الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

قسم الفنون
أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه
دراسات في الفنون التشكيلية

الهوية في الفن التشكيلي الجزائري
دراسة تحليلية لأعمال جماعة الأوشام أنموذجا

من إعداد الطالب:
سعادي محمد ياسين

تحت إشراف
الأستاذ:
الأستاذ. د: خالدي محمد

أ.د طرشاوي بلحاج	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د خالدي محمد	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د عزوز بنعمر	جامعة وهران 1	مناقشا
د. بلبشير عبد الرزاق	جامعة تلمسان	مناقشا
د. صالح بوشعور محمد أمين	جامعة تلمسان	مناقشا
د. جمعي رضا	جامعة مستغانم	مناقشا

السنة الجامعية 2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

أهدي عملي هذا إلى الوالدين واسأل الله أن يغفر لهما وأن يعينني على برّهما .

أهدي هذا العمل إلى خالي بركة علي وإلى إخوتي الأعزاء وعائلتهم.

إلى زوجتي سندي ودعمي في انجاز هذه الأطروحة وابنتي الغالية.

إلى الأستاذ الدكتور خالدي محمد أطال الله في عمره.

إلى أساتذة قسم الفنون بجامعة تلمسان كل واحد باسمه الغالي.

إلى زملائي واصدقائي الكرام.

شكر وتقدير

لَو كانَ لِلشُّكرِ شَخصٌ يَبينُ إِذا ما تَأَمَّلَهُ الناظِرُ
لَبَيَّنتُ شُكرِيَ حَتّى تَراهُ فَتَعلَمَ أَنّي اِمرُؤٌ شاكِرُ

الحمد لله رب العالمين الذي علا فقهر، ومَلَكَ فقدر، وعفا فغفر، وعلِمَ وستر، وهزَمَ ونصر، وخلق ونشر، والصلاة والسلام على نبينا مُحمد صاحب الكتاب الأبقى والقلب الأتقى والثوب الأنقى خير من هلّل ولبّى وأفضل من طاف وسعى وأعظم من سبح ربهُ الأعلى.

كل الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل خالدي محمد، على مساندتي وإرشادي بالنصح والتصحيح وعلى اختيار العنوان والموضوع، كما أوجه شكري لأساتذة قسم الفنون، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور طرشاوي بلحاج والدكتور بلبشير عبد الرزاق، والدكتور سوالمي الحبيب، وكل موظفي إدارة قسم الفنون، بجامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، وأجمل عبارات الاحترام، من قلب فاض بالمحبة والمودة والتقدير للجنة المناقشة.

إلى كل من أمدّني بيد المساعدة من قريب أو بعيد ولو بكلمة الطيبة وأخص بالذكر الأستاذ الفاضل موسوني، وزميلي في الميدان أخي بن عزة أحمد.

الباحث

مقدمة

في ظلّ تطور تاريخ البشرية، والعولمة والثورة الهائلة في مجال الاتصالات والمواصلات وتحول العالم إلى قرية صغيرة وتفاعل القضايا البشرية، تهدّدت الهويات الإنسانية بالتلاشي والذوبان في الهُوِيّة الغازية الاستعمارية أو الفكرية الغالبة، ومن المستحيل سبر أغوار الهُوِيّة الجديدة وتداعياتها، التي تعرّض فيها التراث الإنساني لحملات التشويه والتقليل من قيمته أو النيل من فعاليته، سواء في أحلك الأوقات، بالعودة إلى الماضي أو الاستزادة منه في الأوضاع الراهنة، كون التراث يمثل هُوِيّة الأمة في الفكر والثقافة وانعكاس للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية للشعوب.

وباعتبار الفن ظاهرة سياقيةً لا تنفكُّ صفاته عن صلاته، يُظْهِرُ الأفكار الجمالية، وينتج من خلاله مختلف أنماط الخطاب والسلوك والقيم، وغيرها من مظاهر الحياة، وداخل هذه السيرورة لم تكن الهُوِيّة لتكتفي بالأبعاد المادية أو المعنوية التي تحددها، بقدر ما تجاوزت إلى أبعاد بالغة التأثير في تشكيل حياة إنسانية أكثر سموا و أكثر انفتاحا من خلال المجال الفني الإبداعي، والذي يبقى فيه الفن التشكيلي أحد أخصب المجالات وأكثر مساهمة في إثراء وتطوير تمثلات الهُوِيّة، من خلال اللوحات الفنية التشكيلية.

إن للفن والهُوِيّة، تاريخ مشترك شديد التداخل يتأسس على الألفة والتلاحم بين شخصية الفنان وعمله الفني، لتوطيد أركان الهيمنة على مقدرات الشعوب وإخضاعها لقوة التأثير، فالمباني والإنشاءات، والملابس، والسجاجيد، والجدران والأبواب، والعادات والتقاليد والأسواق الشعبية والآلات الموسيقية وغيرها الكثير، تمتلئ بالألوان وبالخطوط وتحمل الوشم والرموز، وتزيّنت بالزخارف الفنية الغنيّة من حيث النوع أو الخامات، هي ليست مجرد شكليات، بل إن (الفن والهُوِيّة)، هما المحرك المعنوي، لعزيمة الشعوب و ديمومة لا متناهية للبقاء، اعتمدت على مجالات متعددة ضمن مفهوم الثقافة والحضارة، لإبراز مختلف نواحي تجسيد الهوية في الاعمال الفنية، ورغم اتساع ادوار اللوحة الفنية وأثارها إلا ان تلك الأدوار مازالت مادة خصبة للبحث والتحليل والاكتشاف بمنظور لا نهائي، كمدرك بصري يستثير فينا تفسير وجودها وتعطي للثقافة سماتها وتمدها بطاقات كامنة.

وقصد التعرف على هذه النماذج الثقافية الجديدة، اخترنا هذه الدراسة بوصفها علاقة مباشرة مع مقومات الهوية الثقافية وسط المجتمع الجزائري خلال العقد الأخير، فتم التطرق أولا الى الهوية والثقافة ومقوماتهما وخصائصها والتشابه بينهما، وثانيا اخترنا دراسة المُتغيرات على صعيد الممارسات التشكيلية للفنانين الجزائريين ومواضع اشتغالهم لتثبيت الهوية الجزائرية وتبيانها، باعتباره إرث ثقافي وملمح حضاري، يجب توثيقه وتوطيده خشية من النسيان، وفي الجانب التطبيقي كان موضع البحث المعرفي، تتبع أساليب الفنان العربي والجزائري على وجه الخصوص، في التفرد وصياغة هوية ابداعية مميزة، لا سيما وأن الفن الجزائري كان مشغولا بهاجس الهوية، ناقلا برسومات الحركات والجمعيات التشكيلية محاولة

الفنانين، مضاهاة الواقع ومخالفة مفهوم الإبداع السائد، فتواترت بذلك التجارب والممارسات العربية، المسكونة بهاجس الهوية إلى أن وصلت إلى توحد قومي، من خلال جماعات مثل جماعة البعد الواحد بالعراق، جماعة أوشام، بالجزائر، وجماعة الدار البيضاء بالمغرب، ومدرسة الخرطوم بالسودان، ومدرسة تونس، وغيرها، فكل التنويعات على فكرة واحدة هي سعي الفن ومغزاه نحو المحافظة على ذاكرة شعوبها، فكان لزاما علينا ان نقدم كنموذج للدراسة جماعة أوشام الفنية، التي ميّزت المشهد الفني التشكيلي في فترة ما بعد الاستقلال، تنادي بضرورة بناء اللوحة بالأدوات الخطية المحلية، وبأسلوب فني ابداعي مستقل يعزز من دور المنتج الوطني، ويجعل منه تحدي وتنافس امام العالمي ذي الاسلوب الاستشراقي والأوربي، وعليه استدعت الحاجة العلمية الى صياغة الاشكالية التالية :

اشكالية البحث

مما لا شك فيه أن الحاجة المتزايدة إلى التغيير والتميز، والخروج عن النمط الأوربي بعد الاستقلال، بسبب تأثر المجتمع الجزائري بالثقافة الأوربية واختراق الهوية الجزائرية بالأنماط الاستشراقية، وكذا أثر المدارس الأوربية على الأسلوب الفني الجزائري، بسبب تداعيات الاحتكاك الثقافي العالمي، واضافة إلى تلك التغيرات السوسيو ثقافية الحديثة في فترة السبعينيات، تسببت هذه العوامل في تشكل معالم ثقافية جديدة، دون أن ننسى احتكار بعض الفنانين الجزائريين للساحة الفنية، بعد الاستقلال وتقلدهم للمناصب السامية وتسليمهم إدارة المؤسسات الفنية على حساب البعض، الذين وقعوا ضحية التهميش والاقصاء حيث فقد جلهم فرصة الوجود على الساحة الفنية، هي إحدى الاسباب الرئيسية التي دفعت

بجماعة اوشام، إلى تبني فلسفة التمرد من جهة ومحاولة الخروج عن الأسلوب الفني الكلاسيكي السائد في تلك الفترة (ما بعد الاستقلال)، بأسلوب حديث، وهذا ما جعلنا أمام اعادة قراءة للواقع التشكيلي الجزائري، المُتسم بتعدد المشاريع الثقافية، وبالتالي عرف نوعاً من الصراع الثقافي، لتحديد الهوية الثقافية الجزائرية عبر الفن التشكيلي.

على هذا الأساس نطرح الإشكالية التي تبحث في كيفية تجسيد الهوية لدى جماعة أوشام عبر أعمالهم الفنية التشكيلية؟

تساؤلات البحث

انطلاقا من هذه الإشكالية يمكننا طرح التساؤلات التالية:

ماهي الكيفية التي تفرّدت فيها مختلف أعمال الفنانين التشكيلين الجزائريين الآخرين بفعل تراكم التجربة البصرية، حتى تُظهر لنا خصوصية المجتمع الجزائري ؟؟

كيف تتفاعل هويتنا دون أن تفقد كل أمة إرثها الثقافي ؟

ما هو دور الجماعات الفنية التشكيلية في إبراز الهُوِيّة الجزائرية ؟

كيف حافظت الأعمال الفنية على ترسيخ الهُوِيّة ؟؟

الفرضيات

التغيرات السوسيو الثقافية التي يعيشها المجتمع الجزائري تُؤثر على الرصيد الثقافي للمجتمع الجزائري وحتما يتأثر الفنانين ويظهر ذلك في أعمالهم.

الهُوِيّة لا يمكن أن تتواجد بفردها و من دون ثلة من النقائص، و لذلك فاكتشاف الآخر شرط أساسي لمعرفة الذات.

الهوية الثقافية لمجتمع ما، لابد أن تستند إلى أصول تستمد منها قوتها، وإلى معايير قيمية ومبادئ أخلاقية، وضوابط اجتماعية، وغايات سامية تجعلها مركزاً للاستقطاب العالمي والإنساني.

تعرض أسلوب الفن المستحدث بعد الاستقلال في كثير من الأحيان لإنكار الفنانين الكلاسيكيين، وجحود من المسؤولين، ونفور من المعاهد ومدارس الفنون الحكومية، كُلّما خرج عن القواعد و أحكام الدراسات الأكاديمية الكلاسيكية.

تخرج الأصوات الرافضة للإبداع والفنون المستحدثة، مما يُعرض الفنان المعاصر إلى رفض أعماله، وفي كثير من الأحيان إلى المضايقات الجسمانية والمعنوية.

ثمة علاقة بين الهُوِيّة والفن، فالفنان الذي لا هُوِيّة له لا يمكنه أن يبدع، لأنه إذا أنتج تراكيب فنية بمنظار الآخرين، وفقد هويته أصبحت ريشته في أنامل غيره، وسيكرّر ما يملى عليه ويصبح تابعا لغيره، كل همّه أن يقلّد أو أن يلحق بهم، ويبدع داخل إطارهم، الذي يسلبه تراثه الروحي والثقافي، كما يحدث للكثير، معتقدا أن كل ما هو أجنبي جيد وأحسن مما هو محلي.

كل هذا الزخم من التساؤلات والفرضيات دفعنا إلى تقسيم بحثنا إلى ثلاثة فصول وهي كالتالي:

الفصل التمهيدي، شمل الإطار التنظيمي للبحث ومنهجيته، إلى المنهج المستعمل والمدخل، وتم عنونة الفصل الأول بـ إشكالية الهوية في الفن التشكيلي الجزائري بين مخلفات الاستعمار وضغط الحداثة، والذي شمل المقاربات النظرية حول مفهوم الهوية والهوية الثقافية، وأهم الأسس التي ساهمت في بناءها.

واحتوى الفصل الثاني على الهوية في التراث الفني بين الأنواع المتعدّدة والنماذج المتماسكة لفهم كيفية ترسيخ الهوية وتجلياتها بمختلف النماذج والميادين، بأمثلة واعتبرناه الجانب النظري المؤُسس للعمل النموذجي.

بينما انطوى الفصل الثالث على الهُوِيّة الجزائرية بريشة جماعة أوشام، التي تشبه بانوراما من المظاهر المختلطة وغير متجانسة وكيف حاولت اثبات تفردها بأسلوبها الفني ومحاولة احداث قطيعة فنية مع الفن الغربي، ثم التصادم والتمرد الذي حصل داخل الوسط الفني الجزائري واستخلاص بخاتمة عامة شملت أهم النتائج الموصل اليها.

أسباب اختيار الموضوع

كما هو معروف، بان لكل باحث أسباب تدفعه لاختيار حقل معين دون آخر، للبحث والدراسة، تأتي إذاً الدوافع الذاتية، بسب خشيتنا من فقدان هويتنا الثقافية، التي طالما كان ثمن الدفاع عنها النفس والنفيس، والموضوعية، الراجعة إلى توثيق أعمال الفنانين الجزائريين، في مكتبات الجامعات الجزائرية، وعرفانا من الاكاديمي لما بذله الفنان الجزائري في

الساحة الفنية، خشية ضياع سمات الهوية الثقافية، لمجتمعنا الجزائري نتيجة الاحتكاك الثقافي القوي الحاصل بين ثقافتنا والثقافات الأخرى.

الهدف من الدراسة:

تسعى هذه الدراسة، الى معرفة الهوية الجزائرية ومراحل ترسيخها والتطرق إلى الهوية الثقافية الجزائرية، بهدف تحريك الوعي بالصراع الثقافي الذي يعيش الفضاء الثقافي، وكذا التنبيه للاضطرابات التي تعرفها الهوية الثقافية، والتي تنعكس سلبا على البنية الاجتماعية للمجتمع الجزائري.

أهمية الدراسة:

الحديث عن الهوية في الفن من أهم الدراسات لكثرة انشغالات الدارسين والفاعلين الاجتماعيين بها، فالانتماء لثقافة يعبر بالانتساب لقيم ومعايير هذه الثقافة، ولأنه ليس من السهل دائما قياس الرصيد الثقافي اللامادي للمجتمع لاسيما إذا كان للآخر، صراع وخلفيات ثقافية مختلفة بالإضافة إلى توقعات مختلفة، بالتالي يصعب حل الصراعات الثقافية طالما أطراف الصراع والاختراق، يكون لهم معتقدات مختلفة، ثُمّ إنّ الهوية الثقافية هي حجر الزاوية في تكوين الأمم لأنها نتيجة تراكم تاريخي طويل، فلا يمكن تحقيق الوحدة الثقافية بمجرد قرار حتى ولو توفرت الإرادة السياسية، وهذا راجع إلى غياب ديمقراطية حقيقية في الأقطار العربية، بل كان استقلال بعض الدول، عبارة عن اعادة ترتيب للعلاقات التي ربطتها مع الدول الأوربية الاستعمارية(فرنسا وانجلترا)، وهكذا بقيت ولا زالت الوحدة الثقافية العربية مرهونة في الوقت الحالي، بالعناصر المشتركة المكونة لتراثها الثقافي التي حملها الفن على عاتقه، في سبيل توحيد القيم

الاجتماعية والفنية والعلمية والتربوية المشتركة وفي نفس الوقت تميز كل شعب ذي لسان عربي واسلامي المعتقد عن غيره من الشعوب، باعتباره قيمة عالمية استثنائية، وعند الخوض في مسألة تحديد العلاقة المشتركة بين هاته الشعوب والحديث عنها، فإنّه من البديهي أنّ نتطرّق إلى علاقة الفن بالهوية.

مجال الدراسة و عينة البحث:

لاختيار الفترة الملائمة للدراسة، تعين علينا أن نأخذ نماذج من لوحات تشكيلية مختلفة لفنانين جزائريين، لنعرف كيف جسد كل منهم وبطريقته وأسلوبه الخاص تمثيل الهوية الجزائرية، ولإتباع منهجية البحث وبهدف معالجة شمولية والوصول إلى تعميمات تفسر انعكاس أعمالهم على الهوية الجزائرية، قمنا بإجراء دراسة استطلاعية ومن ثمة اختيار انموذج الدراسة وهي جماعة اوشام.

منهجية البحث:

تم الاستعانة ببعض المناهج والطرق التي تمت عبرها عملية جمع المعطيات والبحث العلمي ومن ثم تحليل هذا النطاق في اطاره الفني التشكيلي، ومن المناهج المتبعة استخدم الباحث المنهج التاريخي الذي ساعدنا على رصد البعد التاريخي حول تشكل الهوية الثقافية والجزائرية بأبعادها، وكذا تحديد ملامح التغير الثقافي بعد الاستقلال من خلال أعمال فنية حديثة ومعاصرة، ولمعرفة تاريخ العلاقات والنظم الاجتماعية والثقافية في علاقتها مع الهوية، كما استعان الباحث في المنهج التطبيقي بالمنهج الوصفي والسيميائي، والتحليلي بهدف معرفة وقراءة اللوحات التشكيلية،

ووقعها على الهوية الثقافية بالمجتمع الجزائري، وإلقاء نظرة على مختلف جوانبها من أجل الوصول إلى نتائج مرضية.

صعوبات البحث:

ما من بحث علمي إلا وتصادفه صعوبات، وهذا ما تعرضنا له خلال بحثنا، أهمهاّ أن حقل الهوية في الفن التشكيلي مجال واسع يصعب الإلمام بكل جوانبه، لا سيما وأن المجتمع الجزائري تتفرع منه فروع شتّى من القبائل وأغصان من التقاليد ودروب من الطبوع الاحتفالية.

وفيما يخص الجانب التطبيقي فإننا لم نستطع الحصول على أعمال كل فرد من جماعة أوشام، بسبب عدم وجود دراسات سابقة، تطرقت لكل إسم من اسماء أعضاء الجماعة، سواء دراسات باللغة العربية أو الأجنبية، بل اقتصر الأمر فقط على الأسماء البارزة أمثال دونيس مارتيناز، أو باية محي الدين، كما أن الفنانين المنطويين تحت هذه الجماعة لم يقوموا بتدوين أو الكتابة عن أعمالهم حينما كانوا يعملون تحت غطاء جمعية أوشام، سواء في حياتهم أو كتب تحدثت عنهم بعد مماتهم.

الدراسات السابقة

اعتمدنا في دراستنا على بعض المراجع أهمها:

1) أجزاء كتاب تاريخ الجزائر الثقافي، للأستاذ الدكتور أبو القاسم سعد الله رحمه الله.

2) الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة للمؤلف والفنان الكاتب ابراهيم مردوخ.
3) الثقافة البصرية والتعلم البصري، فرانسيس دواير و ديفيد مايك مور.
4) البربر ذاكرة وهوية، للمؤلف غابريل كامب، ترجمة عبد الرحيم حزل.
5) التكوين التاريخي للأمة العربية، دراسة في الوعي والهوية، عبد العزيز الدوري.
6) الفلسفة، الهوية والذات، مارتن هايدجر، ترجمة محمد أمزيان.
7) أبحاث الندوة العلمية الدولية حول اشكالات الفنون الاسلامية في المجتمع الراهن، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، الطبعة الأولى، مارس 2008.
8) رياض عصمت، رؤية جديدة: مقالات في الآداب والفنون والمجتمع.

أما رسائل الدكتوراه لمعرفة تاريخ الفن التشكيلي الجزائري وعلاقته بالمجتمع الجزائري فاعتمدنا بالأساس على:

9) رسالة الدكتور خالدي محمد: تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830-1962، السنة الجامعية 2009-2010، عن قسم الثقافة الشعبية كلية الآداب، العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، تلمسان.
10) رسالة الدكتور قرزيز معمر، بعنوان جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية، عن قسم الفنون، جامعة، تلمسان، تحت إشراف الأستاذ الدكتور خالدي محمد.

في خاتمة هذا التقديم لا يسعني إلا ان أشكر الله سبحانه وتعالى على نعمه الظاهرة والباطنة على ما وفقني فيه من انجاز هذه الرسالة، ثم اعترافا بالفضل الجميل لأهله فإنني أتقدم بخالص الامتنان والشكر والتقدير والعرفان إلى أستاذي الفاضل "خالدي محمد "، مشجعا لي بالاستمرار في البحث أثناء إعداد الرسالة وثقته الكبيرة التي منحها لي، ويمنحها لكل طلبته، والذي تفضل بالإشراف على هاته الرسالة فقد كان إشرافه أكبر الأثر في إنجازها فجزاه الله خير الجزاء.

الفن والهوية

تُعدّ الفنون احدى صور الانعكاسات الثقافية للشعوب ووسيلة من وسائل الاتصال الحضاري وحاجة من حاجات التعبير عن مستويات هوية المجتمعات، التي تعرف بأنها سمات خاصة يمكن من خلالها تمييز شخص عن آخر أو الجماعات فيما بينها، أو الثقافة الأكبر مقارنة بالثقافات الفرعية الأخرى، وبتلك المستويات المتعدّدة فإنها مشتركة لدى جميع الامم، وهذا بتعريف وتأكيد المفكرين والمشتغلين على الهوية، إلا أن هذه المستويات تتميز وتختلف عن غيرها وتتسع دائرة الاختلاف، فهناك ما يمكن تسميته بالهوية الدينية، وهناك المستوى العرقي، أي هويتنا العربية أو الاسلامية والأمازيغية، وهناك أقوى مظاهر الهوية وهي اللغة، ثم يندرج تحتها مستوى الهوية الجغرافية، وما ينضوي تحتها من خصائص مناخية وتضاريس، المشتملة على الهويات البدوية والريفية والحضرية، سواء فردية أو في تفاعلها مع الجماعة.

ونتيجة لتفاعل الإنسان الجزائري ذو الملكات البدنية والنفسية مع البيئة المتنوعة المواصفات من لغات وعادات وتقاليد ولآداب وفنون وقيم بالإضافة الى تنوع الملبس والمأكل والمسكن ..الخ، كل هذه العناصر ونتاج ذلك التفاعل، في مجملها المادي والمعنوي مثلت ثقافته التي وُلع بها الفنان، وتعامل معها في نتاجه الفني التشكيلي، ومن ثم بلورة كيانها ليعطينا هوية ممتلئة مشبعة، انخرطت فيها الأغلبية الساحقة من سكان المنطقة الجزائرية بما فيهم الحرفيين والصناع التقليدين، لمواجهة اختراق ثقافتنا، لا سيما أمام ما حملته أواخر القرن العشرون والواحد العشرون من اختراق للهويات ومن تغيرات وتبدلات متنوعة أصابت مجتمع الجزائر، والتي أثرت في الحاجات

الجمالية وفي الوعي الجمالي أيضا، فظهرت أعمال الفنانين الجزائريين لتصدّ فقدان الوعي بالهوية الجزائرية عبر الفن، ومثل هاته الاهتمامات لا تدل فقط على قلقهم وانزعاجهم، ولكنها تشير بصورة مستنيرة إلى الأهمية الايجابية والبناءة التي تربط المجتمع الجزائري بالفن التشكيلي، وتعكس مفهوم الانتماء المبني على امتداد خبرات الانسان الجزائري على مر تاريخه، في صيغ صور ثابتة ومتحولة وفي تشكيلات تلقائية وقصدية تؤثر في الأفكار وتعطي لثقافته سماتها وتمده بطاقته الكامنة، بالرغم من طغيان ثقافة العولمة، إلا أن خصوصيته وفردانيته، التي من خلالها، حافظ على عاداته وتقاليده واتجاهاته الدينية والدنيوية.

الهويات وأشكالها

لأن العبقرية في أصلها هي العودة الإرادية إلى الطفولة كما يقول بودلير، فلأن أي دراسة للوحة فنية يتطلب منا العودة إلى حياة الرسام، منذ طفولته وكيف تشكلت هويته باعتبار التحولات والتغيرات المورفولوجية التي تسبق سن البلوغ وتطور قدرات الطفل، تدفع الشخص البالغ الى تحولات حقيقية توجه نظرته للقيم والمعايير، التي يتكون منها الكيان الشخصي والروحي للفرد، وهي المحرك الذي سوف يؤثر على نتاج الفنان باعتباره عنصر من عناصر المجتمع، ولأن الهوية هي ايضا المحرك لأي حضارة أو أمة، إذ ظهرت كمفهوم مع اريكسون Erickson، عندا رأى الاضطرابات التي يعيشها المحاربون خلال الحرب العالمية الثانية، فاعتمد على دراسات فرويد المتعلقة بالتشبّه التي يقوم بها الفرد متأثرا بالآخر، حينما يجد نفسه أمام نماذج مثالية يسعى للاقتداء بها، وهو ما بحث فيه علماء الاجتماع والنفس وغيره من الباحثين مثل Devereux و Heïder و

Festinger و Tafjel و Goffman، اشتركت في أن الهوية صيرورة ديناميكية دائمة التغيرات للذات الإنسانية، مع اشتراك الآخر في التغيّر والديمومة ليبني حقيقته أو عالمه، وان هوية الفرد باقية، مادامت الذات قائمة ومتميزة وبقائها على قيد الحياة، فـ" بوصفها تأكيدا على أن هوية الكائنات التجريبية، أيًّا كانت تلك الكائنات، هي ما يبقى دون تغير رغم التغيرات وتشابهه مع نفسه خارج الزمن وما يبقى على حاله"[1]، إذ أن 'الأنا' هو صراع مستمر مع ذات الكائن المثالية، يرغب في تحقيق هويته وبناء خاص به، ومن خلال اندماج الكائن البشري ضمن الجماعة فهو مضطر لأن يأخذ ويعطي يؤثر ويتأثر، وهذا التجاذب هو الذي يسمح له بتكوين شخصيته سواء من خلال انماط العيش الاجتماعية التي يحتك بها، مع الآخر والموضوعة من طرف أسلافه أو من طرفه هو.

تعدّ الهوية بعد متفاعل من استعدادات فطرية ومعطيات اجتماعية ثقافية وعائلية، وهذه الميزات هي تلك العناصر التي تمثل في الغالب العقيدة واللغة والتراث الثقافي، التي تميز الأمم عن بعضها البعض، لتعبر عن شخصيتها وحضارتها ووجودها، ووفق هذا المنظور " فإن الهوية نتيجة عملية لغوية مزدوجة : المفاضلة والتعميم، فالأولى هي العملية التي تؤدي الى التفريق، بمعنى ما يحققه فرد أو شخص ما، مقارنة بشخص آخر أو أمر آخر، فهي إذن الاختلاف، والأمر الثاني هي العملية التي تحاول تعريف المشترك في فئة العناصر، المختلف كليا عن فئة أخرى فهاهنا الهوية إذن الانتماء المشترك"[2]، وهاتان الميزتان او العمليتان هي أساس

[1] كلود دوبار، أزمة الهويات: تفسير تحوّل، ترجمة رنده بعث، ط01، مكتبة شرقية، لبنان، 2008، ص 16

2 كلود دوبار، مرجع سابق، ص 18

مفارقة الهويات: مماثلة الآخر والمماثلة عبر الآخر، وعلى ذلك لا يصحّ أن يخضع الفكر الانساني الواسع وفي كل المجالات والمعارف لإطار فكر مجموعة واحدة ولغة واحدة، مهما كان لها السطوة والقوة في زمن ما.

العلاقة بين الهوية الجزائرية والفن التشكيلي

حتى يتم الاحتفاظ بالهوية يستوجب الاعتناء بالقيم التقليدية التي تعتبر الاسس الهامة لذلك، إذ تلعب الثقافة أهمية كبرى في بناء الهوية، لا سيما في البلدان التي كانت في وقت قصير مستعمرة، كالجزائر التي وجدت نفسها امام مجابهة ثقافية فرنسية غزت المجتمع الجزائري بنماذج ثقافية جديدة، مكان المفاهيم التي كانت سائدة، فحسب نور الدين طوالبي فإن " البيثقافية (يقصد ثنائية الثقافة)، محدودة في رأينا وإن التفاعل الديناميكي لنموذجين ثقافيين متعاكستين حيث يعيش العامل الاجتماعي التأثيرات المضاعفة، على شكل نزاعات ثقافية في اطار القيم"[3]، وفي موضع آخر يقول لا بد من أخذ " بعين الاعتبار الجهود التي بذلها نظام المستعمر لطمس الثقافة الجزائرية النموذجية باستخدام أفضل الطرق الفاعلة، كحصر اللغة العربية في الشعائر والمعابد، مثل المساجد والزوايا وذلك لاغتيال الثقافة الأصلية"[4]، ناهيك عن الشعب الجزائري الذي يعيش ازدواجية الثقافة، يكون من الصعب ايجاد الحلول للحفاظ على هويته الأصلية والأصيلة في هذه الفترة الزمنية القصيرة، بسبب انتقالنا من مجتمع حديث الاستقلال كان يعيش عيشته التقليدية الى مجتمع عصري، مثلما يؤكده

3 كوسة فاطمة الزهراء، أزمة الهوية عند الشباب الجزائري: دراسة استكشافية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في علم النفس العيادي، قسم علوم النفس وعلوم التربية والارطونوفيا، جامعة الجزائر، 2004-2005، ص 78

4 كوسة فاطمة الزهراء، مرجع نفسه، ص 79

'عبد القادر شاكر'، في بحثه عن الشباب الجزائري المهاجر والمتواجد في فرنسا، " أننا انتقلنا من مجتمع تقليدي إلى مجتمع حديث وعصري والعائلة الجزائرية المهاجرة لا تعني في الحال بالتحول الاجتماعي الثقافي بين أفراد الأسرة التي بقيت خاصة تحت نمط التنظيم الاجتماعي للبلد الأصلي، لكن هناك تطور يظهر تدريجيا على نموذج المجتمع المستقبل الذي يقتحم من جديد توازن الأسرة هذا التطور هو الذي أدّى إلى ظهور هذه النزاعات"[5].

من هذه الضروريات الملحة استطاع المتلقي الجزائري أن يتعرف على ثقافة شعبه من خلال زيارة المعارض الفنية والاطلاع على ما توصلت إليه أفكار وفلسفة ورؤية الكتاب والنقاد والباحثين الأكاديميين اتجاه هذا الشعب في كثير من جوانب حياته اليومية ووجهات نظره حول الواقع الذي يعيشه وانطباعاته، وعبر التشكيلين الجزائريين الحديثين والمعاصرين، حول العديد من الأمور الاجتماعية والثقافية والسياسية، هذا فضلا عن المواضيع والقضايا الفنية والجمالية التي يتناولونها وفق صيغ عفوية وتشخيصية محضة وأخرى غارقة في التشخيص، إذ تبقى أهم ميزة تسم تجربة الهوية في الفن التشكيلي، هي التعبير الواضح على نطاق إنتاج اللوحة التشكيلية، للعديد من الأساليب المستعارة من توجهات أصيلة ومعاصرة، كالاشتغال على العلامات والرموز والبصمة والأثر والعمارة والخزف والألبسة والحرف العربي، وأخرى يتم استلهامها من التراث العربي الأصيل، أو الوثائق الرسمية للدولة، فضلا عن أخرى تستمد معالمها من الثقافة الشعبية والموروث المحلي المدني والصحراوي والريفي، وجوانب كثيرة من عادات وطقوس في أبعادها الجمالية والتعبيرية وحتى الوظيفية

5 كوسة فاطمة الزهراء، مرجع سابق، ص 79

كتكيف الفرد الجزائري مع اختلاف الثقافات المتواجدة في مجتمعه واستيعابه لها.

و حتى من الجانب التنموي المعرفي، حينما نقوم بإشراك الفن والهوية الثقافية الجزائرية في المناهج العلمية والتعليمية، فإنها تزيد تحسين المستوى التعليميّ للتلاميذ وطّلاب الجامعة والمعاهد التطبيقية للفنون والباحثين، وكذا الجوانب الاجتماعية، والعاطفية لدى القراء، بمعرفة هوية مجتمعهم، ومن ثم المشاركة في إثرائها وتدوينها وتوثيقها، إضافة إلى جمع الخبرات المتبادلة بين الفنانين الجزائريين، لما للفنون بأشكالها المختلفة من رسم ونحت وموسيقى وكتابة ومسرح وغيرها، آثارها الإيجابيّة الكبيرة في تعديل وتهذيب سلوك الفرد، والتي تكسبه مهارات فنية وتحسن أذواقه وبذلك تتحقق الرؤية الفنية الجمالية، وتنعكس على سلوكه مجتمعيا وتهذيبه أخلاقيا وتثقيفه في مواجهة عمليات التنميط وإحباط أشكال التعصب، دون الافتقاد للحس النقدي بعيداً عن هيمنة من فئة على أخرى، إلى جانب خلق وعي جمالي ونقدي عند الجمهور الجزائري يسهم في توطيد علاقته مع هذا النوع من التمثلات الفنية، فتتحوّل اللوحة التشكيلية إلى جزء من تقاليد حياتنا وثقافتنا، وتعزز التماسك الاجتماعي وتواجه التحيز والعنصرية انطلاقا من مبدأ ممارسة تجربة الفن كفعل من أفعال الديمقراطية.

عندما يتجاوز الحوار الثقافي حدود الامكانات الابداعية والمفاهيمية التي تختفي وراء اللوحات التشكيلية والنظرة التقليدية وحيدة الجانب، تتحول القطعة الفنية إلى ما يشبه مقولة الفن مرآة الشعوب، وتكشف لنا مدى اتساع مبدأ استيعاب الآخر والتواصل مع الثقافات والهويات الأخرى، وإن توسيع هذه القاعدة وقدرتها على التفاعل الحقيقي مع المجتمع الجزائري،

سوف يثري هذه العلاقة دون شك، إذ بغير هذا المنظور ومثل هاته المحفزات من داخل المشهد التشكيلي، لا يمكن للفن أن يلعب الدور المرتجى في إغناء وتطوير علاقته مع المتلقي إلا بالتجريب والتفاعل مع أنواع مختلفة من الثقافات التي تشكل تراثا مشتركاً بين البشر، وعلى بناء الجسور بين الشعوب، والاعتراف بأهمية التجديد لبناء ثقافة متطورة، لتقف في مواجهة هيمنة الثقافة المخترقة، قد تمارس تهديدها بتعطيل فكرة التعايش، وبذلك نرتقي تذوّقا وحساسية وفهما لجمالياته ولغته التعبيرية عن هويتنا الجزائرية.

الفنان والهوية

إن "الهوية الثقافية لأي شعب هي القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة التي تميز حضارته من غيرها من الحضارات، ورغم ان أساسها المفهومي قائم على الثبات فهي في تغير دائم سريع أو بطيء بعوامل ذاتية أو خارجية لا يهم، المهم هو أن عمق أي شعور بالهوية قضية نسبية في المطلق، فالناس يرفضون الشعور بأنهم في أزمة هوية، لأن الهوية عند الغالبية اطمئنان نفسي لا عقلي، ففي عالم أصبح الخوف فيه استراتيجية هيمنة وسيطرة للقوة الأعظم، يمكن أن القول أن البحث عن عناصر اطمئنان ذاتية تصبح الملاذ الضروري للأضعف"[6].

عبارة عن عددٍ من التراكمات الثقافيّة والمعرفيّة، سواء كانت تلك المعارف تأتي انطلاقاً من عناصر ثقافة المجتمع أو نتيجة التثاقف والاحتكاك مع الآخر، وللهوية الثقافية مستويات ثلاثة: فردية، وجمعوية،

6 رضوان عبير البسيوني، أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2012، ص 85

ووطنية قومية، والعلاقة بين هذه المستويات تتحدد أساسا بنوع 'الآخر، فهي إذا نظام من القيم والتصورات التي يتميز بها مجتمع ما، أي أنها ركبٌ متجانسٌ من التصورات والذكريات والرموز والقيم والإبداعات والتعبيرات والتطلعات لشخصٍ ما أو مجموعةٍ ما، وهذه المجموعة تشكّل تبعًا لخصوصياتها التاريخية والحضارية، تسعى للحفاظ على كيانها ومقوماتها الخاصة، فكل شعب من الشعوب البشرية ينتمي إلى ثقافة متميزة عن غيرها، كما أنها كيان يتطور باستمرار ويتأثر بالهويات الثقافية الأخرى، " وتستعمل كلمة الهوية في الأدبيات المعاصرة للتعبير عن خاصية المطابقة مطابقة الشيء لنفسه أو مطابقته لمثيله، وفي المعاجم الحديثة لا تخرج عن هذا المضمون، فالهوية هي حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية والتي تميز عن غيره وتسمى ايضا وحدة الذات، وحتى في المفهوم الفلسفي الحديث فإن معنى الهوية لا يتغير وهو يشمل الامتياز عن الغير والمطابقة للنفس أي خصوصيات الذات وما يتميز به الفرد أو المجتمع عن الأغيار من خصائص ومميزات ومن قيم ومقومات"[7]

تحمل الهوية في طياتها أشكال وابعادا تاريخية وثقافية ودينية واجتماعية وبشرية واقتصادية، فللهوية أشكال مثل الهوية الثقافية والشخصية والجمعية والهويات الوطنية أو القومية ومن العسير أن نتصور شعبا بدون هوية، حيث ان لكل إنسان ذات متفردة، ولأن الانسان أيضا فنان أو متذوق للفن وان كان بدرجات متفاوتة، باعتبار الفن وسيلة اتصال أو لغة من نوع خاص يختلف عن اللغة التي نعرفها والتي تبنى من رموز

7 رضوان عبير البسيوني، مرجع نفسه، ص 86

عقلية، مفرداتها الأصوات التي نسمعها في الطبيعة والاشكال والألوان التي نراها في الوجود من حولنا، إذ " ليست كل أنواع الفنون موجودة في ثقافة كل مجتمع انساني، ولا الفن الواحد يوجد بنفس درجة التطور في كل الثقافات لكن من المتفق عليه أن الفنون بمختلف انواعها واشكالها تفي باحتياجات عميقة في النفس البشرية"[8]، ومع مرور الزمان وكرّ الدهور تنوعت الممارسات الفنية وارتبطت الفوائد العملية والتطبيقية بالوظيفة الجمالية للمنتجات الفنية، وكيفية تجسيد اشكال الهويات للمجتمعات في الأعمال الفنية، لا سيما على اللوحات التشكيلية، من منطلق أن " الفنان ابن مجتمعه ويتأثر ببيئته بمفهومها الواسع، من جبال وانهار وغابات وبحار وماء وهواء وأحياء وبشر،...الخ، تبعا لمواصفات موجودات البيئة، فقد يستخدم الفنان الطبول في الغابات أو المزمار على سفوح الجبال أو الكمان والوتريات في الحدائق والقصور، كلُ حسب بيئته وطبيعة مجتمعه"[9].

قد تتغير قيمة الفنان كمواطن في المجتمع تبعا لنوع الفن الذي يؤديه والمستوى الثقافي العام في مجتمعه وكيفية تعبيره عن هوية مجتمعه، طالما أن مفهوم الهوية مثله مثل معظم مفاهيم العلوم الانسانية والاجتماعية هلامي وواسع، يحتمل الكثير من المعاني والتفسيرات، نظير ارتباطها بتنوع مفاهيم الذات واللغة والعرف والأصالة وغيرها من المؤشرات، ومما يساعدها على البقاء والاستمرار هي الجماعة والمناخ والبيئة كما أشار إلى ذلك ابن خلدون، كما أن عناصرها ثابتة ومتغيرة، فأما الثابتة " فهي الهوية الثقافية

8 علي عبد العزيز النفيلي، اسرار التقدم والتأخر بين تنوع البشر واختلاف الثقافات، ط01، مكتبة الشروق الدولية، 2008، ص 54

9 علي عبد العزيز، مرجع نفسه، ص 55

والثابت منها العنصر الذي يميز الجماعة أو الأمة عن غيرها، كما أنها تتميز بالطابع التراكمي لأن كل جيل يضيف من عنده شيئًا إلى التراث الثقافي، أما الثنائية الثانية من هوية أي أمة والتي في تغير وتجدد نتيجة عوامل داخلية أو خارجية، فهي الهوية الاقتصادية مثل السوق الأوربية المشتركة والهوية السياسية التي تمارس على الفرد والجماعات، تميزها عن بقية البلدان"[10]، فلطالما كان الفنان الجزائري منبعا للإلهام ومصدرا حيويا للإبداع المعاصر، مثلما أظهرته جماعة أوشام (1967-1971)، في إعطاء صورة لفن جزائري جديد، مُتَجَذّر الأصول، متشبع بالثقافة الجزائرية الشعبية المعاصرة، وإدراج الهُوِيّة في أعمالهم، ذات البعد الإفريقي والرمز الأمازيغي والفن العربي، وكل ما يحيط بذلك من أبعاد روحية ونفسية، فهي بنية مفتوحة على كل التأويلات، وهي لا تسكن في الماضي وتغلق على نفسها الباب، بل تكمن أهميتها في أنها في حركة دائمة، تتحرك وتتشكل مع الزمن المتغير، حمل فيها أعضاؤها خصائص تميزهم عن الفنان الغربي.

[10] بليح عائشة، أزمة الهوية العربية واعادة انتاج الهوية الأوربية في ظلّ العولمة، مجلة سوسيولوجيا، جامعة زيان عاشور، الجلفة الجزائر، المجلد 02، العدد 01، 2017، ص 73 و 74.

الفصل الأول

I. الهُوِيّة في الوسط الفني التشكيلي

II. الهوية ومكوناتها

III. الهوية الثقافية

IV. الهوية الثقافية للمجتمع العربي والاختراق الثقافي

I. الهُوِيّة في الوسط الفني التشكيلي

1. ماهية الهُوِيّة :

إن السؤال عن ماهية الهُوِيّة يحيلنا بالضرورة إلى مصطلحات أخرى تنتج عنها الأنا والآخر والخصوصية والكونية العام والخاص، المحلي والعالمي، ومن تعريفها الذي تنحته في طريقة وجودها وتكوينها الماهوي فـ" هي اسم مشتق من حرف الرباط (هو)، الذي يدلّ ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وقيل إن الأمر المتعقّل من حيث أنه مَقُول في جواب 'ما هو؟' يسمى 'ماهية'، ومن حيث ثبوته في الخارج يسمى 'حقيقة'. ومن حيث امتيازه عن الأغيار يسمى 'هوية'. وهوية الحق تعالى عينه الذي لا يمكن ظهوره، ولكن باعتبار جملة الأسماء والصفات فكأنها إشارة إلى باطن الواحدية"[1]، وتتأكد فكرة ماهية الهوية تزايدا وإلحاحًا نتيجة التحولات الاجتماعية والثقافية التي تتماهى بصورة أكثر تعقيدًا وتنوعًا، ومن خلال ما يطرحه الآخر من صدام مع الأنا ونهاية التاريخ وصراع الحوار والحضارة، فتنعكس في الممارسة الفكرية والأدبية والفنية وحتى الدينية، وفي الممارسة الإبداعية وكذا في السلوك اليومي.

أما " فلسفة الهوية فهو مذهب فلسفي يقول إن الفكر والوجود أو الروح والطبيعة صادران كلاهما عن مبدأ أعلى، ليس هو أحدهما ولا الآخر، ولكنه يصير الواحد والآخر"[2]، ثم إن ما يعنيه مبدأ الهوية مسموعًا إليه من

---

[1] عبد المنعم حنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط03، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2000، ص 911

[2] المنهل: قاموس فرنسي – عربي، جبور عبد النور و سهيل إدريس، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة منقحة ومزيدة، دار الآداب، 1983، ص 532

خلال نبرته الأساس، هو بالضبط ما يفكر من خلاله الفكر، إنه يعني أن الهوية تشكل خاصية لكينونة الموجود، إذ حيثما قمنا بعلاقة كيفما كانت مع موجود كيفما كان، نجد أنفسنا بصدد نداء الهوية، "يقول 'بارمنيدس'، للكينونة مكانها ضمن الهوية، ففي فجر الفكر وقبل التوصل إلى صياغة مبدأ الهوية، تحدثت الهوية من خلال القاعدة التي أكّدت أن : للفكر والكينونة مكانا ضمن 'الهو'، حيث يرتبط أحدهما بالآخر من خلال هذا الهو"[1].

فالتصورات القديمة عن الانسان والكينونة توفر سند ارتباط أحدهما بالآخر، حيث الماهية تنبثق عن حرية الانتماء " والسؤال عن عمن يكون الهُو، سؤال حول ماهية الهوية، لذلك تفيدنا الميتافيزيقا أن الهوية خاصية أساس للكينونة المتولدة عن الانتماء والتي نسميها التملك المتبادل، وفي خضم نبضه يتم الاحساس بماهية ما، يتحدث إلينا كلغة، والتي سميناها في يوم ما مقر الكينونة، والآن فإن 'مبدأ الهوية' تعنيان قفزة اقتضتها ماهية الهوية لأنها ضرورية لها، وفي الحالة التي تتاح لنا فيها هذه الامكانية، سيتمثل للإنسان طريق يقوده نحو فهم الموجود بصيغة أكثر أصالة لفهم الطبيعة والتاريخ، وعالم التقنية المعاصر وقبل كل شيء فهم كينونتها جميعا"[2].

ومن مشتقات مبدأ الهوية مبدأ التناقض ومبدأ الثالث المرفوع، فأما مبدأ التناقض فبمعنى لا يكون موجودا ومعدوما معا، وأما مبدأ الثالث المرفوع

1 مارتن هايدجر، الفلسفة ، الهوية والذات، ترجمة محمد أمزيان، تقديم محمد سبيلا، ط1، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، 2015، ص 32

2 مارتن هايدجر، مرجع سابق، ص 39 و 40

فهو لا وسط بين الوجود واللاوجود، القضيتين لا تصدقان معا ولا تكذبان معا"[1]. بمعنى إما أن يكون هناك وجود لأحد القضايا أو لا يكون.

وقد برزت الهوية على الساحة في الخمسينيات من القرن الماضي وبشكل ظاهر للعيان بعد انهيار جدار برلين وابرام اتفاقية مالطا بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفياتي سابقا، وبشدّة مع هيّمنة النفوذ الاقتصادي وحالة الاستقطاب الأحادي منذ أن شاع مصطلح العولمة والقرية الكبيرة والحوكمة والحدود..، لذلك" برزت الهوية عالميا في الولايات المتحدة الأمريكية عند ظهور مشكل الأقليات ومسألة الإثّنيات، والصراعات الفكرية والايديولوجية، التي اصبحت تهدّد ثقافات المجتمعات وحضارتها فاهتمت العلوم الانسانية بدراستها"[2]، ثم إن حركية المجتمع هي التي تصوغ الهُوِيّة مع الزمن مراعية عناصره الأساسية كاللغة والدين والتاريخ والانتماء الحضاري، وعن أهمية الفن في البعد الثقافي وعلاقته بالهوية في رسم الخرائط السياسة الدولية، كما " تُشكِل الهوية الثقافية مصدرا متناميا للصراعات الاجتماعية والدولية، على المستويين الوطني و الدولي، فهي واحدة من أهم الحاجات النفسية غير المادية، ويمكن أن تكون مصدرا من مصادر الصراع المتزايد في داخل المجتمعات، وبين مجتمع و آخر...، فنحن نواجه صراعًا جدّيًا في مجال القيم ...و يوجد نوع من التحمل، ولكن لا يوجد تقبل صافٍ أو ترحيب مخلص بقيم الجنوب•، ذلك لأنه لا توجد جهود

---

1 جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص 532

2 بياريونت، و ميشال ايزار، معجم الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2011.

•– يقصد الكاتب بدول الجنوب، البلدان المتميزة بتعدّد مشاكلها على جميع الاصعدة، وسميت بهذا الاسم بسبب وجود خط وهمي يفصل دول الشمال المتطورة والمتقدمة، عن دول الجنوب النامية.

جادّة لمحاولة فهمه"[1]، فقد يظهر مثلا في ما حدث لبعض جمهوريات الاتحاد السوفييتي و يوغوسلافيا من جهة، وما حدث في ألمانيا الشرقية من جهة أخرى، ثم إن أسطع برهان على ذلك نجد مثلا الثقافة الفرنسية هي جزء من الحضارة الغربية إلا أن هناك تمايزا من حيث اللغة وأساليب الحياة ونمط التفكير والعادات والتقاليد، وهي تسعى للحفاظ على الهوية الثقافية الفرنسية في مجابهة الثقافات الغربية.

أما " العرب فقد اقترن دورهم التاريخي بالانفتاح على فكر الآخرين، وقد خبروا اتصالهم بالغرب في فترات تاريخية ولكنهم كانوا دائما يصدرون عن هُوِيّة حضارية واضحة، وليس من الغريب أن يكون همهم في القرنين الأخيرين تحديد هويتهم الحضارية، أمام طغيان الغرب في جميع المجالات، وحتى وإن كانت البيئات الحضارية متعددة، فإن تبادل التأثير بين الحضارات ظاهرة مألوفة، ولكن ذلك لا يعني نفي التعدد أو محو الهُوِيّة "[2]، بمعنى أن العرب والمسلمون كانت لهم تجربة في قابلية الحوار مع الآخر، ولم يرفضوا ما سبقهم من قيم حضارية ونظم سياسية ونظريات علمية، واجادتهم للغات الفارسية واليونانية واللاتينية ونقل مؤلفات هذه الحضارات والثقافات إلى اللغة العربية، بل ان فلسفتهم كان لها وقعها في الغرب، كابن سينا والفارابي وابن رشد،أما فنونهم وفي مجال العمارة تأثر رسامو أوروبا بفكرة تزيين جداريات الأسقف بالصور الملونة، إلى درجة انهم نقلوا كتابات عربية زينوا بها حتى ألبسة الأسقف والرهبان دون معرفة أبجدياتها، رغم انها ذات طابع اسلامي، وكانت الفكرة الزخرفية هي وحدها

1 – السعيدي محمد، مستقبل العلاقات الدولية من صراع الحضارات إلى أنسنة الحضارة و ثقافة السلام، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2006، ص 82

2 عبد العزيز الدوري، التكوين التاريخي للأمة العربية، دراسة في الوعي والهوية، مركز دراسات الوحدة، القاهرة ط.3 ، 1986 ص 12.

التي أوحت للفنان الاوربي منذ القرن الرابع الهجري فكرة الاقتباس من حروف العربية وتسجيلها بالحفر على تيجان الاعمدة، وحتى يومنا هذا فإن تاريخ العالم بل وتاريخ الآداب والفنون والعلوم، لا يمنع من ادراك كيف شكّل الفن التعايش بين الشعوب وتحاورت الأديان من خلاله، في ظلّ صدام الهويات والأجندات وغموض الأهداف.

رغم تعقد الحياة المعاصرة تعقُّدًا انعكس على مفهوم الهُوِيّة نظامًا وممارسةً، فقد انتزعت منها الأسرة باعتبارها النواة المشكلة لنواة الهُوِيّة من تأثيرها على الأبناء وقوة على النفوس، لأن الأسرة تظل الوِحّدة الفّاعِلة والمؤثّرة في عملية التربية تلك، ذلك أن الطفل يلتحق بالمدرسة متشبعًا بقيم أسرته واتجاهاتها ورُؤاها، ومن هنا تظل الأبوة والأمومة هي حجر الزاوية في تشكيل عملية الهُوِيّة، فهي تُضيفُ للشخص الذاتيّة والخصوصيّة، كما إنّها تعكسُ تاريخه وعقيدته ولغته وثقافته وحضارته، كما تُساهمُ في بناءِ جسورٍ من التّواصل بين كافة الأفراد سواءً داخل مجتمعاتهم المحلية، أو مع المُجتمعات العالمية المُختلفة عنهم اختلافاً جُزئيّاً في تلك العناصر المذكورة، أو اختلافاً كُليّاً في كافّةِ المجالات دون استثناء.

يمكننا القول بأن مفهوم الهوية ولئنّ كان المصطلح حديث النشأة إلا أن الاهتمام بها في حدّ ذاتها يضرب بجذوره في عمق التاريخ، ذلك ما يشير إليه العطري بقوله "إنّ البحث في تاريخ مفهوم الهوية، سيؤكد لنا ارتباط النشأة والامتداد، بالنقاشات الدائرة حول الأقليّات وحركات التحرر الوطني، ومنذ منتصف القرن الماضي صار للمفهوم حضور بارزا في خارطة الانشغالات العلمية، خصوصا مع اتساع دوائر النقاش حول الذات والآخر والمواطنة وحقوق الإنسان، إلاّ أنّه بالرغم من هذا الانشغال المعرفي المتأخر

بالمفهوم، فإنّ هذا لا ينفي حضوره قبلا في المتن الفلسفي الإغريقي والتراث العربي الإسلامي، فالهوية كتيمة معرفية كانت منذ البدء رهانا للتفكير و النظر المعرفي"[1].

2. مفهوم الهُوِيّة لغة :

وردت لفظة الهُوِيّة بضم الهاء وكسر الواو وشدّ الياء، في اللغة العربية، للتعبير عن ماهية الشيء، والهُوِيّة لفظ مركب جُعل إسما معرفاً باللام ومعناه الاتحاد بالذات." تدل الهُوِيّة بمفهومها اللغوي في المعجم الوجيز على الذات، وبطاقة الهوية يثبت فيها اسم الشخص وجنسيته ومولده وعمله وتسمى أيضا البطاقة الشخصية"[2]، ولذلك فإننا إذا اعتمدنا علي المفهوم اللغوي لكلمة هوية، أو اعتمدنا علي استعمالاتها في معاجم العلوم الإنسانية المختلفة فإن المعنى العام للهوية لا يتغير"[3]، وتدل عن " الشخصية الذاتية أو إثباتها، والمماثلة والمطابقة"[4]، فهي حقيقة الشيء من حيث تميزها عن غيرها، وتسمى أيضا هُوِيّة الذات.

إن البحث في مفهوم الهُوِيّة يأتي بطريقة تفهم أنها متجذرة تاريخياً وثقافياً مع الصورة الذاتية لمجموعة من الناس التي كانت في الغالب قد

---

1 عبد الرحيم العطري، ملاحظات حول الهوية و الانتماء هنا والآن: https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/113467.html، موقع دنيا الوطن : تاريخ الولوج للموقع 2018/10/05.

2 المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، ط05، وزارة التربية والتعليم، مصر، 2000، ص 85

3 خليل نوري مسيهر العاني، الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية، ديوان الوقف السني، العراق 2009م، ص4 .

4 الشامل قاموس انجليزي عربي، عبد الرحمان اسماعيل رمضان، مكتبة جزيرة الورد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص 282

رسمت خطها باتصالها بالمجموعات الأخرى من الشعوب، وتعود الهُوِيّة من اللغتين الإنجليزية والفرنسية علي التوالي(Identite_Identitiy)، والتي تعبر عن معنيّ المطابقة، أي مطابقة الشيء لنفسه أو مطابقته لمثيله، لكن استعمالها في المجالات وفي المواضيع المختلفة، قد يعطي للمصطلح أبعاد أخرى، وبذلك نجد أنّ مفهوم الهوية، قد يأخذ معانيَ مختلفة بحسب اختلاف مناهج بحث هذه الميادين المعرفية، ذلك ما يؤكده محمد مسلم بقوله : " لقد أصبحت الهوية مفهوما يشغل اهتمامات الكثير من ميادين البحث ممّا زاد في صعوبة تعقيده وعدم إمكانية تحديده وعدم القدرة على إعطائه مدلولا صالحا لكل هذه الميادين"[1]، كما أن " معنى الهُوِيّة يأتي من المفاهيم الأنثروبولوجية الأخرى، مثل(النظرة، والقيمة، والروح، وأخيراً وليس آخراً، الثقافة)، التي تقترح نوعاً معيناً من التجانس بين أفراد المجتمع، وكان الرأي أنّ هُوِيّة الأفراد تعكس هُوِيّة مجموعة ما وثقافتهم"[2]، عند الحديث عن ماهيتها.

لقد ساهم وجود الهُوِيّة في زيادةِ الوعي بالذّات الثقافيّة والاجتماعيّة، ممّا ساهمَ في تميُّزِ الشّعوب عن بعضهم بعضاً، وعلى غرار ما طرحته Duvant D.A سنة 1980 حين توصلت " بأنّ ثمة تكافؤا بين الهُوِيّة والذات و الأنا"[3]، فالهُوِيّة جزءٌ لا يتجزّأ من نشأة الأفراد منذُ ولادتهم حتّى رحيلهم عن الحياة.

1 محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر،2009 ، ص86

2 عامر عبد زيد الوائلي، الدين والهوية بين ضيق الانتماء و سعة الإبداع، سلسلة ملفات بحثية، مؤمنون بلا حدود، الرباط، المملكة المغربية، مايو 2016، ص7.

3 محمد مسلم، مرجع سابق ص86 .

3. مفهوم الهُوِيّة اصطلاحا:

في قاموس العلوم السلوكية عرفت الهوية بأنها " حالة تماثل في الصفة المميزة وشعور الفرد بوجوده في العالم، ومن خلال ذلك يُقيم الفرد نفسه"[1]، فهوية الشيء، تعني اصطلاحا أن يكون ذلك الشيء هو ذلك الشيء، أن يكون هو *'هو'* نفسه، بمعنى ذلك الشيء هو ذلك الشيء وليس سواه: فمثلا هوية هذا الكتاب الذي أمسكه بيدي هي أن هذا الكتاب هو هذا الكتاب نفسه، وهوية الشعب الجزائري هي أن يكون شعبا جزائريا، أن يكون هو *'هو'* نفسه، **أي أن يكون مطابقا** لخصوصيته الجزائرية، فهو ليس الشعب الفرنسي أو الياباني أو الصيني... ولا أي شعب آخر، وهكذا دواليك، فهي تتحدد بعنصر المطابقة، **وعنصر آخر هو الاختلاف** أو الخصوصية والتفرد، ومن هذه التوضيح يمكن أن نستنتج التعريف الموجز للهوية عندما يتعلق الأمر بهوية الشعوب كأمم وكأقطار وكدول، أنها مجموع الخصائص الملازمة لشعب ما، والتي ينفرد بها وحده **(عنصر المطابقة)**، وبها يختلف ويتميز عن كل الشعوب الأخرى **(عنصر الاختلاف)**، " أي تلك الصفة الثابتة والذات التي لا تتبدل ولا تتأثر ولا تسمح لغيرها من الهويات أن تصبح مكانها أو أن تكون نقيضا لها، وهذه الميزات هي التي تميز الأمم عن بعضها البعض والتي تعبر عن شخصيتها وحضارتها ووجودها"[2].

مما لا شك فيه فإنّ الهُوِيّة الفردية تؤسس الهُوِيّة الجماعية، وبذلك يتمخض عنها من الاتجاهات الإيديولوجية، ومن تداخل المصطلحات مع

---

1 عبد الرحمان حافظ، دور التعليم العالي في تعزيز الهوية الفلسطينية وأثره على التنمية السياسية ،قسم التخطيط و التنمية والسياسة ، كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية فلسطين، 2010

2 زغو محمد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، 2015، ص 94

مفهوم الهُوِيّة مثل: الهُوِيّة والقومية، الهُوِيّة والضمير الجمعي للأمة، والهُوِيّة والحضارة، الهُوِيّة والثقافة مثلما يشير محمد العربي بقوله " إنّ العلاقة بالثقافة تبدو أكثر وثوقًا، فهناك ما يقترب من التطابق بين المفهوم الذي نحدده للثقافة والمفهوم الذي نحدده للهُوِيّة"[1]، وهناك مصطلحات أخرى قد تتقاطع معها ولو جزئيا مثل، مفهوم الوطنية والمواطنة وكذا الأيديولوجية، وهي كلّها مصطلحات قد تكون لها علاقة بمفهوم الهُوِيّة، وبما أن لكل شيء من الأشياء إنسانا أو ثقافة أو حضارة من ثوابت ومتغيرات،" فهوية الشيء هي ثوابته التي تتجدد ولا تتغير، وتتجلي وتفصح عن ذاتها دون أن تترك مكانها لنقيضها، طالما بقيت الذات على قيد الحياة، فهي كالبصمة بالنسبة للإنسان يتميز بها عن غيره وتتجدد فاعليتها، ويتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها طوارئ الطمس والحجب، دون أن تخلي مكانها لغيرها من البصمات"[2]، فرغم التأثر بالآخر إلا أنه يبقى محافظا على انتمائه وتميزه عن غيره.

إنّ التداخل القائم ما بين مفهوم الهوية والمصطلحات الأخرى جعل من المفكرين من يرى أن الهوية الشخصية تعني أن تُبقي الإنسان نفسه على مرّ الزمن، أمّا الهوية الجماعية فتفترض(التماثل التام) في ال(نحن) الجماعية، والذي شكّل سببا من أسباب ظهور إشكالية مكونات الهوية، لأن البشر مختلفون تبعا لطبيعة الظروف التي تكوّنوا في إطارها، وتبعا للبيئة التي يحيوْن فيها ومكوّناتها الحضارية والثقافية والاجتماعية، وفي هذا الصدد يوضح عبد الجليل ذلك قائلا "الهوية علم معرفي مشتق من حزمة من

1 محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية و قضايا اللسان و الهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2003 ، ص108.

2 محمد عمارة، مخاطر العولمة علي الهوية سلسلة" التنوير الإسلامي دار نهضة مصر 1999م، ص6)

علوم اجتماعية إنسانية نظرية وطبيعية، لذلك دارت حولها حوارات ومناقشات عديدة، فهي بذلك من العلوم البينية التي تستقي وتقتبس أصولها من العلوم المعرفية الأخرى، ذات الصلة بالقضايا والمسائل التي تتقاطع أو تتقابل معها تلك المعارف العلمية عند تناولها"[1]، بحكم علاقتها مع تاريخ البشرية.

ويمكن أيضا تعريف الهُوِيّة للجماعة "بأنها الشفرة التي يمكن للفرد عن طريقها أن يعرف نفسه في علاقته بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، والتي عن طريقها يتعرف عليه الآخرون وهو منتمياً إليها، كما وضح الكاتب بدوي بطرس" أن الهوية مؤشر انتماء الإنسان إلى وطن ومجتمع وهي وسيلة تمايز يدرك من خلالها بأنه يختلف عن الآخرين من حيث الاسم والجنس والتركيب الجيني والبناء الفكري والثقافي"[2]، وعلى ذكر الجانب الثقافي بما يمثله من لغة ودين وعادات وأنماط وسلوك وغيرها، تقتضي منا الضرورة ان نحدد مفهوم الهوية الثقافية التي تتقاطع فيها دراستنا بوجه مميز عن أنواع الهويات الاخرى، كالوطنية والاثنية والجماعية والاجتماعية .

4. الثقافة:

ورد المفهوم اللغوي لمادة 'ثقف' في لسان العرب كما يلي": ثقف الشيء ثقفا وثقافا وثقوفة أي حذقه، رجل ثقف حاذق فهم، واتبعوه فقالوا، ثقف لفق، ويقال ثقف الشيء وهو سرعة التعلم، وفي حديث الهجرة :وهو غلام لفق

1 الطيب عبد الجليل حسين محمود، إشكالية الهوية وبناء الدولة الوطنية المعاصرة: http://www.sudanpolice.gov.sd/pdf/888 تاريخ الولوج إلى الموقع 2016.

2 فؤاد بدوي بطرس، الهوية وثقافة السلام، الطبعة الإلكترونية، 2008، ص20

ثقف أي ذو فطنة وذكاء، والمراد به أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه"[1]، ثُمّ إن أول من استعمل لفظ الثقافة هم الألمان، فقالوا Kultur وقالوا إنها هي الحضارة ، وقد أخذوا اللفظ من لفظين لاتينيين هما cultura التي تعني حرث الأرض واصلاحها agriculture ولفظ (colere) مجموعة من المعاني كالسكن والتهذيب والحماية والتقدير إلى درجة العبادة les cultes واستعملت في الأدب اللاتيني المسيحي في معنى تهذيب بالروح Cultura animi، وفي معنى التهذيب الرباني Cultura Dei، وفي عصر النهضة الأوروبية كانوا يستعملون اللفظ للفنون والأدب فيقولون Cultura bonorum artium : بمعنى ثقافة الفنون الجميلة أما Cultura literarum، فهي ثقافة الآداب الإنسانية، ومن نصف قرن تقريبا استقر الناس في الغرب على أن الثقافة تتضمن كل المعاني السابق إيرادها وهي أنها التهذيب ومحاولة الوصول إلى الكمال وأنها جماع المعارف الإنسانية"[2].

أخذت هذه الكلمة تتوسع في اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية لتشمل تنمية الأرض بالمعنى المادي أو الحسي، وتنمية العقل والذوق والأدب بالمعنى المعنوي. ثم طوّر معناها فلاسفة العصور الحديثة، فأصبحت تعني مجموعة عناصر الحياة وأشكالها ومظاهرها في مجتمع من المجتمعات"[3]، ففي معجم عصر العولمة، ورد تعريف الثقافة على أنها البيئة التي يحيا فيها الإنسان والتي تنتقل من جيل إلى جيل، تتضمن الأنماط الظاهرة والباطنة من

1 جمال الدين محمد بن مكتوم بن منظور:لسان العرب، مادة" ثقف"، ضبط نصه خالد رشيد القاضي، ط01، دار الأبحاث، الجزء الثاني، الجزائر، 2008، ص 101 و 102

2 حسين مؤنس، الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1978، ص 324 و 325

3 قسطنطين زريق: في معركة الحضارة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1964 ، 1، ص 33 و 34

السلوك المكتسب عن طريق الرموز، وتتكون ثقافة أي مجتمع من أيديولوجياته وأفكاره ومعتقداته ودياناته ولغاته وفنونه وقيمه وعاداته وتقاليده وقوانينه وسلوكيات أفراده، وغير ذلك من وسائل حياته ونشاطه وأفكاره"[1].

أما التعريف الوطني لمعنى الثقافة في الجزائر فيستمد تعريفه مبادئه من ميثاق طرابلس لعام 1962، وهو احد النصوص التشريعية للدولة الجزائرية الذي كرّس فصلا يشرح أن الثقافة الجزائرية تعتمد على الاسلام والعروبة أساسا لها وثورية يتخلص الفرد من العقد الاستعمارية و كل ما هو علمي وعقلاني، ومن ثم اعطى النص تعريفا ايديولوجيا صرفا ربطه بمعركة الشعب الجزائري، وفي خطاب الرئيس الراحل هواري بومدين غي سنة 1969، فإنه أعطى للثقافة مفهوم التمثيل لاقتصاد ما ولأسلوب الحياة وللعلاقات الاجتماعية المحدّدة للحظة معينة من حياة البشر، وتطبق عليها توجها واسلوبا وادراكا متوافقا مع ظروف العيش التي تتم مواجهتها ومع القواعد الاجتماعية المختارة.

إن للثقافة وظائف عديدة منها تكوين الفرد اجتماعيا وبيولوجيا وسلوكيا، كما تزودهم بتفسير الظواهر الطبيعية لذلك " تعتبر الثقافة موروثا إنسانيا ماديا كان أو غير مادي، اكتسبه الفرد ممن سبقوه وعلموه على تلك القيم والمعايير والفنون والسلوكات، و يرى الدكتور 'حسين مؤنس'، أن للثقافة دور في حياتنا اليومية نمارسه من خلال ما توارثناه، إذ " أن ثقافة الأمة هي عملها غير الواعي الذي تتوارثه أجيالها، وتسير به في شؤون حياتها، أي هي طريقتها في الحياة. تدخل في ذلك اللغة، وإقامة نظام البيوت، وأنواع المأكل، وطرق تحضيرها وطرق تناولها، والملابس، والفرش،

1 إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي :معجم عصر العولمة، دار الثقافة للنشر، مصر، 2004 ، ص 67.

والثياب وأشكالها، والأمثال والحكايات الشعبية وَتصور أهلها للدنيا، وموقُفهم من الحياة، وطرق سيرهم فيها، وحرفهم وطرائقهم في الصناعة والزراعة والتجارة والملاحة"[1]، باختصار ممارستهم للحياة بشتى الطرق، وما يختفي وراء هذه الممارسة من علم متوارث، " فيشمل المأثورات وما تغنى به الناس من أغان شعبية ساذجة وما يعزفون من موسيقى أو ما يستخدمونه في ذلك، من آلات وما يضربون من أمثال نظما أو نثرا، وكل ما يدخل تحت ما يسمى اليوم بالفولكلور"[2]، مشكّلة بذلك وعاء الثقافة التي تنتشر بها وتضمر بدونها.

" كما يمكن للإنسان أن يكتسب المزيد من الثقافات بواسطة الاحتكاك والممارسة مع بقية بني البشر، فيأخذ منهم ويعطي لهم، وقد يسمح بإدخال ثقافة جديدة في مجتمعه ويتبناها ذلك المجتمع، كما قد يزيح شيئا من ثقافته والتي يعتقد أنها غير مواكبة للعصر والمجتمع، أو هي عبارة عن أساطير لا حقيقة، فإن تركها لا تأتي له بالسخط والسخرية"[3]، ونفهم مما تقدم أن للثقافة عنصرين بارزين هما :اللغة، والتاريخ. ومن العسير تصو ر مجتمع لا يأبه بتاريخه فالذاكرة الاجتماعية، وتجربة الماضي، والتأصل في التاريخ ضرورية للوعي الذي يمكن أن يكون للمجتمع بذاته، "ويسهم التاريخ على نطاق واسع في تأسيس تناسق هذا الوعي، وهو وحده الذي ينشئ الشعور بالهوية، ولا يمكن فصل الثقافة ذاتها عن التاريخ. إن تاريخ المجتمع وثقافته وعقلياته لا

1 حسين مؤنس، الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1978، ص 323

2 حسين مؤنس مرجع سابق، ص 324

3 بلالي عبد المالك:مدخل إلى علم الاجتماع الثقافي ، محاضرات تخصص علم الاجتماع الثقافي، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد لمين دباغين – سطيف،2016/2015، ص 09

تنفصل عن تاريخ لسانه"[1]، لأنه يحاول استرداد شخصية الأمة من الضياع والبلبلة والاضطراب.

5. الهوية الثقافية :

إذا يمكن اعتبار أن الثقافة والهوية يتماشيان باتجاه واحد ومترابط، فالثقافة بحاجة إلى الهوية كوسيلة لحماية الميراث الثقافي للمجتمعات وتقدم بالمقابل الثقافة للشعوب اختيار الانتماء وتطوير وتجديد هوياتهم، " فبخلاف الثقافة التي هي رمز للهوية، وعنوان على الذاتية وتعبير عن الخصوصيات إلا أن الحضارة والثقافة ليستا أمرا واحدا وخلط المفهومين يدفع إلى تحويل جميع الفوارق النسبية الإثنولوجية أو اللغوية إلى فوارق حضارية ويقود إلى التعسف في استخدام المفاهيم، كما أنه لا يمكن أن نتصور ثقافة بدون حضارات، إذ يستحيل أن نتصور الحضارة كمجال لتفاعل الثقافات من دون وجود هذه الثقافات التي تتداخل فيما بينها"[2].

وفي شرح التفرقة بينهما فإن " الحضارة ملك للجميع أما الثقافة فهي حالة يختص بها شعب ما، وعموما مهما كانت نوعية الحضارة إفريقية كانت أو إسلامية أو غربية، فهي نتاج تلاقح عدة شعوب وأعراق شتى تنتمي إلى ثقافات متعددة تصب جميعها في اتجاه تتشكل منه الحضارة، فهي إذن لا ترتبط بجنس أو شعب من الشعوب، على الرغم من انتساب الحضارة إلى أمة من الأمم أو إلى منطقة جغرافية"[3].

---

1 وهب رومية، من قضايا الثقافة، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص 145

2 رضوان عبير البسيوني، أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2012، ص 177 و178

3 رضوان عبير ، مرجع نفسه، ص 177

ومن أهم الرموز التي تستمدها الهوية من الثقافة هي اللغة والدين، " وانطلاقا من أن الشخصية الجماعية (الهوية) لأية أمة هي منتوج ثقافي صرف، فإن الثقافة هي مكوناتها ومركباتها وأنماطها المختلفة من أمة لأخرى باختلاف القيم المرتبطة بالتقاليد والمعتقدات وطرق التعبير عنها (والفن إحدى هذه الطرق) في هذه الأمة أو تلك"[1]، كما أنها تستطيع إغناء فهمنا للعالم وطبيعة هويتنا و" الهوية الثقافية هي ذاتية الانسان ونقائه وجماليته وقيمه بحيث تحكم حركة الابداع والانتاج المعرفي"[2]، وكذا صياغة القيم والميول والاتجاهات الحياتية، لأن " القيم الثقافية تعمل على تمجيد القيم الحسنة والفاضلة وحب العدل والحق والمساواة والتطلع إلى المفاهيم فوق الحسية لتشجيع الالتزام بالفضائل ومحاسن الأخلاق"[3].

وعليه فإن الهوية الثقافية تركيب لمصطلح، يأتي من لفظتين مرتبطتين على سبيل الإضافة والاقتران لضرورة، وعلاقة وظيفية بين طرفي المركب، وظيفة لا تتحقق في غياب أحد الطرفين، طرف الهوية وطرف الثقافة، فهي تلك المبادئ الأصلية السامية والذاتية النابعة من الأفراد أو الشعوب، ممثلة في كل جوانب الحياتية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحضارية والمستقبلية، " فالهوية الثقافية هي الاطار الحافظ والعمود الفقري الداعم لكل النشاطات والاعمال الحياتية اليومية وربما المستقبلية، فالثقافة أو الحضارة بمعناها الأثنوغرافي الواسع هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والاخلاق والقانون والعرف

1 بن نعمان أحمد، الهوية الوطنية الحقائق والمغالطات، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ب.ت، ص 33-34

2 أسعد السحمراني، ويلات العولمة على الدين واللغة والثقافة، ط01، دار النفائس، 2002، ص82.

3 أسعد السحمراني ، مرجع سابق، ص 84.

وكل المقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الانسان من حيث هو عنصر في المجتمع"[1]، لذلك نرى بأنها نشأت كدرع مقاوم للمؤثرات الخارجية التي من شأنها المساس بثقافات الشعوب المستقلة أو التي في طور التحرر والضعيفة أو تلك الأقليات، فقد عالجت ' جونياف فانسونو–1996' في كتابها 'الهوية الثقافية'، ظاهرة الصراعات التي شهدتها الألفية الثالثة، باسم دفاع الجماعات الاجتماعية عن هوياتها، التي تعمل على اثبات أصولها وتاريخها وترسم حدود لوجودها الهوياتي، وأدرجت الكاتبة مجموعة من المكونات التي قالت عنها بأنها من الممكن أن تخدم التشكلات الهوياتية وهي: الجسد، التاريخ واللغة والاثنيات والدين، والإقليم، والممارسات الثقافية اليومية، وتؤكد بان الدّين لاسيما الاسلامي كظاهرة، له مكانة مهمة في تشييد الهوية الثقافية من اجل الدفاع أو محاربة الآخر، وسط الرهانات السوسيو–سياسية الحديثة.

كما الفن خدم الدين في كذا موضوع وموضع عبر الحضارة الاسلامية، " فلم يكن مانعًا أن يكون الفنان ناسكًا أو راهبًا أو كاهنًا، أو إمامًا ومُحدّثاً فقد صنّف المقريزي دليلاً لسِيرِ المصورين في كتابه 'ضوء النبراس في ذكر أخبار المتذوقين من الناس'، يشير فيه إلى نوادر الفنانين المسلمين والعرب ومنافستهم في الإبداع الفني ويصف خبراتهم التقنية كالتعبير عن العمق وإبراز التضليل والنور، كما رسموا الجواري بحُرية في دواوين الأمراء وقصورهم، فوجدنا أن شيخ الزّهاد الحسن البصري، كان خطّاطًا يُبدع ما شاء من خطّ الثُلُث، ويحّي الصُوفي كان من كبار

1 علي أبو حيدر حرقوص، مرجع سابق ، ص 103

الخطاطين"[1]، وحتى بعد أن انفصل الدين عن الدولة، نؤكد كما أشار الى ذلك بيتر بروكر، بأن " القيمة الفريدة للعمل الفني الحقيقي، تعود في أصلها إلى العقيدة والشعائر الدينية، وهذا الأساس العقائدي، مهما أوغِل في القّدم لا يزال قائمًا كعقيدة انتُزِع منها جوهرها القدّسي، حتى في أشدّ أشكال عبادة الجمال دنسًا"[2]، فالنتاج التصويري والرسومات واللوحات التشكيلية، تظهر " عند أغلب أعمال الفنان روائع مستقلة لا يمكن أن ينكرها ذو بصيرة، الذي اعتمد على ذاتيته، وإن تأتّى ذلك بمقدار، ولا يمكننا التّغاضي على أن في الحياة جمالاً مطلقًا لا تختلف فيه أذواق متفرقة، ففي مُجملها انفتاح على ثيمات ذات دلالات مطلقة، تحاصر المخيلة لدى العارف بالمجال الفني، انه هناك منذ العصور علاقة بين الفن والدين"[3].

بُناءً على ما سبق ذكره واستنادا على ما ورد في المعاجم والدراسات المتخصصة التي بحثت مسألة الهوية، نجد أن الهوية يمكن معرفتها والتعبير عنها من خلال مكونات مختلفة، ذكرناها تلقائيا يمكن الوقوف عندها بشيء من التفصيل والتدقيق.

6. مكونــات الهوية:

تتكون الهوية من مجموعة مترابطة من المكونات التي قد تزيد نسبة بعضها أو تنقص، لكنها تتضافر فيما بينها لتطبع الإنسان الذى تتوافر فيه بخصائص واضحة وسمات محددة اعتبرها المفكر' أليكس ميكشيللي'،" أن

1 بن عزة احمد وسعادي محمد ياسين، مطارحات فكرية بين أشكال السيّطرة عند رجال الدّين والاستقلالية لأعلام الفنّ: دراسة سوسيوثقافية حول علاقة الفن بالدين، مجلة أنثروبولوجية الأديان، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، المجلد 16، العدد 02، ص 29

2 المرجع نفسه، صفحة نفسها

3 المرجع السابق، صفحة نفسها.

الهوية عبارة عن منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي، وتتميز بوحدتها التي تتجسد في الروح الداخلية التي تنطوي على خاصية الإحساس بالهوية والشعور بها، فهي وحدة المشاعر الداخلية، التي تتمثل في وحدة العناصر المادية، والتمايز، والديمومة، والجهد المركزي، وهذا يعني أن الهوية وحدة من العناصر المادية والنفسية المتكاملة، التي تجعل الشخص يتمايز عمن سواه، ويشعر بوحدته الذاتية"[1].

وصحيح أنها قد تتعرض للكثير من العواصف ومستحدثات العصر، لكنها تظلّ عوارض خارجية لا تصيب الجوهر الداخلي إلا في الحالات النادرة، بمعنى أن الأوزان النسبية لعنصر أو عناصر في تكوين الهوية الفردية أو الجماعية قد تزداد، وقد تنقص درجة الانجذاب للماضي حسب الجهات التي تنفتح عليها الهوية، فالظواهر التي تعنينا هنا تشير إلى أن " الهوية تتكون من: الدين، اللغة، الثقافة الجنس، الأرض والتاريخ، فهي حصيلة المعاني التي يرسمها الفرد عن نفسه انطلاق من خبراته التي يبنيها من تفاعلاته مع الآخر، وهي متحولة ومتفاعلة مع الواقع والتاريخ"[2]، تستدعي وضع استراتيجية ثقافية تصونها من العبث وتطورها وتنميها.

أ. الدين :

إن إيمان أفراد المجتمعات بما يتماشى ومعتقداتهم وبالرسالات السماوية، يعتبر أول عنصر من عناصر الهوية الثقافية كما هو الحال في

1 مؤسسة لجان العمل الصحي، مفهوم الهوية، بيسان، فلسطين، طبعة إلكترونية، 2017، ص 03.

