الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3

كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري

قسم الصحافة

الرقم التسلسلي.....

رقم التسجيل.....

أيقونية ورمزية الصور الجدارية بالمتحف العمومي الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية (قصر الحاج أحمد باي قسنطينة)

دراسة سيميولوجية تاريخية لعينة من جداريات متحف قصر الحاج أحمد باي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: إعلام واتصال

إعداد الباحث:

نور الإسلام غدار

إشـــراف:

أ. د/ فضيل دليو

تاريخ المناقشة 19 أكتوبر 2017

ليلى بن لطرش	أستاذة	رئيساً	جامعة قسنطينة 3
فضيل دليو	أستاذ	مشرفاً ومقرراً	جامعة قسنطينة 3
وحيدة سعدي	أستاذة	عضواً مناقـشاً	جامعة عنابة
صالح بن نوار	أستاذ	عضواً مناقشاً	جامعة أم البواقي
يامين بودهان	أستاذ محاضر	عضواً مناقشاً	جامعة سطيف
ليلى فيلالي	أستاذة محاضرة	عضواً مناقشاً	جامعة الأمير عبد القادر

السنة الجامعية: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى:

وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴿إبراهيم٧﴾

الحمد لله حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه، الذي يسر لنا هذه الأطروحة وذلل أمامنا العقبات التي تخللت سيرها.

لنتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور فضيل دليو المشرف، الذي أمدنا بيد العون ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته وكان معنا خطوة بخطوة في توجيه هذا البحث وإخراجه إلى الحياة

شكر خاص للأساتذة الذين ساعدونا في إنجاز هذه الدراسة؛ أيوب رقاني، لطفي علي قشي، بوثلجة نجاة وغيرهم

شكر موصول لعمال متحف قصر أحمد باي على كل المساعدات التي وفروها لنا وخاصة السيد لطفي علي قشي

إلى كل الأساتذة الذين رافقونا طيلة مشوارنا العلمي ولم يبخلوا علينا بالعطاء

إلى كل العاملين بكلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري

إهداء

اللهم أحمدك حمداً كثيراً وأسألك أن تجعل هذا العمل خالصاً لك تنفعني به في حياتي ومماتي

إلى الحبيب المصطفى محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم

إلى من صبرت على تربيتي وسهرت الليالي الطوال على راحتي مصدر قوتي وإبداعي "أمي الغالية"

إلى من كان دافعاً للنجاح وفتح طريقي إلى الصلاح "أبي الغالي"

إلى جدي وجدتي وأخي أنيس وأختي أميرة وكل عائلة غدار وعوفي

إلى جيهان بن مرابط وسارة لعوادي

إلى الأصدقاء الإخوة زغدود مبارك، زكرياء، غزيز، حمزة، محمد الأمين، أحسن، ياسر، زين الدين، زين العابدين، أيوب، لطفي.

إلى كل من نسيعهم القلم ولم ينسهم القلب أهدي هذا العمل

نور الإسلام غدار

فهارس الدراسة

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	–
اهداء	–
فهارس الدراسة	4
ملخصات الدراسة	10
مقدمة	15
الفصل الأول: تحديد موضوع الدراسة واجراءاته المنهجية	19
1-1- تحديد موضوع الدراسة	20
1-1-1- إشكالية الدراسة	20
1-1-2- أهداف الدراسة	28
1-1-3- أهمية الدراسة	29
1-1-4- الدراسات السابقة	31
1-1-5- تحديد مفاهيم الدراسة	39
1-1-6- منظور الدراسة	47
2-1- الاجراءات المنهجية للدراسة	61
2-1-1- مجالات الدراسة وعينتها	61
2-1-2- منهج الدراسة وأدوات جمع بياناتها	67
الفصل الثاني: الصيغتان الأيقونية والرمزية لجداريات المتاحف	81
2-1- قراءة في الصيغة الأيقونية	82
2-1-1- التمثيل الأيقوني	83
2-1-2- الرسائل البصرية وسنن الادراك	84
2-1-3- العلامة الأيقونية	87
2-1-4- البلاغة الأيقونية	98

2-1-5- بنية الخطاب الأيقوني	103
2-1-6-معضلة الأيقونة في السيمياء البصرية	104
2-2- قراءة في الصيغة الرمزية	106
2-2-1- التمثيل الرمزي	106
2-2-2- الرمز في السيميائيات البصرية	107
2-2-3- أجناس الرمز ومستوياته	109
2-2-4-الخصوصية الرمزية	112
2-2-5-تأويل الرمز وفائض المعنى	113
2-2-6-انقباض الرمز وانبساط الأبعاد في الفنون البصرية	118
2-3-الصور الجدارية	124
2-3-1- الصور الجدارية لمحة تاريخية	124
2-3-2-تصنيفات الفن الجداري	128
2-3-3- محددات الفكر والإبداع الجداري	131
2-3-4- أساسيات الإبداع الجداري	132
2-3-5- وظائف الفن الجداري	138
2-3-6- الصور الجدارية الأغراض والأهداف	140
2-4- المتاحف	144
2-4-1-الجذور التاريخية للمتاحف وتطورها	144
2-4-2-رسالة المتاحف ووظائفها	148
2-4-3-أنواع المتاحف	152
2-4-4-عمارة المتاحف	154
2-4-5-العرض المتحفي الأساليب والوسائل	159
2-4-6-جمهور المتاحف	164
الفصل الثالث: الدراسة التحليلية	165
3-1- عرض البيانات وتحليلها	160

3-1-1- الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة الجزائر، متحف قصر أحمد باي	166
3-1-2-الصورة الجدارية لمدينة سيدي فرج الجزائر، متحف قصر أحمد باي	199
3-1-3-الصور الجدارية لمدينة تونس تونس، متحف قصر أحمد باي	230
3-1-4-الصور الجدارية لمدينة طرابلس الغرب ليبيا، متحف قصر أحمد باي	259
3-1-5-الصور الجدارية لمدينة الإسكندرية مصر، متحف قصر أحمد باي	284
3-1-6-الصور الجدارية لمدينة الإسماعيلية مصر، متحف قصر أحمد باي	315
3-1-7-الصور الجدارية لمدينة جدة الحجاز، متحف قصر أحمد باي	346
3-1-8-الصورة الجدارية للمدينة المنورة الحجاز، متحف قصر أحمد باي	377
3-1-9-الصورة الجدارية لمدينة مكة المكرمة الحجاز، متحف قصر أحمد باي	406
3-1-10-الصورة الجدارية لمدينة إسلام بول تركيا، متحف قصر أحمد باي	438
3-2- نتائج الدراسة	475
خاتمة	490
المراجع	492
الملاحق	507

فهرس الجداول

الرقم	اسـم الجـدول	الصفحة
1	توسيع ترسيمية الأسطورة	52
2	توزيع الصور الجدارية على أروقة متحف قصر أحمد باي (ترتيب كرونولوجي)	66
3	سنن الخطوط والاشكال	71
4	سنن الألوان	72
5	السنن التشكيلية	73
6	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا	77
7	تقطيع العلامة الأيقونية	94
8	تقطيع العلامة المرئية	99
9	تقسيمات البلاغة الأيقونية	100
10	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (قسنطينة)	195
11	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (سيدي فرج)	226
12	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (مدينة تونس)	255
13	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (طرابلس الغرب)	281
14	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (الإسكندرية)	311
15	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (الإسماعيلية)	342
16	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (جدة)	373
17	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (المدينة المنورة)	403
18	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (مكة المكرمة)	435
19	دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا (إسلامبول)	472

فهرس الصور

الرقم	الصورة	الصفحة
1	الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة الجزائر (قصر أحمد باي الرواقN)	166
2	الصورة الجدارية ميناء سيدي فرج الجزائر العاصمة (الرواق N)	199
3	صورة مدينة تونس–تونس. رحلة الذهاب (الرواق N)	230
4	صورة مدينة تونس– رحلة العودة من الحج (الرواق N)	230
5	صورة مدينة طرابلس الغرب–رحلة الذهاب إلى الحج (الرواق N)	259
6	صورة مدينة طرابلس الغرب–ليبيا–رحلة العودة من الحج (الرواق D)	259
7	الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية–رحلة العودة من الحج (رواق J)	284
8	الصور الجدارية لمدينة الإسماعيلية مصر– رحلة العودة (الرواق D)	315
9	الصورة الجدارية لمدينة جدة الحجاز– رحلة الذهاب إلى الحج (الرواق M)	346
10	الصورة الجدارية لمدينة جدة الحجاز– رحلة العودة من الحج (الرواق J)	346
11	الصورة الجدارية للمدينة المنورة الحجاز (الرواق L)	377
12	جدارية مدينة مكة المكرمة –الحجاز (الرواق M)	406
13	جدارية مدينة إسلام بول–الدولة العثمانية (الرواق E)	438

ملخصات الدراسة

ملخص الدراسة

إن للصورة قدرة اتصالية تتمثل في كونها وسيلة للتعبير يستخدمها الفنان لبث أفكاره ومشاغله اليومية ومواقفه اتجاه القضايا التي تهمه، والتي تعكس بدورها المحيط الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه. وفي دراستنا هذه تناولنا تحديداً الصورة الجدارية الفنية التي شكلها الحاج يوسف بقصر الحاج أحمد باي، والتي عكس فيها رحلة الحاج أحمد باي للبقاع المقدسة سنة 1818م، وذلك سعياً منا لمعرفة أيقونية ورمزية التشكيلات الداخلية فيها، والسلطة والوجهة اللتين تحكمتا في انتاجها والكشف عن النسق الأيديولوجي الخفي الذي تحكم في إنتاجها ببعديه التقريري والإيحائي.

وقد استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي لتحليل وتفسير مضامين هذه الصور الجدارية، وبالمنهج التاريخي لإثبات مصداقيتها. من الأدوات المنهجية التي يسرت لنا ذلك: أداة التحليل السيميولوجي للصور الثابتة، والمقابلة المفتوحة، وأداة النقد الداخلي.

وفي الأخير توصلنا إلى النتائج الآتية:

- ✓ اشتملت الصور الجدارية على العديد من العلامات التي تقوم على مبدأ التشابه والتماثل بين الدال والمدلول، فكل ما عرض في إطار الصور من خطوط وأشكال ومساحات لونية تحاكي الواقع، حيث تقمصت التشكيلات الداخلية التي أنشأها الحاج يوسف في هذه الصور شكل المباني والقصور في العالم الحقيقي، وأحالت إلى التماثل مع مدلولاتها.
- ✓ انطوت التشكيلات الإنشائية والطبيعية في الصور الجدارية على أفكار ومعاني رمزية متوارثة عبر الأجيال، ذلك أن جميع الوحدات تدعو إلى التوجه إلى الله (نحو المطلق).
- ✓ احتوت الصور الجدارية على المعاني الحقيقية التي تحملها الممارسات الدينية، فكانت الخطوط والأشكال والمساحات اللونية شكل من أشكال التواصل المشفر الذي اعتمده الحاج يوسف بشكل واع فالعمارة كما رأينا سابقاً تكلمنا في الحقيقة عن الواقع، فجاءت دلالات الخطوط والأشكال فيها لتنم عن الخضوع والاستسلام لله وتعاليمه، والخضوع لأولياء الله في الأرض، واتّباعهم (الخلافة العثمانية). هي بذلك إشارة لمواقف انفعالية وأخلاقية لدى الفنان. كانت هذه الجداريات عالماً انفعالياً ولكن منضبطا وذلك تعويضاً عن فوضى الواقع، حيث تقدم الجدارية الصراع على نحو عقلاني، صراع حضاري ديني وايديولوجي يصعب استقاؤه ولكنه يتواجد في كل أركان الجدارية.

يظهر لنا مما سبق الدور الريادي للفن التصويري الجداري، في خدمة الخصوصيات الثقافية والاجتماعية، وقدرته على حمل رسائل هادفة تعكس قضايا وانشغالات مصيرية تعدت فكرة الفن من أجل الفن، وهو ما يفتح المجال على مصراعيه أمام الباحث الذي يريد صبر أغوارها وفضح معانيها.

الكلمات المفتاحية:

أيقونية، رمزية، الصور الجدارية، الحاج يوسف، متحف قصر الحاج أحمد باي.

RESUME DE L'ETUDE

L'image a un pouvoir de communication qui se constitue en un moyen d'expression que l'artiste utilise afin de transmettre ses idées, ses préoccupations quotidiennes et ses attitudes vis-à-vis des questions qui l'intéressent, et qui reflètent à son tour l'environnement social et culturel dans lequel il vit.

Dans notre étude, nous avons précisément abordé l'image murale artistique qu'as formé El-Hadj Youcef au palais Ahmed Bey, et qui a reflété en elle le voyage de Ahmed Bey au lieux saints en 1818, et ce, en quête de connaitre l'icône et le symbolisme de ses assortiments intérieurs, le pouvoir et la destination qui a dominé sa production et le dévoilement du rythme idéologique invisible qui a dominé sa production avec ses deux dimensions : rhétorique et tendancieux.

On a eu recours au programme descriptif afin d'analyser et expliquer le contenu de ces images murales, et au programme historique pour attester sa crédibilité, et parmi les outils méthodologiques qu'on a eu : l'outil de l'analyse sémiologique de l'image fixe, l'interview ouvert et l'outil de la critique interne.

En fin, l'étude a abouti aux résultats suivants :

- Les images murales ont compris plusieurs signes fondés sur le principe de symétrie et de ressemblance entre la preuve et la signification, et tout ce qui a été exposé dans le cadre des images : lignes, formes, superficies de couleur imitent la réalité, ou les assortiments intérieurs qu'a inclus El-Hadj Youcef dans ces images en imitant la forme des constructions et des châteaux dans le monde réel, et en référant à la symétrie aves ses significations.
- Les assortiments structurales et naturelles dans les images murales ont impliqué des idées et des sens symboliques héréditaires à travers les générations, car, toutes les unités appellent à s'orienter vers le Bon Dieu (vers l'absolu).
- Les images murales comportent les sens réels que les pratiques religieuses portent, les lignes, les formes et les superficies de couleurs étaient une forme de contact codée que l'artiste a adopté d'une manière consciente , les constructions, comme on a précédemment vu nous parle réellement de la réalité, les indications des lignes et des formes sont venues pour dénoter la soumission à Dieu est à ses doctrines, et se soumettre aux fidèles saints sur la terre et les suivre (le certificat ottoman).

- Suite Sur ce, c'est un indice d'attitudes émotionnelles et éthiques, ces murales étaient un monde émotionnel mais discipliné et ce, pour compenser l'anarchie de la réalité, ou la murale présente le conflit raisonnablement, conflit civilisé religieux et idéologique difficile à recueillir mais existe dans toute la murale.

De tout ce qui précède, il nous apparait le rôle pilote de l'art de l'image murale, dans le service de la particularité culturelle et sociale et son pouvoir à porter des messages constructifs qui reflètent des affaires et des préoccupations fatales qui ont dépassé l'idée de l'art pour l'art, ce qui ouvre la porte devant le chercheur.

Mots clés : Icones, symbolisme, images murales, El-hadj Youcef, musé du palais El-Hadj Ahmed Bey.

RESUME OF THE STUDY

The image has a power of communication which constitutes a means of expression that the artist uses in order to convey his ideas, his daily preoccupations and his attitudes to the questions that interest him, and which reflect The social and cultural environment where he lives

In our study, we have precisely addressed the artistic mural image that El-Hadj Youcef formed at the Ahmed Bey palace, and which reflected in it the journey of Ahmed Bey to the holy places in 1818, in quest to know The icon and the symbol of its interior assortments, the power and destination that dominated its production and the unveiling of the invisible ideological rhythm that dominated its production with its two dimensions : Rhetorical and tendentious.

The descriptive program was used to analyze and explain the content of these murals, and to the historical program to attest to its credibility, and among the methodological tools we have had: the tool of sociological analysis of the fixed image, the open encounter and the tool of inner criticism,

- In the end, we achieved the following results: Wall images have included several signs that are based on the principle of symmetry and resemblance between proof and meaning, everything that has been exposed in the context of images: lines, shapes, areas of color imitate reality, or Assortments that included by El-Hadj Youcef in these images imitated the form of constructions and castles in the real world, and were referred to the symmetry with its meanings.
- The structural and natural assortments in the wall images have involved hereditary symbolic ideas and meanings through the generations, and all the units call for destination to God (toward the absolute).
- Mural images include the real senses that religious practices carry, lines, shapes and areas of color were a form of encoded contact that the artist adopted consciously, therefore, the building, as we has previously seen, speaks actually of reality, so, the indications of the lines and forms came to denote to submit to God and his doctrines,
- and submit to the parents of Gods on earth and follow them (The Ottoman certificat). Beside that it is an indication of emotional and ethical attitudes, these murals were an emotional but disciplined world and to compensate for the anarchy of reality, or the

mural presents conflict reasonably, civilized religious and ideological conflict difficult to Collect but exists throughout the mural.

From all of the above, we see the leading role of the art of murals in serving cultural and social particularity and its power to carry constructive messages reflecting business and fatal concerns that have surpassed the idea of art for art, which opened the field before the researcher.

Keywords: Icons, symbolism, wall images, El-hadj Youcef, palace museum El-Hwadj Ahmed Bey

مقدمة

مقدمة

يمثل الفن الإنسانية بقدر ما يمثل الأفكار وتطلعات الإنسان. والفن عامة، وفن الجداريات بصفة خاصة، هو لغة خاصة أوجدها الإنسان مند القدم ذات تعابير ومضامين خاصة يفهمها المجتمع. من ذلك تنبعث أهمية فن الجداريات كفن مجتمعي ذو اتصالية وتفاعلية، حيث كان الإنسان البدائي يتفاعل مع ما حوله برسم أشكال وخطوط على جدران الكهوف التي كان يقطنها، فكانت هذه الجداريات تعبير عن حياته وأنماط سلوكه وطريقة تفكيره، كما عبرت أيضاً عن الطقوس التي تشير إلى بداية التأمل الديني والروحي لديه.

تتمثل القدرة الاتصالية للصورة الجدارية في كونها وسيلة للتعبير يستغلها الفنان من أجل بث مشاغله ومواقفه اتجاه القضايا التي تهمه، فإنتاجها قائم على مجموعة من الرموز والدلالات التي تضعنا أمام إشكالية اللغة التشكيلية والأيقونية، فهي مساحة مشحونة بالرسائل التي تستهدف الجمهور المتلقي وتحاول التأثير فيه، ذلك باستخدام لغة خاصة بالصورة: هي لغة الدلائل البصرية بما فيها من أشكال وخطوط وألوان، فهي غنية بالدلالات والمعاني المبطنة التي تحتاج إلى من يسلط الضوء عليها ويكشف الأسباب الكامنة وراء إنتاجها، وتختلف دلالاتها باختلاف سياقاتها الزمانية والمكانية. ومن هذا المنطلق تسعى هذه الدراسة إلى البحث في معاني ودلالات الخطوط والأشكال والمساحات اللونية في الصور الجدارية التي أنجزها الفنان الجزائري الحاج يوسف بقصر الحاج أحمد باي بمدينة قسنطينة الجزائر، في الفترة الممتدة بين 1830– 1835م، واختيارنا لهذه الجداريات لم يكن من باب الصدفة، بل كان مبني على عدة اعتبارات تتعلق بخصوصيتها من ناحية الأسلوب الذي أنجزت به، والموضوع الذي تناولته، والأهم من ذلك البيئة التي أنجزت فيها وأثرها على عملية الإنتاج.

تصور هذه الجداريات الرحلة التي قام بها الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة سنة 1818م بينما كان مجرد خليفة منطقة في عهد الباي أحمد المملوك، وانطلقت رحلته التي دامت 15 شهراً من أمام جسر سيدي راشد ليلتحق بمدينة تونس، ثم طرابلس الغرب، ليمر بعدها بمدينة جدة ويعرج على المدينة المنورة فمكة المكرمة وبعد الانتهاء من أداء مناسك الحج انطلق في رحلة العودة التي مر خلالها بمدينة جدة ثم الإسكندرية ليعرج على مدينة إسلامبول بالدولة العثمانية من أجل الحصول على مباركة الباب الكبير بعدها ذهب إلى الإسماعلية أين التقى محمد علي باشا وابنيه، واستفاد منهم كثيراً، ثم مر بعد ذلك على مدينة طرابلس الغرب، ليتوجه بعد ذلك إلى تونس ثم الجزائر.

نسعى من خلال دراسة هذه الصور الجدارية إلى معرفة معاني العلامات، التي شكلها الحاج يوسف والتي تكتسي الطابع التعليلي المستند الى التشابه بينها وبين موضوع كل جدارية والاطلاع على المعاني ذات الطابع المجتمعي المتضمن للبعد والعمق التاريخي للمدن، وكشف السلطة والجهة التي تحكمت في إنتاج هذه الصور الجدارية ببعديها الإيحائي والتقريري.

لتحقيق ذلك قمنا بتقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول وهي:

الفصل الأول: تحديد موضوع الدراسة وإجراءاته المنهجية

طرحنا فيه إشكالية الدراسة التي تفرعت إلى ثلاث تساؤلات، تم تطرقنا لأهداف هذه الدراسة التي نسعى لتحقيقها. وحتى يتسنى لنا فهم الدراسة فهماً جيداً تناولنا عرضاً لأهم الدراسات التي عالجت أحد جوانب هذا الموضوع، وحددنا أهم المفاهيم الدراسة، أما فيما يخص المدخل النظري فقد اعتمدنا منظور الأسطورة **لرولان بارت (Roland Barthes)**، مستعرضين بعد ذلك الخطوات المنهجية الأخرى كتحديد مجال وعينة الدراسة، وكذا منهج الدراسة، وأهم الأدوات المعتمدة في البحث.

الفصل الثاني: الصيغتان الأيقونية والرمزية للصور الجدارية بالمتاحف

قسمناه إلى أربعة مباحث، تضمن المبحث الأول قراءة في الصيغة الأيقونية حيث تناولنا فيه ستة محاور: المحور الأول الأيقونة، والثاني الرسائل البصرية وسنن الإدراك، أما الثالث فكان حول العلامة الأيقونية، في حين تناول المحور الرابع البلاغة الأيقونية، وتناولنا في المحور الخامس بنية الخطاب الأيقوني، وفي السادس معضلة الأيقونة في السيمياء البصرية.

تناولنا في المبحث الثاني (قراءة في الصيغة الرمزية) وضمنّاه ستة محاور، تناولنا في الأول العلامة الرمزية، وفي الثاني الرمز في السيميائيات البصرية، أما في الثالث تحدثنا عن أنواع الرمز، وفي الرابع عالجنا سمات وخصائص الرمز، في حين خصصنا الخامس للحديث عن تأويل الرمز وفائض المعنى، وجاء المحور السادس حول انقباض الرمز وانبساط الأبعاد في الفنون البصرية.

فيما يخص المبحث الثالث والذي جاء بعنوان التصوير الجداري فقد تناولنا فيه ستة محاور هو الأخر، تناولنا في الأول نشأة وتطور الصور الجدارية، وفي الثاني تصنيفات الصور الجدارية، أما المحور الثالث فكان حول العوامل المؤثرة في اختيار موضوع الجدارية، تحدثنا في الرابع عن التقنيات

والخامات المستخدمة في انجاز الصور الجدارية، وخصصنا المحور الخامس لتحدث حول وظائف الصور الجدارية، وفي السادس تكلمنا عن أهداف وأغراض الصور الجدارية.

أما المبحث الرابع المسوم بالمتاحف تعرضنا فيه لستة محاور، تكلمنا في المحور الأول عن الجذور التاريخية للمتاحف وتطورها، وفي الثاني تحدثنا عن رسالة المتاحف، وفي الثالث انواع المتاحف وفي المحور الرابع تعرضنا لعمارة المتحف، أما الخامس فخصصناه للحديث عن أساليب ووسائل العرض المتحفي، وفي الأخير تكلمنا عن جمهور المتاحف.

الفصل الثالث: الدراسة التحليلية

تمثل الدراسة التحليلية لجداريات قصر الحاج أحمد باي، التي أنجزها الحاج يوسف في الفترة الممتدة بين 1830م و1835م بمساعدة مجموعة من الفنانين من مدينة قسنطينة، وتصور هذه الجداريات الرحلة التي قام بها الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة وأبرز المدن التي مر بها، حيث سنحاول عرض البيانات وتحليلها باستخدام شبكة التحليل السيميولوجي، ومقابلات مع المختصين في مجال التاريخ والأثار والفنون، لنخلص لنتائج الدراسة.

الفصل الأول:

تحديد موضوع الدراسة وإجراءاته المنهجية

1-1-تحديد موضوع الدراسة

تلعب الصورة اليوم دوراً هاماً في حياتنا اليومية، فالصورة معنا وملازمة لنا في لحظاتنا الصغيرة والكبيرة، حتى بدت مرتبطة بنا على نحو لم يسبق له مثيل في كل جوانب الحياة، وتحمل الصورة العديد من المعاني والدلالات التقريرية والإيحائية وخاصة الصور الفنية وهو ما طرح اشكالاً يتضمن تساؤلات تحتم القيام بدراسات وأبحاث بغية الإجابة عنها، ومن هذا المنظور قمنا بهذه الدراسة التي حاولنا من خلالها الكشف عن أيقونية ورمزية الصور الجدارية بالمتحف العمومي الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي قسنطينة، بواسطة بحث علمي منظم يتناسب منهجياً وطبيعة موضوع الدراسة.

1-1-1-إشكـــــالية الدراسة

يعد الفن رسالة ذات سمات ومميزات خاصة موجهة من الفنان إلى الآخرين، رسالة نابعة من إحساس وإدراك عميق بقيمة أو فكرة أو معتقد، يود الفنان من خلالها أن يشارك حالته الوجدانية العاطفية ويضم الجمهور إلى أفكاره وأحاسيسه، أوهي تركيز وتكثيف لمعاناة ذاتية يهدف إلى صبغها بالشاعرية وإشراك الآخرين فيها وعرضها بوسائله الاتصالية ومراياه عاكسا واقعه كما يراه من حوله، أي أن الآخر وجوده أساسي لاتصال الفنان به عن طريق عمله الفني، فلا وجود لفن بدون جمهور، فالفن يتضمن كل أنواع المهارة والإنتاج الإبداعي الذي ينتج نوعا من الخبرة الجمالية المشبعة من وجهة نظر الفنان، وتتضمن هذه الخبرة التعبير عن الخبرات الوجدانية الخاصة بالفنان وتوصيلها، فالعمل الفني يعبر عن رسالة من الأنا إلى الآخر لتحقيق ما يعرف بحالة (النحن)، أي توجد الأنا والآخر في حالة نفسية واحدة .

والجدير بالذكر أن هناك أعمالا فنية ترمز وتعبر عن أحداث وقعت في المجتمع مثل التماثيل والحفريات والرسم على الجدران والزخارف...، فالفن يظهر دائماً في وسط اِجتماعي وثقافي معين،

كما أن له مضمونه الاجتماعي والثقافي، ولكي نفهم هذا المضمون فلننظر إلى ما يقوله "ريموند فيرث**(Raymond Firth)**": يجب ألا نقتنع بدراسة القيم والمشاعر والوجدان العام وحسب بل علينا أن ندرس إلى جانب ذلك الأوضاع الاجتماعية والثقافية الخاصة التي أوضحت ذلك المعين من الفن في ذلك المجتمع المعين"[1]، فلا يمكن دراسة الفن بمنئ عن الظروف الاجتماعية والثقافية التي نشأ وترعرع فيها.

وللفن دور هام وكبير في تحسين عادات البشر، وهو أحد الأدوات التي تكسب الإنسان بصيرةً في رؤيته وتعامله مع من حوله، فهو أداة تحرير العقل وتغيير النظرة الساذجة إلى نظرة أكثر عقلانية وتأملية. وقديماً أُعتبر الفن مرآة للطبيعة تعكس كلاً من الألوان والخطوط والأشكال، فالأعمال الفنية ليست فقط حامل لمضامين تعبيرية فحسب ولا مجرد تراكيب شكلية خالصة بلا معنى، إنه رؤية أو رؤى يتوافق فيها عمق المضمون وبلاغة الشكل، وكل سماته وعناصره متكاملة وخصائصه تذوب جميعاً في بنية جديدة تنظم فيها العناصر في وحدة عضوية واحدة.

ولقد قسم بعض العلماء الفنون إلى قسمين كبيرين هما: **الفنون التشكيلية**" **ARTS PLASTIQUES**" مثل العمارة والتصوير والنقش...الخ، **والفنون الإيقاعية** "**ARTS RYTHMIQUES**" مثل الشعر والموسيقى والرقص...الخ[2].

وتعد الفنون التشكيلية كل شيء يأخذ من أرض الواقع وتعاد صياغته بشكل من الأشكال ليصبح تشكيلاً جديداً مستوحاً من فكرة جديدة، والفنان التشكيلي هو الذي يحترف هذا النوع ويبدع فيه، ويأخذ التفاصيل المستوحاة من أرض الواقع الذي يعيشه أوالمحيط الذي يمر به وينقلها بصورة وبطريقة رؤيته للأمر، والمنهجية التي يتبعها في إنجاز أعمال فنية تتسم بالجمال.

ظهرت الفنون التشكيلية بظهور التجمعات السكانية الأولى مع إكتشاف النار وشكلت عادات تلك الجماعات، وكان لظهورها عدة عوامل مشتركة كعلاقتها بالصيد والسحر وبصفتها علامة اتصال، وقد شكلت الدمى الطينية والرسومات وفخاريات تلك الأزمنة البعيدة التي تصل إلى مائة ألف سنة وحتى

[1] قريطم عبير، **الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية**، ط1، القاهرة، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2010م، ص21.

[2] E.H. Gombrich. the story of art PhaiRon press limited. 1979. p49.

عصر الكتابة، تدشيناً مبكراً للخطاب الفني الجمالي عن قصد أو غير قصد، الذي لم يفقد ألغازه حتى عندما أصبحت الفنون التشكيلية أكثر صلة بالتطور التقني في عصر الفضاء وعالم القرية الصغيرة.

تعد الصورة التشكيلية التي نراها بالبصر وتنساب بعداً في البصر من أهم الفنون التشكيلية، فهي حاملة للشكل والمضمون، كما أنها ذات شكل جمالي يأخذ تداعياته المعنوية والتعبيرية من خلال الحواس المختلفة للإنسان الرائي، فالصورة التشكيلية تصدر بشكل عام عن قيم الشكل، حيث يشتمل الشكل على المضمون بوصفه سياقاً جبرياً لتوالي معادلتي الشكل والمضمون، وتعد الصورة الفنية جوهر الفنون التشكيلية البصرية بما تنتجه من لغة استحوذت على الطاقة البصرية لدى الانسان، فاعتقلت عقله ومخيلته، فالصورة هي ملتقى الفنون، والعتبة التي نقف عليها قبل أن نلج إلى العالم اللامرئي، وقد شهدت الصورة عدة تحولات فنية، أثرت على إنتاج مفاهيم جديدة، وأسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعان الجمالية فأصبحت الصورة قوة تعبيرية عالية المستوى، لتكون أهم الأدوات المعرفية والثقافية والاقتصادية، فالصورة ليست أمراً جديداً في التاريخ الإنساني لكنها تحولت من الهامش إلى قلب الحدث ومن الحضور الجزئي إلى موقع الهيمنة والسيادة على غيرها من الأدوات والوحدات الثقافية.

ويسعى فن التصوير إلى تعميق الثقافة الفنية وذلك من خلال إيجاد نقاط اِهتمام وفهم مشتركة لأهداف ومؤثرات الصور الفنية على المتلقي، ولقد أدى ضعف الفهم والوعي المشترك بين تلك الفئات إلى ضعف التعاطي مع الصورة الفنية مما أثر سلباً على النظرة العامة للفنون البصرية وعدم إعطائها التقدير الذي يتلاءم مع أهميتها في كونها وعاء يحوي في داخله ثروات المجتمع الحضارية ناهيك عما يعكسه ذلك من سلبيات على الفكر الفني والذائقة الجمالية، وتعد الثقافة الفنية هي الوجه الآخر والأهم للممارسة الفنية في كافة جوانبها إضافة إلى ما تمثله من وعي اِجتماعي في زمن لا يمكن الفصل فيه بين الممارسة الأدائية والوعي، فالمخزون الدلالي للصورة يجعلها أداة اتصالية عالية التأثير العاطفي والمعرفي والجمالي والثقافي بل تحيلها إلى وسيط حواري ممتد، محدثة غزارة في المعاني والدلالات وحضوراً كثيفاً في المشهد الثقافي والمعرفي اليومي.

وتعود جدور الصورة إلى البدايات الأولى للإنسان، ذلك أنه دأب على تسجيل حياته اليومية على جدران الكهوف عن طريق تصويرها باستخدام رموز وأشكال بدائية للتعبير عما يحدث له، وتعبر عن مخاوفه وآماله فكانت أحد الأدوات الاتصالية التي ساعدت الناس على إيصال رسائلهم وأفكارهم ومعتقداتهم أو حتى بهدف الترفيه، أو تزيين مكان الإقامة بمختلف الصور والرسوم، وبالتالي أصبحت عبارة عن وثائق تاريخية تزودنا بمعلومات قيمة عن تاريخ الفن والأديان والطقوس في العصور الغابرة.

فلقد اِرتبطت الصور الجدارية بوجود الإنسان على الأرض، ووثقت تاريخ وجوده عليها ساكنا في الكهوف إلى أن اِنتقل إلى عصر التمدن الاجتماعي في حياته، ولقد جاءت هذه الجداريات لتمثل الحياة البيئية التي عاشها، فرسم وصور الحيوانات التي عاشت في حدود محيطه، ومع تتابع العصور والحضارات الإنسانية وتمدنها الثقافي والاجتماعي تطور فن التصوير الجداري على خلاف ما عرفه الانسان القديم وأبدع فيه إما نحتاً أو رسماً.

وعلى مر العصور اِعتبرت الجداريات من أهم وسائل الاتصال حيث أنها غالبا ما تكون في الأماكن العامة ولا تحتاج للعرض في المعارض الفنية التي يرتادها فقط المهتمين بالفن التشكيلي كما قد تكون في عديد الأحيان أداة مؤثرة وفعالة لتحقيق أهداف اجتماعية وسياسة... الخ، كما أنها قد تكون وسيلة دعائية ناجحة وذلك لقدراتها الاتصالية الهائلة والتي يستخدمها الفنان غالبا لبث مشاعره وأفكاره ومشاغله اليومية وموافقته اِتجاه القضايا التي تهمه والتي تعكس المحيط الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه، زيادة على ذلك فهي تتضمن رسائل غنية بالدلالات والرموز والمعاني هدفها التأثير في الجمهور وذلك باستخدام لغة الدلائل البصرية بما فيها من أشكال وخطوط وألوان.

إن التفكير في الصور الجدارية ونمط بنائها والدلالات التي تنتجها ،لا يكون خارج القضايا التي تثيرها العلامات البصرية في حد ذاتها كالعلامات الأيقونية والرمزية، فدراسة الدلالات التي تنتجها الصور الجدارية يكون بدراسة القضايا التي تثيرها العلامات البصرية، هذه العلامات التي اِهتم العديد من العلماء والباحثين بها ما أدى بهم إلى تصنيفها وفق معايير تعتمد أساساً إما على الدال أو المدلول، وتصنيفها وتمييزها من أجل إدراك مجال أوسع لماهياتها، وهذا ما وصل بهم إلى إدراك حقيقة واحدة وهي أن النظام السيميائي للعلامة إنما يتأسس على أنواع من العلامات يمكن الإشارة

إليها كعلامات لفظية أو غير لفظية، هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة الدال، وإما أن تكون العلامة وصفية أو طبيعية أو عقلية وهذا إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة العلاقة القائمة بين الدال والمدلول.

قسم العلماء العلامات البصرية إلى ثلاث أقسام أولها العلامة الأيقونية وهي علامة قائمة على علاقة المماثلة أو التشابه بين الشيئين أو دخول الشيء داخل العلامة وثانيها العلامة التشكيلية وهي العلامة القائمة على تشكيل دلالات مجازية أو إيحائية لا يكون فيها الأساس حضور الشيء في العلامة، أو وجود عنصر المشابهة (الرمز)، وأخيرا العلامة الأيقونية التشكيلية وهي العلامة التي تجمع بين المشابهة والعلاقات الرمزية والتداولية[1].

نلجأ العلامات الأيقونية علامات لنتفاهم مع غيرنا من منطلق أنها علامات قابلة للفهم رغم اِختلاف الزمن أو الفئات، فاستخدامها كإشارات مرور أو رسومات بيانية في العلوم يكون للتعرف عليها بشكل سريع ، ولابد أيضا من التأكيد على أن العلامات اللفظية أو الأيقونية وإن تعارضت في جوانب وتنافرت فإِن عملية تحويلها وتوظيفها هي طريقة لفهمها، ويرى شارل ساندرز بيرس (**Pierce Charles Sanders**) أن الطريقة المثلى لإيصال أفكارنا هي الأيقونة، وكل فكرة وطرق تبليغها يجب أن ترتبط بالأيقونة، ومن ثم فكل إثبات يجب أن يتضمن أيقونة أو مجموعة من الأيقونات أو علامات لا يمكن تفسير دلالاتها إلا من خلال الأيقونة لأنها تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يحملها هذا الموضوع وتعيد إنتاج الشروط الإدراكية، وبالتالي فالأيقونة لها خصائص معينة تجعل منها ذات دلالة، فهي ذات طابع تعليلي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول قائمة على المشابهة والمماثلة وعلى هذا الأساس كانت العلاقة القائمة بين دال الصورة ومدلولها يجعل من الدال يحيل إلى المدلول بدون وسائط.

أما العلامة الرمزية فلا يشك في خصائصها مع العلامة الأيقونية فهي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون ما يقدمه على التداعي بين الأفكار العامة والذي يرجع إليه لترجمة الرمز، وبالتالي فالرمز اِعتباطي وليس معلل حال الأيقونة، فالرمز يعد من أهم الخصائص الفنية التي تميز الصورة بشكل عام والصورة الفنية بشكل خاص، لما يتيحه من دلالات وأبعاد لا محدودة، تعطي

[1] شاطو جميلة، **النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية الآداب واللغات والفنون الجميلة، جامعة وهران، 2013م، ص-ص 79-80.

المتلقي مجال جد واسع للتفكير والتدبر من خلال قراءات ذات مستويات عدة وهو ما يحيل المتلقي إلى جدلية مع هذا العمل الإبداعي، وهو ما يفضي أحيانا إلى تشويش التأويل بسبب الرموز التي تحملها دلالات هذا العمل.

فالصورة كثيرا ما تنقلنا نحو الرمز وتعبر عن حدث بطريقة غير مباشرة، مما يعني أنه لا يمكن الولوج إلى عالم الصورة في حالة الاستقبال الآمن بل من خلال الرموز التي تتشكل من التفاعل بين الخطوط والأشكال، وهي وثيقة الصلة ببعضها البعض وفق نظام معين، هذا النظام يكشف عن المضامين الخفية في الصورة والرؤية الإيديولوجية لصاحبها، وكيفية تواصله مع الواقع ومع الزمان والمكان من خلال الأشكال والخطوط والألوان المكونة للصورة والتي يجمعها عامل الصراع، الذي هو جوهر العمل الفني هذا الصراع يصنع ديناميكية الحدث وتفاعله مع الوسط الفني، ومن أسباب توظيف الرمز بوصفه نمطا تعبيريا، هو قدرته على المُدارات خلف ستائر غير مكشوفة من أجل تعرية أفضل للوقائع، بالإضافة إلى الارتفاع بالحدث الفني إلى مقامات عليا من الجمالية والفنية تكسر الرقابة التي هيمنت على الأذواق ردحا من الزمن.

فبتناولنا للصورة فنحن نريد تحديداً تلك الصورة الفنية التي شكلها الحاج يوسف بقصر الحاج أحمد باي دون غيرها من الصور، هذا الفنان الذي اقترح على الحاج أحمد باي بن شريف* إعادة تجسيد رحلته التي انطلق فيها وهو لم يتجاوز الثامنة عشر عاماً سنة 1818م عندما تم تعيينه خليفة منطقة في عهد حكم الباي أحمد المملوك ودامت رحلته حوالي خمسة عشر شهراً زار خلالها مجموعة من المدن. وإختيارنا هذا مبني على القيمة الفنية لهذه الصور في حد ذاتها كنتاج بشري فريد، وعلى قدرتها الفائقة في توصيل الرسائل والتعبير عن شخصية الفنان وبيئته الاجتماعية والثقافية والتاريخية

*__الحاج أحمد باي بن محمد الشريف:__ هو أحمد بن محمد الشريف بن أحمد القلي 1784-1850، ينحدر من عائلة كرغلية، أبوه عثماني، وخليفة سابق، أما أمه فجزائرية، تولى مناصب رفيعة في قلب البايلك وخارجه إلى أن صار باي قسنطينة التي شهدت استقرار كبير في عهده، وقد نال شرف تنظيم وقيادة ثورتها، وحظوة هزيمة الفرنسيين الذي ولو خائبين خلال الحملة العسكرية الأولى على المنطقة سنة 1836. وقرر أحمد باي إعادة بناء القصر الذي كان يمثل مسكن والديه وملكية خاصة بالعائلة، ودار أم النون التي كانت لوالدته، فهو أراد قصراً يكون معقل الحكم الإداري وتحفة معمارية، واستوحى الباي تصاميمه من سحر الشرق وأصالة البلدان التي زارها في حياته كمصر، تونس، الدولة العثمانية، والبقاع المقدسة (خلف الله شادية وآخرون، **الحاج أحمد باي بن الشريف أخر بايات قسنطينة 1784-1850م**، ص35).

التي ينتمي إليها، ولارتباطها الكبير بموروثنا الثقافي الإسلامي، حيث أنجزت هذه الصور الجدارية في فترة الحاج أحمد باي ما بين 1830- 1835م[1].

حيث نسعى من خلال مساءلتنا لهذه الصور معرفة الإيديولوجيا الخفية التي كانت وراء تصوير هذه المدن، ذلك بالاعتماد على منظور الأسطورة لرولان بارت (*Roland Barthe*)* *الذي استطاع كشف تلك الثقافة والأيديولوجيا، التي تختبئ وراء ما يقدم نفسه كمضامين بريئة يتداولها الأفراد بكل بداهة وعفوية ضمن ما يعرف بنظام التواصل الاجتماعي، حيث تعمق رولان بارت في تأويل العوالم الاجتماعية ضمن إطار التواصل الجماهيري أياً كانت مادة هذه العوالم وهذه الأنساق: أشياء، نص، صورة، سلوك...الخ. وبعبارة أخرى فالأسطورة هي عبارة عن سيميائيات نقدية للأيديولوجيا، حيث عمل بارت من خلالها على تبيان السلطة والجهة التي تتحكم في إنتاج الصورة ببعديها الإيحائي والتقريري.

فدراسة الصورة بشكل عام هو دراسة لغة متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات والدلالات الاجتماعية والأيديولوجية السائدة، حيث سنحاول من خلال هذه الدراسة تفكيك عناصر المعيار الداخلي للصور الجدارية بقصر أحمد باي والذي اِستدعى فيه مقدم هذا العمل الفني الشيفرة الأيقونية والرمزية في بيئة التواصل الاجتماعي، سعيا منا للإجابة على التساؤل التالي:

"ماهي أيقونية ورمزية التشكيلات الداخلية بالصور الجدارية التي أبدعها الحاج يوسف بمتحف قصر الحاج أحمد باي والنسق الأيديولوجي الذي تحكم في إنتاجها؟"

---

[1] المرجع السابق، ص، ص 42، 91.

** **رولان بارت** (**RolandBarthes**):1915- 1980، منظر أدبي وفيلسوف وناقد فرنسي وأحد رواد علم الإشارات . تنوعت أعماله لتغطي عدة مجالات وقد اثر على تطور مدارس نظرية في كل من البنيوية، علم الإشارات والوجودية والنظرية الاجتماعية والماركسية وما بعد البنيوية.ولد رولان بارت في مدينة شربورگ من أب كان ضابطاً في البحرية. انتقل بارت بعد ذلك مع والدته إلى باريس ليبدأ تعليمه، وعلى ذلك حصل على الثانوية ثم الإجازة في الآداب. انتدب إلى بوخارست عام 1948 للعمل في مكتبة قبل أن يصبح مدرساً. ثم انتقل بعد ذلك (1949) إلى جامعة الاسكندرية، وهناك التقى ألگيرداس جوليان گريماسAlgirdas Julien Greimas وانصرف إلى دراسة فردينان دي سوسور ورومان جاكوبسون (https://ar.wikipedia.org/wiki/رولان_بارت يوم 24 مارس 2017، على الساعة 19:10).

وتفرع عن هذا التساؤل ثلاثة تساؤلات فرعية:

❖ التساؤل الفرعي الأول

ماهي أيقونية التشكيلات الداخلية بالصور الجدارية التي أبدعها الحاج يوسف بمتحف قصر الحاج أحمد باي؟

المؤشرات

- أيقونية الخطوط.
- أيقونية الأشكال.
- أيقونية الألوان.
- أيقونية وحدات التعرف (العمارة، الطبيعة، الدواب..).
- الملفوظ الأيقوني.

❖ التساؤل الفرعي الثاني

ماهي رمزية التشكيلات الداخلية في الصور الجدارية التي أبدعها الحاج يوسف بمتحف قصر الحاج أحمد باي؟

المؤشرات

- رمزية الخطوط.
- رمزية الأشكال.
- رمزية الألوان.
- رمزية المفردات التشكيلية الإنشائية (العمارة، السفن...).

- رمزية المفردات التشكيلية الطبيعية (الأرض، الماء، الأشجار...).
- رمزية الحيوانات.
- سيمافور الإنسان.
- المراجع.

❖ **التساؤل الثالث**

ما هو النسق الإيديولوجي الخفي الذي تحكم في الإنتاج الفني لهذه الصور الجدارية؟

المؤشرات

- مستوى الإتصال.
- مستوى الدلالة.
- مستوى المعنى.

1-1-2-أهداف الدراسة

لكل دراسة هدف أو غرض حتى تكون ذا قيمة علمية، فالغرض من الدراسة يفهم عادة على أنه السبب الذي من أجله قام الباحث بإعداد هذه الدراسة، والبحث الجيد هو الذي يتجه إلى تحقيق أهداف عامة ذات قيمة ودلالة علمية، حيث نسعى من خلال دراستنا للصور الجدارية بالمؤسسة المتحفية قصر أحمد باي إلى:

- معرفة العلامات التي شكلها الحاج يوسف بالصور الجدارية والتي تكتسي الطابع التعليلي المستند إلى التشابه والمماثلة.
- الكشف عن سلسلة الرموز التي ضمنها الحاج يوسف جدارياته، وعلاقتها الإعتباطية مع الأشياء التي متلثها وتفسيرها وفق سياقات تتناسب وسبب توظيفها.

- التعرف على العلامات الدلالية ذات الطابع المجتمعي المتضمن للبعد والعمق التاريخي للمدن التي صورها الحاج يوسف في جدارياته.
- الكشف المعنى العويص (المعنى الثالث) للتشكيلات الصور الجدارية والذي تحكم في هذا النوع من الإنتاج الفني ببعديه التقريري والإيحائي.
- معرفة الأبعاد القياسية والخيالية للواقع المجسد في الصور الجدارية للكشف عن مدي مطابقة تشكيلات الصور الجدارية للواقع.
- الكشف عن التماثل بين أنموذج العلاقات الكتابية مع أنموذج العلاقات المدركة لمعرفة الطريقة التي اتبعها الحاج يوسف في تحويله الواقع لصورة مدركة.

1-1-3- أهمية الدراسة

تتوقف أهمية الظاهرة التي يتم دراستهاعلى القيمة العلمية وما يمكن أن تحققه من نتائج يمكن الاستفادة منها وما يمكن أن تخرج به من حقائق يمكن الإستناد عليها، بالإضافة إلى ما يمكن أن تحققه هذه الدراسة من فائدة للمجتمع من الناحية العلمية والتطبيقية، وتكمن أهمية دراسة الصور الجدارية في:

- تسلط الضوء على جانب مهم من جوانب الفن التشكيلي وهو فن التصوير وربط الصلة بين هذا النشاط الفني الإبداعي وخصائصه الاتصالية بإعتباره وسيلة تعبير يستغلها العديد من الفنانين لبث مشاغلهم وأفكارهم، وبالتالي إبراز قدرة اللغة البصرية والرسائل البصرية بشكل عام على توصيل المعاني والرسائل.
- تدرس الموضوعات والحقائق ذات الأهداف المحدودة والموجهة التي يمكن أن تحملها الصور الجدارية، وذلك بتوظيف التحليل السيميولوجي على عينة الدراسة والمتمثلة في الصور جدارية المنجزة من طرف الحاج يوسف، والتي تروي قصة حج الحاج أحمد باي سنة 1818م. حيث نسعى من خلال هذا التحليل كشف المعاني الضمنية الكامنة وراء الخطوط والأشكال والمساحات اللونية.

- تركز على قيمة الأيقونة الفنية والإبلاغية وما تتضمنه من سلطة في التأويل والتفسير وضرورة تطعيم الأبحاث التحليلية خاصة أننا ندرك ما للبلاغة البصرية في الخطاب الفني من أهمية، لنجد أنفسنا أمام التشكلات الأيقونية والتحليل السيميائي البصري على حد سواء.
- تسلط الضوء على قيمة الرمز الفنية وما يتيحه من دلالات وأبعاد لا محدودة واشتماله على معاني مفتوحة على قراءات ذات مستويات عدة تدخل المتلقي في جدلية مع العمل الفني، يفضي أحياناً إلى التشويش بفعل الرموز التي تحملها مدلولاته.
- تبحث في دور الصورة الفنية في الدلالة، فبمجرد إنتهاء الفنان منها تتحول إلى خطاب أو رسالة لها وظيفة معينة، على أساس أنها تنطلق من فكرة معينة تخمرت في ذهن الفنان، فجسدها وفق معاييره الخاصة، فكل ما يظهر على الخامة له معنى في الواقع من جهة وفي ذهن المتلقي من جهة أخرى، لأن تفاعل العناصر التشكيلية للصور الفنية ينتج دلالات مختلفة تتيح للمستقبل المعايشة الداخلية لما هو مصور، فهي تشكل بديلاً عن اللغة، بل في بعض الأحيان أبلغ منها، وذلك وفقاً لمعطيات الموضوع وقدرة الفنان على تشكيل العناصر المكونة للصورة ومقدرة المتلقي في التعامل معها شرحاً وفهماً واستيعاباً ثم تأويلاً للوصول إلى فك علاماتها، ليصل إلى المغزى المخفي وراءها، كما أن الصورة الفنية كثيراً ما ترتبط بالثقافة والأيديولوجية وهذا راجع لطبيعة تركيباتها الداخلية فهي تُشَكَل دائماً بتكوينات عميقة مرتبطة باللغة، وأيضاً بالتنظيم الرمزي لثقافة ما أو مجتمع ما، وهي في الحقيقة وسيلة اِتصال وتمثيل للعالم، وهي موجودة في كل الثقافات الإنسانية.
- تهتم بقيمة المتاحف كمصدر من المصادر العامة لنقل وتبادل الثقافة، فهي وسيلة لإثرائها، كما أنها تعمل على تنمية وتطوير التفاهم والتعاون والسلام بين الناس، وهي في حد ذاتها مصدر للثقافة، لأنها تحمل في طياتها التاريخ، الثورات، الفن والعلم، ونظراً لأهمية المتاحف فقد اِهتمت الدول ببنائها والاحتفاظ داخلها بثرواتها، وجعلت منها نافذة سحرية على فترات تاريخية مضت.

1-1-4-الدراسات السابقة

تقتضي الدراسات العلمية السليمة في مجال البحث العلمي ضرورة وقوف الباحث على التراث العلمي، أو ما يسمى بالدراسات السابقة في مجال البحث العلمي أو حتى الدراسات المشابهة أيضا، ليتمكن بذلك الباحث من تحديد وصياغة مشكلة البحث بدقة وليُكوِن فكرة عامة عن النظريات المتاحة في البحث العلمي الذي يتناوله بالدراسة، كما أنه من شأن الدراسات السابقة أيضا أن توصل الباحث إلى الحقائق والنظريات والتعميمات والنتائج التي خلصت إليها هذه الدراسات. واعتمدنا في بحثنا هذا على الدراسات التالية والمرتبة كرونولوجياً:

الرسالة رقم (1) بعنوان: "دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم"

من إعداد الباحثة إيمان عفان وإشراف الدكتور بوكروح مخلوف، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير فيعلوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام جامعة الجزائر سنة 2005م.

حيث سعت الباحثة من خلال هذه الدراسة إلى:

- البحث عن فاعلية الدور الاتصالي الذي يمكن أن تلعبه الصورة بشكلها الفني وبالتالي إبراز قدرة اللغة البصرية على توصيل المعاني والرسائل.
- الكشف عن الرسائل والدلالات التي يمكن أن تحملها الصورة الفنية وذلك بتوظيف التحليل السيميولوجي على عينة الدراسة المتمثلة في ثلاث صور فنية (منمنمات) لمحمد راسم، هذا التحليل الذي سيمكننا من كشف المعاني الكامنة وراء الخطوط والأشكال والمساحات اللونية.

ومن أجل تحقيق ذلك اعتمدت الباحثة على المقاربة التحليلية السيميولوجية لأن الهدف منها هو تحليل الصورة الفنية الثابتة وتفكيك مفرداتها من أجل الكشف عما تخفيه من معاني ودلالات، ولكن مع ذلك وجدنا أنفسنا مطالبين بالإستعانة بالمنهج التاريخي في جوانب من هذه الدراسة وفقاً لطبيعة

المادة التي بين أيدينا والتي تستوجب منا العودة إلى الماضي لتقصي الحقائق التاريخية وراء هذه الصور الفنية.

تعمد هذه الدراسة إلى اختيار عينة قصدية بما أن المادة التي يعتمد عليها البحث أساساً محدودة، والتي تمثل مجموع منمنمات محمد راسم التي وظّف فيها الفن التصويري غير المجرد، ونعني بذلك أننا نستثني تلك اللوحات التي استعمل فيها فن الخط فحسب، أضف إلى ذلك أننا نستثني تلك اللوحات التي لا تنتمي إلى أسلوب المنمنمات.

تجدر الإشارة إلى أن عدد المنمنمات التي أنجزها محمد راسم على حسب ما جاء في كتيب أصدره المتحف الوطني للفنون الجميلة يبلغ اثنتين وعشرين (22) منمنمة تنقسم مواضيعها بين تلك التي تهتم بالحياة اليومية للمجتمع الجزائري القديم وتلك التي تولي أهمية لبعض الشخصيات والأحداث التاريخية التي مثلت فخر الجزائر، والأخرى التي تناولت مواضيع متعلقة بالممارسات الدينية للمجتمع الجزائري، وعليه فإن عينة البحث مختارة قصدياً وفق أسلوب التصوير للمنمنمات.

فكان مجموع وحدات العينة المختارة هو ثلاثة لوحات (منمنمات) مقسمة حسب المواضيع التي تناولتها كالتالي:

- لوحة (داخل المسجد) وقد تناولت موضوعاً دينياً بتطرقه لموضوع المسجد.
- لوحة (حديقة منزلية) تناولت موضوعاً ذو صبغة اجتماعية.
- لوحة (خير الدين بارباروس) تناولت موضوعاً تاريخا.

توصلت الباحثة للنتائج التالية:

- فن المنمنمات عند محمد راسم كأسلوب من أساليب فن التصوير عبارة عن جملة من الدلائل الأيقونية التي ترتكز على الخطوط والأشكال والمساحات اللونية، ولقد توصلنا إلى أن هذه الدلائل تعبر بالضرورة عن القيم الثقافية المحلية التي تولدت في إطارها، مما يفسر تميز فن المنمنمات عن بقية اِتجاهات مدارس فن التصوير الغربية على وجه الخصوص والعالمية عموما.

- اِهتم محمد راسم في مجمل لوحاته برسم أثواب الشخوص والعناية بتفاصيلها وزخرفتها وتنوع أشكالها باعتبار أنها ذات قيمة كبيرة على مستوى التحليل السيميولوجي إذ أن الثياب تحمل دلالات واضحة على المستوى الاجتماعي لصاحبها وعلى البيئة الثقافية التي ينتمي إليها، كما أنها خير مؤشر على الحقبة التاريخية التي تنتمي إليها، فعن طريق مدونات الثياب يستطيع الفنان أن يطلعنا على الإطار الزمكاني وكذا الإطار السوسيو– ثقافي.

- تتميز منمنمات راسم بطابع الجدية والدقة، الجدية في المواضيع المتناولة والدقة في اِختيار مكونات وعناصر اللوحات بشكل عام، مما يثبت أنه اِعتمد ليس فقط على ملاحظاته لتقاليد المجتمع الجزائري الذي عاصره في بدايات القرن 20م، والذي كان لم يزل محتفظا بشيء من نمط معيشته الماضية، بل كذلك على البحوث التاريخية والكتابات التي تناولت الفترة العثمانية.

الرسالة رقم (2) بعنوان: تقنيات التصوير الجداري والإِستفادة منها في تنفيذ جداريات مستمدة من وحدات التراث الشعبي السعودي

من إعداد الباحثة سحر يوسف إبراهيم وإشراف الدكتور محمد أحمد هلال، وقدم هذا البحث كمتطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية بكلية التربية جامعة أم القرى مكة المكرمة بالمملكة العربية السعودية سنة 2006 م.

حيث سعت الباحثة إلى تحقيق الأهداف التالية:

- الإِستفادة من التقنيات التنفيذية المتنوعة المستخدمة في التصوير الجداري عبر العصور المختلفة، مع الإِستعانة بوحدات زخرفية شعبية للوصول إلى الطابع الأصيل والمميز لجداريات مستحدثة تحمل سمات البيئة السعودية.
- دراسة التقنية الحديثة في مجال التصوير الجداري، وتأثيرها في الجوانب الجمالية والتعبيرية والإبداعية.

في سبيل ذلك اِعتمدت الباحثة على كل من المنهج الوصفي التحليلي في عرض المعلومات التي تختص بالجانب النظري، والمنهج شبه التجريبي من خلال التجربة التطبيقية التي تقدمها الباحثة وذلك للتأكد من فروض ومتغيرات البحث.

وتوصلت الباحثة من خلال هذه الدراسة لمجموعة من النتائج نذكر منها:

- إمكانية الاِستفادة من التراث الشعبي، وتوظيف عناصره الغنية بالقيم الفنية في صياغات تصميمية حديثة تصلح لأعمال تصوير جداري تتسم بالأصالة والمعاصرة.
- الاِستفادة من التقنيات والخامات التقليدية للتصوير الجداري كأسس لتحديث معالجات جدارية حديثة.
- تلعب الإضاءة الطبيعية والصناعية دور هام ومؤثر في اِبراز العمل الفني الجداري، والذي من شأنه تأكيد القيم الجمالية لأعمال التصوير الجداري ليلاً كان أو نهاراً.

الرسالة رقم (3) بعنوان: القيم الجمالية للأزياء في التصوير الجداري الروماني من القرن الثاني للميلاد إلى القرن الرابع للميلاد

من إعداد الباحثة إناس فتوح عبد الرحيم، وإشراف الدكتور صبري منصور والأستاذ الدكتور محمود أبو العزم، وقدمت هذه الدراسة للحصول على درجة دكتوراه في التصوير الجداري قسم التصوير كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان سنة 2006.

حيث سعت الباحثة إلى تحقيق الأهداف التالية:

- معرفة التأثيرات الزمنية والمكانية على اِختلاف التكوينات المتنوعة للأزياء الرومانية داخل الأعمال الجداريةالرومانية.
- معرفة الشخصيات التاريخية للأزياء في الجداريات الرومانية.
- التعرف على أثر الظروف السياسية والاجتماعية والدينية على التشكيلات الأيقونية للأزياء الرومانية.

وفي سبيل ذلك إعتمدت الباحثة منهجان المنهج التاريخي لمعرفة التأثيرات الزمكانية والظروف السياسية والاجتماعية والدينية على إختلاف التكوينات المتنوعة للأزياء الرومانية داخل الأعمال الجدارية وكذلك المنهج التحليلي الوصفي لأن البحث سيشتمل وصف وتحليل لهذه التكوينات المتنوعة للأزياء من خلال شخصيتها التاريخية مع عرض نماذج مختارة لبعض الصور الجدارية ويكون ذلك في بعض الدول الغربية المختارة كإيطاليا ورافينا وكذا بعض الدول الشرقية التي فتحها الرومان كمصر وتونس.

وتوصلت الباحثة من خلال هذه الدراسة لمجموعة من النتائج نذكر منها:

توصلت الي أن النماذج الجدارية من (إيطاليا) قبل الميلاد كانت من أجمل وأبدع الأمثلة وأكثرها عددا في موضوع الدراسة، ومع ذلك فقد جاءت النماذج الجدارية من تونس معبرة وتعكس نقاطاً وتنوعاً هاماً حول أحداث الحياة العامة، والأمثلة الجدارية من (رافينا) كانت غاية في الأهمية لكثرة المعلومات بها وأخيراً الأمثلة الجدارية من (مصر) لم تكتف بهذا الفن الشعبي الذي تميزت به فقط، بل نجدها عكست أيضاَ ذلك المزيج الرائع بين التأثير الإغريقي والروماني بلوحتها مع التأثير المصري الأصيل.

الرسالة رقم (4) بعنوان: تطور العلاقات الخطية ودلالاتها الرمزية في الرسوم الصخرية في جبال أكاكوس وجبال تاسيلي من فترة الرؤوس المستديرة إلى فترة الرعاة

من إعداد الباحثة والفنانة التشكيلية نجلاء علي المقطوف وإشراف الدكتور علي حسين الصغير في الفنون من أكاديمية الدراسات العليا بطرابلسسنة 2010م.

حيث سعت الباحثة إلى تحقيق الأهداف التالية:

- معرفة مدى اسهامات العلاقات الخطية في الفنون الصخرية في تطوير الشكل الفني.
- الكشف عن مدى اشتمال الأشكال الفنية الصخرية على دلالات رمزية.

لقد عالجت الباحثة هذا الموضوع استناداً إلى المنهج الوصفي التحليلي من خلال عدة مباحث تناولت في مجملها عدة موضوعات منها نشأة الفن الصخري في العصور الحجرية وطبيعة التغيرات

المناخية في الصحراء الكبرى وتطور المفاهيم المرتبطة بالفنون الصخرية والتطور الزمني للرسوم الصخرية وبداية اِكتشافها تاريخياً ومواقع هذه الرسوم الصخرية بجبال أكاكوسوتاسيلي.

وتوصلت الباحثة من خلال هذه الدراسة لمجموعة من النتائج نذكر منها:

- حيث توصلت إلى أن هناك تلازماً بين التطور الاِنساني العقلي والثقافي والحضاري ودرجة إبداعه الفني وذلك راجع بحسب هذه الدراسة إلى زيادة خبرة الانسان وتجاربه.
- كما أن هذا التطور لم يكن فجائياً بل جاء في مراحل متسلسلة مما يدل على أنه نشاط على درجة وافرة من التطور والتنظيم والرقي.
- وتوصلت أيضاً إلى أن الانسان البدائي قد تدرج في النضوج الفني من ناحية الأسلوب الخطي من مرحلة الرؤوس المستديرة إلى مرحلة الرعاة بما يتفق مع التطور الحاصل في تجاربه وبالتالي في خبراته.

الرسالة رقم (5) بعنوان: النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة

من إعداد الباحثة شاطو جميلة وإشراف الأستاذ الدكتور إسطنبول ناصر، وهي رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي، بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأداب واللغات والفنون جامعة وهران سنة 2013.

حيث سعت الباحثة إلى تحقيق الأهداف التالية:

- تهدف هذه الدراسة لإدراج جملة المفاهيم والمقترحات النظرية التي أسهمت في نشأة العلامة بأبعادها التركيبية والدلالية والتداولية، كما تندرج في سياق الكشف عن الخصائص البلاغية للأيقونة في ظروف مقامية محدة.
- سعت الباحثة إلى البحث عن جملة العناصر التي تجعل من الأيقونة خطاباً سيميائياً تداولياً بالنظر إلى أشكالها الثابتة والمتحركة، ما تحمله من قوة وجودة في التبليغ والتواصل، إضافة

إلى ما تملكه من جماليات فنية قادرة على التأثير والاقناع سواء كان العمل على المسرح أو السينما أو الإشهار.

اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على المقاربة السيميولوجية، ذلك أن السيمياء المعاصرة المعاصرة بحر واسع لا يمكن دراسة تطبيقاته الأيقونية في كل مجالاته، لذلك اِقتصرت الدراسة التطبيقية على نماذج تطبيقية من المسرح والسينما والإشهار، بوصفهم نماذج إيضاحية لتطبيقات الأيقونة كما تم الإشارة فيه إلى الفروقات ونقاط الائتلاف.

وتوصلت الباحثة من خلال هذه الدراسة لمجموعة من النتائج نذكر منها:

- إن مبدأ المشابهة في العلامة الأيقونية وسيلة تستند إليها الأيقونة كما تستند إلى ما يناقض المشابهة من مقابلات ومتناقضات.
- الخطاب الإشهاري خطاب إقناعي في جوهره يتسم بالدقة والإبداع وحتى يبلغ هذا الخطاب غايته أخذ ينهل من مجالات مختلفة أدبية وتقنية وغيرها، كما اِعتمد على ركيزتين لغوية وأيقونية.
- إن تلاحم النسقين اللساني والأيقوني معا، عامل مهم في إبعاد الغموض عن الرسالة الإشهارية، لما يولده من دلالات إيحائية تحث المتلقي على سلوك معين، وهذا له صلة وطيدة بنجاح الحملات الإشهارية، لما تحكمه العملية من ضرورات ثقافية وبلاغية.
- من الوسائل الإِخراجية التي تمنح الصورة قوتها وجاذبيتها ودوام تشويقها عمل المخرج على اِختيار اللقطات المناسبة، زوايا التصوير، حركة الكاميرا...إلخ.

الرسالة رقم (6) بعنوان: ***The Wall Paintings of Çatalhöyük (Turkey): Materials, Technologies and Artist***

رسالة دكتوراه بعنوان التصوير الجداري بكتلهيوك بتركيا، الأدوات والتقنيات والفنانين، من إعداد الباحث Duygu Seçil Çamurcuoğlu بمعهد الأركيولوجيا جامعة لندن سنة 2015.

حيث سعى الباحث إلى تحقيق الأهداف التالية:

التحقيق في التكنولوجيات المعتمدة في تزيين هذه اللوحات بالتفصيل، وربط الدراسات السابقة على أصباغ CATALHYOK في سياق تكنولوجي واجتماعي أوسع، بالإضافة إلى التحقيق في طبيعة هذا الإنتاج الفني والمواد المستخدمة وتفاعلها مع بعضها البعض ومدى تخصص هذه الممارسة داخل المجتمع باستخدام الأدوات التحليلية المتاحة.

اِستخدم الباحث من أجل تحقيق أهداف هذه الدراسة على المنهج التحليلي لمعرفة السياق الاجتماعي، بالإضافة إلى التحليلات المادية للتعرف نوع الجص والصبغات التي استخدمت في الرسم، ومعرفة الأدوات والتقنيات التي تم بها تنفيذ اللوحات.

وتوصل الباحث من خلال هذه الدراسة لمجموعة من النتائج نذكر منها:

- أظهرت الأبحاث أن معظم الأسر شاركت في صنع لوحات الحائط، وصيغة المواد والتقنيات كانت منبثقة من علاقتهم الوثيقة ببيئتهم، واِستند هذا الإنتاج على الممارسات والتقاليد الطويلة الأمد التي تم إنشائها.
- كما تضمنت النتائج النهائية لهذه الأطروحة وصفاً لمراحل إنتاج هذه الجداريات من خلال الرسم بياني تشغيلي.
- كما أن جداريات مكانة هامة عند جماعة كتلهيوك جعلت منها ذات أهمية رمزية بالغة بالنسبة لمجتمعهم، ولقد كان لهم معرفة معمقة بالبيئة المحيطة وكذلك بمواردها.

موقع البحث من الدراسات السابقة

اشتملت الدراسات التي عرضناها على أبرز المساهمات العلمية التي لها صلة بموضوع الدراسة، وبالرغم من النقص الهائل في الدراسات الإعلامية التي تناولت الصور الفنية من الناحية الدلالية، حاولنا الاستفادة من هذه الدراسات التي تم تقديمها للدوائر العلمية بهدف الحصول على شهادة ماجستير ودكتوراه بغرض:

- بناء إشكالية البحث وتحديد أبعادها ومجالاتها وإثرائها.

- صياغة تساؤلات الدراسة بالإعتماد على نتائج الدراسة السابقة.
- تحديد أهداف البحث بالاعتماد على نتائج الدراسات السابقة.
- تفادي التكرار في البحوث والتأكد أن هذه الدراسات لم تتطرق للمشكلة التي نحن بصدد تناولها.
- إيجاد أسباب ومسوغات مقنعة لدراسة الأيقونة والرمز في الصورة.
- زودتنا بالمعايير والمقاييس المعتمدة في تحليل الصور الثابتة، والاستفادة من مناهج التحليل المختلفة لتطوير أدوات تحليلية جديدة.
- الاستفادة من المصادر التي مكنتنا من تحديد الإطار النظري الذي بنينا عليه هذه الدراسة.
- مكنتنا من تجنب العديد من المزالق المنهجية التي وقع فيها الباحثون السابقون.

فهذه الدراسة التي نحن بصدد إنجازها ستضيف أبعاد ومعلومات جديدة إلى سيميولوجيا الصورة وذلك من خلال معطيات جديدة، بالإضافة إلى الأسلوب السيميولوجي المعدل بما يتلائم وطبيعة المادة المدروسة، والتي تشتمل على دراسة المفردات العمرانية والطبيعية (الفضاء) إضافة إلى الانسان والحيوان.

1-1-5- تحديد مفاهيم الدراسة

يعد تحديد المفاهيم والمصطلحات العلمية أحد الطرق المنهجية الهامة في تصميم البحوث، فالدقة والموضوعية من خصائص العلم التي تميزه عن غيره من ضروب المعرفة، ومستلزمات الدقة في العلم وضع تعريفات واضحة ومحددة لكل مفهوم أو مصطلح يستخدمه العلماء والباحثون في كتاباتهم ودراستهم، أي أن تحديد المفاهيم المختلفة لموضوعات البحث وعرض التعاريف التي ذكرت من قبل المختصين والعلماء للظواهر الاجتماعية محل الدراسة إنما يمثل أهمية كبيرة تضفي على ظاهرة الدراسة ضرباً من المعرفة المتنوعة بجوانبها الاجتماعية المختلفة، وتحقق نوعاً من الدقة والموضوعية خاصة بعد أن اعتمدت العلوم الاجتماعية على الأسلوب العلمي الدقيق[1]. وفيما يلي تعريف المفاهيم الأساسية في دراستنا: (الأيقونة، الرمز، الصورة الجدارية، والمتحف):

[1] شفيق محمد، **البحث العلمي الخطوات المنهجية لإعداد البحوث الاجتماعية**، م1، ط1، مصر، المكتبة الجامعي الحديث الإسكندرية، 2001م، ص 62.

1) تعريف الأيقونة (icone)

تعريف الأيقونة لغةً

تعد الأيْقونة صورة أو تمثالاً مُصغَّراً لشخصيّة دينيّة يقصد بها التَّبرُّك، جمع أيقونات، وهي أيضاً غلافة صغيرة من فضّة أو ذهب تُحفظ فيها ذخيرة من ذخائر القدِّيسين وتعلَّق في العنق عادة. أما في مجال الحاسبات والمعلومات فهي علامة أو رمز لبرنامج معيَّن تمّ تخزينه داخل الحاسوب، تظهر على سطح المكتب، وبالنقر عليها يتم فتح هذا البرنامج[1].

تعريف الأيقونة اصطلاحاً

تركز الدلائل التشابهية analogiques أو الأيقونية iconiques في السيميولوجيا على مبدأ التشابه ressemblance بين الدال والمدلول سواء كان التشابه سمعي أو بصري، مثل الضوضاء وبصري مثل: الرسم أو الصورة، وتسمى في السيميولوجيا هذه الدرجة من التشابه أو "التحليل" بين الدال والمدلول، بالدرجة الأيقونية degré d'iconicité وهي الدرجة التي تسمح لنا بالتعرف من خلال الصورة أو الرسم مثلاً على علاقة معينة يشترك في إدراكها فرد أو عدة أفراد من الجماعة نفسها[2].

المقاربة الأولى في تعريف الأيقونة

الأيقون هو العلامة التي تشير إلى كائن فقط بحكم بعض الخصائص لديه، قد يكون هذا الكائن موجوداً فعلاً أم لا[3]. قد يكون أي شيء أيقونة لشيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أم كائنا أم قانونا له بمجرد أن يشبه الشيء ويستخدم دليلا له مثال: يجسد الممثل وصورته بالنسبة للشخصية التي يتقمصها أيقونة وإذا كان الممثل فريد من نوعه لا يمثل الا نفسه (لا يمثل شخصية معينة) نكون

[1] أبو العزم عبد الغني، **المعجم الغني**، ط1، م1، مصر، دار الكتب العلمية،2013، ص132.

[2] أبراقن محمود، **المبرق قاموس موسوعة للاعلام والاتصال، دط، الجزائر**، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2004، ص668.

[3] Eda ÇORBACIOGLU GÖNEZER. UTILISATION DES ICONS ET DES SYMBOLES DANS LES AFFICHES PUBLICITAIRE, Uluslararası Sosyal Aratırmalar Dergisi The Journal of International Social Research. Cilt: 7 .Sayı: 34 . Volume: 7 .Issue: 34. P 1.

هنا بصدد التطابق الأيقوني الذي نجده في المدرسة الطبيعية التي تزعم بأنها تعكس الواقع كما هو بدون تحويله [1]،فالدلائل الأيقونية ترتكز على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول كالشبه البصري مثل: الرسم والصور الفوتوغرافية.

المقاربة الثانية في تعريف الأيقونة

اِختلف إيكو (Umberto Eco) عن بيرس (Peirce) في مفهوم العلامات الأيقونية على أن الربط بينهما مجرد تشابه وقد تجاوز إيكو العلاقة المادية بين الأيقونة وما تقترن به إلى علاقة ذهنية تقوم على أساس الفكر والثقافة، وذلك أن الممارسات الاجتماعية والثقافية تستبق بأي فكرة[2] .

المقاربة الثالثة في تعريف الأيقونة

تختلف نظرة لوتمان (Lutheman) للعلامة الأيقونية حيث يرى أنها لا تقف عند حد التشابه بل تمتد إلى أبعاد ثقافية أخرى، فعلى طول التاريخ البشري ومهما أوغلنا في الماضي لا نجد إلا نوعين من العلامات متماثلين ثقافياً، هذان النوعان هما الكلمة والصورة لكل منهما تاريخ ولكن يبدو أن وجود كل من النظامين أمر ضروري لتطور الثقافة[3].

تعريف الأيقونة إجرائياً

الأيقونة هي علاقة تحيل إلى الشيء الذي تدل عليه بفضل خصائص تملكها، قد يكون أي شيء في الصور الجدارية أيقونة لشيء آخر في الواقع بمجرد وجود تشابه بين الدال والمدلول، وقد تتجاوز ذلك إلى علاقة ذهنية بينهما، والقائمة على أساس الفكر والثقافة وقد تشمل أبعاد ثقافية أخرى.

---

[1] المرجع السابق، ص668.

[2] قدور عبد الله الثاني، **سيميائية الصورة**، ط1، عمان، الأردن، الوراق للنشر والتوزيع ،2008م، ص 71.

[3] المرجع السابق، ص 71.

2) الرمز (symbole)

تعريف الرمز لغة

"الرمز": "تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون لتحريك الشفتين بالكلام غير المفهوم باللفظ من غير الإبانة بصوت إنما هو غشارة الشفتين وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزاً: غمزته..."وفي القرأن الكريم يقول الله تعالى: "قال ربي إجعلي أية قال أيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً وأذكر ربك كثيراً وسبح بالعشي والإبكار"(3: 41) ولفظ الرمز هنا كما شرحه الأستاذ محمد حسن الحمصي "أن تعجز عن تكليمهم بغير علة فلا تتفاهم معهم إلا بالإماء والإشارة"[1].

تعريف الرمز اصطلاحاً

يعد الرمز إِشارة اتصالية (راجع signal) تستند الى ركائز طبيعية مثل: الدخان يعني وجود نار، بخلاف الدليل الذي لا يتمتع بأي علاقة طبيعية من شأنها أن تربط بين الأصوات، أو بين شكل الضوء الأحمر الذي يدل على الخطر. حيث يدل الرمز"z" الذي تتضمنه لافتة المرور (منعطف خطير) على وجود خطر محتمل، وهكذا توجد بين العنصر "أ" (شكل اللافتة) والعنصر "ب " منعرج خطير علاقة طبيعية أو فيزيائية وطيدة أي علاقة تشابهية "rapport analogique"وفي هذا المثال يعد الرسم "z" رمزا، إذن الرمز هو الاشارة الاتصالية التي تسجل علاقة تشابهية ثابتة داخل ثقافة معينة[2]. والرمز هو بالضرورة تشارك في العلاقة تكاملية ثلاثية مع اثنين آخرين، (إشارة ومؤشر). وبعبارة أخرى، فإن رمز يمكن أن يكون مبدعاً مرتبطاً بالمؤشر في حد ذاته[3]،

ومن أبرز ما جاء في تعريف الرمز نذكر[4]:

---

[1] بوقاسة فطيمة، **جميلة بوحيرد، الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2007م، ص18

[2] أبراقن محمود، مرجع سابق، ص668.

[3] ÉMILIE GRANJON ,SÉMIOGENÈSE DE LA SYMBOLIQUE ALCHIMIQUE. THÈSE PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE ,UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL. P 245_250

[4] بوقاسة فطيمة، مرجع سابق، ص-ص 26 -29.

الرمز عند دي سوسير (Ferdinand de Saussure):

تنقسم العلامة عند دي سوسير إلى دال ومدلول وأن العلاقة بينهما اعتباطية غير مفسرة" والعلامة وفق تصور دي سوسير هي كيان نفسي ذو وجهين مفهوم وصورة سمعية أو دال ومدلول والعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية أي هي علاقة غير معللة" وبالتالي فقد أقصى الواقع الخارجي الذي تشير إليه العلامة وهو المرجع.

الرمز عند ريتشارد وأودغن (Ogden and Rlichards):

عارض أودغن وريتشاردز فرضية دي سوسير معارضة شديدة من خلال كتابهما The Meaning of meaning– معنى المعنى – "حيث أشارا إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكار من جهة والأشياء المشار إليها من جهة أخرى" وإبتدعا المثلث الدلالي الذي أصبح عماد النظرية المنطقية الدلالية من فكرة ومرجع ورمز وأصبحت هذه النظرية تعرف بالنظرية الإيحالية، إذ إهتمت بالعلاقة القائمة بين الكلمات والفكرة التي هي العلاقة السببية، معنى ذلك وجود فكرة يقتضي بالضرورة وجود الرمز الحامل الحسي لهذه الفكرة فالرموز لا تحيل إلى الأشياء إلا بواسطة الأفكار.

والملاحظ أن الباحثين جعلا الرمز دالاً لغوياً على مدلول ذهني له ما يؤكده في الواقع غير اللغوي، وهذا مفهوم فضفاض وعام لا يتناسب وغايتها في الإلمام بحقيقة الرمز وجوهره.

الرمز عند شارل ساندرس بيرس (*Charles Sanders Peirce*)

تدين السيميائية بإنطلاقتها للفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس حيث أرسى قواعد العلامة اللغوية، وهي تختلف عن تلك التي إبتدعها نظيره السويسري فيردينان دي سوسير، وكان تمثيل بيرس للعلامة يرتكز على ثلاث أركان: القرينة والرمز والإشارة، والرمز بالرغم مما اكتنفه هذا المصطلح من معان متغيرة ومحيرة أيضاً بل ومتناقضة حتى على مر الأزمان إلا أنه لا يقوم على أي من العنصرين المذكورين (التشابه والجوار) فعند بيرس الرمز هو علامة تتجاوز الجوار والمشابهة ويشترط لتحققه أن يتواضع عليه الناس ويصطلحوا، ومن ذلك الميزان الذي يدل على العدالة.

تعريف الرمز إجرائياً

الرمز هو كل الإشارات اتصالية في الصور الجدارية والتي تستند إلى ركائز طبيعية بحيث تسجل علاقة تشابهية ثابتة داخل ثقافة معينة، وبالتالي فالعلاقة بين تشكيلات الصور الجدارية والتشكيلات الواقعية تكون علاقة إعتباطية غير مفسرة بحيث يكون الرمز فيها دالاً شكلياً أو لغوياً على المدلول الذهني له، ويتجاوز الجوار والمشابهة ويشترط لتحققه أن يتواضع عليه الناس.

3) تعريف الصورة الجدارية (Wall painting)

تعريف الصوة الجدارية اصطلاحاً

الجدارية هي كل ما يعلق على الجدار أو يدعمه جدار، سواء كان لوحة أو وسام على الجدار[1]، وتعد الصورة الجدارية هي أحد أساليب فن التصوير الذي ينفد على سطوح الجدران أو السقوف أو الأرضيات بإحدى أنواع التغطية المختلفة من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والملمس والشكل وكذلك الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر، فضلاً على أنها تخدم الحاجات الإنشائية للعمارة. وهو من جانب آخر يمثل أحد جوانب التراث الثقافي، ولهذا كانت صور الجداريات من أقدم التقاليد وأرقاها في تاريخ البشرية والفن، حيث أثبتت أن الإنسان وجد فيها وسيطاً جيداً لنقل أفكاره ومعتقداته[2].

وتعد الجداريات عناصر الزخرفية مستخدمة على نطاق واسع في الهندسة المعمارية التقليدية. وهي تعكس الوضع الثقافي والاجتماعي في الفترة من الفترات الزمنية [3]، والتصوير الجداري أو الجداريات كما أُصطلح عليها واحد من حقول الفن التشكيلي... هو مصطلح فني ذو تاريخ طويل وسمات جمالية متنوعة، وجاء في عدة مصادر تحت مسمى **Wall painting** أو **Mural painting** ويعني الرسم والتصوير على الحائط لأغراض متنوعة ومختلفة قد تكون تسجيلية أو رمزية

[1] Lehel Gal. murales techniques. Renewal tradition in personal Context. DLA theses. Hugarian Acadimy of fine arts doctorat School .2011.p1

[2] إحسان عزمان الرباعي، **جداريات الجامع الأموي**، ط1، سوريا، مكتبة زهراء الشرق، 2006م، ص32.

[3] M. Korumaz , A. Gulec Korumaz ,REPRODUCTION OF TURKISH TRADITIONAL WALL-PAINTING USING CLOSE RANGE PHOTOGRAMMETRY, A CASE STUDY IN GAZIANTE ,International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, Vol. XXXVIII, Part 5 Commission V Symposium, Newcastle upon Tyne, UK. 2010. P16.

وقد تكون جمالية خالصة، وعموماً إرتبط الفن الجداري بوجدان الإنسان ليعبر عن مكنونات أخرى تستمد أصولها من دوافع ومرجعيات عديدة وفق العامل الديني الذي كان فعالاً ومؤثراً وموجهاً[1].

وتعرف دائرة المعارف البريطانية التصوير الجداري أنه "فرع من التصوير الذي يتعامل مع زخرفة الجدران والأسقف بالمنشأة المعمارية وهو يختلف في صلبه عن مختلف أنواع الفنون كونه متصل اتصال عضوي بفن العمارة[2].

تعريف صورة الجدارية إجرائياً

يعد فن التصوير الجداري شكل من أشكال الاتصال الشخصي أو الجماعي التي عرفها الإنسان منذ القدم، حيث يرسم أو يطبق على الجدران أو الأسقف أو الأرضيات لأغراض مختلفة قد تكون تسجيلية تحاكي تاريخ أمة وأمجاد شعوب، أو جمالية يكون الغرض منها الارتقاء بالذوق العام.

4) تعريف المتحف (Musée)

تعريف المتحف لغةً

تعود لفظة متحف Museum-Musée إلى الكلمة اللاتينية Mouseion التي أطلقها الإغريق على المعبد المشيد على التل الهيليكون قرب إكربول أثينا، وكان هذا المعبد مخصصاً لربات الفنون اللاتي يدعون موزيس، وكانت كل واحدة من هذه الربات ترعى نوعاً من أنواع الفنون وكان هذا المعبد يضم كنوزاً فنية هامة للألهة[3]،أما في اللغة العربية فهي مشتقة من (أتحفه إليه) أي أهداه إليه ولفظة تحف تعني الهدية والشي الفاخر الثمين، كما تستخدم كلمة متحف للدلالة على المكان الذي يحفظ مجموعات من القطع الفريدة وتجمع فيه الهدايا والأشياء الفاخرة والثمينة والآثار الفنية والممتلكات

[1] بركات سعيد محمد، **الفن الجداري الخامة العرض والموضوعات**، ط1، مصر، عالم الكتاب، 2008م، ص9.

[2] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، **رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية، جامعة أم القرى، 2013م، ص7.

[3] الحجي سعيد وديوب ابتسام، **علم المتاحف**، دت، سوريا، منشورات جامعة دمشق، 2013م، ص 20.

الثقافية والنفائس والقطع النادرة التي تهفو النفوس إلى رؤيتها وتتطلع إلى التأمل فيها والإعجاب بها[1]، وأخذ معناه الحالي الذي يدل أيضاً على المجال الثقافي في أواسط القرن الثامن عشر ميلادي[2].

تعريف المتحف اصطلاحاً

هي موضع التحف الفنية أو الأثرية أو المقتنيات التاريخية، وتعرض بها التحف الفنية والأثار القديمة، وفي إنجلترا تعني كلمة متحف Museum مكان الاهتمام بأجناس الشعوب وآثارهم، أما قاعة الفن Art Gallery فهي المكان الذي يضم الصور والمنحوتات... وفي بلاد اليونان القديمة Mouseion هو مكان تماثيل أرباب الفنون التسع "الغناء والشعروالموسيقى والكوميديا والخطابة والبيان والجمال..." وفي الحضارات القديمة عندما كان يراد مكان الاهتمامات الدينية كانت تبنى المعابد، والمقصود بالمتحف في لغة العصر المكان الذي يضم بين جدرانه التحف الفنية والأشياء الثمينة والمتروكات التاريخية لأهميتها في نواحي التثقيف والتعليم[3]. وفي العصر الحديث يعد المتحف متحف هو مؤسسة غير ربحية، دائمة في خدمة المجتمع وتطوره[4].

تعريف المتحف إجرائياً

هو مكان حفظ الآثار واللقى الفنية والتاريخية وكل ما يتصل بالتراث التاريخي أو الفني أو الإثنوجرافي، بغرض حفظها ووقايتها من التلف وترميمها، وعرضها على الجمهور والتعريف بها من خلال مختلف الوسائل والطرق من أجل تحقيق متعة التعلم والمعرفة.

---

[1] زهدي بشير، **المتاحف دراسات ونصوص قديمة**، ط1، دمشق سوريا، منشورات وزارة الثقافة، 1988م، ص15.

[2] أدمز فليب وآخرون، **دليل تنظيم المتاحف**، ترجمة محمد حسن عبد الرحمان، ط2، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص13.

[3] عبد الفتاح مصطفى غنيمة، **المتاحف والمعارض والقصور وسائل تعليمية**، مذكرة ماجستير، مصر، كلية الآداب جامعة المنوفية والمنتدب بكليات الآداب والعلوم والفنون، سلسلة المعرفة الحضارية 2، 1990م، ص70.

[4] Bernice L. Murphy,The Definition of the Museum, Potts Point [Sydney] Australia 2011, p1.

1-1-7-منظور الدراسة: قراءة سيميائية في الأسطورة عند رولان بارت

معنى الأسطورة

عمل رولان بارت (Roland Barthes) في كثير من المقالات التي نشرها للكشف عن الصور النمطية التي يتم تصويرها كأشياء طبيعية، واِجتهد في نزع القناع عن الأشياء التي تأخذ مأخذ تسليم باعتبارها أوهام أيديولوجية فما الذي يعنيه بارت بالأسطورة؟

في حالات كثيرة عند قيامه بكشف المضامين الايديولوجية لما يبدو طبيعيا نجد أن كلمة الأسطورة تعني وَهْماً ينبغي فضحه، ومن الأمثلة الجيدة معرض للصور الفوتوغرافية بعنوان العائلة الانسانية الكبيرة كتب فيه بارت يقول: هدفه اِبراز الطابع الكوني للممارسات الانسانية في الحياة اليومية في جميع بلاد العالم وتبين أن الموت، الوحدة، العمل والمعوق... الخ تفرض على الدوام أنماط السلوك ذاتها من خلال رسم الصورة الانسانية بكل تنوعاتها باعتبارها عائلة كبيرة واحدة، كل شيء هنا... يهدف الى كبح الثقل الحاسم للتاريخ عن طريق فرض وجود طبيعية انسانية مشتركة تحت الاختلافات السطحية في المظاهر، والمؤسسات والظروف الانسانية ويذهب بارت الى أن الفكر التقدمي عليه أن يعمل دائما على قلب أطراف هذه الخدعة الموحلة في القدم وألا يتوقف عن كشط سطح الطبيعة وقوانينها وحدودها بغية الكشف عن التاريخ هناك وتقديم الطبيعة ذاتها بوصفها تاريخية في نهاية المطاف.

فتمثل كل صورة من الصور في المعرض مشهدا إنسانيا، ومن خلال جمعها معا بهذه الطريقة تكتسب الصور معنى من المستوى الثاني (معنى أسطوريا) يرغب في الكشف عنه، وبالمثل تعمل هذه الموضوعات والممارسات الأخرى حتى أكثرها نفعية بالطريقة ذاتها، حيث يخلع عليها الاستخدام الاجتماعي معنى من الدرجة الثانية فالنبيذ مثلا يمثل أساسا لأخلاقية الجماعة في فرنسا، فهو يمثل ممارسة جماعية اِجبارية وتناوله طقسا للدمج الاجتماعي وعبر توليد معاني أسطورية تسعى الثقافات الى جعل أعرافها خاصة تبدو كأنها حقائق من الحقائق الطبيعية[1].

[1] وكولر جونثان، **رولان بارت مقدمة قصيرة جداً**، ترجمة سمير فرج، ط1، القاهرة، مصر، الهنداوي، 2016م، ص – ص 31-32.

لكن لو أصبح كل شيء في الحياة اليومية مجالا لعمل عالم الأساطير، فببساطة لن تصبح أوهاما ينبغي تبديدها، مثل أسطورة العائلة الانسانية، ورغم أن المكانة المتميزة للنبيذ أسطورة فإنها ليست وهما على وجه الدقة، ويشير بارت الى المعضلة التي تواجه عالم الأساطير، فالنبيذ شيء طيب على حد قوله من الناحية الموضوعية، خيرية النبيذ أسطورة، بمعنى آخر صورة النبيذ لا بخواصه وتأثيراته، بل بالمعاني من المستوى الثاني التي تخلعها عليه الأعراف الاجتماعية، فانطلاقا من الأسطورة، بوصفها وهما، سرعان ما ينتهي بارت الى التأكيد على أن الأسطورة شكل من أشكال التواصل (لغة) يشكل نسق ومعنى من الدرجة الثانية، فبذاءات اِيبير على سبيل المثال تملك معنى من الدرجة الأولى بوصفها علامات لغوية، لكن ما يفوق ذلك هو معناها الثاني (الأسطوري) البذاءة كعلامة للثورة.

وتحمل الأسطورة حجة جاهزة على الدوام، اذ يستطيع ممارسوها دائما اِنكار وجود معنى من الدرجة الثانية، ويزعمون أنهم يرتدون ملابس معينة لأنها مريحة، وليس لأنها تحمل معنى، بيد أن المعاني الأسطورية تمارس عملها رغم كل الانكارات، فثمة حقيقة مربكة رغم كل شيء والتي تعمق نفوره بلا شك، إذ يتواطأ عالم الأساطير مع ما يهاجمهمن خلال اِبراز ما يأخَذ مأخذ تسليم وتوضيح المعاني الأسطورية، وبدلا من الترويج لاستخدام أكثر فائدة للعلامات، ينبغي تعظيم العلامة نفسها (الصورة، الموسيقى، النص)، وسواء أكان ذلك أكثر فعالية أم لا، فإنه من المؤكد أننا لا نستطيع أن نستنتج ما حدث، لأن تبديد الأوهام لا يفضي إلى الأسطورة لكنه من قبيل المفارقة يمنحها حرية أكبر.

يدشن بارت في كتاب "أسطوريات" تقليدا جيدا في تبديد الأوهام، كأن يأمل أن تكون له نتائج سياسية، فقد ذهب عام 1953 الى أن تحليل الأساطير هو الوسيلة الفعالة الوحيدة التي تمكن المثقف من القيام بالفعل السياسي، ورغم أنه اِنحاز فيما بعد الى الاِستعاضة من السخرية أو التهكم بحكم الأساطير بنقد شامل للعلامة، فإن أعماله ظلت محتفظة بولع عالم الاساطير بالمعاني من المستوى الثاني وأضحت أساطير الحياة اليومية مصدرا للكتابة بدلا من أن تكون مناسبة لاتخاذ مواقف سياسية[1].

[1] المرجع السابق، ص-ص 31-36.

الأسطورة بالطبع ليست أي كلام إذ لابد للغة من شروط خاصة حتى تصبح أسطورة وهي شروط سنتكلم عنها لاحقا، لكن ما ينبغي طرحه منذ البداية هو أن الأسطورة ليست موضوعا ولا مفهوما ولا فكرة، إنها صيغة من صيغ الدلالة، فهي شكل يجب أن توضع له حدود تاريخية وشروط استخدام لإعادة استثمار المجتمع من خلالها.

نرى من قبيل الوهم التام أن نلجأ إلى التميز الجوهري بين الموضوعات objets الأسطورية، لأن الأسطورة كلام وكل ما يخضع للخطاب من شأنه أن يصبح أسطورة لأن الأسطورة (كلام) لا تعرف بموضوع رسالتها إنما من خلال الطريقة التي نلفظها بها: هناك حدود شكلية للأسطورة، ولا وجود للحدود الجوهرية فيها إذ كل شيء يمكن أن يصبح أسطورة، لأن العالم لا ينضب من الإيحاءات، فكل الموضوعات يمكنها أن تنتقل من وجود مغلق أخرس إلى حالة شفوية متفتحة أمام اِمتلاك المجتمع، لأنه لا وجود لقوانين تمنعنا من الحديث عن الأشياء، فبعض الموضوعات تصبح فريسة للكلام الأسطوري خلال فترة ما ثم تختفي لتحل محلها موضوعات أخرى فتصل إلى الأسطورة.

إذ يمكننا تصور أساطير قديمة جدا لكن ليس هناك أساطير أبدية، لأن التاريخ البشري هو الذي ينقل الواقع إلى حالة الكلام، فهو وحده من ينظم الحياة وهو اللغة الأسطورية Mythologie لأن الأسطورة كلام اِختاره التاريخ ولا يمكن أن ينبثق من طبيعة الأشياء.

فهذا الكلام هو رسالة وبالتالي يمكن أن تكون شيئا آخر غير شفهي، كالكتابات، والصور الضوئية...إلخ كل هذا من شأنه أن يشكل قاعدة للكلام الأسطوري، فلا يمكن تعريف الأسطورة من خلال مادتها أو موضوعها، إذ أن أي مادة يمكن أن تُحمَل عشوائيا بالدلالة، فالسهم الذي نحمله من أجل التحدي هو أيضا كلام لا شك أن الكلام والكتابة من خلال نظام الإدراك لا تتوسلان نمط الوعي نفسه[1].

الصورة نفسها تتضمن أكثر من صيغة للقراءة التخطيطية schéma وهي تحمل دلالة أكثر مما يحمله الرسم، والتقليد يتحمل أكثر مما يتحمله الأصل، والكاريكاتير كذلك يتحمل أكثر مما تتحمله اللوحة، لكن الأمر والحق يقال لم يعد يتعلق بصيغة نظرية من صيغ العرض لأننا هنا إزاء تلك

[1] الأحمر فيصل، **الدليل السيميولوجي**، ط1، الجزائر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2010م، ص-ص 49-50.

الصورة الموضوعية لتشير عن تلك الدلالة، الكلام الأسطوري يتكون من مادة صنعت مسبقا بهدف كتابته تفترض مسبقا وعيا دالاً يمكننا أن نستدل به عليها بمعزل عن مادتها.

وهذه المادة ليست بلا قيمة فالصورة أكثر ضرورة من الكتابة لأنها تفترض الدلالة دفعة واحدة دون أن تقوم بتحليلها أو بعثرتها لكن هذا لم يعد فرقا تكوينيا.

إذن يعني باللغة أو الخطاب أو بالكلام أية وحدة أو أي تركيب synthèse دال، سواء كانت تلك الوحدة كلامية أو مرئية، وسنتعامل مع الصورة كما سنتعامل مع المقال الصحفي فقبل زمن طويل قبل إختراع الأحرف الهجائية كانت هناك أشياء مثل الكيبوإنكا أو رسومات شبيهة بالكتابة، وهي كلمات تصورية (كلمات نظامية)، فالتعامل مع الأسطورة ليس ألسني بالضرورة، لأننا نتعامل مع شأن عام هو إمتداد لألسنية ونقصد هنا السيميولوجيا[1].

الأسطورة كما هي منظومة سيميولوجية

الأسطورة هي جزء من دراسة العلامات التي إفترض سوسير وجودها منذ أربعين سنة تحت إسم سيميولوجيا، لكن السيميولوجيا لم تتشكل بعد، ولكن مع ذلك فمنذ سوسير وأحيانا بمعزل عنه، فإن جزء من البحث المعاصر لا يستغني عن العودة إلى قضية الدلالة، التحليل النفسي، البنيوية، وعلم النفس المستحضر للصور (eidétique)، بعض المحاولات الجديدة لم تعد ترغب في دراسة الواقعة إلا من خلال دلالاتها، لكن إفتراض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميولوجيا.

وفي التحليل (النقد) عليه أن يلائم بين المناهج واللغات ولو خفف شبح الشكلانية من ترويع النقد التاريخي فلعله كان بالإمكان أن يكون أقل عقما، ولكان فهم الدراسة النوعية للأشكال لا تتعارض مع المبادئ الضرورية للشمولية والتاريخ، بل على العكس: فبمقدار ما تحدد المنظومة نوعيا في أشكالها، بقدر ما تنصاع للنقد التاريخي، فالأسطورة تدرس الأفكار المشكلنة.

تفترض السيميولوجيا وجود علاقة بين حدين هما الدال والمدلول، وهذه العلاقة تهتم بالموضوعات ذات الطابع المختلف، ولهذا فالعلاقة بين هذين الحدين ليست علاقة مساواة، بل هي علاقة تكافئ،

[1] المرجع السابق، ص 51.

وهنا يجب الاشارة الى أنه في أي منظومة سيكولوجية تكون إزاء ثلاثة حدود مختلفة وليست حديث فقط، لأن ما نفهمه ليس حد إثر حد، بل هي العلاقة المتبادلة التي تربط هذه الحدود ببعضها البعض وبالتالي هناك دال، مدلول، علامة، والتي هي المجموع التشاركي لهاتين الحدين، مثال حصاه سوداء لها عدة دلالات لكن إذا حملت بمدلول نهائي (الحكم بالإعدام في اِقتراع...) فإنها تصبح علامة، فبين الدال والمدلول والعلامة اِقتضاءات وظيفية دقيقة جدا بحيث يبدو تحليلها لا طائل منه، لكن سنرى أن لمثل هذا التميز أهمية أساسية لدراسة الأسطورة بِاعتبارها رسما خياليا schéma سيميولوجيا.

طبعا تلك الحدود الثلاث ماهي إلا حدود شكلية بحته، ويمكننا أن نعطيها مضامين مختلفة، مثال بالنسبة لسوسير الذي اِشتغل على منظومة سيميولوجية خاصة لكنها مثالية من الناحية المنهجية، وهي منظومة اللسان langue، حيث المدلول هو مفهوم concept والدال هو الصورة السمعية acoustiques... ذات طابع نفسي، والعلاقة بين المفهوم والصورة وهي psychisme بالنسبة لفرويد هي عبارة عن عمق épaisseur من تناسبات الحد، يتكون من المعنى الظاهر للسلوك، ومن معنى آخر مستتر أو معنى حقيقي، أما الحد الثالث، فهو إرتباط متبادل بين الإثنين الأولين[1].

هنا نجد ضرورة تميز العلامة عن الدال، الحلم عند فرويد ليس أكثر وضوحا من مضمونه المستتر إنه العلاقة الوظيفية بين حدين (دال ومدلول).

في الأسطورة نعثر على الترسيمية ثلاثية الأبعاد التي فرغت لتوي من الحديث عنها وهي ترسيمية الدال، المدلول، والعلامة لكن الأسطورة منظومة خاصة لأنها تتكون اِنطلاقا من سلسلة سيميولوجية موجودة قبلها: إنها منظومة سيميولوجية ثانية، فما هو علامة (أي فعل ترابطي associatif بين المفهوم والصورة في المنظومة الأولى، يصبح مجرد دال في المنظومة الثانية)، وهنا ينبغي التذكير بأن مواد الكلام الأسطوري (لسان، صورة، الرسم...إلخ) مهما إختلفت في البداية وما إن تمسك الأسطورة بها فإنها تعود لتصبح مجرد وظيفة دالة ولا ترى الأسطورة في تلك المواد إلا مادة أولية، أما وحدتها فتكمن في أنه تم اِختزالها إلى مجرد قانون لغوي، وسواء تعلق الأمر بالكتابة الحرفية أو الكتابة التصورية فالأسطورة لا ترى في هذا المجال إلا كلا من العلامات أو العلامات

[1] المرجع السابق، ص-ص 54- 55.

الشاملة، أو حدا نهائيا لسلسلة سيميولوجية أولى، وهذا الحد النهائي هو الذي سيصبح حدا أولا أو حدا جزئيا من المنظومة الموسعة التي كونها.

كل شيء يجري كما لو أن الأسطورة تكشف درجة من درجات المنظومة الشكلية للدلالات الأولى، وبما أن هذا التحويل أساسي بالنسبة لتحليل الأسطورة فسأمثله على النحو التالي- على اعتبار أن توسيع الترسيمية ليس مجرد استعارة.

الجدول رقم (1) توسيع ترسيمة الأسطورة

نرى أن الأسطورة تتضمن منظومتين سيميولوجيتين إحداهما مفكوكة déboité بالنسبة للأخرى وهي المنظومة اللسانية (أو صيغة التمثيل المتماثلة فيها) والتي يسميها بارت اللغة – الموضوع، لأنها اللغة التي تدرك الأسطورة فيها ذاتها لتبني منظومتها الخاصة والأسطورة نفسها، والذي سماها ما بعد اللغة – الموضوع، ولا يبقى عليه سوى أخذ تفصيل الترسيمية اللسانية بعين الإعتبار ومعرفة الحد الشامل فيها، طالما أن هذا الحد سيقر بالأسطورة.

لهذا يتهيأ السيميولوجي لمعالجة الكتابة والصورة بالطريقة نفسها، فما يدركه منهما هو أنهما علامتان تصلان على عتبة الأسطورة، وتضطلعان بالوظيفة الدالة نفسها، وكلتاهما تشكلان اللغة – الموضوع[1].

الشكل والمفهوم

يظهر شكل دال الأسطورة بشكل مفهوم: فهو معنى وشكل، في الآن ذاته، وهو مليء من جانب وفارغ من جانب آخر، والدال بما هو معنى يفترض قراءة ما، فأنا أدركه بعيني، لأن له واقع حسي sensorielle (على عكس الدال اللساني الذي له طبيعة نفسية بحتة ويتمتع بالغنى)، ونظرا لأن معنى الأسطورة هو كل من العلامات اللسانية فله قيمة خاصة به لأنه جزء من التاريخ، بمعنى أن هناك دلالة متكونة بشكل مسبق، ويمكن أن تكتفي بذاتها إذا لم تدركها الأسطورة ولم تجعل منها فجأة، شكلا فراغا، وطفيليا، فالمعنى مكتمل مسبقاً، ويَفْتَرِضُ معرفةً وماضياً وذاكرةً ونظاماً تشابهياً للواقع والأفكار والقرارات.

حيث يتحول المعنى إلى شكل فإنه يبعد إمكانية حدوثه، إنه يفرغ نفسه ويصبح فقيرا فيتبخر التاريخ ولا يبقى منه سوى الحرف، هنا يوجد تحول متناقض في عمليات القراءة واِختزال غير عادي للمعنى إلى شكل وللعلامة اللسانية إلى دال أسطوري، لكن الجملة بوصفها شكلا للأسطورة فهي لم تعد تتضمن تقريبا أي شيء من هذا التاريخ القديم والطويل، لكن المعنى ينطوي على منظومة كاملة من القيم: تاريخ، جغرافيا، أخلاق، حيوان، أدب، لكن بعد كل هذه الثورة وفقره الجديد يستدعي دلالة لتسد عوزه.

لكن المعنى لا يُلغى بالشكل لكنه يُفقره على حد تعبير رولان بارت وإبعاده وإيقافه تحت تصرفه، ويعتقد أن المعنى به... لكنه موت مع وقف التنفيذ (يفقد قيمته لكنه يحتفظ بالحياة التي سيغدي منها شكل الأسطورة، وسيصبح المعنى بالنسبة للشكل بمثابة اِحتياطي تاريخي فوري وكثرة خاضعة، من الممكن اِستحضارها واِستعبادها في شكل من التثاؤب السريع. لذا لابد أن يستمر الشكل في إستعداد

[1] المرجع السابق، ص–ص 56–57.

جذور المعنى ويتغذى منه، ولابد له خصوصا من الإختباء فيه، فلعبة الاستخفاء بين المعنى والشكل هي التي تحدد الأسطورة.

أما المدلول ذلك التاريخ الذي يدور بعيدا عن الشكل، هو المفهوم الذي يستوعبه كله، المفهوم محدد بذاته فهو تاريخي وقصدي في آن واحد، إنه الحافز الذي يحفز الاسطورة على التكاثر، فتقديم أمثلة القواعدية والإمبريالية الفرنسية هما المحرض ذاته للأسطورة في تسمية الشيء، وهي التي كانت مفرغة قبلا مع جواز وقوعها، ومثال القواعد التي تستحضر وجودي كله الزمن، التي جعلت رولان بارت يولد في عصر يتم فيه تدريس قواعد لاتينية، التاريخ الذي يميزني عن طريق لعبة التمييز الاجتماعي والتي تدعم مطابقة المسند أمراً مهما، مثال: الزنجي إذا كان شكلا فالمعنى مقصر عنه، وهو معنى الضعف والعزلة[1].

الحقيقة أنه يتم إستثمار المعنى في المفهوم لمعرفة معينة بالواقع وليس الواقع تماما، حيث تنقل الصورة من المعنى إلى الشكل، فإنها تفقد شكلا من المعرفة لتستقبل معرفة المفهوم بشكل أفضل، والحقيقة أن المعرفة في المفهوم الأسطوري هي معرفة مشوشة تتكون من تداعيات هشة وغير محدودة، ولابد من التشديد على هذه الصفة المفتوحة للمفهوم، إنه ليس جوهرا مجردا أبدا ولا مطهرا بل هو تكثيف، غير متجانس، وغير مستقر، وسديمي، ووحدته وتجانسه سببهما الوظيفة بشكل خاص.

بهذا المعنى فإن الطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو أن يكون مخصصا، قاعدة تخص رتبة محددة من التلاميذ، والإمبريالية الفرنسية عليها أن تؤثر بمجموعة من القراء وليس بمجموعة أخرى، والمفهوم يستجيب بدقة لوظيفة ما ويحدد بوصفه إتجاها، وهذا لا يعوزه استدعاء الدال من منظومة سيميولوجية أخرى مثلا عند فرويد يكون الحد الثاني من المنظومة هو المعنى المستتر (المضمون) للحلم أو للهفوة أو للعصاب ويشير فرويد بوضوح إلى أن المعنى الثاني للسلوك هو معناه الحقيقي أي المعنى المخصص لحالة مكتملة وعميقة وهو كما الحال بالنسبة للمفهوم الأسطوري مقصد السلوك نفسه.

[1] بارت رولان، **أسطوريات، أساطير الحياة اليومية**، ترجمة قاسم المقداد، دت، دمشق، سوريا، دار نيتوي للنشر والتوزيع، 2012م، ص-ص 35-36

ويمكن للمدلول أن يكون له عدة دلالات، وهي حال المفهوم الأسطوري الذي له، تحته العديد من الدلالات تحت تصرفه وفي بعض الأحيان يكون المفهوم أفقر من الدال، لأنه في الأغلب لا يقوم إلا بتمثيل نفسه، من الشكل إلى المفهوم.

فلا يوجد ثبات في المفاهيم الأسطورية، لأنها قد تنضب وتتلاشى وتتحلل نهائيا، ولأن المفاهيم تاريخية، فإن التاريخ قادر وبسهولة على إلغائها، وعدم الإستقرار هذا يضطر الباحث في الأساطير إلى استخدام مصلحية مناسبة، فالمفهوم هو أحد العناصر المكونة للأسطورة، فإذا رغبت في تفكيك رموز الأساطير لابد أن يكون الباحث قادر على تسمية المفاهيم، فالقاموس بإمكانه أن يقدم هذه المفاهيم لكن بما أن القاموس هو الذي يقدم لي هذه المفاهيم فهي ليست مفاهيم تاريخية، لكن ما أنا بحاجته هو المفاهيم الزائلة والمربوطة، وهنا لا محيد عن الاشتقاقية، الصين هي شيء ومنذ مدة ليست ببعيدة كان أحد البرجوازيين الفرنسيين الصغار يكون عنها فكرة مختلفة، حيث تحدث عنها على أنها مزيج خاص من الأجراس، ومركبات الجر، وأماكن تدخين الأفيون، إزاء هذا لا توجد كلمة أخرى نستخدمها غير الصينيائية la sinité "فالاشتقاقية" المفهومية ليست أبدا عشوائية لأنها مبنية على قاعدة تناسبية جداً[1].

الدلالة

في السيميولوجيا يعرف أن الحدث الثالث هو الترابط بين الحدين الأوليين، وهو الحد الوحيد الذي يسمح برؤيته بشكل مليء وكامل، وهو الوحيد المستهلك بشكل فعلي، وسماه رولان بارت الدلالة، ونرى أنها الأسطورة في حد ذاتها، مثل أن العلامة السوسيرية هي الكلمة (الماهية الملموسة)، لكن قبل أن نتحدث عن مواصفات الدلالة علينا التفكير في الشكل الذي تحضر نفسها به أي بأشكال الترابط المتبادل بين المفهوم وبين الشكل الأسطوري.

يجب الإشارة أولا إلى أن الحدين الأوليين في الأسطورة هما حدان واضحان تماما على العكس ما يجري في منظومات سيميولوجية أخرى، فالواحد لا يختفي خلف الآخر فهما معطيان هنا دفعة.

[1] المرجع السابق، ص-ص237 -239.

ومهما بدا الأمر متناقضا فالأسطورة لا تخفي شيئا، لأن وظيفتها التحريف وليس الإخفاء وليس هناك أي إستتار للمفهوم بالنسبة للشكل، فلا حاجة على الإطلاق إلى اللاوعي لتفسير الأسطورة، طبعا نحن إزاء نمطين مختلفين للظهور، فحضور الشكل هو حضور تام (حرفي ومباشر) وهو فضلا عن ذلك حضور واسع، والسبب في ذلك يعود للطبيعة اللغوية للدال الأسطوري، وباعتباره يتكون من معنى مرسوم سلفا، فهو لا يستطيع تقديم نفسه إلا عبر مادة ما (بينما في اللسان يظل دالا نفسيا)، في حالة الأسطورة الشفوية يكون هذا الاتساع أفقيا = خطيا، وفي حالة الأسطورة المرئية يكون الإتساع متعدد الأبعاد، إذن لعناصر الشكل علاقات مكان وتجاوز فيما بينها، وصيغة حصور الشكل تكون صيغة مكانية، أما المفهوم فيقدم نفسه بشكل شمولي، وهو نوع من السديم، وتكثيف مشوش إلى حد ما للمعرفة، عناصره ناشطة فيما بينها بعلاقة ترابطية والمفهوم لا يحمله الاتساع ولكن العمق وصيغة حضوره هي صيغة تذكيرية.

إن العلاقة التي تربط مفهوم الأسطورة بالمعنى هي أساسا علاقة تحريف، وهنا نعثر على تشابه شكلي ما مع منظومة سيميولوجية مركبة كمنظومة التحليلات النفسية، ومثلما يعتبر فرويد أن المعنى المستتر للسلوك يحرف معناه الظاهر كذلك فإن المفهوم في الأسطورة يحرف المعنى[1].

والأسطورة هي منظومة مزدوجة ينتج في داخلها نوع من كلية الحضور، فبداية الأسطورة تكون بوصول المعنى، لكي أحتفظ باستعارة مكنية، فدلالة الأسطورة تتشكل عن طريق نوع من الدوائر المستمرة في دورانها، والتي تتناوب معنى الدال ومع شكله، وهي تماما وعي دال ووعي خالق للصور وهذا التناوب يقوم المفهوم بالتقاطه إلى حد ما، فيستخدمه كدال مبهم عقلي وخيالي عشوائي وطبيعي في الوقت نفسه.

ورلان بارت لا يفرض مسبقا متطلبات أخلاقية لمثل هذه الآلية، لأنه لم يخرج بتحليل موضوعي، إذ جعلنا نلاحظ أن كلية حضور الدال في الأسطورة يعيد تماما إظهار فيزيائية الذريعة Albi (عبارة مكانية) وفي الذريعة هناك مكان ممتلئ ومكان فارغ منشوطان بعلاقة ماهية identité سلبية (لست حيث تعتقدون أنني موجود، بل أنا حيث تعتقدون بأنني لا أكون)، لكن للذريعة العادية حد يقوم الواقع بإيقافها في لحظة معينة عن الدوران، الأسطورة قيمة لا تشكل الحقيقة تتويجا لها، ولا شيء يمنعها

[1] المرجع السابق، ص-ص239-240.

من أن تكون ذريعة أبدية، يكفي فقط أن يكون لها مكان آخر بعيدا، والمعنى موجود دائما ليعرض الشكل، والشكل موجود دائما لإبعاد المعنى وليس في هذا أي تناقض أو صراع أو اِنفجار بين المعنى والشكل، إنهما لا يتواجدان أبدا في النقطة نفسها وبالطريقة نفسها، مثال السير في السيارة والنظر من النافدة أدرك شفافية الزجاج وعمق المنظر، لكن نتيجة هذا التناوب تظل ثابتة، فالزجاج بالنسبة إلي يظل حاضرا وفارغا والمنظر غير واقعي ومليئ في الوقت نفسه وهكذا في الدال الأسطوري حيث الشكل فيه فراغ والمعنى غائب ومع ذلك يظل مليئا.

ولا يندهش رولان بارت من هذا التناقض إذ أوقف بإرادته دورة الشكل والمعنى تلك لأن ازدواجية الدال هذه هي التي ستحدد أيضا صفات الدلالة.

الأسطورة صفة أمرية استدعائية وهي بانطلاقها من مفهوم تاريخي واِنبثاقها من كلية الحضور، "فإنها بذلك تقصدني تستدير نحوي، فأعاني من قوة مقصدها وتضطرني إلى غموضها التوسعي، فإذا قمت بنزهة، مثلا في منطقة الباسك الإسبانية، لا شك أنني سألاحظ أن البيوت تشترك في وحدة هندسية معمارية، يلزمني بالحسبان أن البيت البلاستيكي إنتاج أراه أنه هناك لا يدعوني ولا يثيرني لكي أسميه، إلا إذا فكرت في إدخاله ضمن لوحة سكن ريفي، ذلك لأن هذا الكلام الاستدعائي هو في الوقت نفسه كلام متجمد ففي لحظة وصوله إلي توقف وصار يدور حول نفسه ليلحق بالعمومية".

بقي أن نعاين العنصر الأخير من عناصر الدلالة وهو المعلل، نعرف أن العلامة في اللسان إعتباطية لا شيء يجبر بشكل طبيعي الصورة السمعية، شجرة تدل على مفهوم الشجرة، العلامة هنا غير معللة مع ذلك فللاعتباطي هذا حدود تربط بعلاقات ترابطية للكلمة، أما الدلالة الأسطورية فليست عشوائية تماما فهي معللة دائما وتتضمن حتما شيئا من القياس[1].

قراءة الأسطورة وفك رموزها

كيف يتم استقبال الأسطورة؟ هنا ينبغي العودة مرة أخرى لِازدواجية دالها، الذي هو معنى وشكل في آن واحد، وتبعا للتركيز على هذا الدال أو ذاك أو على الاثنين معا فإنني سأنتج أنماطا مختلفة للقراءة:

[1] المرجع السابق، ص-ص 241-244.

- إذا ركزت على دال فارغ فإنني أترك المفهوم يملأ شكل الأسطورة دون غموض، وأجد نفسي أمام منظومة جديدة حيث تعود الدلالة لتصبح حرفية، فمثلا الزنجي الذي يؤدي التحية هو مثال على الإمبريالية، إنه رمزها، هذه الطريقة في التركيز هي على سبيل المثال طريقة مُنتِج الأسطورة، وكالمحرر الصحفي الذي يبدأ بمفهوم ثم يبحث له عن شكل.
- إذا ركزت على دال ممتلئ أميز فيه المعنى من الشكل بوضوح أي التحريف الذي يسببه الشكل للمعنى، فإني بهذا أفك دلالة الأسطورة وأستقبلها كتزييف، فالزنجي الذي يؤدي التحية يصبح ذريعة للإمبريالية الفرنسية، وهذا النمط من التركيز هو نمط عالم الأساطير ويُفهِم التحريف.
- إذا ركزت على دال الأسطورة كما أركز على كل مركب من المعنى والشكل، فسأتلقى عندها دلالة مبهمة، وأستجيب للآلية المكونة للأسطورة ولديناميتها وأصبح قارئا للأسطورة، والزنجي الذي يؤدي التحية لا يعود مثالا ولا رمزا ولا ذريعة بل حضور الإمبريالية الفرنسية نفسه، التركيزان الأوليان لهما طابع سكوني تحليلي، إنهما يحطمان الأسطورة إما بالإعلان عن قصدها وإما بفضح هذا القصد "التركيز الأول وقح"، التركيز الثاني هو معبد للرصد، أما التركيز الثالث فهو ديناميكي يستهلك الأسطورة حسبا لغاياتها وبنيتها، القارئ يعيش الأسطورة على أنها قصة وغير واقعية في الوقت نفسه إذا شئنا الانتقال من السيميولوجيا إلى الإيديولوجيا (ربط الرسم الذهني بالقصة العامة وتفسير كيفية اِمتثالها لمصلحة المجتمع)، فلابد أن نضع أنفسنا في مستوى التركيز الثالث، إذ على قارئ الأسطورة اِكتشاف وظيفتها وكيف يفهم غايتها وما قيمة الذريعة المعروضة؟

ليس هذا سوى خيار مزيف، فالأسطورة لا تخفي شيئا ولا تفضح إنها تحرف، الأسطورة ليست كذبا ولا إتراف إنها اِنحراف، وهذا ما يعطيني مخرج ثالث، وإذا خضعت للتركزين الأولين فهي مهددة بالزوال، لكنها تنفذ عن طريق تسوية ما[1].

إذا تكلفت الأسطورة بنقل مفهوم متعمد فاللغة تفضحها، لهذا كونت منظومة سيميولوجية ثانية سمحت للأسطورة بالخروج من المأزق، فإذا أحرجت على الكشف عن المفهوم أو تصفيته فإنها تلجأ إلى تطبيعه.

[1] المرجع السابق، 246-247.

فللأسطورة نفس المبدأ الذي يحول التاريخ إلى طبيعة، لأن مستهلك الأساطير يظل مقصد المفهوم وتوجيه المشاعر واضح دون أن يكون مع ذلك مهتما، إن تحليل تحية الزنجي مثلاعلى أنها ذريعة بالاستعمارية فإنني بهذه أبيد حتما الصورة، راضخا بذلك لبعثها، لكن المخرج يختلف بالنسبة لمتلقي الأسطورة، إذ كل شيء يجري كما لو كانت الصورة تحرض المفهوم بشكل طبيعي، وكما لو كان الدال يؤسس المدلول، الأسطورة موجودة ابتداء من اللحظة المحددة التي تنتقل فيها الإمبريالية إلى حالة الطبيعة. ولو قرأنا الأسطورة بتركيز أكثر فلن يضاعف ذلك أبدا من قوتها ولا يزيد في إخفاقها، فالأسطورة لا تكتمل ولا تناقش في الوقت نفسه ولا الزمن ولا شيء من شأنه إضافة أي شيء إليها ولا ينتزع منها شيئاً[1].

ضرورة الأسطورة وحدودها

يرى رولان بارت أن الأسطورة تصنع العالم، ولأنها تعد الإنسان في المجتمع البرجوازي غارق في طبيعة مزيفة، فهي تحاول العثور تحت براءة الحياة العقلانية الأكثر سذاجة على الاغتراب العميق الذي تقع مسؤولية تمريره على تلك البراءات وبالتالي فإن الكشف الذي تقوم به يكل فعلا سياسيا، من المؤكد أن الأسطورة بهذا المعنى، هي تطابق مع العالم ليس كما هو الحال عليه، بل كما يرغب أن يكون (كان بريخت يطلق على هذه كلمة فاعلة بشكل غامض وهي "einierstandnis" التي تعني ذكاء الواقع وتواطئه معه في آن واحد).

تطابق الأسطورة هذا يفيد الباحث في الأساطير ولا يغمره، لأن قانونه العميق لا يزال قانون الاستعباد، وعلى الرغم من حصول الباحث في الأساطير على تأييد سياسي، إلا أنه يظل بعيدا عنه، فالمعاني الضمنية لا تؤثر فيه في شيء، وفضلا عن ذلك فهو يقوم بالكشف ولحساب من؟ وتظل مهمته غامضة باستمرار، لأن أصلها الأخلاقي يضايقها، إنه لا يقوى على العيش بالفعل action الثوري إلا بالوكالة ومن هنا الطابع المستعار لوظيفته، وهذا الشيء المتصلب قليلا والمثابر، والمشوش والمبسط إلى حد المبالغة، هو الذي يسمى أي سلوك عقلي قائم بحد ذاته على سياسية الآداب الطليقة أكثر رشاقة بكثير تقع في مكانها ما وراء اللغة.

[1] المرجع السابق، ص-ص 248-249.

ثم إن باحث الأساطير يستبعد نفسه عن كل مستهلكي الأسطورة، وهذا أمر ليس بقليل، لكن حينما تصل الأسطورة إلى الجماعة كلها، وإذا أردنا تحرير الأسطورة فينبغي الابتعاد عن الجماعة كلها، أية أسطورة عامة قليلا هي حتما أسطورة غامضة لأنها تمثل حتى إنسانية أولئك الذين استعاروها، حتى ولو لم يملكوا شيئا، ذلك وأنه لفك رموز الخمر الفرنسي والمعرض يجب التجرد عن أولئك الذين ينفصلون عنها، فالباحث في الأساطير محكوم عليه أن يحيا حياة اجتماعية نظرية، بوصفه كائن اِجتماعي، وفي أحسن الحالات كائن حقيقي، فإن حياته الكبرى تكمن في أكبر الحيوانات الأخلاقية وعلاقته بالعالم تكون تقديسية SCRASTIQUE [1].

بل ينبغي الذهاب إلى أبعد من ذلك فبمعنى ما الباحث في الأساطير مستبعد عن التاريخ الذي يتحرك باسمه، والتدمير الذي تنسبه وسائل الاتصال الجماعية، يراه تدميرا مطلقا، وهو يملأ مهمته حتى التمام، عليه أن يعيش هذه المهمة دون أمل العودة، ودون اِفتراض مسبق للدفع وممنوع عليه تصور ما سيكون عليه العالم بشكل محسوس حيث يختفي موضوع نقده.

التاريخ لا يؤمن أبدا بانتصار الضد على ضده ببساطة، التاريخ يكشف في الوقت الذي يصنع لنفسه مخارج لا يمكن تصورها، وتركيبات غير متوقعة. فإجابية الغد تغطيها سلبية اليوم، وكل القيم المشروعة قدمت إليه بوصفها أفعال للهدم، فتقوم الواحدة بتغطية الأخرى تماما فلا يبرز أي شيء.

هناك اِستبعاد أخير يهدد الباحث في الأساطير، فهو يهدد باستمرار أن يجعل الواقع يضمحل، ذلك الواقع الذي يزعم حمايته وبمعزل عن أي كلام، فمثال سيارة هي موضوع تكنلوجي محدد لها سرعة معينة وتواجه الريح بشكل ما...إلخ، هذا الواقع لا يستطيع الباحث في الأساطير الحديث عنه، فالعامل الميكانيكي والمهندس... كلهم يقولون نفس القول أما الباحث في الأساطير فعليه استخدام ما وراء الكلمة أو الصورة أو النص، هذا الاستبعاد يطلق عليه النزعة الأيديولوجية والتي أدانتها الجدافونية بشدة دون إثبات أنه بالإمكان تجنبها الآن.

صحيح أن النزعة الأيديولوجية تحل تناقص الواقع المغرب عن طريق البتر، وليس عن التركيب أما الجدانوفية فلا تحلها أبدا، الخمر من الناحية الموضوعية طيب حسبهم، وفي الوقت نفسه فإن لذة

[1] المرجع السابق، ص-ص 277-278.

الخمر هي عبارة عن أسطورة، وهذا هو الإحراج، والباحث في الأساطير يخرج من هذا الإحراج كما يستطيع، فيهتم بلذة الخمر نفسه وليس الخمر في حد ذاته، شأنه في ذلك شأن المؤرخ الذي يضم بإيديولوجية بسكال وليس بخطوات باسكال نفسها.

وبالتالي فالباحث إما عليه أن يفترض واقعا شفافا تماما عن التاريخ والقيام بالأدلجة، أو على العكس فرض واقع غير شفاف هو في الواقع لا يمكن اختزاله، بمعنى البحث في معنى الأشياء غير قابل للتصرف.

لا شك أن مقياس اِغترابنا الحالي نفسه الذي لم نستطع تجاوز أسر الواقع المتغير، إننا نسبح باستمرار بين الشيء وتزيفه، وهما عاجزان عن الإطاحة بشمولية هذا الواقع لأنه إذا اِخترقنا الشيء فإننا بذلك لا نحرره ولكننا ندمره، واذا ما تركنا له وزنه فنحن نحترمه لكن نعيده مزيفا، يبدو أننا محكومون لفترة معينة بالحديث دائما وبشكل مفرط عن الواقع، ذلك لأن الإيديولوجيا حتما ونقيضها هما سلوكان لا يزالان سحريين خائفين وأعميين، ومشدودين بتمزق العالم الاجتماعي، ومع ذلك فهذا ما ينبغي البحث عنه أي عن المصالحة بين الواقع والبشر ووصف وشرح الشيء والمعرفة[1].

1-2-الإجراءات المنهجية للدراسة

1-2-1- مجالات الدراسة وعينتها

وتشمل في هذه الدراسة المجالات المكانية والزمانية زمجال الرسالة.

المجال المكاني

لقد تم اختيار المتحف الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي مجالاً للدراسة، وذلك انطلاقاً من أن التحليل سيشمل على الصور الفنية التي تزين الجدران الداخلية للقصر والموزعة على حديقتي النخيل والبرتقال، وفيما يلي لمحة عن هذا المتحف:

[1] المرجع السابق، ص-ص 277-280.

قصر أحمد باي، باي معلم تراثي عريق وتحفة معمارية تتزين بها قسنطينة، يختزن القصر بداخله مسيرة حافلة بالأحداث، ليروي حكايات بعض الاسرار الدفينة لحاكمه وجواريه لأجيال[1]. بدأت فكرة انشاء هذا القصر أثناء زيارة أحمد باي للحجاز ومصر تأثر كثيراً بالعمارة العربية الإسلامية وكان شغوفاً ببناء قصر يكون على النمط المعماري الإسلامي. حيث استبدل الدار التي كان يملكها في حي من أحياء قسنطينة بدار البشماة المجاورة لدار أم النون البيت الذي ولد فيه واتخده مسكناً عندما أصبح خليفة للباي، قام بتسطيح المكان وأحاطه بأسوار وغرس فيها أشجار البرتقال. في عام 1826 عين بايا على قسنطينة فبدأ ببناء قصره. وأراد أن يجعل منه مقرا لسكناه وإدارة عمله في الوقت نفسه. ويعد هذا المعلم الذي يعد من أفخم القصور في الجزائر من حيث مساحته الشاسعة وجماليته الخلابة يقع جنوب شرق مدينة قسنطينة بساحة سيدي الحواس وسط حي القصبة[2]،ويمتد على مساحة 5600م^2 يمتاز باتساعه ودقة تنظيمه وهو ما يترجم عبقرية الباي في المعمار والذوق معا[3].

تم إنشاء المتحف بمقتضى المرسوم التنفيذي رقم 10.262 المؤرخ في 13 ذي القعدة 1431هـ الموافق لـ: 21 أكتوبر 2010م مقره قصر الحاج أحمد باي، حيث يعتبر الحاج أحمد باي مؤسس القصر وهو "أحمد بن محمد الشريف بن أحمد باي القلي التركي الكرغلي، ولد سنة 1201هـ 1784م تولى مناصب إدارية هامة في بايلك الشرق توفي يوم 30 أوت 1850م دفن بمقبرة سيدي عبد الرحمان بقصبة الجزائر. وهو كذلك آخر بايات قسنطينة، من أهم إنجازاته الحضارية قصره الذي شيده بعد اعتلائه منصب الباي على فترتين (1830-1826م). (1835-1830م) بنمط وطراز الأبينية الجميلة التي رآها أثناء إقامته بالبليدة، الجزائر والمشرق الذي سبق أن زارها أثناء رحلته للحج، حيث كلف قايد الدار البجاوي بمتابعة ومراقبة سير الإنجاز وهو بدوره عين أمهر البنائيين، وهما الحاج

[1]بليدي صابر، **قصر أحمد باي يروي اسرار عمارته وجواريه لزوار قسنطينة**، ركن أماكن، العرب، السنة 37، العدد 9896، الخميس 23 أفريل 2015، ص 20

[2]خلف الله شادية وآخرون، مرجع سابق، ص 72.

[3]بجاجة عبد العزيز، **قصر الحاج أحمد باي**، ترجمة فايزة بن نوار، الجزائر، جمعية الشعراء لعلم الفلك، دس، ص 2.

جبري والخطابي. لقد أدخل في بنائه عدة مواد كرخام والزجاج والزليج التي معظمها جلبها جيوفاني(Jeovani) من إيطاليا وتونس ماعدا الحجارة والخشب من منطقة القبائل والأوراس.[1]

استخدم هذا القصر في الفترة الاستعمارية كمقر للإدارة العامة الفرنسية، حيث أقام به نابوليون الثالث في 1865 خلال مروره بقسنطينة، وتم القيام في تلك الفترة العديد من التعديلات التي تشبه أعمال التخريب على المستويين الداخلي والخارجي للقصر، فقد هدمت أجزاء بأكملها فيما تم إجراء تغيرات على أجزاء أخرى برغبة من الإدارة الاستعمارية التي تتردد في إلحاق الضرر بهذا الصرح لمحاولة طمس معالمه وإضفاء الطابع الأوروبي عليه. في سنة 1980 أضحى من الضروري الحفاظ على هذا القصر الذي يعد الذاكرة الحية لمدينة تنام على الصخور، وجزئا من الهوية الوطنية حيث أسندت الدراسة الخاصة بترميم هذا القصر بمختصين بولونيين معروفين وأعد هؤلاء المختصون خبرة وتصميم لأشغال ترميم المؤسسة المتحفية قصر الباي بين 1981 و1986 وأيضا دراسة تاريخية تعتمد على البحوث الأثرية والمعمارية والجيولوجية والفنية وتعد هذه الدراسة خريطة طريق حقيقية. ومنذ عام 1984 صنف قصر أحمد باي كتراث محمي أما في سنوات التسعينات أطلقت ورشة إعادة تأهيل القصر بدءا بتقوية الجدران والأسقف وترميم أعمدة الرخام وتقوية الأسطح واستغرقت عملية إعادة تأهيل هذا المرجع التاريخي لسيرتا القديمة أكثر من عُشريتين[2].

وفي سنة 2010 افتتح قصر الباي أبوابه أمام الجمهور فاسحا المجال لتنظيم مجموعة من الأحداث والتظاهرات، كما ارتقى القصر الى صف متحف وطني عمومي للفنون والتعابير الثقافية ليدشن بذلك عهدا جديدا ويستعد هذا الصرح لإعادة تمثيل مشاهد من الحياة والتقاليد القسنطينية. ويتميز المتحف العمومي الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية (قصر الحاج أحمد باي) باحتضانه مجموعات الفن التقليدي للفترة العثمانية والتي نذكر منها[3]:

- **الصور الجدارية:** التي تغطي 1600 متر مربع وتجسده هذه الرسوم رحلة الباي إلى عواصم وحواضر البحر الأبيض المتوسط وإلى البقاع المقدسة.

[1] خلف الله شادية وآخرون، مرجع سابق، ص85.

[2] بجاجة عبد العزيز، مرجع سابق، ص 6.

[3] المرجع السابق، ص 7.

- **المربعات الخزفية (الزليج):** يحتوي القصر على 47000 قطعة من الزليج قوام زخارفها أشكال هندسية ونباتية من مصادر مختلفة (محلي، تونسي، إيطالي، هولندي).
- **الخشب:** يضم القصر مجموعة قيمة تتمثل في 45 باب، 63 نافذة، الدرابزي والمشربية 188 متر مربع، الأسقف 2300 متر مربع وخزانات جدارية 14 خزانة.

ترتبط هده الأجنحة فيما بينها بـ 22 رواق زُينت بـ: 250 عمود رخامي من أجمل ما جاءت به أنامل الحرفيين زخارف تيجانها مستمدة من الطرز القديم (إغريقي، روماني، بيزنطية، إسلامية).

