الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد –تلمسان-
كلية: الآداب واللغات
قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في الفنون التشكيلية

تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية

موسومة بـ:

الرموز الأمازيغية في الفن التشكيلي الجزائري

إعداد الطالبة:
عدة بلقايد نسيمة

تحت إشراف الأستاذة الدكتورة:
قليل سارة

اللجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور سوالمي الحبيب	رئيسا
الأستاذة الدكتورة قليل سارة	مشرفة
الأستاذ الدكتور دحو أمين	مناقشا

السنة الجامعية: 2020- 2021

إهداء

إلى والدي ووالدتي العزيزين أطال الله في عمرهما وأمدهما بموفور الصحة والعافية

إلى أحلى كنز وهبه الله لي إخوتي الأحباء

إلى أهلي كل واحد باسمه

إلى جميع رفقائي في كل مكان

إلى كل من جمعتني بهم لحظة صدق ... وفرتني بهم لحظة صدق

أهدي ثمرة جهدي وتعبي

كلمة شكروعرفان

أوّل الشكر لله ربّ العالمين

إلى المنارات الذين أناروا دروبنا بضوء علمهم النافع لرسو في ميناء المعرفة

لكل من أسهم من قريب أو بعيد في مساعدتنا وتوجيهنا أخصّ بالذكر الأستاذة المشرفة "قليل سارة" التي لم تبخل بتوجيهاتها ونصائحها إليّ ولم تتوانى في تقديم آرائها الصائبة لي حتى تم إنجاز هذا العمل

كما يسرني أن أتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى كل الطاقم الإداري لقسم الفنون لولاية تلمسان

وإلى جميع السيدات والسادة الأساتذة الذين رافقوني طيلة مدة التكوين وإلى جميع عمال الجامعة الساهرين على كل الخدمات التي قدمت لنا

مقدمة

إنّ الإرث الذي تركه الشعب الأمازيغي للأجيال التي تلقته، هو الثروة الثقافية التي ينعم بها الأبناء، ويمثل هذا الإرث برهان على حقيقة ومصداقية الأمة الأمازيغية التي كانت تحتل نطاقا جغرافيا، إنّ مختلف التجمعات التي انضوى تحتها رسامو الجزائر اعتمدت على ألوان ورموز أخذت حيزا هاما من التراث العالمي لكن مرجعتها بقيت في تلك الفنون المحلية القديمة خاصّة منها الأمازيغية والتي هي موضوع بحثنا ودراستنا.

إن الفنون التشكيلية الجزائرية متنوعة تنوع اللهجات وغنية غنى العادات والتقاليد، وسنحاول الارتقاء بهذه الفنون وخاصة القديمة منها من درجة الحرفية البدائية إلى مقام الاحترافية الفنية، فالغرب حاول منذ عقود طويلة مسخ كل ما هو راقي عند المجتمعات التي استعمرها، فقزّم من فنونها وثقافتها ووضعها أسفل سلم الترتيب الفني، فأشاد بفنونه من رسم زيتي ونحت وعمارة وفنون أخرى، ولم يع الشعوب المستعمرة حقها وإسهامها في تاريخ البشرية، فمن هذا المنبر سنحاول تسليط الضوء على هذه الفنون التشكيلية البربرية والمتجذرة في الذاكرة الجماعية لكل الجزائريين، فإن كان للغرب نحتهم فإنّ أجدادنا شكلوا من الطين تحفا لا تزال تشهد على مهارتهم وحسّهم المنقطع النظير، فاختلف إنتاجهم وتنوع من الصغير حجما إلى الكبير شكلا، فصمّموا القطع الفخارية الصغيرة ونحتوا المنازل من الطين وزَيّنوها بأشكال ورموز مازالت تسيل الكثير من الحبر وتطرح العديد من التساؤلات عند أهل الاختصاص.

إنّ نهر الفنون في جريانه على أرض الجزائر لا يميزه أن تغذيه روافد وأفخاذ من منابع أصيلة تزيد من سخائه وتصبّ جميعها في محيط الفن التشكيلي، وأنّ التكوين الفني الذي ضربت جذوره في التاريخ وسقته أمواه الماضي بقي أقوى على مواجهة موجات التغريب التي عصفت بالبلاد إبان السنين العجاف والطويلة، ومقاومة الزحف الاستعماري الذي حمل النوايا السيئة في بطون أفكاره، فازداد الفن التشكيلي في الجزائر منعة وصلابة، فاعتز واغتنى بفضل هذا الرصيد من الرأسمال النواة التي خلفها الأجداد.

من خلال هذه الفنون التشكيلية الجزائرية والتي سندرس كل واحدة منها على حدى، سنركز على عامل مشترك بينهما ألا وهو الرمز البربري الذي قاوم كل التغيرات والصعوبات ليبقى محافظا على حضوره الراسخ.

ومن خلال هذه الدراسة سنبرز جماليته، فما هي جمالية هذا الرمز؟ وكيف تطور الرمز بين الماضي والحاضر؟ وكيف كان تأثيره على الفن التشكيلي الجزائري؟ وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا الفرضيات التالية:

الفرضية الأولى:

يعتبر الفن رمز والعمل الفني صورة رمزية، نظرا للصلة الوطيدة بين الفن والرمز، فالأشكال الرمزية ما هي إلاّ تعبير عن الوجدان البشري أو الحياة الباطنية، وهذه الأشكال لا تكون معبرة إلاّ من خلال الرمز وعلى هذا الأساس فإنّ الفن رمز، رمز الوجدان البشري.

الفرضية الثانية:

إنّ الإنتاج الفني الغزير والغني، كان بفضل الغنى الثقافي والفني والحضاري، خاصة تأثر الفنانين التشكيليين الجزائريين بحضارة شمال إفريقيا، أي تأثرهم بالفن الأمازيغي ورموزه، ذلك أنّهم وجدوا فيه ما يضفي بصمة على فنّهم، لأنّه فن يتمتع بصفات فنية هائلة وأسس قيمة وجمالية لا يجب الاستغناء عنها ولا التفريط بها.

إنّ الأهمية الأساسية لهذا البحث تتأتى في مسار الجهود الرامية لسد النقص الواضح في الدراسات العلمية والأكاديمية لتناول جمالية الرمز الأمازيغي ومدى تأثر الفن التشكيلي الجزائري بهذا الرمز، وأهم الفنانين الذين قاموا بترسيخ الفن الأمازيغي برموزه، وإعطاءه مكانة في تاريخ الفن التشكيلي، وتطوير هذا الفن بأسلوب معاصر والمحافظة عليه كي يبقى متجذر في الذاكرة الجماعية.

اعتمدنا المنهج الوصفي، التاريخي، التحليلي تناول الرموز الأمازيغية في الفن التشكيلي الجزائري، وجمع الحقائق المتعلقة بها من خلال المصادر المختلفة للوصول إلى النتائج، وقد اعتمدنا في بحثنا على بعض الدراسات السابقة منها أطروحة الدكتوراه "جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية للدكتور معمر قرزيز"، بالإضافة إلى عدّة مصادر أخرى.

لقد قمنا بتقسيم البحث إلى فصلين للإجابة على التساؤلات، في الفصل الأول نتناول فيه الرموز الأمازيغية في الجزائر ومجزء إلى مبحثين:

- المبحث الأول: الحضارة الأمازيغية في المغرب الأوسط.
- المبحث الثاني: تطور الرموز الأمازيغية في الجزائر.

أما الفصل الثاني يتحدث عن الفن التشكيلي في الجزائر والهوية الأمازيغية وقسمناه إلى:

- المبحث الأول: البعد الأمازيغي في رسومات الفنانين الجزائريين.
- المبحث الثاني: دراسة تحليلية لنماذج تشكيلية –شكر مسلي نموذجا.

واختتمنا بخاتمة حملت نتائج البحث.

وأبرز الصعوبات التي واجهتنا في مرحلة البحث هي قلة المصادر وذلك بسبب قلة البحث في هذا المجال، وندرة المؤلفات فيه، والتي وإن وجدت تعذر وصولنا إليها لعدم توفرها في المكتبات الجامعية، ولهذا اكتفيت بالنزر القليل الذي تمكنت من الوصول إليه.

وفي الأخير أشكر الأستاذة الفاضلة "قليل سارة" على إشرافها على هذا العمل، والمساعدة التي لم تبخل علينا بها.

مدخل

من خلال هذا المذهب سنقوم بتحديد المصطلحات الأساسية في هاته الدراسة.

1. مفهوم الرموز الأمازيغية:

الرموز الأمازيغية هي مجموعة من العلامات المعروفة بتصاميمها المتميزة وتتمتع بلغة فريدة وتجسد قوة مبدعيها واستقلالية خيالهم الواسع في مجال الإبداع، أمّا أشكالها الهندسية فهي جذابة وتوحي بدلالات ورسالات كانت سائدة قبل أن يظهر القلم والورق، إنّ تتبع هذه الرموز بشكل عام يمكننا من معرفة الثقافة التي كانت سائدة في الماضي، بل معرفة الحاضر أيضا في أوجهه المتعددة، كما تمكننا الأشكال التي ترسم على هذا النوع من المعرفة الشعبية إلى مدى قدرة الإنسان الأمازيغي على تكييف كل ما يوجد حوله من ظواهر، سواء كانت تتعلق بالمناظر الطبيعية والبيئة المادية المحيطة أو ما يتعلق بالحكايات والأساطير والأخيلة، بل حتى ما يتعلق بالتاريخ وخصوصا الاحتكاك والتأثر بالحضارات الأخرى[1].

2. مفهوم الفن التشكيلي:

مفهوم الفن:

من الصعوبة تحديد مفهوم الفن لأننا أمام نشاط هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني بكل أشكاله سواء أكانت فنون تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة، أم كانت فنونا تعبيرية كالموسيقى والشعر.

وهناك سبب آخر قد يرجع إليه صعوبة الوصل إلى تحديد لمفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها، فالفن كما نعلم ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات والفيزياء والكيمياء، تلك العلوم التي يتفق على صحتها

[1] -jttps://ta9afia.blogspot.com, vu le 19/05/2021 à 16 :15.

أكبر قدر من الناس، لأنّ معاييرها تأخذ شكل حقائق لها من صفات الثبات والعموم ما يضفي عليها صلابة وقوة.

ورغم هذا إلاّ أنّ الفن تعرض لمفاهيم عدة وسنستعرضها:

يأتي الفن في الاصطلاح بمعنيين: أحدهما عام والآخر خاص، أما العام هو المعنى الذي يكون الفن فيه جملة من القواعد المتبعة التحميل غاية معينة، فإذا ما كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجميل، وإذا ما كانت تحقيق منفعة سمي الفن بالصناعة[1].

حسب هذا التعريف يكون الفن معيارا للوصول إلى غاية مطلقة في حالة السعي إلى تحقيق الجمال أو معيارا لتحقيق غاية نسبية إذا ما ارتبط بمنفعة والفن بالمعنى العام هو أيضا تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو الحركات، أو الألفاظ فالفن إذن هو مرآة تعكس ما في النفس الإنسانية، فالحركات والخطوط والألوان ما هي إلاّ موضوعات تعبر عما في النفس من مكنونات.

أمّا المعنى الخاص للفن فيطلق على جملة الوسائل التي يستخدمها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، أو هو مجموعة الوسائل المستخدمة لصنع شيء معين.

مفهوم الفن التشكيلي:

هو كافة الفنون التي تستخدم مفردات الشكل كاللون والمساحة والكتلة في التعبير عن انفعال أو موضوع داخل قالب منظور يدرك أساسا من خلال الرؤية، وإن تضافرت معها حواس أخرى لاستيعاب

[1] – سهام محمد صالح الجزائري، الفن والعلم، دراسة تحليلية مقارنة، دار التوزيع، مجلس الثقافة العام، 2008، ص 26.

ما يحتويه العمل أحيانا من ملامس، أو ما يدمجه أحيانا بعض أتباع مذاهب فنية بعينها من مؤثرات حركية وصوتية[1].

ظهر الفن التشكيلي منذ القدم، ومن خلال العمل أصبح شكلا للتعبير عن المشاعر والأفكار ومزاج الإنسان، وأصبح بالنسبة له عماد المعرفة الواقع الحياتي، فهو يهدف أساسا إلى فهم الطبيعة الإنسانية للفنان المبدع، والطبيعة العملية الإبداعية، أو بتعبير أكثر موضوعية، إلقاء شيء من الضوء على هاتين الطبيعتين يجعلنا ندرك أكثر أهمية الفن في حضارة الأمة، وينبهنا إلى دورنا كدولة، ومجتمع، ونظام تربوي وأمره في اكتشاف وتنشئة وتطوير المبدعين في مجال الفن[2].

ولغة الفن التشكيلي التي تضع الوحدة، قوامها: الخط، والمساحة، والكتلة والملمس، واللون، والضوء، والتوافق، والتباين والترديد، والتكرار، والإيقاع، والتماثل، والتوزيع، وغير ذلك من العوامل، لكنها ليست ذات نمط واحد ثابت، فإنّ هذه العوامل تترجم فرديا حسب تجربة الفنان وشخصيته، وهي تأخذ كيانا مميزا مع تجربة كل فنان، لكن القدر المشترك بين الفنانين هو في وجودها كظاهره[3].

[1] – لزعر يوسف، الفن التشكيلي كمدونة حافظة للتراث الوطني الجزائري، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016– 2017، ص 18.

[2] – أ. د. قاسم حسين صالح، في سيكولوجية الفن التشكيلي، ص 05.

[3] – د. محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، الطبعة الثالثة، 2006، ص 19.

الفصل الأول:

الرموز الأمازيغية في الجزائر

المبحث الأول: الحضارة الأمازيغية في المغرب الأوسط

1. لمحة تاريخية عن الأمازيغ:

أوّلا: الواقع الجغرافي للأمازيغ

عندما نتكلم عن الأمازيغ يتبادر إلى ذهننا منطقة الشمال الإفريقي، وعندما نريد أن نفصل الحدود الجغرافية نبيّن رأيين:

الأول: أنّ بلاد الأمازيغ تمتد شرقا حتى غرب الإسكندرية المصرية وغربا حتى المحيط الأطلسي في بلاد المغرب الأقصى وموريتانيا والصحراء الغربية والسينغال، وشمالا البحر المتوسط، وجنوبا المالي والنيجر والتشاد والسودان[1].

أمّا الرأي الثاني: فيعتقد أنّ غالبية سكان شمال غرب مصر هم من أصل عرقي أمازيغي، على الرغم من أنّ التعريب والأسلمة أدت إلى ظهور أمازيغ معربين، يعيش معظم الأمازيغ الناطقين باللغة الأمازيغية في المغرب والجزائر وليبيا وتونس وشمال مالي وشمال النيجر[2].

وقد اتفق أغلب المؤرخين على معنى كلمة "أمازيغ" والتي يقصد بها الرجل الحرّ الشريف، أمّا كلمة "بربر" فهي كلمة دخيلة أدخلها الإغريق على كل شعب لا ياكلم لغتهم ومن بين هؤلاء نجد "الأمازيغ"[3].

ثانيا: النظام الحياتي عند الأمازيغ

[1] – محند أوبلقاسم خدّام، معطيات أساسية عن الحضارة الأمازيغية، وزارة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2006، ص 12.

[2] – https://ar-m-wikipedia.org لوحظ يوم: 29/05/ 2021 على الساعة 19:02.

[3] – بن شيخ آث ملويا الحسين، القانون العرفي الأمازيغي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 12.

يتميز الأمازيغ بقيمهم النبيلة، كالتعاون والتسامح والوفاء، وكذلك بنظام حياتهم الخاص وقوانينهم الوضعية المبنية على الأعراف، والتي مازال يعتمدها البعض إلى يومنا هذا.

امتازت شمال إفريقيا بتعددية الثقافات الدينية مع اختلاف الإثنيات على سبيل المثال: سود، بيض، مختلف اللغات والأديان وكان تعايش تقريبا دون حروب[1].

كما اكتشف في جبال الأطلس الأوسط بالمغرب الأقصى رسوم على الصخور، تمثل فرسانا مسلحين بالرماح والتروس الدائرية، وهذا ما يثبت وجود مجتمع منظم استعمل الحديد منذ آلاف السنين[2].

مجتمع الأمازيغ مجتمع منظم يحمل الكثير من الأحكام والنظم والأخلاقيات التي تميّزه وتسيّر حياة أهله. فيمكننا حصر بعض القيم والمقاييس الثقافية التي تميز طبيعة هذا المجتمع في بعض النقاط:

«إنّ الأمازيغي فلاح مقيم، عامل كنّاز، حربي شجاع، وقد يكون لما متمرّدا، ينتقم ممن أغضبه، حرّ متطرف في الحرية، إلى درجة أنّه يكره الرئاسة ويتقزز منها، إلى تسمح له الفرصة بذلك، فخور بأصله وعشيرته»[3].

يعرف كذلك الإنسان الأمازيغي بأنّه يميل للمرح والفرح ولكن بشهامة ونبل، فهو محافظ لا ينافق في الإيمان ويحب الفن النظيف ويتفاعل معه بنشوة كبيرة، كما انّه يغار على لغته وعاداته، يحترم المرأة ويقاسمها المسؤولية، كما يحتقر المجتمع الأمازيغي الكسالى ويهين سمعتهم[4].

---

[1] -Hachid Malika : Les premières berbères : entre méditerranée Tassili et Nil, INA-YAS, Edisud, France, p 8.

[2] – بن شيخ آث ملويا الحسين، القانون العرفي الأمازيغي، ص 12.

[3] – بن محمد الميلي المبارك، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهضة الجزائرية، الإبداع القانوني، 49- 2004، ص 95.

[4] – محند أوبلقاسم خدّام، معطيات أساسية عن الحضارة الأمازيغية، ص 134- 135.

يقول ابن خلدون عن أخلاق الأمازيغ «وأمّا تخلقهم بالفضائل الإنسانية وتنافسهم في الخصال الحميدة، وما جلبوا عليه من الخلق الكريم، فلهم في ذلك آثار نقلها الخلف عن السلف ... فمن خلقهم عزّ الجوار وحماية النزيل ورعاية الذمة، والوفاء بالعهد، وبرّ الكبير واحترام أهل العلم، ورحمة المسكين، وإغاثة الضعيف...»[1]

ومن كل هذه التوضيحات حول المجتمع الأمازيغي يتّضح لنا أنّه ذو نمط متماسك، لأنّه يملك صفات أخلاقية تجافي الأنانية وحبّ الذات، ومتعاطف ومتحلّي بالقيم الإنسانية، فهو يملك القدرة على المواجهة لمجابهة أحداث الدهر الذي عاشوه بصعوبة ومرارة، والتي كانت حافزا للإبداع الفني[2].

ثالثا: الواقع الثقافي والتراثي للأمازيغ

من جبال الأطلس والشمال، من بلاد القبائل المكتنزة بالإرث الثقافي والتراثي إلى الصحراء الكبرى والغرب والطاسيلي ناجر، الثرية بالآثار كلها مواقع تخبئ أكبر ثروة تراثية أمازيغية، والتي منها نستخلص الزبدة للفن الأمازيغي البدائي.

ظلّ الإنسان الأمازيغي في الشمال الإفريقي يقاوم ويصارع غزوات العالم القديم لا بالحديد فحسب، بل بالثقافة، فظلّ يضحي دائما من أجل الحفاظ على ذاته المتميزة وضميره الجمعي وعمومياته المشتركة[3].

إنّ وجود فن المنحوتات التي وجدت على الرمال والصخور من نقوش ورسومات خطية تعتبر تحفة حقيقية وتشكل إرثا حضاريا نادرا وهائلا لهذا الشعب[4].

[1] – تاريخ ابن خلدون، ابن خلدون، الجزء 7، ص 3.

[2] – بن محمد الميلي المبارك، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ص 96- 97.

[3] – محند أوبلقاسم خدّام، معطيات أساسية عن الحضارة الأمازيغية، ص 11.

[4] –Badi Dida : Les régions de l’Ahaggar et du Tassili n’Ajjer, Réalité d’un mythe, Editions ANEP, 2004, p 46.

2. التاريخ الأمازيغي في الجزائر:

تعاقبت على الجزائر خمس أمم كبرى هي: البربر الكنعانيين والبربر الفينيقيون والرومان ثم الفندال، ثم بيزنطة.

إنّ كتاب تاريخ الجزائر العام لعبد الرحمن الجيلالي يقدم لنا التاريخ القديم للأمازيغ، ومنه نلخص مجموعة من الأفكار والمعلومات المهمة.

يرى عبد الرحمن الجيلالي أنّ الأفارقة والبربر هم أوّل من سكن الجزائر واندمج الميديون البربر والأرض مع اللوبيين، وسمّوا جميعا بالنوميدين وقد جلب الأمازيغ الكنعانيون معهم إلى شمال إفريقيا الزيتون والعنب من بلاد كنعان[1].

أولا: البربر: هم أوّل من سكن شمال إفريقيا، وأنّ لفظة البربر أطلقت عليهم من قبل اليونان، صفة لكل إنسان أجنبي لا يتكلم بلغتهم، وعرفت كافة الأمم التي خرجت عن طاعة الرومان باسم باربايكوم أي بلاد البربر، وأطلق اسم باربارياس على سواحل الدانوب الألماني[2].

ثانيا: يرى عبد الرحمن الجيلالي أنّ البربر ساميون من أبناء مازيغ بن كنعان، فهم الأمازيغ، وفي عهد عمر بن الحطاب قدّموا أنفسهم على أنّهم أحفاد مازيغ بن كنعان وأنّهم أصحاب البلاد الواقعة بين خليج العرب (البحر الأحمر) والبحر المحيط (المحيط الأطلسي) ولم يقولوا إنهم بربر.

[1] – عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1980، ص 30.

[2] – المرجع نفسه، ص 31.

ثالثا: كان القديس أوغسطين الأمازيغي يقيم في عنابة، حيث قال في رسالة له إلى أهل روما: إذا سألتم سكان البوادي عندنا في نوميديا قالوا نحن كنعانيون.

ويقول الشيخ عبد الرحمن الجيلالي إنّ البربر أمة عظيمة انتقلا من جنوب فلسطين إلى إفريقيا في فترات مختلفة ودفعات متفرقة.

رابعا: يقول الجيلالي: إنّ مادغيس وقبائل البرنس هما أخوان الأب واحد هو برمن بن مازيغ بن كنعان، وهما يشكلان كل الفروع البربرية.

1-وقد تفرع برنس إلى عدّة قبائل منها كتامة وعجيسة وازداجة وقد سكن الجزائر، وصنهاجة في الجزائر والمغرب، أمّا قبيلة كتامة فسكنت الساحل من عنابة إلى بجاية، أمّا عجيسة فسكنت جبال المسيلة، وأمّا أزداجة فسكنت في وهران.

2-وقد تفرع مادغيس عدّة فروع تجتمع في أربعة قبائل كبرى هي: **لواتة وضريسة** وسكنت الجزائر، زناتة وزواوة سكنت تلمسان وريغة والأغواط وسكنت قسنطينة وبجاية قبائل زواوة وكتامة وعجيسة وقوارة[1].

خامسا: الأماكن التي سكنها البربر في الجزائر وهي:

1/ الجزائر العاصمة: سكنها بنو مزغني الصنهاجيون

2/ جرجرة: بلاد زواوة. 3/ ورقلة: بنو ورجلان، 4/ المنيعة، 5/ ندرومة، 6/ تيهرت، 7/ تلمسان، 8/ شرشال، 9/ تنس، 10/ جبال وانشريس، 11/ جبال عمور (وهران)، 12/ تنية الأحد، 13/ تيهارت، 14/ سوق أهراس، 15/ جميلة، 16/ فج مزالة، 17/ ديار الشبكة في بلاد بني ميزاب.

[1] - عبد الرحمن الجيلالي، المرجع السابق، ص 31- 40.

يقرر الجيلالي أنّ نسبة السكان البربر اليوم في الجزائر هي 30%، ويتكلم بالأمازيغية 25% من سكان الجزائر، وهناك لهجات أمازيغية منها: لهجة القبائل- لغة الشاوية- بني ميزاب- بنو صالح ... إلخ.

سادسا: الدولة الفينيقية الكنعانية: لقد أقبل البربر على اللغة الكنعانية الفينيقية عندما وجدوا ما فيها من القرب من لغتهم وبسبب التواصل العرقي بينهم وبين الفينيقيين، فالفينيقية تساوي الكنعانية، ومن مدنهم في الجزائر مدينة إيكوسيم (الجزائر العاصمة، مدينة صلداي بجاية، ومدينة يول (شرشال) ...إلخ.

سابعا: أول ملوك الجزائر من البربر (فارمينا)، وكان ماسينيسا ملكا على مقاطعة قسنطينة، والملك صيفاقس وعاصمته أرشقول قرب تلمسان والملك يوبا وعاصمته بونة (عنابة)[1].

[1] - عبد الرحمن الجيلالي، المرجع السابق، ص 40- 41.

المبحث الثاني: تطور الرموز الأمازيغية في الجزائر

I. الرمز البربري عند القبائل الرحل:

كانت الشعوب البربرية كثيرة التنقل والترحال، وهذا النمط المعيشي يتطلب بيوتا ملائمة وأواني خاصة، فكانت الخيام بيوتهم، واختاروا من الأواني ما صغر شكله وخفّ وزنه، ففي فصل الشتاء نجدهم بحاجة إلى ملابس تقيهم من الليالي القارصة، كما أكّده ابن خلدون بأنّ معظم ملابسهم كانت من الصوف، وهذا النوع من النمط المعيشي نجده عند الطوارق بجنوب الجزائر، والمعروفين بكثرة ترحالهم.

لم يترك البربر الرحل بقايا تكشفها التنقيبات الأثرية، ولهذا سنرتكز على الأنتروبولوجيا الوصفية لفهم النمط المعيشي لهذه القبائل الرحل في الحقب المعاصرة وإسقاطها على حياة القبائل البربرية في الحقب القديمة.

فلم يبقى من آثارهم إلاّ كتابة التيفيناغ المنقوشة على الصخور، والسجاد المصنوع من الصوف والمستعمل في الخيان، والأفرشة والأغطية، وفيما يخص الأواني والآثاث فلا وجود لها[1].

وما نعرفه عن ملابسهم هو ما ذكره ابن خلدون في وصفه لملابس الرجال المرتدين للبرنوس وملثمي الوجه مثل ما هو الحال عليه عند رجال الطوارق في الحقب الحديثة والمعاصرة، فلا وجود لمثل هذه الملابس في الحقب القديمة، ويعود ذلك إلى طبيعة المواد الأولية المستعملة.

1. الكتابة الأمازيغية (التيفيناغ) وعلاقتها بالرموز البربرية:

[1] -Sini C Tifanagh La renaissance dans la diversité, In revue ANDI, publication du club scientifique en langue et culture amazighes, N°2, Juin 1997, p 7.

تعتبر الكتابة الأمازيغية في عداد أنواع الفن الأمازيغي البدائي نظرا لما فيه من تنوع في الأشكال والرموز التي تشبه إلى حدّ بعيد الرسوم والزخارف الأمازيغية[1].

تتكون كتابة التيفيناغ من أشكال هندسية محضة، هذه الأشكال والرموز كان لها أثر في فن ما قبل التاريخ، وقد أخذها أجداد الأمازيغ لغرض استعمالها كحروف، فالفينيقيين كانوا على اتصال مع الأجداد الأمازيغ في إفريقيا مثل الجنوب الأوروبي، فأينما وصلوا أخذوا معهم لغتهم والأمازيغ، في نفس الوقت جمعوا بين الأشكال الرمزية كحروف مع بنية لغوية استعاروها من الفينيقيين، وهكذا كوّنوا التيفيناغ وقتها[2].

وللتفصيل أكثر عن التيفيناغ فهي الخط الخاص بالأمازيغ وحروفه تمثل شيئا من أشياء الكون مثل: الشمس، الهلال، البرق وتدلّ على معنى لصفة شيء مثل السرعة للبرق، أو لفائدته مثل الحرارة للشمس، كان هذا الخط في القديم يتركب من عشرة حروف يسمونها "التيفيناغ"، ومعنى هذه اللفظة الحروف المنزلة من عند الإله[3].

إذن التيفيناغ هي أبجدية الأمازيغ فقد تطرقنا للتعريف بها واعتبارها نوعا من أنواع الفن الأمازيغي البدائي نظرا لما تتميّز به من أشكال وحركات تصورية ورموز تشكيلية استعملها الأمازيغ الأوائل كأداة للتعبير، ويستعملها الفن الحديث في التخطيط وفي اللوحات التشكيلية[4].

إنّ ربط الرموز البربرية بالكتابة القديمة التي عرف بها البربر يعتبر عملا يثير الكثير من التساؤلات بسبب التباعد الجغرافي لمكان ظهورهما، فالرموز ظهرت بكثرة في الشمال، على عكس التيفيناغ التي

[1] – محمد أوبلقاسم، معطيات أساسية عن الحضارة الأمازيغية، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2006، ط 1، ص 41.

[2] – المرجع نفسه، ص 41.

[3] – بن محمد الميلي المبارك، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهضة الجزائرية، 2004، ص 118.

[4] – المرجع نفسه.

اكتشفت في الكهوف الصحراوية، ويبقى الرابط هو اللغة البربرية المستعملة في الشمال والجنوب، إضافة غلى تشابه شكليهما، ولأنّ اللغة المستعملة كانت البربرية أمّا الأشكال فكانت هندسية محضة[1].

وسنقوم بمواصلة بحثنا بإيجاد مقاربة بين هذين الشكلين، حيث يقول **جون سيرفي Jean Servier** أنّ أصل كلمة التيفيناغ هو فينيقي، وأنّها مقسمة إلى حزئين "تيفين" ويعني اكتشاف و"ناغ" يعني "لنا" أو ملكنا، ويعني هذا كلمة "اكتشافنا"، أي أنّ هذه الكلمة من اكتشاف البربر، وهذا ما يؤكد لنا أنهم ذلك الشعب المسمى بالليبوفينيقيين، والذين تواجدوا في أقصة شمال المنطقة البربرية[2] وهم من تبنوا كتابة مكونة من رموز هندسية مستوحاة من نظام الكتابة الفينيقي، وكان يعتقد إلى وقت قريب أنّه بفضل ماسينيسا ظهرت الكتابة الفينيقية والتي تعني "خطنا أو "كتابتنا"[3].

