الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان
كلية الآداب و اللغات
قسم الفنون

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه بعنوان:

جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية

تخصص : دراسات في الفنون التشكيلية

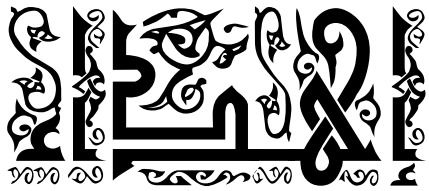
إعداد الطالب
قرزيز معمر

تحت إشراف
د. خالدي محمد

أعضـاء لجنـة المنـاقشـة :

ـ أ.د. طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
ـ د. خالدي محمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	مشرفا
ـ أ.د. طامر أنوال	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	عضوا
ـ أ.د. بلحاج معروف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
ـ أ.د. عمارة كحلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا

السنة الجامعية : 2017/ 2018



❖ إلى روح والدي الطاهرة

❖ إلى والدتي الكريمة التي سهرت على تربيتي حفظها الله وأطال في عمرها

❖ إلى زوجتي المتفهمة التي كانت ولا زالت سندا لي في حياتي

❖ إلى فلذتي كبدي ابني "لؤي" وابنتي "فاطمة الزهراء"

❖ إلى أختي الغالية

❖ إلى "سليمة وحفيظة وسارة وأمين" زملاء الدفعة الأولى تخصص دراسات في الفنون التشكيلية

شكر وتقدير

❖ إلى الأستاذ الفاضل الدكتور محمّد خالدي الذي تقبل الإشراف على هذه الأطروحة بصدرٍ رحب ولم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه القيّمة.

❖ إلى "دونيس مارتيناز" الفنان والإنسان

❖ إلى الأستاذ لوزي عبد القادر على مساعدته القيّمة

❖ إلى السادة المشرفين على مناقشة هذه الأطروحة

❖ إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة

المقدمة

يعتبر البحث في جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية وبدون أدنى شك موضوعا طموحاً لأطروحة دكتوراه، هذا البحث سيخص رقعة جغرافية جد شاسعة وعدد كثير من الشعوب وإنتاج فني متنوع، أضف إلى ذلك مجموعة التغيرات المعرفية والمتعلقة بتاريخ شعوب البربر، هذا الشعب الذي يبقى محاطاً بكثير من التساؤلات والتي تمخض عنها الكثير من الفرضيات.

إن الفنون التشكيلية الجزائرية متنوعة تنوع اللهجات وغنية غنى العادات والتقاليد، وسنحاول الارتقاء بهذه الفنون وخاصة القديمة منها من درجة الحرفية البدائية إلى مقام الاحترافية الفنية. فالغرب حاول منذ عقود طويلة مسخ كل ما هو راق عند المجتمعات التي استعمرها، فقزّم من فنونها وثقافتها ووضعها أسفل سلم الترتيب الفني، فأشاد بفنونه من رسم زيتي ونحت وعمارة وفنون أخرى، ولم يعط الشعوب المستعمرة حقها وإسهامها في تاريخ البشرية. فمن هذا المنبر سنحاول تسليط الضوء على هذه الفنون التشكيلية البربرية والمتجذرة في الذاكرة الجماعية لكل الجزائريين. فإن كان للغرب نحتهم فإن أجدادنا شكلوا من الطين تحفا لا تزال تشهد على مهارتهم وحسِّهم المنقطع النظير، فاختلف إنتاجهم وتنوع من الصغير حجماً إلى الكبير شكلاً، فصممّوا القطع الفخارية الصغيرة وشيّدوا المنازل من الحجارة و الطين وزيّنوها بأشكال ورموز مازالت تسيل الكثير من الحبر وتطرح العديد من التساؤلات عند أهل الاختصاص، إن كان للغرب فن الرسم على القماش فأجدادنا نسجوا خيوطاً تُظهر تقاطعاتها رسوماً وأشكالاً مختلفة أبهرت كل عين رأتها وإن كان للغرب عمارتهم ومبانيهم فأجدادنا من الحجارة شيّدوا عمارة تغنوا بها بالحياة وما بعدها وإن كان للغرب فن الحفر فنقوش أجدادنا أقدم وأجمل، فمن الحفر على جدران الكهوف إلى النقش على الخزف مروراً بالوشم على الجسد.

حاول المستعمرون طمس ثقافتنا ومن ثم هويتنا على مدّ العصور ، وحان الوقت لأن نرتقى بفنون أجدادنا القدامى لتدرّس على أنها فنون قائمة بذاتها وتستحق كل الإهتمام والإمعان.

من خلال هذه الفنون التشكيلية الجزائرية والتي سندرس كل واحدة منها على حدى، سنركز على عامل مشترك بينها ألا وهو الرمز البربري : الذي قاوم كل التغيرات والصعوبات ليبقى محافظا على حضوره الراسخ، ومن خلال هذا الرمز سنوجه دراستنا على إبراز تجلياته وجمالياته، فما هي جمالية هذا الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية قديماً وحديثاً ؟ وماهي مظاهر تجلي هذا الرمز؟ وكيف تطور من الماضي إلى الحاضر؟ وكيف سيكون في الفن الجزائري مستقبلاً؟

إن معرفة فن شعب ما يتطلب معرفة هذا الشعب معرفة وثيقة، ومن ثم إيجاد الجسور التي تقودنا إلى الولوج في فنه. الشعب البربري شعب قديم قدم الإنسان على وجه الأرض، ولهذا سنكتفي بتوصيل ولو الجزء القليل من المعرفة البربرية المدفونة منذ آلاف السنين.

النظام القبلي للشعوب البربرية بصيغته الحديثة موجود منذ الأزل، فتسميات القبائل المذكورة في الكتب القديمة والتسميات الموجودة حالياً لها الكثير من الدلالات، فهذه التسميات لها امتدادات متجذرة في القدم، مع ذلك نجد صعوبة في تحديد جميع خصائصها الثقافية، ولهذا تبقى اللغة البربرية العامل المشترك الوحيد بين هذه القبائل، مستندين في ذلك على مختلف العادات والتقاليد التي زخرت ولا زالت تزخر بها هذه المنطقة. فهل يمكن الحديث عن ثقافة جمالية بربرية كعامل مشترك بين القبائل البربرية؟ هل يمكن الحديث عن حضارة بربرية وعن شعوب بخصائص إجتماعية وثقافية متقاربة؟ ومن هنا نجدّأنفسنا مرغمين على تسليط الضوء على المعارف المختلفة للشعوب البربرية بمقاربة تاريخية ودينية وفنية.

لإنجاز هذه الدراسة قمنا بإحصاء عدد كبير من المصادر والمراجع وكتالوغات المعارض و الجرائد والمجلات أهمّها على الخصوص :

المقدمة : المجلد الأوّل والعبر في المبتدأ والخبر/ المجلد السابع لابن خلدون

كتالوغات معارض الفنان الجزائري **"دونيس مارتيناز"**

و مراجع أجنبية أهمها :

- La Peinture algérienne « les fondateurs » de **Hadj Tahar Ali**
- « Le XX^{éme} siècle dans l'art Algérien » Catalogue de l'exposition temporaire au château Borely de Marseille et de l'Orangerie du sénat de Paris.,
- Visages d'Algérie de **Jean Sénac** Regard sur l'art
- Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias du **Père Devulder** .
- Encyclopédie berbère de **Camps Gabriel**

و بناءاً على طبيعة الموضوع، وإدراكنا لصعوباته، ارتأينا أن نقسّم هذه الدراسة إلى مدخل وثلاثة فصول.

ففي المدخل تناولنا مشكلة المصادر والتي واجهتنا بسبب الثقافة الشفوية للبربر، فتطرقنا إلى المصادر القديمة والحديثة مع التركيز على تقارير علم الآثار.

أمّا الفصل الأوّل، فتناولنا فيه أصل البربر ونمط عيشهم ومعتقداتهم وتأثيرها على أعمالهم الفنية وهذا منذ الفترات القديمة.

أمّا الفصل الثاني فتطرقنا إلى الرمز البربري في الفنون التشكيلية الحديثة، مبرزين جمالياته المختلفة وقبل ذلك عرّجنا على الوسائط الفنية المختلفة الحاملة لهذا الرمز.

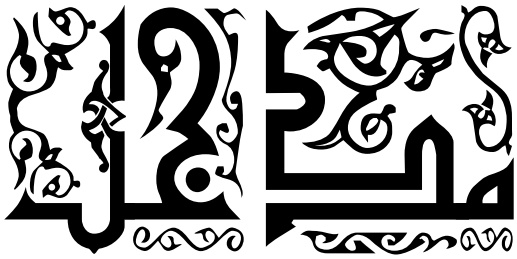
أمّا الفصل الأخير فهو عبارة عن دراسة تطبيقية معمقة لأحد أعلام الفن التشكيلي الجزائري المعاصر وهو الفنان "دونيس مارتيناز" فدرسنا جل أعماله التشكيلية وكيف وظّف الرمز البربري في أعماله مبرزا جمالياته وتأثيره في فترات مسيرته الطويلة مع تحليل لوحاته.

ومن أجل إنجاز هذه الرسالة، اعتمدنا أساساً منهج يجمع بين التاريخ والوصف والتأويل فهو منهج تاريخي وصفي تأويلي.

ووصلت في الأخير إلى الخاتمة في نهاية دراستي التي جمعت فيها ملخص النتائج المتوصل إليها، ثمّ ألحقت بالرسالة الحوار المطوّل الذي أجريته مع الفنان "دونيس مارتيناز" مكتوبا ومسجلا على قرص مضغوط، وملحقا خاصا بصور أعماله التشكيلية ، وقاموسا للمصطلحات الفنية المستعملة، وآخر للكلمات البربرية التي وردت في البحث.

ولا يفوتني في الأخير، إلاّ أن أتقدم بخالص الشكر والإحترام والتقدير للأستاذ الجليل الدكتور: **محمّد خـالــدي**، فقد زادني شرفا أن كنت أحد طلابه، ورفعة لي ولبحثي بتوجيهاته وإرشاداته القيّمة، فله منّي جزيل الشكر والعرفان.

و لذلك عملنا جاهدين بكلّ ما توفر لنا من معطيات علمية لإتمام هذا البحث، وإعطائه الصبغة الأكاديمية حتّى يرقى إلى المستوى الذي نأمله، ويضيف شيئا للنقص الملحوظ في ميدان الفنون، ليكون مرجعية لمن يأتوا بعدنا والمهتمين في دراساتهم بالفن التشكيلي الجزائري المعاصر.



مدخل

يعتمد عمل المؤرخ على دراسة وتحليل النصوص المكتوبة، فرغم امتلاك البربر لكتابة خاصة بهم **"التيفيناغ"** **Tifinagh** والتي استعملت منذ القرن السابع قبل الميلاد، إلّا أنّ البربر لم يكونوا على علاقة وطيدة بها، **التيفيناغ** موجود على الكثير من التحف الحجرية والنقوش الجدارية وعلى المقابر وحتى كتزيين للتحف الخزفية، لكن لا أثر لكتابات بربرية تُروى فيها حياتهم واهتماماتهم وأمانيهم كما فعلت الشعوب التي عاصرتهم، وتبقى الثقافة الشفوية سيّدة الموقف، فالكلمة هي سرّ الوجود، يتناقلها البربر جيلاً بعد جيل، فكانت ولا تزال تحمل أنواع التعبير الفني المتعدد والثريّ، ولهذا يجد الباحث معضلات في التعامل مع المعطيات فيلجأ إلى ما كتبه الآخرون على الثقافة والحياة البربرية.

يوجد عدد هام من الأعمال الأدبية التي تطرقت مبكراً إلى شعوب البربر، أقدمها ما رواه أدباء العصور الغابرة، أوّلهم المصريون والذي جاء على لسانهم أنهم شعوب تعيش في غير ممتلكاتهم كدليل على تنقلهم، ويمكن الحديث على الشعوب الليبيين-البربر Libyco-Berbère والذين أسسوا الأسرة الحاكمة الثانية عشر في القرن العاشر قبل الميلاد بمصر [1]، قبل هذا وفي حوالي 1300ق.م رسومات تابوت "ستي الأول" Sethi 1er تمثل رؤساء قبيلة "تيمحو"[2] Temehu قبيلة بربرية أخرى، ومن الظاهر أن المصريين القدامى كانوا يرون هذه القبائل المختلفة كشعب واحد ذو لغة واحدة.

الإغريق ومن بعدهم الرومان كانوا على اتصال بالقبائل البربرية، الكثير من الكتابات من كلتي الحضاريتين سالفتي الذكر أعطت أهمية لهذه المنطقة الموجودة في الضفة الجنوبية من البحر المتوسط، فملاحظات "سترابون" Strabon الجغرافي الإغريقي في كتابه الثاني عشر عن مصر وليبيا وفي وصفه للشعب البربري الليبي

[1] Barthélémy A, Balmigére G .,*Tazra* , Edisud/ sochepress , Aix en Proveuce , 1990.
[2] Camps G., *les berbères ,mémoire et identité*. Ed. Errance, Paris, 1995.

حوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد لدليل على ذلك: "هذا الشعب الذي يسكن هذه الأراضي الخصبة، حافظ في نمط عيشته على حياة الترحال (...) لهم ذوق راقٍ في العيش والإعتناء بالذات، والدّليل على ذلك شعورهم المضفورة ولحيِّهم المجعدة وحليهم الذهبية واعتنائهم بأسنانهم وأظافرهم."[1]

"ساليست" Salluste ، الرجل السياسي والعسكري والمؤرخ الروماني في كتابه "حرب يوغرطة " بين 192و105 قبل الميلاد له وصف آخر ومتناقض مع الأول : " أول سكان إفريقيا كانوا الليبيون، كانوا همجيين ويتغذّون على لحوم الحيوانات المفترسة والأعشاب كالدواب، لم تكن تحكمهم لا عقيدة ولا قانون ولا شخص، متشردين في البراري لا يتوقفون إلا إذا لفتهم ظلمة الليل".[2] وهذا ما يعبِّر حتماً عن آرائهم، والمتمثِّل في الاحتقار الذي تكنُّه معظم الكتابات القديمة للشعوب البربرية، فوصفوا بالهمجية وعديمي الثقافة لسبب واحد هو اختلافهم عن الحضارات المعاصرة الأخرى كالإغريقية والرومانية.

مجيئ العرب زاد الطينة بلّة ولم ينصفهم، فوصفهم المؤرخون العرب بالهمجية والديكتاتورية وفرضهم لثقافة واحدة وعدم تفتحهم على الآخر، ويجب انتظار القرن الرابع عشر لينصفهم "ابن خلدون" بدراسة خاصة ومعمقة شملت أصلهم وثقافتهم واعتقاداتهم.

رغم هذا، تعد المصادر العربية على حياة البربر كثيرة، لكن لا تتطرق إلى جانبها الثقافي والاجتماعي، هذا ما يبيّنه "تاوشيخت" Taouchikht في دراسته للخزف البربري في العصور الوسطى: " الأخبار العربية لم تهتم إلّا بالمشاكل العسكرية والسياسية، المشاكل الاجتماعية لم يكن لها إلّا مكانة صغيرة".[3]

[1] http://www.culture-Islam.fr/ Contrées/ maghreb/ Strabon -XVII-3- description- de- la- libye-v-30-av-n-è

[2] http://remacle.org/blood wolf/ historiens/ Salluste/ jagurtha.htm#XVII

[3] Taouchikht L., *Etude éthno –archéologique de la céramique du Tafilalet (sijilmassa)* : *Etude des questions*, Aix-eu Provence, Thèse de Doctorat en Archédogie,1989.

سنتطرق للنصوص التي تتحدث على مجمل الظواهر الجمالية الفنية الحاضرة عند شعوب البربر، وكذا العناصر المادية الشاهدة على الفن والحرف عند هذه القبائل. همّنا الوحيد وقبل كل شيء هو كيفية تقديم مجمل المعارف والمعلومات التي تخص جمالية فنون القبائل البربرية وبالتالي سيكون العامل الأساسي محل البحث هو التزيينات بالرموز الهندسية ومختلف العناصر المرتبطة بها.

المجموعة المدروسة ستكون جد متباينة وستحتوي على تحف مختلفة اختلاف المصادر كالأعمال الخاصة بالعرق البشري، وعلم الآثار ومصادر أخرى لها علاقة بالاقتصاد أو الحرب، قد نجد هنا أوهناك عناصر متنوعة تصب في ذات الموضوع، لكن الوصف الجمالي يبقى منعدماً وهذا ما سيستوجب علينا عمل تركيبي للمعطيات المنتقاة.

لا يمكننا الجزم أن الفنون البربرية القديمة غريبة علينا، لأنه ومنذ بداية القرن 20، هناك عدّة دراسات تناولت الموضوع بطريقة أو بأخرى؛ ويوجد العديد من الآثار المادية لتحف قديمة جداً، والتي من الممكن أن تزودنا بمعطيات ومعلومات جد مهمة، ويبقى بحثنا هذا يرتكز على تسليط الضوء على ما يوجد تحت أيدينا من معارف ومن ثمّ إبداء رأينا الخاص. التركيب المعرفي لموضوع ما لا ينحصر في جرد ما قيل عنه، بل يتطلب منّا إيجاد شهادات جديدة لخلق أرضية صلبة يمكننا أن نبدأ عليها بحثنا.

مشكلة الثقافة الشفوية عند البربر تبقى مطروحة، لأنّنا نعيش في زمنٍ لا يؤمن إلّا بما هو مدّون في الكتب أو ما هو ملموس ومادي، ويبقى ومن الضروري الاستنجاد بالنصوص المكتوبة رغم ندرتها. أولى المشاكل التي اعترضتنا هي التعامل مع النصوص القديمة والحديثة، ولا يمكن إبقاؤها على الهامش لنُدرتها، وتبقى جد مهمة في دراستنا التي سنركّز عليها في تبيان التسلسل الزمني لأثر البربر؛ أما عن الآثار المادية فتتطلب منا تفكيراً معمقاً. معطيات قليلة لمشكلة عويصة ومعقدة !

هناك أُلْفَة بين نصوص "هيرودوت" Hérodote والنصوص المعاصرة، إذ نجد أنّ لها نفس الروح، لكن العبارات المختلفة والمستعملة في مجتمع بدون كتابة لا يمكن مطابقة أنماطها على التركيبة الفكرية، يوجد هنا حاجز ثقافي كبير والذي يجب علينا أن نحسن التعامل معه وبدون آراء مسبقة، بدون احتقار وبدون أمل غير عقلاني. ليس من المعقول أن نفكر في حل مشكلة قديمة ومعقدة بدون معرفة، لأنه سنتورط بطريقة أو بأخرى.

ربط النصوص القديمة والمعاصرة لمعرفة مسار تطور المعايير والممارسات الجمالية، سيكون حجر الأساس للقاعدة التي سنركز عليها في بدء تفكيرنا.

I- المصـــــادر:

هناك عدّة مصادر تحمل في طياتها معلومات عن البربر، لكن من الصعب الإلمام بكل المعلومات، ليس بسبب كثرتها وتنوعها فحسب، ولكن بسبب عدم وجود جرد شامل لها. تاريخ البربر لا يعترف بتقسيمنا الزمني ولا يتوافق مع نفس الفترات والحقبات الزمنية. التقسيم الزمني لتاريخ الفن بالجامعة يخضع لفترات تاريخية كبرى كسقوط الإمبراطورية الرومانية أو النهضة الإيطالية مثلا، وكل حضارة لم تصادف هذه الفترات فهي على هامش التاريخ !

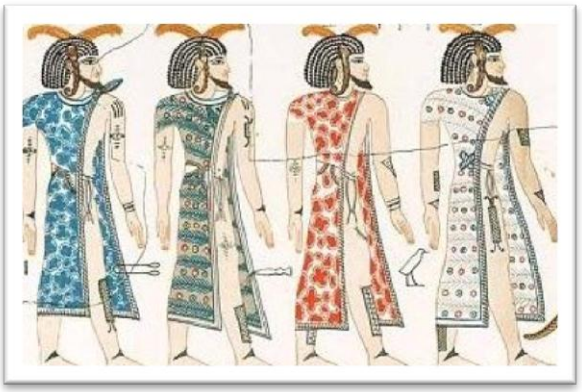
الكثير من الدراسات الحديثة عن البربر، لم ترجع إلى تلك الحقبات التاريخية التقليدية وهذا ما يصدمنا في المصادر المؤلفة والخاصة بالفن والممارسات القبلية. نأمل أن نصيب في خلق تسلسل زمني منطقي لفهم عوامل تطور الممارسات الفنية المختلفة لشعوب البربر.

1- المصادر القديمة:

1.1- النصوص القديمة:

كما ذكرنا سالفاً، المصادر الأقدم من أصل مصري، المصريون كانوا على علاقة مبكرة مع شعوب البربر من خلال القبائل الكبرى آنذاك : تيمــهو، ليبو، تيهنو، مشواش

Temehu, Lebou, Tehenu et Meshwesh



وهم أولـــى قبائل البربر الذين تمّ ذكرهم، وكانوا سكان الأراضي البربرية الشرقية وكانت لهم لغة حامية وسامية والتي تعتبر أصل لغة البربر عبر الأزمان. النصوص الموجودة لا تتطرق إلى الفنون أو الحياة الاجتماعية للبربر. الرسومات الجدارية الموجودة في معبد ستي الأول Sethi1er كما تظهره الصورة (الأسرة الحاكمة الثانية عشر حوالي 1300 ق.م) تثير الكثير من الانتباه، الصورة تمثل قبيلة تيمهو Temehu، ورُسِمُوا على الطابع المصري غير أن هذه الجداريـة تبينهم وهم موشومون، هذا الوشم الدقيق جداً والظاهر إذا دّل على شيء إنّما يدل على أنهم ليسوا بمصريين والأشكال الهندسية الظاهرة على الملابس قريبة جداّ من الرموز البربرية القديمة. ومن هنا يمكن الحديث على أولى تجليات الرموز البربرية كلغة فنية متجذرة في الثقافة البربرية. بالنسبة للمصادر الإغريقية والفينيقية، لا يوجد شيء يضاهي ما وجدناه عند المصريين رغم النصوص المتعددة. العديد من المؤرخين تناولوا في حديثهم البربر دون التحدث عن فنهم أو حرفهم.[1]

[1] Decret F et Fanter M., *l'Afrique du Nord dans l'Antiquité*, coll. Bibliothèque historique Payot, Ed. Payot et Rivage, Paris, 1998, pp137 à 139.

-"هيرودوت" في كتابه التحقيق/ النسخة الرابعة[1] أمدنا بكثير من المعلومات الإجتماعية والثقافية والجيوسياسية عن شعوب البربر.

-الرومانيون كانوا أكثر وضوحاً رغم أنهم ساروا على نفس منهاج من سبقهم في ما يخص الاهتمامات والكتابات، فنراهم يتناولون نفس المواضيع من تساؤلات سياسية وأخرى حربية أو عسكرية لكنهم تميزوا عن من سبقهم بتسليط الضوء عن تنقلات القبائل البربرية، أصلهم وبعض خصائص حياتهم اليومية.

وهناك بعض النصوص النادرة والتي تحمل في طياتها معلومات زهيدة عن الإنتاجات الفنية والحرفية، والتي تُظهر التأثر المباشر بالثقافة الرومانية. وتبقى المعلومات التي أظهرت للوجود عن طريق التنقيبات الأثرية كفيلة بإعطائنا لمعلومات ولو قليلة عن فنون وحرف البربر في العصور القديمة والتي لا يمكن استعمالها مباشرة في رسم معايير جمالية خاصة بالبربر وفنونهم، ولكن تبقى معطيات توحي بوجود مجتمع منظم ومقسّم إلى قبائل وهذا منذ العصور القديمة.

هيرودوت وسترابون لاحظا أنه يوجد أنماط مختلفة للتنظيم الاجتماعي عند قبائل البربر، فهناك قبائل جعلت من الترحال سبيلها وأخرى مكثت واستقرت في نفس المكان، وما يربط المجموعتين هو اللغة المشتركة الواحدة.

النصوص أثبتت أيضاً التأثر بالعوامل الخارجية وهذا من جراء التبادلات التجارية الكثيرة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط، والأكيد أن التواجد اليوناني والفينيقي والروماني أثرى هذا التبادل الثقافي، والسؤال الذي يطرح نفسه هو مدى إستجابة الشعوب البربرية للثقافات الخارجية، وهل أثر ذلك على فنونها ومن ثم على جمالياتها؟

[1] Hérodote., *l'Énquête*, livre I à X, coll. Folio classique, Ed. Gallimard, France, 1996.

2.1- تقارير علم الآثار:

المصادر التي سنرتكز عليها لا تبدي أي قطيعة بين التاريخ وعلم الأثار، نعرف جيدا المدن الرومانية، ومن قبلها الوكالات التجارية الإغريقية والفينيقية، لكن حياة البربر الرحل تبقى مجهولة على عكس القبائل المتمدنة ؛ الترحال كظاهرة لا تترك خلفها أي أثر، وبالتالي فالبحث استناداً إلى التاريخ أو إلى علم الآثار سيخص بصفة مطلقة تلك المتعلقة بالمدن، وبالتالي سيكون من الصعب تفسير ندرة الآثار المتعلقة بالبربر، هل لقلة إنتاجهم؟ أم للاتجاه الذي سارت عليه الأبحاث الأثرية بتجاهلها الآثار الممكن اكتشافها عند القبائل الرحل. العناصر الأثرية التي وجدت بمدينة "تيديس" Tiddis بضواحي قسنطينة تستحق كل اهتماماتنا، هناك بعض المزهريات والتميمات والمؤرخة في 300 قبل الميلاد من قبل علماء الآثار روفو وكامبس وباريتي.. يوجد على هذه العناصر الأثرية رسومات هندسية تشبه لحد كبير الرسومات الموجودة على الأواني البربرية المعاصرة[1]، وخاصة بمنطقة القبائل الكبرى، وذكرت أيضاً جزء من بيضة النعام المزخرفة، نسبها كامبس للبربر أيضاً، وهناك جزء من خزف مزيّن في المنطقة المسماة "غار الحمام" بالقرب من قسنطينة والمؤرخة في القرن الأول أو الثاني قبل الميلاد. ما لوحظ من هذا التنوع في الأشكال والأحجام أن بعضها لها صلة بطريقة أو بأخرى بالفن الإغريقي أوالفينيقي. كل هذه العناصر الزخرفية والهندسية تحمل جمالية بربرية لتشابهها الكبير بينها وبين العناصر الزخرفية البربرية الحديثة، وهذا ما سمح للباحثين بوضعها في نفس المستوى. الحقبة الرومانية سلكت مسلك سالفتها وتركت لنا بعض الآثار المهمة كالقطع الخزفية التي تحتوي على عناصر هندسية ذات دلالات مهمة[2]، نفس التشكيلات الهندسية وجدت على قطع خزفية في أماكن مختلفة، وهذا ما يدل على

[1] Roffo P., *Sépultures indigènes antéislamiques en Pierre sèches*, étude sur trois nécropole de l'Algérie centrale, *in Revues Africaines*,N° 82, 1938, pp. 197 à 242.

[2] Jodin A, et Ponsich M., *La céramique estampée du Maroc romain, In Bulletin d'archéologie marocaine*, N° 4, 1960, pp. 287 à 318.

انتشار الجمالية الرومانية والتأثر بها في صناعة الفخار وتزيينه وكذلك على بعض الأحجار والألواح الجنائزية.

2- مصادر العصور الوسطى:

1.2- نصوص الحقبة الإسلامية:

لم تكن النصوص الإسلامية أوضح من سابقتيها اليونانية والرومانية، والمشكل أن الدراسات الأثرية لهذه الفترة أتت جدّ متأخرة، فلقد انتظرنا إلى غاية 1976 بمناسبة ظهور العدد الثاني من النشرة الأثرية المغربية والتي خصصت بعض الصفحات للحديث عن الحقبة الإسلامية، زد إلى ذلك عدم اكتراث التنقيبات الأثرية بالتساؤلات الفنية التشكيلية . النصوص العربية كانت شحيحة فيما يخص التفاصيل عن الشعوب البربرية وكذا نظام عيشها وفنونها، لأن الكتاب العرب لم يعطوا الجانب الثقافي نصيباً من اهتمامهم بل ركزوا على الجانب الديني والعقائدي والجغرافي والعرقي وحتى الحربي، أما فيما يخص الصناعات الحرفية التي عرفت بها الأرياف البربرية، كانت تعتبر كرمز للتخلف مقارنة بما يصنع في المدن المتحضرة، وهذا هو سبب شحّ النصوص المتعلقة بالأعمال الفنية والحرفية. فإن وجدنا نصّ يتحدث عن حركة تجارية ما فلا يتكلم عن المنتوج بقدر حديثه عن الصفقة التجارية وما تدره من أرباح ومنافع، وكدليل على ذلك كيفية وصف إحدى المدن التجارية والتي ذاع صيتها آنذاك وهي مدينة "سجلماسة" والتي تطرق إليها المؤرخون العرب كابن حوقل وابن بطوطة وكما يشرحه المؤرخ "تاوشيخت في كتابه الذي سلف ذكره والذي يعتبر أن هذه المدينة لم تذكر إلاّ في الصفقات التجارية الكبرى والمتعلقة بالمواد الثمينة كالذهب، الدقيق، الملح والأقمشة الفاخرة.[1] وتبقى بعض العناصر الأخرى تثير حفيظة الكثير من المتتبعين لأنه لم تقتصر التبادلات بين ضفتي المتوسط على السلع المذكورة سالفاً، وكما جاء على لسان الإدريسي قبل منتصف

[1] Taouchikht L, *Ibid*., p.127.

القرن الثاني عشر وبعده ابن سعيد والشقندي في القرن الثالث عشر إذ يشهدون على إنتاج ذو طابع راق للصوف والسجاد بالأندلس[1] وهذا ما يدل على إنتاج من أصل بربري لأن البربر هم من فتحوا الأندلس على صورة القائد الفاتح طارق ابن زياد. علاوة على ذلك، المدن المنتجة لهذا السجاد وحسب نفس المؤرخين كانت آهلة بالبربر[2]، ابن خلدون في كتابه "العبر" وفي المجلد الثاني 18/1، يصف البربر بأن لباسهم والكثير من أثاثهم مصنوع من الصوف.

2.2- تقارير علم الآثار:

هناك القليل من النصوص التي تسمح لنا بإيجاد صلة مباشرة بين جمالية الفنون القديمة وما يماثلها حديثاً. شهدت الحقبة الإسلامية عنصراً فنياً هاماً ألا وهو الخزف والذي يمثل الفن البربري بامتياز وساعد على ذلك طريقة حفظه الملائمة ليستمر في الوجود ويشهد على هذه الفترة الهامة من تاريخ البربر. ضف إلى ذلك بعض الأقمشة المحفوظة، وخاصة تلك الموجودة بالمتاحف الملكية للفن والتاريخ ببروكسل في بلجيكا والتي تم تأريخها في القرن الثالث عشر والتي تحمل أشكال هندسية تزيينية تشبه لحد كبير السجاد البربري المعاصر.

-الأواني الفخارية القديمة والتي تنسب إلى شعوب وقبائل البربر لا تحتوي ضرورة على زخارف أو أشكال هندسية وهذا لا يثير التعجب، لأنه نفس هذه الميزة نجدها في أواني فخارية معاصرة وهذا ما يعتبر جمالية في حد ذاته فشكل الفخار يكفينا جمالاً ويعود ذلك أيضاً إلى مجالات استعمال مثل هذا الفخار كما سندرسه لاحقاً، وفي نفس السياق، وجدت بعض القطع الخزفية الملونة أو المنقوشة بأشكال هندسية والتي يمكن أن نقارنها بالأواني الفخارية القديمة الموجودة بمدينة "تيديس" الأثرية في بلدية بني حميدان بولاية قسنطينة.

[1] Khatibi .A, Amahan A., *Du signe à l'image, le tapis marocain*, LAK international, Casablanca, 1994, pp. 24 à 28.
[2] *In Bulletin archéologique N° 15, 1983/84.*

ليس من الضروري إيجاد هوية فنية عبر الزمن، لأن الفن لا يتطور خارج هذا الحيز ويبقى مرتبطاً بمن صنعه ومن استعمله ولأي غاية، ويبقى أيضاً مرتبطاً بمدى تطور المواد الأولية المستعملة والتغيرات الطارئة على المجتمع، وهذه هي ضالتنا من أجل إعطاء قراءة جمالية سليمة لمجمل المنتوجات الفنية البربرية قديماً وحديثاً مع فهم مدى تأثيراتها، اتصالاتها وانقطاعاتها بين هاتين الحقبتين. هناك بعض البقايا الخزفية والتي وجدت في الموقع الأثري "الناقور" تحتوي على بعض التزينات المنقوشة والتي لها امتدادات بربرية من دون أدنى شك[1]، ويمكن ربطها مباشرة بالبقايا الخزفية التي عثر عليها بقلعة بني حمّاد في الستينيات، هناك القليل من الخزف الملوّن، معظمه من النوع المقولب أو المشكل ومزين بنقوش هندسية.[2]

3- مصادر الفترة الإستعمارية :

1.3- مشكلة التمثيل الفني :

طبيعة وثائق الفترة الاستعمارية يتعسّر استعمالها في بحثنا هذا، أغلبية هذه الوثائق مرئية وتحتوي على شهادات إيديولوجية، حتى الصور الفوتوغرافية ليست لهدف الدراسة العلمية والمعرفية، بل لأغراض فنية محضة، المصورون الفوتوغرافيون ومن قبلهم الفنانين المستشرقين ساهموا بقسطٍ وفير في هذا السياق الاستعماري. كل ما رسم في لوحاتهم كان لغرض الموضة ومواكبة غرائبية معاصريهم ممن شبعوا غرائزهم المدفونة من قصص ألف ليلة وليلة. أعمالهم الفنية تمثل ركيزة قوية ودعامة أساسية للسياسة الإمبريالية الاستعمارية، فما كان يبحث عنه الرسامون المصورون هو هذا الجوّ الموسوم بالسحر والغرابة لتصديره للأوروبيين في صالوناتهم ومعارضهم، وصورة المرأة لدليل قاطع على ذلك المجون فاقترنت

[1] Almansa M.A, Cressier P, Erbati L, Picon M., *La Ceramica a mano de Nakur , In Arqueologia y territorio medieval*, 6, Acta del coloquio la ceramica andalusi 20 anos de investigacion, Jean 15 al 17 de Octubre 1997.

[2] Bourouba R., *Compagne de fouilles à la kalaa des Baní Hamad, In bulletin d'Archéologie Algérienne*, N° 1,1962-1965, pp.243 à 261.

المستعمرات بالفسق واللذة الجنسية وكل ما لا توفره المجتمعات الأوروبية والتي كانت محافظة آنذاك ومن الصعب تحديد ما إذا كانت هذه الرؤى خاصة بذات الفنانين أم كانت لتروي عطش جمهور يهوى ذلك. والأكيد أنها كانت حركة عامة كردة فعل لصلابة المجتمعات الأوروبية وما يجب كشفه وعدم التستر عليه هو أن هذه الرسومات لا تمد بأي صلة للمجتمعات البربرية الإسلامية لأن النصوص الإسلامية واضحة في هذا الشأن والتي تحرّم كشف جسم المرأة للعامة. ونعلم جيدا أن معظم المواضيع كانت من نسج الخيال فاستعان الفنانون والمصورون بنساء أوروبيات وأضفوا على ذلك جواّ شرقيا انعكس من خلال ديكوراتهم وملابسهم وحليهم. لوحة سيدات الجزائر في شققهن للرسام "دولاكروا" لدليل قاطع على ذلك، إذ لم يلبث هذا الأخير في الجزائر إلى يوماً واحداً آتيا من المغرب. وكان من الصعب بل من المستحيل أن يلج منزلاً جزائرياً ويرى النساء في هذه الحالة، بل كان من نسيج خياله إذ أخذ بعضاً من الملابس التقليدية والحلي، ورسم شقة كانت شاغرة من نسائها وقام بتركيب ذلك في مرسمه بفرنسا، وهناك العديد من الأمثلة خاصة تلك التي أظهرت حصراً المرأة الجزائرية مجردة من ثيابها أو بملابس شبه عارية.

تبقى مواضيع المستشرقين تدفن داخلها نظرة إيديولوجية كامنة يلقيها الغازي الغاشم على شرف الأمة المستعمرة، ضف إلى ذلك أن الكثير من النساء صوّرن بملابس هجينة، فالملابس جزائرية ريفية والقماش غربي[1] ويمكن تفسير ذلك باستيراد المنتجات الأوروبية للسوق الجزائرية، والرأي الراجح أن تكون تلك النساء وخاصة على الصور الفوتوغرافية من بائعات الهوى، قبلن ذلك مقابل فرنكات زهيدة وهن لا يمثلن المجتمع الجزائري المحافظ على دينه وتقاليده، بل تمثلن شريحة قليلة في المجتمع، ولدت مع الاستعمار لأسباب اقتصادية والفقر المتقع

[1] Vandenbroeck P., *Azeta, l'art des femmes berbères*, Flammarion, Ludion gand-Amsterdam, 2000, p.47.

بالأرياف والذي شجعهن على النزوح إلى المدن الكبرى، هذه الشريحة في غالبيتها أمية ولا تعي معنى المستعمر. كل هذه الأعمال الفنية من صور ورسومات تسمح لنا بالقول بوجود موضوعات فنية والتي تمدنا بمادة قابلة للتفكير وتبقى ذات طبيعة فنية يجب فصلها عن المقاربة العلمية للتنقيبات الأثرية.

2.3- التقارير الإقتصادية والسياسية :

الدراسات التي اهتمت بالاقتصاد والسياسة كانت أكثر جدية، كتلك التي قام بها "ريكار" والتي تحمل اهتمامات علمية بحته، وأغلب الباحثين كانوا جامعيين ولهم معرفة معمقة بالمناهج العلمية، مع ذلك تبقى هذه الدراسات محل بعض الإشكالات، على عكس الأعمال الفنية للمستشرقين، فالدراسات التي اعتنت بالحرف الريفية والمدنية تعتبر شاهداً مباشراً، لأنها تصف الحقائق الملاحظة بالعين المجردة. هذه الدراسات أجريت من طرف باحثين أكفاء، انطلاقاً من أهداف ظاهرة واتباعاً لمنهجيات تحليل علمية دقيقة، مع ذلك فإن الاحتياجات الاقتصادية هي التي حددت اختيارات هؤلاء الباحثين، لأنها تصب في مصلحة السوق الأوروبية. على سبيل المثال، ما كتبه "ريكار" سنة 1921، أين لاحظ تصدير ما يزيد عن 30.000م^2 من السجّاد المصنوع من الصوف الرفيعة وبتقنية النقط المعقودة[1]، وبالتالي فهذا المجال يعني السجّاد كان محل عدة دراسات وفي كل المغرب العربي، الحرف الأخرى لم تدرس بالكم الكافي، رغم أن هذه الحرف من صناعة السجاد، الحياكة، الخزف، الحلي كانت منتشرة في كل المناطق البربرية قبل الاستعمار الفرنسي. غير أن حرفة السجاد لوحدها لقت رواجاً كبيراً في الحقبة الاستعمارية وهذا إرضاء لرغبات السوق الأوروبية وبأمرٍ من الإدارة الاستعمارية التي درست السوق الاوروبية وعرفت متطلباتها المحبذة للسجاد البربري، وهذا ما يقودنا للقول أن هذه الدراسات المنجزة عن السجاد البربري لا تحمل في طياتها الكيف العلمي المنتظر

[1] Ricard P., *Corpus des Tapis marocains*, p.Ⅶ, « *de l'introduction au premier volume* ».

لأنها موسومة بالذاتية والبراغماتية التي تصب في صالح السوق الأوروبية ومن ثم الإدارة الاستعمارية، كانت أهداف هذه الدراسات من جهة للترويج للمنتوج الحرفي البربري في سوق متعطشة لكل ما هو جديد جراء الثورة الصناعية التي كشفت على طبقة اجتماعية جديدة وغنية تدعى بالبرجوازية، ومن جهة أخرى تعتبر دراسات التقاليد الحرفية البربرية مهمة من أجل الحفاظ على القيمة الجمالية وأصالة المنتوج وهذا بحد ذاته يمثل دافعا قويا لترويج المنتوج. هذه الأعمال قام بها نفس الأشخاص الساهرين على الحياة الاقتصادية في المستعمرات الفرنسية.

أهداف هذه الدراسات يمكن أن نثق فيها وتتميز بالجدية، ولكن تبقى غير كافية وتحتوي على بعض مناطق الظل التي يجب إضاءتها لتنوير الرأي العام. بعض المناطق وبعض المنتوجات الحرفية لم تذكر قط، ومن المؤكد أن هذا يعود إلى القيمة الزهيدة لهذه المنتوجات والتي لم يكن لها قيمة أو رواجاً في السوق الأوروبية.

رغم المحاولات العديدة في دراسة السجاد البربري إلاّ أن هذه الدراسات لم تعط الأهمية الكافية لجمالية هذا الأخير والذي يكمن في الرمز البربري، والذي يميز السجاد البربري، لأن السياسة المتبعة كانت كيفية المحافظة على أصالة هذا السجاد فقط واعتباره سلعة تباع وتشرى، فأعطت أهمية للمواد المستعملة في إنجازه، وتقنية النسيج والأدوات المستعملة في ذلك، ولم تعتبره تحفة فنية يستوجب تحليلها وفهم جماليتها وهذه رؤية استعمارية أخرى، إذ تعتبر الإدارة الاستعمارية كل ما ينجز في مستعمراتها الجديدة كحرف تقليدية ولا ترقى لدرجة الفنون التي تبقى من اختصاص الأوروبيين، ولا يمكن للأهالي الارتقاء إلى هذا الصف. وفي الأخير لا يمكننا إلاّ أن نتأسف على هذا الطابع السطحي المميز لهذه الدراسات. من المؤكد أن هؤلاء الباحثين عملوا تحت أمر السلطة الاستعمارية والتي أمدتهم بكل المعطيات والإمكانات، وبالتالي كل ما كتب ودُوِّن يصب في صالح فنون البربر لأنه لو لا هذه

الدراسات ما أمكننا التطلع لما قام به أجدادنا البربر وما كان لهذا البحث أن يكون أصلاً. "قلة المعلومة أحسن من عدمها"، ويمكن أن نستخلص من هذا أن الحركة الاستعمارية أبرزت ظاهرتين: الأولى هي اكتشاف الأوروبيين للفنون والحرف والثقافات البربرية، أمّا الثانية فهي ظاهرة احتكاك المستعمِر بالمستعمَر والتي أفرزت شهادات مختلفة وأحياناً متناقضة، من صور فوتوغرافية،

*قصص خيالية، رسومات غريبة إلخ. وهذا ما يساعد الباحثين في هذا المجال من خلال

إعطائهم لوحة متعددة الألوان والخامات من أجل تحليلها واستنتاج الخلاصات والحقائق.

3.3- تقارير علم الآثار:

لقد تناولنا أساساً الجانب المتعلق بجمالية الفن البربري وتناسينا جانباً مهماً وهو الحديث عن البربر أنفسهم. يوجد في هذه الحقبة الاستعمارية مقاربات تاريخية وأثرية في هذه الرقعة الشاسعة الآهلة بالبربر، ولكن لم يذكر إلاّ القليل من إسهامات البربر أنفسهم في التاريخ.[1] بطبيعة الحال، علم الأعراق البشرية Ethnologie ومن بعدها الأنثروبولوجيا الوصفية Ethnographie هما من أنشآ أهم التحاليل التي تناولت البربر.

على سبيل المثال: الباحث الفرنسي "غلوفين" Glovin، في نهاية الحقبة الاستعمارية وفي دراسته للحكم الزيري، كتب اثنين وعشرين كتاباً خصّ بها تاريخ البربر في العصور الوسطى، تحتوي على واحد وعشرين كتاباً لعلم الآثار في العصور الوسطى. هناك أربعة وثلاثون عملاً خاصا بالآثار، تولى كتابتها ثلاثون باحثاً فقط[2]،

[1] Fournel M., *Les Berbères, Etudes sur la conquête de l'Afrique par les Arabes*, ,Ed. L'imprimerie nationale, Paris, 1875-1881, Tome1, p.54.
[2] Glovin L., *Ibid*., pp.11 à 14.

معظم هذه الكتب خاصة بالجزائر فقط والأخرى تتحدث على المغرب العربي بصفة عامة وهي نفس الكتب التي سنجدها كسند لكل الكتابات على تاريخ البربر عند الباحثين.[1] الكتب المؤرخة في الحقبة الاستعمارية والتي تخص البربر في كل الفترات التاريخية لا يتعدى المائة كتاب، كتبها ستون كاتباً بين مؤرخٍ وباحث ؛ نستخلص من هذه الأعمال نتائج غير واضحة لأنها مستوحاة أساساً من دراسات في الأنثروبولوجيا الوصفية الحديثة، فمثلاً الباحث "غلوفين" لم يخصص في كل دراساته إلا بعض الأسطر على نمط حياة البربر وخصّ بالذكر سكان قبيلة "صنهاجة" الذين أسّسوا الحكم الزيري، وأكمل وصفه بالعبارات المجحفة التالية : "الصنهاجة هم شعب بربري يقطن المغرب الأوسط وسيبقون يسكنون الجبال"[2] كدليل على عزلتهم وعدم تفتحهم على الآخر وبالتالي تخلفهم... كل اهتمامات المؤرخين تبقى منحصرة في حيّز علم العرق البشري، وهذا مالا يساعدنا بشكلٍ مباشر في بحثنا هذا عكس الأعمال المنجزة في مجال الأنثروبولوجيا الوصفية، والتي تعتبر أكثر وفرة، لأنّها وجدت صدى كبير عند نخبة من علماء الآثار وضباط الإدارة الاستعمارية من هواة الفن والجوالة المستكشفين، وهذا ما أمدنا بمعلومات دقيقة عن القبائل البربرية وكذا ثقافاتهم وتنظيمهم الاجتماعي والسياسي خاصة في النصف الأوّل من القرن العشرين. يعد التنظيم القبلي للبربر ذو بنية جدّ قوية، فالقبائل منظمة حول النواة الأسرية، والتي بدورها تنتمي إلى كونفدراليات كبرى[3] هذا النوع من التنظيم قديم قدم البربر، لأنّه ورد في بعض الكتابات الرومانية عن كونفدراليات قبلية بربرية

Les Quinquegentani أو ما يعرف بالقبائل الخمسة، هذا النظام السياسي موجود عبر كلِّ الحقب التاريخية وهذا ما يثمّن فكرة أنّ هذا النظام الدائم والمستمر يتوارثه البربر جيلاً بعد جيل. إنّ المصادر الأنثروبولوجية ألمّت بمعارف دقيقة تخص

[1] Voir les livres de Camps, Guichard et servier.
[2] Golvin L., *Ibid.*, p.26.
[3] Berque J., *Structure sociale du Haut Atlas*, Presse Université de France, Paris, 1955, p. 234.

الفنون والحرف ويظهر ذلك جلياً في التناوب بين الرجال والنساء في إنتاج مختلف العناصر الفنية من خزف وحلي وسجاد[1].

الرمز البربري يظهر بشكلٍ ملفتٍ للإنتباه في كلِّ الدراسات ووصفه الأنثروبولوجيون "باللغة الرمزية" والتي تقودنا إلى المبادئ الدينية والإجتماعية[2] وهذا ما سيوسّع رقعة معارفنا الخاصة بالثقافة البربرية المادية في القرنين التاسع عشر والعشرين.

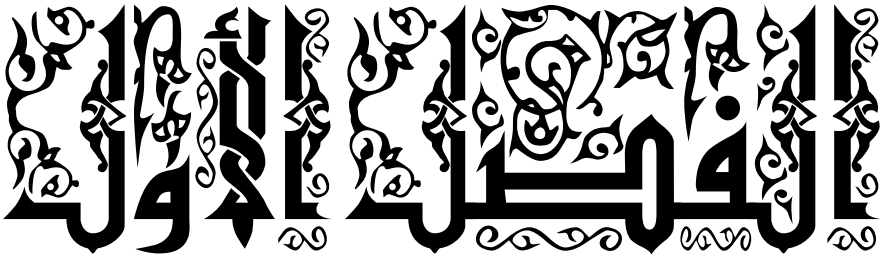
4.3- معلومات الفترة الإستعمارية وكيفية التعامل معها :

تعتبر الحقبة الاستعمارية إطار لعدد من الاكتشافات والمعارف، لكنها في نفس الوقت تبرز بعض العناصر المقززة وخاصة تلك المتعلقة بفكرة الاستعمار ذاته. بعض الدراسات تحمل احتقاراً وشعوراً بالعظمة تجاه البربر وكافة الشعوب المستعمرة، أثارت غضبنا وغيضنا، ومعظم النصوص توحي بتأثر الشعوب البربرية بالحضارة الغربية في هدف صريح لمسخ معالم الهوية البربرية . الاستعمار الفرنسي غيّر بعمق التنظيم الاجتماعي والثقافي للقبائل البربرية والعربية رغم تجذر بعض التقاليد في اللبنة الأسرية البربرية وهذا ما يستوجب عدم الأخذ بنتائج الفترة الاستعمارية لإسقاطها على الفترات القديمة، ولهذا سنحتفظ بالأبحاث الخاصة بالثقافة المادية لعدم تشويهها والتي سيتم التطرق إليها في سياقها التاريخي وسنقارن عدّة أعمال ذات العناصر المشتركة.

هذه الدراسات لا تصب في اهتماماتنا الأولى مباشرة لكن تمدنا بمعطيات سنستعملها في وقتها المناسب، يعود هذا الاختلاف في الآراء إلى التناقضات الموجودة في النصوص والتشويهات المتعلقة بالظرف الاستعماري، وهذا ما سيقودنا إلى طريق محفوف بالمخاطر والمجازفات، لذا يجب علينا التروي والحذر الكبيرين وما انتقيناه من معلومات قبل الفترة الاستعمارية سيكون له الثقل الكبير.

[1] Laoust E., *Mots et choses berbères*, note de linguistique et d'ethnographie, Paris, 1920, p. 129.

[2] Ph. Marçais, In *Devulder M., Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias*,I.M.A Maison carrée, Alger, 1958, p. 2.



البربر

أصلهم ومعتقداتهم وفنونهم

تمهيد :

من أجل معرفة دقيقة للفن الرمزي البربري وتنوعه وغناه كان لابد علينا أن نسترجع الماضي من أجل اكتشاف شعوب البربر الذين قطنوا رقعة جغرافية شاسعة امتدت من البحر الأبيض المتوسط إلى جنوب النيجر ومن المحيط الأطلسي إلى مصر[1]، وهذا من العصر الحجري إلى يومنا هذا. يجب علينا في نفس السياق أن لا ننسى أو نتناسى تأثير وإسهامات مختلف المستعمرين الذين استوطنوا بهذه الرقعة الجغرافية الواسعة من فينيقيين ورومان ووندال وبيزنطيين وعرب وعثمانيين وفرنسيين والذين حاولوا بشتى الطرق تغيير معالم الهوية البربرية إلاّ أنّ أجدادنا خرجوا من سيطرتهم سالمين، محافظين على إرثهم الموسوم بخصائص ثقافية فريدة من نوعها. هذا البحث سيخص البربر الذين تواجدوا بالجزائر حالياً وستحصر الرقعة الجغرافية بالسكان المستعملين للغة الأمازيغية، من شنوة وتيبازة إلى القبائل الكبرى والصغرى مروراً بالشاوية بجبال الأوراس ومنطقة المزاب بغرداية، دون نسيان الرجل الأزرق "الطوارق" في صحرائنا العظمى، كل هذه المناطق لها رابط لغوي واحد يكمن في اللغة الأمازيغية وهذا ما سيؤثر حتماً على تشابه نظام التفكير، وأشكال التعابير الفنية وهم يخلدون بذلك إرثاً قديماً قدم الإنسان فوق الأرض. تمثل الجزائر بموقعها الجيوستراتيجي وتفتحها على الخارج، مكاناً خصباً لتلاقي الثقافات المتعددة المعارف وهذا ما أثر إيجاباً على نمطها المحلي المتجذر في القدم.[2]

بالاعتماد على الكتابات القديمة الإغريقية منها واللاتينية وكذا نصوص ابن خلدون، يمكننا الحديث عن نوع الأصول التي تكون النسب البربري إذ يرجعون ذلك إلى حقبات قديمة شرقية، أوروبية أو آسيوية . "ساليست" يعتبر الجيتول والليبيين أولى الشعوب البربرية والتي وصفها بالشدة والهمجية مستنداً في ذلك لطريقة عيشهم

[1] Camps G., *Les Berbères –mémoire et identité,* Ed. Errance Paris ,1987, p .11.

[2] Marok A et Djaout T., *La Kabylie,* Ed. Ad. Diwan, Alger, 1997,p .11.

المتسمة بالترحال، وتعرضهم لهجمات متعددة من طرف الأرمينيين والفرس، فنتج عن ذلك إختلاط الفرس بالجيتول النوميديين وبالأرمنيين، فتناسبوا مع الليبيين وأعطوا الموريون أو الموروس (Maures) واللذين عرفوا تطوراً باهراً يرجع إلى تقاليدهم المبنية على التمدن والاستقرار والمقايضة مع الإسبان.[1] بالنسبة "لبروكوبيوس"[2] حوالي القرن الخامس، فإن البربر ينحدرون من أصول كنعانية تتكون من غالبية غزاة ساميين آتيين من سوريا وفلسطين..

-هيرودوت يرجع أصل البربر إلى المزارعين الآبرة لمدينة طروادة[3]، أمّا "ابن خلدون"، وطبقاً لعلماء الأنساب العرب، أتى بتقارير في كتاب "تاريخ البربر" وأكد أن معظم القبائل البربرية من الشرق الأوسط بالتحديد من اليمن.[4] وتوالت فرضيات المؤرخين حول أصل البربر والتي تبقى تثير الكثير من الشكوك لعدم اعتمادها على أدلة منطقية ومادية كتلك التي ترجع أصل البربر إلى شبه الجزيرة الإيبيرية أو إلى أصول من شمال أوروبا.

كل هذه المحاولات في معرفة أصل البربر تصب في مفهوم واحد هو انتساب البربر إلى من استعمرهم من مشرقيين وعرب وآسيويين وأوروبيين، والتي كانت لهم مطامع في الاستيلاء على الضفة الشمالية للقارة الإفريقية لموقعها الجغرافي الاستراتيجي لكل امتداد جغرافي للمستعمر. لتأتي آخر فرضية والتي نراها الأكثر منطقية، والتي جاءت بها الباحثة الجزائرية "مليكة حشيد" ففي مقدمة كتابها عن البربر[5]، فقد قامت بعمل تركيبي لكل الفرضيات السابقة وأتت بتسلسل زمني جد منطقي فقالت "متوسطيون في الحقبة الحجرية وليبيون في العصور القديمة وبربر في العصور الوسطى وأخيراً أمازيغ حالياً"، هذه هي كبرى التحولات التي عرفها الشعب

[1] Camps G., *op.cit.*, p. 13.
[2] *Ibid.*, p.16.
[3] *Ibid.*, p.14.
[4] *Ibid*., p.17-19.
[5] Hachid M., *Les Premières berbères, entre méditerranée, Tassili et Nil*, EDISUD, Alger, 2001.p.7

البربري. إذ تعتبر أن أولى البربر كانوا أفارقة لكن أفارقة مهجنون مع شعوب أتت من شمال البحر المتوسط، وهذا التزاوج بين هذين الشعبيين لم يؤثر في تناغم الشعب البربري بل زادهم رقياً وتقدماً .

I- أصل البربر

1- فترة ما قبل التاريخ :

1.1- العصر الحجري القديم والعصر الحجري الوسيط :

من ثلاث ملايين سنة إلى 10آلاف سنة قبل الميلاد، عصر الحجر المشكل لصناعة الأدوات الحجرية المختلفة، سمحت التنقيبات الأثرية بالكشف عن حضارة بالمنطقة المسماة "عين حنش" بالقرب من العلمة والتي سمحت بإقرار وجود الإنسان في إفريقيا الشمالية حوالي مليوني سنة قبل الميلاد، ومن بعدها اكتشافات أولى الهياكل العظمية بالغرب الجزائري بنواحي معسكر تيغنيف. يحمل هذا الإنسان تسمية "أتلانتروبيس موريتانكيس (Atlanthropus Mauritanicus) حوالي 5000 سنة قبل الميلاد، وبعدها يأتي الإنسان العاقل أوموسابيانس(Homo-sapiens) بنواحي وهران[1].

يأتي العصر الحجري الحجري الوسيط بعد العصر الحجري القديم ويتميز بازدهار عرقين مختلفين الإيبروموريسي Ibéromaurusien والبروتومتوسطي[2] Protoméditerranéen عرفت هذه الفترة استقرار هذه الشعوب في مكان واحد، وهذا ما حسن من مستوى المعيشة (الصيد والزراعة وتربية الحيوانات)

الإيبروموريسي: ويسمى أيضا إنسان مشتتة العربي، والذي عثر على هيكله العظمي بالمناطق الساحلية ومنطقة التل، هذا الإنسان عرف بروحانياته وارتباطه بطقوس الموت كالمقابر الجماعية والمقابر الكبيرة.

[1] Camps G., *op.cit.*, p.24.
[2] Dahmani M, Doumane S, Akkache D, Tessa A, Oualikane S, Saheb Z., *Valorisation de l'offre touristique régional ou guide de la grande Kabylie*, Ed. Université Mouloud Maameri, Tizi ouzou, 1999, Vol 3.

البروتو متوسطيي: يمثل أول تركيبة للنسب البربري وهذا من جراء التشابه ،على شاكلة المورفولوجيي والأنثروبولوجي الكبير مع السكان الحاليين لشمال إفريقيا[1] الإيبروموروسيون، كان للبروموميتوسطيون طقوس خاصة بالدفن كزيارة الميت وتقديمهم للهدايا على شكل أواني فخارية والتي تحمل رمزية كبيرة، إضافة إلى طقوس أخرى اعتبرها علماء الآثار أكثر أهمية لميزتها الفنية والتي تعتبر المصدر الرئيسي للتحف الفنية التي عرفها العصر الحجري الحديث[2]، فلقد تركوا فناً أصيلاً ميز كل الشمال الإفريقي، هذا الفن المميز بالأشكال الخطية والهندسية والتي خلدها على العظام وعلى بيض النعام وكنقوش صخرية لدلالة على ذوقه الجمالي وحسه. وكانت أيضاً مسرحاً لإنتاج الأواني الفخارية والمستعملة في الحياة اليومية وللطقوس الدينية والسحرية والصيد وتربية الحيوانات وهذا ما يظهر جلياً في النقوش الصخرية بالطا بالأطلس سيلي، فالموضوع الموجود في الصورة التالية يمثل أولى الفن الصخري الصحراوي فنجد في هذا النقش الحجري إنسان وكبش، فجسد الكبش أملس ويحمل عناصر طقسية، كقلادة على العنق وشكل كروي على الرأس وعليه ريش، الرجل يبدوا بشكل سميك له لحية وشعر طويل مضفور من الخلف، ويحمل واق لعضوه التناسلي ويحمل أساور بذراعه ويحمل فأساً بيده، هذا الموضوع وحسب الباحثة "حشيد " يوحي أن هذا الرجل يقود هذا الكبش ليذبحه ليتقرب به إلى الآلهة[1].

الصورة مأخوذة من كتاب

Hachid M., Les Premières berbères, entre méditerranée, Tassili et Nil, EDISUD, Alger, 2001. p. 30

[1] Camps G., *op.cit*., pp. 29-30.
[2] *Ibid.*, p. 30.
[1] Hachid M., *op.cit*., p.30.

فنون العصر الحجري القديم :

- **المقابر :**

مجموعة معتبرة من الأواني الفخارية وجدت في مقابر "قسطل" kastel بالقرب من تبسة، هذه المقابر ذات الأشكال المتعددة، فمنها الحوانت والدولمن Dolmens والبازينا Bazinas والجثوة (الركمة الترابية) Tumulus، ومنها الأشكال الدائرية والمستطيلة. تمتد هذه المقابر على مساحة شاسعة تقدر بأربعة هكتارات وخمسمائة آر. قام عالم الآثار "مونيي" Meunier بإعطاء جرد لمجموعة المقابر بهذه المنطقة والمقدرة باثنين وستين مقبرة مختلفة الأشكال والأحجام.

أ- الجثوة Tumulus :

عبارة عن ضريح دائري به فناء منخفض ومفرغ من الوسط ليسهل المرور إلى الغرفات الجنائزية، يتراوح قطر قاعدته بين 2.5 و15 متر وقطر سقف بين 0.4 و1.5 متر وهي الأضرحة الأكثر بساطة والأفقر من الناحية المادية، وتمتد من حدود الصحراء إلى البحر، وهناك تشابه بينها وبين المقابر الموجودة بجنوب الصحراء.

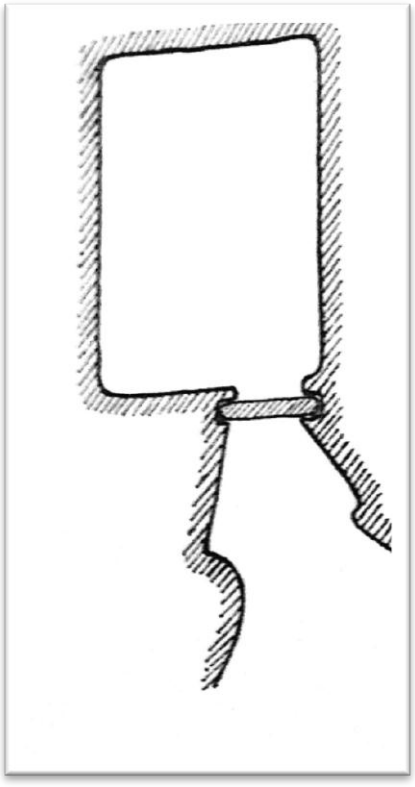
أثناء التسعينيات عثر على عدد كبير من "الجثوات" ، وكان من الصعب إعطاء عمر هذه الأضرحة ، فهي لا تحتوي على أي أثاث جنائزي أو قطع فخارية جنائزية، بل عثر على بقايا هياكل عضمية في حالة متدهورة. الملاحظ أن معظم النقوش الصخرية كانت متصلة بأضرحة "الجثوة" ولكن لا يمكننا الجزم بوجود علاقة بينها وبين النقوش الصخرية، ويمكن أن تواجدهما في مكان واحد يعود إلى بحث البربر عن أماكن ملائمة لطقوسهم لا غير.اعتمدنا في دراستنا على مقالات وولف R.Wolff [1] والذي أعطانا وصفاً كاملاً وشاملاً عن النقوش الصخرية "لواد الصياد"، فهو لا يهتم بما يحيط بهذه النقوش الصخرية من أماكن وورشات لصناعة الحجر، أمّا عن "الجثوة" فلم يذكرها

[1] Wolff R., « Chars schématiques de l'oued Eç- çayyad », *In Bulletin d'archéologie Marocaine,* T.X, 1976, pp 54 à 71.

أيضا ويبقى أن بعض المقابر في الشمال بقيت محافظة على بعض الآثار المادية للطقوس الجنائزية، كالأواني الفخارية والحلي. عثر على جثوات نادرة أكبر مساحة يمكن أن نرجع هذا لكبر شأن الشخص المدفون، وتعتبر "الجثوة"بسيطة ويوضع الجسد بداخلها ممدود على حجارة كبيرة مسطحة.

ب - الحوانت:

تعتبر الحوانت أهم المقابر الجنائزية في هذه المنطقة، وهي عبارة عن غرف صغيرة محفورة أو منحوتة على منحدرات الوديان التي تقطع هضبة الدير، وهي عبارة عن غرف مكعبة يتراوح متوسط حجمها بين 120 سم طول و150 سم عمق و145سم عرض. لكل قبر جنائزي امتداد رباعي الزوايا والذي لا يتعدى علوها وعرضها المتر الواحد.

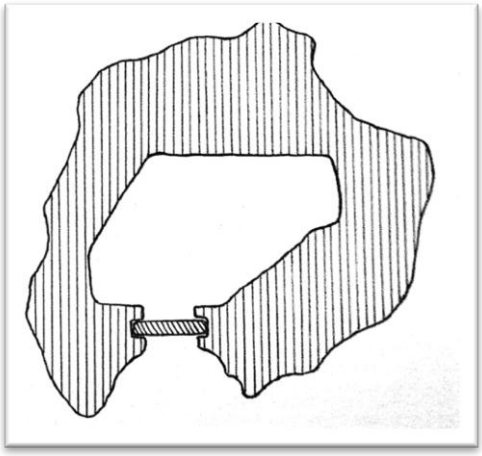


لها جدران عمودية وسميت بهذا الإسم "حوانت" جمع "حانوت" لتشابهها بالمتجر الصغير ذو الأربعة جدران.[1] كما هو مبيّن في المخطط التوضيحي المقابل وتغطى من الأعلى بحجارة مسطحة على مستوى الأرض، للدخول إليها يجب الولوج في رواق محفور وغير مغطى، وعند وضع الجثة والتي لا يمكن تمديدها لصغر الحجرة، توضع حجرة مسطحة وعمودية لغلق الغرفة المكعبة وكأنها باب.

المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص.98

[1] Camps G., *Ibid.*, p. 92.

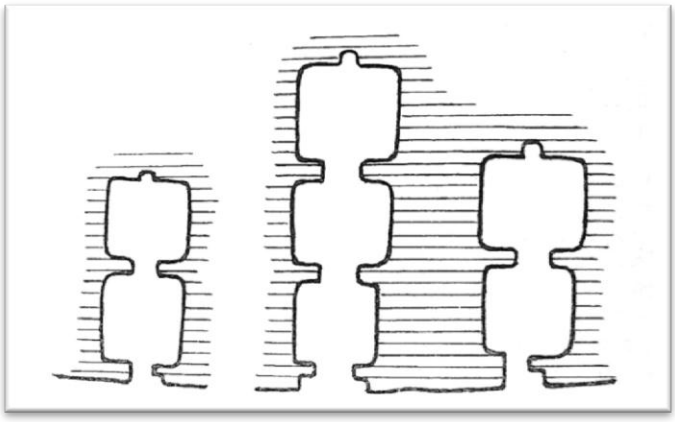
- **الحوانت المحفورة على الصخور:**



هذا النوع من المقابر محفور مباشرة فوق الصخور ويدعى أيضاً "بيت الحجر" التسمية التي أطلقها "ليتورنو" Letaurneux سنة 1868[1] كما هو مبيّن في المخطط التوضيحي المقابل ، السقف يكون في غالب الأحيان على شكل قبه، ولغلق هذه الغرفة توضع صخرة مسطحة عمودياً في شقوق محفورة مسبقاً. (المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص.99)

- **الحوانت متعددة الغرف:**

بعض المغارات الجنائزية المسطحة تختلف عن بقية "الحوانت" في شكلها المعقد والمختلف. فهي كسابقاتها تحتوي على فتحة رباعية الزوايا، ضيقة ومنخفضة لكن عند الدخول إليها نتفاجأ بوجود سقف مزدوج، ومقابل فتحة الحانوت يوجد مدخل يطل على غرفة ثانية وباب ثانية تفتح على غرفة ثالثة كما هو مبين في المخطط التوضيحي "لدايرول" Deyrolle

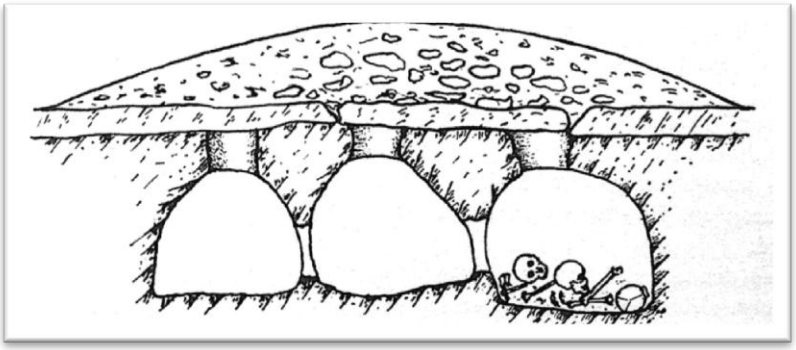


(المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص.100)

[1] Camps. G, p. 99

- **التزينات داخل الحوانت:**

قد توجد داخل الحوانت منحوتات أو أواني فخارية، لكن هناك العديد من الأشكال الهندسية المحفورة على الجدران والتي قد تكون موجودة بالصدفة أثناء حفر الغرفة الجنائية بآلات حادة، ولكن المثير للانتباه هو ما اكشفه "ليتورنو" بأحد المقابر وهو هذه الأسطوانة الكبيرة والتي تظهر كنحت بارز فوق جدار أو جدارين، يبلغ قطر الأسطوانة 130سم، فهل تمثل رمز نجم أو قمر أو شمس كما يقترح "كامباردو" Campardou[1] وهذا ممكن. نعرف أن قدامى البربر كانوا يعبدون النجوم وهذه الرموز تظهر جلياً في الأواني الفخارية الجنائزية بمنطقة "تيديس"[2] . هذه الأسطوانة تذكرنا أيضاً بالدروع الدائرية التي يحملها المحاربون الليبيون والموجودة على النقوش الصخرية وتبقى الفرضية الأولى الأقرب للحقيقة لأن الدروع لا تمثل إلا بوجود المحارب ولواحق من أسلحة أخرى. ويمكن أن نجد أيضاً رسومات مختلفة فمنها ما يمكن دمجها ضمن الفن الليبي كالحيوانات، والأشكال الهندسية، وتشبه لحد ما النقوش الصخرية بالطاسيلي. الجدير بالذكر أن مقابر مشابهة للحوانت البربرية وجدت في سيسيليا بإيطاليا وهذا ما يرجح فرضية التأثر بالآخر وهذا قبل مجيء الفينيقيين.



وهناك مقابر من نوع آخر والتي تشبه لحد كبير "المطمورة" وهي غرفة دائرية تحفر في الأرض، يمكن أن تتواجد بها عدة غرف دائرية متصلة فيما بينها بفتحات جانبية.

(المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص.114)

[1] Lieutenant Campardou., *La Grotte de kifan bel-Ghomari, In Bulletin de la société de géographie et d'Archéologie d'Oran*, tome 37, 1917, p7.
[2] Camps G., *La Céramique des sépultures berbères de Tiddis*, libyca, Anthropologie, Archéologie, préhistoire ,Tome IV, 1956, p.192.

ج - الدولمن Dolmen :

نصب ما قبل التاريخ قوامه حجر كبير مسطح موضوع فوق عدد من الحجارة المنصوبة[1] ونالت هذه النصب القسط الأكبر من الأبحاث والدراسات والتي انشأت عام 1846 من طرف الباحث "جيون" Gyon في دولمن بمنطقة بني مسوس، فاختلف الباحثون في أصل هذه النصب فمنهم من قال أنها أتت من المنطقة الاسكتلندية وآخرون يقرون أنها قرطاجية رومانية وآخرون جزموا أنها محلية محضة. كلمة دولمن أطلقت في بادئ الأمر على كل صخرة مسطحة موضوعة فوق أعمدة أو فوق صخور موضوعة عمودياً على سطح الأرض[2]، شكلها في غالب الأحيان مربع أو رباعي الزوايا، ويتجلى من بعيد بصخرة مسطحة واحدة ، وفي غالب الأحيان تكون محاصرة بمجموعة من الحجارة الكبيرة على شكل دائرة.

يعتبر شكلها صغير مقارنة بالدولمن الموجود بأوروبا والمشيد خصيصاً للدفن الجماعي، فقدانها للحجم الكبير يترجم بالعدد الهائل لهذه النصب والمخصصة للدفن الفردي

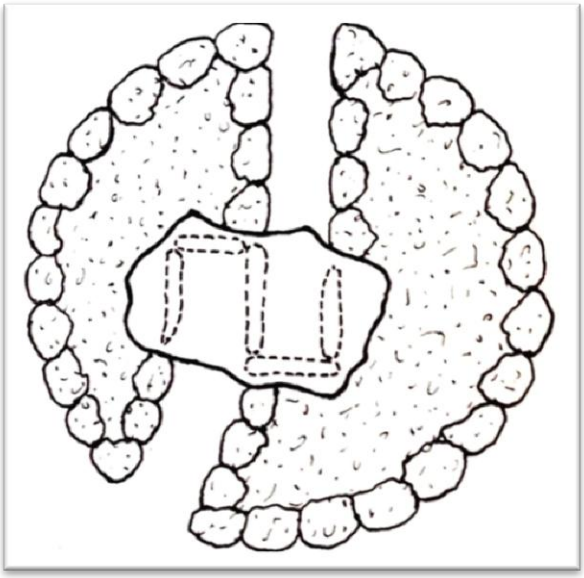
<u>أنواع الدولمن البربري:</u>

كل أنواع الدولمن الموجودة بشمال إفريقيا لها نفس المواصفات في التشديد : غرفة صغيرة مغطاة بحجر مسطح ومحاطة بمجموعة من الحجارة، وعرف هذا الدولمن تطوراً في البناء مع مرور الزمن.

- **دولمن ذو الرواق المفتوح** : وهو دولمن يوجد فوق ركامة ترابية ويمكن الدخول إلى الغرفة عن طريق رواق غير مغطى وهذا الرواق يمكن أن يكون بشكل مستقيم أو منكسر كما هو موضح في الشكل .

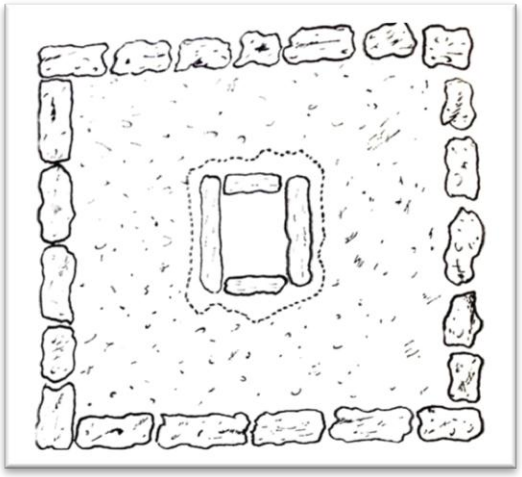
[1] د. سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي–عربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2015 .

[2] Camps G., *op.cit*., p.117



(المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص.126)

هناك نوع آخر من الدولمن، الغرفة المربعة والتي نجدها مبنية فوق سطح الأرض والدخول إليها يتم عبر مسلك من الحجارة والتي تمثل الدعامات .

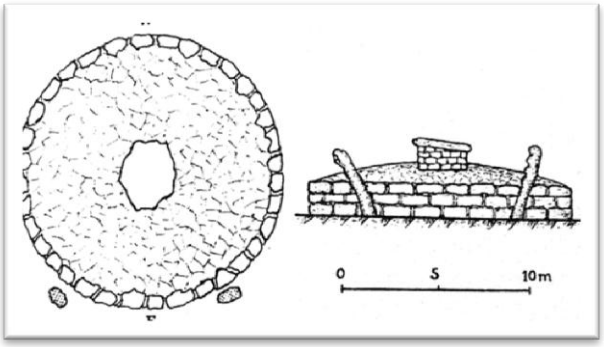


(المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص.127)

وهناك دولمن مشيّد من دون قاعدة، والغرفة محفورة على ركامة ترابية ومحاطة بحجارة ويعتبر هذا النوع الأكثر إنتشاراً.

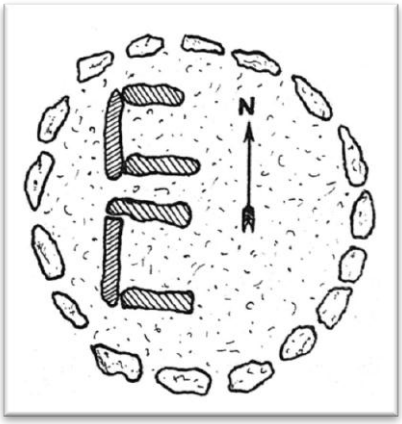
- **الدولمن ذو القاعدة :**

يتم إحاطة الدولمن بسور من الحجارة والذي يختلف ارتفاعه من مكان لآخر، ربما لشأن أو مكانة الشخص المدفون. يتم ملء وسطه بالتراب مع الإبقاء على تجويف وسطي يتم تغطيته بحجارة مسطحة.



(المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص.131)

وقد يتغير الشكل الدائري إلى شكل مربع في بعض الأحيان، وهناك الدولمن المزدوج يرجح لأن يكون لدفن الرجل قرب زوجته.



(المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص.136)

ما يهمنا في هذه النصب هي الأشكال التي شيدت عليها، فنجد أن مكان الدفن مربع الشكل

في غالب الأحيان ومحاط بحلقة من الحجارة، وهذا الشكل الدائري نجده في الرموز البربرية كدليل على استمرارية الحياة، الأروقة الموجودة تعتبر كممر تواصل بين الميت والأحياء في جو من السكينة، فالأروقة لا يمكن أن يدخلها إلا شخص واحد وهذا ما يزيد في سحر المشهد فالموت بالنسبة للبربر ما هو إلا بداية لحياة أخرى وهذا ما يفسر الأواني الفخارية ذات الدلالة الرمزية الواضحة الموجودة داخل الأضرحة وهذا ما سنراه في بقية بحثنا هذا.

د - البازينا BAZINAS :

هذا النوع من النصب الجنائزية جد منتشر بالمنطقة البربرية، منذ 1867 أعطى "ليتورنو" وصفاً دقيقاً لها والمتواجدة في كل منطقة سهول الأوراس والحضنة ؛ أسفل الجبال يتراءى لنا بشكل جلي وبوفرة نصب دائرية مدرجة من الحجارة الكبيرة يتوسطها شكل عمودي مغروس في التربة مشكلا الأضلاع الثلاثة لمربع ممتد على السطح، قطرها يتراوح بين 9 و10أمتار[1]، ومعنى البازينا بالبربرية "التل الصغير" وهذا ما يعاب على هذه التسمية لأنها ليست دقيقة ولا تدل على خصائص هذه النصب المهمة في حياة البربر آنذاك وبالتالي أطلقت تسميت "البازينا" على كل النصب المدرجة والمبنية بالحجارة، فالبازينا يمكن أن تغطي حفرة أو حجرة جنائزية ويمكن الدخول إليها عن طريق فوهة من الفوق أو رواق[1].

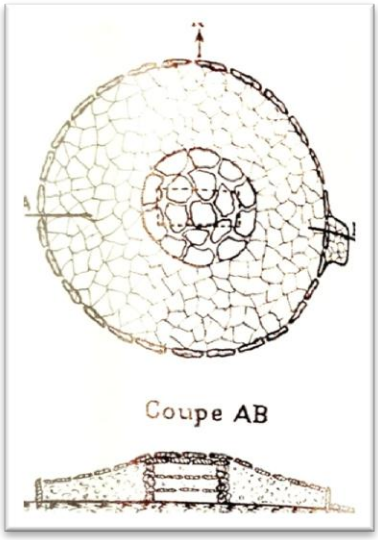
أنواعها:

- **البازينا ذات القشرة:**

شكلها دائري في القاعدة، مقيدة بصف واحد من الحجارة المسطحة الرقيقة والمغروزة في الأرض، بينما السطح الخارجي للضريح مغطى بحجارة مسطحة الواحدة قرب الأخرى وهذا ما يشكل قشرة تحمي هذا الضريح من التسربات المائية

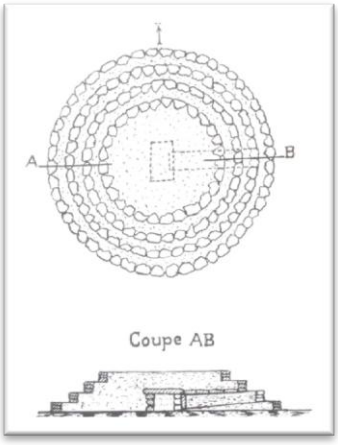
[1] Camps G., *op.cit*., p.158.
[1] *Ibid*., p.160.

والترابية، الجهة العلوية للضريح تبدوا محدبة في وسطها وهو مكان الغرفة الجنائزية، المقسمة بدورها إلى عدة أقسام وهذا ما يدل على تعدد عملية الدفن بهذا الضريح.



(المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص. 151)

- **البازينا المدرجة:** تعتبر شكل هذه الأخيرة مشترك في كل البازينا في منطقة التل فعند ذكرنا لكلمة "تيميلوس" أو الجثوة إلا ونخص بالذكر البازينا المدرجة. فالقاعدة محاطة بحجارة مكعبة الشكل، وتحتوي على درجتين أو ثلاث، وفي الوسط نجد الحجرة الجنائزية



(المخطط التوضيحي مأخوذ من كتاب كامبس المذكور سابقاً ص. 162).

- **القطع الفنية داخل البازينا :**

أمدتنا أضرحة البازينا بآثار مادية متعددة والأكيد أن تشييدها كان من قبل قبائل مستقرة في مكان واحد، وكانت لها ثقافة بناء تظهر من خلال استعمالهم للمواد الأولية بطريقة متحكم فيها كما بينه "كامبس"، إن هذه المقابر متواجدة بمناطق متعلقة بزراعة الحبوب، أمّا فيما يخص القطع الغنية المعثور عليها في هذه الأضرحة فهي جدّ متنوعة، حلي نحاسي أو برونزي، أساور يدوية أو رجلية، قلادات، إبزيمات الخ. ولكن الأكثر تواجدا كانت الأواني الفخارية وهناك نوعين، فهناك ما نسميه الأواني الفخارية ذات الاستعمال المنزلي وأخرى تستعمل للنذر أو للذخائر المقدسة، فأما الأولى فهي قريبة مما يستعمل اليوم من صحون مجوفة وقدور وكؤوس وتوجد بها ثقوب وهذا ما يدل على تعليقها بالحائط. وعن الفخار الخاص بالنذر، نذكر ما وجد ببازينا "بتديس" والتي يمكن أن ترجع إلى القرن الثالث قبل الميلاد وتعتبر جدّ مهمة لعدد الدراسات الأثرية التي أقيمت بالمدينة الأثرية "تيديس" في غضون النصف الثاني من القرن العشرين، والتي أثبتت أنّ هذه المدينة كانت متخصصة في صناعة الفخار ووجد بها أحياء شيدت لهذا الغرض ، والتي تحتوي على معدات وأفران خاصة.

القطع الفخارية الموجودة كانت أساسا لتقديم النذر أو لوضع القطع المقدسة، ويقارنها "كامبس" بالقطع الفخارية الموضوعة بالمقابر الريفية المعاصرة.[1] بعض هذه القطع الفخارية مزينة بكتابة ليبية وهذا ما يثبت أنها من العصر الحجري الحديث، التزيينات لها أشكال هندسية وتبعا لتحليل "كامبس" و"مورو"[2] اللذان اعتبراها تشخيصية كتلك الشخصيات الإنسانية المبسطة الراقصة. الرمز المهم في هذه التزيينات هو المثلث ذو القمة الموجهة للأعلى، وتحتوي هذه المثلثات بداخلها تشكيلات مختلفة يفسرها "كامبس" أنها تمثل أشكال مبسطة للجبال، ولكن تبقى هذه التحاليل بعيد كل البعد من الحقيقة وسنرى تحليل هذه الأشكال لاحقا. هذه القطع الفخارية الموجودة داخل البازينا

[1] Camps G., *Les Berbères , mémoire et identité*, Ed. Errances, Paris, 1995, p 55.

[2] Moreau, J.B., *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne*. Ed. Société Nationale d'édition et de distribution, Alger, 1976, pp 37 à 38.

مرتبطة ارتباطا وثيقا بالطقوس الجنائزية التابعة لبناء "البازينا"، وتعتبر هذه الأضرحة الموجودة بتيديس جدّ غنية وفريدة من نوعها.

إنّ البربر يعيدون ما قام به الأجداد بطريقة شبه آلية، فعند زيارتنا لإحدى المقابر بولاية الشلف ورغم ابتعادها عن المناطق الناطقة بالأمازيغية، إلاّ أنّنا لاحظنا تشابه صريح في عملية دفن الميت وكيفية تشييد القبر، فالقبر محفور على ثلاث مستويات، المستوى الأول وهو الأكثر عمقاً يسمى بالشق، ويحفر ضيقا ليوضع الميت فيه. سمي بالشق لأنه ضيّق ولأنّ الميت يوضع على شقّه الأيمن، المستوى الثاني عبارة عن مستطيل محفور بعمق 30 سم على سطح الأرض، ويستعمل عادة لوضع "المدران" وهي عبارة عن مستطيلات من الخرسانة يصل سمكها 5سم ، توضع لتغطي فتحة الشق، وبعدها يوضع نفس التراب الذي انتزع أثناء الحفر لتغطية كل المستوى الثاني، المثير للإنتباه أنّه عند الإنتهاء من تغطية المستويين الأوّل والثاني نحصل على كومة ترابية تشبه لحد كبير مارأيناه سالفا في تشييد المقابر عند أجدادنا البربر، والأغرب من ذلك هو إحاطة هذه الكومة الترابية بأحجار متشابهة الأحجام تجمع من ذات المقبرة، رغم أنّ الرسول صلى الله وسلّم عليه فيما رواه مسلم عن جابر بن عبد الله رضي الله عنهما "نهى أن يجصص القبر وأن يقعد عليه وأن يبنى عليه" ، وقبر النبي صلوات الله عليه لم يرفع إلاّ شبرا واحداً أو ما حوله. ورغم أنّ الإسلام انتشر في الجزائر منذ عقود مضت، إلاّ أنّ بعض العادات البربرية القديمة لا تزال قائمة في دليل على استمرارية العادات والتقاليد البربرية من جهة وتعايش البربر مع الديانة الإسلامية من جهة أخرى، يجدر بنا ذكر ملاحظة أخيرة سجلناها قبيل الإنتهاء من عملية الدفن، وهي وضع الشاهد وهي قطعة خشبية تتخللها أشكال هندسية يعلوها الهلال، نفس الأشكال سنجدها عند الطوارق في صناعتهم للسروج وخاصة الأوتاد.

2.1- العصر الحجري الحديث 6500 إلى 2000 سنة قبل الميلاد:

ضم العصر الحجري الحديث في شمال إفريقيا العديد من التكوينات والتكتلات البشرية، والتي اندمجت مع بعضها البعض لتشكل قاعدة حضارية[1]، إنسان مشتة العربي بالغرب الجزائري انتشر إلى غاية الجنوب الجزائري (سكان أغلبيتهم سود) وهم البروتومتوسطيون والذين يعتبرهم عدد كبير من المؤرخين والأنثربولوجيين أجداء البربر الحاليين القاطنين بالجهة الشمالية من إفريقيا وأطلق عليهم تسمية الباليوبربر[2]. الازدهار الذي عرفته هذه الفترة كان له تأثيرات مباشرة على استقرارهم وتمدنهم ما أثر مباشرة على نمطهم المعيشي. حضارة العصر الحجري الحديث تطورت في الصحراء، وعرفت أجمل تحفها الفنية من نقوش على الصخور في كهوف الطاسيلي ناجر بالهقار، والحجر المشكل والمصقول والذي يشهد على تمتع فناني ذلك الزمان بتقنية جد متميزة وجمالية لا نظير لها.

فنون العصر الحجري الحديث: (فن الطاسيلي)

مرّ فن الطاسيلي بخمس مراحل هامة:

- مرحلة البقر الوحشي الضخم ، مرحلة الرؤوس المستديرة، مرحلة الرعي، مرحلة العربات المجرورة بالأحصنة ومرحلة الجمال.

أ- مرحلة البقر الوحشي الضخم:

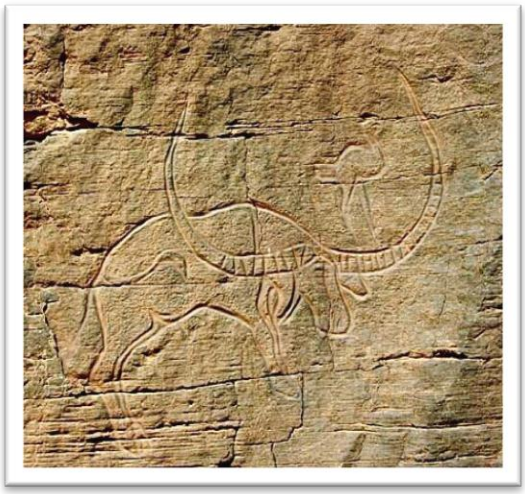
تعتبر أقدم مرحلة وتتمثل أساسا في نقوش ترمز إلى الحيوانات البرية المتوحشة، وهي مرحلة هذه الفصيلة من الأبقار، لأن هذا النوع الضخم ذو القرون الكبيرة اختفى منذ ما يقارب 6000 سنة ويمكن إرجاع بعض النقوش إلى 8000 سنة وأقدمها إلى 10000 سنة. أقدم هذه النقوش الصخرية تمثل حيوانات برية كالفيل والزرافة ووحيد

[1] Bousquet G.H., *Les Berbères, op.cit.*, p. 24

[2] Camps. G., *Les Berbères, Mémoire et Identité, op.cit*., pp. 31à 33

القرن والبقر الوحشي، الإنسان لا يظهر إلا في مرات قليلة، وهي منقوشة باستعمال آلات حادة، والأجسام تبدو ناعمة الملمس مقارنة بالخلفية الجدارية الخشنة .

حسب تقارير هنري لوت[1] يمكن إرجاع مالا يقل عن 1060 حفر صخري إلى هذه المرحلة والتي اتسمت بمقاساتها الكبيرة في محاولة لمحاكاة الحجم الكبير للأبقار، لقت فرضية تواجد هذه الفصيلة من الأبقار عدة انتقادات ولعلّ أهمها ماجاء على لسان "ألفريد ميزوليني"[2] Alfred Muzzolini الجيولوجي والمختص في الفن الصخري الصحراوي، والذي بيّن أنه لا وجود لهذه الفصيلة من الأبقار بل هي أبقار عادية مثلها مثل تلك التي نقشت على نفس الصخور في مرحلة الرعي، ويرجع ذلك إلى الخيال الجيّاش الذي عرف به بربر الطاسيلي.



الصور مأحوذة من الرابط التالي:

http://accradotalt.tumblr.com/post/118476198415/culturesofhumanity-the-rock-art-of-the-green

[1] Lhote H., *Les gravures rupestres de l'Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer)*, Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques, SNED, Alger, 1976, p. 804

[2] Muzzolini A., *«Les débuts de la domestication au Sahara et les gravures rupestres les plus anciennes ("école bubaline").»* Bulletin de la Société de Préhistoire de l'Ariège N° 26, 1991, pp. 211 à 233.

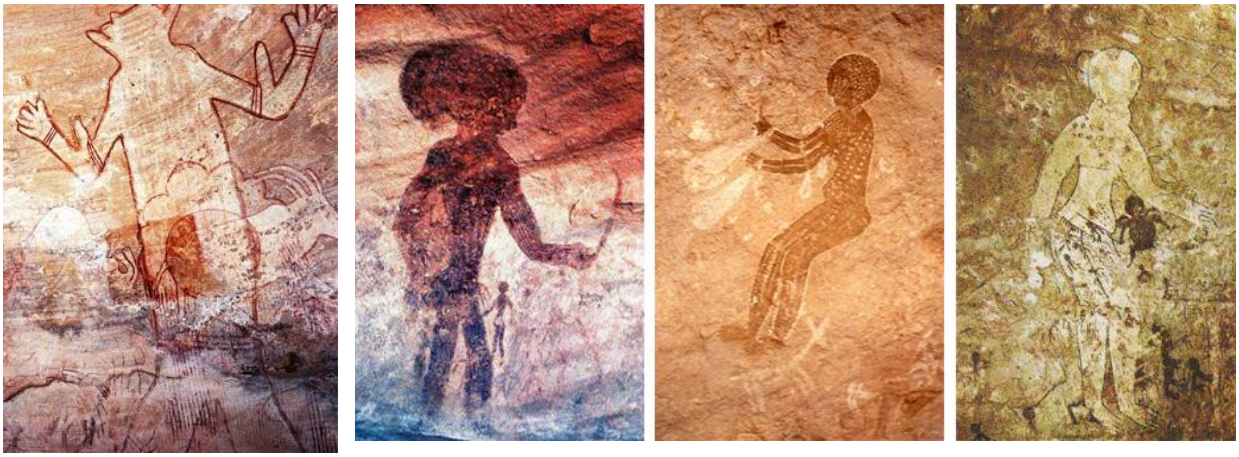
ب- **مرحلة الرؤوس المستديرة** :

تعرف أيضا بمرحلة "رجال الفضاء" بسبب الدائرة الموجودة مكان الرأس، ويرجعها علماء الآثار من 6500 سنة قبل الميلاد إلى 4000 سنة قبل الميلاد. هذه الرسومات تحتل مكانة هامة ضمن النقوش الصخرية للطاسيلي ناجر، واستنادا إلى ما قاله "هنري لوت" 1956، فإن تاريخ هذه الرسومات يعود إلى ما بين 6000 و4000 سنة قبل الميلاد، يظهر الإنسان في كل الرسومات.

لم يكن الإنسان يعيش على الصيد وقطف الثمار فقط بل كان يربي الأروية وهو نوع من الماعز، ويظهر أن بعض الرجال لهم سمات مرفولوجية زنجية، وتبقى بعض الحيوانات البرية ممثلة في هذه الرسومات كالفيل والزرافة وبعض الفصائل من الأبقار البرية. ظهرت في هذه الفترة كبرى الرسومات التي فاق ارتفاعها ستة أمتار كجبران JABBAREN وسيفار Séfar التي اكتشفت بهضبة تامريت بجانت، والتي أسالت الكثير من الحبر، واهتم بها العديد من المختصين، وكثرت في شأنها التأويلات والفرضيات، "فهنري لوت" اعتبر هذه الرؤوس المستديرة كائنات من كوكب آخر ويذهب "جون لويك لوكيليك" Jean-Loïc Le Quéllec إلى تسمية كتابه برجال الفضاء في الصحراء[1]. وتبقى تثير الكثير من التساؤلات إلى حدّ يومنا هذا، والتي تبقى من دون إجابة، مضيفة سحراً وفضولا لكل من يراها. السر يبقى قائما لا يعرف له سبيل، والأكيد أنه وجد عند من حفر وصوّر...

و نبقى بعد آلاف السنين من وجود هذه النقوش الصخرية عاجزين عن تفسيرها رغم التطور التكنولوجي وتقدم العلوم برمتها ولا يسعنا إلاّ أن نقف وقفة العاجزين أمام سحرها وغرابتها .

[1] Le Quéllec J-L., *Des Martiens au Sahara, chroniques d'archéologie romantique*, Act Sud-Errance, Paris, 2009, p. 118.



الصور مأخوذة من الرابط التالي:

http://www.inmysteriam.fr/anciennes-civilisations/les-peintures-rupestres-du-tassili-dans-le-sahara-algerien.html

ج- مرحلة البقريات (رعاة البقر):

من 4000 إلى 1500 قبل الميلاد، يفوق عدد النقوش الصخرية 300، مقاساتها صغيرة مقارنة بالمرحلة التي سبقتها، وتعتبر تقنية الحفر فيها أقل شأنا من سابقتها إذ لا وجود لمساحات ملساء بل اكتفى فنانوها بحفر الخطوط الخارجية لرسوماتهم وملئها بصبغات مختلفة أضفت رونقا وجمالاً على المشاهد.

يطغى على هذه المرحلة مواضيع الرعاة وقطيعهم، إضافة إلى مشاهد الصيد المختلفة، مع تسجيل ظهور محتشم لحيوانات كوحيد القرن، يرجعه "لوت" إلى اضمحلال الطبيعة الخضراء وبداية التأقلم مع البيئة الصحراوية والجفاف[1]، الرسومات تحتوي على أطفال يلعبون، أناس يرقصون أو يتحدثون. وابتداءً من السنة 1000 قبل الميلاد نلاحظ أن قطيع الأبقار بدأ يختفي شيئا فشيئا.

[1] Lhote H.,*Ibid.*, p. 771.

الصورة مأخوذة من الرابط التالي:

http://blogdephaco.blogspot.com/2015/10/reouverture-du-musee-de-lhomme.html

د- مرحلة الخيول:

من 1500 قبل الميلاد إلى سنة 0 ميلادي. ابتداءً من الألفية الثانية قبل الميلاد ظهرت الخيول وهذا ما يدل على فترة رطبة أعقبت فترة الجفاف، وتظهر الخيول وهي تجر العربات، ومن يمتطيها فهم إما محاربون أو صيادون، القطيع موجود لكن الأبقار تركت مكانها للماعز والأغنام. يتعدى ما خلفته هذه المرحلة 420 نقشا صخريا ورسومات مصبوغة ذات مقاسات صغيرة لكن بتحكم تام في تقنيتي الحفر والصبغة ، وما ساعدهم على تطوير تقنياتهم هو استعمالهم لآلات حادة برونزية حملوها معهم عند مجيئهم للصحراء على عرباتهم. ويقسّم الباحث "لوت" هذه الفترة إلى أربع مراحل، ثلاثة منها لا تحتوي على كتابة على عكس المرحلة الأخيرة والتي اتسمت بظهور كتابة التيفيناغ على جدران الكهوف. ويرجع "لوت" هذا التقسيم إلى تباين أساليب التعبير[1]

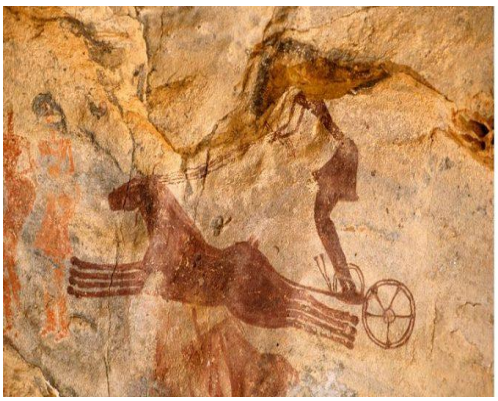
- فالأسلوب الأول يتميز بظهور العربات يقودها المحاربون الليبيون البربر وعلى رؤوسهم الريش كما سلف وأن بيّناه، ويحملون الرماح.

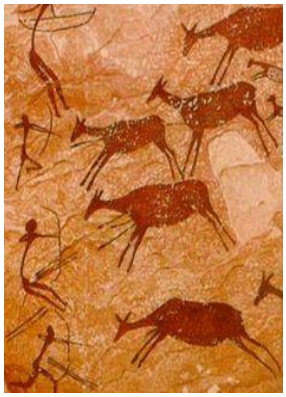
[1] Lhote H., *Ibid.*, p. 772.

- الأسلوب الثاني ظهر خاصة بواد جرّات، وتميّز حصرا بوجود شخصيات رجالية متمادية الطول وذات أعضاء تناسلية منتصبة ، تحمل الريش على الرؤوس ولها لحى مدببة، الكثير منها تحمل السهام وترميها على بعضها البعض كدلالة غلى شجارات داخلية أو ترمى لاصطياد الأروية

- الأسلوب الثالث يمثل مجموعة من الشخصيات الصغيرة حاملة للرماح والدروع الدائرية والسكاكين المعلقة بالأذرع.

- أما الأسلوب الأخير فيتميز بوجود شخصيات كبيرة ذات لباس مستطيل الشكل يغطي كل الجسم ونسجل هنا أولى ظهور لكتابة التيفيناغ على الجدران الصخرية.





الصور مأخوذة من الرابط التالي

https://www.google.com/search?q=La+p%C3%A9riode+du+Cheval+ou+p%C3%A9riode+caballine&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi2huG2j4jVAhUEORQKHfvFDlQQ_AUIBigB&biw=957&bih=818 - imgrc=rWmssSKWIZsD1M:

هـ- **مرحلة الجمال :** ابتداءً من السنة 0

تتميز أساسا بظهور الجمال التي يرتبط عيشها أساسا بصعوبة المناخ وهذا ما يدل على تعاقب فترات مناخية هامة على هذه المنطقة[1]. ويعتبرها أهل الاختصاص مرحلة غير هامة مقارنة بالمراحل السابقة من ناحتي الكم والكيف، فهي قليلة التواجد والانتشار استعملت فيها تقنيات بدائية كالحفر مباشرة على الصخور وانعدمت فيها الدقة والحس المرهف، وهذا دليل على قطيعة صريحة بين هذه المرحلة والمراحل التي سبقتها، ولعلّ تدهور الأحوال الجوية سبب مباشر في ذلك التحول الرهيب ، فمن السهول الخضراء والحيوانات المختلفة والعيش الرغيد إلى بيئة صحراوية قاسية لا يتحملها إلاّ صبر الجمال والإنسان، كثر انتشار كتابة التيفيناغ في هذه المرحلة.

الصورة مأخوذة من الرابط التالي:

https://www.i-voyages.net/wp-content/uploads/bibliotheque/gregory-rohart/Ennedi/Ennedi-GregoryRohart-17.jpg

1- د.محسن محمد عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية-دار الفكر العربي 2010.

2- فترة فجر التاريخ

من 3000 إلى 1000 سنة ق.م وهي فترة تتوسط فترتي ما قبل التاريخ وفترة التاريخ، والتي تميزت بظهور النصوص المكتوبة.

بدأ تكاثر السكان البيض من النوع المتوسطي بشمال إفريقيا لتمديد إلى غاية إسبانيا.

عرفت هذه الفترة وما قبلها عدم وجود وحدة سياسية، تجعل من فرد واحد يقود كل القبائل بل ساد نوع من الفوضى والتشتت وما كان يجمع أفراد القبيلة الواحدة هي اللغة المشتركة فقط والتي توارثها البربر جيلا بعد جيل عن طريق الكلمة. هذه اللغة تفرعت عنها الكثير من اللهجات والتي ما زالت مستعملة في بعض المناطق الجزائرية (القبائل الصغرى والكبرى، الأوراس، وادي ميزاب والصحراء) ونجدها تمتد إلى غاية المغرب الأقصى وتونس وحتى مصر بواحة سيوى.

-تعتبر التيفيناغ كتابة بربرية، هو نظام كتابة يجسد باستعمال رسومات تعتمد أساساً على خطوط ودوائرو أنصاف دوائر ونقط موزعة في كل الإتجاهات[1]، وهي تنحدر من الكتابة الليبية والموسومة بالقوة السحرية والأبدية وبعدها الثقافي والحضاري، وتستعمل هذه الكتابة عند الطوارق، وتصل إلى مناطق أبعد في النيجر والحدود الليبية الجزائرية[2]. تعاقب فترات العصر الحجري القديم ومن بعده الحديث أدى إلى اندماج مختلف مكونات العرق البشري لشمال إفريقيا فأعطت ميلاد شعب يمتلك خاصيات مرفولوجية متشابهة مع تلك الموجودة في البحر المتوسط.

[1] Simi C., *Tifinagh - la Renaissance dans la diversité*, *In* Revue ANDI, publication du club scientifique en langue et culture amazighes, N^{0}2, juin 1997. p. 7.
[2] *Ibid*. pp. 8-9.

3- فترة التاريخ

تبدأ هذه الفترة بالغزو الفينيقي على البربر وتأسيس القوة القرطاجية سنة 814 قبل الميلاد على الساحل الإفريقي.

1.3 -العصور القديمة 146 قبل الميلاد إلى 646 ميلادي:

تتوافق هذه الحقبة مع وجود خلفية لتكوينة بشرية بربرية منتشرة في رقعة شاسعة، لم تكن تحكمها سياسة مشتركة أو حاكم واحد، بل كانت هناك منظومة اجتماعية مقسمة إلى عدة قبائل منتشرة على رقعة جغرافية بكامل شمال إفريقيا بالطريقة التالية:

أ- النوميديون:

كانوا منظمين على شكل قبائل ثم كونفدراليات يحكمها رئيس يسمى أغليد[1] Aguellid، وكانت في نزاعات فيما بينها والتي لم تتمكن من الاتحاد بسبب منافسة القرطاجيين الوندال والبيزنطيين، انتشروا في المنطقة البربرية الشرقية (تونس حالياً) والمنطقة البربرية الوسطى (الجزائر حالياً) وكوّنوا مملكتين تاريخيتين:

- **مملكة "ما سيل" MASSYLES :**

في المنطقة الشرقية من سيرتا (قسنطينة) إلى غاية الأراضي القرطاجية[2] (حكم ماسينيسا من 203 ق.م إلى 148 ق.م).

- **مملكة "مسا يسيل" MASAESYLES :**

والمحدودة بمنطقة الأمزاقة (واد الكبير) شرقاً ونهر ملوية (بالمغرب الأقصى) من الجهة الغربية وعاصمتها "سيغا "[3]SIGA.

[1] Kaddache. M., *l'Algérie dans l'antiquité* Tome I, Ed. Enal, Alger, 1992. p.57.
[2] *Ibid*., p.61
[3] *Ibid*., p.61

عرفت هذه الفترة احتكاك النوميديين بالفينيقيين[1]، فتعلموا منهم طرق الزراعة والصناعة واستخلاص زيت الزيتون، وكيفية استخلاص واستعمال النحاس، أما ثقافيا فكان مقتصراً على مدينة قرطاج.

ب-الموريون أو المور والجمع موروس:

عرف السكان الأصليون لشمال إفريقيا باسم المورييين وهذا منذ الحقب القديمة والتي تشمل (الجزائر والمغرب) الحاليين. وردت هذه التسمية في كتابات الإغريق والرومان للتمييز بين المنطقة البربرية الشرقية (نوميديا) والمنطقة البربرية الغربية (المور)، أطلقت هذه التسمية في العصور الوسطى والحديثة على سكان الأندلس والمشكلين أساساً من بربرو عرب وأوروبيين، ويرجع "كامبس" هذه التسمية إلى أصول فينيقية[1]، والتي تعني سكان أقصى غرب المنطقة البربرية.

ج- الجيتول :

انتشر الجيتول جنوب مملكتي قرطاجة ونوميديا وامتد تواجدهم إلى غاية الصحراء، وأوّل من ذكر هذه التسمية هو المؤرخ "ساليست" في القرن الأول قبل الميلاد إذ بيّن أنّهم ينحدرون من السكان البيض القدامى[2]، وقيل عنهم في العصر الحجري الحديث أنهم سلالة مهجنة من بربر سود أصليين وفينيقيين وأوروبيين، أدى هذا التهجين مع تعاقب الأزمان إلى ميل بشرتهم إلى السواد وعرفوا بامتطائهم الخيول وتربيتهم للأبقار الكثيرة، وعرفوا بأنهم رعاة نموذجيين، اعتادوا التنقل إلى الشمال مع حلول مواسم الرعي في منطقة التل، أما في العصر الروماني، فكلمة جيتول تعني جنوب الجزائر.

[1] *Ibid*., pp. 44 à 50
[1] Camps G., *Les Berbères, mémoire et identité, op.cit*., p.79.
[2] *Ibid*. pp. 83 à 85.

"خريطة انتشار البربر في العصور القديمة من كتاب كامبس ص86."

2.3 - الفترة الرومانية من 146 قبل الميلاد إلى 439 ميلادي

تخللت هذه الفترة السيطرة الرومانية على المنطقة البربرية، بعد النزاعات التي نشبت بين القطبيين الرئيسيين آنذاك "روما وقرطاج" تمخض عنها ثلاث مراحل مهمة والمعروفة بالحروب البونيقية أو البونية والتي كانت السبب المباشر في سقوط المملكة القرطاجية.

اكتفت الإمبراطورية الرومانية في بادئ الأمر بالسيطرة على الساحل الجزائري وتركها للمناطق الجبلية[1] كمنطقة القبائل، منطقة وهران ومنطقة الريف بسبب تضاريسها الصعبة وتعسر الوصول إليها. ومن الناحية الاجتماعية، لقت القوات الرومانية مقاومة شرسة جراء النظام السائد في المجتمعات البربرية والمتسم بالتنظيم الاجتماعي والعسكري.

[1] Bousquet. Gh, *Les Berbères*, Paris, P.U.F, Collection « *Que Sais-je ?* » In N°8, pp.35-36.

3.3 - فترة الوندال والبيزنطيين (493-533م) و(533-647م):

بسبب الوضعية المزرية التي عاشها المجتمع البربري داخلياً وخارجياً من جراء عدم الاستقرار والفوضى والاضطرابات اللامتناهية، استطاع الوندال القادمين من اسبانيا احتلال شمال إفريقيا لمدة تقارب المائة سنة، فسيطروا على قرطاج وجزءً من إفريقيا الرومانية (تونس وشرق الجزائر)، أما المناطق ذات البنية الجغرافية الصعبة كمنطقة الأوراس والقبائل فلم تسقط في فخ السيطرة الوندالية بل كانت حصناً منيعاً ومهداً لميلاد مملكات مستقلة. كان للبيزنطيين أطماعاً كبيرة ومشاريع ضخمة في هذه المنطقة، ما عجل بدخولها في معارك شرسة واستعادة الأراضي المستعمرة من طرف الوندال ووضع حد لهمجية دامت قرابة القرن. وجد البيزنطيون شعوبا مكونة أساساً في إمارات بربرية مستقرة وأخرى تبنت الترحال كنمط عيش كأصحاب الجمال أو ما عرف بالبربر الجدد، وهم قبائل زناته. حصّن البيزنطيون المناطق التي استولت عليها والغنية بالمواد الضرورية لتكون حصناً منيعاً ضد كل استعمار يهدّد أراضيها.

4.3 - فترة العصور الوسطى (646-1492م)

انقسمت منطقة البربر إبان العصور الوسطى إلى قطبيين هامين[1]، إفريقيا والتي شملت تونس والشرق الجزائري وبلاد المغرب والقطب الثاني يشمل المغرب الأوسط

أ-الفتح العربي: القرن السابع 647 والقرن العاشر 902-910:

ضعف المحتل البيزنطي جرّاء الصراعات الداخلية عجل بلفظ أنفاسه الأخيرة والتي سهلت المهمة للعرب المسلمين لتخليص البربر من هذا الأخير وبداية نشر الإسلام. جاء الغزو العربي على مرحلتين: الأولى في القرن السابع ومجيئ "سيدي عقبة" والثانية في بداية القرن العاشر ومجيئ مختلف القبائل العربية والرحل ما يسمى

[1] Gsell S et Marcais G., *Histoire d'Algerie*, *op.cit.*, p.84.

بالغزو الهلالي وهو ما أدى إلى طمس جزئي للهوية البربرية لكبرى العائلات كصنهاجة بالشرق وزناته بالمغرب وشمال الصحراء. كشف "ابن خلدون" في مختلف كتاباته عن التغيّرات الواضحة التي طرأت على المجتمع البربري وأرجع ذلك إلى دخول غرباء على المجتمع البربري ابتداء من القرن الرابع بالجنوب الشرقي لإفريقيا مع أصحاب الجمال الرحل، والعرب المستقرون بالشمال.

تعاقب الأسر الحاكمة بداية من القرن الثامن إلى القرن الخامس عشر أثرت كثيرا على النظام الاجتماعي الداخلي والخارجي لشعوب البربر[1]:

-الدولة الرستمية 776-909-تيهرت.

-الدولة الإدريسية 788-974- فاس وتلمسان.

-الدولة الفاطمية 909-1171 –القيروان.

-الدولة الزيرية 973-1146- عاشير مهدية.

-الدولة الحمادية 1014-1151- قلعة بني حماد.

-دولة المرابطين (دولة بربرية 1056-1147)-مراكش.

-دولة الموحدين (دولة بربرية 1121-1269)-مراكش.

- **الدولة الرستمية:**

أسّس الرستميون دولتهم بمنطقة تيهرت، تيارت حالياً بالمغرب الأوسط (الجزائر) من سنة 776 إلى غاية 909 ميلادي، عرفت هذه المدينة بثقافتها وقوة تجارتها، فمثلت قطبا مشعا بفضل ثرواتها وتنوع مكتباتها التي أثريت جراء البعثات الدورية لاقتناء أحدث المخطوطات من بلاد الشرق. ولم يكن الفن في معزل عن هذا

[1] Camps G., *Les Berbères, mémoire et identité, op.ci.t,* pp. 253 à 251

التطور[1]، فقد عثر على قطع خزفية متنوعة في هذه المنطقة وهذا ما يوحي بوجود ورشات خاصة للخزف.

