المجلة التاريخية الجزائرية | المجلد:3،العدد:02،ديسمبر2019 .العدد التسلسلي:12.ص121-137
Issn:2572-0023 | Volume: 3-N: 02, December 2019- S/ N 12. p121-137

الصورة: مـخزون تراثـي ومصـدر تأريخ

Photo: Heritage stock and source of history

Dr/ Wsifi Younes د/ يونس وصيفي*

Higher Institute Of Humanities Jendouba/المعهد العالي للعلوم الإنسانية بجندوبة–تونس

wsifiyounes@gmail.com

History of the article/معلومات المقال		
Received/الإرسال	Accepted/المراجعة	Published/القبول للنشر
2019/07/24	2019/09/23	2019/12/30

الملخص:

تحتلّ الوثائق المكتوبة والمخطوطة مكانة متفاوتة في البحث التاريخي وتعدّ الصّورة من مصادر البحث الثريّة لتضمّنها للكثير من المعطيات المتنوّعة. فهي بمثابة النصّ لكنها تتطلّب تقنيات تختلف عن تقنيات النصّ المكتوب. وقد استخدم الإنسان قبل ظهور الكتابة الصّور والرّسوم واختزل حياته اليوميّة في مشاهد مرسومة أو منقوشة على جدران الكهوف. وقد تواصل استخدم الصورة رغم تطوّر تقنيات الكتابة وقد مكّنتنا بعض الصور من الاطلاع على عدّة مسائل لم تتوفّر بغيرها من المصادر الأخرى. ورغم محاولات التّوظيف تبقى الصّورة مصدرا للتأريخ ووثيقة ضرورية في البحث التاريخي نقرأ من خلالها تاريخنا.

الكلمات المفتاحية: الوثائق المكتوبة، التأريخ، التراث، الوثيقة.

Summary:

Writen documents and photographies are great resources to study the history. the photography has a huge importance and like writen relics it has its specefic techniques of studying and analysis. from the begining of archeology, paints and scultures such rock arts were the first human artistic expression. also a description of the envirement and the wild life of the artists of the twilight of history. photography, gives more informations, as it is by nature an objectiv suport of a present moment from the past. for

* المؤلف المرسل: د/ يونس وصيفي، الإيميل: wsifiyounes@gmail.com

any academic research photography will be a great resource of information about how life was and also how the photo was made and why.

key words: Writen documents, History, Heritage, document.

تختلف مجالات العلوم وتتنوّع المناهج والمصادر وتحتلّ الوثائق المكتوبة والمخطوطة والروايات الشفويّة والمعطيات الأثرية مكانة متفاوتة في البحث التاريخي باختلاف الموضوع وقدرة الباحث على تنويع مصادر المعلومات. وتعدّ الصّورة من مصادر البحث الثريّة لكنها لم تحظ بالعناية اللازمة من قبل المؤرخين رغم تضمّنها للكثير من المعطيات الثقافيّة والاجتماعيّة والدينيّة والسياسيّة والحضاريّة فالصّورة هي بمثابة النصّ لكنها تتطلّب تقنيات تختلف عن تقنيات النصّ المكتوب [1] وقد تتداخل الصورة مع بقية العلوم الأخرى وتكون أحيانا رافدا من روافدها كما هو الحال مع علم **السيميولوجيا** وهذا المصطلح مستوحى من اللّغة الإغريقية **Sémeion أي Signe** وتعني العلامة [2] لذلك تعنى السيمولوجيا بدراسة أساليب التّواصل والأدوات المستخدمة للتأثير في المتلقي قصد إقناعه [3]. وتتكوّن الصورة عادة من مجموعة عناصر أهمها: الكلمات والرّسوم والخطوط والألوان والأضواء والأشكال ولكل عنصر وظيفته [4] وتكون الكتابة المصاحبة للصّورة عادة بحروف كبيرة الحجم مختصرة ومستفزّة هدفها التأثير علي القارئ.

وتتنوّع فنون الرّسم والتّصوير وتختلف التسميات فنجد النقش (الرّسم على الحائط) والرّقش (الرّسم على الورق) والوشم (الرّسم على اليد بإبرة) والوسم (الرّسم على الجلد) والوشي (الرّسم على الثياب) والطّبع (الرّسم على الطين والشّمع) [5] وغيرها من المصطلحات الأخرى "فالفنون التشكيلية ببساطة تستخدم الخشاب والأقمشة واللّوحات والألوان والأحجار والمعادن المختلفة" [6] وجميعها يمكن أن تكون مصادرا للتأريخ وحفظ الذاكرة الجماعية متى أحسن توظيفها.

استخدم الإنسان قبل ظهور الكتابة الصّور والرّسوم للتّعبير عن كوامن النّفس واختزل حياته اليوميّة في مشاهد مرسومة أو منقوشة على جدران الكهوف فكانت هذه الرّسوم والصّور وسيلة للتّعبير والتّدوين ومصدرا لدراسة هذه الحقبة من تاريخ البشرية خاصة قبل اختراع الكتابة [7]. لقد كان الإنسان البدائي يرسم لوحات تترجم عن واقعه وآماله وأعماله اليوميّة وسواء كان عن وعي

أو عن غير وعي فقد كان من خلال رسومه يدوّن تاريخ حقبة هامة من تاريخ البشرية لأنّ الصّورة حصيلة إحساس ومعرفة وملاحظة ومراقبة [8] مثلها مثل الفن التشكيلي الذي يعدّ "... ترجمة للحياة والمجتمع وللطبيعة.... (و) رسالة الإنسان إلى الإنسان وهذه الرسالة الجمالية التي تكون شاهدة بشكل ما على العصر" [9]. فالمصادر والمراجع المكتوبة أو المخطوطة هي نتّاج مشاهد ومواقف وصور وتعاليق عن مشاهد يوميّة مباشرة أو مرويّة أليست الحروب مثلا مشاهد عاينها المؤرخ أو وصفت له عن طريق الرواية فدوّنها في نصّ مكتوب وكأنّ الصورة في الأصل سابقة عن الكتابة والنّص ليس إلا تعليقا لاحقا زمنيّا عن وقائع وصور.