2 محمد شمدين، مراجعة كتاب الهويات الافتراضية في المجتمعات العربية، للكاتب عبد الحكيم أحمين، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، الدوحة، قطر، 23 حزيران، 2018، ص 6.

" الثقافة الأنغلوساكسونية، التي تؤكد التعددية الثقافية بتعريفها الرسمي الوارد في تجربة الأجندة الوطنية الأسترالية، على التنوع الديني والثقافي والاثني، لإعادة انتاج الهوية الوطنية على اسس نوعية جديدة"[1]، وأمام طغيان العولمة وما بعد الحداثة اللّذان لهما اثر مفرط على " هوية المجتمعات العربية والجزائرية، أوقعت أفراده في مأزق بما اصطلح عليه أزمة الهوية، لاحَت على أهم مقومات الهوية العربية والاسلامية وكذا الجزائرية، وهو الدين الاسلامي، فأدى إلى تعظيم الاحساس بالاغتراب وخلق فجوة بين ما هو ثابت متأصل وما هو مُعَوّلم مستوّرد"[2]، وهو امتداد للاستعمار التقليدي الثقافي القديم حيث كان الغزاة يسلبون أهم مقومات الهوية كالدين واللغة، وفي ثورية بليغة يقول سليم الحص: " أنا لبناني، عربي، مسلم، ولا أنسى إنني من البشر إنني من البشر المؤمنين بأن الإنسان أخو الإنسان، أنا لبناني، فروابط المواطنة تجمعني وأبناء وطني، والمواطنة هي عيش مشترك، وأنا عربي، أعتز بانتمائي إلى أمة واحدة ومن يجمعني بهم لغة واحدة وثقافة مشتركة وتاريخ عريق ومصالح متشابكة وإدراك لوحدة المصير... وأنا مسلم والدين جسري إلى الإنسانية كوني من البشر، والدين الذي اعتنق هو دين الانفتاح والتسامح، وُيصنّف المسيحي بأنه الأقرب مودة للذين آمنوا، ويدعوا إلى العفو، فهو خير للناس، ويجعل الصفح في منزلة الإحسان، ويحكم بأن لا تزر وازرة وزر أخرى، فلا يؤخذ البريء بجريرة المذنب، هذا الدين لا يخاطب قومًا دون أخر، انه دين الإنسانية

1 علي حمدان ، إشكالية الهوية والانتماء، المركز الأسترالي العربي للدراسات السياسية، سلسلة الاستراليون العرب، الجزء الأول، يناير 2005، ص 20 و24

2 هناء بوحارة و لمين وادي، أزمة الهوية واشكالية الابتعاد عن الدين بين مطرقة الأصالة وسنداد العولمة :قراءة نفس اجتماعية، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، العدد الرابع، ديسمبر 2016، ص 145 و 146.

جمعاء"[1]، الذي يسعى لمعرفة كنه الحقائق وسبرها، فهو كفيل بأن يربط أفراد المجتمع ويتماسك بنائه، لسعادة الانسان.

فالدين يرتبط بدوره ارتباطا وثيقا بالفن، ولسنا في حاجة إلى نَذّكُرَ جميع آراء الفلاسفة وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيين في دور الفن في المجتمع، سوى بأنهم قد استقروا في دراستهم على أنه يمكن التوصل من خلال العمل الفني إلى معرفة منحنى الحضارة وإلى المكونات الأساسية للعقل الإنساني، وكيف خدم الاثنين معًا الحضارات القديمة، " فمع العصر الحجري الجديد انتقلت التفرقة بين فن ديني وفن دنيوي إلى أيدي فئتين متباينتين، والشيء المؤكد هو أن الرجال وحدهم، والكّهنة والسّحرة قبل غيرهم، هم اللذين كان يُعهدُ إليهم بمهام الفن المتعلق ببناء القبور ونحت الأصنام فضلاً عن أداء الرقصات الدينية، التي أصبحت الآن، الفن الرئيسي في عصر حيوية الطبيعة، هذا إن جاز أن يُطبّق نتائج البحث الأنثروبولوجي على الأوضاع السائدة في عصر ما قبل التاريخ"[2]، فالعلاقة بين الدّين والفنّ كانت منذ سنين متكاملة، لعب فيها الفن دور شرح المعتقدات الدينية، وإن هذا الارتباط قَمّينٌ بالوقوف والتأمل، إذ " ارتبط الفن بالدين منذ أقدم العصور، واكتسب قيمًا منه بقدر ما أكسبه الدين رصّانةً وأحكامًا، فرسالة الدين تطلّبت وسيلة للوصول إلى المتدينين فتحرك قلوبهم و تهزّ مشاعرهم وتستثّير حواسّهم وتتحدّى عقولهم وكان الفن وسيلة لهذا"[3]،

---

1 سليم الحص، الهوية والقضية، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد 311 لسنة 2005 ص63 .

2 – أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، جزء 01، ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 37 و 38.

3 محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، ط 03، عالم الكتب للنشر و الطباعة، القاهرة، ، 2006، ص 156

فصّرح أي حضارة إنّسانّية لم يكن لأنّ ينهض أو أن يؤتى ثمر قيمته من دون أن استند إلى الدين والفنّ، وقد فرضت هذه الحقيقة نفسها ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمعات، ولو أنه لا يتحقق دائما بنفس الدرجة والعمق ولا أيضا جرّاء نفس الأسباب، فقد قامت هذه العلاقة على مُنّحَنى يفضي إلى حقائق أولية تؤكد أن " الفنّ والدّين مرتبطان ارتباطاً عضويًا، بوصفهما ظاهرتين تحاولان تقديم تفسير موحّد للعالم وللتطور الاجتماعي والروحي، والعالم الانجليزي 'غ.ريد'، يقول: لا يمكن أن يوجد فنّ عظيم، أو مراحل فنّية مهمّة من دون أن تكون ملتحمة بديانات كبيرة، كما يؤكّد علماء ومنظرو علم الجمال على أن علاقة الدين بالفن، هي نفسها العلاقة بين الفنّ والأخلاق"[1]، كما يرى 'جوستاف لانسون' أنهما أبْدَيَا تماسكًا ومنطقًا من سواهما " فمنبع الفن يرجع إلى الدين، فهو الدافع والمحرك للفنان لكي يعبّر، والمثال على ذلك ما فعله مايكل أنجلو ودافنشي ورافائيل وغيرهم من فناني عصر النهضة"[2].

ب. اللغة :

تُعدّ اللغة المقوم الأساسي والأهم في تحديد الهوية واستمرارها والتعبير عنّها، كما أنها الوسيلة المضمونة للاطلاع المباشر على تراث الأمة الثقافي والحضاري وهي جزء أصيل من كيانها سواء في صرفها أو قواعدها أو دلالات ألفاظها أو رموزها، " فاللغة يمكن أن تكون حافلة بزخارف القول ومحسناته من التعبيرات المجازية التي تستخدم عادة في

1 بشير خلف، الفنون في حياتنا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 42 و43 و44

2 بهاء الدين يوسف غراب، أنثروبولوجيا الفنون، ط01، دار الفكر العربي، القاهرة، 2010، ص 40

الشعر والخطابة والأدب الخيالي وفنون الأدب، وما ينطبق على اللغة العادية ينطبق على الاستخدامات الأكثر تخصصا في اللغة ومستحيل أن توضح ما تقول في العلوم والتأريخ وعلم الاجتماع والفلسفة دون أن تستخدم تعبيرات مجازية، وإذا استبعدناها فسنجد انفسنا عاجزين عن فهم الواقع أو فهمهم بصورة مشوهة، بل عاجزين حتى عن الكلام"[1].

ومن جانب آخر فإن الحديث عن صعوبة مبدأ تكوين الهوية باللغة، تتفاوت فيه دول المغرب العربي في درجة الصلة بين الهوية واللغة، فمثلا وضع الفرنسية أقوى في الجزائر، والأمازيغية أكثر انتشارا في المغرب، وتعرف تونس ثنائية لغوية محدودة ليس منها الأمازيغية، ولا يمكن أن ينفصل حديث أزمة الهوية مع اللغة وما يجري من صراع وتداخلها مع السلطة والإيديولوجية، فقد "طرأ طارئ حديث جدّا على الساحة المغاربية، وهو تبلور حركات سياسية وثقافية جعلت من الأمازيغية محور نشاطها وأسس مطالبها، لبناء قومية أمازيغية على شاكلة القوميات الأوربية في القرن التاسع عشر، وقد زاد طرح لغة العامية 'الدّارجة' بوصفها بديلا من العربية الفصحى في إضفاء تعقيد آخر على مشكلة الهوية واللغة، إذ نشأ استعمال 'الدّارجة' في جميع المجالات بل تم ترسيمها في الدستور بدعوى أنها اللغة التي تفهمها شعوب المنطقة"[2]، والبعض الآخر يعدها كذلك وهي من أوهام الماضي ومجرد وسواس فكري، أي أنه الوجه الآخر للانغلاق الذي يمنع التفاعل مع العصر،" وبين هذه الاتجاهات الموجودة على

1 جوردون جراهام، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، ترجمة محمد يونس، ط01، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص 231 و 232

2 إلياس بلكا ومحمد حراز، إشكالية الهوية والتعدد اللغوي في المغرب العربي: المغرب نموذجا، مركز الامارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبوظبي، ط01، 2014، ص 08 و 9 و 10 بالتصرف.

الساحة اللسانية بالمجتمع الجزائري بخصوص التعددية اللغوية، من يريد فرض اللغة الوطنية ومن يفضل أن تكون اللغة الانجليزية هي اللغة الأولى لأنها اللغة العالمية والعلمية، أما الاتجاه الثالث فيمثل موقف الوسط من الاتجاهين السابقين.

لا تزال اللغة محل إشكال، إذ يتبين بأن اللغة الوطنية تتخبط دائما مع منافستها اللغة الفرنسية في عقر دارها !! لأن الاستلاب اللغوي يؤدي الى الاستلاب الجسدي والنفسي والاقتصادي والروحي، وبالتالي الاستلاب الهوياتي"[1]، إلا أن الحقيقة التي يتفق عليها الكل، أن اللغة هي ذاكرة الأمة التي تختزن فيها تراثها وميراثها، وأداة التواصل مع الغير بين الماضي والحاضر والمستقبل، ووسيلة أساسية لنقل مفاهيم الواقع وتصنيف الأشياء وتأويل المعنى، " بل إن اللغة حسب 'جاك بيرك'، تشكل القانون الأول الذي يفرض نفسه على كل فرد داخل المجتمع، التي تقوده من الطبيعة إلى الثقافة، وعبر اللغة والثقافة يتبادل القانون مقابل الحصول على الهوية في إطار علاقة الجزء بالكل"[2]، مما يعني أن ما من أمّة إلا وتتكلم بالشكل الذي تفكر به وتفكر بالشكل الذي تتكلم به، فتعلم اللغة هو في الوقت نفسه تعلم لبُنّية الهوية، فبواسطة ألفاظها تتم بعض الشعائر والطقوس الدينية، الواجبة على الإنسان، والتي تعد في مجملها مكون آخر ينبثق عنها، بصفة غير مباشرة ألا وهو الدين المكون لها.

---

1 بريجة الشريفة، التغيرات السوسيو– ثقافية وأثرها على الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري: دراسة سوسيو ثقافية لبعض مؤشرات التغير عبر بعض المدن الجزائرية نموذجا، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع ، جامعة وهران 2، 2016/2015، ص 139

2 إلياس بلكا ومحمد حراز، مرجع سابق ، 22

ج. الأرض والأصل الأثني:

تتضمن هذه الجزئية الأصول التاريخية والأحداث التاريخية المهمة والآثار التاريخية بين أفراد الجماعة وبين الجماعات المحلية والتجمعات الانسانية الأوسع، ومستوى الانتماء الى الجماعة، ذات الثقافة المتميزة، المبنية على المعيشة والمصلحة المشتركة، أكثر مما هي انتماء الى النسب والدم والقربى، تفاعلت فيما بينها تاريخيا ضمن بيئة جغرافية واحدة وظروف مشتركة، وعليه فإن لكل جماعة بشرية كبيرة كانت أم صغيرة، ثقافتها الخاصة بها، ويرى علال الفاسي[1] أن مكونات الهوية لدول المغرب العربي والمغرب على وجه الخصوص بحكم القواسم المشتركة، يعود إلى الأرض أو ما يسميه النموذج النفسي ثم روح العصر" فأما الأرض فإن الموقع الجغرافي يجعل هذه الدول تتصل بأروبا شمالا وبالمشرق شرقا، وأما النموذج النفسي فهو عدم قبول التبعية لسلطة روحية خارج الوطن، فالفرد المغاربي يقبل المبدأ ولكن لا يقبل أن يستعبده أحد من أجله.

أما روح العصر فهي الرغبة نحو التجدد والتحول، ونعتقد أن للأرض معطيات وترسبات ذهنية وخطاب هوياتي لها قسماتها الخاصة، من تاريخ وماضي مشترك على الأرض التي وجدت عليها المجتمعات وتستند إليهما الدول والشعوب للتطلع الى حاضرها ومستقبلها، وحتى تستقيم الرؤية لتتضح الصلة بين الأرض والهوية والفن " تكتسي هذه المسألة بعدا مهما يفترض من الناحية المنهجية الربط (فعلى سبيل المثال) بين الفن في

1 إلياس بلكا ومحمد حراز ، مرجع سابق ، ص 34 و 35 و 36 بالتصرف

الأندلس ومحدداته الجغرافية والتاريخية وبين الشكل والوظيفة الجمالية للفن المعماري بمدينة غرناطة، تصبح الثقافة عاكسة للمجتمع والسياسة والاقتصاد"[1].

وهناك أبعاد أخرى إلى جانب المجال الجغرافي والعلم والنشيد الوطني والتاريخ المشترك للدول المجاورة، وهو ما يلخص تعدد الأجناس البشرية في قوله تعالى في كتابه الكريم " يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وأنثى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ "[2]، وهو ما ينسحب على" شكل التعدد الإثني أو الألسني أو العرقي أو النَّحلي الذي شكل جدلا ومثارا للنزاع الهوياتي لدى أفراد الأمة، وهذا ما يجعل الدولة أمام تحدٍّ بالغ الخطورة لإيجاد أوفق السبل والصيغ لاندماج كافة الفعاليات والأطياف داخل نسيج وطني موحد، وكيف يتحول ذلك الاختلاف إلى مصدر للثراء والغناء بدل أن يكون منزعًا للشحناء أو سببا لإثارة النعرات القبلية والإصطفافات العصبية"[3]، التي تقف في وجه التلاحم بين بني البشر واخفاق المشروع الحضاري.

د. العناصر الثقافية والنفسية الأخرى

تشتمل على النظام الثقافي كالعادات والتقاليد والأعراف " فهذه المجالات هي من صميم هوية المجتمعات من خلال إتباع سلوكيات معينة

1 وزيري يحي، العمارة الاسلامية والبيئة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 304، 2004، ص 11

2 قرآن كريم، سورة الحجرات، آية 13.

3 أميرة أوشريف و يسرى أوشريف، رهانات الهوية الثقافية الجزائرية في ظل عولمة وسائل الإعلام والاتصال، مجلة العلوم القانونية والسياسية ، الجزائر، العدد 15، جانفي 2017، ص 246

والتصرف والتعامل وفقا لثقافة تنظمها العادات والتقاليد والأعراف"[1]، وكذا الفنون والآداب التي عكست صوراً جمالية، لنمط الحضارات السابقة " فالإنسان منذ معرفته للصيد ثم اكتشافه للزراعة وكل ممارساته إلا وعبّر عنها فنيا، فكان الفن الشاهد والمدون لتاريخ الإنسان ولم تخلو محطة تاريخية من مسيرة البشرية إلا وكان الفن مصاحبا لها، وتوالت عصور التاريخ، وظلت الأعمال الفنية ممثلة لظاهرة الفن التي تعبر عن اللقاء الأزلي بين الإنسان والبيئة"[2]، " حيث كل مجتمع وله أدبه وفنونه التي يزخر بها، والتي تميزه عن غيره من المجتمعات والتي تكون معبرة عن هويته الثقافية من خلال ثقافة التعبير القصصي والشعر، وفنون التشكيل والرسم والمسرح والتمثيل وفن العمران وغيرها، وكل له رسالة يريد إبلاغها للغير ."[3].

كما تنضوي تحت هذا المكون، فلسفة التفكير ونمط الحياة بحيث أن لكل دولة عقد اجتماعي من خلال مبادئ وثوابت المجتمع فيها، وما يطابقه من تصور وطموح سياسي مبني في مرجعية العقد الاجتماعي، خاصة أن الدولة تعبر عن هويتها الثقافية في المجتمع الدولي من خلال دستور أو قانون له الوجه الاجتماعي والسياسي، بحيث الإرادة الثقافية للأفراد تكون مكفولة في الوجه السياسي والاجتماعي، الذي يعبر عنها مثل الإيديولوجية ونظام القيم وأشكال التعبير الأدبي والفني، ثم العناصر العقلية والنظام المعرفي، ويتضمن السمات النفسية الخاصة والاجتماعية مثل" الاسم والسن والجنس والمهنة والسلطة والدور الاجتماعي والأنشطة والانتماءات ثم القدرات

1 زغو محمد، مرجع سابق ، ص 95

2 عبد المنعم عباس راوية، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط1 ، سنة1998 ، ص318

3 زغو محمد، مرجع سابق ، ص 95.

الخاصة بالمستقبل، مثل القدرة والإمكانيات والإثارة والاستراتيجية والتكيف ونمط السلوك"[1]، وكما هو معروف " فإن الثقافة من جانب مهم من مكوناتها ودلالاتها، هي حقول من الخبرات والتجارب والمنجزات المؤطرة لغويا ومعرفيا والتي يمكن من خلالها تمييز الهويات"[2]، فما من عمل اجتماعي أو فني او جمالي أو فكري يتم خارج الثقافة.

خلاصة القول أنه لا يختلف اثنان بأن مكونات الثقافة هي نفسها مقومات الهوية و تتحدد الهوية في مجموعة من المكونات الأساسية المتجسدة كما ذكرنا في : اللغة الوطنية، و اللهجات المحلية المرتبطة لشعب ما، القيم الدينية والوطنية المتكونة عبر العصور، ولاسيما العادات والتقاليد والأعراف النابعة من تلك القيم والحاملة لها، وكذا التاريخ النضالي الذي ينسجه ذلك الشعب في أرضه وعلى ترابه، على حد التعريف الشهير للعالم إدوارد تايلور بقوله " إن الثقافة أو الحضارة هي ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة و المعتقدات والفنون والقانون والأخلاق والعادات والعرف وكافة المقدرات والأشياء الأخرى، التي تؤدى من جانب الإنسان باعتباره عضوا في المجتمع"[3]، فأنماط سلوكه من مأكل ومشرب وملبس وآداب التحية والمعاشرة وتقاليد الزواج والولادة وطقوس الافراح وغيرها، لا تسمى ثقافة الا اذا ارتبطت بسلوك الجماعة لا بسلوك الفرد وحده.

ومع ذلك حتى لو ارتبطت الثقافة والهوية الثقافية بمصير واحد فليس من السهل خلط احدهما بالأخر، إذ" يمكن للثقافة أن تعمل بدون وعي للهوية بينما يمكن لاستراتيجيات الهوية أن تعالج الثقافة أو تغيرها، وبالتالي لا يبقى

1 أميرة أوشريف و يسرى أوشريف، مرجع سابق ، ص 246

2 بن نعمان أحمد، مرجع سابق ، ص 21

3 إكرام بركان، مرجع سابق ، ص 64 و 65.

هناك شيء مشترك مع ما كانت عليه في السابق، تنشأ الثقافة في جزء تكبير منها عن عملية لا واعية تلقائية، أما الهوية فتحيل إلى معيار انتماء يجب أن يكون واعيا لأن الهوية تقوم على متعارضات رمزية"[1]، فمثلا الدين الاسلامي يمكن القول عنه أنه هوية المسلمين وهو مضاد للديانات الأخرى، أما داخل المجتمع الاسلامي فليست هناك هوية واحدة تضم المسلمين جميعا، بل هناك الاسلام السياسي والاجتماعي (القبائلي والعرقي ...)، زيادة على هذا القياس فإننا نجده يتطابق على الديانات الأخرى.

II الهوية الثقافية للمجتمع العربي والاختراق الثقافي

ما تسعى إليه العولمة هو اختراق ثقافات الشعوب وسلبها خصوصياتها، فهذا النظام الاقتصادي الثقافي الذي يوظف وسائل الاعلام والاتصال الحديثة في عملية الاختراق، يهدف إلى التدخل في شؤون الغير بقصد التأثير في ثقافتهم وسلوكهم ومعتقداتهم، بما يخدم مصالح وأهداف الجهات التي تمارس عملية الاختراق، ولعل الهدف المركزي له، يتمحور حول ثقافة العولمة من أجل النيل من خصوصية ثقافية مجتمع ما وتدمير هويته، وبالتالي " تحاصرنا كل يوم العولمة في الفنون والآداب والتسلية والترفيه والاعلانات والسلع الاستهلاكية المغلفة على نحو فني في الأزياء. فهذه المثيرات كلها مصنوعة جيدا ومصقولة فنيا ولا تترك مجالا للشك، بأن مصالح الجميع في أمان مادامت في أيدي المقاولين وأصحاب الأعمال"[2]،

1 إكرام بركان، تحليل النزاعات المعاصرة في ضوء مكونات البعد الثقافي في العلاقات الدولية، مذكرة ماجستير في العلوم السياسية، كلية الحقوق، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010/2009، ص 75

2 جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ترجمة طلعت الشياب، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص 265

فتنشر جملة من الأوهام ومُحَصِلَتُها، تكريس الإيديولوجيات المستسلمة ومن ثم نفي الآخر نحو الاستلاب، فالعولمة بوصفها ظاهرة كونية موضوعية وشاملة لا يمكن ابطالها بالانغلاق على الذات وليس برفض الثقافات الأجنبية بدعوى ما يسمى بالغزو الثقافي، فقد ولّى وانّدثر واختلّ واهتزّت دواعيه وأركانه، إنما المطلوب هو اجراء تكييف ايجابي للتعاطي مع آلياتها بما يكفل دفع عملية التقدم الانساني وتقليص الأخطار الناتجة عنها، وبأن تتجاوز الهوية الثقافية العربية أزمتها بالبحث عن موطئ قدم وسط الثقافات العالمية المختلفة، وبتأييد المشروع الايجابي لمصطلح ثقافة التغيير والاصلاح المأمول كفعل واعي ينبع بضرورة التغيير، والتعريف بالخصوصية والهوية ضمن الإطار العالمي.

أما التغيير الخارجي الوصائي المفروض بشكل قمّعي فهو تأثير مرفوض" لأن ثقافة التغيير هي بيريسترويكا•(Perestroïka) أي إعادة بناء تحضيري، تجري بأيدي من يحرصون على المصلحة الوطنية، أما تغيير الثقافة الذي تروّج له بعض الجهات الأجنبية، فيتجاوز طرح اتجّاه رّافد إلى فرض اتجاه بديل، الأمر الذي يشكل تهديدا للهوية وأيضا للحرية"[1]، لأن ذلك يعني التخلي عن أصالة التراث والذوبان في عصر العولمة، " فبريطانيا ما تزال تحتفي بشكسبير وأوسكار وايلد وبرنارد شو، وروسيا ما تزال تحتفي ببوشكين ودوستويفسكي وتولستوي وتشيخوف، وفرنسا ما تزال تحتفي بموليير وفلوبير وهوغو وبلزاك، وألمانيا ما تزال تحتفي بغوته وشيللر، ولكن

• ظهر المصطلح مع الزعيم السوفييتي ميخائيل غورباتشوف في كتابه بيريسترويكا : تفكير جديد لبلادنا وللعالم، وهي تعني في اللغة الروسية اعادة البناء وتغيير الاصلاحات.

1 رياض عصمت، رؤية جديدة: مقالات في الآداب والفنون والمجتمع، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص 13

هذا لا يعني أن على الأعمال الأدبية المعاصرة أن تقلد هؤلاء وتتبعهم دون تطوير، بل أن تهضمهم ليولد إبداع حديث، ولعل المسرح خير مثال على كيفية التعامل مع التراث، إذ أن الفرق المسرحية الخلاّقة لا تقدم تراث الرواد بنزعة تقليدية محافظة، وإنما تكسبه لبوس العصر في التصور وأسلوب المعالجة، وبذلك تصله بروح الأجيال الشابة"[1].

إلا أنّ الجمود الذي أصاب العقل العربي الناجم عن الخوف من التغيير، لا يتنحىّ إلا بتوالد أشكال الابداع وتبني ثقافة التغيير وفي مقدمتها الثقافة الفنية، لأنها سلاح مزدوج فهي من ناحية ثقافة جديدة في المجتمع العربي والجزائري على وجه الخصوص، و " لعل من أخطر ما فيها ثقافة اللحظة، كونها تساهم في نسف التاريخ والهوية لصالح الاستهلاك والاثارة وفق تعبير 'باتريك شو'، كأننا تحت رحمة آليات فقدان الذاكرة، وهذا ما يؤدي إلى أن المتلقي يعيش متطلبات الآنية والرهنية، وإذا نسفت الديمومة بهذا الشكل لا تقدم من القضايا إلا مظهرها، وإذا تفتت التاريخ تعذّر التموقع في الزمن، وبالتالي تهدّد الهوية وتصبح التقاليد والعادات والموروثات شبه متلاشية، وهذا لا يقضي على القيم الثقافية والذهنية في الاختيار والتذوق والتميز، بل إن الثقافة البصرية تصير وفق هذا التخلق ثقافة مجزّأة سطحية استهلاكية تساهم في تفكيك البنى الثقافية القائمة وتدميرها"[2]، فبمقدار ما تزداد ارتفاعا بقدر ما تزداد المعايير والقيم حميمية لدى النسق المعرفي وكذا درجة انتاجية مردودية الفعالية الثقافية، والعكس صحيح.

---

1 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2 العياشي أدراوي، الخطاب الاعلامي وتغييب الوعي، مجلة الفيصل، العددان 471–472، يوليو / أغسطس، 2015، ص 77

من ناحية تسعى الثقافة الفنية كذلك إلى ترسيخ قيم الانسانية السامية وفكر التعايش، وبتوسيع إطار الديمقراطية والحرية الفنية وقبول الرأي والرأي الآخر، وتوفير حرية البحث العلمي، وإنشاء منظومة تربوية تقوم على بوادر المهارات والابداع وتعزيز مؤسسات المجتمع المدني، واحترام عقلية المتلقي وتوفير وسائل تمكنه من الاستيعاب الناقد للأفكار والمعلومات، بدل الخوف من التغيير أو الرغبة في المحافظة على القديم، وهو ما نجده عند أنصار السياسة السلبية بحجة المحافظة على الأصالة، " فمجابهة أخطار وتحديات العولمة لا يتأتّى بالتنّديد واعتبارها خطر خارجي داهم، بل بالبحث عن أسباب الضعف العربي الداخلي ومعالجته جدّيًا للنهوض بالقدرات العربية إلى مستوى التطورات الجديدة والتعامل معها على أساس التكافؤ واقتدار في الميادين المختلفة"[1]، فلطالما كانت الاستجابة لظاهرة العولمة مختلفة من دولة لأخرى، " فإذا كانت أوروبا تخشى على ثقافتها من العولمة فنحن أولى بهذا الخوف، وأولى بالاهتمام بالمحافظة على ثقافتنا وشخصيتها وقيمها، فالثقافة هي آخر القلاع الحصينة التي توشك أن تقع سَبِيّة بأيدي الغزاة.

أدار الكاتب المسرحي الفرنسي جان أنوي مسرحية من أجمل ما كتب «مسافر بلا متاع! »، عن إنسان أضاع ثقافته فأضاع بسبب ذلك شخصيته، فكأنه مسافر ضائع لا يحمل ثقافة، ولا هوية، ولا ما يعتدّ به في دنيا الناس"[2]، ولا مناص من هذه الاختراقات حينما دخل العالم عصر العولمة الثقافية ضمن الثقافة الاستهلاكية فقد كانت " التيارات الثقافية في البلاد العربية، في مواقفها اتجاه العولمة الحذر والتشكيك فيما وراء هذه

1 أحمد مجدي حجازي، الثقافة العربية في زمن العولمة، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة، 2003، ص 141

2 وهب رومية، مرجع سابق، ص 155

الظاهرة، والتيار الاسلامي باتجاهاته كافة الذي يُعَدّ اليوم أكثر التيارات تشددًا في شأن الهوية والثقافة بعمقهما الديني، لم تجذبه حتى الآن عولمة الثقافة، لكنه استخدم تقنيات العولمة ووسائلها الحديثة وشبكات الأنترنت للدعاية لمبادئه وترويج خطابه السياسي وحتى التنسيق فيما بين أجنحته، فصارت تقنيات الحداثة والعولمة في خدمة ثقافة هذا التيار وهويته"[1].

صحيح أن هناك اتجاهات ثقافية أكثر قدرة على تحليل الواقع العربي لكن العقلية العربية تجد أن صدى هذه الاتجاهات لا يرقى إلى الانتشار وتعلقها بالقضايا الهامشية أكثر من تعلقها بالقضايا الاساسية، ومازالت متأرجحة بين ازدواجية الفكر الذي ورث المحافظة على التراث في ماضيه وبين السعي محو الانفتاح المظهري على التحديث وتبني الوافد والمعاصر " وإن الخيار المتاح والمفتوح على المستقبل هو أن تتظافر الجهود الدولية لترسيخ مبدأ التنوع الثقافي وحوار الحضارات، فالعولمة محكوم عليها أن تتعايش مع الهوية في إطار التنوع الثقافي من أجل الازدهار الانساني والسلام العالمي"[2]، فلا حوار لثقافات في ظل هيمنة القطب الواحد يتحكم من جهة واحدة في العالم وتفرض سيطرتها الثقافية والاقتصادية والعسكرية.

1.مسألة الهوية الثقافية الجزائرية

عالج 'أريك أريكسون' مسألة الهوية من زاوية سيكولوجية بحتة، من خلال بحوث إكلينيكية طالت ثلاثة عقود، فقد حملته ظروف الهجرة والترحال

1 بدري محمد فهد، محاضرات في الفكر والحضارة، ط01، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، ص 282 و 283

2 بدري محمد فهد، مرجع سابق، ص 289

من بلد إلى آخر، وعيشه في عائلات متنوعة قوميا، ومعاصرته لصراعات أوروبا في زمن الحرب وما بعدها، لأنّ تكون حياته موضوعا لدراسة مسارات التفاعل بين الفرد ومحيطه، في كل مرحلة من مراحل حياته، و النقطة المركزية في نظرية أريكسون هي أن الهوية لا تتشكل بتأثير المحيط الاجتماعي فقط، وبالتالي فقد شكّك في النظريات التي تفترض إمكانية خلق هويات صناعية جديدة تماما عبر جهد مخطط، كما شكّك في الرؤية الفردانية القائلة بأن الفرد قادر على فصل نفسه عن المحيط واختلاق هوية جديدة مستقلة تماما، " فطبقا لأريكسون فإن هوية الفرد تتشكل خلال كفاح طويل، يبدأ في مرحلة المراهقة، ويتركز على تركيب عنصرين: أولهما اكتساب القدرة على الإنتاج والعلاقة مع المحيط، وثانيهما الإحساس بالاندماج في عالم معنوي مناسب"[1]، حيث تلعب المراهقة دورا كبيرا في بناء الهوية، ومن هذا التكوين والتشكل، يسمح للفرد (الجزائري)، منذ طفولته أن يعزّز لديه شعور الانتماء يسهم اسهاما تدريجيا في توحد انتمائه الاجتماعي وتوحيد مشاعره العاطفية والقومية اتجاه وطنه، كما تخلق وعيا متجانسا لديه، إلى غير ذلك من الوظائف السيكولوجية الحيوية.

من أهم العوامل التي ساهمت في الحفاظ على الهوية الثقافية الجزائرية تاريخيا، الإسلام كدين واللغة العربية والأمازيغية، هاته العناصر الضاربة في أعماق شخصية الفرد الجزائري والملازمة له فسرته" خولة طالب الابراهيمي حول الهوية الجزائرية، والتي قسمتها إلى ثلاثة، الأولى الهوية القاعدية، أي تلك الهوية المستوحاة من التدين الشعبي الذي يستمده الفرد الجزائري خلال تنشئته الاجتماعية والتي لا يتخلى عنه، ثم الهوية

1 مؤسسة لجان العمل الصحي، مرجع سابق ، ص 4

الموسومة بالفضاء الوطني الموحد والمعزز بالشعور بالانتماء للفضاء الوطني والأمة العربية الإسلامية بشكل أوسع، والمقوم الثالث اللغة العربية والأمازيغية."[1].

لكن ما نلاحظه في الوسط الجزائري منذ الاحتلال وحتى في الجزائر حديثة الاستقلال، أن كلمة الشخصية هي التي وردت وتم تناولها وتداولها في الخطابات السياسية، وقد وردت هذه الكلمات بمرادفات أخرى كالكيان الجزائري والقومية أو الثقافة الجزائرية والشخصية الجزائرية، " وقد عالج هذه المسألة الكاتب والمؤرخ الفرنسي جون شارل سكانيتي Jean-Charles Scagnetti عند إلقائه الضوء على تطور وتكون مصطلح 'الهوية بالجزائر'، فوجده على الدوام أنه شغل مكان مصطلح 'الشخصية'، الذي استخدم من طرف كل من السلطات الفرنسية ومن طرف السلطة السياسية بالجزائر خلال فترة الاحتلال، أين كانت تسعى للحفاظ على الهوية الجزائرية"[2]، وقد اتخذت جمعية علماء المسلمين شعارها (الاسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا)، كأحد دعائم الهوية (الشخصية الجزائرية) "ولو عدنا إلى تاريخ 1944، وتحديدا لخطاب قومي للبشير الابراهيمي، نجده قد استعمل مصطلح الشخصية ومن الأرجح، على حد تعبير 'سكانيتي'، فإن العلامة ابن باديس هو صاحب هذا المصطلح، كما أشار إلى أن الرئيس هواري بومدين ذكر في إحدى خطاباته أن " مكونات

1 خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون و المسألة اللغوية، ترجمة محمد يحياتن دار الحكمة، الجزائر، 2117بدون طبعة ص 76

2 بريجة شريفة ، مرجع سابق، ص 66، ينظر كذلك

www.revus.org Jean-Charles Scagnetti, « Identité ou personnalité algérienne ? L'édification d'une algérianisé (1962-1988) », Cahiers de la Méditerranée, 66 | 2003, mis en ligne le 21 juillet 2005, consulté le 05 juin 2013.

شخصيتنا، هم اللغة والدين والثقافة، وهي نفس المكونات التي سعى الاستعمار عبثا لأكثر من قرن لتشويهها إن لم يكن لتدميرها"[1].

فكان المصطلح منذ فترة الاحتلال يتردد على لسان الحكومة الفرنسية، عند مخاطبتها للشعب الجزائري،" إن إرادة الحكومة، ومهمتها الأساسية هي حقن تدفقات دماء سواء الأوروبيين أو الجزائريين منهم، ولكن ماذا نعمل لذلك؟..أولا الاعتراف واحترام 'الشخصية الجزائرية'، وتحقيق المساواة السياسية الكاملة لجميع سكان الجزائر"[2]، ولازالت هذه الكلمة مرادفة لمعنى الهوية إلى يومنا هذا محل اتفاق لغوي بين الرؤساء الجزائريين منذ تولي أحمد بن بلة وهواري بومدين والشاذلي بن جديد رئاسة دولة الجزائر، وحتى في دستور الجزائر (27 جوان 1976)، أين أحصى المؤرخ 'شارل سكانيتي' اثنا عشر مرة لكلمة شخصية، يتداولها السياسيين والمثقفين وعامة الناس.

زيادة على هذا " ففي رحلة البحث عن الذات، طرح لنا عمار بلخوجة سؤال من أنا ؟ في تقديمه لكتاب حيمود ابراهيم تحت عنوان "من اكون ؟ ..حبا في النور' Qui Suis- Je --- Amour De Lumière '، يدعونا إلى حب الوطن أكثر مما ننشغل بكراهية الآخر، وإن 'مومو(تدلعًا لأسم حيمود)' يرى في كلمات شعره وفي حبه الأبدي لمدينة القصبة رمز الجزائر، أو كما يحلو له تسميتها ببهجتي، هي الفرح والسرور والحب "[3]، ومن خلال هاته الشخصية وعلى مستوى الهوية الجزائرية يدعونا عمار

1 Discours du 16 juin 1970, visite du roi Fayçal en Algérie

2 le 4 février 1956, Guy Mollet, chef de file de la SFIO lit un message radiophonique

3 أحمد عطار، التاريخ والهوية في كتابات عمار بلخوجة، مجلة الخلدونية للعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة تيارت، الجزائر، ع 11، 2017، ص 84

بلخوجة إلى كشف ما حاول المستعمر طمره وغمره واسكاته وتحرير وعي الجزائريين من استلاب هويته والذي لا يتأتى إلا بتعرية ونقد الايديولوجية الكولونيالية بمؤسساتها وآلياتها، لا بكراهية الفرنسيين، وفي موضع آخر، يضرب لنا مثال بشخصية مومو، الشخصية الفنانة المهتمة بالميتافيزيقا والتصوف، وجانبها المشرق في احترام الآخر والاختلاف، رغم مصادرة الآخر (الاحتلال) لصوته، كون إن الارض ليست موطنا للاقتتال فقط، بل قد تكون التسامح والتعايش الثقافي، ففي تصويره للهوية الجزائرية عند هاته الشخصية، فإن " الهوية عند 'مومو' هي هوية متصاعدة تنطلق من سؤال من نحن لتصل إلى ما يسميه: الهوية العليا التي يساعد التصوف والفن أو الشعر في الوصول اليها، ذلك أن الهوية العليا هي هوية من اختصاص الايمان"[1]، فالهوية ربطها عمار بلخوجة بالكتابة والابداع الفني لأنهما السبيل الوحيد لمكافحة التهميش والنسيان، وبهما نفضح جرائم الكولونيالية، إنهما كما يسميهما الدكتور عطار أحمد، صوت الضحية والمخفي من التاريخ، انهما وسائل المقهورين والمظلومين، وإثبات الذات والهوية أمام خطابات الهيمنة،" وقد توصل علماء الثقافة والشخصية أن المحددات البيولوجية والسيكولوجية لا تحدد ولا تشكل وحدها نمط الشخصية، وإنما تتكون الشخصية بتفاعل كل الموروثات البيولوجية والقدرات السيكولوجية والثقافة التي يعيش فيها الفرد، ووجد الأنثروبولوجين في دراستهم أن معايير الشخصية تختلف من مجتمع لآخر، نظرا لأن الثقافة هي العامل السائد في تكوين نمط الشخصية"[2].

---

[1] مرجع نفسه، صفحة نفسها

2 محمد حسن غامري، مقدمة في الأنثروبولوجيا العامة "علم الانسان"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص 58

و" بهذا الربط أخذت الدراسات موقعها الصحيح على يد مفكرون كبار بدراسة والبحث في الهوية الجزائرية مثل الدكتور مصطفى الأشرف في مؤلفه (الجزائر الأمة والمجتمع) الذي طبع في سنة 1983، حول الحرب النفسية والتاريخ النفسي أو لنقل تاريخ تحرر الوعي الجزائري، و'محمد حربي' بصفته رجل تاريخ وكذا ' لوكور غرانميزون O.le cour Grandmaison في كتابه (قانون الأهالي 1875 l'indigénat)، والمؤرخ السوسيلوجي الفرنسي المولود بقسنطينة 'بن جامان ستورا Benjamin Stora'، في مؤلفاته (الجزائر المستعمرة 1830-1954 وحرب الجزائر 1954-1962، وتاريخ الجزائر منذ الاستقلال 1962-1988، وعمار بلخوجة الذي يسعى لمحاولة تعرية الأيديولوجيا الكولونيالية وتبيان حقيقة ما كتبه المستعمر عن الجزائر، " وقد خصص بلخوجة في كتاباته شخصية فنية وهو حيمود براهيمي، هذه الشخصية المهتمة بالميتافيزيقا والتصوف، التي يظهر عبرها جانبا مشرقا من التأمل العميق لفكر يحترم الآخر ويقبل اختلافه رغم أن الآخر (الغربي)، يصادر صوته، فالأرض ليست موطن للاقتتال فقط، بل قد تكون للتسامح والتعايش الثقافي"1 وغيرهم من المفكرين، والتي خاضت كتاباتهم في تحليل هذه الظاهرة التي عمل المحتل على سلب الشخصية الجزائرية وكيفية إعادة احياء هوية الأجداد وإحداث قطيعة مع الثقافة الموروثة من الفرنسيين، ونضال الجزائريين ذو الطابع السياسي والتاريخي والاجتماعي.

شغلت مسألة الهُوِيّة المجتمع الجزائري بوصفه جزء من هذا العالم، يتطلب منه الصراع في ظل هاته الأوضاع الدولية من أجل المحافظة على

1 Amar Belkhodja, Présentation, HIMOUD BRAHIMI, (MOMO),QUI SUIS-JE § AMOUR DE LUMIERE, Edition Rafar, Alger, 2014, P 150.

هويته المتشعبة والمشبعة بالقيم الوطنية، وثقافته العربية الإسلامية والأمازيغية وانتمائه الحضاري، ولكن ما يقدمه لنا رابح لونيسي من طرح جدير بالذكر" أن الجزائريين لم يختلفوا بشكل حادّ مثل اختلافهم حول مسألة الهوية الجزائرية وتحديد عناصرها ومقوماتها، فهل الجزائر عربية اسلامية أم هي اسلامية فقط أم هي بربرية أو بربرية اسلامية؟ أم لا هذه ولا تلك، فهي جزائرية فقط وكفى. أو كما ذهب البعض إلى حدّ انكار وجود هذه الأمة الجزائرية ذاتها وقال آخرون أنها لم تتشكل بعد وانها في طور التكوين"[1].

لا تزال مساءلة الهوية الجزائرية في حركة دائمة تستغلها نماذج لا نهائية من الانشقاقات والاختلافات قبل وبعد الاستقلال، أهمها مكانة البربرية ضمن عناصر الهوية الجزائرية، وعلى سبيل الذكر فإن" البربرية لم تكتسب اسمها، إلا حين أيقن الآخر الغازي ألا سبيل لأي اختراقها واستيعابها وتخضيعها المعنوي الذي لا يتأتى في الواقع، إلا حين تتم مصادرة الآخر من الداخل ووضع اليد على مفاتيح شخصيته(الهوية)، بدء بوعي خطابه، وإدراك شيفرة نفسيته وتلوينها"[2]، وهذا راجع لما لعبته فرنسا ولا زالت بين الفينة والأخرى في إثارة الفتنة حول عناصر ومقومات الهوية لدى الجزائريين، وكذلك إلى التيارات الفكرية المتعددة " فالهُوِيّة القومية أو الهُوِيّة الدينية أو الهُوِيّة العرقية أو الهُوِيّة الطائفية، هي نماذج للهُوِيّة الضيّقة، ولكن هناك نموذج أوسع من ذلك عندما تكون الهُوِيّة جامعة لأكثر

1 رابح لونيسي، التيارات الفكرية في الجزائر المعاصرة، بين الاتفاق والاختلاف(1920–1954)، ط02، دار كوكب العلوم، الجزائر، 2012، ص 333.

2 عشراتي سليمان، الشخصية الجزائرية الأرضية التاريخية والمحددات الحضارية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص 05

من قومية وأكثر من دين، أو أكثر من عرق وأكثر من طائفة، وبهذا تتجاوز الهُوِيّة إطارها الضيق لتعبر عن المشترك الأوسع في الانتماء، وهي الهُوِيّة الوطنية التي تنتمي لجغرافية وتاريخ ومصالح مشتركة"[1]، من عبد الحميد بن باديس في الجزائر إلى سليمان العيسى في سورية وحمود درويش في فلسطين وغيرهم، ممن صاغوا وجدان اجيال متلاحقة على حبّ العروبة والعرب والمسلمين.

لا يسمح لنا البحث بالغوص حول مختلف الأفكار والنقاشات الجدلية في تبني كل تيار مبدأ الهوية الجزائرية، أكثر من هذا الحدّ لأنه من الصعب جدا أن نتحدث عن كتابة تاريخية موضوعية وعلمية خالية من الانتقاء والتوظيف في الحالات العادية لتشكل الهوية الجزائرية، دون التطرق إلى الوضع الاستعماري الذي عاشته الجزائر محاولا طمس ذاكرة ووجود الأمة المضطهدة، ومن موقف مختلف هذه التيارات الفكرية قبل الاستعمار وبعد الاستقلال، دون أن يجيب المؤرخون والمفكرون عن مختلف التناقضات السائدة وفي أي اتجاه تشكلت هذه الأمة وكيف أنجزت مختلف هذه المآثر العلمية والثقافية، "وتعود هذه الاختلافات إلى التباين الواضح بين مختلف التيارات• حول مسألة الهوية، وإن عدم الاتفاق حولها أدى إلى اختلافات بيّنة، حول كل ما له علاقة بالهوية، ومنها قضايا اللغة وقضية الفن والدين والتعليم والكتابة التاريخية، وإلى صعوبة التوفيق بين

---

1 حبيب صالح مهدي، دراسة في مفهوم الهوية، مركز الدراسات الإقليمية، جامعة الموصل، العراق، ط5 الإصدار 13، 2009، ص12.

• هناك عدة تيارات فكرية، ذكرهم رابح لونيسي بالتفصيل في المصدر السابق: كالاتجاه الاصلاحي ودعاة استرجاع الاستقلال واصحاب المرجعية الاسلامية والماركسيون وأصحاب النزعة البربرية والاتجاه المحافظ والحضاري والليبراليون.

الواقع الاجتماعي ومكونات الشعب الجزائري حيث نجد ناطقين بالعربية وبالبربرية مما يعقد مسألة الانتماء القومي وصعوبة الاختيار بينهما، وكلما تم الاعتراف بأحد الخيارات يعطي فرصة للإدارة الاستعمارية لاستغلال ذلك وضرب الجزائريين بعضهم ببعض، ولولا فرنسا لكانت للبربرية مكانتها الطبيعية في مقومات الأمة الجزائرية وما حدث خلاف حاد حول مسألة الهوية"[1]، يخلدها الأدب بتصويرها وتصوير أصدائها القوية في وجدان الجزائريين.

ساد فراغ ثقافي وفني لسنوات عديدة في الجزائر، فقد ترك المجال واسعاً لعملية الفجوة والشرخ وسط الساحة بسب التناقضات بين ثوابت المجتمع الجزائري وتلك الممارسات اليومية المنافية لقيمه وثوابته، وإلى المراحل الانتقالية من مجتمع تقليدي إلى مجتمع حداثي، إضافة للصراعات والأزمات والبحث عن الذات، أو كما يقول الاستاذ دكار " حتى الأجيال الجديدة التي لم تعرف الآلام الاستعمارية أصابها شيء من آثاره وجراحاته، وهذا كله بسبب عدم إمداد وتسليم الأجيال السابقة للأجيال الجديدة نموذجاً ثقافياً جاهزاً ومهيكلاً"[2]، وعليه فالبعض يرى أن المشكلة لا تكمن في الاحتلال أو في مستعمر الأمس، بل ربما رغبة في الأجيال الصاعدة إلى التغيير وابراز ذواتهم وتفردهم، والبعض يلقون اللوم على هياكل الدولة الوطنية الجزائرية، التي انخرطت في مشروع تحديثي منقوص وحداثة منقوصة وبالتالي لم تنجح حتى الآن في إنتاج المواطن.

1 رابح لونيسي، مرجع سابق، ص 359

2 Dekkar, N., et al, La démographie algérienne face aux grandes questions de société, Alger, CENEAP, FNUAP, Mai 1999, p.80.

الهُوِيّة الوطنية هي قضية انتماء وولاء، تعني شعبًا محددًا ومُوَحدّا، "ومن لا هُوِيّة له لا وجود له في الحاضر، ولا مكان له في المستقبل، وإنّ حمايتها وتنميتها هي قضية التزام وطني وتاريخي ومستقبلي بالقيم الحضارية"[1]، وهي مسؤولية مشتركة تقع على عاتق الجميع، أفرادًا وجماعات ومؤسسات، كما تستوجب تكثيف الجهود، بهدف المحافظة عليها كموروث وطنيّ للأجيال القادمة، ولنا ان نتساءل إذا كان الاحتلال الفرنسي لم يتمكن طيلة مائة و اثنان وثلاثون سنة(132)، من مسخ هُوِيّة الشعب الجزائري، فكيف يمكنه ذلك بعد أن استرجعت الجزائر سيادتها الوطنية؟، ويشير محمد حسنين هيكل إلى واقع أزمة الهوية بقوله: "العالم العربي فقد الإحساس لهويته، وتملكه نزعات القبائل المتحاربة، ونتيجة ذلك: فقد ضاع منه جامعه المشترك، ومواقفه المشتركة، وهدفه المشترك"[2]، أما اهتزاز الثقة بالهوية يتأثر بالظروف المحيطة والأحداث الجارية، ويشير إلى ذلك محمود العالم بقوله: "لا يثار سؤال الهوية في بلد من البلدان إلا حين تكون الهوية في أزمة مجتمعية كاملة"[3]، لاسيما تلك الحركات وانتفاضات الشباب الجزائري، واثارته للمسألة الثقافية والمتطلعة الى نماذج ثقافية متغيرة.

2. الثقافة الفنية ودور الفنان في التغيير الثقافي

1 مروان حبش، مقاربة في مفهوم الهوية الوطنية، مقال منشور بموقع جيرون، 2017/08/17.

2 محمد حسنين هيكل: العرب على أعتاب القرن 21/ مجلة المستقبل العربي/مركز دراسات الوحدة العربية 1994/عدد 12 ص 25

3 محمود أمين العالم: الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، دار المستقبل العربي، القاهرة 1995 ص 27.

نظراً للطبيعة الإنسانية التي خلقها الله سبحانه وتعالى محبة للجمال وما يوفره لها من راحة وسعادة بصرية ونفسية يساعد على التقبل العقلي للمفاهيم الواردة من خلال أشكاله، يصبح مصدر جذب وتقبل للقوانين والمعايير السلوكية الاجتماعية، وبسب التطورات المتسارعة التي شهدتها وسائل الاتصال الحديثة، لذلك عرفت الثقافة المعاصرة تحوّلات جوهرية، وتغيّرات في جهازها المفاهيمي، الأمر الذي أدى إلى إنتاج نظام جديد للمعرفة والتواصل و الجمال، " والثقافة الفنية كانت في الأصل موزعة بين الفلسفة والنقد الأدبي والنقد الفني، ويمكن أن نتذكر أن معظم مفكري عصر التنوير دخلوا عمقا في فلسفة الفن ولا سيما هيغل Hegel وسبنسر Spencer وغوتهGoethe وبومغارتن Baumgarten ومثلهم كثير..، فالثقافة الفنية توغلت أيغالا شديدا في التواصل بل الاندماج مع الثقافة الفنية بحيث أصبحت الآلات الذكية والحواسيب جزءا من عمليات الخلق الفني في الفنون الجميلة"[1]، كما نجد أن 'روس جاكلين Jacqueline Russe' ، ترى أن " الثقافة هي تكوين روحي من خلاله يتم تهذيب الذوق الذكاء والشخصية من أجل الوصول إلى الكل، فإن الانسان المثقف هو الذي يملك القدرة على اصدار الأحكام"[2].

وليس غريبا أن يتفق أغلب المفكرين ما بعد الحداثيين، حول تسمية مرحلة التغيير الثقافي بأنها مرحلة الحداثة الصناعية والتكنولوجيا، وسيطرة الفردانية على الجماعة والقيم المادية على القيم الروحية، "أو كما يسميها

1 علي أبو حيدر حرقوص ، الفن بين حاجة العصر وضوابط الدين، ط1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص 97 و98

2 مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، ط01،، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011، ص 110

عالم الأنثروبولوجيا بلانديي Blandier باللاثقافة l'acculturation، وهو يشير إلى تلك التغيرات التي تحدث عندما تلتقيان ثقافتان مختلفتان، مثال الاستعمار الفرنسي للجزائر، هو التقاء ثقافتين مختلفتان، حاولت الثقافة الفرنسية أن تفرض نفسها على الثقافة الجزائرية لتحدث تغيرات فيها وفي هذه الحالة يمكن أن تسمى حالة اللاثقافة التي حدثت في الجزائر بمصطلح طمس الشخصية الوطنية"[1]، لتموضع مقاييس العزلة أو الانعزال الذي فرضته فرنسا على الفرد الجزائري، بالتهميش والاستبعاد الانغلاق والسيطرة، لنجد أنفسنا بصدد الحديث عن مجتمع يعيش هوية ضعيفة تخفي انعدام الفاعلية الذاتية الفاعلة والتاريخية، ظاهرة اجتماعية تكشف عن علاقة القوي بالضعيف ونزعته الاستبدادية، منعته من تكوين نموذج ثقافي وهوية مستقلة تعبر عن معاييره المتميزة، واستبدالها بمرجعيات التبعية.

في عالمنا المعاصر نشهد في كل لحظة زوال عناصر ثقافية وظهور أخرى جديدة، ومادامت الثقافة الأمريكية والأوروبية هي الثقافة المسيطرة في عالمنا فإن قيمهما هي السائدة، كما عرف التغيير الثقافي ممثلا بعصر الصورة، وعصر هيمنة الثقافة البصرية وتحكّمهما في ميادين الحياة المختلفة، والتي تندرج في ما يعرف "بالثقافة الفنية والتي هي مستوى الخبرة بالأعمال الفنية الخاصة بالفنون التشكيلية – التدريب على التمييز والمقارنة بين الأساليب الفنية المختلفة، وتحليل العمل الفني، وطرق التنفيذ المختلفة وخصائصها التي تعين على تذوق الأعمال الفنية على أسس فنية سليمة"[2].

---

1 مصطفى تيلوين، مرجع سابق ، ص 114 و 115

2 بن جمعة جاسم عبد القادر، التذوق الجمالي والنقد الفني كمحتوى معرفي لتنمية السلوك الجمالي في مجال التربية الفنية، مستقبل التربية العربية، مصر، مجلد9 ، عدد 09، 2003، ص 153

وقد واصل الصُنّاع وأرباب العمل إنتاجاتهم الفنية بعد أن كيفوها وفقا لما يقتضه الوضع الجديد في كل عصر، ولم يلبث ان تحولوا إلى فنانين يندمجون ويقبلون على الثقافات ليشاركوا في الحياة الاجتماعية، وتتحقق بذلك النقلة في احداث تطورات لم تتوقف فيها عجلة انتاجهم عن السير ولم يتعطل فيها دولاب العمل الفني، باعتبار" الثقافة الفنية البصرية جزء هام من النسيج الثقافي العام للفرد تمكنه من فهم أبعاد وجوانب الثقافات الأخرى، فلا يمكن مثلاً أن نتصور أي علم من العلوم المختلفة بدون وسائط الفنون وأدواتها في تسهيل المعرفة العلمية وتبسيطها، بل يمكن القول إن هذه الوسائط أصبحت في الوقت الحاضر هي الأساس الأول لتيسير عمليات الفهم والإدراك والاستفادة الحسية، التجريبية وخلافه، فما من كتاب علمي في مجال من مجالات العلوم أو الآداب إلا ويحوي العديد ن الرسوم الإيضاحية والصور والأعمال الفنية التي ترتبط بهذه المجالات المختلفة وتزكي المعرفة والاتصال"[1]، تسمح لنا بإعادة تسجيل ثقافتنا الانسانية، وتكسبنا خصوصية في اطار ايكولوجي والنهج في الحوار والتعامل وتمثيل المعلومات في صورة بصرية لم تكن بارزة وواضحة.

على صعيد المعالجة الثقافية، كانت الصورة موضوعا أساسيا للدراسات الثقافية التي عمدت إلى نقد الخطاب الذي تنتجه الصورة، ولاسيما تأثير التقنية على المنتوج الثقافي، وقد برز مفكرون أمثال' نعوم تشومسكي Noam Chomsky ' و ' إدوارد سعيد' و'عبد الله الغذامي' و' ريتشارد رورتي Richard Rorty ' و'جون بودريار Baudrillard Jean ' و'

1 دقماق حنان حسين، دور التربية الفنية في تنمية الوعي الجمالي للجماهير وأثره في مواجهة أزمات البيئة،مقال منشور من المؤتمر السنوي العاشر حول إدارة الأزمات والكوارث البيئية في ظل المتغيرات والمستجدات العالمية المعاصرة، جامعة عين شمس، القاهرة، 2005، ص 541

دوغلاس كولنر Douglas Kolner'... وغيرهم، فقد اعتبر دوغلاس أن' الثقافة البصرية' تمثّل فرعا من النقد الثقافي، إذ تمحورت دراساتهم حول ابستيبمولوجيا المشاهدة، ودراسة النظام العلاماتي للصورة، وآليات استقبالها، ونقد الخطاب الإعلامي، ويعتبر(شارل اندرس بيرس (C . S. Peirce) أوّل من حدّد بدقة مجال دراسة الصورة تحت اسم 'المجال الأيقوني Domaine Iconique)، كأول مجال تواصلي غير لساني خُضع للدراسة السيميائية العلمية، و " أكّدت الكثير من هذه الدراسات أنّ حاسة الإبصار هي الحاسة المحورية في الثقافة المعاصر، ففي كتابه 'أنثروبلوجيا الجسد والحداثة'، أشار 'دافيد بوتون'، إلى أنّ تطور الثقافة الغربية المعاصرة اقترن بتطور حاسة البصر، أين أصبحت العين هي الحاسة الأساسية في العملية الثقافية .أما 'فيورباخ'، فوجد أن الثقافة المعاصرة أصبحت تفضّل الصورة على الشيء، والنسخة على الأصل، والمظهر على الوجود، وهو ما يمثّل موقفا نقديا حول الانزياحات الثقافية التي مارستها الثقافة البصرية، بالتحوّل نحو ما هو صوري وبصري وشكلي بالمعنى الظاهراتي"[1]، وهو المعنى الأساسي الذي تحمله التكنولوجيا الحديثة التي جدّدت في أشكال التواصل ووسائل التعبير بالدرجة الأولى.

إن العلاقات الإنسانية في الحياة اليومية والمهنية، وما يروج له باسم العصرنة وخلق تصورات وقيم ومعايير اجتماعية جديدة، أدى إلى تهميش الثقافة الأصلية، وبالتالي فقدان الهوية الجماعية والبحث عن الهوية الفردية ضمن مجتمع يؤمن بثقافة الاستهلاك، فمجموع " الحياة اليومية وما نعيشه

1 لونيس بن علي، الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، البوابة الالكترونية(Asjp)، الجزائر، العدد 11، المجلد 07، 2012، ص 30

فيها من علاقات اجتماعية وهويات يتمّ الابقاء عليها واعادة انتجاها عن طريق السلع والبضائع إلى حد كبير، فحتى في السياحة كل شيء يصبح للبيع: الناس والعادات والأعراف والطقوس، المجتمع كله يتحول إلى سوق كبيرة، فالحاجة الاقتصادية الملحة لإنتاج موجات جديدة، وهذه الحاجة الملحة هي التي تحدد وظيفة الابتكار والتجريب"[1]، ولم يكن الفنانين والحرفيين وحدهم بل شاركهم الفلاسفة الذين طوروا النظريات الفنية وعلماء الاجتماع وعلماء الموسيقى ونقاد الفن والأدب ومنظريه أيضا، وعلى مرّ التاريخ لم يجمد هذا التطور والتجديد، وإنما ظلّت أعمالهم راسخة برسوخ التراث الفني وامتداد حضارة كل امة، وتفاعل بعضها ببعض وتجديد مستمر، " فإذا نحن تصورنا أن الثقافة تكون مجموعة من القيم التي يؤمن بها شعب من الشعوب ومجموعة من الأعمال الفنية التي قام بها ومجموعة من المعتقدات، وأن هذه كلها تُكّوِن تراث الشعب وملكه الخاص به، فإن هذا التصور يكون تصورا جامدا لا حركة فيه أما إذا نحن نظرنا إلى الثقافة على أنها قدرة خلاّقة وأخذنا في اعتبارنا الحقيقة التي تقول إن الإنسان ليس مستهلكا لتراثه الثقافي فحسب، بل إنه كذلك مستمر في الإبداع والزيادة على ما وصل إليه، فإننا في هذه الحالة سنرى أن الإنسان قادر دائما على توسيع رحاب نفسه عن طريق النشاط الإبداعي الأصيل"[2] يستهدف تحسين التعلم، والنمو، الذى ينحرف عن الأنماط المعتادة والمألوفة.

1 جووست سمايرز ، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ترجمة طلعت الشايب، ط01 ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 225 و 226 و 227

2 حسين مؤنس، الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1978، ص 327

نجد في الأمصار التي كانت قد استبحرت في الحضارة، آثار هؤلاء الفنانين والصنّاع راسخة بطول الأحقاب وتداول الأحوال وتكرارها، إذ تشكل الفنون جانبا مهما من حياة البشر وثقافتهم وتحظى بقدر كبير من اهتمامهم وتشجيعهم، وقد أفرد زكي نجيب محمود للفن ضمن الخارطة الثقافية الفنية مكانا بارزا " فالأدب الذي يضم الشعر والرواية والمسرح وتضاف إليه أنواع من الفنون كالموسيقى والتصوير والرسم والنحت والعمارة، فهاته الأنواع وإن كانت في مجموعها تشكل انعكاسا لأذواق الجماعات البشرية، إلا أنها بالمقابل تعد مؤثرا قويا في صياغة وجهات النظر عند الأفراد وفي تحديد مواقفهم الثقافية والسلوكية"[1]، ويعبر الفن عند مفكرنا عن قيم ثلاث في حياة البشر، بـ " أخوات ثلاث :العلوم والفنون ودنيا السلوك، فالعلوم قانونها الحق والفنون قانونها الجمال، ودنيا السلوك قانونها الخير، وعلى رؤوسهن تقوم الحضارة، فكما يقوم المثلث على أضلاعه الثلاثة، تلتقي الأضلاع عند الرؤوس، ولكن واحد منها لا يلغي الآخر"[2]، فلا تقل قيمة الفن دخولها عنصر تأسيس الحضارة، وهاته العناصر وإن تشابكت، تأتي مكملة للجسم الثقافي الفني " فمنذ الأزمنة القديمة كانت الثقافات تتلاقح وتتفاعل وتأخذ بعضها من بعض ومعها تصبح حدود الهويات سائبة أكثر، وفي العصر الحديث مع تطور وسائل الاتصال والتواصل وتنوع اختصاصات العلوم، بات من ضرورات الوجود الإنساني، تبادل المعلومات والتعلم من تجارب الآخرين والإغتراف من ثقافتهم فغدت الثقافات الحية متعددة المصادر، وهذا ما نجده في فنون الرسم والنحت والموسيقى والشعر والرواية والعلوم الانسانية والفلسفات...، فالثقافات مكونة من قبل الناس يجمعون الشظايا

1 زكي نجيب محمود، قيم من التراث، ط01، دار الشروق، القاهرة، 1984، ص 332 و 333

2 زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ط04، دار الشروق، القاهرة، 1988، ص 197

من حولهم ويعيدون جمعها"[1]، تؤمن لهم البقاء والاستمرارية أكثر من الثقافات الفردية.

جاءت الثقافة الفنية لتؤكد شكل العلاقة التواصلية بين مستوى التلقي لدى المشاهد وبين الفنان عبر اللوحة الفنية إلا أن " التجربة المثيرة التي خاضتها الثقافة الفنية في العصر الحديث، أبعدتها قليلا عن الثقافة الأدبية، بفضل توغلها إيغالا شديدا في التواصل بل الاندماج مع الثقافة التقنية، بحيث أصبحت الآلات الذكية والحواسيب جزءًا من عمليات الخلق الفني، في مختلف الفنون الجميلة كالموسيقى والرسم والنحت والتصميم والتصوير وفن الغناء"[2]، ناهيك عن الكيمياء التي تدخل في المواد الكيماوية للألوان والفيزياء في حالة الطين،" كما توحي المؤلفات والمنتجات الحديثة في الفنون ضآلة الانتاج الفني غير المتصل بالحاسوبية، وقد يكون هذا الأمر من أسباب ازدهار الثقافة الفنية، وعدم قلقها من منافسة الثقافة العلمية التقنية في المجتمعات المصنّعة، وهذه صفة عامة لطبيعة التفكير والابداع في المجتمعات المتطورة"[3].

لذلك يفترض على الفنان أن يكون مُلِمًا بجميع العلوم والتاريخ، ليضع بصمته ويحدث من حولنا يوميا تطور ثقافي يضعه في رفوف العرض غير مقتنع بالفكرة الواحدة، فإن كان المؤلف قد ألف كتابا بمئات الصفحات، فإن الفنان يعصر مخيلته ليختزل سرد الأشياء عند تصميم واجهة الكتاب، "

1 سعد محمد رحيم، المثقف الذي يدس أنفه: مقاربات في مفاهيم الأنسنية والتنوير والحداثة والهوية والوظيفة العضوية للمثقف، ط01، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، 2016، ص 90

2 إياد محمد الصقر، دراسات فلسفية في الفنون التشكيلية، ط01، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2010، ص 66

3 إياد محمد الصقر، مرجع سابق ص 67

فالفنانون هم المسؤولون عن ابتكاراتهم وابداعاتهم الفنية وتجاربهم وما يقدمونه أو يقومون بتصميمه من أجل الاعلانات التجارية التي تقدم لهم الأجر، ثم يقومون بعد ذلك عن قصد بتقديم صورة جديدة وموسيقى جديدة معتمدين باستمرار على ثقافة الماضي، محلِية وبعيدة وإن كانت مصادر الإلهام تلك هشّة بحيث لا تصلح للاستخدام في أي ظرف ولأي غرض"[1]، إذ ليس من المستبعد " أن يؤدي التزامن الثقافي إلى زيادة التنوع في التجربة الثقافية في بعض الحالات ولا بد أن نقول بلا تردد، إن هناك من يرى أن طبيعة هذه التجربة الثقافية في الحداثة الرأسمالية مشوهة وضحّلة وأحادية البعد وقد تحولت إلى سلعة ..إلى آخر ذلك ولكنه ذلك كله ليس نقدا للمجانسة أو التزامن، إنه نقد لنوع الثقافة التي يأتي بها هذا التزامن"[2].

تسعى البنايات والهياكل الثقافية في نشر الثقافة المحلية الجزائرية والتعبير عن هوية مجتمعها ونجد منها (المكتبات والمتاحف والمسارح وقصور وصالات الفن ودور الأوبرا وغيرها، بيدا أن الجزائر بغنى مخزونها وموروثها الثقافي ونظرا لأهميتها ومكانتها الثقافية في العالم ومحاولتها صهر كافة الثقافات المختلفة التي تزخر بها، تأتي تحت توالي الحضارات والمخلفات الأثرية المعمارية والفنية والكتابية وغيرها التي تركتها، فتحرص على تأسيس هذه المنشآت ولو بخطى ثقيلة محاولة أن تنسجم مع معطيات العصر المعاصر، إذ كانت بمثابة قلعة تمركزت فيها شخصيتها القومية وهويتها الحضارية.

1 جووست سمايرز ، مرجع سابق، ص 227

2 جووست سمايرز ، مرجع سابق ، ص 229

ويؤكد صواب هذا الاستنتاج مستوى الاحساس الجمالي الذي نراه خلال عملية الانتاج وصناعة واستخدام ادوات العمل والمعيشة ذات التناسب في أجزاء وعناصر الأشكال المنسجمة مع وظيفتها، فهي لا تؤدي الغرض النفعي على نحو افضل فحسب بل وتلبي الثقافة البصرية ودور الفنان، في تلبية جمالية الانسان وتبعث فيه الارتياح النفسي والاستمتاع، فتغدو قيمة جمالية يستطيع الانسان أن يميز بين الجميل والدميم بين ما يتقبله وينفعل اتجاهه وما يرفضه، ومن هنا فإن ضرورة نقل التجربة الحسية تولد الحاجة الاجتماعية للثقافة الفنية، فبدونها لا يستطيع الفرد أن يطور ويغني على نحو شامل احاسيسه وارادته والطباع التي تكونت في المجتمع، " فالفن يفعل فعله في شخصياتنا، وإلا فما أهونها وأحقرها تلك الخبرات الوجدانية التي تغادر شخصياتنا دون أن تمسها من قريب أو بعيد، فمن خلال تأثيره على الشخصية ووجهة الرأي، يمكن للفن أن يؤثر في الحياة العملية، غير أن الحياة العملية والعاطفة الإنسانية لا يمكن أن تؤثّرا في الفن إلا بقدر ما يُمكن أن تؤثّرا في الأحوال التي يعمل الفنانون في ظلها، وبهذه الطريقة قد تؤثّران بعض التأثير في إنتاج الأعمال الفنية"[1]، وبما أن الفنان يستطيع أن يهب هذه الأطياف المستورة شكلا ظاهرا أمامنا فهو قادر على إثارتنا إثارة منبثقة من الأعماق.

3. الثقافة الفنية والقراءة التشكيلية

1 كلايف بل ، الفن، ترجمة، عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي سي آي سي (C.I.C)، القاهرة، 2018، ص 72

إذا تأملنا تراثنا الشعبي سواء الجزائري أو العربي سنجده زاخراً بكل جوانب الابداع الفني المرتبط بعاداتنا وتقاليدُنا واحتفالاتنا ومناسبات حياُتنا، حملت قيم فكريةٌ وجماليةٌ وخصائص قوميةٌ صنعها مجتمعنا الجزائري والعربي على مر الزمن والتاريخٌ، وحينُما نسعى إلى تنميتُه وتطوره فإنما نسعى إلى الكشف عن محاولات جديدة لإلهام أصيلٌ يسُهم في التكوين المعرفي والإدراك القيمي للأجيالُل الشابة الحالية وما يليها من أجيال، وعندما نفكر في كيفية الاستفادة من العناصر الفنية والابداعية التي ضمها تراثنا العربي والاسلامي والأمازيغي الشعبي منه والأدبي، نستطيع مواجهة التطور التكنولوجي الثقافي والفني ومجابهة ما يجلبه من عولمة واختراق ثقافي، فكما يمُكن الاستفادة منه من منظور معلوماتي والتعرف على ثقافات أخرى، كذلك أصبح يمثل خطراً على هويتنا وثقافتنا، التي تمتاز بأنها ثقافة إنسانية أصيلة شاملة لمظاهر الروح والمادة، ذات عراقة تاريخية، ندرك بلا شك الكيفية التي نحافظ بها على ذواتنا وانتمائنا الهوياتي، عبر التشكيل الفني، لقدرته على ترجمة الأفكار المجردة إلى لغة تشكيلية تدرك عن طريق البصر، ولن يستطيع الأفراد كممارسين من مزاولة العمل الفني إلا إذا اكتسبوا ثقافة فنية وبصرية التي تؤهلهم للقيام بذلك.

وبالمقابل تقدم الثقافة البصرية للمتلقي خدمة ومراحل مقترحة لقراءة النص أو وظيفة الترسيخ للهوية بخطاب بصري وعددا كبيرا من المدلولات على تجليات الهوية في الفن بوجه عام، أو في اللوحة الفنية التشكيلية والصورة بوجه خاص " لأن استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة والكتابة كما في المرحلة الكتابية، وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلا. فقد وسّعت الصورة من دائرة المشاركة الشعبية، فهي لا تحتاج إلى

خلفيات ثقافية عميقة لفكّ شفرتها والتعامل معها، وهي متاحة للجميع، ولا تحتاج إلى طقوس خاصة للتعامل معها[1]، بل إلى استعمال مجاز بصري للتعبير عن الفهم.

4. مكونات ومصادر الثقافة البصرية

للثقافة البصرية دور كبير في اثراء الثقافة الانسانية وإذا ما تساءلنا هل الثقافة البصرية مفهوم أم بنية؟ يجيبنا 'دواير Douaer ' و'مايك مور Moore Michael) ' بأنها ليست بنية ذات صفات وظيفية محددة على الرغم من وجود أفكار تطويرية وتجديدية، فهذا لا يؤدي إلى بناء نظري وأبحاث تجريبية، لأنها لازالت في طور الدراسة والأبحاث، وقد ذكر دونديس Dondis عام 1973، بأن الثقافة البصرية ليست نظاما منطقيا قاطعا كاللغة، فاللغات هي نظم موضوعة بواسطة البشر لترميز وتخزين وفهم المعلومات ولهذا فإن بنيتها ذات منطقية لا يمكن للثقافة البصرية أن تجاريها"[2].

وقد نشأ المصطلح في بداية الأمر باعتباره 'مفهوم'، في مخيلة أفراد الحركة الثقافية البصرية بقيادة المهندس وعالم الحاسوب الأمريكي 'جاك دينيس Jack Dennis'، في نيويورك خلال الستينيات من القرن العشرين،

1 عبد الله الغذامي، الثقافة التليفزيونية: سقوط النخبة وبزوغ الشعبي، بيروت، مركز الثقافي العربي، 2004، ص25.

2 فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتعلم البصري، ترجمة نبيل جاد عزمي، الطبعة الثانية، مكتبة بيروت، القاهرة، 2015، ص 90

الذي قام بتنظيم برنامج مهارات التصوير الفوتوغرافي، ثم راح يبحث في أسسها داخل علم اللغويات، وتم عقد مؤتمر تحضيري في مارس 1969، وتبعه مطبوعات وأوراق عمل ونشرات علمية تكللت بتأسيس 'المركز القومي للثقافة البصرية' في جامعة 'أريزونا'، منطلقا من وجهة نظر أن الثقافة البصرية هي التي تهتم بتعليم اللغة البصرية، وعن تحديد الاجابة لتصنيفها، رأى 'فرانسيس دواير' و'مايك مور' بأن الثقافة البصرية ليست بمجال ولا مهنة وليست فرع من فروع المعرفة بل هي ميدان للبحث والدراسة، لازالت في طور النمو والارتقاء والمناقشة، ومن الصعب تحديد المشكلات البحثية المرتبطة بها، ومن الصعب أن نقيس أو نلاحظ مالم يحدد بعد، وفي سبيل علاج هذا فقد كان من الضروري ربط الثقافة البصرية كبنية نظرية مع المزيد من البنى الإجرائية، وقد راجعت 'جوان بلات Joan Platt'، في 1975، كل النظريات والأبحاث الخاصة بالثقافة البصرية بناءً على طلب الجمعية الوطنية للتربية، وكان التعريف الذي استخدمته أنها " المقدرة على فهم النفس والتعبير عنها بدلالة المواد البصرية وأن الثقافة البصرية هي الربط بين الصور البصرية والمعاني التي تختفي وراء هذه الصور".. –وهذا يشابه التعريف الذي قدّمه 'برادن' و' ووكر' Braden & Walker-عام 1980: لكي تكون مثقفا بصريا فلا بد أن تكون قادرا على استخلاص معنى ما تراه، وأن تكون قادرا على توصيل المعنى للآخرين من خلال الصور التي تبدعها، بما في ذلك القدرة على التفكير والتعليم والتعبير عن النفس بدلالاتها"[1]، وهي تستلزم فهم الموضوع المطروح والمعنى المتضمن بداخل السياق الثقافي للعمل ذاته، بالإضافة

1 فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، ص 92 و 93

إلى تذوق الروح الجمالية والتنظيمية له، واستلهام الحالة الكلية التي يدور حولها العمل الفني والمبادئ التي بني عليها.

تأتي الثقافة البصرية سواءً كانت صناعية أو فكرية، كمنظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين، نتمكن من خلالها قراءة وفهم المعلومات المعروضة والاحتفاظ وتذكر الكثير من المفاهيم الأكاديمية، ومن ثمّ إكسابها معنى في شكل صور أو رسوم تصويرية، تحمل الخبرات والرصيد الحضاري للشعوب، " فالثقافة البصرية هي مجموعة من الكفايات البصرية التي يمتلكها الإنسان بواسطة الرؤية، وفي نفس الوقت عن طريق دمج وتكامل بعض الخبرات الحسية الأخرى(كالإدراك وباقي العوامل العصبية والاستثارة الفيسيولوجية للعين والأذن والمخ)، وتطوير هذه الكفايات يعتبر من أساسيات التعليم الإنساني، وعندما يتم هذا التطوير، فإن هذا الفرد المثقف بصرياً يمكنه تمييز وتفسير الأحداث، والعناصر، والرموز البصرية، والتي يقابلها يومياً في بيئته، سواء كانت طبيعية أو من صنع البشر، ومن خلال الاستخدام المبدع لهذ الكفايات، يمكننا أن نتصل وبكفاءة مع بعضنا البعض"[1].

وعند تنميتها تمكن الشخص المتعلم (المثقف بصريا)، سواء أكان ينحدر من الثقافة العليا إلى الثقافة الشعبية، أو من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير، ومن الثقافة الهامشية إلى الثقافة المركزية، فإنه يكون قادر على ان يفهم ويفسر الأحداث والرموز البصرية والأشياء التي يتعرض لها في البيئة التي يعيش فيها، طبيعية كانت أو من صنع الانسان، وكما يقول

1 فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتعلم البصري، ترجمة نبيل جاد عزمي، الطبعة الثانية، مكتبة بيروت، القاهرة، 2015، مقدمة الكتاب(صفحة ه).

كريس جينكس C. Jeanks " لقد صار من المتعارف عليه في الحقل الأكاديمي أن يستخدم مصطلح الثقافة البصرية للدلالة على فنون التصوير والنحت والتصميم والهندسة المعمارية، فهو إشارة إلى نطاق حديث أوسع لكل ما كان يدخل ضمن تعريف "الفنون التشكيلية". ولو أننا أردنا أن نوسع أكثر من هذا

النطاق فيمكننا أن نقترح أن الثقافة البصرية تشير إلى جميع صنوف الثقافة التي يمثل مظهرها البصري سمة هامة في وجودها أو الغرض منها"[1]، في سبيل تحقيق الهدف من حضورها بقدر ما يحتمله منها.

1 كريس جينكس (2014) الثقافة البصرية. ترجمة بدر الدين مصطفى، القاهرة، منشورات مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، ص 9.

تجدر الاشارة إلى أن الموضوعات التي تتناولها دراسات الثقافة البصرية، يمكن أن تشمل أي شيء من الرسم والنحت والتصوير وفنون الفيديو والشاشات والفيلم والهاتف النقال وأنظمة الأزياء وكذلك الخيال الطبي والعلمي، وتصميمات الصور وطباعة الصحف والمجلات والإعلانات، وكذلك المساحات الاجتماعية والهندسية للمتاحف، والمعارض الفنية وبيئات أخرى خاصة أو عامة للاهتمامات اليومية، أو عبر وسائل المعرفة المختلفة، كمادة التربية الفنية وإدراك الجماليات، وهو ما يلخصه شاكر عبد الحميد بالقول: " يحوي مصطلح الثقافة البصرية بين جوانبه مدى واسعا من الأشكال تمتد من الفنون الجميلة إلى الأفلام السينمائية الشعبية وبرامج التلفزيون والاعلانات وكذا البيانات البصرية الموجودة في مجالات قد لا يميل البعض إلى التفكير فيها على أنها ثقافية ونقصد بذبك مجالات العلوم الطبية والطب والفنون تمثيلا لا حصرا، فالنظرة العلمية هي أيضا نظرة تعتمد على الثقافة"[1]، وعليه تعتبر هذه الوسائط بمثابة المجال الخصب والخامات الحية لإظهار واستثمار مظاهر الهوية الثقافية للمجتمعات، فأحيانًا يتم توظيف الثقافة البصرية كما يرى الدكتور 'بدر الدين مصطفى' كنوع من البروباجندا للترويج للأيديولوجيات الفردية

1 شاكر عبد الحميد ، ثقافة الصورة (السلبيات والايجابيات)، ص 38

والجمعية، فيتم من خلالها التلاعب بالجماهير سياسيًا، عبر الصور التي يتم إنتاجها وتوزيعها واستهلاكها، ويتم تمريرها عبر موضوعات تأخذ أشكال مختلفة (جنسية، عرقية، فنية)، وأحيانًا تثير الثقافة البصرية إشكاليات منهجية في النقاشات الدائرة حول طبيعة المعرفة بالصورة أم باللغة وأحيانًا أخرى يتم استخدام الثقافة البصرية للدلالة على البيئات التاريخية المحددة أو موقع جغرافي، مثل الثقافة البصرية البدائية أو في عصر النهضة والمعاصرة.