المجال الزماني

أنجزت هذه الدراسة خلال ثلاث مواسم 2014-2017، في الموسم الأول (2014-2015) قمنا بمساعدة الأستاذ المشرف باختيار موضوع الدراسة وضبط عنوانها ووضع خطة لها مع بداية شهر ديسمبر، لنشرع بعدها في القراءة وجمع المادة العلمية وذلك بالإطلاع على الدراسات السابقة والإعتماد على المراجع التي لها علاقة بموضوع البحث. واستمر جمع المعومات حتى نهاية الموسم. أما في الموسم الثاني (2015-2016)، شرعنا في انجاز الفصل المنهجي والنظري للنتهي مع بداية شهر جوان، بعدها انطلقنا في اعداد الفصل التطبيقي للدراسة مع بداية الموسم الثالث (2016-2017) حيث شرعنا في تحليل الصور الجدارية عينة الدراسة ثم قمنا باستخلاص النتائج النهائية وذاك مع بداية شهر ماي، لنخصص الأسبوع الثاني والثالث من نفس الشهر للمراجعة والتدقيق واعداد المسودة النهائية لهذه الرسالة، ثم طبعها وتسليمها للإدارة.

مجال الرسالة

تعتبر هذه المرحلة من اهم الخطوات المنهجية في البحوث الاجتماعية، حيث تتوقف عليها باقي الإجراءات الإجراءات وتصميمه وكفاءته ونتائجه، لذلك فهي تتطلب من الباحث عناية ودقة كبيرين، ويضم مجتمع البحث جميع المفردات أو الوحدات التي تتوافر فيها الخصائص المطلوب دراستها وعادة ما يعرف مجتمع البحث باسم إطار مجتمع البحث الذي يشمل جميع أسماء وعناوين مفردات

مجتمع البحث[1]، وتعتبر الصور الجدارية بالمؤسسة المتحقية "قصر أحمد باي" بمدينة قسنطينة الوحدات المراد دراستها، وتزين صور الجدارية لقصر أحمد باي مساحة تقدر بـ1709م^2 مقسمة على الأجنحة التالية: جناح حديقة النخيل 418م^2، جناح وسط الدار 120م^2 ، وجناح الحديقة الصغيرة (الحوض) 150م^2 [2].

عينة الدراسة

أصبح الباحث مع توسع مجال البحث لا يستطيع القيام بدراسة جميع المفردات، لذلك إعتمد من أجل تجاوز هذه الصعوبة على طريقة العينة (الجزء من الكل) لتسهيل عمله[3]، وتعتبر عملية اختيار العينة من أصعب الأمور التي تواجه الباحث لأنها تكون تعبيراً عن المجتمع الأصلي، لذا وجب عليه أن يراعي الدقة في تحديد المجتمع الأصلي للبحث، ومن ثم حسن اِختيارها منه، حيث يتم تحديد العينة للتوصل إلى حكم على المجتمع في ضوء بعض مفرداته. فهي ضرب من الاستقراء وليست العينة إلا مثالاً أو مجموعة من الأمثلة يستخلص منها أحكام فيها قدر من الاحتمال[4].

اِعتمدنا في هذه الدراسة على العينة القصدية وهي عينه يتم اِنتقاء مفرداتها بشكل مقصود من قبل الباحث نظراً لتوافر بعض الخصائص في تلك المفردات دون غيرها،[5]حيث سنقوم بدراسة جداريات المدن التي مر بها الحاج أحمد باي في رحلة ذهابه وعودته من البقاع المقدسة، والتي انطلق فيها سنة 1818م ودامت 15 شهراً، والمنجزة من طرف الفنان الجزائري الحاج يوسف ما بين 1830 و1835م بمساعدة مجموعة من الفنانين من مدينة قسنطينة. ويعود اِختيارنا لهذه العينة لكونها تحمل العديد من الصفات والخصائص تميزها عن باقي الجداريات كوحدة الموضوع والجمال

---

[1] غربي علي، **أبجديات المنهجية في كتابة الرسائل الجامعية**، ط2، قسنطينة الجزائر، دار فائز للنشر والتوزيع، 2009م، ص 127.

[2] خلف الله شادية وآخرون، مرجع سابق، ص92.

[3] عبيدات محمد وآخرون، مرجع سابق، ص86.

[4] رشدي أحمد طعيمة، **تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية**، ط1، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي، 2004م، ص 254.

[5] محمد عبيدات وآخرون، **منهجية البحث العلمي**، القواعد والمراحل والتطبيقات، ط2، الأردن، دار وائل، 1999م، ص96.

الداخلي وارتباطها بموروثنا الثقافي والحضاري العربي والإسلامي واشتمالها على محطات تاريخية مهمة. وفيما يلي جدول يبين توزيع جداريات عينة الدراسة على الجدران الداخلية للقصر، وهي كما رسمها الحاج يوسف مرتبة ترتيبا كرونولوجيا:

الجدول رقم (2): توزيع الصور الجدارية على أروقة متحف قصر أحمد باي (ترتيب كرونولوجي)

رقم الجدارية	الصور الجـداريـــــــــة	الـــــرواق
1	جدارية مدينة قسنطينة. الجزائر	الرواق N
2	جدارية ميناء سيدي فرج الجزائر العاصمة. الجزائر	الرواق N
3	جدارية مدينة تونس. تونس رحلة الذهاب إلى الحج	الرواق N
4	جدار مدينة طرابلس الغرب. ليبيا رحلة الذهاب إلى الحج	الرواق D
5	جدارية مدينة جدة الحجاز، رحلة الذهاب إلى الحج	الرواق J
6	جدارية المدينة المنورة الحجاز	الرواق M
7	جدارية مدينة مكة المكرمة الحجاز	الرواق M
8	جدارية مدينة جدة الحجاز، رحلة العودة من الحج	الرواق M
9	جدارية مدينة الإسكندرية مصر، رحلة العودة من الحج	الرواق J
10	جدارية مدينة إسلامبول الدولة العثمانية، رحلة العودة من الحج	الرواق E
11	جدارية مدينة الإسماعيلية مصر، رحلة العودة من الحج	الرواق D
12	جدارية مدينة طرابلس الغرب ليبيا، رحلة العودة من الحج	الرواق D
13	جدارية مدينة تونس تونس، رحلة العودة من الحج	الرواق N

1-2-2- منهج الدراسة وأدوات جمع البيانات

منهج الدراسة

يعتبر المنهج العلمي الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته حتى تصل إلى نتيجة، حيث يعتمد الباحث على مجموعة من الأطر والإجراءات والخطوات عند دراسته لمشكلة البحث وتختلف المناهج باختلاف المواضيع لكن الغرض منها جميعا الوصول الى المعرفة العلمية، ومن بين هذه المناهج المنهج التجريبي، التاريخي والوصفي[1].

ونظرا لطبيعة الدراسة والمعنونة بـ: "أيقونية ورمزية الصور الجدارية بالمتحف العمومي الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي"، دراسة سيميولوجية للجداريات التي تروي قصة رحلة الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة لأداء فريضة الحج، اعتمدنا على منهجين؛ المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي.

حيث سنعتمد على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعد من المناهج شائعة الاستخدام بين الباحثين، وهو يهدف إلى تحديد الوضع الحالي لظاهرة معينة، ومن ثم يعمل على وصفها فهو يعتمد على دراسة الظاهرة كما هي في الواقع ويهتم بوصفها بدقة. وتأتي أهمية المنهج الوصفي التحليلي بوصفه ركن أساسي في البحث العلمي، وفي نظر الكثيير من الباحثين يعتبر المنهج الأكثر ملائمة لدراسة أغلب المجالات الإنسانية، ويعرف المنهج الوصفي بأنه أحد أشكال التحليل والتفسير العلمي المنظم لوصف ظاهرة أو مشكلة محددة وتصنيفها وتحليلها وإخضاعها للدراسة الدقيقة[2].

حيث نسعى من خلال هذا المنهج الى جمع البيانات الوافية عن مفردات الدراسة والمتمثلة في الصور الجدارية بمتحف قصر الحاج أحمد باي بمدينة قسنطينة (الجزائر)، وتفكيك هذه البيانات

[1] حجاب منير، **الموسوعة الإعلامية**، م6، القاهرة، مصر، دار الفجر للنشر والتوزيع،2003، ص2374.

[2] على معمر عبد المؤمن، **البحث في العلوم الاجتماعية**، ط 1، بنغازي ليبيا، منشورات جامعة 7 أكتوبر، 2008م، ص 287.

وتفسيرها وفق سياقات مناسبة، للوصول الى حقائق ذات علاقة بمجتمع البحث وكذا الاعلان عن المعلومات المحصل عليها في نتائج البحث.

كما سنعتمد على المنهج التاريخي الذي يهتم بتحليل مختلف الأحداث التي حدثت في الماضي ومحاولة تفسيرها للوقوف على مضامينها العلمية لتحديد تأثيرها على الواقع الحالي من خلال إسترداد هذه الأحداث إلى الحاضر عبر ما خلفته من شواهد مادية مختلفة[1]، حيث يستهدف معرفة تطور موضوع البحث عبر مراحله الرئيسة في ترتيبها الزمني، وروابطها التاريخية الأساسية وعلاقتها بالظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة بها، حيث يدرس موضوع البحث ويقيم وتقدم تركيبة أو خلاصة النتائج التي تحققت[2].

حيث نسعى من خلال المنهج التاريخي إلى معرفة الظروف التاريخية التي واكبة رحلة الحاج يوسف للبقاع المقدسة، وسنقوم بوصف وتسجيل الوقائع والأحداث التي واكبة إنتاج هذه الجداريات بالإضافة إلى التحقق من مصداقيتها من خلال مقارنتها ومطابقتها مع ما حصل في تلك الفترة لتوصل إلى حقائق

أدوات جمع البيانات

تعتبر هذه المرحلة هامة جداً لأن طريقة اِختيار جمع المعطيات هي التي تحدد ما يمكن تحليله ضمن ما يراد دراسته، ولا يمكن جمع أي معلومة بأي طريقة، وهكذا عند تحديد نوعية المعلومات التي يراد جمعها يجب توضيح الأدوات المختارة لجمع هذه المعطيات[3].

وتعرف الأداة بأنها الوسيلة المستخدمة في جمع البيانات والمعلومات وتصنيفها وجدولتها، وهي ترجمة للكلمة الفرنسية Technique. واللافت أن هناك كثير من الأدوات أو الوسائل التي تستخدم للحصول على البيانات[4]. ومن أجل تحقيق أهداف الدراسة إعتمدنا على مجموعة من الأدوات (شبكة

[1] غربي علي، مرجع سابق، ص-ص 84-85.

[2] دليو فضيل، **عناصر منهجية في العلوم الاجتماعية**، دت، قسنطينة الجزائر، مكتبة فائز للطباعة والنشر والتوزيع، 2015م، ص43.

[3] أحمد محمود الخطيب، **البحث العلمي**، ط1، الأردن، عالم الكتاب الحديث، 2009م، ص 53.

[4] غربي على، مرجع سابق، ص109.

التحليل السيميولوجي، المقابلة المفتوحة، النقد الداخلي) واستخدمنا هذه الترسانة من الأدوات تجنباً لعيوب أو قصور احداها، بالإضافة إلى دراسة الظاهرة بطريقة علمية ومن كافة الجوانب.

أداة التحليل السيميولوجي للرسالة البصرية التابثة

يهتم التحليل السيميولوجي بالتحليل الكيفي لنظام الرسائل، بمعنى الكشف عن المعنى الحقيقي للرسائل، وكذا المعاني الخفية الغائبة عن ذهن القارئ، لهذا تفيد هذه الأداة في الرفع من القيمة الجمالية والإتصالية للصورة وتطوير الملاحظة ودقة النظر واكتساب معارف جديدة[1].

لذا نجد أن مسائلة الصور بأنواعها من خلال المقاربة السيميولوجية الحديثة ليست فقط جرداً "لدوالها الايحائية" الجردية فقط بل تبحث في مدلولاتها الإحيائية للوصول الى النسق الأيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات وهذا ما يسميه رولان بارت **(Roland Barthes)** الأسطورة، فإذا كانت اللغة نتاج التواضع الاجتماعي فهناك أيضا لغة الصورة المتواضع عليها فهي تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات والأيديولوجيات، فتصبح القراءة من مستوى لآخر أي من نسق لآخر[2].

واعتمدنا تحليل السيميولوجي لتحليل الصور الجدارية كيفيا، والكشف عن معنها الحقيقي، وكذا المعاني الخفية الغائبة عن ذهن القارئ، وذلك بإحداث العديد من التعديلات بما يتناسب وطبيعة الموضوع.

أ-المقاربة الوصفية

قد تبدو مرحلة الوصف ساذجة ولكنها تبقى أساسية، فانطلاقا من العناصر المتحصل عليها عن طريق الوصف البسيط يبنى التحليل الناجح، وحتى تسهل عملية الوصف هذه يجب اتباع مجموعة من الخطوات قاعدية وضرورية[3].

---

[1] ساعد ساعد، وصبطي عبيدة، **الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية**، الجزائر، دار الهدى، 2011م، ص19.

[2] قدور عبد الله الثاني، **سيميائية الصورة**، ط1، عمان، الأردن، الوراق للنشر والتوزيع ،2008م، ص28.

[3] ساعد ساعد وصبطي عبيدة، مرجع سابق، ص-ص 15-17.

1-المرسل: نذكر تاريخه بإيجاز (مبدع الرسالة)

- إسم المرسل.
- إسم المؤسسة التي قدمت هذا العمل.

2-الرسالة (نوعها)

- عنوان الرسالة.
- تاريخ الرسالة- وظروف إبتداعها.
- شكل الرسالة ونوعها.
- حصرها (حاملها قياسها وعلاقاتها).

3-محاور الرسالة

- ما هو العنوان وماعلاقتها بمضمون الصورة.
- إحصاء العناصر المقدمة.
- ماهي أهم السنن والرموز لهذه الرسالة؟ ما هو عدد الألوان والمساحات المهيمنة؟ التنظيم الأيقوني وأهم الخطوط الرئيسية؟
- ماهي مجموعة المحاور؟ وماهو المعنى الأول الظاهر؟

ب-المقاربة النسقية

1-النسق من الأعلى (الرسالة البصرية)

- ماهي المدرسة الفنية التي تنتمي إليها هذه الفنان؟ وماهي أهم أساليبها ومحاورها الفنية؟
- من أنجزها وعلاقتها بحياة المجتمع المعاصر.

2-النسق من الأسفل

- ماهي المعايير والشهادات التي بين أيدينا لشكل هذه الرسالة المسلمة عبر التاريخ في إنجازها.

- هل عرفت هذه الرسالة انتشاراً واسعاً وقت إنجازها أم لاحقا[1].

جـ-المقاربةالإيكونولوجية

1-المجال الثقافي والاجتماعي

- هوية الرسالة.
- معرفة الأماكن.
- السنن الموضوعية.
- الديانة وتأثيرها.

2-مجال الإبداع الجمالي في الرسالة

سنن الخطوط والأشكال

وذلك بتقسيم الصورة بخط عمودي واحد يقسمها إلى قسمين الجزء الأيسر يدل على المستقبل القريب والأيمن الذي يدل على الماضي القريب، ويبين الجدول التالي كيفية تفكيك النظام الداخلي للصور الجدارية للكشف عن المعاني والدلالات الخفية التي تحملها:

الجدول رقم (3): يبين سنن الخطوط والأشكال في الصور الجدارية°

	النقاط		الخطوط			الأشكال		
	متقطعة	ملتحمة	المستقيمة	المائلة	المنكسرة	المربع	المثلث	الدائرة
الأيقونة								
الرمز								
المعنى								

[1] قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص-ص210-211.

° إعداد الباحث.

سنن الألوان

بمعنى هل تحققت الوحدة الجمالية بانسجام الألوان وترابطها أم لا، ويتم التعرف عليها من خلال دراسة الصبغة اللونية، والقيمة اللونية والكثافة والتشبع اللوني للمساحات اللونية الطاغية، ويبين الجدول التالي كيفية استخراج معاني ودلالات الألوان بالإعتماد على خصائص كل لون:

الجدول رقم (4): جدول يبين سنن الألوان •

الألوان	صفات اللون	المستوى الأيقوني	المستوى الرمزي	مستوى المعنى
اللون الأحمر	الصبغة اللونية			
	القيمة اللونية			
	شدة الكثافة			
	التشبع اللوني			
اللون الأزرق	الصبغة اللونية			
	القيمة اللونية			
	شدة الكثافة			
	التشبع اللوني			
اللون الأصفر	الصبغة اللونية			
	القيمة اللونية			
	شدة الكثافة			
	التشبع اللوني			

السنن التشكيلية

إن التكوين الجيد هو الذي لا يشتت العين من خلال توازن العلامات التي تحتويها الصورة، وتكامل معانيها[1]، حتى نصل إلى المعنى النهائي والمقصود تحقيقه من وراء هذه الرسالة ويتم دراستها من خلال تقسيم تشكيلات الصورة إلى تشكيلات انشائية وطبيعية وحيوانية لكشف طريقة توزيع الفنان

• إعداد الباحث.

[1] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، **الدلالة والمعنى في الصورة**، ط1، القبة الجزائر، دار الخلدونية، 2009م، ص-ص 169-170.

للرموز المفتاحية على سطح الصور الجدارية ويبين الجدول التالي كيفية تفكيكنا لهذه الوحدات وطريقة استخراجنا لمعانيها:

الجدول رقم (5): جدول يبين السنن التشكيلية بالصور الجدارية*

	المفردات التشكيلية الإنشائية				المفردات التشكيلية الطبيعية				
	الوحدات العمرانية			السفن البحرية	الوحدات التشكيلية النباتية		تشكيلات الدواب		
	الصفات الجسمية	الصفات الحسية	الصفات الخارجية		الأشجار	النباتات	الحيوانات	البشر	
								الصفات الجسمية	الصفات الداخلية
المستوى الأيقوني									
المستوى الرمزي									
مستوى المعنى									

وفيما يلي شرح مفصل لكيفية تحليل وتفكيك التشكيلات الداخلية بالصور الجدارية:

I. المفردات التشكيلية الإنشائية

اعتمدنا في هذه المرحلة على مجموع من تقنيات الهندسة المعمارية في دراسة الوحدات العمرانية ومعرفة معانيها ودلالاتها.

* إعداد الباحث.

1) عمارة المدينة: اشتملت عمارة المدن التي صورها الحاج يوسف في جدارياته على مجموعة من الصفات هي:

- **الصفات الجسمية للمباني:** وتشمل:
  - **رمزية المفردات المعمارية:** الفتحات، الأقواس، الأعمدة، المشربيات...إلخ.
  - **التشكيل المعماري:** الأسقف، القباب، المآذن، الأهلة...إلخ.
- **الصفات الحسية للمباني:** الإنسجام، الطابع، الوحدة، التوازن...إلخ.
- **المؤثرات الخارجية:** الألوان الخارجية، الإكساء الخارجي[1].

2)الصفات الخارجية للسفن البحرية: وذلك بدراسة كل سفينة على حدا لمعرفة وظيفتها موطنها ودلالات التي تحملها في التراث الإسلامي والعالمي.

II. المفردات التشكيلية الطبيعية

انطوت الصور الجدارية التي شكلها الحاج يوسف على تشكيلات طبيعية متنوعة نذكر منها:

1)التشكيلات النياتية: أنواع النباتات والأشجار.

2)المفردات التشكيلية لصورة الإنسان

تضمنت الصور الجدارية بقصر الحاج أحمد باي على تشكيلات بشرية، تميزت بصفات متنوعة ومختلفة نذكر منها:

- **الصفات الجسمية:** اشمت الصفات الجسمية للتشكيلات البشرية على:
  - **الوحدات التشريحية:** وهي الأعضاء الخارجية الظاهرة من جسم الإنسان.
  - **لون البشرة:** أبيض، أسمر...**إلخ**
  - **القامة:** طويل، قصير، ضخم، ضعيف...إلخ.
  - **اللباس:** الذي ترتديه الشخصيات المصورة في الجداريات...**إلخ**

[1] هاني هشام ودح، **واجهات المباني المعمارية**، دراسة تحليلية، قسم التصميم المعماري، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 27، العدد 2، اللاذقية، سوريا، 2005م، ص4.

❖ **الصفات الحسية:** تتشمل الصفات الحسية للتشكيلات البشرية على:

- **الحركة:** واقف، يسير، يركض...إلخ
- **الصفات الخارجية:** وهي مرتبطة بالحالة النفسية للإنسان من فرح وحزن وانزعاج...إلخ.
- **الصفات الداخلية:** وهي المكونات التي يحملها الشخص مثل الأخلاق، الشهامة...إلخ[1].

د- المقاربة السيميولوجية

في هذه المرحلة نصل إلى الهدف المنطقي من خطوات التحليل السابقة والمتمثلة في الوصف الأولي ودراسة سياق اللوحة أو بيئتها، ففي هذا المستوى تتلخص غاية التحليل السيميولوجي للوحة أو لأي صورة كانت، إذ يتعلق الأمر في هذه القراءة التضمينية بالدلالة الحقيقية للتدليل، بحيث أنها تربط هذا الأخير وواقعه الخارجي.

مجال البلاغة والرمزية في الصورة

يوضح " Hjelmslev " أن التضمين يكون على المستوى الرمزي، بمعنى أنه يحيل إلى كون الصورة توحي بما هو أبعد مما تمثله، فالتضمينية تتعلق بالجانب الإنساني المتصل بعلاقة التأثير الحادثة حين اِلتقاء الدليل مع أحاسيس ومشاعر القراء، وعلى هذا الأساس يكون المستوى التضميني مرتبط بالإطار السوسيو ثقافي الموجود فيه[2]، وبالتالي يعتمد في الكشف عن المعنى الخفي في الصورة على:

1-العلامات البصرية التشكيلية (التحليل الشكلي أو التقني للرسالة)

-التحليل المورفولوجي (المدونة الهندسية): وفيه يتم تحديد شكل الصورة وأبعادها (طول، عرض) هل تستريح لها العين أم لا.

[1] المرجع السابق، ص 3.

[2] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص19.

-التحليل البصري

حركة العين: نقصد بها حركات العين العمودية والأفقية والدائرية والتي تحدد مسار الصورة.

وضع المركز البصري: إن مركز الصورة الثابتة لا يقع في مركزها الهندسي تماماً لأن النقطة التي تستريح العين إلى الاستقرار عليها ليست المركز الهندسي للمستطيل أي النقطة التي يتقابل فيها منتصفا الأضلاع، ولكنها النقطة التي تعلو المركز الهندسي بمقدار 5% في عرف الأخصائيين كما تقع إلى اليمين قليلا من المركز الهندسي، فعرض الأشكال يحدث حسب اِلتقاطنا البصري، أي يكون حلقنا البصري وهو مقسم إلى ثلاثة مناطق:

- اِرتفاع العين.
- الزاوية الفوقية.
- الزاوية التحتية.

الضوء والظل: فالإضاءة عامل مهم في تقريب الصورة إلى الذهن وهناك أنماط متعددة للإضاءة سنتحدث عنها بإطناب لاحقاً.

التحليل الطبوغرافي: وهنا نتحدث عن الحروف والكلمات المصاحبة للصورة وكيف ساعدة في تبليغ المتلقي والإستحواذ على نظره واِنتباهه[1].

2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة (التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة)

- البعد السيكولوجي للتأطير.
- البعد السيكولوجي لاِختيارالزوايا.
- البعد السيكولوجي للألوان الطاغية.
- البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسائل اللغوية.
- التحليل النفسي للعملية الإبداعية.

[1] المرجع السابق، ص-ص22-26.

3-العلامات البصرية المختلفة:

- تحليل المدونات التعيينية مثل المباني والديكورات...إلخ.
- تحليل مدونة الوضعيات والحركات والإشارات...إلخ.
- تحليل سوسيوثقافي للألوان، ماهي الألوان المسيطرة في الصورة وماهي دلالاته الاجتماعية والثقافية؟[1]

4-الجدول رقم (6): دراسة مستويات التعين الإدراكي والمعرفي والمستوى التضميني المتعلق بالإيديولوجيا[2]

المستوى التعييني	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الأيديولوجي
المستوى التضميني	**الدال**		**المدلول**

النسق الإيديولوجي في الرسالة البصرية ويتحدد من خلال ثلاث مستويات[3]:

- مستوى الإتصالي (الإخباري).
- مستوى الدلالة (الرمزي).
- المعنى الثالث (المعنى العويص).

[1] ساعد ساعد وصبطي عبيدة، مرجع سابق، ص30.

[2] قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص211.

[3] بارث رولان، **المعنى الثالث**، ترجمة عزيز يوسف المطلبي، بغداد، العراق، دار الحكمة، 2011، ص 53.

5-التحليل الألسني

يتم في هذا المجال تحليل الرسالة الألسنية المرافقة للصورة اِنطلاقا من دورها الثاني[1]: الترسيخ والربط، أي إبراز العلاقة بين كل من الرسالة الألسنية والرسالة البصرية، ويتم دراستها من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية[2]:

- هل منتج الرسالة اِقترح تفسيراً ومعنى مخالف للعنوان الأصلي للرسالة أو لمعناها التقريري؟
- ماهي تفسيرات الرسالة البصرية المتزامنة مع اِنتاجها؟

د-حوصلة وتقيم[3]

بالإعتماد على العناصر الأساسية التي تستخلص من وصف الرسالة في البند الأول ومقاربة النسق والتفكيك الإيكونولوجي والسيميولوجي نستنتج:

- مدى مطابقة الرسالة لقواعد الاتصال الأيقونية.
- مدى تقيد الرسالة بأبسط قواعد الاتصال المعتمدة في تقديم الرسائل البصرية.
- هل اِنطوت الرسائل على دلالات بلاغية؟
- هل اِستطاعت هذه الرسائل تجسيد القيم السوسيوثقافية للمتلقين؟ وهل كانت غنية في تفاعل مدلولاتها؟
- التقييمات الذاتية الخاصة بالذوق الشخصي[4].

المقابلة

المقابلة تقنية مباشرة تستعمل من أجل مساءلة الأفراد بكيفية منعزلة، لكن وفي بعض الأحيان مسائلة جماعات بطريقة نصف موجهة تسمح بأخذ معلومات كيفية بهدف التعرف العميق على مفردات البحث، وتعد المقابلة أفضل التقنيات لكل من يريد اِكتشاف الحوافز العميقة للأفراد واِكتشاف

[1] ساعد ساعد وصبطي عبيدة، مرجع السابق، ص30.

[2] قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص212.

[3] عبيدة الصبطي ونجيب بخوش، مرجع سابق، ص-ص 179-180.

[4] قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص 213.

الأسباب المشتركة لسلوكهم، لذلك تستخدم المقابلة عادة إما للتطرق لميادين مجهولة كثيراً أو للتعرف على العناصر المكونة لموضوع والتفكير فيها قبل التحديد النهائي للمشكلة[1].

حيث سنعتمد في هذه الدراسة على المقابلة المفتوحة، وهي مقابلة تتم بين الباحث والمبحوث، وتتصف بالعمق والتركيز لأنها تحاول الغوص في القضايا والمواضيع المعقدة والشائكة، وهي مقابلة غير رسمية لا تعتمد على اِستمارة اِستبانة المعروفة كما هو الحال في المقابلة المقننة، لأنها تبنى وتوجه وفق أسئلة تدور في ذهن الباحث، ويستعين فيها على الذكاء والفطنة لتوجيهها والحصول على المعلومات الكافية من المبحوثين[2].

واستعنا بهذه الأداة لإجابة عن بعض أسئلة شبكة التحليل السيميولوجي؛ حيث سنقوم بعرض الجداريات على مختصين في مجال الفنون والهندسة المعمارية بالإضافة إلى التاريخ وعلم الآثار، للحصول على معلومات عن نوع هذه الرسائل، صاحب هذه الرسائل من حيث مواقفه، وأفكاره، ومرجعياته، والمدرسة الفنية التي ينتمي إليها، نوع التشكيلات الداخلية، الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي واكبت إنتاج هذه اللوحات.

النقد الداخلي

يختص بالموثوقية التاريخية للمصادر الوثائقية، والتي يجب حسب "لويس جوتشاك" أن تتم عملية إثبات مصداقية كل وثيقة منها بشكل منفصل، بغض النظر عن المصداقية العامة لصاحبها، فهي حسبه لا تعني موثوقية كل نص من نصوصه، ولا تغني عن إخضاعه كل واحد منها للتقييم والنقد على إنفراد[3].

حيث نسعى من خلاله لإثبات مصداقية الصور الجدارية كل على حدة، حيث نريد أن نعطي توصيف تاريخي دقيق لما حدث بالفعل في الفترة التي واكبت رحلة الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة لأداء فريضة الحج، بالاعتماد على الوثائق والكتب والرسائل التي وثقت تلك الفترة الزمنية

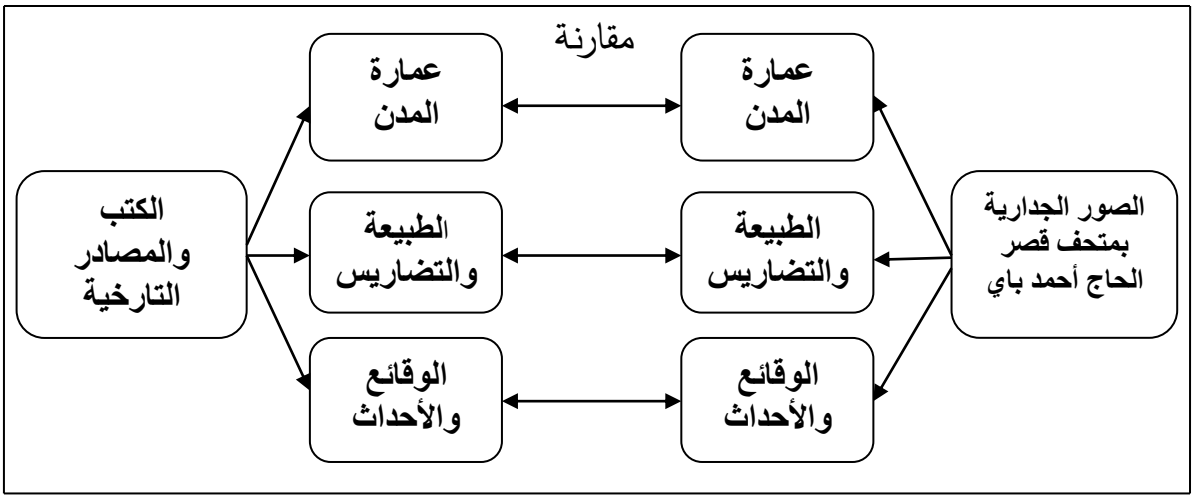
[1] موريس أنجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، ط2، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2006م، ص197.

[2] بن نوار صالح، **مبادئ في المنهجية**، ط2، قسنطينة، الجزائر، مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة جامعة منتوري،2012م، ص 183.

[3] دليو فضيل، مرجع سابق، ص-ص 45-47.

ومقارنتها مع مضامين الجداريات، وذلك لمعرفة صدقية الجداريات. وفي الشكل التالي شرح للطريقة التي اعتمدنها من أجل التحقق من صدقية الجداريات:

الشكل رقم (1): النقد الداخلي للصور الجدارية•



• اعداد الباحث.

الفصل الثانـي:

الصيغتان الأيقونية الرمزية لجداريات المتاحف

2-1-قراءة في الصيغة الأيقونية

لقد شهدت السيميولوجيا التواصل تقدماً كبيراً خاصة وأنه يعود لها الفضل الكبير في توسيع دائرة التواصل فأصبحت بذلك وسيلة فعالة لاستقصاء أنماط متنوعة من عمليات الاتصال والتبليغ، ويكمن الغرض منها في نقل أفكارنا وتجاربنا إلى الغير، ولهذا الغرض قد تعددت الوسائل واختلفت بتطور الدراسات ومما لا شك فيه أن التواصل الناجح يتمثل في إشباع رغبة الإنسان في التبليغ[1].

وتعد الوقائع البصرية من أبرز الظواهر التواصلية، غير أن الشك في طابعها اللساني مازال قائما، هذا الاعتراض الذي في كثير من الأحيان ينفي صفة العلامة عنها، وكأنه لا وجود للعلامات إلا على المستوى اللفظي (التواصل اللفظي)، وتعد دراسة التواصل البصري سيميائيا أمر بالغ الأهمية، لأنها تسمح للسيميائيات باختيار إمكانية استقلالها عن اللسانيات.

ومادامت هناك ظواهر أقل تحديدا من التواصل البصري بمعناه الدقيق (التصوير، النحت، الرسم، السينما...) فإن هذا الأخير يسمح لسيميائيات التواصل البصري بأن تكون معبرة وموجهة نحو التجديد السيميائي للأنساق الثقافية الأخرى[2].

ورغم إعطاء المشروع السوسيري الأولوية للسان كنسق اجتماعي بوصفه نسقا من الأنساق السيميائية الدقيقة والمعقدة، إلا أنه لم يجعل التواصل حكرا عليه، خاصة وأن علم السيميائيات درس أنماطا متعددة للتواصل، وتعد تلك الأنساق السيميائية الدالة لغة في نظر "جوليا كريستيفا" لكونها تمثل مرسلات لها باثون ومستقبليون يملكون سنن مشتركة وخاصة..." ولقد أحالت "كريستيفا" موضوع السيميائيات، هذا العالم الفسيح ما فتئ يتشكل ليشمل كل الأنظمة الممكنة اللفظية وغير اللفظية لكونها أنظمة وعلامات وفق اختلافات تركيبية[3].

---

[1] شاطو جميلة، **النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية الآداب واللغات والفنون الجميلة، جامعة وهران، 2013م، ص-ص 54- 55.

[2] أمبرتو إيكو، **سيميائية الأنساق البصرية**، ترجمة محمد التهامي العماري ومحمد أودادا ومراجعة وتقديم سعيد بن كراد، ط1، اللاذقية، سوريا، دار الحوار، 2008م، ص-ص 25-26.

[3] المرجع السابق، ص 54.

وفي هذا السياق سنتناول في هذا المبحث الأيقونة في السيميائيات البصرية، العلامة والبلاغة الأيقونية، وبنيت الخطاب الأيقوني.

2-1-1- التمثيل الأيقوني

إن دراسة الأيقونة يقتضي دراسة الظواهر الأيقونية في النص المراد تحليله ومن هنا فإننا بصدد تعدد العلامات وتجاوز النظرة السوسيرية التي لم تعطي الجانب المرئي نصيبه من معادلتها الثنائية وحصرته في اللساني فقط. هذا الجدل المتداخل بين المرئي واللساني حسمه "دوسوسير" بحصره له بالجانب اللساني وإغفاله للجانب المرئي، ورغم المحاولات التي جاءت لاستدراك هذا النقص من قبل بعض العلماء أمثال "أندري مارتيني" و"رومان جاكسون"، إلا أنها تبقى عاجزة وقاصرة على إدراك النشاط الأيقوني.

فلنشاط الأيقوني أهمية بالغة في عملية التواصل، ذلك أن الأيقونية علامات نلجأ إليها لنتفاهم مع غيرنا من منطلق أنها علامات قابلة للفهم رغم اختلاف الزمن والفئات، لذلك فان استخدامها مثل الرسومات البيانية في العلوم، وإشارات المرور، مبرر على التعرف عليها يكون بشكل سريع، ولابد أيضا من التأكد على أن العلامات اللفظية أو الأيقونية وإن تعارضت في جوانب وتنافرت فإن عملية تحولها وتوظيفها هي طريقة لفهمها، وتشكل فن من الفنون سواء الفنون البصرية أو القولية[1].

ومن الصعب ألا نتفق على أن هذا المركب البصري يشكل علامة أيقونية، فالعلامات الأيقونية لا تملك خصائص الشيء التي تحيل عليه، كما أنها تعيد إنتاج بعض الشروط بالإدراك المشترك أساسا على أسس إدراكية عادية، بحيث تقوم بانتقاء بعض (شروط الإدراك) المثيرات التي بعد أن تكون أقصت منبهات أخرى، تسمح لي بتشكيل بنية إدراكية نفس دلالة التجربة الواقعية التي تحيل إليها العلامة الأيقونية، لكن هذا التحديد يزعزع مفهوم العلامة الأيقونية، أو الصورة باعتبارها شيئا له شبه نشوئي بالشيء الواقع، فإذا كانت عبارة له شبه "نشوئي" تعني أن العلامة الأيقونية هي ليست

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص-ص 54-55.

اعتباطية، بل معادلة تمنح معناها من الشيء الممثل لا من المواضعة التمثيلية، فإن الحديث في هذه الحالة يجعل من الصورة بأنواعها شيئا متجذرا في الواقع ومثلا لتعبيرية الطبيعة[1].

هذه التعبيرية الطبيعية رآها "بيرس" على أنها الطريقة المثلى للتعبير عن أفكارنا والطريقة المباشرة لتبليغ الخواطر وأن تثبيث هذه الأفكار والخواطر "Assertion" يتطلب أيقونة أو مجموعة علامات لا يمكن تفسيرها إلا عبر الأيقونات[2].

2-1-2-الرسائل البصرية وسنن الإدراك

تعتبر الأيقونة تمثيل العقلي" نموذج عقلي"[3]، فهي تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي عبارة عن معطى حسن للعضو البصري، أي إدراكا مباشرا، وهناك سؤال مطروح هل يمكن اعتبار الرسالة البصرية لغة أو ما هي العلاقة التي تربط الرسالة البصرية باللسان الذي نستعمله في قراءتنا؟ هل استطاعت الدراسات السيميائية وضع حدود فاصلة بين الدوال "les signifiants" ومدلولاتها "les signifies" وتنظيم قواعدها الاستبدالية والتألفية؟ وكيف يشتغل التمثيل " la répresentation" في الرسائل البصرية ووفق أي أولويات "mécanismes" بنائية يتم تحقيق طرق التدليل "la signifiance" فيها؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة هو الكفيل لتعميق النظر في خصوصية الرسائل البصرية بوصفها علامة signe سيميائية تشتغل وفق تنظيم خاص ومحدد حيث يعتبر "Chistion Metz" الرسالة البصرية مثل الكلمات، وكل الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى، والأهم من ذلك هو الوقوف عند المبادئ التي تميز هذه الرسالة بوصفها علامة أيقونية Signe Iconique وبين اللسان La Langue بوصفه نسقا مؤولا لمحمل الفعل الإبداعي الإنساني.

ولعل التقاطع بين ما هو أيقوني وما هو لساني بوصفهما يشكلان معا علامة، هو ما جعل معظم الدراسات تركز عليهما في إطار أشمل وهو اللغة، وتغفل الفوارق النوعية بين التعبير الأيقوني

[1] أمبرتو إيكو، مرجع سابق، ص 34.

[2] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص 60.

[3] Philippe Verhaegen ,IMAGE, DIAGRAMME ET METAPHORE A propos de l'icône chez C.S. Peirce ,p 9.

والتعبير اللساني. ومن ثمة فإن أول خطوة منهجية تقود إلى تحديد الرسالة البصرية، وتعيين أنماط اشتغال المعنى داخلها، تتمثل في ذلك الذي جاء به "إميل بنفست" في معرض حديثه عن الأنظمة التي تحمل دلالات اللسان، والأنظمة التي لا تدل، والتي تظهر من خلال أشكال التعبير البصري مثل الموسيقى الرقص...إلخ.

ومنه يمكن القول إن الصيغ البصرية التعبيرية، تشتم منها رائحة التعليل، أو القصد في التمثيل، فإذا كانت العلامة اللسانية تتميز بالطبع الاعتباطي Arbitraire في علاقة الدال بالمدلول: "السلسلة الصوتية (ح، ص، أ، ن)، لا تحيل بالضرورة إلى مفهوم الحصان" فإن الأيقونة عكس ذلك تتميز بخاصية التعليلية Motive. فبين صورة الحصان من جهة، وحقيقة المرجعية لحيوان في العالم من جهة أخرى علاقة مشابهة. فدلالتها ليست حصيلة تسنين، بل هي معطاة من خلال التشابه أو التجاور، وهو ما يقصيها، في رأي دوسوسير من السيرورات التدليلية[1].

فالعلامات البصرية رغم إحالتها على التشابه الظاهري لا تقدم تمثيلا محايدا للمعطى الموضوعي المفصول عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية في تنوعها تشكل لغة مسننة أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل، لذا فبناء المعنى رهين بدلالة العلامات التي تكسب قيمتها من التجربة الإنسانية والمرجع الثقافي وبالتالي فهو يعتمد على المواضعات والتعاقدات لا على المشابهة فقط، فكثير من المشابهات تستدعي عنصرا ثقافيا لفهم معناها وفك الإبهام عنها وهو ما أكده إيكو في كثير من المناسبات.

ويعود هذا اللبس في المفهوم إلى كون الرسائل البصرية كونت حقل من المفاهيم ساهم في تشكل هذا اللبس في المعنى لذا كان من الضروري تحديد تلك المفاهيم كالتماثل "similarité" والتشابه "Ressemblance" والقياس "Analogie" في حيث رأى البعض أنها بنفس المعنى أمثال "M. Joly" التي اعتبر مصطلحات مثل التشابه والتماثل والقياس تستعمل كمترادفات، كذلك ما ذهب اليه E. Veron في تعريفه للتسنين، فهو يعبر عن وجود تماثل أو تشابه بين العلامة وما تمثله، إلا أن التعريفات خلفت جدلا في السيميائيات البصرية.[2]

[1] قدور عبد الله الثاني، **سيميائية الصورة**، ط1، عمان، الأردن، الوراق للنشر والتوزيع ،2008م، ص-ص 25-26.
[2] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص-ص 66-68.

هذا التشابه إستأثر باهتمام الدارسين حيث عقدت لأجله منتديات وملتقيات ومن بينها ندوة باريس 8819 ونشرت أعمالها تحت عنوان المشاهد في مواجهة الإشهار، ومما تم أن هناك تماثل بين العلامة وما تمثله وأن العين تحوز على أكبر قدر من الأنشطة الإدراكية على أساس أن الخبرات تصلنا من مجال الرؤية، فالصورة ما هي إلا شيء يشبه شيئا آخر ويحاكيه ويحاول استنساخه، وبتعبير آخر هي عملية استحضار للجسم المادي بكيفية ما، من منطلق أنها تمثيل مسطح لواقع مجسم، وبهذه الخاصية التجسيدية تعمل على تحويل الواقع مختزلا من حيث الطول، العرض، العمق، الحيز، الحركة.

مما يجيز لنا تشبيهها باللغة في هذه السمة لكونهما تغنيان عن إحضار الواقع ولكن لكل منهما طريقته الخاصة في الإحضار وبالتالي اعتبرها R. Barthe رسالة غير مسننة[1].

وتختلف سنن الإدراك باختلاف المرجعيات، والأعمار، فمثلا عند الطفل يتسم الإدراك بنوع من البساطة لأنه شخص لا يملك من العالم إلا نظرته الضيقة وخياله البسيط، فترى رسوماته تختلف من مرحلة إلى أخرى بحسب تطور خياله وتنميته وتوجيهه، فإدراك الأشياء أو الصور يختلف من شخص إلى آخر حسب خبراتهم، بيئاتهم وتكويناتهم النفسية.

ويعد التمثيل الإدراكي من الوسائل والطرق التي يعبر الناس بها على تجاربهم وخبراتهم في بيئاتهم المتنوعة، بحيث يصورون الواقع بنماذج مدركة ذاتية في رسوماتهم التصويرية، فالتمثيل الإدراكي هو إبداع وخلق بقدر ما يتوفر على عناصر التشابه والتماثل، بقدر ما يتوفر على عناصر الاختلاف والتمايز. وهو ما يعطي الأعمال الفنية خصوصية نتيجة استحضار الإدراك الجمالي وعليه لبناء حركية العلامة ولاسيما الأيقونة، والتي تعين بعض الأشياء التي لها بعض الخصائص التي تتوفر هي نفسها عليها، ووجب أن نذلل من حجم المشابهة بينها وبين ما تحيل إليه بالية التسنين الثقافي الذي ينصهر في ممارسة التجربة الإنسانية. والتي بموجبه تتخلى المرئيات عن حياتها في رسم

[1] خاين محمد، **العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري**، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة الشلف، الجزائر،15-17 نوفمبر 2008م، ص.ص 2-3.

المعطيات الموضوعية وتتخطى عينتها. وبالتالي فإن للسيميائيات الثقافية حضور في استنطاق ثلاثية العلامة باختلاف أنظمتها وأشكال تعبيرها خاصة الأيقونة وتحويلها إلى علامة ذات معنى[1].

2-1-3-العلامة الأيقونية

إن العلامة الأيقونية هي علامة أكثر تميزا من مثيلتها من العلامات الأخرى في السيميائيات المعاصرة، واقترن وجودها بموضوعات لها علاقة تماثل أو تشابه. واقترنت الصورة البصرية بالأيقونة فكانت النموذج الأعلى في العلامات. فهل العلامة الأيقونية هي دائما بصرية؟

الأيقونة بوصفها نسقاً دالاً

إن الأيقونات لها علامات لها صفة المشابهة بالواقع الخارجي الذي تمثل نفس خصائص الموضوع، هذا التعريف لا يسمح بوضع معادلة "أيقوني=بصري" وهو ما أشار إليه Pierce و Eco أيضا، حيث أقر أن العلامة الأيقونية لا تملك الخصائص الطبيعية نفسها للموضوع. هذا الطرح وجهته انتقادات من طرف مجموعة "مو" وأيضا "سونسون" الذي لا يرى في الأيقونة إحالة إلى الصورة، ذلك أن الصورة ليست إلا تدريجا افتراضيا بين أشياء العالم يخضع لسنن ثقافية في تغيراته، والبيئة السيميائية في طرحه هي المسؤولة في انتقاء الدرجة المفصلة للتدرج. في حين اعتمدت مجموعة مو على المزاوجة بين السيميائيات ونظرية الإدراك لتفسير الصور على مستوى الإدراك.

العلامات الأيقونية (كالروائح التي نشمها، والأصوات التي نسمعها، والأحاسيس التي تراودنا سواء كانت دالة على الخوف أو الفرح أو الحزن) تكون بقدر كبير أو قليل داخل المحاكي، ونسق الطعام عند بارت Barth الذي هو أكثر دلالة في النسق السيميائي، فالطعام أيضا يحمل ثقافة مجتمع ما. وخالف سونسون Sonesson بورس في تعريفه المماثلة التي عرفها على أنها علاقة تناسقية وانعكاسية وفي مضمونها لا تؤسس وظيفة سيميائية بوصف هذه الأخيرة تقوم على أساس علاقة غير تناسقية ولا انعكاسية، ويؤكد سونسون أن التماثل كيفما وجد في عالم الحياة ليس بالضرورة تناسقي ولا انعكاسي[2].

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص.ص 68-69.

[2] المرجع السابق، ص-ص 69-71.

أما إيكو Eco فيعقب على تعريف موريس قائلا إن العلاقة الأيقونية لا تملك خصائص الموضوع الذي تمثله، بل تقوم بإنتاج بعض شروط الإدراك المشترك بين العلامة وموضوعها. وهذا ما تجد في بعض الرسومات التي لاتمثل بشكل مباشر ودقيق موضوعاتها.

إن النظر إلى المدلولات بوصفها جزءا من الإدراك يجعل منها تضييقا لاينخرط في عالم الإنسان فقط، بل وجب أن يحال إلى العالم الطبيعي، ذلك لأن المدلولات تتمظهر على مستوى نوعية الحواس، وعليه فإن تصنيف المدلولات وفقا لنظام الحواس يمكن أن يشكل المجموعة الدالة الآتية:

نظام بصري – إيماءات – الحركات – الإماءات الطبيعية الرومانتكية –النظام السمعي – الالسن البشرية – الموسيقى –النظام اللمسي – لغة العميان.

إن الأيقونة علامة تكتسي الطابع التعليلي المستند إلى المشابهة أو المماثلة بينها وبين موضوعها ويكون لها حضور ضروري في كل علاقة تربط بين العلامة وموضوعها، إذن فلا يمكن القول إن علاقة العلامة بالموضوع إما علاقة أيقونية أوقرنية أو رمزية. بل يجب القول ان علاقة العلامة بالموضوع هي إما أيقونية (احادية منحلة) أو أيقونية وقرنية (زوجية) (أصلية) أو أيقونية وقرنية ورمزية (ثلاثية، متنامية) وبذلك فهي لا توجد بمعزل عن القرنية والرمزية.

لقد ميز Pierce في الأيقونة ثلاث أنواع من الأيقونات الجزئية Hypoicones أولهما الصور Images وتمثل الخصائص البسيطة وثانيهما الرسوم البيانية Diagrammes وتمثل علاقة ثنائية بين أجزاء الموضوع المعين القائم على المشابهة وثالثهما الاستعارات Metaphores وتمثل الخاصية التمثيلية فهي توازي في تمثيلها للشيء الآخر، وبذلك فإن العلامات الأيقونية في تصوير "بورس" ذات دلالة وإن غابت موضوعاتها عن الوجود، لأن لها قدرة على استحضار نماذج لهذه الموضوعات تقوم على مبدأ التعليل والمشابهة[1].

الإنتاج والاستقبال

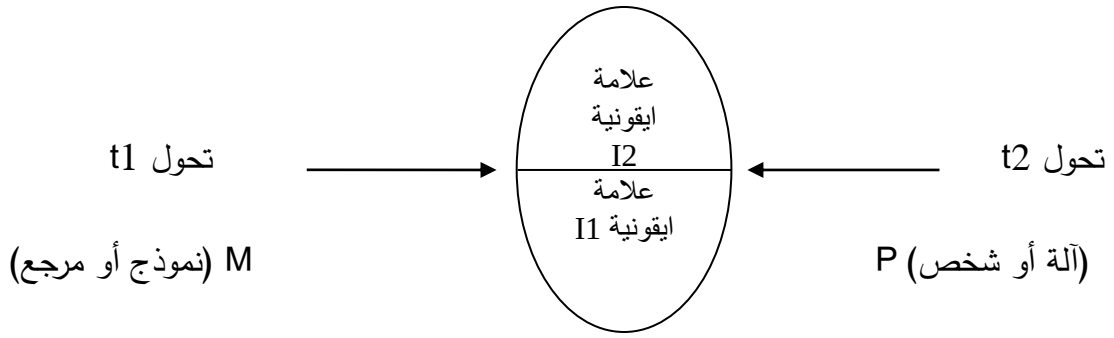
ليكن M منوالا (مرجعا)، ولتكن I علامة أيقونية. من الممكن تفكيك I إلى مجموع من العناصر E أو النقاط مثلما يعطي كل واحد، بالإضافة إلى تنسيقاته المتعلقة بالوضعية، قيمة العناصر على وحدة من الأبعاد الثلاثة المرئية، مثلا E (X1; Y1) على سطح الصورة، قد يكون لها قيمة معينة من

[1] المرجع السابق، ص–ص 71–76.

حيث الإضاءة، قيمة معينة من الإشباع، وقيمة معينة من التدرج. ستحدد هذه القيم الثلاث سهم التوجه اللوني لهذه النقطة، يجب أن يكفي هذا الوصف مبدئيا.

وإذا تجهزنا هكذا بوصف تحليلي كامل لـ (I): نستطيع بالطريقة ذاتها كتابة المنوال M ومقارنة النتيجتين: إذا كانت الصورة أيقونية تتماثل بعض نقاط شبكة الصورة مع نقاط من شبكة المنوال، وبعضها الأخر لا، التماثل المعنى سيضبط عموما بوحدة أو تحويلات عدة T ومجموع عناصر T ستتقاسم في مجموعتين فرعيتين I1 و2I من مثل I=I2+I1 كما سيكون لدينا بين M و I1 تحويل T1.

من أين تأتي العناصر الأخرى، عناصر المجموعة الفرعية I2 لا يمكنها أن تأتي إلا من منتج الصورة، الذي سنعينه بـ p (الذي يمكن أن يكون آلة أو إنسان). لكونها منتجات من p ستكون هذه العناصر (بالمعنى الواسع للكلمة) تحويلات t2 من P وسنحصل PT2---I2 الترسمية الشاملة للعلامة الأيقونية ولإنتاجها ستكون إذا:



الشكل رقم (2) إنتاج العلامة الأيقونية

لهذه الترسمية البسيطة ميزة أولى هي أنها تضع الصورة الكاملة I فورا في وضعية وسيطة بين M و P. ولما لم يكن هناك أي سبب لاعتبار أن الجزء I1 هو وحدة ملائمة فالمرسل إليه يعتبر ويؤول حيدا I2 كما I1. كذلك يستطيع الصعود من I1 إلى M بعكس T1 و2I، كذلك إلى P عاكسين T2 (تورنر يرسم تورنر بقدر ما يرسم الضباب على مصب) وحيث أن الناظر R موضوع في حضور بنية وسيطة، فهو نفسه متموضع في وضعية وسيطة[1].

[1] مجموعة مو، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة**، ترجمة سمر محمد سعد، ط1، بيروت لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2012م. ص-ص 173-174.

كما اقترحت مجموعة "مو" النموذج للعلامة الأيقونية بعد تأكيدهم على أنها موضع متعلق بالدرجة الأولى بالثقافة، وبذلك فالعلامة الأيقونية هي علامة وسيطة (Médiateur) بين وظيفتين هما الإحالة إلى نموذج العلامة وإلى منتج العلامة، وبالتالي فان عملية التحويل لا تتم إلا بحضور العناصر السابقة الذكر مجتمعة معا[1].

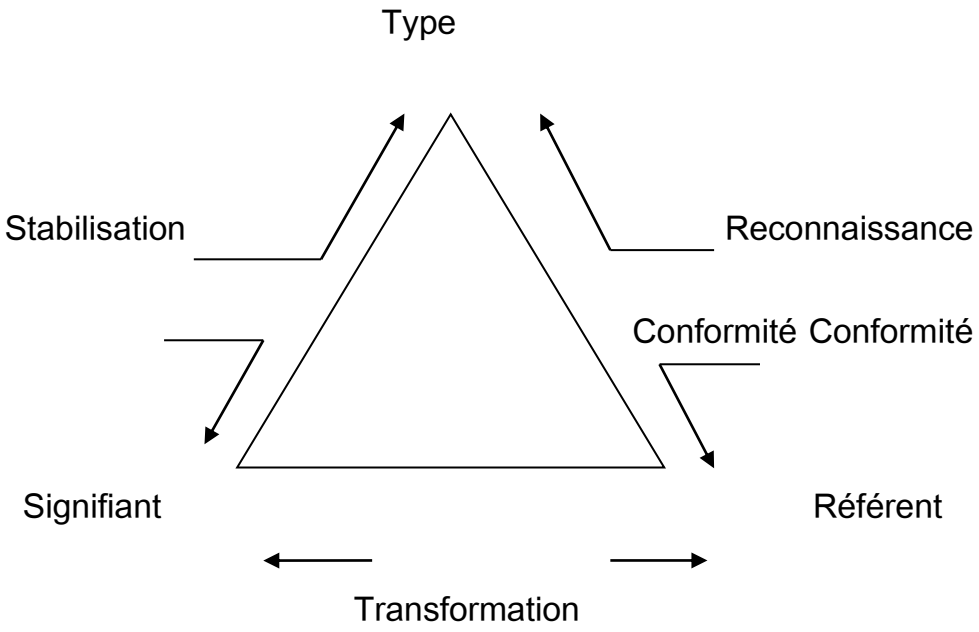
وباختصار تملك العلامة الأيقونية بعض خاصيات المرجع مع التعريف التقليدي الذي سيكون معدلا بالطريقة التي سنراها. ولكنه يملك أيضا، ترابطا، مع بعض الخاصيات التي لا تأتي من المنوال، ولكن من منتج الصورة؛ بقدر ما يكون هذا المنتج نفسه منظما، تعمل العلامة مرة ثانية سامحة بالتعرف عليها وأخيرا إذ تعلن خصوصيات أخرى غير تلك التي للمرجع، تظهر نفسها متميزة عنه وتحترم مبدأ الغيرية. إذا العلامة الأيقونية علامة وسيطة لها وظيفة الإرجاع المزدوجة، أي أنها ترجع إلى منوال العلامة وإلى منتج العلامة[2].

منوال عام للعلامة الأيقونية

يمكن أن تعرف العلامة الأيقونية على أنها منتج لعلاقة ثلاثية بين ثلاث عناصر، وأصالة هذا النظام هي أن تفجر العلاقة الثنائية بين الدال والمدلول، التي تطرح مشاكل مستعصية إلى هذا اليوم. والعناصر الثلاث هي الدال الأيقوني، والنموذج، والمرجع. سوف يسمح التميز بين هذين الكيانين المختلطين في الأغلب الأعم بمفهوم (الدال الأيقوني)، تنعقد بين هذه العناصر علاقتين ثلاث مرات، هذه العلاقات هي من تلك التي يستحيل تعريف عنصر بمعزل عن تلك المرتبطة به (حيث أن كل واحدة من تعريفتنا الأولى يجب أن يعتبر مؤقتا. هذه العناصر والعلاقات مصورة في الشكل التالي:

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص 57

[2] مجموعة مو، مرجع سابق، ص.ص 174-175.



الشكل رقم (3): نموذج للعلامة الأيقونية

القياس من مثلثات علامية أخرى، وخصوصا مع مثلث أوجدن – ريشاردز، شيء مؤكد غير أن المثلثين يشكلان الاختلافات البارزة، وخصوصا إلى المكانة المعزوة إلى المرجع إلى العلاقة بين الدال والمرجع، التي لها طابع اقل وسطية، ولهذا تصور هذا التقرير.

المرجع: هو غرض البحث، تعيين وليس إشارة، بتعريف خارجي عن علم الإشارة، ولكنه تحقيق له. وبتعبير آخر، إنه الغرض المقصود ليس كحصيلة غير منظمة للمحرض، بل كعضو في قسم وهذا لا يعني أن يكون هذا المرجع بالضرورة حقيقيا. ومع ذلك يبقى النموذج والمرجع منفصلين. المرجع خاص، ويمتلك خاصيات فيزيائية. النموذج بدوره صنف، وله خاصيات مفهومة.

فمثلا مرجع العلامة الأيقونية قط، هو موضوع خاص، والذي استطعت تجربته، مرئيا أو غيره، ولكنه ليس مرجعيا إلا بقدر ما يكون هذا الموضوع مضافا إلى مقولة قارة: الكائن قط.

الدال: هو مجموع مندمج من المحرضات المرئية المتطابقة مع نموذج مستقر، محدد بفضل سمات هذا الدال، ويمكن أن يرتبط بمرجع معترف به، هو أيضا أقنوم النموذج؛ إذ يقيم مع هذا المرجع علاقات تحويل.

النموذج: النموذج في المجال الأيقوني، هو تمثل ذهني متكون من سيرورة اندماج (يمكن أن يكون مكتوبة وراثيا) وظيفتها ضمان المعادلة (أو الهوية المتحولة) للمرجع والدال، معادلة لا تعزى أبدا إلى مجرد علاقة تحويل، إذ يرتبط المرجع والدال، فيما بينهما، ضمن علاقة نموذج مرافق (cotypie).

ليس للنموذج خصائص فيزيائية؛ إذ يمكن أن يوصف بسلسلة من المميزات المفهومية، التي يمكن لبعضها أن يتوافق مع المميزات الفيزيائية للمرجع (مثلا فيما يتعلق بالقط، شكل الحيوان هو نائم وجالس، أو على قدم واحدة، ووجود شوارب، ذيل، وخطوط) وبعضها الأخر لا يتوافق مع نفس المميزات كالمواء، هذه السمات تشكل منتجا استبداليا تعابيره في علاقة حصيلة منطقية (مثلا نموذج القط، القط يحتوي على نموذج استبدال ألوان – إما أسود أو أصهب...الخ ونمط الوضعية...إلخ). ويمكن أن تسمح المفردات المختارة بتعرف النموذج[1].

الأسنن الأيقونية

وتقوم في معظمها على عناصر مدركة تتحقق انطلاقا من أسنن الإرسال، وهي تنقسم إلى:

الأشكال: وهي شروط الإدراك وقد نقلت إلى علامات خطية (مثل الشكل والأرضية، تعارضات الضوء، العلاقات الهندسية...) حسب ما تقتضيه قواعد الأسنن، ولدراستها يجب الانطلاق من فرضية أولية مفادها أن عدد هذه الأشكال ليس نهائيا، وأنها ليست متفاصلة دائما، كما يمكن افتراض أن تمفصل السنن الأيقوني الثاني عبارة عن متصل (continuum) من الإمكانيات التي يمكن أن ينبثق منها عدد كبير من الرسائل الفردية وهي رسائل تمنح دلالتها من السياق دون أن ترجع إلى أسنن محددة. وإذا كانت الأسنن غير واضحة المعالم فهذا لا يعني أنها غير موجودة، وهكذا فبتجاوز حدود معينة تفسد العلاقة بين الأشكال فتنعدم شروط الإدراك. وهناك افتراض ثاني مفاده أن الثقافة الغربية وضعت للتصوير وحدات متفاصلة هي عناصر الهندسة، ذلك أن العلامة يمكن أن تصاغ انطلاقا من التأليف بين النقط والخطوط والمنحنيات والدوائر والزوايا.

العلامات: وتدل على وحدات للتعرف مثل الأنف، العين، الأرض، السماء، السحب...الخ بواسطة مواضعات خطية، أو بواسطة نماذج مجردة أو رموز أو جداول أو نماذج تصورية مثل:

[1] المرجع السابق، ص–ص 178–181.

الشمس عبارة عن دائرة تبعث منها الأشعة من كل اتجاه، وهي غالبا ما تستعصي على التحليل حيث ترد في ملفوظ معين لأنها تبدو غير متفاصلة داخل متواصل خطي، بحيث لا يمكن التعرف عليها إلا في سياق ذلك الملفوظ.

الملفوظات: وهي التي درج الناس على عدها صورا، أو بعبارة أدق علامات أيقونية (رجل، حصان...)، وهي تشكل في الواقع ملفوظ أيقوني معقد صورة جانبية لحصان أو هذا حصان، وهذه الملفوظات هي التي يسهل جردها وتشكل غالبا العناصر النهائية في السنن الأيقونية، يضاف إلى هذا على أنها تشكل السياق الذي يسمح بالتعرف على العلامات الأيقونية وتمثل النسق الذي يتحكم في تقابلاتها الدالة، وبهذا يسمح اعتبارها لغة فردية، إذا نحن نظرنا إليها من زاوية العلامات التي تسمح بتعرفها[1].

العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية

تعتبر العلامة التشكيلية مفهوم ضروري لتطوير بلاغة التمثيل المرئي الذي لا يقتصر على التصوير، لكنه يمكن أن يتضمن اللاتصويري، ولا شك أن الحدود الدقيقة بين التصويري واللاتصويري يصعب تحديدها عمليا فما يبدو (مجردا) في البداية سرعان ما يتجلى للإدراك أكثر دقة كأسلبة شيء ما تشكيل نباتي، معدني...إلخ، والعكس. فإن الأيقونات التي يمكن أن يميزها باعتبارها كأولئك الذين عاشوا ثقافة معينة ستغدو من دون تعليم عند مشاهدين آخرين.

وعلى البلاغة أن تفيد من حصيلة الأفكار المتراكمة منذ عشرات السنين من الأزمنة ما قبل السيميائية إذ نجد بالفعل عند العديد من مؤرخي الفن والرسامين، والنقاد، وعلماء النفس كثيرا من عناصر التحليل المفيدة، تبقى صعوبة الإحاطة بالطابع السيميائي للعلاقات التشكيلية الصرف، المستقلة نظريا، إن لم تكن في الواقع عن العلاقات ذات الطابع الأيقوني[2].

فتعتمد العلامة التشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان ومدى تنوع دلالتها السيميائية السياقية، فالشكل العمودي أو الأفقي المائل كل يختلف عن الآخر عند الفنان التشكيلي الملم بقوانين الفن التشكيلية أمثال جون لويس شيفار J.L Schefer وأوبيرت داميش Hubert. Damish الذين

[1] أمبرتو إيكو، مرجع سابق، ص-ص 104-106.

[2] مجموعة مو، مرجع سابق، ص-ص 245-246.

تناولوا الفن التشكيلي، بدراسة سيميائية، إذن فالعلاقة التشكيلية هي كل ما يضاف إلى الطبيعة من خطوط وأشكال وألوان في سياق الثقافة الذي ساهم في توليد الصورة البصرية وتحويلها إلى مرسلات ذهنية ونفسية.

وليسمن السهل التمييز بين العلامة التشكيلية والأيقونية في الظاهرة البصرية ذلك أنهما تمثلان نفس الظاهرة، فمثلا نحن أمام بقعة زرقاء، فإذا قلنا إنها زرقاء فهنا حضور للبعد التشكيلي، أما إذا قلنا إنها تمثيل للأزرق فيتعلق الأمر بالعلامة الأيقونية[1].

تقطيع العلامة الأيقونية

قدمنا في مقاربتنا لتقطيع العلامة الأيقونية والتشكيلية منوالا من العلاقات المتراتبة بين الوحدات، وأطلقنا الاسم العام محددات على وحدات، وأطلقنا التي تعطي قيمتها لوحدات أخرى، وقد حان وقت تطبيق هذه المفاهيم على العلامة الأيقونية المعروفة بخصوصيتها حيث سنطبق هذه المفاهيم مستعينين بسلسلة من المفاهيم التي ستكون محددة والتي سننظمها في الجدول التالي:

الجدول رقم (7) تقطيع العلامة الأيقونية

مستوى	دال		نموذج
م+1	وسم	كيان فوقي	فوق نموذج
م	وسم	كيان	نمط
م-1	وسم	كيان فرعي	تحت نموذج

لمبدأ التعاضد السوسوري بين الدال والمدلول هناك تطبيقات بحيث ونحن نتناول تباعا الدال والنموذج سنصادف مشاكل مشتركة بين هاتين الفئتين[2].

1-بنية الدال

يتكون الدال من:

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص-ص 79-80.

[2] مجموعة مون مرجع سابق، ص 194.

أ-كيانات وكيانات فرعية وكيانات فوقية: يتمظهر النموذج في دوال قابلة للترابط في وحدات من المستوى الأدنى، ولكن هذا الترابط يمكن أن يحصل بطريقتين متمايزتين، بحسب الطريقة الأولى نحصل على وحدات هي نفسها دال العلامة الأيقونية، مثال (الرأس يتفكك إلى عين/ وأذنين/ وأنف/ وفم)؛ وبحسب الطريقة الثانية لا تتطابق الوحدات المحصلة من أي نموذج، ولكنها تستلم لكتابتها كخاصيات شكلية بسيطة تسمح بتعرف النموذج مثال (رأس) موصوف كتنسيق منحنيات ومستقيمات تعد فيما بينها هذه العلاقة أو تلك، في الحالة الأولى سنتكلم عن التفكيك إلى سمات إذ بشكل كل منهما محدد الدال الأيقوني وتفككها إلى سمات فرعية، تتوافق سماتنا مع الخاصيات الشاملة لـ بالمير، على حيث أن وحدات عائلة الكيانات تتطابق مع وحدات هيكلية.

ب-محدِّدات ومحدَّدات: وضعية عامة غير مستقرة: من تحصيل لحاصل أن وضعيات المحدِّد (الكيان الفرعي قياس إلى الكيان) ، والمحدَّد (الكيان قياسا إلى الكيان الفرعي) ليست أبدا ثابتة؛ وهذه الملاحظة تحسب أيضا على مستوى النموذج، في رسالة أيقونية كهذه، أو في وصف كهذا للرسالة نسميها سياق A، مثل ذلك العنصر الدال يشار إليه كمحدَّد، ومنذ الآن كل العناصر الملحقة في السياق ستوصف كمحددات (مثال رسم يكون فيه الرأس كيانا، والعينين/ والفم كيانات فرعية) وفي سياق مثل هذا (سياق(B)) يمكن أن يكون الدال يرجع إلى محددات مثل مخطط ضخم للعينين، حيث تكون عين كيانا (والأهداب وبؤبؤ العين...الخ كيانات فرعية) في سياق آخر أيضا (سياق C) الدال الذي كان معرفا في السياق A سيكون وضعه ملحقا ومحددا منذ الآن مثال (الرأس في خيال الشخص). الوضعيات المتبادلة للمحددات والمحددات ثابتة، كما نرى من خلال حجة الأولى: التنظيم الخاص لرسالة أيقونية وللمعلومات المشفرة فيه.

جـ- المحدَّدات والمحدَّدات: علاقة جدلية: إذا كان الفصل بين المحدِّد والمحدَّد غائما ومتغيرا فيجب الإشارة أيضا إلى أن علاقتهما جدلية أيضا، هناك حالتان ممكنتان، الحالة الأولى: مجموع من السمات محدد بوصفه دالا على الرأس لأننا نحدد فيه العينين والأنف، الحالة الثانية: كما حددنا نموذج الرأس ونحن نعلم انه منتظم في عينين وانف، فالأدوات التي تطابق هذه النماذج معزولة، ومعروفة بتطابقها، وتتلقى حالا مكانتها ككيانات فرعية.

إذ يمكننا طرح مبدأين: قد يكون محدَّد ما معروف بهذه الميزة، لان ثمة مطابقة نماذج تتطابق محدِّداته، أو أنها منقولة على الفور إلى نموذج، مما يتيح تحديد نماذجه الفرعية، التي تظهرها المحدِّدات المطابقة، هذه العمليات بالغة التعقيد، فوقية في الواقع وفي اغلب الأحوال. فلنكتف بالإشارة إلى انه بين محددات نستخدم دلالية قابلة للوصف بتعابير إطنابية كما بينا سابقا.

د- وَسْمَات: يقضي تقطيع الدال إلى محددات، واقعيا إلى حد معين فيما وراء هذا الحد، ويمكن وصفها بأنها ناتج تقطيع تظاهرات أيقونية معقدة، نطلق اسم (وسمات) على هذه التظاهرات. وهي تعرف بغياب التطابق مع النموذج. وهكذا في الفرضية التي يمكن ألا يوجد فيها نموذج قصبة الأنف تستدعي التظاهرات الدالة القابلة للوصف ك /خط عمودي/ خط منحرف/ بحسب السياق والسمات[1].

2-بنية النموذج

سنتناول في هذا العنصر:

أ-تعرّف النموذج: يسمح لنا كل ذلك أن نستأنف ما قيل حول تعرف نموذج ما، وبتحديد ما كان المقصود بالمعدل الأدنى للتعرف والتحديد. لنأخذ مثال وحدة الرأس الإنساني، فتحديد المضمون عندما ينفذ عملية إدماج للكيانات الفرعية و/أو الوسمات، قوائم الكيانات الفرعية S والوسمات m ليست مغلقة لان القائمة الفرعية لنموذج ما تشكل مجموعة غائمة كذلك، أيضا قائمة الأشكال التي يمكنها أن تتقابل مع مرجع معين. ومع ذلك يمكننا اقتراح مثال مثل هذه اللوائح:

/رأس/ = S1 (/عيون/)

S2 (/أذان/)

S3 (/أنف/)

S4 (/فم/)

[1] مجموعة مو، مرجع سابق، ص-ص 194-200.

(/رأس/) = m (/تفوق/)؛ وضع بالنسبة إلى كيان مندمج أيضا إلى كيان فوقي متطابق مع النموذج (الجسم الإنساني).

M2 (/انحناء/ أو بدقة خط منحني باتجاه الإغلاق)

M2 (/دائرية/ أو بدقة أكثر دائرة قابلة للتسجيل في دائرة أولى إيهيلج).

تظهر اختبارات تجريبية أن المماثلة تحدد بصورة دائمة عندما نوعا من الاقتران S و/أو m وفي حالات أخرى يكون مستحيلا.

ب- نماذج، نماذج فرعية، فوق النماذج: ليس للنموذج، كما أسلفنا طابع مرئي، ولكنه يمكن أن يوصف عبر سلسلة من الخاصيات بعضها مرئي وبعضها غير مرئي، سلسلة داخلة في منتج من الجذور التي تكون ألفاظه في علاقة حصيلة منطقية وتقدم النماذج المحددة بهذه الصفة، والنماذج الفوقية غالبا كتجمع من نماذج محددة التي تقيم فيما بينها علاقات عائمة، أو ببساطة إحصائية، من المؤكد أن الإيديولوجية هي التي تحدد بالطبع المستويات المثالية، القابلة للمراجعة دائما، باستقرار نموذجي.

سنحقق في حضارتنا، أن المفهوم من الطبيعة الإنسانية على الأغلب والذي يعتبر "الإنسان مقياس كل شيء" هو الذي يتدخل.

ج- نماذج وأعراف: عرفنا النموذج بأنه حصيلة من أنماط الاستبدال. نستطيع الآن أن نحدد أن بعض من هذه الأنماط يتطابق مع نموذج فرعي والمتطابق مع كيان فرعي على مستوى الدال، سيأخذ هذا التحديد كل أهميته عندما سنعالج مشاكل البلاغة الأيقونية.

على أن أنماط استبدال أخرى، لا تدعنا نصفها كنماذج فرعية فهي تطابق في الغالب الأعم علاقات يقيمها النموذج مع النماذج الأخرى، ومقدمة لنا من الموسوعة، ندعو هذه العلاقات أعرافا، فمثلا الخاصية التي تملكها البقرة بإعطاء الحليب، والتي هي سمة للنمط، يمكن أن توصف كعلاقة وظيفية بين نماذج البقرة والحليب. هذه الأعراف أظهرت مراجع العلامات باعتبارها خاصة بالانخراط في تصويريات يمكنها إلى حد ما أن تتطابق مع نموذج فوقي، ولكن استقرار النماذج الفوقية تلك

يشكل مشكلة، أن تكون الأسماك في الماء بطبيعة حالها فهذا لا يمنع أننا نستطيع تصويرها تسير، حتى حية، دون علاقة مع الماء، القضية هنا هي درجة التماسك الذهني في الموسوعة[1].

2-1-4-البلاغة الأيقونية

البلاغة هو علم الملفوظات المتنافرة دلاليا أو المتحولة، حيث سنصادف هذه التحويلات البلاغية على محورين من المحاور التي تربط عناصر العلامة الأيقونية، محور الدال – النموذج، ومحور الدال – المرجع. والسؤال المطروح لماذا نموذجين فقط؟ لأنه يجب الانطلاق من قطب الدال الذي يحرض العلامة الأيقونية أن تكون درجة مدركة حسيا قادرة لان تعد لأسباب قياسية (الائتلاف الدلالي الأيقوني). هذه اللاملائمة تفضي إلى إعادة القراءة، إن قرن الدرجتين المدركة والمتصورة أساس القراءة المضاعفة –متعددة المعاني– التي هي قراءة بلاغية.

لا يمكن النظر في البلاغي إلا من محوري الدال النموذج ومحور التحويل، وهكذا سنقسم بلاغة العلامة الأيقونية إلى بلاغة تعرُّف أو بلاغة تصنيفية، وبلاغة التحويل أو بلاغة تحويلية.

يمكن أن يكون هذا التصنيف مدققا بأن يأخذ بعين الاعتبار تعقيد الآليات التي تسمح بتعرف وحدة أيقونية كما هي، مع تحديد نقطة تلاقي حزمة من التحديدات التي تسمح بالتعرف عليها. بينما هي نفسها تشكل جزءا من حزم تتيح هي نفسها بالتبادل تعرُّف وحدات أخرى[2].

وهناك خمسة تحديدات أو نماذج من التحديدات إذا صح القول، بحال إطناب الوحدة بالنسبة للوحدات الأخرى ويمكن أن تكون مؤلفة في الجدول.

[1] المرجع السابق، ص–ص 200–204.

[2] المرجع السابق، ص–ص 405–406.

الجدول رقم (8): تقطيع العلامة المرئية

تحديدات باطنية	تزامني	تحديدات ظاهرية تعاقبية
خاصية كلية	تنظيم أقصى / ترابط / إضافة	قبل التنظيم

ويمكن أن يترجم هذا الجدول بخمسة عبارات ستوضح لاحقا، يتعرف على الوحدة المرئية، أيقونية أو تشكيلية من خلال:

- **خاصيتها الكلية:** أي محيطها، وتلوينها المتوسط ونسيجها.
- **العلاقة الوضعية:** التي تقيمها مع وحدات من نفس المستوى.
- علاقتها الوضعية مع الوحدة التي تشملها.
- علاقتها الوضعية مع الوحدات التي من خلالها تتفكك.
- الوحدات التي سبقتها في الزمن و/أو في القطعية المكانية نفسها.

النقطة (1) مؤكدة وتتوضح بسهولة من خلال إمكانية الصور المحولة من خيالات مثلا " في مسرح الظل الآلية (2) توظف في رسم جيش حيث يرسم الصف الأول من الجنود فقط بوجوه مفصلة الملامح، وتتيح النقطة (3) بفضل وضعها في وجه الكابتن هادوك، تحديد بؤبؤ عين فيما سيكون قارورة بفضل التحديدات –1–4– ويسمح التحديد 4 بان تميز في رسوم متحركة شهيرة مضخة بنزين، مثل مارتيان في رسمة André François –العائلة– وهي لوحة غلاف لصحيفة نوفيل أبسرفاتور

فالآلية 4 هي التي تعمل من جديد في المثال الذي سبق، وأخيرا تتوضح النقطة (5) من خلال مثال للقط شيشر cheshir الذي يختزل أحيانا، وهو لا يكف عن الظهور والاختفاء بعين Alice المغتاظة في ابتسامتها المتقلبة، هذه المكانية مقصورة على الصور المتعاقبة (بحيث أن تتبع هذه التعاقبية محورا زمانيا أو مكانيا).

الأمثلة التي أتينا على تقديمها هي من طبيعة أيقونية، وبإمكاننا أن نجد أهمية التحديد في البلاغة التشكيلية وفق ما رأينا في مجال الرسائل التشكيلية أو في مجال الرسائل الأيقونية، وأخيرا

يجب أن يدرس مفهوم الوحدة، كمفهوم النموذج بالتحديد لمراعاة التميز بين مستويي التعبير والمضمون[1].

وتصنف التحديدات كما ذكرنا سابقا إلى خمس فئات، أعيدت في جدول آخر وهي في إطناب قوي بعضها بالقياس إلى بعضها الآخر، حيث إن إنزياحا في عمل محدد منها يمكن أن يخفضه عمل الأربعة الأخرى، هكذا يسمح جدول التحديدات بتميز مختلف الجهات لظهور التشكيل البلاغي.

الجدول رقم (9) تقسيمات البلاغة الأيقونية

محددات	داخلية	خارجية	
		متزامنة	متعاقبة
	خصائص عامة	انتظام أكثر تبعية. تنسيق	انتظام مسبق
بلاغة	تحويلية	تصنيفية	

في هذا الجدول يتطابق العمود الأيمن مع البلاغة التحويلية، التي تغير الخصائص العامة للعلامة التي تم الحصول عليها من تحويلات: ويتطابق العمود الأيسر مع البلاغة التصنيفية التي تغير العلاقات بين النماذج، والنماذج الفرعية والنماذج العليا[2].

بلاغة النموذج

يمكن القول في تقريب أولي أن كل ظهور يرجع إلى نموذج، ولا يتطابق مع هذا النموذج، هو ظهور بلاغي. يثير مثل هذا الاقتراح سلسلة من المشكلات:

تحديد درجة متصورة، هناك نموذج رأس، على قاعدة عنصر غير متغيرا هنا / دائرية / وإطناب/ هنا العناصر التنسيقية "جسد الإنسان" –مجموعة الأجساد الإنسانية".

[1] المرجع السابق، ص–ص 139–140.

[2] المرجع السابق، ص–ص 406–407.

رصد جدول الدرجة المتمظهرة –المدركة– بالنسبة إلى السياق.

- هل يشكل النموذج مجموعاً مستقرا من السمات الملائمة؟ مثلاً هل رأس الممثل يتضمن بالضرورة عينين وأنف وفماً وأدنين؟ وهل ينبغي كل تمثيل غير متجانس مع المنوال يعد منحرف؟
- ما الذي يسمح انطلاقا من دال ما، بالتعين نموذج قد يصبح هذا الدال ذو تمظهر منحرف.

أولاً يقود المفهوم التطابق وبالأحرى إلى تطوير نموذج جديد في كل حالة، وهنا نأخذ في الحسبان خاصية الدال الجديد، وربما يكون أكثر اقتصادا من افتراض نموذج ظاهر بشكل غير متكامل. نجد هنا مشكلتان حلهما إذا استعنا بمفهوم الائتلاف الدلالي، الذي لا غنى عنه في كل نظرية بلاغية، فالبلاغة لا توجد إلا في الملفوظات الكاملة، ولا توجد علامة معزولة.

وهنا مثال محسوس عن هذه الألية، لتكون هذه الرسالة مقروءة كمجموعة الشخصيات في وضع صورة عائلية تقليدية، التي تكون نموذجاً مستقراً يتعلق الأمر بغلاف حقنة أندريه لواحد من اعداد NOUVEL OBSERVATION مخصص لموضوع العائلة نلاحظ أن لبعض الشخصيات –تلك التي نميزها كأبويين– في مكان الرأس مجرد دائرة بيضاء في سياقات أخرى، يمكن أن يرى في هذه الدائرة البيضاء رأس من دون أن تكون المسألة مسألة بلاغة وهذه في حال لعب الإنسان في لعبة المشنوق التي تختزل الجسد إلى خمسة خطوط مستقيمة لن يظهر في سياقنا انتهاك للسياق الدلالي والتعرف على جسد الإنسان المتاح على المحدد الدائري لكن يتضمن محددات العينين، الأذنين، الفم...إلخ. ولهذه الطريقة دور ثلاثي متزامن مع اللحظات الثلاث المتزامنة لفك رموز البلاغية هذه اللحظات هي:

- تجديد درجة متصورة، هناك نموذج الرأس، على قاعدة عنصر غير متغير (هنا دائرية).
- رصد جدول درجة التمظهر –المدركة– بالنسبة إلى السياق.
- قرن الدرجة المتصورة والدرجة المتمظهرة (إعادة التقييم) وهو يمثل في التماس دال للنموذج، دال مطابق لقواعد التحويل المطبقة بشكل عام في السياق. كما تظهر هنا أن تعطي تحويلات خلفية ليس بيضاء ومحددات متطابقة على الأقل مع الأنف والعينين والفم، المسافة التحولية

بين الدال المدرك حسيا والدال المتصور، مصاغ من جديد لاحقا بمصطلحات الجو الشعوري انتفاض رأس الأبوين...الخ.

تتضمن البلاغة التصنيفية كأي بلاغة، عمليات ومعاملات، هنا المعاملات هي النماذج والمحددات والعمليات هي تقليدا، حذف كما في المجموع المحتفظ به، وإضافات وحذف، إضافات أو تبديلات[1].

بلاغة التحويل

الدرجة الصفر من الرسالة البلاغية يقدمها، هنا أيضا، قانون الائتلاف الدلالي، إنه يطلب تطلب موحد للتحويلات على كل الدوال في الرسالة الأيقونية.

إذن لن نتكلم عن التحويل البلاغي إلا في حالة انتهاك تجانس التحويلات، تكثر أمثلة كهذه: إلصاق، رسوم تحل محل عناصر الصورة، أو بالعكس قطع مختلف الألوان من الرسائل الموحدة اللون... بالمقابل لن نتكلم عن بلاغة تحويلية في حالة ملفوظ حتعالي الأسلبة؛ تأثيرات مميزة مرتبطة بالتحويلات المختارة هي نفسها غير متطابقة.

تتواجد البلاغة في التعددية في التحويلات داخل الملفوظ. المعاملات هنا هي قواعد التحويل أما العمليات فهي نفس العمليات المذكورة أعلاه. أمثلة: عندما يقدم لنا الرسام قصص مصورة شخصية بالأسود والأبيض في عبارة بالألوان، حذف قاعدة التقنية هذه عندما يبين "Eisenstein" في نسخة من "المدرعة بوتمكين". علما أحمرا في فيلم بالأبيض والأسود نظرا لأن الأحمر رسم باليد، يمكن أن نلاحظ تنسيقات عمليات حيث أن النموذجين حذف- إضافة، يجب أن يتقاربا مرة أخرى، ثمة حالة قصوى هي الصورة المشوهة: تظهر صورة مرئية من الأمام وأخرى مرئية بشكل منحرف؛ فالانزياح هنا هو حلول قاعدة الرؤية الجانبية محل قاعدة الرؤية الجبهية الأمامية.

قد تبدو الأمثلة فضة وقاسية، لكن يمكننا استخدام هذه التشكيلات استخداما رقيقا. لن نأخذ سوى مثالا واحدا عن ذلك الذي يعتمد على التنافر في الإسقاطات بإتباع التحليل الجميل الذي قام به **J.L.**

[1] المرجع السابق، ص-ص 407-409.

Korner لـ Fruhschnee وهي لوحة الفنان C.D. Fredrich يبدأ باستخلاص مختف علامات القضاء والامتدادات التي حققها المنظور. حيث وبملاحتنا بالعين للطريق المثلجة نغوص في المسافة، وندخل في الغابة العاتمة. والحال أن مركز اللوحة كتلة من الظل المبهم إلى حد أن "الغابة تسطح في مسافة من الشبكة، ويختفي الوهم في عمق الفضاء".

إذ يمكن للفنان أن ينظم بوعي لوحته على نحو يعني معه في بعض المناطق وهم العمق، وهو يحتفظ بها مسطحة وجبهية أمامية في مناطق أخرى، حينئذ يكون المشاهد مجبرا على أن يدرك فورا عمق المشهد وتسطح المحمل: نذكره بان الصورة التشكيلية وهم، وأن المحمل كله في الواقع مسطح[1].

2-1-5-بنية الخطاب الأيقوني

تعتبر الصورة هيئة الشيء أو شبه، بمعنى آخر هي تشكيل جسم أو منظر بطريقة قابلة للدوام بحيث يمكن رؤيته مباشرة.[2]وبالتالي هي وجه من أوجه التواصل مثل اللغة المتمثلة في ثلاثة مصطلحات حسب دي سوسير اللسان، اللغة، الكلام والتي يستخدمها الإنسان في التواصل، والتبليغ والحصول على ردة فعل[3].

فإذا كانت الصورة مثل اللغة فهل يمكننا الحديث عن لغة خاصة للصورة غير اللغة الطبيعية وهل الصورة مبنية على بنية القواعد والقوانين مثل اللغة الطبيعية.

إن الخطاب اللفظي يقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليحصل على معناها، أما خطاب الصورة فتركيبي لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة، بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغيه لا تضاهي فيرى Mounin أن الفارق الكبير بين اللغة والصورة، فتتميز اللغة بالخاصية الخطية –استحالة ظهور وحدتين صوتيتين في نقطة زمنية واحدة ضمن السلسلة الكلامية– يميزها عن الصورة التي وحداتها تظهر متلاحمة في الزمان والمكان ذاته. وهنا يؤكد Mounin أن ليس كل نظام للتواصل لغة.

---

[1] مجموعة مو، مرجع سابق، ص–ص 409–411.

[2] صبطي عبيدة وبخوش نجيب وبخوش نجيب، **الدلالة والمعنى في الصورة**، ط1، القبة الجزائر، دار الخلدونية، 2009م، ص 72.

[3]قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص 87.

إلا أن هذا القياس ووجه بنقد مجموعة من السيميائيين أمثال Gouttier والذين رأوا أن الحركات المتعددة التي يقوم بها البصر تعد تسلسل خطي لوحدات الرسالة في الصورة، معناه انه لا يمكن تفسير المكونات الخطابية للصورة إلا عبر القراءة الخطية، أما الحديث عن قواعد وقوانين نحو الصورة، وغير ذلك، فإنه من الصعب جدا خلق نظام سيميائي محدد تقوم عليه جميع الخطابات الصورية، فهناك صور نظامها السيميائي تلقائي وهناك الصور لا يظهر نظامها السيميائي، وهنا على القارئ معالجة الصورة وإغناء رؤيتها حسب "A. Plecy". وهنا تظهر أيضا تعدد قراءات الصورة، فللقارئ حق في اغناء هذه الصورة، وبذلك فان اللغة الطبيعية لغة لها خصائص خاصة بها لا تشترك فيها مع أي نظام تواصلي آخر، عدا تلك المفاهيم العامة التي تشترك فيها جميع خطابات الأنظمة التواصلية من دال ومدلول، علامة ورسالة.

إن بنية النص من حيث هو مجموعة كلمات تختلف اختلافا كاملا عن بنية الصورة التي تمثلها مجموعة أصعبة وخطوط ورسومات تقوم بنقل الواقع بكامله أو تمثيله، إلا أن اختلاف هاتين البنيتين لهما عرض مهم في جوهر الرسالة[1].

2-1-6- معضلة الأيقونة في السيميائيات البصرية

تعد الأيقونة في السيميائيات معضلة بين منظري هذا الحقل المعرفي، فإذا أرادت السيميائية البصرية أن تنفلت من اعتبارها فقط إبدالا نظريا فعليا تجاوزي... الأولى للمفهوم، لان الفعل السينمائي لا يقف عند المعطيات المباشرة، بل يتعداها إلى خلق نماذج من خلالها يحد رؤية للتجربة الإنسانية، لهذا أمطنا اللثام في هذه الدراسة عن سوء الفهم في تعريف بيرس للأيقون الذي شكل اللبنة الأولى في الحديث عن مفاهيم نحسبها مترادفة كالقياس والتشابه والتماثل والأيقونة، فهناك العديد من الباحثين الذين تطرقوا لهذا المشكل ويعد "أمبرتو إيكو" أبرز من تعرض بالنقد لمفهوم الأيقونة بشهادة معظم السيميائيين.

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص-ص 93-95.

ويعد تعريف بيرس للأيقونة من أبرز المفاهيم التي يعتبرها سوء فهم فحسبه العلامة الأيقونية لا تتعلق بالعلامة في علاقتها بالشيء، وبالتالي فان هذه العلاقة لا ترتبط بين عنصرين اثنين، بل بثلاثة عناصر رئيسية.

ولعل ما ينسجم مع الطرح البيرسي ابتداءاً، البس بيرس الذي جعل للعلامة الأيقونية ثلاثة مكونات (ماثول بحيل إلى الموضوع عبر مؤول) كما انه جعل الوجود الإنساني برمته مبني على ثلاثة (الأولائية، الثانيائية، الثاليائية). إن الأمر يتعلق بضرورة حصور عنصر توسط إلزامي بين العلامة والمرجع هو البنية الإدراكية الذي تحدث عند إيكو، وهو نوع بحسب جماعة مو التي دافعت أيضا عن فكرة التوسط فجعلت للعلامة البصرية استنادا إلى ذلك ثلاثة عناصر (دال أيقوني يحيل إلى المرجع حسب نوعه)، ومنه فالتشابه ليس بين العلامة والمرجع بل بين العلامة والنموذج الإدراكي، نتيجة لذلك فالتشابه المتحدث عنه من بيرس موجود، لكن بين الترسيمية الذهنية والمرجع الثقافي.

وللعلامة البصرية تفسير أخر يقول بوجود علامتين داخلها، وهاتان العلامتان هما العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية: تتعلق العلامة الأيقونية بكل ما يحيل إلى الطبيعة ابتداءاً كالموضعة واستعمال الجسد والنظرة وغيرها.

ثم العلامة التشكيلية التي تهم كل ما هو مضاف إلى الطبيعة وأنه من الثقافة كالنقطة والخط والشكل واللون والتركيب، وقدمنا لكل علامة على حدة نموذجا عاما لفك تسنينها وبرهنا أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال التميز بين هاتين العلامتين إلا إجرائيا في كل صورة كيفما كانت، إذ كل واحدة منهما لا تكسب أهميتها إلا بالنظر إلى العلامة الأخرى[1].

[1] العابد عبد المجيد، معضلة الايقونة في السيميائيات البصرية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 148-149، بيروت، لبنان، 2009م، ص-ص 127-128.

2-2- قراءة في الصيغة الرمزية

الرمز أحد العلامات الدلالية ذات الطابع المجتمعي المتضمن للبعد والعمق التاريخي للمجتمع، فالرموز هي أفعال وأحداث أو أشياء، تتجسد بصورة غير مباشرة، أو بصيغة مجردة، وما إن يصبح الرمز ذا معنى تقليدي منمط أو منسق في المجتمع حتى يصبح جزءا من لغة ذلك المجتمع. وفيهذا المبحث سنحاول التعرف على الرمز في السيمياء البصرية، انواعه ومستوياته، سماته وخصائصه، كيفية تأويله، وكيفية انقباض الرمز وانبساط أبعاده في الفنون البصرية.

2-2-1-التمثيل الرمزي

فالرموز تمثل الأفكار والانفعالات التي تمثل فهم الإنسان للطبيعة والذات بموجب قوانين خاصة واتفاقات معينة، متناولة في طياتها البعد الإبداعي في التأويل والفهم باعتماد حوافز متعددة تبقي التواصل والتواشح العاطفي والحسي الإنساني كهدف أعم، فالرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي وهو دلالة تقوم على يقين باطني مباشر، والرمز هو تعبير عن الصلة بين الكائن والكون، كما تصبح العلاقة بين الرامز والمرموز علاقة معللة ويوجدان بصفة مستقلة عن بعظهما البعض.

يتصف الرمز في كثير من الأحيان بتكثيف المعنى المراد الإشارة إليه ضمن صيغة شكلية معينة قابلة للتفسير من قبل المجتمع. الرموز وتنظيمها قائم على تقليص سابق، نتيجة لمحاولة الفنان الفرد إيجاد الوسيلة لإيصال تلك الأوجه من تجربته التي يتعذر عليه التعبير عنها باللغة المرئية الموروثة، ومن صفاته بأن له معاني مرجعية يعمل بين شيئين يمكن تميزهما بسهولة وهما علامة (الرمز) والشيء المشار إليه (المرموز) وغرضهما هو تمكين العقل المراقب بالانتقال من شيء حاضر إلى شيء غائب، بيد أن معنى الشيء (الرمز) مستأصل فيه لا يشير إلى أي شيء أخر وهو في حد ذاته حاضر مباشر. وقد يكون لقالبا ذاتيا تماما: مجرد تحجر لهذا الأصل يكون متحولا إلى شيء ذي هيئة واضحة وتحديد لبعض العواصف الذاتية الغامضة. وليست الرمزية سوى فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة (حمامة ـ سلام).

وأشار شولز إلى أن الرمز شيء مختلف جدا عن الوصف الساذج، فالوظيفة الرمزية أساسية لكل سلوك بشري، فمن دون الرمز تعين وجوده الموجة نحو القيمة في العالم سيكون الإنسان عاطلا عن

التعبير. في حين أشار مونز أن الرمز أكثر تحديدا ودقة بمعناه من الشيء الذي يرمز إليه. لأن الشيء المرموز إليه يستفيد من معادلة feedback... الرمز معنى شيء... الرمز يضفي معنى على الشيء الذي يرمز إليه، ويكون الرمز شيئا أو حدثا أو صورة تمثل حالة ذهنية أو حالة شعور، أما برودبنت فيشير إلى أن: "الرمز هو علامة مرتبطة بالشيء الذي ترمز إليه بحكم القانون". وبالتالي وبناءا على ما سبق تتصف العلامة الرمزية بالآتي[1]:

- يرتبط الرمز بالبعد التاريخي لبنية المجتمع الواضع له ويتفاعلان معا بصورة ايجابية.
- لا يرتبط الرمز والمرموز بعلاقة سببية محددة وإنما علاقة معللة اجتماعيا.
- لا يتطابق الرمز والمرموز من حيث الهيئة أو الشكل، وإنما بفكره حضور للرمز وتأويل المعنى.
- يرتبط الرمز بالتداعي الذهني للمتلقي على مستوى الفرد أو المجتمع الذي يحمل المعنى في نفسه.
- يعبر الرمز عن حدث ما أو فعل معين يرتبط بالصورة الذاكرية للمجتمع.
- عدم التزامن بالحضور بين الرمز والمرموز، وإنما يرتبطان بفكرة حضور للرمز وتأويل المعنى الا ما يحمله ذهن المتلقي.

2-2-2-الرمز في السيمياء البصرية

إن استخدام الرمز في الفنون البصرية موغل في القدم منذ أن بدأ الإنسان البدائي بخط رسومه الأولى على جدران الكهوف، والمدرسة الرمزية هي تلك النزعة التي لا تهتم بالموضوع الجمالي كما هو في الخارج، بل تحاول أن تستبطن مشاعر الوجدان، وتعبر عن الرؤى الجمالية دون الالتزام بالحقيقة المتعلقة بالشكل الخارجي والرمزية بمثابة إشارات أو رموز موجية معبرة دون أن تكون لها دلالات مطابقة للواقع الذي يمثل المنظور الطبيعي لعالم الأشياء الخارجية.

والرمز والرمزية كمصطلح في الفن يقصد به العلامة أو الجسم الذي يتضمنه العمل الفني للدلالة على الأشياء الأخرى الغير موجودة في هذا العمل، ويتوقف تأثير الرمز على الحدس présomption الرائي في إدراكه له وللشيء الذي يعبر عنه.

[1] عدي عباس عبود وحيدر حاتم عيسى، **توظيف الصورة الرمزية في العمارة**، مجلة ديالي للعلوم الهندسية، المجلد 4، العدد 2، العراق، 2011م، ص.ص 49،50.

فالرمز ليس سوى شكل يتمثل للشيء ما يمكن إدراكه ذهنيا بعد مناظرة هذا الشيء، وأقرب مثال لذلك شكل الميزان في وضع الاتزان كرمز للعدالة والمساواة التامة بين طرفي الخصومة أمام القضاء سواء كان ذلك بين المدعي والمدعى عليه أو بين ممثل الادعاء والمتهم، وإذا تصورنا أن شكل الميزان قد جاء في غير وضع الاتزان فان أول ما يتبادر إلى الذهن هو عدم المساواة وبالتالي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون شكل الميزان بهذا الوضع الغير متزن رمزا للعدالة.

وهناك العديد من الآراء حول تفسير الرمز البصري فمثلا يتلخص رأي أنطوان قطاس كرم عن الرمز الفني في قوله "الرمز في التجريد العقلي مرحلة نهاية للصورة كان من طبعتها ثم وأنها تجردت عن ذاتها ونزعت إلى أن تكون رمزا ليكون الرمز البصري لجسد آخر تطور بلغته الصورة، ومن شرطه أن يتحقق في قالب".[1]

وفي تحديد الفيلسوف Kont لمفهوم قياس الرمز البصري نجده يشير إلى أن "الرمز لفكرة أو لمدرك هو تمثيل عن طريق القياس للموضوع بمعنى انه تمثيل بمقتضى العلاقات التي تتعلق بهذه الفكرة والتي يمكن ربطها بالموضوع، بالرغم أن كلا من الرمز والموضوع يعتبران منه طبيعة مختلفة تماما" أو كما عبر عنه أرنست كاسيرر " في محيط العمل الفني بأنه يتضمن بوجه ما من الوجوه فعلا من أفعال التكثيف والتركيز".

ولقد أشار أرنولد هاوزر إلى أن الرمز هو الفكرة التي تكمن وراءه، بل هو سياق المفاهيم الضمنية الكامنة في تلك الفكرة، فان الفكرة تدخل في مخيلته في علاقات بالغة التداخل والتعقيد والشعب.

وتقول بلقيس سيد: أن الرمز هو أفضل شكلية ممكنة للشيء المجهول نسبيا، فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا وأن يقدم على نحو مميز، أي أن الرمز لا يلخص شيئا معلوما وإنما يحمل شيئا مجهولا نسبيا، فالرمز ليس تلخيصا أو مشابهة إنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي، والمعنى شيء جوهري بالنسبة للرمز. إذن فالرمز البصري ينبغي أن يتضمن معنى مرتبط بالأحاسيس

[1] نهى محمود نايل، **الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة**، مذكرة ماجستير، مصر، قسم النقد والتذوق الفني، جامعة حلوان، مصر، 2003م، ص-ص 56-58.

والمشاعر والوجدان الفني على أن يكون ذلك المعنى محققا في صورة أو شكل ليصبح بذلك مستقلا بذاته (form).

وإزاء ما أثير حول الرمز من آراء، سواء تضاربت أو توافقت، يصبح تحديده وتعريفه كمفهوم أمرا حيويا في السيميائيات البصرية وهو ما يؤكد أن كل تباين في المفهوم والتحديد يؤدي بالتالي إلى تباين في الوضوح والفهم[1].

2-2-3-أجناس الرمز ومستوياته

اختلف العلماء في تقسيم أنواع الرمز ومستوياته، ما بين التراثي والخاص أو الطبيعي وما بين الكلي والجزئي أو البسيط أو المركب، وأحيانا يخلطون بين الأنواع والمستويات، وهو اختلاف يتناسب أحيانا ويتناقض أحيانا أخرى. مع أن ماهية الرمز لا تعترف بالفوارق بين مصطلحاته مادام يؤدي وظيفته في العمل الأدبي، فالحقيقة الثابتة أن يكون الرمز أو لا يكون.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض المصطلحات التي أطلقها النقاد وخصوصا العرب على مستويات الرمز تدل على ركام اصطلاحي زاعق.. فيه العرب دون سواهم، ما جعل مسمياتهم "تعبيرا ضمنيا أمينا عن الإسهاب مرضي فتاك بالفعل الاصطلاحي العربي"[2].

2-2-3-1-الأجناس الرمزية

تعددت وتنوعت أجناس الرمز ومن أبرزها[3]:

أ-الرمز الثوراتي: يقول إسماعيل سيد علي أن التراث "مخزون ثقافي متنوع ومتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت مدونة في كتب التراث..." يكشف هذا التعريف ما للتراث من أهمية بالغة باعتباره

[1] المرجع السابق، ص-ص 58-60.

[2] بوغواص زبيدة، **الرمز من مسرح عزالدين حلاوجي**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011م، ص 28.

[3] المرجع السابق، ص-ص 28-31.

شكل جوهر وجدان الأمة ومنبعا يعتمد عليه الفنان في كثير من الأحيان ويستمد منه رموزه سواء كانت شخصيات أو أحداث...، وتكون مستمدة إما من التراث التاريخي أو الشعبي أو الأدبي. ويمكن أن نميز كنوع للرمز الذي يتداوله الفنانون.

- **الرمز الأسطوري:** لا يكاد يخلو عمل فني من تضمين الأسطورة باختلاف أشكالها سواء كانت رمزا أو صورة استعارية أو إشارة بسيطة عابرة يكشف فيها المبدع عن عوالم وحضارات القرون البائدة من عرب ويونان وفراعنة، وإسقاطها على الحاضر المعاصر عن طريق الإيحاءات والدلالات غير المباشرة، يحددها السياق.
- **الرمز الديني:** لقد كان التراث الديني في كل العصور، ولدى كل الأمم مصدرا من مصادر الإلهام، حيث يستمد منه نماذج وموضوعات وصور فنية، ومازال الفن الإسلامي يثريالدلالات الإنسانية والفنية التي تضفي على الفن الحيوية والأصالة، ليستقي منه الفنانون تجاربهم الإبداعية، إضافة إلى السيرة النبوية والشخصيات الدينية الشهيرة، والكتب السماوية، والشعائر الدينية، فهي كلها رموز دينية تشكل ذاكرة الأمة الإسلامية بما تضمه من إيحاءات دلالية.
- **الرمز الصوفي:** أصبحت رغبة المبدع ملحة في ولوج تجارب جديدة والارتقاء إلى فضاءات أرحب تستوعب واقعه بكل تراكماته الثقافية والاجتماعية والسياسية، ويطمح إلى تطعيم كل ذلك بجماليات راح يبحث عنها في المورثات الثقافية من جهة ويصبها في شكل حداثي متفتح على إمكانيات فنية هائلة أخرى، فكان ذلك الوهج الصوفي الذي اخذ قلوب الفنانين والأدباء، فراحوا ينهالون لون من منابعه، والغاية من توظيفه هو الجمع بين النقيضين عالم الواقع وعالم المثال، للوصول إلى نوع من المصالحة بين المادة والروح أو أحداث نوع من التوازن في الشخصية الحاضرة والأزلية للإنسان كما أكده عديد الفنانين والأدباء.
- **الرمز التاريخي:** يستنزل فيه المبدع الدلالات التاريخية على الأبعاد المعاصرة، وان أبرز الرموز التاريخية تستقي من التاريخ العربي الإسلامي، وهي تتنوع بين الشخصيات، وبين الواقع والأحداث.
- **الرمز الأدبي:** فقد يستحضر المبدع باستخدام وتوظيف رموز لشخصيات وأقوال مشهورة ليخلق به رمزا ينبض بالدلالات الإيحائية لتجربة شعورية جديدة، مثلما نجد ذلك عند الشاعر

أمل دنقل: حيث وجد الأديب العربي في هذا التنوع التراثي المعادل الموضوعي للواقع المعيشي وباب من أبواب التأصيل للظاهرة الأدبية ومسايرة الحداثة والمعاصرة بشرط أن يخرج من الدائرة التداولية التي تبقيه واضحا.

ب-الرمز الخاص: يعد الرمز الخاص أرحب مجالا من حيث أن المبدع يجد حركة وحرية أكبر و"لهذا يكون رمزا خاصا به على الأغلب لأنه يختار عادة من بين آلاف الجزئيات التراثية والحياتية الصغيرة" فخصوصية هذا النوع من الرموز تكون نابعة من ابتداع وخلق المبدع نفسه لهذه الرموز، يستقيه من مصادر تراثية أو طبيعية، دون أن يسقيه إليه غيره ليعبر عن تجربة أو شعور ما " فهو رمز جديد لم يتداول، ولم يستهلك، مما يتيح له نثر إشعاعات وإيحاءات توفر له المتعة والفائدة.

2-2-3-2-مستويات الرمز

يتحقق الرمز بواسطة الألفاظ التي تتحول غالى أدوات لغوية تحمل وظائف لغوية وجمالية وتكون دالة على مدلولات، وقد تتحقق قيمة الرمز بالكلمة المفردة أو الوحدات البصرية البسيطة، كما قد تتآزر فيما بينها تآزرا كليا تمتد على رقعة الصورة كلها فيحلق بذلك فيغدو الأول رمزا جزئيا، أو بسيطا بينما تأتي الثانية في صورة مركبة، وهكذا فان البناء الرمزي يتشكل من خلال الإطار الكلي، وهذا لا يعني حصر الرمز في هذا المجرى، بل إن هناك رموزا لا تعد فهي بمثابة جداول صغيرة تتدفق وتؤدي إلى المجرى الكبير لتلتحم به مكونة معه الإطار الكلي، وعليه يمكننا التقسيم إلى هذه المستويات[1]:

- **الرمز الجزئي أو البسيط:** هو أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية التي تتراءى في شتى أنواع البنيان القيمة الرمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحاءها واستثارها الكثير من المعاني الخفية، وهو ما يقوم على الإيحاءات التي تبتها الصورة الجزئية أو الكلمات المشعة ذات ارتباط بأحداث تاريخية أو سياسية، أو تجارب عاطفية أو مواقف اجتماعية، أو ظواهر طبيعية، أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص.
- **الرمز الكلي أو المركب:** هو الفكرة المطلقة أو المعنى الأساسي، أو المحور الأساسي التي تدور حوله الصورة الفنية، على أن تكون تلك الفكرة هي التي تنظم كل الصور الجزئية التي

[1] المرجع السابق، ص-ص 31-32.

تتناثر في الفن. ومهما تناثرت فروعها فان قوة أثيرية تربط بينهما برابط وثيق ينبع من تجربة الشعورية.

إن الرمز الجزئي يساهم في جعل المتلقي في تفاعل مع الرمز الكلي، الذي ينبع من المعنى الإيحائي الذي يقدمه العمل الفني، حيث تتعاون جميع صورها وعناصرها لتقديم هذا المعنى الرمزي، فهو لا يقوم على تمثيل الفكرة المحددة الواضحة المعالم. وإنما يقدم رمزا عاما ينبع من تكامل البناء الفني ويأتي رمزا أثريا بالإيحاءات التي تحمل أكثر من تأويل وأكثر من تفسير، وهذا النوع من يعتمد على الصورة الرمزية المركبة أكثر من اعتماده على الرموز المفردة وتحقق محتويات العمل الفني في هذا المعنى الرمزي العام، وبعبارة أخرى "إطار كلي تتآزر في بناء وسائل الأداء المختلفة من ملفوظات وصور".

2-2-4-الخصوصية الرمزية

هناك خصائص وسمات يميز الرمز ولا تجعله مجرد إشارة أو علاقة دالة وقد تم استنباطها من المفاهيم المتعددة له واهم هذه الخصائص[1]:

- **الغموض:** إذا رجعنا إلى مدلول كلمة الغموض في الدراسات النقدية، فسوف نجد أن الغموض يقابله الثراء في المعنى من حيث الدلالة والتأويل، مما يجعله قابلا للاستكشاف، والانزياح أيضا، بما يحمله بناؤه الدلالي من إيحاء، ولا مكان في الفن للسطحية والتقريرية والمباشرة، بشرط ألا يكون الغرض من الرموز إخفاء أشياء من اجل البحث عنها، فيتحول النص الأدبي إلى لغز كبير تحار فيه الإفهام، بل لعل المبدع نفسه لا يدري ما يريد وهكذا يكون الغموض من أسباب اختلاف رؤية المتلقي للعمل الفني ووقوعه في دائرة الاغتراب.
- **الإيحاء:** وهو أن يكون الرمز مفتوحا على دلالات متباينة ومختلفة، حيث أنها عنوان للجمال الفني للتجربة حيث الكثافة والعمق وتعدد القراءات والتأويل
- **الإيجاز:** وهو دعامة أساسية من دعائم الرمزية العربية الأسلوبية، ويسقط ابن سنان الخافجي الرمز على الإيجاز في قوله "والأصل في الفن الإيجاز والاختصار" لان المقصود هو المعاني والأغراض التي أتيح إلى التعبير عليها بالفن.

[1] الملرجع السابق، ص-ص 33-34.

- **الاتساع:** هو اللفظ الذي يتسع فيه التأويل وينطبق على التعبير الرمزي، لان الدلالات الرمزية تتميز بالتراكم الدلالي أي طبقات متراكمة من المعاني يتيحها التأويل.
- **الغير مباشرة في التعبير:** وهي السمة الأساسية التي يبنى عليها الفن برمته، كما يعد ركيزة من ركائز الأساليب الرمزية يقول مالارميه "سم الشيء باسمه يفقد ثلاث أرباع شاعريته" كما أنها سمة بارزة في الكتابة المسرحية والروائية والفنون الأدبية الأخرى.

2-2-5-تأويل الرمز وفائض المعنى

يعتبر العمل الفني دينامية تساهم فيها أطراف متعددة، لا عن طريق التحكم والهيمنة ولكن عن طريق التفاعل والمتمثلة في المبدع والمتلقي هذا من جهة، ومن جهة أخرى فان أي عمل فني لابد أن ينتج بنائه من مستويين، مستوى الأشكال وهو النظام الذي يشكل سطح العمل الفني أو ظاهره، ومستوى المعاني والعلامات وهو باطن العمل الفني والمتكون من نظام الشخصيات، الإطار الزمكاني.

هذا العمل الفني لا يفرض معنى واحد على أناس مختلفين وإنما هو يوحي بمعاني مختلفة لرجل واحد يتكلم لغة رمزية واحدة في أزمنة متعددة، لان كل المحاولات الفنية المعاصرة ولان التيارات الفكرية لا تقاس مشروعيتها بعدد الانجازات التي تحققها إنما بنوعية الأسئلة التي يطرحها وهي أسئلة تستدعي شخص مبدع لاكتشاف الكهوف البلورية في العمل الفني حيث يتداخل إبداع الفنان وتحليلات الملتقي.

فالعمل الفني علامة في بنيته الداخلية وفي علاقته بالواقع. وأيضا في صلته بالمجتمع من مبدع ومتلقيين، فهو علامة متعددة الشفرات، مما يحمل دلالات تعود لنظم مختلفة طبقا لأشكال التمثيل المتنوعة. وقد خضع فعل القراءة سابقا لسلطة العمل وسلطة الفنان بآرائه ومواقفه الحاضرة في عمله الفني، ولكن المجتمع العربي في عهود النهضة الزاهرة كان أحيانا يترك المجال للحوار الفكري حول الأعمال الفكرية والفنية وحول النصوص على المستوى الثقافي العام في الوقت الذي كان فيه كل فكر يشبت في الغالب بفكره انه وحده صاحب الحقيقة في النظر للأعمال الفنية والأدبية ودلالتها.

ومن هنا توجب إعادة النظر في علاقتها بالنصوص الأدبية والفنية، وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاصنا للمضمون المحدد الثابت عبر العصور، فالخطاب الفني

يميل على الدوام إلى "خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح"[1].

إن فكرة الدلالة الثابتة للنص الأدبي تتعارض بشكل واضح مع الواقع الذي يشير إلى أن هذه النصوص لها خاصية جوهرية وهي قابليتها على الدوام لان تقرا في كل العصور من زوايا نظر مختلفة وجديدة، وحتى قراءتها في العصر الواحد تشهد اختلافا بينا بين الجماعات والشرائح الثقافية وهو ما يدعو إلى ضرورة استبدال:

علاقة التلقي بالفهم ⟵ علاقة التلقي بالتأويل

فالصورة علامة ظاهرة أما قراءتها فهي دلالة مغيبة، وهي ما لا يتنازع إلا بقراءتها من خلال تنظيم عناصر المستوى الأول –مستوى الأشكال– تنظيما خاصا يفضي إلى بناء عام دال في المخيلة، مخيلة المتلقي.

إن هذا العالم الدال يحتاج إلى دراسة تأويلية لا يمكن أن تتم إلا استنادا إلى مرتكزين أساسيين، مستوى "العلامات" ومستوى "الدلالة" وتتم القراءة التأويلية بقرائن من نسيج المستويين المذكورين، وذلك لكيلا تكون القراءة التأويلية ضربا مفارقا من التخيل، أي كي لا تكون مجالا لا ينتمي إلى أصل الظن المستند إلى نظام متشعب من القرائن هو الذي يمنح الجزء المغيب من العمل ثراءه.

والحق أن القراءة لا تهدف إلى تحرير العلامات فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تحرير النص الفني من دلالات المطابقة لنقله إلى مستوى أعمق واشمل يتمثل بتحصيله المعطيات دلالة الإيحاء، فالإيحاء وما يترتب عنه يمنح العمل الفني والقراءة معا فعاليتهما ويحررهما من انغلاقهما على دلالة مطابقة بحيث كل قراءة تساهم في تحديد العمل الفني وتحريكه، "لأنها تعمل على تحويله، فالقارئ يرتهن بالفن والفن يرتهن بدوره لقراءة كل قارئ، من هنا انفتاح الفن على التعدد والاختلاف والكثرة، فلو لم يكن العمل الفني منفتح على أكثر من قراءة لما تنوعت دلالاته. فلا حياء في القراءة والتأويل وإنتاج المعنى.

[1] متلف أسيا، **اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص**، مذكرة ماجستير، الشلف الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بوعلي، 2007م، ص–ص 90–91.

يؤكد بارت على أن النص يجب أن يكون تعددي قاصدا بذلك انه: يحقق تعدد المعنى ذاته، ولهذا فما يحتاجه النص حسب رأيه إنما هو "التفجير والتشتيت" وعملية التفكيك هذه تجهز على وحدة الموضوع وتقوض قصده المركزي وتحوله إلى حقل مشبع بمنظومة دلالية متسقة ممتدة في كل أجزائه، الأمر الذي يجعله بؤرة شاملة، وليس جزرا منفصلة من دلالات غير مترابطة "فالقراءة التأويلية تستنطق النص لتعويم المغيب فيه أو تلك الطبقات اللؤلئية المقصورة تحت صدق الخوف"[1].

والتأويل كما يذهب تودوروف هو إدخال العمل الفني والأدبي في علاقاته مع القراءة، ذلك انه لا قراءة خارج التأويل وبالتالي فان النظر في النص دون تأويله يعني لا قراءته. والفاعل المتلقي هو الذي يعصرن الأثر الأدبي من خلال قراءته الحداثية ليمارس عليه رؤيته وذوقه. يقرأه بطريقته الخاصة ويفهمه حسب مشيئته بل يصير هو المرجع الأساسي للنص ليلغي بذلك مرجعية المبدع ومرجعية الإبداع.

والمتلقي يسعى في كل الأحوال إلى إعادة كيفيات التأليف وإدراك السبل التي سلكها المؤلف بغية فهمها وفهم تجربته، ففي كل عمل فني وأدبي جانبان "جانب موضوعي" يشير إلى العمل في حد ذاته و"الجانب الذاتي" الذي يشير إلى فكر المبدع ويتجلى في استخدامه للعمل الفني.

والتأويل هو استصحاب المعاني الأولى المنبثقة عن توزيع اللغة في النص وهو توزيع يفترض جدلية هدم جاهر في اللغة: ما هو كائن موضوعي وبناء نتيجة صاحب الإبداع الفني والأدبي كما يسرع في الفصل بين الظاهر في العمل الفني الحسي يكاد يكون اخرس وما هو باطن كيميائي يحيل على التدلال والترميز وكلاهما مترابط ويحط الرحال حسب تفسير جوليا كريستينا في النقاض.

إن البعد التضميني والدلالي للفنون البصرية واللغوية هو نتاج ما ينتمي إلى البعد الرمزي (عدم التقليد التمثيلي المجسد أو التعبير البصري المعاد الذي يشير إلى المحاكات الرمزية للكائنات والأشياء...) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسدا في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية، بتراكمية ثقافية من تجارب أودعها أثاثه وثيابه ومعماره وألوانه وأشكاله وخطوطه. وتعد الصورة من هذه الزاوية ملفوظا بصريا مركبا ينتج دلالة استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين

[1] المرجع السابق، ص-ص 92-93.

مختلفين في الطبيعة لكنهما متكاملان في الوجود هما الدلالة والتدليل، ومن هذا المنطق يمكن طرح قضية وكيفية تحول المرجع البصري من الحياد والصمت إلى علامة، والى نص لا ينفلت من لعبة المعنى. وهو الطرح الذي يستدعي مستويين اثنين على الأقل في قراءة الرسالة البصرية[1]:

المستوى الأول: هو الداخل الرمزي: (intra symbolique) بوصفه بحبل إلى الأسلوب وإخراج معين.

المستوى الثاني: هو الخارج الرمزي: (extra symbolique) أو ما يسميه Eco بسنن التعرف.

هذه المعطيات لها الدور الأكبر في عملية التأويل وهي تحدد نوعية القراءة التي يحتمل أن تنجز من قبل المتلقين، فالمبدع أبدا يغري المتلقي ويدعوه إلى لذة التأويل، ومما يدعم هذا الإغراء أن العمل الفني البصري في النقدين التأويلي والتفكيكي يرتكز في جانبه الإبداعي على ارث عميق يشمل الثقافة السابقة ولهذا نرى أن للعمل الفني مجموعة أنساب ثقافية واجتماعية ودينية... تجعل هذا العمل لقيطا يدعو المتلقي إلى تأويله كما إلى تفكيكه.

ومما يجب بيانه أننا اعتبرنا أن المعنى يقابل الدلالة الناتجة بدورها عن اقتران الملفوظ بالمدلول أو بالتصور الذهني ولعل هذه أقرب الآراء عند الدارسين، ويقرب من حقيقة الصورة ومع أن المعنى هو الحاصل فإننا ندرك أن ذلك هو جنس المعنى، وليس هو حقيقة المعنى باعتبار أن الجنس العام يضم أفراد للمعنى، باختلاف مجالات الاهتمام لدى الباحثين. ونقسم دلالات الرمز إلى[2]:

قسمة لدلالات الرمز باعتبار طبيعتها، أو مادتها أو حاملها، وهي من هذا المنطق نوعان دلالات لفظية، وكل واحد من هذين الضربين ينقسم بدوره إلى ثلاث أقسام فرعية، هي كما يلي مع أمثلتها:

- **وضعية:** كدلالة لفظ الحصان على المسمى تحتها، بطريق الوضع اللغوي، وكدلالة حركة إمالة الرأس، يمنة ويسرة كرمز على الرفض وعدم القبول.

[1] قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص-ص 34-35.
[2] متلف أسيا، مرجع سابق، ص95.

- **عقلية:** كدلائل قرائن المجاز المختلفة، كدلالة الدخان على النار والخضرة على وجود ماء.
- **طبيعية:** كدلالة السعال على المرض، واصفرار الوجه رمز للمرض وحمرته على الخجل.

قسمة لدلالات الرموز باعتبار درجتها وجهة تحصيلها: هي موزعة عند الباحثين على أصناف شتى ونجدها أكثر انسجام عند الدكتور مختار عمر[1]:

المعنى الأساسي أو التصويري، أو الدلالة المركزية للرمز

والمقصود بذلك الخصائص التميزية الأساسية للرمز والتي بفضلها يتحدد المعنى ويفارق غيره، وهو خط مشترك في العموم بين الناس، وان لم يكن بصفة متطابقة، مثال كل ما يكتسبه الطفل من مفاهيم ومعاني لمختلف الرسائل اللغوية والبصرية التي يتلقاها من محيطه، وباختصار فان المعنى الأساسي هو (كما يرى بلومفيلد) انه جملة من المميزات المشتركة بين أفراد الجنس الذي يقتضي إطلاق صيغة إطلاق معنى أو اسم وتبرر استعمال ذلك المعنى وتلك الدلالة.

المعنى الثانوي أو الدلالة الهامشية للرمز

وهو على خلاف النوع الأول من أنواع دلالة الرمز، بحيث يشكل الأفراد إلى جانب مجموع الخصائص التمييزية للمفهوم، أو جملة المفاهيم خصائص ثانوية أو فرعية أو إضافية، لا هي من حقيقة ولا ماهية الرمز في شيء، بقدر ما هي إفرازات من داخل الذات أو من داخل البيئة، وتشكل هالة محيطه بالمعنى المركزي، ويتميز هذا النوع بكونه نسبيا متغيرا من مجموعة اجتماعية إلى أخرى بل ومن شخص إلى آخر فمجموع مكونات المرأة تتمثل في أشكال جسم الأنثى وانحناءاتها التي تميز جسمها عن جسم الذكر، وما من شك في اقتصار الناس على المعنى الأساسي لصار المعنى الرمز كالح. وإنما أثرها وأمدها بالحياة اختلاف الناس في أذواقهم ومزاجهم وميولاتهم، التي تشحن معاني الرمز شحنات إضافية قد تتغير عبر العصور والأزمان.

المعنى الأسلوبي أو السياقي

يتعلق بتوظيف الكلمة في نظام موسع قد يكون جملة الأشكال والعلامات أو ما زاد عليهما، تحت طائلة ظروف الاستخدام المختلفة، بحيث تتحكم الظروف في إضافة معاني جديدة على المعنى

[1] نواري سعودي أبو زيد، **الدليل النظري في علم الدلالة**، ط1، سطيف، الجزائر، بيت الحكمة، 2014م، ص-ص، 50-54.

الأساسي، تعبر عن الانتماء إلى الطبقة الاجتماعية أو ثقافة معينة، أو الى عرق أو رقعة جغرافية محددة. وبسبب الشرح الحاصل بين المعنى الأساسي ونظيره السياقي، فبعض الباحثين يروا انه قلما يحدث تطابق بين الكلمتين في معناهما الأساسي ونظيره السياقي.

المعنى النفسي أو الدلالة الذاتية

وهو متعلق بنفسية الأفراد، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تعميمه، بوصفه معنى مشترك بين أفراد الجماعة اللغوية، فيما يبديه بعض الناس اتجاه بعض المعاني عندما يستخدمون الرموز، فيشحنونها إضافة إلى المعنى الأساسي بمعان ذاتية أو عاطفية قد تغطي على المعنى المركزي نفسه. مثال عبارة إرهابي، متفتح.

المعنى الإيحائي

ويتعلق الأمر في هذا النوع بدلالة بعض الرموز ذات المقدرة أكثر من غيرها، على التعبير في مختلف المواقف وعن شتى القضايا، ويعود ذلك لجملة من الخصائص كالتوليد والدلالية.

2-2-6-انقباض الرمز وانبساط الأبعاد في الفنون البصرية

كثيرا ما يميل الإنسان إلى البحث عن مسكن الوجود المتمثل في اللغة باعتباره كينونة للإنسان ينتقل من خلالها من الواقعي إلى الرمزي، ومن الشاهد إلى الغائب، ومن الدال إلى المدلول "ارتحال بين الدلالات"، ارتحال بعثه إحساس الكائن بالنقص والغياب ومرجعه عجز الكلمات عن التعبير عن الأشياء والذوات، واعتماده على استلاب كينونته من الصور التي تكون مرجعا أساسيا في استرداد الهوية الضائعة.

فالصورة أبلغ من ألف كلمة فهي لا تعبير عن الأشياء بحرفيتها أو بشكلها الساذج البسيط، فالرمز يستمد لغته من الشعور واللاشعور في نفس الوقت ويظهر ذلك على قدرة الصورة على استلاب العديد من الدلالات والتي تكتنز العديد من المعاني والإشارات والتي يكون أثرها أعمق في النفس من اللغة.

وتنبثق علاقة الإنسان بوجوده في كونها علاقة رمزية وهو ما جعل الرمز مفتاح للوعي. وللرمز فاعلية داخل العمل الفني تظهر في كونه مثل الصورة، حيث يطلعنا الفنان من خلالها على جوهر

العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الواقعي، وهي علاقة يطبعها التوتر والتفاعل والتأثر المتبادل بقصد الوصول إلى الانسجام والتوازن وتحقيق قدر من المصلحة بين الذات والموضوع.

في حين أن الترميز يعمل على جعل نشاط الأشكال والخطوط غير اعتيادي في التركيبة الداخلية للصورة فيأتي المعنى مضاعفا ومكثفا ومشحونا بالدلالات المتعارضة إلى أقصى حد ضمن المركب الفني نتيجة لهذا النشاط الرمزي الشكلي أكثر منه مواصفات خارجية معروفة سلفا.

غير أن الاتجاه إلى الرمز في الأشكال والخطوط المكونة للصورة يضل أكثر تعقيدا من مجرد رغبة الإنسان في أن يحيط نفسه "بوسيط رمزي"، إذ ربما يكمن جانب من تلك الرغبة في ضيق معاني ودلالات الرمز وعدم كفايته في التعبير عن رغبات الإنسان وازدياد مطالبه الروحية.

فبالإضافة إلى ما يمنحه الرمز من حرية الإبداع ورحابة التخيل وثراء التأويل والقدرة على تكثيف وتجميع الحالات، فالرمز هو تدرج يشابك مدلولاته بغرابة مكافئة بين الدلالات الداخلية المضمون والتظاهرة الخارجي الصورة[1].

فالرمز في تعبيره عما يحتويه، لا يعتمد على لبنية العلاقات الباطنية وما تفرزه من أنماط تناسبية، والنظام الشكلي مكتنز بطبيعته، ويدفع بالمتلقي لإعادة خلق ترابط فكري محتدم، يتعدى حد الالتقاط المباشر للأشياء[2].

هذا الترابط الفكري يعمل لخلق نسيج حسي للأشكال والخطوط ليشير بقوة إلى وجود شيء معنوي أو مجرد متعدد أو متفرد يشد إليه الذهن، ويحرك خيط الفكر وتؤول إليه أيضا كثير من وجوه التأويل المجازية في مجمل النص الفني، فالرمز روح مشبعة بالخصوصية والتجريد، تخاطب حدسنا وتلون العلائقيات باللامتناهيات ويمنح للمعنى المبني للمجهول الذي هو بؤرة الرؤية ليظهرها احتمالات قابلة للتواصل. احتمالات تفصل المدلول الحسي لتضيفه إلى التمظهر الخارجي للصورة، فهذا الانفصال هو ما يخدم المعنى، فيمكننا القول إن الرمزالمعني هو انفصاليات الاحتمالات في المعنى، لكن هذا

[1] متلف أسيا، مرجع سابق، ص-ص 81-82.

[2] بوقاسة فطيمة، **جميلة بوحيرد، الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2007م، ص21.

التعارض ليس للرمز ذاته بقدر ما هو تعارض بين الروحي والحسي حيث المجرد والمطلق يؤول نسبته في احتمالات المعنى لا بحصر المعنى.

وهو ما لا يجعله ينقبض عند كل تمظهر خارجي بل ينبسط على مكوناته الداخلية، ذلك لأنه صراع جدلي، يتذبذب بين تواترات قطبي الاحتمالات الظاهرة والباطنة، فيبدو خارج وعي الفنان كوحدة غامضة بين الدال وبين المدلول[1].

يعتبر الرمز بإحدى إشكالياته خاصية العمل الفني التي تجنب أبعاده الانكسار والتفكك فتتحكم عن بعد في تحركاته داخل الصورة وعلائقيته الداخلية من غيبيات هذه الصورة وتحريضها بمضمونها الخفي عن أمور لم تظهر، واشتغال الذاكرة. فكلما انقبضت ذاكرة الرمز انخفضت خاصية الصورة معلنة أبعادها. أي كلما كان توظيفه بسيطا ازدادت أبعاده إبلاغا وكلما انبسطت خاصية الرمز أي كان المعنى ظاهرا وكان الدال دالا على مدلوله مباشرة. نجد المضمون سهل التأويل أو منغلقا يتخرج من انفتاح القراءات والدلالات.

فلابد أن مركز فعالية الرمزية هي التي تكونها حملة التفاعلات الداخلية في توتر حاد للعلاقات بين الفكري والشعوري والحسي وفاعليته المنبثقة من الدلالات البصرية التي تكمن في التعبير عن "عالم يستحضره الفنان في حال المنفعل أو متأثر، فتمتطي إحساسه، فيصبح الرمز زهرة تنتجها حيوية الصورة المعبرة".

فيدمج الخاص في الخاص والعام في العام، وصار الكل تجربة إذاعية حية موحدة المصير تلتمس طريقها بثبات من الظلام إلى النور ومن المجهول الى المعلوم ومن الحيرة إلى الطمأنينة، من الفوضى إلى النظام "فالرمز يؤطر فوضى الأشياء". ويقوم في شبه يقين بذلك لأنه مؤيد بمنطق العاطفة والشعور الصادق، وهذا ما يفتح المجال أمام محاولة إدراك اللغة إدراكا رمزيا عندما تتجاوز المعاني مجرد الإشارات المتواضع عليها من قبل الجماعة لأغراض نفعية محددة إلى غايات جمالية غير محددة، فتبدو حينئذ مجرد اكتشاف جديد في حقل هذه التجربة[2].

[1] متلف أسيا، مرجع سابق، ص82.

[2] المرجع السابق، ص83.

وقريبا من ذات المسعى يعتبر الرمز هو امتزاج للداخل مع الخارج أو الوجدان مع الطبيعة أو الموضوع الداخلي مع الموضوع الخارجي (مادي) وهذا المفهوم على بساطته يكون أقرب إلى مفهوم الرمز[1]. كما يعتبر اتصال بالحدس الفني ذلك لأنه العنصر الأشد امتصاصا لبنية الموضوع ولأنه في ذات الآن العنصر الأشد عكسا للدال الموضوعي المنفتح على مدلولات بدورها منفتحة على اللانهائي.

نتيجة لهذا الانفتاح نشعر أن غموضا ما يشوب الرمز ويصيبنا بالتشويش الروحي والحدسي، فكلما تعمقنا وتغلغلنا في هذا الرمز نجده يحافظ على غائميته تاركا أمطاره في العمل الفني كأثر يدل عليه إيقاع المعنى ما قبل النهائي.

وتظهر طاقة الرمز في كونها لغة في العمل الفني تخدم ظلالها لتطلقها كمدلول أغرب تمايز "بلا تعيين" وبخلخلة الأشياء الحسية في الذاكرة الكونية. الذاكرة التي يدخلها الفنان المبدع في فنه كجملة رموز علينا فك غوامضها، بشرط أن تكون الرموز ذات الأبعاد الدلالية المرئية واللامرئية.

المرئية باعتبارها بؤرة العلائق ومرتكزها، واللامرئية تلك التي تتكشف وتنفتح من المرئية بعلاقتها وتنوعها، وكل ذلك تبعا لمثاقفتها بالقراءة، فالمتلقي كعنصر راء للفن لا يحس ولا يفهم أو يصل إلى ما فوق التجربة إلا من خلال اختراق النص سيما وأن للنص مفاتيحه أهمها تلك العناصر المكونة لنسيج البنية وحركاتها كطاقة طباقية مراياها متعاكسة في الرمز، فهو يتحرك إلى الأعمق والأوسع في حركة يتجاوز من خلالها ذاته إلى ذاته الأخرى.

لا يكفي أن يؤكد الرمز ذاته في الشكل الخاص به، المستقبل به، فانه يشمل الفكرة التي ما تزال عاجزة تعيين ذاتها بحرية، هذه الفكرة التي يصعب عليها أن تجد في التظاهرات الخارجية العينية شكلا محددا يطابق ما فيها من تجريد. عدم تواؤم الفكرة مع دقة التظاهر الخارجي هي الذي يحقق الطابع الحقيقي العام للرمز.

[1] بوقاسة فطيمة، مرجع سابق، ص29.

ولقد تنبه كولويدج إلى ذلك بقوله: "إن الرمز يستمد جزء من وجوده من الواقع، ثم يجعله قابلا للفهم" ويقصد في هذا بان الرمز لا يكون قابلا للفهم إلا حين يختفي كتحول يبوح اتساعه ولا يبوح باتساعه إلا حين يرى أبعاده داخل توتر محرض للمكاشفة[1].

إن كثير من دارسي الفن العربي يبدون حديثهم عن الرمز –عادة– بذكر الإشارات التاريخية والأسطورية الذي ينتقيها الفنان أو المبدع من تراث أمته ومن تاريخها الحافل بالبطولات أو من الميثولوجيا العالمية. فيستعيرها من سياقها في الماضي في متنه الحالي تصريحا أم تلميحا لفظا أو معنا ويحملها في ذلك السياق دلالات جديدة ومعاني أخرى ومواقف معاصرة تضاف إلى ثراء الدلالة الأصلية في التراث ولربما تناظرت الدلالات القديمة والحديثة في السياق الجديد إلى حد التناظر أو التعاكس.

فيشف الرمز التاريخي عن غايات بعيدة بحيث يعبر عن تجربة إنسانية واسعة، حاضرة وأزلية بحسب قدرة الفنان الفنية والتعبيرية وقدرته البانية على صهر رموزه ضمن سياق التجربة الكلية لامته ولان حاجة السياق إلى دعوة مثل ذلك الرمز الديني أو التاريخي تكون من اجل صنع وحدة الحدث واتخاذ المواقف في الماضي بالموقف في الحاضر وتكثيف عناصر الرمز أو اختراقه في نقطة تعد قلب الحدث في الفن.

وتوظيف الرموز بأنواعها يشكل نوعا من التلازم والتطابق مع الأحداث الحسية المترابطة وهذا ما يجعل المثل الحكائي يتشكل عن انه وحدة إيحائية رمزية قابلة لان تعانق كل موقف يكون مشابه للموقف الأصلي المستوحى من التراث لالتقائها في وحدة المبدأ والغاية وانسجام الشعور، وتكون درجة التلاحم بين الصورة الحاضرة والرمز اشد إحكاما، ويصير الرمز قناعا يلبسه الفنان ويتبع ظلاله.