لقد استطاعت الصّورة أن تفرض حضورها وتسترعي اهتمام المؤرخ لعدّة اعتبارات فتحوّل المشهد إلى نصّ مكتوب يؤرّخ لمحطّة ما في تاريخ الجماعة كما هو الشأن مع "**الطالبة التونسية التي تملّكتها الغيرة يوم 7 مارس 2011 على العلم التونسي فرفعته في مدخل كلية الآداب بمنّوبة**" [10] فكانت حركتها رمزية وهذه الصّورة أو المشهد دوّن في كتب التاريخ ليعبّر عن موقف ما في لحظة تاريخية معيّنة كما هو الشّأن مع صورة البدوية التي كانت تحاول تثبيت خيمتها بالأرض في مشهد يوحي بالأصالة والشّموخ والتعلّق بالأرض والحضارة [11] وبذلك تحوّل المشهد إلى موقف تأريخي تقرأ دلالاته ومعانيه ولعلّ أبرز مثال على ذلك لوحة "**جورنيكا**" لـ "**بابلو بيكاسو**" التي تعبّر تعبيرا صادقا عن مأساة قرية [12] اسبانية دمّرها النازيون بأمر من "**فرانكو**" سنة 1937 [13] أو لوحة الرّسام "**ليناردو دافنشي**" الذي حولّ مشهد احتراق رجل على الخازوق إلى صورة تروي "...تفاصيل المشهد بمهارة فائقة...ألم يكن هو واقع الأمر يحوّل فعلا آنيا إلى صرخة غضبى ستظلّ تردّد سخطها في آذان البشرية طوال الأعصر اللاحقة" [14] وخلال الحرب العالمية الأولى أثرت الأوضاع السياسية والاجتماعية بشكل كبير على الأعمال الفنية في العالم الغربي [15] فظهرت عديد الصّور التي تعبّر عن الواقع السياسي في تلك الظرفية وتضمّنت عديد المعطيات التي تؤرخ لهذا الحدث فظهرت في روسيا صورة بعنوان "**وحشية الفاشية**" يظهر فيها **موسليني** على هيئة أبو الهول ووراءه هرما من الجماجم [16] وفي الولايات المتحدة ظهرت صورة جنديا كتب عليها "**نحتاجك لقواتنا الأمريكية**" وأخرى بعنوان " **هذه هي الوحشية النازية**"

[17] وصورة ثالثة بعنوان **"لا يجب أن تختفي الحرية من الأرض"** في إشارة إلى خطورة الأنظمة الكليانية التي ظهرت في القارة الأوربية وربما هي محاولة لتبرير دخول الولايات المتحدة في الحرب. أما في ألمانيا فقد ظهرت صورة تحت عنوان " **تسقط البلشفية**" [18] وتعبّر هذه الصور عن تأزم العلاقات بين الدول الغربية وتترك للمشاهد فرصة التأويل والاستنتاج ودراسة التراث الفوتوغرافي للاطلاع على بعض الأحداث الهامة آنذاك لذلك لا بدّ من وضع الصّورة في سياقها التاريخي قبل أن تقرأ لأنها تعبّر عن محطة تاريخية دقيقة في حياة مدينة ما وتؤرخ لحياة شعب أو فئة معينة فالصورة جزءا من ذاكرة المدينة وحاملة لتاريخها.

إنّ هذه المعطيات نماذج تؤكّد أن الصّورة يمكن أن تعبّر عن لحظة ما في تاريخ الجماعة وتكون مصدرا للتأريخ وحفظ الذاكرة كغيرها من المصادر الأخرى فقد مكّنتنا الفسيفساء والمنحوتات والصّور والرّسوم من معرفة الحضارات القديمة واستفدنا من مخزونها الفنيّ والعلمي أكثر مما قدّمت النصوص المكتوبة [19] فلولا الفنون (الرسم والنحت...) لما استطعنا معرفة الكثير من المعطيات عن الحضارات القديمة لقد " ترك الإنسان البدائي العديد من مشاهد حياته اليوميّة مرسومة أو منقوشة على جدران الكهوف والتي تعود إلى آلاف السّنين المتقدّمة على بداية التاريخ المكتوب بل ربما كانت هذه النقوش وسيلة للتّسجيل والتّدوين...إن الإنسان القديم دوّن مسيرته تصويرا بالألوان أو حفرا على الجدران قبل أن يبتكر الكتابة" [20] وبذلك تكون الصّورة سابقة عن الكتابة وربّما وصفا لها وفي سياق البحث عن العلاقة بين الصّورة والكتابة تؤكّد الكاتبة الفرنسية **مارتين جولي** في كتابها **"مدخل إلى تحليل الصورة"** أن الصّورة هي تباشير الكتابة [21] وأنّ للصورة لغتها الخاصّة [22].

ظهرت أول صورة فوتوغرافية في أوروبا سنة 1826 بفضل الفرنسي **جوزييف نيسفور** [23] وقد وظّف الاحتلال الفرنسي آلة التّصوير لتصوير أشهر المواجهات والمعارك في الجزائر و شجّع الفرنسيين على تصوير المناظر والملابس الجزائرية وقد تنقّل الكثير من هواة التصوير من الأوربيين في بعض الأقطار العربية من بينها تونس والجزائر والقاهرة في محاولة للاطلاع على خصائص هذه المنطقة [24] وتمكّن بعضهم من تصوير مشاهد عن حياة السكان واستخدموا آلة التصوير