5. وظيفة الثقافة البصرية

تساءل علماء الأجناس البشرية عن قيمة مفهوم الثقافة البصرية ووظيفتها، لاسيما وان البشر يولدون ولديهم القدرة على تنمية خيالهم وقدراتهم البصرية، فقد يولد الطفل في الأماكن النائية بعيدين عن جميع متطلبات الحياة العصرية وما جادت به عليه التكنولوجيا، ومع ذلك يكون في مقدوره التعامل مع بيئته ويتكيف معها دون الحاجة إلى تدخل الثقافة البصرية وتنمية قدراته، ولكن هذه المعادلة تغيرت مع تطور التصوير الفوتوغرافي ورسوم الكمبيوتر والفيديو التفاعلي ومختلف وسائط الميديا، أين أصبح في مقدور علماء الآثار استكشاف الآثار واستخراجها من رحم الأرض، أو توثيقها ثم ترميمها أو المحافظة عليها وتوفر عليهم عشرات السنين من التنقيب، وبأن يصلحوا العيوب الموجودة في صور مومياوات عمرها آلاف الأعوام، ثم يستنتجون صورا تقريبية لأصحابها، لذلك تؤمن ديبورا كيرتيس Deborah Curtiss، أنه "باستخدام الثقافة البصرية والتي تعني القدرة على الفهم وصياغة الجمل البصرية، نكون أكثر حساسية للعالم

المحيط بنا، وللنظم والعلاقات التي نحن جزء منها، كما تشتمل الثقافة البصرية على الخبرة الشخصية والمعرفة والخيال، بالإضافة الى الخبرات الاجتماعية والتكنولوجيا وتذوق الجماليات"[1].

تقدم لنا الثقافة البصرية تفكير بصري نسعى من خلاله إلى تنظيم الصور العقلية المرتبطة بالعناصر التشكيلية (من فراغ وأشكال وألوان...)، وكذا إدراك بصري من خلال التعليم وتصميم البصريات، وأيضا توفر لنا اتصال بصري عند استخدام رموز بصرية للتعبير عن الأفكار وتوضيح المعاني،" وطالما أن الفنانين والعلماء يتميزون بالإبداع، فمن هنا تأتي أهمية الثقافة البصرية، فالمعارف البصرية والتفكير البصري يأتيان في مقدمة الأسباب الجوهرية التي تُنمّي الابداع وحل المشكلات، ومن المستحيل أن نتحرك إلى مستويات أعلى من التفكير بدون عمليات التمثيل، كما يؤمن 'آرنهايم' بأن الادراك البصري، هو أساس تشكيل مفهوم الثقافة البصرية لأن التفكير يتطلب صورا بل ويعتمد عليها"[2]

6. الهوية الجزائرية في الفن

إن الحديث عن الفن كثمرة من ثمرات اكتشاف الانسان يعبر عن الجمال " فالفن هو التعبير بلغة الشكل واللون والحجم، عن الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التي نشعر بها اتجاه مواقف حياتنا اليومية، كما أنه تنمية لإدراكنا الحسي بدراسة موجودات الطبيعة، وتدريبه على كل ما يُجمّل حياتنا ويرفع من سوية أحاسيسنا ومشاعرنا من خلال المعالم الجديدة للجمال

1 فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، مرجع سابق ، ص 87

2 فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، مرجع سابق ، ص 87

التي تدخل البهجة إلى نفوسنا"[1]، كما ساهم في ترسيخ الهوية الثقافية الجزائرية، وواقعها بالمجتمع الجزائري خاصة خلال الاحتلال، إذ " شكلت الفنون الجزائرية بمختلف أنواعها وتجلياتها البعد العميق للمقاومة الثقافية للاستعمار، فبواسطة هذه الفنون تم التعبير عن تمسك الجزائري بكينونته ووجوده وشخصيته، فكان الفن مرآة عاكسة وحصنا منيعا لرفض الاستعمار ومقاومته وسواء كان هذا الفن قصيدة، مقالة، مسرحية، خطبة أنشودة قصة أو لوحة زيتية، فإن حضور المقاومة جليّ في كل تلك الإبداعات الفنية"[2].

تجسدت أعمال الفنانين الجزائريين في بادئ الأمر لمقاومة المجتمع الجزائري باستعانتهم بالإعلام والاتصال باعتبارهما أحد المؤثرات الرئيسية التي تساعد على تعديل وتغيير القيم" فاستقلال العديد من الدول ونشوء عشرات الدول المستقلة الحديثة، التي احتاجت إلى الاتصال كوسيلة لدعم الانتماء الوطني وتحقيق التنمية الشاملة من خلال تفعيل المشاركة الجماهيرية"[3]، بإصدار الصحف والجرائد، وكذا انشاء الجمعيات والنوادي الثقافية والفنية الأدائية منها والقولية، كالمسرح من خلال نقد المستعمر والسخرية منه، وزرع الوعي النضالي وسط الجزائريين، كما ساهمت تلك المسرحيات في الحفاظ على التراث الشعبي الجزائري ومكونات الهوية الثقافية الجزائرية، وقد تطور بعد استقلال الجزائر، بدفع من أصحاب الثقافة 'محمد بودية ومصطفى كاتب'، ودعم من الدولة بإنشاء مؤسسة المسرح الوطني الجزائري 1963م، الذي كان في الأساس مسرح ملتزم يعالج مسألة

---

1 خليل محمد الكوفحي :مهارات في الفنون التشكيلية، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006، ص 10

2 أحسن تليلاني، "المسرح الجزائري والثورة التحريرية"، الجزائر، د ط 2007، ص25 .

3 منى الحديدي و شريف درويش اللبان، فنون الاتصال والاعلام المتخصص، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، 2009، ص 24

الهوية وقضايا التاريخي والمظاهر الاجتماعية خلال الاستقلال بصفة مكثفة.

كما لعبت الموسيقى دورا بارزا في ارساء الهوية الثقافية للشعب الجزائري، فكانت سلاحا للمقاومة وللمحافظة على التراث الثقافي ووسيلة لتصدي الطمس والإتلاف، بالرغم من سخرية المستعمر لها، وبالأخص الفولكلور، إضافة إلى السينما حين أسس جيش التحرير الجزائري وحدة للفيلم التسجيلي أشرف عليها المخرج التسجيلي الفرنسي' رينيه فوتيي René Vautier'، وهو أحد أنصار الجبهة القومية لتحرير الجزائر، في نفس الوقت الذي أخرج في تلك الفترة فيلمه الشهير "الجزائر تحترق" عام 1959 م، كما أسست الحكومة الجزائرية في المنفى هيئة للإنتاج السينمائي في تونس، التي أنتجت العديد من الأفلام القصيرة أخرج معظمها جمال غاندرلي، والأخضر حامينة، أما بعد استقلال الجزائر، عرفت السينما الجزائرية الحديثة، هروبا من السينما الاستعمارية أو ما يسمى السينما الكولونيالية، فظهرت في البداية أفلام ثورية تتحدث عن الثورة والاستقلال، وهو كان الموضوع الرئيسي للسينما الجزائرية وقتها، منها فيلم "ريح الأوراس" 1965م، لمحمد الأخضر حمينة و فيلم "دورية نحو الشرق" 1972م لعمار العسكري و"الأفيون و العصا" لأحمد راشدي، و فيلم "معركة الجزائر" 1966م، وكذا فيلم 'وقائع سنين الجمر' للمخرج محمد الأخضر حمينة الذي خلق أكبر شهرة للسينما الجزائرية وأخرج السينما الجزائرية للعالمية بعد تحصله على السعفة الذهبية في مهرجان كان Canne السينمائي عام 1975م، وانتاج أفلام الكوميديا والتي صورت الوضع المعيشي للجزائريين

مثل "عمر قتلاتو" لمخرجه مرزاق علواش هدف إلى تسجيل الوقائع والصعوبات التي تواجه الشباب في المناطق الحضرية، .

7. الهُوِيّة في الوسط الفني التشكيلي

إضافة إلى الفنون المجاورة، نجد الفن التشكيلي الذي أدى دورا هاما في المحافظة على التراث الاسلامي عموما والمحلي بوجه خاص، على الرغم من أن بعضهم درسوا تقنيات التصوير الغربي، أو تأثروا بكبار الفنانين الفرنسيين في الجزائر و خارجها، واطّلعوا على مختلف الاتجاهات الفنية التي كانت سائدة في العالم الغربي أثناء هجرتهم إليه، نجد على سبيل المثال الفنان محمد راسم، الذي ترعرع وشبّ في ظل جزائر واقعة تحت الاستعمار الفرنسي، ففي خضم هذا السياق التاريخي الحساس أنجز جلّ وأعماله الفنية كواحد من أبناء الأهالي الجزائريين Les Indigènes، بمعنى أن الفنانون الفرنسيون في تلك الفترة بريادة Arsène Alexandre و Victor Barrueand و Georges Marçais، وغيرهم كانوا يتحكمون في تسيير الفن التشكيلي من حيث المواضيع والنتائج المتوقع الحصول عليها، بأن يكون على الصانع الجزائري (تجريدهم من صفة فنان)، أن ينتج فن بسيط غير جدير بالاهتمام والنقد، وأن تقبل ابداعاتهم الفنية المساعدة السخية التي تقدمها لهم فرنسا بغية تطويرهم وترقيتهم، وهذا يعني أيضا أّنهم عايشوا فترة صعبة انعدمت فيها حرية التعبير على أمثال محمد راسم وآخرون من المثقفين أبناء الوطن، خاصة إن كان هذا التعبير يجسد موقفا سياسيا مضادا للسلطات الاستعمارية بشكل معلن وصريح، الأمر الذي يبرر أولى خصوصيات لوحات الفنانين والمتمثلة في اجتنابهم الكّلي للمواضيع السياسية المتعلقة بتلك الفترة.

إن مقاومة الاستعمار بالفن التشكيلي باعتباره وسيلة نضال ومقاومة لا تقل أهميته، في مسار الحركة الوطنية، حيث ساهم في تهيئة الظروف المناسبة للثورة التحريرية عن طريق نشر الوعي بين صفوف الشعب الجزائري، وإيقاظه وربطه بالقضية الوطنية لمعركة الفصل، فحين تتراءى لنا أعمال " الفنان محمد راسم الذي يقف في ذروة الفنانين الذين مارسوا فن المنمنمات، يرجع إليه الفضل في إغناء المواضيع القديمة في المنمنمات أو الرقش أو الكتابة بعناصر وخيالته الحديثة، تنسجم مع مفهوم العصر، كما ساهم عمر راسم في بعث وإحياء التراث الفني في الجزائر من خلال إصداره أول جريدة عربية فنية وهي جريدة" الجزائر "سنة 1908م، والغريب أن مؤسسها هو الذي يحررها ويكتبها بخطه، ويرسم صورها الرمزية ويطبعها طبعا حجريا وحده، وكان شعار صدورها الرمزي 'الإصلاح' وهذا يرمز إلى العودة إلى الدين والشخصية الجزائرية العربية(الهوية)"[1]، أين ظهرت منمنمات محمد راسم متضمنة رسائل مشفرة تدعو الشعب إلى النهضة والانتفاضة، منها لوحة" معركة بين الأسطول الإسلامي والأسطول المسيحي"، الذي يصور فيها البطولة التي يمتاز بها رياس البحر الجزائريين في معاركهم البحرية مع الأساطيل الأوربية ويدعو إلى الانتفاض ضد المستعمر في عبارات مختلفة نجدها مكتوبة على العلم المرفرف، أو في إطار اللوحة، أو في زاوية سرية ضمن اللوحة ومن هذه العبارات نقرأ "الجنة تحت ظلال السيوف" "الحرية ثمن الصبر والثبات والشجاعة "،"نصر من الله وفتح قريب " وقد سبقه أخوه "عمر راسم" إلى التعبير عن الأفكار الثورية، فقد أصدر العديد من الصحف الوطنية الثورية التي كان يقوم

1 عمار طالبي :ابن باديس حياته وأثاره، الجزء الأول، الشركة الجزائرية للطباعة الجزائر الطبعة الثالثة، 1997، ص 56

برسمها، وبكتابها بخط يده، ثم بطبعها وتوزيعها، وتحمل من جراء ذلك أصنافا من العذاب، وألوانا من الاضطهاد والمصادرة والسجن"[1].

من بين الفنانين التشكيلين الجزائريين، كان أيضا ' فارس بوخاتم' الذي كان ضمن جيش التحرير حيث ارتبط ميله بالرسم، وتمارينه التشكيلية الأولى بظروف وأحداث متميزة، كما رسم المطبوعات والمناشير الخاصة بالثورة وبتواجده في تونس سمح له بالتعرف والاحتكاك بفنانين كبار تونسيين وأجانب كرسوا فنهم من أجل الثورة، ما ألهمه إلى تخصيص إنتاجه الفني لتصوير مشاهد من حياة جندي جيش التحرير"[2]، والفنان 'عبد القادر هوامل' الذي اهتمت الدولة بموهبته وقامت بإرساله إلى إيطاليا لصقل موهبته، فدخل إلى أكاديمية الفنون الجميلة 'بروما'، ساعدته على إثبات وجوده وفرض نفسه بعد تخرجه حيث ذاع صيته وأصبح من الرسامين المعروفين، دون أن ننسى الفنان 'عابد مصباحي' فنان الثورة الذي شارك في المعارض في فترة الستينات والسبعينات[3].

أيضاً الفنان 'إسماعيل صمصوم'، معطوب الحرب، الذي سجنته إصابته الكرسي المتحرك، لكنه عرف كيف يحول الجسد السجين إلى روح متمردة، روح خلاقة وذلك من خلال انصهاره كليا في الفن والألم، والفنان بن عمر بن عيسى الذي التحق بصفوف الثورة سنة 1957، بالقسم

1- إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ط1، الصندوق الوطني لترقية الفنون وآدابها وتطورها، وزارة الثقافة، الجزائر، 2005،ص 95.

2 أبو قاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي(1500 -1830)، ج02، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 130

3- محمد حسين، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، (ط1)، الأردن، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 1998، ص 58.

الخامس الناحية الثانية المنطقة الأولى الولاية الخامسة، فاختص في زرع الألغام وتفكيكها وقطع الأسلاك الشائكة والمكهربة المنصبة بالمنطقة الحدودية الغربية للبلاد، فراح ضحية انفجار لغم من الألغام المزروعة، مما أدى إلى بتر يده و رجله، ويقول عن تجربته مع الرسم يتحدث قائلا : كنت أركن وحدي في مكان داخل الخيمة بين المجاهدين وأرسم في أوراق بيضاء من قالب السكر وكنت أجمع أوراقي وأقلامي في حقيبة صغيرة وهذا يكفي أنه شيء رائع في حد ذاته. لقد كانت انطلاقته مع الفن منذ بداية 1957 حيث جند في صفوف جيش التحرير الوطني طلبا من القيادة لرسم صورا كاريكاتيرية وينسخها في منشورات، ويرسم أماكن وعرة كان يصعب معرفتها ورسم معارك وجنود جيش التحرير الوطني[1].

مثلت اللوحة التشكيلية الهوية الجزائرية في عدة صور خبرية، باعتبارها جسّدت مكان وزمن معين وهذا النوع من الصور مكمل للخبر، بحيث لا يجعل القارئ يستفسر عن صحة ما ورد في الخبر من معلومات حيث تتضح قوة الصورة جليا في العناصر التي دخلت في تشكيلها، شريطة أن تكون مؤكدة للخبر أو الخطاب المكتوب مثل " لوحة 'ضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961' للفنان حسين زياني، والتي وظفتها أحلام مستغانمي في رواياتها الأدبية بحيث لم تبقى هذه الصور التي وظفتها الروائية طافية فوق السطح بل ذابت في نسيجه، وقد مثلت اللوحة شِباكًا بَحّرِية محمّلة بأحذية ذات مقاييس وأشكال مختلفة تبدو عتيقة ومنتفخة بالماء المتقاطر منها، وقد رسمها الفنان تخليدا لمظاهرات17 أكتوبر1961، ذات بعد سياسي واجتماعي ولتعرية بشاعة إجرام البوليس الفرنسي الاستعماري، حينما ألقى

1– الطيب زيتوني، المجاهد والفنان بن عمر بن عيسى، عدد خاص من إعداد مديرية المجاهدين بولاية تلمسان، 2009/07/05، ص 06.

بعشرات الجزائريين وهم موثقي الأطراف في نهر السين بفرنسا، فمات منهم الكثير غرقا، وظلت جثثهم وأحذيتهم تطفو على النهر لعدة أيام، كما عكست توطيد حس الهوية الجماعية للجزائريين في سبيل الاحساس بآلام الآخرين " فالهوية الفنية الجزائرية للفنان وتعاطفه مع الحدث تكمن في المذهب الذي تأثر به الرسام في حياته الفنية، والذي يعكس لنا من خلال اللوحة، صحّة قضية الجزائريين وعزيمتهم واصرارهم على اثبات هويتهم والمطالبة بالحرية، أحذية كان لأصحابها آمال بسيطة، إنها الأمل الخالي من الرجاء، كصدفة أفرغت ما في جوفها مرمية على الشاطئ، ذلك المحّار كان لا يصبح أصدافًا فارغة من الحياة، إلا عندما يشطر إلى نصفين ويتبعثر فرادى على الشاطئ"[1].

لقد تزامن الفن التشكيلي بالجزائر فترات وتجارب مختلفة وتميزت كل فترة عن الأخرى، لا سيما في وقت الاستعمار حدّت من ابراز طاقاته وتطلعاته، وأسباب تاريخية متوارثة، ترجع من قبل إلى معاناة الفنانون العرب والمسلمون من أزمات فكرية حادّة، أخذتنا إلى استقراءات عدّة منها " أن العرب لم يميلوا إلى الفن التشكيلي، لأن هذا النوع من الفنون يتطلب الاستقرار الذي ينشده الفنان والتفتح على ثقافة الآخر لتخليد الأحداث التاريخية الكبرى فنًا ورسمًا، مما يشدّد لأحكام النزعة النفعية فقط، ومع العصور الوسطى وتأثر رواد الفن التشكيلي للدول العربية بالفن الاستشراقي والاتجاه نحو الاستلهام من ثقافة الغرب، وجد الفنان العربي/المسلم مواجه بسياسات استعمارية وإيحاءات تسلطية دينية، شكّل لديه نوع من النقص

1 عبد العالي بشير، سيميائية الصورة في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، مقال منشور ، للملتقى الوطني الربع، السيمياء والنص الأدبي 28–29 نوفمبر 2006، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 268 و 269 بالتصرف

والكبت والحرمان، فكان السبيل والمنفذ لبتر هذه القطيعة سوى أن يدرس على أيدي فناني الغرب وأن يتعلم لغتهم ويتثقف بمفرداتتهم التشكيلية"[1]، وهو بالفعل ما انتهجه أغلب الفنانين من الدول العربية، " إذ أثّرت المدرسة الغربية في الفنّ بواسطة نفوذها وتحكّمها في الساحة الفنّية بفضل النّشاط والحركية التي خلّفتها مدرسة الجزائر في الفن التشكيلي، فظهر ذلك التأثّر جليّا على نخبة المثقّفين الجزائريين، وعلى إثره نشأ الفنّ الجزائري المعاصر وانعكس على عدّة فنون كالفنّ التشكيلي،"[2].

وتماشيا مع ذلك انتشر في الوسط الفنّي التشكيلي المتأثر بالاتّجاه الفنّي الغربي الحديث: كالواقعي والرّمزي والتجريدي والتأثيري والتكعيبي وبصقله لبعض المواهب الجزائرية، ظهرت نخبة من الفنّانين التشكيليين الجزائريين المتشبّعين بالأساليب والمذاهب الغربية، التي " لجأت إلى الدول الأوروبية حتى في عزّ الاستعمار والاستيطان الغربي لبلادهم، كالفنانين الجزائريين، بغية التطلع على عالم الفن وإعداد أنفسهم والعودة من جديد متبنيًا كل فنان على حدا حركات وأفكار فنية، لكن العودة كانت بنوع من الازدراء مع تاريخهم على ضوء التخلف الذي كان تعاني منه مجتمعاتهم، فهناك من استطاع أن يطور إبداعه ويذيع في الآفاق، وهناك من سقط في التقليد"[3]، كما يتعين علينا الإقرار بمحدودية الخيال الإبداعي لدى بعض الفنانين في تلك الفترات، ولا نجانب الصواب، "مِنّ عجز الفنانين عن تصوير لوحة ضخمة أو جدارية، وفق مقاييس الفن الواقعي تمثل مشهدًا

1 بن عزة أحمد وسعادي ياسين، مرجع سابق ، ص 85

2 خالدي محمد، تحف الفنون التشكيلية خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1962–1830، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه – تخصص: فنون شعبية، جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان، 2010/2009 ، ص 138

3 بن عزة أحمد وسعادي ياسين ، المرجع السابق، ص85

من تاريخنا العربي والإسلامي، بكل المكونات البشرية والديكور، فمنهم لم يدرس فن التجريد، إلا لتغطية هذا العجز، والبعض الآخر خوفًا من قضية تحريم تصوير الأشخاص، وبالتالي بقاء الفن منحصرًا في مثل هذه الظروف، أدى إلى إضعاف الثقة والجمود أمام التراث والتاريخ الثقافي الجزائري"[1].

وهو ما يؤكده ثروت عكاشة بأننا ضيعنا ثروات تراثية ضخمة، خرجت من بين أيدي الفنانين العرب والمسلمين، وذهبت لغيرهم، ومن " سخرية الأقدار التي تجلت في الإرث التمديني الثري جدًا للمسلمين، أنه خصّب الفكر الأوروبي وزرع فيه بذور نهضته، فحين شهد الشرق على الخسارة التدريجية لهذا الإرث أو على حدّه بقوة، فمنذ بداية القرن العاشر تم الإعلان عن إقفال أبواب التأويل وتجميد العقيدة السنية التي أصبحت مهيمنة"[2]، ومثلما يوضحه أيضا 'ريتشارد ايتنكهاوزن' في كتابه فن التصوير، بأن زيادة على هذا العداء للتصوير والذي يقصد به قضية التحريم، الذي كان سببًا في تضاؤل الاهتمام بالفن، فإنه ناتج أيضا عن سيطرة الحكم العثماني، والتي فرضت على هذه الدُوَيلات نوع من الحظر والحصار' Embargo'، بأن فصلتها على التواصل مع العالم الخارجي ومواكبة الحضارة العالمية من جديد، ناهيك عن، إهمال العديد من الكتب الأدبية والعلمية التي وجدت في القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر، من ذكر أسماء الفنانين المسلمين والعرب"[3].

---

1 المرجع نفسه، الصفحة نفسها

2 جورج قرم، حرية التأويل، مفتاح العلمانية في الإسلام : اختلاف الإشكاليات العلمانية بين أوروبا والعالم العربي، مكتبة التنوير، مقال منشور في اللوموند ديبلوماتيك، ص 07

3 بن عزة أحمد وسعادي ياسين، مرجع سابق ، ص 86

كما " أن بداية ظهور الفنون التشكيلية في الجزائر بدأ مع ظهور فن التصوير المعاصر الذي يرجع أصله إلى مصدرين رئيسيين: فهو يرجع من ناحية إلى الفن القديم، الفن الطاسيلي والبربري والفن العربي الإسلامي، أما المصدر الثاني فهو تأثير المدارس الغربية التي روجته مدرسة الفنون الجميلة التي أنشأت حوالي عام 1920م، حيث افتتحت أبوابها بالجزائر وهي تهيئ طلبتها للالتحاق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، وظهر على إثرها مجموعة من الفنانين نذكر منهم: زواوي معمري، محمد زميلي، إبن سليمان، بوكرش والرسامة باية محي الدين"[1]، كما ظهرت في الفترة الممتدة من فجر الاستقلال إلى بداية الألفية جمعيات تشكيلية وهي: الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية سنة 1963، حيث كان الأول والوحيد في فترة الستينات حتى نهاية السبعينات، والذي كون من طرف أوائل الفنانين مثل "محمد راسم"، "محمد اسياخم"، "محمد زميلي"، "محمد بوزيد" و "على خوجة"، "خيرة فليجاني"، وقد تعاقب على الأمانة للاتحاد من سنة 1963 إلى سنة 1971 كل من "بشير يلس" ثم "مصطفى عدان" إلى سنة 1971، حيث أدمج في نفس السنة ضمن المنظمات الجماهيرية التابعة لحزب جبهة التحرير الوطني، وكان من الأهداف المسطرة الاهتمام بمشاكل الفنان الجزائري، وتنظيم المعارض الشخصية والجماعية للفنانين داخل وخارج الوطن والمشاركة في التظاهرات الثقافية العربية والدولية.

الجماعات الفنية

1 عفيف بهنسي :الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر اليونسكو تونس، 1980، ص 100

حملت الجماعات الفنية التشكيلية الجزائرية على عاتقها مهمة تقدم الفن التشكيلي وتطوره والتعريف بجديد الفنون والاتجاهات الحديثة في الغرب، فالجماعات الفنية عبر العالم لها دور كبير في إغناء المشهد التشكيلي والبصري في كثير من دولها، والمتتبع لتاريخ الفن وتطوره عبر العصور الحديثة، يلاحظ أهمية هذه الجماعات الفنية وتأثيرها المباشر وغير المباشر في تطور الفنون البصرية بشكل عام، كما أنها تؤثر بفاعلية كبيرة في الذوق العام والجمالي للجمهور وتزيد من درجة وعيه الثقافي، لذلك تأسست الجماعات الفنية الجزائرية، بناء على وعي بطبيعة المتغيرات المجتمعية والسياسية التي عرفها العالم العربي، والتي أصر الفنانون الجزائريون، أن يكونوا جزءا من حراكها وأسئلتها، ومن جهة أخرى ساهم ذلك الوعي الفني لدى الفنانين في هذه السنوات في فتح قنوات اتصال مع الجمهور والتأسيس لثقافة تشكيلية.

وكان من المفروض لهذه الجماعات أن تساهم في تطوير الفن والنهوض به لدى فناني القرن الحادي والعشرين، وفي تطور التجارب الفنية واكتشاف وابتكار قيم جمالية وفكرية جديدة وانصهار الفرد مع الجماعة بقوة نحو التغير في التقنية والحداثة،

إلا أنه في الحقيقة لم تقدم الجماعات الفنية من تغييرات جوهرية وثراء فني في الفن التشكيلي الجزائري، فقد تكتلت فقط في إطار الزمالة أو التقارب في الأسلوب، ما لبث تكونت جماعة حتى خفي وهجها تدريجيا وتلاشت فرادى، وتُرجِمَت هذه التوجهات من خلال معارض فردية، بسبب تأثرها بالتحولات الاجتماعية والسياسية في الجزائر، وبسبب افتقاد مناخ الحرية والفكر والديمقراطية، فظهور الجماعات الفنية ارتبط بموقف فكري

حزبي سياسي أوحد، ولم يكن موقفا فنيا مهنيا، أو شعورا بحجم الأزمة وبالمسؤولية والنظرة المستقبلية للفن الجزائري، وبأن ثمة أزمات سياسية وثقافية واجتماعية تستحق أن يعملوا سويا في سبيل مناقشتها والنظر فيها، زيادة على الاهمال والتهميش والاقصاء للفن التشكيلي والفنانين، من طرف الحكومات المتعاقبة بعد الاستقلال، التي لم يكن الفن من الأولويات لديها على طاولة النقاش الحكومي، والدليل على ذلك غياب المعارض الدورية المهمة التي ينبغي أن تقدمها تلك الجماعات، بل حتى اليوم لازالت القوانين التي تنظم أعمال الفنانين وتضمن حقوقهم في الممارسة والعرض وبيع لوحاتهم، ومشروع فتح سوق الفن، لا زالت على حالها منذ الاستقلال، أو الحديث النقدي والفني عن البيانات التي تصاحب تلك المعارض، وفقدان الكتابات الأدبية الجزائرية على غرار الدول الأوروبية والعربية، التي عرفت بفنونها وأفنانيها ووسعت من انتشارها في وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، بل إن الملاحظ حول هذا الأمر، خلو المكتبات الجزائرية من توثيق أعمالهم، ما عدا المؤرخ الجزائري أبو قاسم سعد الله وحفناوي بعلي، ووجود كتاب ومصدر واحد للكاتب والفنان إبراهيم مردوخ، الذي عني بهذا المجال، بحيث كتب عن كتابه الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، أنه أول كتاب يتناول بالتفصيل مختلف مراحل التي مرّ بها الفن التشكيلي الجزائري عبر العصور، وهو لا يتعدى المائة صفحة وبعض لواحق لوحات الفنانين، بحيث كان له الفضل في توثيق إنتاجات الفنانين، بحكم أنه عاصر بعضهم، فقد كان فنانا وأستاذ للتربية الفنية التشكيلية لذلك نجد أن جل ما جاء بعده هو عبارة عن اعادة لما كتبه سابقا، ولكن الاختلاف هو الاسلوب الروائي والأدبي.

أبرز الجماعات الفنية التي كان أعضاؤها من رواد الفنانين المبدعين، أو التي كانت تضم الفنانين الوافدين والمحليين، وآخرون اكتسبوا العديد من الخبرات والمعارف من خلال وجودهم في الدول الأوروبية والعربية في عصرها الفني الذهبي، أثناء دراستهم للفنون التشكيلية، نجد:

جماعة الأوشام:

ظهرت بعد الاستقلال الذي أعطى ديناميكية جيدة وكان في 17 مارس 1967 يوم عرض أعمال تسعة فنانين (دوينيس مارتينز، شكري مصلي ومصطفى عدان، سعيدان السعيد، رزقي راتي، وبن بخداد، عبدون حميدة وباية محي الدين)، محاولين ايصال رسالة وطنية متعلقة بمطالبة الدولة والحكومة بمزيد من الحريات، ورفع قبضة السلطة على الفنانين، ورسالة عالمية أيضاً بأن الفن الجزائري التشكيلي ليس بحاجة إلى الموروث الاستعماري، فنجد مارتيناز أسلوبه الفردي المتميز مع الغنائية الداخلية وتتفجر منه شحنة من الغضب والإدانة وتتكشف لواعج الرغبة المحرقة في إقرار العدالة في العالم، في تلك التجميعات المعقدة من الرموز والإشارات الملغزة، وكذا الفنانة "باية محي الدين"، صاحبة الأسلوب الساذج ، فقد كان هدفهم الدخول إلى العالمية عن طريق الرموز التقليدية والعالمية، تتعامل غالبا مع الأسلوب التجريدي المندمج مع رموز التراث الشعبي.

وتعتبر هذه الفترة الأكثر إيجابية بالنسبة لهذه الجماعة التي نشطت وعززت مكانتها بفضل مجموعة من الرسامين الشبان، المؤمنين بضرورة تجاوز الأساليب النمطية التقليدية أو الموغلة في الأسلوب الغربي، وذلك من أجل خلق طراز من الفن الوطني المتميز بطابع عربي إسلامي إفريقي، والبحث عن أصول شعبهم و طريقة عيشهم، فاستخلصوا إلى الرمز الذي

منه جاءت تسمية "أوشام" والذي سمي بها الوشم بما يحمله من معاني فنية وتقليدية، 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 و السخط منه و" إن كان الإنتاج الفني خلال هذه الفترة يحمل ملامح الفن الواقعي الاشتراكي أو ملامح الفن الشعبي كما يلاحظ ذلك من خلال الإنجازات العمومية، فإن ذلك لم يمنع وجود فنانون ذوي أبحاث شخصية قوية المدى، مثل أبحاث دونيس مرتيناز و إسماعيل صمصوم "[1].

جماعات فنية أخرى

كما ذكرنا سابقا نجد أن بعض الجماعات الفنية تكونت لعدة أسباب مختلفة، بحكم الزمالة بين الفنانين وقربهم من بعضهم البعض و كذا محاولة اعطائها للوسط التشكيلي دفعة جديدة نحو الابداع والمحافظة على تراثهم الفني كما ان ضرورة بقائهم على احتكاك دائم ونقل وتبادل الخبرات، زاد من عزيمتها ، والبعض منها كانت محاولة منها لفرض اسماء عناصرها وجودهم على الساحة، لكن الملفت للنظر انها جلها لم تدون ولم توثق اعمالها الا من خلال بعض المعارض الفتية المحتشمة المقامة من حين لآخر، نجد على سبيل المثال جماعة الخمسة والأربعين التي ضمت فنانين ينتمون إلى عدة أساليب و اتجاهات مختلفة و نذكر منهم المؤسس محمد إسياخم، و عناصر أخرى كحيون كربوش ..، كما نجد جماعة الفوج الأول الذي ظهر في نهاية الستينات وبداية السبعينات الذين يمثلون جمعية الفنون الجميلة منهم بوردين حمشاوي وجماعة الفنون الإسلامية المهتمين

1 القرن العشرون في الفن الجزائري, رامون تيو بليدو , مجلة الفن العدد الثامن ,أوت 2003 ، ص 46

بالخطوط و المنمنمات والزخرفة الإسلامية نذكر منهم مصطفى بلكحلة وبوعرور، و بن تونس و مصطفى أجعوط[1]

جماعة الحضور:"Groupe présence"

تشكلت في 10 سبتمبر 1987، وكانت هذه الجماعة حركة فنية تركت المجال مفتوح لكل الحركات الأخرى وعملت من أجل الاهتمام الموجه إلى الإبداع وتنوير القدرات الفنية بطريقة عفوية مما جعل أعمالها متذبذبة وبدون استمرارية في عرض الاعمال التي تلتها.

جماعة الصباغين:"Groupe essebaghine"

تأسست هذه الجماعة عام 2001، كانت تسعى البعد عن المرجعيات التي تتعلق بالذوق والاستهلاك، ولم يكتب لها المجال الزمني اللازم لتغطي اسهامات تمتد كل تلك الفترات والسنوات، لكن كان لها افراد من الفنانين سعوا الى اعطاء الاستمرارية للفن في الجزائر أمثال الرسامة مريم ايت الحارة.

مسك الغنائم

أدت العشرية السوداء إلى كسر السيرورة الاجتماعية والثقافية، وطمست فيها معالم الهوية الجزائرية، وابتعدت فئة الشعب عن الهوية الحقيقية للأمة، ورغم ذلك بقي العديد من الفنانين ينشطون في الساحة الفنية رغم تلك الظروف الصعبة، من منطلق أن الفن التشكيلي الجزائري له من الإرث الحضاري الضخم المادي وغير المادي يتفرد به عن باقي الدول، بقي ومازال هذا الفن مادّة خام، تستوجب عدم تعطيل المسيرة الفنية

1 إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988 ص 37

التي بدأها الأولون، أو إحداث فوهة بين المكتسبات الحديثة والمعاصرة، فظهر فئة من الفنانين الشباب الذين تلقوا إعدادا أكاديميا يؤهلهم للتدريس والممارسة الفنية، ومن هؤلاء من سمح لنا بالاطلاع مما هو جديد في الفن التشكيلي المعاصر، جاءت جماعة مسك الغنائم تحت رئاسة 'الهاشمي عامر' و'محمد بن خدة'، والفنان 'جلول محمد' وغيرهم لتشارك بعدة معارض فردية وجماعية في الجزائر وخارجها.

لازال الفن التشكيلي على وجه الخصوص إلى يومنا هذا إحدى الركائز في تثبيت الهوية الثقافية المحلية، للحفاظ على تلك المقومات وركائز الهوية الجزائرية، " فكانت مقاومة حضارية ومصادمة جمالية أبدع فيها الفنان الجزائري وجعل من الخط العربي والمنمنمات والزخارف الجبهة التي لا يمكن اختراقها وتدميرها من قبل الحملات الاستعمارية الشرسة على الهوية الجزائرية وثقافتها حيث لم تستطع تجريد الجزائريين من أذواقهم وانتمائهم الجمالي والحضاري الراسخ[1]، وتجسدت هذه الأفكار في المواثيق الوطنية، " من خلال تشجيع العمل الفني والإبداعي وبالعناية بجميع أصناف الهوية والثقافة الوطنية، والتراث على اختلافه، وتوظيفه في هيكلة التعليم التربوي الجزائري وفي المطالب الثقافية والفنية، للمحافظة على الهوية الوطنية التي تستدعي إعادة رسم الأسس التي ينبغي أن يقوم عليها منهج الفنون، وكذلك مكوناته ومحتواه، وسياسات وآليات وضعه"[2].

---

1 عبد الرحمان جعفر كنعاني، منمنمات محمد راسم الجزائري. روح الشرق في الفن التشكيلي العالمي، مرجع سابق، ص 103.

2 بلبشير عبد الرزاق، المواد الفنية ومكانتها في المدرسة الجزائرية: دراسة ميدانية تحليلية، رسالة دكتوراه في الفنون الشعبية، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011، ص 85 و 156

الفصل الثاني

I. الهُوِيّة الجزائرية في مختلف الوسائط التشكيلية والخامات الفنية :

الهُوِيّة و العمارة في الفن التشكيلي

الهوية و الخط العربي

الهُوِيّة في المصنوعات الحرفية والتقليدية

الهوية من خلال الخزف والأواني الفخارية

الهوية في الألبسة التقليدية وفي صناعة الزرابي

علاقة الموسيقى بالهوية من منطلق الرموز و الأشكال

الحلي بين الهوية والإبداع

الهوية والوثائق الرسمية الجزائرية

تمثلات هوية المجتمع الجزائري في النقود الجزائرية

رمزية الهوية في الطوابع البريدية الجزائرية

الهوية الجزائرية من خلال بورتريه الشخصيات الجزائرية

الفانتازيا باعتبارها جزء من الهوية الجزائرية

تمهيد

يرتبط الموروث الثقافي والفني على وجه الخصوص للدول والأمم والشعوب بالهوية، لذلك نرى أنها تتمسك بالموروث لأجل الاستمرارية التاريخية والديمومة مع ماضيها والتواصل مع حاضرها، لا سيما بعد أن بدأ نمط التطور لوسائل الاتصال الجماهيري يتحول الى نمط حضاري كوني، بمعنى نموذج التفكير الخاضع لنمط العولمة ومؤثراتها التي تكلمنا عنها سابقا، وكذا الصراع الثقافي وقضية الموروث الوافد، وإذ تطرح اشكالية الهوية مع التيارات المعاصرة، جدل متواصل فهذا يعني أن الأمم تسعى جاهدة الى ترسيخ مظاهر هويتها في مختلف مؤسسات التنشئة والبنية التحتية واعادة التصنيع من اشغال يدوية، وتشكيلية وفنية والحرفية وغيرها، فيجري التأكيد على رفع شعار الحفاظ على الموروث كضرورة اساسية لترسيخ الوصال بين احياء التراث وسريانه في شرايين حياة الدول العربية والجزائر.

ورغم ثبوت الطبيعة أو تغيير المعطيات الثقافية، فإن الهوية تبقى وقع دائم يبحث عن صيغة افضل لحياة أي بلد، ممّا يجعلها دائمة الحضور في الوجود التاريخي دون انقطاع، حتى وإن تلون شكل هذا الحضور بميزة معينة دون سواها في أي عصر من العصور، ولذا لابد من الشعور بالانتماء، وإلى وضع استراتيجية ثقافية تصونها من العبث، وتطورها وتنمّيها الهوية، خاصة وأنه يمكن التعبير عن الهوية من خلال سمات بصرية تمكن الأشخاص من التعرف على المكان بمبنى أو عدة مباني متميزة عن غيرها في الشكل والطراز المعين، أو تلك المعتمدة علي الأنشطة والأحداث كالأسواق والشوارع، والتي تشترك فيها الجماعة الواحدة،

تتغير حسب طريقة استخدامها وتوظيفها، فالهوية عملية لها أبعاد مختلفة، تتطور مع مرور الزمن وبشكل غير محسوس أو مدرك كالعناصر التالية:

I. الهُوِيّة و العمارة في الفن التشكيلي

بحكم أن العمارة تمثل واحداً من أعظم انجازات الحضارات الإنسانية، وهي ناتج تفاعل القيم الفكرية المعنوية من جهة والمادية من جهة أخرى، فإن عناصرها المتميزة تدل على شخصية وهوية المكان المستمدّة من الموروث التشكيلي، وللدلالة على الهوية في العمارة يجب البحث عن الخلفيات التاريخية لها، والعناصر الاجتماعية والثقافية والفكرية القائمة عليها، للوصول الى العقائد الفكرية والثقافية المرتكزة عليها، فـ " هوية العمارة يراها المهندس الدكتور حسين فتحي، بسيطة ببساطة العمارة الريفية من حيث الكتل والفراغ والمشهد المنظوري ومن خلال الزخارف التي تعززها العمارة ذاتها. (أما عند عفيف البهنسي) فهي أشبه باللغة التي تحمل دلالات وتقوم بوظائف انسانية واجتماعية وثقافية، إنها لغة فراغية تمثل الانسان، فهكذا تاريخ العمارة هو تاريخ حضارة الانسان الذي أنشأ هذه العمارة وطوّرها بحسب حاجاته وطموحاته وذائقته"[1]، فيكون بالتالي شكلها تعبيراً حياً وصادقاً عن القيم الفكرية السابقة والحاضرة للمجتمع، من خلال الأشكال وتصاميم الهندسة المعمارية، " أي أن شكل العمارة يعبر عن هوية أي مجتمع وشعب وأمة ما، لأن مفهوم الهوية في العمارة بشكل خاص يرتكز على مبدأ نظري مفاده أن العناصر والأشكال والمفردات المعمارية

1 عفيف البهنسي، الفنون الاسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة، أبحاث الندوة العلمية الدولية حول اشكالات الفنون الاسلامية في المجتمع الراهن، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، الطبعة الأولى، مارس 2008، ص 46

تعكس نمط حياة الشعب أو المجتمع الذي ينتجها ونمط الحياة يتضمن العادات والتقاليد وأساليب التفكير والمعتقدات الدينية والمبادئ الأخلاقية والقيم الاجتماعية وغير ذلك مما يقع ضمن مفهوم الثقافة والحضارة"[1].

على مر تاريخ العمران الجزائري لا نكاد نجد في أي مدينة طابعًا واحدًا يغلب على جميع النسيج العمراني، بسبب تعاقب الحضارات والأمم على هذه المنطقة الجغرافية والتي راكمها المجتمع الجزائري على امتداد تاريخه الثقافي العريق، ففي العهد الأول من الاستعمار انصب اهتمام المهندس الفرنسي في تصميم مدينة الجزائر" على المتناظرات وعلى التوازن داخل المجالات معتمدا على محور رئيسي يتجه نحو فرنسا ... فهذه الأخيرة يجب أن تحافظ على هيمنتها في كل المجالات"[2]، ذو نمط سلطوي، طغى عليه الفن المعماري الأوربي بطرازه الضخم، الذي يعطى الأولوية فيه للوظيفة على الجمالية، يصير ويتطور ويتحول مع الزمن فهي هوية ديناميكية، كما أنها ليست شيئاً ملموساً، " وبهذا المعنى يصير الشكل المعماري الذى يتبع الوظيفية كما كان يراه المعماري 'لويس سوليفان Louis Sullivan'، في نهاية القرن التاسع عشر، شكلاً يتبع الإنسان وتحولات ثقافته عبر التاريخ، ما دام قَدَر هذا الشكل أن يكون وسطاً تبادلياً بين العمارة والمجتمع، فلا قيمة للعمارة إذا لم تحمل معنى وهوية أصحابها"[3]، وهو ما حاولت العمارة في الجزائر بثقافة جزائرية، أن تبقيه متجانسة مع الطابع

1 صالح محمد مبارك ، التراث المعماري واشكالية الهوية المعمارية في مدينة عدن، مقال منشور في الكتاب الجماعي حول ندوة عدن: بوابة اليمن الحضارية، 2011/19/18، قسم الهندسة، جامعة عدن، الجمهورية اليمنية، ص 69.

2 J .J. DELUZ. L'urbanisme et l'architecture d'Alger, OPU, Alger, 1988, P12

3 عبد العليم محمد، سؤال الهوية المتكرر، جريدة الأهرام، جمهورية مصر العربية، عدد الجمعة، 2003/12/12.

الهندسي الذي يراعي الخصوصية الإسلامية للشعب المحلي، إذ ومما لا شك فيه أن العمارة التراثية ومنها الإسلامية كغيرها من العمارات القديمة ارتبطت بالتوافق مع متطلبات الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع، لا سيما مع بداية الثمانينات، أين بدأ يبرز تيار يطبع عمله توجه نحو العودة إلى الذات والبحث في مكونات التراث بوصفه تتابع التجربة والقيم الحضارية والاجتماعية و الدينية بين الأجيال، والتي منها تولدت معاني وقيم وهوية عمرانية ارتبط بها الإنسان، عن هوية المدينة الجزائرية، وذلك بغية المحافظة عليها وتطويرها إن أمكن ذلك"[1].

بالاعتماد على لغة بصرية وجمالية مفهومة ذات مفردات معمارية بسيطة ومتداولة تجذب الناظرين وتعكس المهارات والحرف السائدة، واعتماد شكلا نسيجا معماريا كثيفا متداخلا ومتماسكا في الاحجام، وكذا المهارات المحلية الفنية للبناء، مع ما يتوافق مع المناخ وبالبيئة المحيطة، كانت جل المنازل تحاول أن تتقوقع مطلّة على البحر أو الشمس، وتهتم بمراعاة حرمة الجار، حيث لا تتكشف حرمات المنازل على بعضها البعض، أي توفير فكرة الخصوصية أو الستر، بما لا يتعارض مع العادات والتقاليد العربية أو الإسلامية، سواء بين الأزقّة أو الدروب المؤدية إلى المنازل المتلاصقة، وتُجَنِب اضطرار المارة من استخدام المواصلات العامة، فهي تقضي احتياجاتها مشياً على الأقدام لمسافات، وبعكس الاتجاه تنفتح الساحات العامة والأسواق.

1 خلف الله بوجمعة، المدينة الجزائرية و البحث عن الهوية، (Courrier du Savoir – N°04, Juin 2003)، ص 101

على نحو يعكس خصوصية الهوية الجزائرية في المعمار، يظهر ذلك في لوحة 'حومة سيدي محمد الشريف'، للفنان محمد راسم، والعبارة تظهر في أسفل اللوحة، وهي عبارة عن منمنمة، كأنها تصف ما أورده ابن حوقل• الذي زار مدينة الجزائر سنة 948م/337هـ، حين قال " وجزائر بني مزغنة، مدينة عليها سور في سيف البحر أيضا، وفيها أسواق كثيرة وعيون على البحر طيبة وشربهم منها، ولها بادية كبيرة، وجبال فيها قبائل من البربر كثرة، ولها جزيرة على البحر على رمية سهم منها تحاذيها فإذا نزل بهم عدو لجأوا إليها فكانوا في منعة أو مِن مَن يحذرونه ويخافونه"[1]، فهذا التوصيف اللغوي يُحّوِلُه الفنان إلى احساس يُصَدِّرُه ضوء المعنى ليوفر التواصل بين الحالة الواقعية والتخيلية، وهو ما انطلق منه محمد راسم عند عرض تقاسيم العمران الجزائري في لوحاته المتعدّدة، فعلى اليمين نرى لوحة 'ليلة النصف من رمضان في الجزائر'، كما هو معنون في اسفل اللوحة المؤامة بعنوان آخر داخل العناصر التشكيلية للوحة، بعبارة 'حومة سيدي محمد الشريف'، وعلى اليسار نشاهد لوحة 'شرفة القصبة'، وكأن الفنان قد اطلع مليًا على ما جاء في وصف عمران الجزائر على لسان الرحالة، في قول 'ياقوت الحموي' في كتابه معجم البلدان" وجزائر بني مزغناي مدينة جليلة قديمة البنيان فيها آثار للأول عجيبة، وآزاج محكمة تدل على أنها كانت دار ملك لسالف الأمم، وصحن الملعب الذي فيها قد فرش بحجارة ملونة صغار مثل الفسيفساء، فيها صور الحيوانات بأحكم عمل وأبدع صناعة، لم يغيرها تقادم الزمان، ولها أسواق ومسجد جامع ومرساها مأمون

• أبو القاسم محمد بن علي الموصلي الحوقلي البغدادي، صاحب كتاب المسالك والممالك والمفاوز والمهالك

1 أبو القاسم ابن حوقل، كتاب صورة الأرض، ج01، دار صادر، أفست ليدن، بيروت، 1938، ص 76

له عين عذبة يقصد إليها أصحاب السفن من إفريقية والأندلس وغيره"[1]، فوقف على جمالها من جمال التعبير، فأخرج لنا المنظر المعجب الأنيق بمنمنمة معجزة التوثيق، نسرح في تأملها دون ملل، من صورتها الحقيقية.

منظر خارجي لمدخل مسجد سيدي محمد شريف

سقاء الماء

أمام عين سيدي محمّد شريف بالقصبة

(عن: S. Missoum)

1 ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار بيروت للطباعة والنشر ،ج01، ص 132

لوحتين لمحمد راسم 'حومة سيدي محمد الشريف'، وعلى اليسار نشاهد لوحة 'شرفة القصبة'

وصف اللوحة

استعمل "محمد راسم" في لوحتيه عدد كبير من الألوان القاتمة والباردة، في مقدمة وخلفية اللوحتين، بانتشار الأزرق بدرجاته العديدة من أزرق القاتم إلى السماوي إلى الأزرق المخضر، ويرجع انتشار هذه الألوان إلى العنصر العمراني في اللوحتين في السور والمنارة والجبل وراء البحر مع انتشاره بدرجات متفاوتة، ثم يأتي اللون البني والبرتقالي الذي طغى على ألبسة النسوة اللواتي في كلا اللوحتين.

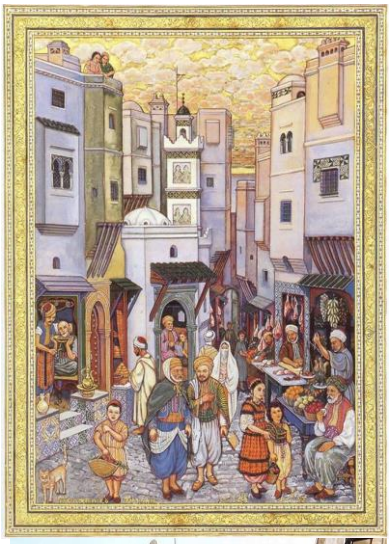
ففي لوحة شرفة القصبة وهو عنوان وإن دلّ، يدلّ على مضمون الصورة التي أمامنا تظهر المعمار من وسط حي القصبة في الزاوية العلوية، تبين لنا أسقف البنايات التي أعطيت خلفية للوحة والجلسة المسائية للنسوة اللواتي في الشرفة، إذ " استطاع الفنان أن يجد في هذا الحيّز المكاني الهندسي شيئاً من الحياة والحركة التي مثلها في النسوة اللواتي يجلسن في الشُرفة، والأخريات كلٌ حسب عملها وهنّ يقمنّ بحركات مختلفة، فالصورة تضم سبعة نسوة في متوسط العمر، وهذا ما أظهره صاحب اللوحة من خلال استعمال بعض الدلالات المتعلقة بسمات الوجوه من خلال الهيئة العامة للجسم، واللوحة تحتوي على الألبسة التقليدية العاصمية، إذ عادةً ما يرتديها سكان المدن الأغنياء، فالنسوة تبدو هيأتهنّ رفيعة ويسر حال[1]، وقد تخلّل اللوحة الاصفر بدرجاته المتفاوتة في الأرضيات والقبة الرئيسية للمسجد، ويجاورها قباب صغيرة مشابهة لها، وهذا الشكل من القباب معروف في العمارة الجزائرية، والقبة شكل هندسي معماري له مدلول، إذ أنّ البعض يعتبر القبة تمثيل للفضاء والرحب والسماء الواسع[2]، والمئذنة تبدو في الشكل مضلع قريب للتربيع وهي أيقونة عرفت بشكل ذاتي في الجزائر والشمال الإفريقي، المساجد ذات المآذن المربعة تدل على الموالك، أمّا المآذن المدورة تدل على الأحناف[3]، واللون الذهبي الذي استخدمه الفنان في إطار اللوحة المزخرف بكثرة.

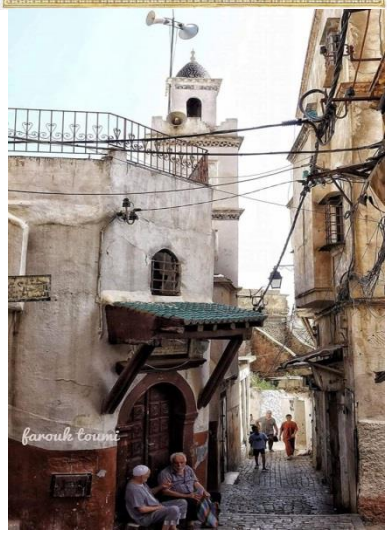
1–عائشة حنفي، لباس البدن عند الرجال والنساء بمدينة الجزائر في العهد العثماني، حوليات المتحف الوطني للآثار، 2000، ص.57–58.

2 وزارة الأخبار، المساجد في الجزائر، سلسلة الفنون والثقافة، إسبانيا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1970، ص6

3– الشيخ طه الولي، المسجد في الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط1، 1988، ص.242–252.

أما منمنمته المخطوطة بعبارة ' شارع سيدي عبد الله'[1]، التي تظهر أمامنا فحاول أن يرجع بنا الفنان إلى شخصية سيدي عبد الله أبو العباس بن عبد الله الزواوي الجزائري الذي عاصر الشيخ عبد الرحمان الثعالبي، ويحاكي مشاهد واقعية كما في الصورة الفتوغرافية " وقد وصفه أحمد زروق قائلاً: كان شيخنا أبو العباس أحمد الجزائري من أعظم العلماء إتباعاً للسنّة وأكبرهم حالاً في الورع"[2]، وقد سميت باللامية الجزائرية، شرحها محمد بن يوسف السنوسي في قصيدة تزيد عن 400 بيت، استطاع الفنان أن يجسدها داخل هوية المباني المعمارية بأشكالها الهندسية والبشرية، متوازنة فيما بينها، وبدلائلها المفصلة لتأكيد البعد الاجتماعي وهذا ما يتجلى في عناصر اللوحة التشكيلية وألوانها، تماما مثلما " يعرفها الطحلاوي بانها هوية معمارية ترتكز على مبدأ نظري، مفاده أن العناصر والأشكال والمفردات المعمارية تعكس نمط حياة الشعب أو المجتمع الذي ينتجها، وهذا الأخير يتضمن العادات والتقاليد وأساليب التفكير والمعتقدات الدينية والقيم الاجتماعية"[3]، وهو أسلوب تكرر مع رسم الفنان يظُهر لنا في





1 أحمد باغي، كتاب محمد راسم، ط02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، 1972، ص 30

2 سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الخامس، دار الغرب الإسلامي، الجزائر، ط1، 1998، ص.118

3 النعمان حسام يعقوب والطحلاوي رضوان،" تأثير البيئة الطبيعية والثقافية في تشكيل البنية الفضائية"، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثاني، 2008 ، ص 327

المنظر الرئيسي جانب من شارع سيدي عبد الله كما في العنوان، وأيضا من خلال البنيات السكانية المتواضعة على يمين ويسار المنمنمة تعتليها المحلات التجارية وهم يزاولون أعمالهم المختلفة كالشيخ الذي داخل المسجد والحلاق، ويظهر كذلك في ملابس الطفل والرجل الذي يقف أمام المخبز والحيوان والإبريق والجرة المتواجدة على اليمين، وسروال البنت التي على اليسار.

يلاحظ المختصون من نقاد وأكاديميون أو باحثين في المجال الفني وجود بعض المحاولات في الأعمال التشكيلية، لاستعارة مفردات من التراث العمراني والمعماري مثل القباب والأقواس والساحة وسط الدار وغيرها، وذلك بغية توثيق وإعطاء الانطباع بالانتماء الحضاري والتمسك بالأصالة، وهي المظاهر والابعاد الجمالية التي ظهرت في اعمال الفنانين التشكيليين الجزائريين، حتى تبرز أهمية مفهوم الهوية العمرانية " بأنها اطار بنيوي يتحقق عبر التفاعل بين الافراد والجماعات وبين عناصر البيئة العمرانية وبهذا تصبح الهوية في حالة تشكل مستمر، أي أن الهوية العمرانية جزء من الهوية الثقافية لمجتمع من المجتمعات كون اختيار الاشارة وتوظيفها بجعلها رمز هو عمل فكري ولا تثبت وظيفة الرمزية كحالة مجتمعية أو دائمة، بل هي في حالة تطور وتغيير مستمر"[1]، فلم يفوت الفنان أن يضع موضوع لوحته في حيّز فسيح وجميل يظهر فيها جميع محتويات الشارع، مما يثبت تلك العلاقة بين اللوحة وموضوعها في المسجد المنتصب وسط البنيات السكانية الذي تعلوه القبة النصف الدائرية والمئذنة، " وقد ضمت

1 هاشم حميد العقابي و هاشم الماجدي، الهوية التقييمية في العمارة، مجلة جامعة آداب ذي قار ، العراق، المجلد 11، العدد 4، كانون الاول، 2016، ص 130

اللوحة المسجد الذي يعلوه القبة المضلة، وهذا الشكل من القباب يطابق في درجة أيقونته، شكل القباب المنمنمة الزوايا، التي كانت تعرف في عمارة المسجد المحلي الجزائري ذو الطابع المغاربي التركي والتي كانت شائعة الاستخدام"[1]، المعروفة في الفن الإسلامي، ولدى الوسط الحرفي في مجال البناء بالبلاط الفسيفسائي(الشائع باسم القيراطي)، وهو عبارة عن قطع فخارية هندسية مدقوقة قطعة بقطعة مركّبة في الجدران والحائط والاسقف.

وفي الواجهة نلاحظ الشارع الذي يحتوي على مجموعة من الهيئات البشرية المختلفة الأحجام التي تعطي انطباعاً بالنعومة والديمومة والاستمرارية للمجتمع الجزائري إلى درجة حرصه على إخراجها في قالب فني بديع، وإعطاء أهمية لموضوع اللوحة على حساب الشخصيات بلباس تقليدي من رجال ونساء وأطفال يرتدون أزياء متنوعة حسب طبيعة التقاليد والقيم من برنوس وعمامة والسروال العريض، إضافة إلى إطلالة الشاشة الحمراء وسط لفافة الشاش،.، زيادة إلى التشكيل المعماري الجزائري في المشهد كما توحيه بذلك الخطوط العمودية والافقية إلى الشموخ والانضباط والسكينة والاسترخاء. ومن هنا تظهر طاقة الفنان الإبداعية وتمَكُّنه من لغة الدلالات البصرية التي لا تقف عند حد اللون بل تتعداها إلى تفاصيل دقيقة أخرى.

تمكّن 'محمد راسم' من إبراز الزخرفة سواء على العناصر المعمارية أو على الشريط الزخرفي والأعمدة والهلال من على المأذنة، وما تحتويه الجدران والمنازل بألوانها المتنوعة ومن رخام وفسيفساء ونقوش جميلة

1– وزارة الأخبار، المساجد في الجزائر، سلسلة الفنون والثقافة إسبانيا، شركة وطنية للنشر والتوزيع، 1970، ص62

والتفنن في الأشكال الهندسية، والشرفات والنوافذ المزخرفة بأشكال عديدة، وما هي إلاّ شواهد على الفنون الإسلامية التي حاول راسم إحيائها بجانبها المعماري، يظهر شغف الفنان للحفاظ على تراث مجتمعه، وهذا " لا يعني البحث عن الهوية في المدينة الجزائرية بصفة عامة، نوعا من التقوقع المفعم بالحنين'Nostalgie' بحيث يعد ذلك عائقا في وجه التجديد والمعاصرة في ظل عولمة تجتاح كل الميادين، إنما محاولة مقاومة التغريب الذي أفقد مدننا خصوصيتها العمرانية وطابعها البيئي المتميز، من جراء ما جرى في هذا الميدان من تقليد لا مدروس وعشوائي من طرف المغلوب للعمران والعمارة الغربية بصفتها من ملكيات الغالب"[1]، وقد شرحنا هاته النقطة سابقاً.

إن المشهد البصري للهوية، لا يكتمل إلا بإدماج المفهوم في أعمال فنية تشكيلية حديثة ومعاصرة، باعتبارها عملية تحديد المنتج العمراني الذي يعكس الهوية الثقافية، ولو عدنا بعقارب الزمن للوراء لبات واضحا للعيان اختلاف تقسيم المدن ورسمها عند الفنانين، إذ ظهرت المدينة الجديدة في لوحات مدن الجزائر لتعكس الثقافة الفرنسية، لا سيما مع الاستيطان الفرنسي، في محاولة لخلق تعايش المدينتان جنبا إلى جنب رغم اختلاف الهويتين، إذ تسمح هذه القراءة بتقسيم مجال المدينة الى وحدات حضرية حسب تاريخ الإنشاء، مما يمكننا من رسم مخطط يبين كل حقبة تاريخية بوضوح وكذا مورفولوجية النسيج العمراني آنذاك، كما سمحت لنا الاعمال الفنية التشكيلية الجزائرية من التعرف على العناصر القابلة للتغيير والعناصر الثابتة في مكونات النسيج العمراني العتيق من جهة، وكذا تحديد

1 خلف الله بوجمعة، المدينة الجزائرية و البحث عن الهوية، مرجع سابق، ص 100

طرق التدخل المختلفة والمنهجية اللازمة التي تمكن من إحياء التراث والمحافظة عليه من جهة أخرى، لذلك ظهر اختلاف نمط رسم المدن من حيث الطراز المعماري والتقاليد، ومن هذا المنطلق لا يمكن توحيد الطراز التشكيلي المعماري الذي وُجد عبر التراب الجزائري على يد أنامل الفنانين، لأن الاختلاف والتنوع هو الحجر الأساس في تنوع الحياة الثقافية للشعوب ولكل منطقة جغرافية، والتي تُكون البيئة المبنية والمتمركزة حول فكرة الهوية الاجتماعية، كالهوية العمرانية للمدن الصحراوية الجزائرية التي ارتبطت بالقصور والمدن والبيوت والقصبات وغيرها، شكلت نواة المدن الحديثة التي تطورت بفضلها وانطلاقا منها.

في ظروف تاريخية مختلفة، لطالما أنشئ وتنظم العمران على أساس من التناغم البيئي والاجتماعي، فشملت لوحات الفنانين مفردات معمارية لتعرفنا بهذا الاختلاف والتنوع كالسقيفة والمداخل والفناء والاروقة والغرف والسطوح والقبو والقباب وغيرها، باعتبارها قيم تشكيلية وتكوين بصري ذا دلالة رمزية قوية، ارتكزت على تركيبات عمرانية وتجارب وانطباع حسي بالرغم من تطورها في كل حقبة زمنية، إلا أن معناها وأبعادها الوظيفية والجمالية لازال يمثل ذلك الارتباط بالهوية، فيعكس التكتل الفني من خلال عناصر تشكيلية ، تبين لنا السكن المكاني كمبدأ للقرابة والعائلة الموحّدة ويشير تجاوز المساكن في اللوحات وتباعدها إلى الأبعاد المكانية والاجتماعية بين أعضاء الجماعة الملتحمة في المنطقة بكل عناصرها وكأنها مسكن واحد، إذ تمثل تحولات الهوية العمرانية ظاهرة ثقافية تاريخية مستمرة.

ومن ثم فإن رسم وتصوير العمران بهوية جزائرية، يمثل ارث حضري وطني يجب المحافظة والاستمرار عليه، بالرغم من التحديات التي تواجه الفنان والمشكلات التي تعوق تطويره، ثم إن خصائص الهوية المعمارية ارتبطت بالامتداد والاتساع بما تحمله من علامات جغرافية مرتبطة بتشكيل هوية المكان وهوية الإنسان الثقافية التي يعيش فيه، وهنا تصبح إشكالية الهوية المعمارية من ناحية عاطفية تنبع عن ذاتية الفنان، " فالمصمم المعاصر إلى جانب عدم استيعابه لقيم الهوية فإنه نادرا ما يحافظ على قرارات، يعتبر غيره قد اتخذها لتعزيز اسلوبه وتفرده، ورغم أن هذا يمثل جانبا ايجابيا في بروز الشخصية، إلا أن الصبغة الجماعية تتراجع اضافة الى صعوبة التواصل مع المتلقي"[1].

كما تطرح إشكالية أخرى هي اعتبار أن استخدام وتوظيف للمواد والتقنيات المعاصرة على أنها غَرِيبة أو غرْبية في اللوحات التشكيلية، كونها تمثل تحديا للهوية، وتعد بهذا المنظور معادية أو خطر يجب تفاديه، كأن العمارة لا تكون لها هوية إلا عندما تكون أساليبها ووسائلها تقليدية، وعليه جاءت لوحات الفنانين المعاصرين احيانا بتلك البساطة لاستثارة جذور الهوية في بواطن ذاكرة الشعوب واكتشافها في داخلهم واستنطاق جمالية التعبير والتأثير على وجدان المتلقي أيضا، فتعكس وتحافظ على منظور الهوية الجزائري، من منطلق أن العمارة تتأثر كباقي الفنون بالفكر السائد والوقائع المهمة والمعتقدات التي يؤمن بها المجتمع.

1 هاشم حميد العقابي و هاشم الماجدي، الهوية التقييمية في العمارة، مجلة جامعة آداب ذي قار ، العراق، المجلد 11، العدد 4، كانون الاول، 2016، ص129.

نلاحظ عند تصميم لوحات عالمية عن المعمار القديمة(الإغريقية والرومانية والبيزنطية والباروك والركوكو، الى ما قبل الحداثة)، أنماط وطرز معمارية متأثرة بطريقة أو بأخرى، بالفكر السائد في زمنها، وعندما ظهرت الحداثة كرد فعل للكاثولوكية المسيطرة، خالف الفنانون والمهندسون الحداثيون في العمارة كل المفاهيم السابقة لعمارة ما قبل الحداثة، فاختفت الزخارف، واختفى التناظر واختفت الأعمدة، وقوطع التراث، ولكن هذه القطيعة لم تستمر إلا عدة عقود حتى ظهر من جديد اسهاماتهم في العمارة، متأثرين بفكر المجتمع الذي يدعو إلى الرجوع إلى مقومات الهوية، كالدين وتراثهم الثقافي ونبذوا بذلك الفكر السائد الداعي إلى مجتمع منفصل عن هويتهم، " فقد بلغت الحداثة المعمارية الغربية إلى درجة التطرف في المباني الضخمة ممّا اساء الى طابع المدينة والى المقياس الانساني والى سيطرة الشارع، ووسائط النقل في اعداد المخططات العمرانية، واشتد دعاة عمارة ما بعد الحداثة للعودة الى التراث والجذور والتنوع المعماري عبر العصور"[1].

ونحن نشاطر رفعة الجادرجي في نقده حينما يقول، إن الحداثة أورثت أزمة لم يسبق لها مثيل في الوصول الى هذه العمارة الملوثة والهجينة، التي فصلت الشعوب عن موروثها وخصوصيتها الثقافية، وهي أيضا السبب الذي جعل العمارة تعود إلى قواعدها الاولى الاصيلة وتقاليدها التراثية وتلقائيتها الانسانية، فكلما استطاعت الاشكال العمرانية من عكس وتجسيد الصفات الجوهرية للقيم الكلية والاجتماعية وعادات وتقاليد وأسلوب الحياة للمجتمع وتشكيل هوية المكان، إضافة إلى الموائمة مع البيئة

1 عفيف البهنسي ، الفنون الاسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة ، مرجع سابق، ص 51

المحيطة، كلما كانت هذه الأشكال أكثر تعبيراً للهوية الحضارية والثقافية للمجتمع.

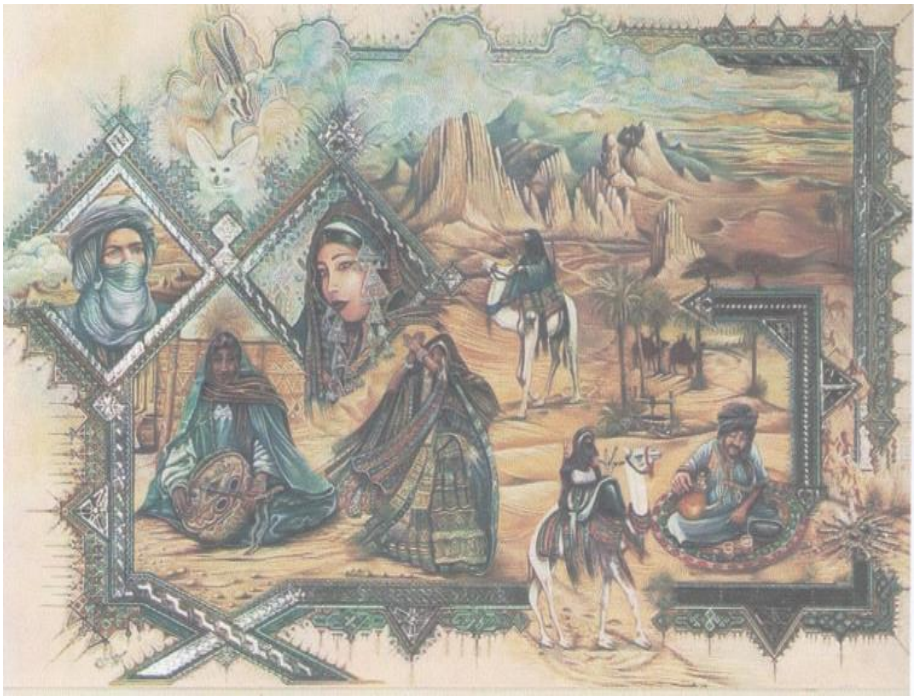
2. الهوية من خلال الزخرفة

أمدنا الفنان باعتباره مزخرفا ونحاتا مجموعات من التصميمات الزخرفية واعمال على درجة عالية القيمة من الناحيتين التاريخية والأثرية في العصور المختلفة، واذا ما القينا نظرة على مجموعة من الزخارف الشبكية، فإنه يمكننا الحصول على المعلومات ولو في جزئية بسيطة انتماء هذا النوع أو ذاك، الى العصر الذي ظهرت فيه من خلال النمط، نظرا للخصوصية التي تتمتع بها كل زخرفة عن بقية الانواع رغم التشابه في بعض الاحيان، ونحن نعلم ايضا أن انواع الزخارف تواجدت بأشكالها البسيطة منذ العصور الفنية الاولى من الطبيعة كمصدر للجمال بثروتها التي لا تنفذ وكنزها الذي لا ينتهي، أين قام الانسان منذ العصور الاولى بتجميل ثيابه وتنسيق مكان اقامته وزخرفة اثاث بيته وأوانيه وأدواته وأماكن عبادته بأنواع زخرفية، ومن ثم فإن روائع الفن تصبح عتيقة أو مهجورة بمرور الزمن بعكس اعمال كثيرة من أساطين العلم لذلك فإن المنجزات والمخترعات العلمية التي تأتي اليوم تطغى على ما كانت عليه بالأمس.

لكن ما يميز الزخرفة الجزائرية بما فيها الشعبية وفي مقدمتها البربرية، التي غلب عليها الطابع العفوي والساذج وكتابة التيفناغ، التي تعتمد على الخطوط المنكسرة والمضفورة والمستقيمة إلى جانب العديد من الاشكال الهندسية المضلعة من المربعات ومثلثات ومستطيلات ومعينات رباعية وخماسية، فضلا عن الاشكال النجمية والحلزونية والدائرية الممزوجة بالرسوم الحيوانية والآدمية والنباتية ذات الطابع المجرد.

نجد أيضا الطابع العثماني الذي سيطر على معظم أجزاء العالمين العربي والاسلامي، حيث تعددت الانواع في كل مدينة من مدن الجزائر بمميزات خاصة كالزهور والورود على البلاط والزليج، وكسيت بها جدران المساجد والمصاحف والسجاد والفخار والخزف، وجاءت كثرتها على الاواني والعديد من الاغراض اليومية، وحتى العملات والتحف، كما " ظهر فن الزخرفة بمدينة قمار بوادي سوف على يد بنّاء من المغرب الأقصى استدعاه الشيخ محمد العيد شيخ الطريقة التيجانية بعد استلامه المشيخة بزاوية تماسين عام (1260هـ1844م)، وذلك لبناء المسجد المجاور للزاوية. وقد برع منهم 'عمر قاقة' الذي أصبح آية إعجاب فيما بعد حتى ذاع صيته في كامل أرجاء البلاد، وقد ساهم في نقش البريد المركزي في الجزائر العاصمة، وحتى المعبد اليهودي بطلب من أصحاب المعبد، كما قام بتعليم هذا الفن لبعض مساعديه، فبرز من تلامذته 'تيجاني قاقة' الذي ساهم في نقش وزخرفة جلّ مساجد وادي سوف"[1]، ولا يملك زائر في ربوع الجزائر عند تجوله في أحيائها القديمة أو بعض المعاصرة منها أو متذوق لأعمال الفنانين الجزائريين إلا وأنه محاط بجو ليس بغريب عنه، المحافظ على الروح العربية الاسلامية والعربية والامازيغية رغم تفرعها وتطورها.

1 أ.حسونة عبد العزيز، النسيج العمراني لمدينة قمار، رسالة ماجستير.2010/2009 جامعة الجزائر. ص131



منظر تصويري لوحة الطوارق للفنان أحمد خليلي من الموقع الرسمي للاذاعة الجزائرية
(www.radioalgerie.dz/news/ar/reportage/77291.html)

ظهرت هاته الأبعاد في أعمال الفنان 'أحمد خليلي' كلوحة الطوارق' والرجل الازرق' و'الرحّالة' و'لوحة قصر خداوج العمياء'، وغيرها المتواجدة على صفحته الشخصية[1]، محافظاً على الطابع التزييني وشاعريته الرفيعة، التي تبرز في اختياره الدائم لعناصر طبيعة المجتمع الجزائري فلا تخلو صورة البيئة الصحراوية والطارقية وباقي الانماط الثقافية الجزائرية ما يؤكد دلالة التمثيل الأيقوني للموضوع.

[1] صفحة الفنان احمد خليلي: (https://www.facebook.com/ahmed.khalili.35)

وصف اللوحة:

جاءت لوحة 'الطوارق بشكل مستطيل، تمثل في مجموعها الموضوع كما نعرفه في الواقع، لاسيما مسألة زخرفة الملابس الموجودة في لوحة' الطوارق سنة 2015' أبعادها (42×35سم)، الثرية بالزخارف على ملابس المرأة الراقصة، وزخرفة سراج الجمل وإبريق الشاي وفي لون الشاي، وزخرفة السجاد، وعلى الآلة الموسيقية، والخيمة، وتلوين الغزالة، وكذا تلوين حواف الزخارف التي تشكل حشوة الإطار الخارجي للوحة، أسهمت في تكسير سطوة الألوان الغالبة، وإعطائها نوعا من الثراء والجمالية.

لوحة "قصر خداوج العمياء الثانية"[1]

[1]-https://www.facebook.com/messages/t/ahmed.khalili.35

م

نظر

تصويري لوحة قصر خداوج العمياء' للفنان أحمد خليلي

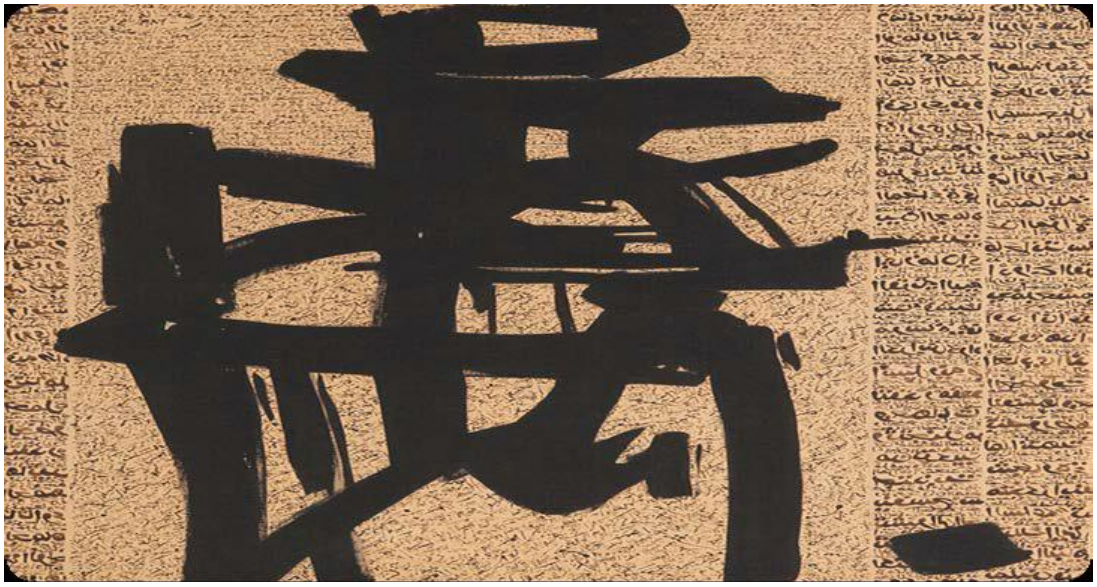
اختار الفنان عنوان لوحة 'الطوارق'، كعنوان بليغ، يؤكد على ما جاء في اللوحة التي بين أيدينا، إذ يظهر في اللوحة منظر صحراوي في وقت الغروب مثقل بملابس شخصيات والرجال ملثمين، بينما النساء مكشوفات الوجه، وإلى توظيفه للحليّ المميز لهذه المنطقة، وهذه من أهم مميزات ناس الطوارق، دون أن ننسى البيئة الصحراوية التي تظهر في الخلفية، باعتبار أنّ هذه المنطقة ذات طبيعة صحراوية، فشملت على النخيل، والرمال، وجبال الطاسيلي، والحيوانات الصحراوية: الفنك والجمال والغزال، والرجل الذي سكب الشاي، وبالتالي فقد وفق الفنان في اختيار للموضوع، إذ أنّ كلّ تفاصيل الزخرفة جاءت على شكل حلقات دائرية، متساوية المسافة، بين كلّ حلقة وأخرى بيضاء اللون، وأشكال هندسية حمراء وخضراء اللون، ثم تليها أخرى برتقالية وقد تشاركت كلّها نفس الشكل الهندسي الزخرفي في المنمنمة .

خلاصة نجد أن الزخرفة الجزائرية قد تأثرت بالفن الاسلامي واتخذت من الخط العربي ومن التقاليد الفنية المتوارثة على الجزائر نموذج خاص في تحديد هوية الشعب الجزائري، مما حفّزت الفنان الجزائري على تحليتها بالعديد من النماذج ومزجها مع بعضها وإضفاء عليها لمساته الفنية من زخارف ونقوش متنوعة في التصميم والتنفيذ الخارجي والداخلي، فشملت الملابس العامة والخاصة، ليستمر هذا التواصل الحضاري الى يومنا هذا، بكافة وحداتها وتراكيبها واجزائها وعناصرها الفنية، فأصبحت كيفية الاستفادة منها وإحيائها في الأعمال الفنية الجزائرية وتكوين لغة تصميمية جديدة، قائمة على رؤية متجدّدة للزخارف وضرورة قومية لمساهمتها في إبراز شخصية الأمة وتأكيد هويتها، إذ حظيت الزخرفة والحروفية العربية

باهتمام كبير، لا باعتبارها أداة تسجيل الافكار والمعلومات والتخاطب وباستعمالها أداة للزينة والجمال فقط، بل للإثبات والانتماء والخصوصية، حتى انفرد هذا النوع من الفنون من بين فنون العالم أجمع، والذي استعمل في أوسع نطاق وفي جميع المجالات والمنتجات، ولم تتبوأ تلك المكانة طفرة واحدة بل أخذت سبيلها مرحلة بمرحلة في أعمال الفنانين الجزائريين، حتى وصلت أوج النضج وتمشيا مع سنة التطور والارتقاء، ما كاد يرسمونها حتى بعثت في نفسهم شعورا من ارتياح المتفنن إلى أثرها الجميل.