يقول عبد الرحمن الجيلالي أنّ "البربر أقبلوا على اللغة الكنعانية الفينيقية لما وجدوا فيها من القرب من لغتهم وبسبب التواصل العرقي بينهم وبين الفينيقيين"[4]، كما يرى الدكتور أحمد هبّوا أنّ الكتابة القديمة التيفيناغ استوحت مبادئها من الكنعانية الفينيقية، ويرى عبد الرحمن الجيلالي أنّ حروف التيفيناغ هي أربعة عشر حرفا، ولها حركات وضوابط تسمى **تيدباكيز** وهي تستخدم لدى القبائل الملثمة **التوارق**، وهم مازالوا يستخدمون خط التيفيناغ[5].

وكما يبرز لنا "صالح بلعيد" في كتابه "المسألة الأمازيغية" إذ يقرأ أنّ التيفيناغ ظهر كرسوم بدائية قابلة للقراءة بل أنّ البعض يجعلها حروفا مقروءة[6].

---

[1] –Servier J, Les berbères, Ed Presse universitaire de France, collection que suis-je ?Paris, 2003, p 31.

[2] -Gsell S et Marcais G, Histoire d'Algerie, Ed, ancienne libraire frune Bovin et Vie, Paris ; 1927, p 5.

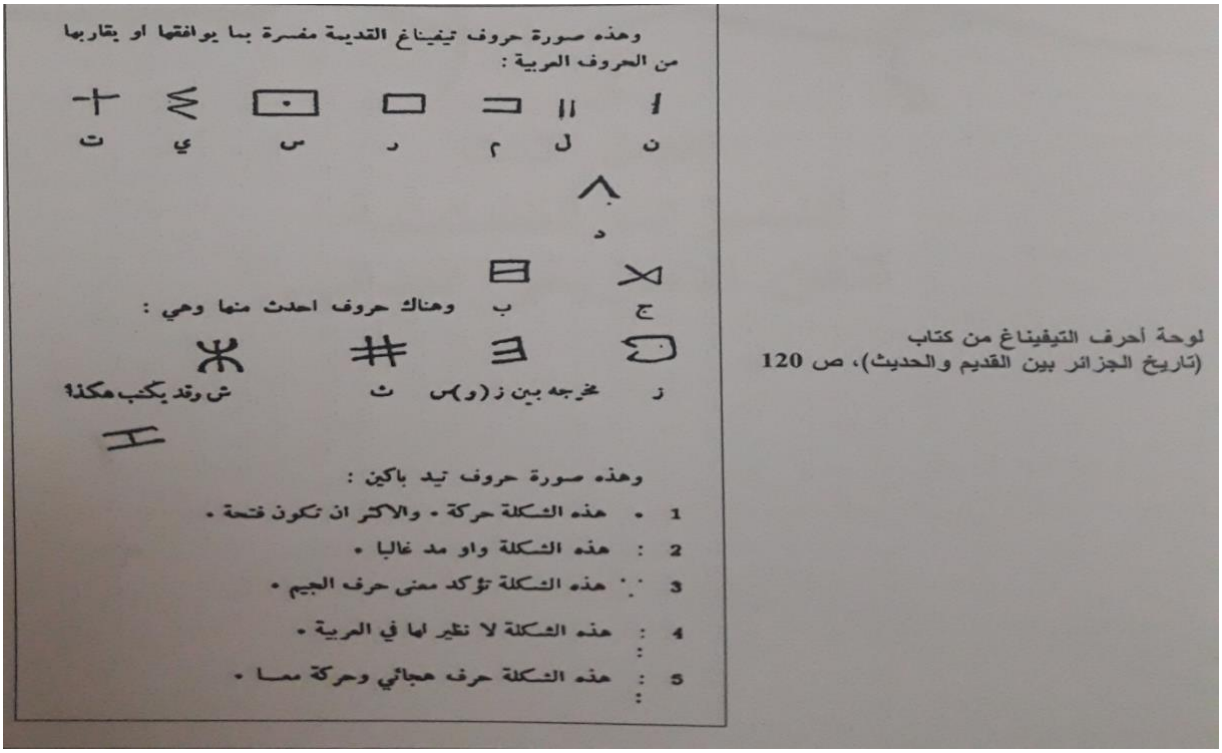
[3] – عثمان الكعاك، البربر، ص 70.

[4] – عز الدين مناصرة، المسألة الأمازيغية في الجزائر والمغرب (إشكالية التعددية اللغوية)، دار الشروق، المغرب، 2015، ص 83.

[5] – المرجع نفسه، ص 82.

[6] – صالح بلعيد، المسألة الأمازيغية، دار هومة، الجزائر، 1999، ص .

تتميز "التيفيناغ" بكونها لغة صامتة، وكانت في البداية تكتب منفصلة في الاتجاهات من الشمال إلى اليمين، ثم من الأعلى إلى الأسفل ومن الأسفل إلى الأعلى وحروفها ليست كاملة حتى الآن، فهي مصنفة ضمن أقدم لغات العالم[1].


وهذه صورة حروف تيفيناغ القديمة مفسرة بما يوافقها او يقاربها من الحروف العربية :

ن ل م د س ي ت

د

ج ب وهناك حروف احدث منها وهي :

ز مخرجه بين ز (و) س ث ش وقد يكتب هكذا

وهذه صورة حروف تيد باكين :

1 . هذه الشكلة حركة - والاكثر ان تكون فتحة .

2 : هذه الشكلة واو مد غالبا .

3 : هذه الشكلة تؤكد معنى حرف الجيم .

4 : هذه الشكلة لا نظير لها في العربية .

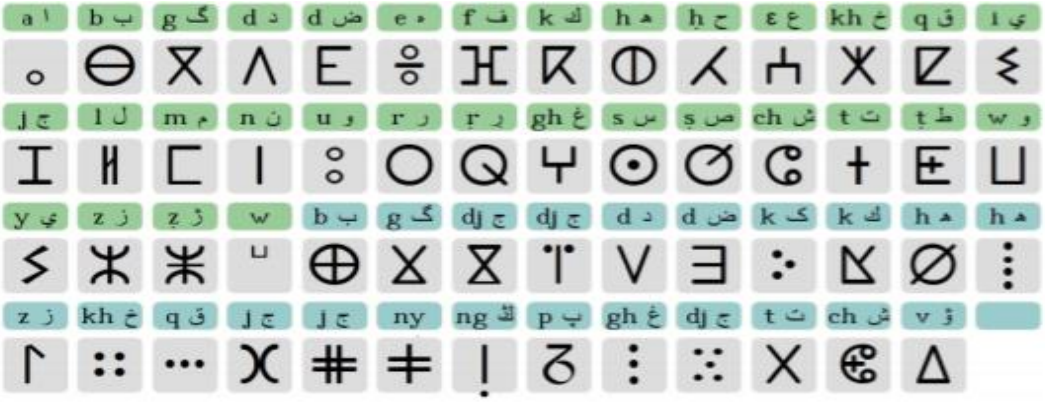
5 : هذه الشكلة حرف هجائي وحركة معا .

لوحة أحرف التيفيناغ من كتاب (تاريخ الجزائر بين القديم والحديث)، ص 120

إنّ فن العصور الحجرية بشمال إفريقيا الذي يصور تماثيل حيوانية صغيرة، منحوتة من طين، ظهر مع رجل مشتة العربي، وهذا ما يبين أنّ الفن الأيقوني التشخيصي ظهر قبل الرجل القفصي والذي تطور على العظام والحجارة والصفائح الكلسية ...، وهو يعتمد بالدرجة الأولى على الأشكال الهندسية المتعددة، هذه الرموز أثرتْ الجدران الصخرية الصحراوية، لتكون بذلك إرثا قديما قدم البربر وحسب الباحثة "مليكة حشيد" فإنّ صلة القرابة بين الرموز القفصية ورموز الطاسيلي لا شك فيها، فبعد التنقيبات التي قادتها إلى مدينة تبسة بالشرق الجزائري (مهد الفن القفصي) وإثر الفحص الدقيق الذي قامت به بجبال "**تازرمبونت**" ومنطقة الكيفان وبئر سيد، لاحظت أنّ هذه النقوش ذات الأشكال الهندسية تملأ كل المساحات الداخلية للكهوف المسكونة من طرف الإنسان القفصي، وإنّ ما استنتجته

[1] – بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية (أدوارها– ومواطنها– وأعيانها)، 2010، ج 1، ط 4، ص 53.

حول العلاقة التي تربط بين النقوش الموجودة على الصفائح الكلسية القفصية وتلك النقوش الموجودة بكهوف الطاسيلي، كل هذه الملاحظات والاستنتاجات الميدانية تصب في فكرة واحدة وهي الحبس الرابط بين كتابة التيفيناغ والرموز البربرية[1].



الصورة مأخوذة من الرابط التالي:

http://atlas.blida.over-blog.com/article-ecrire-tifinagh-en-toute-simplicite-avec-tifino-lite-104861422.html

سنحاول إيجاد بعض التشابه بين حروف التيفيناغ والرموز البربرية، فنلاحظ شكل الدائرة المتعدد والذي لا يقل استعماله في ثمانية مواضع مختلفة، ويعتبر شكل الدائرة من الرموز البربرية الأكثر استعمالا على جدران المنازل وعلى الأواني الفخارية، فهو يرمز إلى المرأة المحاطة بأولادها، وكذلك يرمز إلى القمر والنجوم فالدائرة ترمز إلى السماء والمربع يرمز إلى الأرض، فهي ترمز إلى الوحدة والحركة، وكما ذكره أسلافنا أنّ القمر كان بمثابة إله للبربريين وهذا ما يفسر تجلي أولى حروف التيفيناغ في الدائرة والتي تظهر

[1] – قرزيز معمر، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، تلمسان، 2017– 2018، ص 88– 89.

تارة صغيرة وتارة أخرى كبيرة، ما يرمز ذلك لمختلف مراحل القمر، وما يتخلله من مرور الشهاب وظاهرتي الخسوف والكسوف[1].

استخدمت كتابة التيفيناغ لدى الطوارق، وقد ظلت تستخدم من قبلهم منذ نشأتها وحتى العصر الحاضر،فكانوا يستخدمونها لغرض المراسلات وللإشارة إلى أماكن وجود الماء ولترميز الحيوانات ووشمها إضافة إلى تحديد الأقاليم، واستحدثوا حروف تيفيناغ جديدة تستعمل في زمننا هذا، فمن هم الطوارق؟ وما هي عاداتهم وفنونهم؟ وكيف ربطوا بين الرمز البربري وكتابة التيفغيناغ؟[2]

2. الطوارق:

1.2. أصل الطوارق:

يرى عمر الأنصاري في كتابه "الرجال الزرق" أنّ الجرمينيون هم أسلاف الطوارق والذين استوطنوا منطقة آزجر[3]، وهو الاسم الذي يطلقه على الرقعة الشاسعة التي يقطنونها والتي تعتبر مهد الحضارة الإنسانية، كما أثبتته التنقيبات الأثرية والآثار القديمة، ويقول بعض المؤرخين أنّ الهوس المحموم بالتنقل أدى في النهاية إلى تشتت القبيلة البدئية الكبرى وانتقالها إلى وادي النيل شرقا وبلاد الرافدين (سومر) وإلى اليونان وبلاد اللاّتين شمالا[4].

[1] – قرزيز معمر، المرجع السابق، ص 89.

[2] – المرجع نفسه، ص 89.

[3] – عمر الأنصاري، الرجال الزرق، بيروت، دار الساقي، 2008، ص 49.

[4] – إبراهيم الكوني، ملحمة المفاهيم 3 "لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص 22.

كان الجرمينيون يسافرون على عربات ذات خيول أربعة حسب "**هرودوت**"، ويضيف وصف ثيرانهم الخرافية التي وبسبب قرونها الكبيرة تسير إلى الوراء عند رعيها، وهذا ما تبيّنه الصور الموجودة على الصخور والتي ترجع إلى فترة رعي الأبقار[1].

أمّا عن لباسهم فيصفه المؤلف "لوسيان Lucien" بأنهم يلبسون الملابس لخفيفة، أمّا الثياب الطويلة والمفتوحة، فكانت خاصة بالرجال ذوي المكانة الخاصة، كانت تصنع من جلود الأسود والدببة، والدليل وجود بعض الأجزاء والقطع من الملابس الجلدية والقماشية في مقابر الجرمنيون[2].

فكانوا يلبسون عباءات فضفاضة، ويلبسون سترة قصيرة تحت الثوب، وفي بعض الأحيان لا يلبسون شيئا إلاّ مجرد حزام يتدلى منه جزء مزخرف يغطي ويحمي الأعضاء التناسلية[3]، وأضف إلى ذلك حميلة السيف المتقاطعة والتي قاومت كل الأزمنة، ولازالت متوارثة عند الطوارق الحاليون ويحافظون عليها كما هو مبين في الشكل المقابل.

[1] – تشارلز داينلز، الجرمينيون– سكان جنوب ليبيا القدماء، ترجمة أحمد اليازوري، دار النشر الفرجاني، طرابلس، 1991، ص 11- 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 46.

[3] – المرجع نفسه، ص 47.

واتسم الجرمنتيون بالوشم وهذا ما ظهر في الصور المصرية عند الليبيين البربر، ويقتصر الوشم على الرجال والزعماء منهم ورؤساء القبائل، ويظهر على الذراع أو الساق وعادة ما يكون في الجسم كله، ويأخذ الوشم أشكالا هندسية، من مثلثات ومعينات، وجدت لحماية القائد من الأخطار التي تعترض طريقه أو كوقاية من كل عين شريرة.

إضافة إلى أهمّ ما تميّز به الجرمينيون هو تصفيف الشعر، فكانت هذه العادة منتشرة عندهم فمن السهل التعرف على الليبيين في رسومات المصريين، إذ أنّ لحاهم المدببة وشعورهم المضفورة والممشوطة إلى الخلف ذات أهداب متدلية فوق جباهم ويضاف إلى تسريحة الشعر ريش النعام[1].

الصورة مأخوذة من الرابط التالي : جرمنتيون http://ar.wikipedia.org/wiki/

ويمكننا أن تتميز في هذا الطراز من الشعر الصفة الحقيقية للجرمنيين رغم أنها لا تقتصر عليهم، لأن الاختلاف في تصفيف الشعر بين القبائل مختلف، فقديما كان تعريف قبيلة ما يعرف من طراز شعرها المميز[2].

[1] – تشارلز دانيلز، المرجع السابق ، ص 48.

[2] – المرجع نفسه، ص 50- 51.

2.2. فنون الطوارق:

يعتمد الطوارق على الخشب لصناعة الأثاث والأواني المنزلية وصناعة السروج وغيرها.

أ. التقنية:

يقوم الطوارق بقطع الأشجار واستعمالها مباشرة، على عكس ما هو متعارف عليه بقطع الأشجار وتجفيفها، فيقومون بصناعة مختلف الأواني والأثاث باستعمال أدوات حديدية قديمة، يعود تاريخها إلى العصر الحجري الحديث "**كتادافت**" فالخشب بعد جفافه يصبح هشا، لذلك يعتمدون على هاته الطريقة، ولهذا استعمل الطوارق طريقة شبيهة بتلك المستعملة في صناعة الفخار والمتمثلة في وضع الأواني الطينية في النار مباشرة بعد الانتهاء من تشكيلها، وهذا ما يساعد على التبخر السريع للماء الموجود في الطين، ما يسمح بتماسك حبيبات الطين فيما بينهما، فيصبح الوعاء الطيني جد صلب.

كما يقوم الطوارق بوضع الأثاث أو الأواني المصنوعة من الخشب حديثا في النار، فيتبخر الماء الموجود داخل الأغصان فيعطي صلابة ولونا بنيا جذابا للخشب[1].

ب. السرير (الجمالية الوظيفية):

من بين الأثاث الأكثر استعمالا عند الطوارق هو السرير، وذلك بسبب كثرة ترحالهم، فهو جد مهم لإعادة الأنفاس من تعب السفر، فيستعمل للنوم والاسترخاء، ويطلق عليه اسم "**تدابوت**" والذي يعني: الكرسي، السرير[2].

[1] -Amokranes- Artisant de l'Ahagar, Art d'identité, Ed, Capedes, 2005, p 31.

[2] -Musée du Badro, Touarrge Ahaggar, collection ethnographiques du musée d'ethnographie et de préhistoire du Badro, Album n°1, Art et métiers graphiques, Paris, 1959, p 33.

يتكون السرير من عدّة قطع خشبية مستقلة عن بعضها البعض يمكن جمعها في مدة قصيرة لتكوين السرير، وبنفس السرعة يمكن تفكيكها، وتعتبر هذه الميزة جدّ مناسبة في حالة الترحال المستمر، وقد انتشرت هذه الفكرة في وقتنا الحالي فيما يخص الأثاث العصري[1]، فالبيوت والمنازل الضيقة لا يسمح فيها بوضع سرير كبير أو أثاث ضخم، لذلك ارتأى المصممون إلى إيجاد فكرة تسمح بطي الأثاث بحركة أو حركتين من أجل خلق مساحة واسعة في المنزل يتكون السرير من أربعة قواعد مستقلة عن بعضها البعض ومن قطعتين تنتهيان بشكل مخروطي، لتوضع وتثبت كل واحدة منهما فوق القاعدتين، ثم توضع فوقهما عصى متشابهة الطول والسمك لتشكيله.

صورة مأخوذة من الرابط التالي :

http://www.africartisanat.com/fichiers_site/a4016afr/produits/Littouareg3.jpg

ج. السروج:

[1] -Yahia A, Esthétique du mobilier Touarge, thèse Magistère en Art et communication à l'école superieure des Beaux Arts d'Alger, Alger, 2007, p 27.

من أهم العناصر المكونة للثقافة الترقية نجد السروج، فهو يعتبر من أهم فنون الطوارق وينقسم إلى قسمين: السروج الخاصة بالرجال "طارق"، و"تاهياست" والسرج المخصص للمرأة وسمى "أخوي"[1].

1- سرج طارق:

تعتمد صناعة سرج طارق على تقنية التركيب، الهيكل، المصنوع من قطع خشبية يتم تركيبها ما عدا المقبض أو القربوص والذي يشبه شكله شكل الإنسان[2]، فهو مكون من رأس (الرف)، العنق (رايت) ونجد الأذنين على جانبي الرأس (تيموزورجين) تتوسطهما العينين وتسمى أيضا عين طائر الليل كي لا يضيع الرجل طريقه ليلا[3]، ويتكون هذا السراج من أربعة قطع، حامل مكون من قطعتين مجموعتين على شكل (V)، مقعد مقعر وظهر مسطح ذو شكل مثلث، من الخلف مزيّن برموز بربرية مختلفة من الجلد، هذه القطع لها جمالية وظيفية تكمن في راحة راكب الجمل، ومن الناحية الجمالية المرئية تعطي السرج رونقا وأناقة وكلها تصب في اتزان السرج، الرموز البربرية الموجودة بالسرج، تظهر جليا على الجهة الخارجية وكأنّها موجهة لمن يرى هذا السرج من الأسفل، لأنّها موجودة على ظهر المقعد المائل والمكوّن أساسا من مجموعة من المثلثات والتي ترمز غالبيتها إلى الآلهة الحامية والأم تانيت.

[1] -Yahia A, Esthétique du mobilier Touarge, op, cit, p 29.
[2] -Ibid, p 29.
[3] -Gabusj, Sahara bijoux et techniques, Ed, La baconnière, Neuchatel, 1982 , p 442.

الصورة مأخوذة من الرابط التالي :

http://www.galerie-creation.com/selle-de-dromadaire-I-7244936.htm

2- سرج "تاهياست":

يعتبر هذا السرج أقل جمالية من سابقه لأنّه مخصص أساسا للأعمال الشاقة، لهذا السبب لا نجد فيه المقبض كما هو الحال في سرج "طارق" ليبسط شكله البدائي أي مستطيل مصنوع من الخشب القوي الموجود في الصحراء، ويتم تغليف بقية مكونات السرج بالجلد حديث النزع، ليجف على التركيبة الخشبية فيعطيها أكثر صلابة[1].

[1] -Yahia A, Esthétique du mobilier Touarge, op, cit, p 30.

الخشبية فيعطيها أكثر صلابة.

الصورة مأخوذة من الرابط التالي :

http://www.binocheetgiquello.com/html/fiche.jsp?id=2822419&np=3&lng=fr&npp=50&ordre=&aff=1&

3- سرج "أخوي":

يعتبر سرج خاص بالمرأة والمعروف بالهودج، فهو مصنوع من قطع خشبية منحوتة بطريقة رائعة، كل قطعة مستقلة عن الأخرى، له شكل آخر وعام يشبه المستطيل ومحمول على أرجل على شكل (Λ)، ومن زوجين من الأغصان والتي تتقاطع لتشكل القاعدة، في نهايتها يوجد المقود المزين بقطع نحاسية وخيوط من الفضة.

قوسان كبيران لدعم المقعد ومثبتان على الجانبين، يعتبر هذا السرج متجذر في القدم ويبدو أنّ البربر حافظوا على هذه الصناعة الفنية الفريدة من نوعها منذ الأزل، ففي فن الطاسيلي ناجر في حقبة الجمال نجد جدارية في "**عين تايديت**" بتادرارت الجنوبية تمثل أولى أشكال هذا الهودج والذي لا يختلف كثيرا عن هودج الطوارق الحالي[1].

[1] -Hachid Malika : Les premières berbères : entre méditerranée Tassili et Nil, INA-YAS, Edisud, Alger, 2001, p 225.

الصورة مأخوذة من الرابط التالي :

http://www.auctioneve.com/html/fiche.jsp?id=4273773&np=6&lng=fr&npp=20&ordre=&aff=2&r

د. الأوتاد:

كل ما يصنعه الطوارق من أثاث وأواني منزلية له خلفية عقائدية تكمن في إيمانهم بوجود قوى شر خفية لها تأثير سلبي على حياتهم ويرجع هذا الاعتقاد إلى جوف الأرض[1].

تعتبر الأوتاد إحدى العناصر المهمة التي يصنعها الطوارق والتي لها عدّة استعمالات منها حمل الخيمة، فنجد مثلا الوتد ذا الجفنة وهو وتد قطره أربع سنتمترات وعلوه يتجاوز المتر الواحد مصنوع من السنط النيلي والذي يحتوي على سلسلتين أو ثلاث من الشوك والتي تستعمل في تعليق الأواني المنزلية وهذا ما يفسّر أيضا وجود حلقات للربط على الجفان والمعالق الكبيرة، يدعى هذا النوع من الأوتاد ب**الغنجتسن**"[2].

[1] -Yahia A, Esthétique du mobilier Touarge, op, cit, p 37.

[2] -Hinker. C, le style Touareg, Ireman, Paris, Méditerranée, Paris , 2005, p 63.

صورة الأوتاد مأخوذة من الرابط التالي :
http://www.pba-auctions.com/html/fiche.jsp?id=2383884&np=4&lng=fr&npp=50&ordre=&aff=4&r

هناك نوع آخر من الأوتاد "**تاسكاست**" يستعمل لحمل الصحون بشكله ذو النحت الدقيق، وهو عبارة عن عصا عمودية تنتهي بشكل مخروطي ذو ثلاث أو خمس أضلاع خشبية مثبتة على حلقة خشبية مغطاة بالجلد الحيواني، إذ يحافظ على أهم غذاء في حياة الطوارق ألا وهو الحليب يثبت على قمة هذا الوتد شرائط من الجلد والتي تتدلى غلى الأسفل وتشكل بذلك هيئة فزاعة كتلك، التي توضع بالحقول لإبعاد الطيور عن البذور المزروعة حديثا، له نفس الدور لكن لإبعاد كائنات غير مرئية ولا توجد إلاّ في ذهن الطوارق.

الصورة مأخوذة من :
Yahia. A, *Esthétique du mobilier Touareg*, Thèse de Magistère à l'Ecole supérieure des Beaux Arts d'Alger, Alger, p. 27

هـ. الحصير:

إنّ الطوارق لا يمتهنون النسيج بالصوف أو القطن[1]، وما يوجد عندهم من سجاد وأغطية فهي سلعة قد اشتروها عند ترحالهم أو عن طريق المقايضة[2]، ويعتبر السجاد من العناصر الراسخة في ثقافة الطوارق، وتبقى صناعة الحصير خاصة بالطوارق وهي جد قديمة.

هناك ثلاثة أنواع للحصير: الحصير الحاجز أو الواقي "**أسير**" الحصير الخاص بالصلاة أو للجلوس"**تاوسيت**" والحصير الخاص بالسرير "**أسرير**".

1- أسبر:

وهو الحصير المخصص لوقاية الخيمة من الرياح والزوابع الرملية، فهو يحيط بالخيمة فيحجبها عن النظرات الخارجية، يصنع الحصير باستعمال سيقان الثمام المنتفخ وهو نبات عشبي ينمو بالصحراء، تربط هذه السيقان بأشرطة من الجلد بتمرير أشرطة ضيقة سوداء وحمراء وخضراء عن طريق المخرز وهذا ما يساعد على تشابك التزيينات الهندسية للصوف الملونة[3].

الصور مأخوذة من الرابط التالي :

https://encyclopedieberbere.revues.org/docannexe/image/2002/img-2.png

[1] -Yahia A, Esthétique du mobilier Touarge, op, cit, p 41.
[2] -L'hote, Les Touaregs du Hoggar, Fd Armand Colin, 1984, p 166.
[3] -Yahia A, Esthétique du mobilier Touarge, op, cit, p 41.

2- تاوسيت:

يعتبر هذا الحصير أدقّ من الأوّل ومصنوع بنفس التقنية، كل مساحته مزينة برموز هندسية مكررة، يستعمل للجلوس عليه وكسجاد للصلاة كذلك.

الصورة مأخوذة من :

Yahia. A, *Esthétique du mobilier Touareg., Op.Cit*, p. 43

3- أسرير:

لاحظنا سابقا أنّ السرير عبارة عن عدّة قطع مستقلة عن بعضها البعض يتم جمعها لتكوين هيكل السرير، ومن أجل راحة أفضل، صنع الطوارق حصير "أسرير" والمكون من سيقان رقيقة خضراء يتم صقلها بالشحم الحيواني أو الزبدة كي تحافظ على مرونتها وتعطي هذا اللون البني القاتم[1].

في بعض الأحيان لا يحتوي هذا الحصير على تزيينات برموز هندسية لأنّه مغطى بسجاد أو غطاء، وبالتالي فإنّ عدم وجود التزيينات بالرموز البربرية يعتبر في حدّ ذاته جمالية لأنّ الرموز تستخدم عادة لصدّ الشر المنبعث من العيون البشرية والمخلوقات الخفية ومادام "أسرير" محجوبا عن هذه النظرات فلا داعي لحمايته من هذه القوى الخفية ويبقى على جماله الطبيعي من دون تحصن أو حماية ما[2].

[1] -Hinker. C, le style Touareg, Ireman, op. cit, p 58.
[2] -Hinker. C, le style Touareg, Ireman, op. cit, p 58.

II. الرمز البربري عند القبائل المتمدنة:

سنقوم بدراسة حول الفنون البربرية الحديثة، والتي يمكن إسقاطها على فنون الحقبات الغابرة، سنتحدث عن فن العمارة وكيفية بناء البيت، ومن ثمة تزيينه بالرموز المختلفة وسنرى قبله التنظيم الاجتماعي للعائلة البربرية ومن ثم القرية البربرية، مستندين في ذلك على كتابات حديثة أنصفت إلى حد ما الإرث الريفي البربري والذي يعتبر جد متواضع، والنموذج الذي سندرسه هو منطقة القبائل الكبرى لما تحتويه من فنون عمرانية مازالت شاهدة على شموخ الشعب البربري.

تستمد منطقة القبائل سحرها من الطبيعة الخلابة التي تتواجد في كنفها وديان وجبال وخضرة على دوام السنة، تحتوي هذه الطبيعة على العديد من القرى الآهلة بسكان ذوي ثقافة بربرية، عاكسين بذلك ثقافة متجذرة في ذاكرتهم الجماعية منذ ألاف السنين لكن وللأسف أدت انتشار العمارة الحديثة إلى زوال العمارة الراسخة منذ قرون فأصبح هذا النوع من الانتشار أو فن العمارة الحديث يمثل تهديدا كما كان عليه ولما اعتمدوا عليه الأجداد في بناء منازلهم، فأصبحوا يزحفون إلى أماكن حديثة ومتمدنة من أجل ضمان العيش في رفاهية.

فيجب على السلطات ضمان ولو القليل من هذا الإرث من القرى كي تكون قرى نموذجية لتكون شاهدة على طريقة العيش القديمة.

1- القرية البربرية:

القرى البربرية هب مجموعة من المنازل المشيدة من حجر وتربة وألواح[1] بصفة عامة تعتبر معظم القرى القبائلية ذات كثافة سكانية عالية وهي منتشرة على التلال وعلى المنحدرات الجبلية أو على الهضاب العليا، لذت نجد كلمات كثيرة تتردد على مسامعنا تعني كلها قرية.

- تادريرت ومعناها التل
- تاجمعت معناها الحلمة
- أغووني معناها الهضبة
- تيزي وتعني العنق

هذه الكلمات تعني مكان تواجد سكان هذه القرى والتي تشكلت مع مرور الزمن ببناء المنازل الواحد قرب الآخر والتي تشترك في فناء واحد[2].

1.1. أنواع القرى البربرية:

اكتشف "إميل ماسكراي" نوعين مختلفين من القرى لهما علاقة بتضاريس المنطقية، فالأولى مبنية على مسار مستقيم والثانية على شكل دائري أو حلزوني كليهما ينتهي بشكل مخروطي في القمة.