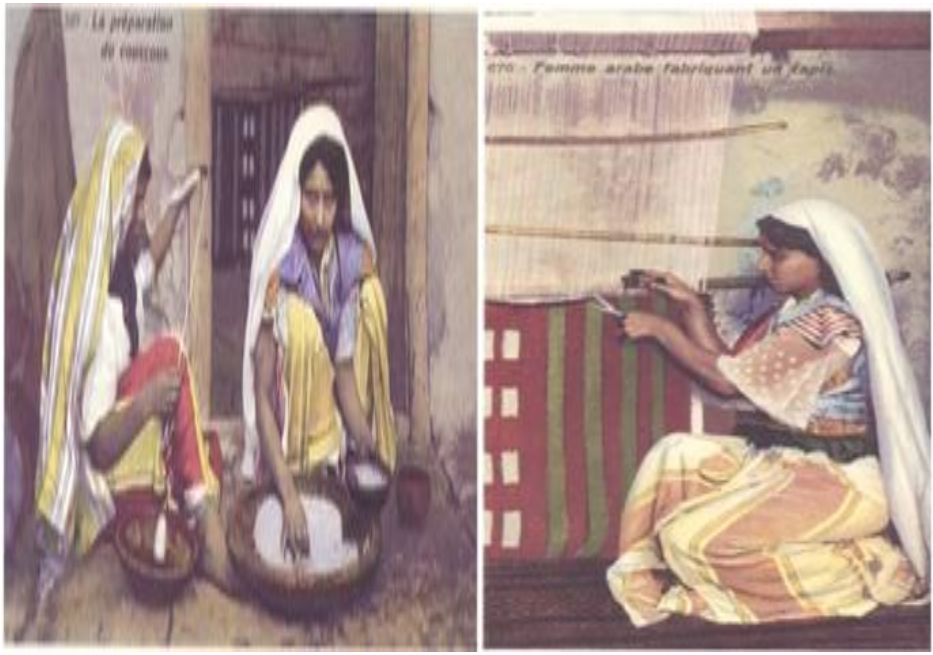
لأهداف سياسية فقد صدر سنة 1960 كتابا بعنوان **femmes Algériennes les** لمارك غرانجي **Marc Garange**r (مصوّر فرنسي) جنّد في الجيش الفرنسي بالجزائر وكلّف بتصوير جزائريات أجبرن على تعرية رؤوسهن لإعداد بطاقات هويّة لهنّ بل أكثر من ذلك فقد اقرّ هذا الضابط بالتقاطه لـ20 ألف صورة و" أن آلة تصويره كانت عبارة عن سلاح خطير كان يوظّفه الجيش الاستعماري لإذلال الجزائريات والجزائريين" [25] وبذلك كشفت الصورة الفوتوغرافية عن الوجه الآخر للاستعمار الفرنسي وعن سلاح آخر استخدمه المستعمر للحدّ من المقاومة الجزائرية وما استخدام فرنسا للصّور الفوتوغرافية وانتداب المؤسسة العسكرية الفرنسية لمصوّرين فوتوغرافيين للعمل في صفوفها إلا تأكيدا لأهمية هذا "السلاح" وخطورة مجالات توظيفه. كما تسلّلت قوافل المصوّرين الفوتوغرافيين الأوربيين إلى البلاد التونسية منذ أواخر القرن التاسع عشر وبلغ عدد المصوّرين الفوتوغرافيين الملحقين بوزارة الحرب الفرنسية 59 مصوّرا أما في البلاد التونسية فقد تجاوز عدد المصوّرين الفوتوغرافيين الأجانب المقيمين بالبلاد التونسية سنة 1900 حوالي 20 مصوّرا استقر أغلبهم في **باب فرنسا وشارع جول فيري** إلى جانب بعض المدن التونسية الكبرى [26] ومن بين المصوّرين الفوتوغرافيين الذين زاروا البلاد التونسية نذكر: فيليكس مولان (Félix moulin)، جورج غاريغ (j. Garriques) سولير بافيا (Soler Pavia) اتيان نوردان (Etienne Neurdein) ، انطونا نوردان (Antonin Neurdein) ليفي وأبناؤه (Lévy et fils)، داميكو (Damico) ، موزي (A. Muzi)، بربرو (J.Barbaro)، طمسن (J. Tomson) قرو (Groux) [27].

ونظرا لأهمية فنّ الرّسم والتصوير فقد عملت فرنسا على عدم تعميم هذه الفنون لدى سكان الضفة الجنوبية من المتوسط والحيلولة دون إقبال هذه المجتمعات على هذا النّوع من الفنون حتى تحتكر هذه الآلة القادرة على فضح السياسة الاستعمارية في المنطقة من جهة والتأكيد على غياب الحسّ الفني والجمالي لدى سكانها من جهة ثانية فقد كانت البلدان الغربيّة تعتبر الرّسم والتّصوير محرار تطوّر الشعوب ونهضتها [28] لكن ورغم محاولات التّعتيم والتّقليل من الحسّ الفني للشعوب الشرقيّة فقد بيّنت بعض الدّراسات وجود فنون متطوّرة في البلاد التونسية تعبّر عن رقيّ الذوق والتمسّك بالموروث الطبيعي وتؤكّد العلاقة المتينة بين البيئة والفن [29] رغم عديد المعوّقات

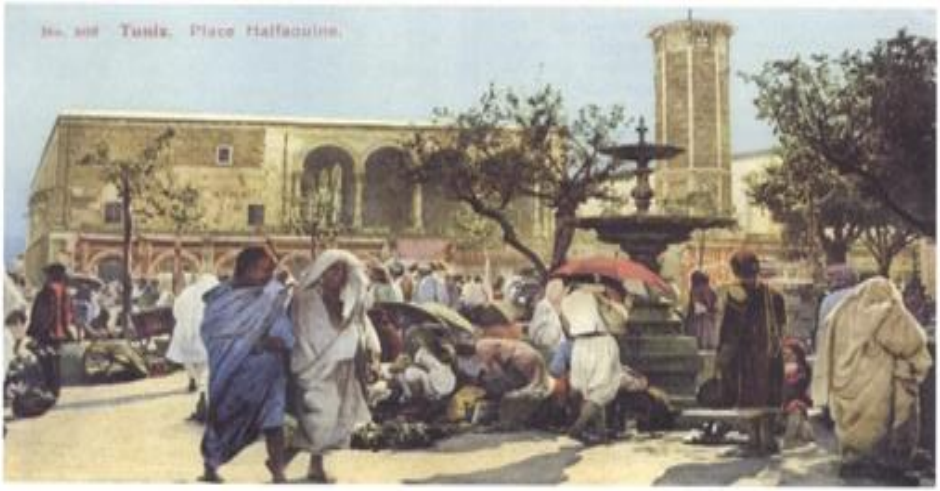
من بينها الموروث الثقافي . الديني الذي حرّم هذه الممارسات لكنها لم يحل دون تطورها وازدهارها [30].

