Hespéris-Tamuda L (2015): 93-132

Al-lāmar'ī fi al-ṣūra: qirā'a fi al-iqunughrāfiya al-isti ᶜ māriya ḥawla al-ṣaḥrā'

اللامرئي في الصورة
قراءة في الإقونوغرفيا الاستعمارية حول الصحراء

أحمد جوماني
مركز الدراسات الصحراوية، الرباط

يتمثل الهدف من وراء هذه المحاولة في مساءلة المادة المرجعية حول تاريخ الصحراء، ولاسيما ما تعلق منها بالذاكرة التي تتعدد وسائل حفظها ووسائط نقلها، مُساءلةٌ أود من خلالها لفت الانتباه إلى أهمية استخدام رصيد الصور الفوتوغرافية والرسوم والوثائق الإقونوغرافية في إثراء البحث حول المغرب الصحراوي، علاوة على ما يمكن أن يفتحه ذلك من آفاق واعدة في توسيع قاعدة المادة المصدرية التي طالما شكلت محدوديتها عائقا أمام اقتحام إشكاليات جديدة في مختلف حقول العلوم الإنسانية عموما وفي ميدان الانشغال بالتاريخ والأنثروبولوجيا على وجه الخصوص.

ما تزال أغلب المباحث المختصة بهذه المنطقة، إن لم تكن كلها، مرتبطة أشد ما يكون الارتباط بالإحالة على المكتوب أو بتواتر الشفوي الذي تحول عبر الزمن، بشكل أو بآخر، من تكرار إلى مكتوب. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أننا لا نسعى من خلال مساءلة الصورة، والمرجع البصري والبياني عموما، إلى إدماجها في سلم التراتبية المرجعية فحسب، بل وإلى تدبير إثراء البحث وإخصابه أيضا لتجاوز حالات العقم التي نسير نحوها لا محالة إذا ما بقيت الأمور على ما هي عليه.

وبما أن إشكالية الاستغلال المنهجي سوف تظل مطروحة بحدة فإن هذه الالتفاتة ستشكل لحظة بناء نقدي لإنتاج الخطاب، مع ما يقتضيه ذلك من تسلح بما حققته العلوم الاجتماعية في مجالات موازية مكنت من فهم مدى أهمية الموروث الاستعماري خارج جدلية الهيمنة والتبعية في شكلهما المبسط المباشر والمبتذل.

والواقع أن تنويع المادة المصدرية وتوسيع مفهوم الوثيقة أو الشهادة لكفيلان بمد الجسور مع تخصصات أخرى لم تنل حظها في حصيلة البحث الاجتماعي حول الصحراء، وفي هذا الصدد يقول السبتي: "إن أسئلة التاريخ، في نطاق العلوم الإنسانية هي أيضا أسئلة حول ظروف إنتاج وتداول المعرفة التاريخية، ويكتسي هذا الجانب أهمية خاصة بالنسبة للتاريخ، لأننا بصدد علم إنساني يحدد علاقة المجتمع بذاكرته الجماعية. فتطور الكتابة التاريخية هو إذن صياغة متجددة لهذه الذاكرة، بما يعني ذلك من رهانات وخطابات تنتمي إلى آليات التبرير أو التغيير"[1].

ومن الواضح أن صيرورة تطور المجتمع الصحراوي وظروف انطلاق وصياغة الاهتمام التاريخي بهذه المنطقة قد خضع لمنطق الجدل بين المعطى الداخلي وسياقات منطق الدولة الوطنية، حيث إن بنية التقطيع الكرونولوجي لتطور المدرسة التاريخية المغربية لا يُوَاكب بالضرورة رهانات تَمَثُّل المجال الصحراوي. وقد شكلت هذه اللاموازنة طفرة سالبة في ميدان البحث التاريخي بالنظر إلى التراكم الحاصل على مستوى المناهج مقابل الركود الكبير فيما يتعلق بالحفر في بنيات التاريخ والذاكرة بالصحراء.

لقد هيمنت المعطيات الإثنية، وإن في زواياها الانقسامية على هذا الاشتغال، فاتضح بما لا يدع مجالا للشك نوع من الارتفاق الهادئ بين المؤرخ والأنثروبولوجي، مما أفضى إلى تناغم بين الطرفين، وهو تناغم بلغ حد التطابق المريب أحياناً. إلاَّ أن الأسئلة الملحة للمرحلة والحضور السلبي لخطابات مضادة قد حكما على نسبة هامة من الجهود المبذولة بالتقوقع في وضع السجال المترصد لمناخات الوطنية الحارة.

وبالنظر إلى التحقيب الموضوعاتي والزمني، يلاحظ في المقابل أن مرحلة الاستعمار الإسباني، ثم فترة ما بعد استرجاع الأقاليم الصحراوية قد تُرِكَتْ، بلا مبرر، للمختصين في القانون والسياسة كما لو أن المؤرخين قد افترضوا بداهة عدم شرعية الخوض في قضاياها والتساؤل بشأنها أو أن ما يُشبه قاعدة عُرفية قد أسس لهذا المعطى، هذا بالإضافة إلى إهمال المؤسسة الجامعية لهذا الموضوع وعدم تشجيعها للباحثين على الخوض فيه، باعتباره مغامرة مجهولة.

(1) عبد الأحد السبتي، **التاريخ والذاكرة، أوراش في تاريخ المغرب**، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2012)، 15.

والواقع أن سياقات الانفتاح الحالية على المستويين الثقافي والسياسي قد باتت ترخي بظلالها على مرجعيات البحث ورهانات الاختيارات المنهجية والموضوعاتية المتعلقة بالمجال الصحراوي. غير أن سؤال الذاكرة والهوية، ولتعقد اختلاطه الشديد مع كينونة المعطى السياسي، يبقى أحد مثبطات المغامرة الفعلية لدى العديد من الباحثين، هذا إن لم يكونوا هم أصلاً يشكلون جزءاً لا يتجزأ من الجدول المركب لهذه الخيارات بالنظر إلى انتماء أغلب المهتمين بهذا الميدان إلى الفسيفساء الإثنية والثقافية للمجال الصحراوي.

وباختصار، فإن إعادة طرح السؤال حول الحقبة الاستعمارية يجب أن يُنقل من الخانة الضيقة للتحقيب الزماني والتحديد المجالي لِيُوضَع على سكة الفهم المتعدد في منظور التنقل جيئة وذهابا بين مرحلة ما بعد الاستعمار والفترة السابقة له بغية الوصول إلى إدراك غير متشنج يُتيح التجرد من المسلمات التي نجهل بالضرورة معطياتها لفرط اعتقادنا بالمعرفة الشاملة بها.

ينتمي المصورون الإسبان إلى طبقات وفئات مختلفة من المجتمع وبالتالي فإن الصور الفوتوغرافية المأخوذة للصحراء وأهلها تتباين تبعا لاختلاف التكوين الثقافي لأولئك الذين التقطوها.

يختزل التصوير الفوتوغرافي في حد ذاته تصورنا للآخر، إنه يُوضح ما نريد أن نظهره لديه أو ما يرغب الآخر موضوع الصورة أن يعرضه أمام المشاهد/ المصور/ المتلقي.

لقد انتشرت منذ أواخر الثلاثينات هواية التصوير في أوروبا نظرا للتطورات التقنية التي عرفها مجال آليات التصوير ومعداته ولم تعد هذه الأخيرة حكرا على المهنيين ومحترفي التصوير، وتحول التصوير، مع هذه الدمقرطة، من نمطية العجائبي إلى الرغبة في إبراز المعطيات الاقتصادية والاجتماعية.

يطرح الاهتمام بالصورة السؤال حول الاستخدامات الاجتماعية المواكبة لإنتاج هذه الشاهدة. إنها تحمل في ذاتها إشعارات عن الكيفية التي يفكر بها مجتمع معين في ذاته، وهي أيضا في موضوعنا هذا آلية لفهم التشكيلة المادية والرمزية التي تمثل بها المجتمع الكولونيالي عالم الصحراء والطريقة التي تصور بها فضاءاته وساكنته في لحظة معينة من تطور التجربة الاستعمارية.

صحيح أن إدراج الصورة في طليعة البحث التاريخي لم يكن بالقدم الذي نتصوره، وقد رافقت بشكل صريح التطور الذي عرفه البحث في تاريخ الذهنيات خاصة منه الحقبة الوسيطية، إلا أن الزخم المفاهيمي الذي راكمته هذه الأبحاث دفع بميادين زمنية أخرى إلى تسليط الضوء على حقل الأنثروبولوجيا التاريخية ومستويات التلقي وتباين الثقافات الشعبية والنخبوية في علاقتها بالخطاطة والرسم والصورة والمبيان والسينما وغيرها.

أما بالنسبة للمؤرخ فتتحول الصورة الفوتوغرافية من مجرد صورة إلى شهادة آتية من الماضي حاملة معها كل المعارف حول الحقبة المراد تعميق التعرف عليها، أي أنه يُحَمِّلها بثقل دلالي لا مرئي ثاو خلف الألوان والمشاهد والتعاليق.

الرحلة بين المتخيل والرسم:

لن أطيل الحديث عن الرحلة وأدب الرحلات كمصدر لتاريخ المغرب الصحراوي لاسيما وأن مقالات عديدة ومؤلفات كثيرة قد تناولت هذا الموضوع من جميع جوانبه بما فيها مستوى تحليل بنيات الخطاب وطبقات قول المسافرين الأجانب الذين جابوا الصحراء. لكن ما أود التشديد عليه في هذا المقام هو الاشتغال على نموذج خاص يتمثل في رحلة كامي دولس (Camille Douls)، بما أنها زاوجت ما بين المتخيل حول ساكنة الصحراء والرسومات التي أنجزها الرسام الشهير جيل جيراردي (Jules Girardet)، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر، انتشرت، بل وعُممت، عادة اقتران كتب الرحلات والأسفار بالرسومات التخطيطية التي تمنح القارئ بعدا آخر لمقاربة النص والاستمتاع بمتنه. لذلك فإن نقوش جيراردي ورسومها تفتح سجلا مرجعيا يدخل في عالم المحفزات الخيالية والرسم الغرافيكي، الذي يأخذ هنا بعدا أيقونيا باعتباره، سلفا، سجلا ثقافيا يتطلب فك رموزه إدراكا متمرسا[2].

ينتمي الإخوة جيراردي إلى أسرة عريقة في مجال الفن، وقد كانت عبارة "رسومات جيراردي" تُغطي جدران الإقامات البورجوازية الفاخرة بباريس في القرن التاسع عشر كما ترد في المناهل التي تعيد إنتاج الصفحات المجيدة من تاريخ

(2) محمد الهجابي، **التصوير والخطاب البصري: تمهيد أولي في البنية والقراءة، (التصوير الشعبي نموذجا)**، (الرباط: دار الساحل، 1994) 59.

فرنسا أو في رسومات المشاهد الطبيعية والفولكلورية. ومع ذلك، فإن الجمهور الواسع لم يكن يعرف إلا القليل عن هذه العائلة التي قدِمت من منطقة لوكل (Locle) بالجبال السويسرية لتستقر بفرنسا. لقد كان أفرادها من الفنانين الموهوبين وكانت رسوماتهم تعني الكثير للعارفين، وهي رسومات ينبغي تفسيرها حسب الشخص والمرحلة ووفق اللون الفني، فالعائلة برمتها ضمت أسماء مرموقة توارثت نبل الفرشاة ورفعة الذوق الفني والولع بالقلم واللوحة جيلا بعد جيل، حيث نجد تحت اسم جيراردي كل من: أبراهام (Abraham)، وألكسندر(Alexander)، وشارل (Charl)، وصمويل (Samuel)، وكارل (Karl)، وإدوارد بول (Edward Paul)، وأوجين (Eugènes)، وجول (Jules)، وليون (Lion)، وبول الصغير (Paul)، وتيودور(Tudor)، وروبير(Robert) وغيرهم، وكان كل فرد منهم يمتلك حسا ولمسة خاصين به.

ينتمي الإخوة جيراردي الذين أنجزوا رسومات رحلة كامي دولس إلى الجيل الثالث في تراتبية العائلة التي توارثت هذه المهنة، وقد ترعرعوا في أحضان فضاء يتنفس الفن ويعشقه، ولم يكن اختيار المسار موضع إشكال باعتبار أن حرفة الآباء كانت الملاذ الآمن للإخوة أوجين، جول وليون (التوأمان)، بول وتيودور، الذين ولدوا جميعا في باريس.

تأثر أوجين جيراردي كثيرا بالتيار الاستشراقي في الفن وكان يواظب على السفر إلى الجزائر فبلغ به الولع بالمفازات الغرائبية حد الوصول إلى مجال بسكرة في الجنوب حيث الصحراء والقوافل والواحات والاغتراب بعيدا عن فرنسا.