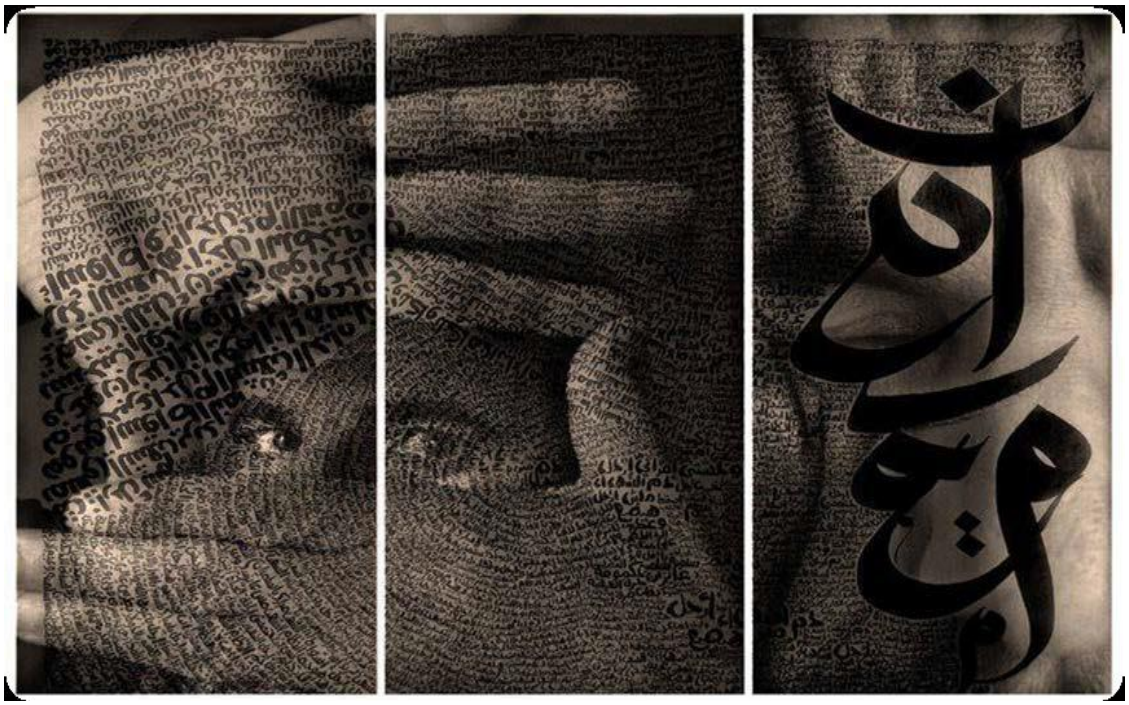
3. الهوية عبر الخط العربي

تعتبر ممارسة الخط في التشكيل الفني محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن وذلك بعد ان حققت النزعة التجريدية آخر أشكال التطور الفني الذي بدأه الفنان الجزائري من حيث انجازاته في مجال تكوين العلاقات الموضوعية للعمل الفني، واكتشف انه بالإمكان ان تصبح الحروفية والخط العربي من جديد ينبوعا لإلهام تشكيل رائع، وبأنّ تكوين الخط يمكن ان يعطي ولادة تأليفات تشكيلية ودلالات تبين الهوية الجزائرية، حيث استعمل في العديد من الاعمال الفنية كعنصر من عناصر التشكيل في اللوحة أو المنحوتة أو أي عمل فني آخر، وقد وجدنا ذلك في اعمال الفنانين أمثال عبد الحميد اسكندر ومحمد بحيري وعبد القادر بومالة وياسين دردارة ومحد بن علامي ورشيد قريشي ومحجوب بن بلة ومحمد بن سعيد شريفي وغيرهم.



لوحة رشيد القريشي وجودك أو وجودي أو هلوسات الحنين

1986(مؤسسة بارجيل للفنون بالشارقة)



لوحة الخطاط يزيد خلوفي وعلاقته بتظافر الحروف والمعنى الهوياتي مشكلة شيئيات معاصرة بنط وقفز الجمل والحروف فوق كل شيء

نظرا لأن الخط العربي جزء من ثقافة العرب والمسلمين استمدّ قوته من القرآن الكريم كونه يثير لدى المتلقي بعض المفاهيم التي تتفق وفكرة التوحيد الإسلامية، ونرى ذلك في طرحه لمفهوم التوحيد الذي يستشف من

الوحدة الهندسية وباقي الوحدات المغايرة لها والمكونة للزخارف، وعلى غرار الفنانين العرب والمسلمين، أسرف الفنان الجزائري في استعمال تشكيل الخط، حتى أصبح بعض أنواعه يعرف عند الغربيين باسم الأرابيسك، أي الزخارف العربية، بل تعدىّ إلى دوائر البحث العلمي والتوظيفات البيداغوجية، فأصبح بوابة التناول على آفاق جديدة تستفزّ التفكير الراهن، وتم تنزيله داخل منظومات الخطاب التشكيلي وعلاقته بالحياة والفضاء المعيش من منطلق آليات التواصل الانساني وتفاعل الثقافات، كونه من فنون العمارة، يحتمل تصريفا ذكيا للشكل وتعيناته الحسية في الفضاء مع تشكيلاته الروحية والمعرفية والرمزية، " فعندما نتأمل أي لوحةٍ فنيةٍ متقنةٍ بخطٍّ عربي أصيلٍ نشعر بقوة جذب تشدُّنا نحوها، هذه القوة ليست قوة التأثر بالمعاني أو الجمال الفني، بل هو تأثر أعمق من الوصف، حروف هادئة ناطقة كأنها تخاطبنا ببلاغة وتهمس في آذاننا همساً يؤثر في أعماقِ نفوسنا، حروفٌ ساكنةٌ وكأنها تتحرك بروحٍ حيةٍ، وكل متذوقٍ لهذا الفن يقف أمام هذه العبارات الصامتة البليغة إجلالاً وإكباراً ومهابةً."[1].

يؤدي الخط العربي أغراض متوخاة وتأكيد واضحا على اصالة الحرف كقيمة جمالية، ومن اهم الدراسات التي حازت قدم السبق في دراسة فن الخط العربي " نجد المستشرق الفرنسي كليمون إمبو هيوارت 1854-1926، الذي أراد أن يضع حجر الأساس باقتراح تصنيف جديد لفن الخط العربي قائما على مفهوم المدارس فكان كتابه 'الخطاطون والمنمنمون في المشرق الإسلامي ، حاويا تفاصيل مهمة تعنى بأصل ونشأة الخط العربي،

1 كمال عبد جاسم الصالح الجميلي، أثر القرآن الكريم في الخط العربي ، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، المجلد 5–6، العدد 9 (30 يونيو/حزيران 2010)، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ، السعودية، ص 300

ثم التأويل على استقصاء ابرز الخطاطين الذين كانت لهم الاسهامات الكبرى، كما اشار الأديب الجزائري مرزاق معطاش[1] إلى الفنان الجزائري محمد خدة وإسهاماته في الفن التجريدي " بان محمد خدة عرف دونما اللجوء إلى مزاوجة هجينة من الدرجات الدنيا ولا استنساخ وحشي، كيف ينجز تزاوجا سلسا بين الثقافة الغربية في أشكالها متناهية الحذق من الجهة والثقافة المغاربية من جهة أخرى، كما أشاد به جون سينياك بمدرسة الرمز في التشكيل الجزائري، حيث جعلت منه أبجدياته المتحررة من كل تنميط في فضاء اللوحة، أحد مؤسسي الحرف سجلته المشاهد العظيمة في لوحاته، بالتجزؤ والتنضيد والتقطيع الفقري، يفرض نفسه ويخلق فضاء يجيش على كل مشاهدة، ويقول عفيف البهنسي" من المؤسف أن المؤرخين حاولوا دوماً إيجاد جذور فن بيكاسو في الفن الايبيري، أو في الفن المصري القديم، أو الفن الافريقي، ولكن الدلائل جميعها تؤكد أن بيكاسو كان متأثراً أيضاً وإلى أبعد حد بجميع تعاليم الفن العربي"[2].

يمكن القول إجمالاً إن الحضارة العربية الإسلامية كانت واسطة العقد بين العلوم والثقافات القديمة وبين النهضة الأوروبية وأثّروا بدورهم فيمن لحقهم من علماء النهضة الأوروبية " فقد قام الفنان بول كيلي (Paul Klee) وماكه ومواليه برحلة الى بلاد المغرب ومصر وتونس، فتأثروا بما رأوه من فنون إسلامية، حيث اتخذ 'كلي' أسلوبا تجريديا صرفا مستنبطا من الفن

1 أوزغلة محمد عبد الكريم : مقامات النور- ملامح جزائرية في التشكل العالمي .-دار الأوراس ، الجزائر. د.ط. 2007، ص 139

2 عفيف بهنسي، أثر العرب على الفن الحديث، ص 178

الاسلامي الكلاسيكي وثم تأشيرات شرقية في لوحاته جاءت عبر رحلاته"[1]، كما استطاع بول كيلي " أن يبرز من الخط العربي في لوحاته ويعتبر ذلك أول اكتشاف مهم في اظهار قيمته الجمالية السحرية الى الجمهور الغربي الذي كان يجهله ويقف حائرا امامه وكانت نقطة تحول في اعماله الفنية"[2] إلى جانب ذلك، "لفت الخط العربي ذي الطابع الزخرفي انظار المصورين الأوربيين الذين حرصوا على دراسته وتقليده في رسومهم كمجموعة كراس فيلاردي *Velardi* المحفوظة في متحف اللوفر التي تنتسب إلى بيزانيلو *(Pisanello)* أحد مشاهير الفنانين في إيطاليا، كما نجد أشكال متنوعة للخط العربي في أعمال دوتشيو وجيوتو و فرانجيليكو و غرالديو، إذ كانت أعمالهم تعكس الكتابة الكوفية المحفوظة في كنائس بيزا والفاتيكان ومتاحف فلورنسا وبرلين واللوفر وبوسطن"[3]، فالنهضة الأوربية لم تكن وليدة من نفسها، كما هو شائع، بل بدأت قبل هذا منذ القرن العاشر بفعل الشروع بحركة الترجمة والنقل عن العربية عبر الأندلس وصقلية.

أما المتتبع للمعارض واللوحات الخطية الجزائرية يرى كيف أصبح الخط نموذجا لسائر الفنون الزخرفية التجريدية المتطورة التي تحفل بها مساجد الجزائر والأبنية وفي الكثير من اعمال الفنانين الجزائريين يمزجون بين الخط العربي والأشكال والتكوينات الهندسية والنباتية، تمثل تكوينا فنيا متكاملا، بالمحافظة على القواعد الاصلية وما ينسجم مع روح العصر، ومن الممكن اعتباره التراث الجزائري الوحيد الذي استمر أن يكون مطلبا

[1] محمد حسين جودي، ابتكارات العرب في الفنون واثرها في الفن الأوروبي في القرون الوسطى، ط01، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص 41

[2] مصدر نفسه، ص 42

[3] مصدر نفسه، ص 42 و 43

وفخرا لبراعة الفنانين الجزائريين، إذ حافظ على مدى قرون بأعلى مستويات الجمالية والفنية، "ذلك أن الخط العربي هو عصّب كل الفنون والعلوم والعامل المشترك في كل فروع المعرفة، فهو متواجد في كل مجالات الحياة على عمائر ومتاحف وأحجار ومخطوطات ومسكوكات وإعلانات إشهارية ونشاطات ثقافية تقتبس وتستمد منه الحضارة الإسلامية وأصبحت لها مكانة بارزة ومتميزة"،[1] ولذا نجده قد استُخدم كعلامة أو كوحدة أو عنصر من عناصر تكوين اللوحات والإعلان والملصق والإشهار والسكّ على العملات والنقود الجزائرية وبعض الميداليات الرسمية، الذي يعلن عن مضامين كثيرة فارتباط من حيث التنظير لهوية الشعب والامة، وقد كتب الفنان المستشرق دولاكروا إشارات وملاحظات حماسية الصادرة لأحد أصدقائه، كانت حافزا وتعبيرا صادقا عن هوية شعوب المغرب العربي في رحلته التي قادته مفتون بالغرائبية ومتأثرا بهوية الشمال الافريقي بالقول " إن الألبسة البيضاء والفرسان النصف عرايا لا يوجد في العصور القديمة الاغريقية ما هو أجمل منها، إنهم قريبون من الطبيعة ألف مرة، لباسهم أشكال أحذيتهم، هكذا يتوافق الجمال مع كل ما يفعلون"[2].

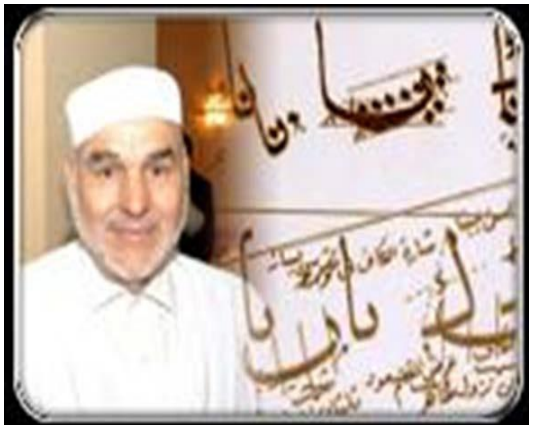
لا يتصور حصول هذا المخيال للشكل في أذهان الفنانين القدامى على شطط ونظر، إنما هو مرادف للضروري، بل ربما تكون أخص منه

1 عبد الحميد إسكندر، أهمية تدريس الخط العربي في المدرسة الجزائريةّ، الكتاب الجماعي : الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية، تحت إشراف خليل قويعة، ط01، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 2008، ص 229

2 موليم العروسي، الاستشراق وهوية الفن الاسلامي، الفنون الاسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة، أبحاث الندوة العلمية الدولية حول اشكالات الفنون الاسلامية في المجتمع الراهن، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، الطبعة الأولى، مارس 2008، ص 135

عندما لا يحتاج العقل في التصديق إلى شيء آخر، فكلما أحضر المطلوب في الذهن حضر التصديق به، بمعنى أنه " في الوقت الذي يبذل فيه الفنان وقتاً للتأمل، فإن الجانب الحسي أداة فاعلة لنقل ذلك التأمل العقلي إلى صورة حسية، فيرتقي الشكل المجرد عن حسيته الواقعية إلى حسية مجردة، وبهذه العملية فإن الشكل الفني يمر بمراحل متعددة، كون الأشكال بما فيها من خطوط وألوان وعلاقات، تفقد صلتها بالمرئي والواقعي فهو تحول من الواقعي والمرئي إلى اللاواقعي واللامرئي حيث البحث عن ما ورائية الشكل لإنتاج شكل مرئي آخر يحمل مفاهيم ومعاني جديدة"[1]، فشكل الخط العربي يمثل هويتنا العربية والاسلامية، لذلك اهتم الخطاطين الجزائريين فيه بشكل ملحوظ، بل إن ممارسته كانت في بدايته مهنة شريفة يمتهنها ألمعهم، وأصدقهم حديثا ودراية بالقرآن والحديث، واتقانا لجمالية تكوين الحرف العربي وأكثرهم احترافية واخلاصا لهويته الجزائرية، إذ يعد الخط العربي ركيزة أساسية من ركائز الهوية الثقافية للامة العربية ومصدرا للإلهام، ينهل منه مبدعيه ما طاب لهم، لما يحمله من مدلول قومي عربي خالص.

1 حيدر عبد الأمير رشيد الخزعلي، فطرية التجريد في الزخرفة الاسلامية، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، العراق، المجلد 34، العدد 1، 2016، ص 301 و 302.



لعب الخط دورا بارزا وإحدى القوى الناعمة للمحافظة على الهوية القومية، كالفنان بن السعيد الشريفي، الذي أجاز الخط على جهابذة الخط والزخرفة العربية الاسلامية، فكان بحق الاب الروحي للخط العربي، عُرف بكتابته للمصحف الشريف وحيازته للعديد من الجوائز والتكريمات، وقد كان أعسر (أشدف)، أي أنه يعمل ويكتب باليد اليسرى، وما إصراره على تعليم الخط العربي بيده اليمنى، إلا تيمنا بطلب البركة، وهو ما لم يكن بالأمر الهيّن، وفي عمره أربعة وعشرون سنة، فبرع في جميع الخطوط العربية المغاربية والمشرقية، كما " أسندت له مهمة زخرفة العملات النقدية الجزائرية وزخرفة شهادات التقدير الرئاسية وشهادات التعليم العالي والبحث العلمي"[1] .

1 عائشة غطاس ، الحرف والحرفيون، المكتبة الوطنية ، الجزائر، 1974، ص 59

كما برز الفنان و" الخطاط والمجاهد عبد الحميد اسكندر الذي تتلمذ على يد الخطاط التونسي محمد الصالح الخماسي، حيث ساهم في بقسط وافر في كتابة عناوين جريدة المجاهد، ومجلة الشباب الجزائري، كما كان له الفضل في تصميم جواز السفر الجزائري بعد الاعلان عن الحكومة المؤقتة سنة 1958، وتعريفه بالقضية العادلة والدفاع عن الكفاح المشروع بالقاهرة "[1]، والفنان عبد القادر بومالة وسعيد بن جاب الله ومحمد بوثلجة وقويدري خليفة، كما تكللت المسيرة الفنية بالحداثة والمعاصرة لإثبات وتوطيد الهوية الجزائرية في التصميم المعاصر في الأثاث باستخدام الثمانية وعشرون حرفا، منعا للجمود ومنحا للقدرة على الاستمرارية والملائمة لروح العصر.

نتيجة " لطبيعة الخط العربي وما تتسم به حروفه من طواعية ومرونة وكتابتها بصورة متصلة وما ينتج عن ذلك من حركة دائبة تكمن في الصعود والنزول والهبوط والانحناء والاستدارة، وتعدد أنواعه وأشكاله، ومستويات ثنائية وثلاثية الابعاد ...الخ، منحته خصائص جمالية وامكانية استغلاله في إثبات الهوية الاسلامية والعربية بسبب تفرده وتميزه عند كل مجتمع ومنطقة، أين تم استحداثه في تجربة الحروفية بالصيغة الجمالية البصرية التي يكتنزها الجانب " الكاليغرافيتي "Calligraffiti، باعتباره شكل من أشكال الفنون البصرية الحديثة التي تجمع بين فن الخط Calligraphy والكتابة على الجدران Graffiti، وهو يستخدم باستخدام الكتابة بشكل جمالي لعمل تكوين مرئي من كلمة أو مجموعة من الكلمات التي تم تحويرها

1 صدى الخط العربي، مجلة جزائرية يعدها المتحف الوطني الجزائري، العدد 03، 1998، ص 14

لتتجاوز المعاني الحرفية لها، وتصبح عمل فني تجريدي"[1]، فكانت الفرصة للخطاط الجزائري أن يسهم ويمثل بلده الجزائر في تقديم تجربته الشخصية واثبات هوية مجتمعه، كالفنان محمد خدة ورشيد قريشي وفنان المهجر بن بلة محجوبي، اللذين كان لهم الفضل في انجاز مسلكا مغايرا ومغامرة في الشكل والمعنى وصناعة المشهد الثقافي والتشكيلي والخطاط 'أمحمد صفار باتي' الذي تتلمذ على يد محمد شريفي والخطاط الدولي والحروفي عيسى قرقاب وبلقاسم صالح وكذا الخطاط الدولي المجاز 'مولاي عبد الرحيم' و 'مش مصطفى' و الخطاطان الدوليان والباحثان الاكاديميان 'محمد بن عزوز' و'أحمد بوحفص' و'كور نور الدين' وغيرهم الكثير، ممن سمحوا لنا باكتشاف تقاليد عريقة ميزت كل منطقة.

تجلّى فيض الخط في الصناعات التقليدية والحرف اليدوية واشراقه على اللوحات الفنية التشكيلية الجزائرية وتبيان راهن الحروفية الجزائرية، في شكل تركيبي مبتكر يلامس روح المتلقي قبل الرؤية " إذ يلعب فن الجرافيتي باعتباره نوع من اشكال الفن الحديث على الجدران والخامات وتشكيل صورة الحيز العام برسم رموز تعبر عن ثقافة البلد بشخصيتها الفنية الراحلة سواء برسم صور الشخصيات أو كتابة اشعارهم ليكون جسرا واصلا بين الجيل الجديد والسابقين، لتعزيز عمق الهوية وامتداد للماضي ولتقاليد الوسط الحاضر الحداثي"[2]، بالإضافة إلى تشكيل الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي وتشكيل مناظر حضرية جميلة تحقق المتعة البصرية " وهكذا

1 نرمين أحمد صبري هلال، فن الكاليغرافيتي ودوره في اضفاء الهوية للتصميم الداخلي والاثاث المعاصر ، مجلة العمارة والفنون، الاردن، العدد الرابع عشر، 2019، ص 15

2 نرمين أحمد صبري هلال، مرجع سابق ، ص 550

غدّت اللوحات الخطّية الجزائرية تزين قاعات وغرف المحلات بخطوطها المختلفة، لذلك حرص الناس على اقتنائها في كل بيت، واصبحت وسيلة للتهادي في المناسبات، فالخط العربي هو جزء من التراث الحي للأمة العربية ويرتبط بلغتنا وتطورنا الثقافي ويرجع اليه الفضل في تماسك العرب ووحدتهم وحفظهم تراثهم"[1]، بذل فيه الأجداد جهود جبارة ومسّاع مباركة جيلا بعد جيل لإثبات هويتهم وتفردهم، وعلى أهميته وجلال قدره جعلنا نفتخر به منهى الافتخار" فهو ممثلا وفارضا لوجوده الفني والحضاري في كتابات المراسلات الرئاسية والملكية والدعوات الرسمية والتهاني به في الاعياد الدينية المناسبات الوطنية، وهذا ما تبنته الدولة الجزائرية منذ الاستقلال حتى اليوم"[2].

4. واقع ممارسة الصناعة وعلاقتها بالهوية

بالعودة إلى الحديث عن أساليب إثبات الهوية في الفن التشكيلي الجزائري، فإن التطرق إلى المصنوعات الحرفية والتقليدية التي استطاع الفنان محاكاتها في لوحاته الفنية وتوثيقها، باعتبارها عامل حيوي يساهم بشكل كبير في الحفاظ على مقومات الشخصية الوطنية وأصالة المجتمع الجزائري، وفي كثير من الأحيان، يمزج بين مفاهيم الصناعة اليدوية والصناعة التقليدية والصناعة الحرفية، فالاختلاف يكمن في الأصناف المختلفة لهذه الصناعات وطبيعة المنطقة الممارسة عليها، فقد عرفتها منظمة اليونسكو والمركز العالمي للتجارة المنعقدة بمانيلا بالفلبين في 08

1 عبد الحميد اسكندر، أهمية تدريس الخط العربي في المدرسة الجزائريةّ ، مرجع سابق، ص 230

2 عبد الحميد اسكندر، أهمية تدريس الخط العربي في المدرسة الجزائريةّ ، مرجع سابق ص 230 و 231

أكتوبر 1997، في الندوة العالمية 'الحرف والسوق العالمي'، بأنها " المنتجات المصنوعة من طرف الحرفيين إما حصرا باليد أو بمساعدة أدوات يدوية أو ميكانيكية، شرط أن تشكل المساهمة اليدوية للحرفي الجزء الأكبر من المنتج النهائي، وهذه المنتجات تنتج من دون تحديد الكمية وباستخدام مواد أولية مأخوذة من الموارد الطبيعية المستدامة والتي تستمد طبيعتها الخاصة من سماتها المتميزة والتي يمكن أن تكون منفعية، مالية، فنية، ثقافية، رمزية وهامة، تعكس وجهة عقائدية أو اجتماعية وهذا ما يجعلها تلعب دورًا اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا"[1].

وعند المشرع الجزائري نصّت المادة على أن "الصناعة التقليدية والحرف هي كل نشاط إنتاج أو إبداع أو تحويل أو ترميم فني أو صيانة أو تصليح أو أداة خدمة يطغى عليها العمل اليدوي وتمارس بصفة رئيسية دائمة وفي شكل مستقر أو متنقل أو معرضي، وبكيفية فردية أو ضمن تعاونية للصناعة التقليدية والحرف أو مقاولة للصناعة التقليدية والحرف"[2].

في المجمل الصناعة التقليدية هي كل صنع يغلب عليه العمل اليدوي ويستعين به الحرفي لصنع اشياء نفعية أو تزينيه ذات طابع حرفي زيادة على الطابع الفني، الذي يسمح بنقل مهارة عريقة، تحيل مجمل التعابير المتعلقة بها إلى تقاليد وثقافات وطقوس البلد، وامام قصر النظر التسويقي في الصناعة التقليدية الجزائرية التي لا تزال في طي الاهمال والنسيان وتذبذب قرارات المسؤولين لتحسينها وجعلها فعالة، والبحث عن

1 بن العمودي جليلة ، استراتيجية تنمية القطاع الصناعة التقليدية والحرف في الجزائر في الفترة 2003 – 2010، دراسة لنيل شهادة ماجستير في العلوم الاقتصادية، جامعة ورقلة 2012/2011، ص 68

2 الأمر 96–01 المؤرخ في 1996/01/10، المحدد للقواعد التي تحكم الصناعة التقليدية والنصوص التطبيقية، م5

ملائمة تليين الجهاز التشريعي والتنظيمي وتشجيع الاستثمار في هذا المجال، والوقوف على قدرة الحرفيين لتقليل مشاكل التسويق المادي بين المؤسسات التي تعنى بهذا الجانب من أسواقها ومستهلكيها، لعب الفن التشكيلي دورًا هامًا في تسويق والتعريف بأهم المنتجات التقليدية في اللوحات الفنية سواء على المستوى المحلي أو العالمي، " وهنا تنحصر العديد من الاعمال الفنية التي تحيلنا الى موطن الرسام وانتمائه الحضاري والثقافي التي تنهل من الرسوم الشعبية، الشائع استخدامها في الخضاب والسجاد والخزف والحلي ...الخ، باعتبارهم الدعامة الاساسية للهوية الثقافية ."[1]

صورة لأحذية جلدية تقليدية بمنطقة الجلفة و"على اليسار صناعة تقليدية لمختلف الفخار الجزائري"[2]

جرة بطلاءين أحمر وأبيض من ترميتين (القبائل الكبرى).

إناء كبير لحفظ المؤونة من وادياس (القبائل الكبرى). زخرفة لامعة الطلاء.

1 قجال نادية، أساليب اثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، مجلد 2، عدد 2، ص 66

2 غابريل كامب، البربر ذاكرة وهوية، ترجمة عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص 336

على اليمين لوحة امرأة امازيغية للفنان الامريكي فريديريك آرثر بيرد جمان وعلى اليسار صورة حقيقية لامرأة قبائلية متزينة بالحلي

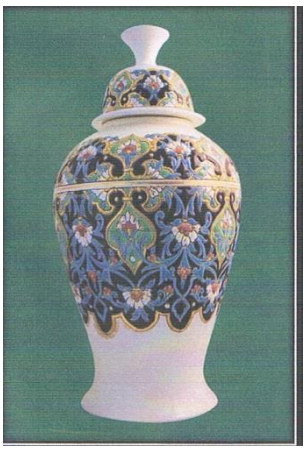
5. الهوية من خلال الخزف والأواني الفخارية

يعتبر الوطن العربي مهدًا للصناعات الخزفية في العالم، ولعل أطلال القمائن الممتدة على مناطقها الجغرافية لدليل قاطع على ازدهار هذا الفن في جميع الدول الاخرى، كونها من الفنون التي عرفتها الانسانية ولازمت الحضارات المختلفة، فمثلما مثلت نمط الحياة البسيطة لكل عصر تاريخي فإنها شكلت أحد مقومات الشخصية الوطنية الأساسية، لأنها تميز خصوصية المجتمع وهويته وأصالته، رغم أنه من العسير في الوقت ذاته أن ننسب على وجه التحديد أسلوبا خاصا أو زخرفة بعينها إلى قطر من الاقطار، نظرا لتشابه ما عثر عليه من أنواع تلك المادة في كثير من بلاد الامبراطورية العربية الاسلامية، "نظرا لتعدد المصطلحات التي تعرف هذا النوع من الفخار فمصطلح vas، كان يطلق على أي إناء مصنوع من المعدن، أو الطين، وكان مصطلح Vasa samia، يطلق على الأواني

اليونانية المصنعة في جزيرة ساموس واستخدم لدى كتاب روما للدلالة على الفخار المائدة، Ceramic Tablewares، كما اطلق مصطلح آنية آريتينية Vasa Arretina للدلالة على الصناعات الخاصة بمدينة أريزو، لكنه تحول ليدل على معان أشمل"[1]. وتعددت مصطلحاته عند كل عالم اثري وباحث في المجال الفني لنجده عند " كاثلين كينيون Kathleen Kenyon، بمصطلح السيجيلاتا الشرقي، Eastern Sigillata، لفخار المائدة المصنع في مناطق الحوض الشرقي للبحر الأبيض المتوسط"[2].

وهو تعدد في التسمية والمنشأ، مفيد من ناحية تميز الأنماط والتأريخ والانتشار.

وقد ظهر في الجزائر على أشكال مختلفة من فناجين واقداح وكؤوس ومزهريات وصحون ومقتنيات السلاطين من قوارير واباريق وازيار ومسارج، اذ تعبر عن تراكمات النتاج الحضاري لإنسان المنطقة الذي تفاعل مع الطبيعة، بشكل ليس له نظير مبرزاً قدراته ولمساته الإبداعية بنزعة الاختزال والترميز، في إنتاج ما هو بحاجة إليه من صناعة طينية، للاستعلامات اليومية أو الموسمية وقد اتبع الحرفيون الجزائريون في هذا النوع من الفنون الاساليب التي كانت متّبعة من قبل، ثم سرعان ما ألمّ الفنان بأسرار جماليتها، فلجأ إلى الاستعارة والرموز في التعبير عن مفاهيم تدل على

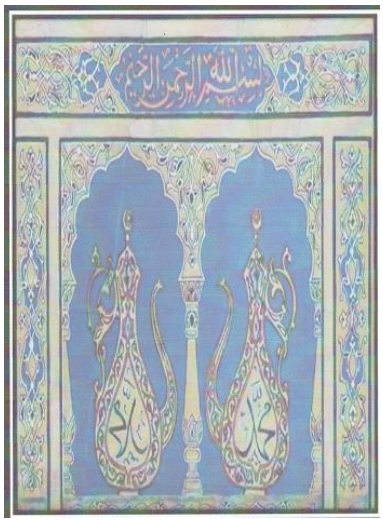


[1] مهى المصري، الفخّار المختوم نشأته وتعريفه ومحترفات تصنيعه، مجلة الحداثة، CRECH مركز الابحاث والدراسات في العلوم الإنسانية، جامعة العلوم الانسانية ، لبنان، العدد 188/187، خريف 2017، ص 02

2 مهى المصري، الصفحة نفسها 02

هوية المجتمع الجزائري، تتشابك مع مفردات اللوحة أو التمثال أو القطعة الخزفية، لإعطاء فرصة للعناصر البصرية الجديدة وتصعيد للمعنى، فتتشكل في ذهن الفنان ومن ثم يقوم بتحويرها ليثير الملتقي ويمتع المشاهد، مستلهما من خزف الفترات المتعاقبة على الجزائر كخزف تاهرت في 761 الهجري وخزف قلعة بني حماد الموافق ل 389 هجري وبجاية وتلمسان وغيرها.

ساعد ظهور مدارس فنية تعنى بالخزف كمدرسة المدية، إلى اعتماد فنانين امثال عائلة رامول وكمال فخار وقارة عبد الرزاق الذين مارسوا الخط والزخرفة على الصحون ومدرسة الجزائر على يد الهاشمي بومهدي والفنان التشكيلي والخطاط والخزاف جاب الله السعيد، من إثراء الفنون الجزائرية في كل المجالات نتيجة الثبات والاصرار والشاعرية والحس الجمالي الذي يبحث عن سؤال الهوية الفنية في غلب على اعماله كما يظهر في "لوحة المزهرية' بتقنية الزخرفة البارزة بألوان السيراميك على مزهرية بيضاء، أين استخدم الفنان مختلف أنواع الخطوط المنحنية واستدارة الزخارف من أوراق وبراعم وأزهار دائرية، وحركة النقطة في وسط المزهرية، التي تُوحي باستقرارها، ومن ثم توزيع الأشكال في مساحة هندسية منتظمة لإبراز حجم الزخرفة من أوراق وبراعم وأزهار بملمس ناعمة وخشن، وملأ الفراغات بصفة منتظمة تحت مبدأ التكرار والامتداد اللانهائي للإشكال التي ترتبط فيما بينها بعلاقات فنية متوازنة، وما يخطف أنظار المتلقي من بريق اللون



الذهبي ليُثير به جمال اللون والإحساس به، وتوزيع باقي العناصر التشكيلية في العمل الفني

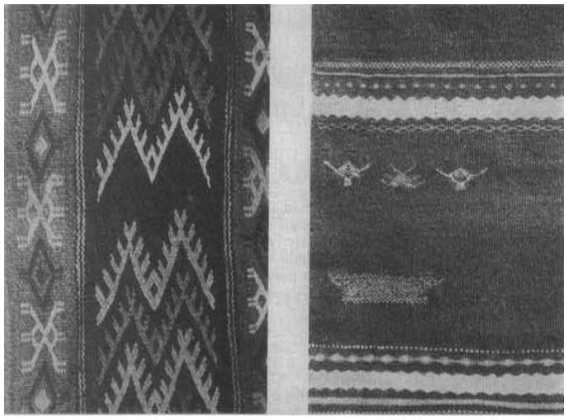
امتزجت في اللوحة الروح الفنية والاصالة الجزائرية للخزف والفخار الجزائري في اعمال محمد تمام كلوحة 'ابريقان متقابلان'[1]، والذي كان له الفضل في نشر أصول الرسم والزخرفة واتمام مسيرة المنمنمات الجزائرية كونه تلميذ محمد راسم، فزيادة عن الحروفية واظهار جمالية الحرف العربي والزخارف الفنية لإطار اللوحة ، فإننا نشاهد قدرة الفنان "تمام" الوصفية والفائقة في التلاعب بأضداد الأشكال ككتلة واحدة ليمكن المشاهد من إدراك أبعاد الطول والعرض والسمك، وتؤثر حجوم العناصر الموجودة في الصورة تأثيراً كبيراً في نفسية المتلقي، كما تميزت في نفس الوقت بمحاكاة التراث الشعبي والموروث الاجتماعي الفكري، على وفق معادلة ذاتية وموضوعية لتحقيق مفاهيم التراث والمعاصرة " فالدافع الحقيقي لنهل الموضوعات من التراث الشعبي ليست قضية حفظ الهوية فقط إنما البحث عن التميز والجمال والابداع، بإخراج الفن الشعبي في حلة معاصرة كما أفصح عنه فنانون جزائريون أمثال دونيس مارتيناز في اعماله الفنية"[2].

6. الهوية في الألبسة التقليدية وفي صناعة الزرابي

1 لخضر درياس، محمد تمام، المتحف الوطني للآثار، الجزائر، ملاحق الصور،

2 قجال نادية، مرجع سابق ، ص 67

لقد كان للباس دائما وظيفة أساسية ونفعية تتمثل في تغطية البدن وحمايته من الأنظار ومن تأثير قساوة المناخ، والملبس باعتباره واحدا من اهم عناصر الثقافة المادية في جميع المجتمعات البشرية على اختلاف اصولها وانتماءاتها الجغرافية والتاريخية، ورغم التغيير والتقدم وتحديات العصرنة والتجديد ومجابهة مسارات زمن العولمة، فإن تحوله من الإطار الوظيفي والعملي إلى هوية، كما هو الشأن بالنسبة للثام أهل الصحراء من طوارق وغيرهم، بقي اللباس التقليدي جزءٌ لا يتجزأ من التراث، والتراث واحد من أهم المقومات الثقافية والهوية، فهو الصورة التي تُعَبِّرُ عن ثقافة وتاريخ وثراء وحضارة شعبٍ ما،" ففي المقابل هذا المفهوم الانثروبولوجي للملبس وسيلة تكيف مع البيئة من ناحية، وكرمز له دلالته في تحديد ملامح الهوية الثقافية والبناء الاجتماعي من ناحية اخرى، وهذا التقليد يمثل قنوات التعبير عن الأذواق الجماعية مما يؤثر بدوره في إحداث تغيرات أساسية في الحياة الذاتية للأفراد وفي نظامهم المعياري"[1]، ويعتبر غيابه مظهراً من مظاهر الذوبان والانصهار، لذلك أعطى اللباس في هوية محددة الأفراد، فوضعت الشعوب بذلك فواصل بين الجماعات، تتجلى فيه بكل وضوح أثر الاحتكاك الثقافي بين الثقافة المحلية والثقافة الاجنبية من جهة وبين الثقافة الأصلية والثقافة الفرعية من جهة أخرى.

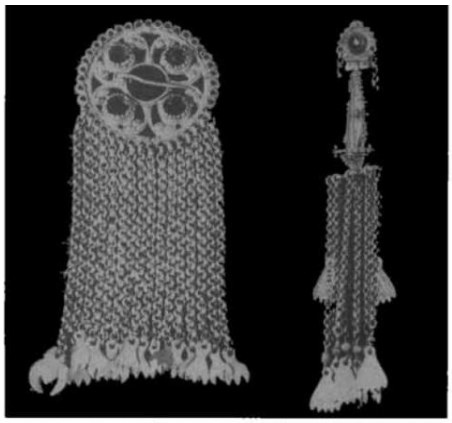


رسوم على بساط من غرداية (مزاب).

1 فؤاد غازي ثجيل ، الملبس والهوية الثقافية بين الانتماء والاغتراب: رؤية أنثروبولوجية، مجلة كلية التربية الاساسية، كلية المستنصرية، العراق، العدد 77، 2013 ص 451 و 452

كان اللباس وسيلة فعلية للتمييز بين مختلف الفئات الاجتماعية،" واليوم فإن الأزياء لم تعد كلمة محظورة في الدوائر الفكرية، وفعلا فقد بدأ العلماء في كل التخصصات يستكشفون العلاقة بين الجسم والملبس والهوية الثقافية."[1]، لأن الأزياء أهم وسيلة للكشف عن تراث الشعوب بمختلف الأزمان وإن اختلفت أشكالها وألوانها، فهي تعبر عن مراحل تاريخية مهمة، فيصبح آنذاك دالا على انتماء ويشكل حدًّا فاصلاً ما بين الأفراد والجماعات والأجناس في مختلف الديانات، وتعتبر استجابة المجتمع او بعض قطاعاته للموضة خطوة أولى نحو تعديل أو إعادة صياغة الهوية الثقافية للمجتمع، " وحين يلعب الشعور الديني والاحساس بسطوة التقاليد وهو ما يتمثل في الاحساس بالخجل من مخالفة التقاليد ومتابعة الأزياء) دورا مؤثرا في عدم انتشار الأزياء في المجتمع الريفي، فان العامل الاقتصادي هو الذي يحدد مدى قدرة الفرد على متابعة احدث ما تأتي به الأزياء في المجتمع الحضري"[2].

لا يزال الثوب والألبسة الجزائرية تتربع على عرش التراث، وتحرص النساء والرجال على اقتنائه وكذا الأطفال ضمن خصوصياتهم والمناسبات وأساليب الحياة المختلفة، مما يجعل منها هوية ثقافية وتاريخية وتعبيراً اجتماعياً يرصد ارتباط الإنسان بأرضه كالحايك والجبة


مشك ثوب بمعلقات من الأوراس. وهي حلي أشبه بمنتجات الصياغة القديمة.

1 Steele Valérie : Letter from the Editor, in Fashion theory, the Journal of Dress, body &culture, vol1, issue, March 1997.p.1

2 فؤاد غازي ثجيل، ص 471

والقفطان وغيره، كما في لوحة 'المُطرزّ' للفنان محمد تمام.

لوحة 'المُطرزّ'
للفنان محمد تمام

7. تجلي الهوية في الموسيقى عبر الفن التشكيلي

نجد من الرموز الشائعة الاستعمال في الآلات الموسيقية التي يعتقد أن لها القدرة على تفجير ينابيع الابداع أو طقوس وذكريات يحملها الفنان معه اين ما ذهب وارتحل وفي الميتولوجيا ما يؤكد على الاعتقاد في الرموز، كما نجد بعض الاشكال والرموز لإبعاد العين الشريرة كاليد والنجمة والعين وما الى ذلك، تحمل خطابا متعدد المعاني اذا ما حشرت

في الآلات الموسيقية، أين يتبع الفنان التشكيلي الجزائري هذه الاساليب المحاطة بالغموض والمليئة بالتناقض " فالموسيقى وحي يعلو على كل الحكم والفلسفات وهي خير وسيلة للتعبير عن المشاعر الانسانية الصادقة، فإذا أردت أن تتعرف على مجتمع وأن تعرف إلى أي مدى وصل هذا المجتمع من رقي أو انهيار في المنظومة الاخلاقية وحدها الفنون تكشف عن ذلك"[1].

كانت ولازالت الموسيقى والآلات بشكل عام، بمثابة توثيق خاص لأحداث تاريخية وفاصلة في تحديد انتماء الأمم ومنارة الثقافات، وقد وجد على دلائل أثرية من لوحات وآلات موسيقية من حضارات الشرق الأوسط، أين انتقلت اللغة الموسيقية السومرية إلى البابلية والآشوريين والفرعونية والفرس ومن بعد العرب والعثمانيين بلوغًا إلى ما آلت إليه الأمم، " حيث كانت الآلات الموسيقية مقدسة موضع عناية تبجيل، ربما لأنها كانت (جلد الطبل أوتار القيثارة تقترن بالثور المقدس وبالقمر وقد رافقت الموسيقى الإنسان من المهد إلى اللحد حيث اكتشفت عدد من الهياكل العظيمة لعازفات داخل الليتورجيات (وهي طقوس الغناء في المعابد)، أو في المقبرة أو في المناسبات الخاصة، أين كنّ يعزفن للملك المتوفي وحاشيته عند تلاوة الملاحم، إلى أن أدركتهن الوفاة"[2].

والظاهر أن الموسيقى الدينية وجدت لأجل استرضاء قلوب الآلهة وتهدئة غضبها، ومنه يستخلص أن الموسيقى ومختلف الآلات، يمكن أن

---

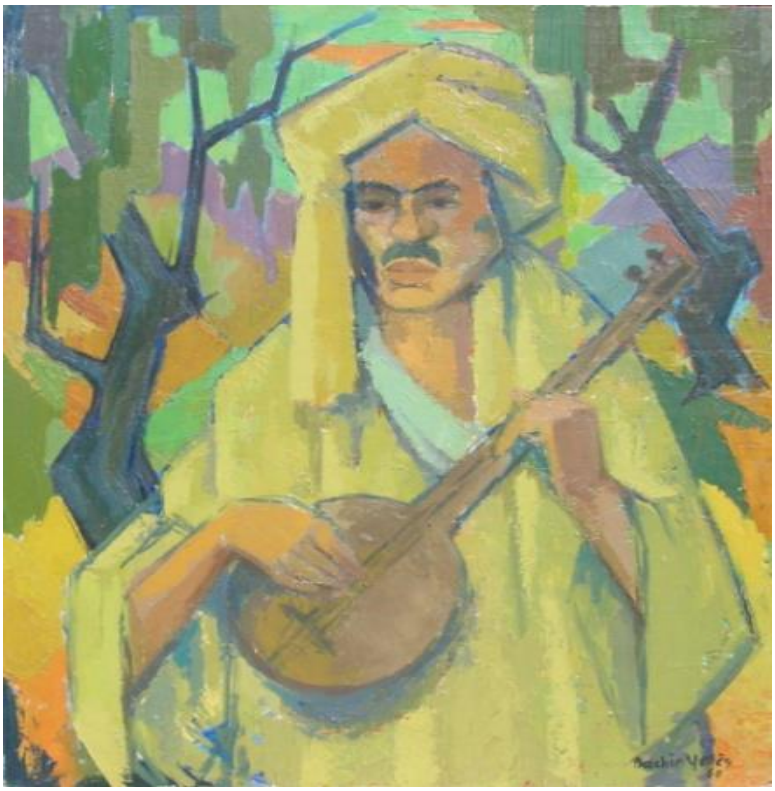
1 نور الدين التميمي، الارث الضائع : كيف اثرت مصر في كلاسيكيات الموسيقى العالمية، المجلي الأعلى للثقافة، مصر، 2015، ص 07

2 مصدر نفسه، ص 197

تكون المقومات الموسيقية في ذاتها عناصر كافية لتحديد خصوصيات الهوية الموسيقية ومن ثمّة اللهجة الموسيقية لمختلف الشعوب، رغم أن الدراسات النقدية العربية التي تختص بالموسيقى وفنونها التي ما فتئت تنهل من كل أسلوب معين للممارسات الموسيقية الشعبية الموازية كالحوزي والحوفي، ومن جمع نصوص جزائرية متواترة، من تلك التي لا يوجد لها لحن، إنطلاقا من "أنّ الأصالة تمثل إشكالية كلّما حاولنا أنّ نتطرّق من خلالها إلى الموسيقى التي واكبت تغيرات والتي تحوّلت وأصبحت في بعض الحالات موسيقى هجينة، فهذا المفهوم المعروف بالأصالة المرتبط بمدوّنة موسيقية أو بعض الأغاني هو متصل بفكرة أنّ كل ثقافة لها رموز في الإنتاج والتقبل"[1].

ولكي لا تُمحى هذه النصوص من الذاكرة، يحاول الفنان الموسيقي تأليف ألحان لها، تكون حديثة ومُستوحاة من الموسيقى التراثية تسمعها إلى أن ترتبط نفسيا بها، أو توظيفها من قبل التشكيلي في اللوحات الفنية التشكيلية، وهذه الرؤية المضيئة لم تغب بأي حال من الأحوال عن أعلام الموسيقى العربية وروادها ومفكري هذا الفن الذين أبدعوا أبحاثاً ونظريات متقدمة ذات قيمة معرفية وإنسانية عُليا تركت عطاءاتها في جميع الموسيقات، كما تؤكده اللوحات التشكيلية باعتبارها مصادر كتبت في ضوء تأثير الروح الموسيقية العربية في أوروبا وغيرها من بلدان العالم.

1 FKIH (Sofiane), Musicologie, Sémiologie Ou Ethnomusicologie, Quel Cadre Épistémologique, Quelle Méthodes Pour L’analyse De Musique Du Maqâm, Thèse De Doctorat, Université Sorbonne, Paris 4, 2006, P.40-41.



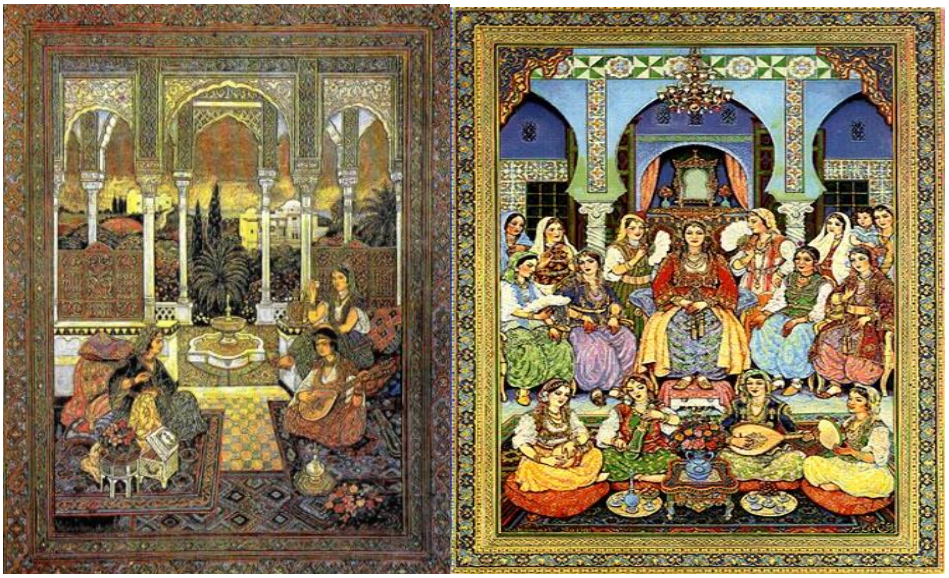
لوحة يلس ألوان قماش، تجسد بآلة موسيقية للفنان بشير مائية على شيخ ممسكا

على هذا الأساس نجد أحد أهم الفنانين التشكيليين الجزائريين وأحد مؤسسي فن الرسم الجزائري، الفنان التشكيلي الجزائري 'يلس شاوش بشير' ، الذي هتم منذ نعومة أظافره بالموسيقى والمسرح وفن الرسم الذي تعلمه على أيدي أوديت دي باك ولوي فرنيز، علاوة على اهتمامه بالهندسة بورشة كلارو المعروف بتصميماته لعمارات العاصمة، وعرف بمواهبه الفنية وأعماله المميزة، إذ ترك العديد من اللوحات الفنية الرائعة بالمتحف الوطني للفنون الجميلة، ومتحف العمومي للفن الحديث والمعاصر بالجزائر، ومتحف الفن الحديث والمعاصر بوهران، وفي المدرسة العليا

للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة و بباريس، ومتحف سيرتا في قسنطينة، ومتحف برج موسى في بجاية، ومتحف نصر الدين دينيه في بوسعادة، و قد تم تسمية رواق في متحف الجزائر للفنون الجميلة باسمه، حيث نجده قد جسد آلات موسيقية جزائرية في منمنمة 'عرس في تلمسان'، والتي رسم فيها الفرقة الموسيقية للفنان العربي بن صاري 1876-1959، بما يمكن أن يوصل صوت هويتنا للآخرين.

لوحة للفنان بشير يلس تجسد احتفال زواج بتلمسان من إحياء الشيخ الموسيقار والمغني العربي بن صاري

وُجِدت مخطوطات كثيرة في كل شبر تنبع صدى أرضها الأم وتراكم موروثها الانساني عبر لزمان والمكان، " كون الموسيقى تتخطى أسس اللغة المحاكية مارسها الكهنة واطباء الروح والجسد لمخاطبة عالم الارواح، إذ تشكل في آلاتها وألحانها محورا أساسيا في بنية الهوية الإثنية الثقافية للشعوب"[1]، وبالتالي تنعكس هذه الصورة نفسها في دورةِ التَحول التي تُصيبُ هوّيّة اللغة الموسيقيّة في كل مفاصلها مع كلّ تغيير زمنيّ او مكانيّ للحضارات اللذين طعّموها بالمقامات ودرجات السلّم الموسيقي والأشكال الغنائيّة والآليّة التي يُمكن دراستها بإسهاب على حدةٍ لأهمّيتها واتّساعها، مثلما نشاهده في أعمال محمد راسم، ولوحة للفنان المرحوم 'صلاح حيون' تظهر نساء جزائريات يحملن آلات موسيقية في تصوير منكسر قريب للتكعيبية.



1 شيرين المعلوف، مرجع سابق، ص 06

لوحات محمد راسم، ولوحة للفنان المرحوم 'صلاح حيون' بالأسلوب التكعيبي

إنّ الاشتغال على الأصالة مرتبطٌ أساساً بتعريف التراث الذي هو بدوره تتعددُ فيه التعريفات من خلال ربطه بمختلف السياقات التي يمكن أن يتصل بها، ثم إن البحث في ثنايا أسرار الموسيقى بين تعدد الخطاب والبحث عن المعنى في الآلات قد غابت فيه الدراسات الأكاديمية إلى حد كبير، إذ تعتبر 'الموسيقولوجيا' ومبحث الموسيقى العرقية المعروف بـ 'الإثنوموسيقولوجيا'، و'أنطولوجيا الفنون الغنائية الركحية، إحدى الاختصاصات القادرة على الدفع بالتفكير في ماهيات الموسيقى من أجل فكّ شفرات الغموض الذي يكتسيها، مثلما أطنب في ذلك الفلاسفة " إذ تحدث أدورنو عن مشكلة المحايثة والتسامي في الموسيقى، بما في ذلك الماهوية في التحليل الموسيقي وعلاقته التأريخية والمجتمع بالبنية الموسيقية ونظرته إلى الموسيقى، كظاهرة وخلاص يُرتجى، ونجاح وفشل، محددين قادته من الفلاسفة إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه التحليل

الموسيقي واستحالة التناول اللانظري لها، وبذلك يقرن التحليل الموسيقي بالترجمة والنقد والتعليق"[1]، كما تم على يد ميسيان وبوليز وشتوكهاوزن وآخرين وعلاقة الموسيقى بالأيديولوجية وافراطها في الايقاعية، ونصيبها من الشعبوية والنخبوية، فهي من قبيل الأحاسيس التي تجعل الإبستيمولوجيا معرفة، إلى جانب الأدب الشفاهي والعادات والتقاليد والثقافة المادية، بهدف توضيح أسرار الحضارات.

إن للغة الموسيقية علاقة مباشرة مع البنى المرجعية والأمثلة النموذجية التي ترتبط بالبنى اللغوية والكلامية، والتي تستخرج منها كذلك مختلف عناصر اللهجة الموسيقية، وهنا إشارة إلى تولد لهجات ولغات موسيقية جديدة من منطلقات تراثية مع دمجها بعناصر خارجية، كما تُوّلد الجمل الموسيقية أحوالاً نفسية تُترجم العلاقات القائمة بين العناصر الموسيقية والبنى المرجعية في اللحن والإيقاع، " وبذلك فإن الخطاب الموسيقي المتأصلّ يندرج ضمن قواعد متعارف عليها ترتبط بالهوية الثقافية المتواجدة في المقامات والطبوع والقوالب الغنائية أو الآلية، وفي الآلات الموسيقية الموظّفة والتي تجعل العمل الموسيقي متصلا بالمادة التراثية والأصل الثقافي وبالتالي تكريس لمفهوم الهوية"[2].

فعند دراسة التراث الموسيقي العربي نجد أن أصول النغمات وتقنيات التلحين والمخزون الموسيقي قد جاء نتيجة لعدة حلقات من الاتصال لأنماط ثقافية مختلفة والتمازج الفكري والحضاري بين الثقافات المجاورة،

1 علي الشوك،، أسرار الموسيقى، ط01، دار المدى للثقافة والنشر ، 2003، سورية ، ص 194

2 نضال محمود نصيرات، دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني والعربي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 12، عدد 02، 2019، ص 181

دون المساس والإخلال بالطابع الأصلي المميز لتقاليد الممارسة الموسيقية العربية، ومن هنا تبرز أهمية التوفيق بين التراث والتجديد، وتأكيداً على هذا فإنّ ملكات اللغة الموسيقية تنتقل من فرد إلى آخر ومن جيل إلى آخر عبر عملية التقليد، الذي يتيح هذا الأخير نتاج جديد على أساس قوالب موروثة في غالب الأحيان، فآلة العود مثلا كانت بلا شك هدفا أساسيا لشعبيتها الكبيرة، كعلامة حضارية وجزء لا يتجزأ من الثقافة الإسلامية العربية، رغم تغيير بعض مفرداتها حتى تتناسب مع الزمن ومع المتغيرات الموسيقية للعصر الجديد، أين تم تغيير اسمها إلى مسميات كثيرة، إلا أن شكلها الأصلي مازال مشابها للشكل العربي الأصيل، "كما أن آلات الدفوف والطبول والصناجات والعود والرباب وكلها آلات موسيقية إسلامية وكانت كلماتها مستوحاة من مصدر عربي قديم"[1]، فهي آلات شرقية بامتياز، فأهلُها عرفوها قبل الآلات الأخرى واستمرّوا في استعمالها عربًا وعجماً حتى أيّامنا هاذه، إذ " رافق الدفّ الطقوسَ الدينيّة والتقاليدَ الاجتماعيّة والثقافيّة منذ قرون عديدة، متجذرا في بلاد ما بين النهرين وإيران وسورية وتركيّا وفلسطين والأردن ولبنان.. وإن أنكرْنا الدفَّ أو أيّة آلة شرقيّة أخرى، أنكرنا جذورنا وإحدى خصوصيّاتنا الموسيقيّة"[2]، والمثال لا يتعلق بالدف أو أحدى الآلات الاخرى، بقد ما يهم أنها تمثل رموزا لموسيقانا وشاهد حقيقي على قيمة النشاط الفكري والثقافي وذاكرتنا وجذورنا التاريخية، وهو ما يؤصل إلى هوية المجتمعات، سيما أمام الصراع الثقافي ما بين موسيقيين

1 علي الشوك، مرجع سابق، ص 08.

2 شيرين المعلوف، الموسيقى الشرق أوسطية: بحث في الهوية، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية، الجامعة اللبنانية، مجلة الأبحاث التربوية ع. 26، 2016 ، ص 04

تشبثوا بالهوية الموسيقية العربية الأصيلة، وآخرين حملوا لواء التجديد بمرجعيات غربية.

ومما لا شك فيه أن الممارسات الموسيقية الشعبية تحمل في طياتها ما يضمن لها التواصل عبر الأجيال دون اللجوء إلى الذوبان في الآخر يصعب ترميمه" وعلى ذلك لا يمكن اعتبار التنظير الموسيقي باعتباره الوجه العلمي للممارسة الموسيقية، إلا أحد مظاهر الهوية الذي يكتمل بالممارسة باعتبارها الوجه العملي بمختلف أشكالها وينابيعها"[1]، وقد باتت عنوانا لأرشيف غنائي زاخر بجميع أشكالها وأغراضها الوظيفية الاجتماعية والفنية "وقد نكون اليوم في أوج التّثاقف العالمي، ناهيك عن أن محاور الثقافة والفنون، كانت أول الدلائل على صحّة التبادل الثقافي بين الشعوب منذ القدم وأهميته في إثراء الثّقافات والتنويع في مصادرها، وخاصة مجالات الفنون وأولها الموسيقى، وهنا لابد من الإشارة إلى خطورة النأي بأي ثقافة عن خارطة التبادل الثقافي والفني العالمي، يعززها الدور الحساس الذي تؤديه الفنون وخاصة الموسيقى في مخاطبة العالم، حيث أنها تشكّل اللغة الواحدة التي توحده برغم اختلاف اللهجات"[2].

لعل في واقعنا اليوم ما يتيح لنا أن نؤكد حاجتنا إلى أن الكشف عن الهوية العربية والجزائرية من خلال الموسيقى ليس بالمعطى الجاهز والنهائي وانما هو عمل يجب إكماله واستمراره دائما، فمنذ ظهور الإبداع

---

1 فراس الطرابلسي، الموسيقى الشعبية والموسيقى الرسمية بالبلاد التونسية: صراع الهوية في المفاهيم والممارسة والتمثيل، مقال منشور ضمن فعاليات المؤتمر الدولي : الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، (10–11–12 أبريل 2013)، جامعة صفاقس ، تونس، ص 178.

2 عزيز أحمد عوني ماضي، أثر توظيف بعض المؤلّفات الموسيقيّة العالميّة في البنية اللحنيّة للأغنية العربيّة، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، العدد 2، 2019، ص 356

الموسيقى، وهي تسعى إلى وظائف متنوعة، كتهدئة النفس البشرية والترويح عنها، والسمو بالمشاعر الإنسانية، ما لبثت أن أصبحت سمة من سمات المجتمعات، تحمل آلاتها الموسيقية وألوانها المختلفة ونوتاتها، هُوية تميز كل مجتمع عن غيره، وفي قراءةٍ أخرى إغناء لطرق وتقنيات التدوين الموسيقي والصوتي بفضاءاتها الممتدة تعبيراً وجمالاً، بعد أن ترسّخت وتجذرت مفردات هذه الهوية، خاصة المنظومتين المقامية والإيقاعية في أطياف النسيج النغمي العربي، ولعل هذا يصبح واضحًا عند التعمُق قليلاً في الألوان الموسيقية، حيث أن لكلٍ من الموسيقى الغربية والعربية ألوان وأشكال مميّزة انصهرت فيها ملامح أبناء المجتمع وطريقة كلامهم وذوقهم، " فقد ساهم تنوع البيئة العربية وتعدد لهجاتها بإغناء الالوان الفنية التراثية وتنوع أوزانها الشعرية وقوالبها الموسيقية التي عرفت حسب المناطق وطبيعتها، ففي بلاد الشام اشتهرت المّيجانا والدّلعونا والموّال ..وغيرها، كما انفردت حلب بما يسمى بالقدود الحلبية، وعرف العراق بمقاماته الموسيقية والمقامات البغدادية، واشتهرت مصر بتراث، وتميزت اليمن بتعدد ألوانها الغنائية من صنعاني وحضرمي ويافعي وعرف الخليج بالصوت واللون البدوي وبأغاني البحر، واشتهرت المغرب العربي بالموسيقا الأمازيغية البربرية التي أعطت الراي والشعبي، وتفرد السودان بأغانيه على السلم الخماسي،.الخ"[1]، وهذا ما يؤكد علاقة الموسيقى بهوية الشعوب وانتمائها، التي عبرت عنها بتوليد المفردات واللهجات واللغات والجمل الموسيقية في اللحن والايقاع، أتاحت نتاجا على أساس قوالب موروثة في كتابات ابن النديم والفارابي وزرياب الموصلي والكندي وابن المنجم وغيرهم.

1 نضال محمود نصيرات، دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني والعربي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 12، عدد 02، 2019، ص 180

انطلاقاً من هذا الطرح فإن الموسيقى العربيةّ شكلت خصائصها وجمالياتها التي تعكس هويتها، وهو ما يؤكده أدونيس بالقول" لئن كانت اللغة شرطا لكل معرفة فإن في اشكال تعبيرها معيارا لمدى كشفها المعرفي، فاللغة الشعرية مثلا ليست مجرد شاهدا على الوجود وانما هي كينونة متحركة وفعالة، قُل ما شكلُ تعبيرك الشعري أقل لك ما شعرك وما لغتك وما معرفتك ومن أنت"[1]، فعند هذا الحدّ تصبح الهوية الموسيقية عبر الاشعار والاغاني الشعبية وغيرها تتمثل في التباين وفي الاختلاف، بحثا بقضية قومية عامة تتيح لنا معرفة ذواتنا، او كما قال أدونيس بأنه حتى الحوت الازرق له نغم ثابت يتأسس على خمس علامات موسيقية (نوطات)، بوتيرة منخفضة، وهذا النشيد المائي يتيح لها أن تتعرف على مواضعها في المحيط، وامام هذه الاستعارة تتجلى بدون عناء المأثورات الموسيقية في الذاكرة الجماعية الشعبية، يتصل بضرورة موضوع الهوية الثقافية والموسيقى بصفة خاصة، واسهاماتها الفنية ودلالتها الجمالية، اضافة الى دورها الاجتماعي والاقتصادي، كما يمكن أن تدرس هوية المجتمعات العربية أو الغربية على أساس شخصياتها، وآلاتها وأصول موسيقاها ومجاميعها والجوقات المناسبات: مثل الهلالو للختان وهزان الفرش وتعليلة العروسة وموسيقى المبيعات والدينية والقوال الشعبي " فكل

1 أدونيس ، موسيقة الحوت الازرق: الهوية، الكتابة ، العنف ، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002، ص 25

الأنواع الموسيقية مخصوصة في مجال جغرافي واطار اجتماعي وعقائدي معين، وتعد شعبية في اطارها الحضري أو البدوي "[1].

من هنا تتعالى الأصوات بأن التنوع الثقافي لا يخرج بأي حال من الاحوال عن اطار الهوية العربية الاسلامية، يضمن لنا عدم الفصل بين العناصر الاجتماعية داخل البلد الواحد على الاقل، ورمزا من رموز الأصالة المتجذّر في الهوية العربية، يجب ابرازه والسهر على تعريفه من جهة، فما هو إلا صورة للأنا لمواجهة الآخر " فالإنسانُ وهُوّيتُّه الموسيقيّة أمام لغتين: لغةِ الأمّ والفطرة التي يرثها عن أجداده وجدّاتِه، ولغة الحرف والثقافة التي يتلقّاها ويلقنها، فاللغة الأمّ هي بمثابة جذور الشجر لأنها تأتي من الأرض والتراث، أمّا لغة الحرف فهي مثل البذور واللقاحات تسافر من شجرة حضارةٍ ما إلى حضاراتٍ أخرى، والهوُّية التي نبلغ إلى بنائها هي كالجذع النامي، يومًا على يوم، من الأرض نحو الفروع بين المكان والزمن، فيستقيم جذع الهوّيّة أو ينعطف أو ينكسر بين تفاعل شدّ الجذور في عمقِ الأرض وجذب الأغصان في الهواء"[2].

8. دور الفن التشكيلي في إبراز الحلي كهوية جزائرية

على ضوء أن الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري تستمد قوتها، من أصولها التاريخية وتراثها ومن المعايير القيمية، والضوابط الاجتماعية، والغايات السامية، التي تجعل من التراث مركزا للاستقطاب العالمي

1 فراس الطرابلسي، الموسيقى الشعبية والموسيقى الرسمية بالبلاد التونسية : صراع الهوية في المفاهيم والممارسة والتمثيل، مقال منشور ضمن فعاليات المؤتمر الدولي الأول : الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، (10–11–12 أبريل 20132)، ص 172.

2 شيرين المعلوف، مرجع سابق، ص 19

والإنساني، نجد أن الحُلي ارتبطت بالمجتمع الجزائري وأبهر تداولها المحلي الذي يعبر عن هوية وأصالة الجزائر، من حيث اختلاف مناخها وتضاريسها وحتى أصول شعوبها، " وقد اختصت صناعة المجوهرات والحلي الذهبية بالعائلات الحضرية في بداية الامر للعائلات الأندلسية المهاجرة ويهود الجزائر بقسنطينة وتلمسان والجزائر وتونس وطرابلس، التي عرفت بدقة صناعتها واتقانها، أما الأرياف فقد اشتهرت بخاصة صناعة الحلي الفضية، وقد مهر فيها سكان وادي مزاب ونواحي بوسعادة وجرجرة والجريد والجبل الغربي"[1].

تواجدت الحلي في مدينة الجزائر وتونس، واشتهرت بأنواع الأساور المنقوشة والخلاخل والأقراط والأحزمة المرصّعة، "دون أن ننقص من القيمة الفنية لبعض الحلي الفضية عند قبائل جرجرة(بني يني) حيث توارثت الأسر صناعة نوع ممتاز من الحلي الفضية المطعّمة بالمرجان"[2]، جعلها تقف أمام العديد من التحديات العالمية لا سيما أمام العولمة، " إذ كانت الحُليّ والمصّوغات الجزائرية بفضل الصائغ الجزائري، مجالا ابداعيًا أمام مخيلته الفياضة وذوقه المرموق، ساقاه لاحترام بهاء ورهافة الانسجام الناتج عن خفته ودقة حركاته حقق بها تحف مشبعة بأشكال وكتابات في غاية الجمال تضاهي اجمل الابداعات الحديثة"[3].

---

1 ناصر الدين سعيدوني، الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لولايات المغرب العثمانية(الجزائر– تونس – طرابلس الغرب)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الحادية والثلاثون 2010، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ص 36 و 37

2 المصدر نفسه، صفحة نفسها

3 عزوق فاطمة ، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، متحف باردو، كتاب بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، المعهد العالي العربي للترجمة ، 2007، ص 13

لا زالت الحلي تمارس كفن في اللوحات والصناعات الحرفية لا يمكن اغفاله أو التنكر له، فتظهر الحلي كأداة شاهدة مخصصة لإبراز قيمة الجسم، وأداة حامية تحفظ من الأمراض والعين الشريرة، وعن علاقة من يرتديها بالجماعة، النابعة من العقائد والتقاليد وحتى الخرافات، فتصبح أداة شاهدة للثقافة والتقاليد والإيديولوجية لفئة اجتماعية أو عرقية معينة، " لأن الحُلي تحمل في ذاتها صورا على الطبيعة البشرية وعن المرأة على وجه التحديد، والتي تجسدت في نفس الوقت قرونا من حضارة رافضة الاستسلام، إنها بمثابة ثقافة تعبر عن شخصية عرفت، الصمود في وجه الالتباسات الغريبة وجمعت الإبداع والذكاء والذوق والأمل والسعادة والرضوخ أيضا لتثبيتهم"[1]، ففي فضاء الجزائر المحتلة أو المستقلة لم توقف عطاؤها الفني، إذ نجد في اللوحات عند استنطاق مدلولات الحيز الزمكاني للوحة، تأكيد على وجود الحياة وحب الحياة، فكل الدلالات الموظفة توحي بذلك، " خاصة في المجال الثقافي الجزائري الذي بجميع اشكاله، قد مهد للصمود ووضع اسس الحفاظ على التراث ومكونات الهوية التي جعلته على اتم استعداد لتلبية الكفاح المسلح، عندما دقت ساعاته، ففي سياق المقاومة الثقافية حرصت الجزائر على صيانة تراثها التقليدي بما فيها المصوغ والحلي النسائية التي كانت مظهرا من مظاهر مقاومة المرأة الجزائرية واسهاماتها الحاسمة في صيانة التراث الوطني ومن الاهمال والنسيان للحفاظ على جميع المظاهر الثقافية للهوية الوطنية"[2].

---

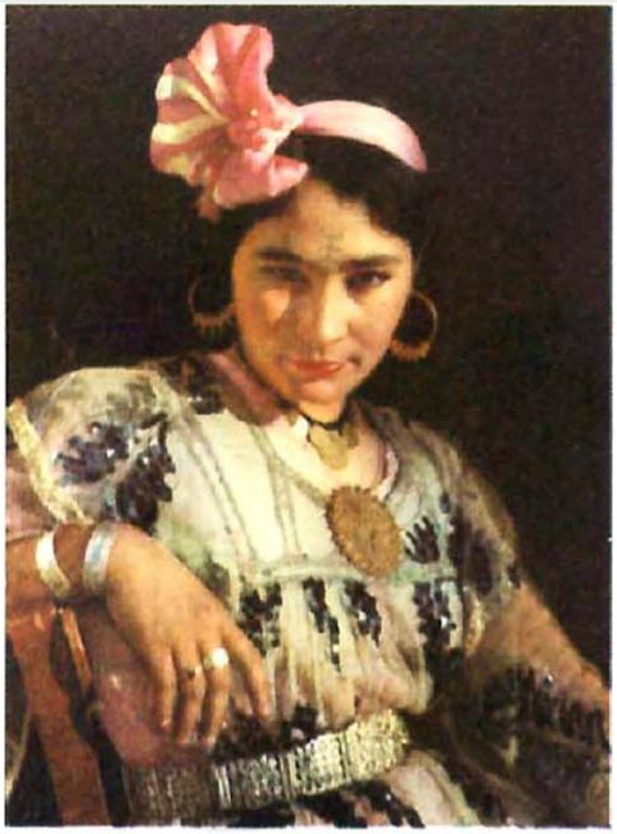
1 عبيدة صبطي وعادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري: قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية، الجزائر، العدد 29، جوان 2017، ص 209

2 الميلي حمد، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص 14

مجموعة من الحلى التى ترتديها المرأة الجزائرية

لقد اعطانا الفنان التشكيلي صورة واضحة عن الحلي وحرفتها، من خلال محاكاة صور الأشخاص التي رسمت على الجدران والفسيفساء والتماثيل وهم يتقلدون الحلي من أساور من ذهب وفضة في سواعدهم أو عقود في صدورهم أو أقراط في أذونهم وخواتم أصابعهم، ويظهر ذكاء الفنان في استخدام العلامات من خلال التأكيد على الأنوثة وعالمها الرقيق في كامل تفاصيل اللوحات، كما استعمل الألوان الزاهية الجذابة التي تليق بالإطار الجيوتاريخي لموضوع اللوحة إضافة إلى المكانة الاجتماعية التي تحتلها الشخوص، آخذا بعين الاعتبار في نفس الوقت الالوان والاشكال المتنوعة، التي تأخذ احيانا وجوها وشكليات انسانية وحيوانية كما استخدمت كتمائم، نتمكن من خلالها معرفة الحضارات القديمة التي مرت على مختلف الشعوب والأمم، إذ لم تخل فترة من فترات التاريخ إلا واستعملت فيها الحلي، بل نجد انها ذكرت في القرآن الكريم في اكثر من موضع كوسيلة للزينة في الدنيا والاخرة، مما جعلها تتفرد بتلك المكانة الخاصة " وما يدهشنا تاريخيا فهو بعدها الرمزي والوقائي للإشارات والاشكال والمواد

المشكلة والمستعملة، وكلما توغلنا داخل بلاد الجزائر في الأوراس وجرجرة والهقار والمزاب والاطلس الصحراوي وحتى الهضاب العليا، كلما ازدادت قوة لغة الاشارات التي تحولنا الى كوكب غريب، وبذلك تصبح الحُليّة محطة لثقافة متأثرة بالحركات الاكثر بساطة بالقصص والحكايات"[1]، تخص المجتمع الجزائري في فترة معينة من الزمن كمجتمع عربي إسلامي.



فتاة جزائرية ترتدى الزى المطرز وكذلك الحلى (الحلق – العقد – السمش –الغوايش والخواتم)

9. تجلّي الهوية في الوثائق الرسمية الجزائرية

1 تامزالي وسيلةّ، رموز معاني الحلي في الجزائر، مرجع سابق، ص96

تساعدنا أصناف الوثائق الرسمية على معرفة هوية المجتمعات معرفة علمية قائمة على إشكالية وطنية، تميّز قسما من الشعوب على بقية الشعوب الأخرى لا يرجى منها إلا إزاحة الآخر وإبطال حجته في الانتماء أو أيضا إثباته في الانتساب والولاء، إذ توجد الآلاف من أصناف وثائق ثبوت الهوية كجواز السفر وبطاقة التعريف والنقود والطوابع البريدية وغيرها، " وقد جاءت كلمة الوثائقي من صيغة المفرد المؤنث 'وثيقة' ففي المعجم الوجيز، دلت بمعنى ما يُحكم به الأمر، أو المُستند وما جّرى هذا المجّرى"[1] وجَمّعُها وَثَائِقٌ، وانحدرت من معنى الثّقة، وهو المعنى الذي أشار به لسان العرب فـ " الوثيقة في الأمر احكّامه والأخذ بالثّقة والجمع الوثائق، ويقال أخذ بالوثيقة في أمره أي بالثّقة، وتَثّقُ في أمّره، ووَثَقْتُ الشيء تَوثيقاً فهو مُوثّق، والوثيقة الإِحّكَامُ في الأمّر"[2]، بمعنى ضّبط الأمر بالحُجّة والدّليل، فالوثيقة بهذا المفهوم هي كل ما يعتمد عليه، ويرجع إليه لأحكام أمر، وتثبيته وإعطائه صفة التحقق والتأكد منه وهو أيضاً، كل وديعة فكرية أو تاريخية تساعد في البحث العلمي، أو تكشف عن جوهر واقع ما، أو تصفه، بل إن التعبير عن مظاهر ومكتسبات الدول ذات القيمة التاريخية والفنية الثقافية ومن ثمّ تمثيلها في الوثائق، يعتبر من مقدسات الإرث التاريخي الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال التفريط فيه او المساس به، لذلك " ردّد على مسامعنا المؤرخان ' Charles-Victor Langlois'و ' و'Charles Seignobos' في كتابهما 'مدخل إلى العلوم التاريخية1898'، بأن لا تاريخ دون وثائق، ويؤكد المؤرخ المغربي عبد الله

1 مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طبعة خاصة، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994، ص 660.

2 ابن منظور، أبو الفضل الأنصاري الخزرجي، المورد الحديث قاموس إنجليزي عربي، ط26، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1996، ص 286.

العروي في كتابه مفهوم التاريخ، أنه يتغير نوع الوثيقة فيتغير مفهوم الحدث و بالتالي يتغير النقد والتأليف أي تتغير ذهنية المؤرخ"[1].

ا يمكن التعبير عن هوية المجتمع في الوثائق الرسمية بوسائل عدّة، مكتوبة كانت أو سمعية ومرئية، أو رسومات كاللوحات الفنية وأفلام الميكروفيلم أو المخطوطات والآثار والتحف وغيرها، فما إصرار دول العالم، لا سيما الجزائر في إبقاء هاته الأوعية الفنية حبيسة حدودها الجغرافية، ومنع الفنانين من تصدير أعمالهم للخارج إلى حدّ الساعة، إلا أنّ هذا النوع من الحجر على الممتلكات الفنية يعتبره القانون الجزائري إثبات لملكية الامتداد الزمني لذاكرة الوطن، باعتبارها المصدر الوحيد المتاح للدارسين للبحث وتوثيق تاريخ الشعوب، ولولا الوثائق الرسمية لما اطلعنا على تاريخ الأمم المختلفة ولا حفظنا أحداث التاريخ، لما لها من قيمة كبرى في حفظ التراث وفهم الماضي من أجل تعزيز الثقة بالمستقبل. من جهة أخرى تلعب الوثائق دورا في تنشيط الحركة الثقافة في المجتمعات، وما يدل على ذلك ما خلفه العلماء والمؤرخون والرحالة والمبدعون والفنانون من الوثائق والمخطوطات التي امتلأت بها المكتبات والمتاحف كركيزة بحوثهم ودراساتهم، وهذا الإنتاج الإنساني يواجه تحديات في عالم اليوم، تستدعي الحاجة إلى التساؤل عن الكيفية التي يمكن من خلالها الاستفادة من الوثائق الرسمية من أجل الحفاظ على هوية الشعوب .؟

1 محمد غالم، من أرشيف الإدارة الاستعمارية في الجزائر : الوثائق الفرنسية و الهجرة إلى الديار الإسلامية، مجلة إنسانيات ، الجزائر، 2012،

من هنا جاءت مرة أخرى الاستعّانة بالحّرفي وبالفنّان التشكّيلي، لترسّيخ وجود أمة ودولة، لتصبح اعماله شاهدًا عليها وعلى مكوناتها وذاتيتها، كالتصوير والرسم والسكّ على النقود والطوابع وغيرها، وتحتلّ موقعا ريّاديًا يكاد يكون الخيط الناظم لمجمل مكنونها، وأشبه ما يكون بالمغناطيس الذي تتّجذب إليه شخصية (النحن)، تنشأ من الداخل باتجاه الخارج، أو ادراك ذاتي مشترك بين جماعة من الناس تنتمي لنفس المجموعة، وأحد المكونات المهمة في بناء الهوية، فعن طريق الوثائق الرسمية المعبر عنها فنيا، يتعرّف علينا الآخر بوصفه منتميا الى تلك الجماعة، فتحمل الوثيقة تعريف كينونتنا وتغذي حضارتنا باستمرار رغم الاستعدادات المتشابهة والاتجاهات المختلفة، وتظل محتفظة ومتحفظة بوجودها وحيويتها، ولأن " المتخيل الأصلي يمكن اعادة انتاجه كما يراه بيار بورديو وآخرين، بتوظيف رموز وطنية في النقود أو الطوابع البريدية أو عبر عادات يومية، كالعَلَم الوطني الموضوع على البنايات العمومية"[1]، تخشى الدول من تزوير تاريخها عبر تسريب هاته الدلائل المادية، أو الاطلاع عليها أحيانا من الأشخاص غير المختصّين، فتؤدي إلى الاضرار أكثر منها للنفع، وبالتالي جاءت الضرورة لترميمها والمحافظة عليها، باعتبارها أرشيف يزود المجتمع بالمعلومات التي عليها تبنى التصرفات والاحداث والتصورات.

إن الأرشيف وما يحمله من وثائق رسمية وما يشمله من المعاهدات والقوانين والظهائر والمراسيم، وغيرها مما يتصل بشؤون الحكم ومؤسسات الدولة والوثائق السرية، أو بوصفها وثائق خاصة تضم التحف الفنية

1 مجموعة من المؤلفين، اللغة والهوية في الوطن العربي: إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، ط01، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، 2013، ص 197

والسجلات والعقود والخطابات والعلاقات الاجتماعية الخاصة للمواطنين، يلجأ إليها الدارس باحثاً في خفايا الأعمال الفنية المتقاطعة مع الفولكلور الشعبي والمنتجات التقليدية واللوحات التشكيلية أو دراسة المَشاهد والمسرح الوثائقي الذي يقول عنه محمد شيحّة " بأنه اتجاه في المسرح الحديث يهدف إلى احداث أثر سياسي اجتماعي نقدي، ولهذا يختار المادة التاريخية والسياسية الموثوق بصحتها، والتي غالبا ما تتخذ شكل القضايا أو الأبحاث والتحقيقات، معتمدا على الملفات والتحقيقات والتقارير الصحفية للأحداث الجارية وبعض المواد الفيلمية والصور والتسجيلات الصوتية...، من أجل تحقيق أعلى درجة من المصداقية والموثوقية"[1]، فهو يستحضر التاريخ أو الأرشيف الذي يدمجه في النص المسرحي فيصبح جزء لا يتجزّأ من العمل المسرحي، أو كالسينما الوثائقية، حيث يمكن تلمُّس ملامح اثنوجرافية واضحة في العديد من الأفلام التي تحاكي تاريخ الشعوب، وانطلاقا من مستويات فيلمية متعددة كالممارسات الدينية والشعائرية، الطقوس والمعتقدات والأسطورة،...، تستهدف إغناء التصورات الإخراجية للفيلم، ومن هذه الزاوية أضحت السينما وعاءً فنيا ودراميا لدراسة مجتمع ما، في أسلوب حياته، وتراثه الممتد في التقاليد والعادات والمظاهر الاحتفالية، وهذا بالاستناد إلى مبادئ البحث الاثنوجرافي الذي يتكون من مرحلتين، يكون أولهما العمل الميداني والذي يستخدم في عملية الملاحظة وتسجيل البيانات من خلال إنتاج وصف كتابي، أما الشق الثاني فيكون عبارة عن تحليل الموضوع من الجانب التاريخي وهو بدوره خاضع لعملية الدراسة.