لقد رفضت فرنسا تعليم تقنيات التّصوير الفوتوغرافي لسكان مستعمراتها بما فيها البلاد التونسية لكن وأمام عجز الإدارة الاستعمارية عن تصوير المعالم الدينية من الداخل جراء رفض التونسيين اضطرت فرنسا إلى القبول بالأمر الواقع فكان الاختيار على **عبد القادر الورتاني** الذي أرسل إلى مدينة **ليون** الفرنسية لتعلّم فنّ التّصوير ثم عاد إلى تونس لكنه توفي في الصّحراء الليبية بعد فترة وجيزة من مباشرة عمله [31] لقد احتكرت فرنسا " التصوير" وجاب المصوّرون الغرب البلاد التونسية مركزين عدساتهم على مواضيع مختلفة (مناظر طبيعية، معالم تاريخية، الهندسة المعمارية، مسائل أنثروبولوجية) [32] ويمثّل هذا الرصيد الفوتوغرافي تراثا ومصدرا تاريخيا بالغ الأهمية ينبغي أن توجّه إليه الدراسات التاريخية الأكاديمية (**الصور عدد،1، 2، 3**) [33].

الصورة عدد01 **الصورة عدد 02**



الصورة عدد03



ويعتبر **البار شمامة شكلي** [34] اليهودي ثاني مصوّر فوتوغرافي تونسي بعد **عبد الحق الورتاني** [35] شارك **ألبار شمامة** في **الصالون الفوتوغرافي** الذي نظّم بتونس سنة 1895 واتّسمت مشاركته بالتّجديد في مجال التركيب الفوتوغرافي [36] ووثّق عديد الأحداث من بينها معركة الزلاج وصّور أحداث الحرب العالمية الأولى في البلاد التونسية وقد "احتوت الصّور على معلومات غزيرة ارتقت بها إلى مرتبة الوثيقة التاريخية التي يمكن اعتمادها كأداة للبحث والدراسة" [37] وهي مصادر قد تثري المكتبة التاريخية وتجيب على بعض الإشكاليات المطروحة من بينها حقيقة السياسة الفرنسية في البلاد التونسية خلال الحرب العالمية الأولى وطرق تجنيد "**المتطوّعين**" التونسيين للقتال إلى جانب فرنسا خلال هذه الحرب. إن الصور الفوتوغرافية التي توثّق هذا الحدث هي الكفيلة بالإجابة عن هذه الأسئلة لأنها شاهدة على أحداث عصر كثر فيه رواة الحدث بتنوّع مذاهبهم السياسية ومطامحهم الذاتية.

لقد اختلفت مجالات اهتمام المصوّرين الفوتوغرافيين الغربيين وتباينت الطموحات والأهداف وتفاوت صيتهم في البلاد التونسية وأوروبا بقيمة مخزونهم الفوتوغرافي فمنهم من نال الحظوة والجاه وتحوّلت صوره إلى بطاقات بريدية ومنهم من ظل شبه مجهول [38] لقد وجّه هؤلاء عدساتهم إلى جميع مظاهر الحياة الاجتماعية والثّقافية [39]. ويلاحظ الباحث المتمعّن في هذه الصور حضور العامل الذاتي بقوّة في اغلب الأعمال وغياب الموضوعية العلمية في نقل الأخبار

بعد أن عمل بعضهم على توجيه عدساتهم إلى كل ما يخدم المصالح الغربية بالبلاد التونسية والرغبة في انتقاء كل ما يدعّم الفكرة القائلة بدونية الشرقي وعدم قدرته على النهوض وتحدي الصعاب فكثيرة هي الصور الفوتوغرافية التي تركّز على مظاهر الفقر والخصاصة وغياب التناسق في اللباس وعدم القدرة على تنظيم المجال واحترام القوانين بل لعلها إشارات أراد أصحابها أن يبينوا أن الشرقي ميال بطبعه إلى الفوضى ولا يعير الجانب التنظيمي والجمالي المكانة التي يستحقها فقد ركزت أغلب عدسات المستشرقين في البلاد التونسية على مظاهر البؤس والفقر (حفاة، عراة، ثياب بالية، لباس غير متناسق، فوضى في الفضاءات العامة إلى جانب تصوير الأكواخ نشر الثياب على الأشجار والأعواد اليابسة بشكل فوضوي، والتركيز على حضور الحيوانات في عدّة صور(قطط، كلاب، أحمرة، دجاج، خرفان، ابل، بقر ...) [40] كما تضمّنت بعض الصور الفوتوغرافية مشاهد لبعض الأهالي ممتطين الدواب وهم يعبرون الحي الأوروبي الحديث [41] ليصل التناقض في الصورة أقصاه وتجمع الصورة الواحدة المشهد ونقيضه فيصبح العربي الشخص الدخيل على المشهد والعنصر المخلّ بالنظام والتناسق داخل الحي الأوربي. كما ظهرت عديد الصوّر الفوتوغرافية التي تمجّد الجيش الفرنسي وتضمنت عناوين تحقيرية عنصرية تجاه العرب والتونسيين نستنتج ذلك من خلال تضمنها لعديد المصطلحات مثل عبارة Négro، Maure، وكما احتوت بعض الصور الفوتوغرافية عبارات تقلّل من مكانة العناصر الأهلية وتعطى المشروعية للوجود العسكري خاصة في الجنوب التونسي نلاحظ ذلك من خلال عنوان بطاقة بريدية مؤرخة بسنة 1917 والتي حملت عنوان "**مملكة الصراصير**" [42].