- **الدولة الفاطمية:**

في سنة 909 استولى الشيعة على القيروان، فوضعوا على رأسها الفاطمي عبيد الله[2]، الذي كان مسجوناً بها بعد سقوط الأدارسة، استولى الفاطميون على جل منطقة الشمال الإفريقي (المغرب الأوسط والساحل الشرقي لتونس والمغرب)، وبعد مرور ثلاثة وستين عاماً من الحكم، سقط حكم الفاطميين جراء الصراعات الداخلية والثورات المتعددة سنة1171 ميلادي.

- **الدولة الزيرية:**

كان الزيريون يحكمون المغرب الأوسط، وكانوا قد قطعوا كل علاقاتهم بالفاطميين[1]، وكان لهم استقلالهم في أخذ القرارات. هذه القطيعة انعكست على الجانب الديني بالتخلي عن المذهب الشيعي وتبني المذهب السني .

- **الدولة الحمادية:**

أسست سنة 1014 من طرف حماد ابن بولوغين[2] في المغرب الأوسط، شهدت سنة 1091 ميلاد مدينة بوجي (بجاية حالياً) والتي كانت قطباً حضارياً وثقافيا عاصمتها القلعة.

التنقيبات الأثرية كشفت عن صناعة راقية للخزف اتسمت بتزيينات منقطعة النظير.

- **مملكة المرابطين:**

بقيادة يوسف ابن تشفين[1]، قام بربر الصحراء بإصلاحات دينية هامة، وكانوا على رأس مملكة عظيمة امتدت من مراكش إلى غاية الجزائر العاصمة، مروراً

[1] Kaddache M., *l'Algérie médiévale*, Tome II , Ed. Enal, Alger, 1992, pp.31 à 32.
[2] Camps G, *Les Berbères, mémoire et identité, op.cit*., pp. 100 à 101
[1] *Ibid*., p.101.
[2] Kaddache M, *op.cit*., pp.70 à 72.

بتلمسان وندرومة والوصول إلى غاية إسبانيا، ترك المرابطون آثاراً عظيمة خلفهم كمسجد تلمسان المبني سنة 1135م[2] ومسجد الجزائر سنة 1096 والمستلهم من مساجد قرطبة.

- **مملكة الموحدين: 1121 إلى غاية 1269**

ظهور المهدي في شخص ابن تومرت[3] ساهم بشكل كبير في توقف ازدهار مملكة المرابطين باتحادهم مع عبد المؤمن المولود في ندرومة. بدأوا يبسطون سلطتهم على المغرب الأقصى والمغرب الأوسط وإسبانيا وإفريقيا. عجّلت النزاعات الداخلية للتولي على السلطة وصعوبة التحكم في رقعة جغرافية شاسعة في انحطاطها وسقوطها.

بعد سقوط مملكة الموحدين سنة 1269، تعاقب ثلاث مملكات بربرية[1] :

-مملكة عبد الوليد (1248-1456) بتلمسان والمغرب الأوسط.

-المملكة الحفصية (1236-1494) بتونس والمغرب الأوسط.

-المملكة المرينية (1248-1456) بفاس والمغرب الأقصى.

عرف النصف الثاني من القرن الثالث عشر، حالة انقسام وتشتت كل البلاد البربرية الإسلامية، ولم تتمكن المملكات سالفة الذكر من توحيد رقعتها ولا شعوبها بسبب النزاعات الداخلية التي أدت إلى عودة الكونفديراليات القبلية للمجتمع البربري، زد إلى ذلك التهديدات الخارجية بين 1415 و1514 ممثلة في البرتغال ومن بعدهم الإسبان الذين استولوا شيئاً فشيئاً على شمال إفريقيا، فاستولوا بداية على مدينة ما سيليا[2] وبعدها مرسى الكبير سنة 1505 ، وهران سنة 1509، الجزائر العاصمة

[1] *Ibid*., pp.100 à 101.
[2] Kaddache M, *op.cit*., pp.70 à 72.
[3] Camps G, *op.cit*., p.104
[1] Camps G, *op.cit*., p.253
[2] *Ibid*., p.253

سنة 1510 ، شرشال ودلس ومستغانم سنة 1511، واستمر الإسبان في الاستلاء على المدن الواحدة تلوى الأخرى إلى غاية مجيء الإخوة "بربروس" سنة 1514.

5.3 - الفترة الحديثة : فترة الأتراك من 1514 إلى 1830

بعث السلطان الأعظم، الإخوة بربروس للوقوف على سدة الحكم بالجزائر العاصمة واتباعها للسلطة العثمانية، بعد تحريرها من الإسبان.

عرف الشعب الجزائري نوعاً من التجانس بين العرب والبربر، مع تواجد بعض العائلات البربرية المتحدثة بالعربية، وأخرى حافظت على لغتها فاستقر بها المقام في المناطق الجبلية كالقبائل الكبرى والصغرى والأوراس وبواحات شمال الصحراء (المزاب) والطوارق بجنوب الصحراء.

6.3 -الفترة المعاصرة : الاحتلال الفرنسي من 1830 إلى 1962

بدأ الإحتلال الفرنسي ببسط سيطرته على كل المدن الجزائرية بعد 1830، وأدرك مبكراً أن استعمار المناطق الجبلية والمعزولة سيزيد من بسط قوته، ليتسنى له طمس ما تبقى من الهوية البربرية، فاحتل الأوراس سنة 1845 ثمّ القبائل الصغرى سنة1853 وإلى القبائل الكبرى سنة 1857 ليصل إلى الجنوب الجزائري في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين[1]. وبعد قرن واثنين وثلاثين سنة من الإستدمار والإستبداد، تبدّدت أحلام فرنسا بعد إطلاق أول رصاصة من بربر الأوراس لتستعيد الجزائر سيادتها سبع سنوات من بعد. فكلمة الأمازيغ تعني الرجل الحر وهذا الأخير لا يرضى إلا أن يكون حراً.

[1] Bousquet G.H., *Les berbères, op.cit.*, pp.68 à 69

II- المجتمع البربري: تنظيمه ومعتقداته وفنونه :

1- تنظيم المجتمع البربري :

تخلل تاريخ البربر منذ العصور القديمة وإلى غاية القرن العشرين، إيقاع سلسلة متعاقبة من الغزوات انعكس على النمط المعيشي للسكان الأصليين، ولم يزدهم إلا تمسكاً بعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم رغم تباعد التكتلات السكنية البربرية جغرافيا عن بعضها البعض، كالجبال في الشمال والسهول في التل والواحات في الصحراء. هذا الإرث لم يتجسد في تحف عظيمة ترى بالعين المجردة، بل على قطع حرفية صغيرة كالأواني الفخارية والخشبية و المعدنية والتي تشهد على حرفية منقطعة النظير ودليل قاطع على تلاحم العلاقات الاجتماعية المميزة بالعادات والتقاليد المتوارثة والمتجذرة في الذاكرة الجماعية المشتركة عند أفراد العشيرة الواحدة. هذه الذاكرة الجماعية مليئة بالمواضيع الشعرية[1] كالغناء الطقسي وغناء الحروب وألحان العمل بالحقول، وكذا القصص والأساطير وغيرها، والتي توارثها البربر جيلاً بعد جيل عن طريق الكلمة.

أساس المجتمع البربري هو نظام الإدارة الريفي الذي يعطي الإحساس بالانتماء إلى قبيلة ما أو إلى قرية ما، هذا النوع من الحياة كان ولا يزال يغذي المجتمع البربري بسبب طبيعة الحياة المميزة بالعزلة في تكتلات سكنية ومواقع جغرافية يصعب الوصول إليها (كالقرى في أعالي الجبال).

في حقب ما قبل التاريخ، سكن البربر كهوف الجبال (إفري : القمة الجبلية أعطت ميلاد كلمة إفريقيا)[2] من أجل التحصن بها من مخاطر الحيوانات المفترسة ومن قسوة الأحوال الجوية، لتبدأ بعدها هذه القبائل في الاستقرار والمكوث في مكان واحد فبنت المساكن[3] باتباعها نظام عيش معيّن وتنظيم اجتماعي محدد.

[1] Bousquet GH., *Les Berbères*, *op.cit.*, p.85.
[2] Kaddache M, *op.cit.*, p.35.
[3] *Ibid*., p.31

ابتداء من فترة فجر التاريخ بدأت القبائل القريبة بالتكاثر كالقبائل النوميدية والمورية فاتحدوا في شكل كونفدراليات[1] من أجل توسيع رقعة عيشهم، كان لغالبية هذه المملكات قاعدة قبلية أو دينية. سارت الحقبة الفينيقية على نفس هذا المسار الاجتماعي ليستمر إلى غاية حكم ماسينيسا (203-148 ق.م) والذي أنشأ نظام إداري منقول عن المؤسسات البونيقية.[2]

في العصور الوسطى وتحت الراية الدينية، عكفت عدة مملكات على إحداث تقويم في النظام الاجتماعي كالمرابطين المنحدرين من قبائل بربرية من الصحراء الغربية والموحدين المنحدرين من جبال الأطلس ؛ تبنت هذه المملكات نظام إدارة قبلي باسم الإسلام.

في الفترة الحديثة يعتمد النظام الإداري القبلي على أربع مستويات وهو نفس النظام الاجتماعي المستوحى من الماضي البعيد لقبائل البربر.

- القرية
- المنطقة
- القبيلة
- الكونفدرالية

القرية وتحتوي على عشرات العائلات والتي تتكون بدورها من الأب والأم والأولاد ومن فوقهم الجد والجدة إن وجدا وتمثل بذلك الخلية القاعدية. السلطة تكون بيد رئيس غالبا ما يكون الأكبر سنا، أما سلطة القرية فبيد الجماعة أو ما يسمى بالمجلس الأسري[1] والذي يرأسه "أمغار" لمدّة زمنية محددة، وبالتداول على رئاسة المجلس، يتسنى لكلّ الأفراد المنطوين تحت لواء المجلس الأسري برئاسته ولو لمرّة واحدة.

[1] Camp. G., *Les Berbères, op.cit.*, p.232.
[2] *Ibid*. pp.108 à 110.
[1] *Ibid*. pp.225 à 226.

أما المنطقة فتتكوّن عادة من عدّة عائلات تجمعهم الديانة الواحدة أو الاعتقاد الواحد، واتحاد العديد منها يكوّن الكونفدرالية والتي تتمتع بقوة وسداد القرار.

كل هذه التنظيمات تربط بين أفرادها صلة الرحم وهو سر التلاحم الاجتماعي المحدّد بالحقوق والواجبات، ما سينعكس إيجابا على روح التعاون كظاهرة "التويزة" مثلاً.

عرف البربر نظاماً آخراً للإدارة الاجتماعية تحت سلطة الأولياء الصالحيين[1] والمتمتعين بصورة راقية واحترام كبير. وجدت نماذج لإدارة دينية كتلك المستعملة من طرف الإباظيين بوادي مزاب والذين فضّلوا العزلة في السهول والوديان مع الحفاظ على خط سيرٍ صارمٍ وعيش متقشف، ناهيك عن الوجه الأرستقراطي الذي أعرب عنه مجتمع الطوارق بنظامه الطبقي[2].

اعتمد البربر ممارسات وفقا للتسلسل الزمني كتلك الأساطير المتعلقة بالزراعة[1]، ضف إلى ذلك تغذية معتقداتهم المتجذرة في خيالهم بديانات تعاقبت عليهم تبعاً بداية من اليهودية إلى المسيحية ووصولاً إلى الديانة الإسلامية السمحاء، ضف إلى ذلك تأثير الغزوات الخارجية. وكمثال على ذلك الرسوم الصخرية والآثار الحجرية الجنائزية المشيدة من طرف البربر القدامى على طول الرقعة الجغرافية الشاسعة والتي تعتبر شهادات حية على هذه الممارسات ذات الطبيعة الدينية وكذا تأثير مدلولاتها الرمزية.

أُولى المعتقدات كانت من خلال عبادة النجوم والشمس والقمر والتي وجدت مخلدة في شكل قرص شمسي أو أشكال أخرى على جدران الكهوف، وربما عبدت الحيوانات كذلك. كما أن هناك تظاهرات أو بالأحرى احتفالات دينية وطقوسية لتحقيق الأماني أو للاستغفار أو بكل بساطة للحصول على المطر (كموكب العروس).

[1] *Ibid*. pp.143 à 198
[2] *Ibid*. pp.234 à 237
[1] *Ibid*. pp.234 à 237

تحت الإمارة النوميدية والأسر الموريتانية (من 25 ق.م إلى 40ميلادي) واستناداً إلى ما قاله القديس سيبيريان[1] بخصوص عبادة المورييين للأشخاص الذين اتخذوا من الملك "يوبا الثاني" ربا يعبد . ضف إلى ذلك تقديس المقابر والتي تشيّد للتذكير بأعظم الرجال كمعبد ماسينيسا دوغا وملوك ماسايسيل ومقابرهم الترابية والقبر الملكي الموريتاني. بعد سقوط قرطاج، استمر البربر بعبادة الآلهة الفينيقية "بعل هامون"[2] و"تانيت" آلهة الخصوبة.

يجدر بنا ذكر الموقع الاستراتيجي والجيوسياسي المهم الذي لعبته قرطاج إذ تقاطعت فيها طرق الشرق مع الغرب وهذا ما سمح بدخول الديانات النوميدية.

استيطان الرومان (من 146 ق.م إلى 439م) على رأس نوميديا وظهور الحركات المسيحية أدى إلى انتشار هذه الديانة ذات الخصائص التوحدية، فاقتصر ذلك على كبرى التجمعات السكانية، اندماج هذه الديانة بالمعتقدات الوثنية للسكان الأصليين أدى إلى انتشار نوع جديد من العبادات ألا وهو عبادة القديسين . القديسون هم رجال دين حضوا بمكانة كبيرة في هذه المجتمعات المتمدنة، ويعود هذا إلى مسيراتهم البطولية وقدراتهم على الشفاء وكراماتهم، فبعد موتهم يدفنون في قبور ذات قبب مستديرة من أجل الحج إليهم والتبرك بهم، قوة ونفوذ رجال الدين جعلتهم يدخلون في نزاعات داخلية مع السلطة الرومانية مما أدى إلى ضعف الإمبراطورية وسقوطها في يد العرب المسلمين الفاتحين.

انتشر الإسلام في بداية الأمر في كبرى المدن، ليزحف شيئاً فشيئاً نحو المناطق المعزولة والبعيدة كالجبال والأرياف والهضاب العليا والصحراء، ليصبح الديانة الرسمية لكل المنطقة البربرية والتي شملت تونس والجزائر والمغرب، مع حفاظ بعض العائلات على ديانتها الأولى كاليهودية والمسيحية مع دفع الجزية. الديانات

[1] Camp. G., *Les Berbères, op.cit.*, pp.234 à 237
[2] Kaddache M., *l'Algérie dans l'antiquité, op.cit.*, pp.47-48

السماوية لم تدخل في مناورات للتشكيك في الإرث البربري القديم، فمازالت بعض المعتقدات القديمة ولحد يومنا هذا تتعايش مع الديانة الإسلامية وخير دليل على ذلك زيارة أضرحة الأولياء الصالحين والتبرك بهم.

من أجل فك شفرة مخيلة ومعتقدات البربر خلال الفترات المتعاقبة، يجب علينا وضع خطة عمل محددة، في هذه الحالة نخص بالذكر الفن الرمزي البربري في غياب تام للكتابات التاريخية أو الأدبية. البربري محاط باعتقادات وأساطير وحكايات ساهمت في تغذية فكره ومعتقداته منذ ولادته وإلى غاية موته، فعبّر عن عالمه المادي والروحي برموز بقيت خالدة على جدران الكهوف وعلى الأواني الفخارية وكذا الأثاث المنقوش والمنحوت والحلي والسجاد و الوشم إلخ. هذا الكم الهائل في استعمال الرموز وكذا تقنيات رسمها ساهم بقسط كبير في نقل رسائل مختلفة المعالم من الأجيال القديمة إلى الأجيال الحاضرة والمستقبلية.

لقراءة هذه الرموز، يجب المرور بعدة مستويات للفهم، فهي مرتبطة أساساً بنظرة من قام بها ، تقرأ في مكان محدد وفي سياقها التاريخي والثقافي. فالرمز يمثل إرثاً حضارياً منقطع النظير، ما سيكون مؤشراً لمعرفة أوفر بالشخص الذي قام بهذه الرسومات والنقوش الرمزية، فهو من خلالها يخاطبنا ويبعث برسائل مشفرة تشهد عن هويته وعن بيئته أثناء إنجازه هذا العمل.

الشعوب التي تهمنا هي المنظمة بصيغة التكتلات العائلية، والتي تميز التركيبة القبلية والمقسمة إلى عدة طبقات:

القبائل والتي ذكرناها من قبل والتي يمكن أن تحتوي على كونفدراليات كبرى، منها ما هو موجود لحد يومنا هنا والتي ترجع إلى حقبات جد قديمة[1] : ويمكن لهذه الكونفدراليات أن تكون لها اتجاهات سياسية وعقائدية مختلفة مثل القبائل التي تحتوي

[1] Camps G., *op.cit.*, pp. 224 à 250.

البربر والعرب معا، فأصولها مشتركة غير أنها مختلفة ثقافيا، حتى ولو وجدت وحدة في اللّغة؛ إلا أنها خلقت جماعات عرقية ذات نمط معيشي مختلف.

جماعة صنهاجة مثلا تحتوي على بدو ورحل وآخرون غير رحل وتقطن في أماكن جغرافية تمتد من جبال القبائل شمالا إلى غاية الصحراء جنوبا ، وقبائل زناتة والتي وصفهم **"ابن خلدون"** بقوله:" هذا الجيل في المغرب جيل قديم العهد معروف العين والأثر، وهم لهذا العهد آخذون في شعائر العرب في سكن الخيام واتخاذ الإبل وركوب الخيل"[1]

فقد كانوا يرتحلون ثم تبنوا حياة الاستقرار في مكان واحد، وهنا يصعب علينا تحديد مجموع القطع المستعملة والمشتركة بين قبائل البربر واختلاف أنماط الحياة في القبيلة الواحدة .

من بين أشهر القبائل العربية والتي هاجرت إلى إفريقيا آنذاك في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي هي قبيلة بني هلال، وتعتبر الهجرة الهلالية من أشهر الهجرات العربية إلى شمال إفريقيا، ويعتبرها "ابن خلدون" سبب تواجد العرب عند البربر. ظاهرة الترحال ظاهرة نبيلة بالنسبة لشعوب البربر، وكما ورد ذكره عند "ابن خلدون" إذ يصفهم بأنهم أكثر مالا وأكثر نبلا، وحتى التسمية التي يطلقونها على أنفسهم "إمازيغن" والتي تعني "الرحل الحر، النبيل والصريح" وهذا يدل على أثر هذه الظاهرة منذ زمن بعيد.

كانت الأحوال الجوية هي المتحّكمة في هذا التّرحال ، لأن هذه المنطقة تعرف مشكلة عويصة في تسيير الموارد المائية، ومن أجل الاستقرار في مكان ما، كان لزاما عليهم تطوير آليات لخلق شبكات مياه تستعمل لسقي الأراضي الفلاحية والتي تمثل مصدرا هاما للتغذية إلى جانب تربية المواشي، ويعود سبب هذا الترحال المستمر إلى تغّيرات مناخية هامة طرأت على الشمال الإفريقي[1]، وهذه التغّيرات لا تسمح بالزراعة، لأن

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

[1] Camps G., *op.cit.*, p.95.

الزراعة تتطلب المكوث في نفس المكان من أجل تحضير التربة وحرثها لتزرع فتسقى وانتظارنضج الثمار لقطفها. يبدو أنّ ما ذكره الرومان من أراضي زراعية شاسعة إن لم يكن من الخيال فقد زال بلا رجعة.

الكتابات العربية تحدثت عن مباني البربر واصفة إيّاهم بالبدائية وغير المنتظمة وهذا في كتابات "ابن خلدون" في كتابة "العبر" الجزء الثاني 18/1 "بيوتهم من حجارة وطين، من قصب وأغصان الأشجار وكذلك من جلود الماعز والإبل" ويعتبر أن شعوب البربر كانت شعوبا مترحلة بسبب تربيتها للإبل والغنم وبحثهم المستمر عن أماكن مناسبة للرعي.

2- <u>من الجمالية الوظيفية إلى الجمالية الفنية:</u>

عدد كبير من القطع الحرفية التي سنقوم بتحليلها مندمجة في إطار نفعي في حياة القبائل البربرية، القطع الخزفية الموجودة تحمل في طياتها وظيفتين: الوظيفة النفعية والوظيفة الجمالية.

فأمّا الأولى، فهي سببية صناعة هذه القطعة وتكمن الأولية في اختيار المواد الأولية والأشكال والتي يجب أن توافق الغرض المنوط لها؛ أمّا الوظيفة الثانية فيمكن أن تكون مؤشر هام يسمح لنا بتحديد وضعية الشخص المالك لهذه القطعة في المجتمع.

كما سنراه لاحقا ، بعض القطع ذات الوظائف النفعية الظاهرة (السجاد، الصناديق الخ.) تحتوي أيضا على تزيينات جد مثيرة. هذه التزيينات تمنح لهذه القطع وظائف لا مادية مرتبطة أساسا بجمالية المظهر كتكرار الرموز وتناوبها مثلاً.

سنتطرق لزخارف مختلفة مكونة من ألوان ورموز وأشكال متنوعة تنوّع المواضيع. المواضيع الفنية التي سنعرضها ونحللها عبارة عن منتوجات حرفية ومن خلالها سنتعرف على محفزات الفنان الذي أنجزها والمتعلقة أساساً بمادة الصنع من أجل

اشباع احتياجاته اليومية كالأكل والشرب والزينة أو من أجل تحقيق مطالب اجتماعية أو لطقوس دينية، ومع ذلك يمكن أن يكون لهذه الأشكال الفنية معانٍ فنية إذا ما جردناها من وضيفتها النفعية. الفن يجيب أولا على رغبة تعبيرية وهذا هو الخط الفاصل بين الفن والحرفة، ومن مميزات كل المجتمعات الإنسانية البحث عن الجمال في التزيينات من خلال الأشكال والألوان. المنتوجات البربرية تصب في هذه الفكرة والمتمثلة في البحث عن الجمالية، إذا سلّمنا بأن الجمال كمبدأ موجود في كل المجتمعات الإنسانية، يبقى التعبير عنه خاص بكل ثقافة في كل فترة من فترات تطورها، الفن هو الجسر المؤدي إلى الجمال. إذا اعتبرنا بعض السجاد البربري كتحفة فنية، فإنّها محددة ببعض المتغيرات والقيود لأداء وظيفتها، الاحتياجات الاقتصادية هي من حددت بعض معايير صناعتها.

هذا حل وسط بين كل هذه المعطيات الجمالية والمادية، ومن هنا تبدأ دراستنا المعمقة لآليات التعبير الفني بين "الحامل" Le Support والشكل الفني النهائي" L'apparence، بين الشكل والمادة المستعملة وأبعادها المرئية، وهذا سيكون هدف هذه الدراسة والمتمثّل في تبيان الدال والمدلول في التحف البربرية.

من خلال ملاحظاتنا، يظهر أن جمالية التحف البربرية تتضمن نظام عرض جد معقد، لأنه متعلق بالحياة اليومية من جهة وبالقوى الخفية من جهة أخرى. ولهذا السبب، الكثير من الدراسات الحديثة تعتمد على الأنثروبولوجيا المعاصرة، ولحدِّ الساعة لا توجد هناك مقاربة تاريخية لهذه الظواهر المختلفة، فلا بدّ من وضعها في سياقها الثقافي والاجتماعي، وانطلاقا من تحليل الشكل الفني نستطيع تقديم الجانب المادي بدلالاته ومعانيه وربطه بالمعايير الثقافية المحددة له، هدفنا هو معرفة آلية تطور نظام التعبير في الفن والحرف عند شعوب البربر.

1.2- الجمالية الوظيفية:

القطع الحرفية المستعملة في الحياة اليومية محددة بخصائص تمليها مجالات استعمالها، القطع العادية موجودة بكثرة وجد منتشرة لحاجة المجتمع لها، والذي يعمل على تطوير هذه القطع والأشكال، وهو جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية ولا يمكن فصله بأي شكل من الأشكال.

مثلا قطعة فخار بربرية لها وظيفة فنية وتزيينة عند الغرب، أمّا عند البربر فنفس القطعة تعتبر مشتركة بين كل أعضاء القبيلة الواحدة واستعمالها يومي، فمن خلال تحليل النمط المعيشي يمكننا استخلاص وظيفة قطعة فنية ما في المجتمع البربري، ووجود كمية كبيرة من نفس القطعة يدل بلا شك على الاستعمال الواسع لهذه الأخيرة، وهذا جوهر تساؤلاتنا لأنه سيؤثر على تحليلنا لهذه القطع والتي تصبح في نظرنا عادية.

فيما يخص صناعة هذه القطع الكثيرة الاستعمال، يبدوا أن الحرفي كان يسعى لصناعة هذه القطع بأقل ثمن ممكن وذلك باستعمال موادٍ أولية زهيدة الثمن، وعدم إعطاء أهمية بالغة في تزيينها، وهذا ما سيقلّل حتماً من قيمتها الاقتصادية فتلقى رواجا واسعا وتباع بسهولة.

قبل الغوص في متاهات هذه الصناعات التقليدية للقطع الكبيرة والصغيرة، يجب تحديد طبيعتها، في بادئ الأمر، يجب تحديد إطار استعمالها في الحياة المادية اليومية لقبائل البربر، والتي سنتكلم عنها بصفة عامة في العصور القديمة والوسطى والحديثة، لأن هذه القطع تشبه لحدٍ كبير ما يستعمل اليوم في مناطق مثل القبائل الكبرى، وهذا دليل صريح على أن استعمال هذه القطع شيء توارثته الأجيال، جيلاً بعد جيل. انطلاقا من المصادر المتاحة سنحدّد المؤشرات المستخلصة من النصوص أو البقايا المادية،

لنتطرق فيما بعد للصناعة التقليدية ومختلف المعطيات الجمالية المرافقة للقطعة الفنية، ومن خلال تحليل هذه القطع يتسنى لنا تحديد الخصائص الثقافية للحرفي المبدع، ومن ثم نسلط الضوء على عناصر الترجمة الاجتماعية للفعل الحرفي ومعرفة المعايير الثقافية للحرفي وتتبع مسيرته الفنية في كنف المجتمع القبلي.

أما بالنسبة للجانب الجمالي المحض، فهنا يجب علينا تأكيد أو نفي وجود نظام متبع ومقنن لمختلف الأشكال والتزيينات.

تبقى التحف الخزفية من أهم القطع المستعملة في الحياة اليومية العادية، ويبقى استعمالها مرتبط بوظيفتها الأساسية مع وجود بعض القطع الخزفية الأخرى، والتي يمكن الجزم بأنّ استعمالها يبقى للتزيين.

أ- تزيينات القطع العادية

يجب الفصل بين القطع الخزفية ذات الاستعمال اليومي وأخرى ذات الاستعمال التزييني المتعلقة أساساً بفكرة البحث عن الجمال. هذه القطع الخزفية التزيينية متعلقة برغبة الحرفي بالتعبير عن شيء ما أو إيصال معلومة عن طريق الرموز أو بكل بساطة رسم أشكال من أجل التزيين، ولهذا لاحظنا أن أغلبية القطع الخزفية ذات الاستعمال اليومي غير مزينة أو مزينة بشكل بسيط، وهناك قطع أخرى مزينة بشكل كبير أو كلي.

وكل هذه الملاحظات تحتاج لطرح بعض التساؤلات .

هل يمكن القول أن التزيينات الموجودة على القطع الخزفية لها وظيفة تزيينية وجمالية ؟

هل تحمل هذه الرسومات معانٍ ؟ هل هذه الرسومات والأشكال لها نفس الدلالات ؟

هل حرفي الخزف كان يراعي معايير جمالية محددة في أعماله؟

القطع الخزفية المقولبة يوجد عليها رسومات وأشكال بسيطة هندسية وغير تشخيصية، في غالبيتها خطوط منكسرة مصبوغة بأصابع اليد أو بواسطة المشط، وهناك أيضا رسومات مصبوغة تتخللها أشكال وخطوط بسيطة نجدها في أعلى القطع الخزفية ذات الاستعمال اليومي كالقدور والأغطية والجرار، وهي عبارة عن إفريز أو شريط زخرفي يملأ كل حواشي القطع الزخرفية.

أحيانا نجد خط واحد فيه تعرجات عليها نقاط أو مرفوقة بخط مستقيم وتختلف هذه الأشكال من قطعة إلى أخرى، وكأنها مجموعة متغيرات لأسلوب واحد، ولا يمكن الجزم بأن هذه التشكيلات الخطية البسيطة تستدعي قدرات فنية عالية أو تعلم طويل. بل يمكن لأي واحد أن يقوم بها، القطع الخزفية الغير مزينة يمكن اعتبارها جمالية ، ويبقى الشكل العام للقطعة الخزفية هو الجمال بحد ذاته، فكيفية القولبة والعناصر المنحوتة تمثل عمل جمالي حقيقي، ومن الصعب علينا وعلى أي كان أن يحدد آليات تطور استعمال هذه الأشكال والتزيينات لأن من الصعب إدراك التغيرات النمطية في الأسلوب، فالدائرة والخط والنقطة تبقى على نفس الهيئة مهما غيرنا في تناوباتها واستعمالاتها اللامحدودة.

استعمال الأشكال الهندسية في تزيين القطع الفخارية بقي متواصلا منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا، وبما أنه يصعب إعطاء عمر للقطع الخزفية القديمة فلا يمكن أن نتكلم عن قطيعة في الأسلوب أو في الصناعة، لهذا قام علماء الآثار والمؤرخون بإسقاط ما توصلوا إليه من دراسات حديثة للقطع الخزفية على كل الإنتاجات الحرفية القديمة.

هذه النتائج تخص الأعمال الخزفية بصفة عامة، ولكن هناك بعض الأمثلة تخرج تماما عن القاعدة، فبعض الدراسات الحديثة بالموقع الأثري "الناظور" اهتمت بتطور الصناعة الخزفية في قبيلتين بربريتين "بنو ورياغل" و"تمسامان" وهم نفسهم القاطنين في

هذه المنطقة منذ نشأة المدينة في القرن التاسع، ولمّا تمت المقارنة بين المنتوجات القديمة والحديثة لنفس القبائل البربرية استنتجوا أنه يوجد نقاط مشتركة قليلة بين الحقبتين، التزيينات أصبحت أكثر أهمية واستعمال أشكال هندسية معقدة وأخرى حيوانية مبسطة، وهذا ما يفصح على أن التشكيلات مختلفة رغم أن القبيلتين حافظتا على لغتهما وكذا تنظيمها القبلي منذ نشأة المدينة إلى حد يومنا هذا.

بعض القطع تحتوي على أشكال نباتية وأخرى هندسية مع استعمال بعض الأشكال من الحقب القديمة، كالخطوط العمودية والأفقية والإفريز المعرج والدوائرو المثلثات.

ب- بعض الخصائص التزيينية المهمة:

التزيينات الموجودة بشكل عام تعطي الاحساس بوجود توافق مكاني وزماني، ويمكن أن نستخلص بعض الخصائص رغم أن بعض الأشكال استعملت بنفس الطريقة لكن استخدامها من منطقة إلى أخرى أو من حقبة إلى أخرى كان مختلفا من حيث الدلالات، على سبيل المثال: المعين المملوء بمعينات أو مربعات يسمى بعين الحجلة في مناطق مختلفة ، وبقي يمثل العين التي تقي من الحسد في العالم الإسلامي، في المثال الأول هذا الرمز نجده في العادات الطقسية الغريبة على الإسلام، وفي المثال الثاني هذا الرمز مرتبط بالعين الموجودة عند الديانات السماوية.

في العصور القديمة وخاصة العصور الوسطى لكل قبيلة حرفها الخاصة كالصناعة الخزفية مثلا، وهذا ما يدعم فكرة وجود عادات تقنية وجمالية متوارثة عبر الأجيال، القطعة الخزفية تشكل في مكان محدود ولأناس محدودين من نفس القبيلة أو من نفس العائلة.

المجتمعات القبلية البربرية تعمل بطريقة أوتوماتيكية، هناك حس بالمحافظة على الإرث المادي واللامادي للقبيلة ، فالأشخاص المسنين هم الذين يعملون على إيصال الإرث

الثقافي والاجتماعي للأقل منهم عمرا، وبالتالي فالشباب مهيئين لتقليد من يكبرهم سناً، وفي بعض الأحيان تدخل بعض العوامل الخارجية تؤدي إلى تقطع هذه التركيبة الاجتماعية كالحروب والأزمات الاقتصادية والعوامل الطبيعية.

في غالب الأحيان هذه القبائل مستقرة إلى حدّ ما، ما يجعلها تحافظ على وحدتها من جرّاء ولوج بعض العادات الدخيلة، ضف إلى ذلك الطابع الشفهي للثقافة المحلية والذي يساهم بقوة في الحفاظ على المميزات الثقافية والفنية المتوارثة، وبالتالي الحفاظ عليها من التداخل في ثقافات أخرى ما يؤدي حتما إلى زوالها.

2.2- الجمالية الفنية :

بعيدا عن الاستعمالات الوظيفية، القطع التزيينية تخضع لاهتمامات جمالية والبحث عن فكرة العيش المثالي، فالراحة تعتبر هدف مشترك لكل المجتمعات، وهي مرتبطة أساسا بالجمال . البحث عن الراحة له علاقة بالجودة المادية والقدرة على تحقيق الوظيفة، فالإنسان يبحث عن حماية نفسه من المخاطر المناخية والجغرافية، وهذا مهم لاستمرار حياته، ولكن البحث عن الراحة لا يتميز حصريا بالاهتمامات المادية؛ بل هناك أغراض أخرى فكرية أو ثقافية، وبالتالي لها علاقة بالجمال، فهو يتجاوز الطابع المادي للراحة إلى نظرة جمالية للراحة، وبالتالي فالراحة تبعث بصورة رمزية اجتماعية وثقافية. يعني هناك جمالية للراحة وهي جزء لا يتجزأ من المادة، فالقطعة الوظيفية يجب أن تكون لها جمالية وأحيانا البحث عن الجمال يغلب على الوظيفة المادية، مثل نساء الزرافة في القبائل الإفريقية، فالعقد الموجود على رقابهن له أسباب فكرية وثقافية. من جهة أخرى "العيش المريح" متعلق بالوضعية الاجتماعية والمدخول اليومي، وهذا المثال يمكن تطبيقه على كل الثقافات التي تعرف تقسيم المجتمع إلى طبقات متباينة، فبطبيعة الحال كلّما كانت الطبقة الاجتماعية ميسورة الحال، فعيشها يكون أكثر راحة.

تتسابق المجتمعات حاليا من أجل الراحة والرغد في العيش، والذي يعتبر مؤشر للوضعية الاجتماعية. أكيد أنه يوجد هناك بحث عن المادة الراقية في العيش المريح. القبائل البربرية كانت ولا زالت في بحثٍ متواصل عن آليات لمواكبة نمط عيشها للعوامل المناخية، وهذا ما سيكوّن لدينا مشكلة في الإدارك : فالتزيينات المستعملة والمتعلقة أساسا بالثقافة لا تتماشى مع الوظيفة، والعناصر المنتقاة من طرف علماء الأعراق البشرية يمكننا شيئا ما من تحديد الأساليب التزيينية عند القبائل البربرية، وحتى العادات الحالية تحمل في طياتها تعابير جمالية غالبا ما اتصلت بالمظاهر الاجتماعية و لتحدد التزيينات كرموز دالة على الجنس والسن والوضعية الاجتماعية أو الانتماء إلى مجموعة ما كما رأيناه سابقا. بعض القطع المستعملة في الحياة اليومية للقبائل البربرية تحمل خصائص تزيينية قوية.

هذه الخصائص تتضمن وظائف تتعدى المادة المستعملة في الصنع، ويمكننا أن نتعامل مع القطعة المادية كحامل ونقوم بتحليل تعبيرات الرموز المستعملة، سنبدأ بملاحظة مختلف هذه الوسائط وكذا وظائفها، لنمر في الفصل الموالي إلى دراسة وتحليل الأشكال المختلفة لنستكشف معانيها.

3- البعد الروحاني للفنون البربرية:

إن استمرارية المجتمعات المبنية على أسس العلاقات الاجتماعية المتينة مضمونة بمدى استقرارها، فالانشقاقات من شأنها أن تؤثر على الروابط الاجتماعية وتمثل بذلك

خطراً كبيراً، هذه الانشقاقات يمكن أن تكون بفعل عدة عوامل والخارجة عن النطاق الداخلي، فإذا استثنينا الضغوطات الممارسة من طرف شعوب أخرى والعوامل الطبيعية فمن النادر رؤية زوال قبيلة بدون تدخل خارجي. النظام القبلي المجزّأ يسمح بالتحذير من هذه الشروخات المتعلقة بالضغط الديمغرافي[1]، فاستقرار العلاقات الاجتماعية يوحي بصلابة المعايير الاجتماعية للفرد والجماعة. يسمح تبيان المحظورات وقداسة الروابط الاجتماعية بالحفاظ على حرمة المجتمع ومقوماته الثقافية من كل محتل غاصب أو ثقافة دخيلة. أمّا المجتمعات الدستورية فاستقرارها مرتبط باستقرار مؤسساتها. في الظاهر، الأفراد لهم كل الحرية ما لم يمسوا باستقرار المؤسسات، وهذه الأخيرة تحمي نفسها بإنهاء قداسة المعايير الاجتماعية وهذا هو جوهر المجتمعات التحرّرية، كما يشرحه المنظرون الليبراليون.

المجتمعات البربرية ومنذ الأزل لم تكن مجتمعات آلية فحسب، بل هناك مؤسسات تولت الدور السياسي أو الديني، مثلا الاجتماعات القبلية "الجماعة" تاجماعت" يمكن أن نعتبرها كمؤسسة مستقرة وفعالة في العالم القبلي للبربر، وبالتالي فالقبائل وبخصائصها المقدسة ترفع وتحمي المعايير الاجتماعية من أي خطر داخلي أو خارجي، والمقدس يتمركز أساسا في الحس الديني والطقسي، المقدّس هو تجلّي الايمان في جسد أو مكان أو شيء أو كلمة، والحس المقدس يكمن أساسا في الطقوس. في غالب الأحيان، لا يصبح المكان مقدسا إلاّ إذا أقيمت فيه طقوس دينية أو سحرية، والكلمات لها علاقة بالطقوس أيضا، وهذا ما يعقّد العلاقة بين المقدس والمادي والتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

[1] Faret J., « La segmentarité au Maghreb », *In L'homme*, 6, 1966, pp 105 à 111.

المقدس هو وتجسيد للإله ، فيجسد في الطقوس على شكل أشياء أو كلمات أو حركات...ومن هذا المنطلق يمكن تحديد بعض المفاهيم وخاصة التمييز بين الطقوس والممارسات السحرية. إن كان هاذين السلوكين يعملان بنفس القواعد الفكرية فإنهما لا يمتلكان نفس الرؤى الروحية. المعنى الحالي في قاموس "ليتري" لمفرد طقوس تخص الديانة المسيحية. أمّا بالنسبة للقاموس العربي، فالطقوس هي مجموعة من الإجراءات التي يؤديها بعض الأشخاص والتي تقام أساسا لقيمتها الرمزية، وقد يحدد تلك الطقوس أو المراسيم تراث الجماعة المشتركة، بما في ذلك المجتمعات الدينية.[1]

استعملت القبائل البربرية عدد من القطع الخزفية المزينة بمختلف الرموز البربرية في مختلف الممارسات والطقوس الدينية والسحرية، البعض من هذه الظواهر أصبحت نادرة لزوال عدد من التقاليد في الحقبة الاستعمارية ؛ استطاع عدد من المختصين والمهتمين وصف أهمية هذه الممارسات في المجتمعات البربرية وخاصةً في الأرياف، ولاحظوا وجود بعض القطع المصنوعة والتي لها مكانة جد مهمة في عدد من الطقوس والممارسات الفردية والجماعية، ويمكن أن تكون لها وظيفة سحرية في غالب الأحيان ووظيفة وقائية والمؤمنة بالزخرفة وخاصة الرموز. بالفعل، هناك عدد من القطع التي يمكن أن تدمج في صميم الممارسات الطقوسية، كالنصب الجنائزية التي وصفها "بوريلي" J.Bourilly ولاووست E.Laoust[1] وأيضا أدونيس Denis .A[2]. سنبدأ بملاحظة القطع الأثرية والتزيينات الأكثر انتشاراً، أي القطع المستعملة في الممارسات الطقسية والتي تمليها العادات المتوارثة، وسنلاحظ بعدها الممارسات والطقوس الجنائزية خاصة السلوك المنتهج أمام الموت والذي ترك آثارا مهمة كالمقابر والأضرحة والنصب أو

[1]- القاموس العربي.

[1] Bourilly J., Laoust E, *Stètes funéraires marocaines*, Coll Héspéris, t3, 1927.pp.110 à 113

[2] Denis A., « Stètes et pétroglyphes des des Abda- Doukkala », *In Bulletin d'Archéologie Marocaine*, t7, 1967, pp. 161 à 198.

المسلات. الموت كظاهرة تعتبر اهتماماً جوهرياً لكلِّ الديانة ، ومن هنا سنبحث عن الآثار الدينية في الحياة اليومية من خلال التزيينات أو بعض الممارسات السحرية أو المعتقدات الخرافية المحددة لشكل ومظهر عدد من الرموز.

3-1 القطع والتزيينات الدينية :

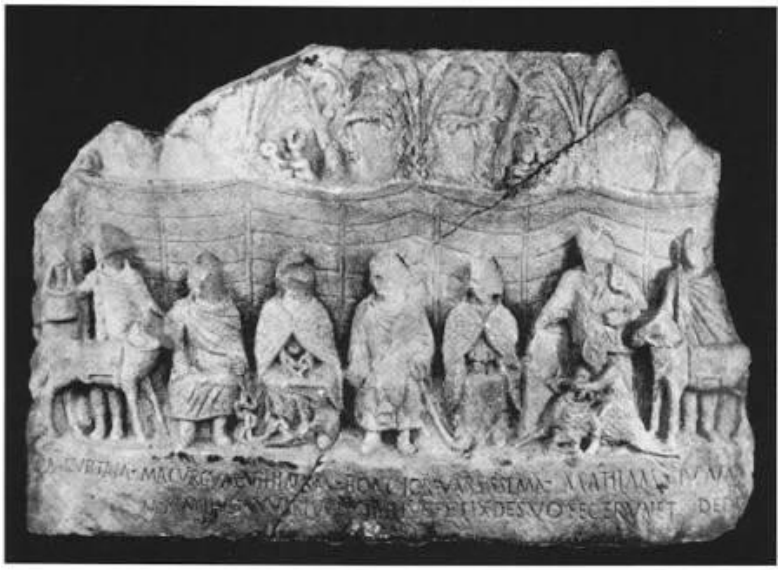
هناك عدد قليل من القطع الأثرية الشاهدة على الوظيفة الدينية، غير أن الخصائص التعبيرية تختلف من معتقد لآخر، فمن بين هذه القطع تلك المرتبطة بمكان العبادة وأخرى جنائزية، وهذين النوعين موجودين في السياق الأثري بوضوح. مع ذلك سنرى أنه إذا ما اتبعنا الديانة أو الطقوس فالقطع ستظهر جلياً، الكثير من المجتمعات حاولت أن تجسد تفكيرها الروحاني عن طريق أجسام وقطع فنية، والمهم هنا أن نحدد الخط الفاصل بين الرمزي والواقعي. المجالين الديني والسحري هيمن عليهما إيمان البشر وتعتبر هذه القطع جد مهمة لأنها مقدسة، فمواد صناعتها وتزييناتها وجودتها ليست موجهة للبشر وإنما لمن يتعدى القوى الأرضية كالآلهة والظواهر الطبيعية المختلفة والشياطين وغيرها من المخلوقات الخارقة.

أ- القطع المخصصة للطقوس الوثنية :

من الصعب التطرق إلى الطقوس الدينية عند الليبيين- البربر قبل تأثرهم بالفينيقيين ومن بعدهم الرومان. الحسّ المقدس عند الليبيين- البربر يظهر أنه مثبت على وسائط مختلفة، فالقوى الخارقة مفهومة على أنها خارجية وتتواجد في قطع شائعة وعامة كالأحجار المدورة (المكورة) أو المدببة، حصى من الغرانيت (صوان) والتي ترمز في غالبيتها لوجود الإنسان أو أعضائه التناسلية، فكانت هذه القطع ترمز لهذا الجانب

الديني[1]. وبشكل أدق فالحيوانات ترمز بشكل واضح لقوة الخصوبة، فالثور والكبش كانا مقدسان من طرف الليبيين القدامى، ويجدر بنا أيضا ذكر عبادة السمك وهذا ما يفسر تمثيلها فوق الفسيفساء ويرمز ذلك عادة إلى العضو التناسلي الذكري والذي نجده عادة مع الصدفة التي ترمز بدورها للعضو التناسلي الأنثوي.

يظهر أن الليبيون لا يتخيلوا الآلهة بشكل إنساني، فهم لا يقربون القربان إلا للشمس أو القمر كما ذكر "هيرودوت"[1] وبعيدا عن الشمس والقمر فدراسة النقوش والنصوص الأدبية كشفت لنا على وجود آلهة أخرى مثل ذلك النحت البارز الموجود "بباجة" في تونس (الصورة المقابلة) والذي يظهر عليه سبع آلهة فينيقية وهذا ما يرمز لتعدد الآلهة عند البربر القدامى، كان للفينيقيين الفضل في تعليم البربر كيفية تشخيص القوى اللامرئية.



الصورة مأخوذة من كتاب:

Camps G., Les Berbères, op.cit.,p. 167

[1] Decret F et fantrar M., *L'Afrique du nord dans l'antiquité*, Coll. Bibliothèque historique payot, Editions payot et rivages, Paris, 1998, p 252.

[1] Hérodote., *L'Enquête*, Livre I à X, Coll, Folio Classique, Ed. Gallimard, France, 1996, Livre IV, pp. 423 à 444

"فالبكري" تكلم بإيجاز عن عبادة الكبش في إحدى القبائل البربرية الجنوبية[1]، وتكلم أيضا عن قبائل بربرية تعبد صنم من حجارة وينسب إليه قوى مختلفة[2].

"ابن خلدون" تكلم عن السحرة البربر والمستعملين لكتابة التيفيناغ في السحر[3]. لم يكن للبربر معابد خاصة بالآلهة كالتي نجدها عند الإغريق أو الرومان، رغم إيمانهم بوجود آلهة، فسميت "ببعل–حمون" في الحقبة البونيقية أو "زحل" في الحقبة الرومانية (الصورة المقابلة) والتي تظهر حيوانات كالكبش والثور والتي اعتاد البربر تقديمها كقربان للآلهة.

الصورة تمثّل "مسلّة زحل" مأخوذة من كتاب:

Camps G., Les Berbères ,op.cit., p. 167

[1] Al-Bakri., *Description de l'Afrique Septentrionale.* tra. De Slane, Paris, 1965, p305.

[2] Decret F et fantrar M., *Ibid*.,p.255

[3] Ibn Khaldun., *Discours Sur l'Histoire Universelle, Al-Muqaddima*, écrit en 1377, Traduit, présenté et annoté par V. Monteil, Coll. Thésaurus, Acte SUD, Arles,1977, p.614

النصوص القديمة وصفت ديانة متعددة الآلهة، تعتبر المغارات والجبال ومنذ العصور الحجرية إطاراً للأنشطة الدينية والطقسية الهامة.[1] وهناك تعددت الآلهة المحلية ومن أشهرها "الدي موري" Dii Mauri والذي يعتبر تأثر مباشر بالآلهة الفينيقية والقرطاجية، وهذا ما يؤكد أن البربر كان لهم تأثر بالديانات الدخيلة بداية بالديانات الوثنية، بعدها اليهودية فالمسيحية ثم الإسلام[2].

الصورة تمثّل تمثال للآلهة "ثينيسوت" Thinissut

(و التي تظهر في جسد امرأة بوجه لبؤة)

الصورة مأخوذة من كتاب:

Camps G., Les Berbères, op.cit., p. 154

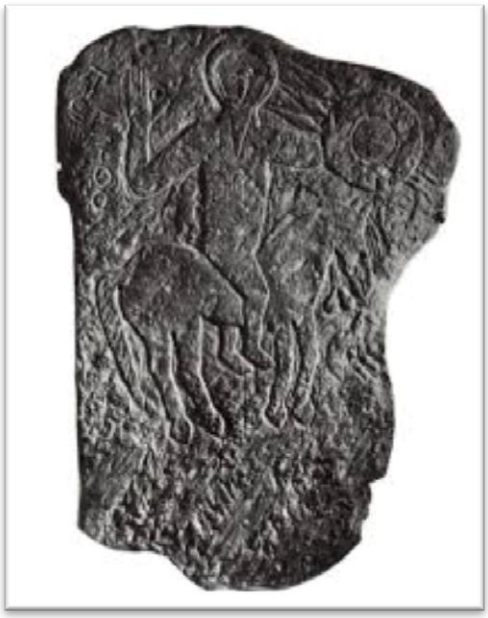
يجب التنويه إلى أن دراستنا هاته تخص التظاهرات الثقافية والطقوسية لقبائل شمال إفريقيا، أمّا المعابد الرومانية المتواجدة بكثرة في مدن الإمبراطورية لا تخص دراستنا، ومن الصعب إيجاد آثار للديانات والاعتقادات البربرية لأنها كانت منتشرة في الريف البربري ولا تملك قوة تعبير المعابد الرومانية، لحسن الحظ، وجدت بعض الحجارة الجنائزية من النحت الغائر في أماكن مختلفة من الريف البربري والجبال والكهوف، هذه القطع يسهل التعرف عليها رغم عدم وجودها في مسرد التنقيب الأثري ليثبت أنها قطع دينية، لأن معظمها تمثل آلهة مشخصة والتي تكون في غالب الأحيان مرفوقة بقطع

[1] Bassel H., *Le Culte des grottes au Maroc*, J Carbonel, Alger, 1920, pp.155 à 203

[2] Camps G., *Les Berbères , mémoire et identité*, Errances, Paris, 1995, p. 145.

ثانوية تمثل حيوانات لها صلة بالآلهة الممثلة، هذه القطع الثانوية ذات الغاية النذرية، تتبع أنماط مختلفة باختلاف مواقع اكتشافها.

فهي تحمل معايير جمالية رومانية إذا كانت بالقرب من المناطق الرومانية وأشكال هندسية إذا كانت موجودة بالقرب من المناطق الريفية المنعزلة.



مسلّة "أبيزار"

مسلّة "عين الخنقة"

مسلّة بونيقية "بقالمة"

الصور مأخوذة من كتاب :

Camps G., Les Berbères., op.cit., pp. 108 à 168

الكثير من الباحثين تساءلوا عن النقوش الصخرية الموجودة بالمغرب العربي والقطع المختلفة التي وجدت بالقرب من هذه النقوش، وكل شيء يدّل على أن لها وظيفة نذرية. القطع الخزفية الموجودة داخل البازينا ""بتيديس" والتي وجدت بإحدى المغارات بالقرب من قسنطينة (مغارات الحمام) والتي يبدو أنّها وضعت في هذه المغارات كقربان للآلهة، وتحتوي هذه القطع على تزيينات معقدة كالتركيبات الهندسية المكونة أساسا من

رموز، والملاحظ أن هذه القطع الجنائزية أكثر تزيينا من تلك المخصصة للحياة اليومية.[1]

ويجب انتظار الأنثروبولوجيا الوصفية الحديثة من أجل إيجاد شهادات دقيقة للتظاهرات المادية للممارسات السحرية ، لهذا سنخصص اهتماماتنا على القطع الأثرية المستعملة في إطار الديانات السماوية بمنطقة القبائل (المسيحية ثمّ الإسلام).

ب- **القطع الفنية المسيحية في الفن البربري:**

كان هناك مسيحيون كثر من بين البربر، وانتشرت هذه الديانة خاصة بعد الهيمنة الرومانية واستمرت إلى غاية فترة الموحدين، والكثير من المؤرخين اعتقدوا أن المسيحية كانت منتشرة بالقرب من المراكز السكانية الرومانية، والحقيقة غير ذلك، إذ أن المسيحية انتشرت[2] في مناطق جد منعزلة ووصلت إلى غاية الجنوب، كما يؤكده الكاتب الإسباني في الحقبة البيزنطية "جون دو بكلار" Jean de Biclar، كما يمكن الاستشهاد بما قاله "القديس أوغستان" والذي يلوم المسيحيين البربر بتسلقهم الجبال والولوج عميقا في المغارات للإحساس بالقرب بالإله[1]، وفي نفس السياق يحدثنا عن عاداتهم الخاصة والمميزة بالقدم والموروثة عن الحقب ما قبل الرومانية، ويكلمنا أيضا عن الطقوس السحرية من أجل إنزال المطر، وكذا استحمام بعض النساء عاريات في أيام انقلاب الشمس الصيفي .Solstice d'été وكل هذا يدّل على أن البربر لم يتخذوا من المسيحية ديانة صارمة ؛ بل ابقوا على بعض معتقداتهم وطقوسهم الأولى، وما

[1] - Camps G., « *la Céramique des Sépultures berbères de Tiddis* », *In libyca*, 4, 1956, pp 155 à 203.
[2] - Camps G., *Les Berbères , mémoire et identité, op.cit*., p 128.
[1] - *Ibid*, p147.

جاء به "القديس أوغستان" يمكن إضافته ومقارنته بما قيل طوال الفترات الماضية وإلى غاية يومنا هذا.[1]

فيما يخص القطع الفنية وعلاقتهما بالديانة المسيحية، كالمذابح التي يسهل التعرف عليها ولا يوجد بها أي التباس، والقطع الفنية الفريدة من نوعها التي عثر عليها بعد عمليات التنقيب في مناطق عدة كتلك المزهريات المستمدة تزييناتها من الفن المسيحي والروماني، والتي بها بعض التغييرات الطفيفة والتي يمكن اعتبارها لمسة محلية، وسنتوقف عند قطعتين فنيتين ذات دلالات مهمة:

الأولى أُسْكَفيه Linteau مزينة لكنيسة صغيرة "يوكندوس" Jucandus حوالي القرن السادس والثانية صفيحة رخامية من سرداب من مدينة "سوس" والمعروفة باسم "الراعي الصالح". الأسكفية تحمل تزيينات هندسية من المسرد الأيقوني المسيحي الغربي، ويمكن الجزم بأنها من تأثير وندالي، كيّفت وفق جمالية هندسية بسيطة لقبائل البربر .

فيما يخص الشخص المنقوش فيمكن إرجاعه إلى النمط الروماني، شعره ولحيته وملابسه يوحي بتأثر إغريقي.

الصور مأخوذة من كتاب :

Camps G., Les Berbères, op.cit., p. 18

[1] Doutté E., La societé musulmane du Maghreb : magie et religion dans l'Afrique du Nord, Ed, A.Jourdan, Alger, 1909, p.74

ج- القطع الفنية الاسلامية في الفن البربري:

إذا اقتصر انتشار الديانة المسيحية على بعض المناطق في حقبة العصور الوسطى، فإن الإسلام انتشر بعد أقل من قرنين من بداية الفتوحات الإسلامية، فانتشر سريعا في المدن ليصل نوره إلى غاية المناطق المعزولة كالجبال والهضاب والصحراء. كان البربر مهيئين لاعتناق الديانات السماوية لكن اعتناقهم للإسلام لم يكن بالأمر السهل ، وهذا ما ذكره "ابن خلدون" في كتابه "العبر" عن لسان "ابن أبي يزيد" "البربر أنكروا الإسلام اثنا عشر مرّة وكانوا يقودون هجوماتهم على المسلمين في كل مرّة"[1].

أصبح الإسلام الديانة الغالبة في كامل أراضي البربر لكنهم حافظوا على بعض العادات القديمة والمنافية للإسلام، وخاصة ما يخص الطقوس السحرية، وهذا نفسه ما صرح به "القديس أوغستان" من قبل، ويمكن أن نسجل أيضا عادات زيارة أضرحة الأولياء الصالحين والتي تعتبر من خصائص الإسلام المغاربي، فأضرحة الأولياء الصالحين لها دور اجتماعي وطقسي والتي يمكن مقارنتها بالعادات الوثنية القديمة، ويعتبرها بعض المؤرخين "ككامبس" تنازلا صريحا من طرف الديانة الإسلامية.

سجّل تواجد الخوارج ومن بعدهم الموحدون ميلاد المغرب أثناء العصور الوسطى، كانت تربطعهم علاقة وثيقة بعاداتهم، نفس الحديث ينطبق على المرابطين من بعدهم، وكل هذه المعارف الإسلامية ستنتشر بسرعة البرق في وسط البربر، إلاّ أنهم سيحافظون على بعض العادات الموروثة عن الأجداد. لدينا معلومات جدّ قليلة فيما يخص القطع الفنية المرتبطة بالإسلام في المناطق الريفية. أمّا المناطق المتمدنة فأهم القطع المتعلقة بالديانة الإسلامية في فترة العصور الوسطى كانت ذات جمالية شرقية[1].

[1] Ibn Khaldun., *Peuples et nations du monde*, Tome II, extraits des "Ibar" traduits de l'arabe et présentés par Abdesselam Cheddadi, Ed. sindhad / Actes sud, 1995, p 482.

[1] Terrasse H., « Le mobilier liturgique mérinide », In la Bulletin D'Archéologie Marocaine, t. X, 1976, pp. 185 à 209.

من منطلق العادات المتوارثة عن طريق الكلمة والسياق الديني العام، نعتقد أن إسلام الأرياف والجبال يتعلق بفكرة التقشف الديني، وهذا ما يعكس ندرة التزيينات في المساجد والمقابر بالمناطق المذكورة أعلاه. الإسلام مثل المسيحية لم يستطع مسح كل العادات القديمة، خاصة الطقوسية منها، بل تم إدماج بعض العادات الموروثة في الديانة الإسلامية، وخير دليل على ذلك أضرحة الأولياء الصالحين، بل أصبح من التقوى أن يصلي أحدهم على ضريح وليٍّ صالح من أجل جلب البركة.

تعتبر ظاهرة الموت جوهر العمل الديني بالنسبة للديانات السماوية، فالموت ماهي إلا زوال للجسد، أمّا الروح فتبقى إلى الأبد بعد الموت، فهي خالدة في جنات النعيم أو في نيران جهنّم. ولهذا يعتبر العمل الديني الفيصل في نجاة هذه الروح.

4- الفنون الجنائزية:

يجب علينا أن نتساءل عن أهمية الطقوس الجنائزية وعلاقتها بالحياة الروحانية، الموت كظاهرة وجودية تمزج بين الخوف والأمل، الخوف من المجهول اللامرئي والأمل في حياة جديدة، والكثير يرى في الموت جسرا للعبور إلى حياة أحسن، وهذه الرؤى الميتافيزيقية تتلخص حتما في الطقوس الجنائزية، ولهذا فإن دراسة القطع الفنية المرافقة للموتى مهمة جدا، فهي تسمح لنا بالتفكير في علاقة الإنسان بربه وبالحياة، فمثلا عند المصريين القدامى ما يرافق الميت في تابوته من قطع وحليّ وغيرها، يعطينا فكرة واسعة على الرؤية الروحانية للموت في مصر وتعطينا توضيحات على الحياة المادية للمصريين.

النصب الجنائزية البربرية بقيت محافظة على مزاياها، طبيعتها المقدسة سرّ المحافظة عليها أكثر من الآثار الأخرى التي كانت عرضةً للهدم والسرقة، فهي تمدنا بمعلومات

في غاية الأهمية، وسنتحدث أساسا على العناصر المستعملة في الطقوس الجنائزية عند قبائل البربر، وهذا من أجل اكتشاف الثقافة الروحانية للقبائل البربرية من خلال الدراسة المادية للطقوس الجنائزية.

1.4- أضرحة الأولياء الصالحين:

لم يكن الإسلام في بداية انتشاره بالمغرب العربي ديانة متشددة، وهذا ما سيبقي على بعض العادات القديمة والمنافية للدين الإسلامي في المجتمع البربري، وتبقى طقوس زيارة الأضرحة من أهم هذه التقاليد القديمة التي أطلق عليها المستعمر الفرنسي تسمية " **المرابو**" Marabout والمشتقة من الكلمة العربية "المربوط بالله" أو "المرابط" وهو الشخص الذي يتتلمذ ويدرس الدين الإسلامي على يدّ أحد العلماء، و"المرابط" يمكث في مكان واحد ولا يخرج منه إلاّ لحاجة، فهو يسّخر كل وقته في طلب العلم والصلاة، ويمكنه حمل السلاح للتربع على الحكم إذا ادعت الحاجة. المرابطون أساس نشوء المملكتين العظيمتين اللتين حكمتا منطقة شمال إفريقيا وإسبانيا في القرنين الحادي عشر والثالث عشر، الأولى من الصحراء والثانية من جبال الأطلس، فتسمية "مرابو" ما هي إلا تشويه لكلمة "مرابط"، وكان لهم الدور الكبير في نشر الإسلام في المناطق الريفية والجبلية، وأدّوا دور الرقيب الديني في المجتمع البربري المسلم، وكان لهم دور اجتماعي مهم، فكانت كل مدينة أو قرية تطلب "مرابط" أو أكثر للتعلم على يده أو للتبرك به، والمرابط هو من ينشئ الزاوية" لتدريس الدين الإسلامي وعلومه، وبعد وفاته، يوصي بالزاوية وبركاتها إلى خليفته، والذي يكون من سلالته ليصبح "مرابطاً" بدوره. الزاوية تملك عادة قائمة بأسماء المرابطين وهذا ما يسمى "بسلسلة البركة"[1]، ويشرّف هذا المرابط بكلمة مولاي ومؤنثه "مولاتي" أو كلمة "سيدي" ومؤنثه "لالة"[2]

[1] Doutté E., *op.cit*., p442.

[2] Kably M., *Société, pouvoir et religion au Maroc à la fin du moyen-âge, XVIème et XVème siècle,*

ومازالت عادات تقديم الطعام والمال في ضريح الولي الصالح قائمة إلى يومنا هذا، ففي حالة مرض أو نجاح أو الخروج من مأزق أو مشكل تقوم العائلة بتقديم "الوعدة"، وتتكون عادة من طبق الكسكسي واللحم أو الدجاج، ويأكل منها عائلة المرابط والفقراء وعابري السبيل. يسمى الضريح عادة بالقبة والتي تعتبر بناءا مهمة، فهي على شكل مربع ينتهي بقبة نصف دائرية في الأعلى ولعلى هذا البناء يرجعنا إلى أضرحة العصور السابقة، ويكون لونه دوما أبيض والذي يعبر عن نقاء صاحبه. ويبقى الاعتقاد السائد عند قبائل البربر أن هذه الأضرحة لها القدرة في إعطاء البركة الإلهية عند طلب الشفاء أو التخلص من الجن وضد العقم الخ. ويمكن لصاحب الضريح أن يحمي مدينة بأكملها، وهذا الاعتقاد مازال سائدا لحد الآن، فمثلا في مدينة تنس بولاية الشلف مازال سكانها يعتقدون أن "سيدي مروان" وهو السلطان الذي حمى المدينة من مؤامرة إسبانية في القرن الخامس عشر وبمساعدة ابنته "لالة عزيزة" والتي ضحّت بنفسها، فبنى لها مسجدا، يقال أنه مدفون تحته كنز والذي كان بمثابة مهر ابنته، فهذا العمل البطولي للسلطان مروان جعل من ضريحه قبلة لكل زائر، ويعتبر حامي المدينة من كل مكروه، ومن هنا نستنتج أن هذه الأضرحة الجنائزية أصبحت قبلةً للناس.

إضافة إلى أضرحة الرجال الصالحين، هناك بناءات جنائزية أخرى يمكن الإشارة إليها كتلك المخصصة للمماليك أو للأفراد، والتي تتميز بوضع نصب جنائزية أفقية على طول القبر الميت والتي عادة ما تكون مزينة برموز وكتابات قرآنية، وفي نفس السياق يمكن الحديث عن نصب جنائزية عمودية على القبر، والتي تعتبر كسياج يحيط بالقبر وهذا النوع من النصب النادر وجوده بالمناطق الريفية لأنّها خاصة بالمدن، ويمكننا الحديثث عن تلك النصب المصنوعة من الخشب أو من الحجارة، والتي توضع على

Maisonneuve & Larose, Paris, 1986, pp. 259 à 26.

القبور في المناطق الريفية والتي تتميز بوجود رموز ذات أشكال هندسية، والتي تعتبر ميزة الفن البربري، يبقى أن هذه النصب المذكورة وجدت في الفترة المعاصرة ولا يوجد أي أثر على أنها استعملت في حقب قديمة، غير أننا نفترض تواجد هذه النصب الخشبية بالقرب من النصب الحجرية، والتي تحمل رموز مشابهة يجعلها تقول أن هذه النصب قد استعملت. جمالية رسم الحيوانات في الفترة الإسلامية مهمة جدا، فنجد حيوانات حقيقية أو خيالية وخاصة في المدن البربرية كالأسود والفهود والغزلان والعصافير، أمّا في الأرياف نجدهم يفضلون رسم الأسماك والعقارب والعنكبوت والجمال الخ.

2.4- القطع الفخارية الجنائزية

أ- تصنيفها

ويعتمد هذا التصنيف على قطر القطعة الفخارية مقارنة بعلوها وهذا ما سيعطينا ثلاث مجموعات مختلفة العمق:

أ- المجموعة الأولى مكونة من أطباق وصحون، ارتفاعها أقل أويساوي ثلث القطر.

ب- المجموعة الثانية مكونة أساسا من أوعية (سلطانية أو زبدية) متوسطة العمق وارتفاعها يتراوح بين ثلث ونصف القطر

ج- المجموعة الثالثة: وتتكون من الكؤوس والجرات العميقة وعادة يبلغ ارتفاعها أكثر من نصف القطر.

و يمكن أن نميّز الأشكال التالية : الشكل الهرمي، الشكل الزروقي الأولي، الشكل الزورقي ذو الحافة البارزة وعلى شكل حرف S .

وهذا ما سيعطينا اثني عشرة صنفا من القطع الفخارية

العميق Profonde	المتوسط العمق Mi-profonde	العريض Large	الأشكال les Formes
			مخروطي الجذع Tronconique
			الزورقي الأولي Carénée primaire
			الزورقي ذو الحافة البارزة Carénée à bord évasé
			المقطع الجانبي Profil en S

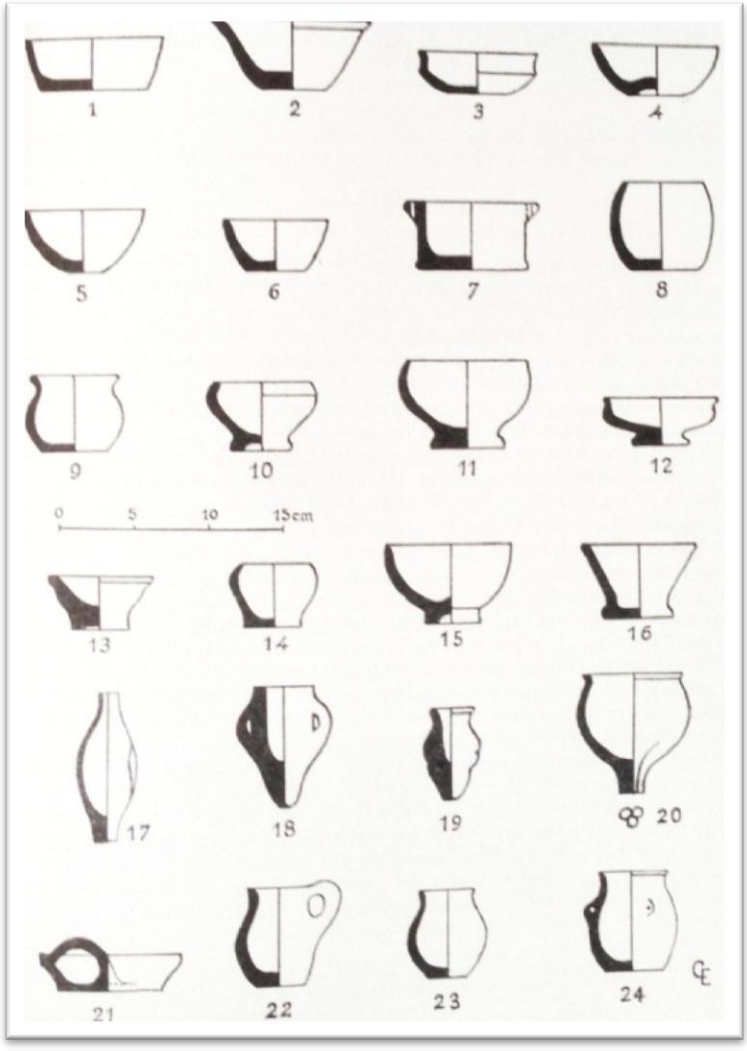
المخطط من كتاب :

Camps G., Monuments et rites funéraires protohistoriques, Ed. Arts et métiers graphiques, Paris, 1961, p. 271

ولكن يبقى هذا التصنيف غير كاف، لأن صناعة الفخار لا تعتمد على الشكل الخارجي فقط بل هناك ميزات تتميز بها كل قطعة فخارية كالفم والمصفاة واليد الخ. وتختلف استعمالاتها أيضا، ضف إلى ذلك حجم القطع الفخارية فمنها الكبير ومنها الصغير جدا لهذا نصل إلى تصنيف أكثر منطقية من سابقه والذي يجمع بين حجم القطعة الفخارية وغرض استعمالها وشكلها.

- **القطع الفخارية الصغيرة**

تتميّز بحجمها الصغير إذ لا يتعدى ارتفاعها 7سم وفي غالب الأحيان 5 سم وعرضها لا يتجاوز 9سم وبخشونة ملمسها، فهي لا تملك سطحا أملسا وهي غير ملونة وتستعمل لتقديم النذر ووجدت بكثرة في المقابر الفينيقية القديمة، أمّا الدلاء والأكواب فحافظت على شكلها إلى يومنا هذا والتي تحولت مع مرور الزمن إلى شمعدان صغير، فكانت توضع على قبور القديسين ومن بعدهم الأولياء الصالحين لنجدها اليوم فوق القبور العادية، فيوضع فيها الماء لتشرب الطير منه فيعتبر صدقة جارية تكتب للميت في قبره. الاستعمال القديم لهذه القطعة كان داخل الضريح لينتقل بعدها إلى السطح فحافظت بهذا على طابعها الجنائزي.



المخطط من كتاب:

Camps G., Monuments et rites funéraires protohistoriques, Ed. Arts et métiers graphiques, Paris, 1961, p. 271

- **قطع فخارية خاصة بالطقوس الجنائزية:**

هناك عدد كبير من هذه القطع والتي لا تحتوي على مقبض ولا على فم أو فتحة ويبقى استعمالها مبهم فهي لا تجود إلاّ داخل الأضرحة أو المقابر وهي أربعة أنواع:

ذات الشفة العليا الدائرية، الشكل الزورقي، الشكل الهرمي والشكل البيضوي وجميعها لا يزيد علوها عن 10سم فقط.

- **قطع فخارية منزلية ذات وظيفة جنائزية**

من النادر أن نجد قطع فخارية جنائزية موضوعة بمفردها في الضريح أو على القبر، فهي دوما مرفقة بقطع فخارية منزلية. من السهل معرفة وظيفة هذه القطع الفخارية المرافقة، فهي لا تزال قيد الاستعمال في الأرياف المغاربية. فالأقداح والطاسات والقصعات أو الجفان ما زالت تحافظ على نفس الوظيفة لوضع الطعام أو الشراب والدال على أنها مخصصة للطقوس الجنائزية هو صغر حجمها فالمستعملة في الحياة اليومية أكبر منها بكثير ويبقى التشابه الشكلي هو الميزة الخاصة لهذه القطعة الفخارية.

3.4- المميزات الرمزية:

كانت تستعمل هذه القطع الفخارية لوضع الأكل للميت في قبره وهذا ما يدل على اعتقادهم بحياة أخرى بعد الموت، والدال على ذلك هو وجود بقايا عظيمة حيوانية مختلطة بعظام الميت نفسه ويعود هذا لصغر حجم هذه القطع الفخارية وأدى باختلاط عظام الميت بعظام القطع المقدمة للنذر مع مرور الوقت، أما الأقداح الموجودة فأكيدا أنها كانت لوضع الماء فلا حياة بدون ماء، فالحياة الثانية بعد الموت لها نفس متطلبات الحياة الأولى من مأكل ومشرب خسب الاعتقاد البربري القديم.

ووجدت قطع فخارية صغيرة ولكن فارغة وهذا ما يفسر رمزية هذه القطع الفخارية، فلقد كانت كبيرة ويوضع فيها الأكل لتصبح صغيرة مع وضع الأكل لينتهي بها المطاف إلى وضعها بدون أكل وكأن هذه القطع الفخارية لها دلالة رمزية في الشكل والوظيفة.

الفصل الثاني

الرمز البربري

في

الفنون التشكيلية الجزائرية الحديثة

I- الرمز البربري عند القبائل الرحل:

كانت الشعوب البربرية كثيرة الترحال، هذا النمط المعيشي الصعب يتطلب بيوتا ملائمة وأواني خاصة، فاتخذوا الخيام بيوتا، أمّا الأواني فاختاروا ما صغر شكله وخفّ وزنه، أمّا بالنسبة لفصل الشتاء فالمعطيات تختلف، إذ نجدهم بحاجة إلى ملابس وأغطية تقيهم البرد في الليالي القارصة، هذا ما أكده "ابن خلدون" في قوله " أن ملابسهم ومعظم أثاثهم مصنوع من الصوف"، وما تبقى من هذا النمط المعيشي نجده في يومنا هذا عند الطوارق بجنوب الجزائر، والمعروفون بكثرة ترحالهم، فالأكيد أن لهم أثاث وملابس خاصة بكل حالة مناخية.

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

لم يبق من أثارهم إلّا كتابة التيفيناغ المنقوشة على الصخور في مناطق امتدت من الشمال إلى الجنوب والسجاد المصنوع من الصوف والمستعمل في الخيام وكذا الأفرشة والأغطية. إذا استثنينا الأواني الفخارية فلا وجود لأي أثاث أو ملابس، فكل ما نعرفه عن ملابسهم هو ما ذكره "ابن خلدون " في وصفه لملابس الرجال المرتدين للبرنوس وملثمي الوجه مثل ما هو الحال عليه عند رجال الطوارق في الحقب الحديثة والمعاصرة ، لكن للأسف لا وجود لمثل هذه الملابس من الحقب القديمة ويعود ذلك إلى طبيعة المواد الأولية المستعملة، فالأقمشة منسوجة أساساً من الصوف وهي لا تقاوم التّغيرات المناخية القاسية من برد شديد وحرارة مرتفعة.

1- كتابة التيفيناغ وعلاقتها بالرموز البربرية:

تعتبر التيفيناغ كتابة بربرية، وهي نظام كتابة يجسد باستعمال رسومات تعتمد أساساً على خطوط ودوائر وأنصاف دوائر ونقط موجهة في كل الإتجاهات[1]، وهي تنحدر من الكتابة الليبية والموسومة بالقوة السحرية والأبدية وبعدها الثقافي والحضاري، وتستعمل هذه الكتابة عند الطوارق، وتصل إلى مناطق أبعد في النيجر والحدود الليبية الجزائرية[2]. تعاقب فترات العصر الحجري القديم ومن بعده الحديث أدى إلى اندماج مختلف مكونات العرق البشري لشمال إفريقيا فأعطت ميلاد شعب يمتلك خاصيات مرفولوجية متشابهة مع تلك الموجودة في البحر المتوسط.

ربط الرموز البربرية بالكتابة القديمة التي عرف بها البربر يعتبر عملاً يثير الكثير من التساؤلات بسبب التباعد الجغرافي لمكان ظهورهما، فالرموز ظهرت وانتشرت بكثرة في الشمال وبمحاذات البحر الأبيض المتوسط على عكس كتابة التيفيناغ التي اكتشفت في الكهوف الصحراوية ، ويبقى الرابط هو اللغة البربرية المستعملة في الشمال والجنوب، إضافة إلى تشابه شكليهما العام، لأن اللغة المستعملة كانت البربرية أما الأشكال فكانت هندسية محضة، وبهذا يمكن أن نواصل بحثنا في إيجاد مقاربة بين هذين الشكلين الفنيين.

يقول جون سيرفيي Jean Servier أن كلمة تيفيناغ ذات أصول فينيقية[3]، ويقول أن هذه الكلمة مقسمة إلى جزئين: "تيفين" ويعني اكتشاف و"ناغ" ويعني "لنا" أو "ملكنا"، وهذا ما يعطينا المعنى الكامل "اكتشافنا" أي أن هذه الكتابة من اكتشاف البربر، وما يؤكد هذه الفرضية هو ذلك الشعب المسمى بالليبوفينيقيين، والذين

[1] Simi C., *Tifinagh - la Renaissance dans la diversité*, *In* Revue ANDI, publication du club scientifique en langue et culture amazighes, N^{0}2, juin 1997. p. 7.
[2] *Ibid*. pp. 8-9.
[3] Servier J., *Les Berbères*, Ed. Presse universitaire de France, collection que suis- je ? Paris, 2003, p. 31.

تواجدوا في أقصى شمال المنطقة البربرية[1]، وهم من تبنوا كتابة مكونة من رموز هندسية مستوحاة من نظام الكتابة الفينيقي، وحتى تسمية هذه الكتابة "التيفيناغ" أو "التيفيناق" كان يعتقد إلى وقت قريب أنها كتابة فينيقية ظهرت في القرن الثاني قبل الميلاد بفضل ماسينيسا[2]، والتي تعني "خطنا" أو "كتابتنا" أو "اختراعنا".

"عبد الرحمن الجيلالي" يقول أن : "البربر أقبلوا على اللغة الكنعانية الفينيقية، عندما وجدوا ما فيها من القرب من لغتهم وبسبب التواصل العرقي بينهم وبين الفينيقيين". ويذهب الدكتور "عز الدين المناصرة" إلى القول أن "اللغة الأمازيغية وأبجديتها فينيقية الأصل وكنعانية النشأة وعربية الجذور والأصول"[3]، وهذا ما يدل على الأصل الفينيقي للغة وكتابة البربر، وتعتبر الباحثة والمؤرخة "مليكة حشيد" أن كتابة التيفيناغ أقدم الكتابات الصوتية التي عرفها الإنسان، لأنها أول ما ظهرت هذه الرموز ارتبطت بالإعتقاد الديني[4]، وكانت ذات أصول قفصية وتسمح بتسمية الأشياء أو الأدوات، لأن إعطاء تسمية لشيءٍ ما ما هو إلا تبيان لحقيقته، وبالتالي إعطائه حياة ثانية، واخترعت هذه الرموز خصيصاً لتسمية الأشياء، وكما أبرز ذلك "صالح بلعيد" في كتابه "المسألة الأمازيغية" إذ يقِر أن "التيفيناغ ظهر كرسوم بدائية قابلة للقراءة بل أن البعض يجعلها حروفاً مقروءة"[5].

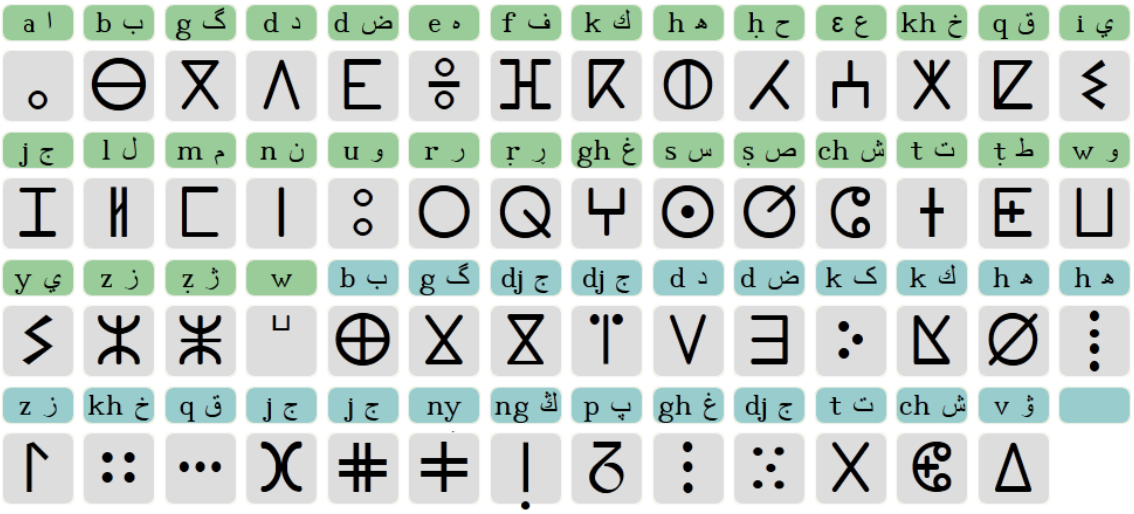
[1] Gsell S. et Marcais G., *Histoire d'Algerie*. Ed. ancienne librairie furne Bovin et Cie, Paris, 1927, p.5.

[2] عثمان الكعاك، البربر، ص70.

[3] حبيب حاج محمد، أسماء الأماكن الأمازيغية في منطقة تلمسان، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علم اللهجات، تلمسان، ص12

[4] Takilt Mebarek Slaouti., *L'Alphabet latin serait-il d'origine berbère ?* Ed. Harmattan, Paris, 2004, pp.106-108.

[5] د. صالح بلعيد ، المسألة الأمازيغية، دار هومة، الجزائر،1999.



الحروف الأصلية الحروف المستحدثة

الصورة مأخوذة من الرابط التالي:

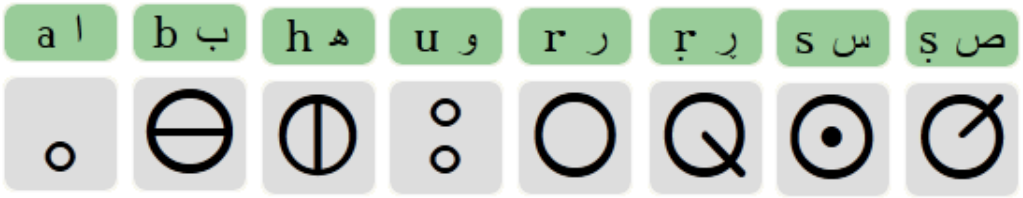
http://atlas.blida.over-blog.com/article-ecrire-tifinagh-en-toute-simplicite-avec-tifino-lite-104861422.html

إن التماثيل الحيوانية الصغيرة المنحوتة من الطين والمكتشفة بمنطقة أفالو تبين أن فن العصور الحجرية بشمال إفريقيا ظهر من دون شكل مع رجل مشتة العربي، وهذا ما يبيِّن أن الفن الأيقوني التشخيصي ظهر قبل الرجل القفصي والذي تطور على الحجارة والصفائح الكلسية وعلى العظام وبيض النعام، وهو فن يعتمد أساساً على الأشكال الهندسية (الخطوط المستقيمة، المثلثات، المعينات، المربعات، إلخ.)، هذه الرموز أثْرت الجدران الصخرية الصحراوية وأمدتنا بتحفٍ منقوشة ومنحوتة لا تزال شاهدة على رقي هذا الفن، أصولها تغوص في الحقبة القفصية، لتكون بذلك إرثا قديماً قدم البربر، وحسب الباحثة "مليكة حشيد" فإن صلة القرابة بين الرموز القفصية ورموز الطاسيلي لا شك فيها، فبعد التنقيبات التي قادتها إلى مدينة تبسة بالشرق الجزائري (مهد الفن القفصي) وإثر الفحص الدقيق التي قامت به بجبال

"تازرمبونت" ومنطقة الكيفان وبئر سيد، لاحظت أن هذه النقوش ذات الأشكال الهندسية تملأ كل المساحات الداخلية للكهوف

المسكونة من طرف الإنسان القفصي، ومنه استنتجت أنه لا شك في العلاقة التي تربط بين النقوش الموجودة على الصفائح الكلسية القفصية وتلك النقوش الموجودة بكهوف الطاسيلي. كل هذه الملاحظات والإستنتاجات الميدانية تصب في فكرة واحدة وهي الجسر الرابط بين كتابة التيفيناغ والرموز البربرية.

سنحاول إيجاد بعض التشابه بين حروف التيفيناغ والرموز البربرية، والمثير للإنتباه هو تعدد طلعات شكل الدائرة الذي لا يقل استعماله في ثمانية مواضع مختلفة، ويعتبر شكل الدائرة من الرموز البربرية الأكثر استعمالا على جدران المنازل وعلى الأواني الفخارية كذلك، وهو يمثل القمر والنجوم ويرمز عادة إلى المرأة محاطة بأولادها إذا ما وجد على محيط الدائرة نقط، فالدائرة ترمز إلى السماء مثلما المربع يرمز إلى الأرض، فهي ترمز إلى الوحدة والحركة وكما سلف ذكره فإن أجدادنا البربر كانوا يتخذون من القمر إلها يعبد، وهذا ما يفسِّر تجلي أولى حروف التيفيناغ في الدائرة والتي تظهر تارة صغيرة وكبيرة تارةً أخرى، ما يرمز حتماً لمختلف مراحل القمر وما يتخلله من مرور للشهاب وظاهرتي الخسوف والكسوف.



ارتبطت كتابة التيفيناغ بالطوارق حصراً، فهم أوّل من استعمل هذه الحروف على جدران الكهوف في الطاسيلي، بل واستحدثوا حروف تيفيناغ جديدة تستعمل في زمننا هذا. فمن هم الطوارق؟ وماهي عاداتهم وفنونهم؟ وكيف ربطوا بين الرمز البربري وكتابة التيفيناغ ؟

2- الطوارق :

1.2- أصل الطوارق :

يرى "سيرجيي" أن الجرمنبتيون هم أقرباء "الطوارق"[1]، ويرى عمر الأنصاري في كتابه "الرجال الزرق" أنهم أسلاف الطوارق والذين استوطنوا منطقة آزجر[2] وهو الاسم الذي يطلقه الطوارق على الرقعة الشاسعة التي يقطنونها، والتي تعتبر مهد الحضارة الإنسانية كما أثبتته التنقيبات الأثرية والآثار الفنية التي مازالت شاهدة عليها، مشكلة بذلك أكبر متحف للفنون التشكيلية في الهواء الطلق بالعالم ، ويعود بعض المؤرخين للقول أن تشتت اللبنة الأولى للجرمنتيين والذي تسبب في انتقال مجموعة إلى وادي النيل وبلاد الرافدين (سومر) شرقا وإلى اليونان شمالا مؤسسين بذلك لأكبر شتات عرفه التاريخ[3]. كان الجرمنتيون يسافرون على عربات ذات خيول أربعة حسب تدوين "هيرودوت" في مؤلفاته التاريخية حوالي سنة 440 قبل الميلاد[4]، ويضيف وصف ثيرانهم الخرافية التي تسير إلى الخلف أثناء رعيها بسبب قرونها الكبيرة، وهذا ما تبيّن من خلال دراسة الصور الجصية الجدارية التي ترجع إلى فترة رعي الأبقار كما ذكرناه سالفاً.

أما عن لباسهم، فيصفه المؤلف "لوسيان" Lucien بأنهم يلبسون الملابس الخفيفة، أمّا الرجال ذوي المكانة الخاصة فكانوا يتميّزون بارتداء الثياب الطويلة المفتوحة من الأمام والمثبتة على الكتفين ، كانت تصنع بالتأكيد من جلود الأسود والفهود والدببة، والدليل هو وجود أجزاء وقطع من هذه الملابس الجلدية والقماشية في مقابر

[1] تشارلز دانيلز،الجرمنيبون-سكان جنوب ليبيا القدماء، ترجمة أحمد اليازوري، دار النشر الفرجاني، طرابلس، 1991، ص.24.

[2] عمر النصاري، الرجال الزرق، بيروت، دار الساقي،2008 ، ص. 49.

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

[4] تشارلز دانيلز،المرجع السابق، ص.11-12

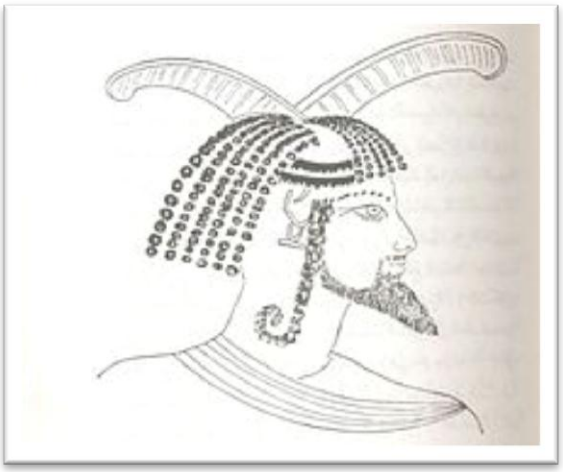
الجرمنتيين. أحيانا كانوا يلبسون عباءات فضفاضة، ويلبسون تحت الثوب إما سترة قصيرة مثبتة عند الخصر وتمتد إلى الركبة أو لا يلبسون تحته شيئا إلا مجرد حزام يتدلى منه جزء مزخرف يغطي ويحمي الأعضاء التناسلية وهو المسمى بالكرنكة[1]، أضف إلى ذلك الحميلة (حميلة السيف) المتقاطعة والتي قاومت كل الأزمنة ليتوارثها الطوارق الحاليون ويحافظون عليها كما هو مبيّن في الشكل المقابل.

واتسم الجرمنتيون بالوشم وهذا ما ظهر جليا في الصور المصرية عن الليبيين البربر كما بيناه في الصفحة (9) ويقتصر الوشم على الرجال والزعماء منهم ورؤساء القبائل فقط، ويظهر جليا أسفل وأعلى الذراع وعلى الساق وعلى الجسم أحيانا، ويتكون هذا الوشم أساسا من أشكال هندسية، من مثلثات ومعينات من المؤكد أنها وجدت لحماية القائد من الأخطار التي يمكن أن تعترض طريقه او كوقاية من كل عين شريرة.

إضافة إلى الوشم، تميّز الجرمنتيون بعادة أخرى وهي تصفيف الشعر، فاستنادا إلى الرسومات المصرية عن الليبيين يتبين أن هذه العادة كانت جد منتشرة عندهم فمن السهل التعرف على الليبيين في رسومات المصريين، إذ أن لحاهم المدببة وشعورهم المضفورة والممشوطة إلى الخلف ذات أهداب متدلية فوق جباههم، ويضاف إلى

[1] المرجع نفسه، ص.47-48

تسريحة الشعر ريش النعام[1].



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

2.2- فنون "الطوارق"

تعتمد صناعة الأثاث عند الطوارق على الخشب، ويستعمل أيضا لصناعة الأواني المنزلية وصناعة السروج وغيرها.

أ- التقنية:

للطوارق طريقة خاصة في استعمال الخشب، لأنهم لا يقومون بقطع الأشجار ثم تجفيفها ليتم تقطيعها فيما بعد كما هو متعارف عليه في فن النجارة، بل يقومون باستعمال خشب الأشجار مباشرة بعد قطعه، فيقومون بصناعة مختلف الأثاث والأواني باستعمال أدوات حديدية يرجع بعضها إلى العصر الحجري الحديث "كتادافت"[2]، هذه الطريقة لها الكثير من النقائص لأن الخشب بعد جفافه يصبح هشا، لهذا استعمل الطوارق طريقة شبيهة بتلك المستعملة في صناعة الفخار والمتمثلة في وضع الأواني الطينية في النار مباشرة بعد الانتهاء من تشكيلها، وهذا ما يساعد على التبخر السريع للماء الموجود في الطين ما يسمح بتماسك حبيبات الطين فيما بينها،

[1] تشارلز دانيلز،المرجع السابق، ص.50-51

[2] Amokrane S., *Artisanat de l'Ahaggar,Art et identité*, Ed. Capedes, 2005, p.31

فيصبح الوعاء الطيني جد صلب، نفس العملية يقوم بها الطوارق فهم يقومون بوضع الأثاث أو الأواني المصنوعة من الخشب المقطوع حديثا في النار أو على الجمر، فيتبخر الماء الموجود بداخل الأغصان فيعطي صلابة ولونا بنيا جذابا للخشب ومن أجل إطالة عمر هذا الأثاث يقوم الطوارق بتطبيق شحم الحيوانات أو الزبدة الحيوانية على كل القطع[1].

ب-السرير (الجمالية الوظيفية)

السرير هو أقدم الأثاث والأكثر استعمالا عند الطوارق بسبب ترحلاهم المستمر، فهو أثاث جد مهم لإعادة الأنفاس من تعب السفر، فيستعمل للنوم وللجلوس والاسترخاء، فلذا يطلق عليه اسم "تدابوت"[2] والذي يعني: الكرسي، الأريكة، السرير .

يتكون السرير من عدة قطع خشبية مستقلة عن بعضها البعض، يمكن جمعها في مدّة قصيرة جداً لتكوين السرير، وبنفس السرعة يمكن تفكيكها، وتعتبر هذه الميزة جد مناسبة في حالة الترحال المستمر، ونجد أن هذه الفكرة انتشرت في يومنا هذا فيما يخص الأثاث العصري[3]، فصغر مساحة المنازل خاصة في المناطق الآهلة بالسكان لا يسمح بوضع سرير كبير أو أثاث ضخم، فارتأى المصممون في إيجاد فكرة تسمح بتركيب الأثاث بحركة أو حركتين عند الحاجة (عند النوم مثلا) وفي الصباح يمكن طي هذا الأثاث بحركة أو حركتين كذلك من أجل توسعة مساحة الغرفة أو المنزل من أثاث يعيق حرية الحركة. السرير يتكون من أربع قواعد مستقلة عن بعضها البعض، ومن قطعتين تنتهيان بشكل شبه مخروطي لتوضع وتثبت كل واحدة منهما فوق القاعدتين سالفتي الذكر، ثم توضع فوقهما عصي متشابهة الطول والسمك لتشكيله.

[1] Hinker.C, *Le Style touereg*, Ireman, Paris méditerranée, Paris, 2005, pp. 53-55
[2] Musée du Bardo, *Touareg Ahaggar*, collection ethnographiques du musée d'ethnographie et de préhistoire du Bardo, Album.n°1, Art et métiers graphiques, Paris, 1959, p.33
[3] Yahia. A, *Esthétique du mobilier Touareg*, Thèse de Magistère en Art et Communication à l'Ecole supérieure des Beaux Arts d'Alger, Alger 2007, p. 27

صورة مأخوذة من الرابط التالي :

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

ج- السروج:

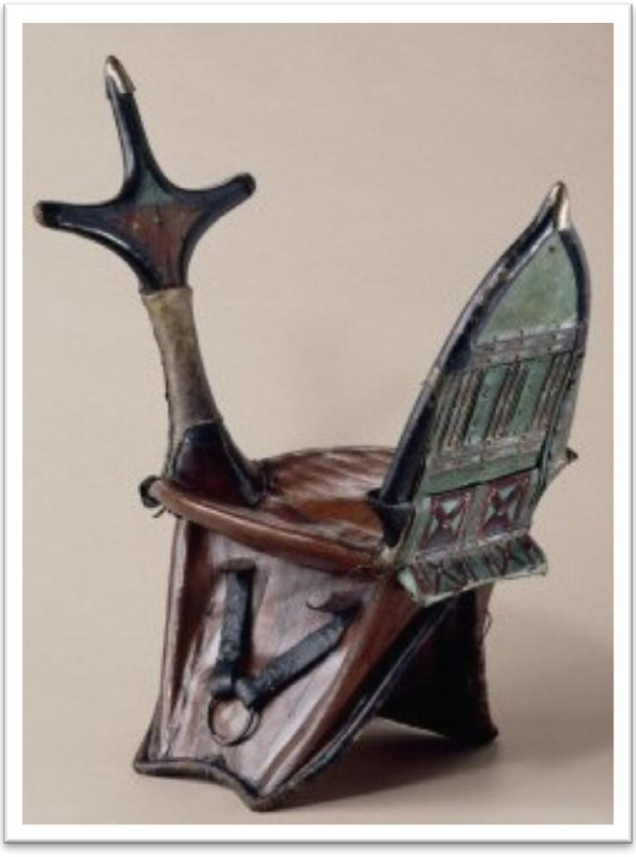
تعتبر السروج من أهم العناصر المكونة للثقافة الترقية ومن أهم مميزات فنونها، وتنقسم إلى قسمين : السروج الخاصة بالرجال "طارق" و"تاهياست" والسرج المخصص للمرأة ويسمى "أخوي"[1].

1- سرج "طارق":

يعتبر رمزا للفخر والاعتزاز عند الطوارق راكبي الجمال. تعتمد صناعته على تقنية التركيب، الهيكل المصنوع من قطع خشية يتم تركيبها ما عدا المقبض أو القربوص والذي يشبه شكله شكل الإنسان[2] فهو مكون من رأس (الرف)، العنق (رايت) ونجد الأذنين على جانبي الرأس (تيموزورحين) تتوسطهما العينين وتسمى أيضا عين طائر الليل كي لا يضيع الرجل طريقه ليلا[1]. ويتكون هذا السرج من أربع

[1] Yahia. A, *Esthétique du mobilier Touareg., Op.Cit*, p. 29
[2] *Ibid*., p. 29
[1] Gabus.J, *Sahara bijoux et techniques*,Ed. la Baconnière, Neuchâtel, 1982, p. 442

قطع، حامل مكون من قطعتين مجموعتين على شكل حرف (V)، مقعد مقعر وظهر مسطح ذو شكل مثلث، من الخلف مزيّن برموز بربرية مختلفة من الجلد، هذه القطع لها جمالية وظيفية تكمن في راحة راكب الجمل، ومن الناحية الجمالية المرئية تعطي السرج رونقاً وأناقة وكلها تصب في اتزان السرج، وهناك غاية طقسية أخرى هي حماية المسافر من القِوى الخفية التي تعج بها الصحراء. الرموز البربرية الموجودة بالسرج، تظهر جليا على الجهة الخارجية وكأنها موجهة لمن يرى هذا السرج من الأسفل، لأنها موجودة على ظهر المقعد المائل، والمكوّن أساسا من مجموعة من المثلثات والتي ترمز في غالبيتها إلى الآلهة الحامية والأم تانيت.



الصورة مأخوذة من الرابط التالي :

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

2- سرج "تاهياست":

يعتبر هذا السرج أقل جمالية من سابقه لأنه مخصص أساسا للأعمال الشاقة، لهذا السبب لا نجد فيه المقبض كما هو الحال في سرج "طارق"، ليبسّط إلى شكله البدائي أي مستطيل مصنوع من الخشب القوي الموجود في الصحراء[1] commiphora' africanum'، ويتم تغليف بقية مكونات السرج بالجلد حديث النزع ليجف على التركيبة

الخشبية فيعطيها أكثر صلابة.

الصورة مأخوذة من الرابط التالي :

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

3- سرج "أخـوي":

يعتبر سرج خاص بالمرأة والمعروف بالهودج، ويعتبر تركيبة جد معقدة لأنّه مصنوع من قطع خشبية منحوتة بطريقة رائعة، كل قطعة مستقلة عن الأخرى ومجموع القطع تركب على بعضها البعض لتعطي شكلا آتٍ من عالم آخر، له شكل عام يشبه المستطيل ومحمول على أرجل على شكل (∧) ومن زوجين من الأغصان والتي تتقاطع لتشكل القاعدة، في نهايتها يوجد المقود المزين بقطع نحاسية وخيوط من

[1] Yahia. A, *Esthétique du mobilier Touareg., Op.Cit*, p. 30

الفضة.

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

الصورة مأخوذة من الرابط التالي :

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

د - الأوتاد

كل ما يصنعه الطوارق من أثاث وأواني منزلية له خلفية عقائدية تكمن في إيمانهم بوجود قوى شر خفية لها تأثير سلبي على حياتهم ويرجع هذا الاعتقاد إلى جوف الأرض[1]، إذ يؤمنون بوجود كائنات غريبة تأخذ أشكالا مختلفة وتهدد سكينتهم واستقرارهم، لهذا يحاولون بقدر المستطاع إبعاد الأشياء عن سطح الأرض، فالسرير مثلا محمول على أربعة أرجل ويوضع الطفل الصغير في سرير معلّق.

[1] Hachid M., *Op.Cit*., p. 225
[1] Yahia. A, *Esthétique du mobilier Touareg., Op.Cit*, p. 37

تعتبر الأوتاد إحدى العناصر المهمة التي يصنعها الطوارق والتي لها عدة استعمالات منها حمل الخيمة، فنجد مثلا الوتد ذا الجفنة وهو وتد قطره أربع سنتمترات وعلوه يتجاوز المتر الواحد مصنوع من السنط النيلي Acacia Nilotica والذي يحتوي على سلسلتين أو ثلاث من الشوك والتي تستعمل في تعليق الأواني المنزلية وهذا ما يفسر أيضا وجود حلقات للربط على الجفان والمعالق الكبيرة، يدعى هذا النوع من الأوتاد و"بالغنجنتن"[1] .

صورة الأوتاد مأخوذة من الرابط التالي :

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

[1] Hinker.C., op.cit., p. 63

- نوع آخر من الأوتاد "تاسكات"[1] يستعمل لحمل الصحون والمتميز بشكله ذو النحت الدقيق، وهو عبارة عن عصا عمودية تنتهي بتركيبة مخروطية الشكل ذات ثلاث او خمس أضلاع خشبية مثبتة على حلقة خشبية مغطاة بالجلد الحيواني، يستعمل هذا الوتد في وضع الحليب المخصص للتخثير، وهنا تكمن أهمية هذا الوتد، إذ يحافظ على أهم غذاء في حياة الطوارق آلا وهو الحليب يثبت على قمة هذا الوتد شرائط من الجلد والتي تتدلى إلى الأسفل وتشكل بذلك هيئة فزاعة كتلك التي توضع بالحقول لإبعاد الطيور عن البذور المزروعة حديثا، له نفس الدور لكن لإبعاد كائنات غير مرئية ولا توجد إلا في ذهن الطوارق.

الصورة مأخوذة من :

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

[1] Musée du Bardo., *Op.Cit*, p. 39

هـ - الحصير

إن الطوارق لا يمتهنون النسيج بالصوف أو القطن[1]، وما يوجد عندهم من سجاد وأغطية فهي سلعة قد اشتروها عند ترحالهم أو عن طريق المقايضة[2] ويعتبر السجاد من العناصر الراسخة في ثقافة الطوارق، وتبقى أن صناعة الحصير خاصة بالطوارق وهي جد قديمة، ترجع إلى العصر الحجري الحديث، واكتشاف آثار سِلال بمنطقة "تين هاناكاتن" بالطاسيلي لشاهدة على قدمها[3]

هناك ثلاثة أنواع للحصير:

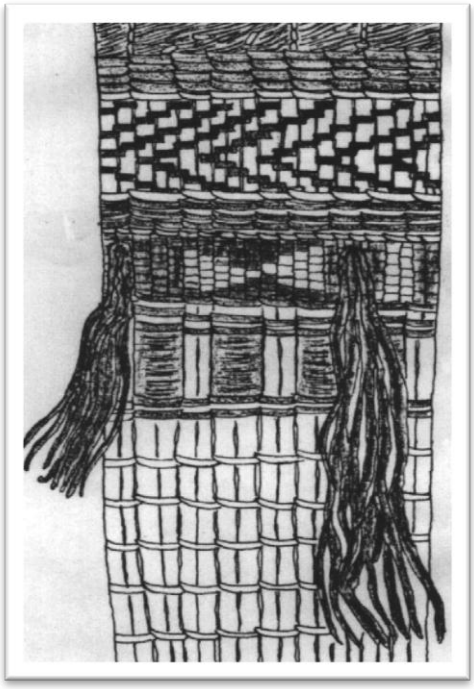
الحصير الحاجز أو الواقي "أسبر"، الحصير الخاص بالصلاة أو للجلوس "تاوسيت" والحصير الخاص بالسرير "أسرير".

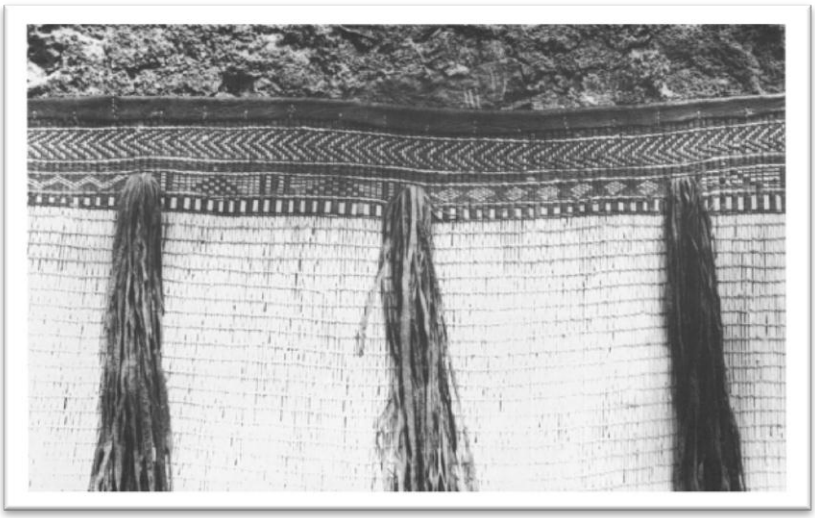
1- أسبر:

وهو الحصير المخصص لوقاية الخيمة من الرياح والزوابع الرملية، فهو يحيط بالخيمة فيحجبها عن النظرات الخارجية، تستعمل نهارا كمكان للاجتماعات قرب الخيمة، والتي تتوسطها كومة من الجمرات لتحضير الشاي، أما ليلا فتستعمل كمدخل وتشكل بذلك الباب الذي تغلق من خلاله الخيمة. يصنع الحصير باستعمال سيقان الثمام المنتفخ[4] Panicum Turgidum وهو نبات عشبي ينمو بالصحراء، تربط هذه السيقان بأشرطة من الجلد بتمرير أشرطة ضيقة سوداء وحمراء وخضراء عن طريق المخرز وهذا ما سيساعد على تشابك التزيينات الهندسية للصوف الملونة. هذه التقنية في غالب الأحيان لها معايير موحدة، خمس أشرطة مختلفة الأشكال والتي تسمى :"أديبال، أبرنوك، إهالالاون، تيراتيمين وأتكرتكر"[1]. يتراوح طول "أسبر" بين 5 و10 أمتار طول، ومن 1.25 م عرض.

[1] Yahia. A, *Esthétique du mobilier Touareg., Op.Cit*, p. 41
[2] Lhote H., *Les Touaregs du Hoggar*, Ed. Armand colin, 1984, p.166
[3] Amokrane S., *op.cit.*, p35
[4] Yahia. A, *Esthétique du mobilier Touareg., Op.Cit*, p. 41
[1] Pandolfi P., *L'habitat Touareg*,Ed. Karthala, Paris, 1994, p.27

"أسبر" ذو 8 أو 10 أمتار طول يقايض بجمل لأن صناعته تستغرق قرابة العام من العمل الدؤوب"[1].





الصور مأخوذة من الرابط التالي :

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

[1] Musée du Bordo, *op.cit*, p.42

2- تاوسيت:

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

الصورة مأخوذة من :

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

- أسرير:

لقد لاحظنا فيما سبق أن السرير عبارة عن عدة قطع مستقلة عن بعضها البعض يتم جمعها لتكوين هيكل السرير، ومن أجل راحة أفضل، صنع الطوارق حصير "أسرير" والمكون من سيقان رقيقة خضراء يتم صقلها بالشحم الحيواني أو الزبدة كي تحافظ على مرونتها وتعطي هذا اللون البني القاتم[1] في غالب الأحيان لا يحتوي هذا الحصير على تزيينات برموز هندسية لأنه في غالب الأحيان مغطى بسجاد أو غطاء، وبالتالي فإن عدم وجود التزيينات بالرموز البربرية يعتبر في حد ذاته جمالية لأنّ الرموز تستخدم عادةً لصدِّ الشر المنبعث من العيون البشرية والمخلوقات الخفية، وما دام "أسرير" محجوبا عن هذه النظرات فلا داعي لحمايته من هذه القوى الخفية، ويبقي على جماله الطبيعي من دون تحصن أو حماية ما.

[1] Hinker.C., *op.cit.*, p.58

II - الرمز البربري عند القبائل المتمدنة

سنسلط فيما يلي الضوء على الفنون البربرية الحديثة، والتي يمكن إسقاطها على فنون الحقبات الغابرة، سنتحدث عن فن العمارة وكيفية بناء البيت، ومن ثم تزيينه بالرموز المختلفة، وقبله سنرى التنظيم الإجتماعي للعائلة البربرية ومن ثم القرية البربرية، مستندين في ذلك على كتابات حديثة أنصفت إلى حد ما الإرث الريفي البربري والذي يعتبر جد متواضع، وهذا ما يفسر عدم تواجده في مسرد التراث العالمي بسبب عدم تميزه بخصائص فنية مذهلة أو ضخمة في نظر الغربيين، ولأنه لا يحمل توقيع أحد الأسماء الكبيرة في العمارة العالمية بل هو إنجاز أناس عاديين، و سنحاول إظهار أعمالهم الجبارة إلى النور لإنصافهم تاريخياً وفنياً.

النموذج الذي سندرسه هو منطقة القبائل الكبرى لما تحتويه من فنون عمرانية ما زالت شاهدة على شموخ الشعب البربري.

تستمد منطقة القبائل سحرها من الطبيعة الخلابة التي تتواجد في كنفها من جبال ووديان وخضرة على دوام السنة، هذه الطبيعة ذات التضاريس الصعبة تحتوي على العديد من القرى الآهلة بسكان ذوي ثقافة بربرية عاكسين بذلك ثقافة متجذرة في ذاكرتهم الجماعية منذ آلاف السنين، للأسف خطر انتشار العمارة الحديثة وأساليب البناء الجديدة، أصبح يهدد هذه العمارة الراسخة منذ قرون فبدأت هجرة هذه القرى والمنازل المبنية بطريقة الأجداد على قمم الجبال ليزحفوا أسفلها سعياً وراء عيش سهل ورفاهية مبتذلة.

إذا استمر هذا النزوح فإنّه سيؤدي حتماً إلى زوال هذا الإرث الشاهد على شموخ وعلو شأن من شيدوه، فمن واجب السلطات القائمة على التراث المحلي، المحافظة ولو على عينات من هذه القرى كي تكون قرى نموذجية لتكون شاهدة على طريقة العيش القديمة.

1- القرية البربرية :

القرية هي مجموعة من المنازل مشيدة من حجرو تربة وألواح[1] "ايميل ماسكراي" يفسر كلمة "تادرت" ككلمة واسعة النطاق، فيمكن إعطاؤها لكل المجموعات السكنية أيًا كانت لأنها تمثل "جمع منزل"[2] غير أن هناك تفسيراً آخر، ما يعطي معنى آخر للفهم، فمثلا "تودرين" وهي جمع "تادرت" معناها : "مكان العيش" والتي تعتبر الوحدة السياسية والإدارية الأساسية للمجتمع البربري.[3]

بصفة عامة تعتبر معظم القرى القبائلية ذات كثافة سكانية عالية وهي منتشرة على التلال وعلى المنحدرات الجبلية أو على الهضاب العليا، لذا نجد كلمات كثيرة تترد على مسامعنا تعني كلها القرية[4]

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

هذه الكلمات تعني مكان تواجد سكان هذه القرى، والتي تشكلت مع مرور الزمن ببناء المنازل الواحد قرب الآخر والتي تشترك في فناء واحد. قاطني هذه المنازل هم من أسرة واحدة، ومجموعة هذه المنازل يشكل الحي "تاخروبت" ومجموع الأحياء يمثل "أدروم" جمع "إدرمن" والتي تكوِّن "تادرت" جمع "تودرين".[5]

[1] Feraoun M., *La terre et la sang*, Ed. Points,Paris, 2010, p.7.
[2] Masqueray E., *Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algérie*, Aix-en-Provence, Ed. Edisud, 1983, p.83.
[3] Basagana R et Sayad A., *Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie*, Ed. SNED, Alger, 1974, p.57
[4] *Ibid*., p. 17.
[5] Bourdieu P., *Sociologie de l'Algérie, Que sais-je ?*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p.9

قاطني هذه التكتلات السكنية يحققون اكتفاءا ذاتيا، من حبوب وخضر وفواكه ولحوم وصوف من خلال زرعهم للأرض وتربيتهم الحيوانات مثلما قام به أجدادهم الأولون، فهم يحافظون على علاقتهم المقدسة بالأرض ويمتهنون حرفاً أخرى للانتفاع الذاتي أو لبيعها في الأسواق كصناعة الفخار، النسيج، الحلي الخ. فهم يمشون على خطى من سبقوهم.