1 محمد شيحة، التوثيق والمسرح، ص 151

جاء الخيار في الجزائر مع 1971، بإنشاء رصيد الأرشيف بموجب أمر رئاسي ونشر أول تعليمة رئاسية خاصة بالأرشيف، فانصبّ الاهتمام على ضرورة وضع إدارة عقلانية للأرشيف الجاري والوسيط، لتحسين التنظيم الاداري والتاريخي، والتسيير الحسن لمختلف الوثائق، لكتابة التاريخ الجزائري بصورة موضوعية، ممّا لم تتحدّث عنه الكُتب الرسميّة أو الوثائق الموضوعة أمام أعين متلقي المعرفة، لأن ذلك كلّه يشكِّل مكوّناً من مكوِّنات هويّة الشعوب، تراكمت عناصرها عبر المَعالم الأساسيّة الثابتة والأحداث المتغيّرة التي شكَّلت لها خصوصيّتها وميَّزتها عن غيرها.

10. تمثلات هوية المجتمع الجزائري في النقود الجزائرية

تُمثِل النقود والمسكّوكات وبعض الميداليات الرسمية، " دليلا موثوقا تنم عن المستوى الحضاري العام للمنطقة التي تضرب فيها، فالمسكوكات تمثل سيادة الدولة وشرعيتها كما انها تعكس مدى كفاءة الفنانين القائمين على دار سكّ المسكوكات، أما المسكوكات الاسلامية فتعتبر من أهم المصادر الأثرية لدراسة التاريخ كما تشكل مرآة نقية لبعض الحوادث كالانتصارات، وقد تكشف عن النزعات والميول الدينية لأسرة من الأسر الحاكمة"[1]، كما تساعدنا المسكوكّات في دراسة تاريخ الأساطير والعبادات والفنون " إذ يعتبر علم النميات Numismatique من العلوم الهامة في دراسة نواحي التاريخ، فالعملة وما تحمله من صور الآلهة وصور الملوك والأمراء وأسمائهم وذكرى الحوادث التاريخية، وسنوات ضّربها، تقدم للباحثين مادة تاريخية قيّمة بالنسبة للتاريخ القديم وتاريخ العصور الوسطى

1 عبد الله خورشيد قادر، الأصول الفنية لتصاوير المسكوكات الاسلامية حتى سقوط بغداد 656هـ-1258هـ، ط01، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 2012، ص 09

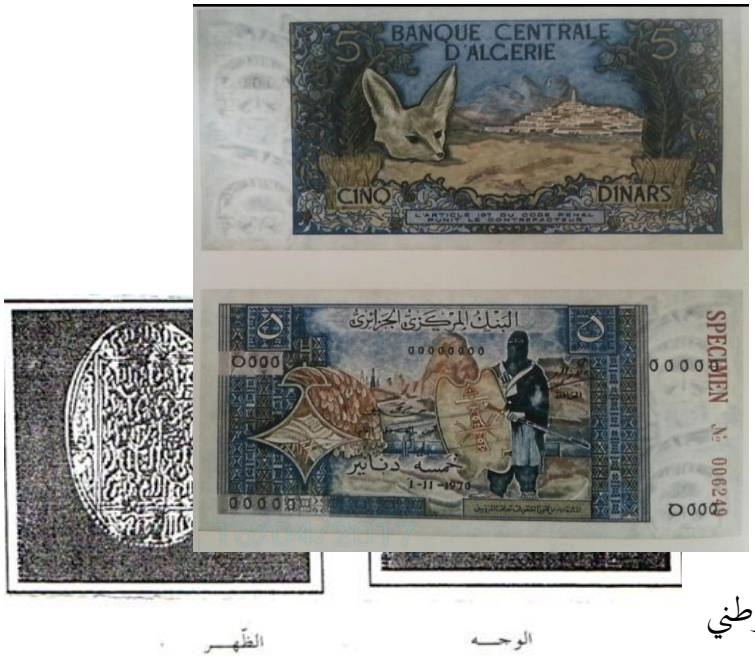
في الشرق والغرب على السواء"[1]، فتتجلى فكرة الهوية بوصفها المهيمن الأول والابرز على ابداع هاته العصور، وبوصفها قيمة مهدّدة على ابداع الأمم السائدة أو الأقليات، يتوغل الفنان في مسارات المتخيل الخطابي وجيوبه وطبقاته وضلاله على مستوى الدلالة والرموز والايحاءات، تمكننا من رؤية حيثيات ضربها وتفسر لنا الكثير من ممكناتها وآفاقها.

على الرغم من حساسية الهوية الواضحة في الدلالة وكل العناصر التشكيلية في هذا الخطاب الفني، وهذا ما وجدناه في دراستنا لمختلف المسكوكات الجزائرية، فعل سبيل المثال للفترات الزمنية منذ 1964 إلى 1995، " أصدر بنك الجزائر أربعة تسلسلات من التداول للأوراق النقدية، كانت الأولى في 1964، وموضوعها 'مناضر الحياة الجزائرية'، وكانت السلسلة الثانية من التداول في 1970–1977 موضوعها 'مناطق الجزائر'، وفيما يخص السلسلة الثالثة من التداول للأوراق النقدية التي اصدرت في عام 1980–1984، تعلق الأمر 'بمنجزات الجزائر'، أما السلسلة الرابعة من التداول، فكانت بين 1992–1995، وتعلق موضوعها 'بالجزائر عبر التاريخ'"[2]، وبمقتضى القانون رقم 92/06 المؤرخ في 21 ماي 1992، أصدر البنك المركزي الجزائري لأول مرة أوراق نقدية لـ 1000دج، وكان موضوعها الحيوانات التي عاشت في الجزائر، والتي احدثت نوعا من الضجة الاعلامية وردة فعل مستهجنة من طرف الشارع الجزائري، لتستبدل بأخرى تم طرحها على شطر ثاني وأخرى سيتم تداولها خلال العشر السنوات الآتية، مثلما صرح به الأمين العام لبنك الجزائر، لحبيب قوبي

1 محمد أبو الفرج العش، المسكوكات في الحضارة العربية الإسلامية ، المجلس الوطني للتراث و الفنون و الثقافة بدولة قطر، 1980، ص 1 و 2

2 Halim Boughida et Autres, Emission de Billets de Banque Algériennes et Thèmes, Revus Media Bank, N° 22,1996 ; p 9, 10,11 .

وبأنها سوف " تحمل بعض من رموز الهوية الثقافية وتقاليد وعادات جزائرية، وكذا الشخصيات الوطنية والدينية والتاريخية، وبصور أخرى تعكس تطور الجزائر تكنولوجيا، بقيمة 500 دج و 1000دج، ولتنعش السوق النقدية وتأطير السوق المالية"[1]، في اشارة منه لإطلاق معركة تخليص رمز السيادة الوطنية من صور الحيوانات التي أثارت جدلا وشوّهت الدينار الجزائري على مدار عقود، على حسب المختصين والنقاد.



نوع العملة[2]: الدينار.

المادة: الذهب.

طول القطر: 32 مليمتر.

الوزن: 4.58 غرام.

مكان الضرب: تلمسان (على عهد الملك الزياني أبو حمو الأول).

مكان الحفظ: المتحف الوطني للآثار بالجزائر.

رقم الجرد: (A.B) 76.

طرح الفنان التشكيلي الجزائري مرات عديدة سؤال الفن مشروطا بسؤال الهوية، فأسفر عن سكّ نقود جزائرية من قِبَل الفنان محمد اسياخم، الذي تكلم عنه جعفر إينال، بأن " اعماله توسعت ما بين رسوم صحفية،

1 تصريح تلفزيوني على القناة الرسمية، منقول من قناة الأجواء بتاريخ 2019/02/03: (www.youtube.com/watch?v=4VBuxn-1Tts)

2 نصر الدين براهامي ، تلسمان الذاكرة، منشورات الأبيار، الجزائر، الطبعة الثانية، 2010، ص 202.

نماذج طوابع بريدية، ملصقات، زخارف، نماذج أوراق نقدية، وليس فقط الجزائرية ولكن أيضا لموريتانيا وغينيا و بيساو، تجعلنا نتساءل كم من الجزائريين يدركون بأنه في حوزتهم إحدى أو عدّة نسخ لمحمد في حافظة نقودهم"[1].

وفعلا قلّة من الناس يعرفون بأن جزءاً من الأوراق المتداولة في سوق المال اليوم، تم انجازها انطلاقا من نموذج لإسياخم، وإن اكتشافنا لذلك يزيد من إعجابنا به ومن شعبيته، إذ كانت الرموز الأيقونية المميزة لهذا النوع من الوثائق الرسمية مرتبطة جوهريا بذلك التمثيل، ويعتبر تحميله لتلك الأشكال الرمزية المزينة للأوراق النقدية، موحيًا جدّاً إلى عمق الهوية الضاربة في التاريخ الجزائري، "حيث كان اسياخم يُكرس لكل منطقة لونًا ورموزًا خاصّة، لا سيّما وأنّ الورقة النقدية كانت مثل العَلَم، بل كانت تمثل ثقافات الشعوب المختلفة[2]، حيث قام اسياخم برسم رأس ثعلب صغير يسمى 'الفنك'، وهو حيوان نادر يعيش في الصحراء الجزائرية، ويعتبر رمزًا من رموز المنطقة

1 مقال صحفي جعفر اينال ، جريدة الثورة الإفريقية ، رقم 1160 الأسبوع من 23 إلى 29 ماي1985 .

2 نذيرة العقون، اسياخم الوجه المنسي للفنان: الاعمال التصويرية، ترجمة أمين مهرز، إشراف جعفر اينال، المعهد العالي العربي للترجمة، دار العثمانية، 2007، ص 85

الصحراوية، حيث قام الفنان بتمثيله في المستوى الأول من الورقة وأعطاه من الرقّة ما يمثل رقة الشعب الصحراوي، مستقيا ذلك من التراث الجزائري، وأصبح اليوم رمزا من رموز الهوية الجزائرية، ويمثل بالنيابة شعارا يحمله المنتخب الوطني الجزائري محليا ودوليا، " واستطاع الفنان محمد اسياخم بين عامي 1970 و1983، أن ينجز ثمانية أوراق نقدية ورقية من فئة و 10دج و20دج و50دج و200 دج في 1983، و500 دينار"[1]، وهكذا أصبحت الفكرة التي تولتها الدولة بالإشراف على اصدار أوراق العُمُلات، " فختمت القطع النقدية بخاتمها كي تصبح بين الناس نوميزمًا كونه العلم الذي يبحث في كل ميادين آثار العملة وفروعها وعلاقتها بالفن والتاريخ والاقتصاد"[2]، وبأن يتخذوها وسيلة للمبادلات التجارية والمالية، وطالما أن الثابت يقودنا إلى أن " الإلمام بفنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة بعصر ما، تساعد على فهم تاريخه فهي كالآثار الأدبية، مرآة للعصر تعكس جميعها صورا دقيقة من حضارات تلك البلاد، وتبين كثيرا من خفايا أهلها ومن حياتهم الواقعية ومن تقاليدهم ونظمهم وأخلاقهم وأمانيهم"[3]، ومجمل القول بهذا المعنى إنها هوية كل حضارة.

إن للسكة دورا ثقافيا وفنيا في المجتمع، فبالرموز والرسوم الموجود على النقود والعملات، تحيلنا إلى توطيد الجانب العقائدي والجانب الثقافي للمجتمع وتذكرنا بالثورة الثقافية التي خاضتها البلاد من خلال معركتها التنموية واثبات لهويتها، وتتعرف الأجيال بمقدساتها وارثها الحضاري

1 المصدر نفسه، ص 86 و 88 و89.

2 عبد الله خورشيد قادر، مرجع سابق، ص 33

3 محمود عباس حمودة، المدخل الى دراسة الوثائق العربية، الناشر دار نهضة الشرق، جامعة القاهرة، 1995، ص 12

وهويتها وإلى مقومات شخصيتها، " فمن خلال الفن يوصل الفنان رسالة جمالية فنية تثقيفية إلى المجتمع بأسلوب شيق وجذاب وببصمة فنية مميزة، نكتشف من خلالها أصالة الفنان وعبقريته، عند سك النقود"[1]

11. رمزية الهوية في الطوابع البريدية الجزائرية

جاء تعريف الطابع البريدي في قاموس المعاجم العربية " على أنه بطاقة صغيرة رسمية تلصق على الرسائل لتحمل من مكان إلى آخر، ومنها ما يوضع على المعاملات المالية والرسمية والمعروفة بالطوابع الأمرية"[2]، فهي ما اصطلح عليه بأوراق صغيرة ملونة عليها رسوم ورموز، توضع على الظرف أو الرسالة المعدّة للإرسال، وهي نوعان الطوابع العادية المخصصة والمتواجدة عبر مراكز البريد، والنوع الثاني ذو الصبغة التذكارية تخليدا للمناسبات العديدة التي تصدرها الدول، والتي توكل عادة إلى الفنان لتصوير مواضيع معينة، تثمينا لحدث تاريخي هام أو مناسبة ثقافية أو تظاهرة رياضية أو منظرا ومعلما أثريا أو شخصية بارزة، أو رمزا من رموز الهوية للبلد سواء نبات أو حيوان و غيرها من المواضيع ذات الصلة بثقافة المجتمع، وكان أول ظهور له في أروبا في القرن الخامس عشر، الذي صوره 'هنري كوريولد'، وباقتراح من السير 'رونالد هيل' مدير البريد في ذاك الوقت، في الأول من شهر ماي عام 1840 ببريطانيا، حمل صورة الملكة فيكتوريا، وفي الثامن من ماي، أصدر الطابع الثاني، ومنذ

---

1 لمياء شربال، النقود الجزائرية منذ الاستقلال إلى سنة 1995: دراسة تاريخية وفنية، ماجستير في الثقافة الشعبية، 2004/2003، كلية الآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، تلمسان، الجزائر، ص 97

2 جبران مسعود، معجم الرائد: معجم لغوي عصري، ط07، دار العلم للملايين، مارس 1992، لبنان، ص 57.

ذاك الحين أصبح " يشكل تاريخ الطابع البريدي جزءًا من تاريخ الانسانية، منذ البريد الامبراطوري في القرون الوسطى، مرورا بالبريد في الصناديق المجرورة والبريد الثابت، وتنقلاته الأولى عن طريق السكة الحديدية والبريد الجوي، وصولا إلى تقنيات الايصال، ليحكي لنا البريد قصة الشعوب"[1].

تتم طباعة الطوابع وفق تقنيات أساسية *كالحفر* اللين على ظهر صفيحة من المعدن اللين مثل الزنك والنحاس والفولاذ، أو بطريقة *الطبع* اللين وهو الطبع الضوئي عبر الفيلم الفوتو ميكانيكي، الذي يَمُرّ على صفيحة معدنية مطلية بالحبر، وكذا تقنية *الأوفسات*، بتحويل الحبر إلى لُبّادَة مطّاطية ثم يمرر الى الورق وتبلّل الصفيحة ذات الأقطاب السالبة والموجبة التي تحتوي على الرسمة، ليتم الانجاز عبر مراحل أخرى ليظهر الطابع في حلته النهائية، والجزائر عرفت أشكالا من الطوابع البريدية منذ العهد العثماني، وفي فترة الاحتلال سنة 1849 حينما فتحت فرنسا إدارة ومكاتب البريد مع انشاء مهنة ساعي البريد وظهور أول اصدار للبريد الذي سمح بتكلفة النقل عبر الدفع المسبق، وقد تم التأشير عليه بعد ذلك بعبارة 'دج'، إشارة إلى دولة الجزائر.

تُعَبِّر الفنون بشكل عام منذ فجر التاريخ عن الانسان بكل تفاصيل وجوده وحُلّمِه وانتمائه وهُويته، كلغة حوار بينه وبين تَمَاسكه الكامل مع المحيطين به، واندماجه مع البيئة والوجود، وبين كل هذا التوافق يتكاثف تنوعه التعبيري بأساليب تصبح بمثابة تأريخ لكل مناهج حياته تعبيرا عن معنى فكره وخبراته

1 يونسيوي علي وآخرون، مرجع سابق، ص 32

وتجاربه، التي تشير إلى الأحقية والتماهي مع الهوية، لتتوارثها الأجيال المتلاحقة وتصبح تراثًا بشريًا تفسّره بتفاصيلها وتثبّته مع واقعه، وهو ما يرتبط ممثلا في علاقة الطابع البريدي والهوية، الذي يحكي لنا عن جوانب التأصيل لقصص الشعوب واستقلالها، ويعكس صفات السيادة، وهو ما عرفته الجزائر المستقلة، بإصدار أول طابع بريدي في سنة 1962 في الذكرى الثامنة، بعد اندلاع الثورة التحريرية سنة 1954، في شكل مستطيل بمقاييس: 3.7سم / 5.0 سم، من رسم الفرنسي 'جيلبار فالي Gilbert'، والذي أُستخرج منه أزيد من 1200 نسخة بمطبعة 'كريمات أحسن' في حسين داي بالجزائر العاصمة.

ليعكف بعدها أعلام أوائل من الفنانين في تصميم هاته الطوابع، أمثال بوكروي طاهر" الذي رسم الطابع في 1975، ثم طوابع اخرى بتشجيع من فارس بوخاتم، تخليدا للمراكز الآلية لمرور الخيوط الشبكية الوطنية والدولية للبرق والهاتف، كما يظهر في الصورة موقعًا باسمه، وكذا طوابع أخرى احتفالا بالذكر الثلاثين للاستقلال، وأخرى سنة 1992 حول الحلي الجزائرية"[1]، والفنان بوطبة محمد و"بوطين محمد الذي اشرف على فن الطوابع ورسم في 2005 طابعا بريديا احتفالا بالسنة الدولية الرياضية والتربية البدنية، وصمّم ايضا لشركة اتصالات الجزائر بطاقات السحب المغناطيسي في الموزع الآلي للأوراق النقدية"[2]، كما ساهمت الفنانة الجزائرية أمثال 'بلبحار سهيلة' التي اكّدت بصّمتها الفنية على اللوحات المائية وبالحبر الصيني، وعرفت بطابعها البريدي 'إشادة

1 Achouri Cheurfi, Mémoire Algérienne : Dictionnaire Biographique Dhaleb, 1996, p 72

2 Mansour Abrous , Annuaire des Arts en Algérie, ED D'auteur ,2004, p84

بأمهاتنا' سنة 1974، وأيضا أولمان جمال الدين، وأسماء أخرى مشهورة من الفنانين الجزائريين، " فقد قام فنانين تشكيلين جزائريين كبار أمثال علي خوجة ومحمد بوزيد وباية محي الدين وسهيلة بلحبار وفارس بوخاتم ومحمد اسياخم وشكري مسلي ومحمد راسم واسماعيل صمصوم ومحمد تمام وآخرون، برسم وتصوير الطوابع، ونجد أن اسم الرسام قد وضع في الهامش أسفل الطابع"[1].

إعتمد الفنان الجزائري كما هو واضح في البريد الجزائري لمحمد اسياخم بمناسبة الذكرى العشرون لاندلاع الثورة الجزائرية[2]، عن مشاعره اتجاه الوطن، ويترجم هذا الانتماء، في علاقة الفرد المنتمي بالرموز الوطنية الخاصة بوطنه، كالعلم الوطني والشعار الرسمي للبلد، أو النشيد الوطني، وانواع الزي والالبسة التي تعكس فئات عدة من أبناء المجتمع ليبرهنوا على تشبثهم بهويتهم، والتعبير عن حبّهم لوطنهم، إضافة إلى ضرورة إبراز مدى الاعتزاز بتلك الرموز سواء أكان ذلك من داخل وطنه أو خارجه، تدفع بالمتلقي إلى أن يلتفت إلى خارج التصوير السطحي حتى يتعرف على المحال عليه، فيرتبط النص التشكيلي مع التعبير اللغوي، وهو تعبير عن علاقة الفرد بالوطن في القضايا الفردية والاجتماعية والوطنية، وتجذير للهوية الجزائرية بوسائل عدة، تبعا لما تفرضه شروط إثبات الذات أو تحدّي الخضوع، يمكن أن " تبرز في نتاج الفنان وتشيع فيه لونا معينا، هو في واقعه محصل للمران الطويل، وللموهبة المثقفة، وهنا تتخصص الهوية دلالة، حيث ترتبط بذات المبدع التي هي معبّرة عن هوية مجتمعه،

1 يونسيوي علي وآخرون، موسوعة الطابع الجزائري، 1962–2007، دار ريمبو وايميسود، فرنسا، 2008، ص 36

2 نذيرة العقون ، مرجع سابق، ص 93.

المحلي من جهة وعن تكوينه الفكري والثقافي الابداعي من جهة اخرى، فنقرأ في نتاجه روح مجتمعه وثقافته، وكل هذا يدور في فلك هوية الجماعة"[1].

لذلك يحاول الفنان الجزائري أن يؤرخ بالطابع البريدي حقب زمنية ولحظات تاريخية عاشها الشعب الجزائري بمختلف أطيافها، ويترك بصمات فنية لها مدلولات فنية، وإذا كان يوحي بإشارات سطحية لا تتجاوز الضوابط الاتصالية والاقتصادية، فإنه يعكس استراتيجية تواصلية للأبعاد الثقافية وحتى السياسية لدى الافراد المتبادلين للطابع البريدي، فهو أحسن سفير للتعريف بتاريخ وعادات وتقاليد الشعوب، فـ" الطابع البريدي عبارة عن خطاب مركب نجح في استجماع

1 مصطفى عطية جمعة، الفصحى والعامية والابداع، ط01، شمس للنشر والاشهار، القاهرة، 2020، ص 155

العديد من العلامات ،محققا بذلك تواصلا ظاهرا وآخر خفيّا نتيجة الخاصية التركيبيّة المنتهجة في تصميمه، كونه يعطي شرعية الرسالة في التشريع البريدي، كما يكشف في الوقت نفسه عن ذاك البعد التواصلي الممثل في كل من المؤسسة و الساعي و المرسل إليه، فضلا إلى تحقيق الفعل الاقتصادي المتمثل في الكلفة"[1]، لذلك يرى أمين القريطي، بأن الفنان المبدع لا يلجأ إلى قواعد التراث وتقاليده وتقنياته كغاية في حدّ ذاتها، وانما يلتقط من هذه التقاليد بقدر ما استوعبه ليعيد تنظيمه وترتيبه ودمجه على نحو مغاير تماما، وفريد في ضوء الأسلوب أو الطراز الفني المميز للفنان ليخرج في النهاية المنتج الفني الأصيل بعيدا عن التقليد، " و في هذا الإطار تتحدد خاصية البريد انطلاقا من المرسل الأوّل (الدولة) في كل من الهدف والموضوع، بينما تتجلى خاصية المرسل الثاني(الرسام) في الموضوع فقط، مما يعني أن الطابع البريدي لا يمكن تحليله خارج الوضع التواصلي، لأن الوظائف التواصلية التي يمكن للطابع البريدي تأديتها تضمنها مختلف العلامات التي يحتويها"[2].

ثمّ إنه من جملة محددات الهوية الثقافية كما هو معروف " وجود تراث روحي مادي يشعر كل فرد أنه جزء من ذاته ومكون له في الوقت نفسه، ذلك أن الهوية تتبلور من خلال تراث سابق للجماعة الثقافية تستمد منها قيمها وأفكارها وتقاليدها الاجتماعية يتجلى في العمارة والفن التشكيلي والملابس وغيرها"[3]، هذه الابداعات كما رأينا تجعل الأجيال المتتالية تتعرف

1 جلال خشاب، سيميائية الطابع البريدي الجزائري، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، الجزائر، مجلد 07، عدد 2، 2014، ص44

2 جلال خشاب، مرجع سابق، ص 44

3 مصطفى عطية جمعة، مرجع سابق، ص 142

على رؤى اجدادهم وتصوراتهم للحياة والوجود كما عبّروا عنها في الفنون المختلفة، ومن هذه المظاهر وجدناها كذلك في " الطوابع البريدية للفنان محمد اسياخم، بُناءً على طلبات الاحتفاء بذكرى الأحداث الدولية والوطنية والتاريخية أو السياسية، بين عام 1969 و1983، انتج لنا الفنان ستّة طوابع، نسخت منها ثلاثة للوحاته، وثلاثة أخرى أحدها للذكرى السنوية العشرة للمنظمة العربية للعمل، والثاني بإصدار في سنة 1974، بمناسبة للذكرى السنوية العشرين لاندلاع الثورة، واصدار بريدي ثالث بمناسبة الذكرى السنوية العشرين للاستقلال في سنة 1982"[1].

وهي إحدى ألباب المنتوج الفني القولي والحركي والمادي التي تمتزج بالسلوك الاجتماعي للفنان بشكل مباشر أو غير مباشر، فلا يعنيه بعدئذ إذا ما صنف لإبداعه على انه يعكس خصوصية محلية أو يستشرف آفاقا انسانية تفيض عن أية بيئة محددة، بل الفيصل هنا هو جدارة الابداع وأصالته ابتكاره الذي لا يحيل إلى غيره، وان يجترح خصوصيته وتميّزه، " وهكذا لا سبيل إلى عزل الفن التشكيلي عن تأثيرات معاناة امته ومجتمعه، وجذوره الحضارية، فالفن وليد التجارب الانسانية، والفنان عضو في الجماعة، بدأ من الأمة وصولا إلى انتمائه للإنسانية عامة، فتؤثر هذه الانتماءات المتسلسلة في تشكيل هوية الفنان، وهذا ما تقول به ألّف باء سيسيولوجيا الفن"[2].

1 نذيرة العقون، مرجع سابق، ص 84

2 خير الدين عبد الرحمان، حيرة الفن التشكيلي العربي ما بين جذور واغتراب، ط01، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص 09

12. الهوية الجزائرية من خلال بورتريه الشخصيات الجزائرية

إن الثقافة هي الوعاء الكلي والمركب التراكمي الذي يضم كمحصلة أولية مكونات كالمعتقدات والقيم والموروث اللغوي باقي الرموز العادات والتقاليد والأعراف إضافة الى العلوم والمعارف والأفكار والفنون والآداب والأخلاق والقوانين والموروثات التاريخية، التي تشكل نتاج الأنشطة الإنسانية والتي تتفاعل في إطار مجتمع معين، فمنذ بداية البشرية لجأ البشر لتخليد انفسهم في خطوط مثل التي على جدران الكهوف، ثم بدأ رسم البورتريه بشكل واضح مع بداية عصر الأسرات في الحضارة المصرية القديمة، إذ تميزت تلك الوجوه المرسومة بالمثالية والقوة، لكنه لم يتم التركيز في بداية الأمر على وجود الملامح، حيث تشابهت الوجوه المرسومة، كما شاعت كذلك أقنعة الموميات والأقنعة الجنائزية، التي تحمل صورة المتوفي، حاملة ملامح وقسمات الوجه الفعلية لكي يتسنى لروح المتوفي التعرف على جسده بعد العودة اليه في العالم السفلي.

لكن بمرور الوقت اتجه الفنانون إلى تخليد الملامح، فكان من أهم الإضافات التي شاع استخدامها في" التجربة العربية باعتمادها هذا الجنس التصويري، مع أوائل الأسماء، الفنان السوري 'توفيق طارق 1875-1940'، الذي أبدع في رسم الصور الوجهية لبعض وجهاء الشّام وسلاطّين الدولة العثمانية كلوحة ' أبو عبد الله الصغير'، آخر الخلفاء في

الأندلس على النمط الإستشراقي، مصورًا الخليفة وسعادته بين ثلاث من جواريه، وخلفية حافلة بالزخارف الإسلامية بلمسات دقيقة وجميلة"[1].

وقد كانت صور البورتريه دائما واجهة لإبراز شخصيات تاريخية بطولية لدى الشعوب على اختلاف تاريخها، وفي المقام الأول على الأغنياء والأقوياء، ومع مرور الوقت، أصبح من الشائع أكثر أن يقوم الفنان بتفويض صورته الشخصية أو أسره وزملائه بدلاً من إنتاج ابتكارات ثورية، وبسبب ما خسرته الجزائر وما قدمته من تضحيات بسب الاستعمار، جعلت من الضرورة الرجوع الى رسم الشخصيات البطولية التي خلدها التاريخ الجزائري، وأصبحت مرجعيات لتشكلات ثقافية، وبناءات حضارية، تنوب عن هوية الجماعة، لا سيما إذا تعلق الأمر بمناسبات وطنية أو ذكرى مشروعات عملاقة، " فمع التجربة الجزائرية، لا يسعنا إلا أن نذكر الرائد العالمي في فن المنمنمات محمد راسم، الذي كانت له تجربة في رسم البورتريه، لشخصيات ثورية كالأمير عبد القادر ولوحة خير الدين بربروس، التي نرى في خلفيتها الأسطول الجزائري على اليمين والمسجد الكبير على اليسار ومن فوقه الراية العثمانية"[2]، لتحقيق بيان عاطفي بالملامح وطرق اللباس والخلفية والوضعية والأدوات المستعملة والموظفة في الصورة الشخصية، يصعب اليوم كشف كل أبعادها.

ولأن المتطلع لهذا النوع من الفن يجد الشخصية قد امتدت الى ايديولوجية متشعبة، تعمل على غرس صورة الشخصية المختارة في ذهن

1 بن عزة أحمد و بلبشير عبد الرزاق، البورتري في الفن التشكيلي: دراسة سيميائية ونقدية في ازدواجية البعد الجمالي والوظيفي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن العدد03(26)، المجلد 03، 2020، ص 384

2 بن عزة أحمد وبلبشير عبد الرزاق ، مصدر نفسه، ص 384

الجمهور، لأسباب موضوعية أو ذاتية يسعى في بعض الأحيان، إلى تحويلها إلى موديل يمكن تقمصه أو رمز يؤطر طموحات وانشغالات المتلقي أو يتعاطف معه، فالبورتري مادة إبداعية تخرج الشخص إلى الفضاء العمومي، وتحوله من فرد نكرة إلى شخصية حميمية وقريبة من الآخر، لما تحمله من سمات وخصائص أصحابها، ورغبة في تسجيل السيرة الذاتية المترامية الأطراف عبر السنين، فمثلا بين رسم الفنان التشكيلي لبورتريهات الزعماء السياسيين والفن، خيط مشدود شديد الحساسية ينبغي أن يحافظ عليها إذا أراد حماية سمعة ريشته من الاتهام بالتورط في النفاق، وذلك بأن يبتعد قدر المستطاع التعبير عن وجهات نظره وقناعاته السياسية وهو يرسم،" لأن خصائص ووظائف الصّورة الشّخصية تتعدّد فتتأرجح أدوارها بين الجماليّة والمقدّسة والدّلاليّة والأبعاد السوسيوثقافية والإيديولوجية والهوياتية والجغرافية المحددة لها، كما أنّ البورتريه هو تسجيل لملامح معيّنة يمكن تأليهه أو مجرّد مدح الشّخص المرسوم، كذلك يمكن السّخريّة منه أو تقييمه، وقد يلتزم بالواقع أو يحيد عنه بأساليب جديدة،"[1].

وهذه الطرق والأساليب تكون حسب الرغبة والمزاج، في مشهد واحد لا يتكرر، واختصار كل انجازات الشخصية المرسومة، وما تحيلنا اليه من حضور في اذهاننا أو استنطاق ذاكرتنا عبرها، لذلك يُعدّ الوجه وعنصر الجسم البشري من أهم العناصر التي تضمنتها أعمال الفنانين التشكيلين على مر العصور، " إن صناعة البورتريه، تحتاج من الفنان أن يحرّك المخيال لدى المتلقي، الذي يجمع بين التصور والخيال، أثناء اختياره

1 بن عزة احمد ، مرجع سابق، ص402

نموذج الشخصية، والذي يبرز أحيانا في شكل مثاليي يوتوبيا 'Utopie'، أو في شكل إيديولوجي 'Idiologie'، لأجل دغدغة حواسه والحفر في ميراثه التاريخي والاجتماعي والثقافي، فتوظف السلطة البورتريه، لإحياء خلاياها النائمة واستجماع قواها، وتمدّد بسطة نفوذها، بإعادة بناء تماثيل الرؤساء السابقين أو الجدُد، قبل أن يعاد بناء المدارس والمستشفيات، وقبل أن ترمّم الشوارع ومنازل المعوزين"[1].

تناول الفنان للوجه الآدمي في لوحاته بالتحريف تارة والحذف والإضافة والتعديل والتغيير، وتارة بنقله كما هو في الواقع، ليأتي الوجه البشري في الأعمال الفنية محملاً بالقيم التعبيرية القوية، " أو يجعل من البوتريه التقليد الأنموذج والأكمل كنوع من أنواع البعث والإحياء وخلق تواصل مع الفرد بموروثه الشعبي كما في أيقونة القديس 'جرجس' أو 'مار جرجس' مقاتلا التنين، بمعونة الحمامة التي ترمز إلى الروح القدُس وكذا أيقونة الملاك ميكائيل في حربه مع الأفعى النّجسة، أو في البُراق النبوي الشريف، الذي تم طبعه مرات عديدة في الجزائر تحت تصميم مركبة ملكية هجناء، نصفها امرأة ونصفها فرس، مجنّحة بريش الطاووس، مكلّلة بتاج مرصّع بهلال ونجمة، والذي يرجع بنا كدلالة أكيدة إلى القرن 16، ويمثل اليوم علم الجزائر"[2].

وهذا ما يستدعي طرح الهاجس المعرفي حول ما وراء وجود البورتريه بأشكاله المتنوعة في الحضارات القديمة، وما هي الأسباب التي تدفع الفنان لاعتماد هذا الجنس التصويري الذي سيملأ أرجاء القصور والمعابد

1 بن عزة أحمد ، مرجع سابق ، ص 392

2 بن عزة احمد، مرجع سابق، ص 392 و 393

والمدافن بتماثيل وصور تمثل الآلهة والملوك والبشر على اختلاف مستوياتهم من رجل ديني وسياسي ومثقف؟. " إن فكرة الخلود والتخليد كانت ولا شك المحرك الأساسي لفن البورتريه منذ العصور القديمة حين كانت أعراف التصوير المثالية وقوانين المجابهة تمثل الكائن النموذجي، بطلاً أو ملكاً أو قديساً أو إلهاً متجهماً مهيمناً أو محبباً مبتسماً، إلى العصور الحديثة حيث مازال البورتريه يلعب دوراً في تمجيد الحاكم وتملك الحبيب، لكن التوجهات الواقعية كانت موجودة في بعض الأحيان وترتبط بالمنظومة الفكرية التي تتولد من الأرضية السياسية والاقتصادية لأشكال الحكم"[1].

لقد عكس هذا النوع من الفن من داخله مميزات الانتاج الفني لفترة اثبات الهوية واسهامه بنشاط كبير في توجيه وعي المتلقي الجزائري، فالصورة الشخصية هي المَعْبر والجسر والوسيلة الأنجح للوصول إلى دواخل الناس والوقوف على ما يموج فيها من هموم وآمال، وسعي الإنسان لمواجهة ذاته، ولفهم ما خفي من تلك الذات المصورة، ولعل أهم دوافع الذات البشرية هو ذلك السعي الحثيث واللاوعي لتجاوز الفناء، وللامتداد عبر الأزمان " لذا الارقى لمشروعنا الثقافي الانطلاق من موقعنا وتراثنا الفكري والاخلاقي والاجتماعي نحو الحرية السياسية والفكرية للاستفادة من امكانات العصر الراهن والانفتاح على الآخر ومراجعة التراث مراجعة نقدية عصرية وتكوين ثقافة عربية قوية والانخراط في الاليات لمواجهة الهيمنة وفهم مستجدات العصر دون فقدان ثوابتها التي تحتاج اليها في كل عصر وفتح طريق التفسير والتأويل بما يلائم منجزات الحياة فيها"[2]، هذا مع

1 حنان قصاب حسن، البورتريه في الثقافة العربية، مقال منشور بدون طبعة وبدون تاريخ، ص 01

2 علي أبو حيدر حرقوص، ص 105

الإشارة إلى أن العناصر الذاتية تتطلب نوعا من التفاعل مع الشخصية، وهامشا من الألفة والتعاطف معها أو الإعجاب بها، فإذا غاب هذا الهامش أو هذا التفاعل أصبحت صورة الشخصية ترسم بشكل جاف ومحايد.

الصور رقم 16 : على اليمين بوتريه للأمير عبد القادر وعلى اليسار بوتريه لخير الدين بربا روس(27×21.5 سم، قواش على الورق) للفنان محمد راسم المصدر: مجلة جماليات/مصدر سابق

إن طبيعة أعين الانسان تنجذبان دائما للموضوع الرئيسي دون ما حوله، وهي الرؤية المشحونة في البورتريه بقدر من الذاتية مع الحكي عنه ووصفه، إذ يعود مفهومه " لعالم الرسم الزيتيkann كان 1856-1911 "، الذي يعتبر من أبرز الرسامين الروس حيث بدأ أول مرة كرسام انطلاقا من لوحته الشهيرة التي وصف فيها إحدى الفنانات الروسيات وهى على خشبة المسرح. ولكن هذا لا يعنى إن البورتري دخيل على ثقافتنا العربية فالتراجم والسير رغم حجمها الكبير إلا أنها في حقيقة الحال تعكس جزء من هذا

النوع الفني في شكله الحالي"[1]، ويضيف عبد الحميد صلاح بأن " ميشال فوارول Voirol، يقول بأن البورتري يهدف بالتعريف بالشخصيات المتميزة، فهو فيلم مصور عن شخصية وفي الرسم والفن التشكيلي والنحت والنقش والفوتوغرافيا، هو الصورة الحيّة التي تمثل شخص ما، واظهار كل ما يميزها عن غيرها من عادات وطريقة العيش والتعامل مع الناس وطريقة التفكير وامالها ومشاريعها"[2]، أو التوثيق لها، والتعريف بها وغير ذلك، لأن الغرض منها إظهار حالة تعبيرية إنسانية خاصة، كالحزن أو الفرح، الولاء أو التنكر، السمو أو الوضّاعة، الحبّ أو الكره، الطيبة أو اللؤم، لذلك يحاول الفنان أن يبتكر من سحن الشخصية شيئا يكون متسقا مع خياله يتعلق به المتلقي، فيصبح مرجعا ومعيارا لطبيعة الانسان وجمال الطبيعة وعندئذ يسرع احتوائنا بدرجة غير عادية على تلك الجاذبية المباشرة، تستحوذ اهتمامنا بما يتضمنه الشخص المرسوم، ويصبح الجسد بحدّ ذاته نمطا معروفا من انماط أشكال الهوية، " فالجسد أحد العناصر الفنّيّة الّتي يوظّفها الفنّان في أعماله الفنّيّة لبناء إرساليّته البصريّة، وذلك لما يوفّره من إمكانات تواصليّة، فهو يعبّر عن تمثّلاتنا البيولوجيّة والثّقافيّة، وهو الواجهة الّتي تفضح دواخلنا، وأداة لتحديد هويّاتنا " إنّه المبدأ المنظّم للفعل، وهو الهويّة الّتي بها نُعرف ونُدرك ونُصنّف.."[3].

إنّ التّعبير الكلّي عن الرّوح أو الوجود الحقيقيّ للشّخص لا يكمن في العين وحدها ولا في أيّ جزء آخر من أجزاء الوجه، يسمّي هذا التّعبير

---

1 عبد الحميد صلاح، فن التحرير الصحفي، ط01، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص 176

2 عبد الحميد صلاح، مصدر نفسه، ص 177.

3 أكعبور محمد، سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى: مقاربة تواصليّة نقديّة، الخطاب البصري وتمظهرات المعنى (http://akaabour 1979.maktoobblog.com/267017).

الكلّي الّذي لا يكمن في شيء محدّد بالسّحنة، يقول " شوبنهاور السّحنة ليست ملمحا ما، ولا هي مجمل الملامح وإنّما هي شيء ما كلّي يكمن في الملامح وفيما بينها[1]، لذلك أصبح على الفنّان، إضفاء بعض من انطباع شخصيّته وعوالمها المجهولة على الشّخصيّة المرسومة، وهو المطمع الأساسيّ للفنّان السّاعي نحو التّفرّد الفّنّي كون نتاج العمل (اللوحة) حوار بين إنسان وآخر، وتفاعل بين الإنسان والوجدان،" فالعقل ذو حساسية خاصة لصور الشخصيات والفعل ولهذا يسهل اغراؤنا بتتبع مصير البطل كائنا من كان وبمشاركته في عواطفه"[2].

تصبح القدرة الخيالية لدى الفنان على تصور اشكال على الرغم من عدم وجودها امامه في العالم الواقع، إلا أن كل انسان يحس بأنها تعبر عما كان يود أن يكون صاحب الصورة الشخصية أو عما كان من الممكن له أن يكون لو أتيحت له الظروف المواتية، "وهو ما نراه في الإيمان الشعبي في الجزائر اللصيق بالبورتريه الوعظي، وهو" العرفان الجزائري الذي يركز أيضا على أشخاص الأولياء والصديقين في شكل الشيخ المرابط الذي لا يتوانى عن الانتفاض لنصرة الضعفاء والبؤساء، أو في شكل الحكيم الرباني الذي يعالج المرضى أو في شكل المرشد الروحاني الذي ينطق بالحق، متأثرين بالتصاوير الواقعية للأولياء، ويتعرفون من خلالها على عناصر ثقافتهم الشعبية، ويشخصون هويتهم بسهولة وكذا الإيحاءات التي تثيرها مختلف جوانب حياتهم المثالية"[3]، والذي يعود بسبب براعة

1 مرسلي دليلة وآخرون، مدخل إلى السّيميولوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، سلسلة الدروس في اللغات والآداب، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1995.

2 جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الاسرة، 2001، ص 253

3 بن عزة أحمد ، مصدر سابق، ص 20

الفنان عند استحضار بطولات واسهامات الشخصية،" نطلق عليها اسما نمجده، وتكوين ذهني معقول للأفعال ومشاعر متعاقبة يستحيل ضمّها جميعا في صورة ذهنية واحدة، إلا تحت نواة كلمة او نشاط خاصا، فتظل مرتبطة باسم الشخص وطبقته أو جنسيته، تولد في نفوسنا احساسا واضحا يوحي بنواحي اخرى من الشخصية"[1].

إن ما يلفت الانتباه في البورتري هو الرغبة الدائمة للفنان في تسجيل سمات اجتماعية مستقرة للطباع البشرية ومواقفهم والتأكيد على النزعة الهوياتية لصاحبها ضاجًا بالعطاء والقوة والفعل والممارسة، مقابل البعد الجمالي المشبّع بالأزياء والملابس التي يرتديها، " فحضور الجسد في الفن دون معرفة الحقبة ودلالاتها أو المسائل الواقعية والتقويمية أو التوافق بين الشكل بكل عناصره ومضمونه، تفضي إلى قراءة قصرية واختلال للقيمة وملامحها الراهنة أو المستقبلية بالنسبة للمتلقي، وإلاّ فما هو الدافع الذي يمكن أن يحرك المتلقي لكي يضيع وقته أمام لوحة أو عمل فني لا يعنيه، فأي اختلال من شأنه أن يترك أثار فنيا سلبيا ينتهي تأثيره بانتهاء ظروف ما يعبَر عنه"[2].

1 جورج سانتيانا ، مصدر نفسه، ص 245 و 246

2 بن عزة أحمد و بدير محمد، لغة الجسد العاري بين أحكام الجمالية ومدلول الاسفاف: دراسة نقدية في تمثلات الجسد عبر الفن التشكيلي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين ألمانيا، العدد 08 ، 2019،ص 301.

لتحقيق نوع من الأسطرة الشخصية التي تلتحم فيها الذات السيرية بالذات الكبرى الممثلة في اعلاء شأن الهوية وتمكينها كمصدر للميلاد والدوام، يكون للبورتري دائما غرض ووظيفة. إنه انعكاس ترجمة لنوايا المؤلف أو الفنان للشخصية التي يستخدمها، الأمر الذي يشعر معه أن شخصيات البورتريه تتحدث، بما يجعلها بمثابة روح هويته، لذلك من الضروري أن نفهم تماماً السرد الذي يستخدمه وفي الحيثيات التي تم إدراجها فيه، "ومن هذه الوجوه التي أراد الرأي العام التمحيص والإبداع في معانيها، شخصية الأمير عبد القادر، الذي يؤكد مقدار تعلق الفنانين المستشرقين مثل آنج تيسيه، وجان بابتيس كاربو، والعديد من البورتريهات الأخرى، كبورترية السلطان محمد الفاتح 1840، بريشة 'ج. بيلليني'، وبورترية باي الجزائر بريشة 'فيلاسكس'، وبورتريهات العديد من السلاطين وسفراء الباب العالي في فرنسا، كبورتريه سعيد أفندي وابنه محمود أفندي وبورتريه خليفة قسنطينة الذي رسمه الفنان الفرنسي 'شاسريو' أثناء زيارته للجزائر، وغيرهما[1].

الأمير عبد القادر أثناء احتجازه بقلعة أمبواز للفنان جان باتيست آنج تيسيه في 1853، زيت على قماش بقصر فرساي، مقاس 230.5/147.5 سم

13. الهوية الجزائرية من

1 بن عزة احمد، مرجع سابق، ص 24

خلال لوحات الفانتازيا

يعد الفلكلور بمفهومه الواسع الذي يطلق على الممارسات العملية والقولية والاحتفالية للشعب الجزائري بصورته التلقائية، أحد تيارات الحياة الثقافية المستمرة من وجود الانسان الجزائري وحياته، وتعد الفانطازيا رياضة وفن تراثي أصيل لدى المجتمع الجزائري، سواء كممارسة احتفالية جمالية أو وظيفية ورياضية، وما اختيارنا لهذه الظاهرة في آخر حديثنا عن الهوية وكيف تجلت في الأعمال الفنية، إلا لما لاحظناه أنه مجالا بينياً يتقاطع في دراسته العديد من الحقول المعرفية المختلفة للهوية، وسيطرتها على أشكال التواصل الأخرى، ما يستدعي بالضرورة انفتاحها على كافة أشكال الهوية الجزائرية، ومرورها بكافة الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية من الثقافة العليا إلى الثقافة الشعبية، من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير، من الثقافة الهامشية إلى الثقافة المركزية، نظرا لما تنتجه من دلالات رمزيّة وتعبيريّة واضحة للهوية، ومن حيث هي بنية داخل نسق المنظُومة الاجتماعيّة، يمكن أن تشمل أي شيء ألعاب ورسم على المواد والخامات المعروضة وأنظمة الأزياء والألبسة التقليدية، والنحت وفنون التصوير، وعرض بصري من أفلام، وكذلك الخيالي في عرض الحكايات والقصص الخرافية وحضور علمي ارشادي من القوال والمداح والحلقة، وتصميمات الصور والاعلان وطباعة الصحف والمجلات والإعلانات عن الظاهرة، وولجها الى المعارض الفنية والمعارض العادية وبيئات أخرى خاصة أو عامة.

وكتعريف، شامل، فإن " الفانتازيا هي طقس احتفالي يلعب بالخيول والفرسان وبنادق البارود، تتميز به منطقة المغرب العربي بما فيها الجزائر، بحضور للموسيقى التقليدية في هذه الاحتفالية والتي تزيدها حيوية واثارة،

ويطعّم فيها الجانب الفني ويكون هذا الحضور عادة في قلب الممارسة الفانتازيا نفسه، حيث تقوم الفرقة الموسيقية بتأدية وصلات غنائية تزامنا مع قيام الفرسان بمشاويرهم واظهار مهارة ترقيص احصنتهم، على انغام القصبة والبندير والدفّ"[1].

بسب علاقة الفانتازيا بالفرس، ولعبة الفروسية التي مارسها كل من الفرسان للتدريب على الغارات عند العرب والنوميديون، " فمن المرجّح أن يكون العرب قد مارسوا نوعا من الفانتازيا منذ أن طوروا تقنيات الحرب باستخدام الخيل وكذلك النوميديون، لأن الفانتازيا في حقيقتها ما هي الا نوع من التدريب العسكري للفرسان بما يسمح لهم بتطوير مهاراتهم القتالية والرفع من قدراتهم الحربية، كما يسمح للقادة باكتشاف أمّهر الفرسان وأشدّ المحاربين وأفضل الخيول وبالتالي التقييم الصحيح لقوة جيوشهم وجاهزيتها"[2]، ولها قيمة ثقافية في المخيال العربي وبخاصة الجزائري، بسبب ارتباطها بالفرس، والذي ارتبط بدوره بالمُرابط في تاريخ الجهاد الاسلامي، وبتعلم ركوبه، إذ حث الله على تعلمها واتقانها لدرجة تخويف بها العدو، "وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ(الأنفال– الآية 60)،"، وفي السنة النبوية اوصى النبي محمد صلى الله عليه وسلم، أمته، بتعلم الفروسية، فعن عقبة بن عامر أَنَّهُ قَالَ: قَال رَسُولُ اللَّهِ :منْ عُلِّمَ الرَّمْيَ ثُمَّ تركَهُ، فَلَيس مِنَّا، أوْ فقَد عَصى رواه مسلم، وعنهُ قالَ: سمِعْتُ رسُول اللَّه يقولُ :إنَّ اللَّه يُدخِلُ بِالسهمِ الوَاحِدِ ثَلاثةَ نَفَرٍ الجنَّةَ: صانِعهُ

[1] مبروك بوطقوقة، الغناء البدوي والموسيقى الشعبية في احتفالات الفانطازيا في الجزائر، مجلة الموروث الثقافي البحرينية اللإلكترونية، العدد 14 ، جويلية 2016 ، ص 03

[2] مبروك بوطقوقة، مقدمة في تاريخ الفانطازيا، مجلة الفكر المتوسطي، جامعة ابي بكر بلقايد ، تلمسان، العدد 09 جوان، 2015، ص 159

يحتسِبُ في صنْعتِهِ الخَيْرَ، والرَّامي بِهِ، ومُنْبِلَهُ، وَارْمُوا وارْكبُوا، وأنْ ترمُوا أَحَبُّ إلَيَّ مِنْ أنْ تَرْكَبُوا. ومَنْ تَرَكَ الرَّميَ بعْد مَا عُلِّمهُ رغبَةً عَنْهُ. فَإنَّهَا نِعمةٌ تَركَهَا أوْ قَالَ :كَفَرَهَا رواهُ أَبُو داودَ.

لذلك فالعلاقة بين الفروسية والفنتازيا علاقة وثيقة، بل لولا الفرس ما كانت لها وجود، كما اشار الى ذلك استاذ الأنثروبولوجيا، مبروك بوطقوقة، كما ارتبطت الفروسية بالقتال والحروب، وكفاح الشعب الجزائري " لقد كانت الثورات الشعبية المتتالية ضد المستعمر الفرنسي، بدءًا بالأمير عبد القادر، مرورًا بالشيخ الحداد وبوعمامة وأولاد سيدي الشيخ، تتم فوق ظهور الخيل المطعّمة بالسروج التقليدية الجميلة، وهو ما جعل الجزائري يرى في الخيل وكل ما يتعلق بها شيئًا مقدسًا"[1]، كما عرفت الفروسية عند المستعمر كوسيلة مفضلة للخيالة في الجيش الفرنسي، " فبعد إدراك الفرنسيين غداة احتلالهم للجزائر، الأهمية الكبرى للفانتازيا، قاموا بإنشاء عساكر من السكان المحليين مخصّصة للفانتازيا، وقد خصص 'فلوريون فرعون'، فصلا كاملا للحديث عن هذه الفرقة، المتكونة من امهر الفرسان المرتدية للحايك من الحرير وبرانيس، المالكة لأجمل الخيول لدى القبائل، يتم استدعاؤهم في احتفالات العرش او لإحياء انتصارات كبرى او استقبال السواح من ذوي الشأن، او لتحية القائد العام، ولعل اكبرها تلك التي وصلت بين 9 لآلاف و 10 آلاف فارس، على شرف ملك فرنسا نابليون الثالث اثناء زيارته للجزائر في 1860"[2].

---

[1] مبروك بوطقوقة ، السروج التقليدية في الجزائر: تاريخ من المهارة والجمال ، مجلة الموروث، معهد الشارقة للتراث، الامارات العربية المتحدة، العدد - 8 ديسمبر 2017 ، ص 15

[2] مبروك بوطقوقة، مقدمة في تاريخ الفانطازيا، مرجع سابق، ص 168

يذكر الأستاذ مبروك بوطقوقة، الذي كان له الفضل في بحوث عديدة ومختلفة عما حملته كل واحدة على حدى، حول تاريخ ونشأة ومفهوم الفانتازيا عند العرب وفي الشمال الافريقي لا سيما بالجزائر، إلى امر مهم له علاقة بالفن وأعلامه وبالفانتازيا، قائلا أنه " من الخطأ الشاسع الذي يربط بين انتقال كلمة الفانطازيا الى الفرنسية بمعنى استعراض الفروسية، وبين اللوحة الفنية الشهيرة 'فانطازيا'، التي رسمها الفنان الفرنسي اوجين دي لاكروا سنة 1832، اثناء استقباله ضمن بعثة دبلوماسية لملك المغرب، بألعاب فروسية وبارود مدهشة"[1].

لوحة "فنتازيا أو لعب البارود، أمام باب مدخل مدينة مكناس"

للفنان أوجين دولاكروا.

Eugène Delacroix : Fantasia ou Jeu de la poudre, devant la porte d'entrée de la ville de Méquinez

ولقد " بيّن الباحث ريموند أرفيه في بحثه الشهير نشره سنة 1985، في المجلة الفرنسية Revue De La Langue Romane، حول الفانطازيا، بأن دولاكروا، لم يسمّ ايّ من لوحاته باسم فانطازيا بل لم يرد ذكر لهذه الكلمة

[1] مبروك بوطقوقة ، مقدمة في تاريخ الفانطازيا، مرجع سابق ص 157

لا في قوائم الجرد الخاصة بأعماله ولا في مراسلاته ولا في أي كتاب من كتبه"[1]، ودليل ذلك ان الكلمة لم تكن موجودة في اللغة الفرنسية في ذلك الوقت، " وانما الذي اطلق اسم تلك اللوحة هو صديق دو لاكروا ورفيقه في رحلاته الى شمال افريقيا 'شارل دو موروناي، الذي حضر معه في الاستعراض، وقد آلت اليه ملكية اللوحة، وحين عرضها للبيع في 1850، اطلق عليها الاسم الذي اشتهرت به ، وهو فاطازيا الفرسان المور بالمغرب أو سباق الخيل مع محاكاة المعركة"[2].

تؤرخ الوثائق ان الكلمة اشتهر استعمالها في الفرنسية بالمعنى المحدود، وهو استعراض للفروسية الذي يقوم به العرب أو سكان شمال افريقيا، " إذ يرى جون بيار ديقار أن الفروسية في شمال افريقيا هي فروسية ذات منشأ عربي–تركي–نوميدي، وان الفانطازيا هي النسخة الحلوة المعاصرة لها"،[3] وهو ما اشتهرت به في عصرنا الحديث بالعروض الموسمية الاحتفالية بما فيها المناسبات الاجتماعية على غرار الوعدات والولائم في استعراضات فلكلورية ضخمة تشد انتباه الجمهور، وكذا الوطنية وذكرى الاستقلال، وحتى في المواكب الرسمية اثناء استقبال الوفود الخارجية.

كما تعد الفروسية من احدى رموز الدولة باعتبارها تخصص يمارس داخل المؤسسات العسكرية، فضلا عن ممارستها كرياضة عالمية ووطنية

---

[1] مبروك بوطقوقة ، مقدمة في تاريخ الفانطازيا، مرجع سابق، ص نفسحها

[2] مبروك بوطقوقة ، مقدمة في تاريخ الفانطازيا، مرجع سابق، ص 157

[3] مبروك بوطقوقة، من الجريد الى لعب البارود صفحات من تاريخ الفانطازيا في الكتابات الفرنسية، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، المجلد 08، العدد 02، ديسمبر 2015، ص 925

ممثلة في الاتحادية الجزائرية للفروسية Fédération Equestre Algérienne، وهي الجهة الرسمية المسؤولة والمشرفة على رياضة الفروسية في الجزائر، ومنذ سنوات الثمانينيات بشكل خاص تم تطوير تربية الخيل، وترجم هذا الاهتمام بالمصادقة سنة 1985، على عدد من النصوص التنظيمية، وتكشف هذه الرغبة المحمودة وبما يتواكب مع التطوير الذي يشهده هذا الميدان، باعتباره نوعا من الترفيه الجماعي الذي عرفه الإنسان منذ القدم، تميزت به منطقة المغرب العربي من دون سواها، إلى خلق نظام لقطاع تربية الخيل، بسبب ما للحصان على الدوام مكانة مرموقة ومفضلة في الجزائر، حيث تضع نظاما للتصنيف ومنافسات وطنية، فبعضها مقنن من قبل الاتحادية الدولية للفروسية، مثل السباقات الكاملة والترويض والتحمل والقفز على الحواجز، في حين توجد انواع أخرى ذات أبعاد وخصائص وطنية ومحلية، لما يتكون في جوهرها من تقنيات ومفاهيم ومشاعر ومعارف ومهارات مشتركة بين الناس تنتقل من جيل لآخر.

بطاقة صورية تذكارية من سنة 1904 من ولاية عين الصفراء

المصدر: موقع الفروسية الجزائرية

لوحة زيتية على القماش(77/46سم) بعنوان 'الذهاب الى الفانطازيا' للفنان أدولف شراير (1828–1899) بمتحف بوسط بالولايات المتحدة

صورة لأحد احتفالات الفروسية بمنطقة آفلو

المصدر : موقع الفروسية بالجزائر **Algerian Equestrian**:

/https://www.facebook.com/Algerian.Equestrian

صورة لأحد احتفالات الفروسية بولاية معسكر(المصدر نفسه)

تشكل الفانتازيا أحد أبرز الخصوصيات الثقافية لمنطقة شمال افريقيا، فهي تعطي لممارسيها ركوبا وامتطائها، ورغبة تشكيلية، ممارسة راسخة تسيطر على سلوك الأفراد في المواقف المختلفة، لذا فالخيل تعطي الفرد المشاعر والتفضيلات نحو الهواية والمهن الحرفية ومختلف اشكال النشاط الاجتماعي، لذلك نجدها على ضفاف اهتمامات اعمال الفنانين الذين رسموا بوتري الشخصيات البطولية الجزائرية من على الفرس كرمز للقوة، وقد توقف بعضهم عند لوحاته لإطلاق لوحات تشكيلية وصور فوتوغرافية، التي تحمل دلالات لرياضة الفروسية وإبراز الهوية الجزائرية

لكل منطقة، فصورة البدوي عند اهل الحضر وما تحمله من رمزية الفروسية، ينطوي عليها من رغبة في الاستئثار بها وحماسة في حالة المدن كذلك، نظرا لما تحمله الفانتازيا من معاني .

ومن هنا فإن فهم ابعاد الفانتزايا في المكونات الثقافية المجتمعية العامة ووظائفها النفسية، وتحويلها الى انتماءات وولاءات للدولة والمجتمع، جاء في الوقت الحالي اعتمادها كهوية جديدة في أرض الميدان، استكمالاً لأعمال التطوير المستمرة التي تشهدها رياضة الفروسية، كونها تنطلق في المخيال الشعبي من ارتباطها بقيم الفروسية والرجولة والمروءة والشجاعة والشهامة، بل إن رصد هوس هذا العرف المغروس في المجتمع الجزائري، شكل نظاما اجتماعيا، فريدا يتبوأ فيه الفارس قمة الهرم الاجتماعي ويضطلع بدور الدفاع عن شرف القبيلة وحماها، كما تحمل لعبة الفروسية تثمين لمختلف الصناعات اليدوية والحرفية كالسروج " ولعل استرجاع الجزائر مؤخرًا لسرج الأمير عبد القادر من فرنسا، ووضعه في متحف المجاهد، أكبر دلالة على المكانة التي يحتلها السرج في تاريخ البلاد، بحكم ارتباطه المباشر بالفروسية والجهاد والمقاومة"[1]، زيادة على ذلك فقد " ذكر الأمير عبد القادر الجزائري في نخبة عقد الأجياد في الصافنات، كتابه الشهير أن العرب كانت تركب الخيل بالرحالة التي تتخذ من جلود الغنم التي تحشى صوفًا أو ليفًا لتكون اخف بالطلب"[2].

1 مبروك بوطقوقة، السروج التقليدية في الجزائر ، مرجع سابق، صفحة نفسها.

2 عبد القادر بن محي الدين الجزائري .نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، المكتبة الأهلية، 1908 ، ص 07

ويرتدي الفرسان السروج مطرزة بطريقة تقليدية وبمختلف التوليفات "وهي معروفة باسم سروج الفانتازيا وتسمى محليا السروج العربية وهي تصنع بطريقة تقليدية وتتميز بالمظهر الجميل، والزينة الجذابة والطرز الرفيع، وتجذب بأشكالها وألوانها محبي الفانطازيا وممارسي الفروسية"[1]، والتي تحمل معها صور متعدّدة للموروث الجزائري بحكم اشتراك العديد من المهنيين والحرفيين في صنعها، من سترة ووسائد والطرحة والإبزيم والحزام والقلادة واللجام، والشكيمة الحديدية المعترضة في فم الحصان، وهو ما يؤكد ان السرج لوحده يشكل خليط من المؤثرات البصرية التي ظلت الى يومنا تشكل هوية ثقافية بصرية بامتياز.

لم تستغن فرق الفنتازيا كفن ومادة كوريغرافية• متطورة عن ذاتها الجمالية " إذ الظواهر بصفة عامة هي جملة خبرات ماثلة للوعي، وهي الصورة نفسها حادثة في عالم الفن والفانتازيا والاستطيقا، بما أنها نمط من الخبرات ذات صفة فنية وجمالية، تتأكد في خبرة الفنان وفي المتذوق والناقد"[2]، فبقت لصيقة بالوعدة وحبكة إنسانية للأحاسيس، وديمقراطية الانتشار، " وبالتالي يمكن اعتبار ها ظاهرة فنية بامتياز بما أنها في الأساس تقوم على فنون مختلفة، مما سمحت للكثيرين بإظهار إمكانياتهم الفنية وتطويرها، والذي يدل على أن أناسها فنانون، فكل واحد فيهم يعمل جاهدا على إظهار براعته الفنية وإمتاع الآخرين وبث النشوة في قلوبهم، فبرقصه

---

1 مبروك بوطقوقة، السروج التقليدية في الجزائر ، مرجع سابق، صفحة، 17

• فنّ تدوين حَرَكات الرَّقص لأنّها منحوتة من الكلمتين اليونانيّتين choreia التي تعني رَقصات الجوقة، و Graphia التي تعني تدوين. وقد ظلّ هذا المعنى سائدًا حتى القرن الخامس عشر.

2 بخضرة مونيس، فينومينولوجيا المعيش: قراءة في فنتازيا الوعدة، مجلة منيرفا، قسم العلوم الإنسانية ، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، المجلد 01، العدد 01، 2015، ص 07

يشارك الموجودات انحناءاتها والتواءاتها وحركاتها المنظمة، وبألحانه وغنائه يسمع الآخرين أحاسيسه وعواطفه ورقة فؤاده، الشيء الذي يجعل من الصور الفنية تطغى على مظاهرها التي تزيدها متعة ونشاط، وبوجودها يصعب على المرء تركها أو نسيانها"[1].

هذا ودون نسيان السلاح وملامح الشخصيات واللباس التقليدي و" البندير والدف الذي يتم عادة تزيينه بزخارف ورسوم تستخدم فيه الحناء او ملونات طبيعية ، اذ يعتبر رسم اليد المفتوحة على جلد القاعدة رسما منتشرا للاعتقاد بقدرته على دفع شرور العين والحسد، والقَصَبة المنتشرة في كل نواحي الجزائر التي يستخدمها المدّاحون والقصّاصون في العزف، لرواية الأساطير والقصص والملاحم الحربية ذات الحكم والقصص الغرامية"[2]، وهي من التراث المتوارث في تاريخنا، وغيرها من العناصر الفنية، التي تزيد تكويناً لملحمة شعبية احتفالية، تعكس تقاليد الجزائريين، وتضم في مناسباتها مختلف الأغاني والاهازيج التي يطرب لها السامع والمشاهد، لذلك " تعد ظاهرة الفروسية الحلقة الأبرز التي يفضلها أهل الوعدّة، نظرا لتفردها ببعض الخصائص عن مثيلاتها، كونها الأكثر ارتباطا بالهوية والتراث، ولجمالية صورها وقوة دلالاتها الرمزية، بما أنها ظلت منذ القدم مرجعا للتنافس والقوة و إبراز معالم الرجولة والوسامة عن الغير، الأمر الذي يجعل من الفرسان أكثر استعدادا للعب أدوارهم لإمتاع الحاضرين"[3]

---

[1] بخضرة مونيس، مرجع نفسه، ص 10

[2] مبروك بوطقوقة، الغناء البدوي والموسيقى الشعبية ، مرجع سابق، ص 05 و06

[3] بخضرة مونيس، ص 11 و 12

وقد وسعت هذه الممارسة الفسيفسائية التي تعد بمثابة عمل فني مشترك بين الإنسان والطبيعة لا تختلف عن الأعياد الدينية والاحتفالات الشعبية في بلاد اليونان والرومان وغيرها من الحضارات الاخرى، " لأن العديد من المؤشرات تشير الى انها نوع من المحاكاة الحربية التي انبثقت من التقنيات العسكرية التي كان يستخدمها الفرسان النوميديون والعرب في حروبهم وغاراتهم والتي تعتمد على الهجوم المباغت المتبوع بالانسحاب السريع وهي التقنية التي يطلق عليها اسم الكرّ والفرّ"[1]، ولازالت الى يومنا هذا محل اهتمام وجلب الكثير من الدراسات والأنظار، لذلك تم إنشاء مراكز تعلم الفروسية والجمعيات الثقافية لهواية ركوب الخيل، علاوة على تجسيدها للهوية حيث تتبع بها الأدب الشعبي رغبات الفنان والكاتب نحو التعالي والافتخار بموروثهم التاريخي والثقافي، وخلق اقسام ابحاث للاهتمام بموضوعات الفلكلور المتسمة بعفوية الابداع، بهدف تدعيم البحث في كل مظاهره والاثنولوجي الجزائري، الذي يؤيد العادات والنماذج السلوكية في ثقافتنا والمستوى الحضاري للجزائر، وهكذا يتضح جليا ان طقس الفانطازيا كأدب عجائبي التي تمتاز بغرابتها واستعراضاتها، في مواقف تمتزج كليا او جزئيا بالموسيقى الشعبية وحضور كثيف لمختلف الطبوع الجزائرية الغنائية والتشكيلية والحرفية لتعطينا منتوجا فنيا تمتزج فيه صور بصرية غير مألوفة لحفظ هذه الالوان الشعبية من الاندثار وترسيخ للهوية الجزائرية.

[1] مبروك بوطقطوقة، مقدمة في تاريخ الفانطازيا، مرجع سابق، ص 159

الفصل الثالث

التعريف بجماعة أوشام

السمات الرمزية ومظاهرها في أعمال جماعة أوشام

مضامين أعمال الجماعة

بيان جماعة أوشام

جرد لأعمال الجماعة

تمهيد

تُعرِف جماعة أوشام نفسها على أنها مدافعة عن الهوية الوطنية، وإن مفاهيم الدفاع عن المقاومة هي امتداد لنضال طويل، ضد تهميش الآخر والعنصرية والاستخفاف بإنجازات الفنانين الجزائريين في فترة حداثة الاستقلال، وفي نفس الوقت حاولت الجماعة، التحرر من الأسلوب والنمط المعتاد في الفن، الذي كان سائدا بعد الاستقلال والخاضع لسلطة الحزب الأوحد، فلم يرى مؤسسوها التسع وعلى رأسهم " 'دونيس مارتيناز'، 'شكري مسلي' و'مصطفى عدان' و'سعيداني السعيد'، و'رزقي زرارتي' و' بن بغداد' و'عبدون حميد' و 'باية محي الدين' و'دحماني'، الذين عرضوا لوحاتهم في قاعة العرض التابعة للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية"[1]، بعد انتزاع الاستقلال بأن حالة الاستعمار ليست ظاهرة مادية تسلب الثروة والمال والارض فقط، بل إن الانتفاضة ضده تكون مستمرة بنقل الصراع التاريخي مع الاستعمار إلى حالة فنية شعارها :'الحرية'، حرية الانسان وكرامته، وأيضا التعدد والتنوع الثقافي ضد الفرض العنيف للهوية الثابتة، فأعمالهم بينت أن شعوب العالم الثالث والمستعمرة لا تقل قيمة حضارية عن الغرب اليوم، وأن العوالم التي صنعتها وعاشتها، تعبر عن أجمل توافق وتناسق للحياة مع الطبيعة والبشر بينهم، لذلك نَظَروا إلى القضية الاستعمارية من منظار انساني وقيمي وليس فقط تاريخي، وهذا ما يفسر ميّلهم لتقديم نماذج فنية من الرموز والدلالات.

السؤال عن الهوية عند جماعة أوشام يعبر ضمنا عن توجهين أساسين: أولهما الخوف من الغياب في مواجهة الآخر قبل الاحتلال، من خلال تعرية ونقد الايديولوجيا 'الكولنيالية'، وسياسة الاستعمار، أما التوجه

[1] -M. Bouabdah. « la peinture par les mots « musée national des beaux-arts. Alger 1994.p 17.

الثاني الذي يأتي خلال فترات التحول في حياة الشعب الجزائري بعد الاستقلال من خلال نقد ايديولوجية نظام الحكم، الذي انعكس سلبا على الحياة الثقافية والاجتماعية للدولة، "ونحن لا ننكر أيضًا على جماعة أو شام سعيهم في تأصيل الفن بنهل الموروث الشعبي وتوظيف القوى المبدعة الناجعة في التعريف بالتراث المحلي المستمد من حضارات تعاقبت على بلدنا، إثباتًا للذات وبحثًا عن حيز للثقافة المحلية وسط الثقافة الغربية المهيمنة "[1].

ومن داخل هذا السياق بالضبط نفهم تنوع أعماله وتصريحات دونيس مارتيناز على مرّ حياته المهنية، فالملاحظ " أن القضية إن كانت في البداية تبحث عن الخلاص من المستعمر فإنها الآن تبحث عن الخلاص الثقافي والفكري في ظل ثورتي الاتصال والمعلومات وهو ما يطلق عليه بالغزو الثقافي والهيمنة الاعلامية"[2]، عبر الحزب الواحد والنمط الفني الموحد، سيظهر عبرها جانبا مشرقا من التأمل العميق لفكر يحترم الآخر ويقبل اختلافه رغم أن الآخر يصادر صوته، فالساحة الفنية ليست موطن للاقتتال أمام خطابات الهيمنة والقمع التي تعرضت لها الجماعة، بل كان لا بد للمقموع من أن يثور ويكتب فنهّ، في الساحة التي قد تكون للتسامح والتعايش الثقافي، انطلاقا من الاختلاف في الأسلوب الفني التشكيلي وطريقة التعبير والرؤية من زاوية الرمز، فكيف نفهم من خلال الدرس الانثروبولوجي الكيفية التي يتم بها استدعاء الرموز حتى تصبح اللوحة التشكيلية عند هذه الجماعة معبّرة عن الغرض من رسمها ؟ وتطالعنا في

1 قجال نادية، مصدر سابق، ص 66

2 علي أبو حيدر حرقوص، مصدر سابق، ص 102

هذا الفصل التطبيقي مجموعة من التساؤلات لتفكيك هذا التساؤل المعرفي على النحو التالي : ماهي المرجعيات التي تم بها توزيع مفردات المنظر الرمزي المتعدّدة من خلال المنشآت التشكيلية عند جماعة اوشام؟ وماهي علاقة هذه المفردات ببعضها؟ ثم ماهي الدوافع التي جعلت مؤسسها 'دونيس مارتيناز'، يلجأ إلى الرموز من اجل التعبير عن الهوية الجزائرية؟.

1 . السمات الرمزية ومظاهرها في اعمال جماعة اوشام

أ. الرمز لغة: الرمز لغة كما جاء في قاموس المحيط هو " الإشارة أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، فنقول يرمُزُ ويرمِزُ"[1]، فهو العلامة والإشارة التي يدل بها الرامز إلى المرموز"، أما بعض الدّارسين فيرون أنّ أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي يكاد لا يفهم، وإنّ ذلك ما عناه الله بقوله تعالى: (قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاّ تُكَلّمَ النّاسَ ثَلاَثَةَ أَيّامٍ إِلاّ رَمْزاً وَاذْكُر رّبّكَ كَثِيراً وَسَبّحْ بِالْعَشِيّ وَالإِبْكَارِ)[2]، والرمز هو دلالة لمضمون الشكل الظاهر أمامنا وبين ما يمثله لصورة في ذهننا ومخيلتنا، فتحيل إلى الشيء المرموز، أي أن استخدامنا للأشكال والأشياء، تنفي ذاتيتها ويصبح الرمز عندئذ إحالة لشيء آخر.

ب. الرمز اصطلاحا

1 مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط08، طبعة فنية منقحة مفهرسة، بيروت لبنان، 2005، ص 512

2 قرآن كريم ، سورة آل عمران، الآية:41

الرمز " اصطلاحا هو ما دلّ على غيره دلالة معان مجردة على أمور حسّية كدلالة الأعداد على الأشياء ودلالة أمور حسيّة على معان منظورة كدلالة الثعلب على الخداع والكلب على الوفاء، ويطلق الرمز على كل حدّ في سلسلة المجازات يمثل حدا مقابلا في سلسلة الحقائق، والرمزية كفلسفة تعارضها الواقعية والانطباعية"[1]، فالرمز لا يتوقف إدراكه على العملية الحسية بل يحتاج إلى عمليات ذهنية معقدة لذا فهو ينطوي على معنى أوسع من الأشياء الحقيقية التي يمثّلها كالاستعارة والمجاز، " فمفهوم الرمز يمتد لأبعد من مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات، بل هو شبكة معقّدة من الأشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته..."[2].

وفي الفن التشكيلي تأسّست هذه الحركة من قبل مجموعة كبيرة من الفنانين كان من أبرزهم الفنان أوديلون ريدون وجوستاف مورو، والفنان جيمس هويسلر، وكانت لوحاتهم الفنية فيها الرموز وسيلة للتعبير عن حالات وجدانية أو فكرية، توحي بشيء يفوق معناها الواضح والذي يرتبط بالجانب اللاشعوري ويقع مفهومها في الوجدان من منطلق الرمز، كما ركّزت في اتجاهاتها الفنية على خاصية التسطيح وإهمال قواعد المنظور والبناء الهندسي للوحة الفنية، إذ يرى سعيد درويش أنها " تمثلت في حركة يمكن تقسيمها إلى ثلاث تيارات: التيار الأول هو ما قبل الرفائليين، والتيار

1 عبد المعم حنفي، مصدر سابق، ص 384 و 385

2 أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ج01، دار الكتاب العربي للطباعة، 1967، ص 23.

الثاني هو التيار الحسّي مع الفرنسي قوستاف مورسو Gustave Moreau والسوسيري Arnold Böcklin، المرتبط بأساطير القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، أما التيار الثالث فلعل أشهر فنانيه Edvard Munch، المشبّع بالآفاق العاطفية والصورية حسية"[1].

2. ماهية الرمز والرمزية عند اوشام من منحنى علم الأناسة

إن " كلمة رمز Symbol مأخوذة من اليونانية Sun–Bolon، وتعني قطعة من الخزف أو الخشب تُقسم بين شخصين بيد كل واحد منهما قِسمٌ، يدلُ على هوية أحدهما ويُثبتُ طبيعة صلته بالآخر، وقد استعملت الرموز في اليونان القديمة باعتبارها علامات يتسنّى للآباء بواسطتها العثور على أبنائهم المعروضين للبيع"[2]، أما الرمزية فهي دراسة الدور الذي تؤديه اللغة والرموز بكل أنواعها في الشؤون الإنسانية ولاسيما أثرها في الفكر، سواء عند الاستعانة بها على التفكير أو خلال الإعاقة التي تصيب الفهم، كما راعى علماء الأنثروبولوجيا بدراسة الرموز والرمزية في المجتمعات البدائية للتعرف على محددات التفكير الإنساني وتصنيفها وتحليل محتواها الثقافي، "وكان من أبرزهم دوركايم في دراسته لرموز وشعائر الطوطمية لدى سكان استراليا الأصليين وقد أوضح في دراسته العلاقة بين الرموز والعاطفة الدينية والمجتمع، وأن العلاقة بين الأشياء المقدسة علاقة رمزية

1 مها بنت عبد الله وفاطمة راشد آل عيسى، الرمز في الفنون البصرية، الفن السعودي المعاصر: أعمال عبد الناصر غارم نموذجا، المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد 11، عدد 01، 2018، ص 52.

2 بسّام الجمل، من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، ط01، مطبعة التفسير العلمي بفاقس، جانفي 2007، ص 13

وليست علاقة طبيعية أو فطرية، وإنه بدون الرموز تكون الشعائر الدينية، عُرّضة للضعف والزوال، وأن الحياة الاجتماعية بكل ظواهرها وفي كل لحظة من لحظات تاريخها تحتاج إلى هذه الرمزية الواسعة حتى تستثمر في الوجود"[1].

يعتبر الرمز ظاهرة من ظواهر الحياة البشرية الأولى، أثرت تأثيرا كبيرا في كتابة الأقدمين وفي الكثير من الفنون التي ميّزت الكُتاب والفنانين بطابعها الرمزي الأصيل، على مختلف العصور ويظهر بوضوح في أنثروبولوجيا الفن " أين ركز الأنثروبولوجيون اهتمامهم بدراسة الفن سواء في المجتمعات البدائية وكذلك الذي ينتمي الى دراسات شعبية أو أقليات سلالية ضمن نطاق ثقافة مسيطرة متعلمة، وقد حظيت الفنون التشكيلية وفنون الجرافيك باهتمام كان يفوق الاهتمام بفنون الأداء، حيث كانت فنون الأداء تندرج تحت دراسة الشعيرة، وغالبا لا تعرف هذه المجتمعات التفرقة بين الوظيفية والجمال في الانتاج الفني"[2]، فنجد الكتابة الهيروغليفية والسامرية التي كان فيها الرمز ظاهرة واضحة من ظواهر التعبير الأدبي والفني، وبالرجوع إلى الحضارات السابقة نجد أن الرموز استعملت في تصوير المجتمعات واستعملت كطقوس لحمايتهم من الشرور في حياتهم الدنيوية والأخروية وفي المناسبات والأعياد وفي أشكال ووسائل التعبير، ملأت جدران البيوت والمعابد والمقابر، خاصة في فنون الشرق القديم والإفريقي، إلا أنه عرف تطورا ملحوظا كاتجاه يضم أشكالا وألوان مستوحاة من محيط الفنان، لها دلالات تجسيدا لرؤاه وافكاره وفلسفته بسب ما للرمز

---

1 فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان– الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط01، دار دمشق، سوريا، 1992، ص7.

[2] شارلوت سيمور سميث ، مصدر سابق، ص 130

من خاصية تاريخية وشيفرات تستفز المتلقي، إذ " يعتبر علماء السيمياء أن الشيفرات الثقافية برمّتها مؤلفة من مجموعات من اشارات مسبقة التشكيل، تحتل المرتبة الأولى من الأنظمة الرمزية التي تكون الثقافة لتشكيل مجموعات ذات معنى، وإن هذه الأخيرة تشكل مخزونا حقيقيا من المعلومات يستعين بها أفراد جماعة اجتماعية.. "– مثلما تبنته جماعة أوشام–".. لصياغة رسائل كلامية أو غير كلامية يكون فيها الفهم الصحيح شرطا أوليا لتسيير شؤون المجتمع وبتكيف التصرفات الشخصية والجماعية مع الاطار العام وتمنحها مدلولها"[1].