- النوع الأول: تتشكل القرية بطريقة خطية محاذية لقاعدة الجبل
- النوع الثاني: تتشكل القرية بطريقة مكثفة ومنتظمة لتصل إلى نهاية القمة.

[1] -Feraoun M, La terre et la sang, Ed. Points, Paris, 2010, p 7.

[2] -Bourdieu P, Sociologie de l'Algérie, Que sais-je ? Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p 9.

من الصعب إيجاد قرية نموذجية بسبب الانتشار الفوضوي للسكنات الحديثة وسط النسيج العمراني القديم[1].

2.1. الطرقات والأزقة:

تمثل الأزقة بأهالي الحي الفضاء الخارجي الوحيد لديهم، لها أشكال مختلفة، فنجدها تارة مستقيمة ومنحنية ومتعرجة تارة أخرى، ونجد في أحيان أخرى طرقات بلا مخرج يستعملها أفراد الأسرة الواحدة كمسلك شخصي، ويعود ذلك لصعقبة التقنية في بناء منازل القرية.

3.1. تاجمعت:

معروف عن القبائل ما يسمى "بتاجمعت" يحتوي على مقاعد متقابلة، ويعتبر مكان رجالي محض، فلكل عائلة ممثلها الشخصي "تامان"، وتعتبر "تاجمعت" مكانا لفكّ النزاعات الداخلية بين العائلات أو لمن يخل بأمن واستقرار القرية وبالتالي لها عمل تشريعي وتنفيذي في نفس الوقت[2].

وصفها محمد خليل في كتابه بأنها منظمة سياسية وإدارية اختفت في الفترة الاستعمارية لتظهر مباشرة بعد الاستقلال ووصفها بأنّها مثال للديمقراطية[3].

4.1. الحارة:

تعتبر الحارة الفضاء الخاص بأهالي القرية، ويتكون من عنصرين مهمين "أمزاق" أو" أمراح" و"أخام"، فمع ازدياد المنازل "أخام" تزداد "أمراح" أو الفناءات وهو يشكل الحارة والتي يختلف شكلها حسب عدد أفراد الأسرة الواحدة.

---

[1] -Masqueray E, Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algérie, Aix-en-Provence, Ed, Edisud, 1983, p 86.

[2] -Khelil, M, La Kabyle ou l'ancêtre sacrifié, Ed, Harmattan, Paris, 1985, p 160.

[3] -Khelil, M, La Kabyle ou l'ancêtre sacrifié, op. cit, p 161.

2- أخام (المنزل):

نجد في مدخل المنزل فضاء يدعى "أسقيف" والذي يشبه لحد كبير "تاجمعت" لكنه أصغر منه، وظيفته العبور من الفضاء الخاص (داخل المنزل) إلى الفضاء العام (خارج المنزل) يوجد به مقاعد متقابلة وضعت من أجل الزائر إلى حين يؤذن له بالدخول إلى المنزل، و"أخام" كلمة بربرية تعني المنزل، وتعني العائلة بصورة أوسع[1].

يتم بناء المنازل عن طريق الحجارة أو التربة المدكوكة، وتعتبر هذه المواد أحسن العوازل المناخية، فهي موجودة ومتوفرة في الطبيعة.

ينقسم المنزل إلى ثلاثة أقسام لكل قسم وظيفته الخاصة، القسم الأول يدعى "تاكعت" القسم الثاني "أداينين" والثالث يدعى تاعريشت"[2].

1.2. تاكعت:

هو مكان العيش في المنزل، شكله شبه مربع ولا توجد به نافذة تستعمله النساء للطهي والغزل وصناعة الفخار، يخرج الدخان المنبعث جرّء الطهي من فتحات بالسقف، لا يدخله الرّجال إلاّ للأكل أو النوم، أرضيته مغطاة بخليط من الطين والتبن وروث البقر[3].

2.2. أداينين:

[1] -Basagama R et Sayad A, Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie, Ed, SNED, Alger, 1974, p 57.

[2] -Paul-Levu. F et Segaud M, Anthropologie de l'espace, Edition du centre Pompidou, Paris, 1992, p 85.

[3] -Maunier R, La construction collective de la maison en Kabyle, Ed, Institut

يوجد على مستوى منخفض قليلا مقارنة ب"تاكعت" ويستعمل كإسطبل للحيوانات كالغنم والماعز، أرضيته مغطاة ببلاط كبير ومائل نوعا ما من جهة السور الخارجي لتسهيل عملية التنظيف عبر فتحة بأسفل حائط الإسطبل، كما يستعمل أيضا كمستودع لحطب التدفئة والطهي، ويعتبره البربر كمدفأة طبيعية تحميهم برد الشتاء بفعل الحرارة المنبعثة من الحيوانات[1].

3.2. تاعريشت:

هو مخصص للنوم ونجده فوق الإسطبل، يتم الصعود إليه عن طريق مدرج يستعمل لدوره لحفظ الأواني المنزلية ويحتوي على نافذة صغيرة تستعمل لحفظ الأشياء الثمينة كالصندوق "أسندوق"[2].

3- تقنية تزيين المنزل البربري:

1.3. التجصيص والتبييض:

يقوم البربر بعملية تجصيص المنزل بأكمله، فيستعملون خليط مكوّن من الطين وروث البقر والتبن المقطع لمنع التشققات، تكسى كل جدران المنزل بهذا الخليط باستعمال أغصان النباتات أو بالأيدي مباشرة، وتبدأ العملية من أعلى الجدار إلى المنطقة المراد تزيينها بالرموز البربرية، يترك الخليط يوما كاملا قبل الاستعمال حتى يمتص التبن كل الماء، وبعدها يتم طلاء الجدران بعدما تجف الطبقة الأولى يتم الطلاء بخليط آخر مكون من الطين البيضاء وروث البقر ومن أجل إعطاء بياض ناصع للجدران يتم ايستعمال خليط أخير مكوّن من الجبس والطين البيضاء والماء، ومن أجل الحصول على واجهة ملساء تحك كل المساحة المجصصة بحجر خشن ومن ثم بحجر أملس فتصبح كل المساحة ناعمة الملمس[3].

---

[1] -Basagana R et Sayad A, Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie, Ed, SNED, Alger, 1974, p 57.

[2] -Encyclopédie Berbère, volume VI, p 869.

[3] -Aliane O, Patrimoine Bâti et savoir-faire vernaculaire cas d'ait El Kaid (les ouadhias) Mémoire de Magistere encadré par Mr Sallai M B, Université Mouloud Maameri, Tizi ouzou, 2009, p 32.

في منطقة "المعاتقة" مثلا، يتم التجصيص باستعمال الأيدي مباشرة ليترك يجف يوما كاملا، يعدها يستعمل حجر أملس يدعى "أزمزي" لصقل الجدران يستعمل خليط من التربة الحمراء والزيت والماء لطلي الجدران مرة ثانية باستعمال قطعة قماش خاصّة تدعى "تافحنوكت" تصقل الجدران للمرة الأخيرة باستعمال حجر أملس[1].

يضاف التبن المقطع للحصول على كمية أوفر من الخليط لتغطية كل عيوب البناء وكذلك من أجل العزل الصوتي والحراري، وتفادي تشقق الجدران.

بعد الانتهاء من تجصيص الحائط تبدأ عملية التزيين الخاصة بالجهة السفلية للجدار، والتي يتراوح ارتفاعها بين 80سم و120سم، يتم وضع شرائط عمودية في الجهة السفلية من الحائط وتدهن بطبقة من الجير الأبيض وتصقل بحجر أملس، وقبل أن تجف تماما وبدون استعمال لا مسطرة لا خيط، تبدأ المرأة المزينة برسم الرموزالبربرية ذات الأشكال الهندسية باستعمال اللونين الأحمر والأسود وفرشاة مصنوعة أساسا من شعر الخيل أو الماعز المجموع في كرة من الطين.

الصبغة الحمراء "لمرّي" هي لون معدني بني محمر، ممزوج بالطين وأوكسيد الحديد، أمّا الصبغة السوداء فهي حجر أسود تجده على ضفاف الوادي، وتتكون من جزيئات رقيقة من الطين وكمية كبيرة من أوكسيد الحديد، عندما تنتهي المرأة المزينة من ملئ كل الشريط تنتقل إلى شريط آخر تحكي فيه أحداثا مختلفة عن الشريط الأول، وباستعمال نفس الرموز السحرية لكن بدلالات مختلفة[2].

إعادة التزيين كل سنة تشكل مشكلا عويصا في تحديد الإطار الزمني للتزيينات الداخلية للمنازل البربرية، وهي عادة قديمة توارثها البربر جيلا بعد جيل كمحاولة لمسح آثار السنة الماضية والتبرّك بسنة جديدة تحمل كل الخير والبلاء الحسن.

---

[1] -Ibid, p 33.

[2] -Devulder M, Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias, Ed, Maison-Carrée, Alger, 1958, p 10.

عملية التجصيص التبييض والصقل تقوم بها نساء المنزل ويمكن أن تساعدهن بعض الجارات تبعا لقانون التعاون المتبادل في المجتمع البربري، أمّا التزيين ورسم الرموز البربرية على الحائط فهو من اختصاص فئة معينة من النساء من فئة صانعات الفخار والنسيج، المتميزات بسرعة ودقة الأداء، فلكل تخصصها، فهناك بعض الاعتقادات الشائعة والتي ذكرها الأب "ديفيلدر" في كتابه[1]، والخاصة بزيادة المرونة والإتقان عند المرأة الرسامة، فتقوم المرأة المزينة بلحسن ظهر العظاية "السلمندر" من الرأس إلى الذيل وبلع اللعاب المر جراء الإفرازات فتصبح بذلك المرأة أكثر مرونة ومهارة في أداء رسوماتها[2].

2.3. طقوس التزيين:

تتخلل عملية التجصيص جملة من الطقوس من ترديد للكلمات ذات معاني سحرية وأفعال خيرية لتزيد من بركة المنزل المزيّن، فقبل بدء عمليّة التجصيص تقوم صاحبة البيت بصناعة الرغيف "لرفاف" لتوزيعه على كل أهل الحي، ومع أول اللمسات تبدأ النساء الحاضرات بترديد الكلمات الطقسية التالية:

"ستورزي للعْمر، أناس لور أسعدي! أديغ ربي مكول أسقواس أدّار يتصاف!".

"ليدوم طويلا هذا التزيين السعيد! ليعجب الله ولنلتقي مع كل عام جديد!"[3].

وقد ورد على لسان "ديفيلر" العديد من الطقوس الأخرى، ويجد بنا تسليط الضوء على شخصية الأب "ديفيلر" الذي استطاع بحنكته وعزيمته الولوج في أسرار المجتمع البربري، وامتدت هذه التجربة على أكثر من سنتين (1442 إلى 1944) أين استعان إحدى نساء قرية "الواضية" من أجل إمداده بالمعلومات الخاصة والجد سرية عن طقوس تزيين المنزل البربري.

[1] -Devulder M, Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias, Ed, op, cit, p 10.
[2] -Ibid, p 11.
[3] -Devulder M, Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias, Ed, op, cit, p 11.

يعتبر ما أمدّنا به الأب "ديفيلر" من أهم المعلومات حول التزيين إذ نقل إلينا سر كل رمز وكذا صور فوتوغرافية عن منازل مزينة وقام بتحليلها، من الطقوس التي ذكرها الأب "ديفيلر" هي أنّ المنزل لا يزين إلاّ مرة واحدة في السنة وهذا ما أكدته "ماكيلام" في كتابها عن الطقوس السحرية للنساء القبائليات إذ أن كل ما تفعله النساء يتوافق ويتماشى مع دورة الحياة ومع تعاقب الفصول فكل فصل وله خصائصه والأعمال الخاصة به[1].

4- الممارسات الفنية داخل المنزل البربري:

1.4. الإيكوفان: جمع "أكوفي":

هي عبارة عن جرات كبيرة من الطين لا يتم طهيها في الفرن، بل تبنى مباشرة في المكان المخصص لها بعد الانتهاء من بناء البيت، والنساء هن من يحملن على عاتقهن نحتها، تجبيسها وتزيينها، لها عدّة أشكال وتعتبر الإيكوفان مربعة الشكل الأكثر استعمالا، يتعدّى ارتفاعها المتزين في بعض الأحيان وهذا ما يجعل نحتها خارج المنزل مستحيلا لصعوبة تمريرها من الباب وهذا ما يفسر صناعتها في داخل البيت، التقنية هي نفسها المستعملة في صناعة الفخار[2].

الشكل الإنساني الذي يميز "**الإيكوفان**" والمميز لصناعة الفخار كذلك جعل منه مكون من أجزاء تشبه في تسميتها أعضاء الإنسان[3]، مثل العنق "**أمقرل**"، الفم "**إمّي**"، البطن "**أباد**" الظهر "**أعرور**" اليد (المقبض) "**أفوس**".

وتحتوي على فتحة أو فتحتين دائريتين مثل العين "**تابروكت**" قطرها حوالي 15 سم على الجهة المقابلة "**لتكاعت**" والتي تعتبر كمؤشر لكمية الحبوب المخزنة.

[1] -Ibid, p 12.
[2] -Laoust. E, Mots et choses Berbères, Ed Challamel, Paris, 1920, p 11.
[3] -Van Gennep A, Etudes d'Ethnographie Algérienne, Ed, Leroux, Paris, 1911, p p 37à 38.

هناك عدّة فرضيات حول أصل الكلمة، فهناك من يرجع أصلها إلى اللّغات السامية والحامية القديمة[1]، وهناك من يقول أنّ أصلها يوناني، وفرضية أخرى ترجع أصل الكلمة إلى أصل صناعة "إيكوفان" نفسه، ففي بداية الأمر صنع البربر "الإيكوفان" انطلاقا من سلة عالية مصنوعة من القصب ولا تحتوي على قاعدة ويتم وضع خليط من الطين وروث البقر والتبن المقطع عليها وهذا ما يسمى "أخوزام" جمع "أخوزم".

الصورة تمثل "أكوفي" بمنزل بقرية "آيت عيسى" حوالي سنة 1930[2].

الصورة تمثل "أكوفي" بمنزل بقرية "آيت عيسي" حوالي سنة 1930.

الصورة مأخوذة من الرابط التالي:

https://encyclopedieberbere.revues.org/docannexe/image/2405/img-1.png

2.4. السجاد البربري:

[1] -Camps- Faber H, Akufi(pl, iknfan), Encyclopédie berbère, 3/Ahaggar-Ali ben Ghaniya, Edisud, Aix-en-provence, 1986, pp 428à 431.

[2] -Camps- Faber H, Encyclopédie berbèreop.cit, p 431.

حاك الزمن القديم قصصا وحكايات وحبكها عن الشعب الأمازيغي وما أفرزه هذا الشعب من نتاج ومحصلات صنّفت في عداد الفنون البدائية والجميلة في آن معًا.

ولم تتوان أيديهم المبتكرة عن حياكة ونسج الخيوط المستحضرة من الصوف والوبر والشّعر في تضيف فنّي رائع ومستهجن، فكانت روائع السجاد والزرابي في رمزية تحكي قدرة هذا الشعب وباعه الطويل في تحضير هذا الإنتاج.

فنلاحظ تطابق الرسوم التشكيلية في كثير من الزرابي الجزائرية مع الفسيفساء الرومانية في مرحلة ما قبل التاريخ، فكل هذه الأشكال الهندسية نسبت إلى التطريز الأمازيغي، فنرى أنّ هذا التطابق بلغ قمته وبكل غرابة نجد هذه المواضيع التشكيلية في التقاليد الفسيفسائية الرومانية ممّا دعا الخبراء إلى التساؤل عمّن أخذ من الآخر؟![1]

وممّا يلفت الانتباه هو وجود زرابي في اليمن وسوريا والأردن وتركيا وأماكن أخرى تشبه إلى حد كبير التطريز الذي يتفق عليه أنّه أمازيغي.

إنّ التطريز الذي نجده في أمريكا اللاتينية وقرى الهنود الحمر تشبه شبها مذهلا التطريز على الزرابي الجزائرية الأصل وهذا ما يحملنا على القول بأنّ هناك تبادلا حضاريا رائعا، ويقودنا لتقدير هذه الحضارة الأمازيغية، وبالتالي القول بأنه كان هناك تطريز زرابي في ما قبل التاريخ.

عثر خبراء وعلماء على حفريات تعود إلى عصور ما قبل التاريخ، أنجزت في الجزائر، منها أدوات وقطع من المنازل تبرهن عن تطور تقنيات التطريز في المنطقة.

يوجد في متحف اللوفر في باريس قطعة معروضة الزربية "السوفاكس" المستلهمة من جلد الخروف، كما وجدت أيضا الزربية المسماة "الأميرة باكتريان"، التي يعود تاريخها إلى 3000 سنة ق.م

[1] – زنادي بشيخ سامية، في نسيج الزمن، ترجمة عبلة منوز، منشورات أبيك، الجزائر، 2007، ص 22.

ويتساءل الخبراء عن كيفية وجود هذه التقنية القديمة للتطريز في وادي الميزاب وتعتبر هذه التقنية من أهم مراحل تطور تاريخ التطريز والتعبير الجمالي[1].

إنّ المقاربة الأنثروبولوجية حول أصول بعض أنواع التصاميم نعتبرها أساسية، وخاصّة في الفن الأمازيغي، فيما يخص التأليف التشكيلي والتي نجدها في تقنية التطريز النسائي[2].

إنّ هذا الشعب الذي عاش في بيئة طبيعية، لم يستلهم منها أشياء ذات أهمية في هذه الطبيعة، فلا ورق ولا زهور، بل ركّز وبكل عقلانية على تعابيره الفنية في رسم الأشكال الهندسية التي يسترجعها من ذاكرته البعيدة، ولا يمكن أن يقول هذا مثلث أو مربع، بل يقول هذه عين، وتلك سلحفاة ... وفي غالب الأحيان تعود مواضيع التأليف التشكيلي إلى الحياة البرية والحيوانية ورموزها فنجد مثلا قافلة خيم في الصحراء، حيوانات البيئة، شراسة الضبع مقص مشط، أدوات عمل ...إلخ[3]

يقتصر فن الحياكة على عمل النساء، ومع الوقت لم يعد بعد هذا العمل كباقي الأعمال التقليدية الأخرى واستعاد مكانته وقيمته بحق.

إنّ الصوف هو نادر الشراء، فهو يموّن عن طريق جزّ الخراف من عائلة الثروة الحيوانية، نحضر لحائكة الصوف قبل الحياكة، تغسله بماء مغلي، تفرزه وتمشطه، أمّا الألوان والصبغات، فعندها مصادر متعددة نباتية من جذور القوافع حيث يخفف بالماء البارد للأبيض والنبات الصبغي للأحمر، وللون الأصفر الفاتح ...إلخ، بعد تجهيز الصوف تستعمل الحائكة مغزلا يضع من قضيب خشب خفيف أو من القصب.

[1] – زنادي الشيخ سامية، المرجع السابق، ص 44- 45.

[2] – المرجع نفسه، ص 21.

[3] – المرجع نفسه، ص 52.

تطبق مهنة الحياكة والنسيج على شكل عمودي، فتبعد عن الحائط بمسافة قصيرة، فتكون القوائم مثبتو بحبال مشدودة ومربوطة بواحدة من ركائز المنزل[1].

أكثر النسيج البربري انتشارا هو النسيج المحفوف آثاره بالمتحف الوطني للآثار بالجزائر العاصمة، فنجد منه "التاق" و"الدراقا" وغيرها من التسميات، فلكل منطقة نسيجها المحفوف الخاص بها، إذ تختلف ألوانه والأشكال المزينة له باختلاف المنطقة كما نسبتيه، ويعود انتشاره الواسع عند البربر إلى استعماله المتعدد، فهو يمثل سقف الخيمة، ويغطي أرضيتها ويشكل أثاثها.

"التاق" وهو نسيج محفوف يفصل بين فضاء النساء وفضاء الرجال داخل الخيمة وهو نوع خاص بمنطقة "جبل عمور" نادرا ما يفوق عرضه المترين بينما يتجاوز طوله الثمانية أمتار، أمّا "الدراقا" فهو نسيج محفوف خاص بمدينة تبسة، له نفس الجمالية الوظيفية، يكمن الفرق بين هذين النسيجين في مسرد الرموز البربرية المستعملة "فالدراقا" يعتبر أغنى من هذه الناحية وألوانه أزهى، لكن "التاق" يتفوق بدقته المتناهية وهذا ما أشار إليه جاباني عام 1929م في معرض تدوينه لزرابي جبل عمور[2].

"تاق" من جبال عمور

"دراقا" من منطقة تبسة

الصورتان مأخوذتان من كتاب "في نسيج الزمن" لسامية زنادي الشيخ ص31 و33

[1] -Hamouche noreddine et Hanchi Hanifa : parole de symboles Imprimerie des assurances, Avril 2007, ISBN, p 59.

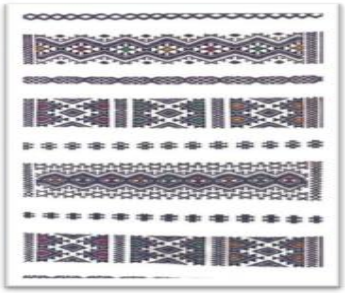
[2] – زنادي شيخ سامية، المرجع السابق، ص 30– 31.

هناك أنواع أخرى لسجاد مصنوع في منطقة واحدة وهي القبائل، لكن يختلف من قرية إلى أخرى، فلكلّ سجاد خاص بها، ويظهر هذا الاختلاف من خلال الصور والأسلوب والألوان وحتى الرموز البربرية، فنجد "سجاد آيت هشام" يتميّز بالخلفية البيضاء والشرائط المرصوصة بالرموز تستعمل فيها سبع صبغات، تحتفل هذه المنطقة بسجادها كل سنة في مهرجان وطني يأتيه فنانين وحرفيين من كل القطر الوطني، وقرّرت وزارة الثقافة مؤخرا إلحاق بين السجاد "آيت هشام" بالمتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية[1].

سجاد قرية آيت زيري

سجاد منطقة القبائل الكبرى

سجاد قرية آيت هشام



الصورتان الأوليتان مأخوذتان من كتاب "في نسيج الزمن" لسامية زنادي الشيخ ص 44 و 38

الصورة الأخيرة في أقصى اليسار مأخوذة من الرابط التالي:

http://www.liberte-algerie.com/radar/le-tapis-dait-hichem-au-musee-national-des-arts-et-traditions-populaires-222093

3.4. الصندوق الخشبي:

[1] – زنادي شيخ سامية، المرجع السابق، ص 44.

آخر الأثاث المنزلي المذكور في الكتابات هو "أسندوق" أو "أفنيق"، وما ذكر كان عن صناديق كبيرة وبالتالي لا يمكن أن تستعملها القبائل الرحل بل البربر المتمدّنين[1].

عرف استعمال الصندوق عند الشعوب البربرية إلى ما يزيد عن 2500 سنة[2]، ونلاحظ نوعان لهذا الصندوق البربري في فترات زمنية مختلفة، صندوق تعود أصوله إلى الفينيقيين وهو ذو تقاليد شرقية، وصندوق آخر ذو تقاليد غربية أصوله أندلسية.

يتكون الجوانب من خمس جوانب ثابتة والسادسة متحركة والمتمثلة في الغطاء، خمسة منها مزينة برموز بربرية منقوشة بآلات حادة، أمّا الجانب الخلفي فحافظ على عذرية سطحه، ويرجع ذلك إلى وقع الصندوق دوما مستندا إلى الحائط، ومحمول على أربعة أرجل سميكة متصلة فيما بينها بقطع خشبية تدعى "لجاف"[3].

وأمّا التزيينات فيوجد مسرد غني للرموز البربرية، لكن ينفرد الصندوق البربري برمز لا نجده على حامل آخر ألا وهو الصليب ذو الرؤوس المكورة سمي هذا الصليب بهذه التسمية نسبة إلى نهاية رؤوسه المكوّرة ويأخذ حيّزا مهمّا في الصندوق.

[1] -Jean Léon L'African, description de l'Afrique, 1956, T 1, p 210.
[2] -Camps G, Encyclopédie berbère, volume XIII, Edisud, Aix-en-provence, 1994, p 2035.
[3] -Ibid, p 2036.

ويظهر جليّا أكبر من كلّ الرموز المستعملة الأخرى، والأكيد أنّ هذا الرمز قد استعمل منذ ما يزيد عن الألفي سنة كرمز قوي لإبعاد الأرواح الشريرة وحماية المنزل البربري، واقترن استعمال هذا الرمز في الصندوق البربري القديم بالإفريز ذي الأزهار وهو شكل صعب الإنجاز وهذا ما يصب في فكرة أنّ الصندوق البربري الحامل للإفرز والصليب المصنوع بخشب جد مقاوم للعوامل المناخية موجه لأناس ميسوري الحال من الأغنياء[1].

الصور مأخوذة من كتاب:

Gast M et Assie Y., *Des coffre puniques aux coffres kabyles*, Ed. Bouchenne, Paris, 1993, p. 8

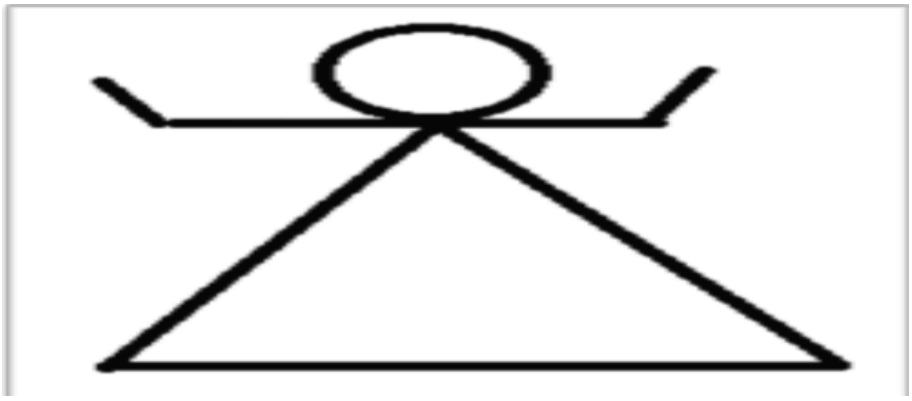
III. تحليل الرموز البربرية:

1. أصل المثلث في المسرد الرمزي البربري:

ما أثار انتباه الباحثين وحيرتهم هو الاستعمال الكثير لشكل المثلث والذي انبثق عنه أشكالا أخرى كالمعين والمربع والخطوط المتعرجة، وبعد البحث والتعمق اتضحت علاقة المثلث برمز الآلهة "تانيت" رمز الأمومة وحامية الخصوبة فمن هي تانيت؟

[1] -Gast Met Assie Y, des coffres puniques aux coffres Kabyles, Ed, Bouchenne, Paris, 1993, p 8.

هي آلهة بربرية عبدت من طرف القرطاجيين، وحسب الاعتقادات فهي من تحمي الخصوبة والنماء والازدهار فسميت في قرطاج بالأم.



تمثل "تانيت" للبربر ما تمثله "عشترون للفينيقيين" و"عشتار" للبابليين و"فينوس" للرومانيين...[1]

وجدت رموز كثيرة تشبه لحد كبير رمز "تانيت" والتي توحي كلّها برمزية الخصوبة فقرون الكبش إذا ما اتحدت مع القمر فإنّها ترمز إلى قوة التخصيب الذكرية[2]، ونجدها يوما تعلو المثلث الذي يمثل رمز الخصوبة الأنثوية واتحادهما في شكل واحد يجسد المعنى الشامل للخصوبة وبالتالي استمرارية الحياة وقدسيتها.

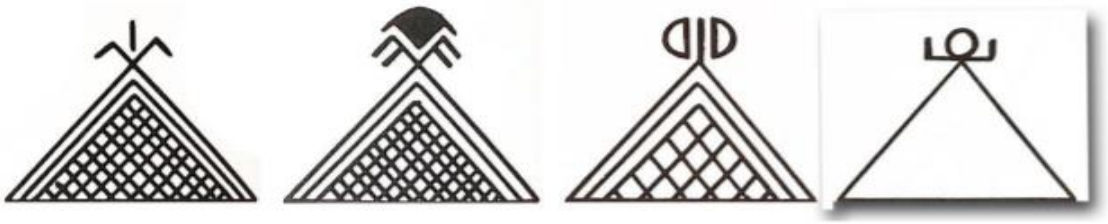
فيما يلي بعض الرموز التي استعملت في مناطق جد متباعدة في العالم، والتي بيّن التشابه الكبير بينها وبين رمز "تانيت"، في كل الرموز نجد أنّ المثلث يحمل رمزا يشبه لحدّ ما القرون[3].

[1] -Musée Lavigerie, cahier Byrsa, Ed, Imprimaire Nationale, Paris, 1958, p 53.

[2] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, Ed Robert Laffont, Paris, p 333.

[3] -Moreau J-B, les grands symboles méditerranées dans la poterie algérienne, Edition à livre ouvert, Alger, 2000, p 32.

فيما يلي الطلعات المختلفة لرمز "تانيت" من قرية "معاتقة" بمنطقة القبائل



الرسومات مأخوذة من كتاب:

Moreau J-B., *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*, Editions à livre ouvert, Alger, 2000, p. 32

المثلث الذي يمثل الأرض الخصبة يبدو في هذه الحالات شبيها بالأرض المحروثة والتي تنتظر استقبال البذور والتي ستأتي من فوق التركيبة الهرمية بسقوط عمودي بفعل الجاذبية الأرضية، لعلّ هذا الرمز يمثل العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى والتي تمثل أساسا استمرار السلالة البشرية.

التحليل السيميولوجي لهذا الرمز يقودنا إلى استعمال طريقة "رولان بارت"[1]، والاعتماد على النظرية "الجشطلية"[2]، والمعروفة أيضا بالنظرية الشكلية والذي يعني ببساطة أنّه من الضروري اعتبار الكل، لأنّ الكل له معنى مختلف عن الأجزاء المكونة له.