1.1- أنواع القرى البربرية:

اكتشف "إيميل ما سكراي" نوعيين مختلفين من القرى لهما علاقة بتضاريس المنطقة، فالأولى مبنية على مسار مستقيم والثانية مبنية على شكل دائري أو حلزوني، كليهما ينتهي بشكل مخروطي في القمة[1] وكأنها تشكل مثلث رأسه في قمة الجبل وقاعدته في الأسفل، وسنرى سر هذا المثلث لاحقاً.

النوع الأول: تتشكل القرية بطريقة خطية محاذية لقاعدة الجبل

النوع الثاني: تتشكل القرية بطريقة مكثفة ومنتظمة لتصل إلى نهاية القمة، وهذا ما سيضطر السكان إلى بناء منازلهم على شكل مدرج (الواحد يعلو الآخر) من أجل ترك فراغات لإنجاز الطرقات مع مراعاة خصوصية كل مسكن، فالاحترام أساس المجتمع القبلي.

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

[1] Masqueray E., *op.cit*., p.86.

2.1 - الطرقات والأزقة :

تعتبر هذه الأزقة فضاءً مجهولا بالنسبة للغرباء، أما بالنسبة لأهالي الحي فيمثل الفضاء الخارجي الوحيد لديهم، تتشعب الأزقة بداية من المنزل لتنتشر خارجه، لها أشكال مختلفة، فنجدها تارة مستقيمة ومنحنية ومتعرجة تارة أخرى، تغيير اتجاه السير هذا يرجع إلى إرادة فنية في كسر أو إيقاف النظر من أجل احترام خصوصية كل منزل. نجد في أحيان أخرى طرقات بلا مخرج، يستعملها أفراد الأسرة الواحدة كمسلك شخصي، ويعود ذلك للصعوبة التقنية أثناء بناء منازل القرية.

3.1- تاجمعت:

عند الدخول إلى قرية بربرية يلاقيك مكان فسيح مغطى يسمى "بتاجمعت" يحتوي على مقاعد متقابلة ويعتبر امتدادا للطريق الداخل إلى القرية، ويعتبر مكان رجالي محظ، فلكل عائلة ممثلها الشخصي "تامان" والذي يحمل على عاتقه مع ممثلي العائلات الأخرى، اختيار رئيس القبيلة أو القرية، وتعتبر "تاجمعت" مكاناً لفك النزاعات الداخلية بين العائلات أو لتأديب من يخل بأمن واستقرار القرية، وبالتالي لها عمل تشريعي وتنفيذي في نفس الوقت[1]، وصفها "محمد خليل" في كتابه[2] بأنها:

" منظمة سياسية وإدارية اختفت في الفترة الاستعمارية لتظهر مباشرة بعد الاستقلال ووصفها بأنها مثال للديمقراطية".

4.1- الحارة :

هي الفضاء الخاص بأهالي القرية، ويتكون من عنصرين مهمين "أمزاق" أو "أمراح" و"أخام"، فمع ازدياد المنازل "أخام" تزداد "أمراح" أو الفناءات وهو ما

[1] Masqueray E., *op.cit*. p. 83
[2] Khellil M., *La Kabylie ou l'ancêtre sacrifié*, Ed. Harmattan, Paris, 1985, pp. 160 à 161

يشكل الحارة أو الحواري والتي يختلف شكلها ومساحتها حسب عدد أفراد الأسرة الواحدة.

- **أمزاق أو أمراح:**

هو فضاء حر ومكشوف محدود بأسوار المنازل والحواري، ويحتضن عدداً كبيراً من النشاطات خاصة في فصل الصيف، ويستعمل للطبخ والغسيل.

2- أخام (المنزل):

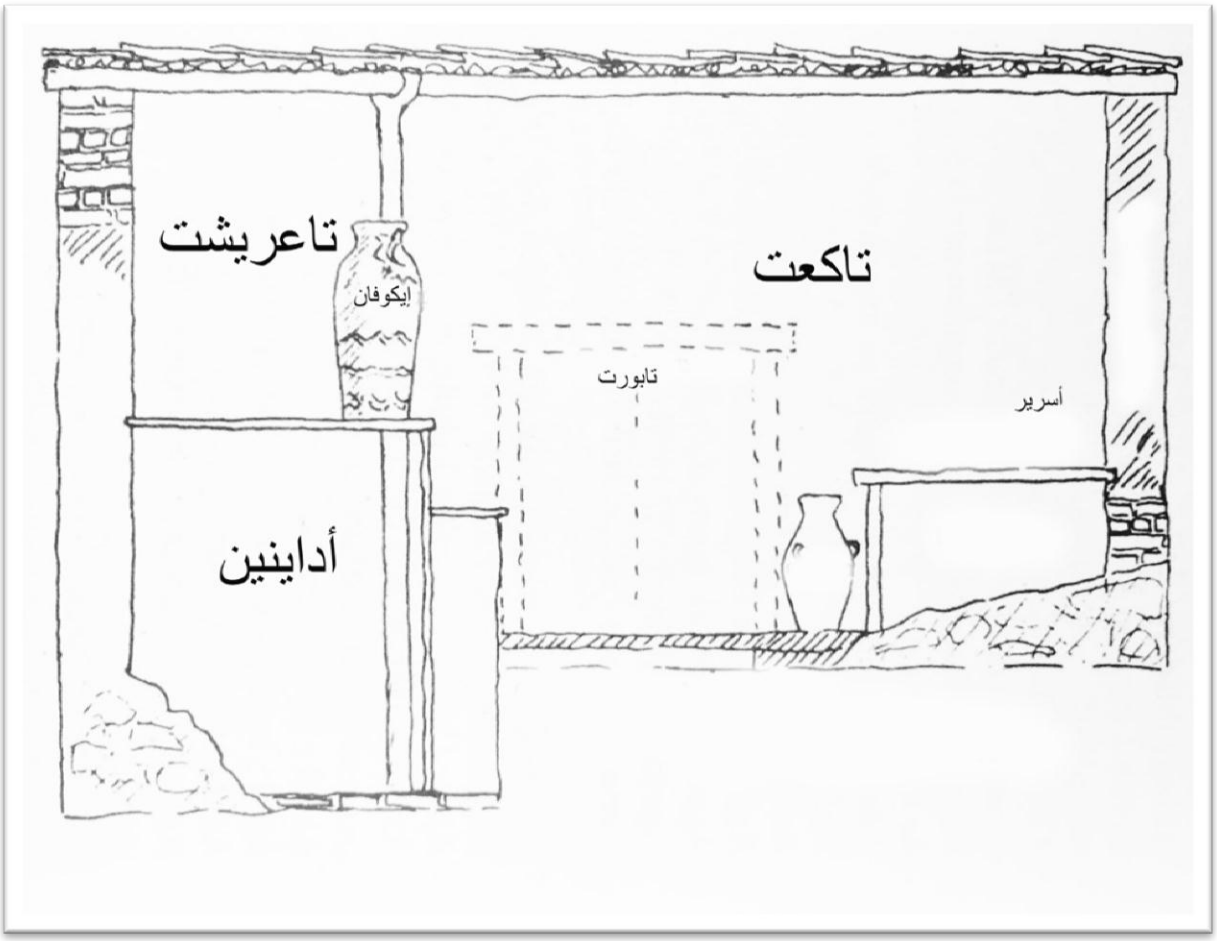
في مدخل المنزل نجد فضاءً يدعى "أسقيف" والذي يشبه لحد كبير "تاجمعت" لكنه أصغر منه، وظيفته العبور من الفضاء الخاص (داخل المنزل) إلى الفضاء العام (خارج المنزل)، يوجد به مقاعد متقابلة وضعت من أجل الزائر إلى حين يؤذن له بالدخول إلى المنزل. "أخام" هو منزل رب العائلة، وكما وصفه مورييه: " إن المنزل البربري يأوي تحت سقفه الرجال وثرواتهم، فهو هيئة متعددة الوظائف. "أخام" هو كلمة بربرية تعني المنزل، وتعني العائلة بصورة أوسع" [1] لأن المنزل يتطور ويتحول مع تغير البنية الأسرية فيزيد اتساعه مع كل ميلاد جديد. بالقرب من منزل الأب يبني الابن منزله بمساعدة كل أهالي القرية، في حين يهم الرجال بالبناء، تعكف النساء على نقل الحجارة والطين والكلس والقصب والبلاط والماء.

بناء المنازل يتم عن طريق الحجارة أو التربة المدكوكة، وتعتبر هذه المواد الموجودة أساساً في الطبيعة أحسن العوازل المناخية، فهي تقيهم برد الشتاء القارص وحرارة الصيف.

يتكون المنزل من مستويين، مستوى علوي وآخر سفلي أو منخفض ، فالمنطقة المنخفضة في المنزل مخصصة للحيوانات والمستوى العلوي للإنسان[2]، في الداخل

[1] Basagana R et Sayad A., *op.cit*, p. 57
[2] Paul-Levy F et Segaud M., Anthropologie de l'espace, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, p. 85

ينقسم المنزل إلى ثلاث أقسام لكل قسم وظيفته الخاصة، القسم الأول يدعى: "تاكعت"، القسم الثاني "أداينين" والثالث يدعى "تاعريشت"[1].



المخطط مأخوذ من كتاب: Genevois H., L'habitation Kabyle, Ed. Achab, Alger, p.54

1.2 **تـاكعت** :

هو مكان العيش في المنزل، نجده مباشرة عند المدخل، شكله شبه مربع ولا توجد به نافذة، يخرج الدخان المنبعث جرّاء الطهي من فتحات بالسقف[2] ، تستعمله النساء طيلة اليوم للقيام بمختلف الأشغال المنزلية كالطهي والغزل وصناعة الفخار وذلك حسب

[1] Genevois H., *L'habitation Kabyle*, Ed. Achab, Alger, p.59
[2] Maunier R., *La construction collective de la maison en Kabylie,* Ed. Institut d'Ethnologie, Paris, 1926, p.12

المواسم، لا يدخله الرجال إلّا للأكل أو النوم، أرضيته مغطاة بمزيج من الكلس والحصى أو بخليط من الطين والتبن وروث البقر.

2.2- أداينين :

يوجد على مستوى منخفض قليلا مقارنة بـ "تاكعت" ويستعمل كإسطبلٍ للحيوانات كالغنم والماعز، ويستعمل أيضاً كمستودعٍ لحطب التدفئة والطهي، أرضيته مغطاة ببلاط كبير ومائل نوعاً ما من جهة السور الخارجي لتسهيل عملية التنظيف والتي تتم عبر فتحةٍ بأسفل حائط الإسطبل، ويعتبره البربر كمدفأة طبيعية تحميهم برد الشتاء بفعل الحرارة المنبعثة من الحيوانات، لا تحتوي منازل محدودي الدخل على "أداينين" لعدم امتلاكهم للحيوانات[1].

2.3 تاعريشت:

ونجده فوق الإسطبل مباشرة وهو مخصص للنوم، ويتم الصعود إليه عن طريق مدرج يستعمل بدوره لحفظ الأواني المنزلية ويحتوي على نافذة صغيرة تستعمل لحفظ الأشياء الثمينة كالصندوق "أسندوق" الذي سنتطرق إليه لاحقاً. بين الفضائين السفليين "أداينين" و"تاكعت" يوجد حائط حجري يفصل بينهما يدعى "تاديكوانت" والذي يستعمل لوضع "الإيكوفان" مفرد "أكوفي"، وهي عبارة عن جرات كبيرة لحفظ الحبوب.[2]

[1] Basagana R et Sayad A., *op.cit*, p. 21
[2] Encyclopédie Berbère, Volume VI, p. 869

3- تقنية تزيين المنزل البربري

1.3- التجصيص والتبييض:

يجصص المنزل بكامله من الداخل فقط باستثناء الباب، يستعمل في ذلك خليط من الطين وروث البقر والتبن المقطع لمنع التشققات. تكسى كل جدران المنزل بهذا الخليط باستعمال أغصان النباتات أو بالأيدي مباشرة، وتبدأ العملية من أعلى الجدار إلى المنطقة المراد تزيينها بالرموز البربرية، لأن المنطقة السفلية ستغطى بخليط خاص من تربة رمادية اللون "توملیلت" وناعمة الملمس (الطين البيضاء). يترك الخليط يوما كاملا قبل الاستعمال حتى يمتص التبن كل الماء، وبعدها يتم طلاء الجدران. بعدما تجف الطبقة الأولى يتم الطلاء بخليط آخر مكون من الطين البيضاء وروث البقر، ومن أجل إعطاء بياض ناصع للجدران يتم استعمال خليط أخير مكوّن من الجبس والطين البيضاء والماء. عملية التجصيص الأولى تخص الجهة العلوية كما أشرنا إليه سالفاً، ولكن تشمل أيضا الجرات الكبيرة "إيكوفان" والأعمدة الحاملة والمقاعد، ومن أجل الحصول على واجهة ملساء تحك كل المساحة المجصصة بحجر خشن ومن ثمّ بحجر أملس فتصبح كل المساحة ناعمة الملمس.[1]

في منطقة "المعاتقة" مثلاً، يتم التجصيص باستعمال الأيدي مباشرة، ليترك يجف يوما كاملا، بعدها يستعمل حجر أملس يدعى "أزمزي" لصقل الجدران، يستعمل خليط من التربة الحمراء والزيت والماء لطلي الجدران مرّة ثانية باستعمال قطعة قماش خاصة تدعى "تافحنوكت"[2]، تصقل الجدران للمرة الأخيرة باستعمال حجر أملس.

---

[1] Aliane O., *Patrimoine bâti et savoir-faire vernaculaire Cas d'Aït El Kaïd (les Ouadhias)*, Mémoire de magistère encadré par Mr SALHI M.B, Université Mouloud Maameri, Tizi Ouzou, 2009, p. 32.

[2] *Ibid*. p33.

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

بعد الانتهاء من تجصيص الحائط، تبدأ عملية التزيين والخاصة بالجهة السفلية للجدار والتي يتراوح ارتفاعها بين 80سم و120سم.

يتم وضع شرائط عمودية في الجهة السفلية من الحائط وتدهن بطبقة من الجير الأبيض وتصقل بحجر أملس، وقبل أن تجف تماماً وبدون استعمال لا مسطرة ولا خيط، تبدأ المرأة المزينة برسم الرموز البربرية ذات الأشكال الهندسية باستعمال اللونيين الأحمر والأسود وفرشاة مصنوعة أساساً من شعر الخيل أو الماعز المجموع في كرة من الطين.

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

تعتبر هذه التقنية قديمة جداً، ويمكن أن ننسبها لأجدادنا البربر قبل اكتشافها في أوروبا بما يسمى بتقنية "التصوير الجصي" fresque وأصلها إيطالي "a fresco" والذي يعني التصوير قبل جفاف الجبس الأبيض، وتسمح هذه التقنية بامتصاص الجبس للصبغة وهذا ما يطيل في عمرها. من أشهر أعمال التصوير الجصي في حقبة النهضة هي "العشاء الأخير" لليوناردو دافينشي. يبقى أن هذه التقنية لها امتدادات متجذرة في القدم فمن رسومات لاسكو، إلى حضارة ما بين النهريين ثم مصرو من بعدهم الرومان وجداريات "بومبيي" إلى الفن الرومانسكي بفرنسا في العصور الوسطى.

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

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

2.3- طقوس التزيين:

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

"ستورزي للَّعْمر، أناس لور أسعدي ! أديغ ربي مكول أسقواس أدّار- يتصاف !"

" ليدوم طويلا هذا التزيين السعيد ! ليعجب الله ولنلتقي مع كل عام جديد !"[2].

[1] Devulder M., *Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias*, Ed. Maison-Carrée, Alger, 1958, p. 10
[2] *Ibid*., p11.

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

يعتبر ما أمدّنا به الأب "ديفيلدر" من أهم المعلومات حول التزيين إذ نقل إلينا سر كل رمز وكذا صور فوتوغرافية عن منازل مزينة وقام بتحليلها.

من الطقوس التي ذكرها الأب "ديفيلدر" هي أن المنزل لا يزين إلا مرة واحدة في السنة وهذا ما أكدته "ماكيلام" في كتابها عن الطقوس السحرية للنساء القبائليات إذ أن كل ما تفعله النساء يتوافق ويتماشى مع دورة الحياة ومع تعاقب الفصول فكل فصل له خصائصه والأعمال الخاصة به.

ذكر الأب "ديفيلدر" أيضا أنه قبل الشروع في تزيين القسم السفلي من الجدار تقوم المرأة الفنانة بمجموعة من الطقوس الغريبة ذات الدلالات المتجذرة في القدم، فتقوم المرأة بذبح حمامة بعد تطهيرها وإماطة الأذى عن منقارها ورجليها، وتقوم بالدوران سبع مرات من اليمين إلى اليسار ثم في الإتجاه المعاكس بنفس عدد الدورات والعد من 1 إلى 7 مرددة الكلمات الطقسية التالية:

"واد الشفا، وادوا، رب يرفع لَبْلَا"، "هذا هو الشفاء هذا هو الدواء يا رب ارفع البلاء"، وبعدها تردد : " اَدْ يفر شيطان، اَدْ يمنع بنادم"، "فليخرج الشيطان وليسلم الإنسان"[1]، اعتقادا منهن بوجود شياطين على هيئة حيوانات، وبعد ذبح الحمامة تقوم بمزج دمها مع الصبغة الحمراء والسوداء المخصصة للتزيين.

[1] *Ibid*., p.12.

4- الممارسات الفنية داحل المنزل البربري :

سنسلط الضوء فيما يلي على الفنون الممارسة داخل المنزل البربري :

- الإيكوفان وهي الجرات الكبيرة المستعملة لتخزين المؤونة من حبوب وبقول جافة وغيرها من المواد الغذائية المصنعة حصراً في المنزل البربري
- السجاد والذي من دون أدنى شك أنه الرابط بين كل شعوب البربر.
- الصندوق الخشبي المستعمل لتخزين الأكل والملابس والحليّ وغيرها.

1.4- الإيكوفان : جمع "أكوفي" :

هي عبارة عن جرات كبيرة من الطين لا يتم طهيها في الفرن، بل تبنى مباشرة في المكان المخصص لها بعد الانتهاء من بناء البيت، والنساء هن من يحملن على عاتقهن نحتها، تجبيسها وتزيينها. لها عدة أشكال وتعتبر الإيكوفان مربعة الشكل الأكثر استعمالاً، يتعدى ارتفاعها المترين في بعض الأحيان وهذا ما يجعل نحتها خارج المنزل مستحيلا لصعوبة تمريرها من الباب وهذا ما يفسر صناعتها في داخل البيت.

التقنية هي نفسها المستعملة في صناعة الفخار، فيستعمل لذلك خليط من الطين والتبن وأحيانا روث البقر ، فهي تمثل حلقة وسطى بين صناعة الفخار والبناء، ووجود عدة إيكوفان وخاصة المربعة منها يشكل تكملة لحائط "تاديكووانت"[1]. نجدها في غالب الأحيان مزينة بأشكال هندسية بارزة منحوتة على السطح مباشرة، كالمثلثات، المعينات والخطوط المتعرجة الأفقية منها والعمودية.

[1] Laoust E., *Mots et choses berbères*, Ed. Challamel, Paris, 1920, p.11

الشكل الإنساني الذي يميز "الإيكوفان" والمميز لصناعة الفخار كذلك جعل منه مكون من أجزاء تشبه في تسميتها أعضاء الإنسان[1]:

مثل العنق "أمقرل" ، الفم "إمّي"، البطن "أباد"، الظهر "أعرور"، اليد (المقبض) "أفوس" .

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

إن أصل الكلمة يمكن إرجاعه إلى اللغات السامية والحامية القديمة[2]، يمكن إرجاع أصل الكلمة إلى اليونانية والذي أعطى كلمة **"كوفيينس"** Cophinus باللاتينية، و**"كوفان"** Couffin بالفرنسية، "القفة" بالعربية، وكلها تستعمل لوضع وتخزين الغذاء.

فرضية أخرى ترجع أصل الكلمة إلى أصل صناعة "إيكوفان" نفسه، ففي بداية الأمر، صنع البربر "الإيكوفان" انطلاقا من سلة عالية مصنوعة من القصب، ولا تحتوي على قاعدة ويتم وضع خليط من الطين وروث البقر والتبن المقطع عليها وهذا ما يسمى "أخوزام" جمع "أخوزم".

يجدر بنا ذكر بعض التقنيات المستعملة عند البناء من أجل تنظيم أفضل للبيت إذ يعكف البنّاء على ترك بعض التجويفات كالمحاريب ذات أشكال مكعبة لا تتعدى 40سم /40سم/40سم وعلى نفس ارتفاع مستوى النظر لتسهيل وضع المصابيح أو الشمع، وبعض الأواني المنزلية النفعية والتجميلية .

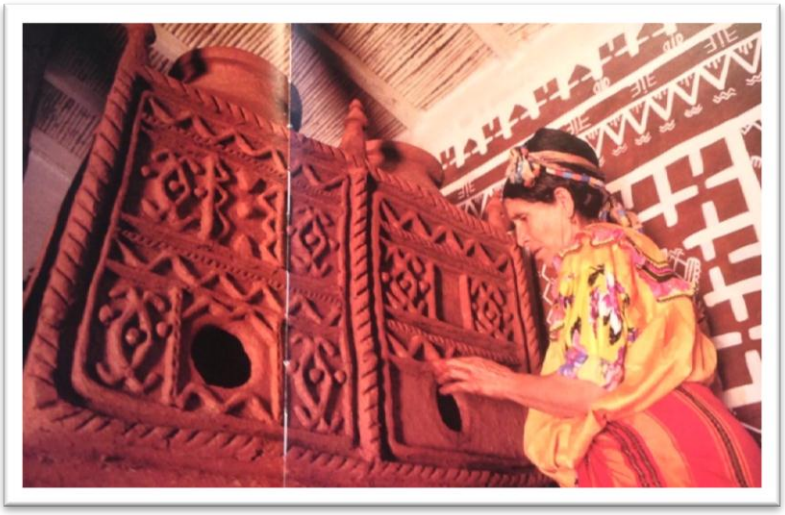
[1] Van Gennep A., *Etudes d'Ethnographie algérienne*, Ed. Leroux, Paris, 1911, pp. 37 à 38
[2] Camps-Faber H, « Akufi (pl.ikufan) », *Encyclopédie berbère, 3/ Ahaggar- Ali ben Ghaniya*, Edisud, Aix-en-Provence, 1986, pp. 428 à 431

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

الصورة مأخوذة من الرابط التالي:

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

أما الصورة الموالية فهي لامرأة بربرية وهي تنحت "الأكوفي" باستعمال الطين مشكلة رموزا من المسرد الرمزي البربري كالمعين والنقط والخطوط المستقيمة والمتعرجة. أخذت حوالي 1985 من طرف المصور" محند عبودة".



الصورة مأخوذة من كتاب :

Abouda M., Axxam, maisons kabyles, espaces et fresques murales, Ed. Publ d'Art, Goussainville, 1985, pp. 30 à 31

2.4- السجاد البربري :

لأسباب تبقى متعلقة بكيفية الحفاظ على السجاد المصنوع أساسا من خيوط الصوف والذي يصعب الحفاظ عليه دون تقنية متطورة، فإن البقايا القديمة من السجاد البربري والتي قاومت مرور الزمن هي تلك الموجودة بالمتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية بالجزائر العصمة وكذلك بالمتاحف الملكية للفن والتاريخ ببروكسل، والذي يرجع عمرها إلى أواخر الحقبات الحديثة.

بقايا هذا السجاد تحتوي على رموز شبيهة إلى حد كبير بالرموز الموجودة على السجاجيد البربرية المعاصرة، وهذا ما يثبت أن هذه البقايا من صنع القبائل البربرية، وهذا هو رأي "فان دانبروك" Vandenbroeck والذي يعتمد أساسا على مقارنة الأسلوبين المستعملين قديماً وحديثا. وكما سلف ذكره من المصادر المكتوبة نستطيع أن نلاحظ أنواع مختلفة من السجاد والمرتبطة أساسا بالنمط المعيشي، فالسجاد يتأقلم مع

مناخ المنطقة التي صنع فيها وكذلك الوظيفة التي سيؤديها. فلا شك أن صناعة السجاد في المناطق الحضرية لها علاقة بالتبادلات التجارية مع باقي بلدان العالم وذلك عبر العصور، والمصادر المكتوبة تتحدث عن السجاد البربري والسجاد الأندلسي، "فان دانبروك" يفسر هذه العلاقات التجارية بإسقاطها على التقاليد المعاصرة، ويبيّن أن السجاد البربري الحضري تأثر بالفن الإسلامي في العصور الوسطى[1]، أمّا "أمهان" Amahan فيرى أن هذا التأثر ناتج عن العلاقة بين الأندلس والبربر ويقول أن تأثيرات الفن الإسلامي وصلت إلى البربر عن طريق علاقتها المباشرة بالأندلس والمشهورة بارتباط فنها بالقيم الجمالية الإسلامية[2]، هذا بالنسبة للسجاد الفاخر والذي مثّل سلعة ثمينة في أكبر التبادلات التجارية، ويوجد هناك سجاد مصنوع بثمن بخس والموجه للسوق المحلية، للأسف لا وجود لبقاياه في يومنا هذا إلاّ من خلال النصوص المكتوبة "لجون ليون الإفريقي" Jean Léon L'African و"مارمول إكرفخال" Marmol Ycarvajal اللذان تكلما عن أسواق خاصة بالسجاد يأتيها الناس من كل حدب وصوب (بربر الأرياف وبربر المدينة). مصادر مكتوبة أخرى تناولت السجاد البربري، لكن تفتقر إلى الوصف الدقيق ، وهناك مصادر نادرة تحدثت عن سجاد مصنوع بالصوف السميكة لعلّه مخصص للمناطق الباردة، للأسف لم يذكر أي شيء عن من صنع هذا السجاد ومن استعمله، وشهادات مكتوبة وصفت سجادا آخر منسوج بصوف قصير وهو طويل وضيق ويدعى "الحنبلي" ويستعمل أيضا لتزيين الجدران ولإتمام قماش الخيمة.

إبان الفترة الاستعمارية، احتوت السوق الجزائرية للفن أساسا على صناعة السجاد والحياكة وهذا باتجاه السوق الفرنسية ومن ثم الأوروبية، من جهة أخرى وجدت

[1] Vandenbroeck p., *op.cit.*, 58 à 59.

[2] Amahan A et Khatibi A., *op.cit.*, pp 42 à 52.

نصوص من العصور الوسطى تثبت أن صناعة السجاد والحياكة كانت جدّ مزدهرة، هذه الظواهر التجارية كانت أصل الوثائق التجارية من العصور الوسطى إلى يومنا هذا: من تقارير تجارية وجرد للسلع وتنظيم التبادلات الخ. وكانت هناك حركية اقتصادية هامة ما جذب اهتمام المؤلفين الجغرافيين والملاحظين ليتطرقوا إليها في كتاباتهم.

ومن هذه الآثار المكتوبة يمكننا تقسيم المنطقة إلى ثلاث مناطق تجارية هامة تخص تجارة السجاد وأنواع الحياكة، أهمها وأقدمها السوق المغاربية في حد ذاتها والسوق اتجاه المشرق والذي يعتمد أساسا على منتوجات ذات جودة عالية ؛ كانت الطلبيات التجارية أساسا من المدن المشرقية ومن قصور الحكام والمماليك، الكثير من المصادر تتطرق إلى عملية تصدير منتوجات من المغرب العربي باتجاه المشرق، وهذا ما يعني اهتمام المشارقة بالمنتوج المغاربي، "فاندنبروك" تكلم عن جغرافي مجهول في فترة القرون الوسطى قد كتب "سوسة" مشهورة بوفرة وجودة قماشها الرفيع ومنتوجاتها الثمينة ومطرزاتها (...) نسيجها لا يوجد له مثيل في بهاء بياضه الساحر".[1]

الكثير من النصوص الغربية وبداية من القرن 14م تحدثت عن سوق السجاد والقماش الفاخر بين المغرب والطبقة الأرستقراطية الأوروبية، وهذا ما أدّى حتما إلى تنظيم هذه السوق الخاصة بالسلع النادرة والثمينة ذات الجودة المتناهية، ونفس المصادر تحدثت عن تبادلات تجارية تعدّت تجارة النسيج والسجاد[2].

[1] Vandenbrock p, *op.cit*.,, pp. 57 à 58.

[2] *Ibid*

وفي كتاب الياقوت في القرن 13 تكلم عن سجاد "فاخر ووثيق" لمنطقة تبسة وكما يظهره "فاندنروك" فإنّ كل المناطق المغاربية معروفة بحرفة النسيج[1]، وهي منتجة في ورشات خاصة بالحياكة والطرز والنسيج، وفي نفس السياق يذكر "ابن خلدون" :

" هناك فنون نادرة في بلاد المغرب تبقى بعيدة عن الكمال باستثناء فن الحياكة والطرز وصناعة الجلود" ، هذه الفنون وصلت لدرجة راقية في الدقة لضرورتها في الحياة اليومية، وهو السبب في التواجد الوفير لهذه المواد في هذه المناطق الآهلة بالبدو"[2] وكذلك قائمة الهدايا من السلطان أبو الحسن إلى الحاكم المملوك بمصر والتي تحتوي على سجاد الحنبل، هذا ما يدلّ على أنّ إنتاج السجاد والحياكة الفاخرة لم يقتصر على المدن في القرون الوسطى، ووجود نماذج متعددة للزّرابي والسجاد في لوحات فناني عصر النهضة "كهانس ماملنغ" Hans Memling في طبيعته الصامتة أو "كارباتشيو" Carpaccio في لوحة "ميلاد العذراء" لشاهدة على أن المغرب البربري اشتهر منذ الأزل بهذه الحرفة الراقية. العدد الهائل من التزيينات يدل على أنّ هذه القطع ذات الاستعمال اليومي لها وظائف تتعدى الوظيفة النفعية، نجد أحيانا أن هذه الرسومات لها أبعاد تعبيرية أكثر منها جمالية، كدلالتها على المكانة الاجتماعية أو الأصل القبلي أو غيرها. بسبب ندرة المصادر المكتوبة التي تصف لنا بدقة هذه القطع الفنية، تبقى تحاليلنا جدّ عامة، وتعتمد بنسبة كبيرة على التأويل الذاتي.

-أنواع السجاد البربري الحديث: نسج السجاد عمل نسوي بامتياز، فالنساء تعكفن منذ البداية على تحويل الصوف إلى خيوط مباشرة بعد جزِّ الخرفان، لتقوم بعدها بصبغتها

[1] *Iibid*

[2] Ibn Khaldun, *Prolégomènes historiques*, traduit et édité par M. de Slane, Paris, 1868, pp 362 à 365.

بموادٍ أولية تجدها في محيطها القريب، ومن ثمّ تبدأ عملية النسج في جو عائلي يلم شمل نساء العائلة الواحدة.

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

سنستعرض سلسلة من صور النسيج المحفوف لنقوم بالمقارنة بينها :

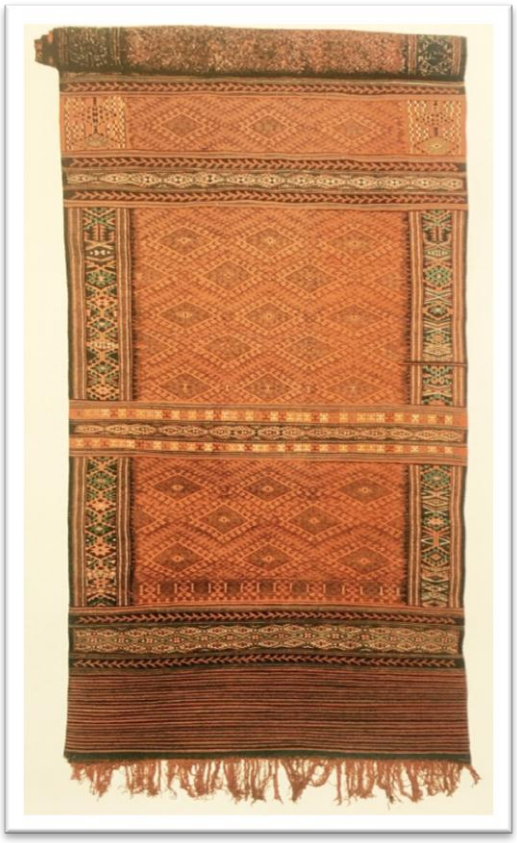
هذه الصورة تمثل صورة لنسيج محفوف من غرداية، تتخلله أشرطة أفقية، أربعة منها سميكة تحتوي على أشكال هندسية يطغو عليها المثلث والمعيّن والنقط، وأخرى رقيقة وتحمل نفس الأشكال، تتناوب هذه الأشرطة فوق خلفية بنية قاتمة وهي متناظرة مع مجموعة مكونة من تسع أشرطة أسفل منها، يفصل بينهما شريط سميك به نقط بيضاء، الشكل الكلي محفوف بإطار تتخلله مربعات. تكرار الأشكال الهندسية المتناوبة يذكرنا بالمنمنمات الفارسية، ولعلّه هذا هو الرابط بين ما ورثه البربر من أشكال ورموز والتي سنحللها لاحقا وما ورثه من فنون الحضارة الإسلامية.

الصورة مأخوذة من كتاب في نسيج الزمن لسامية زنادي الشيخ ص36.

نبقى في بوابة الصحراء لنستعرض الصورة التالية والتي تمثل نسيج محفوف من بسكرة والذي يحمل نفس مواصفات نسيج غرداية فيما تعلّق بعدد وشكل الأشرطة الحاملة للرموز البربرية وكذلك الصبغات المستعملة، لكن إذا أمعنا النظر قليلا نجد بعض الاختلافات، فهذا الأخير لا يحتوي على إطار يحيط بالتركيبة العامة، ضف إلى ذلك محور تناظر الأشرطة الأفقية التسعة، ففي غرداية نجده أكثر سماكة ولا يحتوي إلاّ على نقط بيضاء أماّ نسيج بسكرة فمحور التناظر له نفس سمك الأشرطة وهذا ما يجعل التناظر غير مرئي للوهلة الأولى، ويمكن إرجاع ذلك إلى النمط المعيشى في المدينتين، فغرداية معروفة بعمارتها والمنظمة حول المسجد، فالمئذنة تتوسط وتعلو كلّ النسيج العمراني، وهذا ما يرمز إلى قدسية هذا المكان. الشريط السميك في نسيج غرداية والمكوّن من نقط فاتحة فوق خلفية قاتمة لعلّه يرمز للسماء مزينة بالنجوم في محاولة للتعبير عن روحانية وقدسية هذا المكان الذي يتوسط عالمهم الحسي. يجدر بنا ذكر ظاهرة التكرار المميزة للنسيجين وهذا ما يمكن إسقاطه على عملية التسبيح والذكر في الدين الإسلامي. فالنسيج له جمالية وظيفية ذات بعد ثقافي بربري متجذر في القدم وبعد ديني مستلهم من الديانة الإسلامية.

الصورة مأخوذة من كتاب "في نسيج الزمن" لسامية زنادي الشيخ ص45.

"التاق"[1] وهو نسيج محفوف يفصل بين فضاء النساء وفضاء الرجال داخل الخيمة ، وهو نوع خاص بمنطقة "جبل عمور"، نادرا ما يفوق عرضه المترين بينما يتجاوز طوله الثمانية أمتار، أمّا "الدراقا" فهو نسيج محفوف خاص بمدينة تبسة، له نفس الجمالية الوظيفية، يكمن الفرق بين هذين النسيجين في مسرد الرموز البربرية المستعملة "فالدراقا" يعتبر أغنى من هذه الناحية وألوانه أزهى، لكن "التاق" يتفوق بدقته المتناهية وهذا ما أشار إليه جاباتي[2] عام 1929 في معرض تدوينه لزرابي جبل عمور.



"تاق" من جبال عمور

"دراقا" من منطقة تبسة

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

[1]سامية زنادي شيخ، "في نسيج الزمن"، ترجمة عبلة منور، منشورات أبيك، الجزائر، 2007، ص.30.
[2]المرجع نفسه ص 31

فيما يلي ثلاث أنواع من السجاد من منطقة واحدة وهي القبائل، رغم أن الأنواع الثلاثة من السجاد مصنوعة بالمنطقة نفسها إلاّ أنّ كل قرية لها سجادها الخاص بها، ويظهر من خلال الصور اختلاف الأسلوب والألوان وحتى الرموز البربرية المستعملة، "فسجاد آيت هشام" يتميّز بالخلفية البيضاء والشرائط المرصوصة بالرموز، تستعمل فيها سبع صبغات. تحتفل هذه المنطقة بسجادها كلّ سنة في مهرجان وطني يأتيه فنانين وحرفيين من كل القطر الوطني، وقرّرت وزارة الثقافة مؤخرا إلحاق بيت السجاد "آيت هشام" بالمتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية.

سجاد قرية آيت زيري سجاد منطقة القبائل الكبرى سجاد قرية آيت هشام

الصورتان الأوليتان مأخوذتان من كتاب "في نسيج الزمن" لسامية زنادي الشيخ ص 44 و38

الصورة الأخيرة في أقصى اليسار مأخوذة من الرابط التالي:

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

3.4- **الصندوق الخشبي**

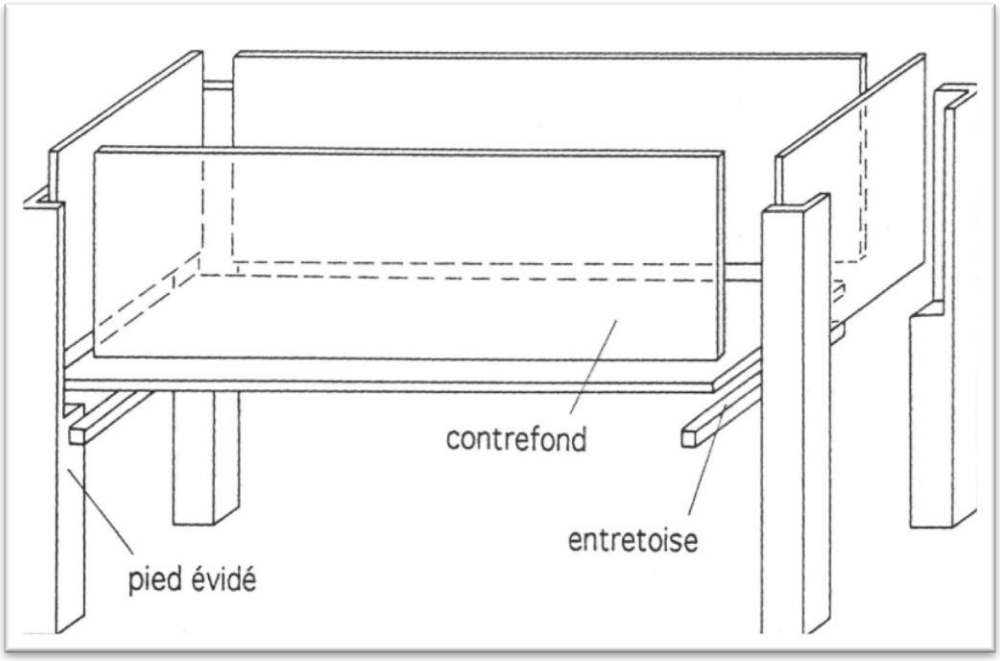
"أسندوق" أو "أفنيق" بالأمازيغية هو آخر الأثاث المنزلي المذكور في الكتابات، وما ذكُر كان عن صناديق كبيرة وبالتالي لا يمكن أن تستعملها القبائل الرّحل بل البّربر المتمدنين، "جون ليون الإفريقي" وصف لنا طقوس الزفاف عند بربر مدينة "فاس" في القرن السادس وذكر :

" أنّ العروس تزف إلى زوجها في صندوق خشبي ثماني الأضلاع، مغطى بالحرير ويحمل على الرؤوس في موكب زفاف متبوع بفرقة موسيقية تعزف على آلات وترية وأخرى نفخية"[1] .

عرف استعمال الصندوق عند الشعوب البربرية إلى ما يزيد عن 2500 سنة[2]، ويمكن أن نلاحظ نوعان لهذا الصندوق البربري في فترات زمنية مختلفة، صندوق ذو تقاليد شرقية أصوله تعود إلى الفينيقيين وصندوق آخر ذو تقاليد غربية أصوله أندلسية. يرجع "كامبس" الصندوق الذي عثر عليه في تنقيباته بإحدى القبور بمنطقة "قصور الصف" "بتونس" إلى أنّ استعماله عرف منحى آخر بعد الموت، إذ أصبح نعشا بعدما استعمل في الحياة اليومية لأغراضٍ شتى، ويرجعه إلى فترة ما بين القرن الرابع والقرن الثالث قبل الميلاد أي في فترة ازدهار "قرطاج"[3].

[1] Jean Léon L'African, Description de L'Afrique, 1956, T1, p 210.
[2] Camps G., *Encyclopédie berbère,* volume XIII, EDISUD, Aix-en-Provence, 1994, p.2036
[3] *Ibid*.,p. 2035

يتكون الصندوق من خمس جوانب ثابتة والسادسة متحركة والمتمثلة في الغطاء، خمسة منها مزينة برموز بربرية منقوشة بآلات حادة ، أما الجانب الخلفي فحافظ على عذرية سطحه، ويرجع ذلك إلى وضع الصندوق دوما مستندا على الحائط، ومحمول على أربعة أرجل سميكة متصلة فيما بينها بقطعٍ خشبية تدعى "لجاف" entretoiseكما هو مبيّن في الشكل المقابل:



الصورة مأخوذة من كتاب:

Gast M et Assie Y., Des coffre puniques aux coffres kabyles, Ed. Bouchenne, Paris, 1993, p. 41

أمّا عن التزيينات فيوجد مسرد غني للرموز البربرية، لكن ينفرد الصندوق البربري برمز لا نجده على حاملٍ آخر ألا وهو : "الصليب ذو الرؤوس المكوّرة" La Croix bouletée، سمي هذا الصليب بهذه التسمية نسبة إلى نهاية رؤوسه المكوّرة، ويأخذ حيّزاً مهماً في الصندوق، فنجده في محور اللوح الرئيسي الذي يتوسط الواجهة الأمامية للصندوق،

ويظهر جلياً أكبر من كلِّ الرموز المستعملة الأخرى، ونجده إمّا في دائرة أو معيّن أو مربع أو مستطيل، الأكيد أنّ هذا الرمز قد استعمل منذ ما يزيد عن الألفي سنة كرمزٍ قويٍ لإبعاد الأرواح الشريرة وحماية المنزل البربري، واقترن استعمال هذا الرمز في الصندوق البربري القديم بالإفريز ذي الأزهار وهو شكل صعب الإنجاز وهذا ما يصب في فكرة أن الصندوق البربري الحامل للإفرز والصليب والمصنوع بخشب جد مقاوم للعوامل المناخية موجه لأناس ميسوري الحال من الأغنياء.

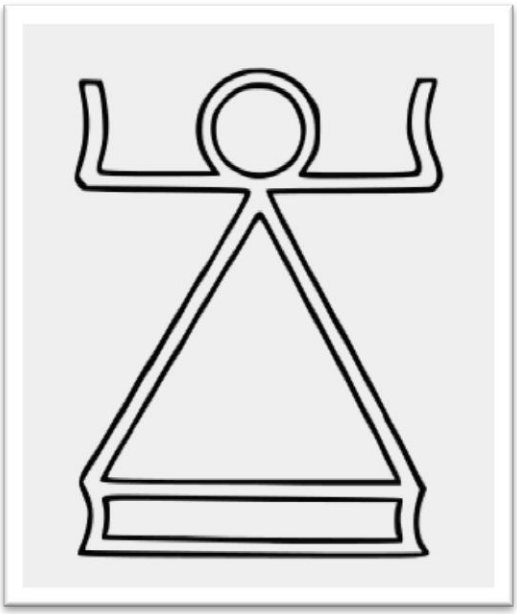
الصور مأخوذة من كتاب:

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

III - تحليل الرموز البربرية

1- أصل المثلث في المسرد االرمزي البربري :

يعود أصل الرموز المستعملة من طرف البربر إلى أشكال هندسية كثيرة كالخطوط بأنواعها المختلفة والدوائر والنقط وغيرها، لكن ما أثار انتباهنا وحيرة العديد من الباحثين قبلنا هو الاستعمال الكثير لشكل المثلث والذي انبثق عنه أشكالا أخرى كالمعين والمربع والخطوط المتعرجة وغيرها، وهنا بدأ تساؤلنا عن سرِّ هذا الاستعمال الكثيف لهذا الشكل الهندسي، وخلال بحثنا هذا اتضحت لنا معالم فرضية لعلّها تنوّر طريق من بعدنا وهي علاقة المثلث برمز الآلهة "تانيت": رمز الأمومة وحامية الخصوبة فمن هي تانيت؟



هي آلهة بربرية عبدت من طرف القرطاجيين إلى جانب "بعل حمون" وحسب الاعتقادات البربرية والقرطاجية فهي من تحمي الخصوبة والنماء والازدهار فسميت في قرطاج بالأم، وعبدت إلى جانب "بعل حمون" منذ 400 سنة قبل الميلاد وسميت أيضا " تانيت وجه بعل" Tanit péné Baal . وسميت أيضا بتينيت Tinnit[1] أو تينات Tinet والتي تعني المراة الحامل وهي تلد. ولعل المقولة المشهورة بالدارجة الجزائرية للمرأة التي توشك على وضع مولودها **"وقفة ساهلة"** لدليل على هذه الرمزية.

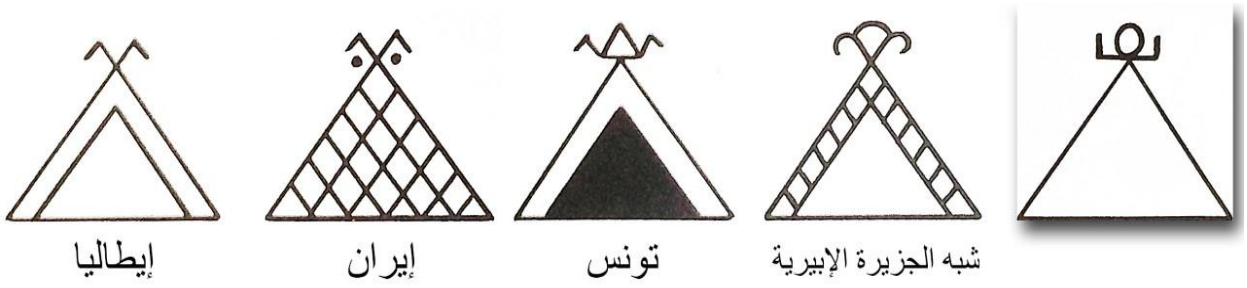
تمثل " تانيت" للبربر ما تمثله "عشتروت" للفينيقيين و"عشتار" للبابليين و" إيزيس"

[1] Musée Lavigerie, *Cahier BYRSA*, Ed. Imprimerie Nationale, Paris, 1958, p.53

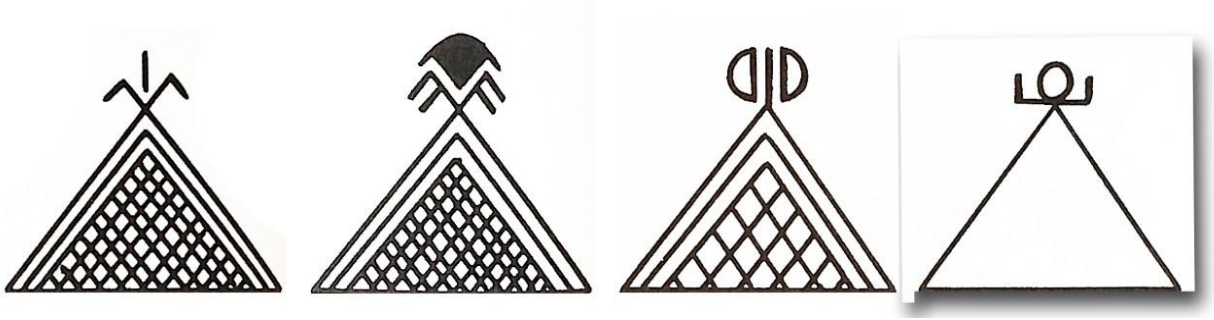
للمصريين و"أفروديت" لليونانيين و"فينوس" للرومانيين.

و جدت رموز كثيرة تشبه لحدٍ كبير رمز " تانيت" والتي توحي كلّها برمزية الخصوبة، فقرون الكبش إذا ما اتحدت مع القمر فإنّها ترمز إلى قوة التخصيب الذكرية[1] ونجدها دوماً تعلو المثلث الذي يمثل رمز الخصوبة الأنثوية واتحادهما في شكلٍ واحد يجسد المعنى الشامل للخصوبة وبالتالي استمرارية الحياة وقدسيتها.

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



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



الرسومات مأخوذة من كتاب:

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

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1982, p. 333

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

التحليل السيميولوجي لهذا الرمز يقودنا إلى استعمال طريقة "رولان بارت"[1] والاعتماد على النظرية "الجشطلتية"[2] Théorie de la Gestalt والمعروفة أيضا "بالنظرية الشكلية" Théorie de la forme والذي يعني ببساطة أنه من الضروري اعتبار الكل، لأن الكل له معنى مختلف عن الأجزاء المكونة له.

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

وسنستعمل طريقة "رولان بارت"[1] Roland Barthes والتي ترتكز على ثلاثة مستويات للتحليل:

- الرسالة اللغوية Message linguistique
- الرسالة الرمزية الغير مشفرة (الرسالة الدلالية) Message iconique non codé – denotatif
- الرسالة الرمزية المشفرة (الرسالة التلميحية)Message iconique codé - connotatif

الرسالة اللغوية في هذا الرمز غائبة.

[1] Barthes R., « Rhétorique de l'image ». *In Communication, 4,* Recherche sémiologique, Paris, 1964, pp. 40 à 51

[2] answer.com.gestalt theory

أ- الرسالة الدلالية (من الأعلى إلى الأسفل):

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

ب-الرسالة التلميحية:

الدائرة هي أصلا نقطة ممتدة، وهي ترمز إلى الكمال و إلى التناسق وغياب التمييز أو التفرقة ومثال للحركة المستمرة بلا بداية ولا نهاية[1]، وهذا ما يؤهلها لترمز للوقت وترمز أيضا للسماء ذات الحركات الدائرية، والسماء بدورها ترمز إلى العالم الروحاني اللامرئي.

في هذه الحالة : المثلث يمثل تبسيط لصورة المرأة وهي ترتدي عباءة طويلة وتتأهب لوضع مولودها واقفة. تساعد هذه الوضعية المرأة وهي تلد، فيخرج الجنين بفعل الجاذبية الأرضية وبحركتي التنفس السريعتين. يرمز المثلث عادة إلى الرقم (3) ولا يمكن فصله عن الأشكال الهندسية الأخرى[2] ، فالمثلث متساوي الأضلاع يرمز إلى الألوهية والتناسق والتناغم، فإن قسِّم إلى جزئين فيرمز إلى الرجل وحسب رأي "أفلاطون" فهو يرمز إلى الأرض، وهذا التحول من مثلث متساوي الأضلاع إلى مثلثين قائمين يؤدي إلى فقدان توازنهما[3]. عند قدماء المايا ، يرمز المثلث إلى أشعة الشمس، وهو تشبيه لرأس نبتة الذرة التي تخرج من الأرض أربعة أيام بعد زرعها، وبارتباطالمثلث بالشمس و بالذرة، يرمز إلى الخصوبة. إذا كان رأس المثلث موجه إلى الأعلى، فهذا يرمز إلى النار والأعضاء التناسلية الذكرية، أما إذا كان الرأس موجه إلى الأسفل فهو يرمز إلى الماء وإلى الأعضاء التناسلية الأنثوية[4].

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p.221
[2] *Ibid*., p.1117
3- *Ibid*., p.1117
4Voire *Ibid*., p.1118

هناك أربعة أنواع من المثلثات وكل نوع له رمزيته الخاصة[1]

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

علاقة المثلث بالرقم (3) لها عدة دلالات[2] :

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

يمكن أن نلاحظ أن توجيه قمة المثلث إلى الأسفل يترجم المبدأ الأولي للحياة في دلتا الخصوبة في جسد المرأة حسب "ماكيلام". أثار المثلث اهتمام بعض المختصين في الفن البربري "كغابريال كامبس" والذي يعتبره تخفيض تقني لتمثيل عالم الطبيعة[3] فهو بذلك لا يعترف بالقوة السحرية للمثلث ولكن لا ينفي أن وجوده بالقرب من المعين أو الشكل M ليس وليد الصدفة. حسب "ماكيلام" في كتابها الرموز والطقوس السحرية للنساء القبائليات[4] فإن كل هذه الرموز توحي بعلاقاتها الوثيقة المستمدة من جسد المرأة، فالمثلث رمز المرأة يمكن أن نربطه أيضا بالقمر لأن كل ما تقوم به المرأة البربرية من أعمال حرفية كالفخار أو النسيج له علاقة مباشرة مع مراحل تطور القمر والذي يهدف أساسا إلى الوفرة والخصوبة، فكل المراحل تتماشى مع الزمن الفلكي،

[1] *Ibid., p.1119*
[2] *Ibid., p.1119*
[3] Camps. G., *Aux origines de la berbérie, Monuments et rites funéraires protohistoriques*, Ed. Arts et métiers graphiques, Paris, 1961, p.377

[4] Makilam, *Signe et rituels magiques des femmes kabyles*, Ed. Karthala, Paris, 2011, p.54

والذي يعتبر قاعدة لكل المفاهيم الدورية، في كتابه أسطورة العودة الأبدية يظهر "م. إلياد" ذلك في مراحل القمر من ظهور يتبعه نمو فاضمحلال فاختفاء ويتبع دوما بظهور جديد بعد ثلاث ليال من الظلام[1] ،لأنه يعتبر الموت ظاهرة ضرورية من أجل التجديد، ويمكن اعتبار ذلك من الأسباب الرئيسية التي جعلت البربر لا يهتمون بالكتابة، لأن الموت ما هي إلى بداية جديدة لحياة أخرى يتوارث فيها ما فعل الأجداد وكأنها حياة أزلية مستمرة عبر الأجيال فهم يعيدون نفس الحركات والطقوس الأولى من خلال قدسية الكلمة. فمختلف مراحل أيِّ عمل حرفي ما كالخزف أو الحلي أو حتى تحضير الطعام تتوافق مع الثنائية موت/حياة جديدة، وهذا يتوافق أيضا مع مراحل القمر، وهذا ما يجعلنا نجزم بان كل الطقوس لها بعد سحري، لأن كل حركة ما هي إلا إعادة لحركة سالفة عمرها يحسب بآلاف السنين، فظاهرة الموت هي مؤشر المرور من مرحلة إلى المرحلة التي تليها.

النار تنهي دورة الخزف وطهي الطعام، أما بالنسبة للحداد، فصناعة السكين تنهي دورة النسيج، ويستخدم ذات السكين في قطع الحبل السري[2]. حلي النساء البربريات هو ناتج القوة المقدسة للنار ويعتبر شعار الحماية والشفاء[3]، فبياض الفضة ولمعانها يذكرنا بضوء القمر وبريقه.

فمن المثلث إلى المرأة إلى القمر إلى الرقم (7)، والذي يمثل عدد مظاهر القمر في اليوم الواحد، إذ يأخذ سبع طلعات مختلفة، وهذا ما يفسر قيام الكاهنة أو المعالجة بالعدِّ من واحد إلى سبعة فوق رأس المريض وبصوت مرتفع لكي يشفى من سقمه، ويعود ذلك إلى التذكير بقداسة القمر، من أجل تصليح هذا الخلل (المرض)وإعادة توازن

[1] Eliade.M, *Le Mythe de l'ternel retour*, Ed. Follio Essais, Paris, 2001, p.104
[2] Makilam., *op.cit.*, p.29
[3] laoust-chantréaux , *La Kabylie coté femmes. La vie féminine à Aït Hicham (1937-1939)*, Edisud, Paris, 1990, p.35

الشخص المريض مع الكون.

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

يعود "إلياد" في كتابه "المقدس والدنيوي" إلى الاعتقادات القديمة للشعوب البربرية من خلال أسطورة خلق العالم "شجرة العالم" والموجودة في قصة قديمة جمعها "ليو فروبنيوس" Léo Frobenius والذي يرجع أصل الحياة البشرية إلى أعماق الأرض[2] ، فالأسطورة تروي أن بداية الخلق بدأت برجل وامرأة يعيشان في جوف الأرض المظلم، تزاوجهما دام ثمانية أيام وسبع ليال، وبعد مرور تسعة أشهر ولدت المرأة أربع إناث وبعدهنّ أربعة ذكور واستمر توالي الولادات ليصبح لديها من الذكور خمسين ومن الإناث خمسين، هاتان المجموعتان انفصلتا عن بعضهما البعض لتعيش كل واحدة على حدى، وبعد مرور سنين طويلة التقتا على سطح الأرض المضاء ليبدأ التزاوج وتبدأ الإنسانية وتتكاثر البشرية. لم تخص الأسطورة سبل المرور من جوف الأرض إلى سطحها أما عن الاتجاه المعاكس أي من سطح الأرض إلى جوفها، فتعددت الأساطير واختلفت السبل كالبئر أو الباب الحديدية ليتم الولوج في عالم خيالي مظلم ومملوء بالكائنات الغريبة كالغول والغولة وشخصيات أخرى ذكرت في الأساطير البربرية[3].

من هذه الأسطورة يتجلى لنا علاقة المرأة بالعالم السفلي أو الجوفي للأرض، فالمرأة تحمل في ظلمة جسدها مخلوقا من لحم ودم لمدة تسعة أشهر، لتظهره بعد ذلك للنور، وهنا قامت "ماكيلام" بتصحيح القول المأثور في الثقافة البربرية :

[1] Makilam., *op.cit.*, p.38
[2] *Ibid*., p.39
[3] *Ibid*., p.40

" المرأة ظلام والرجل نور" والتي اتهمت فيها المرأة بالظلام.

ترتكز الرموز البربرية بصفة عامة على جمع المتضادات كالأحمر والأسود، الثعبان القضيبي والمعين الفرجي في فكرة عامة للخصوبة والكمال.

المرأة تمثل بالأرض الخصبة فهي من تحمي الحقل العائلي، فهي تنجب وتربي وتقوم بمختلف الوظائف داخل المنزل كتشكيل الطين وغزل النسيج الخ. فهل يجوز لنا وصفها بالجهل والشؤم ؟ "ماكيلام" رفعت اللبس عن حقيقة هذه المقولة في كتابها "رموز وطقوس النساء القبائليات" لتضع حدا للحط من قيمة المرأة، فإذا كان النور صفة الرجل، لأنه من يزرع البذرة في رحم المرأة ليتكون الطفل في بطن مظلم بعيدا عن الأنظار ليصبح طفلا يظهر للنور فيملأ الدنيا بهجة وسرورا، فالمرأة قبل ذلك هي من تضيء في ظلمة بطنها هذا المخلوق بحنانها ودفئها. ففي طقوس الزواج البربري، تحمل العروس في يدها قنديلا مضاء متبوعةً بموكب الزفاف، انطلاقا من منزل أهلها إلى غاية بيت الزوجية، فهي من توقد النار "الكانون" والذي يظل مشتعلا في البيت ليكون ذلك من أهم أولوياتها، هذا القنديل نجده مرسوما على الأواني الفخارية وعلى الجدران والذي يمثل إلى حد ما الأعضاء التناسلية الأنثوية وهي ممثلة أيضا بالجرة، والتي تستقبل النور في جسدها وتعرف كيف تحتوي ماء الحياة المسكوب من طرف الرجل.

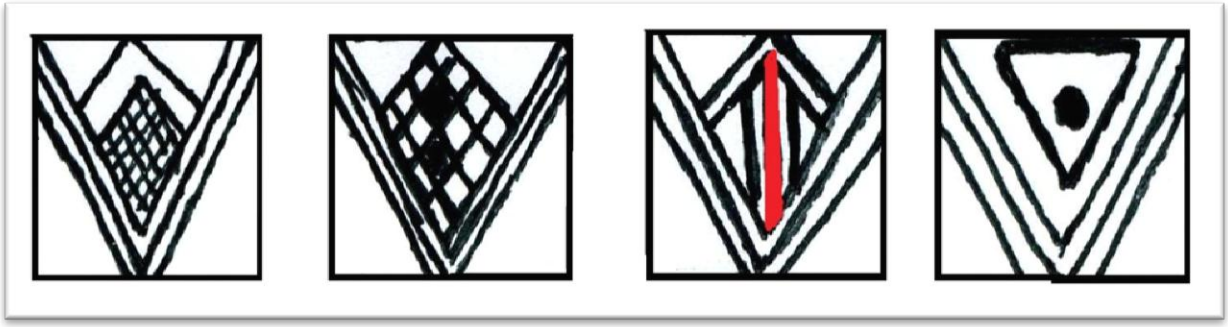
ومن طقوس الزواج ما ارتبط بعملية حرث الأرض، فيربطون فكرة خصوبة المرأة بخصوبة الأرض[1] ومن أجل تحقيق ذلك، تستحم العروس بالماء المجموع على سكة المحراث وهذا في الصباح الباكر لتنتقل خصوبة الأرض إلى جسد المرأة[2] ويجب أن تبقى هذه السكة الحديدية سبعة أيام داخل البيت الزوجية والرأس المدببة موجهة نحو نار الكانون وهذا من أجل اتحاد قوى الأرض والسماء.

[1] Servier J, Tradition et civilisation berbères, Editions du Rocher, Monaco, 1985, p. 223
[2] Makilam., *op.cit.*, p.44

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

يعتبره الأفلاطونيون كأول مساحة في الوجود ويليها المربع والمكوّن من اتحاد مثلثين[1]

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



الشكل 1 الشكل 2 الشكل 3 الشكل 4

الأشكال مأخوذة من كتاب :

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

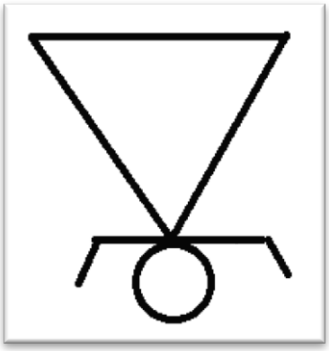
هذه المجموعة من الرموز تمثل كلها مثلثات رؤوسها موجهة إلى الأسفل وقاعدتها مفتوحة من الأعلى، مشكلة بثلاث خطوط متوازية أو أكثر، بداخلها نجد إما مثلث به نقطة سوداء ولعلها تمثل بذرة التخصيب (الشكل 1) أو باب سحري على شكل معين (شكل 2) والدخول منه يكون بخط عمودي أحمر محاط بخطين أسودين على الجانب ولعله يمثل مسار دخول البذرة إلى ظلمة رحم المرأة، وهذا ما شاهدناه في حديثنا عن أسطورة بداية الحياة أين يتم الولوج من على سطح الأرض إلى جوفها عبر الباب الحديدية ، وأخيرا يتم الدخول إلى جسد المرأة عن طريق لوحة شطرنج بها مربعات الشكلين (3) و(4) والتي تسمى عند البربر خلية النحل التي يخرج منها العسل،

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p.1117

فللنحل القدرة الخارقة في تلقيح الأزهار وهذا هو معنى الرمز الخارجي لتخصيب الحياة الداخلية للمرأة البربرية ،وفي شكل آخر(الصورة1 والصورة 3) نجد نفس هذا المثلث ملامس لمثلث بالأسفل وهذا ما يدل على قدسية الحياة التي تخرج من رحم الأم التي تلد ويمكن أن نشبهه برمز الآلهة "تانيت" معكوسة (الصورة 2)، وكأنها الحياة التي تخرج من رحم المرأة ، فالمثلث يمثل الرحم، الدائرة تمثل رأس الجنين والخطان يمثلان الرجلين .

في (الصورة1 و3) هناك مجموعة من المثلثات الجانبية والتي تمثل أيادي النساء اللائي تساعدن المرأة لوضع مولودها ويوجد هذا الرسم على فم إناء فخاري يستعمل في تحضير المرق المرافق للكسكسي والمأخوذ من قبيلة "مالحة".

الصورة 1



الصورة 2

الصورة 3

الصور 1 والصورة 3 مأخوذة من كتاب :

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

الصورة 2 : رسم تخطيطي شخصي

من منطلق أن المثلث مبدأ أنثوي أو ذكري، نحصل على معين عند اتحاد المثلثين (مثلث المرأة ومثلث الرجل) وهذا ما يؤكد كمال كل جنس في الجنس الآخر، وبهذا نصل إلى التمثيل الكلي للمنطقة السفلية لجسم الإنسان بالشكل M، هذا الرمز يبدأ بمثلث ليكتمل على الجانبين مشكلاً الساقين المطويتين، وإذا ما عكسنا هذا الشكل،

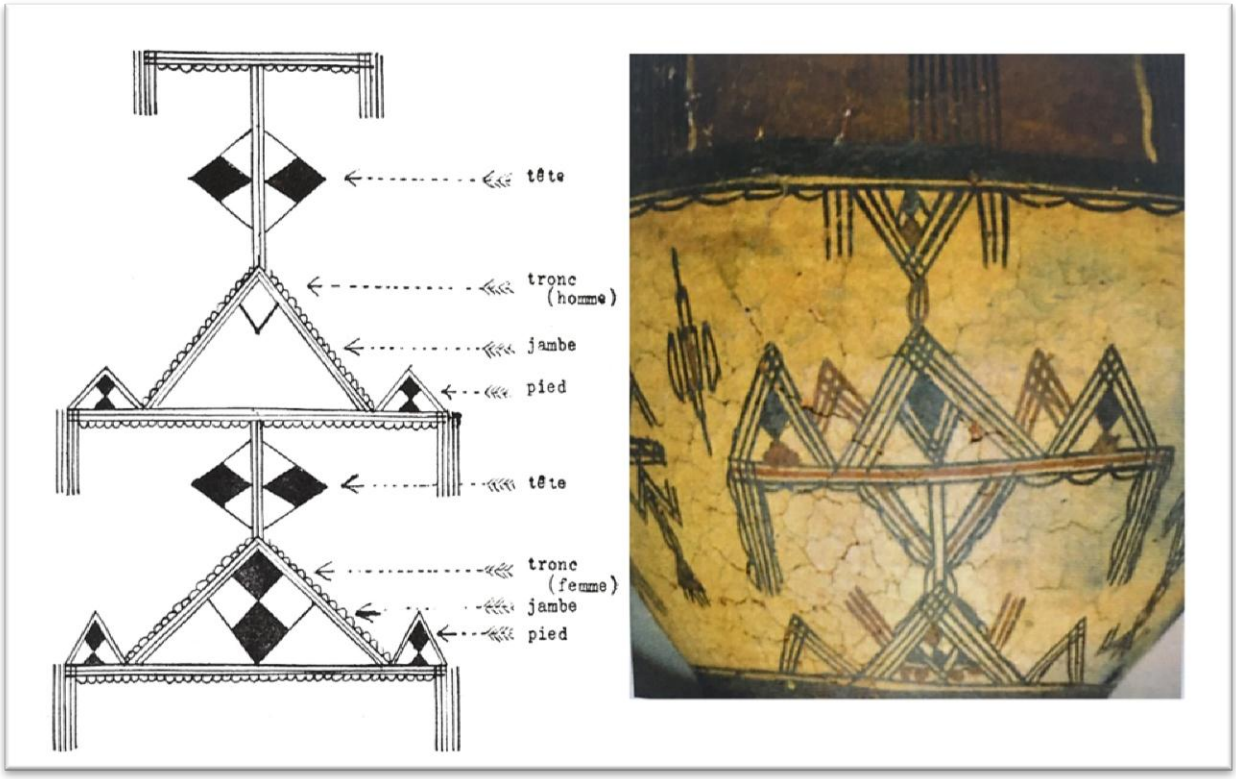
نحصل على الشكل W والذي يمثل الحياة الجنسية التي تربط الرجل بالمرأة وهذا ما ترسمه النساء عادة على الأعمال الفخارية وعلى الجدران لتذكر في كل مرة بالطبيعة المقدسة للمرأة وقدرتها على الخلق وهذا باتحادها مع الرجل، وعلى أحد الرموز المدروسة من طرف "ماكيلام"[1] يمكن أن نتعرف على الرجل بفعل الخطوط العرضية الموجودة على ساقيه والتي تمثل الشعر كما هو مبين في الشكل التالي وهذا يدل على نوع من حرية التعبير ومن الذاتية عند الفنانة التي رسمت هذه الرموز.

في الحقبة الاستعمارية رسم عساكر الاحتلال على شكل شجرة الصبار والتي تمثل أيضا شجرة التمر الهندي كدليل على عدوانها، ونجد رموزاً أخرى لها الكثير من الدلالات.

يعتبر الأب "ديفيلدر" أوّل من أخذ صور من داخل منزل بربري بمنطقة "أدرار أملال" بالقبائل أثناء الفترة الاستعمارية ، تظهر هذه الصور جداريات مزينة بالرموز البربرية لتكون مرجعاً لأولى الدراسات الجادة حول الرمز البربري بمنطقة "الواضية" بمدينة "تيزي وزو" ولا زالت من أهم المراجع حول الرمز البربري إلى يومنا هذا.

[1] Makilam., *op.cit.*, p.58

الأب "ديفيلدر" أفادنا بالكثير من هذه التزيينات والتي سنراها لاحقاً، أما الآن فسنكتفي بعرض إحداها :



الصورة من كتاب : Makilam, Signe et rituels magiques des femmes kabyles, op.cit., p.129
الرسم التخطيطي من كتاب: Devulder M., Peintures murals et pratiques magiques, op.cit., p.23

هذا الرسم يبين رجل وامرأة في علاقة حميمية فوق السرير ، الفرق بين رمز الرجل ورمز المرأة يكمن في أن المعيّن الخاص بالمرأة يحتوي على فتحتين أما معيّن الرجل فيحتوي على فتحة واحدة فقط.

هذا الشكل المعقد يحتوي على 12 مثلثاً و4 معينات.

الصورة مأخوذة من قطعة فخارية بمنطقة القبائل الكبرى أما الرسم التخطيطي في الجهة اليسرى، فنقله إلينا الأب "ديفيلدر" من جدران إحدى المنازل بمنطقة "الضاوية". هذان المثالان دليلان قاطعان على أنّ الرموز البربرية واسعة الاستعمال

فنجدها فوق القطع الفخارية المختلفة وعلى جدران المنازل وفوق السجاد وعلى الحلي وغيرها من الحوامل المختلفة لتجسد فكرة الكتابة السرية للمرأة البربرية المتجذرة في الذاكرة الجماعية لكل البربر منذ آلاف السنين.

إن هذا الرسم ببساطته يحمل الكثير من الدلالات ويمكن إسقاطه على إحدى تحف "الفن المفاهيمي"، فالتشابه صارخ بين هذه الرموز المركبة وما قام به "مارسيل ديشان" بين 1915 و1923 في عمله الفني الخالد: "العروس يجردها العزاب من ملابسها" أو ما يعرف أيضاً بـِ " الزجاج الكبير" أين جسد الفنان قطعتين من الزجاج الواحدة فوق الأخرى، فالقطعة العليا تمثل العروس وهي مرسومة بطريقة جد رمزية، في حين مثّل مجموعة العزاب على القطعة السفلى على شكل آلات ميكانيكية، ابتغى "مارسال دوشان" من خلال هذا الاختيار أن يظهر أنّ العمل الفني لا يتميز بجماليته فقط بل بطقوسه المقدسة كذلك، فبعدما لخّص العمل الفني في اختيار القطعة الفنية الجاهزة « Ready-made » عاد ليثني على الطقوس المقدسة ويعتبرها كجمالية جديدة للعمل الفني، ومن هنا يتراءى لدينا هذا الجسر الفني بين الرسالة البربرية المشكلة بالرموز المتنوعة والطقوس المقدسة للتعاقب الأزلي للبشرية.

نعاود الحديث عن رمزنا السابق : القول على هذا الرمز أنّه يمثل العلاقة الجنسية التي تجمع الرجل بزوجته يعدّ إجحافا في حق من رسمه ، لأن النساء أو الكاهنات اللائي رسمن هذا الرمز لا تضعنه إلا في سياق متكامل مع الرسومات الأخرى ومن المخجل لهنّ أن تتحدثن عن العلاقة الجنسية بصفة منعزلة ، فهن لا يرين في هذه العلاقة غاية في حدِّ ذاتها بل القوة العظيمة والمقدسة لتواصل العرق البشري وذلك في إطار يسوده الإحرام والتقديس للحياة الزوجية.

مثلما رأينا علاقة المرأة بالأرض والخصوبة سنرى فيما يلي علاقة دورة المرأة

ودورة حياة النباتات والأشجار، فنلاحظ أن هذه العلاقة مرسخة في تلك الخيوط المربوطة على أغصان الأشجار والمأخوذة من حزام المرأة أو جزء من ملابسها، هذه العادة تخص الفتيات اللائي تعسر عليهن إيجاد زوج وهذا ما يعني بقائهن دون ولادة أي لا يمثلن الأرض الخصبة، فتقمن بهذه العادة من أجل الاندماج مع الطبيعة وفك عقدة الزواج والذي يتم بفعل فكّ الرجل للعقدة الخيطية المعلقة بالشجرة[1]، في قرية أخرى، نجد أن هذه الخيوط أو قطع القماش المعلقة على أغصان الأشجار لها مدلول آخر والمتمثل في التخلص من العنوسة أو اللاخصوبة وما يمكن استنتاجه هو أن المرأة بعقد خيط اللاخصوبة على غصن الشجرة المقدسة تعبر عن قناعتها بتحديد قدرتها على إعطاء الحياة وهذا بعلاقتها الخفية مع هذه الشجرة، وما يدعم هذا الاعتقاد هو دفن ما يخرج من المرأة بعد الولادة (من دم وبقايا) تحت جذع الشجرة وفي سرية تامة على أمل إعادة إعطاء الحياة مرة أخرى.

الظهور الدوري للفاكهة في الشجرة المقدسة كالتين يشبه دورة الأنوثة عند المرأة الأم، فهي تعبِّر عن هذا السقوط العمودي لعملية الميلاد، والذي تقوم به المرأة وهي تلد واقفة فتتعاقب الأجيال كالثمرة في شجرة التين، وإعطاء المولود الجديد اسم من أسماء الأجداد يفسر هذا التعاقب في الأجيال، وهذه الظواهر تترجمها المرأة في كتابة على هيئة أشكال هندسية لتضعها في مختلف المواضع.

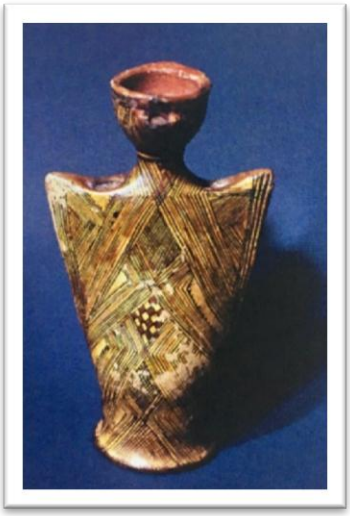
هذه العناصر الهندسية تمثل عناصر حقيقية وحية من الحياة اليومية، وليست مجردة أو نظرية، وهي تمثل نوع من الكتابة الخاصة بالنساء والممجدة لما قام به أجدادنا من قبل.

[1] Servier J., *op.cit.*, p. 115

2- تحليل بعض الرموز البربرية الأخرى :

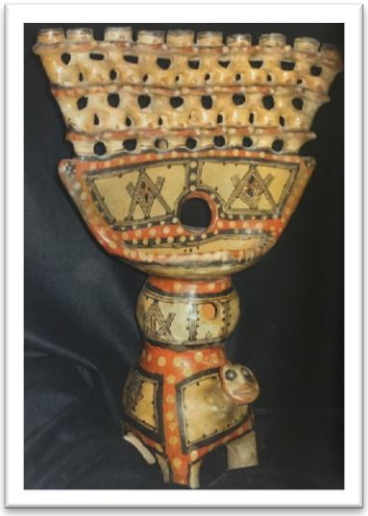
1.2-المصباح:

قبل التطرق إلى تحليل رمز المصباح سنتعرف عليه كقطعة فخارية مهمة جداً في حياة البربر اليومية والطقوسية، فأشكاله متعددة ولكل منها وظيفته سنستعرضها فيما يلي :



الصورة 1

الصورة 2



الصورة 3

- المصباح ذو المنكبين والذي يشبه شكل الإنسان (الصورة 1).
- المصباح ذو المنكبين وذو الرأسين أو ثلاث رؤوس والموجود بكثرة في منطقة "الواضية" بأعالي جبال القبائل (الصورة 2).
- المصباح الزيني متعدد الرؤوس(الصورة 3).

يلعب هذا المصباح ذو الاستعمال اليومي دورا هاماً في عادات وتقاليد البربر بهذه المنطقة، فهو يرمز للرجل[1] والذي يقترن بالسعادة والهناء في المنزل، وحسب الاعتقاد البربري السائد القائل بأنّ المرأة التي لا يحتوي محيطها على رجل فهي امرأة تعيسة، لا ينعكس ذلك على صورة الزوج فقط بل الأب والأخ والابن هم أيضا سر سعادة

[1] Devulder M., *op.cit*., p.17

المنزل، وما زال هذا الاعتقاد سائدا لحد اليوم وفي كل أنحاء الجزائر.

وهناك مثل شعبي بربري يقول: "اتفات، أي أرقاز، آتلام، أتمات توت" يعني "الرجل هو الضوء، والمرأة هي الظلام" أينما يمر الرجل، يترك النور والسعادة خلفه، وقد شرحنا فيما سبق أنّ المرأة لا تمثل الظلام.

هذه الجمالية الرمزي المستمدة من المصباح تصبح وسيلة تواصل فيما بين مستعملي هذه القطعة الفخارية، والتي لها عدة استعمالات طقسية ودينية وأخرى سحرية[1] فما جاء في كلام "سيرفيي" في كتابه عن تقاليد وحضارة البربر، أن المصباح يوضع بالقرب من المولود حديث الولادة لإبعاد الأرواح الشريرة عنه ويحافظ على هذه الروح التي ما فتئت تنزل من السماء لتعيش طولا من الأمد في هذا المنزل[2] ، ويقال أنّ شعلة المصباح توقد مع كل ميلادٍ جديد وتوضع بالقرب من رأس المولود في لياليه الأولى وهي الشعلة نفسها التي أوقدت بالقرب من العروس الجديدة طيلة ليلة زفافها متمنية حملا قريبا تنفث فيه روح الأجداد [3] لأن البربر كانوا يعتقدون وكما ذكرناه من قبل بأن الموت ما هي إلا بداية لحياة جديدة، فروح الأجداد يعاد بعثها في جسد الأحفاد، هذا ما يفسِّر تسمية المولود الجديد باسم جد من أجداده.

من العادات أيضا وضع المصباح المصنوع من الطين وبه شعلة على قبر الميت مصحوبا برغيف وماء، هذه العادة تشبه لحد كبير عادات مراسيم الزواج وطقوس الميلاد والتي تجمع بين النارو الماء والهواء والتي تتحد بدورها مع الأرض الأم لتشكل بذلك مجموعة ذات دلالات دينية وطقوسية.

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

[1] Makilam., *op.cit.*, p.55
[2] Servier J., *op.cit*., p. 47
[3] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 645

المصباح الزيني متعدد الرؤوس هو خاص بمراسيم الزواج [1] (الصورة 3) وينحت أحيانا على هيئة امرأة مع إبراز البطن بشكل مستدير للتفاؤل بحمل قريب، يمكن لهذا المصباح ذو الشكل الأنثوي أن يحل محل الأم أو الأخت أو الصديقة فتحكي له المرأة أسرارها وما يخلج بخاطرها خاصة في الأيام الأولى لتواجدها في بيتها الجديد.

رمز المصباح :

الشكل 1

الشكل 1 مكرّر

[1] *Ibid*., p. 645

أ- الرسالة اللغوية:

تعتبر غائبة تماما عن الفن البربري، نظرا للمستوى التعليمي للنساء المزينات والذي يعتبر منعدما، غير أن الحقيقة هو أن هذا الكم الهائل من الرموز تم تداوله جيلا بعد جيل من الأم إلى ابنتها كإرث في غاية الأهمية فحوفظ عليه من كل تغيير يمكن أن يصيبه أو يخل بمدلولاته. هذه الرموز تملك دلالات روحية عظيمة وشاهد حي على الأجداد.

غياب هذه الرسالة اللغوية يؤدي إلى قراءات متعددة ومختلفة.

ب-الرسالة الرمزية الغير مشفرة (الدلالية) :

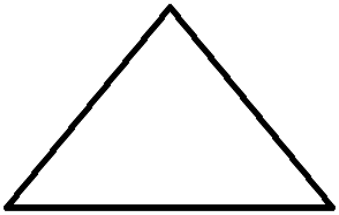
نلاحظ من الأسفل إلى الأعلى:

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

ج- الرسالة الرمزية المشفرة "التلميحية"

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

1-المثلث:



يمثل قاعدة المصباح الزيتي، الشكل الثلاثي[1] أرض(تربة) ونار وهواء يقودنا إلى مراحل صناعة الفخار مثلا: نار أرض

[1] Makilam., *op.cit.*, p.121

من الأرض تستخرج التربة ليتم تشكيلها في الهواء، النار بعملية الاحتراق تسمح لطهي الأواني الفخارية ومن ثم تثبيت الرموز المرسومة للأبد. للأرض مكانة مقدسة في حياة البربر ، فهي الأم المعطاءة وبها تستمر الحياة فتعطي الغذاء والثمار وبتربتها تشيد المنازل وينحت ما بداخلها من أواني فخارية.

في نفس السياق، يمكن لهذا المثلث أن يرمز للجبل أو الشجر وكل هذه الاحتمالات تصب في معنى واحد وهو الطبيعة التي تحيط بالمرأة المزيِّنة.

- الأرض: مبدأ أنثوي (الظلام) على عكس السماء: مبدأ ذكوري (النور)
- الأرض مشبهة بالأم، فالأرض رمز الخصوبة وتعاقب الأجيال، تلد وتطعم وتربي لتستقبل مرة جديد البذرة المخصبة[1].
- القرآن أيضا شبه المرأة بالأرض في قوله تعالى في سورة البقرة الآية 223: "نساؤكم حرث لكم"
- بالنسبة للأزتك، آلهة الأرض لها صفتان، فهي الأم المرضعة والتي تسمح لنا بالعيش بثمارها وبالمقابل تطلب الموتى من أجل أن تتغذى بهم لاستمرارها[2].
- الأرض ترمز أيضا إلى صورة بطن الأم : مهد كل البشرية[3]

2- الخط العمودي: يمر بوسط المثلث ليقسمه إلى قسمين متساويين ويواصل صعوده إلى الأعلى. ويرمز إلى الفتيلة المستعملة في المصباح.

العمودية ترمز إلى الصعود والرقي والحركة والخفة وحتى الحرية. إذا ما تعمقنا في التحليل سنجد أن هذا الخط يمثل المرأة والتي تملك مكانة جوهرية في المنزل البربري، تصفها "ماكيلام" بأنها تمثل الدعامة العمودية الوسطى التي تحمل كل المنزل[1].

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 1087
[2] Ibid., p. 1087
[3] Moreau J-B., *op.cit.*, p. 59
[1] Makilam., *op.cit.*, p.135

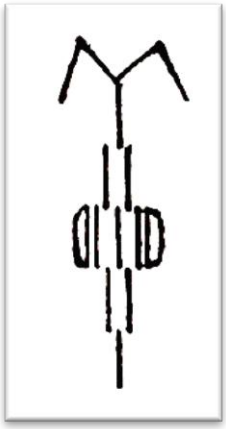
3-مجموعة الخطوط العمودية المتقطعة

هذه المجموعة تمثل عنصرين، إما رسم تبسيطي لحماية الفتيلة المشتعلة أو تمثل الشعلة نفسها بعد احتراق الزيت.

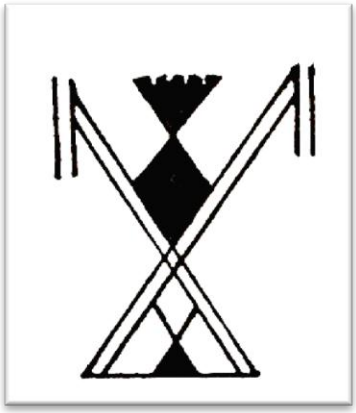
4-ذراع أو ذراعان:

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

توجد رموز أخرى للمصباح فهي متعددة تعدد الوظائف والطقوس



الشكل أ



الشكل ب

الشكل أ : رمز المصباح يعلوه الشكل M (أنظر الصفحة 137)

الشكلان ب يمثل المصباح الخاص بالزواج. كما ذكرناه بالنسبة للفرق بين رمزية المعيّن الأنثوية والذكرية، نجده في الشكل ج، فمثلث المرأة (رأس المثلث موجه نحو اللأسفل) يحتوي على خانتين سوداوين، أمّا مثلث الرجل (رأس المثلث موجه نحو الأعلى) فيحتوي على خانة سوداء واحدة والشكل يمثل العلاقة الحميمية بين الرجل وزوجته ليلية الزفاف المضاءة بنور المصباح.

2.2- عين الحجلة

الشكل 2

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

تحليل سميولوجي للشكل 2 :

الرسالة اللغوية غائبة

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

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

ب-الرسالة الرمزية المشفرة – التلميحية :

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

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

الرقم (5) خمسة له دلالات متعددة : فعند الهند مثلا يمثل اقتران الرقم (2) وهو

رقم أنثوي والرقم 3(رقم ذكري) وهو أساس الحياة[1]

الرقم 5 هو رمز الإتحاد والتناسق والتوازن، عند الفيثاغوريين تزاوج المبدأ السماوي (3) والمبدأ الأرضي(2) وهو أيضا رمز للرجل وهو فارض ذراعيه ورجليه
الرقم (5) يرمز للحواس الخمسة.

وعند القدامى يؤكدون أن تحت السماء توجد خمسة قوانين كونية وخمسة ألوان، خمس نكهات وخمس نغمات وخمسة معادن وخمسة أحشاء وخمسة كواكب وخمسة مشارق وخمسة ديانات وخمسة حواس[1]

في حضارة المايا، يعتبر هذا الرقم مقدسا ويرمز إلى إله الذرى بسبب خروج أولى أوراقه ه خمسة أيام فقط بعد زرعها[2]

في الإسلام له دلالات كثيرة فهو يمثل عدد أوقات الصلاة، عناصر الحج، علامات الوضوء، وتمثل أيضا خمس أصابع يد فاطمة[3].

بدون أن ننسى النظرية الصينية للعناصر الحيوية الخمسة : الماء والنار والحطب والمعادن والزجاج، والتي تعتبر قوى في حالة حركة دائمة.

اما الرقم (4) فيرمز للفصول الأربعة ومراحل القمر والتي توافق مراحل الإنسان

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 293
[1] *Ibid*., p293
[2] *Ibid*., p295
[3] *Ibid*., p297

(ظهور، نمو، نضج، شيخوخة، ميلاد جديد)، وهو مقترن بالمربع الذي يرمز للتوازن والثبات ويمثل شكل المعابد القديمة.

في هذا السياق، فإن نظرية "جشطلت" أخذت كل معانيها، الإدراك العالم للرمز يوافق شكلا مرسوما (المعين)، لكن ما إذا فككنا نجده مكون من اتحاد مثلثين، المثلث الأول يمثل الجانب المرئي من حياة النساء، أما الثاني فيأخذنا إلى عالم ميتافيزيقي، هذا الصراع مرئي/ لا مرئي، ليل/ نهار، حياة/موت يدل على الحركية الدورية لحياة الإنسان المرتبطة بالعوامل المكانية والزمانية المأخوذة بعين الاعتبار في أعمال النساء البربريات.

أما عن تركيبة العينيين، فهي ترمز للعينين من مشهد أمامي مع إبراز الحدود الخارجين فهي بهذا تبعد عين الحسود والقوى الشريرة العابرة عن طريق العيون.

المعين الثاني يحتوي على مصباح زيتي بداخله ،في أعلى هذا الرمز نجد رأسي هذين المثلثين موجهين نحو الأسفل، وكأنهما سهام ترينا اتجاه القراءة وتدعونا للتمعن وفهم المدلول فهي تعبر عن اتصال الأرض بالسماء، فباتحاد حبات المطر مع ذرات الأرض ينتج عنه حياة وجمال.

3.2- شجرة المرّان : Le Frêne

الشكل 3

الرسالة اللغوية : غائبة

الرسالة الرمزية الغير مشفرة

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

المجموعات التشكيلة الثلاث رغم تشابهها إلا أن حجمها يصغر كلما اتجهنا نحو الأسفل إلى أن تصبح نصف التشكيلة فوق مستوى الأرض.

الرسالة الرمزية المشفرة :

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

شجرة المرّان جنس نباتي من الفصيلة الزيتونية ويسمى خطأ بالدردار، اسمه

العلمي "فراكسينيس" Fraxinu يمثل رمز الخصوبة عند البربر، وهو شجرة المرأة بلا منازع[1]، يجب على المرأة تسلقها لقطع الأوراق الضرورية لتغذية الأبقار والمواشي وهذا لخضرة أوراقها الدائمة طول السنة، أنصاف الدوائر الموجودة على الجهات الخارجية للتشكيلة تمثل التميمات، إذ نجدها على الأغصان في صورة الخطوط العمودية وعلى التشكيلتين الذكرية والأنثوية، وهنا تكمن أهمية هذه الشجرة في الحياة الطقوسية والسحرية للنساء البربريات، إذ تعكفن على تعليق التميمات وخاصة منها التي تؤثّر على قلوب الرجال، فترسم النساء هذا الرمز داخل منازلهن من أجل الاستحواذ على قلب أزواجهن وحمايته من غدر وفتنة النساء الأخريات. لا يقتصر تعليق التميمات على المتزوجات فقط، بل تقمن بذلك الفتيات اللائي تعذّر عليهنّ الزواج، فما إن تُنزع التميمة من على أغصان المرّان حتّى تفك عقدة العنوسة، لهذا ترسمه الفتيات المقبلات على الحياة الزوجية برسمه ولو في مخيّلتهن. صغر حجم الوحدة التشكيلية من الأعلى إلى الأسفل يعود إلى محاولة النساء إعطاء بعد واقعي لشكل المرّان.

ويحتل المران المرتبة الثانية من الناحية النفعية بعد الزيتون، ويعتبره البربر من النباتات الخطيرة لاتصالها الدائم بالتميمات السحرية، ومن الناحية الجمالية فهو من أجمل الرموز البربرية وأكثرها رونقا.

استعمل البربر القدامى رموز مختلفة كل واحد منها يعبر عن شجرة معينة، فالشجرة بصفة عامة ترمز إلى الحياة، وتعود هذه الرمزية العمودية للحياة للنمو المستمر والصعود العمودي نحو السماء. وترمز الأشجار أيضا إلى الخصائص الدورية لتطور الكون: موت وبعث جديد وتعتبر الشجرة الرابط بين المستويات الثلاثة للكون: جوف الأرض ممثلا في عروقها التي تغوص في أحشاء الأرض، فوق الأرض ممثلة بجذعها وسيقانها السفلية، وفي السماء ممثلة بقمتها وأغصانها المغطاة

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 540

بالأوراق[1]

والشجرة تجمع كل عناصر الحياة من ماء وهواء ونار فالماء يسري في كامل جسدها فيمر من جذورها إلى جذعها والهواء يغذي أوراقها، وبعد موتها تصبح مادة لإيقاد النار. مادامت عروقها في الأرض وأغصانها في السماء فالشجرة تعتبر رمزا للعلاقة الموجودة بين الأرض والسماء.

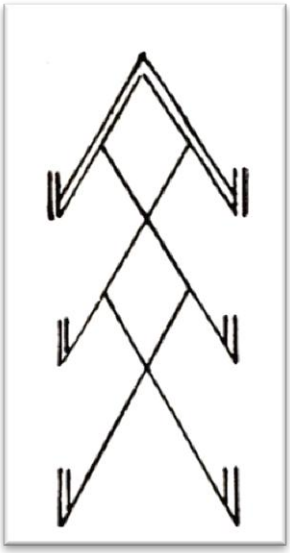
للشجرة دلالات جنسية أيضا، فالجذع الواقف فوق الأرض والشامخ في السماء يمثل قوة الشمس ومن ثمة صورة الرجل، أما الجزء الثاني المكون من الأغصان والأشجار وأحيانا الثمار فله دلالة على صورة القمر والتي تمثل الأم الخصبة[2]

وهناك اعتقادات مختلفة تصب في معنى واحد ; هو الأصل المشترك بين الشجرة والإنسان، فقبيلة "وارامونغا" في شمال أستراليا يعتقد أهلها أن روح الأطفال صغيرة كحبة الرمل، وهي موجودة في داخل بعض الأشجار، والتي تنفصل عنها أحيانا لتلج إلى السرة ومن ثم إلى بطن الأم[3]، أمّا في إحدى القبائل الهندية، فيذهب الزوج والزوجة اللذان تعذرا عليهما الإنجاب إلى إحدى الوديان المقدسة ويقومان بغرس شجرتين إحداهما ذكرية وأخرى أنثوية، فيقومان بربط الساق الذكرية الصلبة بالساق الأنثوية المرنة ودفنهما، وبعد مرور بضع أسابيع ترجع المرأة لوحدها هذه المرة، وتقوم بوضع حجر من الوادي بين الجذور المتشابكة للشجرتين، هذه الحجرة منقوش عليها زوج متشابك من الثعابين، وهذا ما سينقل الخصوبة من الوادي المقدس والثعبان المقدس إلى الشجرة المقدسة.

هذه الطقوس الخاصة بالخصوبة تجمع بين الماء والحجر والثعبان والشجر[4]

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 71
[2] *Ibid*., p. 76
[3] *Ibid*., p. 75
[4] *Ibid*., p. 75

- الرموز البربرية لبعض الأشجار



- شجرة "حور راجف" Tremble

واسمها العلمي "بوبيلوس تريمولا" Populus Tremula وهي من الفصيلة الصفصافية، أوراقها تتساقط كل فصل خريف لتستبدل مع حلول فصل الربيع، ويعتبره البربر شجرة حساسة ترجف أوراقها باستمرار لهذا السبب ترسمها النساء كي يخفق قلب أزواجهنّ بحبهنّ كلما حركت النسمات أوراق الأشجار.

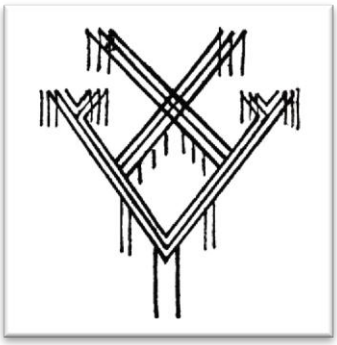
الشكل 4

- "أبعوق" أو اللوف ويسمى أيضاً "أذن الفيل" Arum

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

الشكل 5

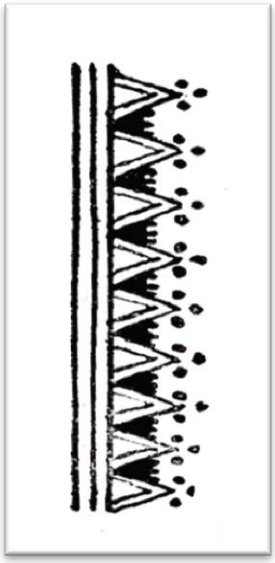
- النخلة :



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

الشكل 6

- شجرة التين الشوكي :

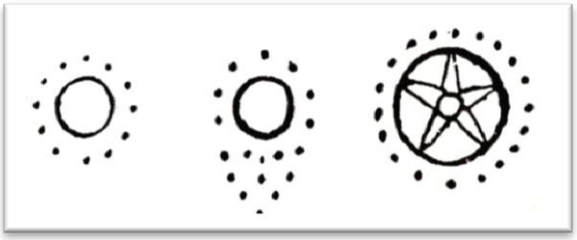


محبوبة بثمارها اللذيذة "الكرموس" رغم شوكها المؤذي. ترسمها النساء على جدران المنازل وفوق القطع الفخارية كي تستمد منها الصبر على صعوبة المعيشة أو على المشاكل الزوجية، فبصبرها هذا تكون مثل التين الشوكي الذي يصبر على قساوة الطبيعة ولا يطلب منا شيئا حتّى الماء لا ينتظره منّا، وفي عزّ الصيف الحار يمدّنا بأشهى الفواكه والمفيدة كثيرا ضدّ الظمأ. هذا هو حال البربرية فهي مثال للصبر والتحمل والروح الطيّبة.

الشكل 7

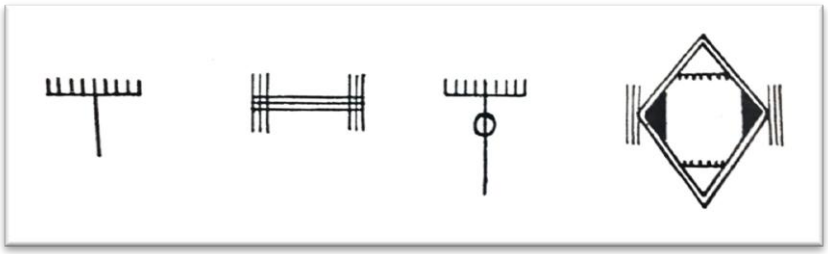
- رموز بربرية أخرى ودلالاتها

- القمر والنجوم



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

الشكل 8

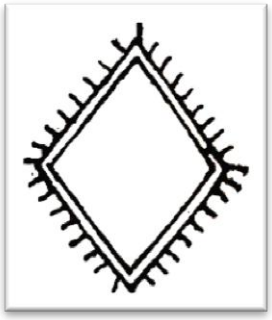


من اليسار إلى اليمين:

- المشط
- المغزل
- المنفش أو المشط الخاص بالصوف

ا لشكل 9

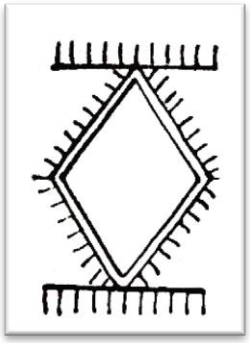
- ويعرف أيضا "بالقرداش".
- المغزل ممسوك بأيدي النساء الجانبيين.



- يمثل رأس الحمار والذي يستعمل كثيرا لإبعاد الأعمال السحرية الشريرة.

الشكل 10

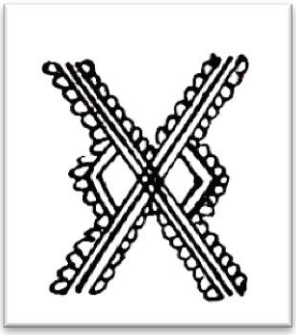
أما إذا اقترن هذا الشكل برمز المشط من الأعلى ومن الأسفل كما هو موضح في الشكل 11 ، فهذا دليل على سوء معاملة الزوج لزوجته، فهي مجبرة على البقاء مع الحمار في الحقل وهنا تجد وقتا فارغا لتمشط شعرها لأن زوجها يعتبرها كالدابة فتشتغل دون هوادة، فتقوم المرأة برسم هذا الرمز الذي يشهد على معاناتها وسوء معاملة زوجها لها لتتذكره طوال السنة[1].



الشكل 11

- المقعد أوالكرسي

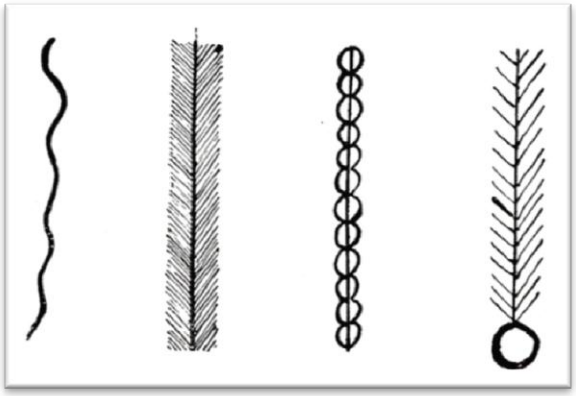
ترسمه المرأة التي تكن كل الحب والاحترام لزوجها بجانبين ممثلان في المثلثين الظاهرين على الجهة اليمنى واليسرى واللذان يمثلان الرجل والمرأة، أما مكان الجلوس فهو مبين بالعينين المتقابلين وهذا ما يدل على التفاهم القائم بين الزوجين. ويعود رسم هذا الرمز إلى العادة السائدة في البيت البربري إذ تعكف المرأة على إعطاء المقعد لزوجها فور دخوله للمنزل كي لا يجلس على الأرض وتنسخ ملابسه كتعبير على حبها واحترامها له.



الشكل 12

[1] Devulder M., *op.cit.*, p.19

- الثعبــان : الشكل 13



يرمز له عادة بخط بسيط ملتف لزيادة الرشاقة والمهارة عند المرأة، ويستعمل في العديد من الطقوس السحرية وإذا ما رسم على شكل خط مستقيم عمودي يحتوي على خطوط جانبيه مائلة فهذا يرمز إل ظهر الثعبان، نفس الخط العمودي مع تواجد سلسلة من الدوائر يمثل نوع جد نادر من الثعابين يتميز بلونه الأخضر وفمه المفتوحة ولسانه دوما نحو الخارج. يعرف بمنطقة الواضية ب "أغار-أوال"[1]، أما إذا وجدنا خطا عموديا ينتهي بدائرة ويحتوي على خطوط مائلة فهذا يمثل: أم أربع وأربعين أو الحريش "تيماس بوعدهو" ويترجم ب "نار الريح"، لا يقوم البربر بقتله أبدا، اعتقادا منهم بأنه سبب كل الخصومات داخل المنزل لهذا يطلبون من الرياح أن ترفعه وتقذفه بعيدا ليعود السلام والألفة إلى المنزل[2].

- السلطعون (الشكل 14) ويدعى "تيفراكست"

ويستعمل للأعمال السحرية مثله مثل الضفدع(الشكل 15) والذي له شكل يشبه كثيرا السلطعون إلا أنه مقلوب.

الشكل 14

الشكل 15

[1] Devulder M., *op.cit.*, p.18
[2] *Ibid.*, p.19

- حلوى العسل :

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

الشكل 16

- الحشـــرات :

الشكل 17

الشكل 18

الشكل 19

ترسم المرأة البربرية أنواع مختلفة من الحشرات كالفراشة (الشكل 17) والذبابة (الشكل 18) أو ذبابة الأبقار (الشكل 19) كي تبقي على زوجها يطير حولها بلا انقطاع.

رمز الكلب

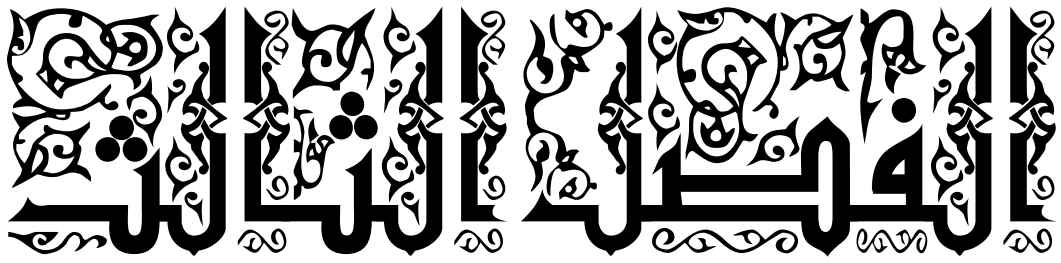
الشكل20

- **الرموز البربرية داخل المنزل:**

كل الأعمدة المرسومة بداخل المنزل البربري تتمخض من سلسلة من المثلثات والمعينات والرموز ذات الأشكال الهندسية ذات الطبيعة المستقيمة، فقد سمحت لنا الدراسة المهمة التي قام بها الباحث وفيلدر لترجمة وفهم هذه الرموز والتي تمثل حصرا العالم الذي تعيش فيه هؤلاء النساء والممثل بالنباتات والأشجار (الصفصاف، الزيتون، التين الهندي، النخيل...الخ والحيوانات (الثعبان، السلطعون، العقرب...الخ) السماء الممثلة بالقمر والنجوم وكذا الفراشات والنحل، ضف إلى ذلك طائر الحجل، خلية النحل ورموز أخرى تمثل الإنسان الحلي ، البيض، وهذا فعلا العالم الذي يحيط بحياتهن، فبسِّط إلى خطوط هندسية واستعملته في طقوس حياتهن اليومية، فرسم هذه الكائنات الطبيعية بطريقة هندسية تمثل في تطبيقها بالعبادة الممجدة للأجداد والموتى.

تزيين الجدران الداخلية للمنازل يجدد كل سنة في تناسق روحي مع فكرة الميلاد الجديد للأرض الحية، ففي فصل الربيع مع تجديد تجصيص الجدران، ترسم النساء رموزهن، ويمكن أن يكون ذلك بعد موسم الحصاد أو قبيل حفل الزفاف، فالزواج البربري مقترن بموسم الحرث، لهذا وجب تجهيز المنزل الزوجي قبل هذا الموعد الهام، التزيينات الحائطية وعلى الأواني الفخارية يجب أن تسبق موسم الحرث أيضا.

إذا ما أمعنا النظر في الأعمدة المرسومة على جدران المنازل سنكتشف في أول الأمر أنه بفهم تنظيمها يفهم مدلولها وهو نفسه طقوس الخلق البشري عن طريق الزواج. فالأشرطة المنتظمة بعدد 13 والعمودية، كل شريط منها يروي جانبا من حياة المرأة التي تسكن هذا المنزل.



الرمز البربري

في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر

" دونيس مارتيناز" أنموذجاً

تمهيد : إطلالة على الساحة الفنية في الجزائر قبل الاستقلال

مع بداية الاستعمار الفرنسي سنة 1830، ظهرت بوادر لطمس الهوية الجزائرية في كل المجالات فأصبح الجزائري مواطن من الصف الثاني أو أقل من ذلك بكثير فجرد من ممتلكاته وأصبح **"خماسا"** في أرض أجداده، هذه الحالة الاجتماعية المزرية لم تساعد على ظهور فن راق لأنه وبكل بساطة كان همُّ الجزائري آنذاك هو كيفية البقاء على قيد الحياة وذلك بإرضاء السلطة الفرنسية الطاغية. رغم هذا الوضع المزري والذي أفقد الجزائري لذة العيش إلّا أنه ظهرت بوادر عند فئة قليلة من الشباب الجزائري والذي سمي بجيل الثلاثينيات لأن أغلبيتهم ولد في حوالي هذه السنة، والذين أظهروا في بداية الخمسينيات من القرن الماضي إرادة كبيرة في إعطاء صورة لفن جزائري متجذر الأصول متشبعين بالثقافة الأصيلة للمجتمع الجزائري، وبهذا رسموا أول قطيعة مع الفن الرسمي الفرنسي والمتمثل آنذاك في صورة الفنانين المستشرقين الذين أتوا من أوروبا مشبعين غريزتهم بقصص ألف ليلة وليلة والتي ترجمها للفرنسية "أنتوان غالون" Antoine Galland في بداية القرن الثامن عشر (1704-1717).

الجدير بالذكر أن فترة العشرينيات عرفت ثلة من الفنانين الجزائريين كأزواو معمري، عبد الحليم حمش، محمد زميرلي أحمد بن سليمان وميلود بوكرش والذين استفادوا من تعليم فني قائم على أسس الأكاديمية الفرنسية فجاءت لوحاتهم كاستمرارية لفن المستشرقين لأن فنهم لم يعكس الواقع المر الذي عايشه الجزائري.

ولهذا يجب انتظار "جيل الثلاثينيات" لرؤية أولى أطياف الفن الجزائري مع امحمد اسياخم، شكري مسلي، باية، خدة، أكسوح، زرارتي وآخرون سيلتحقون بالركب مع أولى إشعاعات الاستقلال . بوادر ظهور مدرسة جزائرية في الفن التشكيلي ظهرت من خلال بعض الفنانين الفرنسيين المولودين في الجزائر والذين أدركوا أنهم يعيشون

على أرض غير فرنسية، بل جزائرية بتاريخها وثقافتها، فحاولت مجموعة منهم تغيير الرؤى الأكاديمية والتي تعتمد على المحاكاة وذلك بإعطاء بديل للفن الرسمي والمتمثل في الفن الإيحائي والفن التجريدي[1] من خلال تنظيم معرض تحت عنوان "الاتجاهات الفنية الشبابية " في رواق "كولان" من الأول إلى العاشر جوان 1946، ردت فعلهم ضد الفن الأكاديمي جاءت من خلال مواضيع الفن الوحشي المشبع بالغريزية والألوان الصارخة وبتأثير الخطوط والكتل للمدرسة التكعيبية ومن خلال السريالية أيضا التي تبحث في اللاوعي والخيال الجياش ف"سيميان" Simian كان تكعيبيا، و"مارسيل بوكتون" Marcel Bouqueton كان سرياليا، "سوفار غالييرو" Sauveur Gallièro من خلال لوحته "الثكنة" أثار موضوع الملل والذي يعني الاستغاثة الإنسانية، أضف إليهم "لويس نالار" Louis Nallard، "ليموز" Limouse ،"بينيو" Pignon و"ماريا مونتون"Maria Manton ،وحسب "جون لوسينتي" Jean Lusinchi يقول أنه " اكتشف في هذا الاتجاهات الفنية المختلفة الكثير من الفن الواعد، الكثير من البحوث الجادة والأصالة والقليل من المنطق لأن الفن ليست له علاقة بالمنطق"[2].

نعود للحديث عن جيل الثلاثينيات والذين أصبحوا في الخمسينيات من القرن الماضي مؤسسي الفن الجزائري الحديث، فمنهم من درس في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر ثم بباريس مثل "إسياخم" و"مسلي"، ومنهم من درس في مدرسة الفنون الجميلة بوهران مثل "قرماز" و"بن عنتر" وآخرون عصاميون مثل "باية" ، وآخرون اعتنقوا الفن صدفة مثل "خدة" الذي كان يشتغل في مطبعة و"أكسوح" اللحام و"زرارتي" البناء.

