التمثلات البصرية في الورقة النقدية

قراءة في عمارة الجنوب المغربي

إبراهيم حسناوي

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية–الرباط

انتقلت الصورة بمختلف أجناسها الثابتة والمتحركة من مجال الفن والإشهار والموضة، ومن نظام التزيين الصرف، إلى حقل البحث التاريخي، وأصبحت مصدرا لكتابة التاريخ وصناعته. إذ دعت مدرسة الحوليات مثلا، إلى توسيع دائرة المصادر التاريخية بعيدا عن قدسية المصدر المكتوب.كما أن التاريخ الجديد فتح حقولا للبحث التاريخي مثل تاريخ الذهنيات والتمثلات والثقافة المادية والمتخيل.

تروم هذه المقاربة قراءة موضوع العمارة l'architecture في الأوراق النقدية من خلال تحليل آليات اشتغال العلامات الأيقونية، والأشكال البصرية والعناصر التشكيلية المنتظمة داخل هذه الأوراق.

ولقد اخترنا لهذه المقاربة متنا رئيسا، وآخر للمقارنة. ويتكون المتن الرئيس من أوراق نقدية؛ هي الورقة من فئة خمسة دراهم لسنة (1970)، ومن فئة خمسين درهما لسنة(2002)، والورقتان النقديتان من فئة خمسين درهما لسنتي (1987)و (1991). أما متن المقارنة فيتكون من ورقتين نقديتين هما: الورقة النقدية من فئة خمسة دراهم لسنة (1968)، وورقة نقدية من فئة عشرة دراهم للسنة نفسها وأوراق نقدية تنتمي إلى مراحل مختلفة من الحماية الفرنسية بالمغرب.

إن اعتماد مقاربة تقوم على المقارنة بين موضوع المعمار في الأوراق النقدية لفترة الحماية، والأوراق النقدية لما بعد الحماية يدفعنا إلى طرح أسئلة من قبيل: هل تغير شكل العمارة وموقعها في الأوراق النقدية لما بعد الحماية تبعا لتغير المجتمع؟ هل يستمد هذا الحضور المعماري مرجعيته من ذات المرجعية التاريخية والثقافية والإدراكية والجمالية لأوراق الحماية؟ هل يمكن الحديث عن هوية بصرية مغربية، أم أن هناك امتدادا للإدراك البصري الفرنسي في الأوراق النقدية، لما بعد الحماية ؟

الورقة النقدية باعتبارها خطابا بصريا: يحتل موضوع العمارة في الأوراق النقدية لفترة الحماية الفرنسية مركز الورقة، أو إطارها أو هوامشها، وهو نظام يسهل عملية

التواصل وينظم فضاء الورقة. إذ نجد أن هذا الإدراك البصري يمتد إلى الأوراق النقدية التي تلت مرحلة الحماية. ففي الورقة النقدية من فئة خمسة دراهم لسنة (1970) مثلا، تشغل قصبة «إغرم ن أكدال "بإملشيل(1) مساحة كبيرة داخل الإطار(2)، ويكشف عن الأشكال الخارجية للقصبة ومحيطها الخارجي، مما يمنحها قوة جمالية وإنسانية كبيرتين. فهذه النوافذ المتعددة، والأبراج التي تنفتح على الجبال، والأشكال المعمارية لا يمكن أن تكون مادة للزخرفة الصرفة، ولا يمكن أن **تكون** أشكالا تتكرر بصورة بدائية أيضا. وإنما تعبر عن وجود روح ابتكارية لدى المعلمين les artisans **أو البنائين**. و كلما كان إطار الصورة شاسعا، كلما حظي موضوع الصورة بأهمية كبرى، و اكتسى أبعادا جمالية قوية.