وما يدفع الرمز إلى اكتساب مفاهيم جديدة هي في أصلها تتوالد عبر التجربة الحية للفنان أو المبدع في الحقيقة، حين يخرج من قوقعة تأمل الذات والإحساس بها إلى الإحساس المشترك الجماعي. هذا التوالد هو في أصله إبداع للكلام واللغة والمعنى والإحساس به يبقى صلة وصال بين

[1] متلف أسيا، مرجع سابق، ص–ص83–84.

المتلقي والمبدع. وتفعيل سبل إنتاج الحقيقة الشعورية أو المعنوية بين اثنين تربطهم روابط حميمية الرمز والكلمة والشكل والمعنى والقيمية أيضا.

ففي حين سقوط الرمز لن يبقى للملفوظ معنى يجسد هذه الحميمية "فمثلا الرمز الديني أو الرمز القيمي الذي يحكم الكاتب هو في حقيقته موجه للكلمة ومثبت لقيمة الجمال والحق في أصل الإبداع والفنية "وهذا ما يجعل الرمز محركا لمنتوج الكاتب ضمن نمط جديد هو خالقه منذ البداية وكان الرمز موجه لفرشاة الفنان.

وبالتالي فالعمل على تأصيل الرمز والقيمة والجمال في النهاية إلا بهدف الوصول إلى تفعيل قيمة الحرية وتحقيقها بالفعل لدى الفنان والمبدع، ذلك أن الرمز يدفع بقدر ما إلى تأصيل الفكرة والحس المشترك، فيكون له تفعيله الخاص على مستوى التاريخ الواحد، كما انه يعطي معنى للقدرة على التواصل بمفردات الذات والجماعة على سبيل أنها قيمة أو أنها القيمة الحق أمام المحاولات لتباهي بالحقائق التي تم اكتسابها من خلال واقع جديد[1].

[1] المرجع السابق، ص-ص 84-89.

2-3-الصور الجدارية

يعد فن التصوير الجداري من أقدم أشكال الاتصال الشخصي والجماعي التي عرفها الإنسان منذ آلاف السنين، ولا زال يكتسي أهمية بالغة في عملية التواصل، لذلك سنتناول في هذا المبحث نشأة وتطور التصوير الجداري، تصنيفاتها والعوامل المؤثرة في اختيار مواضيعها والتقنيات والخامات المستخدمة في انتاجها، ووظائفها والغرض منها.

2-3-1- الصور الجدارية لمحة تاريخية

إن التصوير الجداري من أول الأشكال التي مارسها الإنسان للتعبير عما يجول في ذهنه وكان شكلا من أشكال التخاطب مع الآخرين قبل أن تصبح للإنسان لغة مكتوبة يعبر بها عن أفكاره وتجاربه بأساليب بدائية، وكانت مثل هذه الصور تصور بالفحم والصباغ الطبيعية التي تتكون من أكسيد الحديد والمنغنيز، كما استخدم العظام المحروقة في تحضير اللون الأسود، لذا فان التصوير الجداري نشأ في الكهوف للتعبير عن صراع الإنسان مع بيئته وترجمة لأفكاره وتجاربه ومعتقداته السحرية التي كان يؤمن بها.

ففي كهوف "لاسكو" و"التمبرا" في فرنسا واسبانيا عثر على صور جدارية عبرت عن طقوس وأحلام الإنسان البدائي بأسلوب واقعي وأحيانا رمزي. الأمر الذي جعل منها لغة تشكيلية للتعبير عن الفكر والثقافة والمعتقدات.

وفي مصر القديمة وبلاد الرافدين تطورت أغراض التصوير الجداري وتقنياته وخاماته، فلقد تمكن علماء الآثار من الكشف عن صور جدارية على جدران المقابر (مقابر بني حسن مصر) تمثلت بها الأساليب الحديثة التي يلاحظ عليها الحيوية والحركة بالإضافة إلى المعرفة بقواعد الرسم والتصوير. إضافة إلى رسومات وصور أخرى تم العثور عليها في معابد "تل الغفير" في بلاد الرافدين بأسلوب زخرفي يعود تاريخها إلى الألف الرابع قبل الميلاد[1].

[1]إحسان عزمان الرباعي، **جداريات الجامع الأموي**، ط1، سوريا، مكتبة زهراء الشرق، 2006م، ص32.

ولقد ترعرع الفن الجداري في أحضان الدين، وكانت الصور الجدارية تصور في المعابد والمقابر، وبعدها في الكنائس والمساجد، لذا ظلت صورها دينية الطابع تجسد تصورات ومعتقدات حول الموت والعالم الآخر. بعدها انتقلت إلى قصور الملوك لتسجيل انجازاتهم وتصوير انتصاراتهم. آو لتصور آفاق دنيوية تعارض الأبعاد الدينية، كمشاهد اللذة والنساء...الخ من المشاهد التي تعبر وتصور حياة الإنسان وما تحتفل به من صراعات وانجازات[1].

بالإضافة إلى تقريب الدين إلى أذهان الناس من خلال تزيين المعابد والاهتمام بزخارفها ورسومها بشكل ملحوظ، ولقد اعتمدت أيضا لمساعدة المتعبد على الصلاة وأداء مختلف العبادات وخلق الأجواء المناسبة من خلال تزيين دور العبادة[2].

ومن تلك الفنون القديمة الفن المصري القديم الذي ترك ثروة فنية من التصوير الجداري الذي زين العديد من القبور والمعابد المصرية بالرسوم الجدارية الملونة، التي بقيت محافظة على رسوماتها وألوانها حتى اليوم، ويضم التصوير المصري القديم النقش البارز الملون، وهو عبارة عن نقش على الحجر، وتدهن الصورة عادة ببعض الألوان كالأحمر الترابي لأجسام الرجال والأصفر الترابي لأجسام النساء...الخ بالإضافة إلى التصوير المائي بتقنية الفريسكو والتصوير على ورق البردي. حيث عبرت تلك الجداريات عن المراحل المختلفة لحياة المتوفي، وكانت مواضيع الصور تحكي المظاهر الدنيوية والطقوس الدينية، ومظاهر تقدم قرابين، أو مشاهد المعارك التي تظهر انتصار الملك وفوزه بالغنائم.

ولم تكن تلك الصور بهدف الزخرفة فحسب، بل لغاية دينية أسمى من ذلك وهي أن يجد الميت ما يأنس عليه في العالم الآخر بحسب اعتقاداتهم[3].بعودة الروح، والحساب ثوابا وعقابا، وهو ما أثر على سطوح جداريات المقابر فأصبحت وكأنها لوحات متعانقة تمثل لنا الحياة الأخرى[4].

---

[1]بركات سعيد محمد، **الفن الجداري الخامة العرض والموضوعات**، ط1، مصر، عالم الكتاب، 2008م، ص3.

[2]الصابوني حلا، **التصوير الجداري والأثر السيكولوجي للألوان**، رسالة دكتوراه، سوريا، جامعة دمشق، دس، ص8.

[3]المرجع السابق، ص9.

[4]ندى بنت سعود بن سعد الجريان، **رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية، جامعة أم القرى، 2013م، ص17.

أما في بلاد الرافدين فتمتعت بميزات جغرافية جعلتها من مواطن الاستقرار الأولى في العالم، وعرفت المنطقة وعدة حضارية صناعية وزراعية، لذلك تعاقبت عليها الكثير من الحضارات والمماليك، وأنشأت حضارات متميزة كالسومريين والبابليين...الخ، وخلقت هذه الحضارات آثار فنية عكست مظاهر الحياة لديهم اجتماعيا وثقافيا وعسكريا وعلميا، ودون ذلك الرسوم والنقوش البديعة، حيث كان للصور الجدارية دور في التعبير عن مظاهر الحياة لا سيما المحاربين والعربات التي تجرها الخيول. فحكى التصوير الجداري قصص الحرب وبطولات الملوك في القنص والصيد بالإضافة إلى المحاربين الأشداء في المعارك[1].

هذا الفن الذي انتشرت تقاليده إلى الغرب ثم تطور وأصبح أكثر تعقيدا، ولم يعد هذا الفن نوعا من التزيين بل أصبح مظهرا حضاريا ينم عن التقدم الفكري والفني، وظهر في عصر النهضة ما يعرف بفن عصر النهضة والذي أنتج مشاهير الفنانين في العالم وازدهرت في فلورنسا في القرن الخامس عشر، وذلك بظهور مجموعة من الفنانين الذين أبدعوا شكلا وأسلوبا جديدا من أساليب الفن الجداري، وظهر لكل فنان شخصيته المستقلة وأسلوبه المميز، حيث برزت في هذا العصر سمات من أبرزها البساطة في تفاصيل الصورة وظهورها قوية نابضة بالحياة في أوضاع طبيعية وإظهار ثنايا الملابس، كما أظهرت معالجة الضوء والظل في الأعمال التصورية التي أكسبت المرئيات خاصية الاستدارة واستخدام الإنسان كعنصر أساسي في الأعمال التصورية[2].تلتها حركات التحرر الفنية التي أثمرت عن مدارس فنية مختلفة كانت انعكاسا للتطورات الاجتماعية والفكرية والعلمية آنذاك[3].

وظهر ليوناردو دافينشي الذي استخدم التصوير الجداري على انه لون من ألوان التعبير يفزع إليه، فقد كان ليوناردو عبقري متعدد الاهتمامات في مجالات علمية وهندسية وطبية... إلى جانب الأعمال التصورية. وظهر أيفنا رفائيل ذو الاتجاه الكلاسيكي فلقد تتلمذ على يد بيترو بيروجينو وأقام العديد من المعارض في فلورنسا وروما...

[1] الصابوني حلا، نفس مرجع سابق، ص10.

[2] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، مرجع سابق، ص21.

[3] الصابوني حلا، نفس مرجع سابق، ص14.

أما في العصر الإغريقي فلقد استخدم المصورون حبل المنظور ليحسم أشكاله وأبعاده الفراغية عند تجسيد المناظر الخلوية (ليجسم أشكاله وأبعاده) على الجدران للشاهد في مناظر الطبيعة لما قد يدركه العقل ويصعب على الكيان المعماري تحقيقه، فلقد وظف المصورون في هذا العصر الظل والنور في أعماله الجدارية من خلال تقنيات البارز والغائرليعبر عن رؤيته التشكيلية بمهارة، كما عبر عن نظرتهم للحياة وتصويرهم للعواطف الإنسانية التي تبرز الخصائص الفردية[1].

كما برع "الرومان" باكتشاف أسلوب فني اسم الفسيفساء الحجرية الملونة، وهي عبارة عن فسيفساء جدارية منفذة بواسطة مكعبات لتكون أشكال هندسية وأخرى شبكية ولقد انتشر فن الجداريات في أقطاب الإمبراطورية الرومانية غربا والى سوريا والبحر الأبيض المتوسط، وفرنسا[2].

كما برع البيزنطيون في إنتاج الصور الجدارية أكثر تطورا من ناحية الأسلوب والمواد الأولية المستخدمة وقد ازدهر هذا النتاج في بلاد الشام وكان له خصائصه العامة المميزة له، والجدير بالذكر أن هناك نوعان من التصوير الجداري التصوير الجداري بتقنية الفريسكو والتصوير الجداري الفسيفسائي[3].

وإذا كان الفن المصري والروماني زاخرين بالأعمال التي ارتبطت بالعقيدة، فان الفن الإسلامي تفرد عن غيره من الفنون السابقة بإنجازاته الفنية التي نمت عن تأثره بتوجيهات العقيدة الإسلامية، فبات الفنان المسلم يبدل كل جهده لزخرفة دور العبادة، ونظرا لكراهية الإسلام لتصوير الكائنات الحية فقد اتجه الفنان المسلم إلى استخدام النقوش الجدارية والتي لا تحوي على رسوم بل تمثل بكاملها ثم تطعيمها بخامات أخرى على الجدران، فظهر عند المسلمين الاربيسك المعروف بفن التوريق، فأبدعوا في استعمال الخطوط الهندسية المتداخلة وصيغتها في أشكال فنية رائعة كالمضلعات والأطباق النجمية والدوائر المتداخلة التي زينت بها جدران المباني. (وتميز فن التصوير الإسلامي بالبساطة في تفاصيل الصورة، وظهورها نابضة بالحركة في أوضاع طبيعية، وأظهرت البعد الثالث للإحساس[4].

---

[1] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، مرجع سابق، ص18.

[2] إحسان عزمان الرباعي، **جداريات الجامع الأموي**، مرجع سابق، ص32.

[3] المرجع السابق، ص32.

[4] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، مرجع سابق، ص 19.

أما في الفن الحديث فقد لمع المهندس والفنان لوكر بوريه في تاريخ العمارة الحديثة في فرنسا، وابتكر العديد من الوسائل والطرق المعمارية، وتعد كنيسة رونشان نموذجا من الفن الحديث المستوحى من الفنون الشعبية وكذلك الفنان جورج روو، والفنان هنري ماتيس وخاصة جورج براك الذي يعد من اهم رواد المذهب التكعيبي، وكذلك الربط بين الجداريات والعمارة الحديثة.

أما فيما بعد الحداثة فقد جاءت رؤية التكعيبيين لجماليات الطبيعة متضمن المفهوم العلمي لها فهدفوا إلى إعادة بناء عناصر الطبيعة بعد تحطيمها وتكسيرها ثم إعادة تركيبها بصياغة جديدة، وقد انعكس ذلك بصفة خاصة على جداريات الجرينكا 1973 ثم تبلور هذا الفكر وتطور من خلال استثمار الفنانين لكل معطيات التكنولوجيا ووظفوها في الجداريات عبر مراحل التاريخ المختلفة وذلك نظرا لطبيعة الفن الجداري وارتباطه بالثقافة المعاصرة[1].

2-3-2- تصنيفات الفن الجداري

إن فن التصوير الجداري من أفرع الفن ذات الأثر المهم في تفاعل وتعايش الجماهير معها بشكل مباشر، ولذلك يأتي تواجد هذا الفن في الأماكن الخاصة في داخل المنشأة المعمارية بأنواعها وفي أماكن عامة لتأدية دورها الثقافي في المجتمع ويمكن تصنيف الجداريات من حيث المكان إلى:

2-3-2-1-الجداريات الداخلية Inside mural

هي الجداريات التي تنفد داخل المبنى المعماري وتحقق عضوية المكان أيا كان: منزل أو قصر أو فندق أو مؤسسة تعليمية أو متحف، ويمكن أن تنفد على الأسقف أو الجدران أو الأرضيات، وهناك شروط يجب مراعاتها في تنفيذ الجدارية نلخصها فيما يلي[2]:

- مراعاة النسب والتناسب بين الحجم والمكان التي ستنفد فيه.
- دراسة العناصر المرئية وعلاقتها بنسبة المكان ومكان رؤيتها من أعلى أو أسفل أو تحت مستوى النظر.

[1] المرجع السابق، ص-ص 24-25.

[2] المرجع السابق، ص-ص 26-28.

- ارتباط الخامة المستخدمة مع المكان، من حيث نوعيتها أو من حيث ألوانها التي يجب أن تتناسب مع ألوان عناصر المكان.
- مراعاة حجم الإضاءة سواء كانت طبيعة تتخلل المكان، تتحرك بزوايا معينة حسب حركة الشمس أو اتجاهها أثناء النهار. أو صناعة، وهي في غالب الأحيان تستخدم بشكل أكبر وأوسع.

تصنيف مواقع وضع الجداريات الداخلية: ويمكن تصنيف مواقع وضع اللوحات الجدارية الداخلية إلى:

جداريات داخل المنازل

وهي الجداريات المنفذة داخل المنازل بقاعات وحجراتها المتعددة، حيث يميل الكثير من الناس للتعبير عن فرديتهم، فيقومون بتكليف فنان لرسم اللوحة الجدارية، ويمكن أن تكون الصور الجدارية في مساحات محددة في الجدار وليس شرطا أن تملأ كل حيز الجدار، كما يمكن أن تكون في غرفة الطعام، والحمامات وغرفة المعيشة، وفي غرف نوم الطعام، ويمكن أن تتحول غرفة الطفل في "عالم خيالي" وذلك لأنها تشجع الطفل على اللعب التخيلي.

كما وظهر مؤخرا تقنية الملصقات الجدارية، وهي عبارة عن رسومات مطبوعة بتقنيات عالية الدقة تثبت على الجدار بالغراء مثالي لإخفاء عيوب السطح الجداري، ويمكن لهذه التقنية أن توفر عزلا نسبيا ضد الحرارة فضلا على توفيرها حسا للأناقة والاسترخاء والراحة.

جداريات القاعات والهيئات الحكومية

جداريات القاعات والهيئات الحكومية يكون لها طابع رسمي حيث لابد أن تؤكد هوية وطابع المكان لتعكس رسالة ايجابية لجمهور المشاهدين، ومن أبرز أمثلة الجداريات الموجودة، المطارات الدولية بالمملكة العربية السعودية والتي تعد واجهة حضارة تستقطب السياح والزوار والحجاج في مختلف أنحاء العالم، حيث تفتح باب للجماهير الزائرة على الفن التشكيلي، فضلا على ما تقدمه الجداريات من وظيفة جمالية للمطار. كجدارية الفنان بكر شيخون بمطار الملك فهد، والجدارية الداخلية للفنان ضياء عزاوي بمطار الملك عبد العزيز بجدة. وغيرها من الجداريات التي أضافت حس جمالي لهذه القاعات.

جداريات المؤسسات المتنوعة (الثقافية، التعليمية، والترفيهية)

في غالب الأحيان يكون لهذا النوع من الجداريات طابع خاص بعكس طبيعة المؤسسة الحاضنة لتبرز دور المؤسسة من خلال هذه الجداريات لتعكس رسالة ايجابية للجمهور[1].

2-3-2-2-الجداريات الخارجية outside mural

هي جداريات تنفد في الأماكن المفتوحة الخارجية، فتشغل جدار المكان كله أو أحد الجدران، سواء جدران المباني، أو الشوارع. ولذلك فان طبيعة المكان التي توجد به الجدارية الخارجية تتطلب شروطا تتلاءم مع طبيعة الخامة ومساحة اللوحة الجدارية وطبيعة الإضاءة المسلطة.

الشروط التي يجب مراعاتها في تنفيذ الجدارية[2]:

- مراعاة طبيعة الإضاءة وهي في الأغلب تعتمد على ضوء الشمس في النهار. لذلك يجب مراعاة الضوء الساقط وزوايا الإضاءة، ومراعاة الضوء الصناعي ليلا وكيفية توزيعه على الصورة الجدارية.
- مراعاة القيم اللونية في الصور الجدارية وارتباطها بكمية الإضاءة.
- أن يتلاءم موضوع الجدارية مع طبيعة المنطقة والثقافة المحلية.
- أن تتلاءم التقنية المستخدمة مع طبيعة المكان، ومضمون الجدارية وحجمها.
- مراعاة نوع الجمهور المتردد على المكان ومدى ثقافته في ترجمة وفهم موضوع الصور الجدارية.
- مراعاة نسب المكان ومستوى ارتفاعه بالنسبة للموقع المعماري، ومكان رؤية العمل الفني في مستوى النظر، أم تحت مستوى النظر.

[1] المرجع السابق، ص-ص 28-32.

[2] المرجع السابق، ص 34.

تصنيف مواقع وضع اللوحات الجداريات الداخلية: يمكن تصنيف وضع اللوحات الجدارية إلى[1]:

جداريات واجهة المنازل

وهي الجداريات المنفذة على واجهات المنازل والمباني والتي نفذت للوظيفة الجمالية ولفت انتباه الجمهور، ولقد انتشر في الجداريات المعاصرة ما يعرف بـ trompe l'œil بمعنى الخدع البصرية من خلال جعل الجدارية شديدة الإبهام باستخدام تقنية 3D في العمل التصويري، ولقد نفذت العديد من الجداريات الداخلية والخارجية الضخمة بهذا الأسلوب ولاقت نجاحا واسعا.

جداريات الحوائط الكبرى

إن لهذا النوع من الجداريات طابع مميز من حيث ارتباط هذه الجداريات بصور المباني من داخله وخارجه وأيضا الحوائط الكبرى وأهمية ملائمة الجدارية بالمساحة التي تشغلها في مقدمة ونهاية الكوبري. فكثيرا ما تحمل هذه الجداريات معالم تاريخية وأثرية وحضارية وفي بعض الأحيان تحمل بعض المظاهر التي ينبذها المجتمع كالكتابات العشوائية على الجدران في الأماكن العامة والتي تتضمن عبارات مسيئة.

2-3-3- محددات الفكر والإبداع الجداري

تتأثر الجدارية بالعديد من العوامل يجب وضعها بعين الاعتبار عند اختيار أماكن تنفيذ الجدارية حتى لا يتم فقد أهمية العمل ومن أبرز العوامل التي تؤثر على اختيار أماكن انجاز الجداريات نذكر ما يلي[2]:

- **البيئة:** إن من أهم أبرز العوامل المؤثرة على انجاز الجدارية واختيار مكان تنفيذها المناخ، فالظروف المناخية والعوامل التي تحيط بالعمل الجداري سواء كانت عوامل طبيعية كالظروف المناخية من رياح، أمطار، رطوبة، وعوامل صناعية كالإضاءة الصناعية بأنواعها.

[1] المرجع السابق، ص-ص 34-37.
[2] المرجع السابق، ص 41-48.

- **المناخ:** يؤثر المناخ على العمل الفني الجداري بأنواعه (الداخلي والخارجي) من حيث الملمس والألوان وقدرتها وقابليتها للتعايش والبقاء في ذلك المناخ، فهناك عوامل مناخية من شانها أن تضر بالعمل الجداري على المدى الطويل، وتحد من استمراره ونجاحه إن لم يتم أخذها بعين الاعتبار، وهذه العوامل تتمثل في الرياح، الأمطار، الرطوبة، الحرارة...الخ. حيث يتم تنفيذ العمل الجداري عن طريق خامات تتحمل هذه العوامل.
- **الإضاءة:** تشير دراسة حديثة أن الضوء من المقومات المهمة التي تثري التصوير الجداري المعاصر وتظهر أهميته وقيمته الفنية والجمالية. فالضوء يؤثر على العمل الجداري سواء كان داخليا أم خارجيا، فقد تتغير ألوان الجدارية من الضوء المسلط عليها بشكل قوي ومباشر، وتنقسم مصادر الإضاءة إلى إضاءة طبيعية والتي مصدرها الشمس وإضاءة اصطناعية أو صناعية ومصدرها المصابيح الكهربائية.
- **الخامة:** هي الوسيط الخاص لتجسيد الفكر وتحويله من مجرد تصور ذهني إلى عمل فني متكامل يحمل بطياته الخبرات والثقافات والعادات والتقاليد. فهناك خامات طبيعية أو صناعية، سائلة أو صلبة تتأثر بالعوامل المناخية الداخلية والخارجية لذلك يجب دراسة العلاقة بين الخامة والمؤثرات المناخية قبل استخدامها في العمل الجداري ودراسة خصائصها وإمكانياتها، فهناك بيئات شديدة الحرارة، وبيئات ساحلية رطبة وجميعها تؤثر على الخامة، فالأخشاب التي تستخدم كخامة للصور الجدارية الخارجية تتشقق وتسوس إذا استخدم الزيت في طلائها، أما الصخور فتتأثر بالرطوبة، فيتم طلائها بطبقة من الطين رقيقة مخلطة بالماء حتى لا يصيبها التشقق إذا ما استخدمت كخامة في الجداريات الداخلية أو الخارجية.

2-3-4-أساسيات الإبداع الجداري

تحدد طبيعة الخامات والأساليب المستخدمة بها بناء التكوين في اللوحة الجدارية وعلى هذا كلما زادت معرفة الفنان بإمكانات وخصائص الخامة والأساليب الذاتية المتصلة بها أدى ذلك إلى اتساع أفكاره وزيادة قدرته على الإبداع. فلكل خامة إمكانات وحدود، وهناك أساليب متعددة لاستخدام أي منها، فالأسلوب الفني هو الطريقة التي يتبعها الفنان في التعبير عن أفكاره مستخدما أدواته الخاصة.

وتتعدد الخامات وتتنوع ولكل إمكاناتها التشكيلية الخاصة، فالطينات تختلف عن الخشب أو المعادن أو الزجاج وغيرها من الخامات التي يمكن استخدامها في عملية تنفيذ اللوحة الجدارية[1].ولقد تم تنفيذ العديد من الجداريات باستخدام الخامات التالية:

2-3-4-1- الخامات والأساليب التقليدية المستخدمة في تنفيذ اللوحات الجدارية

تعددت وتنوعت الأساليب المستخدمة في التصوير الجداري ومن أبرزها:

النحت الجداري على الحجر والحصى: هو نوع من أنواع النحت التي تبرز فيه الأشكال على الأرضية والجدارية وتعد هذه التقنية من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان، فمنذ مبدأ الخليقة بدا الإنسان البدائي في تشكيل أدواته للدفاع بها عن نفسه[2].ولا تخلو أي حضارة من فن النحت، حيث مر بعده مراحل تبعا لفلسفة كل حضارة. حيث انه وجد العديد من الجداريات في الكهوف متكونة من خطوط محفورة بصخور الكهوف وكذلك على بعض أسقف الكهوف[3].

وتعتبر الأحجار من أكثر أنواع الخامات صلابة في تنفيذ اللوحات الجدارية حيث أنها أكثر مقاومة للعوامل الطبيعية وأكثر قدرة على البقاء مقارنة مع الخامات الأخرى، ومن أشهر أنواع الأحجار استعمالا في تنفيذ اللوحات الجدارية الحجر الجيري وحجر الجرانيت والذي يعد أكثر صلابة. والأساليب الفنية المستخدمة في الحجر هي الحفر المباشر الغائر والنحت البارز، ومن ابسط أمثلة النحت الجداري الغائر ما يتم عن طريق عمل تعزيز على سطح ما ليكون خطوط رسم. ويستخدم معظم النحت الجداري على الحجر الجيري لمرونته وقدرته على التطويع بالرغم من قلة تحمله لعوامل مختلفة. لذا كانت تستخدم الجداريات الداخلية عليه، أما حجر الجرانيت فكانت تنفذ به الجداريات الخارجية وبأسلوب النحت الغائر وذلك لان الحجر الجيري الجرانيت يستطيع تحمل العوامل الطبيعية[4].

[1]بركات سعيد محمد، مرجع سابق، ص22.

[2]ندى بنت سعود بن سعد الجريان، مرجع سابق، ص54.

[3]بركات سعيد محمد، مرجع سابق، ص24.

[4]ندى بنت سعود بن سعد الجريان، مرجع سابق، ص-ص 54-55.

الألوان المائية بتقنية التمبرا والالفريسكو

إن ألوان الماء تشير إلى الرسم بالصبغات المذابة في الماء، إن لوحات ألوان الماء تعتمد على شفافية الألوان وانسجامها، ولذلك، فهي تتطلب مستوى عالٍ من التقنية (على العكس من الإكريليك و ألوان الزيت ، فأنت لا تستطيع تجميل أخطائك). ومن أبرز تقنيات التلوين بالماء نذكر:

الفريسكو (alfresco): ترجع تسمية افريسكو إلى الكلمة الإيطالية alfresco، وتعني على الطريقة الطازجة، وذلك لان الرسم بهذه التقنية ينفذ بالألوان على الجدار المعد عندما يكون جداره طازج أي لم يجف بعد، وفي هذه التقنية يكون الحبر هو الوسيط في صناعة اللون، أما السطح فمن ملاط الجير الطازج الذي يمتص اللون ويدخل في سمك الملاط الجير، وفي ذلك سر بقائه طويلا دون تلف[1]. وهي تساهم في تغطية المساحات passages وإحداث تشابك بينها inner lock[2].لمنع تغلغل المياه أو الحرارة وحتى الرطوبة.

حيث في الغالب تسجل فكرة الرسم الجداري، ثم ترسم على الورق بحجم طبيعي، وبعد ذلك تجري عملية تخريم الرسم بواسطة العجلة المشرشرة، وتنقل الرسوم إلى سطح الجدار بتمرير لون ترابي احمر أو اسود بحيث يتخلل اللون الثقوب المخرمة في الرسم، ويلتصق بسطح بياض الجدار. وبهذه الطريقة تحدد الخطوط الأساسية للتصميم، أما التلوين فيستوجب الأمر إكماله في يوم واحد قبل جفاف طبقة الملاط، وقرار اختيار الالفريسكو يقوم على أساس الرؤية الفنية وكذلك الخصائص الحسية والإمكانات التعبيرية[3].

التمبرا (tempra)

يعود جذور هذه التقنية منذ القرن الثاني ميلادي حيث شاعت هذه الطريقة في الرسم على الخشب بالألوان المائية، مضافا إليها الصمغ الممزوج بخليط من زلال البيض، إن ألوان التمبرا غير شفافة ذات قدرة على تغطية سطح الرسم وهي تحضر بخلطها بوسيط مائي لاصق، مثل الصمغ

---

[1] بركات سعيد محمد، مرجع سابق، ص32.

[2] H Corinne Light Weaver, **Historical painting techniques, naturals, and studio practice**, university of london, usa, p198

[3] بركات سعيد محمد، مرجع سابق، ص32.

العربي، أو الغراء المستخرج من جلد الأرنب أو السمك، ويستخدم أيضا زلال البيض وشمع النحل. وقد استعمل الصمغ وزلال البيض كوسائط لاصقة، أو كمثبت للألوان في الجداريات المصرية القديمة[1].

وهنا يتم التحضير لتصوير الصور الجدارية من خلال الألوان المائية، أو درجة مخففة من ألوان التمبرا ويتم خلطها جيدا لطلاء المساحات المخطوطة[2].

وما يلفت الانتباه أن هناك نسبا لاستخدام الألوان المائية، فعلى سبيل المثال ألوان التمبرا ومزيج من ثلثي نشاء ويضاف إليها ثلث زيت. لذلك يحتاج استعمال هذا النوع من التلوين دقة عالية واعتماد لواصق خفية مثل جلد الأرنب أو ورق البرشمان[3].

ويلاحظ على بعض الفنانين استخدامهم لصفار البيض، لان تكوينه له خواص أكفأ وأقوى من بياض البيض للعمل على تماسك الألوان في التمبرا. وهنا يستخدم صفار البيض ويوضع في إناء ويضاف إليه نسبة من الماء البارد تساوي حجمه، ثم يقلب جيدا ويضاف إليه قطرات الخل لمنع التعفن. ويفضل بعض المصورين أن يدهنوا سطح اللوحة بأكمله بطبقة من صفار البيض والماء، من اجل التمهيد للألوان بسطح متجانس، ويزيد من مرونة استعمال اللون بالفرشاة، وهذا الأسلوب كان متبعا منذ العصور الفرعونية[4].

الموزايك والسيراميك بتقنية الفسيفساء mosaic

الموزايك هي كلمة أعجمية تقابلها في اللغة العربية كلمة فسيفساء، ونحن نتداول الكلمتين معا حين نريد الإشارة إلى هذا الفن، وان كانت كلمة فسيفساء العربية هي الأفضل في الدلالة على فن يقوم بالأساس على تجميع قطع حجرية أو خزفية أو زجاجية صغيرة تعطي في النهاية الشكل المطلوب في صورة متفردة وبديعة، وعلى هذا فان استخدام كلمة الفسيفساء هنا للتعبير عن التقنية. وتتلخص تقنية الموزايك في تجميع قطع صغيرة من الزجاج الملون أو الأحجار أو من الرخام أو الأصداف أو الخزف وترتيبها بعضها بجوار بعض في تنظيم وتثبيت هذه القطع الملونةتعمل على تماسكها، وبهذه الطريقة يمكن تنفيذ تكوينات أو مناظر مختلفة على سطوح الجدران.

---

[1] بركات سعيد محمد، مرجع سابق، ص32.

[2] H Corinne Light Weaver, op, cit, p192.

[3] ibid, p193.

[4] بركات سعيد محمد، مرجع سابق، ص-ص 44-45.

وفي أغلب أعمال الموزايك التي تغطي الأرضيات والسقوف والجدران توضع مكعباتها أفقية، بينما في القباب تظهر المكعبات وبها بروز[1].وخلاصة القول إن الفسيفساء لفظة استخدمت للدلالة على الموضوعات الزخرفية الجدارية أو الأرضية المؤلفة بواسطة جمع أجزاء صغيرة من الزجاج أو الحجر المتعددة الألوان تثبت إلى جانب بعضها البعض فوق طبقة طرية من الحصى. فالفسيفساء نوع هام من الفنون يتم تحضير خامته من المكعبات الفسيفسائية من عناصر كيميائية مخلوطة بشكل جيد بحيث تكون قادرة على مقاومة عوامل التعرية وفعل الطبيعة، إضافة إلى تحري الجمال اللوني[2].

الزجاج المعشق stained glass

الزجاج المعشق هو قطع زجاج ملونة يتم تجميعها بواسطة أعواد من الرصاص تؤلف وفق تصميم يضعه فنان الزجاج المعشق، وبعد ذلك يتم لحام الإطار الرصاصي ببعض بواسطة القصدير والمكواة الكهربائية.

حيث يعتمد هذا الأسلوب على تجميع قطع الزجاج وفق تصميم بواسطة شريط من الرصاص على شكل H وتثبت داخل هيكل معدني حسب مساحة الفتحة المعمارية ودرجة متانته ونوع تقسيماته الداخلية.

وظهرت هذه التقنية منذ العصور القديمة، وقد برع كل من المصريين في صناعة أشياء زجاجية ملونة، ومن أبرز هذه التحف في متحف بريطانيا من بينها تحفتين رومانيتين، كما استعمل في العمارة الإسلامية في القرن 18 ميلادي[3].

المينا الزجاجية enamel glass: هي مادة زجاجية معتمة مخلوطة بالرصاص جيدا قابلة للانصهار في درجة حرارة منخفضة نسبيا حوالي 800° أساسها نوع من الزجاج العديم اللون flux يضاف إليه أكاسيد معدنية تكسبه لون ويعطيها حامض الأنتون اللون الأصفر، أما اللون الأبيض فيكون معتما من أكسيد القصدير، واللون الأحمر يكون عن طريق أكسيد الحديد.

[1] المرجع السابق، ص64.

[2] إحسان عزمان الرباعي، مرجع سابق، ص33.

[3] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، مرجع سابق، ص-ص 66-67.

ولقد عرفت المينا الزجاجية في مصر وبلاد الشام وبلاد الرافدين من الألف الثاني قبل الميلاد فقد كان تطلى بها الفخار، وفي العصور الإسلامية استخدمت في تزجيج الأوعية خاصة في عصر العباسيين. ولهذا أصبحت المينا من المواد المثالية للوحات الجدارية لما تتميز به سواء من الناحية الجمالية أو العلمية[1].

2-3-4-2-أساليب وتقنيات تطبيقية حديثة

ومنها خامات كانت موجودة مثل المعادن، وتقنيات وأساليب تعتمد على التكنولوجيا الحديثة مثل الكمبيوتر والطابعة براسمات الكمبيوتر plottey باستغلال الخامات التي وجدت نتاج تقدم هائل في مجال العلم والصناعة أو توليف مجموعة كبيرة من الخامات المتنوعة في عمل واحد.

استخدام زجاج الاوبالين الملون: وهو نوعية من الزجاج البلوري والذي يعطي انعكاسا ضوئيا عاليا كالكريستال وله درجات لونية متعددة تتيح الفرصة للفنان أن يستعين بتلك المجموعة اللونية المتعددة في أداء عمله وهو بديل جيد لقطع السيراميك الصغيرة والمرتفعة الثمن. ولقد نفذت بها العديد من لوحات الفسيفساء والتي يمكن من خلالها إتاحة الفرصة لتشكيل العناصر بأجزاء متنوعة لا ترتبط بقطع المربع التي عليها الموزايك[2].

استخدام خامات (البولي استر – الفوم – المعادن) بأسلوب النحت البارز والغائر في تنفيذ اللوحة الجدارية: من التقنيات التي تساهم في إيجاد حلول ذكية لمعالجات أسطح اللوحة الجدارية المعاصرة لكثير من الخامات المواكبة لطبيعة التطور التكنولوجي وظهور أساليب وتقنيات جديدة ومنها على سبيل المثال وليس الحصر:

البولي استر: وهو من اللدائن الصناعية الحديثة. حيث أنها من الخامات التي تميزت بسهولة التشكيل بصبه في القالب الذي اعد له بعد الانتهاء من التشكيل ولقد شاع استخدامه بمصر في الآونة الأخيرة.

[1] المرجع السابق، ص-ص 70-71.

[2] بركات سعيد محمد، مرجع سابق، ص80.

التشكيل الإسمنتي من خلال القوم: هو من المواد الهشة والخفيفة الوزن ذات اللون الأبيض في الغالب والتي لها القدرة على الضغط وهي نتاج تكنولوجيا الصناعة فهي سهلة التشكيل في مكابس خاصة، وما يعنينا هي الألواح التي توجد عليها، ولان المادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطقية إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها وخلقت منها محسوسا جماليا. ومن هذا المنطلق جاءت فكرة النحت الغائر للكوبري العلوي بالدقي.

المعادن: مع تنوع الفكر المعاصر وتعدد وسائلهم وأساليبهم الفنية الحديثة من أساليب سابقة تربطه بتراثه الممزوج بالمعاصرة لمحاولة السيطرة على كل ما تجود به البيئة الطبيعية أو الصناعية، حيث استطاع الفنانون المعاصرون الاستفادة من النحاس الموجود ألوان صناعية متنوعة في تشكيل اللوحات الجدارية بأسلوب النحت البارز الخفيف أو المتوسط وذلك بأسلوب الطرق على ألواح النحاس. وهذه الخامة جعلت الفنانين المعاصرين يتمسكون بها في إنتاج أعمالهم الفنية لما لها من تأثير جمالي وفني كبير[1].

2-3-5- وظائف الفن الجداري

تنوعت وضائف التصوير الجداري ومن أبرزها:

الوظيفة الاجتماعية: تعكس الصور الجدارية بشكل واضح صورة حياة الإنسان ذلك العصر الذي أنشئت فيه، ففي الماضي كانت الجداريات من أبرز الأساليب التي اعتمدها الإنسان البدائي في حياته للتعبير عن الطقوس وأساليب حياته، إضافة إلى أنها قد تحمل أحيانا تعبيرات عن حياة الإنسان والمجتمع[2]، حيث صورت هذه الجداريات مناظر مائية ورسوما لحيوانات أسطورية خرافية، ومناظر من الحياة اليومية كالصيد والزراعة وغيرها. فغالبية الجداريات سردت موضوعات الناس العاديين، كأفراد أو كجماعة بأسلوب تعبيري مؤثر وفعال تظهر فيه أساليب حياتهم وتنقلهم وممارساتهم اليومية أو نماذج من العلاقات الاجتماعية، فالتصوير الجداري يعد من الأدوات الاجتماعية للتواصل والتفاهم العالمي التي لا تعرف حدود أو حواجز سياسية[3].

[1] المرجع السابق، ص-ص 80-86.

[2] المرجع السابق، ص48.

[3] إحسان عزمان الرباعي، مرجع سابق، ص-ص 48-49.

الوظيفة الإنسانية: تكمن الوظيفة الإنسانية للصور الجدارية في منع تسرب الماء، إضافة إلى أنها تحافظ على الجدران في منع تساقط الأتربة منها، كما تعطي الجدران قوة ومناعة أكثر، كما تساهم في بعض المعالجات الهندسية واستواء الجدران، السقوف، وتسوية التشقق والحد من عمليات التصدع في الجدران، إضافة إلى مهام أخرى تتعلق بقضايا المناخ والتهوية، فتغطية الجدار تزيد من الاحتفاظ بدرجة حرارة الحيز في الأيام الباردة وتعدل الحرارة[1].

الوظيفة النفعية: إن الصور الجدارية تلعب دورا هاما في حياة الإنسان، فهي تقوم بدور علمي وظيفي كأي أداة مادية، فالأعمال الجدارية التي ينفذها الفنان إضافة إلى درها التجميلي الهام فهي تقوم بدور نفعي، حيث أن الأعمال الجدارية عادة ما تتميز بكبر مساحتها، الأمر الذي ساعد على انتشارها وتشمل أكبر مساحة ممكنة من الفراغ، كما تساعد في استواء الجدران وسطوح السقوف[2].

الوظيفة الجمالية: عد الصور الجدارية تعبيرا صادرا عن الفنان للإبانة عما وقع عليه بصره وما أدركه عقله وما صورته يده مما حوله من المظاهر الطبيعية، إضافة إلى الجانب الجمالي إذ أن الزخرفة والتزيين هي الهدف الأساسي وراء التصوير الجداري فهي تساعد على إشباع الرغبات الجمالية والحسية والذوقية عند الإنسان، كما تساهم في تعزيز مفهوم الشكل الفني والارتقاء بالذوق العام لدى الإنسان كما أن من شانها التأثير على المنظومة بالحث على العمل، وفي تدريب الإنسان على البحث عن مضامين التصوير الجداري، وتدريب العين على أن ترى دائما فنا يعبر عن ثقافة وحضارة أصحابها من خلال مدى التوافق والاتزان والإيقاع التي تتصف به، وبالتالي تكون الجدارية وسيلة للتعرف على مستوى الإدراك الجمالي لدى أصحابها، كما تساعد في فتح الأذهان إلى أهمية الآثار وفن العمارة في الحياة[3].

الوظيفة الدينية: لقد كان للفن الجداري دور كبير في تقريب الدين إلى ذهن الناس فكانت زخرفة المعابد وجمال تكوينها هي خير مثال ترجمة المهمة الدينية، إذ أن الفن الجداري يشكل النزعة المساعدة للمتعبد من الناحية الدينية للصلاة وأداء العبادات وخلق الأجواء المناسبة من خلال تزيين

[1] المرجع السابق، ص48.

[2] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، نفس مرجع سابق، ص49.

[3] إحسان عزمان الرباعي، مرجع سابق، ص49.

دور العبادة في وقت استعاضت الشعوب التي لا تؤمن بالدين عنه بألوان والفنون الأخرى كالموسيقى والمسرح...الخ[1]. وتعد الصور الجدارية ظاهرة روحية نشأت ونهضت في خدمة الدين الإسلامي، حيث أن من وظائف الفن قديما وحديثا نقل وإيضاح الكثير من الديانات والمعتقدات والطقوس الروحية.

ومما سبق فالرسوم والصور الجدارية بأنواعها أصبحت ظاهرة فلسفية وانطلقت في فلسفتها من حاجات وأفكار وأحاسيس وأهداف المجتمعات، وبها يمكن التعرف على علاقة الإنسان مع الحياة والإنسان مع المجتمع ومع بيئته ومحيطه[2].

2-3-6-الصور الجدارية الأغراض والأهداف

يعتبر التصميم كغيره من المجالات الفنية وخاصة التصميمات الجدارية من المجالات التي تأثرت وأثرت فيما حولها من المتلقين والمشاهدين وذلك لما لها من أهداف وأغراض يسعى لتحقيقها ومن أبرزها نذكر:

الغرض الوظيفي الجمالي: لقد تحكمت التقاليد المبكرة الخاصة بالقبائل والديانات والطقوس القديمة، وأيضا الطوائف الاجتماعية وفئات التجار والصناع في القرون الوسطى، وكذلك القصور الملكية والاتجاهات الدينية والسياسية السائدة إلى حد كبير في مهنة وتشكل موضوعات هذا الفن في الماضي ومن ثم حددت أغراضه الوظيفية سواء كانت واقعية أو دينية، أو تزيينيه...الخ. والوظيفة لا يجب أن تقيد الفنان لدرجة الاستسلام لها ونسيان الناحية الجمالية عند الفنان.

وللتصميمات الجدارية الزخرفية والجداريات عموما أهداف ووظائف متعددة، وتأتي أهميته من أهمية الفن في حياتنا وأثره في المجتمع.

الغرض التسجيلي: وهي تلك الأعمال التي تحاكي تاريخ امة، وأمجاد الشعوب، وتخليد الزعماء والقادة، وتعد الحضارات القديمة سجلا حافلا يمثل هذه الأعمال، وخاصة الفن المصري القديم والتي أظهرت تعاقب السلالات والأسرات وسلوكها، وانجازاتها، كما عبرت عن الأحداث والوقائع

[1] المرجع السابق، ص-ص 49-50.

[2] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، مرجع سابق، ص50.

التاريخية والمرتبطة بفترات تاريخية مجددة.

حيث ارتبطت القيمة الوظيفية للجداريات بالعقيدة، والباحث في بداية هذه الدراسة تناول تاريخ الفن الجداري عبر العصور، وكذا ارتباط هذا الفن بالوظيفة التسجيلية للطقوس الدينية والعقائدية لمختلف الحضارات.

الغرض الجمالي: وهي الجداريات التي يكون الغرض منها الارتقاء بالذوق العام ومحاولة تغيير السلوك العام إلى حب الجمال والخير، وهذه الوظيفة يبحث في أعماقها عن القيم الجمالية، وهنا تصبح القيمة الوظيفية مندمجة في القيمة الجمالية أو ما يسمى الذوق أو الفعل الجمالي، والتأمل بهدف المتعة والانسجام، كما فسره جيروم ستولنتر، ويؤكده اهتمام فاسيلي كاندينسكي بالتوافق والانسجام الروحي وربطه بالإبداع الفني.

إن الوظيفة الجمالية تحتل المرتبة الأولى في بعض الأنواع والأجناس الفنية، والتعامل مع العمل الفني يكون بالنسبة لنا تسلية قبل كل شيء، وأحيانا إثارة روحية، فان الفن يثير في كل الأزمنة وفي كل الشعوب عواطف بشرية، كالفرح والحزن والأسى...الخ.

فمن خلال ما سبق ذكره فالغرض الوظيفي الجمالي للصور الجدارية يكون لتقريب الصورة إلى فكر المتلقي. وتتدرج الأغراض الوظيفية من العقائدية وحتى جمالية نفعية فعبرت عن تنوع الفكر والاتجاهات.[1]ويضيفأحد أشهر الباحثين في علم ما قبل التاريخ البشري فرونسي ويدعى بول "Boule" قائلا انه لا يتوانى في إقرار باعتقاده أن بصحة فرضية الفن من أجل الفن لأن معظم الصور الجدارية المكتشفة في المغارات المظلمة كان لها غرض تزييني وخاصة الكهوف التي استعملها الإنسان كمكان للعيش[2].

التعبير عن موضوعات محددة: على الموضوع المتناول من طرف الفنان أن يكون واضح وصريح وذلك لضمان استجابة الجمهور مع هذا العمل الجداري، ولا مانع في إضفاء بعض الغموض

[1]المرجع السابق، ص-ص95-102.

[2]عفان إيمان، **دلالة الصورة الفنية**، رسالة ماجيستير، الجزائر، كلية علوم السياسة والإعلام، جامعة الجزائر، 2005م، ص41.

على موضوع ليتيح الفرصة أمام المشاهد للتفاعل مع هذا العمل الفني لفك رموزه وأفكاره من خلال المشاركة في تقصي المعنى. وعلى هذه الأعمال أن تواكب وترتبط بالمحيط والمجتمع، فارتباطها بالمكان يدفع المصمم أن ينوع في موضوعاته تبعا للمكان الذي ستتواجد بها تلك التصميمات وتتنوع مواضيع اللوحات الجدارية على النحوالتالي:

موضوعات تاريخية ووطنية: فهي تمثل مساحة هائلة في الأعمال الجدارية القديمة والحديثة، هذه الموضوعات غالبا ما تحاكي انتصارات الشعوب، والمعارك الحربية للملوك والزعماء، فقد جاء بعضها في الفن المصري القديم ليعبر عن الملك وهو يقود الأسرى، أو يقود عربته الحربية إلى ساحة المعركة وتصور أحداث الحرب وتوتتها، وقد زاد الاهتمام بهذه الموضوعات في الجداريات الحديثة المتنوعة الأساليب والخامات فمنها ما يوجد على قواعد التماثيل مثل جداريات النحت البارز بقاعدة تمثال سعد زغلول محمود المختار بالإسكندرية، والتي تمثل تضامن القوى الوطنية بقيادة زعيمها زغلول ضد الاحتلال.

موضوعات تسجيلية: تتضمن هذه الأعمال التي قام بها الفنان من خلالها بالتعبير عن الموضوعات التي تشملالحياة اليومية كالزراعة، الصيد، التجارة، والحرف المختلفة.

وهكذا أصبحت جدران القبور والكهوف والمنازل أشبه ما تكون بالكتب المصورة للحياة الاجتماعية القديمة، والتي تتنوع فيها أنشطة الأفراد، ولقد تميزت هذه الأعمال بالجودة وجمال الخطوط وتميزت بطابعها الزخرفي.

ومن هذه الموضوعات موضوع عن مراحل الزراعة ما وجد بمصر بمقبرة منا بطيبة، حيث سجلت هذه الجداريات جانب من جوانب الحياة اليومية حيث العمل في الزراعة والحصيد، وقد جاء هذا التكوين في تسلسل بعكس بعض جوانب مراحل الزراعة من حرث وزرع إلى جمع المحصول، وهكذا سجل الفنان هذه المراحل ببراعة، ذلك أنه وعند الوقوف على هذه الجداريات تحس وكأنك أمام أحداث يمكن قراءتها.

موضوعات اجتماعية: تعددت الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي والتي من خلالها نتعرف على بعض المظاهر المختلفة للمجتمع من عصر ما قبل الأسرات وحتى اليوم من خلال أحداث متنوعة من الأفراح من خلال فرق الموسيقى والطرب والمناسبات الموسمية كالموالد التي تقام في

بعض المحافظات وما يتخللها من مظاهر متعددة تعكس لحظات يعيشها رواد ومقيمو تلك المناسبات وغيرها من المشاهد التي تمر على الإنسان عبر سنوات عمره.

ولقد عبر عن الموضوعات الاجتماعية من خلال جداريات المقابر في مصر والتي عكست جانب من جوانب حياة الإنسان المتوفي صاحب القبر وأنها تؤنس وحدته في قبره وأنها تستعد لمرافقته في حياته الأخرى حسب معتقداته. ومن المواضيع الاجتماعية الأخرى موضوع التحطيب الذي عبر عنه بطريقة فنية، والذي يعد مظهر من مظاهر الاحتفال بالمولد والأعراس والمناسبات الاجتماعية الأخرى، حيث يعتبرها البعض من مهارات الرياضة والرقص والتباري بين شخصين في ملحمة من الصد والرد والدفاع والهجوم بدون عنف.

موضوعات ذات طابع معرفي: قد يصعب الفصل بين الموضوعات التسجيلية والمعرفية، ولكن يمكن تحديد ماهية الموضوعات المعرفية بأنها تكمن في تلك الأعمال التي نستطيع من خلالها التعرف على الأشياء أو معلومات معينة. "وتكمن قوة الفن في أنه غني بالمعارف المتميزة بشكل شبه مطلق...معارف الناس عن عالمهم الداخلي الذي هو إلى حد كبير معلق أمام النظريات الغربية ولو لم يكن الفن لما كنا ببساطة قد عرفنا كيف كان الإنسان القديم يحب، ويكره، ويفكر".

ففي جداريات الفن القديم (مصري) "جاء موضوع استقطار عطر البشنين ليتم التعرف على كيفية صناعة العطور من الثمار من خلالها". وأحيانا تأتي بعض الجداريات كتعريف للمشاهد بنشاط المؤسسة أو الهيئة على مدخلها. لتوضح للزائر المكان والدور الذي تلعبه هذه المؤسسة. وقد تأتي الجداريات ببعض الموضوعات ليتعرف المشاهد من خلالها على تطور بعض وسائل المواصلات كالجداريات بمحطة القاهرة ومحطة الأقصر، والتي يتعرف المشاهد من خلالها على بعض وسائل المواصلات القديمة والحديثة البرية[1].

[1] بركات سعيد محمد، مرجع سابق، ص-ص104-121.

2-4- المتاحف

تعد المتاحف متحف مؤسسة غير ربحيةن خدماتية هدفها خدمة المجتمع ودفع عجلة تطوره[1]، وهي كغيرها من المؤسسات تلعب دورا هاما في تنشيط الحراك الثقافي والإجتماعي في البلاد، من خلال ما تمثله من أهمية كبيرة في عرض مختلف جوانب الحياة في المجتمع عبر العصور المختلفة، لذلك بات من الضروري أن نقف عند مكانة هذه المؤسسات والدور الذي تلعبه في المجتمع المعاصر والرسائل التي تحملها للجمهور والأساليب التي تعتمدها في نقل هذه الرسائل.

2-4-1-الجذور التاريخية للمتاحف وتطورها

خلافاً لما يعتقد الكثير من الناس أن المتاحف ظهرت فجأة وبرزت إلى الوجود كفكرة حديثة، أثبتت الدراسات التاريخية أن جوهر المتحف قديم قدم الإنسان، ومن ذلك تظهر غريزة الجمع عند الإنسان أولا ثم الاختيار ثانيا ثم العرض ثالثا وهو الذي حدث منذ أقدم العصور، ومن الأمور التي دفعت الإنسان إلى جمع الأشياء، العامل الاقتصادي المتمثل في استعمال مجموعة من القواقع والأصداف للمقايضة بالإضافة إلى العامل الديني كاستعمال القرابين والهدايا للآلهة، كذلك الطابع الطبي مثل جمع الأعشاب وبعض أجزاء الحيوانات والصخور للعلاج[2].ويرى العديد من الدارسين في حقل المتاحف والباحثين في علمه أن المتاحف تطورت من الأفكار البدائية إلى ماهي عليه الأن بسبب التطور الذي شهده الإنسان ولقد اتفقوا على أن البدايات الأولى له بمفهومه الحديث كانت في:

في العصر اليوناني

أن كلمة ميوزيوم مشتقة من الكلمة اليونانية والتي تعني دولة الشعر والأدب والفكر، بمعنى آخر المكان الذي يتلهم منه الناس الأفكار، أي أن القصد منه كان الجو الذي يسود فيه وليس ما فيه من المحتويات، وغالبا ما كان التحف في بلاد اليونان مزيجا من المعبد والمعهد الدراسي، ثم تحول مع

---

[1] Bernice L. Murphy,The Definition of the Museum, Potts Point [Sydney] Australia 2011, p1.

[2] لعمى عبد الرحيم، **الدور الثقافي للمتاحف الجزائرية**، رسالة دكتوراه، تلمسان الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، 2014م، ص5

الزمن إلى مدرسة الفلسفة اليونانية[1].

ففي الحقبة اليونانية كان متحف muséum على جبل hélicon يحتوي على مخطوطات Hésiode وتماثيل محبي الفنون، وكانت تطلق عليه كلمة أرباب الفنون thé place of the muses وعلى كل مدرسة تحتفظ بالكثير من التحف والآثار وقد وجدت أيضا قاعة اطلق عليها muséum في أكاديمية أفلاطون ومن بعده أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد ولكن اشهر متحف وجد بمدينة الإسكندرية والذي أسسه بطليموس بناء على نصيحة Démétrius تلميذ أرسطو، وكان بطليموس من اغنى الرجال في العالم آنذاك وهو مؤسس اعظم مكتبة في العالم وهي مكتبة الإسكندرية والحق بها معهد سمي muséum ومدير المعهد يحمل لقب كاهن وكان العلماء والفلاسفة اليونانيون يتوافدون على الاسكندرية من جميع أنحاء العالم لأجل البحث في المعهد، ويتقاضون مرتبات من الملك مباشرة حتى عام 30 ق م ثم الحكومة الرومانية بعد ذلك[2].

في العصر الروماني

في العهد الروماني في العصور القديمة كانت النفائس والأشياء التي تأتي عن طريق الهبات أو الممتلكات القديمة التي أعيد جمعها في المعابد ابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد[3]. ومن أبرز الأباطرة الذين اهتموا بهذا المجال Hadryam وقائده Gaivsvarres، حيث قام بجمع ما يمكن جمعه من الأعمال الفنية والمنحوتات الرخامية والقطع التراثية الثمينة ونجح القائد فيرس في وضع يده على الكنوز الإثنية في معبد دلفي. وهناك العديد من العوامل التي ساعدت على تشكيل هذه المجموعات الفنية كفتحهم لبلاد الإغريق واستيلائهم عليها وعلى الروائع الفنية التي ملئت بها المعابد الرومانية واستخدمت بعضها في تزيين الأروقة الشوارع والحدائق وخصصت أحياء لبيع هذه التحف القديمة. وازداد الاهتمام بجمع واقتناء الآثار والتحف الفنية بسبب زيادة ثراء الإمبراطورية الرومانية واتساع فتوحاتها ما جعل من منازل وقصور قادة الجيوش أماكن للتفاخر بالتحف والمجموعات الأثرية من

[1] عبد الرحمان باديس، **مساهمة المتاحف في نقل الذاكرة الجماعية إلى جماهيرها**، رسالة ماجيستير، الجزائر، قسم علم الاجتماع، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الجزائر 2، 2011م، ص52.

[2] لعمى عبد الرحيم، مرجع سابق، ص-ص 9-10.

[3] لعمى عبد الرحيم، **المتحف ودوره في المجتمع، مذكرة ماجيستير**، تلمسان الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، 2006م، ص13

مختلف الحضارات والثقافات[1].

في العصر الإسلامي

منذ أسس المسلمون الدولة الإسلامية عرفوا جمع التحف فقد كانت قصور الأمويين والعباسيين تعج بشتى الأواني والمنسوجات الفاخرة لاستخدامها في حياتهم اليومية، وصحيح أن العرب لم يعرفوا نظام المتحف العام ولكنهم عرفوا المتحف الخاص والخزائن العامرة ولا سيما عند الخلفاء والوزراء التي احتوت خزائنهم على كل نفيس ونادر.[2]وذلك بسبب مخالطتهم للأمم المعاصرة، وعلى اغلب الظن أن السبب وراء جمع هذه المجموعات هو الانتفاع بها واستخدامها في حياتهم اليومية.

ويجدر بنا أن نذكر هنا أن الاهتمام تجسد في وضع تلك التحف والمواد النادرة في أماكن معينة بل وخصص لكل تحفة بطاقة توضح تاريخها كما وضع لكل نوع من التحف في قاعة خاصة ومع ذلك فإنها متاحف خاصة للملوك والأمراء والحكام بغية التفاخر والمباهاة بالمواد والتحف والكنوز ويتضح ذلك بصفة كبيرة في العصر الفاطمي، فالفاطميون هم أول من عمل عند المسلمين على جمع التحف الفنية جمعا منظما وذلك بالانتفاع بها والإفادة منها وتقديرا لقيمتها الفنية[3].

في العصور الوسطى

اهتم الناس في أوروبا في العصور الوسطى بأماكن العبادة المتمثلة في الكنائس والأديرة وجعلتها كمتاحف صغيرة، فزينت مبانيها بالصور والرسوم، وما احتفظت به قاعاتها من كنوز طبيعية مثل الحلي والنقوش والمنسوجات التي ملئت بها الخزائن، ومن مميزات تلك الفترة الاهتمام بجمع بقايا القديس ومقتنياتهم، وحفظها داخل المقصورات فاكتسبت صفة الثمينة وأضيفت لها صفة القديسة[4].

وخلال الحروب الصليبية اهتم الأوروبيون بجمع التحف بأنواعها ويشتمل ذلك على المخطوطات خاصة اليونانية والرومانية والنقود القديمة والتماثيل والأيقونات، فاخذوا يجوبون الشرق الأدنى لجمع

---

[1]لعمى عبد الرحيم، **الدورالثقافي للمتاحف الجزائرية**، مرجع سابق، ص–ص 10–11.

[2]لعمى عبد الرحيم، **المتحف ودوره في المجتمع**، مرجع سابق، ص14.

[3]لعمى عبد الرحيم، **الدورالثقافي للمتاحف الجزائرية**، مرجع سابق، ص12.

[4]لعمى عبد الرحيم، **المتحف ودوره في المجتمع**، مرجع سابق، ص 15.

التحف للباباوات والملوك والأمراء وغيرهم.

ولقد كانت للأديرة دور كبير في نشأة المتاحف التاريخية بأوروبا ولعبه دور الحافظ للأعمال الفنية، ويعتبر القديس بندكت Bendect راعي المكتبات في أوروبا وهو من ساهم في نشأة المتاحف بمفهومها الحديث، حيث كانت تعتبر الكنائس متاحف للتنمية الروحية لأنها صورت الممارسات الدينية في صور فنية إضافة إلى احتوائها على مجموعات الكتب والأواني والصور المقدسة. وذلك رغم الأصوات المنادية بأن المتاحف هي دور عبادة إلا أن النفائس تراكمت في خزائن الأديرة[1].

في عصر النهضة

لقد عرف المتحف خلال عصر النهضة اهتماما خاصا من طرف الملوك، التجار، والقناصل الذين تأثروا برحلات البحارة المستكشفين للعالم الجديد وما جلبوه من تحف نادرة وثمينة لتبدأأكبر عملية سلب ونهب لتراث هذا العالم باسم الفتوحات والتثقيف والتحضير، وخير مثال على ذلك نهب الإسبان والبرتغاليين لكنوز شعب المايا بأمريكا الجنوبية، وكذا الحملة الفرنسية على مصر التي قادها نابليون بونابرت وأدت الى نهب ألاف القطع الأثرية الفرعونية افتتح الطريق إلى الحملات التنقيبية الإيطالية والألمانية والبريطانية...الخ.

ولقد شهدت هذه الفترة تأسس المتاحف كمؤسسات قائمة بذاتها، وكل ذلك نتيجة لعدة عوامل نذكر منها الحنين إلى الماضي، الاختراعات الحديثة والتي كانت وليدة الثورة الصناعية وتأثيرها المباشر على الحياة الاجتماعية والاقتصادية في نمط حياة الإنسان، واهتمت وسائل الاعلام وخاصة الصحافة المكتوبة بعلم المتاحف والاكتشافات الأثرية في مصر والمكسيك. وأنشئت دراسات أكاديمية لتحديث وتطوير العلوم المتحفية ودراسة أثار مختلف الحضارات القديمة ومحاولة ترجمتها[2].

في العالم العربي والجزائر

ظهرت في العالم العربي متأخرة بالنسبة للعالم الغربي، ويرجع ذلك إلى جملة العوامل السياسية

[1] لعمى عبد الرحيم، **الدور الثقافي للمتاحف الجزائرية**، مرجع سابق، ص15.

[2] مالكي زوهير، **مكتبات المتاحف الوطنية الجزائرية**، مذكرة ماجيستير، الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، الجزائر، 2009م، ص-ص 25-26.

والاقتصادية والاجتماعية والدينية، ولعل تأثير الدين الإسلامي يعتبر أهمها حيث ارتبطت المتاحف في أذهان المسلمين بجمع التماثيل وعرضها. الأمر الذي يذكر بما كان عليه العرب قبل ظهور الإسلام.

بدا إنشاء المتحف في العالم العربي في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وكذلك معظم المتاحف العربية في بدايتها حيث ركزت على عرض حضارات الرومان والإغريق، وما عثر عليه من تماثيل ولقى فخارية وبرونزية وزجاجية ترجع لهذه الحضارات خاصة، وان افتتاح هذه المتاحف كان أثناء فترات الاحتلال الأوروبي للبلدان العربية.

ويعد متحف بولاق بالقاهرة من أول المتاحف التي عرفها العالم العربي وكان ذلك سنة 1858 وضم ذلك نتائج الحفريات والاكتشافات، ويرجع سبب إنشائه إلى تهريب الأثار إلى خارج مصر، وفي 1888 افتتح متحف باردوتيونس ثم المتحف الوطني للأثار الجميلة سنة 1897.

أما في الجزائر فلقدانكبت السلطات الاستعمارية خلال احتلالها للجزائر على دراسة من احتلهم، ومن خلالها نتعرف عن قرب على تراث هذه الأمة، لان باحثيها يعرفون معرفة جيدة أن دراسة التراث ليس بحثا عن الماضي، بل هو عملية اكتشاف هوية من تستعمر. فقد لجات السلطات الفرنسية من خلال هؤلاء أن تتعرف على صفات الجزائري وذلك بدراسة سماته الثقافية، ولهذه خصصت الجمعيات الثقافية والعلمية لدراسة التراث المادي واللامادي.

افتتح المتحف الوطني للفنون الجميلة سنة 1897 وهو من اهم المتاحف التي تحتويها الجزائر، يضم روائع المكتشفات في الجزائر وخاصة فنون النحت والفخار والفسيفساء الرومانية، بالإضافة إلى متحف باردو والذي كان قصرا لاحد النبلاء التونسيين المنفيين للجزائر ويقيم ممرات منحوتة في الجدران ولسقفها الزجاجي وفيه قاعات مخصصة للفن الإفريقي وأثار ما قبل التاريخ التي اكتشفت بعد استقلال الجزائر[1].

2-4-2-رسالة المتاحف ووظائفها

إن للمؤسسات المتحفية أدوار عديدة ومتنوعة، والدور التقليدي للمتحف يتمثل في جمع الأشياء

[1]لعمى عبد الرحيم، الدور الثقافي للمتاحف الجزائرية، مرجع سابق، ص، ص21، 24.

والوسائل والنفائس التاريخية المتعلقة بالثقافة والدين، وحفظ هذه المجموعات والقيام ببحوث حولها ثم تقديمها للجمهور لهدف تعليمي وترفيهي وجذب المزيد من السياح[1].

إن البدايات الأولى للمتاحف كانت نخبوية وغير ملهمة ومتحفظة، حيث كان القائمون عليها يشجعون المتعلمين لزيارتها، في حين أقصى عامة الناس. وهذا المنظور حاليا أصبح ضيق وغير مقبول حيث أصبح المتحف يلهم العام والخاص وذلك لأدواره المتعددة والمتنوعة[2].

فالمتحف هو مؤسسة غير ربحية في خدمة المجتمع وتطوره وهو مؤسسة مفتوحة للمجتمع والذي يتطلب الحفظ والبحث والاتصال بالإضافة إلى العرض، لغرض الدراسة والتعليم والترفيه وتقديم معلومات حول المعروضات لتفقيه وتعليم الزوار[3]. ويمكن ذكر أبرز أدوار المتاحف في:

المحافظة على ما أبدعه الآباء والأجداد للأبناء والأحفاد: تعتبر هذه الوظيفة من اهم الوظائف وأقدمها عهدا، وإذا كان من أخلاق كل جيل حفظ أثار الأقدمين للأبناء والأحفاد القادمين، فان هذه وظيفة قوية وإنسانية وثقافية وحضارية، وان ذلك من شانه أن يسهم في حفظ التراث الحضاري، فتتناقله الأجيال المتعاقبة، وتطلع عليه وتتأمل فيه، وتفيد منه وتضيف إليه، وتفخر به وتجد فيه جذورها وأصولها، وهويتها القومية وأصالتها الحضارية.

تنشيط الحركة الفنية والعلمية: تسهم المتاحف في تنشيط الحركة الفنية والعلمية وخلق النهضات القومية. ولو استمعنا لقصة حياة كبار الباحثين والفنانين لاستنتجنا مدى اعترافهم بالجميل للمتحف ومجمعاته وممتلكاته الثقافية، وذلك بترددهم على التحف واطلاعهم على مجموعاته، مما ساعدهم على تكوين أفكار جديدة لاكتشافات علمية جديدة ما أسهم في تحريك الحركة الفنية والعلمية

[1]Kamani Perera.The Role of Museums in Cultural and Heritage Tourism for Sustainable E conomy in Developing Countries. Regional Centre for Strategic Studies. Sarasavi Lane, Colombo 8, Sri Lanka.2013. P 4

[2]Emmanuel. N. A rimze, **The roleof the museum society**, public lucture at national museum, georgetown, guyana, 1999, p01.

[3]N.J. Merrisman, **The role of museum, institute of archioeology**, university college, london, uk, date not m, p2.

في المجتمع[1].فالمتحف يحتوي على أدوات ومعلومات بإمكانها إثراء الحكم المعرفي عند المتلقي(الجزائر). فالعديد من المعارف المتنوعة، وتطوير مستوى التفكير وربط العلاقات من خلال الاطلاع على تجارب الأقوام السابقة[2].

الإسهام في تنمية الحس الجمالي والذوق الفني

تحرص المتاحف على حسن عرض مجموعتها بأحدث الأساليب الفنية، والطرق العلمية مستخدمة في ذلك أحدث ما قدمه العلم وابتكرته الصناعة من مواد جديدة ومفيدة في رفع المستوى الفني لعرض المجموعات المتحفية، وبموجب مخططات وتصاميم ومناهج علمية مدروسة. مما ساعد على جلب الأنظار للمجموعات الفنية وإيحائها للزائرين بالاقتباس من طرق العرض في سبيل التجميل والتزيين وحسن عرض بضاعتهم، مما يسهم في تنمية الحس الجمالي لدى أفراد المجتمع.

تعميم الثقافة ونشر المعرفة في المجتمع

تميز عصرنا بشعار الثقافة والمعرفة للمجتمع بعد ما انتهى حصر الثقافة في طبقة أو فئة ما، وأصبحت قوة المجتمع ومكانته العالية تقاسان بمدى انتشار الثقافة والمعرفة في أوساط الجماهير الشعبية التي من حق أفرادها أن يتعلموا ويتثقفوا. وقد عبر أحد المفكرين أن معيار قوة الدولة في عصرنا بقوله: "...في هذا العصر الحديث تقاس قوة الدولة وحيويتها بعدد مواطنيها الذين أحرزوا تقدما في المعرفة العلمية والكفاءة الفنية". فالمتاحف تساهم جديا في تعميم الثقافة ونشر المعرفة وتنمية الكفاءة الفنية والخبرة العلمية. وتزيد من معلومات الزائرين وتوسع من أفاق اطلاعهم وتفتح أمامهم أفاقا جديدة للمعرفة وذلك بأسهل الطرق وأقل وقت[3].

فالتراث التي تقدمه المتاحف يعتبر أحد العناصر المادية واللامادية للماضي الذي ورثناه على أجدادنا، فعديد الدول تعتمد على السياحة التراثية للتعريف بثقافتها ونشر معارفها للسياح، وتوفر

---

[1]زهدي بشير، **المتاحف دراسات ونصوص قديمة**، ط1، دمشق سوريا، منشورات وزارة الثقافة، 1988م، ص-ص 171-172.

[2]Emmanuel. N. A rimze, ip, cit, p2.

[3]زهدي بشير، مرجع سابق، ص73.

ميزانيات ضخمة هذه البرامج لما لها من دور تنموي[1].

تنمية حرية التفكير ودقة الملاحظة عند الزائرين

يحرص المربون على تنمية حرية التفكير ودقة الملاحظة عند آبائهم وتلاميذهم وطلابهم في سبيل حسن إعدادهم لمعركة الحياة وميدان العمل والإبداع. وتعتبر المتاحف من اهم الوسائل المفيدة في تنمية الطاقات الإنسانية وحرية تفكير وعمق تأمله ودقة ملاحظاته، مما يساعد الإنسان في اكتشاف نظريات وأراء وقيم جمالية ومفاهيم فكرية، وغايات نفسية وأهمية حضارية... وقد اعتاد الأولياء الواعون لمسؤولياتهم التربوية أن يرافقوا أبنائهم إلى المتاحف في المناسبات ويتيحون لهم فرصة التأمل بعمق والتفكير بحرية والاستنتاج برغبة ودقة، والقيام بكل ما من شانه أن يساعدهم على حسن تكوين شخصياتهم وتنمية طاقاتهم وإثارة انتباههم وتهديب ذوقهم الفني وحسهم الجمالي.

صياغة الأفكار وتنمية المعرفة الإنسانية

تسهم المتاحف في صياغة الأفكار وتكييف السلوك والاطلاع على المفاهيم من فلسفة الحياة، ويشعر الزائرون بثراء معلوماتهم وتفكيرهم بعد اطلاعهم على مصير الأجيال المتعاقبة التي كانت في الماضي مثلنا جمعت كما نجمع وسعت كما سعينا، وعانت كما نعاني... وهي تدين بخلود ذكراها إلى ما تتركه من أثار ومأثر حققت لها الخلود. فالعمل أهم فضيلة، والخلود لمن يبدع ويخلص في إبداعه، فاذا كان الإنسان فان فإنه خالد بإثارة ومأثره[2].

تطوير الموارد الحيوية في المجتمع: من خلال تشجيع وتعزيز أفضل المثل الإنسانية دون أن تكون سياسية، واعطاء صوة للمواطنين للتعبير الحر من خلال برامجها وأنشطتها، كما تعمل على جدولت أعمالها لتحقيق النمو القومي والتنمية والتحرر العام.[3]

---

[1]Kamani Perera, **The role of museum in cultural and heritage tourism**, regional center for strategic studies, Colombo, Sri Lanka. 2ed, p1.

[2]زهدي بشير، مرجع سابق، ص-ص 74-75.

[3]Emmanuel N. Arinze. The Role of the Museum in Society. Public lecture at the National Museum, Georgetown, Guyana Monday, May 17, 1999. P 2

فالمتحف حسب العديد من الخبراء يوفر بيئة للتجارب الحسية كان لا يمكن الحصول عليها إلا في بيئتها، وهذا لم يكن ميسرا إلا لفئة محدودة من الشعوب، وبذلك يمكن الزائرين من تنمية اتجاهات خاصة مثل التفكير المنطقي السليم والمسؤولية الملزمة وغيرها[1].

2-4-3-أنواع المتاحف

أصبح للمتاحف أنواع عديدة يمكن تصنيفها كما يلي تاريخيا:

متاحف المعابد

كانت المعابد تحتفظ بمجموعات هامة من الآثار الفنية التي قدمها أصحابها كنذور وهدايا، أصبحت مع الزمن من الآثار الفنية الثمينة والهامة، وإذا كانت معابد أثينا القديمة تضم روائع الفنون القديمة التي من بينها أعمال المصور الإغريقي الكبير بوليجنوت وغيرها من الآثار التاريخية الهامة، فالكنائس البيزنطية والروماسكية والقوطية وغيرها تضم أيضا مجموعات هامة من الآثار الفنية التي قدمت كنذور وهدايا، وتعد كنيسة القديس مرقص في البندقية في إيطاليا من اغنى الكنائس القديمة بالذكريات والهدايا. وفي العالم العربي كانت المعابد مراكز رئيسية للثقافة والمعرفة، وتضم روائع الفنون وابداع السجاد.

المتاحف الأثرية

إن رغبة الإنسان في معرفة الماضي وشعوره بالحنين له أسهم في ظهور المتاحف الأثرية، ولقد تنافست عواصم أوروبا في ميدان تأسيس المتاحف الأثرية وإغناء مجموعاتها، ولم تكتف هذه العواصم بنقل الآثار المنقولة، فدفعها شغفها بالآثار إلى نقل المباني الأثرية من أماكنها الأصلية إلى أحد المتاحف الأثرية الأوروبية مثل نقل بوابة عشتار من بابل إلى متحف برجامون في برلين الشرقية، بالإضافة إلى نقل معبد برحام في أسيا الصغرى إلى متحف برجامون في برلين الشرقية. ولقد برع الألمان في صيد القطع الأثرية ونقل أضخم الآثار من مواطنها الأصلية إلى بلادهم أين استقبلوا

[1] عبد الفتاح مصطفى غنيمة، **المتاحف والمعارض والقصور وسائل تعليمية**، ط2، مصر، جامعة المنوفية، 1990م، ص93.

استقبال الفاتحين.

متاحف المباني والقصور

إن الاهتمام بأعمال الترميم في المباني الأثرية القديمة لفت الأنظار إلى فنون النحت في العصور الوسطى وعصر النهضة، وتطلب تأسيس متحف المباني أو متحف النحت المقارن عام 1879 والذي اشتهر تحت اسم متحف المباني الفرنسية يضم نسخا جصية لاهم المباني الفرنسية مما يساعد طلاب الهندسة والفنون الجميلة في دراستهم وأعمالهم الفنية ومشاريعهم المعمارية الحالية والمستقبلية.[1]ومتحف المبنى مقتنياته تكون محفوظة ومعروضة داخل المبنى والذي يتوفر على كل الشروط والمواصفات اللازمة لعملية الحفظ والعرض[2].

المتاحف والمواقع

هي عبارة عن متاحف صغيرة متواجدة بجانب المواقع الأثرية تقوم بهمة الإيداع المؤقت للقى الأثرية الناتجة عن الحفريات المنظمة أو الاكتشافات العفوية في انتظار نقلها إلى المتاحف الوطنية أو المخابر المتخصصة لترميمها وصيانتها من التلف وهي مسيرة من طرف المجلس الأعلى لتسيير الآثار في أي بلاد. أما في الجزائر فهي مسيرة من طرف الديوان الوطني لتسيير الآثار والمواقع التاريخية (الدائرة الوطنية للآثار سابقا) كمتحف جميلة بولاية سطيف ومتحف عين تيموشنت ومتحف شرشال[3].

المتاحف التقنية

كان من نتائج إقامة المعرض الدولي للصناعات في لندن عام 1851 ظهور حاجة الصناع إلى متحف للعلم والصناعة، يفيد في رفع المستوى الإنتاجي الصناعي، وإذا كان مبنى المعرض في مصر الكريستال قد احترق فانه قد تأسس المتحف الوطني للعلم والصناعة لتحقيق رغبات الصناع بفضل وجود الملكة فيكتوريا وزوجها الأمير ساكس، وذلك كمتحف للفن الزخرفي الذي يضم أجمل وأهم

[1]زهدي بشير، مرجع سابق، ص-ص103-108.

[2]مالكي زوهير، مرجع سابق، ص32.

[3]المرجع السابق، ص34.

الأشياء القديمة المفيدة للصناع، فأسهمت هذه الأعمال القديمة في تحرير الصناع من تأثير الالة الميكانيكية وتنشيط طاقاتهم الإبداعية، بعدما كانت تسودهم الرغبة في زيادة الإنتاج على حساب الأهمية الجمالية للمصنوعات.

وكان ما أسهم في ظهور هذا النوع من المتاحف الجديدة للتقنية والفنون الزخرفية لخدمة الصناع وتجميل مصنوعاتهم وحسن إعداد صناع يتميزون بالمهارة اليدوية والخبرة المهنية، والثقافة الفنية والمعرفة الجمالية.

متاحف الصناعات اليدوية والتقاليد الشعبية

منذ قرون خلت اهتم البشر بالإبداع العفوي الشعبي الجميل، وجمع روائع المصنوعات اليدوية الشعبية الجميلة، وظهرت متاحف الفولكلور في مختلف عواصم أوروبا كمتحف ستوكهولم عام 1873 ومتحف الفولكلور في برلين عام 1879... وتعتبر الجمهوريات السوفياتية من أكثر بلاد العالم اهتماما بالمتاحف الفولكلورية، وتأسس في باريس متحف الفنون والتقاليد الشعبية عام 1937، وأن أهمية مجموعاته وتعدد أقسامه وتشجيعه البحث العلمي تطلب تشيد مبنى جديد يعتبر من احدث المنجزات المتحفية، يضم الوسائل السمعية البصرية، واغنى واهم الوثائق الفولكلورية التاريخية.

مما تقدم تبدو الأنواع العديدة للمتاحف وإسهام الأجيال المتعاقبة في زيادة عددها وأنواعها وتخصصها لمتابعة المسيرة الحضارية وتلبية المتطلبات الثقافية والتربوية والتعلمية والاجتماعية والاقتصادية والسياحية، في عصر يعتبر بمثابة العصر الذهبي للمتاحف وشعار الثقافة للجميع ويعتمد فيه على المتاحف في مختلف الميادين وآفاق الحياة[1].

2-4-4-عمارة المتاحف

يجب أن تكون عمارة المتحف architecture muséale سلفا في خدمة علم العرض المتحفي الذي يتطور بشكل مستمر نظرا للاهتمام الكبير ببنائها وتجديد عمارتها[2].ويشكل مبنى المتحف العامل

[1]زهدي بشير، مرجع سابق، ص-ص 108-110.

[2]الحجي سعيد وديوب ابتسام، **علم المتاحف**، ط1، سوريا، منشورات جامعة دمشق، 2013م، ص134..

الرئيسي في تحقيق أدواره نحو زائريه، فعند اختياره يجب الاستفادة من التصاميم المعمارية للمتاحف الأخرى مع مراعاة البيئة التي تحتضن المتحف[1].

إن عمارة متاحف الآثار كعمارة بقية المتاحف الأخرى تتطلب الدمج بين برامج العرض المتحفي وبرامج العمارة الذي يتم تحديدها حسب فكرة وتصور كل متحف، وهذان البرنامجان يحددان شكل ومخطط المتحف وأماكن الاستقبال وخط الزيارة والأماكن الخاصة للعرض الدائم والمؤقت... ويجب أن تتميز عمارة المتحف ببعض الصفات الخاصة التي تسمح بخدمة علم المتاحف الأثرية.

وتعد عمارة المتحف واحدة من العناصر الرئيسية والمهمة التي تعطي للمتحف ميزاته الخاصة وتحدد سمات هويته، ومن هنا جاء ضرورة تحقيق توافق فعال بين العمارة المتحفية ومجموعات المعروضات، وتشمل تقسيم المساحات الداخلية للمتحف وتنظيم الديكور الداخلي والخارجي والتي تكون في خدمة علم العرض المتحفي ومتطلباته المتجددة[2].

عمارة المباني القديمة: أصبحت الأبنية القديمة مشكلة كبيرة للمتاحف أمام ازدياد احتياجات المتاحف التي لم تكن سابقا مثل الاحتياجات التقنية في إنجاز الأعمال (الإنارة والتدفئة المركزية، المخابر، العروض الدائمة...) وتشكل العلاقة الراسخة بين الشكل والمضمون وبين المساحة والقطع المعروضة أساس يرتكز عليه في إنشاء المتاحف، لان وضع التحف الفنية في إطارها التاريخي والمعماري يعطيها بعد أعمق وهو ما يجدب اهتمام الجمهور خلال الزيارة.

الأماكن الرئيسية في عمارة المتحف: إن تقسيم مساحات المتحف تتغير حسب وظيفة المتحف ومعروضاته ونستطيع القول إن بعض الأماكن الوظيفية والخدمية يجب أن تتوفر في كل متحف كأماكن الاستقبال على سبيل المثال، وتحدد الماكن الوظيفية الأساسية حسب وظيفتها ضمن أربع مجموعات رئيسية[3]:

أ-أماكن العرض: وتشمل الصالات والأروقة والمساحات المختلفة الأحجام والمساحات المكرسة للعروض الدائمة والمؤقتة.

[1] لعمى عبد الرحيم، مرجع سابق، ص28.
[2] الحجي سعيد وديوب ابتسام، مرجع سابق، ص135
[3] المرجع السابق، ص-ص 135-136.

ب-**أماكن الاستقبال:** تشمل صالات الاستقبال والمكتبة وصالة الترفيه وصالة الميديا وقاعة المحاضرات وصالة العرض السينمائي وأماكن الخدمات.

جـ- **أماكن العمل الإداري:** وتشمل مكاتب الإدارة والموظفين الإداريين والموظفينالمهنيينوالكادرالعلمي.

د- **أماكن حفظ النفائس:** وتشمل المخازن والأرشيف ومساحات المراقبة.

هـ- **أماكن العمل التقني:** وتشمل الأماكن المخصصة لورشات التوثيق.

و- **أماكن العمل العلمي:** وتشمل الأماكن المخصصة للمخابر العلمية.

وتختلف تقسيمات المتحف حسب عمله ووظيفته المخصصة له وطبيعة معروضاته، ولا توجد قاعدة عامة لتقسيم مساحات المتاحف، ولكن هناك خدمات يجب أن تكون في كل متحف ولا يمكن الاستغناء عنها. فمثال، الحديقة تعطي جو خاص للمتحف، فهي تشمل مساحات خضراء التي توفر هواء نقي والتقليل من الضجة، وتمكن من إقامة حفلات على الهواء الطلق وتعطي حلول مناسبة لعرض المنحوتات الأثرية الكبيرة والأجزاء المعمارية للأبنية والضروح التاريخية والأثرية.

القواعد الأساسية للعمارة المتحفية

تخضع العمارة المتحفية النموذجية الحديثة وزمننا الحالي لعدة قواعد أساسية وفق المعايير التي وضعتها المؤسسات الدولية المتخصصة. يجب تنفيذ البرنامج المعماري للمتاحف أن يؤخذ بعين الاعتبار النقاط التالية:

- مجموعات الزوار في مختلف شرائحهم حيث يتم التوجه اليوم إلى تامين الاحتياجات الخاصة بالزوار ذوي الاحتياجات الخاصة في المتاحف.
- البحث المستمر عن متطلبات الجمهور والزائرين من حيث التعرف أكثر على احتياجاتهم وميولهم وعاداتهم وطرق زيارتهم المفضلة.
- التصورات الجديدة لإعادة تقسيم وتصنيف مجموعات المعروضات المتحفية التي على أساسها

يتم إعادة تنظيم خط سير الزيارة ضمن المتحف حسب التصنيف الجديد بالإضافة إلى تحديد أماكن استقبال الجمهور التي تسمح للزائرين بالاستعداد نفسيا لبدأ الزيارة واختيار اتجاه زيارتهم إلى قاعات العرض المفضلة بالنسبة لهم.

- تحديد مساحة جديدة واسعة مركزية تسمح بامتلاك رؤية عامة لأقسام المعروضات المتحفية وتسمح لهم باختيار خط زيارتهم بحرية دون أن يشعروا بأنهم في متاهة.
- أماكن العرض الدائمة بتشكيلتها الواسعة والكبيرة والصالات الصغيرة وإمكانية تطويرها وتحديثها باستمرار حسب طرق العرض الحديثة والتكنولوجيا المستخدمة وطبيعة المعروضات.
- أماكن العرض المؤقتة حيث هناك تزايد مستمر في النشاطات الثقافية والمعارض بين المتاحف وبين الدول. فصالات العرض المؤقتة تأخذ بالحسبان المساحة الملائمة والتجهيزات الحديثة المرافقة للعرض[1].

التصميم المعماري للمتحف

لابد من الاستعداد لتصميم أي مبنى ليكون ذا طابع مغاير ومميز وفي حالة تصميم المتاحف فمن الأهمية بما كان الاستفادة من تخطيط المتاحف الموجودة للتعرف على سلبياته، وإيجابياته، ومن ثم اختيار التخطيط أو النظم الإنشائية للمتحف الجديد. وعلى المهندس أن يكون مختص لتصميم وتنفيذ مبنى المتحف وأن يكون ملم بالعرض الوظيفي ليكون المتحف مواكبا لهذا التاريخ، غير منفر في تصميمه.

فله بالغ الأثر في راحة الزائر للمتحف، ومن الضروري احتواء المتحف على حديقة متحفية لإراحة الزائر وبث السعادة فيه.

ومن الأمور الواجب توفرها في مبنى المتحف أيضا مكان لعرض المعروضات سواء كان العرض مؤقتا أو دائما، وقاعة للمكتبة ومراجع هامة في علم المتاحف وقاعات للمحاضرات والاجتماعات مجهزة بأحدث الوسائل التقنية من وسائل الاستماع والعرض التي تساهم في عملية إلقاء المحاضرات الخاصة في المواسم الثقافية، كما يجب توفر قاعة للباحثين والمهتمين بدراسة المتاحف ومعروضاته

[1] لعمى عبد الرحيم، **الدور الثقافي للمتاحف الجزائرية**، مرجع سابق، ص-ص 31-32.

بالإضافة إلى الأمن وكاميرات المراقبة[1].

التخطيط المعماري للمتحف

عند التفكير في إنشاء متحف لابد من اختيار موقع المتحف ولاختياره ثمة أمور يجب أخذها بعين الاعتبار كاختيار قطعة الأرض التي يوضع بها مشروع المتحف بحيث يكون بعيد على الضوضاء والزحام الشديد، وأن يكون في موقع يسهل الوصول إليه وأن تكون قريبة من دور العلم، ويستحسن أن تكون بها قطعة مخصصة للحديقة بها أشجار ومساحات خضراء. ولوضع تصميم متحف لابد أن تراعي فيه أمور عديدة منها:

- أن يكون المتحف جذابا وملفتا للأنظار معبرا عن غاية وقيمة في حد ذاته.
- أن يكون مبنى المتحف غير شاذ عن المباني والمؤسسات التي حوله ومتناسقا معها.
- أن يكون الهدف الذي أنشئ المتحف من أجله واضحا.
- أن يكون بقربه مواقف واسعة لوقوف السيارات والحافلات.
- يراعى توفر فيه فضاء خاص للمكتبة للمطالعة وبيع الكتب.
- أن تكون الإدارة وقاعات اجتماعات بعيدة عن أماكن العرض.

عمارة المباني الحديثة

تتميز المتاحف المؤسسة في المباني الحديثة بخصائص عديدة أهمها أنها توفر كل وسائل الراحة للزائر كالإضاءة والتهوية والتدفئة والمصاعد وقاعات محاضرات عصرية ومخابر متطورة وتوفر إمكانية التوسيع والتضييق من خلال أجنحة مرنة، وتتوفر على مساحات واسعة للعرض ومجهزة بأجهزة مراقبة متطورة وحديثة، وإنشائها يكون من طرف مهندسين معاصرين بحيث يراعون أحدث المعايير في إنشاء هذه المؤسسات، ومن أبرز ما يؤخذ عليها:

- معظم المتاحف الحديثة تجد صعوبة في إيجاد تناسق بين طبيعة المبنى والمعروضات وخاصة إذا كانت تاريخية.
- تقع معظم المتاحف الحديثة من مواقع بعيدة عن المدينة ما يتطلب وسائل نقل خاصة لتأمين

[1] الحجي سعيد وديوب ابتسام، مرجع سابق، ص154.

زيرتها من قبل أفواج الزائرين.

2-4-5-العرض المتحفي الأساليب والوسائل

العرض المتحفي exposition muséale هو عملية العرض والتقديم المتاحة أمام الجميع لمجموعات المتحف والآثار المنقولة وغير المنقولة حسب برنامج معين وفي مكان محدد، تحت بناء المتحف أو على الهواء الطلق وبمساعدة وسائل متنوعة سمعية بصرية. والعرض يسمح للزوار بتكوين تخيلاتهم انطلاقا من القطع الأثرية المعروضة ولكن بعض من القطع والمجموعات تكون غير مكتملة وغير كافية وتخضع لعديد الدراسات لإعادة بناء هذه القطع وترميمها.

ويقدم العرض المتحفي الترفيه والمتعة للجمهور كما يروي تعطشهم للمعرفة وحب الاطلاع.[1]ويعد العرض من أهم الوظائف التي لا يمكن للمتحف الاستغناء عنها، فهو المرآة التي من خلالها يطل الزائر على ما يحتويه المتحف من شواهد حضارية، والعرض بالنسبة لعلم المتاحف هو رؤية الشيء لهدف معين نسعى لتحقيقه سواء كان علميا، أو ترفيهيا...الخ[2].

أنواع العرض المتحفي: يمكن أن تعرض التحف والنفائس الأثرية بطرق مختلفة في دول العالم ويتم غالبا عرضها على شكل عروض دائمة أو متنقلة أو مؤقتة ومتنقلة أو في الهواء الطلق وفي حديقة المتحف وفي المواقع الأثرية وجميع هذه الأنماط تهدف إلى جذب انتباه الشريحة الواسعة من الجمهور إلى التراث الأثري ومن أبرز أشكال العرض نذكر:

العروض الدائمة أو المستديمة: العروض الدائمة exposition permanant هو شكل آخر من العرض المتحفي، وهو العنصر الأساسي والأول في إنشاء المتحف ويقوم على أساسه جميع برامج المتحف المعماري والميزوغرافية والتثقيفية والتربوية... التي تنظم حسب طبيعة مجموعات القطع الأثرية للعروض الدائمة ويتضمن العرض الدائم غالبا تحف القطع الأثرية والفنية ويهدف إلى الحصول على مجموعات كاملة وجذب جمهور الزائرين[3]. ولعرض هذه التحف عرضا جيدا يجب توفر ثلاث

[1]الحجي سعيد وديوب ابتسام، مرجع سابقص154.

[2]لعمى عبد الرحيم، **دور المتحف في المجتمع**، مرجع سابق، ص30.

[3]الحجي سعيد وديوب ابتسام، مرجع سابقص159.

شروط[1]:

- **الانسجام:** أي انسجام القاعة المعروض فيها وموضوع المعروضات "انسجام المحيط كله".
- **التوازن:** أي تنظيم التحف من حيث حجمها، أهميتها، تاريخها وكذا الأوزان.
- **الوحدة:** أي تنسيق التحف المعروضة بالصلة الفنية والقيمة الحيوية للتحف.

العروض المؤقتة: العروض المؤقتة exposition temporale وهو شكل مكمل للعرض الدائم وتأتي للرد على حاجات المتحف لتطور وزيادة المجموعات المعروضة، ويسمح هذا النمط بتقديم مجموعات اللقى التي لا يوجد لها مكان بين العروض الدائمة، أو جلبت من متاحف أخرى أو أتت من تنقيبات أثرية وذلك حسب الموضوع المتناول في العرض[2].ويهيئ للمعارض المؤقتة أماكن مناسبة لزيادة واحدة فقط، ويستحسن لهذا النوع من العرض مراعاة النقط التالية[3]:

- المحتوى العلمي للمعرض.
- جمالية العرض.
- التقنية المستخدمة للعرض.

العروض المتنقلة: العرض المتنقل exposition itinérante هو عرض مؤقت يتم نقله بين عدة متاحف وعدة مناطق ودول، ويقوم هذا العرض بتناول موضوع أو مادة محددة خلال فترة زمنية معينة تنجز خلال فترة معينة بالتعاون بين عدة متاحف أو مؤسسات ثقافية، وينقل العرض نفسه بين متحف وآخر في مناطق مختلفة من أنحاء العالم. ويجب أخذ عدة شروط بعين الاعتبار لإعداد العرض المتنقل من الناحية الأمنية وحفظ اللقى الأثرية مثل[4]:

- اختياره قطع أثرية قابلة للنقل والتي تتحمل أعباء السفر والنقل من تغير في المناخ، درجات الحرارة والرطوبة وغيرها.

---

[1] لعمى عبد الرحيم، **دور المتحف في المجتمع**، مرجع سابق، ص31.

[2] الحجي سعيد وديوب ابتسام، مرجع سابقص160.

[3] لعمى عبد الرحيم، **دور المتحف في المجتمع**، مرجع سابق، ص32.

[4] الحجي سعيد وديوب ابتسام، مرجع سابقص163.

- تعديل وتجهيز صالات العرض واخذ احتياطات عند عملية الفك والتركيب.
- توفير مطبوعات ومنشورات مرافقة للقى والقطع الأثرية.

طرق العرض المتحفي: توجد عدة طرق لعرض المقتنيات وللمتاحف الحرية المطلقة في اختيارها[1]:

1. **التتابع التاريخي أو التسلسل الزمني:** تعرض كل أنواع التحف في مكان واحد وفي عصر معين، يظهر مثلا طراز زخرفي في عصر معين، وفي هذه الحالة يستطيع الزائر متابعة تحف الحضارة منذ ظهر الإنسان، وتعتبر هذه الطريقة كلاسيكية ومن أنجح الطرق في تنظيم العرض.
2. **حسب المادة المعروضة:** تسمى أيضا طريقة العرض الموضوعي فتعرض المادة بأنواعها وتسلسلها التاريخي وقاعة الأخشاب مثلا بأنواعها والخزف بأنواعه في العالم الإسلامي.
3. **حسب القوميات:** وهي أن تخصص لكل قومية ما قاعة، مثلا قاعة للرومان، قاعة للوندال وقاعة للبيزنطيين.
4. **حسب المادة الأثرية:** يعتمد في هذا العرض على التخصص النوعي في تقسيم المعروضات داخل المتحف، في عدة قاعات مثال نخصص للأدوات الحجرية، وآخر للفخاريات...الخ.
5. **حسب المادة الأولية:** حسب المادة الأثرية وتقنيات صنعها، أو حسب حجم مصدرها، وهذه الطريقة تتفرد بها المتاحف العالمية الكبرى وعلى الخصوص المتاحف البريطانية.
6. **تصنيف حسب المدارس والحركات الفنية:** وهنا يتم تقسيم العروض واللقى والآثار والنفائس حسب المنهج المتبع في تصميمها وحسب المدرسة التي ينتمي إليها مثل الاتجاه الكلاسيكي وغيره[2].

وسائل العرض: وسائل العرض من العوامل المهمة بل المؤثرة للغاية لأي متحف ومن بينها:

[1] لعمى عبد الرحيم، **دور المتحف في المجتمع**، مرجع سابق، ص-ص 33-34.
[2] الحجي سعيد وديوب ابتسام، مرجع سابقص164.

الإضاءة: وهي نوعان[1]:

أ-اضاءة طبيعية: وهي الإضاءة الآتية مباشرة من الشمس أو منعكسة من السماء.

ب-اضاءة صناعية: وهي الإضاءة التي تصدر عن ضوء صناعي مباشرة، أو عن طريق الضوء الساقط إلى الأسفل والذي يعطي منظرا مزخرفا، أو يكون متجه إلى الأعلى (نصف مباشر)، بالإضافة إلى الإضاءة الغير مباشرة تكون فيها الجدران ذات معامل انعكاس طبيعي كبير حيث يعكس الضوء على سطح التحفة.

الخزانات (خزانات العرض): وتعد من أهم التجهيزات الموجودة داخل المتحف نظرا لدورها الهام في حماية المعروضات وإظهارها بشكل جذاب لزوار المتحف، وتوفر مناخ ثابت على مدار السنة (رطوبة، حرارة...) وهي أنواع[2]:

- **خزائن عرض حائطية:** تعلق على الجدران أو تستند عليها.
- **خزائن عرض وسطية:** توضع في وسط المعارض ويمكن الالتفات حولها.
- **خزائن محمولة على حامل:** وهي خزائن توضع على حامل لعرض التحف.

البطاقات الشارحة: هي بمثابة الشخص المرافق للزائر داخل أروقة المتحف، تحتوي هذه البطاقات على عدة عناصر هامة لشرح ما بالتحفة من عناصر تساعد الزائر على فهم وإضافة معلومات من تلك التحف المعروضة[3]. وهي ذات أهمية كبيرة، حيث تكون عاملا فعالا إضافيا يخدم عملية العرض ويجب التقيد بجعلها تتضمن عددا قليلا من الكلمات دون الإخلال بالمعنى كما يستحسن أن تكون نظيفة أنيقة المظهر واضحة جدا وألا تكون منافسة للقطعة التي تتحدث عنها وألا تكون بنفس اللون، وأن تتناسب مع الخلفية[4].

أهمية العرض: تكمن أهمي العرض في[5]:

---

[1]لعمى عبد الرحيم، **الدور الثقافي للمتاحف الجزائرية**، ص 33.

[2]لعمى عبد الرحيم، **الدور الثقافي للمتاحف الجزائرية**، ص-ص 62-65.

[3]لعمى عبد الرحيم، **دور المتحف في المجتمع**، مرجع سابق، ص34.

[4]لعمى عبد الرحيم، **الدور الثقافي للمتاحف الجزائرية**، مرجع سابق، ص-ص 67-68.

[5]عبد الفتاح مصطفى غنيمة، مرجع سابق، ص82.

تقدم العروض لمشاهدين عادة أفكارا طبيعية العناصر التي يتكون منها المعرض مثل النماذج والعينات والأجسام والإعلانات بأسلوب البساطة، ولأن الشخص الذي ينظم المعرض يختار للعرض الفكرة الأساسية، ويستبعد التعقيدات، والتفريعات حتى تبدو الفكرة بسيطة مع أبعادها عن مظاهر التفخيم، بحيث يصل إلى مضمونها بسرعة، ولذلك أيضا يكون العبء الملقى على عاتق منظم العرض ثقيلا وكبيرا لأنه يعالج الأفكار بشكل تصبح معه سهلة ممتعة في نفس الوقت.

كما أن للعروض تأثيرا غير مباشر، قد يقدم المعرض للمشاهدين شيئا يراه البعض مناسبا لأفكار تشغلهم أو خطط تزدحم بها العقول، فيؤكد البعض اختيارها وطرق تنفيذها وبذلك يستبعدون ما عداها من الأفكار والخطط والحلول ويركزون على ما دعمته هذه المشاهد.

وتوجه العروض اهتمام المشاهدين وتدعمها، وذلك ليس بالهين في التعليم، فمتى استطاع المعلم جذب اهتمام الطلاب، ومتى استطاع رجل الإعلام توجيه انتباه الجمهور إلى ما يجب الالتفات إليه، كان التأثر بمضمون رسالة المعلم أو رجل الإعلام سهلة متاحة، وتقوم العروض بهذا الدور من خلال الألوان الزاهية، والأجسام المتحركة، والأشياء الجديدة، وتسليط الأضواء مع أفضل استخدام للنماذج والتعليقات الكلامية الأخاذة والأفكار الجديدة.

العوامل المؤثرة على العرض

لقد تطورت طرق ووسائل الإضاءة الحديثة للمتحف سريعا، وذلك لإتاحة الفرصة لأكبر عدد ممكن من الزوار لمشاهدة التحف، وأن يستمر المتحف مفتوحا ليلا خلال ساعات الفراغ للزائرين حيث يمكن لمعظم أبناء المجتمع من زيارتها، مع العلم أن معظم المباني الحديثة للمتاحف قد صممت منذ البداية على أساس فتحها ليلا، فمن الصعب الاعتماد على الإضاءة الطبيعية، كما أن الشبابيك تحتاج إلى التنظيف المستمر، وعن الإضاءة الطبيعية لابد من إلقاء الأشعة فوق البنفسجية المنبثقة من الأضواء البيضاء كشعاع النهار، وذلك باستعمال مرشحات، التقليل من مدة الإضاءة خاصة ليلا، والتخفيض من نسبة الضوء نهارا دون الإخلال بنظر المشاهد[1].

[1] لعمى عبد الرحيم، **دور المتحف في المجتمع**، مرجع سابق، ص35.

2-4-6-جمهور المتاحف

يقدم المتحف العديد من المميزات من بينها الاتصال المباشر مع بقايا التراث الإنساني الذي يقوم بعرضه، والمتحف عكس تكنولوجيات الإعلام والاتصال الحديثة يقوم بعرض التراث بشكل مباشر من طبيعة وآثار وفن وتاريخ وتقنيات وغيرها، أي يقدم الجمهور مباشر مشهدا متكاملا للعالم الذي يعيش فيه مجموعة من الخدمات التي تساعد على ذلك[1].

ويمكن تمييز ثلاث مجموعات من جمهور المتحف:

- جمهور الزائرين العام.
- جمهور المجموعات المدرسية.
- جمهور المتخصصين.

فالمتحف يقدم العديد من الخدمات لجمهور الزائرين كالنشاطات التربوية والبرامج الموجه للمجموعات المدرسية ولمجموعات الشباب. ونتيجة للتطور الذي شهده مجال المتاحف والتعليم أنشئ مشروع تعليم الشباب EAM الممول من طرف الاتحاد الأوروبي والذي يعمل على تنظيم المعلومات وتبادلها على المستوى العالمي حيث نظم أماكن استقبال وخاصة في المتاحف الكبيرة:

القسم الأول: ثقافي موجه لقسم الزائرين بشكل عام.

القسم الثاني: علمي موجه لبعض فئات الجمهور كالمختصين والباحثين.

فالمتاحف تملك برامج نشاطات موجه للجمهور وسياسة ثقافية تقوم على أساس التعاون مع المتاحف الأخرى في الجوار لتحقيق الأهداف المرجوة، ومن بين النشاطات الثقافية والتعلمية هي المشاركة في أعمال الحفريات الأثرية للمساعدة على فهم أفضل للعمل واكتساب خبرات ومعارف من ارض الواقع. بالإضافة إلى تقنية المتحف الافتراضي الذي يمكن للزائر القيام بالعديد من الأنشطة على موقع المتحف على النت[2].

[1] الحجي سعيد وديوب ابتسام، مرجع سابق، ص208.

[2] المرجع السابق، ص209.

الفصل الثالث:

الدراسة التحليلية

3-1-عرض البيانات وتحليلها

نظراً للأهمية التاريخية والفنية الكبيرة التي تكتسيها جداريات المتحف العمومي الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي، سنعمل في هذا الفصل على استخراج الدلالات والمعاني التي تحملها من خلال توظيف خطوات التحليل السيميولوجي على الجداريات التي تروي رحلة الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة في بداية القرن 19 ميلادي، لصاحبها الفنان الجزائري الحاج يوسف. وحتى يكون تحليلنا مبني على أسس صحيحة تتيح لنا حسن قراءة واستنباط المعاني الكامنة وراء هذه العمل الفني قمنا بتفكيك البنية الداخلية للصور الجدارية لكل مدينة واستخراج تشكيلاتها الداخلية للتعرف على أيقونيتها ورمزيتها، وكشف النسق الأيديولوجي الخفي الذي يتحكم في عملية إنتاجها.

3-1-1-الصورة رقم (1): جدارية مدينة قسنطينة– الجزائر (رواقN) رحلة الذهاب إلى الحج

3-1-1-1-المقاربة الوصفية

أ-المرسل: الحاج يوسف وساعده في انجاز هذه اللوحة الفنية مجموعة من الفنانين من مدينة قسنطينة.

وتوجد هذه الصورة الجدارية بالمتحف الوطني للفنون والتعابير الثقافية والتقليدية "قصر الحاج أحمد باي" قسنطينة الجزائر.

يعد قصر أحمد باي تحفة معمارية ومتحف للهندسة العربية الإسلامية، واستدعى الحاج لإنجازه كوكبة من أمهر المهندسين والبنائين والحرفيين، من أجل تجسيد هذا القصر الذي استوحى الباي تصاميمه من سحر الشرق وأصالة البلدان التي زارها في رحلته إلى الحج كمصر، تونس سوريا، الدولة العثمانية والبقاع المقدسة.

يمتد هذا الصرح على مساحة 5600م^2، يمتاز باتساعه ودقة تنظيمه وتوزيع أجنحته التي تترجم عبقرية الباي في المعمار والذوق معاً، وهو يشتمل على طابق أرضي به بناءات رحبة وحدائق غناء – يقال إن أحمد باي كان يعتني بها بنفسه–يتوسطها حوض كبير كانت تستحم فيه النساء بالمياه الباردة المتدفقة من أعلى القصر. وإذا ما توجهنا للطابقين العلوين نلاحظ سلم يؤدي إلى فناء محاط بأروقة ذات أقواس، ويحتضن الفناء سلسلة من الشقق تحتوي على أثاث قديم، وبجواره فناء آخر مبلط بالرخام ومزين بأعمدة على درجة عالية من الجمال. وتطرزه حدائق غناء بشجر البرتقال والنباتات الزهرية، وفي الأعلى غرف رحبة بجوارها حمام ذو هندسة مغربية كان مخصصاً للباي ولخدمه من النساء. كما يوجد ما لا يقل عن 27 رواقاً يسمح بمرور الهواء، و250 قطعة من الرخام جيء بها من مناطق متوسطية كإيطاليا، ويضم المتحف 121 غرفة وقبو وملحقات أخرى أما أبوابه التي تزيد عن 500 ونوافذه مصنوعة من خشب الأرز المنقوش بمهارة والمزخرفة شأنها شأن الأسقف المستعارة.

وتؤرخ اللوحات المرمرية المزينة لجدران القصر، لوقائع تاريخية ومعارك خاضها الباي إلى جانب الداي، ومختلف الرحلات التي قام بها الباي أحمد إلى الشرق الأوسط ومكة المكرمة، كما تحمل الجدران آثار الفترة الاستعمارية ما بين القرنين 19 و20م، فإلى جانب قيمتها الفنية، تعد قطع السيراميك التي تزين الجدران محط أنظار الباحثين الذين يرون أنها تخفي ألغاز تنتظر من يفك أسرارها[1].

[1]بجاجة عبد العزيز، **قصر الحاج أحمد باي، ترجمة فايزة بن نوار**، الجزائر، جمعية الشعراء لعلم الفلك، دس، ص–ص 2–3.

ب- الرسالة

هي عبارة عن جدارية لمدينة قسنطينة بداية القرن 19م، ذات طابع تاريخي[1]، أنجزها الحاج يوسف الذي أصله من الجزائر العاصمة والذي اقترح على الحاج أحمد باي إعادة تجسيد الرحلة التي قام بها من قسنطينة إلى البقاع المقدسة على جدران القصر، وقام بتصويرها في الفترة الممتدة ما بين (1830م-1835م).

اشتملت هذه اللوحة الجدارية على معلومات ضافية عن مدينة قسنطينة، تمكن الدارس والمؤرخ وعالم الأثار ومهندسي المدن من تحديد تاريخ وجود بعض المفردات كالمؤسسات الثقافية والسياسية والعسكرية، والاجتماعية، كما أنها تشتمل على بعض الكتابات لم تفهم بسبب التلف الذي أصاب الجداريات بسبب عامل الزمن والظروف الطبيعية إضافة إلى نقص الصيانة، ومن بين مزايا هذه الصورة الجدارية أنها توضح النظام الاجتماعي في المدينة إضافة إلى النظام الدفاعي فهي مدعمة بأسوار وأبواب كبيرة للحماية من الهجمات الخارجية.

وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن المدينة تبدو غير كاملة أو غير مكثفة بالمساكن، كما هو الحال في نهاية القرن الثامن عشر ميلادي، أي أنها لم تتصف في هذه اللوحة بالشكل المتضام أو ما يعرف بالمجتمع السكني، وان كانت هذه الظاهرة الأخيرة قد بدأت تتجلى بوضوح ابتداء من تعاقب المساكن التدريجي، بحيث لا يحجب كل مسكن عن الأخر عناصر الحياة من هواء وشمس، وقد ساعد ذلك وضع المدينة المورفولوجي من انحدار شبه شديد، كما أبرز الفنان في هذه الصورة نمط المساكن الواقعي، والمتمثل في الشكل التكعيبي لها وتوزيع النوافذ في أعاليها، غير أن الرسام في هذه اللوحة دائماً لم يتحرر من النمط الإسلامي وخاصة الديني، فحدد شكل المساجد، كما حاول الرسام أن يضع عددا كبيراً من المساجد وأن يبرزها ابرازاً واضحاً، لذلك نلاحظ غلوه في تمديد المآذن، وتركيزه بشكل واضح على الزوايا والأضرحة في المدينة[2].

[1] مفرج جمال، عميد كلية الفنون والثقافة، مقابلة مفتوحة، هاتف، الأربعاء 10 ماي 2017، على الساعة 18:35.

[2] محمد الطيب عقاب، **لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر**، ط1، مصر، مكتبة زهراء الشرق، 2002م، ص83.

وتعد مدينة قسنطينة منطلق للرحلة الحج التي قام بها الحاج أحمد باي سنة 1818م بينما كان مجرد خليفة منطقة. وهو ما يعني سبع سنوات قبل تعيينه على رأس البايلك. وانطلقت رحلته من أمام جسر سيدي راشد الحالي الواضح في جدارية المدينة[1]. ودامت 15 شهراً.

واعتمد الحاج يوسف في زخرفة هذه اللوحة الجدارية على تقنية الفريسكو[2]، وهي تقنية تقوم على إضافة الألوان المائية إلى الجص الرطب المكلس، وعندما يجف الجص تصبح الألوان الجزء الثابت من الجدار، ولقد أظهر الحاج يوسف قدراته وامكانياته في الإخراج الفني لهذه الصورة وزحرفته لها وكذا قدراته عل التعامل مع المواد المشكلة للجدارية.

وتعبر هذه الجدارية عن مدينة قسنطينة، هذه المدينة التي كانت وقتئذ عاصمة لبيلك الشرق، وتحت الحكم المركزي لإيالة الجزائر التي كانت آنذاك تحت حكم الداي وتنقسم جغرافياً إلى ثلاث أقاليم: (البايلك الأوسط أو بايلك التيطري، وهو أصغرها وعاصمته المدية الذي يستثنى منه مدينة الجزائر، والمتيجة التي يديرها الداي مباشرة، وبايلك الغرب وعاصمته وهران، وذلك مند رحيل الإسبان عنها سنة 1792م، وبايلك الشرق وعاصمته قسنطينة).

وكان إقليم بايلك قسنطينة محدداً من الشمال بالبحر الأبيض المتوسط ومن الجنوب بالصحراء الكبرى، ومن الشرق الحدود التونسية متبعاً خطاً من تقرت مروراً بتبسة والكاف حتى طبرقة، فتبسة تابعة لإمارة قسنطينة والكاف لإيالة تونس. ومن الغرب جبال البيبان أو أبواب الحديد حتى قرى بني منصور إضافة إلى سيدي عيسى وسيدي حجير في الجنوب، والتي تمثل الحدود بين بايلك قسنطينة وبايلك التيطري[3].

---

[1] بليدي صابر، **قصر أحمد باي يروي أسرار عمارته وجواريه لزوار قسنطينة**، ركن أماكن، جريدة العرب، السنة 37، العدد 9896، لندن، المملكة المتحدة، 2015م، ص20.

[2] بن خليفات عبد الرؤوف، ملحق بالترميم، متحف قصر الحاج أحمد باي، قسنطينة، السبت 8 مارس 2017م، على الساعة 11:45.

[3] سيساوي أحمد، **البعد البايلكي في المشاريع الاستعمارية الفرنسية من فالي إلى نابليون الثالث 1832- 1871**، رسالة دكتوراه، الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة 2، 2014م، ص-ص 14-15.

وتعد مدينة قسنطينة من أعرق المدن الجزائرية وأكثرها عراقة، وقد كانت على مر العصور محط أنظار الطامعين من الغزاة والمغامرين، والرحالة، فهي مدينة ساحرة، جعلت زوارها يبحرون في رحلة شاقة عبر الزمن، موقعها استراتيجي وأسوارها منيعة. مرت عليها العديد من الحضارات المتعاقبة، الضاربة في التاريخ، فلطالما كانت مأهولة وتعج بالحياة مند أكثر من 2500 سنة خلت. ومازال الصخر العتيق يحمل على أكتافه المدينة ويسجل تاريخها وماضيها[1].

شكل الرسالة: جاءت صورة مدينة قسنطينة في إطار مستطيل بحجم (4*2).

نوع الحامل: جدار.

جـ- محاور الرسالة

إن الصورة الجدارية التي بين أيدينا هي من أبرز الجداريات التي صورها الحاج يوسف، حيث قام بتوضيح المدينة بكامل تفاصيلها، وقدمها على أنها مدينة ذات نشاط سياسي عسكري وثقافي واقتصادي، وتقع مدينة قسنطينة شرق العاصمة الجزائرية وتبعد عنها حوالي 500 كلم، وتعتبر من المدائن الجزائرية الأكثر عراقة وقدماً، وكانت على مر العصور محط أنظار الطامعين ودخول قسنطينة مرحلة من الازدهار الفني والسياسي والاقتصادي والفكري يكاد يكون علامة بارزة في تاريخ التواجد التركي وخاصة في القرن التاسع عشر ميلادي. وتعد الفترة العثمانية 1538-1837 أكثر الفترات التي ازدهرت فيها مدينة قسنطينة وخاصة في الفنون والعمارة حيث شيدت المباني والمعالم التي لا تزال قائمة حتى اليوم كالجوامع والمساجد والزوايا، المنازل والأسواق، الفنادق وجسر سيدي راشد حالياً... وغيرها من المنشآت ولعل من أبرز التحف المعمارية قصر أحمد باي الذي جمع بين مختلف الفنون الإسلامية[2].

وتتكون الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة من المحاور التالية:

[1] بجاجة عبد العزيز، مرجع سابق، ص1.

[2] خلف الله شادية وآخرون، **الحاج أحمد باي بن الشريف أخر بايات قسنطينة 1784-1850م**، ط1، قسنطينة، الجزائر، مطبعة الديوان، 2014م، ص 8.

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

إن أول ما يمكن ملاحظته عند مشاهدتنا للصورة الجدارية لمدينة قسنطينة هو الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو ما يعرف بصورة الصورة وهي:

جـ-1-1-المفردات التشكيلية الإنشائية

جـ-1-1-1-عمارة المباني

- واجهات.
- أسقف.
- أعمدة.
- أبواب.
- نوافذ.
- المشربيات.

جـ-1-1-2-العمارة الدينية

- مساجد.
- جوامع.
- أضرحة وزوايا.
- المآذن.
- القباب.
- الأهلة.

جـ-1-1-3-التشكيلات الدفاعية (الأسوار)

جـ-1-1-4-الجسر

جـ-1-1-5-الستارة

جـ-1-1-6-الأعلام والرايات

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

- الأرض.
- التشكيلات النباتية.
- المسطحات المائية (وادي الرمال).

جـ-2-الرموز البصرية غير المتعلقة بالصورة

أو ما يعرف (بصورة اللاصورة)، حيث لم تحمل جدارية مدينة قسنطينة الكثير من الرسائل اللغوية، والتي تم رصدها لم يفهم معناها بسبب هشاشة الصورة وتعرضها لعوامل التعرية.

د-أنواع السنن

د-1-سنن الأشكال والخطوط

د-1-1-الخطوط

- خطوط مستقيمة.
- خطوط منكسرة.
- خطوط منحنية.

د-1-2-المستويات

د-1-3-الأجسام

- هياكل منتظمة.
- هياكل شبه منتظمة.
- هياكل الغير منتظمة التشكيل.

د-1-4-الحيزات

د-2-السنن اللونية: اشتملت الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة على:

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.
- اللون الأسود.
- اللون البني.

د-3-السنن التشكيلية

- المفردات العمرانية.
- المفردات الطبيعية.

هـ-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.

و-التنظيم الأيقوني

جاءت جدارية مدينة قسنطينة في إطار مستطيل، بينما يتكون الإطار الخارجي من خطوط مستقيمة على نمط واحد متكرر. نجد وسط الجدارية الذي يحدده هذا الإطار بعيداً عن التجريد، فالصورة الجدارية عبارة عن تمثيلات أيقونية للموضوع المطروح من قبل الفنان، وهو مدينة قسنطينة، وبصفة أدق صفاتها

الخارجية، لهذا نشاهد أشكالاً هندسية مختلفة تمثل مجموعات أيقونية لعمارة المدينة: (واجهات المساجد، وفتحات، وقباب نصف دائرية ومآذن، وأعمدة تعلوها أقواس).

كما يواجهنا عندما ننظر إلى أطراف الصورة أشكال هندسية أخرى: مباني تعلوها قباب نصف دائرية وهي تمثيل أيقوني للأضرحة والزوايا، أشكال نصف دائرية موجهة نحو القبلة تعلو القباب كتمثيل أيقوني لهلال القمر.

وتشتمل الصورة أيضاً على أشكال هندسية في واجهة الصورة: مكعبات مستطيلة تشكل وهي في تراصها وتراكمها تمثيلاً أيقونياً لحي سكني وسط المدينة. ويحيط بالمدينة تشكيلات طبيعية: كوادي الرمال الذي مثل أيقونياً بخطين يسيران في نفس الاتجاه يشكلان مساحة ملونة بالأزرق. كما نلاحظ أسفل الصورة مجموعة من الأقواس تعلوها طريق وهو تمثيل أيقوني للجسر.

ز-مجموع المحاور

1) الستار.
2) عمارة المدينة.
3) التضاريس.
4) وادي الرمال.

ي-المعنى الأول الظاهر: صورة لمدينة قسنطينة بداية القرن 19م.

3-1-1-2-المقاربة النسقية

أ-النسق من الأعلى

أنجزت هذه الجدارية في فترة الباي أحمد بين 1830-1835 من طرف الفنان الجزائري الحاج يوسف ذو الأصول الجزائرية، وتلقى تعاليم الفن من طرف أحد أكبر الفنانين المصريين، وهو نفسه من اقترح فكرة تجسيد المدن التي زارها الحاج أحمد باي أثناء رحلته إلى البقاع المقدسة على جدران القصر، وساعده في انجاز هذه الصور مجموعة من فناني مدينة قسنطينة. وتمثل هذه الجدارية كنز تاريخي وثقافي واجتماعي لما تحمله من معاني ودلالات عميقة.

وينتمي مبدع هذه الجدارية إلى المدرسة الواقعية في الفن التشكيلي[1]، وهي مدرسة أثارت الكثير من الغموض والاهتمام، فقد تظن أن كلمة الواقعية تعني نقل الواقع وتسجيله بدقة وأمانة على شكل محاكاة للواقع ولمظاهره المرئية، ولكن النقد الفني فسر معناها على أنها نقل المعنى الواقع العميق دون المظاهرة في بعض المراحل. وتم تصوير هذه الصورة الجدارية بطريقة واقعية حيث لم يكن الحاج يوسف مثالياً في تجسيد للمدينة وقام بمحاكاة الواقع الخارجي وسجله بدقة على اللوحة الجدارية[2].

ب-النسق من الأسفل

تعتبر الجداريات التي تروي قصة حج أحمد باي، أول عربون يستقبل به قصر أحمد باي زواره ويمكن للمتمعن في جدارية مدينة قسنطينة التي تروي قصة بداية رحلة الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة، أن يمتع نظره بجمال المدينة وواد الرمال، فهذه الصورة تعكس جمال وسحر مناظرها وثقافة وفكر شعبها.

حيث صور الحاج يوسف مدينة قسنطينة على أنها مدينة من حكايات ألف ليلة وليلة بعمارتها وطبيعتها وحتى مناخها، حيث أثرت هذه اللوحة على كل من نظر إليها وأعجب بها وببراعة إخراجها الفني، وخاصة الوفود السياسية والثقافية التي تزور المتحف. ولكن وللأسف تعرضت الجدارية للتشويه تحت إدارة الاستعمار الفرنسي، حيث وضعت ست طبقات أخرى، مشوهة بذلك أصالة الطبقة الأولى في محاولة منها لطمس معالم هذه التحفة الفنية، التي تنطوي على براعة الهندسة المعمارية الشرقية[3].

4-1-1-3-المقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الثقافي والاجتماعي

إن هذه الرسالة كما ذكرنا سابقا، تنتمي الى الصور الجدارية الملونة بتقنية **(الفريسكو)**[4]، وجمال هذه الصورة يتضح جليا في العناصر التي شملتها مثل عمارة مدينة قسنطينة وثرواتها الطبيعية وكيفية

[1] مفرج جمال، مرجع سابق.

[2] الشريف طارق، **الفن واللافن**، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، سوريا ،1983، ص223

[3] خلف الله شادية وآخرون، مرجع سابق، ص 40.

[4] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

استغلالها من طرف القسنطينيين. ومن هنا يتضح نظام حياة سكان المدينة وطريقة عيشهم وآداب سلوكهم.

كانت مدينة قسنطينة في العصر العثماني تتكون من حوالي 1700 منزل، وكانت إلى حد كبير تشبه المدن العربية الإسلامية ذات البنية المتجانسة أين تجاور عناصر الفصل الوظيفي فيها. وتنقسم المدينة إلى أربع أحياء أساسية: من الشمال الغربي توجد القصبة، ومن الشمال الشرقي توجد القنطرة أما من الجنوب الغربي TABIYA، ومن الجنوب الشرقي باب الجابيا.

وقد كان توزيع المناطق السكنية في مدينة قسنطينة يغلب عليه طابع الأثنية، بالإضافة إلى تواجد أحياء "حومة" لم تحدها أي حدود مادية مع باقي الأحياء باستثناء بعض الدروب التي يتم إغلاقها كل ليلة، وقد كان الحي اليهودي أكثر الأحياء تحديداً وتفرداً يتم تحديده من خلال معابد، وكانوا يتمركزون خاصة بحي (**CHARAA**) ويمارسون تجارة الحلي. أما العرب فيمثلون خمسين بالمائة من سكان المدينة يقطنون بشكل خاص في السويقة، ويملكون محلات فنادق، وعقارات. وبالنسبة للأتراك فكانوا يمثلون خمسة وعشرين بالمائة من عدد السكان، يتواجدون في حي الباي **QUARTIER DE BEY**.

بالتالي فالتقسيم الاثني كان عاملا مهما في تقسيم فضاء مدينة قسنطينة في العهد العثماني بالإضافة إلى أنه سمح بالنظام الاجتماعي والاقتصادي والديني وسمح لكل طبقة بمزاولة كل ممارساتها الاجتماعية والاثنية. كما سمح هذا التقسيم أيضا بتوزيع النشاط الاقتصادي أيضا حيث احترف العرب الصناعات الحرفية بكل أنواعها بينما اهتم اليهود بالتجارة والأتراك كانوا إداريين وعسكريين[1].

يغلب على عمارة مدينة قسنطينة الفكر المعماري الإسلامي، فعندما تبلورت الثقافة الإسلامية تجددت معها المظاهر، التي صاغت الطابع الشرقي للعمارة القسنطينية ،ومن أهم هذه المظاهر هو النظر إلى الإنسان على أنه جزء من الكون وليس محورا له، ومن هنا اتجه المعماري المسلم إلى المزج بين العوامل الخاصة بالإنسان والحيوان والنبات باعتبارها عناصر تقوم بأدوار مرتبطة ببعضها في هذه الحياة، فالإنسان في الفكر الإسلامي ما هو إلا جزء من هذا الفضاء، وانعكس هذا الفكر على العمل المعماري في مدينة قسنطينة حيث عبرت تشكيلاتها العمرانية على الوحدة والابتعاد عن الفردية، فمثلا: يظهر تأثر

[1] بورواق أمال، **سيميولوجيا الفضاء ودلالة التمثلات المعمارية**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية العلوم السياسية والإعلام جامعة الجزائر 3، 2012م، ص-ص 182-183.

العمارة القسنطينية في تصميم فتحات الجدران الخارجية للمنازل والتي تتميز بضيقها وقلة عددها، بالإضافة إلى المداخل المنكسرة لتحقيق الخصوصية والأمان لأهل البيت.

ب-المجال الإبداعي في الرسالة

إن السنن في الصورة الجدارية سنن ثرية ومعقدة كونها تشتمل على العديد من البيانات، ففيها أسنن بصرية وأخرى لسانية وأخرى تشكيلية (العمارة..)، وهو ما جعل الوظائف الاتصالية لهذه الصور على درجة عالية من التعقيد والتداخل والتناقض، والتزاحم والتكامل، ولهذا يخضع التسنين في الصور الجدارية إلى ديمومة التغيير، ومن ثم يكون لطريقة العرض ومرجعيات المستقبل دوراً مهماً في تلوين المعنى وتشكيله[1]، ومن أبرز السنن التي اشتملت عليها الصور الجدارية لمدينة قسنطينة:

ب-1-السنن الأشكال والخطوط

ب-1-1-الخطوط

عناصر التصميم هي أحجار بناء العمل الفني والخط هو مجموعة من النقاط المتصلة أو المنفصلة وغالبا ما تكون متصلة، والخط هو أكثر العناصر مرونة وكشفاً والخطوط تعبر عن آراء وانفعالات الفنان، وتعبر بشكل غير مباشر على حالته الذهنية والانفعالية، وجدارية مدينة قسنطينة تغلب عليها الخطوط المستقيمة بينما تقل الخطوط المستديرة وهو ما أشارت إليه الدراسات أن الفنانين الذكور يميلون إلى الخطوط المستديرة لأسباب جنسية، فالخط في حد ذاته ليس هو الأساس بل الخط ودوره وعلاقاته بالمكونات الأخرى داخل العمل الفني. واشتملت الجدارية على خطوط متنوعة منها[2]:

- **الخطوط المستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب). وترمز إلى الاستمرارية وهي أكثر الخطوط إيصالاً للحقيقة.

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص113.

[2] شاكر عبد الحميد، **المفردات التشكيلية دلالات ورموز**، الكويت، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997م، ص-ص 13-14.

- **الخطوط المنحنية:** مثلت الخطوط المائلة أيقونياً (الأسقف، الأشجار، الأشرعة). وترمز إلى الإحاطة والاشتمال.
- **الخطوط المنكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار). وترمز إلى الانقطاع والانقسام، ووحدة الاتجاه.

ب-1-2-الأشكال

تمتاز مواصفات المباني والقصور والمساجد في مدينة قسنطينة بطابع التربيع والتكعيب، شأنها في ذلك شأن المواصفات التي تمتاز بها مساكن العمارة الإسلامية، وتكتنف الأشكال الهندسية في الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة عالماً من الرموز، وتؤول رمزيتها وتدخل مع الروحانيات وتكرس بالنتيجة العلاقة بين الفن والعقائد وتشمل الجدارية على الأشكال التالية[1]:

- **المربع:** مثل المربع أيقونياً (المباني، والقصور، والجوامع، والأضرحة)، ويرمز للعناصر الأربعة: الماء، الهواء، التراب، النار ورمز للأنهار الأربعة في الجنة في العهد القديم، وهو الشكل الرمزي للاستقرار بامتياز وله دلالات رمزية أسطورية عديدة، فهو رمز للأرض في مقابل دائرة السماء، ورمز للوجود الأرضي والاكتمال الساكن.
- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، الأهلة، الفتحات، الهضاب)، وهي رمز للسماء والذكاء والتفكير والاكتمال والشمس والوحدة والصوت والبدايات، ويجذب الاكتمال الدائري اهتمام الناس صغيرا أو كبيرا وترمز إلى العين أو الزهرة أو الماء ... الخ.
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (المداخل، الأعلام). لقد اعتمد شكل المثلث في ضبط المفردات المعمارية في الحضارات التقليدية، واعتمد في الرمزية الفنية والجمالية للعمارة والفنون، ويرمز إلى الأب والابن والروح القدس (الثالوث المقدس) في أوروبا الغربية.

وخضعت الأشكال المكونة لجدارية مدينة قسنطينة لقانون التتابع والاستمرار المنظم لعدد المباني والتشكيلات الطبيعية، حيث أعطى الحاج يوسف هذه الصيغة لإثارة مشاعر المتلقي بالتركيز على تكرار أكثر الأشياء إثارة عند المتلقي كالأشكال الدائرية، والمخروطية.

---

[1] تويني علي، **رمزية الأشكال وروحانيتها في العمارة والفنون**، مجلة المدى الثقافي، العدد 627، العراق، 2006م، ص-ص 16-17.

ب-1-3-المستويات (الأسطح المستوية)

اشتملت الجدارية على مجموعة من الأسطح منها الأسطح الأفقية التي ترمز إلى السكون والمساواة، في حين ترمز الأسطح الرأسية للأعلى، ويدل السطح المائل إلى حركية الصعود والنزول.

ب-1-4-الأجسام: تختلف رمزية الأجسام في جدارية مدينة قسنطينة تبعا لنوعها وطبيعة تركيبها فالأجسام الدائرية توحي بالحركة أما الأجسام الأخرى توحي بالسكون أما الأجسام المخروطية الشكل (المآذن) توحي بالصعود إلى الأعلى والثبات.

ب-2-5-الحيزات: الحيزات هي وسائط منسجمة وغير ممددة تقع فيها الأجسام والكتل ولها ثلاث أبعاد، فالسمات القاعدية للحيز هي انسجام وحساسية التشكيلات التي تشغله، وانطوت الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة على حيزات تضمنت أجساماً وكتلاً متنوعة ذات خصائص قاعدية تنم على التناغم والانسجام. كما ترمز إلى السكون والثبات.

ب-2-السنن اللونية

إن اللون هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تحقق الوحدة الجمالية، وهي كالأنغام في الموسيقى وتمثل الاتزان والتماثل والايقاع ومن الفنانين من يرى أن الألوان كالموسيقى عملاً بالتجريدية والتكعيبية وغيرها من مدارس الفن المعاصرة. وهو كذلك تفسير لحالات فيزيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها لذلك كان للون رمزية تلازمه في غالب الأحيان[1].

وانطوت الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة على تركيبة متنوعة من الألوان وبتدرجات مختلفة، حيث لون الحاج يوسف الأراضي الزراعية وجزء من الستار باللون الأحمر الآجوري، واعتمد اللون الأبيض لتلوين واجهات المباني وأشرعة السفن واستخدم اللون الأزرق المائي لتلوين نهر النيل والستار الذي يعلو المدينة، كما اعتمد ألوان ثانوية مثل اللون الرمادي واللون الأخضر لون الأشجار.

[1] قدور عبد الله الثاني، **سيميائية الصورة**، ط1، عمان، الأردن، الوراق للنشر والتوزيع ،2008م، ص113.

ب-2-1-الصبغة اللونية

اعتمد الفنان الحاج يوسف في الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة مجموعة متنوعة من الألوان ذات دلالات مختلفة:

- **اللون الأحمر الآجوري:** مثل أيقونياً (الأرض، الستار، الزخارف الهندسية، الأعلام). وتعددت دلالاته واختلفت استخداماته، إذ ارتبط بالمشقة والشدة والدم والمتعة، وهو لون يبعث على الرغبة والإغراء.
- **اللون الأبيض:** مثل أيقونياً (واجهات المباني، القباب، المآذن، الأسطح)، ويعد اللون الأبيض أساس الألوان ويدل على الوضوح والنقاء والجمال فقد كان مقدساً منذ العصور القديمة ويرمز لشعائرية الدينية وهو لون لباس الحجاج.
- **اللون الأزرق:** مثل أيقونياً (واد الرمال، الستار). ويشكل اللون الأزرق مساحة كبيرة في الاهتداء الطبيعي لمناظر الدنيا الفسيحة. أما في الأخرة فهو دلالة على المجرمين.
- **اللون الأخضر:** مثل أيقونياً (الأشجار، النباتات). واللون الأخضر من الألوان التي استخدمها الفنان لأن له دلالة قوية استشفها من التوظيفات المختلفة التي اشتغلها، فهو يرمز إلى الخصوبة والرزق.
- **اللون الأسود:** مثل أيقونياً (الفتحات)، ويوحي اللون بالظلمة والكآبة.
- **اللون البني:** مثل أيقونياً (الأشجار، الأرض). ويوحي اللون البني بالضجر وعدم الانسجام[1].
- **اللون الرمادي:** مثل أيقونياً (الأبواب والنوافذ، الأسوار). واللون الرمادي لون حيادي، غامض، سلبي، عديم الشخصية، كما أنه في بعض الأحيان رمز للأناقة[2].

[1]صديقة معمر، **شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988- 2007م)**، مذكرة ماجستير، قسنطينة الجزائر، جامعة منتوري، 2010م، ص-ص 79-115.

[2]صبطي عبيدة وبخوش نجيب، **الدلالة والمعنى في الصورة**، ط1، القبة الجزائر، دار الخلدونية، 2009م، ص 53.

ب-2-2-القيمة اللونية: إن قيمة اللون هي صفة اللون التي تصف الدرجات الغامقة والفاتحة اللون، وتجعلنا نطلق عليه اسم لون ساطع أو لون قاتم، أي علاقة اللون المستخدم مع الأبيض والأسود:

- اللون الأحمر + الأسود = الظل اللوني للون الأحمر.
- اللون الأزرق + الأبيض = الأزرق المائي هو لون خفيف للون الأزرق.
- اللون الأخضر + أسود = الظل اللوني للون الأخضر.
- اللون الرمادي: الأبيض + الأسود.

تراوحت الألوان التي استخدمها الحاج يوسف بين اللون الخفيف كاللون الأزرق والظل اللوني كاللون الأخضر واللون الأحمر وبالتالي فألوان الصورة الجدارية ألوان قاتمة يخف فيها الجلاء والوضوح.