اهتمام الجزائريين بالفن بصيغته الغربية الأكاديمية ما كان ليكون لولا اهتمام، السلطة الاستعمارية بتعليم الفن وهذا منذ السنين الأولى لاستعمارها الجزائر، لأنها -

[1] SENAC J., *Visages d'Algérie,* Regard sur l'art ; texte réunis par Hamid Nacer-Khodja.Ed. EDIF 2000-2002, p.15
[2] *Ibid*., p. 17

ومما لا شك فيه- لم يخطر على بالها ولو لحظة واحدة أنّها ستغادر الجزائر يوما ما، فشيّدت مدنا بالجزائر كامتداد للبرنامج العمراني الفرنسي بإعادة إنشاء مدن كبرى على شاكلة باريس وليون ومارسيليا، ما يسمى بالبرنامج العمراني الأوسماني نسبة للبارون "أوسمان" Haussman ، فجاءت الجزائر ووهران وقسنطينة وعنابة، فكانت صورا طبق الأصل للمدن الفرنسية، ولهذا فتحت السلطة الفرنسية أولى المدارس الحرة الخاصة بتعليم الرسم بداية من سنة 1843 والتي أدارها الفنان "جون باتيست أشيل برانسولييه" BRANSOULIER Jean Baptiste Achille ،لتصبح مدرسة بلدية سنة 1848 مقرها محاذي لمسجد "كتشاوة" بالجزائر العاصمة، لتتحول إلى مدرسة الفنون الجميلة والتي عكفت على تعليم الفنون الإسلامية بداية من 1897، فاستقبلت فنانين جزائريين مثل "حميمونة"، "عمر غامد" ،"مصطفى بن دباغ" وغيرهم، وأهمهم "محمد راسم" في تخصص المنمنمات الذي أصبح يدرِّس في ذات المدرسة أهم الفنون الإسلامية . بعد فوزه بالجائزة الكبرى للجزائر سنة 1933 أوكلت له مهام تدريس مادة رسم اختصاص "نقش بارز مدوّر" Ronde Bosse بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر .عمر راسم أخ محمد وبعد دراسته الخط العربي بمصر ثمّ سوريا، أصبح أستاذا بداية من 1940 بمدرسة الفنون الأهلية بالجزائر، وبعدها أطلق جريدة "ذو الفقار"، ليحكم عليه بالسجن المؤبد من قبل السلطات الفرنسية بسبب نضاله السياسي قبل أن يستفيد من العفو. بمناسبة الاحتفال بمرور 100 سنة على تواجد فرنسا بالجزائر أي 1930، تحولت هذه المدرسة إلى موقع آخر أكبر في الحي المقابل للميناء لتصبح مدرسة للفنون الجميلة بالجزائر والتي استقطبت الكثير من التلاميذ من أصل أوربي وعربي كذلك، فدرِّس الخط العربي والزخرفة والمنمنمات والنحت والخزف . في سنة 1939 وبقرار رسمي يهدف إلى إدراج دروس أكاديمية بالمدرسة لكي يستفيد الفنانون المسلمون المتخصصون في الفنون التقليدية من دروس

فنية أكثر جدية ليتسنى لهم المشاركة في التظاهرات الفنية الجهوية والتي ابعدوا عنها من قبل[1].

في الظاهر تبدو هذه المبادرة ايجابية وتصب في صالح من أسمتهم فرنسا بالأهالي أو بالمواطنين من الدرجة الثانية، لكن في حقيقة الأمر كانت الإدارة الاستعمارية تطمح لطمس كل بوادر أصيلة مستمدة من التقاليد والثقافة الشعبية الجزائرية ؛ كانت تود تقريب الجزائري من الأوربي حتى في طريقة التكوين لينصهر إحساس الارتباط بالأرض الأم ويصبح التلميذ المتمدرس بمدرسة الفنون له نفس الذوق والحس الجمالي الأوربي، وينسلخ بطريقة آلية من انتمائه لأرض اسمها الجزائرو دينها الإسلام ولغتها العربية وثقافتها الأمازيغية، وهذا ما استطاعت فرنسا تحقيقه بالفعل من خلال نخبة من الفنانين والذين اعتلوا مسؤولية الثقافة بعد الاستقلال ليس لأنهم عملاء أو خونة لكن لأن ذوقهم الفني ومعالم الجمال في فنهم مقترن حصرا بالفنون الأوربية المستوحاة من الفن اليوناني والروماني والذي تعتبره أوربا شبابها الأزلي.

ومن أجل فك قيود هذه الجمالية الاستعمارية، يجب انتظار جيل الثلاثينيات الذين أتيحت لهم في الخمسينيات فرصة الدراسة بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، أين اكتشفوا حقيقة الفن المعاصر، لأن باريس كانت إحدى الأقطاب الفنية العالمية إذ كانت تتوافد إليها طلبة الفن من كل القارات، كل منهم يحمل ثقافته الأصلية ويحاول الارتقاء بها إلى العالمية، وهنا كانت صدمة الجزائريين كبيرة، إذ لم يكن في جعبتهم إلا ما ورّثته فرنسا من ثقافة يونانية ورومانية، فكان لزاما عليهم أن يختاروا : إما العيش إلى الأبد في ظل الفن الفرنسي أو النهوض بفن جديد أصوله جزائرية وثقافته بربرية وعربية إسلامية، كان هذا شأن كل من "اسياخم"، "مسلي"، "بن عنتر"، و" مارتيناز" وآخرون.

مع اندلاع الثورة التحريرية سنة 1954، أوكلت للمعماريين "ليون كلارو" Léon

[1] Hadj Tahar A., *La Peinture algérienne « les fondateurs »*, Alger, Ed. Alpha, 2015. p. 22

Claro و"جاك داربيدال" Jacques Derbidal مسؤولية تصميم مدرسة فنون جديدة في حدائق "غاتليف" سابقا، منتزه "زرياب" حاليا بأعالي العاصمة وفي محيط جد مخضر. يعتبر موقع هذه المدرسة جد استراتيجي، فمن خلال الشرفات المتعددة يمكن للطالب أن يحلق فوق العاصمة ليغوص في زرقة الأفق البعيد. مكان يزيد من إلهام وإبداع كل من دخلوا هذه المدرسة. على شاكلة مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، فتحت مدرسة قسنطينة وقبلهما مدرسة وهران التي تعتبر أولى مدارس الفنون الجميلة آنذاك، كان لهذه المدارس الفنية نفس الاتجاه الأيديولوجي القائم على مسح كل معالم الهوية الجزائرية، وهذا ما نجحت فيه فرنسا بنسبة كبيرة ! مع فتح هذه المدارس الفنية الثلاثة، فإن المفاهيم المُدَرَّسة بها وكما سلف ذكره من قبل تصب كلها في إعلاء الثقافة الأوربية على حساب الثقافة المحلية، فجاءت جل أعمال الفنانين محاكية لفن المستشرقين وللفن الأوربي بصفة عامة، لماذا الاستشراف؟ لأن الفنانين الأوربيين واكبوا الموضة الباريسية والتي تفضل السحر الشرقي على الأعمال الفنية المعاصرة آنذاك من تكعيبية وتعبيرية وسريالية. إنّ الملاحظ للوحات فنانين مثل "أزواو معمري" في لوحته " امرأة في الشرفة" أو "زميرلي محمد" في لوحته "فيلا لا بارليي" Villa Laperlier و"الوستارية" Glycine ، "تمام محمد" ومواضيع الطبيعة الصامتة، "بوكرش ميلود" و"احمد بن سليمان" وبورتريهاتهم المتعددة، يعتقد للوهلة الأولى أنها مرسومة من طرف فنانين مستشرقين أوربيين وما إن ندقق أسفل اللوحة حتى نجد اسما عربيا ! فهل يمكن أن نعتبر هؤلاء الفنانين الجزائريين مستشرقين؟ الإجابة أكيد لا! لأن الاستشراق حركة أدبية وفنية قام بها الأوربيون الذين وصفوا المشرق بعيون وعقول أوربية، أما لوحات الجزائريين فما هي إلا تأثر بمستعمر غيّر جمالية ثقافتهم المحلية من خلال تعليمهم أسس الفن الغربي المعتمد أساسا على الحضارة اليونانية ومن بعدها الرومانية.

صور اللوحات من كتاب «المؤسسين» لعلي الحاج الطاهر

أزواو معمري

تمام محمد

زميرلي محمد

احمد بن سليمان

بوكرش ميلود

في هذا الفصل سنسلط الضوء على أحد الفنانين الذين درسوا في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر ومن بعدها باريس، "دونيس مارتيناز" رغم رنة اسمه الأوربية إلا أنه جزائري حتى النخاع، تشبع منذ صباه بالثقافة الجزائرية ليحمل مشعلها إلى الأبد، هذا الفنان الذي جعل من الرمز البربري شعاره الفني، سندرس فيما يأتي مسيرته الفنية وأهم مراحل فنه وكيف استعمل الرمز البربري ليرتقي به إلى العالمية.

من أجل انجاز هذه الدراسة حول الفنان الجزائري "دونيس مارتيناز" كان لزاما علينا البحث عن كتب نادرة أو منعدمة، ومما زاد الطين بلة هو نقص الابحاث الجامعية في هذا الاختصاص، فما تبقى لدينا إلا حل واحد هو استعمال الكتب المتاحة أو الكتاب الوحيد عن هذا الفنان وهو لمؤلفه نصر الدين سعدي بعنوان "دونيس مارتيناز، فنان جزائري" والذي طبع سنة 2003 م، أمّا المصادر الأخرى تكمن في "كتالوغات" المعارض التي شارك فيها بصفة فردية أو جماعية وهذا منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، ومع ندرة المصادر لم نجد حلا أفضل من أن نلتقي بالفنان ونطرح عليه جملة من الأسئلة والتي حاولنا أن نكون السباقين إليها ولا نعيد ما ذكر في المصادر سالفة الذكر، بدأنا بالتواصل مع السيد "مارتيناز" عبر البريد الالكتروني ومن حسن الصدف أنه أخبرني أنه سيقوم بإحدى أعماله الميدانية في مدرسة الفنون الجميلة بسيدي بلعباس والتي اشتغل بها أستاذاً لمادتي تاريخ الفن والرسم منذ سبع سنين.

عند مجيئه إلى المدرسة كما كان مبرمجا عرضنا عليه أفكارنا وانشغالاتنا الخاصة بأطروحة الدكتوراه والمتمحورة أساساً حول الرمز البربري، وأننا نودّ أن ندرس مكانة الرمز البربري في مسيرته الفنية، فضرب لنا موعدا أسبوعين من بعد في منزله بالبليدة، وكان لنا معه حواراً مطولا طرحنا من خلاله أهم انشغالاتنا والتي تدور أساسا حول أعماله الفنية والأدبية. ستجدون هذا الحوار مكتوبا في آخر بحثنا هذا والذي سنستشهد به مرات عديدة.

ونود أن نشكر من مقامنا هذا كرم الفنان " مارتيناز" وأخلاقه العالية وحرفيته.

هذا العمل يعكس إرادتنا على إظهار أن الفنان الجزائري "دونيس مارتيناز" هو أحد الفنانين الفاعلين بإبداعهم الفريد وتأثيرهم في معالم الساحة الفنية الجزائرية المعاصرة، هذا الفنان الرسام والنحات والشاعر الذي أقام مدة طويلة بالبليدة قبل رحيله الاضطراري إلى فرنسا أثناء العشرية السوداء، كبر وترعرع في مزيج ثقافي، فأصوله الأندلسية، ورفاقه الجزائريين منذ الصبا وقربه من الفلاحين البربر الآتين من المغرب الأقصى والعاملين في مزارع جده، واعتناقه للثقافة البربرية القبائلية والشاوية والترقية يهدي لنا مجموعة من الأعمال الفريدة والمشبعة بهوية جزائرية ذات أصول متجذرة في القدم. نتكلم هنا عن هوية الفنان ومن خلالها هوية كل ما ألهمه في عمله. بيّن لنا التاريخ وكما درسناه سالفا أن الجزائر جد غنية ثقافيا ويعود ذلك للغزوات المتعددة التي تعرضت إليها منذ زمن غابر، كل غاز جديد يغادر ليترك خلفه ما وصفه "كاتب ياسين" بغنيمة حرب وهذا في كلامه عن اللغة الفرنسية والتي وجدت مكانا لها في المجتمع الجزائري وما تداخل كلمات بالعربية وأخرى بالفرنسية إلا دليل على ذلك. مازالت اللغة البربرية كثيرة الانتشار في منطقتي القبائل الكبرى والصغرى وبجبال الأوراس وبوادي ميزاب ومازال الطوارق بجنوبنا الكبير يستعملون "تامازيغت" اللغة البربرية ذات الكتابة القديمة "تيفيناغ" والتي تعود إلى عصور الرسومات الصخرية والتي زيّنت مغارات الطاسيلي، لهذا نعتبر " مارتيناز" ضامنا للتراث الثقافي الجزائري الغير مادي. من خلال هذه الدراسة، سنحلل مسيرة "دونيس مارتيناز" من 1960 إلى يومنا هذا من خلال الأعمال الفنية والفترات الزمنية. وسنحاول التطرق إلى أهم المراحل في مسيرته، لنتعرف بعمق على شخصيته وكيف أثر في تاريخ الفن الجزائري المعاصر، وكذا مكانة الرمز البربري في أعماله الخالدة، ومن أجل ذلك سنبحث في المنابع التي استلهم منها عمله وكيف جعلت منه فنانا فريدا من نوعه لنصل إلى آليات تأثير فن " مارتيناز" في الأجيال التي

تتلمذت على يديه وبأي طريقة، لهذا سنقوم بدراسة أعماله في مرحلة الشباب بين 1960و 1966 ومن ثم مرحلة "أوشام" والتي كان أحد مؤسسيها ما بين 1967و1968، وكمرحلة ثالثة سنتطرق للمرحلة ما بين 1972 و1985 سنة وإقامة "معرض استعادي" لأعماله في متحف الفنون الجميلة بالجزائر، بعدها سنتطرق للتغير الذي طرأ على وسائط الابداع عنده والطفرة التي عرفها عمله التشكيلي من 1986 إلى 1992، لنتابع بعدها الولوج في السنوات الصعبة التي عاشها بالمهجر بداية من 1993 وكيف أثرت على إنتاجه الفني، لنصل إلى سنوات 2000 وعودته بعد سنوات إلى الجزائر بعد عودة الأمن والأمان، لنختم بداية من 2004 إلى يومنا هذا بنظرته الجديدة للفن والإبداع من خلال مهرجان "إحكي- فنون" Raconte-Arts والذي يقام كل سنة في إحدى المناطق الجزائرية.

I- فن الحقبة الشبابية : (1957 – 1966)

نبذة تاريخية عن الفنان "دونيس مارتيناز"

ولد "دونيس مارتيناز" في 30 نوفمبر سنة 1941 بمرسى الحجاج بوهران، رسم منذ صباه المناظر الطبيعية للبادية الوهرانية. سنة 1957 غادر مع عائلته إلى البليدة، بعد ما أصبح والده موزعاً للبريد بالبليدة بعدما امتهن لسنوات مهنة الصباغة . ابتداء من هذه السنة التحق "مارتيناز" بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر ثمّ مدرسة باريس. عاد إلى الجزائر بعد الاستقلال ليباشر عمله كأستاذ بمدرسة الجزائر بداية من1963 إلى غاية 1993 أين غادر الجزائر مضطرا متوجها إلى مدينة مارسيليا بفرنسا أين اشتغل أستاذا بمدرسة الفنون بآكس إلى غاية تقاعده سنة 2004.

يعيش حاليا بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط بين البليدة ومارسيليا.

يعتبر من مؤسسي الحركة الفنية "أوشام" سنة 1967 ومن مؤسسي مهرجان **"راكونت-آر"** سنة 2004.

1- بدايته مع التعليم الفني:

خلال فترة الشباب، قام "مارتيناز" بعدة أعمال فنية قبل دخوله لمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، وبسبب عدم اكتراثه بالدروس المقدمة في المدرسة التعلمية ومع ظهور أولى بوادر اهتمامه بالفن، نصحه أستاذه بمزاولة دراسة فنية عن طريق المراسلة، فقام بإنجاز العديد من الأعمال باستعمال تقنيتي الصبغة الترابيةGouache والصبغة المائية Aquarelle ، كان حلمه في بادئ الأمر أن يعمل بميدان "الأشرطة المرسومة" Bande-Dessinée وعند رحيل عائلته إلى مدينة البليدة سنة 1957، قرّر الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر لقربها من المقر الجديد للعائلة، في هذه السنة كانت الجزائر تعيش أعصب فترات الثورة التحريرية ، وجو التفرقة العرقية بين الجزائريين والفرنسيين كان لا يحتمل، فكان لديه أصدقاء جزائريين وآخرون

فرنسيون ليبراليون ممّن لا يوافقون الفكرة الاستعمارية، ورغم اسمه الغربي إلا أنه

يجيد التحدث بالعربية. كانت هناك مدرستين للفنون الجميلة كما سبق ذكره، ، فالأولى محاذية للميناء في أسفل القصبة، أين درس كل من "بشير يلس" و"شكري مسلي" و" اسياخم"، أما الثانية فكانت في أعالي العاصمة بمنطقة " تليملي" والتي فتحت سنة 1957 بعد ثلاث سنوات من انجاز التصاميم السالفة الذكر. كانت هذه المدرسة بمثابة مدرسة جهوية فرنسية كلاسيكية، فالتعليم كان فيها أكاديميا ذو وجهة جمالية يونانية ورومانية من رسم ودراسة الجسم العاري le Nu وطبيعة صامتة Nature morte ونحت بارزHaut-relief ونحت غائر Bas-relief و نحت Sculpture وقولبةMoulage ، أما الرسم بالصبغة الزيتية Peinture à l'huile فكان لمحاكاة الطبيعة القسط الأكبر.

كان اهتمام المدرسة موجها نحو تيار المستشرقين، والذي ذاع صيتهم في القرن التاسع عشر[1]، لم يكن في هذه الفترة فنانون جزائريون اهتموا بالواقع الجزائري المزرى، أو فنانون ممّن لهم نزعة تجديدية.

كان هناك بعض الفنانين التجريديين في الساحة الفنية بالجزائر والذين عرضوا أعمالهم لكن من دون أن يحدث ذلك ضجة إعلامية مثل "سوفار غالييرو" Sauveur Gallièro و"لويس نالار" Louis Nallard و"جوزيف أوندريه سانتاس" Joseph Andrée Sintés ، والذين لم يكتشفهم "مارتيناز" إلا بعد الاستقلال . في نهاية الخمسينيات كان "بوزيد" من أهم الفنانين الذين بادروا إلى الرقي بفنهم إلى المعاصرة وتخليه عن محاكاة الطبيعة والانسياق ورداء إعجاب المتلقين لفنه من محبذي الفن الاستشراقي فأدخل بعض الرموز التقليدية الجزائرية في لوحاته فاندمجت في لمساته العريضة والتي من خلالها رسم الطبيعة في حالة زوال وشخصيات تكاد ترى.

وفّرت مدرسة الفنون الجميلة المفتوحة حديثاً ورشات للفنون التقليدية للطلبة الذين لم يجتازوا امتحان الدخول، فكان "بن دباغ" مسؤولاً على ورشة التزيين فوق الخشب يعلّم كيفية استعمال منشار الدواسة التقليدي ومزج صبغة الألوان أمّا ورشة التزويق فكانت من نصيب "محمد غانم" وأخيراً ورشة الخزف التي كان يحبذها "مارتيناز"

[1] Saadi N., *Denis Martinez, Peintre Algérien*, Ed. Barzakh et le bec en l'air, Alger, 2003, p.28

عن باقي الورشات والتي كان يديرها شيخ كبير من العاصمة[1].

كان "محمد راسم" أستاذه في مادة الرسم، وقال لي "مارتيناز" في حوارٍ جانبي أنه يعتبره من أحسن معلميه، فتأثر به إلى حد استعمال دقة الخط ودقة التزيينات في أعماله والتي لم تفارقها لحد الساعة، فالمهتم بعمل "مارتيناز" يجد فيه دقة المنمنمات وصرامة الخط.

تعتبر سنة 1961 مفترق طرق جد مهم في مسيرة "مارتيناز" الفنية، ففي الحوار الذي أجريناه معه روى لنا كواليس هذه السنة[2] : ففي هذه السنة وكما كان متعارف عليه في مدارس الفنون الفرنسية آنذاك والذي يجبر الطالب في السنة الرابعة على اختيار مدرسة فنون جميلة أخرى من أجل مناقشة مذكرة نهاية الدراسة، فتحصل على منحة دراسية لينجز مذكرته في مدرسة الفنون الجميلة بباريس من أجل تقديم (شهادة التأهيل للتكوين الفني العالي) ومن أجل ذلك كان لزاما عليه اختيار إحدى الاختصاصات المدرسة بباريس فاختار ورشة "الحفر" La gravure ، لأن الرسم الزيتي لم يكن ليتعلم منه الشيء الجديد ولأن تقنية "الحفر" تعتبر جد مهمة لأي فنان فمن خلالها يمكن التحكم في الخطوط والظلال والأنوار والكتل والمساحات الخ.

فدرس فن الطباعة الحجرية Lithographie في ورشة "كلاران" Clarin وتقنية الحفر بحمض الأزوت أو الماء القوي Eau-forte في ورشة "جون بيراسيي" Jean Beracier مؤلف كتاب حول تقنية الحفر.

باريس كانت حلم كل فنان آنذاك، فكان "لمارتيناز" الشاب فضاءً يختلف تماما عن جوِّ الردع والعنف وحضر التجول الذي عاشه في الجزائر في ظل همجية المنظمة السرية العسكرية (OAS) فكانت هذه السنة بمثابة ميلاد جديد له رغم الصعوبات التي تلقاها عند وصوله إلى بلاد الجن والملائكة.

اكتشف "مارتيناز" عالم الفن المعاصر أثناء تواجده بباريس فاهتم كثيرا بعمل

[1] Saadi N.,*op.cit.*, p. 28

[2] حوار مع الفنان مارتيناز بتاريخ 15-16ماي 2016 بالبليدة، ص 311.

"بارنار بيفي" Bernard Buffet والذي استعمل المواد المختلفة في أعماله الفنية كطريقة للرجوع إلى الفن البدائي واهتمامه أيضاً بفن "التصوير الجداري" Graffiti [1] .

وصف الجو السائد أثناء تواجده بالورشات المختلفة بأنه بحر عالمي[2] لأن مدرسة الفنون الجميلة بباريس كانت قبلة الفنانين وعاصمة ثقافية عالمية. فتعرف على فنانين من أمريكا الجنوبية ومن آسيا ومن أوربا ،احتك بطلبة ذوي آفاق وثقافات مختلفة، كل واحد منهم يحمل إرثه الثقافي الخاص ببلده والذي يمثل اللبنة الأساسية لمواكبة المعاصرة والرقى بثقافتهم المحلية إلى العالمية وكما قال :" فهنا انتبهت إلى حقيقتي وهي أني لا شيء ! "[3] لأن تكوينه بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر والتي كانت تعتبر مدرسة جهوية من مدارس الفنون الفرنسية كان يرتكز أساسا على المبادئ الأكاديمية الكلاسيكية ولا أثر للانتماء المغاربي أو الإفريقي في البرامج المقدمة للطلبة وبالتالي وكطالب جزائري لم يحس بأهميته في إضافة شيء جديد للفن العالمي، وهذا ما حرّك بداخله وعيا وإحساسا فنيين جديدين سيحفزانه للقيام بعمل جبار وبصفة عصامية.

الواقع الجزائري المر والعسير الذي عايشه، حرك فيه مشاعر جياشة كانت في سبات، فتذكّر الأسلاك الشائكة التي ملأت شوارع القطر الجزائري وعمليات الإبادة الجماعية وشعور العزلة وحضر التجول ما جعله يهتم بأعمال فنانين عالميين على شاكلة غويا Goya وسلسلة الرسوم المنقوشة التي تبرز الرعب إبان الحرب في اسبانيا، فأسقطها بحنكته على الواقع الجزائري، وواصل سعيه باكتشاف وفهم "غرنيكة بيكاسو "Guernica de Picasso والتعرف على فن الثورة المكسيكية وخاصة الفنانين الذي شككوا في معالم الفن الغربي الدخيل على المكسيك فتأثر "بتمايو" Tamayo

[1] N.Saad.i, *Ibid*., p.26

[2] حوار مع الفنان مارتيناز، مرجع سابق، ص. 311

[3] المرجع نفسه ص. 312

و"روفينو" Rufino ، "ديغو رفييرا" Diego Riveral و"سكييروس" Sequeiros ، والذين قاموا بثورة فنية ضد الفن الاسباني المستورد والذي لم يمت بأي صلة لتاريخ وثقافة المكسيك.

كل هذه المعطيات دعّمت فكرته بالتخلص من الفن الأكاديمي المستورد والمضي قدما نحو تجارب جديدة لتغذية فكره وتغيير معالم جمالية فنه وكيفية الوصول إلى الفن العالمي انطلاقا من ماضيه وثقافته، فوصف هذه الفترة بأنها " فترة جد خصبة من ناحية التشويش الفكري"[1].

2- الخصائص النمطية لفن مارتيناز الشاب:

التكوين الذي حضي به بدأ أثناء تواجده بالجزائر والمرتكز أساسا على الرسم ومن جهة أخرى كان بسبب اختياره اختصاص "الحفر" بمدرسة باريس والذي يعتمد أساسا على الخطوط وليس على الألوان.

ففي باريس ظهرت أولى بوادر المواضيع الغامضة في رسوماته والتي تميزت بحضور قوي للخطوط مصحوبا بألوان غير مشبعة وكمثال على ذلك ما قام به في ورشة "الحفر بالماء القوي" فنقش باستعمال الأحماض شجرة الزيتون وهي مفحمة ليرمز بذلك إلى الدمار والخراب الذي تعيشه الجزائر تحت وطأة الاستعمار الفرنسي في محاولة للتعبير عن منظر طبيعي لمنطقته.

وعندما طُلب منه رسم صفحات كتاب، اختار مقطعا من رواية "كانديد" Candide الشهيرة للأديب فولتير Voltaire اختار هذه الجملة :" ويمر على كومة من الأموات والمحتضرين" وهذا ما يدل حصرا على ما يعانيه الشعب الجزائري من تعذيب وتقتيل.

[1] حوار مع الفنان مارتيناز، مرجع سابق، ص. 313

1.2- السلك الشائك:

كان للسلك الشائك حضورا قويا في أعمال "مارتيناز"، فموازاة مع الورشات المتعددة حاول تطوير فنه بعد صفعة الهوية التي تلقاها أثناء تواجده بباريس، فحاول استحضار صور من مذكرته للواقع المر الذي عاش في كنفه، استنادا إلى ما قاله "ألفرد كوبين" Alfred Kubin في كتابه "عمل الرسام" أن الذكريات السالفة تتكون في ظلمة الروح لتأخذ مجموعة من الأشكال لاحقا" قاصدا حادثة الحصان التي زرعت في نفسه خوفا وفزعا ظهرا لا إراديا في أعماله[1]. هذا السلك الشائك لم يغادر مخيلة "مارتيناز" إذ أن كل شوارع المدن الجزائرية وخاصة العاصمة كانت محاطة به كوسيلة لردع الهجمات المتوالية التي شنّها المجاهدون الأبرار لإرغام المستعمر على الرحيل من الأرض الطاهرة. فكان السلك الشائك بمثابة العنصر الفني الذي تكرّر في جلّ أعماله قبيل الاستقلال، وللسلك الشائك جمالية قوية ذات دلالات كثيرة، فمن خلاله جسّد فكرة الفصل العنصري بين الأحياء الفرنسية والأحياء الآهلة بالجزائريين، فأنجز عدة أعمال باستعمال الحبر الصيني والأقلام الشمعية أظهر من خلالها شخصيات مكبلة بالسلك الشائك كرمز لضحايا هذه الحرب التي مزقت الجزائر.

أثناء الحوار الذي جمعنا به في بيته بالبليدة، أرانا بعض هذه الرسومات والتي يحتفظ بها والتي كانت سببا مباشرا في تحصله على شهادة التعليم الفني بباريس، لأن اللجنة المكونة من أخصائيين وفنانين كبار والذين يولون أهمية بالغة للأعمال الفنية المنجزة خارج إطار المدرسة، فانبهروا بكيفية تعامله مع المعطيات الراهنة في الجزائر وترجمتها إلى رسومات شاهدة على الهمجية الفرنسية.

وهذه لمحة عن أهم الرسومات والتي أعطانا "مارتيناز" الإذن بتصويرها واستعمالها في دراستنا هذه عند لقائنا به في البليدة : في اللوحة "سلك شائك 1" **(ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز ص 336)** يبدو فيها التأثر صريحاً "بغرنيكة بيكاسو" من خلال وضعية الشخصيات المحاطة بالسلك الشائك كدليل على العنف

[1] Kubin A., *Le Travail du dessinateur*, Paris, Ed.Allia, 1999, pp. 57 à 58

الصارخ، أمّا الخلفية فتحمل شخصية أخرى تكاد ترى مغطاة عن آخرها بالسلك الشائك.

في اللوحات "سلك شائك 2 و3 و4" (**ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز** ص ص 337-338-339) تعبّر كلّها عن شخصية صنعت أطيافها بالسلك الشائك وفي الخلفية صورة تمثل وجه العنف، وهذا ما يدل على الجزائريين المكبلين بالسلك الشائك.

اللوحة " سلك شائك 5" (**ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز** ص 340) تمثل شخص مشكل بالسلك الشائك في وضعية متظاهر في دليل على ثورة الشعب وانتفاضته ضد المحتل.

اللوحة "سلك شائك 6" (**ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز** ص 341) تمثل فكرة الشخص الذي يصبح ثورا، والثور يمثل القوة ولا يمثل دوما الضحية كما هو الحال في التقاليد الاسبانية أين يقوم مصارع الثيران بالهجوم على الثور لقتله، ففي هذا الرسم الثور هو من يبادر بالهجوم وسيكون ذلك عنيفا جداً أي أن الضحية ستهاجم بقوة في رمزية صريحة لردة فعل الشعب الجزائري الذي سيثأر لنفسه ويحرر أرضه.

اللوحة "سلك شائك 7" (**ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز** ص 342) تمثل المرأة وهي مرسومة بهذا السلك الشائك وترمز كذلك إلى العدوان والعنف المسلط من طرف المستعمر الذي طال حتّى النساء والأطفال والمسنين والعزل.

مظاهر الاضطهاد والعنف التي عانى منها كل الجزائريين تواصلت في أعمال "مارتيناز" الشاب حتى بعد الاستقلال، ففي سلسلة من الأعمال تمزج بين الرسم والمجسمات والتي سماها "القمع 1954-1962" قام بإنجاز مجسمات بواسطة السلك الشائك وشظايا أخرى حديدية مسترجعة ترمز إلى صور إنسان مجرد من اللحم كدلالة

على شناعة الأعمال الاستعمارية، وفي مجسم آخر تحت عنوان "رأس الثور" والذي يذكرنا بلوحته "سلك شائك 6" نجد فيه تشابه كبير مع مجسم "بيكاسو" المنجز سنة 1942 والذي يمثل رأس ثور مجسد بواسطة مقود ومقعد دراجة، فالمقود يمثل قرون الثور والكرسي يشكل وجه الثور فهو بهذا المجسم لا يخدع العين وإنّما حسب قوله "يخدع الروح".

مجسم "رأس ثور" لمارتيناز

مجسم "رأس ثور" لبيكاسو

مجسم "مارتيناز" المنجز سنة 1963، له الكثير من الدلالات، فلقد أراد أن يجسد الحالة النفسية الصعبة المدفونة إبان فترة الاستعمار ليظهرها للعلن في محاولة منه للتذكير بالماضي القريب من أجل القيام بثورة لإعادة البناء كطلبٍ مشروعٍ لثورة الأمس والتي دُفع ثمنها بدماء شهدائنا الأبرار.

رسم آخر كان ضمن هذه السلسلة وهو لوحة " نابالم " (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 349) المادة شديدة الالتهاب والتي استعملها الجيش الفرنسي الغاصب لإبادة الشعب

الجزائري الأعزل، فهذه اللوحة المنجزة سنة 1963 تمثل إنسان في حالة رعب وموجه ذراعيه إلى الأعلى وهذا ما يذكرنا بلوحة "غويا : 3 ماي" والتي عبّرت عن الشعب الاسباني في شخصية الرجل الذي يتوسط اللوحة وهو رافع ذراعيه إلى السماء في انتظار إعدامه والمضاء بهذا المصباح والذي يمثل الحاجز الذي يفصل الضحية عن جلادها، "نابالم مارتيناز" يمثل أيضا الشعب الجزائري الذي عانى ويلات الاستعمار والتي وصلت إلى حد حرقه حيا باستعمال هذه القنابل الشنيعة، فرسم شخصا باستعمال الخطوط وألوان توحي باحتراقه وعلامات الصراخ بادية على محيّاه في صورة الأسنان التي تسطك من جراء الآلام، يمكن اعتبار هذه اللوحة أولى بوادر الاهتمام بالإرث البربري، فلو جرّدنا اللوحة من هذه الشخصية لظهر لنا سطح جدار مخدوش من جبال الطاسيلي، وحتى طريقة الرسم تنبئ بتأثره الغير مسبوق بأسلوب رسم الرموز البربرية والتي تعتمد على الخطوط المستقيمة والمنكسرة.

2.2- ظهور "النقطة" كعنصر فني رئيسي:

لم يكن لظهور النقطة في عمل "مارتيناز" عملا فكريا جبارا بل كان فطريا، ويعود ذلك إلى أولى أعماله بتقنيتي الحفر والطباعة الحجرية بباريس، بل طغى استعمال النقطة على كافة العناصر الخطية الأخرى إلى حد التعبير بالنقطة فقط وهذا ما حير معلمه[1]، فأعطى لهذه النقطة قوة رمزية وإبداعية مهمة جدا، ويعود استعمال هذا العنصر الخطي البدائي إلى وجوده بقوة في الأعمال التزيينية البربرية الموجودة على الأواني الفخارية والحلي والسجاد الخ.

فالنقطة عبارة عن دائرة صغيرة يُعبِّر بها الفنان عن عدة أحاسيس مختلفة عن طريق التغيير في الحجم وتوزيعها في أشكال محدّدة[1] ترمز أيضا إلى المركز

[1] Saadi N., *Ibid*., p. 24

[1] دكتور صالح رضا، *لغة الشكل*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص. 97

والأصل والبيت ومبدأ الإشعاع ومفهوم العودة، وترمز أيضا للقوة الخلاقة ونهاية كل شيء[1].

وسنرى فيما بعد كيف استعمل "مارتيناز" النقطة في رسوماته الهندسية ابتداءً من 1989. بصفة عامة، للنقطة قيمة خاصة ورمزية كبيرة، فهي بداية كل شيء، الأثر الذي يتركه القلم أو الريشة، أولى العلامات التي تركها إنسان العصر الحجري على جدران الكهوف وبصفة عفوية. في التقاليد البربرية، النقطة ترمز إلى حبات القمح أو الرمان أو الكسكسي، وإذا كانت النقطة محاطة بخطوط عمودية فهذا يرمز إلى الأرض المحروثة والتي تنتظر استقبال البذور، إذا وجدنا على قطعة فخارية دائرة محاطة بنقاط، فهذا يرمز للقمر والنجوم أي تشخيص لصورة الأم محاطة بأبنائها كما رأيناه في الفصل السابق، أولى أعماله والتي أطلق عليها تسمية" جميلة مثل القمر مع أطفالها" (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 350) يعيد فيها إحياء هذا العنصر الخطي المهم المرافق لهذا الرمز البربري. وفي مقطع من نص طويل "لجون سيناك"، الشاعر والمفكر الذي رافق العديد من الفنانيين الجزائريين على غرار "بن عنتر" والذي أقام معه أول معرض في الجزائر المستقلة بالمكتبة الوطنية في ديسمبر 1962 أين قام "سنياك" بجمع العديد من قصائده الشعرية وقام "بن عنتر" برسومات لمرافقتها، وعرض هذا الكتاب تحت عنوان "ديوان المول" والذي يعتبر أول خطوة من أجل نشر الفن في وسط المجتمع الجزائري بعد إقصائه من حضور التظاهرات الثقافية.

نص "سيناك" عن النقطة ظهر في مجلة الأطلس رقم 2 بتاريخ 12 أفريل 1963 ويقول في معناه : "سنبقى متواضعين وجد فطنين، مثل أمام هذه القطعة الفخارية البربرية، فالنقطة ما هي إلا حصيلة بحث طويل عبر العصور (...) نظرتُ ، أخذت الجرة، شربت . السلام على من وضع النقطة".[1]

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 889
[1] Saadi N., *Ibid*., p. 157

3- أولى المعارض الجماعية:

بعد عودته إلى الجزائر في سبتمبر 1962، وجد وضعية جديدة غير تلك التي تركها عند ذهابه إلى باريس، حالة من الأمن محفوفة باحتفالات الاستقلال التي عمت كل القطر الجزائري، بدأ بالتدريس بثانوية الفتح بالبليدة وكان عضواً نشيطاً في نادي "السينما الشعبية"Ciné Pop والذي أسسه مجموعة من المخرجين بقيادة "روني فوتيي" René Vautier السينمائي الثائر، فكانت هذه المجموعة تجوب أماكن عديدة[1] لعرض أفلام وثائقية متبوعة في كلّ مرّة بمائدة مستديرة لإثراء الثقافة السمعية والبصرية لمن تتبعوا عرض هذه الأفلام . في البليدة وبأمر من رئيس البلدية الجديد استرجعت حانة وأقيم مكانها مركز ثقافي شعبي، والذي عرض عدة نشاطات كقاعة للمطالعة وورشة للموسيقيين وخشبة مسرح، وكان "مارتيناز" مسؤولا عن ورشة الفنون التشكيلية. كان هذا المركز الثقافي قطبا مهماً للإشعاع الفني. في سنة 1963 فتحت مدرسة الفنون الجميلة، فالتمس توظيفه من إدارة المدرسة بعد سماعه خبر فتحها على أمواج الإذاعة الوطنية وأنذ المدرسة بحاجة ماسة لأساتذة لسد ثغرة الطاقم البيداغوجي الذي غادر جل أفراده غداة الإستقلال، فقوبل طلبه بالقبول وأصبح أستاذا، وسنتطرق إلى حيثيات لقائه مع مدير المدرسة آنذاك لاحقا.

1.3- معرض برواق الأدباء والفنانين الجزائريين بقاعة ابن خلدون

في سنة 1963 شارك في إحدى أهم المعارض في عالم الفن بالجزائر وهذا بمناسبة احتفالات الأول نوفمبر المخلدة لاندلاع الثورة التحريرية وكان ذلك برواق الأدباء والفنانين الجزائريين في قاعة ابن خلدون بالجزائر. افتتح هذا المعرض ليلة الفاتح نوفمبر ليستمر إلى غاية العاشر منه من نفس السنة، والذي ضمّ نخبة من الفنانين المعاصرين الجزائريين أغلبيتهم لم يكتشفوا متحف الفنون الجميلة قبل

[1] حوار مع الفنان مارتيناز، مرجع سابق، ص. 314

الاستقلال[1] لأن الإدارة الفرنسية كانت تفضل الفنانين ذوي الذوق الغربي من فرنسيين وأوربيين على حساب ما أطلق عليهم بالفنانين الجزائريين[2] . لنتعرف أكثر على هذه الظاهرة يمكننا ملاحظة أنه أثناء صالون الخريف المقام بباريس سنة 1936، الفنانون الجزائريون كانوا يحملون أسماء فرنسية مثل "سيمون موتدزان" Simon Mondzain[3] أو "روني جون كلوت"Réné Jean Clot[4] ، أو"ليون كوفي" Léon Cauvy الفنان الفرنسي المولود سنة 1874 والمتوفي عام 1933 بالجزائر، يعتبر أحد مؤسسي "فيلا عبد اللطيف" بالجزائر، والتي فتحت أبوابها لعدد من الفنانين المستشرقين الشباب [5]. هذه السنة 1936 عرفت وصول الحركة الاستشراقية إلى أوج شهرتها مدعمة "بفيلا عبد اللطيف" والتي كانت بمثابة "فيلا ميد سيس" بفلورنسا أو "كازا فيلاسكاز" بمدريد[6].

يعود الفضل في دخول لوحات الفنانين الجزائريين إلى متحف الفنون الجميلة بالجزائر بداية من سنة 1963 إلى "جون دوميزونسال" Jean de Maisonseul الذي عيِّن كمدير لذات المتحف غداة الاستقلال، واستمر لسنوات على هذه السيرة وذلك بوضع سياسة حكيمة لاقتناء اللوحات واستحداث قاعة جديدة بالمتحف مخصصة للفن الجزائري، وهذا ما مكَّن جيلاً كاملاً من الفنانين الجزائريين الشباب من دخول لوحاتهم لأول مرة متحف الفنون الجميلة ونذكر من بينهم: محمد أكسوح، باية محي الدين، عبد الله بن عنتر، عبد الله قرماز، امحمد إسياخم، محمد خدة، دونيس مارتيناز وشكري مسلي[1] وفنانون آخرين مثل إسماعيل سمسوم والذي أريد من خلال إدراج

---

[1] Senac J., *op.cit*., p.158

[2] Orfali D.M., *Chef d'oeuvre du muse National des beaux arts d'Alger*, Alger, 1999, p.12

[3] ولد "سيمون موتدزان" في بولونيا عام 1887 وتوفي بباريس عام 1979 ،ذهب إلى الجزائر سنة 1925 ليستقر بها عام 1933، فكانت حياته مقسمة بين الجزائر وباريس www.école-de-paris.fr/ artists/view/simon-Moudzain

[4] روني جون كلوت، ولد بالجزائر عام 1913 وتوفي عام 1997، وهو رسام ونقاش فرنسي ، أحد أعضاء جماعة الأدبيين"مدرسة الجزائر" لدى لبيركامي

[5] Orfali D.M., *op.cit.*, p.12

[6] Tio Bellido R.T., « l'art Algerien comme pretexte et support » *In* Catalogue de l'exposition temporaire au château Borely de Marseille et de l'Orangerie du sénat de Paris., *Le XX^éme^ siècle dans l'art Algérien*, Ed. Aica Press, Paris, 2003, p.15

[1] Mohammed Orfali D., « Regard sur l'art et les institutions », *In Le XX^éme^ siècle dans l'art Algérien*,Op.cit., p. 39

لوحاته في المتحف إظهار عمله الدؤوب لضوء الشهرة بعدما كان في طي النسيان.

اعتبرت هذه المبادرة بقاعة ابن خلدون كمنعرج هام جدا للفن في الجزائر، فبعد دخول هؤلاء الفنانين إلى متحف الفنون الجميلة من بابه الواسع بدى بديهيا أنهم سيواصلون بحثهم الدؤوب من خلال التعبير الجدي عن هويتهم، وما سيقدمونه للفن العالمي من خلال رفع تحدي العصرنة[1]، هذا الاعتراف يدرج ضمن فكرة الثورة الثقافية التي حُملت تحت جناح الثورة التحريرية، فكل واحد كان باستطاعته أن يعبر عن ذاته العميقة، عن جذوره وهويته الخاصة بدون هوادة، "جون سيناك" Jean Sénac أحد الشخصيات الهامة في الحياة الفنية الجزائرية بعد الاستقلال التقى بالشاب "مارتيناز" لأول مرة في هذا المعرض المقام بقاعة ابن خلدون والذي كتب في هذه المناسبة "كل منهم له طريقته الخاصة والتي تعبر عن جزء من الجذور الجزائرية والحركات الفعالة في الثورة التحريرية، أعمالهم تشهد أن الشعب الجزائري حر وواع، أعمال جمعت بين التقليدي والمعاصر، هذا المعرض يحفل كما يجب بالتنوع الجغرافي وا لثقافي ، يحفل بالفن الجزائري الغني والمتنوع"[2].

وجود لوحات "مارتيناز" في هذا المعرض وضمن المجموعة المختارة لدخول المتحف الوطني للفنون الجميلة يعد اعترافا بفنه الفريد والمتجذر في الأصالة الجزائرية وفوق كل هذا يعد اعترافا صريحا بجزائريته.

2.3- المعرض المنظم من طرف الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية في المدينة القديمة بشرشال غرب العاصمة في جوان 1966

أسِّس الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية عام 1964 لهدف هيكلة وتنظيم الفن الوطني، وذلك من خلال فتح الورشات وتنظيم المعارض من أجل التعريف والاعتراف بالفنانين، رغم هذا لم يستطع الاتحاد خلق نظام اجتماعي لحماية الفنانين! كان أول أمين عام للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية الفنان "بشير يلس" الذي كان مدير

[1] Dorbani Bouabdellah M., « La peinture en Algérie à la recherche de son style » *In Le XX^éme siècle dans l'art Algérien.,op.cit.*, p. 69
[3] Sénac J., *op.cit.*, p.158

مدرسة الفنون الجميلة في نفس الوقت.

بطاقة الانخراط في الاتحاد كانت تمنح لكل شخص يصرِّح بأنه فنان للاستفادة من المشاركة في المعارض المختلفة، كانت الحكومة آنذاك تعرض على الفنانين المنخرطين تحت لواء الاتحاد طلبيات عمومية من أجل تزيين المحيط أو تقتني بعض الأعمال الفنية لإثراء خزينة المتحف الوطني للفنون الجميلة. من خلال السياق العام لإعادة تنظيم شؤون الجزائر المستقلة حديثا، أرادت الحكومة أن تولي أهمية بالغة للثقافة كقطاع فعال والمضي قدما نحو روح الديمقراطية الشعبية. اتحاد الفنانين كان جد قريب من سادة القرار وغالبا ما كان الجدال حول المضمون الرمزي للفن الجزائري كتفضيل الفن التشخيصي على الفن التجريدي مثلا، وكان يراد من خلال تأسيس هذا الاتحاد السير من أجل تحقيق "ثورة ثقافية" وذلك بإعطاء الأولوية للفنانين المجاهدين ممن رسموا الإعلانات خلال الثورة أو ممّن مجدوا من خلال لوحاتهم الجدارية معركة الشعب من أجل تحرير الوطن من المستعمر الغاصب.

هذه الوجهة الوحيدة للفن والتي أريد لها أن تتّبع نفس النهج السياسي أثارت حافظة العديد من الفنانين المؤسسين للاتحاد، وبدأت هوّة الخلاف في التوسع بين مؤيد ومعارض لهذا النهج الفني المتبع من طرف الاتحاد والذي يختصر كل الإبداع الفني في الأعمال المخلدة للثورة وما هو خارج هذا الإطار فأعماله غير مرغوب فيها وهذا ما سيؤدي بظهور حركات وجماعات فنية تكتلت من أجل استرجاع الحرية الفنية المسلوبة.

اختيار مدينة شرشال الأثرية لاستقبال معرض الاتحاد لم يكن وليد الصدفة فهي تبعد عن العاصمة بتسعين كيلومتراً وتعد إحدى أكبر المدن القديمة على الساحل الإفريقي، فقد كانت مدينة أمازيغية فينيقية تسمى "ايول" وازدهرت في عهد القرطاجيين ليتغير اسمها لموريتانيا القيصرية والتي امتدت إلى غاية المحيط

الأطلسي[1]. كان هدف المنظمين الجمع بين جزائر الماضي وجزائر الحاضر لإظهار الإرث التاريخي للجزائر وما تزخر به من غنا ومن تنوع والذي سيساهم في خلق فن يغوص في أصالة الماضي. بعض الفانين المشاركين في هذا المعرض كانوا منخرطين في الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية وآخرون قدمت لهم دعوة المشاركة من طرف الاتحاد بالإضافة إلى مشاركة طلبة مدرسة الفنون الجميلة لتعريفهم بأجواء الساحة الفنية واحتكاكهم بكبار الفنانين. كل منهم عبّر عن حبه للجزائر بأساليب وطرق مختلفة وهذا ما شكل فسيفساء الفن الجزائري في القرن العشرين. اللوحات المعروضة كشفت عن هذا التنوع الثقافي الجزائري من تقليدي وعصري، فالشباب حاولوا الغوص معمقا في ذاكرة الجزائر الثقافية فأسفرت أعمالهم عن عالم القرى البربرية عند "زرارتي"، الرموز البربرية عند "مارتيناز" و"مسلي" وأعمال تشخيصية عند "تمام" فكانت أعمال الشباب جنبا إلى جنب مع أعمال عمالقة المنمنمات والتزويق مثل "محمد راسم"[2].

إذا كان المعرض الذي أقيم بقاعة ابن خلدون يبحث عن النهوض بالفن الجزائري ضد الفن الغربي، فمعرض شرشال أريد له الإشادة بتنوع التعبير الفني الجزائري المعاصر، وما تواجد لوحات "مارتيناز" الذي لم يتعد سنه الخامسة والعشرين آنذاك إلّا اعتراف بأصالة فنه.

3.3- رواق 54 بالجزائر

ظهرت موجة من الفنانين الشباب بعد الاستقلال والذين شاركوا بصفة فعّالة في صناعة الوجه الثقافي الجديد للجزائر الحرة، وما سيشجعهم على مواصلة المشوار هو مؤازرة هذا الشعب المتعطش للحرية وللفن كذلك. في كلمات تحمل الكثير من الرمزية "لمراد بوربون" ما ذكره "جون سيناك" عن هذه الموجة الفنية : " فنانونا لا يحاولون

[1] Yann Arthus Bertrand & Benjamin Stora., *l'Algérie vue du ciel*, Ed. La Marinières, Luçon, 2006, p.17

[2] Catalogue de l'exposition temporaire au château Borely de Marseille et de l'Orangerie du sénat de Paris., *Le XX^éme siècle dans l'art Algérien*, Ed. Aica Press, Paris, 2003, p.163

إظهار الوجه المخرب للأم فحسب بل إنهم يصنعون نهضة يشكلون من خلالها صورة الرجل المتشبع بأفكارٍ جديدة"[1]

كانت هذه الموجة مكوّنة من شباب حديثي التخرج من مدارس الفنون الجميلة والمؤمنين بفكرة إنتاج فن جزائري جديد بعيدا عن كل تبعية غربية.

رواق 54 أسّسه "جون سيناك" وتولى إدارته بمفرده، كان يمثل مكانا للبحوث والتجارب الفنية ومكانا لقبلة محبي الفن، كان يراد له تقريب الفن للشعب وإبعاده عن القاعات الرسمية والبروتوكولات السياسية. سمح هذا الرواق للفنانين الجزائريين أو ممن دعموا القضية الجزائرية وتربطهم علاقة متينة بالجزائر أن يعرضوا أعمالهم وأفكارهم، فكل منهم عبر بطريقته عن الجزائر، هذا ما خلق جوا فنيا غنيا ومتنوعا تنوع الثقافة الجزائرية.

أولى المعارض المنظمة بهذا الرواق كانت بتاريخ الثامن والعشرين أفريل والتي تواصلت إلى غاية الثالث عشر ماي من سنة 1964، وجمعت نخبة من ا لفنانين: محمد أكسوح، باية، بن عنتر ، بوزيد، قرماز، خدة، جون دوميزونسال، ماريا مونتو، مارتيناز، لويس نالار، أرزقي زرارتي، لينظّم بعدها عدة معارض شخصية. لم يعمر هذا الرواق الفني طويلا إلا أن صدى معارضه كان مدويا وهذا ما اعترف به محمد خدة في كتابه : "رواق 54 كان له وجود عابر، إلاّ أنه أظهر للوجود معارض فنية عديدة ذات جودة عالية وإقبال هام"[2]. في بداية 1965 استرجع هذا الرواق من طرف الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية.

أقام "مارتيناز" أولى معارضه الشخصية في هذا الرواق من الخامس عشر إلى الثامن والعشرين ماي 1964 ليتوالى الفنانون الواحد تلوى الآخر لإقامة معارضهم

[1] Sénac J., *op.cit.*, p.165
[2] Khadda M., *Elément pour un art nouveau*, Alger, Ed.UNAP-SNED, 1972, p. 53

الشخصية من أفريل إلى غاية جويلية من نفس السنة وعرضوا تباعا : أرزقي زرارتي، مارتيناز، ميزونسال، أكسوح وخدة.

أ- أول معرض شخصي لمارتيناز:

كما ذكرنا من قبل أقام "مارتيناز" أولى معارضه الشخصية برواق 54، أين عرض أعمالا بتقنيات جديدة لم تكن مألوفة في ذلك الوقت، فتخلى عن المواد النبيلة في النحت ليستعمل الحديد والخشب والخيوط والقماش كمادة أولية لتجسيد مجسماته والتي أطلق عليها: "مجسمات مصبوغة" Reliefs peints ولوحات فنية بعدد ستة عشر عملاً، كان هذا المعرض بمثابة حجر الأساس للعودة إلى أصول الثقافة الشعبية الجزائرية المتجذرة في القدم، فبدأ أول ظهور للرموز البربرية المختلفة والتي كانت عادة مرسومة على الأواني الفخارية أو على جدران المنازل أو الكهوف ليغير بذلك منحى مسيرتها القديم ويقدمها بشكل جديد ومعاصر وبعيدا عن الأساليب الأكاديمية.

في لوحته "جميلة مثل القمر مع أطفالها" (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 350) أبدى تأثره بالرمز البربري والذي نجده في تزيين جدران المنازل البربرية بمنطقة الواضية بتيزي وزو. هذه اللوحة عبارة عن دائرة محاطة بنقاط والتي تمدح جمال المرآة وهي محاطة بأطفالها بمعنى أنّ الأمومة هو مرادف للجمال وهذا ما أراد "مارتيناز" أن يسلط عليه الضوء، فمفهوم الجمال القديم يتجلى في عمل فني معاصر، فجمال المرأة يحاكي جمال القمر وهو بدر ساطع ومضيئ.

أما لوحة "عين لالة روة" فهو أيضا يمثل رمز بربري استلهمه الفنان من إحدى المنازل البربرية والذي ذكره الأب "ديفيلدر" في كتابه والذي يضيف بأنه سلسلة من المعينات البيضاء فوق خلفية حمراء أو سوداء وبداخل المعينات يوجد خط عمودي

مشكل من نقاط صغيرة ويرجع هذا إلى الأساطير البربرية القديمة والتي تروي أنا "تادليت" وهي غولة أو ساحرة كان لها سبع فتيات وفتى واحد، جاءها ضيوف فقامت بتحضير الأكل، فوجدت أنه ينقصها اللحم، فقامت بذبح أصغر بناتها لتقديم لحمها للضيوف، فتعرفت بناتها الأخريات على لحم أختهن الصغرى فصرخن:" ها هي عين لالة روة" فهربت الغولة ولم تظهر بعدها، الأخ أصبح أسدا أما روح لالة "روة" فارتقت إلى السماء. كان "مارتيناز" جد حساس لما سماه نور الدين سعدي : "جمالية الفقر"[1] فكان يعمل بوسائط بسيطة مما يعثر عليه أو يُعْطى له، وما مجسم "الإنسان والجد" (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 351) إلا دليل على ذلك والتي جسدها انطلاقا من جرة وورق مقوى وبعض المسامير. كان يهتم بما كان أبسط الشعب يزين به منازله من أشياء بدائية تتميز "بالذوق الرديء" فأقر بأنهم هم من خلقوا القيم الجمالية الخاصة بهم وهذا ما جعل الفنان يستعمل هذه اللغة الجمالية البسيطة في شكلها والعميقة في مفهومها. كان "مارتيناز" يحب كل الأشياء المختلفة والممزوجة ببعضها البعض في كل المجالات ولم يكن هذا جديدا على شخصيته فهو ذو أصول إسبانية، كبر وترعرع وسط العرب والبربر ليواصل تعليمه وسط الفرنسيين، فذاكرته البصرية وطريقة تعبيره تعكس هذا التهجين، لقد عاش في وسط متعدد العادات والتقاليد فالعيش في البادية والتي تجمع أناسا من آفاق مختلفة، فتواصل مع المسلمين والمسيحيين والمغاربة من البربر الشلوح والإسبان والجزائريين. لقد ترعرع فيما يسمى بالذوق الشعبي الرديء" إسباني ومغاربي، مزيج من العناصر الدينية المسيحية والاعتقادات المتعلقة بالأولياء الصالين وقدراتهم الغير عادية[2] لقد استمد "مارتيناز" مختلف الرموز التي استعملها في أعماله الفنية من هذا الذوق الشعبي المتجذر في الفنون الشعبية التقليدية.

[1] Saadi N., *op.cit*., p. 38

[2] Saadi N., *op.cit*., p.18

- **جون سيناك "الأب الروحي"**

"جون سيناك" شاعرو كاتب وصحفي جزائري، اشتراكي وليبرالي، ساند القضية الجزائرية ابتداء من 1955[1]، كان للقائه "بمارتيناز" وبالجيل الصاعد من الفنانين الجزائريين الأثر الكبير من خلال إيمانه الراسخ بوجوب القيام بثورة ثقافية بعد الاستقلال. فتعددت أفكاره عند أصحاب القرار وخاصة الشؤون الثقافية منها، فكان ضمن لجنة إعادة هيكلة المكتبة الجامعية بجامعة الجزائر، وعمله المضني في الاتحاد الوطني للأدباء والفنانين وكذلك من خلال النشر والتوزيع ومشاركته في تنشيط الحراك الثقافي بالإذاعة والتلفزيون الوطنيين، لقد كان له تأثير كبير على الشباب الجزائري من خلال دعمه للفنانين والأدباء الشباب، لتنتهي مسيرته عندما وجد مقتولا ببيته سنة 1973. تكلم "جون سيناك" عن الذوق الشعبي الرديء الذي ميّز أعمال "مارتيناز" ، في نص كتبه بمناسبة أولى معارض "مارتيناز" الشخصية برواق 54 سنة 1964، والذي أوضح من خلاله أن قوة أعمال "مارتيناز" مستوحاة من استعماله لعناصر راسخة في الثقافة الشعبية من أجل إنتاج فن جديد الملامح ومتجذر في هوية بلده، وهذه نبذة عن هذا النص: " بواسطة الخشب والحديد والحبال والقماش، باستعمال الأصفر والأسود والأخضر والأحمر والأبيض، وانفعاله الشديد والمضبوط مارتيناز يتغنى بسحر إفريقيا قارتنا، لقد أدرك أن المواد الأكثر نبلا إذا وجدت روحا تحركها، سترتقي بالجمال"[2] . نظال "جون سيناك" لصالح الفنانين الشباب لا شك فيه، وكما يبرزه الكاتب والروائي "رشيد بوجدرة" في هذا النص:" عدد من الأدباء والفنانين يدينون بكل شيء لجون سيناك: حياتهم وموهبتهم وشجاعتهم[3]" . كان "سيناك" قريباً من معظمهم، من بينهم "مارتيناز" و"مسلي" وكان أوّل من شجعهم على خلق جماعة أوشام ثلاث سنوات من بعد.

[1] Bencheikh J.E & Chaulet Achour C., *Jean Sénac, clandestin des deux rives*, Paris, Ed. Séguier, 1999, p. 16
[2] Saadi N., *op.cit*., p. 20
[3] Rachid Boudjedra, extrait de l'article *: Jean Sénac, une poésie debout, In* la revue Révolution Africaine, N°1282 du 23 septembre 1988

مكّنت هذه التجربة الشخصية "لمارتيناز" من أيجاد مكانه ضمن نخبة الفنانين الجزائريين، أعماله الفريدة من نوعها آنذاك لقت ردّات فعل متفاوتة بين مؤيّد ومعارض، نذكر من أهم المعارضين مدير مدرسة الفنون الجميلة آنذاك والمتشبع بالقيم الجمالية للفن الغربي والذي أبدى معارضته لكل ما يقوم به "مارتيناز"، ورغم الانتقادات العديدة لطريقة عمله إلا أنها لم تزده إلا إصرارا في المضي قدما في أبحاثه الفريدة والمتنوعة.

4- مكانة "مارتيناز" في الجو الفني الجزائري العام:

1.4- مشاركته في معرض باريس عام 1964

بعد مشاركته في معرض مدينة شرشال، اختير اسمه للمشاركة في معرض باريس من الخامس عشر إلى غاية الثلاثين من شهر أفريل 1964 كخطوة مهمة لاعتراف فرنسا شعباً وحكومة بالجزائر وبفنّها. اختيار اسم "مارتيناز" كان اعترافاً صريحاً من السلطات الثقافية الجزائرية بأحقيته في اكتساب مكانة ضمن الفنانين الجزائريين المعاصرين. عرضت لوحات الفنانين الجزائريين الحاملين للواء الثورة الثقافية ليواجهوا بفنهم نظرات الشعب الفرنسي الذي لم ينس ولو للحظة أنه كان مستعمرا لأرض اسمها الجزائر والتي مازال يحن إليها إلى يومنا هذا.

كان الهدف من هذا المعرض هو الصلح بين البلدين غير أن هذه الغاية لم تتحقق، فكل جهة أرجعت لنفسها الاستحقاق لما وصل إليه هؤلاء الفنانين الذين عايشوا فترة الاحتلال وفترة الاستقلال. الأعمال المعروضة عكست الثراء والتنوع الذي تزخر بهما الثقافة الجزائرية من خلال الأساليب التعبيرية المتنوعة.

اكتشف الفرنسيون "محمد راسم" سيّد المنمنمات، "باية" وفنها الساذج، "جون دوميزونسال"، "سوفار غالييز" وكذلك "امحمد اسياخم" و"مسلي" و"مارتيناز" والملامح البربرية المعذبة . كل واحد منهم كان يعبّر بطريقته عن انتمائه للأصول الجزائرية وكأنهم يودون من خلال ذلك استرجاع حق الكلام والتعبير عن إرث حرموا منه لما يقارب القرن والنصف، "مارتيناز" كان أصغر المشاركين إذ لم يتعدى سنّه آنذاك الثالثة والعشرين، فعرض أعمالا تزخر بروح افريقية ونفحات جزائرية من خلال تأثره بالفن الشعبي والذي جعل من العناصر اليومية تحفا فنية.

2.4- مشاركته في الطاولة المستديرة حول الفن في الجزائر عام 1966

كان لحزب جبهة التحرير الوطني جريدته الخاصة "الثورة الإفريقية" والتي تهتم بالأحوال العامة لجزائر الغد، وفي إحدى النقاشات الهامة والتي تخص الثقافة الجزائرية أقيمت طاولة مستديرة حول مسألة الفن وكيفية نشره في الوسط العام لكي يتسنى لكل فئات الشعب التعرف على الفن والفنانين وبالتالي المساهمة في بناء جيل جديد ذي ذوق جمالي راق.

هذه الطاولة المستديرة جمعت شخصيات فعالة في الوسط الفني الجزائري، وفنانين محترفين على غرار "بشير يلس" رئيس الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، شكري مسلي، امحمد إسياخم، فارس بوخاتم، بوزيد، علي خوجة، حشلاف، بن ميلود والعديد من هواة الفن والذين أرادوا المشاركة في هذا النقاش، ذكر اسم "مارتيناز" كفنان شارك في هذا اللقاء لكن اسمه لم يدرج في قائمة المتدخلين. نشرت أطوار هذه الندوة في كتالوج معرض " الفن الجزائري في القرن العشرين" سنة 2003.

النقاش دار أساسا حول مشاكل نشر الفن في الوسط العام ونقص الإشهار والإعلام[1].

[1] Catalogue de l'exposition temporaire au château Borely de Marseille et de l'Orangerie du sénat de Paris., *Le XX^éme siècle dans l'art Algérien*, Ed. Aica Press, Paris, 2003, p.166

وفي تدخل أحد الحاضرين وهو الفنان "بن ميلود" والذي أشار إلى انعدام الإشهار الخاص بالتظاهرات الثقافية وعلى رأسها معارض الفنانين التشكيليين وأرجع هذا إلى أن الفن لم يجد بعد مكانته في المجتمع، أثيرت مشاكل أخرى من بينها أماكن العرض، وهنا أثار الفنان "بوزيد" مشكلة من عيار ثقيل وهي أنّ اللوحات الفنية المرسومة على المسند chevalet لا علاقة لها بالثقافة الجزائرية، وأنه لا يكفي الإشهار والإعلام لخلق جمهور بحاجة إلى لوحات زيتية وإنما إيمان جميع الفنانين بوجوب خلق فن ذي علاقة بثقافة المجتمع، وهذا ما سيغير من العقليات والذهنيات[1] واقترح تنويع في الوسائط الفنية المستعملة، والمرور من لوحات المسند إلى الرسومات الجدارية التذكارية، وبهذا لا يتوجب على الجمهور التنقل إلى دور العرض وإنما الفن هو من سينزل إلى الشارع للبحث عن جمهوره وهذا نفسه مبدأ الفن الشعبي Art Populaire أو Pop Art والذي بدأ ينتشر في العالم بداية من الستينات لكن بدواعٍ مختلفة. وفي تدخل آخر أدرجت فكرة عرض اللوحات الفنية في الأماكن العمومية كوسيلة لتقريب الفن للشعب.

كل الفنانين الحاضرين أبدوا أملهم في السلطات المسؤولة لنهج سياسة ثقافية حكيمة من أجل نشر الفن وتقريبه من الشعب، كما أشار إليه الفنان "شكري مسلي" والذي يولي أهمية للفن التذكاري والذي يعتبره وسيلة لتذليل العقبات بين الجمهور والفن وعرض فكرة التعاقد مع المعماريين من أجل ذات الهدف. وفي ختام هذه الطاولة المستديرة أثار صحفي جريدة "الثورة الإفريقية "فكرة السوق الفنية والتي لا وجود لها في الساحة الوطنية وهذا ما جعل الفنانين يبدون آمالهم بالدور الذي يمكن للمؤسسات العمومية المختلفة أن تقوم به من خلال اقتنائها لوحات الفنانين، وفي نفس السياق عدم تقليص ميزانية الثقافة لتستفيد منها قطاعات أخرى، وأثيرت أيضا فكرة إنشاء ديوان وطني من أجل اقتناء اللوحات من الفنانين على غرار البلدان الاشتراكية كبولونيا وبلغاريا ليختم الحوار بما قاله الفنان "حشلاف" والذي يرى أن الفن

[1] *Ibid.*, p.166

الجزائري يهم كل الهيئات العمومية وإذا أردنا اكتشاف فنانين جدد وتربية الشعب على هذه الثقافة، لابد من وجود هؤلاء الفنانين. حضور "مارتيناز" أطوار هذه الطاولة المستديرة المهمة إذا دلّ على شيء إنما يدل على مكانته في الوسط الفني الجزائري رغم صغر سنه[1].

رغم أنّنا نتكلم عن أطوار مائدة مستديرة جرت منذ أكثر من نصف قرن إلاّ أنه يمكننا إسقاطها على الحالة الثقافية والوضعية المزرية التي يعاني منها الفنانون على اختلاف تخصصاتهم. ألم يحن الوقت بعد لأن ننهض بثقافتنا ونهتمّ بفنانينا. " بلد بدون فنانين بلد ميّت... أأمل أنّنا أحياء" كلمات قالها "امحمد إسياخم" لا تزال موضوع الساعة في المجال الثقافي إلى يومنا هذا...

II- "أوشام " الثورة الفنية 1967-1971

قبل البدء في الحديث عن "أوشام" يجب علينا أن ندقق المفاهيم، فعند بداية دراستي هذه لاقيت العديد من التسميات "كجماعة أوشام" أو "حركة أوشام"، فهل "أوشام" مجموعة فنانين لهم نفس الرؤى الجمالية أو يمكننا الحديث فعلا على حركة فنية جزائرية؟

حسب التعريفات فإن الحركة الفنية هي اتجاه أو أسلوب فني أو ثقافي أو فكري يجمع عدة أشخاص ذوي الاهتمامات والأنماط المشتركة. "أوشام" سمحت لعدة فنانين فاعلين في المجتمع من تقريب رؤاهم من أجل اكتساب مكانة في الساحة الفنية الجزائرية المعاصرة رغم اختلاف أساليبهم عن ما هو متعارف عليه، وما تحرير "بيان أوشام" إلا دليل قاطع على إرادتهم لعرض أفكارهم، مثلما قام به السرياليون أو الدادائيون من قبل، وهذا ما يميز الحركة الفنية.

تاريخ الفن يطلق تسمية "الحركة الفنية" على اتجاه فني سجل حضوره في الوسط الفني وذلك بما قدمه من جديد للفن وتأثيره على الأجيال القادمة، وهذا ما استطاعت " أوشام" تحقيقه ، لهذا سنتكلم بدءً من الآن عن حركة فنية اسمها "أوشام".

[1] *Ibid*., p. 168

1- فكرة تأسيس "حركة أوشام" :

السياق العام للفن في الجزائر في سنوات الاستقلال كان يجمع فنانين من اتجاهات مختلفة وهذا ما زاد من الثراء الفني، فكان هناك فنانون ممن أرادوا مواصلة الانسياق وراء الفن الفرنسي باستثناء "باية" وبعض فناني المنمنمات، نبقى جد قريبين من الأساليب المختلفة للفن الباريسي، الجزائري مازال ينظر إلى الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط، ولم يحن بعد الوقت ليستجيب لنداء الجبال المنبعث من أعماقه[1].

ومن الفنانين الذين أبدوا قطيعة مع الفن الأوربي نجد:

- "باية محي الدين" والتي من خلال رسوماتها الطفولية الساذجة تغوص بنا في عالم من الخيال يجمع كل ما دفن في الذاكرة الجماعية للجزائريين من أزهار وحيوانات وألوان زاهية.
- "بن عبورة" جعل من الأزقة والطرقات لغته الفنية فجرد لوحاته من البشر ليبقي على الصورة الراسخة في مخيلة الجزائريين، فهي خالية من المعمر المدنس.
- " جون دوميزونسال " يغوص بنا في أسلوبه الواقعي الوطني، فلوحاته تظهر حالة الجزائري المزرية في صورة المتسول أو حقيقة السجون من خلال رسمه لسجن "باربروس" وهو بداخله أسير.
- إسياخم بألوانه الرمادية يسافر بنا في رحلة إلى جوف الليل المليء بالتعابير القاسية والحزينة مبرزةً حالة شعب بأسره من خلال تجربته المرة مع الحياة[2].

هذا المزيج من الرؤى والتعابير الفنية كان بمثابة قيمة مضافة للفن الجزائري، لكن مع مرور الوقت تغيرت الذهنيات وأريد للفن الجزائري منحى آخر غير التعددية

[1] Sénac J., *op.cit.*, p.155
[2] *Ibid.*, 157

التعبيرية، وفي ظل غياب سياسة ثقافية جلية وحكيمة جعل من بعض المسؤولين وخاصة ممن أسسوا الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية اتّباع لون فني واحد بل ويجبرون الآخرين على إتباعه ؛ بوادر هذه الرؤية الجديدة ولدت مع أولى اشراقة للاستقلال، ففي حوارنا مع "مارتيناز" ذكر أنه بعد رجوعه للجزائر بعد الاستقلال محملا بتساؤلات كبيرة تخص كيفية إدراج الهوية في عمله الفني خاصة بعد تعرّفه على الفنانين المكسيكيين وثورتهم الفنية ضد الفن الأكاديمي الإسباني، حاول إدراج بعض الخصائص التي تمثل الهوية الجزائرية ذات البعد الإفريقي في أعماله، بداية من إشرافه على ورشة الفنون التشكيلية في البليدة بالمركز الثقافي الشعبي أين أحضر العديد من العناصر التقليدية كالجرار والحصير وغيرها ليطلب من تلاميذه أن يَتَمَعَّنُوا ويلاحظوا ويستلهموا لإعطاء صورة جديدة لما يرونه، وكان السبب المباشر في اهتمامه بالثقافة الشعبية هو مشاهدته لفيلم وثائقي أثناء فترة السينما الشعبية تدور أطواره حول الأعمال الخزفية في منطقة "الواضية" بالقبائل الكبرى وما تزخر به من تزيينات بالرموز البربرية، فغيرت هذه الصور نظرته لهذه العناصر ذات الاستعمال اليومي ليرى فيها منبعا فياضا لكل أفكاره ومشاريعه الفنية المستقبلية.

عند إعادة فتح مدرسة الفنون الجميلة، علِم بحملة التوظيف فحمل أعماله وشهاداته واتجه نحو المدرسة ليقابل مديرها الجديد الفنان المخضرم السيّد "بشير يلس" والذي استقبله وأبدى اهتمامه بالشاب "مارتيناز" من أجل تدريس مادة الرسم، "مارتيناز" انتهز الفرصة ليقاسمه رؤيته الجديدة للفن وإمكانية النهوض بفن جزائري معاصر من خلال الغوص في الفنون الشعبية التي تزخر بها الجزائر وكذلك إبراز الانتماء للقارة السمراء الغنية بفنونها المتنوعة، فكما صرّح لنا : " كشفت أوراقي من الوهلة الأولى"[1]، فرفض المدير "يلّس" ما قاله "مارتيناز" جملة وتفصيلا، لأن المدرسة أريد لها أن تبقي على نفس البرامج التي كانت تدرس قبل الاستقلال من فن

[1] حوار مع الفنان مارتيناز، مرجع سابق، ص. 316

أكاديمي وكلاسيكي يعتمد على الفكر اليوناني والروماني والذي يعتبر بالنسبة للفنان "يلّس" تعليما جديا وصارما.

رغم هذا أوكلت "لمارتيناز" ورشة "الحفر" لنيله شهادة في ذات الاختصاص بباريس غير أنّ هذه الورشة لم تكن إجبارية، رغم الأهمية الثانوية لورشته إلاّ أنّه استطاع من خلالها النفاذ بين الخيوط المنسوجة ضدّه لنشر أفكاره وقناعاته في وسط الطلبة، لم تطوِّل هذه الورشة كثيرا لتغلق بعد حادثة قاعة "ابن خلدون"، ففي سنة 1964 كانت الجزائر تحضر لحضور القمة الثانية لدول عدم الانحياز والتي ستنعقد في القاهرة من الخامس إلى العاشر أكتوبر 1964، وعلى هامش هذه القمة وتحضيرا لها أقيم معرض بقاعة "ابن خلدون" شارك فيه طلبة من ثانويات بسيدي بلعباس تحت تأطير أستاذ متعاون اسباني ذي الاتجاه الأكاديمي، كان المعرض يضم بورتريهات لرؤساء دول عدم الانحياز وفي جناح آخر أقيم عرض للوحات تعكس الطبيعة الجزائرية من واحات وجبال وغابات، وعند افتتاح المعرض من طرف الرئيس السابق الراحل "أحمد بن بلة" والذي كان رفقة العديد من الوزراء وكذلك مدير مدرسة الفنون الجميلة وبعض الأساتذة، وعند تجوله في أروقة المعرض أعجب الرئيس بلوحات المناظر الطبيعية فقال:" هذا هو الفن الجزائري"[1] فكانت هذه نظرته لأنّه سياسي، والمؤسف أنّ مدير مدرسة الفنون الجميلة آنذاك أخذ هذه الجملة بحذافيرها ليطبقها، فغداة هذا المعرض عقد اجتماعا بالمدرسة ليملي على الحاضرين من الأساتذة الوجهة الرسمية لتعليم الفن الجزائري والتي تعد استمرارية لفن الاستشراق وما فيه من إيديولوجية وتحريف وتزييف للواقع، والجدير بالذكر أن هذه الوجهة تلائم لحد كبير نظرة المدير "يلس" للفن، وكما صرّح لنا "مارتيناز" " فإنه في الميدان الفني من حملوا السلاح بالأمس لتحرير الجزائر كانوا حاملين لفيروس الاستعمار"[1] وهذا ما

[1] حوار مع الفنان مارتيناز، مرجع سابق، ص.317

[1] االمرجع نفسه، ص. 318

أدى إلى إجهاض أولى بوادر نهضة فنية حقيقية في مدرسة الفنون الجميلة المعدة للأجيال المستقبلية.

شهدت سنة 1967 حالة من الغليان بين مؤسسي الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، فمنهم من يرى وجوب محاكاة الفن الجزائري للواقع لأنّه يُعبِّر عن ذوق الأغلبية، ومن جهة أخرى كان هناك فنانون انتفضوا ضد هذا التوجه أو ضد إجبار كل الفنانين على اتباع وجهة فنية واحدة، "مارتيناز" كان ضد هذه النظرة وقال : " أنه لا يكفي أن نرسم رجلا فوق حماره وخلفه مسجد لنقول عن هذا أنه فن جزائري"[1] وبدأ الحراك الفني من أجل إيجاد منفذ لهذا المشكل العويص والذي سيضر أجيالا بأكملها، فالتحرك أصبح أكبر من واجب من أجل التمييز بين الفن الغربي وقيمه الجمالية الراسخة في الفن الإغريقي-الروماني وبين الفن الجزائري ذي الانتماء الإفريقي وقيمه الجمالية المختلفة والتي تستمد قوتها من الحياة اليومية ؛ بدأت التكتلات في صفوف الفنانين: مسلي، عدان، مارتيناز وآخرون واعتمدوا على تفكيرهم فيما وصل إليه المغرب الشقيق من خلال فنانين مثل "الشرقاوي" الذي جعل من التراث البربري لغة فنية عالمية.

حركة "أوشام" أسّست في هذا الجو وجمعت في أولى معارضها فنانين من اتجاهات مختلفة يؤمنون بحرية التعبير ووجوب تعايش عدة تجارب فنية مع بعضها البعض وضد الفكر الفني الموحد والواحد. بعض الأسماء الكبيرة على غرار "خدة" و"إسياخم" رغم أن فكرة التصدي للنهج الفني الجديد ذي الوجهة الواحدة كانت تخدمهم بسبب أسلوبهم الفني الأصلي إلّا أنهم كانوا ضد هذه الحركة الفنية لأنهم كما قال "مارتيناز" لم تكن فكرتهم[1]، الجدير بالذكر أنّ كل من "خدة" و"إسياخم" كانا إسمان مرموقان ولهما وزنهما في الساحة الفنية وحتّى السياسية، لهذا فإن انتمائهما لجماعة

[1] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez » au Musée des Beaux-Arts d'Alger*., Ed. ENAC, Reghaïa, 1985, p. 13

[1] حوار مع الفنان مارتيناز، مرجع سابق، ص. 318

من الفنانين لم يكن ليزيدهما الشيء الكثير، لأنّ شخصيتهما القوية كفيلة بردع كل إملاء أو تدخل في أسلوبهما الفني الخاص.

الفنانون الذين شاركوا في أولى معارض "حركة أوشام" والموقعين على بيان الحركة في أول معرض لها سنة 1967 : "شكري مسلي، عدان، سعيداني، مارتيناز، باية، بن بغداد، زرارتي، دحماني وعبدون" ومن بين الأدباء : عبد الحميد لغواطي وأحمد أزغاغ، عبد القادر علولة وغي تواتي"[1]

2- المعارض الثلاثة لحركة أوشام :

1.2- المعرض الأول:

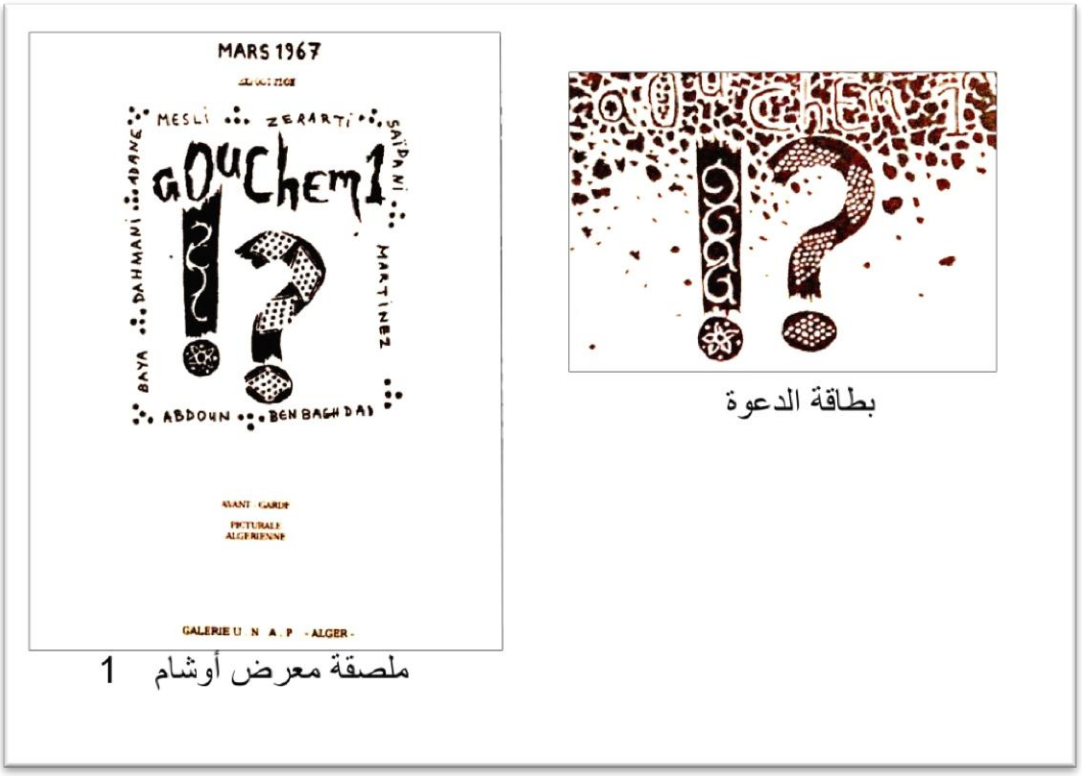
أقيم أول معرض لحركة أوشام تحت عنوان (أوشام1) برواق الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية في مارس 1967، الفرحة لم تتم ! فقبيل الافتتاح الرسمي شهدت القاعة مناوشات وأحداث وصفها مارتيناز:" بالمعركة الثقافية"[2] ليصف السياق العام الذي أسست فيه الحركة.

دخل بعض العناصر المعروفين في الساحة الفنية مثل "إسياخم" و" فارس بوخاتم" و" يلس" ليقوموا بنزع اللوحات من على الجدران واصفين الفن المعروض بالفضيحة وأن هذه التعابير الفنية دخيلة على الفن الجزائري أو كما قال "مارتيناز" وصف فنّنا بالخيانة لأنه لا يتكلم عن الثورة وليست له علاقة بالنهج المسطر من طرف الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية[1].

[1] Saadi N., *op.cit*., p. 50

[2] Saadi N., *op.cit*., p. 50

[1] حوار مع الفنان مارتيناز، مرجع سابق، ص. 319



ملصقة معرض أوشام 1

بطاقة الدعوة

الملصقة من الأرشيف الخاص لمارتيناز

2.2- المعرض الأول مكرر:

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

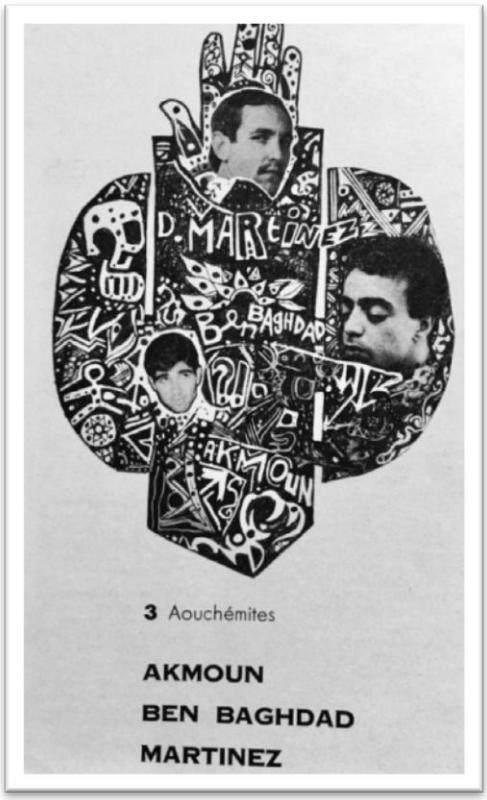
قلادة في صغره تحميه من عين الحسود ومن الأرواح الشريرة. أضفت فرقة الزرنة التقليدية بقيادة الموسيقي "بعطيطي" بهجة منقطعة النظير وحرّكت فضول المارّين، هذه الفرقة المعتادة على إحياء الأفراح أتت هذه المرة لتحتفل بميلاد حركة فنية جديدة، فكانت تجوب أركان الأروقة لتتوقف عند كل فنان وتطرب الحاضرين بنغمات موسيقية تقليدية ، وفي نهاية المعرض أو العرض وقف "مارتيناز" فوق كرسي وقام بقراءة "بيان أوشام" والذي سنحلله لاحقا. شارك "مارتيناز" في هذا المعرض بمجموعة من الأعمال الجديدة ما سماه بالمجسمات المصبوغة وهي عبارة عن منحوتات معاصرة شكلت أساسا من عناصر تشكيلية ذات الاستعمال اليومي كقطع المنشفات أو الحنة في مجسم : "إلى العام المقبل إن كنا من الأحياء" **(ملحق الأعمال التشكيلية ص 352)** الذي أنجزه سنة من قبل.

لقي هذا المعرض انتقادات لاذعة من طرف الصحفيين الجزائريين والذين اعتبروا هذا لمعرض استفزازاً وتقليلاً من شأن الجزائري، لأنهم يرون أن الفن لا يوجد إلا في كنف الفن الكلاسيكي الأكاديمي، والجدير بالذكر أن الجزائر منذ الاستقلال إلى يومنا هذا لا زالت لا تملك صحفيين يمكنهم امتهان مهنة النقد الفني، وما التقارير الصحفية الرديئة التي نقرأها كل يوم على صفحات الجرائد لدليل قاطع على ذلك.

3.2- المعرض الثاني:

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

4.2- المعرض الثالث:



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

يعتبر هذا العمل بحد ذاته عملا فنياً مستحدثاً، فإدراج الصور الفوتوغرافية في تركيبة خطية يخرج عن المألوف - لا يجب النظر إلى هذا العمل بعيون الحاضر وعلينا أن لا ننس أننا في سنة 1968. هذه التركيبة الفنية التي أنجزها "مارتيناز" لها دلالات أخرى، لعلها توحي بالحالة النفسية التي عانى منها أعضاء المجموعة من تهميش ونقد هدام وعنف نفسي وحتىّ جسدي.

3- بيان جماعة أوشام (ترجمة شخصية) :

ولد "أوشام" على جدران كهوف الطاسيلي منذ آلاف السنين. جرّاء التغيرات التاريخية تواصل وجوده سرا تارة وعلانية تارة أخرى ليصل إلى يومنا هذا، لقد نجا رغم الغزوات المتعاقبة منذ الغزو الروماني.

بأشكاله المختلفة، استطاع هذا الرمز السحري الحفاظ على ثقافة شعبية حملت لمدة طويلة أمل أمة بأكملها رغم أن بعض ملامحه تأثرت حديثاً بالعوامل الخارجية، من خلال تحف الفنانين الحرفيين والتعابير بالتركيبات الهندسية استطاع أن يحتفظ في كل الأزمان بصراحة فكرية ميّزت حضارتنا من الشمال إلى الجنوب.

أوشام 1967 تؤكد على استعادة هذه التقاليد الأصلية ليس من خلال بنية التحفة فحسب لكن من خلال حيوية الألوان كذلك، بعيدا عن التجريد الغربي المعاصر والذي نسي ما تعلّمه من الشرق وأفريقيا وفضله على الفن الرومانسكي.

ما يهمنا هو تحديد الطوطم والزخارف الحقيقية التي يمكن لها أن تعبر عن العالم الذي نعيش فيه بمعنى آخر انطلاقا من المواضيع التشكيلية الكبرى للماضي الجزائري، كل العناصر الفنية المبتدعة هنا وهناك من طرف حضارات العالم الثالث التي سحقت بالأمس لتولد من رحم يوم جديد. الأمر يتعلق بإدراج الحقيقة الجزائرية الجديدة في الحركة الإنسانية العالمية النامية في النصف الثاني من القرن العشرين.

لهذا السبب، تتعهد "أوشام" باستعادة كبرى المواضيع الأسطورية الحية وذلك برمزية ذاتية للقوة الشاعرية، ونتصدى بعنف لكلّ الاستفزازات الرامية لإلقاء مآسي إفريقيا وآسيا الحالية في وجه الفنان. نود إظهار أن سحر الرمز أقوى من القنابل.

إننا نؤمن بوجود نفس الخطاب عند بعض الشعراء الجزائريين ذوي رؤية واقعية، "أوشام" ، فنانون وشعراء، تعرب عن استعمال الأشكال الإبداعية الفعالة ضد التخلف الجمالي الرديء.

البيان ممضي من طرف : شكري مسلي، عدان، سعيداني، مارتيناز، باية، بن بغداد، زرارتي، دحماني وعبدون.

ومن الأدباء: عبد الحميد لغواطي، أحمد أزقاق، عبد القادر علولة وغي تواتي.

4- تحليل بيان "أوشام"

إن بيان حركة أوشام يحمل الكثير من المفاهيم فإذا دققنا في الكلمات المختارة، نجد أن هذا البيان ولد ليصحح نظرة أريدت للفن الجزائري في سنوات الاستقلال.

فالفقرة الأولى تقودنا إلى أول ما قام به الإنسان الجزائري، فأثاره التي لا تزال منقوشة على كهوف الطاسيلي دليل قاطع على التراث الجزائري الأزلي والذي لا يمكن تجاهله، فأوشام ومن خلال الفنانين تعود إلى هذه الخدوش القديمة لتستلهم منها.

أما عن تواجد هذا "الوشم" والذي تباين بين السر والعلانية، فالغزوات المتعاقبة هي من تحكمت في ذلك فقط ظهر مع غزاة وانطفأ بريقه مع غزاة آخرين لكن بقي كعنصر مشترك تزخر به الذاكرة الجماعية لكل لجزائريين.

"الوشم" اختلفت أشكاله وتجلياته فمن على جدران الكهوف إلى الأواني الفخارية، إلى النسيج ثم إلى الحلي فالأكيد أن هذا الوشم رمز سحري يتأرجح بين الخرافة والواقع وما يحمله من ثقافة شعبية ما هو إلا أمل أمة بكاملها أرادت منذ الأزل أن تستقل وتعبر عن نفسها، فالجزائر هي تلك الأم التي حافظت على ذاكرتها وأصالتها رغم حقد الحاقدين ومحاولة الغزاة لطمس هويتها وذاتها.

الجزائر من شمالها إلى جنوبها شاهدة على حضارات بل هي الحضارة بنفسها بماضيها ومستقبلها وما وصول الرموز إلى يومنا هذا إلا دليل على أنها خالدة.

فحركة أوشام تمثل كل الجزائريين الغيورين على هويتهم وذلك باسترجاع ما سلب منهم ووضع قاعدة صلبة أساسها التقاليد الأصلية المادية منها والمعنوية والتي تزخر بها الجزائر دون أن يغض الطرف على دور هذه الرموز والتي تعد أول ظاهرة تجريد فنية في الوجود قبل التجريد في الفن الغربي. بصفة عامة الجزائر غنية بفنها الذي يمتد إلى الماضي البعيد. وما الاعتقادات والأساطير القديمة إلا مواضيع راسخة والتي طمست بالأمس ووصفها الغزاة بالتخلف لتولد من جديد اليوم وهذه هي النهضة الحقيقية، فالأوربيون في القرن الخامس عشر قاموا بنهضة فكرية وفنية اعتمدت أساسا على أساطير خرافية يونانية ورومانية فأعادوا بعث ما يعتبره كل الأوربيين شبابهم الأزلي، تاريخنا أقدم وأساطيرنا أحق أن تدرس وينفض عنها الغبار، فالحركة تدعونا بطريقة غير مباشرة بالقيام بنهضة فنية ليولد الرمز من جديد بعدما غُيِّب عن مسار الفن العالمي لقرون مضت.

بعدما تطرق البيان إلى الماضي وكيفية إحيائه، ها هو يطرق باب الحاضر والمستقبل من خلال إدراج الحقيقة الجزائرية المستقلة حديثا بعد سنين طويلة عانت فيها من ويلات الاستعمار لتجد مكانتها في السياق الفني العالمي وتشارك بذلك في إثراء الحركة الإنسانية السائرة في طريق النمو، وتثور في وجه الاستفزازات الغربية بوصفها بالعالم الثالث أي العالم المتخلف رغم كل الإسهامات في تطور العالم الغربي. "أوشام" تدعو صراحة للقيام بثورة لكن ليست ثورة الأسلحة والقنابل بل بسلاح أقوى من ذلك وهو الرمز الساحر الذي قاوم واستطاع أن يحافظ على بريقه ولمعانه .

"أوشام" لقيت تجاوبا من طرف الشعراء والأدباء الجزائريين الذين لهم نفس تساؤلات الفنانين التشكيليين ونفس التطلعات فيما يخص الهوية وكيفية النهوض بها وتسليط الضوء عليها، وما إمضاء جملة من الشعراء والأدباء إلا دليل على أن لغة الهوية لغة لا تتجلى في اللون والخط فحسب بل في قافية الشعراء وخيال الأدباء الجياش كذلك. هذا ما يجعل حتما من هذه الجماعة حركة فنية وفكرية.

ورغم أن فرقة "أوشام" حلت سنة 1972 إلا أن فكر الحركة "أوشام" ما زال متواصلا لحد اليوم والأكيد أنه سيبقى يؤثر في الأجيال القادمة كذلك.

الفن الجزائري في بحث أبدي عن هوية ضائعة وآمال متجددة.

5- روح حركة "أوشام" في أعمال مارتيناز:

1.5- استعمال عناصر من الثقافة الشعبية:

كما سلف ذكره عمل "مارتيناز" الفني يتضمن العودة إلى الأصول الثقافة الجزائرية من فنون شعبية وعادات وتقاليد وهذا قبل فترة "أوشام"، ففور عودته من باريس بدأت أعماله تتمحور حول هذه التساؤلات الكثيرة، وقد وجد في حركة "أوشام" الوسيلة المثلى لتحقيق أفكاره الفنية والوقوف ضد فكرة الفن الرسمي الوطني الذي أريد له أن يكون الممثل الوحيد للفن الجزائري.

لم تكن أعماله مستلهمة حصرا من الثقافة الشعبية القديمة، بل اعتمد على الثقافة الشعبية المعاصرة كذلك ممثلة في العادات اليومية، ففي مجسماته المصبوغة كان يستعمل عناصر ذات الاستعمال اليومي والتي كانت لها حياة قبل أن تثبت في مجسماته وهذا من أجل ترسيخ ذوق أغلبية الجزائريين على حساب نخبة أرادت للفن الجزائري قيما جمالية غربية دخيلة، فإظهار الذوق الرديء ما هو إلا اعتراف بذوق جمالي قائم بذاته يستعمل من طرف العامة والذين يزينون منازلهم بلوحات ذات إطارات مذهبة وأزهار بلاستيكية اصطناعية وألوان زاهية، "مارتيناز" بحث عن حرية كل شخص في الإبداع، إبداع حر وغير ملتزم بذوق دخيل، فمن القطع الفخارية الأصيلة إلى الزهرة البلاستيكية والتي أصبحت أصلية باختيارها. كل هذا يعبر عن ثقافة شعبية[1]

لقد رأينا أن "مارتيناز" ترعرع في ثقافة هجينة اسبانية وبربرية جزائرية مشبعة

[1] « Denis Martinez, Relief réaliste, Blida, 18 novembre 1964 », *In Le XX^éme siècle dans l'art Algérien*, *op.cit.*, p. 13

بالمذهب الصوفي الإسلامي والحاضر بقوة في البادية الجزائرية، هذه الاعتقادات لم تغادر أبدا مخيلة الفنان فالمجسم المصبوغ 440 فولط (**ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز** ص 342) خير دليل عل هذا الاختيار الفني الجديد.

2.5- استعمال عناصر ذات الاستعمال اليومي في المجسمات المصبوغة

استعمال "مارتيناز" لمواد غير مألوفة وعناصر ذات الاستعمال اليومي في أعماله التشكيلية يعد شيء جديد في الفن الجزائري في السنوات الأولى من الاستقلال، الجمهور المشاهد لهذه الأعمال والمتعود على صورة صريحة للفن من رسم زيتي فوق القماش أو النحت التشخيصي، يجد صعوبة بليغة في فهم هذه اللغة التشكيلية الجديدة وما زاد الطين بلة هو أهل الاختصاص من فنانين وصحفيين ونقاد والذين عزفوا عن هذه الأعمال لسبب أنها غير متعارف عليها.

إنّ استعمال "مارتيناز" لهذه اللغة التشكيلية الجديدة يعتبر رد للجميل لهذه الثقافة الشعبية التي تعتبر مصدر إلهامه. اكتشافه للفنون البدائية بجنوب أمريكا في الفترة التي قضاها بباريس أدت به إلى اكتشاف الفنون البدائية بالقارة الأفريقية وهذا ما دفعه لإنجاز مجسماته المصبوغة مسلطاً الضوء على البعد الروحي للمنحوتات الإفريقية، لأن "فن المسند" Peinture de chevalet لا يمت بأي صلة للثقافة الإفريقية عامة والجزائرية خاصة ، لأن فناني الغرب هم من أتوا بهذه الوسائط الفنية التابعة للحركة الاستعمارية. أما التقاليد الفنية الجزائرية فتزخر بالرموز البربرية الموجودة على الخزف والسجاد والحصير وجدران المنازل وعلى الحلي ، هذه الرموز لها أبعاد وقائية سحرية وأخرى جمالية تزيينية. نَهْجُ "مارتيناز" الفني بسبب رفضه استعمال الوسائط الغربية واهتمامه بالوسائط الفنية المغاربية ليس فيه غرابة بل له بعد اجتماعي محض، "مارتيناز" فسّر هذا النهج الفني كبحث في هذه التناقضات التي يعيشها جزائري القرن العشرين الذي رُسِّخَ في ذهنه ولا زال يُرَسَّخ قيما جمالية دخيلة

تخص مستعمر الأمس[1]. أعماله تعتمد على الثقافة الشعبية اليومية وكذلك على تجربته الشخصية مع الحياة فترجم ذلك إلى أعمال هجومية وأخرى دفاعية أو كما سماها "الحرب الرمزية"[2]، ففي مجسمه المصبوغ "ياحسرة" **(ملحق الأعمال التشكيلية ص 353)** والذي يعني "هيهات" أو "يا حسرتاه" المنجز سنة 1965، قام بتثبيت نعله الممزق الذي استعمله طيلة الثمانية أشهر الأولى التي قضاها من دون أن يتقاضى أجرته كأستاذ بمدرسة الفنون الجميلة، فأراد أن يخلد هذه الأيام الصعبة وكذا سخطه على الإدارة آنذاك . في مجسم آخر، عنوانه أغرب منه "أنا حاقد عليكم"[3] J'ai quelques dents contre vous **(ملحق الأعمال التشكيلية ص 354)** وهي عبارة استعملت منذ القرن الرابع عشر في فرنسا، والأسنان هنا ترمز إلى الهجوم وهذا لعلاقتها بخاصية العضّ والمعنى الغير مباشر لهذه العبارة هو الحقد على شخصٍ بسبب فعل أو قول. هذا المجسم المصبوغ أنجزه الفنان سنة 1967، يظهر للمشاهد عقد من أسنان البقر معلق بعجلة مطاطية دائرية عليها منجل وسحلية محشية بالتبن، وفي أعلى المجسم يمكننا مشاهدة قفاز من الجلد الأحمر مثبت بمسامير على قطعة خشبية، تعتبر هذه التركيبة من بين سلسلة الأعمال الهجومية التي تكلمنا عنها، فهي موجهة خصيصا لبعض الأشخاص الذين كانت تجمعه بهم علاقة مبنية على الخلاف والحقد، فطقوس الحماية من عين الحسود تظهر جليا في هذا العمل معتمداً في ذلك على الاعتقادات الشعبية القديمة، فالقفاز بالأعلى يرمز إلى "يد فاطمة الحامية" أو ما يعرف بـ "الخامسة" والعبارة المتداولة "خمسة في عين الحسود" دليل على ذلك واعتماده على اللون الأحمر ليشدّ انتباه عين الشخص المقصود، فتقع عينه على "الخامسة" مباشرة فيزول فعل الحسد. السحلية في الاعتقادات البربرية حيوان يحمي الإنسان من الشر والأذى وله دلالات متعددة وطلعات مختلفة في مسرد الرموز البربرية والتي ستصبح من

[1] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez »., op.cit.,* p.20
[2] Saadi N., *op.cit.*, p. 40

رموز"مارتيناز" الخاصة ، أمّا العجلة المطاطية فلتجسيد الرقم خمسة بالدائرة مثلما هو الحال في الأرقام الهندية وهو الرقم الذي يبعد الحسد، ونجد هذا الاعتقاد ما زال سائرا حتّى يومنا هذا فمن أجل إبعاد الحسد على بناية جديدة يقوم صاحبها بتعليق عجلة مطاطية على أعلى الواجهة الخارجية، المنجل يرمز للعمل الدؤوب أثناء فصل الصيف من خلال عملية الحصاد وهناك دور رمزي آخر وهو الهلال[1] والذي نجده عادة فوق قبب المساجد وهذا دليل صريح لانتمائه لهذه الحضارة البربرية الإسلامية .

كما سبق ذكره، رمز "حركة أوشام" هو علامتي التعجب والاستفهام، ولفهم مغزى هذا الرمز سنتطرق لإحدى أعماله في الستينيات، المجسم المصبوغ المنجز سنة 1967 تحت عنوان : لماذا ؟[2] ? Pourquoi **(ملحق الأعمال التشكيلية** ص 355) والذي يمثل هيكل عظمي محاط برموز وأسئلة باللغة الدارجة الجزائرية مكتوبة بالحروف اللاتينية، أنجزه انطلاقا من قطع خشبية وأسلاك معدنية وقارورات، وهي تمثل شخص معذب بمجموعة من التساؤلات ولعلها تمثل انشغالاته الخاصة والتي تمخضت من تفكيره العميق، فنقرأ الأسئلة التالية: وين؟ واش؟ كيفاش؟ وقتاش؟ اعلاش؟ والتي تعني: أين؟ ماذا؟ كيف؟ متى؟ لماذا؟ وهي كلمات جد مستعملة في الحياة اليومية للجزائريين عامة والعاصميين خاصة، وهو بهذه التساؤلات يطرح ما يخلج بذاته ولكن في نفس الوقت يعتبر هذا الانجاز كدعوة من الفنان لكل من يشاهد هذا العمل التشكيلي لطرح نفس الأسئلة على نفسه والتي تعتبر أسئلة وجودية، أرفق هذا العمل التشكيلي بشعرٍ نظّمه وأعطاه نفس العنوان[3]. ما هذا إلّا بداية لأسلوب فني سيرافقه طوال مسيرته الفنية، فهو يرسم ويلون ويرفق أعماله التشكيلية بأبيات شعرية.

[1] Virolle M., *Rituels algériens*, Ed. Karthala, Paris, 2000, p. 82
[2] Saadi N., *op.cit*., p.39
[3] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez »., op.cit.,* p. 54

III- الفن والهوية 1972-1985

بعد التجربة الناجحة/الفاشلة "لحركة أوشام" والتي ساهمت بقسط كبير في أهمية تغيير بعض الملامح الجمالية في عمله، عكف "مارتيناز" على بداية تجربة فنية جديدة مرسخاً علاقته بالرمز البربري رسوخ النقوش في صخور الطاسيلي، إلّا أن اللغة التشكيلية وكما سنرى ستتغير بطريقة كبيرة، فمن المجسمات المصبوغة والمنجزة انطلاقا من عناصر يجدها هنا وهناك إلى تقنية الصبغة الزيتية على القماش واستعمال الألوان والخطوط الدقيقة وهذا ما يصب في كنف تقنيات الفن الكلاسيكي والذي طالما كان ضده.

1- اللون كلغة تشكيلية :

في لوحة "شراسة الأسلاف الثلاثة" (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 356) المرسومة بتقنية الصبغة الزيتية على القماش.

العنوان استلهمه "مارتيناز" من إحدى روائع الكاتب الجزائري "كاتب ياسين " : "الأسلاف يضاعفون الشراسة"Les ancêtres redoublent de férocité والتي كتبها سنة 1959، هذه الرواية تحمل حلم كاتبها من خلال فكرة عودة الأسلاف ومشاركتهم في الثورة التحريرية إبّان الفترة الاستعمارية. كشفت هذه اللوحة على رغبة "مارتيناز" في العودة إلى أسلوبه الفني لفترة ما قبل "أوشام" في ظل التساؤلات الكثيرة التي يطرحها على نفسه كلما مسك القلم أو الريشة من خلال عودة الشخصية المحورية للظهور بعدما اختفت في فترة "أوشام" وصرّح في حوار جمعه مع الصحفي "أمزيان فرحاني" بمناسبة إقامة معرضه الاستعادي سنة 1985 بالمتحف الوطني للفنون الجميلة أنّه لا يجب أن نحكم على مظهر الشخصية المحورية بقدرعلى ما تعبر عنه، ليعترف له في آخر الحوار أن هذه الشخصية لا يمكن أن تمثل شخصا آخر غير الفنان نفسه أي "مارتيناز"[1].

ففي هذه اللوحة نجد هذه الشخصية تتوسط اللوحة المصبوغة باللون الأسود

[1] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez »., op.cit.,* p. 23

وتتخللها خطوط سوداء بها أسهم بيضاء، في المستوى الأول من اللوحة نجد ثلاث جمجمات لأحصنة مرسومة بأبعاد متفاوتة، كل هذه العناصر تسبح في نسيج من الرموز البربرية والعناصر المستوحاة من الثقافة الشعبية كيد فاطمة على يسار اللوحة.

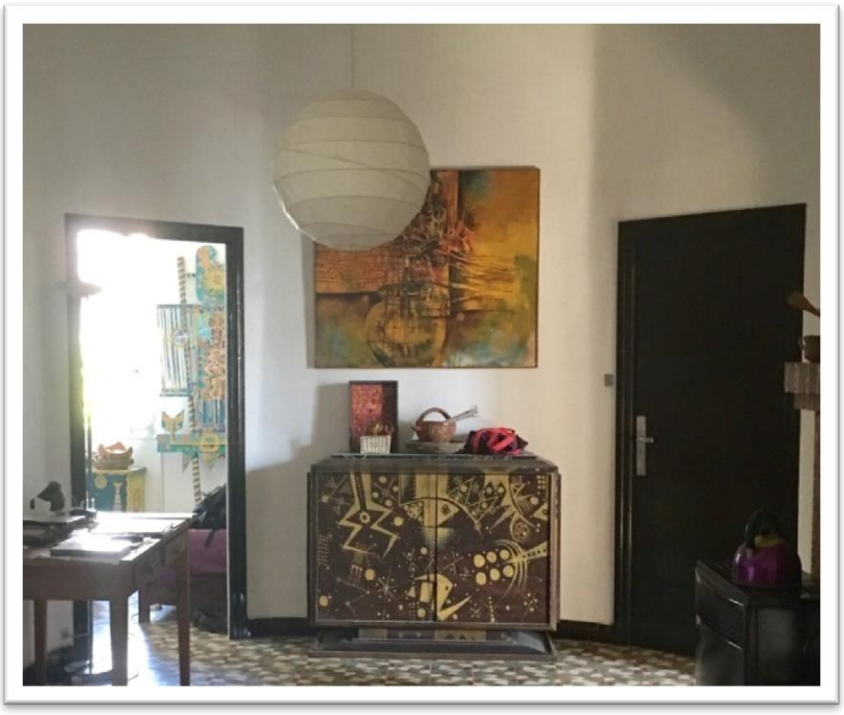
تبدوا هذه العناصر التشكيلية مسطحة ولا توحي بوجود عمق في اللوحة عكس المجسمات المصبوغة والتي كان بإمكاننا الغوص فيها واكتشاف أشياء لم تكن لترى إلا بالاقتراب منها. نجد في هذه اللوحة لغة تشكيلية جديدة أساسها الخطوط والألوان الصارخة.

يبدو هذا الشخص وكأنه في دوامة وهو صاعد إلى الأعلى بفعل هذه الزوبعة المشكلة من خط منحني به أسهم وكأنها تدلنا على الاتجاه، أما الجمجمات الثلاثة فهي تدل على الثورات الثلاثة التي اتخذتها السياسة الجزائرية كحصان طروادة للتغلب على التخلف والفقر والتبعية الغذائية. فكل جمجمة تمثل ثورة في مجال خاص. تبنّت الجزائر في هذه السنوات الثورة الزراعية ومن خلالها الثورة الصناعية ليضيف "مارتيناز" ثورة ثالثة والمتمثلة في الثورة الثقافية، فما الثورتان الأولتان إلا طريقة لتوقيف تبعية الجزائر لفرنسا وللدول المتقدمة آنذاك. فمن خلال الثورة الزراعية وإعادة الأرض لمن يخدمها وإنشاء المزارع النموذجية تحقّق الجزائر استقلالها الغذائي وإنهاء تبعيتها للدول المتقدمة، ونفس الفكرة بالنسبة للصناعة لكن بنسبة أقل ولهذا السبب أراد "مارتيناز" أن ينهي بدوره التبعية الفكرية والثقافية والتي نخرت عظم الفن الجزائري بعد الاستقلال، فالرموز التي وضعها كخلفية معناها أنه لا توجد ثورة إلا بالتعرف والاعتراف بثقافتها المتجذرة في الماضي وجعلها لواءً يرفرف فوق الجميع، وبهذا نرجع ذاكرة الأجداد من أجل النهوض بالأجيال القادمة. يظهر جليا أن تفكير "مارتيناز" ازداد نضجا وإيمانا بالثقافة الشعبية التي لم تغادر مخيّلته أبداً، بل غيّر من الوسائط التشكيلية لأجل تقريب أفكاره والتي كانت مبهمة في مجسماته المصبوغة، فرغم تفكّك "أوشام" /الجماعة إلاّ أن روح "أوشام" / الحركة مازال هو

المتحكم في كل أعماله.

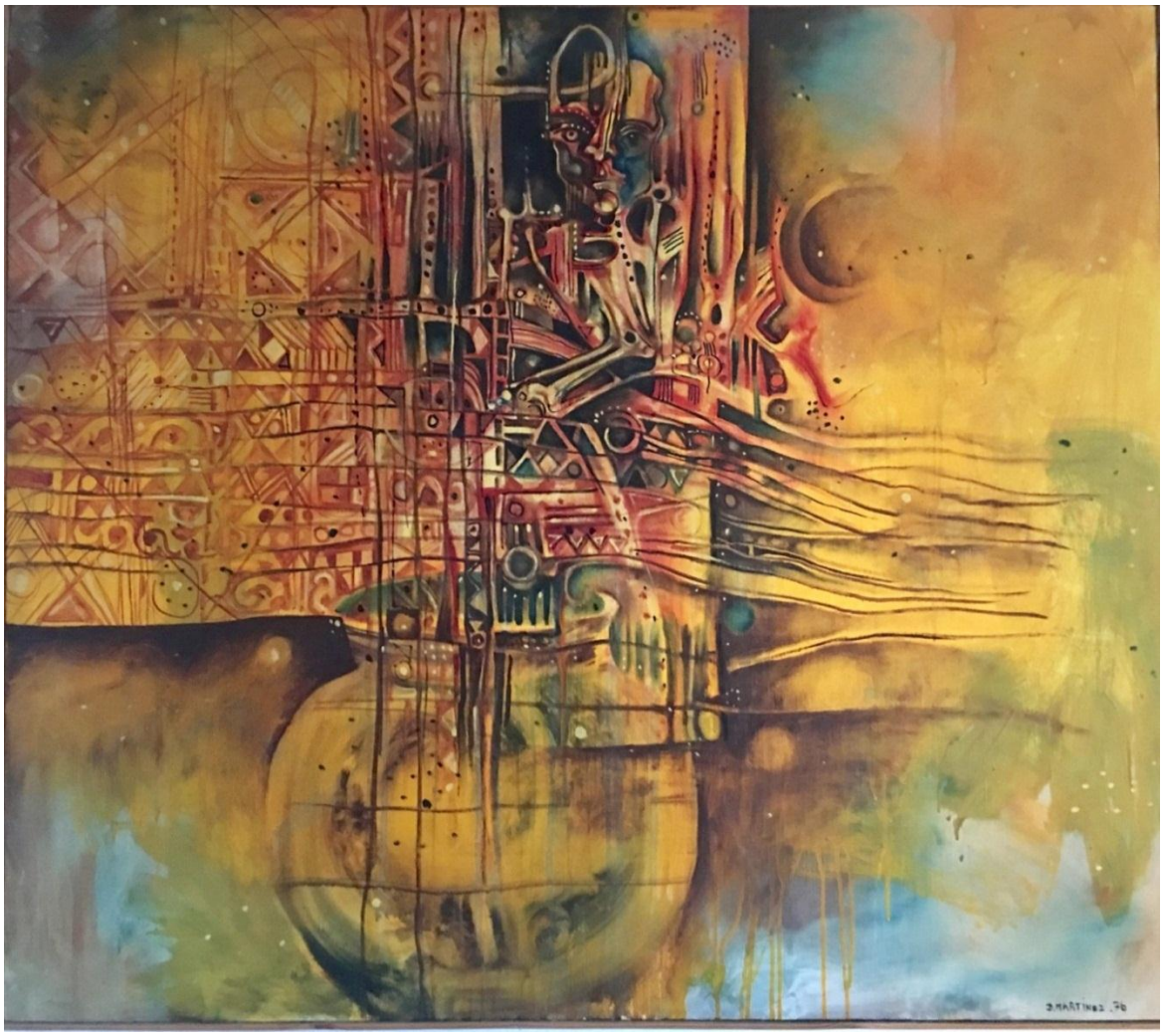
تعتبر سنة 1976 بمثابة مفترق الطرق "لمارتيناز" لأنها تمثل أول اعتراف صريح بفنّه وذلك بإقامة معرضه الاستعادي الأوّل في "رواق الأعمدة الأربعة" Galerie des Quatre colonnes . ابتداءً من هذا المعرض أحسّ بوجوب التساؤل عن عمله التشكيلي وكيفية الرقي به في كنف نضج فكري وفني. لوحة "الخصوبة" والتي لم يعرضها هذه السنة لأنه كان بصدد إنجازها بمرسمه، تعتبر بمثابة ميلاد أسلوب جديد في مسيرته الفنية وقد وصفها بالجنين في بطن أمه، فهي نقطة البداية لكل ما سيقوم به لاحقا ويعتبرها أحسن لوحاته[1].