كان أوجين يرسم أجمل لوحاته عن الصحراء الجزائرية بمرسمه الباريسي الواقع في نهج لوجندر (Le Gendre). وهي ذات المشاهد التي احتفت بها أغلب متاحف فرنسا وسويسرا (أسواق الجزائر، خيم الرحل، عروض الفروسية والبنادق العربية...). وقد حصد أوجين العديد من الجوائز في صالونات باريس السنوية الخاصة بالفن، وذاع صيته في الوسط الفني آنذاك لجديد هذا الميدان حتى إنه حصل سنة 1889 على الميدالية الذهبية للمعرض الكوني. ولم يكن هذا التطلع الغرائبي بعيدا عن تتويجه اعتبارا لما لقيته لوحتا "**وقت الصلاة ببوسعادة**" و"**أضرحة المماليك بالقاهرة**" من نجاح.

هذا وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن الديكور الداخلي لمرسمه كان يُذكر بصالون ضيافة عربي، حيث تم جلب الأواني والعناصر المكونة للأثاث من المشرق لإضفاء مزيد من الواقعية على فضاء متخيل بامتياز. وقد توفي أوجين جيراردي في باريس سنة 1907.

أما التوأمان ليون وجول فقد ولدا عام 1850 ونشآ في أحضان الوسط الفني نفسه وترعرعا مع الريشة والألوان والأقلام . وقد توفي ليون إثر إصابته بأزمة رئوية عام 1895 قبل بلوغه سن الأربعين، بعد أن كان قد ولج رفقة أخيه جول مدرسة الفنون الجميلة ملتحقين بأخيهما أوجين، بينما سافر جول نحو المشرق رفقة أخيه أوجين وعمره لم يكن يتجاوز 19 سنة، وسوف يدفع به شغفه بفن التصوير إلى رسم لوحات في غاية الروعة حول بعض الأحداث التاريخية والبورتريهات وعلى الرغم من أنه كان مصابا بنوبات الربو، فقد أكب جول على العمل إلى أن توفي عن عمر ناهز 81 سنة وكان مهووسا برسم الزهور في الفترة الأخيرة من حياته.

هذا ويعد الإخوة جيراردي بالأساس من الرسامين التوضيحيين (Illustrateurs)، أو بمعنى آخر أشخاصا يؤولون أفكار الغير وإلهاماته[3]، ولهذا السبب كانت دور النشر الباريسية تقبل على خدماتهم، بل كان هؤلاء الإخوة يلبون طلب هذه الدور في لحظات الأزمة مقابل الحصول على المال، في وقت كان فيه مستوى الأداء الفني قد تدنى بشكل كبير بالموازاة مع هيمنة الأجناس الأدبية الرديئة[4].

والملاحظ أنه في الوقت الذي قام فيه دولس (Douls) برحلته الغريبة، ووطأت قدماه الصحراء عبر بوابة البحر، إذ رسا قاربه بنواحي رأس بوجدور في سرية تامة دون أن يكون المشروع الاستعماري الاستعلاماتي غائباً بالمُطْلَق عن نواياه، كان الإخوة جيرا ردي قد عرفوا الجزائر، المستعمرة الفرنسية الجديدة التي ألهمت معارفهم وأغنت رسوماتهم، غير أنهما لم يطآ الصحراء الأطلسية أبدا، بل المثير أنهما حشدا معاً ترسانة من الإحالات التخيلية كان قد جسدها دولس في قالب قصصي فريد في حين قاما هما بتكييفها في سبيل خلق مشاهد بصرية داخل جغرافية التباينات عبر الممارسات الاستطرادية غير الواقعية التي يستحيل الانتباه إليها في صلب جودة التركيب السردي للوثيقة.

(3) René Burnand, *L'Étonnante histoire des Girardet: artistes suisses*. (La Baconnière: Neuchâtel, 1940), 290.

(4) Burnand, *L'Étonnante histoire des Girardet*, 291.

Le voyageur est dépouillé et menacé de mort. — Dessin d'Eug. Girardet, d'après un croquis de l'auteur.

لقد كرست رحلة دولس صورة الصحراوي العنيف، وهي تنتمي لأدبيات الأَسْر على السواحل التي بالغت في سرد معاناة الأسرى مع السكان الأصليين، وجاءت رسومات جيراردي لتزيد من ترسيخ هذه الصورة النمطية حول السكان ضمن ديكور يمتح أساسا من مرجعية جيراردي الذهنية أكثر من كونه وصفا للواقع، هذا إذا ما نحن أمعنا النظر جيدا في شكل الملابس وملامح السحنات وعناصر المشاهد الطبيعية.

وتظل الرحلة الأوروبية إلى الشمال الإفريقي حبيسة ازدواجية مفارقة، ذلك أن العربي يعتبر، مع كل ما يلاحظه عليه الرحالة، وريث حضارة بالغة الأهمية تتمحور أساسا حول مرجعيتها الدينية (الإسلام)، وماضي العلاقات العريقة مع أوروبا يجعل من غير المعقول تصنيفه في خانة المتوحش التي سوف ينال الأفارقة السود، لسوء الحظ، حظهم الوافر منها.

هذا الانزياح الكبير في الصورة المفارقة للمجالات الصحراوية ستعوضه بالمقابل تيمة القسوة المفرطة التي يبالغ هؤلاء الأهالي في استعمالها، "وهي قسوة

ترادفها الخيانة والجريمة وكل هذه القيم السالبة ستلتقطها الايقونوغرافيا من خلال وضعية الأجساد وتقاسيم الوجوه[5]".

في مقابل هذا العنف المبالغ فيه، تُطل صورة المرأة الوديعة المُحْتَضِنة للرحالة التي رسمها جيراردي أيضا – في سياق تيمة النساء شبه العاريات مُكيفا إياها مع الإنتاج الفني البصري– لتواكب القالب القصصي الحريمي الذي أنشأه دولس حول المرأة الصحراوية، وهذه المرأة لا تظهر هنا إلا كمحرك للسرد يغيب مباشرة بعد تنقل الرحالة الذي يبتدع قصة مشروع الزواج أو رابطة الحب العذري كلحظة تخيل ذكورية أضفت عليها الرسوم شبقية هيامية واضحة.

يجد التلصص الثقافي الغربي، الذي تجلى لاحقا في البطاقات البريدية بوضوح، أصداء مبكرة له لدى جيراردي، مما يجعل من هذه الرسومات مصدرا أساسيا في فهم التدرج في تَشَكُّل صورة أهل الصحراء. وأكاد أجزم بأنه حتى لو تجاوزنا المعطى التخيلي للحكاية وللرسوم، وحتى لو افترضنا مع كثير من التغاضي التاريخي والسوسيولوجي وجود شخصية المرأة الصحراوية كما استلهمها الرحالة، فإنه من غير الممكن لهذه الأخيرة أن تكون قد انخرطت في مَتْن الحكي بتلك السرعة لأسباب عديدة أكثر تعقدا بكثير من تلك التي اختارها لتفسير حب عذري عابر وزائف، فقد كانت تلك العلاقة بالغة الاحتشام مكتسبة مع ذلك بُعْدا نِفاقِيًّا مفرط في الجرأة.

والواقع أن هذه التمثلات حول الصحراء وأهلها لم تكن سوى تلبية لرغبة المتلقي الأوروبي الباحث بإمعان عن نماذج محكية مثيرة على حساب فبركة الهمجية الغارقة في البربرية، لذلك ينبغي أخذ صور المرأة بكثير من التحفظ، إذ لا يمكن إدراج رسوم جيراردي، حسب رأيي، سوى في خانة القنوات الجمالية للتواصل مع المُتلقي/ القارئ. أما اختزال المشهد اللغوي في الرسم بعيدا عن صياغة الواقع فهو وضع يكتنفه الالتباس والتحريف. كما أن المسافة الدلالية بين الرسم التخطيطي ومتن الرحلة لا تحمل كل متطلبات الملاءمة الواقعية بقدر ما تسعى إلى أن تشكل مقاما طباقيا بهدف التوضيح أو تأصيل العلاقة الصعبة بين الدال الأيقوني والمدلول اللفظي.

(5) Nicolas Bancel et Pascal Blanchard: " Civiliser: l'invention de l'indigène ", in Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, *Culture Coloniale. La France conquise par son empire,* 1871-1931, autrement (Paris: 2003): 152.

رَسَمَ جيراردي "عزيزة"، الفتاة الصحراوية التي حكى دولس عن مشروع زواجه منها، كما لو أنها حريم مُتخيل يمنح القارئ الأوروبي فضاء ماجناً يُفضي به إلى إنتاج لحظة اشتهاء تتجاوز النص. كما جرى تصوير المجال الصحراوي ضمن بدائية عرقية تحتضن هذ الفضاء التخيلي المفتعل وتذيب كل إمكانية للحياد الجامد من قبل المتلقي.

من الواضح أن الفضول الغرائبي كان أكثر ديناميكية في أواخر القرن التاسع عشر، وكان شمال إفريقيا قد حصل على نصيبه من هذا الافتتان، فجاءت، بالتالي، رسومات جيراردي إسقاطاً فاضحاً لعوالم جزائرية مركبة بعيدة للغاية عن المعطيات البشرية والطبيعية للمغرب الصحراوي. كما يتضح جليا أن جيراردي رسم الفتاة الصحراوية في وضع يذكر بِمُحْتَرِفات الرسم أو بمرحلة التكوين في مدارس الفنون الجميلة أو في محلات العروض الخاصة بالمستعمرات، إذ كان يتم تركيب ووضع المشاهد التي تحمل فيها المرأة / الموديل على كتفها أي شيء يسمح لها بإبراز الثدي. وسوف يجد هذا الفضاء الأنثوي شبه الحريمي كامل واقعيته لاحقاً في البطاقات البريدية التي شكلت مرجعاً إيروتيكيا (شهوانيا) بامتياز للفرنسيين في شمال إفريقيا، ولاسيما في الجزائر.

لقد بولغ كثيرا في وصف علاقات الحب بين العديد من الرحالة ونساء السكان الأصليين كما لو أن ذلك قد ساهم في التخفيف من عبء الغربة والنأي عن البلد، دون الحديث عن العوائق اللغوية والحواجز الثقافية التي يستحيل أن تساهم في إيجاد حميمية مثل تلك التي وصفها دولس. وبهذا يلتقي الأدب العجائبي مع النقوش التخطيطية ليضعا القارئ في جو مخملي رفيع يلج به فسحة مبكرة لما سيصبح عليه فيما بعد أدب الصحراء.

وإذا كان من غير الممكن المطالبة بوجوب أخذ كل ما قاله دولس بنوع من التحفظ أو الريبة، فمن الواضح، سواء أكان هو ذاته يُصدق ما كتبه أم لا، أنه كان يتوقع من قرائه أن يفعلوا ذلك، وهذا هو المفتاح. وعلى غرار الكثير من الحكايات الخرافية والقصص الرومانسية التي تُزال فيها الحدود الطبقية فجأة عندما يتبين أن العاشق الفقير هو أمير أو أميرة، فإنه كان من الممكن الكتابة على هذا النحو حول ما كان يبدو على أنه اتصال جنسي بين–عرقي دون انتهاك أحد أكبر طابوهات المجتمع الأوروبي، ذلك الطابو المحرم لتزاوج الأعراق.

حينما نمعن النظر في رسوم جيراردي التخطيطية، فإننا نطرح السؤال الملح حول المرجعية والطريقة التي أعيد بها إنتاج المشاهد، ولحسن الحظ فإن الأرشيفات التي وُضعت رهن إشارة الباحثين تساعدنا اليوم بشكل استثنائي في الإجابة على هذا السؤال الشائك. لقد أسهمت الأرشيفات البصرية لجمعيات البحث الجغرافي الكولونيالي في الوقوف على الديكور الخلفي لإنتاج المشاهد الأيقونية لرحلة كامي دولس.

والظاهر أن الصورة الفوتوغرافية التي أخذت للرحالة هي بالذات التي تم اعتمادها من قبل جيراردي لإنجاز رسوماته التخطيطية مع إعادة إنتاج تخيلية لرفقة الرحالة في عوالم الصحراء وسكانها، ومن خلال المقارنة الأولية بين الصور الفعلية لكامي دولس والرسومات، فإنه يظهر التطابق التكراري المريب الذي يصعب على المتلقي التأكد منه أو حتى معرفته لولا هذه الموازاة بين السند البصري والمرادفات الخطية.