ب-2-3-شدة الكثافة: لم تكن الألوان التي تغطي المساحات الكبرى في جدارية مدينة قسنطينة شديدة الكثافة لأن معظمها ممزوج باللون الأبيض أو الأسود كما ذكرنا سالفا وبالتالي فهي ألوان لا تتمتع بالصفاء. لأن اللون يصل إلى أقصى درجات الشدة والكثافة عندما يكون خاليا من الألوان المحايدة كاللون الأبيض والأسود والرمادي.

ب-2-4-التشبع اللوني: تميزت الألوان التي اعتمدها الفنان في جدارية مدينة قسنطينة بالامتلاء لأن معظم الألوان الثانوية تم المزج فيها بين لونين من نفس العائلة ولكن بدرجة تشبع مختلفة كاللون الرمادي الذي مزج فيه اللون الأبيض والأسود.

ب-3-السنن التشكيلية

يعد المكان من مكونات الرمز عموما، حيث استدعى الحاج يوسف دلالات المكان ليعبر عن موقف نفسي فلا يكسبه أي طاقة إيحائية تحوله من مجرد فضاء كوني إلى رمز مشع بدلالاته، حيث نجد الحاج يوسف تعاطى مع مدينة قسنطينة وشحنها بدلالات جديدة بحيث أصبحت طبعة في فن

الحاج يوسف ووظفها وفق ما اقتضه سياق الشكل، ووظف الأمكنة دون أن يذكرها بالاسم، بل عبر عنها من خلال السياق[1]، واشتملت الصورة الجدارية على التشكيلات متنوعة نذكر منها:

ب-3-1-عمارة مدينة قسنطينة

إن تعد الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة نظاما للعلامات وذلك بسبب استخدامها المتغير لمكوناتها التشكيلية، وتمثل العمارة أهم موضوع في الدرس السيميائي للصورة الجدارية، لأن صورة العمارة هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، فهي تحيل إلى ما يمكن أن يكون الجانب الحضري للمدن.

اتخذ تصميم مدينة قسنطينة اتجاه مستقيم يوحي بالاتزان والاتجاه الواضح، وما يلاحظ على المباني وخاصة تلك المباني ذات الطابع الإسلامي، أنها اتخذت اتجاه مستقيم مع الحفاظ على نوع من التشابه في الشكل والهيئة وفق إيقاع موحد، مما يدل على الامتداد والاستمرارية مرتبطاً بتحقيق نوع من الحركة والجاذبية من خلال التشابه. ومن ناحية الشكل فقد اتخذت مباني مدينة قسنطينة شكلا مستطيلاً وهو شكل رمزي للاستقرار كما يحيل إلى نوع من العمق في علوه وعرضه.

جسر باب القنطرة: أسس من طرف صالح باي سنة 1792م وقد بني على أنقاض الجسر الروماني المتهدم سنة 1857 الذي بناه نابليون سنة 1864، يبلغ ارتفاعه 65 متر ويقدر طوله بـ 60 متر أما عرضه فيبلغ 7.05م.[2]

العمائر الدينية: مثل مسجد سوق الغزال، ويعود سبب تسميته بهذا الاسم هو قربه من سوق الصوف، وقد بني عام 1708م من قبل المغربي عباس بن علول جلول لصالح الباي القسنطيني حسين أبو كوميا، ونوعية بنائها متأثرة بالعقيدة الكاثوليكية[3].

[1] بن هدي زين العابدين، **ترجمة الرموز الدينية**، مذكرة ماجستير، معهد الترجمة جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، 2016، ص50.

[2] بورواق أمال، مرجع سابق، ص 188.

[3] المرجع السابق، ص 189.

العمائر الجنائزية: يعود انتشار العمائر الجنائزية كالأضرحة في فضاء مدينة قسنطينة إلى العهود الأولى لانتشار الإسلام، والملاحظ أنها أصبحت أكثر انتشارا في العهد العثماني وذلك راجع إلى طبيعة الحكم العثماني، حيث أن سياسة العثمانيين كانت تشجع ظهور الأضرحة والزوايا ما لم تكن ضد سياستها، هذا التشجيع تمثل في الوقف على الزوايا والأضرحة، مما جعل المؤسستين تلعبان دوراً هاماً في المجتمع القسنطيني وقتئذ[1]. حيث تنتشر الأضرحة والزوايا في جدارية مدينة قسنطينة وأغلبها خارج الكتلة العمرانية للمدينة وتعرف باشتمال عمارتها على قبب دون مآذن[2].

التشكيلات الدفاعية: كانت مدينة قسنطينة في الفترة العثمانية أحد أقوى المدن وأحصنها نظراً لتضاريسها الوعرة، ويحيط سور بالمدينة ليحميها ويحصنها ضد أي اعتداء خارجي، تتخلله سبعة أبواب، وبعضهم يقول ستة، تغلق جميعها في المساء كباب القنطرة وباب الواد...إلخ.

الستارة: اشتملت جدارية مدينة قسنطينة على شكل ستارة (الجهة العلوية)، وهي كل ما يسدل على نوافذ البيت وأبوابه حجباً للنظر أو اتقاءاً للشمس، ويرمز من اسمه للسترة والحشمة.

الأعلام والرايات: العلم والراية عبارة عن قطعة من الثوب أو القماش الملون تحمل رموزا واشارات دقيقة تجسم معاني خاصة، يتخذها الشعب كشعار لعزة أرضه وكرامة أصوله وسيادة أمته وأمجاد تاريخه ونبل تطلعاته، وأعلام قسنطينة هي عبارة عن قطعة قماش ملونة بالأحمر يتخللها هلال ذهبي كدليل على تبعية المدينة للحكم العثماني في تلك الفترة كمركز لبايلك الشرق، فاللون الأحمر لم يفقد مكانته في كل الأعلام التي مرت على الدولة العثمانية، أما الهلال فبالإضافة لرمزيته الإسلامية فإنه مرتبط لدى الأتراك بأسطورة شهيرة عن انعكاس القمر والنجوم على دماء الشهداء التي كانت مثل البحيرة في حرب كوسوفو[3].

---

[1] بودريعة ياسين، **أوقاف الأضرحة والزوايا بمدينة الجزائر وضواحيها خلال العهد العثماني**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بن يوسف بن خدة، 2007م، ص6.

[2] بوسنان حسن، مرجع سابق.

[3] **العلم التركي عبر التاريخ**، http://www.turkpress.co/node/5886، يوم 15 أفريل 2017، على الساعة 19:10.

ب-3-2-الصفات الخارجية للوحدات الإنشائية

إن فلسفة الجمال في العمارة الإسلامية تعتمد على الانتفاعية النابعة من الشريعة الإسلامية، فعندما نحلل المفردات المعمارية الجمالية في العمارة الإسلامية لمدينة قسنطينة، نجدها تحمل محاور عدة في أسباب نشأتها وتشكلها وحتى تطويرها[1]، وانطوت الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة ذات صفات وخصائص متنوعة أبرزها:

ب-3-2-1-الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

الواجهات: إن من أبرز ما يستدعي الانتباه في صورة مدينة قسنطينة بقصورها ومساجدها ومبانيها العامة، أن واجهاتها تقع في الأزقة الضيقة بعيدة عن مواجهة الشوارع الكبيرة خاصة المتفرعة عنها الساحات العامة التي تكثر فيها الحركة كالأسواق والمرافق العامة الأخرى، ولعل السبب في ذلك المجانبة والابتعاد عن المواجهة وجعل أبواب المساكن يعود لعدة أسباب كالامتثال للقيم الإسلامية والسماح للسكان بالمحافظة على الخصوصية[2].

الفتحات: تلعب دوراً في ربط الفضاء الداخلي مع الفضاءات الخارجية، ولا يمكن الاستغناء عن الفتحات في الجدران، ومن بين الفتحات التي اشتملت عليها واجهات مدينة قسنطينة نذكر:

- **الأبواب:** تعتبر نوافذ للانتقال الفيزيائي بين فضائيين، فهي تحدد طبيعة استخدام الفضاء من خلال تصميمها وتركيبها وتسيطر على المنظر من خلال انتقال الضوء والحرارة والهواء وهي ذات تصميمات مستطيلة يعلوها قوس، ويفتح الباب رمزيا الطريق للخلاص[3].

[1] خالد مطلق بكر عيسى، **القيم الجمالية وهندسة العمارة في مسجد قبة الصخرة المشرفة وسبل الاستفادة منها في العمارة المعاصرة**، مذكرة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2011، ص 25.

[2] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق، ص106.

[3] Michel Tillie **,LE LANGAGE SYMBOLIQUE ET LES ÉGLISES**, CDAS Arras édition mars 2014, p 2.

- **النوافذ:** تربط بصريا وفيزيائيا الفضاءات، فالنافذة الصغيرة في واجهات منازل مدينة قسنطينة توحي بالإحساس بالتطويق الذي يحمله وتندرج ضمن الخصوصية، في حين تقوم النوافذ الكبيرة بجذب النظر وترحب بالمشاهدة من خلالها. ويمكن أيضا تقسيمه ليعطي المقياس الإنساني[1].

العقود: هو عنصر معماري مقوس يعتمد على نقطة ارتكاز أو أكثر ويشكل بعض فتحات الواجهات في عمارة مدينة قسنطينة، ونجد أن المعماريين القسنطينيين اعتمدوا الأقواس الدائرية التي ترمز إلى السكون والموت[2].

الأعمدة: يعد العمود مسندا قائماً على الأرض ويمثل الجزء المختص بالربط بين الأعلى والأسفل وهما ثنائية جدلية تكسب المكان الخصوصية، فهو أشبه ما يكون بالقاعدة التي يستند إليها البناء المشيد فوقه وهو يرمز إلى جسم الإنسان حيث يحاكي منظومة تناسبية وشكلية[3].

ب-3-2-2-التشكيل المعماري

يتميز التشكيل المعماري لمدينة قسنطينة بانطوائه على كتل صغيرة في جسم الجدارية وبالضبط وسط المدينة مع بعض التشكيلات الكبيرة للمساجد والزوايا، وذلك تعظيما لمكانتها الدينية والشعائرية. وانطو التشكيل العمراني للمدينة على:

الأسقف: هي أحد أهم المفردات التشكيلية المكونة لمباني مدينة قسنطينة، وتغطي الجهة العلوية للمباني، وهي السطح الداخلي العلوي الذي يحدد الحد الأعلى للفراغ ويرمز إلى السماء والكون المحدود بالزمان والمكان[4].

---

[1] بورواق أمال، مرجع سابق، ص1 16.

[2] كمال محمود كمال الجبلاوي، **الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام**، ط1، مصر، دار الفكر العربي، 2012م، ص 80.

[3] المرجع السابق، ص79.

[4] المرجع السابق، ص، ص 93، 96.

المآذن: ظهرت المآذن في مدينة قسنطينة بعد دخول الإسلام لكي تلبي أغراض وظيفية كالنداء للصلاة وإسماع أكبر عدد من المصلين، كما تساعد المصلين على الاستدلال على مواقع المساجد، وترمز المآذن إلى السماء وترمز هي القبة مجتمعين إلى قبضة اليد مع يد الشهادة التي توحي بوحدانية الله عز وجل[1].

القباب: تظهر القباب فوق بعض التشكيلات المعمارية في الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة وهي عبارة عن بناء دائري المسقط مقعر من الداخل مقبب من الخارج على هيئة نصف دائرة (كرة) وهي أحد الأشكال المميزة التي اعتمدت في تغطية الكثير من المباني الإسلامية وبخاصة المنشآت الدينية، واستخدمت القباب للإشارة إلى السماء وبخاصة في العمارة الدينية، وهي عبارة عن صورة مصغرة عما كان يراه العربي في سماء الصحراء واستدارتاها من حوله[2].

الأهلة: يعتبر عنصر الأهلة من العناصر المعمارية الهامة التي ظهرت في العمارة الجزائرية بعد دخول الإسلام وأصبحت من الأمور الشائعة والمتعارف عليها وخصوصا بالمباني الدينية وهو ما لاحظناه على المفردات الإنشائية في جدارية مدينة قسنطينة، واعتمدت للإشارة إلى اتجاه القبلة، أين يتم وضعها بحيث تكون الفتحة موازية للمحراب وعمودية على اتجاه القبلة بسهولة ويسر، ويوحي القمر بالوقت وبالبداية والنهاية وخاصة في الثقافة الإسلامية فهو مرتبط بمواقيت بعض العبادات والمناسك كالحج وعيد الأضحى ... الخ[3].

ب-3-2-3-الصفات الحسية للمفردات العمرانية

ينقل الفنان الحاج يوسف للمتلقي إحساسا بالاستقرار والاتزان في صورته الجدارية لمدينة قسنطينة وذلك لتوفرها على صيغة شكلية متكاملة ، فالمتلقي يشعر بالراحة عند توفر الاتزان في ترتيب وتنظيم المفردات التشكيلية داخل الصورة ، كما انطوت الجدارية على الوحدة والتآلف ، ذلك أن الحاج يوسف من خلال إدراكه للطبيعة والحياة وجد أن الارتباط والتشتت والفوضى هي على نقيض الاتساق والوحدة، فهو لم يحمل الفوضى والتشتت في عقله وهو ما ظهر على عمله الفني، كما تتوفر عمارة مدينة قسنطينة

[1] المرجع السابق، ص-ص 81-84.

[3] المرجع السابق، ص 101.

على نوع من التناسب الرياضي والهندسي وهو ما يظهر في انبساط التوافق والتناسق بين عناصر الأشكال والخطوط.

كما أن عمارة مدينة قسنطينة بواجهاتها وتشكيلاتها الغنية تؤكد أن البناء القسنطيني اهتم بمبدأ النسب والتناسب عند صياغة عمارته فنسب العمارة المستخدمة تحقق علاقات جيدة وعلاقة العناصر مع بعضها تحقق الانسجام والتآلف وعلاقة العناصر مع المبنى جيدة من الناحية البصرية، فجاءت متناسبة.

يوجد تناسق في التشكيل الفني للواجهات المباني من خلال اعتبارين أساسيين:

1. علاقة عناصر التشكيل ببعضها البعض، ونقصد هنا عناصر التصميم بما فيها الأبواب والنوافذ والعقود والزخارف...وغيرها، وتتحقق هذه العلاقة بين العناصر بالأسلوب الذي يتآلف فيه كل عنصر بالأخر لخلق إحساس بالانسجام والصلة المستمرة بين هذه العناصر.
2. علاقة كل عنصر بالمبنى المعماري ككل، وهي علاقة هامة إذ نجد أنه يوجد توافق بين هذه العناصر والمساحة الكلية للواجهات.

ب-3-2-4-المؤثرات الخارجية

الألوان الخارجية: اعتمد الحاج يوسف في تلوينه لواجهات المنازل على اللون الأبيض واللون الرمادي مع اللون الأحمر الآجوري.

الإكساء الخارجي: ظهرت الزخارف على واجهات بعض التشكيلات العمرانية، حيث تنوعت الوحدات الزخرفية وأخذت أشكال متنوعة نتيجة أفكار ومعتقدات أهل المدينة، وقد اهتم المعماري المسلم، بزخرفة الجدران والأسقف وأرضيات المباني بزخارف هندسية من الخطوط والتكوينات الشكلية، وتم الاعتناء عناية تامة بالألوان وخاصة الأبيض والأزرق والأحمر الآجوري، وكانت معظم الزخارف المعتمدة في واجهات المباني مشتقة من روح الإسلام وتعاليمه كالامتناع عن تصوير الكائنات الحية[1].

[1]بوسنان حسن، مهندس معماري، مؤسسة التسيير العقاري عيسى بن حميدة ديدوش مراد، قسنطينة، الخميس 23 مارس 2017. على الساعة 14:32.

ب-3-3-رمزية المفردات الطبيعة

ب-3-3-1-التشكيلات النباتية

اشتملت الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة على التشكيلات النباتية التالية:

الأشجار

ترمز الشجرة إلى الحياة، وهي رمز للخلود وغالبا يتأمل الإنسان الحياة وقوة الطبيعة في الشجرة وقدرتها على مواجهة كل الظروف، ومن أبرز الأشجار التي صورها الحاج يوسف نذكر:

- **البلوط الأخضر:** هي من الأشجار القوية المعمرة تمتد فترة حياتها من 500 إلى 2000 سنة وهي من الأشجار الدائمة الخضرة وترمز هذه الشجرة إلى العلو والسمو والاستمرارية، وكانت **السنديان** مكرسة لإله الرعد زوس في اليونان، وهي ترمز إلى شرائط الجنرال.
- **شجرة الزيتون:** ترمز شجرة الزيتون إلى النور، الشفاء، القوة...فهي مشحونة بالرموز وهي من الأشجار المقدسة عبر العصور، وخاصة في دين الإسلام[1].
- **الفلين:** شجرة دائمة الخضرة على مدار العام. وتنمو هذه الشجرة بكثرة في البرتغال وإسبانيا والجزائر ومعظم دول المتوسط حيث ينتج معظم محصول الفلين[2]، وترمز للعزة والعزيمة.

النباتات: لم تحمل الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة صور تفصيلية لأنواع النباتات، لكن من خلال اللون الأخضر الذي يتوزع على بعض المساحات (الحشيش الأخضر) الذي كان يكسو أراضي مدينة قسنطينة آنذاك ويرمز الحشيش الأخضر إلى الأمل والسعادة والجنة والخير، لارتباطه بتساقط الأمطار.

ب-3-3-2-واد الرمال: اشتملت جدارية مدينة قسنطينة على صورة لوادي الرمال الذي يعبر بجانب المدينة ويرمز بصفة عامة إلى العديد من الدلالات لا يمكن حصرها، لكن أبرزها هو أنه وكما

---

[1] سيرنج فيليب، **الرمز في الفن**، الأديان الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دمشق سورية، دار دمشق، 1992، ص-ص 278-300

[2] **شجرة الفلين**، https://ar.wikipedia.org/wiki/فلين، يوم 24 أفريل 2017 على الساعة 10:12.

هو متعارف أنه مصدر الحياة والخصوبة، كما يرمز إلى التجدد، والتطهير في العديد من الطقوس الدينية.

ب-3-3-3-الأرض: هي رمز الخصب والخصوبة كذلك، ولها علاقاتها مع الولادة والموت[1].

3-1-1-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

من أبرز ما لاحظناه عند تحليلنا للصورة الجدارية لمدينة قسنطينة، أن الفنان حاول من خلالها التعريف بالمدينة بغير ما هو سائد في الأعمال التي تصنف ضمن سوسيولوجيا المدينة. وما هو متداول فيها، كالمقاربات الكمية للمباني المتراصة والمتراكمة، والتي تعيش فيها تجمعات دائمة وكثيفة نسبياً. والحال أن معيار العدد ليس حاسماً لأنه متغير. إذ يصعب عليها وصف مدينة قسنطينة دون الحديث عن عمارتها وطبيعتها ومناخها، كما أن العمق الديني يضل منقوصاً ما لم نقرأ النصوص الاجتماعية التي تنسجها الألوان والخطوط والأشكال التي تتفاعل داخل فضاء المدينة من أجل خلق مشهد حضري.

فقراءة صورة المدينة قراءة سيميولوجية، تتطلب البحث في الدلالة والمعنى الظاهر توسلاً للشيء عينه، ولا تكتمل هذه القراءة دون سيميولوجيا تبني نسقها على معنى العناصر الكامنة. وتجد سيميولوجيا المدينة مشروعيتها في نص قصير لرولان بارت بعنوان (السيميولوجيا والتحضر)، وفيه ينبه إلى أهمية قراءة المحتوي الدلالي للمدينة. فرولان بارت يعتقد أن للمدينة لغة خاصة تخاطب بها أهلها ويتخاطبون من خلالها[2].

حيث سنحاول فك شيفرات هذه اللغة ومعرفة أبرز دلالاتها ومعانيها من خلال الخطوات التالية:

[1] سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص، ص 254 ،331.

[2] بوعزيزي محسن، **السيميولوجيا الاجتماعية**، ط1، بيروت لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2010م، ص191.

أ-1-العلامات البصرية التشكيلية

أ-1-1-التحليل الشكلي والتقني للرسالة

أ-1-1-1-التحليل المورفولوجي: (المدونة المورفولوجية) جاءت جدارية مدينة قسنطينة في إطار مستطيل، ونفسيا الإطار المستطيل تستريح له النفس والعين.

أ-1-1-2-التحليل البصري

التأطير: التأطير هو جوهر هذه الصورة، أي ما تحمله من عناصر، فقد ركز الحاج يوسف جل اهتمامه على نقلها بشكل واضح للمشاهد، لذا بدت الأشكال موزعة في حيز الإطار. واستخدم في تشكيله للصور الجدارية خطوط وأطر بسيطة وابتعد عن الخطوط والأطر المزخرفة، وعمل على خلق نوع من الوحدة الموضوعية من خلال تشكيل لحمة بين العناصر والوحدات المكونة للصورة.

حركة العين: من المؤكد أن حركة العين الطبيعية تسير من اليمين إلى اليسار وفق أحرف لاتينية هي (Z T S J L C) ولقد اعتمد الفنان في توزيع عناصر الصورة على شكل الحرف S.

مركز العين: إن المركز البصري للصورة الجدارية لمدينة قسنطينة يقع في المنطقة التي تعلو مركز الصورة بمقدار 5 ° إلى اليمين وهو مركز مدينة قسنطينة ويعود اختيار هذا الموقع لأنه مريح للعين وتستقر عليه.

الضوء والظل: ويندرج تحت هذا العنوان مجموعة من الظواهر: التبادلات المتواصلة للضياء، والألوان، والظلال الخاصة، والظلال المحمولة، والمنظور الجوي (وهو مفهوم الذي يقتضي بأننا نرى الأشياء البعيدة بوضوح أقل، فعلى سبيل المثال تبدو التشكيلات المضاءة بألوان فاتحة على مسافة أقرب، وتلك التي بلون خافة على مسافة أبعد[1]. وتضاء جدارية قسنطينة عن طريق الإضاءة الجانبية الطبيعية، ذلك انها تطل على حديقة النخيل، كما أنها تضاء أيضا صناعياً (مصابيح) عن طريق الإضاءة المنتشرة[2]

[1] أومن جاك، **الصورة**، ترجمة ريتا الخوري، ط1، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، أبريل 2013م، ص 41.

[2] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

حيث يوجه الفيض الضوئي بنسبة أربعين بالمائة إلى الأسفل والباقي في جميع الاتجاهات، واعتمدت لانعدام الظلال الحادة.

أ-2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة

أ-2-1-1-البعد السيكولوجي للتأطير

احترم الحاج يوسف في جداريته كل الأبعاد، ذلك أن الجدارية اشتملت مجموعة من التشكيلات العمرانية والبنائية كانت كلها ضمن إطار، وهو ما حقق الوحدة الموضوعية وخلق نوع من التناسق بين العناصر التشكيلية والسنن اللونية، وابتعد الحاج يوسف عن التصنع وهو ما يريح المتلقي عند مشاهدة هذه الصور.

أ-2-1-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا

اعتمد الحاج يوسف في تجسيده لصورة مدينة قسنطينة على زاوية تصوير بمستوى النظر **Normal Angle Level Angle**، وفيها تكون النظر بمستوى منسوب لعين المشاهد حيث يتم التصوير بشكل أفقي وبارتفاع يقارب 150 سم بدءاً من الأرض، ونستطيع أن نطلق صفة (الزاوية المحايدة) على هذا النوع لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة كما إنها ليست تحريضية وهي أقل الأنواع قيمة دراماتيكية بفعل المعالجة ذات الميل الواقي فيها.. لذلك يقترن استخدامها بعرض الموضوع بتقريرية فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة[1].

أما فيما يخص البناء الداخلي للصورة الجدارية، والمتعلق بتكبير بعض التشكيلات العمرانية وتصغير بعضها الآخر لاحظنا أن بعض الوحدات التشكيلية أكبر نسبيا من نظيرتها وهنا نتكلم عن العمارة الدينية والجنائزية، كالزوايا والقرابات، والمساجد والجوامع، وهو دليل على التعلق الكبير للفنان بمراجعه الدينية والثقافية.

[1] كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107 ، 29 مارس 2017، على ساعة11:02.

أ-2-1-3-البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسائل اللغوية

اشتملت جدارية مدينة قسنطينة على رسالتين لغويتين لكن ولظروف متعلقة بتلف الجدارية وصعوبة فك شيفرة الكتابات، لم نتمكن من فهمها، لكنها وبالضرورة أعطت معلومات حول مكان أو شعار، وبالتالي قامت بترسيخ العلاقة بين الرسالة البصرية والرسائل اللغوية.

أ-2-1-4-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية

يمكن للون أن يتحرك على هيئة تعبير رمزي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية المختلفة المرتبطة بعواطف الإنسان من حب وكراهية وطموح وآمال وحياة وموت وغيرها من النوازع الغريزية والعقلية، فالألوان تسد حاجة عاطفية عند الإنسان إذ تعطي انطباعا يبقى عالقاً في الذهن مدة طويلة، ويؤدي تنظيم الألوان دوراً مهماً في حياة الإنسان، فمظهر اللون يعطي تأثيراً عاطفياً واضحاً. وتشتمل جدارية مدينة قسنطينة على تركيبة متنوعة من الألوان ذات دلالات نفسية متنوعة[1]:

- **اللون الأحمر**: يعطي اللون الأحمر دلالات رمزية للحب عند الشباب، والانفعال والخطر والعنف والكراهية.
- **اللون الأبيض**: يدل اللون الأبيض على الخير والسعادة والسلام.
- **اللون الأزرق**: يوحي اللون الأزرق بالأمل والحياة وهو لون مهدئ.
- **اللون الأخضر**: يدل اللون الأخضر على الخصب والغنى والمحبة وله تأثيرات طيبة على نفس الإنسان.

أ-2-1-5- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة حسب منظور فرويد:

في هذا الجزء سنحاول تفسير الصور الجدارية وفق منظور نفسي لأحد العلماء والباحثين، ونبدأ بالعالم والفيلسوف فرويد، الذي يرى في الفن عموما وسيلة لتحقيق رغبات في الخيال تلك الرغبات التي أحبطها

[1] نياز حسين حسن، **أثر استخدام اللون في التذوق الجمالي للواجهات المعمارية**، بحث ترقية مقدم إلى نقابة المهندسين، فرع السليمانية، العراق، 2014م، ص-ص 10-11.

الواقع، إما بعوائق خارجية وإما بمثبطات أخلاقية، فالفن الجداري حسبه هو نوع من الحفاظ على الحياة، ومبدع الرسالة هو أساساً إنسان يبتعد عن الواقع لأنه يستطيع أن يتخلى عن اشباع غرائزه، وهو ما سمح لرغبات الحاج يوسف الشبقية الطموحة بأن تلعب دوراً أكبر في عمليات التخيل، كما وجد الفنان طريق ثانية إلى الواقع في هذه الجداريات من خلال استفادته من بعض المواهب الخاصة لديه في تعديل تخيلاته عن المدن إلى حقائق من نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الأخريين على أنها انعكاسات ثرية للواقع. وهكذا أصبح الحاج يوسف هو البطل، المبدع، والفنان المبدع في رأي فرويد انسان محبط في الواقع لأنه يريد الثورة والشرف لكن تنقصه الوسائل لذلك، ومن ثم فهو يلجأ إلى التسامي بهذه الرغبات وتحقيقها. وبتالي فالفن الجداري في عقلية فرويد هو وسيلة وسيط وبين رغبات الحاج يوسف والعالم الواقعي[1].

أ-3-العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونة التعيينية

اشتملت جدارية مدينة قسنطينة على العديد من التعينات المرجعية في الإسلام كالعمارة والصناعة والزراعة وبعض التعينات السياسية الإيديولوجية، ولقد ساهمت في مجملها في إبراز نمط حياة القسنطينيين وثقافتهم ومرجعياتهم الفكرية وقوتهم الروحية.

أ-3-2-تحليل مدونة الوضعيات والحركات: تضمنت جدارية مدينة قسنطينة جملة من تعينات الوضعيات والحركات نذكر منها:

- تمركز الوحدات الإنشائية للمدينة يدل على وحدة فكرية وعقائدية.
- تسير الحيزات والفراغات مع واجهات المباني دل على الحشمة والحياء.
- الأعلام التي بداخلها هلال ذهبي يدل على السلطة العثمانية.
- تمركز العمائر الجنائزية كالزوايا والقرابات يدل على الرحلة التي يجب على الفرد الذهاب فيها لنيل احتياجاته من هذه التشكيلات (عقائدي، نفسي ...الخ).

[1] شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص -ص 29-30.

أ-3-3-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية:

ربط الانسان الأول بالعالم المرئي من حوله، كما رمز بها إلى القوى الخفية التي شعر بها ولم يرها، كذلك غزت الألوان عادات الشعوب وتقاليدها حتى صارت جزءاً من تراثها، واستخدمها الانسان القديم والحديث في طقوسه الدينية وفي عباداته، ولا تخلو حتى الأديان السماوية من هذه الطقوس[1]، تعددت الدلالات الاجتماعية والثقافية للألوان التي اشتملت عليها جدارية مدينة قسنطينة[2]:

اللون الأحمد الآجوري: تنوعت دلالات اللون الأحمر في التراث الشعبي وتباينت مفهوماته وهو ما جعله لون مميز، وفي جدارية مدينة قسنطينة استخدم في تلوين الأراضي المحيطة بالمدينة، وبالتالي فهو يرمز إلى المقدرة الذاتية والإرادة الصلبة والحضور القوي، في حين يرمز اللون الأحمر في التراث الديني إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو فكرة عقائدية وهو رمز لجهنم.

اللون الأبيض: يرمز اللون الأبيض في التراث الشعبي إلى الفرح والسعادة وارتبط بالمناسبات السعيدة وهو إشارة للسلم والأمن على الحبيبين ورمز للخير، أما في التراث الديني فيرمز إلى الصفاء والنقاء والطهارة.

اللون الأزرق: يرمز اللون الأزرق في التراث الشعبي إلى الجن واليوم الصعب المملوء بالبشر، في حين يدل في التراث الديني فعند اليهود يرمز إلى الربّ وهو أحد الألوان المقدسة لديهم أما في المسيحية فهو أقل أهمية وفي الدين الإسلامي فهو علامة للمجرمين لقوله تعالى: "يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذ زرقا " (20-112).

اللون الأخضر: يعد اللون الأخضر من الألوان المستقرة في التراث الشعبي، فهو يرمز إلى كل ما هو جميل لارتباطه بأشياء مبهجة كخضرة النبات، وهو مرتبط أيضا بخصوبة الأرض، أما في التراث الديني فهو يرمز إلى الإخلاص والخلود والتأمل الروحي.

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، 1998ص 161.

[2] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

أ-4-الجدول رقم (10): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

مستوى التعيين	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الأيديولوجي
	التشكيلات الإنشائية التشكيلات الطبيعية. الرسائل الألسنية.	مدينة قسنطينة في بداية القرن 19م	
التضمين	**الـدال**		**المدلول**
	طمح الحاج يوسف إلى خلق تواصل مع المتلقي، حيث تبدو الصورة وكأنها تخاطبه وهو ما حقق الوظيفة البصرية. واشتمال الصورة على خطوط وأشكال يؤولها الناس كإشارات تعبر عن شخصية الفنان وتوجهاته الفنية وهو ما حقق الوظيفة التعبيرية. كما أن الصورة حررت العديد من المعاني والدلالات حول مدينة قسنطينة بحيث عبرت عن ثقافة شعبها وهو ما حقق الوظيفة المرجعية.		مدينة قسنطينة بايلك الشرق في بداية القرن 19م. وسعى الحاج يوسف من خلال هذه الصورة إلى إبراز أسطورة الخلافة العثمانية.

النسق الأيديولوجي: لم يقترح الحاج يوسف في تفسيره لجدارية مدينة قسنطينة معنى مخالف للعنوان الأصلي للرسالة، فالعنوان بسيط وبليغ في آن واحد، يؤكد على مضمون الصورة الفنية التي أمامنا، إذ حاول الحاج يوسف إظهار مدينة قسنطينة بما فيها من تشكيلات هندسية وطبيعية، ولم يفت الفنان أن يضع موضوع الجدارية في إطاره العادي؛ حيث أشار إلى المدينة من خلال مجموعة متلاصقة من المباني المتفاوتة الطول كمنظر رئيسي في الصورة الجدارية.

مستوى الاتصال (الإخباري): وهو مستوى الاتصال بين المرسل والمستقبل، مستوى وحد فيه الحاج يوسف كل مفردات الصورة الجدارية، ويمكن استقاء معانيه من: (عمارة المدينة، تشكيلاتها الطبيعية...)، فالمعاني التي تحملها الجدارية حسب هذا المستوى إشارية؛ تشير طبيعياً إلى أن هذه اللوحة الجدارية هي صورة لمدينة قسنطينة بداية القرن 19م.

المستوى الدلالي (الرمزي): وهو رمزية تشكيلات مدينة قسنطينة، فهناك رمزية دلالية في العمارة الإسلامية تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة بداية رحلة الحاج أحمد باي للبقاع المقدسة وتأثره بعمارتها الإسلامية، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة، وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بتبعية بايلك الشرق للخلافة العثمانية (أعلام والرايات).

مستوى المعنى (المعنى العويص): جاءت الصورة الجدارية لتعطينا جانب من مدينة قسنطينة، واللوحة جاءت عامرة بالتفاصيل، وهو ما يدل على مدى تأثر الحاج أحمد باي بمدينة قسنطينة، حيث اعتمد على أسلوب التصوير الواقعي للتأكيد على البعد الحضاري الإسلامي، فالفنان اتخذ من العمارة الإسلامية الفضاء الذي تدور حوله باقي التفاصيل التي لا تقل أهمية كالأعلام والرايات والتشكيلات الطبيعية.

كما أوحت لنا الصورة بإسقاطات تعبر عن الإطار المكاني التي تدور فيه أحداث الصورة، والحيز الزماني التي أنتجت فيه، حيث تعود هذه اللوحة للفترة الخلافة العثمانية في الجزائر أين كانت قسنطينة مقر بايلك الشرق. وبذلك فمكان التصوير وظروفه، وشكل اللوحة وتفاصيلها، ومن تولى انتاجها، كلها تفاصيل حاولنا الوقوف عندها وذكرها، فصورة مدينة قسنطينة هي علامة ودال يتولى إبراز خرافة الخلافة العثمانية بل أكثر من ذلك حيث تسعى لاستثارة مفاهيم أخرى أيضاً، كنجاح الخلافة العثمانية كقوة سياسية وعسكرية في المنطقة.

أ-5-التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

تحمل جدارية مدينة قسنطينة بعض الملفوظات الأيقونية التي لم نتمكن من فهمها وفك شيفرتها لأنها أتلفت من قبل المستعمر، إضافة إلى ذلك لا تتوفر مكتبة المتحف على مراجع أو أي تراث فكري حول هذه الملفوظات، فكثيراً ما تعتمد الرسائل الألسنية للتعبير بوضوح عن فحوى الرسائل البصرية وذلك كون العلامات الأيقونية تحمل قدر من الغموض، والنصوص اللفظية تزيل هذا الغموض. وعلى العموم فاعتمدها كان لإظهار طبيعة بعض الأماكن أو التصريح بشعارات معينة، ورسخت العلاقة بين العلامات البصرية واللغوية سعيا من الفنان لتحقيق الوحدة الموضوعية.

3-1-1-5-حوصلة وتقييم: من خلال دراستنا لصورة مدينة قسنطينة توصلنا إلى:

- إن جميع العلامات التي استخدمها الحاج يوسف في جداريته ناتجة عن مبدأ اجتماعي، ثقافي، هذه العلامات بصفة عامة والأيقونية والرمزية بصف خاصة تتغير دلالاتها من مجتمع لأخر، فالعلامات الأيقونية علامات تعاقدية، لا تملك خصائص الشيء الممثلة له، لكنها تنسخ فقط بعض شروط معرفته.
- مطابقة الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة لأهم قواعد الاتصال الأيقونيفالصورة اشتملت على عن جملة من الدلائل الأيقونية التي ترتكز على الخطوط والأشكال والمساحات اللونية لإظهار معنى، وهو ما أكدته الباحثة ايمان عفاف في دراستها "لمنمنمات محمد راسم" حيث توصلت إلى أن الصورة تحمل العديد من العلامات الأيقونية الممثلة بخطوط وأشكال لها دلالات عبرت عن القيم الثقافية الإسلامية، واعتمد الفنان على أسلوب تمثيل المدينة والذي يعد من الأساليب المستحبة في التصميمات الفنية للصور، وذلك لإيحائه بمعنى وحيوية.
- تقيد الصورة الجدارية بأبسط القوانين الاتصالية البصرية المعتمدة في تقديم العمل الفني، فلقد صممت الصورة الجدارية بإطارات بسيطة وبحواف **Bleed page** وهي التقنية التي اعتمدها الحاج يوسف.
- تصميم الصورة بالأسلوب القصصي، حيث تقص هذه الجدارية حكاية مدينة كانت ولا زالت مرجع ثقافي وديني ورمز للأصالة.

- لم تشتمل جدارية مدينة قسنطينة على العديد من دلالات بلاغية، إلا أنها حملت بعض الدلالات الانفعالية وهو ما جعل من الجدارية مغرية وعفوية في الطرح وفي فنيتها.
- لقد صورت مدينة قسنطينة ذات المتلقي حيث جسدت القيم السوسيوثقافية له وكانت غنية في تفاعلها معه.

3-1-2- الصورة رقم (2): جدارية ميناء سيدي فرج الجزائر العاصمة (الرواق N) رحلة الذهاب إلى الحج

3-1-2-1-المقاربة الوصفية

أ-المرسل

أنجزت هذه اللوحة الجدارية من طرف الفنان الجزائري الحاج يوسف في الفترة الممتدة بين 1830 و1835م.

قدم هذا العمل بالمتحف العمومي الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية "الحاج أحمد باي" قسنطينة. تعود فكرة بناء قصر الحاج أحمد باي حسب الروايات، إلى تأثر أحمد باي أثناء زيارته للبقاع المقدسة بفن العمارة الإسلامية، فأراد أن يترجم افتتانه بهذا الفن ببناء قصر في مدينة قسنطينة، حيث انطلق العمل عليه سنة 1827م ليكتمل عام 1837م. وهو ما يعني أن إقامة الحاج أحمد باي فيه لم تستمر سوى سنتين قبل سقوط مدينة قسنطينة بيد الاستعمار الفرنسي سنة 1837م.

ب-الرسالة

أنجزت هذه الجدارية لتجسيد رحلة الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة، وهي عبارة عن جدارية بتقنية الفريسكو لمدينة الجزائر العاصمة بداية القرن 19م. حيث قام الفنان بتصوير الجدارية على طينة كلسية (الجص) تغطي الجدار الحجري، حيث بدأ العمل برسم تخطيطي على الطينة ثم قام بتقوية الخطوط بلون غامق، وربما كانت العملية تتم بأصابع اليد أو شعر الحيوان، ثم قام بتمديد الألوان (مساحيق لونية) تعجن ثم تمدد بالماء وتوضع على طينة الجدار الرطب. والجدير بالذكر أن الفرسيك وملمسه القاسي يعود إلى التفاعلات الكيميائية، الحاصلة أثناء جفاف الطينة الجدارية وهو ما يجعل الذرات الملونة تتماسك بالطين[1].

ويقع ميناء سيدي فرج، على بعد 26 كلم غرب مدينة الجزائر العاصمة، وهو عبارة عن شبه جزيرة تطل على ساحل البحر الأبيض المتوسط ويحدها من الجنوب مناطق غابية وزراعية.

لقد اهتم الحاج يوسف وحرص على ابراز تفاصيل ودقائق العصب الحيوي لمدينة سيدي فرج، والمتمثل في مركز الجذب وبالأخص البحر والسفن الراسية في الميناء، كما ركز على في محتوى الصورة على المجموعة السكنية والمؤسسات الثقافية، ومن دقائق الصورة ايضاً وضوح شكل المنارة البحرين الذي هو عبارة عن حصن مزود بمدافع، كما أن الفنان لم يهمل شبكة الأراضي المحيطة بالمدينة فوضع رسماً للأراضي الشاسعة التي تحيط بالمدينة بالإضافة إلى العناية التي أولها الرسام بالأضرحة والزوايا الواقعة في ضواحي الميناء، وهي غير بعيدة عن مركز المدينة[2].

حيث اجتهد الفنان لكشف اللثام عن مدينة ساحرة لم تكن لتطالها أعين الغرباء إنها مدينة الجزائر. حيث بقي الحاج يوسف محافظاً على الطابع التزييني للشكل العام وعلى شاعرية رفيعة تبرز في اختياره الدائم لعناصر العمارة والطبيعة، حيث لا تخلو جداريات قصر أحمد باي من ارتباط الإنسان ببيئته وطبيعته، وهي نزعة واقعية، كما نلاحظ اهتمامه بزخرفة أعلى الجدارية بستائر لها دلائل ومعاني ضمنية

[1] مهدي ايناس، **الفريسكو**، العراق، جامعة بابل، 2014م، ص-ص 1-2.

[2] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق، ص 79.

سنحاول فك شفرتها لاحقا، وارتبط الفنان بمفهوم الجمال من المنظور الإسلامي حيث تسيطر الذهنية الهندسية والزخرفة ذات الألوان الحادة والمتنوعة والخطوط ذات الزخم الفني على عمله الفني.

شكل الرسالة: جاءت الصورة الجدارية لمدينة سيدي فرج في إطار مستطيل بمقياس (3.5×1.5)

نوع الحامل: جدار.

جـ- محاور الرسالة:

إن الرسالة التي بين أيدينا هي صورة جدارية لميناء سيدي فرج –أيالة الجزائر بداية القرن 19م، رسمها الفنان الحاج يوسف، بمساعدة مجموعة من الفنان الجزائريين من مدينة قسنطينة، حيث قام بتصوير التشكيلات الإنشائية كالعمارة: والتي انطوت على مباني، مساجد، زوايا وأضرحة. كما صور الميناء والسفن البحرية المتنوعة (تجارية، حربية، صيد)، وصور أيضاً التشكيلات الطبيعية المحيطة بالميناء، واشتملت هذه التشكيلات على الأشجار التي تميز إقليم الجزائر بالإضافة إلى النباتات. كما صور الأراضي المحيطة بالمدينة (سهول، هضاب، جبال). حيث شكل التفاعل بين هذه التشكيلات حركيةً أراد بها الحاج يوسف التعريف بالميناء وطريقة حياة سكان المدينة وأنماط سلوكهم ومرجعياتهم الدينية والثقافية والاجتماعية.

تتكون الصورة الجدارية لميناء سيدي فرج من مجموعة من الرموز البصرية واللغوية نذكر منها :

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

بعد تصفح جدارية مدينة الجزائر العاصمة لاحظنا رموز بصرية المتعلقة بالصور أو ما يسمى بصورة الصورة وهي:

جـ-1-1-المفردات التشكيلية الإنشائية

جـ-1-1-1-المباني

- الواجهات.

- الأسقف.
- الأعمدة.
- الابواب.
- النوافذ.

جـ-1-1-2-العمارة الدينية

- الجوامع والمساجد.
- الأضرحة والزوايا.
- القباب.
- المآذن.
- الأهلة.

جـ-1-1-3-التشكيلات الدفاعية: (مدافع، والأسوار...)

جـ-1-1-4-الستارة

جـ-1-1-5-الأعلام والرايات

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

- الأرض.
- التشكيلات النباتية.
- المسطحات المائية (البحر المتوسط).

جـ-2-الرموز البصرية غير المتعلقة بالصورة

حملت الصورة الجدارية مجموعة من الرموز اللغوية التي تصف الأماكن إلا أنه وبسبب تلف بعض أجزائها لا يمكن قراءتها.

د-أهم السنن:

د-1-سنن الخطوط والأشكال

د-1-1-الخطوط

- الخطوط المستقيمة.
- الخطوط المنحنية.
- الخطوط المنكسرة .

د-1-2-المستويات

د-1-3-الأجسام: هياكل (منتظمة، شبه منتظمة، غير منتظمة)

د-1-4-الحيزات: اشتملت الصورة الجدارية على مجموعة من الفراغات والحيزات تملأها الأشكال والكتل.

د-2-السنن اللونية

- اللون الابيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.
- اللون الرمادي.
- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأسود.
- اللون البني.

د-3-السنن التشكيلية

- تشكيلات إنشائية.

- تشكيلات طبيعية.

هـ-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.

و-التنظيم الأيقوني

جاءت اللوحة في إطار مستطيل ضم أشكال هندسية معمارية وأخرى طبيعية، ففي قلب الصورة تعددت وتنوعت الخطوط وفق تنوع الأشكال والتمثيلات الأيقونية، إذ نرى مكعبات تتخللها مستطيلات غائرة كتمثيل أيقوني للمنازل، كما نلاحظ مكعبات تعلوها أشكال نصف دائرية ومخروطية كتمثيل أيقوني للمساجد والجوامع، وفي أطراف الجدارية نجد بعض المباني تعلوها قباب كتمثيل أيقوني للأضرحة والزوايا.

وأسفل الجدارية نلاحظ مساحة واسعة ملونة باللون الأزرق كتمثيل أيقوني للبحر، تبحر فيه تشكيلات ذات أشكال وأحجام مختلة كتمثيل أيقوني للسفن، وتتخللها أشكال مخروطية بفتحات دائرية كتمثيل أيقوني للمدافع.

ويحف المدينة العديد من الخطوط والأشكال، حيث استخدم الفنان كل انواع الخطوط التي يمكن أن نراها في المدينة والطبيعة، لكنه ركز بدرجة كبيرة على الخطوط المنحنية والدائرية، ومثلت الخطوط المنحنية التي يعلوها خط أخضر خفيف الهضاب الخضراء، وبدرجة أقل الخطوط المنكسرة، والتي جاءت تمثيل أيقوني لأغصان الأشجار.

ز-مجموع المحاور

1) الستار.
2) عمارة ميناء سيدي فرج.

3) الأرض والتشكيلات النباتية.

4) البحر المتوسط وسفن البحرية.

ي-المعنى الأول الظاهر: ميناء مدينة سيدي فرج بداية القرن 19م.

3-1-2-2-المقاربة النسقية

أ-النسق من الأعلى: (الرسالة البصرية)

أنجز هذه اللوحة الفنية الفنان الجزائري الحاج يوسف، فكانت جدارية مدينة الجزائر العاصمة وبالضبط ميناء سيدي فرج رسالة أراد بها إبراز المكانة المهمة لمدينة الجزائر العاصمة في دول الخلافة وقوتها السياسية والاقتصادية والعسكرية، حيث حاول التعبير عن انتمائه الحضاري والثقافي وذلك من خلال مكونات الجدارية من خطوط وأشكال ومساحات اللونية، وعبرت الصورة عن الطابع الشرقي المتوسطي.

ينتمي الحاج يوسف إلى المدرسة الواقعية[1]، وهي مدرسة تنقل كل ما في الواقع وتحوله إلى عمل فني يقارب إلى حد كبير الأصل، فهي المجمل رصد للحالات التسجيلية كما هي في الواقع من حيث الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية في ذلك العصر، كما ترصد واقعاً معيناً يخص مجتمع ما. حيث قام الحاج يوسف بمعالجة صورة المدينة برسمه للكتل والأشكال كما هي في الواقع وسلط الضوء على جوانب هامة مثل الدين والثقافة وحاول تمريرها للمتلقي بأسلوب دقيق دون غرابة أو نفور وبالتالي كان الحاج يوسف واقعي وموضوعي في تصويره لميناء سيدي فرج ولم يتدخل في بنيته الداخلية[2].

ب-النسق من الأسفل

إن جدارية مدينة الجزائر كغيرها من الجداريات لاقت صدى كبير أثناء عرضها وذلك لبعدها الحضاري والثقافي والايديولوجي حيث انبهر بها جميع من وقعت عليها عيناه سواء من جيران الحاج أحمد باي أو الوفود السياسية التي كانت تزوره، أما في الفترة الاستعمارية أبدى الحاكم الفرنسي آنذاك

[1] مفرج جمال، مرجع سابق.

[2] أمل سالم البرعمي، **مدارس الفنون التشكيلية**، سلطنة عمان، المديرية العامة للتربية والتعليم، دس، ص30.

إعجابه بها حيث لم يقم بإتلافها وحافظ على معظمها، وحاليا يقوم بزيارة القصر عشرات الشخصيات السياسية والثقافية والرياضية... بالإضافة إلى مواطنين من جميع أنحاء الجزائر والعالم[1].

3-1-2-3-المقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الثقافي والاجتماعي

تنتمي هذه اللوحة إلى الصور الجدارية الملونة بتقنية الفريسكو[2]، ولقد صور الفضاء العمراني لميناء سيدي فرج بتشفير رمزي يقتضي أن نتعامل معه خارج ماديته وأن نفهم معناه وأن نقرأ دلالاته الرمزية التي تحيلنا إلى ثقافة الجماعة التي تتمظهر في هذا الفضاء المعاش يوميا من قبل شاغليه، فلا يمكن للوصف أو المقاربات الإحصائية أن تضع فهماً لا تقوله ولا تظهره صورة مدينة سيدي فرج ومختلف تشكيلاتها الإنشائية والطبيعية.

فمع القرن 16 ميلادي انتشر ما يسمى بالطراز العمراني العثماني في الجزائر، والذي أعطى هوية جديدة لمدن الجزائرية، وربطها بالفن المعماري العثماني. وهو نفس الحال بالنسبة لمدينة سيدي فرج التي توحي معالمها بأنها مدينة عثمانية في مجملها، فمدينة سيدي فرج كغيرها من المدن الجزائرية مكونة من عدة تشكيلات إنشائية كالقصور والمنازل والمساجد والاحياء والشوارع، كل تشكيل له خصائصه التي يتفرد بها وتاريخه.

فمن خلال تصفح الصورة الجدارية وجدنا أن توزيع المفردات المعمارية مبني على أساس اثني دون أن تكون المناطق مغلقة بشكل كامل، وقد كانت البيوت تشكل عنصراً مهما من عناصر الفضاء المعماري، ومثل كل البلدان الإسلامية كانت البيوت آنذاك تنفتح داخل فناء مربع الشكل أو مستطيل يميل إلى الانفتاح على الخارج باستثناء الفتحات كالنوافذ في الطوابق العليا والأبواب. وقد كان الجزائريون يتجنبون بناء مسارات الأسواق وهذا لوضع المرأة بمعزل عن الاختلاط بالأجانب والتجار[3].

---

[1]علي قشي لطفي، مترجم، مقابلة مفتوحة بقصر الحاج أحمد باي قسنطينة، السبت 18 مارس 2017، على الساعة 12:51.

[2]بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

[3]بورواق أمال، مرجع سابق، ص-ص 183-184.

وعند الحديث عن عمارة مدينة سيدي فرج نبدأ بتعريف علاقة المرجعيات بالعمارة، فالعمارة هي جزء من حيز الشمولية العامة للدين الإسلامي الحنيف والعمل المعماري للمدينة وهو نتاج فكر ورغبات ومتطلبات ذلك المجتمع، حيث أن العمارة النابعة من ذلك الفكر ليست مقتصرة على شكل أو طراز معين لها تعبر عن المضمون الذي تؤثر فيه القيم الإسلامية، وبالرجوع إلى القيم الأصيلة فلقد حقق المعماري المسلم التوازن النفسي للوصول إلى عمارة تعينه على تحقيق هدفه من الحياة. حيث يظهر من خلال عمارة مساكن مدينة سيدي فرج كانت تتميز بطابها الشرقي حيث كانت الحوائط الخارجية قليلة الفتحات المطلة على الطريق وذلك لتحقيق الأمن والخصوصية لأهل البيوت[1].

ومن أهم الشروط الحضارية في الجزائر الدين الإسلامي، الذي يدعو الى الحشمة والمحافظة والالتزام، لذلك بنية مساكن المدينة بشكل ونمط للتضام إلى بعضها البعض (مجمع سكني)، وكأنها كتلة واحدة، كما يوحي ذلك للرائي من بعيد أنه ينظر إلى درج قادم من البحر، وذلك بسبب ارتفاع المساكن العلوية عن مثيلاتها الواقعة أسفلها، تبعا لمنحدر المدينة المورفولوجي، فضلاً عن اتقاء الضرر الطبيعي المتمثل في الأمطار والشمس والضرر الإنساني والمتمثل في تطفل الجار على جاره، وهذه الفكرة المثالية للمباني سمح للسكان بجعلها ملتصقة فيما بينها، وبالتالي أدى ذلك إلى تغطية الطرق والممرات وتشعبها إلى تفريعات، كأنها شرايين، قلب في شكل ممرات ضيقة ومحدودة[2].

وقد يتساءل البعض كيف يأخذ السكان الشمس؟ في هذا يقول محمد طيب عقاب في كتابه **لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر** "أن مثل هذه المساكن الأصيلة احتوت على فكرة الانتماء الداخلي للمجتمع، ومن ثمة فقد التجأ السكان إلى تشكيل فضاء واسع داخل البيت، وبعبارة أوضح فقد قاموا بنقل العالم الخارجي إلى الفضاء الداخلي للمنزل من خلال استحداثه لفكرة الصحن المكشوف الذي يسمح للشمس بالدخول إلى الغرف بنسب متساوية وبمدة متقاربة، وتقام فيه جميع الأعمال الضرورية للأهل، بما في ذلك إقامة المظاهر الاجتماعية كحفلات الزفاف وغيرها. وهو ما سمح للنساء بتعويض ما فقدنه من الخروج من البيت، خاصة وأن السطح المستوي يعد مكان المفضل لها لأداء أعمالها والتحدث إلى جاراتها. وسمح أيضاً هذا النسيج بتلطيف الجو على المشاة أثناء فصل الصيف نتيجة

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص 35.

[2] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق، ص 83.

قصر المد الشمسي في الممرات الضيقة، وأن التشبع الشمسي للمساكن لا يكون إلا في السطوح أو بنسبة أقل في الفناءات[1].

وبالتالي فالصورة الجدارية التي بين أيدينا أراد بها الحاج يوسف التعريف بميناء سيدي فرج وجمال الطبيعة المحيطة به بالإضافة إلى تسليط الضوء على البعد الديني والحضاري والاقتصادي والايديولوجي لهذا المكان.

ب-مجال الإبداع الجمالي من الرسالة

ب-1-سنن الخطوط والأشكال

إن الصورة الجدارية تحمل شكل ميناء سيدي فرج في بداية القرن 19 كأبرز عنصر حيث تحتل المدينة مساحة 40% من المساحة الإجمالية للجدارية، وذلك من أجل التركيز على جذب اهتمام ومشاعر المتلقي، كما قام بتصوير التضاريس المحيطة بالمدينة من الشرق والغرب والجنوب، بالإضافة إلى البحر الأبيض المتوسط من الشمال، حيث ساهمت هذه العناصر الجمالية في إضفاء لمسة فنية على الجدارية وخاصة الطبيعة الغناء.

ب-1-1-الخطوط: اشتملت جدارية مدينة سيدي فرج الجزائر العاصمة على:

- **خطوط مستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيم أيقونياً (الأسطح والمستويات) وهي خطوط تتميز بالوضوح والجلاء والتأكيد، وترمز إلى القوة والاستقامة وربما العظمة.
- **خطوط منكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار). وهي خطوط مرهقة ومشقة لصعوبة تتبعها وتنبأ تغيراتها وتتوقف المعاني الرمزية المنبثقة عنها طبقا لعدد الخطوط المشكلة له، فالخطوط التي جاءت بزوايا حادة رمزت إلى الحدة والاتجاه الواضح، في حين توحي الزوايا القائمة بالانضباط مع الاتزان والثبات.

[1] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق، ص -ص 83-84.

- **خطوط منحنية:** مثلت الخطوط المائلة أيقونياً (الأسقف، الساريات، الأشجار، الاشرعة). وهي خطوط تتميز باللينة مع الاستمرارية والسلاسة، ويختلف المعنى الصادر عنها حسبا لوضعها سواء عمودي أو أفقي، ويوحي الخط الحلزوني بالديناميكية[1].

ب-1-2- الأشكال

تعد الأشكال أكثر تعقيداً من النقطة أو الخط المنفرد، وهي على ما نعتقد أكثر العناصر التشكيلية إمتاعاً، وأهمية، وتحدياً لقدرة الفنان، وتعتبر الوحدات أو الهيئات في الرسم والتصوير بالألوان أشكالاً ذات بعدين كما هو الحال في الأشكال التي اشتملت عليها الصورة الجدارية لمدينة سيدي فرج[2]. ويشير مصطلح الشكل إلى التخطيط العام الخاص بأي شيء، حيث كونت هذه الأشكال التخطيط العام للصورة الجدارية ومن أبرز هذه الأشكال[3]:

- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (الأقواس، أفواه المدافع، الأهلة، فتحات، هضاب)، وترمز الدائرة إلى الكمال الروحي والسيطرة وتمثل الشريعة حول المركز الذي يمثل الحقيقة.
- **المكعب:** مثل المربع أيقونياً (المباني، القصر، المساجد والجوامع، الأضرحة...)، ويوحى المكعب بالكمال والتوازن والشعور بالمركزية، ويرمز للمادة والإنسان.
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (أشرعة السفن، المداخل، الأعلام). ويمثل الديناميكية والحركية اتجاه أحد الرؤوس.
- **الكرة (القبة):** تظهر معنى الكمال، وترمز للسماء والعالم الروحي.

---

[1] عابدين طارق إبراهيم عبد الوهاب، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، العدد 1، السودان، يوليو 2012م، ص 112.

[2] المرجع السابق، ص 113.

[3] حسن محمود عيسى العواودة، **فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية**، حالة دراسة (الوحدات الزخرفية الإسلامية)، مذكرة ماجستير، نابلس، فلسطين، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2009م، ص 35

وخضعت الأشكال المكونة لجدارية مدينة سيدي فرج لقانون التناغم، فالصورة جاء فيها تجديد لحقائق طبيعية لم يستطع الفنان تمثيلها حرفياً ولكنه أجاز واختصر وأحدث تناغماً بين الألوان والأشكال واللمسات اللونية.

ب-1-3-المستويات: تختلف المعاني الرمزية المنبثقة عن المستويات والسطوح تبعا لشكلها (مربع، دائرة، مثلث) وكذلك وضعه (رأسي، أفقي، مائل) فالسطح الأفقي يرمز إلى السكون في حين الرأسي يوحي بالاتجاه والاندفاع للأعلى، بينما يدل السطح المائل بالحركة الصاعدة أو الهابطة تبعا لمكان الرؤية.

ب-1-4-الأجسام: يغلب على طبيعة الأجسام المكونة للصورة الجدارية لمدينة سيدي فرج الجزائر العاصمة طابع الهياكل المنتظمة التشكيل فهي توحي بالسكون التام إلى الإيحاء بالحركة تبعا لتكوينها، فتراوحت بين الأجسام المستطيلة الشكل...مخروطية... وكلها توحي بالصعود والثبات. وبعض الأجسام مرتفعة نسبياً عن الأخرى كالمآذن والقباب والتي ترمز إلى العلو والانطلاق.

ب-1-5-الحيزات (الفراغات): اشتملت الصورة الجدارية في عمارتها على حيزات ذات سمات قاعدية نابعة من الانسجام والحساسية وعمق أبعاده ويقول فيه عبد المالك مرتضى أنه لا يجب أن يقع تحت حكم الاحتواء الجغرافي بوجه واضح ودقيق، وذلك لاكتسابه صفة الثبات[1].

ب-2-السنن اللونية

اللون من العناصر البصرية ذات الأهمية الكبرى لما يحمله من طاقة ذات محتوى بصري مؤثر في الإدراك الحسي والعقلي، يتم من خلاله الإحساس بجمالية التصميم الشكلي، وتكامل عناصره الأدائية والوظيفية والتعبيرية فهو صفة لكل السطوح، مصدره الضوء وبدون ضوء لا توجد ألوان. وتعتبر التأثيرات البصرية للألوان تأثيرات مهمة في الفضاء الداخلي للصورة ذات الانسجام العام[2].

[1] بورواق أمال، مرجع سابق، ص 35

[2] المرجع السابق، ص 162.

ب-2-1-الصبغة اللونية

هي الدلالة الصريحة التي يتفق عليها أكثر من شخص، وهنا نجد أن الفنان استخدم العديد من الألوان وبتدرجات مختلفة حيث استخدم:

- **اللون الأحمر الآجوري:** مثل أيقونياً (الأرض، الستار، والأعلام) ويدل اللون الأحمر على الروح والشهوة، لون العلوم والمعرفة الباطنية التي منعت على عامة الناس وأخفاها الحكماء.
- **اللون الأزرق:** مثل أيقونياً (البحر المتوسط، والستار)، ويدل اللون الأزرق على الأوهام وأحلام اليقظة وهوما يطابق نزوعه الطبيعي.
- **اللون الأبيض:** مثل أيقونياً (واجهات المنازل، أشرعة السفن، القباب، المآذن)، ويوحي اللون الأبيض بالطهارة والعفة والنقاء والنور.
- **اللون الأخضر:** مثل أيقونياً (الأشجار والنباتات)، وهو لون الخصب والرزق، ويدل على النماء في دنيا البشر، وعلى السعادة والهناء في الآخرة[1].
- **اللون البني:** مثل أيقونياً (السفن، الفتحات)، يرمز إلى الأصل والمنبت والمنبع، الأرض، الانبعاث، الخصوبة[2].
- **اللون الأسود:** مثل أيقونياً (السفن، الأبواب والنوافذ)، يدل اللون الأسود على الظلمة والوحشة والخوف والشر[3].
- **اللون الرمادي:** مثل أيقونياً (الأسقف والمدافع)، ويرمز إلى النفاق والغموض والحياد[4].

---

[1]معمر صديقة، **شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988- 2007م)**، مذكرة ماجستير، قسنطينة الجزائر، جامعة منتوري، 2010م، ص-ص 94-95.

[2] كلود عبيد، مرجع سابق، ص-ص 81.73.

[3]خاوة نادية، **الاشتغال السيميولوجية للألوان وأبعادها الظاهرتية في: ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله الحمادي**، الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي". المركز الجامعي سوق الهراس، الجزائر، 19-20 أبريل 2004م، ص345.

[4]صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص 53.

ب-2-2-القيم اللونية

وتتميز الألوان التي استخدمها الحاج يوسف بالتألق والجلاء بالإضافة إلى العتمة اللونية، فمعظم الألوان المستخدمة كان لها علاقة مع اللون الأبيض والأسود.

- فاللون البني الخفيف= الأبيض + البني.
- الظل اللوني للأحمر= الأسود + الأحمر.
- الرمادي= الأبيض + الأسود.
- الظل اللوني الأزرق= الأسود + الأزرق.

تكونت الدرجة اللونية من اللون الخفيف (البني) والظل اللوني (الأزرق) والرمادي. وبالتالي فألوان الجدارية ألوان واضحة جلية فيها بعض العتمة لكن على العموم تتميز بالتألق والوضوح.

ب-2-3-شدة الكثافة: لم تكن الألوان المكونة للصورة الجدارية شديدة الكثافة، فهي تخلو من الصفاء لأن غالبية الألوان مزجت بمزيج لوني معين (كالأبيض + الأسود= الرمادي).

ب-2-4-التشبع اللوني: تميزت ألوان هذه الجدارية بالامتلاء وذلك لنقائها من الضوء، وبالتالي فالألوان المكونة للصورة في مجملها تم المزج فيها بين لونين من نفس العائلة ولكن بدرجة تشبع مختلفة أحدها أغمق من الآخر كاللون البني واللون الأزرق.

ب-3-السنن التشكيلية

وجاءت هذه العلامات البصرية التشكيلية لتشمل دلالات مختلفة، حيث تتميز عمارة مدينة سيدي فرج بزخم كبير من المفردات المعمارية التي كونت وحدة عمرانية، حيث صيغت على مر الزمان واختلاف الثقافات والمرجعيات، وتتكون عمارة مدينة سيدي فرج من المفردات التشكيلية التالية:

ب-3-1-تشكيلات مدينة سيدي فرج

إن العمارة حاملة للعلامة السيميائية من خلال العلامات التي تشتمل عليها سواء كانت أيقونية أو رمزية أو إشارية...، فيتم الانتقال من التحليل السيميائي إلى عملية التأويل، والبحث عن المرجعية

فالمقصدية، ذلك أن الصور الجدارية تحمل بعض التشكيلات حتى وإن كانت لاإرادية الوظيفة الاتصالية تصبح ذات دلالة في الصورة الجدارية[1].

المساكن: تمتاز المساكن بمختلف أشكالها الفخمة والبسيطة بطابع التربيع والتكعيب، وتختلف المواصفات والتصميمات من مسكن لأخر تبعاً لموقع المسكن والمساحة التي يشغلها، وهموماً لا تخرج المساكن الجزائرية العامة في الفترة العثمانية عن النمط العمراني الموروث عن العهود الإسلامية السابقة، كما تبدو عليها التأثيرات العثمانية وخاصة مساكن المدن الكبرى كالعاصمة وقسنطينة... والمتطورة عمرانيا (مساكن ذات طوابق) كما في الصورة.

المساجد: حظيت المساجد بأهمية خاصة لدى المعماريين، الذين برعوا في بنائها وإتقانها من الداخل والخارج، فتزينت وتميزت بزخرفتها وخطوطها، وانتصبت شامخةً بصوامعها ذات العلو الشاهق، وتميزت بالصلابة لأنها بنيت بالحجارة الكبيرة والمستقيمة، وقد اعتنى موظفوها بالنظافة والعيون.

الزوايا والأضرحة: كان بناء الأضرحة والزوايا يختلف عن بناء المسجد والجامع، فالزاوية غالبا ما جمعت بين المسجد والمنزل، وتتميز بقصر الجدران، والقباب المنخفضة، وقليلة النوافذ وإذا كان للزاوية مسجد، فهو في الغالب مئذنة فالزاوية من الناحية الهندسية غير جميلة، لكنها بالمقابل تملك أركانا كثيرة، ولقد لعبت الزوايا دوراً لا يستهان به في التكافل الاجتماعي والتعليم والجهاد، وان كان بعضها مصدرا للخرافة والشعوذة[2].

القصور: تميزت قصور مدينة الجزائر في العهد العثماني بالطابع المعماري الأندلسي، وأدخل العثمانيون إلى الجزائر نمطهم الخاص حيث اهتم المعماريون بزخرفتها بالنقوش البديعة رسما وكتابة بالعربية والتركية واستخدموا فيها الأساليب العمرانية المتطورة من خزف وبلاط وفسيفساء ومرمر ورخام، وصمموا بناء القصور بأشكال هندسية، غاية في الإتقان والجمال، لكن يخلو قصر من الحدائق والنافورات، وقد كان في مدينة الجزائر عددا من القصور والدور الضخمة أهمها قصر الداي، ذات الطابع الأندلسي والتي لا تقل رونقا عن القصور الرسمية.

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص115.

[2] بودريعة ياسين، مرجع سابق، ص 6.

التشكيلات الدفاعية: وتظهر من خلال الأسوار العالية والحصون المنيعة والقلاع المتينة، والمنارات الطويلة المتخصصة للمراقبة والدفاع، وقد شيدت لصد الحملات العسكرية الأجنبية على المدن الجزائرية ولاسيما مدينة الجزائر العاصمة وتتميز نمط بنائها بالنمط المعماري العثماني ولم تكن ذات فن وجمال لوظيفتها العسكرية التي كانت تراعي القوة والصلابة.

القلاع: كانت القلاع أو الرباطات منتشرة على طول السواحل الجزائرية وخاصة العربية منها حيث لعبت دورا كبيرا وكانت قلاعا للجهاد من جهة وزوايا ومدارس من جهة أخرى حيث كان الطلبة جنودا وعلماء في آن واحد وكانت هذه القلاع مدعمة بمدافع كما يظهر في جدارية ميناء سيدي فرج–أيالة الجزائر[1].

المدافع: هي أسلحة تستخدم لإطلاق القذائف في ميدان الحرب، وتتكون المدافع من أنبوب أسطواني، يستخدم فيه البارود أو أي مادة متفجرة أخرى لدفع القذائف، وله استخدامات محدودة في السلم (إشارة لوقت الإفطار في رمضان)[2].

الستارة: تعلو جدارية مدينة سيدي فرج ستارة، وهي ما أسدل على نوافذ المنازل وأبوابها حجباً للنظر، وترمز للستر والحماية والحشمة.

الأعلام والرايات: تضمنت جدارية مدينة قسنطينة تشكيلات لأعلام ورايات، على شكل مثلث ويتخللها هلال ذهبي كرمز لخضوع المدينة للحكم العثماني في تلك الفترة. واللون الأحمر لم تتراجع مكانته في كل الأعلام التي مرت على الدولة العثمانية، أما الهلال فبالإضافة لرمزيته الإسلامية فإنه مرتبط لدى الأتراك بأسطورة شهيرة عن انعكاس القمر والنجوم على دماء الشهداء التي كانت مثل البحيرة في حرب كوسوفو[3].

---

[1] مهيريس مبروك، **المساجد العثمانية بوهران ومعسكر**، ط1، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،2009م، ص155–156.

[2] المدفع، https://ar.wikipedia.org/wiki/مدفع، يوم 07 أبريل 2017، على الساعة 17:35.

[3] **العلم التركي عبر التاريخ**، http://www.turkpress.co/node/5886، يوم 15 أفريل 2017، على الساعة 19:12.

ب-3-2-الصفات الخارجية للوحدات الإنشائية

يقوم النسيج العمراني لمدينة سيدي فرج وفق التقاليد الحضارية السائدة في الجزائر، مكانا وزماناً والتي على الغالب ما تكون صادقة إلى أبعد الصدق، كما أنها لا تكون إلا من خلال تفاعلات كثيرة، أهمها العوامل المشتركة في الحياة الاجتماعية، والاستجابة للشروط الحضارية التي يسير عليها ذلك المجتمع[1]، واشتمل النسيج العمراني لميناء سيدي فرج في بداية القن التاسع عشر ميلادي على الصفات العمرانية التالية:

ب-3-2-1-الصفات الجسمية للمفردات العمرانية

الواجهات

وقد تميزت واجهات مدينة الجزائر بالبساطة وعدم الإتقان في غالبها وذلك ليس كالثراء الفني في منازل تونس والقاهرة مثلاً، فواجهات الرخام التي تعلوها ظلة أو تمودة بالعامية الجزائرية، مصنوعة من الخشب الصلب والأرز والعرعار وقد أسبغت الكنة بالزخرفة النباتية المتطورة عن الزخرفة الرشقية العربية، كما أن وظيفة الظلة لا تقتصر على وقاية الداخل من مؤثرات الطبيعية المختلفة بل تقي المنتظرين أمامه.

وما يستدعى الاهتمام في قصور مدينة الجزائر ومساكنها العامة أن واجهاتها تقع في أزقة ضيقة بعيدة عن مواجهة الكبرى خاصة التي تتفرع عن الساحات العامة التي تكثر فيها الحركة، كالأسواق والمرافق العامة الأخرى، ولعل السبب في ذلك المجانبة والابتعاد عن المواجهة وجعل الأبواب المساكن في أزقة منزوية يعود لعدة أسباب يمكن ذكر بعض منها فيما يلي[2]:

- الاحتياط من هجوم قواد الجيش الإنكشاري على معقبي الفارين منهم.
- الامتثال لمبادئ الدين الإسلامي الحنيف.
- المحافظة على الخصوصية.

[1] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق، ص 83.

[2] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق، ص 106.

الفتحات

تمثل الفتحات أهمية كبيرة على خواص التأثير البصري للواجهات ويختلف التعبير عنها باختلاف نوع المبنى ففي العمارة الإسلامية أخذت الفتحات طابع ديناميكي حيث تعطي إحساساً بالحرية نتيجة تعدد الفتحات وتنوعها وتغير مواضعها. حيث تتميز واجهات مدينة سيدي فرج بعدها عن مواجهة الشوارع الكبرى وذلك للمحافظة على الخصوصية، كما أن معظم الواجهات تتجنب التيار البحري المحاذي للمدينة، حتى لا يتعرض أهل المباني والقصور لذلك التيار أثناء فصل الشتاء[1].

- **الأبواب:** حيث يظهر لنا من خلال الجدارية تنوع المداخل، ويعد المدخل أهم العناصر المعمارية في تشكيل الواجهة التقليدية للمباني، وتقع الأبواب في محور الواجهة ويحدد بدوره تنظيم عناصر الواجهة بمختلف المستويات، وتتميز أبواب مدينة سيدي فرج بأنها مستطيلة الشكل يعلوها قوس نصف دائري.

- **النوافذ:** يعتبر هذا العنصر من أهم العناصر الإنشائية في العمارة الإسلامية وهي عبارة عن فتحات يتراوح حجمها بين (0.8م و1م) عرض و(1م*1.5م) طول، واستخدمت هذه النوافذ للتهوية والإضاءة (شمس) ولأسباب أمنية كرؤية الطارق[2].

الأقواس: هي عناصر جوهرية في العمارة الإسلامية بشكل عام، وكما ذكرنا سابقا فهي عبارة عن عنصر معماري مقوس يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة أو أكثر، وهو ما نلاحظه على بعض المباني في الجدارية، وترمز العقد أو الأقوس النصف دائري إلى السكون والموت.

الأعمدة: هو أيضا عنصر إنشائي هام في مدينة سيدي فرج حيث أن معظم المباني مشكلة من أعمدة لتدعم مبانيها وأسقفها وجدرانها، ويرمز العمود إلى الصمود والقوة والتجذر ويشير إلى النباتات والأشجار المنبثقة من الأرض إلى السماء[3].

[1] المرجع السابق، ص-ص 106- 107.

[2] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق ص-ص 63-66.

[3] المرجع السابق، ص، ص 76، 79.

ب-3-2-2-التشكيل المعماري

يتكون التشكيل المعماري لمدينة سيدي فرج من عناصر تشكلها في الإجمال كتل صغيرة مع بعض التشكيلات الكبيرة من بينها كتل الجوامع والأضرحة والمشكلة من[1]:

القباب: هي إحدى التكوينات الهندسية المرتبطة بالعمارة الدينية، وهي أحد الأشكال التي اعتمدت بعد دخول الإسلام إلى الجزائر لتغطية أسقف المساجد وبعض المباني، وترمز القباب إلى السماء، وفكرة الاحتواء، وهو ما نجده في العمارة الدينية كالمساجد والزوايا... وغيرها.

المآذن: وهي وحدات معمارية مرتبطة بعمارة المساجد ولقد ظهرت في الجزائر بعد دخول الإسلام وهي عبارة عن تضليعات رأسية مع شكلها الصاعد إلى الأعلى ولها درج وتعتمد لرفع الأذان والإعلانات الهامة كالوفيات بالإضافة إلى الحراسة، وترمز المآذن إلى الطريق إلى الأعلى وتشكل هي والقبة تشكيلا هندسيا متوازنا في الفضاء وهوما يوحي بالسمو والرقي.

ب-3-2-3-الصفات الحسية للمفردات العمرانية

تتميز التشكيلات العمرانية لمدينة سيدي فرج بالانسجام والتناغم حيث يظهر اعتماد مهندسي تلك الفترة على نمط واحد أو عدة أنماط متجاورة لتحقيق التنوع وذلك باستخدام القيم الشكلية الموحدة وإضفاء لمسة فنية مع الإبقاء على طابع واحد، وهو الطابع الرومنسي والذي يظهر في المساجد والجوامع والزوايا، التي تعبر عن الروح الإسلامية، وبالتالي نجد أن الفنان عند تصويره لهذه الجدارية حاول الابتعاد عما هو نصفي وسعى إلى تحقيق الانفصال عن الطبيعة الخارجية، وبالتالي فالعمارة الإسلامية تعبر عن التنامي والاتساع لارتباطها بالعبادات[2]. كما تميزت الوحدات العمرانية بميناء سيدي فرج بـ:

- التنوع بين العناصر المعمارية وهي تخلق مع الوحدة تميزاً في العمل التشكيلي.
- التناسق في التشكيل الفني للواجهات بما في ذلك علاقة عناصر تصميم الواجهات ببعضها البعض وعلاقتها بالمبنى ككل.

[1] المرجع السابق، ص، ص 84، 96.

[2] برواق أمال، مرجع سابق، ص 119

- الإيقاع باستخدام الوحدة والعناصر التي تتوالى متكررة بانتظام.

ب-3-2-4-المؤثرات الخارجية: وهي المؤثرات التي تنعكس على صفات المبنى بشكل أو بآخر.

الألوان الخارجية: استخدم الفنان في تلوينه لواجهات المنازل اللون الأبيض واللون الرمادي مع اللون الأسود للنوافذ والأبواب.

الاكساء الخارجي: كانت مباني مدينة سيدي فرج مكسية بـ: بالزخارف النباتية والهندسية، وكونت هذه الزخارف النباتية كما من العناصر المتداخلة والمتناظرة بصورة منظمة. وشكلت الزخارف الهندسية المتنوعة من دوائر ومربعات وأشكال خماسية وسداسية، زينت واجهات المنازل وقباب المساجد. ولقد ابتعد الحاج يوسف عن تصوير الكائنات الحية بما فيها الإنسان[1].

ب-3-3-السفن البحرية

اشتملت جدارية مدينة سيدي فرج على تشكيلات متنوعة للسفن البحرية، منها ما هو حربي للدفاع عن الميناء والسواحل المحيطة به ضد الهجمات، بالإضافة الى السفن التجارية والتي تدل على حركية ونشاط اقتصادي الذي ميز هذه المدينة الساحلية، كما انطوى ميناء المدينة على تشكيلات لسفن صغيرة تستخدم غالبا للصيد البحري على طول سواحل المدينة. هذا التنوع في السفن والمراكب يوحي بمدى اهتمام الجزائريين بالبحرية، ومن بين تلك الأنواع ما جاء في الأرشيف الوطني الفرنسي[2]:

- سفينة بركندة.
- سفينة بلاقرة.
- سفينة سكونة.

---

[1] بوسنان حسن، مرجع سابق.

[2] رسالة بعث بها القبودان دريا محمد خسرو باشا إلى حسين باشا عام 1827 م من خلال إرسال سفن جزائرية إلى البحر الأسود لمساعدة العثمانيين الذين كانوا في حرب مع روسيا، موجودة في مخطوط 37، مراسلات دايات الجزائر، الورقة 58 –60، http://defense-arab.com/vb/threads/66087/ ، يوم 17 مارس 2017، على الساعة 19:14.

- سفينة فرقطون.
- سفينة بلانديرة.
- سفينة قليوطة.

وكان أغلب هذه الأنواع من السفن مستعملا في الإيالات المتوسطة المجاورة كطرابلس وتونس، وحتى في العاصمة العثمانية إسلامبول، مصر.

ب-3-4-رمزية المفردات الطبيعة

ب-3-4-1-التشكيلات النباتية: اشتملت جداريات مدينة سيدي فرج على مجموعة من التشكيلات النباتية نذكر منها:

الأشجار

ترمز الشجرة لمجمل الطبيعة وحتى الكون، ويشار إليها على أنها القطب الكوني الواصل بين العالم التحت الأرضي بجذورها والسماء عبر فروعها، عابرة بالأرض وبالتالي فهي تجمع المناطق الكونية الثلاث (السماء، الأرض، تحت الأرض) [1]، ومن أبرز الأشجار التي حملتها جدارية ميناء سيدي فرج نذكر:

- **شجرة الأرز:** تمثل الشجرة قطب الدنيا والطريق إلى العالم الأخر، في بعض الثقافات الغربية، وهي ترمز للزهو في الإنجيل.
- **شجرة السرو:** هي شجرة جنائزية وحتى الآن نجد الكثير من البلاد في حوض البحر الأبيض المتوسط تزين بها المقابر.
- **شجرة الصنوبر الحلبي:** ترمز إلى التجدد والبعث.
- **شجرة الصنوبر البحري:** يرمز الصنوبر إلى الربة (الأم) وهي رمز للخصوبة والتجديد والبعث وهي من الأشجار الجنائزية أيضا[2].

[1] سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص 286.

[2] المرجع السابق، ص-ص 290- 293.

النباتات: لم تحتوي جدارية ميناء سيدي فرج على صور تفصيلية لأنواع النباتات التي كانت تنمو في المنطقة لذا اكتفى الحاج يوسف بتلوين بعض المساحات اللونية باللون الأخضر كدلالة على الحشيش الأخضر الذي يرمز إلى الخصوبة والبعث.

ب-3-4-2-البحر المتوسط

اشتملت جدارية مدينة سيدي فرج أيالة الجزائر على صور للبحر الأبيض المتوسط، والذي يحمل دلالات غنية يمكن تصنيفها إلى ثلاث مجموعات أساسية (مصدر للحياة، وسيلة للتطهير، وسيلة للتجدد)[1]:

- **مصدر للحياة:** لأن المخلوقات كانت بدايتها في البحر قبل أن تنتقل إلى اليابسة (نظرية التطور) كما أنها مصدر للموارد الأولية لحياة الإنسان (الأسماك، المرجان...الخ)
- **وسيلة للتطهير:** وهو أمر متعارف عليه عالميا، ففي كل الثقافات يستخدم للتطهيرات الطقوسية كالهنود والمسيحيين والمسلمين.
- **وسيلة للتجدد:** حيث يعتقد في مختلف الثقافات أن الماء المالح يعتمد عليه في علاج وتجديد البشرة.

3-1-2-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

يقول رولان بارت: "المدينة خطاب وهذا الخطاب لغة حقيقية: تتحدث من خلالها المدينة إلى سكانها، ونحن نتحدث بها معها"، فمن السهولة بما كان أن نتحدث مجازيا عن المدينة، عندما نتحدث عن لغة المدينة أو لغة الأزهار، أما الطفرة العلمية الحقيقية، عندما يكون بإمكاننا الحديث عن لغة المدينة من غير مجاز، وهو بالضبط ما حدث مع فرويد، عندما كان سباقاً إلى الحديث عن لغة الأحلام،

[1] المرجع السابق، ص-ص 350-355.

مفرغاً هذه العمارة من معناها المجازي ليمنحها معنى حقيقي، لذلك علينا أن ننتقل من المجاز إلى التحليل عند الحديث عن لغة المدينة.

ولصورة ميناء سيدي فرج بأيالة الجزائر لغة خاصة تخاطبنا بها، من خلال تفاعل الخطوط والأشكال والمساحات اللونية، وقراءة هذه المعاني لا تتطلب منهجية صارمة فقط، بل تتعدى إلى ضرورة إقامة علاقة مع المدينة، والتعامل مع عناصرها التشكيلية كما لو كانت قصيدة، فيها من الجمال ومن البلاغة ما يفضي إلى المتعة، والتي تبلغ مع بارت درجة المتعة[1].

أ-1-العلامات البصرية التشكيلية

أ-1-1-التحليل الشكلي والتقني للرسالة

أ-1-1-1-التحليل المورفولوجي:(المدونة المورفولوجية): جاءت جدارية سيدي فرج وفق شكل مستطيل، والمستطيل تستريح له العين.

أ-1-1-2-التحليل الصوري

التأطير: تجنب الحاج يوسف استخدام الأطر والخطوط المزخرفة واعتمد خطوط وأطر بسيطة وبذلك ابتعد عن التصنع، حيث خلق نوع من الوحدة واللحمة بين العناصر الداخلية المكونة للجدارية.

حركة العين: أخذ منحى العين مسار الحرف C وهو اتجاه مستحب يريح العين ذلك أنها تسير في حركة طبيعية مريحة، حيث تركز العين من خلال هذا التسلسل على تناسق العناصر التشكيلية (التشكيلات العمرانية – التشكيلات البنائية – التشكيلات الطبيعية) ثم على سنن الألوان.

مركز العين: إن المركز البصري للصورة الجدارية لمدينة سيدي فرج يقع بالضبط في المنطقة التي تعلو مركز الصورة (ملتقى الأضلاع) بمقدار 5 درجات إلى اليمين وهو مركز المدينة، ويعود اختياره لهذا الموقع لأنه مريح للعين.

[1]بوعزيزي محسن، مرجع سابق، ص 192.

الضوء والظل: تشير دراسة حديثة أن الضوء من المقومات المهمة التي تثري التصوير الجداري المعاصر وتظهر أهميته وقيمته الفنية والجمالية، فالضوء يؤثر على العمل الجداري سواء كان داخليا أم خارجيا، ومن أبرز طرق التي أضيئت بها جدارية ميناء سيدي فرج الإضاءة الطبيعية وبالضبط الإضاءة الجانبية، ونقصد بها النوافذ المختلفة الأشكال والأحجام، وبواسطة فتحات متصلة تم وضعها على مستوى الرؤية، كما أن الجدارية مقابلة لحديقة النخيل ما يوفر لها إضاءة طبيعية، كما تستخدم إدارة المتحف بعض المصابيح بطريقة الإضاءة المنتشرة[1].

أ-2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-البعد السيكولوجي للتأطير

لقد اشتمل الإطار الذي جاءت فيه الصورة الجدارية لميناء سيدي فرج على كل العناصر المكونة لها، حيث احترم الفنان كل الأبعاد والمقاييس لكل أطراف التأطير، وهوما حقق اللحمة الداخلية والتناسق بين العناصر التشكيلية والسنن اللونية، وهوما يريح المشاهد نفسيا لعدم وجود تصنع.

أ-2-2-البعد النفسي لاختيار الزوايا

استخدم الحاج يوسف في رسمه لصورة مدينة سيدي فرج على زاوية تصوير بمستوى النظر **Normal Angle Level Angle**، وفيها تكون النظر بمستوى منسوب لعين المشاهد حيث يتم التصوير بشكل أفقي وبارتفاع يقارب 150 سم بدءاً من الأرض، ونستطيع أن نطلق صفة (الزاوية المحايدة) على هذا النوع لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة كما إنها ليست تحريضية وهي أقل الأنواع قيمة دراماتيكية بفعل المعالجة ذات الميل الواقي فيها.. لذلك يقترن استخدامها بعرض الموضوع بتقريرية فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة[2].

---

[1] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

[2] كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107، 29 مارس 2017، على ساعة13:42.

أما من حيث دراسة البناء الداخلي للصورة وخاصة الجانب المتعلق بتكبير وتقريب بعض التشكيلات وتصغير وإبعاد بعضها الآخر. وجدنا أن الزوايا والجوامع كانت أكبر نوعاً ما عن غيرها من المباني، وهذا راجع إلى المكانة الدينية الشعائرية لهذه التشكيلات، وهو يرجع إلى المعتقدات السائدة آنذاك حول هذه الأماكن.

أ-2-3-البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسائل اللغوية

تضمنت جدارية ميناء سيدي فرج بعض رسائل اللغوية والتي لم نتمكن من فهمها بسبب تلف بعض أجزاء الجدارية وعدم توفر معلومات مكتبية عنها، لكنها وبطبيعة الحال عملت على ترسيخ العلاقة بين الرسالة البصرية (الصورة) والرسالة اللغوية (الكلمات).

أ-2-4-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية

تعددت وتنوعت الدراسات التي تقول بأثر اللون على نفسية الإنسان، وهناك نظرية علمية تقول بأن الموجات الإشعاعية الملونة التي يتبادلها الناس في العملية الاتصالية يدعم التفاهم والمحبة التي تربط بينهم، أما إذا تباعدت تسببت في الخلافات، ومن هذا المنطلق فدلالات والمعاني التي اشتملت عليها ألوان الصورة الجدارية وأثارها النفسية تنوعت، من أبرزها نذكر[1]:

- **اللون الأحمر الآجوري:** لون الدم ويعني النشاط والطاقة والحيوية والحياة ويستخدم في: تنشيط الدورة الدموية للتخلص من الضغط المنخفض والتخلص من الخمول والكسل والإحساس الدائم بالإعياء والإجهاد والميل للنوم فترات طويلة ويعالج فقر الدم، ويرى مختصون في تقرير نشرته مجلة هيلث لاين **Health line** الأمريكية، أن ارتداء اللون الأحمر يوحي بالثقة العالية في النفس والقوة الكبيرة.

- **اللون الأزرق:** يعرف باللون الهادئ لأنه يهدئ الذهن ويساعد على الاسترخاء يجدد نشاط الجهاز العصبي بالجسم. ارتداء الأزرق قد يكون مفيداً في السيطرة على العواطف والمشاعر

[1] بلخيري رضوان، **سيميولوجيا الخطاب المرئي، من النظري إلى التطبيق**، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2016، ص-ص 94-96.

وخلق إحساس بالقوة والاستقرار النفسي والمعنوي، مهدئ للأشخاص الزائدي العصبية، ذوي ضغط الدم المرتفع، وهو بهذا اللون الوحيد الذي يغمر سطح الأرض، يعطي شعور بالعمق، وهو لون قابل للتأثر السلبي البارد. يمتاز بتخفيف التوتر والعصبية الزائدة.

- **اللون الأخضر:** لون مهدئ للآلام في حالة الإصابة بالسرطان يؤثر على المخ، لون التناغم والفهم والتحمل، وهو اللون الوحيد الذي إذا ما طغى على كل الألوان الأخرى فإن الإنسان لا يحس بالملل والقلق لذلك لم يكن أحب إلى أنفس البدو الرحل من اللون الأخضر وسط الصحراء الجدباء الخاوية.
- **اللون الأبيض:** البياض هو قمة الصفاء والنقاء والوضوح، كما يوحي بدلالات تريح النفس وتضفي عليها السكينة والسلام، مصدر للتفاؤل والأمن والحب، تتزين به العروس لعريسها يرمز للعذرية والعفة والطهارة.

أ-2-1-5- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة سيدي فرج حسب منظور يونج:

فيما سبق تطرقنا لتفسير فرويد للفن والإبداع وأسقطنا نظرته على جداريات الحاج يوسف، أما الآن سنتطرق لتفسير يونج، الذي نسب العملية الابداعية للفن إلى اللاشعور وميز بين نوعين منه، اللاشعور الفردي الذي يضم كل المكتسبات التي اكتسبها الفرد خلال خبرة الحياة، من مشاعر وأفكار التي يتم نسيانها أو كبتها أو إدراكها بطريقة قبل شعورية SUBCONSCIOUS. ثم اللاشعور الجمعي COLLECTIVE UNCONSCIOUS، والذي لا يبدأ أثناء الحياة بل قبل ذلك بفترات طويلة، وتتم وراثة محتوياته التي تشتمل على الفكر الأسطوري والدوافع والصور الخيالية، والتي يمكن أن يتجدد ظهورها عبر الأجيال، وتترك أترها على شكل ومحتوى الذهن الإنساني، وقد اعتبر يونج اللاشعور الجمعي هو قاعدة الأساسية للنفس والشخصية الإنسانية[1]، وهو بالتالي يشير إلى أن العملية الإبداعية للصور الجدارية بدأت في اللاشعور الجمعي قبل قرون مع ظهور الإسلام وانتشار الاسلام وظهور الدولة العثمانية ويرى أن هذا التمظهر السلوكي لن يتوقف هنا بل سيتجدد في أعمال أخرى في زمكانات لاحقة.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 36.

أ-3-العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونات التعيينية

تعددت وتنوعت التعينات التي حملتها الجدارية، حيث اشتملت كغيرها من الجداريات على تعينات ثقافية ودينية واجتماعية كالعمارة والزراعة والصناعة وتعينات سياسية وعسكرية (ميناء، سفن حربية). والتعينات التي أدرجها الحاج يوسف ساهمت في إظهار الثقافة الإسلامية التي تميز هذه المدينة وأبرز مظاهر التطور الحضاري والاجتماعي والقوة السياسية والعسكرية.

أ-3-2-تحليل مدونات الوضعيات والاشارات

اشتملت الجدارية على جملة من تعينات الحركات والإشارة:

- توزيع الاستثنائي لتشكيلات المدينة دل على الارتباط الوثيق لسكان المدينة بالثقافات الإسلامية وخاصة في توزيع الحيزات واتجاه واجهات المنازل وموقع الأضرحة والزوايا.
- الأعلام الحمراء التي يتخللها هلال ذهبي تدل على اتباعها للسلطة العثمانية.
- وضعية المدافع الموجهة نحو الغرب في دلالة للجهة المحتملة للخطر، وهي الدول الأوروبية كإسبانيا والبرتغال ودول شمال أوروبا... الخ

أ-3-3-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية: تنوعت دلالات السوسيوثقافية الألوان الطاغية في الصورة الجدارية وهي كالاتي[1]:

- **اللون الأحمر الآجوري:** تعددت دلالات اللون الأحمر في التراث الشعبي وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لوناً مميزاً حيث يرمز اللون الأحمر في التراث الشعبي إلى الخصوبة، أما في التراث الديني فيدل على أصل الخلقة ويوم البعث.

[1]Laura Dilloway, **An exploration into color symbolism as used by different cultures and religion** ,NCCA, New York ,USA ,2006, p 25

- **اللون الأزرق:** في التراث الشعبي المشرقي يعتقد أن اللون الأزرق من لون وقائي. حيث كان من المعروف أن الناس يدهنون الأبواب بالأزرق لدرء ما يسمى "الأرواح الشريرة، أما في التراث الديني فيرمز إلى رداء مريم العذراء.
- **اللون الأبيض:** يوحي اللون الأبيض في التراث الشعبي إلى العفة والعذرية، أما في التراث الديني فيدل على الطهارة والنور.
- **اللون الأخضر:** يرمز اللون الأخضر في التراث شعبي إلى الحياة الجديدة، والتجدد والأمل، والخصوبة أما في التراث الديني فيشير إلى الجنة.

أ-4- الجدول رقم (11): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

التعيين	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الأيديولوجي
	الدال (عمارة –ميناء – السفن– تشكيلات نباتية – البحر–الأرض–الأعلام)	مدينة: ميناء سيدي فرج وثروتها البحرية والنباتية وقوتها العسكرية والسياسية	
التضمين	**الـدال**		**المدلول**
	عمل الحاج يوسف على خلق تواصل مع المتلقين من خلال التشكيلات الداخلية للصورة، حيث يبدو أن الصورة تخاطب المشاهد وهو ما حقق الوظيفة البصرية، وعبرت صورة المدينة عن مرجعيات أهلها وهو ما حقق والوظيفة التعبيرية، كما يظهر تأثر الفنان بروح المدينة وهو ما حقق الوظيفة التأثيرية.		مدينة الجزائر كالقوة السياسية والعسكرية والاقتصادية، وارتباطها بالدين الإسلامي الحنيف واتباعها لحكم الخليفة.

النسق الأيديولوجي: إن الحاج يوسف لم يقترح في تفسيره للصورة الجدارية لميناء سيدي فرج معنى مخالف للعنوان الأصلي، فالمعاني المستقاة من الجدارية مطابقة تماماً لمعناها التقريري، فالرسالة

التي حملتها الصورة أكدت على إسلامية المجتمع الجزائري، بل على تمسكه الشديد بالعقيدة الإسلامية ومقوماتها الحضارية.

مستوى الاتصال (الإخباري): هو مستوى وحد به الحاج يوسف كل التشكيلات، ويمكن استقاءه من المنظر والعمارة والطبيعة وحركة السفن، واعتمد الحاج يوسف من أجل التواصل مع المتلقي على الأسلوب الإشاري، ويمكن معرفة المستوى الإتصالي في الرسالة من خلال الإشارات التي تولدها هذه المفردات مجتمعة، والتي تشير إلى أن هذه اللوحة الجدارية هي صورة لميناء سيدي فرج أيالة الجزائر في بداية القرن 19م.

المستوى الدلالي: وهو المعاني والدلالات الرمزية التي اشتملت عليها مدينة سيدي فرج أيالة الجزائر، فهناك رمزية دلالية في العمارة الإسلامية تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة زيارة الحاج أحمد باي للمدينة في رحلته إلى البقاع المقدسة وتأثره بعمارتها الإسلامية، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة، وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بتبعية أيالة الجزائر للخلافة العثمانية (أعلام والرايات).

مستوى المعنى (المعنى العويص): ومن ناحية أخرى أكدت هذه اللوحة على أن ولاية الجزائر تابعة للخلافة العثمانية، ويظهر ذلك من خلال الأعلام والرايات وحتى النمط العمراني: فعمارة ميناء سيدي فرج يغلب عليها نمط العمارة العثمانية، والرايات والأعلام كلها تدل على أن المدينة تحت حكم الخلافة العثمانية، فهي تحمل هلال ذهبي داخل مثلث أحمر، وهو رمز السلطة العثمانية آنذاك.

فالصورة الجدارية تحمل حزمة من العلامات الأيقونية التي تتضمن معاني محددة (العمارة، الأعلام والرايات...) تصبح هي الأساس لإدخال معناً اجتماعياً وثقافياً مطلوباً، وهو أن الحكم العثماني حكم راشد وتسوده المساواة. هذا المعنى هو الأسطورة، الأمر الذي خلق خلافاً كبيراً في أوساط الباحثين، فالدولة العثمانية كانت قيد التفكك، وكانت هناك انتفاضات في بعض ولايات الخلافة ضد الحكم العثماني، من هذا السياق الاجتماعي والتاريخي والسياسي أراد الحاج أحمد باي إيصال رسالة واضحة مفادها أن الجزائر منحازة لصالح استمرارية الحكم العثماني في الجزائر.

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

ويجمع الخطاب في الصورة الجدارية لمدينة سيدي فرج بين خاصيتين: اللفظية وغير اللفظية التي تحيل على السيميائيات البصرية ويبدو أن الصورة الجدارية فضاء سيميائي من رموز وأيقونات بصرية تدخل في إيحائية ورمزية هذه الصور، كما يجدر الذكر أن مفهوم الأيقونة لم يختصر على مجال البصري فقط بل تشمل كل الظواهر البصرية واللسانية.

وتضمنت جدارية ميناء سيدي فرج بعض الملفوظات الأيقونية، لكن لم يتأتى لنا معرفة معناها لأسباب كثيرة أولها تعرض الجدارية للتلف، بالإضافة إلى عدم توفر مصادر مكتبية حول الموضوع، لكنها على الأغلب كانت لتوضيح أسماء بعض المعالم المهمة واعتمدها الفنان لترسيخ العلاقة بين الرموز البصرية واللغوية.

3-1-2-5- حوصلة وتقييم شخصي

- جاءت جدارية ميناء سيدي فرج بأهم قواعد الاتصال الأيقوني لإظهار خصائص الشيء أو الموضوع التي تم تصويره، حيث تم تصويره، حيث تم تمثيل المدينة بشكل رائع وهوما أوحى بقرب الفكرة وحيوية المدينة.
- كما تقيدت الصور الجدارية بأبسط قوانين الاتصال البصري المعتمد في تقديم العمل الفني خاصة المتعلقة بالمدونات التعيينية ومدونات الحركات والاشارات، حيث صممت بالأسلوب التمثيل القصصي (حيث تقص حكاية مدينة أسطورية ذات قوة ومكانة عالمية).
- كما انطوت الصورة على دلالات بلاغية كتشبيه، وهوما نشط الخيال الانفعالي في بلورة الدلالة البلاغية للصورة وتدعيم جاذبيتها واعتمد الفنان في ذلك الأسلوب التعبيري حيث عبر عن أفكاره وتصوراته بعفوية وبساطة واجتنب التصنع والزخرفة وحاول تقريب الواقع من المتلقي بأسلوب مفهوم وبسيط.
- عبرت الصورة الجدارية لمدينة سيدي فرج عن المستوى الاجتماعي والبيئة الثقافية التي نشأت فيها، وتأكد هذه النتيجة الباحثة ايمان عفان حيث توصلت عند دراستها للفضاء الداخلي في لوحة (داخل مسجد) أن هذه الصورة حملت العديد من الدلالات الواضحة على المستوى الاجتماعي

وعلى البيئة الثقافية التي أنتجت فيها، كما أنها خير مؤشر على الحقبة التاريخية التي تنتمي إليها، فعن طريق مدونات العمارة يستطيع الفنان أن يطلعنا على الإطار الزمكاني وكذا الإطار السوسيو– ثقافي.

3-1-3- الصور رقم (3-4): جداريتا مدينة تونس-تونس، رحلة الذهاب والعودة من الحج، الرواق(N).

1-1-3-1-المقاربة الوصفية

أ-المرسل

الفنان الجزائري المدعو الحاج يوسف، وأعانه في إعدادهما مجموعة من الفنان القسنطينيين.

وتعرض هذه اللوحة الفني بالمتحف العمومي للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي قسنطينة.

يعد متحف قصر الحاج أحمد نموذج حي على الثراء الهندسي العريق، جدران حجرية وأروقة تعلوها أقواس هلالية، سحر المرمر، وأصالة الخشب... كل هذه الخصائص وسمت البيت الجزائري القديم. من أجل ذلك، تم تصنيف متحف الحاج أحمد باي كمعلم أثري خلال الفترة الاستعمارية 21 مارس 1934 أي بعد حوالي 100سنة من انجازه، فهو جزء لا يتجزأ من تاريخ مدينة قسنطينة.

بعد الاستقلال، انتقل القصر إلى ملك الجيش الشعبي، لتشغله مصالح بلدية قسنطينة مند 1969، حيث اشتغل لإقامة المعارض والأحداث الثقافية إلى غاية 1982، حيث قررت دولة العمل على إصلاحه وتحويله إلى متحف[1].

ب-الرسالة

هما جداريتان لمدينة تونس بداية القرن 19م حيث قام الحاج أحمد باي بزيارتها أثناء رحلته إلى البقاع المقدسة لأداء مناسك الحج وتعود فكرة تجسيد هذه الزيارة إلى الحاج يوسف نفسه حيث اقترح على أحمد باي تصوير هذه المدينة وتخليدها.

الإطار: جاءت صورة مدينة تونس في اطارين مستطيلي الشكل، الأول بمقياس (4*1.5)، والثاني بمقياس (3.5*1.5).

نوع الحامل: جدار.

[1] بجاجة عبد العزيز، مرجع سابق، ص-ص 2-3.

جـ- محاور الرسالة

إن العمل الذي بين أيدينا يمثل صورة فنية لمدينة تونس صورها الحاج يوسف باستخدام تقنية الفريسكو (الألوان المائية)، بمساعدة مجموعة من الفنانين القسنطينيين، والحاج يوسف هو من اقترح على الحاج أحمد باي إعادة تجسيد هذه الزيارة.

وتعد مدينة تونس أحد أعرق المدن العربية ويعود تأسيس مدينة تونس العتيقة إلى ألفي عام مضت قبل الميلاد، حكَمَتها الأسرة الحفصيّة، ومن المدن التي عقدت اتّفاق توأمة معها: الدّوحة، والجزائر، والرّباط، وفيينّا، وستوكهولم. واسم تونس العتيقة مشتقّ من أصل عربيّ وهو ترشيش، أو حسب الاشتقاق الأمازيغيّ من الفعل أنِس، والذي يعني قضاء ليلة، وصارت كلمة تونس تعني المخيّم، أو مكان التوقّف والاستراحة، وقد عُرِفت بعدة أسماء، منها: تونيزا، تونسودي، وتنسوت. ويطلقُ على تونس اسم مدينة الأسواق؛ إذ تحوي ما يقارب أربعين سوقاً، تحيط بجامع الزّيتونة، كما يحيط السّوار بمعصم اليد. ومن أهمّ الأحياء القديمة في المدينة: باب سعدون، وباب سويقة، وباب الفلة، ومنوبة، والدندان، والعمران، ولكانيا، وباب عليوة، وغيرها. تقع المدينة العتيقة في شمال تونس على تلّة كثيرة المنحدرات، تطلّ على البحر من الجهة الجنوبيّة في باب الفلة وباب عليوة، وتحدّها من الجهة الشرقيّة بحيرة تونس، ومن الجهة الغربيّة سبخة السيجومي وباب العلوج، ومن الجهة الشّماليّة باب سعدون، وتشغل مساحة تُقدّر بمئتين واثني عشر ألفاً وثلاثة وستّين كيلومتراً مربّعاً، وترتفع عن سطح البحر أربعة أمتار[1].

تتكون جداريتا مدينة تونس من مجموعة من الرموز البصرية واللغوية نذكر منها:

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

جـ-1-1-المفردات التشكيلية الإنشائية

جـ-1-1-1-المباني

- الواجهات.

[1] **مدينة تونس العتيقة**، http://mawdoo3.com/مدينة_تونس_العتيقة، يوم 19 مارس 2017، على الساعة 14:07.

- الأسقف.
- الأعمدة.
- الابواب.
- النوافذ وشبابيك.
- الجسور.

جـ-1-1-2-العمارة الدينية

- الجوامع.
- المساجد.
- الزوايا.
- القباب.
- المآذن.
- الأهلة.

جـ-1-1-3-التشكيلات الدفاعية

جـ-1-1-4-الستارة

جـ-1-1-5-الأعلام والرايات

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

- الأرض.
- التشكيلات النباتية.
- المسطحات المائية.

جـ-2-الرموز البصرية غير المتعلقة بالصورة

اشتملت جداريتا مدينة تونس على جملة من الرسائل الألسنية أو ما يعرف بالفونيمات هي:

- حلق الوادي.
- النصر.
- التاج.
- أرجواد الريح.
- تونس.

د-أهم السنن

د-1-سنن الخطوط والأشكال

د-1-1-الخطوط

- الخطوط المستقيمة.
- الخطوط المنحنية.
- الخطوط المنكسرة.

د-1-2-المستويات

د-1-3-الأجسام

هياكل (منتظمة، شبه منتظمة، غير منتظمة)

د-1-4-الحيزات: اشتملت جداريتا مدينة تونس على مجموعة من الحيزات تملأها أشكال والكتل متنوعة.

د-2-السنن اللونية

- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.

- اللون الرمادي.
- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأسود.

د-3-السنن التشكيلية

- تشكيلات إنشائية.
- تشكيلات طبيعية.

هـ-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.

و-التنظيم الأيقوني

الصورة التي بين أيدينا هي عبارة عن تمثيلات أيقونية لمدينة تونس، حيث جاءت الجدارية في شكل مستطيل استخدم الفنان فيه الخطوط المنحنية والعمودية، وفي عمق الصورة شكلت الخطوط والأشكال تمثيلات أيقونية لعمارة المدينة وميناءها. حيث احتوت على مكعبات تمثل في تراصها وتراكمها أيقونياً أحياء سكنية وسط المدينة، وتتخلل هذه المكعبات مستطيلات أفقية وهي تمثيل أيقوني للفتحات (أبواب ومداخل ونوافذ)، كما اشتمل عمق الصورة على خطوط منحنية أفقية تعلو خطوط مستقيمة عمودية، وهي تمثيل أيقوني للأقواس والعقود، بالإضافة إلى مستويات تعلوها أشكال نصف دائرية ومخروطية كتمثيل أيقوني لقباب ومآذن المساجد والجوامع، كما تحتوي الصورة على مساحة لونية كبيرة (اللون الأزرق) كتمثيل أيقوني للبحر المتوسط، يطفو فوقه أجسام تنوعت الأشكال والخطوط فيها: أشكال مخروطية ذات نهايات دائرية، وهي تمثيل أيقوني للمدافع، مع خطوط عمودية تمر بها خطوط أفقية تحمل عليها أشكال مثلثة ومستطيلة، كتمثيل أيقوني للساريات السفن والأشرعة والأعلام.

وانطوت الصورة على المساحة اللونية كبيرة هي الأحمر الآجوري، يتخللها أشكال نصف دائرية ملونة باللون الأخضر القاتم كتمثيل أيقوني للأراضي الخضراء. واشتملت أيضاً على خطوط مستقيمة عمودية لها نهايات متشعبة وهي تمثيل أيقوني للأشجار.

كما يواجهنا عندما ننظر إلى أطراف الصورة أشكال هندسية أخرى، مباني تعلوها قباب نصف دائرية وهي تمثيل أيقوني للأضرحة والزوايا.

ي-مجموع المحاور

1) الستار.
2) عمارة المدينة.
3) الأرض.
4) البحيرة.

المعنى الأول الظاهر: مدينة تونس بداية القرن 19م.

3-1-3-2-المقاربة النسقية

أ- النسق من الأعلى

اللوحة الفنية التي بين أيدينا هي صوران جداريتان لمدينة تونس في بداية القرن 19م. قام بتصويرهما الفنان الجزائري الحاج يوسف وذلك لتوثيق زيارة الحاج أحمد باي لهذه المدينة على جدران قصره، ويعدان وثيقان مرجعيتان للعديد الدراسات التاريخية والأثرية والاجتماعية...ذلك أنهما تحملان العديد من المعلومات عن المجتمع التونسي في تلك الحقبة؛ المعتقدات، العادات والتقاليد، الحكم السياسي...إلخ . حتى أن هذه أنهما يسمحان للمتقين العودة بالزمن من خلال بوابة سحرية ليعايشوا الأحداث التي واكبة زيارة الحاج أحمد باي. واعتمد الحاج يوسف في إنجاز هذه اللوحة الفنية على تقنية الفريسكو (الألوان المائية).

تنتمي جداريتا مدينة تونس إلى المدرسة الواقعية[1]، التي جعلت من المنطق الموضوعي الأكثر أهمية من الذات، حيث صور الحاج يوسف الحياة اليومية بصدق وأمانة دون أن يغير شيء، كما أنه تجرد من الذاتية وعالج واقع المجتمع التونسي بموضوعية، ذلك أن المدرسة الواقعية ترى أن ذاتية الفنان يجب ألا تطغى على عمله الفني، وهو ما لا تتفق معه المدرسة الرومانسية التي ترى خلاف ذلك. فالمدرسة الواقعية هي مدرسة الشعب أي عامة الناس بمستوياتهم جميعا[2].

ب- النسق من الأسفل

تعد جداريتا مدينة تونس إضافة إلى الجداريات الأخرى تحفة فنية تمثل الفن العفوي في أبسط وأجمل تمثيلاته، ذلك أنهما تحملان عمق وبعد جمالي وفني أدهش كل من رآهما (وفود السياسية والثقافية...)، حتى أنهما وبعد افتتاح المتحف نالت نصيبهما من الدراسات التاريخية والأثرية لما تكتنفانه من معلومات عن المدن الإسلامية آنذاك، فهما غنيتان بالتفاعلات الرمزية ولا يمكن رصد كل المعاني والدلالات التي تحملهما إلا عن طريق التأمل العميق والمرجعي[3].

3-1-3-3-مقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الثقافي والاجتماعي

تنتمي هذه الرسالة الى الصور الجدارية الملونة بتقنية الفريسكو[4]. وتشتمل على عناصر تشكيلية متنوعة منها ما هو انشائي كالعمارة والسفن ومنها ما هو طبيعي كالتشكيلات النباتية والأرض والمسطحات المائية، وتصور الجدارية نظاما اجتماعيا بخصائصه الثقافية والفكرية والفنية، كما تصور طريقة عيش سكان هذا النظام وأهم أساليب التي اعتمدوها في كسب رزقهم (الزراعة والتجارة والصيد البحري).

[1] مفرج جمال، مرجع سابق.

[2] الشريف طارق، مرجع سابق، ص 222.

[3] علي قشي لطفي، مرجع سابق.

[4] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

إن عمارة مدينة تونس تؤكد أكثر من غيرها على طابعها الإسلامي الصرف، وعدم اقتباس مساجدها من الكنائس والمعابد العتيقة، فعمارة مدينة تونس شاهد على الفن الإسلامي، ذلك أنها حافظت على معالمها المعمارية على شكلها الأول وعلى طابعها الإسلامي الخاص. واختص بناؤو تونس بطريقة عمارة مميزة، من ذلك الدعائم التي تشد الأقواس وتدعم القباب، بالإضافة إلى جمالية النقش على لوحات المحاريب والجدران والأبواب.

ب-المجال الابداعي في الرسالة

ب-1-سنن الخطوط والاشكال

اشتملت الجداريتان على شكل مدينة تونس بجانبها الحضاري والثقافي والاقتصادي والسياسي، حيث شكلت عمارة المدينة أهم عنصر في الجدارية وتحتل مساحة 40 % من الحجم الإجمالي للصورة، وذلك لإظهار جمال مدينة تونس وإبراز أهم ملامحها، كما قام الحاج يوسف بتصوير الطبيعة المحيطة بالمدينة. وساهمت هذه التشكيلات في إضفاء لمسة فنية ذات بعد جمالي على الصورة.

وتضمنت الجدارية مجموعة كبيرة من الأشكال والخطوط نذكر منها:

ب-1-1-الخطوط

يعتبر الخط من أبرز عناصر الفنون المرئية، فهو بإمكانه أن يعبر عن الحركة أو الكتلة، فالحياة لا يمكن التعبير عنها فقط بالمعنى الواضح للأشياء المرسومة بل عن طريق الإشارة المتحركة (إخضاع الخط للملاحظة التقييمية للعين) حيث عبرت الخطوط المكونة للجدارية على حركية ونشاط كبير نستعرضه من خلال ما يلي:

الخطوط المستقيمة: مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب). وهي خطوط تتميز بالوضوح والجلاء، ومن أبرز الخطوط المستقيمة التي اشتملت عليها الصورة نذكر[1]:

- **الخطوط العمودية:** وترمز إلى الاتجاه والاندفاع والانتصاب.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص 13-14.

- **الخطوط الأفقية:** لا تحدد الاتجاه ولا الحركة وتركز على المساواة.
- **الخطوط المنكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار)، وترمز إلى التغيرات المفاجئة الصعبة التتبع والتنبؤ.
- **الخطوط المنحنية:** مثلت الخطوط المائلة أيقونياً (الأسقف، الساريات، الأشجار، الاشرعة، المجاديف). وترمز إلى الليونة والسلاسة.

ب-1-2-الاشكال

يعد الشكل من أكثر العناصر المكونة للعمل الفني إثارة وصعوبة، فهو يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافزيقية (شكل نسبي/ مطلق)، الشكل النسبي الذي ورث جماليته من الطبيعة. أما الشكل المطلق هو الصورة المقلدة للأشياء الحية. وتضمنت صورة مدينة تونس أشكالاً مطلقة نذكر منها:

- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، أفواه المدافع، مراوح الطواحين الهوائية، الأهلة، فتحات). وترمز الدائرة إلى الاكتمال والوحدة.
- **المربع:** مثل المربع أيقونياً كل من المباني، والقصور، والمساجد، والأضرحة. وهو رمز العناصر الأربعة (الماء، الهواء، التراب، النار)، ويرمز المربع للأنهار الأربعة في الجنة في العهد القديم. وهو الشكل الرمزي للاستقرار بامتياز، وله دلالات رمزية وأسطورية عديدة.
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (الأسقف الهرمية الشكل، أشرعة السفن، المداخل، الأعلام). وهو رمز للتواصل بين الأرض والسماء بين الأدنى والأعلى، رمز يربط بين القاعدة المتسعة والقمة الضيقة وكأنه هرم الحياة التي يوجد في قاعدتها الأغلبية وعند قمتها الأقلية بما يحمله المصطلحان من رمزية[1].

خضعت جداريتا مدينة تونس لقانون الأنساق، فرغم التباين والاختلاف في التشكيلات الداخلية للصورة في الأشكال والخطوط والألوان، فالأشياء الفرعية تبدو منسقة بالنسبة للمكونات الأخرى.

[1] المرجع السابق، ص-ص 17-43.

ب-1-3-المستويات: انطوت جداريتا مدينة تونس على مستويات رأسية ترمز إلى الأعلى، السماء، الفضاء...، بالإضافة إلى مستويات أفقية ترمز إلى السكون. في حين ترمز السطوح المائلة كالسقوف إلى حركية الصعود والنزول .

ب-1-4-الأجسام: تعددت رمزيات الأجسام المكونة للصور مدينة تونس حسب نوعها وطبيعة تكوينها:

- **الأجسام الدائرية:** توحي بالحركة.
- **الأجسام المخروطية:** تدل السماء.
- **الأجسام المربعة والمستطيلة:** تشير إلى السكون والثبات.

ب-1-5-الحيزات والفراغات: احتوت جداريتا مدينة تونس على حيزات وفراغات مملوءة بالأشكال والأجسام المختلفة ذات الخصائص القاعدية، وأوحت بالثبات والانسجام والتناغم.

ب-2-السنن اللونية

اللون هو عبارة عن طاقة يتم ادراكها بواسطة عيني الإنسان، وخلال التاريخ القديم أدرك الانسان أهمية هذه العنصر وخصائصه المميزة وبخاصة اللون الطبيعي، حيث تتغير الألوان من في الطبيعة من منطقة لأخرى. وتشكل الظاهرة اللونية في جداريتي مدينة تونس جزءاً من الانطباع البصري واللوني للصورة ككل، فهي تعكس الطبيعة، ونوع المواد المستخدمة في إنشاء المباني وتزيينها.

ب-2-1-الصبغة اللونية

وهي الدلالات الصريحة التي يتفق عليها أكثر من شخص[1]:

- **اللون الأبيض:** مثل اللون الأبيض أيقونياً (واجهات المباني، الأشرعة، الستار، القباب والمآذن)، واللون الأبيض هو أساس الألوان ويدل على الوضوح والنقاء والجمال ويمثل الفطرة وكل ما هو سامي.

[1] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

- **اللون الأسود:** مثل اللون الأسود أيقونياً (السفن، الفتحات)، ويرمز إلى الحزن والكأبة والجهل والاستياء، حيث يمثل اللون الأسود كل ما هو سيء إذ يفرض اللون الأسود سلطته بقوة والذي يدل على الحزن المرتبط بالموت.
- **اللون الرمادي:** مثل اللون الرمادي أيقونياً (الأسقف، بعض الواجهات)، ويرمز الرمادي إلى التداخل والنفاق والضبابية في كل شيء، وبهذا يعكر اللون الرمادي امزجة الناس ويمنعهم عن رؤية حقيقتها.
- **اللون الأحمر**: مثل أيقونياً (الأرض، الستار، الزخارف الهندسية، القباب، الأقواس، نوافذ)، وتعددت دلالات اللون الأحمر فكثيراً ما ارتبط بالدم والمتعة الجنسية، وهو لون جريء ويرتبط بالعنف والنار والقوة.
- **اللون الأزرق:** مثل اللون الأزرق أيقونياً (البحر، بحيرة تونس، الستار، الأرض)، وللون الأزرق سمة غالبة هي الصفاء والامتداد إلا أنه يخرج إلى دلالات أخرى، منها ما يدخل تحت معنى الموت والعداوة، ومنها ما يدخل في الكأبة والحزن والضياع.
- **اللون الأخضر:** مثل اللون الأخضر أيقونياً (الأشجار، النباتات)، ويوحي اللون الأخضر بالصورة والرزق، ويدل على السواد في اللغة العربية، وهو لون من الألوان الطبيعية يدل على النماء في دنيا البشر، وعلى السعادة والهناء والخلود في الأخرة.

ب-2-2-القيمة اللونية: هي مقدار تألق والجلاء اللونية أو العتمة اللونية في علاقة الألوان باللون الأبيض والأسود ويمكن رصد ذلك من خلال المعادلة التالية:

- الأزرق +الأبيض= الأزرق الفاتح.
- الأخضر + الأسود= الظل اللوني للأخضر.
- الأحمر+ الأسود= الظل اللوني للأحمر.
- الابيض+ الأسود = رمادي.

الأزرق الفاتح +الظل اللوني للأخضر+ الظل اللوني للأحمر + الرمادي = درجة لونية.

ب-2-3-شدة الكثافة: هي شدة اللون ومقدار الصفاء، وتشير إلى درجة تشبع باللون بالصورة ونقاءها من المكونات اللونية الأخرى كاللون الابيض والأسود والألوان التي اعتمدها الحاج يوسف في لوحته قليلة الكثافة لأنها تتضمن مزيج لوني، حيث أضاف الحاج يوسف اللون الأبيض والأسود بدرجات متفاوتة إلى الألوان ليحصل على ألوان قليلة الكثافة.

ب-2-4-التشبع اللوني: هو امتلاء اللون ونقائه من الضوء بمعنى قوة اللون أو خفوته، بمعنى اننا نرى لونين من نفس العائلة ولكن واحد منهما مخلوط بلون حيادي كالأبيض أو الأسود. فاللون الأبيض رقم في أشرعة السفن أكثر نقاء من الأبيض في واجهات المباني لأن اللون الثاني مزج مع نسبة قليلة من الأسود ما جعله يميل إلى اللون الرمادي.

ب-3-السنن التشكيلية

ب-3-1-عمارة مدينة تونس

تعد العمارة مساحة تتفاعل فيها العلامات والتشكيلات من خلال الخطوط والاشكال والألوان، التي تمثل نقطة انطلاقة لإيحاءات ناتجة طبيعيا وثقافياً، فتكون محورا أساسيا لفهم ديناميكية التواصل، ولغة الاتصال في الصورة الجدارية لم تشتمل على العمارة فقط، بل حتى على تشكيلات طبيعية تحتوي هي الأخرى على دلالات متنوعة.

المباني: حيث اتجهت مدينة تونس إلى الامتداد الرأسي، فإعمار الأرض قيمة إسلامية، كما أن الإسلام نهى عن التطاول في البنيان، ويحقق ذلك عدم الكشف عن الجار من جهة وعدم منع الهواء والشمس عنه من جهة أخرى، إن كانت المآذن بارتفاع رأسي تمثل استثناء من الامتداد الأفقي في عمارة المساجد.

أرجواد الريح (الطواحين الهوائية): بالمفهوم الضيق فإن طاحونة الهواء منظومة تستعمل لأجل طحن الحبوب وتعمل بقوة الرياح، لكن غالباً ما يشير المصطلح على أي الة تحول طاقة الهواء إلى

طاقة دوارة[1].حيث تظهر بعض طواحين الهواء في ميناء مدينة تونس، وهو ما يظهر أن التونسيون الذين يقطنون بمقربة من البحر قد استفادوا من حركة الرياح في طحن الحبوب التي يجنونها طيلة العام، وترمز الطواحين للرزق الكثير والحركية الدائمة.

العمائر الجنائزية: تزخر مدينة تونس كما باقي مدن المغرب العربي بالعديد من الأضرحة ومقامات أولياء الله الصالحين التي يقصدها العامة والخاصة للتبرّك بكراماتهم والتوسّل بهم لقضاء الحوائج وتفريج الكرب فهذه الأضرحة منتشرة من الشمال إلى الجنوب مثل زاوية سيدي محرز، وزاوية عبد القادر وغيرها[2]، وترمز العمائر الجنائزية للموت والأخرة وعند البعض رمزاً للبركة والخير.

التشكيلات الدفاعية: أحيط ميناء مدينة تونس بسور من حجر وقد جهز بأبواب وأسوار بفتحات وأبراج للدفاع والحراسة. كما تظهر الجدارية الأسوار العالية والحصون المنيعة والقلاع المتينة، والمنارات الطويلة المتخصصة للمراقبة والدفاع والتي تنتشر على حدود المدينة وفي قلب الميناء، وقد شيدت لصد الحملات العسكرية الأجنبية على المدن التونسية من الهجمات الإيطالية والإسبانية...الخ. وتتميز نمط بنائها بالنمط المعماري العثماني ولم تكن ذات فن وجمال لوظيفتها العسكرية التي كانت تراعي القوة والصلابة، وتدل التشكيلات الدفاعية على الأمن والسلم.

المدافع: هي قطعة عسكرية تستخدم لإطلاق القذائف على الأهداف الثابتة أو المتحركة، في البر أو في البحر، ويوحي المدفع بالقوة والخوف[3].

الستارة: تعلو جداريتا مدينة تونس ستارة، وهي كل ما يسدل على نوافذ المنازل والأبواب منعاً للناظرين، وحماية من الشمس، وترمز إلى الستر والحشمة وحفظ الله.

---

[1] مؤسسة صندوق القدس، **طاحونة الهواء التاريخية ميشكينوتشاننيم**، القدس فلسطين المحتلة، مركز المؤتمرات الدولي، 2012م، ص 8.

[2] **الزوايا والمقامات من وجهة نظر أخرى**، http://www.babnet.net/festivaldetail-59519.asp، يوم 19 مارس 2017، على الساعة 14:07.

[3] **المدفع**، https://ar.wikipedia.org/wiki/مدفع، يوم 07 أبريل 2017، على الساعة 17:35.

الأعلام والرايات: انطوت جداريتا مدينة تونس على تشكيلات لأعلام ورايات مثلت أيقونياً بمثلث يتخلله هلال ذهبي، وهو رمز للدولة العثمانية حيث كانت تونس ولاية عثمانية، ويرمز هذا العلم في الثقافة العثمانية إلى انعكاس ضوء القمر على دماء الشهداء التي كانت مثل البحيرة في حرب كوسوفو[1].

ب-3-2-الصفات الخارجية للوحدات الإنشائية

ب-3-2-1-الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

الواجهات: تمتاز واجهات مباني وقصور مدينة تونس بالبراعة في وضع العناصر الزخرفية على جدران المنازل بمختلف مواد الحجارة والرخام وكذلك السنجات المزررة وهي بذلك لا تتوفر على الظلات مثل منازل الجزائر لتقيها من الشمس والمطر[2].

الفتحات: تمثل الفتحات أهمية كبيرة في التأثير على خواص التشكيل البصري للواجهات وقد اختلف التعبير عنها باختلاف المباني، ففي العمارة التونسية أخذت الفتحات طابعاً ديناميكياً تعطي إحساساً بالحرية نتيجة تعدد الفتحات وتنوعها وتغير مواضيعها. وانطوت الوحدات العمرانية لمدينة تونس على الفتحات التالية:

- **الأبواب:** وهي عبارة عن فتحات عميقة مستطيلة الشكل في مسقط أفقي: عمقها يقارب عرضها، وعرضها يقارب نصف طولها. ولقد احتل عنصر الباب أهمية كبيرة في الأعمال الإنشائية في العمارة التونسية، ويعد الحد الفاصل بين ما هو غير مقدس (دنس الخارج) إلى ما هو مقدس، ويرمز إلى الترحيب والكرم ويرمز بارتفاعه ورأسيته إلى التطلع إلى القدسية.

[1] العلم التركي عبر التاريخ، http://www.turkpress.co/node/5886، يوم 15 أفريل 2017، على الساعة 19:59.

[2] محمد الطيب عقاب، مرجع سابق، ص 107.

- **النوافذ والشبابيك:** هي فتحات تستخدم للتهوية والإضاءة والتوجه نحو الخارج، وتتميز نوافذ مدينة تونس بأنها واسعة من الخارج وديقة من الداخل لتوسيع زاوية الرؤيا من جهة وتخفيف كمية الإضاءة من جهة أخرى. وكثيرا ما ارتبطت النوافذ بالرموز الدينية والروحانية كالتوحيد[1].

الأقواس: لعبت الأقواس دورا مهما في العمارة التونسية وهي عبارة عن عنصر معماري مقوس يتركز على نقطة واحدة أو أكثر ويشكل بعض فتحات الواجهات التونسية ويرمز القوس النصف الدائري إلى الموت في حين يرمز القوس المدبب إلى السماء والمطلق.

الأعمدة: من أهم التشكيلات الإنشائية في العمارة التونسية حيث استخدمت في دعم السقوف والجدران ويرمز العماد إلى الأساس والسند وكثيرا ما يرمز إلى أركان الإسلام وخاصة الصلاة[2].

ب-3-2-2-التشكيل المعماري

القباب: هي أحد النماذج التكوينات الهندسية المرتبطة بالعمارة التونسية التي ظهرت بعد دخول الإسلام إلى تونس، وهي عبارة عن بناء دائري المسقط مقعر من الداخل مقبب من الخارج وترمز إلى السماء.

المآذن: هي مكان لرفع الأذان وترمز إلى المكان المنير الذي ينبعث منه نور أوقات الصلاة، توحي بالجمال وترتفع كالسهم نحو الفضاء السماوي الرباني وكأنها أدرع ممتدة إلى الله عزوجل وبالتالي هي رمز للمسلم المتعبد.

الأهلة: تظهر فوق العمارة الدينية والجنائزية كالمساجد والجوامع والزوايا...إلخ. ولها وظائف دينية صريحة متوارثة عبر الأجيال لتشير إلى اتجاه القبلة، وترمز إلى الهلال الذي يعتمد عليه المسلمون في توقيتهم[3].

---

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص-ص 63-66.

[2] المرجع السابق، ص-ص 86-89.

[3] المرجع السابق، ص 101.

المستويات: تختلف المستويات تبعاً لشكلها، وتبعاً لوضعها في المستوى الرأسي، فالمستويات الأفقية أوحت بالسكون، في حين أوحت المستويات الرأسية بالاتجاه والاندفاع نحو الأعلى، بينما أوحت المستويات المائلة بالحركة الصاعدة والهابطة تبعاً لمكان الرؤية.

الكتل والأجسام: اشتملت جداريتا مدينة تونس على أجسام كروية أوحت في أغلب أوضاعها بالحركة في حين دلت الأجسام المخروطية على الثبات، أما إذا زاد ارتفاعها فتوحي بالصعود والانطلاق[1].

الفراغات: لقد كانت الفراغات في مدينة تونس محدودة ومنضبطة جداً ولاستعمالات محددة، إما لحركة المشات أو الدواب مما حدده حق الطريق في الشريعة الإسلامية، أو للاجتماع أو التجارة، وهي في كل الأحوال أقل ما يمكن لخدمة السكان المحليين في تونس، وكانت الميادين والأسواق مجاورة لتشكيلات المساجد والجوامع.

ب-3-2-3-الصفات الحسية

تتميز التشكيلات المعمارية لمدينة تونس بالإيقاع المنتظم حيث كان هناك نوع من الحركة لحفظ المسافات البينية بين الوحدات البصرية، حيث قام الحاج بترديد الخطوط والأشكال وهذا الترديد لم يتم على وتيرة واحدة فقد كان هناك تنوع أكسب هذه الجدارية الثراء، واشتملت الجدارية على تكرارات في اتجاه العناصر، وإدراك حركتها حيث لجأ الفنان إلى التعامل مع مجموعات من العناصر التشكيلية (الأشكال، الألوان...) واستثمارها لبناء صيغة تمثيلية قائمة على توظيف هذه الأشكال دون الخروج عن الظاهر، وتميز عمله بالتنوع والتغير والتنغيم الإيقاعي دون أن يفقد وحدته الموضوعية حيث كان هناك تنظيم داخلي حافظ على هذه الوحدة .

ب-3-2-4-المؤثرات الخارجية

الألوان الخارجية: اعتمد الحاج يوسف في تلوينه لواجهات المنازل على اللون الأبيض واللون الرمادي مع اللون الأحمر الآجوري.

[1] بورواق أمل، مرجع سابق، ص-ص 157-158.

الاكساء الخارجي: إن الزخارف التي استخدمت في عمارة مدينة تونس لها معاني ودلالات رمزية تعبر عن معتقدات متوارثة مرجعها الأساسي الدين، فالأشكال المستخدمة مجردة وتتماشى مع ديننا الإسلامي الحنيف حيث أنها خالية من التصوير، وقد ابتعد المعماري التونسي عن محاكات الأشكال الطبيعية واعتمد على التمثيل. وزينت المباني من الخارج بعناصر زخرفية زادتها بهاءً حيث نلاحظ زخارف هندسية ونباتية على واجهات المباني وعلى الأعمدة، أضفت جمالية على الهيكل الخارجي للمباني[1].

ب-3-3-السفن والمراكب

اشتملت جداريتا مدينة تونس على تشكيلات متنوعة للسفن البحرية، منها ما هو حربي للدفاع عن الميناء والسواحل المحيطة به ضد الهجمات الأجنبية، بالإضافة إلى السفن التجارة والصيد البحري، هذا التنوع يوحي بحركية ونشاط اجتماعي واقتصادي وسياسي ميز هذه المدينة الساحلية. ومن أبرز السفن ما جاء في الأرشيف الوطني الفرنسي[2]:

- سفينة بركندة.
- سفينة بلاقرة.
- سفينة سكونة.
- سفينة فرقطون.
- سفينة بلانديرة.
- سفينة قليوطة.

وكان أغلب هذه الأنواع من السفن مستعملا في الإيالات المتوسطة المجاورة كطرابلس والجزائر، وحتى في العاصمة العثمانية إسلامبول، مصر.

---

[1] بوسنان حسن، مرجع سابق.

[2] رسالة بعث بها القبودان دريا محمد خسرو باشا إلى حسين باشا عام 1827 م من خلال إرسال سفن جزائرية إلى البحر الأسود لمساعدة العثمانيين الذين كانوا في حرب مع روسيا، موجودة في مخطوط 37، مراسلات دايات الجزائر، المكتبة الوطنية بتونس، ص-ص 58 -60. http://defense-arab.com/vb/threads/66087/ ، يوم 17 مارس 2017، على الساعة 19:14.

ب-3-4-رمزية المفردات التشكيلية الطبيعية

ب-3-4-1-التشكيلات النباتية

الأشجار: إن للشجرة إيحاءات تؤدي بالإنسان إلى التفكير والتمعن في مصيره، واختلفت المعاني والدلالات التي تحملها الشجرة حسب نوعها لكن على العموم ترمز الى السلوك وارتقاء الكائن[1]، ومن أبرز الأشجار التي اشتملت عليها الصورة الجدارية للمدينة نذكر:

- **شجرة الصنوبر الحلبي:** ترمز إلى التجدد والبعث.
- **شجرة الفلين:** ترمز للعزة والعزيمة.
- **البلوط:** هي من الأشجار القوية المعمرة تمتد فترة حياتها من 500 إلى 2000 سنة وهي من الأشجار الدائمة الخضرة وترمز هذه الشجرة إلى العلو والسمو والاستمرارية، وكانت **السنديان** مكرسة لإله الرعد زوس في اليونان، وهي ترمز إلى شرائط الجندل.
- **شجرة الزيتون البري:** ترمز شجرة الزيتون إلى النور، الشفاء، القوة ... فهي مشحونة بالرموز وهي من الأشجار المقدسة عبر العصور، وخاصة في دين الإسلام.
- **السرو:** وهي شجرة جنائزية، وحتى يومنا هذا تزيين بها المقابر في بلدان البحر المتوسط[2].

النباتات: اشتملت جداريتا مدينة تونس على تشكيلات لنباتات كالحشيش ذلك أن الفنان قام بتلوين بعض المساحات اللونية بالأخضر. وترمز الى الخصوبة والرزق والانبعاث[3].

الأرض: هي رمز الخصب والخصوبة كذلك، ولها علاقاتها مع الولادة والموت[4].

---

[1] **رمزية الشجرة في الثروات الاسلامية**، http://cheikh-bentounes.blogspot.com/p/blog-page_67.html ، 20 مارس 2017، 13.07.

[2] سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص324.

[3] المرجع السابق، ص-ص 278-323.

[4] المرجع السابق، ص، ص 254، 331.

ب-3-4-2-المسطحات المائية

البحر الأبيض المتوسط: كثيراً ما نسب للماء الحياة والطهر، وهو أمر متفق عليه عالمياً ففي كافة الثقافات تقريباً، يستخدم في التطهيريات الطقوسية، عند المسلمين، والمسحيين ومصدر للرزق. ويدل البحر على ازدهار التجارة وصيد الأسماك، وصور لنا الفنان من خلاله منظومة من الرموز والمعاني التي تدل على النشاط وحركية اقتصادية لميناء تونس.