عند زيارتي له لإقامة الحوار، وعند دخولي منزله واجهتني هذه اللوحة مباشرة فهي معلقة بالبهو على الحائط المقابل لباب الدخول كما هو ظاهر في الصورة. لم يستطع "مارتيناز" أن يفارق هذه اللوحة لأنها تذكره دوما بنقطة بداية مرحلة هامه في حياته الفنية، مرحلة ما بعد "أوشام" أو مرحلة النضج الفني.



[1] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez »., op.cit.,* p. 14

2- تحليل لوحة الخصوبة 1976:



مرسومة بتقنية الصبغة الزيتية فوق القماش، مقاسها 115 / 100 سم

عند النظر للوهلة الأولى لهذه اللوحة، تبدو غير متوازنة، فكل التشكيلات الخطية متمركزة في القسم الأيسر للوحة، الشخصية المحورية التي عادت للظهور تتوسط اللوحة وهي تحدق بعينيها البارزتين فينا نحن المشاهدين، يبدو هذا الجسد مجرّد من اللحم وهو يطفو فوق خلفية داكنة. نجد في أقصى اليسار تشكيلات هندسية مستوحاة من الثقافة الشعبية البربرية، أما في المستوى الأول فنجد هذه الجرة الكروية الشكل، من الجهة اليمنى نلاحظ تشكيلات لونية متداخلة من دون خطوط، يبدو اللون الأصفر طاغيا على كل اللوحة وتتخلله بعض اللمسات الزرقاء والخضراء والخطوط المدعمة بالأحمر.

التركيبة الخطية :

تتكون هذه اللوحة من ثلاث مستويات :

المستوى الأول : الجرة.

المستوى الثاني : الشخصية المحورية وسط التشكيلات الخطية .

المستوى الثالث : الخلفية المسطحة.

لماذا اعتبر مارتيناز هذه اللوحة بمثابة الجنين؟

الجنين هو كائن في حالة تكون، وكذلك فن "مارتيناز" أو "مارتيناز" بصفة شخصية، فهو ممثل بذلك الشخص المحدق بعينيه فينا، فجسده لم يكتمل ، وعظامه لم يكسوها اللحم والجلد بعد ، ويتغذى أساسا من هذه الثقافة الشعبية الحاضرة في الذاكرة الجماعية لكل الجزائريين، فالرمز البربري في هاته الحالة هو الطعام والغذاء والذي بفضله سيكتمل النمو. هذا الشخص يبدو أنه خرج من هذه الجرة الكروية الشكل والجرة مصنوعة من تراب الأرض والأرض كما رأيناه في الفصول السابقة تمثل المرأة وهذا ما يدل على أنّ هذا الشخص ولد من هذه الأرض ومن تراثها الأزلي. يتخلل هذه اللوحة خطوط عمودية متجهة من الجرة إلى الشخص وكأنها تظهر الطريقة التي يجب التعامل بها مع الإرث المادي ليرتقي إلى أفكار ويصبح بذلك إرثا معنويا ، أما الخطوط العرضية فتنطلق من اليسار من جهة التشكيلات الهندسية المكونة بالرموز البربرية لتمر بالشخص وينتهي بها المطاف فوق الخلفية، هذا ما يدل أيضا على مسيرة الرمز البربري من الماضي إلى الحاضر وكيفية توصيله لأجيال المستقبل كإرثٍ فني منقطع النظير. الأواني الخزفية التقليدية تحمل تزيينات بربرية كما سلف ذكره، في هذه اللوحة نجد أن "مارتيناز" جرد هذه الجرة من رموزها وهذا ما يدل على أنها جرة جنائزية في التفاتة منه في إمكانية إعادة إحياء التراث بعد موته، وهذه هي النهضة بعينها "الميلاد الثاني" "فمارتيناز" مثل طائر "العنقاء" يبعث من رماده

بعد احتراقه. قبل الحديث على تجربته مع الألوان وآلية استحداث الألوان الصافية والفاقعة وابتعاده عن استعمال الألوان الداكنة والرماديات الملونة الغير مشبعة نعرج عل تركيبته الخطية، فكل أعماله ترتكز على الخط، ويعود هذا لاكتشافه تقنية الحفر بورشات باريس، فالحفر يعتمد على قوة اليدين وهذا ما أبقى عليه "مارتيناز" في رسوماته الأولى، ففي رسمه "الإنسان المشقق" (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص357) تظهر قوة الخط وصرامته والتي توحي بالحالة النفسية المزرية لهذا الإنسان، نفس الشخصية سنجدها في لوحتنا هذه "الخصوبة" بنفس الجسد المجرد من اللحم، ومنه يمكن استنتاج أن هذا الرسم والذي أنجزه في نفس السنة أي 1976 استعمله كرسم تمهيدي للوحة الخصوبة مع إضافة الألوان والتي تعد جديد فنه في هذه الفترة. يجدر بنا أيضا التلميح لهذه العلاقة التي تربط بين تقنيتي الحفر والرسم وإسقاطهما على تقنية النقوش القديمة بجبال الطاسيلي، فمن خلال هذه التقنية يريد الفنان أن ينفض الغبار على تقنية قديمة بآلاف السنين وإحيائها انطلاقا من أعمال معاصرة، وهذا ما جاء حصرا في بيان "حركة أوشام". فالخط في هذه اللوحة له قوة النقش على الصخور وهذا دليل على استمرار روح "أوشام" فوشم النساء يراد منه التجميل للزينة وتخليد ثقافة الأجداد فوق مناطق محددة من الجسد، فتجري عادات الأسلاف فيها مجرى الدم في الوريد.

التركيبة اللونية :

يطغى على اللوحة اللون الأصفر والذي ينتشر فيها كالضوء، ويربط "مارتيناز" عادة اللون الأصفر بالقوة والطاقة كما شرح ذلك "لنور الدين سعدي" حين صرّح بأنه يبدأ عادة لوحاته ببسط الصبغة الصفراء: " الخلفية الصفراء تخلق جوا يساعدني على بداية لوحاتي، فهي مثل الجلد "[1]، فهذا اللون يرجعه إلى طفولته وانبهاره بالجرارات الصفراء في الحقول، ويعود أيضا إلى ما كان يراه في الطريق الرابط بين منزله ومدرسة الفنون الجميلة من عمال يرتدون هذه السترات الصفراء، فأراد أن يشيد بالعمل الدؤوب والمنهك لهؤلاء العمال. استعمال الألوان في هذه اللوحة ليست له أبعاد

[1]216 Saadi N., *op.cit.*, p. 22

كلاسيكية من لمسات ولطخات ومادة، فهي صبغة وكفى، جرّدها من كل مميّزاتها ليبقي على اللون كلغة تشكيلية، كان يبسط طبقة تكاد تكون شفافة لكن صارخة مثلما هو الحال عند الوحشيين . لوحة الخصوبة مهمة جدا في المسيرة الفنية "لمارتيناز" فانطلاقا منها طوّر أسلوبه التشكيلي بتفتحه على استعمال الألوان الصافية وإعطاء بعد جمالي تزييني للوحاته مع الإبقاء على التركيبة الخطية المعقدة والتي يزيد من تعقيدها ولوج الخط العربي فيها .

3- الخط العربي لغة تشكيلية جديدة :

بداية من سنة 1979اعترى "مارتيناز" تساؤلات كثيرة قادته هذه المرة إلى البحث في أصوله الأندلسية، فقام برحلة إلى اسبانيا ليكتشف آثار أجداده والبحث عن معالم جديدة لفنه، جاءت هذه الرحلة كاستمرارية للتساؤلات القديمة والتي قادته إلى فكر "أوشام"، فمن أجداد البربر بالتبني إلى أجداد الأندلس بالدم، هذا هو خط سير تفكيره المعاصر والذي سيتجلى في أعمال خالدة. وصف "مارتيناز" هذه الفترة بالإرادة التي انتابته لاستعادة إرث أجداده"[1]، خلال هذه الرحلة أخذ العديد من الصور الفوتوغرافية للمساجد والزخارف وتداخلها مع الخط العربي فهي تعتبر أحد ميزات العمارة الأندلسية في الحمراء وقرطبة واشبيليا.

دراسته للتزيينات العربية الإسلامية واكتشافه للخط العربي ألهمه القيام بسلسلة

[1] *Ibid.*, p. 43

من الأعمال الفنية سماها" هوية مؤلمة"

استهل أعماله التشكيلية بسلسلة مكونة من خمس لوحات ذات المقاس الواحد 80/100 سم وفور عودته من هذه السفرية استهل سلسلته بـ "هوية مؤلمة1" (اللوحة أعلاه) والتي يمكن من خلالها ملاحظة عناصر جديدة دخلت عالمه التشكيلي.

في المقام الأول نلاحظ أن الألوان أصبحت أكثر حيوية وأكثر إشراقا، استعمال الأزرق النيلي الذي نجده عند الطوارق والمستعمل في صباغة ملابسهم للحماية من لسعات الشمس الحارقة، هذا اللون والذي أكثر "مارتيناز" من استعماله خاصة في الخلفية، وهذا ما أعطى عمقا في اللوحة، وما زاد من ذلك هو استعماله للتضاد اللوني من خلال رسم الشخصية المحورية والتي عادت للظهور في وسط اللوحة باللونين الأصفر والأحمر، هذه التركيبة اللونية تذكرنا بإحدى الفنون الإسلامية الرائدة وهي المنمنمات الفارسية وخاصة أعمال "الوسيطي" والذي استعمل الألوان الحارة في المستويات الأولى والألوان الباردة في الخلفية ليعطينا هذا الإحساس بالعمق وبالأبعاد الثلاثة.

إضافة إلى البعد الثالث، ما أراده "مارتيناز" من خلال استعمال الألوان المتكاملة "أزرق + برتقالي" هو إعطاء أهمية لهذه الشخصية المحورية، وهي تقنية عادة ما تستعمل في انجاز الملصقات الاشهارية لإبراز شيء ما، وهذا ما كان يبحث عنه من خلال تسليط الضوء على هذه الهوية التي ما زال يبحث عنها ويكتشف في كل مرة معالما جديدة لها. في هذه اللوحة نجد ولأول مرة إحدى الزخارف التي تزخر بها العمارة الأندلسية وهي على شكل دائرة أو ما يعرف بالزهرية، ووضعها وسط اللوحة، مباشرة تحت وجه هذه الشخصية ذات الملامح المندهشة. تظهر لنا جليا تركيبة أخرى مشكلة بالخط العربي ما يمكن اعتباره جسد الشخصية، أما الرموز البربرية فنجدها في الخلفية الزرقاء وهذا دليل على هذه الصراعات الداخلية في مخيلة الفنان، فالبربرية تبقى إلى الأبد الخلفية التاريخية والتي قادت البربر المسلمين بقيادة "طارق ابن زياد" إلى فتح الأندلس. هذه اللوحة تذكير لتعايش هاتين الثقافتين في

كنف واحد وفي جسد واحد وهو ما يكوّن حقا الهوية الجزائرية فنحن بربر منذ زمن بعيد لم يزدنا الإسلام إلا فخرا وعزة وشموخا.

في اللوحة الأولى من السلسة "هوية مؤلمة" والتي أخرجها لنا "مارتيناز" من وسط عدّة لوحات محتفظاً بها بإحدى غرف ببيته بالبليدة. نلاحظ فيها الظهور المحتشم للخط العربي والذي يكاد يرى واستعمال اللون الأحمر فوق البرتقالي أو الأصفر زاد من تداخل الألوان وبالتالي لا يظهر جسد الحرف العربي، سوف نرى أن الخط العربي في أعمال "مارتيناز" سيأخذ حيزا أكبر في اللوحات اللاحقة في "هوية مؤلمة 2" (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 358) الشخصية المحورية تسبح في حوض من زخارف العمارة الأندلسية. في "هوية مؤلمة 3" (**ملحق الأعمال التشكيلية ص 359**) الخط العربي يكون أحشاء هذه الشخصية والكل يسبح في خلفية داكنة دلالة على الماضي المبهم والذي يزيد في تألم الشخص.

أما في "هوية مؤلمة 4" (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 359) فالشخصية المحورية تكاد تتلاشى لتنصهر وسط هذه المخطوطة الأندلسية القديمة. من خلال هذه السلسة، نلاحظ جليا كيف تطور استعمال الخط العربي في أعمال "مارتيناز"، فمن ظهور محتشم في العمل الأول إلى الإحراز على مكانة محورية في العمل التالي لينتشر في كل أرجاء اللوحة في العمل الأخير من هذه السلسلة وهذا دليل على نضج تفكير "مارتيناز" واقتناعه بمكانة العربية في الهوية الجزائرية.

تحضيرا لهذه السلسلة قام "مارتيناز" بعمل آخر جد مهم والذي أطلق عليها اسم "أبجدية الصراخ" سنة 1979 (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 361) وهي سلسلة أنجزها باستعمال تقنية الرسم بالحبر الأسود على أوراق بيضاء وتعتبر رسومات تمهيدية و بمثابة حجر الأساس للوحاته المنجزة العام الموالي. يتضح جليا أنّ استعمال الخط العربي أصبح لغة تشكيلية فالحروف لا تشكل كلمات ولكن حاضرة بذاتها ، فكل حرف ذو جسد مستقل عن الحرف الآخر والكل يسبح في حركات متناسقة وكأنها

أشباح ترقص على ألحان صرخة صماء.

تنوعت الرسومات واختلفت، فمنها ما احتوت على شخصية محورية والتي في الغالب تمثل الفنان وهو يحاول أن ينفذ بجلده المكبل بحبال مكونة أساسا من الحروف العربية معبراً بذلك عن حالته النفسية في خضم هذا الزخم الكبير من إرث أجداده الأندلس. أعطت هذه الصرخة المكتومة والمليئة بالحسرة القوة الخلاقة للنهوض بهذا الإرث المنسي وإظهاره للعلن. وفي رسومات أخرى جاءت التشكيلة بالحروف العربية مستقلة عن الشخصية المحورية وهذا في محاولة من الفنان لإيجاد تركيبات بالحروف فقط لاستعمالها في لوحات مستقبلية وهذا ما لم يحصل لأن كل اللوحات التي احتوت على الحرف العربي كان بها شخصية محورية، في غالب لوحاته استعمل الحرف كلغة تشكيلية في الخلفية أو في كامل أرجاء اللوحة وأعطاها بعدا جماليا متنوعا.

في هذه السنة اهتم "مارتيناز" كثيرا بفكرة الصراخ والمخاوف المدفونة بداخله، فعندما كان صغيرا تربي في جو تسوده معتقدات كثيرة خاصة الخوف من الجن والذي يمكن أن يمسّه في كل لحظة، هذا الاعتقاد ما زال منتشرا في معظم مناطق الجزائر لحد يومنا هذا، ومن أجل إخراج هذا الخوف كان يقوم وأصدقائه الصغار برمي الأحجار مع الصراخ[1] وما يؤكد هذا هو آثار هذه الاعتقادات في أعماله وخاصة الرموز التي تبعد عين الحسود كما رأيناه في المجسمات المصبوغة قبل سلسلة "أبجدية الصراخ ".

أخذ الخط العربي مكان الهيكل العظمي للشخصية المحورية والصرخة تخرج من الفم المفتوح وكأن الشخصية تخرج من قبر، الخط العربي أضفى على هذه الرسومات ما كان يخاف منه "مارتيناز" في صغره وهي الأشباح، فتظهر هذه الرسومات وكأنها أشباح تصرخ وهي خارجة من القبور.

الرسومات التي استعملها كتمهيد لسلسة "هوية مؤلمة" سيستخدمها في أعمال فنية سنوات من بعد، ففي سنة 1983 أنجز لوحته "بعد كل صرخة" والتي رافقها بجريدة

[1] Saadi N., *op.cit.*, p. 21

يومية يشرح فيه أهم المراحل التي مرّ بها هذا العمل.

هذه الجريدة اليومية تسمح لنا باكتشاف طريقة عمل "مارتيناز" وكيف أثرت العوامل الخارجية والعلاقات الإنسانية في انجاز عمل تشكيلي.

- المرحلة الأولى : الرسم

بدأ اللوحة برسم تمهيدي أنجزه "مارتيناز" وهو بعيد عن مرسمه، وهي طريقة طالما استعملها الفنان، فعند سفره أو غيابه عن الورشة لمدة طويلة يقوم برسومات بالقلم على الورق كلما أحس بقوة داخلية تدعوه لذلك، في هذا الرسم نجد هذه الشخصية المحورية الدائمة الوجود في أعماله مرسوم بطريقة توحي بألم داخلي شديد عكسته هذه الخطوط ومن خلال نظرة الشخصية نحو الأسفل، والتي تشكل صورة صماء وكثيرة الثرثرة في آن واحد. هذا الرسم جاء بعد محاولتين في كل مرة أراد التعبير عن الصراخ لكن بشكل مختلف، ففكرته تتطور مع تغيرات حالته النفسية[1]، رسم الشخصية المحورية في شبه مستطيل مائل به فراغ نصف دائري من خلاله تظهر الرأس المنحنية، وكأنها تحمل أثقالاً، أمّا الخلفية فمشبعة بالحروف العربية المتناثرة في كلّ الأرجاء.

[1] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez »., op.cit.,* p. 29

- المرحلة الثانية : التلوين بالصبغة الزيتية

اعتاد الفنان استعمال اللون الأصفر لبداية أعماله، في هذه العمل الفني قام بوضع لطخات صفراء هنا وهناك وكأنها انفجار، ليقوم بعد ذلك بملأ الخلفية بلونه المحبذ "أزرق الطوارق" الذي اكتشفه في إحدى الأسواق عامين من قبل[1]، ملء الخلفية يكون بطريقة خفيفة جدا وكما شرحناه من قبل فإنه يعطي أهمية للّون نفسه وليس لمادة الصبغة أو الآثار التي يمكن الحصول عليها باستعمال الفرشاة، فهو يطلي الخلفية بإسفنجة أو عن طريق اليد ليحصل على تدرجات ضوئية خفيفة.

في اليوم الموالي وبعد تدريسه في مدرسة الفنون الجميلة عاد رفقة صديقه "ولد محند" للورشة ليباشر لوحته، وهذه المرة ركز عمله على هذا المستطيل فوق رأس الشخصية المحورية، فلوّنه باللون البنفسجي مع المحافظة على اللطخات الصفراء، بعدها يقوم بإزالة هذا اللون البنفسجي باستعمال الإسفنجة لتصبح المساحة أكثر فتوحة، وبذلك يحقق تضاد اً لونياً في الضوء مع الخلفية الداكنة. يصف "مارتيناز" عملية ملء المساحات الشاغرة بالصبغة بالعمل الممِّل خاصة وأنه يؤمن أنه سيتخلّص منه لاحقا بواسطة المنشفة أو الإسفنجة وهذا ما يعتبره قمة اللذة الروحية[2] تساؤلات انتابته حول استعمال الخط العربي وكيفية إظهاره فقرر عدم الشروع في تلوين الشخصية إلى حين تحديد المستويات الثلاثة لأن اللطخات الصفراء الأولى أصبحت تمثل هاجسا يمكن أن يفقد التركيبة كل توازنها.

زيارة صديقه "العربي أرزقي" في مرسمه اليومي الموالي أثارت حافظته إذ نوّه "العربي" بأن أسلوبه في تغيّر مستمر وهذا ما لم يفهمه "مارتيناز". "العربي" أراد أن يتكلم عن مكانة الخط العربي في اللوحة، فبعدما أخذت حيزا في مقدمة اللوحة في أعماله السابقة، ها هي تتأرجح إلى الوراء لتغوص في الخلفية الزرقاء، وهذا في حد ذاته يعتبر تطورا في أسلوبه لأن الخط العربي في لوحاته كان دوما عبارة عن

[1] *Ibid*., p. 30
[2] *Ibid*., p. 30

نصوص تغطي كل اللوحة مثلما هو الحال في "هوية مؤلمة 4" مثلا، الأرجح أن "مارتيناز" لا يهمه النص بقدر ما يهمه الشكل الجمالي للحرف، مثله مثل الرموز البربرية والتي ميزت جل أعماله، فعندما شرع في الخلفية الزرقاء أبقى على حركة الحرف العربي مع إضافة بعض الإضاءة باستعمال فرشاة جافة أو بواسطة الأصابع، ليعطي حجما للحرف العربي مع مراعاة أنه يعمل بالخلفية وليس بالمستوى الأول. وهذا ما جعل هذه الخلفية أكثر حيوية. زيارة صديقه الشاعر "لغواطي" ستثري عمله، فعند رؤيته لهذه اللوحة لاحظ المستويات الثلاثة التالية[1] :

- المستوى الأول: أشلاء متطايرة لسلّة مضفورة إثر طلقة رصاص .
- المستوى الثاني: شخص أراد منه أن يضع له قلبا على شكل شظايا زجاجة
- المستوى الثالث: خلفية بأزرق الطوارق والذي ودّ أن يضعها صديقه على شكل ثقاب فوق الخلفية البيضاء لتعطي إيحاءً بالشفافية.
-

عند الانتهاء من عرض ملاحظاته نظّم هذا الشعر الارتجالي[2] والذي قمت بترجمته:

تشرق الشمس بعد كل رحلة لتغطّي الوجوه
وجوه عظمية مغلفة بالمرارة وراكضة نحو أفق الصمت الجريح
بعد كل صرخة...
ينفجر الضوء من النظرة المؤصدة كانفجار في الحياة
أنا أنظر على اليمين، العين مزيّنة، ممسوحة ومزيّنة من جديد
أنا أنظر... حسيس الصداقة الماكر وهو يترصد صوت لمسات الفرشاة فوق الروح
يتلقى الأنفاس الحادة من نسختي المتحركة
سلاحه بيده، يرسم نظرتي الغامضة.

[1] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez »., op.cit.,* p. 35

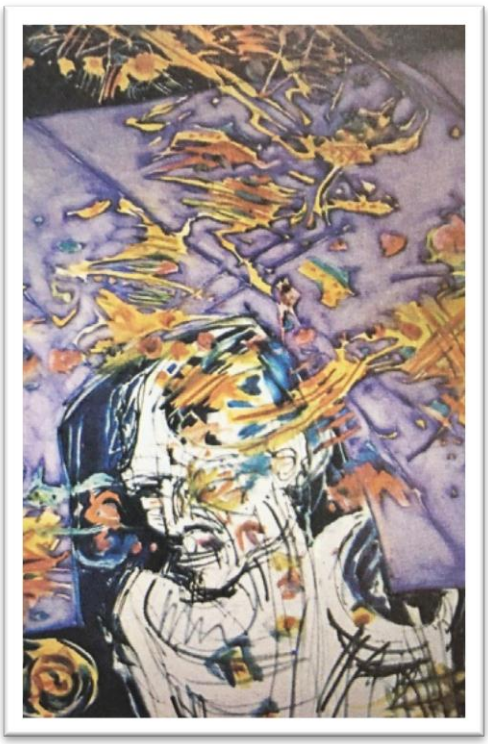
[2] Ibid., p. 35

يحفر خدودي الخفية الملامح

أنا أنظر إلى أنا في الغروب

وهو يزيل تجاعيد أشعة ا لشمس الأخيرة

- المرحلة الثالثة



بعد زيارة صديقه الشاعر وما نظمه من أبيات واصفا نفسه ، أكمل "مارتيناز" أهم قسم في لوحته وهو وجه الشخص وجسده.

فبدأ بالعين اليمنى محافظا على اللطخات الصفراء التي تتخللها ونفس الشيء لباقي الوجه والجسد، مع مراعاة الطلقات التي شبهها صديقه بالشظايا المتطايرة لسلة الحصير. الصعوبة تكمن في رغبة الفنان في استعمال سلم ألوان في الشخصية المحورية مشابه للون الشظايا وفي نفس الوقت التمييز بينهما.

بدأ باستعمال خامات من اللون البنفسجي والأصفر لتلوين الوجه من أجل إبراز تجاويف الوجه والنتوءات وكان في كل مرة ينظر إلى زوجته "دومينيك" وهي في زاوية الورشة تطالع من أجل إيجاد دعم نفسي في نظراتها الدافئة.

المرحلة الرابعة :

في اليوم الموالي وهو آخر أيام سنة 1982، ترك البنفسجي ليستعمل لونا آخر لإبراز ملامح الوجه وهو البني المحروق Terre D’ombre brulée هذين اللونين

ساعداه على إبراز النتوءات والتجاويف والذي يقوم بتخفيف حدتهما عن طريق المسح والحك فوق المساحة

الصفراء، تمر الأيام تتعدد اللقاءات مع الأصدقاء، يعود ليهتم بهذه الخلفية الزرقاء المملوءة بالحرف العربي، يحاول إضفاء المزيد من العمق وذلك بإبراز الحروف من خلال الظلال والأنوار، هذا الأسلوب التشكيلي وصفه أحد أصدقائه "ميشال برنار" عند زيارته لمرسم الفنان بأنه نوع من النحت الغائر المعدني[1] شبهه بمعدن مضغوط أنتج تجاويف نقشت عليها الحروف العربية. في الأيام الموالية باشر "مارتيناز" وضع اللمسات الأخيرة من خلال إبراز الشخصية المحورية، باستعمال اللونين الأزرق والبني المحروق، لينتهي به المطاف لفصل لحية الشخص عن كتفه وهنا ارتأى أنه لا يجب المبالغة في زيادة الحفر كي لا يفسد الانسجام العام للوحة. في الثالث عشر من جانفي 1983 قام "مارتيناز" بما يسميه طقوس إنهاء كل عمل تشكيلي[2] وذلك بأخذ فرشاة دقيقة وصلبة ويقوم بتوزيع لمسات بنية داكنة وأخرى حمراء في عدة مناطق من اللوحة وشبّه ذلك بالتوابل التي تضاف آخر الطهي أو عند تقديمه من أجل إضفاء نكهة ومذاق على الطبق المطبوخ. لوحته جاهزة ليتذوّقها الجمهور...هذه هي طريقة عمل "مارتيناز"، فهي ثمرة لقاءات وحوارات ونقد ذاتي، أعماله تتغذى بالعلاقات الإنسانية لتبرز أحاسيس داخلية دقيقة. (لاكتشاف اللوحة أنظر **ملحق الأعمال التشكيلية** ص 362). يمكن مشاهدة إحدى أعمال "مارتيناز" الخاصة بهذه الفترة في حياته الفنية في متحف الفن الحديث والمعاصر بوهران والتي عرضت بمناسبة افتتاحه في الواحد والعشرين مارس من سنة 2017، مجموعة من أعمال الفنانين الجزائريين ومن بينهم لوحتين "لمارتيناز" الأولى بعنوان " تقدم رغم كل شيء" والثانية بعنوان" خطوة أخرى" والمنجزة سنة 1983. في نفس هذه المناسبة الافتتاحية، قدمت لي دعوة لعرض إحدى أعمالي الفنية، فكم كانت فرحتي كبيرة عندما

[1] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez »., op.cit.,* p. 39

[2] *Ibid.,* p. 40

وضع عملي في قاعة احتضنت أكبر الأسماء الجزائرية في الفن التشكيلي المعاصر.

لوحة "خطوة أخرى"

لوحة "تقدم رغم كل شيء"

"الصرخة" كانت حاضرة في الكثير من أعمال "مارتيناز" ويمكن أن نذكر "الصرخة القديمة" و"الصرخة وصراخها" سنة 1977و "الصرخة المزروعة" سنة1983 (**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 363-364) هذه اللوحة الأخيرة طورّها ابتداءً من الرسومات التمهيدية التي أنجزها في نفس فترة "بعد كل صرخة". كل هذه الأعمال الفنية تشهد على التساؤلات العديدة والتي انتابت الفنان في فترة زمنية معنية، أراد من خلالها التعرف على ذاته وعلى أصوله وعلى ما يوجد في مذكرته من أحداث الصبي والإرهاصات الدفينة، هذه التساؤلات امتدت وتشعّبت لتشمل أسلوبه التشكيلي واستعماله لتقنيات جديدة ووسائط حديثة وتركيبات فنية مستحدثة. عبّر "مارتيناز" عن أحاسيسه كفنان وكإنسان وهذا ما ذكره الأستاذ "جحيش" في مقدمة كتالوغ معرضه الاستعادي "حياته كإنسان وحياته كفنان وجهان لعمله واحدة"[1]. منذ بداية مسيرته الفنية عكف "مارتيناز" على استعمال الكتابة في أعماله التشكيلية، فقد نظّم الكثير من الشعر، وكان يوزع كلمات باللغتين العربية والفرنسية في كل أرجاء لوحاته، وهذا ما شاهدناه سالفا في المجسمات المصبوغة في فترة "أوشام" لكن يبقى استعمال الحرف العربي مرحلة جديدة في عمله لأنه لا يرى فيه حاملا للغة أو رسالة بل عنصراً تشكيلياً له جماليته الخاصة.

[1] Catalogue : *Rétrospective de « Denis Martinez »., op.cit.,* p. 10

IV- الفن ومشاركة الآخر:

في المرحلة التي تلت معرضه الإستعادي الثاني والذي أقيم بمتحف الفنون الجميلة بالجزائر سنة 1985، فكّر "مارتيناز" ملياً في ايجاد آليات جديدة لأسلوبه، ما سيمكّنه من إضفاء لمسة تجديدية على أعماله التشكيلية ، كي لا يبقى في نفس الحيّز الضيق والذي سيصيبه حتماً بالملل ، فارتأى أن يغيّر في طريقة تعامله مع الصبغة والألوان، فعاوده الحنين للمجسمات المصبوغة التي أنجزها في بداية مشواره الفني لكن بشكل مختلف يتسم بالنضج الفني والتفكير المعمق، واستهل أولى خرجاته الفنية بسلسلة أعمال أطلق عليها عنوان "آخذ، أعطي، أرسل وأستقبل" كطريقة جديدة للتعامل مع الفن ومع من يستقبل الفن من جمهور ومتتبعين ونقاد.

1- "آخذ، أعطي، أرسل وأستقبل"

إن هذا العنوان يبيّن جليا نوايا "مارتيناز" في تقاسم عمله الفني مع الآخر. بداية من أولى أعمال هذه السلسلة : "آخذ، أعطي، أرسل وأستقبل" - والتي وجدناها بمنزله بالبليدة- أثار انتباهنا كيفية تعامله مع الشخصية المحورية التي شكّلها بخطوط متداخلة مبرزاً العينين والأنف والفم ، تداخل هذه الخطوط يوحي باستعمال الخط العربي والرموز البربرية، لكن جسد الحرف أو الرمز غير مرئي وهذا ما يذكرنا بأعماله السابقة في

"هوية مؤلمة" أو "الصرخة المزروعة".

يُظهر هذا العمل هذه الشخصية المحورية في إطار شبه مستطيل والذي بدوره داخل إطار ثاني أكثر عمقا وتتخلله ثقوب متراصة على مسارٍ مستقيم وتحيط بالشخصية من كل الجهات، خارج هذا الإطار نجد رموزا بربرية بالأبيض والأسود تغطي كل المساحة مع استعمال اللونين الأزرق والبرتقالي والبنفسجي. عكس المجسمات المصبوغة التي أنجزها في بداية مشواره الفني والتي تَظْهر وكأنّها تَكْدِيس عشوائي لكل ما يمكن جمعه من هنا وهناك، جاءت مجسماته الجديدة أكثر انتظاماً خاصة مع استعماله للوحات خشبية قطعها وشكلها بدقة متناهية، خلق من خلال تداخل القطع المتعددة المقاسات والأشكال عدّة مستويات كفيلة بإعطاء عمق للتكوينة العامة، لينهي عمله باستعمال الصبغة وهنا أيضا أطلق "مارتيناز" العنان لحريته التعبيرية فاستعمل ألوانًا كثيرة تناغمت فيما بينها ورقصت فوق نتوءات اللوح المنشور.

تميّزت هذه المجسمات المصبوغة بوجود عناصر فنية كثيرة نذكر منها :

1.1- السهام:

اللمسة الجديدة في هذا المجسم المصبوغ نجدها في هذا العنصر التشكيلي والمتمثل في السهام والتي تظهر بارزة وفي اتجاهات مختلفة في كل أرجاء المجسم المصبوغ، فهي تدل على ما يمكن للفنان إعطاؤه من خلال أعماله الفنية، هذه السهام تمثل الطاقة المتحركة التي تقاسمتها كل أعمال هذه الفترة.

العينان البارزتان والمصبوغتان بالأحمر دلالة على الإدراك البصري ورمز للإدراك الفكري[1] فالعين تستقبل عادةً الضوء أمّا في هذه الحالة فإنها تستقبل ردة فعل المشاهد، لترسل بدورها رسائل فيها القبول أو الرفض، الاستغراب والاستفهام والاستفسار معاً، الإرسال يتم عن طريق هذه السهام المنبعثة من رأس الشخصية المحورية، من فمه وعينيه، لتصول وتجول في اللوحة في كل الاتجاهات ، أي من وإلى الشخصية المحورية.

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 794

العودة إلى استعمال المجسمات المصبوغة دليل على الانتساب والانتماء إلى نمط فني معيّن، وفي حديثه عن هذه السهام والعودة إلى المجسمات المصبوغة قال "جون بييرليدو" J.P.lledo : "السهم لم يكن سوى رمزاً مرسوماً على شكل خط قصير وصغير فوق المجسمات المصبوغة في 1965، اليوم هذا السهم عاد من جديد لكن بقوة، فهو سلك طويل محفور في المادة نفسها أو مشكل بالخشب أو الورق"[1] وشبه هذه السهام بالأحشاء التي تتواصل فيما بينها. "منصور عبروس" يصفها" بأنها موضوعة في قالبٍ من الرقص الرمزي المنبعث من ذاكرة الأساطير"[2]

هذه البنية التشكيلية تدعم فكرة : " آخذ وأعطي" فالمجسم يظهر وكأنّه أرض محروثة تحمل في أحشائها هذه الجدلية القائمة بين النقطة والبذرة، بين السهم المحفور في المادة وحرث الحقول، فالسهم هو الأرض التي تستقبل بكلّ حواسها النقطة (البذرة) والتي تمثل الفكرة أو الأفكار التي تنتقل بكل حرية بين الأشخاص، فهي تخصب الحوار بين المرء ونفسه بعد ما تحاور وتواصل مع الآخرين، فالسهم يمثل طريقة علاجية من الأمراض اليومية، "فمارتيناز" في تساؤل مستمر مع الذات ومع الآخرين، والسهم يمثل طريقة جديدة تبنّاها ليعبر عن نفسه وكيفية اندماجه من جديد في مجتمع واجهه بالرفض سابقا في تجربته مع "أوشام".

"أوشام" تعود من جديد في روح متمردة ! من خلال السهام يقودنا مرة أخرى بطريقة انسيابية إلى ما خلّفه الأجداد من تراث مادي وغير مادي، فهذه السهام تدخل في الشخصية المحورية وتخرج منها لتلج وتعود من هذه الخلفية المملوءة بالرموز البربرية والتي أخذت حيزا أكبر، لأنّها تمثل الخلفية التاريخية والذاكرة الجماعية لكل الجزائريين.

[1] J.P.lledo, *In* Catalogue de l'exposition « *Expression en un lieu* » au Musée Nationale des Arts et Traditions Populaires d'Alger, Ed. ENAG, Reghaïa, 1988, p. 25

[2] Abrous M., *In* Catalogue de l'exposition « *Expression en un lieu* »., p. 32

2.1- الباب:

الشخصية المحورية متواجدة في وسط هذا المجسم المصبوغ ووسط هذه السهام، فهي تتوسط إطار الباب وكأنها العتبة والتي ترمز للعبور من المعلوم إلى المجهول، فكما لاحظناه في الفصل السابق عن البيت البربري، فالباب عبارة عن تلك الحدود التي تفصل داخل البيت عن خارجه، وتفصل بين الرجال والنساء وبين ما هو مرئي وما هو خفي وبين البرودة والحرارة و النور والظلام والعمل والراحة.

الباب يمثل الدعوة للدخول والسفر إلى عالم آخر[1]، وما دعاء المسلم وهو يتضرع لخالقه بأن يفتح له أبواب الخير والرحمة إلاّ دليل على رمزية الباب. عند أسلافنا البربر تعتبر عتبة الباب مقدسة، فقبل الدخول إلى المنزل الجديد هناك طقوس عديدة، والتي مازالت قائمة لحد يومنا هذا في بعض المناطق من الجزائر، كذبح ديك أو خروف ووضع بعض الدم على الباب أو وضع حذوة حصان لإبعاد الأرواح الشريرة والتي كان يعتقد أنها تنتقل على مسار لولبي، وبما أن حذوة الحصان عبارة عن دائرة منقوص منها جزء، فعند مجيء الأرواح الشريرة تمر بالحذوة لتسقط أرضا، ومُهِمٌ جدا توجيه الفراغ الموجود بالحدوة للأسفل ليسقط الشر.

هناك أيضا بعض الرموز كيد فاطمة والتي تمثل الرقم 5، وتستعمل لصد عين الحسود، ضف إلى ذلك تجنب الجلوس في عتبة الباب لأنه يمنع الأرواح الطيبة من الدخول وإلى غيرها من الاعتقادات المتجذرة في الذاكرة الجماعية. المهم أن الباب عنصرٌ جد مهم وهذا ما شجع "مارتياز" على فكرة ذبح خروف على باب الرواق الذي احتضن معرض "أوشام 1 مكرر" ليقيه والمشاركين معه في المعرض شرّ المتربصين بهم والذين أفسدوا عليهم فرحة ميلاد "أوشام". دراية من "مارتيناز" بقدسية الباب جعلته يستعمل هذا المستطيل أو المربع ليضع فيه شخصيتة المحورية كدليل على أن الأفكار شيء مقدس لا يقبل تدنيسها من أي كان.

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 901

3.1- الشخصية المحورية:

هذه الشخصية الكثيرة التواجد في أعمال "مارتيناز" تمثل الفنان نفسه أو نظيره في اللوحة كما صرح به "لأمزيان فرحاني" وما قاله "لنصر الدين سعدي" عندما سأله عن ما إذا كان هذا الشخص يمثله حقاً ؟ رد عليه : " هي تظافر الطاقة والدم والأحاسيس والحياة..."[1] وفي تصريحٍ آخر أضاف : " هذا الشخص ُيعبِّر عن حالات من حياتي الخاصة، من ماضٍ قد ولى أو من حاضرٍ أعيشه (...) أحسّ دوما أنني لست شخصاً واحدا بل اثنين"[2]. هذه الشخصية المحورية تتغير بتغير الوسائط وبالحالة التي يوجد عليها، وفي أسلوب ذاتي وقريب من العمل الطقسي، يجلس عند باب المنزل ممسكا بورقة وقلم ويضع أول نقطة، ومنها تتمخض باقي الخطوط والتشكيلات كالبذرة في جوف الأرض، تنمو وتتطور لتعطي ثمرة قابلة للاستهلاك بدورها ، هذه الطريقة شبهها "مارتيناز" بالكتابة الأوتوماتيكية التي عُرِف بها السرياليون. الشخصية كانت مشكلة بالحروف العربية كما رأيناه، لتصبح مشبعة بالسهام المنبعثة من الجسد والقادمة نحوه لتنتهي في آخر المطاف بتشكيل الشخص نفسه كدلالة على أن الشخص ما هو إلا مجموعة من التساؤلات وردود الأفعال، ولا وجود له إلا بالتواصل مع الآخر في فكرة تعبِّر عن التقاسم والتبادل من أجل حياة أفضل.

يمكن إرجاع هذا إلى فكره الاشتراكي والذي كان مبدأ السياسة الجزائرية آنذاك، ففنُّه وفكره يحملان سياسة بلد في طريقه إلى النمو المجسّد بالتواصل والتبادل والاشتراك. في أعمال أخرى من سلسلة "آخذ، أعطي، أرسل وأستقبل" أخذ على عاتقه استعمال عناصر من الثقافة الشعبية ليدخلها في مجسماته، ليهتمّ هذه المرة بالعناصر التزيينية الموجودة على الأواني الفخارية والتي تباع هنا وهناك، فأراد أن

[1] Saadi N., *op.cit.*, p. 84

[2] *Ibid*., p. 84

يعطيها بعدا آخر، فكشف عن جماليتها الجديدة في المجتمع الجزائري.

المنحوتات الفخارية على أشكال طيور مثلا أصبحت حصّالات صغيرة يستعملها الأطفال لجمع القطع النقدية، انطلاقاً من هذه الطفرة التي حدثت في الفنون الشعبية أراد الفنان أن يدرجها في مجسماته المصبوغة كلغة صريحة للتعبير عن الحِرَفِي المستخدم للإرث القديم لتجسيد أعمال توافق احتياجاته وتطلعاته البسيطة لنمرّ من التحفة الأبدية إلى القطعة الفنية العابرة. أليست هذه فكرة صريحة للتغيرات الثقافية الكبرى التي أصابت المجتمع الجزائري فحاول الفنان أن يدرجها في أعماله كطريقة للتنبيه بما يحصل دون نقد أو أخذ موقف ما !

4.1- الألوان:

إذا ما قارنا الألوان في الأعمال السابقة "هوية مؤلمة" أو "خصوبة" ، نجد أن استعمالها كان جدّ مخفف، فالألوان تتخللها تدرجات في الخامات، من خلالها أبرز وأدغم عناصر تشكيلية كالحرف العربي أو الرمز البربري، حتى اللطخات الصفراء الأولى كان يحاول أن يحتفظ بشفافيتها إلى غاية الانتهاء من اللوحة. ألوانه كانت جد متنوعة بها تدرجات ضوئية بارزة أضفت على اللوحة نوعا من المنظور الهوائي محققا بذلك البعد الثالث في اللوحة. في سلسلته التي نحن بصدد تحليلها، فإنّ استعماله للصبغة قد تغيّر، فأعطى مساحات لونية موحدة Aplat، لأن المجسم المصبوغ لا يحتاج لإظهار عمق لأنه منجز من عدة طبقات مختلفة السمك، فحجم كل طبقة كفيل بتحديد العمق، فنجد أن الباب الذي توجد بداخله الشخصية المحورية متباين مع الخلفية والتي تعتبر غائرة وما يزيد من ذلك هو استعماله للون واحد دون تدرج ضوئي، أمّا فيما يمكن أن نعتبره الخلفية، فاستعماله للونين متكاملين هما الأزرق الفاتح

والبرتقالي، يحققان تضادا لونيا Contraste de couleurs يجعل من المساحات المزينة بالرموز البربرية جد بارزة.

للألوان دلالاتها، فوضع الشخصية المحورية في مربع ملون بالصبغة البرتقالية المحمرة فوق خلفية زرقاء فاتحة (مملوء بالرموز البربرية المرسومة بالأبيض والأسود فوق خلفية برتقالية) والتي تسبح بدورها في خلفية برتقالية وصفراء أراد من خلال استعمال الأزرق تمثيل الماء والسماء، البرتقالي فيرمز إلى الأرض أمّا الأحمر القرميدي الداكن فيمثل جوف الأرض.

2- الرمز البربري ورحلة البحث عن الجمهور

تُقَرِّرُ اللقاءات الغير منتظرة مرّة أخرى مصير "مارتيناز" الفكري والفني . "عمر مزياني" أحد طلبته الذي اشتغل منشطاً ثقافيا في المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية بعد تخرجه من مدرسة الفنون الجميلة ، كان في رحلة بحث عصيبة عن فنانين تشكيليين من أجل عرض أعمالهم في المتحف كمبادرة منه لإحيائه من سبات طويل ، وعند التقائه بالصدفةً بأستاذه عرض عليه الفكرة والتي تلقاها "مارتيناز" بصدر رحب، وعند تجولهما بين القاعات الكثيرة والتي يزخر بها المتحف، خطرت ببال "مارتيناز" أفكاراً كثيرة سردها علينا كاملة في حوارنا الخاص معه، والجدير بالذكر أن هذا المتحف يعرف أيضا باسم "قصر خداوج العمية" وهذه هي قصة هذا المكان والتي حصلنا عليها من الموقع الرسمي للمتحف[1]

يقع المتحف في الحي العتيق بالقصبة السفلى بقصر يقال أن شيّد في حوالي 1570 من طرف "يحيى رايس" (قبطان في البحرية الجزائرية آنذاك) على طريق سوق الجمعة، وفي 1783 قام أمين المال عند الداي "محمد بن عثمان" الرجل الثري المسمى "حسن خزناجي" بكرائه ومن ثم شرائه ليهديه لابنته "خداوج" وكما تروي

[1] www.mnatp-algèrie.org/historique-musée-National-des arts-et des –traditions-populaires.html

الأسطورة فإنها أصيبت بالعمى من كثرة إعجابها بجمالها في المرآة وأنه بعد وفاتها فإنّ روحها لم تغادر أسوار القصر ليومنا هذا. في 1830 قامت السلطات الاستعمارية الفرنسية بالاستيلاء على القصر مقابل تعويض زهيد لساكنيه، لتقام به أول دار للبلدية بالجزائر العاصمة، في 1961 جعلت منه السلطة الفرنسية متحفا للفنون الشعبية. وبعد الاستقلال دشّن رسميا كمتحف وطني للفنون والتقاليد الشعبية عام 1987، نمطه العمراني يمكن اعتباره مزيج بين الأندلسي والعثماني، ويحتوي على تشكيلة متنوعة من القطع الفنية والتي زخرت بها الفنون الشعبية التقليدية الجزائرية كالأواني الفخارية والصناديق والمجوهرات والسجاد الخ.

عند زيارة "مارتيناز" للمتحف أعجب كثيرا بالنمط العمراني وبالقطع النادرة الشاهدة على فن شعبي متجذر في الأصالة الجزائرية القديمة فسأل مضيّفه عن إمكانية استعمال الأماكن كما هي أي بالقطع الموجودة فيها وعدم تجريدها منها، وهذا ما وافق عليه "مزياني".

1.2- "معارض في مكان" من 25 ماي إلى 25 جوان 1988

هذا هو عنوان معرض "مارتيناز" والذي أراده أن يكون معارض بالجمع، لأنه طلب من الموسيقي الجزائري الموهوب "صافي بوتلة" أن يشاركه المعرض شريطة أن يقوم بموسيقى ارتجالية يوم الافتتاح ، واستعماله لكلمة "معارض" في صيغة الجمع سنفهمه لاحقا...

قام "مارتيناز" بتوزيع أعماله من لوحات فنية ومجسمات مصبوغة ورسومات فوق الورق والتي زادت عن الثمانين عملا تشكيليا في كل أرجاء المتحف. أعماله تناغمت في شكلها ومحتواها مع القطع الفنية الحرفية الموجودة بعين المكان لأنها مستلهمة أساسا من هذه الثقافة الشعبية، فأعطت انسجاما منقطع النظير، في بعض قاعات العرض قام "ماريتناز" بتغطية الجدران بالورق ليرسم عليه بالحبر الأسود

رسوماته الفنية بالرموز البربرية. الكثير من هذه الرسومات كانت مخصصة لتعرض حصراً في هذا المكان، فقام بقصّ الورق على شاكلة المكان الذي سيعرض بداخله، كتلك الرسومات التي تزاوجت في طلعتها مع "الأكوفي" الكبير الموجود بالمتحف[1].

برمج "مارتيناز" القيام بفن أدائي ارتجاليPerformance artistique يوم الافتتاح، توافد المدعوون للقصر وعلى محيّاهم قليل من الإرهاق وكثير من الحيرة، يعود هذا لتعوّدهم على حضور المعارض في أروقة مخصصة للعرض بها أماكن لركن سياراتهم ومسالك معبدة ، فتفاجؤوا عند اقترابهم من المتحف أنه لا وجود لمثل هذه الرفاهيات، فقد حلوا بموقع لم يخطر على بالهم، فمن أجل الوصول إلى المتحف كان لزاما عليهم ركن مركباتهم بعيدا ومتابعة المشوار سيراً على الأقدام والمرور بأزقة مهترئة وبنايات مهدمة ومسالك وعرة.

كانت مساعي "مارتيناز" عند اختياره لهذا المكان، هو إبعاد محبي الفن عن رفاهية العيش السعيد لأنّ الفن يولد من رحم البؤس والشقاء، وبذلك يدفعون ثمن حضورهم افتتاح هذا المعرض الغير مألوف، وكان يود أيضا محاولة إحياء التراث الشعبي المتمثل في القصبة والتي تعتبر شاهد عيان على هذه الثقافة الدفينة. تجوّل الوافدون في كل أرجاء المتحف، ليشاهدوا كيف تزاوج التراث القديم مع الفن المعاصر ورقصا على سمفونيةٍ أمتعت الحاضرين.

عندما امتلأ المكان بالزوار، أمر "مارتيناز" بإطفاء كل الأنوار، فكانت المفاجأة ! لم يكن أحد على دراية بما سيحصل، ومن الظلام الدامس خرج موكب مكوّن من فتيات فاتنات الجمال - اختارهن "مارتيناز" من بين طالبات المدرسة - يحملن شموعا تنير ظلمة القصر، وصديقه الشاعر "محفوظ العياشي" يصرخ بصوته الجيّاش قائلا : "خداوج ها كي امرايتك" وخرج "مارتيناز" ممسكا بإحدى مجسماته المصبوغة (**ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز** ص 345) وهو يرقص ويمر وسط الحضور

[1] Saadi N., *op.cit*., p. 65

على أنغام موسيقية فولكلورية أداها بعض طلبة الفنون الجميلة، لينتهي هذا الأداء الفني المميّز بإشعال الأضواء ليسبح المكان في النغمات الساحرة "لصافي بوتلة".

أراد "مارتيناز" من هذا الأداء الفني أن يحيي أسطورة من أساطير القصبة في نفس مكان حدوثها، من خلال مقاسمة الحضور لنفس أحاسيس الأميرة "خداوج" وهي تجوب أركان القصر في الظلام، وما موكب الفتيات إلّا تذكير بروحها التي لا تزال أسيرة القصر.

في الأيام المتبقية من عمر المعرض، طلب "مارتيناز" من كل طلبة الفنون الجميلة أن يقدموا أعمالا فنية معطياً إيّاهم الحرية التامة في اختيار مواضيعهم، فسطّر لذلك برنامجا ثريا فتوافد الطلبة الواحد تلو الآخر وهذا سرّ عنوان هذه التظاهرة الفنية فلم يكن معرضا بقدر ما كان معارضا ليعطي الفرصة للطلبة من أجل عرض أعمالهم، هذا هو "مارتيناز" فمشاركته للآخر سر وجوده، ضف إلى تلك المعارض الأمسيات الشعرية والحفلات الموسيقية و"البوقالات" المنظمة مع غروب كلّ شمس.

دأب "مارتيناز" على إحياء هذا المكان طيلة الثلاثين يوما، فكان حقا عملا فنيا متكاملا وموافقا لفكرته الأولى وهي مشاركة الآخر: "أخذ، أعطي، أرسل وأستقبل" فهو أخذ من الحاضرين وقتهم وسلبهم رفاهيتهم ليعطيهم فنا توقف عنده الزمن وأرجعهم إلى قرون خلت من خلال أعماله التشكيلية والقطع المعروضة وكذا أدائه الفني الافتتاحي، وأرسل إليهم برسالة حب ليستقبل منهم الشكر والعرفان.

2.2- الحيطان السبعة

في رحلة بحثه الدائم على أماكن جديدة وتجارب غير مألوفة لعرض أعماله، وبعد تجربته الناجحة في قصر "خداوج العمية" وتناغم أعماله التشكيلية مع القطع الحرفية القديمة وموسيقى "صافي بوتلة"، ها هو يبحث مرة أخرى عن مكان غير أماكن العرض المعتادة من قاعات عرض وأروقة ومتاحف، بدأت فكرة ابتعاد "مارتيناز" عن أروقة الفن بعد حادثة رواق رياض الفتح[1] عند افتتاح هذا الرواق حمل اسم الفنان الراحل "امحمد إسياخم" واحتضن في أولى أيامّه معرضاً جماعياً شارك فيه "مارتيناز" رفقة العديد من الفنانين، كان هذا الرواق بمثابة متنفس جديد لكل الفنانين، لكن عندما أصبح هذا الرواق ملكا شخصيا لأحد الخواص، غيّر من الغاية التي فتح من أجلها وهي نشر الفن والتعريف بالفنانين، فأصبح يبحث عن الربح السريع من خلال عرض فنانين معروفين في الساحة الفنية على حساب جيل صاعد من المواهب الشابة، ويعود سبب الخلاف بين المالك الجديد للرواق و"مارتيناز" إلى تفضيله لأعماله الفنية للفترة الممتدة ما بين 1975 و1980 دون أن يولي أهمية للأعمال الجديدة، متذرعا بسهولة بيع هذه التشكيلة ، وهنا واجهه "مارتيناز" بالرفض لأنه لا يدعم مثل هذه الممارسات في الفن وإعطاء أهمية لربح المال على حساب نشر الفن والتعريف بجديدهم.

فكرة الحيطان السبعة جاءت بعد لقاء "مارتيناز" مع المصور "محند عبودة" الذي كانت له اهتمامات مشتركة معه أساسها المحافظة على الذاكرة الجماعية من خلال تخليد الأماكن القديمة والسائرة في طريق الزوال باستعمال آلة التصوير لتكون شاهدة على الإرث المنقطع النظير، وهذا نفسه اهتمام "مارتيناز" الفني من خلال إعادة إحياء التراث التقليدي المادي واللامادي ونفض الغبار عنه وحمايته من مخالب النسيان واللامبالاة.

[1] Saadi N., *op.cit*., pp. 63 à 64

أصدر "محند عبودة" كتابا عنوانه " آخام، المنازل القبائلية، أماكن ولوحات جدرانية"[1] ،وكم كانت فرحة "مارتيناز" عند تصفحه للكتاب واكتشافه للتزيينات الموجودة داخل المنازل البربرية والمنجزة من طرف النسوة لأغراض وقائية وأخرى طقوسية، فجاءته فكرة القيام بسلسلة من الأعمال التشكيلية أين جرد فيها لوحاته من الهيكل الخشبي le Châssis ليكتفي باستعمال القماش كوسيط le Support لا غير، أما المقاسات فجاءت مغايرة لما عوّدنا عليه فاختار المقاس 200/275 سم وسمّى هذه السلسلة بـ"الحيطان السبعة" وكأنه أراد أن يعيد عمل النساء البربريات المنجز فوق الجدران ليضعه على القماش بنفس المقاس. هذا المقاس الكبير أعطى الفنان حرية أكبر في تعامله مع الأشكال والألوان.

العدد سبعة (7) له دلالات كثيرة في الذهنية البربرية [2] فهو يرمز للخصوبة والبداية الأزلية واستعمله البربر في حياتهم اليومية كالتعويذات السبعة من أجل الشفاء كما رأيناه في الفصل السابق. العدد سبعة يجمع العدد 4 والذي يمثل الأرض والعدد 3 والذي يمثل الماء، مجموعهما يمثل الكل في حالة حركة[3]. العدد سبعة يرمز لأيام الأسبوع، لعدد الكواكب ولدرجات الكمال ، عدد بتلات الأزهار في أغصان الشجرة الكونية في الاعتقاد الشاماني[4]. في الإسلام يرمز العدد سبعة للسماوات والأراضي، أبواب جهنم، عدد آيات سورة الفاتحة، الحروف السبعة بالقرآن[5]، ويوجد ما لا يقل عن 28 آية في القرآن الكريم حملت الرقم سبعة أو سبع أو سبعين. اختار "مارتيناز" سبعة صور من كتاب عبودة وأراد أن يشكلها بلغته الخاصة، وقبل الشروع في ذلك قام بعدة رسومات تمهيدية انطلاقا من الصوربحثاً عن تركيباته الخاصة، وحاول استحداث رموز بربرية جديدة انطلاقا من تلك المخلدة فوق جدران المنازل البربرية.

[1] Abouda M., *Axxam, maisons kabyles, espaces et fresques murales*, Ed. Publ d'Art, Goussainville, 1985

[2] Saadi N., *op.cit*., p. 66

[3] Catalogue d'exposition, « *7 murs revisités* », Ed, Laphomic, Alger, 1991, p19

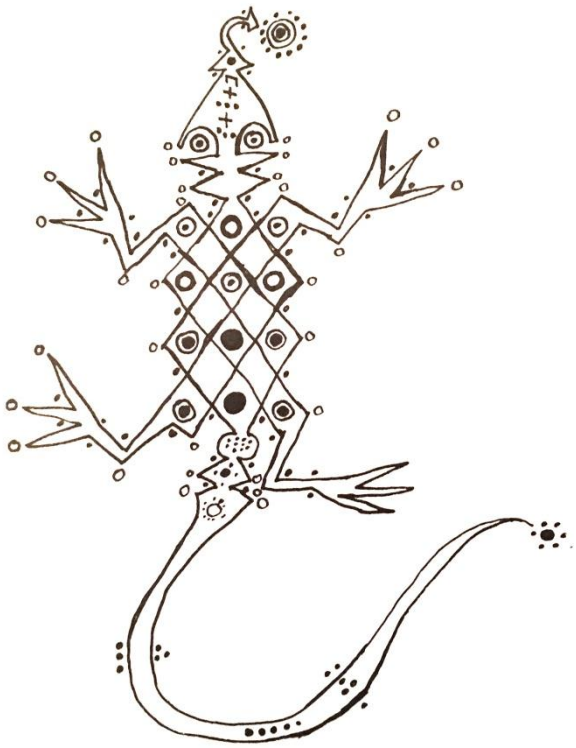
[4] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 994

[5] *Ibid*., 997

3- المسرد الرمزي لمارتيناز

أبدع "مارتيناز" في رسم رموزه البربرية، فباعتماده على المسرد الأيقوني البربري القديم والذي تظهر فيه الرموز أكثر بساطة وبعيدة عن التشخيص ها هو "مارتيناز" يعاود رسم نفس الرموز بطريقة تسمح للمشاهد أن يتعرف عليها للوهلة الأولى رغم شكلها المعقد، الجدير بالذكر أن الرموز البربرية القديمة كانت مبهمة لسبب أن النساء البربريات تبنّين هذه اللغة كي لا يفهمها إلا من يجيدها، فكانت ترسم رموزا طقوسية وأخرى سحرية من أجل أن يمتلئ بيتها بالسعادة الزوجية ودفئ الأولاد ،و من أجل إبعاد عين الحسود وحماية الزوج من غدر النساء وفتنهنّ، ورغم هذا فعندما يسألن عن سر هذه الرموز تجبن بكلمة واحدة" من أجل التزيين"[1].

1.3- السحلية:



قام "مارتيناز" بتبسيط الشكل الحقيقي للسحلية واختزله في خطوط مستقيمة وأخرى منحنية، تتخللها نقاط ودوائر، مركز أعلى إظهار الرأس والذيل اللذان يساعدان على إعطاء وجهة السحلية مثلها مثل السهام التي استعملها من قبل في شخصيته المحورية، ضف إلى ذلك رسمه لظهر السحلية على شكل معينات متراصة تتوسطها دوائر مفرغة وأخرى سوداء، والأرجل الأربعة للسحلية تخرج من الجسد مشكلةً أضلاع المعينات وهي في حالة حركة وهذا ما يعطي الشكل ديناميكية

[1] Devulder M., *Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias*, Ed. Maison-Carrée, Alger, 1958, p. 7

حقيقية. اعتبر "مارتيناز" رمز السحلية "طوطمه" الخاص به والذي لن يفارق أعماله مستقبلا ، يعتبره "مارتيناز" كرمز للنور والقوة التأملية، وهو مرادف للرقي والتنوير الروحي[1].

في الثقافة المغاربية تعتبر السحلية كائنا مألوفا وهي صديقة العائلة وتخلص المنزل من الحشرات التي تنتشر فيه خاصة في فصل الصيف.

فالمصريون نقشوا صورها للتعبير عن اللطف والشفقة. وهي عنصر مهم في كل التزيينات التي نجدها تملأ فنون القارة السمراء، إذ يعتبرونها رمز التحضر ورسولة الآلهة[2].

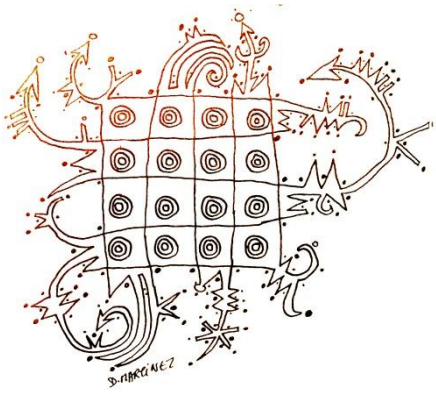
أ- **الطلعات المختلفة لرمز السحلية**

- إضافة إلى الشكل الذي رأيناه من قبل، نجد شكلا آخرا لرمز السحلية عند "مارتيناز"، فنجدها حافظت على الرأس والذيل والأرجل الأربعة، أمّا جسد السحلية فمكون من حروف التيفيناغ كما هو مبيّن في الرسم المقابل والتي تشكل كلمة "تامتكاكت" ومعناها السحلية بلغة "تامهاغ" الخاصة بالطوارق، جعل الجانبين متصلين بمربعين من كل جهة،

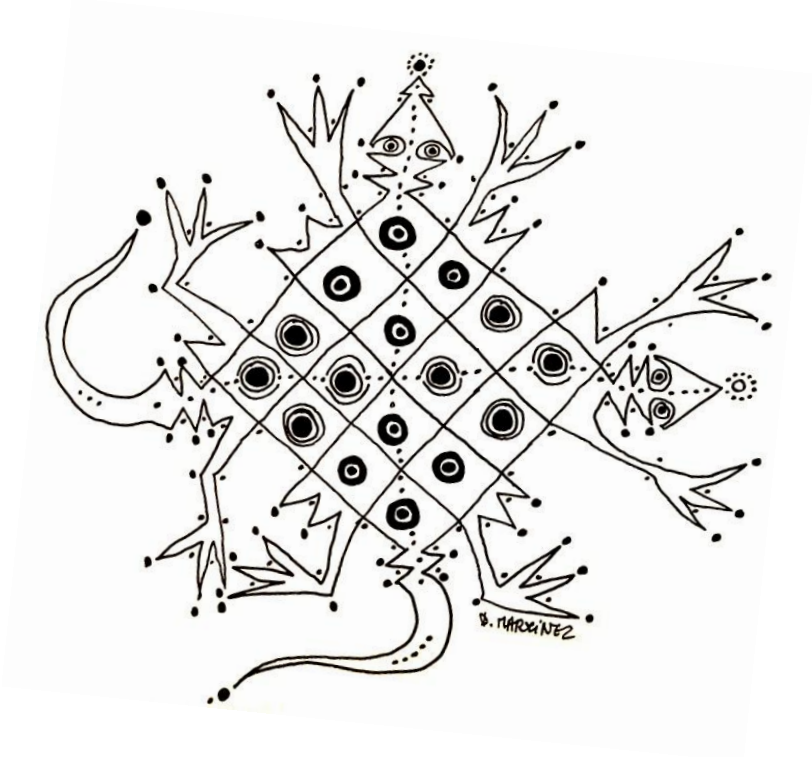
[1] Catalogue d'exposition, « *7 murs revisités* », *op.cit.*, p. 4

[2] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 656

كل منها مقسم بدوره إلى مربعات صغيرة كل واحد منها يحتوي على نقط سوداء والتي اعتبرها "مارتيناز" أكياس البذور[1] هذه الأكياس مهمة في حياة البربر فهي مؤشر هام لكمية المواد الغذائية الموجودة بالأكوفي، لهذا ارتأى "مارتيناز" رسم رمزها الخاص بها كما هو مبيّن في الرسم المقابل. النقطة عند "مارتيناز" هي القوة الخلاقة لكل شيء، فهي الحبة والبذرة وقطرة النور والنجم ليلا وقطرة الماء أو الندى[2] وتسمى أيضا "أجهان" بلغة التامهاغ وهي سر الخطوط السحرية المرسومة في خط الرمل. رسم جسد السحلية بحروف التيفيناغ خطة جديدة تبنّاها "مارتيناز" من أجل إدراج هذه الكتابة القديمة في أعماله التشكيلية من أجل إحيائها ونفض غبار كساها لآلاف السنين.



- في شكل آخر من أشكال السحلية المتعددة أنجز" مارتيناز" سحليتين متلاحمتين حققه من خلال رسمه لمعين كبير مركب من تراص معينات صغيرة بها دوائر سوداء وأخرى مفرغة، الرؤوس الأربعة للمعين الكبير، تنتهي اثنان منهما برأسي السحليتين والرجلين الأماميتين، الرأسان المتبقيان متصلان بالذيل والأرجل الخلفية وهذا ما سماه



[1] Catalogue d'exposition, « *7 murs revisités* », *op.cit.*, p. 10
[2] *Ibid.*, p. 13

"بتزاوج سحليتين" . في الرسم المقابل يمكن التمييز بين جسدي السحليتين بتتبع النقط المتتالية، فإحداهما ذات مسار عمودي والأخرى ذات مسار أفقي، وكذلك بشكل الدوائر داخل المعينات الصغيرة، فالجسد الأول مكوّن من مجموع دوائر مكونة بذاتها من دائرتين سوداوين تتوسطمها دائرة مفرغة أما الجسد الثاني فالدوائر جاءت على نحو ثلاث دوائر في مركزها دائرة سوداء "مملوءة" والدائرتان المتبقيتان مفرغتان أو على شكل خطي.

نجد نقطاً سوداء محاذية لكل النهايات الخطية المتمثلة في رأس أصابع الأرجل والذيل، وهذا ما يضفي حركة عند مشاهدة الشكل العام.

ب ـ تجليات السحلية في الجدران السبعة:

جاء الجدار الأول "لمارتيناز" خال من رمز السحلية ، ويعود ذلك إلى بحثه عن تجسيد الرموز البربرية الجديدة انطلاقا من الرموز القديمة، فوضع كل الرسومات الخطية في الجهة العليا من جداره، وتظهر لنا رموزا مختلفة بعدد ستة عشرة رمزا مرسومة باللون الأبيض، أبرزها الثعبان والفراشة والضفدع وحتى النحلة والذبابة والحلزونة، ورموزا أخرى غريبة رغم شكلها المألوف، فكانت محاولة من "مارتيناز" لإطلاق العنان لمخيلته، مركزا على وضع رموزه في الأشكال الثلاثة للإيكوفان او مكان تخزين المؤونة والتي تظهر في هذا الجدار في شكل الجرار الثلاثة.

في الجدار الثاني(**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 366) والذي أنجزه في 1989/05/02 ظهر رمز السحلية جليا في موضعين على يمين وعلى يسار الجدار كمحاولة لخلق توازن تكويني للتشكيلة، أما الرمز الموجود في الجهة اليمنى إلى الأعلى، فرسم السحلية وهي محملة بأكياس الحبوب التي تظهر على شكل نقط ملونة بالأصفر والأخضر والأحمر كدلالة على الطلعات الثلاثة التي تأخذها حبة القمح فهي خضراء في السنبلة لتصفر حين فصل الحصاد لتصبح حمراء بنية بعد تنقيتها، ويمكن أن تدل هذه الألوان الثلاثة على تنوع المحصول الزراعي من قمح وشعير وذرى وغيرها من الحبوب.

أعطى "مارتيناز" للسحلية مهاما جديدة بحملها للمحصول الزراعي، لكن عند تدقيق النظر نجد أن جسدها يحمل عبارة تعكس اسمها بحروف التيفيناغ وهذا محاولة من الفنان لإعطاء دور آخر لهذه السحلية والتي تكمن في الرسالة الفنية "لمارتيناز" نفسه، لأن دور اللغة هو التواصل مع الآخر فإذا كانت الشخصية المحورية بأسفل الجدار الثاني تمثل الحالة النفسية للفنان وهي في حالة تحاور وتواصل مع من يشاهدها عن طريق السهام والخطوط المنبعثة من العينين والفم، فالسحلية تمثل جسد الفنان حاملا تجربته المستلهمة من الإرث القديم لتقدم غذاء العقل والروح.

في الجهة اليسرى تظهر السحلية صغيرة الحجم نسبيا وهي منعزلة في مكان ذي مخرج ضيق، هذا ما يدعم تفكيرنا السابق والخاص بما يقدمه الفنان من خلال تواصله مع الآخر، فظهرت هذه السحلية من دون أكياس الحبوب أي تمثل الفنان أو من يزعم أنه فنان من دون تشبعه بخلفية حضارية تعكس ثقافته وإرث أجداده ، فينعزل عن المجتمع ويدخل في قوقعة لا مخرج منها .

شكل آخر من أشكال رمز السحلية يظهر في الجدار الثالث والذي يطغوا عليه اللون الأزرق، فنجد أكياس الحبوب التي رأيناها من قبل على جانبي السحلية أصبحت هي الجسد.

في الجدار الرابع(**ملحق الأعمال التشكيلية** ص 367) والمنجز بتاريخ 31 ماي 1989، تظهر السحلية في مناطق متعددة فنراها فيما يمكن تشبيهه بالدعامات الجانبية والتي يرتكز عليها سقف المنزل البربري والظاهرة باللون الأخضر، فالسحليتان مرسومتان في كل وتد تَغْمُران كل المساحة الخضراء، في الجهة اليمنى نجد السحلية متجهة إلى الأسفل، والعكس صحيح بالنسبة للجانب الأيسر، غمرت السحلية جلّ أرجاء الخلفية البنية بفعل تمدد جسدها، أما في الجهة السفلى فنجدها داخل البقعة الصفراء وكأنها من دون حركة في جوف الأرض، لاحظتم أننا لم نستعمل مفردات خاصة بعلم المنظور كاختلاف المستويات والعمق إلى غير ذلك لأن "مارتيناز" كان يحاول قدر المستطاع

أن يجسد رسوماته ورموزه في مستوى واحد مثله مثل الرموز الموجودة على جدران المنازل البربرية.

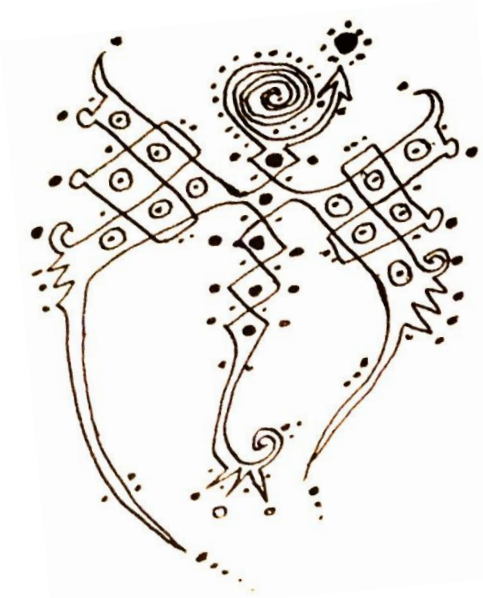
يمكن أن نربط هذه الطلعات الثلاثة للسحلية بأفكار الفنان نفسه والتي تكون دفينة في ذاته في المرحلة الأولى، ثم تنضج وتثمر من أبسط وأغلى الأشياء والظاهرة في حركتي الصعود والنزول ، فاستلهم أفكاره من الفكر الراقي ومن آخر بسيط، وكأنه يريد أن يثبت لنا أن الفنان لا يجب أن ينقطع أو ينعزل عن المجتمع الذي يحيا في كنفه، فهو يغذي أفكاره من أبسط الناس مكانة مثل أرقاهم منصباً، وعند التشبع بثقافة مجتمعه يمكن للفنان أن ينشر فكره وفنه في كل الأرجاء وبصفة مستقلة.

في الجدار السادس(**ملحق الأعمال التشكيلية ص 368**) والمنجز في 1989/06/14 نجد أن السحلية أخذت موضعا مركزيا في اللوحة من خلال شكل السحليتين المندمجتين في بعضهما، هذا الشكل تمخض عنه هذا المربع المليء بالحبوب المتعددة الألوان، فوضعه "مارتيناز" فوق الإيكوفان، ما زاد من أهمية هذا الرمز المستحدث هو أخذه لطلعة زرقاء وبنية فوق خلفية برتقالية ترابية وهذا ما زاد في التضاد اللوني وظهرت السحلية كأنّها نور مشع، في هذا الجدار أصبحت السحلية أهم من ا لشخصية المحورية ذاتها والموجودة في ركن بعيد من أرجاء الجدار.

في الجدار السابع(**ملحق الأعمال التشكيلية ص 368**) يعود رمز السحلية ليستحوذ على كامل الجدار باستثناء المكان المخصص للشخصية المحورية، وهذا ما يدعم ما قلناه من قبل أن هذا الرمز أصبح أهم من الشخصية، فالفن المحمل بالأفكار والقيّم يمكن له أن ينتشر بسرعة ووصوله إلى عقول الناس يكون أسهل وأسرع لأنه يتحدث بلغة الروح.

على جانب الحوار الذي أجريناه مع "مارتيناز" صرح لنا بطقوس كان يقوم بها عند رسمه للرموز البربرية، فكان يرسم دون رفع قلمه أو ريشته أي يرسم بخط متواصل، ومن أجل أن يحقق ذلك فقد تمرن كثيرا وغير من ملامح رموزه مرات عدة، هذه العادة تأتي كترسيخ لمبدأ الدائرة آو النقطة "النهاية ما هي إلا بداية أزلية"

2.3- الفراشة:



رمز آخر من الرموز المبتكرة من طرف "مارتيناز"، فالشكل البربري القديم للفراشة كان جد مبسط للأسباب التي رأيناها من قبل، لم يكن "لمارتيناز" استعمال نفس المسرد الأيقوني لأن الأهداف متباينة، فكان يودّ استحداث رموز ذات أصول بربرية أو مرسومة بطريقة الأجداد يمكن لكل من يراها أن يتعرف عليها بسهولة، ويبقى الإبهام قائما في إيجاد علاقتها مع العناصر الأخرى المكونة للعمل التشكيلي. عند تحليلنا للوحة زيتية فإنّ القراءة الأفقية غير كافية ولابد من قراءة عمودية حسب طريقة "بانوفسكي" نغوص عبرها في أعماق وكينونة الفنان وإرهاصاته، وهذا ما

سنسقطه على أعمال "مارتيناز"، إذ يمكن لأي كان أن يتعرف على الرموز المستعملة لتشابهها مع ما ترمز إليه لكن يبقى ذلك جد سطحي إذا لم ندرك رمزية الشيء المرسوم في الثقافة البربرية وكيف جسدها الفنان من خلال تداخل الأشكال والألوان. فرمز الفراشة عند "مارتيناز" مكوّن من شقين متناظرين، تظهر الأجنحة جلية على الجانبين يتوسطهما الرأس والذي ينتهي بسهم أو بذنب قصير ملتف، يعتبر "مارتيناز" الفراشة كرمز لإعادة بعث حياة جديدة بعد الموت، وتشير أيضاً إلى تواجد أرواح الموتى داخل البيت[1]، تظهر حروف التيفيناغ مشكلة كلمة "أهللو" ومعناها الفراشة بلغة الطوارق في إحدى الرسومات الخاصة بسلسلة الحيطان السبعة كما يظهر في الصورة المقابلة.

الفراشة ترمز للخفة والرشاقة والخفقان، يعتبرها اليابانيون رمزا للمرأة، ورؤيتها تبشر بالسفر أو التنبؤ بموت أحد الأقارب[2]، عند الأزتك ترمز إلى الروح، فإن وجدت وسط الأزهار فهي تمثل روح المحارب الساقط في ساحة الوغى، أما المكسيكيون فيعتبرونها رمزا للشمس السوداء وهي تَعْبُر العالم الباطني ليلا. في ممارساته لخط الرمل والتي سنراها لاحقا استعمل "مارتيناز" رمز الفراشة بأشكال مختلفة (**ملحق الأعمال التشكيلية ص 370**)

وفي الاعتقاد الشعبي الإغريقي والروماني فهي الروح التي تخرج من الجسد، ففي جداريات "بومبيي" نجد أن الروح مجسدة بطفلة صغيرة لها أجنحة الفراشات[3].

- تجليات الفراشة في الجدران السبعة

جاء رمز الفراشة في جدار واحد وهو الثاني من السلسلة(**ملحق الأعمال التشكيلية ص 366**) والذي أنجزه "مارتيناز" في 1989/05/02، ويظهر في القسم الأيمن إلى الأعلى، تبدو الفراشة وهي تطير وترتقي في السماء، تظهر عليها نقط حمراء وصفراء

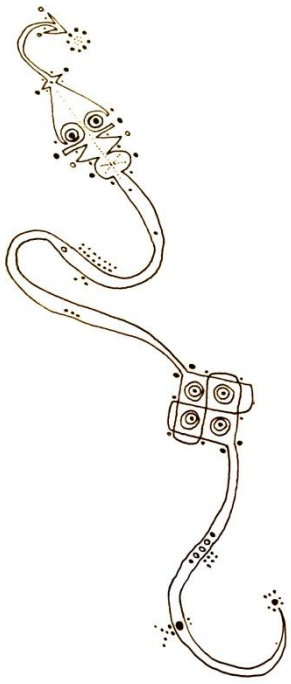
[1] Catalogue d'exposition, « *7 murs revisités* », *op.cit*., p. 4

[2] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 841

[3] *Ibid*., pp. 842 à 843

وخضراء والتي تمثل عادة الحبوب أو البذور في حالات مختلفة، استعماله لهذا الرمز كان لغرض إضفاء خفة ورشاقة على التركيبة، فنجدها في الركن المقابل للشخصية المحورية وهذا ما يمكن تفسيره أن تلك النقط الملونة ما هي إلا أفكار ورؤى الفنان نفسه تحملها حشرة رشيقة لتزرعها في عقول المشاهد أو لتخصب بها ذوقهم، وإذا ما ربطنا الفراشة بفكرة الروح بعد الموت، فنجد أن شخصيته المحورية الظاهرة فوق الخلفية السوداء تبدو في أسوء الحالات فهي مجردة من اللحم والجلد وهذا ما يدل على فنائها ، لتبقى روح الشخصية ممثلة في الفراشة تطير لتحلق في هذا المنزل، فالأرواح بالنسبة "لمارتيناز" لا تغادر منزلها سنجد نفس هذا الرمز لاحقا في تشخيصه لروح صديقه "الطاهر جاووت". يمكن رؤية المزيد من الرموز التي تمثّل الفراشة في رسوماته التنبؤية والموجودة بملحق الأعمال التشكيلية.

3.3- الثعبان:



يأخذ الثعبان في المسرد الأيقوني البربري عدة طلعات تصب مجملها في رسمه بخط مستقيم أو خط به انحناءات مع خطوط أو دوائر جانبية، وينتهي عادة بدائرة أو نقطة لتمثل الرأس "فمارتيناز" يربطه بمنابع الحياة والخيال، فهو يرمز للخصوبة[1] وكان يستعمله الطوارق لرسم خطوط مستقيمة تهديهم السبيل وذلك برسمه في الرمال بأشكال تعبّر عن الجدلية المادية القائمة بين الموت والحياة[2].

إذا ماتصل فم الثعبان بذيله مشكلاً حلقة مقفلة فهذا يرمز إلى حامي العجلة الزراعية والتي نجدها عادة مرسومة في قاع الأواني الفخارية الخاصة بالكسكسي، هذه العجلة الزراعية ترمز إلى تعاقب

[1] Catalogue d'exposition, « *7 murs revisités* », *op.cit.*, p. 9
[2] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 1004

الفصول الأربعة ودورة الحياة البشرية في نفس المصير الكوني[1].

تجليات الثعبان في الجدران السبعة

ظهر رمز الثعبان في الجدار الأول(**ملحق الأعمال التشكيلية ص 365**) المنجز بتاريخ 1989/01/26 ووضعه "مارتيناز" في قمة التركيبة أي فوق سقف المنزل وهو عبارة عن خط ملتوي ينتهي بسهم مشكلا بذلك رأس الثعبان، ونجد على الجانبين خطوط عرضية وأخرى تتوازى مع الخط الرئيسي، في الجدار الثاني أخذ رمز الثعبان قسطا وفيرا إذ نجده يملأ كل المساحة الزرقاء والتي تمثل الإيكوفان، وشكله "مارتيناز" بخطوط ملتوية وأخرى متعرجة أو منكسرة، استعمل اللون الأسود في تلوينه وأحاطه بنقط بيضاء تبدو كالنجوم في ليلة مظلمة.

رأس الثعبان يشبه إلى حد كبير رأس السحلية ، يكمن الاختلاف بينهما في أنّه من رأس الثعبان يخرج اللسان الذي ينتهي بسهم، أمّا السحلية فلا ترسم بلسان ممتدة إلى الخارج. يمكن لرمز الثعبان أن يحمل دوائر تمثل الحبوب أو البذور.

في الجدار الثالث نجد أن الثعبان يلتف حول المساحة الزرقاء وما يثير الانتباه مرّة أخرى استعماله لحروف التيفياغ مشكلة كلمة " تاشليط" والتي تعني الثعبان بلغة الطوارق وهذا ما يثبت ما قلناه من قبل.

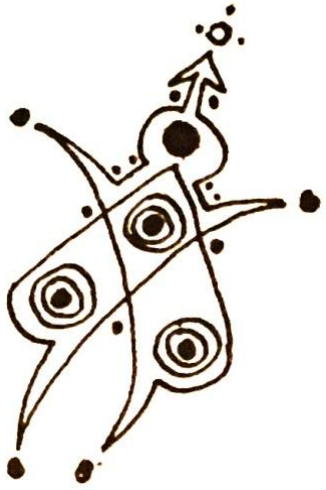
في الجدار الخامس، رسم "مارتيناز" عجلتين زراعيتين كتلك التي نجدها في الأواني الفخارية البربرية، الأولى صغيرة الحجم محاطة بالثعبان أما الثانية فهي تغمر كل الخلفية والثعبان يظهر ملتفا حولها مشكلا عدة حلقات.

كما ذكرناه من قبل، فالثعبان مشكل أساسا من رأس تنتهي بسهم يدل على الرأس

[1] Moreau J.B., *Les grands symboles méditerranéens dans la poterie Algérienne*, Ed à livre ouvert, Alger, 2000, p. 56

ومن جسد مرسوم بخط أو خطين ملتويين وينتهي ذيل بتشعبات خمسة، وهذا ما نجده في الجدار السادس إذ استبدل الخط لرسم جسد الثعبان بنقط متتابعة عل مسارٍ مستقيم، مفككا بذلك شكل الخط إلى أبسط عنصرٍ هندسي وهو النقطة ، ونجد في هذا الجدار ثعبانين متداخلين يملآن كل المساحة البنية المحيطة بالإيكوفان. يعتبر رمز الثعبان من الرموز التي أكثر "مارتيناز" من استعمالها فهو يؤمن بقوة التخصيب التي يمتلكها وهذا دليل على أن الفنان في بحث دائم عن النضج الفني وما استعماله للثقافة الشعبية الجزائرية إلا دليل صريح على محاولته النهوض بفنه من الأعماق، ليعرضها على المشاهد والذي يقوم بدوره بتخصيب الحوار من خلال الأسئلة والاقتراحات.

4.3- النحلة:



ترمز النحلة عادة إلى العمل الدؤوب ، وهي رمز شمسي للنظام والحكمة وترمز للحياة المتجددة، تختفي شتاءً في خليتها لتعود في فصل الربيع[1] يشبهها "مارتيناز" بالروح النقية والكلمة الصادقة ورمزٍ للخصوبة والوفرة[2] فهي تحرق بلسعتها وتغذي بعسلها لترمز بذلك للنظام والازدهار المحقق بالسيف والحكمة[3]. رُسِمَت النحلة في المسرد الأيقوني البربري القديم بشكل مبسط فلا يظهر منها إلا الجناحان والرأس، فأراد "مارتيناز" أن يضفي عليها مزيدا من الحركة والرشاقة وجاء رمزه كتركيبة هرمية، ينتهي الرأس بسهم فوقه نقطة تمثل العسل، والجناحان والجسد متداخلان ويحملان حبوب الطلع لتلقيح الأزهار.

[1] Moreau J.B., *op.cit.*, p. 150
[2] Catalogue d'exposition, « *7 murs revisités* », *op.cit.*, p. 15

[3] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 2

ظهر هذا الرمز حصريا في الجدار الثاني، فوضعه في الإطار الذي يحيط بالشخصية المحورية كدلالة على العمل الدؤوب الذي تقوم به هذه الشخصية من أجل تنظيم الأفكار وبعثها، ونجد هذا الرمز أيضا في الجهة اليسرى وهذا ما يدل على وصول أفكار الشخصية إلى أبعد الحدود كالنحل عند تلقيحه للأزهار، فالفنان من نفس طبيعة المتلقي ولهذا يقوم النحل بأخذ طلعها والمتمثل في أفكار الفنان لتنشرها في عقول المشاهدين للعمل الفني. من خلال دراسة هذه الرموز المستحدثة من طرف "مارتناز" تتجلى لنا رؤية الفنان في محاولته للتقرب من الناس ليحس بهم أكثر ويتواصل معهم، فاستعمل نفس طريقة الأجداد لكن هذه المرة ليس من أجل إبقاء هذه اللغة الرمزية حبيسة الجدران، بل الجدران هي التي ستذهب للقاء الناس وهذا ما قام به فعلاً في رحلة عرضه للجدران السبعة.

4- معارض الحيطان السبعة:

في محاولة من "مارتيناز" لرد الجميل "لمحند عبودة" وللفنانات اللائي زين جدران منازلهن والذين ساهموا بقسط وفير في ظهور الحيطان السبعة، شد الرجال في الثامن والعشرين جوان 1990 ليعرض أعماله التشكيلية في المكان الذي غذى به مخيلته، فما الحيطان السبعة "لمارتيناز" إلا إعادة إحياء لفن دفين رسمه الفنان بحسّه وروحه.

في قرية "آيت هشام" الواقعة بأعالي جبال القبائل والمشهورة بمهرجان السجاد البربري، احتضنت ولأوّل مرة أعمال "مارتيناز" وذلك بالتنسيق مع الجمعية الثقافية "تليوة" والتي تعني "المنبع". عند وصوله استقبل من طرف أعضاء الجمعية والتي كان من المقرر أن تحتضن بمقرها الصغير الحيطان السبعة مع عرض عملين أو ثلاث خارج المقر، لكن سوء الأحوال الجوية أدت بالجميع إلى تغيير الوجهة ولم يجدوا سوى مكانا وحيدا بإمكانه احتضان الأعمال التشكيلية وهو مركز التكوين للبنات والمختص في تقنيات النسيج، ساهم الجميع في تعليق اللوحات، وهذا ما شد أنظار الجميع إذ توافد

حشد غفير من كل أرجاء القرية، لزيارة معرض "مارتيناز" فمنهم من جاء بغرض طرح أسئلة على الفنان وآخرون لرؤية هذا الفن الجديد وعلاقته بأعمال الأجداد وآخرون جاؤوا من باب الفضول وهذا ما أحدث حركية غير عادية في معرضه ، فكل ما قلناه عن الرموز وأهداف استعمالها حققه بتواصله المباشر مع جمهوره، من بعث واستقبال وتخصيب للأفكار. لقي "مارتيناز" حفاوة كبيرة خاصة من طرف كبار القرية من النساء فغنوا له أغاني من التراث البربري القديم وهذا ما أثّر كثيرا في نفسيته ، هذه الأحاسيس الصادقة ما كانت لتكون في رواق فن أو في متحف، فالفن يجب أن يلتقي بجمهوره وهذا بالنزول إليهم، وهذا ما كان يوده "مارتيناز" فعلا.

حضور مدير المركز الثقافي الفرنسي بالجزائر لمراسيم افتتاح المعرض جعله يدعوه رسميا لإعادة تجربته في قاعة العرض بالمركز بعدما سُحِر بلوحاته وبإقبال الناس عليها، فطلب منه إعادة نفس الأجواء من غناء وزغاريد النسوة، وهذا ما سنراه لاحقا وكيف وظف أحد الطقوس القديمة والتي استعملت وما زالت تستعمل في صحرائنا الشاسعة.

بعد عرض حيطانه السبعة بالقبائل الكبرى، ها هو "مارتيناز" يحط رحاله بقلعة "برج موسى" في بجاية بالقبائل الصغرى في ماي 1991، تزامن معرضه مع احتفال أهل بجاية "بالشجعان السبعة" وهم شخصيات أسطورية قيل أنهم حاربوا الاستعمار الاسباني وارتقوا نحو السماء بعد استشهادهم[1].

جرت العادة على خروج كل الطبقة المثقفة من ممثلين ومسرحيين وموسيقيين وفنانين تشكيليين وهم يحملون دمى ترمز للشجعان السبعة، ليسيروا في موكب احتفالي. في هذه السنة أبى "مارتيناز" أن يشارك في هذه التظاهرة فمثّل الشجعان السبعة بالفنون السبعة والتي ستتصدى إلى الفكر المتطرف والرجعي كما قاوم الشجعان

[1] Catalogue d'exposition, « *7 murs revisités* », *op.cit*., p. 28

اسبعة بالأمس المستعمر الإسباني. حضّر "مارتيناز" لافتات تحمل أسماء الفنون السبعة وشارك في الموكب الاحتفالي فكانت لحظات من الأخذ والعطاء وخاصة بعد مشاركة المارة بطريقة تلقائية (**ملحق الأعمال التشكيلية ص 369.**)

بعد عودة "مارتيناز" من بجاية، عاود مدير المركز الثقافي الفرنسي بالجزائر الاتصال به لتنظيم عرض حيطانه السبعة . اشترط "مارتيناز" في أن تكون له الحرية في التنظيم ،فكان له ما أراد، فقام بالرسم على حائط الرواق في الفراغ الموجود بين اللوحة واللوحة، لكي يعطي الإحساس بالتواجد في داخل منزل بربري من خلال الرموز البربرية المتنوعة القديمة والمستحدثة.

حاول من خلال دعوة نساء قرية "آيت هشام" لحضور الافتتاح إضفاء جوٍ غير عادي علت فيه الأغاني والزغاريد ، فاستطاع "مارتيناز" مرّة أخرى أن يدمج الفن المعاصر بتقاليد قديمة بآلاف السنين"[1].

1.4- تحليل لوحة الجدار الأول : (ملحق الأعمال التشكيلية ص 365)

نجد في هذا الجدار خلفية بيضاء مملوءة بنقط زرقاء مختلفة الأحجام، تعلوها خلفية سوداء شبه مربعة ، فوقها نجد مساحة مملوءة بلونين متداخلين هما الأصفر والبرتقالي وبدرجات متفاوتة . هذه الخلفية مقسمة إلى جزئين يفصل بينهما خط مستقيم أسود عليه بقع حمراء، بالأسفل نجد رسما تخطيطيا بالأسود يبرز لنا ثلاث جرار، أما الخلفية فمملوءة بالرموز المرسومة بخطوط بيضاء. في أسفل هذه الخلفية نجد ما يمكن تشبيهه بالباب وهو يحوي تحته شخصا غريبا يطغى عليه اللون الأخضر وذو ملامح مبسطة، من العينين والأنف والفم تخرج سهام في اتجاهات مختلفة. عند دراستي للمسرد الرمزي الخاص "بمارتيناز" وكيف رسم هذه الرموز بطريقته الخاصة، أثار انتباهي

[1] Saadi N., *op.cit*., p. 97

هذا الحائط الأول ، لأن الرموز التي احتواها لا تشمل رموزه المستحدثة(الخاصة بمارتيناز)، فهناك رموز من الموروث البربري القديم والذي تواجد إما على جدران المنزل أو على الأواني الفخارية في صورة النحلة مثلا، فعاودت البحث إلى أن عثرت على أحد المطبوعات الخاصة "بمارتيناز" تحمل عنوان" يمكن هكذا" لوحات مكتوبة[1] والتي طبعها "مارتيناز" بتمويل شخصي في مطابع رغاية بالجزائر سنة 1988، هذا الكتيب جاء على شكل جريدة يومية، أراد من طباعتها أن يحتفظ بالأفكار التي راودته في فترة ما ومُثْرِياً إيّاها بمقاطع شعرية لها علاقة مباشرة بما يقوم به تشكيليا، وعند تصفحي لها تجلّت لي معظم هذه الرموز الظاهرة في الجدار الأول كرسومات جانبية تتناغم مع عمق معاني الكلمات والتي ردّد فيها مراراً وتكراراً عبارة "آخذ، أعطي، أرسل واستقبل"، اخترت بعض المقاطع التي حاولت قدر المستطاع ترجمتها، لأنّ ترجمتها ليس بالشيء الهيّن، لكن ما سهّل عليّ مهمتي هو إلمامي كفنان بالتقنيات والوسائط الفنية المختلفة "فمارتيناز" نظم شعرا لا يفهمه إلا الفنانون التشكيليون، وفيما يلي بعض المقاطع :

حان وقت الحرث ! C’est le temps des labours

و أنا مقابل لوحتي Et face au support

نتبادل الكلمات Les paroles de l’échange

و هي تخرج الواحدة تلوى الأخرى Sortent une à une

مثل الطقوس Tel un rite

واحدة تلوى الأخرى. Une à une

ففي هذه الكلمات نجد أن "مارتيناز" شبّه لحظة بداية لوحته بمزارع مقبل على حرث أرضه، بدأت تتبادر إلى ذهنه كيفية إدراج أفكاره من بعث واستقبال وتبادل، وكأنه في حوارٍ مباشر مع شخص من دمٍ ولحم. فما إن يضع أول الخطوط وأولى

[1] Denis Martinez., *C’est peut être comme ça* ? Peinture écrite, Ed. ENAG, Reghaïa, 1988

اللمسات حتى تتزاحم الأفكار وتخرج في موكب احتفالي مثل الطقوس القديمة.

فرشاة رفيعة ? Peinceau fin

تعرجات ونقاط Zigzags et points

وخطوط تسيل Lignes qui coulent

سنرى ! On verra bien!

فرشاة عريضة ? Peinceau large

السماء والبطن Le ciel et le ventre

عيون هاوية les yeux de l’abîme

الخوف يتبخر La peur s’évapore

هي الخطوة الكبرى ! C’est le grand pas

أستقبل، أرسل Je reçois, j’envoie

ألوان البذور هنا les couleurs semences sont là

فأيّهما سيكون أكثر حضورا ؟ Laquelle sera plus présente

في هذا المقطع يحدثنا "مارتيناز" عن تقنيات عمله التشكيلي، يبدأه عادة باستعمال الفرشاة الرفيعة ليرسم الخطوط والنقاط والتي تعتبر أهم المراحل، لهذا وصفها بالخطوة الكبرى، وما الخوف إلى محفز لكل فنان، فالمسرحي ينتابه الخوف قبل الصعود إلى الخشبة والموسيقي قبل لقاء جمهوره وكذلك الفنان التشكيلي، فالمخاوف تنتاب الفنان منذ بداية عمله التشكيلي، وما شعوره بالخوف إلّا لضبط النفس من أجل تقديم عملٍ في المستوى المرجو، هذا الإحساس ميزة إنسانية فهو محفز قوي يساعد الفنان على استعمال كل قدراته الحسية والعقلية، أما عن استعمال الفرشاة العريضة فهذا يكشف عن طريقة تلوينه للمساحات الكبيرة الشاغرة.

بعد ما أخبارنا بكيفية مواجهة الوسيط المستعمل وطقوس البداية وسر أولى اللمسات ها هو يسدل الستار على ألوانه ودلالاتها في الأبيات التالية[1]:

الأبيض أم الأسود؟ ? Le Blanc et le noir

لم يفت الأوان بعد ! Jamais trop tard

أحب الأزرق J'aime les bleus

الأزرق صديق الليمون Le bleu, l'ami du citron

الأزرق آكل الجبال Le bleu qui mange la montagne

وصراصير المدن Et les cafards des villes

أزرق واقف يحدق في Le bleu debout droit dans les yeux

أزرق، فليكن ! Le bleu tant mieux

يبين "مارتيناز" من خلال هذه الكلمات كيفية ودلالة استعمال كل من الأبيض والأسود واللذان يعتبرهما أساسا كل "تصحيح أو العودة إلى الخلف "لم يفت الأوان" بعد، أي يمكنه في أي لحظة أن يغير ما رسمه وذلك باستعمال هاتين القيمتين اللونيتين، أما الأزرق فيعتبر من الألوان التي أكتشفها "مارتيناز" في أحد الأسواق وهو "أزرق الطوارق" ووصفه بصديق الليمون أي الأصفر لأنّه أوّل لون يفرشه في لوحته، وبالتضاد اللوني المحصل بين هذين اللونين المتجاورين يصبحان صديقان حميمان، ويصف الأزرق بأكل الجبال والتي يمكن تفسيرها بالسماء والتي تغمر قمم الجبال، أو بالرجل الأزرق الذي نقش على الجبال رسوماً وكأنه يأكلها فذكرنا بذاكرة تبقى خالدة إلى الأبد. أما الأزرق الذي يحدق فيه فهو دلالة على العيون الزرقاء ولعلّها عيون زوجته "دومينيك" والتي أصبحت ملاذه الأول والأخير، فهو يبحث في نظراتها عن الأجوبة العالقة.

[1] Denis Martinez., *C'est peut être comme ça ? peinture écrite*, Ed. ENAG, Reghaïa, 1988, pp. 13 à 16

لكن هناك الأصفر Mais il y a le jaune

أصفر الباب المفتوح Jaune porte ouverte

أصفر خلف الجلد Jaune de derrière la peau

أصفر لا يكل Jaune infatigable

وأصفر اليأس ! Et jaune désespoir

أما الأصفر والذي يبدأ به" مارتيناز" كل أعماله، فهو الضوء المنبعث من الباب المفتوح، كدعوة صريحة لدخول عالمه السحري، هذا اللون والذي يجعله خلف الجلد، في دلالة على الجلد الموشوم عند استقباله للرموز والأشكال.لماذا الأصفر لا يكل؟ لأنّ أصفر "مارتيناز" أصفر سلمي لا يتعدى ظهوره الخلفية، فكل الألوان الأخرى تأكل من قطعة ولا تترك منه إلاّ القليل. أما أصفر اليأس فهو اللون الذي يعلن الانحطاط والشيخوخة واقتراب الموت[1].

وكذلك الأحمر ! Alors le rouge aussi

أحمر النظرة الثابتة Rouge regard pontu

أحمر الجوعRouge creu d’estomac

والأحمر العمودي Et le rouge vertical

الجرح الأبدي ! Blessure éternelle

الأحمر الدرعي Rouge bouclier

آما الأحمر فهو لون الدم والنار[2] أحمر النظرة الثابتة إشارة إلى التحدي والقوة، أمّا الأحمر العمودي فهو ما لاحظناه في رسم الرموز البربرية على الأواني الفخارية (أنظر الصفحة 136 الشكل 2)

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 619

[2] *Ibid*., p. 961

Et le plaisir des verts متعة الأخضر

Le plaisir...المتعة

Il y a un vert qui sait attendre هناك أخضر يجيد الانتظار

Ou vert anti souillure أو أخضر ضد الوصمة

Le vert couleur d’encens اخضر لون لبخور

ou vert gardien des lieux أو اخضر حارس المكان

Le vert “on prend c’qu’il y a “ اخضر “نأخذ ما نجد“

Ou vert j’m’en fouts” .”لا أبالي“ أو أخضر

أمّا اللون الأخضر فوصفه بالممتع لما يقدمه من راحة نفسية، فالطبيعة الخضراء تبعث الطمأنينة والسكون، فالأوراق الخضراء تتساقط في الخريف وتنتظر عودة الربيع لتظهر بعد طول غياب، أما عن حارس المكان فهو الجندي الذي يرتدي لباسه الأخضر الرسمي والساهر على أمننا وسلامتنا، الأخضر رمز البساطة ، "فمارتيناز" إنسان بسيط لا يتكلف في عيشه ولا في تعاملاته ولا يبالي بما يخفيه له القدر وما زال على هذا الحال إلى يومنا هذا...

وفيما يأتي بقية هذا الشعر النثري والذي يتغنى بباقي الألوان؟

Mais il faut du violet ! لكن نحتاج البنفسجي

Un choix qu’in ne sait comment اختيار لا ندري كيف

Un violet du bord des lèvres بنفسجي حافة الشفاه

Un violet épices multiple بنفسجي التوابل المختلفة

Un violet du dernier mot بنفسجي الكلمة الأخيرة

Et un violet ciel généreux أو بنفسجي السماء المعطاءة

Avec tout ça …le rose ومع هذا...الوردي

Du rose des grands barauds وردي العراك الكبير

Ou rose étoile de sang أو وردي نجم الدم

Du rose présent au loin أو وردي الحاضر وهو بعيد

Ou rose “c’est comme ça” ” أو وردي ‘‘هكذا

Et les reste ce n’est pas grave والباقي ليس بالشيء العسير

Puisqu’il y a le blanc ! لأنّ الأبيض موجود

Puisqu’il y a le noir ! والأسود كذلك

Le blanc d’avant الأبيض الأولي

Le blanc qui s’attend à tout والأبيض الذي ينتظر أي شيء

le blanc d’après الأبيض التالي

Ou blanc rebonjour. أو الأبيض مرحبا مجددا

Le blanc qui se suffit الأسود الكافي

Ou noir essentiel أو الأسود الأساسي

Le noir sel et poivre أسود الملح و الفلفل

ou noir salut c’est bon! أو أسود سلام وكفى

Je prends, je donne, je reçois, j’envoie آخذ، أعطي، أستقبل وأرسل

La place du visage et déjà située عُرِفَ مكان الوجه

C’est ainsi, c’est ainsi هكذا هكذا

Viendra le regard ! والنظرة ستأتي

Quel regard? ؟ أي نظرة

Viendra la parole! الكلمة ستأتي

Quelle parole ?؟ أي كلمة

أرسل وأستقبل J’envoie, je reçois

الحوار حرك سهامه Le dialogue agite ses fleches

لكل عسله A chacun son miel

لكل سكينته A chacun son apaisement

وآخر ما ختم به هذا الشعر النثري كان حول السهام :

سهام متروية Flèches discrètes

سهام ثبّتت الصرخة Flèches qui figent le cri

سهام قالت الكثير Flèches qui ont trop à dire

وتهوّت البذور Les grains se font oxygène

سهام الكلمات العالقة Flèches mots coincés

سهام صاخبة Flèches turbulantes

سهام خفية Flèches inaperçues

سهام المطالبة Flèches de revendication

البذور تحتفل Les grains font la fête

سهام سخية Flèches généreuses

بذور تبتهجLes graines s’illuminent

وتقول آخر كلمة Et dissent le dernier mot

أرسل ، أستقبل j’envoie, je reçois

سنرى حسنا ! On verra bien

سنرى حسنا! أليس كذلك! On verra bien! hein

أبدع "مارتيناز" في وصف طريقة انجازه لأعماله التشكيلية، فأعطانا صور حية

عن حواره مع لوحاته وألوانه وأدوات رسمه، هذه الأبيات كفيلة بتحليل اللوحة بعمق

فهو يضيف حتى طريقة تصحيحه للعثرات باستعمال الأبيض والأسود، ويتكلم عن كل شيء ومع كل شيء وكأنها عناصر حية لها روح وجسد، وما زاد هذا النص حيوية ونشاطا هي الرموز البربرية التي تناغمت في رقصاتها مع رنة الشعر النثري.

5- اكتشاف مارتيناز لضرب الرمل

ضرب الرمل من الممارسات التنبؤية والتي تسمح انطلاقا من رسومات في الرمل بواسطة الأصابع لاكتشاف عناصر من ماضينا والتي تؤثر على حاضرنا والذي بدوره يؤثر على القوى المتحكمة في مستقبلنا[1]

تبدأ جلسة ضرب الرمل بطرح سؤال يخص المستقبل، يبدأ الكاهن برسم خطوط أربعة على الرمل من دون أن يراها أو يعيدها، للاّوعي والحدس دور مهم في ذلك، ثم يتم جمع كل خطين مع بعضهما، وكل خط له رقم إمّا فردي أو زوجي، إذا كان الرقم زوجي فالخط يقابله نقطتين، وإذا كان الرقم فردي فالخط يقابله نقطة واحدة وبذلك فالخطوط الأربعة ستكون تركيبة من النقط والتي توافق شكلا معيناً، وتعاد العملية خمسة عشر مرة، كل شكل يمثل بيتًا وجمع البيوت يرد على السؤال المطروح في البداية.

اكتشف "مارتيناز" هذه الممارسة التنبؤية لأول مرة سنة 1989- عند زيارته للطاسيلي حين كان في رحلة البحث عن الماضي المخلِّد للأجداد البربر- على يد أحد الطوراق الماليين والذي عرّفه طقوس ممارسة "خط الرمل" و"المرشم" وهي ممارسات تنبؤية، أعجب "مارتيناز" بالعناصر الخطية وخاصة استعمال النقطة، هذا العنصر الهندسي الذي غمر فترة تواجده بباريس في ورشة الحفر، فالنقطة كقوة تشكيلية كسبت بهذه الممارسة بعدا سحريا وهذا ما سيؤثر إيجابا على كل أعماله ابتداء من الحيطان السبعة أين نجد النقطة متواجدة في كل أرجاء اللوحة. من أجل اكتشاف

[1] Le Kern A., *la Géomancie, un art divinatoire : premier élément de Géomancie*, Ed. du Rocher, Monaco, 1978

خبايا هذه الممارسة ارتأى "مارتيناز" أن يعاود زيارة الصحراء سنة 1992 وبمساعدة صديقة "كرزابي" مدير ديوان حديقة الطاسلي الذي عرّفه على اختصاصين في "خط الرمل" وهما "ابراهيم آغ بحوس" و"مادو".

رافق "مارتيناز" "آغ بحوس" إلى أماكن بعيدة في الصحراء من أجل تلقينه هذه الممارسة التنبؤية وكان يتوقف كل ما حسّ بملائمة المكان[1] ليبدأ طقوس فن الرسم على الرمال، فكشف له على كل التشكيلات الممكن الحصول عليها بالحفر فوق الرمال، فاهتم "مارتيناز" بالجانب السحري مثل الجانب الفني لهذه الرسومات، في إحدى حصص خط الرمل طلب "مارتيناز" من ملقّنه أن ينبئه بما سيقوم به مستقبلا، فأجابه بأنّه سيقوم بسفر طويل وسيعود منه سالما[2]، عاما من بعد، تذكر "مارتيناز" هذه الكلمات عندما غادر الجزائر مضطرا بعد تصعيد الإرهاب الأعمى من وتيرة الاغتيالات والتي مسّت في المقام الأول رجال الثقافة والفن، وسبع سنين من بعد أي سنة 2000 تأكد من صحة كلام المتنبئ بعودته سالما للجزائر الحبيبة.

[1] Saadi N., *op.cit.*, p. 68

[2] *Ibid.*, p. 70

V- سنين المهجر: 1993/1999

قبل التعرف على أعمال "مارتيناز" في المهجر ، وجب علينا تقديم اطلالة ولو سريعة على دوافع هذه الهجرة الإجبارية من حرب أهلية خلفت مائة ألف ضحية حسب تصريحات الرئيس عبد العزيز بوتفليقة في جويلية 1999[1].

1- العشرية السوداء:

يمكن إرجاع أسباب العشرية السوداء إلى أولى أطياف الاستقلال، ففي الخامس جويلية 1962 أُخرِجت فرنسا من الجزائر بعد سبع سنين من الكفاح المسلح والنضال السياسي المنقطع النظير، وبعد قرن وإثنين وثلاثين سنة من التواجد فوق هذه الأرض الطاهرة، خرجت فرنسا وتركت الجزائر في أسوأ الحالات، اقتصاد مهترئ و جهل وبطالة ونقص فضيع في الإطارات والأساتذة. حزب جبهة التحرير الوطني الممثل السياسي الرسمي لجيش التحرير الوطني اعتلى سدة الحكم وحكم بيد من حديد. في 19 جوان 1965 قام ا لعقيد "هواري بومدين" وزير الدفاع آنذاك بانقلاب عسكري أبعد من خلاله الرئيس" بن بلة" أول رئيس للجزائر المستقلة، ورغم أن الرئيس الجديد اتسمت سياسته بالدكتاتورية والتفرد بالرأي إلا أنه لقي تعاطف وتأييد الشعب له خاصة بعد حملة تأميم المحروقات والتي أعطت للجزائريين إحساسا بالفخر والاعتزاز في الساحة الدولية، هذا الجانب المزدهر غطى الكثير من المشاكل الاقتصادية والاجتماعية كالبيروقراطية والمحسوبية والبطالة والتي نخرت جسد المجتمع الجزائري.

توفي "بومدين" في أواخر سنة 1978 ، ليعتلي الحكم "الشاذلي بن جديد" كثالث رئيس للدولة الجزائرية المستقلة والذي واصل نفس السياسة الدكتاتورية وهذا ما خلق شرخا كبيرا بين الشعب والسلطة، ما أدى بخروج الشعب إلى الشارع في الخامس أكتوبر 1988 ويتفجر غاضبا وساخطا على أوضاعه المزرية، وهذا ما أتاح الفرصة

[1] Stora B., *La guerre invisible*, Paris, Ed, Presse de Science Po, 2001, pp.3 à 7

لهذا النظام من تغيير وجهة الجزائر نحو الليبرالية الرسمية[1].

في 23 فيفري 1989 نصّ الدستور الجديد على حرية إنشاء أحزاب سياسية لأول مرة ، ففتحت الأبواب على مصرعيها للتعددية الحزبية وحرية التعبير، هذا النظام السياسي الجديد صنع قنبلة موقوتة انفجرت سنتين من بعد، لتتوالى الأحداث تباعاً وبسرعة مذهلة.

أحد الأحزاب الثلاثة ذو الاتجاه الديني (الجبهة الإسلامية للإنقاذ) لقي ترحيبا كبيرا في الوسط الشعبي وذلك باستعمال لغة خطاب استهوت آمال الشعب، وهذا ما سيساعده على الفوز في أولى الانتخابات التعددية متقدما على باقي الأحزاب ب 35 بالمائة من الأصوات لكن وعقب الفوز أثارت التصريحات على لسان قادته جدلا كبيرا، خاصة تلك التي تعلقت بالمرأة في مشروعه ضد القضاء على البطالة، هذه التصريحات سرعان ما اختفت في ظل اندلاع حرب الخليج والتي اعتبرت كامتداد للحروب الصليبية، فالتف الشعب حول الجبهة الإسلامية للإنقاذ مرّة ثانية واتُخِذَ كممثل رسمي وشرعي للإسلام في أعين الجزائريين.