هذا الأمر يقتضي أن يكون للمتلقي استعداد للتفاعل مع نتاجات الحركات والجمعيات الفنية، المتأثرين بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية، لأن ما من مدلول إلا وهو نتيجة تشفير، وهو واحد من اشكال السلوك الذي تبناه الفنانين، مثل التي تحدث عنها "روبرت ل. هيلر، بالإيماءة حسب الترجمة العربية أو رمزية جستُس **Gestus** في مسرحيات بريبشت المترجمة بعبارة التعبير اللفظي كجزء من المحاكات في أية مسرحية، يقدمها الممثل للجمهور، فمثابرة بريشت ورفضه أن يدع أيا من مسرحياته تبلغ شكلها النهائي المطلق يلفت النظر كالمد والجزر والحياة والنمو والتغير، التي هي من شأن كل مسرحية، جراء التأويلات المتباينة التي يتناول بها المخرجون والممثلون والنقاد والمشاهدون وما يترك في

[1] بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، معجم الاثنولوجيا والانثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 'مجد'، بيروت، لبنان، 2011، ص 603

الزمن من تعرية وتبديل، زيادة إلى هذا التعبير نجد ما نسميه ايماء الصدمة، فهو لا يلجأ الى اللغة بل الى الايماءة"[1].

أو عند الفنان الجزائري دونيس مارتيناز مثلما سنراه في اعماله الفنية وتَشَاطَر ذلك مع عناصر جمعيته الفنية لتتواصل فيما بينها، وتوحد مطالبها ورفض للفن الأوربي وكذا الأسلوب النمطي الجزائري السائد في فترة الاستقلال من جهة، ثم تحول الى مدلول استنكار واحتجاج وتمرد اتجاه السلطة الرافضة لفنهم الحداثي من ناحية أخرى، فتطبيقهم للشيفرة من خلال الرمز " كان على كافة الأعمال التي تتناقض مصادفتها ضمن سياق نمطي معين، وتُسيّر بقواعد يحمل تطبيقاها مدلولا ثقافيا. ان كافة المجالات التقليدية للأثنوجرافيا هي معيّنة إذاً: فالسلوك الديني.. " (وعلى حدّ قول دونيس مارتيناز: لا يكفي أن نرسم رجُلاً فوق حماره، وخلفه مسجد، لنقول عن هذا أنه فن جزائري)، والزواج، وقواعد تكوين أسر، وتقديم العطاءات بمناسبة الزواج، والطقوس، ...الخ، يُطبق عليها تعبير الشيفرة غير الكلامية"[2]، ومن مجمل القول فقد كان بديهي بالمثل أن " تتباين مفاهيم الابداع والتجديد تباينًا هائلا من ثقافة لأخرى، فالفن التقليدي الاثني يتّسم بالطابع المحافظ أكثر من الفن الغربي وبالتالي فهذا الفن أقلّ تجديدًا رغم انه ليس أقل ابداعاً، أما الفن الغربي فإنه يتّسم في العادة بدرجة عالية من

[1] الاسطورة والرمز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية ، بغداد، (مبحث : روبرت ل . هيلر، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريشت)، 1973، ص 118 و 120 و 125.

[2] بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، مصدر نفسه ن ص 605

التخصّص ويحثّ على التجديد وابداء النقّد الرفيع على الأسلوب الفني في حدّ ذاته"[1].

2.المضامين والدلالات في الأعمال الفنية لجماعة 'أوشام' الجزائرية

2. 1 دونيس مارتيناز وتأسيس الجماعة

ولد 'دونيس مارتيناز' في 30 نوفمبر سنة 1941 بمرسى الحجاج بوهران، وفي سنة 1957 التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر ثمّ مدرسة باريس ليعود إلى الجزائر بعد الاستقلال ويباشر عمله كأستاذ بمدرسة الجزائر بداية من1963، أين كان له جانب من التأثير على العديد من الأجيال التي تلته، وفي سنة 1964، كان له أول معرض فردي بالجزائر تحت إشراف جون سيناك، وهو من أبرز مؤسسي الحركة الفنية 'أوشام كما تحصل على الجائزة الكبرى للرسم الزيتي لمدينة الجزائر في عام 1975، لتتوالى بعدها العديد من الجوائز والأعمال، إلى غاية 1993 أين غادر الجزائر في ظل العشرية السوداء، متوجها إلى مدينة مرسيليا بفرنسا أين اشتغل أستاذا بمدرسة الفنون بآكس بروفنس Ex en Provence وتقاعده سنة 2004، وهو أيضا من مؤسسي مهرجان 'راكونت–آر' سنة 2004، " فالفنان مارتيناز يعتبر من أوائل الفنانين الذي كانت لهم الصدارة في تقديم فنون جزائرية معاصرة، كما كانت جُلّ أعماله تعبير عن الموروث الثقافي والتاريخي الإفريقي عامة والجزائري خاصة، فمنذ عودته إلى الجزائر صبت

[1] شارلوت سيمور سميث ، مصدر سابق، ص 130

أعماله على مناهضة الطرق الفنية الأكاديمية التي عان منها خلال تمدرسه بفرنسا، متمسكاً بأصول فنّ ابتدعه من ثقافة شعبية عريقة"[1].

رغم تواجد الفروقات المجتمعية داخل الامتداد الجغرافي الجزائري، فإن هذا التنوع لم يبطل وحدته، إذ تعايشت فيها انتماءات متعددة، نتيجة عامل ذاتي ويتعلق بطبيعة النخبة الثقافية التي تقود التيارات الأيديولوجية وعامل موضوعي، المتعلق بطبيعة الوضعية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للجزائر، فكل فرد من أفراد هذا المجتمع يمارس مجموعة من السلوكيات المادية والمعتقدات المعنوية التي تصل إلى عقله ووجدانه من خلال الخطاب البصري واللغة التي تعتبر وعاء لهذه الثقافة، وقد يرجع بعض التفاوت لدى الفنانين في التعريف بالهوية الجزائرية للعمل الفني إلى ضرورة توظيف الأيقونة للصمود والتعبير، وهو ما راحت تبحث عنه جماعة أوشام في الكيفية التي يمكن من خلالها إدراج الهوية الإفريقية في أعمال المجموعة، وعدم وجوب محاكاة نمط الفن المفروض من طرف الحكومة، ممثلة في الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية ومدرسة الفنون الجميلة، الذين كانوا يجبرون الفنانين على إتباع أسلوب فني واحد، وهو ما نجده في أحد أعمال المجموعة كالفنان محمد بن بغداد في منحوتته الفنية ' لا شيء يذهب أكثر عام' 1967، باستعماله مواد من المعدن المنحوتة، فظهر هذا العمل المتكون من مخلفات علب معدنية، ليشكل مجسم إنسان افريقي، وظهر قوس معدني على رأس المجسم، متصل بعدة أسلاك بها لوحات معدنية صغيرة مطلية، وتحوي كل لوحة كلمة مكتوبة بالفرنسة، فقد

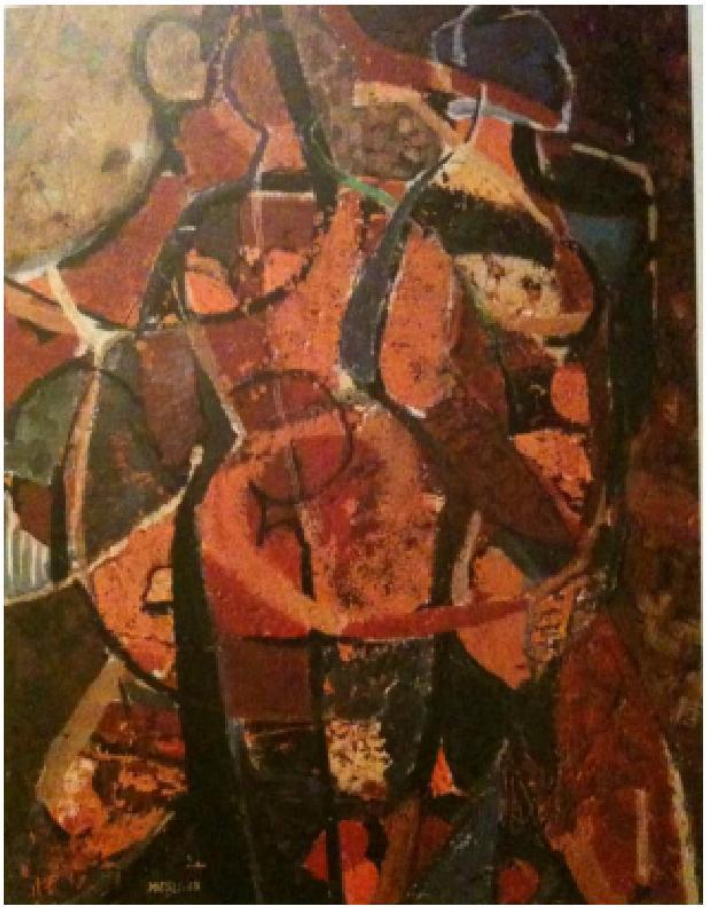
1 le XXe siècle dans l’art algérien , AICA presse, paris, mars 2003.

كان هذا الأسلوب مستحدث وجديد في الأعمال الفنية الجزائرية، لاسيما إذا ما عدنا بعقارب الزمن إلى وقت انتاجه(1967).

عمل فني للأحد فناني جماعة أوشام (الفنان بن بغداد) لا شيء يذهب أكثر 1967

من بين الأعضاء كذلك نجد " الفنان شكري مصلي الذي احيا الأصول الفنية بتطرقه إلى التكوين الفني لما قبل التاريخ من خلال عمله 'نساء العقرب' ، الذي عكس التوجه نحو احياء التراث الجداري للطاسيلي والاستلهام منه في توظيف الألوان والبساطة في التشكيل وهي من خصائص الفن الصخري الجزائري القديم"1 .

1 -Camille Penet-Merahi ,L'écriture dans la pratique des artistes Algériens de 1962 à nos jours, Thèse De Doctorat, Université Clermont Auvergne, France ,2019, p50



عمل فني لأحد فناني جماعة أوشام (الفنان مصلي) نساء العقرب 1968

" استطاع ايضاً الفنان سعيداني السعيد(1985-1929) أحد ممثلي جماعة أوشام في لوحته بعنوان 'أيدول'، المدمجة في كتالوج معرض جماعة أوشام عام 1967، أن يكرس المعتقدات الشعبية في انجازاته الفنية، وتجلت أيضا أعمال الفنان عبدون محند(حميد)، باستخدامه تقنيات مستحدثة، وثّقت وسجلت الأفكار الفنية الجديدة في الجزائر، من خلال عمله الذي جسد الفن الغرافيتي الجداري، بصور لونية داخل منزل قبائلي عام 1985"1.

1 - Camille PENET-MERAHI Op.Cit, p63 et 64.

عبدون محند(حميد)، صورة لونية بعنوان داخل منزل قبائلي عام 1985

2.2 جماعة أوشام من التعايش إلى التصادم

لعب الرمز في توسيع مفهوم الهوية، وقد "جسّدت هوية المجتمع الجزائري في الوثائق الرسمية كالنقود والطوابع، أو في اللوحات الفنية والصناعات التقليدية والفنون الشعبية وفي العمارة او على الأواني الفخارية، والزّرابي، والحُلّي، والمصنوعات الجلدية المتشكّلة من رموز وخطوط وأشكال هندسية، كما نجدها كزينة في الوجه واليدين للعروسة عند قبائل البربر، تتشابه مع رموز قبائل الطوارق بالهقار، وبالتالي سمحت لنا مقدار تخيل الصورة العقلية لما كان يهدف إليه الإنسان والفنان والحركات الفنية التشكيلية، كجماعة اوشام، بتوظيفها الرموز والوشم والأقنعة والرسومات

التجريدية على مختلف الخامات"[1]، وأيضا في توسيع دائرة الحرية والإبداع لدى جماعة 'أوشام'، والذي جازت منه تسمية جماعتهم، الذي كان يستعمل للتزيين والتجميل والتعبير عن الهوية والكينونة الوجودية لتاريخ الجزائر، فعندما يتجاوز الحوار الثقافي حدود الامكانات الابداعية والمفاهيمية التي تختفي وراء اللوحات التشكيلية والنظرة التقليدية وحيدة الجانب، تتحول القطعة الفنية إلى ما يشبه مقولة الفن مرآة الشعوب، وتكشف لنا مدى اتساع مبدأ استيعاب الآخر والتواصل مع الثقافات والهويات الأخرى، وإن توسيع هذه القاعدة وقدرتها على التفاعل الحقيقي مع المجتمع الجزائري، سوف يثري هذه العلاقة دون شك.

إذ بغير هذا المنظور ومثل هاته المحفزات من داخل المشهد التشكيلي، لا يمكن للفن أن يلعب الدور المرتجى في إغناء وتطوير علاقته مع المتلقي إلا بالتجريب والتفاعل مع أنواع مختلفة من الثقافات التي تشكل تراثا مشتركاً بين البشر، وعلى بناء الجسور بين الشعوب، والاعتراف بأهمية التجديد لبناء ثقافة متطورة، لتقف في مواجهة هيمنة الثقافة المخترقة، قد تمارس تهديدها بتعطيل فكرة التعايش، وبذلك نرتقي تذوّقا وحساسية وفهما لجمالياته ولغته التعبيرية عن هويتنا الجزائرية.، " فالهوية الثقافية لأي شعب هي القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة التي تميز حضارته من غيرها من الحضارات، ورغم ان أساسها المفهومي قائم على الثبات فهي في تغير دائم سريع أو بطيء بعوامل ذاتية أو خارجية لا يهم، المهم هو أن عمق أي شعور بالهوية قضية نسبية في المطلق، فالناس يرفضون الشعور بأنهم في أزمة هوية،

1 – سعادي ياسين، الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام(دراسة أنثروبولوجية فنية)، مجلة" أنثروبولوجية الأديان، المجلد 17، العدد 01، 15 جانفي 2021، ص 13.

لأن الهوية عند الغالبية اطمئنان نفسي لا عقلي، ففي عالم أصبح الخوف فيه استراتيجية هيمنة وسيطرة للقوة الأعظم ، يمكن أن القول أن البحث عن عناصر اطمئنان ذاتية تصبح الملاذ الضروري للأضعف"[1].

وعندما يتجاوز الحوار الثقافي حدود الامكانات الابداعية والمفاهيمية التي تختفي وراء اللوحات التشكيلية والنظرة التقليدية وحيدة الجانب، تتحول القطعة الفنية إلى ما يشبه مقولة الفن مرآة الشعوب، وتكشف لنا مدى اتساع مبدأ استيعاب الآخر والتواصل مع الثقافات والهويات الأخرى، و"بمقياس أقل ضخامة، يمكن القول ببساطة أن الفنانين وَظّفَوا الكثير من الرموز المختلف في مواضيعهم الفنية، بوصفها صيغة للتعبير عن الموضوع أو الفكرة بغية الاقتراب من الغايات التي يسعى لها في مجاوزة الميتافيزيقيا، وما زالوا حتى الآن يحافظون على هذه الرغبة، ولو كنّا لا نعيرها في كثير من الأحيان من الانتباه والكيّاسة كجمهور أو كمتلقي، على اعتبار له وجود حقيقي مشخّص في اللوحة، فالفنان الجزائري يسعى من خلال الرمز إلى معنى أو فكرة محدّدة نابعة في الحقيقة من أصل " ثقافته باعتبارها البيئة التي يحيا فيها الإنسان"[2].

إن توسيع هذه القاعدة وقدرتها على التفاعل الحقيقي مع المجتمع الجزائري، سوف يثري هذه العلاقة دون شك، إذ بغير هذا المنظور ومثل هاته المحفزات من داخل المشهد التشكيلي، لا يمكن للفن أن يلعب الدور المرتجى في إغناء وتطوير علاقته مع المتلقي إلا بالتجريب والتفاعل مع

1 رضوان عبير البسيوني، أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2012، ص 85

2 –سعادي ياسين، الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية، مرجع سابق، ص22

أنواع مختلفة من الثقافات التي تشكل تراثا مشتركاً بين البشر، وعلى بناء الجسور بين الشعوب، والاعتراف بأهمية التجديد لبناء ثقافة متطورة، لتقف في مواجهة هيمنة الثقافة المخترقة، قد تمارس تهديدها بتعطيل فكرة التعايش، وبذلك نرتقي تذوّقا وحساسية وفهما لجمالياته ولغته التعبيرية عن هويتنا الجزائرية، قاصدين به ما حمل من معاني فنية وتقليدية، ولقدرته على جعل ما هو خلف العالم المرئي قابلا للتأويل وربط عالم الخيال بعالم الواقع، لاسيما وأن " الرمز يعتبر من أهم عناصر الرسم الشعبي، إنه موجود في معنى ومضمون وموضوع اللوحة، فنادرًا ما نرى عملا تشكيليًا شعبيا إلاّ والرمز يمثل قيمته، ويقربه من ذوق العامة، فهو من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته وكلما تعرفنا على تلك اللغة وجدنا تفسيرها، وأصبحنا أكثر قدرة على فهم ودراسة الفنون الشعبية"[1].

2. 3 مضامين اعمال دونيس مارتيناز

تعتبر رمزية الوشم هو النموذج الغالب في جسد الانسان، " كما كشف ذلك ميشال فوكو، في معرض دراسته للضوابط المشتركة في كتابه المراقبة والعقاب، مكابدة جمة هي كم كان على الجسد أن يسجل حتى في لحمه العقوبات والاكراهات التي تفرضها المراقبة الاجتماعية، وهذه المراقبة فرضت على المرأة بالجزائر، استعمال الوشم الذي يدخل ضمن الآداب السلوكي كما يشكل جسرا للربط بين ما هو روحي ومادي في الجسد

1 أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، عدد 203، الكويت، 1995، ص 99.

ذاته"[1]، وفي أعمال جماعة اوشام وخاصة دونيس مارتنياز، تجسد في أشكال متعدّدة " بدءًا بتزيين المرأة الأمازيغية وتشكيل جسدها أيقونيا وعلاماتيا وتخليده جسديا، وفي استعمال حروف تيفيفيناغ ومن مظاهره التشكيلية أيضا على زرابي(ثازارباشت/وثاعراوت)، التي كانت معروفة لدى الأمازيغيين، فضلا على استعمال الأشكال الهندسية كالمستطيل والدائرة والمعين والمثلث والمربع، علاوة على الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة والمغلقة، تجسدت في اللاشعور الجمعي بما يسمى بالكينونة الأنثروبولوجية للإنسان الأمازيغي"[2].

كما ظهر الرمز في زخارف إسلامية وعربية على خامات مختلفة، المتعارف عليها من التراث الشعبي والموروث الثقافي القولي والأدائي الجزائري، على اعتبار أنّ " الرمز بطبيعته يقبل التراكم الثقافي وينمو على مرّ العصور ومن جانب آخر، فإنّه في طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور الثقافي، ولذلك فإن ابتداع رمز جديد لا يقضي على ما كان قبله"[3]، وهي الشعارات والمبادئ التي تأسست عليها الجماعة، " بتركيبة من الفنانين والشعراء، بقاعة العرض التابعة للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، وهم (دونيس مارتيناز، شكري مصلي، مصطفى عدان، سعيداني السعيد، رزقي زرارتي، بن بغداد، عبدون حميد، باية محي الدين، دحماني)، ومن بين

1 بوصلب عبد المجيد، جسد ولباس المرأة في الجزائر بين الهيمنة الذكورية والرغبة في التحرر، كتاب جماعي: المرأة بين فكي الهيمنة الذكورية والتدين، المركز الديمقراطي العربي، برلين ، ألمانيا، الطبعة الأولى، 2019، ص 98

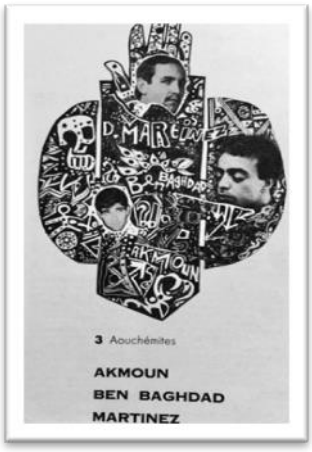
2 جميل حمداوي، تطور الحركة التشكيلية الأمازيغية بمنطقة الريف، ط01، مكتبة المثقف، المغرب، 2016، ص 7 و 8

3 هاني إبراهيم جابر، مجلة فنون شعبية، العدد 42، يناير/مارس 1994، ص 16.

الأدباء(عبد الحميد لغواطي وأحمد أزغاغ، عبد القادر علولة وغي تواتي)"[1] كما التحقت بهم بعد إنشائها أعلام فنية أخرى كالفنان 'شقران' وغيره.

كان الهدف من إنشاء هذه الحركة الفنية هو تحطيم فن التحيز والنمط الأوحد للفن التشكيلي الجزائري المتأثر بالمدارس الغربية، ومن ثمّ الدخول إلى العالمية عن طريق الرموز التقليدية، لمقاطعة النماذج الاستعمارية مقاطعة عن وعي ودون التباس، الممثلة بالفن الاستشراقي الذي كان سائد آنذاك وعدم تقليد المدارس الفنية الأوروبية، ومناهضة الأفكار الساذجة والتقليدية في الفن، بالإضافة الى توظيف التراث وعادات التقاليد الجزائرية في اعمالهم الفنية وتغذية العقل الجمعي لصيانة تراثنا وتحديد ملامح هويتنا ، بكيفية تعجز عنها وسائل نقل التراث الأخرى.

كما أنه لم يكن يُسمح للفنان الشاب الجزائري من التعبير عن تطلعاته واكتشاف طرق فنية جديدة، زيادة على الأعمال التي كانت تفرضها الحكومة على الفنانين كتبني النظام الاشتراكي ومؤازرة إصلاحاتها، وحصر الفن للإحياء ذكرى معينة كالثورة التحريرية وتخصيص الجداريات والواجهات لحماية أفكار أيديولوجية مقصودة، لهذا جاءت جماعة أوشام، للاعتراف بفن مبتكر وبالفنانين الجزائري المتطلعين للابتكار والإبداع، وعرض أعمالهم في مختلف المناطق، والخروج عن المألوف والتمرد على المفروض.



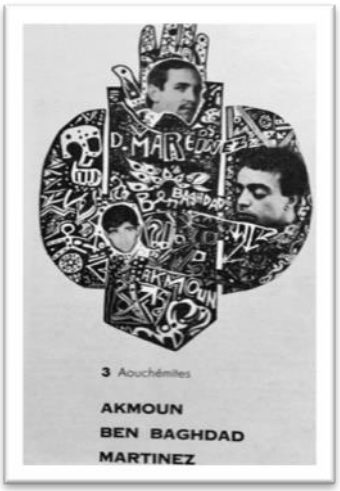
1 Saadi N., Denis Martinez, Peintre Algérien, Ed. Barzakh et le bec en l'air, Alger, 2003, p 50.

ملصقة معرض أوشام 1

انطلقت الجماعة إلى طرح المشاكل الفنية من وجهة نظر عالمية، محاولةً إعطاء الفن تركيبة عن المكتسبات التاريخية والهوية الجزائرية وتقديم طرق تفكير جديدة، " فكانت البداية في 1967، بتشجيع من 'جون سيناك'، الذي كان قريباً من معظم الفنانين، أمثال 'دونيس مارتيناز' و'مصلي'، الذي شجعهم على خلق هذه الحركة الفنية، لإيجاد لهم مكانة ضمن الأعلام الأوائل، فأقيم أول معرض لحركة أوشام تحت عنوان (أوشام1 و2 و3–ملصقات المعارض)، برواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية من نفس السنة.

قام الفنانون المشاركون في المعرض، بحمل قلادة من علامة الاستفهام والتعجب كما هو ظاهر أعلاه، المثقلة بالكثير من الرمزية، متسائلين عما يفعله الفنان ولأي هدف ينتج الفنان أعماله، طالما يتم مصادرة أعماله، وفي نفس الوقت داعيا المتلقي إلى مشاركة الفنان اهتماماته وهمومه واعتقاداته، ومن جهة أخرى كرد فعل على المناوشات وأحداث التصدي التي واجهتها جماعة أوشام، "إذ وصف مارتيناز هذا الصراع، بالمعركة الثقافية"[1]، حينما قام بعض الفنانين أمثال 'أمحمد إسياخم' و'فارس بوخاتم' و'بشير يلس'، بنزع لوحاتهم من على جدران المعرض، واصفين أعمالهم بالفضيحة والدخيلة على الفن الجزائري، وحتى بالخيانة

1Saadi N.,op.cit., p. 50



لأنها لا تتكلم عن الثورة وليست لها علاقة بالمنهج المسطر من طرف الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية[1]، فلاقت الجماعة آنذاك ردود فعل متفاوتة بين مؤيّد ومعارض،" كمدير مدرسة الفنون الجميلة(بشير يلس)، الذي أبدى معارضته لكل ما تقوم به جماعة أوشام، وبالرغم من الانتقادات العديدة لطريقة عمل 'مارتيناز'، إلا أنها لم تزده إلا إصرارًا وعزيمة في أبحاثه"[2].

في الحقيقة إن الفنون التي تجنح إلى التبسيط، لا تحافظ على استمرار البحث والتنقيب، لمعرفة المجهول فيها، وهو الرد الذي استعصى تفسيره وفهمه، من طرف القائمين على دور مؤسسات الفن الجزائري آنذاك، ومن البديهي كذلك أن " القادة التقليدين والدينيين الذين لحقوا بركب النضال منذ البداية أو أثناء تطوّره وساهموا في قضية التحرّر واستعانوا بتضحيات الجماهير لإزالة القهر الاستعماري، يحافظون على التميزات الثقافية لطبقتهم، ومكّنتهم من فرض هيمنتهم السياسية والثقافية التامة على الشعب"[3]، وهي إحدى الخصومات الطبقية التي نشأت بين الرعيل الأول ورواد الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال، إضافة إلى المضمون الرمزي للفن التشكيلي الجزائري، بمعنى من يفضل أسلوب الفن التشخيصي وبين

1 حوار الدكتور قرزيز معمر مع الفنان مارتيناز، بتاريخ 15-16 ماي 2016 بالبليدة، (رسالة دكتوراه) ص319

2 قرزيز معمر، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية، رسالة دكتوراه، دراسات في الفنون التشكيلية، 2018/2017، ص 190

3 هربرت شيلر، الاتصال والهيمنة الثقافية، وجيه سمعان عبد المسيح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 115.

من يحبّذ الفن التجريدي، فعلى لسان دونيس مارتيناز، يقول " لا يكفي أن نرسم رجُلاً فوق حماره، وخلفه مسجد، لنقول عن هذا أنه فن جزائري"[1].

ظهر التمرد الفني في أعمال الحركات والجمعيات الفنية، مثل هذه الحركة، كما تجدر الإشارة من باب النقد الموضوعي أن " جل أعمال جماعة أوشام، تميزت بالتلقائية، ولم تحمل أي موضوع، ولا نمط ولا تقنية خاصة تربطها بتيار أو حركة فنية معيّنة، ماعدا أعمال مصلي ودونيس مارتتيناز وباية محي الدين"[2]، ولو أننا عدنا إلى سبر غور نجاعة القول بأن سحر الرمز أقوى من القنابل المذكور في بيان جماعة أوشام، فإنه من نافلة القول أننا لم نلمسه في أسلوب البعض منهم مثل " الفنانة باية محي الدين، التي لم تزعج برسمها الساذج الاستعمار الفرنسي، والتي لا تختلف عن أي رسم قبائلي، نراه في محلات الصناعات التقليدية وفي القرى والأرياف على الأطباق والأواني الفخارية..، فجماعة أوشام انحصر بحثها في دراسة الرسوم الشعبية الأمازيغية، وإن مجال البحث للتوصل إلى الشكل النهائي للوحة أوسع وأغنى بكثير عند هذه الفئة من الرسامين"[3]، الذي غاب عنه حماسة إثبات الهوية الجزائرية، وهو النقد الذي لا يجانب الصواب، إذا ما أقرّنا بأن أعمالهم كانت الغاية من ورائها المشاغبة والتمرد على ردّ فعل السلطة بدرجة أكبر.

هذا التمرد أكّدته جماعة أوشام، بعدم محاكاة أسلوب الرعيل الأول أو ضرورة مسايرة أذواق الأغلبية، وإتباع وجهة فنية واحدة ومُوحّدة، وأمام

1 Catalogue : Rétrospective De « Denis Martinez » Au Musée Des Beaux-arts d'Alger., Ed. ENAC, Reghaïa, 1985, P. 13

2 Ali El Hadj Tahar, La peinture Algérienne(Les Fondateurs),Édit Alpha, Alger, 2005, p30.

3 قجال نادية ، مصدر سابق، ص68 و 70.

هذا التصعيد والجو المكهرب، دفع بالبعض إلى مواصلة مسيرته الفنية بفرنسا ودول الجوار، كما أدى هذا الانقسام إلى" تدهور الأوضاع داخل الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية U.N.AP، ويُبّتَلع وجوده، بسبب المشاكل الداخلية لمدرسة الفنون الجميلة، والتي يعمل فيها كل من الفنان مسلي، اسياخم، يلس، غانم، لوعيل، وعلي خوجة، بسبب الخلاف حول الزعّامة وقيادة الفنّ التشكيلي في الجزائر بين كل من مصلي وخدة واسياخم"[1]، وهو ما أثّر على تطور الإنتاج التشكيلي عند الأجيال القادمة، وتعطّلت الانطلاقة التي كان ينتظر منها إثراء الساحة الفنية التشكيلية.

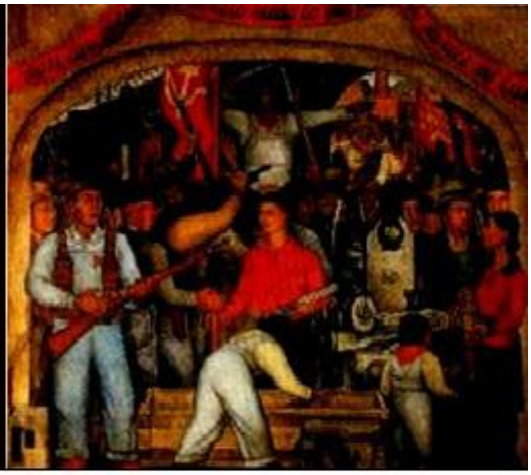
2. 4 أبعاد الرمز في أعمال دونيس مارتيناز

في لقاء أجراه الباحث مع 'دونيس مارتيناز' في شهر أبريل 2019، أكّد هذا الأخير بأنه تأثر بالفنانين المكسيكيين وثورتهم الفنية ضد الفن الأكاديمي الإسباني، فعقب الاستقلال وعودته إلى الجزائر، حمل انشغالات حول إدراج الهوية الجزائرية ذات البعد الإفريقي، مقتنعاً "بأنَّ شعوب العالم غير الغربية، لا يمكن لها أن تدخل في النسيج الحضاري للغرب، حتى وإن استهلكت البضائع الغربية، وشاهدت الأفلام الأمريكية، واستمعت إلى الموسيقى الغربية، فروح أي حضارةٍ هي اللغةُ والدين والقيم والعادات والتقاليد.."2، بمعنى تأصيل فكرة الهوية من قاعدة فنية فكرية وفلسفية

1 JOURNAL Le Midi ,Edition Du 25/07/2007,Rédigé Par :Larbi Oucherif, Sur Le Lien :http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture%40art1%402007-07-25

2 عبد العزيز بن عثمان التويجري، التراث والهُوية، منظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة إيسيسكو 2011 م ص23

وتاريخية، فالفن التشكيلي كرّس بناء الشخصية الثقافية وهويات المجتمعات المعبر عنها بالرموز المحلية المتصلة بموروثها الثقافي، لاسيما في ظل مناخ ثقافة عالمية معاصرة، فكان من بين الفنانين الذين اعترف دونيس بأهمية تأثيرهم على أعماله، الفنان غويا Goya وسلسلة الرسوم المنقوشة التي تبرز الرعب إبان الحرب في اسبانيا، فأسقطها بحنكته على الواقع الجزائري، كما تعّرف على فن الثورة المكسيكية وفنانيها مثل Diego Rivera الذي اشتهر بلوحة' توزيع الأسلحة 1928 وهو من أبرز المدرسة الرمزية بباريس والفنان Rufino Tamayo، صاحب لوحة 'الأطفال يلعبون بالنار'، والفنان David Alfaro Sequeiros، ولوحته الشهيرة 'موت وجنازة قائيين '1947، إذ قام هؤلاء الفنانين بثورة فنية ضد الاستغلال والعبودية التي لم تكن تربطها أي صلة لتاريخ وثقافة المكسيك، فحرصوا على نقل المفاهيم الأولى للثورة ومضمونها الإيديولوجي للمواطنين، ومن هنا نلاحظ مدى الأثر الذي تركته المدرسة المكسيكية المعاصرة المهمومة بحياة المواطن في إنتاج دونيس مارتيناز، الذي تنحاز أعماله المعتمدة على الوصف التعبيري للقضايا والموضوعات الإنسانية، والتشابه الكبير مع أولئك الفنانين في الحس الشاعري، القريب من التجريدية الواقعية والاجتماعية التعبيرية، ومحاولة هذا الفنان الجزائري تمثيله للفنون الشعبية والمزج بين الفن المعاصر وفن ما قبل التاريخ الإقليمي.



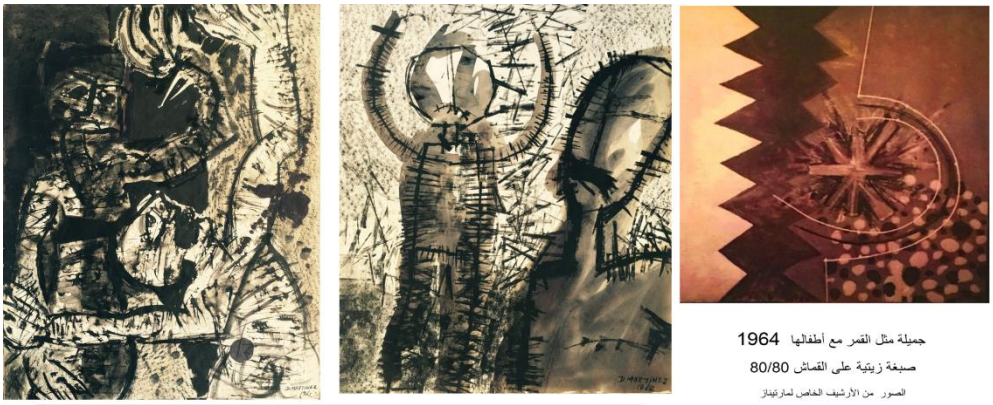
لوحة للفنان Diego Rivera، توزيع الأسلحة 1928، رسم على الحائط/مقياس 398سم/203سم

لوحة للفنان Rufino Tamayo، الأطفال يلعبون بالنار، 1947، ألوان زيتية على القماش 127/127سم

في حديث آخر رفقة الفنان مع الباحث، أكد مارتيناز بأن ظهور الأشكال الآدمية والأشباح ورسوم للأيدي كاملة أو ناقصة في الأعمال الفنية، لها دلالات سحرية مرتبطة لعلاقة المعتقدات الدينية بالفن وكيف وظف ذلك في اللوحات التشكيلية أو على الجدران، وإلى جانب التقاليد والأعراف، هناك رموز أخرى يرفض الفنان الإفصاح عنها، من أجل تعزيز الرؤى والتصورات لدى المتلقي، لأنه يحاول من وراء الرمز صناعة الألغاز للفوز بالحلول المتعددة التي تقدمها قراءات الجمهور، فمثلا نجد حضور رمزية السلك الشائك في أعمال 'مارتيناز'، كتعبير عن فترة الاحتلال، الذي كان يملأ شوارع المدن الجزائرية وعلى امتداد حدودها وأمام المراكز الأمنية وفوق أسوار السجون العالية، لتشي بمعاني القيد أو القهر، وكوسيلة لقطع بقطع روافد الإمداد عنها، وردع الهجمات المتوالية التي شنتها المقاومة، فغدَت جزءاً من عالم الفنان وأعماله لذا نجده استعمل الحبر الصيني والأقلام الشمعية ملتفا حول شخصيات مكبلة بحواف الأسلاك الشائكة الحادة، المؤذية في نتوءاتها، وبأشكال مختلفة في انحناءاتها وزواياها، كرمز لضحايا هذه الحرب التي مزقت الجزائر وبأنها باءت

بالفشل عند محاولة الأسلاك فصل بين ما لا يمكن فصله، فجاءت في أغلب الأحيان تحمل معنوياً رمزية الصمود، في سلسلة لوحات 'سلك شائك: 1، 2،3،4،5،6، و7' مثلما هو ظاهر في الصور.

كما نجده يستعمل النقطة في رسوماته الهندسية كقيمة رمزية، " توحي ببداية الشكل والتي ترمز في بعض رسوماته إلى حبات القمح أو الرمان أو الكسكسى، وإذا كانت محاطة بخطوط عمودية فإن ذلك يدل على الأرض المحروثة، والتي تنتظر استقبال زراعة البذور، وفي لوحته 'جميلة مثل القمر' نجد النقطة على القطعة الفخارية، ترمز إلى القمر والنجوم، أي تشخيص جمال صورة الأم وأبنائها، يُحَاكّي القمر وهو بدر ساطع ومضيء، ليُعيد إحياء هذا العنصر الرمزي البربري"[1]، والذي أصبح شيئا أساسيا وجعل له مسميات في لوحاته، مثل تلخيصا بصريا لتطور الرمز عند مارتيناز في تكامل شكلي ومفهومي ضمن خط وتسلسل زمني، مع ما أفرزته المعطيات الاجتماعية والعقائدية والسياسية الجزائرية.



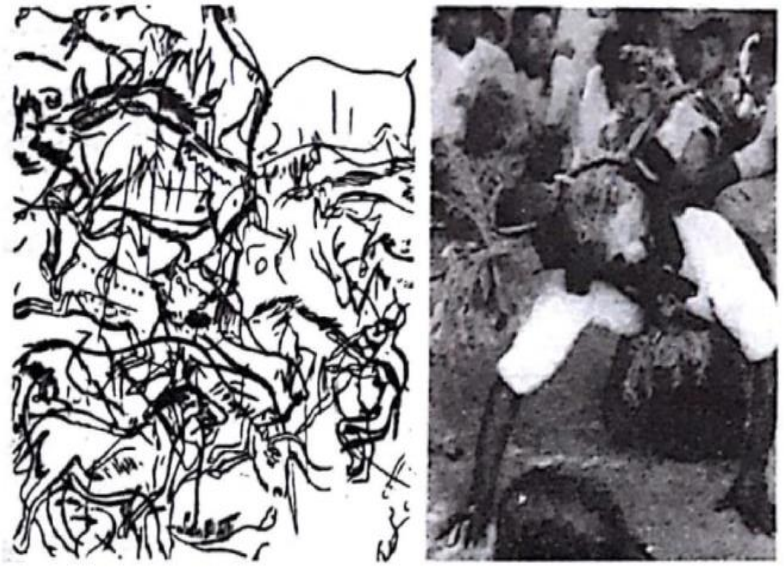
جميلة مثل القمر مع أطفالها 1964
صبغة زيتية على القماش 80/80
الصور من الأرشيف الخاص لمارتيناز

بعض لوحات الفنان دونيس مارتيناز من سلسلة سلك شائك

1 قرزيز معمر، مصدر سابق، ص 181.

لقد أوضحنا ونحن نتتبع استخدام الرمز في الحقب التاريخية كيف عبر الإنسان باستخدامه له من مبدأ أنه وسيلة اتصال، ولدى الفنان في أعماله من منطلق عنصر تعبيري عبر التشكيل الفني دون مواجهة فعلية مع ثقافة المجتمع أو سلطة الدولة، بسبب ما يملكه من لغة تشفير، وأن يجعل منه مطواعا لمقتضيات الوعي، وربما قد كان في زمن سحيق مضى، الينبوع والإلهام للنشاط الإنساني برمّته، " فهناك تقاليد واستخدامات لبعض الشعوب والقبائل ألقت اليوم، الضوء على مغزى الرسوم الغامضة والرمزية بلا أدنى شك، يظهر كما هو في الصورة، الرجل الراقص في الكهف زعيمًا تحول إلى شيطان حيواني، من خلال تنكره وهو يرمز إلى الطبيعة البدائية والغريزية في الإنسان"1، كذلك تعج أساطير الحضارات بالرموز الغرائبية والغامضة، والتي لا تؤكد على أهمية هذه الرموز فحسب، بل بينت أن مقداره وقيمته الحيوية نبعت من اندماجه في مضمون حياة الإنسان النفسية، وكلما حاولنا طرح سؤالا عن صورة رمزية ما بالغة العمق مثلما هي محيّرة، يطاردها الفنان بالرمز محاولا الامساك بها، وعند رسمه على اللوحة يجد أن عمله لم يحققها كاملة، إذ انقسم جزء منها كغذاءٍ للفكر على حسب تفسيرها وفق البيئة التي نشأ منها، باعتباره تمثيلات بيانية لبعض الحقائق عن الحياة التي نعيشها والأرض التي نسكنها، فما من خطاب ينصاع للفهم إلا ونحن نتحرك فيه من خلال رموز مشفرة، خلقت في المتلقي التأثير الذي يحتاج في كل مرة إلى تفسير.

1 كارل غ. يونغ، الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم ناصيف، ط01، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2012، ص 321



إلى اليسار : صورة تعود إلى ما قبل التاريخ، من كهف «الإخوة الثلاثة» تتضمن (في الزاوية اليمينية السفلى) صورة إنسان، ربما هو كاهن، له قرون وحوافر. ومثالاً على الرقصات «الحيوانية».
إلى اليمين : رقصة جاموسية بورمية تستحوذ فيها على الراقصين المقنعين روح الجاموس.

بيان جماعة أوشام (المترجم)

من خلال بيان جماعة أوشام نلاحظ اليوم أهمية الممارسات لتمثيل الايقونوغرافية التي تأثرت بالفنون التقليدية والشعبية، كما نتمكن ايضا من معرفة توجه جيل فناني ما بعد الاستقلال، والكيفية التي سوف يرسم بها الفنانين في الجزائر الحرّة، كما ينبغي أن لا ننسى أنه خلال الثورة، كان التداخل القسري أو الطوعي لبعض الفنانين التشكيليين هو الذي سيحدد مشكلة المفهوم الفني والإبداع في مجال الفنون البصرية، وقد جاء " في الكتالوج الصغير الذي قدمه مراد بوربون، والذي ترأس اللجنة الثقافية التي أنشأتها جبهة التحرير الوطني، أوفياء لمعالم العلامات والإيقاعات الخاصة بهذه الأرض، فإن تضافر جهود الفنانين نحو نفس الاتجاه نحو هذا التجديد الثقافي الذي جعل ثورتنا الفتية ممكنة الآن... جنبا إلى جنب مع المواهب

ذات الخبرة، هنا اللوحات الأولى من الرسامين الشباب الذين يستعدون بالفعل لتولي من شيوخهم والتعبير بالفعل عن جرأتهم"[1]، ولكن مع مرور الوقت، تضاءل هذا الوفاء مع طاقة التعبير، وبلغت ذروتها في الانقسامات الأولى التي أنتجت تحالفات جديدة مثل جماعة أوشام في أول بيان لها:

" وُلدت أوشام، منذ آلاف السنين على جُدران مغارة الطاسيلي .وقد واصلت وجودها إلى غاية يومنا الحاضر، تارة سرًا وتارة أخرى جهرًا، تبعًا لتغيرات التاريخ ؛ لقد دافعت عنا وبقيت كذلك على الرغم من الغزوات الوافدة منذ العهد الروماني .وتحت أشكال متعددة، أظهرت العلامة السحرية محافظتها لثقافة شعبية، تجسد فيها أمل الأمة لدهر طويل، حتى وإنْ تعرضت هذه الأشكال إثر ذلك لبعض التدهور بِفعل التأثيرات الأجنبية . وهكذا، وعَبْرَ الحقب كلها، كانت هناك صرامة مُثَقَفَة من خلال أعمال الفنانين – الحرفيين، ميزت حضارتنا من الشمال إلى الجنوب، قد صانت نفسها ووجدت لها تعبيرًا في التكوينات الهندسية خصوصًا.

إنه هذا التراث العريق الذي تؤكد" أوشام " 1967 أنها وجدته، ليس فقط في بنى الأعمال وإنما في حيوية اللون أيضًا.وبمنأى عن أي مجانية تجاه التجريد الغربي 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 انطلاقًا من التيمات الصريحة الكبرى للماضي الجزائري، وكذا بتجميع العناصر التشكيلية كلها المبتكرة هنا أو هناك، وذلك من خلال حضارات

[1]- BELHACHEMI Noureddine, La peinture Aouchem : un patrimoine visuel en question article publier, sans date, p3

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 حية، بترميز الانفجار الوجداني الفردي، الذي استولى عليها بعنف الاستفزازات جَراءَ الفواجع الحالية لإفريقيا أو آسيا، التي تُلْقي بكاهلها على الفنان.

نقصدُ التوضيح أن العلامة أقوى من القنابل لكونها سحرية أبدًا . ونحسبُ أننا بينا انشغالاتنا المتماثلة مع بعض شعرائنا الجزائريين.

رؤى واقعيون، يُعلنُ" الوشميون "فنانون وشعراء تسخير القِوى المُبدِعة الفعالة ضد أذناب الرداءة الجمالية.

مصلي – عدان – سعيداني – مارتيناز –باية – بن بغداد – زرارتي –دحماني – عبدون.

لقي هذا البيان عند صدوره نقدا واسعا ومعارضة من قبل الفنانين التشكيليين الآخرين مثل محمد خدة وبشير يلس واسياخم، بسبب عدم تقاسمهم الأفكار والرؤى مع جماعة أوشام، لأنه صدر ضدّ قولبة المؤسسات والمدارس الفنية التي انخرط فيها اعضاء الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية UNAP وحطم التقاليد الرسمية في الفن التشكيلي الجزائري والمضبوطة سياسيا، " فالبيان يوضح المرجعية الفنية التي تستند اليها

جماعة أوشام، وهي عراقة الرموز المنقوشة في الطاسيلي وفرض خصوصياته التجريدية واستثمار الموروث البصري بأبعاده الخصبة في اعمالهم الفنية الخارج عن المركزية الأوروبية، كما يطرح البيان الحقيقة الجزائرية القائمة على مرتكزات ثقافية محلية"[1]، وبالتالي فإن مسألة التعبير الفني لدى الجماعة ليست إعادة إنتاج الجوانب المعروفة بل التعبير عن الرمزية الخفية بالكتابة وحتى الشعر والرموز، حيث يكون لفكر الأجداد والذكريات نفس الآثار المكانية في التمثيلات البصرية الحديثة، ومن خلال ذلك، بدى أن أسلوب الجماعة أضحى نتيجة لتحول ثقافي جريء، بالرغم من الاضطراب الفكري الحاصل، فإنه خدم مباشرة في أداء الفنون البصرية والفنون الجميلة في الجزائر.

نثبت البيان باللغة الفرنسية انطلاقا من النص الأصلي المدرج في ملحق الصور، والذي جاء على الشكل التالي:

Aouchem est né il y a des millénaires, sur les parois d'une grotte du Tassili. Il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours, tantôt secrètement, tantôt ouvertement, en fonction des fluctuations de l'histoire; il nous a défendu et subsisté malgré toutes les conquêtes intervenues depuis la Romanisation. Sous diverses formes. Le signe magique a manifesté le maintien d'une culture populaire, en laquelle s'est longtemps incarné l'espoir de la nation, même si par la suite une certaine décadence de ces formes s'est produite sous des influences étrangères. Ainsi, de tous temps, à travers les œuvres des artistes-artisans une rigueur intellectuelle, caractéristique de notre civilisation, du nord au sud, s'est maintenue, exprimée notamment des compositions géométriques.

C'est cette tradition authentique qu'Aouchem1967 affirme retrouver, non seulement dans les structures des œuvres mais aussi dans

1 – عمارة كحلي، فلسفة البيانات الثقافية الفنية(بيان جماعة أوشام أنموذجًا)، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 04، العدد 02، ص 45 و 46.

la vivacité de la couleur. Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine , qui a oublié les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman , il s'agit pour nous de définir les véritables totems et les véritables arabesques , capables d'exprimer le monde où nous vivons , c'est-à-dire à partir des grandes thèmes formels du passé algérien , de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là , par les civilisations , écrasées hier et aujourd'hui renaissantes , du Tiers-Monde. Il s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation, de la seconde moitié du XX° siècle.

C'est pourquoi le groupe "Aouchem" s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes Mythologiques toujours vivants, en symbolisant l'explosion lyrique individuelle, qu'en s'emparant avec violence des provocations que les drames actuels, d'Afrique ou d'Asie, jettent au visage de l'artiste.

Nous entendons montrer que , toujours magique , le signe est plus fort que les bombes. Nous avons cru discerner des préoccupations similaires de langage chez certains poètes algériens.

Visionnaires réalistes, les "Aouchems" peintres et poètes, déclarent utiliser les forces créatrices efficaces contre l'arrière-garde de la médiocrité esthétique.

MESLI – ADANE – SAIDANI – MARTINEZ – BAYA – BEN BAGHDAD – ZERRARTI –DAHMANI - ABDOUN

جرد أعمال الفنان

استطرد الفنان دونيس مارتيناز في حديثه مع الباحث عن أهم أعماله الفنية والشعرية، أهمها :

قصائد سعود بولنوار، حميد تيبوشي، عبد الحميد لغواطي ، طاهر جعوط، وغيرها.

خمسة في عينيك، كتيب جماعي، البليدة، الطبعات الذاتية، 1977.

إنها عديمة الفائدة ، باريس ، طبعات أوريكت ، 1978

إجازة بدون مغادرة ، نص مكتوب بخط اليد.

أغنية الطائر الحجري ، أدب الجزائر، رقم 149-152، مارس 2011.

أما عن الأعمال الفنية فإنها انقسمت حسب ظروفه الخاصة والعامة، أهمها:

رقص من أجل الحرية، 50×65 سم/حبر على ورق، 1960

الإرهاب الشائك، 24×30 سم/نقش، 1962

آه يا صيحة ! 27×30 سم، حبر على ورق، 1964

راني هنا 21×29.7 سم/حبر على ورق، 1966

إيه ! نعم ! على الرغم من كل شيء، 50×65سم اكريليك على الورق، 1976

هوية مؤلمة 3، (80×100سم)/ زيت على قماش، 1980

هوية مؤلمة 4، (80×100سم)/ زيت على قماش، 1980

رحلة ممكنة (21×29.7سم)/الأكريليك على الورق، 1985

أنا آخذ، أعطي، أرسل، أتلقى رقم 56، (21×29.7سم) /حبر على الورق، 1987.

الطوطم الزراعي، 50×65 سم/ اكريليك على ورق ، 1973

باب المذبوحين، (21×29.7سم)/الحبر على الورق، 1985.

وهناك المئات من اللوحات الفنية الأخرى والجداريات وأخرى هامشية باستعماله الأشياء المستعملة (على طريقة الددائية والبوب آرت) والفن التجميعي، حملت مواضيع الصراع والهوية والارهاب والسلام والحرية والحب، وشتى المواضيع الانسانية التي جسدت الأنا الجزائرية الموجودة، وما من شأنه يوضح الثقافة البصرية والطقوس الميتافيزيقية التي حملت عدة انشغالات ومواضيع في نفس العمل، زيادة على الانتاج الفني ذي الأولوية الوطنية، وتوسم وظائف متعددة، الجمالية والأدائية، وتوثق بأن للجزائر رصيد تاريخي حافل بالفكر الفني، لذلك نجد أن اعمال الجماعة قد مزجت بين الكتابة والتشكيل الفني والشعري، وهو ما تؤكده النظرية النقدية المعاصرة حول الخصائص النوعية للفن باعتباره بنية من العلاقات التي تتكشف من خلاله الصور الفنية وطريقتها في اثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة مع الشعر وقدرة الفنان على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة.

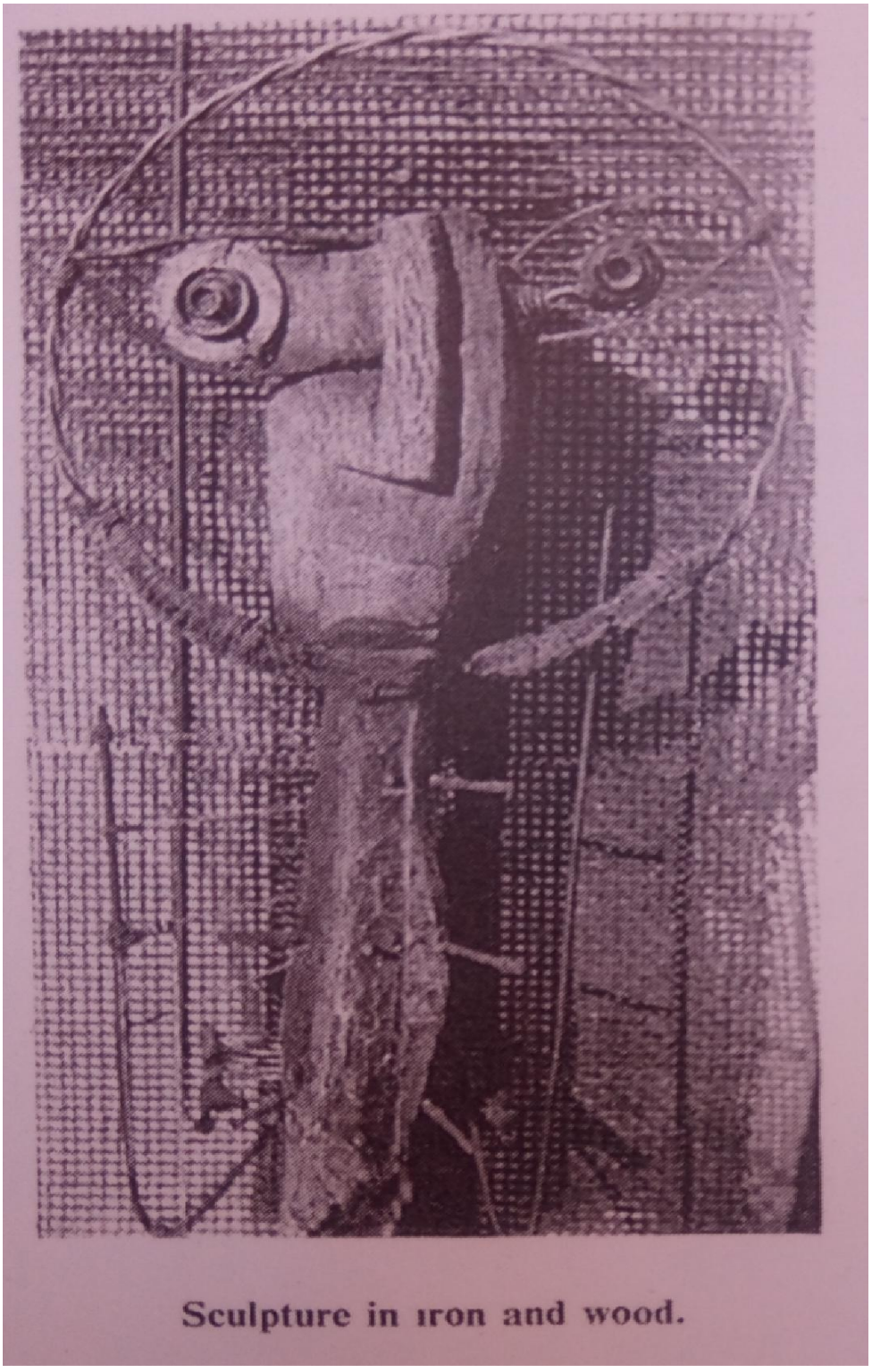
اختلفت طريقة العرض عند دونيس مارتيناز والتناول للصورة واللوحة وبالتالي تتغير مفاهيم الفن وتميز انواعها وانماطها المجازية كما " يظهر في الصورة تطرق الفنان مارتيناز استعماله للوشم كعنصر تراثي ولغة بصرية على جبين رأسه، مع الفنان أكمون والفنان بن بغداد[1].

لوحة " غناء تيززيزيت" للفنان مارتيناز تاريخ الانجاز 2012

LE CHANT DE TIZIZWIT technique mixte sur papier 2012

1 Camille Penet-Merahi, v2, op.cit, p40

تحليل منحوته " من الحديد والخشب" 1962 للفنان مارتيناز



بداية نلاحظ في المجسم استخدام مارتيناز للأشكال الهامشية (فن التجميع) وتأثره بالفن الدادائي على طريقة الفنان مارسيل دوشامب عندما استعمل التوليفات في عمله الفني مثل 'عجلة مارسيل دوشامب للدراجات 1913' التي تظهر في الأعلى، و 'حاملة زجاجة'، وخصوصا 'الينبوع'، تلك المَبْولة التي اكتفى بتغيير وضعها من العمودي إلى الأفقي، التي حظيت بتأويلات عديدة خيميائية ورمزية، وكذا تأثره بالفنان بابلو بيكاسو برسمه لرأس الثور، فأعاد صياغة ذلك كما هو موضح في الأسفل الذي انجزه مارتيناز في 1963، إذ كسر بذلك قواعد الفن التقليدية ومحاولة إعادة التفكير في المواقف الكلاسيكية الراسخة حول الفن، ليركب موجة من الغضب وعدم الفهم بعد إدراج رسوماته في المعارض، كما نستطيع القول أنه حاول الجمع بين العملين في عمل واحد.

البطاقة التقنية للوحة

عنوان اللوحة: منحوتة من الحديد والخشب" 1962

اسم صاحب اللوحة: دونيس مارتيناز

تاريخ انجاز العمل: 1962

الأبعاد: مجسم افقي ومستغل بشكل شاقولي.

التقنية المستعملة: الحديد والخشب

أسلوب العمل: الفن التجميعي.

التحليل

نلاحظ مجموعة من المواد والخامات اهمها الدائرة الكبيرة من الحديد التي احتلت مركز العمل والشكل الداخلي المصنوع والمنقوش من الخشب يشبه شكل رأس ثور، وأنصاف من الحديد موزعة على باقي المجسم، أفقية ومائلة وأخرى منغرسة في الخشب، إذ حاول أن يجسد الأسلاك الشائكة التي استعملتها فرنسا على الحدود وفي جدران الزنزانة والسجون أما الثور فهو أشبه بالثورة على الحالة النفسية الصعبة المدفونة في نفوس الجزائريين إبان فترة الاستعمار، ليظهرها للعلن في محاولة منه للتذكير بالماضي القريب.

في هذه اللوحة نلاحظ رمزية الفن لما وراء الطبيعة للوصول إلى المطلق.. وهو الفن الذي ينتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية، إلى أشكالها الجوهرية الخالدة.. حيث التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية.. ومن الفردية إلى التعميم المطلق، وسواء كان العمل توليفا هندسيا شاملا أو جزئيا بتبسيط الأشكال، وسواء كان تجريدا كاملا أو نصف تجريدي ، فانه يعطي الإيحاء بمضمون الفكرة التي يقوم عليها

الفنان في هذه المنحوتة، حيث نلاحظ هذا الجمع بالرغم من عدم تناغمه أو استخدامه للألوان بشكل بارز، إلا أنه هناك انسجام للفكرة وتمثيلها لدفة توازن، خلقت روح مفعمة بالحركة والانتقال من الجزء إلى الكل.

إن العامل الثقافي له وظيفة انشائية للحفاظ على الذات كما في حالة الاستعمار والاحتلال والثورة عليه، فمن الخصائص البارزة التي تطبع هذا الأنموذج هو أنه ولد من رحم مأساة الاحتلال والرغبة في التحرر ذي الطابع الجماهيري العفوي والمطلب الاجتماعي المباشر ووسائل التعبير الشعبية وغير النخبوية في الاحتجاج العام، وهو ما نراه في تلك الدبابيس الحديدية المغروسة في الوتد المصنوع من الخشب، وتمثيله للعينان البارزتان والمترقبة للكثير من القراءات، أما الخلفية المصنوعة أيضا شبكة معدنية تمثل السجن والقيود المحاطة بالمجسم الخشبي، وهي معطيات تشكيلية عبرت في مضمونها عن الاحساس بالنضال والتحرر ونشر قضية الظلم والقمع الممنهج على الانسان المغلوب، وهو خلاصة الفكرة التي نجح الفنان في ايصالها من جهة ومن جهة أخرى البعد الفلسفي والجمالي للفنان الذي سبق عصره.

الخاتمة

حاولنا في هذا السياق النموذجي أن نتعرض لتاريخ الرمزية في الفن والالمام بمعانيها المتنوعة، آملين أننا وصلنا إلى إلقاء الضوء على بعض الدلالات والمعاني الرمزية للفنون الجزائرية في اثبات هوية المجتمع الجزائري ومن خلال جماعة اوشام ممثلة في رئيسها الفنان دونيس مارتيناز، استطعنا معرفة الدلالات التي تغيب عن أذهان الكثيرين، حيث يحاكم الفن التشكيلي بطرائق محدودة وحيث يتم التركيز على المعاني الحرفية البصرية الضيقة للعمل الفني ويتم إهمال دلالتها الرمزية والمجازية والجمالية، والخيالية والمتعدّدة، كما خلصت الدراسة إلى أن إعطاء قيمة التعبير رمزيا في أعمال الفنانين الجزائريين كان بغرض توسيع دائرة حرية التعبير وخشيةً من الأذى الذي قد يتعرض له الفنان، وكذلك لإسداء الحقيقة في ثوب المقنع، وتجنبا للجهات القمعية الحاكمة والقيود السياسية والدينية، وحتى حدود مجتمعهم الفكرية والاجتماعية كالتقاليد والعادات، والطابوهات، التي لا تسمح للمبدع بالإفصاح عن رأيه صراحة والجهر بصوته عاليا، فيتحايل على عين المراقب، وينفلت من بطش سيف المحاسب من خلال توظيفه للرمز في الأعمال الفنية أو حتى الأدبية، وبالتالي لم يكن أمام الفنان، عند هذا الحدّ من وسيلة لنقل أفكاره سوى قولبة الخطاب التشكيلي، متوسلا بالرمز لاكتشاف المعنى والإيحاء به، مقتنعا بعجز التعبير المباشر والعقل الظاهر عن نقل إحساسه المداري، فتحولت " وظيفة النص الرمزي بمفهوم جديد، إذ أصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الباعث والمتلقي عن طريق وسائل الإيحاء"[1]، في سبيل

1 محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، جامعة القاهرة، دار المعارف، ط02، 1978 ص 13.

إيصال رسالته النضالية العادلة، إيحاء وتلميحاً دون التصريح، خوفاً على نفسه، فيمرر إشارات ذكية إلى المتلقي النبيه الذي يفهم الرسالة بشكل صحيح، لاسيما وأن هذه المجتمعات العربية والإسلامية أو الدول المتخلفة، تنطلق قوام أحكامهما الذوقية والتقيمية في الفن، من الأعراف والتقاليد والخطوط الحمراء، التي لا يمكن تجاوزها وتمنع المبدع من العمل الحرّ، وفي الحقيقة " يتراءى لنا أن المجتمع العربي في كذا مضرَب واقعٌ في الإلزامية والالتزام والتصنّع، بينما يرتدّ المجتمع الغربي إلى طبيعة إبداعية وبيئة فنية مَنَحَتْ للمبدع كل مناسبات الانفعال الفني الطبيعي لإصابة الغايات المتميزة، إذ أنه من المؤكد أن طبيعة المجتمعات العربية التي تعيش في ضنّك من العيش والتخلف المادي، هو الذي جعلها في غالب الأحيان ترفض الجديد الآتي من الآخر، أو تتقبله على مضّض ليبدو في الأخير متسربلاً بالغموض و الإلغاز الآتيان من صعوبة تلقي فُهُومَات الآخر، سواء في موضوعاته أو مصطلحاته"[1].

1 عبد الصدوق عبد العزيز، الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث والمعاصر، « رسالة الماجستير، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة السانيا - وهران، الجزائر، 2010، ص 16.

المراجع

قرآن كريم، رواية ورش

المعاجم والقواميس

1) ابن منظور، أبو الفضل الأنصاري الخزرجي، المورد الحديث قاموس إنجليزي عربي، ط26، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1996.
2) جمال الدين محمد بن مكتوم بن منظور:لسان العرب، مادة" ثقف"، ضبط نصه خالد رشيد القاضي، ط01، دار الأبحاث، الجزء الثاني، الجزائر، 2008،
3) جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982،
4) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط08، طبعة فنية منقحة مفهرسة، بيروت لبنان، 2005،
5) مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طبعة خاصة، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994
6) المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، ط05، وزارة التربية والتعليم، مصر، 2000.
7) المنهل: قاموس فرنسي – عربي، جبور عبد النور و سهيل إدريس، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة منقحة ومزيدة، دار الآداب، 1983.
8) الشامل قاموس إنجليزي عربي، عبد الرحمان إسماعيل رمضان، مكتبة جزيرة الورد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.

الكتب

9) إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988
10)إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، ط1، الصندوق الوطني لترقية الفنون وآدابها وتطورها، وزارة الثقافة، الجزائر، 2005،
11)أبو القاسم ابن حوقل، كتاب صورة الأرض، ج01، دار صادر، أفست ليدن، بيروت، 1938، ص 76
12)أبو قاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي(1500 –1830)، ج02، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998،
13)أحسن تليلاني، "المسرح الجزائري والثورة التحريرية"، الجزائر، د ط 2007،
14)أحمد باغي، كتاب محمد راسم، ط02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، 1972
15)أدونيس ، موسيقة الحوت الازرق: الهوية، الكتابة ، العنف ، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002

16)أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ج01، دار الكتاب العربي للطباعة، 1967،
17)الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية ، بغداد، (مبحث : روبرت ل . هيلر، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريشت)، 1973
18)أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، عدد 203، الكويت، 1995
19)أوزغلة محمد عبد الكريم : مقامات النور- ملامح جزائرية في التشكل العالمي .-دار الأوراس ، الجزائر. د.ط. 2007
20)إياد محمد الصقر، دراسات فلسفية في الفنون التشكيلية، ط01، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية،
21)بدري محمد فهد، محاضرات في الفكر والحضارة، ط01، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010.
22)بسّام الجمل، من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، ط01، مطبعة التفسير العلمي بفاقس، جانفي 2007
23)بشير خلف، الفنون في حياتنا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009،
24)بن نعمان أحمد، الهوية الوطنية الحقائق والمغالطات، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ب.ت،
25)بهاء الدين يوسف غراب، أنثروبولوجيا الفنون، ط01، دار الفكر العربي، القاهرة، 2010،
26)بوصلب عبد المجيد، جسد ولباس المرأة في الجزائر بين الهيمنة الذكورية والرغبة في التحرر، كتاب جماعي: المرأة بين فكي الهيمنة الذكورية والتدين، المركز الديمقراطي العربي، برلين ، ألمانيا، الطبعة الأولى، 2019
27)بياريونت، و ميشال ايزار، معجم الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2011.
28)جبران مسعود، معجم الرائد: معجم لغوي عصري، ط07، دار العلم للملايين، مارس 1992، لبنان،
29)جميل حمداوي، تطور الحركة التشكيلية الأمازيغية بمنطقة الريف، ط01، مكتبة المثقف، المغرب، 2016
30)جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الاسرة، 2001،
31)جورج قرم، حرية التأويل، مفتاح العلمانية في الإسلام : اختلاف الإشكاليات العلمانية بين أوروبا والعالم العربي، مكتبة التنوير، مقال منشور في اللوموند ديبلوماتيك
32)جوردون جراهام، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، ترجمة محمد يونس، ط01، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013

33)جووست سمايرز ، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ترجمة طلعت الشايب، ط01 ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005،
34)حبيب صالح مهدي، دراسة في مفهوم الهوية، مركز الدراسات الإقليمية، جامعة الموصل، العراق، ط5 الإصدار 13، 2009،
35)حسين مؤنس، الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1978،
36)حسين مؤنس، الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1978
37)حسين مؤنس، الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1978
38)خليل نوري مسيهر العاني، الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية، ديوان الوقف السني، العراق 2009م
39)خولة طالب الإبراهيمي، الجزائريون و المسألة اللغوية، ترجمة محمد يحياتن دار الحكمة، الجزائر، 2117بدون طبعة
40)خير الدين عبد الرحمان، حيرة الفن التشكيلي العربي ما بين جذور واغتراب، ط01، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015،
41)رابح لونيسي، التيارات الفكرية في الجزائر المعاصرة، بين الاتفاق والاختلاف(1920–1954)، ط02، دار كوكب العلوم، الجزائر، 2012،
42)رضوان عبير البسيوني، أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2012،
43)رضوان عبير البسيوني، أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2012،
44)رضوان عبير البسيوني، أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2012
45)رياض عصمت، رؤية جديدة: مقالات في الآداب والفنون والمجتمع، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012
46)زكي نجيب محمود، قيم من التراث، ط01، دار الشروق، القاهرة، 1984
47)زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ط04، دار الشروق، القاهرة، 1988
48)سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الخامس، دار الغرب الإسلامي، الجزائر، ط1، 1998
49)سعد محمد رحيم، المثقف الذي يدس أنفه: مقاربات في مفاهيم الأنسنية والتنوير والحداثة

50)السعيدي محمد، مستقبل العلاقات الدولية من صراع الحضارات إلى أنسنة الحضارة و ثقافة السلام، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2006،
51)شاكر عبد الحميد ، ثقافة الصورة (السلبيات والإيجابيات)، منتدى سور الأزبكية، عالم المعرفة، 2005
52)الشيخ طه الولي، المسجد في الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط1، 1988
53)عائشة حنفي، لباس البدن عند الرجال والنساء بمدينة الجزائر في العهد العثماني، حوليات المتحف الوطني للآثار، 2000، وزارة الأخبار، المساجد في الجزائر، سلسلة الفنون والثقافة، إسبانيا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1970
54)عائشة غطاس ، الحرف والحرفيون، المكتبة الوطنية ، الجزائرّ، 1974
55)عبد الحميد إسكندر، أهمية تدريس الخط العربي في المدرسة الجزائريةّ، الكتاب الجماعي : الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية، تحت إشراف خليل قويعة، ط01، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 2008،
56)عبد الحميد صلاح، فن التحرير الصحفي، ط01، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة.
57)عبد العزيز الدوري، التكوين التاريخي للأمة العربية، دراسة في الوعي والهوية، مركز دراسات الوحدة، القاهرة ط.3 ، 1986
58)عبد العزيز بن عثمان التويجري، التراث والهُوية، منظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة إيسيسكو 2011 م
59)عبد القادر بن محي الدين الجزائري .نخبة عقد الأجياد في الصافنات الجياد، المكتبة الأهلية، 1908
60)عبد الله الغذامي، الثقافة التليفزيونية: سقوط النخبة وبزوغ الشعبي، بيروت، مركز الثقافي العربي، 2004،
61)عبد الله خورشيد قادر، الأصول الفنية لتصاوير المسكوكات الإسلامية حتى سقوط بغداد 656هـ– 1258هـ، ط01، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 2012
62)عبد المنعم حنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط03، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2000
63)عبد المنعم عباس راوية، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة، بيروت، لبنان، ط1 ، سنة1998 ،
64)عزوق فاطمة، الحلي والمصوغات الجزائرية عبر التاريخ، متحف باردو، كتاب بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، المعهد العالي العربي للترجمة ، 2007
65)عشراتي سليمان، الشخصية الجزائرية الأرضية التاريخية والمحددات الحضارية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009

66)عفيف البهنسي، الفنون الإسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة، أبحاث الندوة العلمية الدولية حول إشكالات الفنون الإسلامية في المجتمع الراهن، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، الطبعة الأولى، مارس 2008

67)عفيف بهنسي :الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر اليونسكو تونس، 1980،

68)عفيف بهنسي، أثر العرب على الفن الحديث

69)علي أبو حيدر حرقوص ، الفن بين حاجة العصر وضوابط الدين، ط1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، 2009،

70)علي الشوك،، أسرار الموسيقى، ط01، دار المدى للثقافة والنشر ، 2003، سورية

71)علي حمدان ، إشكالية الهوية والانتماء، المركز الأسترالي العربي للدراسات السياسية، سلسلة الاستراليون العرب، الجزء الأول، يناير 2005،

72)علي عبد العزيز النفيلي، اسرار التقدم والتأخر بين تنوع البشر واختلاف الثقافات، ط01، مكتبة الشروق الدولية، 2008

73)عمار طالبي :ابن باديس حياته وأثاره، الجزء الأول، الشركة الجزائرية للطباعة الجزائر الطبعة الثالثة، 1997،

74)غابريل كامب، البربر ذاكرة وهوية، ترجمة عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014،

75)فرانسيس دواير وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتعلم البصري، ترجمة نبيل جاد عزمي، الطبعة الثانية، مكتبة بيروت، القاهرة، 2015

76)فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان– الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط01، دار دمشق، سوريا، 1992

77)القرن العشرون في الفن الجزائري, رامون تيو بليدو , مجلة الفن العدد الثامن ,أوت 2003

78)قسطنطين زريق: في معركة الحضارة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1964

79)كارل غ. يونغ، الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم ناصيف، ط01، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2012

80)كريس جينكس (2014) الثقافة البصرية. ترجمة بدر الدين مصطفى، القاهرة، منشورات مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة.

81)كلايف بل ، الفن، ترجمة، عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي سي آي سي (C.I.C)، القاهرة، 2018،

82)كلود دوبار، أزمة الهويات: تفسير تحوّل، ترجمة رنده بعث، ط01، مكتبة شرقية، لبنان، 2008،

83)مارتن هايدجر، الفلسفة، الهوية والذات، ترجمة محمد أمزيان، تقديم محمد سبيلا، ط1، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، 2015،

84)مجموعة من المؤلفين، اللغة والهوية في الوطن العربي: إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، ط01، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، 2013،

85)محمد أبو الفرج العش، المسكوكات في الحضارة العربية الإسلامية ، المجلس الوطني للتراث و الفنون و الثقافة بدولة قطر، 1980
86)محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية و قضايا اللسان و الهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2003.
87)محمد حسن غامري، مقدمة في الأنثروبولوجيا العامة "علم الإنسان"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر
88)محمد حسين جودي، ابتكارات العرب في الفنون واثرها في الفن الأوروبي في القرون الوسطى، ط01، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2007
89)محمد حسين، الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي، (ط1)، الأردن، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 1998،
90)محمد شمدين، مراجعة كتاب الهويات الافتراضية في المجتمعات العربية، للكاتب عبد الحكيم أحمين، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، الدوحة، قطر، 23 حزيران، 2018
91)محمد شيحة، التوثيق والمسرح
92)محمد عمارة، مخاطر العولمة علي الهوية سلسلة" التنوير الإسلامي دار نهضة مصر 1996
93)محمد مسلم، الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر،2009 .
94)محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، ط 03، عالم الكتب للنشر و الطباعة، القاهرة،2006.
95)محمود أمين العالم: الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، دار المستقبل العربي، القاهرة 1995
96)محمود عباس حمودة، المدخل الى دراسة الوثائق العربية، الناشر دار نهضة الشرق، جامعة القاهرة، 1995.
97)مرسلي دليلة وآخرون، مدخل إلى السّيميولوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، سلسلة الدروس في اللغات والآداب، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1995.
98)مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، ط01،، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011
99)مصطفى عطية جمعة، الفصحى والعامية والأبداع، ط01، شمس للنشر والإشهار، القاهرة، 2020.
100) موليم العروسي، الاستشراق وهوية الفن الإسلامي، الفنون الإسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة، أبحاث الندوة العلمية الدولية حول إشكالات الفنون الإسلامية في المجتمع الراهن، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، الطبعة الأولى، مارس 2008
101) نذيرة العقون، إسياخم الوجه المنسي للفنان: الأعمال التصويرية، ترجمة أمين مهرز، إشراف جعفر اينال، المعهد العالي العربي للترجمة، دار العثمانية، 2007،
102) نور الدين التميمي، الإرث الضائع : كيف أثرت مصر في كلاسيكيات الموسيقى العالمية، المجلي الأعلى للثقافة، مصر، 2015،

103) هربرت شيلر، الاتصال والهيمنة الثقافية، وجيه سمعان عبد المسيح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
104) وزارة الأخبار، المساجد في الجزائر، سلسلة الفنون والثقافة إسبانيا، شركة وطنية للنشر والتوزيع، 1970
105) وزيري يحي، العمارة الإسلامية والبيئة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 304، 2004
106) وهب رومية، من قضايا الثقافة، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013،
107) ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار بيروت للطباعة والنشر ،ج01
108) يونسيوي علي وآخرون، موسوعة الطابع الجزائري، 1962–2007، دار ريمبو وايميسود، فرنسا، 2008،

الرسائل والمقالات

109) أحمد عطار، التاريخ والهوية في كتابات عمار بلخوجة، مجلة الخلدونية للعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة تيارت، الجزائر، ع 11، 2017
110) 1 نضال محمود نصيرات، دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني والعربي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 12، عدد 02، 2019،أحمد مجدي حجازي، الثقافة العربية في زمن العولمة، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة، 2003،
111) أسعد السحمراني، ويلات العولمة على الدين واللغة والثقافة، ط01، دار النفائس، 2002،
112) إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي :معجم عصر العولمة، دار الثقافة للنشر، مصر، 2004
113) إكرام بركان، تحليل النزاعات المعاصرة في ضوء مكونات البعد الثقافي في العلاقات الدولية، مذكرة ماجستير في العلوم السياسية، كلية الحقوق، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010/2009،
114) إلياس بلكا ومحمد حراز، إشكالية الهوية والتعدد اللغوي في المغرب العربي: المغرب نموذجا، مركز الامارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، أبوظبي، ط01، 2014، ص 08 و 9 و 10 بالتصرف.
115) أميرة أوشريف و يسرى أوشريف، رهانات الهوية الثقافية الجزائرية في ظل عولمة وسائل الإعلام والاتصال، مجلة العلوم القانونية والسياسية ، الجزائر، العدد 15، جانفي 2017
116) 2010
117) بخضرة مونيس، فينومينولوجيا المعيش: قراءة في فنتازيا الوعدة، مجلة منيرفا، قسم العلوم الإنسانية ، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، المجلد 01، العدد 01، 2015

118) بريجة الشريفة، التغيرات السوسيو– ثقافية وأثرها على الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري: دراسة سوسيو ثقافية لبعض مؤشرات التغير عبر بعض المدن الجزائرية نموذجا، أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع ، جامعة وهران 2، 2016/2015

119) بلالي عبد المالك:مدخل إلى علم الاجتماع الثقافي ، محاضرات تخصص علم الاجتماع الثقافي، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد لمين دباغين –سطيف،2016/2015،

120) بلبشير عبد الرزاق، المواد الفنية ومكانتها في المدرسة الجزائرية: دراسة ميدانية تحليلية، رسالة دكتوراه في الفنون الشعبية، كلية العلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011،

121) بليح عائشة، أزمة الهوية العربية واعادة انتاج الهوية الأوربية في ظلّ العولمة، مجلة سوسيولوجيا، جامعة زيان عاشور، الجلفة الجزائر، المجلد 02، العدد 01، 2017،

122) بن العمودي جليلة ، استراتيجية تنمية القطاع الصناعة التقليدية والحرف في الجزائر في الفترة 2003 – 2010، دراسة لنيل شهادة ماجستير في العلوم الاقتصادية، جامعة ورقلة 2012/2011، الأمر 96–01 المؤرخ في 1996/01/10، المحدد للقواعد التي تحكم الصناعة التقليدية والنصوص التطبيقية، م5

123) بن جمعة جاسم عبد القادر، التذوق الجمالي والنقد الفني كمحتوى معرفي لتنمية السلوك الجمالي في مجال التربية الفنية، مستقبل التربية العربية، مصر، مجلد9 ، عدد 09، 2003

124) بن عزة أحمد و بدير محمد، لغة الجسد العاري بين أحكام الجمالية ومدلول الاسفاف: دراسة نقدية في تمثلات الجسد عبر الفن التشكيلي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين ألمانيا، العدد 08 ، 2019،

125) بن عزة أحمد و بلبشير عبد الرزاق، البورتري في الفن التشكيلي: دراسة سيميائية ونقدية في ازدواجية البعد الجمالي والوظيفي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن العدد03(26)، المجلد 03، 2020،

126) بن عزة احمد وسعادي محمد ياسين، مطارحات فكرية بين أشكال السيّطرة عند رجال الدّين والاستقلالية لأعلام الفنّ: دراسة سوسيوثقافية حول علاقة الفن بالدين، مجلة أنثروبولوجية الأديان، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، المجلد 16، العدد 02

127) بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، معجم الاثنولوجيا والانثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 'مجد'، بيروت، لبنان، 2011

128) جلال خشاب، سيميائية الطابع البريدي الجزائري، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، الجزائر، مجلد 07، عدد 2، 2014

129) حنان قصاب حسن، البورتريه في الثقافة العربية، مقال منشور بدون طبعة وبدون تاريخ،

130) حوار الدكتور قرزيز معمر مع الفنان مارتيناز، بتاريخ 15–16 ماي 2016 بالبليدة، (رسالة دكتوراه

131) حيدر عبد الأمير رشيد الخزعلي، فطرية التجريد في الزخرفة الاسلامية، مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية، العراق، المجلد 34، العدد 1، 2016،

132) خالدي محمد، تحف الفنون التشكيلية خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1962–1830، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه – تخصص: فنون شعبية، جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان، 2010/2009 .