بحيرات مدينة تونس: هي بحيرة تقع بين مدينة وخليج تونس،وكانت البحيرة تمثل جزءا من الخليج قبل أن تعزل عنه في القرن السادس عشر بفعل تراكم الطمي المتأتي من روافد وادي مجردة ووادي مليان[1].

3-1-3-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

قراءة الدلالات التي تحملها جداريتا مدينة تونس، يمكننا من الانتقال من الاستعاري إلى الواقعي، وتصيُد العلاقة بين الدال والمدلول يفضي إلى بناء قاموس للمدينة تونس، يكون أساسه عالم من الدوال المترابطة، فمدينة تونس كالكتابة والمتلقي هو القارئ، وهذه القراءة تستند على العلاقة بينه وبين هذه المدينة، فحين يرى المتلقي المدينة على أنها تشكيلة من الرموز البصرية واللغوية، يتحول من خلالها إلى معبر للكلمات والتراكيب، وبقايا الصيغ، وبذلك تسقط كل اللسانيات التي لا تؤمن إلا بالحرف والكلمة والجملة، وتزدحم داخله جمل أخرى، ثقافية هذه المرة، تتجاوز المكتوب، تصنع من تقسيمات الفضاء في المدينة، هذه التقسيمات التي أدركها كلود ليفي ستروس في قرية البرورو، إذ درس المجال فيها دراسة دلالية، وخلص إلى أن التميز بين الكتابة بالورق، والكتابة بالحجز[2].

[1] بحيرة تونس، https://ar.wikipedia.org/wiki/بحيرة تونس، يوم 16 أفريل 2017، على الساعة 10:18.

[2] بوعزيزي محسن، مرجع سابق، ص 192-193.

أ-1-العلامات البصرية التشكيلية

أ-1-1-التحليل المورفولوجي: وردت جداريتا مدينة تونس في إطار مستطيل، والمستطيل كما نعلم تستريح له العين.

أ-1-2-التحليل الصوري

التأطير: على الرغم أن الإطار في حالة استخدامه يحاول خلق إحساس بالوحدة الموضوعية، من خلال ضم أجزاء الصورة بعضها ببعض، وزيادة قوة لفت النظر إلا أن الفنان اعتمد على التدرج اللوني، ولون كل مساحات الصورة، وهذه الوحدات في بعض الأحيان تعني استخدام إطار، وهو ما يزيد دقة النظر.

اختيار الزوايا: تكتمل زاوية النظر عندما ترتبط العين بالشيء المنظور له، وقد ركز الحاج يوسف من خلال جداريتي مدينة تونس على زاوية النظر High Angle في جدارية رقم 2 وعلى زاوية النظر **تصوير بمستوى النظر Normal Angle Level Angle** في الجدارية رقم 1.

حركة العين: إن حركة العين الطبيعية تسير من اليمين إلى اليسار وفق أحرف اللاتينية (ZTSLJCL)، وقد جاءت حركة العين في هذه الصورة وفق الحرف C.

مركز البصري: من المؤكد أن لكل صورة مركز بصري ومركز هندسي، فالمركز الهندسي هو مكان تلاقي الأضلاع أما المركز البصري فيرتفع عنه بـ 5° إلى اليمين، وهو ملائم لعرض الفكرة أو الموضوع، ويظهر من خلال الجداريتين أن الحاج يوسف قام بتوزيع تشكيلات الصورة بطريقة تجعل من مركز مدينة تونس تقع في المركز البصري.

الضوء والظل: إن تدرج الضوء والظل على سطح ما بحسب انحنائه، والمرتبط بوجود الظلال الخاصة، مقياس مهم يُظهر الأشياء بأنها ذات طبيعة جامدة، وهذه المتغيرات كلها تعطينا معلومات مهمة عن العُمق في الصورة، إلا أنها تفتقد إلى الدقة، وما نموذج أبسط من ذلك حول هذا المنظور[1]، حيث مكنتنا هذه التدرجات من معرفة العمق الدلالي للتشكيلات الهندسية والطبيعية في الجداريتين، حيث ساهمت هذه المتغيرات في إبراز بعض التشكيلات وأخفت آخري.

[1] أومن جاك، مرجع سابق، ص41.

وتضاء جداريتا مدينة تونس إضاءة طبيعية وصناعية، فالجداريتان مقابلتان لحديقة البرتقال وهو ما يوفر إضاءة جانبية الطبيعية، كما أنهما تضاءان أيضا صناعياً باستخدام مصابيح كهربائية توفر لهما إضاءة المنتشرة[1]، حيث يوجه الفيض الضوئي فيها بنسبة أربعين بالمائة إلى الأسفل والباقي في جميع الاتجاهات، واعتمدت لانعدام الظلال الحادة.

أ-2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-البعد السيكولوجي للتأطير

لم تأتي صورة مدينة تونس في إطار موحد حيث وزعت تشكيلاتها على اطارين وبالتالي لم يشتمل الإطار على كل العناصر المكونة لها، ولم يحترم الفنان كل الأبعاد والمقاييس لكل أطراف التأطير، وهو ما لم يحقق توازن والتناسق بين العناصر التشكيلية، وهو ما يربك المشاهد نفسيا.

أ-2-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا

بما أن مدينة تونس مصورة على جداريتين، فلقد صور الحاج يوسف المدينة بالاعتماد على زاويتي نظر الأولي زاوية فوق مستوى النظر **High Angle** وفيها تكون زاوية النظر فوق مستوى منسوب العين، أي فوق مستوى الخط الأفقي. ويكون النظر موجهة إلى أسفل ويتم التصوير فيها من أعلى إلى أسفل. وهذه الزاوية من الزوايا الحرجة إذا ما صورت موضوعاً فهي تميل (إلى التقليل من قيمته وأهميته. ويمكنها ان تجعله يبدو ضعيفاً وقابلاً للسقوط والهزيمة). إذ تميل إلى تصغيره، إلى سحقه معنوياً بخفضه إلى مستوى الأرض، كذلك بإمكانها أن تدل على الانعزالية والوحدة والوحشة والضياع أمام الأشياء الأوسع والأكبر، ويمكن لهذه الزاوية أيضاً ان تخلع عن الموضوع شعوراً بالوحدة والانقباض النفسي والانهزام والقلق.

أما الزاوية الثانية التي اعتمدها الفنان هي **زاوية** وفيها يكون مستوى النظر منسوب لعين المشاهد حيث يتم التصوير بشكل أفقي وبارتفاع يقارب 150 سم، بدءاً من الأرض ونستطيع ان نطلق صفة (الزاوية المحايدة) على هذا النوع لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة كما

[1]بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

إنها ليست تحريضية وهي أقل الأنواع قيمة دراماتيكية بفعل المعالجة ذات الميل الواقي فيها. لذلك يقترن استخدامها بعرض الموضوع بتقريرية فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة[1].

وفيما يخص تقريب وابعاد بعض التشكيلات الإنشائية، لاحظنا أن الحاج يوسف أضفى نوع من الواقعية على الصورة ولم يعدل في أحجام الأجسام والكتل.

أ-2-3-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية

لا تقتصر استخدامات الألوان في الصور الجدارية على النواحي الجمالية، أو لاستثارة الإحساس بالبهجة والانشراح، وإنما تستخدم كذلك لأغراض وظيفية وأهداف علمية يعد عنصر الجمال والمظهر أمراً ثانوياً. واستخدم الحاج يوسف الألوان لأغراض وظيفية متنوعة معتمداً ومرتكزاً في ذلك على أثارها النفسية، حيث تنوعت المعاني والدلالات الألوان التي اشتملت عليها الصورتان الجدارية لمدينة تونس وهي كالاتي[2]:

- **اللون الأحمر:** لون الأرض وبعد التشكيلات الإنشائية والزخرفية، يثير روح الهجوم والغزو والافتتان والشجاعة والثأر، ويخلق في الإنسان نوعا من التوتر العضلي، ويرفع من حرارة الجسم، وهو أكثر الألوان إغراء في الطعام.
- **اللون الأزرق:** لون ماء البحر الابيض المتوسط، لون مرتبط بظلام الليل يسبب الخمول والهمود ويرتبط بالطاعة والولاء والتضرع والابتهال إلى الخالق.
- **اللون الأخضر:** ترتبط دلالاته بروح الدفاع والمحافظة على النفس، ويبعث في النفس الإحساس بالطمأنينة والاسترخاء ويخفض من ضربات القلب ودرجة الحرارة، وعندما يكون الأخضر خالصاً يكون ذا إغراء قوي في الطعام لون الأطعمة الطازجة.
- **اللون الأبيض:** يرتبط بنور وضوء النهار يثير الإحساس بالأمن والطمأنينة والراحة النفسية.

[1] كاظم مؤنس، زوايا التصوير وأنواعها، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107 ، 29 مارس 2017، على ساعة11:14.

[2] أحمد مختار عمر، **مرجع سابق**، ص 151.

أ-2-4- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة تونس، حسب منظور يونج:

قمنا بتحليل دوافع الحاج يوسف حتى الآن وفق منظوري فرويد ويونج، وسنواصل مع الأخير والذي يرى أن سبب الإبداع الفني الممتاز هو التقليل من اللاشعور الجمعي مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويجعله يبحث عن اتزان جديد، وقال أيضا يونج أن الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في رموز، ذلك أن الرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضح بأي طريقة أخرى فهو يرى أن الرموز مادة ثرية لأنه تتجسد فيها الأنماط الأولية للاشعور الجمعي في أبلغ صورها[1]. وهو ما انكب الحاج يوسف على فعله في صوره الجدارية فهي لا تكاد تخلو من الرموز، وهذا الثراء أكسبها بعدا أيديولوجيا أسطورياً.

أ-3- العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونات التعيينية

اشتملت صورة مدينة تونس على تعيينات ثقافية واجتماعية ودينية وتاريخية مثل العمارة الإسلامية والزراعة والصيد. حيث سعى الفنان التعريف بالثقافة الإسلام حيث وبمجرد وقوع عين المتلقي على عليها يشعر بنوع من التطابق والتشابه بين ما تعرضه الصورة وتصوراته الذهنية عن المدينة.

أ-3-2-تحليل مدونة الوضعيات والحركات والإشارات

تموضع التشكيلات العمرانية للمدينة حول البحيرة في الصورة الثانية ومقابلة البحر في الثانية دليل على الأهمية الاقتصادية والاجتماعية لها. وموقع الشعائر الجنائزية في مناطق مترامية الأطراف في الجدارية التي كان يقطنها العلماء والصالحين...بعيدا عن هرج المدينة، وأصبحت فيما بعد مكان لأداء بعض الشعائر الشركية.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 32.

أ-3-3-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية:

1.اللون الأبيض: يدل اللون الأبيض في التراث الشعبي على السلم والسلام ويرمز الى الخير والتفاؤل والخلق القويم، أما في التراث الديني فيرمز إلى كل ما هو مقدس. ومارس للإله، ولأن اللون الابيض يرمز إلى الصفاء والنقاء، فالنبي عيسى عليه السلام كثيرًا ما مثل في لباس أبيض في الكتاب المقدس، وفي القرآن يرمز إلى لون وجوه الفائزين في الأخرة.

2.اللون الأزرق: يدل اللون الأزرق في التراث الشعبي يعد اللون الأزرق من الألوان القريبة من الأسود فهو رمز للألم والعذاب وورد عدة مرات للدلالة على الجن، أما في التراث الديني فورد في القرآن الكريم مرة واحدة في موازين الآخرة ليصل على المجرمين يلون عيونهم ويشوه وجوههم.

3.اللون الأحمر: يحمل اللون الأحمر دلالات عديدة ومتنوعة في المراث الشعبي حيث يشير إلى الألم والانقباض والمشقة والخطر والحروب مع ارتباطه بالنار مادة الشيطان ليعبر عن الإثارة والغواية الجنسية، أما في التراث الديني فيرمز إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو معتقد[1] .

4.اللون الأخضر: اللون الأخضر من أكثر الألوان استقرار في التراث الشعبي وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة فهو يرمز للخصب الذي يبعث على التفاؤل والجمال والرزق في نعيم الآخرة. في حين يمثل اللون الأخضر في العقيدة الإخلاص والخلود والتأمل الروحي[2].

[1]المرجع السابق، ص-ص 39-48.

[2]المرجع السابق، ص-ص 39-48.

أ-4-الجدول رقم (12): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

المستوى التعييني	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الإيديولوجي
	التشكيلات الإنشائية. التشكيلات الطبيعية. رسائل الألسنية.	مدينة تونس بداية القرن 19م	
المستوى التضميني	**الدال**		**المدلول**
	اعتماد الحاج أحمد باي على فنانين لتصوير المدينة أضفى قيمة انفعالية على الصورة وهو ما حقق الوظيفة الشاعرية، وتعبير المفردات العمرانية على مرجعيات أهل المدينة حقق الوظيفة المرجعية، ومن أهم الوظائف التي حققتها اللوحة هي الوظيفة البصرية حيث كانت صلة وصل بين الفنان والمتلقي.		أيالة تونس كأحد ولايات الخلافة العثمانية وقيمتها ووزنها الاقتصادي والاستراتيجي في حوض البحر المتوسط.

النسق الأيديولوجي: إن الحاج يوسف لم يقترح في تفسيره لجداريتي مدينة تونس معنى مخالف للمعنى الأصلي للعمل الفني، فالصورة مطابقة لمعناها التقريري، فتوزيع التشكيلات الانشائية والطبيعية على فراغات الحامل له مدلول والمتمثل في تأكيد البعد الحضاري والثقافي الإسلامي، فعمارة المدينة اتخذت من الجدارية فضاء تدور حوله باقي التفاصيل التي تمكن من فهم مدلولات وإيحاءات هذا العمل الفني.

مستوى الاتصال: هو مستوى يجمع كل الوحدات التشكيلية في الرسالة، الطبيعية منها والإنشائية (المنتجة)، بحيث يمكن استنباط معانيها من عمارة المدينة وتشكيلاتها النباتية وبعض الرسائل الالسنية التي تدل على أماكن وسط أيالة تونس كحلق الواد...، وذلك بالاعتماد على علم الإشارة، حيث تشير كل التشكيلات إلى أن هذه اللوحة الجدارية هي صورة لمدينة تونس في 1818م و1819م.

المستوى الدلالي: وهو رمزية التشكيلات التي اشتملت عليها مدينة تونس، فهناك رمزية دلالية في العمارة الإسلامية تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة زيارة الحاج أحمد للمدينة في رحلته إلى البقاع المقدسة وتأثره بعمارتها الإسلامية، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة التاريخية وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بتبعية أيالة تونس للخلافة العثمانية (الأعلام والرايات...).

مستوى المعنى (المعنى العويص): هل فهم الصورة بطريقة أخلاقية هي طريقة طبيعية حقيقية؟ وغير قابلة للتغير؟ وهل يتوجب فهم السلوك الاجتماعي ونمط التفكير من خلال العناصر التشكيلية حصراً؟ يرى بارت أن الصورة في أبنيتها الداخلية وأدوارها التي تجسدها مفرداتها المكونة لها إنما تجعل معيار السلوك والتفكير يبدو واقعاً حقيقياً وطبيعياً، فهي نتاج ثقافة معينة مرتبطة بحقبة تاريخية معينة[1]، فالصورة التي بين أيدينا هي نتاج ثقافة إسلامية ومرتبطة بفترة الحكم العثماني للمدينة، وتنظيم شكل وحدات الصورة بهذه الطريقة وبهذا التوزيع يوحي بمعاني غير محددة، فالمعاني المرسلة من عمارة المدينة ليست طبيعية، بل هي من ثقافة معينة (معاني ثقافية) لم تعط وإنما أنتجت وبالتالي فهي معاني أسطورية.

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

قد تحمل الملفوظات الأيقونية في طياتها تجليات الصورة البصرية، ذلك أن الرسائل الألسنية في الصور الجدارية تعمل كأيقونة، أي ما كتبه الفنان يصبح تمثيلاً لشيء مساوي له، فالملفوظات الأيقونية

[1] الأحمر فيصل، مرجع سابق، ص-ص 34-35.

قد تتحول إلى صورة أيقونية، على أساس التشابه الاستعاري، وكان لها دور كبير في إدراك التشكيلات المشار عليها في الصورة الجدارية[1].

اشتملت جداريتا مدينة تونس على بعض الملفوظات الأيقونية مثل:

- حلق الوادي.
- النصر.
- التاج.
- أرجواد الريح (طاحونة الهواء)
- تونس.

وهي أماكن في وسط المدينة وشعارات، سعى الحاج يوسف من خلال إدراجها إلى التسويق للمدينة والتعريف بجانبها الحضاري والثقافي، وهو ما نجح في تحقيقه بعد أن شكل علاقة تكاملية بين الرسائل البصرية والألسنية.

3-1-3-5-حوصلة وتقييم شخصي

- تقيد الصور الجدارية بأبرز قواعد الاتصال الأيقوني البصري المعتمدة في تقديم الرسائل البصرية والمتعلقة بالمدونة المورفولوجية. مما انعكس إجابا على الشفرات الباقية لتحليل الجدارية وعلى اتجاه العين التي مرت بطريقة طبيعية وعلى وضع المركز البصري الملائم.
- ولقد جاءت الجدارية عميقة في تمثيلها لصورة الذات كغيرها من الجداريات حيث بث الحراك الاجتماعي والاقتصادي للمدينة. ناهيك عن تضمنها لإيحاءات إيديولوجية تشير إلى المكانة الاستراتيجية للمدينة.
- تتجلى درجة التطابق الأيقوني في الصور الجدارية لمدينة تونس، بين التشكيلات العمرانية والمدينة الذي من المفترض أن تكون هي المقصودة، فالتفوق في اختيار أهم التشكيلات هام جداً في عرض الجانب الحضري للمدنية، فالتشكيلات العمرانية للمدينة هي الأيقونة، وفي نفس الوقت

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص 114.

مؤشر على الأوضاع الاجتماعية أو الثقافية، إلا أنه من الضروري أن تشارك تشكيلات المدينة في السنن حتى تتم العملية التواصلية.

- عن الالتحام الزمني بين ما تسرده الصورة ووقت إنجازها، يجعل من المشاهد يعايش الأحداث بنفسه ويعانيها من خلال من خلال تناسق جوانبها الفنية من تصوير أو توزيع في الوحدات والتشكيلات. وهو ما أكدته شاطو جميلة في بحثها عن تطبيقات النزعة الأيقونية في السيميائيات المعاصرة.

3-1-4- الصورة رقم (5-6): جداريتا مدينة طرابلس الغرب-ليبيا الرواق(D)، رحلتا الذهاب والعودة من الحج.

3-1-4-1-المقاربة الوصفية

أ-المرسل

الحاج يوسف فنان جزائري مبدع تعلم فن الرسم والتصوير وتقانتهما في بلاد مصر على يد أحد عمداء الفن في مصر، وقدم هذا العمل بمساعدة مجموعة من الفنانين، من مدينة قسنطينة، وهو من اقترح تجسيد هذه الرحلة.

ويعرض هذا العمل الفني في المتحف العمومي الوطني للفنون والتعابير الثقافية والتقليدية قصر الحاج أحمد باي، ويعد من أفخم القصور في الجزائر من حيث مساحته الشاسعة وجماليته الخلابة، يقع جنوب شرق مدينة قسنطينة بساحة سي الحواس حي القصبة، يتكون من أربع مستويات وثلاثة أجنحة رئيسة تفصل بينها حديقة النخيل، وحديقة البرتقال، ويتوسط القصر الجناح الإداري الذي يضم مجلس أو ديوان الباي.

ب-الرســـــــــالة

عبارة عن صورتين جداريتين لمدينة طرابلس الغرب بليبيا تم تصميمهما من قبل الفنان الجزائري "الحاج يوسف" ما بين سنة 1830-1835م، بتقنية الفريسكو وهي واحد من أشكال الفن التي يتم فيها استخدام الجبس كمادة لكسوة الاسقف أو الحوائط والرسم عليها بشكل فني ويعود سبب ابتداعهما الى الرحلة التي قام بها مع الحاج أحمد باي الى البقاع المقدسة بداية القرن 19م، والتي زار من خلالها عدد من المدن، وانبهر بثقافاتها وسحر عمارتها. وتوثق لفترة زمنية معينة مرت بها المدينة[1]، حيث كانت مدينة طرابلس وقتئذ تحت حكم الأسرة القرمانية حيث امتد حكمها من(1711_1837)، ولقد تميزت بداية القرن التاسع عشر بنوع من الفوضى وسوء الإدارة حيث لم تتغير أوضاع الحكم في ولاية طرابلس الغرب، ورغم قيام بعض السلاطين ببعض محاولات الإصلاحية مثل السلطان محمود الثاني(1808-1839) الذي قام بتغيرات مهمة في جميع نواحي الحياة التي أسهمت في تطور الدولة العثمانية إلا أن التدخل الأجنبي في شؤون الدولة العثمانية زاد الطين بلة وتظهورت الأوضاع الاقتصادية والسياسية لهذه الولاية وهو ما يظهر جلياً من خلال الصورة الجدارية فمقارنة بالجداريات الأخرى تفتقر الجدارية للحيوية

[1] مفرج جمال، مرجع سابق.

الاقتصادية والسياسية حتى الامتداد العماري. ورغم ذلك عمل يوسف باشا (1796–1823) أول حكمه على استتباب الأمن والنظام في طرابلس الغرب، فأصدر مجموعة من القوانين الصارمة بحق المقصرين، كما اهتم بالأسطول وتقويته وتحصين طرابلس من خلال تنصيب ولاة على الاقاليم كما فعل في فزان وبنغازي، وكثرت حروبه التي كان من نتائجها كثرة الاعداء[1].

شكل الرسالة: جاءت مدينة طرابلس الغرب في إطارين مستطيلين الأول بحجم (3×1.5)، والثاني بحجم (2×1.5).

نوع الحامل: جدار.

جـ–محاور الرسالة

جداريتي مدينة طرابلس الغرب بليبيا هي من أبرز الجداريات التي قدمها الحاج يوسف، حيث صور هذه المدينة، وقدمها على أنها مدينة حية ذات نشاط ثقافي وسياسي حيث كانت مدينة طرابلس محط ترحال الحجاج القادمين من شمال غرب إفريقيا والقاصدين البقاع المقدسة وتقع مدينة طرابلس الغرب شمال غرب ليبيا وتطل على البحر الأبيض المتوسط وتعد العاصمة السياسية والاقتصادية لليبيا.

فالصوران تجسدان مدينة طرابلس الغرب في بداية القرن 19م، ففي الجهة العلوية نجد ستائر منزلية، وتحتها نجد مدينة طرابلس بعمارتها ذات طابع إسلامي، وتحيط بها مجموعة لا بأس بها من الأشجار المتنوعة، أما أسفل الصورة نجد مساحات واسعة من الأراضي الزراعية، أما في الجدارية الثانية فنجد ضريح تحيط به تشكيلات طبيعية.

جـ–1–الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

إن أول ما يمكن ملاحظته عند مشاهدتنا لصورتي مدينة طرابلس هو الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو ما يعرف بصورة الصورة وهي:

[1]محمد علي محمد عفين، الحركة السنوسية وعلاقتها بالقوى الإقليمية والدولية'1841–1912'، رسالة ماجستير، العراق، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2004م، ص–ص 5–6.

جـ-1-1-رمزية المفردات التشكيلية الإنشائية

عمارة القصور

- واجهات.
- أسقف.
- أعمدة.
- الفتحات.
- قباب.
- الأهلة.

الستارة.

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية:

- أرض.
- التشكيلات النباتية.

جـ-2-الرموز البصرية غير المتعلقة: لم تشتمل جداريتا مدينة طرابلس الغرب على رسائل لغوية.

د-أهم السنن

د-1-سنن الأشكال والخطوط

د-1-1-الخطوط

- خطوط مستقيمة.
- خطوط منكسرة.
- خطوط منحنية.

د-1-2-المستويات

د-1-3-الأجسام

- هياكل منتظمة.

- هياكل شبه منتظمة.
- هياكل الغير منتظمة التشكيل.

د-1-4-الحيزات

د-2-السنن اللونية

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون البني
- اللون الأصفر.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الرمادي.
- اللون الأسود.

د-3-السنن التشكيلية

- المفردات العمرانية.
- المفردات الطبيعية.

هـ-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون البني.

و-التنظيم الأيقوني

يعد التنظيم الأيقوني حصيلة رؤية داخلية وصوفية للفنان من خلال حضور ذاكرة التجربة التي حفزت هذا التنظيم الخاص، وهو ما يشكل نقطة الانطلاق عند المتلقي لسلسلة من التفاعلات الشعورية، حيث استخدم الحاج يوسف في جدارية مدينة قسنطينة التنظيم الثابت للفضاء عبر عمودية الصورة

والخيال الممتدة، وهندسة الأرض والتضاريس المحيطة بالمدينة وتتابع الخطوط وتنوع الأشكال والتمثيلات الأيقونية.

جاءت جداريتا مدينة طرابلس الغرب في شكل مستطيل، حيث استخدم الحاج يوسف خطوط مستقيمة عمودية وخطوط منحنية أفقية، وفي عمق اللوحة تعددت وتنوعت الأشكال والتمثيلات الأيقونية حيث اشتملت على خطوط منكسرة ومنحنية عمودية وأفقية، وصور المدينة والتضاريس المحيطة بها بالإضافة إلى النباتات والأشجار.

حيث نلاحظ مكعبات تمثل أيقونيا القصور، تتخللها مربعات ومستطيلات أفقية وهي تمثيل أيقوني للفتحات ويعلو القصور أشكال نصف دائرية يعلوها خط منحنى انحنائه جهة الشرق كتمثيل أيقوني للقباب، كما تنطوي مباني القصور على أشكال نصف دائرية وأخرى دائرية في الجهة العليا لكتلة القصر كتمثيل أيقوني للزخارف الهندسية، كما يتخلل وسط القصر خط منحني عمودي يعلو خطين مستقيمين أفقيين كتمثيل أيقوني للمدخل.

في أعلى الصورة الجدارية خطوط منحنية مقلوبة ملونة بالأزرق والأحمر والأبيض تتدلى منها خطوط متشابكة كتمثيل أيقوني لستائر المنازل.

وفي الجهة السفلية للجدارية نلاحظ مساحة لونية كبيرة تتخللها منحنيات أفقية باللون الأسود والأزرق كتمثيل أيقوني للأراضي الزراعية وخضرة الحشيش، فيها أيضا بعض الخطوط العمودية ذات نهايات متشعبة في شكل خطوط منكسرة كتمثيل أيقوني للأشجار.

ي-مجموع المحاور

1) الستار.
2) القصور.
3) الأرض.
4) التشكيلات النباتية.

ز-المعنى الأول الظاهر: صورة لمدينة طرابلس الغرب بداية القرن 19م.

3-1-4-2-المقاربة النسقية

أ-النسق من الأعلى: الرسالة البصرية

تمثل الجداريتان التي بين أيدينا صورة لمدينة طرابلس بداية القرن 19م وتعد هذه الصورة وثيقة مرجعية للزيارة التي قام بها الحاج أحمد باي للمدينة في رحلته ذهابه وعودته من الحج، وتعد هتان الجداريتان مرجع لعديد من رجال الثقافة والباحثين الجامعيين والمؤرخين، وتحمل العديد من العلامات البصرية ومن الصعب استخراج جميع تمثيلاتها.

هاتين الجداريتين تسمحان بالعودة زمنيا الى تلك الفترة ومعايشة الأحداث التي واكبت رحلة الحاج أحمد باي الى البقاع المقدسة. حيث أنجزتا كما ذكرنا سابقاً من طرف الحاج يوسف ومجموعة الفنانين من مدينة قسنطينة، واعتمد في إنجازهما على تقنية الفريسكو، وتتطلب تقنية الفريسك إعداداً طويلاً ودقيقاً، حيث قام الفنان بترطيب سطح الجدار الذي نفد عليه الرسم، تم تغطيته بطبقة من "المونة"، وبعد جفافها قام بتغطيتها بطلاء أخر أكثر نعومة من سابقه، ثم قام بالرسم بسرعة مستخدماً فرشاته[1].

وتنتمي هتان اللوحتان إلى المدرسة الواقعية[2]، وهي مدرسة تربط بين الواقع وطريقة تمثيله على الورقة ومدى قربه وبعده عن الأصل. وتدخل عوامل مختلفة عند إعادة الرسم وهي بالتالي أكثر ارتباط بالمشكلة الأساسية وهي إدراك الواقع وإعادة تصويره وتباين الواقع المدرك والواقع المعاد تصويره مع الواقع الحقيقي، وهو نقطة الاختلاف بينها وبين المدرسة الكلاسيكية. حيث عبرت هذه الصورة عن واقع عصرها فظهرت الأشياء كما هي في عصر الذي صورت فيه. واقتصر الفنان يوسف على تصوير الحياة اليومية في المدينة من صناعة وزراعة...، والمدرسة الواقعية تُصور المباني كما هي بأدق تفاصيلها بمميزاتها وحتى عيوبها[3].

[1] عبد الرزاق السمان، **تقنات الرسم والتصوير**، ط1، سوريا، منشورات جامعة دمشق، 2008م، ص21.

[2] مفرج جمال، مرجع سابق.

[3] الشريف طارق، مرجع سابق، ص228.

ب-النسق من الأسفل

لقد شكلت جداريتا مدينة طرابلس الغرب علامة فارقة إضافة إلى الجداريات الأخرى في الفن الجزائري لما تحمله من بعد جمالي وعمق تأويلي يصعب على المتلقي استقائه بسهولة، فلقد استوقفتا العديد من الزائرين بمختلف تخصصاتهم وميولاتهم الفنية والثقافية فمند انشائها انبهر بهما كل من زار القصر من وفود سياسية ودبلوماسية ومازال أثرهما جليا رغم مرور ما يقارب 184 سنة على انجازها، فالكثير من الباحثين في مجال الأركيولوجيا والتاريخ والفنون يقصدون القصر لدراستهما واستقاء معانيهما الخفية والتعمق في دلالاتهما، ورغم الأثر الكبير الذي خلفه الزمن عليهما إلا أنهما لم تفقدا جمالهما ورونقهما فهما تحملان العديد من الرسائل التقريرية والضمنية حول تاريخ المدينة التي زارها الحاج أحمد باي وامتدادها الحضاري والجيوسياسي[1].

3-1-4-3-المقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الاجتماعي والثقافي

لقد أولى الحاج يوسف اهتماماً كبيراً بجداريتي مدينة طرابلس الغرب ولم يهمل تفاصيلها الدقيقة بل بالعكس ركز عليها واجتهد في ابرازها حيث قدم لنا مدينة تعج بالحركة والحياة، وعمل على اظهار معالمها التاريخية والثقافية والحضارية.

عبرت القصور في جداريتي مدينة طرابلس الغرب عن المضمون الإسلامي حيث عبر النمط العمراني للمدينة عن الخصائص الدينية لقاطنيها، فتبلور الثقافة الإسلامية عند المسلمين صاغ الطابع المعماري للمدينة ومن ملامح ذلك اعتبار الإنسان جزء من الكون المحيط به وليس محوراً له، ومن هذا المنطلق اتجهت عمارة مدينة طرابلس الى المزج بين العوامل الخاصة بالإنسان والطبيعة باعتبارها عناصر تقوم بأدوار مرتبطة ببعضها في هذه الحياة، وإذا تحدثنا عن علاقة المنتج المعماري لمدينة طرابلس الغرب وعلاقته بالفكر الإسلامي نجد أن الحياة تقتضي التوحد المطلق والعبودية الخالصة لله عزوجل والذي يتضح من قوله تعالى في كتابه الكريم"(قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين)"الأنعام أية 162. فإذا كان الدين الإسلامي منهج كامل للحياة، فإن العمارة تختص بالمكان

[1]علي قشي لطفي، مرجع سابق.

الذي تمارس فيه هذا المنهج لتحقيق حياة مادية وعقلية ونفسية وروحية سليمة، وبالتالي فالعمارة هي رمز لهذه الشمولية العامة لهذا الدين الحنيف، والعمل المعماري لمدينة طرابلس الغرب هو نتاج فكر ورغبات ومتطلبات ذلك المجتمع، حيث عبرت عن المضمون الذي تُؤثرُ فيه القيم الاسلامية[1].

كما أن عمارة مدينة طرابلس تأثرت كثيراً بالعوامل الطبيعية كارتفاع الحرارة في بعض مواسم السنة وتنوع التضاريس، وهو ما لاحظناه في ارتفاع المباني طابقين أو أكثر، إضافة الى استخدام مواد بناء محلية، وكاسرات وبهذا المخطط التقليدي وفر الضلال في النهار والأمان على مستوى الأحياء.

أما من الناحية الاقتصادية يتم بناء تجمع عمراني بتعاون سكانه، بحيث يتحقق التكافل الاجتماعي لهذا المجتمع الصغير ويحقق الترابط الوثيق في نواحي الحياة المختلفة، لهذا فسياسة بناء المجتمعات الإسلامية يجب أن تحقق سياسة اقتصادية ملائمة للبناء مع خامات متوافقة مع البيئة المحلية[2].

ب-المجال الإبداعي في الرسالة

ب-1-سنن الأشكال والخطوط

ب-1-1-الخطوط

اشتملت الجداريتان على خطوط متنوعة، وتعد الخطوط من العناصر البنائية في الصورة ومن وظائفها تقسيم الفراغات، وتحديد الأشكال وتجزئة المساحات وللخطوط أثر نفسي على الرائي :

- **الخطوط المستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب). وتعطي هذه الخطوط احساساً بالصراحة والقوة والصلابة والشموخ والعزة.
- **الخطوط المنحنية:** مثلت الخطوط المائلة أيقونياً (الأسقف، الساريات، الأشجار، الأشرعة، المجاديف). وخطوط مقوسة ذات تأثير قوي، حيث رسمها الحاج يوسف محاذية للخطوط

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص 35.

[2] أحمد محمد الحزمي، **النمط المعماري للمدن الأثرية في الوطن العربي-دراسة مقارنة**، المؤتمر الهندسي الثاني، كلية الهندسة، جامعة عدن، الجمهورية اليمنية، 30-31 مارس2009م، ص253.

المستقيمة وذلك حتى تتمكن العين من تقدير امتداد المنحى ومداه، وهي تعطي احساساً بالمرونة والليونة.

- **الخطوط المنكسرة**: مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، الأغصان الأشجار). ولها معاني تبعا لنوعية انكسارها حيث عندما تتوازن درجة انكسارها بإيقاع محدد تعطي احساساً بالقيمة الزخرفية. حين تتوازن بدرجات مختلفة ومكثفة وبأطوال متنوعة تعطي احساساً بالاضطراب والقلق[1].

ب-1-2-الأشكال

الأشكال أكثر تعقيدا من الخطوط والنقاط وهي أكثر العناصر التي شكلها الحاج يوسف إمتاعا وأهمية حيث شكلت الوحدات أو الهيئات أشكالا ذات بعدين أما الزخارف والنحت فشكلت أشكالا ذات ثلاث أبعاد. ومن أبرز الأشكال التي اشتملت عليها الجدارية نذكر:

- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، الأهلة، فتحات). وترمز للاكتمال والوحدة، وأظهرت الدراسات أن الشكل الدائري يجدب الانتباه وذلك للتفصيل الإدراكي للسلطة الشكل الدائري الذي يعبر عن نفسه.
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (الزخارف الهندسية، الفتحات)، ويرمز إلى هرم الحياة التي توجد في قاعدته الأغلبية وعند قمته الأقلية.
- **المربع**: مثل المربع أيقونياً في الصورة الجدارية (القصور، والزخارف الهندسية)، ويرمز المربع للاستقرار والامتياز، وله دلالات عديدة ومتنوعة فهو يدل على الأمن والاستقامة، والنهضة الأخلاقية والثبات والاكتمال في مقابل التعبير والنقص[2].

اعتمد الحاج يوسف على قانون التغير المتبادل، حيث يؤكد هذا القانون على وحدة الأشياء المتضادة بإعطاء كل منها دوراً أو مساهمة في الطبيعية وحركة الأشياء الأخرى، كاستخدامه للون (الأبيض

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص 17-43.

[2] طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، العدد 1، السودان، يوليو 2012م، ص113.

والأسود والخط المستقيم والمنكسر)، فالتغير في اللون أو الشكل يصاحبه بالضرورة تغير في المكونات الأخرى.

ب-1-3-المستويات والسطوح: تنوعت واختلفت المعاني المنبثقة من السطوح والمستويات تبعا لشكلها وكذلك تبعا لوضعيتها في المستوى (رأسية، أفقية، مائلة)، فالسطح الأفقي يوحي بالسكون في حين يشير السطح الرأسي بالاتجاه والاندفاع نحو الأعلى، بينما يرمز السطح المائل للحركة الصاعدة أو الهابطة تبعا لزاوية الرؤية.

ب-1-4-الأجسام: تدل الأجسام المربعة والمستطيلة والمثلثة بالسكون التام إلى الحركة حسب تكوينها، وتعطي الكرة في الأغلب أوضاعها تأثير بالحركة. وتشمل الأجسام المستديرة المقطع كالمآذن فالشكل المخروطي والمنشوري يوحي بالصعود والثبات، أما إذا زاد ارتفاعه فإنه يوحى بالصعود والانطلاق.

ب-1-5-الحيزات: الحيز هو المكان الذي تستقر به الأشكال والكتل الجميلية واشتملت جداريتا مدينة طرابلس الغرب على مجموعة من الحيزات تتميز بالقاعدية .

ب-2-سنن الألوان

تنبه الإنسان مند القدم على نعمة الألوان وأثرها الكبير في حياته، فهي أحد المميزات الأساسية لتجسيم الفوارق والاختلافات بين الأشياء، فقدرة الألوان العجيبة تجذب اهتمام الصغير والكبير، وهي معجزة منفردة تتجسد في كل ما يحيط بنا، وهي التي تساعدنا على فهم خصائص الأشياء وتعريفها بشكل أوضح. واللون الفيزيائي للمفردات المكونة للصورة يتحدد من خلال طيفه وصبغته، وتلك إحدى الخصائص الأساسية المميزة لألوان الجدارية[1].

ب-2-1-الصبغة اللونية

هي الألوان ذات الدلالة الصريحة وهي الصفة المميزة التي نستطيع بواسطتها أن نميز اللون الأحمر والأصفر... إلخ. واستخدم الحاج يوسف في جدارتي مدينة طرابلس الغرب عدد من الألوان وبتدرجات

[1] معمر صديقة، مرجع سابق، ص-ص 33-34.

مختلفة حيث استخدم اللون الأحمر الآجوري بكميات كبيرة، وكذا اللون الأبيض بدرجة ثانية، واللون الأزرق بدرجة ثالثة، وبدرجة أقل اللون الأصفر، وتعددت دلالاتها ومن بينها:

- **اللون الأصفر**: مثل أيقونياً (الزخارف الهندسية)، ويرمز للذكاء والفطنة والخيال والمقدرة على التصور.
- **اللون الأبيض:** مثل اللون الأبيض الأيقوني (واجهة القصور، والسقف،) يرمز اللون الأبيض إلى السلم والخير والتفاؤل والأخلاق الراقية.
- **اللون الأسود:** مثل اللون الأسود أيقونياً (الأرض، الزخارف الهندسية)، ويرمز اللون الأسود للظلام والشر والخوف والتشاؤم.
- **اللون الأحمر**: مثل اللون الأحمر أيقونياً (الأرض، الستار، الزخارف الهندسية، الأعلام والرايات، القباب، الأقواس، نوافذ) يرمز اللون الأحمر إلى الألم والانقباض والخجل، فمن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل للتعبير عن الإثارة والرغبة الجامحة.
- **اللون الأزرق:** مثل اللون الأزرق أيقونياً (السقف، الزخارف الهندسية)، ويرمز اللون الأزرق إلى الأفق والسمو والعلو، وكثيرا ما ارتبط بإيحاءات مبهجة في الطبيعة كالسماء والماء.
- **اللون الرمادي:** ومثل اللون الرمادي أيقونياً (القباب، الزخارف الهندسية)، ويرمز اللون الرمادي للأناقة والجمال والأنوثة[1].
- **اللون البني:** مثل اللون البني أيقونياً (الفتحات، الأشجار)، ويرمز إلى الفتور والبرودة.[2]

ب-2-2-القيمة اللونية

هو مقدار تدرج اللون من البياض إلى السواد، وهو مقدار تشبع اللوني بالنور أو النور الساطع والظل أو القيمة بين اللون النقي وأخر مجاور له في دائرة الألوان.

- الظل اللوني للأخضر= اللون الاخضر+ اللون الأسود.

[1]صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص50.

[2]صديقة معمر، مرجع سابق، ص116.

- الظل اللوني للأحمر = اللون الأحمر +اللون الأسود.
- الظل اللوني للأزرق= اللون الأزرق + اللون الأسود .
- اللون الرمادي=الليمون الابيض+ اللون الأسود .

تشكلت الدرجة اللونية للصورتين من ظل اللوني للأخضر والأزرق والأحمر + الأحمر الفاتح، وبالتالي فألوان جداريتي مدينة طرابلس الغرب تميزت بالتشبع اللوني.

ب-2-3-شدة الكثافة: تميزت الألوان المشكلة للصورة الجدارية بنقص تشبع اللوني أي أنها ليست نقية من المزيج اللوني للأبيض والأسود.

ب-2-4-التشبع اللوني: تميزت الألوان بنقائها من الضوء وخفوتها، حيث احتوت الصورة على ألوان من نفس العائلة لكنها مخلوطة بلون حيادي كالأبيض والأسود، فاللون الأحمر في الأرض أعمق من اللون الأحمر في الزخارف.

ب-3-السنن التشكيلية

التوازن العلاماتي الذي تحمله الصورة الجدارية وتكامل معانيها هو الذي يقوم بتثبيت العين من أول نظرة بحث نستشف إلى أن نصل إلى المعنى النهائي الذي اراد مبدع هذه الرسالة تحقيقه. ولمعرفة مدى التوازن العلاماتي لهذه الرسالة وأهمية تكوينها إذا كان متناسقاً أم لا، سندرس مختلف السنن التشكيلية التي وظفها الحاج يوسف وذلك على النحو التالي:

ب-3-1-المفردات التشكيلية الإنشائية

انطوت جداريتا مدينة طرابلس على قصرين من أبهى وأزهى القصور التي صورها الحاج يوسف، حيث كانت عمارة القصور الليبية في العهد العثماني الثاني من الصناعات الهامة، ولقد اتسعت دائرة النمط العمراني العثماني في مدائن ليبيا وخاصة في بداية القرن 19م فشملت مناطق أخرى بالإضافة إلى طرابلس وبنغازي، مثل درنة ومصراتة والمرج وغدامس، وكان أمهر المعماريين في هذه المراكز جميعها بمدينة طرابلس.

وامتازت قصور مدينة طرابلس في هذه الفترة بتعدد أنماطها وغناها الزخرفي وهو ما يظهر في الصورة الجدارية، حيث تميزت بنمط مزخرف، وأخر خفيف ترخيمي، وهو ما جعلها أحد أجمل القصور التي صورها الحاج يوسف في جداريته[1].

الستارة: تعلو جداريتا مدينة طرابلس ستارة، وهي كل ما يسدل على نوافذ المنازل وأبوابها، وترمز للستر والحشمة.

ب-3-2-الصفات الخارجية للوحدات الإنشائية

ب-3-2-1-الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

الواجهات

أبرز ما يستدعي الاهتمام في واجهات قصور مدينة طرابلس الغرب تتميز بوحدة أشكالها بطابع التربيع والتكعيب، شأنها في ذلك شأن المواصفات التي تمتاز بها العمارة العربية الإسلامية، وتختلف مواصفات الواجهات من قصر إلى أخر، تبعاً لموقعه والمساحة التي يشغلها، وإذا ما حاولنا ربط هذه المواصفات الهندسية المذكورة فإننا نجدها اصيلة في تاريخ العمارة الشرقية. واشتملت واجهات قصور مدينة طرابلس الغرب على:

الفتحات: تمثل الفتحات أهمية كبرى في التأثير على خواص التشكيل البصري للواجهات، وقد اختلف التعبير عنها باختلاف المباني ففي عمارة مدينة طرابلس الغرب تعطي الفتحات احساساً بالحرية نتيجة لتنوعها واختلاف مواضعها.

- **المدخل:** يمثل المدخل أهم العناصر التشكيلية في الواجهة التقليدية في طرابلس الغرب وذلك لوقوعها في محور الواجهة والذي يحدد بدوره تنظيم عناصر الواجهة ضمن مختلف المستويات، وترمز المداخل الى الحد الفاصل بين ما هو طيب(المنزل) وما هو نجس (الخارج)..

[1] محمد أحمد القاضي، **الأشكال الزخرفية بالمصوغات الشعبية الليبية في العهد العثماني**، مجلة الجامعة المغاربية، العدد 1، الرباط المملكة المغربية، 2007م، ص-ص 174-175.

- **النافذة:** وهي عبارة عن فتحات غائرة في الجدار تسمح بدخول الضوء الى الفراغ الداخلي، أشكالها مربعة ومستطيلة وترمز النافذة لمعاني خفية تظهر من خلال الشكل والعدد حيث أنها ارتبطت بالرموز الدينية والروحية وترمز الى الحفاظ على الشيء الغالي النفيس الذي يوجد خلفها.

العقود: انطوت العقود على العديد من الأفكار الرمزية والمعاني الخفية التي ظهرت من خلال الفكر الاسلامي، حيث استعمال العقد النصف دائري في مداخل قصور مدينة طرابلس الغرب والذي سمي بعقد أوز نسبة لإله الموتى ويرمز الى الموت والسكون[1].

ب-3-2-2-التشكيلات المعمارية

السطوح: ما يغلف الفضاءات ويكون الكتل والأشكال هو الخاصية الجمالية للمستويات المكونة للأشكال التصميمية وتلعب السقوف دوراً في تشكيل الفضاء الداخلي وتحدد بعده العمودي وتوفر الحماية الفيزيائية والنفسية لمستخدمي الفضاء وما يمسه سقوف مباني مدينة طرابلس أنها عالية وهو ما يعطي احساساً بالحرية[2].

القباب: احتوت على العديد من الأفكار الرمزية والدلالات الخفية، فهي تشكل رمز روحاني يشير الى السماء، وعنصر معبر عما بداخله، لذلك احتوت على مكان الوالي، الإمام، أو الشيخ.

الأهلة: تضمنت العديد من المعاني الرمزية حيث تشير الى التوقيت الاسلامي الذي يعتمد على الأشهر القمرية، كما ترمز الى نور الذي يضيء الأرض[3].

الزخارف: اشتملت جداريتا مدينة طرابلس الغرب على مجموعة من التشكيلات الزخرفية ذات الدلالات والمعاني الرمزية حيث كانت هناك خطوط نصف دائرية ودائرية تزين أسطح الواجهات وتغطي الأسطح الخارجية للقباب وهي ترمز الى تعاقب الليل والنهار[4].

---

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 135.

[2] بورواق آمال، مرجع سابق، ص 159.

[3] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص-ص 131 -132.

[4] المرجع السابق، ص132

ب-3-2-3-الصفات الحسية للوحدات العمرانية

تميزت التشكيلات العمرانية لمدينة طرابلس الغرب بالتنغيم الايقاعي بحيث لا يفقد العمل وحدته، أي يقوم هذا التنوع على التنظيم للحفاظ على الوحدة، وهو ما أعطى للعمل ديناميكية وفاعلية في تبليغ الرسالة. كما أن التواصل والاستمرارية كانتا من الصفات البارزة في أعمال الحاج يوسف حيث عمل على تحقيق الترابط من خلال تكرار الأشكال داخل التصميم وتعد الاستمرارية قاسماً مشتركاً يكسب الوحدة تنوعها ويكسب التدرج انتظامه ويعطي العمل ككل صفة الترابط بين أجزائه[1].

كما أكد تكرار بعض الوحدات التشكيلية على اتجاه العناصر وإدراك حركتها، حيث تعامل الحاج يوسف مع مجموعات من العناصر كخطوط والأقواس والمثلثات والمربعات والمساحات اللونية تعاملا لجأ فيه إلى التكرار الذي هو استثمار أكثر من شكل في بناء صيغ تمثيلية.

كما أعطت التشكيلات الداخلية للصورة إحساساً بالاستقرار، حيث تعادلت القوى المتضادة، والفنان اتجه إلى نحو تحقيق الاتزان في تنظيم عناصر الصورة الفنية، لا من وجهة نظر فنية فحسب، ولكن لأنه من أسس الحياة.

ب-3-2-4-المؤثرات الخارجية

الألوان الخارجية: اعتمد الفنان في تلوينه لواجهات المباني على اللون الأبيض مع زخارف باللون الأزرق والأحمر.

الإكساء الخارجي: إن الزخرفة في عمارة مدينة طرابلس الغرب تكتسب أهمية كبيرة، وحظت بعناية فائقة من طرف المعماري الليبي، وهي من السمات البارزة في عمارة قصور المدينة، والعنصر الأكثر سيطرة في نسيجها العمراني، وتنوعت عناصرها وتشكيلاتها بين الطبيعية والهندسية، واشتملت القصور على زخارف ذات خطوط دائرية أعطت للصورة قيمة جمالية ورمزية مستوحاة من الفلكلور

[1] سعدية محسن عايد الفضلي، **ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية، جامعة أم القرى، 2010م، ص-ص 105 .106

الاسلامي وترمز لليل والنهار. وامتنع المعماري المسلم من تصوير الكائنات الحية امتثالا لتعاليم الإسلام الحنيف حيث نهى الرسول صلى الله عليه وسلم عنها بشكل جازم[1].

ب-3-3-رمزية المفردات التشكيلية الطبيعية

ب-3-3-1-التشكيلات النباتية

الأشجار: إن للشجرة صلة بالتعليم الروحي حيث تعبر في القرآن الكريم عن مفهوم يؤدي بنا الى التفكير والتمعن في مصير الانسان وترمز الى السلوك وارتقاء الكائن[2]، ومن أبرز الأشجار التي اشتملت عليها جداريتا لمدينة طرابلس نذكر:

- **السرو:** وهي شجرة جنائزية تستخدم لتزيين المقابر في بلدان البحر المتوسط.
- **الصنوبر الحلبي:** من الأشجار الجنائزية ترمز الى العزة والعزيمة.
- **النباتات:** لم تشتمل جداريتا لمدينة طرابلس الغرب ليبيا على تشكيلات لنباتات لكن الفنان قام بتلوين بعض الاشكال النصف الدائرية بالأخضر وهو الحشيش والذي يرمز الى الخصوبة والانبعاث[3].

3-1-4-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

إن جداريتي مدينة طرابلس الغرب أصبحت أكثر تحرياً للجانب السيكولوجي حيث عمل مبدعهما على اظهار النشاط السوسيوثقافي للمدينة من خلال التشكيلات الداخلية للصورتين، حيث وظف مجموعة كبيرة من العلامات البصرية الأيقونية والتشكيلية.

---

[1] بوسنان حسن، مرجع سابق.

[2] **رمزية الشجرة في الثروات الاسلامية،** http://cheikh-bentounes.blogspot.com/p/blog-page_67.html ، يوم 13 فيفري2017، 13.07.

[3] سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص، ص 299،324

فمن خلال تفكيكنا لجداريات قصر أحمد باي لاحظنا أنها تتطابق من حيث المبدأ وذلك لأن فضاءات المدينة أصبحت على نحو من الأنحاء، ترتدي زياً واحداً وإن تبدلت الألوان أو تغيرت الواجهات فنحن نكاد نعثر على علامات مشتركة بين كل مدن التي صورها الحاج يوسف قربت من بعضها أو بعدت حتى غدا من الصحيح القول أن أصغر مدينة تحوي ما يميز كل مدينة ، ذلك أن "المدن الإسلامية مهما تعددت واتسعت وتنقلت في كل الجهات فهي تمثل نمط مدينة واحدة لا يضر أن تكون بعض جوانب هذا البعد العلاماتي بين طرابلس والقاهرة من جهة، وبين هاتين الدالتين ومدينة جدة من جهة أخرى عائمة وشديدة التباعد مادام وجه التباعد يكمن في أن مدن الحاج يوسف، بحكم كونها أسطورية أو مؤسطرة من قبل المخيال الجمعي، تنتج علامات أكثر تعقيدا وأشد قسوة من تلك التي تنتجها مدن غربية أخرى، عكس ساكن مدن الحاج يوسف المحكوم بخرافة استحالة الوجود خارج المجموع، من الاحتفاء بوحدته وسط الحشود. هذا التباعد النسبي في التأويل العلاماتي لا ينبغي أن يصرف الذهن عن تقارب محتمل على مستوى الاحتفاء بالعلامة البصرية يتقاسمه سكان مدن الحاج يوسف مع سكان مدن رولان بارت حيث "العين لا تخفي هواجسها ورغباتها في التبصر والاكتشاف.

أ-1-العلامات البصرية التشكيلية

أ-1-1-التحليل الشكلي والتقني للرسالة

أ-1-1-1-التحليل المورفولوجي: جاءت مدينة طرابلس في إطارين مستطيلين، والمستطيل تستريح له العين.

أ-1-1-2-التحليل البصري

التأطير: اعتمد الحاج يوسف على أطراف وأشكال بسيطة في جداريتي مدينة طرابلس الغرب حيث تجنب التصنع وابتعد عن الأطر المزخرفة ما أعطى هذه اللوحة بعداً جمالياً نجم عن الواقعية في التمثيل، ووزعت تشكيلات الصورة على اطارين.

حركة العين: تتجه العين في تصفحها للأعمال الفنية من اليمين إلى اليسار على شكل حروف لاتينية (Z.S.J.L.C) واتجهت العين في تصفحها للتشكيلات الداخلية لمدينة طرابلس الغرب على شكل حرف L وهي اتجاه تستريح لها العين.

مركز العين: وقع المركز البصري للجدارية أعلى مركز الصورة (ملتقى الأضلاع) بخمس درجات إلى اليمين وهو مكان التي تقع فيه أهم التشكيلات الإنشائية .

الضوء والظل: إن مؤشرات العمق يمكن استقائها من خلال تدرجات الضوء والظل، فحركة شبكية العين تعطي معلومات معقدة أكثر حول عمق الصورة، وهي مكملة بشكل أساسي للخطوات التحليلية السابقة، حيث ترى العين أثناء حركتها الدائمة التشكيلات ذات الألوان الخافتة أبعد من تلك الملونة بصبغات مضيئة[1]. وتضاء جداريتا مدينة طرابلس إضاءة طبيعية وصناعية، فالجدارية مقابلة لحديقة البرتقال وهو ما يوفر إضاءة الجانبية الطبيعية، كما أنها تضاء أيضاً صناعياً (مصابيح)عن طريق الإضاءة المنتشرة [2]،حيث يوجه الفيض الضوئي بنسبة أربعين بالمائة إلى الأسفل والباقي في جميع الاتجاهات، واعتمدت لانعدام الظلال الحادة.

أ-2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة

أ-2-1-1-البعد السيكولوجي للتأطير

احترم الحاج يوسف في إنجاز هذه الجدارية كل الأبعاد والمقاييس. حيث أن الإطار العام للجدارية اشتمل على كل الوحدات والمفردات الإنشائية والطبيعية. الأمر الذي شكل لحمة وتفاعل بين العناصر الداخلية المكونة للجدارية. وما يلاحظ على الأعمال الفنية للحاج يوسف أنها لم تنطوي على تصنع وحافظت على البساطة والواقعية في التمثيل الأيقوني .

[1]أومن جاك، مرجع سابق، ص 42.

[2]بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

أ-2-1-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا

استخدم الحاج يوسف في تصوير مدينة طرابلس زاوية تصوير بمستوى النظر **Normal Angle – Level Angle**، حيث يكون مستوى النظر منسوب إلى عين المشاهد ويتم التصوير فيها بشكل أفقي وبارتفاع يقارب 150 سم بدءاً من الأرض، على هذا النوع لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة كما إنها ليست تحريضية وهي أقل الأنواع قيمة دراماتيكية بفعل المعالجة ذات الميل الواقي فيها، لذلك يقترن استخدامها بعرض الموضوع بتقريرية فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة[1].

ومن خلال دراسة البنية الداخلية للصورتين الجداريتين وخاصة فيما يتعلق بتكبير وتصغير الكتل والاجسام. لاحظنا أن بعض التشكيلات أكبر نسبياً من حجمها الطبيعي مقارنة مع المحيط. وهذا لجعل المتلقي يحس بالقيمة التي تشغلها هذه المفردات.

أ-2-1-3-البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسائل اللغوية

الوظيفة الأولى للحروف والرسائل اللغوية هي أن تساعد في نقل الرسائل البصرية وابلاغها للمتقي على ألا تستحوذ على انتباهه. فما هي إلا وسيلة لتقريب المعنى والتعريف بالأشياء. لكن الصورة الجدارية لمدينة طرابلس لم تشتمل على رسائل لغوية.

أ-2-1-4-التحليلي السيكولوجي للألوان

ان للون قدرة على احداث تأثيرات نفسية على الإنسان فإن لديه القدرة على الكشف على شخصية الإنسان، ذلك لأن كل لون من الألوان يرتبط بمفهومات معينة، ويملك دلالات خاصة، وعن طريق اختبار الألوان يمكن معرفة تأثيرات الألوان وتقييم قدرة كل لون، وبيان التأثيرات العاطفية والفكرية. ومن أبرز التأثيرات النفسية التي تحملها ألوان الصورة الجدارية نذكر:

[1] كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107، 29 مارس 2017، على ساعة11:20.

- **اللون الاحمر الآجوري:** هو لون الدم ويرمز للطاقة والحيوية والحياة ويستخدم في تنشيط الدورة الدموية للتخلص من الضغط المنخفض والتخلص من الخمول والكسل.
- **اللون الازرق:** يعرف باللون الهادئ لأنه يهدئ الذهن ويساعد على الاسترخاء ويجدد النشاط العصبي بالجسم.
- **اللون الأبيض:** يوحي بمعاني تطمئن لها النفس وتحس بالصفاء والسكينة، ويبعث على التفاؤل والسرور والحب[1].
- **اللون البني:** يتسم بالهدوء المفرط، ونشاطه ليس إيجابياً، فهو لون فاتر بارد يساعد على التثاؤب والخمول[2].

أ-2-1-5- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة طرابلس الغرب، حسب منظور فرويد:

تطرقنا سابقاً لنظرة فرويد للفن وجدوره في الخيال الإنساني، فيما يلي سنحاول التعمق أكثر في نظرته وتحليلها وتفسيرها. يرى فرويد أن عالم الخيال هو مستودع تم تكوينه أثناء عملية انتقال المؤلمة من مبدأ الميتافيزيقي إلى المبدأ الواقعي، ومن أجل القيام بعمليات تعويض بديلة عن عمليات التفكير الميتافيزيقي في الواقع، والفنان ينسحب من الواقع غير المشبع إلى عالمه الخيالي ويعرف جيداً كيف يسلك طريقه راجعاً من عالم الخيال، وأن يثبت اقدامه في الواقع، فالأعمال التي أنجزها الحاج يوسف هي تمظهرات خيالية لرغبات لاشعورية ومثلها كالأحلام حيث يرى فرويد أنها على شكل تسوية أو حل وسط حيث أنها تجبر على تجنب أي صراع مباشر مع قوى الكبت، ولكنها تختلف على النواتج غير الاجتماعية والنرجسية الخاصة بالأحلام في أنها توجه من أجل استثارة اهتمام واعجاب الاخرين[3]، وهو ما أثاره مبدع هذه الجدارية حيث سعى لاستثارة اعجاب الباي وكل من تقع عيناه على عمله الفني لأغراض قد ترتبط بإثبات الذات أو مشاعر سادية نرجسية في نفسه.

[1] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 49-53.

[2] معمر صديقة، مرجع سابق، ص 116.

[3] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 31.

أ-3-العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونات التعيينية

احتوت الصورتان الجداريان لمدينة طرابلس الغرب على العديد من التعيينات المرجعية مثل الدين والثقافة فعمارة مدينة طرابلس عمارة إسلامية محضة. كما انطوت الجداريان على تعيينات إيديولوجية وسياسية، وساهمت كل هذه التعيينات في إبراز أسلوب حياة سكان المدينة ونمط تفكيرهم وأبرز الحرف فيها.

أ-3-2-تحليل مدونة الوضعيات: تضمنت جداريتا مدينة طرابلس جملة من تعينات الوضعيات والحركات نذكر منها:

- نمط العمران يدل على فكر إسلامي محض.
- توزيع التشكيلات العمرانية يدل على انخفاض نسبة سكان المدينة.

أ-3-3-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية:

اشتملت ألوان الطاغية في الجدارية على دلالات سوسيوثقافية وهي:

- **اللون الأحمر الآجوري:** يرمز اللون الأحمر في التراث الشعبي إلى الدم والحرب والدمار أما في التراث الديني فيرمز إلى الشهادة في سبيل مبدأ أو معتقد.
- **اللون الابيض:** يوحي اللون الابيض في التراث الشعبي إلى السلام والأمن، أما في التراث الديني فيرمز إلى النور والضوء والصراط المنير.
- **اللون البني:** يوحي اللون البني في التراث الشعبي بحزم والقوة والمادية، أما في التراث الديني فيوحي بأصل خلق الإنسان "الطين".
- **اللون الأزرق:** يرمز اللون الأزرق في التراث الشعبي إلى الألم أما في التراث الديني فيشير إلى المجرمين[1].

[1] المرجع السابق، ص-ص 39-48.

أ-4-الجدول رقم (13): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

المستوى التعييني	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الأيديولوجي
	تشكيلات إنشائية. تشكيلات طبيعية.	مدينة طرابلس الغرب.	
المستوى التضميني	الدال		المدلول
	وجه الحاج يوسف هذا العمل الفني لكل زائري قصر أحمد باي من وفود رسمية ومثقفين وحتى عامة الناس وهو ما حقق الوظيفة البصرية، وعبرت تشكيلات الصورة عن شخصية الفنان وهو ما حقق الوظيفة الشاعرية، كما حررت الصورة العديد من المعاني والدلالات حول المدينة وشعبها وهو ما حقق الوظيفة المرجعية.		إن تشكيلات مدينة طرابلس تحمل العديد من المعاني الإيديولوجية التي تتكشف عنها الوظيفة البصرية وتتمثل في دعوة المتلقي إلى التأمل في الصورة واستخراج تعييناتها وترسيخ علاقته بمرجعياته الدينية والثقافية.

النسق الأيديولوجي: لم يقترح الحاج يوسف في تفسيره لجداريتي مدينة طرابلس الغرب معنى مخالف للرسالة الأصلي، فالعنوان اتسم بالبساطة، وأكد مضمون الصورتين، فهما ينقلان لنا بعض جوانب المدينة كالجانب الحضاري (عمارة)، والجانب الطبيعي (تشكيلات طبيعية). ويمكن تميز ثلاث مستويات من المعنى في هذه الصورة:

مستوى الاتصال (الإخباري): يوحد هذا المستوى كل شيء، وهو مستقى من المنظر والعمارة والتشكيلات الطبيعية، وهو مستوى الاتصال بين الحاج يوسف والمستقبل، جاء فيه المعنى إشارياً، فكل

العناصر الداخلية في الصورة الجدارية تشير إلى مدينة طرابلس الغرب بداية القرن 19م، كالنمط والطابع العمراني الخاص بالمدن الليبية في تلك الفترة.

مستوى رمزي: وهو البعد الحضاري والثقافي والتاريخي للمدينة طرابلس الغرب، فهناك رمزية دلالية في العمارة الإسلامية تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة زيارة الحاج أحمد باي للمدينة في رحلته إلى البقاع المقدسة وتأثره بعمارتها الإسلامية، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة التاريخية وهناك رمزية سياسية توحى بتبعية أيالة طرابلس الغرب للخلافة العثمانية (أعلام والرايات).

مستوى المعنى (المعنى العويص): هو الإضافة التي لا يعيها التفكير، وهو معنى مراوغ، وهو مستوى يفتح مجال المعاني على مصراعيه، فالتشكيلات الإنشائية أو ما يعرف بالوحدات العمرانية تحمل في طياتها أسلوب تفكير ونمط سلوك محدد، فهي نتاج ثقافة محددة (ثقافة إسلامية)، ومرتبط بحقبة زمنية معينة (بداية القرن 19م). فتوزيع وحدات المدينة على فضاء الجدارية بهذا الشكل ليس طبيعياً، وإنما منتج، وبالتالي فهو معنى أسطوري.

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

ويتم في هذه المرحلة تحليل الملفوظات الأيقونية في الصورتين الجداريتين لمعرفة دورها في ترسيخ وربط المعنى. وذلك لمعرفة العلاقة بين الرسائل البصرية والرسائل الالسنية. لكن جداريتا مدينة طرابلس لم تشتمل على رسائل ألسنية.

3-1-4-5-حوصلة وتقييم شخصي

- لقد تحققت أنواع الأيقونة في الصورتين الجداريتين والتي تعتمد على التشابه البياني بين العلامة والشيء، وقد تمثلت فيه مختلف صور الإبداع، فكانت نظرية الاستبدال الاستعاري لياكبسون أحد

القطبين الأساسين– قطب الثاني هو الكتابة_ ليس في الاستخدام اللغوي فقط، بل في النشاط الفني، فيكون إطار الصور خشبة للقتال بالنسبة للمشاهد، بإدراك صورة العالم المصور أمامه[1].

- يظهر لنا من خلال تحليل الاسطورة في صورتي مدينة طرابلس والهادف إلى الكشف طابع الانتقاء والإكراه فيها. أنه تحليل سياسي بالمعنى السياسي الواسع. فتحليل الثقافة والمجتمع في عمل بارت يجري من منظور يساري، وغالباً بالأفكار الماركسية، فمن خلال قراءة معمقة لهذه الصورة الجدارية أن المفهوم الأساسي الذي تردد فيها هو مفهوم الإيديولوجيا.
- تقيدت الصورتان بأبرز قواعد الاتصال الأيقوني البصري المعتمدة في تقديم الرسائل البصرية والمتعلقة بالمدونة المورفولوجية. مما انعكس إجابا على الشفرات الباقية لتحليل الجدارية وعلى اتجاه العين التي مرت بطريقة طبيعية وعلى وضع المركز البصري الملائم.
- حملت الصورتان الجداريتان دلالات بلاغية كالتشبيه وقربتها من الواقع والمنطق.
- ولقد جاءت الجداريتان عميقتان في تمثيلهما لصورة الذات كغيرها من الجداريات حيث بث الحراك الاجتماعي والاقتصادي للمدينة. ناهيك عن تضمنهما لإيحاءات إيديولوجية تشير إلى المكانة الاستراتيجية للمدينة.
- إن تلاحم الرسائل الألسنة والعلامات الأيقونية معا، كان عاملا مهما في إبعاد الغموض عن الصورة الجدارية، وتقول الباحثة "شاطو جميلة" إن تلاحم النسقين اللساني والأيقوني معا، عامل مهم في إبعاد الغموض عن الرسالة البصرية، لما يولده من دلالات إيحائية تحث المتلقي على سلوك معين، وهذا له صلة وطيدة بتحقيق أهداف الرسالة[2].

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص–ص 117–118.

[2] المرجع السابق ص 146.

3-1-5-الصورة رقم (7): جدارية مدينة الإسكندرية رحلة العودة من الحج (الرواق J)

3-1-5-1- المقاربة الوصفية

أ-المرسل

الحاج يوسف وهو فنان جزائري درس فن التصوير على يد أحد عمداء الفن في بلاد مصر، وهو من اقترح تجسيد رحلة الحج التي قام بها أحمد باي بداية القرن 19م.

ويعرض هذا العمل بالمتحف الوطني الجزائري للفنون والتعابير الثقافية والتقليدية قصر أحمد باي. ويحتوي متحف أحمد باي على صور مرمرية تؤرخ للزيارة التي قام بها أحمد باي لمدينة الإسكندرية، كما تسمح هذه التحفة المعمارية بقراءة وافية لمختلف الأحداث التي ميزت مدينة الاسكندرية في تلك الفترة التي شهدت فيها مصر أوج ازدهارها على كل الأصعدة.

ب-الرسالة

هي عبارة عن صورة جدارية لمدينة الإسكندرية بمصر، أنجزها الفنان الجزائري الحاج يوسف ما بين 1830 و1835م على جدار الرواق (J)حديقة البرتقال. وتعد الإسكندرية من أبرز المدن التي مر عليها الحاج أحمد باي في رحلته للبقاع المقدسة، وذلك لأهميتها التاريخية والحضارية، حيث كان الحجيج

المتوجهون إلى مكة المكرمة يمرون عليها ويتزودون منها. ويظهر تأثر أحمد باي بهذه المدينة في اختياره لموقعها الذي ذكرناه سابقا.

شكل الرسالة: وزع الحاج يوسف تشكيلات مدينة الاسكندرية على ثلاث جداريات (3 أطر)؛ الأول بمقياس (3×1.5م)، والثاني بمقياس (3×1.5م)، أما الثالث فجاء بمقياس (2×1.5م)

نوع الحامل: جدار.

جـ- محاور الرسالة

تحتوي الجدارية على مدينة الإسكندرية، ففي الجهة العلوية توجد ستائر، تحتها نجد عمارة المدينة المتكونة من قصور ومباني ومنازل ومساجد بالإضافة إلى ميناء السفن، أما في وسط الجدارية نجد البحر المتوسط ومجموعة من السفن الشراعية التجارية والحربية والمدنية، وعلى اليمين مجموعة من أشجار النخيل وبروج الدفاع أما على اليسار فنجد أيضا النخيل إضافة إلى طواحين. أما في الجهة السفلية للجدارية نجد مساحات زراعية مليئة بأشجار الزيتون والصنوبر البحري ومجموعة من المنازل. بالإضافة إلى مجموعة من القلاع.

هذه المدينة التي أسسها الإسكندر الأكبر بعد دخوله بجيشه مدينة ممفس وتتويجه ملكا على البلاد، بعد أن خلص المصريين من الفرس وأثناء عودته من سيوه مر بقرية صغيرة يقطنها الصيادون فأعجبه الموقع وقرر تأسيس مدينة باسمه وكانت سمى هذه المنطقة (رع قدت).

واشتملت الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية على:

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

جـ-1-1-المفردات التشكيلية الانشائية

جـ-1-1-1-عمارة المباني

- الواجهات.

- الفتحات.

جـ-1-1-2-العمارة الدينية

- القباب.
- المآذن.
- الأهلة.

جـ-1-1-3-التشكيلات الدفاعية: (المدافع...).

جـ-1-1-4-الطاحونة

جـ-1-1-5-السفن

جـ-1-1-6-الأعلام والرايات

جـ-1-1-7-الستارة

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

- البحر.
- الأرض.
- التشكيلات النباتية.
- دلتا النيل.

جـ-2-الرموز اللغوية المتعلقة بالصورة

اشتملت الصورة الجدارية لمدينة الاسكندرية على مجموعة من الرسائل الألسنية نذكر منها:

- الاسكندر.
- أرجواد الريح.

- ابييد الدور.

د-أهم السنن

د-1-سنن الأشكال والخطوط

د-1-1-الخطوط

- خطوط مستقيمة.
- خطوط منحنية.
- خطوط منكسرة.

د-1-1-المستويات: (بكل أنواعها).

د-1-1-الأجسام: (منتظمة، شبه منتظمة).

د-1-1-الحيزات والفراغات

د-2-السنن اللونية

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأزرق.
- اللون الأبيض.
- اللون الأخضر.
- اللون الرمادي.
- اللون البني.
- اللون الأسود.

د-3-السنن التشكيلية

- تشكيلات انشائية.

- تشكيلات طبيعية.

هـ-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأزرق.
- اللون البني.
- اللون الأخضر.
- اللون الأبيض.

و-التنظيم الأيقوني

يعد التنظيم الأيقوني حصيلة رؤية داخلية وصوفية للفنان، ويشكل التنظيم الأيقوني نفسه نقطة انطلاق عند المتلقي لسلسلة من الابتداعيات الشعورية حيث استخدم الحاج يوسف التنظيم الثابت للفضاء عبر عمودية الصورة والخيال الممتدة، وهندسة الأرض وتتابع الخطوط.

وزعت تشكيلات مدينة الإسكندرية على ثلاث جداريات، واشتملت على أهم المفردات العمرانية والطبيعية للمدينة آنذاك، ومُثلت هذه الوحدات أيقونياً بخطوط وأشكال هندسية، فالمباني والأحياء السكنية مثلت أيقونياً بمكعبات متراصة ومتراكمة، في حين مثلت المساجد والجوامع بمكعبات تعلوها أشكال نصف دائرية ومخروطية كتمثيل أيقوني لقباب ومآذن المساجد، كما انطوت الجدارية أيضاً على تشكيلات لأضرحة مثلت أيقونيا بمباني تعلوها قباب نصف دائرية. وتضمنت الجدارية أيضاً تشكيلات للسفن حربية وتجارية ومدنية مثلت أيقونياً بمنحنيات وأشكال متنوعة تراوحت بين المربعات ومستطيلات ودوائر...الخ.

أما المفردات الطبيعية فمثلت أيقونياً بخطوط وأشكال هندسية متنوعة، فالأشجار مثلاً تشكلت من خطوط رأسية لها نهايات تشعبية، والبحر مُثِلَ بمساحة كبيرة لوِنت بالأزرق، أما الجبال فقط تشكلت من خطوط منحنية عمودية.

ز-مجموع المحاور

1) الستار.
2) المفردات العمرانية.
3) المسطحات المائية.
4) الأرض.

ي-المعنى الأول الظاهر: مدينة الاسكندرية 1819م.

3-1-5-2- المقاربة النسقية

أ-النسق من الأعلى

العمل الفني الذي بين أيدينا هو صورة لجدارية الإسكندرية التي مر بها أحمد باي في رحلة الحج بداية القرن 19م. رسمها الفنان الجزائري الحاج يوسف ما بين 1830-1935م، وتحكي هذه اللوحة الفنية قصة زيارة الحاج أحمد باي للمدينة في طريق عودته من البقاع المقدسة لأداء فريضة الحج، والحاج يوسف وهو من اقترح إعادة تجسيد هذه الزيارة على جدران القصر لتبقى ذاكرة حية للأجيال على عظمة هذه المدينة وجمالها.

استخدم الحاج يوسف في إنجاز هذه التحفة الفنية تقنية الفريسكو، حيث استخدم الألوان المائية على الرسوم التخطيطية على الحامل (الجدار). ثم قام بترخيم الرسم بواسطة عجلة مشرشره. بعدها قام بنقل هذه الرسومات على سطح الجدار بتمرير لون ترابي أحمر، وقام بتحديد الخطوط الأساسية للتصميم، بعدها اعتمد على الألوان والذي يجب أن يتم في يوم واحد قبل جفاف طبقة الملاط.

تنتمي جدارية الاسكندرية الى المدرسة الواقعية التي تصور المناظر كما هي في الحقيقة بايجابياتها وسلبياتها[1]. ولم يلتزم الحاج يوسف في تصوير المدينة على النسبية والتناسب في تشكيله للصورة والوحدات المكونة لها بل كان واقعيا لأكبر درجة، فالعيوب التي ظهرت في الصورة ليست عيوب الفنان

[1] مفرج جمال، مرجع سابق.

بل عيوب طبيعية، والفنان هنا اتسم بالمصداقية الأمر الذي مكنه من تقديم منتج رائع عبر فيه عن محاكاته لا شيء الطبيعي.

ب-النسق من الأسفل

كان للصور الجدارية لمدينة الإسكندرية أثر على نفسية الحاج أحمد باي لجمالها وأثرها الطيب على روحه، ولقد تأثر كل من شاهد هذه الجدارية عبر الزمن لما تحمله من حميمية ونقاء يعكس روح هذه المدينة، فكان زوار القصر من أقارب الحاج أحمد باي وأصدقائه وحتى الوفود السياسية يسرحون بخيالهم عند مشاهدة هذه الجدارية، حيث نجح مصممها في إيصال روح المدينة إلى قلوبهم قبل عقولهم. وأبرز دليل على جاذبية هذه الجدارية هو في عدم إتلافها من قبل المستعمر الفرنسي ونقصد هنا الحكام الذين كانوا يقطنون القصر في تلك الفترة.

وحاليا يبدي كثير من زوار القصر اندهاشهم بهذه التحفة وذلك رغم تلف أجزاء منها بسبب عوامل التعرية، فكل يوم تقريبا يزور المتحف عشرات الأشخاص منهم سفراء، ومثقفون، لا ينفكون يطرحون أسئلة على هذه التحفة ماهيتها وسبب إنجازها[1].

3-1-5-3-المقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الاجتماعي والثقافي

جدارية الإسكندرية تم إنجازها من طرف الفنان الجزائري الموهوب "الحاج يوسف" في الفترة الممتدة ما بين 1830 و1835م، وكان ذلك في الفترة ما قبل دخول الاستعمار الفرنسي واحتلاله لمدينة قسنطينة، وأورد الفنان في هذه اللوحة مدينة الإسكندرية وأهم العناصر التي اشتملها مثل: التشكيلات الانشائية كالعمارة والسفن، والتشكيلات الطبيعية كالأشجار والنباتات والبحر. ونجد أن الفنان الجزائري قد أولى اهتمام بالعديد من التفاصيل المهمة في المدينة وصور لنا مدينة حية ذات نشاط ثقافي وسياسي واقتصادي.

[1] علي قشي لطفي، مرجع سابق.

ويظهر التجريد والتلميح كثيراً في الأعمال الفنية الإسلامية وابتعادها عن التصريح، حيث أن هناك معاني اكتسبت مغزى مع ظهور الإسلام وتأكدت معه وانبثقت منه، كالاتصال بالسماء، وبالتالي أصبحت هذه العمارة تجسد رمز كوني يظهر في علاقة الإنسان بالخالق دون وساطة، وانعكست هذه الرموز على العمارة، حيث سعى المعماريون إلى تأكيد بعض المعاني مثل الاتصال بالسماء ومبدأ التوحيد والإيمان الأمر الذي ظهر من خلال استخدام المآذن وشرفات التي تشير إلى السماء وذلك في محاولة للربط بين الأرض والسماء.[1]

كما تظهر الصورة الجدارية للمدينة النشاط الاقتصادي للبلاد حيث تظهر الأراضي الزراعية المحيطة بالمدينة وحدائق النخيل، والزيتون وطواحين الزيت...إلخ. وما يميز تلك الفترة وبالضبط في عهد الحاكم محمد علي باشا زراعة شجر الزيتون حيث كانت زراعة الزيتون نادرة قبل فترة حكمه ولم تكن تغرس إلا في مديرية الفيوم وفي بعض الحدائق بضواحي القاهرة، ففكر في الاستكثار من أشجار الزيتون لاستخراج الزيت من ثمره ولكونه غداء صالح للجنود وخاصة بحارة الأسطول.

كما نشطت التجارة الداخلية والخارجية وخاصة بالاعتماد على الملاحة البحرية التي أتقنها العديد من المصريون، وكان التجار المدينة يتعاملون مع نظرائهم من آسيا وأوروبا وإفريقيا، وكانت السفن ترسو بالمدينة لتبادل السلع وكانت عملية التبادل التجاري في مصر منظمة من قبل الحاكم، وتميز الإنتاج المصري المحلي في تلك الفترة بنوع من الجودة وخاصة في مجال الصناعات الحرفية كصناعة حلج القطن، تبييض الأرز، الصناعات الزيتية، صناعة الغزل والنسيج، صناعة الحرير...إلخ، بالإضافة إلى المنتجات الزراعية كزراعة الخشخاش والنيلة والقمح والشعير والفول والأرز...إلخ[2]

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص22.

[2] المرجع السابق ص22.

ب-المجال الإبداعي في الرسالة

ب-1-سنن الخطوط والأشكال

ب-1-1-الخطوط

اشتملت جدارية مدينة الاسكندرية على خطوط مائلة ذات زوايا مستقيمة ومنحنية وأخرى متنوعة، حيث شكلت الخطوط المستقيمة والمنحنية والمقوسة التشكيلات العمرانية والطبيعية في الجدارية:

- **الخطوط المستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب). وتوحي بالصراحة والاستقرار والاتساع.
- **الخطوط المنحنية:** مثلت الخطوط المائلة أيقونياً (الأسقف، السواريات، الأشجار، الاشرعة، المجاديف). وتوحي بالتوتر والسقوط.
- **الخطوط المنكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار). وتوحي بالجمال وفي بعض الأحيان بالاضطراب والقلق[1].

ب-1-2-الأشكال

تضمنت جدارية الاسكندرية أشكالا هندسية محددة، وهي أشكال الاهية لا انكار لوجودها ومتفق عليها، ومن بين الأشكال التي اشتملت عليها الجدارية نذكر:

- **المربع:** مثل المربع أيقونياً (المباني، القصر، المساجد والجوامع، الأضرحة). ويعتبر ذو اهتمام كبير لدى الفنان المسلم، وهو شكل للتوازن والتكامل والثبات والاستقرار ويشكل الروح.
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (الأسقف الهرمية الشكل، أشرعة السفن، المداخل، الأعلام). وهو شكل ديناميكي يتحرك باتجاه أحد رؤوسه.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص17-43.

- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، أفواه المدافع، مراوح الطواحين الهوائية، الأهلة، فتحات). والدائرة هي رمز للبدايات والاكتمال وهي شكل الشمس والقمر وعين الانسان، وترمز الى الديناميكية والحركية.
- **المستطيل:** هو شكل يتبع المربع في مدلولاته بمعنى أنه يشكل التحاما لأجزاء مربعين، فهو يشكل رمزيته امتدادا لرمزية المربع وفقا لنسبته[1].

أخضع الحاج يوسف الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية لمبدأ التكرار والاستمرار، حيث خلق نوع من الترابط بين مكونات اللوحة من خلال جعل بعض مكونات الصورة مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى قام بالتأكيد عليها (عمارة القصرين مقارنة بالتشكيلات الأخرى)، كما أصبغ الفنان التشكيلات الداخلية صيغة التتابع والاستمرار المنظم لإثارة انتباه المتلقي.

ب-1-3-المستويات: تختلف المعاني المنبثقة عن المستويات تبعاً لشكلها (مربع، دائرة، مثلث) وكذلك وضعه في المستوى (رأسي، أفقي، مائل) فالأسطح الأفقية في الصورة أوحت بالسكون، في حين رمز المستوى الرأسي بالاتجاه والاندفاع للأعلى، بينما توحي الأسطح المائل بالحركة الصاعدة أو الهابطة تبعاً لمكان الرؤية.

ب-1-4-الأجسام: اشتملت جدارية مدينة الإسكندرية على مجموعة من الأجسام تراوحت بين أجسام دائرية كروية أعطت في أغلب أوضاعها تأثير بالحركية، وأجسام مربعة مكعبة أعطت تأثيرات بالسكون التام، وأشكال هرمية أعطت إحياء بالحركة اتجاه أحد رؤوسها، وأشكال مخروطية أوحت بالصعود والثبات[2].

ب-1-5-الفراغات: كان ينظر قديما إلى الفراغ على أنه شيء مكمل للشكل ولم يوضع في الاعتبار أنه من ضمن أساسيات عملية التشكيل الفني، حيث كان الاهتمام الأكبر بالكتلة دون العناصر

[1] حسن محمود عيسى العواودة، **فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية**، حالة دراسة (الوحدات الزخرفية الإسلامية)، مذكرة ماجستير، نابلس، فلسطين، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2009م، ص-ص35-36

[2] بورواق أمال، مرجع سابق، ص-ص 157- 158.

الأخرى[1]، فالفراغ يخترق كل جسم ومادة استخدمت في عملية تشكيل الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية، والفراغ هو جزء لا يتجزأ من هذا العمل الفني.

ب-2-سنن الألوان

تعطي الفاظ الألوان عند ارتباطها بالأشياء رموزاً وإضافات جديدة، واكتسبت على مر العصور دلالات تمييزية في حياة الشعوب، واستقرت مفاهيمها في ألفاظ معينة، تميز كل قوم بجانب منها نظراً لمستواهم الثقافي والحضاري، حيث أصبح اللون عنواناً لبعض الأمكنة، واسماً لبعض العناصر الطبيعية (البحر، الأرض، السماء...). واستحوذ اللون على فضاء معرفي واسع أكسبه قوة جديدة[2]. واستخدم الحاج يوسف في جدارية مدينة الإسكندرية ألوانا متنوعة ذات دلالات مختلفة نتطرق لها من خلال:

ب-2-1-الصبغة اللونية

يطغي على الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية اللون الأحمر الآجوري لون التربة المحيطة بالمدينة. واللون الأزرق لون البحر ولون أجزاء من الستار بالإضافة إلى اللون الأبيض والأصفر اللذان يلونان المنازل والقصور والمساجد والطواحين وأشرعة السفن، بالإضافة إلى ألوان ثانوية كاللون الأخضر على الأشجار بأنواعها واللون الرمادي على الأعلام. حيث نسعى من خلال هذه الخطوة لمعرفة الدلالة الصريحة لألوان جدارية مدينة الإسكندرية:

- **اللون الأحمر الآجوري:** مثل اللون الأحمر أيقونياً (الأرض، الستار، الاعلام)، ويرمز الى الانفعال والقوة والخطر.
- **اللون الأزرق:** مثل اللون الأزرق أيقونيا (البحر المتوسط، الستار)، ويرمز للخير والخصب والأمل.
- **اللون الأسود:** مثل اللون الأسود أيقونياً (السفن)، ويرمز للحزن، السكون والثبات.

[1] خلود بنت محمد عقيل البقمي، **الفراغ كقيمة تشكيلية في الأعمال البرونزية المجسمة**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية جامعة أم القرى، 1431هـ، ص 2.

[2] معمر صديقة، مرجع سابق، ص-ص 55-56.

- **اللون الأخضر:** مثل اللون الأخضر أيقونيا (النباتات والأشجار)، ويرمز للسعادة والخصب والغنى.
- **اللون الرمادي:** مثل اللون الرمادي أيقونياً (التشكيلات الدفاعية)، ويدل على الأناقة والحياد[1].
- **اللون الأبيض:** مثل اللون الأبيض أيقونياً (واجهات المباني، أشرعة السفن) ويشير إلى الطهارة والعفة والنور والسلام[2].
- **اللون البني:** مثل اللون البني أيقونياً (السفن، والأشجار)، وهو لون الضجر وعدم الانسجام[3].

ب-2-2-القيمة اللونية

تمكن هذه العملية من معرفة مقدار تألق وجلاء اللون أو العتمة اللونية في علاقة ألوان الجدارية بالأبيض والأسود، وبمعنى آخر مقدار تدرج الألوان من البياض الى السواد عن طريق المعادلة التالية:

- اللون الأحمر + الأسود= الظل اللوني للأحمر
- اللون الأزرق + الأبيض= الأزرق الفاتح.
- اللون الأخضر + الأسود= الأخضر الفاتح.
- اللون الرمادي الأسود + الأبيض.

الظل اللوني (الأخضر والأحمر) + الأزرق الفاتح + الرمادي = درجة لونية.

ب-2-3-شدة الكثافة

لتحديد درجة تشبع اللون بالصبغة ونقائه من المكونات اللونية الأخرى كالأبيض والأسود، فمن خلال ما سبق وجدنا أن الألوان في مجملها ممزوجة بالمزيج اللوني للأبيض والأسود، ما يوصلنا الى أن الألوان ليست كثيفة وذلك لانطوائها على اللون الأبيض أو الأسود.

---

[1] قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص113.

[2] نياز حسين حسن، مرجع سابق، ص 11.

[3] معمر صديقة، مرجع سابق، ص 116.

ب-2-4-التشبع اللوني

لمعرفة درجة نقاء وصفاء أو شدة اللون من الضوء أو خفوته عملنا على استخراج ألوان من نفس العائلة ومقارنتها لكننا لم نجد اختلاف بينها لخلوها من الضوء وبهذا توصلنا إلى أن الألوان كانت قاتمة.

ب-3-السنن التشكيلية

كيف للعمارة أن تتواصل مع الجمهور؟، في بداية الأمر يجب معرفة أن العمارة لا تأتي من عبث، إنما تقوم على تصورات متماشية وقيم وثقافة مجتمع معين، وتكون أيضاً مثلاً متماشياً والحقبة الزمنية التي أنشأت فيها، أيضاً الحالة الاجتماعية، والمكان، كما يقوم المبدع بتحويل بعض الأشياء للمشاهد لمساعدته في فك سنن الأشكال التي يراها- كمثيرات تجعله ينفعل ويتجاوب معها، وتختلف هذه المثيرات فمنها التشكيلي والبصري، واللساني... يتضح من خلال هذه علاقات مركبة ومختلفة ناتجة عن إطار الصورة، الإخراج الفني للصورة، التناسق في التشكيلات الداخلية هو نتيجة المشابهة بين التشكيلات العمراني في الصورة، والعمارة في الواقع[1].

ب-3-1-عمارة مدينة الإسكندرية

من خلال تصفحنا وتشخيصنا الدقيق للصورة الجدارية وتقسيمها إلى أربع أسطر نفهم أن مبدع هذه اللوحة الفنية لم يستخدم أشكال بصرية: (الستار، والعمران، الأراضي، الفلاحة والميناء البحري والرموز اللغوية كالإسكندر، أرجواد الريح...إلخ) استخداما عشوائيا وكذلك تموضع العمران في مركز الصورة كان هادفا بحيث لم يشتت العين من خلال توازن أجزائه واستقرار مكوناته، وبهذا فكل هذه الدرجات متفاعلة فيما بينها تهدف لإظهار المعنى الأول أو الفكرة الأساسية للجدارية.

كما أن ملاحظة الصورة الجدارية من أعلى لأسفل يبين لنا ترتيب منطقي للأجزاء والعناصر المكونة للصورة فنجدها على الترتيب التالي من أعلى إلى أسفل:(ستار-أراضي زراعية-مدينة الإسكندرية (عمارة)-الميناء البحري).

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص 119.

هذا الترتيب يوحي لنا بمجموعة من الأفكار، فالستار يعبر عن الجانب الجمالي الإبداعي للفنان فتصويرة للستار كان لسبب وجيه ذلك لان قصر أحمد باي كان به حرمه وبنته وكان يفرق بين الأروقة والحدائق ستائر لوقاية من العوامل الطبيعية وستر نساء الحرملك. في حين تدل الأراضي المحيطة بالمدينة على الاتساع والرحابة بالإضافة إلى الخصوبة والمردودية، وتدل عمارة المدينة على الامتزاج الرهيب للحضارات التي مرت بها المدينة كالحضارة المصرية، الإغريقية، الرومانية والإسلامية، أما الميناء البحري فيوحي بالحركية الاقتصادية للمدينة (التجارة والصناعة والصيد البحري)

المباني والقصور: لقد عبرت معظم المباني والقصور التي ظهرت في الجدارية عن المضمون الإسلامي حيث كان الشكل مكملا له، فإنشاء المبنى بعناصره المعمارية المرتبطة بالمنظومة الفلكية ما هو إلا نتيجة تظاهر الجوهر من خلال الوسط المادي، وأراد بها معماري التقرب من الله. فالمباني والقصور بمدينة الإسكندرية بتكويناتها وتفاصيلها ترمز إلى القوى الكونية الإلاهية من خلال استخدام أشكال تعبر عن الجوهر الإسلامي.

العمارة الدينية: ظهرت الرمزية بمختلف المباني الدينية كالمساجد والجوامع (ايبيد الدور) كأن يكون الفراغ متوجه في الاتجاهين أحدهما أفقي يربطه بمكان الكعبة، واتجاه الآخر رأسي صاعد نحو السماء، والجزء الأفقي يظهر من خلال المحراب والهلال والمآذن، أما الرأسي يظهر من خلال القبة والمآذن والشرفات وهي بذلك ترمز إلى المطلق والترابط المتبادل بين الأرض والسماء[1].

التشكيلات الدفاعية: يحيط بمدينة الإسكندرية سور دفاعي يعد أحد أهم المعالم الأثرية لهذه المدينة، التي أنشأها الإسكندر الأكبر وأحاط بسور ضخم ذو أبراج وحصون وأبواب للدفاع عنها، وأتم هذا السور الباطلمة، وزاد الرومان في تحصينه، وعند الفتح الإسلامي قام عمر بن العاص بهدم جزء منه، بعدها اهتم الحكام المسلمون بإصلاح أسوارها وإقامة أسوار جديدة تحيط بما تبقى، وأنشئت أبواب جديدة تجاه الأبواب القديمة، ولقد اندثرت أجزاء كبيرة منه في عهد محمد علي باشا نتيجة التوسعات التي تمت في عهده، لتحل مكانه أصوار جديدة على الطراز الأوروبي حيث ضلت هذه الأسوار حتى عام 1818م، وإن زاد اهتمام محمد علي ببناء العديد من الطوابي والأبراج الدفاعية. وقد ضمت المدينة

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص22.

وقتئذ مائة برج. تبقى منها القليل جداً اليوم[1]، وترمز التشكيلات الدفاعية للحذر والخوف والشك والأمن والسلم حسب وبالتالي فرمزيتها مرتبطة بدرجة تحصيناتها.

المدافع: هي قطعة عسكرية تستخدم لإطلاق القذائف على الأهداف الثابتة أو المتحركة، في البر أو في البحر، ويوحي المدفع بالقوة والخوف[2].

أرجواد الريح (طواحين الهواء): تعددت استخدامات المصريين للطواحين على مر العصور، فالطواحين آلات تعتمد على قوة الريح لطحن الحبوب أو استخراج الماء من الأرض..، والطواحين التي اشتملت عليها الجدارية طواحين عمودية، لها قباب متحركة مع أربعة أشرعة بزاوية مستقيمة، لتتكيف مع الريح المتغيرة[3]، وترمز الطواحين لكثرة الرزق وسعته والحركية والثبات رغم قوة الرياح.

الستارة: تشتمل جدارية مدينة الإسكندرية على تشكيلات لستائر، وهي كل ما يسدل على نوافذ المنازل وأبوابها لاتقاء الشمس، وحجباً للنظر، وتوحي بالحشمة والستر.

الأعلام والرايات: جاءت الأعلام والرايات على شكل مثلث أحمر يتخلله هلال ذهبي، حيث لم تتراجع مكانته اللون الأحمر في كل الأعلام التي مرت على الدولة العثمانية، أما الهلال فبالإضافة لرمزيته الإسلامية فإنه مرتبط لدى الأتراك بأسطورة شهيرة عن انعكاس القمر والنجوم على دماء الشهداء التي كانت مثل البحيرة في حرب كوسوفو[4].

---

[1] خالد فؤاد البسيوني، أسوار الإسكندرية الدفاعية القديمة، منطقة الشلالات، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 10، مصر، 2008م، ص، ص 155،153.

[2] المدفع، https://ar.wikipedia.org/wiki/مدفع، يوم 07 أبريل 2017، على الساعة 17:35.

[3] مؤسسة صندوق القدس، مرجع سابق، ص 8.

[4] **العلم التركي عبر التاريخ**، http://www.turkpress.co/node/5886، يوم 15 أفريل 2017، على الساعة 20:05.

ب-3-2-الصفات الخارجية للوحدات الإنشائية

ب-3-2-1-الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

واجهات المباني: تعتبر واجهات المباني المرآة الأولى التي تعكس للناظر التوافق والتجانس والفكر السليم، الذي يتمتع به المعماري، وتعتبر عمل هام من أعمال تصميم المبنى، فهي الجزء المرئي من العمل المعماري، وبالتالي فهي العامل الأول للحكم على المبنى، حيث عبرت واجهات مدينة الإسكندرية عن الثقافة المعمارية المصرية وأبرز مرجعياتها الفنية[1]، واشتملت الواجهات على العناصر التالية:

الفتحات: اشتملت واجهات مباني الإسكندرية على الفتحات التالية:

الأبواب: هي معبر من الداخل الى الخارج والعكس، وتوحي بالاطمئنان في قلوب المسلمين، وترمز الى الحرمة والكرم والايثار.

النوافذ: هي عبارة عن فتحات تتخلل البناء الخارجي للكتلة المشيدة، وتستخدم حسب الاحتياجات الوظيفية والدينية والرمزية والانسانية المتعددة.

الأقواس: من أهم العناصر التشكيلية في العمارة الاسلامية، واشتملت جدارية مدينة الاسكندرية على أقواس دائرية ترمز الى الموت والسكون بالإضافة الى أقواس مدببة وترمز الى الصعود الى السماء.

الأعمدة: اشتملت عمارة مدينة على تشكيلات من الأعمدة ذات شكل دائري أسفلها قاعدة وأعلاها تاج، استخدمت لدعم الجدران والسقوف حتى لا تسقط وهي رمز للقوة والسند القوي[2].

---

[1]Ahmed Elastal, **Elevation Design**, a course instructed by mozer el materbeai and ream Abu el khair, institute of design graphics ,Ajman,Emirates Arabes Unis,2008, p 1.

[2] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص، ص 86، 89.

ب-3-2-2-التشكيل المعماري

تضمن التشكيل المعماري لمدينة الاسكندرية كتلا صغيرة تملأ جسم الجدارية، وكتال كبيرة يغلب الظن أنها عمائر جنائزية.

القباب: لقد تنوعت وتعددت القباب في عمارة مدينة الاسكندرية حيث استخدمت في الاسلام للإشارة الى السماء وبخاصة الى العمارة الدينية والجنائزية.

الأهلة: يقول صالح لمعي أن استعمال الهلال في العمارة المصرية ظهر بعد دخول الاسلام ولم يكن لأغراض جمالية وتزينيه ولكن استعملت لإرسال أفكار رمزية لجميع المسلمين.

المآذن: ظهرت المآذن في العمارة المصرية بالعصر العثماني فقذ امتازت بالرشاقة مع استقامتها ونهايتها المخروطية على شكل قلم مبري ولها دلالات رمزية كالتوحيد والتسبيح.

السقف: تلعب السقوف دورا مهما في تشكيل الفضاءات الداخلية والخارجية للمباني المصرية جاءت أسقف المدينة منحدرة باتجاه واحد تقود العين نحو اتجاه الحافة العليا أو باتجاه الحافة السفلى بالاعتماد على مصدر الاضاءة[1].

السفن: تعج جدارية مدينة الإسكندرية بمختلف السفن والمراكب، فبالإضافة إلى السفن التجارية وسفن الصيد البحري نجد أن هناك سفن حربية، في ميناء مدينة الإسكندرية والتي تتميز عن غيرها بالحجم وحملها للمدافع... حيث تميزت تلك الفترةبالصناعات الحربية داخل مصر والذي استعان فيها بالفرنسيين بعد طلب الإذن من السلطان العثماني، وكان من جمع لها أمهر صناع وعمال الإسكندرية وأصدر أوامره بإرسالهم إلى ساحل بولاق وإمدادهم بالمؤونة الملائمة لمثل هذه الصناعات الضخمة، كما اشترى محمد علي سفن من ترسانات أوروبا وخاصة من فرنسا[2].

---

[1] بورواق أمال، مرجع سابق، ص 159.

[2] صلاح أحمد الهريدي، **الحرف والصناعات في عهد محمد علي**، ط1، مصر، دار المعارف، 1998م، ص-ص 121-122.

كما توحي لنا الصورة بأن هذه المدينة كان لها نشاط بحري كبير وخاصة في مجال الصيد البحري، حيث كانت هذه الحرفة منتشرة في كل مكان في المدينة ويظهر هذا من خلال السفن البحرية الصغيرة وسط الجدارية، وكان ينظم عملية الصيد مجموعة من العمال ثم وضعهم من قبل الحاكم وكانت حقوق الرس معطاة على شكل التزام مقابل 3300 ريال ويقوم الصيادون بصيد شتى أنواع السمك، وإعداد البطارخ، وكانت الأسماك التي لا تباع تملح، ويقدم هذا بناء على موافقة الباشا. والأسماك المراد تمليحها ترسل إلى الديماط حيث تملح هناك، ومنها ترسل إلى القاهرة وأماكن أخرى[1].

ب-3-2-3-الصفات الحسية للمفردات العمرانية

تميزت الوحدات العمرانية في جدارية مدينة الإسكندرية بـ:

الوحدة: وهي ترابط وتماسك العناصر في وحدة واحدة، وتجمع في وحدات مستقلة أو مندمجة، وتتم الوحدة من خلال العلاقة بين التشكيلات الإنشائية والتشكيلات الطبيعية، وبين علاقة هذه الوحدات الفرعية والكل.

التنوع: يظهر من خلال الصورة أن الحاج يوسف غير في مساحة وأبعاد بعض الوحدات التشكيلية كالسفن البحرية، والعمائر الدينية.

الإيقاع: ويعنى الترديد الجمالي وهو تنظيم الفواصل السطحية أو المكانية الموجودة بين وحدات الصورة الجدارية، كدرجات الألوان، والحجوم، الخطوط...، وتحقق الإيقاع في الصورة من خلال اعتماد الحاج يوسف على التكرار والانسياب والتآلف بين الوحدات التشكيلية[2].

ب-3-2-4-المؤثرات الخارجية

الألوان الخارجية: استخدم الحاج يوسف في تلوين واجهات المنازل اللون الأبيض واللون البني الفاتح للسطوح، واللون الرمادي.

[1] المرجع السابق، ص-ص 50-51.

[2] عابدين طارق عبد الوهاب، مرجع سابق، ص-ص 113-114.

الإكساء الخارجي: تعددت الزخارف التي ظهرت بعمارة مدينة الإسكندرية، واستخدمت لكي تلبي متطلبات متعددة كالجمال والزينة والإيحاء لبعض الأشياء من خلال التلميح كالتوجه إلى الله عزوجل من خلال الأشكال والألوان المستعملة، فلقد اشتملت عمارة المدينة على زخارف هندسية مكونة من علاقات خطية وأشكال نصف دائرية وأخرى كروية نفدت بأساليب متنوعة كالحفر بأنواعه البارز والغائر والمشطوف، وكونت هذه الزخارف جملة من العناصر المتداخلة بصورة منظمة من خلال الدوائر والمربعات والأشكال الهرمية والكروية[1].

ب-3-3-رمزية المفردات الطبيعية

ب-3-3-1-التشكيلات النباتية

تعج جدارية مدينة الإسكندرية بالأشجار ذلك أن أحمد باشا كما ذكرنا سابقاً اهتم كثيراً بهذا الجانب وأمر بغرس الكثير من أشجار الزيتون في الوجه البحري والوجه القبلي، وساعدته طبيعة مصر على إتمار أسرع لشجر الزيتون في مدة قدرها ثلاث سنوات كما قال "المسيو مانجان **(MANGAN)**، وهو دليل على صلاح معدن الأراضي في مصر لهذا النوع من الشجر.

كما نشطت زراعة شجر التوت لتربية البذور (القز) لإنتاج الحرير بالإضافة إلى زراعة الخشخاش والنيلة، بالإضافة إلى زراعة القمح والشعير والفول والأرز... وغيرها من المنتجات الفلاحية.

فيما يخص استخراج الزيوت والتي تظهر في الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية من خلال معاصر الزيوت ومن تلك الفترة كانت صناعة الزيت محتكرة من قبل محمد علي، وكانت هذه المنطقة متخصصة في إنتاج نوع معين من الزيوت فالوجه البحري متخصص في إنتاج الزيوت من بذرة الكتان والسمسم، أما الوجه القبلي فكان متخصص في إنتاج الزيت من الخس، إلا أن معاصر الزيتون لم تلقى نجاح

[1]بوسنان حسن، مرجع سابق.

يذكر[1].ومن أبرز التشكيلات النباتية التي اشتملت عليها الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية أشجار النخيل كالبلح[2]، والسرو العمودي، وشجر الزيتون البري.

الأشجار: ترمز الى الحياة وجنة عدن[3].

- **النخيل:** ترمز الى الولادة والانبعاث لأن المسيح ولد تحتها.
- **السرو:** هي شجرة جنائزية.
- **نخلة البلح:** تعددت رمزيات النخلة في التراث العالمي، ومن أبرز ما ورد فيها أنها ترمز لشهيد حقق النصر الأعلى، وترمز للبعث.
- **شجرة الزيتون:** رمز أثينا، وتوحي بالرخاء والسلام، وهي شجرة مقدسة تدل على الأمن فالحمامة التي أطلقها نوح جلبت إلى الفلك غصن زيتون، كشاهد على عودة السلام بعد الطوفان[4].

ب-3-3-2-الأرض: تعطي الأرض الولادة لكل العالم النباتي، فهي ترمز الى بدأ الخليقة في معظم المعتقدات وترمز الى الأنثى التي زوجتها الشعوب مع السماء بكل رضى.

ب-3-3-3-البحر الأبيض المتوسط: اشتملت جدارية الاسكندرية على مسطحات مائية والممثل بالبحر الأبيض المتوسط حيث يرمز البحر الى الغموض والقوة وسعة الرزق فللماء رمزية قوية وهو مصدر للحياة، لقوله تعالى: " وجعلنا من الماء كل شيء حيا "[5].

ب-3-3-4- دلتا النيل: هي دلتا تكونت في شمال مصر (الوجه البحري) حيث يتفرع النيل الى فرعين يصبان في البحر المتوسط. فرع دمياط في الشرق وينتهي بمدينة دمياط وفرع رشيد في الغرب وينتهي عند مدينة رشيد. وهي واحدة من أكبر الدلتا في العالم – تمتد من بورسعيد في الشرق حتى

[1]صلاح أحمد الهريدي، مرجع سابق، ص 50.

[2]ناصر اسماعيل، باحث مختص في التنقيب، مقابلة مفتوحة، بمتحف الحاج أحمد باي، قسنطينة، الإثنين 20 مارس 2017، على الساعة 17:35.

[3]سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص278.

[4]المرجع السابق، ص-ص 297-299.

[5]المرجع السابق، ص، ص361، 350.

الإسكندرية في الغرب وسميت بالدلتا لأنها تشبه المثلث. وهي تشغل مسافة مساحة 240 كيلومتر على ساحل البحر المتوسط. وتتميز الدلتا بالأراضي الزراعية الخصبة الصالحة للزراعة في أي وقت. يبلغ طول الدلتا من الشمال للجنوب حوالي 160 كم. وتبدأ الدلتا من الجنوب بالقرب من مدينة القاهرة عند القناطر الخيرية[1].

3-1-5-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

أبرز ما يميز جدارية الإسكندرية للفنان الحاج يوسف أنها أكثر تقصي للجانب النفسي حيث اجتهد على إظهار النشاط البشري في المدينة وخاصة الحياة الداخلية كالعبادات والزراعة والصيد البحري كما أظهر أيضا جانب آخر وهو الحياة الخارجية كالتجارة.

فالعلامات البصرية التي وظفها في هذه الجدارية تكشف لنا عن قوة الشخصية هذه المدينة التاريخية، ومكانتها الحضارية والاقتصادية في المنطقة وذلك لنشاطها وحركيتها في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية والدينية.

كما أن هناك نوع من الوحدة والتناغم في عمارة المدينة، والذي تتميز عن باقي المدن الأخرى ببساطتها وجماليتها، كما ينتاب من يقف أمام هذه التحفة الفنية نوع من الحنين إلى الماضي وتفسح المجال أمامه للتخيل.

حيث عبر الفنان عن تأثره بالمدينة وقام بتصويرها وهو تحت تأثير الحنين اللامتناهي لتلك المدينة التاريخية وحتى الأجواء التي عاشها الفنان أثناء رحلته للحج، كل تلك الطاقات الإيجابية عبر عنها الفنان في صورته التي مازالت تسرق الألباب.

وتعد مدينة الإسكندرية من أكبر المدن المصرية وأكثرها من حيث التنوع الثقافي وتشتهر هذه المدينة بطابعها العمراني الإسلامي ورحابة شوارعها وبحدائقها الجميلة، وتمتد على شريط بري ديق بين البحر المتوسط وبحيرة مريوط ويمتد ساحلها مسافة تزيد عن 30 كلم. فلمدينة الإسكندرية موقع تاريخي

[1] **دلتا النيل**، https://ar.wikipedia.org/wiki/دلتا_النيل، يوم 17 مارس 2017، على الساعة 21:26.

وحضاري مهم فكانت بوابة إلى أوروبا وكانت مصدر التوسع التجاري والبحري خلال القرن 19. فكل من يزورها يعيش ويتنفس عبق تاريخ هذه المدينة وثقافتها الفريدة.

فلقد ركز الحاج يوسف أثناء تصويره للمدينة على إبراز معالمها الحضارية والثقافية وهو ما أضفى عليها جاذبية خاصة، فهي تتيح للمتلقي مجال واسع من الخيال ومجال أوسع للرجوع بالتاريخ إلى الوراء والارتداد إلى تلك الفترة كما تحفز التفكير الحالم والمبدع، وهذا النمط من الأعمال الفنية له أثر نفسي عميق في المتلقي وذلك لانطوائه على رموز ومعاني خفية تجعل هذا العمل الفني فضاء أحلام يعكس الأسطورة الخاصة بكل فرد.

أ-1-التحليل الشكلي والتقني

أ-1-1-التحليل المورفولوجي: (المدونة المورفولوجية) ، جاءت جدارية مدينة الاسكندرية في إطار مستطيل والمستطيل تستريح له العين.

أ-1-2-التحليل البصري

التأطير: استخدم الحاج يوسف في الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية خطوط وأطر بسيطة، وهو ما خلق لحمة بين الوحدات الداخلية في الجدارية، وجاءت الصورة في ثلاث أطر جمعت كل التشكيلات (الإنشائية والطبيعية) وابتعد الحاج يوسف عن الأطر المزخرفة وحافظ على الواقعية والموضوعية في تصويره للمدينة.

حركة العين: من المؤكد أن العين الطبيعية تسير في حركتها من اليمين إلى اليسار على شكل حروف لاتينية هي(Z.S.J.L.C.) ، وهو نفس الاتجاه التي سلكته العين في تصفحها للجدارية مدينة الإسكندرية في شكل حرف G.

مركز العين: من الطبيعي أن لكل صورة فنية مركز بصري ومركز أخر هندسي، المركز الأول ملائم لعرض اللوحة الفنية، وقد لاحظنا أن مبدع هذه اللوحة الجدارية تعمد وضع مركز المدينة بهذه

النقطة والتي تعلو تقاطع خطوط بمقدار 5 ° إلى اليمين، ويعود اختيار الحاج يوسف لهذا المكان نظرا لتواجد أهم المعالم الحضارية فيه. كما أن العين تستريح له.

الضوء والظل: يمكن للحوافز الضوئية التي تأتي خلف بعضها في فترة قصيرة، أن تتفاعل بحيث يشوش الثاني إدراك الأول، وهو ما يعرف بمفعول القناع، ويخفض هذا المفعول من إدراك الحافز الأول، وهكذا نرى تباين أقل[1]، لكن الحاج يوسف وزع الضوء والظل في صورته توزيعاً يمنع حدوث هذا التفاعل، حيث نجد التشكيلات العمرانية الرئيسية ملونة بصبغات تجعلها في الواجهة، في حين كانت التشكيلات الأقل أهمية في الخلفية لخفوة ألوانها.

وتضاء جدارية مدينة الإسكندرية عن طريق الإضاءة الجانبية الطبيعية، ذلك انها تطل على حديقة النخيل، كما أنها تضاء أيضا صناعياً (مصابيح)عن طريق الإضاءة المنتشرة[2].

أ-2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة

أ-2-1-1-البعد السيكولوجي للتأطير

احترم الحاج يوسف في إنجازه لجدارية مدينة الإسكندرية كل أبعاد الصورة، ذلك أن الإطار العام اشتمل على كل الوحدات التشكيلية المكونة للمدينة، وهو ما أوجد نوع من وحدة الموضوع بسبب التجانس والتلاحم بين العناصر الداخلية.

أ-2-1-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا

تقول الباحثة جميلة شاطو في رسالتها المعنونة بـ: الصيغة الأيقونية وتطبيقاتها في السيمياء المعاصرة: "أن من الوسائل الإِخراجية التي تمنح الصورة قوتها وجاذبيتها ودوام تشويقها عمل المخرج على اِختيار الزوايا المناسبة"[3]. واعتمد الحاج يوسف على **زاوية فوق مستوى النظر High Angle**

[1]أومن جاك، مرجع سابق، ص 34.

[2]بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

[3]شاطو جميلة، مرجع سابق، ص146

وفيها تكون مستوى النظر فوق مستوى منسوب العين، أي فوق مستوى الخط الأفقي.. وتكون زاوية النظر موجهة إلى أسفل ويتم التصوير فيها من أعلى إلى أسفل. وهذه اللقطات ذات الزوايا الحرجة إذا ما صورت موضوعاً، فهي تميل (إلى التقليل من قوته وأهميته.. ويمكنها ان تجعل الشخص يبدو ضعيفاً وقابلاً للسقوط والهزيمة). إذ تميل إلى (تصغير الموضوع، إلى سحقه معنوياً بخفضه إلى مستوى الأرض). ويمكن لهذه الزاوية أيضاً ان تخلع على الموضوع شعوراً بالوحدة والانقباض النفسي والانهزام والقلق[1].

وفيما يخص البناء الداخلي توصلنا إلى أن هناك بناء متتالي فيما يخص تقريب بعض التشكيلات العمرانية، وإضفاء نوع من الواقعية عليها.

أ-2-1-3-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية:

اشتملت ألوان الطاغية في الجدارية على الدلالات النفسية متنوعة:

- **اللون الأزرق:** لون يهدئ الذهن ويساعد على الاسترخاء.
- **اللون الأبيض:** يوحي بمعاني تطمئن لها النفس وتحس بالصفاء والسكينة.
- **اللون الأخضر:** هو لون مهدئ للألآم، ويزيل الضيق والقلق لارتباطه بالأشياء الجميلة[2].
- **اللون البني:** هو لون الهدوء المفرط ونشاطه ليس إيجابياً[3].
- **اللون الأحمر الآجوري:** لون استفزازي للغاية، وله العديد من المعاني المتضاربة. ففي الغرب يرتبط بالخطر والنار، ولكن أيضا مع أشياء مثل الحب والعاطفة والجنس[4].

---

[1]كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107، 29 مارس 2017، على ساعة11:26.

[2]صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

[3]معمر صديقة، مرجع سابق، ص 116.

[4]Laura Dilloway ,op,cit, p 16

أ-2-4- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية، وفق منظور أهرنزفايج:

فيما سبق قمنا بتحليل النفسي لعملية ابداع الصور الجدارية وفق منظور فرويد ويونج، الآن سنتطرق لنظرة أهرنزفايج A. Ehrenzweig الذي حاول أن يتحاشى الانتقادات الشديدة التي وجهت لفرويد باعتباره يركز على مضمون الأعمال الفنية ومحتواها، وليس على شكلها الفني المتميز، فرغم أن تفسير فرويد للأحلام مكنه بعد ذلك أن ينقل مجموعة التفسيرات الرمزية التي توصل إليها للأحلام إلى مجالات أخرى كالأساطير، فإن تفسيراته كانت تهتم فقط بمحتوى العمل الفني، وليس بشكله أو تركيبه الخاص. ويقول أهرنزفايج أنه اذا كانت رمزية العمل مشتقة من المستويات الحلمية العميقة للاشعور فإنه من المشروع أن نتوقع أن بناء العمل الفني (شكله) يجب أن يحمل طابع أو أثر العقل اللاشعوري بطريقة أكثر وضوحاً، كما أكد على أهمية الدور التي تلعبه التكوينات الفرعية للاشعور في الفن، فالعناصر الشكلية التلقائية بالخلط والفوضى أكثر دلالة من الأشكال البارزة المقصودة لذاتها وذلك لأن الخطوط العشوائية في رأيه أعمق تعبيراً عن مكونات اللاشعور[1]، وبالتالي فالتشكيلات الداخلية التي تشتمل عليها الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية تحمل في طياتها العديد من المعاني والدلالات ليس فقط في التشكيلات التي أوردها الحاج يوسف عن قصد بل أيضاً في تلك التي خطت تلقائياً من خلال اللاشعور، وبالتالي فلقد تجاوز نظرة فرويد الحلمية إلى نظرة أعمق وأوضح لكن لديه خلط واضح بين العمل الفني ودوافع الفنان رغم منطلقاته التي توحي بالعكس.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص 39-40.

أ-3-العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونة التعيينية

اشتملت جدارية مدينة الإسكندرية على العديد من التعيينات المرجعية كالعمارة ذات الطابع الإسلامي مع بعض الأثار من الحضارة الرومانية والمصرية القديمة، كما تضمنت الجدارية مجموعة من التعيينات الإيديولوجية، وساهمت كل هذه التعيينات في إبراز أسلوب حياة سكان المدينة ونمط سلوكهم.

أ-3-2-تحليل مدونة الوضعيات

- الطابع العمراني للمدينة، ووحدته وايقاعه، بالإضافة إلى توزيع الفراغات الذي يدل على لحمة فكرية وعقائدية وتاريخية ذات مرجعيات إسلامية.
- توزيع الفتحات على واجهات المباني يوحي بالحشمة والحياء .
- حركة السفن تشير إلى حركية تجارية وصناعية.
- أشجار اللوز الموزعة على الجهة السفلية للصورة تدل على حركية انتاجية.
- الاعلام التي تحمل صورة هلال تدل على الإسلام فالقمر هو أحد أهم الرموز الدينية في الإسلام وهو مصدر التقويم الشهري في الاسلام.
- وضعية الأضرحة والزوايا خارج الكتلة العمرانية توحي بأماكن التعبد والتقرب من الله والتي يقطنها العابدين والزاهدون.

أ-3-3-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية:

استخدم اللون مند القديم شعاراً أو رمزاً لشيء معين، وما يزال يستخدم بين انسان العصر الحديث، حتى صار تقليداً أو شبه تقليد استخدام اللون المناسب في الموقف المناسب، ومن الألوان ما أخذ صفة رمزية بصورة اعتباطية لا يظهر فيها الربط بوضوح[1]. واشتملت الألوان الطاغية في الجدارية على دلالات اجتماعية وثقافية متنوعة نذكر:

[1] أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 165.

- **اللون الأحمر الآجوري:** يرمز اللون الأحمر في التراث الشعبي إلى الدم والمشقة والشدة والخطر، أما في التراث الديني فيرمز إلى الشهادة في سبيل مبدأ أو معتقد.
- **اللون الأزرق الفاتح:** يرمز اللون الأزرق في التراث الشعبي، إلى الجن أما في التراث الديني فيدل على العمى والأعداء والمجرمين.
- **اللون الأبيض:** يرمز اللون الأبيض في التراث الشعبي إلى الخير والتفاؤل والخلق القويم، في حين يوحي في التراث الديني بالصفاء والنقاء والإشراق.
- **اللون الأخضر**: يوحي اللون الأخضر في التراث الشعبي بالخصوبة والرزق، أما في التراث الديني فيشير إلى الجنة[1].
- **اللون البني:** يوحي اللون البني بالحزم والقوة، والمادية[2].

[1] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

[2] معمر صديقة، مرجع سابق، ص 116.

أ-4-الجدول رقم (14): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

التعيين	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الإيديولوجي
	تشكيلات إنشائية. تشكيلات طبيعية. رموز لغوية.	مدينة الإسكندرية بداية القرن 19م.	
التضمين	**الدال**		**المدلول**
	خاطب الحاج يوسف من خلال هذه الجدارية جمهور زائري القصر، وهو ما حقق الوظيفة البصرية. وتعبير الصورة عن أفكار وأراء الفنان حقق الوظيفة التعبيرية. وتحرير الصورة لمعلومات عن المدينة وشعبيها حقق الوظيفة المرجعية. وانصهار المتلقي مع تشكيلات الصورة حقق الوظيفة التأثيرية.		لا يخفى عن المتلقي أن الصورة لها بعد إيديولوجي وإن كان نوع ما خفي ويصعب تقصيه، فارتباط وتبعية الحاج يوسف والحاج أحمد باي للدولة العثمانية كان واضحا إذا أمعنا النظر في الأعلام التي تملأ الصورة فوق السفن والقصور والسفن التجارية حتى يظن الشخص أنهما يعظمان هذه الدولة ويمجدان سطوها وامتدادها التاريخي، والحضاري. حتى أن بعض الأعلام أضخم من بعض المباني والسفن الحربية وهذا ما يؤكد فرضيتنا.

النسق الإيديولوجي: لم يقترح الحاج يوسف في تفسيره لجدارية مدينة الإسكندرية معنى مخالف للرسالة الأصلي، فالعنوان جاء بسيطا ومعبراً عما تحمله الصورة، حيث اشتملت على تشكيلات انشائية وطبيعية لمدينة الإسكندرية في فترة زمنية معينة، حيث صور الحاج يوسف الحركية السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ميزت المدينة في تلك الفترة. فحزمة العلامات الأيقونية التي وظفها الحاج يوسف تنطوي على معان متعددة لـ:(عمارة، سفن...) وشكلت معانٍ اجتماعية وحضارية وايديولوجية؛ فحكم الدولة العثمانية حكم راشد وبالطبع يسوده الأمن والازدهار.

مستوى الاتصال: في هذا المستوى يقوم الباحث بتوحيد وجمع كل عناصر الصورة الفنية، ويحاول أن يقرأ معانيها قراءة إشارية، فالحاج يوسف حاول التواصل مع المتلقي من خلال مستوى الإشاري، ويمكن استقاء معاني الصورة من خلال عمارة المدينة وتشكيلاتها الطبيعية، وبالتالي فكل هذه الوحدات مجتمعة تشير إلى أن هذه اللوحة الفنية هي صورة جدارية لمدينة الإسكندرية بداية القرن 19م.

المستوى الدلالي

وهو المكانة الجيوسياسية لمدينة الإسكندرية، فهناك رمزية دلالية في العمارة تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة زيارة الحاج أحمد باي للمدينة في رحلته عودته من البقاع المقدسة وتأثره بعمارتها الإسلامية، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة التاريخية وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بتبعية مصر للخلافة العثمانية (أعلام والرايات...).

مستوى المعنى (المعنى العويص): فبقراءة الرسائل التي استخدمها الحاج يوسف وإظهار كيفية بنائها، والتشفير الذي اعتمده، تمكنا من الغوص في معاني الصورة وفك بعض شيفراتها، فالتشكيلات العمرانية والسفن بأنواعها والأعلام والرايات تضمنت معاني أبعد مما يشير إليه الظاهر، فالصورة توحي بقوة أن مصر ولاية عثمانية قوية مزدهرة وذات حراك اجتماعي وسياسي وثقافي، فدراسة هذه الجدارية دراسة أسطورية كشف وعرى أقنعت الحكم العثماني وفضح المعاني التي أوردها الحاج يوسف، فكل التشكيلات التي تحملها الصورة دليل ما بعده دليل على الحضور القوي والنجاح الكبير الذي عرفته الخلافة العثمانية وقتئذ في ولاية مصرة، فاللوحة لم تظهر كمثال اختير أو صمم بدقة

لإيصال رسالة ولا أنها اقتطعت لتفرض فكرة معينة. بل على العكس، فكل شيء يبدو كما لو كانت الصورة متطابقة تلقائياً مع المعنى، كما لو ان الدال وهو الذي أوصل المعنى إلى المدلول عليه، فالأسطورة حسب بارت: "تسعى إلى توليد فكرة أن كون الإنسان تحت سلطة دولة قوية أجنبية أمر عادي، لا يواجه بالنقد أو المقاومة"[1].

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

وتحمل الصورة الجدارية مجموعة من الملفوظات الأيقونية التي تتمتع بالاستقلالية في المعنى كلفظة:

- **الإسكندر:** وهو أحد ملوك مقدونيا الإغريق ومن أشهر القادة العسكريين والفاتحين عبر التاريخ، ولد الإسكندر في مدينة بيلا قرابة سنة 350 قبل الميلاد وتتلمذ على يد الفيلسوف والعالم الشهير أرسطو حتى بلغ ربيعه السادس عشر، وبحلول عامه الثلاثين كان قد أسس أحد أكبر وأعظم الإمبراطوريات التي عرفها العالم القديم، ويعد الإسكندر المقدوني رمزا للقوة والذكاء والعزم والشجاعة وهو أحد أشهر القادة العسكريين الذين عرفتهم البشرية، ولقد ترك الإسكندر الأكبر إرث يشمل التمازج الثقافي الذي خلقته فتوحاته، وأسس أكثر من عشرين مدينة ومن ابرزها مدينة الإسكندرية في مصر، توفي سنة 323 ق.م.
- **أرجواد الريح:** والتي تعني طواحين الهواء.
- **إيبيد الدور:** وتعني مسجد في اللغة العصمانية القديمة[2].

3-1-5-5-حوصلة وتقييم شخصي

- أجمل ما استخلصناه من تحليلنا لجدارية مدينة الإسكندرية أن الحاج يوسف أحكم الموضوع ووظف علامات مختلفة تتكامل مه بعضها البعض فالخطوط التي تقاطعت لتشكل الأشكال

[1] الأحمر فيصل، مرجع سابق، ص 37.

[2] ناصر اسماعيل، مرجع سابق.

والمساحات المملوءة بالألوان كلها اتحدت لتوحي لنا بمدى جمالية وحركية مدينة الإسكندرية وأسلوب حياة قاطنيها. فالصورة الجدارية تعج بالحركة والتي نلمسها من خلال تركيز الفنان الجزائري على النشاط البحري (صيد، تجارة) والأراضي الزراعية أين توجد حقول أشجار الزيتون ومعاصر الزيوت. وقدم لنا صورة تعج بالحركة والحياة فلقد اهتم الفنان كثيرا برسم المدينة الإسكندرية وزخرفتها مستخدما مدلولاتها السيميولوجية التي تحدد الإطار الجيوتاريخي للمدينة إضافة إلى مكانتها الحضارية والثقافية.

- كما أن مدلولات المباني والأشكال والخطوط المكونة لها قد يكون أعمق من ذلك إذ أنها قد تشير أيضا إلى المجتمع المصري وتاريخه وثقافته، وهذه نقطة مهمة استطعنا أن نستقرئها من الصورة الجدارية.
- كما أن هذه اللوحة هي امتداد للتصوير الجداري الذي عرفه فن التصوير الإسلامي مند عهود سابقة، ولو أن الحاج يوسف اعتمد العديد من الأساليب والتقنيات الحديثة إلا أنها لم تخرجها عن طابعها الإسلامي، فالذوق الشرقي يبدو صارخاً في التشكيلات الداخلية للصورة، ويظهر ذلك حسب ايمان عفان من خلال ميل الفنان المسلم إلى الزخارف الهندسية والنباتية واختيار الألوان الجذابة.
- فالرسالة التي تحملها الصورة لها بعد ايديولوجي، كما تحمل بعد تاريخي واجتماعي فالمصور من خلال هذه الصورة أراد أن يعيد تركيب جانب من جوانب المجتمع المصري أين يكون الدين أساس المعاملات التجارية، كما أثر على طريقة بنائهم لعمارتهم وطريقة تعاملهم مع البيئة المحيطة بهم واستفادتهم منها في تسيير حياتهم اليومية. ففي الصورة الجدارية إشارة إلى القيم الحضارية والثقافية والدينية التي تخص المجتمع المصري في فترة معينة من الزمن.

3-1-6-الصورة رقم (8): جدارية مدينة الإسماعيلية مصر رحلة العودة من الحج (الرواق D)

3-1-6-1-المقاربة الوصفية

أ-المرسل

الحاج يوسف وأنجز هذه الرسومات في فترة الباي أحمد خلال الفترة الممتدة بين 1830 و1835م، وأدى هذه العمل الفني بمساعدة مجموعة من رسامي مدينة قسنطينة.

ويتم عرض هذا العمل الفني بالمتحف الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية "قصر الحاج أحمد باي".

ب-الرسالة

هي عبارة عن صورة جدارية لمدينة الإسماعيلية والتي رسمها الفنان الجزائري الحاج يوسف، وتعرض حاليا في المتحف الوطني للفنون والتعابير الثقافية "قصر أحمد باي" في على جدار الرواق(D) حديقة

النخيل. ويعود سبب ابتداع هذه التحفة الفنية الى الرحلة التي قام بها أحمد باي الى الحج عام 1818 حيث قام بزيارة العديد من المدن في طريقه. حيث أمر مجموعة من الرسامين الجزائريين وعلى رأسهم الحاج يوسف بان يجسدوا رحلته من الجزائر الى مكة[1].

لقد كانت بلاد مصر محط ترحال الحجيج الذاهبين والآتين من مكة لذلك قضى بها مدة من الزمن وتعرف على مجموعة من الشخصيات وعلى رأسها حاكم مصر محمد على باشا وأبنيه إبراهيم باشا وطوسون باشا اللذان كانا على اتصال دائم بأحمد باي، ولقد سمحت له إقامته بمصر التعرف على القدرات القتالية والتنظيم العسكري المحكم الذي كانت عليه الجيوش المصرية ولقد تأثر بشخصية على باشا الذي عرف بإصلاحاته الإدارية والعسكرية.

شكل الرسالة: جاءت جدارية مدينة الإسماعيلية في إطار مستطيل بمقياس (8× 1.5م)

نوع الحامل: جدار.

جـ-محاور الرسالة

العمل الفني الذي بين أيدينا هو صورة جدارية لمدينة الإسماعيلية والتي مر بها الحاج أحمد باي أثناء رحلة عودته من الحج. وانطلق في رحلته عندما تجاوز الثامنة عشر عاما بعد أن تم تعينه خليفة في عهد حكم الباي أحمد المملوك ودامت رحلته قرابة خمسة عشرة شهراً[2]. **و**تحتوي الجدارية على صورة لمدينة الإسماعلية حيث نجد في الجهة العلوية رسم لستائر ملونة والتي تغطي الجهة العلوية للجدارية. تحتها نجد قلعة أولاد إسماعيل ومكان إقامة السلطان حسان بالإضافة الى المحل العتيق ومجموعة من المنازل والمساجد المبنية على الطريقة الإسلامية والتي تغطي الجزء الأكبر من الجدارية، أما في وسط الجدارية فنجد نهر النيل ومجموعة من سفن الصيد والسفن التجارية وبعض السفن الحربية في ميناء المدينة، أما في الجزء السفلي للجدارية نجد سهولا زراعية بالإضافة إلى بعض المباني والمساجد.

[1] خلف الله شادية وآخرون، نفس مرجع سابق، ص91.

[2] المرجع السابق، ص42.

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

إن أول ما يمكن ملاحظته عند مشاهدتنا للصورة الجدارية لمدينة قسنطينة هو الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو ما يعرف بصورة الصورة وهي:

جـ-1-1-المفردات التشكيلية الإنشائية

جـ-1-1-1-عمارة المباني

- واجهات.
- الفتحات.
- الأسقف.
- الأعمدة.

جـ-1-1-2-العمارة الدينية

- المساجد والجوامع.
- الأضرحة.
- المآذن.
- القباب.
- الأهلة.

جـ-1-1-3-التشكيلات الدفاعية (مدافع، قلاع، أسوار، سيوف..)

جـ-1-1-4-السفن.

جـ-1-1-5-الأعلام والرايات.

جـ-1-1-6-الستارة.

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

- الأرض.
- التشكيلات النباتية.
- المسطحات المائية (نهر النيل).

جـ-2-الرموز البصرية غير المتعلقة بالصورة

اشتملت جدارية مدينة الإسماعيلية على جملة من الرسائل الالسنية مثل:

- قلعة أولاد اسماعيل.
- السلطان حسان.
- مصرة.
- المحل العتيق.
- الكندية.
- الخانية.

د-1-سنن الأشكال والخطوط

د1-1-الخطوط

- خطوط مستقيمة.
- خطوط منكسرة.
- خطوط منحنية.

د-1-2-المستويات

د-1-3-الأجسام

- هياكل منتظمة
- هياكل شبه منتظمة
- هياكل الغير منتظمة التشكيل.

د-1-4-الحيزات

د-2-السنن اللونية

اشتملت الصورة الجدارية لمدينة الاسماعيلية على:

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق المائي.
- اللون الرمادي.
- اللون الأسود.
- اللون الأصفر.
- اللون الأخضر.
- اللون البني.

د-3-السنن التشكيلية

- المفردات العمرانية.
- المفردات الطبيعية.

هـ-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأزرق.
- اللون الأبيض.
- اللون الأخضر.
- اللون البني.

و-التنظيم الأيقوني

يشكل التنظيم الأيقوني نقطة انطلاق عند المتلقي لسلسلة من ابتداعيات الشعورية حيث استخدم الحاج يوسف التنظيم الثابت للفضاء عبر عمودية الصورة وهندسة الأرض وتتابع الخطوط. وجاءت الجدارية في شكل مستطيل مع خطوط مستقيمة عمودية، وخطوط منحنية أفقية، واعتمد الفنان على تمثيلات أيقونية متنوعة أثرت الدلالات الداخلية للصورة.

جاءت جدارية مدينة الإسماعيلية في إطار مستطيل ضم كل التشكيلات الإنشائية والطبيعية للمدينة وقتئذ، واشتملت الصورة على مكعبات تتخللها فتحات كتمثيل أيقوني للمنازل، كما نلاحظ مكعبات تعلوها أشكال نصف دائرية ومخروطية (قباب ومآذن) كتمثيل أيقوني للمساجد والجوامع، وفوق بعض التشكيلات قباب فقط وهو تمثيل أيقوني للأضرحة. ويقول الباحث المصري ناصر إسماعيل "أن في قلب الصورة وبالضبط في مركزها البصري نجد جامع يتخلله شكل ضريح كتمثيل أيقوني لقبر الحسين. وتحتها توجد تشكيلات لسيوف عربية كتمثيل أيقوني لمكان صناعة السيوف بمحافظة الإسماعيلية[1].

وفي جسم الصورة يمر خطان متوازيان تتخللهما مساحة لونية (الأزرق الفاتح) كتمثيل أيقوني لنهر النيل، وتطفو فيه تشكيلات ذات كتل وأجسام مختلفة كتمثيل أيقوني للسفن البحرية، يتخلل بعضها أشكال مخروطية ذات نهايات مفتوحة، كتمثيل أيقوني للمدافع. مع خطوط عمودية تقطعها خطوط أفقية تحمل عليها أشكال مثلثة ومستطيلة، كتمثيل أيقوني لساريات السفن والأشرعة والأعلام.

والمساحة اللونية الأكبر التي اشتملت عليها جدارية مدينة الاسماعيلية هي اللون الأحمر الآجوري وجاءت لتمثل الأراضي أيقونياً، تعلوها خطوط رأسية ذات نهايات متشعبة كتمثيل أيقوني للأشجار.

ز-مجموع المحاور

1) الستار.
2) عمارة المدينة.
3) نهر النيل.
4) الأرض.

[1] ناصر اسماعيل، مرجع سابق.

ي-المعنى الأول الظاهر: صورة لمدينة الاسماعلية بداية القرن 19م.