لم يقف هذا الحزب عند هذا الحد، بل واصل إلى حد تكوين جماعات مسلحة في السرية التامة، وبعث مناضليه إلى أفغانستان للتدرب على السلاح .عرفت شعبية هذا الحزب تصاعدا مستمرا قبيل 26 ديسمبر 1991 ، تاريخ الانتخابات التشريعية والتي فاز بها للمرة الثانية ب 48 بالمائة من الأصوات، وكما صرح به "سيد احمد غزالي" رئيس الحكومة آنذاك، "الانتخابات لم تكن لا نزيهة ولا صادقة ، لأنه كانت هناك خيانة"[2]، فُهِمَ من خلال هذه العبارات أنه كان هناك اتفاق مسبق بين الجبهة الإسلامية للإنقاذ والسلطة الحاكمة من أجل اقتسام السلطة مناصفةً وهذا ما أدى إلى جو من الاضطراب، وبعدها طالبت الأحزاب الأخرى بإلغاء المسار الانتخابي... بقي الجنرالات لحد الساعة في الظل ليخرجوا عن صمتهم ويظهروا للعلن باتخاذ قرار

[1] Zahraoui S., *Entre l'horreur et l'espoir*, Paris, Ed. Robert Laffont, 2000, p. 10
[2] *Ibid*., p. 64

خطير، وهو تنحية الرئيس وإلغاء نتائج الانتخابات!

في 11 جانفي 1992، رئيس الجمهورية الجزائرية يعلن استقالته على المباشر على موجات القناة التلفزيونية الوحيدة وهذا ما سيجرف البلاد إلى فراغ دستوري ومؤسساتي رهيب. خرج مناضلو الجبهة الإسلامية للإنقاذ إلى شوارع العاصمة لمطالبتهم بحقوقهم المسلوبة، وفي ليلتي الثاني والثالث جوان حدثت مواجهات دامية بين مناضلي الحزب وقواة الأمن والجيش أسفرت على العديد من الضحايا من الجانبين. أياما من بعد، أوقف رئيس الحزب والمقربين منه من طرف قوات الأمن وحكم عليهم بالسجن لمدة اثني عشر سنة، في صيف 1991 ثمانية آلاف مناضل من هذا الحزب أوقفوا وسجنوا. حادث خطير سيدخل الجزائر في بحر من الدم وهو الهجوم على ثكنة "بقمار" في الجنوب الشرقي من طرف جماعات مسلحة، عشرات من صفوف الجيش قتلوا بوحشية وأفرغت مستودعات الأسلحة ومن ساعتها غرقت الجزائر في حرب أهلية أتت على الأخضر واليابس.

عدد كبير من أتباع الحزب المنحل في محاولة إعادة سيناريو الحرب التحريرية اتخذوا من الجبال والغابات مأوى لهم، لتبدأ سلسلة الاغتيالات التي مسّت في المقام الأول رجال الشرطة والجيش. تكونت بعدها جماعات مسلحة مستقلة كالجماعات الإسلامية المسلحةGIA والتي عرفت ببشاعة اغتيالاتها لكل من سولت له نفسه تأييد الحكم من عمال وأساتذة وإداريين، وبدأت حملة اغتيالات الفنانين والمثقفين والصحفيين والذين يعتبرون رمز الديمقراطية والحرية وشملت هذه الاغتيالات حتى الأجانب.

2- لوحة : "إلى الطاهر جاووت"(ملحق الأعمال التشكيلية ص 371):

أنجزها "مارتيناز" سنة 1993 ، تظهر اللوحة وهي مغطاة باللونين الأصفر والأحمر وتتخللها نصوص مكتوبة باللغة الفرنسية، ترك الفنان منطقة عذراء في اللوحة ولم يمسسها بصبغته وهي عبارة عن باب أبيض . اعتاد "مارتيناز" على بدء أي عمل تشكيلي بملء كلّ مساحته باللون الأصفر ، ففي هذه اللوحة يبدو اللون الأصفر منتشرا في كل أرجائها مثل الضياء إلاّ منطقة الباب والتي حافظت على بياض القماش، استعمل "مارتيناز" رموزه المعتادة لملء الخلفية فجاءت كثيفة في الأركان الأربعة للوحة لتتلاشى كلما اتجهنا نحو المركز، استعماله للون الأحمر جعل من اللوحة تعطي هذا الإحساس وكأنه انفجار اندلع من وسط اللوحة ليلقي بالشظايا على الأطراف، عند انتهائه من ملء الخلفية سقط خبر اغتيال صديقه "الطاهر جاووت" فتوقف عن إكمال اللوحة لأن فقدان هذا الصديق العزيز وبهذه الوحشية جعل الفنان يواجه موته الذاتي والمتربص به من كل النواحي، يعود هذا إلى تلقي كل العاملين بمدرسة الفنون الجميلة آنذاك للمضايقات والتهديدات والرسائل التي تأمرهم بالتوقف عن التدريس وإلا الموت ! هذه التهديدات ستتصل إلى حد التصفية الجسدية، عند اغتيال مدير المدرسة وابنه في ذات المكان. هذه اللوحة وكما ظهر جليا مملوءة بنصوص مكتوبة بالأسود وتارة بالأحمر ، المستطيل الأبيض الذي يحتضن عادة الشخصية المحورية فوق خلفية قاتمة جعل منه "مارتيناز" متنفساً عبَّر من خلاله عن قرارات نفسه وعن إرهاصاته، فيمكن أن نقرأ على هذا المستطيل الأبيض "أنه قرر في سبتمبر 1993 أن يملأ اللوحة بمقاطع من نصوص المرحوم" وفي نص آخر يقول فيه : " إنّ نخبة هذا البلد، مادته الحيّة تواجه خطر الموت" ، في المربع الذي يتوسط هذا المستطيل الأبيض نقرأ هذا النص : " في هذا المستطيل في هذا الباب كان من المفترض أن تظهر الشخصية المحورية فوق خلفية سوداء".

يمكن أن نعتبر هذا المستطيل الأبيض بمثابة الكفن الأبيض لأنّ "مارتيناز" اعتاد رسم

شخصيته المحورية فوق خلفية سوداء لإظهار باطن هذه الشخصية من خلال هواجسها ومخاوفها وحركاتها أمّا الأبيض في هذه الحالة يمثل السكينة والهدوء المنبعث أساسا من الموت.

اللون الأبيض يمثل في الثقافة الشرقية الموت والحزن[1] لهذا يقوم المسلمون بوضع الميت في الكفن الأبيض بعد تغسيله ،ولهذا السبب يرتدي الوافدون إلى مكة لباس الإحرام الأبيض وكأنهم يرتدون كفنا أبيضا فيتجردون من مظاهر الحياة كما يتجرد الميت قبل دفنه من كل الماديات.

هذه اللوحة لم تتخللها نصوص المرحوم "الطاهر جاووت" فقط بل توالى على كتابة نصوص أخرى كثيرة أصدقاء الفنان من أدباء وشعراء وفنانين وغيرهم، ليعبِّر كل واحد منهم عن هذه المأساة فيمكننا قراءة نصوص لنور الدين سعدي، فرحاني، دوفيني، بلّيل، بن شيخ، حاج علي الطاهر، علي سيلام، ناصر خوجة، سعيد مقبل، جلفاوي، موساوي وغيرهم، فكانت لوحة جماعية أراد من خلالها الفنان أن يعطي الكلمة للآخر في بحثه المتواصل عن المشاركة، فجاءت لوحة تأبينيه شاهدة على المأساة الوطنية لتخلد إسما من الأسماء البارزة للأدب الجزائري، فالفقيد كانت تربطه علاقة وطيدة بالساحة الفنية، وكانت له مقالات عدّة، عبّر بقلمه عن الفعل التشكيلي والمزايا الجمالية للفنانين.

صدر له كتاب سنوات بعد اغتياله بدار النشر" الكلمة" سنة 2013 تحت عنوان "ذاكرة بالرموز"[2] جمع فيه أهم المقالات التي كتبها على الفنانين التشكيلين كخدة، اسياخم، مارتيناز، وغيرهم. قام "مارتيناز" برسم غلاف كتاب "الطاهر جاووت" "الانقلاب الشمسي الشائك".Solstice Barbelé **(ملحق الأعمال التشكيلية ص 372)**

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 143

[2] Djaout T., *Une mémoire mise en signe*, Ed. El Kalima, Alger, 2013

الذهاب نحو المجهول : " وين ماشي ؟"

كانت صدمة "مارتيناز" كبيرة عند تلقيه نبأ اغتيال صديقه "الطاهر جاووت"، جاء هذا الاغتيال كتواصل لسلسلة الاغتيالات التي مسّت الطبقة المثقفة الجزائرية وبنسق يومي، فالكل كان ينتظر سقوط أسماء كبيرة كل يوم بل كل لحظة، أيّام قلائل قبل اغتيال "الطاهر جاووت" وفي 26 ماي 1993 بدأ "مارتيناز" في انجاز هذه اللوحة وتوقف عن إكمالها حين سماعه الفاجعة. هذه اللوحة التي سماها "إلى الطاهر جاووت" جاءت خالية من الشخصية المحورية وكأنه يرمز إلى فقدان روحه مع فقدان صديقه، وهي اللوحة الوحيدة التي أتت على هذا النسق. اغتيال صديقه عجّل في اتخاذه قرار مغادرة الجزائر خوفا من أن تطله الأيدي الغادرة، وبعد إلحاح مدير مدرسة الفنون الجميلة السيد "عسلة" وصديقه "سعدي" سافر إلى "غرونوبل" في ديسمبر1993 وذلك قبل انتهاء صلاحية تأشيرة سفره الفرنسية، كانت هذه السفرية من المقرر أن تكون وجيزة ويعود بعد مرور هذه الحملة المسعورة ضد المثقفين والفنانين[1]. نبأٌ آخر سقط عليه كالصاعقة وأخلط كل حساباته ليرهن عودته القريبة إلى الجزائر إلى إشعار آخر ليس بالقريب وهو اغتيال مدير المدرسة العليا للفنون الجميلة "رابح عسلة" وابنه الوحيد "سليم" في الخامس من مارس 1994 في قلب المدرسة. هذا المدير المشهود له بالنزاهة ونبذه للعنف والتشدد كان قد تلقى عدة تهديدات بالتصفية الجسدية إن لم يستقيل من إدارة المدرسة لأنهم يعتبرون الفن مصدر لمجون الشباب وانحرافهم عن الطريق المستقيم. بعد هذه الفاجعة فهم "مارتيناز" أن العنف لن يتوقف بعد حين وأن العودة للوطن لن تكون غدا، وصف "علي سيلام" الفنان وصديق "مارتيناز" هذه الحالة النفسية لـ "مارتيناز" بأنه جريح حرمان الوطن[2] .قبل أن نتكلم عن المهجر سنتعرف على ثلاثة أعمال أنجزها خلال الثلاث السنوات التي سبقت مغادرته الجزائر.

[1] Saadi N., *op.cit*., p. 97

[2] Silem A., *In* Catalogue d'exposition « *Denis Martinez - Désorientalisme / Martinez le Reggam* », Confrontation aux peintures orientalistes du Musée des Beaux-Arts de Pau, Ed. Segace, Pau, 2003

3- الرموز الواقية والرموز التنبؤية

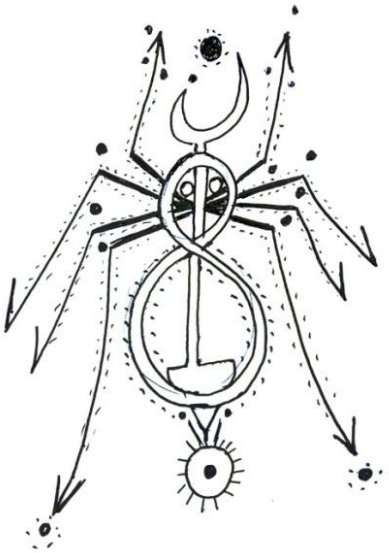
سنعرض فيما يلي ثلاث لوحات "لمارتيناز" من خلالها سنتعرف على حالته النفسية في هذه الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر المعاصر فمنذ أن اعتلى الحزب الديني تسيير أمور البلاد حتّى بدأت بوادر تنبّئ بغدٍ مرير، وهذا ما حاول الفنان أن يقاسمنا إياه.

1.3- **اللوحة الأولى 1991 : " باب الوحي"(ملحق الأعمال التشكيلية ص 373)**

يظهر في اللوحة مستطيلين مائلين يتوسطها باب ذو عتبة نصف دائرية ، خلفية صفراء وحمراء وبرتقالية تتخللها رموز شبيهة بالرموز البربرية، نجد بمركز الخلفية مستطيل أسود قمّته مكونة من أربع مثلثات ويحتضن بداخله الشخصية المحورية .

نلاحظ وجود رموز قد استعملها "مارياناز" من قبل مثل الفراشة الموجودة في الجهة اليمنى والثعبان والنحلة في الجهة اليسرى ليضيف رمزا أخرى "العنكبوت" في أعلى المستطيل الأيمن والسلحفاة بالجهة اليسرى.

أ- **رمز العنكبوت** :



رمز العنكبوت مكوّن من جسد على شكل الرقم 8 يعلوه هلال فوقه هالة محاطة بنقط، ومن أعلى الجسد تخرج ثمانية أسهم أربعة من كل جهة، أسفل هذا الشكل نجد دائرة تخرج منها خطوط قصيرة تنتهي بنقط، يظهر أن هذا الرمز يشبه إلى حد كبير الشكل الحقيقي للعنكبوت، فنجد أنّ كل الأعضاء مجسدة من رأس وجسد وأرجل، لكن رسمها كان مبسّط إلى أبعد الحدود، فباستعمال المسرد الرمزي البربري استطاع "مارتيناز" أن يستعمل القمر والسهام والدوائر بشكل ذكي، لكن السؤال الذي يطرح نفسه لماذا استعمل هذا الرمز في هذا الوقت بالذات؟

العنكبوت عادة ما تظهر على طلعة القمر مهداة لصناعة الخيط والنسيج[1].

توجد سورة في القرآن باسم العنكبوت وفي الآية(41) و"إنّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعملون"[2] فكثيرا ما فسرت كلمة "أوهن" بالضعف والهوان، ولكن ما إذا عدنا إلى طبيعة العنكبوت فنجد أنها الكائن الواحد الذي ينسج بيتا ليس من أجل السكن والسكينة لكن من أجل أن تقوم بقتل الذكر لكي لا يلقح أنثى أخرى، ولو نتمعّن قليلا في الآية فنجد أن هذه الآية لم تقرأ بكاملها فقبلها نجد" مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا " وهنا يتجلى لنا المعنى الحقيقي لهذه الآية، فمن يشرك بالله فقد هوى في بيت الظلال لأن الله يغفر كل الذنوب إلا أن يشرك به، فلا سكينة إلاّ بالله وما دونه فهو باطل.

بيت العنكبوت مصنوع أساسا من خيوط رقيقة ليست بالضعيفة والدليل على ذلك أنها توقع بأكبر الفرائس دون أن تستطيع هذه الأخيرة التخلص من قبضتها، توجد بيوت العنكبوت في أماكن عدة، في أركان الأسقف وفي الأشجار، فالرياح بقوتها لا تزيل هذه الخيوط الرفيعة، فظاهرها الضعف وجوهرها القوة والصمود.

يمكن للعنكبوت أن تمثل خالقة الكون أو كإله سماوي مثلما هو الحال عند شعوب إفريقيا الغربية فهي من تحضر مادة صنع الإنسان الأول، لتخلق الشمس والقمر والنجوم[3].

أما "مارتيناز" فقد وضع رمز العنكبوت في أعلى المستطيل في الجهة اليمنى قريبا من الركن وهو المكان الذي عادة ما تنسج فيه العنكبوت بيتها المميت فهي تجمع بين التعريفين السابقين، في الجسد والرأس يتجلى لنا الشمس والقمر، النقط الموزعة في الخلفية تمثل النجوم، وهذا ما ذكر عند الأفارقة كإشارة من "مارتيناز" لهذا الانتماء الإفريقي، أما وضعها في هذا المكان فهو تحذير صريح مما سيحدث، فبعد اعتلاء

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 69

[2] قرآن كريم

[3] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 69

الحزب الديني لسدة الحكم، بدأت تظهر بوادر نكران الآخر وتهميشه وأساليب بيروقراطية وأخرى عنصرية، فتنبأ بأن الجزائر دخلت بيت العنكبوت وسوف لن تخرج منها بسلام، فمن يقع في شباكها لن يسلم أبداً، وظهر هذا جليا في الشخصية المحورية فوق الخلفية السوداء وهي تحاول التواصل مع منهم بالخارج من خلال السهام، فنجد أن سهماً واحداً فقط استطاع الخروج أما السهم الثاني أقبل إلى الرأس بمفرده، والمثير للانتباه أن "مارتيناز" عادة ما يستعمل السهام في الاتجاهين وهذا ما يطابق فكرته الأولى "أرسل وأستقبل"، ففي هذه ا لحالة تحاول الشخصية المحورية أن ترسل ولكن لا تستقبل أي سهم وهذا ما يفسر الحالة الصماء التي وصل إليها المجتمع الجزائري.

وهنا أراد "مارتيناز" أن يعزّز التشكيلة برمز من رموزه وهو السحلية والتي وضعها فوق الباب بل أصبحت هي العتبة كأمل لحماية البيت من مخاطر تحدق به.

ب-رمز السلحفاة:

هذا الرمز المكوّن من مجموعة من الدوائر الملتفة حول نفسها وبخط مستمر واحد دون أن تتقاطع مشكلا بذلك صدفة السلحفاة، أما الرأس فمشكل من معيّن نصفه داخل القوقعة والنصف الآخر خارجها وينتهي بمثلث آخر يحمل العينين أما الأرجل الأربعة فكل رجل مشكلة بسهم وخطين على الجهتين أما الذيل فهو عبارة عن معين غير منتظم ينتهي بدائرة عليها نقط.

كما هو معتاد فرموز "مارتيناز" عادة ما تحاكي الشكل الأصلي للحيوان أو الشيء المراد رسمه، فبسّطه إلى أبعد الحدود محافظا بذلك على الشكل العام وهذا ما يسهل لقارئ لوحاته بالتعرف وبكلّ سهولة على الرموز لكن

العسير يبقى في كيفية ترجمة هذه الرموز وسرّ تفاعلها مع بقية الرموز والأشكال الموجودة في اللوحة.

فالسلحفاة تمثل الذكر والأنثى في آن واحد، الإنسان والكون، فصدفتها النصف كروية تمثل السماء أو القبة السماوية في الأعلى أما من الأسفل فهي مسطحة مثل الأرض وبهذا تكون السلحفاة مثلا للكون كله[1]. ويعود استعمال رمز السلحفاة في عمل "مارتيناز" إلى قوة السلحفاة في حماية نفسها وذلك بإدخال رأسها وأرجلها داخل القوقعة مما يفسر حالة الجزائريين أثناء هذه الفترة ذات التحولات الكبرى، فمع انعدام هذا التواصل مع الآخر كما سلف ذكره ، لم يبق للجزائري في ظل هذا الانسداد إلاّ الدخول في القوقعة لتفادي الأخطار من فعل وقول.

استعمال الألوان ينبئ أيضا بشيء مريب، فالمستطيلين يظهران بألوان النار فوق سماء زرقاء وهذا ما يمكن تفسيره بالأحداث التي ستقع عامين من بعد إذ التهبت الجزائر بنار الفتنة وأصبح الجزائريون يخافون في وضح النهار.

2.3- اللوحة الثانية 1992:"رأيت فراشة الموتى"(ملحق الأعمال التشكيلية ص 374)

خلفية زرقاء بنفسجية بها دوائر ونقط بيضاء وسوداء متراصة، مربع أحمر يغمر ثلاثة أرباع اللوحة ومتمركز بالجهة اليمنى، شبه مستطيل أسود يحتضن الشخصية المحورية

يمكن تقسيم اللوحة إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأوّل :

يمثل الخلفية، يطغو عليه اللون البنفسجي المزرق منتشر بدرجات متفاوتة، نجد عليه ثلاث دوائر تتقاطع مع المربع الأحمر لتختفي وراءه، هذه الدوائر تذكرنا برمز المرأة

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 69

محاطة بأبنائها في مسرد الرموز البربرية القديمة، وجود عدّة دوائر يوحي بوجود عدّة نساء ولعلّها ترمز إلى الوطن الأم. نلاحظ دقّة الخطوط والنقط وهذا ما ورثه "مارتيناز" عن الفنان "محمد راسم"، تبدو الخلفية مثل قطعة فخارية مزينة بالرموز المختلفة كدلالة على تشبُّعِه بخلفية فنية شعبية.

المستوى الثاني :

يكوّنه هذا المربع الأحمر، وما إن ندقق النظر حتّى نجده عبارة عن سهم كبير متصل برأس سهم آخر في أعلى الجهة اليمنى، في ركن الزاوية القائمة لهذا السهم نلاحظ تجلي السحلية في طلعة جديدة، فلسانها ملتف حول نفسه مشكلا حلقات وملامس لفراشة تعلوها.

المستوى الثالث :

المستطيل الأسود الذي يحتوي على الشخصية المحورية والتي تبدو غارقة في هذا السواد، نقط بيضاء كبيرة وبارزة منتشرة على الوجه والجسد كأنها مصابيح مشتعلة في ليلة مظلمة.

تخرج من الشخصية سهام ولكن لا تستقبل بدورها كما جرت العادة، وهذا إذا ما دلّ على شيء إنّما يدلّ على انقطاع ثقافة الحوار والتبادل والمشاركة.

عادة ما ترمز الفراشة لروح الموتى، أمّا في هذه اللوحة ومن خلال العنوان فهي تمثل الموتى أنفسهم، لهذا استغنى "مارتيناز" على استعمال رمز الفراشة الذي ابتكره في "الحيطان السبعة" بل رسم فراشة بملامح حقيقية في محاولة تنبؤية باقتراب خطر الموت المتربص به من كل جانب والذي بدأ انتشاره في سماء الجزائر فعكّرت صفاءها. ظهرت اللوحة في ظروف قاسية مرّ بها "مارتيناز" وكل عمال مدرسة الفنون الجميلة بعد التهديدات الصريحة التي وصلتهم الواحد تلوى الآخر، لتصل إلى حدّ التصفية الجسدية عاماً من بعد.

3.3- اللوحة الثالثة 1993 : "مفتاح الباب الأخرى"(ملحق الأعمال التشكيلية ص 375)

يمكن أن نلاحظ مستويان في هذه اللوحة، فالأول يمثل الخلفية الزرقاء أما الثاني فيمثل هذه التركيبة المعقدة والتي يطغى عليها اللون الأحمر، وتتخللها قطع تشبه نسيج الزربية، المكون من خطوط سوداء وخضراء وحمراء، أمّا الشخصية المحورية فتظهر ككلّ مرّة داخل الباب فوق خلفية سوداء، تبدو الشخصية في حالة قلق وخوف، والسهام التي عادة ما تخرج من جسد الشخصية إلى خارج الباب بقيت أسيرة الظلمة ودكانة الباب، هناك ثلاث رموز مهمة في هذه اللوحة ستساعدنا على فك شفرة هذه اللوحة ومن ثم معرفة أحاسيس الفنان وهو ينجز هذا العمل.

- الرمز الأول يكمن في هذا الخط المتعرج بالأسفل والذي دل عادة على الماء وهذا ما جعلنا نتوقع أن الفنان سيقوم بسفرية يقطع من خلالها الماء أي البحر الأبيض المتوسط، فالشكل العام للتركيبة يمكن تشبيهه بباخرة أو طائرة وهي تقطع البحر .

- الرمز الثاني فهو المفتاح الموجود فوق عتبة الباب والذي رسمه "مارتيناز" انطلاقا من المسرد الأيقوني البربري باستعمال الخطوط والمثلثات والدوائر، يدل هذا لمفتاح على أن الفنان سيدخل بيتا آخر غير بيته وهذا ما يؤكد عزمه على مغادرة الجزائر.

- الرمز الثالث فهو يمثل هذه الثنائية سحلية/ثعبان واللذان يحيطان بالشخصية المحورية محققين بذلك الحماية التامة للفنان من كيد الكائدين، هذه اللوحة تعبر عن شعور مستقبلي بعد أن قرر "مارتيناز" الابتعاد عن تهديدات الجماعات المسلحة والتي بدأت تطول الطبقة المثقفة، فأشار إلى مفتاح الباب الأخرى وطلب الحماية من السحلية والثعبان كما فعل الأجداد البربر في رسوماتهم الخزفية والحائطية[1].

[1] Moreau J.B., *op.cit*., p. 113

4- الرموز والمهجر:

تخلل تواجد "مارتيناز" بالمهجر عدة فترات مختلفة من الناحية الفنية، فالشعور بالغربة وأخبار الوطن الغير سارة كانت هي المادة الأساسية التي تمخض عنها العديد من الأعمال الشاهدة على هذه الفترة العصيبة من حياته.

عند ما حطّ الرحال بمدينة مارسيليا الفرنسية، اكتشف "مارتيناز" أحد الأحياء الشعبية هناك يسمى "بالزانس"Belsunce يشبه لحدٍّ كبيرالأحياء الشعبية الجزائرية لكثرة الجالية المغاربية وانتشار بعض العادات المشابهة لما عليه الحال في الجزائر، كالمحلات المتراصة والأغطية المعلقة خارج الدكاكين وضجيج المقاهي والسوق الجوارية وروائح التوابل والخضر وغيرها، وهنا أحس "مارتيناز" أن هذا الحي قطعة من أرض وطنه[1] فاعتاد الذهاب هناك والتجوال في أزقته كلما انتابه الحنين إلى الوطن فأنجز العديد من الرسومات والتقط الكثير من الصور لهذا الحي الشعبي (**ملحق الأعمال التشكيلية ص 376**).

1.4- من هو ؟ 1994 (ملحق الأعمال التشكيلية ص 377):

قبل انجاز هذه اللوحة نظّم "مارتيناز" شعرا سماه "من هو؟" في ديسمبر 1993 يصف حالة الفوضى السائدة في كل أنحاء الجزائر والقلق الدائم الذي عكر صفاء سمائها الزرقاء. من هو؟ كلمات وصف من خلالها أيادي الغدر والدم بأنهم سبب هذا اليأس والظلم، ليطلب في الأخير من الجميع الحيطة والشجاعة للقضاء على هذه الهمجية ويتسنى لكل من فر خوفا على حياته العودة إلى بيته لتستمر الحياة. عند وصول "مارتيناز" وزوجته "دومينيك دوفيني" إلى مدينة غرونوبل الفرنسية باشر إنجاز لوحة تحمل نفس شخصية أبياته الشعرية "من هو؟ أضاف إليها شخصيات أخرى، بعدما احتوت لوحاته السابقة على شخصية محورية واحدة، ها هو يضيف على جانبي الباب

[1] Saadi N., *op.cit*., p. 99

شخصيات ذات ملامح مخيفة في محاولة لإظهار الخطر الخارجي الذي يحيط بالفنان، فزاد من قلقه وحيرته وحتى الكلمة لم تعد تتعدى عتبة البيت وهذا كتشخيص للكلمات التي نظّم بها أبيات شعره، فهذه الشخصيات المخيفة والحاملة للسهام وذات الأفواه المفتوحة والأنياب البارزة تمثل الإرهاب الغاشم الذي حوّل سكون الليل إلى ضوضاء وخراب دموي، فما كان على "مارتيناز" إلاّ أن يبقي على شخصيته المحورية أسيرة البيت محاطة برموز الحماية المتمثلة في السحلية والثعبان كما سلف ذكره، ونجد رموزا أخرى بالخلفية الصفراء والحمراء واتي بدأت تفقد بريقها ودقتها بفعل هذا الخراب والحالة المزرية التي تعيشها الجزائر من لا أمن وخوف وهلع الخ.

سقط خبر مقتل "أحمد عسلة " وابنه داخل المدرسة العليا للفنون الجميلة في الخامس مارس 1994 كالصاعقة على "مارتيناز" فتأكد من استحالة العودة إلى أرض الوطن، وقرّر الاستقرار في مارسيليا بجنوب فرنسا بدل مدينة غرونوبل.

رغم عدم حصوله على بطاقة إقامة على الأراضي الفرنسية إلاّ أنه عيّن كأستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بآكس أن بروفنس Aix-en-Provence القريبة من مارسيليا، ويعود هذا إلى العلاقة الطيبة التي جمعت بين مدرسة الجزائر ونظيرتها الفرنسية، وكردٍ للجميل قرّر مدير مدرسة آكس أن يعرض على "مارتيناز" الشخصية الفنية الجزائرية المرموقة منصبا لتدريس مادة الرسم لتستفيد المدرسة من تجربته الفنية الطويلة. هذا التعيين لم يكن بالشيء السهل على "مارتيناز" لأنّ هذه المدرسة كانت ذات اتجاه فنيٍ معاصر معتمدة في برامجها على التكنولوجيات الجديدة والرقمنة وغيرها، وما زاد الطين بلّة هو احتفار أغلبية الطاقم البيداغوجي للتقنيات الفنية الكلاسيكية واعتبارها موادا من عصر قديم أكل عليها الدهر وشرب.

منذ أيامه الأولى بهذه المدرسة لم يتوقف "مارتيناز" على الحديث عن الجزائر وعن ما تعانيه من مشاكل داخلية مريرة، فكان كما وصفه صديقه "علي سيلام" حاضرا

جسديا وذهنه يجلو في مكان آخر[1]. واصل "مارتيناز" في التعبير عن معاناة الشعب الجزائري و تأثير الأوضاع الراهنة على قيّمه ومعتقداته والانتشار الغير مسبوق للفكر الديني المتطرف والذي أدى إلى الإرهاب والعنف. على شاكلة "مارتيناز" غادر الكثير من المثقفين والفنانين أرض الوطن خوفا من الأيادي الغادرة واستقرّ بهم المقام في بلاد المهجر، فواصل العديد منهم التعبير عن مآسي الجزائر وشعبها كلٌّ في اختصاصه. فيما يلي سنتطرق إلى لوحتين فيهما الكثير من الدلالات والتي تعكس بصفة صريحة الحالة المزرية التي آلت إليها الجزائر تحت وطأة التصعيد الجنوني للعمليات الإرهابية.

2.4- باب المعدومين بالرصاص (ملحق الأعمال التشكيلية ص 378):

يمكن ان نقسم هذه اللوحة إلى قسمين لقراءتها، فالجهة اليمنى تظهر شخصية ذات ملامح غريبة ومخيفة، عينان جاحظتان وفم بها أنياب بارزة، اليد تنتهي بسهم يدخل مباشرة رأس الشخصية المحورية الموجودة بالجهة اليسرى، هذه الشخصية جاءت بحلة جديدة فبعد ما كانت عادة تسبح في خلفية سوداء تمثل الباب، ها هي تتواجد فوق خلفية بيضاء مشكلة على هيئة جسد، يمكن أن نشبّه هذا بما قام به في لوحة " إلى الطاهر جاووت" أين استعمل بياض اللوحة للتعبير عن الموت.

في هذه اللوحة أصبحت الخلفية البيضاء هي الكفن الذي يغطي الشخصية المحورية كدلالة على موتها بفعل طلقة الرصاص، يمكن إسقاط هذه اللوحة على حادثة مقتل مدير المدرسة العليا للفنون الجميلة المرحوم أحمد عسلة والذي قتل برصاصة أصابته مباشرة في الرأس ويبقى هذا تأويل جد شخصي، لأنه وفي هذه الفترة حدث تصعيد رهيب في وتيرة الاغتيالات بالرصاص والتي مسّت بالدرجة الأولى الفنانين والمثقفين، ورجال الأمن فأراد "مارتيناز" أن يمثل كل هذه الفئة التي سقطت تحت رصاص الجهل والظلم، ويمكن قراءة من خلال هذه اللوحة أن "مارتيناز" يرمز لموته ! لأن الشخصية المحورية عادة ما ترمز إليه شخصياً كما سلف ذكره فإن لم

[1] Catalogue d'exposition « *Denis Martinez - Désorientalisme / Martinez le Reggam* »., *op.cit*., p. 21

ينجوا بجلده بمغادرة الجزائر للقي نفس المصير الذي آل إليه العدد الكبير من المثقفين والفنانين الجزائريين، شيء آخر يمكن ملاحظته في هذه اللوحة وهو أنه رغم استعماله لرمزي السحلية والثعبان في هذه اللوحة إلاّ أنه لم يشفع ذلك في نجاة الشخصية والتي تظهر في حالة تلاشي كدلالة على فنائها وموتها بعدما كانت مرسومة بشكل واضح.

هذان الرمزان عادة ما رسمهما "مارتيناز" بنفس القيم اللونية مشكلاً بذلك وحدة وتناسق. نجد في هذه اللوحة أن رمز السحلية رسم بالأبيض على عتبة الباب وهو ملامس للكفن الأبيض كدلالة على موت طالت السحلية، أمّا رمز الثعبان فنجده ملتفا بإطار الباب لكنّ وضعيته توحي بسقوطه تحت تأثير طلقة نارية قاتلة اخترقت جسده قبل أن تصيب الشخصية في الرأس، وما يدعم هذه الرؤى هو رأسه المتجهة نحو الأسفل بعدما كان رمز يمثلّ الارتقاء والصعود إلى الأعلى، نجد أنّ جسد الثعبان وعيناه في اضمحلال وتداخلٍ مع الخلفية كدلالة أخرى على فنائه.

أحاط "مارتيناز" هذه اللوحة بإطار عبّر فيه عن أحاسيس لم يستطع تمثيلها بالألوان والخطوط فكتب ما يلي (ترجمة شخصية) :

جاثم في إطار الباب

ذاكرة مليئة بالخو ف والشك والعبث والجنون

ترى حماس وجدانك يتداخل مع الحياة العنيدة

هنا يكمن انعكاس طيفك الحاضر الغائب

وفي كتالوغ معرضه الذي أقامه بمتحف السجاد، كتب "مارتيناز" عن هذه اللوحة:

" مكان كل المخاطر، عادات يومية تؤدي إلى الموت، والعتبات تحزن على الأكفان[1] لكثرة الجنازات، إذ يخرج الميت وهو مكفن من بيته ليوارى التراب.

[1] Catalogue d'exposition : « *Denis Martinez* » au Musée des Tapisseries. Ed. Impression Gutenberg on line Régions, Aix-en Provence, 2000, p. 9

3.4- باب المذبوحين : (ملحق الأعمال التشكيلية ص 379):

نجد في هذه اللوحة نفس فكرة اللوحة السابقة فيما يخص ممارسات الجماعات الإرهابية في الجزائر، الشخصية المحورية رسمت بنفس الطريقة، كفن على المقاس، وجسد الشخصية في تلاش واضمحلال، بفعل ضربة السيف المسلطة من طرف هذه الشخصية المخيفة ذات الأنياب البارزة، السيف هذا يعد امتدادا للحية الشخصية الغريبة ، اللّحى علامة ميّزت التطرف الديني آنذاك، وما يمكن ملاحظته أيضا هو سقوط رمز السحلية كما سقط الثعبان في اللوحة السابقة كدليل صريح على فشلها في حماية الشخصية المحورية من همجية العنف لأعمى، وهذا ما كتبه أسفل اللوحة :

" على ثوان من الباب....كل شيء انتهى".

إضافة إلى رمز السحلية استعمل "مارتيناز" رموزا كثيرة أضفت حركية كبيرة على كل الخلفية وأعطت عمقا للوحة رغم استعماله للمساحات اللونية الموحدة، فالرموز بمثابة الحياة بالنسبة لـ "مارتيناز" ، فرسمها دليل على أنّه حي.

4.4- من كفن إلى آخر (ملحق الأعمال التشكيلية ص 380):

جاءت فكرة هذه اللوحة إثر الأحداث الجديدة للمأساة الجزائرية، فبعد الحملة المسعورة والتي طالت رجال الأمن والمثقفين والفنانين، ها هو الإرهاب الأعمى يجلو بسوطه ليقتل ما تبقى من هذا الشعب الأعزل، فبعد هجرة وفرار العديد من الفنانين والمثقفين لم يجد الإرهاب سوى الشعب ليشفي غليله بعنفه الدموي، فأباد مداشر بأكملها وشرد قرى عن بكرة أبيها ،أشهر وأكبر هذه المجازر هي تلك التي حدثت "ببن طلحة" أين أبيد جل سكان هذه القرية في ليلة واحدة باستعمال الآلات الحادة والرصاص.

الصور التي أذيعت على شاشة التلفاز الوحيدة آنذاك أظهرت جثثاً متراصة الواحدة بجنب الأخرى من كبار وصغار ورجال ونساء ، والمثير للانتباه أن هذه الجثث لم تكن مغطاة بالكفن الأبيض التقليدي، بل كانت مكفنة بأغطية مختلفة ذات ألوان زاهية فكانت صورة متناقضة لواقع مرير، فاختلطت حمرة الأزهار بحمرة الدماء. هذه الأغطية ذات الألوان الزاهية رسمها "مارتيناز" في عدة لوحات بالمهجر، ففي لوحات أنجزها سنة 1996 تحت عنوان "تدفأ يا مسكين" و"رعب هناك وتشرد هنا" و" باب الشمس" **(ملحق الأعمال التشكيلية ص 380-381-382 على التوالي)** رسم نفس هذه الأغطية ذات الأزهار المتنوعة والحيوانات الجميلة، والتي كان يراها كلّما تجوّل في أسواق "بلزانس" فرسمها "مارتيناز" ليبقي على هذه الصلة ولو الخيالية مع وطنه الحبيب، هذه الأغطية زهيدة الثمن والتي يشتريها عادة المهاجرين المغاربة لتقديمها كهدايا عند زيارة أقاربهم بالضفة الأخر من البحر الأبيض المتوسط أصبح لها استعمال آخر فحلّت محل الكفن الأبيض. جاءت لوحة "من كفن إلى آخر" كاستمرارية لهذه السلسلة من الأعمال لكن مع تغيير نظرته لهذه الأغطية ، فبعد ما كانت ترمز لهمزة وصل خيالية بينه وبين أرضه ها هي تصبح رمزا للموت من خلال تحولها إلى كفن.

يمكن تقسيم هذه اللوحة إلى أربعة أقسام: من اليمين إلى اليسار

- القسم الأول احتوي على أزهار حمراء وأوراق خضراء.

- القسم الثاني احتوي على أشكال هندسية شبيهة بتلك الموجودة في الفنون الشعبية، وتشبه أيضا لوحة كان قد رسمها سنة 1997 بعنوان" دير النية" **(ملحق الأعمال التشكيلية ص 384)** أين رسم نفس الأغطية الموجودة بسوق "بلزانس" برموز بربرية وأخرى ترقية .

- القسم الثالث احتوى على الشخصية المحورية دائمة الحضور.

- القسم الرابع احتوى على أشكال هندسية بالأبيض والأزرق. ففي حواري مع "مارتيناز" سألته عن هذه اللوحة فأجاب أنه أراد أن يسلّط الضوء على المظاهر المختلفة والتي يمكن أن يأخذها الكفن وهذا ما نجده حقا، فرسم ثلاثة أنواع من الكفن ووضعها في شكل يشبه لحد كبير الشكل الذي وضع فيه الشخصية المحورية في لوحتي" باب المعدومين بالرصاص" و"باب المذبوحين" حين لفّ الشخصية في كفن على المقاس، يمكن أن نشبه هذا الشكل بالنصب الجنائزي الذي يوضع على القبر عند المغاربيين وهذا ما لاحظناه سالفا. الأنواع الثلاثة لأكفان "مارتيناز" هي كالأتي:

- الكفن الأبيض: على أقصى اليسار ورسمه مارتيناز بالخامات الزرقاء ليظهر تدرجات الظل والنور للقماش الأبيض.
- الكفن الملوّن : على أقصى اليمين والذي تظهر فيه الأزهار الحمراء الزاهية وهو الكفن الذي كثر استعمل في المأساة الجزائرية عقب المجازر الجماعية
- الكفن التقليدي البربري: فهو من صنع خيال "مارتيناز" ففكر في أنه يمكن استحداث مثل هذا الكفن المزيّن بالرموز التقليدية البربرية إذا ما نفذت الأكفان البيضاء والأكفان المزركشة.

أما الشخصية المحورية فبقيت في بابها المظلم محمية برمز السحلية، ونجد كلمات باللغة العربية وبالدارجة الجزائرية منتشرة في أرجاء مختلفة في اللوحة : " تفريق، هبال، دهشة" وهي كلمات تعكس الواقع الخيالي الذي يعيشه الجزائريين جراء هذا الإنشقاق الذي مس بنية المجتمع الجزائري فجراء جنون الحاقدين أصيب الناس بالدهشة والجنون.

تعتبر هذه اللوحة حصّالة أعمال الثلاث السنوات السابقة .

VI- العودة إلى الجزائر بعد سبع سنين في المنفى

في الثالث عشر من أفريل سنة 2000 ، استطاع "مارتيناز" أن يحقق حلمه في العودة إلى وطنه الحبيب بعد مرارة السنين السبعة التي تجرّعها في منفاه، عاد إلى الجزائر بعدما تلبدّت الغيوم عن سمائها الصافية وأضحت آمنة بعدما عاشت عشرية سوداء لطخت بياضها. ويعود الرقم سبعة ليلازم هذا الرجل الذي طالما تغنى بسحره في لوحاته الخالدة.

أراد "مارتيناز" أن يسجل عودته إلى الوطن بإقامة عمل فني في مكانٍ له الكثير من الدلالات، "مقهى :عند مجيد" المحاذي للمدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة فاتصل بصاحب المقهى عن طريق "كريم سرقوة" طالبه السابق، للتحضير لمعرض عودة "مارتيناز" من منفاه[1]. يعتبر هذا المقهى رمزا لحقبة جميلة في حياة "مارتيناز"، فكان مكان لقائه بالأصدقاء من فنانين وأدباء وشعراء، كان المكان المفضل الذي فرّ إليه في السنين الأولى من تدريسه بمدرسة الفنون الجميلة. كان مكانا يحمل الكثير من الذكرايات الجميلة قبل رحيله الإجباري إلى أوربا، فكان المكان المثالي لإقامة عمله الفني الارتجالي. اختار لهذا عرض لوحة واحدة تحت عنوان "عند مجيد" ليقيم حولها كلّ مراسيم عودته ، فكان يكتب اسم الشخص المنادى عليه في اللوحة المذكورة سابقاً، كطريقه للقاء أحبابه وأصدقائه. من الأسماء المنادى عليها نجد أسماء أشخاصٍ أحياء وآخرون أموات أو مقتولين وآخرون عاديين التقاهم "مارتيناز" وتعرّف عليهم وقاسموه حلاوة الدنيا ومرارتها، فرسم قائمةً من الأسماء فوق القماش جمعت الغائبين بالحاضرين"[2].

استرجع "مارتيناز" طريقته الفنية قبيل هجرته الاضطرارية والمتمثلة في التواصل مع الآخر ومشاركته " أخذ ، أعطي، أرسل وأستقبل" ليقيم مراسيم عودته .

[1] Saadi N., *op.cit*., p. 111

[2] *Ibid*., 112

اختياره لتاريخ عرض عمله الفني لم يكن وليد الصدفة، بل كان أيّاما قلائل بعد الذكرى الرابعة لاغتيال صديق دربه "أحمد عسلة" وابنه "سليم" ، وإشادةً منه لروح "أنيسة عسلة" زوجة أحمد وأم سليم والتي ذهبت ضحية حادث مرور أليم أسابيع من قبل.

قرّر "مارتيناز" بقاء لوحة "العودة" في مقهى صديقه "مجيد"، فعنونت الصحافة هذه العودة " بعودة الإبن الضال" .

في نفس الفترة في الضفة المقابلة من البحر الأبيض المتوسط، كتب مدير متحف النسيج بمدينة "آكس أن بروفنس"Aix-en-Provence السيّد "برينو إلي" Bruno Ely نصاً أشاد من خلاله بأعمال "مارتيناز" المعروضة بمتحفه والتي لقت إعجاب الزوار والمختصين الذين اعتبروا فن "مارتيناز" كنافذة مفتوحة كشفت أسرار ثقافة مجهولة لدى الكثير من الفرنسيين ولدى الجالية المغاربية كذلك.

فكانت بداية الألفية الثانية بادرة خيرٍ على "مارتيناز" فأصبح فناناً يجمع بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط[1].

1- نافذة الريح (ملحق الأعمال التشكيلية ص 385-386):

بداية من 2002 أنجز "مارتيناز" عملا فنيا أقل ما يمكن أن يقال عنه أنه غريب وجديد وهو "نافذة الريح"، أين أنجز الفنان لوحة باستعمال تقنية الأكريليك على القماش بمقاس 250/200سم . المساحة التي اعتاد تخصيصها لشخصيته المحورية وسط اللوحة قرر هذه المرّة أن يتركها فارغة بل وجعلها نافذة يتوالى عليها فنانون وشعراء وغيرهم ليعبّروا عما يخلج في أعماقهم . فمن أين جاءت فكرة "نافذة الريح" ؟.

اعتاد "مارتيناز" قبل هجرته المحتومة زيارة منطقة القبائل في كل مرة سمحت له الظروف بذلك، فاكتشف قرى عديدة وكل قرية أمدّته بإرثها المحفوظ في الذاكرة

[1] Michel-Goerge Bernard, “Revue Artension”, Algérie : Peintres des deux rives, Artension Edition, Lyon, Numéro 10, Mars-Avril 2003, pp. 6 à 9

الجماعية والمشبعة بالثقافة الشعبية.

في إحدى القرى وجد "مارتيناز" بإحدى الأماكن المرتفعة حائطا موجها نحو الشمال أي نحو البحر الأبيض المتوسط وبه نافذة ، فسأل عن سرّ تواجد هذا الحائط وهذه النافذة، فَرُوِيَ له قصة " طاق البحري" أو نافذة البحر، وهي نافذة تقصدها النسوة للحديث مع أزواجهن وأولادهن ممن هاجروا إلى أوربا طلبا للرزق أو للعلم، كلماتهن المليئة بالأحزان وحرقة الفراق تحملها الرياح لترميها في الضفة الأخرى من البحر المتوسط، أبقى "مارتيناز" على هذه الفكرة في ركن من ذاكرته وعندما ذاق حرقة الهجرة والبعد عن الأحباب والأصدقاء فكّر أن ينسج خيوط تواصل بين ضفتي المتوسط وهذا بإنجاز عمل فني تشكيلي . تظهر بهذه اللوحة رموزا بربرية مختلفة من مثلثات ومعينات وومربعات ونقط ،تظهر النجمة في المقدمة مرسومة بألوان الراية الوطنية ، فالنجمة بالإضافة إلى رمزيتها في الإسلام وفي الجزائر فإنّ شعوب أرض الياقوت(جمهورية ياقوتيا) يعتبرونها نافذة العالم [1] تتنفس منها طبقات السماء المتعددة وهذا ما يصب مباشرة في فكرة "مارتيناز" فكان يبدأ عمله الفني بموكب تحمل فيه الرايات وتغني فيه الأغاني القديمة المستوحاة من الثقافة الشعبية لينتهي الموكب في شبه حلقة، يمر فيها المشاركون الواحد تلو الآخر ليطلّوا عبر نافذة الريح ويعبّر كل واحد منهم عمّا في داخله وكما وصفته الصحفية "سنتيا بيكر" بأن مراسيم العرض عند "مارتيناز" كالعلاج النفسي[2]

كما رأيناه من قبل، ابتعد "مارتيناز" عن العرض في قاعات العرض وجو الرسميات فكان يختار أماكن عرض أعماله بعد تفكير طويل، فعمله هذا "نافذة الريح" ارتأى "مارتيناز" أن يعرضه في سبعة أماكن لها الكثير من الدلالات ، فاختياره للعدد سبعة لم يكن من باب الصدفة بل إيمانا منه بقوّة هذا الرقم عن باقي الأرقام الأخرى، أما الأماكن فلكل منها قصة خاصة.

[1] Chevalier J & Gheerbrant., *op.cit.*, p. 481

[2] www.find article.com

أولى محطات "نافذة الريح" كانت في أفريل 2002 بتيميمون بالصحراء الجزائرية مكان الروحانيات بالنسبة للفنان، فبعدما تعلم أبجديات "خط الرمل" ها هو يعود إلى هذا المكان المليء بالرمزيات ليعرض نافذته.

المحطة الثانية كانت بالمدرسة العليا للفنون الجميلة|، كنت طالبا آنذاك في السنة الرابعة ، لم أفهم الشيء الكثير لجهلي بالعمل الجبار الذي قام به ويقوم به "مارتيناز"، فبقيت على الهامش ألاحظ وأتأمل، بدأ الموكب الاحتفالي من المكان الذي قتل فيه مدير المدرسة وابنه لينتقل الموكب إلى ساحة المدرسة أين ملأت نغمات " القرقابو" لفرقة الهلال سماء المدرسة، ليفتتح "مارتيناز" نافذته واصفا إياها "بنافذة التعبير"، وكان الشاعر "محفوظ العياشي" أوّل من طلّ من النافذة وهو يقرأ أبيات شعرٍ يدعوا فيها الأجداد بالانضمام إلى احتفالهم[1]، أمّا "مارتيناز" فأبدع بمزماره ألحانا تقشعر لها الأبدان ،وبعدها توالى الحاضرون كل منهم يعبّر بكلمات مليئة بالدلالات والعبر، وما زلت في ركني أرى وأتتبع لكن لم أفقه شيئاً !

المحطة الثالثة كانت في بيت الشعر في مدينة غرونوبول الفرنسية والتي كانت كما رأيناه سالفاً أولى مدن المهجر التي حط بها الرحال ، فكانت بداية رحلة مجهولة فعاد إليها بنافذة الريح كتعبير عن بداية مآسيه.

المحطة الرابعة كانت في مدينة آكس عند صديقه "كلود لانسال" Lancel Claude فأراد أن يرد الجميل للمدينة التي احتضنته في مهجره ومنحته فرصة التدريس في مدرسة الفنون الجميلة، فكانت بمثابة الميلاد الجديد الذي سمح له بمواصلة مشواره الفني وعيش حياة عادية، فانتهز هذه الفرصة لينشر حب الجزائر الحبيبة في قلوب

[1] Saadi N., *op.cit.*, p. 68

طلبته وكل من تعرّف عليهم.

المحطة الخامسة كانت في نوفمبر في مقر الجمعية الثقافية البربرية بباريس أين ذكر هذا الحدث في مجلة "أحداث وثقافة بربرية" الصادرة عن ذات الجمعية في عدده 42 لسنة 2003، كتبت "ماري جووال ريب" عن "نافذة الريح" : " أنه كان هناك حماس غير معتاد انتاب الزوار ما دفعهم لملأ هذا الفراغ(النافذة باللوحة) كتعبير عن ملء فراغ ذاتي"[1]. هذه الرغبة الملحة في التعبير عبر "نافذة الريح" والتي انتابت الحضور كانت بفعل طبيعة زوار هذه الجمعية والذين في أغلبيتهم من المهاجرين أو المنفيين والذين أحسوا بضرورة إخراج أحاسيسهم بالحديث لذويهم وأحبائهم في أرض هجروها منذ زمن طويل فكان بمثابة الصرخة التي تخرج من رحم الفؤاد وقد أكد لي "مارتيناز" هذه الحالة إذ وصفها بالغير عادية.

المحطة السادسة كانت عند أصدقائه ممن قاسموا "مارتيناز" حرقة البعد عن الوطن في مدينتي جارس ولادروم كمحطة لرد الجميل.

المحطة السابعة والأخيرة كانت بمثابة غلق الحلقة التي فتحت بعودته إلى أرض الوطن، وارتأى أنّ المحطة الأخيرة تكون مكان ميلاد فكرة "نافذة الريح" أي بإحدى القرى بمنطقة القبائل، فتلقى دعوة من صديقه "حسن مترف" وكانت "بني يني" القرية الهادئة والتي ألهمت الفنان فكرة "نافذة الريح" فأبى إلاّ أن تحتضن هذه القرية آخر محطة لعمله الفني هذا، وهذا ما سيفتح باب الإبداع على مصرعيه، إذ وفي نفس السنة سيؤسس مهرجان "راكونت-آر" "احكي-فنون" Raconte-Arts بإدارة مشتركة بين "مارتيناز" و"حسن مترف".

[1] Marie-Joëlle Rupp, « Revue Actualités et culture berbère », *Denis Martinez et la performance du « fenêtre du vent »*, Paris, Numéro 42, Printemps 2003, pp. 20 à 21

2- مهرجان " راكونت آر" "إحكي فنون"

أسِّس هذا المهرجان سنة 2004 من طرف "مارتيناز دوينس" و"مترف حسن" والمرحوم "سيلام صالح" في محاولة لإحياء الحياة الثقافية بقرى ومداشر منطقة القبائل من خلال دعوة فنانين في اختصاصات مختلفة لإقامة أيام ثقافية في القرية المختارة لمدة أسبوع[1] فكل واحد منهم يشرف على ورشة فنية والأهالي باختلاف سنهم وجنسهم يختارون الورشة التي تناسب فضولهم واهتماماتهم. أما "مارتيناز" فله عمل فني خاص به، ففي كل قرية يقوم بعمل فني عابر كما وصفه[2] لأنه سيزول بفعل الأحوال الجوية أو بإرادة أهل القرية إن أرادوا ذلك، عمله الفني عادة ما يختار له مكان له الكثير من المزايا في المجتمع البربري، وهو "تاجمعت" وكما ذكرناه في الفصل السابق من هذه الدراسة، فهو مكان يعتاده الرجال وكبار القرية للاجتماع ودراسة أحوال القرية وفك النزاعات وإصلاح ذات البين وكذلك لمعاقبة من تسول له نفسه الإخلال بالنظام العام من خلال دفع ضريبة أو الطرد من القرية لمدة معينة.

1.2- **مهرجان "راكونت- آر" بقرية آيت القايد"**[3]

في 2006 حطّ هذا المهرجان الثقافي الرحال بمنطقة الضاوية في أعالي القبائل، هذه المنطقة ألهمت الكثير من الباحثين والفنانين بداية من الأب "ديفيلدر" في فترة الاستعمار إلى المصوّر محند عبودة، والذي اخرج كتابا سماه" أخام" كما سلف ذكره، هذه المنطقة معروفة بتقاليدها الموروثة عن الأجداد وحِرَفٍ يحسب عمرها بآلاف السنين. أقيم المهرجان في هذه المنطقة الغنية بثراء منازلها التي لا تزال شاهدة برسوماتها ورموزها البربرية على فن توارثه البربر جيلا بعد جيل. في أعلى منطقة الضاوية توجد قرية صغيرة تدعى "آيت القايد" فعند زيارته لها وإعجابه بمعالمها القديمة قرّر "مارتيناز" أن يقام فيها اختتام المهرجان، وهنا تعرف "مارتيناز" على

[1] حوار مع الفنان مارتيناز، مرجع سابق، ص.317
[2] المرجع نفسه، ص. 317
[3] المرجع نفسه، من الصفحة 317 إلى 319

إحدى نساء القرية والتي لا تزال ترسم نفس الرموز منذ سنين طويلة، تجدد بها طلعة بيتها المتواضع " النا تاسعديت" كما يلقبها أهالي القرية، ورثت عن أمّها أسرار الرموز البربرية فعكفت على رسمها كل سنة ، وتلقين الفتيات خبايا هذا الفن الطقسي ؛ في هذه السنة وبعد إقامة حفل الافتتاح قدّم أهالي هذه القرية دعوة رسمية إلى "مارتيناز" و"مترف" لاستضافة المهرجان العام الموالي في قريتهم فكان لهم ما أرادوا.

في العام الموالي أي 2007، ارتأى "مارتيناز" أن يقيم عملا مشتركا مع "النا تاسعديت" كتشريف لها وكذا مقاسمتها نفس الطقوس، كان من المقرر أن يقيم تدخله الفني في إحدى المنازل الشاغرة كمحاولة لإحيائها ،لكن "تاسعديت" فضلت مكانا آخر له الكثير من الدلالات، فأخذته إلى بيت ذي شكل مكعب بأعلى القرية وروت له قصته : فهذا البيت المتواضع شاهد على تاريخ هذه القرية، فقبل الاستعمار كانت بيتا مخصصا للصلاة، ليستعمله المستعمر الغاشم كبرج مراقبة لموضعه الاستراتيجي، وبعد الاستقلال ارتأى أهالي القرية أن يشيدوا مسجدا أكبر، فتُرِكَ هذا المكان وأصبح مخصصا للطهي في مناسبات الزفاف والختان وغيرها، فلا تزال أثار الطهي السوداء عالقة على الجدران، فعند زيارتهما التفقدية لهذا المكان تبادر لذهن "مارتيناز" فكرة راودته طويلا فأراد أن يجسدها في هذا المكان فطلب من "تاسعديت" أن تتخيل أن مجموعة من النحل تبحث عن مكان تحتمي فيه فلم تجد إلا هذا البيت فدخلت إليه " لماذا النحلة ؟ "تيزيزويت" كما يلقبها البربر، فهي ترمز للنظام والتجديد[1] فتطهِّر بحرقة لسعتها وتداوي بعسلها، وذكرت النحلة في عدة أساطير أشهرها نشأة قبيلة "أولاد عائشة"[2] بالأوراس بعدما قام أولاد "براق" وعابد بحرق الثعبان الذي هدد استقرار قريتهم، فجاء النحل ورعى في بقايا هذا الثعبان المتفحم، فخوفا من أن العسل قد تسمّم ، قاموا بتقديم القليل منه إلى والدهم المسن والأعمى، فلما أكل منه ومسح على عينه ولّى

[1] Moreau J.B., *op.cit*., p. 150

[2] *Ibid*., p. 150

مبصرا ولما علم بالأمر سامح ابنيه وطلب منهما إيجاد عروس له، فلم يجدوا إلا "عائشة" المجنونة رضت بهذا الشيخ زوجا فأنجبت له وانحدر من نسله "أولاد عيشة" وسيمتهم وضع الخلخال ذو رأسي الثعبان على الذراع كرمز لاتحاد الثعبان مع النحل.

اشترط "مارتيناز" على إبقاء الجدران على حالها أي دون اللجوء إلى طليها بالصبغة فكان له ذلك، وعرض على "تاسعديت" أن تستعمل الحائط المقابل للباب لأنه كان أكثر إضاءة. استعمل "مارتيناز" الأسود في رسم رموزه وأشكاله وأحيانا استعمل تقنية الحفر فوق المساحات المغطاة بالدخان الأسود ليظهر البياض الأصلي للحائط، أمّا "تاسعديت" فخصّص لها ما اعتبره "مارتيناز" حائط ملكة النحل وعليها تلوين حديقتها ودعاها لاستعمال الألوان.

كان لـ "تاسعديت" شرف رسم النقطة الافتتاحية، فرسمتها على عتبة الباب، وأطلقت العنان لصوتها الشجي فأطربت الحاضرين بأغاني من التراث تغنى خصيصا في الأفراح، واستمرت الأحداث لمدة أسبوع، وتوافد الحاضرون على هذا البيت المكعب، واختلفت وتنوعت التظاهرات الثقافية في أزقة القرية من فن تشكيلي وشعر وموسيقى وعرض للأفلام فتحول صمت القرية المعتاد إلى صوت يشبه طنين النحل.
(بعض من صور المهرجان موجودة في **ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز ص 346**).

-1.2 مهرجان "راكونت- آر" بقرية ايغيل بواماس :

بعد قرية "آيت القاضي"، ها هو "مارتيناز" يحط بقافلة مهرجانه السنوي بقرية "ايغيل بواماس" بأعالي جرجرة، اقترن اسم هذه القرية بأحد أكبر الوجوه الفنية الجزائرية " لونيس آيت منقلات" ، والذي اهتم كثيرا بأهل قريته فأنشأ داراً للشباب

بماله الخاص تقدم فيها مختلف الأنشطة الثقافية والرياضية، يديرها شباب في مقتبل العمر بعد تأسيسهم للجنة ثقافية، والذين أبوا أن يحتضنوا مهرجان" إحكي- فنون" فرحب "مارتيناز" بالفكرة وبدورهم دعوا الفنان "لونيس آيت منقلات" ليشاركهم هذه الاحتفالات كتشريف له ورد للجميل .

ككل مرة وقبل إقامة المهرجان يزور "مارتيناز" وصديقه القرية من أجل أيجاد الأماكن المناسبة لإقامة مختلف الورشات والنشاطات بالإضافة إلى المكان المقرر لعمل "مارتيناز" وفي غالب الأحيان يكون في "تاجمعت" كما ذكرنا من قبل. وكان من المقرر أيضا أن يكون عمل "مارتيناز" كتذكير لأحد أعلام الأدب الجزائري ألا وهو صديقه "الطاهر جاووت" التي اغتالته أيدي الغدر في سنوات الجمر؛ كانت فكرة "مارتيناز" تتمحور حول رسم رموزه البربرية وإحاطتها بمقولات للمرحوم، هذه الفكرة ستأخذ منحنى آخر عند زيارته التفقدية في أزقة القرية ، عندما وجد باب أحد الأضرحة مفتوحاً، فاستأذن ومن رافقه الدخول من العجوز القائمة عليه، فدعتهم للدخول طالبة منهم أن لا يديروا ظهورهم للقبر من باب احترام الميت وهو الشيخ الذي أسس هذه القرية، وفجأة طلبت منهم العجوز التريث في المشي فانحنت ببطء والتقطت فراشة من على الأرض ووضعتها فوق القبر وقالت لهم أنّها روح الميت، أخذ "مارتيناز" صورة لهذه الفراشة الجميلة وبعد بحث عبر الشبكة العنكبوتية عند عودته إلى المنزل علم أنها تسمى "طاووس الليل" والتي تختار مكانا مظلما وبعيدا عن الضجة لتموت بعدما قامت بالتلقيح ، وهنا غير "مارتيناز" فكرته ليرسم في "تاجماعت" والتي ستحمل اسم "الطاهر جاووت" فراشة كبيرة رمزا لروح فقيد الديمقراطية، رسم "مارتيناز" رمز روح صديقه باستعمال النقط والخطوط والأشكال الهندسية ويظهر جليا شكل الفراشة وهي فارضة جناحيها وتطير بكل حرية فوق الخلفية البيضاء لتاجمعات (**ملحق الأعمال التشكيلية ص 387**).

3- العمل الفني "لمارتيناز" بمناسبة تقاعده التدريس:

تزامنا مع المهرجان المقام "بآيت القايد" كان "مارتيناز" بصدد تنظيم عمله الفني بمناسبة تقاعده التدريس في مدرسة آكس، فمن عادات هذه المدرسة أن آخر سنة للأساتذة الفنانين قبيل تقاعدهم يطلب منهم إقامة عمل فني بتمويل من إدارة المدرسة شريطة إشراك بعض الطلبة في هذا العمل الفني، فارتأى "مارتيناز" أن يعاود نفس فكرة مجموعة النحل والتي أنجزها مع "تاسعديت" لكن هذه المرة في موقف السيارات بمدرسة الفنون الجميلة بآكس. فما سرّ موقف السيارات ؟.

عندما بدأ "مارتيناز" التدريس بمرسة الفنون الجميلة في مدينة آكس، كان يركن كلّ صباحٍ سيارته في الموقف المخصّص للأساتذة، وذات صباح لاحظ أجساداً بيضاء غريبة تلوح بأحد أركان الموقف الأرضي المظلم، فدنا منه شيئاً فشيئاً وإذا به يكتشف تماثيل جبسية كانت تستعمل كموديلات لمادة الرسم، هذه التماثيل الشاهدة على الحضارات الاوربية القديمة، كانت قد وزعت منذ فترةٍ طويلة على كلّ مدارس الفنون الجميلة بفرنسا ، وورثت مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر نفس هذه التماثيل في فترة ما قبل الاستقلال لأنّها كانت تعتبر مدرسة جهوية تابعة لمدرسة باريس. أثناء تدريس "مارتيناز" بمدرسة الفنون بالجزائر، شنّ حملة شعواء ضد استعمال مثل هذه التماثيل في مادة الرسم لأنّها تسوّق لفكرة تمجيد الفكر اليوناني والروماني، وبعد طول أمد وصراعات لا نهاية لها مع إدارة المدرسة، استطاع ورفيق دربه "شكري مسلي" التخلص من استعمال هذه التماثيل واستبدالها بالنموذج الحيّ أو ما يسمى بالموديل الحيّ. عند رؤية "مارتيناز" لهذه التماثيل والحالة التي آلت إليها تساءل في قرارات نفسه عن سرِّ إبعادها عن الورشات ونفيها في ظلمة موقف السيارات، حيرته توقفت عندما علم من أحد الأساتذة عن النزعة الفنية المنتهجة من طرف المدرسة والمتمثلة في الإتجاه التجديدي والمعاصر في الفن والإعتماد على تكنولوجيات الرقمنة كوسائط فنية جديدة من فيديو وتصوير فوتوغرافي وإنارة وتسجيلات صوتية إلخ. أمّا مادة

الرسم فأصبحت أكثر حيوية ويمكن القيام بها انطلاقاً من أيِّ شيء، لأن الرسم ماهو إلاّ وسيلة لتطوير الملاحظة والدقة الفنية، أما التماثيل القديمة فقد أكل عليها الدهر وشرب ولم تعد توفي بالغرض المنوط لها، فلم يجدوا مكاناً شاغراً إلاّ موقف السيارات فوضعوها هناك ريثما ترمى خارج المدرسة. ارتبط "مارتيناز" بهذه التماثيل فكان يحيّيها صباحا كلما ركن سيارته، ويودّعها عند مغادرته المدرسة بالمساء، فكانت بمثابة الصديق الحميم الذي كان بالأمس ألد الأعداء وأصبح اليوم خير أنيس، فكانت هذه التماثيل وباعتراف "مارتيناز" الوحيدة في هذه المدرسة التي تعرفه حق المعرفة، أمّا باقي الأساتذة والإداريين فتوقفت علاقته بهم عند حدود المهنية. الجدير بالذكر أنّ مثل هذه التماثيل أبعدت عن ورشات الرسم في كل مدارس الفنون الجميلة بأوروبا لمواكبة العصرنة، وللأسف الشديد مازالت نفس هذه التماثيل أساس تدريس مادة الرسم في كلّ مدارس الفنون الجهوية وحتّى المدرسة العليا بالعاصمة، ألم يحن الأوان للتخلص منها ومواكبة العالم المتقدم ؟

فكّر "مارتيناز" بالقيام بعمله الفني الأخير في مدرسة "آكس" في نفس المكان الذي تتواجد فيه هذه التماثيل، فقُبِل اقتراحه ليبدأ في التخطيط الجدي وكيفية إشراك الطلبة في هذا العمل. أوّل ما بدأ به هو تحديد مكان العرض وذلك بوضع شريط لمنع ركن السيارات. حجز "مارتيناز" حافلة صغيرة تملكها المدرسة تستعمل عادة لنقل الطلبة أثناء الخرجات البيداغوجية كزيارة المتاحف والمناطق الأثرية والأروقة الفنية وغيرها، ليدرجها في عمله الفني عقب موافقة الإدارة على ذلك. أطلق عنواناً يذكرنا بما قام به في قرية" آيت القايد" واستعماله الكثيف لرمز النحلة وهو: (**بعض النحل التائه في موقف السيارات الأرضي بسرّة العالم)** يحمل هذا العنوان الكثير من التساؤلات، فسألناه عن سرّ استعماله للفظ "سرّة العالم" فأجابنا "مارتيناز" أنّ أغلبية الفرنسيين ممّن عمل معهم في مدرسة آكس يتميّزون بالغرور وحبِّ الذاة وأنّهم مركز العالم لهذا السبب استعمل كلمة "سرّة العالم" والتي تعتبر من العبارات المتداولة في اللغة

الفرسية. دوّن "مارتيناز" عدّة نصوص بخصوص عمله الختامي هذا، وتكرّرت كلمات بالدارجة الجزائرية كعبارة: "لاحقين، صابرين، موّليين" والتي تعني : "وصلنا، صبرنا ثمّ عدنا" كتعبير صريح بانتهاء مأموريته المريرة بالمهجر ليتسنى له العودة إلى وطنه متّى شاء، لأنّه مع التزامات التدريس لم يتسنى له زيارة الجزائر إلاّ في فترات العطل، فكتب هذه العبارة شارحاّ أنّه بعد وصوله للمهجر، وصبره على مرارة المهجر، هاهو يشد الرحال مرّة أخرى إلى وطنه الحبيب فملأ المكان المحجوز بموقف السيارات بهذه العبارات إضافةً إلى رمز النحلة ؛ أمّا الطلبة فأوكلت لكلّ واحدٍ منهم مهمة خاصة به حسب اختصاصه. قامت إحدى الطالبات بتصوير كل ما فعله "مارتيناز" لتعرضها يوم الافتتاح بداخل الحافلة المحجوزة، طالب آخر أوكل له "مارتيناز" مهمة تسجيل صوت رنين النحل بالقرب من خلاياه، وبعد الانتهاء من هذه المهمة الصعبة، اصطحبه "مارتيناز" معه إلى الجزائر ليعرّفه على صديقيه الموسيقيين "محّاز" على آلة الغومبري و"فارس خوجة" على الرباب من أجل القيام بعمل فني موسيقي مشترك. طلب "مارتيناز" من صديقيه القيام بتجربة جديدة لم يعيشاها من قبل، وهي العزف على آلتيهما الموسيقيتين من دون الاستماع إلى ما يعزفانه وذلك بوضع سماعات الأذن الباعثة لصوت رنين النحل المسجل من طرف الطلب "ريمي" فأخذا الموسيقيان بالعزف الارتجالي مع محاولة تقليدهما لصوت النحل المنبعث من السماعات. قام "ريمي" بتسجيل أصوات الآلتين ليتمّ مزجها فيما بعد برنين النحل فأعطى ذلك جواً موسيقيا جديداً إذ يتحوّل إيقاع الغومبري إلى رنين بطريقةٍ سلسة ومن ثمّ إلى لحن رباب والكل ممزوج بكلمات "مارتيناز" التي خصّ به هذا العمل الاعتزالي، فامتزجت الأصوات بالإيقاعات في جوٍ بهيج. عند العودة إلى مدينة آكس، قام طلبة آخرون تمّ اختيارهم كل حسب اختصاصه وما يمكن إضافته لهذا العمل المشترك، فمنهم من قام بتركيب الأجهزة الإلكترونية المختلفة من أجهزة عرض الصور وصناديق مكبرات الصوت والإضاءة وأجهزة تقنية أخرى.

ويوم الإفتتاح جلس "مارتيناز" على كرسيٍّه وسط الحضور ليتم عرض صور المراحل المختلفة لإنجاز هذا العمل، غمر المكان خلفية صوتية بنبرات "مارتيناز" واصفاً الغربة وآماله في العودة، وفي تناسق تامٍ مع الكلمات المذاعة، ينهض "مارتيناز" من على الكرسي مغمض العينين ليقول عبارة " لاحقين، صابرين، موّليين" ويجلس بعدها، ومع اقتراب نهاية العرض ينهض "مارتيناز"، يفتح عينيه وتشعل أضواء المكان من جديد وينهي عرضه بتحية الحاضرين وللفريق العامل معه. استمرّ هذا العرض لمدّة شهر في عين المكان ولتخليد هذا العمل الفني العابر، أُنجز كتالوغ ذو الشكل المربع وهو المقياس التي اعتادت مدرسة "آكس" القيام به.(أنظر **ملحق الأعمال التشكيلية /حوار مع دونيس مارتيناز ص 347)**

4- مارتيناز والبيداغوجيا الفنية:

كما ذكرناه من قبل، كان "مارتيناز" ومنذ الأطياف الأولى للاستقلال ممن نادوا بالعودة بالفن إلى أصوله القديمة والمنبعثة أساسا من الثقافة الشعبية بعدما أحس بضرورة هذا التبني الفني وهو طالب بباريس. عند إعادة فتح مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر غداة الاستقلال، كان "مارتيناز" من أولى الأساتذة، ولم يسبقه إلا "امحمد اسياخم "ورفيق دربه "مسلي" إضافة إلى مدير المدرسة السيد "يلس".

أراد منذ الوهلة الأولى أن يستحدث برنامجا جديدا للمدرسة ليتوافق مع المسيرة التحريرية والتي قادت الجزائر لاستقلالها، لكن الذهنيات آنذاك لم تكن تؤمن بضرورة فك قيود الفن وإنهاء التبعية لمستمر الأمس والتخلص نهائيا من فن الاستشراف وأيديولوجيته التي لا تخفى على العقول النيّرة، رغم رفض مشروعه الطموح منذ البداية إلا أنه استطاع أن يمرر بعض الأفكار والممارسات بين خيوط الشباك المحاطة ضده من خلال ورشة الحفر والتي أغلقت سنة من بعد، فما كان عليه إلا أن يرضخ

للأمر الواقع ويواصل نضاله في صمت، ليؤسس بعدها "أوشام" والتي من خلالها رسم خط سيره والمتمثل في حرية التعبير، واتسم بالعودة إلى كل ما هو أصلي ومتجذر في الذاكرة الشعبية الجزائرية، ليضاف في خانة المعارضين وظل على هذا الحال رغم إنتاجه الفني الغزير إلا أنه لُجِّم في إيصال معرفته التشكيلية إلى طلبته بالطريقة التي يحبذها إلى غاية تسليم إدارة مدرسة الفنون الجميلة إلى السيد: "عسلة أحمد"، والذي بفضل سياسته الحكيمة في تسيير شؤون المدرسة استطاع أن يجعل منها قطبا منيرا أهدى للجزائر أسماء فنانين كبار شرفوا بمشاركاتهم الجزائر في المحافل الدولية الكبرى، وهذا ما سهّل على "مارتيناز" بداية من سنة 1982 نشر فكره الفني في وسط طلبته والذين يكنون له كل الاحترام والتقدير إلى يومنا هذا لما ساهم به في إثراء ممارساتهم الفنية من خلال التجارب الحية التي قادتهم إلى اكتشاف العالم الحقيقي للفن.

1.4-الفن خارج الإطار:

سنتعرف فيما يلي على ثلاث أعمال فنية تجريبية قام بها الطلبة تحت إدارة "مارتيناز"، هذه الأعمال جرت وقائعها خارج ورشات المدرسة العليا للفنون الجميلة بين سنتي 1986 و1987 ، أراد "مارتيناز" من خلال هذه الأعمال أن يظهر لطلبته أنّ الفنان لا يجب ان يبقى منعزلا في مرسمه بعيدا عن المجتمع ، بل مكانته وسط المجتمع الذي يعيش في كنفه، يتغذى بثقافته ويأنس بحكاياته من أجل أن يعبر عنه من خلال التغني به أو نقده، فالفن هو الطريقة المثلى بل الوحيدة للمحافظة على التاريخ كما ورد على لسان "لويز أراغون" ، عند خروج الطلبة من الورشات وتوجهوا للتعبير بفنهم في أماكن كتب لها أن تموت قبل أن تولد. فالتجربة الأولى بالبليدة لم تدم الرسومات إلا بعض أيام، فمسحت ملامح الجدران المزينة رغم أنها كانت ستهدم بعد فترة وجيزة، أما في عين أمناس فطليت الجدران بالأبيض قبل إنهاء الطلبة لرسوماتهم بل وفي حضرتهم، أما التجربة الأخيرة فلم تدم تزيينات الطلبة إلا شهرا واحدا، ليتم

طلاء الجدران بالأبيض وكأن شيئا لم يكن ، هذه مآلات تجارب فنية انفردت بها مدرسة الفنون الجميلة آنذاك بمساعدة مديرها الحديث التنصيب والذي أراد للمدرسة أن تكون سباقة لكل ما هو جديد، لأنه وفي سنة 1985، ثلاث سنوات بعد تولّي السيد "عسلة" إدارة المدرسة تحولت إلى مدرسة عليا للفنون الجميلة الأولى من نوعها في الجزائر والتي لا تزال كذلك إلى يومنا هذا؛ الجدير بالذكر أن هذه التجارب الثلاث كانت بنزعة تبرعية، أي أنه لا الطلبة ولا الأستاذ "مارتيناز" تقاضوا فلسا واحدا، الشيء الوحيد الذي طلب من مسؤولي المناطق الثلاث: بلدية البليدة ودائرة عين أمناس وجامعة الصومعة هو ضمان الإيواء والطعام للطلبة أما عن الوسائل الفنية الأخرى من صبغة وفرش وأقلام فكانت من دعم المدرسة العليا للفنون الجميلة.

لم أكن لأتعرّف على هذه التجارب الفنية الثلاث لولا ظهور كتاب لمؤلفته "دوفيني دومينيك" زوجة "مارتيناز"، والتي كانت شاهدة على سيرورة أطوار هذه الورشات الحية، فاستطاعت بعد جهدٍ جهيد أن تظهره للعيان وكما ذكرته في ذات الكتاب أنّه ما دفعها لذلك هو مواجهتها المتكررة مع الصور المأخوذة آنذاك، وكذا الملاحظات المدونة هنا وهناك والتي كادت أن تلج طيّ النسيان[1]. ممّا لا شك فيه انّ اختيار هذه الأماكن لم يكن وليد الصدفة، فللرسم على الجدران دلالاته الخاصة عند "مارتيناز"، فمن جدران كهوف الطاسيلي المنقوشة والشاهدة على أولى الفنون الجزائرية إلى التزيينات المتنوعة لجدران المنازل البربرية والشاهدة بدورها على الفن الجزائري بصيغته المؤنثة، وهذا ما نجده جليا في بيان "أوشام"، إذ أنّهم أرادوا تبني هذه الفنون القديمة المستوحاة من الثقافة الشعبية للرقيّ بها نحو العالمية. فاختيار الجدران كان لعدة أسباب منها حمل وتخليد الذاكرة وإعطاء الفرصة للطلبة للتعرف على وسائط تقنية مغايرة لتلك التي اعتادوا عليها بورشات المدرسة.

[1] Devigne D., *A peine vécues…,* Ed. APIC, , Alger, 2017, p. 10.

- التجربة الأولى كانت بالبليدة من السابع إلى التاسع عشر من أبريل سنة 1986 **(ملحق الأعمال التشكيلية ص 388)** والتي خصّت حائطاً " بباب الدزاير" يفوق طوله الأربعين متراً ويتعدى ارتفاعه الثلاث أمتار والمحكوم عليه بالهدم بعد فترة وجيزة، فأراد "مارتيناز" أن يعطيه كلمة أخيرة كشخص يحتضر لافظا أنفاسه وأمانيه الأخيرة، فطلب من المشاركين أن يحضروا رسومات تمهيدية ذات معالم أندلسية والتي ورثتها مدينة البليدة عبر الأزمان ؛ عند حلول الطلبة بالمكان واكتشافهم الحائط الذي يفوق ارتفاعه طول الواحد منهم، انتاب البعض منهم شعوراً بالقلق والخوف سرعان ما تحوّل إلى طاقة إيجابية رفع من خلالها الطلبة شعار التحدي. مع مرور الوقت، اكتشف الطلبة صعوبة المهمة، فالجدران مختلفة عن القماش الأملس المستعمل في الورشات بل هو عكس ذلك تماما إذ أنّ ملمسه غير منتظم وتتخلله نتوءات واعوجاجات ضف إلى ذلك طبيعة الجدار نفسه المشقق وكثير الإمتصاص للصبغة.

ترك الطلبة راحة العمل بالورشة وعلى وسائط سهلة وسلسة، وفي منأى عن حرارة الشمس المحرقة والأمطار الموسمية، ليجتمعوا بحائط هش، فجمعوا قواهم ورفعوا التحدي ليجعلوه ثرثاراً وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، فجلب ذلك الكثير من الفضوليين ممّن اعتادوا المرور قربه كلّ يوم، فنسجت خيوط علاقة ما كانت لتكون بين المارة والطلبة. كان للطلبة الحرية الكاملة في اختيار رسوماتهم وهذا ما جعل أكثرهم يدعمون تركيباتهم الشكلية بشخصيات خيالية وأخري حقيقية مثلما هو الحال في جدار الطالب "شعبان سيد أحمد" والذي ملأ المساحة بشخصيات تصرخ كدلالة على حسرته جراء هدم أحد المعلم الشاهدة على أندلس الأمس. أحد قاطني الحي المقابل وعند رؤيته لهذه الشخصيات وقوة تعبيرها طلب من "شعبان" أن يرسمه فوق الحائط ليكون حاضراً يوم هدم الجدار، فكان له ما أراد، فعند خروجه من العمل مساءاً يتوجه مباشرة لمكان "شعبان" ليباشر رسمه فوق الحائط، واستمر على هذا الحال إلى أن رسمه بالكامل من رأسه إلى رجليه. هذه الرسومات التشخيصية أثارت حافظة بعض السكان، فبعد أيامٍ

قلائل من رحيل الطلبة طليت الجدران بالصبغة البيضاء لتوارى أوجه الشخصيات تحتها، ويُشَوَّه المنظر العام لحائط مُنِعَ من قول كلماته الأخيرة، هذا التصرف الغريب يحسب على من اتخذوا التطرف الديني منهجاً والذي قذف باستقرار الجزائر وأمنها بضع سنين من بعد.

-عاماً من بعد، خاض "مارتيناز" تجربة مماثلة لكن في ظروف أقسى. ففي الثاني عشر من أفريل سنة 1987، حلّ رفقة طلبته ضيفا على مدينة "عين أمناس" والتي تبعد بِ 1326 كلم عن مقر المدرسة، ارتفع عدد المشاركين من 9 طلبة في التجربة الأولى إلى 19 طالباً وطالبة. سميت هذه التجربة الفنية الميدانية "بالنقطة الكيلومترية 5" PK5 (**ملحق الأعمال التشكيلية ص 389**). قسِّم الطلبة على ثلاثة أفواج، الفوج الأوّل استقر بداخل قرية الحياة لتزيين أسوار المسبح والمطعم، الفوج الثاني بدار الشباب لتزيين الحائط الخارجي أمّا الفوج الأخير والذي سمّيت عليه هذه التجربة فقام بتزيين أنبوب نقل البترول المعالج والموجود على بعد 5 كلم من قاعدة الحياة. ما كان للطلبة أن يزيّنوا هذا "البايبلاين" لولا تدخل المدير العام لسوناطراك شخصياً والذي تربطه علاقة وطيدة بالمدير "عسلة"، لأنّ هذه الأنابيب لا تترك مكشوفة فتكون هدفاً سهلاً لمن تسوّل له نفسه إلحاق الضرر بها، فكانت غالباً ما تدسّ تحت الرمال، ومع إصرار "مارتيناز" على تزيين "البايبلاين" تمّ إيجاد أنبوب حقيقي لكن غير مستعمل، فدفن طرفاه في الرمل لكي يبدو وكأنه أنبوب حقيقي، ليتم تزيينه من طرف الطلبة تحت أشعة شمس حارقة[1]. يعود إصرار"مارتيناز" على تزيين أنبوب نقل البترول إلى إرادته الخفية في محاولة جمع ثروتين الأولى تاريخية والمتمثلة في الطوارق الرحل القدامى والذين اعتادوا المرور والمكوث في هذه المنطقة[2]، والثروة الثانية وهي البترول. اكتشف الطلبة وخاصةً الوافدين الجدد سرّ الرسم خارج أسوار المدرسة وبعيداً عن

[1] Ibid., p.62.
[2] Ibid., p.61

رفاهية الورشات، فما كان عليهم إلاّ أن يجيدوا التعامل مع هذا الوضع الجديد والمساحات التي لا تصلح أساساً للتزيين. هذه التجربة الفريدة من نوعها ولدت عقب طلب المدير العام لسوناطراك من صديقه "عسلة" تزيين قاعدة الحياة لإضفاء جوٍ من الجمال والرونق لأماكن استراحة عمال حقول البترول البعيدين عن دفء عائلاتهم. الجدير بالذكر أن هذه المنطقة وكما سلف ذكره كانت منطقة عبور للطوارق الرحل، لهذا السبب طلب "مارتيناز" من طلبته القيام برسومات تمهيدية تزخر بالرموز البربرية المستعملة حصراً من طرف الطوارق، ليأخذ هذا الموضوع منحى غريب، فالطلبة استلهموا رسوماتهم من هذه الرموز البربرية بالصحراء ، ليتمّ بلورة أفكارهم في الشمال في ورشات مدرستهم، ليعودوا بعد ذلك إلى نفس المكان الذي شهد ميلادها وإخراجها في في صور فنية بألوان وأشكال متنوعة ؛ كانت هذه نيّة "مارتيناز" إضافة إلى رغبته في إبعاد الطلبة عن الأجواء الرسمية ليكتشفوا وسائط فنية جديدة وجمهور من نوع خاص...جديد هذه الخرجة البيداغوجية هو مشاركة ثلاث طالبات لأوّل مرّة، إيماناً منه بعلاقة المرأة الوثيقة بالرموز البربرية إذ يعتبرها الحامية والملقنة في الوقت ذاته. حضور الجنس اللطيف في منطقة اعتاد أهاليها رؤية الرجال فقط أثارت فضول الكثيرين خاصةً عند رؤيتهن وهن يزيّن الجدران ويتسلقن السلالم مثل الرجال فاقتربوا منهنّ لتجاذبوا معهنّ أطراف الحديث من خلال الأسئلة الكثيرة، فكنّ يجبنّ ويوفين الإجابة وهذا ما يدعم فكرة "مارتيناز" بوضع طلبته وجها لوجه في تحدٍ جديد مع من يروا أعمالهم الفنية وليست لهم أدنى فكرة عن الفن ، فالفن لا يقتصر على نخبة تعرف معانيه وخباياه بل هو حقٌ مشروع لكلّ فردٍ في المجتمع، ومن واجب الفنان أن يوصل فنّه باستعمال كلمات مناسبة كلٌ حسب مستواه ليتسنى له تقريب رؤاه. أما طلبة النقطة الكيلومترية 5 والذين عكفوا على تزيين البابيلاين فكان لهم جمهور من نوع خاص، عنذ وضع هذا الأنبوب على قارعة الطريق المستعمل من طرف أصحاب الشاحنات الكبيرة الناقلة لمختلف البضائع ، فكان في كلّ مرة تتوقف

إحدى الشاحنات ليعبّر صاحبها عن دهشته لوجود هؤلاء الطلبة في هذا المكان المهجور ، ليتواصل تبادل أطراف الحديث وكل طالب يحاول أن يعبر عن أحاسيسه وإقناع صاحب الشاحنة بأفكاره ورسوماته. بعد نهاية كل يوم كانت تأتي حافلة خاصة لتُعِيد الطلبة إلى قاعدة الحياة، ليفتح الحوار بتقرير يومي عن مجريات على كل فوج بعد أخذ الطلبة لقسط من الراحة.

يأخذ الطلبة الكلمة الواحد تلوى الآخر ليعبِّر عن تجربته باسطا فيها علاقته مع الجدار والصعوبات التي واجهها وعلاقته أيضا مع من أتوا لمشاهدته وهو يرسم وكيف كان الحوار، هذه التجربة ساعدت بقسط كبير الطلبة على الحديث عن أعمالهم وهذا ما أطلق عليه "روني باسرون" اسم "البويتيقا" "la Poïétique "[1] أي أن الفنان يحيط عمله التشكيلي بتفكير فلسفي وجمالي قبل وأثناء وبعد إنجاز العمل الفني، وهذا ما يثري كلامه لينعكس إيجابا على ممارسته الفنية وهذا ما نفتقده كثيرا عند طلبتنا ممن اختاروا دراسة الفنون التشكيلية لتبقى اهتماماتهم الفكرية بعيدة كل البعد عن ممارساتهم التشكيلية وهذا ما يضفي نوع من الشيزوفرينيا على تفكير طلبتنا.

تجربة Pk5 كانت لها نهاية أقل ما يقال عنها أنها مؤسفة فقبل عودة الطلبة إلى مدرستهم بالجزائر وقبيل زيارة وزير الشؤون الدينية للمنطقة أُزِيلَتْ كل التزيينات بفرش صبغة بيضاء على الجدران خوفا من ردة فعل الوزير[2].

آخر تجربة قادت "مارتيناز" وطلبته خارج أسوار المدرسة العليا للفنون الجميلة كانت في أكتوبر 1987 بالجامعة الجديدة بالبليدة في الجناح المخصص للبيداغوجيا بمعهد الميكانيك والملاحة الجوية بالصومعة (**ملحق الأعمال التشكيلية ص 390**)، شهدت هذه الخرجة مشاركة 15 طالبا وطالبة، أريد من خلالها إضفاء جو إنساني وجمالي على أسوار الجامعة الحديثة البناء ليتم افتتاحها أشهر قلائل من بعد من طرف رئيس الجمهورية آنذاك المرحوم "الشاذلي بن جديد". قام الطلبة بعمل جبار وخلال بضعة

[1] Passeron R., *La Naissance d'Icare*, Ed, Ae2cg, Valenciennes, 1996, p. 43
[2] Devigne D., *op.cit*., p. 11

أيام تحولت الجدران البيضاء إلى شبه متحف في الهواء الطلق، تناغمت من خلالها الألوان والأشكال ، كانت المأمورية أكثر سهولة مقارنة بالتجربتين السابقتين بوجود هذه الجدران الحديثة ذات السطح الأملس والمتجانس، أبدع الطلبة وأبهروا كل من تتبعوا هذه العملية من طلبة وأساتذة وإداريين والذين أجمعوا على أن هذه الجدران أضفت جوا جماليا إضافيا للمنشأة الجديدة. قبيل زيارة الرئيس شهرا من بعد إنهاء الطلبة لتزيين الجداريات، قاد أحد المسؤولين في الحزب العتيد جولة تفقدية لوضع اللمسات الأخيرة قبل الافتتاح الرسمي وهنا كانت دهشته كبيرة، فلم يكن من رأي أغلبية ممّن أحبوا هذه الأعمال التشكيلية فأمر للتو بإعادة طلاء الجدران بالصبغة البيضاء ليعيد لها طبيعتها الحزينة بعدما أشرقت بألوان زاهية، كانت هذه نهاية العمل الجبار الذي قام به الطلبة لأكثر من عشرة أيام ليذهب هباءًا منثورا في لحظة جهل أصابت مسؤولا لا يعرف عن الفن شيئاً.

5- **بعض أعمالي التشكيلية حول "مارتيناز"** :

في عمل تشكيلي قمت به سنة 2012 في تظاهرة فنية بمدينة مستغانم "موستارت" Most'Art أين أطّرت ورشة لفن التصوير الفوتوغرافي لصالح طلبة المدرسة وطلبة قسم الفنون بجامعة مستغانم حمل عنوان "وين ماشي؟".

قبل بداية عملي هذا فتحت الورشة وعرضت على الحاضرين برنامجي والذي يعتمد على تعريفهم بأبجديات التصوير الفوتوغرافي وأنّ الورشة ستنتهي بعمل فني لم أكن قد رسمت ملامحه بعد، وعند لقائي بضيف شرف هذه التظاهرة السيّد "مارتيناز"، لفت انتباهي العبارة المرسومة على سترته فسألته عن سرها، نفس هذه العبارة لاحظتها من قبل حاضرةً بقوة في أحد أعماله "نافذة الريح" والتي سبق لي وأن شاهدتها سنين من قبل في المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر كما سبق ذكره

فأجابني بأنه في السنين الأولى بأرض المهجر كان كلما خرج من منزله صباحا يتساءل

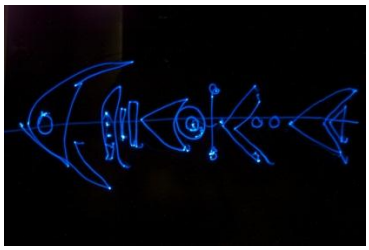
عن وجهته لأن معالمه تركها بالجزائر فكان يطرح على نفسه نفس السؤال كل صباح

"وين ماشي؟" "أين أنت ذاهب؟" كتساؤل داخلي عن هذا التيهان، فقمت بعمل فني من محورين حاولت أن أوافق فيه بين العنوان الذي أعطي لهذه التظاهرة وهو "فن وذاكرة" وربطه بالفنان "مارتيناز" وعبارته الخالدة.

المحور الأوّل تعلّق بتقنية " الرسم عن طريق الضوء" Light Painting، أين طلبت من الطلبة المشاركين في الورشة بالقيام ببحث سريع بمكتبة المدرسة أو على شبكة الأنترنيت ليختاروا رمزا أو رمزين من المسند الرمزي "لمارتيناز"، ليقوموا بعدها برسمه على ورقة مقاس A4، وعند العودة إلى الورشة كنت قد ركّبت جهازاً للقيام بالتقنية سالفة الذكر. الرسم عن طريق الضوء يتم في ظلام تام وباستعمال منبع ضوئي صغير ككشاف كهربائي أو باستعمال كشاف الهاتف المحمول، ولكي تسجل آلة التصوير هذه الحركة الضوئية لا بدّ من ضبطها على سرعة التقاط معينة Vitesse d'Obturation لا توجد إلاّ في معدات التصوير المحترفة وهي الوضعية Bulb أو B والتي نتحكم في سرعتها بالضغط على زر الالتقاط للمدّة التي نريدها، المهمة يمكنها أن تكون سهلة برسم خطوط أو حركات حرّة، لكن إذا ما أردنا أن نرسم شيئا دقيقا فلا بد من جهاز يسمح لنا بالرسم بالضوء في وسط مظلم أي لا وجود لمعالم واضحة به.

هذا الجهاز أو العدّة عبارة عن قطعة زجاجة كبيرة نثبتها مقابل آلة التصوير المحمولة بدورها على حامل ثلاثي الأرجل Trépied لأنّ استعمال السرعة B يتطلب ذلك. توالى الطلبة تباعا على رسم رموز "مارتيناز" المختارة فوق الزجاج باستعمال قلم لِبْد أو لباد خاص بالزجاج Stylo feutre، وبعد إطفاء الأضواء لمباشرة عملية التصوير، يعكف الطالب على إعادة ما رسمه على الزجاج باستعمال هذه المرّة للمنبع الضوئي المختار بدل القلم معتمداً أساساً على الذاكرة وعلى المساحة الصغيرة المضاءة بالكشاف أثناء الرسم، تقوم آلة التصوير بتسجيل كل الحركات فأعطت نتائجا

أعجبت الطلبة والحاضرين أثناء افتتاح معرض الصور كما هو مبيّن فيما يلي:



المحور الثاني خصّصته لتقنية الحركة البطيئة Slow motion وهي طريقة عصرية لتصوير الحركة انطلاقا من صور ثابتة. أردت من خلال هذه التقنية أن أستعمل العبارة الموجودة على سترة "مارتيناز" محاولة مني بالثناء على مسيرته الفنية المتألقة.

فكرة هذا العمل تتمحور على كتابة عبارة "وين ماشي" على يد إحدى الطالبات المشاركات في الورشة، أوكلت مهمة الكتابة إلى أحد المشاركين بالورشة لتمكنه من الخط العربي، بينما تولّيت مسؤولية أخذ الصور الواحدة تلوى الأخرى، فكلما كتبت العبارة أخذت صورة لها إلى أن امتلأت كامل اليد بسواد الحبر. لتبدأ مرحلة التركيب باستعمال برنامج خاص Final Cut Pro. عند الانتهاء من عملية التركيب لاحظت أنّ شريط الصور ينقصه خلفية صوتية، فتبادر إلى ذهني خلفية موسيقية وسرعان ما غيّرتها، فطلبت من الطلبة المشاركين أن يردّدوا عبارة "وين ماشي ؟" وقمت بتسجيل الأصوات كل على حدى وقمت بتركيب الشريط الصوتي على نفس البرنامج الحاسوبي لأُنْهِي هذا العمل بمزج الصوت بالصور. عرضت الصور الفوتوغرافية التي قام بها الطلبة في قاعة خاصة بالعرض وعند دخول الجمهور يتوسطهم "مارتيناز" قمت بتشغيل الفيديو فتوقف الحضور لمتابعة هذه الصور التي تتحرك ببطئ وكأنّها ترقص على عبارة "وين ماشي" والتي اتّبعت نفس نسق عرض الصور. قبل بداية العرض طلبت من الطلبة المشاركين في الورشة أن ينتشروا في أرجاء القاعة ويردّدو العبارة المستعملة فور انتهاء عرض الفيديو، اندهش الحضور في بداية الأمر وسرعان ما بدأوا في ترديد العبارة وكأنّهم أصيبوا بالعدوى. صفق الحاضرون وتقدّم منّي "مارتيناز" ليشكرني والطلبة المشاركين في هذا العمل.

6- **خاتمة الفصل الثالث** :

عرفت مسيرة "مارتيناز" الفنية ايقاعات وافقت مراحل حياته الشخصية فأتت أعماله متصلة فيما بينهما لكن بحلة جديدة في كل مرة. أعماله عكست حياته ولم يتجرد يوما من هذه العلاقة الوثيقة التي تربطه بفنّه كإرضاء ذوق معيّن أو مواكبة موضة ما أو طلبيات سوق فنية، فمنذ صباه عبّد طريقا سلكه بكل صدق ونبل وكما صرّح " ما أرسمه أهو أنا في كل مرة " .

جلّ الأعمال التشكيلية التي استشهدنا بها في هذه الدراسة وجدناها في بيته يوم زيارتنا له لإقامة الحوار، استأذنا منه فأعطانا الإذن بأخذ صور لها. إنّ "مارتيناز" لا يحتمل الابتعاد عن أعماله الفنية لأنها جزء منه، أنجزها بدافع ذاتي وأراد من خلالها أن يعبّر عن نفسه ليقاسم الآخر معاناته وأحلامه، وما الشخصية المحورية إلاّ دليل على ذلك فهي لم تفارق أعماله وترمز في كل مرة إلى "مارتيناز" الآخر أو قرينه إن صح التعبير. "مارتيناز" ليس بالفنان المنعزل الذي يعبر عن أحاسيسه في منأى عن الآخرين بل يتغذى بملاحظة الآخرين من أدباء وشعراء وفنانين وحتى الطلبة، فتدريسه بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر رغم صعوبة المأمورية وتلجيم حريته في أولى سنوات التدريس إلّا أنه استطاع أن يحقق قفزة نوعية بانتهاج بيداغوجية فنية قائمة على حرية التعبير وما ساعده في نشر فكره هو المدير السابق " أحمد " الذي اغتالته أيادي الغدر وهو في حرم المدرسة العليا للفنون الجميلة، هذا المدير الذي أعطى نفسا جديدا للتعليم الفني بالجزائر بتشجيع "مارتيناز" لتجسيد أفكاره التي طالما ناظلا من أجلها فأعدّا جيلاً من الفنانين لهم أسماء من ذهب في الساحة الفنية الجزائرية والعالمية رافعين لواء الرمز البربري كشعار أزلي.

واصل "مارتيناز" على هذا المنوال سنين عديدة لتتوقف مسيرته التعليمية بالجزائر مع بداية الهمجية العمياء في السنين السوداء، هذه القطيعة أثّرت كثيرا على

"مارتيناز" فبعدما كان ينعم بالأمن والأمان في وطنه رغم المشاكل اليومية ها هو يعيش مرارة المنفى والبعد عن الأحباب والأصدقاء، لوحات هذه الفترة جاءت بنسق العمليات الإرهابية فتنوع انتاجه بتنوع الضحايا وحملت لوحاته صراخا صامتاً فيه حرقة الفراق ودموع اليتامى وأنين الثكلى .مرّت السنين وعاد "مارتيناز" إلى أرض الوطن في محاولة للمّ شمله، فهو مشتت بين واقعين: حياته الجديدة بالمنفى وحياة قديمة هو بصدد استعادتها، فمنذ سنة 2000 وهو يرقص على نغمات ضفتي المتوسط تاركا بهجة وسرورا أينما حل، فمن خلال الورشات التي يؤطرها هنا وهناك بمدارس الفنون الجميلة أو من خلال المهرجان السنوي "راكونت-آر" مازال ينشر أفكار العطاء والتلقي والمشاركة، فهو فنان لا يبحث عن الثراء من وراء أعماله وإن أراد ذلك فمن السهل عليه فعله .فكم من رواق فن يحلم بعرض لوحاته لكن كما ذكرناه سالفاً فأعماله التشكيلية جزء لا يتجزأ منه ولا يمكنه بيعها. فما أحوجنا لأن يقام له متحف خاص بأعماله الفنية أم أنّ المسؤولين على القطاع الثقافي في بلادنا لا يهمهم أمر الفنان إلاّ وهو على فراش الموت !

لحدّ الساعة لا وجود لمتاحف خاصة بفنانين جزائريين، فلا متحف "لإسياخم" ولا "لخدة" ولا "لباية" والقائمة لا تزال طويلة. ألم يحن الوقت بعد لإنشاء مثل هذه المتاحف أم أن دولة بمكانة الجزائر تنتظر أصحاب الأموال لإقامة متاحف لفنانين مثلما هو الحال لمتحف الفنان نصر الدين دينيه ببوسعادة، إن كان كذلك فحرِّروا الثقافة فهي مثل الثورة إذا ألقيت في الشارع حتما سيحتضنها الشعب.

كل فنوننا رهن إدارات فاشلة فلا قاعات عرض للفنون التشكيلية ولا المسارح ولا قاعات السينما في أيدي أهل الاختصاص، واقترنت العروض والتظاهرات الثقافية بالأيام الوطنية بين الفاتح نوفمبر والخامس جويلية والدليل على ذلك أنّه لا وجود لهذه التظاهرات بين الخامس جويلية والفاتح نوفمبر! إن الفن مثل الهواء أو يجب أن يكون كذلك إن أردنا جيلا ذي أخلاق عالية وذوق راق، متابعا ومقدرا وناقداً لما يقوم به

الفنانون من أعمال تشكيلية ومسرحية وسينمائية وموسيقية وغيرها، فلا بدّ من سياسة ثقافية حكيمة يقوم عليها أهل الاختصاص وكفانا من تهميش واحتقار للفنانين...

جزائرنا تعيش حالة من الفوضى الثقافية ولعلّ إقصاء أهل الاختصاص–لا أخصّ مجالاً فنياً معيّنا بل كلّ الفنون- من التظاهرات الفنية الكبرى لدليل قاطع على ذلك فكيف لا نقدّم دعوات رسمية لأساتذة جامعيين من أهل الإختصاص برتبة دكتور أو بروفيسور إلى محافل ثقافية مثل مهرجان الفيلم العربي أو تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية أو الجزائر عاصمة الثقافة الإفريقية وغيرها من المحافل الدولية الكبرى، هذا دليل على أن المجال الثقافي مقتصر حصرا على وزارة الثقافة والتي لا تولى أهمية لما يجري في جامعاتنا من اختصاصات فنية كالمسرح والسينما والمولود الجديد الفنون التشكيلية.

وزاراتنا وكأنها حصون محصنة فقلّما تكاتفت جهود وزارتين أو أكثر للقيام بعمل مشترك، وكأن كل وزارة دولة قائمة بذاتها، وكل تدخل في شؤونها يعد تدخلا داخليا في سيادتها.

من هذا المنبر ننادي بالدور المهم الذي يجب أن تلعبه وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في السياق العام لتسير البلاد وفي كلِّ المجالات.

الخاتمة

منذ بداية دراستنا هذه ونحن نشعر بإقصاء فنوننا القديمة من حقها المشروع في كتابة تاريخ الإنسانية، فهذه الفنون والتي طالما تغنت بسحر الرمز البربري تملك خصائص جد معاصرة من خفة وانسيابية سايرت بذلك الوظائف المنوطة لها، تنوعت جمالية هذه الرموز من الطقوسية إلى الدينية وصولا إلى التزيينية والوظيفية ، حملت هذه الرموز رسائل ثقافية وأخرى روحية للأجيال الحاضرة والمستقبلية والتي بقيت في صمت لعصور مضت[1] فهي عصارة الأساطير والإعتقادات والعادات والتقاليد المتوارثة عبر الأجيال فامدّتنا بمسارد رمزية غنية ومتنوعة وساهمت بقسط كبير لوصول ثقافة أجدادنا إلينا ونحن في بداية القرن الواحد والعشرين.

الفن البربري فن ديناميكي تطوّر عبر الأزمان رغم ترعرعه في كنف بعيد عن الطرق التعليمية المتعارف عليها إلا أنه متجذر في الذاكرة الجماعية لكل الجزائريين خاصة في تلك المناطق التي لازالت تحافظ على ثقافتها البربرية الأصيلة .

بقيت هذه الرموز بعيدة عن المحاكاة ويمكن اعتبارها أولى تظاهرات الفن التجريدي قبل لوحات" كاندنسكي" بآلاف السنين وما هذا إلاّ إنصافاً لها في ظلّ تجاهل الغرب وتصنيفاته المنحازة . نحن الورثة الشرعيون لهذا الفن لذا يجب علينا أن ننظر إلى تاريخنا بأعين فيها الغيرة والآمال لنغيّر صورة منحطة ورَّثها لنا مستعمر الأمس...

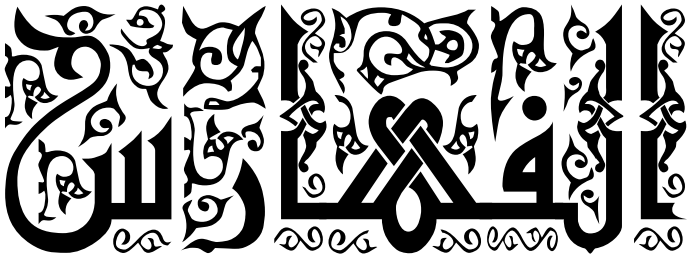
سرّ جمالية الرموز البربرية يكمن في بساطتها الممتنعة، فلا يفهم مغزاها إلاّ من عرف بخباياها، وظلت كذلك إلى حين بداية الدراسات الجدية والتي أفادتنا بمعلومات كادت تدفن في الفترة المعاصرة بسبب هيمنة العصرنة على الحياة اليومية. عكست هذه الرموز هوية البربري المسالم والذي إن حارب فإنّما من أجل حماية نفسه وأرضه. أراضينا كانت مسرحا لغزوات عدة : بونيقية ورومانية ووندالية وبيزنطية

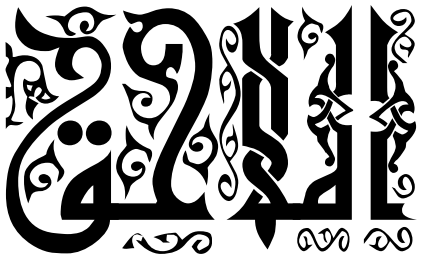
[1] Moreau J.B., *op.cit.*, p.21

وعربية وتركية وأخيرا فرنسية ، فحاول كل غاز جديد تغير معالم هويتنا وثقافاتنا المحلية بشتى الطرق لكن كل محاولاتهم باءت بالفشل، فأخذ أجدادنا بحنكتهم من ثقافة الآخر لإثراء وإعلاء ثقافتهم. إنّ عالم الرموز البربرية حامل لمعان كثيرة والذي يبعث بنا إلى نظام قائم على ربط الأشياء ببعضها من أجل تكوين شبكات من المعاني.

هذه الدراسة ماهي الا حجر أساس لعمل مستقبلي طويل المدى، فعند كتابة أسطر هذه الخاتمة تبادر إلى ذهننا الكثير من النقائص والتي ارتأينا أن نرجع إليها لاحقا (بعد مناقشة الدكتوراه) ولعلّ فتح مخبر يولي أهمية لهذه الرموز وبتكاتف جهود الباحثين سنتمكّن من استكمال النقائص بمشاركة الآخر في التحاليل وإبداء الرؤى .

الرمز البربري يمكن أن يكون أحد الركائز المميّزة للفن الجزائري المعاصر، لا أخصّ بالذكر الفنون التشكيلية فحسب بل كل الفنون الأخرى فما أحوجنا لأن نرتقي بفنوننا إلى العالمية متشبعين بهويتنا وذاكرة أسلافنا.





حوار مع

"دونيس مارتيناز"

في 15 ماي 2016

بالبليدة

Interview avec Denis Martinez : le 15 Mai 2016 à Blida :

Les débuts :

Guerziz Maamar (G.M) : Racontez-nous vos début avec l'Art :

Denis Martinez (M.D):

À l'année scolaire 1961/1962, j'étais en 4ème année aux Beaux-Arts d'Alger, la 2ème année du diplôme. Alger était une des écoles régionales de France encore à cette époque-là, après trois années d'études générales artistiques, il faut présenter le CAFAS (Certificat d'Aptitude à une Formation Artistique Supérieure), il faut choisir une option pour le diplôme national, et moi donc j'avais choisi l'option de gravure pour la simple raison que en peinture je n'avais pas besoin d'avoir une formation en atelier, mais par contre la gravure était d'un apport important, pendant longtemps, on a pensé et c'est toujours valable qu'une formation en gravure était très importante pour un artiste peintre, c'est-à-dire que le traitement de la gravure donnait une meilleure pratique des contrastes, comprendre les valeurs et les nuances, ça se passait très bien par la gravure, de toute façon, un apport technique en plus, pouvait être à mon service si je le voulais. Pour ça il fallait passer par les ateliers : eaux forte, lithographie, gravure sur bois ou lino, le burin, la pointe sèche etc. Après une année du diplôme théorique à Alger, j'étais obligé de me déplacer à Paris pour des raisons sécuritaires, c'était la période de l'OAS (l'Organisation de l'Armée Secrète) très agressive à Alger, il y avait des menaces qui existaient, et j'ai eu la chance d'avoir une petite bourse et l'inscription aux Beaux-Arts de Paris pour une formation en gravure, tout en ayant une inscription à l'école régionale des beaux-arts à Rouen, où on devait me recevoir à la fin de l'année pour présenter les épreuves pratiques de ce diplôme, je n'étais pas obligé de fréquenter cette école-là, bon, c'était un arrangement qui avait été fait avec des gens sympas.

En étant à Paris, dans la difficulté de l'arrivée (problème d'hébergement) et après avoir passé une épreuve obligatoire pour pouvoir accéder aux ateliers, je me trouve à fréquenter les ateliers les uns après les autres, à ce moment-là, je me trouve dans un bain plutôt international, c'était l'école des beaux-arts de Paris avec une fréquentation internationale très importante, même les arts-déco était pareille. À l'époque, Paris était une grande capitale culturelle. Je me retrouvais là avec des latinos, des argentins, des asiatiques (chinois et japonais) et des moyen-orientaux surtouts des libanais et des arméniens, de la péninsule ibérique (des espagnoles) et un petit peu des pays de l'est, mais les plus importants c'est l'Amérique latine et l'extrême orient. J'ai eu l'occasion de fréquenter des artistes, ce n'était pas obligatoirement des étudiants, mais on

pouvait avoir accès à des ateliers d'artistes libres, j'avais la chance de fréquenter des gens venus d'horizons différents et de culture différente avec leurs propres héritages culturels en eux même. ILS allaient faire de l'art contemporain mais chacun avait son héritage culturel qui fait qu'ils existent vraiment pleinement dans leurs personnalités ; c'est là que je me suis rendu compte que moi, je n'étais rien du tout !