كما أن صورة الغلاف قد ظلت، بدورها، لغزا محيرا من حيث الاختيارات التشكيلية في الملابس والإكسسوارات الإضافية وخصوصا منها النموذج المميز للبندقية المخزنية. إلا أن صور الأرشيف تأتي أيضا لتسعفنا في فهم سياقات وضع الرسوم. إذ أن الصورة لتي أخذت للرحالة دولس داخل أحد الاستوديوهات الباريسية هي بالضبط التي تمت محاكاتها بدرجة عالية من المهنية والدقة من حيث نقل التفاصيل وملامح وتعابير وجه وجسد كامي دولس. لقد كان اختيار هذه اللقطة بالذات كتقنية تصوير في غاية الإغراء إن نحن تموضعنا في زاوية نظر دور النشر المحترفة من جهة، وزمنية غرائبية استشراقية ممهدة لفعل استعماري قادم لا محالة من جهة أخرى، كما عبر عن ذلك عبدالنبي ذاكر بقول: "لعبت صورة الواجهة دورا خطيرا في لفت أنظار الجمهور سواء أقرأ الرحلة أم لم يقرأها، إذا ما كان متصفحا عجولا، إذ المهم أنها ستبلغ منه مبلغا بشكل أكثر تكثيفا عبر المرئي"[6]. هكذا يتضح بأن رسومات جيراردي كانت محاولة لإعادة إنتاج ذهني لتجربة رحلة يخترقها البعد التجاري والسلطوي الكولونيالي.

(6) عبد النبي ذاكر، **المغرب وأوروبا: نظرات متقاطعة** (أگادير: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن زهر، 2006) 100.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

على الرغم من كون الإخوة جيرا ردي قد رسموا بدقة كبيرة الخيمة الصحراوية التي مكثوا فيها برهة من الزمن بالجزائر، إلا أن رسمهم لزيارة الشيخ ماء العينين باعتماد الخيمة القائدية يثير أسئلة عديدة، بالنظر إلى أن هذا النوع من الخيام البيضاء ذات النقوش والمنمقات السوداء لم تكن آنذاك قد وصلت إلى الصحراء، بل ولا يَرِد لها ذِكر في قائمة الهدايا والمساعدات التي تلقاها الشيخ من قبل السلاطين المغاربة، هذا بالإضافة إلى أن العلاقات بين الشيخ ماء العنين و السلاطين المغاربة كانت لا تزال جنينية زمن زيارة دولس للصحراء و لم تكن قد وصلت بعد إلى المدى الذي ستبلغه فيما بعد. صحيح أن هذا النوع من المَأوي كان قد دخل الجزائر آنذاك إلا أن جيراردي عندما أنجز "الرسومات اعتمادا على تخطيطات المؤلف" فإنه لم يطرح السؤال حول مدى جدية دولس في نقل الوقائع بقدر ما كان يهمه تأثيث كتاب الرحلة بناء على طلب دار النشر.

وعلاوة على ذلك، فقد جرى رسم مدشر لبيار على أنه محاط بسور من التراب المدكوك، وهو خطأ في غاية الفداحة خصوصا وأن مداشر وادي نون لم تعرف هذا النوع من التسوير لاعتبارات قبلية كونفدرالية أكثر تعقيدا بكثير من نموذج الجنوب الشرقي المغربي أو الجنوب الجزائري الذي شكل المرجعية القَبْلِيَّة للرسام.

لقد اقتصرنا هنا على بسط هذا النموذج من الرحلات الفرنسية لأن التجربة الإسبانية في هذا الباب ظلت ضحلة من حيث ما تقدمه من معلومات ومعطيات حول هذا المجال، وهو أمر مثير للدهشة، وبالتالي فلا مجال للبحث عن رسومات أو نقوش غير موجودة. وإذا كانت مؤشرات التوسع الإسباني قد أعطت للصحراء بعداً يتسم بالحنين بعد اندحار المشروع الإسباني في أمريكا اللاتينية؛ فإن الحضور الاستعماري قد ظل مقتصراً على بعض الموانئ الساحلية (فيلا سيسنروس، كاب جوبي) وبالتالي فإن هذا الشغور على مستوى المجالات الترابية الداخلية بالصحراء أثر بشكل كبير على قيمة معلومات الإسبان كما وكيفا.

صحيح أن مغامرة جواكيم گاتيل (Joachim Gatel) قد أفلحت في تجاوز وادي درعة إلا أنها لم تتجاوز نواحي طرفاية وذلك على الرغم من الدعم المادي الذي حظيت به من قبل الجمعية الملكية الجغرافية لمدريد. لقد كان غاتيل رجل استعلامات بالدرجة الأولى، واعياً بانتظارات مموليه، لذلك كانت رسوماته وبياناته هندسية ومعمارية أكثر منها نقوش تحيل على متخيل جمعي خاص بتصور المجموعات البشرية القاطنة بالصحراء.

أما أوسكار لنز (O.Lenz) وك.بنيتز (C.Benitez) فلم يفلحا في التوغل داخل المناطق الصحراوية بل انحرفا شرقاً في اتجاه تنبكتو، ولهذا السبب كانت معطياتهم أقل دقة، فضلا عن أن الرسومات التي تركاها لم تغطِّ بالضرورة الصحراء في جزئها الذي يعنينا أصلا (أي الساقية الحمراء ووادي الذهب)[7]. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أننا لن نتحدث عن باقي الرحالة الإسبان الذين لم يبلغوا مطلقا المناطق الداخلية بل ولم يتجاوزوا تراب تكنة طوال القرن التاسع عشر.

(7) Alberto Lopez Bargardos, ‹Ordres controversés, Les représentations des administrateurs coloniaux français et espagnols de l'ordre social bidân, Mauritanie et Sahara Occidental (1884-1945)'. *Colonisations et héritages actuels au Sahara et au Sahel* 1(Paris: l'Harmattan 2007): 271-295.

إن محدودية العلاقات مع السكان، بالإضافة إلى سوء التفاهم الكبير مع المجموعات القبلية المحاربة، بالنظر إلى محاولة الإسبان إضفاء نوع من الحماية على الوحدات الصغيرة التابعة كإمراكن على سبيل المثال، قد حالت دون حدوث احتكاك إيجابي مع أهل الصحراء، والأكثر من ذلك أنها ضخمت الصورة السلبية لهذه الساكنة فكانت تصورات الإسبان هي ذاتها الموجودة في البنية السردية المغالية لدى كامي دولس. ويكفي أن نطلع على ما كتبه مثلا سيرفيرا (Cervera) وكيروغا (Quiroga) وغيزو (Rizzo) في رحلاتهم التي طبعها التشنج المتبادل وأغرقت بالوصف المشبع بالنعوت القدحية المثيرة. لقد أثرت كل هذه المحكيات في تأسيس رؤية أولية لساكنة الصحراء فكانت القواميس تنهل من مرجعية متعالية لا ترى في الصحراويين غير بدو نهابين بلا أخلاق ولا تنظيم[8].

وإذا كنا قد توقفنا عند فقر الرسومات والنقوش الكولونيالية حول الصحراء، فإننا مع ذلك رأينا كيف أنها قد زاوجت بين التصورات القبلية الساذجة حول أهل الصحراء مثلما أحالت على مخيال حريمي إروتيكي لدى الفرنسيين، وهو مخيال رديف لتمثل فضاءات البدو المترامية الأطراف من خلال نموذج مسبق هو الجزائر لدى جيراردي.

وباختصار، لقد كان هذا الإسقاط ضعيفاً على مستوى الرسم، أو لنقل يقينا بأنه كان توازياً غائباً، إلا أن الصورة الفوتوغرافية ستأتي في مستهل القرن العشرين لتملأ هذا الفراغ وتنقل إلينا، بوصفها واسطة مادية، كل تلك الحمولة الكامنة خلف صيرورة اللحظة الاستعمارية. وهكذا ساهم، بشكل أو بآخر، ضباط عسكريون وخبراء هندسة وعلماء طبيعة وباحثون متنقلون وسياح وغيرهم، في إثراء هذا التراكم الايقونوغرافي الاستعماري حول الصحراء، فشكلت الصورة على حد تعبير مالك علولة "سماد النظرة الاستعمارية"[9].

الصورة الأنثروبولوجية.

1- خوليو كارو باروخا (Julio Caro Baroja):

ما نقصده بالصورة الأنثروبولوجية هو مجموع الصور الملتقطة لاستخدامات أنثروبولوجية أو إثنولوجية، فتشمل بالتالي تلك التي أنجزها الأنثروبولوجيون أو

(8) Julio Cervera: " Expedicion al Sahara. de RIO a Iyil," *Revista de Geografia commercial*, Ano II, 25-30 (1886): 1-7.

(9) Malek Alloula, *Le harem colonial* (Paris: Ed, Slatkine, 1981), 9.

علماء إثنولوجيا من أجل أبحاثهم العلمية، مضافا إليها الصور الملتقطة من قبل مصورين لفائدة علماء الأنثروبولوجيا دون إغفال سائر الصور المستعملة من قِبَل الأنثروبولوجيين، ودون أن يكون الهدف الذي أخذت من أجله داخلا في صلب هذا المجال العلمي، ثم كذلك أيضا جملة الصور الفوتوغرافية التي جُمعت وقُدمت إلى علماء الأنثروبولوجيا قصد الاستعانة بها في دراساتهم. يُحيل هذا التعريف على رصيد غير متجانس من الصور الفوتوغرافية التي التقطها عسكريون وهواة وعلماء و رحالة، وهي الصور التي تم الاعتماد عليها في وقت معين لإنجاز أبحاث أنثروبولوجية[10].

شكلت سنوات الخمسينيات مرحلة البحث العلمي الأنثروبولوجي حول الصحراء بامتياز مع أعمال الباحث الكبير خوليو كارو باروخا و لا سيما مؤلَّفه **دراسات صحراوية**[11] الذي يعتبر قمة التميز في المقاربة الرصينة لمجتمع الصحراء.

لقد كان الإنتاج الإسباني الإثنوغرافي بالمستعمرات متأخرا للغاية مقارنة مع نظيريه الفرنسي والإنجليزي. ودون أن نصنف ما كتبه لا فوينتي، (La Fuente) وفلوريس موراليس (Flores Morales) في خانة البحث الأنثروبولوجي الرصين ذي البعد الأكاديمي، فإن دراسة كارو باروخا تظل الإصدار القيم في هذا المضمار بلا منازع وهي التي حملت بدورها رصيدا إيقونوغرافيا مُرْفَقاً بالنص في جميع طبعاته.

إذا ما كان المؤلف شحيحا من حيث التطرق لسياقات وطرائف التقاط الصور وإنجاز الرسومات التخطيطية خلال العمل الميداني، إلا أن النموذج كان على ما يبدو قد غدا روتينيا في صيرورة البحث الإثنولوجي منذ أواخر القرن الثامن عشر حينما قرر المتحف البريطاني تخصيص بعثات خاصة لتصنيف الثقافة المادية الإثنوغرافية معتبرا الصورة مكونا محوريا كشاهد على الأدوات والملابس والزينة والتقنيات التقليدية، وذلك في صلب ثقافة جديدة يشكل الاقتصاد المتحفي الإثنوغرافي إحدى أبرز تجلياتها[12].

(10) Christine Barthes, "De l'échantillon au corpus, du type à la personne," *Journal Des Anthropologues* 80-81(2000): 71.

(11) Julio Caro Baroja, *Estudios Saharianos* (Madrid: Jugar Ediciones, 1990).

(12) Benoît de l'Estoile, ‹Au-delà des clichés: la vie sociale des photographies anthropologiques', *Revue d'histoire des sciences humaines* 12 (2005): 193.

جاء باروخا إلى الصحراء في مستهل الخمسينيات بناء على طلب رسمي من زميله خوسي ديازديبييغاس (Jose Diaz Diegas)، المدير العام للمغرب والمستعمرات، في شتاء سنة 1952، بهدف إنجاز دراسة حول الصحراء من منظور أنثروبولوجي. ومن الواضح أن الخصاص الوثائقي الإسباني حول هذه المنطقة قد دفع السلطات الاستعمارية إلى التشجيع على إنجاز مقاربة علمية تواكب هذه المرحلة التاريخية المعقدة من تاريخ المجال الصحراوي. لقد كانت مسارات البحث موجهة إذن بطريقة عسكرية دقيقة تتوخى فهم آليات اشتغال مجتمع بدوي تخترقه العصرنة. ومن الواضح كذلك أن اختيار مجال أولاد تيدرارين قد أمْلاه بالأساس كونه الأشد تنوعا من حيث بنية انزوائه في المجال الساحلي وعدم تسرب أي جزء من مكونات نسيجه الإثني أو الترحالي إلى مواقع أخرى تابعة للنفوذ الفرنسي سواء في موريتانيا أو الجزائر.

لقد شكلت الصورة في خطاب باروخا جزءا من بناء دعائي تغلفه النفحة الأنثروبولوجية رغم أهمية هذه الأخيرة ودقة اختياراتها، إذ أنها تغطي ميادين متنوعة بدءا بالنمط الترحالي ومرورا بمركزية الجمل والصناعة التقليدية والفلاحة والموسيقى وانتهاء بالتدين وغير ذلك من المواضيع ذات الأهمية البالغة في حياة بدو الصحراء.