لقد كانت الصّورة الفوتوغرافية أداة توظيف لخدمة المستعمر والإعلاء من مكانة الغربي ومحاولة التّقليل من مكانة الشّرقي لذلك عمل بعض المصوّرين الفوتوغرافيين على الاستجابة لرغبة الآخر الأوربي ومحاولة تدعيم الصّورة النّمطية التي يحملها الأوربي عن الشرقي فعدّلوا صورهم الفوتوغرافية حتى تستجيب لرغبات ومطالب الغربي بالحذف والإضافة والتعديل وإدخال عناصر دخيلة عن المشهد الفوتوغرافي فحادت الصّورة عن واقعها التاريخي الواقعي وأخذت صبغة أسطورية قد لا ترتبط بالواقع فقد احتوت بعض الصور الفوتوغرافيية تونسيين وتونسيات عراة دون ثياب وبعض المشاهد الدخيلة عن العادات والقيم الإسلامية [43] مثل الصور الحميمية بين فتاتين أو

بين صبيين، أو صور للمرأة البدوية في لباس غير معهود في محاولة لضرب القيم العربية الأصيلة التي ميّزت المجتمع العربي الإسلامي لعدّة قرون من بينها قيم الحياء والكرامة والأنفة وتقديس الجسد باعتباره من المحرمات [44].

ويعدّ **لهنارت و لندروك** من المصوّرين الفوتوغرافيين الغربيين الذين استقروا في البلاد التونسية سنة 1904 وتقاسما العمل فتعهّد **لهنارت** بالتصوير الفوتوغرافي واضطلع **لندروك** بالتّسويق التجاري ويبدو أن تصويرهما كان استجابة لما يريده الآخر من الشرق ولم يكن يمثّل الواقع فقد تمّ تعديل الصّور حتى تجد الرواج في أوروبا (العراء، الجنس ، الغلمان، الفقر الحضاري مقارنة بالغرب) [45] وقد أقرّا في مقدمة كتابهما **"تونس 1900"** أن الكتاب يصوّر السكان وخصائص الحياة الشرقية والعادات والتقاليد وبعض المسائل الخاصة بهذه المجتمع وان عملهما محاولة لكشف الجمال المميّز للجنس الشرقي وجمال الطبيعة الخلاب في البلاد التونسية وأنهما رغم العناء فقد وشّحا ألبومهما بصور لمجموعة من بنات ونساء وأطفال من البدو الرحل "عراة دون لباس" التقطاها من تحت خيام البدو الرحل وقد وجدا في هذه النماذج من الصور ما يطمحان إليه ويبحثان عنه بعد أن أحسنا تهيئة المشهد الذي يريدان إبرازه في الصورة وأكّدا على أن هذه الصور تعبّر بصدق عن الواقع [46] ويبدو أن **لهنارت** كان يتقن الكلام باللغة العربية وكان يصطحب بعض الشخصيات الرّسمية التي مهّدت له سبل التّواصل مع الأهالي حول إمكانية اخذ بعض الصور [47] فهل كانت الصّور المأخوذة تعبّر فعلا عن الواقع؟ ولماذا أصرّا كلّ من **"لهنارت ولندروك"** على التأكيد أن صور القاصرات العاريات كانت مسالة عادية التقطت دون ضغط عليهن؟ فهل هي محاولة لتبرئة الذمّة من جهة وتشويه المجتمع التونسي من جهة ثانية بالتأكيد على وجود صغيرات في سنّ الثانية والثالثة عشر دون لباس. فأي منطق يدفعنا إلى تصديق هذه الادعاءات؟

(الصورة عدد4، 5، 6، 7) نماذج من صور النساء والقاصرات التي وردت بكتاب "تونس 1900"

الصورة عدد4

الصورة عدد5

الصورة عدد6

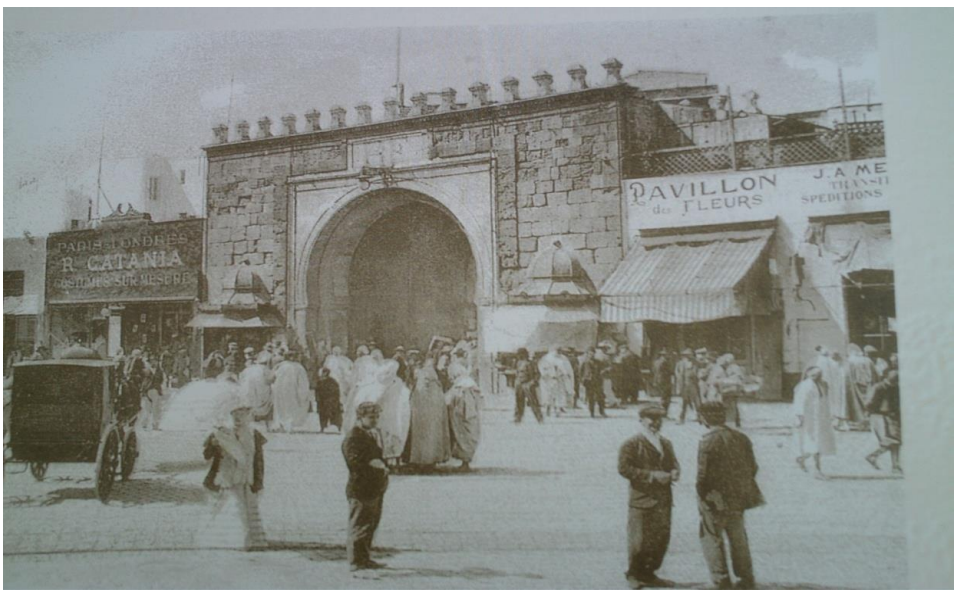
الصورة عدد7

إن موقف "**لهنارت ولندروك**" لا يختلف كثيرا عن مواقف أخرى لبعض الرّحالة فقد ورد في مقدّمة كتاب رحلة المبشّر ايفالد أن "من شأن الرّسوم المرافقة للنّص أن تزيد الرواية وضوحا وان تخلق في الذّهن صورة حيّة عن حياة مسلمي ساحل إفريقيا الشمالي وممارساتهم فكلّ الصّور تقريبا رسمت على عين المكان وبالتالي فإنها تعكس الواقع بأمانة" [48] غير أن صاحب النصّ لم يلتزم بما أعلن عنه في مقدّمة الكتاب وهي مسائل يمكن ملاحظتها على امتداد صفحات الكتاب نذكر من بينها موقفه من تجارة العبيد حيث يقول "...متى تصلكن بشرى المسيح ونداء نبينا الإنساني: معلمكم واحد المسيح وأنتم جميعا أخوة متى يكف الإنسان عن معاملة الإنسان ومعاملة أخوته معاملة الحيوان الذي لا يعقل، لا يكون ذلك ولا شكَ إلا ريثما يعمَ الأرض قاطبة الاعتراف بالله في يسوع المسيح..." [49]. مدعيا أن الإسلام لم يؤثر "...في (المسلمين) كثيرا أو أنه لم يؤثر فيهم قطعا ولم يغيَر شيئا من عاداتهم الراسخة وفظاظتهم الفطرية وقساوتهم ولا إنسانيتهم فقد ظلوا على حالهم كما كانوا قبل آلاف السنين وفي الحقيقة ليست لهم ديانة فكل معرفتهم على الصعيد الديني تنحصر في الشهادتين..." [50].