الصورة تدرك بطريقة إجمالية وأكثر تعقيدا من مجموع التشكيلات الجزئية، كل هذا يوصلنا إلى سرّ عمل المرأة البربرية وهي تزين منزلها، أو فخارها، والتي من خلاله تبرز مهارتها وذكائها من خلال اختيار رموز ذات دلالات مرتبطة باهتماماتها وأحاسيسها.

[1] -Barthes R, « Rhéthorique de l'image », in communication, 4, recherche sémiologique, Paris, 1964, p p 40 à 51.

[2] -answer.com.gestalt theory.

ونستعمل طريقة "رولان بارت" والتي ترتكز على ثلاثة مستويات للتحليل:

* الرسالة اللغوية
* الرسالة الرمزية الغير مشفرة (الرسالة الدلالية)
* الرسالة الرمزية المشفرة (الرسالة التلميحية)

الرسالة اللّغوية في هذا الرمز غائبة.

أ. الرسالة الدلالية (من الأعلى إلى الأسفل):

- دائرة
- خط مستقيم أفقي يلمس الدائرة وينتهي بخطين قصيرين ومائلين.
- مثلث متساوي الساقين، قمته تتلامس مع الدائرة والمستقيم

ب. الرسالة التلميحية:

الدائرة هي أصلا نقطة، وهي ترمز إلى التناسق وغياب التمييز أو التفرقة ومثال للحركة المستمرة بلا بداية ولا نهاية[1]، وهذا ما يؤهلها لترمز للوقت وترمز أيضا للسماء ذات الحركات الدائرية، والسماء بدورها ترمز إلى العالم الروحاني اللاّمرئي، في هذه الحالة المثلث يمثل تبسيط لصورة المرأة وهي ترتدي عباءة طويلة وتتأهب لوضع مولودها واقفة تساعد هذه الوضعية المرأة وهي تلد، فيخرج الجنين بفعل الجاذبية الأرضية فصله عن الأشكال الهندسية الأخرى[2]، فالمثلث المتساوي الأضلاع يرمز إلى الألوهية والتناسق والتناغم، فإن قسّم إلى جزئين فيرمز إلى الرجل وحسب رأي "أفلاطون"فهو يرمز إلى الأرض، وهذا التحول من مثلث متساوي الأضلاع إلى مثلثين قائمين يؤدي إلى فقدان توازنهما[3]. في كتابة المايا يرمز المثلث إلى أشعة الشمس، وهو تشبيه لرأس نبتة الذرة التي تخرج من الأرض أربعة أيام بعد زرعها

[1] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, op. cit, p 221.
[2] -Ibid, p 1117.
[3] -Ibid, p 1117.

وبارتباط الشمس بالذرة، يرمز المثلث إلى الخصوبة، إذا كان رأس المثلث موجه إلى الأعلى، فهذا يرمز إلى النار والأعضاء التناسلية الذكرية، أمّا إذا كان الرأس موجه إلى الأسفل فهو يرمز إلى الماء وإلى الأعضاء التناسلية الأنثوية[1].

هناك أربعة أنواع من المثلثات وكل نوع له رمزيته الخاصة[2]:

- المثلث متساوي الأضلاع يرمز إلى الأرض
- المثلث القائم يرمز إلى الماء
- المثلث متساوي الساقين يرمز إلى النار
- المثلث مختلف الأضلاع يرمز إلى الهواء.

علاقة المثلث بالرقم (3) لها عدّة دلالات[3]:

ثلاثية الأخلاق: "فكر جيّد وقول معروف وعمل صالح"، "حكمة وقوة وجمال"، أمّا بالنسبة للوقت والحياة فنجد هذه الثلاثية محققة في "الماضي" و"الحاضر والمستقبل"، وفي "الميلاد والنضج والموت"، ونجدها محققة أيضا في المبادئ القاعدية للكيمياء القديمة الخاصة بتحويل المعادن في صورة "الملح والكبريت والزئبق".

يمكن أن نلاحظ أنّ توجيه قمة المثلث إلى الأسفل يترجم المبدأ الأولى للحياة في دلتا الخصوبة في جسد المرأة حسب "ماكيلام"، أثار المثلث اهتمام بعض المختصين في الفن البربري "كغابريال كامبس" والذي يعتبره تخفيض تقني لتمثيل عالم الطبيعة[4] فهو بذلك لا يعترف بالقوة السحرية للمثلث

[1] -Ibid, p 1118.
[2] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, op. cit, p 1119.
[3] -Ibid, p 1119.
[4] -Camps. G, Aux origines de la berbérie, Monuments et rites funéraires protohistoriques, Ed Arts et métiers graphiques, Paris, 1961, p 377.

ولكن لا ينفي أنّ وجوده بالقرب من المعين أو الشكل (M) ليس وليد الصدفة. حسب "ماكيلام" في كتابها الرموز والطقوس السحرية للنساء القبائليات[1] فإنّ كل هذه الرموز توحي بعلاقتها الوثيقة المستمدة من جسد المرأة، فالمثلث رمز المرأة يمكن أن نربطه أيضا بالقمر لأنّ كل ما تقوم به المرأة البربرية من أعمال حرفية كالفخار أو النسيج له علاقة مباشرة مع مراحل تطور القمر والذي يهدف أساسا إلى الوفرة والخصوبة، فكل المراحل تتمشى مع الزمن الفلكي، والذي يعتبر قاعدة لكل المفاهيم الدورية، في كتابة أسطورة العودة الأبدية يظهر "م. إليا" ذلك في مراحل القمر من ظهور يتبعه نمو فاضمحلال فاختفاء وينبع دوما بظهور جديد بعد ثلاث ليال من الظلام[2]، لأنّه يعتبر الموت ظاهرة ضرورية من أجل التجديد، ويمكن اعتبار ذلك من الأسباب الرئيسية التي جعلت البربر لا يهتمون بالكتابة لأنّ الموت ما هي إلاّ بداية جديدة لحياة أخرى يتوارث فيها ما فعل الأجداد وكأنها حياة أزلية مستمرة عبر الأجيال فهم يعيدون نفس الحركات والطقوس الأولى من خلال قدسية الكلمة، فمختلف مراحل أي عمل حرفي كالخزف أو الحلي أو حتى تحضير الطعام تتوافق مع الثنائية موت/ حياة جديدة، وهذا ما يتوافق أيضا مع مراحل القمر، وهذا ما يجعلنا نجزم بأنّ كل الطقوس لها بعد سحري الآن كل حركة ما هي إلاّ إعادة لحركة سالفة عمرها يحسب بآلاف السنين، فظاهرة الموت هي مؤشر المرور من مرحلة إلى المرحلة التي تليها.

النار تنهي دورة الخزف وطهي الطعام، أمّا بالنسبة للحداد، فضاعة السكين تنهي دورة النسيج، ويستخدم ذات السكين في قطع الحبل السري[3]، حلي النساء البربريات هو ناتج القوة المقدسة للنار ويعتبر شعار الحماية والشفاء[4]، فبياض الفضة ولمعانها يذكرنا بضوء القمر وبريقه، فمن المثلث إلى المرأة إلى القمر إلى الرقم (7)، والذي يمثل عدد مظاهر القمر في اليوم الواحد، إذ يأخذ سبع طلعات مختلفة،

[1] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, Ed, Karthala, Paris, 2011, p 54.
[2] -Eliad, M, Le mythe de l'ternel retour, Ed, Follio essais, Paris, 2001, p 104.
[3] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 29.
[4] -Laoust- Chantréaux, La kabyle coté femme, La vie féminine à Ait Hicham (1937- 1939), Edisud, Paris, 1990, p 35.

وهذا ما يفسّر قيام الكامنة أو المعالجة بالعدّ من الواحد إلى سبعة فوق رأس المريض وبصوت مرتفع لكي يشفى من سقمه، ويعود ذلك إلى التذكير بقداسة القمر، من أجل تصحيح هذا الخلل (المرض) وإعادة توازن الشخص المريض مع الكون.

المرأة لا ترمز للقمر فقط إنّما تمثل القمر في طبيعتها الجسدية، فالكون كائن حي يتجدد على صورة القمر في قدسية المرأة –هناك فرضية أخرى، فمن اقتران المرأة بالقمر إلى اقترانها بالأرض وهذا بعد زواجها إذ يصبح جسدها كالأرض الخصبة في انتظار البذور من أجل إعطاء الحياة، فهي الأرض الأم للعرق البشري[1].

ترتكز الرموز البربرية بصفة عامة على جميع المتضادات كالأحمر والأسود، الثعبان القضيبي والمعين الفرجي في فكرة عامة للخصوبة والكمال. المرأة تمثل بالأرض الخصبة فهي من تحمي الحقل العائلي، فهي تنجب وتربي وتقوم بمختلف الوظائف داخل المنزل كتشكيل الطين وغزل النسيج ...إلخ فهل يجوز لنا وصفها بالجمل والشؤم؟ "ماكيلام" رفعت اللبس عن حقيقة هذه المقولة في كتابها "رموز وطقوس النساء القبائليات" لتضح حدا للحط من قيمة المرأة، فإذا كان النور صفة الرجل، لأمه من يزرع البذرة في رحم المرأة ليتكون الطفل في بطن مظلم بعيد عن الأنظار ليصبح طفلا يظهر للنور فيملأ الدنيا بهجة وسرورا، فالمرأة قبل ذلك هي من تضيء في ظلمة بطنها هذا المخلوق بحنانها ودفئها، ففي طقوس الزواج البربري تحمل العروس في يدها قناديلا مضيئة متبوعة بموكب الزفاف انطلاقا من منزل أهلها إلى غاية بيت الزوجية، فهي من توقد النار "الكانون" والذي يظل مشتعلا في البيت ليكون ذلك من أهم أولوياتها، هذا القنديل نجده مرسوما على الأواني الفخارية وعلى الجدران والذي يمثل إلى حد ما الأعضاء التناسلية الأنثوية وهي أيضا ممثلة بالجرة، والتي تستقبل النور في جسدها وتعرف كيف تحتوي ماء الحياة المسكون من طرف الرجل، ومن طقوس الزواج ما ارتبط بعملية حرث الأرض، فيربطون فكرة خصوبة المرأة بخصوبة الأرض[2]، ومن أجل تحقيق ذلك، تستحم العروس بالماء المجموع على سكة المحراث وهذا

[1] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 38.

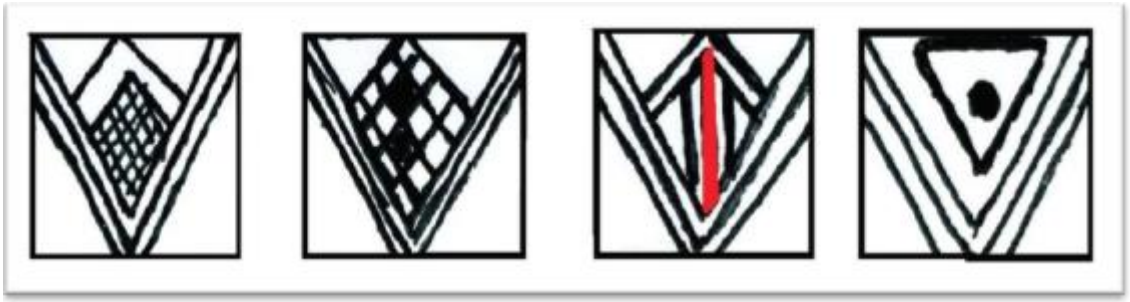
[2] -Servier J, Tradition et civilisation berbères, Editions du rocher, Monaco, 1985, p 223.

في الصباح الباكر لتنتقل خصوبة الأرض إلى جسد المرأة[1] ويجب أن تبقى هذه السكة الحديدية سبعة أيام داخل البيت الزوجية والرأس المدببة موجهة نحو نار الكانون وهذا من أجل اتحاد قوى الأرض والسماء.

كل الرموز البربرية لها علاقة مباشرة بالمثلث ليصبح هذا الأخير بمثابة الوحدة الأساسية لرسم كل الرموز البربرية الأخرى.

يعتبره الأفلاطونيون كأول مساحة في الوجود ويليها المربع والمكوّن من اتحاد مثلثين[2].

فيما يلي بعض مظاهر تجلي المثلث في الرموز البربرية، حسب "ماكيلام" فإنّ هذه الرموز توحي بأنّ الحياة تخرج من جسد المرأة.



الشكل 1 الشكل 2 الشكل 3 الشكل 4

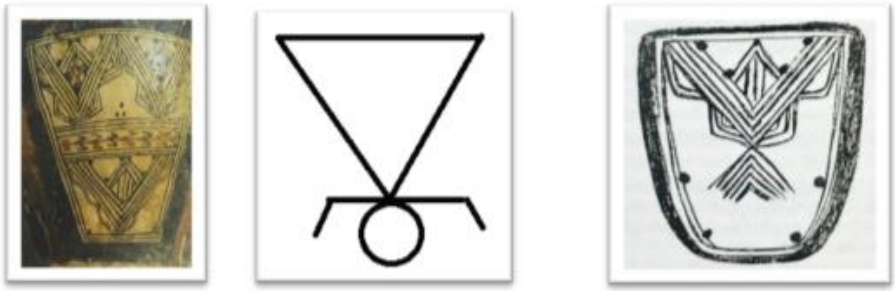
الأشكال مأخوذة من كتاب :

Makilam, *Signe et rituels magiques des femmes kabyles, op.cit.*, 2011, p.54

هذه الرموز تمثل كلها مثلثات رؤوسها موجهة إلى الأسفل وقاعدتها مفتوحة من الأعلى، مشكلة بثلاث خطوط متوازية أو أكثر، بداخلها نجد إمّا مثلث به نقطة سوداء ولعلّها تمثل بذرة التخصيب (الشكل 1) أو باب سحري على شكل معين (شكل 2) والدخول منه يكون بخط عمودي أحمر محاط بخطين أسودين على الجانب ولعله يمثل مسار دخول البذرة إلى ظلمة رحم المرأة، وأخيرا يتم الدخول إلى

[1] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 44.
[2] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, p 1117.

جسد المرأة عن طريق لوحة شطرنج بها مربعات الشكلين (3) و(4) والتي تسمى عند البربر خلية النحل التي يخرج منها العسل فللنحل القدرة الخارقة في تلقيح الأزهار وهذا هو معنى الرمز الخارجي لتخصيب الحيادة الداخلية للمرأة البربرية، وفي شكل آخر (الصورة 1 والصورة 3) نجد نفس المثلث ملامس لمثلث بالأسفل وهذا ما يدل على قدسية الحياة التي تخرج من رحم الأم التي تلد ويمكن أن نشبهه برمز الآلهة "تانيت" معكوسة (الصورة 2)، وكأنها الحياة التي تخرج من رحم المرأة ، فالمثلث يمثل الرحم، الدائرة تمثل رأس الجنين والخطان يمثلان الرجلين[1].



الصورة 1 الصورة 2 الصورة 3

في الصورة (1 و3) هناك مجموعة من المثلثات الجانبية والتي تمثل أيادي النساء اللائي تساعدن المرأة لوضع مولودها ويوجد هذا الرسم على فم إناء فخاري يستعمل في تحضير المرق المرافق للكسكسي والمأخوذ من قبيلة "مالحة".

المثلث ذو مبدأ أنثوي أو ذكري، وعند اتحاد المثلثين نحصل على معين (مثلث المرأة ومثلث الرجل) وهذا ما يؤكد كمال كل جنس في الجنس الآخر، وبهذا نصل إلى التمثيل الكلي للمنطقة السفلية

[1] - Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 54.

لجسم الإنسان بالشكل M، هذا الرمز يبدأ بمثلث ليكتمل على الجانبين مشكلا الساقين المطويتين، وإذا ما عكسنا هذا الشكل نحصل على الشكل W والذي يمثل الحياة الجنسية التي تربط الرجل بالمرأة وهذا ما ترسمه النساء عادة على الأعمال الفخارية وعلى الجدران لتذكر في كل مرة بالطبيعة المقدسة للمرأة وقدرتها على الخلق وهذا باتحادها مع الرجل، وعلى أحد الرموز المدروسة من طرف "ماكيلام"[1] يمكن أن تعترف على الرجل بفعل الخطوط العرضية الموجودة على ساقيه والتي تمثل الشعر كما هو مبين في الشكل التالي وهذا يدل على نوع من حرية التعبير ومن الذاتية عند الفنانة التي رسمت هذه الرموز[2].

3- تحليل بعض الرموز البربرية الأخرى:

1.2. المصباح:

يلعب المصباح دورا هاما في عادات وتقاليد البربر بهذه المنطقة، فهو يرمز للرجل[3]، والذي يقترن بالسعادة والهناء في المنزل، والسائد عند البربر أنّ المرأة التي لا يحيط بها رجل فهي امرأة تعيسة، ولا ينعكس ذلك على صورة الزوج فقط بل حتى الأب والأخ والابن هم أيضا سر سعادة المنزل ومازال هذا الاعتقاد سائد لحد اليوم وفي كل أنحاء الجزائر.

[1] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 58.

[2] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 58.

[3] -Devulder M, Peintures murales et pratiques dans tribu des Ouadhias, Ed, Maisson Carrée, Alger, 1958, p 10.

وهناك مثل شعبي بربري يقول: "اتفات أي أرقاز، آتلام، أتمتاتوت يعني الرجل هو الضوء، والمرأة هي الظلام "أينما يمر الرجل يترك النور والسعادة خلفه".

هذه الجمالية الرمزية المستمدة من المصباح تصبح وسيلة تواصل فيما بين مستعملي هذه القطعة الفخارية، والتي لها عدّة استعمالات طقسية ودينية وأخرى سحرية[1]، ويقال أنّ شعلة المصباح توقد مع كل ميلاد جديد وتوضع بالقرب من رأس المولود في لياليه الأولى وهي الشعل نفسها التي أوقدت بالقرب من العروس الجديدة طيلة ليلة زفافها متمنية حملا قريبا[2].

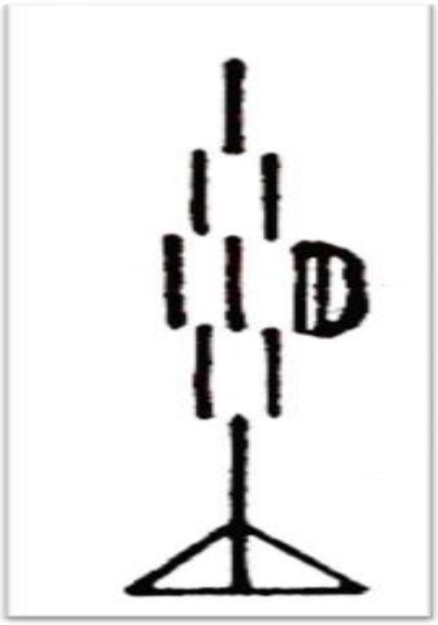
من العادات أيضا وضع المصباح المصنوع من الطين وبه شعلة على قبر الميت مصحوبا برغيف وماء، هذه العادات تشبه لحد كبير عادات ومراسيم الزواج وطقوس الميلاد.

إنّنا نخص بالذكر المصباح الذي يحمل شعلة متوهجة والتي تبقى مضيئة ليلا والتي تحل محل الرجل الغائب عن المنزل لدواعي عمله أو هجرة أو حرب[3].

المصباح الزيتي متعدد الرؤوس هو خاص بمراسيم الزواج وينحت أحيانا على هيئة امرأة مع إبراز البطن بشكل مستدير للتفاؤل بحمل قريب، يمكن لهذا المصباح ذو الشكل الأنثوي أن يحل محل الأم أو الأخت أو الصديقة فتحكي له المرأة أسرارها وما يخلج بخاطرها خاصة في الأيام الأولى لتواجدها في بيتها الجديد[4].

[1] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 55.
[2] -Servier J, Tradition et civilisation berbères, Editions du rocher, Monaco, 1985, p 47.
[3] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, p 645.
[4] -Ibid, p 645.

الشكل 1



الشكل 1 مكرّر

أ. الرسالة اللغوية:

تعتبر غائبة تماما عن الفن البربري نظرا للمستوى التعليمي للنساء المزينات والذي يعتبر منعدما.

وغياب الرسالة اللغوية يؤدي إلى قرارا متعددة ومختلفة.

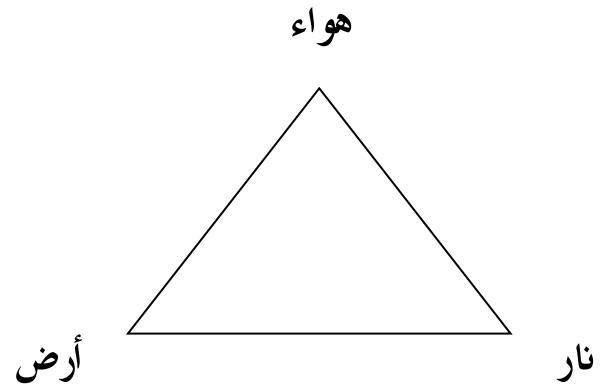
ب. الرسالة الرمزية الغير مشفرة (الدلالية):

نلاحظ من الأسفل إلى الأعلى:

- مثلث
- خط عمودي يمر بوسط المثلث
- مجموعة من الخطوط المتقطعة العمودية
- نصف دائرة محدودة بخطين عموديين متوازيين.

ج. الرسالة الرمزية المشفرة "التلميحية":

هي مجموع الدلالات الثانوية المستوحاة من قراءة الشكل وتعتبر كثيرة ومتشعبة، درجة التشابه بين هذا الرمز والصورة الحقيقية للمصباح الزيتي تعتبر جدّ بعيدة لكن موجودة، ويعود هذا للتبسيط المبالغ فيه لرسم شكل المصباح، ولهذا فإنّ شكل رمز المصباح يقرأ بالشكل الآتي:



1) المثلث:

يمثل قاعدة المصباح الزيتي، الشكل الثلاثي أرض (قرية) أو نار وهواء[1].

2) الخط العمودي:

يمر بوسط المثلث ليقسمه إلى قسمين متساويين ويواصل صعوده إلى الأعلى ويرمز إلى الفتيلة المستعملة في المصباح[2].

3) مجموعة الخطوط العمودية المتقطعة:

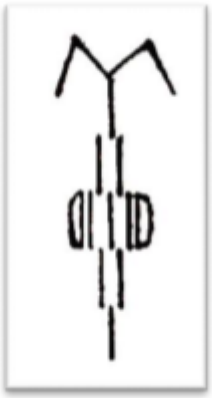
هذه المجموعة تمثل عنصرين، إمّا رسم تبسيطي لحماية الفتيلة المشتعلة أو تمثل الشعلة نفسها بعد احتراق الزيت[3].

4) ذراع أو ذراعان:

[1] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 121.
[2] -Ibid, op, cit, p 135.
[3] -Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, p 135.

الشكل النصف الدائري للذراع الموجه للخارج يعطي حركة ونسق لكل التشكيلة الخطية، ويمكن اعتباره أنه يرمز إلى القمر بمراحله المختلفة من ميلاد ونمو ونضج واضمحلال فميلاد جديد "الرجل نور والمرأة ظلام" جملة رأيناها عدّة مرات، النور يرمز للرجل وفي هذه الحالة القمر الذي يبعث بنوره الخافت فينير ظلمة الأرض، وتعتبر دورة القمر مرتبطة بدورة الزراعة وتعاقب الفصول.

توجد رموز أخرى للمصباح فهي متعددة تعدد الوظائف والطقوس[1].



الشكل أ

الشكل ب

الشكل أ: رمز المصباح يعلوه شكل M

الشكل ب: يمثل المصباح الخاص بالزواج

مثلت المرأة (رأس مثلث موجه نحو الأسفل يحتوي على خانتين سوداويين، أمّا مثلث الرجل رأس المثلث موجه نحو الأعلى فيحتوي على خانة سوداء واحدة وبالتالي الشكل يمثل العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة ليلة الزفاف المضاءة بنور المصباح.

2.2. عين الحجلة:

هذا الرمز يمثل الحجلة الكائن الرشيق والجميل "إذا أراد الرجل أن يغازل زوجته فيناديها بعين الحجلة فتسرع فرحة لتلبية ما يطلب" إذن فالحجلة ترمز إلى المرأة الجميلة.

[1] -Ibid, p 135.

- الرسالة اللغوية غائبة.

أ. الرسالة الرمزية الغير مشفرة الدلالية (من الأعلى إلى الأسفل):

- مثلثان مفرغان الواحد فوق الثاني
- شريط أسود عمودي أول
- مجموعتين من النقاط على مسار عمودي
- معينان الأول يحتوي الثاني المشكل من مجموعتين من المعينات (المجموعة الأولى) مكونة من معينات مملوءة أو سوداء والمجموعة الثانية مكونة من 4 معينات فارغة أو شفافة).
- شريط عمودي أسود ثاني
- معينان الأول يحتوي الثاني المشكل من الرمز الذي درسنا سابقا وهو المصباح[1].

ب. الرسالة الرمزية المشفرة التلميحية:

هذا الرمز مكون من معينين الأول يرمز إلى عين الحجلة والتي تدل على المرأة (الجمال الأنثوي)، والمعين الثاني يحوي بداخله المصباح والذي هو رمز الرجل كما رأيناه من قبل، وهذا ما يؤكد نظرية كمال الجنسين وتكاملهما في الحياة الزوجية[2].

الشكل الأول يمثل عين الحجلة "نيت نتسكورت" وهو مشكل من خمس معينات مملوءة وأربعة مفرغة على شكل طاولة شطرنج.

الرقم (5) خمسة له دلالات متعددة: فعند الهند مثلا يمثل اقتران الرقم (2) وهو رقم أنثوي والرقم (3) (رقم ذكري) وهو أساس الحياة[3].

[1] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, p 293.
[2] -Ibid, p 293.
[3] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, p 293.

الرقم (5) هو رمز الاتحاد والتناسق والتوازن، عند الفيثاغورثيين تزاوج المبدأ السماوي (3) والمبدأ الأرضي (2) وهو أيضا رمز للرجل وهو فارض ذراعيه ورجليه الرقم (5) يرمز للحواس الخمسة، وفي الإسلام له دلالات كبيرة فهو يمثل عدد أوقات الصلاة، عناصر الحج، عناصر الحج، علامات الوضوء، وتمثل أيضا خمس أصابع يد فاطمة للوقاية من الحسد[1]، وبدون أن ننسى النظرية الجينية للعناصر الحيوية الخمسة الماء والنار والحطب والمعادن والزجاج، والتي تعتبر قوى في حالة حركة دائمة[2].

الشكل (2)

3.2. شجرة المرّان:

- الرسالة اللغوية غائبة

[1] -Ibid, p 295.
[2] -Ibid, p 297.

أ. الرسالة الرمزية الغير مشفرة:

يتكون هذا الرمز من ثلاث مجموعات متشابهة (الشكل المقابل) مجموعة مكوّنة من تشكيلة خطية جد معقدة، فعلى الجانبين نجد سلسلة من ثلاث خطوط عمودية متوازية تنتهي بأنصاف دوائر عمودية، في الوسط نجد شكل معين والذي ينقسم إلى قسمين: القسم العلوي عبارة عن مثلث مفتوح من الأسفل ومكوّن من ثلاث خطو متوازية تحمل على الواجهة الخارجية أنصاف دوائر متتالية، أمّا القسم السفلي فعبارة عن مثلث مفتوح من الأعلى يلامس الخطوط العمودية الجانبية ورأسه المدببة متجهة نحو الأسفل لتدخل في مستطيل أسود محاط بمجموعة من النقاط المنتظمة على الجانبين[1].

ب. الرسالة الرمزية المشفرة:

إذا استعملنا النظرية الجشطلتية فالشكل الكلي هو عبارة عن سلسلة من الشكل M والشكل W الذين رأيناهما من قبل وهي العلاقة الحميمية التي تجمع الرجل والمرأة والممثلان في هذه السلسلة من المثلثات، فمثلث المرأة قمته موجهة إلى الأسفل، أمّا مثلث الرجل فقمته موجهة نحو الأعلى وسلسلة المثلثات الأنثوية والذكرية تتوالى في تناغم تام ، لكن ما هو سرّ شجرة المرّان عند البربر أو بالأحرى عند النساء البربريات اللائي تعكفن على رسمه؟[2]

[1] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, p 540.

[2] -Ibid, p 540.

الشكل (3)

شجرة المرّان جنس نباتي من الفصيلة الزيتونية ويسمى خطأ بالدردار اسمه العلمي "فركسينيس" يمثل رمز الخصوبة عند البربر، وهو شجرة المرأة بلا منازع، تسلقها المرأة لقطع الأوراق لتغذية الأبقار والمواشي وهذا لخضرة أوراقها الدائمة طول السنة، أنصاف الدوائر الموجودة على الجهات الخارجية لتشكيلية تمثل التميمات، إذ نجدها على الأغصان في صورة الخطوط العمودية وعلى التشكيلتين الذكرية والأنثوية، وهنا تكمن أهمية هذه الشجرة في الحياة الطقوسية والسحرية للنساء البربريات، إذ تعكفن على تعليق التميمات وخاصة منها التي تؤثّر على قلوب الرجال، فترسم النساء هذا الرمز داخل منازلهن من أجل الاستحواذ على قلب أزواجهن وحمايته من عذر وفتنة النساء الأخريات.

يحتل المرّان المرتبة الثانية من الناحية النفعية بعد الزيتون، ويعتبره البربر من النباتات الخطيرة لاتصالها الدائم بالتميمات السحرية، ومن الناحية الجمالية فهو من أجمل الرموز البربرية وأكثرها رونقا[1].

استعمل البربر القدامى رموز مختلفة كل واحد منها يعبر عن شجرة معينة، فالشجرة بصفة عامة ترمز إلى الحياة، وتعود هذه الرمزية العمودية للحياة للنمو المستمر والصعود العمودي نحو السماء، والشجرة تجمع كل عناصر الحياة من ماء ة=وهواء ونار، فالماء يسري في كامل جسدها فيمر من جذورها إلى جذعها والهواء يغذي أوراقها، وبعد موتها تصبح مادة لإيقاد النار مادامت عروقها في الأرض وأغصانها في السماء فالشجرة تعتبر رمز للعلاقة الموجودة بين الأرض والسماء[2].