ظل باروخا وفيا للنموذج الإثنوغرافي التقليدي المعتمد على الرسومات المنقوشة باعتبارها إحدى أهم التقنيات الأكثر انتشارا في عملية إدماج الصورة داخل النص المطبوع، حتى وإن كان أغلب علماء الإناسة يعمدون أصلا إلى نقل المشاهد التي جسدتها الصور الملتقطة بواسطة آلة التصوير الفوتوغرافي. وعلى الرغم من أن الباحث لا يتحدث كثيرا عن آليات اشتغاله المرافقة، إلا أنه اعترف في مقدمة كتابه بأنه كان يلجأ دوما إلى خدمات زميله ميكيل مولينا كامبوزانو (Miguel Molina Campuzano)من أجل التقاط الصور الفوتوغرافية وذلك لما أظهره من مهارة في هذا الميدان[13].

سوف يعمد باروخا، على الرغم من تأخر عمله، إلى إدماج رسومات جانبية لأشخاص متعددين معتبرا إياها نماذج للأهالي، وهي رسومات وأوصاف أعطيت

(13) خوليو باروخا كارو، **دراسات صحراوية**، ترجمة أحمد صابر، (الرباط: إصدارات مركز الدراسات الصحراوية، 2015): 30.

لها عناوين جردتها من أسماء أصحابها في تحوير للمحتوى العلمي للنص الرديف إلى مجرد غايات النمذجة، وهو ما يذكر بالنوايا التصنيفية التي أطرت إلى حد بعيد الأنثروبولوجيا العرقية في أواخر القرن التاسع عشر ولاسيما باعتماد تقنية التصوير الجانبي لإبراز الجمجمة والرأس. يعير باروخا في تعامله مع القبائل المحلية انتباها خاصا للملامح الجسدية والفيزيولوجية ويميز بين أربعة نماذج كبرى حسب المؤلف:

نمـوذج أ:

-1 قامة متوسطة مائلة إلى الطول إذ تتجاوز 1,65 متر وتصل إلى 1,70 متر مع بشرة خفيفة السمرة وشعر أسود مائل إلى التجعد أو إلى حلقات وعينان بنيتان ولحية خفيفة خصوصا حول الفك السفلي وأنف طويل معقوف أو مستقيم.

-2 ويظهر النموذج المذكور نفسه أحيانا بملامح أكبر: قامة تتجاوز 1,70 م مع عظام أكثر قوة وبشرة أكثر لمعانا أو سمراء وشعر وعينان ولحية مماثلة إلا أن الأنف أغلظ وكذلك الشأن بالنسبة للشفتين وتظهر ملامح الشخص أحيانا رشيقة. أما القامة فهي نفسها وإن كانت تبدو أطول بحكم نحافة الجسم مع بشرة بيضاء صافية، أما الشعر والعينان واللحية فلم يطرأ عليها أي تغيير وأما الأنف فحادة وإن لم تكن معقوفة بينما يظهر الفم كبيرا بشفتين رقيقتين

-3 نمـوذج: ب

قامة متوسطة حوالي (1,60 م) إلى (1,65م): بشرة بالغة السمرة وشعر أسود ذي حلقات حلزونية أو مجعد جدا وقصير وعينان سوداوان أو بنيتان مع لحية كثيفة وأنف معقوفة. ويظهر هذا النموذج كذلك بملامح زنجية.

نموذج: ج

نموذج بقامة أقل طولا (1,60) إلى (1,65م): بشرة سمراء زيتية... وشعر أسود طويل أحيانا وعينان سوداوان مائلتان ولحية قليلة وأنف صغيرة منطوية وفم كبير وشفتان غليظتان والأسنان الأمامية غالبا ما تكون بارزة.

نموذج: د

قامة متوسطة أو طويلة إذ يفوق طولها 1,65 م: بشرة داكنة مائلة إلى الاصفرار وشعر أسود مجعد وعينان سوداوان صغيرتان شيئا ما مقارنة مع الوجه، أما عظما

الوجنتين فكبيرين وواسعين مع أنف تذكر بأنف الزنوج وشفتين غليظتين. وقد يتعلق الأمر هنا بنموذج ذي أصول زنجية .

وإلى جانب هذه النماذج هناك حالات ذات بشرة بالغة البياض وشعر صاف رمادي أو بني أو محمر وعينان بنيتان وفك سفلي بارز (جدا) أي أن الأمر يتعلق بنموذج شمالي، وبالتالي فهي حالات قليلة جدا. ودائما في نفس السياق، ودون أن نرمي إلى إضفاء صبغة علمية محضة على هذه الملاحظات، نعتقد أن النموذج (أ) هو المتوفر بكثرة، وأن النموذج (ب) يليه من حيث العدد، ثم يأتي بعده النموذج (ج)، فالنموذج (د).

Fig. 78. — Otro tidrariní (tipo B).

Fig. 79. — Otro tidrariní (tipo C).

Fig. 80. — Otro tidrariní (tipo D.)

Fig. 81. — Un último tipo de tidrariní (tipo E).

لقد جاء المحتوى البصري لدراسات باروخا الصحراوية كتيهات عامة لقيم موضوعاتية خاصة بمجتمع الرحل فقط، لذلك غاب فيه كل تشخيص تعريفي (باستثناء صورة واحدة أو اثنتين) للأفراد الذين التقطت لهم هذه الصور. وهكذا تحول هؤلاء الأخيرين إلى عينات مفهومية عامة (الشيخ – مُعَلِّم– إكَيو – الطَّالَب–

الراعي.....)، أما الغرض الأساسي منها فهو الرفع من المستوى الإيحائي بالموازاة مع النص التحليلي[14].

أُرْفِقَت أعمال باروخا بعديد من الصور والرسومات على نحو بالغ الدقة والأهمية، وإن كنا لم نحصل، أو على الأقل لم نطلع، على كل الصور التي جرى استعمالها في الطبعة النهائية لكتابه عام 1955، فإننا مع ذلك نستطيع القول بأن تلك الصور قد خضعت لمنطق عام يرتبط بتمثل الباحث للمجتمع الصحراوي من حيث تراتبيته الهرمية وتخصصاته الوظيفية، فضلا عن عاداته وتقاليده، وذلك من خلال إيلاء أهمية خاصة لحيوان الجمل والخيمة كمكونين أساسيين للهوية الصحراوية.

لقد أسند باروخا إلى التصوير الفوتوغرافي مهمة مزدوجة، على ما يبدو، تتمثل من جهة في نقل الوقائع، أي مواكبة النص كحُجة تهدف إلى الإقناع، ومن جهة ثانية، في تزكية الرسوم البشرية، إلى جانب بعض الصور، لتكوين نظري حول مفهوم باروخا للبحث الإثنوغرافي في أرض لم تحظ من قبل بالاهتمام الكافي.

لم يكن ترويض الفن الإثنوغرافي هنا إلا كآلية نابعة من ثقة المؤلف في أن الأمور المرتبطة بعالم الترحال وثقافة التنقل في طريقها إلى الزوال، وأن الجماعات العرقية التي أراد تصنيفها في لحظة معينة، هي زمنية الميدان الإثنوغرافي التي سوف يغيرها لا محالة ميلاد المدينة وتعقيد علاقات الإنتاج والمبادلات اليومية لدى الرحل.

إن سياق إنتاج الصورة لدى باروخا، مهما كان محددا بواسطة خيارات تقنية واجتماعية، لُمرتبط أيضا برمزية القناعة المحورية بأن مسار التحول الجاري لا رجعة فيه، بحيث أن جَمْع المعطيات البصرية حول الصحراء وتسجيل التفاصيل عبر تثبيتها من خلال إطار الصورة والرسم جاء نتيجة لاعتقاده بأن الاقتصار على العين المجردة لا يفي بالغرض، فهذه الأخيرة تخون المؤلف ولا تبلغ للمتلقي/ القارئ معنويات الأنثروبولوجي المواظب على الميدان.

بيد أن ما يلفت الانتباه هو الاستخدام الإيديولوجي فيما بعد انجاز النص الذي أرفقت به هذه المشاهد البصرية والتخطيطية والبيانية للباحث الإسباني. لقد كان وزن الإيقونوغرافيا في بُعدها الإثنوغرافي ثقيلا على مسار تشكيل هوية وطنية

(14) Sylvain Maresca, "Spécimens ou individus? Les usages incertains du portrait photographique," *L'homme* 198-199 (2011): 68.

لدى البوليساريو من خلال البحث عن تأسيس ذاكرة وتاريخ الجماعة خارج منطق البناء التاريخي الطويل الذي لا يقبل الحدود الجغرافية كما أراد له مهندسو الأطروحة الانفصالية.

وهكذا تحول النص ومكوناته خارج إطار الهيمنة الذي سمح بإنجاز الدراسة إلى أداة لرسم واقع تمت أسطرته وأمثلته على نحو مريب. وسوف يزيد التمعن في هذه الصيرورة من رصد الواقع في متغيراته على المستوى الإيديولوجي ومن إمكانية استجلاء مسارات صُنع المتخيل الجمعي لجيل السبعينات.

لا يستعمل باروخا مطلقا مصطلح "صحراوي" الذي ستقوم الإيديولوجية الاستعمارية بتسييسه ومنحه فيما بعد شكلا هويَّاتيا شديد الالتباس. وأعتقد أن المفارقة الحاصلة بين المعطى الميداني للبحث واختلاطه بالسياقات الاستعمارية هو ما يجب قراءته بشكل متأن ورصين لا يدخل في الهدف من وراء هذا المقال في الوقت الآني.

ومن المؤكد بأن ما كان يهم باروخا هو المحتوى المعلوماتي للصورة بموازاة ما كان يسعى إلى إثباته، ولا ينبغي، بالتالي، المبالغة في البحث عن تقدير أشكال التعبير البصري أو جمالية الصورة لأن ذلك لم يكن يعنيه على الإطلاق. ذلك أن الوظيفة التوضيحية للصورة هي شأن هذا النوع من الإنتاجات العلمية ويستحيل علينا كقراء اكتشاف معلومات التقاط الصور (خارج الإطار، الخيارات التقنية وانتقاء الأشخاص والأمكنة) والتفاعلات بين الذات المصوِّرة والذات المصوَّرة.

لا تحمل الصور والرسوم لدى باروخا أي معنى خارج وظيفتها العَرَضية التوجيهية، أما اعتبارات التوثيق الخاصة بالأشخاص والأماكن فتظل ثانوية للغاية أو حتى مجرد تفاصيل نسبية. ولعل صعوبة الحصول على أرشيف باروخا أو على مذكراته المتعلقة بهذا العمل قد حرمتنا من التدقيق في كُشوف الإحالات والتعاليق التي لا نعرف أي شيء عن مدى كونها اختيارات بحث أم مجرد إكراهات دور نشر، لاسيما وأن أحد دفاتر الميدان يحمل معلومات مرتبطة أساسا بهذا المعطى التصويري/ التوضيحي فيما قبل صدور الكتاب.

2- أوديت دي بويگودو (Odette du Puigaudeau):

لقد شكلت الصورة مصدرا أضيف إلى المهارات المتميزة لأوديت دي بويگودو ورفيقتها ماريون سينون (Marion Sénone)، في الرسم التخطيطي المصغر

بالغ الدقة، فقد عملتا معا في تنقلاتهما، وهما تحملان آلات التصوير، على تخزين المعلومة البصرية بهدف إعادة استخدامها في باقي ما أنتجته أوديت من أعمال.

والواقع أنها في هذا الاختبار، حتى وإن تركنا جانبا ما تعرضت له الباحثة من مشاكل في سفرياتها كما أوضح ذلك بيير بونت (Pierre Bonte) في تقديمه لكتاب "فنون وعادات البيضان"، كانت تهدف، دون شك، إلى تحقيق المحاكاة الجذرية لواقع رحل البيضان المتغير، إلا أنها، وعلى الرغم من ذلك، لم تبالغ في الحديث عن التأويلات الاختيارية للباحث / المصور الفوتوغرافي كما لو أنه من المفترض أن يشاطره القارئ النية التضليلية لحيادية جهاز التصوير.

ليست الكاميرا هي من يلتقط الصور ولكنه الملاحظ المصور الذي يفرض طريقته في إدراك وتشكيل عالم البيضان وفقا لمحددات ذاتية و إيديولوجية.

إن تماهي أوديت دي بويگودو مع ثقافة البيضان كان نتاجا لوعي ثقافي وكان أيضا متمخضا عن مسار تجربة من الإخفاقات انتهت بها إلى أن تجد في الصحراء ضالتها المنقذة، ومع ذلك حفلت ألبوماتها، وكذلك الأمر بالنسبة لماريون سينون، بتفاعل ظاهر مع الواقع معبرة عن شراكة متبادلة لا يمكن للقارئ الإفلات من سلطتها، وكانت بذلك زيارة للذاكرة عبر الصورة والرسومات القديمة.