إن تركيز المصوّرين الفوتوغرافيين على دونية الآخر الشرقي وشدّة فقره المادي والحضاري يقابله إصرارا كبيرا على إبراز قوّة الحضارة الغربية نستنتج ذلك من خلال بعض الصور الفوتوغرافية للمستشرقين ووجود نزعة ذاتية لإبراز مظاهر قوّة الحضارة الغربية وكأنها محاولة للتأكيد على ريادية **الغربي** وتفوّقه الحضاري على الآخر الشرقي نلاحظ ذلك من خلال الحضور المكثف لصور القطار والسيارات وتناظر البناء وتناسقه في الحي الأوربي وحضور المرأة الغربية كلّما تعلّق الأمر بتصوير الحي الأوربي إلى جانب تواتر الصور الدالة على قوّة الحضور الفرنسي وبروز مظاهر الحداثة في البلاد التونسية جراء الوافد الجديد (الاستعمار الفرنسي) وثقل حضوره في بعض الشّوارع مثل شارع **باب فرنسا** وكثرة المعلقات الاشهارية باللغة الفرنسية وبدرجة أقل اللّغة الايطالية ووجود محلاّت لبيع المنتوجات الأوربية الحديثة إلى جانب فساحة الطّرقات في الحيّ الأوربي وأناقة الرّجل أو المرأة الغربية والسعي إلى إبراز أسماء الأنهج والشوارع التي تحمل غالبا أسماء فرنسية كما حاول بعض الفوتوغرافيين تصوير تماثيل لبعض الإعلام الفرنسيين التي وقع تنصيبها في الشوارع التونسية من بينها تمثال **جول فيري** رمز الاستعمار الفرنسي أو صور بعض الآباء البيض وهم يتجوّلون

في الأحياء العربية البائسة أو مقر الإقامة العامة الفرنسية والكنائس وهي صور تعكس ثقل الحضور الفرنسي في البلاد [51] وفي السياق ذاته يشير "**لهنارت ولندروك**" أن سنة 1902 شهدت بداية مرحلة الفن الحديث في البلاد التونسية مع افتتاح ما أطلقا عليه مصطلح "**المركّب البلدي**" "**complexe municipal**" وقدّما صورا فوتوغرافية تظهر التحوّل الكبير الذي عرفته مدينة تونس في بداية القرن العشرين من بينها المسرح البلدي، الكازينو، البلماريوم ، تونس بلاص [52]. وتحيلنا الصّور التي وردت في الكتاب على أهم التحوّلات التي طالت نمط البناء والتّزويق في البلاد التونسية في بداية القرن العشرين حيث نلاحظ وجود الهاتف والمصعد الكهربائي وانتشار الأضواء في الشوارع إلى جانب بروز الحدائق الكبرى والقاعات الضخمة [53].

لقد ساهم الحضور المكثّف للعناصر الأجنبية في البلاد التونسية في ظهور بناءات وفضاءات جديدة تختلف عمّا هو موجود في المدينة العربية العتيقة وقد تركّزت أساسا حول ما كان يعرف بـ"**باب البحر**" والذي أصبح يطلق عليه "**باب فرنسا**" وبمقتضى التحوّلات السياسية وهيمنة الوافد الجديد (الاستعمار الفرنسي) تحوّل "**قوس باب البحر**" باسم "**باب لفرنسا porte de France**" [54] (**أنظر الصورة عدد 8**) [55].



الصورة عدد8

نستنتج من خلال الصورة أن قوس باب البحر والذي تحوّل اسمه بعد الاستعمار الفرنسي ليصبح باب فرنسا كان بمثابة جسر عبور بين المدينة العربية التقليدية والتي توجد داخل السور والمدينة الحديثة والتي توجد خارج سور مدينة تونس كما نلاحظ وجود معلقات إشهارية كتبت باللّغة الفرنسية (لغة المستعمر) إلى جانب وجود وسائل النقل (عربة) وقد مثّل هذا المكان نقطة الالتقاء بين سكان المدينة العربية والعناصر الأجنبية ويمكن ملاحظة ذلك من خلال طبيعة اللّباس وبذلك تكون الصورة ذاكرة جماعية، وهي بمثابة محطة تاريخية في مرحلة ما من تاريخ المدينة وقد وثّقت الصّور الفوتوغرافية هذه التحوّلات وكانت بمثابة الرّصيد المصدري الذي يؤرخ لهذه الحقبة الهامة من تاريخ البلاد.

لقد مثّل باب فرنسا الحدّ الفاصل بين المدينة العتيقة و البناءات الأوربية التي شكّلت تحوّلا معماريا هاما بالنسبة لمدينة تونس لذلك أطلق عليها "**Poul Sebag**" تسمية تونس الحديثة" [56] وإمعانا منها في تكريس حضورها في البلاد التونسية عملت السلطات الفرنسية على إقامة تمثالا ضخما "**لجول فيري**" صاحب فكرة الحماية الفرنسية على البلاد التونسية وقد احتوى هذا التمثال "...على رسم لامرأة تونسية ريفية تقدّم سنبلة **لجول فيري** تحدّثا بالنعمة كما احتوى على رسم لصبيين جالسين يمثل إحداهما نجل الوزير المقيم العام ريني ميلي يعلّم القراءة لصبي من اللّفيف كناية على دور فرنسا في تعميم التعليم..." [57] وبذلك تبرز رمزية الصورة ودلالتها بالنسبة للمستعمر والمستعمر لتؤكد أنها ذاكرة جماعة ومصدر تأريخ قابل للقراءة والفهم والتأويل.