ورقة نقدية من فئة خمسة دراهم لسنة 1970
وتظهر فيها قصبة " إغرم ن أكدال" بإملشيل

أما موضوع العمارة في الورقة النقدية من فئة خمسين درهما لسنة(2002)، فإن قصبة توريرت(3) تحتل بدورها الحيز الأكبر من الإطار و تنتظم داخله مع عناصر إيقونية وتشكيلية أخرى، غير أن زاوية النظر l'angle de prise de vue العادية التي التقطت منها القصبة و كذا لونها لم يمنحها كثافة جمالية ودلالية وتواصلية قوية مقارنة بالورقة النقدية من فئة خمسة دراهم لسنة (1970).

ورقة نقدية من فئة خمسين درهما لسنة2002 و تظهر فيها قصبة توريرت

تتعالق موضوعة القصبة في هذه الورقة إذن مع أشكال معمارية أخرى مثل، الزليج المغربي الذي يحتل جنبات الإطار، ويحاول تكثيف التعبير الجمالي للورقة، وتقوية خصوصيات العمارة المغربية وتنوعها. كما يتعالق أيضا مع علامات إيقونية تتجلى في الأواني الفخارية والسنبلة، وجلها علامات ذات دلالات رمزية مضاعفة.فالسنبلة التي تظهر في الصورة مثلا، ترمز إلى الأصالة و الحداثة. كما ترمز إلى الفلاحة و الإنتاج والمنجزات، وقد ترمز كذلك إلى السمو. فالسنبلة كما ورد في لسان العرب تعني برج في السماء(4).

أما قصبة أمرديل (5) التي تظهر في الورقة النقدية من فئة خمسين درهما لسنتي(1987)و(1991)، فإنها توجد في المستوى الخلفي من الصورة l'arrière plan، أو توجد في عمق الحقل(6)، ويظهر جزؤها العلوي أكثر، وتنتظم بدورها مع علامات فوتوغرافية أخرى مثل، البورتريه. ثم إن الأشياء التي تشغل المستوى الخلفي من الصورة تندرج في إطار توزيع الأشياء والموضوعات داخل فضاء العرض، ومنحها أبعادا بلاغية وجمالية وواقعية كثيفة كذلك.

إن التركيز على الأشكال المعمارية، والعلامات الخارجية للقصبة يقوم على دلالة تواصلية قوية، ما دامت هي آليات التواصل الأولى مع الزائر الأجنبي أو السائح الوافد على القصبة، التي انتقلت من كونها مسكنا جماعيا محدودا في الزمان والمكان إلى كونها مؤشرا من مؤشرات الدولة الحديثة، التي تستعمل الآثار المعمارية للعصور القديمة، وتمنحها صفة الانتماء الجماعي نظرا لارتباطها بالمجتمع. إذ يرى جاك بيرك في معرض حديثه عن الزربية المغاربية، أن هذا الفن وبحكم ارتباطه ببيئة وبمجتمع، فإنه تجل من تجليات الذات(7). و الواضح أن بيرك يقصد هنا الذات الجماعية أو الشخصية الجماعية المبدعة.

ورقة نقدية من فئة خمسين درهما لسنة1991 ويظهر في الإطار الخلفي للصورة قصبة أمرديل

إن العمارة أو القصبات التي نشاهد في هذه الأوراق النقدية صور تحاكي الواقع الحقيقي، أو هي صور حرفية، لكن هذه الحرفية تطور دلالات إيحائية أو رمزية: ثقافية وتاريخية. وهذا ما يسميه رولان بارت بالمفارقة الفوتوغرافية (8).