امتلكت دي بويگودو مهارة استثنائية في فن الرسم الدقيق حتى إنها لم تكن تعيش، في مستهل حياتها الباريسية، إلا على المداخيل البسيطة التي كانت تجنيها من تعاملها مع علماء الطبيعة والأحياء بمختبرات المتحف الوطني للتاريخ الطبيعي وجامعة السوربون (La Sorbonne) والكوليج دو فرانس (Collège de France)، ثم تجاوزت ذلك بوضعها لخبرتها في دقة الرسم في خدمة أطباء التشريح بكلية الطب بباريس[15].

لقد تعلمت أوديت فن الرسم وامتهنته قبل أن تجرب الكتابة الصحفية والعلمية التي ستَدخُلها من الباب الواسع من خلال رحلاتها إلى تراب البيضان. تقول دي بويگودو في إحدى مقالاتها "لقد حلمت دوما بالسفر، وقمت بعدة

(15) Monique Vérité. *Odette Du Puigaudeau: une Bretonne au désert* (Paris: J. Picollec, 1992), 66.

انظر أيضا بكثير من التفصيل ما يأتي:

Lydie Haine-Dalmais: " les femmes photographes européennes au Maghreb ou la mutation du regard porté sur l'autre dans les années 30 ", In, *Images du Maghreb, images au Maghreb*, coordination Omar Carlier 159-172 (Paris: l'Harmattan, 2010).

أعمال متفرقة، ومع ذلك فإن أهم شيء أقدمت عليه هو الاشتغال بالرسم في ميدان التاريخ الطبيعي، وأنا كلي أمل في مرافقة إحدى البعثات العلمية"[16].

لم يكن علو كعب أوديت دي بويگودو في عالم الرسم الدقيق مجرد طفرة عارضة في محيطها العائلي لأنها سليلة عائلة معروفة في هذا المجال بخبراتها المتوارثة. وقد كان تماهيها مع ثقافة البيضان ثمرة لوعي ثقافي عام يرى في السفر وسيلة لتحقيق الذات، خصوصا إذا ما أضفنا إليه مسار تجربة من الإخفاقات الشخصية انتهى بصاحبته إلى أن تجد في الصحراء ضالتها المنقذة.

لم يسبق لهذه الرحالة أن انخرطت في أي مشروع علمي أكاديمي ولا كانت قد حصلت على معارفها عبر المسار الجامعي التقليدي ولكنها ستجعل من قوة شخصيتها حافزا ومعينا كبيرا في تجاوز هذه العقبة الرئيسية. ذلك أنها حملت معها، في جملة أمتعتها، رفقة زميلتها ماريون سينون، آلة التصوير ومعدات الرسم دون أن تختبر العلاقات التي جمعت علماء الإناسة والصورة الفوتوغرافية.

وقد أصبحت الصورة الفوتوغرافية بالفعل، ومنذ أمد طويل، جزءا أساسيا من الاختيارات المنهجية للمونوغرافيا التقليدية وأدخلت الباحثين في جدل كبير بين قيمة الرسم كتقنية فنية والتصوير كناقل للوقائع. كما أحال التضاد بين الصورة والرسم التخطيطي على نقاش فلسفي يعيد إلى الأذهان ثنائية الأصل والنسخة، أي مجموع الفضاء التمثلي لأحكام القيمة والأبعاد الميكانيكية لإعادة إنتاج الواقع من خلال الصورة. ومع نهاية القرن التاسع عشر بدا أن الخلاف العلمي قد حسم لصالح التصوير الفوتوغرافي وما له من قيمة علمية بالنسبة للأنثروبولوجي[17].

هكذا أصبح بالإمكان القول بأن الصورة قد تبوأت مكانة هامة "كسيدة الأدلة"، كما يحلو لفيليب دوبوا (Philippe Dubois) أن يقول: "إذا ما سلمنا بأنه بإمكان الرحالة أن يحكى بعض الخرافات بعد عودته من سفرياته (...) فإن الصورة الفوتوغرافية بالمقابل لا يمكن لها أن تكذب"[18].

---

(16) انظر أيضا المقال الآتي المنشور دون عنوان:

Odette du Puigaudeau, article sans titre*, Revue Nouvelles de France*, 4 août, 1948.

(17) Nélia, Dias," Photographier et mesurer: les portraits anthropologique ", In *Romantisme* 84 (1994): 44.

(18) Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais* (Paris: Nathan, 1995), 24.

بيد أن أوديت دي بويگودو، من خلال تجربتها السابقة، ودون وعي منها بالاختيارات والإشكالات المنهجية للأنثروبولوجيا، سوف تكون شاهدة فريدة على المزاوجة الناجحة بين فن الرسم التخطيطي والتصوير الفوتوغرافي . بل إن مسار الشاهدة في المتاحف الفرنسية يؤرخ في حد ذاته للجمع بين الاثنين بعد أن دخلت في تجربة التصوير وأصبحت تزاحم أمهر الرسامين في نقل المواد العلمية[19]. وحتى داخل متحف الإنسان، الذي دعم كثيرا رحلات أوديت فيما بعد، حظيت الصورة بمكانة استثنائية كشاهد على البعثات الإثنوغرافية وكلحظة حاسمة في التقاء المجتمعات الأوروبية بنظيراتها في المستعمرات، على الرغم من أن هذا الرصيد الإيقونوغرافي اليوم قد تحول إلى مجرد أدوات متحفية يكنزها الأرشيف.

حصلت أوديت دي بويگودو من جمعية الجغرافيا بباريس، في أول بعثة لها رفقة ماريون سينون، على ما مجموعه 25 لفافة من أفلام التصوير نوع "كوداك" وأنجزت بذلك كثيرا من الصور للمجالات والأشخاص بأرض البيضان.[20]

كانت طريقتها في العمل غاية في التنظيم ويبدو من خلال أرشيفاتها (....) أنها قد وضعت فهرسا مدققا للصور مع جرد كامل يواكبه مفتاح بالأمكنة والأرقام التصنيفية.

لقد ضاع، للأسف الشديد، جزء من هذا الأرشيف إذ لا نجد مثلا صور طرفاية والداخلة وبئر كندوز وخيام أولاد دليم وغيرها، وهي الصور التي التقطتها الباحثة خلال رحلتها الأولى سنة 1933.

ومن الواضح، فضلا عن ذلك، أن أوديت كانت تولي، بعد القيام برحلاتها، أهمية قصوى للتصنيف، فكانت تكتب مثلا بخط يدها على أرشيفاتها بعض الملاحظات[21]. ولعل وعيها الخاص بأهمية الصورة في سياق تلقي القراء لأعمالها يتجلى في حرصها الشديد على استمرارية المراسلة أثناء سفرها ولاسيما مع والدتها التي كلفتها بمتابعة نشر مقالاتها وبالخصوص تحميض الأفلام الشخصية

(19) Céline Scaringi, 'Le difficile statut de la photographie éthnographique: étude du fonds photographique du musée du quai Branly', (mémoire de fin d'études, ENS. Louis-Lumière, 2009),16.

(20) Monique Vérité, *Odette du Puigaudeau*, 137.

(21) A = photo Kodak –mission 1933- 1934, négatifs sur pellicules (en pochettes) ou sur verre (boites). B = Photo Mission 1936 – 1938, C = négatifs Contax sur films classés en album, K = négatifs Kodak sur pellicules (en pochettes).

واستخراج الصور ثم جمع المداخيل التي كان يدرها هذا العمل الذي لاقى في حينه الترحيب والإعجاب من لدن القراء ودور النشر على حد سواء[22].

كما أن رصيد الصور الخاص بالبعثة الأولى للرحالتين يحمل عبارة مكتوبة بخط يد أوديت تحدد خصوصية الرصيد وعدم إمكانية استخدامه وهي الإحالة ذاتها التي سوف تأخذها الصور في البعد المؤسساتي لمتحف الإنسان بحملها للخاتم المستطيل وعليه عبارة "صور بعثة دي بويگودو وسينون التي من الممنوع إعادة استخدامها". أو في خاتم آخر خاص بحصيلة الرحلة الثانية حيث نقرأ في داخله:

" يجوز استخدام الصورة

الإحالة واجبة. مجموعة متحف الإنسان

صور: ديبويگودو وسينون".

وسوف تحتفظ أوديت بأغلب الصور، حتى بعد نهاية مرحلة التنقل في المناطق الصحراوية، ويظهر ذلك من دورها الواضح في تأثيث كثير من مقالاتها في المجلات والصحف. وقد كانت جميع الصور تقريبا التي أرفقت بمقالاتها تلك هي ذات الصور المتوفرة في أرشيفاتها الشخصية سواء في موريتانيا أو بجنوب المغرب.

كما تتضمن رسالة مؤرخة بيوم 17 دجنبر 1968 توصلت بها أوديت دي بويگودو من المصور الفوتوغرافي اعتذار هذا الأخير عن تأخر صدور كتاب حول المغرب عن دار النشر لاروس(Larousse). ويبدو من محتوى رسالة إيف لوارا (Yves Loirat) أن دي بويگودو قد وضعت رهن إشارته رصيدا من الصور الفوتوغرافية حول الصحراء[23].

وإذا ما عرجنا على بيانات تصريح مداخيلها السنوية مثلا في الخمسينيات، فإن موارد حقوق المؤلف، بما فيها الصور طبعا، تبرز حجم الاهتمام بالتأليف مقارنة مع باقي المداخيل.

لقد أسست المراحل الأولى من تجربة دي بويگودو الصحراوية فعلا لتماه شبه استشراقي مع فضاءات المنطقة وساكنتها، وتعكس صورها ورسوماتها

(22) Vérité, *Odette du Puigaudeau*, 137.

(23) انظر أرشيفات أوديت دي بويگودو في محفوظات المكتبة الوطنية في باريس، (*Gallica.bnf.fr*.).

بشاشة منقطعة النظير لدى الأشخاص الذين رافقوها وبالمخيمات والأسر التي زارتها خلال رحلاتها. إلا أن أوديت لم تبدأ في إعارة الحمولة الرمزية للسلطوية الاستعمارية – وإن في مستوى انجاز البعثات أو تدبير اللقاءات مع هذا المناخ الثقافي–، كبير اهتمام إلا مع نهاية الخمسينيات ومستهل الستينيات، وذلک على نحو أكثر التزاما وحضورا سواء في الكتابة الصحفية أو الإذاعية أو المشاركة في المعارض.

والواقع أن دي بويگودو قد امتلكت شخصية قوية، حيث كان إحساسها بالغبن والمرارة في باريس حافزا دفعها دوما إلى تأكيد حضورها ولو على حساب الطقوس الثقافية، الذكورية منها على وجه الخصوص، إذ لم يكن هناک في الثلاثينيات اعتراف بالوجود العسكري الصحراوي (الهجانة) بصيغة المؤنث، بل كان هذا الوسط السلطوي حكرا على الرجال وهو ما كانت دي بويگودو تشعر به مع شيء من المرارة والغيظ . بيد أنها لفرط إصرارها على خلخلة هذا الطابو السلطوي لم تعر أحيانا أي اهتمام لما يعنيه ذلک من قلب للمعايير داخل نظام البيضان الثقافي المغلق. ذلک أننا حينما نمعن النظر في صور دي بويگودو وسينون أثناء رحلاتهما في الصحراء نلاحظ بأنهما سافرتا على متن راحلتين مثلهما مثل الرجال من ضباط وأعوان الهجانة الفرنسيين الفخورين باختراق عالم الصحراء الخلاب. إلا أن دي بويگودو لم تنتبه أولا إلى أن عملية وضع الرواحل على ظهور الإبل تخضع لضوابط خاصة تختلف باختلاف الجنسين، إذ أن الراحلة خاصة بالرجال بينما النساء لا بمتطين ظهور الإبل إلا على متن أمشقب، الهودج الصحراوي الخاص بالمرأة في عالم البيضان، لهذا كان ذلک المشهد مثيرا لاستغراب السكان المحليين، وكان الجميع يصاب بالذهول عند استقبال امرأتين قلبتا الأدوار إلى درجة الاستفزاز، والأدهى من ذلک أن دي بويگودو وسينون بالغتا في هذا السلوک بوضعهما لمتاعهما في "تاسوفرة"، الحقيبة الجلدية التقليدية الخاصة بالرجال عوض "التزاية" المخصصة لحمل أمتعة النساء، إلى حد أن البيضان كانوا يخوفون أطفالهم المشاغبين في المخيمات بهاتين المرأتين النصرانيتين اللتين تسافران مثل المحاربين وتكتبان مثل أهل الزوايا[24].

(24) Vérité, *Odette Du Puigaudeau*, 151.