رغم محاولات التّوظيف وما لحق بعض الصّور الفوتوغرافية من شوائب تبقى الصّورة مصدرا للتأريخ ووثيقة ضرورية في البحث التاريخي نقرأ من خلالها تاريخنا فقد تضمنت بعض الصّور الفتوغرافية معطيات متنوّعة ومشاهد من الحياة اليومية في البلاد التونسية تحمل الكثير من المعطيات التاريخية التي يمكن توظيفها في عديد المباحث التي تهتم بالبلاد التونسية خلال هذه الفترة وهي معطيات ربما لم تتوفّر بالمصادر والمراجع الأخرى لأن الصّورة تجسّد "حالة حضارية لأمة أو شعب" [58] فهي تمثّل نمط عيش وطريقة في اللّباس والأكل والتعاطي مع الوافد الجديد (السيارات القطارات...) وتنظيم الفضاء والمنازل والنوافذ [59] والطّرقات ووسائل النّقل وشبكاته وخصائص البناءات والأنهج والشوارع ودور الألعاب والمقاهي ودكاكين المصورين وباعة الدخان

ودور الحلاقة وورشات الحرف والصناعات التقليدية ونقاط التّماس بين المدينة العربية العتيقة والحيّ الأوربيّ وبعض مكوّنات المدينة العربية القديمة من بينها الأسوار والأبواب والجوامع وعديد البناءات التي اندثرت من المشهد الحضري كما هو الحال مع جزء من منطقة حلق الوادي القديمة التي أزيلت وعوّضت ببناءات جديدة أو بعض المحلاّت الخدمية زمن الاستعمار الفرنسي فالصّورة "تنقل عددا كبيرا من المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية وحتى الدينية كما تتقاطع في أغلب الأحيان مع مجالات علمية كعلم الأحياء (البيولوجيا) والكيمياء والطبّ ومجالات اجتماعية كالتاريخ وعلم الإنسان (الأنثربولوجيا)... دون أن ننسى المجالات النفسية والنفسانية مع ما تمارسه الصورة من تأثير على المشاهد وما يسقطه هذا الأخير من تفسير على الصّورة في حدّ ذاتها" [60] وفي سياق التأكيد على مزايا الصّورة وأهميتها في البحث التاريخي كوثيقة لا تقلّ أهميتها عن النصّ المكتوب يقول بارث: "ليس لنا أن نقصر مفهوم النص على المكتوب (أي على الأدب) لأن النّص عنده ينشأ بتوفير فيض دال فكل ممارسة دالة يمكن أن تولد نصّا شأن ممارسة الرّسم والموسيقى والسينما والممارسة التي يتحدّث عنها بارت إنما هي النّص عينه فالحديث عن النّص هو إنتاج لنصّ جديد..." [61].

لقد كانت الصورة أولى وسائل التّعبير التي استخدمها الإنسان لوصف حياته اليومية وتدوين طرق تعامله مع محيطه ورغم ظهور الكتابة وتطوّر الطباعة فقد ظلّ مصطلح الصورة حاضرا في النصوص المكتوبة يستعمل عادة للتعبير عن دقّة الوصف والتعبير فنقول مثلا أن هذا النص صورة معبّرة وكأن الصورة أبلغ من الكلمة أوهي لحظات حنين إلى الأصل إلى الفترة التي سبقت ظهور الكتابة "إن الصورة تنسج بطريقتها الخاصة حكايات ذاكرة حيّة مليئة بالوقائع والمآثر والبصمات" [62]. إن تأكيدنا على أن أغلب الصور الفوتوغرافية التي التقطت في البلاد التونسية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانت بعدسات مصوّرين فوتوغرافيين أوربيين ولأهداف موجّهة يدعونا إلى التعامل معها بحذر بوضعها في إطارها التاريخي وحسن توظيف مادتها المتنوّعة توظيفا علميا يساعد على معرفة جوانب متنوّعة من تاريخ البلاد خلال الحقبة الاستعمارية.

الهوامش:

1- البهنسي (عفيف)، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الوليد، لبنان، ص 14، 23.

2- مرتاض (عبد الجليل)، المقاربة السيميائية لتحليل الخطاب الاشهاري، الأثر مجلة الآداب واللغات، العدد 7، الجزائر، 2008، ص 3.

3- أحمد (جاب الله)، الصورة في سيميولوجيا التواصل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة ص 1.

4- الحمداني (حميد)، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات عدد18، ص 76.

5- البهنسي (عفيف)، مرجع مذكور، ص 61.

6- كلود (عبيد)، الفن التشكيلي نقد الإبداع وإبداع النقد، دار الفكر اللبناني، الطبعة 1، 2005، ص 46.

7- كلود (عبيد)، المرجع السابق، ص 66.

8- كلود (عبيد)، نفس المرجع، ص 53، 54.

9- كلود (عبيد)، نفس المرجع، ص 63.

10- التيمومي (الهادي)، كيف صار التونسيون تونسيين،دار محمد علي، الطبعة الثانية، 2015، تونس، ص 15.

11- التيمومي (الهادي)، نفس المرجع، ص 140، 141.

12- قرية الجورنيكا.

13- كلود (عبيد)، مرجع مذكور، ص 14.

14- كلود (عبيد)، المرجع السابق، ص 16.

15- عبد الكريم (عمرو محمد سامي) ، فن الدعاية والإعلان رؤية فنية معاصرة، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة ، القاهرة، 1998، ص 103.

16- عبد الكريم (عمرو محمد سامي)، فن الدعاية... ، المرجع السابق، ص 111.

17- عبد الكريم (عمرو محمد سامي)، نفس المرجع، ص 122.

18- عبد الكريم (عمرو محمد سامي)، نفس المرجع، ص 105.