إن الحضور القوي لموضوع العمارة في الأوراق النقدية لفترة الحماية، يدفعنا كذلك إلى طرح أسئلة من قبيل: لماذا اهتمت فرنسا بتصوير موضوع العمارة المغربية في الأوراق النقدية ومحاكاتها؟ هل هو اختيار جمالي يستند إلى مرجعية فلسفية وجمالية وثقافية معينة؟ هل ثمة امتداد للإدراك البصري الفرنسي في الأوراق النقدية لفترة ما بعد الحماية ؟ هل يرتبط التصور الغربي أو الفرنسي للعمارة المغربية بتمثلات ذهنية في المتخيل الاستعماري، أم إنه تقويم للثقافة الوطنية للبلدان المستعمَرة من خلال تخليد تراثها المعماري في الأوراق النقدية؟ أم هو تصور يظهر موضوعات غرائبية وأسطورية يطورها المستعمِر من خلال الرسم والأدب والأسطورة؟

التمثلات الغربية أو الفرنسية لموضوع العمارة في الأوراق النقدية: نلاحظ من خلال الأوراق النقدية لفترة الحماية حضور أشكال معمارية مختلفة، تنتظم داخل فضاء الصورة بأحجام مختلفة، وحركات كذلك.

ورقة نقدية من فئة مائة فرنك لسنة 1943 ويظهر فيها باب شالة

فالعمارة عبارة عن لوحة تشكيلية تجعل القصبات والمدن العتيقة متنا رئيسا لها. أو هي عبارة عن صورة فوتوغرافية لأبواب ومباني تاريخية مثل، باب شالة الأثري بمدينة الرباط الذي يتكرر في عدد من الأوراق النقدية لفترة الحماية.إذ تحتل هذه الأشكال المعمارية فضاء الصورة وفق أحجام مختلفة. فهي تظهر في المستوى الأول من الصورة أو في المستوى الثاني منها، أو تظهر في عمق الحقل، وقد تظهر في هذه المستويات جميعا. كما نلاحظ كذلك مزجا بين أشكال معمارية متباينة في الورقة ذاتها.

ورقة نقدية من فئة خمسة آلاف فرنك لسنة 1950
عبارة عن لوحة تشكيلية تجسد قصبة من قصبات الجنوب المغربي

تمزج إذن هذه المقاربة المعمارية الفرنسية بين العمارة الدينية والعمارة التاريخية ووالعمارةالقروية. وهو إدراك يجلي الأبعاد الدينية والثقافية والاجتماعية لموضوع العمارة. وقد يجد الإدراك البصري الفرنسي للعمارة امتدادا له في بعض الأوراق النقدية لما بعد الحماية ، كما هو الأمر في الورقتين النقديتين من فئة عشرة درا هم و خمسة دراهم لسنة (1956). والورقة النقدية من فئة مئاتي درهم لسنة (2002). بيد أن هذا الإدراك أو هذه المقاربة تستحضر شكلا آخر من العمارة هو ما يمكن تسميته بالمسجد الوطني أو التاريخي، الذي أصبح جزء بديهيا من المشهد الوطني، علاوة على العمارة الدينية أو الإسلامية أيضا.

ورقة نقدية من فئة عشرة دراهم لسنة 1968 ويظهر فيها
المسجد التاريخي الذي تجسده صومعة حسان بالرباط

يتأسس انطلاقا من هذا الإدراك البصري والجمالي متخيل جماعي، تحكمه ضوابط فكرية وجمالية وإدراكية معينة. إذ يرى رولان بارت أن كل ممارسة ذات دلالة، وكل إنتاج رمزي، وكل

تأويل لهذه الممارسة وهذا الإنتاج يعتبر مؤسساتيا، ولا يمكن أن ينفلت من نوع من الحتمية السوسيوثقافية والأيديولوجية التي تحدد معنى هذه الدلالة ووظائفها(9).

ورقة نقدية من فئة خمسة دراهم لسنة 1968 وتظهر فيها المدينة التاريخية و الصومعات و المساجد التاريخية.

إن هذا الإدراك البصري للعمارة لا يمكن فصله عن موضوع العلاقة بين الفوتوغرافيا والمعمار في الفن الغربي. كما لا يمكن فصله عن سؤال العلاقة بين الموضوع المصور ومرجعيته الواقعية أو الطبيعية.إن هذه القصبات المصورة في الورقة النقدية تعبر عن وجود حقيقي وطبيعي وتجسد ذاكرة تاريخية، غير أنها تملأ في الآن ذاته بدلالات غير دلالتها الأصلية وتكشف عن تمثلات وتبطن أخرى "فالفوتوغرافيون يغيرون نظرتنا للعمارة، إننا لا نرى هذه العمارة بصورة مباشرة بقدر ما نرى تلك التي سبق للفنان أن رآها"(10).