هذا وقد حظيت دي بويگودو وسينون خلال رحلة 1938–1936، الأكثر تنظيما من سابقتها، باستقبال كبير في الرباط من قبل الجنرال نوكيس (Noguès) والعقيد سبيلمان (Spellman). ورأت في الرجلين وريثين حقيقيين لسياسة ليوطي (Lyautey)التي تقدر العمل الديبلوماسي في ما كان يطلق عليه بالتهدئة، ولم تنقل إلينا، في خضم تواطئها الكبير مع المعطى الكولونيالي في هذه المرحلة، أي معطيات إيقونوغرافية حول آثار دخول الفرنسيين الحديث العهد آنذاك إلى جنوب المغرب (1934)، بل الأدهى من ذلك أنها أسهمت في الثناء على مجهودات ضباط الشؤون الأهلية، في حين قامت سلطات الإقامة العامة باستغلال رحلتها لتمرير خطاب دعائي يرمي إلى الإقناع من خلال الصور والمقالات، مبرزة بشكل غير مباشر أهمية التهدئة والدور الحيوي لشبكة الطرق الآمنة في ظل الاحتلال. ولهذا السبب نلاحظ في هذه المرحلة من الرحلة طغيانا كبيرا لصور مراكز المراقبة والضباط الفرنسيين والمسالك الحديثة وغيرها من المعطيات التي تخدم الخطاب الدعائي الكولونيالي.

ويظهر الرصيد الوثائقي لأوديت دي بويگودو بجلاء كيف غدت معارفها تتراكم باضطراد مع مرور الزمن، وكيف تحولت الكتابة على مستوى الكم لتتجاوز المعطى الأيقوني الذي ظل مهيمنا في المرحلة الأولى، وهذا أمر معهود حتى في السياق الأنثروبولوجي، إذ أن المرحلة الأولى من العمل الميداني تعرف دوما إنجاز القسم الأوفر من الصور(أكثر من اللازم أحيانا)، إذ يتعذر على الباحث الغريب القيام بأدوار أخرى فتقترن مرحلة الملاحظة بفعل التصوير. وليست ردة الفعل الأولى هذه أكثر من تعبير عن رغبة في إعطاء معنى ما "لوجود هذا الغريب وسط الجماعة، فما دام أنه لا يفهم شيئا، فإن عادة التصوير تصبح همه الأساسي، ولهذا السبب نجد دائما أن آلة التصوير ترافق السائح الأجنبي"[25].

لقد منحت دي بويگودو شفافية كبيرة لصورها مُكيفة إياها بذكاء بالغ مع مختلف المراحل، حتى إنها استسخدمت جانبا مهما من أرشيفها الإيقونوغرافي عام 1964 بناء على طلب من وزارة الإعلام من أجل تنظيم معرض حول المغرب في دول أمريكا اللاتينية، وهو المعرض ذاته الذي جرى نقله إلى تونس أثناء زيارة الملك الحسن الثاني لها عام 1965[26].

(25) Pierre-Jerôme Jehel, ‹photographie: sujet sensible. Un parcours comparatif parmi trois livres de photographies à caractère ethnologique›. *Journal des anthropologues,* 80-81(2000): 165.

(26) *Gallica.bnf.fr.*

ومن الواضح أن دي بويگودو قد افتتنت بثراء ثقافة البيضان المادية، وبتعدد نماذجها وفرادة إبداعاتها، على الرغم من بساطتها الظاهرة والمثيرة. ولم تكن واعية طبعا بالانزلاق المنهجي للأدبيات الإثنوغرافية حول هذا النوع من المباحث التي جرى تشجيعها على حساب الإفراط في التعريف بالأعراف وربط كل مكون بشري بمجال جغرافي عرقي معين وتغليب التفاصيل الفيزيولوجية للأفراد عليه. كما أنها كانت ميالة إلى الوصف، وكان عملها السابق في الاشتغال على العينات المادية قد حفزها على إظهار إعجابها بالذوق الجمالي لدى البيضان، وهو الذوق الجمالي الذي تؤطره أساسا الرسومات الفنية والنقوش والتنميقات والخطوط الهندسية والديكورات الملونة سواء على الحوامل الجلدية على الخشب أو على المسطحات المعدنية الصلبة. فكانت هذه الإبداعية في نظرها غاية في الصدق والعفوية و كان يحلو لها أن تكتب بأن القدر قد وضعها داخل متحف حي من واجبها أن تساهم في صيانته[27].

لقد انخرطت أوديت في الرسم والتصوير وهي تتذكر يوميا نصيحة العالم بروي (Breuil): "لا تنسيا أن تنجزا العديد من الرسومات وأن تلتقطا بعض الصور أيضا، وتذكرا أنها لا تكفي دائما، إذ أن هامش تحوير الوقائع كبير على مقاسات صور المساحات الواسعة"[28].

وسوف تدرك دي بويگودو بعد عودتها من رحلاتها إلى أي حد كان مجال الصحراء بكرا مما يجعل الإنتاج الإثنوغرافي جافا إذا ما غابت عنه الإحالات البصرية والتخطيطية، وسوف تطلب، بالنظر إلى ضيق الوقت وكثرة المشاهد العائدة إلى زمن انجاز البعثة، من المسؤولين عن متحف الإنسان الترخيص لها بالقدوم إلى المؤسسة لإعادة رسم كل الأدوات التي كانت قد وضعتها رهن إشارة المتحف كما تشهد على ذلك وثائق مؤرخة بسنة 1939. وبما أن علاقاتها كانت قد ساءت للغاية مع هذه المؤسسة بسبب ما وُجه إليها من اتهامات بالتعاون مع أوساط نازية خلال فترة الاحتلال الألماني، فإنها سوف تكلف ماريون سينون بالقيام بهذا العمل وإنجاز الرسومات المكملة التي سوف تبلغ في النهاية حوالي 600 رسما[29]. وهذا ما سوف يساهم في حصولها على الجائزة الكبرى للفنون التزيينية عام 1953.

(27) Odette du Puigaudeau , " Souvenirs d'A.O.F ", *Paris-Midi*, 1942.
(28) Vérité, *Odette du Puigaudeau*, 189.
(29) راجع مراسلات بول ريڤي مع أوديت وسينون في أرشيف أوديت.

الصورة الكولونيالية الإسبانية

لقد بنى الاستعمار الإسباني صورة خاصة لمجالات وساكنة المغرب الصحراوي في جزئه الجنوبي على وجه الدقة، وهو بناء تدريجي خضع لمراحل الحضور والشغور، جدلية امتلاك المجال وفراغه، أي أن فهم التراتبية بوضوح يتم بالموازاة مع حجم الحضور الاستعماري ومدى قوته أو ضعفه وكذا الأنساق السياسية والعسكرية التي كيفت إنتاج الصورة وسمحت بوجودها أصلا.

وبين الصورة الرسمية، أو شبه الرسمية، التي اتسم محتواها وحواملها الورقية بالإرادية استيعابا للرغبة في الإقناع حول ما قامت به السلطات الاستعمارية في المواقع الحضرية بوجه خاص (والمتمثلة طبعا في العيون وفيلا سيسنيروس (الداخلة). أي أنها في مجملها صور تبين انبثاق المعطى المعماري، وبين الصور أو الألبومات الخاصة بعسكريين الملتقطة في لحظات خاصة من زمن العيش في الثكنات العسكرية وخلال القيام بالاستعراضات وأثناء التجوال خارج المدارات الحضرية أو في داخل المدينة ذاتها. تُدرك الصور عبر مجموعة من السياقات التي تستحضر قدرا لا يستهان به من المتغيرات في زمنية الفترة الاستعمارية (حرب – سلم – مقاومة...).

Santi Egea Sánchez, 1967-1968

يحمل كل هذا الزخم من الصور مؤشرات متقلبة من الممكن تفكيک رموزها تبعا لمستوى القراءة وهامش التأويل الأيقوني، ولكن أيضا، وهذا هو الأهم، عبر استحضار المعطيات الإيديولوجية والسوسيو-تاريخية والمكونات الثقافية.

وتُظهر الصور الفوتوغرافية الملتقطة خلال أواخر الستينيات ومستهل السبعينيات الأجواء الخاصة للنمو العمراني بالحواضر الصحراوية، وتعد الصور بذلک دعامة لا غنى عنها لفهم آليات استقرار الساكنة والتراجع الكبير لنشاط الترحال. فبينت بذلک المنظور العمراني وخطوط التوازي والمقاييس العمودية المرتبطة بالهندسة الحضرية بالصحراء في أهم تجلياتها.

وتأخذ الساحات العمومية والسينما والمقهى العمومي والسوق الجديد والمساحات الخضراء المزينة بالورود حيزا كبيرا في الصور والبطاقات البريدية، إلا أنها صور منتقاة داخل إطار مدروس بدقة متناهية لإخفاء وجوه أخرى غير لامعة، بل ومأساوية، يخفيها ميلاد المدينة في فضاء صحراوي بامتياز. وإلى جانب الصورة النمطية الجاهزة للاستهلاک التجاري والإشهاري الاستعماري تظهر مشاهد أخرى في الصور الخاصة التي تحكي الفقر المدقع للساكنة وأحياء الصفيح التي تتجاوز مساحتها بكثير مساحة النماذج الحديثة للبناء العصري.

AAIUN. 1969. Corpus Christi. La 12ºCía Cubriendo Carrera

وحتى لا نغالي في الازدواجية النقدية للرؤية الاستعمارية في مطلق سلبيتها، من الواضح أنه بإمكان هذا الرصيد أن يساهم في التأريخ الحضري للأقاليم الصحراوية. لقد جاء هذا الاهتمام باستحداث المدن داخل المستعمرة الإسبانية متأخرا بالمقارنة مع السياسة الفرنسية في الشمال، بل إن الصور ذاتها تحمل بصمات هذا الاستعمار الباهت الذي تخونه سنوات أخذ الصور في تناغم تام مع بداية استغلال مناجم الفوسفاط وازدياد الضغط على الثروات البحرية بالداخلة. أما بالنسبة مدينة السمارة، فغالبا ما كان المسجد المنجز في أواخر الستينات يبرز كمعلمة حضرية جديرة بأن تشكل الديكور الخلفي لمئات الصور في وقت تهيمن الثكنة العسكرية للشرطة الترابية على أغلب الصور مع تخصيص البقية، في المستوى الحضري، لزاوية الشيخ ماء العينين.

الألبومات الخاصة للجنود الإسبان

لقد ساهمت التكنولوجيا الرقمية اليوم في تقريب المادة البصرية التي كانت إلى وقت قريب صعبة المنال أو على الأقل مشروعا مدرجا في خانة ما يسمى "الأرشيف". ووضعت المجموعات الافتراضية التي تنشط بالذاكرة على المواقع بالشبكة العنكبوتية في استعادة للحظة الاستعمارية الإسبانية بالصحراء، ولو على المستوى النوستالجي، بين أيدينا كما هائلا من الألبومات الخاصة بالعسكريين الإسبان الذين أدَّوْا، في فترة ما من حياتهم، الخدمة العسكرية بالعيون والسمارة وطرفاية والداخلة والمحبس وغيرها من المواقع. وعرفت سنوات ما بعد الحرب انتشارا سريعا في الدول الغربية للممارسات الهاوية لفن التصوير الفوتوغرافي مكرسة بذلك توجها ظهر مع نهاية القرن التاسع عشر وازدادت وتيرته فيما بين الحربين مع ظهور الأفلام من عيار 35 ملم وآلات تصوير مناسبة لهذا المقاس.

وتعتبر سنوات الخمسينيات بمثابة مرحلة الشغف بالتصوير الفوتوغرافي الذي تغذى من التطور الحاصل في حضارة الصورة والتلفزيون والسينما التي تنامت بشكل استثنائي.

ويعود سبب هذا الازدهار إلى التحولات الكبيرة التي عرفتها الصناعة الفوتوغرافية في هذه المرحلة. حيث تسببت كل ثورة تكنولوجية جديدة في ظهور فاعلين جدد وثورة في الآليات والقوى الحاضرة آنذاك، وسوف تعرف الهيمنة

القديمة للشركات الغربية (أگفا، رولاي، كونتاكس وكوداك ...) تراجعا في الستينيات لصالح منافسين جدد قادمين أساسا من اليابان.

وقد سجلت الصور الفوتوغرافية الخاصة بالهواة تطورا ملحوظا إبان سنوات الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات، وهو تطور رافقه توجه نحو تحرير هذا النمط من التصوير وذلک راجع لثورتين رئيسيتين: الأولى تقنية محضة تخص مجال آلات التصوير التي أصبحت سهلة الحمل، سهلة الاستعمال و متوفرة في كل الأوقات. أما الثانية فهي اجتماعية وبنيوية ترتبط بالسلوكات بشكل عام.

ومما ينبغي التشديد عليه في هذا الصدد أن هذه الصور تظل صماء من حيث ماديتها الإلكترونية ولا تعطي للباحث أية معلومة حول سياقات الإخراج التي تظل ثاوية خلف منطوق اللحظة التي تغيب مع صاحبها ودائرة المقربين الذين ساهموا في التقاط صور تلک الألبومات، لذلک فإننا نظل محصورين رغما عنا في مستوى تأويل الممارسة الفوتوغرافية وفهمها من خلال الارتداد الزمني الذي نعرف أحداثه.