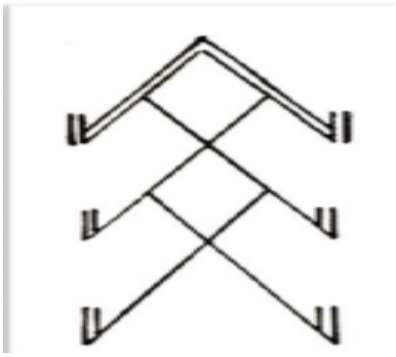
للشجرة دلالات جنسية أيضا، فالجذع الواقف فوق الأرض والشامخ في السماء –يمثل قوة الشمس ومن ثمة صورة الرجل، أمّا الجزء الثاني المكوّن من الأغصان والأشجار وأحيانا الثمار فله دلالة على صورة القمر والتي تمثل الأم الخصبة[3].

الرموز البربرية لبعض الأشجار:

- **شجرة "حور راجف":**

واسمها العلمي "بوبيلوس تريمولا" وهي من الفصيلة الصفصافية، أوراقها تتساقط في كل فصل خريف لتستبدل مع حلول فصل الربيع، ويعتبره البربر شجرة حساسة ترجف أوراقها باستمرار لهذا السبب ترسمها النساء كي يخفق قلب أزواجهن يُحبهن كلما حركت النسمات أوراق الأشجار[4].

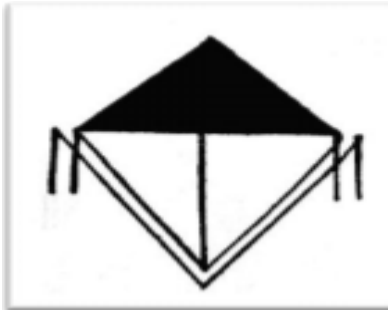
[1] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, p 540.
[2] -Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, p 71.
[3] -Ibid, p 76.
[4] -Devulder M, Peintures murales et pratiques dans tribu des Ouadhias, p 18.



الشكل (4)

- **"أبعوق" أو اللوف ويسمى أيضا "أذن الفيل":**

وهي من الجنس النباتي، تنتمي إلى الفصيلة القلقاسية، تستعمل أيضا في بعض الطقوس السحرية وأكلت هذه النبتة في فترات المجاعة[1].



الشكل (5)

- **النخلة:**

شجرة جد محبوبة ويعتقد البربر أنّ الملائكة تسكنها وتمرها رمز النعومة فترسمها البربريات في منازلهن كي تفيض أركانه بالسعادة والأحاسيس الناعمة وتحت رعاية الملائكة التي تمنع دخول الأرواح الشريرة المفسدة لاستقرار وسكينة المنزل[2].

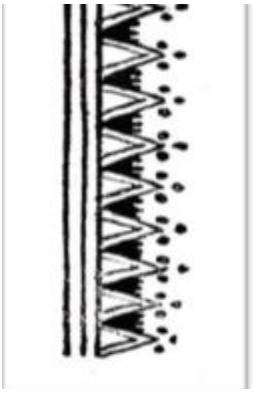
[1] -Ibid, p 18.

[2] -Devulder M,op. cit, p 19.

الشكل (6)

- **شجرة التين الشوكي:**

محبوبة بثمارها اللذيذة "الكرموس" رغم شةكها المؤذي، ترسمها النساء على جدران المنازل وفق القطع الفخارية كي تستمد منها الصبر على صعوبة المعيشة أو على المشاكل الزوجية، فبصبرها هذا تكون مثل التين الشوكي الذي يصر على قساوة الطبيعة ولا يطلب منا شيئا حتى الماء لا ينتظره منه، وفي عزّ الصيف الحار يمدّنا بأشهى الفواكه والمفيدة كثيرا ضدّ الضمأ[1].



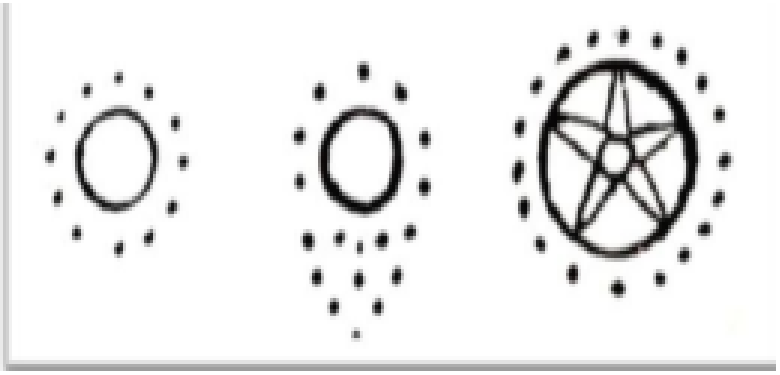
الشكل (7)

رموز بربرية أخرى ودلالاتها:

- **القمر والنجوم:**

الدائرة المحاطة بنقاط ترمز إلى القمر محاط بالنجوم وهي ترمز لمرأة جميلة محاطة بأبنائها وتستعمل عبارة "جميلة كالقمر" عادة لمدح المرأة.

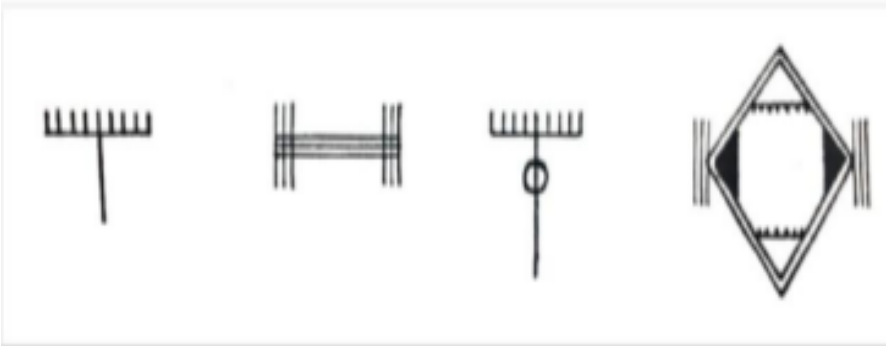
[1] -Ibid, p 19.



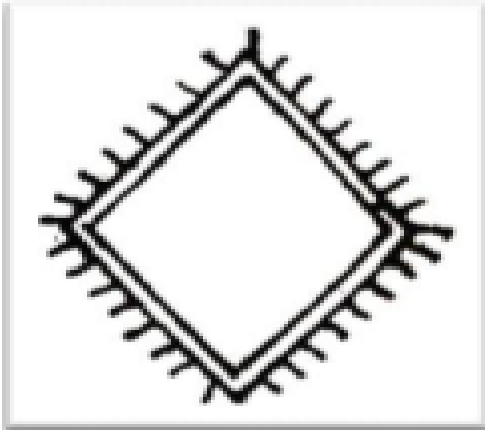
الشكل (8)

من اليسار إلى اليمين:

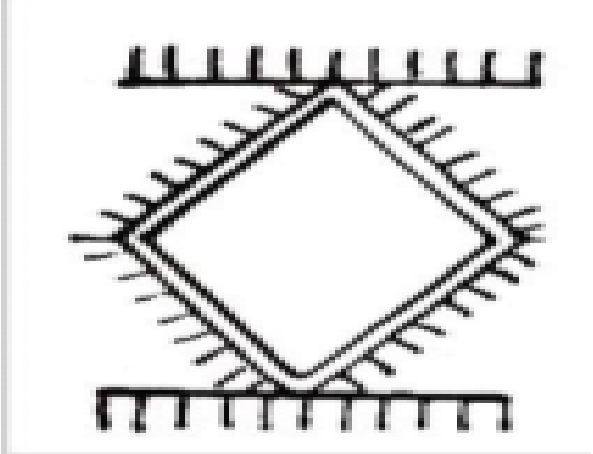
- المشط
- المغزل
- المنفشي أو المشط الخاص بالصوف
- ويعرف أيضا بالقرداش"
- المغزل ممسوك بأيدي النساء الجانبيين (الشكل 9)



- يمثل رأس الحمار والذي يستعمل كثيرا لإبعاد الأعمال السحرية الشريرة (الشكل 10)



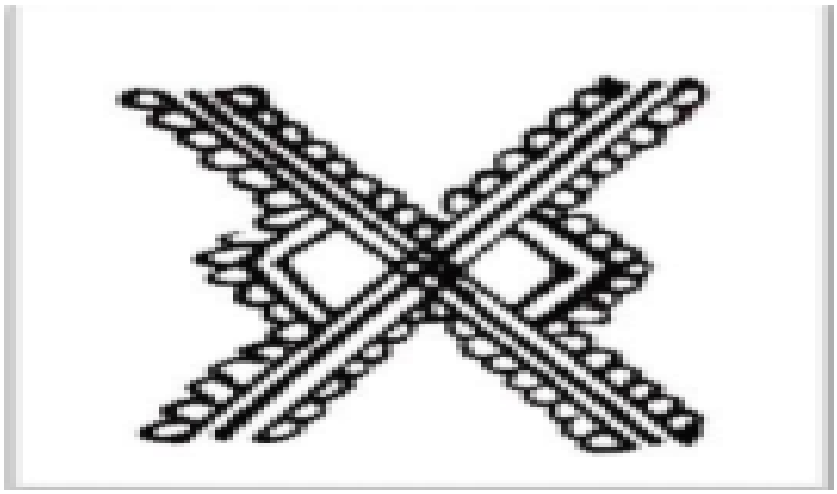
- أمّا إذا اقترن هذا الشكل برمز المشط من الأعلى ومن الأسفل كما هو موضح في الشكل 11، فهذا دليل على سوء معاملة الزوج لزوجته، تقوم المرأة برسم هذا الرمز الذي يشهد على معاناتها وسوء معاملة الزوج لها لتذكره طوال السنة[1]. (الشكل (11)



- **المقعد أو الكرسي:**

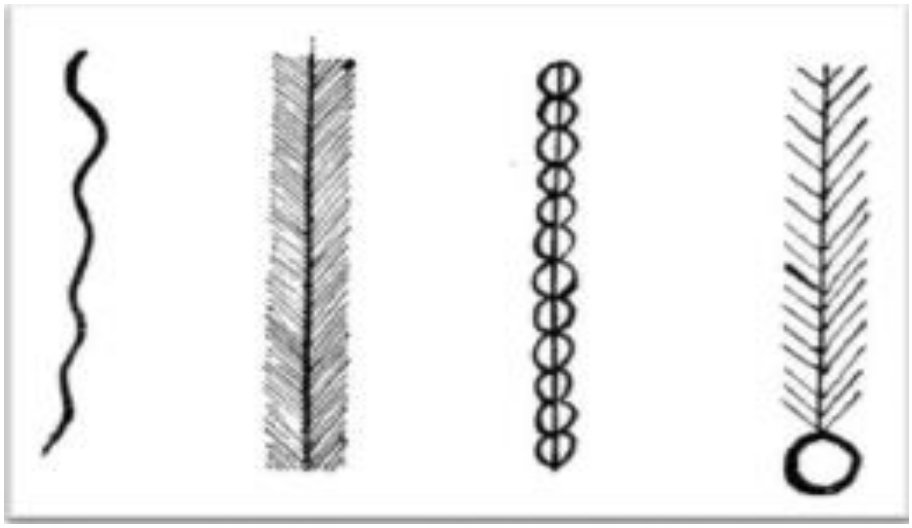
ترسمه المرأة التي تكن كل الحب والاحترام لزوجها بجانبين ممثلان في المثلثين الظاهرين على الجهة اليمنى واليسرى واللذان يمثلان –الرجل والمرأة– ويعود رسم هذا الرمز إلى العادة السائدة في البيت البربري، إذ تعكف المرأة على إعطاء المقعد لزوجها فور دخوله للمنزل كي لا يجلس على الأرض وتتسخ ملابسه احتراما له[2]. (الشكل 12)

[1] -Devulder M, op, cit, p 18.
[2] -Devulder M, op, cit, p 18.



- **التعبان:**

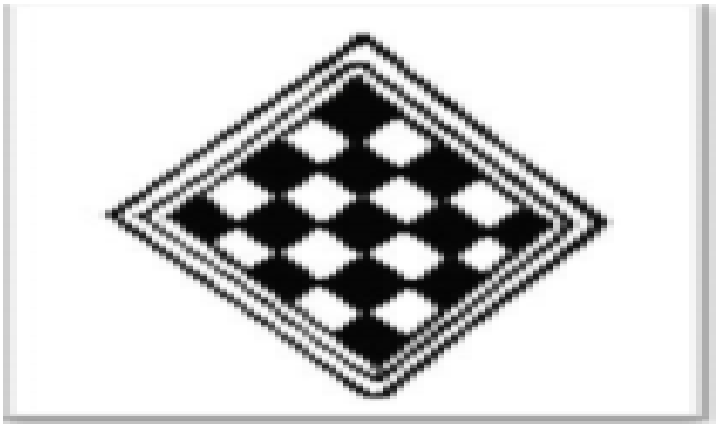
يرمز له عادة بخط بسيط ملتف لزيادة الرشاقة والمهارة عند المرأة ويستعمل في العديد من الطقوس السحرية، لا يقوم البربر بقتله أبدا اعتقادا منهم بأنه سبب كل الخصومات داخل المنزل لهذا يطلبون من الرياح أن ترفعه وتقذفه ليعم السلام والألفة في المنزل[1]. (الشكل 13)



- **حلوى العسل:**

العسل هو رمز النعومة وجد محبوب، ويرمز كذلك لخلية النحل.

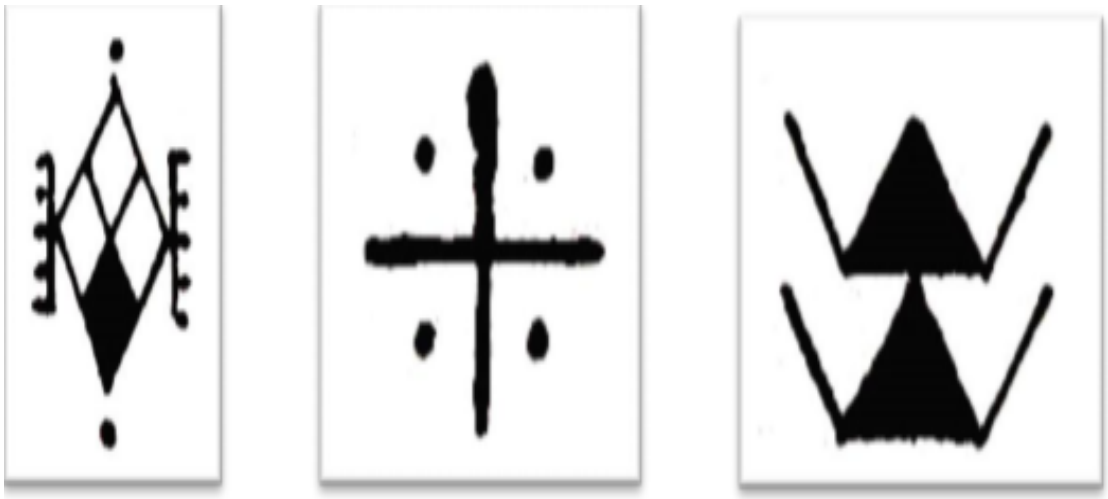
[1] -Ibid, p 18.



الشكل (14)

- **الحشرات:**

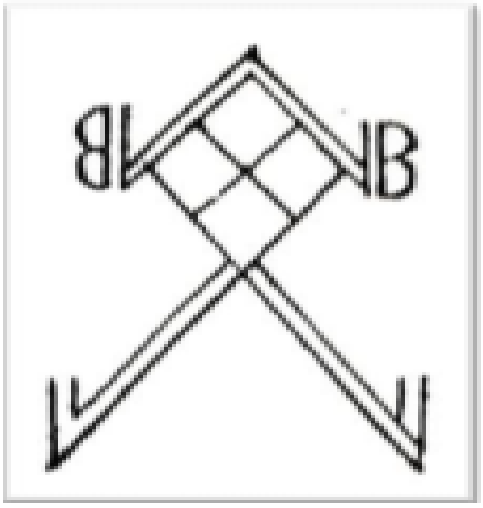
لرسم المرأة البربرية أنواع مختلفة من الحشرات كالفراشة (الشكل 1) والذبابة (الشكل 1) أو ذبابة الأبقار (الشكل 1) كي تبقي على زوجها يطير حولها بلا انقطاع[1].



الشكل (15)

- رمز الكلب[2]

[1] -Devulder M, op, cit, p 19.
[2] -Devulder M, op, cit, p 19.



الشكل (16)

الفصل الثاني:

الفن التشكيلي في الجزائر والهوية الأمازيغية

تمهيد:

يعتبر الفن الأمازيغي لؤلؤة مخبأة، وله أهمية كبيرة لدى الفنانين المبدعين، فيجب استثمار هذا النوع من الفن والتخطيط لانتشاله، فما يمكننا القول هو أنّ الفنانين الجزائريين أولى باحتضان هذا التراث وتبنيه، فهل من الممكن إهمال هذا الإرث الأصيل؟

في الواقع، إنّ ثقافة فنية بهذا الحجم دمغت الأعمال الفنية الجزائرية، وكيف لا تنطبع في ذاكرة كلّ فنان جزائري تعوّد أن يلاحظ ويراقب ليكتشف ويبدع! وكيف لا نؤثر في رهافة كل صاحب ذوق وحتى فني، وهي تحمل كلّ هذه المميزات التشكيلية والجمالية النادرة وتدفعه بالتالي ليُبدع فنًّا يُقلّد فيه تاريخا عمره آلاف السنين، وكلّما عمّق بحثه سوف يحظى بلآلئ نادرة واكتشافات جديدة تكفيه لسنين طويلة من الإلهام، فنكاد لا نجد أيّ عمل فنّي جزائري لا يخلو من حرف تيفيناغ، أو من زخرفة أمازيغية، أو من خطوط وألوان بدائية أو من رشم، أو رمز أمازيغي قديم ... وأنّ هذا الأمر لا ينفي وجود الفنانين الجزائريين الذين تأثروا وقلّدوا الغرب ومدارسه الفنية، والأمر المحتوم أنّ كلّ الفنانين الجزائريين قد تأثروا بفنهم الأصيل، سواءً كان هذا ناتجا عن إصرار وتمكن أم قد جاءت الأمور على غير قصد.

وفي هذا المبحث سنعرض عددا من الفنانين الجزائريين المعاصرين الذين بنوا أعمالهم الفنية كان الصخرية التي أسس لها الفنان الأمازيغي البدائي، وكانت هذه القاعدة مصدر إلهام ونقطة انطلاق شيّدوا فيها بناءهم الفني الذي استمر ثابتا على امتداد الزمن[1].

[1] – سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013، ص 96-98.

المبحث الأول: البعد الأمازيغي في رسومات الفنانين الجزائريين

قد أثرت طبيعة الأمازيغ وثقافتهم على الكثير من الفنانين والأدباء في جميع أنحاء العالم خاصة الفنان الجزائري، حيث يتناول هذا الأخير الزخارف والرموز الأمازيغية في أعماله الفنية، ونذكر على سبيل المثال الفنان محمد إسياخم، وسنقوم بإعطاء لمحة قصيرة عن هذا الفنان.

لمحة تاريخية عن الفنان محمد اسياخم:

ولد محمد إسياخم يوم 17 جوان 1928 بدوّار حداد قرب أزفون شرق العاصمة الجزائرية، درس في جمعية الفنون الجميلة بالجزائر، ثم في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة من 1947 إلى 1951، ثم درس في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس 1953- 1958، عمل رساما في جريدة الجزائر (الجزائر الجمهورية) وجريدة الجمهورية، توفي في 1985/12/01 بالجزائر العاصمة[1].

مشواره الفني:

بعد هذه اللمحة القصيرة عن الفنان سنتطرق عن مسيرته الفنية بمراحلها، وذلك إبراز وإظهار نقاط الالتقاء والتقارب بين إنتاجه الفني، وهو غزير جدا وتأثره الكبير بالفن الأمازيغي البدائي[2].

بدأ اسياخم برسم المرأة كفنان تعبيري، اعتباره من تلك اللّحظة، وكان هذا الموضوع الذي شغل المساحة الأكبر في إنتاجه الفني الذي يربطه بتاريخ بلاده، كل أولئك النساء كنّ يتأملن بنظرات حزينة دائما يتمثلن منتصبات فارضات حضورا صريحا وعنيدا في وجه الأبالسة[3].

[1] – إبراهيم مردوخ، سيرة الفن التشكيلي بالجزائر، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2003، ص 148.

[2] – إينال جعفر، العقون نذيرة، عكلوش، إسياخم الوجه المنسي للفنان، الأعمال التصويرية، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2007، ص 22.

[3] – المرجع نفسه، ص 22.

ورسم النساء بهذا الأسلوب، وبهذا الإيحاء القوي، يذكرنا برسومات الأمازيغ البدائية للنساء، حيث كان للمرأة حضور قوي شكلا ومضمونا وكأنّ نموذج المرأة لم يتغير من زمنهم إلى زمن اسياخم.

كما نلاحظ في رسم خاصة في الرسم الأمازيغي، حدّة الخط وصرامة الأسلوب، وحتى النقد اللاّذع والسخرية في التعابير التشكيلية التي تذكرنا بالفنان الأمازيغي البدائي، الذي امتاز بهذه الخصال ليس في رسمه ونقشه فقط بل أيضا في شخصيته[1].

وبخط اسياخم اللاّذع القاسي واللّين، كان يرسم بخفة شخصيات تهكمية "قال اسياخم: إنّني بقيت وفيا لشخصياتي، شخصياتي جزائرية، شخصياتي لم تهذ، فقد ماتت شخصياتي، عذبت شخصياتي، لم تكابد من الحرب فقط، بل من هذا التاريخ الغني، هذا التاريخ الألفي"[2].

لقد كانت الرموز الأمازيغية في أعمال الفنان اسياخم مرتبطة جوهريا بذلك التمثيل التراثي، ومن بين الأعمال التي اشتغل فيها الفنان محمد اسياخم نجد هذه اللوحة المبينة إن نرى أنّ الفنان محمد اسياخم أنّه استخدم الألوان الصاخبة والزخارف المختلفة والغزيرة، والخطوط الزخرفية والأشكال الهندسية على تعدد أنواعها والتي هي زخارف أمازيغية وأشكال هندسية كالمربعات والدوائر والمثلثات والتي كانت تزين بها الزرابي البربرية والحلي، هاته الرموز اعتمدها الأمازيغ منذ أقدم العصور[3].

[1] – إينال جعفر، العقون نذيرة، عكلوش، المرجع السابق، ص 22.

[2] – المرجع نفسه، ص 80.

[3] – سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، منشورات الإبريز، الجزائر، 2013، ص 141.

محمد خدّة:

من مواليد مستغانم، ولد في 14- 03- 1930 وتوفي في 04- 03- 1991 رسّام تجريدي تعلّم الرسم عن طريق المراسلة عام 1947، كما عمل بمرسم "غراند شوبير" في باريس عام 1352، وتقلّد عدّة مسؤوليات إدارية بميدان الثقافة.

عضو مؤسس للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية 1963، والأمين العام لهذا الاتحاد عام 1971-1973.[1]

إنّ من أهم الفنانين الجزائريين ذوي الصيت الذائع والإنتاج الضخم، محمد خدّة فنان تشكيلي جزائري تأثر متعمّدا بالفن الأصيل والتراث الفني الأمازيغي، فهو معجب كثيرا بالفن الأمازيغي البدائي، فقد اعتمد في موهبته الفنية على هذا الفن، وسار بخطوات واثقة على صراط هذا النهج.

اكتشف خدّة بعد رجوعه من المهجر، وبردّة فعل ضد النظرة الغربية الديوان الذي كان يبحث عنه فيقول: "في الغرب الذي لم نتقبل سوف نكتشف أصولنا"، كان الفن التشكيلي الجزائري في هذه

[1] - إبراهيم مردوخ، سيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ص 201.

المرحلة في مهده ... وإن عمل خدّة سوف يفتح أفقا في أعمق الأعراق والأصول باستعمال لغة الرسم الزيتي بأحاسيس أخرى، تاريخ آخر وثقافة أخرى، سيطور الفن التشكيلي بنظرة وتعبير جديدين[1].

يقول خدّة: "الفن الأمازيغي كان مدرجا في خانة الفولكلور، الغرض من ذلك هو جعل السكان الأصليين كقاصر والمستعمر وكيله الأبدي"، بعدها ظهر ثوران الجيل الجديد من التشكيليين حيث بدؤوا في عرض أعمالهم في اندلا ع ثورة التحرير 1954"[2].

ومن ثم ظهرت نخبة من الفنانين التشكيليين، الكتّاب والموسيقيين الذين قاوموا الاستعمار بصوت مرتفع، تزامن ذلك مع ظهور النقش الطاسيلي إلى الملأ، ونقوش جنوب وهران التي برزت شاهدة على وجود أبعد وأعرق الثقافات والتقاليد التشكيلية في الجزائر[3].

هذا الماضي البعيد الذي يسند إلى الفن الأمازيغي، بدأ مشواره من أوائل الحضارات المتوسطية ناقلا بسحر نجوم، تضاريس ومياه في هندسة وأشكال جميلة على وجه الفخار والطرز.

كما يصرّح خدّة عن إعجابه بالفن الأمازيغي وبتراثه العريق وطالب بالتجديد والانفتاح انطلاقا من الثقافة الأصلية وعدم تجاوزها والقفز عنها للوصول إلى الفن الحديث[4].

"يميل خدّة إلى تزويد الرمز بكل فرص الحياة، كما قال: "لم أستعمل أبدا الحرف للرمز"، و"وإذن الكنوز المكدّسة من الماضي قد تكون قابلة للتجديد والاستغلال"، ويضيف بشير حاج علي: "أنظر

[1] – سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، ص 112.

[2] – المرجع نفسه، ص 113.

[3] – المرجع نفسه، ص 113.

[4] – المرجع نفسه، ص 113.

مليًا إلى الفخار الأمازيغي كل الأشكال الرقيقة ترمي إلى الشجرة الحميمية المرأة الأمازيغية" هذه الرموز سوف تجعله يتلقى ويستوعب بصفة مختلفة أرقام الواقع"[1].

إنّ متعة السفر في تحف خدّة في بلاد الرمز بين المكان والزمان حيث تتأرجح يد الفنان بين الخط العربي، والحركات الأبدية للفن الأمازيغي في أشكالها ورموزها، الشمس، العقرب، القمر، الحشرات، المشط، والمصابيح ... ودلالة هذه الرموز كالتالي:

- الشمس: وهو دلالة على النور أو الضوء ويرمز به إلى الرجل، لأنه يمثل نور المنزل فكلما مرّ ترك نورا وسعادة خلفه.
- القمر: يرمز للمرأة الجميلة، ويستعمل عادة لمدح المرأة "جميلة كالقمر".
- الحشرات: تدل على بقاء الزوجة بالقرب من زوجها ويطير حولها بلا انقطاع.
- المشط: يرمز إلى معاناة المرأة وسوء معاملة زوجها فترسمه لتتذكره طوال السنة.
- المصباح: له عدة دلالات، فهو متعدد الوظائف والطقوس، فهو عادة يرمز به إلى مراسيم الزواج.

كل هذه الرموز نجدها فوق الزرابي، الحلي، الفخار، اللوحات التشكيلية للمرأة الأمازيغية، إنّه كما قال خدّة مرارا من "تدرمة" إلى الأوراس، من الجنوب الشرقي إلى بلاد القبائل مرورا ببلاد الميزاب نجد آثارا قديمة للرمز الأمازيغي، أين أخذ التيفيناغ قسطه الفني التشكيلي[2].

يقول خدّة خلال المهرجان الإفريقي سنة 1960، كنا نتحدث عن ثراء الثقافة الإفريقية المنفتحة على شمال إفريقيا في مكوناتها الثقافية الأمازيغية والعربية.

كما يقول، إنّ بلوغ العالمية مرهون بالإرث ومرتبط بالتراث والتاريخ المحلي ومن جهة أخرى تحدث عن عودته إلى الإرث الأمازيغي الذي نراه في كل مكان وقد أهمل كثيرا، وقال بأنّه منبهر به بأنّه يترعرع

[1] – سوسن مراد حمدان، المرجع السابق، ص 113.

[2] – المرجع نفسه، ص 113.

في الأغنية وفي الفنون بصفة عامة، فنحن بحاجة لهذا الواقع لتجسيد ثقافة حقيقية، يمكنها لإيجاد التجاوب في العالم[1].

ومن بين الأعمال التي أدخل فيها خدة الرمز الأمازيغي نجد لوحة عاري على آلة الهارب (رصاص محفور) سنة 1979، كذلك عمله الفني طيران على الصخرة بتقنية رصاص محفور سنة 1979، والملاحظ في هذين العملين هو استعماله الرسوم الكتابة الأمازيغية وهي حروف التيفيناغ[2].

لوحة طيران على الصخرة ENVOL SUR ROCHE / جوان 1979 نقش على الرصاص (المقياس: 50 ,11 × 11 cm)
المرجع : *Art contemporain d'Afrique et d'Océanie*, Paris, ADEIAO, 1995
عدة نسخ : إحداها بالمركز الثقافي بالجزائر العاصمة، وأخرى بفندق قراف Grave مونبولي بأريس Montpellier

عاري على آلة الهارب (التقنية رصاص محفور) 1979.

أما لوحة "اثين من العراة" فنلاحظ أنّ الفنان خدّة جسد الشخصيات باستعماله لرموز هندسية وأشكال دائرية ومربعة واستعماله لخطوط سوداء سميكة وهذه الرموز والأشكال الهندسية تميز بها السجاد البربري[3].

[1] – سوسن مراد حمدان، المرجع السابق، ص 114.

[2] – المرجع نفسه، ص 113.

[3] – المرجع نفسه، ص 114.