والمفارقة هي أن التمثيل الغربي وضمنه التمثيل الفرنسي كثيرا ما يعمد إلى عرض وثائق وصور للمنجزات والأراضي الفلاحية، وخطوط السكة الحديد والمدارس التي أنجزها في المستعمرات. غير أنه يقدم هنا تمثيلا مختلفا يتمثل في الآثار المعمارية التاريخية العتيقة.

لقد غذى الغرب نظرته للشرق من خلال الحكايات والروايات والرسم والتصوير الفوتوغرافي. كما أن " اللوحات الفنية التي كانت فوتوغرافية تقريبا في "واقعيتها" انطلقت في الحقيقة من الروايات القصصية، وتحت مظهر تقديم تقرير عن الشرق، فهي تكشف عن افتتان ونزوة السيطرة الجنسية الذكورية"(11). ولهذا فإن موضوع العمارة المصور في الورقة النقدية يعبر عن نظرة سوسيوثقافية وإثنية، تبرز كذلك كيف يمكن تشكيل متخيل جماعي ومأسسته.

رمزية العمارة وتأويلاتها في الأوراق النقدية: إن توظيف العمارة في الأوراق النقدية لفترة ما بعد الحماية، كما يظهر في المتن الذي درسناه ليس اختيارا اعتباطيا أو ميلا عاديا، و إنما ينطلق من ثقافة خاصة ومرجعية سياسية ودينية واجتماعية وجمالية كذلك.

فالعمارة هنا قد ترمز إلى العمق الحقيقي للهوية المغربية، وقد تعبر عن رؤية للمحافظة على القيم القروية العضوية للمجتمع، و منها العمارة الأمازيغية. وقد ترمز إلى العلائق والارتباطات الشخصية التي تنشأ بين الأشخاص والأماكن.

ورقة نقدية من فئة خمسين درهما لسنة 1987 و يظهر في الإطار الخلفي للصورة قصبة أمرديل بسكورة

إن هذه العمارة عبارة عن مشاهد ثقافية، تخبرنا عن العلاقات الاجتماعية والمعتقدات والممارسات المرتبطة بها من روابط دموية وإثنية وأنشطة اقتصادية واحتفالية. كما تكشف في الآن ذاته عن نشاط الحرفي أو "المعَلم " وإبداعيته ووظيفته التي تتداخل مع وظائف أخرى في المجتمع التقليدي أو الفلاحي، الذي عرف ببناء القصبات أو" تغرماتن" . إن نشاط الحرفي ،كما يرى جاك بيرك، يقيم تناوبا متينا مع نشاط الراعي والفلاح(12). تناوب يتأسس على المستوى البصري من خلال تنظيم الأشياء في الورقة النقدية من فئة خمسين درهما لسنة2002، حيث تنتظم العمارة أو القصبة مع السنبلة التي تكشف عن المميزات الفلاحية والزراعية للمجتمع المغربي.

وقد تجلي هذه العمارة ميزات خاصة من حيث تصميمها وشكلها ومواد بنائها،كما تبرز ذوق المجتمع وطباعه الإنسانية، استنادا إلى مقولة ابن خلدون الذي يعتبر أن الصنائع إنما تكمل بكمال العمران الحضري وكثرته، "وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئد واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة"(13).