133) خلف الله بوجمعة، المدينة الجزائرية و البحث عن الهوية، (Courrier du Savoir – N°04, Juin 2003)،

134) خليل محمد الكوفحي :مهارات في الفنون التشكيلية، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006،

135) دقماق حنان حسين، دور التربية الفنية في تنمية الوعي الجمالي للجماهير وأثره في مواجهة أزمات البيئة،مقال منشور من المؤتمر السنوي العاشر حول إدارة الأزمات والكوارث البيئية في ظل المتغيرات والمستجدات العالمية المعاصرة، جامعة عين شمس، القاهرة، 2005

136) زغو محمد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، 2015

137) سعادي ياسين، الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام(دراسة أنثروبولوجية فنية)، مجلة" أنثروبولوجية الأديان، المجلد 17، العدد 01، 15 جانفي 2021

138) سليم الحص، الهوية والقضية، مجلة المستقبل العربي، بيروت، العدد 311 لسنة 2005

139) شيرين المعلوف، الموسيقى الشرق أوسطية: بحث في الهوية، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية، الجامعة اللبنانية، مجلة الأبحاث التربوية ع. 26، 2016

140) صالح محمد مبارك ، التراث المعماري واشكالية الهوية المعمارية في مدينة عدن، مقال منشور في الكتاب الجماعي حول ندوة عدن: بوابة اليمن الحضارية، 2011/19/18، قسم الهندسة، جامعة عدن، الجمهورية اليمنية.

141) صدى الخط العربي، مجلة جزائرية يعدها المتحف الوطني الجزائري، العدد 03، 1998.

142) الطيب زيتوني، المجاهد والفنان بن عمر بن عيسى، مجلة عدد خاص من إعداد مديرية المجاهدين بولاية تلمسان، 2009/07/05

143) عامر عبد زيد الوائلي، الدين والهوية بين ضيق الانتماء و سعة الإبداع، سلسلة ملفات بحثية، مؤمنون بلا حدود، الرباط، المملكة المغربية، مايو 2016، عبد الرحمان حافظ، دور التعليم العالي في تعزيز الهوية الفلسطينية وأثره على التنمية السياسية ،قسم التخطيط و التنمية والسياسة ، كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية فلسطين، 2010

144) عبد العالي بشير، سيميائية الصورة في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، مقال منشور ، للملتقى الوطني الربع، السيمياء والنص الأدبي 28-29 نوفمبر 2006، جامعة محمد خيضر بسكرة.

145) عبد العليم محمد، سؤال الهوية المتكرر، جريدة الأهرام، جمهورية مصر العربية، عدد الجمعة، 2003/12/12

146) عبيدة صبطي وعادل قايد، الصورة الفنية ودورها في بناء الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري: قراءة سيميولوجية لصورة الفنان دينيه، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية، الجزائر، العدد 29، جوان 2017،

147) عزيز أحمد عوني ماضي، أثر توظيف بعض المؤلَّفات الموسيقيّة العالميّة في البنية اللحنيّة للأغنية العربيّة، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، العدد 2، 2019،

148) عمارة كحلي، فلسفة البيانات الثقافية الفنية(بيان جماعة أوشام أنموذجًا)، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 04، العدد 02،

149) العياشي أدراوي، الخطاب الاعلامي وتغييب الوعي، مجلة الفيصل، العددان 471-472، يوليو / أغسطس، 2015

150) فراس الطرابلسي، الموسيقى الشعبية والموسيقى الرسمية بالبلاد التونسية: صراع الهوية في المفاهيم والممارسة والتمثيل، مقال منشور ضمن فعاليات المؤتمر الدولي: الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، (10-11-12 أبريل 2013)، جامعة صفاقس ، تونس

151) فراس الطرابلسي، الموسيقى الشعبية والموسيقى الرسمية بالبلاد التونسية : صراع الهوية في المفاهيم والممارسة والتمثيل، مقال منشور ضمن فعاليات المؤتمر الدولي الأول: الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، (10-11-12 أبريل 20132.

152) فؤاد بدوي بطرس، الهوية وثقافة السلام، الطبعة الإلكترونية، 2008.

153) فؤاد غازي ثجيل ، الملبس والهوية الثقافية بين الانتماء والاغتراب: رؤية أنثروبولوجية، مجلة كلية التربية الاساسية، كلية المستنصرية، العراق، العدد 77، 2013

154) قجال نادية، أساليب اثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، مجلد 2، عدد 2.

155) قرزيز معمر، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية، رسالة دكتوراه، دراسات في الفنون التشكيلية، قسم الفنون/جامعة تلمسان، 2018/2017.

156) كمال عبد جاسم الصالح الجميلي، أثر القرآن الكريم في الخط العربي ، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، المجلد 5-6، العدد 9 (30 يونيو/حزيران 2010)، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ، السعودية

157) كوسة فاطمة الزهراء، أزمة الهوية عند الشباب الجزائري: دراسة استكشافية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في علم النفس العيادي، قسم علوم النفس وعلوم التربية والأرطونوفيا، جامعة الجزائر، 2004–2005

158) لخضر درياس، محمد تمام، المتحف الوطني للآثار، الجزائر، ملاحق الصور.

159) لمياء شربال، النقود الجزائرية منذ الاستقلال إلى سنة 1995: دراسة تاريخية وفنية، ماجستير في الثقافة الشعبية، 2004/2003، كلية الآداب والعلوم الانسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، تلمسان، الجزائر

160) مبروك بوطقوقة، السروج التقليدية في الجزائر: تاريخ من المهارة والجمال، مجلة الموروث، معهد الشارقة للتراث، الامارات العربية المتحدة، العدد - 8 ديسمبر 2017

161) مبروك بوطقوقة، الغناء البدوي والموسيقى الشعبية في احتفالات الفانطازيا في الجزائر، مجلة الموروث الثقافي البحرينية اللإلكترونية، العدد 14 ، جويلية 2016 ،

162) مبروك بوطقوقة، مقدمة في تاريخ الفانطازيا، مجلة الفكر المتوسطي، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان، العدد 09 جوان، 2015

163) مبروك بوطقوقة، من الجريد الى لعب البارود صفحات من تاريخ الفانطازيا في الكتابات الفرنسية، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، المجلد 08، العدد 02، ديسمبر 2015،

164) مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والانسانية، المركز العربي للأبحاث ودراسات وسياسات، العدد 16، المجلد الرابع، ربيع 2016.

165) محمد حسنين هيكل: العرب على أعتاب القرن 21/ مجلة المستقبل العربي/مركز دراسات الوحدة العربية 1994/عدد 12

166) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، جامعة القاهرة، دار المعارف، ط02، 1978 عبد الصدوق عبد العزيز، الاتجاه الاجتماعي في النقد الجزائري الحديث والمعاصر، « رسالة الماجستير، كلية الآداب و اللغات والفنون، جامعة السانيا - وهران، الجزائر، 2010.

167) محمد غالم، من أرشيف الإدارة الاستعمارية في الجزائر : الوثائق الفرنسية و الهجرة إلى الديار الإسلامية، مجلة إنسانيات ، الجزائر، 2012.

168) مروان حبش، مقاربة في مفهوم الهوية الوطنية، مقال منشور بموقع جيرون، 2017/08/17.

169) معمري تيزي وزو، البوابة الالكترونية(Asjp)، الجزائر، العدد 11، المجلد 07، 2012

170) منى الحديدي و شريف درويش اللبان، فنون الاتصال والاعلام المتخصص، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، 2009

171) مها بنت عبد الله وفاطمة راشد آل عيسى، الرمز في الفنون البصرية، الفن السعودي المعاصر: أعمال عبد الناصر غارم نموذجا، المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد 11، عدد 01، 2018.

172) مهى المصري، الفخّار المختوم نشأته وتعريفه ومحترفات تصنيعه، مجلة الحداثة، CRECH مركز الابحاث والدراسات في العلوم الإنسانية، جامعة العلوم الانسانية ، لبنان، العدد 188/187، خريف 2017

173) مؤسسة لجان العمل الصحي، مفهوم الهوية، بيسان، فلسطين، طبعة إلكترونية، 2017

174) ناصر الدين سعيدوني، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لولايات المغرب العثمانية(الجزائر– تونس – طرابلس الغرب)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الحادية والثلاثون 2010، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت

175) نرمين أحمد صبري هلال، فن الكاليغرافيتي ودوره في اضفاء الهوية للتصميم الداخلي والاثاث المعاصر ، مجلة العمارة والفنون، الاردن، العدد الرابع عشر، 2019

176) نصر الدين براهامي، تلمسان الذاكرة، منشورات الأبيار، الجزائر، الطبعة الثانية، 2010، مقال صحفي جعفر اينال، جريدة الثورة الإفريقية ، رقم 1160 الأسبوع من 23 إلى 29 ماي1985 .

177) نضال محمود نصيرات، دور الفرق الموسيقية الأردنية في الحفاظ على التراث الغنائي الأردني والعربي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 12، عدد 02، 2019

178) النعمان حسام يعقوب والطحلاوي رضوان،" تأثير البيئة الطبيعية والثقافية في تشكيل البنية الفضائية"، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثاني، 2008

179) هاشم حميد العقابي و هاشم الماجدي، الهوية التقييمية في العمارة، مجلة جامعة آداب ذي قار ، العراق، المجلد 11، العدد 4، كانون الاول، 2016

180) هاشم حميد العقابي و هاشم الماجدي، الهوية التقييمية في العمارة، مجلة جامعة آداب ذي قار ، العراق، المجلد 11، العدد 4، كانون الاول، 2016

181) هاني إبراهيم جابر، مجلة فنون شعبية، العدد 42، يناير/مارس 1994،.

182) هناء بوحارة و لمين وادي، أزمة الهوية واشكالية الابتعاد عن الدين بين مطرقة الأصالة وسنداد العولمة :قراءة نفس اجتماعية، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، العدد الرابع، ديسمبر 2016،

المواقع

183) أكعبور محمد، سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى: مقاربة تواصليّة نقديّة، الخطاب البصري وتمظهرات المعنى (http://akaabour 1979.maktoobblog.com/267017).

184) تصريح تلفزيوني على القناة الرسمية، منقول من قناة الأجواء بتاريخ 2019/02/03: (www.youtube.com/watch?v=4VBuxn-1Tts)

185) صفحة الفنان احمد خليلي: (https://www.facebook.com/ahmed.khalili.35)

186) الطيب عبد الجليل حسين محمود، إشكالية الهوية وبناء الدولة الوطنية المعاصرة: http://www.sudanpolice.gov.sd/pdf/888 تاريخ الولوج إلى الموقع 2016.

187) عبد الرحيم العطري، ملاحظات حول الهوية و الانتماء هنا والآن: https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/113467.html، موقع دنيا الوطن : تاريخ الولوج للموقع 2018/10/05.

188) JOURNAL Le Midi ,Edition Du 25/07/2007,Rédigé Par :Larbi Oucherif, Sur Le Lien :http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture%40art1%402007-07-25

المراجع الأجنبية

189) Achouri Cheurfi, Mémoire Algérienne : Dictionnaire Biographique Dhaleb, 1996,

190) Ali El Hadj Tahar, La peinture Algérienne(Les Fondateurs),Édit Alpha, Alger, 2005

191) Amar Belkhodja, Présentation, HIMOUD BRAHIMI, (MOMO),QUI SUIS- JE § AMOUR DE LUMIERE, Edition Rafar, Alger, 2014

192) BELHACHEMI Noureddine, La peinture Aouchem : un patrimoine visuel en question article publier, sans date,

193) Camille Penet-Merahi ,L'écriture dans la pratique des artistes Algériens de 1962 à nos jours, Thèse De Doctorat, Université Clermont Auvergne, France ,2019, p50

194) Camille PENET-MERAHI Op.Cit, p63 et 64.

195) Camille Penet-Merahi, v2, op.cit, p40

196) Catalogue : Rétrospective De « Denis Martinez » Au Musée Des Beaux-arts d'Alger., Ed. ENAC, Reghaïa, 1985,

197) Dekkar, N., et al, La démographie algérienne face aux grandes questions de société, Alger, CENEAP, FNUAP, Mai 1999

198) Discours du 16 juin 1970, visite du roi Fayçal en Algérie

199) FKIH (Sofiane), Musicologie, Sémiologie Ou Ethnomusicologie, Quel Cadre Épistémologique, Quelle Méthodes Pour L'analyse De Musique Du Maqâm, Thèse De Doctorat, Université Sorbonne, Paris 4, 2006,

200) Halim Boughida et Autres, Emission de Billets de Banque Algériennes et Thèmes, Revus Media Bank, N° 22,1996 .

201) J .J. DELUZ. L'urbanisme et l'architecture d'Alger, OPU, Alger, 1988,

202) le 4 février 1956, Guy Mollet, chef de file de la SFIO lit un message radiophonique

203) le XXe siècle dans l'art algérien , AICA presse, paris, mars 2003.

- M. Bouabdah. « la peinture par les mots « musée national des beaux-arts. Alger 1994.

204) Mansour Abrous , Annuaire des Arts en Algérie, ED D'auteur ,2004,

205) Saadi N., Denis Martinez, Peintre Algérien, Ed. Barzakh et le bec en l'air, Alger, 2003,.

206) Steele Valérie : Letter from the Editor, in Fashion theory, the Journal of Dress, body &culture, vol1, issue, March 1997.

207) www.revus.org Jean-Charles Scagnetti, « Identité ou personnalité algérienne ? L'édification d'une algérianisé (1962-1988) », Cahiers de la Méditerranée, 66 | 2003, mis en ligne le 21 juillet 2005, consulté le 05 juin 2013.

ملاحق الصور

MANIFESTE DU GROUPE " AOUCHEN "

-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-

Aouchem est né il y a des millénaires, sur les parois d'une grotte de Tassili. Depuis, il a poursuivi son existence jusqu'à nos jours, tantôt secrètement, tantôt ouvertement, en fonction des fluctuations de l'histoire ; il nous a défendu et subsisté malgré toutes les conquêtes intervenues depuis la Romanisation. Sous diverses formes, le signe magique a manifesté le maintien d'une culture populaire, en laquelle s'est longtemps incarné l'espoir de la nation, même si par la suite une certaine décadence de ces formes s'est produite sous des influences étrangères. Ainsi, de tout temps, à travers les oeuvres des artistes-artisans une rigueur intellectuelle, caractéristique de notre civilisation, du nord au sud, s'est maintenue, exprimée notamment dans des compositions géométriques.

C'est cette tradition authentique qu'Aouchem 1967 affirme retrouver, non seulement dans les structures des oeuvres mais aussi dans la vivacité de la couleur. Loin d'une certaine gratuité de l'abstraction occidentale contemporaine, qui a oublié les leçons orientales et africaines dont était empreint l'art roman, il s'agit pour nous de définir les véritables tatems et les véritables arabesques, capables d'exprimer le monde où nous vivons, c'est-à-dire à partir des grands thèmes formels du passé algérien, de rassembler tous les éléments plastiques inventés ici ou là, par les civilisations, écroulées hier et aujourd'hui renaissantes, du Tiers-Monde. Il s'agit d'insérer la nouvelle réalité algérienne dans l'humanisme universel en formation, de la seconde moitié du XX^e^ siècle.

C'est pourquoi le groupe " Aouchem " s'engage aussi bien en reprenant de grands thèmes mythologiques toujours vivants, en symbolisant l'explosion lyrique individuelle, qu'en s'emparant avec violence des provocations que les drames actuels, d'Afrique ou d'Asie, jettent au visage de l'artiste.

Nous entendons montrer que, toujours magique, le signe est plus fort que les bombes. Nous avons cru discerner des préoccupations similaires de langage chez certains poètes algériens.

Visionnaires réalistes, les " Aouchems " peintres et poètes, déclarent utiliser les forces créatrices efficaces contre l'arrière-garde de la médiocrité esthétique.

MESLI - ADANE - SAIDANI - MARTINEZ - BAYA - BEN BAGHDAD - ZERARTI

DAHMANI --- ABDOUN.

A

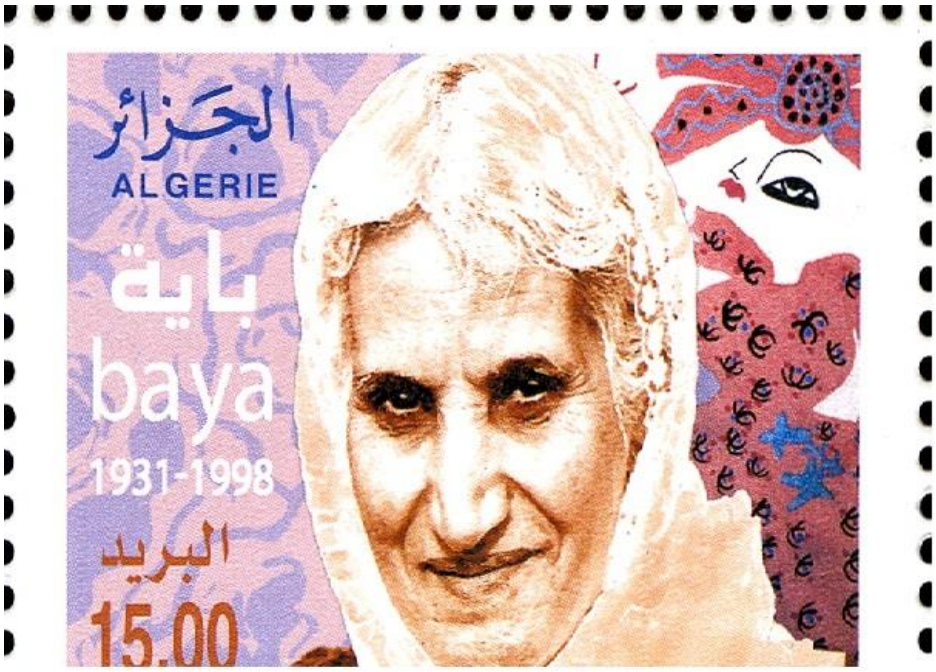
Alger, le 1er Avril 1967

-o-o-o-o-o-o-o-OOOO-o-o-o-o-o-o-o-

بيان جماعة أوشام

لوحة للفنانة باية محي الدين (أو فاطمة حداد) بعنوان مرأة وطائر في قفص المصدر موقع جدلية :
www.jadaliyya.com/Details/29740

لوحة بعنوان الشابة والطاووس المصدر نفسه.



صورة باية محي الدين على طابع بريدي جزائري

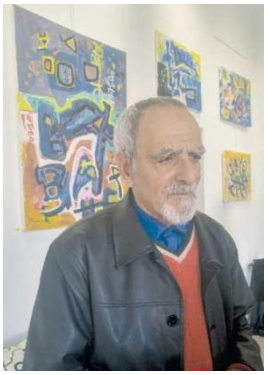
طابع بريدي جزائري يحمل إحدى لوحات الفنانة باية المصدر نفسه

لوحات للفنان شكري مسلـــــــي

المصدر : www.alaraby.co.uk/culture/2017/11/14/رحيل-شكري-مسلي-رموز-أمازيغية-وحرف-عربي

لوحة بعنوان ' امرأة ' المصدر :

www.alawan.org/2013/12/08/إمرأة،-شكري-مسلي-الجزائر/



صورة الفنان نور الدين شقران الذي التحق بالجماعة بعد انشائها وجانب من تغطية اعلامية حول لوحاته في معرض بفيلا عبد اللطيف

المصدر:1 موقع جريدة الشعب:

http://www.ech-chaab.com/ar/الحدث/الثقافي/item/112838-نور-الدين-شقران-مدرسة-الفن-التشكيلي

2 موقع جريدة الاخبارية

www.elikhbaria.com/معرض-فني-للرسام-نور-الدين-شقران-بدار-عب

افتتح، أمسية السبت المنقضي، معرض الفنان التشكيلي "نور الدين شقران" بدار عبد اللطيف، ضم 30 لوحة فنية حملت في طياتها "تحية للجاز"، وتتواصل فعاليته إلى غاية 07 فيفري المقبل، في إطار نشاطاتها الثقافية السنوية تنظمها الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي.

لوحة (حي بيروتي قديم) للفنان التشكيلي اللبناني 'حسن جوني'[310]،

توضح لوحة حي بيروتي التشابه في العمارة وكيف وثق الفنان الارث المعماري من خلال اللوحات التشكيلية.

310 مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والانسانية، المركز العربي للأبحاث ودراسات وسياسات، العدد 16، المجلد الرابع، ربيع 2016، المصدر ص 06

لوحة جدارية ' تجربة البليدة 1986'، للفنان دونيس مارتيناز رفقة طلبة معهد الفنون
المصدر ملحق صور من رسالة قرزيز بن عمر، مصدر سابق.

مارتيناز، تجربة معمورة سعيدة ،أكريليك على جدران، 1973

على اليمين لوحة 'إلى مـتى ' حبر على ورق عام 1965، وعلى اليسار ' على أية حال' عام 1964

بورتري صحفي للفنان دونيس مارتيناز من موقع جريد المساء

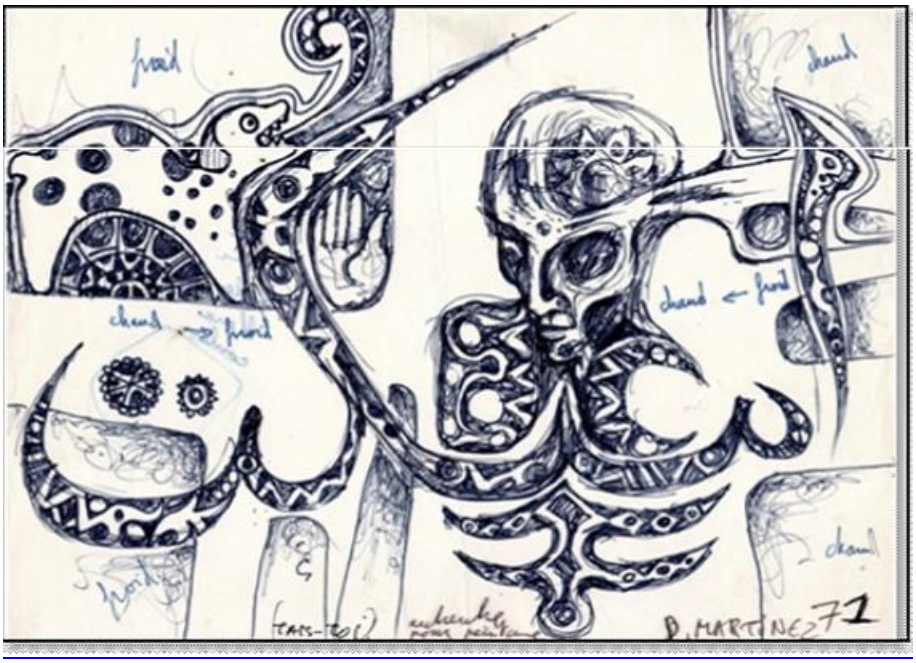
https://el-massa.com/dz/الثقافة/صالون-جرجرة-للفنون-التشكيلية-في-طبعته-التاسعة

جميلة مثل القمر مع أطفالها 1964

صبغة زيتية على القماش 80/80

الصور من الأرشيف الخاص لمارتيناز

بعض لوحات الفنان دونيس مارتيناز من سلسلة سلك شائك



لوحة أسكت (21×29.7 سم) حبر على ورق 1971

الشّكل رقم (159): مصطفى عدان، امرأة قبائليّة

اللّوحة مأخوذة من الرّابط: https://www.vitaminedz.com/esprit-vivant-moment-d-art-la-mouvance/Articles_18300_1052872_16_1.html

مارتيناز، تجربة تسالة في سيدي بلعباس ،فراشة علامة الربيع والترحيب ،
أكريليك على جدران 2017

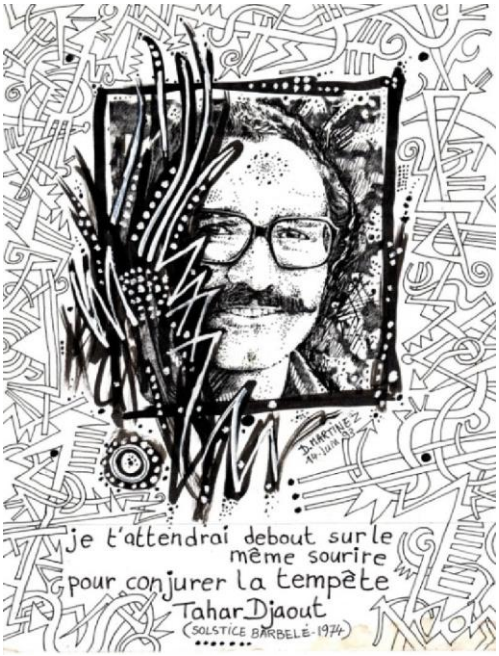
مارتيناز، تاريخ النخلة والقرمود في تيزي وزو عام 2018

لافتة ضد التعذيب ، الجزائر، 1988

مجسم مصبوغ بعنوان 'يـا حسراه ' 1967

عمل فني معاصر بعنوان ' الجرافة' عام 2012 بمستغانم

الشجعان السبعة ،اكريليك على ورق مقوى ،1991



' تحية لطاهر جاووت'(21×29.7سم)/ حبر على ورق 1993

الفهرس

الفهرس

البسملة	
الإهداء	
الشكر والتقدير	
المقدمة	أ– ك
المدخل	1–11
الهوية واشكالها	2
العلاقة بين الهوية الجزائرية والفن التشكيلي	4
الفنان والهوية الثقافية	8
الفصل الأول : الهوية في الفن التشكيلي الجزائري بين مخلفات الاستعمار وضغط الحداثة	13
الهُوِيّة في الوسط الفني التشكيلي	13
1. ماهية الهُوِيّة :	13
2. مفهوم الهُوِيّة لغة :	18
3. مفهوم الهُوِيّة اصطلاحا:	20
4. الثقافة:	23
5. الهوية الثقافية :	26
6. مكونـــات الهوية:	30
II الهوية الثقافية للمجتمع العربي والاختراق الثقافي	41
1.مسألة الهوية الثقافية الجزائرية	46
2. الثقافة الفنية ودور الفنان في التغيير الثقافي	55
3. الثقافة الفنية والقراءة التشكيلية	64
4. مكونات ومصادر الثقافة البصرية	66

5. وظيفة الثقافة البصرية	70
6. تجليات الهوية الجزائرية في الفن	72
7. الهُوِيّة في الوسط الفني التشكيلي	74
8.الجماعات الفنية	82
الفصل الثاني : الهُوِيّة في التراث الفني بين الأنواع المتعدّدة و النماذج المتماسكة	90
1.الهُوِيّة و العمارة في الفن التشكيلي	91
2. الهوية والزخرفة	105
3. الهوية و الخط العربي	110
4. الهُوِيّة في المصنوعات الحرفية والتقليدية	120
5. الهوية من خلال الخزف والأواني الفخارية	123
6. الهوية في الألبسة التقليدية وفي صناعة الزرابي	127
7. علاقة الموسيقى بالهوية من منطلق الرموز و الأشكال	130
8. الحلي بين الهوية والابداع	142
9. الهوية والوثائق الرسمية الجزائرية	146
10. تمثلات هوية المجتمع الجزائري في النقود الجزائرية	151
11. رمزية الهوية في الطوابع البريدية الجزائرية	156
12. الهوية الجزائرية من خلال بورتريه الشخصيات الجزائرية	163
13. الفانطازيا باعتبارها جزء من الهوية جزائرية	173
الفصل الثالث : الهُوِيّة الجزائرية بريشة جماعة أوشام من التصادم إلى التعايش	187
تمهيد	187
1 . السمات الرمزية ومظاهرها في اعمال جماعة اوشام	189
2. ماهية الرمز والرمزية عند اوشام من منحنى علم الأناسة	191
3.المضامين والدلالات في الأعمال الفنية لجماعة 'أوشام' الجزائرية	195

3. 1. دونيس مارتيناز وتأسيس الجماعة	195
2.3 جماعة اوشام من التعايش الى التصادم	199
3.3 مضامين اعمال دونيس مارتيناز	202
4. أبعاد الرمز في أعمال دونيس مارتيناز	208
تحليل منحوته " من الحديد والخشب" 1962 للفنان مارتيناز	221
الخاتمة	225
المراجع	228–
ملاحق الصور	242
الفهرس	258

الملخص

باعتبار الفن ظاهرة سياقيةً لا تنفكُّ صفاته عن صلاته، يُظهر الأفكار الجمالية، وينتج من خلاله مختلف أنماط الخطاب والسلوك والقيم، وغيرها من مظاهر الحياة، لم تكن الهُوِيّة لتكتفي بالأبعاد المادية أو المعنوية، بقدر ما تجاوزت إلى أبعاد بالغة التأثير في تشكيل حياة إنسانية أكثر سموا و أكثر انفتاحا من خلال المجال الفني الإبداعي، والذي يبقى فيه الفن التشكيلي أحد أخصب المجالات وأكثر مساهمة في إثراء وتطوير تمثلات الهُوِيّة، وقصد التعرف على النماذج الفنية المختلفة، ميّزت جماعة أوشام الفنية المشهد الفني التشكيلي في فترة ما بعد الاستقلال، تنادي بضرورة بتبني الفن الجزائري بالأدوات الخطية المحلية، وبأسلوب فني وطني مستقل، يجعل منه تحدي أمام الأسلوب الاستشراقي والأوربي، وأيضا تبني فلسفة التمرد على الأسلوب الفني الأوحد والسائد بعد فترة الاستقلال، فعرف نوعا من الصراع الثقافي، تولدت عنه محاولات جديدة في الوقت المعاصر لتحديد الهوية الجزائرية عبر الفن التشكيلي.

Résumé : En tant que l'Art considérer comme une phénomène contextuel dont les qualités sont constamment dans ses connexions, il montre des idées esthétiques, et se traduit par différents types de parole, comportement, valeurs, et d'autres aspects de la vie, l'identité ne serait pas limitée à des dimensions physiques ou morales, mais il est allé au-delà des limites mêmes de la formation d'une vie humaine plus ouverte à travers le domaine artistique créatif, dans lequel l'art reste l'un des domaines les plus fertiles et les plus importants dans l'enrichissement et le développement des représentations identitaires, et afin d'identifier différents modèles artistiques, la scène artistique du groupe Aousham a distingué le paysage artistique. L'artiste post-indépendance appelle à l'adoption de l'art algérien avec des instruments linéaires locaux, un style artistique national indépendant, ce qui en fait un défi au style orientaliste et européen, ainsi qu'à l'adoption de la philosophie de la rébellion sur le seul style artistique dominant après la période d'indépendance, connue comme une sorte de conflit culturel, qui a généré de nouvelles tentatives dans le temps contemporain pour définir l'identité algérienne à travers les beaux-arts.

Abstract : As Art consider as a contextual phenomenon whose qualities are constantly in its connections, it shows aesthetic ideas, and translates into different types of speech, behavior, values, and other aspects of life, identity would not be limited to physical or moral dimensions, but it went beyond the very limits of the formation of a more open human life through the creative artistic field , in which art remains one of the most fertile and important areas in the enrichment and development of identity representations, and in order to identify different artistic models, the artistic scene of the Aousham group has distinguished the artistic landscape. The post-independence artist calls for the adoption of Algerian art with local linear instruments, an independent national artistic style, which makes it a challenge to the Orientalist and European style, as well as the adoption of the philosophy of rebellion on the only dominant artistic style after the period of independence, known as a kind of cultural conflict, which has generated new attempts in contemporary time to define Algerian identity through fine arts.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مـــــــــــلخـــص رســـالـــة الـــدكـــتـــوراه

تخصص دراسات في الفنون التشكيلية

الموسومة بـــــ:

الهوية في الفن التشكيلي الجزائري
دراسة تحليلية لأعمال جماعة الأوشام أنموذجا

إعداد الطالب:

سعادي محمد ياسين

تحت إشراف:
أ/ د : خـالـدي مـحـمـد

السنة الجامعية 2020 –2021

ملخص إجمالي للرسالة

باعتبار الفن ظاهرة سياقيةً لا تنفكُّ صفاته عن صلاته، يُظْهِرُ الأفكار الجمالية، وينتج من خلاله مختلف أنماط الخطاب والسلوك والقيم، وغيرها من مظاهر الحياة، وداخل هذه الصيرورة لم تكن الهُوِيّة لتكتفي بالأبعاد المادية أو المعنوية التي تحددها، بقدر ما تجاوزت إلى أبعاد بالغة التأثير في تشكيل حياة إنسانية أكثر سموا و أكثر انفتاحا من خلال المجال الفني الإبداعي، والذي يبقى فيه الفن التشكيلي أحد أخصب المجالات وأكثر مساهمة في إثراء وتطوير تمثلات الهُوِيّة، من خلال اللوحات الفنية التشكيلية.

إن للفن والهُوِيّة، تاريخ مشترك شديد التداخل يتأسس على التماهي بين شخصية الفنان وعمله الفني، لتوطيد أركان الهيمنة على مقدرات الشعوب وإخضاعها لقوة التأثير، فالمباني والإنشاءات، والملابس، والسجاجيد، والجدران والأبواب، والعادات والتقاليد والأسواق الشعبية والآلات الموسيقية وغيرها الكثير، تمتلئ بالألوان وبالخطوط وتحمل الوشم والرموز، وتزيّنت بالزخارف الفنية الغنيّة من حيث النوع أو الخامات، فهي ليست مجرد شكليات، بل إن (الفن والهُوِيّة)، هما المحرك المعنوي، لعزيمة الشعوب و ديمومة لا متناهية للبقاء، اعتمدت على مجالات متعددة ضمن مفهوم الثقافة والحضارة، لإبراز مختلف نواحي تجسيد الهوية في الاعمال الفنية، ورغم اتساع ادوار اللوحة الفنية وأثارها إلا أن تلك الأدوار

مازالت مادة خصبة للبحث والتحليل والاكتشاف بمنظور لا نهائي كمدرك بصري يستثير فينا تفسير وجودها وتعطي للثقافة سماتها وتمدها بطاقات كامنة.

وقصد التعرف على هذه النماذج الثقافية الجديدة، اخترنا هذه الدراسة بوصفها علاقة مباشرة مع مقومات الهوية الثقافية وسط المجتمع الجزائري خلال العقد الأخير، فتم التطرق أولا الى الهوية والثقافة ومقوماتهما وخصائصها والتشابه بينهما، وثانيا اخترنا دراسة المُتغيرات على صعيد الممارسات التشكيلية للفنانين الجزائريين ومواضع اشتغالهم لتثبيت الهوية الجزائرية وتبيانها، باعتباره إرث ثقافي وملمح حضاري، يجب توثيقه وتوطيده خشية من النسيان، وفي الجانب التطبيقي كان موضع البحث المعرفي، تتبع أساليب الفنان العربي في التفرد وصياغة هوية ابداعية مميزة، لا سيما وأن الفن العربي كان مشغولا بهاجس الهوية، ناقلا برسومات الحركات والجمعيات التشكيلية محاولة الفنانين، مضاهاة الواقع ومخالفة مفهوم الإبداع السائد، فتواترت بذلك التجارب والممارسات العربية، المسكونة بهاجس الهوية إلى أن وصلت إلى توحد قومي، من خلال جماعات مثل جماعة البعد الواحد بالعراق، جماعة أوشام، بالجزائر، وجماعة الدار البيضاء بالمغرب، ومدرسة الخرطوم بالسودان، ومدرسة تونس، وغيرها، فكل التنويعات على فكرة واحدة هي سعي الفن ومغزاه نحو المحافظة على ذاكرة شعوبها، فكان لزاما علينا ان نقدم كنموذج للدراسة جماعة أوشام الفنية، التي ميّزت المشهد الفني التشكيلي في فترة ما بعد الاستقلال، تنادي بضرورة بناء اللوحة بالأدوات الخطية المحلية، وبأسلوب فني ابداعي مستقل يعزز من دور المنتج الوطني، ويجعل منه تحدي وتنافس امام العالمي ذي الاسلوب الاستشراقي والأوربي.

إن دراستنا تبحث في الكيفية التي تفرّدت فيها مختلف أعمال الفنانين التشكيلين الجزائريين الآخرين بفعل تراكم التجربة البصرية، لاسيما الجماعة الفنية أوشام تحت قيادة دونيس مارتيناز، حتى تُظهر لنا خصوصية المجتمع الجزائري، والدور الذي لعبه مختلف الفنانين التشكيلين الجزائريين في إبراز الهُوِيّة الجزائرية بمختلف الخامات وعلى مختلف التمثلات التي ظهرت فيها.

يمكننا القول بأن مفهوم الهوية ولئنّ كان المصطلح حديث النشأة إلا أن الاهتمام بها في حدّ ذاتها يضرب بجذوره في عمق التاريخ، فتؤكد لنا ارتباط النشأة والامتداد، بالنقاشات الدائرة حول الأقليّات وحركات التحرر الوطني، والمواطنة وحقوق الإنسان، فالهوية كتيمة معرفية كانت منذ البدء رهانا للتفكير و النظر المعرفي، ومما لا شك فيه فإنّ الهُوِيّة الفردية تؤسس الهُوِيّة الجماعية، وبذلك يتمخض عنها من الاتجاهات الإيديولوجية، ومن تداخل المصطلحات مع مفهوم الهُوِيّة مثل: الهُوِيّة والقومية، الهُوِيّة والضمير الجمعي للأمة، والهُوِيّة والحضارة، الهُوِيّة والثقافة التي تبدو أكثر وثوقًا، فهناك ما يقترب من التطابق بين المفهوم الذي نحدده للثقافة والمفهوم الذي نحدده للهُوِيّة، وعلى ذكر الجانب الثقافي بما يمثله من لغة ودين وعادات وأنماط وسلوك وغيرها، تقتضي منا الضرورة ان نحدد مفهوم الهوية الثقافية التي تتقاطع فيها دراستنا بوجه مميز عن أنواع الهويات الاخرى، كالوطنية والاثنية والجماعية والاجتماعية .

يمكن اعتبار أن الثقافة والهوية يتماشيان باتجاه واحد ومترابط فالثقافة بحاجة إلى الهوية كوسيلة لحماية الميراث الثقافي للمجتمعات وتقدم بالمقابل الثقافة للشعوب اختيار الانتماء وتطوير وتجديد هوياتهم، فبخلاف الثقافة التي هي رمز للهوية،

وعنوان على الذاتية وتعبير عن الخصوصيات إلا أن الحضارة والثقافة ليستا أمرا واحدا، كما انه لا يمكن أن نتصور ثقافة بدون حضارات، إذ يستحيل أن نتصور الحضارة كمجال لتفاعل الثقافات من دون وجود هذه الثقافات التي تتداخل فيما بينها، وفي شرح التفرقة بينهما فإن الحضارة ملك للجميع أما الثقافة فهي حالة يختص بها شعب ما، وعموما مهما كانت نوعية الحضارة افريقية كانت او اسلامية او غربية، فهي نتاج تلاقح عدة شعوب واعراق شتى تنتمي الى ثقافات متعددة تصب جميعها في اتجاه تتشكل منه الحضارة، فهي إذن لا ترتبط بجنس او شعب من الشعوب، على الرغم من انتساب الحضارة الى امة من الامم او الى منطقة جغرافية.

شغلت مسألة الهُوِيّة المجتمع الجزائري بوصفه جزء من هذا العالم، يتطلب منه الصراع في ظل هاته الأوضاع الدولية من أجل المحافظة على هويته المتشعبة والمشبعة بالقيم الوطنية، وثقافته العربية الإسلامية والأمازيغية وانتمائه الحضاري، ولا تزال مساءلة الهوية الجزائرية في حركة دائمة تستغلها نماذج لا نهائية من الانشقاقات والاختلافات قبل وبعد الاستقلال، أهمها مكانة البربرية ضمن عناصر الهوية الجزائرية، فلم تكتسب اسمها، إلا حين أيقن الآخر الغازي ألا سبيل لأي اختراقها واستيعابها واخضاعها المعنوي الذي لا يتأتى في الواقع، إلا حين تتم مصادرة الآخر من الداخل ووضع اليد على مفاتيح شخصيته(الهوية)، وهذا راجع لما لعبته فرنسا ولا زالت بين الفينة والأخرى في إثارة الفتنة حول عناصر ومقومات الهوية لدى الجزائريين وكذلك إلى للتيارات الفكرية المتعددة.

نجد في الأمصار التي كانت قد استبحرت في الحضارة، آثار هؤلاء الفنانين والصنّاع راسخة بطول الأحقاب وتداول الأحوال وتكرارها، إذ تشكل الفنون جانبا

مهما من حياة البشر وثقافتهم وتحظى بقدر كبير من اهتمامهم وتشجيعهم، فالشعر والرواية والمسرح وتضاف إليه أنواع من الفنون كالموسيقى والتصوير والرسم والنحت والعمارة، وإن كانت في مجموعها تشكل انعكاسا لأذواق الجماعات البشرية، إلا أنها بالمقابل تعد مؤثرا قويا في صياغة وجهات النظر عند الأفراد وفي تحديد مواقفهم الثقافية وانتماؤهم، وهاته الفنون وإن تشابكت، تأتي مكملة للجسم الثقافي الفني وهذا ما نجده في فنون الرسم والنحت والموسيقى والشعر والرواية والعلوم الانسانية والفلسفات...، فالثقافات مكونة من قبل الناس يجمعون الشظايا من حولهم ويعيدون جمعها، تؤمن لهم البقاء والاستمرارية أكثر من الثقافات الفردية.

إن الحديث عن الفن الجزائري كثمرة من ثمرات اكتشاف الانسان البدائي، يعبر عن الجمال، فالفن هو التعبير بلغة الشكل واللون والحجم، عن الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التي نشعر بها اتجاه مواقف حياتنا اليومية، وتدريب على كل ما يجمل حياتنا ويرفع من سوية أحاسيسنا ومشاعرنا، كما ساهم في ترسيخ الهوية الثقافية الجزائرية، وواقعها بالمجتمع الجزائري خاصة خلال الاحتلال، إذ شكلت الفنون الجزائرية بمختلف أنواعها وتجلياتها البعد العميق للمقاومة الثقافية للاستعمار، فبواسطة هذه الفنون تم التعبير عن تمسك الجزائري بكينونته ووجوده وشخصيته، فكان الفن مرآة عاكسة وحصنا منيعا لرفض الاستعمار ومقامته وسواء كان هذا الفن قصيدة، مقالة، مسرحية، خطبة أنشودة قصة أو لوحة زيتية، فإن حضور المقاومة جليّ في كل تلك الإبداعات الفنية.

تجسدت أعمال الفنانين الجزائريين في بادئ الأمر لمقاومة المجتمع الجزائري باستعانتهم بالإعلام والاتصال باعتبارهما أحد المؤثرات الرئيسية التي تساعد على

تعديل وتغيير القيم، فاستقلال العديد من الدول ونشوء عشرات الدول المستقلة الحديثة، التي احتاجت إلى الاتصال كوسيلة لدعم الانتماء الوطني وتحقيق التنمية الشاملة من خلال تفعيل المشاركة الجماهيرية، بإصدار الصحف والجرائد، وكذا انشاء الجمعيات والنوادي الثقافية والفنية الأدائية منها والقولية، كالمسرح من خلال نقد المستعمر والسخرية منه وزرع الوعي النضالي وسط الجزائريين، كما ساهمت تلك المسرحيات في الحفاظ على التراث الشعبي الجزائري ومكونات الهوية الثقافية الجزائرية، وقد تطور بعد استقلال الجزائر، بدفع من أصحاب الثقافة 'محمد بودية ومصطفى كاتب'، ودعم من الدولة بإنشاء مؤسسة المسرح الوطني الجزائري 1963م، الذي كان في الأساس مسرح ملتزم يعالج مسألة الهوية وقضايا التاريخي والمظاهر الاجتماعية خلال الاستقلال بصفة مكثفة.

إضافة إلى الفنون المجاورة نجد الفن التشكيلي الذي أدى دورا هاما في المحافظة على التراث الاسلامي عموما والمحلي بوجه خاص، على الرغم من أن بعضهم درسوا تقنيات التصوير الغربي، أو تأثروا بكبار الفنانين الفرنسيين في الجزائر و خارجها، واطّلعوا على مختلف الاتجاهات الفنية التي كانت سائدة في العالم الغربي أثناء هجرتهم إليه، نجد على سبيل المثال الفنان محمد راسم، الذي ترعرع وشبّ في ظل جزائر واقعة تحت الاستعمار الفرنسي، ففي خضم هذا السياق التاريخي الحساس أنجز جلّ وأعماله الفنية كواحد من أبناء الأهالي الجزائريين Les indigènes، بمعنى أن الفنانون الفرنسيون في تلك الفترة بريادة Arsène Alexandre و Victor Barrueand و Georges Marçais ، وغيرهم كانوا يتحكمون في تسيير الفن التشكيلي من حيث المواضيع والنتائج المتوقع الحصول عليها، بأن يكون على الصانع الجزائري (تجريدهم من صفة فنان)، أن ينتج فن

بسيط غير جدير بالاهتمام والنقد، وأن تقبل ابداعاتهم الفنية المساعدة السخية التي تقدمها لهم فرنسا بغية تطويرهم وترقيتهم، وهذا يعني أيضا أّنهم عايشوا فترة صعبة انعدمت فيها حرية التعبير على أمثال محمد راسم وآخرون من المثقفين أبناء الوطن، خاصة إن كان هذا التعبير يجسد موقفا سياسيا مضادا للسلطات الاستعمارية بشكل معلن وصريح، الأمر الذي يبرر أولى خصوصيات لوحات الفنانين والمتمثلة في اجتنابهم الكّلي للمواضيع السياسية المتعلقة بتلك الفترة.

إن مقاومة الاستعمار بالفن التشكيلي باعتباره وسيلة نضال ومقاومة لا تقل أهميته، في مسار الحركة الوطنية، حيث ساهم في تهيئة الظروف المناسبة للثورة التحريرية عن طريق نشر الوعي بين صفوف الشعب الجزائري، وإيقاظه وربطه بالقضية الوطنية لمعركة الفصل، كما مثلت اللوحة التشكيلية الهوية الجزائرية في عدة صور خبرية باعتبارها مكان وزمن معين، وهذا النوع من الصور مكمل للخبر، بحيث لا يجعل القارئ يستفسر عن صحة ما ورد في الخبر من معلومات حيث تتضح قوة الصورة جليا في العناصر التي دخلت في تشكليها، شريطة أن تكون مؤكدة للخبر أو الخطاب المكتوب.

تُعرِف جماعة أوشام نفسها على أنها مدافعة عن الهوية الوطنية، وإن مفاهيم الدفاع عن المقاومة هي امتداد لنضال طويل، ضد تهميش الآخر والعنصرية والاستخفاف بإنجازات الفنانين الجزائريين في فترة حداثة الاستقلال، وفي نفس الوقت حاولت الجماعة، التحرر من الأسلوب والنمط المعتاد في الفن، الذي كان سائدا بعد الاستقلال والخاضع لسلطة الحزب الأوحد، فلم يرى مؤسسوها التسع وعلى رأسهم " 'دونيس مارتيناز'، 'شكري مسلي' و'مصطفى عدان' و'سعيداني

السعيد'، و'رزقي زرارتي' و' بن بغداد' و'عبدون حميد' و 'باية محي الدين' و'دحماني'، الذين عرضوا لوحاتهم في قاعة العرض التابعة للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، بعد انتزاع الاستقلال بأن حالة الاستعمار ليست ظاهرة مادية تسلب الثروة والمال والارض فقط، بل إن الانتفاضة ضده تكون مستمرة بنقل الصراع التاريخي مع الاستعمار إلى حالة فنية شعارها :'الحرية'، حرية الانسان وكرامته، وأيضا التعدد والتنوع الثقافي ضد الفرض العنيف للهوية الثابتة، فأعمالهم بينت أن شعوب العالم الثالث والمستعمرة لا تقل قيمة حضارية عن الغرب اليوم، وأن العوالم التي صنعتها وعاشتها، تعبر عن أجمل توافق وتناسق للحياة مع الطبيعة والبشر بينهم، لذلك نَظَروا إلى القضية الاستعمارية من منظار انساني وقيمي وليس فقط تاريخي، وهذا ما يفسر ميّلهم لتقديم نماذج فنية من الرموز والدلالات.

إن هذا الطرح يحيلنا إلى الحديث عن قضية الهوية بمعناها الانتماء والالتزام مع توجه سياسي واع، في اطار ثقافي عام يعي الحضارة الانسانية وكينونة الذات وخصوصيتها، والسؤال عن الهوية عند جماعة أوشام يعبر ضمنا عن توجهين أساسين: أولهما الخوف من الغياب في مواجهة الآخر قبل الاحتلال، من خلال تعرية ونقد الايديولوجيا 'الكولنيالية'، وسياسة الاستعمار، أما التوجه الثاني الذي يأتي خلال فترات التحول في حياة الشعب الجزائري بعد الاستقلال من خلال نقد ايديولوجية نظام الحكم، الذي انعكس سلبا على الحياة الثقافية والاجتماعية للدولة، "ونحن لا ننكر أيضا على جماعة أو شام سعيهم في تأصيل الفن بنهل الموروث الشعبي وتوظيف القوى المبدعة الناجعة في التعريف بالتراث المحلي المستمد من حضارات تعاقبت على بلدنا، اثباتاً للذات وبحثًا عن حيز للثقافة المحلية وسط الثقافة الغربية المهيمنة.

ومن داخل هذا السياق بالضبط نفهم تنوع أعماله وتصريحات دونيس مارتيناز على مرّ حياته المهنية، فالملاحظ أن القضية إن كانت في البداية تبحث عن الخلاص من المستعمر فإنها الآن تبحث عن الخلاص الثقافي والفكري في ظل ثورتي الاتصال والمعلومات وهو ما يطلق عليه بالغزو الثقافي والهيمنة الاعلامية، عبر الحزب الواحد والنمط الفني الموحد، سيظهر عبرها جانبا مشرقا من التأمل العميق لفكر يحترم الآخر ويقبل اختلافه رغم أن الآخر يصادر صوته، فالساحة الفنية ليست موطن للاقتتال أمام خطابات الهيمنة والقمع التي تعرضت لها الجماعة، بل كان لا بد للمقموع من أن يثور ويكتب فنهّ، في الساحة التي قد تكون للتسامح والتعايش الثقافي، انطلاقا من الاختلاف في الأسلوب الفني التشكيلي وطريقة التعبير والرؤية من زاوية الرمز، وهذا الأخير سوف نفهم من خلاله الكيفية التي يتم بها استدعاء الرموز حتى تصبح اللوحة التشكيلية عند هذه الجماعة معبّرة عن الغرض من رسمها، وهو الشقّ الذي يطالعنا في الفصل التطبيقي، بمجموعة من التساؤلات لتفكيك هذا التساؤل المعرفي على نحو المرجعيات التي تم بها توزيع مفردات المنظر الرمزي المتعدّدة من خلال المنشآت التشكيلية عند جماعة اوشام، وعلاقة هذه المفردات ببعضها، ثم الدوافع التي جعلت مؤسسها 'دونيس مارتيناز'، يلجأ إلى الرموز من اجل التعبير عن الهوية الجزائرية.

يعتبر علماء السيمياء أن الشيفرات الثقافية برمّتها مؤلفة من مجموعات من اشارات مسبقة التشكيل، تحتل المرتبة الأولى من الأنظمة الرمزية التي تكون الثقافة لتشكيل مجموعات ذات معنى، وإن هذه الأخيرة تشكل مخزونا حقيقيا من المعلومات يستعين بها أفراد جماعة اجتماعية.. مثلما تبنته جماعة أوشام، لصياغة رسائل كلامية أو غير كلامية مع الاطار العام وتمنحها مدلولها، الأمر الذي يقتضي ان

يكون للمتلقي استعداد للتفاعل مع نتاجات الحركات والجمعيات الفنية، المتأثرين بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية، لأن ما من مدلول إلا وهو نتيجة تشفير، وهو واحد من اشكال السلوك الذي تبناه الفنانين، ثم تحول الى مدلول استنكار واحتجاج وتمرد اتجاه السلطة الرافضة لفنهم الحداثي من ناحية أخرى، فتطبيقهم للشيفرة من خلال الرمز، كان على كافة الأعمال التي تتناقض مصادفتها ضمن سياق نمطي معين، وتُسيّر بقواعد يحمل تطبيقاها مدلولا ثقافيا.

من مجمل القول فقد كان بديهي بالمثل أن تتباين مفاهيم الابداع والتجديد تبايناً هائلا من ثقافة لأخرى، فالفن التقليدي الاثني يتّسم بالطابع المحافظ أكثر من الفن الغربي، وبالتالي فهذا الفن أقلّ تجديدًا رغم أنه ليس أقل ابداعاً، أما الفن الغربي فإنه يتّسم في العادة بدرجة عالية من التخصّص ويحثّ على التجديد وابداء النقّد الرفيع على الأسلوب الفني في حدّ ذاته، ورغم تواجد الفروقات المجتمعية داخل الإقليم الجزائري فإن هذا التنوع لم يبطل وحدة الجزائر، إذ تعايشت فيها انتماءات متعددة، نتيجة عامل ذاتي ويتعلق بطبيعة النخبة الثقافية التي تقود التيارات الأيديولوجية وعامل موضوعي، المتعلق بطبيعة الوضعية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للجزائر، فكل فرد من أفراد هذا المجتمع يمارس مجموعة من السلوكيات المادية والمعتقدات المعنوية التي تصل إلى عقله ووجدانه من خلال الخطاب البصري واللغة التي تعتبر وعاء لهذه الثقافة، وقد يرجع بعض التفاوت لدى الفنانين في التعريف بالهوية الجزائرية للعمل الفني إلى ضرورة توظيف الأيقونة للصمود والتعبير، وهو ما راحت تبحث عنه جماعة أوشام في الكيفية التي يمكن من خلالها إدراج الهوية الإفريقية في أعمال المجموعة، وعدم وجوب محاكاة نمط الفن

المفروض من طرف الحكومة، ممثلة في الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية ومدرسة الفنون الجميلة، الذين كانوا يجبرون الفنانين على إتباع أسلوب فني واحد.

الخاتمة

هي كلّها مصطلحات قد تكون لها علاقة بمفهوم الهُوِيّة، وبما أن لكل شيء من الأشياء إنسانا أو ثقافة أو حضارة من ثوابت ومتغيرات،"فهوية الشيء هي ثوابته التي تتجدد ولا تتغير، وتتجلي وتفصح عن ذاتها دون أن تترك مكانها لنقيضها، طالما بقيت الذات على قيد الحياة، فهي كالبصمة بالنسبة للإنسان يتميز بها عن غيره وتتجدد فاعليتها، ويتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها طوارئ الطمس والحجب، دون أن تخلي مكانها لغيرها من البصمات، فرغم التأثر بالآخر إلا أنه يبقى محافظا على انتمائه وتميزه عن غيره.

لعب الرمز في توسيع مفهوم الهوية، وقد جسّدت هوية المجتمع الجزائري في الوثائق الرسمية كالنقود والطوابع، أو في اللوحات الفنية والصناعات التقليدية والفنون الشعبية وفي العمارة أو على الأواني الفخارية، والزّرابي، والحُلّي، والمصنوعات الجلدية المتشكّلة من رموز وخطوط وأشكال هندسية، كما نجدها كزينة في الوجه واليدين للعروسة عند قبائل البربر، تتشابه مع رموز قبائل الطوارق بالهقار، وبالتالي سمحت لنا مقدار تخيل الصورة العقلية لما كان يهدف إليه الإنسان والفنان والحركات الفنية التشكيلية، كجماعة اوشام، بتوظيفها الرموز والوشم والأقنعة والرسومات التجريدية على مختلف الخامات، وأيضا في توسيع دائرة الحرية والإبداع لدى جماعة 'أوشام'، والذي جازت منه تسمية جماعتهم، الذي كان يستعمل

للتزيين والتجميل والتعبير عن الهوية والكينونة الوجودية لتاريخ الجزائر، فعندما يتجاوز الحوار الثقافي حدود الامكانات الابداعية والمفاهيم التي تختفي وراء اللوحات التشكيلية والنظرة التقليدية وحيدة الجانب، تتحول القطعة الفنية إلى ما يشبه مقولة الفن مرآة الشعوب، وتكشف لنا مدى اتساع مبدأ استيعاب الآخر والتواصل مع الثقافات والهويات الأخرى، وإن توسيع هذه القاعدة وقدرتها على التفاعل الحقيقي مع المجتمع الجزائري، سوف يثري هذه العلاقة دون شك، إذ بغير هذا المنظور ومثل هاته المحفزات من داخل المشهد التشكيلي، لا يمكن للفن أن يلعب الدور المرتجى في إغناء وتطوير علاقته مع المتلقي إلا بالتجريب والتفاعل مع أنواع مختلفة من الثقافات التي تشكل تراثا مشتركاً بين البشر، وعلى بناء الجسور بين الشعوب، والاعتراف بأهمية التجديد لبناء ثقافة متطورة، لتقف في مواجهة هيمنة الثقافة المخترقة، قد تمارس تهديدها بتعطيل فكرة التعايش، وبذلك نرتقي تذوّقا وحساسية وفهما لجمالياته ولغته التعبيرية عن هويتنا الجزائرية.

الهوية الثقافية لأي شعب هي القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة التي تميز حضارته من غيرها من الحضارات، ورغم أن أساسها قائم على الثبات فهي في تغير دائم سريع أو بطيء بعوامل ذاتية أو خارجية لا يهم، وبمقياس أقل ضخامة، يمكن القول ببساطة أن الفنانين وَظّفوا الكثير من الرموز المختلف في مواضيعهم الفنية، بوصفها صيغة للتعبير عن الموضوع أو الفكرة بغية الاقتراب من الغايات التي يسعى لها في مجاوزة الميتافيزيقيا، وما زالوا حتى الآن يحافظون على هذه الرغبة، ولو كنّا لا نعيرها في كثير من الأحيان من الانتباه والكيّاسة كجمهور أو كمتلقي، على اعتبار له وجود حقيقي مشخّص في اللوحة، فالفنان الجزائري يسعى من خلال الرمز إلى معنى أو فكرة محدّدة نابعة في الحقيقة من أصل ثقافته باعتبارها البيئة التي يحيا فيها الإنسان.

انطلقت الجماعة إلى طرح المشاكل الفنية من وجهة نظر عالمية، محاولةً إعطاء الفن تركيبة عن المكتسبات التاريخية والهوية الجزائرية وتقديم طرق تفكير جديدة، فكانت البداية في 1967، بتشجيع من 'جون سيناك'، الذي كان قريباً من معظم الفنانين، أمثال 'دونيس مارتيناز' و'مصلي'، الذي شجعهم على خلق هذه الحركة الفنية، لإيجاد لهم مكانة ضمن الأعلام الأوائل، فأقيم أول معرض لحركة أوشام تحت عنوان (أوشام1 و2 و3-ملصقات المعارض)، برواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية من نفس السنة، أين حمل فيه المشاركون قلادة من علامة الاستفهام والتعجب كما هو ظاهر أعلاه، المثقلة بالكثير من الرمزية، متسائلين عما يفعله الفنان ولأي هدف ينتج الفنان أعماله، طالما يتم مصادرة أعماله، وفي نفس الوقت داعيا المتلقي إلى مشاركة الفنان اهتماماته وهمومه واعتقاداته، ومن جهة أخرى كرد فعل على المناوشات وأحداث التصدي التي واجهتها جماعة أوشام.

ظهر تمرد فني بظهور حركات وجمعيات فنية تكتّلت جّماعةً مثل هذه الحركة، وما لبثت أن تشتّت فُرادى، كما تجدر الإشارة من باب النقد الموضوعي أن جل أعمال جماعة أوشام، تميزت بالتلقائية، ولم تحمل أي موضوع، ولا نمط ولا تقنية خاصة تربطها بتيار أو حركة فنية معيّنة، ماعدا أعمال مصلي ودونيس مارتتيناز وباية محي الدين، ولو أننا عدنا إلى سبر غور نجاعة القول بأن سحر الرمز أقوى من القنابل المذكور في بيان جماعة أوشام، فإنه من نافلة القول أنه لم يزعج برسمه الساذج، الاستعمار الفرنسي، والتي لا تختلف عن أي رسم وتمثيل التراث، نراه في محلات الصناعات التقليدية وفي القرى والأرياف على الأطباق والأواني الفخارية..، فجماعة أوشام انحصر بحثها في دراسة الرسوم الشعبية الأمازيغية، وإن مجال البحث للتوصل إلى الشكل النهائي للوحة أوسع وأغنى بكثير عند هذه الفئة من الرسامين، الذي غاب عنه حماسة إثبات الهوية الجزائرية، وهو

النقد الذي لا يجانب الصواب، إذا ما أقرّنا بأن أعمالهم كانت الغاية من ورائها المشاغبة والتمرد على ردّ فعل السلطة بدرجة أكبر، التي أكّدت على ضرورة محاكاة أسلوب الرعيل الأول وضرورة مسايرة أذواق الأغلبية، وإتباع وجهة فنية واحدة ومُوحّدة

حاولنا في هذا السياق النموذجي أن نتعرض لتاريخ الرمزية في الفن والالمام بمعانيها المتنوعة، آملين أننا وصلنا إلى إلقاء الضوء على بعض الدلالات والمعاني الرمزية للفنون الجزائرية في اثبات هوية المجتمع الجزائري ومن خلال جماعة اوشام ممثلة في رئيسها الفنان دونيس مارتيناز، استطعنا معرفة الدلالات التي تغيب عن أذهان الكثيرين، حيث يحاكم الفن التشكيلي بطرائق محدودة وحيث يتم التركيز على المعاني الحرفية البصرية الضيقة للعمل الفني ويتم إهمال دلالتها الرمزية والمجازية والجمالية، والخيالية والمتعدّدة، كما خلصت الدراسة إلى أن إعطاء قيمة التعبير رمزيا في أعمال الفنانين الجزائريين كان بغرض توسيع دائرة حرية التعبير وخشيةً من الأذى الذي قد يتعرض له الفنان، وبالتالي لم يكن أمام الفنان، عند هذا الحدّ من وسيلة لنقل أفكاره سوى قولبة الخطاب التشكيلي، متوسلا بالرمز لاكتشاف المعنى والإيحاء به، مقتنعا بعجز التعبير المباشر والعقل الظاهر عن نقل إحساسه المداري.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

Faculty of Arts and Languages
Department of Arts

Summary of Ph.D. Thesis

Specialization in fine arts studies

Entitled By:

Identity In Algerian Plastic Art

Analytical study of the work of the Aoucham community Model

Presented by

Saâdi Mohamed Yassine

Supervised by:

Dr. Khaldi Mohammed

University Year 2020/2021

Introduction

As the history of mankind has evolved, globalization and the enormous revolution in communications and communications have transformed the world into a small village and human issues interact, human identities have threatened to fade into the dominant colonial or intellectual invading identity, and it is impossible to question the new identity's ramifications and consequences. In which the human heritage is exposed to campaigns of distortion, devalue or impairing its effectiveness, whether in the darkest of times, by returning to or increasing from the past in the present situation, the fact that the heritage represents the nation's identity in thought and culture and a reflection of the social, political, economic and religious life of peoples.

As a contextual phenomenon whose attributes are indifferent from its links, art manifests esthetic ideas and produces different kinds of discourse, behavior, values and other aspects of life, and within this process identity has not been sufficient to meet the physical or moral dimensions that it defines. As far as it has gone beyond the most influential dimensions in shaping a more human life, which is more widely known and open through the creative artistic field, in which plastic art remains one of the most creative fields and contributes to the enrichment and development of identity representations, through the collection of art paintings.

Art and identity, a deeply internated history based on a match between the artist's personality and his artistic work, to consolidate the domination of peoples' capabilities and to subject them to influence, as

buildings, construction, clothing, carpets, walls and doors, customs, traditions, popular markets, musical instruments and many others are full of colors, lines and colors and symbols. Decorated with rich artistic motifs in terms of genre or ores, they are not mere formalities, but (art and identity), the moral engine, the determination of peoples and the endless viability of survival, based on various fields within the concept of culture and civilization, to highlight various aspects of the embodiment of identity in works of art. Although the roles and effects of the painting are wide, those roles are still a fertile material for research, analysis and discovery with an infinite perspective as a visual perception that inspires us to interpret its existence, gives the culture its characteristics and gives it latent cards.

In order to identify these new cultural models, we have chosen this study as a direct relationship with the cultural identity of Algerian society during the last decade. In the field of knowledge research, the techniques of the Arab artist in individuality and the formulation of a distinctive creative identity, especially as the Arab art was preoccupied with identity obituacy, moving the paintings of the movements and the plastic associations to try the artists, to match the reality and to violate the dominant concept of creativity.

The Arab experience and practices, which are inhabited by identity obsoles until they have reached national union, through groups such as the one dimension group in Iraq, the Osam group in Algeria, the Casablanca group in Morocco, Khartoum school in Sudan, Tunisia school, and others, all variations on one idea are the pursuit of art and its significance toward preserving the memory of its people. As a model of the study, the Aoucham Art Group, which characterized the post-independence plastic artistic landscape, called for the building of the painting with local linear tools, an independant creative technique that

enhances the role of the national product and makes it a challenge and competition for the consultative and European-style world. The need for knowledge therefore required the following problems to be raised:

The problem of research

There is no doubt that the growing need for change and distinctiveness, the exit from the European style after independence, because Algerian society is influenced by European culture and the penetration of Algerian identity by the orientalist patterns, and the impact of European schools on Algerian artistic style, due to the consequences of international cultural friction and the modern sociocultural changes of the 1970s. These factors formed new cultural monuments, and as a result of the monopoly of some Algerian artists on the artistic arena, after independence, taking to high positions and handing them over to the administration of artistic institutions at the expense of some, who were victims of marginalization and exclusion, as they lost their chance to be found in the artistic arena. One of the main reasons that led Algerian plastic art groups, led by the Aoucham group, to adopt the philosophy of rebellion on the one hand and to try to deviate from the classical artistic style of the period (after independence) in a modern Algerian way, which made us rereading the Algerian plastic reality, which is multi-cultural. He was also known for the type of cultural conflict that resulted in new attempts at the contemporary time to define Algerian cultural identity through plastic art, and on this basis addressed the issue of our research on the problem of the embodiment of Algerian identity through Algerian plastic art, in the sense of how well the work of the Aoucham group has achieved the representation of Algerian identity?

Questions of research based on this problem, we can ask the following questions:

How have the various works of other Algerian artists been singled out by the accumulation of visual experience, so that the specificity of Algerian society can be seen?

How does our identity interact without each nation losing its cultural heritage?

What is the role of the plastic art groups in projecting Algerian identity?

How did artwork maintain the solidifying of identity?

Hypotheses

The sociocultural changes in Algerian society affect the cultural balance of Algerian society and the likelihood that artists will be affected and reflected in their works.

Identity cannot exist by its own individuals and without examples of imperfections, so discovering the other is a prerequisite for self-knowledge.

The cultural identity of a society must be based on the origins of its power, values, ethical principles, social controls, and lofty goals that make it a center of global and human polarization.

The art style developed after independence is often exposed to the denial of classical artists, an outcry from officials, and the etcation of government art schools and institutes, whenever they break the rules and rules of classical academic studies.

Throughout history, in all times and times, the voices rejecting creativity and modernized art emerge, exposing the contemporary artist to the rejection of his works, often to physical and moral harassment.

There is a relationship between identity and art, as the artist who has no identity can not be created, because if he produced artistic structures with the perspective of others, and he lost his identity, he became his party in the hope of others, and he will repeat what he dictates and become a follower of others, he is all concerned to imitate or to be apathetic to them, and to be creative within their framework. He is inspired by his spiritual and cultural heritage, as is the case for many, believing that everything is good and better than local.

Split Study:

All this momentum of questions and hypotheses has led us to divide our research into three chapters:

The first chapter was entitled "the problem of identity in Algerian plastic art between the legacies of colonialism and the pressure of modernity", which included theoretical approaches to the concept of identity and cultural identity, and the most important foundations that contributed to its construction.

Chapter II contained the identity of the artistic heritage between multiple species and coherent models to understand how to establish identity and its facilties with different models and fields, and we considered it the theoretical aspect of the model work.

The third chapter involved Algerian identity with the Aoucham group, which resembles a panorama of mixed and heterogeneous manifestations and how it tried to prove its uniqueness in its artistic way, try to break art with Western art, then the clash and rebellion that took place inside the Algerian artistic center and draw a general conclusion that included the most important results to which it was reached.

Reasons for choosing a topic

As is well known, every researcher has reasons to choose a particular field without others, for research and study, if self-motivated, because we fear the loss of our cultural identity, which has long been the price of self-defense, self-defense, and objectivity, due to the documentation of the work of Algerian artists, in Algerian university libraries. They knew what they had done on the artistic scene, lest our Algerian society lose many of its cultural identity, as a result of the strong cultural friction between our culture and other cultures.

Study goal:

This study seeks to know Algerian identity and stages of establishing it, and to address Algerian cultural identity, with the aim of raising awareness of the cultural conflict that lives in the cultural space, as well as alerting to the disorders that define the cultural identity, which negatively affect the social structure of Algerian society.

Importance of Study:

Speaking of identity in Algerian plastic art is one of the most important studies for the large number of students and social actors involved in it, because belonging to a culture is a reflection of the values and standards of this culture, and because it is not always easy to measure the cultural intangible balance of society, especially if the other is (whether represented in power or represented in the West). Different cultural conflicts and backgrounds, as well as different expectations, thus, it is difficult to resolve cultural conflicts as long as the parties to conflict and to penetrate, have different beliefs. As is known, cultural identity is the cornerstone of the formation of Nations because it is the result of a long historical accumulation, cultural unity cannot be achieved by a decision

even if political will is lacking. This is due to the absence of a true democracy in the Arab countries, but its independence was a rearrangement of the relations it has had with the European colonial countries (France and England), and thus Arab cultural unity has remained subject at present to the common elements of its cultural heritage that art has borne upon it. In order to unite shared social, artistic, scientific, and educational values, while every people of Arab and Muslim faith is distinguished from other peoples, as an exceptional universal value, and in the matter of defining and talking about the common relationship between these peoples, it is self-evident that we address the relationship of art to identity.

Study scope and Search Sample:

In order to choose the appropriate period of study, we have to take models of different paintings by Algerian artists, to know how each of them embodied in its own way and style the representation of Algerian identity, to follow the methodology of research and to address inclusiveness and to reach generalizations that explain the reflection of their work on Algerian identity. We have conducted a survey and the study model, the Aoucham community, is chosen.

Methodology of research:

Some of the approaches and methods through which data collection and scientific research have been used because the phenomenon of identity as other social phenomena has to be examined in its historical context, thus analyzing this scope in its technical and plastic context, and thus using the historical approach to the network of social relations and systems in relation to identity. This has helped us to monitor the historical dimension of a phenomenon that forms the cultural and Algerian identity in its

dimensions, as well as to define the features of cultural change after independence through modern and contemporary works of art, and the researcher has used the descriptive and analytical methods to know the plastic paintings and their impact on the cultural identity of Algerian society. He took a look at its various aspects in order to reach satisfactory results.

Search difficulties:

There is no scientific research without difficulties, and this is what we have experienced during our research, the most important of which is that the field of identity in plastic art is a wide field that is difficult to understand in all its aspects, especially as Algerian society is divided by different branches of tribes, branches of traditions and paths of ceremonial print. In particular, on the practical side, we were unable to obtain the work of each member of the Aoucham community, because there were no previous studies of each name of the group's members, whether in Arabic or foreign, but only prominent names such as Denis Martinez, or any religious disciple. The artists under this group did not write or write about their works when they were working under the cover of the Aoucham Society, whether in their lives or in books that they spoke about after their death.

Previous studies

In our study, we relied on some references, the most important of which was the books of the Algerian historian Dr. Abu Al-Qasim Saad Allah Rahma Allah, the intellectual and artist writer Ibrahim Murdoch. Francis Duyer and David Mike Moore's book: Visual Culture and Visual Learning.

April Camp, Berber Memory and Identity, translated by Abdul Rahim

Hzel.
Abdul Aziz Al Douri, the historical formation of the Arab Nation, a study in awareness and identity.
Martin Haidger, Philosophy, Identity and Self, Translation of Muhammad Amzyan, presentation of Muhammad Sabila.
Research of the International Scientific Symposium on the problems of Islamic Arts in the current Society, National Council for Culture, Arts and Heritage, Doha, first edition, March 2008.
Riad Ismat, a new vision: Articles in Literature, Arts and Society.
Our doctoral dissertations are based on: Khaldi Mohamed: Masterpiece of plastic arts in Algeria during the French colonial aera, 1830-1962

In the end of this presentation, I can only thank God Almighty for his apparent and unflinting support for the achievement of this message, so in recognition of the beautiful credit of his people, I offer sincere gratitude, thanks, appreciation and gratitude to his great master, Khaldi Mohamed. I am encouraged to continue the research during the preparation of the letter and the great confidence it has given me and to grant it to all his applications, which I prefer to supervise this message, as his supervision was the greatest effect in its achievement, and God has bestowed it the best reward.

Conclusion

The Aoucham community defines itself as a defender of national identity, and the concepts of resistance defense are an extension of a long struggle against the marginalization of the other and racism and the disregard for the achievements of Algerian artists in the modern era of independence, while the group tried to liberate itself from the usual style and style of art. After independence and under the sole authority of the party, its nine founders saw not only Donnis Martinez, Shukri Mesli, Mustafa Adan, Sadiani Al Saeed, Razqi Zarti, Bin Baghdad, 'Udun Hamid', 'Baya Muhyeddin' and 'Dahmani', who presented their paintings in the display hall of the National Union for the Arts.

After the independence is extracted that the state of colonization is not only a material phenomenon that robbed wealth, money and land, but the Intifada against it is continuing by transferring the historical conflict with colonialism to a state of art, the slogan of "Freedom", the freedom and dignity of man, as well as the pluralism and cultural diversity against the violent imposition of a fixed identity. Their works showed that the peoples of the Third and the colonized world are no less civilized than the West today, and that the worlds which they made and lived express the most beautiful harmony and harmony of life with nature and people among them, so they looked at the colonial issue from a human, value and not just historical perspective. This explains their tendency to provide technical models of symbols and semantics

This argument referred us to the issue of identity in the sense of belonging and commitment to a conscious political direction, within a general cultural context that is aware of human civilization, self-entity and its privacy, and the question of the identity of the Aoucham group

implies two main orientations: Fear of absence in the face of the other before the occupation. Through the erosion and criticism of the 'colonial' ideology and the politics of colonialism, the second approach that comes during the transition in the life of the Algerian people after independence through the ideological criticism of the regime, which has negatively affected the cultural and social life of the State; History does not deny that a group or a Shamm seeks to cultivate art by cultivating a popular heritage and by publicizing the local heritage derived from successive civilizations in Algeria, in self-proof and seeking space for local culture in the midst of the dominant Western culture.

From within this context, we understand the diversity of his works and the statements of Donnès Martinez throughout his career, as the issue, if it is at first looking for salvation from the colonizer, is now searching for cultural and intellectual salvation in the light of the communication and information revolution, which is called cultural invasion and media domination. Through the one party and the unified artistic style, a bright side of a deep reflection of one thought that respects the other and accepts its disagreement, although the other issues its voice, the artistic arena is not home to fighting in front of the dominant and recombative speeches that the group was exposed to, but rather it was necessary for the people to erupt and write their own art. In an arena where tolerance and cultural coexistence may be based on the difference in the artistic style, the way of expression and vision from the perspective of the symbol, to understand through the anthropological lesson, how the symbols are invoked so that the plural of this group is a reflection of the purpose of their drawing. In the applied chapter, we are asking a number of questions to disintegrate this cognitive question into the references by which the vocabulary of the various symbolic landscape was distributed through the various structures of the Ocham community and their relationship with

each other, and then the motivations that made its founder, Donnis Martinez, resort to symbols in order to express Algerian identity.

In this typical context, we tried to be exposed to the symbolic history of art and to the knowledge of its various meanings, hoping that we came to shed light on some symbolic meanings and meanings of Algerian art in establishing the identity of Algerian society and through the Ocham group represented by its President, the artist Dennis Martinez, we were able to know the signs that are absent from the minds of many people. The art of plastic is tried in limited ways, where the emphasis is on the narrow visual meanings of artistic work, and its symbolic, metaphorical, esthetic, and numerous meanings are neglected. The study also concluded that giving symbolic expression to Algerian artists' works was to expand the scope of freedom of expression and fear of harm to the artist, as well as to present the truth in the masked dress, avoid the ruling oppressive authorities and political and religious restrictions, and even the limits of their intellectual and social society, such as traditions and customs, and female students. This is why we are not allowed to express our opinion and to cast a high voice, circumventing the eye of the observer, and moving away from the sword of the accountant by employing the symbol in art or even literary works, so that the artist has no other way to convey his ideas than to model the plastic speech. In order to convey his just struggle, inspired and inspired by his own fear, especially as these Arab and Islamic societies or underdeveloped countries are starting their own self-esteem and evaluation of art, from the customs, traditions and red lines. The Arab society in such a way is a reality of obligatory commitment, commitment, and creation, while Western society is reverted to a creative nature and a artistic environment that has been given to innovators on all occasions by natural artistic excitement to infect distinct ends.