لوحة اثنتان من العاريات (Deux nus (II-1954 /ألوان مائية عام 1954 (48 × 62 cm)
محفوظة بمتحف الجزائر

كذلك من بين الفنانين الجزائريين الذين تأثروا بدرجة كبيرة بالفن الأمازيغي نجد الفنان نور الدين شقران المولود بمدينة الرباط عام 1942، ذو أصول قبائلية، إذ مسيرة نور الدين شقران الفنية جد متناغمة عبر هوايته الرسم والموسيقى، كان شقران يملك القدوة الفنية على تحريك العين بالحركة التصويرية (الرسم)، وتحريك الأذن بالحركة الصوتية (الموسيقى) في ازدواجية متميزة[1].

ما يميّز نور الدين شقران أنّه جدّ متأثر بالفن الأمازيغي، فقد ملئ الفنان لوحاته بالرموز والإشارات، وأحرف التيفيناغ الأمازيغية، التي باتت معروفة بحيث يقول شقران "إنني تآلفت وتعايشت مع الثقافة والعقلية الأمازيغية ورموزها، فهو بالدرجة الأولى ذو أصل أمازيغي، فيقول: "عند رؤيتي الطوارق حيث الثقافة البربرية ظاهرة وواضحة، كذلك في بلاد القبائل والأوراس والميزاب والغرب ... كل هذا ألهمني وأغناني وأعطاني دفعا للمتابعة في هذا المجال، كما يقول: "أني بدأت الرسم يافعا، ثم بعدها جاءت الطريقة والأسلوب في استعمال الرموز، عندما كان مدرسي قد أسّسوا جمعية "أوشام"

[1] – عكلوش رشيد، "ارتجاجات زرقاء، الفنان التشكيلي نور الدين شقران، وزارة الثقافة، الجزائر، مركز الفنون والثقافة بقصر رؤساء البحر، ص 20.

والتي سنتطرق إليها لاحقا، مؤسّسيها اشتغلوا على الرمزية، وعندها اكتشفت هذه الطريقة مدرسة الرموز والإشارات[1].

ثم يتابع السيد شقران حديثه متناولا حضور المرأة الدائم في أعماله حيث يشرح أسلوبه في تجريد المرأة، ومن ثم إعادة بنائها بالرموز والإشارات البربرية، وبهذه الطريقة يتاح له أن يُبدع عدة أشخاص، رجالا ونساء وأطفالا، وبهذا أيضا يكون قد تآلف مع ثقافته التي يستدعيها في كل حالة، في الوقت الذي كانت فيه هذه الثقافة ممنوعة وغير مرغوب فيها في الجزائر، بعكس المغرب حيث كانت لديهم حرية في التعبير، وقد استفادوا واستغلوا هذه الثقافة وهذا الفن.

ويقول من خلال رموز قديمة جدا يمكننا أن نكوّن تجريدية معاصرة، إذا استفدنا منها قد نصل إلى استنتاج جديد، ويصبح لدينا فنّا حديثا، كما رأينا في الخطوط فإنّ الخط البربري وكذلك فن الخط العربي والحروف العربية كلها أشكالا مستعملة في الفن التشكيلي المعاصر[2].

كما يؤكد الفنان أنّ الفن الأمازيغي غنيّ جدا، وهذا ما نلاحظه في بعض أعماله الفنية خاصة في لوحة "الرقص"، والتي تمثل عددا من الأشخاص التي تكونت بنيتهم من رموز وأحرف مستعارة من التيفيناغ، وقد رسموا بالخط الأسود، وقد توزعت هذه الشخصيات في اللوحة في كتلتين لتحبك تأليفا قويا معبرا عن حركة هائلة ترمي إلى إنجاز عملا ما في فضاء من الفرح والزهو[3].

[1] – مقابلة نور الدين شقران، 08- 04- 2014، عن سوسن مراد حمدان، ص 116.

[2] – مقابلة نور الدين شقران، عن سوسن مراد حمدان، ص 117.

[3] – سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، ص 161.

لوحة الرقص" للفنان نور الدين شقران

المقياس: 65× 50 سم

نوع الحامل: ورق

التقنية المستعملة: حبر

ونلاحظ كذلك في لوحته "الزربية" والتي رسمها بقناعة منه وتأكيد على أنّ الزربية عمل فني متكامل لا يقل شأنا عن غيره من الأعمال الفنية، وقد زينتها بأحرف التيفيناغ باللون الأسود والمحدد بالأبيض في الجزء الأسفل من اللوحة، دون أن ننسى الالتفات إلى شمسه التي تأبى إلاّ أن تشرق في كل لوحاته، والملاحظ في هاته اللوحة هو الاستلهام الواضح من الفن الأمازيغي، وبالتحديد من الزخارف والأشكال الهندسية التي اشتهرت بها الزرابي الأمازيغية[1].

[1] – سوسن مراد حمدان، المرجع السابق، ص 162.

نور الدين شقران: الزربية (Tapis)

المبحث الثاني: دراسة تحليلية لنماذج تشكيلية–شكري مصلي أنموذجا:

1. نبذة تاريخية عن الفنان "شكري مصلي":

مصلي شكري ولد عام 1931م في تلمسان من عائلة مثقفة وعشاق الموسيقى، هو من مؤسسي الفن الجزائري الحديث في 1947 أنتج أول جواش له ... وفي 1951- 1984 تلميذ محمد راسم في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، وفي 1950 شارك في إنشاء مجلة "Soleil" 1962 أستاذ في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، 1967 هو من بين مؤسسي مجموعة "Aouchem" فما هي هذه المجموعة؟ ومن أين أتت تسمية "أوشام"[1].

1.1. "أوشام" الثورة الفنية 1967– 1971:

هناك العديد من التسميات: "جماعة أوشام" أو "حركة أوشام" فهل "أوشام" مجموعة فنانين لهم الرؤى الجمالية نفسها أو هي حركة فنية جزائرية؟ ظهرت "أوشام" بعد الاستقلال الذي أعطى ديناميكية جيدة وكان في 17 مارس 1967 يوم عرض أعمال تسعة فنانين من بينهم "دينيس مارتينان" "دحماني"، "بني بغداد"، "مصلي" "مصطفى عدان" "عبدون حميد"، كانوا فنانين عصاميين وكان هدفهم الدخول إلى العالمية عن طريق الرموز التقليدية والعالمية، فلقد رجع معظم الفنانين العارضين في تاريخ الجزائر وبحثوا في أصول هذا الشعب وطرق عيشهم وفنونهم واستخلصوا إلى الرمز الذي جازت تسمية "أوشام" والذي يقصد به الوشم، الوشم بما يحمله من معاني فنية وتقليدية الذي جاء كرد فعل لبقايا الاستعمار والفن الاستشراقي الذي عم الساحة الفنية ولم يخل المكان لظهور تعبيرات وتطلعات فنية أخرى فجاءت مجموعة أوشام للرد على الموروث الاستعماري بالرفض والسخط منه.

[1] – عاشور شرفي، معلمة الجزائر، القاموس الموسوعي، تاريخ، ثقافة، أحداث، أعلام ومعالم، دار القصبة للنشر، 2009، ص 1321.

وفي الساحة الفنية من افتتاح المعرض، ولكن هذا الوضع لم يحط من عزيمة المجموعة وواصلت في إنتاج الأعمال في مناطق مختلفة من الوطن وكما قال شكري في مجلة "الفن الإفريقي" (نحن مجموعة أوشام أو شاميست هي إثبات للدولة الجزائرية، ونعرف ككل جزائري في محيطنا الخاص على الجزائر والمغرب العربي الاعتراف بالثقافة والماضي العريقين، ومن البديهي القول أنّ الجزائر هي أرض الفن والتاريخ).

وقامت مجموعة "الأوشام" برئاسة منشطها "دينيس مرتناز" بمقاطعة النماذج الكولونالية الاستعمارية مقاطعة عن وعي دون التباس.

1.2. بيان جماعة أوشام:

وُلدت "أوشام" منذ آلاف السنين، على جُدر مغارة الطاسيلي، وقد واصلت وجودها إلى غاية يومنا الحاضر تارة سرّا وتارة أخرى جهرًا، تبعا لتغيرات التاريخ، لقد دافعت عنا وبقيت كذلك على الرغم من الغزوات الوافدة منذ العهد الروماني، وتحت أشكال متعددة، أظهرت العلامة السحرية محافظتها للثقافة الشعبية، تجسد فيها أمل الأمة لدهر طويل، حتى وإن تعرضت هذه الأشكال إثر ذلك لبعض التدهور بفعل التأثيرات الأجنبية، وهكذا وعبر الحقب كلها، كانت هناك صرامة مثقفة من خلال أعمال الفنانين الحرفيين، ميزة حضارتنا من الشمال إلى الجنوب، قد صانت نفسها ووجدت لها تعبيرا في التكوينات الهندسية خصوصا[1].

إنّه هذا التراث العريق الذي تؤكد "أوشام" 1967 أنها وجدته، ليس فقط في بنى الأعمال وإنما في حيوية اللون أيضا، وبمنأى عن أبي مجانية تجاه التجريد الغريب المعاصر، الذي أغفل الدروس الشرقية والإفريقية التي أخذ بميسمها الفن الروماني، يتعلق الأمر بالنسبة إلينا بتحديد الأصول الحقيقية والنقوش الحقيقية القادرة على التعبير عن العالم الذي نعيشه، أي انطلاقا من التيمات الصريحة الكبرى للماضي

[1] – إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص 65- 104.

الجزائري، وكذا بتجميع العناصر التشكيلية كلها المبتكرة هنا أو هناك، وذلك من خلال حضارات العالم الثالث التي دُمرت بالأمس وبُعثت من جديد، يتعلق الأمر بإدراج الحقيقة الجزائرية الجديدة تحت التكوين ضمن الإنسانية الكونية من النصف الثاني من القرن العشرين.

لأجل ذلك تأخذ "جماعة أوشام" على عاتقها استعادة التيمات الأسطورية الكبرى التي ظلت حيّة بترميز الانفجار الوجداني الفردي الذي استولى عليها بعنف الاستفزازات جرّاء الفواجع الحالية لإفريقيا أو آسيا التي تُلقي بكاهلها على الفنان.

نقصد التوضيح أنّ العلامة أقوى من القنابل لكونها سحرية أبدا، ونحسب أننا بينا انشغالاتنا المتماثلة مع بعض شعرائنا الجزائريين.

رؤاة واقعيون يُعلن "الوشميون" فنانون وشعراء تسخر القوى المبدعة الفعالة ضد إذاب الرداءة الجمالية"[1].

1.3. الفلسفة الثقافية والأبعاد الجمالية ل"أوشام":

يوضّح نصّ البيان أنّ المرجعية الفنية التي تستند إليها جماعة أوشام عريقة من حيث وجودها التاريخي، عراقة الرموز المنقوشة في الطاسيلي، وهي بذلك امتداد لهذه الثقافة المحلية التي حافظت على الهوية الوطنية عبر آلاف السنين، ولأجل ذلك اهتمت "جماعة أوشام" باستثمار هذا الموروث البصري في الأعمال الفنية، لكونه كفيلا بتحصين الثقافة من غزو الآخر المهيمن، فالأخذ بهذه العلامات الجمالية وتجديد سياقاتها التشكيلية، يُترجم وعيا جماليا من قبل هذه الجماعة بالاختلاف الذي يضمن شرعية الحضور والتميّز الفردي.

وفي ضوء هذا التصوّر تؤرخ جماعة أوشام نفسها في سياق تاريخي متصل بالكينونة الحضارية التي حافظ عليها المعْلَمْ الجيولوجي الأثري طاسيلي عبر تعاقب الحضارات، ومنه تكون هذه الجغرافية

[1] – إبراهيم مردوخ، المرجع السابق، ص 104.

الصحراوية الحاضنة بأعرق ثقافة فنية (فن الحفر والرسم)، مصدرا معرفيا تتبناه "جماعة أوشام" تستمد منه الإطار المرجعي الفني خارج المركزية الأوروبية لتضيف الفنون (بالمعنى المعكوس الذي يُوثق التجريد الفني من حضارة الشرق)، وذلك على اعتبار الخصوصية الفنية التي يقوم عليها التكوين الهندسي للشكل، العلامة البصرية المنقوشة على الصخور)، وهو ما يشكل معينا خصبا للأفق التجريدي الذي انضوت تحته جماعة أوشام[1].

1.4. المعارض الثلاثة لحركة أوشام:

1- المعرض الأول:

أقيم أوّل معرض لحركة أوشام تحت عنوان (أوشام 1) برواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية في مارس 1967، الفرحة لم تتم! فقبيل الافتتاح الرسمي شهدت القاعة مناوشات وأحداث وصفت بالمعركة الثقافية[2].

2- المعرض الأول مكرر:

بعد العرض الأول الذي انتهى بغلق الرواق، تدخل "مصطفى تومي" المسؤول عن الثقافة في حزب جبهة التحرير الوطني من أجل إعادة فتح المعرض، وقبل ذلك قرّر كل من "مارتينان" و"مسيلي" وعدان" و"بن بغداد" تحرير بيان لرفع كل اللبس على ممارساتهم الفنية، جرى الافتتاح في أجواء عادية هذه المرة بسبب تدخل السلطات السياسية في شخص "مصطفى تومي" لكن بطريقة غير معتادة، فكل المشاركين حملوا قلادة صنعها "مارتيناز" بالجلد ووضع عليها رمز "أوشام" والذي هو عبارة عن علامتي الاستفهام والتعجب كما هو ظاهر أعلاه في ملصقة المعرض وعلى بطاقة الدعوة، أي أنّه يجب على الفنان أن يتساءل عما يفعل ولأي هدف وفي نفس الوقت يجب عليه أن يصرح ويؤكد على اعتقاداته

[1] – إدغار موران، ثقافة أوروبا وبربريتها، تر: محمد الهلالي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 1، 2007.

[2] -Saadi N, Denis Martinez, Peinture Algérien, Ed, Barzakh et le bec en l'air, Alger, 2003, p 50.

واهتماماته، هذه القلادة تحمل الكثير من الرمزية فهي متجذرة في الذاكرة الجماعية للجزائريين، فمن منا لم يحمل قلادة في صغره تحميه من عين الحسود ومن الأرواح الشريرة.

لقي هذا المعرض انتقادات لاذعة من طرف الصحفيين الجزائريين والذين اعتبروا هذا المعرض استفزازا وتقليلا من شأن الجزائري، لأنهم يرون أنّ الفن لا يوجد إلاّ في كنف الفن الكلاسيكي الأكاديمي، والجدير بالذكر أنّ الجزائر منذ الاستقلال إلى يومنا هذا لازالت لا تملك صحفيين يمكنهم امتهان مهنة النقد الفني، وما التقارير الصحفية الرديئة التي نقرأها كل يوم على صفحات الجرائد لدليل قاطع على ذلك[1].

3- المعرض الثاني:

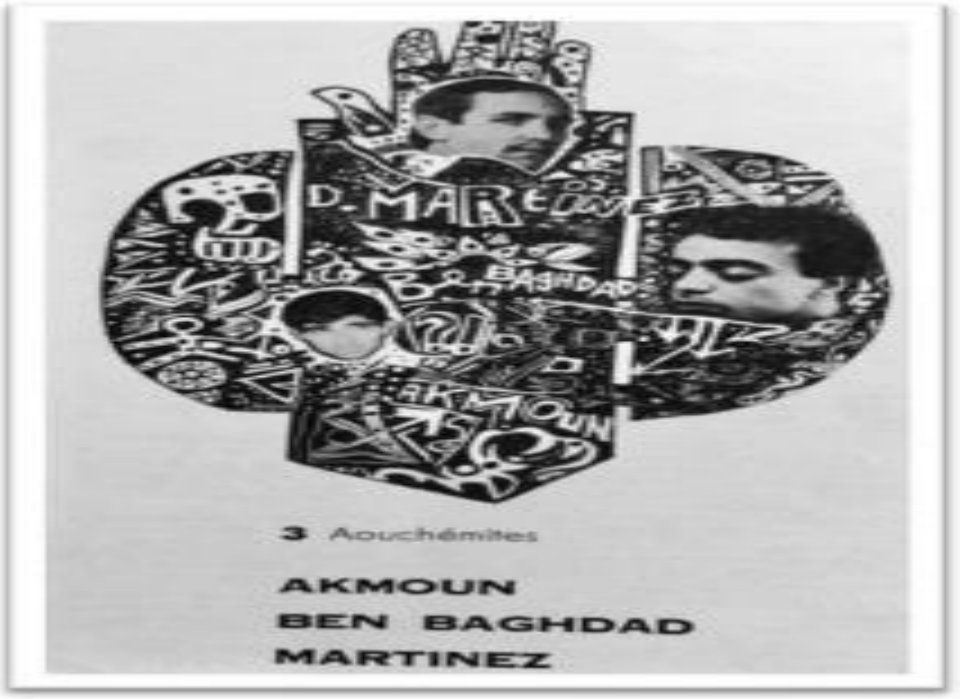
اجتمعت نفس المجموعة للقيام بمعرض (أوشام 2) في نفس رواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، ورغم أنّ العدد تزايد مع التحاق الفنان "شقران" إلاّ أنّ الضغوط التي عانى منها أعضاء المجموعة من ترهيب وعنف أدت إلى حتمية زوال هذه الفرقة[2].

4- المعرض الثالث:

مباشرة بعد معرض (أوشام 2) معظم الفنانين انسحبوا من المجموعة للأسباب التي ذكرناها، لينظم آخر معرض (أوشام 3) من التاسع والعشرين جانفي إلى العاشر من فيفري 1968 بالمركز الثقافي الفرنسي بالجزائر بعرض أعمال ثلاثة فنانين فقط وهم: أكموم (الوافد الجديد)، بن بغداد، ومارتيناز، في مطوية الدعوة الخاصة بالمعرض (الصورة المقابلة) نجد الصورة الفوتوغرافية للفنانين الثلاثة في تركيبة مليئة بالرموز والدلالات: "مارتيناز" محمي بيد فاطمة والتي نجد دلالتها ورمزيتها في الثقافة الشعبية الجزائرية وهو ينظر نظرة حادة، أمّا "بن بغداد" على يمين الصورة وعيناه الموجهتان نحو الأسفل توحي وكأنه سجين ينتظر الفرج، أمّا "أكموم" فينظر إلى الأعلى نظرة مليئة بالاستفسار والحيرة والتعجب في

[1] -Saadi N, op, cit, p 50.
[2] -Saadi N, op, cit, p 50.

آن واحد، دون أن ننسى وجود هذه الجمجمة على يسار التركيبة كدليل على الخطر المحدق بهم من كل جانب[1].



2. الرحيل إلى الجزائر العاصمة:

انتقلت عائلة شكري مسلي للاستقرار بالجزائر العاصمة في القصبة، وكان ذلك سنة 1947، وذلك بسبب الصعوبات المالية المرتبطة بالسياسة الاستعمارية تجاه رجال الأعمال الجزائريين، وكان حلم شكري مسلي أن يصبح طيارا ولكن المستعمر لا يسمح للعرب والسكان الأصليين بمتابعة ودراسة هذا التخصص، ثم أراد دراسة الميكانيك فرفضت أمّه ذلك، وبمساعدة المهندس المعماري صديق العائلة "بوشاما" تم تسجيله في مدرسة الفنون الجميلة في قسم الهندسة المعمارية، وبدون علم العائلة توجه لدراسة الرسم وكان أستاذه الفنان التشكيلي محمد راسم، وعائلته لم تعلم بتوجهه إلاّ بعد نهاية العام الدراسي للسنة الثانية، وكان شكري مسرورا ومقتنع بهذا التخصص[2].

[1] -Saadi N, op, cit, p 51.
[2] -Françoise Liassine, Chokri Mesli, Alger, Enag, Editions 2002, p 17-21.

وفي سنة 1950 شارك بلوحتين لمناظر طبيعية في صالون الفنانين الجزائريين والمستشرقين، وما بين سنة 1948 و1951 كان أول تكوين له على يد محمد راسم وكذلك تكوينه على يد مختلف الأساتذة بمدرسة الفنون الجميلة بمدينة الجزائر كما ساهم في تأسيس الفوج 51 مع مجموعة من الفنانين والشعراء مع كاتب ياسين ولوعيل وآخرون[1].

وما بين سنة 1954 و1962 سافر إلى باريس، ودخل المدرسة الوطنية للفنون الجميلة وكانت هذه المرحلة جد حساسة بحيث كانت فيها أحداث سياسية وتاريخية باندلاع ثورة أول نوفمبر المجيدة، شارك في أول معرض له في باريس ثم تفرغ للنضال في صفوف جبهة التحرير الوطني كانت مرحلة صعبة بالنسبة لمسلي فقد عانى الأمرين ما بين حبه للفن وبين واجبه نحو الوطن[2]، وشارك في إضراب الطلبة بناء على طلب جبهة التحرير الوطني، وبعدها قام بالدفاع عن أفراد عائلته الذين تم اعتقالهم، أخته فضيلة في سنة 1956، وأخوه أمين في سنة 1957، وفي نفس السنة 1957 تزوج من زميلته "قنار نيكول" في مدرسة الفنون الجميلة والطلاق منها سنة 1964.

استأنف دراسته في مدرسة الفنون الجميلة بباريس وتحصل على المرتبة الأولى في الفنون التشكيلية ، وما بين 1960 و1962 انتقل إلى المغرب وبالضبط الرباط أين اشتغل كأستاذ الرسم[3].

3. اكتساب لقب مصلي الإفريقي:

بما أنّ شكري مصلي درس في مدرسة الفنون الجميلة بباريس، وتذوق الفن العالمي بكل أشكاله، تأثر بالاتجاهات الفنية الحديثة التي سمعت إلى التجديد، فعندما عاد إلى الجزائر وهي مستقلة أراد أن يبحث عن أصول وجذور الفن الجزائري، فوجد هذا الفن الذي يبحث عليه مستمد من الموروث الثقافي من حيث الرموز التي تملأ جدران الطاسيلي، والمتواجدة في الجسد وفي الأواني الفخارية، في الملابس

[1] -Catalogue, Mesli l'Africain, op, cit, p 18.
[2] -Chokri Mesli, Peinture et passeur de reves, film documentaire, op, cit.
[3] -https://www.wikiwans.com/fr/chokri-Mesli, vu le : 07/06/ 2021à 19 :30.

والزرابي، فأحيا شكري هذه الرموز في لوحاته وقدم لها حداثة من خلال الفن التشكيلي المعاصر، وكذلك ما حفره لإيجاد هوية الفن الجزائري هو الوجود في الجزائر.

وكان الكفاح ضد الوجود الاستعماري هو ما سمح ببلوغ درجة الوعي بالذات وتحرير طاقة التعبير عن الإحساس[1].

فكانت القارة الإفريقية بالنسبة إلى مسلي قارة عانت ويلات الاستعمار وكانت تسعى للحرية، فالتاريخ والالتزام السياسي، هما من دواعي العمل الفني لمسلي ويظهر ذلك في لوحته "المسيح يستصرخ تحت قصف قنابلهم"، فكانت هذه اللوحة هذه اللوحة ردّا على أفعال فرنسا الشنيعة، حاول الاستعمار طمس الثقافة والفن الإفريقي بفرض أساليبه وسياسة الاستشراق، لكن مع الاستقلال عاد الفن الإفريقي إلى الوجود وكان بيان أوشام كدليل على الوحدة الإفريقية، بحيث سعى الفنانون المحررون لبيان أوشام البحث في عمق الثقافة الإفريقية التي تتضمن عدد لا يحصى من الأشكال الرمزية، وذلك الثراء الضارب بجذوره إلى القدم، وهذا ما حاول فنانو أوشام ربط الصلة به، أي الربط بين الشمال والجنوب وذلك عن طريق استعادة الماضي من خلال التراث العريق للنقوش والرموز المنقوشة في كهوف الطاسيلي، والتي حافظت على استمراريتها ورغم تعاقب الحضارات، ورغم الغزوات والتأثيرات الأجنبية، المتعددة إلى أنّ هذه العلامة السحرية حافظت على وجودها من خلال العناصر التشكيلية المختلفة التي زينت أعمال الحرفيين من رموز وأشكال هندسية وكتابة، واللون المستوحى من الطبيعة، فتعد الرابط الذي يربط القارة الإفريقية من الشمال إلى الجنوب، فكان الهدف من ذلك تحصين الموروث الثقافي من خلال الأعمال الفنية، والحفاظ عليه من هيمنة المستعمر[2].

[1] -Françoise Liassine, Chokri Mesli, p 47.
[2] -voir, Françoise Liassine, op, cit, p 47.

4. الهوية الإفريقية في أعمال شكري مسلي:

تلقى شكري تعليمه لفنون الرسم على يد محمد راسم الجزائري ومجموعة من الأساتذة الفرنسيين والذين كانوا يعلّمون الرّسم على الطريقة الإغريقية والرومانية، وذلك اعتمادا على القواعد الكلاسيكية في الرسم، كانت رسومات شكري الأولى تعبر عن جرائم الاستعمار وما يراه من تعذيب، وتأثر الفنان بالمذاهب الحديثة وكذلك بالعديد من الفنانين المجددين ومنهم الفنان التشكيلي الإسباني بابلو بيكاسو، فبعد ما تشبع شكري بهذه الثقافة الفنية، تولدت لديه الرغبة في البحث عن هوية الفن التشكيلي الجزائري والابتعاد عن الفن التشكيلي الذي خلّفه الاستعمار وخاصة بعد استقلال الجزائر وعودته إلى أرض الوطن.

فقد أدرك مسلي انتماؤه إلى القارة الإفريقية وما تحمله من موروث ثقافي عريق، فقام مع مجموعة من الفنانين الجزائريين بالبحث عن هوية هذا الفن في الرموز التي استعملها أسلافنا في مغارات الكهوف، والوشم على الأجساد، وصولا إلى الرموز والأشكال الهندسية التي استعملت في الأواني الفخارية والزرابي والتي ظهرت في أعمال الحرفيين، فنشأ عن هذا الوعي ما تطرقنا إليه سابقا حركة أوشام[1].

ولما نأتي إلى العناصر التشكيلية الإفريقية التي تحملها لوحات شكري مسلي نجد:

أ. رمز المرأة:

ظهرت المرأة العارية بشكل كبير في لوحات شكري مسلي، والتي حملت في عريها العديد من التأويلات، الخصوبة والحب والجنس والوطن والحياة والطبيعة والجمال، فعبر الفنان عن مكنوناته الفكرية والنفسية خاصة مع ظهور الحركات التحررية والمقاومة في الفن التشكيلي، اتجه الفنان للتعبير عن الهوية الوطنية والإفريقية واختصار نضال شعب بأكمله، من خلال تحميل المرأة مفردات الرموز الشعبية،

[1] -Chokri Mesli, Peinture et passeur de reves, film documentaire, op, cit.

وإحياء التراث وطقوس القوميات، فاتسعت دلالات المرأة عند الفنان فعبرت عن أسطورة الملكة "تين هينان*" التي حكمت شعوب الصحراء الطوارق والذين يعدون من الشعوب الإفريقية بكتابة التيفيناغ[1].

وكما عبرت المرأة عن بنية فكرية مرتكزة على طقوس ومعتقدات إفريقية، بحيث ظهرت في لوحات شكري مسلي في شكل الطوطم بأشكال وألوان هندسية مختلفة، فأخرج شكري مسلي رمزية المرأة إلى معاني متعددة تحكي تاريخ بلد وشعب.

ب.الرموز والأشكال الهندسية:

نجد شكري مسلي قد استخدم العديد من الرموز والأشكال الهندسية، سواء الرموز المستوحاة من كتابة التيفيناغ أو الحرف العربي أو الرموز المستخدمة في تزيين الجسد، وكما تتضمن لوحاته العديد من الأشكال الهندسية في مستطيلات، مثلثات ودوائر والتي نجدها خاصة في الصناعة التقليدية لشعوب البربر، وفي تزيين منازله، وهذه الأشكال والرموز موجودة عند العديد من الشعوب الإفريقية عامة كل حسب تقاليده ومعتقداته، فقد أدرك شكري مسلي من خلال استعماله لهذه الرموز مدى أهميتها وما لها من أبعاد تاريخية وأنثروبولوجية، فلسفية ودينية وروحية بحيث "يعبر الفن الإفريقي عن هوية جماعية أولا، ثم هوية شخصية فهو نتاج لفكر ومعتقدات المجتمع ككل والإشارات والرموز تحمل معاني خاصة لأعضاء مجتمعات محددة، تعبر عن طقوسهم وسحرهم وحياتهم اليومية وما يؤمنون به[2].

ت.**اللون في أعمال شكري مسلي:**

[1] – اكناتة ولد النقرة، الطوارق من الهوية إلى القضية، المركز الموريتاني للدراسات والبحوث الإستراتيجية، 2014، ص 51.

* تين هينان: مركب من جزئين (تين. هينان)، لفظ من لهجة التماماك القديمة تعني بالعربية "ناحية الخيام".

[2] – هالة صالح حامد، القيم الجمالية لرموز الفن الإفريقي وتوظيفها في التصميم الداخلي للمنشآت السياحية، مجلة العمارة الفنون، للدراسات والعلوم الإنسانية، المجلد 3، العدد 10، الجمعية العربية للحضارة والفنون، القاهرة، مصر، الربيع 2018، ص 648.

يلعب اللّون دورا هاما في أعمال شكري مسلي بحيث أنّ الألوان في لوحاته تعكس البيئة الإفريقية من صحراء تضاريس وجبال وسهول، فهي تعبر عن مجتمعه وانتماءه، فمن خلال الألوان في لوحاته لامسنا انتماءه الجزائري والإفريقي، فاستعماله للون الذهبي والبني يظهر تقديسه للرموز والأشكال الموجودة في كهوف الطاسيلي، واستعماله للألوان الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأزرق، والأخضر والأسود يعبر عن الألوان الزاهية التي تتميز بها الرموز والأشكال الهندسية الشعبية والإفريقية، كما أنّ هذه الألوان تعكس لنا حالته الانفعالية من كآبة وحزن وغضب وتفاعل[1].