À l'école des beaux-arts d'Alger dite école régionale de la France, en ayant subi un enseignement académique comme toutes les autres école de France, donc aucun apport culturel lié à la culture maghrébine ou africaine, on se rend compte à ce moment-là qu'on existe pas, donc on apporte pas, on a pas une part à apporter dans l'art universel. Ça a déclenché en moi une prise de conscience très forte, je me suis rendu compte que j'avais beaucoup à réapprendre et à reconsidérer dans mon auto-formation après. En même temps, j'arrive d'un pays qui était en guerre, des situations de violence et d'oppression menées par l'armée française, les violences dans les villes, à Blida comme partout en Algérie, il y avait beaucoup de barbelé, la présence du barbelé était très importante, c'est une adolescence qui s'est formée dans un contexte de violence, donc j'avais ça en moi, j'ai commencé en dehors de l'apprentissage des techniques des thématiques liées à la guerre et à l'oppression, cette thématique m'a amené à voir des références chez des artistes contemporains, j'étais intéressé par les œuvres de Goya, toute la série d'œuvre qu'il avait fait en gravure surtout sur les horreurs de la guerre en Espagne pendant la guerre napoléonienne, toutes ces gravures-là m'avaient marqué, parce qu'il y a le lien à la fois que Goya était un hispanique, et c'est toute la violence hispanique qui apparaissait là devant et le lien avec ce qui se passait en Algérie, il y avait ça. Ça m'amener à découvrir et mieux comprendre Picasso dans la période où il a fait Guernica. Je suis passé dans ma formation académique très réaliste pour arriver à une compréhension beaucoup plus importante des œuvres modernes qui disaient quelque chose, c'est à travers la thématique que ça m'a amené à Picasso/Guernica, et ça s'enchaine vers les peintres de l'Amérique latine et la révolution mexicaine. Les artistes qui ont participé à la remise en cause de l'art occidental importé par certaines élites espagnoles aux Mexique, l'apport des artistes comme Tamayo Rufino, Diego Rivera et puis Siqueiros, même si dans la forme ce n'était pas vraiment un truc qui allait ma marquer, mais plutôt dans le la principe même de l'art révolutionnaire qu'ils mettaient en place et la remise en cause de l'académisme occidental ; je me demandais :

quelles sont les sources importantes qui pouvaient m'intéresser ? Pour nourrir, recharger et se mettre en cause puis aller vers d'autres visions possibles et, pour être existé réellement comme

quelqu'un qui apporte quelque chose au niveau universel. Donc ça était des moments très fertiles du point de vue perturbation mentale et en même temps remise en cause ; alors tout ça était dans le contexte de culture internationale qui se trouvait dans Paris, et on se rend compte que quand on sort de sa coquille, on se retrouve dans un espace où pleins d'horizons se rencontrent, du coût on arrive à se mesurer soi-même, où est ce qu'on est ? Si ça va ou ça ne va pas ? Mieux résoudre sa trajectoire ! Au bout d'une année d'apprentissage technique à Paris je travaillais en parallèle librement sur beaucoup d'œuvre sur papier où la thématique était sans arrêt marquée par l'idée de l'oppression , barbelé, les épreuves pratiques et le dossier personnel, ça c'est important, le fait que le jury ne se réunit pas à observer le résultats de la pratique, mais il donne beaucoup d'importance à la personnalité elle-même, ces œuvres produites en parallèle, c'est là où il y a la vraie expression qui se manifeste, et donc grâce surtout à ce dossier personnel que j'ai pu avoir mon diplôme, le jury donne un point de vue sur l'aspect technique où j'étais très bien en gravure, moins bien en gravure sur bois etc. mais par contre le dossier personnel, j'étais excellent dans le sens où, mes œuvres disaient vraiment des choses fortes, c'étaient des choses affirmées.

Voici quelques dessins que j'ai présentés :

Ce dessin là (Figure 1), on sent l'influence de Guernica dans la position des personnages, mais par contre on trouve la violence du barbelé, ces personnages sont des personnes c'est ce que j'appelle des victimes de la violence qui crient, il y a un en arrière-plan, et un autre au premier plan, c'est des victimes bouffées de barbelé. Là (figure 2 et 3) on voit que la structure du personnage est composée de barbelé, c'est le personnage barbelé avec un autre en arrière-plan qui représente le visage de la violence. C'est des personnages qui sont torturés et qui sont carrément ligotés par du barbelé.

La (figure 4) c'est pareil, toujours des personnages barbelés qui surgissent quelque part, c'est une thématique qui se répète avec des évènements de manière différente.

La (figure 5) c'est pareil, un personnage en position de manifestation traversé par du barbelé. et la (figure 6) l'idée et que le personnage devient taureau, le taureau disant que c'est la puissance, ce n'est pas simplement la victime, comme dans la tradition de corridas, on agresse le taureau,

ce n'est pas le toréador qui est agressé, c'est le taureau qui agresse et il va être très violent, c'est à dire que la victime devient à son tour offensive, l'idée c'est ça, et que le taureau traversé par le barbelé ne reste pas victime, il est offensif. et ça (la figure 7) c'est carrément la présence féminin, qui tourne dans les rues d'Alger ou d'ailleurs en Algérie, on voit en haut un morceau de

beauté, on peut imaginer ce qu'elle peut être, et puis les femmes elles-mêmes qui sont plus au moins voilées, elles sont elles-même construites de barbelé. Enfin j'avais fonctionné à fond avec cette idée, toute une série était comme ça, il y en avait d'autres, certaines ont été achetées par le musée national des beaux-arts. Donc c'est ce dossier-là qui a très bien fonctionné !

une fois rentré en Algérie la fin 1962, on se retrouve dans une nouvelle situation, carrément dans une situation de paix, la fête de l'indépendance qu'il y a partout, il y a une espèce de déstabilisation qui s'installe dans la mesure où les habitudes ne sont plus les mêmes, il y a quelque chose qui a disparu, l'intensité répressive autour qui était bien ancrée a disparu, c'est plutôt la fête, la liberté, donc il faut faire des choses, il y a une espèce de plaisir qui te mette en phase d'utopie etc. À Blida, on occupait le centre de la ville, à Alger l'école des beaux-arts ne rouvre pas tout de suite, elle rouvre en 1963 je ne me rappelle plus exactement. Pendant une année, j'enseigne dans un lycée à Blida « lycée el Fath », mais j'avais des rencontres avec des copains et des amis, et on commence à bouger, on participe à ce qu'on appelle « le Ciné Pop » qui a été mis en place à Alger avec un groupe de cinéastes mené par René Vautier, un artiste révolutionnaire et d'autres cinéastes algériens, « le Ciné Pop » est une espèce de ciné-club mais un ciné-club populaire ouvert à tout le monde, on amène des films avec des débats, et ça circule dans plusieurs patelins, chaque patelin où ça se fait il y a un comité en place qui se met, et donc il a une dynamique. Après ça, à Blida c'est l'ouverture d'un centre culturel, la récupération d'une ancienne brasserie que le maire de la ville à l'époque met à notre disposition pour ouvrir un centre culturel populaire avec différentes activités et une bibliothèque, j'ouvre un atelier d'arts plastiques pour les jeunes, il y a du théâtre amateur qui s'installe, des espaces offerts aux musiciens, on a fait venir des conférenciers etc. la place de Blida est en effervescence…au même temps, moi autant qu'artiste plasticien, je me lance dans des remises en cause dans mon travail, où je cherche des possibilité, des œuvres sur papier, toile, et je me lance dans une série d'œuvre en relief peint, que je n'ai plus ici, et que le destin a voulu qu'elles disparaissent, c'était provoqué par une rencontre avec les arts populaires en Kabylie, la pratique des symboles dans les tapis, dans la poterie etc. une compréhension, une découverte et une redécouverte

d'une pratique ancestrale qui existe dans tout le Maghreb du nord au sud et de l'est à l'ouest avec des particularités régionales, un langage qui se perpétue, transmis de génération en génération mais qu'on avait pas côtoyé et sans essayer de voir de quoi il s'agissait ! en fait, on est passé à côté de quelque chose, la nourriture esthétique était là, je me rappelle quand une fois

à Alger, j'avais assisté à une projection d'un documentaire sur les pratiques des potières des Ouadhias, et là, j'ai vu des choses se faire en dehors, la fabrication de la poterie mais toute la pratique du décor, le langage symbolique qui était aussi utilisé dans des œuvres murales dans les maison kabyles, avec des variantes entre les Maâtka, les Ouadhias et d'autre régions, là on voit qu'en fait, il y a eu pas mal de grandes choses qui nous ont échappé, et qu'ils nous avaient entrainé dans des domaines différents tout à fait étranger à ce qui se faisait autour de nous, il fallait à la fois comprendre et essayer de voir comment à partir de là tirer profit de cette magie du signe, et arriver à faire des œuvres contemporaines, le fait que je m'intéressais en même temps au patrimoine africain c'est la prise de conscience de l'appartenance à un continent, c'est important l'Afrique ! Toutes les statuaires, le volume africain qu'on peut appeler masque ou autre, ce n'est pas simplement des masques, c'est aussi des figurines, des divinités c'est ce qu'on appelait les statuts, les statuettes, c'est surtout ça beaucoup plus, le masque c'est un détail dans tout ça, comprendre l'exploitation du volume net, la polychromie. Je me relance vers une série de recherche en volume qui est le relief peint en puisant dans des thématiques dans la magie symbolique berbère. Et j'ai fait une exposition en 1964 dans une galerie qui s'appelle la galerie 54, qui était animé par Jean Sénac, il organisait des expositions collectives puis une série d'expo personnelle, donc j'ai très peu de traces visuelles de cette série-là, il y a des photos en noir et blanc quelque part ! Mais c'était la série « Belle comme la lune avec ses enfants, c'est un symbole kabyle berbère, une manière de représenter la lune avec des étoiles autour pour désigner une mère qui est belle, ce symbole désigne une femme belle comme la lune avec ses enfants, il y avait une série de choses comme ça, c'était l'euphorie ! Ensuite ça commence à s'estamper et arrive les problèmes de la vie, la forme esthétique commence à subir le problèmes de la vie, que se soit en peinture ou en ce qu'on appelle la série des reliefs peints, la thématique est influencée par le vécu, la période Aouchem qui a duré deux ou trois ans a été un moment d'effervescence et de créativité pour les uns et pour les autres, dans cette lancé là j'avais organisé des reliefs peints.

G.M **: Quelles est la véritable histoire de la création du groupe Aouchem ?**

M.D : Pendant les premières années de l'indépendance, les préoccupations étaient la recherche identitaire dans la pratique artistique, il était très important pour certains, il y avait d'autres gens comme Mesli Choukri et autres, mais ce n'est pas pour tout le monde. Par exemple l'école

nationale des beaux-arts à l'époque qui n'était pas encore supérieure, quand elle a été rouverte dans les années 1963, le ministre de la culture de l'époque qui était dirigé par Ahmed Taleb Ibrahimi « tlemcenien » a donné la direction à Bachir Yellès qui était très conformiste dans la pratique artistique, qui était pour la reconduction du programme qui existait avant l'indépendance, le même programme, la formation académique et tout le reste, lui, étant issu de cette formation-là, il est partisan à fond, il pratiquait une peinture très marquée par un fond d'orientalisme. L'école d'art s'ouvre et c'est lancé à la presse : l'appel de recrutement, il n'y avait pas beaucoup de gens sur la place d'Alger, je sais que pas mal de temps l'école a eu affaire à la coopération technique, des gens qui sont venus de France, des pays de l'Est, de Pologne et même du Canada pour enseigner aux beaux-arts, je me suis dit je tente ! Je m'étais déplacé à Alger avec un bon dossier personnel de l'époque, et voilà je leur ai dit : j'aimerai bien enseigner ! Il y a Bachir Yellès qui me reçoit, on prend un bureau, je lui montre certains de mes travaux, c'est ce que j'ai présenté pour le diplôme et je lui déballe ma vision ! je me suis dit aller on avance, c'est la révolution, nous allons révolutionner même les pratiques artistiques et même l'enseignement de l'art ; j'avais participé à l'encadrement d'un stage pour les animateurs culturels dans le pays, j'avais commencé déjà à faire une pratique à partir de symboles berbère, j'avais ramené dans les ateliers plein de poteries, plein d'objets avec des motifs, et j'ai demandé aux participants de dessiner, de comprendre, de s'inspirer et ça pour pouvoir sortir des choses…c'était possible ! là du coup je vais aux beaux-arts et je parle avec Bachir Yellès qui était intéressé pour que j'enseigne le dessin, il y avait Mesli, Issiakhem qui étaient déjà là, j'ai dit voilà, moi je suis pour supprimer tous les plâtres qui sont là, pas de chevalets, pas de peintures dans les ateliers, on mettait que des éléments de la culture populaire, poteries, les tapis el H'sayer etc. on travaille carrément à ras le sol, pourquoi pas ? Si on peut se débrouiller des statuts africains…il me dit : il n'en est pas question ! c'est complètement abracadabrant ce que vous nous racontez là ! C'est non non…nous allons maintenir l'enseignement tel qu'il est, très sérieux, académique ; je me suis brulé dès le départ ! Moi, je me suis dit, voilà une réflexion mais pas question ! vous serez recruté aux beaux-arts avec

l'obligation d'enseigner l'académique, mais quand même à cette époque-là, étant donné que je venais avec un diplôme de gravure, donc il était possible d'enseigner de la gravure, et que j'ai permis des évasions, mais c'était un atelier qui n'était pas obligatoire, il ne rentrait pas dans le cursus d'enseignement général, donc c'est un atelier pour les gens qui voudraient faire ça en plus, il limitait même le nombre de participants, ça c'était la petite contradiction qui existait à l'école des beaux-arts.

Après, je discutais avec Mesli et avec d'autres, on parlait de ce qui se passait en même moment et même avant au Maroc, le mouvement autour du souffle, les intellectuels marocains qui avaient une réflexion sur la décolonisation de l'art etc. parmi eux il y avait des gens comme Cherkaoui, qui était très avancé à cette époque-là, lui-même personnellement il a réalisé une peinture dans le sens traditionnel (peinture sur toile) mais inspirée de motifs berbères marocains, qui va vers une abstraction universelle, il y avait aussi Benkahla qui faisait un travail très intéressant, il y avait toute une série d'artistes marocains qui étaient déjà sur cette lancé. Dans nos revendications, on cherchait comme exemple des artistes contemporains occidentaux, c'est en voyageant dans le Maghreb qu'ils avaient déclenché par leur découverte leur création, par exemple : Paul Klee, c'est son voyage en Tunisie qui a été à l'origine de tout son travail, après avoir observé tous les arts populaires tunisiens, et c'est ce qu'il a déclenché son travail ; donc on s'est dit pourquoi les maghrébins eux-mêmes ne pouvaient avoir la même démarche ? On discutait comme ça !

Un jour, il y avait une exposition qui était organisée à la salle Ibn Khaldoun à Alger, celle qui se trouve à la hauteur de la ville, il y a maintenant une salle de spectacle, et le grand hall qui servait aux expositions, il y a une exposition organisée , c'était des œuvres réalisées par des lycéens de sidi Bel Abbes, qu'ils étaient encadrés par un coopérant espagnol très académique et qu'il les avait fait faire des portraits des chefs d'états des pays non alignés de l'époque, algérien, yougoslave, egyptien etc. Tous les portraits des chefs d'états, Benbella, Tito etc. Et des paysages d'inspiration orientaliste, paysages des oasis, les palmeraies, les mosquées etc. Benbella qui inaugure cette exposition à cette occasion-là, il invite le directeur des beaux-arts et les enseignants autour de cette exposition, Benbella qui fait le tour de l'exposition accompagné de Bachir Yellès…et à un moment donné il dit : « Voilà l'Art Algérien » bon, c'est son point de vue, il a le droit d'avoir un point de vue, il n'est pas obligé d'avoir des connaissances en art, mais ce qu'il faut savoir, c'est que les gens qui ont lutté pour l'Indépendance du pays, c'est-à-dire pour la décolonisation du pays étaient eux même porteurs d'un virus colonial dans le domaine de l'art, c'est le virus hein ! C'est-à-dire ces mêmes personnes pouvaient faire un choix en se revendiquant pour l'art orientaliste et disant que c'est l'art national, alors l'orientalisme est une vision coloniale, des fantasmes coloniaux, qui est fait du point de vue esthétique et culturel de toute la civilisation gréco-romaine qui a avancé dans le temps, et qui n'a aucun rapport avec la culture ou le fond culturel du Maghreb, du monde arabe et de l'Afrique. Du point de vue esthétique, l'histoire de l'esthétique des arts en occident a sa propre évolution, les pratiques esthétiques dans la culture maghrébine ou en Afrique n'a pas eu le même processus et se

manifeste autrement, il ne se manifeste pas dans les œuvres comme les tableaux ou autres, mais il se manifeste dans le quotidien. En Afrique, au monde arabe et dans le Maghreb ce n'était pas considéré comme une pratique artistique au même niveau, c'était méprisé, alors que c'était l'art présent très fort. Donc quand BenBella a dit ça « l'Art National » ça arrangeait les oreilles de Bachir Yellès et les gens qui étaient de même port que lui, et le lendemain en réunion à l'école des beaux-arts nous a dit : voilà l'orientation qui est donnée, dorénavant il faut respecter cette orientation, et il a supprimé l'atelier de gravure à partir du moment où c'était abracadabrant. C'est à ce moment-là que tout d'un coup avec Mesli, Adane et autres nous sommes réunis pour commencer à bouger, c'est-à-dire qu'il vient de donner une orientation dans les pratiques artistiques, on a commencé à bouger, il ne faut pas qu'on se laisse faire, donc on a commencé à réfléchir et à chercher qui sont les gens qui pourraient être avec nous, et on a mis en place ce groupe pour revendiquer une autre vision, disant vous vous dites ça et nous on dit ça, mais pas pour s'enfermer dans une vision, c'est-à-dire on est pas d'accord avec vous mais proposer ça avec une ouverture universelle et pas avec un enfermement, dans le manifeste on parle de la force et la magie du signe pas simplement au niveau du Maghreb, mais tout l'apport du tiers monde à l'époque, l'Afrique, le Monde Arabe tout ça avec un intérêt à l'apport du déclic universel, enfin un combat pour la liberté d'expression, si par exemple ils disaient ça c'est bien et qu'il appréciaient leur truc mais qu'ils ne fassent pas chanter le monde et que chacun fait ce qu'il veut, mais eux non ! Ils font ça et ils veulent que toi aussi tu fasses la même chose. Donc Aouchem est né en opposition aux dangers qu'il allaient se mettre en place, et les artistes qui avaient intérêt à ce que cette liberté existe, à partir du moment qu'ils n'étaient pas impliqués dans ce mouvement étaient contre nous, Khadda parce que soit disant du point de vue intellectuel, parce que nous avions dit « le signe est plus fort que la bombe » ça c'est symbolique, parce que si on traversait les époques, tous les siècles, il a dit comment le signe est plus fort qu'une bombe, une bombe peut te casser une poterie par exemple mais ce n'est pas ça ! C'est la mémoire de la chose, notre mouvement n'était pas obligatoirement composé de gens qui avaient la même ligné politique, celui-là à une tendance communiste, l'autre ça etc. de différentes idéologies…

De l'autre côté Issiakhem, du moment où il y avait des gens qui ne l'aimaient pas dans le groupe, il avait une haine pour le tlemcenniens par exemple, pour lui Mesli était un bourgeois, l'autre je ne ais pas quoi ! Et comme il n'était pas impliqué là dans, parce qu'il n'était pas le leader de quelque chose, parce qu'il fallait qu'il soit le leader tout le temps, donc lors de la première exposition, Issiakhem avait décroché l'exposition avec un groupe derrière lui, avec

Fares et autres, ce qui a engendré des problèmes avec la presse, il y avait beaucoup de démagogie.

Nous, on était considérés comme des traitres parce qu'on était contre la peinture réaliste et la peinture orientaliste, c'était eux qui avaient la vérité de la peinture nationale, et on était les traitres de la nation, parce qu'on revendiquait la magie du signe et en plus de ça à cette époque-là, le mot berbère était tabou, il a fallu des années et des années pour que le mot « culture berbère » soit admis, c'était tabou et pour longtemps, officiellement dans l'histoire de la peinture en Algérie, il était interdit de citer le groupe Aouchem, parce qu'il y avait le mot berbère au milieu. Dans les livres officiels on parle de toi autant qu'artiste mais pas le groupe Aouchem ; donc on a fait l'expo puis il y a eu le ré-accrochage de l'expo grâce à Mustapha Toumi qui était responsable de la culture au niveau du FLN, et c'est en ce moment-là qu'on a fait le manifeste et une deuxième exposition, puis ça s'est effilochée…c'est normal, lors de la dernière exposition on était que trois : moi, Ben Baghdad et Akmoum, bon il y a des gens qui ont eu peur, parce qu'il y avait de la violence, des menaces, des gens qui étaient agressés dans la rue, ils en ont peur !

G.M **: Lors de la première exposition : les participants avaient-ils les mêmes préoccupations artistiques et plastiques ?**

M.D : Non, pas tous, pas entièrement, c'est plutôt la liberté d'expression, pas la même orientation par rapport à la culture berbère, c'est surtout le fait d'exister librement, et ne pas être obligé de peindre comme ça ou comme ça…

G.M **: Qui a participé à la rédaction du manifeste ?**

M.D : Dans l'écriture du manifeste il y avait Mesli, Addan, Ben Baghdad et moi, et puis on a fait quand on a rouvert l'exposition, la lecture du manifeste où on a fait une espèce de performance, moi, j'avais fabriqué une série de pochette en cuir avec un vide là, au milieu le symbole du Groupe Aouchem qui est le point d'interrogation et le point d'exclamation (?- !) c'est-à-dire tu t'interroges et tu t'affirmes en même temps, un mélange d'interrogation et d'affirmation, dans cette étui qui est comme une amulette, on avait mis les noms de tous les membres du Groupe Aouchem avec une note : « ce jour on est réunis… » C'était pliée et chacun

avait son amulette, le jour de la réouverture on avait fait appel à un Zornadji (groupe de musiciens jouant des instruments traditionnels) d'Alger un certain Baâtiti je pense, et donc le Zornadji devait rentrer dans la galerie et passer devant chaque œuvre et à la fin un membre du groupe qui monte sur une chaise et lit le manifeste. C'est à cause de l'agression que le manifeste s'est fait…

G.M **: Est-ce que vous pouvez nous dire dans quelles circonstances ce Relief Peint a été réalisé ?**

M.D : Je peux vous raconter comment s'est fait ce relief peint (figure 8) intitulé : 440 VOLT

À Alger, on était à l'avenue Pasteur, ou j'avais rencontré pas mal d'amis, intellectuels et étudiants. En 1968, était l'effervescence estudiantine qui est totalement liée à ce qui se passait à Paris, parce qu'à Alger, il y avait des problèmes particuliers, et le mouvement estudiantin avait provoqué pas mal de grève, qui était menées par un groupe d'étudiant en architecture et le département d'architecture était à l'école des beaux-arts actuelle, à l'origine c'était comme ça : une partie architecture et une partie beaux-arts, et l'arrêt de cours était voulu par les étudiants qui avaient choisis architecture et qui avaient une certaine maturité et avaient une grande réflexion politique, ce n'était pas des valeurs de connaissance, c'était des gens qui voulaient participer à la construction du pays, donc la formation participait à ça, et la construction du pays ça veut dire comprendre la politique du pays et cela en engagement et une remise en cause par rapport à ce qui se passait, donc des gens très politisé dans le sens positif, et donc à l'avant-garde de la revendication estudiantine, dans le sens ce n'était pas pour avoir des avantages en tant qu'étudiant mais c'était pour leur implication dans le futur du pays, c'est carrément la politique du pays. Il y avait des mouvements de grève comme ça, et je me rappelle, on était à l'avenue pasteur, il y avait un café à côté de l'UNAP à l'époque, on se retrouvait là, on discutait, il y avait je me rappelle très bien, Saidani Saïd qui était étudiant aux beaux-arts et Malek Alloula (Allah yarhmou) qui était à l'époque à l'université à Alger, c'est le frère d'Abdelkader Alloula, il y avait je ne sais plus qui encore, il y avait l'écrivain Abdoun qui venait de Béchar et qui était aussi universitaire en fac de lettres, on se trouvait là et on discutait, et c'était la grève aux beaux-arts, tout était en grève, c'était le printemps je pense, voilà j'avais une Renault 4 grise et on m'a dit : ça serait bien d'aller faire un tour au bord de la mer, je leur disais, vous voulez aller à la mer, d'accord ! Je vais vous emmener voir une belle plage allons-y ! On monte dans la voiture et on y va, on roule on roule et après on m'a dit : là ce n'est pas la direction de la mer où tu nous emmènes ? Non je vais vous montrer une belle plage, vous voulez voir la plage hein ? On passe

par El Harrach, je les emmène tout doucement vers un endroit qui n'existe pas maintenant, c'était une immense décharge publique, un dépotoir, qui n'était pas fermé et dans lequel il y avait un certain nombre de personne avec des baraques aux bord qui vivaient de tout ce qu'ils ramassaient, triaient pour le vendre etc. c'était la puanteur, il y avait des adultes, des enfants etc. et à chaque fois que les camions arrivaient pour déverser les détritus, ils faisaient la course, ramasser ceci ou cela, alors on arrive, on a stationné à coté, on a traversé la voie ferrée, voilà la plage ! Les cabanons et tout ça ! (il rit) on rentre dedans quand même et puis bon, il nous accoste un bonhomme qui était très gentil, il voulait qu'on lui explique pourquoi on est venus ? je lui ai dit qu'ils voulaient aller à la plage, je les ai amené à la plage et il commence à rire, il nous a invité à prendre un café dans sa baraque, on a discuté, et puis arrive un gamin, qu'il l'appelait Charlot , il lui a envoyé faire quelque chose, je lui ai dit c'est ton fils ? Il répondait non non ! C'est un gamin abandonné, et il me raconte qu'il était immigré en France pendant des années et qu'il travaillait dans les hauts fourneaux dans le nord de la France, ouvrier dans les hauts fourneaux et que après l'indépendance est rentré au Bled pour trouver du travail, il s'est retrouvé au chômage et il a atterrit dans cet endroit. Les enfants qui étaient là c'est des enfants qui ont foui leurs familles, et lui ne peut s'empêcher de les aider, donc Charlot est revenu et l'un de nous lui pose la question : d'où tu viens ? Charlot répond : pourquoi ? Tu es de la police ! (genre comme ça) en fait c'est un gamin, je ne sais pas ce qui s'est passé chez lui, il avait frappé sa mère ou ses parents, et il s'était enfoui, il venait de loin, d'un patelin de l'est et s'était taillé après avoir…il était là, il trainait dans cet endroit-là. Et là, j'ai pensé, je savais qu'à Blida dans les hauteurs de la ville il y a un endroit qu'on appelle « Lala Aiche » sur la route de Sidi El Kebir, que les femmes qui ne peuvent pas avoir d'enfants allaient pour souhaiter avoir des enfants et pour cela il fallait qu'elles fabriquent une espèce de poupée dont on voit ici une (figure 9) une baguette de bois, chiffon, un bouchon couvert de

tissus avec des yeux, une espèce de fétiche que les femmes fabriquaient avec un bout de bois et du chiffon, et elles les posaient dans le mausolée avec le henné, les bougie et des attaches sous forme de vœux et d'autres pratiques comme les œufs durs etc. et j'ai fait le lien, tiens ! il y a des femmes qu'elles ne peuvent pas avoir d'enfants et qui vont demander par la magie qu'on puisse résoudre ce problème, alors il y a des femmes qui ont des enfants et que l'enfant a foui et qu'il traine dans le dépotoir, donc j'ai réalisé une œuvre avec des éléments ramassés dans le dépotoir, cette plaque 440 VOLT que j'ai ramassé la bas et qui donnait l'intensité de la chose, la force 440 Volt au-dessous de laquelle j'ai fixé une poupée fétiche pour la demande d'avoir un enfant, et là d'autres morceaux de plastique et de chiffon, et au-dessous, je symbolise un chien

affamé avec un pain dans le ventre ! C'est ça comment est né ce Relief Peint qui s'appelle 440 VOLT et là-dedans, c'est comme une espèce d'amulette (figure 10) :

Quel âge as-tu ? 14 ans

Qu'est-ce que tu fais là ? Je fouille dans les ordures pour bouffer et pour m'habiller, cela fait un an que je vis dans ce dépotoir.

Et ta famille ? Un jour j'ai frappé ma mère et je suis parti. Et toi tu es de la police ?

Voilà ce qui est marqué là, le témoignage de ce moment-là, donc en général mes œuvres étaient liées à des rencontres.

G.M **: Et ce Relief Peint ?**

M.D : Les années 1970, l'Algérie était quand même en plein dans le combat de libération, la capitale des mouvements de libération d'Afrique, avec le problème palestinien il y avait une solidarité très forte avec les différents mouvements palestiniens MDLP, DLP, etc. et donc tout le combat des palestiniens. L'Algérie était à fond là dans, ce que je voulais dire est que la population aussi, il y a ce qu'on appelle avec les palestiniens un mouvement qui a fait des détournements d'avions, des attentats un peu partout dans le monde, le mouvement qui s'appelait « Septembre Noir » il a démarré je ne sais dans quel endroit et qui a commis des attentats très importants, et bon Septembre Noir était quelque chose qui bougeait qui voyageait et qui ne restait pas sur place, alors je voulais faire quelque chose la dessus, alors j'ai pris l'idée d' El Bourak , le personnage ailé, c'est dans l'histoire coranique, qui amène le prophète, mais dans ce cas-là il amène un Fidaï. C'est de la récupération, d'abord ce sont deux morceaux de berceau on les voit là fixés sur une grande feuille de bois, il a été pas mal endommagé, les couleurs se sont un petit peu assourdissent, elles étaient plus violentes au départ parce que je travaillais avec de la peinture à l'huile de bâtiment et la peinture à l'huile en tube les deux ! J'avais récupéré une tête en plastique qui trainait dans un magasin pour en faire la tête du Burak avec le corps, la pâte arrière, et on voit le mouvement de l'aile comme ça, derrière lequel on trouve le visage palestinien du Fidaï, mais tout ça avec des couleurs très prononcées, la géométrie berbéro-africaine intégrée etc. de ce côté-là (le côté gauche du relief peint) la main qui tient une grenade et c'est marqué en arabe dialectale Septembre Akhal qui veut dire Septembre Noir, et au milieu j'avais mis plein de fleurs en plastique dont beaucoup ont disparu, elles se sont un petit peu

esquintées, un truc de l'art populaire, un truc d'illusion populaire qui était à leur milieu. C'était pour moi une manière de faire hommage à ce Septembre Noir du mouvement palestinien, que d'autres diraient maintenant que c'était du terrorisme (terrorisme négatif) alors c'était un mouvement de libération.

G.M **: Parlez-nous de votre intervention au palais des arts populaire à la Casbah**

La série « je prends, je donne, je reçois » (figure 13)

M.D : L'idée de recevoir, de donner, l'échange qui se manifeste par les flèches, c'est les flèches qui indiquaient le sens de : je prends, je donne et je reçois, il y a celle qui envoie, celle qui revient etc. un qui part comme ça, et un qui part comme ça, dans les deux il y a question de flèches, je prends comme je reçois et c'est toute l'exposition qui est installée au musée des arts et traditions populaires à la Casbah, enfin à cette époque Omar Meziani qui était animateur dans ce musée qui était dirigé par une personne sympathique qui s'appelle Thabet qui est mort dans un accident. Omar m'avait proposé de faire une expo dans cet espace, et quand je suis allé visiter, je lui ai dit voilà moi ça me convient très bien, c'est un musée où il y avait toute une collection de poterie, de tapis traditionnels berbères, j'ai dit est ce que c'est possible d'utiliser les espaces dont les éléments qui existent, de les intégrer dans l'expo le plus possible ? Ok, il y a plusieurs pièces, c'est un ancien palais de la Casbah, des pièces voutées et d'autres non, il y a des espaces où j'ai carrément recouvert les murs avec des œuvres sur papier, les uns contre les autres, il y avait donc des reliefs, c'était toute la thématique : je prends, je donne, je reçois, c'est le titres que j'ai donné au lieu. A l'événement parce que j'ai demandé à Safi Boutella s'il voulait participer à condition qu'il fasse de l'improvisation, il peut mettre sa musique enregistrée comme fond dans l'expo, qu'en même temps il y avait le poète Mahfoud Ayachi de Blida qui devait improviser un texte par rapport à la personne qui a vécu dans ce palais, la légende dit que le Raïs qui régnait à la Casbah avait une fille « Aicha » qui était devenue aveugle, les gens dit qu'elle était devenue aveugle à force de se regarder dans un miroir, bon c'est la légende, donc elle était aveugle, et j'avais pensé à faire ma performance avec une étudiante des beaux-arts d'Alger et puis les musiciens venant des beaux-arts aussi, clarinettiste, contrebasse etc. pour faire une performance le jour du vernissage quand tout le monde serait là, on éteint les lumières et tout le monde se

retrouve dans le noir comme la personne qui habitait là, te que d'un coup une procession sort des coins avec des personnages avec des bougies et on crie « Aicha…Aicha où es-tu ? » avec Mahfoud el Ayachi tout sal qui sort en criant « Aicha tiens le miroir ! » et il rentre dans la foule, les gens ne s'attendaient pas car personne n'était prévenu, et puis les bougies qui avancent avec les filles des beaux-arts bien habillées, une belle tunique, comme une apparition, c'était formidable, et moi je venais derrière et quand ça se termine, ça s'enchaine avec Safi Boutella qui avait déclenché sa musique, c'était très très beau et après, un autre moment, il y a le frère de Safi Boutella qui voulait faire une improvisation en percussion sur différents objets, des plateaux en cuivre etc. dans le patio et j'étais avec cette œuvre (figure 14) et je danse sur la musique et je traverse la foule, je danse avec ça, c'est une œuvre qui allait servir pour danser.

Karim Sergoua à l'école supérieure des beaux-arts d'Alger préparait dans mon atelier son mémoire sur la peinture sur corps « le corps peint » toutes les traditions africaines même contemporaines, à ce moment-là, toute les personnes qui sont intervenues dans l'expo c'est lui qui les a décoré, il y avait tarik Mesli aussi, et c'est parce qu'il y avait une autre performance dans le patio en haut par le même groupe d'étudiant d'ailleurs c'est écrit sur le catalogue : expressions aux plurielles, c'est-à-dire qu'on pouvait en dehors de l'intervention de Safi Boutella, j'ai dit écoutez, je suis là pour un mois et toutes les propositions que vous voulez faire…vous êtes libre ! je ne cherche pas à comprendre, je ne vais pas vous dire faites ça ou ça…non. Osez !, donc on a fait un programme d'intervention, il y avait Karim et Tarik Mesli et un musicien de contrebasse, un autres qui jouait la clarinette donc ils ont fait un spectacle avec percussion sur tôle ou je ne sais pas quoi ? un spectacle au premier niveau du palais avec des filles costumées et de la danse improvisée, des cris etc. elles étaient toutes coloriées, et j'ai fait

en bas dans le sous-sol là où il y avait des voûtes une soirée de Boukala et c'est Mohamed El Ayachi qui a dit les textes, une autre fois des textes de poésie accompagnés de musiciens (des guitaristes) ils faisaient avec Larbi Arezki et Sliman Ouled Mohand du bruitage avec différents objets et les autres disaient des textes en français et en arabe, et puis après, une autre fois j'ai fait une performance avec la lecture du texte qui est là-bas (en me montrant le catalogue) avec un groupe de gens tout autour, on faisait pas mal de chose pendant la durée de l'événement, c'était pas mal du tout ; en même moment il y avait le tournage du film « lumière » dans les environs autour du café El Anka, que Karim a participé du décor de ce film avec Djaoudet Guessouma, alors c'était l'ambiance dans ce quartier et ce qui rigolo c'est que les gens ne t'attendaient pas à ce qui va se passer dans cette maison, bon ils étaient invités, mais les gens étaient habitués depuis un certain temps à aller voir les expositions à Riad El Fatah ou des galeries avec parking

et tout le luxe, et tout d'un coup je fais une intervention au palais de la Casbah où il n'y a ni parking ni rien du tout, en plus des rue à moitié démolies, et il faut traverser des décombres, les escaliers et les murs démolis, la bâtisse à coté était écroulée, donc c'est un truc pour les gens quel que soit leurs esprits, ils étaient obligés de passer par une certaines réalité…il s'est passé un truc, c'est que quand on a fait la performance avec la danse et la percussion, les enfants du quartier ils sont rentrés par le haut, ils ont grimpé sur les murs et ils sont rentrés par le haut « l'invasion des enfants du quartier » imprévu, ils ont entendu la musique et comme les portes étaient fermées, je ne sais pas comment ils ont fait, ils ont grimpés et sont passés per le haut, j'ai dit laissez-les, ils n'étaient pas nombreux…

G.M **: Quelles étaient vos œuvres les plus marquantes à l'exil ?**

M.D : D'un linceul à un autre **:** (figure 15) fait partie d'une série de peinture pendant la période d'exile, après avoir fait les deux premières œuvres qui sont liées aux attentats individuelles, l'une que j'ai appelé « portes égorgées, portes tuées par balle» les première années d'exil, puis je ne faisais pas une production intense, c'était chaque fois une œuvre pendant trois mois la réflexion sur une œuvre, donc il y avait un moment donné, il y a eu ce qu'on appelle après les différents attentas en direction des intellectuels, scientifiques et artiste par les islamistes, après que ce monde-là des vivants est parti « intellectuels et autres » soit éparpillé ou en exile, l'agressivité islamiste s'est orientée vers les massacres des populations dans les villages dans différents lieux, les massacres de Bentalha et autres, donc apparaissaient dans les medias, et les témoignages photos où on montrait les alignements des corps étalés à

l'extérieur dans l'attente d'être enterrer les uns à côté des autres, adultes, des enfants, des bébés etc. c'était disant le rythme était intense de ces massacres-là, et ce que j'ai remarqué sur les photos c'est que les corps n'étaient pas enveloppés dans des linceuls blancs, mais ils étaient enveloppés dans des couvertures que peut être récupérés chez des gens, des couvertures qui n'étaient pas neutres mais de nature très colorée, on voit que les couvertures sont pleines de fleurs, ces couvertures étaient parmi les choses qui venaient du marché de contre bande « trabendo » de Marseille en particulier, que je trouvais dans les bazars marseillais pour le Maghreb. Toutes ces couvertures avec des couleurs très vives, ce qui me faisait bizarre, c'est quand je me promenais dans les rues de Belsunce je voyais des étalages de linceuls, quand je les vois étalés, je me dis tiens, cela ils vont là-bas et peuvent servir de linceul, j'avais fait une première peinture avec cette histoire de linceul et une autres que j'ai carrément pris comme titre, l'idée était comment passer d'un linceul blanc à des linceuls colorés, c'et une peinture de trois

mètres horizontale, où il y a trois formes verticales, ça ressemble pas mal à des pierres tombales, ou des stèles, et en même temps chacune est en rapport avec un type de linceul, la première est dans les blancs et les bleus, les bleus pour traiter les ombres donc c'est le linceul traditionnel blanc, les deux autres sont des linceuls colorés, l'un fait avec des motifs floraux d'une couverture qui serait venue de Belsunce ou d'ailleurs, avec des motifs qui ne sont pas du tout traditionnels comme celle qu'on trouvait dans les anciennes couverture du Bled, et la troisième, j'ai dit tiens, peut-être il va y avoir un linceul avec des motifs traditionnels du Bled, c'est porté sur l'aspect possible du linceul, mais une position de pierre tombale d'où le titre « D'un linceul à un autre » et des paroles qu'on trouve par ci par là en arabe et en français pour en témoigner.

G.M **: Qu'est-ce que le Festival « Raconte-Arts » ?**

M.D : Je vais parler des deux interventions dans le cadre du festival Raconte-Art en Kabylie, bon ce qu'il faut savoir, et que dans le cadre du festival Raconte-Arts qu'on a mis en place en 2004 avec Hassan Metref et Salah Silem qui est décédé depuis « Allah yerhmou », on a mis en place un événement, nous, on a dit festival mais c'est plutôt un moment d'effervescence, de rencontre et de créativité avec les gens d'un village pendant une période d'une semaine, ça se

manifeste avec des ateliers écritures, les masques, carnaval etc. les enfants, les adultes, les adolescents, femmes et hommes, c'est particulier, il faut le vivre pour le comprendre, et dans le cadre de ce festival-là, j'ai mis en place une intervention personnelle où je pratique dans chaque lieu proposé, c'est une action in situ et éphémère, éphémère pourquoi ? Si les intempéries les usent ou si les gens en ont marre, ils peuvent l'enlever. En général quand c'est possible, j'interviens dans ce qu'on appelle « Tadjmaât » le lieu du village (parfois il y en a deux) où les gens se rencontrent et discutent, dans le temps c'était la « Djmaâ » qui se réunissait là dans et qui est ouverte aux hommes en général, traditionnellement les femmes avant n'y avaient pas droit même pour y passer, il y a que les vieilles qui avaient droit, mais maintenant ce n'est plus tout à fait respecté, la vie moderne s'est imposée, mais ce sont des espaces qui avec le temps ont perdu leur fonction traditionnelle, mais dans notre festival on l'aura donné une nouvelle vie à partir du moment où j'utilise ce lieu comme lieu de mon intervention, que je pratique avec très peu d'ingrédients, c'est les éléments graphiques et de la couleur brune ou noire où va apparaître des symboles et des éléments qui seront en rapport le plus possible avec le village, et où seront

intégrés des paroles, des textes liés avec ce que je vais mettre aux murs ou ça peut être un texte proposé par quelqu'un du village, un poète, un chanteur, érudit …c'est faire le lien avec le village. Dans cette trajectoire j'ai penché vers des lieux très fort comme le village d'Aït El Kaïd ou Ighil Bouamas. Aït El Kaïd est un village qui est pendu au dessus des Ouadhias, haut perché au-dessus des Ouadhias, un village qui avait beaucoup souffert pendant la Guerre de Libération, c'est une monté de maisons en pierre dont pas mal étaient déjà abandonnées, il y a encore quelques personnes résistantes qui continuaient à vivre dans maisons ; on avait fait l'année auparavant un événement aux Ouadhias et pendant on avait fait une intervention musicale et poétique au sommet d'Aït El Kaïd tout à fait au sommet, une petite placette avec un édifice cubique, je ne sais pas ce que c'était, il était en pierre, j'ai su par la suite que c'était plutôt dans la vie de ce village-là, une petite mosquée en pierre un lieu de prière, où était aussi enseigner le coran, alors pendant la guerre, l'armée française qui a occupé les lieus l'a transformé en ce qu'on appelle mirador pour avoir une vue sur la vallée, donc cette mosquée a disparu pendant la guerre et qu'elle n'a pas été reconduite après l'Indépendance, parce qu'ils ont construit une plus grande mosquée un peu plus bas, pendant longtemps est restée fermée, après ils ont commencé à l'utiliser quand ils faisaient des fêtes, mariage ou baptême, ça servait d'espace pour cuire, faire le couscous à l'intérieur ; quand on a découvert cet endroit l'année

d'avant, j'ai fait en même temps la connaissance d'une dame qui s'appelle Tassaâdite (figure 16) et qui a hérité de sa mère une maison qui était en contre bas, et qui est magnifiquement décorée par sa mère qui était potière et qui fait partie du fameux livre d'Axxam de Mohamed Abbouda, il existe de très belle photos de cette maison, quand j'ai vu cette maison-là, je savais qu'il y avait des maison abandonnées, l'année suivante je devais intervenir là, j'imaginais intervenir dans l'une des vieilles maisons abandonnées, et je voulais que Tassaâdite accepte de travailler avec moi pour ce qu'elle avait comme héritage graphique, on lui fait la proposition et elle a dit que les maisons abandonnées ce n'étaient pas son truc, elle m'a amené directement à cet édifice cubique qui se trouvait en haut, elle m'a dit là ça serait mieux, c'est en fait un lieu plus collectif que les autres maisons, on était d' accord mais à condition qu'il n'est pas question de rependre l'intérieur, il fallait le laisser tel qu'il est, c'est-à-dire avec toutes les différentes couches de vécu, depuis qu'elle a été mosquée d'abord, puis en mirador puis un endroit où on fait cuire le couscous, donc plein de noir de la fumée, les coulée d'eau du calcaire, des traces un peu apparente du Mihrab, une trace du drapeau algérien qui a été faite après ou pendant l'Indépendance, tout ça très usés, on va travailler telle quelle, en plus de ça il n'y a pas

d'éclairage, il y a une petite fenêtre à l'intérieur, il y avait un trépied accroché, une corde etc. on va utiliser les choses telles quelles sont, et j'ai proposé à Tassaâdite, écoute imaginant qu'un essaim d'abeille soit à la recherche de nouvel abri puis que tout d'un coup il trouve cet endroit-là, et il décide que c'est ça la ruche, donc il va s'installer là, et donc je lui ai dit, voilà moi je travaille avec du noir par contre si elle est d'accord, le mur qui est en face de la porte et qui le plus éclairé sera consacré à elle, et ça sera le mur de la reine(réservé à la reine) c'est-à-dire elle peut mettre le jardin, la seule à être autorisée à utiliser un peu de couleur, et c'était OK. Ça s'est très bien passé, il y avait Mourad Krineh qui était là et qui prenait des notes, des photos aussi, ou enregistrait les sons pendant que je grattais le mur, il y a tout un travail fait avec eux, il y avait Clément Vial qui prenait des photos pendant la performance, et le public qui venait sans arrêt tout le temps comme d'habitude, j'avais proposé à un moment donné, j'allais mettre un texte de Lounis Aït Menguellet sur le thème de l'abeille, un petit bout, un morceau, donc je suis d'accord, donc je commence à installer mes abeilles, je trace, je gratte et Tassaâdite avec son propre rythme parce qu'elle n'osait pas travailler devant tout le monde, je me rappelle de toute façon quand on a commencé, je fais toujours faire le premier point inaugural par une personne du village, c'était elle qui devait le faire mais comme à l'intérieur était un peu sombre et comment elle peut être avec les gens, je lui ai fait au-dessus de la porte, et en même temps

qu'elle a fait le point elle a chanté un texte qui est dit d'habitude pour inaugurer un événement, c'est à la fois un truc improvisé et traditionnel, donc elle l'a fait et elle a chanté, tout ça a été filmé, alors soit elle s'asseyait à coté, on avait un endroit avec un petit matelas posé, soit elle se mettait à chanter et elle a beaucoup chanté toujours des chansons anciennes berbères, un jour ils nous ont amené un couscous inaugural c'est normal, un couscous symbolique pour démarrer quelque chose, et chacun prend une cuillère, tout ça était en plus, ça faisait partie des choses, on a passé plusieurs jours, des gens qui viennent, posent des questions, discuter etc. des gens qui regardent par la fenêtre, on habitait dans une maison à coté, c'est-à-dire qu'on m'avait prêté une maison, chaque matin on avait le petit déjeuner dehors, et le dernier jour ce sont arrivés des gens pour assister à la finale, il y avait des reporteurs italiens qui sont venus avec le frère de Hassan Metref, il y avait Mustapha Nedjaï je me rappelle, il y avait Karim Chikh et sa femme des éditions Appliques, Nadjat Khadda et plusieurs personnes en plus des gens du village, et donc j'ai expliqué la démarche et tout ce qui s'est passé, il y avait un membre du festival qui s'appelle Menad Mebarek, qui était vidéaste et fait du théâtre et sportif qui traduisait au fur et à mesure en kabyle, et après Tassaâdite a répondu en chantant et elle s'adressait aux gens en disant que c'est bien que vous êtes venus là, grâce à lui vous êtes tous venus ici dans cet endroit maintenant il ne

faut pas s'arrêter là, il faut nous aider à faire vivre ce lieu, c'est vraiment bien, et après les gens c'est la sensation, ils ont pris la parole parce que j'avais demandé aussi. C'est que l'année d'avant j'avais entendu quand on avait fait le concert des jeunes entrain de chanter dans un coin et c'était beau ce qu'ils chantaient, c'était des chants religieux et ça m'avaient beaucoup plus, comme par hasard c'étaient des membres du comité culturel du village, quand j'étais venu pour préparer cette intervention j'ai demandé à les voir et j'ai dit : est-ce que c'est possible que le dernier jour quand je vais faire le point final vous veniez chanter à côté de moi ce que vous étiez entrain chanter l'année dernière et il m'ont dit oui, c'est au moment que je suis en train d'écrire le texte de Lounis Aït Menguellet, ils étaient assis à côté entrain de chanter des chants religieux…c'est magnifique, puis après le point final, c'est comme ça, quand on a terminé avec le chant de l'Akhouane un extrait du texte de Lounis Aït Menguellet et puis voilà, c'était le lien avec Tassaâdite.

G.M **: et à Ighil Bouammas c'était comment ?**

M.D : Ighil Bouammas était après Aït el Kaïd, j'ai fait Aït El Hassan, j'avais fait donc une intervention dans une grande Tadjmaât où on avait invité Lounis Aït Menguellet à venir témoigner et parler du sens de la Tadjmaât dans ce lieu, il était très bien reçu, il y avait du monde, un débat sur l'histoire de ce que c'est Tadjmaât, à quoi ça servait, il y avait tout un débat et tout a été filmé et photographié, et à ce moment-là, Lounis Aït Menguellet avait proposé qu'après avoir proposé au comité du village d'accueillir le festival dans son village à Ighil Bouammas, donc c'est ce que nous avons fait, ils ont un comité du genre très dynamique et que c'était des gens qui avaient été pas mal formé par Lounis Aït Menguellet, parce qu'il s'est beaucoup consacré aux jeunes de son village, il avait créé une fondation en nom de son oncle qui était combattant pour l'Indépendance, ils ont créé une maison de jeunes avec du sport, culture au-dessus du village avec leur propre financement, ils faisaient du théâtre, la musique etc. il a ramassé de l'argent pour le fonctionnement de leurs activités et la construction de cette bâtisse, ils sont devenus des gens capables d'organiser des évènements, Hassan Metref a trouvé avec eux une bonne complicité pour préparer l'événement et quand on est allé pour visiter le village pour bien voir où est ce qu'on allait agir. C'est un village qui est posé sur une espèce de crête qui descend, on a débarqué à la maison des jeunes en haut, puis on a descendu à pied au milieu des maisons, il y a un cimetière à l'entrée et un autre en contre bas, il y a plusieurs petites Tadjmaâts, mais celle qui était au centre avait été fermé avec une porte, ça s'est devenue le local du comité

avec un dispensaire au-dessus, et servait comme salle d'attente pour ceux qui venaient au dispensaire, donc c'était le seul coin qui avait des murs possible, alors j'ai demandé si c'était possible d'utiliser cet endroit-là, et qu'on avait décidé de le faire en hommage à Tahar Djaout, donc c'était une Tadjmaât qu'on a baptisé « Tahar Djaout » et dans ce lieu je devais inscrire Tahar Djaout aussi mais quand on était en train de visiter le village pour préparer l'événement en m'expliquant les endroits du village, un moment donné sur la droite, il y avait une porte d'un mausolé, Chikh je ne sais comment il s'appelle déjà, il y a une cours, une maisonnette et une pièce dans laquelle se trouve le tombeau du Chikh, le fondateur du village, et c'est gardé par une vieille dame, on arrive là, on s'assoie et pour rentrer dans le lieu on enlève les chaussures, on m'explique bien, bon moi je savais déjà, que si on rentre on ne donne pas le dos pour sortir, on sort en marche arrière, il ne faut pas torner le dos au tombeau, alors je rentre et dans la pénombre il y a une petite lucarne en face, il y avait une natte sur le sol e il ne faut pas se précipiter, et qu'est-ce qu'il y avait sur le sol, un énorme papillon large comme ça(en montrant cette largeur avec deux indexes) c'est épais, c'est de la famille des papillons de nuit, et qui avait les ailes qui tremblaient, de beaux motifs à l'intérieur, et je le photographie et la dame me dit ne bouge pas, elle le prend tout doucement et elle va le poser sur le tombeau, elle m'a dit ce que je sais déjà, qu'il représentait l'âme du mort ; je sors de là…merci, je sais ce que je vais faire, c'est-à-dire j'ai eu le message, maintenant je sais ce que je vais faire dans la Tadjmaât, on a terminé la visite, après j'ai expliqué que là on m'a dit que je fasse un papillon qui représente l'âme de Tahar Djaout, après quand je reviens pour le festival, sur le mur d'entrée à droite j'installe un immense papillon qui est censé représenter l'âme de Tahar Djaout, il était là à l'entrée puis il y avait des textes par ici et par là et quelques figures géométrique mais c'est ça la chose la plus importante, donc ce qui est important il faut savoir que parfois il y a des choses qui s'annoncent à l'avant et qui te dicte voilà ce qu'il faut faire…c'est important !

G.M **: Est ce que c'est la première fois que vous utilisez le signe du papillon ?**

M.D : Non les papillons j'en ai déjà fait mais pas interprété de la même manière, c'est un truc qui est graphiquement différent.

Ce papillon-là date de 2014 (figure 17), après le triste décès de Abdelwahab Mokrani,

un artiste impossible qui a été trouvé malheureusement pendu dans sa maison, et pourmoi, il était important de faire quelque chose à cette époque, tout le monde disait qu'il faut faire une expo en

hommage à Mokrani mais elle ne s'est pas faite, l'important pour moi était de faire un papillon qui représente l'âme du mort lui-même, et le texte qui qui est marqué en haut :

Lui qui fut l'incontrôlable luciole (quelque chose de lumineux qu'on n'arrive pas à capturé), il est parti dans la pénombre (comme tous les papillons de nuit) et la solitude comme un papillon de nuit.

Ce que j'ai oublié de dire de l'histoire du papillon d'Ighil Bouammas c'est que quand je suis retourné chez moi avec la photo, j'ai cherché à savoir comment il s'appelait ce papillon-là, je cherche, je mets papillon de nuit et boom !la première photo que je vois c'est celle-là, et ça s'appelle le Grand Paon de nuit et qui vit essentiellement en méditerranée dans les régions où il y a beaucoup de frêne et en Kabylie il y en a beaucoup, c'est vrai que ce papillon-là, la femelle pond ses œufs en haut des frênes et quand le ver sort de ces œufs il se nourrit du frêne, après il fait une espèce de cocon, quand il va sortir de là, il y aura des mâles et des femelles et le male va féconder la femelle et il se lance dans l'espace pour aller mourir, et il cherche un coin d'ombre pour mourir, genre s'il y a une lucarne, il rentre et il va se poser quelque part pour terminer sa vie et c'est pour ça qu'il a atterrit dans ce mausolée rentré par la lucarne et puis s'est posé là pour mourir…c'est comme ça.

G.M **: Qu'elle était votre intervention plastique du départ à la retraite à l'école des beaux-arts d'Aix ?**

M.D : « Quelques abeilles égarées dans le parking sous-terrain d'un nombril du monde »

On va parler de mon intervention dans le parking sous terrain de l'école d'Aix en Provence (figure 18), c'est une intervention à un moment donné à Aix en Provence, il est arrivé qu'on m'ait dit, c'est bon ! Tu n'as plus l'âge, c'est l'âge de la retraite…effet de surprise ! On m'a dit que ton contrat pour l'année prochaine ne sera plus renouvelé, ça y est ! ok d'accord, dans ces cas-là, il y a une tradition dans cette école qui fait qu'on demande à l'enseignant si c'est un artiste plasticien de préparer un événement qui serait pris en charge financièrement par l'école, et qui se prépare pendant une année, et pour certain nombre de jours, et à condition qu'on fasse participer et qu'on se fasse assister par certain nombre d'étudiants pour le montage de l' événement, disant pour faire profiter des étudiants au montage de l'événement, j'en avais pas du tout envie de faire une exposition conventionnelle dans une salle, genre galerie, et j'ai tout de suite demander s'il est possible d'exploiter une partie du parking de l'école, j'ai dit surtout qu'il

y a une partie du parking de l'école qui était occupée par quelques anciens plâtre, anciens modèles qui devaient servir comme modèle pour le dessin, aux temps où on faisait la pratique académique. Mais pourquoi ce choix ?

Parce que quand je suis arrivé dans cette école en 1994 je me rappelle plus exactement, moi qui venais d'Alger, moi qui étais battu pendant des années contre l'enseignement académique à l'école des beaux-arts d'Alger qui avait hérité un stock pas possible de plâtre gréco-romain, gothique, roman, il y a tout un sous-sol plein de ces modèles-là, pour les cours on allait puiser dans les modèles, bon j'ai combattu pendant des années l'exploitation de ces modèles-là, je sais qu'après ça était repris, mais bon à l'école supérieure, avec Mesli on s'était débarrassé de ça, bon le dessin se faisait avec la pratique du modèle vivant, même s'il est habillé, on peut deviner

pourquoi !quand je suis arrivé à l' école d'Aix, au parking qui était réservé aux enseignants, chaque fois que j'arrivais de Marseille, et que je rentre là-bas, je me rappelle une fois j'allais au fin fond de la pénombre et je trouve une espèce d'Apollon, d'autres trucs bizarres, romans, grecques et je ne sais quoi d'autre ? dans la pénombre, c'est genre de relation que j'avais avec ces choses-là, à Alger c'était des relation de lutte, j'étais contre ça et puis je les voyais là les mêmes qu'on peut trouver à Alger, je me disais ah bon Dieu, vous êtes là, bon moi j'arrive ici pour me protéger et pour enseigner le dessin, mais vous, on vous a relégué et vous êtes ici, je vous connais, reléguer dans un parking au fond…Les années passent et je les voyais tout le temps-là, il s'avère que j'étais dans un contexte d'une école, où j'étais obligé de m'adapter à l'orientation de cette école, en enseignant le dessin et d'autres pratiques, mais coupé du pays, coupé de la trajectoire que j'avais au Bled etc. en fin de compte, je n'avais pas trop autant qu'enseignant, je n'étais pas dans des rapports normaux et sympathiques, c'était forcé tout ça, les seuls avec qui j'avais des rapport normaux c'étaient les plâtres qui étaient dans le parking, eux je les connaissais, on avait une relation comme si moi je suis en exile et eux aussi étaient en exile en bas, carrément dans le sous-sol, chaque matin que j'arrivais, je touchais le plâtre, il y avait au milieu un paquet en plastique attaché avec des cordes, je n'ai jamais su ce qu'il y avait dedans, il était posé comme ça, quand j'ai demandé cet espace là pour mon intervention, on m'a donné le OK, mais j'ai dit il y a ces plâtres et est-ce que je peux intervenir dessus, on m' a dit il n'y a pas de problème, vous faites ce que vous voulez, alors avec une espèce de ruban avec lequel j'ai créé des limites dans l'espace pour que personne ne stationne dans cet endroit-là, on avait un camping-car qu'on utilisait uniquement pendant les vacances ou pendant les week-end pour partir en balade quelque part, ce camping-car j' l'ai inclus dans cet espace là parce que j'allais m'en servir, j'ai réfléchi à cette à cette époque-là j'avais intervenu en Kabylie dans le cadre du

festival Raconte-Art , j'avais déjà intervenu dans un lieu à Ait El Kaïd où j'avais utilisé d'une façon très forte le symbole de l'abeille, mon symbole de l'abeille, alors je me suis dit tiens, imaginant que cet espace-là soit un lieu ou un essaim d'abeilles qui était à la recherche d'un lieu où il n'avait pas où aller se foutre, perdu et il trouve ce garage, et elles se sont éparpillées là-dans d'où le titre : « quelques abeilles égarées dans le parking sous-terrain d'un nombril du monde » pourquoi le nombril du monde ? à l'école, pour moi l'esprit existant était le nombrilisme, c'est-à-dire la France qui se croit le centre de tout, c'est eux qui détiennent la vérité, ils sont le nombril du monde et la vérité venant d'ailleurs, pour eux ce n'est pas important, leurs projets est la vision principale, le nombrilisme c'est très important et ça existe beaucoup en France. Il y avait des écrits à côté de ça, des textes que j'avais utilisé aussi en Kabylie puis que j'ai réutilisé en rapport avec la situation au Bled, j'ai écrit certain nombre d'expression que j'ai rempli des listes et des listes, genre en français ça donne quoi par exemple : blessés, égratignés, déchirés, écrasés ça finit toujours en (é) parfois des choses positives et parfois négatives « Sabrine, Mwadrine… » que j'alignais à la fois en français et en arabe dans différents espaces et lieux, sur les murs et sur les sculptures, il y avait des abeilles qui étaient dessinées un peu partout, sur les murs et sur les sculptures avec des points, des taches etc. et les mots qui se répétaient partout, et j'ai donné comme sous-titre à cette intervention : « Lahguine, sabrine, mwalyne » qui veut dire : « Arrivant espérant repartir » j'arrive mais j'espère repartir, donc j'ai envahi le lieu avec ces abeilles et ces paroles, ça a donné un autres sens aux éléments qui étaient là, et même des gens qui ne regardaient plus cet endroit sont venus le regarder. le camping-car je l'ai aménagé en cabine de vidéo et j'avais installé un écran de télé entre la cabine chauffeur et l'arrière et à l'aide de clé USB avec des vidéos, que les gens pouvaient taper sur certaines touches et puis visionner les vidéos, la vidéos était un travail fait par une étudiante qui m'a filmé pendant que je faisais l'installation, elle a filmé comme elle a voulu, c'était le travail de l'étudiante sa contribution, faire une vidéo avec tout ce qu'elle a pu filmer ou photographier, une autre étudiante a travaillé pareil, elle a filmé des séquences comme elle voulait et qu'elle devait projeter au moment où je devais faire la performance, un autre étudiant, que j'avais amené avec moi en Kabylie comme Mourad Krinah et autres, qui étaient à Aït el Kaïd, où j'ai fait le travail avec les abeilles, et il a pris beaucoup de photos à ce moment-là dans l'évènement de Raconte-Art eu qu'il a fait un montage d'image « un diaporama » à partir des photos qu'il pris, ces images-là devaient être projetées sur un écran installé à un moment donné au cours de la performance que je devais faire et en même temps, un autre étudiant qui a travaillé avec l'atelier son, il était le responsable de l'atelier son, il devait aller à des endroits où il y avait des ruches et avec son micro et pendant que les abeilles entrent dans les ruches, on entend ça, c'est un bourdonnement intense très fort,

ce n'est pas comme une abeille à l'extérieur, il a enregistré le son des abeilles et dans le courant de l'année, j'étais venu à Blida, et il est venu avec moi, il devait avoir la collaboration d'un étudiant d'Alger, ils sont venus ici dans cet espace (il montre la chambre où on fait l'interview) j'a fait venir Mehhaz avec son goumbri, et Farès Khoudja avec son Rebab, j'aurai proposé une expérience, disant voilà est ce que vous êtes d'accord de vous mettre un casque et vous écoutez les son des abeilles, chacun son tour et que chacun joue avec son instrument en écoutant le son des abeilles, il ne s'agit pas de faire de l'Andalou ou autre non, c'est d'après ce que tu entends et le spécialiste du son et l'autre étudiant enregistraient ce qu'il sortait du Rebab ou du Goumbri, on a fait plusieurs essais, tu entends des sons (il fait des bruits bizarres avec sa bouche) ils essayaient d'imiter le son des abeilles avec leurs instruments, c'était autre chose, je savais qu'ils étaient capables de sortir de leurs réflexes habituels pour pouvoir improviser s'adapter à d'autres sons, et avec cette matière-là, retour à Aix, Rémy la personne en question a enregistré au même moment Mehhaz qui disait des paroles un peu triste, Rémy a mélangé les sons des abeilles, le son du Goumbri et le Rebab, il jouait avec, il a fait un travail remarquable, l'abeille qui devient Rebab puis le Goumbri avec des paroles au milieu, et qu'il a fait ce que j'avais demandé pour qu'il installe de petits hautparleurs cachés derrière les sculpture, dans les sculptures, et dans les coins ce qui fait que quand j'ouvre l'expo, je mets en marche tout ça pas très fort, pas très puissant et là on entend…tu vois les abeilles, les écritures une seule sonorité, donc il y avait toute l'atmosphère, avec la collaboration de Rémy et les autres étudiants pour le montage technique c'est-à-dire l'installation de l'éclairage et tout le reste, ça aussi c'est les étudiants qui ont participé à comment installer les trucs, les machines, diriger les lumières, toute la technologie de l'installation est faite en collaboration avec les étudiants en question, c'était formidable ! la performance d'un texte que je disais moi assis sur un tabouret, tel jour par exemple je disais un texte qui parle du pays, de l'exile etc. je lisais ça les yeux fermés, pendant que le texte que j'avais enregistré était lancé en haut tout doucement, moi je répétais les trois paroles avec des images qui étaient projetées sur écran à coté, alors quand je me jetais les yeux fermés et j'écoute le texte en même temps et je sais à quel moment ça va s'arrêter pour pouvoir diriger mon action, je ferme les yeux et je ne vois plus personne, je ne sais pas ce qu'il y a autour de moi, je répète les trois mots « Lahguine, sabrine, m'walyine » « Arrivant espérant repartir » et je bouge en même temps j'écoute et à la fin je sais que ça s'approche, je me lève, tout s'arrête et les lumières qui s'allument, c'était une performance pas mal du tout pour le public qui était là, voilà l'évènement a duré un mois au parking de l'école, c'était une bonne manière de terminer là-bas, on m'a filé par l'occasion un catalogue avec un format qu'ils ont l'habitude d'utiliser un format carré.

ملحق الأعمال التشكيلية / حوار مع دونيس مارتيناز

Les œuvres citées dans l’interview :

Fig. 1 سلك شائك 1 (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)

سلك شائك 2 (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)

Fig. 2

سلك شائك 3 (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)

Fig. 3

سلك شائك 4 (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)

Fig. 4

سلك شائك 5(من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)

Fig. 5

سلك شائك 6 (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)

Fig. 6

سلك شائك 7 (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)

Fig. 7

Fig. 8 440 فولط (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)

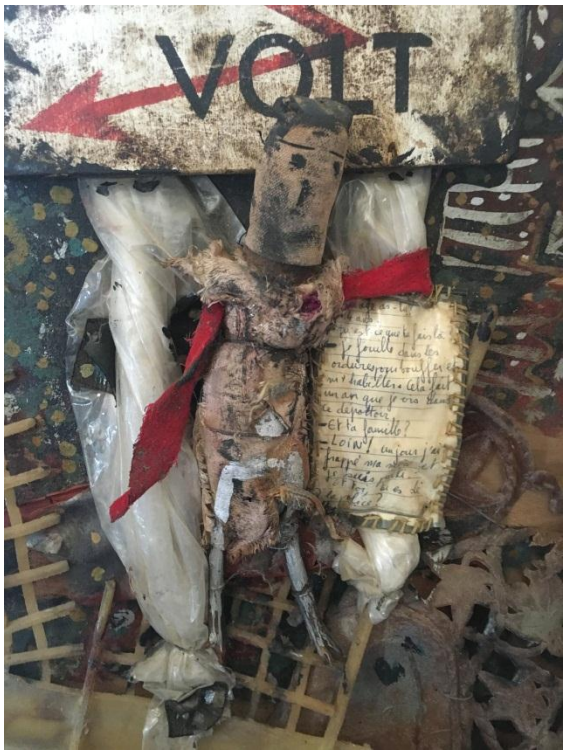


Fig. 9

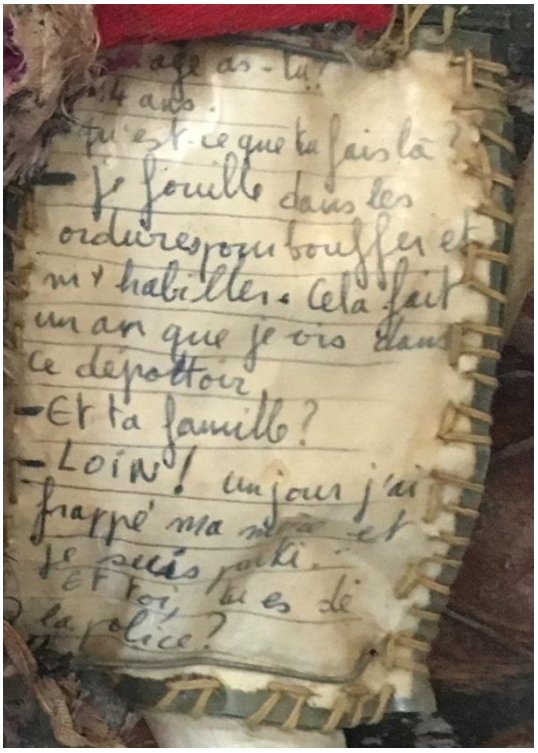
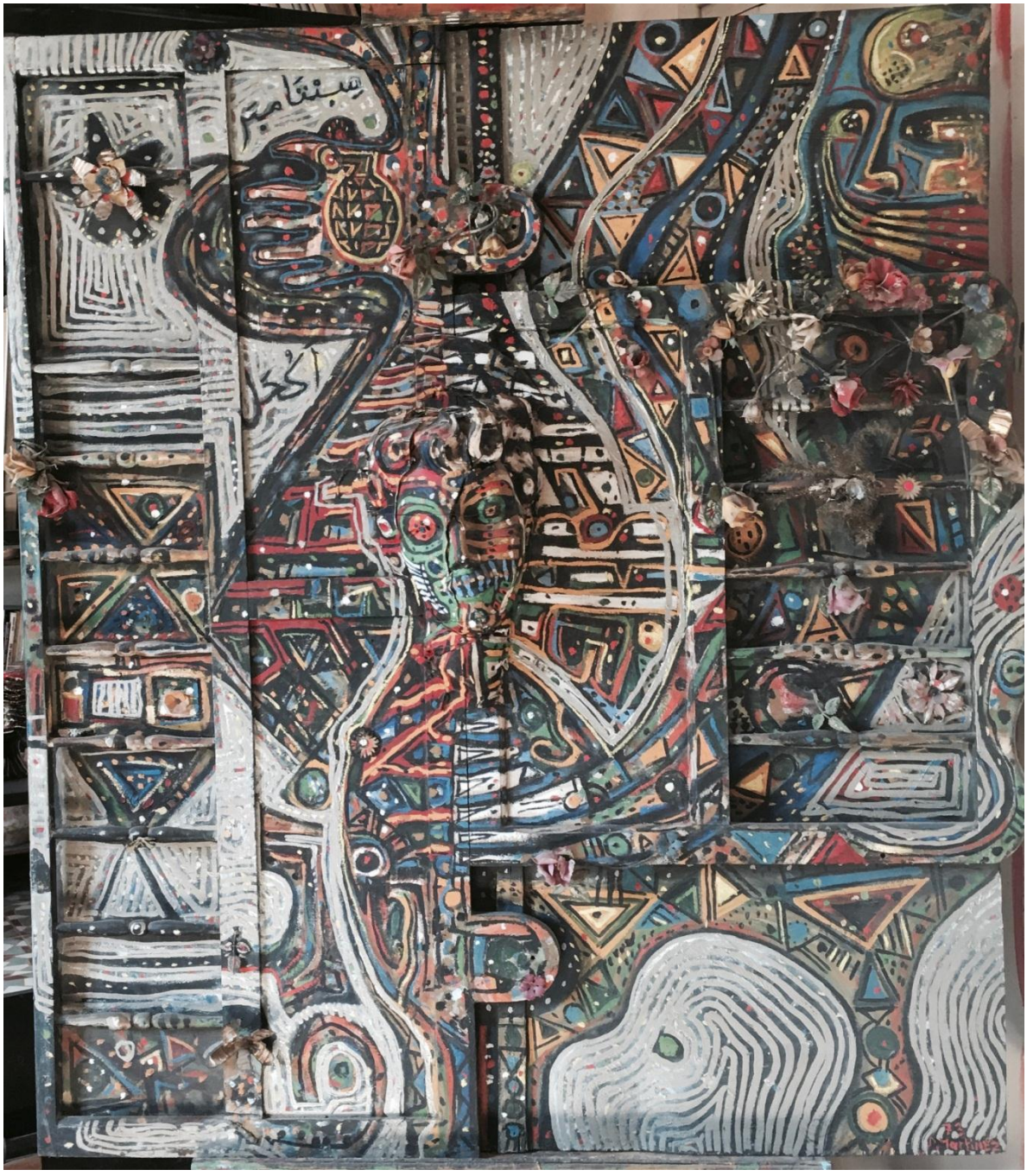


Fig. 10

Fig. 1



سبتمبر أكحل " أسود " (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز) Fig. **12**

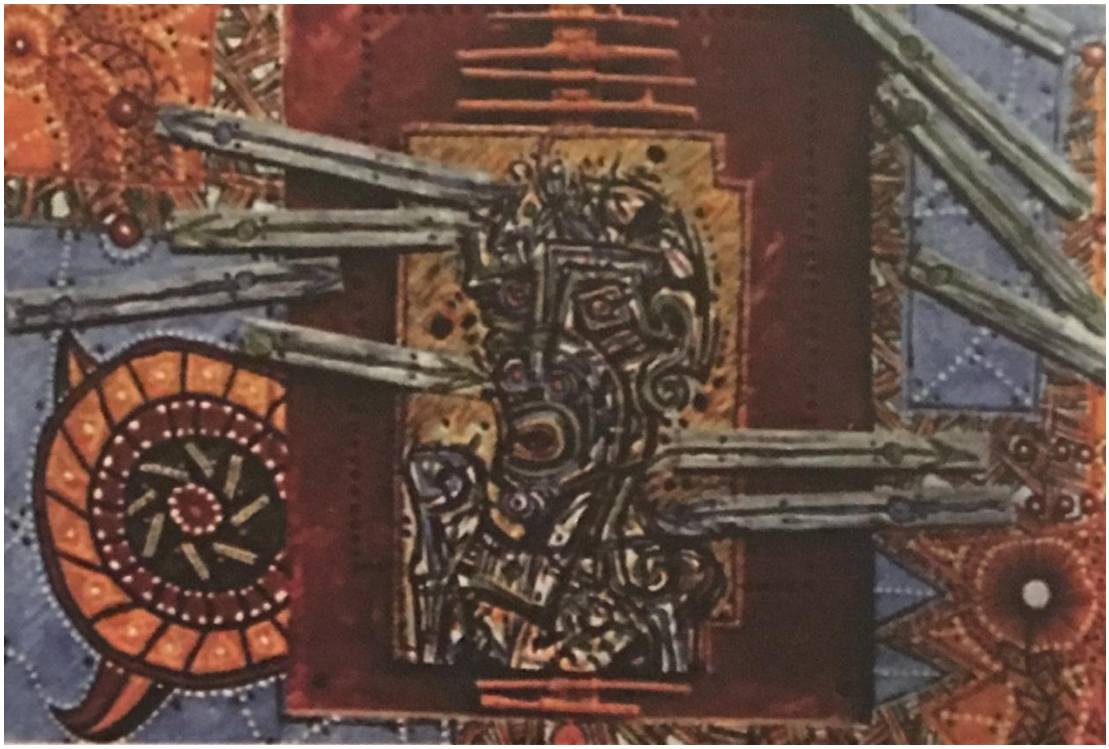


Fig. 13

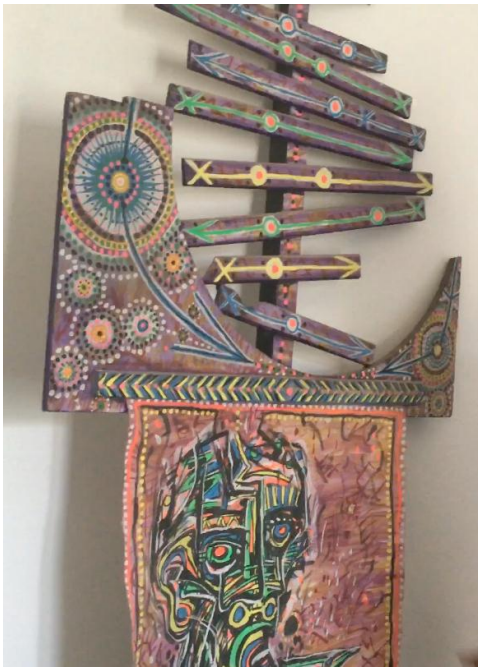
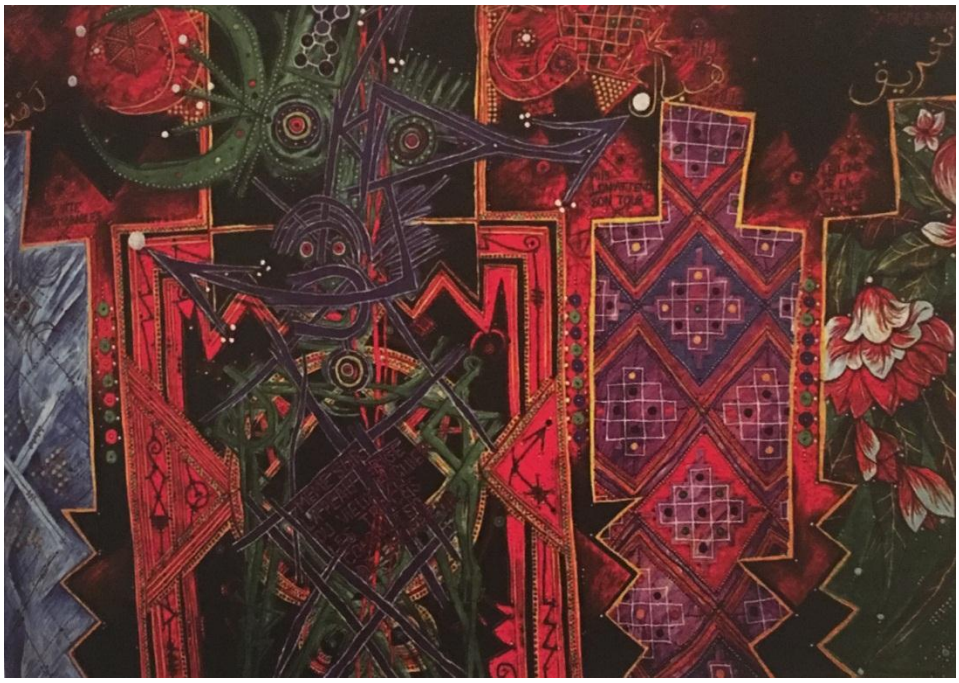
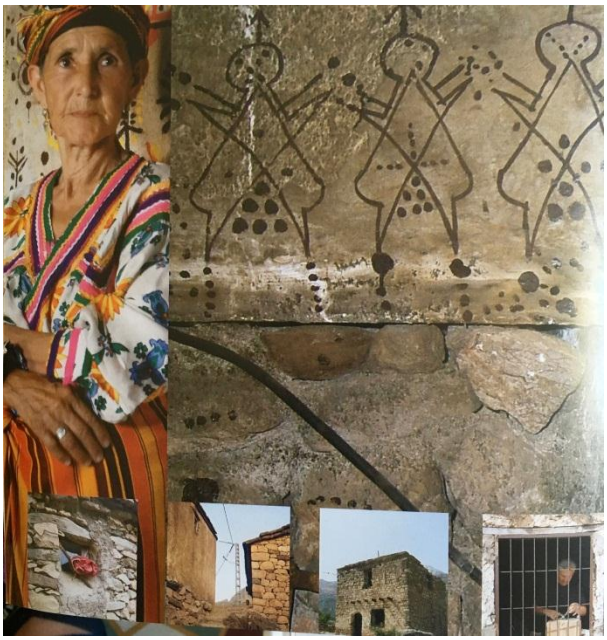


Fig. 14 **آخذ، أعطي، أرسل وأستقبل** (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز)



من كفن إلى آخر (من الأرشيف الشخصي لمارتيناز) Fig. 16

رمز الفراشة Fig. 17



تاسعديت (من كاتالوغ المعرض) Fig.18

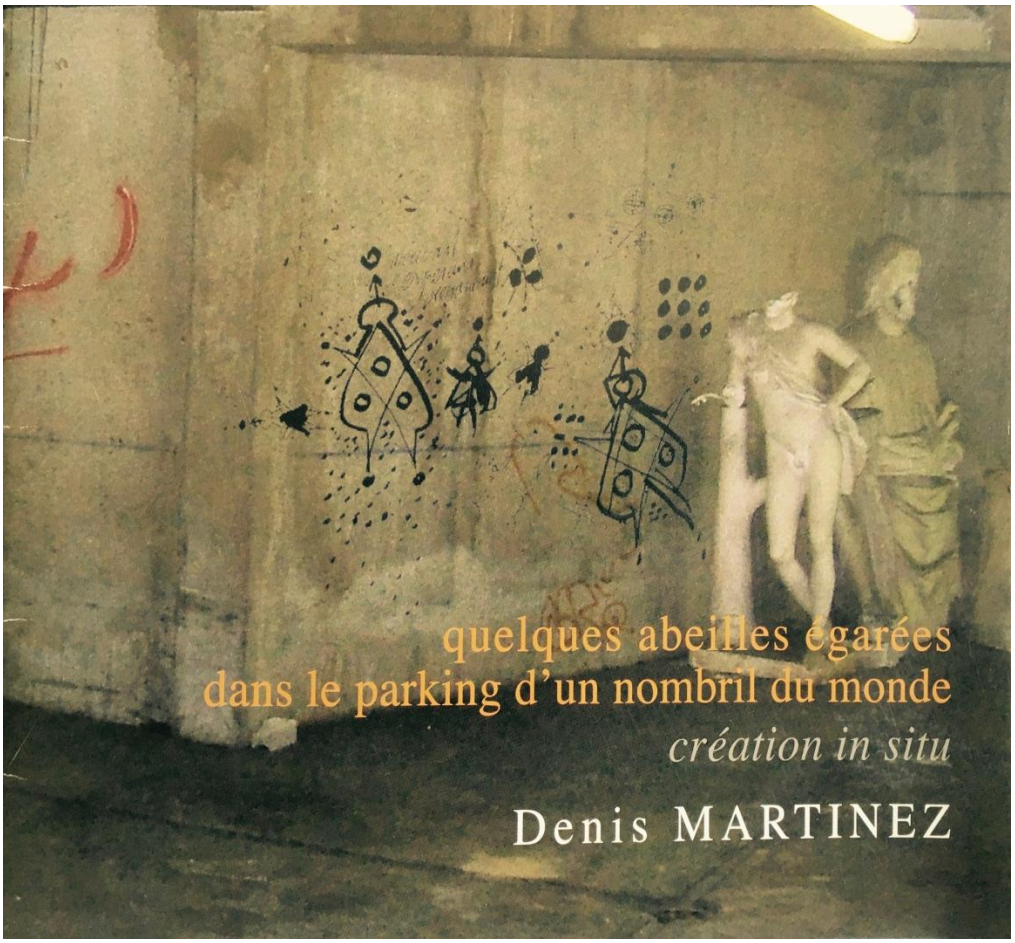
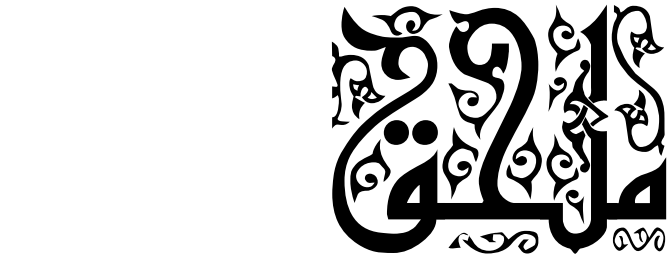
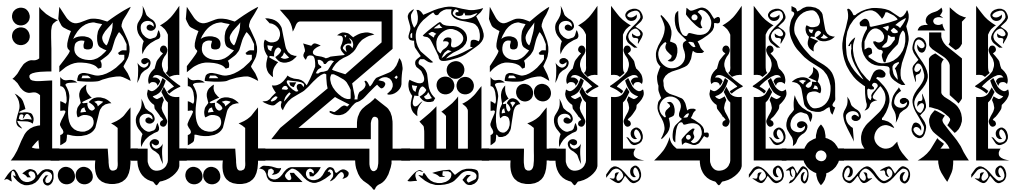
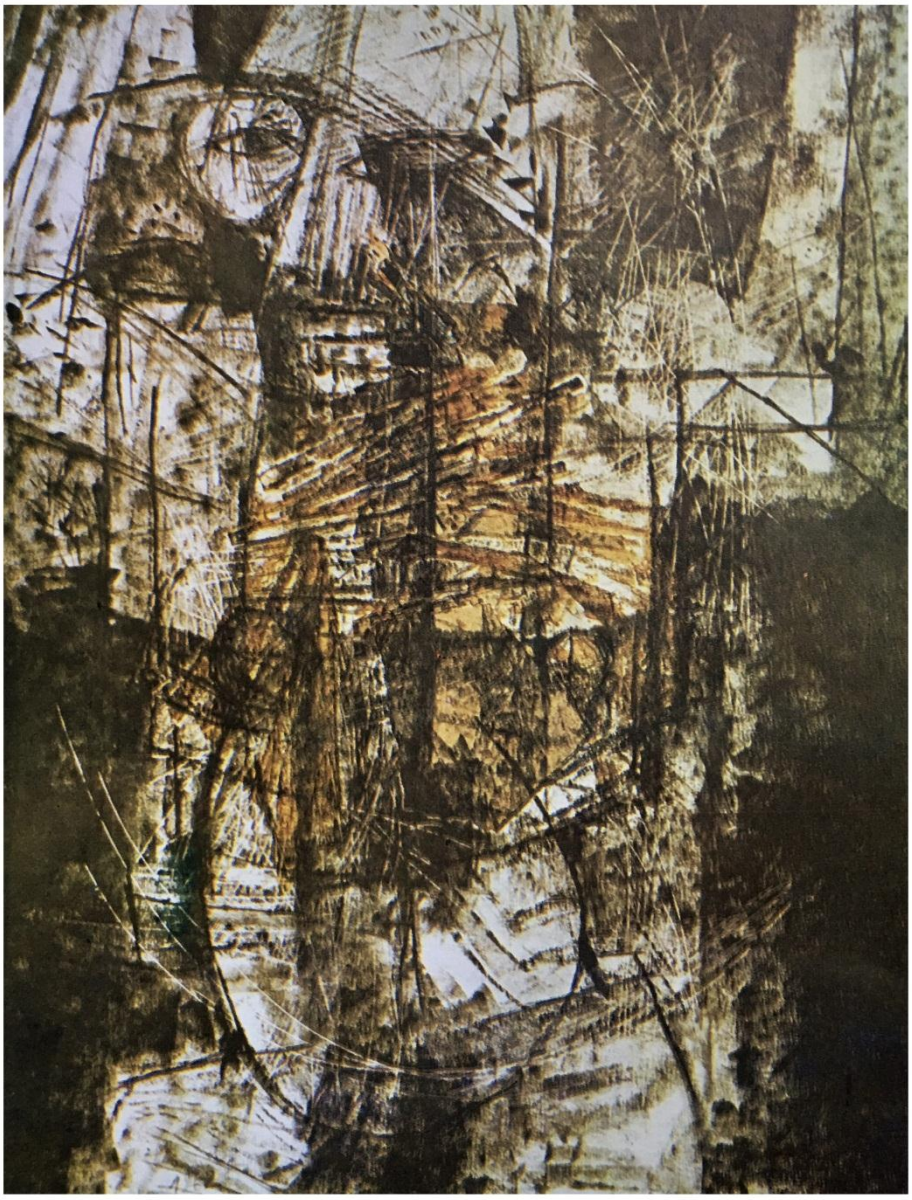


Fig. 18 غلاف الكتالوغ

Fig. 19



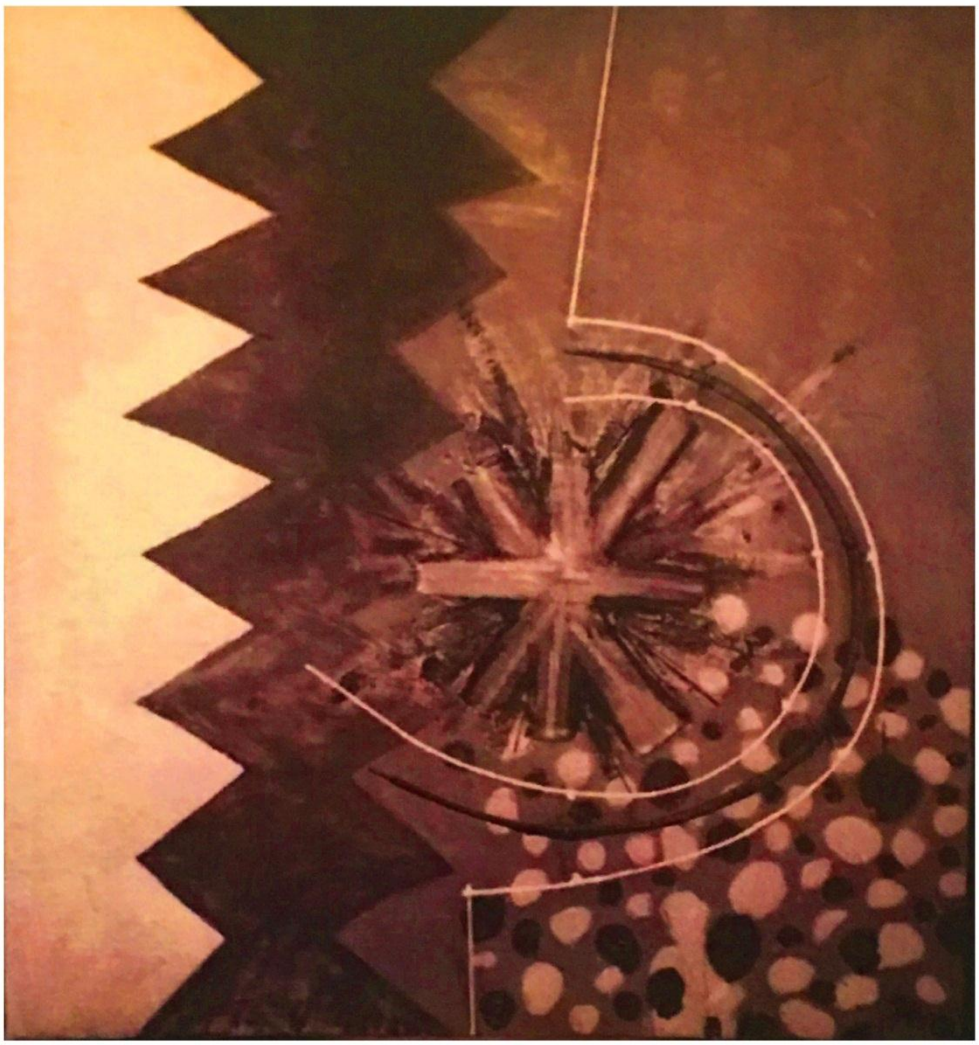




نابالم 1963

رسم 50/65 سم

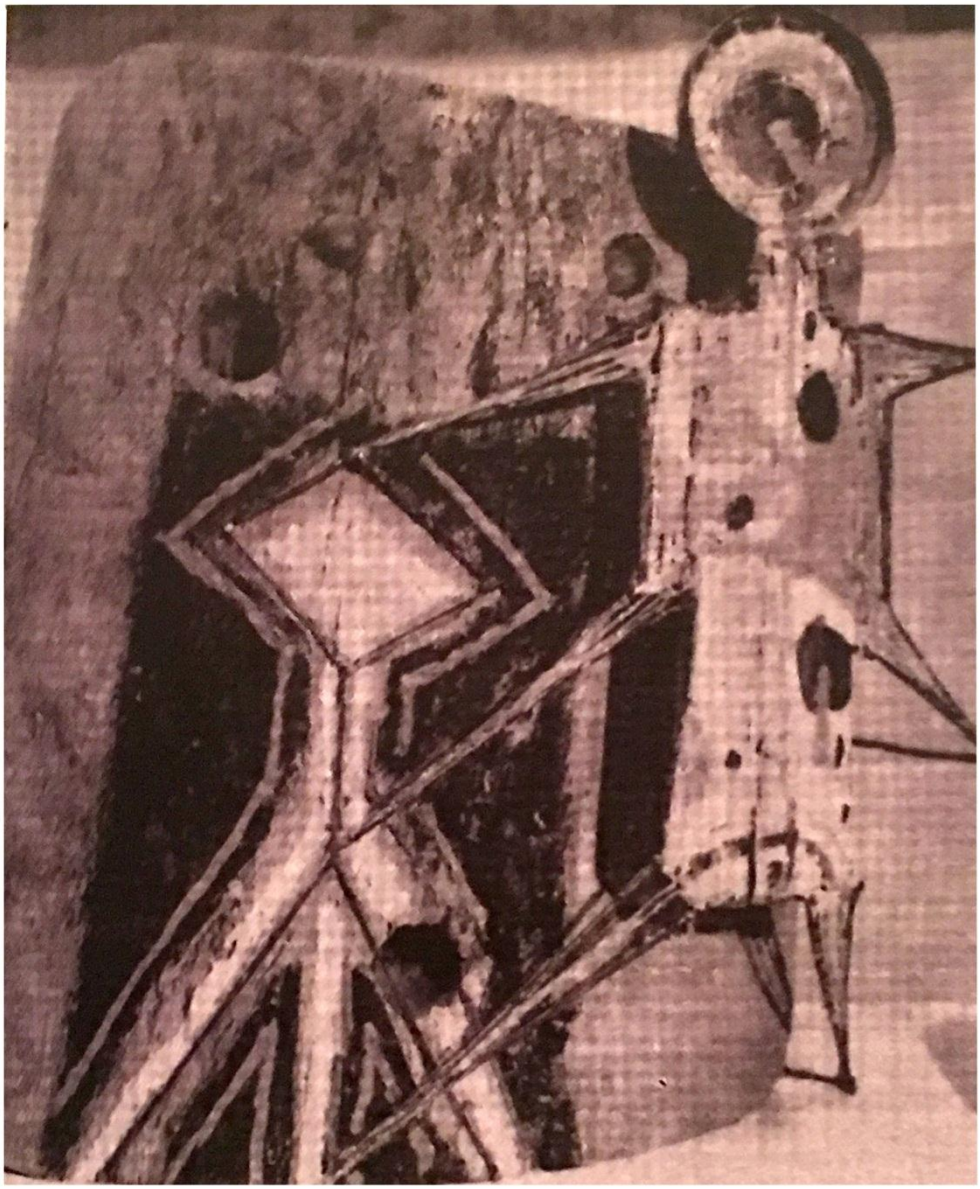
الصورة مأخوذة من كتالوغ المعرض الاستعادي 1985



جميلة مثل القمر مع أطفالها 1964

صبغة زيتية على القماش 80/80

الصورة من الأرشيف الخاص لمارتيناز



الإنسان و الجد 1964

مجسم مصبوغ

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

إلى العام المقبل إن كنا من الأحياء 1966

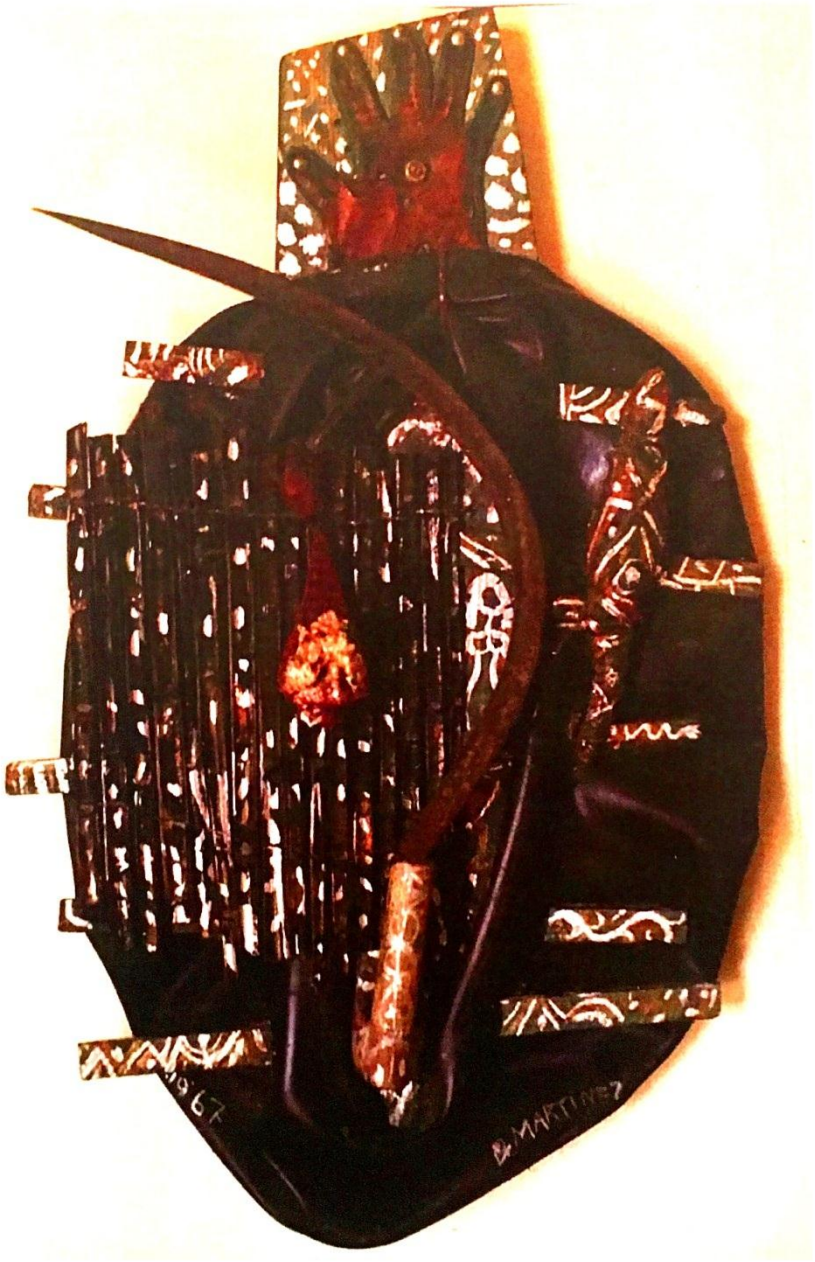
صبغة زيتية و حنة فوق منشفة

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

يا حسرة 1965

مجسم مصبوغ

الصورة من كتاب جون سيناك



أنا حاقد عليكم 1964

مجسم مصبوغ

الصورة من الأرشيف الخاص لمارتيناز

لماذا ؟ 1967

مجسم مصبوغ 35/102 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

« شراسة الأسلاف الثلاثة » 1962

صبغة زيتية 87/146 سم

الصورة مأخوذة من كتالوغ المعرض الإستعادي 1985

الإنسان المشقق 1976

حبر أسود

الصورة من الأرشيف الخاص لمارتيناز

« هوية مؤلمة 2 » 1980

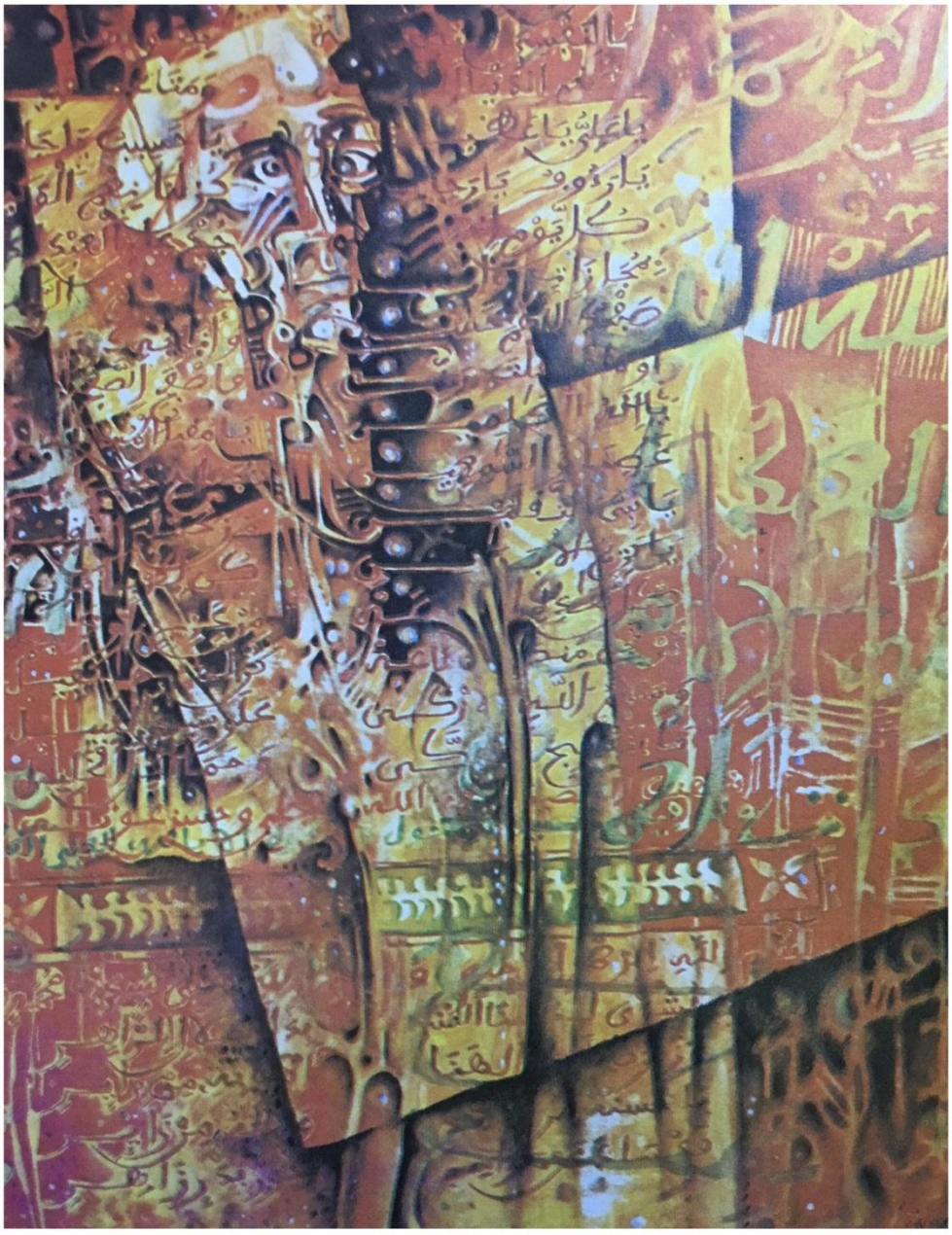
صبغة زيتية 80/100 سم

الصورة مأخوذة من كتاب نور الدين سعدي

« هوية مؤلمة 3 » 1980

صبغة زيتية 80/100 سم

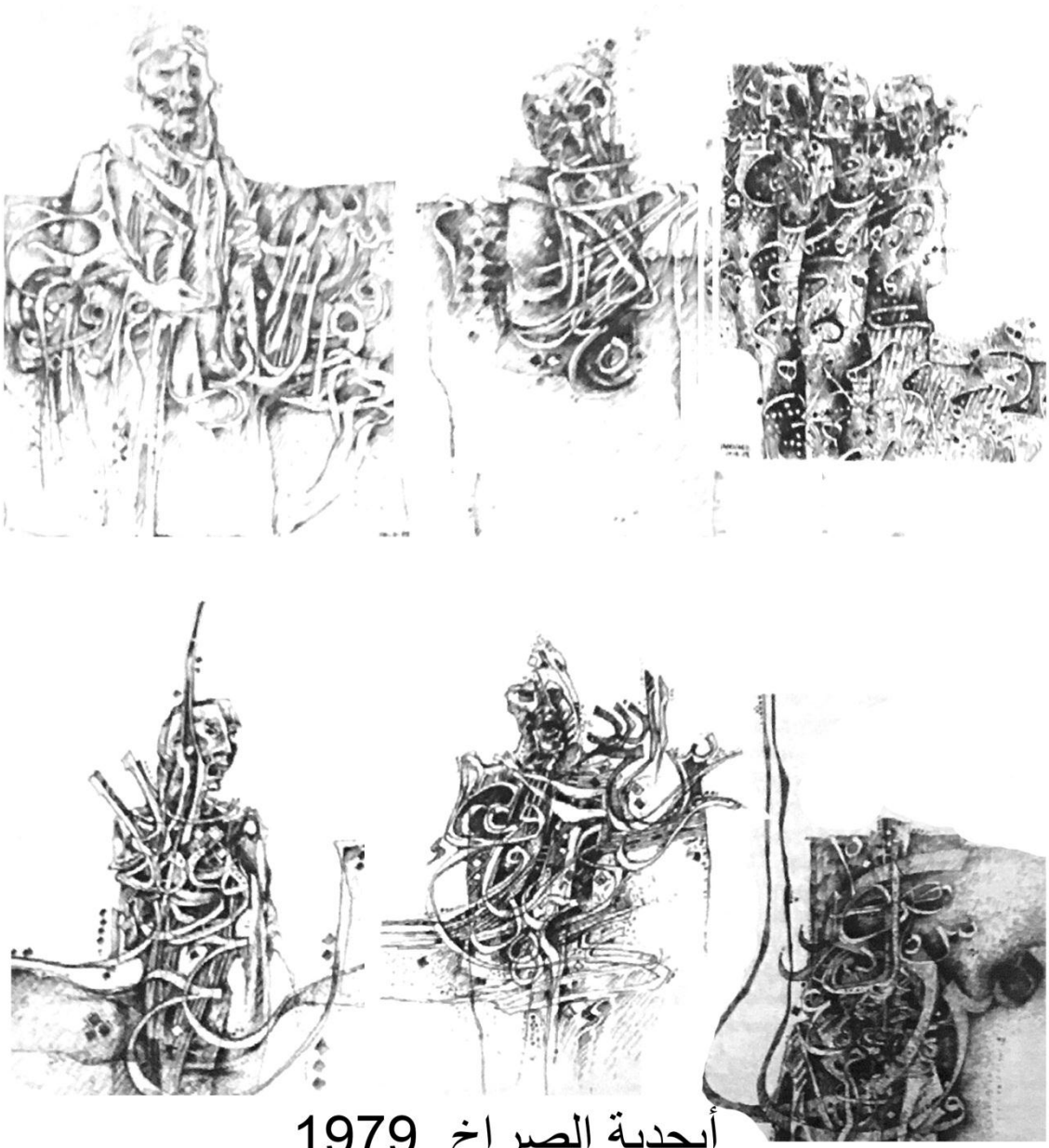
الصورة مأخوذة من كتالوغ المعرض الإستعادي 1985



« هوية مؤلمة 4 » 1980

صبغة زيتية 80/100 سم

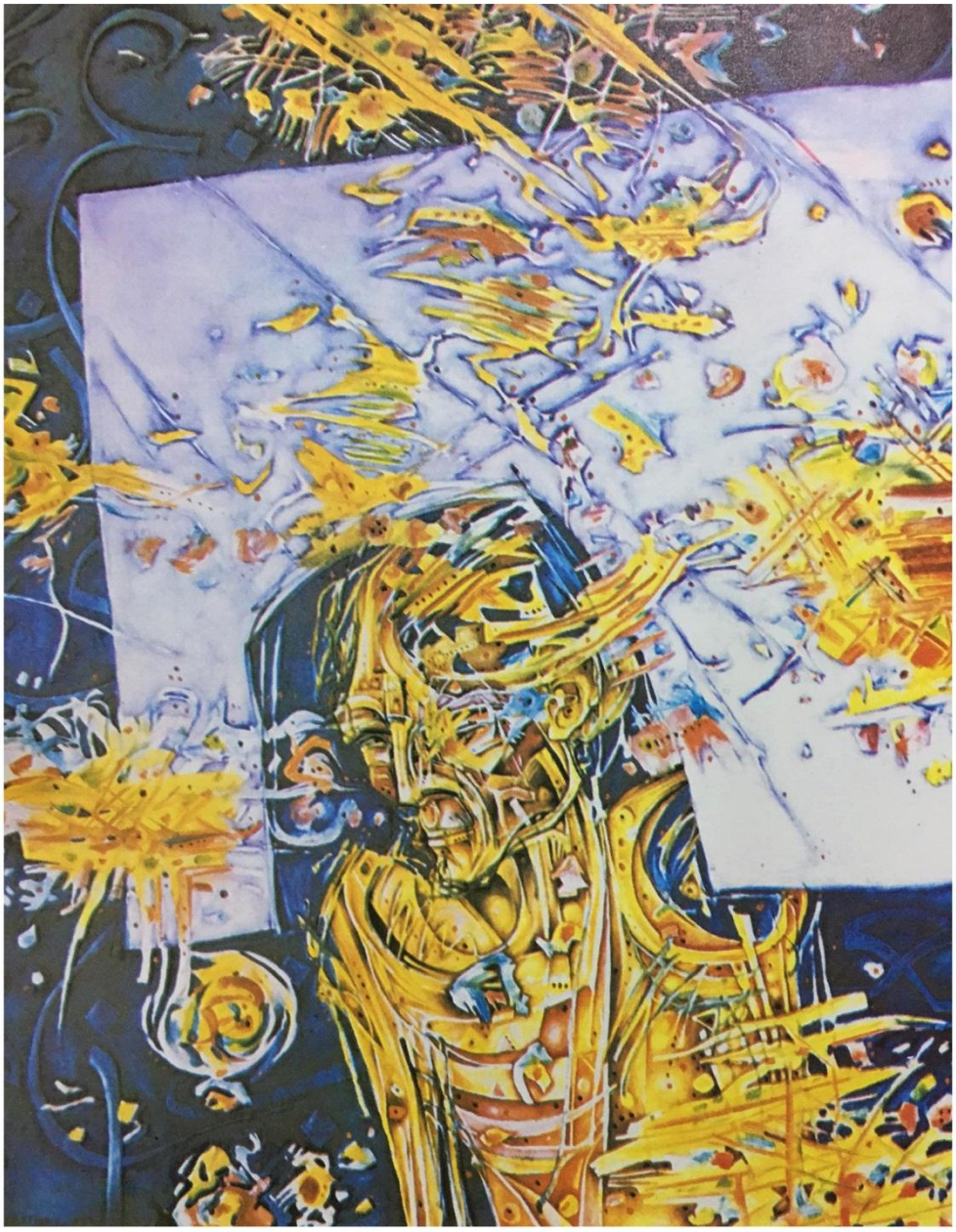
الصورة مأخوذة من كتالوغ المعرض الإستعادي 1985