لقد عملت المقاربة السوسيوثقافية لبيير بورديو كذلك على إبراز الوظيفة الإنسانية للمسكن. والأنشطة اليومية التي تعبر عن تصور السكان لأنفسهم وللعالم من خلال دراسته للمنزل القبائلي(14) maison kabyle باعتباره نظاما رمزيا. وهي المقاربة ذاتها التي حاولت سلمى ناجي بدورها استقصاءها في قراءتها للأشكال المعمارية للعمارة البربرية بالمغرب(15)، وضمنها قصبة "أمرديل"، وحمولاتها الرمزية ومرجعيتها الاجتماعية.

ويقيم بورديو نوعا من التضاد بين كونين أو فضائيين: فضاء داخلي تسكنه المرأة وآخر خارجي يرتبط به الرجل، ويضطلعان معا بوظائف مختلفة. ويفهم أن جل الأنشطة البيولوجية من أكل ونوم وإنجاب تقصى من العالم الخارجي، ومن حضن الحميمية وأسرار الطبيعة التي يمثلها المنزل، عالم المرأة الذي تسيره الطبيعة ويقصى من الحياة العامة. وعلى خلاف عمل الرجل فإن عمل المرأة محكوم عليه بأن يظل خفيا(16). فهل هذا يعني أن دلالة هذه المنازل المصورة على الورقة النقدية تظل هي الأخرى دلالة مبهمة ومقدسة، يستعصي الاقتراب منها وفهمها وتأويلها؟ أم أن قدسية المنزل مرادفة لقدسية النقود؟

إن النقود على غرار المنازل أو المساكن التي يرمز إليها في الورقة النقدية بالقصبات تعتبر كذلك تعاقدا اجتماعيا وترتبط بالخصوبة التي ينبغي حمايتها لضمان البقاء. كما توحي بذلك كلمات بورديو في حديثه عن المنزل البربري(17). فالقصبات التي نشاهدها في الأوراق النقدية يمكن أن تجلي كذلك فكرة الاستقرار والتمازج الإثني واللغوي والثقافي والعقائدي للمجتمع، أو ما يمكن تسميته بالتعدد داخل الوحدة الذي يجسده مضمون القصبة وشكل مادتها. إنها "تحتضن فسيفساء من الأسر المختلفة: البربرية والعربية واليهودية والإفريقية السوداء"(18). ومن ثمة فإنها تعبر كذلك عن نمط عيش وتفكير.إنها نتاج أفكار فردية و جماعية مؤثرة أيضا.

إن المشهد الرمزي للعمارة يجسد كذلك البعد التاريخي والوطني الذي يرمز إلى الدولة المغربية الحديثة. فالعمارة لها وظيفة رمزية بالنسبة للدولة، ولهذا فإن ظهورها يتكرر في الأوراق النقدية باعتبارها رمزا من الرموز الوطنية. هكذا ندرك كيف تصبح هذه المباني التاريخية تعبيرا عن هوية جماعية، ورمزا من الرموز الوطنية. تشترك هذه المشاهد المعمارية المصورة إذن في إبراز مناحي من الهوية الجماعية للمجتمع، لأنها ترتبط بالتاريخ وبالفضاءات والأمكنة التي تقوم فيها دينامية اجتماعية.

ورقة نقدية من فئة مائتي درهم لسنة 2002 و يظهر فيها مسجد الحسن الثاني

العمارة المصورة وازدواجية المعنى: الواقعي والطبيعي

إلى جانب الأوراق النقدية التي ركزت على صورة العمارة المغربية، بمختلف أشكالها ومرجعيتها التاريخية و الثقافية و الحضارية، يمكن الحديث كذلك عن نمط من التصورات والتمثلات التي صيغت حول عمارة الجنوب المغربي، وهي تلك التي أنتجتها وكالات الإشهار السياحي والدلائل السياحية. ذلك أن الإعلانات السياحية بالمغرب تتميز بميل قوي نحو تصوير قصبات و قصور من الجنوب المغربي على وجه الخصوص. وجعلها مادة لتصوير الافتتان وتسويق صورة معينة" للمغرب السياحي". إذ تمثل هذه الصور الفوتوغرافية والملصقات كذلك سندا إشهاريا قويا، وحافزا أساسيا لمخاطبة السائح أو الزائر الأجنبي و إقناعه بلا شك بزيارة المغرب. فهل يمكن القول، والحالة هذه أن عمارة الجنوب المغربي العتيقة توظف لتقوية صورة المنتج السياحي؟ أم أن هذا التوظيف يفرغها من حمولاتها الرمزية الحقيقية، ويملأها بدلالات مغايرة فتصبح من ثمة علامات لتوظيف تجاري معتاد؟