قراءة تحليلية لأعمال الفنان شكري مسلي:

1.1. طريقة بانوفسكي Panofski في تحليل الأعمال الفنية:

لقد طوّر المؤرخ النمساوي Abywarburg (1866/ 1929م) مع طلبته نظرية دراسة الأيقونة الحديثة "L'iconographie" وإيروين بانوفسكي Irwin panofski كان من تلامذته النجباء وكان من رواد هذه النظرية، ولقد أثر بانوفسكي بهذه النظرية في تاريخ الفن خاصة في القرن العشرين[2]، وصرّح قائلا في العمل الفني لا يمكن فصل الشكل (Forme) عن المضمون (contenu) فتوزيع الألوان والخطوط والظل والنور، الأحجام والمساحات رغم أنها تظهر لنا عرضا بصريا رائعا إلاّ أنّه يجب أن نفهم لها معنى أكثر من بصري[3].

وقد عرض بانوفسكي في كتابه " L'œuvre d'art et ses signification essais sur les arts visuels" 1955، ثلاث مستويات للتحليل الأيقوني وذات أهمية أساسية للعمل الفني:

[1] – هالة صالح حامد، المرجع السابق، ص 648.

[2] – سليمة بن مخلوف، القيم الجمالية في أعمال الفنان "محمد خدة"، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، تلمسان، 2018/2017، ص ص 46- 47.

[3] – المرجع نفسه، ص 46.

أ. **المستوى الأول** Pré iconographique :

في هذا المستوى يتم تحديد الموضوع الأساسي للوحة وطبيعتها.

تقديم اللوحة بداية: العنوان، الفنان، تاريخ الإنجاز، نوعية اللوحة (رسم، لوحة زيتية، زخرفة، إلخ)، ثم تحديد الوسائط المستعملة les supports (قماش، خشب، ورق، جدارية إلخ)، لنتطرق بعدها إلى المقاسات، مكان الحفظ، نوع العمل الفني (رسم تشخيصي، منظر طبيعي، ملحمة تاريخية، موضوع أسطوري أو ديني، الحياة اليومية ... إلخ) وبعدها يبدأ المسح البصري ويكون فيه الوصف لما تراه العيس من أشكال طبيعية مثل أشكال بشرية، حيوانات، نباتات، منازل، أشياء ... وهذه الأشكال تحمل وتتمتع بصفات معبرة مثل موضوع الوصف وتكون هذه المرحلة قبل التطرق للرموز ولا يوجد مشكلة في طريقة عرضها، فتعتمد على المعارف القبلية.

ب.المستوى الثاني L'iconographie:

في هذا المستوى يكون الاعتماد على مصادر ثقافية وأدبية لتكوين فكرة حول الموضوع على سبيل المثال في لوحة العشاء الأخير لليوناردو دافيتشي الأشخاص والجماعة، الجالسة يمثلون الرموز في اللوحة الفنية، والعشاء الأخير هو موضوع هذه الرموز فهنا يجب العودة إلى المناسبة والأحداث التي رسمت فيها هذه اللوحة لإدراك موضوع العمل الفني، أي أنّه في هذه المرحلة يتم ربط الأشكال المرئية في اللوحة بقصة أو أحداث معينة وذلك لا يكون إلا عن طريق الاعتماد على معلومات ثقافية وتاريخية وأدبية.

ت.المستوى الثالث: L' iconologique

وفي هذه المرحلة يرى بانوفسكي بأنها مرحلة الغوص في المعاني الجوهرية للعمل الفني، وذلك عن طريق تحليل الرموز والأشكال الموجودة في اللوحة، ويستعين فيها المؤرخ الفني بالأعمال الثقافية مثلا:

وثائق سياسية، دينية، أراء فلسفية، والتطرق للحياة الاجتماعية للفنان واستخدامها لتحليل الأعمال الفنية[1].

2.1. المراحل المتبعة لتحليل عمل فني:

أ. المستوى الأول:Pré iconographique

– تقديم العمل الفني:

- عنوان العمل الفني
- الفنان (صاحب العمل)
- تاريخ الإنجاز
- نوع العمل: لوحة، رسم، نحت، فسيفساء ... إلخ
- الخامات والأدوات المستعملة: قماشة رسم، خشب، ورق، ألوان مائية، زيتية، أكريليك، باستيل، قلم الرصاص، أقلام ملونة ...
- الأبعاد، الطول، العرض، المساحة
- مكان حفظ العمل الفني
- الشكل الخارجي (مستطيل كشكل المنظر الطبيعي أو صورة شخصية، دائري بيضوي ...) والحديث عن التوقيع في العمل الفني.
- هل العمل تشخيص؟ (تتعرف بسهولة عن ما هو ظاهر عليها) أو مجردة (مجموعة من الألوان، خطوط، أشكال، مواد مختلفة) بدون تمثيل أشياء معروفة، يوجد نوعان من التجريد: تجريد هندسي وتجريد غنائي تعبيري (إمّا خطوط وأشكال هندسية أو مساحات لونية أو بقع).

[1] -Edouard Barnoin, A propos de panofsky : iconographie, sociologie, théorie de l'art, revue raison présente, n°6, Avril- Mai- juin, 1968, p 84.

- إذا كانت تشخيصية يجب تحديد نوعها: طبيعية صامتة، لوحة شخصية، منظر طبيعي، لوحة تاريخية، دينية، أسورية، مشهد يومي ...
- وصف العمل الفني وما تراه العين من شخصيات ورموز وأشكال[1].

ب. المستوى الثاني L'iconographie:

- **الموضوع:** ما هي العناصر الأساسية للموضوع؟ (من، ماذا، أين، متى، كيف)، وصف الشخصيات والبحث عن الأيقونات ومدى تشابهها مع الواقع والحديث عن الرموز والأشكال المعتمدة في اللوحة وتحديد العناصر التي تشير إليها.
- نوع الخطوط: عريضة، مركبة، بسيطة، قوية، صلبة، لينة، ومعناها السيكولوجي والحديث عن الأشكال الهندسية الموجودة من مستطيلات، مربعات، دوائر ...إلخ
- التطرق إلى التوازن، التناظر، التكرار، الوحدة، التنوع، الحركة، السكون، الإيقاع، التقسيم الذهبي.
- هل يوجد عناصر خارج الإطار؟ (مقسومة بالإطار)، هل هي من اختيار الفنان. هل اللوحة في حالة جيدة أو يوجد عليها تلف؟
- التطرق إلى ترتيب المستويات الموجودة في اللوحة من المستوى الأول حتى المستوى الخلفي.
- المنظور: خطي، هوائي، تحديد نقاط التلاشي، خط الأفق، وخط الأرض.
- التطرق إلى زوايا الرؤية بالنسبة للعناصر التشكيلية: رؤية أمامية، خلفية، جانبية...
- الشخصيات أو العناصر المرسومة: الحديث عن الرموز والأشكال الموجودة في اللوحة ومعانيها، إبراز العناصر المهمة في العمل الفني والأكثر أهمية، وضعية الشخصيات بالنسبة لتركيب اللوحة، الملابس من حيث النوع، الشكل واللون، هدف الفنان من اختيارها، وضعية

[1] -https://mawdoo3.com, vu le 08/06/2021à 18 :43.

الشخصيات واقفة، جالسة، مستلقية ودورها في اللوحة، ذكر التفاصيل المتعلقة بالشخصيات أو العناصر الممثلة، المكان، ومعنى كل واحد منها.

- العناصر التشكيلية: وصف الأشكال (ضخم، ثقيلة، مرنة، نحيلة، أنيقة، هزيلة، ملائكية، جامدة، هندسية ...) التطرق إلى التصميم (أهمية الخط في الصورة) الحديث عن الشكل والخطوط البارزة فيه، الحديث عن لمسة الفنان في الطلاء (أثار الأداة في الطلاء، لمسة ناعمة، خفيفة، عريضة، قوية، مضغوطة، عصبية ...)
- الألوان: ذكر الألوان الرئيسية، القدرة على وصف ألوان اللوحة التضاد: (فاتح/ داكن، الألوان المتكاملة، باردة، حارة) الدائرة اللونية، ألوان ممزوجة، ألوتن باهتة، ألوان مشبعة، متوازية، متدرجة، سلم الألوان (لوحة الألوان المستعملة من طرف الفنان، الألوان المسيطرة، القوية، لمسات لونية/ تدرج الألوان والحديث عن سيكولوجية الألوان.
- الضوء: منبع ظهور الضوء في اللوحة، هل هي مشعة؟ ولماذا؟ هل هي طبيعية أو اصطناعية؟ أين توجد الظلال؟
- علاقة المتلقي باللوحة: إلى من أراد الفنان توجيه هذا العمل الفني؟ ولماذا؟ ما هو خطر رد فعل الجمهور؟
- ما نوع العاطفة التي يهدف الفنان إلى إظهارها من خلال هذا العمل الفني؟ ما هو الإحساس أو الشعور الذي يصدر من اللوحة؟ ولماذا؟
- إمكانية التحدث على المتحف الذي احتفظ باللوحة وطريقة عرضها.

ج. المستوى الثالث:L' iconologique

* **تأويل اللوحة:**
* **رسالة العمل الفني:** لماذا رسم الفنان هذه اللوحة؟
* **علاقة العمل مع حياة الفنان وأفكاره:**

- ما هي أفكار ومعتقدات الفنان
- ما هو التيار أو المدرسة الفنية التي ينتمي إليها
- هل يوجد أعمال فنية أخرى متشابهة لهذا العمل الفني؟
- كيف أظهر الفنان أهمية هذه اللوحة الفنية؟
- لماذا يمكن القول أنّ هذا العمل الفني ذو قيمة سياسية/ تاريخية/ اجتماعية؟
- هل جاء الفنان بشيء جديد من خلال العمل الفني؟ عن طريق ماذا اختلف عن الفنانين الآخرين أو عن الأعمال الموجودة سابقا[1].

الخاتمة:

- شرح وبدقة طريقة العمل أثناء التحليل، توضيح الوسائل، التي تم الاعتماد عليها، وكيفية التحقق من المعلومات الخاصة بالفنان والعمل الفني.
- النتيجة التي تم الوصول إليها بعد تحليل العمل الفني وذكر إحساسك الخاص
- البحث عن أقدمية اللوحة (هل قام بعض الفنانين بنقل أو إعادة اللوحة، أو نقل موضوعها، الطريقة التي أنجزت، أو العكس، هو الوحيد الذي قام بهذا العمل؟).
- البحث عن عمل أو أعمال مشابهة للوحة من أجل الربط بين ميادين فنية مختلفة/ أو فترات زمنية تاريخية، ما هي العلاقة التي توصلت إليها؟

وبالإضافة إلى طريقة بانوفسكي في تحليل الأعمال الفنية، فقد اعتمدت بعض إجراءات التحليل السيميائي نظرا لطبيعة لوحات شكري مسلي الرمزية وهذا التحليل يعتمد على تفكيك بنية العمل الفني وإدراك دلالاته ولهذا ذكر الدكتور "سعيد بنكراد" في كتابه "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها" السيميائيات يجب أن تقودنا في كل عملية تحليل إلى إنتاج معرفة، لا مجرد الوقوف عند تحديد مكونات

[1] -https://ar.wikihow.com نقد الأعمال الفنية vu le 08/06/2021à 18 :48.

الواقعة المدروسة ورصد تنويعاتها الممكنة[1]، بحيث يساعدنا التحليل السيميائي في الغوص في رموز العمل الفني لفهمه واكتساب معارف ومعلومات جديدة عنه.

2. المرأة منظار الهوية الإفريقية في أعمال شكري مسلي:

1.2. ملامح الهوية الإفريقية في تحليل لوحة موكب الأسلاف:

الصورة رقم01: (le Défilé des Ancêtres، موكب الأسلاف)

المصدر : كتالوج "catalogue" مسلي الإفريقي.

أ. المستوى الأول:

- تقديم العمل الفني:
- عنوان العمل الفني: موكب الأسلاف Le défilé des ancêtres
- الفنان: شكري مصلي
- تاريخ الإنجاز: 1969
- نوع العمل: لوحة تشكيلية

[1] – بتصرف، سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سورية، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2012، ط 3، 56.

- الخامات والأدوات المستعملة: ألوان زيتية على قماشة
- الأبعاد: 105/ 70سم[1]
- مكان الحفظ: غير مذكور
- النوع: لوحة تجريدية تعبيرية

جاءت لوحة "موكب الأسلاف" في إطار محدود 150/ 70سم، وجاء توقيع الفنان في يمين وأسفل اللوحة بلون أحمر، مستخدما اللغة الفرنسية Mesli كما ظهرت اللوحة في هيئة مستطيل كالشكل الذي تأخذه المناظر الطبيعية في الفن التشكيلي، في حين أنّ هذه الصورة الملتقطة عبارة عن صورة فوتوغرافية للوحة الأصلية، أخذت من كتالوج مسلي الإفريقي.

تظهر اللوحة في تركيب عمودي، محمّلة بالعديد من الألوان والرموز، ما يعطي لنا إحساسا وشعورا بأنّنا في عالم رمزي، فنرى على اليمين جسمين يبدوان جسدين لامرأتين محوريين، فجعلهما يبدوان في أشكال هندسية تحمل ألوان مختلفة، وفي وسط اللوحة يظهر شكل مثلثي يحمل العديد من الرموز، وفي قمة الهرم يبدو شخص باللون الأحمر يرفع يديه إلى السماء ويأخذ شكل الحرف الأمازيغي الزاي، وعلى اليسار في ظل هذه الأشكال والألوان تظهر راية في أفق اللوحة.

ب.المستوى الثاني:

اعتمد شكري مسلي في لوحته "موكب الأسلاف" على العديد من الأشكال الهندسية والرموز، فنجد رمز المرأة، والحرف الأمازيغي الزاي ورمز العلم، وأراد بها التعبير عن الموروث الثقافي الذي خلقه الأجداد، رسمت هذه اللوحة سنة 1969 بعد استقلال الجزائر، في هذه الفترة سعى الفنانين للبحث عن فن مغاير لما خلفه المستعمر من ثقافة فنية وفن مسندي، ظهرت جهود الفنانين في تأسيسهم لحركة أوشام، والتي كان هدفها البحث عن فن يثبت الهوية الجزائرية والإفريقية، وينبع من روح المجتمع ومن

[1] -Catalogue, Mesli l'Africain, op, cit, p 27.

بينهم شكري مصلي الذي صوّر العديد من اللوحات التي تعكس ثقافة المجتمع ومن بين هذه اللوحات لوحته "موكب الأسلاف".

من خلال رؤيتنا للخطوط في هذا العمل الفني، تبدو أنها خطوط حادة، قوية وصارخة، بحيث أنّ الفنان استعمل مجموعة من الخطوط العمودية والأفقية، المنحنية، المنكسرة، المائلة، المتشابكة والمتقاطعة، والتي ساهمت كلها في تحديد الهيكل البنائي للوحة، وفي تحديد كل شكل على حدى، فنجد الخطوط العمودية والتي توحي في معناها السيكولوجي بالثقة والسمو والارتقاء، وأمّا الأفقية، تعبر عن الاستقرار والثبات والاتزان[1] فنجد الأشكال جاءت كلها على استقامة عمودية، استخدمها الفنان لتحديد الأشكال والتعبير عن الوجود والشموخ لشخصياته وأشكاله الرمزية، وأما الخطوط الأفقية جاءت لتحديد خط الأرض وخط الأفق ولتحديد هيكلة الأشكال ولتقوية الخطوط الموجودة في اللوحة وكما استخدم أيضا الخطوط المنكسرة والمائلة، فأمّا المائلة فتعطي إحساسا وشعورا بالحركة المتصاعدة والهابطة كما توحي بعدم الاستقرار أو الهاوية، والمنكسرة توحي بالقسوة والعنف والقلق[2]، وقد استعان بها الفنان ليعبر عن حركة وانسيابية الأشكال، كما تظهر الخطوط المتوازية والمتقاطعة لتعبر عن الثقة بالنفس والتحدي، استخدمها شكري مسلي لإبراز ولفت الانتباه للأشكال المرسومة والتعبير عن رموز الاتحاد.

كما نرى استعماله للعديد من الأشكال الهندسية كالمستطيلات، الدوائر، المثلثات وقد ربط الفنان فيما بينها لإبراز الشكل العام للعناصر الغرافيكية الموجودة في لوحة "موكب الأسلاف".

ونلاحظ أنّ هناك توازن في توزيع العناصر التشكيلية من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل، ويظهر التوازن من حيث التشابه بين عناصر التشكيل ومناطق الضوء والظل، ويتجلى ذلك من حيث تقل الأحجام وخفتها وبين المساحات سعة وضيقا، كما نرى أنّ هناك انسجام، ويحدث

[1] – قاسم جليل مهدي، الأبعاد النفسية للتحولات الفنية في رسوم بيكاسو، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة واسط، محافظة واسط العراق، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 26، العدد 2، 2018، ص 410.

[2] – المرجع نفسه، ص 410.

الانسجام حين يكون هناك ترابط وتداخل بين عناصر العمل الفني، فهو يعبر عن الحصيلة الكلية التي يشعر بها الإنسان عند مشاهدته لعمل فني ما، ويظهر خاصة بين الأشياء التي لها صلة، كارتباط الزجاجة بغطائها مثلا أو عناصر تكوين اللوحة كالانسجام بين الأشكال في الأنماط الزخرفية، الخطوط، الأشكال، الألوان، والملامس وهذا ما يُظهر الاتّساق والانسجام في تراكيب بنيات هذه اللوحة.

نستشف من خلال قراءة اللوحة وتحليلها وحدة في الموضوع تتمثل في مجموعة من العناصر تتحد فيما بينها لتكون العمل الفني وتتمثل في وحدة الشكل، وحدة الأسلوب الفني وحدة الفكرة وحدة الهدف المنشود التي نشعر من خلالها بوحدة العمل الفني[1]، ويتجسد ذلك بترابط عناصر العمل الفني، من حيث تكامل وتناسق مكوناته، من حيث الأشكال والخطوط والألوان لكون وحدة الفكرة والأسلوب أيضا، وفي هذا السّياق يقول أفلاطون عن وحدة الفكرة: "الفكرة قوة ذاتية تعمل على اندفاعها خارج الفنان فتجعله وسيط لتفاعلها مع المادة والفكرة السليمة وحدة لا تقبل أن تتجزأ، وتفرض التبعية على أجزائها لتظل متكاملة[2]، فوحدة الفكرة تمثلت في إحياء رموز الأسلاف، في حين أنّ الأسلوب تجسد في الطريقة الهندسية والتجريدية، والألوان المختلفة التي تناولها الفنان للتعبير عن أشكاله وموضوعه.

كما عمد الفنان في لوحته هذه إلى التنويع في الأشكال: الخطوط والألوان مما أعطى حالة تواصل لفهم الفكرة.

ومن حيث الحركة والتي "تعني في عمل فني ما مدى قدرة الفنان على جعل عين المشاهد تتحرك في أجزاء العمل الفني المختلفة ويمكنه تحقيق ذلك من خلال استخدامه لأنواع الخطوط المختلفة وتغيير

[1] – منذر سامح العتوم، التربية الفنية ومناهجها، الأردن، عمان، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، ص 45.

[2] – أكاديمية التصميم الرقمي الدرس الأول: الوحدة 7: https://artisticdesignacadmy,wordpress.com/page2-2/page-lesson لوحظ يوم 2021/06/08 على الساعة 19:00.

اتجاهاتها في العمل الفني[1]، فيبدو أنّ هناك حركة وسكون في العمل الفني فالحركة تظهر في مختلف الخطوط والأشكال المتجهة نحو اتجاهات متعددة، في حين أنّ السكون والجمود يظهر في التنظيم التشكيلي القائم على المحاور الأفقية والعمودية، والسكون عكس الحركة، ومناقض لها، فلا وجود للحركة بدون سكون ولا سكون بدون حركة، فهي حركة عكسية مرتبطة بحالة التوازن الحركي والسكوني المحسوس بصريا.

الصورة رقم02: المستويات الموجودة في اللوحة

من حيث زاوية الرؤية في هذه اللوحة، تبدو الرؤية أمامية بحيث اعتمدها لإبراز الألوان والأشكال المعتمدة في اللوحة.

لقد اعتمد شكري مسلي المنظور اللوني، ويظهر ذلك في الألوان الداكنة والزرقاء المتواجدة في خلفية اللوحة والتي تعد من الألوان الباردة، والتي توحي بالعمق، بحيث أنّ للألوان دور في خداع البصر، بحيث عندما نضع موشور زجاجي موجه لمنبع ضوئي فإنّ الألوان الحارة تكون متقدمة وموجتها أطول

[1] – منذر سامح العتوم، التربية الفنية ومناهجها، ص 49.

فتبدو قريبة للعين، في حين تبقى الألوان الباردة متأخرة فتبدو بعيدة للعين، وعليه حاولنا الوقوف عند الرموز الموجودة في هذه اللوحة:

على يمين اللوحة: يوجد شكلين لجسدين أنثويين محوريين يحملان العديد من الرموز:

*** رمز العين:**

في العديد من القبائل البربرية رمز العين هو رمز يدل على الأنثى وقد ذكر جون برنار مورو في كتابه: "les grands symboles méditerranéens dans la poterie Algérienne" أنّ رمز العين عند قبيلة معاتقة Matkoas في بلاد القبائل هو رمز جنس الأنثى[1]، فالملاحظ أنّ شكري مسلي اعتمد رمز العين الذي يمر في وسطه خط عمودي، وأمّا الإيقاع فيظهر من خلال الفواصل الموجودة بين عناصر ووحدات العمل الفني، وذلك من خلال ترديد الأشكال والألوان بصفة منتظمة ومنسجمة "ما نشاهده كل يوم من خلال تعاقب الليل والنهار، فهي حركة إيقاعية في التنظيم الكوني، ويظهر أيضا من خلال تعاقب الفصول الأربعة سنويا، فهو ترتيب وتنظيم الفواصل التي تفصل بين عناصر العمل الفني وألوانها وتجميعها بطريقة مدروسة لتكون حركة إيقاعية منسجمة[2]، منسقة بين جزئياتها للإشارة فإنّ في لوحة "موكب الأسلاف" لشكري مسلي تظهر ثلاث مستويات:

ج. المستوى الأول في اللوحة:

في يمين اللوحة يظهر شكلين محوريين شكل جسد أنثوي ومجسدين بالعديد من الألوان والأشكال والرموز من معينات، مثلثات، دوائر، خطوط ونقاط، وفي وسط اللوحة نلاحظ شكل هرمي محمل

[1] -Moreau J B, les grands symboles méditerranéens dans la poterie Algérienne, société nationale d'edition de la fin diffusion 3, bd, Zirout Youcef, Alger, 1976, p 68.

* جون برنار مورو (1952- 2004)، دكتور في التاريخ.

[2] – منذر سامح العتوم، المرجع السابق، ص 46- 47.

بالعديد من الألوان والأشكال الهندسية، ويظهر شخص في قمة الهرم باللون الأحمر بشكل الحرف الأمازيغي ⵣ.

وفي يسار اللوحة تظهر ألوان وأشكال هندسية متداخلة مع بعضها البعض وفي الأعلى في أقصى اليسار يظهر خط مائل باللون الأحمر يأخذ شكل العلم.

ذ. المستوى الثاني في اللوحة:

في هذا المستوى تظهر أشكال هندسية بلون داكن توحي بالبعد.

هـ. المستوى الثالث في اللوحة:

يظهر هذا المستوى في خلفية اللوحة والتي جاءت مجسدة باللون الأزرق الداكن.

يقسمه إلى قسمين متساويين ويشير إلى أنّ المرأة هي أساس ودعامة المنزل لكي لا يسقط ويندثر بحيث تصفها **ماكيلام** في كتابها "Signe et rituels magiques des femmes kabyles" بأنها تمثل الدعامة العمودية الوسطى التي تحمل المنزل[1].

*** الدوائر:**

تدل الدوائر على حركة الحياة واستمرارها وعلى الأمومة، في حين تدل الدوائر المحيطة بنقاط في المجتمع على القمر محاط بالنجوم، فالقمر هو المرأة الجميلة محاطة بأولادها[2].

[1] – معمر قرزيز، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، قسم الفنون، كلية الأداب واللغات، تلمسان، 2018/2017، ص 146.

[2] -Devulder M, Peintures murales et pratiques dans tribu des Ouadhias, p 12.

* **المثلثات:**

في الجانب السفلي نلاحظ مثلثين، وقمة هذين المثلثين موجهة إلى الأسفل، "يترجم المبدأ الأولي للحياة في دلتا الخصوبة في جسد المرأة حسب ماكيلام فالمثلث رمز المرأة وله علاقة بالقمر، لأنّ ما تقوم به المرأة البربرية م أعمال حرفية كالفخار أو النسيج له علاقة مباشرة مع مراحل تطور القمر والذي يهدف إلى الوفرة والخصوبة، فكل المراحل تتماشى مع الزمن الفلكي[1].

ولما ندقق في المثلثين، نلاحظ أنهما يأخذان شكل الساقين في جسم الإنسان، ويحيط بالشكل الأول والثاني العديد من الخطوط العمودية والأفقية والمتقاطعة بالإضافة إلى الأشكال الهندسية والرموز وهي نفسها التي تستخدم لتزيين الجسد والزرابي والأواني الفخارية والحلي.

ساهمت كل هذه الأشكال في إظهار رمز المرأة ليعبر عن مكانتها في المجتمع الأمازيغي الجزائري والإفريقي عامة وما لها من دور في الحياة، فنجدها في اللوحة بشكل رمزي تعبر عن الجمال والخصوبة، والمرأة الحاملة للواء الأشكال والرموز من خلال الوشم وما تقوم به من أعمال حرفية.

- **في وسط اللوحة:**

1- الرمز الأمازيغي ⵣ:

حرف الزاي الأمازيغي من حروف أبجدية التيفيناغ، والتي تعتبر من أقدم الأبجديات والتي انبثقت في الكتابة الليبية واستعملها الطوارق وحافظوا عليها، وقد استخدم شكري مسلي هذا الرمز للدلالة على السلف والحرية، وهذا الحرف يعلو قمة الهرم ويبدوا وكأنه ظل شخص يرفع يديه إلى السماء ويقول "وأخيرا نحن أحرار وحان الوقت لإحياء رموز الأسلاف".

[1] – معمر قرزيز، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، ص 132.

2- داخل الهرم:

مباشرة تحت الحرف الأمازيغي الزاي استعمل شكري مسلي دوائر ورموزا باللون الأصفر، والتي تمثل حروف من التيفيناغ، وتحت هذه الحروف تتواجد العديد من الأشكال والرموز المستعملة في تزيين الجسد، الحلي، الزرابي والأواني الفخارية والتي استعملتها العديد من الدول شمال وجنوب إفريقيا (ملحق الصور رقم) ومن خلال هذه الكتابة والأشكال أراد الفنان إحياءها وإثبات أنّ الرمز أقوى من القنابل وأنّ هذا التراث عاد من جديد بعدما حاول الاستعمار القضاء عليه فهو يعبر عن هوية شعب[1].

- **على يسار اللوحة:**

3- رمز العلم:

تظهر راية في يسار اللوحة، وتخرج من قلب هذه الرموز الأشكال والتي تثبت الهوية الجزائرية والإفريقي، وهذا العلم رفع بعدما عانت هذه الشعوب من ويلات الاحتلال والاستعمار، فهذا الرمز رمز الحرية والاستقلال.

[1] - منذر سامح العتوم، المرجع السابق، ص 52.

الصورة رقم 03: الرموز الموجودة في اللوحة

من حيث الشكل والتصميم تبدو الأشكال هندسية، فاعتمد تقاطع الخطوط وتشابكها وتداخلها مع بعضها البعض، مما ساهم في تكوين العناصر الغرافيكية الموجودة في اللوحة وأضاف عليها ألوانا متضادة للفت الانتباه، وهذا ما أعطى لها طابع الخشونة من حيث الملمس، و"نعني بخشونة أو نعومة سطح ما سواء أكان من خلال حاسة اللمس أو بالعين، حيث أنّ العين تستطيع إدراك الملامس من خلال الجهاز العصبي المركزي، فإذا سألناها ما هو سطح الزجاج أو المرايا فنسارع للإجابة بأنه ناعم، أمّا إذا سألنا عن ملمس جلد التمساح فتكون الإجابة بأنه خشن[1]، فيظهر المستوى الأول ذو ملمس خشن في حين أنّ الخلفية تبدو ناعمة من حيث الملمس.

وفي سيكولوجية الألوان والتي لها تأثير عميق على النفس، كما قال بابلو بيكاسو Pablo Picasso "إنّ الألوان كما الصفات، تحدث تغيرات مهمة على العواطف"[2]، لأنّ الألوان مثلمكا تلعب دورا من

[1] – منذر سامح العتوم، التربية الفنية ومناهجها، ص 52– 53.

[2] – سارة يحي، سحر الألوان ومعاني ورسائل مذهلة كل يوم: https://www.arageek.com/2018/10/22/colorsmeaning-html لوحظ يوم 2021/06/08 على الساعة: 20:00.

الجانب الجمالي لها أيضا تأثير نفسي وقد قال عنها فاسيلي كاندسكي Vassily Kandinsky "الألوان هي القوة الوحيدة التي يمكنها التأثير مباشرة على الروح"[1].

جاءت لوحة "موكب الأسلاف" مجسدة باللون الأزرق ودرجاته والذي يعتبر من الألوان الأساسية، فيظهر الأزرق البنفسجي في أفق اللوحة بشكل واضح ويتوزع بشكل متفاوت بين الداكن والأزرق الفاتح على باقي اللوحة، يرتبط بالهدوء والسكينة والسلام، واستخدمه شكري مسلي للتعبير عن الفضاء الذي تتواجد فيه أشكاله الرمزية، وكما نجد اللون الأحمر أيضا والذي يعد من الألوان الأساسية حاضرا في اللوحة بشكل ملفت للانتباه، فهو يعبر عن الحرارة والدفء وهذا ما صرح به الفنان في قوله: "**عندما أضع الأحمر أمام الألوان الباردة فإنني أريد أن أجعله حارقا**"[2].