ويُبين الفحص الأولي لهذه الألبومات بدقة أن الحضور العسكري الإسباني بالصحراء قد تنوع ما بين حياة الثكنات وجَوْب المجالات التي شكلت جبهات ولاسيما في أواخر الخمسينيات ثم في منتصف السبعينيات، بينما تظل الأغلبية الساحقة من الصور مجرد محاولة تثبيت للحظات "جميلة" عاشها رجال جمعتهم الخدمة العسكرية تخللها حضور لافت للتصوير باعتباره عملا جماعيا مشتركا يؤرخ للعلاقات بين الأشخاص الذين اختار المصور أن يصف عالمهم مقررا انتزاعه من التلاشي في الزمن العابر[30].

هذا وتظل الصور الفردية قليلة بالمقارنة مع صور "الزملاء" الملتقطة أثناء طقس "الشراب" (الجلسات الخمرية) وخلال تناول وجبات جماعية الذي يشكل التواتر أحد عناصرها الشديدة. واعتبارا للعسكرة المفرطة لهذه المجالات فإن العنصر النسائي غائب في الصور، إلا بنسبة ضئيلة جدا، لذلک ينبغي التمييز ضمن هذا الكم الهائل من الصور بين مدينتي العيون والسمارة مثلا، بين الأنشطة بالثكنة وخلال القيام بالدوريات وبين الحياة بمدينة الداخلة مثلا التي تكسر

(30) Lafon Alexandre, 'La photographie privée de combattants de la grande guerre. Perspectives de recherches autour de la camaraderie'. *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 91 (2008): 44.

رتابتها لحظات استحمام في الشواطئ وتناول وجبات مُعَدَّة من أفخر فواكه البحر، بحيث أن حضور عائلات الضباط قد شهد نوعا من الاطراد بهذه المدينة أكثر من بقية المواقع المستعمرة. وبما أن التقاط الصورة إبان الخدمة لم يكن اعتباطيا أو عبثيا فإن الإنتاج الفوتوغرافي يجعل من شبه المستحيل الحصول على صور أخذت خلسة أو في غفلة من الأشخاص الظاهرين فيها، لذلك نجد الابتسامة تعلو محيا الجنود دوما مانحة جوا غير واقعي نسبيا إذا ما استحضرنا سنوات الأزمات العسكرية بالصحراء[31].

لقد التقط المستعمر كثيرا من الصور لنساء ورجال ومجالات الصحراء. ولعل هذا التراكم الذي تحقق على مدى سنوات عديدة هو الذي من المُمكن وصفه بالخطاب البصري أو اللغة الإيقونوغرافية. أما إثبات المشاهد على اللوحات الفوتوغرافية فلم يكن بريئا، إذ حددته ميولات وثقافات يتنازعها المخيال الجماعي والظروف السياسية والاجتماعية التي شكلت الصحراء مسرحا لها طوال المرحلة الاستعمارية

ولا يعني الإدراك الحسي لعالم المستعمرات من خلال الإنتاج الفوتوغرافي بالضرورة وعي الفاعلين بأن ما يقومون به هو اهتمام ضروري بالانخراط في الالتزام الإيديولوجي الكولونيالي. لذلك يبدو من المستحيل وضع العسكري في مرتبة عالم الأنثروبولوجيا وجعل السائح في مقام الرحالة أو المستشرق. وإذا كان استخدام آلة التصوير أو الرقائق الرصاصية والحبر الصيني معالم مشتركة في مجموع هذا الإنتاج الإيقونوغرافي، فإن هذا الأخير له سياقاته المرجعية وهي بالضرورة ما نحاول هنا الإحاطة به.

تكمن أهمية هذا النوع من الصور في خصوصيته أي أن أغلب هذه الألبومات مرتبط بشخص ذاتي أراد أن يترك لنفسه ولذويه أثارا مادية حول مرحلة تجنيده في الصحراء، ولم يكن يبتغي من وراء ذلك، في لحظة التقاطه للصورة على الأقل، البحث عن جمهور عام أو التأثير المباشر في رأي أو رأي جماعة معينة. وقد أصبح بالإمكان، بفضل استخدام تقنية الفلاش أو الوماض الضوئي، الذي زودت به أغلب الآلات انطلاقا من سنوات الخمسين (1950)، التصوير داخل

(31) Lafon, ‹La photographie privée' 46.

فضاءات جديدة خاصة داخل المنازل والمجالات المغلقة وفي لحظات جديدة، ليلية بالخصوص. ومما ينبغي تسجيله هنا أن مساءلة التصوير الخصوصي ليست بالأمر اليسير، كما قد يبدو للوهلة الأولى، لأن ذلك يشكل خليطا من الاختيارات ومزيجا من اللحظات والأشخاص الذين يأبَوْن الخضوع لنمطية عامة عند تفسير هذه التعددية، التي لها، وعلى الرغم من كونها ممارسة فردية، محيط وبنية إنتاج جماعيين بكل المقاييس.

وبالتالي فان الألبوم ينتمي، وعلى الرغم من تفرده وخصوصيته، إلى مجال بصري تشكل عبر مسارات الهيمنة الاستعمارية وتطور في جدل مع تطور الوجود الاستعماري ذاته في الصحراء، لذلك فإنه من المحتم عليه أن يكون محكوما بالمعايير السلطوية والاجتماعية لهذا المسار.

وهنا يتوجب علينا توضيح اختيارنا المنهجي بخصوص هذه الألبومات حيث لا تهمنا القيمة الجمالية لمجموع الصور، على الرغم من كوننا لا ننكر مع ذلك إبداعيتها. ولا ينبغي الخلط بين المصور وبين الجندي صاحب الصورة الذي لا يهمه سوى التواجد داخل الإطار، وذلك أكثر من المقاييس التقنية والمرجعيات اللاواقعية التي كيفت التقاطها من قِبَل أحد زملائه.

لقد تغيرت الأمور نسبيا فيما بين النموذج الرسمي للدعاية الكولونيالية وبين ظرف صار من الممكن فيه للجندي القادم إلى الصحراء أن يحمل بين أمتعته آلة تصوير يود من خلالها أن يوقف الزمن ليترك مجالا للذكرى حالَما يعود إلى وطنه وذويه محملا بشواهد مادية عن الأيام الصحراوية للجندية[32].

وتأتي المفاتيح والتعاليق على الصور لتُضاف إلى المعطيات البصرية، إلا أنها تظل، مع ذلك، شديدة الفقر نظرا لخضوعها لنمط جرى توحيده ضمن السياقات التعريفية المرتبطة فقط بالمكان والسنة واسم صاحب الصورة، وذلك حتى في الصور الجماعية، إذ لا نجد سوى اسم صاحب الصورة، ونادرا ما ترد أسماء الأصدقاء الذين تم تصويرهم إلى جانبه أو الأمكنة المصغرة داخل الفضاء الجغرافي العام[33] .

(32) Pascal Blanchard et Armelle Chatelier (dir), *Images et colonies,* (Paris: Syros- ACHC, 1993), 35.
(33) *Ibid,* 57.

حميمية الصحراء

شهدت أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات حضورا أكثر كثافة لصور الرحل والمجالات الصحراوية المتواجدة خارج المدارات الحضرية. وحتى لا أطيل في الحديث عن الصورة التي رسمها الإشهار الإسباني للمغرب في تلك الحقبة إضافة إلى الصور السلبية التي ترسخت في إسبانيا عن المغرب إثر استعادته لأجزائه الشمالية ثم تكثيفه للضغط من أجل استرجاع الأقاليم الصحراوية، فإنني أؤكد على أن هناك قلبا إستراتيجيا لهاته الصور السلبية فيما يتعلق بالصحراء. لقد أرادت إسبانيا أن توضح بذلك أنها لم تتدخل كثيرا في الحياة البدوية بل أن كلا من براري الصحراء ونمط عيش السكان بقيا على ما كانا عليه، فأطلت بذلك صورة الخيمة وأهلها المضيافين، المبالغين أحيانا في الكرم وفي الحفاوة، وهي صورة فاضلة للعيش في حرية وبساطة في الوقت الذي ظل فيه التواجد الاستعماري أمرا مسكوتا عنه.

تعكس هذه الصور العلاقات الحميمية بين الضباط والعسكريين الإسبان والسكان الأصليين تحت الخيام دون إغفال طقس الشاي كمكون جوهري لهذا الكون الاجتماعي المصغر، فتغيب التراتبية ويكتسي مفهوم الاحتلال هنا قيمة إيجابية لإبراز التناغم بين مكونات هي في الأصل شديدة الاختلاف.

وعندما نتمعن جيدا في الصور نجد بأن صاحب الخيمة مجرد عسكري جندي تحت إمرة ضيوفه، بينما يفضح اختيار ذكر الأسماء والرتب العسكرية في العديد من الصور هذا التناقض المؤلم.

لقد لعبت البطاقات البريدية التي ترجع إلى تلك الحقبة، بكل احتفاليتها وجمالية مشاهدها، وظيفة جوهرية في إنشاء فضاء رمزي طاهر، فهي تعرض المجالات كما لو أنها وقفة في زمن جامد أو بطيء الحركة لم يتأثر مطلقا بالتواجد الاستعماري، وأن هذا الأخير بعيد كل البعد عن الاهتمام بالمخزونات الباطنية التي حركت تنقلات العديد من المساحين الطوبوغرافيين ومهندسي المعادن والجنود المدافعين عن حدود وهمية هي بالذات مأساة هاته المجالات تاريخيا وسياسيا واجتماعيا.

إن إظهار اللقاءات تحت صيغ الثقة المتبادلة سيخلق ويغالي في تمييع هاته الصورة النمطية المزدوجة فعلا في مخيال المتلقي وأيضا في تبعات الارتباط العاطفي

بالمجال. ذلك أن صور العسكريين الإسبان، حتى في مطلق سذاجة خلفياتها العرقية، تواري العلاقات التراتبية داخل المؤسسة العسكرية، حين يحضر طبعا سكان الإقليم كعناصر مشاركة في مشهد الصورة الفوتوغرافية. إنها في الحقيقة انحراف إضافي لخطاب الهيمنة، وحتى لو افترضنا أن الجنود كانوا يبحثون عن تسجيل لحظات غارقة في الصدق من خلال توثيق هذا التقارب مع الرحل فإنها تنضوي في أغلبها في بعد الخدمة العسكرية بكل حمولتها التصنيفية المقننة.

هكذا يُقدم الصحراوي المجند دوما في وضع تابع فاقد للحيوية خلافا للعسكريين الإسبان الذين يتمتعون بنوع من الحركية باعتبارهم أشخاصا محوريين في الصور. حيث يمجدهم السلوك التصويري بشكل مسبق ويضعهم في موقع الإحالة المركزية للصور، وهذا ما نلاحظه أيضا في صور أنطوان دو سانت إيكزيبيري[34](Antoine de Saint-Exupéry).

ما وراء البحث في المشهد الإيقونوغرافي.

تظل الصورة التي أنجزت حول الصحراء في الحقبة الاستعمارية حبلى بالمؤشرات المتعددة، وهي قابلة أصلا لأن تتحمل المزيد من الدلالات ولأن تُغنى بالمعطيات إذا ما أضاف إليها الباحث بعدا جديدا ألا وهو الذاكرة. إنها ذاكرة أولئك الذين أنتجوها أو ساهموا في إعطائها صيغة وجودها أو كانوا هم الظاهرين فيها خلال لحظة تعود إلى أيام التواجد الإسباني بالأقاليم الصحراوية. ومن شأن معطى الذاكرة، وعبر النص الشفوي، أن يثقل الصورة بإضافات دلالية محكية تزيد من فضاء ومساحات التأويل والقراءة المستبطنة والمجهولة التي لا تُدلي بها الصورة في حد ذاتها بشكل مباشر.

هذا ويمر فهم التجربة الاستعمارية بالصحراء عبر قنوات مصدرية كثيرة، ولا تشكل عملية التفكيك والتأويل المرتبط بالصور والرسومات والطوابع البريدية إلا جزءا آخر من عملية فهم الما-بعد-كولونيالي بكل حمولة المصطلح التي عبر عنها إدوارد سعيد في عمله المؤسس "الاستشراق".

وحين نمعن النظر في تحليل مكونات المخلفات البصرية والبيانية الإسبانية حول الصحراء، لا ينبغي أن يتم ذلك فقط من زاوية الخندق المريح لوطنية مبالغ

(34) Cristina D'Alessandro, "Montrer l'ailleurs africain: les géographes africanistes et l'iconographie photographique". *L'Information Géographique* 70 (2006): 14.