إن هذا التوظيف السياحي لعمارة الجنوب المغربي ينزع عنها كذلك صفة الواقعية التاريخية وذكريات البناء. لقد حدث سحر ما كما يقول رولان بارت أعاد الواقع وأفرغه من التاريخ وملأه بالطبيعة. ونزع عن الأشياء معناها الإنساني وجعلها تدل على التفاهة الإنسانية(19).

وإذا انتقلنا من الواقع الحقيقي لهذه القصبات والقصور إلى شكلها الفوتوغرافي أمكننا القول إن آليات إنتاج المعنى في الخطاب الفوتوغرافي يجعل هذه الأشكال المعمارية التي تنتظم داخل فضاء الورقة النقدية تنفلت من حتمية المعنى الثابت والراسخ، لأن الصورة تؤسس لسيرورة تأويلية متعددة وممتدة. بيد أن توظيف هذه العمارة توظيفا عاديا و مألوفا ومؤسساتيا أيضا يجعل منها صورا نمطية. بحيث تتحول العناصر الثقافية المتمثلة هنا في القصبات أو "تغرماتن" إلى أشياء مبتذلة وطبيعية، لأن الصورة الفوتوغرافية تمحي وتخلط وتزيف العناصر الثقافية الإيحائية، وتقدمها في إطار خطاب تقريري تماثلي محض، وهنا تكمن الخدعة التامة للصورة الفوتوغرافية(20).

إن القصبات التي نشاهد في هذه الأوراق النقدية، سواء تعلق الأمر بقصبة أمرديل أو توريرت أو إغرم ن أكدال تعرض بنية زمنية وفضائية آنية وماضية في الآن معا. إنها تقوم بتحيين دلالتها التاريخية والثقافية غير أن الترابط و التواصل بين القصبات أو "تغرماتن " التي نشاهد آنيا على الورقة النقدية والقصبات الواقعية أو العتيقة الموجودة هناك في مكانها الطبيعي بالجنوب المغربي، تؤسس كذلك ما يسميه رولان بارت باللاواقعية الواقعية للصورة الفتوغرافية(21). وبعبارة أخرى، فإن عودة المعنى التقريري أو الطبيعي للصورة يحول دلالاتها الإيحائية والتاريخية والثقافية إلى شيء طبيعي ومألوف.

إن هذه القصبات القروية إن صح التعبير، تمثل كذلك نموذجا للتطور العمراني بالمناطق التي بنيت بها، ومع ذلك لا يمكن أن نحصر دراستها في الجوانب المادية المتعلقة بمواد البناء والأشكال و العوامل البيئية، لأن الفن المعماري على غرار الفن التشكيلي والصباغة يجلي كذلك العالم الطبيعي الإنساني الرائع والمتسامي. لهذا فإن توظيف المعمار في الورقة النقدية يكتسي نوعا من القدسية والتمجيد والتسامي. بيد أن هذا التوظيف يتخذ أبعادا أخرى عندما يتم توظيف صور العمارة لبناء صورة عن المغرب السياحي، صور قد تخلق نوعا من الإبهام والغموض على مستوى الإدراك والتلقي لدى الزائر أو السائح الأجنبي، خصوصا عندما تميل هذه الصور إلى التركيز على الافتتان و تغريب موضوع المعمار وجعله بضاعة للاستهلاك السياحي الصرف. لكن ألا يمكن اعتبار هذا الاستهلاك الباب الذي تقتحم منه قلوب السائحين ؟

1-يوجد إغرم ن أكدال المتبث على الورقة النقدية من فئة خمسة دراهم بلدة إملشيل بالأطلس الكبير الشرقي. وهناك "إغرم "آخر يحمل الإسم نفسه ويوجد في الأطلس الكبير الأوسط قرب تيزي ن تيشكا بين مراكش وورزازات.