3-1-6-2-المقاربة النسقية

أ-النسق من الأعلى

استخدم الفنان في تصويره لجدارية مدينة الاسماعلية تقنية الفريسكو Fresco ، حيث بدأ العمل برسم تخطيطي على جدران القصر ثم قام بتقوية خطوط الرسم التخطيطي بلون غامق بعدها قام بوضع ألوان مائية مركبة أساساً من السيليكات silicate، لتضفي على الجداريات منظراً رائعاً وأخاذاً أبهر جميع من وقعت عيناه عليه.

تنتمي الصورة الجدارية التي صورها الحاج يوسف إلى المدرسة الواقعية التي تصور المناظر والأشخاص كما هم في الحقيقة[1]. ولم يلتزم الفنان بالنسبية والتناسب في تشكيله للوحدات المكونة لها بل كان واقعيا لأقصى درجة. فالعيوب التي ظهرت في الصورة عيوب طبيعية، وبالتالي فالفنان اتسم بالمصداقية ما مكنه من تقديم فن رائع عبر فيه عن محاكاته للشيء الطبيعي.

ب- النسق من الأسفل

أثارت جداريات قصر أحمد باي صدى كبير في أواسط المجتمع القسنطيني وذلك لجملها وجاذبيتها، فهي تروى قصة زيارة الحاج أحمد باي لمصر أين تعرف على العديد من الشخصيات وعلى رأسها محمد باشا والذي تعلم منه الكثير وتأثر به الى أبعد الحدود.

أما في الفترة الاستعمارية (بعد أن احتلت مدينة قسنطينة وهرب أحمد باي وعائلته)، أقام بالقصر الحاكم الفرنسي، وما يلفت الانتباه هو أنه لم يمس هذه الجدارية ولم يغيرها وهذا دليل لإعجابه بها. ورغم تتالي الحكام على مدينة قسنطينة إلا أنهم لم يمسوا هذه التحفة الفنية التي يزيد عمرها عن 180 سنة.

[1] مفرج جمال، مرجع سابق.

وحالياً يقوم بزيارة المتحف الوطني للفنون والثقافة التقليدية قصر أحمد باي عشرات الشخصيات السياسية والثقافية والرياضية، بالإضافة الى مواطنين من جميع أنحاء الجزائر المتأثرين بالعمران والفنون الإسلامية[1].

3-1-6-3-المقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الثقافي والاجتماعي

تنتمي هوية هذه الرسالة كما ذكرنا سابقا، الى الصور الجدارية الملونة بتقنية الألوان المائية الفريسكو[2]، وجمال هذه الصورة يتضح جليا في العناصر التي شملتها مثل العمارة في مدينة الإسماعيلية، والملاحة والزراعة والتجارة وغيرها. وهنا يتضح نظام حياة المسلمين وطريقة عيشهم وآداب سلوكهم في البلاد العربية الإسلامية.

وما نلاحظه في العمران الإسلامي أن له مبادئ خاصة فمثلا نجد أن الفراغات الخارجية كانت محدودة ومضبوطة جداً ولاستعمالات محدد أما لحركة المشاة أو الدواب أو للاجتماع أو التجارة. وكانت الميادين والسوق المركزي بساحة مجاورة للمسجد الجامع. أما فيما يخص العمارة جاء تصميم المساجد بشكل بسيط في شكل يختلف جذريا عن المعابد والكنائس.

واتجهت المدينة الى امتداد أفقي أكثر من الامتداد الأفقي، فإعمار الأرض قيمة إسلامية كما أن الإسلام نهى عن التطاول في البنيان، حيث يحقق ذلك عدم كشف الجار من جهة وعدم منع الهواء والشمس عنه من جهة أخرى، وإن كانت المآذن بارتفاع رأسي تمثل استثناء من الامتداد الأفقي في عمارة المساجد، فإن ارتفاعها نابع من وظيفتها وهي الدعوة الى الصلاة.

لقدد حدد الإسلام الأسس والقواعد الخاصة بعلاقة الأفراد بالمجتمع موضحة نظام حياته وطريقة عيشه وآداب سلوكه. وهو ما ترك بصمات واضحة على شكل وملامح وعناصر مساكنه، فجاء المدخل المنكسر في التصميم لحماية الفراغ الداخلي من أعين المارة وكذلك جاء الحوش أو الفناء لتطل عليه

[1] علي قشي لطفي، مرجع سابق.

[2] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

غرف المسكن، أما إذا كانت هناك نوافذ على الطريق الخارجي فتكون مغطاة بالمشربيات التي تحمى أهل المنزل من النظر وتسمح بالتهوية الطبيعية والإضاءة[1].

أما فيما يخص الملاحة وكان السبق للإسلام بعلوم البحار الأنهار وعلوم الفلك، لا سيما وأن العربي فيما قبل الإسلام كان عندما يركب البحر كان يركبه بقصد التجارة، ومع اعتناقه الإسلام أصبح ركوب البحر بالنسبة له يمثل التجارة الرابحة في جانب الاقتصادي وحتى في الدعوة الى الله ونشر الإسلام. حيث اعتمد المسلمون على الملاحة في صيد الأسماك والتجارة واعتمدوا عليها كثيرً لتدعيم القطاعات الأخرى وانتهزوا فرصة الاختلاط مع الأجناس الأخرى لنشر الإسلام وتعاليمه. حيث نشطت التجارة الخارجية والداخلية وخاصة بالاعتماد على الواجهة التي تطل على النهر للمدينة حيث كان التجار المصريون يتعاملون في تلك الفترة مع أقرانهم من أسيا وأوروبا وإفريقيا وكان ميناء المدينة مكان لتبادل السلع والبضائع بمختلف أنواعها وهذه العملية (التبادل)كانت مقننة من قبل الحاكم –محمد علي– ويعود إقبال التجار على مصر لتنوع منتجاتها الفلاحية والصناعية، حيث نشطت في تلك الفترة زراعة الاشجار بأنواعها وخاصة في الوجه الذي يطل على النهر كزراعة شجر الزيتون لتربية دود القز لإنتاج الحرير بالإضافة الى زراعة الخشخاش والنيلة ناهيك عن زراعة القمح والشعير والفول والارز...إلخ ، ولم يقتصر الأمر على الزراعة فقط فقد برع المصريون في صناعة حلج القطن، وتبيض الارز، والصناعات الزيتية، وصناعة الغزل والنسيج والحرير[2].

بالتالي فالصورة الجدارية تعبر عن تركيبة اجتماعية واقتصادية للمجتمع الإسلامي الذي تجانست فيه المقومات الاجتماعية التي تحكم المجتمع وتتفاوت فيه المقومات المادية التي يقوم بها الفرد تبعا لقدرته على العطاء والعمل أو الإنتاج.

[1]شوكت محمد لطفي عبد الرحمان القاضي، **العمارة الإسلامية في مصر**، دكتوراه منشورة، مصر، جامعة أسيوط، 1998م، ص–ص 50–52.

[2]كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص22.

ب- المجال الإبداعي في الرسالة

ب-1-سنن الخطوط والأشكال

جدارية الحاج يوسف تحوي صورة مدينة الإسماعيلية بجانبها الحضاري العمراني، والثقافي والاجتماعي والاقتصادي. فالجانب العمراني أي المدينة تأخذ تقريباً كل مساحة الجدارية وتتكون من قصور ومنازل ومساجد مبنية على الطريقة الإسلامية كالمآذن والقبب، والنوافذ الخارجية والأبواب والساحات بالإضافة الى الأعلام...إلخ، ويوجد تحتها نهر النيل والذي يمر به بعض السفن المختلفة الأشكال منها ما هو تجاري ومنها ما هو حربي ومنها المحلية والأجنبية، وتحتها أراضي زراعية والأشجار. ناهيك على الستار الذي يعلو الجدارية ويدل على الحشمة والسترة التي ميزت المجتمعات الإسلامية.

ب-1-1- النقاط

يتضمن تصميم الصورة الجدارية على نحو تلقائي مجموعة كبيرة من النقاط وهو ما يوحي بعلاقة حميمة واثقة بين الفنان والريشة التي ابتدع من خلالها هذه اللوحة، فلنقطة حضور في الرسم والتصوير، والنقطة هي البداية والنقطة هي النهاية، فهي لا تكتسب أهميتها إلا في وجودها في إطار تنظيمي كلي، فمجموعة من النقاط تعطي شكلاً أقرب الى الأعمدة ومجموعة أخرى قد تعطي شكلاً أقرب الى الصفوف، والمجموعة الثلاثة قد تعطى شكلاً أقرب الى البناء أو مبنى الماثل على حسب ما بينها من مسافات[1].

ب-1-2-الخطوط

عناصر التصميم هي أحجار بناء العمل الفني، والخط هو مجموعة من النقاط المتصلة أو المنفصلة، وغالبا ما تكون متصلة، والخط نقطة ممتدة وهو أكثر العناصر مرونة، ولقد عبر الفنان عن انفعالاته وآرائه عبر الخطوط، ومن أبرز الخطوط التي استعملها في جداريته:

[1]شاكر عبد الحميد، **المفردات التشكيلية رموز ودلالات**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 6، مصر، 1997م، ص-ص 11-43.

- **الخطوط المستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب). وتدل على الاستقرار والرسوخ والاتساع، تبعا لنوعية امتدادها.
- **الخطوط المنحنية:** مثلت الخطوط المنحنية أيقونياً (الأسقف، الساريات، الأشجار، الاشرعة، المجاديف)، وترمز الى المرونة والرشاقة والليونة.
- **الخطوط المنكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار). وتتنوع المعاني والدلالات الرمزية للخطوط المنكسرة بين القيمة الجمالية الزخرفية والإحساس بالقلق والاضطراب[1].

ب-1-3-الأشكال

يكتنف الأشكال الهندسية عالم من الظنون والهواجس مثلما هو الحال مع الأرقام والألوان، وتؤول رمزيتها وتتداخل ومن أبرز الأشكال التي اشتملت عليها جدارية مدينة الاسماعيلية:

- **المربع:** مثل المربع أيقونياً (المباني، القصر، المساجد والجوامع، الأضرحة، الشبابيك...). والمربع وأربعة واردة في ثقافات الشرق القديم حيث ورد لدى السومريين الرقم أربعة رمزا الى البيت.
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (الأسقف الهرمية الشكل، أشرعة السفن، الفتحات، الأعلام). وورد المثلث في الحضارتين العراقية والمصرية على حد سواء مرتبط بحدود التمثيل الالاهي للإله والملوك المؤهلين
- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، أفواه المدافع، الأهلة، فتحات، هضاب). وكثيرا ما وردت الأجسام الدائرية وشبه الدائرية في الأعمال الفنية والزخرفية ذات الأصول المشرقية، وجاء استلهامها من الشمس وكانت لها ايحاءات جنسية لبعض شعوب بلاد فارس، وترمز الى دوران الشمس والقمر والليل والنهار[2].

[1] عبيدان طارق إبراهيم عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 12.

[2] ثويني علي، مرجع سابق، ص 1.

اعتمد الحاج يوسف على قانون الأنساق الذي ورغم التنوع الكبير في التشكيلات التي اشتملت عليها الصورة إلا أن مكونات اللوحة من أشكال وألوان جاءت منسقة.

ب-1-4-المستويات: هي من المحددات الأفقية والعمودية التي تحدد الفضاءات المعمارية، وهي العناصر التي تحدد الحدود الفيزيائية وتفصل المبنى عن الفضاء الخارجي[1]، واشتملت التشكيلات المعمارية في هذه الجدارية من محددات أفقية (سقوف) ومحددات عمودية كالواجهات والجدران.

ب-1-5-الأجسام: اشتملت جدارية مدينة الاسماعيلية على أجسام وكتل متنوعة، حيث تعطي الأشكال الشبه دائرية احساس بالحركة، وتوحي الأجسام الأخرى بإيحاءات تبدأ من السكون التام الى الايحاء بالحركة تبعا لتكوينها، ويتكون الفضاء العمراني لمدينة الاسماعيلية من مستوى باتجاه عمودي حيث تم تحديده من خلال الخطوط التي تعطي حدود الجسم.

ب-1-6-الحيزات والفراغات: الحيز في مفهومه الفلسفي هو وسط منسجم تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة والحساسية حيث يستخدم الحيز فيما هو خرافي وأسطوري أو حتى هندسي مثل الخطوط والأبعاد في عمارة الاسماعيلية والسمات مثل الأشجار والنباتات.

ب-2-السنن اللونية: خطا اللون في مسيرته على جانب فن العمارة شوطاً كبيراً، جعل هذا الأخير يغترف من دلالاته وايحاءاته في بناء تشكيلاته وتصوراته الفنية المختلفة، حيث ترصد المعماري المسلم الظواهر الكونية، وتابع مجرياتها، مستشعراً دور اللون في تميز الأشياء عن بعضها البعض، فاستخدمه في تلوين مفرداته التشكيلية وتشكيلاته العمرانية[2].

ب-2-1-الصبغة اللونية:

وهي الدلالة الصريحة للألوان التي انطوت عليها الجدارية:

[1] بورواق أمال، ص-ص 158 -159.

[2] معمر صديقة، مرجع سابق، ص-ص 58-59.

- **اللون الأبيض:** مثل اللون الأبيض أيقونياً (واجهات المباني، القباب والمآذن)، ويرمز للنقاء، والعذرية، والنظافة، والشباب، والاعتدال.
- **اللون الأحمر:** مثل اللون الأحمر أيقونياً (الأرض، الستار، الاقواس)، ويرمز للقوة والإثارة، العاطفة، الطاقة، الخطر وحب المغامرة.
- **اللون الرمادي:** مثل اللون الرمادي أيقونيا (الأسقف، المدافع)، وهو لون منافق، محايد يرمز الى الأناقة والأنوثة.
- **اللون الأخضر:** مثل اللون الأخضر أيقونياً (النباتات، والأشجار)، ويرمز للنماء والخير.
- **اللون الأصفر:** مثل اللون الأصفر أيقونياً (السفن، الساحات) ويدل اللون الأصفر في التراث الشعبي على القحط أما في التراث الديني فيشير إلى النور والشمس.
- **اللون الأسود:** مثل اللون الأسود أيقونياً (المداخل، السفن) ويرمز الى السكون والحزن والموت[1].
- **اللون البني:** مثل اللون البني أيقونياً (الزخارف، وإطارات النوافذ) وهو لون الضجر وعدم الانسجام[2].
- **اللون الأزرق:** مثل اللون الأزرق أيقونياً (نهر النيل، الستار)، ويرمز للثقة، والموثوقية، والانتماء والبرودة[3].

ب-2-2-القيمة اللونية: قيمة اللون هي صفته في علاقته مع اللون الأبيض والأسود، والتي تمكن من وصف اللون على أنه فاتح أو قاتم.

- اللون الأزرق: لون خفيف= أزرق + أبيض
- اللون الأحمر: ظل لوني= أحمر + أسود
- اللون الرمادي: أبيض+ أسود

[1]صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

[2]معمر صديقة، مرجع سابق، ص 116.

[3]Herman Cerrato, **THE MEANING OF COLORS**, how colors impact our daily life in business, Art work and love ,Etats Unis, 2012 ,p p 11 ,14.

- اللون الخفيف+ الرمادي+ الظل اللوني = الدرجة اللونية.

تتميز ألوان جدارية مدينة الاسماعيلية بالتألق والجلاء اللوني حيث كانت معظم الألوان خفيفة ومتدرجة كلها من اللون الأبيض.

ب-2-3-شدة الكثافة: لم تكن ألوان جدارية مدينة الاسماعيلية مشبعة بالصبغة، ولم تكن نقية لاحتوائها على المزيج اللوني للأبيض والأسود، فاللون يكون أشد صفاء عندما يكون نقيا خاليا من أي مزيج لوني، ويندر وجود ألوان جاهزة بدرجات متعددة الكثافة.

ب-2-4-التشبع اللوني: تميزت ألوان جدارية مدينة الاسماعيلية بنقائها من الضوء، حيث لاحظنا بعض الألوان المتجاورة من عائلة واحدة مخلوطة بلون حيادي فاللون الأزرق في الستار أعمق من اللون الأزرق في نهر النيل، وبهذا فاللون يعرف نتيجة اضاءته فكانت معظم الألوان والمساحات اللونية في هذه الجدارية خافتة.

ب-3-السنن التشكيلية

ب-3-1-عمارة مدينة الاسماعيلية

كيف يمكن للعمارة أن تنتج معنا؟ كيف لها أن تشكل نصا ذا معاني متعددة؟ رغم ما تملكه العمارة من تداخلات في تكوينها من أليات (عناصر) وزمن ومكان. إن هذا ما يكون للعمارة نمط وجود وتدليل، فالتفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدلالية التي تحتفل بها العمارة، فالعمارة تستند إلى تنظيم يستحضر الأسنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصيلة[1].

المساكن: اعتمد تصميم المباني السكنية على انفتاح على الداخل، حيث التفت حول الفناء الداخلي معظم عناصر المنزل، استخدم المدخل المنكسر وعمل إضافة إلى المداخل الرئيسية مداخل ثانوية يستخدمها أهل المنزل كما وجدت سلالم بين الطوابق ولا تصل إلى الفناء، وذلك لتوفير الخصوصية لأهل المنزل كما روعي الفصل الأفقي الرأسي بين جناح أهل المنزل (الحرملك) وبين أجنحة المعيشة

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص 132.

للضيوف والرجال (السلاملك). كما راعى التصميم الظروف المناخية واتجاهات الرياح السائدة في توجيه الفتحات والأفنية الداخلية والمقعد حيث وجهت للشمال والشمال الغربي، وقللت الفتحات بحيث تسمح بالتهوية، والاضاءة مع كسر حدة الشمس الساقطة عليها مع بروزها مما يسمح بإلقاء الظلال، مع استخدام ملاقف للهواء[1].

اتخذ تصميم مباني مدينة الإسماعيلية اتجاها يوحي بالاتزان والوضوح، وما يلاحظ على بنايات وخاصة البنايات ذات الطابع الإسلامي التي اتخذت هي الأخرى اتجاها حافظت فيه على نوع من التشابه في الشكل والهيئة وفق إيقاع سريع، مما يدل على الامتداد والاستمرارية.

العمارة الدينية: حظيت المساجد بأهمية خاصة لدى المعماريين المصريين، الذين برعوا في بنائها وإتقانها من الداخل والخارج، فتزينت بالمحاريب والثريات والقناديل وتميزت بزخرفتها وخطوطها، وانتصبت شامخة بصوامعها ذات العلو الشاهق، واشتملت جدارية مدينة الإسماعيلية على مسجد الإمام الحسين، ومسجد السلطان حسن الموجود بالفسطاط[2].

وهناك ثلاث أنماط كانت سائدة للمباني الدينية بمصر في العهد العثماني، وكانت الفكرة التصميمية الأساسية قائمة على مركزية بيت الصلاة ووجود رواق حوله أو خلفه، ومع التماثل والاتزان بالمسقط الأفقي والتشكيل. وفيما يلي يمكن تخليص أهم الأسس التصميمية التي تميزت بها المباني الدينية في العصر العثماني[3]:

- **وظيفياً:** يلاحظ تأثر تصميم المساجد العثمانية التي تحتوي على صحن مكشوف خارج صحن الصلاة، كما يلاحظ تخطيط المستطيل للمسقط الموجه للقبلة مع فصل مبنى المسجد عن المباني المحيطة حيث أصبحت الهيئة المعمارية للمسجد مكشوفة من جميع النواحي،

[1] شوكت محمد لطفي عبد الرحمان قاضي، العمارة الإسلامية في مصر (النظرية والتطبيق)، رسالة دكتوراه، قسم العمارة كلية العمارة، جامعة أسيوط، مصر، 1997، ص83.

[2] ناصر اسماعيل، مرجع سابق.

[3] شوكت، محمد لطفي، عبد الرحمان قاضي، مرجع سابق، ص-ص 81-82.

كما تم الفصل بين المسجد وباقي العناصر وأصبحت الوظيفة الأساسية للمسجد هي الصلاة فقط، حيث تم وضع باقي العناصر في مباني منفصلة مثل المدرسة أو السبيل أو الكتاب.

- **تشكيلياً:** نتيجة لانفصال كتلة المسجد عن المباني المجاورة فقد أصبح من السهل إدراك كتلة المسجد من الناحية البصرية، مع الاهتمام في هذه الحالة بفخامة ورهبة المداخل كما هو مبين في اللوحة الجدارية، مع الاعتماد على زخارف في عملية التشكيل المعماري للواجهات الداخلية والخارجية.
- **إنشائياً:** تأكيد استخدام القباب والأقبية في تغطية الصحن الرئيسي للصلاة والأروقة المحيطة بالصحن المكشوف.
- **اجتماعيا:** ظهور الفصل في الوظائف حيث اقتصرت وظيفة مبنى المسجد على الصلاة فقط، كنتيجة لانفصال الحاكم عن المحكوم.

القصور: تعتبر القصور من مكونات التمتع الإسلامي ومن أبرز المعالم الإسلامية في مدينة الإسماعيلية، فالقصر يحمل معنى الرفاهية، وهو رمز للنفوذ.

العمائر الجنائزية: لقد ضمت مدينة الإسماعيلية عدداً كبيراً من الأضرحة وقد اختلف المؤرخون في تحديد عددها لاندثار العديد منها، وتحمل الصورة الجدارية لمدينة إسماعيلية صورة لضريح الحسين (بمسجد الحسين)، أحد أحفاد السيدة فاطمة وعلي رضي الله عنهما، حيث يعتقد المؤرخون أن السيدة زينب جاءت برأس سيدنا الحسين بعد أن قتل ودفنته بمصر[1].

التشكيلات الدفاعية: نقصد بالتشكيلات الدفاعية، تلك الوحدات التي أنشأت لغرض دفاعي بالدرجة الأولى وبمختلف أنواعها، قلاع، منارات وأسوار وحصون وقصبات، مدافع، سيوف...، واشتملت جدارية مدينة الاسماعيلية على:

[1] فلاك أنيسة، **مختصة في الأثار الإسلامية**، مقابلة مفتوحة، متحف قصر أحمد باي، قسنطينة، الإثنين 20 مارس 2017، على ساعة 14:47.

- **الأسوار:** انطوت مدينة الاسماعيلية على سور من طوب اللبن، وسور من الحجر، وهذه الأسوار من تصميم من المهندسين من الأرمن عرف اسم أحدهم بيوحنا الراهب، وقد جهزت الأسوار بأبواب وفتحات وأبراج للحراسة[1].
- **السيوف:** السيف هو قطعة حربية يستخدمها الإنسان للدفاع أو الهجوم، وتمتاز السوف العربية الإسلامية بميلانها وترمز للقوة والسطوة.
- **المدافع:** هي أدوات تستخدم في الحرب لإطلاق مقذوفات كبيرة الحجم، وتتنوع استخدامات المدافع وتشمل أقسام عديدة منها مدافع السفن، مدافع القلاع ومدافع التي تجرها الجيوش، وتستخدم للدفاع والهجوم، وهي توحي بالقوة والرعب والدمار[2].

الستارة: تعلو جدارية مدينة الإسماعيلية تشكيلات ستائر، وهي كل ما يسدل على نوافذ المنازل وأبوابها اتقاءاً للشمس وحجباً للنظر، وترمز للسترة والحشمة.

الأعلام والرايات: مثلت أيقونياً بمثلث أحمر يتخلله هلال ذهبي، ويرتبط هذا العلم عند الأتراك بأسطورة شهيرة عن انعكاس القمر والنجوم على دماء الشهداء التي كانت مثل البحيرة في حرب كوسوفو[3].

ب-3-2-الصفات الخارجية للوحدات الإنشائية

ب-3-2-1-الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

الواجهات: تكوين واجهات مباني مدينة الإسماعلية أشبه بتكوين نصي قصصي، فمكونات تشكيلية تروي حكاية تكون مبنى، وترسم ملامح هيكلته، ومن خلال عناصر تشكيل الواجهة المعمارية والزخرفية يمكن التعرف على وظيفة كل فضاء من الفضاءات الوظيفية للمبنى، وتحدد عناصر الواجهة المعمارية

[1] شوكت محمد لطفي عبد الرحمان القاضي، مرجع سابق، ص 57.

[2] **المدفعية**، https://ar.wikipedia.org/wiki/مدفعية، يوم 07 أفريل 2017، على الساعة 17:41.

[3] **العلم التركي عبر التاريخ**، http://www.turkpress.co/node/5886، يوم 15 أفريل 2017، على الساعة 20:07.

والزخرفية نوعية المعالجة البيئية أو الإنشائية، وقراءة واجهة المبنى يعني التعرف على مكوناته وعناصره والمتمثل في:

الفتحات: تمثل الفتحات أهمية كبيرة في التأثير على خواص التشكيل البصري للواجهات وقد اختلف التعبير عنها باختلاف المباني، ففي العمارة المصرية أخذت الفتحات طابعاً ديناميكيا وأعطت إحساسا بالحرية نتيجة تعدد الفتحات وتنوعها[1]. واشتملت واجهات منازل الإسماعيلية على:

المداخل: من أهم العناصر المعمارية المكونة للواجهات، حيث تظهر بالأسوار الخارجية للمدن قديما، والباب في العمارة المصرية يعبر عن الدعوة، ويدعو الى بث الاطمئنان في قلوب المسلمين، حيث تتضمن واجهات المباني في هذه الفترة باباً رأسياً منكسراً واحداً في الواجهة الرئيسية والذي أدى وجوده إلى توفير الخصوصية لأهل المنزل فصل الفراغات الداخلية عن الخارج كما ساعد على الانتقال التدريجي نحو الفراغ الداخلي من الخارج[2]. وترمز المداخل للحشمة والسترة والوحدانية.

النوافذ والشبابيك: هي عبارة عن فتحات تخترق الحائط من جانب الى أخر، وتستخدم النوافذ والشبابيك في الاضاءة والتوجه الى الخارج حيث تطل عن الطريق العام. وهي ضيقة لأغراض مناخية ودينية واجتماعية، فلا يجوز أن يتعرض من بداخل الدار لأنظار الفضوليين أو المارة بالخارج[3].

العقود: لعبت العقود دوراً مهما في تاريخ العمارة المصرية منذ عصور مبكرة ومازالت لها قيمتها في محاولات التطوير بأشكال تتماشى مع تطور العمارة، وتعد العقود عناصر جوهرية وإنشائية، تكون في شكل مقوس، أو مدبب ويغلب على أقواس مدينة الاسماعيلية الشكل المقوس والذي يرمز الى الموت[4].

---

[1] عبد الرقيب طاهر، **معنى الشكل في واجهة المبنى الصنعاني**، وزارة الثقافة، معرض صنعاء الدولي، ندوة الثقافة اليمنية خلال أربعين عاما، جدلية الثابت والمتغير، اليمن،29 سبتمبر-2 أكتوبر 2002م، ص 19.

[2] شوكت محمد لطفي عبد الرحمن قاضي، مرجع سابق، ص 83.

[3] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص-ص 63-65

[4] المرجع السابق، ص 79.

ب-3-2-2-التشكيل المعماري

يتميز التشكيل المعماري لمدينة الاسماعيلية باحتوائه على كتل كبيرة للقصور والمساجد تعظيما لها مع بعض التشكيلات الصغيرة للمباني حيث اشتمل التشكيل المعماري للمدينة على:

القباب: استخدمت القباب في العمارة المصرية بأعلى جزء واقع فوق مكان الوالي أو الإمام أو الشيخ تأكيداً على أهمية المكان، ولقد كان لاستخدام القباب رؤية خاصة، فلم تكن فقط حلاً بيئياً ومناخياً وإنشائياً، بل كانت أيضا رمزاً روحياً يرمز الى السماء.

المآذن: تميزت مآذن مدينة الاسماعيلية عن غيرها من المدن بشكلها الدائري الحلزوني المتصاعد نحو السماء، بالإضافة إلى المآذن ذات النهايات المخروطية على شكل قلم مبري كانت قاعدتها دائرية الشكل وتنتهي بشكل مخروطي، وترمز إلى التوحيد.

الأهلة: ظهرت الأهلة بشكل واضح وصريح ومتوارث عبر الأجيال فوق المباني الدينية لتشير الى القبلة خصوصا على المباني الدينية والمباني الجنائزية، حيث ترمز الأهلة بشكل واضح الى الاسلام.

السقوف: هو من أبرز الوحدات التشكيلية في العمارة المصرية حيث يعتبر جزء هام من المباني، ويغطي الجهة العلوية للمبنى، ويحدد السطح الداخلي العلوي الذي يحدد الحد الأعلى للفراغ ويرمز الى السماء والكون المحدود بالزمان والمكان[1].

ب-3-2-3-الصفات الحسية للمفردات العمرانية

تميزت الوحدات التشكيلية في الصورة الجدارية لمدينة الاسماعيلية بالوحدة والتآلف في التصميم والتكوين، فلقد اشتملت على عناصر متعددة منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب الفني ووحدة الفكرة النشطة بداخل الصورة، وهو ما أتاح الوحدة بين العناصر البصرية داخل التصميم، ذلك أن تحقيق التآلف من المشكلات الأساسية لأي صورة فنية بل وتعتبر من أهم المبادئ لإنجاحها من الناحية الجمالية، فالأجزاء المكونة للجدارية مرتبطة فيما بينها لتكون كلاً واحداً[2].

---

[1] بورواق أمال، **سيميولوجيا الفضاء ودلالة التمثلات المعمارية**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية العلوم السياسية والإعلام جامعة الجزائر 3، 2012م، ص 58.

[2] سعدية محسن عايد الفضلي، **ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية، جامعة أم القرى، 2010م، ص107

ب-3-2-4-المؤثرات الخارجية

استخدم الحاج يوسف مجموعة من المؤثرات نذكر منها:

الألوان الخارجية: اعتمد الفنان في تلوين واجهات مدينة الاسماعيلية على اللون الأبيض، ولون التشكيلات الزخرفية باللون الأزرق واللون الأحمر مع خطوط عريضة باللون الأسود والرمادي.

الإكساء الخارجي: تنوعت الأعمال الزخرفية التي ظهرت في العمارة المصرية بعد دخول الإسلام، واعتمدت لعدة أغراض وظيفية ونفعية، كالزينة والإيحاء ببعض الأفكار، واشتملت واجهات مباني مدينة الإسماعيلية على زخارف وخطوط نصف دائرية ودائرية على شريط أفقي، تلتف حول قصور ومباني بأشكال زخرفية وتم وضع هذه الزخارف كفواصل بين الطوابق وبالتالي حددت معالم المباني الإنشائية. أعطت للصورة قيمة جمالية ورمزية[1]

ب-3-3- المفردات الطبيعة

ب-3-3-1-التشكيلات النباتية

اشتملت جدارية مدينة الإسماعيلية على مجموعة من التشكيلات الطبيعية نذكر منها:

الأشجار: ترمز الأشجار الى العالم، ولكنها في الشعور الديني تعيد تكرار العالم وتختصره، وتشير إلى التمظهر الكوني، ومن أبرز الأشجار التي اشتملت عليها الجدارية نذكر[2]:

- **شجرة الزيتون:** ترمز شجرة الزيتون الى السلام والأمن، وتشير الى الخلود والشفاء في الحضارات المشرقية.
- **الصنوبر الحلبي:** رمز للخصوبة والتجديد والبعث
- **الحشيش الأخضر:** حيث غطى اللون الأخضر سطح السهول والهضاب في الجهة السفلية للجدارية، ويرمز الى الخصوبة والانبعاث[3].

[1]بوسنان حسن، مرجع سابق.

[2]فلاك أنيسة، مرجع سابق.

[3]سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص 300.

ب-3-3-2-الارض: ترمز الأرض إلى الأم التي ولدت منها كل الكائنات، واعتمد أهل مصر على الأرض كمصدر للرزق فكانت الزراعة من أهم النشاطات التي مارسوها، فالزراعة تتعلق بغداء البشر، كما أنها مرتبطة بالحياة النباتية المشروطة بمحبة الله.

ب-3-3-3-نهر النيل: في مصر، على الأقل في عهد متأخر، كان الكهنة يغتسلون في نهر النيل قبل الفجر، كرمز للطهارة والعفة والانبعاث، والماء رمز للطهارة في الإسلام الذي يؤكد على الغسلات الشعائرية[1].

ب-3-3- السفن البحرية

- **البوم:** طراز قديم للسفن ينتهي بطرف حاد في كلتا الاتجاهين، ولها شراع مثلث.
- **الغراب:** نوع من السفن مشهور كانت شائعة الاستعمال في البحر الأحمر، ولها ثلاث ساريات.
- **الترانكي:** نوع من السفن كان شائع الاستعمال في نصف الأول من القرن 19، وكانت تسير بمجذاف والشراع معا واستخدمت في الحرب والتجارة.
- **الغنجة:** من سفن الأسفار وتشبه البغلة في مؤخرتها[2].

3-1-6-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

نجد أن الفنان متأثر كثيراً بالفكر الإسلامي وهو ما ظهر في طريقة تصويره للمدن التي زارها الحاج أحمد باي، حيث أعجب بالصور كل من وقع نظره عليها، وهو ما تحدث عنه فريد في نظريته نزعة نحو الارتداد، ويقصد بذلك العودة بالزمن الى الماضي والتفكير الحالم، وهو النمط المميز للتفكير

[1] المرجع السابق، ص، ص 350، 361.

[2] إبراهيم خليل العلاف، **السفن والمراكب في الخليج العربي قصة كفاح مجيد**، دورية كان التاريخية، العدد 4، العراق، 2009م، ص-ص 65-67.

البدائي السابق على المنطق في المراحل الأولى للثقافة البشرية والأسطورة. فالحياة التي أبقى عليها الزمن من الطفولة النفسية للجنس البشري أما الأحلام فهي الأسطورة الخاصة بالفرد[1].

لقد ربطت الصورة الجدارية الفكرة المدلول إليها بفكرة أخرى، أي ربطت دالاً بدال آخر وذلك بهدف إحكام ربط المفاهيم المستهدفة بالناس والأشياء وتحميلها معاني أسطورية، ويجري الربط هذا بطريقتين. الأولى هي "الاستعارة" وتعمل من خلال جعل مدلول ما يبدو مشابهاً لمدلول أخر مختلف، والثانية هي "الإبدال" وتعمل من خلال استبدال مدلول ما بمدلول آخر على صلة به.

تتشبث الخرافة بالعلامة الموجودة، فتصبح هي الدال على مستوى آخر، فأصبحت تدل صورة مدينة الاسماعيلية على التحضر والرقي، ويجرى استخدام الأسطورة كما لو كانت شكلاً من أشكال اللغة، فهي تأخذ بأعناق العلامات الأخرى المستخدمة، وتؤلف منها جميعاً نظام علامات جديد، والأسطورة، ليست بريئة أو محايدة، وإنما تلتقط العلامات التي حملها الصورة الجدارية للمدينة ومدلولاتها، وأعادت توظيفها بطريقة قصدية لتؤدي دوراً اجتماعياً وثقافياً وسياسياً[2].

أ-1-التحليل الشكلي والتقني

أ-1-1-التحليل المورفولوجي: (المدونة المورفولوجية) ، جاءت جدارية مدينة الإسماعيلية في إطار مستطيل والمستطيل تستريح له العين.

أ-1-2-التحليل البصري

التأطير: استخدم الحاج يوسف في الصورة الجدارية لمدينة الإسماعيلية أطر بسيطة وابتعد عن الأطر المزخرفة، وعمل على خلق نوع من اللحمة بين العناصر والوحدات المكونة للجدارية، حيث كان الإطار جامعاً لكل التشكيلات (الإنشائية والطبيعية) .

حركة العين: من المعلوم أن العين في حركتها تنتقل من اليمين إلى اليسار على شكل حروف لاتينية هي(Z.S.J.L.C.) ، وهو نفس الاتجاه التي سلكته العين في تصفحها للجدارية مدينة الإسماعيلية في شكل حرفJ .

---

[1] قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص252.

[2] بيغنلجونتان، **مدخل الى سيمياء الإعلام**، ترجمة محمد شيا، ط1، بيروت، لبنان، مجد للنشر والتوزيع، 2011م، ص-ص 28-29.

مركز العين: إن المركز البصري للصورة الجدارية لمدينة الإسماعيلية لا يقع في مركز الصورة وإنما إلى اليمين بمقدار 5°، وهو مركز المدينة (محافظة الإسماعيلية)، ويعود اختيار الحاج يوسف لهذا المكان نظرا لتواجد أهم المعالم الحضارية فيه كقلعة أولاد اسماعيل والسلطان حسان، كما أن العين تستريح له.

الضوء والظل: إن تبدلات المتواصلة للضوء والظل تقتضي بأننا نرى الأشياء القاتمة أبعد وأقل وضوح، وتبدو الأشياء الفاتحة على مسافة أقرب[1]، وهو ما نلاحظه في تشكيلات جدارية مدينة الإسماعيلية حيث تظهر المفردات العمرانية (كقلعة أولاد إسماعيل ومسجد الحسين) الملونة بألوان فاتحة أقرب وأوضح من المفردات الملونة بالألوان القاتمة والخافتة.

وتضاء جدارية مدينة الاسماعيلية إضاءة طبيعية وصناعية في آن واحد، فالجدارية مقابلة لحديقة البرتقال وهو ما يوفر إضاءة جانبية طبيعية، كما أنها تضاء أيضاً صناعياً (مصابيح)عن طريق الإضاءة المنتشرة [2]،حيث يوجه الفيض الضوئي بنسبة أربعين بالمائة إلى الأسفل والباقي في جميع الاتجاهات، واعتمدت لانعدام الظلال الحادة.

أ-2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة

اشتملت الصورة الجدارية على الأبعاد التالية:

أ-2-1-1-البعد السيكولوجي للتأطير

ما يلاحظ على الأعمال الفنية للحاج يوسف بما في ذلك هذه الجدارية انها تحترم كل الأبعاد والمقاييس، ذلك أن الإطار العام اشتمل على كل الوحدات المكونة لها بما في ذلك التشكيلات الإنشائية كالعمران والسفن، والتشكيلات الطبيعية كالأرض والمسطحات المائية، وهو ما حقق وحدة موضوعية وخلق لحمة وتناسب وتفاعل بين المفردات التشكيلية.

[1]أومن جاك، مرجع سابق، ص 41.

[2]بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

أ-2-1-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا

اعتمد الحاج يوسف على زاوية تصوير بمستوى النظر **Normal Angle Level Angle** وفيها تكون النظر بمستوى منسوب لعين المتلقي حيث يتم التصوير بشكل أفقي وبارتفاع يقارب 150 سم بدءاً من الأرض ونستطيع أن نطلق صفة (الزاوية المحايدة) على هذا النوع لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة كما إنها ليست تحريضية وهي أقل الأنواع قيمة دراماتيكية بفعل المعالجة ذات الميل الواقعي فيها. لذلك يقترن استخدامها بعرض الموضوع بتقريرية، فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة[1].

من خلال دراسة البنية الداخلية للصورة الجدارية وخاصة فيما يتعلق بتكبير وتصغير الكتل والاجسام، لاحظنا أن الحاج يوسف صور بعض الوحدات العمرانية أكبر من نظيراتها الأخرى، وخاصة قلعة أولاد اسماعيل ومسجد الحسين، ويعود ذلك للقيمة التاريخية والحضارية لهذه الوحدات.

أ-2-1-3-البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسائل اللغوية

تضمنت الصورة الجدارية لمدينة الإسماعيلية رسائلا ألسنية مثل: قلعة أولاد اسماعيل، السلطان حسان والمحل العتيق أعطت هذه الرسائل دلالات حول بعض الوحدات العمرانية المهمة المرتبطة بالموروث الثقافي الإسلامي كمسجد الحسين الذي يتواجد به الضريح الذي دفن به رأس الحسين. وقامت هذه الرسائل اللغوية بترسيخ العلاقة بين الرسائل البصرية والرسائل الألسنية.

أ-2-1-4-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية:

احتوت الصورة الجدارية لمدينة الإسماعيلية على العديد من الألوان تحمل معاني ودلالات وأثار نفسية على المتلقي نذكر منها[2]:

- **اللون الأحمر:** يرمز اللون الأحمر للطاقة الدفيء، القوة، العزيمة والدافع والشغف.

---

[1] كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107 ، 29 مارس 2017، على ساعة10:33.

[2] Jill Morton, A GUIDE TO COLOR SYMBOLISM, color com pub, 1997, p p 23-39.

- **اللون الأزرق:** يدل اللون الأزرق على الروحانية، الثقة، الصدق والشفافية الأمن الرجولة واللامادية.
- **اللون الأبيض:** يوحي اللون الأبيض بالنقاء، الشفافية، الصدق، الطيبة الروحانية والتجدد، والموت.
- **اللون الأخضر:** اللون الأخضر هو لون الطبيعة، يرمز للنمو، الإثمار، الشباب، الصحة، الغيرة، الرشد.
- **اللون البني:** اللون البني من الألوان الطبيعية، يدل على التحمل الواقعية، الموثوقية، الراحة والدفيء.

أ-2-4- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة الإسماعيلية:

وفي هذا العنصر سنحاول استكمال ما شرعنا فيه من تحليل نفسي لعملية ابداع الصور الجدارية وفق رؤى وتفسيرات علمية لبعض العلماء والفلاسفة، فبالإضافة إلى ما سبق فإن أهرنزفايج أكد على أهمية الرؤية قبل الشعورية، والتي تقع وراء عتبة الإحساس مباشرة واعتبرها نمطاً من اللاشعور، وأكد أنها ترتبط بأخيلة الأحلام وقال بأن لها دورا كبيرا في عملية الابداع الفني، كما أشار إلى أهمية الحدس اللاشعوري في الابداع، ومن المعروف أنه من أشهر المحللين النفسانيين الذين انتقدوا نظرية الجشطلت، فقد أشار إلى أن تمييز الجشطلت بين الشكل والأرضية يتعلق بعملية الإدراك العادية، أما عملية الإدراك الفني فيحدث فيها انصهار كامل بين المكونين، حيث أنها يبرزان في تفاعل حميم، وأن تشكيل المناطق الداخلية والخارجية في اللوحة يمكن أن يتم بطريقة متأنية كما يحدث بالنسبة لتأليف أصوات الموسيقى البوليفونية (متعددة الأصوات)، لكن أهرنزفايج رغم ذلك يؤكد على أهمية كلية العمل الفن، فالمصور الرديء هو من يقسم عمله إلى مناطق جوهرية وأخرى أقل أهمية، ويرى أن على المحللين النفسيين الجماليين، في رأيه هو أن يتعاملوا من النسيج الخلفي للعمل الفني بنفس درجة أهمية أنماط الاشكال الأكثر بروزاً والخاصة بالتكوين الشعوري الواعي[1]. وبالتالي فهو يرى أن الباحث والمحلل في المجال الفني أن يتعامل مع جميع التشكيلات الواعية وغير الواعية بنفس الدرجة من الأهمية، ذلك أن اللاشعور يشكل جزء من شخصية الفنان وإن لم تبرز للعيان، وحسب وجهة

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 40.

نظره فإن الفنان الحاج يوسف مصور رديء لأنه قسم الصور الجدارية إلى محاور فيها ما هو جوهري وفيها ما هو أقل أهمية.

أ-3-العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونات التعيينية

اشتملت الصورة الجدارية لمدينة الإسماعيلية على مجموعة من التعيينات المرجعية في الإسلام كالنمط المعماري والصناعة والزراعة...، بالإضافة إلى بعض التعيينات الأيديولوجية كالأعلام فوق بعض المفردات العمرانية وفوق السفن البحرية .حيث ساهمت هذه التعيينات في إبراز نمط حياة سكان المدينة وثقافاتهم وأبرز مرجعياتهم.

أ-3-2-تحليل مدونة الوضعيات والحركات

اشتملت الجدارية على مجموعة من تعيينات الحركات والوضعيات نذكر منها :الطابع العمراني للمدينة ووحدته وايقاعه يدل على لحمة فكرية وعقائدية وتاريخية.

- توزيع الفتحات والفراغات يوحي بالحشمة والحياء.
- حركة السفن تشير إلى حركية تجارية وصناعية .
- أشجار الزيتون الموزعة على الجهة السفلية للصورة تدل على حركية إنتاجية.
- الاعلام التي تحمل صورة هلال تدل على الإسلام فالقمر هو أحد أهم الرموز الدينية في الإسلام وهو مصدر التقويم الشهري في الإسلام.
- وضعية العمائر الجنائزية خارج الكتلة العمرانية توحي بأماكن التعبد والتقرب من الله والتي يقطنها العابدين والزاهدون.

أ-3-3-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية

- **اللون الأحمر الآجوري:** يرمز اللون الأحمر في التراث الشعبي إلى البهجة والسرور والحب، أما في التراث الديني فيوحي بالشهادة من أجل مبدأ أو معتقد.

- **اللون الأبيض:** يرمز اللون الأبيض إلى السلم والخير والأمن، أما في التراث الديني فيدل على الصفاء والنقاء.
- **اللوز الأزرق الفاتح:** في التراث الشعبي يرمز اللون الأزرق إلى كل ما هو واسع وذو أفق بعيد، أما في التراث الديني فيرمز إلى المجرمين.
- **اللون الأخضر:** يرمز في التراث الشعبي إلى السعادة والراحة النفسية أما في التراث الديني فيدل على الجنة[1].
- **اللون البني:** يوحي اللون البني بالحزم والقوة، والمادية[2].

[1] المرجع السابق، ص-ص 39 -48.

[2] معمر صديقة، مرجع سابق، ص 116.

أ-4-الجدول رقم (15): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

المستوى التعييني	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الإيديولوجي
	تشكيلات إنشائية. تشكيلات طبيعية. رسائل ألسنية.	مدينة الإسماعيلية (مصر)	
المستوى التضميني	**الدال**		**المدلول**
	اعتماد أحمد باي على فنانين لتجسيد هذه اللوحة حقق الوظيفة الشاعرية. ومحاولة الحاج يوسف خلق حلقة وصل مع المتلقين من خلال جداريته هو ما حقق الوظيفة البصرية، وتأويل الناس للصورة على أنها تدل على ثقافة معينة يحقق الوظيفة المرجعية، كما تحققت الوظيفة اللغوية من خلال تحويل الرسائل الألسنية إلى ألغاز رمزية.		يظهر المعنى الإيديولوجي للجدارية في المكانة الجيو استراتيجية لبلاد مصر في المنطقة، حيث تأثر الحاج أحمد باي بسياسة محمد علي باشا الإصلاحية وطريقة تنظيمه للجيش وهو ما ظهر فيما بعد في طريقة حكمه لمدينة قسنطينة

النسق الإيديولوجي: إن الحاج يوسف لم يقترح في تفسير جداريته معنى مخالفاً للعنوان الأصلي وهذا راجع الى الفن العفوي فالجدارية مطابقة تماما لمعناها التقريري. ولقد حاول العديد من الباحثين معرفة السر وراء تصوير مدينة الإسماعيلية وربطها بعضهم بتأثر الفنان بمصر الذي أقام فيها مدة طويلة.

مستوى الاتصال: يوحد هذا المستوى كل شيء، وهو مستقى من المنظر والعمارة والتشكيلات الطبيعية، وهو مستوى الاتصال بين الحاج يوسف والمستقبل، جاء فيه المعنى إشارياً، فكل العناصر الداخلية في الصورة الجدارية تشير إلى مدينة الإسماعلية بداية القرن 19م، كنمط العمارة الإسلامي والطابع العمراني الخاص بالمدن المصرية في تلك الحقبة.

المستوى الدلالي: وهو البعد الحضاري والثقافي والتاريخي والإيديولوجي لمدينة الإسماعيلية، فهناك رمزية دلالية في العمارة تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة زيارة الحاج أحمد باي للمدينة في رحلته عودته من البقاع المقدسة وتأثره بمحمد علي باشا، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة التاريخية، وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بتبعية مدينة الإسكندرية للخلافة العثمانية (أعلام والرايات).

مستوى المعنى: يمكن اختزال الأحلام بعد تذكرها الى جزئيين الأول وهو المحتوى الظاهري والثاني هو المحتوى الكامن. الأول وهو قصة الحج المأخوذة من الواقع وهنا نتحدث عن رحلة الحج التي قام بها الحاج أحمد باي الى البقاع المقدسة والمأخوذة من الماضي القريب. وأهمية المحتوى الظاهر، أنه يستخدم لإعطاء تعبير عن سلسلة آخري من الوقائع العقلية والخيالات، والأفكار والرغبات[1]، والمحتوى الخفي هو حب الحاج يوسف للأماكن التي زارها وتأثره بشخصياتها التاريخية والذي ظهر في العديد من أعماله.

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

تحمل جدارية مدينة الإسماعيلية مجموعة من الملفوظات الأيقونية التي تتمتع بالاستقلالية في المعنى كلفظة:

- قلعة أولاد إسماعيل.
- المحل العتيق: مصر القديمة.

[1] عبد الهادي عبد الرحمان، **سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة**، ط1، اللاذقية سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994م، ص167.

- مسجد السلطان حسان.
- مسجد الحسين.
- الكندية: يعتقد أنها مدينة بين قبرص والدولة العثمانية.
- بلف: مدينة (بلد) على حدود نهر النيل[1].
- الخانية: الخان في اللغة التركية تعني فندق، وقد بنية الخانات في الأصل لخدمة المسافرين على الطريق للاستراحة والمبيت، وقد أقيمت هذه المباني على شكل قلاع أو حصون نظراً لوقوعها خارج المدن وتعرضها لغارات اللصوص.[2]
- مصرة: وهي مصر باللغة القرآنية.[3]

وهو ما يحقق الترسيخ والترابط بين هذه الملفوظات الأيقونية وفكرة الصورة الجدارية.

3-1-6-5-حوصلة وتقييم

ترتبط الصورة الجدارية لمدينة الإسماعلية بسلسلة من الأدوار الاجتماعية خاصة في الفن الإسلامي، فالتشكيلات الإنشائية لها حضور في الذاكرة الجماعية، وفي حضورها تأويل وتدعيم لمعنى الصورة، إذ لا قيمة للصورة إلا في إطار سياقها التاريخي وضمن حقيقة المعيشة. فالمتلقي يؤول ما يراه ويقوم ببناء معاني ثانية ذاتية، وهذا ما يجعل من الصورة إيحائية، فقد لا تقول الصورة شيئاً بشكل صريح ومباشر، لكن ما تقدم قد يكون مصدر تأويلات متعددة.

إن المعنى الحقيقي للصور الجدارية، لا يكمن فهمه إلا كانعكاس للرغبات أو الأفكار التي يمكن استيعابها فقط عندما يتم التعبير عنها بطريقة مقنعة. والطريقة التي عبر بها الحاج يوسف عن أفكاره ومكنوناته، ظهرت في طريقة تصويره للمدنية التي زارها وطريقة تزينه لها فجداريات قصر أحمد باي تعتبر تحفة إسلامية تنم عن التأثر العميق للحاج يوسف بالثقافات التي اطلع عليها. واعتمد الحاج يوسف في تقديمه لتصورات أحمد باي على طريقة الكل بالجزء أي صور التمازج الرهيب للثقافات والمعتقدات

[1] فلاك أنيسة، مرجع سابق.

[2] شوكت محمد لطفي عبد الرحمان القاضي، مرجع سابق، ص56.

[3] علي قشي لطفي، مرجع سابق.

من خلال خطوط وأشكال مزجها ليشكل هذه الجداريات موضحاً التمثلات التي حكمت الفرد آنذاك وفي القيم التي أنتجها.

كما توصلنا من خلال تحليل هذه الصورة أن لها قوة في التأثير في المتلقي وإثارته ذلك أن المتلقي يثار بالجانب البصري في الصورة قبل الجانب اللفظين وهذا ما شكل خصوصية الحجاج الأيقوني، أي الطريقة التي يعتمدها الفنان للتأثير في المتلقي ودفعه لتبني أفكار معينة حول الصورة والسلطة التي تحكمت في انتاجها، وقالت الباحثة جميلة شاطو في هذا السياق "أن الصورة تثير المتلقي بجانبها البصري قبل اللفظي الذي قد يغيب في أحيان كثيرة"[1].

[1]شاطو جميلة، مرجع سابق، ص 134.

3-1-7-الصورتان رقم (9، 10): جداريتا مدينة جدة الحجاز، (الرواق J-M) رحلة الذهاب والعودة.

3-1-7-1-المقاربة الوصفية

أ-المرسل: الحاج يوسف

فنان جزائري درس الفن في بلاد مصر على يد أحد أشهر الفنانين المصريين والذي أخذ منه أسلوبه وفلسفته في الرسم والتصوير، وقد ساعده في إنجاز هذه الجدارية مجموعة من الفنانين الجزائريين من مدينة قسنطينة. وهو من أوحى إلى الحاج أحمد باي بفكرة تصوير هذه الرحلة على جدران القصر، حيث شرع في تصويره لهذه الجداريات سنة 1830 وأنهى عمله في حدود سنة 1835م.

ويعرض العمل بالمتحف الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية "قصر أحمد باي".

ب-الرسالة

هي عبارة عن جداريتين لمدينة جدة في الحجاز، رسمهما الحاج يوسف بتقنية الفريسكو، ويعود سبب ابتداع هاتين اللوحين الفنيتين إلى زيارة الحاج أحمد باي لمدينة جدة في طريقه إلى البقاع المقدسة، وتأثر أحمد باي بهذه المدينة دفعه لتوظيف العديد من الإمكانيات لإنجاز لوحة فنية تجسدها واستدعى من أجل ذلك مجموعة من أمهر فنانين مدينة قسنطينة.

شكل الرسالة: وزع الحاج يوسف صورة مدينة جدة على جداريتين (إطارين مستطيلين) الأول جاء بمقياس (8×1.5م)، أما الثاني بمقياس (3.5×1.5م)

نوع الحامل: جدار.

ج-محاور الرسالة

جداريتي مدينة جدة من أبرز الجداريات التي نفدها الحاج يوسف فهي تصور مدينة جدة بكامل تفاصيلها، وقدمها على أنها مدينة حية ذات نشاط اقتصادي وحضاري وثقافي. وتعد مدينة جدة محط ترحال الحجاج القاصدين للبقاع المقدسة، والآتيين منها، وتقع مدينة جدة على ضفاف الساحل الشرقي للبحر الأحمر وتعد البوابة التجارية والاقتصادية للبلاد.

تحتوي الجداريتان على صورة لميناء جدة، تحتها نجد واحات للنخيل، بالإضافة إلى أشجار السرو. وفي وسط نلاحظ المدينة المؤلفة من مجموعة لا بأس بها من المنازل بالإضافة إلى مسجد. وأسفل منه يوجد الميناء المحاط بمدافع للدفاع عن المدينة ضد أي هجوم خارجي.

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

جـ-1-1-المفردات التشكيلية الانشائية

جـ-1-1-1-عمارة المدينة

- الواجهات.
- الأعمدة.
- الفتحات.
- الأسقف.

جـ-1-1-2-العمارة الدينية

- المساجد.
- الزوايا.
- القباب.
- المآذن.
- الأهلة.

جـ-1-1-3-التشكيلات الدفاعية (قلاع، مدافع، أسوار...)

جـ-1-1-4-السفن

جـ-1-1-5-الأعلام والرايات

جـ-1-1-6-الزخارف النباتية

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

- الأرض.
- التشكيلات النباتية.
- البحر الأحمر.

جـ-2-الرموز البصرية الغير متعلقة بالصورة

تضمنت جداريتا مدينة جدة مجموعة من الرسائل اللغوية (ملفوظات) نذكر منها:

- لا إله إلا الله محمد رسول الله.
- جبل حسان.
- باب مكة.

د-أهم السنن

د-1-سنن الخطوط والأشكال

د-1-1-الخطوط

- خطوط مستقيمة.
- خطوط منحنية.
- خطوط منكسرة.

د-1-2-السنن اللونية

- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.
- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون البني.

- اللون الأبيض.
- اللون الأسود.
- اللون الرمادي.

د-1-3-السنن التشكيلية

- مفردات تشكيلية انشائية
- مفردات تشكيلية طبيعية

د-1-4-المستويات: (بكل أنواعها)

د-1-5-الأجسام

- هياكل منتظمة.
- هياكل شبه منتظمة.

د-1-6-الحيزات والفراغات

هـ-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون البني.
- اللون الأزرق.
- اللون الأبيض.
- اللون الأخضر.

و-التنظيم الأيقوني

جاءت صورة مدينة جدة في جداريتين كلاهما مستطيل الشكل مع خطوط مستقيمة عمودية، وخطوط منحنية أفقية، وحملت الصورة في طياتها أشكال وخطوط متنوعة تعددت تمثيلاتها الأيقونية ما أثر على

الدلالات الداخلية للصورة، إذ نرى مكعبات يتخللها مستطيلات غائرة كتمثيل أيقوني للمنازل، كما نلاحظ مكعبات تعلوها أشكال نصف دائرية ومخروطية كتمثيل أيقوني للمساجد والجوامع، وفي أطراف الجدارية نجد بعض المباني تعلوها قباب كتمثيل أيقوني للأضرحة.

وأسفل الصورة نلاحظ مساحة واسعة ملونة باللون الأزرق كتمثيل أيقوني للبحر الأحمر، تبحر فيه تشكيلات ذات أشكال وأحجام مختلة كتمثيل أيقوني للسفن، وتتخللها أشكال مخروطية بفتحات دائرية كتمثيل أيقوني للمدافع.

ويحف المدينة العديد من الخطوط والأشكال، حيث استخدم الفنان كل أنواع الخطوط التي يمكن أن نراها في المدينة والطبيعة، لكنه ركز بدرجة كبيرة على الخطوط المنحنية والدائرية، يعلوها خط أخضر خفيف وهو تمثيل أيقوني للهضاب، وبدرجة أقل الخطوط المنكسرة، والتي جاءت تمثيلا أيقونيا لأغصان الأشجار.

ز-مجموع المحاور:

1) زخرفات نباتية.
2) عمارة المدينة.
3) ميناء جدة.
4) البحر الأحمر.

ي-المعنى الأول الظاهر: مدينة جدة الحجاز بداية القرن 19م.

3-1-7-2-المقاربة النسقية

أ-النسق من الأعلى: الرسالة البصرية

تمثل اللوحة التي بين أيدينا صورة لمدينة جدة في المملكة العربية السعودية في بداية القرن 19. وتمثل هذه وثيقة مرجعية للزيارة التي قام بها الحاج أحمد باي للمدينة آنذاك. وتعد هذه الجدارية مرجع لعديد والباحثين والمؤرخين وتحمل هذه الجدارية العديد من الزخارف ومن الصعب استخراج جميع أسرارها.

فهذه الصورة تسمح بالعودة بالزمن إلى تلك الفترة ومعايشة الأحداث التي واكبت رحلة الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة. ولقد أنجز هذه التحفة الفنية كما ذكرنا سابقا الفنان الجزائري الحاج يوسف واعتمد في إنجاز هذه الصور الجدارية على تقنية الفريسكو، حيث استخدم الألوان على شكل طبقات رقيقة شفافة وغير داكنة، بحيث يقوم بتلوين الجدارية وهي لا تزال طرية، ذلك أن حبيبات المساحيق اللونية المتناهية في الدقة تندمج في طبقة الملاط وتدخل في مسامها وترتبط بها ارتباطا كاملا بفعل كربونات الكالسيوم، وهو الأمر الذي يؤدي إلى عدم تأثرها بالماء والمحاليل المائية، وهو ما الذي ساهم في الحفاظ على الجدارية لفترة تقارب 200 سنة.

تنتمي صورة مدينة جدة الى المدرسة الواقعية وهي مدرسة فنية تركز اهتمامها على كل ما هو حقيقي وواقعي وموجود في الطبيعة[1]، بحيث تسعى الى تطبيق هذه الماديات على شكل أعمال فنية وتصويرها بصورة مطابقة للأصل، وذلك من خلال رصد كافة الظروف المهنية على أرض الواقع سواء الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية والدينية وتظهر في هذا الفن مشاعر وانفعالات الفنان في كافة الأعمال التي تبناها[2].

ب-النسق من الأسفل

لقد شكلت صورة مدينة جدة إضافة إلى الجداريات الأخرى، علامة فارقة في الفن التشكيلي الجزائري لما تحمله من بعد جمالي وعمق تأويلي يصعب على المتلقي استقائه بسهولة. ولقد أعجب بهذه اللوحة الفنية كل من زار القصر من وفود سياسية ... وبقي أثرها قائما حتى وقتنا هذا، فالعديد من المثقفين يقصدون القصر لمشاهدة هذه اللوحات الفنية، كما يقوم العديد من الباحثين بدراسة هذه الصورة والتعمق في دلالتها ومعانيها، وأضحت حديث كل من يزور القصر، ورغم تعرضها للتشويه من قبل المستعمر وإضافته لطبقات لهذه الجداريات إلا أنها مازالت تحافظ على رونقها وتبث روعة المدن التي زارها أحمد باي وتبرز روعة الهندسة المعمارية الشرقية. وما يميز هذه الجداريات هو امتدادها على الجدران الداخلية للقصر كالألبوم الذي وثق هذه الرحلة وخلدها في التاريخ[3].

---

[1] مفرج جمال، مرجع سابق.

[2] **المدرسة الواقعية**، موضوع، http://mawdoo3.com/تعريف_المدرسة_الكلاسيكية ،20-02-2017، 9.57

[3] لطفي علي قشي، مرجع سابق.

3-1-7-3-المقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الثقافي والاجتماعي

اللوحة الفنية التي بين أيدينا هي صورة جدارية رسمها الحاج يوسف باستخدام تقنية الفريسكو[1]، حيث أبدى الفنان الجزائري الحاج يوسف اهتماما كبيرا بتصوير هذه المدينة التاريخية وتراثها المعماري والحضاري وعمل على تعزيز عمقها التاريخي والحضاري من خلال تصويره لوجهها الحضاري والثقافي وما تحويه من تراث مميز يعكس جانب من الهوية الأصلية لسكان المدينة. وتقع مدينة جدة في منتصف ساحل البحر الأحمر الشرقي وتلقب بعروس البحر الأحمر، وتعد ذات قيمة عالية لأنها البوابة الاقتصادية للمنطقة.

وتشير بعض الدراسات إلى أن تاريخ مدينة جدة يعود إلى عصور ما قبل الإسلام وأن نقطة التحول التاريخي كان في عهد الخليفة الراشد عثمان بن عفان -رضي الله عنه- عندما اتخذها ميناء لمكة المكرمة عام 26 هـ[2].

وتضم المدينة عدداً من المباني والمساجد التاريخية، إضافة إلى أسواق قديمة وتعد جدة نموذجاً فريداً للعمارة التقليدية بالأسلوب الإسلامي، وتتميز عمارة مدينة جدة بعدد كبير من الإيجابيات التي تقدمها باعتبارها نموذجاً مضيئاً من نماذج العمارة الإسلامية، كما تعكس الشخصية والهوية المدينة. وفي الوقت نفسه يبرز الفنان بعض الجوانب الحضارية من تاريخ المدينة، فمن خلال تصفح الجدارية نلاحظ أن المدينة تتميز بالأصالة والتنوع الثقافي والفكري فعمارة المنازل والمساجد تنبع من البيئة المحلية ويتميز باحترامها الكبير لها إذ شكل أسلافنا نموذجا جميلا لكيفية تكيف العمارة مع البيئة المحيطة، حيث نجد من خلال تصفح الصورة أنهم أجادوا التكيف والوفاء بمتطلبات البيئة بمختلف أنواعها الاجتماعية والاقتصادية والجغرافية. ولقد استطاع بناؤو هذه المدينة تكيف المباني مع طبيعة التضاريس والمناخ المحيط بها، فنجد المدينة مبنية في شكل كتلة واحدة تتراص فيها المباني والمنازل، ولا نجد فيها بناءً عشوائيا واغتصابا للأراضي الفلاحية المليئة بالأشجار بأنواعها. فالمباني فيها متمايزة حسب الطبيعة

[1] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

[2] علي بن إبراهيم الغبان وآخرون، **مراكز المدن التاريخية في المملكة العربية السعودية**، الرياض المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، 1431هـ، ص 36.

التضارسية كما ذكرنا سابقا والذي أعطى تفردا في مواد البناء المستخدمة، ما عكس تنوعا أبهر كل زائر للمدينة.

إن مدينة جدة كما صورها الفنان تعكس تقاليد وتعاليم الدين الإسلامي الذي يتسم بالبساطة، فجاءت المنازل والمساجد صورة صادقة لهذه البساطة، فكل منهما يتشابهان في مسقطهما الأفقي، إذ نلاحظ أن كل منهما يضم فراغا داخليا مسقوفا وفراغا خارجيا مكشوفا يتمثل في المساحات والأفنية والأحواش. وبالتالي فهي تحتفظ بشخصية قوية ترتبط ارتباطا وثيقا بالحضارة الإسلامية ومبادئ الإسلام وتعاليمه وذلك للحفاظ على الرحمة والأخوة بين سكان المدينة والحفاظ على المحارم.

وتحتل مدينة جدة منطقة استراتيجية تتيح للمنطقة التبادل التجاري، ولها مناخ يتيح لها زراعة مختلف أنواع الأشجار، ومدينة جدة هي احدى محافظات منطقة مكة المكرمة وتبعد عنها 79 كلم وعن المدينة المنورة 420 كلم، وتعتبر الوجهة الأولى للقادمين لأداء فريضة الحج، وهي أكبر محافظة في مكة المكرمة، وتعتبر بوابة مكة. بها ميناء يعد الأكبر في البحر الأحمر، وتعتبر مركزا تجاريا للمال والأعمال في الحجاز منذ القدم.

وفي نهاية القرن 18م وبداية القرن 19م كانت مدينة جدة مقسمة إلى ثلاث أقسام إدارية حارات أو محلات رئيسية سميت اثنان منها حسب موقعها النسبي: حارة الشام لكونها تحتل الجزء الشمالي من المدينة في اتجاه بلاد الشام، وحارة اليمن لكونها تحتل الجانب الجنوبي للمدينة في اتجاه بلاد اليمن، أما الحارة الثالثة والتي تقع بينهما فسميت حارة المظلوم لأسباب اختلف فيها.

وفي وسط الجدارية يوجد ميناء المدينة بما فيه من سفن مختلفة الأنواع ومرافق متنوعة كالكرنتينة وتشمل سقالة اللنشات (الإسكلة) ومقر طبيب الحجر الصحي، والبنط، ويشمل مرسي السنابيك وساحات ومستودعات.

وفي الطرف الغربي للميناء من حارة اليمن والذي أطلق عليه اسم حارة البحر وذلك لعلاقته الوثيقة بأعمال البحر في ذلك العهد[1].

[1] الموسوعة الشاملة عن جدة تاريخ وأحداث وصور، https://vb.eldwly.net/t177663.html ،يوم 26 سبتمبر 2016.

كما تحمل الصورة رسم للأراضي الزراعية المحيطة بالمدينة والتي تدل على الحركة الاقتصادية للمدينة، فسكان المدينة يعتمدون حسب الصورة على الزراعة والتجارة والصيد البحري لكسب القوت. ولقد نشط في تلك الفترة زراعة التمر بأنواعه.

ولقد اعتمد سكان المنطقة على الصيد البحري في البحر الأحمر والذي يتميز بتنوع ثروته السمكية، وكانوا يعتمدون على سفن شراعية صغيرة وأخرى تعتمد على المجاديف للصيد. أما فيما يخص التجارة فلقد اعتمد سكان المدينة بدرجة كبيرة على السياحة الدينية (الحج) وكانوا يتبادلون السلع والبضائع مع القادمين إلى البقاع المقدسة والراجعين منها. وخاصة بعد سيطرة الهولنديين والبرتغاليين على الطرق التجارية البحرية، الأمر الذي قلل من القيمة الاقتصادية لجدة.

أما فيما يخص الأوضاع السياسية التي شهدتها المنطقة فلقد واكب رحلة حج أحمد باي سنة 1818 إنشاء الدولة السعودية الثانية على يد الإمام التركي بن عبد الله آل سعود، وكانت الأوضاع جد صعبة حيث كان العثمانيون بقيادة كل من غيوش أغا وفيصل بن وطيان الدروسي يحاصران الإمام التركي في الرياض ولكن الإمام قاوم مع جماعته وبعدها انسحب منها إلى بلدة الحلوة. ولقد حكم الإمام التركي لفترة دامت حوالي 7 سنوات بعد بيعتين، ولكن بعد تولي ولده الولاية التي بعده، تسبب في خلاف أدى إلى سقوط نجد.

ب-المجال الإبداعي في الرسالة

ب-1-سنن الخطوط والأشكال

عند تسليط الضوء على هذه الصورة لاحظنا أن المساحة الأكبر في الجدارية احتلتها المساحات الزراعية والواحات المحيطة بالمدينة من الشمال ومن الشرق والغرب، أما المساحة (الثانية) اللونية المسيطرة الثانية هي البحر الأحمر الذي يمتلأ بالسفن البحرية بأنواعها الثلاثة، الصيد، التجارية، الحربية، والمحاط برصيف بحري من الجانب الشمالي والشرقي والجنوبي، والمملوء بالمدافع وبروج الدفاع من الجهات الثلاث، وذلك للدفاع ضد أي هجوم عسكري من قبل الإسبان والبرتغال والإنجليز ولحماية المدينة من الاعتداءات الخارجية القادمة من البحر الأحمر.

أما المساحة اللونية الثالثة المسيطرة فهي المدينة والتي تسيطر على ما يقارب 10% من الجدارية وتتميز المنازل والدور في هذه المدينة بأنها متراصة ومتراكمة بجوار بعضها البعض وذات واجهات منكسرة لإلقاء الظلال على بعضها البعض.

وبالتالي فالصورة الجدارية لمدينة جدة تحمل ثلاث أشكال رئيسية هي المدينة، البحر، والأراضي الزراعية، بالإضافة إلى وجود أشكال ثانوية كالأشجار والنباتات وبروج الدفاع والمدافع، بالإضافة إلى السفن الحربية والمباني كالمنازل والمساجد، ناهيك عن الأعلام (4 أنواع). بالإضافة إلى بعض الكتابات (رموز لغوية).

كما تتوفر الجدارية على أشكال ثانوية أخرى كالنوافذ والأرشفة والأبواب والأسقف والقبب والمآذن.

تضمنت جداريتا مدينة جدة جملة من الخطوط والأشكال جاءت كالأتي :

ب-1-1-الخطوط

تعد الخطوط من أهم العناصر التشكيلية المكونة للصورة الفنية، حيث يستخدمها الفنان في تقسيم الفراغات وتحديد الأشكال وانشاء الحركات وتجزئة المساحات، حيث تمكن الحاج يوسف من إيجاد فواصل ممتعة بين الأشكال، الأمر الذي يجذب المتلقي إلى التأمل الصورة. واشتملت الجدارية على:

- **خطوط مستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيمة، (الأسطح والمستويات). واعتمد الفنان على خطوط رأسية تمتد عموديا من الأعلى إلى الأسفل، وتوحي بالصراحة والقوة والصلابة .
- **خطوط منحنية:** مثلت الخطوط المنحنية (الأسقف، المآذن). وتكون هذه الخطوط أكثر تأثيرا عندما ترسم بمحاذاة خط مستقيم بحيث تصبح العين قادرة على تحديد امتداد أحد طرفيها. وتدل على الليونة والرشاقة.
- **الخطوط المنكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار). حيث اعتمد الحاج يوسف على خطوط ذات انكسار محدد الإيقاع، تعطي احساس بالقيمة الزخرفية الجمالية[1].

[1] عبيدان طارق ابراهيم عبد الوهاب، مرجع سابق، ص-ص112-114 .

ب-1-2-الأشكال

الأشكال هي أكثر تعقيدا من النقطة والخط المنفرد، وهي أكثر العناصر التشكيلية تنوع وامتاعا وأهمية. وتعتبر الوحدات أو الهيئات في الرسم والتلوين أشكال ذات قيمة جمالية ترصد حسب تشكيلاتها الداخلية. وانطوت الصورة الجدارية لمدينة جدة على الأشكال التالية:

- **المربع:** مثل المربع أيقونياً (المباني، القصور، المساجد والجوامع، الأضرحة...). ويوحي بالأمن والاستقامة والنزعة الاخلاقية، حيث كان للمربع حضور قوي في التشكيلات الداخلية للمدينة.
- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، أفواه المدافع، الأهلة، فتحات). وتختلف دلالات الدائرة من فنان إلى آخر، لكن بصفة عامة ترمز للاكتمال والوحدة ودورة الحياة.
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (الأسقف الهرمية الشكل، أشرعة السفن، الفتحات، الأعلام). ويدل المثلث في الديانة المسيحية على الاب والابن والروح القدس، ورمز للعالم الكبير وإلى طبيعة الإنسان، وعند أفلاطون هو رمز للسطح والمظهر الخارجي[1].

اعتمد الحاج يوسف على قانون التغير المتبادل، حيث أعطى الفنان الأشياء المتعارضة كاللون الأبيض والأسود، والخط المستقيم والمنكسر دوراً ومساهمة في طبيعة وحركة التشكيلات، فالتغيير لون أو حركة أو شكل أحد مكونات، يصحبه بالضرورة تغيير في المكونات الأخرى وبالتالي تتغير المعاني الصورة.

ب-1-3-الاجسام: هي أشياء تشغل الفراغ وتشغل الحيز في المكان[2]، واشتملت جداريتا مدينة جدة على أجسام منتظمة وشبه منتظمة، حيث أعطت الأجسام والكتل الدائرية احساس بالحركية فيما اعطت الأجسام الأخرى ايحاءات بالسكون والثبات. حيث يكون الشكل المعماري لمدينة جدة من مستويات عمودية محددة بخطوط أعطت حدود الأجسام.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص، ص 17، 43.

[2] عبيدان طارق إبراهيم عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 112.

ب-1-4-المستويات: تحدد المستويات الفضاءات المعمارية من خلال محددات أفقية وعمودية، تحدد الحدود الفيزيائية للمباني وتفصيلاتها مع الفضاء الخارجي. مثل الجدران والسقوف بأنواعها.

ب-1-5-الفراغات والحيزات: الفراغ هو المكان الذي تقع بداخله الأشكال والاجسام والكتل الشديدة الحساسية. حيث استخدم الفراغ لتمثيل كل ما هو اسطوري وخرافي باستخدام الخطوط والأبعاد في العمارة والسمات كالأشجار والنباتات والمساحات المائية.

ب-2-سنن الألوان

اكتسبت الألوان عبر العصور دلالات اجتماعية ونفسية جديدة، وأصبحت تملك قدرات تأثيرية، وتحمل العديد من الإيحاءات التي تأثر على سلوك الإنسان وعواطفه، فدلالة اللون سلطة قوية، لذلك نريد قراءة الدلالات التي تحملها الألوان في جداريتي مدينة جدة، ونتبين الثراء والتنوع التي أضافته لفضاء الصورة من خلال الخطوات التالية:

ب-2-1-الصبغة اللونية

خلال مراجعتنا للصور الجدارية لاحظنا أن هناك ثلاث مساحات لونية طاغية على باقي الألوان وهي اللون البني واللون الأزرق المائي واللون الأصفر الداكن، بالإضافة إلى مجموعة من المساحات اللونية الثانوية كاللون الأحمر واللون الأبيض والأسود. فلقد لون الفنان الحاج يوسف المدينة (المباني المكونة للمدينة باللون البني) والذي يرمز إلى الخصوبة والمردودية وهو لون التراب مادة خلق الإنسان. حيث اشتملت الجدارية على الأصباغ التالية:

- **اللون الأحمر:** مثل أيقونياً (الأرض، الأبواب، الستار)، يدل على الحروب والدمار والنار والدماء والحركية.
- **اللون الأبيض:** مثل أيقونياً (أشرعة السفن، الستار)، لون الطهارة والعفاف والحركية والسلام.
- **اللون الرمادي:** مثل أيقونياً (الأسقف)، يدل على الحياد والنفاق.
- **اللون البني:** مثل أيقونياً (السفن، سقان الاشجار)، يوحي اللون بالضجر وعدم الانسجام.

- **اللون الأزرق:** مثل أيقونياً (البحر الأحمر، الستار)، لون السماء، وهو لون مريم العذراء في الأيقونية المسيحية[1].
- **اللون الأسود:** مثل أيقونياً (المرساة، السفن)، يوحي بالقوة والأناقة والكآبة والجهل[2].
- **اللون الأخضر:** مثل أيقونياً (الاشجار)، يرمز اللون الأخضر للأرض[3].

ب-2-2-القيمة اللونية: تميزت ألوان الصورة الجدارية لمدينة جدة بالعاصمة اللونية حيث تدرج معظم ألوانها من البياض إلى السواد، حيث قام الحاج يوسف بتخفيض القيمة اللونية بإضافة المزيج اللوني للأسود. ويتم معرفة القيمة اللونية من خلال المعادلة التالية :

- اللون الأبيض+ اللون الأسود = اللون الرمادي.
- اللون الأحمر + اللون الأسود = الظل اللوني للأحمر.
- اللون الأصفر+ اللون الاسود= الظل اللوني للأصفر.
- كل هذه القيم اللونية شكلت لنا درجة لونية.

ب-2-3-شدة الكثافة: هي درجة تشبع الألوان وخلوها من اللون الأبيض والأسود، وجاءت المساحات اللونية في جداريتي مدينة جدة مخلوطة باللون الأبيض كاللون الرمادي. واللون الأسود كاللون الأحمر والأصفر. وبالتالي فالألوان لم تكن شديدة الكثافة .

ب-2-4-التشبع اللوني: جاءت الألوان المشكلة للصورة الجدارية نقية من الضوء بمعنى الألوان كانت خافتة حيث نجد لونين من نفس العائلة ولكنهما مخلوطان باللون الأبيض والأسود فمثلا اللون الأزرق في الستار أعمق من اللون الأزرق في البحر وبالتالي كانت الألوان غامقة في مجملها.

---

[1] معمر صديقة، مرجع سابق، ص 116.

[2] سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص-ص 422-469.

[3] Michel Albert-Vanel et Philippe Lahille et Fotolia, **La couleur dans Les cultures du monde** ,groupe éditorial Piktos, Z I, de Bogues, rue Gutenberg 31750 Escalquens, Paris France, 2009. P6.

ب-3-السنن التشكيلية

ما تراه العين من صورة ، وما يدركه العقل من معنا يتعايش والصورة المخزونة في الباطن الإنساني فلا تبقى الصورة معزولة إنما تستدعي مرجعية مدركة من عالم قابل للتخيل والتصور لأنها ضمن استراتيجية تواصلية قائمة على النمذجة، فكل شكل فيها، (العمارة، الطبيعة، الزمان والمكان) يخلق مثيراً إيحائياً، وهذا ما تعتمده الصورة الفنية، لا سيما وأن أساس مكونات الصورة هي مجموعة من الأسنن المنتمية إلى أنساق مختلفة، وهذه الأسنن تولد في تأليفاتها وتداخلها سلسلة من المدلولات الإيحائية غير المدركة بشكل مباشر، إنها إعادة صياغة الصورة، وتحويلها من سنن الاستعمال المباشر إلى شبكت ايحاءات[1].

ب-3-1-عمارة مدينة جدة

المباني: حيث اتجهت مدينة جدة إلى الامتداد الرأسي، فإعمار الأرض قيمة إسلامية، كما أن الإسلام نهى عن التطاول في البنيان، ويحقق ذلك عدم الكشف عن الجار من جهة وعدم منع الهواء والشمس من جهة أخرى، وتمثل المآذن بارتفاع رأسي إستثناءاً من الامتداد الأفقي في عمارة المساجد.

الأضرحة: يعود انتشار الأضرحة في الفضاء الإسلامي إلى العهود الأولى لانتشار الإسلام، والملاحظ أنها أصبحت أكثر انتشارا في العهد العثماني، وذلك راجع لطبيعة الحكم العثماني الذي شجع ظهورها ما لم تخالف سياستهم. وضمت جداريتا مدينة جدة مجموعة من الأضرحة لا نملك معلومات عن أصحابها ولا طبيعتها[2].

التشكيلات الدفاعية: ساهم العثمانيون في دعم النظّام الدّفاعي للولايات التابعة لهم في شمال أفريقيا وتحديثه وذلك لأنّ الهجمات المتكرّرة للقوى الأوروبية على سواحل هذه الأقاليم دفعتهم إلى تعزيز التّحصينات فبنوا الأسوار حول المدن وهيئوا الموانئ الحربية وشيّدوا الحصون والأبراج. كما أنّ تطوّر المدفعيّة والأسلحة النارية الخفيفة دفعهم إلى استنباط تقنيات بناء تتلاءم مع هذه الأنواع الجديدة من

[1] شاطو جميلة، مرجع سابق ص 133.

[2] بودريعة ياسين، مرجع سابق، ص 1.

الأسلحة. من ذلك تعويض الأسوار الحجرية العالية بالحصون القصيرة ذات الجدران العريضة المبنية بالطابية. وتهيئة فتحات معدّة للمدفعية فوق المماشي التي تعلو الأسوار والحصون[1].

المدافع: هي أسلحة ذات قلب أملس وتُصب من الحديد أو البرونز في قوالب. وتنوعت القذائف من كرات من الرصاص أو الحديد أو الصخر أو أسهم ضخمة أو أحيانا قطعاً من حطام أرض المعركة عند الحاجة. ويشير المدفع إلى القوة والدمار[2].

المساجد: اشتملت جداريتا مدينة جدة على تشكيلات لمساجد وبعد تقصي وثائقي توصلنا إلى أن المدينة كانت تشتمل على:

مسجد الشافعي: يقع في حارة المظلوم في سوق الجامع وهو أقدم مساجدها وقيل إن منارته بنيت في القرن السابع الهجري الموافق الثالث عشر ميلادي وهو مسجد فريد في بنيان عمارته وهو مربع الأضلاع ووسطه مكشوف للقيام بمهام التهوية وقد شهد المسجد أعمال ترميمية لصيانته وتقام به الصلاة.

مسجد عثمان بن عفان: ويطلق عليه مسجد الأبنوس (الذي ذكره ابن بطوطة وابن جبير في رحلتيهما) لوجود ساريتين من خشب الأبنوس به ويقع في حارة المظلوم وله مئذنة ضخمة وتم بناؤه خلال القرنين التاسع والعاشر الهجريين.

مسجد الباشا: ويقع في حارة الشام وقد بناه بكر باشا الذي ولي جدة عام 1735 م وكان لهذا المسجد مئذنة أعطت المدينة معلماً أثرياً معمارياً وقد بقيت على حالها حتى 1978 م عندما هدم المسجد وأقيم مكانه مسجد جديد[3].

---

[1] **المنشئات العسكرية والنظام الدفاعي في العهد العثماني**، http://www.naqed.info/naqed/history/311-2010-07-05-16-57-14.html، يوم 07 أبريل 2017، على الساعة 18:34.

[2] **المدفع**، https://ar.wikipedia.org/wiki/مدفع،يوم 07 أبريل 2017، على الساعة 17:35.

[3] **مساجد جدة القديمة**، http://www.sauditourism.sa/ar/Explore/Regions/Mecca/Jeddah/Pages/o-5.aspx، يوم 15 مارس 2017، على الساعة 18:45.

المباني الدفاعية: أحيط ميناء مدينة جدة بسور من حجر وقد جهز بأبواب وأسوار بفتحات وأبراج للدفاع والحراسة.

الأعلام والرايات: مثلث أحمر يتخلله هلال ذهبي مرتبط عند الأتراك بأسطورة شهيرة عن انعكاس القمر والنجوم على دماء الشهداء التي كانت مثل البحيرة في حرب كوسوفو [1].

الزخارف النباتية: اشتملت الجهة العلوية لجداريتي مدينة جدة على زخارف نباتية، وهي نوع من الزخارف التي لجأ لها الفنان لتزين الجهة العلوية للجدارية ونفذت بتقنية الفريسكو.

ب-3-2-الصفات الخارجية للوحدات الإنشائية

ب-3-2-1-الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

الفتحات: تلعب دورا مهما في الربط بين الفضاء الداخلي والخارجي والذي اقتطع منها في الأصل. ولا يمكن الاستغناء عن الفتحات في الجدران، ومن بين الفتحات التي اشتملت عليها الجدارية نذكر[2] :

- **الأبواب:** تعتبر نوافذ الانتقال الفيزيائي بين فضائيين، فهي تحدد طبيعة استخدام الفضاء من خلال تصميمها وتركيبها وتسيطر على المناظر من خلال انتقال الضوء والحرارة والهواء.
- **النوافذ والشبابيك:** تربط فيزيائيا وبصريا فضاء داخلي بآخر خارجي، فالصغيرة منها توحي بالتطويق الذي تحمله ويتدرج حجم النوافذ من الصغيرة إلى الكبيرة.

الأقواس: تعد الأقواس عنصر جوهري وانشائي في العمارة الإسلامية بشكل عام، والعقد عبارة عن عنصر معماري مقوس في شكل نصف دائرة، أو نصف دائرة مدببة، وفي عمارة مدينة جدة كانت الأقواس نصف دائرية ترمز للموت[3].

---

[1] **العلم التركي عبر التاريخ**، http://www.turkpress.co/node/5886، يوم 15 أفريل 2017، على الساعة 20:02.

[2] بورواق أمال، مرجع سابق، ص161.

[3] كمالمحمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص176.

ب-3-2-2-التشكيل المعماري

تتميز التشكيلات المعمارية لمدينة جدة بـ:

القباب: هي أحد نماذج التكوينات الهندسية المرتبطة بالعمارة الإسلامية، فالقبة هي عبارة عن بناء داخلي المسقط مقعر من الداخل مقبب من الخارج على هيئة نصف كرة، وهي أحد أكثر الأشكال الهندسية المستخدمة في تغطية المباني الإسلامية وترمز إلى الأفق والسماء.

المآذن (المنارات): هي من أكثر التشكيلات استخداما في العمارة الإسلامية وخاصة فوق الجوامع والمساجد واستخدمت للأذان للصلاة ومراقبة المحيط وترمز إلى التوحيد والعبودية لله عزوجل.

الأهلة: تظهر الأهلة فوق بعض الوحدات المعمارية بمدينة جدة كالمساجد والعناصر الجنائزية وتوحي الأهلة بالتوقيت الإسلامي وجهة القبلة[1].

ب-3-2-3-الصفات الحسية

العناصر والمفردات التشكيلية في الصورة الجدارية لمدينة جدة الحجاز تؤدي إلى جانب وظيفتها في البناء التشكيلي دوراً جمالياً، ونعنى هنا العديد من القيم من بينها الوحدة والتآلف اللذان كانا السمة البارزة لتشكيلات الداخلية في الصورة، حيث ارتبطت كل الوحدات بعضها ببعض ربطاً عضوياً وشكلت كلا متكاملا.

كما تميزت التشكيلات الداخلية المكونة لجداريتي مدينة جدة بالوحدة والايقاع، حيث تترابط وتتماسك العناصر الداخلية في كتلة واحدة بما في ذلك الصغيرة والكبيرة منها. كما تميزت بالتنوع والثراء حيث قام الفنان بتغير حجم بعض الوحدات العمرانية وتقليص أخرى وذلك تعظيما لهذه الأماكن وتخليدا لها، حيث نظم الحاج يوسف الفواصل السطحية والمكانية الموجودة في أنساق الجدارية كتدرجات الألوان، الحجوم

[1] المرجع السابق، ص، ص 101، 196.

والخطوط والأشكال بحيث حقق عن طريق التكرار المنظم التبادل والانسياب والتآلف وكلها مرتبطة بالإيقاع[1].

ب-3-2-4-المؤثرات الخارجية

الألوان الخارجية: اعتمد الحاج يوسف في تلوينه لواجهات المنازل على اللون البني والأصفر البني.

الاكساء الخارجي: لقد بنى أهالي جدة بيوتهم من الحجر المنقى والذي كانوا استخرجوهن من بحيرة الأربعين ثم يعدلونه بالآلات اليدوية ليوضع في مواضع تتناسب وحجمه إلى جانب الأخشاب التي كانت ترد اليهم من المناطق المجاورة كوادي فاطمة أو ما كانوا يستوردونه من الخارج عن طريق الميناء، كما استخدموا الطين الذي كانوا يجلبونه من بحر الطين ويستعملونه في تثبيت المنقبة ووضعها بعضها على بعض، وتتلخص الطريقة في رص الأشجار في مداميك يفصل بينها قواطع من الخشب "تكاليل" لتوزيع الأحمال على الحائط كل متر تقريبا، وبلغ ارتفاع بعض المباني 30 م. وتميزت هذه الدور حسب الصورة الجدارية بوجود ملاقف على كافة الغرف في البيت، وأيضا استعان سكان المدينة بالرواتيش وبأحجام كبيرة، واستخدموا الأخشاب في الحوائط بمسطحات كبيرة ساعدت على تحريك الهواء وانتشاره في أرجاء الدار وإلقاء الظلال على الجدران لتلطيف الحرارة، ويظهر من خلال الجدارية أن الدور تقام بجوار بعضها البعض وتكون واجهاتها متكسرة لإلقاء الظلال على بعضها[2].

ب-3-2-السفن: من أبرز السفن التي انطوت عليها جداريتا مدينة جدة نذكر:

- **الثكنات:** وهي سفن صغيرة تتميز بقعرها المسطح المطلي بالقار، وكانت تؤلف العمود الفقري للأسطول التركي وقد ظلت هذه السفن معروفة حتى بداية القرن 19م.
- **البغلة:** هي سفينة كبيرة تمتاز بمؤخرتها العالية والمزخرفة، أما مقدمتها فمدببة، ولها صاري رئيسي مثبت في وسطها، ولها قمرة واسعة قائمة على سطح مائل، وقد استخدمت في التجارة.

[1] عابدين طارق إبراهيم عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 113.

[2] الموسوعة الشاملة عن جدة تاريخ وأحداث وصور، مرجع سابق.

- **البوم:** وهو نوع من السفن ذات الطراز القديم ينتهي بطرف حاد في كلتا الاتجاهين، ويصلح هذا النوع من السفن للمياه العميقة[1].

ب-3-3-المرساة: تظهر في جداريتي مدينة جدة بالحجاز تشكيلات للمراسي السفن البحرية، وهي أدوات تستخدم في تثبيت السفينة في قاع المياه في نقطة محددة. واستخدمها الحاج يوسف لدلالة على وصول الحاج أحمد باي إلى الحجاز.

ب-3-4-التشكيلات الطبيعية

البحر الأحمر: كثيراً ما نسب للماء الحياة والطهر، وهو أمر متفق عليه عالمياً ففي كافة الثقافات تقريباً، يستخدم في التطهيريات الطقوسية، عند المسلمين، والمسحيين. ويدل البحر على ازدهار التجارة وصيد الأسماك وبالتالي فالفنان صور لنا منظومة من الرموز والمعاني التي تشير إلى النشاط وحركية اقتصادية التي تميز بها ميناء جدة.

الأرض: توحي الأرض بالولادة، والخصوبة والمردودية لكل العالم النباتي وحتى أنها في كثير من التكوينات ولدت العرق البشري، ومن هنا جاء المفهوم العالمي للأرض، فالأرض مثلت إذن بالمرأة، فهي الأنثى التي زوجتها جميع الثقافات والأديان بالسماء[2].

ب-3-4-1-التشكيلات النباتية

الأشجار: صورت الشجرة الرمزية في جدارية الحاج يوسف كما صورت في كافة العصور مند أربع ألاف سنة على الأقل في ميزوبوتاميا، ومند أقل من ذلك في كل مناطق العالم تقريباً: انها شجرة الحياة. وشجرة الحياة عند العرب هي رمز للخلود. واشتملت جدارية مدينة الاسماعلية على أشجار السرو وأشجار النخيل، وأشجار البلح[3].

---

[1]إبراهيم خليل العلاف، مرجع سابق، ص-ص64-65

[2]سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص، ص 350، 361.

[3]ناصر اسماعيل، مرجع سابق.

- **شجرة السرو العمودي:** هي شجرة جنائزية وحتى الآن نجد الكثير من البلاد في حوض البحر الأبيض المتوسط تزين بها المقابر.
- **شجرة الزيتون:** من الأشجار المقدسة المشحونة بالرموز، توحي بالقوة والنفود والرخاء والسلام.[1]
- **نخلة البلح:** تعتبر من أشجار البيئة الصحراوية، حيث أنها من أكثر الأشجار تكيفاً مع البيئة الصحراوية نظراً لتحملها درجات الحرارة العالية والجفاف والملوحة قد لا تحتملها كثير من النباتات الأخرى، بالإضافة إلى أنها شجرة مباركة معطاءة وثمرها غداء كامل وعلاج للأبدان[2].

3-1-7-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

تمتاز جداريات قصر أحمد باي بأنها أكثر تحري للجانب النفسي، حيث اجتهد الفنان الجزائري الحاج يوسف في إظهار النشاط الإنساني في هذه المدينة من خلال تشكيل الحياة الداخلية وتوضيح للشخصية الاجتماعية والثقافية لمدينة جدة، حيث قام بتوظيف العديد من العلامات البصرية الأيقونية والتشكيلية وعمل على وصف المدينة وإظهار بعدها الحضاري والثقافي ومكانتها الاستراتيجية كعروس للبحر الأحمر وبوابة الحجاز على العالم، وصور أيضا حراكيتها في المجال الزراعي والصناعي والتجاري.

فعند دراسة الصورة الجدارية لمدينة جدة فإننا نركز على ميكانزمات العلاقة بين المدينة والصورة. فالمدينة محكومة عليها سيميائيا على الأقل بكونها نظام من العلامات يمكن رصدها عن طريق إجراءات وآليات سيميائية. فمدينة جدة بها فضاءات مشبعة بالمعاني الظاهرة والمستترة المضمرة، هذه العلامات البصرية وغيرها جعلت من المدن فضاء تعثر العين على جدرانه وواجهات منازله وقصوره جزء كبير من خيالات الذهن البشري.

---

[1] سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص-ص 299-300.

[2] العماري الطيب، **النخلة في البيئة الصحراوية قيمة اقتصادية ورمزية سوسيوثقافية**، مجلة الوحدات للبحوث والدراسات، العدد 15، الجزائر، 2011م، ص 238.

فبعد تفكيك الصورة واستخراج تشكيلاتها الدلالية (عمران، زراعة، صناعة، تجارة، دين...الخ) نلاحظ دوما أن هناك تطابق بين الدال والمدلول (الواقع مع المتخيل) وهو ما يقترب بدرجة كبيرة في مفهوم العلامة، فمدينة جدة مؤسسة على نظام من الدوال تقترب في تعلقاتها مع الصورة التي صورها الحاج يوسف. وبالتالي فالعلاقة بين صورة المدينة (المتخيل) والمدينة في حد ذاتها هي علاقة قوية، هذا التعلق بين الصورة والمدينة كبير إلى الحد الذي يكفي إلى النظر إليها على أنها دالة تنتج مدلولا أو مداليل متعددة بعضها واضح والبعض مشوش.

وبالتالي فعند تفكيك الصورة الجدارية لمدينة جدة فإننا نلاحظ أن العلامات البصرية المكونة لها بأنواعها الثلاث تحمل دلالات معظمها يصب في قالب البعد الحضاري والديني للمدينة، فالعمارة الإسلامية لها مبادئ تميزها عن غيرها، فلقد اتجهت المدينة الإسلامية إلى الامتداد الأفقي أكثر منه عمودي، فعلو المباني في مدينة جدة لم يتجاوز 30 م، وفي الدين الإسلامي من المكاره أن يتطاول في البنيان وأن يطل بعضها على بعض.

أ-1-التحليل الشكلي والتقني

أ-1-1-التحليل المورفولوجي: (المدونة المورفولوجية) ، جاءت جداريتا مدينة جدة في إطار مستطيل والمستطيل تستريح له العين.

أ-1-1-التحليل الصوري

التأطير: استخدم الحاج يوسف في الصورة الجدارية لمدينة جدة على أطر بسيطة وابتعد عن الأطر المزخرفة، وعمل على خلق نوع من اللحمة بين العناصر والوحدات المكونة للجداريتين، حيث كان الإطار جامع لكل التشكيلات (الإنشائية والطبيعية) .

حركة العين: من المعلوم أن العين في حركتها تنتقل من اليمين إلى اليسار على شكل حروف لاتينية هي(Z.S.J.L.C.) ، وهو نفس الاتجاه التي سلكته العين في تصفحها للجداريتي مدينة جدة في شكل حرف.J

مركز العين: إن المركز البصري للصورة الجدارية لمدينة جدة لا يقع في مركز الصورة وإنما إلى اليمين بمقدار 5°، وهو مركز المدينة، ويعود اختيار الحاج يوسف لهذا المكان نظرا لتواجد أهم المعالم الحضارية فيه. كما أن العين تستريح له.

الضوء والظل: إن الضوء من المقومات المهمة التي تغني التصوير الجداري في قصر أحمد باي وتظهر أهميته وقيمته الفنية والجمالية. فالضوء يؤثر على العمل الجداري سواء كان داخليا أم خارجيا، وتغير الإضاءة بشكل تدريجي على سطح الجدارية يظهر الأشياء ذات الطبيعة الجامدة، وهو ما يعطي معلومات هامة عن عمق الصورة الجدارية لكن وفي نفس الوقت تفتقر للدقة، ففي جداريتي مدينة جدة نلاحظ حركية وديناميكية في قلب الصورة لم تتأثر بتغيرات الإضاءة والظل.

ومن أبرز طرق التي أضيئت بها جداريتا مدينة جدة الإضاءة الطبيعية وبالضبط الإضاءة الجانبية، ونقصد بها أن الجداريتين مقابلتان لحديقة النخيل المفتوحة وهو ما يوفر لهما إضاءة طبيعية، كما تستخدم إدارة المتحف بعض المصابيح بطريقة الإضاءة المنتشرة[1].

أ-2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة

أ-2-1-1-البعد السيكولوجي للتأطير

ما يلاحظ على الأعمال الفنية للحاج يوسف انها تحترم كل الأبعاد والمقاييس، ذلك أن الإطار العام اشتمل على كل الوحدات المكونة للمدينة بما في ذلك التشكيلات الإنشائية كالعمران والسفن، العمرانية والنباتية والطبيعية كالأرض والمسطحات المائية التشكيلات النباتية، وهو ما حقق وحدة موضوعية وخلق لحمة وتناسب وتفاعل بين المفردات التشكيلية.

[1] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

أ-2-1-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا

استخدم مبدع الرسالة زاوية تصوير بمستوى النظر **Normal Angle Level Angle** -في كلتا الجداريتين، وفيها تكون زاوية النظر بمستوى منسوب لعين المتلقي حيث يتم التصوير بشكل أفقي وبارتفاع يقارب 150 سم بدءاً من الأرض ونستطيع أن نطلق صفة (الزاوية المحايدة) على هذا النوع لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة كما إنها ليست تحريضية وهي أقل الأنواع قيمة دراماتيكية بفعل المعالجة ذات الميل الواقي فيها. لذلك يقترن استخدامها بعرض الموضوع بتقريرية فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة[1].

ومن خلال دراسة البنية الداخلية للصورتين الجداريتين وخاصة فيما يتعلق بتكبير وتصغير الكتل والاجسام، لاحظنا أن الحاج يوسف صور بعض الوحدات العمرانية أكبر من نظيراتها الأخرى، وخاصة قلعة اولاد اسماعيل، ويعود ذلك للقيمة التاريخية والحضارية لهذه الوحدات.

أ-2-1-3-البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسائل اللغوية

تضمنت الصورتان الجداريتان لمدينة جدة رسائلا ألسنية مثل جبل حسان، باب مكة، لا إله إلا الله، حيث أعطت هذه الرسائل معلومات حول بعض الوحدات التشكيلية المهمة في المدينة، وقامت بترسيخ العلاقة بين الرسائل البصرية والرسائل الالسنية .

أ-2-1-4-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية:

انطوت الصورتان الجداريتان على العديد من الألوان ذات معاني ودلالات متنوعة نذكر منها:

- **اللون الأحمر:** يرسلنا اللون الأحمر مباشرة إلى النار، هو لون قوي ومرئي، واللون الأحمر لا يمر دون ملاحظته، هو لون "الأرصدة" اللون الأحمر هو الطول الموجي الأقل انحرافاً بالمنشور الضوئي، وهو نادر الظهور في الطبيعة، ويرى أحيانا عند غروب الشمس.

[1] كاظم مؤنس، زوايا التصوير وأنواعها، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107 ، 29 مارس 2017، على ساعة10:35.

- **اللون الأزرق:** هو اللون الرمزي الميتافيزيقي الثاني بعد اللون الأبيض، وهو لون يرتبط رمزياً مع الريح، ويرتبط أيضاً بالروح ونقاء الهواء.
- **اللون الأخضر:** المعنى الرمزي للون الأخضر مشابه جداً للمعاني النابعة عن اللون الأزرق، فهو لون الهدوء والاسترخاء والاطمئنان، لكن على المدى البعيد يمكن أن يولد الجمود العقلي، كما يمثل التجديد والخلود والحماسة.
- **اللون الأبيض:** يشير مباشرة إلى الضوء اللطيف المرئي الذي يسمح لنا أن نرى الأشياء من حولنا لتميزها، وغياب اللون الأبيض يؤدي إلى عدم توازنات في حياتنا، ويؤثر على إرادتنا وروحنا[1].
- **اللون البني:** يتسم هذا اللون بالهدوء المفرط، ونشاطه ليس إيجابيا متعلق بالحواس فهو لون فاتر بارد يساعد على التثاؤب والخمول[2].

أ-2-4- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة جدة حسب نظرية الجشطلت:

تعد نظرية الجشطلت إحدى نظريات السيكولوجية، وهي عبارة عن اتجاه أو منحى كلي حول الأنساق والتنظيمات سواء كانت بيولوجية أو فيزيائية، ورغم أن تطبيقاتها الكبيرة في علم النفس كانت في مجال الإدراك حيث كانت أكثر إقناعاً، فإن القليل من الوظائف السيكولوجية هو الذي لم يوضع في الاعتبار داخل هذه النظرية. وفي مجل الفن تؤكد النظرية على أساسية مفهوم الاستبصار على أنه ليس قوة سحرية تخلق الحلول بطريقة سحرية، فالموقف يجبر الكائن أن يتصرف بطرق معينة رغم أنه لا يمتلك الأدوات الخاصة بهذا النشاط مسبقاً، ويتم ذلك من خلال عمليات التنظيم وإعادة التنظيم، وكل تنظيم له جوانبه المختلفة مثل الاستقرار، التصلب، التعقد، ودرجة التشكل أو غيرها من الخصائص، وينتج التنظيم عن التفاعل بين الفنان وبيئته، الاستبصار إذن هو تغيير مفاجئ في إدراك الفنان لمشكلة ما، وهو تنظيم وتوفيق للمعلومات بطريقة ذات معنى، أو هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء، وهو ليس دائماً نشاطاً فجائيا، بل يمكن ان يكون تدريجيا[3]. فالفنان يوسف حسب هذا الاتجاه، يدرك من خلال الاستبصار العلاقات

[1]Marie Turmine, **L'IMPORTANCE DES COULEURS DANS LA PUBLICITÉ**, Analyse Sémiologie de l'image fonctionnelle, Université Laval, 2011, p p 3-12.

[2]معمر صديقة، مرجع سابق، ص-ص 80-116.

[3] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 43.

المختلفة المرتبطة بزيارة الحاج أحمد باي لمدينة الإسماعيلية، ويحاول تنظيمها وإعادة هذا التنظيم من خلال نشاطات تدريجية في وحدات جديدة تؤدي إلى الهدف المطلوب.

أ-3-العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونات التعيينية

اشتملت الصورتان الجداريتان لمدينة جدة على مجموعة من التعيينات المرجعية في الإسلام كالنمط المعماري والصناعة والزراعة...، بالإضافة إلى بعض التعيينات الأيديولوجية كالأعلام فوق المفردات العمرانية وأيضا فوق السفن البحرية .حيث ساهمت هذه التعيينات في إبراز نمط حياة سكان المدينة وثقافاتهم ومرجعاتهم.

أ-3-2-تحليل مدونة الوضعيات والحركات: اشتملت الجداريتان على مجموعة من تعيينات الحركات والوضعيات نذكر منها:

- الطابع العمراني للمدينة ووحدته وايقاعه يدل على لحمة فكرية وعقائدية وتاريخية.
- توزيع الفتحات والفراغات يوحي بالحشمة والحياء.
- حركة السفن تشير إلى حركية تجارية وصناعية .أشجار الزيتون الموزعة على الجهة السفلية للصورة تدل على حركية انتاجية.
- الاعلام التي تحمل صورة هلال تدل على الإسلام فالقمر هو أحد أهم الرموز الدينية في الإسلام وهو مصدر التقويم الشهري في الاسلام.
- وضعية العشائر الجنائزية خارج الكتلة العمرانية توحي بأماكن التعبد والتقرب من الله والتي يقطنها العابدين والزاهدون.

أ-3-3-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية:

- **اللون الأحمر الآجوري:** يرمز اللون الأحمر في التراث الشعبي إلى البهجة والسرور، أما في التراث الديني فيوحي بالشهادة من أجل مبدأ أو معتقد.

- **اللون الابيض:** يرمز اللون الأبيض في التراث الشعبي إلى السلم والخير والأمن، أما في التراث الديني فيدل على الصفاء والنقاء.
- **اللوز الأزرق:** في التراث الشعبي يرمز اللون الأزرق إلى كل ما هو واسع وذو أفق بعيد، أما في التراث الديني فيرمز إلى المجرمين.
- **اللون الأخضر:** يرمز في التراث الشعبي إلى السعادة والراحة لارتباطه بكل ما هو جميل أما في التراث الديني فيدل على خضرة الجنة[1].
- **اللون البني:** يوحي اللون البني بالحزم والقوة، والمادية [2].

[1] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

[2] معمر صديقة، مرجع سابق، ص 116.

أ-4-الجدول رقم (16): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

المستوى التعييني	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الإيديولوجي
	أشكال هندسية الخطوط بمختلف أنواعها والمساحات اللونية، الرموز اللغوية.	الصورتان الجداريتان، مدينة جدة.	
التضمين	**الدال**		**المدلول**
	توظيف الحاج أحمد باي مجموعة من الفنانين لتجسيد زيارته للمدينة حقق الوظيفة الشاعرية، واستخدام الفنان للصورة كان لخلق صلة وصل مع المتلقي حقق الوظيفة البصرية، وتحرير الصورة للعديد من المعاني الرمزية والدلالات حقق الوظيفة المرجعية، واشتراك المتلقي في الرسالة حقق الوظيفة التأثيرية، وتأويلهم للعلامات التي اشتملت عليها الصورة حقق والوظيفة التعبيرية.		تعبر التشكيلات الداخلية للصورة على كل ثقافة سكان المدينة ومرجعياتهم الدينية وتبعيتهم الإدارية للخلافة العثمانية.

النسق الأيديولوجي: إن مبدع هذين الجداريتين الأخاذتين لم يعطي معنى مخالف للعنوان الأصلي للرسالة وهذا راجع لطبيعة الفن العفوي، فالجداريتان مطابقتان تماما لمعناهما التقريري. وتحملان صورتان لمدينة جدة بجميع تفاصيلها (المدينة، التضاريس، البحر...إلخ) حتى أن من يعرف مدينة جدة جيداً سيعرف مباشرة أنها صورة لها وذلك لأن هناك شبه واضح بين الواقع (المدينة) والمتخيل وهي (الصورة). حيث نجح الفنان الجزائري في إعادة تشكيل رموز هذه المدينة. والصورة تحمل مخزونات تعبيرية ذات

قدرات تخزينية عالية حيث رصد الفنان جميع التمظهرات الاجتماعية وقدمها في مزيج رائع من العلامات والتشكيلات البصرية.

المستوى الدلالي: وهو الدلالة الرمزية لمدينة جدة، فهناك رمزية دلالية في العمارة الإسلامية تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة زيارة الحاج أحمد باي للمدينة في رحلته إلى البقاع المقدسة، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة، وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بتبعية المدينة للخلافة العثمانية (أعلام والرايات...).

مستوى الاتصال: يوحد هذا المستوى كل شيء، وهو مستقى من المنظر والعمارة والتشكيلات الطبيعية، وهو مستوى الاتصال بين الحاج يوسف والمستقبل، جاء فيه المعنى إشارياً، فكل العناصر الداخلية في الصورتين الجداريتين تشير إلى مدينة جدة بداية القرن 19م، كنمط العمارة الإسلامي والطابع العمراني الخاص بمدن الحجاز في تلك الحقبة.

مستوى المعنى: إن صورتا مدينة جدة حاملتان لمعاني غنية ومتعددة تتشارك في نظام تمثيلات تتزاوج فيها عدة مستويات اجتماعية دينية اقتصادية...، وذلك بسبب العلاقات المنظورة وغير المنظورة، المدركة وغير المدركة. وبالتالي فالصورتان أيضا تحملان معانيا ضمنية عميقة لها بعد إيديولوجي، فجدة كونها مدينة ذات طابع إسلامي فهي تفرض على قاطنها وزائرها العمل وفق نظام أخلاقي شامل يتيح له بعض السلوكيات ويحرم عليه بعضها (بالرجوع إلى القوانين). وبالتالي فالمدينة هي نسق من النشاطات الإنسانية التي تتفاعل فيما بينها لتشكل لنا تمثل لكل جوانب الحياة فيها.

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

وتحمل جداريتا مدينة جدة إضافة إلى الرموز البصرية رموز لغوية، والتي تستمتع باستقلالية المعنى والدلالة مثل:

- **لا إله إلا الله محمد رسول الله: الشهادة**

- **لفظة الجلالة "الله":** وهو الله الواحد الصمد، المعبود وحده والمحمود، الذي له الملك يحيي ويميت وهو على كل شيء قدير، رب السماوات والأرض، وهو كما عرف نفسه سبحانه بقوله: "قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (1) اللَّهُ الصَّمَدُ (2) لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ (3) وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُوًا أَحَدٌ (4)" الإخلاص.
- **لفظة "محمد":** وهو النبي الأمي خاتم الأنبياء الأمين الذي وصفه الله تعالى وخصه بصفتين من صفاته بقوله "بِالْمُؤْمِنِينَ رؤوف رَحِيمٌ" التوبة 28. هو النبي محمد ابن عبد الله رسول العالمين الذي بلغ الإسلام ونصح أمته وتركها على المحبة البيضاء الواضحة الغراء.

- **مسجد:** أي مكان السجود وهو المعبد الذي يتعبد فيه المسلمون ويتقربون إلى الله ويقيمون فيه الصلوات الخمس ويتذاكرون فيه.
- **جبل حسان:** يعد جيل حسان من أهم جبال البحر الأحمر حيث يقف شامخاً مقابلاً لمحافظة أملج.
- **باب مكة:** أحد أبواب سور جدة الثمانية، يقع باب مكة في منطقة جدة التاريخية وسط مدينة جدة غرب المملكة العربية السعودية، يعد باب مكة بوابة جدة الشرقية، ويقع أمام سوق البدو، وينفد إلى أسواق الحراج والحلقات الواقعة خارج السور، ولا يزال باب مكة شامخاً في منطقة جدة التاريخية وسط البلد بعد أن أجريت عليه أعمال الترميم[1].

واعتمدها الفنان لإظهار أسماء بعض الأماكن أو التصريح بشعارات معينة، ورسخ بها العلاقة بين العلامات البصرية واللغوية سعيا من الفنان لتحقيق الوحدة الموضوعية.

3-1-7-5-حوصلة وتقييم شخصي

لقد جاءت جداريتا الحاج يوسف مطابقة لأهم قواعد الاتصال الأيقوني لإظهار المدينة رغم بعض النقائص التي تخللت هذا التصميم، وبالتالي فلقد تقيد الفنان بأهم قوانين الاتصال البصري المعتمدة في تقديم الرسالة وتبليغ الفكرة.

[1] **باب مكة (سور جدة)**، https://ar.wikipedia.org/wiki/باب_مكة_(سور_جدة) ،يوم 14 أبريل 2017، على الساعة 14:23.

كما انطوت الصورتان على دلالات بلاغية متمثلة في التشبيه. لدى نلاحظ على أعمال الحاج يوسف أنه يميل إلى البساطة في التعبير متخذا الخلفية الدينية جوهر لروحانيته وحبه للطبيعة ومكوناتها واستخداماتها، واستخدامه الألوان بطريقة جذابة وقام بملأ الفراغ حتى يكون هناك توازن دقيق ومتميز للمساحات ويعيد إبداع كل هذا لأجل حيوية صورة المدينة، و تقوم رسوم التصوير المائي بتقنية الفريسكو على حالة من الهدوء والتناغم الداخلي حتى تمكن الفنان من تصوير الحركة الداخلية الشاعرية لديه، الأمر الذي مكنه من التعبير عن الحركة بإظهار وضعيات وإشارات وعلامات للوصول إلى المعنى الحقيقي للصورة.

رغم اختلاف المثيرات البصرية في الجداريتين إلا أنها تمثل مراجع تعبيرية منبعها التسنينات الثقافية المتنوعة، فحسب **(جميلة شاطو)** فالأشكال والخطوط والألوان وغيرها طاقات تعبيرية يستثمرها الإدراك لتواصل أفضل في سيرورة بصرية خاصة، فالألوان مثلاً اشتملت على دلالات متنوعة مستندة في ذلك إلى التسنين الثقافي والجغرافي أيضاً.

3-1-8- الصورة رقم (11): جدارية المدينة المنورة (الرواق L)

3-1-8-1-المقاربة الوصفية

أ-المرسل

أنجز هذه الجدارية الفنان الجزائري الحاج يوسف في الفترة الممتدة بين 1830-1835.

يعرض هذا العمل الفني بالمتحف الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج "أحمد باي" بمدينة قسنطينة.

ب-الرسالة

الصورة الجدارية للمدينة المنورة بقياس (1,5م*1,5م) أنجزها الفنان الجزائري الحاج يوسف في الفترة الممتدة بين 1830-1815م، والموجود حاليا في المتحف الوطني للفنون والتعابير التقليدية قصر

أحمد باي، ويعود سبب ابتداع هذه التحفة الفنية إلى الرحلة التي قام بها الحاج أحمد باي إلى الحجاز لأداء فريضة الحج سنة 1818 والتي زار خلالها المدينة المنورة، وتعود فكرة تجسيد هذه الرحلة على الجداريات لمبدعها نفسه.

وتحتل المدينة المنورة مكانة عظيمة واهمية كبيرة في التاريخ الإسلامي، فهي من جهة كانت مقر الحكم في عهد النبي محمد صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين من بعده، وكانت المدينة مرتع صنع القرار وأهل الرأي والمشورة من أصحاب النبي عليه الصلاة والسلام، وكانت منطلق الأحداث الحاسمة في التاريخ الإسلامي واتخذت فيها الكثير من القرارات التي غيرت مجرى التاريخ، وكان نواة المدينة المنورة المسجد النبوي وهو من أهم المكونات تأثيرا ووجودا.

إن شكل هذه المدينة تأثر بمجالات خطتها ومجالات نموها، فالتف حول المسجد النبوي عمرانها، يكتنفه ويحميه، واتجهت إليه شوارعها وحاراتها وتداخلت معه أحياؤها، وأصبحت بوجوده مذكورة مشهودة، كما كان لنبض حلقاته ومجالسه العلمية الدينية أثر كبير في منحها مركزها الديني المتميز بين سائر المدن العربية والاسلامية.

ج-محاور الرسالة

العمل الابداعي الذي بين ايدينا هو صورة المدينة المنورة سنة 1818، وكانت المدينة المنورة محط ترحال الحجاج، فزيارة المسجد النبوي للصلاة فيه سنة ثابتة، والصلاة فيه عن ألف صلاة فيما سواه من المساجد إلا المسجد الحرام، وتشريع السفر للصلاة فيه لقوله صلى الله عليه وسلم "لا تشد الرحال الا الى ثلاث مساجد المسجد الحرام والمسجد النبوي والمسجد الأقصى".

ولا علاقة لزيارة المسجد النبوي بالحج، وليست زيارته من مكملات الحج، وليس لها وقت محدد، لكن من زاره قبل الحج أو بعده أو في أي وقت من السنة حصل على الفضيلة بإذن الله، فإذا وصل الحاج الى المدينة ذهب الى المسجد النبوي، وصلى فيه ما تيسر من الفرائض والنوافل[1].

[1] صالح بن فوزان الفوزان بن عبد الله الفوزان، **مناسك الحج والعمرة على ضوء الكتاب والسنة**، موسوعة الدعوة الخيرية، ط3، الرياض المملكة العربية السعودية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، 1426هـ، ص، ص 163، 165.

وتحتوي الجدارية على صورة المدينة المنورة حيث نجد من الجهة العلوية شريط من الزخارف النباتية تحتها نجد مجموعة من المنازل المحاطة بأشجار النخيل وفي وسط الجدارية نجد المسجد النبوي الشريف محاط من الجوانب الأربعة بمباني واضحة وفي الجهة السفلية توجد مجموعة من المباني والمساجد.

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

جـ-1-1-المفردات التشكيلية الانشائية

جـ-1-1-1-عمارة المدينة

- الواجهات.
- الأبواب.
- النوافذ والشبابيك.
- الأقواس.
- الأسقف.

جـ-1-1-2-العمارة الدينية

- المآذن.
- القباب.
- الأهلة.
- الأعمدة.
- المنابر.

جـ-1-1-3-الزخارف النباتية

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

- التشكيلات النباتية.
- الأرض.

جـ-2-الرموز اللغوية غير المتعلقة بالصورة: لم تشتمل جدارية المدينة المنورة على أي رسائل لغوية.

د-أهم السنن

د-1-سنن الأشكال والخطوط

د-1-1-الخطوط

- مستقيمة.
- منحنية.
- منكسرة.

د-1-2-المستويات

د-1-3-الأجسام

- منتظمة.
- شبه منتظمة.

د-1-4-الحيزات والفراغات

د-2-السنن اللونية

- اللون البني.
- اللون الأزرق.
- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الرمادي.

د-3-السنن التشكيلية

- تشكيلات انشائية.
- تشكيلات طبيعية.

هـ-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون البني.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأحمر الآجوري.

و-التنظيم الأيقوني

جاءت جدارية المدينة المنورة في شكل مستطيل مع خطوط مستقيمة عمودية وخطوط منحنية أفقية وحملت الصورة الجدارية في داخلها أشكال وخطوط متنوعة تعددت تمثيلاتها الأيقونية ما أثر على الدلالات الداخلية للصورة.

حيث انطوت الصورة الجدارية على مكعبات تتخللها مستطيلات أفقية، كتمثيل أيقوني للمنازل وفتحات الواجهات (أبواب ونوافذ)، كما اشتملت على خطوط منحنية تعلو مجموعة من الخطوط المستقيمة الأفقية، وهي تمثيل أيقوني للعقود(أقواس)، وفي عمق الصورة وبالضبط في المركز البصري يوجد نصف دائرة باللون الأحمر الآجوري تحتها شبالك بداخله ثلاث مستطيلات كتمثيل أيقوني للقبة الخضراء وما تحتها(قبر النبي عليه الصلاة والسلام، وقبر أبي بكر وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما) ، ويحيط بالمسجد أشكال مخروطية رأسية المسقط كتمثيل أيقوني للمآذن، فلقد شغل الجزء العلوي للمدينة المنورة شريط لزخارف النباتية وتحته مجموعة من المساجد والاشجار، ثم مجموعة كبيرة من المنازل المحيطة بالمسجد النبوي في شكل مستطيل محاطة بأشجار النخيل.

وفي زاويا للصورة نجد خطوط منحنية أفقية فوق بعضها ملونة باللون الأزرق، كتمثيل أيقوني للجبال المحيطة بالمدينة وغطائها النباتي، ومثلت الأشجار بخطوط أفقية عمودية ذات تشعبات بخطوط منكسرة

ملونة بالأزرق. كما تحمل الصورة تشكيلات فوقها أشكال نصف دائرية يعلوها هلال كتمثيل أيقوني للأضرحة والجوامع.

ز-مجموع المحاور

1) زخارف نباتية.
2) عمارة المدنية.
3) المسجد النبوي.
4) التشكيلات الطبيعة.

ي-المعنى الأول الظاهر: المدينة المنورة الحجاز 1818م.

3-1-8-2-المقاربة النسقية

أ-النسق من الأعلى (الرسالة البصرية)

أنجزت هذه الصورة الجدارية بهدف تخليد الرحلة التي قام بها الحاج أحمد باي الى البقاع المقدسة، وذلك لأثرها النفسي الكبير، وقام بإنجاز هذه الجدارية الحاج يوسف ذو الأصول الجزائرية، واستخدم في تصويره لهذه الجدارية تقنية الفريسكو وبالطبع لهذه التقنية أساس علمي وهو اتحاذ غاز ثاني أكسيد الكربون الذي في الجو بهيدروكسيد الكالسيوم الذي في ملاط الجير ليكون كربوناتا لكالسيوم الغير قابل للذوبان في الماء، حيث يقوم الفنان بوضع الألوان المائية على طلاء الجداران الرطبة وهو خليط الرمل والكلس، فتتكون بعد جفاف هذه العملية الكيمائية، مادة قاسية كالإسمنت تعلوها قشرة شفافة ثم تتم بعدها عملية التكوين[1].

تنتمي جدارية المدينة المنورة الى المدرسة الواقعية[2]، هذه المدرسة ظهرت في فترة المادية فقد كان هناك اهمال كبير للذات بهدف حشد الجهود للتركيز على القضايا المادية والملموسة، أي أنها أهملت

[1] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، **رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية، جامعة أم القرى، 2013م، ص59.

[2] مفرج جمال، مرجع سابق.

الذات من أجل الموضوع [1]، وهو ما ظهر في الأعمال الفنية للحاج يوسف الذي أهمل احساسه ومشاعره من أجل التركيز على الواقع وحاكى المنطق والعقل، وابتعد بشكل تام عن الأحلام والأوهام والخيال.

ب-النسق من الأسفل

لقد شهدت جدارية المدينة المنورة، صدى كبيراً في أوساط المجتمع القسنطيني وذلك لسحرها وجمالها، فهي تروي قصة رائعة لرحلة دامت 15 شهر، وتعد صورة المدينة المنورة أحد أهم الجداريات وذلك لبعدها الديني والعقائدي، وتحتل مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم مكانة كبيرة عند المسلمين، وكل مسلم يحلم بزيارتها والصلاة في المسجد النبوي الشريف وزيارة قبر النبي عليه السلام[2].

3-1-8-3-المقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الثقافي والاجتماعي

تنتمي الصورة التي بين أيدينا الى الصور الجدارية الملونة بتقنية الفريسكو[3]، ولهذه الصورة الجدارية بعد جمالي يتضح جليا من خلال العناصر المكونة لها كعمارة المدينة المنورة بمبانيها ومساجدها والاماكن المحيطة بها، حيث تصدر هذه الجدارية نمط حياة معين في هذه المدينة سنحاول الكشف عنه من خلال قراءة معمقة لها.

فمن خلال دراسة لعمارة المدينة وتحديد لأبرز مميزاتها خلصنا الى أنها تنتمي الى النمط العربي الاسلامي، وتعد المدينة المنورة نقطة بداية في العمارة الاسلامية وذلك في دار النبي محمد صلى الله عليه وسلم بعد هجرته اليها ثم ما توالى عليها بعدما تحولت الى مسجد، من الاضافات والتعديلات ومن مراحل التطور حتى انتهت الى شكلها النهائي في عهد عثمان بن عفان وذلك عام 26هـ، حيث صارت نموذج يحتذي به المسلمون في تشييد مبانيهم ومساجدهم وقصورهم في أنحاء العالم الاسلامي، ثم ما انبثق بعد ذلك من أنواع مختلفة من العمائر ومن أساليب وتقاليد تصميمية وبنائية مختلفة.

---

[1] **المدرسة الواقعية**،http://mawdoo3.com/تعريف_المدرسة_الكلاسيكية ، يوم 20 فيفري2017 ساعة 10.09.

[2] على قشي لطفي، مرجع سابق.

[3] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

والجدير بالذكر أن دار الرسول صلى الله عليه وسلم قد خططت في أول مراحلها بساطة كبيرة واقتصاد جديد يتفقان مع الظروف التي كانت محيطة بالمسلمين آنذاك، وكان الرسول عليه الصلاة والسلام المسؤول عن تخطيطها وساعده في بنائها جماعة من المهاجرين والأنصار، ولقد اقتدى مسلمو المدينة المنورة بسنة الرسول عليه السلام في بناء منازلهم فنجد أنها في مجملها تتكون من حجرتين أو أكثر مصنوعة من طمي والطين وأمامها فناء محاط بجدران ترتفع أكثر قليلاً من قامة الرجل.

ولقد تميزت دار المصطفى عليه الصلاة والسلام بطلة بطول الجدار الجنوبي كلها للفناء وذلك عندما نزلت الآية الكريمة التي أمرت بالتوجه الى الكعبة عند الصلاة وبذلك تحول الفناء الداخلي للأول مسجد شيد في العصر الاسلامي، ثم وسعه عمر ابن الخطاب ومن بعده عثمان بن عفان بعد نحو عشرين عام فأضاف ثلاث طلات، حيث تمتاز طلات ناحية القبلة بعمق أكبر من بقية الطلات، وبعدها بدأت الفتوحات واحتك المسلمون بالثقافات والشعوب الأخرى وأخذت عمارة المدينة تتطور[1].

ب-المجال الإبداعي في الرسالة

ب-1-سنن الخطوط والأشكال

الجدارية التي بين أيدينا هي صورة المدينة المنورة بجانبها الحضاري العمراني والديني والاجتماعي وحتى الاقتصادي (زراعة، تجارة)، حيث تحتل صورة المدينة ما يقارب 60% من الجدارية وتحتوي على رسم للمسجد النبوي الشريف، مع مجموعة من المنازل والأحياء الشعبية المحيطة به والطرق المؤدية له، ناهيك عن واحات النخيل المحيطة بالمدينة.

ب-1-1-الخطوط

للخطوط قيمة جوهرية في الوحدات الفنية ويستخدمها الفنانون عادة لتقسيم الفراغ وتحديد الاشكال وبعث الحركات، حيث يسعى الفنان من خلالها لبناء علاقة جمالية بين مساحة وأخرى، ومن أبرز الخطوط التي اشتملت عليها الصورة الجدارية لمدينة المدينة المنورة نذكر:

[1] فريد محمود الشافعي، **العمارة العربية الاسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها**، م1، ط2، المملكة العربية السعودية، جامعة الملك سعود، 1982م، 1982، ص3.

- **الخطوط المستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب). وتدل الخطوط المستقيمة على القوة والصلابة، والشموخ والعزة ويختلف معناها حسب ارتفاعات الخط.
- **الخطوط المائلة:** مثلت أيقونياً (الأسقف، المآذن). وتوحي الخطوط المنحنية بالصلابة والمرونة والرشاقة والليونة.
- **الخطوط المنكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار). ويدل على الجمال الايقاعي والتذبذب في الاحاسيس بالانضباط والانكماش[1].

ب-1-2-الأشكال

يكتنف الاشكال الهندسية عالم من الظنون والهواجس كما هو الحال مع الأرقام والألوان، وتؤول رمزيتها وتتداخل مع روحانيتها وتكرس بالنتيجة العلاقة بين الفن والعقائد، حيث مثلت الدائرة الهندسية (المجوسية) والمثلث (المسيحية) والمربع (الإسلام).. الخ،[2] واشتملت جدارية المدينة المنورة على الأشكال التالية.

- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (القباب، الفوانيس، المنبر). ويرمز للتواصل بين السماء والأرض بين الأدنى والأعلى.
- **المربع:** مثل المربع أيقونياً (المباني، المسجد، والجوامع). ويرمز الى الاكتمال والوحدة والصوة والبدايات.
- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، الأهلة، فتحات، الجبال)، وترمز للعناصر الأربعة الماء والهواء والنار والتراب[3].

[1] عابدين طارق ابراهيم عبد الوهاب، مرجع سابق، ص112.

[2] المرجع السابق، ص113

[3] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص 17-43.

اعتمد الفنان على قانون الأساسية والأهمية، حيث أن الشكل البارز والمهم في التكوين يكون مسؤولا عن الوحدة حيث حدد الحاج يوسف شكلا بارزاً (المسجد النبوي) وجمع حوله الاشكال الأخرى الأقل أهمية وأخضعها له.

ب-1-3-الأجسام والكتل

اختلفت رمزية الأشكال والكتل المكونة للصورة الجدارية للمدينة المنورة حسب تركيبها ومكوناتها فالأجسام الدائرية اعطت إيحاءات بالحركية والنشاط. أما الأجسام الأخرى فأوحت بالسكون والثبات كالأجسام المربعة والمستطيلة...ذات البناء القاعدي أما الاجسام المخروطية كالمآذن فأوحت بالصعود الى الأعلى.

ب-1-4-الحيزات والفراغات: اشتملت جدارية المدينة المنورة على حيزات ذات خصائص قاعدية أوحت بالتناغم والانسجام والسكون والثبات.

ب-1-5-المستويات: اشتملت الجدارية على محددات أفقية وعمودية حددت فضاءاتها المعمارية وحدودها الفزيائية وفصلت المباني عن الفضاء الخارجي كالسقوف والجدران.

ب-2-سنن الألوان

اللون هو العنصر التصويري في الفن، وتستخدم الألوان كاصطلاح أو كرمز كقيمة خاصة مثل الفن الإسلامي، ووحدة اللون أو شدته تشكل نقاوة اللون، فأنقى الألوان هي أقواها أو أزهاها، فاللون يعطي متعة جمالية في وضعه تكوينا بين الخلفية والمقدمة، ويعطي حركة لفراغ السطح، ويؤكد الأشكال التي يكونها، وهو أحد المعايير التي نحكم من خلالها على الأشياء[1].

[1] سلطاني فضيلة، **صور الكتب المدرسية ومستوى التحصيل الدراسي للتلميذ**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، 2006م، ص 60.

ب-2-1-الصبغة اللونية

لقد استخدم الحاج يوسف في جدارية المدينة المنورة عدد كبير من الالوان، وبتدرجات مختلة فلقد استخدم:

- **اللون البني:** مثل أيقونياً (الأرض، واجهات المباني، الأسقف، الجبال)، ويرمز ليوم البعث.
- **اللون الرمادي:** مثل أيقونياً (القباب، الأسقف)، واللون الرمادي مزيج بين اللون الابيض واللون الاسود، ويرمز الى الحزن والاسي والأوقات الحزينة كما يوحي بالانزعاج والضجر واللون الرمادي اللون وسيط بين الألوان المتضادة اللون الاصفر والأزرق، والاحمر والاخضر، الابيض والاسود.. الخ.
- **اللون الأبيض:** مثل أيقونياً (القباب، المآذن)، ويرمز اللون الأبيض الى سلام المحبين على المحبوبين، ورمز للخير والتفاؤل والخلق القويم[1].
- **اللون الأزرق:** مثل أيقونياً (جدران المسجد النبوي)، ويرمز اللون الازرق عند العرب الى الجن ويقال نهارك أزرق ويعنون أسود أي مملوء بالشر وفي التراث الديني يرمز الازرق لمناظر الدنيا الفسيحة (السماء والماء)[2].
- **اللون الأخضر:** مثل أيقونياً (الأشجار، والأزهار)، يعتقد الصينيون والمسيحيون والمسلمون على حد سواء، أن اللون الأخضر هو ممثل الحياة الجديدة، والتجدد والأمل. والخصوبة وأبرز مثال على ذلك "عرس أرنولفيني" أين صور الرسام (يان فان إيك) العروس بالأخضر كدلالة على خصوبتها[3].

[1] كلود عبيد، مرجع سابق، ص115، 116.

[2] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق ص-ص 39-48.

[3] Laura Dilloway ,op, cit, p 25.

ب-2-2-القيمة اللونية: نسعى من خلال هذه الخطوة معرفة درجت عمق وانفتاح الألوان المكونة للصورة من خلال المعادلة التالية:

- اللون البني: البني + اللون الأبيض = لون خفيف.
- اللون الرمادي: الأبيض + الأسود = رمادي.
- اللون الازرق: الأزرق + الأبيض = لون خفيف.
- اللون الاخضر: الاخضر + الاسود = الظل اللوني.

بني خفيف + الرمادي + الأزرق الخفيف + الأخضر الغامق= الدرجة اللونية.

ب-2-3-شدة الكثافة: احتوت معظم ألوان جدارية المدينة المنورة على مزيج من اللون الأبيض والأسود ولم تكن نقية، فالألوان تكون أشد صفاء عندما تكون نقية خالية من أي مزيج لوني، ويندر وجود ألوان متعددة الكثافة، وبالتالي فكثافة الألوان ضعيفة لأنها غير مشبعة بالصبغة وذلك لاحتوائها على المزيج اللوني.

ب-2-4-التشبع اللوني: تميزت المساحات اللونية في جدارية المدينة المنورة بنقائها من الضوء، لان ليس هناك ألوان من نفس العائلة بتدرجات مختلفة، وبالتالي كانت خافتة.

ب-3-السنن التشكيلية

تضم جدارية المدينة المنورة عدة علامات بصرية تشكيلية جاءت لتعطي دلالات مختلفة حيث تزخم عمارة المدينة المنورة بمجموعة من المفردات المعمارية التي شكلت في مجملها نغمة معمارية موحدة والتي تم صياغتها تاريخيا طبقا لعدة اعتبارات وتبعا لكل عصر ولكل زمان وفيما يلي شرح مفصل لمفردات التشكيلية:

ب-3-1-الصفات الخارجية للوحدات الإنشائية

ب-3-1-1-الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

تتجلى أهمية الصورة التي جسدها الحاج يوسف ووصفه لعمارة المدينة المنورة والمسجد النبوي الشريف، فقد قدم المسجد النبوي الشريف وتخطيطه عامة وما اشتمل عليه من مفردات وعناصر خاصة وهو ما سنوضحه فيما يلي:

ب-3-1-1-1-المسجد النبوي

في حين يرمز المسجد الى القدسية ليس فقط في كونه بناء يتردد عليه الناس في أوقات معنية من اليوم، بل يتوسع بهذا المفهوم ليجعله يشير الى ساحات معينة يصل الانسان المخلص، فهو قيمة معنوية تعبر عن الاتصال بالله سبحانه وتعالى، والتوجه والانقياد اليه، وللمسجد النبوي الشريف مكانة كبيرة عند المسلمين كونه أول مسجد بناه الرسول عليه الصلاة والسلام، حيث سعى من خلاله الى صياغة معالم المجتمع الاسلامي، وهو أول خطوة وحجر الأساس لهذا المجتمع.