وجاء الأحمر في اللوحة –ليعبر عن الأسلاف وألوانهم المتواجدة في لباسهم- الأواني الفخارية، الوشم وفي الزرابي، وكما صرح الفنان بأنّ اللون الأحمر يذكره بطفولته بحيث أنّ المنازل في مدينة تلمسان كانت مطلية باللون الأزرق أو الأخضر، وفي الاحتفالات كان يرى فيها نساء برداء القفطان الأحمر، مع حلي من الذهب، فكان يحب هذا التناغم بين الألوان ويجلب انتباهه[3].

واللون الأخضر من الألوان الثانوية، هو لون الاخضرار والسلام، واستعمله شكري للدلالة على الأرض الخضراء، ونجد أنّ الفنان اعتمد الألوان المكملة لإحداث التباين بينهما، والألوان المكملة التي تكمل بعضها البعض بالنسبة لمجموعة الألوان الأساسية، فكل لون أساسي يكمله لون ثانوي مركب

---

1 -https://xn-sgb8bg.net/%D8%AD%D9%83%D9%85%-%D8%B9%D9%-86%D8%A7%D3%84%D8%A3%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%86%. /6/06 لوحظ يوم: 2021 على الساعة 16:00.

* فاسيلي كاندنسكي (1866- 1944)، أحد أشهر فناني القرن 20، لعب دورا محوريا ومهما جدا في تطور الفن التجريدي.

2 - Catalogue, mois du patrimoine 2003, Musée national des beaux arts, p 9.

3 -Ibid, p 9.

من اللونين المتبقيين،وهي الألوان المتقابلة في الدائرة اللونية، فنجد الأحمر والأخضر، الأصفر والبنفسجي، الأزرق والبرتقالي وقد استعملها من أجل إثارة انتباه المشاهد وتقوية المشهد.

ونلاحظ استعماله للون الأصفر بشكل وحيز في رموز التفيناغ وبعض الأشكال الهندسية، ولهذا اللون دلالات كثيرة، واستعمله الفنان للدلالة على الصحراء والرموز الموجودة فيها، ويظهر أيضا اللون البنفسجي بشكل طفيف، وهو لون الروحانية والسكينة والهدوء، وقد ظهر في اللوحة لتحديد خطوط الأشكال وليعبر عن الهدوء، وجاء اللون البرتقالي ليعبر عن الدفء والحيوية، وكما نجد في اللوحة اللون البني والأسود، وهما لونان يدلاّن على المرونة والأمن والشعور بالقوة، استخدمها الفنان لتحديد الخطوط والظلال ولإبراز قوة الشكل، ويأتي اللون الأبيض الذي هو لون السلام والصفاء جاء ليعبر عن النور والسلام بعد الاحتلال الاستعماري.

الصورة رقم 04 : الألوان الموجودة في اللوحة

ونلاحظ في اللوحة كل هذه الألوان، نجد أنها الألوان نفسها التي تحملها الأعلام الإفريقية وكلها ترمز إلى الأرض والثروات الطبيعية، وإلى التضحية التي قدمها الشعب الإفريقي من أجل الحرية والاستقلال، وبهذا فإنّ الفنان أراد أن يعبر عن انتمائه وهويته بإحياء هذه الأكال والرموز والألوان.

الصورة رقم 05: ألوان الأعلام الإفريقية والمستعملة في لوحة شكري مسلي

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=Gya_f-yr-kU&app=desktop

الظلال والأنوار من أساسيات إتقان العمل الفني، وذكر ليوناردو دافيتشي في كتابه "نظرية التصوير" فقال: "يشكل كل من عنصري الضوء والظلمة [...] قاعدتين للتفوق والبراءة في علم التصوير[1].

وقد اعتمد الفنان التدرج اللوني من الداكن إلى الفاتح ليبين مناطق الظل والإضاءة، والتي لعبت دورا بارزا في تحديد الأشكال المستعملة في اللوحة.

تجدر الإشارة والحال هذه إلى أنّ العمل الفني "موكب الأسلاف" نابع من روح الفنان القومية وشغفه الكبير لإثبات الهوية، والرد على المستعمر بلغة الرموز وتراث الأجداد من موروثات تاريخية، ثقافية، روحية، وفنية والعاطفة التي تنبع من هذا العمل الفني هي عاطفة الإعجاب ببراعة الفنان في كيفية جمع هذه الأشكال والرموز والألوان وجعلها لغة ناطقة تحكي تاريخ الشعب الجزائري والإفريقي عامة.

[1] - ليوناردو دامنتشي، نظرية التصوير، تر: عادل البسيوني، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، ص 370.

وشكري مسلي كان يشعر بانتمائه الإفريقي وهذا الشعور تطور لديه بعدما أصبحت الجزائر عاصمة "المهرجان الثقافي الإفريقي لعام 1969 والذي نظم في سياق حركة الانعتاق ولإبراز الوحدة الإفريقية فكان اتحاد بين الشمال والجنوب، فأظهر الثراء والرموز والأوشام والألوان العديدة التي تزخر بها هذه القارة، والتي أراد أن يجعلها المستعمر لا معنى لها.

ج- المستوى الثالث:L'iconologique

رسالة الفنان من خلال هذا العمل الفني هو إيجاد الأسلاف وإحياء موروثهم الثقافي ومما صرح به الفنان عندما كان صغيرا أدرك لفرنسا عَلَمًا في حين أنّ الجزائر لا تملك واحدا خاصا بها، وفي يوم من الأيام وفي أزقة تلمسان، لاحظ فرقة العيساوي يمشون بلافتات مع ثيرانهم المحمولة بالتعاويذ، في هذه اللحظة فقد أدرك قيمة وجوده وشعر بثقافته وبعودة الأسلاف وجاءوا لتحريره من عبودية المستعمر[1].

لما نأتي لتحليل عنوان اللوحة "موكب الأسلاف" نجد أنّ الفنان يقصد بالسلف أجداد الفن الشعبي، وهذا الفن هو حصيلة الثقافة الشعبية المتراكمة على مرّ العصور، وتتميز بالأصالة والاستمرارية حسب تفاعل الشعب مع الطبيعة والبيئة الاجتماعية، ويزخر الفن الشعبي بمجموعة هائلة من الرموز ذات الدلالات والعلامات والرسوم والأشكال والنصوص والكتابات، والتي تحتوي على العديد من القيم التشكيلية والتعبيرية التي استفاد منها الفنان في صياغات تشكيلية تتفق مع مفاهيم الحداثة في الفن ، تحكي عن تاريخ عريق للمجتمع الجزائري والإفريقي عامة، من خلال استخدامه لرمز المرأة الذي يرمز للخصوبة والأمومة والأرض والمقاومة، واستخدامه لرموز التيفيناغ للرجوع بالتاريخ إلى الوراء لإحياء الكتابة القديمة لشمال إفريقيا ومنحها حياة جديدة، كما قام بتصوير الزخارف والأشكال الهندسية التي اعتمدها الأجداد لتزيين المنسوجات والأواني الفخارية، والتي تم التعبير عنها بخطوط متقاطعة ومتشابكة ومساحات لونية مختلفة ومتباينة، كما جعل رمز العلم في اللوحة ليعبر عن الحرية والنضال والمقاومة لهذه

[1] -Catalogue, mois du patrimoine 2003, op, cit, p 12.

الشعوب، كل هذه الرموز جاءت في نسق تشكيلي متناسق في لوحة "**موكب الأسلاف**" فالسلف يعودون بموروثهم الثقافي ليعبروا عن الهوية الجزائرية الإفريقية ولإثبات قوة وسحر الرمز الذي لا يتأثر بعوامل الدهر، والمقصود بالموكب مجموعة من الناس يسيرون ركبانا ومشاة في زينة أو احتفال، وفي لوحة "**موكب الأسلاف**" هناك استعراض للعديد من الرموز والأشكال الشعبية التي تعبر عن روح الجماعة، فقد جعل الفنان عنوان اللوحة "**موكب الأسلاف**" ليعبر عن الموروث الثقافي العريق والمتنوع للقارة الإفريقية.

إنّ الفنان متأثر بالحركات التشكيلية والمجددة التي ظهرت خلال القرن العشرين، ونلاحظ أنّ أسلوبه تجريدي تعبيري يعتمد على الأشكال الهندسية للإيصال الفكرة والتي تتمثل في إحياء رموز الأسلاف لإحداث القطيعة مع ما خلفه المستعمر.

ونجد شكري مسلي قد درس العديد من اللوحات في نفس السياق والتي عبرت عن عودة السلف ومنها لوحة "عودة السلف Retours des Ancêtres، أسلافي Mes Ancêtres 1983، ولوحة السلف Ancêtres 1972، السلف الأزرق Ancêtres Bleu 1975. (ملحق الصور ص)

وكما نجد العديد من الفنانين الجزائريين الذين تناولوا موضوع الرموز وعودة الأسلاف ومنهم دونيه مارتيناز Denis Martinez في لوحته شراسة الأسلاف الثلاثة 1962، (ملحق الصور ص) ، وقد اعتمد شكري ودونيه مارتيناز نفس موضوع الأسلاف، لأنهما من مؤسسي حركة أوشام وكلاهما ساهما في تحرير أهداف هذا البيان والتي تتمثل في إحياء الرموز الشعبية، والعودة إلى الموروث الثقافي الذي خلفه الأجداد للتعبير عن ما ينبع من روح المجتمع وفي الحركة التشكيلية المعاصرة للدول الإفريقية، نجد فنانين من دول إفريقية مختلفة أعادو إحياء الرموز الشعبية واستخدامها في لوحاتهم ومنهم الفنان المغربي **أحمد الشرقاوي**، الفنان التونسي **عادل مقديش**، والفنان التشكيلي الليبي **يوسف معتوق** وغيرهم. (ملحق الصور ص).

لهذا العمل الفني قيمة تاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية وتاريخية، لأنه مستوحى من الموروث الثقافي الشعبي الأمازيغي والإفريقي عامة، وسياسي لأنه جاء كلغة رمزية تخاطب المستعمر، واجتماعي لأنه جمع بين كل الشعوب الإفريقية، حسب تنوع ثقافتهم ومعتقداتهم، وثقافي لأنه ساهم في التوثيق الرمزي للأشكال والعلامات والأوشام والرسوم الزخرفية للأجداد.

وما يميز هذا العمل أيضا عن الفنانين الآخرين أنه جمع العديد من الرموز الشعبية للتعبير عن هذا الموروث الثقافي المتنوع.

ولتحليل هذا العمل الفني اعتمدنا على مراجع خاصة بالفنان شكري مسيلي مثل كاتالوجات Les catalogues، المعارض، مقالات علمية وأفلام وثائقية بالإضافة إلى المواقع الإلكترونية، فبعد هذا التحليل أدركنا مدى شغف الفنان في البحث عن هويته وبراعته في استخدام الرمز للتعبير عن حضارته وثقافته المتنوعة.

ومن خلال عنوان اللوحة "**موكب الأسلاف**" نرى أن شكري مسلي أعاد إحياء الرموز والأشكال التي استخدمها أجدادنا والتي اعتبرها رموزا أقوى من القنابل لأنها رغم الظروف والأزمات إلاّ أنها مازالت تعبر عن الهوية والتراق حيث قالت "فرنسواز الياسين Françoise Liassine كتابة السيرة الذاتية لشكري مسلي ومحافظة معرضه بمتحف ماما MAMA ويضاف إلى الترابط المكاني في قلب إفريقيا الترابط الزماني بالطبع، إذ يجب إحلال الاستمرارية، ويتجلى هذا البحث عن ما ألغي بصورة عنيفة لدى مسلي عبر موضوعاته الرمزية للعنقاء أو النهضة أو الطوطم أو الأرواح الحامية، أو الأسلاف. ويبيّن من خلال هذا الرمز الأخير مدلولان اثنان رمز الإرث والنسب ومسلي لا يرى أسلافه إلاّ كمحاربين بواسل، وفي أغلب الأحيان يصورهم في تسامي يتجلى في الألوان الزاهية[1].

[1] -Catalogue, Mesli l'Africain,op, cit, p 11.

الخاتمة

الخاتمة

لقد ظلت المهارات والاهتمامات الفنية المتعلقة بالمجتمع ملتصقة بهذا المجتمع الأمازيغي المحافظ، ورموزه الجميلة والتي تطورت بتطور الزمن وتماشت مع معطيات الحداثة، وسوف لن تغادره، فهذه الرموز هي هوية البربري المسالم، وسرّ جمالها يكمن في بساطتها الممتنعة، فلا يفهم مغزاها إلاّ من عرف بخباياها، فالفن الأمازيغي لم يأت من الفراغ واللاّشيء وإنّما هو حصيلة إحساس راق مرهف أسّس لمعرفة فنية، وهيأ للعلم بالأصول، وعكست جميعها خواطره عبر الصور والرسومات التي امتلأت بالأفكار وأشبعت بالمعاني والقيم، فالفن الأمازيغي وبدوره المتميز أعطى للفن التشكيلي الجزائري الجذور الأصيلة والعميقة والتي تجعل منه فنّا حاملا لهوية ثابتة ومتميزة.

الرمز الأمازيغي يمكن أن يكون أحد الركائز المميّزة للفن الجزائري المعاصر، وكذا تطوير الفنون وإبداع الجديد عبر الاستلهام من القديم.

ولذا ساهم "البربر" مساهمة مهمة في تشييد أركان الحضارات والثقافات الكبرى التي تعاقبت على شواطئ البحر المتوسط ابتداء من أواسط الألف الأول قبل الميلاد، أمّا سبب تقوقع ثقافتهم الذاتية فمزدوج، أو هي في الواقع سببان أوّلهما عولمة عيشهم المطبوع بالبداوة، وثانيهما أنّ لغتهم لم ينزل بها كتاب، فلم يخدمها دافع ديني قط، كما خدمت الدوافع الدينية العبرية والعربية، وبدرجة أدنى اليونانية واللاّتينية، وكانت ثقافة الأمازيغ دائما "ثقافة مفتوحة" غير مغلقة على نفسها، والتي ساهمت بطابعها الخاص في تشييد أركان الحضارات والثقافات الكبرى الأمر الذي أثر بدوره على جميع أنواع الفنون التشكيلية.

التوصيات:

- العمل على زيادة الوعي الثقافي بأهمية وقيمة الفن الأمازيغي، وذلك عن طريق توفير ومراجع ومصادر تضم عدد كبير من صور المقتنيات الفنية الخاصة بالتراث الأمازيغي الأصيل بكل أشكاله وتنوع مكوناته، وتسهيل إمكانية الحصول على هذه المراجع.

- إلقاء الضوء على استلهام أعمال فنية قائمة على جماليات الفنون التراثية الأمازيغية واستثمارها لا يتماشى مع الفلسفة الفنية المعاصرة مما يضفي على العمل الفني قيم تجمع بين الأصالة والمعاصرة.

- إقامة متاحف متنقلة تعرض نماذج حية للأعمال الفنية التراثية القديمة، بالإضافة إلى عرض العادات والتقاليد المرتبطة بها والدلالات الرمزية الخاصة بالعناصر المستخدمة في صياغتها.

- الحفاظ على التراث القومي للأمازيغ وتوثيق نتاجه المادي كالمشغولات الفنية والعمارة والأدب وغيرها من الفنون المادية، والنتاج الغير مادي كالميثولوجيا وراء الرموز المستخدمة في الزخرفة والرسم والحكي والقصص والعادات والتقاليد المتوارثة.

الملاحق

الملحق رقم 1: لوحة ساقية سيدي يوسف لشكري مصلي، زيت على قماش بمقاس 130/162سم، المنجزة سنة 1959

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي

الملحق رقم 2:

: لوحة المسيح يستصرخ تحت قصف قنابلكم لشكري مسلي، زيت على قماش، بمقاس 52/50 ستم، المنجزة سنة 1951

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي

الملحق رقم 3: لوحة شراسة الأسلاف الثلاثة 1962، دونيس مارتيناز Denis Martinez ، لوحة بصبغة زيتية بمقاس 87/146سم.

المصدر : كتالوج المعرض الإستعادي1985.

الملحق رقم 4: لوحةالأخوات الثلاث 1963 للفنان التشكيلي المغربي أحمد الشرقاوي، لوحة زيتية على قماش 138.5/152سم، مقتنيات المتحف العربي للفن الحديث، الدوحة بقطر.

المصدر : https://www.qm.org.qa/ar/revolution-generations

الملحق رقم 5: لوحة عنترة للفنان التشكيلي التونسي عادل مقديش، لوحة منفذة بالصبغة الترابية بمقاس 72/56سم

المصدر :

https://folkculturebh.org/ar/index.php?issue=47&page=showarticle&id=900

الملحق رقم 6: لوحة من لوحات الفنان التشكيلي الليبي يوسف معتوق

المصدر :

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4838518673519&set=oa.469094026473454&type=3&theater

الملحق رقم 7: لوحة عودة السلفٌ Retour des ancêtres، للفنان التشكيلي الجزائري مسلي شكري

المصدر : https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/choukri-mesli-le-chant-du-signe,2130

الملحق رقم 8:

: لوحة السلف الأزرق Ancêtre bleu 1975، لمسلي شكري، صبغة زيتية على قماش، بمقاس 66/91 ستم،

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي.

الملحق رقم 9: لوحة أسلافي Mes ancêtres، 1983 للفنان التشكيلي مسلي شكري مونوتيب Monotype 50/65سم

المصدر: كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي.

الملحق رقم 10: لوحة السلف Ancêtres، 1972 للفنان التشكيلي مسلي شكرري، صبغة زيتية على قماش، بمقاس 65/91سم

المصدر: كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي.

الملحق رقم 11:

لوحة السلف الأزرق Ancêtre bleu 1975، لمسلي شكري، صبغة زيتية على قماش، بمقاس 66/91 ستم،

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي.

الملحق رقم 12:

لوحة إنهن يرقصن لي Elle dansent pour moi، 1998، لمسلي شكري، تقنية مختلطة، 81/100 ستم،

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي.

الملحق رقم 13:

المرأة التوتم Femme Totem 1980، لمسلي شكري، صبغة زيتية على قماش،81/116 ستم.

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي.

الملحق رقم 14: لوحة النساء الثلاث Les trois femmes 1982، لمسلي شكري، زيت على قماش 100/ 89سم

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي.

الملحق رقم 15: الزوجان التوتم Totem couple 1980 لشكري مسلي، زيت على قماش 89/116سم

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الأفريقي

الملحق رقم 16: التصديرة Tassdira 1980، لشكري مسلي، أكريليك على قماش 87/116سم

المصدر : كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي

الملحق رقم 17:

امرأة السحاب الذهبي Femme nuage doré 1987 لشكري مسلي، زيت على قماش 100/120 ستم

المصدر: كتالوج Catalogue مسلي الإفريقي

قائمة المصادر والمراجع

باللغة العربية:

المراجع:

1. إبراهيم الكوني، ملحمة المفاهيم 3 "لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.
2. إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.
3. إبراهيم مردوخ، سيرة الفن التشكيلي بالجزائر، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2003.
4. اكناتة ولد النقرة، الطوارق من الهوية إلى القضية، المركز الموريتاني للدراسات والبحوث الإستراتيجية، 2014.
5. إينال جعفر، العقون نذيرة، عكلوش، إسياخم الوجه المنسي للفنان، الأعمال التصويرية، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2007.
6. بن شيخ آث ملويا الحسين، القانون العرفي الأمازيغي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
7. بن محمد الميلي المبارك، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مكتبة النهضة الجزائرية، الإبداع القانوني، 49- 2004.
8. بوزياني الدراجي، القبائل الأمازيغية (أدوارها- ومواطنها- وأعيانها)، 2010، ج 1، ط 4.
9. سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سورية، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2012، ط 3.
10. سهام محمد صالح الجزائري، الفن والعلم، دراسة تحليلية مقارنة، دار التوزيع، مجلس الثقافة العام، 2008.
11. سوسن مراد حمدان، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013.

12. صالح بلعيد، المسألة الأمازيغية، دار هومة، الجزائر، 1999 .
13. عاشور شرفي، معلمة الجزائر، القاموس الموسوعي، تاريخ، ثقافة، أحداث، أعلام ومعالم، دار القصبة للنشر، 2009.
14. عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1980.
15. عثمان الكعاك، البربر، تامنغاست للنشر، 1375هـ، ط 1.
16. عكلوش رشيد، "ارتجاجات زرقاء، الفنان التشكيلي نور الدين شقران، وزارة الثقافة، الجزائر، مركز الفنون والثقافة بقصر رؤساء البحر.
17. عمر الأنصاري، الرجال الزرق، بيروت، دار الساقي، 2008.
18. قاسم حسين صالح، في سيكولوجية الفن التشكيلي، 2006.
19. محمد أوبلقاسم خدّام، معطيات أساسية عن الحضارة الأمازيغية، وزارة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، 2006.
20. محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، الطبعة الثالثة، 2006.
21. المقدمة، المجلد الأول من تاريخ ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
22. منذر سامح العتوم، التربية الفنية ومناهجها، الأردن، عمان، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط 1، 2007.

المراجع المترجمة:

1. إدغار موران، ثقافة أوروبا وبربريتها، تر: محمد الهلالي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 1، 2007.
2. تشارلز داينلز، الجرمينيون- سكان جنوب ليبيا القدماء، ترجمة أحمد اليازوري، دار النشر الفرجاني، طرابلس، 1991.
3. زنادي بشيخ سامية، في نسيج الزمن، ترجمة عبلة منوز، منشورات أبيك، الجزائر، 2007.
4. ليوناردو داقيتش، نظرية التصوير، تر: عادل البسيوني، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة.

المراجع الأجنبية:

1. Aliane O, Patrimoine Bâti et savoir-faire vernaculaire cas d'ait El Kaid (les ouadhias) Mémoire de Magistere encadré par Mr Sallai M B, Université Mouloud Maameri, Tizi ouzou, 2009.
2. Amokranes- Artisant de l'Ahagar, Art d'identité, Ed, Capedes, 2005.
3. Badi Dida : Les régions de l'Ahaggar et du Tassili n'Ajjer, Réalité d'un mythe, Editions ANEP, 2004.
4. Barthes R, « Rhéthorique de l'image », in communication, 4, recherche sémiologique, Paris, 1964.
5. Basagama R et Sayad A, Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie, Ed, SNED, Alger, 1974.
6. Bourdiet P, Sociologie de l'Algérie, Que sais-je ? Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2006.
7. Camps- Faber H, Akufi(pl, iknfan), Encyclopédie berbère, 3/Ahaggar-Ali ben Ghaniya, Edisud, Aix-en-provence, 1986.
8. Camps G, Encyclopédie berbère, volume XIII, Edisud, Aix-en-provence, 1994.
9. Camps. G, Aux origines de la berbérie, Monuments et rites funéraires protohistoriques, Ed Arts et métiers graphiques, Paris, 1961.
10. Catalogue, Mesli l'Africain.
11. Catalogue, mois du patrimoine 2003, Musée national des beaux arts.
12. Chevalier J et Gheerbrant,, dictionnaire des symboles, Ed Robert Laffont, Paris.
13. Devulder M, Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias, Ed, Maison-Carrée, Alger, 1958.
14. Edouard Barnoin, A propos de panofsky : iconographie, sociologie, théorie de l'art, revue raison présente, n°6, Avril- Mai- juin, 1968.
15. Eliad, M, Le mythe de l'ternel retour, Ed, Follio essais, Paris, 2001.
16. Feraoun M, La terre et la sang, Ed. Points, Paris, 2010.
17. Françoise Liassine, Chokri Mesli, Alger, Enag, Editions 2002.
18. Gabusj, Sahara bijoux et techniques, Ed, La baconnière, Neuchatel, 1982 .
19. Gast Met Assie Y, des coffres puniques aux coffres Kabyles, Ed, Bouchenne, Paris, 1993.
20. Gsell S et Marcais G, Histoire d'Algerie, Ed, ancienne libraire frune Bovin et Vie, Paris ; 1927.

21. Hachid Malika : Les premières berbères : entre méditerranée Tassili et Nil, INA-YAS, Edisud, Alger, 2001.
22. Hamouche noreddine et Hanchi Hanifa : parole de symboles Imprimerie des assurances, Avril 2007, ISBN.
23. Hinker. C, le style Touareg, Ireman, Paris, Méditerranée, Paris , 2005.
24. Jean Léon L'African, description de l'Afrique, 1956, T 1.
25. Khelil, M, La Kabyle ou l'ancêtre sacrifié, Ed, Harmattan, Paris, 1985.
26. L'hote, Les Touaregs du Hoggar, Fd Armand Colin, 1984.
27. Laoust- Chantréaux, La kabyle coté femme, La vie féminine à Ait Hicham (1937- 1939), Edisud, Paris, 1990.
28. Laoust. E, Mots et choses Berbères, Ed Challamel, Paris, 1920.
29. Makilan, signe et rituels magiques des femmes kabyles, Ed, Karthala, Paris, 2011.
30. Masqueray E, Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algérie, Aix-en-Provence, Ed, Edisud, 1983.
31. Maunier R, La construction collective de la maison en Kabyle, Ed, Institut
32. Moreau J B, les grands symboles m éditerran éens dans la poterie Algerienne, société nationale d'edition de la fin diffusion 3, bd, Zirout Youcef, Alger, 1976.
33. Musée du Badro, Touarrge Ahaggar, collection ethnographiques du musée d'ethnographie et de préhistoire du Badro, Album n°1, Art et métiers graphiques, Paris, 1959.
34. Musée Lavigerie, cahier Byrsa, Ed, Imprimaire Nationale, Paris, 1958.
35. Paul-Levu. F et Segaud M, Anthropologie de l'espace, Edition du centre Pompidou, Paris, 1992.
36. Saadi N, Denis Martinez, Peinture Algérien, Ed, Barzakh et le bec en l'air, Alger, 2003.
37. Servier J, Les berbères, Ed Presse universitaire de France, collection que suis-je ?Paris, 2003.
38. Servier J, Tradition et civilisation berbères, Editions du rocher, Monaco, 1985.
39. Sini C Tifanagh La renaissance dans la diversité, In revue ANDI, publication du club scientifique en langue et culture amazighes, N°2, Juin 1997.
40. Van Gennep A, Etudes d'Ethnographie Algérienne, Ed, Leroux, Paris, 1911.
41. Yahia A, Esthétique du mobilier Touarge, thèse Magistère en Art et communication à l'école superieure des Beaux Arts d'Alger, Alger, 2007.

الدوريات:

1. قاسم جليل مهدي، الأبعاد النفسية للتحولات الفنية في رسوم بيكاسو، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة واسط، محافظة واسط العراق، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 26، العدد 2، 2018.

2. هالة صالح حامد، القيم الجمالية لرموز الفن الإفريقي وتوظيفها في التصميم الداخلي للمنشآت السياحية، مجلة العمارة الفنون، للدراسات والعلوم الإنسانية، المجلد 3، العدد 10، الجمعية العربية للحضارة والفنون، القاهرة، مصر، الربيع 2018.

الأطروحات:

1. سليمة بن مخلوف، القيم الجمالية في أعمال الفنان "محمد خدة"، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، تلمسان، 2018/2017.

2. قرزيز معمر، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، تلمسان، 2017- 2018.

المذكرات:

1. لزعر يوسف، الفن التشكيلي كمدونة حافظة للتراث الوطني الجزائري، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016- 2017.

المواقع الإلكترونية:

1. :7https://artisticdesignacadmy,wordpress.com/page2-2/page-lesson
2. https://ar.wikihow.com vu le 08/06/2021à 18 :48.
3. https://ar-m-wikipedia.org.
4. https://mawdoo3.com, vu le 08/06/2021à 18 :43.
5. https://www.arageek.com/2018/10/22/colorsmeaning-html
6. https://www.wikiwans.com/fr/chokri-Mesli, vu le : 07/06/ 2021à 19 :30.
7. https://xn-sgb8bg.net/%D8%AD%D9%83%D9%85%-%D8%B9%D9%86%D8%A7%D3%84%D8%A3%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%86%.
8. ttps://ta9afia.blogspot.com, vu le 19/05/2021 à 16 :15.

الأفلام الوثائقية:

1. Chokri Mesli, Peinture et passeur de rêves, film documentaire, Mostéfa Djadam.

الفهرس

الإهداء

الشكر والعرفان

المقدمة .....أ

المدخل 1

الفصل الأول: الرموز الأمازيغية في الجزائر

المبحث الأول: الحضارة الأمازيغية في المغرب الأوسط 5

المبحث الثاني: تطور الرموز الأمازيغية في الجزائر 11

الفصل الثاني: الفن التشكيلي في الجزائر والهوية الأمازيغية

المبحث الأول: البعد الأمازيغي في رسومات الفنانين الجزائريين 68

المبحث الثاني: دراسة تحليلية لنماذج تشكيلية –شكري مسلي نموذجا– 77

الخاتمة 110

الملاحق 113

قائمة المصادر والمراجع 123

الفهرس 130

الملخص:

يعتبر الرمز أيقونة الفن الأمازيغي، والأمازيغ شعب قوي وله سيادة وثقافة ذات طبيعة خاصة، فالرسوم الأمازيغية تستعرض ثقافة الأمازيغ الفنية وقضاياها وغرس قيم نبيلة داخل الإنسان.

الكلمات المفتاحية: الرمز– الأمازيغ– الفن– الزخارف– البربر.

Résumé :

Le symbole est une icône de l'art amazigh, les amazighs sont un peuple fort et ont une souveraineté et une culture d'une nature particulière. Les peintures amazighes passent en revue la culture artistique amazighe et ses enjeux et inculquent des valeurs nobles au sein de l'être humain.

Les mots clés : symbole- amazigh- l'art- décoration- Berbère.

Summary:

The symbol is a symbol of Amazigh art, the Amazighs are a strong people and have a sovereignty and a culture of a special nature. Amazigh drawings review Amazigh artistic culture and its issues and instill noble values in human beings.

Key words: symbol- Amazigh- art- decorations- Berber.