19- كلود (عبيد) مرجع مذكور ، ص 48.

20- كلود (عبيد)، المرجع السابق، ص 66.

21- الزيدي (قيس)، مدخل إلى تحليل الصورة ، آفاق سينمائية، العدد 131.

22- جاب الله (أحمد) الصورة في سيميلوجيا التواصل ، مرجع مذكور، ص3، 4.

23- ممدوح (عزالدين)، الاستشراق الفوتوغرافي من خلال البطاقة البريدية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس ص 31.

24- ممدوح (عزالدين) الاستشراق ، المرجع السابق، ص30.

25- ممدوح (عزالدين) الاستشراق الفوتوغرافي، نفس المرجع، ص2، 29.

26- بن صالح (عماد)، التراث الفوتوغرافي في تونس زمن الرواد : ألبار شمامة شكلي.مجلة الحياة الثقافية ، العدد 231، السنة 2012 ، ص 137، 142.

27- ممدوح –غزالدين)، الاستشراق الفوتوغرافي، مرجع مذكور.

28- الحاج (فتحية) الثقافة الفرنسية زمن الاستعمار الفرنسي، دار محمد على، تونس، ص 23. 36.

29- بالحاج (فتحية) الثقافة الفرنسية زمن الاستعمار الفرنسي، المرجع السابق، ص 23 ـ 36.

30- كلود(عبيد)، الفن التشكيلي نقد الإبداع وإبداع النقد...، مرجع مذكور، ص 12.

31- ممدوح (عزالدين) الاستشراق الفوتوغرافي...، مرجع، مذكور، ص 57، 58.

32- بن صالح (عماد)، التراث الفوتوغرافي ...، مرجع مذكور، ص 137.

33- Mégnin (M) Tunis 1900 Lehnert et Landrock photographes. P7 .

34- وهو أول من جلب الدراجة الهوائية إلى البلاد التونسية فكان مروره بها يعطل حركة الجولان وحدثا يستدعى وقوف المارة ومشاهدته وكان ولعه بالصورة لا يوصف فهو أول من جلب آلة التصوير الطبي بواسطة أشعة اكس وتطوع للتصوير الطبي مجانا لكل من يقصده أما في مجال التصوير الفوتوغرافي فقد ذاع صيته وتمكن سنة 1890 من تصوير خسوف القمر. كما اقتنى البار شمامة منطادا من فرنسا واقلع به في مشهد فرجوي رائع من حديقة نزل الماجستيك في أفريل 1909 حيث تابع الإقلاع الآلاف الحضور وتمكن البار من تصوير المدينة على ارتفاع 1200 م وصوّر كامل خليج تونس وجزء ن الوطن القبلي أنظر بن صالح (عماد)، التراث الفوتوغرافي ...، مرجع مذكور، 137.

35- بن صالح (عماد)، التراث الفوتوغرافي مرجع مذكور، ص 137.

36- بن صالح (عماد)، التراث الفوتوغرافي، المرجع السابق، ص 138. 139.

37- بن صالح (عماد)، التراث الفوتوغرافي ...، المرجع السابق، ص 141

38- ممدوح –غزالدين)، الاستشراق الفوتوغرافي، مرجع مذكور، ص 59.

39- ممدوح (عزالدين) الاستشراق الفوتوغرافي ...، المرجع السابق، ص2.

40- Delattre (A.L) un pèlerinage aux Ruines de Carthage, Lyon , 1906, p79. 89 .

أنظر كذلك: ممدوح (غزالدين)، الإستشراق الفوتوغرافي، مرجع مذكور.

41- ممدوح –غزالدين)، الاستشراق الفوتوغرافي، المرجع السابق، ص 111 .

42- ممدوح –غزالدين)، الاستشراق الفوتوغرافي، مرجع مذكور، ص 80.

43- Mégnin (M) Tunis 1900 Lehnert et Landrock photographes. oP.cit..

44- أنظر على سبيل المثال: ممدوح –غزالدين)، الاستشراق الفوتوغرافي، مرجع مذكور، ص 105.

45- قمش (تعمان)، إشكالية الصورة بين الاستشراقية والفن المعاصر ، الحياة الثقافية 2008، ص 58 ، 59.

46- Mégnin (M) Tunis 1900 Lehnert et Landrock photographes. P7 .

47- Mégnin (M) Tunis 1900 Lehnert et Landrock photographes. Op.cit.P 50 ،49.

48- الفندري (منير) رحلة المبشر ايفالد، بيت الحكمة، قرطاج، 1991، ص 17.

49- الفندري (منير)، المرجع السابق ص 22.

50- الفندري (منير)، نفس المرجع، ص 38.

51- أنظر على سبيل المثال: ممدوح (غزالدين)، الاستشراق الفوتوغرافي، مرجع مذكور.

Mégnin (M) Tunis 1900 Lehnert et Landrock photographes..op.cit .
Delattre(A.L) un pèlerinage aux Ruines de Carthage, op.cit., p79. 89 .
52- Mégnin (M) Tunis 1900 Lehnert et Landrock photographes. Op.cit. P 104 .
53- Mégnin (M) Tunis 1900 Lehnert et Landrock photographes,.ibid ,P 104.

54- بوعزيزي (محسن) الشارع نصاّ : دراسة ميدانية في شوارع تونس العاصمة ، أطروحة دكتورا ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ، تونس ، قسم علم الاجتماع ، 1999، 2000، ص 160.

55- Ben Bechir (F) Tunis Histoire d'une Avenue, Edition Nirvana, 2003, Tunis.

56- بوعزيزي (محسن) الشارع نصاّ ، مرجع مذكور، ص 160.

57- بوعزيزي (محسن) الشارع نصاّ : المرجع السابق، ص 160.

58- بنكراد (سعيد)،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، الطبعة 3، 2012، سوريا، ص 162.

59- بنكراد (سعيد) المرجع السابق، ص 162.

60- أرمون (جاك)، الصورة ، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، 2013، ص 7.

61- بوعزيزي (محسن) الشارع نصاّ، مرجع مذكور، ..، ص15.

62- بنكراد (سعيد)،السيميائيات...، مرجع مذكور، ص 163.