إن التخطيط العام للمسجد النبوي الشريف قد احتفظ وقت زيارة الحاج أحمد باي له عام 1818م، بصورته التي كان عليها عقب عمارة السلطان العثماني مصطفى الرابع بن السلكان عبد المجيد خان، وهذا التخطيط كان عبارة عن صحن أوسط مكشوف ومقدم ومؤخر ومجنبتان. ويتكون المسجد النبوي الشريف على مجموعة من العناصر والمفردات الاستثنائية هي كالاتي:

الصحن: لم يرد في النسخ المنشورة والمحققة التي بحتنا فيها وصفا للصحن وما كان يشتمل عليه من عناصر ومفردات لذلك تقيدنا في وصفنا لهذا العنصر بما أورده الحاج يوسف في جداريته، فقد صوره مشدود من جهاته الأربع إلى مناكب العمد، أي حتى بداية العقود وأرجلها.

المقدم: يشغل الجانب الجنوبي للصحن، وعرف بعدة مسميات منها البلاطات القبلية، وقد كان محاطا بأعمدة وكانت المسافة بين كل عمودين كبيرة إذ تتراوح ما بين تسعة وعشرة أدرع[1].

المحراب: القبلة: وهو لفظ مشتق من الفعل حرب، ويعتبر المحراب عنصر أساسي في العمارة المساجد، ويتصل المحراب بمعاني اسلامية باطنية كالتوحيد والتعبد، وفي القرآن أشير إلى أنه مكان للعابدة والتقرب من الله عزوجل.

المآذن: وهي أماكن مخصصة لرفع الأذان للصلاة، وللمأذنة الكثير من المعاني الرمزية التي تنبعث من عنصر المئذنة، حيث حقق المعماري المسلم فكرة الاتجاه نحو السماء حتى يعلو صوت الآذان، حيث أصبحت المآذن من خلال وظائفها الشعائرية رمزاً للإسلام، بحيث أنه كلما ارتفعت المآذن علا صوت الآذان واتسع أكثر وهي علامة ورمز لوجود مسجد.

واشتمل المسجد النبوي على خمس مآذن هي:

المئذنة الشامية الغربية: وتُسمّى "الشكيلية" و"الخشبية" "والمجيدية"، وموقعها في الركن الشمالي الغربي للمسجد، وقد أزيلت في التوسعة السعودية الأولى، وبُني مكانها مئذنة أخرى.

المئذنة الشامية الشرقية: وتُسمّى "السنجارية" و"العزيزية"، لعمارة السلطان عبد العزيز الأول لها، وموقعها في الركن الشمالي الشرقي، وقد أزيلت في التوسعة السعودية الأولى، وبُني مكانها مئذنة أخرى.

المئذنة الجنوبية الشرقية: وتُسمّى "المئذنة الرئيسية"، وتحمل هذا الاسم إلى الآن، وهي المئذنة المجاورة للقبة الخضراء، وموقعها في الركن الجنوبي الشرقي للمسجد. وقد عمّرها السلطان قايتباي 3 مرات سنة 886هـ و888 هـ و892 هـ، واتخذ لها أحجاراً سوداء، وزاد في طولها نحو 60 متراً، وهي الآن على عمارة قايتباي لها.

[1] محمد حمزة إسماعيل الحداد، **عمارة المسجد النبوي الشريف**، ط1، الجمعية التاريخية السعودية، 1999، ص-ص 43-44.

المئذنة الجنوبية الغربية: وتُسمّى "مئذنة باب السلام"، وهي الآن موجودة منذ عمارة السلطان محمد بن قلاوون سنة 706هـ، وتقع في الركن الجنوبي الغربي من المسجد، وقد كانت مطلة على دار مروان بن الحكم، فأمر بهدمها لكشفها داره، ولم يزل المسجد على 3 مآذن إلى أن أمر السلطان الناصر محمد بن قلاوون بإنشاء الرابعة سنة 706هـ.

المئذنة الغربية: وتُسمّى "مئذنة باب الرحمة"، عمّرها السلطان قايتباي سنة 888هـ، وبُنيت خارج جدران المسجد النبوي، ضمن الدار الملاصقة للمسجد قرب باب الرحمة، وهي الدار التي كانت مخصصة لسكنى المدرسة المحمودية. وقد أزيلت هذه المئذنة في التوسعة السعودية الأولى مع الدار والمدرسة لتوسعة ما حول المسجد النبويك [1].

المنبر النبوي الشريف: اشتقت كلمة منبر من نبر أي ارتفع، والمنبر هو منصة مرتفعة تتسع للوقوف وجلوس الخطيب،[2] ولقد كان الرسول عليه الصلاة والسلام يخطب في البداية على جذع نخلة، ثم صنع منبرا من ثلاث درجات، وخطب عليه، وخطب عليه خلفائه الراشدون أيضاً حيث اعتلاه كل من أبو بكر الصديق والفاروق من الدرجة الثانية وعثمان بن عفان من الدرجة السفلى، ويرمز المنبر الى الامام والقائد المسلمين الذي يتميز بالفصاحة والعقلانية والقدرة على توجه الى ما فيه خير.

الأعمدة: العمود هو ما يدعم به السقف او الجدار، ولقد أخذ العمود تسميات متعددة فهو العمود في المغرب والسارية في المشرق وشمعة في لبنان..، وللأعمدة أفكار رمزية توارثت تلك الافكار والمعاني حسب الثقافات والأديان.

المداخل: كما نلاحظ أن بعض المباني لها مداخل، والمداخل هي وحدة تظهر في الغلاف الخارجي للمنشأة وفي الثقافة الإسلامية ترمز الى الدعوة، وتدعو الى بث الاطمئنان في قلوب المسلمين، ونجد في القرآن الكريم آيات كثيرة تتحدث عن المداخل، فهي كالكتاب المفتوح الذي يحتوي على الآيات القرآنية والفنون والزخارف النباتية والهندسة المختلفة. وللمدخل معنى رمزي حيث أنه يعبر عن الحد الفاصل بين

[1] **مآذن المسجد النبوي في بداية القرن 19م**، https://ar.wikipedia.org/wiki/المسجد_النبوي ، يوم 20 أفريل 2017، على الساعة 11:35.

[2] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص83.

الداخل والخارج ويعتبر الحد الفاصل الذي ينقلنا مما هو غير مقدس (دنس الطريق العام) الى ما هو مقدس[1]، في بداية عهد الرسول صلى الله عليه وسلم كان يوجد للمسجد النبوي ثلاثة أبواب منهم باب الرحمة و قد زاد عدد البواب في عهد عمر بن الخطاب فأصبح ستة أبواب ، أما في عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز فقد وصل عدد الأبواب عشرون باباً، و قد أغلقت الأبواب وكان عدد الأبواب أربعة فقط حتى تم عمل توسعة للمسجد وظل يتزايد عدد الأبواب مع التوسع في المسجد ووصل حالياً عدد أبواب المسجد النبوي ما يقارب مائة باب، و لكن يوجد عدد من الأبواب القديمة والمهمة[2]:

باب جبريل: هو الباب الذي كان يدخل منه الرسول صلى الله عليه وسلم للصلاة بالمسجد النبوي، وقد سمي هذا الباب باسم باب جبريل لان سيدنا جبريل جاء على ظهر فرس من هذا الباب حيث أشار للرسول بالتوجه إلى قريظة، ويقع هذا الباب في ناحية الجهة الشرقية للمسجد.

باب الرحمة: يقع باب الرحمة في الجهة الغربية للمسجد النبوي، وكان أيضاً يسمى باب عاتكة نسبة لعاتكة بنت عبد الله بن يزيد بن معاوية، فكان هذا الباب قبالة بيتها لذلك كان يطلق باب عاتكة، أما المعروف هو باب الرحمة.

باب النساء: وهذا الباب مخصص لدخول النساء للصلاة وقد تم فتح هذا الباب في عهد عمر بن الخطاب.

باب عبد المجيد: يقع هذا الباب حالياً بالقرب من الباب الرئيسي للمسجد النبوي، وهو يقع في الجهة الشمالية للمسجد، وسمي بهذا الاسم نسبة للسلطان عبد المجيد الأول الذي افتتحه.

باب السلام: ويقع هذا الباب في الجهة الغربية للمسجد النبوي، وقد سمي هذا الباب بالسلام لأن من يدخل منه يكون مقابل للمكان الذي يسلم فيه على قبر النبي صلى الله عليه وسلم.

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] المرسل، عدد أبواب المسجد النبوي، https://www.almrsal.com/، يوم 12 ماي 2017، على الساعة 15:22.

القبة الخضراء: لا جدل أن القبة من العناصر المعروفة مند ألاف السنين، ووصلتنا في العهد الأشوري القديم على هيئة رسوم مسجلة على الجدران، أما أمثالها التي بقيت قائمة فتعود إلى العصر الروماني الذي انتشرت فيه انتشارا واسعا، غير أن القباب في العصر الإسلامي امتازت بظاهرة هامة هي أن معظمها يتميز بقطاع مقبب وذلك بسبب ابتكار وانتشار استعمال ذلك النوع من العقد الذي صار علماً من أعلام العمارة العربية الإسلامية.

والقبة الخضراء قبة بنية على قبر النبي، فلم يكن في المسجد قباب حتى أقام الملك الناصر قلاوون الصالحي قبة صغيرة سنة 678هـ فوق المقصورة التي فيها قبر النبي عليه الصلاة والسلام، وكانت دون سقف المسجد. ثم عمل قايتباي قبة أعلى منها وأكبر لما وسع المسجد وجدد عمارته بعد الحريق الثاني 886هـ.

واستمر الوضع على هذا دون إعادة إعمار للقبة بل ترميم وتجديد وصبغها بالألوان الأبيض ثم الأزرق، حتى عهد السلطان العثماني محمود الذي جدد عمارة القبة ورفعها إلى ما هي عليه الآن، وكساها بألواح رصاصية، صيانة لها من الأمطار، ودهنها باللون الأخضر فأصبحت رمز لمدينة الرسول عليه الصلاة والسلام[1].

القبر الشريف: صور الحاج يوسف القبر النبي صلى الله عليه وسلم بشرقي المسجد تحت القبة الخضراء ويتفق هذا التحديد مع ما ورد في المصادر التاريخية من أن موضع القبر الشريف يقع على يسار الرواقين البلاطتين الأولين مما يلي الصحن من جهة المشرق، وكانت مربعة القبر هي الأسطون أو العمود الذي يشغل ركن الصحن من هذه الجهة أي المشرق[2].

ب-3-1-1-2-عمارة المدينة

عناصر التشكيلية المكونة للمنظومة المعيارية للمدينة المنورة:

[1] علي بن عبد العزيز بن علي الشيل، **عمارة مسجد النبي صلى الله عليه وسلم ودخول الحجرات فيه**، ط1، المملكة العربية السعودية، شبكة الألوكة، دس، ص 30.

[2] محمد حمزة إسماعيل الحداد، مرجع سابق، ص-ص 43-44.

الأسقف: تلعب الأسقف أدوراً هامة في تشكيل الفضاءات الداخلية وتحديد أبعادها العمودية وتوفر الحماية الفزيائية والنفسية لمستخدمي الفضاء، وتعطي السقوف بصفة عامة إحساسا بالحرية والانفتاح والتهوية إذا كانت عالية، أما إن كانت منخفضة فهي توحي بانغلاقيه الفضاء وتعطي شعورا بالألفة والاحتواء.

الجدران: تعد من العناصر المهمة والضرورية في تشكيل الفضاءات الداخلية ولقد استخدمت تقليداً كمساند إنشائية للسقوف فوقها ولسطوح والدرجات. وتوفر واجهات المنازل الحماية والخصوصية في الفضاءات الداخلية، وتعرف الفضاء وتحكم حجمه وشكله[1].

الفتحات: تلعب الفتحات دورا هاما في الربط بين الفضاء الداخلي والفضاءات المتاخمة، ولا يمكن الاستغناء عن الفتحات في الجدران كالأبواب المستعملة داخل الأبنية للانتقال من الداخل إلى الخارج، ومن أبرز التشكيلات التي انطوت عليها عمارة مباني المدينة المنورة نذكر:

- **النوافذ والشبابيك:** تتكون واجهات المباني من نوافذ وشبابيك خارجية وداخلية، ويقصد بها المساحات المبنية التي تتخلل الغلاف الخارجي للكتلة المشيدة، وتعكس مقدار نفاذية الأسطح الخارجية لها، وتتواجد هذه الفتحات لاحتياجات وظيفية ودينية وانسانية متعددة، كالتهوية والاضاءة والسترة...الخ، وترتبط هذه الفتحات بعنصر النور الذي يعتبر أحد الثوابت الأربعة عند المسلمين ويغلب على النوافذ في الجدارية نوع الشمسيات وهو نوع من النوافذ المصنوع من الحجر أو الجص أو الرخام. ويرجع اسمها الى الشمس ويتم وضعها لتسهيل رحلة الضوء داخل المباني[2].
- **الأبواب:** تعتبر نوافذ الانتقال الفزيائي بين فضائيين، فهي تحدد طبيعة استخدام الفضاء من خلال تصميمها وتركيبها وتسيطر على المنظر من خلال نقل الضوء والحرارة والهواء، وهي ذات

[1] بورواق أمال، مرجع سابق، ص-ص 58-60.

[2] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص 66.

تصميمات عديدة اعتمادا على تركيبها وتصميمها، وعموما تتميز أبواب المدينة المنورة ببساطة تشكيلها ولا تحمل أي زخارف[1].

العقود: عبارة عن عنصر معماري مقوس يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة أو أكثر، ويشكل عادة فتحات البناء. ويتألف العقد من عدة حجرات كل واحده تسمى فقرة، وترمز العقود حيث يذكر المعماري حسن الفتحي أنه إذا ما تتبعنا العقود نلاحظ أن هناك خطوط القوى في كل من شقي القبو أو العقد المدبب، حيث نجد أنها تتبع نفس منحى العقد المتجهة من ناحية الى الأسفل ومن ناحية أخرى الى الأعلى في اتجاه المماس لقوس العقد، منطلقة الى الخارج دون التفاف، يهبط في الجانب الأخر للعقد، وبذلك تكون المحصلة رأسية، ومن ثم يربط المشاهدين هذان الخطان، ومحصلتهما بين الشكل المدبب للعقد وبين الصعود للمطلق نحو السماء الى الله عز وجل[2].

ب-3-1-2-الصفات الحسية

قام الحاج يوسف بتوظيف الحركة عن طريق حفظ المسافات البينية الكائنة بين الوحدات البصرية، وفي الجدارية قام بالترديد والتكرار على وتيرة متنوعة ما أكسب التشكيلات الداخلية نوع من الثراء، حيث تعامل مع الخطوط والاشكال والأقواس والمجموعات اللونية، ولجأ الى التكرار لبناء صيغ مجردة أو تمثيلية قائمة على توظيف ذلك الشكل دون الخروج عن الأصل، واشتملت التشكيلات الداخلية على ايقاع سريع وذلك لتدرجها بمسافات صغيرة. كما تميزت بالتناغم الايقاعي ما اكسب العمل وحدته، من خلال تنظيم ثابت، كما أن الاستمرار والتواصل من الصفات الاساسية التي ميزت هذا العمل الفني.

واتجه الحاج يوسف لتحقيق الاتزان في تنظيم عناصر صورة المدينة المنورة، لا لأنه فنيا فحسب، ولكنه من أسس الحياة، حيث ينبغي على كل فنان أن ينقل للمتلقي الإحساس بالراحة والاتزان في صورته الفنية، فالمتلقي لا يشعر بالراحة عند عدم تواجد توازن في التنظيم الداخلي للوحدات التشكيلية[3].

[1] المرجع السابق، ص161.

[2] المرجع السابق، ص، ص 86، 89.

[3] سعدية محسن عايد الفضلي، مرجع سابق، ص 104.

ب-3-1-3-المؤثرات الخارجيةّ

الألوان الخارجية: لون الفنان واجهات المنازل وتشكيلات المسجد النبوي بألوان متعددة كاللون البني في الواجهات، والتشكيلات الهندسية باللون الأزرق والأحمر الآجوري، مع خطوط عريضة ملونة باللون الاسود.

الاكساء الخارجي: اهتم المعماري المسلم بزخرفة الواجهات والأرضيات والأسقف، وتنوعت الزخارف في عمارة المسجد النبوي وأخذت أشكال هندسية مختلفة، نابعة من أفكار ومعتقدات دينية محضة، واهتم بالزخارف الهندسية بما تحويه من خطوط وأشكال وتكوينات تشكيلية، وقام بتلوينها باللون الأحمر الآجوري واللون الأزرق، وكانت جل الزخارف المستخدمة تتراوح بين خطوط نصف دائرية وكروية أعطت للصورة قيمة شعائرية ودينية، ومربعات ترمز على الاسلام، ومثلثات تنم عن القاعدة التي ترمز الى العبادة والقمة التي ترمز إلى الله تعالى[1].

ب-3-2-رمزية المفردات الطبيعية

ب-3-2-1-التشكيلات النباتية

- **النخيل:** تعد أحدث التماثيل المألوفة لشجرة الحياة في الشرق، وترمز الى البيئة الصحراوية ذلك أنها أكثر النباتات تكيف مع البيئة الصحراوية[2].
- **الحشيش:** يرمز الى الخصوبة والانبعاث وهو دليل على وجود الماء.
- **الأزهار:** اشتملت الصور الجدارية على بعض التشكيلات الطبيعية لأزهار، وغالبا ما ترتبط الأزهار بفكرة النقاء، والجمال.
- **الورود:** توحي ليس بزهرة بديعة، وبرائحتها الزكية الناعمة وتدل على الفتاة الشابة، وعلى الحب النقي والجمال البريء[3].

---

[1] بوسنان حسن، مرجع سابق.

[2] العماري الطيب، مرجع سابق، ص236

[3] سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص 301.

ب-3-2-2-الارض: تعني الأرض الولادة لكل العالم النباتي فالأرض كالأم والتي ولدت منها كل الكائنات[1].

3-1-8-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

تحمل الجدارية التي بين أيدينا صورة للمدينة المنورة بداية القرن 19م، حيث صور الحاج يوسف أبرز التشكيلات العمرانية والطبيعية للمدينة، وأعطاها حركية كبيرة من خلال توظيفه للرمز والأيقونة. فهو لم يصور المدينة المنورة على أنها جسدٌ ماديٌ فقط، بل تتجاوز ذلك إلى ليمثل جسدا اجتماعيا ورمزيا، جسدا من النصوص الاجتماعية التي تخاطبنا ونخاطبها، ففي المدينة المنورة رموز اجتماعية مستخلصة من سيرورة التاريخ، لا نكف عن استهلاكها، ولا نفهمها، ولا نبني أنساقها سيميولوجية، ولا نصفها فينومينولوجيا، لأنها أصبحت من بديهيات الحياة اليومية، ويقينيات المعيش الاجتماعي، فلا نعيرها اهتماما علميا، إلا ما ارتبط بالكم، على إحصاء مكوناتها حجراً وعمارة.

لذلك يرى رولان بارت أن إنشاء سيميولوجية المدينة واخضاعها لأي شكل منهجي من أشكال التأويل، يعد مشروعا مهما، لأن الإنسان تعود أن يرى في المدينة ما شيد فيها من بناءات وعمارات، دون القيام بعمل بنائي يشيد هذه المرة أنسجتها الرمزية وما تراكم فيها من علامات لها تاريخها وجغرافيتها، ولعل أخطر سكان المدينة العلامة، وأكثرهم مقاومة للزوال والنسيان، فالمدينة المنورة تحمل رموز دينية وتاريخية حالت دون احتواء المدينة، وحافظت على هيبتها ودافعت عن هويتها، أمام كل التغيرات الفكرية والثقافية[2].

[1] المرجع السابق، ص 361.

[2] بوعزيزي محسن، مرجع سابق، ص 193.

أ-1-العلامات البصرية التشكيلية

أ-1-1-التحليل الشكلي والتقني للرسالة

أ-1-1-1-التحليل المورفولوجي: المدونة الهندسية وردت الصورة في شكل مستطيل والمستطيل مستحب "تستريح به العين"

أ-1-1-2-التحليل الصوري: نتناول في هذا المجال:

التأطير: صممت الصورة الجدارية بإطارات وخطوط بسيطة، حيث تجنب الفنان استخدام الاطر المزخرفة، التي يبدوا فيها كثير من التصنع. وللإطار مهمة تتمثل في خلق احساس بالوحدة وضم اجزاء الصورة بعضها ببعض.

حركة العين: تأخذ العين في تصفحها لهذا العمل الفني مسار الحرف اللاتيني S وهو اتجاه محبب لان العين تسير في حركتها الطبيعية من اليمين الى اليسار وفق أحرف لاتينية هي (Z.T.S.L.J.L.C) فالعين تسير من اليمين بالتركيز على التناسق في الصورة ثم على الألوان، والأبعاد ثم بعد ذلك تركز من اليسار على اللغة والمنطق، والارقام، والتحليل والترتيب والتصنيف.

المركز البصري: سبق وأن ذكرنا ان المركز البصري للصورة الفنية لا يقع في مركزها الهندسي تماما، لأن النقطة التي تستريح العين الى الاستقرار عليها ليست المركز الهندسي للمستطيل أي النقطة التي يتقابل فيها منتصف الأضلاع، حيث وضع الفنان المركز البصري إلى يساره بمقدار 10°، وخصصه لرسم قبة المسجد النبوي الشريف.

الضوء والظل: في الواقع إن جهازنا البصري ليس مجهزا لتبيان درجات الكثافة الضوئية بقدر ما هو مجهز لرصد التغيرات في درجات هذه الكثافة، فالضياء (من وجهة نظر نفسية) الذي يتمتع به سطح ما تحدده علاقته بالبيئة المضاءة من حوله[1]، وجدارية المدينة المنورة مضاءة بتقنيتين، الأولى طبيعية

[1]أومن جاك، مرجع سابق، ص 27.

تعتمد على ضوء النهار عن طريق الإضاءة الجانبية، أما الثانية فتعتمد على مصابيح بتقنية الإضاءة المنتشرة. [1]حيث تظهر التشكيلات المعمارية أكثر إشراقاً امام التشكيلات الطبيعية أكثر إعتاماً.

أ-2-العلامات البصرية الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة

أ-2-1-1-البعد السيكولوجي للتأطير

إن الإطار يحترم ابعاد ومقاييس مماثلة لكل أطراف التأطير التي تضم وحدة الصورة وضم كل اجزائها، ولقد كانت شاملة لكل اجزائها واحدثت انسجام نسقي لدى المتلقي.

أ-2-1-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا

اعتمد الحاج يوسف في تصوير المدينة المنورة على زاوية عين الطائر"Bird's Eye View" وتعد من أكثر الزوايا إرباكاً وتوتراً وهي من اللقطات العمودية النادرة.. إذ تكون زاوية النظر من الأعلى على الموضوع المراد تصويره ويعتبرها (دي جانيتي) (الزاوية الأكثر تشويشاً بالنسبة لكافة الزوايا). ولأننا عادة لا نشاهد الأحداث من الأعلى لذلك فإن استخدامها قليل.. لكنها قد توظف لأداءات ذات دلالة. فهي قد توحي بحصار الموضوع والضغط عليه[2].

أما من الناحية النفسية فيوحي البناء الداخلي للصورة الجدارية فيما يخص تقريب وتكبير المسجد النبوي وابعاد وتعميق صور المنازل والبيوت الى ما تعكسه من قيمة شعائرية للمسجد الذي يضم قبر النبي عليه الصلاة والسلام.

---

[1]بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

[2]كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107 ، 29 مارس 2017، على ساعة10:51.

أ-2-1-3-البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسالة اللغوية

لم تتوفر جدارية المدينة المنورة على رسائل لغوية، حيث عمل الفنان على اظهار صورة المدينة دون توضيح للأسماء أو أماكن.

أ-2-1-4-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية

- **اللون الأزرق:** الأزرق لون الثقة، والموثوقية، والانتماء، البرودة.
- **اللون البني:** لون يميل إلى الاستقرار ويدل على صفات الرجولة[1].
- **اللون الأبيض:** يوحي اللون الأبيض بالصفاء والنقاء[2].
- **اللون الأحمر:** الحضور القوي ويرمز الى الصفاء والقيادة والسيطرة والتفوق ويدل على زخم الحياة ودفق العاطفة الباطنية في الأجسام[3].

أ-2-1-5- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية للمدينة المنورة حسب منظور رودلف أرنهيم:

لقد كان امتداد النظرية الجشطلتية بتفسيرها إلى مجال الفن أمراً طبيعياً باعتباره المجال الذي يمكن أن تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التنظيم، وإعادة التنظيم للعمليات الإدراكية وعملية الاستبصار وعمليات التذوق وغير ذلك من العمليات التي تمثل المداخل الأساسية لفهم سيكولوجية النشاط الفني الإنساني. وقد كان رودلف أرنهيم هو المتحدث الرسمي باسم الجشطلت في مجال الفن، وكانت كتبه العديدة ومقالاته عن الفن والنشاط الفني بالغة التأثير، حيث ركز على أهمية العلاقة بين الادراك والتوازن وقد أشار إلى أن اكتشاف العلاقة بينهما يجب أن يتم الترحيب به في نظرية الفن، ويصف التوازن على أنه لتمثل النيات ومحاولة تنظيمها، فالتوازن هو حالة تبحث عنها حتى قوى الطبيعة حينما تتفاعل في هذا المجال، والفنان حسبه يتوق ويكدح لإحداث التوازن، وعمليات التنظيم النشطة في الادراك والتي تحقق التوازن تعادل التنظيم الذي يحدث في الخارج في العالم الحقيق. ولا يتمسك أرنهيم بأن الحواس

[1]Herman Cerrato, op, cit, p p 5 ,11 .

[2]Michel Albert, op, cit, P 9.

[3]صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص40

تحمل وتنقل مادة غير متبلورة أو غير منظمة يفرض عليها النظام من خلال العقل[1]، وبالتالي فالأشكال التي اشتملت عليها الصورة الجدارية للمدينة المنورة جيدة وهي خاصية في الطبيعة عموماً، فالفنان مال نحو انتاج أشكال بسيطة أمكن ملاحظتها في العديد من الأنساق والمجالات الطبيعية حيث أن القوى المتفاعلة داخل هذا العمل الفني تبدل أقصى ما في وسعها لخلق حالة من التوازن الداخلي.

أ-3- العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونات التعيينية

تضمنت جدارية المدينة المنورة مجموعة لا بأس بها من التعيينات الثقافية الاسلامية مثل العمارة، الزراعة، الصناعة والتجارة وهو ما أراد الحاج يوسف اظهاره محاولة منه للتعريف بالثقافة الاسلامية حيث وبمجرد وقوع عين المتلقي على هذه الصورة الجدارية يشعر بنوع من التطابق بين ما تعرضه الصورة ونمط تفكيره.

أ-3-2-تحليل مدونة الوضعيات والحركات والاشارات

عبرت التعيينات في الصورة الجدارية للمدينة المنورة عن مجموعة من المعاني نذكرها:

- اتجاه جميع الاحياء ومخارج المنازل اتجاه المسجد النبوي الشريف وهذا يدل على المكانة الكبيرة التي يحتلها المسجد عند سكان المدينة وزوارها.
- حركة الرايات المتواجدة في المدينة على السلام والامن وعلى سلطة العثمانيين على المكان.

أ-3-3-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية

اللون الأزرق: لم يتحدد مدلول اللون الأزرق عند العرب بل تداخل مع ألوان أخرى كاللون الأبيض واللون الأخضر، وهو إلى جانب ذلك من الألوان النادرة في الطبيعة، فقد ورد عدة مرات في الثقافة الشعبية مشيراً إلى الجن، فيقال نهارك أزرق ويعنون أسود لليوم المملوء بالشر. وللون الأزرق مكانة خاصة عند اليهود فهو لون "الرب" وهو أحد الألوان المقدسة بالنسبة لهم، واللون الأزرق قليل

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص 45-46.

الأهمية في المسيحية ومن النادر استخدامه في طقوسهم الدينية، ولم يرد هذا اللون في الكتاب المقدس. وورد في القرآن الكريم مرة واحدة في موازين الآخرة الذي أصبح علامة مغايرة دالة عن المجرمين وذلك في قوله تعالى" يَوْمَ يُنْفَخُ في الصُورِ وَنَحْشُرُ المُجْرِمِينَ يَوْمَئذٍ زُرْقاً" (20- 201).

اللون الأبيض: هناك شبه اطراد على ربط اللون الأسود بمقابله الأبيض، واستخدام الأول في المناسبات الحزينة والمواقف غير المحبوبة، والأبيض في المناسبات السعيدة. أما عن رمزية اللون الأبيض كما ورد في ألف ليلة وليلة "المنديل الأبيض" إشارة إلى سلام المحبين على المحبوبين، ورمز للخير والتفاؤل والخلق القويم في كليلة ودمنة. كما عد اللون الأبيض مند القديم مقدساً، ومكرساً لإله الرومان "JUPITER"، ولأن اللون الأبيض يرمز للصفاء والنقاء، فإن المسيح عليه السلام كثيراً ما مثل باللون الأبيض في الأيقونة المسيحية، وكثر ورود هذا اللون في الكتاب المقدس للتفاؤل والإشراق. في حين ورد اللون الأبيض في القرآن الكريم إحدى عشر مرة، ورد بعضها بمعناه الحقيقي وبعضها الآخر للصفاء والنقاء، ورمز للفوز بالآخرة نتيجة العمل الصالح.

اللون الأحمر: تعددت دلالات اللون الأحمر في التراث الشعبي وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لوناً مميزاً، وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل لدلالة على المشقة والشدة والخطر واشتعال الحروب، ومن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل لدلالة على الغواية والإثارة الجنسية. ويرمز اللون الأحمر في الديانات الغربية إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين، وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات، والتي تصف جهنم على أنها حمراء. وقد ورد هو ومشتقاته في الكتاب المقدس نحو عشرين مرة معظمها ورد في معناه الحقيقي وصفاً للخيل أو الثياب أو السماء أو للخمر أو للحبيب[1].

اللون البني: كثيراً ما ورد اللون البني في الادبيات الشعبية للدلالة على الخصوبة والرجولة. ويوحي اللون البني في التراث الديني بأصل خلقة الإنسان[2].

[1] المرجع السابق، ص-ص 39-48.

[2] Herman Cerrato, op, cit, p5.

أ-4-الجدول رقم (17): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

التعيين	المستوى الادراكي	المستوى المعرفي	المستوى الأيديولوجي
	تشكيلات إنشائية. تشكيلات طبيعية.	المدينة المنورة المسجد النبوي الشريف.	
التضمين	الدال		المدلول
	اشتمال الصورة على العديد من المعاني والدلالات توحي بثقافة ومرجعيات سكان المدينة حقق الوظيفة المرجعية، وتفاعل المتلقي مع الرسالة حقق الوظيفة التأثيرية، واعتماد الحاج أحمد باي على مجموعة من الفنانين حقق الوظيفة الشاعرية، وتأويل الناس للأفكار والمعاني التي تحملها الصورة حقق الوظيفة التعبيرية.		أسطورة المدينة المنورة

النسق الأيديولوجي

لم يقترح في تفسيره لجدارية المدينة المنورة معنى مخالف للعنوان الأصلي للرسالة، وهذا يرجع لطبيعة الفن العفوي، فالمعاني المستقاة من الجدارية مطابقة تماما للمعنى التقريري، وتظهر شخصية الفنان في طريقة تقديمه لهذا العمل. فلقد أنجز لوحة فنية فارهة وأخاذة، وهذا يعود للقيمة التي تركتها الرحلة في نفس الحاج أحمد باي، حيث ترسخت في عقله الباطن وأثرت فيه.

مستوى الاتصال: اعتمد الحاج يوسف في تقديم هذا العمل للمتلقي على الأسلوب الإشاري، والذي تستقى معانيه من التشكيلات الداخلية للمدينة كالعمارة والطبيعة...، وطريقة توزيعها. حيث تشير

كل هذه العناصر على أن اللوحة الفنية التي بين أيدينا هي صورة جدارية للمدينة المنورة بداية القرن 19م.

مستوى الدلالة: وهو المعاني الرمزية للمدينة المنورة فهناك رمزية دلالية في العمارة المدينة تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة زيارة الحاج أحمد باي للمدينة المنورة لأداء شعائر الحج، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة الربانية، وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بتبعية الحجاز للخلافة العثمانية.

مستوى المعنى: حيث عبر الفنان الحاج يوسف على رغباته وأفكاره بطريقة رائعة ومقنعة، سمحت للمتلقي باستيعاب الرسالة، فالفنان كلف نفسه بتضمين هذه الصورة الجدارية معاني ضمنية عميقة فالصورة لا تخلو منها، وتتطلب تركيزاً وتدقيقاً في الجزيئات الصغيرة والاطلاع على تاريخ المدينة ولقد لاحظنا أن الجدارية تحمل بعض الرسائل الضمنية، كشاعرية وقدسية الحج، وعظمة الدولة العثمانية، والرخاء والاستقرار الذي عرفته المدينة حينها. كما قدم لنا صورة تاريخية للمدينة في فترة زمنية سابقة وبالضبط في حدود بداية القرن 19م، لم يذكر التاريخ كيف صورها ولا الطريقة المتبعة في جمع أجزائها وما إذا كانت هذه الصورة هي تصغير للمدينة أم صورة تقريبية لكن ما يتفق عليه الباحثون في المجال أن هذا النوع من الصور أسطورة.

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

لم تحمل جدارية المدينة المنورة ملفوظات أيقونية، وذلك لأن المدينة المنورة لا تحتاج لأسنن التعرف كالمعانم. واكتفى الحاج يوسف بالصورة لإبراز الجانب الحضاري والثقافي للمدنية المنورة.

3-1-8-5-حوصلة وتقييم شخصي

تطابقت صورة المدينة المنورة مع أهم قواعد الاتصال الأيقوني والتي تتمثل أساسا في اعتماد الرسالة الأسلوب الأنسب لإظهار الجانب الحضاري والديني للمدينة المنورة.

للصور الجدارية في المدينة النورة دلالات قصدية، منحها لها الفنان والمتلقي، وكل عنصر من عناصر هذه الصورة تعود إلى تحديد نسق يدل عليه، وسيكون لتنظيم هذه العناصر والدوال الأيقونية عملية انتاج المعنى وتحديد طبيعته، ويرد إيكو عملية بناء الدوال الأيقونية إلى ثلاثة مستويات من التسنين، الأيقون، إيقونوغرافيا، الصور البلاغية، وضمن هذه التشكيلات تتشكل الدلالة. وجدارية المنورة ذات أهمية رمزية بالغة بالنسبة لمسلمين، وانبثقت هذه الرمزية من معرفة معمقة للفنان بالثقافة.

كما تقيده الصورة الجدارية بأبرز قواعد الاتصال البصري المعتمدة في تقديم الرسالة البصرية المتعلقة منها بالمدونة المورفولوجية والمدنية اللونية، مما انعكس ايجابيا على الشفرات الباقية لتحليل الجدارية وعلى اتجاه حركة العين التي مرت بطريقة طبيعية وعلى وضع المركز البصري الملائم، كما حملت الجدارية دلالات بلاغية معينة، كتشبيه والكناية وقربها من الواقع والمنطقة.

جاءت الصورة الجدارية للمدينة المنورة عميقة في تمثيلها "لصورة الذات" صورة الاسلام الحقيقية وللقيمة السوسيوثقافية، وكذلك ايحاءها لمضامين أيدولوجية.

كما أن الحاج يوسف وضع العديد من الرموز المفتاحية، فتشكيل الصور الجدارية كما تحمله من نقاط وخطوط واشكال اراد ايصال رسالة الى المتلقي مفادها قدسية الزمان والمكان بمعنى أدق قدسية الحج كأحد اركان الاسلام الخمس وقدسية المكان وهي المدينة المنورة، مدينة المصطفى عليه السلام والمسجد النبوي الشريف مسجد "قباء" اول مسجد في الإسلام.

3-1-9- الصورة رقم (12): جدارية مدينة مكة المكرمة -الحجاز (الرواق)

3-1-9-1-المقاربة الوصفية

أ-المرسل

قام بإنجاز هذه الصورة الفنان الجزائري الحاج يوسف في الفترة الممتدة بين 1830 و1835 على جدران قصر أحمد باي وبالضبط في الرواق الجنوب شرقي لرواق "M-J". ويعرض هذاالعمل بالمتحف الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية "قصر الحاج أحمد باي" قسنطينة.

ب-الرسالة

الصور الجدارية التي بين أيدينا تضم صورة لأهم مدينة بين المدن الأخرى التي مر بها وهي مكة المكرمة، وهي المدينة الأولى المقدسة عند المسلمين، تقع المدينة غرب الحجاز وتبعد عن المدينة المنورة بـ 400 كلم، ومن أقرب الموانئ ميناء جدة الإسلامي، ولقد كانت مكة مدينة صغيرة تحيط بها الجبال من كل الجوانب وتوسعت مع اتساع الإسلام والنمو الديموغرافي في المنطقة ومكة المكرمة هي أقدس

المناطق لأنها تضم العديد من المعالم الدينية المهمة كالمسجد الحرام الذي يضم الكعبة المشرفة، والحجر الأسود الذي وضعه النبي صلى الله عليه والكعبة مع الحجر الأسود يشكلان مركز تدور حوله البشرية كلها وهذا ما يرمز له الطواف حول الكعبة في الحج، وتقع هذه المدينة في تقاطع طرق القوافل جعل منها مركزا تجاريا هاما.

شكل الإطار: جاءت الصورة في إطار مستطيل بمقياس (3× 1.5م).

نوع الحامل: جدار.

جـ-محاولا الرسالة

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

جـ-1-1-المفردات التشكيلية الانشائية

جـ-1-1-1-المباني

- الواجهات.
- الفتحات.
- الأسقف.
- الأعمدة.

جـ-1-1-2-العمارة الدينية

- القباب.
- المآذن.
- الأهلة.
- المنبر.

جـ-1-1-1-الزخارف النباتية

جـ-1-2-المفردات الانشائية الطبيعية

- التشكيلات النباتية.
- الأرض.

جـ-2-الرموز البصرية غير المتعلقة

من خلال قراءة للجدارية لاحظنا وجود كتابات باللغة العربية الممثلة في:

- "وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وعلى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ" (22: 27)
- جامع العمر.
- محمد.
- مدرج.
- الشيطان لعنه الله.
- مهدي.
- مقام مالك.
- باب العمرة.
- باب الوداع.

د-أهم السنن

د-1-سنن الخطوط والأشكال

- الخطوط: (مستقيمة، منحنية، منكسرة).
- المستويات: (بكل أنواعها).
- الأجسام: (منتظمة، شبه منتظمة).
- الحيزات والفراغات.

د-2-السنن اللونية

- اللون البني.
- اللون الأسود.
- اللون الأبيض.
- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأزرق.
- اللون الرمادي.
- اللون الأخضر.

د-3-السنن الشكلية

- الكعبة.
- مقام إبراهيم.
- أبواب الحرم المكي.
- منابر.
- مآذن.
- البيوت والمنازل المحبطة بالمسجد الحرام.
- أشجار ونباتات وتضاريس.

جـ- المساحات اللونية المهيمنة

- اللون البني.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأحمر.
- اللون الأسود.
- اللون الأخضر.

و-التنظيم الأيقوني

اشتملت جدارية مكة المكرمة على خطوط وأشكال مختلفة تراوحت هذه الخطوط بين المستقيمة العمودية والمنحنية الأفقية والمائلة في الاتجاهين وهو ما أعطى الصورة الجدارية تمثيلات أيقونية هائلة أثرت الدلالات والمعاني هذه الصورة.

حيث انطوت الصورة الجدارية على مكعبات تتخللها مستطيلات أفقية، كتمثيل أيقوني للمنازل وفتحات الواجهات (أبواب ونوافد)، كما اشتملت على خطوط منحنية تعلو مجموعة من الخطوط المستقيمة الأفقية، وهي تمثيل أيقوني للعقود(أقواس)، وفي عمق الصورة وبالضبط في المركز البصري يوجد مكعب أسود به مدخل كتمثيل أيقوني للكعبة والرتاج الذي يغطيها، ويحيط بالمسجد سبعة أشكال مخروطية رأسية المسقط كتمثيل أيقوني للمآذن، أما الجزء العلوي للجدارية فلقد شغله شريط لزخارف النباتية.

وفي زاويا للصورة نجد خطوط منحنية أفقية فوق بعضها ملونة باللون الأزرق، كتمثيل أيقوني للجبال المحيطة بالمدينة وغطائها النباتي، ومثلت الأشجار بخطوط أفقية عمودية ذات تشعبات بخطوط منكسرة ملونة بالأزرق. كما ضمت الصورة تشكيلات فوقها أشكال نصف دائرية يعلوها هلال كتمثيل أيقوني للأضرحة والجوامع.

ز-مجموع المحاور

1) المدينة.
2) الحرم المكي.
3) التضاريس.

ي-المعنى الأول الظاهر: مدينة مكة المكرمة (المسجد الحرام) بداية القرن 19م.

3-1-9-2-المقاربة النسقية

أ-النسق من الأعلى

أنجز هذه الرسالة البصرية الحاج يوسف وهو فنان جزائري، فكانت رسالته عبارة عن جدارية لمدينة مكة المكرمة حيث أعدت بعناية بالغة لتوضيح المكانة المقدسة لمدينة مكة المكرمة والكعبة الشريفة عند المسلمين. فصورة مكة المكرمة غير معروفة عند كثير من المسلمين آنذاك، واستخدم في إنجازها تقنية الفريسكو حيث يقوم الفنان برسم تخطيطي على جدران القصر ثم قام بتقوية الرسم التخطيطي باللون الغامق بعدها قام بوضع ألوان مائية مركبة أساسا من السيليكات، لتضفي على الجداريات مظهرا رائع ومبهر.

والجدارية التي بين أيدينا تمثل بوابة سحرية على تلك الفترة، حيث تصور عمارة مدينة مكة المكرمة والمسجد الحرام كما تصور عمارة المباني المحيط به والتضاريس الجغرافية للمنطقة، كما جسد الفنان من خلالها الثروة النباتية (أشجار – نباتات) وقدم لنا رسم يعج بالحياة. وذلك بهدف التعريف بالمدينة والإشهار لها في أوساط المجتمع القسنطيني آنذاك.

تنتمي جدارية مكة المكرمة الى المدرسة الواقعية[1]، التي تنقل الواقع بدون تحريف بكل صدق وأمانة مبتعدة عن الخيال والمبالغة التي تميز المدرسة المثالية، بحيث يسعى الفنان فيها الى تسليط الضوء على جانب مهم ويحاول ايصاله بأسلوب واقعي بعيد عن الغرابة والتكلف، وهو الشيء الذي يميز أعمال الحاج يوسف، فلقد جعل من المنطق الموضوعي شيء مهم أكثر من الذات وتجرد من المشاعر ونقل الواقع دون تحريف.

ب-النسق من الأسفل

تعد جدارية مكة المكرمة من أبرز الجداريات التي أنجزها الفنان الجزائري الحاج يوسف وذلك لمكانتها الدينية والثقافية والسياسية، فهي المدينة الأولى في قلوب المسلمين وذلك لاحتوائها على

[1] مفرج جمال، مرجع سابق.

المسجد الحرام، حيث يحلم جميع المسلمين بزيارة هذه المدينة لأداء مناسك الحج والعمرة، وذلك لقوله تعالى: " ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلا" (3: 97).

وفي هذه الآية الكريمة أن من حق الله على عباده المسلمين أن يحجوا البيت والحج هو أن يقصد المسلمون هذا البيت لأداء مناسك الحج تقربا إلى الله، فهذا البيت محل للعبادة، والمعبود هو الله تعالى، ولقد جعل هذا البيت مثابة للناس وأمنا تؤدى عنده وحوله المناسك ومعنى (مثابة) أي محلا لنيل الثواب وقيل مرجع يرجعون إليه ويترددون عليه والمسجد الحرام هو أول مسجد أمر الله ببنائه في الأرض، وهو أول بيت وضع للناس، حيث أمر الله الخليل إبراهيم عليه السلام ببنائه، وبين له مكانه، قال تعالى: " وإذ بوأنا لإبراهيم مكان البيت أن لا تشرك بي شيئا وطهر بيتي للطائفين والقائمين والركع السجود " (22: 26).

وهذا البيت بني على الإخلاص والتوحيد، وهو مكان للعبادة، والذي يعبد فيه الله وحده وكل الشعائر تؤدى في المسجد الحرام " ولله على الناس حج البيت " لا للبيت في الحج إلا لأداء العبادة.

وهو ما جعل من جدارية المدينة قدرا هاما وأهمية بالغة بالنسبة للحاج أحمد باي، حيث شهدت هذه الجدارية اهتمام كبير في أواسط القسنطينيين من العائلات الكبيرة حتى أن المستعمر الفرنسي لم يتلف هذه الجدارية وذلك لجمالها وبعدها الثقافي والديني. والان يتوافد الناس على قصر أحمد باي لرؤية هذه المدنية المقدسة والاطلاع على عمارتها وثقافاتها[1].

3-1-9-3-المقاربة الايكونولوجية

أ-المجال الثقافي والاجتماعي

تنتمي الصورة الجدارية التي بين أيدينا إلى الصور الجدارية الملونة بتقنية الألوان المائية الفريسكو[2]، وما يميز هذه الصورة عن غيرها هو أنها تحمل صورة لمدينة مكة المكرمة والبيت الحرام وتتميز هذه الأخيرة بسمات اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية، حيث نسعى لرصدها من خلال تفكيكنا للوحدات

[1] علي قشي لطفي، مرجع سابق.

[2] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

المعمارية الدينية والسكنية ومن حيث أنماط الإسكان وتوزيعها والموقع الجغرافي وطبيعة التضاريس البيئية السائدة فيها.

حيث تقع مكة المكرمة في شبه الجزيرة العربية، ذات المناخ الصحراوي تتفاوت فيه الظروف المناخية المحلية من صحراوي جاف إلى صحراوي رطب، وتتوسط مكة المكرمة وتعد معبر للطرق التجارية عبر العصور وذلك لموقعها الاستراتيجي والديني حيث أوجدت روابط وعلاقات اجتماعية بين سكان شبه الجزيرة العربية والمغرب العربي وباقي أنحاء العالم ذات أساس ديني عقائدي قديما وحديثا، وتميزت أيضا بحركة التجارة من العالم القديم في أسيا وإفريقيا وأوروبا، علاوة على وجود أماكن مقدسة في مكة المكرمة، كل هذه العوامل أدت إلى زيادة تحركات السكان وإقامة علاقات ومعاملات بينهم.

ولقد تميز سكان مكة المكرمة باستئناس الجياد والإبل وتنشيط القوافل التجارية البرية عبر شبه الجزيرة العربية، أو البحرية عبر ميناء جدة، ومع ازدهار التجارة عبر أراضي الجزيرة العربية وعلى طول سواحلها الرابطة بين حضارات وادي النيل وبلاد الرافدين، ازدهرت مكة المكرمة وكانت سبب في ازدهار العديد من المدن المجاورة كالطائف ونجران وغيرهما.

قد شرف الله تعالى مكة المكرمة بالكعبة، أول بيت وضع للناس ويعود الاستقرار الذي يميز هذه المنطقة إلى زمن سيدنا إبراهيم عليه السلام حيث أسكن من ذريته الأرض الجرداء التي ليس بها زرع ولا ماء ودعى ربه أن يرزقهم من التمرات وأن يجعل أفئدة من الناس أن تهوى إليهم، وصارت مكة المكرمة حرما آمنا حيث استجاب الله سبحانه وتعالى إلى دعاء الخليل، ورسخت مكانة مكة المكرمة وأخذت دورها العالمي بعد أن شرفها الله سبحانه وتعالى بأن جعل البيت قبلة للناس " وأذّن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق " (22: 27).

ثم استجاب الله تعالى لأمنية الرسول عليه الصلاة والسلام بأن جعل البيت الحرام قبلة للمسلمين في مشارق الأرض ومغاربها وبذلك رسخت مكة المكرمة في قلوب المسلمين حيث يتوجهون للصلاة صوب المسجد الحرام 5 مرات في اليوم والليلة، وسيظل هذا الدور العالمي قائما ما دامت السماوات والأراضين[1].

[1] **مكة المكرمة**، http://www.aljazeera.net/encyclopedia/citiesandregions/2014/11/6/مكة-المكرمة، 30مارس 2017، على الساعة 22:56.

ب-المجال الإبداعي في الرسالة

ب-1- الخطوط والأشكال

تضم جدارية مكة المكرمة عدة علامات بصرية تشكيلية جاءت لتغطي دلالات مختلفة حيث تزخر عمارة مكة المكرمة بمجموعة كبيرة من المفردات المعمارية التي شكلت في مجملها لمحة عمرانية والتي صيغت عبر الزمان وطبيعة المكان ومن أبرز المفردات التشكيلية المكونة لها نذكر:

ب-1-1-الخطوط

تعد أحجار التصميم الفني، وهو أكثر عناصر التصميم مرونة وكشفا. ولقد عبر الفنانون دوما بالخطوط عن انفعالاتهم وآرائهم، عن كراهيتهم للحروب والوحشية، وعن حبهم للطبيعة...، واشتملت جدارية مكة المكرمة على الخطوط التالية:

- **الخطوط المستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب). وترمز إلى الاستقرار والاتساع.
- **الخطوط المائلة:** مثلت الخطوط المائلة (الأسقف...). وتوحي بالرشاقة والليونة.
- **الخطوط المنكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار). وتدل على الاضطراب والقلق[1].

ب-1-2-الأشكال

يشير الشكل إلى التخطيط العام الخاص بالصورة الجدارية، والذي يتكون من خطوط وألوان ويمكن تصنيف الأشكال إلى طبيعية وهندسية. تشتمل الأشكال الهندسية كالمربعات والمستطيلات...الخ، أما الأشكال الطبيعية على صخور وجبال وسحب وكذلك الأشكال الطبيعية للإنسان والحيوان والنبات[2].

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص 13-14.

[2] المرجع السابق، ص، ص13، 16.

واشتملت الجدارية على:

- **المربع:** مثل المربع أيقونياً (الكعبة، المباني، المساجد والجوامع، الأضرحة...). يرمز إلى الأنهار الأربعة في الجنة في العهد القديم.
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (المنبر، القباب، المدرج). ويوحي بالألوهية ويدل على الحكمة.
- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، الأهلة، فتحات، الجبال). وتدل على الذكاء والتفكير والتدبير[1].

اعتمد الفنان على قانون الأساسية والأهمية، حيث أن الشكل البارز والمهم في التكوين يكون مسؤولا عن الوحدة حيث حدد الحاج يوسف شكلا بارزاً (المسجد الحرام) وجمع حوله الاشكال الأخرى الأقل أهمية وأخضعها له (المباني).

ب-1-3-الأجسام والكتل: أعطي الشكل الرباعي والمثلث والمستطيل إيحاء بالسكون التام إلى الإيحاء بالحركة تبعا للتكوينات التابعة، في حين أوحت الأشكال الدائرية في أغلب أوضاعها تأثير بحركة الدحرجة.

ب-1-4-الحيزات والفراغات: اشتملت جدارية مدينة مكة المكرمة على وسط منسجم وغير مدد تقع فيه الأشياء اللطيفة شديدة الحساسية وله ثلاث أبعاد، فالسمات القاعدية للحيز كونت انسجام وحساسية مكوناتها وأشيائها وثلاثية أبعادها.

ب-1-5-المستويات: تضمنت جدارية مكة المكرمة مستويات حددت الفضاءات المعمارية وحددت حدودها الفزيائية وفصلها عن الفضاء الخارجي وعما يحيط بها من فضاءات أخرى كالأسقف والجدران.

[1] المرجع السابق، ص-ص 17-43.

ب-2-سنن الألوان

اللون لغة غير لسانية لها أبجدياتها ودلالاتها، وهو أحد المعايير التي نحكم من خلالها على الأشياء، وهو أحد محددات التميز بين الاعمال الفنية البصرية، ومن هذا يتبين لنا اللون مفهوم سيكولوجي أي أننا باعتباره مثير للعواطف وفيزيائي، لأنه مقترن بالضوء (فاللون لا يظهر إلا إذا سقط الضوء عليه) وفيزيولوجي لأن المخ يقوم بتفسيره[1].

ب-2-1-الصبغة اللونية

اشتملت الجدارية على الألوان التالية:

- **اللون البني:** مثل أيقونياً (المباني، الأرض)، ويرمز ليوم البعث.
- **اللون الأبيض:** مثل أيقونياً (الرتج، الأقواس) يرمز اللون الأبيض الى سلام المحبين على المحبوبين، ورمز للخير والتفاؤل والخلق القويم.
- **اللون الأحمر:** مثل أيقونياً (القباب)، واستخدم اللون الأحمر للتعبير عن الإثارة والرغبة الجامحة.
- **اللون الأخضر:** مثل أيقونياً (الأشجار، والنباتات) يرمز اللون الأخضر إلى الهدوء والحياة والاستقرار.
- **اللون الرمادي:** مثل أيقونياً (المدرجات) وهو مزيج بين اللون الأبيض واللون الاسود، ويرمز الى الحزن والأسي والأوقات الحزينة كما يوحي بالانزعاج والضجر. وهو لون وسيط بين الألوان المتضادة اللون الأصفر والأزرق، والأحمر والأخضر، الأبيض والأسود.. الخ[2].
- **اللون الأزرق:** مثل أيقونياً (الزخارف الهندسية) يرمز عند العرب الى الجن ويقال نهارك ازرق ويعنون أسود أي مملوء بالشر وفي التراث الديني يرمز الأزرق لمناظر الدنيا الفسيحة (السماء والماء)[3].

---

[1] سلطاني فضيلة، مرجع سابق، ص 71.

[2] كلود عبيد، مرجع سابق، ص115، 116.

[3] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

ب-2-2-القيمة اللونية: نسعى من خلال هذه المرحلة معرفة مقدار التألق والجلاء اللوني أو العتمة اللونية في علاقة الألوان الجدارية باللون الأبيض والأسود وذلك من خلال المعادلة التالية:

- الأبيض + البني = اللون الخفيف.
- الأبيض + الأسود = اللون الخفيف.
- الأسود + الأحمر = الظل اللوني للأحمر.
- البني الخفيف + الأزرق = الأزرق الخفيف.

البني الخفيف + الرمادي + الظل اللوني للأحمر + الأزرق الخفيف = الدرجة اللونية.

ب-2-3-شدة الكثافة: إن اللون يكون أشد كثافة وصفاء عند خلوه من أي مزيج لوني ويندر وجود ألوان جاهزة بدرجات متعددة الكثافة، وقد تستخدم الألوان بكثافتها العظمى مباشرة، لكن الحاج يوسف لم يستخدمها لكثافتها لكنه أضاف مزيج اللون (الأبيض، والأسود) لألوان المشكلة لجدارية ما يجعلها أقل كثافة.

ب-2-4-التشبع اللوني: إن نقاء الألوان من الضوء أو امتلائها يحدد درجة تشبعها، فالحاج يوسف استخدم ألوان نقية من الضوء بمعنى أنها خافتة ما عدى بعض الألوان كاللون الأسود والأبيض.

ب-3-السنن التشكيلية

ب-3-1-الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

ب-3-1-1- الصفات الجسمية للوحدات العمرانية

ب-3-1-1-1-التخطيط العام للمسجد الحرام

الحرم من داخله على شكل مربع تقريباً، وسطه يميل إلى الزاوية الجنوبية الكعبة المكرمة، وطول ضلعه الشمالي الذي فيه باب الزيادة مائة وأربع وستون متراً، وطول الضلع الجنوبي الذي فيه باب السلام مائة متر وثمانية، وطول الضلع الغربي مائة وتسع أمتار، فيكون مسطحه من الداخل سبعة عشر ألفاً وتسعمائة وإثنين متر مربع، أما من الخارج فمتوسط طوله مائة واثنان وتسعون متر، وعرضه

مائة واثنان وثلاثون متراً. ويحيط بالمسجد الحرام ثلاث أروقة، يفصل بين كل رواق وأخر صف من الأعمدة موازي لجدار المسجد، ووصل بين كل عمودين بعقد من البناء المتين، وأقيم على كل أربع أعمدة قبة محكمة البناء، فنشأ من ذلك قباب متجاورة منها تكون سقف تلك الأروقة، وعدد العقود في الجهة الشمالية من الجدار الشرقي إلى الغربي 42 عقداً فيكل صف على استقامة واحدة، أما العقود العرضية في هذه الجهة فثلاثة ثلاثة، وعدد العقود طولاً في الجهة الجنوبية أربعون صف من الجدار الشرقي إلى الغربي، وعددها في عرضه ثلاثة ثلاثة وأربعة أربعة في الوسط وفي الطرفين اثنان، وعددها من الجهة الشرقية طولا بطول الصحن فقط أربعة وعشرون عقداً في كل صف، والعرضية ثلاثة ثلاثة إلا في الطرف الجنوبي فاثنتان لانحراف الجدار، وفي الجهة الغربية قبالة الصحن فقط أربعة وعشرون طولاً في كل صف، والعقود العرضية أربعة أربعة، وبها القليل ثلاثة ثلاثة، ونجد عقوداً أخرى في الجهة الشمالية في مدخل باب الزيادة، وكذلك في الجهة الغربية في مدخل باب إبراهيم، وجملة من الأعمدة المقام عليها تلك العقود 545 عموداً منها 301 من الرخام و244 من الحجر. وللحرم صحن(فناء) كبير غير مسقوف تغطيه مماس محجوره (مكسوة بالحجر) بينها أرض بها زلط دون الفولة يسمونها الحصباء.

الكعبة الشريفة

الكعبة ذات شكل مربع، مبني بالحجارة الصلبة، ارتفاعها 15 متر، وطول ضلعها الشمالي 9,92 متر، والغربية 2,25 متر، والجنوبي 10,25 متر، والشرقي 11,88متر، وباب الكعبة على ارتفاع مترين من الأرض، ويصعد إليها عن بواسطة مدرج يشبه مدرج المنبر ولا يوضع في مكانه منها إلا إذا فتح للزائرين، ويحيط بالكعبة من خارجها مصطبة من البناء في أسفلها متوسط ارتفاعها خمسة وعشرون سنتيمتراً، وعرضها ثلاثون سنتيمتراً، تسمى الثاذروان، وقد صنعة هذه القصبة (المصطبة) حتى تقي البيت من الأمطار والسيول التي تنزل في المطاف، وتسمى زاوية البيت الخارجية بالأركان، فالشمالي يسمى العراقي، لأنه جهة العراق، والغربي الشامي، لأنه جهة الشام، والقبلي اليماني لأنه جهة اليمن، والشرقي يسمونه ركن الحجر، لأن فيه الحجر الأسود، والمسافة بين ركن الحجر وباب الكعبة تسمى بالملتزم، وهي ما يلزمه الطائف في دعائه.

أما الكعبة من الداخل تتوسطها ثلاث أعمدة خشبية، يستند عليها السقف، وعلى مقربة من الشاذروان بين باب الكعبة والركن العراقي حفرة تسمى المعجنة يقال إن سيدنا إبراهيم عليه السلام كان يعجن فيها ملاط البناء. وكسوة الكعبة من حرير أسود من نسيج مصر، مكتوب فيها "الله جل جلاله، لا إله إلا الله، محمد رسول الله"، وهي تتغير كل سنة وتأتي من مصر وتوضع على الكعبة مع سترة مقام إبراهيم في 10 ذي الحجة، وفي 27 ذي القعدة من كل سنة[1].

الحرم المكي

الكعبة المشرفة وهي ذلك البناء المهيب في نصف الجدارية ويطلق عليها بيت الله الحرام الذي أقامه نبي الله إبراهيم عليه السلام، وهو أول بيت وضع للناس لعبادة الله وحده، قال تعالى " إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركا وهدى للعالمين (96) فيه آيات بينات مقام إبراهيم ومن دخله كان آمنا " (آل عمران 96-97).

وللكعبة أسماء كثيرة وهذا يدل على شرف المسمى منها "المسجد الحرام " فولي وجهك شطر المسجد الحرام " (البقرة 144) ومنها المسجد الحرام " جعل الله الكعبة البيت الحرام قياما للناس " (المائدة 97) ومنها البيت العتيق الذي أعتقه الله من كل جبار قال تعالى " وليطوفوا بالبيت العتيق " (الحج 29)، ونسبه الله الى نفسه، فقال " وعهدنا إلى إبراهيم وإسماعيل أن طهرا بيتي للطائفين والعاكفين والركع السجود " (البقرة 125).

فمنذ بناه إبراهيم عليه السلام وولده إسماعيل، والحرم يعد قبلة للمؤمنين والأحناف من شتى أنحاء العالم، وقد هدمت السيول الكعبة عدة مرات وأعيد بنائها عدة مرات أحدها في شباب الرسول عليه الصلاة والسلام ووضع ركنها الحجر الأسود في ثوبه، وآخرها عام 1627م.

والكعبة مبنية بحجر مكة الرمادي اللون على شكل متوازي المستطيلات ومقاماتها حوالي 9م طولا × 7م عرضا × 10م ارتفاعا والسقف أفقي محمول على أعمدة خشبية من الداخل ولها باب واحد جهة الشرق مرتفع عن مستوى الأرض، وتكتسي الكعبة بأستار قرآنية وتترك محرمة (عارية) 15 يوم.

[1] أحمد رجب محمد علي، **المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه في الفن الإسلامي**، ط1، مصر، الدار المصرية اللبنانية، 1996م، ص- ص 82-84.

كانت الكعبة حتى عهد الخليفة أبوبكر محاطة بدائرة الطواف تأتي بعدها المساكن، ثم هدم الخليفة عمر رضي الله عنه المساكن حولها حوالي 17هـ وحول المنطقة المحيطة بدائرة الطواف إلى مسجد (ظلات) حول الكعبة لأول مرة، منذ ذلك تتوالى التوسعات والتحسينات على المسجد الحرام في العصور الجديدة على يد حكام كثيرين نذكر منهم الخليفة المهدي، السلطان سليمان، كما أعاد بنائها كاملة الأتراك العثمانيين بعد سيل داهم عام 1626م، حتى جاءت التوسعات الأخيرة التي تقوم بها المملكة العربية السعودية حاليا، أما بئر زمزم فقد تغطت تماما وسحبت مياهها في سواسير خاصة خرج المسجد، والجدير بالذكر أن هذه التوسعات بالحرم المكي الشريف كانت ذات تأثير هام وجدري على التوسع العمراني بمدينة مكة، فكل الجهود كانت في سبيل تيسير الحج وتطوير الحرم ما أدى إلى تغير كل ما يحوط تخطيطه العام.

ويتكون الحرم المكي من العناصر الإنشائية التالية:

الحرم النسر (المتجه نحو الكعبة)

عبارة عن قاعة مستطيلة مؤلفة من ثلاث بانكات تمتد من الشرق إلى الغرب وينتضمها صفان من الأعمدة ويقطع البانكات الثلاثة من الشمال إلى الجنوب مجاز بالغ الارتفاع حيث يحمل في ناحيته قبة نسر شامخة، ولقد أطلق العرب المسلمون على هذا المكان الحرم، حيث تمثل القبة رأسه والمجاز جسمه، والبانكات عن يمينه وشماله تمثل جناحاه وهو بمثابة البوصلة التي تشير إلى اتجاه القبلة.

المحراب

وهو عبارة عن حنية تأخذ أحيانا شكل نصف دائرة حيث يتجه إلى القبلة في اتجاه جنوب شرق، وهو يعتبر الجزء المقدس الذي يوجد بنهاية المسجد الذي يتوجه إليه كلا من بداخله وهو أيضا يرمز لمكان التعبد ويعد بوصلة لمكان الصلاة.

وتتميز مكة المكرمة بأنها صدى للظروف المناخية ومواد البناء المتاحة من أحجار وأخشاب مجلوبة من بلاد قريبة عن طريق السفن والتجارة، بل كانت أيضا محل تفاعل مع تقنيات وحضارات مجاورة. وعندما ازدهر الإسلام وانتشرت تعاليمه كان الاهتمام بهذه المدينة رمزا لأهميتها ومكانتها في نفوس

المسلمين حيث بعد تمحيص وجدنا أن العمارة المملوكية والعثمانية منتشرة في المدينة وممتدة لقلبها (المسجد الحرام).

وتميزت عمارة مكة المكرمة أيضا ببساطتها الشديدة سواء في مساقطها أو كتلها مطابقة في ذلك روح الإسلام الأصيلة، فجاءت المباني صغيرة وكبيرة، نظيفة طاهرة محاطة بسور، في فنائها منطقة مظللة أو مسقوفة تجاه القبلة. ومع استقرار الإيمان في نفوس المسلمين بدأت التغيرات في الحدوث ليس في جوهر عمارة المسجد الحرام ولكن في تفاصيله فبدأت الزخارف والنقوش تجد مكانها.

وبالتالي فعمارة مكة المكرمة تنبع في مجملها من النمط الإسلامي، فتظهر سماتها واضحة جلية خاصة في عمارة المساجد الأولى حتى ازدهار الإسلام وانتشاره فتلاشت الحدود واختلطت الحضارات، فتخالطت التقنيات المختلفة، أما المسجد الحرام فقد كانت مكانته خاصة في نفوس المسلمين منذ بداية الإسلام، فسرعان ما بدأ الولاة والخلفاء والسلاطين في إصلاح وإعادة بناء وتوسعة وزخرفة الحرمين، بذلاً ماله وعماله، وعصارة فنون أمصاره لتعمير وتجميل الحرمين الشريفين أملا في وجه الله في أقدس بيوت الله، وأصبح الحرمان رمزا لامتزاج حضارات المسلمين ومرآة لأنماطهم وطرزهم المختلفة ومحطا لاهتماماتهم، لذا خصصنا جزءا خاصا للحديث عن المسجد الحرام.

وتتكون عمارة مدينة مكة المكرمة من مجموعة من العناصر الإنشائية هي كالآتي:

الأبواب: وهي الفتحات العميقة المستطيلة في المستوى الأفقي، عمقها يقرب من نصف عرضها وقد بلغت على جدران الواجهة وربما تجاوزها في بعض الأحيان. وقد احتل عنصر المدخل أهمية كبيرة في الأعمال التشكيلية للمباني، فعنصر المدخل هو رمز لتوحيد الله عز وجل وإظهار عظمة البيوت الذي يذكر فيها اسمه[1]. ومن أبرز أبواب المسجد الحرام في الفترة العثمانية حسب ما ذكر القطبي أن للحرم المكي 19 باب، تفتح على 39 طاقا، في كل طاق درفتان، وهو ما يؤكده النابلسي[2]:

- **باب الدربية:** صغير من الطرف الشمالي الشرقي، وهو ذو فتحة واحدة.

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق ص59.

[2] أحمد رجب محمد علي، مرجع سابق، ص 86.

أبواب الجهة الشرقية

- **باب السلام:** باب يدخل منه الحجاج لأداء طواف القدوم.
- **باب قايتباي:** باب صغير (خوخة).
- **باب الجنائز:** سمي بهذا الاسم لأن الجنائز تخرج من في الغالب إلى المقبرة، وهو ذو فتحتين.
- **باب العباس بن عبد المطلب:** سمي هكذا لأنه يقابل داره بالمسعى، وهو ذو ثلاث فتحات.
- **باب علي:** يعرف بباب بني هشام، وله ثلاث فتحات.

أبواب الجهة الجنوبية[1]:

- **باب بازن:** لقربه من باب بازن، وفي العهد العثماني عرف بباب القرة (المخفر) لأنه أمامه.
- **باب البغلة:** ذو فتحتين، وله 11 درجة ينزل منها إلى ارضية المسجد.
- **باب الصفا:** سمي بذلك لأنه يلي الصفا، وهو ذو خمس فتحات.
- **باب الأجياد الصغيرة:** ويعرف بباب بني مخزوم، وهو ذو فتحتين.
- **باب المجاهدية:** ويقال له باب الرحمة، وهو ذو فتحتين.
- **باب مدرسة الشريف عجلان:** سمي بذلك لأنها كانت بجانبه، وله فتحتان.
- **باب أم هانئ بنت أبي طالب:** ويطلق عليه باب الحمدية (دار الحكومة) لأنها كانت بجانبه، وهو ذو فتحتين.

أبواب الجهة الغربية[2]:

- **باب الحزورة:** والحزورة اسم لسوق في الجاهلية كان في هذا المكان، ودخلت في المسجد حرام عند توسعته. وله فتحتان.
- **باب إبراهيم:** ذو فتحة واحدة كبيرة.

---

[1] المرجع السابق، ص87.

[2] المرجع السابق، ص–ص 88–89.

- **باب صغير:** فتحة واحدة صغيرة.
- **باب الداودية:** صغير أيضاً فتحة واحدة.
- **باب العمرة:** وسمي بذلك لأن المعتمرين يخرجون ويدخلون منه في الغالب وهو ذو طاق واحد.

أبواب الجهة الشمالية[1]:

- **باب عمر بن العاص:** وهو ذو فتحة واحدة صغيرة.
- **باب الإمامية:** باب صغير ذو فتحة واحدة صغيرة.
- **باب العجلة:** يقال له باب الباسطية، وله فتحة واحدة.
- **باب السويقة:** يعرف بباب زيادة وله ثلاث فتحات.
- **باب المحكمة:** صغير ذو فتحة واحدة، وهو من أبوب المدارس السليمانية.
- **باب الكتبخانة:** صغير جداً ذو فتحة واحدة.

الأعمدة: وهو ما يدعم الجدران والأسقف ولقد أخذ سميات متعددة، وهو قطعة واحدة مستديرة أو مربعة أو مضلعة الشكل في أسفلها قاعدة وفي أعلاها تاج وتنصب الأعمدة لحمل العقود كما هو الحال في صورة المسجد الحرام وتتكون في المسجد الحرام من[2]:

- **التاج:** هو الجزء الأعلى من العمود ويكون في الغالب مزخرفا بأشكال نباتية وهندسية.
- **البدن:** هو الجزء الأكبر من العمود ويكون على شكل أسطواني أو مضلع.
- **القاعدة:** هي الجزء الأسفل من العمود وتكون في شكل التاج.

ويرمز عنصر العماد إلى عدد الملائكة التي تخدم الله وترمز ... إلى أبواب الجنة كما ترمز إلى إرادة النمو والانبعاث والانطلاق والصعود إلى السماء للمطلق والوقوف بين أيدي الله عز وجل يوم القيامة.

[1] المرجع السابق، ص90.

[2] المرجع السابق، ص78.

العقود: هو عنصر مقوس يعتمد على نقاط ارتكاز ويشكل فتحات ومعابر إلى المسجد الحرام، ويتكون العقد من عدة حجارة كل واحدة تسمى فقرة واستخدمت العقود في المسجد بأنواع مختلفة، حيث يظهر العقد المدبب في جميع العقود المحيطة بالكعبة، ويقول المعماري حسن فتحي أن للعقود معنى رمزي ككل الأشكال الهندسية حيث اجتنب اعتماد العقد الدائري في عقود الكعبة والتي ترمز إلى السكون والموت واعتمد العقد المدبب الذي يرمز إلى السماء نحو المطلق، وبالتالي فهو شكل يشير إلى القمة[1].

المآذن: يعود اسمها للآذان فهي المكان الذي يرفع فيه الآذان، وتتكون المئذنة من مدخل يكون داخل صحن ثم درج للصعود وهو عادة يكون حلزوني يدور حول محور الشرفات محيطة بالمأذنة، يصل الآذان إلى الجهات الأربع. ويذكر الدكتور ثروت عكاشة أن المعماري المسلم حقق فكرة الاتجاه إلى الأعلى بطريقة دراسية في ابتكاره للمأذنة، للوصول إلى معاني مختلفة يحاول ترسيخها في نفوس المسلمين حيث ترمز إضافة إلى القبة إلى توازن في الفضاء، ويشير المعماري المسلم إلى معنى السمو والرقي من خلال المئذنة والسكون والهدوء من خلال القبة[2].

وكان للمسجد الحرام بعد استقرار عمارته في العهد العثماني سبع منارات ذكرها القطبي والنابلسي وإبراهيم رفعت، وفيما يلي ذكرها طبقاً لرواية القطبي[3]:

منارة باب العمرة: في الركن الشمالي الغربين بناها المنصور العباسي، وأعيد بنائها في عهد السلطان سليمان خان حيث كانت تغطيها قبة، فلما جعل راسها على نمط منابر الروم.

منارة باب سلام: عمرها المهدي سنة ثمان وستين ومائة، وكانت بدورين، تم هدمت في زمن الناصر فرج بن برقوق سنة 810 هـ، وهي باقية إلى الأن.

منارة باب علي: بجوار باب علي، أول من عمرها المهدي العباسي، وهدمها السلطان سليمان خان، وأعاد بناءها من الحجر الأصفر المنحوت، وجعل لها رأساً على نمط منابر الروم.

---

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق ص، ص 79-80.

[2] المرجع السابق، ص-ص93-96.

[3] أحمد رجب محمد علي، مرجع سابق، ص-ص 90-91.

منارة حزورة: أول من بناها المهدي العباسي، تم عمرت زمن الأشرف الشعبان صاحب مصر، وعرفت في العصر العثماني بمئذنة الوداع.

منارة باب الزيادة: أول من بناها الخليفة المعتضد العباسي سنة 284هـ، ثم سقطت وبناها الأشرف برسباي 838هـ على الطراز المملوكي.

منارة مدرسة قايتباي: على عقد باب المدرسة، وهي ذات ثلاث أدوار، تعلوها قمة مصرية، وقد بنيت سنة 883هـ مع المدرسة.

منارة السلطان سليمان خان: في إحدى المدارس الأربع بين باب السلام وباب الزيادة، وهي منارة حجرية عالية من الحجر الأصفر، رأسها على أسلوب منابر الروم.

الأهلة: يعتبر عنصر معماري مهم وخاصة في المباني الدينية الإسلامية كالجوامع والمساجد، وتوجد على بعض العناصر المعمارية مثل المآذن والقباب والمنابر... وتصنع عادة من معادن كالبرونز والنحاس كما أن الأهلة تعلو قبة المنبر. ولعنصر الأهلة معاني رمزية فهو مأخوذ من الهلال (قمر) لأن التوقيت الإسلامي يعتمد على الأشهر القمرية بالإضافة إلى ارتباط بعض المناسك الدينية به كالصيام والحج، كما أن الهلال عند ظهوره أول الشهر ينير الأرض ويذهب الظلمة. والأهلة عادة ترمز إلى النور الذي يهذي المسلمين إلى سراط الله المستقيم ومن هنا استخدم الهلال للتعبير عن ظهور الإسلام الذي بدد ظلمات الجاهلية[1].

القباب: هي أحد نماذج التكوينات الهندسية المرتبطة بالعمارة الإسلامية، كما أن القبة هي عبارة عن بناء دائري المسقط مقعر من الداخل مقبب من الخارج على هيئة نصف كرة. واستخدمت القباب في العمارة الإسلامية للإشارة إلى السماء وتشير إلى السكون والهدوء[2].

واشتمل المسجد الحرام قديماً على قبة زمزم وساقية العباس وقبة التوقيت: وتقع من الجهة الجنوبية الشرقية من مقام إبراهيم. وأول من أنشأ القبة على زمزم هو أبو جعفر المنصوري سنة مائة وخمس

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص101.

[2] المرجع السابق، ص 83.

وأربعين للهجرة، رممت في زمن السلطان عبد الحميد الأول، وبالقرب من زمزم ساقية العباس، وهي حوض كبير يملأ بالماء ويشرب منه الحجيج، وتعلوه قبة، وبجوار قبة العباس قبة أخرى استخدمت للتوقيت، وفي عهد السلطان عبد الحميد الثاني تم إزالة قبة ساقية العباس وقبة التوقيت من الحرم، لأنهما كانتا تحولان دون رؤية الحرم عند الصلاة[1].

حجر إسماعيل: يوجد في الجهة الشمالية من البيت، وعرضه من جدار الحجر أربعة عشر ذراعاً، وارتفاع دايره عن الأرض من الداخل ذراعان، ومن الخارج ذراعان وقيراطان، وهو مكسو بالرخام[2].

المطاف والمنشآت التي تحدق به: يحيط بالكعبة مطاف مرصوف بالرخام، يبلغ عرضه من باب البيت إلى مقام إبراهيم إحدى وعشرون دراعاً، ومن الكعبة إلى مقام الحنبلي ثلاثاً وعشرون ذراعاً وربعاً، ومن الكعبة إلى المقام الحنفي إثنين وعشرون ذراعاً، وقد أقيم بخارج المطاف تجاه كل ضلع من أضلاع البيت– عدا الضلع الشرقي– سقيفة قامت على أعمدة من رخام. يصلي في الشمالية منها إمام الحنفية، وهي ذات طبقتين، وفي الغربية إمام المالكية، وفي الجنوبية إمام الحنبلية، أما إمام الشافعية فيصلي خلف مقام إبراهيم شرقي الكعبة.

مقام إبراهيم: والمقام عبارة عن حجر قيل أن سيدنا إبراهيم عليه السلام كان يقف عليه عندما كان يبني الكعبة، عليه أثر قدمين غائرين، على هذا الحجر قفص من حديد تعلوه قبة عالية من خشبن قائمة على أربع أعمدة مبنية من الحجارة المنحوتة فيها أربع شبابيك وخلفها مصلى مكون من ظلة قائمة على أربع أعمدة، فيها هودان عليهما القبة.

المنبر: يجاور المقام من الجهة الشمالية المنبر، وهو من الرخام غاية في حسن الصنع، أهداه إلى الحرم السلطان سليمان، مكتوب عليه بالخط الذهبي الجميل، (إنه من سليمان، وإنه بسم الله الرحمن الرحيم)[3].

---

[1] أحمد رجب محمد علي، مرجع سابق، ص85.

[2] المرجع السابق، ص–ص 84–85.

[3] المرجع السابق، ص–ص 84–86.

ب-3-1-1-2-عمارة المباني السكنية

الفتحات: اشتملت المباني السكنية لمدينة مكة المكرمة على فتحات متنوعة نذكر منها:

الأبواب: تعتبر فتحات تتخلل المباني تعتمد لأغراض جمالية ووظيفية، كالانتقال الفيزيائي بين فضائيين، (الفضاء الداخلي للمبنى والخارجي)، وتحدد هذه الفتحات طبيعة استخدام الفضاء من خلال تصميمها وتركيبها وتسيطر على المنظر من خلال انتقال الضوء والحرارة والهواء.

النوافذ: هي صفة للطاقة التي تخترق الحائط من جانب لآخر وتتكون الجدارية من نوافذ طاقات للتهوية والإضاءة والتوجه إلى الخارج، وهي نوافذ ضيقة من الداخل وعريضة من الخارج لتوسيع زاوية الرؤية ومنع الأشعة المباشرة من الدخول ففي عمارة مكة نلاحظ أن النوافذ ضيقة تطل على الطريق العام وذلك لأغراض مناخية ودينية واجتماعية[1].

ب-3-1-2-الصفات الحسية

تميزت التشكيلات الداخلية لجدارية مدينة مكة المكرمة بالاستقرار، حيث تعادلت فيها القوى المتضادة. حيث تلاقت خطوط أفقية مع خطوط عمودية، كما تميزت بالوحدة والتآلف في التصميم والتكوين، حيث تضمنت وحدة في الأسلوب الفني، ووحدة الفكرة النشطة بداخله أو المهيمنة عليه ووحدة الغرض.

كما كانت العلاقة الخاصة بالحجم فيما بين الأجزاء إلى الكل حيدة ومتصلة، وباختصار العلاقة بين حجم الأجزاء وحجم العمل الكلي كانت منسجمة وعبرت عن الموضوع والمحتوى الذي أراد الحاج يوسف إيصاله إلى المتلقي.

كما برز الإيقاع في هذه اللوحة الفنية من خلال بعض القيم الفرعية هذه القيم هي:

التكرار: يؤكد التكرار اتجاه العناصر، ويساعد في إدراك حركتها، ولجأ الحاج يوسف إلى التعامل مع مجموعات من العناصر قد تكون خطوطاً أو أقواساً أو مثلثات أو مربعات أو مجموعات لونية متباينة

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص-ص 65-68.

أو متدرجة، وفي أي من هذه الحالات لجأ الفنان إلى التكرار من خلال استثمار الأشكال في بناء صيغ مجردة وتمثيلية دون الخروج على ظاهر عن الأصل.

التدرج: يقوم الإيقاع على تنظيم الفواصل من خلال الوحدات والأشكال، وتتدرج هذه العناصر بمسافات صغيرة ما شكل إيقاع سريع، حيث اقترن الإيقاع السريع في الصورة بقص الفترات بين الأشكال.

ب-3-1-3-الصفات الخارجية

الألوان الخارجية: لون الحاج يوسف واجهات المنازل باللون البني الفاتح في حين لون الكعبة بالأسود وجاءت الزخارف الهندسية للقباب والأقواس بألوان متعددة كالأحمر الآجوري والرمادي...إلخ.

الأكساء الخارجي: تعددت وتنوعت التشكيلات الزخرفية التي اشتملت عليها عمارة مكة المكرمة في العهد العثماني وقد استخدمت لأغراض عديدة ومتنوعة كتزين والتقرب إلى الله، واشتملت واجهات المسجد الحرام والمآذن والأقواس على زخارف هندسية متنوعة، تكونت من علاقات خطية وأشكال هندسية ودوائر، وغطت مساحات كبيرة من التشكيل العمراني للمسجد الحرام، ومن أبرز الزخارف الهندسية التي انطوت عليها عمارة المسجد الأشكال النصف دائرية والهرمية، وهي ترمز وتشير إلى السماء[1].

ب-3-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

ب-3-2-1-التشكيلات النباتية

الأشجار: اشتملت الجدارية على[2]:

- **النخلة:** هي شجرة ثابتة شامخة وتشير إلى التمسك بالأرض وهي رمز للقداسة والشموخ.
- **السرو العمودي:** هي شجرة جنائزية ترمز إلى السكون والحزن وتستخدم لتزيين المقابر في الحوض المتوسط.

[1] بوسنان حسن، مرجع سابق.

[2] سيرنج فيليب، مرجع سابق، ص، ص297، 299.

الأزهار: اشتملت الصورة الجدارية لمدينة مكة على تشكيلات لأزهار، وترمز الأزهار إلى النقاء، والجمال.

الورود: كما تضمنت الجدارية تشكيلات لورود، والتي تدل على الفتاة الشابة، وعلى الحب النقي والجمال البريء[1].

ب-3-2-2-الأرض: الأرض-الأم، التي ولدت كل الكائنات، وهي الأرضية التي تحمل كل البشرية، وكل الأدبيات والنصوص الدينية تؤكد على الرمزية النسوية للأرض. وهناك صلات رمزية تربط الأرض بالليل، بالقمر، بالمبدأ الأمومي، بالجانب الأيسر والنجاح المادي[2].

3-1-1-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

إن العمل الفني الذي بين أيدينا هو صورة جدارية لمدينة مكة المكرمة بالحجاز، حيث صور الحاج يوسف المسجد الحرام والمباني المحيطة به، وصور بعض التشكيلات الطبيعية، كالأشجار والنباتات والجبال...إلخ. واشتملت مكة المكرمة على أمكنة حية، ناطقة كالبشر، لها أسماؤها وأفعالها، ووجوه تحدق داخل مساحات من المعنى، وكلما انتقلت من تشكيل إلى آخر كلما تغيرت اللغة، وتبدلت أصوات الكلمات، ولبست العلامة لبوس المكان، فيتبدل المتلقي ولو ظرفياً، تقمصاً لحالة المكان، وما يفرضه عليه من حالة نفسية واجتماعية تسطرها علامته. إن المدينة لغة نقرأها مع احترام قواعدها ونحوها وصرفها، هذه اللغة تبني من تشكيلاتها العمرانية أحيائها وأرصفتها وسكانها، ومن الألوان التي طغت على عمارة المدينة الألوان السياسية وألوان الدولة العثمانية بحمرته وبياضه.

والمدينة بعد هذا وذاك، مبتدأ خبره الناس، ثقافة وهوية وتاريخاً وأوضاعاً اجتماعية، وخصائص هذا الخبر لا يمكن ولوجها إلا بالعين التي ترى ما هو بادي للعيان لتبلغ الأنساق الكاملة للمدينة[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 301.

[2] المرجع السابق، ص-ص 361- 362.

[3] بوعزيزي محسن، مرجع سابق، ص 194.

أ-1-العلامات البصرية التشكيلية

أ-1-1-التحليل الشكلي والتقني للرسالة

أ-1-1-1-التحليل المورفولوجي: المدونة المورفولوجية: وردت الصورة في شكل مستطيل، والمستطيل مستحب تستريح له العي.

أ-1-1-2- التحليل الصوري

التأطير: صممت هذه الجدارية بإطارات وخطوط بسيطة، حيث لم تجنب استخدام الأطر المزخرفة التي ظهر فيها الكثير من التصنع. وساهم الإطار في خلق نوع من الوحدة وضم أجزاء الصورة مكونة جسم موحد.

حركة العين عند المتلقي: أخذت مسار الحرف C وهو اتجاه مستحب لأن العين تسير في حركتها الطبيعية من اليمين إلى اليسار وفق مسارات معينة ذكرناها سابقا. حيث تركز العين على تناسق العناصر التشكيلية المكونة للصورة ثم على سنن الألوان.

المركز البصري: إن المركز البصري للصورة الجدارية لمدينة مكة المكرمة يقع بالضبط على الكعبة فهي المنطقة التي تعلو مركز الصورة (ملتقى الأضلاع) بمقدار 5 درجات لليمين ويعود اختياره لأنه يريح العين وتستقر عليه.

الضوء والظل: إن العين مجهزة لإدراك حدود الأشياء في الفضاء، والحدود البصرية هي الحدود بين سطحية بدرجات متفاوتة من الإضاءة[1]، وتضاء جدارية مكة المكرمة إضاءة طبيعية جانبية، ونقصد بها أن الجدارية مطلة على حديقة النخيل، كما تستخدم إدارة المتحف بعض المصابيح بطريقة الإضاءة المنتشرة[2]،وتوفر هذه الإضاءة إدراك تام لحدود المفردات العمرانية والتشكيلات النباتية في الصورة

[1]أومن جاك، مرجع سابق ص 26.

[2]بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

أ-2-العلامات الأيقونية وحوافزها الباعثة

أ-2-1-التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة

أ-2-1-1-البعد السيكولوجي للتأطير

إن الإطار التي جاءت فيه جدارية مكة المكرمة احترم كل الأبعاد والمقاييس لكل أطراف التأطير التي تضم عناصر الصورة، فلقد كان شامل لكل عناصرها وحقق الانسجام الداخلي ما أدى إلى وحدة نسقية لدى المتلقي.

أ-2-1-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا نفسيا

اعتمد الحاج يوسف في تصوير مكة المكرمة علىزاوية عين الطائر"Bird's Eye View" وتعد من أكثر الزوايا إرباكاً وتوتراً وهي من اللقطات العمودية النادرة.. إذ تكون زاوية النظر من الأعلى على الموضوع المراد تصويره ويعتبرها (دي جانيتي) (الزاوية الأكثر تشويشاً بالنسبة لكافة الزوايا). ولأننا عادة لا نشاهد الأحداث من الأعلى لذلك فإن استخدامها قليل.. لكنها قد توظف لأداءات ذات دلالة. فهي قد توحي بحصار الموضوع والضغط عليه والسيطرة علية والإحاطة به[1].

وما يمكن استنباطه من البناء الداخلي لجدارية مكة المكرمة والمتعلق بتكبير وتقريب الكعبة والمسجد الحرام وأبعاد وتصغير حجم المنازل والتضاريس يعود إلى البعد الديني الشعائري للمسجد الحرام ومكوناته والذي يضم الكعبة مقام إبراهيم، الحجر الأسود...الخ.

أ-2-1-3-البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسالة اللغوية

حيث اشتملت جدارية مكة المكرمة على مجموعة كبيرة من الرسائل اللغوية حيث عملت على الترسيخ والربط حيث أبرز الفنان من خلالها العلاقة بين الرسالة البصرية والألسنة.

[1] كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107 ، 29 مارس 2017، 10:55.

أ-2-1-4-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية:

- **اللون الأزرق:** الذكاء، الحقيقة، الحكمة، السلام، الفضاء، السماء والماء.
- **اللون الأحمر:** له دلالات نفسية قوية فهو يرمز للدم، الحريق، الشغف، العنف والنشاط.
- **اللون الأبيض:** اللون الأكثر سلام، الأمن والرقة والصفاء. [1]
- **اللون الأسود:** لون الكأبة والجهل والاستياء.
- **اللون الرمادي:** هو لون خالي من أي إثارة أو اتجاه نفسي، وترمز معانيه إلى أنه لون محايد.
- **اللون البني:** يتسم هذا اللون بالهدوء المفرط، ونشاطه ليس إيجابيا متعلق بالحواس فهو لون فاتر بارد يساعد على التثاؤب والخمول[2].

أ-2-1-5- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة مكة المكرمة حسب منظور جيلفورد:

من أبرز رواد المنحى العاملي في دراسات الابداع، وقد قدم في خطابه الرئاسي لجمعية علم النفس الأمريكية عام 1950 مجموعة من الفروض والتصورات المتعلقة بالقدرات الإبداعية المختلفة التي يتوقع أنها تشكل وتساهم في تكوين المجال الكلي للإبداع الإنساني، والمنظور الذي قدمه جيلفورد هو منظور بنائي أكثر منه منظورا وظيفيا بمعنى أنه اهتم بمكونات التفكير أكثر من اهتمامه بنشاط هذه المكونات، ورغم تضمين فئة خاصة بالعمليات داخل نسق جيلفورد إلا أنها كان ينظر إليها من منظور سلوكي أكثر منه دينامي، أو متحرك، حيث أكد على الرصيد الكامن للتفكير الإنساني أكثر من تأكيده على التنشيط والاستغلال الفعليين لهذا الرصيد، ويتكون نسق جيلفورد من مجموعة من المكونات في منظومة سماها النموذج النظري لبناء العقل مؤكداً على عملية التحليل العاملي كأسلوب فعال في اكتشاف الطبيعة النوعية لهذه المكونات، وهذا النموذج مرتبط ليس بالإبداع فقط بل بالعقل أيضاً، فعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة مكة وفق هذا المنظور في حاجة لثلاثة أبعاد؛ الأول هو معظم مكونات التفكير الإنساني

[1] Lic victor Manuel moreno mora, **Psicologia del color y la forma**, Licenciatura en Disenio grafico ,universidad de Londres, sem data, p p 27-28.

[2] معمر صديقة، مرجع سابق، ص-ص 80-116.

والنشاطات والعمليات العقلية التي يقوم بها الفنان كالمعرفة، الذاكرة، التفكير الإبداعي، التفكير الإنفاقي...إلخ، بالإضافة إلى بعد أخر وهو المحتوى الشكلي للصورة الجدارية والذي يشتمل على كل المعلومات في أشكالها الملموسة أو العيانية أو المحسوسة، والتي يتم إدراكها بالحواس. والبعد الثالث وهو النواتج او المنتجات والتي تنطوي على أشكال المعلومات التي تم إفرازها من خلال العمليات السابقة[1].

أ-3-العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونات التعيينية

اشتملت جدارية مدينة مكة المكرمة على تعيينات الثقافة العربية الإسلامية مثل العمارة، التجارة، الزراعة... وهو ما سعى الفنان إلى إبرازه محاولا التعريف بثقافة المسلمين وأبرز عاداتهم وتقاليدهم الدينية والاجتماعية والاقتصادية، حيث وبمجرد ما يتلقى المشاهد هذه الرسالة يشعر بنوع من التناغم والوحدة بين ما تعرضه الجدارية ونمط تفكيره وتصوراته.

أ-3-1-تحليل مدونة الوضعيات والإشارات

عبرت تعيينات جدارية مكة المكرمة على مجموعة من المعاني والدلالات هي كالاتي:

- إحاطة المباني والمنازل بالمسجد الحرام واتجاه جميع الأحياء نحوه وهو دليل على عظمة هذا المسجد ومكانته عند المسلمين.
- توزيع عناصر الإنشائية للمدينة دل على ارتباط المسلمين بهذا المسجد وعلى علاقتهم العميقة بالخالق.

أ-3-2-التحليل السوسيوثقافي للألوان الطاغية:

- **اللون البني:** يرمز اللون البني في التراث الشعبي إلى الأرض الخصبة، أما في التراث الديني فيدل على أصل الإنسان.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص 74-77.

- **اللون الأحمر الآجوري:** يرمز اللون الأحمر في التراث الشعبي إلى الدم والألم والموت، أما في التراث الديني فيشر إلى النار والشهادة في سبيل مبدأ أو معتقد.
- **اللون الأبيض:** يرمز اللون الأبيض في التراث الشعبي إلى الخير والحسن والأمن والسلام، أما في التراث الديني فيرمز إلى الطهارة والعفة.
- **اللون الأزرق:** يدل اللون الأزرق في التراث الشعبي على الألم والخوف، أما في التراث الديني فيشير إلى المجرمين.
- **اللون الأخضر:** يرمز اللون الأخضر في التراث الشعبي إلى الخضوبة، أما في التراث الديني فيدل على الجنة.
- **اللون الأسود:** يرمز اللون الأسود في التراث الشعبي إلى الظلام والشر، أما في التراث الديني فيذكر في القرآن مرتبطاً بوجوه الكافرين[1].

[1] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

أ-4-الجدول رقم (18): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

التعيين	**المستوى الإدراكي**	**المستوى المعرفي**	**المستوى الإيديولوجي**
	التشكيلات الإنشائية. التشكيلات الطبيعية. الرسائل الألسنية.	مدينة مكة المكرمة والمسجد الحرام والكعبة وتضاريس المدينة وثروتها النباتية.	
التضمين	**الدال**		**المدلول**
	استعانة الحاج أحمد باي بمجموعة من الفنانين لتجسيد هذه الرحلة حقق الوظيفة الشاعرية، وقدرة الجدارية على تحرير العديد من الأفكار والمعاني في ذهن المتلقي حقق الوظيفة المرجعية، واشتمال الصورة عل رسائل ألسنة شكلت ألغازاً رمزية حقق الوظيف اللغوية، وتمكن الفنان من التواصل مع المتلقي حقق والوظيفة البصرية، وتأثر المتلقي بتشكيلات الصورة حقق الوظيفة التأثيرية.	أسطورة مكة المكرمة.

النسق الإيديولوجي: لم يقترح الحاج يوسف في تفسيره لجدارية مدينة مكة المكرمة معناً مخالف للرسالة الأصلي، فالعنوان بسيط ويعبر عن مضمون هذه اللوحة، فالصورة الجدارية لمدينة مكة المكرمة ما هي إلا وسط أراد به الفنان إيصال رسائل معينة عن الأخلاق والسلوك...، وذلك عبر استخدام مجموعة من الخطوط والأشكال والمساحات اللونية على نحو رمزي.

المستوى الإخباري (الإتصالي): يوحد كل عناصر الصورة ويعطيها معنى إشاري يمكن استنباطه من خلال المفردات العمرانية والعناصر الطبيعية فيها والرسائل اللسانية، وهو مستوى أراد به الحاج يوسف إيصال رسالة الى المتلقين بالاعتماد على علم الإشارة، فالمعاني التي تولدها الوحدات التشكيلية تشير إلى أن هذه الجدارية هي صورة لمدينة مكة المكرمة بداية القرن 19م.

المستوى الدلالي: وهو رمزيات مدينة مكة المكرمة، فهناك رمزية دلالية في العمارة الإسلامية تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة أداء الحاج أحمد باي لشعائر الحج، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة الربانية وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بتبعية الحجاز للخلافة العثمانية (أعلام والرايات) وصمودها في وجه الدولة السعودية الثانية.

مستوى المعنى (المعنى العويص): إن الوضعيات والحركات هي شكل من أشكال التواصل المشفر وذلك من خلال العلامات الذي وظفها مبدع الرسالة، وفي الحقيقة أن وضعية بعض التشكيلات العمرانية يوحي بالاستسلام والخضوع لله عز وجل، وهي إشارة إلى المواقف الانفعالية للفنان.

من جهة أخرى يمكن لصورة المدينة أن تكون أكثر تجريداً، فهي بكاملها علامة لدلالات محددة، في مساحة غنية بالمعاني يعرض فيها شكل حقيقي من أشكال الحياة وهو العبادة، وفي هذه المساحة على المؤمن أن يستسلم لله ويضعن بالتوبة، ومن هنا تظهر مفردات الصورة كعالم انفعالي ولكن منضبط وذلك من خلال تقديم فضاء محمي من الشر ومليء بالخير، فيه الكثير من الصراع العقلاني، صراع من أجل السبق، سبق من أجل الفلاح.

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

إن تمظهرات التدليل في الصورة الجدارية للمدينة المنورة تدل هيمنة الخطاب البصري على نظيره اللساني، وذلك لأهميته في إنتاج الدلالة، ولا يمكن ذلك إلا من خلال عملية تقنية أو اجراء سيميائي يسمى بـ: تلفيظ الأيقون، أي محاكاة الصورة بشكل لساني، وهنا تكون العملية عكسية حيث خضعت المكونات اللسانية في الجدارية إلى تأثيرات الصورة.

واشتملت جدارية مكة المكرمة على العديد من الملفوظات الأيقونية نذكر منها:

- "وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وعلى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ" (22: 27)
- جامع العمر.
- محمد.

- مدرج.
- الشيطان لعنه الله.
- مهدي.
- مقام مالك.
- باب العمرة.
- باب الوداع.

حيث سعى الفنان من خلالها للترسيخ العلاقة بين الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية، وذلك بهدف تشجيع السياحة الدينية وجذب الراغبين في الحج والعمل على بناء هوية قومية وخلق صورة وسمة إيجابية عن المكان.

3-9-1-5-حوصلة وتقييم شخصي

تطابقت الصورة الجدارية لمدينة مكة المكرمة مع أهم قواعد الاتصال الأيقوني حيث اعتمد الفنان الجزائري الحاج يوسف في تقديمه لرسالته على إظهار الجانب الحضاري والثقافي والاجتماعي وخاصة الديني للمدينة ولم يحض كثيرا في إظهار البعد السياسي الإيديولوجي ومركزا على العمق الديني لها.

كما نجح الفنان في التقيد بأهم قواعد الاتصال البصري المعتمد في تقديم الرسالة البصرية وبالخصوص ما يتعلق بالمدونة المورفولوجية والمدونة اللونية مما انعكس إيجابا على تلقي معاني الجدارية وعلى اتجاه العين التي مرت بطريقة مريحة ومستحبة، وعلى وضع المركز البصري الملائم كما حملت الجدارية دلالات بلاغية كتشبيه وقربها من الواقع والمنطق.

كما حملت هذه الصورة معنى عميق للانا والذات الإسلامية وللقيمة والبعد السوسيوثقافي وابتعادها عن المعاني الإيديولوجية، حيث ساهمت العلاقات الخطية والشكلية في إثراء دلالات الفن الجدار وهو ما ذهبت إليه الباحثة نجلاء علي في بحثها "تطور العلاقات الخطية ودلالاتها الرمزية في الرسوم الصخرية في جبال أكاكوس وجبال تاسيلي من فترة الرؤوس المستديرة إلى فترة الرعاة" أن للعلاقات الخطية إسهامات كبيرة في تطوير الشكل الفني وإثراء دلالاته، وتوصلت أيضاً إلى أن الخطوط حملت الكثير من الدلالات الرمزية حول الشخصية التاريخية لهذه الشعوب وهو ما يدعم طرحنا.

3-1-10- الصورة رقم (13): جدارية مدينة اسلام بول-الدولة العثمانية (الرواق E) رحلة العودة من الحج

3-1-10-1-المقاربة الوصفية

أ -المرسل

أنجزت هذه الجدارية على يد الفنان الجزائري الحاج يوسف، بمساعدة مجموعة من الفنانين من مدينة قسنطينة.

ويعرض هذا العمل بالمتحف العمومي الوطني للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي، هذا المعلم الذي يعد من أفخم القصور في الجزائر من حيث مساحته الشاسعة وجماليته الخلابة يقع جنوب شرق مدينة قسنطينة بساحة سيدي الحواس وسط حي القصبة. يتميز القصر بالنمط وطراز الأبنية التي زارها الحاج أحمد باي أثناء رحلته للحج، حيث كلف القايد بلبجاوي بمتابعة ومراقبة سير إنجاز وهو بدوره عين أمهر البنائيين وهما الحاج جبري والخطابي. لقد أدخل في بنائه عدة مواد كرخام والزجاج والزليج التي معظمها جلبها جيوفاني من إيطاليا وتونس ما عدا الحجارة والخشب من منطقة الأوراس والقبائل.

ب-الرسالة

وتصور هذه الجدارية مدينة إسلامبول بالدولة العثمانية في حدود بداية القرن 19م، فأثناء زيارة الحاج أحمد باي للحجاز ومصر والدولة العثمانية تأثر كثيراً بالعمارة الإسلامية، وكان شغوفاً بهذه المدن، حيث قام بكساء الجهة العلوية لجدران القصر، في لوحات موزعة بين أروقة حديقة البرتقال وحديقة النخيل، وأروقة الصحن في الحوض، وهذه الرسومات في مجملها مختلفة الألوان والأشكال منفذة بطريقة الفريسكو.

ومدينة إسلامبول معروفة أساساً بالعمارة العثمانية، ولكن المباني التاريخية تعكس الحضارات والأثار المعمارية للأقوام والإمبراطوريات التي مرت على المدينة، مثل البيزنطيين والروم والإغريق، بالمقابل فإن الجوامع والقصور والمباني الإسلامية الفاخرة تستحوذ على المنظر العام للمدينة[1].

وأنجزت هذه الصورة الجدارية في فترة أحمد باي في الفترة الممتدة بين 1830-1835م من طرف الحاج يوسف، وهو اقترح على الباي إعادة تجسيد رحلته على جدران القصر وساعده في إنجازها مجموعة من رسامين قسنطينة، حيث قاموا بإنجاز تركيبة من الرسومات الهندسية والنباتية، الزخارف الكتابية، الكائنات الحية المحورة الأدمية والحيوانية التي تعكس جانب من جوانب لفن العفوي الذي جسد معالم مدينة إسلامبول.

شكل الإطار: جاءت الجدارية في شكل مستطيل بمقياس (4×1.5م)

نوع الحامل: جدار

جـ-محاور الرسالة

صورت مدينة إسلامبول باستخدام تقنية الفريسكو، والفريسكو هو فن الزخرفة بالألوان المائية، أي إضافة الألوان المائية إلى الجص الرطب المكلس، وعندما جف الجص تصبح الألوان الجزء الثابت من الجدار.

[1] منذر نعمان بكر والعبيدي قاسم، إسطنبول، فيلادلفيا الثقافية، العدد الثامن، الأردن، 2011م، ص 92.

جـ-1-الرموز البصرية المتعلقة بالصورة

إن أول ما يمكن ملاحظته عند مشاهدتنا للصورة الجدارية لمدينة اسلام بول هو الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو ما يعرف بصورة الصورة وهي:

جـ-1-1-رمزية المفردات التشكيلية الإنشائية

جـ-1-1-1-جامع السلطان أحمد والجامع السليمانية

- واجهات.
- أسقف.
- أعمدة.
- الفتحات.
- القبة.
- المآذن.
- الأهلة.

جـ-1-1-2-الستارة

جـ-1-2-المفردات التشكيلية الطبيعية

- التشكيلات الطبيعية.
- المسطحات المائية.
- الطيور.

جـ-1-3- صورة الرجل العثماني

جـ-1-3-1-الصفات الجسمية

- لون البشرة.
- لون العينين.

- لون الشعر.
- القامة.

جـ-1-3-1-الصفات الحسية

الحركة (سير، ركض... إلخ).

الصفات الخارجية (الفرح، الحزن، الانزعاج...إلخ).

الصفات الداخلية: المكنونات الداخلية.

الرموز البصرية غير المتعلقة بالصورة

لم تشتمل جدارية الدولة العثمانية على رسائل ألسنية.

د-أنواع السنن

د-1-سنن الأشكال والخطوط

د-1-1-الخطوط

- خطوط مستقيمة.
- خطوط منكسرة.
- خطوط منحنية.

د-1-2-المستويات

د-1-3-الأجسام

- هياكل منتظمة.
- هياكل شبه منتظمة.
- هياكل الغير منتظمة التشكيل.

د-1-4-الحيزات

د-2-السنن اللونية: اشتملت الصورة الجدارية لمدينة الاسماعيلية على:

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.
- اللون الأصفر.
- اللون الأسود.

د-3-السنن التشكيلية

- المفردات العمرانية.
- المفردات الطبيعية.

د-4-الألوان والمساحات المهيمنة

- اللون الأحمر الآجوري.
- اللون الأبيض.
- اللون الأزرق.
- اللون الأخضر.

هـ-التنظيم الأيقوني

جاءت جدارية الدولة العثمانية في شكل مستطيل مع خطوط مستقيمة عمودية، وخطوط منحنية أفقية واعتمد الفنان على تمثيلات أيقونية متنوعة أثرت الدلالات الداخلية للصورة، حيث جاءت الجدارية في شكل مستطيل بخطوط رقيقة، واستخدم الفنان الخطوط المنحنية والعمودية وفي عمق الصورة نجد تمثيلات أيقونية لعمارة المسجد الأزرق ومسجد السليمانية، إذ نلاحظ مكعبات تتخللها مستطيلات أفقية وخطوط منحنية أفقية وعمودية وهي تشكيل أيقوني لواجهات المسجدين والفتحات التي تتخلل كلاهما

(أبواب ومداخل ونوافذ)، كما اشتمل عمق الصورة على خطوط منحنية أفقية تعلو خطوط مستقيمة عمودية، وهي تمثيل أيقوني للأقواس والعقود، وانطوت على مستويات تعلوها أشكال نصف دائرية ومخروطية كتمثيل أيقوني لقباب ومآذن الجامعين.

وانطوت الصورة على المساحة اللونية كبيرة هي الأحمر الآجوري يتخللها خطوط نصف دائرية باللون الأخضر القاتم كتمثيل أيقوني للأراضي الخضراء. كما اشتملت الصورة على خطوط مستقيمة عمودية لها نهايات متشعبة بخطوط منكسرة وهي تمثيل أيقوني للأشجار. وعند أطراف الصورة أشكال هندسية أخرى، مباني تعلوها قباب نصف دائرية وهي تمثيل أيقوني للأضرحة والزوايا.

وتنطوي أيضاً الصورة الجدارية على تمثيلات أيقونية للأشجار (خطوط عمودية ذات نهايات متشعبة ملونة بالأزرق) وطيور وصورة إنسان (رأس، يدين، قدمين، ملابس) ضخم بحجم المسجدين كتمثيل أيقوني للإنسان التركي.

و-مجموع المحاور

1) الستار.
2) الجوامع (الأزرق، السليمانية).
3) تشكيلات طبيعية.
4) تشكيلات الكائنات الحية.

ز-المعنى الأول الظاهر: صورة مدينة إسلامبول بداية القرن 19م.

3-1-10-2-المقاربة النسقية

أ- النسق من الأعلى

أنجزت هذه الصورة الجدارية بهدف تخليد الرحلة التي قام بها الحاج أحمد باي الى الباب العالي بالدولة العثمانية، واستخدم في رسمه لهذه الصورة تقنية الفريسكو وبالطبع لهذه التقنية أساس علمي وهو اتحاذ غاز ثاني أكسيد الكربون الذي في الجو بهيدروكسيد الكالسيوم الذي في ملاط الجير ليكون كربونات الكالسيوم الغير قابل للذوبان في الماء، حيث يقوم الفنان بوضع الألوان المائية على طلاء

الجدار الرطبة وهو خليط الرمل والكلس، فتتكون بعد جفاف هذه العملية الكيميائية، مادة قاسية كالإسمنت تعلوها قشرة شفافة ثم تتم بعدها عملية التكوين[1]، ولقد أعانه في انجازها مجموعة من الفنانين القسنطينيين الذين أنجزوا مجموعة من الزخارف النباتية والرسومات الهندسية التي عكست طابع الفن العفوي.

تنتمي جدارية مدينة اسلامبول إلى المدرسة الواقعية[2]، التي جعلت من المنطق الموضوعي الأكثر أهمية من الذات، حيث صور الحاج يوسف الحياة اليومية بصدق دون أن يغير شيء، كما أنه تجرد من الذاتية وعالج واقع المجتمع العثماني بموضوعية، حيث ترى المدرسة الواقعية أن ذاتية الفنان يجب ألا تطغى على عمله الفني، وهو ما لا تتفق معه المدرسة الرومانسية التي ترى خلاف ذلك. فالمدرسة الواقعية هي مدرسة الشعب أي عامة الناس بمستوياتهم جميعا[3].

ب-النسق من الأسفل

تروي هذه اللوحة قصة زيارة الحاج احمد باي لمدينة إسلامبول الدولة العثمانية للحصول على المباركة من الباب الكبير، وهذه الزيارة موثقة على الجدران الداخلية للقصر وتعد صورة إسلامبول أحد أهم الجداريات المصورة وذلك لبعدها السياسي والايديولوجي[4].

3-1-10-3-المقاربة الايكونولوجية

أ- المجال الاجتماعي والثقافي

عمد يوسف في لوحته هذه إلى إظهار عظمة مدينة إسلامبول، هذه المدينة الجميلة صاحبة التاريخ المليء بالبطولات والأمجاد والانتصارات، وهذا بالضبط ما تركز عليه الجدارية التي هي صورة بانورامية لمدينة إسلامبول، وقد شهدت الدولة العثمانية خلال عهد هذه الصورة انتصارات عظيمة فكانت دولة قوية ذات هيبة في كامل الحوض المتوسط وتملك أسطولاً بحرياً قوياً يحسب له الأعداء ألف حساب.

[1] ندى بنت سعود بن سعد الجريان، مرجع سابق، ص59.

[2] مفرج جمال، مرجع سابق.

[3] الشريف طارق، مرجع سابق، ص 222.

[4] علي قشي لطفي، مرجع سابق.

فمن خلال هذه الجدارية أراد الحاج يوسف أن يرسخ في الأذهان صورة إسلامبول الحضارة، التي كانت تزهو بعمارتها الرائعة، والتي نشأت في بورصة وأدرنه في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. حيث طورت من العمارة السلجوقية السابقةِ وتُأثّرتْ بالعمارة الفارسية، وإلى أكبر مدى تأثرت بالهندسة العمارة البيزنطية، بالإضافة إلى تقليد المماليك الإسلامية بعد غزو العثمانيين لها لـ: 500 سنة. فالأعمال البيزنطيةِ المعمارية مثلاً ككنيسة آية صوفيا أُخذت كنماذج للعديد من المساجد العُثمانية. وعموماً وُصِفت الهندسة المعمارية العُثمانية كتجانس التقاليد المعمارية للبحر الأبيض المتوسط والشرق الأوسط. ولقد أتقن العثمانيون تقنيةَ فراغاتِ البناء الواسعةِ الداخليةِ التي انحصرت بالقبب الهائلةِ، والتي تحدث انسجاما مثاليا بين الفراغات الداخلية والخارجية بالإضافة إلى الضوء والظلِّ[1].

ب- المجال الإبداع الشكلي والتقني

ب-1-سنن الخطوط والاشكال

ب-1-1-الخطوط: اعتمد الحاج يوسف في جدارية على خطوط متنوعة لتقسيم الفراغات وتحديد الأشكال وابراز المساحات وذلك لإيجاد فواصل ممتعة، ومن أبرزها الخطوط التي اشملت عليها الجدارية:

- **الخط المستقيم:** مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب). وتوحي بالقوة والصلابة والثبات.
- **الخط المنكسر:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار). وتدل على البعد الجمالي والفني.
- **الخط المائل:** مثلت الخطوط المائلة أيقونياً (الأسقف، الساريات، الأشجار، الاشرعة، المجاديف). وترمز الى المرونة والليونة[2].

[1] **العمارة العثمانية**،http://www.marefa.org/العمارة_العثمانية، يوم 23 مارس 2017، على الساعة 11:26.

[2] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص-ص 13-14.

ب-1-2-الأشكال

اشتملت جدارية المدينة على أشكال هندسية محددة، أشكالاً إلهية أولية، عالمية، متفق عليها، وهي معيار وأساس لأشكال أخرى مستحدث ومن إبراز هذه الأشكال:

- **الدائرة:** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، الأهلة، فتحات، الزخارف الهندسية). ويفسر البعض الشكل الدائري بأنه يرمز على الكون والبعض يفسرها على أنها ترمز إلى القوة الإلهية.
- **المربع:** مثل المربع أيقونياً (المساجد والجوامع). ويتشكل المربع من تماثلات رباعية عند نقطة مركزية بتقاطع خطوط أفقية وعمودية ويشكل المربع المسطح الأول بنسبة للمسلم، لأنه يحقق علاقات متوازنة وصحيحة ومتكاملة بالنسبة للمركز، وهو الشكل المثالي للتوازن والاستقرار من خلال العلاقة ما بين الخطوط العمودية والأفقية، وقد استخدم في العمارة العثمانية كأساس لمضلعات أكثر تعقيداً، فالمربع كما يرى البعض، يعبر عن القوى الأربع في الطبيعة، فالضلع الأعلى يمثل الهواء، والأدنى يمثل التراب، والضلع الأيمن يمثل الماء، والأيسر يمثل النار، والتحام مربعين يشكل نجمة، يكون الأول لدلالة على العناصر الأربعة في حين يدل الثاني على الجهات الأربع (الشمال، الجنوب، الشرق، الغرب)[1].
- **المثلث:** مثل المثلث أيقونياً (الأسقف الهرمية الشكل، أشرعة السفن، المداخل، الأعلام)، ويمثل المثلث الديناميكية والحركية باتجاه أحد الرؤوس.
- **المستطيل:** يرمز الى التوازن والشعور بالمركزية يستنبط رمزيته من رمزية المربع[2].

اعتمد الحاج يوسف في جداريته على قانون التناغم والتكرار، فقد جددت هذه الصورة لحقائق طبيعية، حيث قام الفنان بإيجاز واختصار وذلك لأنه لم يتمكن من تمثيل كل التشكيلات كما هي بأدق تفاصيلها، كما خلق نوع من الترابط بين مكونات اللوحة من خلال جعل بعض هذه المكونات مجرد صدى وتكرار أقل أهمية لمكونات أخرى أكد عليها.

---

[1] هنادي سمير نامق كنعان، **الحليات المعمارية في القصور العثمانية في البلدة القديمة بنابلس**، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2010، ص-ص 178-179.

[2] علي تويني، مرجع سابق، ص 11.

ب-1-3-الأجسام والكتل: انطوت جدارية مدينة إسلامبول على أجسام متنوعة، حيث أعطى الشكل الرباعي والمثلث والمستطيل إيحاء بالسكون التام إلى الإيحاء بالحركة تبعا للتكوينات التابعة، في حين دلت الأشكال الدائرية في أغلب أوضاعها على حركة الدحرجة.

ب-1-4-الحيزات والفراغات: اشتملت جدارية مدينة إسلامبول على وسط منسجم وغير مدد تقع فيه الكتل والأجسام، فالسمات القاعدية للحيز كونت انسجام وحساسية مكوناتها وأشيائها وثنائية أبعادها.

ب-1-5-المستويات: تضمنت جدارية مدينة إسلامبول مستويات حددت الفضاءات المعمارية وحددت حدودها الفزيائية وفصلتها عن الفضاء الخارجي وعما يحيط بها من فضاءات أخرى كالأسقف والجدران.

ب-2-سنن الألوان

يعد اللون من أهم الخصائص التي تلعب دوراً هاماً في الإدراك البصري لما يصاحبها من مؤثرات مختلفة، فالألوان الدافئة للأسطح تساعد على تنشيط وتقوية الفضاء الحضري أو الواجهات المعمارية في المشهد الحضري، حتى لوكان ثانوياً، كما أن لها القدرة على حركة أكثر من الألوان الباردة. وإن استخدم الألوان المثيرة للنظر، يمكن أن يشد الانتباه ويؤكد اتجاهات معينة داخل الفضاء أو المشهد الحضري[1].

ب-2-1-الصبغة اللونية

وهي الدلالة الصريحة للألوان والمساحات اللونية المشكلة للصورة الجدارية:

- **اللون الأبيض:** مثل أيقونياً (واجهة المباني، الستار) ويشير الى الطهر والصفاء والنقاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار.
- **اللون الأحمر:** مثل أيقونياً (الأرض، الستار، الزخارف)، ويرمز الى الحركة والدمار والنيران
- **اللون الأسود:** مثل أيقونياً (الفتحات)، ويرمز إلى الحزن، ويحمل إحساساً بالوحشة.

[1] نياز حسين حسن، مرجع سابق، ص 8.

- **اللون الأزرق:** مثل أيقونياً (الستار، الزخارف)، ويوحي اللون الازرق بالحزن البعد والسعة والشوق[1].
- **اللون الأصفر:** مثل أيقونياً (الأهلة)، ويوحي اللون الأصفر بالبهجة والسرور والسلامة من العيوب[2].
- **اللون الأخضر:** مثل أيقونياً (الأشجار والنباتات)، ويدل على الهدوء والحياة والاستقرار والازدهار والتطور والنقاء والأمل والقوة وطول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه الغصون الصغيرة الخضراء[3].

ب-2-2-القيمة اللونية

وتكمن هذه المرحلة من معرفة درجة عمق الالوان وانفتاحها، بمعنى اخر تساعد في رصد الالوان القاتمة والفاتحة من خلال المعادلة التالية:

- اللون الأحمر + الاسود = الظل اللوني الاحمر
- اللون الأزرق + الابيض = ازرق فاتح
- اللون الأخضر + الاسود = الظل اللوني للأخضر
- اللون الابيض + الاسود = اللون الرمادي

الظل اللوني للأحمر + الظل اللوني للأخضر + الازرق الفاتح + الرمادي = درجة لونية.

ب-2-3-شدة الكثافة

نسعى من خلال هذه المرحلة لمعرفة مدى صفاء الالوان المشكلة لجدارية مدينة إسلامبول فاللون الأحمر والأخضر ممزوجان بلون حيادي (الاسود)، ناهيك عن اللون الازرق ايضا الذي مزج بالأبيض

[1] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص، ص 50، 52.

[2] سليمان بن علي ين عامر الشعيلي، **الألوان ودلالاتها في القرآن**، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد 4، العدد 3، الشارقة، أكتوبر 2007م، ص-ص 68- 70.

[3] كلود عبيد، مرجع سابق، ص، ص 93، 115.

وبالتالي فالألوان لا تتمتع بالصفاء، ذلك ان اللون يكون اشد كثافة وصفاء عند خلوه من الالوان الحيادية كالأبيض والاسود.

ب-2-4-التشبع اللوني

نريد الكشف عن نسبة امتلاء الأوان الجدارية بالضوء، فالألوان في مجملها خلت من الضوء، ذلك لان الالوان كانت منسجمة ولم يكن هناك اختلاف في الالوان من نفس العائلة، وبهذا كانت الالوان نتيجة لإضاءتها غامقة.

ب-3-السنن التشكيلية

إن التكوين الجيد وتوازن العلامات لا يشتت العين، وتكامل معاني الصورة يمكن من الوصول الى المعنى النهائي والمقصود تحقيقه من وراء هذه الرسالة، ولكي نتعرف على أهمية التكوين إن كان جيداً أم لا في الصورة[1]، حيث سنحاول دراسة مختلف السنن التشكيلية التي جاءت على الشكل التالي:

ب-3-1-المفردات التشكيلية الإنشائية

إن استخدام العمارة كوصلة تواصلية معبرة تعتمد على أبعاد متعددة من جوانب الحياة، فالأمر محكوم بموقع هذه العمارة ضمن البعد الثقافي، فكل الأشياء تستعمل كأدوات تميزية كتشكيلات المعمارية والزخارف والألوان...تأخذ مدلولها التمييزي من العمق الثقافي المنتشرة فيه. فقد تجد لتشكيل عمراني واحدة مدلولين مختلفين ضمن بعدين ثقافيين، كما أن استعمال العمارة لكشف عن هوية وشخصية المجتمع، لأن هوية وشخصية الأشخاص وانتمائهم يظهر من خلال العمارة؛ كيفية توزيعهم للمفردات العمرانية، طريقة بناء المداخل القباب المآذن...كلها ترتبط بمرجعياتهم[2].

[1] قدور عبد الله الثاني، مرجع سابق، ص223.

[2] شاطو جميلة، مرجع سابق، ص134.

ب-3-1-1-جامع السلطان أحمد

هو جامع السلطان أحمد أو الجامع الأزرق يقع في مدينة إسلامبول في الدولة العثمانية، في ميدان السلطان أحمد،

وهو جامع مذهل في عمارته وزخارفه، يعد أحد أهم وأضخم المساجد في الدولة العثمانية والعالم الإسلامي ويقع مقابل مسجد آيا صوفيا[1].

يعتبر هذا الجامع تحفة أثرية بكل معنى الكلمة للمعماري محمد آغا الصدفي، فحرمه واسع جداً وداخله مزين بأبهى قطع البورسلان الصيني، التي يميل لونها إلى الأزرق أو السماوي ولهذا سمي بالجامع الأزرق، تشمل الزينة الداخلية أيضاً والمشغولات اليدوية الحجرية المطعمة بالصدف والمشغولات اليدوية الحجرية وكذلك أعمال الخط العربي اليدوي[2].والجامع آيةً من آيات فن العمارة الإسلامية، حيث يمثل طرازًا فريدًا بين المساجد وفي عمارته وأنواره بالليل، ويعد أحد أهم وأضخم المساجد في الدولة العثمانية والعالم الإسلامي، بعد تحويل كاتدرائية آيا صوفيا إلى متحف عام 1934، بات مسجد السلطان أحمد هو الجامع الرئيسي في إسلامبول وأحد أكبر صروحها الدينية، وهو أحد الأمثلة المذهلة على روعة العمارة العثمانية، وانتهى العمل في بنائه قبل عام واحد من وفاة السلطان أحمد. بُني المسجد بين عامي 1018-1020هـ/ 1609-1616م حسب أحد النصوص التأسيسية على أحد أبوابه، ومهندسه محمد أغا أشهر المعماريين الأتراك تلميذ المعماري الشهير سنان باشا وظهرت براعته بعد سنان باشا وداود أغا، وله سور مرتفع يحيط به من ثلاث جهات، وفي السور خمسة أبواب، ثلاثة منها تؤدي إلى صحن المسجد واثنان إلى قاعة الصلاة. أمر السلطان أحمد الأول ببناء مسجداً يضم مجمعا كبيرا للخدمات المدنية والعلمية والاجتماعية في عاصمته، يُجمع فيه أقصى ما يمكن من الفخامة الخارجية والداخلية، بحيث ينافس آيا صوفيا ويزيد عليها، فاشترى قطعة أرض كبيرة بمبلغ ضخم من صاحبها، بعد أن أعجبه فيها قربها من قصر الخلافة «طوب قابي» وإشرافها الرائع على البحر، وكلف أشهر مهندس عصره المهندس محمد آغا، الذي تلقى تدريبه على يد أكبر بناء في التاريخ الإسلامي العثماني سنان باشا،

[1]Abdurahman Mohamed, **Urban space and the urban value of Jamea Mosque in Islamic City**, The Islamic University Journal, International Islamic University, Vol,1, N 1, Islamabad, Pakistan, 2011. P243.

[2]منذر نعمان بكر والعبيدي القاسم، مرجع سابق، ص 94.

وأمره أن يضع بين يديه تصوراته الفنية الممكنة لهذا العمل الفريد المتميز. وكان المهندس محمد آغا قبل ذلك قد بدأ هواياته بتعلم الموسيقى فأتقنها، وأتقن معها فن التطعيم بالصدف، وبلغ فيه درجة عالية من المهارة، مما كان له أثر واضح في رقة أعماله وجمالها وتناسقها[1] .

- **عمارة وتخطيط الجامع الأزرق**

أطلق عليه الجامع الازرق وقد يعود ذلك إلى زخارف الخزف الأزرق المستقدم من مدينة إيزنيك، الذي يطبع جدرانه وأيضا زخارف الخطوط الزرقاء التي تنقش قبابه. وفي يوم الجمعة من عام 1617م، تم الانتهاء من بناء الجامع بعد أن وضع السلطان أحمد آخر حجرة في قبته. والجامع يطل على مضيق البوسفور الذي يفصل القارة الأوروبية عن القارة الآسيوية، وهو ما يمنحه بعدا جماليا إضافيا. وهو يوجد داخل مجمع بناء كبير، يشمل السوق المغطى والحمام التركي والمستشفى والمدارس وتربة (ضريح) السلطان أحمد. والفضاء الداخلي للجامع عبارة عن مكان واحد فسيح. وتقوم القبة الرئيسية والقباب الفرعية الجانبية على أربعة أعمدة ضخمة، ويبلغ قطر القبة الرئيسية 23.5 متر، بينما ينير القسم الداخلي من الجامع 260 نافذة. أما ارتفاع قبته فهو 43 مترا. وقد أنشئت المنارات وفق الأسلوب التركي التقليدي، ويتم الصعود إلى الشرفات بواسطة مدرجات حلزونية الشكل. ويمثل هذا الجامع الطراز الثالث لتشييد المساجد، وبني المسجد الأزرق من عدة مستويات إذ تقع في أعلى المستوى الأولى القبة ويبلغ ارتفاعها 33 مترا وقطرها 43 مترا، أما داخل المسجد الازرق فإنه مبني على 20.000 عامود من السيراميك صنعت باليد، أما الطبقة العليا فإنها مرسومة بأكثر من 200 لون، والزجاج صمم بشكل يضفي ضوءاً طبيعيا على المسجد. وتم الاستعانة اليوم بالشمعدانات. وبمجرد الدخول إلى المسجد الازرق نلاحظ أن التصميم الداخلي يتضمن آيات من القرآن الكريم، والمسجد الأزرق صمم بطريقة تسمح للجميع بأن يرى الإمام حتى في الأيام التي يكون فيها الجامع مزدحما بالمصلين. تم يأتي تغليف القباب والمنارات بالرصاص، أما شكل الهلال الموجود في أعلى المنارات والقبة فقد غلف بالنحاس بلون ذهبي[2].

[1] **مسجد السلطان أحمد**، http://vb.arabsgate.com/showthread.php?t=555780، يوم20 مارس 2017، على الساعة 41:.21:27.

[2] **المرجع السابق**.

وهذا الجامع يقبل على زيارته كل عام الآلاف من الزوار المحليين والأجانب. وفي المناسبات الدينية، خاصة يوم الجمعة وفي شهر رمضان يضيق بمرتاديه على اتساعه فتُفرش السجادات في ساحات الجامع الداخلية والخارجية. وإذا كانت إسلامبول تفخر قبل الفتح الإسلامي لها على يد السلطان محمد الفاتح بأعظم كنيسة بنتها الأيدي البشرية على الأرض، وهي كنيسة آيا صوفيا (بنيت في قمة روعتها عام 537، في عهد الامبراطور جستنيان، بعد أن جمع لها ورثة الإمبراطورية الرومانية كافة، من معماريين وآثار وأموال). فإن الخلفاء العثمانيين والأمة الإسلامية نجحوا في تحدي الإمبراطورية الرومانية، وجوستيان بالذات، فأقاموا على أرض إسلامبول روائع أكبر وأعظم وأبقى من آيا صوفيا، مثل مسجد السلطان أحمد، ومسجد السليمانية، ومسجد الفاتح وغيرها من آثار مدهشة باهرة فاقت آيا صوفيا سعة ورقة ودقة وزخرفة وفنا[1].

ب-3-1-2-جامع السليمانية

مسجد السليمانية هو من أهم الآثار المعمارية العثمانية وقصّته تجذب المستمعين بقدر عظمته، وهو أكبر مساجد إسلامبول. وعلى الرغم من حدوث الزلازل لأكثر من مئة مرة في إسلامبول لم تحدث أي صدوع في جدار هذا المسجد، وله قصص متعددة.

بُنِي المسجد من قبل المعمار سنان في عهد السلطان سليمان القانوني لإظهار عظم وقوة سلطنته. وتم الانتهاء من المسجد والكليّة التابعة له في غضون 7 سنوات .عمل المهندس المعماري بدقة في هذا المسجد، وفي أثناء بنائه له قام بقياس صوت الإمام ووصوله لجميع من في المسجد من خلال الاستماع لصوت الأرجيلة المليئة بالماء[2].

بني المسجد بأمر من السلطان سليمان الأول **(سليمان القانوني)**، وتم بنائه بواسطة المعماري العثماني الكبير معمار سنان. وقد بوشر بالعمل به ابتداء من سنة 1550، واستمر حتى عام 1557، أي أن بناءه استغرق سبع سنين أنجز بعدها المعمار سنان وهو أشهر معمار في تاريخ العثمانيين بل يكاد يكون أشهر معمار في تاريخ المساجد الإسلامية. وكان سنان قبل بدء العمل قد أعد الخرائط

[1] **المرجع السابق.**

[2] **مسجد السليمانية**، http://www.turkpress.co/node/4651 ، يوم 26 مارس 2017، على ال ساعة22:41.

والتصاميم والأفكار والنماذج، ووضعها بين يدي السلطان نفسه فأعجب بها وأعطى موافقته عليها، وفتح باب خزانته لتنفيذها بلا حساب، مما كان له أعظم الأثر في إطلاق العنان لخيال وخبرة المهندس المعماري الفنان سنان لإنجاز مسجد طالما افتخر به وقال عنه: إن هذا المسجد هو أعظم إنجازاتي. وقد اختيرت أفضل البقاع من حيث الجمال والبروز لتكون مقراً لمسجد السليمانية. فقد بني المسجد على تلة مرتفعة تطل على مضيق البوسفور والقرن الذهبي، وبجوار مبنى قديم بنيت مكانه اليوم جامعة إسلامبول في منطقة بايزيد. وقبل أن يبدأ سنان بعملية البناء تم استدعاء مشاهير الحرفيين والمهندسين المعماريين والعمال الفنيين من أطراف الدولة العثمانية للمشاركة في هذا الصرح الكبير، حتى بلغ عددهم عدة آلاف، مما تطلب انشاء مقر خاص لهم للسكن والتخطيط والآلات، فكان هذا المقر الخاص بالقائمين على العمل يضم قاعات متعددة الأهداف، وغرفاً للطعام، وأخرى لمبيت الغرباء منهم القادمين من خارج إسلامبول، وكان بجوار تلك الغرف الحمامات وسائر الخدمات الأخرى. ويقال بأن الأساسات قد استنفذت وقتاً طويلاً، بل أخرت العمل قليلاً، وذلك لعمل الترتيبات لمقاومة المطر والثلج والمؤثرات الطبيعية القاسية التي تشتهر بها إسلامبول ولهذا الغرض فقد استخدم بياض البيض في خلطات الملاط بدلاً من الماء، الأمر الذي أدى إلى استهلاك كميات كبيرة منه كانت تحضر بصناديق خاصة من بلاد الأناضول بأعداد لا حصر لها. وتمّ عمل كل النقش والزينة على جدار مسجد السليمانية من تقطير الحبر الذي تمّ الحصول عليه من المصابيح. وهناك سر آخر: وهو أنكم إذا قُمتم بالنّظر من كل النواحي في مسجد السليمانية ستجدون لفظ الجلالة "الله" في كل مكان[1].

- **تخطيط مسجد السليمانية**

بيت الصلاة: وهو مستطيل قريب إلى المربع، حيث طوله 69 م وعرضه 63 م، ويتسع لنحو خمسة آلاف مصل. وبدلاً من الزخارف والنقوش المبالغ فيها في كثير من المساجد العثمانية فيتسم بالنضج والبساطة. وتم استخدام البلاط التركي المصقول، والتصاميم ذات الصقل المظلل المؤلفة من سبعة ألوان بما في ذلك اللون الأحمر الارجواني مع خطوط بيضاء وسوداء، واللون الأزرق الفائق، والتي تكسو الجدران الداخلية لبيت الصلاة بزخارفها التي جاءت على شكل زهور التوليب والقرنفل والجوري والبنفسج والاقحوان وأوراق العنب وأشجار التفاح والسرو.

[1] **مسجد السليمانية**، المرجع السابق.

القبة الرئيسية: والقبة الرئيسية للمسجد القائمة فوق وسط بيت الصلاة قبة ضخمة محمولة على أربعة أعمدة بشكل أقدام الفيل متمركزة قرب الجدران، طول كل قطر فيها 7.5م، ووزن الواحد منها 60 طنا. ويبلغ ارتفاع القبة 53 متراً، وقطرها 27.25م.

ويحف بها في محيطها الأسطواني 32 نافذة بأقواس مستديرة. وهي تنضم إلى أكثر من مئة نافذة أخرى موزعة على جدران ونواحيه لتؤمن للمسجد اضاءة جيدة وانعكاسات للألوان من خلال زجاج النوافذ الملون لا مثيل له.

وقد صنعت النوافذ من قبل كبير حرفيي المهنة واسمه سرحوس ابراهيم. وأغطية هذه النوافذ مع الأبواب مصنوعة من خشب الجوز وخشب الابنوس، وهي رائعة جداً.

ولا تخطئ العين جمال النقوش الموجودة على القبة من داخلها، وهذه النقوش من أعظم آثار الخطاط التركي أحمد شمس الدين الذي فقد بصره آخر أيامه، فقام غلامه حسن شلبي بتكملتها. كما لا تخطئ العين الأساليب الفنية التي استخدمت في الديكورات الداخلية للمسجد مثل الحفر على الخشب والتطعيم العاجي وعرق اللؤلؤ وغيرها من الأعمال البديعة. وليست القبة الكبيرة في بيت الصلاة وحيدة فيه، بل حولها ست قباب من جانبها حجمها متوسط، وهناك فوق الاركان الأربعة أربعة قباب أخرى ذات حجم صغير، ولعل هذه القباب العشر المحيطة بالقبة الكبرى، وما فيها من دقة فنية وأبعاد محسوبة بعناية، هي التي ساعدت على النظام الصوتي الفريد في هذا الجامع[1].

المحراب والمنبر والمقصورة

أما المحراب والمنبر فمصنوعان من المرمر المحفور. ومنبر الواعظ. وهو غير منبر الخطيب. من الخشب المحفور وفي زوايا المحراب تشاهد نقوشاً محفورة لأوراق ذهبية. وفي بيت الصلاة في مسجد السليمانية بنى السلطان سليمان مقصورة له قائمة على أعمدة من رخام، وفيها أعمال نقش جميلة جداً على قضبان المرمر المحيطة بها، وللمؤذن فيها مقعد مرمر أيضاً. وكما كان النظام الصوتي متقناً فنياً، فإن نظام التهوية ليس بأقل اتقاناً. بل هو مهيئاً من خلال منافذ خاصة بعضها يفتح للداخل وبعضها يفتح للخارج لتنقية الهواء بسرعة وسهولة. وقد عمد المهندس الشهير سنان إلى عمل فتحات صغيرة

[1] **المرجع السابق.**

تحت القبة في اتجاهات متنوعة ليضمن تياراً صاعداً يجذب وراءه الدخان المتصاعد من لمبات الزيت المستخدمة بكثرة لإضاءة المسجد الكبير. وبذلك تجاوز مشكلة عانت منها المساجد كثيراً، وهي تكاثف سواد الدخان وتغطيته لرسومات القباب فيها، خاصة إذا علمنا أن المسافر التركي الشهير ايفليا شلبي كتب ذات مرة: أنه استلزم استخدام ما يقارب من عشرين ألف لمبة في الثريات المختلفة الموزعة في أرجاء المسجد. وقد كان السَخَم المتجمع على أطراف فتحات التهوية يجمع ويعطي لصانعي الحبر لاستخدامه في صنعتهم[1] .