2-الإطار Le cadre مفهوم بصري أو تشكيلي تم توظيفه في البداية في مجال الفن التشكيلي، قبل أن ينتقل إلى التصوير الفوتوغرافي ثم الصورة السينمائية . ويقصد به تنظيم الفضاء، فضاء الصورة والأشياء التي يتم تصويرها داخل الحقل، حقل الصورة ذاتها التي تلتقطها عدسة المصور.و يتضمن الإطار كذلك اختيار زاوية النظر التي يتم من خلالها تصوير الموضوع أو الشيء.l'objet filmé ou photographié

3-توريرت كلمة أمازيغية، و تعني التل أو الرابية la colline تطلق كذلك على القصور التي تبنى فوق التل أو المرتفع. أما قصبة توريرت فتوجد بمدينة ورزازات بجنوب الأطلس الكبير.

4-ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، المجلد 4، الطبعة 1 ، بدون تاريخ، ص: 269.

5-قصبة أمرديل بمنطقة سكورة بإقليم ورزازات جنوب الأطلس الكبير الشرقي.

6- في الفن التشكيلي والفوتوغرافي والسينمائي يدخل عمق الحقل أو la Profondeur de Champ في تنظيم الأشياء داخل الفضاء المصور. كما يقوم كذلك بتقسيم الفضاء.ويضطلع عمق الحقل بوظائف تعبيرية وجمالية مختلفة.

7- Jacques Berque, De l'euphrate à l'atlas 2, Histoire et nature, Editions Sindbad, Paris 1978, p : 550.

8- Roland Barthes, « Message photographique », in L'obvie et l'obtus, Ed,.Seuil, Paris 1982, p : 12.

9- Roland Barthes, « Message photographique », in L'obvie et l'obtus, op.cit., pp : 23-24.

10- François Soulages, « la photographie d'architecture », in Esthétique de la photographie, Coll. Armand colin cinéma, Armand colin, Paris 2005. p : 297.

11-مايك كرانغ،" الذات والآخر: كتابة الموطن وتحديد الإقليم وكتابة الفضاء"، الجغرافيا الثقافية ، ترجمة سعيد منتاق، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 317، يوليو 2005، ص:96.

12- Jacques Berque, De l'euphrate à l'atlas, V2, Histoire et nature, op .cit., p : 558.

13--مقدمة ابن خلدون ، الفصل السابع في " أن الصنائع إنما تكمل بكمال العمران الحضري وكثرته"، الجزء الأول، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم، دار الجيل، بيروت، لبنان، بدون تاريخ، ص: 40.

14-نسبة إلى منطقة القبايل بالجزائر.

15- Salima Naji, Architectures berbères du Maroc, Edusud-Eddif 2001, pp : 26-29.

16- Pierre Bourdieu, « La maison ou le monde renversé », in Le sens pratique, Editions de Minuit, Paris 1980, pp : 449-450.

17- Pierre Bourdieu, Le sens pratique, op.cit., p: 449.

18- Naima Chikhaoui, « L'architecture de terre, espace habité », in L'architecture de la terre en méditerranée, Ouvrage collectif , coordination Mohammed Hammam, Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat-Agdal, série colloque et séminaire 80, 1999,p : 303.

19- Roland Barthes, « Le mythe est une parole dépolitisée », in Mythologies, Editions du Seuil, Paris 1957, p : 251.

20- Roland Barthes, « Message photographique », in L'obvie et l'obtus, op.cit., p : 19.

21- R.Barthes, « Rhétorique de l'image », in L'obvie et l'obtus, op.cit., p : 35.