فيها وبدون ضفاف. إن ما نعنيه بالثقافة الكولونيالية هو مجموع ما ميز حضور الاستعمار من معدات على أرض تم غزوها، وليست هذه المعدات فقط عسكرية ولوجستيكية، إنها أيضا تصورات وتمثلات ونظرة إلى الآخر، أي كل ما نصادفه في الأدب الكولونيالي بما فيه المسرح والسينما والبطاقات البريدية و المعارض...إلخ وهذه التمثلات هي التي شكلت في مجال المغرب الصحراوي مركبا ذهنيا تغير باستمرار مع تغير الحضور الاستعماري الإسباني ذاته كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

إلا أنه ينبغي التذكير بأن سرد وتحليل هذه المرجعية الذهنية لا يكون ذا مغزى إلا إذا ما اعترفنا جدلا بتأثيره أيضا في هيكلة الصور والصور المضادة للأنا داخل الصحراء أيضا لدى الساكنة في نظرتها إلى ذاتها وفي تصورها للدولة المستعمِرة. وبعبارة أوضح فإن جمع أكبر قدر ممكن من الصور، من الأرشيفات السينمائية الإسبانية حول الصحراء، يجعلنا ندرك اللحظة الاستعمارية ليس كمجرد هيمنة سالبة بكل المقاييس بل كظاهرة جدلية من التدفق والتدفق المضاد للتمثلات بين "الهُنا" و "الهُناك". وتمكن هذه المقاربة من القطع مع تسلسل الأحداث كرؤية كلاسيكية خطية تفصل بين عهدي ومرحلتي الاستعمار وما بعد الاستعمار. كما أن دينامية الأحداث التي أعقبت استرجاع الصحراء والتموقع الإسباني في صيرورة هذه المتغيرات يزيد من التأكيد على فهم شبه أركيولوجي للعلاقة بين هذين القطبين في ظواهر لا متغيرة خلال المراحل اللاّحقة.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن الأحداث الأخيرة والمكانة التي أخذتها الصورة في الصراع مع بعض الأحزاب الإسبانية تؤكد بأن هناك امتدادات تعيد الصيرورات الثقافية عبرها إنتاج نفسها في وضع ما بعد الكولونيالي. ويبدو لي أنه من الصعب جدا الطعن في الأصول الكولونيالية لبعض المواقف الإسبانية في الوقت الحاضر كما سيكون من الإجحاف إغفال ثقل التمثلات في مرحلة الاستعمار. وتتموقع الدراسات الايقونية هنا كلبنة أساسية تمدنا بالمعلومات لفهم رصين لمدى وعمق هذه التجاذبات.

ولا يخفى أن الاهتمام بالخطاب البصري الأيقونوغرافي غني بالدلالات إلا أنه في المقابل يستعصي على التحليل، خاصة وأن التقاط المشاهد على الشريحة الزجاجية لآلة التصوير لا ينقل كل المعطيات المحيطة بالمعلومة البصرية خارج الإطار، وبالتالي فإن محاولة فك الرموز لا تعدو، في هذه الحالة، أن تكون إسهاما

أوليا في لفت الانتباه إلى قيمتها التاريخية والتوثيقية من خلال هذا الجرد المتنوع للتصوير الكولونيالي. فالصورة لعبة بلاغية تصلنا عبر متن معين تتغير حوامله وسبل إدراكه الحسي. وبالإمكان أن نرجع أسباب النجاح السريع والعجيب الذي لاقته الصورة الرقمية لدى الجمهور الهاوي إلى عدة أسباب. حيث غدا بإمكان هذا النجاح السريع أن يتحكم في كامل سلسلة إنتاج الصورة بدءا من الالتقاط إلى الصياغة النهائية، كما أن إدخال الصورة الفوتوغرافية في صلب العالم الرقمي قد ساهم في استفاد فن التصوير من الإمكانيات الحديثة للتجميع و التخزين التي وفرتها تقنيات المعلوميات المتطورة. حيث صار بالإمكان أن نغير ملامح الصور والمشاهد كما نريد سواء من خلال البرامج الكامنة داخل آلات التصوير أو بالاعتماد على تطبيقات وبرامج خاصة لمعالجة الصور الفوتوغرافية (الفوتوشوب و البينشوب ... إلخ)، هذا بالإضافة إلى ما أتاحه الصبيب العالي للأنترنيت من فرص جديدة للصورة الفوتوغرافية الهاوية كي تغزو العالم. وتأسيسا على كل هذه التطورات التقنية سوف يعاد طرح السؤال حول قيمة الصورة في نقل الأحداث خاصة بعد أن صارت الصور هدفا للرتوشات والتحويرات والإضافات[35].

ولئن كانت اللحظة الاستعمارية بالصحراء ما تزال مثيرة للارتباك بمتعلقاتها الآنية والمستمرة، فمرد ذلك لأننا لم نؤسس فعلا لمسارات بحث هادئ يضع في حسبانه "الثقافة الكولونيالية"، ليس فقط كمشروع تقسيم ترابي وحسب، ولكن باعتبارها أيضا قيما ومعدات ثقافية ومادية أنتجتها القوى الاستعمارية حول الآخر، وليس بالضرورة مجرد الإنتاج المكتوب وإنما أيضا كل ما يُحيل على هذا المركب الذهني بحمولته البصرية والأيقونية، كما يقول دانييل ريفي(Daniel Rivet):" من اللازم أن نختزل المسافة الزمنية التي تفصلنا عن الماضي الاستعماري، إذ لا يجب أن يظل هذا الأخير فارقا ميتا، مفرغا من كل معنى"[36].

(35) Bajac Quentin, *Après la photographie ?*([Paris]: Gallimard, 2010).

(36) Daniel Rivet, "Le fait colonial et nous. Histoire d'un éloignement," *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, 33, 1 (1992): 13.

Bibliographie

Alloula, Malek. *Le harem colonial*. Paris: Ed, Slatkine, 1981.

Bajac, Quentin. *Après la photographie ?* [Paris]: Gallimard, 2010.

Bancel Nicolas et Pascal Blanchard. " Civiliser: l'invention de l'indigène " In *Culture Coloniale* 1871-1931, 2003, 152.

Bargardos Lopez, Alberto. "Ordres controversés. Les représentations des administrateurs coloniaux français et espagnols de l'ordre social bidân, mauritanie et sahara occidental (1884-1945)". *Colonisations et héritages actuels au sahara et au sahel* 1(2007): 271-295.

Baroja Caro, Julio. *Estudios Saharianos*. Madrid, Jugar Ediciones, 1990.

Barthes, Christine. "de l'échantillon au corpus, du type à la personne". *Journal des anthropologues* 80, 81(2000): 71.

Cervera, Julio. " Expedicion al Sahara. De Rio de a Iyil ", *Revista de Geografia commercial*, II, 25-30 (1886): 1-7.

D'Alessandro, Cristina. "Montrer l'ailleurs africain: les géographes africanistes et l'iconographie photographique". *L'Information Géographique* 70 (2006): 14.

Dalmais-Haine Lydie. " les femmes photographes européennes au Maghreb ou la mutation du regard porté sur l'autre dans les années 30 ", In, *Images du Maghreb, images au Maghreb*, coordination O. Carlier, 159-172. Paris: l'Harmattan, 2010.

De l'Estoile, Benoît. "Au-delà des clichés: la vie sociale des photographies anthropologiques," *Revue d'histoire des sciences humaines* 12 (2005): 193.

Dias Nélia. " Photographier et mesurer: les portraits anthropologique ", In, *Romantisme*, Vol. 24, 84 (1994): 37-49.

Du Puigaudeau Odette. "Souvenirs d'A.O.F ". *Paris-Midi*, 1942.

Dubois, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan, 1995.

Jehel, Pierre-Jerôme. "Photographie: sujet sensible. Un parcours comparatif parmi trois livres de photographies à caractère ethnologique". *Journal des anthropologues* 80-81(2000): 165.

Lafon, Alexandre. 'La photographie privée de combattants de la grande guerre. perspectives de recherches autour de la camaraderie'. *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 91 (2008): 44.

Maresca, Sylvain. "Spécimens ou individus. Les usages incertains du portrait photographique". *L'homme* 198-199 (2011): 68.

Revue Nouvelles de France, 4 août, 1948.

Daniel Rivet. "Le fait colonial et nous. Histoire d'un éloignement," *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, 33, 1 (1992).

Scaringi, Céline. "Le difficile statut de la photographie : étude du fonds photographique du musée du quai branly". (Mémoire de fin d'étude, ENS. Louis Lumière, 2009.).

Vérité, Monique. *Odette Du Puigaudeau: une Bretonne au désert*. Paris: J. Picollec, 1992.

إرڤن، جميل شک، **الاستشراق جنسيا**، ترجمة عدنان حسن. بيروت: قدمس للنشر، 2003.

باروخا كارو، **دراسات صحراوية**، ترجمة أحمد صابر. الرباط: إصدارات مركز الدراسات الصحراوية، 2015.

ذاكر، عبد النبي، **المغرب وأوروبا: نظرات متقاطعة**. أگادير: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن زهر، 2006.

السبتي، عبد الأحد، **التاريخ و الذاكرة، أوراش في تاريخ المغرب**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2012.

الهجابي، محمد، **التصوير و الخطاب البصري: تمهيد أولي في البنية والقراءة**. الرباط: د.ن 1994.

ملخص:

Al-lāmar'ī fi al-ṣūra:
qirā'a fi al-iqunughrāfiya al-isti ᶜ māriya ḥawla al-ṣaḥrā'

اللامرئي في الصورة
قراءة في الإقونوغرفيا الاستعمارية حول الصحراء

إن إدراک الحدث الإستعماري ليس بالأمر اليسير. كما أن اختزاله في أوجهه العسكرية والسياسية لا يساعد مطلقا على فهم كامل المعطيات التي يكتنزها الماضي الكولونيالي. ويسعى هذا المقال إلى النبش في المخلفات الإقونوغرافية لهذا الأخير من خلال جرد يحيل على لحظات مميزة وعلى شخصيات شاهدة على المرحلة الاستعمارية بالمغرب الصحراوي. إنها مقاربة تأويلية تروم قراءة الوجود الاستعماري الفرنسي والإسباني خارج زوايا الحدث السردي، كما تبتغي التجرد من ثقل المرجع الايديولوجي بغية التوصل إلى إدراک غير متشنج لتاريخ المجال الصحراوي المغربي.

الكلمات المفتاحية: التاريخ؛ الصور؛ الصحراء؛ الاستعمار.

Résumé: L'invisible dans l'image: lecture dans l'iconographie coloniale sur le Sahara.

Comprendre le fait colonial est un exercice particulièrement délicat. Réduire cet héritage à ses facettes militaires et politiques ne rend pas compte de la complexité et de la richesse des données que recèle le passé colonial. Cet article essaie de visiter le legs iconographique colonial à travers une sélection renvoyant à des moments phares et à des personnages témoins de la colonisation dans le Maroc saharien. C'est un va-et-vient continuel entre multiples horizons interprétatifs qui donnent à voir et à saisir le fait colonial espagnol et français autrement que par le référentiel factuel.

Ouvrir cette brèche dans le palier documentaire nous permettra certainement de nous frotter les yeux pour voir plus clair dans notre passé proche et comprendre le fait colonial de manière sereine, affranchie des préjugés idéologiques qui pèsent encore sur la recherche portant sur la partie saharienne de notre pays.

Mots-clés: histoire; image; photo; colonisation.

Abstract: The Invisible in the Visible: Reading in Colonial Iconography on the Sahara.

Understanding colonialism is a particularly delicate exercise. Reducing this heritage to its military and political aspects does not account for the complexity and the wealth of data that contains the colonial past. This paper tries to visit the colonial iconographic legacy through a selection referring to highlight moments and witnesses of colonization in the Moroccan Sahara. It is a back-and-forth between multiple ongoing interpretative horizons that give to see and understand the Spanish and French colonialism except by the factual repository.

Open this gap in the literature bearing certainly allow us to rub our eyes to see more clearly in our recent past and understand colonialism calmly, freed from ideological prejudices that still weigh on research into the safari part of our country .

Keywords: history; picture; photo; colonization.

Resumen: Invisible en la imagen: lectura en el iconografía colonial en el Sahara.

Comprender el hecho colonial es una tarea muy delicada. Reducir esta herencia a sus facetas militares no refleja la complejidad y la riqueza de los datos que esconde el pasado colonial. Este artículo trata de recorrer el legado iconográfico colonial a través de una selección que remite a unos momentos claves y a personajes testigos de la colonización en el Marruecos sahariano. Es un vaivén constante entre múltiples horizontes interpretativos que nos presentan y explican el hecho colonial español y francés de forma diferente del referencial fáctico.

Añadir esta perspectiva al fondo documental nos permitiría seguramente ver de forma más clara nuestro pasado cercano y comprender de forma más serena el hecho colonial, repleto de prejuicios ideológicos que pesan aún sobre la investigación que trata sobre esta parte sahariana de nuestro país.

Palabras clave: historia; imagen; foto; sahara colonización.