صحن المسجد وبواباته ونافورته: وخلف بيت الصلاة في مسجد السليمانية يقع صحن المسجد أو الساحة الداخلية، وهي مستطيلة الشكل. وأرضية تلك الساحة مغطاة بألواح كبيرة من المرمر، ولها بوابتان على جانبيها، وبوابة في الوسط، وهذه البوابة الوسطى لها شكل باب أثري ذي تاج، وتعد عملاً معمارياً فريداً ومهما وهي مثال رائع للفن السلجوقي وقد نقش بالذهب وبشكل بارز فوقها شهادة (لا إله إلا الله محمد رسول الله). ويحيط بهذه الساحة أو بصحن المسجد ممر أو رواق من جهاتها الثلاث تعلوه (28) قبة ترتكز على (24) عمودا وترتبط بأقواس صغيرة، ومن تلك الأعمدة اثنان من الرخام حول البوابة الوسطى، وعشرة من المرمر الأبيض، واثنا عشر من الجرانيت. وهذه الأعمدة تزينها رواسب كلسية ورؤوس من المرمر منحوتة في أعلاها من حجر واحد. وجدران تلك الساحة المحيطة بالممر فيها صفان من النوافذ. وفي وسط الساحة هذه توجد نافورة الوضوء شكلها مستطيل، وهي تستحق الاهتمام، فقد نحتت نقوشها بشكل بديع وزينت بقضبان برونزية جميلة[2] .

المآذن الأربعة: وعلى أطراف الساحة الداخلية هذه ترتفع في وسط السماء أربع مآذن، اثنتان منها . وهما اللتان تليان بيت الصلاة . أعلى ارتفاعاً من (74م)، ولكل مئذنة من هاتين المئذنتين ثلاث شرفات أما المئذنتان الأخريان فلكل واحدة منهما شرفتان فقط.

[1] **المرجع السابق.**

[2] **المرجع السابق.**

وقد قيل: إن المهندس سنان أراد أن يشير بالمآذن الأربع الى أن السلطان سليمان هو رابع سلطان عثماني بعد فتح القسطنطينية كما أشار بالشرفات العشر الموجودة على المآذن الأربع إلى أن السلطان سليمان هو العاشر من سلاطين بني عثمان[1].

الساحة الخارجية والمرافق

ومن خلف الساحة الداخلية تقع الساحة الخارجية الكبرى التي لها أحد عشر باباً، وهي كالسور المحيط بالبلدة. ويتضمن جامع السليمانية ثاني أكبر مجمع عمراني بعد مجمع الفاتح. ويتألف هذا المجمع من أربع مدارس: مدرسة طبية، ومدرسة للقائم مقامين، ومدرسة دينية للعلوم الشرعية، ومدرسة ابتدائية. هذا اضافة إلى مستشفى ودار للضيافة ومطعم للفقراء وحمام تركي وسوق حول المسجد[2].

ب-3-2-المفردات الإنشائية لجامع السلطان أحمد وجامع السليمانية

الفتحات: تلعب الفتحات دوراً هاماً في ربط الفضاء الداخلي مع الفضاءات المتاخمة والتي اقتطع منها أصلاً ولا يمكن الاستغناء عن الفتحات في الجدران كفتحات الأبواب المستعملة داخل الأبنية لانتقال من الداخل إلى الخارج، وتستعمل لإضاءة الفتحات الداخلية وتهويتها في الأبنية ذات الاستخدامات والفعاليات العامة والخاصة عموماً، ومن بين الفتحات التي اشتملت عليها واجهات المباني نذكر:

- **الأبواب:** هي نافذة للانتقال الفزيائي من الفضاء الداخلي للمبنى الى الفضاء الخارجي وترمز الى وحدانية الخالق.
- **النوافذ:** تربط فزيائياً وبصرياً فضاءاً داخلياً باخر[3]، وترمز إلى فكرة التوحيد.
- **الأقواس:** اشتملت جدارية المدينة إسلامبول على أقواس مدببة توحي بالصعود الى السماء واخرى دائرية توحي بالموت والسكون.

[1] **المرجع السابق.**

[2] **مسجد السليمانية**، المرجع السابق.

[3] بورواق أمال، مرجع سابق، ص، 161.

الأعمدة: اشتملت مدينة اسلام بول على مجموعة من الاعمدة الاثرية من الحقبة الرومانية والمصرية حيث يعتمد عليها في دعم الاسقف والجداران، حيث ان شكل هذه الاعمدة مستديرة في اسفلها قاعدة وفي أعلاها تاج وترمز إلى السند والدعامة القوية[1].

ب-3-3-التشكيل المعماري

يميز التشكيل المعماري لمدينة الاسكندرية بأجسام كبيرة في حسم الجدارية تتمثل في قصر السلطان أحمد والمسجد الأزرق، وكتل كبيرة مترامية الأطراف ومن أبرز التشكيلات العمرانية نذكر:

عقبات: هي أحد نماذج التكوينات المرتبطة بالعمارة بعثمانية ظهرت بعد دخول الاسلام، واستخدمت في تغطية المنشآت الدينية.

الأهلة: تعد من التشكيلات الانشائية المتعارف عليها في الحضارة الاسلامية ولها رمزيات ومعاني متعددة تتراوح بين النور والسراج والاشهر القمرية... الخ.

المآذن: هي الأماكن المخصصة لرفع الأذان وتعتبر اداة للنداء الى الصلاة، وهو مكان يرتفع منه النور ويسميها الاتراك ايضا بالمنارة لأنها تضاء بسرح من النور وترمز إلى التوحيد[2].

السقف: تعد السقوف الفضاءات الداخلية والخارجية للعمارة العثمانية وتحدد بعدها العمودي وتوفر الحماية الفزيائية بالنسبة لمستخدمي الفضاء، وبصورة عامة تعطي الاحساس بالحرية والانفتاح والتهوية[3].

الصفات الحسية للوحدات العمرانية

العناصر والمفردات العمرانية تؤدي إلى جانب وظيفتها في البناء الشكلي لمدينة إسلامبول دوراً جمالياً، فهذه العناصر ترتبط بوضعها على فضاء المدينة وعلاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر حققت مختلف القيم الفنية. ونعنى هنا الإيقاع والاتزان والوحدة، التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين

[1] كمال محمود كمال الجبلاوي، مرجع سابق، ص، ص 75، 79.

[2] المرجع السابق، ص، ص 96، 101.

[3] بورواق مريم، مرجع سابق، ص 158.

المفردات التشكيلية على سطح التصميم. وهي تظهر متضافرة ومتحدة في كل ممارسات الفن. وهي الهدف الجمالي الرئيس الذي حاول الحاج يوسف تحقيقه بصورة تعكس الغرض الجمالي والوظيفي من الصورة الذي صممها.

الإيقاع: حيث وظف الحاج يوسف الحركة عن طريق حفظ المساحات البينية الكائنة بين الوحدات البصرية، وقام بترديد بعض التشكيلات على واجهة المساجد، وهذا الترديد لم يتم على وتيرة واحدة، لذا أصبغه الحاج يوسف خاصية التنوع.

الاتزان: أعطى هذا المبدأ إحساسا بالاستقرار، وأنه حالة تعادلت فيها القوى المتضادة، وهو إحساس غريزي ينشأ في نفس الإنسان، يكون معادلاً كخط رأسي على خط أفقي، والتوازن من الخصائص الرئيسية التي تلعب دوراً هاما في جمالية الصورة، حيث حقق الإحساس بالراحة النفسية عند النظر إليه.

الوحدة: الوحدة والتآلف أسلوب فني، يعبر عن فكرة نشطة عند الفنان، وتعد الوحدة من أهم العوامل لإنجاح العمل الفني. ارتبطت أجزاء الصورة الجدارية فيما بينها لتكون كلاً واحداً، وصورة مدينة إسلامبول لا تكتسب جمالها إلا من خلال الوحدة التي ربطت أجزائها بعضها ببعض ربطا عضويا وجعلت منها كلاً متماسكاً[1].

الصفات الخارجية

الألوان الخارجية: اعتمد الحاج يوسف في تلوينه لواجهات المسجدين على اللون الأبيض الرمادي.

الاكساء الخارجي: تنوعت الوحدات الزخرفية في واجهات المسجدين وأخذت أشكال مختلفة نتيجة أفكار ومعتقدات معينة، واقد اهتم المعماري المسلم بدراسة الزخارف الهندسية مع الخطوط والتكوينات الشكلية، واعتنى عناية تامة بالألوان وخاصة الأحمر الآجوري والأزرق، وجاءت معظم الزخارف مشتقة

[1] سعدية محسن عايد الفضلي، مرجع سابق، ص-ص 103- 107.

من روح الإسلام وتعاليمه. إلا أن الحاج يوسف في هذه الجدارية ضرب هذه التعاليم عرض الحائط وصور إنسان وطيور[1].

ب-3-4-رمزية تشكيلات الدواب

ب-3-4-1-صورة الطيور: اشتملت جدارية مدينة إسلامبول بالدولة العثمانية على تشكيلات لطيور لم يعرف نوعها، "والطائر هو رمز لتخلص الروح من عبودية الأرض..." يقول عالم الأساطير الكبير جوزيف كامبل، وبالتالي فهذا النزوع إلى الحرية ليس أكثر من الابتعاد عن العالم الأرضي المليء بالمتاعب[2].

ب-3-4-2-سيمافور الرجل العثماني

تمثل الصورة التي بين أيدينا تجسيداً لما يعتقد أنه السلطان العثماني الذي حكم في الفترة التي واكبت رحلة الحاج احمد باي إلى البقاع المقدسة، وهو **السلطان العثماني محمود الثاني بن السلطان عبد الحميد خان**؛ ولد السلطان محمود الثاني في عام 1785 في قصر "توب كابي" بإسطنبول. وأطلق عليه لقب "عدلي" الذي استخدمه طوال حياته. وعندما توفي والده السلطان عبد الحميد الأول كان عمره أربع سنوات. وقد اهتم به السلطان سليم الثالث كثيرًا بعد توليه العرش العثماني وعامله كابنه الحقيقي. وكان السلطان محمود يحب وطنه كثيرا ولذلك كان يستغل كل فرصة للقيام بأعمال هامة، ومن بعضها أنه بنى الكثير من المدارس الجديدة. وفي عهده شيدت البنايات الحديثة، كما جددت مساجد إسطنبول كلها بناء على أوامره. كما بنى جسر "أون قاباني" والذي تغير اسمه إلى "جسر أتاتورك" اليوم على خليج القرن الذهبي إلى الشمال من جسر غلطة. وأنشئت في عصره المدرسة الشرعية الإسلامية في مكة المكرمة، وجدد بناء المسجد الأقصى. وأصدر نقودا جديدة، ونظم البريد ووضع أسس الحجر الصحي وأمر ببناء مئات السفن[3]. كما اشتهر بشدته وحسن تسيره لشؤون الدولة التي عانت كثيراً من اضطراب أوضاعها السياسية والأمنية، حيث طفق يعلم وجقات الأليكشارية نظام الجندية الجديد حتى برعوا فيه، وعلمهم الفنون الحربية الحديثة وسيطر عليهم بعدما أحدثوا في الأرض الفساد بسبب عدم إطاعتهم

---

[1] بوسنان حسن، مرجع سابق.

[2] نبيل سلامة، **الطائر وتجلياته**، http://www.maaber.org/issue_january15/mythology1.htm، يوم 15 أفريل 2017، على الساعة 14:30.

[3] ترك برس، السلطان محمود الثاني، http://www.turkpress.co/node/18442 ، يوم 5 نوفمبر 2016، على الساعة 13:09.

للأوامر الدولة، ووضعهم تحت أحكامه القانونية، وتمكن من استرجاع الاستقرار السياسي والاجتماعي والأمني للخلافة العثمانية[1].

- **الصفات الجسمية**

إن استدعاء الفنان لشخصية الرجل العثماني وتوظيفها في الصورة ذو أهمية كبيرة بالنسبة لهذا الفن، حيث حرص الفنان على انتقاء الصفات التشريحية بعناية فائقة جداً وهذا لتوظيفها حسب معطى والمعنى الذي سنحاول الكشف عنه، فمن خلال هذه الحركة جعل لتجربته الفنية نوعاً من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بتجربة الحاج أحمد باي في معناها الشامل، ومن جهة أخرى عمد الحاج يوسف إلى إثراء هذه المعطيات بما يضفيه عليها من الدلالات الجديدة، ويكسب الصورة حياة جديدة[2].

يعد الإنسان في المنظور الإسلامي كائن جميل، بل هو أجمل كائن في الأرض، وتلك حقيقة قرآنية ووجودية؛ ذلك أن مصادر الدين في الإسلام تحدثنا أن الله قد خلق الإنسان في أجمل صوره وأحسنها وقارن بينه وبين سائر الحيوانات –وهي غاية في الجمال– ظاهراً وباطناً، قال الله تعالى "الله الذي جعل الأرض قراراً والسماء بناءً وصوركم فأحسن صوركم" (غافر، 64)، وتتبع رمزية الإنسان على العموم عند المسلمين من القران والسنة والموروث الحضاري الإسلامي[3]، فالحاج يوسف عبر عن المنظور الإسلامي للكون بما فيه "حيث رسم صورة الوجود من زاوية التصوير الإسلامي لهذا الوجود، هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصوير الفنان للكون والحياة والإنسان في هذه الجدارية، وفي هذا السياق انطوت الصورة الجدارية لمدينة إسلام بول على صورة لرجل عثماني والتي اشتملت على المفردات التشريحية التالية:

الرأس: التساؤل الذي يراود الباحث لماذا صور الفنان اليدان في حركة والرأس في حالة تباث، في لغة الجسد تعد اليدان ثرثارتان، فهما يتضمنان إبداع التماس، عندما تتوقفان عن الحركة، ويختفي هذا الإبداع ويظهره عدوه، ألا وهو رفض التغيير أو التجديد أو الذهن الرافض، إن الرؤوس المتحركة هم

[1] عزتلو يوسف بك أصاف، تاريخ سلاطين بني عثمان، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013، ص–ص 121–122.

[2] بن هدي زين العابدين، مرجع سابق، ص50.

[3] خالد مطلق بكر عيسى، **القيم الجمالية وهندسة العمارة في مسجد قبة الصخرة المشرفة وسبل الاستفادة منها في العمارة المعاصرة**، مذكرة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2011، ص 22.

أفراد محافظون، لا بل متعصبون للماضي، ولا يستحسن ان تعرض عليهم مشاريع ثورية، عكس الرجل الذي شكله الحاج يوسف في لصورة الجدارية لمدينة إسلام بول، والذي يظهر عليه تباث الرأس وثرثرت اليدين والتي تدل على أنه إنسان إصلاحي محب للتحديث[1].

الوجه: الوجه هو مرآة أفكارنا، إنه التوليف المتحرك للمشاعر التي تبعث فينا الحياة، هو بطاقة التعريف التي نلاحظها بداية عند الفرد، ويحمل الوجه إيماءات ليست سكونيه، والتعابير التي يظهرها ليست دائما في مصلحته، ويوحي وجه الرجل العثماني على الجدية والصرامة والقوة في حين يخفي مشاعر القلق والتوتر الناتجة عن الأوضاع السائدة فمن المستحيل أن الحياة يمكن أن تدب في الوجه على غفلة من الشعور[2].

الكتفان: يمكن القول أنه بعد سبع ثواني من رؤيتك لصورة شخص يمكنك معرفة فيما يفكر وماذا يحس من خلال تموقع كتفيه وطريقة حركتهما[3]، ذلك أن الكتفين بالنسبة للرجل رمز للرجولة والقوة، حيث يحمل الرجل العالم فوق كتفيه، إنه قوي، فللكتف لفات تشريحية نفسية خاصة، فالكتف الأيمن يتوافق مع الطموحات، ويتوافق الكتف الأيسر مع تركيز الطاقة الوجدانية؛ يتقلد الرجل طموحاته بكتفه الذي يتحكم بالدراع الأيمن، فهو رمز للرجولة وإلى الروح الجماعية، وإلى الطبع الموحد، وإلى قوة الإقناع، وعموما رفع الكتفين دلالة على أهمية الرجل المصور في الجدارية وهو تدل أيضا في نفس السياق على الحيرة والارتباك، وهو بالرجوع إلى السياق التاريخي دليل على المشاكل التي كانت تعاني منها الخلافة العثمانية في تلك الفترة وخاصة في نجد[4].

الصدر: الصدر موضع لجميع صنوف الاستهام، وهو أيضاً رمز الشعور بالأمان، فهو على وجه الخصوص موضع الحماية المطلقة من كل ما يحيط بالدولة من مشاكل وأزمات عصية[5].

---

[1] جوزيف ميسنجر، **لغة الجسد النفسية**، ترجمة محمد عبد الكريم إبراهيم، ط1، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، 2007، ص-ص 67-68.

[2] المرجع السابق، ص 282.

[3] Elizabeth Kuhnke, **body language for dummies**, John wiley and sons. Ltd. England. 2007. P 10.

[4] جوزيف ميسينجر، مرجع سابق، ص-ص 107-108.

[5] المرجع السابق، ص 108.

اليدان: الكثير من الفنانين يختارون ما يريدون ايصاله من خلال أعمالهم الفنية من خلال بعض الإشارات والرموز التي يضمنوها في أعمالهم الفنية، فلغة الجسد للصورة الرجل العثماني التي شكلها الحاج يوسف ترسل العديد من الإشارات التي وظفها عن قصد كما تحمل إشارات وظفها عن غير قصد[1]، حيث اشتملت على يدين، وترمز اليدان إلى التواصل، حيث تستوجب اليدان العقل قبل أن تنتقل إلى السلوك، تسأل اليد اليمنى لماذا؟ وتسأل اليد اليسرى كيف؟ لماذا ينبغي فعل ذلك؟ وكيف نفعله؟ وتنسب العبارة التالية إلى كانط: "اليد هي الدماغ الخارجي للإنسان"، ترمز اليد اليمنى إلى الزمان، وتركز اليد اليسرى إلى المكان أو الحجم الذي يشغله الفرد في هذا المكان، ويرتبط هذان البعدان في فكرنا ارتباطاً وثيقاً بصورة الأبوين، فالزمن ظاهرة خطية لا تتغير ولا تتبدل، تسير من الماضي إلى المستقبل إلى دون أنن تحيد عن مسارها. ويرمز المكان إلى اللامتناهي في الأفعال أو إلى الحجم الوجداني في الانفعال أو إلى الحجم الوجداني، وتقتر صورة الأب بالزمن الذي يمر وبالمخ الأيسر الذي يعنى بتقديرها الموضوعي[2].

رمزية اليد اليمنى: توافق اليد اليمنى التي تسأل لماذا؟ أو اليد الزمانية، أو يد المخ الأيسر الذي يسمى بالمخ الإدراكي، واليد الدينامية التي هي يد التوتر، اليد الفاعلة وهي أداة فعالة وعملية مبرمجة للقيام بألاف المهمات دون المشاركة الفكر، ترمز اليد اليمنى إلى أن الإنسان المصور في الصورة الجدارية يتمثل بصورة الأب، إنه يتصرف بطريقة توجيهية استراتيجية، عنيد وصلب وهي صفات الرجل العثماني، يحاول دائماً أن تكون له كلمة الفصل، وهو منظر أكثر منه ممارس، ومتوتر ومفرط في التوتر أحياناً، يسأل لماذا؟ أكثر من سؤاله كيف؟ وهي كلها إشارات تدل على أن الرجل الذي في الصورة هو السلطان العثماني محمد الثاني الذي حكم في الفترة الممتدة بين 1808 و1839م[3].

رمزية اليد اليسرى: الإشارات هي أساساً حركات يقوم بها الجسد لتدعيم الرسائل الكلامية أو لإيصال أفكار معينة أو أحاسيس، وبالرغم من أن الإشارات تأتي من الوجه الأكتاف وحتى الساقان إلا أن غالبية الإشارات تأتي من الدراعين واليدين[4]، واليد اليسرى هي اليد المكانية التي هي دائماً في خدمة ومساعدة اليد اليمنى عند الحاجة، وتدل اليد اليسرى المنحنية بشكل زاوية منفرجة على الفرد المتقلب العنيد المنتهز، والدراع الأيسر وهي يد الذي يحسن الخروج من الورطة ويد تدل على الانقلاب والتقلب،

[1] Elizabeth Kuhnke. IBID. p 11

[2] جوزيف ميسينجر، مرجع السابق، ص 53.

[3] المرجع السابق، ص56.

[4]Toastmasters international. **Gestures your body speaks**. Mission viejo. Usa. 2011. P 8

وتشير إلى السلطان العثماني محمد الثاني الذي أخذ الحكم عن طريق انقلاب سنة 1808م على مصطفى الرابع[1].

الساقان: عندما يصف الفنان شخصية معينة في أعماله الفنية غالباً ما يجسد حركات معينة، لتوضح ما يريد قوله من خلال هذا العمل، ذلك أن المتلقين كثيراً ما يؤخذون أفكارهم عن الأعمال الفنية من خلال الحركات[2]، وبالأخص وضعية وحركة القدمين، فهما جناحا حرية الحركة، فهما يقصران المسافات ويوفران على السائر زماناً ومكاناً، بالطبع نحن نشير الساقين بمجملهما التشريحي، ولكن وظيفة الساقين لا تتوقف عند هذا الحد، بل تتجاوزه إلى أبعاد أخرى. فالرجل العثماني الواقف الذي شكله الحاج يوسف شامخاً ينبئ بلغة الحركة بسيطرته على المواقف والسيطرة، فوضعيته جذابة من وجهة نظر طاقوية[3].

لون البشرة: أبيض وهو اللون الذي يميز سكان الأناضول.

القامة: طويل وضخم، يعادل طوله طول التشكيلات العمرانية، وهو ما يوحي بعظمة الرجل العثماني.

اللباس: إن تنسيق اللباس من أقدم الأركان التي قامت عليها الدولة العثمانية وهو بذلك يميز الشعوب عن بعضها البعض وكانت الملابس تختلف باختلاف الطبقات وثروة الأفراد وفصول السنة، فملابس الأتراك مزينة بحواشي من ذهب أو فضة، أو حرير حسب رغبة الشخص، وهي عبارة عن سراويل عريضة مصنوعة من القطن، وقميص من الكتان، وسترة القميص من الكتان أو القطن، ثم القفطان مفتوح في المقدمة وله ألوان كثيرة، كما يلبسون أحذية عالية من الجلد، ويتميز الرجل العثماني عن نضيره الأوروبي بالطربوش حيث كان رجال البلاط والجند يختارون اللون الأبيض لقلانسهم الطويلة والمخروطية الشكل[4].

صور الحاج يوسف الرجل العثماني مرتدياً صدرية مصنوعة من الكتان الخشن فوق القميص، وتحتهما سروال عريض مصنوع خصيصاً لامتطاء الخيل، وجاء حذائه معكوفاً متخذاً شكل قلنسوة، وتدل هذه التشكيلة من الملابس على الأصال والانتماء والتميز عن الأخر.

---

[1] المرجع السابق، ص-ص 57-58.

[2] Elizabeth Kuhnke. IBID. p13.

[3] جوزيف ميسينجر، مرجع سابق، ص-ص 177-178.

[4] عبد الغني، الحياة الاجتماعية في مدينة الجزائر أواخر العهد العثماني، منتديات الجزائر، www.algeriaatody.com، يوم 12 مارس 2017.

- **الصفات الحسية:** انطوت صورة الرجل العثماني على الصفات الحسية التالية:

- **الحركة:** صور الحاج يوسف الرجل العثماني وهو واقف، حيث توضح صورة الرجل العثماني لغة جسد أكثر إيجابية، فلقد صور الحاج يوسف الرجل العثماني مواجهاً الجمهور بمقدمة جسمه وموجها دراعه إلى السماء، مما يعطي انطباعا بالثقة في الأنفس، بالإضافة إلى نشاطه وحيويته[1]. فالشخصيات القوية تميل إلى الوقوف على أقدامها كأنها مغروسة في الأرض وهو ما يدل على الملكية والتملك فهذه المساحة التي يقف عليها هي ملكية خاصة وهو مستعد للحرب في سبيل الحفاظ عليها[2].

كما أن كيفية تموضع القدمين والموجهتين للمسجد لها دلالة رمزية، فتوجه القديمين في هذا الاتجاه تدل على الوجهة والاتجاه المقصود أو المراد الذهاب إليه أو المكان الأكثر أهمية في الصورة أو المكان الأكثر جاذبية[3]

- **الصفات الخارجية:** وهي مرتبطة بالحالة الشخصية للإنسان من فرح وحزن وانزعاج...إلخ، والتي يمكن استقائها من وجه الرجل العثماني، ذلك أن الوجه هو مرآة أفكارنا، إنه التوليف المتحرك للمشاعر التي تبعث فينا الحياة، حيث يعبر وجهه عن مشاعر وعواطف تدب في حياة النفسية لهذا الرجل، حيث يعتريه نوع من الجدة والصرامة والقلق، ورغم صعوبة نقل بعض هذه المشاعر والأحاسيس المتناقضة والمتكاملة ومحاكاتها إلا أن الفنان استطاع تجسيد بعضها. كما يعبر اتجاه الرأس الجانبي مع المحافظة على النظر في المحور لازمة حركية ثابتة، وهو معيار تدبير المناخ العقلي على غرار موقع الذراعين[4]، يشير أيضا هذا التموضع الحركي الخاص الذي صوره الفنان إلى موقفين ارتكاسيين متمايزين، وهما القلق والتحدي.
- **الصفات الداخلية:** وهي المكونات التي يحملها الشخص مثل الأخلاق، حيث صور الحاج يوسف الرجل العثماني على أنه رجل وفيٌ وشهم وذو أخلاق حميدة.

[1] بيتر كليتون، **لغة الجسد، مدلول الحركات الجسد وكيفية التعامل معها**، ط1، دار الفاروق، دس، ص 51.

[2] Alan and barbara pease. **Body language. How to read other thoughts by their gestures.** Pease international. Australia. 2004. P 205.

[3] IBID. p 214.

[4] جوزيف ميسينجر، مرجع سابق ص، ص 272270.

رمزية الدواب

يحسن بنا أن ننطلق من رمزية (Cassirer – كاسيرر)، الذي رأى أن الوجود الإنساني، وجوداً مخالفاً للوجود الحيواني؛ لذلك راح يلتمس الفروق بين الوجودين، من منطلقات فلسفية محضة، انصبت كلها على محاولة تحديد خصائص النوع البشري، والتي يمكن اختصارها فيما يلي:

تميز الإنسان عن الحيوان بالقدرة على التجريد، من خلال النظام الذي يستعمله. فإذا كانت حياة الحيوان تستجيب لمختلف المثيرات المتعلقة بالحاجات البيولوجية، التي بفضلها يحافظ على وجوده، ونوعه، فإن الإنسان يشترك معه إلى حد ما، غير أن استجابات الإنسان لها صفة اللامباشرة، كما أنها قابلة للتأجيل.

تعدد أبعاد حياة الإنسان، وهذا التعدد كفيل بأن ينسج خيوط الخاصية الرمزية، التي تترسخ كلما تقدم الإنسان في الحياة، وفي المقابل تنسحب الأشياء من مجال التركيز، لتشغله رمزيتها، تلك الرمزية التي تشكل وسيطاً للتعامل مع العالم الخارجي الذي يجابه الإنسان.

وفي ظل تعزز رمزية الإنسان يظهر الفرق بين العلامة والرمز، باعتبار الأولى إجرائية، ووجودية، والثانية مشيرة أو محلية، إننا من خلال هذا التأكيد على الطابع الرمزي للإنسان، نؤول بالضرورة مع تلك الرمزية إلى ثقافة الإسلامية[1].

ب-3-5- رمزية التشكيلات الطبيعية:

الأشجار: صورت الشجرة الرمزية في كافة العصور مند أربعة آلاف سنة، واشتملت جداريات مدينة إسلامبول على:

- **شجرة السرو:** شجرة جنائزية، تستعمل لتزيين المقابر[2].
- **شجرة الأوكالبتوس:** شجرة دائمة الخضرة كثيفة الظلال تنمو في مختلف أنواع التربة، وترمز للصبر[3].

[1] نواري سعودي أبو زيد، **الدليل النظري في علم الدلالة**، ط1، سطيف، الجزائر، بيت الحكمة، 2014م، ص-ص 35- 36.

[2] سيرنج فيليب، مرجع سابق ص، ص 282، 299.

[3] شجرة الأوكالبتوس، f.zira3a.net، يوم 15 أفريل 2017، على الساعة 14:55.

ب-3-6-الستارة: انطوت جدارية مدينة إسلامبول على تشكيلات لستائر، وهي كل ما يسدل على نوافذ المنازل وأبوابها حجباً للنظر واتقاءاً للشمس، وتدل على الستر والحشمة.

3-1-10-4-المقاربة السيميولوجية

أ-مجال البلاغة والرمزية في الصورة

اللوحة الفنية التي بين أيدينا هي صورة جدارية لمدينة إسلامبول، هذه اللوحة التي تفرض عقلها ومنطقها، فُتنظمُ وتُراقبْ من خلال أعين الرائين، وتفرد لكل واحد منهم مكانا وحثاً على الانصياع والخضوع، حيث تفرض معانيها ودلالاتها، فلا شيء وضع في المدينة اعتباطياً، فصورة المدينة ليست سوى أيقونة، تخلق وتعيد الإنتاج المعاني، وقد يصل بها الحد ولو مخيالياً إلى المساهمة في خلق وتكوين معاني جديدة فالجدارية تحمل صورة لمسجدين، وتشكيلاتهما قابلة لتأويلات مختلفة، متفلتة من كل تحديدية سوسيولوجية، فلا تفسر ببعد واحد بغنى عن بقية الأبعاد، ولكن وعلى الرغم من ذلك تحمل بعداً ثقافياً، تعاقدياً مقنناً، يعبر في الحد الأدنى عن رؤية طبقة ما، كانت وراء صياغة هذه الصور على هذا النحو دون غيره. وتزداد صعوبة عندما ننزع إلى بلوغ العلامات التي تكشف عنها الصورة دون البحث في سوسيولوجية التقبل، أي في الاستعمالات الاجتماعية للصورة الفنية[1].

أ-1-العلامات البصرية التشكيلية

أ-1-1-التحليل الشكلي والتقني

أ-1-1-1-المدونة المورفولوجية: جاءت جدارية مدينة إسلامبول في إطار مستطيل، والمستطيل تستريح له العين.

[1] بوعزيزي محسن، مرجع سابق، ص-ص 206-207.

أ-1-1-2-التحليل البصري

التأطير: ابتعد الحاج يوسف عن استخدام الأطر المزخرفة واعتمد على الخطوط والأشكال البسيطة، وجمع الإطار كل الوحدات التشكيلية في الصورة، وهو ما خلق وحدة موضوعية.

حركة العين: تسير العين في تصفحها للصور الفنية من اليمين إلى اليسار على شكل حروف لاتينية هي (...ZTSLJC)، واعتمد الحاج يوسف في توزيعه للوحدات المشكلة للصورة على الحرف S وهو اتجاه تستريح له العين.

مركز العين: من الطبيعي أن يكون للصورة الفنية مركز بصري وأخر هندسي، المركز الأول ملائم لعرض اللوحة الفنية، أما الثاني فقد اعتمده الفنان لإظهار أبرز التشكيلات وأهمها بالنسبة للحاج أحمد باي.

التحليل الطبوغرافي: لم يدرج الحاج يوسف أي رسائل ألسنية وترك الصورة تعبر عن نفسها.

نوع اللون: يعتبر اللون شأن ثقافي فلا يمكن مقاربة اللون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها، لهذا فقد اعتمد الفنان على ألوان باردة كاللون الأبيض والأزرق الذي يرمز إلى الانتعاش، كما استخدم ألوان دافئة متممة كاللون الأحمر الآجوري، واللون الأصفر، وهذا التوظيف جاء بشكل جيد إذ حرص الفنان على استخدام لون أساسي وهو اللون الأبيض فأصبح هناك نوع من التهوية الفنية في الصورة.

الضوء والظل: كما سبق أن رأينا، تبدي العين حساسية كبيرة اتجاه درجة الإضاءة والظل، فحين تتعرض العين إلى تغيرات مفاجئة في درجة الإضاءة تصبح عاجزة عن الرؤية خلال وقت معين، لدى تبدي العديد من المتاحف والمعارض اهتمام كبير بالإضاءة.

وتضاء جدارية مدينة إسلامبول إضاءة طبيعية وصناعية في آن واحد، فالجدارية مقابلة لحديقة البرتقال وهو ما يوفر إضاءة جانبية الطبيعية، كما أنها تضاء أيضا صناعياً (مصابيح)عن طريق

الإضاءة المنتشرة[1] حيث يوجه الفيض الضوئي بنسبة أربعين بالمائة إلى الأسفل والباقي في جميع الاتجاهات، واعتمدت لانعدام الظلال الحادة.

أ-2- العلامات البصرية الأيقونية

أ-2-1-البعد السيكولوجي للتأطير

احترم الحاج يوسف كل مقايس وأبعاد الصورة الفنية، حيث أن الإطار العام للصورة الجدارية تضمن كل الوحدات المكونة للمدينة، وهو ما شكل لحم وتجانس وتفاعل بين هذه الوحدات، والملاحظ على أعمال الحاج يوسف أنه تجنب استخدام الأطر المزخرفة وحافظ على البساطة في التشكيل.

أ-2-2-البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا

صورت مدينة إسلامبول بزاوية (مستوى النظر)**Normal Angle Level Angle** وفيها تكون العدسة بمستوى منسوب لعين المتلقي حيث يتم التصوير بشكل أفقي وبارتفاع يقارب 150 سم بدءاً من الأرض ونستطيع أن نطلق صفة (الزاوية المحايدة) على هذا النوع لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، فهي زاوية غير منحازة كما إنها ليست تحريضية وهي اقل الأنواع قيمة دراماتيكية بفعل المعالجة ذات الميل الواقي فيها. لذلك يقترن استخدامها بعرض الموضوع بتقريرية فتعطي المشاهد إحساساً بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة[2].

ومن خلال دراسة داخلية للصورة وخاصة فيما يتعلق بتكبير وتصغير التشكيلات بما فيها الكتل والأجسام، لاحظنا أن بعض الوحدات العمرانية أكبر نسبياً في حجمها مقارنة مع المحيط، وهذا لجعل المتلقي يركز نظره على هذه التشكيلات، وسعى الفنان من خلال هذه الخطوة لإظهار المكانة الكبيرة التي تحتلها هذه المباني عند العثمانيين.

---

[1] بن خليفات عبد الرؤوف، مرجع سابق.

[2] كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107 ، 29 مارس 2017، على ساعة 10:38.

أ-2-3-البعد السيكولوجي للألوان الطاغية: تعددت المعاني والدلالات والأثار النفسية للألوان التي تحملها الصور الجدارية ومن بينها:

- **اللون الأبيض:** هو ليس نفيا للون، بل إضاءة وتأكيد للون، متوهج كاللون الأحمر، مؤكد كالأسود، لون الصفاء والبراءة، لون لامع يحدث إحساساً بسعة المكان ويزيد أهميته. تظهر الغرف المطلية بالأبيض واسعة جداً لكنها فارغة وغير مرحبة، ويستعمل الأبيض في المستشفيات ولموظفي المستشفيات لخلق إحساس بالعقم.
- **اللون الأصفر:** اللون الذهبي، لون الشمس، لون لامع يرمز إلى الفرح والدفء، وهو أكثر الألوان إجهاداً للعين بسبب نصيبه الوافر من الضوء الذي يعكسه، لذا استعمال اللون الأصفر كخلفية لشاشة الحاسوب أو لأوراق قد يؤدي على أضرار على مستوى العين.
- **اللون الأزرق:** يعد من الألوان المفضلة لكثير من المجتمعات وهو المحبب لدى الرجال أكثر، حيث تحاول النساء شراء ملابس زرقاء لأزواجهن لأنهن يعتقدن أنهم يفضلون ذلك.
- **اللون الأحمر:** يوحي بالعمق، القوة، المأساة، كما أن اللون الأحمر لون لامع ودافئ يوحي بالعواطف القوية.
- **اللون الأخضر:** لون الطبيعة، رمز للراحة والابتهاج، السكينة والعافية. وجدت أبحاث أن اللون الأخضر ينمي قدرات القراءة. كان لفترة طويلة رمز للخصوبة، يستخدم في التزيين يستعمل كذلك لمفعوله المهدئ[1].

أ-2-1-5- التحليل النفسي لعملية إبداع الصورة الجدارية لمدينة إسلام بول حسب منظور ياسبرز وباريت:

ينتمي كل من ياسبرز وباريت إلى المنحى الدافعي والمذهب الإنساني، حيث يؤكد رواد هذا المنحى عموماً على الدوافع الإبداعية ودورها في النشاط الإبداعي الكلي، لكنهم بشكل خاص يوجهون معظم اهتماماتهم إلى دافع تحقيق الذات self-actualisation ودوره في النشاط الإنساني بوجه عام، والنشاط الإبداعي بوجه خاص، ويجد هذا الدافع جذوره في الفلسفة الوجودية وفي المنهج

[1] مصطفى شكيب، **علم نفس الألوان: التأثيرات النفسية للألوان**، ط1، دار النشر الإلكتروني، دس، ص-ص 7-10.

الفينومينولوجي، وفي أفكار ريكارد ونيتشه وغيرهما والذين أكدوا على توق الإنسان الدائم للامتداد والمعرفة والتحقق. لقد رأى ياسبرز كما يقول باريت المعنى التاريخي للفلسفة الوجودية في أنها كفاح دائم لإيقاظ إمكانيات الحياة الحقيقية والأصيلة داخل الفنان في مواجهة انجراف كبير يحدثه مجتمع يحاول صياغة المبدع في شكل معياري مقنن والمبدع وفق لكير كجورد ليس كائنا مجهزا من قبل، وهو حر من خلال اختياراته، وأكثر من ذلك لديه إمكانية الاختيار ما بين ما هو حقيقي وزائف من اشكال الوجود، ومن أجل أن يمر الفنان من الوجود الزائف على الوجود الحقيقي فإن عليه أن يعاني محنة القلق واليأس الوجودي، إن المنظور الدافعي يحسن فهمه في ضوء محاولات الفنان الدائمة وتوقه الابدي لأن يجد طرائقه الخاصة في الحياة سعياً وراء كل ما هو حقيقي وهام لتحقيق وجوده، فأصحاب هذا المنحى ينظرون إلى الفنان من خلال دوافعهم الدائمة لتحقيق وجودهم من خلال أعمالهم الفنية، وهذه الدوافع والغيات تكون من إدراك عميق للواقع وتنم عن ارتياح كبير في علاقاتهم.[1] وبالتالي فمخرجاتهم تعتمد بالدرجة الأولى على الدافعية الذاتية لا الجمعية والفنان رهينة دوافعه وأهدافه وحسب هذا المنحى فالحاج يوسف كانت لديه دوافع وغيات من وراء هذه اللوحات، ذات أبعاد سياسية وأيديولوجية.

أ-2-4-البعد السيكولوجي لطبوغرافيا الرسائل اللغوية: إن الوظيفة الأولى للرسائل الألسنية هي أن تساعد في تبليغ الرسائل اللغوية من أجل ترسيخ الفكرة عند المتلقي، على ألا تستحوذ على كل الاهتمام، لأنها وسيلة للتعبير، وفي الصورة الجدارية لمدينة إسلامبول، كن الحاج يوسف لم يضمن الصورة الجدارية رسائل لغوية.

أ-3- العلامات البصرية المختلفة

أ-3-1-تحليل المدونة التعيينية: تضمنت الصورة الجدارية العديد من التعيينات المرجعية في الإسلام كالعمارة والصناعة والزراعة وبعض التعينات السياسية الأيدولوجية، ولقد ساهمت في مجملها في إبراز نمط حياة العثمانيين وثقافتهم ومرجعياتهم الفكرية وقوتهم الروحية.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 80.

أ-3-2-تحليل مدونة الوضعيات: اشتملت الجدارية على مجموعة من تعيينات الحركات والوضعيات نذكر منها: [1]

- الطابع العمراني للمدينة ووحدته وايقاعهالذي يدل على لحمة فكرية وعقائدية وتاريخية.
- توزيع الفتحات والفراغات يوحي بالحشمة والحياء.
- أشجار الجوز الموزعة على الجهة السفلية للصورة تدل على حركية انتاجية .
- الاعلام التي تحمل صورة هلال تدل على الإسلام فالقمر هو أحد أهم الرموز الدينية في الإسلام وهو مصدر التقويم الشهري في الاسلام.

أ-3-3-البعد السوسيوثقافي للألوان

- **اللون الأبيض:** يرمز اللون الأبض في التراث الشعبي إلى السعادة والفرح والمناسبات السعيدة، أما في التراث الديني فيوحي بالصفاء والنقاء والعفة.
- **اللون الأصفر:** يدل اللون الأصفر في التراث الشعبي على القحط أما في التراث الديني فيشير إلى النور والشمس.
- **اللون الأزرق:** يوحي اللون الأزرق في التراث الشعبي إلى الجن والألم أما في التراث الديني فيرمز إلى المجرمين.
- **اللون الأحمر:** يدل اللون الأحمر في التراث الشعبي على الألم والانقباض والموت. وفي التراث الشعبي يوحي بالشهادة في سبيل مبدأ أو معتقد.
- **اللون الأخضر:** يوحي اللون الأخضر في التراث الشعبي بالاستقرار وهو من الألوان ذات المعاني المبهجة كاللون الأبيض، ويرمز في التراث الديني للتفاؤل والإشراق[2].

[1] صبطي عبيدة وبخوش نجيب، مرجع سابق، ص-ص 49-53.

[2] عبيدة الصبطي، مرجع سابق، ص-ص 39-48.

أ-4-الجدول رقم (19): دراسة مستوى التعيين ومستوى التضمين المتعلق بالأيدولوجيا

التعييني	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الإيديولوجي
	تشكيلات إنشائية. تشكيلات طبيعية. تشكيلات الدواب	مدينة إسلامبول: جامع السلطان احمد، جامع السليمانية.	
التضميني	**الدال**		**المدلول**
	وجه الحاج يوسف هذه اللوحة لكل زوار القصر بمختلف فئاتهم الاجتماعية والثقافية وهو حقق الوظيفة البصرية، وتأويل الناس لمعاني الصورة حقق الوظيفة التعبيرية، وقدرة الصورة على تحرير معلومات عن ثقافة أهل المدينة حقق الوظيفة المرجعية، واشتراك المتلقي في الرسالة حقق الوظيفة التأثيرية.		أسطورة الخلافة العثمانية

النسق الأيديولوجي: لم يقترح الحاج يوسف في تفسيره لجدارية مدينة إسلامبول معنى مخالف لعنوان الرسالة الأصلي، فالعنوان مطابق تماماً لمضمون الصورة، فكل ما تحمله الصورة من تشكيلات تشير إلى مدينة إسلامبول في بداية القرن التاسع عشر.

مستوي الاتصال (الإخباري): المستوى الإتصالي الإخباري هو مستوى يوحد من خلاله الباحث الناقد كل عناصر الصورة بما في ذلك العمارة والتشكيلات الطبيعية...، ويعتمد عيها في استنباط معاني

الصورة بالاعتماد على علم الإشارة، وبالتالي فبجمع كل التشكيلات في ذهن الباحث وإدخالها في قصة من تأليفه يمكنه استقاء معاني الصورة والتي تشير إلى أن هذه اللوحة الجدارية هي صورة لمدينة إسلامبول في بداية القرن التاسع عشر ميلادي.

المستوى الدلالي (الرمزي): وهو رمزيات مدينة إسلامبول، فهناك رمزية دلالية في العمارة الإسلامية تطرقنا لها سابقاً، وهناك رمزية قصصية، يقص من خلالها الحاج يوسف قصة زيارة الحاج أحمد باي للمدينة في رحلة عودته من البقاع المقدسة للحصول على مباركة الباب الكبير، وهناك رمزية تاريخية تنم عن عراقة وأصالة هذه المدينة التاريخية، وهناك رمزية سياسية إيديولوجية توحى بقوة وعظمة الدول العثمانية والرجل العثماني.

مستوى المعنى (المعنى العويص): يظهر لنا من خلال تحليل الخرافة، والهادف إلى كشف طابع الانتقاء والإكراه فيها، أنه تحليل سياسي بالمعنى السياسي الواسع، فتحليل الثقافة والمجتمع في عمل الحاج يوسف، إنما يجري من منظور ديني، والمفهوم الأساسي الذي تردد فيه هذا التحليل هو مفهوم الإيديولوجيا، فمن خلال تفكيك الشيفرات التي وظفها الحاج يوسف خالصنا إلى طريقة في إدراك الواقع والمجتمع على نحو استخدم بعض القضايا الصحيحة بل البديهية التي لا تحتاج إلى نقاش أو نقد، ليخلص إلى قضايا إضافية متحيزة وغير صحيحة نسبياً، وتحتاج إلى نقاش (شرعية الخلافة العثمانية).

حيث سعى الحاج يوسف من خلال هذه اللوحة الفنية إلى خدمة المصالح الإيديولوجية للخلافة العثمانية، والأسر العثمانية هي الفئة المسيطرة على الحكم، وفي صلب هذه المصالح استمرار الاستقرار في ولاياتها ليستمر حكمها وسيطرتها بمنأى عن أي تهديد أو تحدي داخلي أو خارجي.

أ-5- التحليل الألسني للملفوظ الأيقوني وابراز العلاقة بين كل من الملفوظات الأيقونية والعلامات الأيقونية

في هذه المرحلة يتم تحليل الملفوظات الأيقونية التي اشتملت عليها الصورة الفنية، وذلك بهدف معرفة العلاقة بينها وبين العلامات الأيقونية بما فيها من خطوط وأشكال ومساحات لونية. ومعرفة دورها في ترسيخ وربط المعنى، وعموما لم يدرج الفنان أي رسائل لغوية في الصورة الجدارية.

3-10-1-5-حوصلة وتقييم شخصي

- خلال هذه الجدارية أراد الحاج يوسف أن يركز على جانب من جوانب تاريخ الخلافة العثمانية، والدور التي لعبته الدولة العثمانية في المنطقة، حيث اهتم الفنان إظهار عراقة تاريخ وحضارة الدولة العثمانية، وحسب إيمان عفان التي "درست منمنمات محمد راسم" فإن دور الفنان المثقف المطلع على الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية، والمطلع على الشخصية القومية يبرز في تدعيم وترسيخ هذه الأفكار من خلال عمله الفني، وهو ما سعى الحاج يوسف لتحقيقه من خلا تصويره لمدينة إسلام بول.
- إن من مجمل ما استخلصناه من تحليلنا للصورة الجدارية أن الحاج يوسف أحكم الموضوع، ووظف علامات مختلفة تتكامل مع بعضها البعض فالخطوط التي تقاطعت لترسم أشكال والمساحات المملوءة بالألوان كلها اتحدت لتوحي لنا بمدى جمال هذه المدينة.
- توحي التشكيلات الداخلية للوحة الجدارية بالحركية، حركية نلمسها من خلال تركيز الفنان على التعابير الإيحائية للمدينة الساحرة.
- لقد اعتنى الفنان كثيراً برسم الوحدات الإنشائية للمدينة واستخدم مدلولاتها التي تحدد الإطار الجيوتاريخي لموضوع اللوحة إضافة إلى مكانة الاستراتيجية التي تحتلها المدينة.
- تحل التشكيلات الإنشائية دلالات أعمق من ذلك فهي تشير إلى نمط سلوك وحياة المجتمع ومرجعياته.

3-2-نتائج الدراسة

كل ما قدمه الفنان الجزائري الحاج يوسف في الصور الجدارية من تشكيلات لها معاني ودلالات عميقة تثير العديد من الدلالات في نفس المتلقي، فيتصادم بزخم من المعاني، حين يواجه قراءة الخطوط والأشكال، وهو ما يجعل الرسالة التي تحملها هذه الصور الجدارية رسالة معقدة وتساهم العلامات مهما كان نوعها إلى إمتاع المتلقي وإيصاله إلى معنى، فدورها هو إنتاج المعنى، وتفسير مستوياته. ولكشف ما اشتملت عليه هذه الصور الجدارية من علامات أيقونية ورمزية تمت الإجابة على التساؤل الرئيس لدراستنا والذي كان مفاده: "ماهي أيقونية ورمزية الخطوط والأشكال والمساحات اللونية التي اعتمدها الحاج يوسف في الصور الجدارية بمتحف قصر الحاج أحمد باي؟ وما هو النسق الأيديولوجي الذي تحكم في إنتاجها؟".

وفيما يأتي تفصيل الإجابة عليه من خلال الإجابة على تساؤلاته الفرعية الثلاثة:

3-2-1-أيقونية التشكيلات الداخلية

تقوم الصور الجدارية على مبدأ التماثل (التشابه) بين العلامات البصرية وما تقوم مقامه في الواقع، بمعنى أن ما يعرض في إطار الصور من خطوط، أشكال، ألوان، أجسام، كتل، فراغات، وضعيات، وحركات...) يحاكي ويطابق الواقع. وبالتالي فالعلامات الأيقونية تحققت في الصور الجدارية، واعتمدت على التشابه البياني بين العلامة والشيء، فقد مثلت في مختلف صور الإبداع، وكونت فضاء سمحت من خلاله للجمهور بإدراك صورة المدن المصورة أمامه، حيث تقمصت التشكيلات الداخلية للصورة شكل الأجسام والكتل والفراغات في العالم الحقيقي، وأحالت إلى التماثل مع مدلولاتها. ومن أبرزها:

أيقونية الخطوط

- **الخطوط المستقيمة:** مثلت الخطوط المستقيمة أيقونياً (الأسطح والمستويات، النوافذ والأبواب).
- **الخطوط المائلة:** مثلت الخطوط المائلة أيقونياً (الأسقف، الساريات، الأشجار، الاشرعة، المجاديف).
- **الخطوط المنكسرة:** مثلت الخطوط المنكسرة أيقونياً (الأسطح، أغصان الأشجار).

أيقونية الأشكال

- **المربع (مكعب):** مثل المربع أيقونياً (المباني، القصر، المساجد والجوامع، الأضرحة).
- **المثلث (الهرم):** مثل المثلث أيقونياً (الأسقف الهرمية الشكل، أشرعة السفن، المداخل، الأعلام).
- **الدائرة (الكرة):** مثلت الدائرة أيقونياً (القباب، الأقواس، أفواه المدافع، مراوح الطواحين الهوائية، الأهلة، فتحات، هضاب).

أيقونية الألوان

- الأيقونات اللونية الحمراء من خلال الصور الجدارية (الأرض، الستار، الزخارف الهندسية، الأعلام والرايات، القباب، الأقواس، نوافذ)
- الأيقونات اللونية السوداء هي (الكعبة، المداخل، السفن، المرساة، الرسائل الألسنية).
- الأيقونات اللونية البيضاء (واجهات المباني، أشرعة السفن، القباب، المآذن، الأسطح، مدخل الكعبة، أسوار، طواحين الهواء، سيوف، الأزهار والورود).
- الأيقونات اللونية الزرقاء (واد الرمال، البحر الأبيض المتوسط، نهر النيل البحر الأحمر، الستار، الشباك).
- الأيقونات اللونية الخضراء (الأشجار، النباتات، زخارف هندسية، أبواب).
- الأيقونات اللونية البنية (الأرض، واجهات المباني، المداخل، المدافع، النوافذ، سفن، الأشجار).
- الأيقونات اللونية الصفراء (الستار، الفواكه، الزخارف الهندسية، السفن).
- الأيقونات اللونية الرمادية (واجهات المباني، الأسوار، المدافع، الأبواب والنوافذ، الساريات، النافورة، الأعمدة).

أيقونية وحدات التعرف:

ففي الصور الجدارية كانت العمارة هي الأيقونة الأساسية، حيث كان لها دور مهم في عملية الدلالة الموجهة للمتلقي؛ كما أن كل ما قدمه الحاج يوسف على سطح الجدارية هو علامات ذات دلالة، وإذا ما طبقنا مفهوم التماثل على الصور الجدارية فإنه يكون بين العمارة والمدن التي مثلتها، وحتى بين رسم

الطبيعة والواقع الملهم، فتكون بذلك درجة التماثل قصوى، ذلك أن التطابق الأيقوني يكون في أعلى درجاته بين الوضعيات والتشكيلات العمرانية والزخارف...، وما يحيط من تماثل للزمان والمكان، فيدعو بذلك المتلقي إلى التعايش مع شخصية المدن، التي تفقد المتلقي الإحساس بأن الذي يشاهده ليس الشيء نفسه، وإنما تمثيل لحقيقة واقعية.

الملفوظ الأيقوني

ففي هذه الصور امتزج الأيقوني (البصري) باللسان، حيث عملت المكونات اللسانية التي تمت أيقنتها من منطلق الرؤية، التي تذهب إلى أنه يمكن العثور على ما هو أيقوني خارج الأيقونة، والهدف منه هو خلق علاقة معللة تجمعه بمدلوله، قصد التدليل على بعض الأماكن في المدن، وبهذا قامت هذه الرسائل بدور الإحالة، ثم إن حجم الرسائل يكثف الدلالة، وبالتالي نحن إيزاء التكلم عن عملية بلاغية قائمة على أساس التشابه والتماثل، ويمكن وصفها بالكناية، لأن القصد من الصورة ليس ما هو ظاهر وإنما البعد الحضاري والثقافي للمدن.

إن العلامات الأيقونية في غالبية الصور الجدارية لم تكن دائماً تعبيرية، أنها جاءت في معظم الأحيان مصحوبة برسائل ألسنية، ورغم التعرف اليسير عليها إلا أنها تبقى على قدر من الغموض. فالعلامات الأيقونية تحيل على ما هو عام أكثر من احالتها على خاص، وهو ما جعل من الصعوبة بما كان أن نحدد مرجعيات التشكيلات الهندسية بدقة، خاصة الأيقونات التي لم توضح بنص لفظي.

ومما نخلص إلى هيمنة الخطاب البصري في الصور الجدارية وأهميته في إنتاج المعنى هو إخضاع الرسائل الألسنية لتأثيرات الصورة، حيث عمل الحاج يوسف على تدعيم دوال الصورة الجدارية برسائل ألسنية وأقحمها في تركيب دوالها، وهذه العملية عرفة حديثاً بالتجلي الأيقوني، بمعنى اللغة الموازية، فكتابة الفنان لأسماء بعض الأماكن المهمة التي زارها الحاج يوسف بطريقة أيقونية كان هدفها محاكاة المدن وتجسدها، وغاية هذه العملية هي حفر أسماء الأماكن والأعلام في ذاكرة المتلقي، وكسر أفق التوقع لديه.

المراجع

لقد عكست التشكيلات الداخلية في الصور الجدارية بقصر أحمد باي الثقافة العربية الإسلامية بجميع جوانبها وميادينها ونجحت في تصوير أسلوب حياة المسلم وأبرزت القيم التي حكمت سلوكه وأظهرت قدسية شعائر الإسلام وبخاصة شعيرة الحج.

3-2-2-رمزية التشكيلات الداخلية

اشتملت جداريات متحف قصر الحاج أحمد باي على خطوط وأشكال تحمل العديد من الأفكار والمعاني الخفية النابعة من روح العقيدة الإسلامية، وخصوصاً بالعمارة الدينية، والتي احتفظت بقداستها ورموزها حتى الآن، وقد أتت وحدة الخطوط والأشكال المعمارية من وحدة العقيدة التي تشير إلى نفس الرموز والمعاني المتعددة لكافة المسلمين، وفيما يلي بعض الأفكار والتعبيرات الرمزية والمعاني الخفية التي ظهرت وراء الخطوط والأشكال التي كونت العمل الفني للفنان الجزائري "الحاج يوسف":

رمزية الخطوط

تحدث الخطوط بأشكالها واتجاهاتها ووظائفها انفعالاً خاصاً وتعبيراً معيناً له معنى رمزي، حيث أن الخط الأفقي يرمز ويعبر عن الاستقرار والسكون والطمأنينة والصلابة، وهو قاعدة لكل ما فوقه حيث أن الخطوط الأفقية تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي. في حين يثير الخط الرأسي الإحساس بالتسامي والشموخ والوقار، ويرمز ويشير إلى القوة النامية للدولة العثمانية، وتكرار الخطوط الرأسية في تشكيلات الصور الجدارية يزيد الإحساس بالقوة المتنامية للخلافة، وبتلاقي الخطوط الرأسية والأفقية يحدث توازن بين القوى ذات الاتجاهات المتعارضة، وتدل على الصراع الداخلي والخارجي الذي ميز الدولة العثمانية في تلك الفترة.

وتعطي الخطوط المائلة إحساساً بالحركة التصاعدية أو الهابطة فيحدث بعدها عدم استقرار واتزان. أما الخط المنكسر فيعطي إحساساً بالصراع والتضاد والمقاومة والقلق لعدم الاستقرار ويحقق التأثير الدرامي الذي يوحي بالاضطراب والارتباك. وكلها دلالات على الواقع الذي ميز بعض ولايات الدولة العثمانية آنذاك.

رمزية الأشكال

وتحمل الأشكال الهندسية أيضاً أفكار ومعاني خفية متعددة يرجع أصلها إلى الأشكال الطبيعية التي هي من صنع الخالق عزوجل، حيث تم تحويرها إلى أشكال هندسية ذات محاور تماثل تتبع التناظر والتبادل بحيث لا تعبر عن حرفية الشكل وتفاصيله الطبيعية بل تعبر عن روح هذا الشكل وجوهره، وتحمل التشكيلات الهندسة في جداريات قصر الحاج أحمد باي معاني خفية نلخصها فيما يلي:

المثلث المتساوي الأضلاع يتكون من اتجاهين، الاتجاه العلوي ويرمز ويشير إلى الرب، السماء، الملك، الخليفة، والاتجاه السفلي ويرمز إلى العباد، الأرض، المملوكين...، واعتمد للإشارة إلى الولاء للخليفة وقوته. في حين يعبر شكل المربع ويشير إلى الأرض والعناصر الأربعة وقاعدة الكعبة الشريفة ويشير أيضاً إلى المربع السحري، كما أنه يعبر عن الجهات الأربع والفصول الأربعة والمشرقان والمغربان، واستخدم المربع للدلالة على منطقة الحكم والسيطرة.

ويعبر الشكل الدائري عن الشمس والسماء واللانهاية، كما أنه يعبر عن السماوات والأرض، فالأرض وغيرها من مكونات الكون جميعها تمثل في دائرة، استخدمت الدائرة كإشارة جنسية.

المستويات (السطوح)

اختلفت المعاني المنبثقة عن السطح تبعاً لشكله (مربع، دائرة، مثلث) وكذلك وضعه في المستوى (رأسي، أفقي، مائل). فالسطح الأفقي يوحي بالسكون، في حين الرأسي يوحي بالاتجاه والاندفاع الى الأعلى، بينما يوحي بالسطح المائل بالحركة الصاعدة أو الهابطة تبعاً لمكان الرؤية.

الأجسام

اختلفت المعاني والدلالات الرمزية للأجسام، فالأجسام الكروية في أغلب أوضاعها تعطي تأثير بحركة الدحرجة، كما توحي الأجسام الأخرى بإيحاءات تبدأ من السكون التام كالأسطح المثلثة، إلى ايحاءات بالحركة كالأشكال المربعة، والاشكال المخروطية توحي بالصعود والثبات أما إذا زاد ارتفاعه فإنه يوحي بالصعود والانطلاق.

الفراغات

تنوعت دلالات الفراغ في تشكيلات الصور الجدارية، فالفراغ مادة في ذاته وهو جزء تركيبي للشكل، لعب دورا هاما في توصيل الحجوم ببعضها البعض كما لو كان حلقة وصل، وهو عنصر فعال إيجابي في هذا الخصوص، ويرمز إلى الانسجام والترابط والحساسية.

وإذا نظرنا إلى جميع الاشكال الفنية ومنها الهندسية لوجدناها تخرج من أصل واحد وهو المربع أو النقطة المربعة والتي تتولد منها النقطة المستديرة، فالمربع في السكون يدل على المكان، والمربع في الحركة يدل على الزمان، حيث أن المربع هو أصل الدائرة، والدائرة نابعة من النقطة التي تعتبر أصل الحياة، والمربع هو مظهر السكون والثبات والبناء في المكان، والدائرة مظهر الحركة في الزمان.

رمزية الألوان

ان اختلاف الألوان التي استخدمها الحاج يوسف وتناسقها، مظهر من مظاهر الجمال، لها دلالات ومعاني عميقة في الذات الإنسانية، وذات تأثير عجيب على النفس إيجاباً أو سلباً، وحيث أن الجمال أمر ترتاح له النفس، ويتناغم مع الفطرة، فلقد أولاه الفنان عناية كبيرة. حيث استخدم العديد من الألوان وبتدرجات مختلفة ومن أكثر الألوان استخداماً نذكر:

- **اللون الأحمر**؛ تعددت الدلالات الاجتماعية والثقافية والنفسية للون الأحمر، الذي يعد الرمز الأساس لمبدأ الحياة الكونية، بقوته وقدرته ولمعانه، وهو لون الدم والنار، لومن محفز للسلوك، يمثل غموض الحياة، لون يرمز بقوة إلى الروح والشهوة، ويعود اعتماد الحاج يوسف للون الأحمر بالدرجة الأولي هو كون معظم الجداريات صورة على جدران الحرملك وكان المعنى العويص الذي يحمله اللون هو الإغواء وتحريك الغرائز.
- **اللون الأبيض**؛ يعد الأبيض أساس الألوان وهو قمة الصفاء والوضوح، يوحي بمعاني تطمئن لها النفس وتحس بالصفاء والسكينة، ويبعث على التفاؤل والسرور والحب، ويمثل الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض، يرمز إلى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار. واعتمد اللون الأبيض في الصور الجدارية ليوحي بعفة وطهارة حريم الحاج أحمد باي.

- **اللون الأزرق؛** اشتمل اللون الأزرق على العديد من المعاني والدلالات، فهو اللون الأكثر تجريد بين الألوان، تقدمه الطبيعة بشكل عام كمظهر للشفافية، للفراغ المتراكم فراغ الماء، فراغ الهواء، لون مهدئ للذهن، ويساعد في السيطرة على العواطف، ويوحي بالسمو والعمق، والخير والأمل.
- **اللون الأخضر؛** للون الأخضر دلالات قوية استشفها من التوظيفات التي اشتغلها؛ فهو لون الخصب والرزق، ومن الألوان التي تواتر ذكرها في القرآن الكريم، لون يبعث البهجة والأمل في النفوس، لون من ألوان الطبيعة التي تدل على النماء في دنيا البشر، وعلى السعادة والهناء في الآخرة. ويعود استخدام اللون الأخضر من قبل الحاج يوسف للدلالة على وُدِ حريم الحاج محمد بن شريف.
- **اللون البني؛** يتسم اللون البني بالهدوء المفرط ونشاطه ليس إيجابياً متعلقاً بالحواس، فهو لون فاتر بارد يساعد على الخمول، كما يحمل رموزاً أخرى فهو لون الشخصيات القوية الحازمة المادية الانانية والميالة للبحث عن عيوب الآخرين. أما عن وظيفة اللون البني في الصور الجدارية فقد استخدم للدلالة على خصوبة حريمه، وعلى الانتماء للأرض.
- **اللون الأصفر:** ارتبط اللون الأصفر بحياة الانسان فهو من الألوان الأولية التي لها مساحة معتبرة ومظاهر مختلفة تتجسد في الكائنات الحية والنباتات، وهو لون يبعث على البهجة والسرور في أعين الناظرين، له جاذبية شعاعية لا تقاومها العين. واستخدم اللون الأصفر للدلالة على النور الساطع وعلى الغيرة.
- **اللون الأسود؛** يعد اللون الأسود مقابلاً للون الأبيض ونقيضه الذي يعرف به، فهو لون قاتم، يدل على الظلمة والكآبة والجهل والاستياء، فله دلالات سلبية تغلب على حضوره في حياة الإنسان، ويحمل بين طياته الشؤم والحزن والمآسي.
- **اللون الرمادي؛** اشتق لفظه من الرماد، واستعمل في اللغة العربية على صيغة أرمد، ويرمز في معانيه إلى أنه لون محايد خال من أي إثارة أو اتجاه نفسي. واستخدم اللون الرمادي للدلالة على الفراغ الروحي والنفسي.

رمزية المفردات التشكيلية

رمزية المفردات التشكيلية الإنشائية

كما تعرضنا من خلال هذه الدراسة للمعاني الرمزية لمفردات العمرانية التي ظهرت في الصور الجدارية لمعرفة أصل ذلك الفكر الذي كان وراء انشائها. وتعد الهندسة المعمارية من أكثر الفنون غموضاً وتناقضاً، وتحمل العديد من المعاني والدلالات الرمزية، بحيث تأخذ الرمزية في العمارة منحى مختلف عن الفنون الأخرى، فشكل المبنى لا يشكل حسب الحاجة إلى منفعة أو حسب مؤثرات وظيفية ومادية واقتصادية فحسب بل يدخل معها في التأثير في التراث الاجتماعي للعمارة، وبالتالي فالرمزية في العمارة ليست هدفاً وإنما نتيجة ومحصول فعل. وتضمنت الجداريات تشكيلات عمرانية متنوعة (مباني سكنية، عمائر دينية، عمائر جنائزية، وعمارة دفاعية) حيث اشتملت على المفردات التالية:

- **المداخل (الأبواب):** لقد احتوت على العديد من الأفكار الرمزية والمعاني الخفية التي ظهرت من خلال الحد، أمام الأبواب فقد احتوت على بعض الأفكار الرمزية والمعاني الخفية النابعة من وحدانية الخالق عزوجل.
- **النوافذ:** قد احتوت النوافذ على العديد من الأفكار الرمزية والمعاني الخفية التي ظهرت من خلال الشكل والعدد حيث ارتبطت بالرموز الدينية والروحية، أما المشربيات فقد احتوت على أفكار رمزية ومعاني خفية نابعة من المبدأ الصوفي المأخوذ من كمياء تحويل التراب إلى ذهبن فهي كالحجاب والنقاب على وجه المرأة كما ترمز إلى الحفاظ على الشيء الغالي النفيس الذي يوجد خلفها.
- **الأعمدة:** هناك علاقة رمزية ملحوظة بين الاعمدة والنباتات التي اتخذت رمزاً لإرادة النمو والانطلاق والصعود إلى الأعلى نحو السماء للمطلق، كما ظهرت بعض الأفكار من خلال الفكر الإسلامي كاستخدام الأعمدة للإشارة إلى معاني هامة مرتبطة بالقرآن الكريم والملائكة الحاملة لعرش الرحمان والجنة والزمن وغير ذلك.
- **العقود (الأقواس):** استخدم العقد النصف الدائري في العمارة الإسلامية للدلالة على الموت لذلك أستخدم في العديد من التشكيلات الجنائزية وخاصة في مصر، ويرمز أيضاً عند أقباط مصر إلى الكون المنفصل عما حوله الذي يتوافر به جميع عناصر الحياة، كما اشتملت الجداريات على عقود مدببة والتي ترمز إلى المطلق.

- **القباب:** اشتملت على العديد من المعاني والتعابير الرمزية والمعاني الخفية ظهرت من خلال الفكر الإسلامي حيث استخدمت كرمز روحاني يشير إلى السماء، فهي عنصر معبر عما بداخلها ولذلك نجدها قد احتوت على مكان الامام أو الشيخ، وفي حال التشكيلات الجنائزية نجد تحتها قبر الرسل والصحابة والصالحين...كقبر الرسول عليه الصلاة والسلام تحت القبة الخضراء بالمسجد النبوي وبجانبه قبر أبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب، وفي مصر مسجد الحسين الذي يوجد تحت قبته قبر يقال ان السيدة زينب رضي الله عنها دفنت فيه رأس الحسين.
- **المآذن (المنارات):** اتخذ شكل المآذن رمزاً للإسلام، والتي تعتبر إصبع العقيدة في الفكر الإسلامي، فهي تشير إلى الأعلى نحو المطلق إلى الله سبحانه وتعالى، كما يرجع تصميمها إلى المنارات البحرية، حيث أن كلاً منهما يرسل إشارات لهداية الضالين سواء من خلال الصوت أو الضوء.
- **الأهلة:** ترمز الأهلة وتشير إلى التوقيت الإسلامي الذي يعتمد على الأشهر القمرية، من خلال شكل الهلال، كما أنا الهلال بالسماء عندما يظهر في أول الشهر العربي ينير الأرض مبددا الظلام ومن هنا فقد استعمل الهلال تعبيراً رمزياً عن ظهور الإسلام الذي بدد ظلمات الجاهلية وحطم الشرك إلى نور يهذي به الناس.
- **الزخارف:** لقد احتوت تشكيلات العمرانية في جداريات قصر أحمد باي على زخارف نباتية وهندسية في واجهات المباني وعلى أسطح القباب حيث استعمل الحاج يوسف الألوان الأبيض والأسود والاصفر والأحمر كرمز لتعاقب الليل والنهار والظل والنور.

السفن البحرية: تعددت المعاني والتعابير الرمزية وراء السفن، فهي مصدر للرزق ووسيلة للنقل المدني ونقل البضائع وهي أيضاً وسيلة دفاع، حيث ترمز على الأمن والأمل والنجاة والرزق.

الستائر: انطوت الصور الجدارية على ستائر، وهي كل ما يسدل على نوافذ البيت وأبوابه حجباً للنظر أو اتقاءاً للشمس، ويرمز من اسمه للسترة والحشمة.

الأعلام والرايات: احتوت الصور الجدارية على أعلام ورايات وهي عبارة عن قطعة قماش ملونة بالأحمر يتخللها هلال ذهبي كدليل على تبعية المدينة للحكم العثماني في تلك الفترة كمركز لبايلك الشرق، فاللون الأحمر لم يفقد مكانته في كل الأعلام التي مرت على الدولة العثمانية، أما الهلال

فبالإضافة لرمزيته الإسلامية فإنه مرتبط لدى الأتراك بأسطورة شهيرة عن انعكاس القمر والنجوم على دماء الشهداء التي كانت مثل البحيرة في حرب كوسوفو.

رمزية المفردات التشكيلية الطبيعية

اشتملت الصورة الجدارية لقصر الحاج أحمد باي على العديد من التشكيلات الطبيعية تراوحت بين تشكيلات نباتية كالنباتات والأشجار، وتشكيلات كائنات حية كالطيور والبشر، ناهيك عن المسطحات المائية، وتعددت المعاني الرمزية والتعبيرات التي تحملها هذه التشكيلات:

الأشجار: ترمز الأشجار إلى الحياة، وهي رمز للخلود، ويشار إليها على أنها القطب الكوني الواصل بين العالم التحت الأرضي بجذورها والسماء عبر فروعها، عابرة الأرض وبالتالي فهي تجمع مناطق الكونية الثلاث (الأرض، السماء، وتحت الأرض)، وغالباً يتأمل الإنسان الحياة وقوة الطبيعة في الشجرة وقدرتها على مواجهة كل الظروف، ومن أبرز الأشجار التي اشتملت عليها الصور الجدارية عينة الدراسة نذكر:

- **شجرة الأرز:** تمثل شجرة قطب الدنيا والطريق إلى العالم الأخر، في بعض الثقافات الغربية، وهي ترمز للزهو في الإنجيل.
- **شجرة البلوط:** من الأشجار القوية المعمرة، شجرة دائمة الخضرة، ترمز إلى العلو والسمو والاستمرارية.
- **شجرة الزيتون:** ترمز شجرة الزيتون إلى النور والشفاء والقوة، وهي من الأشجار المقدسة.
- **شجرة السرو العمودي:** هي شجرة جنائزية وحتى الآن نجد الكثير من البلاد في حوض البحر الأبيض المتوسط تزين بها المقابر.
- **شجرة الصنوبر البحري:** يرمز الصنوبر إلى الربة (الأم) وهي رمز للخصوبة والتجديد والبعث وهي من الأشجار الجنائزية أيضا.
- **شجرة التوت:** هي رمز للفطنة، لأنها تشتهر بأنها لا تظهر براعمها إلا بعد نهاية البرد.
- **أشجار النخيل:** النخلة شجرة ثابتة شامخة وتشير إلى التمسك بالأرض وهي رمز للقداسة والشموخ، وترمز الى الولادة والانبعاث لأن المسيح ولد تحتها.

- **شجرة الأوكالبتوس:** شجرة دائمة الخضرة كثيفة الظلال تنمو في مختلف أنواع التربة، وترمز للصبر
- **النباتات:** لم تشتمل الصور الجدارية على صور تفصيلية لأنواع النباتات لذا اكتفى الحاج يوسف بتلوين بعض المساحات اللونية بخط غليظ من اللون الأخضر كدلالة على الحشيش الأخضر والذي يرمز إلى الخصوبة والبعث.
- **الأزهار:** اشتملت الصور الجدارية على بعض التشكيلات الطبيعية لأزهار، وغالبا ما ترتبط الأزهار بفكرة النقاء، والجمال، والمدة الصغيرة، والصفة المؤقتة نسبياً، وجرت العادة تقديم باقة زهور للتعبير عن الكثير من التمنيات.
- **الورود:** الكلمة الوحيدة لوردة ROSE توحي ليس بزهرة بديعة، وبرائحتها الذكية الناعمة فحسب وانما أيضاً عالما تاماً، وتدل على الفتاة الشابة، وعلى الحب النقي والجمال البريء.

الأرض: تعطي الأرض الولادة لكل العالم النباتي، فهي ترمز الى بدأ الخليقة في معظم المعتقدات وترمز الى الأنثى التي زوجتها الشعوب مع السماء بكل رضى.

المسطحات المائية: اشتملت جداريات قصر أحمد باي على صور لمسطحات مائية هي: (وادي الرمال، البحر الأبيض المتوسط، نهر النيل، البحر الأحمر، بحيرة تونس) والماء يحمل دلالات غنية يمكن تصنيفها إلى ثلاث مجموعات أساسية (مصدر للحياة، وسيلة للتطهير، وسيلة للتجدد).

- **مصدر للحياة:** لأن المخلوقات كانت بدايتها في البحر قبل أن تنتقل إلى اليابسة (نظرية التطور) كما أنها مصدر للموارد الأولية لحياة الإنسان (الأسماك، المرجان...الخ)
- **وسيلة للتطهير:** وهو أمر متعارف عليه عالميا، ففي كل الثقافات يستخدم للتطهيرات الطقوسية كالهنود والمسيحيين والمسلمين.
- **وسيلة للتجدد:** حيث يعتقد في مختلف الثقافات أن الماء المالح يعتمد عليه في علاج وتجديد البشرة.

الطيور: انطوت الصور الجدارية على تشكيلات طيور، لم يعرف نوعها، "والطائر هو رمز لتخلص الروح من عبودية الأرض..." يقول عالم الأساطير الكبير جوزيف كامبل، وبالتالي فهذا النزوع إلى الحرية ليس أكثر من الابتعاد عن العالم الأرضي المليء بالمتاعب.

البشر: تضمنت الصورة الجدارية لمدينة إسلامبول على صورة لرجل طويل وضخم، يعادل طوله طول التشكيلات العمرانية بالمدينة، يرتدي ملابس الرجل العثماني، وتدل على الأصال والانتماء وعلى قوة الرجل العثماني ووفائه وعزته بنفسه.

المراجع

أوحت رمزية التشكيلات الداخلية في الصور الجدارية بأن الإسلام كان السلطة المسيطرة على العقل والروح، فالإسلام لم ينظم مجال العبادات فقط بل تجاوزه ليكون مخططا أو برنامجا لنظام اجتماعي يشمل كل ميادين الحياة بما فيها العمارة والصناعة والزراعة.

3-2-3-ماهية النسق الإيديولوجي الذي تحكم في الإنتاج الفني لهذه الصور الجدارية

مستوى الاتصال: هو مستوى وحد به الحاج يوسف كل التشكيلات الداخلية في الصور الجداية، ويمكن استقاءه من العمارة والطبيعة وحركة السفن..، واعتمده الحاج يوسف من أجل التواصل مع المتلقي إشاريا، ويمكن معرفة المستوى الإتصالي في الرسالة من خلال الإشارات التي تولدها هذه المفردات مجتمعة، والتي تشير إلى أن هذه اللوحات الجدارية هي صور للمدن التي زارها الحاج أحمد باي في رحلته إلى البقاع المقدسة في بداية القرن 19م.

مستوى الدلالة: اشتملت التشكيلات الإنشائية والطبيعية في الصور الجدارية التي أنتجها الحاج يوسف على أفكار ومعاني رمزية متوارثة عبر الأجيال المختلفة، حيث أن جميع هذه الوحدات تدعو للتوجه إلى الله، نحو المطلق للأعلى، وهي كما قال كمال الجبلاوي في كتابه (موسوعة الأفكار الرمزية في العمارة المصرية بعد دخول الإسلام) أنها ناتجة عن الفكر السني والشيعي والصوفي وغير ذلك من المذاهب الفكرية. كما أوحى الحاج يوسف من خلال بعض التشكيلات كالأعلام والرايات، وصورة الرجل العثماني في جدارية مدينة إسلامبول إلى قوة وسطوة الدولة العثمانية وامتدادها.

معنى الثالث: مثل الحاج يوسف من خلال هذه الجداريات بعض ولايات الخلافة العثمانية في بداية القرن التاسع عشر وهو ما أكدته العديد من المراجع التاريخية، الأمر الذي يثبت أصالة هذه الجداريات وأنها تقص أحداث حقيقية واكبت الرحلة التي قام بها الحاج أحمد باي إلى البقاع المقدسة بداية القرن 19م.

عندما نقترب من الصورة الجدارية، يتضح لنا أن العلامات البصرية واللغوية التي وظفها الحاج يوسف، إنما تستخدم ليس فقط لتشير أو لتسمى مدلولاً ما، بل لتستحضر أيضا سلسلة من المدلولات المتصلة بتلك العلامات، لتضفي على الرسالة معاني تدل على طرائق معينة في التفكير، وهو ما يعرف بالأسطورة، وهكذا فصورة الرجل العثماني أيضاً في جدارية مدينة إسلامبول واقفاً أمام الجامع الأزرق لا تشير فقط إلى الرجل وملابسه وحجمه وطريقة وقوفه، بل ربطها الحاج يوسف بمفاهيم القوة والسلطة والشهامة، ليصبح هذا الرجل رمزاً لسلطة وقوة الدولة العثمانية.

فبمتابعتنا لأفكار والمعاني التي وردت في أعمال الفنان الجزائري الحاج يوسف، ومستندين في ذلك على أفكار الناقد الفرنسي رولان بارت، توصلنا أن الفنان استخدم العلامات البصرية لوصف المدن التي زارها الحاج يوسف أثناء رحلته إلى البقاع المقدسة وتفسيرها، فكانت وظيفتها في الغالب أن تدل ببساطة على موضوع ما. ولأن عمارة المدن تدل على ثقافات ومرجعيات معينة، فقد جرى ربطها بالدين والإيديولوجيا، فالعلامة البصرية للراية حمراء بها هلال، لا تشير إلى مجرد شكل ذو دلالات بسيط، بل تولد مجموعة كاملة من المعاني والإيحاءات المتأتية من التجارب الاجتماعية وقتئذ، كما توحى إلى مدلولات الخلافة والتقليد، والثروة، والسلطة.

حيث يمكن وصف هذه الصور كمشهد مسرحي، وليس كلوحة فنية، أين يؤخذ المشاهدون بالتفاعلات الرموز والتشكيلات الداخلية في الصورة، هذه التفاعلات يمكن قراءتها بسهولة في تفاصيل التشكيلات العمرانية وزخارفها ووضعياتها، والتي تحمل علامات مشفرة لتدل على انفعالات داخلية قوية عند الفنان. فأصبحت بذلك هذه الجداريات دراما تستخدم علامات بصرية ولغوية، وتتسم بالتركيز على القيم المادية والمعنوية لبعض الطقوس الشعائرية المقدسة كالحج.

أشار من خلال الصور الجدارية إلى المعاني الحقيقية التي تمتلكها الممارسات العقائدية والثقافية، فكانت الخطوط والأشكال والمساحات اللونية شكل من أشكال التواصل المشفر التي استخدمها الفنان بشكل واع. فالعمارة كما رأينا سابقاً تكلمنا في الحقيقة عن واقع، فجاءت دلالات الخطوط والأشكال فيها

لتنم عن الخضوع والاستسلام لله وتعاليمه، والخضوع لأولياء الله في الأرض واتباعهم (خلافة العثمانية)، وهي بذلك إشارة لمواقف انفعالية وأخلاقية لدى الفنان، فكانت هذه الجداريات عالماً انفعالياً ولكن منضبط وذلك تعويضاً عن فوضى الواقع، حيث تقدم الجدارية الصراع على نحو عقلاني، صراع حضاري ديني وايديولوجي يصعب استقائه ولكنه يتواجد في كل أراكن الجداريات.

تتضمن قراءة رسائل الأسطورة في أعمال الحاج يوسف تعيين العلامات التي استخدمتها وإظهار كيفية بنائها، وفك التشفير الذي يوصل رسائل معينة دون سواها، فالدوال الظاهرة والواضحة في الجداريات هي الأشكال والألوان، والتي تحمل العديد من المعاني النفسية والسوسيوثقافية والتي تطرقنا لها بالتفصيل فيما سبق، أما كيفية توظيف هذه الأشكال والألوان تتضمن معاني أبعد مما يشير إليه الظاهر، فالجداريات توحي بقوة إلى أن:(الخلافة العثمانية دولة قوية وسيود كل ولاياتها الأمن والأمان، وضرب التقولات التي ترمي الدولة العثمانية بالاضطهاد والتسلط). فمجموعة العلامات البصرية التي تضمنت معاني متعددة تصبح هي الأساس لإدخال معنى اجتماعي وهو أن الخلافة العثمانية حكم صالح ويسوده السلم والأمن، هذا المعنى الاجتماعي خرافة، ذلك ان الخلافة العثمانية كان يسودها التفكك وبدأت بعض الولايات في الانشقاق عنها، لذلك سعى الحاج يوسف من خلال هذه الصور إيصال موقف واضح ومنحاز لصالح الخلافة دون التصريح به مباشرة.

فأسطورة الخلافة العثمانية تتغير بتغير الزمن، وهي إنما اكتسبت قوتها من خلال ارتباطها بسياق العلامات وتاريخها، فتختصر في بعض التشكيلات لأداء وظيفتها الدلالية، لذلك فمكان عرض الصور الجدارية وظروف ابتداعها واسم المدينة وتفاصيل عمارتها ومن تولى تصويرها، كلها تفاصيل لا تجد من يتوقف عندها أو يذكرها، بل يتم إخفاء جزء منها بحيث لا يبقى إلا الصورة وحدها كعلامة أو كدال يتولى إبراز خرافة الخلافة العثمانية. بل تتجاوز ذلك لتستثير معاني أخرى أيضاً حول نجاح الخلافة العثمانية، وموقفها من الصراع القائم مع آل سعود في نجد. ما تفعله الأسطورة هو التعميم على العلامات والأدوات التي تستخدمها تاركة في الواجهة جزءاً منها فقط (صورة المدن) وموظفة العلامات في معاني جديدة، ودفعنا لاعتناقها دون سواها، فصورة مدن الخلافة العثمانية بتطورها الحضاري والثقافي، تدفع إلى الذهن فوراً فكرة الدولة العثمانية الإسلامية الناجحة، ومعها فكرة الولاء للخلافة كأمر عقلاني عادل وخالي من كل تحيز.

يغلب على خرافة الدولة العثمانية الطابع السياسي الإيديولوجي، فتحليل الثقافة والمجتمع في أعمال الحاج يوسف الفنية إنما يجري من منظور إسلامي، فبأخذ مناهج التحليل السيميائي بعيداً وربطها

الجداريات بتحليل سياسي عام، سنجد أن المفهوم الأساسي الذي تردد في هذا التحليل هو الإيديولوجيا. فالإيديولوجيا تخدم مصالح معينة لفئات محددة من المجتمع، وهي الفئة العليا، وينطبق هذا الاسم على الطبقة التي تملك أو تسيطر وتحكم. لذلك فهذا العمل يدعم ويوجه طرائق التفكير في تلك الفترة والمتعلقة ببقاء الأحوال السياسية والاقتصادية على ما كانت عليه، وادامتها والمحافظ عيها.

الخاتمة

خاتمة

عكس فن التصوير ولعقود عديدة آمال وطموحات، وانتكاسات وألام الشعوب والأمم، وممارساتهم الطقوسية والشعائرية، وأفكارهم وانتماءاتهم، من خلال ريشة فنان ملهم بمحيطه وبمن هم حوله، له القدرة على التعبير عن هذه الأفكار والأحاسيس بانحناء خط وبريق لون، والنتيجة دون أدنى شك، كما شهدها التاريخ بأحقابه المتتالية كانت ابداعات تنطق بالجمال والإحساس وتبعث على التفكير والتدبر.

أتاحت لنا دراسة الصور الجدارية بقصر الحاج أحمد باي للفنان الجزائري الحاج يوسف سيميائياً الكشف عن ثقل المعاني والدلالات التي تحملها ،والدور الإتصالي الكبير التي تلعبه، كون هذه الجداريات ماهي إلا وسيلة تعبيرية واتصالية لغتها الخطوط والأشكال والمساحات اللونية، أي أنها لغة مبنية على جملة من الدلالات الأيقونية والبصرية، اجتمعت واندمجت فيما بينها لتكون لنا لقطة مصورة للأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية التي ميزت بعض ولايات الخلافة العثمانية في بداية القرن 19، حيث سعى الحاج يوسف إلى ترسيخ وتدعيم فكرة (خلافة عثمانية)، ويبعد فكرة الاستعمار العثماني التي ظهرت في بعض الولايات الشرقية للدولة العثمانية، وركز في صوره على اظهار الحركية الاجتماعية والاقتصادية والسياسة كإشارة منه إلى الرخاء الذي عرفته ولايات الخلافة، كما عبر عن ولائه التام لهذه الخلافة.

يعد الأثر الفني للصور الجدارية نصا صامتاً وسنداً أيقونياً تحكمه مجموعة من الرموز والدلالات، وهي عناصر قابلة للوصف والإدراك، لذلك فإن من الضرورة بما كان تطوير مناهج تساعد على قراءة وتحليل هذه الأعمال واستخراج معانيها الكامنة كونها انتاجاً ابداعياً يعكس ثقافة المجتمع. لها دور كبير في خدمة الخصوصيات الثقافية والاجتماعية للمجتمعات، وتبليغ رسائل هادفة تعكس القضايا والانشغالات التي تهم المجتمع، فالصور الجدارية تتميز بجدية الطرح وثقل الدلالات والمعاني التي تحملها، الأمر الذي يفتح المجال أمام الباحثين لصبر أغوارها وفضح الأيديولوجية الخفية التي كانت وراء انتاجها، والسلطة والوجهة التي تحكمت في إنتاجها.

المراجع

قائمة المراجع والمصادر

الصور الجدارية

1. الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة، الجزائر.
2. الصورة الجدارية لمدينة الجزائر العاصمة، الجزائر.
3. الصور الجدارية لمدينة تونس، تونس.
4. الصور الجدارية لمدينة طرابلس الغرب، ليبيا.
5. الصورة الجدارية لمدينة الإسماعيلية، مصر.
6. الصورة الجدارية لمدينة الإسكندرية، مصر.
7. الصور الجدارية لمدينة جدة، الحجاز.
8. الصورة الجدارية للمدينة المنورة، الحجاز.
9. الصورة الجدارية لمدينة مكة المكرمة، الحجاز.
10. الصورة الجدارية لمدينة إسلام بول، الدولة العثمانية.

كتب

11. إحسان عزمان الرباعي، **جداريات الجامع الأموي**، ط1، سوريا، مكتبة زهراء الشرق، 2006م.
12. أحمد رجب محمد علي، **المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه في الفن الإسلامي**، ط1، مصر، الدار المصرية اللبنانية، 1996م.
13. أحمد محمود الخطيب، **البحث العلمي**، ط1، الأردن، عالم الكتاب الحديث، 2009م.
14. أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ط1، عالم الكتاب، القاهرة،1998.
15. الأحمر فيصل، **الدليل السيميولوجي**، ط1، الجزائر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2010م.
16. أمل سالم البرعمي، **مدارس الفنون التشكيلية**، سلطنة عمان، المديرية العامة للتربية والتعليم، دس.
17. بركات سعيد محمد، **الفن الجداري الخامة العرض والموضوعات**، ط1، مصر، عالم الكتاب، 2008م.

18. بلخيري رضوان، **سيميولوجيا الخطاب المرئي، من النظري إلى التطبيق**، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2016.
19. بن نوار صالح، **مبادئ في المنهجية**، ط2، قسنطينة، الجزائر، مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة جامعة منتوري،2012م.
20. بوعزيزي محسن، **السيميولوجيا الاجتماعية**، ط1، بيروت لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2010م.
21. الحجي سعيد وديوب ابتسام، **علم المتاحف**، ط1، سوريا، منشورات جامعة دمشق، 2013م.
22. خلف الله شادية وآخرون، **الحاج أحمد باي بن الشريف أخر بايات قسنطينة 1784-1850م**، ط1، قسنطينة، الجزائر، مطبعة الديوان، 2014م.
23. دليو فضيل، **عناصر منهجية في العلوم الاجتماعية**، ط1، قسنطينة الجزائر، مكتبة فائز للطباعة والنشر والتوزيع، 2015م.
24. رشدي أحمد طعيمة، **تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية**، ط1، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي، 2004م.
25. زهدي بشير، **المتاحف دراسات ونصوص قديمة**، ط1، دمشق سوريا، منشورات وزارة الثقافة، 1988م.
26. ساعد ساعد وصبطي عبيدة، **الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية**، ط1، الجزائر، دار الهدى، 2011م.
27. شاكر عبد الحميد، **المفردات التشكيلية دلالات ورموز**، الكويت، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997م.
28. شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة السلبيات والإيجابيات**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 2005م.
29. شاكر عبد الحميد، **العملية الإبداعية في فن التصوير**، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1987.
30. الشريف طارق، **الفن واللافن**، ط1، دمشق سوريا، منشورات وزارة الثقافة، 1983م.
31. شفيق محمد، **البحث العلمي الخطوات المنهجية لإعداد البحوث الاجتماعية**، م1، ط1، مصر، المكتبة الجامعي الحديث الإسكندرية، 2001م.

32. صالح بن فوزان الفوزان بن عبد الله الفوزان، **مناسك الحج والعمرة على ضوء الكتاب والسنة**، موسوعة الدعوة الخيرية، ط3، الرياض المملكة العربية السعودية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، 1426هـ.

33. صبطي عبيدة وبخوش نجيب، **الدلالة والمعنى في الصورة**، ط1، القبة الجزائر، دار الخلدونية، 2009م.

34. صلاح أحمد الهريدي، **الحرف والصناعات في عهد محمد علي**، ط1، مصر، دار المعارف، 1998م.

35. عبد الرزاق السمان، **تقنات الرسم والتصوير**، ط1، سوريا، منشورات جامعة دمشق، 2008م.

36. عبد الفتاح مصطفى غنيمة، **المتاحف والمعارض والقصور وسائل تعليمية**، ط2، مصر، جامعة المنوفية، 1990م.

37. عبد الهادي عبد الرحمان، **سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة**، ط1، اللاذقية سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994م.

38. عزتلو يوسف بك أصاف، تاريخ سلاطين بني عثمان، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013.

39. على معمر عبد المؤمن، **البحث في العلوم الاجتماعية**، ط 1، بنغازي ليبيا، منشورات جامعة 7 أكتوبر، 2008م.

40. علي بن إبراهيم الغبان وآخرون، **مراكز المدن التاريخية في المملكة العربية السعودية**، الرياض المملكة العربية السعودية، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، 1431هـ.

41. علي بن عبد العزيز بن علي الشيل، **عمارة مسجد النبي صلى الله عليه وسلم ودخول الحجرات فيه**، ط1، المملكة العربية السعودية، شبكة الألوكة، دس.

42. غربي علي، **أبجديات المنهجية في كتابة الرسائل الجامعية**، ط2، قسنطينة الجزائر، دار فائز للنشر والتوزيع، 2009م.

43. فريد محمود الشافعي، **العمارة العربية الاسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها**، م1، ط2، المملكة العربية السعودية، جامعة الملك سعود، 1982م.

44. فيليب سيرنج، **الرموز في الفن–الأديان–الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس**، ط1، سوريا، دار دمشق للنشر والتوزيع، 1992م.
45. قدور عبد الله الثاني، **سيميائية الصورة**، ط1، عمان، الأردن، الوراق للنشر والتوزيع ،2008م.
46. قريطم عبير، **الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية**، ط1، القاهرة، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2010م.
47. كمال محمود كمال الجبلاوي، **الأفكار الرمزية بالعمارة المصرية بعد دخول الإسلام**، ط1، مصر، دار الفكر العربي، 2012م.
48. محمد الطيب عقاب، **لمحات عن العمارة والفنون الإسلامية في الجزائر**، ط1، القاهرة مصر، مكتبة زهراء الشرق، 2002م.
49. محمد حمزة إسماعيل الحداد، **عمارة المسجد النبوي الشريف**، ط1، الجمعية التاريخية السعودية، 1999.
50. محمد عبيدات وآخرون، **منهجية البحث العلمي**، القواعد والمراحل والتطبيقات، ط2، الأردن، دار وائل، 1999م.
51. مصطفى شكيب، **علم نفس الألوان: التأثيرات النفسية للألوان**، ط1، دار النشر الإلكتروني، دس.
52. مهدي ايناس، **الفريسكو**، العراق، جامعة بابل، 2014م.
53. مهيريس مبروك، **المساجد العثمانية بوهران ومعسكر**، ط1، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،2009م.
54. نواري سعودي أبو زيد، **الدليل النظري في علم الدلالة**، ط1، سطيف، الجزائر، بيت الحكمة، 2014م.

كتب مترجمة

55. جوزيف ميسنجر، **لغة الجسد النفسية**، ترجمة محمد عبد الكريم إبراهيم، ط1، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، 2007.
56. أمبرتو إيكو، **سيميائية الأنساق البصرية**، ترجمة محمد التهامي العماري ومحمد أودادا ومراجعة وتقديم سعيد بن كراد، ط1، اللاذقية، سوريا، دار الحوار، 2008م.

57. أومن جاك، **الصورة**، ترجمة ريتا الخوري، ط1، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، أبريل 2013م.

58. بارت رولان، **المعنى الثالث**، ترجمة عزيز يوسف المطلبي، بغداد، العراق، دار الحكمة، 2011.

59. بارت رولان، **أسطوريات، أساطير الحياة اليومية**، ترجمة قاسم المقداد، ط1، دمشق، سوريا، دار نيتوي للنشر والتوزيع، 2012م.

60. بجاجة عبد العزيز، **قصر الحاج أحمد باي**، ترجمة فايزة بن نوار، الجزائر، جمعية الشعراء لعلم الفلك، دس.

61. بيغنل جونتان، **مدخل الى سيمياء الإعلام**، ترجمة محمد شيا، ط1، بيروت، لبنان، مجد للنشر والتوزيع، 2011م.

62. جيروم ستولنيتز، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة فؤاد زكريا، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 1974م.

63. سيرنج فيليب، **الرمز في الفن، الأديان الحياة**، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1، دمشق سورية، دار دمشق، 1992م.

64. فليب أدمز وآخرون، **دليل تنظيم المتاحف**، ترجمة محمد حسن عبد الرحمان، ط2، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

65. كلود عبيد، **الألوان (دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها، ودلالتها)**، مراجعة وتقديم محمد حمود، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013م.

66. مجموعة مو، **بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة**، ترجمة سمر محمد سعد، ط1، بيروت لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2012م.

67. موريس أنجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، ط2، الجزائر، دار القصبة للنشر، 2006م.

68. وكولر جوناثان، **رولان بارت مقدمة قصيرة جداً**، ترجمة سمير فرج، ط1، القاهرة، مصر، الهنداوي، 2016م.

كتب دون مؤلف شخصي

69. مؤسسة صندوق القدس، **طاحونة الهواء التاريخية ميشكينوت شاننيم**، القدس فلسطين المحتلة، مركز المؤتمرات الدولي، 2012م.

رسائل جامعية

70. بن هدي زين العابدين، **ترجمة الرموز الدينية**، مذكرة ماجستير، معهد الترجمة جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، 2016.

71. بودريعة ياسين، **أوقاف الأضرحة والزوايا بمدينة الجزائر وضواحيها خلال العهد العثماني** مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بن يوسف بن خدة، 2007م.

72. بورواق أمال، **سيميولوجيا الفضاء ودلالة التمثلات المعمارية**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية العلوم السياسية والإعلام جامعة الجزائر 3، 2012م.

73. بوغواص زبيدة، **الرمز من مسرح عزالدين حلاوجي**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011م.

74. بوقاسة فطيمة، جميلة بوحيرد، **الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2007م.

75. حسن محمود عيسى العواودة، **فلسفة الوسطية الإسلامية والتجريد في العمارة الإسلامية**، حالة دراسة (الوحدات الزخرفية الإسلامية)، مذكرة ماجستير، نابلس، فلسطين، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2009م.

76. خالد مطلق بكر عيسى، **القيم الجمالية وهندسة العمارة في مسجد قبة الصخرة المشرفة وسبل الاستفادة منها في العمارة المعاصرة**، مذكرة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2011.

77. خلود بنت محمد عقيل البقمي، **الفراغ كقيمة تشكيلية في الأعمال البرونزية المجسمة**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية جامعة أم القرى، 1431هـ.

78. سعدية محسن عايد الفضلي، **ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية، جامعة أم القرى، 2010م.

79. سلطاني فضيلة، **صور الكتب المدرسية ومستوى التحصيل الدراسي للتلميذ**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، 2006م.

80. سيساوي أحمد، **البعد البايلكي في المشاريع الاستعمارية الفرنسية من فالي إلى نابليون الثالث 1832- 1871**، رسالة دكتوراه، الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة 2، 2014م.

81. شاطو جميلة، **النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة**، مذكرة ماجستير، الجزائر، كلية الآداب واللغات والفنون الجميلة، جامعة وهران، 2013م.

82. شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة السلبيات والإيجابيات**، ط1، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 2005م.

83. شوكت محمد لطفي عبد الرحمان قاضي، **العمارة الإسلامية في مصر (النظرية والتطبيق)**، رسالة دكتوراه، قسم العمارة كلية العمارة، جامعة أسيوط، مصر، 1997.

84. الصابوني حلا، **التصوير الجداري والأثر السيكولوجي للألوان**، رسالة دكتوراه، سوريا، جامعة دمشق، دس.

85. عبد الرحمان باديس، **مساهمة المتاحف في نقل الذاكرة الجماعية إلى جماهيرها**، رسالة ماجيستير، الجزائر، قسم علم الاجتماع، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الجزائر 2، 2011م.

86. عبد الفتاح مصطفى غنيمة، **المتاحف والمعارض والقصور وسائل تعليمية**، مذكرة ماجستير، مصر، كلية الآداب جامعة المنوفية والمنتدب بكليات الآداب والعلوم والفنون، سلسلة المعرفة الحضارية 2، 1990م.

87. عفان إيمان، **دلالة الصورة الفنية**، رسالة ماجيستير، الجزائر، كلية علوم السياسة والإعلام، جامعة الجزائر، 2005م.

88. عميروش أمنة وآخرون، **الإرشاد السياحي في المؤسسة المتحفية**، تقرير تربص، الجزائر، كلية الإعلام والاتصال والسمعي البصري، جامعة قسنطينة-3، 2015م.

89. لعمى عبد الرحيم، **الدور الثقافي للمتاحف الجزائرية**، رسالة دكتوراه، تلمسان الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، 2014م.

90. لعمى عبد الرحيم، **المتحف ودوره في المجتمع**، مذكرة ماجيستير، تلمسان الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، 2006م.

91. مالكي زوهير، **مكتبات المتاحف الوطنية الجزائرية**، مذكرة ماجيستير، الجزائر، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، الجزائر، 2009م.

92. متلف أسيا، **اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص**، مذكرة ماجستير، الشلف الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بوعلي، 2007م.

93. محمد علي محمد عفين، **الحركة السنوسية وعلاقتها بالقوى الإقليمية والدولية'1841-1912'**، رسالة ماجستير، العراق، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2004م.

94. معمر صديقة، **شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988– 2007م)**، مذكرة ماجستير، قسنطينة الجزائر، جامعة منتوري، 2010م.
95. هنادي سمير نامق كنعان، **الحليات المعمارية في القصور العثمانية في البلدة القديمة بنابلس**، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2010.
96. ندى بنت سعود بن سعد الجريان، **رؤية معاصرة لفن الجداريات في ضوء التقنية الرقمية**، مذكرة ماجستير، المملكة العربية السعودية، كلية التربية، جامعة أم القرى، 2013م.
97. نهى محمود نايل، **الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة**، مذكرة ماجستير، مصر، قسم النقد والتذوق الفني، جامعة حلوان، مصر، 2003م.
98. نياز حسين حسن، **أثر استخدام اللون في التذوق الجمالي للواجهات المعمارية**، بحث ترقية مقدم إلى نقابة المهندسين، فرع السليمانية، العراق، 2014م.

المجلات والدوريات

99. إبراهيم خليل العلاف، **السفن والمراكب في الخليج العربي قصة كفاح مجيد**، دورية كان التاريخية، العدد 4، العراق، 2009م.
100. ابراهيم محمد سليمان، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة**، مجلة جامعة الزاوية، العدد 16، المجلد 2، ليبيا، أفريل 2014م.
101. بليدي صابر، **قصر أحمد باي يروي أسرار عمارته وجواريه لزوار قسنطينة**، ركن أماكن، جريدة العرب، السنة 37، العدد 9896، لندن، المملكة المتحدة، 2015م.
102. توينى علي، **رمزية الأشكال وروحانيتها في العمارة والفنون**، مجلة المدى الثقافي، العدد 627، العراق، 2006م.
103. خالد فؤاد البسيوني، **أسوار الإسكندرية الدفاعية القديمة**، منطقة الشلالات، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 10، مصر، 2008م.
104. سليمان بن علي ين عامر الشعيلي، **الألوان ودلالاتها في القرآن**، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية، المجلد 4، العدد 3، الشارقة، أكتوبر 2007م.
105. شاكر عبد الحميد، **المفردات التشكيلية رموز ودلالات**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 6، مصر، 1997م.

106. العابد عبد المجيد، **معضلة الايقونة في السيميائيات البصرية**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 148-149، بيروت، لبنان، 2009م.
107. عابدين طارق إبراهيم عبد الوهاب، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، العدد 1، السودان، يوليو 2012م.
108. عدي عباس عبود وحيدر حاتم عيسى، **توظيف الصورة الرمزية في العمارة**، مجلة ديالي للعلوم الهندسية، المجلد 4، العدد 2، العراق، 2011م.
109. العماري الطيب، **النخلة في البيئة الصحراوية قيمة اقتصادية ورمزية سوسيوثقافية**، مجلة الوحدات للبحوث والدراسات، العدد 15، الجزائر، 2011م.
110. محمد أحمد القاضي، **الأشكال الزخرفية بالمصوغات الشعبية الليبية في العهد العثماني**، مجلة الجامعة المغاربية، العدد 1، الرباط المملكة المغربية، 2007م.
111. منذر نعمان بكر والعبيدي قاسم، **اسطنبول، فيلادلفيا الثقافية**، العدد الثامن، الأردن، 2011م.
112. هاني هشام ودح، **واجهات المباني المعمارية**، دراسة تحليلية، قسم التصميم المعماري، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 27، العدد 2، اللاذقية، سوريا، 2005م.

تظاهرات وملتقيات

113. أحمد محمد الحزمي، **النمط المعماري للمدن الأثرية في الوطن العربي-دراسة مقارنة، المؤتمر الهندسي الثاني**، كلية الهندسة، جامعة عدن، الجمهورية اليمنية، 30-31 مارس2009م.
114. خاوة نادية، **الاشتغال السيميولوجية للألوان وأبعادها الظاهرتية في: ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله الحمادي**، الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي". المركز الجامعي سوق الهراس، الجزائر، 19-20 أبريل 2004م.
115. خاين محمد، **العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"**، جامعة الشلف، الجزائر،15-17 نوفمبر 2008م.
116. عبد الرقيب طاهر، **معنى الشكل في واجهة المبنى الصنعاني**، وزارة الثقافة، معرض صنعاء الدولي، ندوة الثقافة اليمنية خلال أربعين عاما، جدلية الثابت والمتغير، اليمن،29 سبتمبر-2 أكتوبر 2002م.

موسوعات وقواميس:

117. أبراقن محمود، **المبرق قاموس موسوعة للإعلام والاتصال**، ط1، الجزائر، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2004، ص668.

118. أبو العزم عبد الغني، **المعجم الغني**، ط1، م1، مصر، دار الكتب العلمية،2013، ص132.

119. حجاب منير، **الموسوعة الإعلامية**، م6، القاهرة، مصر، دار الفجر للنشر والتوزيع،2003

مقابلات

120. بن خليفات عبد الرؤوف، ملحق بالترميم، متحف قصر الحاج أحمد باي، قسنطينة، السبت 8 مارس 2017م.

121. بوسنان حسن، رئيس المصلحة التقنية، مؤسسة التسيير العقاري عيسى بن حميدة، ديدوش مراد قسنطينة، الخميس 23 مارس 2017.

122. علي قشي لطفي، مترجم، مقابلة مفتوحة بقصر الحاج أحمد باي قسنطينة، السبت 18 مارس 2017م.

123. فلاك أنيسة، مختصة في الأثار الإسلامية، مقابلة مفتوحة بمتحف قصر أحمد باي، قسنطينة، الإثنين 20 مارس 2017م.

124. ناصر اسماعيل، باحث مختص في التنقيب، مقابلة مفتوحة، بمتحف الحاج أحمد باي، قسنطينة، الإثنين 20 مارس 2017م.

125. مفرج جمال، عميد كلية الفنون والثقافة، مقابلة مفتوحة، هاتف، الأربعاء 10 ماي 2017.

مواقع إلكترونية

126. **باب مكة (سور جدة)**، https://ar.wikipedia.org/wiki/باب_مكة_(سور_جدة) .

127. **بحيرة تونس**، https://ar.wikipedia.org/wiki/بحيرة تونس.

128. ترك برس، السلطان محمود الثاني، http://www.turkpress.co/node/18442 ، يوم 5 نوفمبر 2016، على الساعة 13:09.

129. **دلتا النيل**،https://ar.wikipedia.org/wiki/دلتا_النيل .

130. **رسالة بعث بها القبودان دريا محمد خسرو باشا إلى حسين باشا عام 1827 م من خلال إرسال سفن جزائرية إلى البحر الأسود لمساعدة العثمانيين الذين كانوا في حرب مع**

روسيا، موجودة في مخطوط 37، مراسلات دايات الجزائر، المكتبة الوطنية بتونس، ص-ص 58 -60. http://defense-arab.com/vb/threads/66087/

131. **رمزية الشجرة في الثروات الاسلامية**، http://cheikh-bentounes.blogspot.com/p/blog-page_67.html .

132. **رولان بارت**، https://ar.wikipedia.org/wiki/رولان_بارت

133. **الزوايا والمقامات من وجهة نظر أخرى**، http://www.babnet.net/festivaldetail-59519.asp.

134. **شجرة الفلين**، https://ar.wikipedia.org/wiki/فلين.

135. عبد الغني، الحياة الاجتماعية في مدينة الجزائر أواخر العهد العثماني، منتديات الجزائر، www.algeriaatody.com، يوم 12 مارس 2017.

136. **العلم التركي عبر التاريخ**، http://www.turkpress.co/node/5886.

137. **العمارة العثمانية**، http://www.marefa.org/العمارة_العثمانية .

138. كاظم مؤنس، **زوايا التصوير وأنواعها**، http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107.

139. **مآذن المسجد النبوي في بداية القرن 19م**، https://ar.wikipedia.org/wiki/المسجد_النبوي .

140. **المدرسة الواقعية**، http://mawdoo3.com/تعريف_المدرسة_الكلاسيكية .

141. **المدفع**، https://ar.wikipedia.org/wiki/مدفع .

142. **مدينة تونس العتيقة**، http://mawdoo3.com/مدينة_تونس_العتيقة .

143. **مساجد جدة القديمة**، http://www.sauditourism.sa/ar/Explore/Regions/Mecca/Jeddah/Pages/o-5.aspx .

144. **مسجد السلطان أحمد**، http://vb.arabsgate.com/showthread.php?t=555780.

145. **مسجد السليمانية**، http://www.marefa.org/index.php/مسجد السليمانية.

146. **مسجد السليمانية**، http://www.turkpress.co/node/4651 .

147. **مكة المكرمة،**

http://www.aljazeera.net/encyclopedia/citiesandregions/2014/11/6/مكة-المكرمة .

148. **المنشئات العسكرية والنظام الدفاعي في العهد العثماني،**

http://www.naqed.info/naqed/history/311-2010-07-05-16-57-14.html.

149. **الموسوعة الشاملة عن جدة تاريخ وأحداث وصور،**

https://vb.eldwly.net/t177663.html .

150. نبيل سلامة، **الطائر وتجلياته،**

http://www.maaber.org/issue_january15/mythology1.htm .

مراجع باللغة الأجنبية:

151.ABDUKARIM HACENE MOHCENE**; PHYSIOLOGICAL AND PSYCHOLOGICAL EFFECT OF COLORS IN THE THERAPEUTIC BUILDINGS, CASE STUDY, "AL-SHIFA HOSPITAL IN GAZA STRIP**. AL-AQSA UNIVERSITY JOURNAL (NATURAL SCIENCES SERIES), VOL.16, NO.1, P 5, JAN. 2012

152.ABDURAHMAN MOHAMED, **URBAN SPACE AND THE URBAN VALUE OF JAMEA MOSQUE IN ISLAMIC CITY**, THE ISLAMIC UNIVERSITY JOURNAL, INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY, VOL,1, N 1, ISLAMABAD, PAKISTAN, 2011.

153.AHMED ELASTAL, **ELEVATION DESIGN, A COURSE INSTRUCTED BY MOZER EL MATERBEAI AND REAM ABU EL KHAIR**, INSTITUTE OF DESIGN GRAPHICS ,AJMAN, EMIRATES ARABES UNIS,2008.

154. ALAN AND BARBARA PEASE. **BODY LANGUAGE. HOW TO READ OTHER THOUGHTS BY THEIR GESTURES.** PEASE INTERNATIONAL. AUSTRALIA. 2004.

155. BERNICE L. MURPHY **THE DEFINITION OF THE MUSEUM**, POTTS POINT [SYDNEY] AUSTRALIA 2011.

156. CARLOS RECIO D´AVILA. **LES IMAGES DE LA VILLE**. UNE APPROCHE `A LA S´EMIOTIQUE URBAINE. PENSER LA VILLE

– APPROCHES COMPARATIVES, OCT 2008, KHENCHELA, ALG´ERIE. 2009.
157. E.H. GOMBRICH. **THE STORY OF ART** PHAIRON PRESS LIMITED. 1979.
158. EDA ÇORBACIOGLU GÖNEZER**. UTILISATION DES ICONS ET DES SYMBOLES DANS LES AFFICHES PUBLICITAIRE**, ULUSLARARASI SOSYAL ARATIRMALAR DERGISI THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH. CILT: 7 .SAYI: 34 . VOLUME: 7 .ISSUE: 34.
159. ELIZABETH KUHNKE, **BODY LANGUAGE FOR DUMMIES**, JOHN WILEY AND SONS. LTD. ENGLAND. 2007.
160.EMILIE GRANJON **,SEMIOGENESE DE LA SYMBOLIQUE ALCHIMIQUE**. THESE PRESENTEE COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT EN SEMIOLOGIE ,UNIVERSITE DU QUEBEC A MONTREAL.
161.EMMANUEL, N, A RIMZE**, THE ROLE OF THE MUSEUM SOCIETY**, PUBLIC LUCTURE AT NATIONAL MUSEUM, GEORGETOWN, GUYANA, 1999.
162.H CORINNE LIGHT WEAVER, **HISTORICAL PAINTING TECHNIQUES, NATURALS, AND STUDIO PRACTICE**, UNIVERSITY OF LONDON ,UK.
163.HERMAN CERRATO, **THE MEANING OF COLORS**, HOW COLORS IMPACT OUR DAILY LIFE IN BUSINESS, ART WORK AND LOVE ,ETATS UNIS, 2012 .
164. JILL MORTON, **A GUIDE TO COLOR SYMBOLISM**, COLOR COM PUB, 1997,
165.KAMANI PERERA, **THE ROLE OF MUSEUM IN CULTURAL AND HERITAGE TOURISM**, 2ED, COLOMBO, SRI LANKA, REGIONAL CENTER FOR STRATEGIC STUDIES,
166.LAURA DILLOWAY**, AN EXPLORATION INTO COLOR SYMBOLISM AS USED BY DIFFERENT CULTURES AND RELIGION** ,NCCA, NEW YORK ,USA ,2006**.**
167. LEHEL GAL. **MURALES TECHNIQUES**. RENEWAL TRADITION IN PERSONAL CONTEXT. DLA THESES. HUGARIAN ACADIMY OF FINE ARTS DOCTORAT SCHOOL .2011.

168. LIC VICTOR MANUEL MORENO MORA, **PSICOLOGIA DEL COLOR Y LA FORMA**, LICENCIATURA EN DISENIO GRAFICO , UNIVERSIDAD DE LONDRES, SEM DATA.
169. M. KORUMAZ , A. GULEC KORUMAZ **,REPRODUCTION OF TURKISH TRADITIONAL WALL-PAINTING USING CLOSE RANGE PHOTOGRAMMETRY, A CASE STUDY IN GAZIANTE ,INTERNATIONAL** ARCHIVES OF PHOTOGRAMMETRY, REMOTE SENSING AND SPATIAL INFORMATION SCIENCES, VOL. XXXVIII, PART 5 COMMISSION V SYMPOSIUM, NEWCASTLE UPON TYNE, UK. 2010.
170. MARIE TURMINE, **L'IMPORTANCE DES COULEURS DANS LA PUBLICITE**, ANALYSE SEMIOLOGIE DE L'IMAGE FONCTIONNELLE, UNIVERSITE LAVAL, 2011,
171.MICHEL ALBERT-VANEL ET PHILIPPE LAHILLE ET FOTOLIA, **LA COULEUR DANS LES CULTURES DU MONDE** , GROUPE EDITORIAL PIKTOS, Z I, DE BOGUES, RUE GUTENBERG 31750 ESCALQUENS, PARIS FRANCE, 2009**.**
172. MICHEL TILLIE **,LE LANGAGE SYMBOLIQUE ET LES EGLISES**, CDAS ARRAS EDITION MARS 2014.
173.N J, MERRISMAN, **THE ROLE OF MUSEUM**, INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY, UNIVERSITY COLLEGE, LONDON, UK, DATE NOT M.
174. PHILIPPE VERHAEGEN **,IMAGE, DIAGRAMME ET METAPHORE A PROPOS DE L'ICONE** CHEZ C.S. PEIRCE ,
175. TOASTMASTERS INTERNATIONAL. **GESTURES YOUR BODY SPEAKS**. MISSION VIEJO. USA. 2011.

الملاحق

الملاحق

الملحق رقم (1): الصورة الجدارية لمدينة قسنطينة، بايلك الشرق، الجزائر.

الملحق رقم (2): الصور الجدارية لميناء سيدي فرج، إيالة الجزائر. (رحلة الذهاب)

الملحق رقم (3): الصور الجدارية لمدينة تونس، إيالة تونس.

صورة مدينة تونس (رحلة الذهاب):

صورة مدينة تونس (رحلة العودة):

الملحق رقم (4): الصور الجدارية لمدينة طرابلس الغرب، إيالة طرابلس الغرب، ليبيا.

صورة جدارية لمدينة طرابلس الغرب رحلة الذهاب.

صورة جدارية لمدينة طرابلس الغرب رحلة العودة.

الملحق رقم (5): الصور الجدارية لمدينة الإسكندرية، مصر. (رحلة العودة)

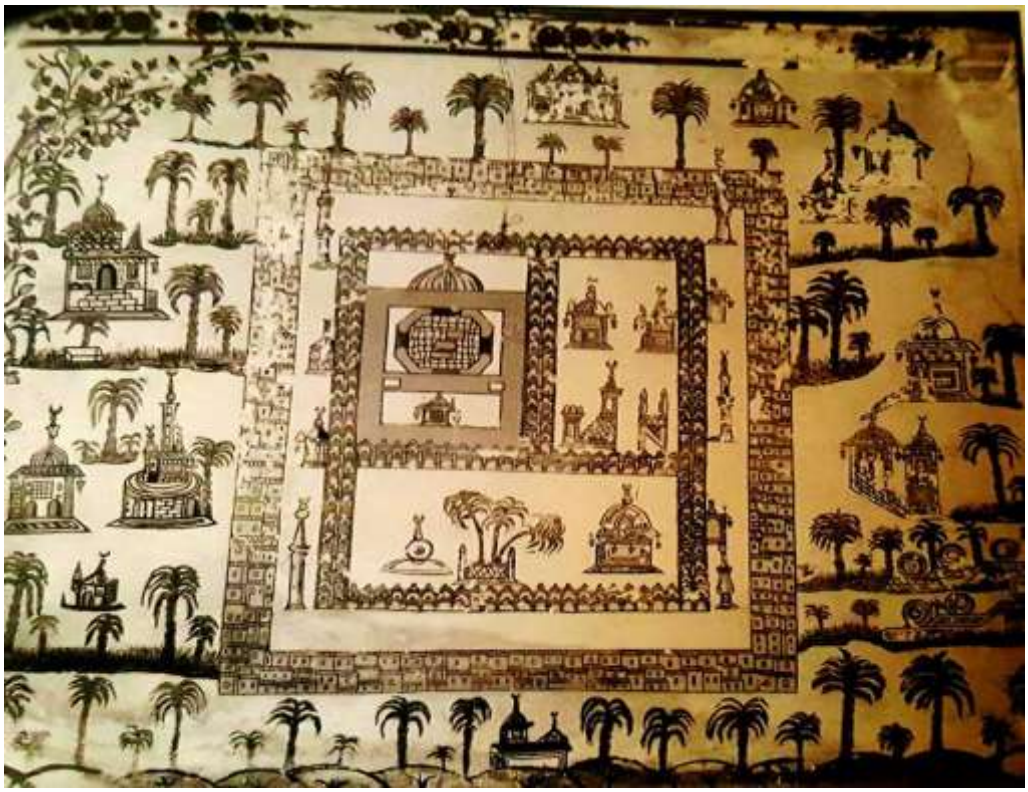
الملحق رقم (6): الصور الجدارية لمدينة الإسماعيلية القاهرة، مصر. (رحلة العودة).

الملحق رقم (7): الصور الجدارية لمدينة جدة، الحجاز.

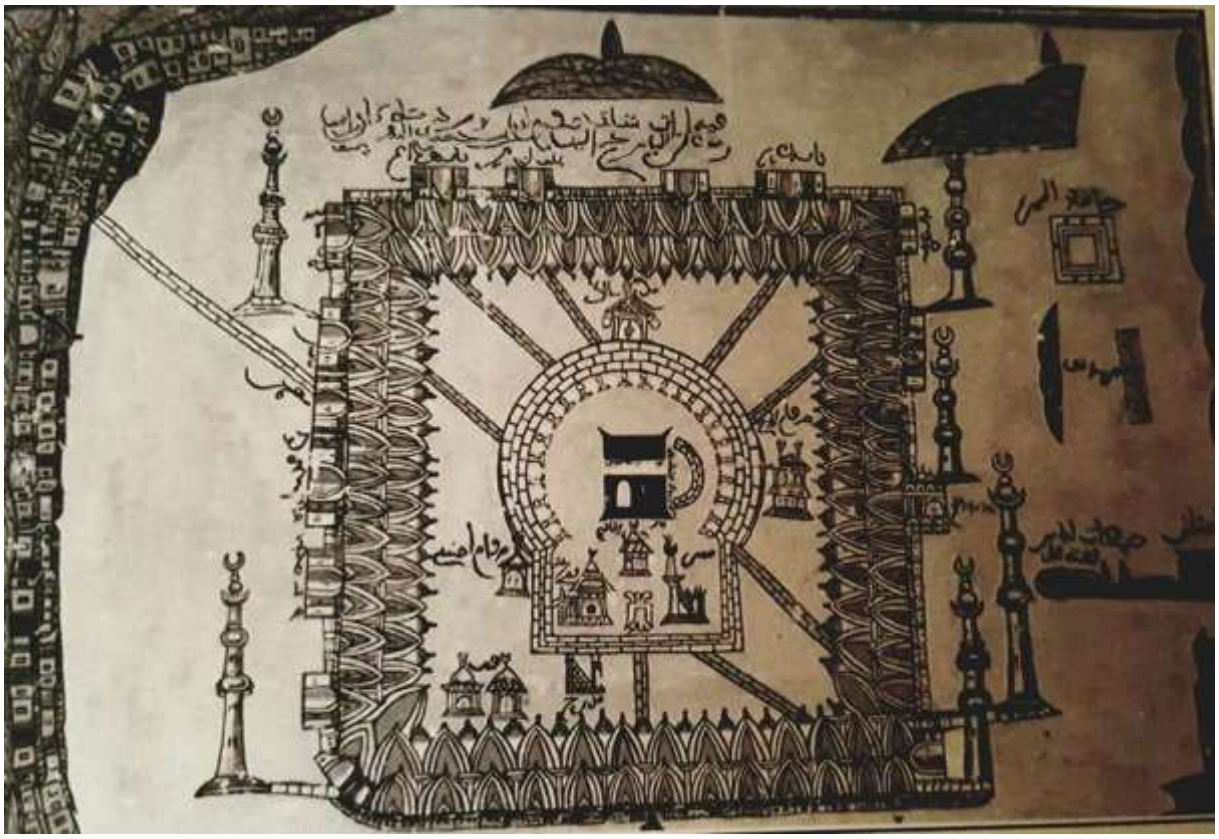
صورة جدارية لمدينة جدة رحلة العودة:

صورة مدينة جدة رحلة الذهاب.

الملحق رقم (8): الصور الجدارية للمدينة المنورة، الحجاز.



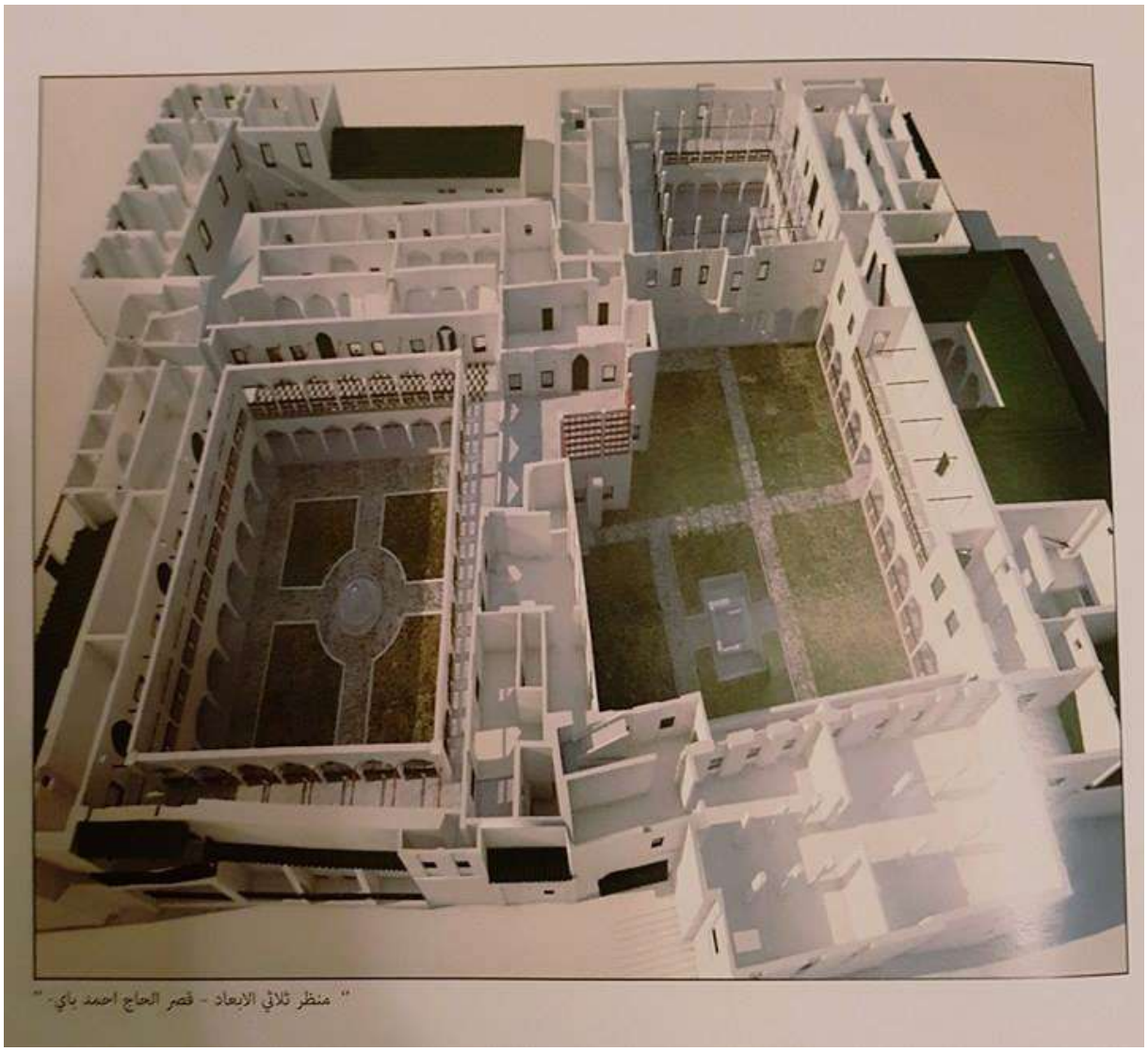
الملحق رقم (9): الصورة الجدارية لمدينة مكة المكرمة، الحجاز.



الملحق رقم (10): الصورة الجدارية لمدينة إسلامبول، تركيا.

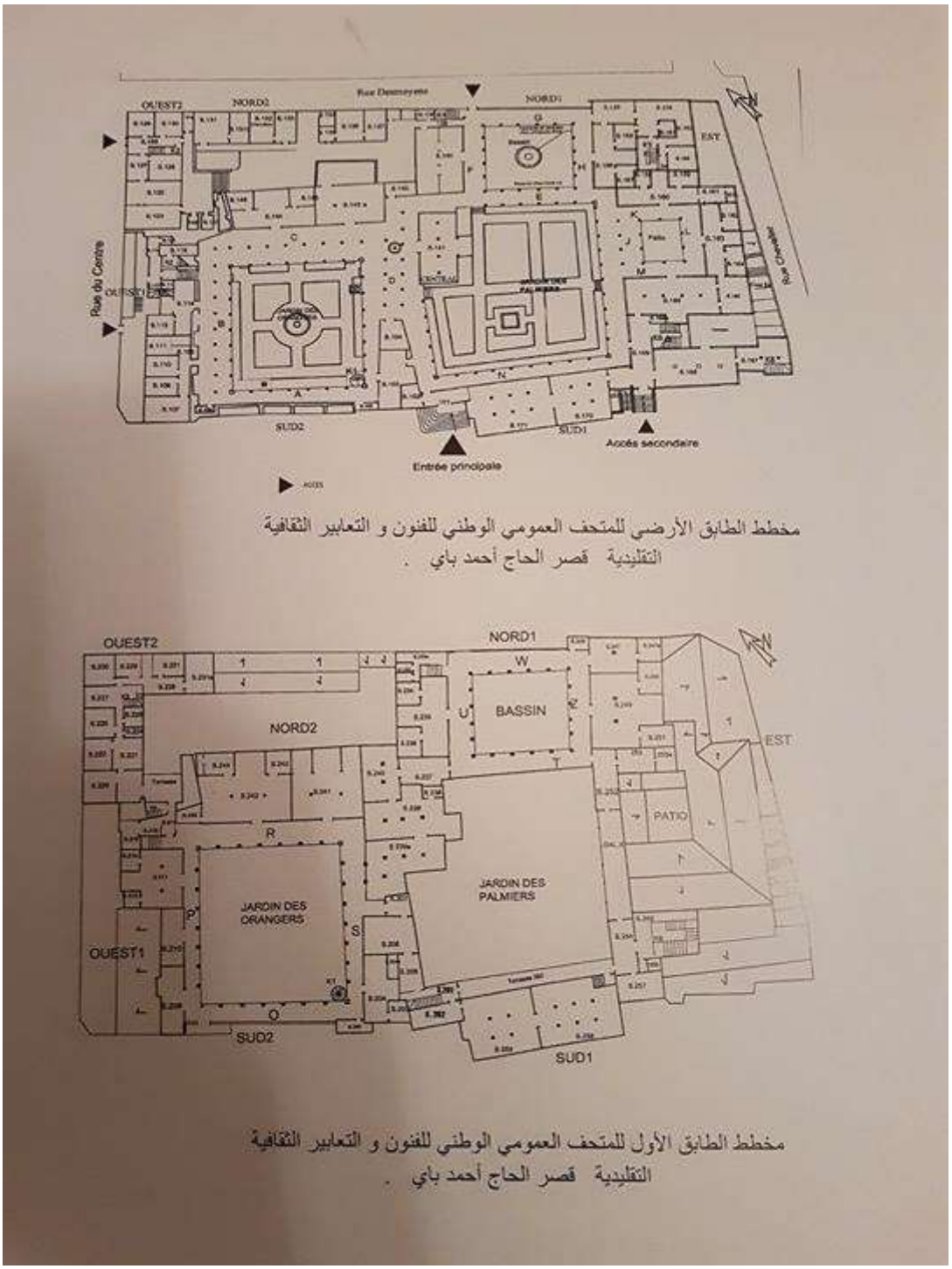
ملحق رقم (11):

منظر ثلاثي الأبعاد لمتحف-قصر الحاج أحمد باي-قسنطينة.



" منظر ثلاثي الابعاد - قصر الحاج احمد باي- "

ملحق رقم (12): مخطط متحف–قصر الحاج أحمد باي– قسنطينة:



مخطط الطابق الأرضي للمتحف العمومي الوطني للفنون و التعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي .

مخطط الطابق الأول للمتحف العمومي الوطني للفنون و التعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي .

الملحق رقم (13):

مقابلة مفتوحة مع السيد علي قشي لطفي.

المهنة: مترجم.

مكان اجراء المقابلة: المتحف الوطني العمومي للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي قسنطينة.

يوم اجراء المقابلة: 20 مارس 2017.

محاور المقابلة:

المحور الأول: شكل ونوع الرسالة.

المحور الثاني: ظروف ابتداع الرسالة.

المحور الثالث: رحلة الحاج أحمد باي للبقاع المقدسة.

المحور الرابع: التشكيلات الداخلية للصور الجدارية (عينة الدراسة).

المحور الخامس: الرسائل الألسنية.

الملحق رقم (14):

مقابلة مفتوحة مع السيدة فلاك أنيسة.

المهنة: مختصة في الأثار الإسلامية.

مكان اجراء المقابلة: المتحف الوطني العمومي للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي قسنطينة.

يوم اجراء المقابلة: الإثنين 20 مارس 2017.

محاور المقابلة:

المحور الأول: جداريات قصر الحاج احمد باي (عينة الدراسة).

المحور الثاني: التشكيلات الإنشائية.

المحور الثالث: التشكيلات النباتية.

المحور الرابع: أنواع السفن.

المحور الخامس: الأعلام والرايات.

الملحق رقم (15):

مقابلة مفتوحة مع السيد ناصر إسماعيل.

المهنة: باحث مختص في التنقيب، الفيوم، مصر، (يعمل بالديوان الوطني لتسير الموارد الثقافية).

مكان اجراء المقابلة: المتحف الوطني العمومي للفنون والتعابير الثقافية التقليدية قصر الحاج أحمد باي قسنطينة.

يوم اجراء المقابلة: الإثنين 20 مارس 2017.

محاور المقابلة:

المحور الأول: مصر في بداية القرن 19.

المحور الثاني: السفن البحرية في جداريتي مصر (الإسماعيلية، الإسكندرية).

المحور الثالث: التشكيلات النباتية في جداريتي مصر (الإسماعيلية، الإسكندرية).

المحور الرابع: الظروف التي واكبت زيارة الحاج أحمد باي لمصر.

الملحق رقم (16):

مقابلة مع الأستاذ مفرج جمال.

المهنة: عميد كلية الفنون والثقافة.

مكان اجراء المقابلة: اتصال هاتفي.

يوم اجراء المقابلة: الأربعاء 10 ماي2017.

محاور المقابلة:

المحور الأول: جداريات متحف قصر الحاج أحمد باي (عينة الدراسة).

المحور الثاني: الطابع الفني للصور الجدارية.

المحور الثالث: المدرسة التي ينتمي لها الفنان.

المحور الرابع: أبرز أساليب هذه المدرسة ومحاورها الفنية.

الملحق رقم (17):

مقابلة مع السيد بن خليفات عبد الرؤوف.

المهنة: ملحق بالترميم.

مكان اجراء المقابلة: متحف–قصر الحاج أحمد باي–قسنطينة.

يوم اجراء المقابلة: السبت 08 مارس 2017.

محاور المقابلة:

المحور الأول: خامات وتقنيات المستخدمة في تصميم الجداريات.

المحور الثاني: الضوء والظل.

المحور الثالث: عوامل تلف جداريات وأفاق ترميمها.

الملحق رقم (18):

مقابلة مع السيد بوسنان حسن.

المهنة: مهندس معماري SGI ZI.

مكان اجراء المقابلة: مؤسسة التسيير العقاري عيسى بن حميدة ديدوش مراد، قسنطينة.

وقت اجراء المقابلة: الخميس 23 مارس 2017.

محاور المقابلة:

المحور الأول: التشكيلات الهندسية التي اشتملت عليها عمارة المدن في الصور الجدارية.

المحور الثاني: النمط العمراني للمدن المصورة في الصور الجدارية.

المحور الثالث: الألوان الخارجية لواجهات المباني.

المحور الرابع: الصفات الخارجية لواجهات المباني.