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
مخبر أنثروبولوجيا الأديان
ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية

مجلة

أنثروبولوجية الأديان

مجلة علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر

أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها دراسة سوسيوأنثروبولوجيا

المجلد السّابع عشر العدد الأول

15 جانفي 2021م

رقم الإيداع القانوني

ISSN 2353-0197 - EISSN/2676-2102

University of Abu Bakr Belkaid - Tlemcen
Anthropology of Religions Laboratory
and Their Comparison
- Socio-Anthropological Study

Review Anthropology of Religions

Adapted academic scientific journal dealing with specialized studies issued by the Anthropology of Religions Laboratory and their comparison - socio-anthropological study

Volume 17 issue 01

15 january 2021

ISSN 2353-0197 - EISSN/2676-2102

مجلة أنتروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنتروبولوجيا الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو أنثوبولوجية، جامعة تلمسان، الجزائر

المجلد 17 العدد01 (28)

15 جانفي 2021م

إدارة المجلة والعنوان

الرئيس الشرفي للمجلة: أ/د عكـــــاشة شايف

مـــــدير المجلـــــــة: أ/د محمد مـــوســوني

رئـــــــيسة التـــــــحرير: أ/د نعيمة رحـــماني

نائب رئيسة التحرير الأول: د. قدور وهـراني

نائبة رئيسة التحرير الثانية: أ/د نصيرة بكوش

مخبر أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها

جامعة تلمسان

ص. ب 138 تلمسان – الجزائر

الهاتف /الفاكس: 043 21 64 50

البريد الإلكتروني: laboanthropol@gmail.com

الموقع الالكتروني: https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/559

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

مجلة أنثروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنثروبولوجيا الاديان

ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية

جامعة تلمسان

أسرة المجلة

الهيئة الاستشارية (محرر مساعد ومراجع)

Prof. MUCCHIELLI Laurent, Aix-Marseille University - France
Prof. Haci Duran, Gelisim, University - -Turkey
Prof. Ahmet Uysal, Director of the Middle East Studies Center -Turkey

أ.د/ محمد جبر السيد عبد الله جميل، جامعة المدينة العالمية– فرع القـــاهرة –مـــاليزيا

ا.د/ دقسي محمد، الجامعة الأردنية – ومركز ربوع الأقصى للدراسات والتدريب –الأردن

أ.د/ وجدان فـــريق عنـــاد العارضي، جـــامعة بـغداد، العـــــراق

أ.د/ فريق وجدان، جامعة بغداد ، مركز احياء التراث العلمي العربي ، العراق

أ.د/ شادي عدنان الشديفات، جامعة الشارقة –الامارات العربية المتحدة

أ.د/ محمد الناصري، جامعة السلطان مولاي اسماعيل بني ملال –المغرب

أ أ.د/ نعمان صالح، جامعة الملك خالد – أبها المملكة العربية السعودية

ا.د/ محمد خروبات، جامعة القاضي عياض، مراكش –المغرب

.د/. بوقرة نمان، جامعة أم القرى –المملكة العربية السعودية

أ.د/ احمد محمود مساعده، جامعة المجمعه – السعوديه

أ.د/ عبد النبي ذاكر، جامعة ابن زهر – أكادير– المغرب

أ.د/ مسعودي الحواس، جامعة السلطان قابس –عـمان

أ.د/ رشيد كهوس، جامعة عبد المالك السعدي، المغرب

ا.د/ رحيم حلو محمد، كلية البنات –العراق

أ.د/ قصي التركي، جامعة دهوك –العراق

أ.د/. احمد عبد العالي، جامعة قسنطينة –الجزائر
أ.د/ شعيب مقنونيف، جامعة تلمسان –الجزائر
أ.د/ بن عمر حمدادو، جامعة وهران1، الجزائر.
أ.د/ عبد الحق زريوح، جامعة تلمسان –الجزائر
أ.د/ عبد الحق شرف، جامعة تيارت –الجزائر
أ.د/ زازوي موفق، جامعة تلمسان –الجزائر
أ. د/ بن معمر محمد، جامعة وهران–الجزائر

Dr. Saleh Mohammed Ashraf, University of Ibn Rushd - Netherlands
Dr. Belguidoum Saïd Aix-Marseille University - France.
Dr. Vus Viktor, National Academy of Educational Science -Ukraine
Dr. Manzano Miguel Angel, University of Salamanca – Spain
Dr.Alsheaany Abdelah, European Islamic University -Netherlands
Dr. Sempere JD, University of Alicante – Spain

د. محمود محمد السيد خلف، الجامعة الإسلامية، منيسوتا –أمريكا
د. يوسف ناصر، الجامعة الإسلامية العالمية– ماليزيا
د. بدرا بن لحسن، كلية الدراسات الإسلامية، جامعة حمد بن خليفة –قطر
د. هيثم عبد الرحمن عبد القادر علي، الجامعة الإسلامية بولاية منيسوتا –أمريكا
د. خالد الجندي، الجامعة اللبنانية – الفرع الثالث – طرابلس – لبنان
د. رمضان عاشور حسين سالم، كلية التربية جامعة الباحة –المملكة العربية السعودية
د. رؤوف أبو عواد، جامعة الاستقلال – فلسطين
د. الحايس عبد الوهاب جودة، جامعة عين شمس، القاهرة، – مصر
د.ربابعة ادريس، جامعة الملك عبد العزيز –جدة– المملكة العربية السعودية
د. خالد صلاح حنفي محمود، كلية التربية – جامعة الإسكندرية –مصر
د. محمد هادي علي الشهري، جامعة أم القرى بمكة المكرمة – المملكة العربية السعودية
د. سعيد المصري، الأمين العام للمجلس العلى للثقافة، وجامعة القاهرة، مصر
د. بن عيسى زغبوش، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، بفاس –المغرب
د. العزاوي حقي حمدي خلف جسام، وزارة التربية – المديرية العامة لتربية ديالى –العراق
د. نور الدين السافي، جامعة الملك فيصل –المملكة العربية السعودية

د. زين العابدين سليمان، مركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث مكناس –المغرب

د. هاشم الحمامي، الجامعة العربية المفتوحة_ المملكة الاردنية الهاشمية

د. سرداوي طارق، جامعة المنستير –تونس

د. محمد علي الشباطات، جامعة الشرق الاوسط – المملكة الاردنية الهاشمية

د. عبيدات هاني، جامعة اليرموك –المملكة الاردنية الهاشمية

د. علي دعاء، جامعة حائل، المملكة العربية السعودية

د. محمد صبري صالح، جامعة دهوك–اقليم كوردستان العراق

د. مولاي علي سليماني، جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال –المغرب

د. طرشاني ياسر محمد عبد الرحمن، جامعة المدينة العالمية– ماليزيا

د. صقلي خالد، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس –المغرب

د. عبد القادر محمد الداه، جامعة نواكشوط العصرية –موريتانيا

د. عبد الواجد يوسف، كلية التربية – جامعة قناة السويس – مصر

د. عبد المجيد بوكير، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس –المغرب

د. المساعيد فرحان، جامعه ال البيت – المملكه الاردنيه الهاشميه

د. آيت ميهوب محمد، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية –بتونس

د. عمار الفريحات، كلية علجون، المملكة الأردنية الهاشمية

د. يوسف سليمان عبد الواحد، وزارة التربية والتعليم – جمهورية مصر العربية

د. فداء المصري، الجامعة اللبنانية معهد العلوم الاجتماعية –لبنان

د. عبادة محمد لمين، جامعة شنقيط العصرية –موريتانيا

د. هاني فؤاد، جامعة حلوان–كلية التربية–جمهورية مصر العربية

د. العمراني محمد، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس –المغرب

د. غانم اسلام، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية والأفريقية، الإسكندرية –مصر

د. مجري لزهر، كلية الآداب والفنون والانسانيات منوبة –تونس

د. صقلي خالد، جامعة سيدي محمد بن عبد الله – فاس

د. حسن مجدي عز الدين، جامعة النيلين –السودان

د. أحمد أسيا ريس، جامعة سينز – ماليزيا

د. مقداد محمد، جامعة البحرين –البحرين

د. مراح محمد، جامعة قطر– قطر

د.بوحرور حبيب، جامعة قطر –قطر

د.رضا لبيض، جامعة قابس –تونس

د. سعيد كفايتي، جامعة فاس –المغرب

د. عبد الباقي إبراهيم –الكويت–

د. نصيرة بكوش ، جامعة تلمسان –الجزائر

د. موسوني عبد اللطيف، جامعة تلمسان –الجزائر

د. يوسف القاسمي، جامعة قالمة –الجزائر

د. وهراني قدور، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بن دودة شريف الدين، جامعة سعيدة –الجزائر

د. لكحل مصطفى، جامعة سعيدة –الجزائر

د. موسم عبد الحفيظ، جامعة سعيدة –الجزائر

د. بولخراص كريمة، جامعة وهران السانية –الجزائر

د. بوروبة حميد، جامعة تلمسان – الجزائر

د. طاهير عبد الكريم، جامعة الشلف –الجزائر

د. بلعلياء محمد، جامعة تلمسان –الجزائر

د. جلول دراجي عبد القادر، جامعة شلف –الجزائر

د. سليمان بوراس، جامعة المسيلة –الجزائر

د. دبيحي حياة، جامعة تلمسان –الجزائر

د. سي عبد القادر عمر، جامعة تلمسان –الجزائر

د. معيرش موسى، جامعة خنشلة –الجزائر

د. نورة رجاتي، جامعة قسنطينة –الجزائر

د. يحياوي نور الهدى، جامعة تلمسان –الجزائر

د. الكبار عبد العزيز، جامعة تلمسان –الجزائر

د. توهامي سفيان، جامعة سعيدة –الجزائر

د.صغير حياة، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بن صالح بشير، جامعة تلمسان –الجزائر

د. بركة مصطفى، جامعة تلمسان –الجزائر

د. يماني رشيد، جامعة تلمسان –الجزائر

د.بوعلاوي محمد، جامعة المسيلة –الجزائر

د. حجال سعود، جامعة تلمسان –الجزائر

د.خثير عيسى، جامعة عين تموشنت –الجزائر

د. بوزيدي رجاء، جامعة تلمسان –الجزائر

د. ربيعي ميلود، مركز النعامة –الجزائر

د. عمارية بلقايد، جامعة تلمسان –الجزائر

د. كبداني فؤاد، جامعة سعيدة –الجزائر

د. عثمان بلخير، جامعة تلمسان –الجزائر

د. فضة ميلود، جامعة الجلفة –الجزائر

د. محمد بن معمر، جامعة وهران –الجزائر

د. معيرش موسى، جامعة خنشلة –الجزائر

د. بوشلالق عبد العزيز، جامعة المسيلة–الجزائر

د. بودنة بلقاسم، جامعة الجلفة–الجزائر

د. علاوية حسيبة، جامعة تلمسان –الجزائر

د.بوخاري عمر، جامعة تيارت–الجزائر

د. معيفي عبد الحميد، جامعة الطارف–الجزائر

د.حاكم مليكة، جامعة تلمسان –الجزائر

د.عليلي محمد، جامعة تيارت–الجزائر

د.قباطي حفيظة، المركز الجامعي عين تموشنت–الجزائر

د. طهير عبد الكريم، جامعة الشلف–الجزائر

د. محمد بن جبور، جامعة وهران 1 احمد بن بلة –الجزائر

د. عمر بخاري، جامعة تيارت، –الجزائر

د. آمال يوسفي، جامعة تلمسان –الجزائر

د. آيت حبوش حميد، جامعة وهران 1 احمد بن بلة–الجزائر

د. مصطفاوي مصطفى، المركز الجامعي لمغنية–الجزائر

د. بوحسون عبد القادر، جامعة سعيدة –الجزائر

د.فائزة بوسلاح، المدرسة العليا للأساتذة بوهران–الجزائر

شروط النشر في مجلة أنثروبولوجية الأديان

الأفكار والآراء التي يتضمّنها البحث لا تعبّر عن رأي المجلّة وإنما هي وجهة نظر أصحابها. كما أنّ ادراة المجلة بفروعها وخاصة هيئة التحرير، غير مسؤولة عن أيّ سرقة علميّة تتم في البحوث المقدّمة لها.

1 –تنشر المجلة المقالات الأصيلة التي تلتزم الموضوعية، والمنهجية وتتوافر فيها الأصالة العلمية، والدقة، والجدية، وتحترم قواعد النشر.

2 –تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من الباحث أن يحذف أو يعيد صياغة مقاله، أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر، وللمجلة الحق في إجراء أية تعديلات شكلية تتناسب وطبيعة المجلة.

3 –تقدم المقالات باللغة العربية، أو اللغات الأجنبية على أن لا تتجاوز صفحات المقال من 20 إلى 25 صفحة.

4 –تحتوي الصفحة الأولى من البحث على؛ عنوان البحث، اسم الباحث ودرجته العلمية، والجامعة التي ينتمي اليها، البريد الالكتروني للباحث، ملخص للدراسة في حدود 150 كلمة حجم 12 بلغة المقال وبلغة أجنبية، الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

5 – تقدم المقالات مكتوبة وفق شروط النشر في المجلة، ببرنامج **Word** بخط **Traditionnel Arabic**حجم 14، تكتب العناوين الرئيسية والفرعية للفقرات بحجم 14 مثلها مثل النص الرئيسي لكن مع تضخيم الخط. أما المقالات المكتوبة باللغة اللاتينية فتكتب بخط **Time new Roman**، بحجم 12 وتكون الحواشي 4 سم على جوانب الصفحة الأربعة، كما تدرج الرسوم البيانية والأشكال التوضيحية في المقال، وتكتب عناوينها والملاحظات التوضيحية أسفلها، أما الجداول ترقم ترقيماً متسلسلاً وتكتب عناوينها أعلاها والملاحظات التوضيحية أسفلها.

6 –يلتزم الباحث بتهميش المعلومات على طريقة **APA**

7 –تخضع كل المقالات إلى الدراسة والتحكيم من قبل المجلس العلمي والهيئة الاستشارية وهيئة التحرير حسب الأصول العلمية، ويلقى المقال القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المختصون.

8 – يتعهد الباحث بعدم تقديم المقال للنشر في جهة أخرى، بعد إقرار نشره في مجلة أنثروبولوجيا الأديان إلا بعد الحصول على إذن كتابي بذلك من مدير المجلة كما لا يجب أن يكون المقال قد سبق نشره أو جزءا من كتاب منشور .

9 – الأفكار والآراء التي يتضمنها المقال في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة وإنما هي وجهة نظر أصحابها. كما أن هيئة تحرير المجلة غير مسؤولة عن أي سرقة علمية تتم في البحوث المقدمة لها.

10 – يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

11 – تودع الدراسة على مستوى بوابة المجلات الجزائرية (موقع المجلة)

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/559

مجلة أنثروبولوجية الأديان

دورية علمية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات المتخصصة يصدرها مخبر أنثروبولوجيا الأديان
ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية
جامعة تلمسان

فهرس

كلمة مدير المخبر	ص15
نحو دراسة علمية للنص الصوفي الحدود الإبستيمية للتصوف بكيري عبد الله	ص16
وعدة الوليّ أحمد المجذوب من رمزية تاريخية إلى فضاء عموميّ – دراسة ببلدة عسلة (ولاية النعامة – الجزائر) نابتي علي	ص33
أصل الدين: المشكل المقصود للأنتروبولوجيا الدينية د. بن معمر عبد الله د. شويتي أمينة	ص62
أنثروبولوجيا الدين واللغة مسلم ضياء الدين د. خالدي سمير	ص109
أهمية المعتقدات الدينية في تعزيز الأمن الفكري لمواجهة التطرف د. بن دهنون سامية شيرين	ص118
إثنوغرافيا الكلام في اللسانيات الأنثروبولوجية بين اللغة والثقافة والدين د. واكي راضية	ص137
إدوارد سابير " مقاربة في ضوء الممارسة الأنتروبولوجية الثقافية والدينية " عبد الحميد معيفي	ص165
إشكالية تلقي وتأويل الخطاب الصّوفي: – محيي الدّين بن عربي أنموذجا – أوبشير إيمان أ.د بلقاسم محمّد	ص184

ابستمية فهم النصوص الدينية وتأويلاتها في الدراسات الانتروبولوجية بوشنافة سحابة	ص197
إعادة التفكير في الانثروبولوجية الدينية أي انثروبولوجيا دين اليوم؟ حاكم مليكة	ص208
الأبعاد الأنثروبولوجية في منطقة بوسعادة: التَّاريخ، المجتمع والثَّقافة د. عمر جادي د. عبد العزيز بوشلالق	ص230
الأسرة الجزائرية بين تأثير المعتقدات الدينية والثقافية والقيم الحداثية دراسة أنثروبولوجية على بعض الأسر بمدينة تلمسان أنموذجا علايوية حسيبة بلمكي فتيحة	ص247
الأسطورة وإشكالية القداسة في فهم الخطاب القرآني محمد أركون انموذجا د. يوسف رحيم	ص258
البعد الأنثروبولوجي الديني للأسطورة في النص الأدبي –الحضور و المنهج– رزيقي الحاج ساعد أ.د/ عبد الوهاب المسعود	ص272
البعد الأنثروبولوجي في روحانية الخط العربي–الخط المغربي أنموذجا خالدي خالد د.بلبشير عبد الرزاق	ص286
البعد الأنثروبولوجي والشّعبي في رواية (الشّيباني) لأحمد فال ولد الدّين. د. عبد الله لاطرش دة.فاطنة يحياوي	ص306
البعدان الأنتروبولوجي والديني في المنهاج التعليمي الجزائري (منهاج المدرسة الابتدائية الجزائرية المحسن 2016) محمد بوزيدي د. دنيا باقل	ص323
الجانب الأنثروبولوجي الديني في إدارة الخلافات الزوجية واستثمارها لصالح الزوجين في ضوء القرءان الكريم خالدي أحمد أ.د محمد موسوني	ص342

الجانب الأنثروبولوجي الدّيني للتّواصل الاجتماعي بمنظّمات العمل "رؤية نفسية" د. سيفي يوسف أ. عباسي أسماء	ص364
الجذور الأنثروبولوجية لاستراتيجية الجندر* داخل النسق الجامعي،– الأستاذة الجامعية نموذجا – دراسة ميدانية بقسم العلوم الاجتماعية كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة أبي بكر بلقايد تلمسان بلمقدم يحيى جلطي مريم	ص385
الحب الالهي في الشعر الصوفي عند ابن الفارض، دراسة انثروبولوجية كادي قادة عبد الجبار أ.د زاير ابو الدهاج	ص399
الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام (دراسة انثروبولوجية فنية) سعادي محمد ياسين	ص424
الدور الديني الثقافي في تكريس الحوار والتعايش الاجتماعي بلبول نصيرة	ص445
الدين والعشق الصوفي عند جلال الدين الرومي من قبض الرسم إلى رحابة المعنى نوال لعريبي	ص461
الدين وعلاقته بالسلطة والمجتمع بالأندلس . مملكة غرناطة أنموذجا . د. بوحسون عبد القادر	ص478
نظرة على السلطة الدينية (المتصوفة) في الجزائر خلال العهد العثماني د. بعارسية صباح	ص488
السنة والشيعة بين التفاهم والتصادم في العصر البويهي خلال يوم عاشوراء دراسة تاريخية أنثربولوجية – محمد قاوي	ص509

السياق الأنثروبولوجي الديني في فكر السنوسي الإصلاحي والتربوي وأثره في التواصل بين الجزائر وباقي الأقاليم المغاربية والإفريقية د. مطهري فطيمة	ص530
الطقوس والممارسات الدينية في مدينة أولاد ميمون (ألتافا) من القرن الثاني الى السادس ميلاديين وابل امحمد عيساوي رابح	ص555
العقائد السنوسية في الشعر الملحون الجزائري –قراءة في الأنثروبولوجيا الدينية في النص– د. عبد القادر لصهب	ص576
الفكر الأصولي عند الإمام أبي العباس القرطبي في كتابه المفهم الأزهاري دمانة عبد القادر سليماني	ص589
المخططات الصليبية الفرنسية لوأد الثورة الجزائرية بالجهة الغربية وتعامل الثورة معها (خط موريس أنموذجا) محمد بن ترار نور الدين ايلال	ص613
الممارسات الصوفية في البيئة الأندلسية من خلال موافقات الشاطبي –دراسة أنثروبولوجية دينية– حسناوي عيسى	ص629
الممارسة الدينية وأشكال التدين الشعبي في فضاء الزاوية بمنطقة القبائل مقاربة سوسيوانثروبولوجية نقروش حميد	ص644
تماسك البنى الأنتروبولوجية في الشعر الجاهلي – نحو وحدة نصية للقصيدة – موساوي عمار خثير عيسى	ص673
تمظهرات الأنثروبولوجية الدينية في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة –نماذج سردية مختارة– سيلت نعيمة د. بن دومة كرفاوي	ص692

تنوع الأنساق والدلالات في الخطاب الشعري الشعبي خلال العهد العثماني – المديح النبوي أنموذجا – هاجر حمداوي	ص701
ثورة التيجانية في بايليك الغرب الجزائر إبّان القرن التاسع عشر –دراسة تاريخية أنثروبولوجية– أ.د. خالد بلعربي أ.د.شعيب مقثونيف	ص716
دراسةٌ نقديةٌ حول أنثروبولوجيا القدّيس بولس إسماعيل نحناح	ص725
صورة الأنا ولآخر في شعر مفدي زكريا قراءة في مظاهر البعد الجمالي والديني للصورة من خلال الإلياذة د.كريمة بولخراص	ص748
قراءة انثروبولوجية لظاهرة الصلاة في الأديان العنوان باللغة العربية حلباوي إبراهيم د.رباحي مصطفى	ص769
قراءة تاريخية نقدية في الدراسات الأنثربولوجية الاستعمارية د. بوقرين عيسى	ص786
قراءة في أعمال المستشرق الفرنسي المنتمي إلى دائرة المعارف الإسلامية ''موريس جودفروا ديمومبين'' نادية بولقدام	ص799
مراعاة الفروق الفردية في التشريع الإسلامي دراسة دينية أنثروبولوجية بلجيلالي زينب	ص810
مقاربة أنثروبولوجية في تحليل بنية الموروث الثقافي الديني وعلاقته بالتنمية شوية فاطمة الزهراء د. ملوكي جميلة	ص829
مقاربة سوسيو أنثربولوجية لممارسات تعدي ظاهرة العنوسة بمدينة قسنطينة – الجزائر– إيمان سايحي	ص850

مجلة أنثروبولوجية الأديان المجلد 17، العدد 01، 15 جانفي 2021، ص ص424-444

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام

(دراسة انثروبولوجية فنية)

The religious anthropological lesson in the symbolic dimensions of the Aouchem community

(An Artistic anthropology study)

سعادي محمد ياسين*

جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان، مخبر أنثروبولوجية الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو انثروبولوجية

mohammed13yass@gmail.com

تاريخ الاستلام:2020/06/24 تاريخ القبول:2020/08/29

ملخص:

تعدّدت الدراسات والاتجاهات التي تناولتنها الأنثروبولوجيا في الآونة الأخيرة واتّسعت مجلاتها وتداخلت مع موضوعات أخرى ولا سيما الفن، بحكم أن هذا الأخير ارتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان، وقدمت لنا كشوفات عن ماهية الرمز في أعمال الفنانين التشكيلين، الذي يحمل دلالات متعدّدة تتميز عن باقي الاتجاهات والأساليب الفنية الأخرى، نظرا لمكانته ومهمّته في العقليّة الدينيّة والروحيّة والفنية لكثير من الأديان ومعتقدات الإنسان، قديماً وحديثاً، بل لن يكون من الممكن إقناعنا على مستوى مقدار المشاعر وعلى عمليات التفاعل البصري والحسي والجسدي، من دون أن نعرف عما عبرته إحدى الرموز انطلاقا من آليات الأنثروبولوجيا الدينية للرمز، فقد أنشأها الإنسان أول مرّة واستأنس بها في فهم وجوده عبر التاريخ، وصولا الى محاولات الفنان بالبحث والابتكار لتوظيفها على مختلف الخامات، فأنتجت مجموعة من الأسئلة والمعاني والتأملات لدى المتلقي، ولعل أعمقها نجدها في أعمال الجماعة الفنية الجزائرية 'أوشام'، إذ باتت عند مؤسّسها الفنان الجزائري 'دونيس مارتيناز'، إحدى المرجعيات لهذه الحركة الفنية، باعتبار أن العالم الذي نعيشه، ما هو إلا مجموعة من العلاقات والتأويلات الدائرة على رمز من الرموز، التي شكلت تراثنا الثقافي ومكنتنا من إعادة خلق أحداث ومعايشتها، وفي هذا السياق ظهر علم قائم الذات، هو علم الرموز ومن ثمّ يحق الكلام على دلالة وهرمنيوطيقا وسيميائية وفن تأويل الرموز.

الكلمات الدالة: الدين، الرمز، الأبعاد، الفن التشكيلي، جماعة أوشام

Abstract:

* **المؤلف المرسل:** سعادي محمد ياسين، **الايميل:** mohammed13yass@gmail.com

مجلة أنثروبولوجية الأديان المجلد 17، العدد 01، 15 جانفي 2021، ص ص424-444

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

The studies and trends that have been addressed by anthropology in recent times have expanded their fields and overlapped with other subjects, especially art, since the latter was closely related to man, and provided us with revelations of what the symbol is in the works of artists, which has multiple connotations distinct from the rest of other artistic trends and methods , given its place and mission in the religious, spiritual and artistic mentality of many religions and human beliefs, old and new, but it will not be possible to convince us about the level of the amount of feelings and the processes of visual, sensory and physical interaction, without knowing what one of the symbols expressed from the mechanisms of religious anthropology of the symbol , created by man for the first time and used in understanding his existence throughout history, until the artist's attempts to research and innovate to use them on different materials, has produced a set of questions, meanings and reflections of the recipient Perhaps the deepest of them is the work of the Algerian art group "Aouchem", as its founder, the Algerian artist Denis Martinaz , has become one of the references to this artistic movement, considering that the world in which we live is only a set of relationships and interpretations revolving around the symbol of Symbols, which have shaped our cultural heritage and allowed us to recreate and live events, and in this context the emerging science of self-content, is the science of symbols and therefore the right to speak of the meaning of Hermeneunitics semiotics and the art of symbol interpretation.

Keywords: Religion, Symbol, Dimensions, Fine Art, Aouchem community.

مقدمة:

عندما نتجه للحديث عن الفن التشكيلي الجزائري، نجد أنفسنا امام انتشار واسع لعناصر ثقافية معقّدة في مجالات الفنون الشعبية والجمالية والمعتقدات الدينية والتكنولوجية وغيرها، يمتدّ مداه من الشعور الذي نتأثر به من رمز ونقش على الجدران والكهوف، لتلك المنقوشات الصخرية في الطاسيلي، وفي ربوع الوطن مما خلّفه البربر والفينيقيون ثم الرومان فالوندال والبيزنطيون، والفتوحات الإسلامية، مرورا بالوجود التّركي العثماني، والحركة الاستشراقية إبّان الاحتلال الفرنسي، وعبر مختلف المصادر والأجناس والثّقافات التي مرّت بشمال إفريقيا مَهّدُ الحضارات القديمة، من مادة دينية هي في الأعمّ جنائزية الطابع، او إلى السحر الذي كان جزءا من الدين، أو ننجذب إلى لوحة فنية، او ترتيب هندسي معماري منظم، او أي عمل خلاّق وظاهرة غير طبيعية من عناصر الحضارة وعلومها، وحين يُترجم إلى عالم الوجود يصبح نتاج إبداعي، الذي عبّر عنه الانسان والفنان الجزائري منتقلة من الارتجال والمصادفة والفطرة إلى قراءات

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

دلالية ببراعة وإبداع، فالفن له لغة خاصة، يستحيل ترجمتها إلى لغة من غير جنس ثقافتها، لأن "الثقافة لا تتضمن فقط تقنيات ومناهج الفن والموسيقى والأدب وانما تشمل كذلك التقنيات والطرق المستخدمة في صناعة الفخّار أو حياكة الملابس، أو بناء البيوت ومن بين المنتجات الثقافية كذلك الكتب الفكاهية والاغاني التي يردّدها رجل الشارع جنبًا الى جنب مع فنّ ليوناردو دي فانتشي وموسيقى يوهان باخ، والأنثروبولوجي لا يعرف تلك المقابلة بين المثقف وغير المثقف، لأن هذا التميز الشائع في الاستخدام العادي لا يمثل سوى اختلاف حظّ الفرد في ثقافته"(محمد الجوهري و علياء شكري وآخرون، 2008، ص 130)، تعاقبت عليه محطات مختلفة تعكس سحر البيئة وعمقها، وأصالتها المتميزة، جسّدت هوية المجتمع الجزائري في الوثائق الرسمية كالنقود والطوابع، أو في اللوحات الفنية والصناعات التقليدية والفنون الشعبية المنتشرة في أنحاء كثيرة من الوطن، فظهرت ايضا ملامح الهوية الجزائرية في العمارة او على الأواني الفخارية، والزّرابي، والحُلّي، والمصنوعات الجلدية المتشكّلة من رموز وخطوط وأشكال هندسية، كما نجدها كزينة في الوجه واليدين للعروسة عند قبائل البربر، تتشابه مع رموز قبائل الطوارق بالهقار، وبالتالي سمحت لنا مقدار تخيل الصورة العقلية لما كان يهدف إليه الفنان والحركات الفنية التشكيلية، كجماعة اوشام، بتوظيفها الرموز والوشم والأقنعة والرسومات التجريدية على مختلف الخامات، ورؤيتهما للعالم في زمانها.

فكيف نفهم من خلال الدرس الانثروبولوجي الكيفية التي يتم بها استدعاء الرموز حتى تصبح اللوحة التشكيلية عند هذه الجماعة معبّرة عن الغرض من رسمها ؟ وتطالعنا مجموعة من التساؤلات لتفكيك هذه الاشكالية على النحو التالي : ماهي المرجعيات التي تم بها توزيع مفردات المنظر الرمزي المتعدّدة من خلال المنشآت التشكيلية عند جماعة اوشام؟ وماهي علاقة هذه المفردات ببعضها؟ ثم ماهي الدوافع التي جعلت مؤسسها 'دونيس مارتيناز'، يلجأ إلى الرموز من اجل التعبير؟ وهل فعلا بقي سحر الرمز أقوى من القنابل المذكور في بيان جماعة أوشام كرد فعل على الفن الغربي ام انه فقط نتاج تمرد؟.

الفرضيات

هناك ارتباط وثيق بين هذه الدلالات الرمزية وأفراد المجتمع لأنها مرتبطة بثقافته.

ساهمت الصيغ الرمزية للفنان في حرية التعبير دون حدوث صدامات بين الفنان ومجتمعه.

المرجعيات الثقافية والاجتماعية بما تحمله من رموز لها دلالاتها الأنثروبولوجية.

من خلال الرمز، نستطيع إيجاد نوع من التقديرات التفسيرية للمضامين والأهداف التي يتوخاها العقل الفردي والجمعي عند الفنان دونيس مارتيناز.

لا يوجد رمز على أنقاض رمز آخر، وكل الشيفرات الرمزية تظل ثابتة.

أهداف البحث : تنصب اهتمامات هذه الدراسة في معرفة الفروقات القائمة بين شعوب الجنس البشري وفي نموذجها الجزائري، لتفسير اختلافات الملامح الرمزية التشكيلية، التي عكست عادات وتقاليد المجتمع وغيرها من مظاهر الحياة انطلاقا من الرؤية الانثروبولوجية، وإذ نعني بذلك الادراك العقلي للإنسان وابتكاراته ومعتقداته ووسائل اتصالاته باعتباره فنان، والتي أثارت انتباهنا نحو معرفة الثروة المعرفية والأبعاد التي خلّفها الرمز في العالم ومن طريقة الاتصال وتواصل الحضارات فيما بينهم، وعلاقته بالانتماء الديني والقومي والثقافي للمجتمع، و توثيق أعمال الفنانين الجزائريين.

منهجية البحث: تتبع هذه الدّراسة إطارا نظريا وتطبيقيًا، بإتباعها دراسة انثروبولوجية فنية و تاريخي لمعرفة الرمز وتمثلاته في الفن التشكيلي لاسيما الجزائري ودراسة تحليلية ووصفية لأعمال فنية تشكيلية.

أولا: سمات الرمزية ومظاهرها في الفن

1 أ. الرمز لغة: الرمز لغة كما جاء في قاموس المحيط هو " الإشارة أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، فنقول يرمُزُ ويرمِزُ"(الفيروز آبادي، 2005، ص 512)، فهو العلامة والإشارة التي يدل بها الرامز إلى المرموز"، أما بعض الدّارسين فيرون أنّ أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي يكاد لا يفهم، وإنّ ذلك ما عناه الله بقوله تعالى: (قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ)(قرآن كريم ، سورة آل عمران، الآية:41)، والرمز هو دلالة لمضمون ما يمثله، كما يجب عدم مطابقة هذه الدلالة في المعنى، إذ يملك ازدواجية الشكل والصورة، بمعنى مابين الشكل الظاهر أمامنا وبين ما يمثله لصورة في ذهننا ومخيلتنا، فتحيل إلى الشيء المرموز، أي أن استخدامنا للأشكال والأشياء، تنفي ذاتيتها ويصبح الرمز عندئذ إحالة لشيء آخر.

ب. الرمز اصطلاحا : الرمز كما جاء عند (عبد المنعم حنفي، 2000، ص 385) " اصطلاحا هو ما دلّ على غيره دلالة معان مجردة على أمور حسّية كدلالة الأعداد على الأشياء ودلالة أمور حسيّة على معان منظورة كدلالة الثعلب على الخداع والكلب على الوفاء، ويطلق الرمز على كل حدّ في سلسلة

المجازات يمثل حدا مقابلا في سلسلة الحقائق، والرمزية كفلسفة تعارضها الواقعية والانطباعية"، فالرمز لا يتوقف إدراكه على العملية الحسية بل يحتاج إلى عمليات ذهنية معقدة لذا فهو ينطوي على معنى أوسع من الأشياء الحقيقية التي يمثّلها كالاستعارة والمجاز، " فمفهوم الرمز يمتد لأبعد من مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات، بل هو شبكة معقّدة من الأشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته..."(أرنولد هاوزر، 1971، ص384)، أما في المعجم الفلسفي(جميل صليبا، 1994، ص 621)، فـ"الرمزي Symbolique فهو الدلالي المنسوب إلى الرمز كالكتابة الرمزية أو التمثيل الرمزي أو التفكير الرمزي المبني على الصور الإيحائية خلافا للتفكير المنطقي المبني على التجريد، علم قائم بذاته la symbolique'، يبحث في أسرار الرموز المستعملة في بعض الديانات"..(وإذا ما اقترنت الكلمة بالمذهب أو الطريقة).. على النحو الذي فعله أفلاطون وبعض فلاسفة العرب في إلباس الحقائق الفلسفة الرمزية ثوبا رمزيا، يصبح مذهبًا كما في الشعر الذي يقوم بالتعبير عن المعاني بالرمز والإيحاء، ليدع القارئ نصيبا في تكميل الصور أو تقوية العاطفة بما يضيف إليها من توليد خياله".

ماهية الرمز والرمزية من المنحنى الأنثروبولوجي

يرى (بسام، 2007، ص 13)، إن " كلمة رمز Symbol مأخوذة من اليونانية Sun-Bolon، وتعني قطعة من الخزف أو الخشب تُقسم بين شخصين بيد كل واحد منهما قِسمٌ، يدلُ على هوية أحدهما ويُثبتُ طبيعة صلته بالآخر، وقد استعملت الرموز في اليونان القديمة باعتبارها علامات يتسنّى للآباء بواسطتها العثور على أبنائهم المعروضين للبيع"، أما الرمزية فهي دراسة الدور الذي تؤديه اللغة والرموز بكل أنواعها في الشؤون الإنسانية ولاسيما أثرها في الفكر، سواء عند الاستعانة بها على التفكير أو خلال الإعاقة التي تصيب الفهم، كما راعى علماء الأنثروبولوجيا بدراسة الرموز والرمزية في المجتمعات البدائية للتعرف على محددات التفكير الإنساني وتصنيفها وتحليل محتواها الثقافي، "وكان من أبرزهم دوركايم في دراسته لرموز وشعائر الطوطمية لدى سكان استراليا الأصليين وقد أوضح في دراسته العلاقة بين الرموز والعاطفة الدينية والمجتمع، وأن العلاقة بين الأشياء المقدسة علاقة رمزية وليست علاقة طبيعية أو فطرية، وإنه بدون الرموز تكون الشعائر الدينية، عُرّضة للضعف والزوال، وأن الحياة الاجتماعية بكل ظواهرها وفي

كل لحظة من لحظات تاريخها تحتاج إلى هذه الرمزية الواسعة حتى تستثمر في الوجود"(فيليب سيرنج، 1992، ص 7).

يعتبر الرمز ظاهرة من ظواهر الحياة البشرية الأولى، أثرت تأثيرا كبيرا في كتابة الأقدمين وفي الكثير من الفنون التي ميّزت الكُتاب والفنانين بطابعها الرمزي الأصيل، على مختلف العصور ويظهر بوضوح في أنثروبولوجيا الفن " أين ركز الأنثروبولوجيون اهتمامهم بدراسة الفن سواء في المجتمعات البدائية وكذلك الذي ينتمي الى دراسات شعبية أو أقليات سلالية ضمن نطاق ثقافة مسيطرة متعلمة، وقد حظيت الفنون التشكيلية وفنون الجرافيك باهتمام كان يفوق الاهتمام بفنون الأداء، حيث كانت فنون الأداء تندرج تحت دراسة الشعيرة، وغالبا لا تعرف هذه المجتمعات التفرقة بين الوظيفية والجمال في الانتاج الفني"(شارلوت سيمور سميث، 2009، ص 130)، فنجد الكتابة الهيروغليفية والسامرية التي كان فيها الرمز ظاهرة واضحة من ظواهر التعبير الأدبي والفني، وبالرجوع إلى الحضارات السابقة نجد أن الرموز استعملت في تصوير المجتمعات واستعملت كطقوس لحمايتهم من الشرور في حياتهم الدنيوية والأخروية وفي المناسبات والأعياد وفي أشكال ووسائل التعبير، ملأت جدران البيوت والمعابد والمقابر، خاصة في فنون الشرق القديم والإفريقي.

إلا أن الرمز عرف تطورا ملحوظا كاتجاه يضم أشكالا وألوان مستوحاة من محيط الفنان، لها دلالات تجسيدا لرؤاه وافكاره وفلسفته بسب ما للرمز من خاصية تاريخية وشيفرات تستفز المتلقي، إذ " يعتبر علماء السيمياء أن الشيفرات الثقافية برمّتها مؤلفة من مجموعات من اشارات مسبقة التشكيل، تحتل المرتبة الأولى من الأنظمة الرمزية التي تكون الثقافة لتشكيل مجموعات ذات معنى، وإن هذه الأخيرة تشكل مخزونا حقيقيا من المعلومات يستعين بها أفراد جماعة اجتماعية.. "– مثلما تبنته جماعة أوشام–".. لصياغة رسائل كلامية أو غير كلامية يكون فيها الفهم الصحيح شرطا أوليا لتسيير شؤون المجتمع وبتكيف التصرفات الشخصية والجماعية مع الاطار العام وتمنحها مدلولها"(بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، 2009، ص 603)، الأمر الذي يقتضي ان يكون للمتلقي استعداد للتفاعل مع نتاجات الحركات والجمعيات الفنية، المتأثرين بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية، لأن ما من مدلول إلا وهو نتيجة تشفير، وهو واحد من اشكال السلوك الذي تبناه الفنانين، مثل التي تحدث عنها "روبرت ل. هيلر، بالإيماءة حسب الترجمة العربية أو رمزية جستُس Gestus في مسرحيات بريشت المترجمة بعبارة

التعبير اللالفظي، كجزء من المحاكات في اية مسرحية، يقدمها الممثل للجمهور، فمثابرة بريشت ورفضه أن يدع أيا من مسرحياته تبلغ شكلها النهائي المطلق يلفت النظر كالمد والجزر والحياة والنمو والتغير، التي هي من شأن كل مسرحية، جراء التأويلات المتباينة التي يتناولها بها المخرجون والممثلون والنقاد والمشاهدون، وما يترك في الزمن من تعرية وتبديل.

زيادة إلى هذا التعبير نجد ما نسميه ايماء الصدمة، فهو لا يلجأ الى اللغة بل الى الايماءة"(جبرا ابراهيم جبرا، 1973، ص 118 و 120 و 125)، أو عند الفنان الجزائري دونيس مارتيناز مثلما سنراه في اعماله الفنية وتَشَاطَرَه مع عناصر جمعيته الفنية لتتواصل فيما بينها، وتوحد مطالبها ورفض للفن الأوربي، وكذا الأسلوب النمطي الجزائري السائد في فترة الاستقلال من جهة، ثم تحول الى مدلول استنكار واحتجاج وتمرد اتجاه السلطة الرافضة لفنهم الحداثي من ناحية أخرى، فتطبيقهم للشيفرة من خلال الرمز " كان على كافة الأعمال التي تتناقض مصادفتها ضمن سياق نمطي معين، وتُسيّر بقواعد يحمل تطبيقاها مدلولا ثقافيا. ان كافة المجالات التقليدية للاثنوغرافيا هي معيّنة إذاً: السلوك الديني، الزواج، قواعد تكوين أسر، تقديم العطاءات بمناسبة الزواج، الطقوس، ...الخ، يُطبق عليها تعبير الشيفرة غير الكلامية" (بيار بونت وميشال ايزار، 2009، ص 605).

إن التأسيس الأولي للمدرسة الرمزية كان مع الدراسة الأوروبية أين تحولت الرمزية لإحدى الاتجاهات الهامة، مع ظهورها " كحركة فنية وأدبية في فرنسا سنة 1885، وأبرز الرمزيين فيها : بودلير ومالارميه وفيرلين وموررو وريدون، فالرمزية مذهب من يقول إن العقل البشري لا يستخدم ولا يدرك إلا بالرموز، فهي أذكى لإثارة الخيال وإذكاء العاطفة، وهي في الشعر صياغة المعاني رموزا، كالشعر الملحمي، كما أن الصوفية هي أكثر الناس استخداما للرمز"(عبد المنعم حنفي، 2000، ص 385)، وقد اعتبر تأثير الرمزية لمدة طويلة، عند الفرنسيين، الأكثر شأنا من الدول الأوربية الأخرى، إذ قامت بالدور الفعّال والنّشِط في الآداب ما بين 1885 و1895، بعدما عرفت المدرسة الانطباعية ركودا، فأنتج رواجًا في أعمال الفنانين الرمزيين.

كما تمحورت حول ترميز الأشياء بهدف تحويلها وتبديلها وإخفاؤها عن حقيقتها الواضحة، "فالفن الرمزي ينبغي أن يكون تركيبيًا synthétique، كما يضم علامات أو دلالات خاصة، ويجب أن يكون شخصيًا ذاتيًا، لأنه يعبر عن ذات أو شخصية معينة، كما يتميز بالزخرفة حتى يتمكن الفنان عن طريقه

من التعبير عن أحلامه وأفكاره الحبيسة، فضلا عن تعبيره عن شحنة من الوجدان والانفعال"(عبد المنعم حنفي، 2000، ص 385)، وتنمية وتحفيز المتلقي إلى تذوق الجمال وتجميل الأشياء المحيطة به مهما كانت عديمة القيمة، كما تأثر رواد هذا التيار بالكاتب والناقد تيوفيل جوتيه 1811-1872، الذي عُرف بحماسته للمذهب الرومانسي، والذي ساند فكرة التعبير عن أحاسيس المرء النقية أو مدركاته الحسية، كما شجّعهم على استخدام الخيال والحّدس في إنتاجياتهم الأدبية.

وفي الفن التشكيلي تأسّست هذه الحركة من قبل مجموعة كبيرة من الفنانين كان من أبرزهم الفنان أوديلون ريدون وجوستاف مورو، والفنان جيمس هويسلر، وكانت لوحاتهم الفنية فيها الرموز وسيلة للتعبير عن حالات وجدانية أو فكرية، توحي بشيء يفوق معناها الواضح والذي يرتبط بالجانب اللاشعوري ويقع مفهومها في الوجدان من منطلق الرمز، كما ركّزت في اتجاهاتها الفنية على خاصية التسطيح وإهمال قواعد المنظور والبناء الهندسي للوحة الفنية، إذ يرى سعيد درويش أنها " تمثلت في حركة يمكن تقسيمها إلى ثلاث تيارات: التيار الأول هو ما قبل الرفائليين، والتيار الثاني هو التيار الحسّي مع الفرنسي قوستاف مورسو Gustave Moreau والسوسيري Arnold Böcklin، المرتبط بأساطير القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، أما التيار الثالث فلعل أشهر فنانيه Edvard Munch، المشبّع بالآفاق العاطفية والصورية حسية"(مها بنت عبد الله وفاطمة راشد آل عيسى، 2018، ص 52).

أما عند العرب فقد اجمع الدارسون لرمزية الأدب العربي أن الشاعر أديب مظهر أول شاعر عربي أدخل شرارة الرمزية الحقيقية إلى اللغة العربية مع قصيدته المسماة (نشيد السكون)، وجبران خليل جبران، إضافة إلى شعراء استخدموها لتحليل فكرة عميقة، أو لتطعيم الأدب بقيمٍ جمالية جديدة كالإيحاء والرمز والأسطورة، ومنهم: نزار قباني وعبد الرحمن شكري، وعمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب، وأحمد زكي أبو شادي ونازك الملائكة.

آليات الأنثروبولوجيا الدينية للرمز

يرى الأنثروبولوجي الذي يهتم بدراسة الثقافات المتباينة للشعوب أن العاطفة الجمالية تنبع من لذّة الابداع وهوس الانسان بالأشكال الجميلة، وهي نوع من الشهادة التسجيلية للتاريخ الإنساني منذ اكتشاف الحفريات، بل إن حتى تاريخ الانسان البدائي يُعد في حّد ذاته رمزًا للتطور الديني حسب بعض علماء الانثروبولوجيا، الذي عمل على تأويل الشرائع تأويلا عقليا في وقتنا الحالي، مع دراسات رمزية الجماعات

والافراد و" كان من ابرزها دراسة 'دوركايم' في دراسته لرموز وشعائر الطوطمية، واوضح بان العلاقة بين الرمز والعاطفية الدينية والمجتمع والعلاقة بين الاشياء المقدسة، علاقة رمزية وليست علاقة طبيعية أو فطرية، وأنه بدون الرموز تكون الشعائر الدينية عرضة للضعف والزوال وأن الحياة الاجتماعية بمظهرها وفي كل لحظاتها التاريخية، تحتاج الى هذه الرمزية الواسعة حتى تستثمر في الوجود"(فيليب سيرنج، 1992، ص 7)، باعتبار الدين ظاهرة فكرية واجتماعية رافقت قيام المجتمعات البشرية منذ بداية تكوينها، وما الدوافع التعبيرية التي جاءت في الجداريات والكهوف والتوابيت ممثلة في الرجل المتوفي الحامل بين يديه اشياء من التوليفات المختلفة كالأغصان أو عناقيد العنب والحيوان وغيرها، الا استجابة تنطق وفق ما تحدّده ثقافته الدينية التي ينتمي اليها كل انسان أو فنان، إذ يبدو " حسب رأي أندريه مالرو، أن كل عمل فني عظيم ينتج عن الدين ويعبر عن رؤية للعالم ممثالة للدين أو موازية له، على اعتبار ان العمل الفني هو مصغّر للكون، نموذج أو اشارة لعالم ينظر اليه من خلفية فهم كلي، واذا ما حصل ان ضاعت الرؤية والديانات التقليديتان فان النشاطات الفنية الرمزية، تموت في اللحظة ذاتها"(فيليب لابورت و بيار فارنيه، 2004، ص 251).

عبر التاريخ البشري والفني، خلقت في نفسية الانسان والفنان الجزائري الرموز الدينية شعورا بالاطمئنان والسكينة وتفريغ ما تعتليه النفس البشرية من وشائج، فالنظر الى الفن من زاوية الأنثروبولوجيا في اطار نسقه الثقافي، أي " دراسات الاتصال غير اللفظي أو غير اللغوي التي تدرس فيه مجالات مختلفة للبحث الأنثروبولوجي في اطار الأنثروبولوجيا الرمزية، وميادين دراسة الحركة وأنثروبولوجيا الفراغ، الذي يتميز في الاتصال الانساني باستخدامه المتكثف للرموز، والتي تسمح بنظام اتصالي على درجة عالية من التعقيد والاستقلالية "(شارلوت سيمور سميث، 2009، ص 66)، تحيلنا إلى الرمز، الذي يستخدم في وصف صِّفة الشيء المرموز اليه، للتعبير عن مجموعة من القيم والأفكار مما يجعل للرمز خاصيته واختلافه، يُسفر عن تباين الديانات التي مرت بالجزائر والعالم، باستخدام العلامة في تلك الرسومات، كالهالة المستديرة والصحن الطائرة عند الانسان البدائي المتواجدة في كهوف الطاسيلي، وفي جداريات ولوحات الفن الكنائسي البيزنطي والقبطي عند القديسين، والهلال عند المسلمين والصليب لدى المسيحيين وضفائر الشعر والحيوانات ونحوها في الحضارات السامية، كرمزية القمر إلى الخصوبة والنظام الليلي بشكل عام، والفيل رمزا لطول العمر، والرأس للقائد الحكيم، والصدر مركز القوة الحربية وهلُمّ جرًّا.

ثانيا: الملامح الأنثروبولوجية الدينية عبر الرمز في الفن التشكيلي

إن مفهوم الرمزية الذي نستخدمه الآن، للدلالة على الأعمال الفنية التي يؤمن مبدعوها بأن طبيعة الفن هي طبيعة رمزية في الأساس، بمعنى أن الفن لا يفصح عما بداخله كاملا وإنما يوحي به، " وبدل التفتيش عن اتجاهات ادراكية او عناصر لفئات الرموز، نستطيع ان نكتشف لها محركات اجتماعية وفلسفية وهو ما توصل اليه G.Dumézil وبيغانويل A.piganiol عندما ركّز الأول على الفئات الوظيفية والاجتماعية للطقوس الدينية والأساطير، والثاني على اختلاف العقليات والرموز التي تنشئ من الوضع التاريخي والسياسي لشعب ما"(جيلبير دوران، 2006، ص 17)، والتي تعود للصراعات بين بعض الشعوب ومحتلّي الأراضي زيادة على محتوى الخيال، لخداع الرقابة المفروضة على ممارسي الرمز في الانتاج الابداعي، " ولأن كل ديانة عبارة عن نسق من الرموز كما قال كليفورد غيرتز Clifford Geertz، تشتغل بطريقة تولد عند الاشخاص دوافع واستعدادات قوية عميقة ودائمة بصياغة تصورات عامة حول الوجود، وتضفي عليها مظاهر الحقيقة حتى تظهر بأنها لا تقاوم سوى على هذه الحقيقة، فإن الظاهرة الدينية تعتبر كظاهرة مغذّية بالثقافة بشكل كبير"(ميلود طواهري، 2010، ص 152)، وكل هذه الفنون الحية من قصص وحكايات واجناسها المختلفة، تمثل اهمية ثقافية كبيرة فهي تراث فني شعبي، تم تجسيده تشكيليا، يمثل جزءا هاما في الثقافة المادية.

واستطاع عالم الانثروبولوجيا أن يعرف كيف يتعامل الناس مع البيئة من حولهم، وامكنه من تناول الفن وتصنيفه وتصوير كافة الاشكال الرمزية المختلفة للأنشطة التخيلية، فـ" ينطلق بذلك المسار الأنثروبولوجي من الثقافة والطبيعة النفسية، لتحديد اسس التصور والرمز الموجودة بين هذين الطرفين القابلين للتعاكس، وهذا الموقف الأنثروبولوجي لا يبغي اغفال شيء من المحركات الاجتماعية للرموز والذي يوجه البحث في نفس الوقت نحو التحليل النفسي والمؤسسات الطقوسية والرمزية والدينية والشعر والاساطير والأيقونات وعلم النفس المرضي"(جيلبير دوران، 2006، ص 22).

بحكم أنّ مهمة الفنان غير مشابهة لدور الباحث في الميادين العلمية، بل يستعين خلال توظيف حواسه وباستخدام نماذج مختارة ومؤهلات وخبرات، إلى بلوَرة عوالم فنية، تمكنه من اعتقال الكائن المرموز، " فإن هذه المحاولات الذاتية في اللغة البصرية، تجعل النص الفني يتحول إلى حالة البحث عن المطلق، وخلق رموز وعلاقات ليست نسخًا مطابقا للواقع الطبيعي، بل يعيد الفنان تشكيلها كما يتراءى له، فما العالم المرئي

كله، إلا مخزون من صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية"(فخرية بنت خلفان اليحيائي، 2015، ص 16)، مما يسبب هذا الغموض في الرموز، خلق نوع من استفزاز لدى المتلقي، وإثارة أسئلة تنطوي على معان كثيرة، تعتمد على مستوى مدركاته وثقافته البصرية وقدراته الفكرية، وسعيه لفهم فلسفة الأشكال الرمزية، التي تجمع بين تأليف المحتوى الدلالي الذهني مع العلامة المحسوسة المتحققة، كعلامة الغيمة التي تؤشر ما تتضمن وهو المطر.

بمقياس أقل ضخامة، يمكن القول ببساطة أن الفنانين وَظّفَوا الكثير من الرموز المختلف في مواضيعهم الفنية، بوصفها صيغة للتعبير عن الموضوع أو الفكرة بغية الاقتراب من الغايات التي يسعى لها في مجاوزة الميتافيزيقيا، وما زالوا حتى الآن يحافظون على هذه الرغبة، ولو كنّا لا نعيرها في كثير من الأحيان من الانتباه والكيّاسة كجمهور أو كمتلقي، على اعتبار له وجود حقيقي مشخّص في اللوحة، فالفنان الجزائري يسعى من خلال الرمز إلى معنى أو فكرة محدّدة نابعة في الحقيقة من أصل " ثقافته باعتبارها البيئة التي يحيا فيها الإنسان، والتي تنتقل من جيل لجيل تتضمن الأنماط الظاهرة والباطنية من السلوك المكتسب عن طريق الرموز، وفنونه وقيمه ومن أيديولوجياته وأفكاره ومعتقداته ودياناته ولغاته وعاداته وتقاليده وقوانينه وسلوكيات أفراده وغير ذلك من وسائل حياته ونشاط أفكاره"(إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، 2004، ص 67)، وبهذا يجمع الرمز في اللوحة التشكيلية الجزائرية "بين المعنى المادي أو الطبيعي، والمعنى الروحي أو الديني، تلك خاصية الرمز، الذي لا يفنى في صورته الخيالية، ولكنه يحوي وراء هذه الصورة، المعنى الروحي العميق"(كامل محمد محمد عويضة، 1995، ص 116).

كما تختلف التعبيرات الرمزية لعناصر التغطية والاحتواء في اللوحة التشكيلية، تبعاً لتحولاتها الشكلية والتجريدية، فالرموز المنتظمة توحي بالثبات والمائلة بالحركة، والاسطوانية بالمرونة، والهرمية بالاندفاع، والحلزونية بالليونة والاستمرارية، والمركبة توحي بدلالات مختلطة وهكذا، كما أن تمثلاتها المتعدّدة في اللون تعطي إيحاءً للتأمل ذات القدرات الفائقة على انتاج المعلومات والمعاني، ففي عّتَمَتِها المثقلة باللطخات اللونية توحي إلى الخشونة أو بالتقدم والتراجع، وتعكس شفافيتها دلالات معينة كالوضوح والتواصل وغيره.

ثالثا : جوانب الأنثروبولوجية الفنية في أعمال جماعة 'أوشام' الجزائرية

دونيس مارتيناز وتأسيس الجماعة : ولد 'دونيس مارتيناز' في 30 نوفمبر سنة 1941 بمرسى الحجاج بوهران، وفي سنة 1957 التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر ثمّ مدرسة باريس ليعود إلى الجزائر بعد الاستقلال ويباشر عمله كأستاذ بمدرسة الجزائر بداية من1963، أين كان له جانب من التأثير على العديد من الأجيال التي تلته، وفي سنة 1964، كان له أول معرض فردي بالجزائر تحت إشراف جون سيناك، وهو من أبرز مؤسسي الحركة الفنية 'أوشام كما تحصل على الجائزة الكبرى للرسم الزيتي لمدينة الجزائر في عام 1975، لتتوالى بعدها العديد من الجوائز والأعمال، إلى غاية 1993 أين غادر الجزائر في ظل العشرية السوداء، متوجها إلى مدينة مرسيليا بفرنسا أين اشتغل أستاذا بمدرسة الفنون بآكس بروفنس Ex en Provence وتقاعده سنة 2004، وهو أيضا من مؤسسي مهرجان 'راكونت-آر' سنة 2004، " فالفنان مارتيناز يعتبر من أوائل الفنانين الذي كانت لهم الصدارة في تقديم فنون جزائرية معاصرة، كما كانت جُلّ أعماله تعبير عن الموروث الثقافي والتاريخي الإفريقي عامة والجزائري خاصة، فمنذ عودته إلى الجزائر صبت أعماله على مناهضة الطرق الفنية الأكاديمية التي عان منها خلال تمدرسه بفرنسا، متمسكاً بأصول فنّ ابتدعه من ثقافة شعبية عريقة"(.AICA presse, mars 2003).

لعب الرمز في توسيع دائرة الحرية والإبداع لدى جماعة 'أوشام'، والذي جازت منه تسمية جماعتهم، الذي كان يستعمل للتزيين والتجميل والتعبير عن الهوية والكينونة الوجودية لتاريخ الجزائر، فعندما يتجاوز الحوار الثقافي حدود الامكانات الابداعية والمفاهيمية التي تختفي وراء اللوحات التشكيلية والنظرة التقليدية وحيدة الجانب، تتحول القطعة الفنية إلى ما يشبه مقولة الفن مرآة الشعوب، وتكشف لنا مدى اتساع مبدأ استيعاب الآخر والتواصل مع الثقافات والهويات الأخرى. وإن توسيع هذه القاعدة وقدرتها على التفاعل الحقيقي مع المجتمع الجزائري، سوف يثري هذه العلاقة دون شك، إذ بغير هذا المنظور ومثل هاته المحفزات من داخل المشهد التشكيلي، لا يمكن للفن أن يلعب الدور المرتجى في إغناء وتطوير علاقته مع المتلقي إلا بالتجريب والتفاعل مع أنواع مختلفة من الثقافات التي تشكل تراثا مشتركاً بين البشر، وعلى بناء الجسور بين الشعوب، والاعتراف بأهمية التجديد لتقف في مواجهة هيمنة الثقافة المخترقة، قد تمارس تهديدها بتعطيل فكرة التعايش، وبذلك نرتقي تذوّقا وحساسية وفهما لجمالياته ولغته التعبيرية عن هويتنا الجزائرية، " ونحن لا ننكر على جماعة أوشام، سعيهم في تأصيل الفن بالنهل من الموروث الشعبي وتوظيف القوى

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

المبدعة الناجعة ضد إتباع الوضاعة والسطحية الجمالية والتعريف بالتراث المحلي، المستمدّ من الحضارات التي تعاقبت على بلادنا ومحاولة الانطلاق من المحلية إلى العالمية، في خطاب يعتبرونه أقوى من القنابل"(قجال، 2015، ص 67).

قاصدين به ما حمل من معاني فنية وتقليدية، ولقدرته على جعل ما هو خلف العالم المرئي قابلا للتأويل وربط عالم الخيال بعالم الواقع، لاسيما وأن " الرمز يعتبر من أهم عناصر الرسم الشعبي، إنه موجود في معنى ومضمون وموضوع اللوحة، فنادرًا ما نرى عملا تشكيليًا شعبيا إلاّ والرمز يمثل قيمته، ويقربه من ذوق العامة، فهو من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته وكلما تعرفنا على تلك اللغة وجدنا تفسيرها، وأصبحنا أكثر قدرة على فهم ودراسة الفنون الشعبية"(أكرم قانصو، 1995، ص 99)، ورمزية الوشم هو النموذج الغالب في أعمالهم، تجسد في أشكال متعدّدة " بدءًا بتزيين المرأة الأمازيغية وتشكيل جسدها أيقونيا وعلاماتيا وتخليده جسديا، وفي استعمال حروف تيفيفيناغ ومن مظاهره التشكيلية أيضا على زرابي(ثازارباشت/وثاعراوت)، التي كانت معروفة لدى الأمازيغيين، فضلا على استعمال الأشكال الهندسية كالمستطيل والدائرة والمعين والمثلث والمربع، علاوة على الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة والمغلقة، تجسدت في اللاشعور الجمعي بما يسمى بالكينونة الأنثروبولوجية للإنسان الأمازيغي" (جميل حمداوي، 2016، ص 7 و 8).

ملصقة معرض أوشام 1

وفي زخارف إسلامية وعربية على خامات مختلفة، المتعارف عليها من التراث الشعبي والموروث الثقافي القولي والأدائي الجزائري، على اعتبار أنّ " الرمز بطبيعته يقبل التراكم الثقافي وينمو على مرّ العصور ومن جانب آخر، فإنّه في طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور الثقافي، ولذلك فإن ابتداع رمز جديد لا يقضي على ما كان قبله"(هاني إبراهيم جابر، 1994، ص 16)، وهي الشعارات والمبادئ التي تأسست عليها الجماعة، " بتركيبة من الفنانين والشعراء، بقاعة العرض التابعة للاتحاد الوطني للفنون

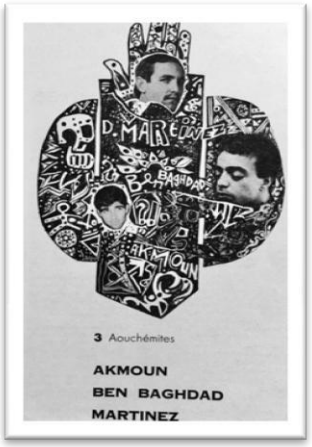
ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

التشكيلية، وهم (دونيس مارتيناز، شكري مصلي، مصطفى عدان، سعيداني السعيد، رزقي زرارتي، بن بغداد، عبدون حميد، باية محي الدين، دحماني)، ومن بين الأدباء(عبد الحميد لغواطي وأحمد أزغاغ، عبد القادر علولة وغي تواتي)"(Saadi N.,2003, p50)، كما التحقت بهم بعد إنشائها أعلام فنية أخرى كالفنان 'شقران' وغيره.

كان الهدف من إنشاء هذه الحركة الفنية هو الدخول إلى العالمية عن طريق الرموز التقليدية، لمقاطعة النماذج الاستعمارية مقاطعة عن وعي ودون التباس، الممثلة بالفن الاستشراقي الذي كان سائد آنذاك وعدم تقليد المدارس الفنية الأوروبية، ومناهضة الأفكار الساذجة والتقليدية في الفن، كما أنه لم يكن يُسمح للفنان الشاب الجزائري من التعبير عن تطلعاته واكتشاف طرق فنية جديدة، زيادة على الأعمال التي كانت تفرضها الحكومة على الفنانين كتبني النظام الاشتراكي ومؤازرة إصلاحاتها، وحصر الفن للإحياء ذكرى معينة كالثورة التحريرية وتخصيص الجداريات والواجهات لحماية أفكار أيديولوجية مقصودة، لهذا جاءت جماعة أوشام، للاعتراف بفن مبتكر وبالفنانين الجزائري المتطلعين للابتكار والإبداع، وعرض أعمالهم في مختلف المناطق، والخروج عن المألوف والتمرد على المفروض.

انطلقت الجماعة إلى طرح المشاكل الفنية من وجهة نظر عالمية، محاولةً إعطاء الفن تركيبة عن المكتسبات التاريخية والهوية الجزائرية وتقديم طرق تفكير جديدة، " فكانت البداية في 1967، بتشجيع من 'جون سيناك'، الذي كان قريباً من معظم الفنانين، أمثال 'دونيس مارتيناز' و'مصلي'، الذي شجعهم على خلق هذه الحركة الفنية، لإيجاد لهم مكانة ضمن الأعلام الأوائل، فأقيم أول معرض لحركة أوشام تحت عنوان (أوشام1 و2 و3- ملصقات المعارض)، برواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية من نفس السنة، أين حمل فيه المشاركون قلادة من علامة الاستفهام والتعجب كما هو ظاهر أعلاه، المثقلة بالكثير من الرمزية، متسائلين عما يفعله الفنان؟ ولأي هدف ينتج الفنان أعماله؟، طالما يتم مصادرة أعماله، وفي نفس الوقت داعيا المتلقي إلى مشاركة الفنان اهتماماته وهمومه واعتقاداته، ومن جهة أخرى كرد فعل على المناوشات وأحداث التصدي التي واجهتها جماعة أوشام، ومن حوار الباحث 'قرزيز معمر' مع الفنان

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102



مارتيناز، بتاريخ 15-16 ماي 2016، "وصف هذا الصراع مارتيناز، بالمعركة الثقافية"(op.cit., p 50)، حينما قام بعض الفنانين أمثال ' أمحمد إسياخم' و'فارس بوخاتم' و'بشير يلس'، بنزع لوحاتهم من على جدران المعرض، واصفين أعمالهم بالفضيحة والدّخيلة على الفن الجزائري، وبالخيانة لأنها لا تتكلم عن الثورة وليست لها علاقة بالمنهج المسطر من طرف الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، فلاقت الجماعة آنذاك ردود فعل متفاوتة بين مؤيّد ومعارض، (قرزيز معمر، 2018، ص319)" كمدير مدرسة الفنون الجميلة (بشير يلس)، الذي أبدى معارضته لكل ما تقوم به جماعة أوشام، ورغم الانتقادات العديدة لطريقة عمل 'مارتيناز'، إلا أنها لم تزده إلا إصرارًا وعزيمة في أبحاثه"(قرزيز، 2018، ص 190).

من البديهي كذلك أن " القادة التقليديين والدينيين الذين لحقوا بركب النضال منذ البداية أو أثناء تطوّره وساهموا في قضية التحرّر واستعانوا بتضحيات الجماهير لإزالة القهر الاستعماري، يحافظون على التميزات الثقافية لطبقتهم، ومكّنتهم من فرض هيمنتهم السياسية والثقافية التامة على الشعب"(هربرت شيلر، 2007، ص 115)، وهي إحدى الخصومات الطبقية التي نشأت بين الرعيل الأول ورواد الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال، إضافة إلى المضمون الرمزي للفن التشكيلي الجزائري، بمعنى من يفضل أسلوب الفن التشخيصي وبين من يحبّذ الفن التجريدي، فعلى لسان دونيس مارتيناز، يقول " لا يكفي أن نرسم رجُلاً فوق حماره، وخلفه مسجد، لنقول عن هذا أنه فن جزائري"(Ed. ENAC, Reghaïa, 1985, P. **13**)، فظهر تمرد فني بظهور حركات وجمعيات فنية تكتّلت جّماعةً مثل هذه الحركة، وما لبثت أن تشتّت فُرادى، وتشير الاستاذة عمارة كحلي" أن بيان جماعة أوشام جاء ضدّ قوالب المؤسسة التي انخرط فيها الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية (UNAP)، بعد الاستقلال، ذلك انه في نظر كريم سرجوة قئد جاء وجود هذه الحركة كي يحطم الاغلال التي جمّدت الفن التشكيلي الجزائري في التقاليد الرسمية والمضبوطة سياسياً"(عمارة كحلي، 2015، ص 01) .

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

كما تجدر الإشارة من باب النقد الموضوعي أن " جل أعمال جماعة أوشام، تميزت بالتلقائية، ولم تحمل أي موضوع، ولا نمط ولا تقنية خاصة تربطها بتيار أو حركة فنية معيّنة، ماعدا أعمال مصلي ودونيس مارتتيناز وباية محي الدين"(Ali El Hadj Tahar, 2005, p30.)، ولو أننا عدنا إلى سبر غور نجاعة القول بأن سحر الرمز أقوى من القنابل المذكور في بيان جماعة أوشام، فإنه من نافلة القول، أننا لم نلمسه في أسلوب البعض منهم مثل " الفنانة باية محي الدين، التي لم تزعج برسمها الساذج الاستعمار الفرنسي، والتي لا تختلف عن أي رسم قبائلي، نراه في محلات الصناعات التقليدية وفي القرى والأرياف على الأطباق والأواني الفخارية..، فجماعة أوشام انحصر بحثها في دراسة الرسوم الشعبية الأمازيغية، وإن مجال البحث للتوصل إلى الشكل النهائي للوحة أوسع وأغنى بكثير عند هذه الفئة من الرسامين"(قجال نادية، 2015، ص68 و 70)، الذي غاب عنه حماسة إثبات الهوية الجزائرية، وهو النقد الذي لا يجانب الصواب، إذا ما أقرّنا بأن أعمالهم كانت الغاية من ورائها المشاغبة والتمرد على ردّ فعل السلطة بدرجة أكبر، " ومن خلال بيان جماعة أوشام يمكن القول انه طرح معطى إستطيقيًا حاملاً لثقافة محلية قد احتضنت العلامة البصرية منذ آلاف السنين .وهو ما يُبيِّنُ أنّ المرجعية التي تستند إليها الفلسفة الثقافية، ترفض في ظاهرها كل تبعية مدرسية للفن الغربي وتدافع عن الخصوصية إدراكية للوعي الفني تتجاوز كل تصنيف جاهز سلفًا .غير أن الإشكال المعرفي في أمثال هذه البيانات الفنية هو انقطاع تواصلها من حيث الاستمرار"(عمارة كحلي، 2015، ص 3)، التي أكّدت على ضرورة محاكاة أسلوب الرعيل الأول وضرورة مسايرة أذواق الأغلبية، وإتباع وجهة فنية واحدة ومُوحّدة، وأمام هذا التصعيد والجو المكهرب، دفع بالبعض إلى مواصلة مسيرته الفنية بفرنسا ودول الجوار، كما أدى هذا الانقسام إلى" تدهور الأوضاع داخل الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية U.N.AP، ويُتَتَلع وجوده، بسبب المشاكل الداخلية لمدرسة الفنون الجميلة، والتي يعمل فيها كل من الفنان مسلي، اسياخم، يلس، غانم، لوعيل، وعلي خوجة، بسبب الخلاف حول الزعّامة وقيادة الفنّ التشكيلي في الجزائر بين كل من مصلي وخدة واسياخم"(Larbi Oucherif 25/07/2007)، وهو ما أثّر على تطور الإنتاج التشكيلي عند الأجيال القادمة، وتعطّلت الانطلاقة التي كان ينتظر منها إثراء الساحة الفنية التشكيلية.

البعد الأنثروبولوجي للرمز في أعمال دونيس مارتيناز

تهتم الانثروبولوجيا بالفن وتشكل رغبات الفنان في الاحتياجات العاطفية أو تنمية المشاعر الدينية من خلال الرموز التي تحقق الذات وما تعكسه من مأساة روحية داخلية في الطقوس والمناسك الخاصة وتحليل وظائف الدين من زاوية الاندماج الشخصي والثقافي، الممارسة من خلال الفنون الشعبية في تعبيراتها التشكيلية، فعقب الاستقلال وعودته إلى الجزائر، حمل انشغالات حول إدراج الهوية الجزائرية ذات البعد الإفريقي، مقتنعاً كما ينظر المنظرين في الفن "بأنَّ شعوب العالم غير الغربية، لا يمكن لها أن تدخل في النسيج الحضاري للغرب، حتى وإن استهلكت البضائع الغربية، وشاهدت الأفلام الأمريكية، واستمعت إلى الموسيقى الغربية، فروح أي حضارةٍ هي اللغةُ والدين والقيم والعادات والتقاليد.."(التويجري، 2011 ، ص23).

من بين الفنانين الذين اعترف دونيس بأهمية تأثيرهم على أعماله، الفنان غويا Goya وسلسلة الرسوم المنقوشة التي تبرز الرعب إبان الحرب في اسبانيا، فأسقطها بحنكته على الواقع الجزائري، كما تعّرف على فن الثورة المكسيكية وفنانيها مثل Diego Rivera الذي اشتهر بلوحة' توزيع الأسلحة 1928 وهو من أبرز المدرسة الرمزية بباريس والفنان Rufino Tamayo، صاحب لوحة 'الأطفال يلعبون بالنار'، والفنان David Alfaro Sequeiros، ولوحته الشهيرة 'موت وجنازة قائيين '1947، إذ قام هؤلاء الفنانين بثورة فنية ضد الاستغلال والعبودية التي لم تكن تربطها أي صلة لتاريخ وثقافة المكسيك، فحرصوا على نقل المفاهيم الأولى للثورة ومضمونها الإيديولوجي للمواطنين، ومن هنا نلاحظ مدى الأثر الذي تركته المدرسة المكسيكية المعاصرة المهمومة بحياة المواطن في إنتاج دونيس مارتيناز، الذي تنحاز أعماله المعتمدة على الوصف التعبيري للقضايا والموضوعات الإنسانية، والتشابه الكبير مع أولئك الفنانين في الحس الشاعري، القريب من التجريدية الواقعية والاجتماعية التعبيرية، ومحاولة الفنان الجزائري تمثيله للفنون الشعبية والمزج بين الفن المعاصر وفن ما قبل التاريخ الإقليمي.

إلى جانب الأشكال الآدمية والأشباح ورسوم للأيدي كاملة أو ناقصة، ذات دلالات سحرية وتارة مرتبطة بالدين والتقاليد والأعراف، هناك رموز أخرى يرفض الفنان الإفصاح عنها، لأنه يحاول من وراء الرمز صناعة الألغاز للفوز بالحلول المتعددة التي تقدمها قراءات الجمهور، فمثلا نجد حضور رمزية السلك الشائك في أعمال 'مارتيناز'، كتعبير عن فترة الاحتلال، الذي كان يملأ شوارع المدن الجزائرية وعلى امتداد

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

حدودها وأمام المراكز الأمنية وفوق أسوار السجون العالية، لتشي بمعاني القيد أو القهر، وكوسيلة لقطع روافد الإمداد عنها، وردع الهجمات المتوالية التي شنتها المقاومة، فغدَت جزءاً من عالم الفنان لذا نجده استعمل الحبر الصيني والأقلام الشمعية ملتفا حول شخصيات مكبلة بحواف الأسلاك الشائكة الحادة، المؤذية في نتوءاتها، وبأشكال مختلفة في انحناءاتها وزواياها، كرمز لضحايا هذه الحرب التي مزقت الجزائر، وبأنها باءت بالفشل عند محاولة الأسلاك فصل بين ما لا يمكن فصله، فجاءت في أغلب الأحيان تحمل معنوياً رمزية الصمود، في سلسلة لوحات 'سلك شائك: 1، 2، 3، 4، 5، 6 و7'.

كما نجده يستعمل النقطة في رسوماته الهندسية كقيمة رمزية، " توحي ببداية الشكل والتي ترمز في بعض رسوماته إلى حبات القمح أو الرمان أو الكسكسى، وإذا كانت محاطة بخطوط عمودية فإن ذلك يدل على الأرض المحروثة، والتي تنتظر استقبال زراعة البذور، وفي لوحته 'جميلة مثل القمر' نجد النقطة على القطعة الفخارية، ترمز إلى القمر والنجوم، أي تشخيص جمال صورة الأم وأبنائها، يُحَاكّي القمر وهو بدر ساطع ومضيء، ليُعيد إحياء هذا العنصر الرمزي البربري"(قرزيز معمر، 2018، ص 181)، والذي أصبح شيئا أساسيا وجعل له مسميات في لوحاته، مثل تلخيصا بصريا لتطور الرمز عند مارتيناز في تكامل شكلي ومفهومي ضمن خط وتسلسل زمني، مع ما أفرزته المعطيات الاجتماعية والعقائدية والسياسية الجزائرية.

جميلة مثل القمر مع أطفالها 1964
صيغة زيتية على القماش 80/80
الصور من الأرشيف الخاص لمارتيناز

بعض لوحات الفنان دونيس مارتيناز من سلسلة سلك شائك

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

خاتمة:

حاولنا في هذا السياق النموذجي أن نتعرض لتاريخ الرمزية في الفن والالمام بمعانيها المتنوعة ذات مرجعيات أنثروبولوجية وفنية، آملين أننا وصلنا إلى إلقاء الضوء على بعض الدلالات والمعاني الرمزية للفنون الجزائرية، وايضا من خلال نموذج دراسي تطبيقي لجماعة اوشام، من خلال اعمال الفنان دونيس مارتيناز، وهي الدلالات التي تغيب عن أذهان الكثيرين، حيث يحاكم الفن التشكيلي بطرائق محدودة وحيث يتم التركيز على المعاني الحرفية البصرية الضيقة للعمل الفني ويتم إهمال دلالتها الرمزية والمجازية والجمالية، والخيالية والمتعدّدة، كما خلصت الدراسة إلى أن إعطاء قيمة التعبير رمزيا في أعمال الفنانين الجزائريين كان بغرض توسيع دائرة حرية التعبير وخشيةً من الأذى الذي قد يتعرض له الفنان، وكذلك لإسداء الحقيقة في ثوب المقنع، وتجنبا للجهات القمعية الحاكمة والقيود السياسية والدينية، وأدركنا كيف أن الفنان لا سيما العربي كيف امكنه من خلال الرمز تجاوز حدود مجتمعه الفكرية والاجتماعية كالتقاليد والعادات، والطابوهات، التي لا تسمح للمبدع بالإفصاح عن رأيه صراحة والجهر بصوته عاليا.

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. أرنولد هاوزر(1971)، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ج01، دار الكتاب العربي للطباعة.
3. جبرا ابراهيم جبرا(1973)، الاسطورة والرمز، منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، (مبحث : روبرت ل . هيلر، رمزية الإيماءة في مسرحيات بريشت).
4. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي(2004) ، معجم عصر العولمة ، دار الثقافة للنشر ، مصر .
5. أكرم قانصو(1995)، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، عدد 203، الكويت.
6. بسّام الجمل(2007)، من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، ط01، مطبعة التفسير العلمي بفاقس.
7. بيار بونت وميشال ايزار وآخرون(2011)، معجم الاثنولوجيا والانثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 'مجد'، بيروت، لبنان.
8. جميل حمداوي(2016)، تطور الحركة التشكيلية الأمازيغية بمنطقة الريف، ط01، مكتبة المثقف، المغرب.
9. جميل صليبا، المعجم الفلسفي(1994)، ج01، الشركة العالمية للكتاب ش.م.ل، طباعة نشر وتوزيع.

10. جيلبير دوران(2006)، الانثروبولوجيا: رموزها اساطيرها انساقها، ترجمة مصباح صمد، ط03، مجد مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

11. راوية عبد المنعم عباس(1998)، الحس الجمالي وتاريخ الفن: دراسة في القيم الجمالية والفنية، ط01، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

12. رضوان عبير البسيوني(2012)، أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة.

13. شارلوت سيمور سميث(2009)، موسوعة علم الانسان: المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، الطبعة الثانية، العدد 2/16، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

14. عبد العزيز بن عثمان التويجري(2011)، التراث والهُوية، منظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة إيسيسكو .

15. عبد المنعم حنفي (2000)، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط03، مكتبة مدبولي، القاهرة.

16. فخرية بنت خلفان اليحيائي(*2015*)، *الرموز التشكيلية في العمل التصويري المعاصر، قراءة تحليلية للنص البصري، الأردن*، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد1.

17. فيليب سيرنج(1992)، الرموز في الفن – الأديان– الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط01، دار دمشق، سوريا.

18. فيليب لابورت تولرا و جان بيار فارنيه، إثنولوجيا أنتروبولوجيا ، مصباح صمد، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، 2004، ص 251

19. قرزيز معمر(2018/2017)، *جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية، رسالة دكتوراه، دراسات في الفنون التشكيلية*، قسم الفنون جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر

20. كارل غ. يونغ(2012)، الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم ناصيف، ط01، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا.

21. كامل محمد محمد عويضة(1995)، حصاد الفكر الفلسفي اليوناني، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.

22. مانفرد لوكر(2000)، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة.

23. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(2005)، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط08، طبعة فنية منقحة مفهرسة، بيروت لبنان.

24. محمد الجوهري و علياء شكري وآخرون(2008)، مقدمة في دراسة الأنثروبولوجيا، الطبعة الأولى ، حقوق النشر للمؤلفين، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية القاهرة، مصر .

25. مها بنت عبد الله وفاطمة راشد آل عيسى(2018)، *الرمز في الفنون البصرية، الفن السعودي المعاصر: أعمال عبد الناصر غارم نموذجا*، المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد 11، عدد 01.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

26. ميلود طواهري(2010)، *تقاطع تاريخ الاديان المقارن والانثروبولوجيا ودورهما في حوار الثقافات*، مجلة الحوار المتوسطي، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد 01، المجلد 02.
27. نادية قجال(2015) *أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري*، مجلة جماليات، المجلد 2، العدد 2.
28. هاني إبراهيم جابر(1994)، مجلة فنون شعبية، العدد 42، يناير/مارس.
29. هربرت شيلر(2007)، الاتصال والهيمنة الثقافية، وجيه سمعان عبد المسيح، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
30. عمارة كحلي(2015)، فلسفة البيانات الثقافية الفنية (بيان جماعة أوشام أنموذجًا)، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 04، العدد 02.
31. Ali El Hadj Tahar(2005), La peinture Algérienne(Les Fondateurs), Édit Alpha, Alger.
32. Catalogue(1985) : Rétrospective De « Denis Martinez » Au Musée Des Beaux-arts d'Alger., Ed. ENAC, Reghaïa, .
33. Larbi Oucherif(2007), Les Douze fondateurs de l'UNAP. Retrieved from : http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture%40art1%402007-07-25le XXe siècle dans l'art algérien, AICA presse, paris, mars 2003.
34. Saadi N.(2003), Denis Martinez, Peintre Algérien, Ed. Barzakh et le bec en l'air, Alger.