أبجدية الصراخ 1979

رسم بالحبر الأسود

الصورة من كتاب نور الدين سعدي



« بعد كل صرخة » 1983

صبغة زيتية 80/100 سم

الصورة مأخوذة من كتالوغ المعرض الإستعادي 1985

« الصرخة و صراخها »1977

صبغة زيتية 80/100 سم

الصورة مأخوذة من كتالوغ المعرض الإستعادي 1985

« الصرخة المزروعة » 1983

صبغة زيتية و أكرليك 80/100 سم

الصورة مأخوذة من كتالوغ المعرض الإستعادي 1985

الحائط الأول 1991

أكرليك على القماش 200/275

الصورة مأخوذة من كتالوغ الحيطان السبعة

الحائط الثاني 1991

أكرليك على القماش 200/275

الصورة مأخوذة من كتالوغ الحيطان السبعة

الحائط الثالث 1991

أكرليك على القماش 200/275

الصورة مأخوذة من كتالوغ الحيطان السبعة

الحائط الرابع 1991

أكرليك على القماش 200/275

الصورة مأخوذة من كتالوغ الحيطان السبعة

الحائط الخامس 1991

أكرليك على القماش 200/275

الصورة مأخوذة من كتالوغ الحيطان السبعة

الحائط السادس 1991

أكرليك على القماش 200/275

الصورة مأخوذة من كتالوغ الحيطان السبعة

الحائط السابع 1991

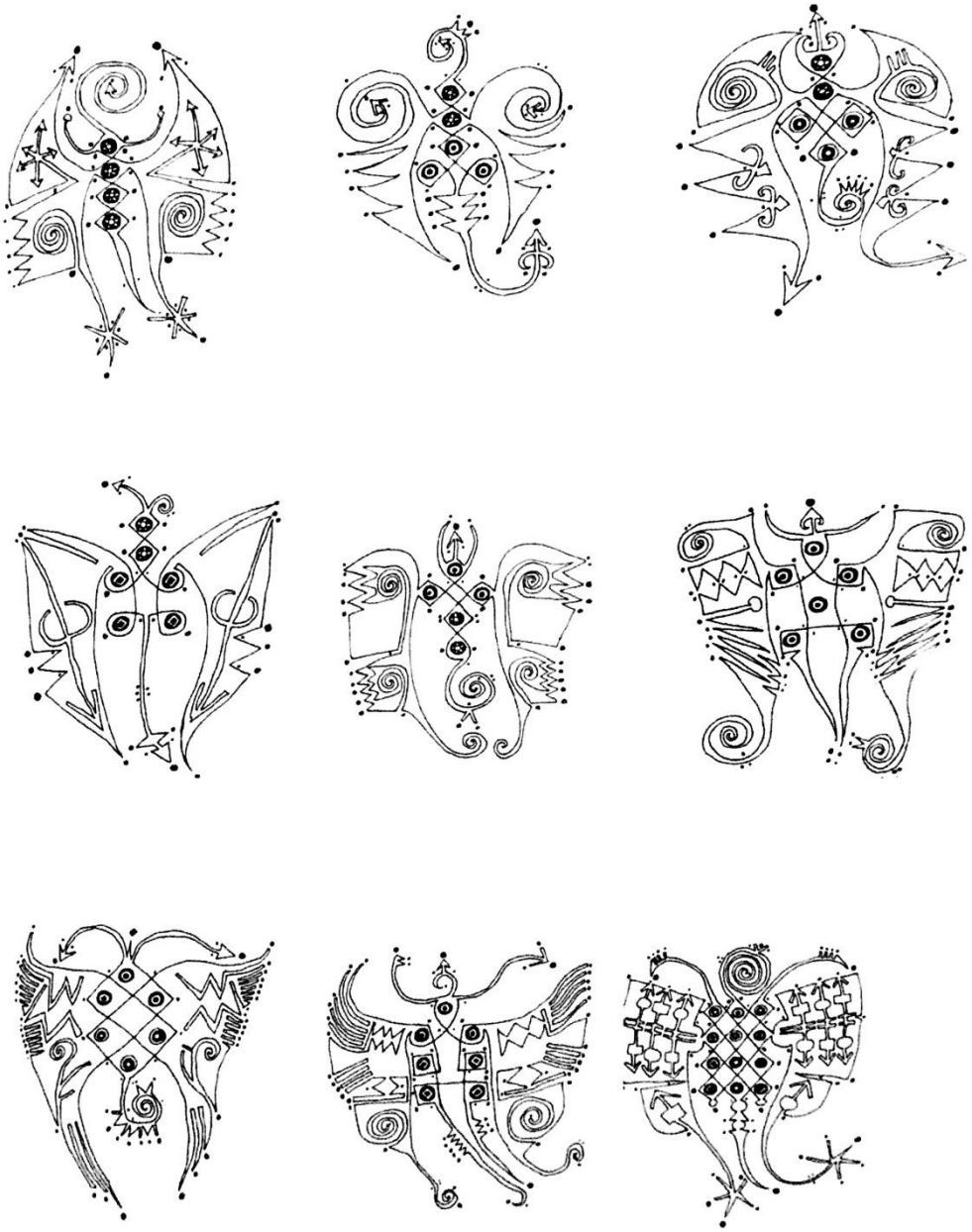
أكرليك على القماش 200/275

الصورة مأخوذة من كتالوغ الحيطان السبعة

موكب الشجعان السبعة /بجاية 1991

اللافتات في الصورة مرسومة بالأكريليك على الورق المقوى

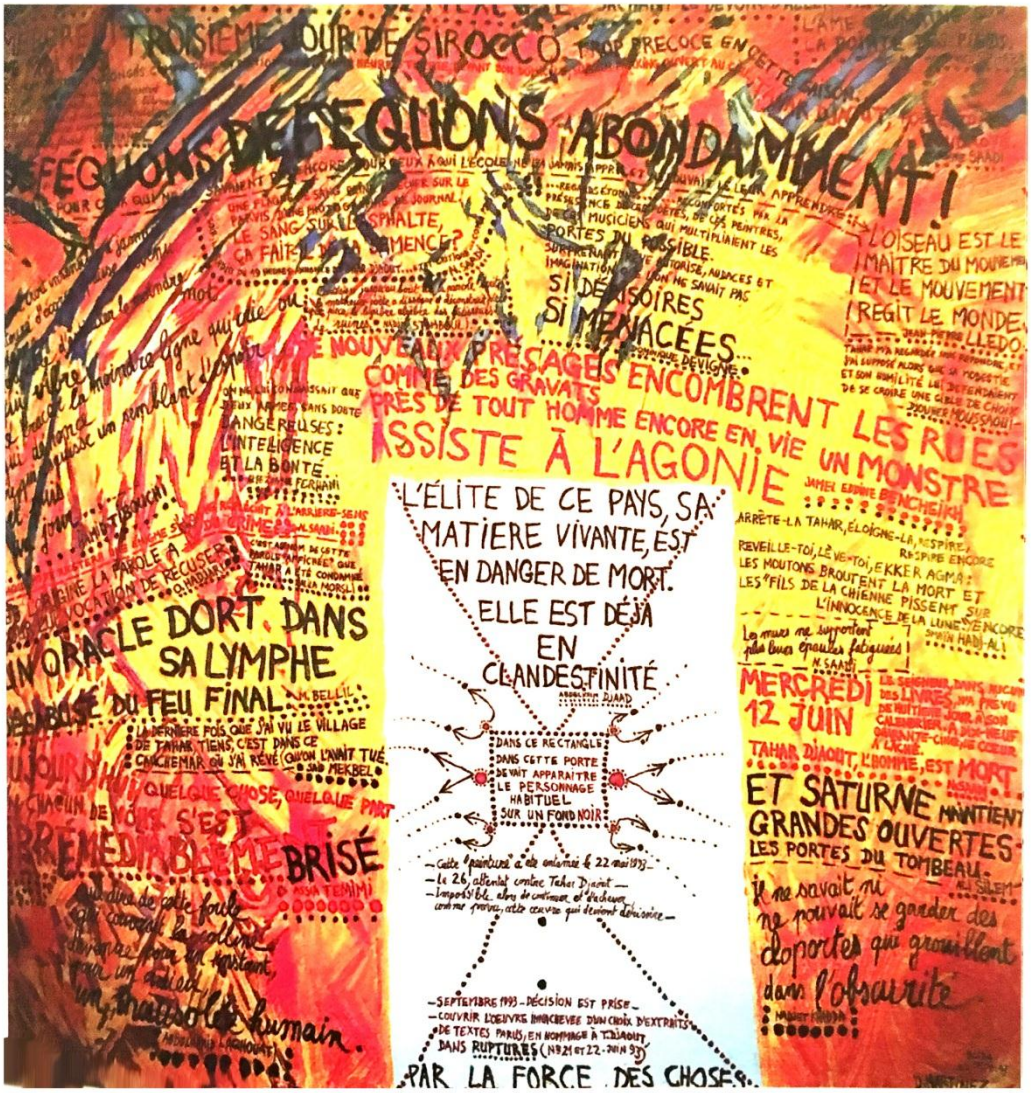
الصورة من كتالوغ الحيطان السبعة



تجليات الفراشة في رسومات ضرب الرمل التنبؤية 1992

حبر أسود على ورق A4

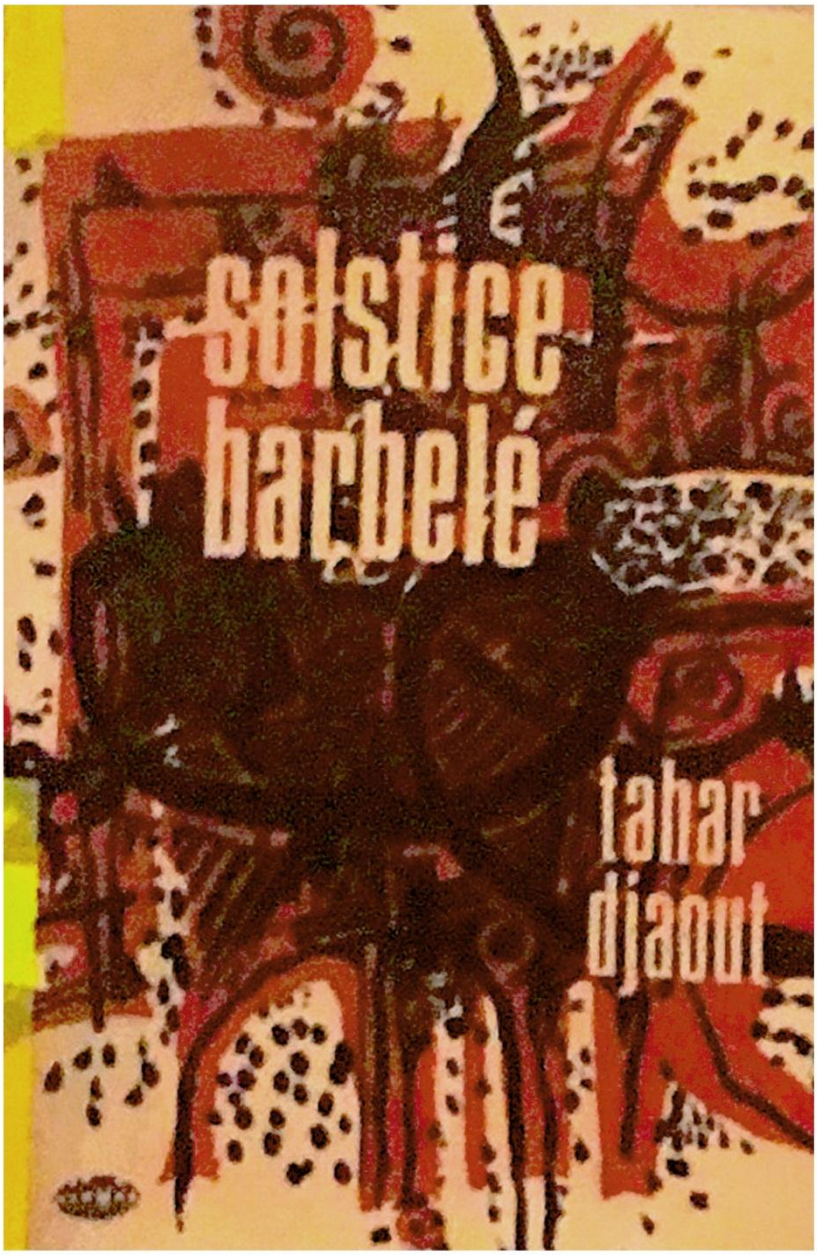
الصورة مأخوذة من كتاب نور الدين سعدي



إلى الطاهر جاووت 1993

أكريليك على القماش 200/200 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي



الإنقلاب الشمسي الشائك 1975

أكريليك على الورق

الصور من كتاب الطاهر جاووت

باب الوحي 1991

أكريليك على القماش 200/200 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

رأيت فراشة الموتى 1992

أكريليك على القماش 200/200 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

=

مفتاح الباب الأخرى 1993

أكريليك على القماش 200/300 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

رسومات شاهدة على المهجر 1994

حبر أسود

الصور من أرشيف مارتيناز

من هو؟ 1994

أكريليك على القماش 200/300 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

باب المعدومين بالرصاص 1994

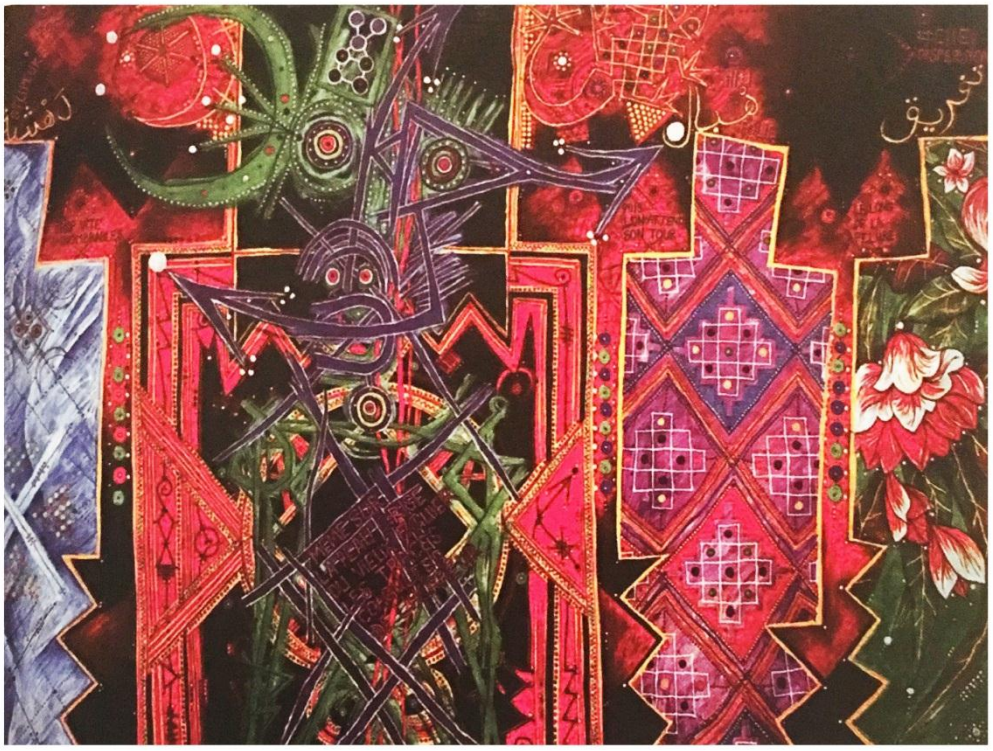
أكريليك على القماش 200/200 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

باب المذبوحين 1995

أكريليك على القماش 200/200 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي



من كفن إلى آخر 1999

أكريليك على القماش 200/300 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

تدفأ يا مسكين 1996

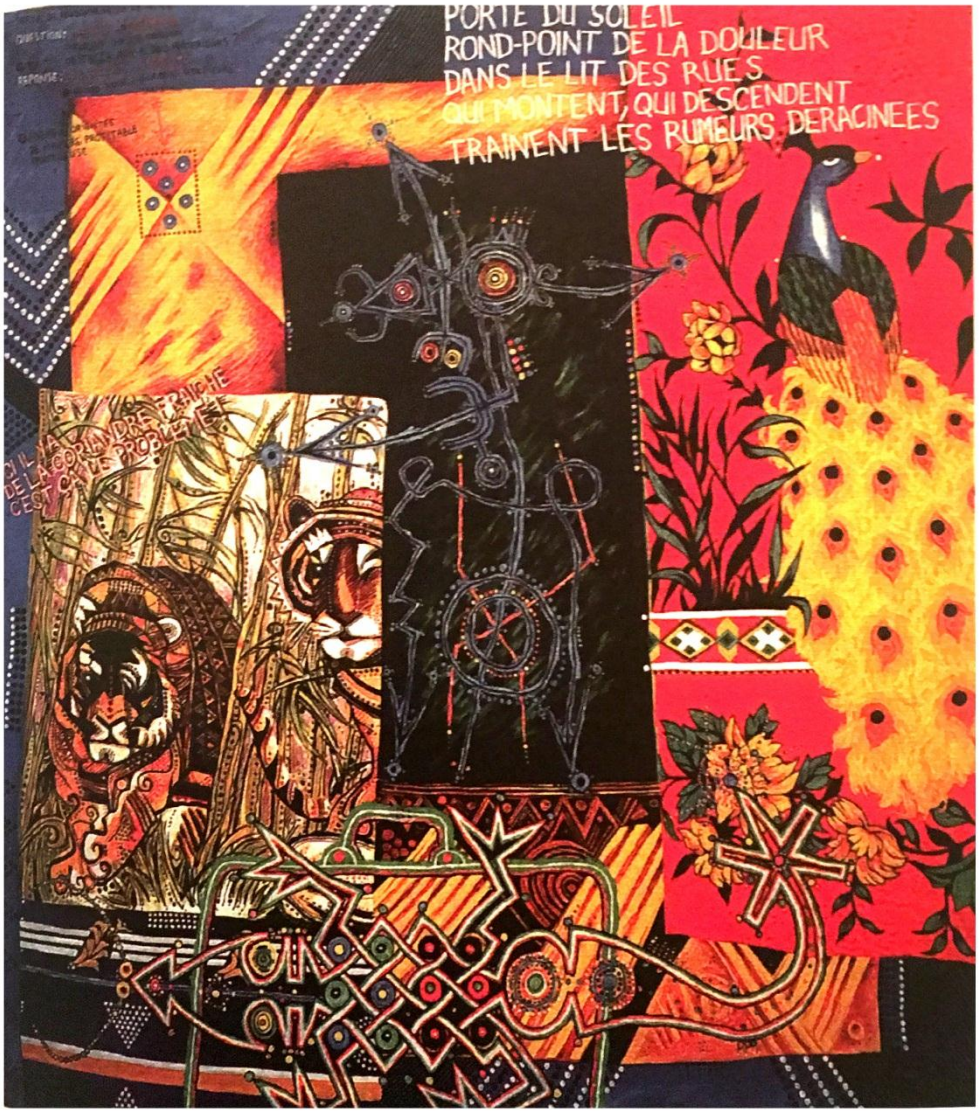
أكريليك على القماش 200/200 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

رعب هناك و تشرد هنا 1996

أكريليك على القماش 200/300 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي



باب الشمس 1996

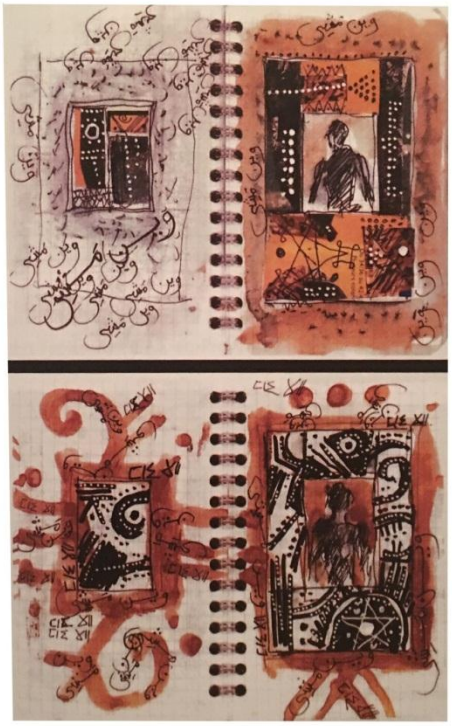
أكريليك على القماش 200/200 سم

الصورة من كتاب نور الدين سعدي

دير النية 1997

أكريليك على القماش 200/200 سم

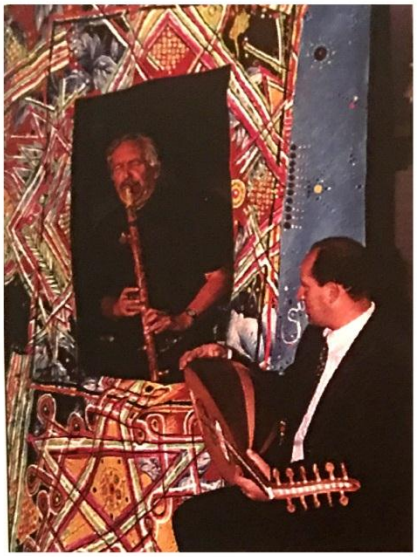
االصورة من كتاب نور الدين سعدي



نافذة الريح 2002 رسومات تمهيدية

أكريليك على الورق

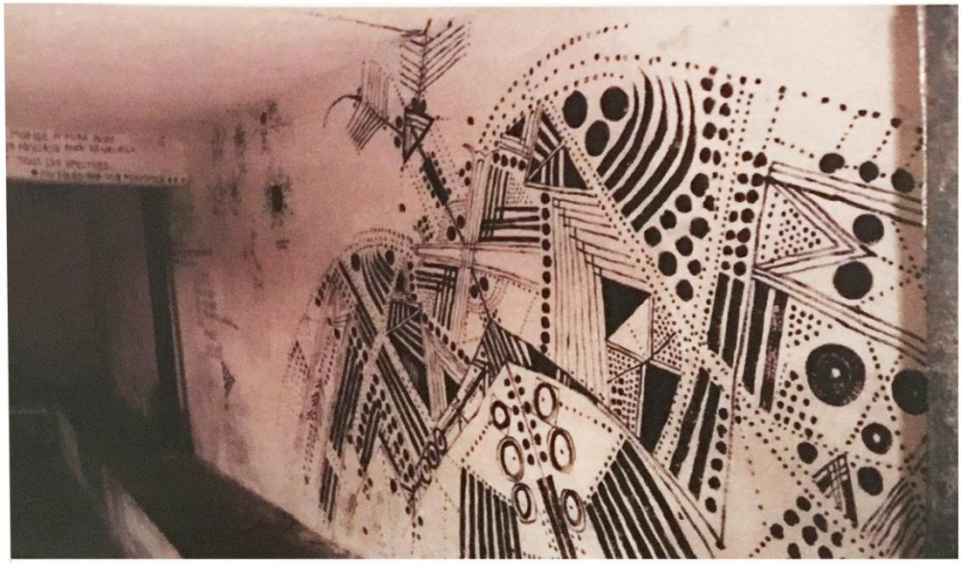
الصورة من أرشيف مارتيناز



نافذة الريح 2002

أكريليك على القماش 200/250 سم

الصورة من أرشيف مارتيناز



فراشة الطاهر جاووت 2008

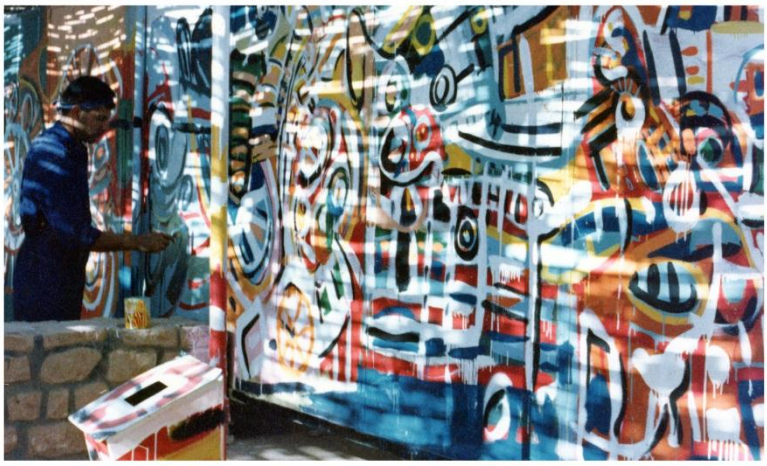
صبغة زيتية على الحائط

الصورة من أرشيف مارتيناز

باب الدزاير «تجربة البليدة» 1986

أكريليك على الجدران

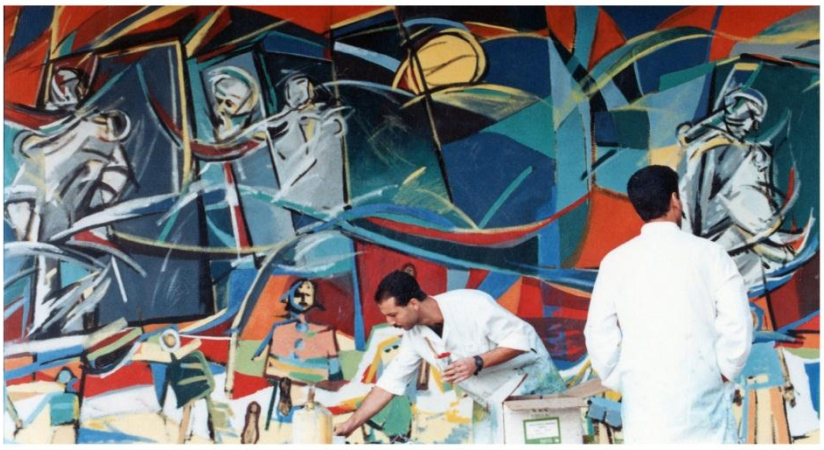
الصور من أرشيف مارتيناز



«تجربة عين أمناس» 1987

أكريليك على الجدران

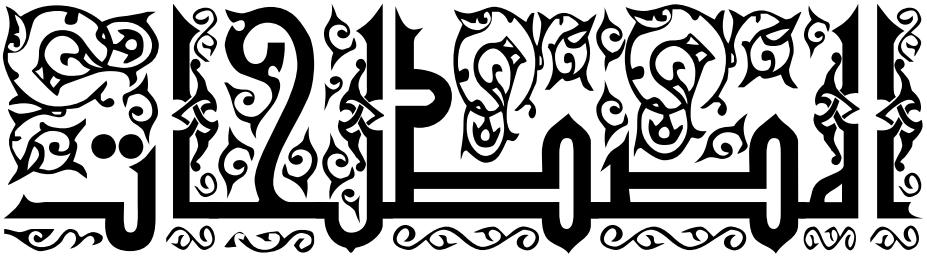
الصور من أرشيف مارتيناز

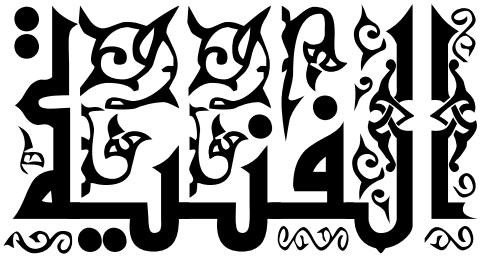


1987 «تجربة جامعة الصومعة »

أكريليك على الجدران

الصور من أرشيف مارتيناز



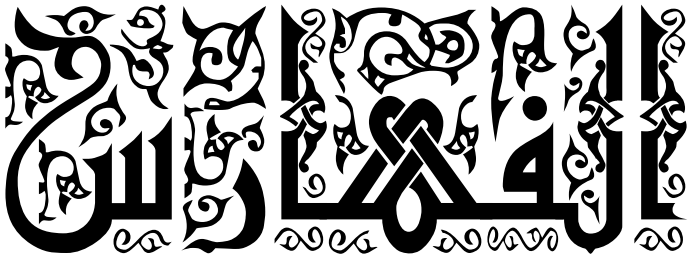


- أُسْكَفيه Linteau

- الأشرطة المرسومة Bande-Dessinée
- الأقلام الشمعية Pastel
- البني المحروق Terre D’ombre brulée
- البويتيقا la Poïétique
- التصوير الجداري Graffiti
- التصوير الجصي" a fresco La Fresque
- التضاد اللوني Contraste de couleurs
- الحبر الصيني Encre de chine
- الحركة البطيئة Slow motion
- الحفر بحمض الأزوت" الماء القوي" Eau-fort
- الجسم العاري Le Nu
- الرسم عن طريق الضوء Light Painting
- الصبغة الترابية La Gouache
- الصبغة الزيتية Peinture à l’huile
- الصبغة المائية Aquarelle
- الصليب ذو الرؤوس المكوّرة La Croix bouletée

- الفن الشعبي Art populaire أو Pop Art
- القطعة الفنية الجاهزة « Ready-Made »
- الهيكل الخشبي Le Châssis
- الطين النضج Terre Cuite
- تقنية النقط المعقودة Technique des points noués
- حامل ثلاثي الأرجل Trépied
- سرعة التقاط Vitesse d'Obturation
- طبيعة صامتة Nature morte
- فن أدائي ارتجالي Performance artistique
- فن الحفر La gravure
- فن الطباعة الحجرية Lithographie
- فن المسند Peinture de chevalet
- قلم لِبْد أو لباد Stylo feutre
- قولبة Moulage
- لجاف entretoise
- مجسمات مصبوغة Reliefs peints
- مساحة لونية موحدة Aplat

- مسند Chevalet
- معرض استعادي Retrospective
- مهرجان "احكي-فنون" « Raconte-Art s » Festival
- نحت Sculpture
- نحت بارز relief-haut
- نحت غائر Bas-relief
- نقش بارز مدوّر Ronde Bosse
- وسيط le Support



فهرس

الموضوعات والأعلام

(أ)

- أَبَادْ : البطن
- البَازِينا : التل الكبير
- أَبْعُوقْ : اللوف أو أذن الفيل (نبتة)
- أَخَامْ : المنزل
- أَخُوزَام جمع أَخُوزَمْ : سلّة من القصب
- أَدَايْنِينْ : إسطبل
- أَدَرْمَنْ : مجموع الأحياء
- أَزَمْرِي : حجر أملس لصقل الجدران
- أَسْقِيفْ : فضاء صغير قرب المنزل
- أَسَنْدُوق : صندوق خشبي
- أَفُوس : اليد
- أَعْرُور : الظهر
- أَغَلِّيد : رئيس الكونفدرالية البربرية
- أَغْوُونِي : الهضبة
- أَمْرَاح : الفناء
- أَمْغَار : رئيس المجلس الأسري

- أَمُقْرَل : العنق

(إ)

- إِمازِيغَن : الرجل الحر والنبيل
- إِمِّي : الفم
- إِيكُوفَان مفرد أَكُوفِي : جرة كبيرة لحفظ الحبوب

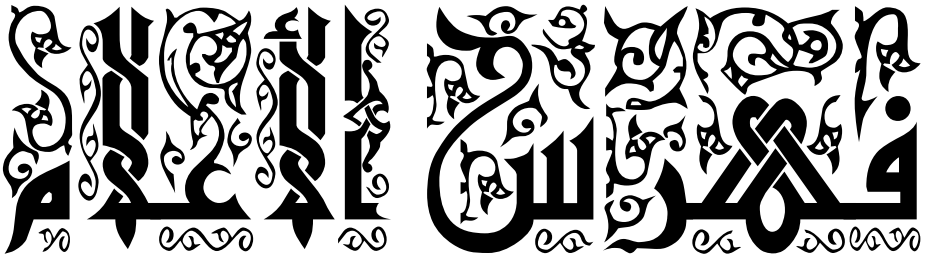
(ت)

- تَابْرُوكْتْ : فتحة في الأكوفي
- تَاجْمَعْت : مكان فسيح في مدخل القرية
- تَاخْرُوبْتْ : الحي
- تَادَرْت جمع تُودْرِين : التل
- تَادِيكْوَانْت : حائط صغير يحمل الأكوفي
- تَافَحْنُوكْت : قطعة قماش خاصة بالصقل
- تَاعْرِيشْت : مكان النوم
- تَاكَعْت : مكان الحياة اليومية في المنزل
- تَامَان : ممثّل العائلة

- تَدَابُوت : الكرسي/ الأريكة/ السرير
- تُودْرِين جمع تَادَرْت : مكان العيش
- تُومْلِيلْت : الطين البيضاء
- تِيتْ نَتَسْكُورْت : عين الحجلة
- تِيزِي : العنق
- تِيزِيزْوِيت : النحلة
- تِيفْرَاكْسْت : السلطعون

(ل)

- لَرْفَافْ : الرغيف
- لْمَرِّي : صبغة حمراء



(أ)

- ابن أبي زيد (76)
- ابن بطوطة (12)
- ابن بولوغين حماد (50)
- ابن تشفين (51)
- ابن تومرت (51)
- ابن حوقل (12)
- ابن خلدون (3) (6) (13)(22) (23) (49) (58) (59) (71) (76) (85) (120) (182) (184) (186) (197)
- ابن زياد طارق (13) (218)
- أبو الحسن (120)
- أرزقي العربي (221)
- أزواو معمري (163)
- أزغاغ احمد (198)
- اسياخم محمد (163) (164) (166) (173) (183) (192) (194) (195) (198) (199) (236) (265) (292) (303)
- أغ بحوس ابراهيم (260

- أفلاطون (131)
- إكرفخال مارمول Marmol Ycarvajal (118)
- أكسوح (163) (164)
- أكموم (202)
- الأنصاري عمر (90)
- الإدريسي (12)
- الإفريقي جون ليون Jean Léon L'African (118) (125)
- البكري (71)
- الجيلالي عبد الرحمن (87)
- الشقندي (13)
- العياشي محفوظ (234)
- المناصرة عز الدّين (87)
- إلياد ميرسي Eliade Mircea(133) (134)
- أمهان Amahan (118)
- أوسمان Haussman (165)
- أوغستان Saint Augustin(74) (75) (76)
- آيت منقلات لونيس (287) (288)

(ب)

- بارت رولان Roland Barthes (130)
- باريتي Baritti(11)
- باسرون روني René Passeron (298)
- براق (286)
- برانسولييه BRANSOULIER Jean Baptiste Achille (165)
- بربروس (52)
- برنار ميشال Bernard Michel(224)
- بركوبيوس (23)
- بلعيد صالح (87)
- بلّيل (265)
- بن بغداد (199) (200) (202) (204)
- بن جديد الشادلي (261) (299)
- بن دباغ (165) (173)
- بن سليمتن احمد (163)
- بن شيخ (265)
- بنم بلد احمد (197) (261)
- بن عبورة (195)

- بن عثمان محمد (232)
- بن عنتر (164) (166) (181) (183) (187)
- بن ميلود (192)
- بوتلة صافي (233) (235) (236)
- بوتفليقة عبد العزيز (260)
- بوجدرة رشيد (190)
- بوخاتم فارس (192) (199)
- بوربون مراد (186)
- بوريلي Brouilly (68)
- بوزيد (173) (187) (192) (193)
- بوكتون مارسيل Marcel Bouqueton (164)
- بوكرش ميلود (163)
- بومدين هواري (261)
- بيفي بارنار Bernard Buffet (175)
- بيراسيي Jean Beracier (174)
- بيكاسو بابلو Pablo Picaso (175) (177) (179)
- بيكر سنتيا (282)
- بينيو Pignon (164)

(ت)

- تاسعديت (286) (287) (289)
- تاوشيخت (6) (12)
- تمام محمد (167) (186)
- تمايو (175)
- توتي غي (199) (204)
- تومي مصطفى (200)

(ج)

- جاباتي (123)
- جابر ابن عبد الله (36)
- جاووت الطاهر (246) (264) (265) (266) (275) (288)
- جلفاوي (265)
- جيّون (30)

(ح)

- حاج الطاهر علي (3) (265)
- حشلاف (192) (193)
- حشيد مليكة (23) (25) (83) (85) (87) (88)
- حمّاد ابن بولوغين (50)
- حمش عبد الحليم (163)
- حميمونة (165)

(خ)

- خالدي محمد (4)
- خداوج (232) (234) (235) (236)
- خدّة محمد (163) (164) (183) (187) (188) (198) (198)
(265) (303)
- خزناجي حسن (232)
- خليل محمد (106)
- خوجة ناصر (265)
- خوجة علي (192)

- خوجة فارس (291)
- خوجة ناصر (265)

(د)

- داربيدال جاك Jacques Derbidal (166)
- دايرول Deyrolle (28)
- دافينشي ليوناردو Leonard De Vinci (111)
- داوود (ابن براق) (286) (294)
- دحماني (199)
- دو بكلار جان Jean de Biclar (74)
- دوفيني دومينيك Dominique Devigne (265) (273)
- دولاكروا أوجين Eugène Delacroix (15)
- دوميزونسال جان Jean de Maisonseul (183) (187) (191) (195)
- ديشان مارسيل Marcel Duchamps (140)
- ديفيلدر Père Devulder(3) (112) (113) (138) (139) (188) (285)

- ديني نصر الدين (303)

(ر)

- راسم عمر (165)
- راسم محمد (165) (174) (186) (191) (270)
- رايس يحي (232)
- روفو Roffo(11)
- روفينيو Rufino (176)
- ريب ماري جووال Marie-Joëlle Rupp (283)
- ريكار Ricard(16)
- ريفييرا ديغو Diego Riveral (176)

(ز)

- زرارتي (163) (164) (186) (187) (188) (199) (204)
- زرياب (166)
- زميرلي محمد (163)
- زنادي الشيخ نادية (121) (122) (123)

(س)

- ساليست Salluste (6) (22) (46)
- سترابون Strabon (5) (10)
- ستي الأوّل (9)
- سرقوة كريم (280)
- سعدي نور الدّين (169) (189) (215) (230) (265) (266)
- سعيداني (198) (203)
- سكييروس Sequeiros (175)
- سيبيريان (56)
- سيدي عقبة (48)
- سيرجيي Sergier (90)
- سيرفيي جون Jean Servier (86) (143)
- سيلام صالح (284)
- سيلام علي (265) (266) (274)
- سيميان Simian (164)
- سيناك Jean Sénac (3) (180) (181) (183) (186) (189)
(190)

(ش)

- شرقاوي (198)

(ع)

- عابد (ابن براق) (286)
- عبد الرحمن الجيلالي (87)
- عبد القادر علولة (199)
- عبد المؤمن (51)
- عبد الوليد (51)
- عبدون (198)
- عبودة محند (116) (236) (237) (248) (249) (285)
- عبيد الله الفاطمي (50)
- عدّان (198) (200)
- عسلة أحمد (266) (274) (275) (281) (293) (294) (296) (297) (302)
- عسلة أنيسة (281)
- عسلة سليم (281)
- علي خوجة علي (192)

(غ)

- غالون أنتوان Antoine Galland(163)
- غالبيرو سوفار Sauveur Gallièro (164) (173) (192)
- غامد عمر (165)
- غانم محمد (173)
- غلوفين Glovin(18)
- غويا Goya (175) (179)

(ف)

- فان دانبروك Vandenbroeck (117) (118) (119)
- فروبنيوس ليو Léo Frobenius (134)
- فرحاني أمزيان (210) (230) (265)
- فوتيي روني René Vautier (182)
- فولتير Voltaire (176)

(ق)

- قرماز (164) (183) (187)

(ك)

- كاتب ياسين (170) (209)
- كارباتشيو Carpaccio (120)
- كامباردو Campardou(29)
- كامبس غابريال Gabriel Camps (3) (11) (29) (31) (32) (34) (35) (46) (47) (76) (125) (132)
- كرزابي (260)
- كلارو ليون Claro Léon (166)
- كلوت جون Jhon Clot (182)
- كوبين ألفريد Alfred Kubin (177)
- كوفي ليون Léon Cauvy(183)

(ل)

- لانسال كلود Lancel Claude(283)
- لاووست Laoust (68)
- لغواطي عبد الحميد (199) (204) (222)
- لوت هنري Henri Lhote (38) (39) (40) (41)
- لوسيان Lucien (90)

- لوسينتي جون Jean Lusinchi (164)
- لوكيلاك جون لويك Jean-Loïc Le Quéllec (39)
- ليتورنو Letaurneux (28) (29) (33)
- ليموز Limouse (164)

(م)

- مادو (260)
- ماسكيراي إيميل Masqueray Emile (104) (105)
- ماسينيسا (45) (54) (56) (87)
- ماكيلام Makilam (113) (132) (135) (136) (138) (146)
- مارتيناز دونيس Denis Martinez(3) (الفصل الثالث)
- مترف حسن (284) (285)
- محّاز (291)
- مجيد (280)
- مسلي شكري (163) (164) (166) (173) (183) (186) (191) (192) (193) (198) (199) (200) (204) (289) (292)

- مقبل سعيد (265)
- ماملينغ هانس Hans Memling (120)
- محي الدّين باية (163) (164) (183) (187) (192) (195) (199) (204) (303)
- مزياني عمر (232) (233)
- مورو جون برنار Moreau, Jean-Bernard (35)
- موريه (107)
- موساوي (265)
- موتدزان سيمون Simon Mondzain (183)
- مونتون ماريا Maria Manton (164) (187)
- مونيي (26)
- ميزوليني ألفريد Alfred Muzzolini (38)

(ن)

- نالار لويس Louis Nallard (164) (173) (187)

(هـ)

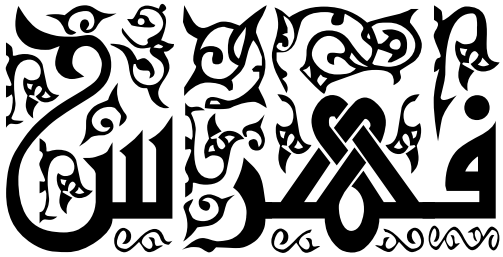
- هيرودوت Hérodote (8) (10) (23) (70) (90)

(و)

- ولد محند (221)
- وولف Wolff(26)

(ي)

- يلّس بشير (173) (185) (192) (196) (197) (199) (292)
- يوبا الثاني (56)
- يوسف ابن تشفين (51)


فهرس

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

باللغة العربية :

- ابن خلدون عبد الرحمان:

1- المقدمة، المجلد الأوّل من تاريخ ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م

2- العبر في المبتدأ والخبر، المجلد السابع، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م

- الأنصاري عمر ، الرجال الزرق، بيروت، دار الساقي،2008 م
- الكوني ابراهيم ، ملحمة المفاهيم 3 "لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006 م
- تشارلز دانيلز، الجرمنيبون- سكان جنوب ليبيا القدماء، ترجمة أحمد اليازوري، دار النشر الفرجاني، طرابلس، 1991م
- صالح بلعيد ، المسألة الأمازيغية، دار هومة، الجزائر،1999م
- صالح رضا، لغة الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009م
- عطية محسن محمد ، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية-دار الفكر العربي 2010م
- زنادي شيخ سامية ، في نسيج الزمن، ترجمة عبلة منور، منشورات أبيك، الجزائر، 2007م.

القواميس :

- أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، 1956م
- إدريس سهيل ، المنهل، قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2015م
- حسن كتاني، معجم مصطلحات علم البستنة العربي الإنجليزي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 1978م
- محسن عقيل، معجم الأعشاب المصور، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م

الأطروحات :

- حبيب حاج محمد، أسماء الأماكن الأمازيغية في منطقة تلمسان، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علم اللهجات، تلمسان، 2013.
- خالدي محمد، تحف الفنون التشكيلية بالجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الشعبية، تلمسان، 2010

المصادر بالأجنبية :

- ABOUDA Mohand., Axxam, maisons kabyles, espaces et fresques murales, Ed. Publ d'Art, Goussainville, 1985.
- AL-BAKRI., Description de l'Afrique Septentrionale. tra. De Slane, Paris, 1965.
- ALIANE Ouahiba., Patrimoine bâti et savoir-faire vernaculaire Cas d'Aït El Kaïd (les Ouadhias), Mémoire de magistère encadré par Mr SALHI M.B, Université Mouloud Maameri, Tizi Ouzou, 2009.
- AMOKRANE S., Artisanat de l'Ahaggar,Art et identité, Ed.Capedes, 2005.
- ARTHUS Bertrand, STORA Benjamin , l'Algérie vue du ciel , Ed la Marinières, luçon, 2006.
- BARTHELEMY Anne, BALMIGERE Gaston .,Tazra , Edisud/ Soche Press , Aix en Provence , 1990.
- BASAGANA Ramon et SAYAD Ali., Habitat traditionnel et structures familiales en Kabylie, Ed. SNED, Alger, 1974.
- BASSEl Hené., Le Culte des grottes au Maroc, J Carbonel, Alger, 1920.
- BENCHEIKH Jamel Eddine et CHAULET ACHOUR christiane, Jean Sénac, clandestin des deux rives, Paris, Séguier, 1999.

- BERQUE Jacques., Structure sociale du Haut Atlas, Presse Université de France, Paris, 1955.
- BOURDIEU Paul., Sociologie de l'Algérie, Que sais-je ?, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2006
- BOURILLY Jean., LAOUST Emile, Stètes funéraires marocaines, Coll Héspéris, t3, 1927
- BOUSQUET George-Henri, Les Berbères, Paris, P.U.F, Collection « Que Sais-je ? » In N°8.
- CAMPARDOU Jean., La Grotte de kifan bel-Ghomari, In Bulletin de la société de géographie et d'Archéologie d'Oran, tome 37, 1917.
- CAMPS Gabriel., Les Berbères –mémoire et identité, Ed. Errance Paris ,1987.
- Catalogue de l'exposition "Expression en un lieu" au Musée Nationale des Arts et Traditions Populaires d'Alger, Ed. ENAG, Reghaïa, 1988.
- Catalogue d'exposition « Denis Martinez - Désorientalisme / Martinez le Reggam », Confrontation aux peintures orientalistes du Musée des Beaux-Arts de Pau, Ed. Segace, Pau, 2003
- Catalogue d'exposition : « Denis Martinez » au Musée des Tapisseries. Ed. Impression Gutenberg on line Régions, Aix-en Provence, 2000.

- Catalogue : Rétrospective de « Denis Martinez » au Musée des Beaux-Arts d'Alger., Ed. ENAC, Reghaïa, 1985.
- Catalogue d'exposition, « 7 murs revisités », Ed, laphomic, Alger, 1991.
- Catalogue d'exposition, « 7 murs revisités », Ed, Laphomic, Alger, 1991
- Catalogue de l'exposition temporaire au château Borely de Marseille et de l'Orangerie du sénat de Paris., Le XX^{éme} siècle dans l'art Algérien, Ed. Aica Press, Paris, 2003.
- CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain., Dictionnaire des symboles, Ed. Robert Laffont, Paris, 1982.
- DEVIGNE Dominique., A peine vécues…, Ed. APIC , Alger, 2017.
- DEVULDER Marcel (père)., Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias, Ed. Maison-Carrée, Alger, 1958.
- DJAOUT Tahar., Une mémoire mise en signe, Ed. El Kalima, Alger, 2013
- DECRET F et FANTAR M., L'Afrique du nord dans l'antiquité, Coll. Bibliothèque historique payot, Editions payot et rivages, Paris, 1998.
- DOUTTE Emile., La Societé musulmane du Maghreb : magie et religion dans l'Afrique du Nord, Ed, A. Jourdan, Alger, 1909.

- ELIADE Mircea, Le Mythe de l'ternel retour, Ed. Follio Essais, Paris, 2001
- FERRAOUN Mouloud., La Terre et la sang, Ed. Points, Paris, 2010.
- FOURNEL Henri., Les Berbères, Etudes sur la conquête de l'Afrique par les Arabes, ,Ed. L'imprimerie nationale, Paris, 1875-1881, Tome1.
- GABUS Jean., Sahara bijoux et techniques, Ed. La Baconnière, Neuchâtel, 1982.
- GSELL S. et MARCAIS G., Histoire d'Algerie. Ed. ancienne librairie furne Bovin et Cie, Paris, 1927.
- HADJ TAHAR Ali., La Peinture algérienne « les fondateurs », Alger, Ed. Alpha, 2015.
- HERODOTE., L'Enquête, Livre I à X, Coll, Folio Classique, Ed. Gallimard, France, 1996, Livre IV.
- HINKER.C, Le Style touereg, Ireman, Paris méditerranée, Paris, 2005.
- IBN KHALDUN, Prolégomènes historiques, traduit et édité par M. de Slane, Paris, 1868.
- IBN KHALDUN., Peuples et nations du monde, Tome II, extraits des "Ibar" traduits de l'arabe et présentés par Abdesselam Cheddadi, Ed. sindhad / Actes sud, 1995.

- KABLY Mohamed., Société, pouvoir et religion au Maroc à la fin du moyen-âge, XVIème et XVème siècle, Maisonneuve & Larose, Paris, 1986.
- KADDACHE. Mahfoud., l'Algérie dans l'antiquité Tome I, Ed. Enal, Alger, 1992.
- KHATIBI Abdelkébir, AMAHAN Ali., Du signe à l'image, le tapis marocain, LAK international, Casablanca, 1994.
- KHELLIL Mohand., La Kabylie ou l'ancêtre sacrifié, Ed. Harmattan, Paris, 1985.
- KUBIN Alfred., Le Travail du dessinateur, Paris, Ed. Allia, 1999.
- L'AFRICAIN Jean Léon, Description de L'Afrique, tierce partie du monde, Ed. Ernest Leroux, 1956, T1.
- LAOUST Emile., Mots et choses berbères, , note de linguistique et d'ethnographie, Ed. Challamel, Paris, 1920.
- LE QUELLEC Jean-Loîc., Des Martiens au Sahara, chroniques d'archéologie romantique, Act Sud-Errance, Paris, 2009..
- LE KERN Alain., La Géomancie, un art divinatoire : premier élément de Géomancie, Ed. du Rocher, Monaco, 1978
- LHOTE Henri., Les Touaregs du Hoggar, Ed. Armand colin, 1984.
- LHOTE Henri., Les gravures rupestres de l'Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer), Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques,

Préhistoriques et Ethnographiques, SNED, Alger, 1976.

- MAROK Ali et DHAOUT Tahar., La Kabylie, Ed. Ad. Diwan, Alger, 1997.
- MARTINEZ Denis, C'est peut être comme ça ? peinture écrite, Ed. ENAG, Reghaïa, 1988.
- MASQUERAY Emile., Formation des cites chez les populations sédentaires de l'Algérie, Aix-en-Provence, Ed. Edisud, 1983.
- MAUNIER René., La Construction collective de la maison en Kabylie, Ed. Institut d'Ethnologie, Paris, 1926.
- MOREAU Jean-Bernard., Les grands symboles méditerranés dans la poterie Algérienne, Ed à livre ouvert, Alger, 2000.
- ORFALI-MOHAMED Dalila ., Chef d'oeuvre du muse National des beaux arts d'Alger, Alger, 1999.
- PASSERON René., La Naissance d'Icare, Ed, Ae2cg, Valenciennes, 1996.
- PAUL-LEVY Françoise et SEGAUD Marion., Anthropologie de l'espace, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992.
- PANDOLFI Paul., L'habitat Touareg, Ed. Karthala, Paris, 1994, p.27
- RICARD Prosper., Corpus des Tapis marocains, p.Ⅶ, « de l'introduction au premier volume ».

- SAADI Nourredine, Denis Martinez, Peintre Algérien ,Ed.Barzakh et le bec en l'air, Alger et, 2003,
- SENAC Jean, Visages d'Algérie, Regards sur l'art, textes rassemblés par Hamid Nacer Khodja, ED, EDIF2000, Paris Méditerranée, Paris, 2002.
- SERVIER Jean., Les Berbères, Ed. Presse universitaire de France, collection que suis- je ? Paris, 2003.
- STORA Benjamin, La guerre invisible, Paris, Ed, Presse de Science Po, 2001.
- TAKILT Mebarek Slaouti., L'Alphabet latin serait-il d'origine berbère ? Ed. Harmattan, Paris, 2004.
- VANDENBROECK Paul., Azeta, l'art des femmes berbères, Flammarion, Ludion gand-Amsterdam, 2000,
- VAN GUENNEP Arnold., Etudes d'Ethnographie algérienne, Ed. Leroux, Paris, 1911
- VIROLLE Maria, Rituels algériens, Ed. Karthala, Paris 2000.

Revues :

- BARTHES Roland., « Rhétorique de l'image ». In Communication, 4, Recherche sémiologique, Paris, 1964.
- BERNARD Michel-Goerge., "Revue Artension", Algérie : Peintres des deux rives, Artension Edition, Lyon, Numéro 10, Mars-Avril 2003.b
- BOUDJEDRA Rachid, extrait de l'article : Jean Sénac, une poesie

debout, In la revue Révolution Africaine, N°1282 du 23 septembre 1988

- BOUROUBA R., Compagne de fouilles à la kalaa des Baní Hamad, In bulletin d'Archéologie Algérienne, N° 1,1962-1965..
- CAMPS Gabriel., La Céramique des sépultures berbères de Tiddis, libyca, Anthropologie, Archéologie, préhistoire ,Tome IV, 1956.

CAMPS Gabriel., Encyclopédie berbère, volume XIII, EDISUD, Aix-en-Provence, 1994

- CAMPS -FABER Henriette, « Akufi (pl.ikufan) », Encyclopédie berbère, 3/ Ahaggar- Ali ben Ghaniya, Edisud, Aix-en-Provence, 1986
- DENIS Alexis., « Stètes et pétroglyphes des des Abda- Doukkala », In Bulletin d'Archéologie Marocaine, T7, 1967.
- Encyclopédie Berbère, Volume VI
- JODIN André, et PONSICH Michel., La céramique estampée du Maroc romain, In Bulletin d'archéologie marocaine, N° 4, 1960.
- MUZZOLINI Alfred., «Les débuts de la domestication au Sahara et les gravures rupestres les plus anciennes ("école bubaline").» Bulletin de la Société de Préhistoire de l'Ariège N° 26, 1991.
- ROFFO Pierre., Sépultures indigènes antéislamiques en Pierre sèches, étude sur trois nécropole de l'Algérie centrale, in Revues Africaines,N° 82, 1938.
- RUPP Marie-Joëlle., « Revue Actualités et culture berbère », Denis

Martinez et la performance du « fenêtre du vent », Paris, Numéro 42, Printemps 2003.

- Simi C., Tifinagh - la Renaissance dans la diversité, In Revue ANDI, publication du club scientifique en langue et culture amazighes, $N^0$2, juin 1997.
- TERRASSE Henri., « Le mobilier liturgique mérinide », In la Bulletin D'Archéologie Marocaine, t. X, 1976..
- WOLFF Richard., « Chars schématiques de l'oued Eç- çayyad », In Bulletin d'archéologie Marocaine, T.X, 1976.

Thèses:

- TAOUCHIKHT Lahcen., Etude éthno –archéologique de la céramique du Tafilalet (sijilmassa) : Etude des questions, Aix-en Provence, Thèse de Doctorat en Archédogie,1989.
- YAHIA Abdelmalek, Esthétique du mobilier Touareg, Alger, Thèse de Magistère en Art et communication à l'Ecole supérieure des Beaux Arts d'Alger, 2007.

Catalogues d'expositions :

- Musée Lavigerie, Cahier BYRSA, Ed. Imprimerie Nationale, Paris, 1958.

- Musée du Bardo, Touareg Ahaggar, collection ethnographiques du musée d'ethnographie et de préhistoire du Bardo, Album.n°1, Art et métiers graphiques, Paris, 1959.

Sources internet :

- answer.com.gestalt theory
- http://www.culture-Islam.fr/ Contrées/ maghreb/ Strabon - XVII-3- description- de- la- libye-v-30-av-n-è
- http://remacle.org/blood wolf/ historiens/ Salluste/ jagurtha.htm#XVII
- www.mnatp-algèrie.org/historique-musée-National-des arts-et des –traditions-populaires.html

فهرس

الموضوعات

المقدمة 1

المدخل 6

I المصـــــادر..... 8

1-المصادر القديمة 9

1.1 النصوص القديمة 9

2.1 تقارير علم الآثار..... 11

2-مصادر العصور الوسطى 12

1.2 نصوص الحقبة الإسلامية 12

2.2 تقارير علم الآثار..... 13

3-مصادر الفترة الإستعمارية..... 14

1.3 مشكلة التمثيل الفني..... 14

2.3 التقارير الإقتصادية والسياسية..... 16

3.3 تقارير علم الآثار..... 17

4.3 معلومات الفترة الاستعمارية وكيفية التعامل معها.....20

الفصل الأول / البربر : أصلهم ومعتقداتهم وفنونهم

تمهيد.....22

I- أصل البربر

1-فترة ما قبل التاريخ

1.1 العصر الحجري القديم والعصر الحجري الوسيط..... 24

2.1 العصر الحجري الحديث..... 37

2- فترة فجر التاريخ 44

3-فترة التاريخ
1.3 العصور القديمة..... 45
2.3 الفترة الرومانية 47
3.3 فترة الوندال والبيزنطيين..... 48
4.3 فترة العصور الوسطى 48
5.3 الفترة الحديثة (الأتراك) 52
6.3 الفترة المعاصرة..... 52
II- المجتمع البربري
1 -تنظيم المجتع البربري 53
2 -القطع الفنية المختلفة.....59
1.2 الجمالية الوظيفية 61
2.2 الجمالية الفنية 65
3 البعد الروحاني للفنون البربرية 67
1.3 القطع والتزيينات الدينية 69
4 الفنون الجنائزية 77
1.4 أضرحة الأولياء الصالحين 78
2.4 القطع الفخارية الجنائزية 80

الفصل الثاني / الرمز البربري في الفنون التشكيلية الحديثة

I- الرمز البربري عند القبائل الرحل.....85
1-كتابة التيفيناغ وعلاقتها بالرموز البربرية 86

2-الطوارق.....90

1.2 أصل الطوارق..... 90

2.2 فنون الطوارق 92

II - الرمز البربري عند القبائل المتمدنة 103

1-القرية البربرية 104

1.1 أنواع القرى البربرية 105

2.1 الطرقات والأزقة 106

3.1 تاجمعت 106

4.1 الحارة 107

2-أخام (المنزل) 107

1.2 تاكعت..... 108

2.2 أداينين..... 109

3.2 تاعريشت 109

3- تقنية تزيين المنزل البربري

1.3 التجصيص والتبييض..... 110

2.3 طقوس التزيين 112

4 الممارسات الفنية داخل المنزل البربري

1.4 الإيكوفان جمع أكوفي..... 114

2.4 السجاد البربري 117

3.4 الصندوق الخشبي 125

III تحليل الرموز البربرية

1-أصل المثلث في المسرد الرمزي البربري..... 128

2-تحليل بعض الرموز البربرية
1.2 المصباح 142
2.2 عين الحجلة 147
2.3 شجرة المرّان 152

الفصل الثالث / الرمز البربري في الفن التشكيلي المعاصر

" دونيس مارتيناز " نموذجا

تمهيد : إطلالة على الساحة الفنية في الجزائر قبل الاستقلال..... 163

I- فن الحقبة الشبابية

- نبذة تاريخية عن الفنان "دونيس مارتيناز"..... 172

1-بدايته مع التعليم الفني 172
2-الخصائص النمطية لفن مارتيناز الشاب
1.2 السلك الشائك 177
2.2 ظهور "النقطة" كعنصر فني رئيسي..... 180
3- أولى المعارض الجماعية 182
1.3 معرض برواق الأدباء والفنانين الجزائريين بقاعة ابن خلدون..... 182
2.3- المعرض المنظم من طرف الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية..... 184
في المدينة القديمة بشرشال غرب العاصمة في جوان 1966
3.3- رواق 54 بالجزائر..... 186
4-مكانة "مارتيناز" في الجو الفني الجزائري العام:
1.4مشاركته في معرض باريس عام 1964 191
2.4مشاركته في الطاولة المستديرة حول الفن في الجزائر عام 1966... 192

II "أوشام " الثورة الفنية 1967 194
1 فكرة تأسيس "حركة أوشام" 195
2 المعارض الثلاثة لحركة أوشام 199

1.2 المعرض الأوّل 199
2.2 المعرض الأول مكرر..... 200
3.2 المعرض الثاني 201
4.2 المعرض الثالث..... 202
3 بيان جماعة أوشام 203
4 تحليل بيان أوشام..... 204
5 روح حركة "أوشام" في أعمال مارتيناز
1.5استعمال عناصر من الثقافة الشعبية..... 206
2.5 استعمال عناصر ذات الاستعمال اليومي في المجسمات المصبوغة.. 207

III الفن والهوية

1 اللون كلغة تشكيلية 210
2 تحليل لوحة الخصوبة..... 213
3 الخط العربي لغة تشكيلية جديدة 216

IV الفن ومشاركة الآخر

1 آخذ، أعطي، أرسل وأستقبل..... 226
1.1 السهام 227
2.1 الباب..... 229
3.1 الشخصية المحورية 230
4.1 الألوان..... 231
2 **الرمز البربري** ورحلة البحث عن الجمهور..... 232
1.2 معارض في مكان 233
2.2 الحيطان السبعة..... 236
3 المسرد الرمزي لمارتيناز..... 238
1.3 السحلية 238

2.3 الفراشة 244
3.3 الثعبان 246
4.3 النحلة..... 248
4 معارض الحيطان السبعة..... 249
1.4 تحليل لوحة الجدار الأوّل.....251
5 اكتشاف مارتيناز لضرب الرمل.....259

V سنين المهجر

1 العشرية السوداء..... 261
2 لوحة "إلى الطاهر جاووت".....264
3 الرموز الواقية والرموز التنبؤية
1.3 لوحة : باب الوحي..... 267
2.3 لوحة : رأيت فراشة الموتى..... 270
3.3 لوحة : مفتاح الباب الأخرى..... 272
4 الرموز والمهجر
1.4 لوحة : من هو ؟ 273
2.4 لوحة : باب المعدومين بالرصاص..... 275
3.4 لوحة : باب المذبوحين 277
4.4 لوحة : من كفن إلى آخر..... 277

VI العودة إلى الجزائر بعد سبع سنين في المنفى 280
1 نافذة الريح 281
2 مهرجان " راكونت آر" "إحكي فنون"

1.2 قرية آيت القايد 285
2.2 قرية ايغيل بواماس..... 287
3 العمل الفني "لمارتيناز" بمناسبة تقاعده التدريس..... 289
4 مارتيناز والبيداغوجيا الفنية.....292
1.4 الفن خارج الإطار 293
5 بعض أعمالي التشكيلية حول "مارتيناز".....299
6 خاتمة الفصل الثالث.....302
الخاتمة.....306
الملاحق
حوار مع "دونيس مارتيناز".....310
ملحق الأعمال التشكيلية لـ "دونيس مارتيناز".....348
ملحق المصطلحات الفنية 390
الفهارس
فهرس الألفاظ الأمازيغية 395
فهرس الأعلام 399
فهرس المصادر والمراجع 415
فهرس الموضوعات 428

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

جامعة تلمسان

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

ملخص الرسالة الموسومة بـ:

جمالية الرمز البربري
في الفنون التشكيلية الجزائرية

التخصص : دراسات في الفنون التشكيلية

إعداد الطالب : قرزيز معمر

تحت إشراف : د. خالدي محمد

السنة الجامعية : 2017 – 2018م

ملخص الأطروحة :

تطرقنا في المقدمة إلى إظهار الأسباب التي جعلتنا نختار هذا الموضوع، لنطرح اشكالية البحث و التي أتت على النحو التالي: " ماهي جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية قديماً وحديثاً ؟ وماهي مظاهر تجلي هذا الرمز؟ وكيف تطور من الماضي إلى الحاضر؟ وكيف سيكون في الفن الجزائري مستقبلاً؟

لنستعرض في الأخير أهم المصادر والمراجع وكتالوغات المعارض و الجرائد والمجلات التي اعتمدنا عليها في بحثنا.

تناولنا في المدخل مشكلة المصادر والتي واجهتنا بسبب الثقافة المسموعة للبربر، فتطرقنا إلى المصادر القديمة مبرزين أهم ما قيل على لسان أهل الاختصاص، فمن الرسومات المصرية إلى النصوص الإغريقية و بعدها الرومانية ، لنتابع بالتطرق إلى مصادر العصور الوسطى، مرتكزين على نصوص الحقبة الإسلامية، لنصل في الأخير إلى دراسة مصادر الفترة الاستعمارية مبرزين مشكلة التمثيل الفني معتمدين على التقارير الاقتصادية و السياسية للإدارة الاستعمارية، مع التركيز على تقارير علم الآثار و نتائجها في كل مرحلة.
وجاء المدخل على النحو التالي :

المدخل

I المصـــــادر

1-المصادر القديمة

1.2 النصوص القديمة
2.2 تقارير علم الآثار
2-مصادر العصور الوسطى
1.2 نصوص الحقبة الإسلامية

2.2 تقارير علم الآثار

3-مصادر الفترة الإستعمارية

1.3 مشكلة التمثيل الفني

2.3 التقارير الإقتصادية والسياسية

3.3 تقارير علم الآثار

4.3 معلومات الفترة الاستعمارية وكيفية التعامل معها

أمّا الفصل الأوّل، ومن أجل معرفة دقيقة للفن الرمزي البربري وتنوعه وغناه كان لابد علينا أن نسترجع الماضي من أجل اكتشاف شعوب البربر الذين قطنوا رقعة جغرافية شاسعة امتدت من البحر الأبيض المتوسط إلى جنوب النيجر ومن المحيط الأطلسي إلى مصر، وهذا من العصر الحجري إلى يومنا هذا. يجب علينا في نفس السياق أن لا ننسى أو نتناسى تأثير وإسهامات مختلف المستعمرين الذين استوطنوا بهذه الرقعة الجغرافية الواسعة من فينيقيين ورومان ووندال وبيزنطيين وعرب وعثمانيين وفرنسيين والذين حاولوا بشتى الطرق تغيير معالم الهوية البربرية إلاّ أنّ أجدادنا خرجوا من سيطرتهم سالمين، محافظين على إرثهم الموسوم بخصائص ثقافية فريدة من نوعها. هذا البحث سيخص البربر الذين تواجدوا بالجزائر حالياً وستحصر الرقعة الجغرافية بالسكان المستعملين للغة الأمازيغية، من شنوة وتيبازة إلى القبائل الكبرى والصغرى مروراً بالشاوية بجبال الأوراس ومنطقة المزاب بغرداية، دون نسيان الرجل الأزرق "الطوارق" في صحرائنا العظمى، كل هذه المناطق لها رابط لغوي واحد يكمن في اللغة الأمازيغية وهذا ما سيؤثر حتماً على تشابه نظام التفكير، وأشكال التعابير الفنية وهم يخلدون بذلك إرثاً قديماً قدم الإنسان فوق الأرض. تمثل الجزائر بموقعها الجيوستراتيجي وتفتحها على الخارج، مكاناً خصباً لتلاقي الثقافات المتعددة.

قسمنا الفصل الأول إلى مبحثين، المبحث الأول تناولنا فيه أصل البربر و فنونهم وهذا بداية من العصر الحجري القديم و من بعده العصر الحجري الحديث لنصل في دراستنا إلى غاية

فترة التاريخ، أين تطرقنا إلى فترات متعاقبة جاءت على النحو التالي : الفترة الرومانية، ثم فترة الوندال و البيزنطيين و من بعدهم فترة العصور الوسطى، لنصل إلى الفترة الحديثة أين تطرقنا إلى الحكم العثماني و آخر فترة كانت الفترة المعاصرة المميزة بالاستعمار الفرنسي من القرن التاسع عشر إلى غاية منتصف القرن العشرين.

أما المبحث الثاني فخصصناه لدراسة المجتمع البربري و منه دراسة مختلف الفنون المنجزة عبر الفترات التاريخية المتعاقبة، فتناولنا الجمالية الوظيفية ، و الجمالية الفنية و البعد الروحاني للقطع الفنية المختلفة مع التركيز على تجليات الرمز البربري في كل قطعة مدروسة. لنصل في الأخير إلى القطع و التزيينات الدينية، فدرسنا الفنون الجنائزية، وأضرحة الأولياء الصالحين و القطع الفخارية الجنائزية و مميزاتها الرمزية.

و جاء الفصل الأول على النحو التالي :

الفصل الأول / البربر : أصلهم ومعتقداتهم وفنونهم

تمهيد

III- أصل البربر

1-فترة ما قبل التاريخ

1.2 العصر الحجري القديم والعصر الحجري الوسيط

2.1 العصر الحجري الحديث

2- فترة فجر التاريخ

3- فترة التاريخ

1.3 العصور القديمة

2.3 الفترة الرومانية

3.3 فترة الوندال والبيزنطيين

4.3 فترة العصور الوسطى

5.3 الفترة الحديثة (الأتراك)

6.3 الفترة المعاصرة

IV- المجتمع البربري

1 -تنظيم المجتع البربري

2 -القطع الفنية المختلفة

1.2 الجمالية الوظيفية

2.2 الجمالية الفنية

3 البعد الروحاني للفنون البربرية

1.3 القطع والتزيينات الدينية

4 الفنون الجنائزية

1.4 أضرحة الأولياء الصالحين

2.4 القطع الفخارية الجنائزية

أمّا الفصل الثاني الموسوم ب :" الرمز البربري في الفنون التشكيلية الحديثة"، فبدأنا بالحديث عن الرمز البربري عند القبائل الرحل كمبحث أول، وتطرقنا فيه إلى الحديث عن كتابة التيفيناغ و علاقتها بالرموز البربرية، و التي قادتنا إلى الطوارق فدرسنا أصلهم و فنونهم التي تزخر بتجليات الرموز البربرية.

في المبحث الثاني تطرقنا إلى استعمال الرمز البربري عند القبائل المتمدنة، و قبل التطرق لذلك، ارتأينا أن نلم بمختلف الوسائط الفنية الحاملة للرموز البربري، فمثلا قبل التطرق إلى الرموز المتواجدة في داخل المنازل، درسنا المنزل كقيمة عمرانية، و من قبله تحدثنا على ما يحيط بالمنزل لنصل إلى القرية البربرية و تنظيمها الاجتماعي و العمراني. بعد الحديث عن الرموز التي تزخر بها الجدران الداخلية للمنازل، درسنا مختلف الفنون المنجزة داخل المنزل و الموسومة بالرموز البربرية، مثل الايكوفان، و السجاد و لصندوق.

المبحث الثالث خصصناه لتحليل الرموز البربرية تحليلا سيميولوجيا معتمدين على النظرية الشكلية (الجشطلتية) وعلى طريقة بارت. و بدأنا بفرضية أصل المثلث في المسرد الأيقوني الربري، لنقوم بتحليل معمق لثلاثة رموز، اخترنا بسبب شكلها المعقد و الجميل، فمن المصباح إلى عين الحجلة إلى شجرة المران، لننهي هذا البحث باطلالة سريعة على مختلف الرموز البربري المستعملة خاصة في البيت البربري.

و جاء الفصل الثاني على النحو التالي :

الفصل الثاني / الرمز البربري في الفنون التشكيلية الحديثة

II- الرمز البربري عند القبائل الرحل

1- كتابة التيفيناغ وعلاقتها بالرموز البربرية

2 - الطوارق

1.2 أصل الطوارق

2.2 فنون الطوارق

II - الرمز البربري عند القبائل المتمدنة

1-القرية البربرية

1.1 أنواع القرى البربرية

2.1 الطرقات والأزقة

3.1 تاجمعت

4.1 الحارة

2-أخام (المنزل)

1.2 تاكعت

2.2 أداينين

3.2 تاعريشت

3- تقنية تزيين المنزل البربري

1.3 التجصيص والتبييض

2.3 طقوس التزيين

4 الممارسات الفنية داخل المنزل البربري

1.4 الإيكوفان جمع أكوفي

2.4 السجاد البربري

3.4 الصندوق الخشبي

III تحليل الرموز البربرية

1-أصل المثلث في المسرد الرمزي البربري

2-تحليل بعض الرموز البربرية

1.2 المصباح

2.2 عين الحجلة

2.3 شجرة المرّان

أما الفصل الثالث فهو خاص بالأنموذج المختار و هو الفنان الجزائري "دونيس مارتيناز" و الذي استعمل الرموز البربرية منذ بداية مشواره الفني إلى غاية يومنا هذا، فارتأينا أن نقسم هذا الفصل إلى ستة.

فبعد إطلالة سريعة على الساحة الفنية في الجزائر قبيل الاستقلال، بدأنا بالمطلب الأول، أين تطرقنا لأعمال مارتيناز في الفترة الشبابية و المميزة بظهور النقطة و السلك الشائك.

في المطلب الثاني تطرقنا إلى الجماعة الفنية "أوشام" و التي أسسها رفقة صديق دربه الفنان "شكري مسلي " فتطرقنا إلى المعارض الثلاثة، و إلى بيان جماعة أوشام، لنقوم بتحليله و تبيان روح الحركة في أعمال مارتيناز.

المطلب الثالث عرجنا فيه عن الفن و الهوية، و عن التساؤلات الكبرى التي أدت بمارتيناز إلى شد الرحال في رحلة بحث عن هوية ضائعة هو بصدد استرجاعها. فدرسنا الطفرة الفنية التي طرأت على إنتاجه الفني من خلال اللون و الخط العربي.

المطلب الرابع خصصناه لنظرة مارتيناز الجديدة للفن و اعتماده على مشاركة الآخر في أعماله الفنية، فمن أعمال " آخذ، أعطي، أرسل و أستقبل" إلى رحلة البحث عن الجمهور من خلال الحيطان السبعة لنلج في مسرده الرمزي و نحلل بعض الرموز المستوحاة من الرموز البربرية القديمة.

المطلب الخامس درسنا فيه فترة عصيبة في حياة مارتيناز و التي تزامنت مع العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر في التسعينيات. فحللنا مجموعة من الأعمال و التي سايرت تطورات الوضع الأمني في الجزائر، بداية بلوحة 'إلى الطاهر جاووت' إلى لوحة' باب الوحي' ثم لوحة 'رأيت فراشة الموتى' و 'مفتاح الباب الأخرى' و التي تميزت بالتطرق إلى حياة المهجر، مع تصعيد الارهاب لوتيرة الاغتيالات، أنجز مارتيناز لوحات شاهدة على ذلك، فبدأ بباب المعدومين بالرصاص و تلتها لوحة "باب المذبوحين' و آخرها "من كفن إلى آخر".

المطلب السادس خصصناه لعودته إلى الجزائر بعد سبع سنين قضاها في المهجر، و معاودته لفكرة مشاركة الآخر التي تبناه قبيل رحيله الاجباري من الجزائر لكن جاءت هذه الفكرة بحلة جديدة رقص فيها بين ضفتي البحر المتوسط، فمن نافذة الريح إلى تأسيسه لمهرجان "راكونت آر" "أحكي فنون". و تحدثنا بعدها على مارتيناز و بيداغجيته الفنية من خلال ثلاثة أعمال قام بها مع طلبته خارج إطار المؤسسة التعليمية.

و جاء الفصل الثاني على النحو التالي :

الفصل الثالث / الرمز البربري في الفن التشكيلي المعاصر

" دونيس مارتيناز " نموذجا

تمهيد : إطلالة على الساحة الفنية في الجزائر قبل الاستقلال

II- فن الحقبة الشبابية

- نبذة تاريخية عن الفنان "دونيس مارتيناز"

1-بدايته مع التعليم الفني

2-الخصائص النمطية لفن مارتيناز الشاب

1.2 السلك الشائك

2.2 ظهور "النقطة" كعنصر فني رئيسي

3- أولى المعارض الجماعية

1.3- معرض برواق الأدباء والفنانين الجزائريين بقاعة ابن خلدون

2.3- المعرض المنظم من طرف الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية في المدينة القديمة بشرشال غرب العاصمة في جوان 1966

3.3- رواق 54 بالجزائر

4-مكانة "مارتيناز" في الجو الفني الجزائري العام:

1.4مشاركته في معرض باريس عام 1964

2.4مشاركته في الطاولة المستديرة حول الفن في الجزائر عام 1966

II "أوشام " الثورة الفنية 1967

6 فكرة تأسيس "حركة أوشام"

7 المعارض الثلاثة لحركة أوشام

1.2 المعرض الأوّل

2.2 المعرض الأول مكرر

3.2 المعرض الثاني

4.2 المعرض الثالث

8 بيان جماعة أوشام

4 تحليل بيان أوشام

5 روح حركة "أوشام" في أعمال مارتيناز

1.5استعمال عناصر من الثقافة الشعبية

2.5 استعمال عناصر ذات الاستعمال اليومي في المجسمات المصبوغ

III الفن والهوية

1 اللون كلغة تشكيلية

2 تحليل لوحة الخصوبة

3 الخط العربي لغة تشكيلية جديدة

IV الفن ومشاركة الآخر

1 آخذ، أعطي، أرسل وأستقبل

1.1 السهام

2.1 الباب

3.1 الشخصية المحورية

4.1 الألوان

2 **الرمز البربري** ورحلة البحث عن الجمهور

1.2 معارض في مكان

2.2 الحيطان السبعة

3 المسرد الرمزي لمارتيناز

1.3 السحلية

2.3 الفراشة

3.3 الثعبان

4.3 النحلة

9 معارض الحيطان السبعة

1.4- تحليل لوحة الجدار الأوّل

10 اكتشاف مارتيناز لضرب الرمل

V سنين المهجر

1 العشرية السوداء

2 لوحة "إلى الطاهر جاووت"

3 الرموز الواقية والرموز التنبؤية

1.3 لوحة : باب الوحي

2.3 لوحة : رأيت فراشة الموتى

3.3 لوحة : مفتاح الباب الأخرى

4 الرموز والمهجر

1.4 لوحة : من هو ؟

2.4 لوحة : باب المعدومين بالرصاص

3.4 لوحة : باب المذبوحين

4.5 لوحة : من كفن إلى آخر

VI العودة إلى الجزائر بعد سبع سنين في المنفى

1 نافذة الريح

2 مهرجان "*راكونت آر*" "إحكي فنون"

1.2 قرية آيت القايد

2.2 قرية ايغيل بواماس

3 العمل الفني "لمارتيناز" بمناسبة تقاعده التدريس

4 مارتيناز والبيداغوجيا الفنية

1.4 الفن خارج الإطار

5 بعض أعمالي التشكيلية حول "مارتيناز"

6 خاتمة الفصل الثالث

ووصلت في الأخير إلى الخاتمة في نهاية دراستي التي جمعت فيها ملخص النتائج المتوصل إليها، ثمّ ألحقت بالرسالة الحوار المطوّل الذي أجريته مع الفنان "دونيس مارتيناز" مكتوبا ومسجلا على قرص مضغوط، وملحقا خاصا بصور أعمال التشكيلية ، وقاموسا للمصطلحات الفنية المستعملة، وآخر للكلمات البربرية التي وردت في البحث.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

جامعة تلمسان

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

المقدمة و الخاتمة بالانجليزية

INTRODUCTION

&

CONCLUSION

التخصص : دراسات في الفنون التشكيلية

إعداد الطالب :

قرزيز معمر

تحت إشراف :

د. خالدي محمد

السنة الجامعية :

2017 – 2018م

Introduction :

Research in the aesthetics of the Berber sign in the Algerian plastic arts is undoubtedly a very ambitious topic for a doctoral thesis, this research will brew a very wide geographical area, and a large number of people as well as an artistic production very varied, adding to that all the cognitive changes in relation to the history of the Berber peoples, this people who remains surrounded by a lot of dark areas, which gave rise to several hypothesis.

Algerian visual arts are as diverse as the diversity of dialects and as rich as the richness of customs. We will try to rise with these arts and especially the oldest from the degree of primitive craftsmanship to the rank of universal artistic creation.

The West for many centuries tried to erase all that sublimates the peoples it has colonized; it has downplayed their arts and cultures by placing them at the bottom of the artistic ladder, and has praised its own artistic expressions such as painting, sculpture and architecture, by denying colonized peoples their right to contribute to writing the history of humanity.

From our position, we will try to shed light on these Berber plastic arts rooted in the collective memory of all Algerians.

If the West has its sculpture, our ancestors have sculpted works on the clay that testify to their skill and unparalleled sensitivity, their productions are very varied in size, from small to monumental, they have shaped pieces of art. small, as they carved stone and earthen houses (vernacular architecture) and decorated it with their famous Berber signs, which made a lot of ink and caused many questions.

If the West praises painting on canvas, our ancestors have woven son in shimmering colors to emerge from their crossings of sublime drawings and shapes charming every eye has seen.

If the West praises its architecture, our ancestors built buildings to sing life and the afterlife.

If the West sublimates the art of engraving, the engravings of our ancestors are older and more beautiful, engravings on the walls of the caves in the Tassili, the engravings on the pottery passing by the tattoos on the bodies.

Through the ages, the colonizers have tried to erase all traces of our identity and our culture and it is time to take an interest in the arts of our ancestors to study them as major arts that deserve to be under the fires of the break and arouse all our attention. From these Algerian plastic arts that we will study one by one, we will focus on an element that binds them to know the Berber sign, who resisted the changes and face the dangers to preserve its eternal glow, from this sign, we will focus our study on its multiple manifestations as well as its overflowing aesthetic, so the problem that imposes itself is: what is the aesthetics of the Berber sign in the Algerian plastic arts in the past and in the modern times? What are its different manifestations? How has it evolved between the past and the present? And what face will be in the Algerian visual arts in the future?

To know the art of a people requires a wide knowledge of this people in order to find the paths leading to their art. The Berber people are as ancient as the presence of man on earth, for that, we will be content to transmit the little Berber knowledge buried under millennia rubble.

The modern tribal system of the Berber peoples has always existed, and the names attributed to the tribes cited in ancient books and the current names are the irrefutable proof of a seamless generational transmission, despite this, there are difficulties in identifying the whole cultural characteristics, and remains a single element in common between all these tribes which is the Berber language. Based on the different traditions and ancestral customs, can we speak of a Berber aesthetic culture as a common factor among the Berber tribes? Can we

talk about Berber civilization and peoples with similar social and cultural characteristics?

From this point, we are obliged to clarify the different knowledge of the Berber people with a historical, religious and artistic approach.

To make this study, we used a large number of books, exhibition catalogs, newspapers and magazines, we will quote the most important of them

in Arabic :

المقدمة : المجلد الأوّل والعبر في المبتدأ والخبر/ المجلد السابع لابن خلدون

كتالوغات معارض الفنان الجزائري **"دونيس مارتيناز"**

and in French :

- *La Peinture algérienne « les fondateurs »* de **Hadj Tahar Ali**
- « *Le XX^{éme} siècle dans l'art Algérien »* Catalogue de l'exposition temporaire au château Borely de Marseille et de l'Orangerie du sénat de Paris.,
- *Visages d'Algérie* de **Jean Sénac** Regard sur l'art
- *Peintures murales et pratiques magiques dans la tribu des Ouadhias* du **Père Devulder** .
- *Encyclopédie berbère de* **Camps Gabriel**

This study is composed of three chapters preceded by a preface :

In the preface, we shed light on the problems encountered during our research related mainly to the oral culture of Berbers, and we ended up using old and new works that speak Berber and focus on archaeological reports.

The first chapter is devoted to the origin of Berbers as well as their lifestyles and their beliefs and the impact on their artistic practices since the most remote periods.

In the second chapter, we studied the Berber sign in modern Algerian visual arts on different artistic supports, showing its different aesthetics.
The last chapter is a practical and in-depth study of one of the masters of contemporary Algerian art that is "Denis MARTINEZ", we studied all of his plastic work based on his use of the Berber sign to show his diverse aesthetics and his influence in periods of his long artistic career, with analysis of works.
To carry out this study, we opted for a method that resonates history, description and hermeneutics.

And at the end of this study, I reached the conclusion by unveiling all the results, and I joined the long interview with the artist Denis MARTINEZ, transcribed and recorded on CD, as well as an appendix of images of the artist's plastic works and a dictionary of technical terms used and Berber words cited.
At the end I seized the opportunity to warmly thank my supervisor Dr. Mohamed KHALDI, it is a great honor to be one of his students, and that this thesis would never have emerged without his guidance and his precious advices.

We have worked hard with the scientific means at our disposal to complete this study at time, and give it the academic aspect to raise it to the expected level, in order to add even the little knowledge to the glaring lack in the field of arts, to be a reference for those who come after us and who will be interested by the contemporary Algerian plastic arts.

The conclusion :

Since the beginning of this study, we have the feeling of exclusion of our arts all forms of their legitimate rights in the writing of the history of humanity. These arts have always been bearers of Berber sign with very contemporary characteristics of lightness and flexibility to comply with a prior destination, the aesthetics of these signs have varied from ritual to religious to achieve functional and decorative. These signs carry messages that have remained hidden in erroneous history pages, ritual messages and other cultural messages intended for old generations such as today's, and even those of tomorrow, these messages are the fruit of legends ancestral, of forgotten beliefs, of ancient traditions and customs, these messages are a legacy that is handed down from generation to generation, these messages have left us very rich and varied registers and have contributed generously to allow us the generation of the 21st century the discovery of the culture of our ancestors.

Berber Art is a dynamic art that has evolved through the ages despite its flourishing in a non-academic environment, but which is rooted in the collective memory of Algerians, especially in places that jealously guard this ancestral Berber culture.

These Berber signs are far from all kinds of mimicry and can be considered as the first manifestations of abstract art long before Kandinsky's paintings, and it is only fair to reveal these ubiquitous signs in the light of day. in the Berber culture at a time when the universality held by the West classifies the arts according to their unfair way.

We are the legitimate heirs of this art, looking at our history with eyes full of jealousy, full of hope and determination to change that image of contempt that the colonizer of yesterday dictated to us.

The secret of the aesthetics of the Berber sign remains in inaccessible simplicity, no one will be able to understand its meaning without a knowledge bequeathed

by the ancestors, it remained on this state until the beginning of the real studies which offered us a lot of expensive information who have almost been buried in the present times because of the disproportionate modernization of everyday life.

These signs have borne and will bear the identity of the peaceful Berber, who bears arms only to defend himself or for a just cause.

Our lands were the bloody theater of various invasions, Punic, Roman, Vandal, Byzantine, Arabic, Turkish and French, each of them tried to change the foundations of our identity and our local culture in vain, our ancestors took with intelligence the virtues of the other to enrich their own culture and brandish it as a banner. The world of Berber signs carries a variety of meanings that inevitably lead us to a system based on connecting the elements together to form an endless network of meaning ...

This study is only an inaugural stone for a long-term work of the future. At the time of writing this conclusion, several shortcomings have sprung up and we expect to fill no doubt very soon (after the defense of the doctoral thesis), and the idea of creating a research laboratory that will address the issue. is commendable, the cooperation and participation of other researchers will allow us to illuminate the gray areas of this theme dear to my heart.

The Berber sign can play the role of a formidable pillar of contemporary Algerian art, and not especially in plastic arts only, but which can extend to all forms of artistic expression.

We need an eminent rise of our arts to universality, arts that draw on the identity and memory of our ancestors.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

جامعة تلمسان

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

المقال الأول

مجلة الصورة و الاتصال العددان 15 و 16

مخبر الاتصال الجماهيري و سيميولوجية الأنظمة البصرية

جامعة وهران/ الجزائر

La Mort :

un sujet pour l’art

التخصص : دراسات في الفنون التشكيلية

إعداد الطالب :

قرزيز معمر

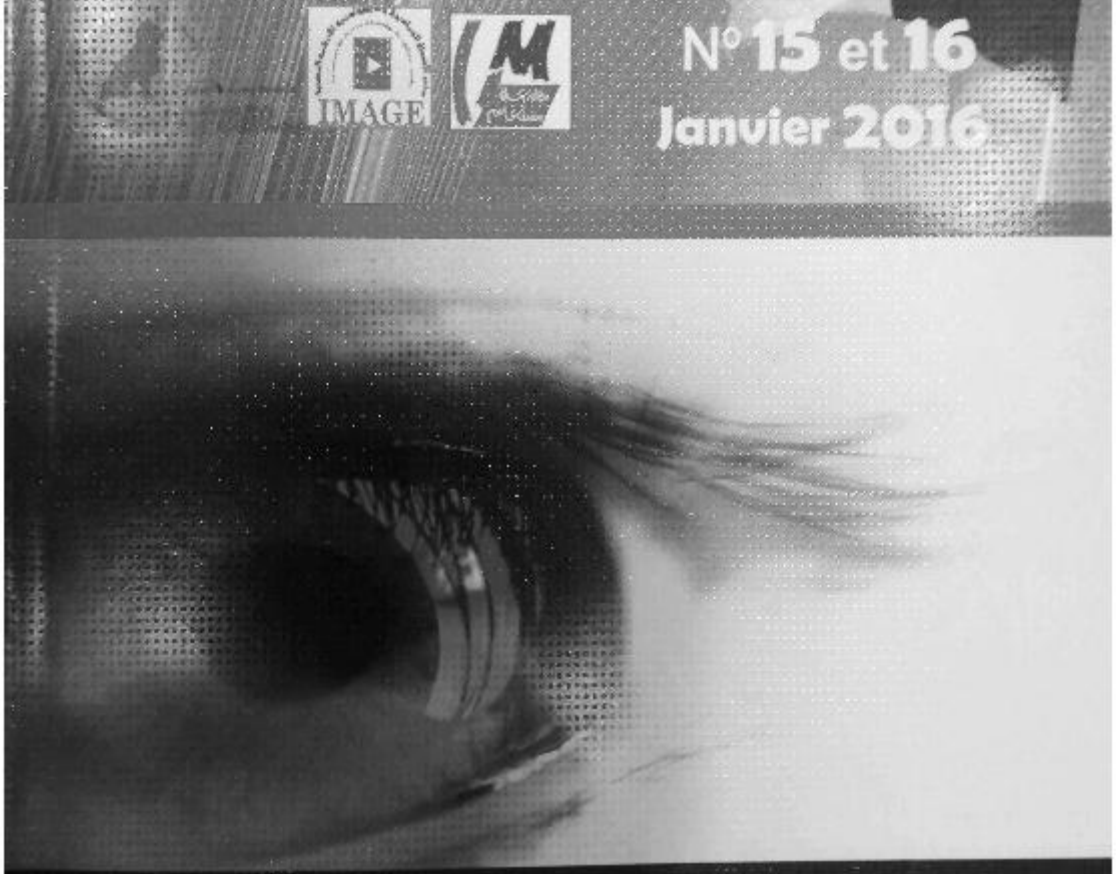
تحت إشراف :

د. خالدي محمد

السنة الجامعية : 2017 – 2018م

IMAGE ET COMMUNICATION

Revue Scientifique publiée par le Laboratoire de Recherche
de Communication de mass et la sémiologie des systèmes visuels
Département des sciences de l'information et de la communication
Université d'Oran- Algérie



N° 15 et 16
Janvier 2016

Edition
Le laboratoire de recherche de communication de mass
et la sémiologie des systèmes visuels

Impression
Edition Errachad

ISSN 2253-0967

Article réalisé par : M. GUERZIZ Maamar sous la direction du D. KHALDI Mohamed

La Mort : un sujet pour l'art

I- L'Homme et la mort :

La mort comme phénomène naturel a toujours existé et, qui affecte à chaque fois ce qui l'entoure. Afin de créer une passerelle-temps entre les pratiques artistiques actuelles et les pratiques anciennes d'ordre rituel et artistique, on mène cette recherche autour du Thanatos et de la poïétique qui est selon René Passeron « *la pensée possible de la création* »[1] et comment les artistes ont eu recours à leur vécus ou leurs imagination, pour nous décrire la mort ou pour la fuir, cette approche tantôt implicite tantôt explicite nous aidera à mieux comprendre ce phénomène qui reste jusqu'alors énigmatique.

1- La Mort dans l'Égypte ancienne :

L'attitude de l'homme devant la mort a connu un changement tout au long de la vie humaine ; dans l'Égypte ancienne, une seule pensée régnait à travers toutes les dynasties, c'est la résurrection et la vie après la mort, cette résurrection concernait spécifiquement les Pharaons comme étant seuls à avoir le mérite d'une vie éternelle. Selon les écrits d' Hermine Hartleben dans son livre *Jean-*

François Champollion - Sa vie et son œuvre[2] On procédait juste après la mort du Pharaon à la momification pour conserver le corps et mettre les organes dans quatre vases appelés Canopes qui représentent les quatre fils d'Horus et, qui accompagnent le mort dans son sarcophage avec d'autres biens du défunt comme les bijoux, la vaisselle, etc. Le Pharaon travaillait toute sa vie pour construire cette demeure après la mort qui n'est d'autre que la pyramide.

2- La mort chez nos ancêtres les Berbères :

Nos ancêtres croyaient à une vie après la mort, et ce qu'on va exposer ultérieurement va le démontrer et le prouver. Les fouilles archéologiques dans les monuments funéraires et qui sont nombreux, ont permis la découverte de civilisations en Afrique du nord ensevelies sous les décombres du temps et de l'ignorance. Les Tumulus, les Dolmens et les Hypogées sont comptées par miliers. L'agencement particulier de ces monuments laisse à croire qu'il a un ordre architectural suivi par les bâtisseurs d'antant et leurs donne un caractère architectural.

Les Dolmens et les hypogées sont localisés dans l'Algérie orientale et voici une desription plus détaillée des ces momuments funéraires donnée par Gabriel Camps : « *Sur le littoral, les Dolmens sont simples avec un couloir symbolique à ciel ouvert, au contraire à l'intérieur, ils ont fusionné avec les bazinas indigènes à degrés pour donner naissance au*

Dolmens sur socle »[3] d'autres architecture ont une influence méditerranéenne, tel est le cas des hypogées « *Ils sont de forme cubique creusés à flanc de rocher ou de falaise, ils sont connus sous le nom arabe de hanout, qui signifie boutique, ils sont tout à la fois comparables aux sépultures de la sicile »*[4]. Dans ces demeures funéraires, les archéologues ont trouvé des objets très divers pour accompagner le mort : parrure, bracelets, anneaux de cheville et boucles d'oreilles en cuivre et en bronze et même des armes en bronze ou en fer, ces objet sont rares par rapport à la poterie modelée qui est omniprésentes dans pratiquement tout les monuments funéraires, c'est ce qui sous entend que l'art de la poterie fut très répandu chez les berbères et que ces objets rares trouvés sont les demeures de quelques riches ce qui explique le nombre réstreint des ces lesdits objets. La poterie est considérée comme l'art majeur de toute la Berberie durant le protohistorique, une diversité technique et foctionnelle extraordinaire révèlle une maîtrise et une esthétiques incomparable destinnées aux vivant comme aux morts, il reste à souligner que les poteries funéraires sont d'une maîtrise technique inférieur, car elle est ensouvelie sous la terre, ce qui montre cette relation de mépris et pas de peur vis-à-vis de la mort.

3- La Mort en Occident :

Les Romans médiévaux étaient avertis de l'arrivée de la mort, selon Ariès dans son livre *Essais sur l'histoire de*

la mort en occident ; il donne l'exemple du Roi Ban qui, après avoir fait une mauvaise chute, voyait la mort s'approcher : « *(...) Car je vois et je sais que ma fin est arrivée* »[3] l'homme était au courant de l'arrivée de la mort, cette venue qui donnait des avertissements par le biais des signes naturels comme la maladie ou une blessures, mais aussi par une conviction intime. Pour cela les hommes de cette période attendaient la mort couchés, cette attitude rituelle est prescrite par les liturgistes du XIIIe siècle, tout comme dans les moments de grande détresse (guerre, tremblement de terre, etc.) la mort devient très proche qu'on l'attendait à tout moment, et on devient fataliste, la mort nous habite et nous hante comme des fantômes.

Le mourant est étendu de telle sorte que la tête soit tournée vers l'Orient, vers Jérusalem ; cette attitude est différente chez les juifs et selon des descriptions de l'Ancien Testament, les juifs se tournaient vers le Mur pour mourir, chez les musulmans, et selon des Hadith, le mourant est tourné vers la Mecque.

Chez les chrétiens, le mourant doit accomplir quelques tâches d'ordre cérémonial traditionnel : le premier acte est le regret de la vie, puis le pardon des compagnons, des assistants qui sont toujours nombreux autour du lit du mourant, puis le mourant recommande à Dieu les survivants, « *Que Dieu bénît toi ou toi...* ». Et pour finir c'est la prière qui est composée de deux parties :

- La Coulpe : « *Dieu, ma coulpe par ta grâce pour mes péchés ...* »[4], le mourant répète cette prière à voix haute et mains jointes et levées vers le ciel
- La deuxième prière : « *(...) toi qui rappelas Lazare d'entre les morts, toi qui sauvas Daniel des lions, sauve mon âme de tous les périls...* »[5]

Le dernier des actes est l'ablution, qui est donnée par le prêtre qui lisait

les Psaumes, encensait le corps et l'aspergeait d'eau bénite. Après cette prière, il ne reste plus qu'à attendre la mort. Cette phase est caractérisée par la simplicité des rites de la mort et l'absence de tout caractère dramatique ; autre point important de cette période, c'est la coexistence des vivants avec les morts ; le reste du temps, les vivants redoutaient tout voisinage avec les morts, c'est pourquoi les cimetières étaient situés hors des villes, cette idée a changé avec le culte des martyrs.

4- <u>La Mort en Orient (dans l'Islam)</u> :

Dans l'Islam, la mort physique n'est que le début d'une autre vie qui commence par l'agonie, puis le châtiment de la tombe, et finit par le jugement dernier et

le verdict divin de la vie éternelle qui est soit au Paradis soit en Enfer.

L'Imam Ghazali, dans son livre *Après la mort, la vie*, nous donne des scènes très réalistes consolidées par les sourates du Coran et des Hadith du Prophète Mohamed (*Dieu lui accorde Grâce et Paix*). A l'approche de la fin de l'être humain marquée par la mort terrestre, quatre anges descendent et se mettent au chevet de l'agonisant, un ange pour ravir l'âme du mourant à partir de son pied droit, un deuxième ange pour la ravir à partir de son pied gauche, et les deux autres ravissant chacun l'âme d'une main. L'Imam Ghazali nous livre cette image de l'âme qui quitte le corps : « *C'est dire que l'âme quitte son réceptacle comme une gnatte d'eau s'arrache de l'outre (...) l'extraction de son esprit se fait à l'image d'un clou tiré de la laine humide.* »[8]

Aicha, la plus jeune des femmes du prophète Mohamed (*Dieu lui accorde Grâce et Paix*) a improvisé ces vers en voyant son cher époux sur le lit de la mort[9] :

Je donnerai ma vie pour les tourments et les douleurs qui t'assaillent

Toi que les Djinns n'ont pas effleuré

Toi qui n'a jamais cédé ni à la frayeur ni à la panique

Pourquoi dois-je contempler ton visage à une teinture qu'on fait tremper

C'est qu'au moment où le mourant perd son teint

Que les lumières de ton visage brillent de leur éclat

Un autre témoignage sur la mort, rapporté par Ka'b Al-Ahbar, un compagnon du prophète Mohamed (*Dieu lui accorde Grâce et Paix*), a dit « *c'est comme un morceau d'épine introduit dans le corps, qu'un homme vigoureux arrache, coupant ce qu'il peut et abandonnes le reste.* »[10]

Dans ces moment de grandes détresse et de peur insoutenable que le mourant change de teint et vire au jaune, les yeux s'égarent et la respiration devient de plus en plus rapide sous l'effet de la concentration de toutes les forces dans la poitrine, puis elle devient graduellement lente jusqu'au dernier soupire, et la rentrée en scène de l'ange de la mort qui extrait l'âme de son réceptacle, par un coup fatal déterminé par ce qu'il a fait le mourant comme oeuvre dans sa vie de ici bas, soit au moyen d'une lance transperçant le corps et provoquant une mort instantanée, et cela pour les gens qui ont fait du mal durant leur vie, contrairement au bienfaiteurs, où l'âme du mourant est transpercée quand elle parvient au niveau de la gorge, ce qui donne une mort douce et calme.

Ce qu'on a évoqué jusqu'alors concerne l'agonie dans le lit, par contre il existe d'autres cas, ceux qui reçoivent le coup fatal de l'ange de la mort, alors qu'ils dorment, ou jouent, ou bien ils s'adonnent aux délices de la vie ; dans ces

cas là c'est la mort subite où l'âme est extraite du corps d'un seul coup. Au moment juste avant le dernier soupire, le mourant voit défiler les morts qu'ils connaissait, toujours rapporté par l'Imam Ghazali qui nous donne cette sensation du mourant au dernier instant terrestre : « *Il pousse un râle d'agonie que toute chose entend sauf les humains, si ces derniers l'entendaient ils seraient terrassés* »[11]

Revenant au mort dans son lit, le prophète Mohamed (*Dieu lui accorde Grâce et Paix*), conseillait d'aider les mourants à répéter le profession de foi « *Il n'y a d'autres dieux que Dieu et Mohamed est l'envoyé de Dieu* » vu la terrifiante agonie que le mourant va subir L'Imam Ghazali termine ce chapitre sur la mort terrestre en donnant les symptômes qui permettent de deviner la vie future du mourant, il dit : « *Si la salive coule, que ses lèvres sont contractées, ses yeux assombris, sache qu'il est malheureux et que la réalité de sa damnation dans la vie future lui a déjà été dévoilée, en revanche quand tu vois un mourant et que tu vois ses lèvres sèches, comme s'il souriait, son visage épanoui et ses yeux relâchés, sache alors qu'on lui a révélé la bonne nouvelle de la joie qu'il aura dans la vie future et qu'on lui a dévoilé la réalité des bonheurs qu'il recevra* »[12] je pense qu'il faut prendre ces propos avec beaucoup d'attention et de recul, car on pourra jamais deviner la vie future de qui que se soit, et les symptômes que l'Imam Ghazali a évoqué restent sans fondements aucun, car il s'est contenté de baser sa réflexion sur l'apparence physique, qui peut être liée directement à la

- santé du mourant. sinon comment on pourra expliquer les millions de malade de par le monde et spécialement dans le monde musulman, qui meurent chaque jour dans les hôpitaux suite à de longue maladie, je vais plus loin encore, les centaines de pèlerins morts ces derniers jours à la Mecque dans différents accidents mortels, et que leurs images terrifiante ont fait le tour du monde, comment peut on les classer dans ces registres très restreints de l'Imam Ghazali. Dans l'Islam, le côté spirituel prend toujours le dessus, et la vérité de l'au-delà sera dévoilée au moment opportun, et il n'y a que Dieu qui puisse décider du sort de ses serviteurs, de plus, plusieurs histoires ont été racontées par le prophète (*Dieu lui accorde Grâce et Paix*) ou par ses compagnons, qui vont au sens contraire de ce qu'on vient de citer, et l'existence toute seule ne suffira pas à prononcer un tel verdict qui de l'ordre du préjugé, et qui contredit même avec la religion musulmane.

II- La peur de la mort :

La mort est phénomène mystérieux qui engendre peur et chagrin, l'homme côtoie la mort au quotidien, mais à chaque disparition d'un être cher ou juste une connaissance est affecté profondément, et cette sensation se renouvelle sans cesse.

1- En Europe :

Au néolithique, il y avait une sorte de coexistence entre les morts et les vivants, car on enterrait le mort sous sa propre maison, pour le garder près de soi. La peur de la mort est

2- **Le châtiment de la tombe :**

Dans l'Islam, la peur de la mort est liée à ce qui se passe après la mort, et le plus terrifiant est les châtiment de la tombe. Selon l'Imam Ghazali, la première chose qui arrive après que le mort soit enterré, est l'arrivée d'un ange appelé *Roumaan*, qui l'interpelle en ces terme : *« Ô serviteur de Dieu, tu vas transcrire tout tes actes. Le mort lui répond : je n'ai ni encrier ni papier. L'ange lui dit : Quoi donc ? Ton linceul sera ton papier, ta salive ton encre et ton doigt ta plume. »*[18] Après que le mort a écrit ses bonnes et mauvaises actions comme s'il les avait faites en un seul jour, l'ange plie cet écrit et l'enroule autour du cou de mort, comme le montre explicitement le Coran dans la sourate *Al-Isra* (le voyage nocturne), verset 13 : « *Et au cou de chaque homme, nous avons attaché son œuvre. Et au jour de la résurrection, Nous lui sortirons un écrit qu'il trouvera déroulé.* »[19] *Juste* après, on assistera à l'entrée des deux anges qui sont les provocateurs, appelés *Mounkir* et *Nakir*. Ghazali les décrit dans ces mots : « *Ce sont deux anges noirs qui déchirent la terre avec leurs dents, leur longue chevelure traine sur le sol, leurs voix grondent comme le tonnerre, leurs yeux brillent comme l'éclair et leur souffle s'apparent au vent mugissant.* »[20]

L'âme qui a quitté le corps est présente, en voyant ces deux anges, elle s'enfuit et se réfugie dans les narines de mort et elle le fait renaitre ; les anges deux anges lui posent la question fatidique : Qui est ton seigneur ? Quelle est ta religion ? S'il répond correctement, il est **sauvé, sa tombe** devient grande, illuminée et parfumée, il y **reste** jusqu'au jugement dernier, et dans le cas contraire sa tombe s'enflamme puis s'éteint et se renflamme encore et encore jusqu'au jugement dernier.

III-L'Art et la mort :

Dans cette partie, nous verrons comment l'art a pu rejoindre le phénomène de la mort, de la représentation reelle du défunt à la recherche d'une nouvelle esthetique de la mort ainsi que les différentes pratiques d'un art funéraire.

1- **Le masque mortuaire :**

Cette pratique est ancienne, car on peut considérer les portraits peints ou sculptés sur les sarcophages dans l'Egypte ancienne comme des masques mortuaires. En Europe, et à partir du XIIIème siècle, le corps du défunt est soit cousu dans le linceul, soit enfermé dans un cercueil, ce dernier à son tour est dissimulé sous un tissus connu sous le nom de *Palium* « poêle », et mis sous un échafaud de bois appelé Catafalque issu de l'italien *Catafalco*, qu'on appelait auparavant soit :

-*Chapelle* parce qu'il était entouré d'un luminaire comme l'autel d'une chapelle.

-*Représentation* parce qu'il était surmonté d'une statue de bois et de cire qui représentait le défunt à la place de son

cadavre ; ce cas était réservé aux riches et aux grandes personnalités. Mais on a commencé à parler d'une vraie pratique du masque mortuaire à partir du XVème siècle avec le convoi funèbre de Charles VI. En 1422, au-dessus du cercueil de plomb gît la dépouille royale, a été placée une *Représentation* du corps royal ; cette représentation est considérée comme le premier exemple attesté de l'usage du masque mortuaire ; or c'est une pratique bien antérieure selon Émile Mâle et Julius Von Schlosser. Ariès les rejoint et confirme que le premier masque funéraire est issu de la *Représentation* et il donne comme exemple le masque d'Isabelle d'Aragon ou l'effigie d'Isabelle d'Aragon en 1271 (Fig. 1)

Fig. 1

Elle est représentée dans une posture de vivante ; quoique sa figure soit celle d'une morte, laide, la joue déchirée par la chute et les yeux fermés, cette œuvre montre la défunte dans une image fidèle à la réalité tout comme la photographie, cette

fidélité dans la représentation est liée à l'émergence du réalisme dans la sculpture à la fin du XIIIème siècle. Un autre exemple de cette pratique est le masque de Philippe III le Hardi, l'époux d'Isabelle d'Aragon, à la cathédrale de Saint-Denis en 1298.

En Italie, le premier masque dut réalisé en 1444, c'est celui de Saint Bernardin de Sienne, puis le masque de Filippo Brunelleschi de Fra Angelico en 1445. Cette pratique artistico funèbre va continuer jusqu'au XIXème siècle ; l'un des plus beaux masques jamais réalisés est celui de Victor Hugo, mort le 22 mai 1885, à l'âge de 83 ans. Des soins de conservation furent prodigués à son cadavre par un médecin-séroteur du nom de Cornil, qui injecta du Cloroure de Zinc ; puis quantité d'artistes (dessinateurs, peintres, sculpteurs, mouleurs et photographes) furent convoqués, et ce qu'on retient, c'est le fabuleux masque mortuaire de Daleu le mouleur (Fig. 2), qui ajouta une touche personnelle, en donnant l'illusion que le masque a été moulé avec l'oreiller, la chemise et le bord du drap.

Le jugement dernier, dans toutes les croyances ou les religions, est le moment crucial qui détermine le devenir du défunt, les versions sont multiples et différentes selon la croyance ou la religion.

Une des anciennes scène de jugement dernier est celle du jugement chez Egyptiens (Fig. 5)

Dans cette scène, on trouve à gauche Anubis conduisant le défunt en le tenant par la main jusque dans la salle du jugement où se trouve la balance aux deux plateaux ; un second Anubis vérifie le bon fonctionnement de la balance car selon leur croyance « *Seule la balance déterminait le jugement* »[2] ; sur le plateau gauche est posé le cœur du défunt tandis que sur l'autre plateau est posée la légère plume de Maât, la déesse de la justice et de la vérité. On retrouve à coté de la balance Ammit, sorte de monstre prêt à dévorer ceux dont le cœur pesait plus lourd que la plume de justice, et si le cœur était plus léger que la plume, donc exempt de péchés, le défunt méritait d'accéder à la vie éternelle.

Fig. 5

Aux XIème siècle, on trouvent le Christ en gloire, entouré de quatre évangélistes, c'est-à-dire l'image tirée de l'Apocalypse. Sur le côté, c'est la résurrection des morts à la fin des temps, les élus devant, les bras levés, acclamant le Christ du grand retour ; dans cette scène, il n'y a ni jugement ni condamnation. Les non-croyants ne survivaient pas à leur mort et seraient abominables au non-être, les fidèles iraient le Jérusalem céleste, le Paradis.

Aux XIIème siècle, les choses changent, on trouve toujours la gloire du Christ, mais au-dessous une nouvelle scène : la résurrection des morts et la séparation des justes et des damnés.

Aux XIIIème siècle, la scène du jugement dernier est caractérisée par la suppression de l'évocation du grand retour et l'inspiration apocalyptique, l'idée du jugement prend la place : dans une cour de justice où le Christ est assis sur le trône du juge, entouré de ses apôtres, la vierge et saint Jean de chaque côté, c'est la balance qui tranche entre les hommes, une scène similaire à ce qu'on a vu dans l'Egypte ancienne précédemment : la balance tranchera entre les hommes et selon les bonnes ou les mauvaises actions, qui sont d'abord écrites dans un livre, lequel a changé de représentation au XV et XVIème siècle où les ressuscités le portent pendu au cou.

Aux XVème et XVIème siècle, apparait une nouvelle scène, *Les Artes Moriendi* ou *Ars Moriendi*. Cette scène montre qu'au moment où le mourant est couché entouré de ses amis et parents, d'autres présences invisibles sont dans la

chambre ; d'un côté la Vierge et toute la cour céleste, et de l'autre côté Satan et l'armée des démons, et le jugement suivra le choix du mourant, soit il cède à la tentation de Satan, et il sera damné, soit il choisit de s'éloigner de tous les désirs terrestres, et son âme sera sauvée. Jérome Bosch nous livre cette scène dans son œuvre *La Mort d'avare*, dans cette œuvre sous forme d'une aile de triptyque. Bosch nous montre un homme dans plusieurs postures, et sur plusieurs plans : on le trouve, au premier plan, dans son lit, attiré par un sac d'or que lui tend un diable, alors qu'un ange dans son dos lui montre un crucifix accroché à la fenêtre sous la voûte de la pièce tout en haut à gauche. À ce moment, la mort fait son entrée, elle est derrière la porte entrouverte, sous forme de squelette vêtu d'un drap blanc, et tient une flèche à la main pointée ver l'homme, elle semble vouloir mettre fin aux tentations du diable. Aux deuxième plan, l'avare est représenté debout s'appuyant sur une canne et donnant de l'argent à un diable caché dans le coffre ouvert, comme s'il payait le diable pour racheter sa vie. Dans ce tableau, Bosch fait un acte de foi en dénonçant les ignorants de la loi divine. Il faut souligner que la scène des *Artes Moriendi* à une différence par rapport aux autres représentations de jugement dernier, car on est dans l'intimité de la personne mourante, or les scènes de jugement dernier telle que la fameuse fresque de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, montre un moment qui se situe après la résurrection des morts, le Christ est au milieu de la scène comme seul décideur de sauver ou de damner.

Une image décrite par l'Imam Ghazali ressemble aux scène d'*Artes Moriendi*, et de la présence invisible des démons et des anges, il dit qu'*Iblis (le démon)* à dépêché ses agents auprès de cet homme mourant dans l'image de quelqu'un de très cher, comme son père ou sa mère pour le tenter. Si Dieu veut que son serviteur soit guidé et raffermi, il lui envoie sa miséricorde qui n'est autre que l'ange Gabriel, qui chasse Satan loin de cet homme mourant et efface la pâleur de son visage, le mourant sourit de joie et de jubilation en voyant l'ange Gabriel qui l'a sauvé de la tentation de Satan. Un verset coranique parle de cette miséricorde dans la Sourate d'*Al-Imran* (la famille d'Imran), verset 8 : « *Seigneur, ne laisse pas dévier nos cœurs après que Tu nous aies guidés ; et accorde-nous Ta miséricorde. C'est Toi, certe, le Grand Donateur* »[26]

4- Éros et Thanatos :

Entre le XVème et le XVIIIème siècle, une période considérée comme très originale dans la représentation de la mort, on passait d'une représentation réaliste et vraie du défunt à un autre ordre de la représentation qui est le fantasme. « *La mort est devenue un objet de fascination, et le corps mort est devenu un objet de curiosité scientifique et de délectation morbide* »[27] on le voit clairement dans les leçon d'anatomie comme la fameuse œuvre peinte de Rembrandt

« *leçon d'anatomie du Docteur Tulp 1634* » ainsi que dans la recherche des couleurs et spécialement la gamme verdâtre qui montre le début de la décomposition dans les œuvres des maniéristes qui étaient affectés par la mort ravageuse après le sac de Rome de 1527 où les trois quards de la population a été déssimé sous les coups d'épées des mercenaires liés à Charles Quint ou ont été succombé à la peste causée par les cadavres décomposés dans les rues de Rome. Cette période est caractérisée par l'association des scénes érotiques et des scénes macabre, et les danses macabres. Les scènes liant Éros et thanatos apparaissent dans la peinture de Rubens dans son œuvre intitulée *La mort de Didon*, où il nous livre une image de ce rapprochement entre Éros et Thanatos, il représente Didon au moment où la reine se porte le coup fatal après l'abandon d'Enée qui gît dans son lit en arrière-plan. L'image est pleine d'érotisme qui se manifeste dans la posture dénudée de Didon, un corps de femme plein de sensualité et de sentiments amoureux mais avec l'accomplissement du geste fatal :Didon enfonce l'épée dans sa poitrine, les yeux levés ders le ciel. Sur le visage de Didon, on trouve cette gamme verdâtre qui rappelle la couleur des cadavres au début de leur décomposition. Un autre artiste a socié l'érotisme et la mort, mais cette fois-ci, dans l'art religieux, qui reste jusqu'alors loin de toute représentation érotique. Dans « *l'extase de la Sainte Thérèse* » (Fig. 6)

Fig. 6

Dans cette œuvre, Le Bernin nous montre un moment mystérieux dans la vie de la sainte Thérèse, un moment où Éros et Thanatos se rejoignent et se fondent l'un dans l'autre, un moment qui simule une union mystique des deux saintes avec Dieu, il montre une extase mortelle qui a toutes les apparences exquises de la transe amoureuse. On retrouve cette même image associant Éros et Thanatos dans le théatre baroque, qui se caractérise par les même scènes amoureuses dans les cimetières et les tombeaux, et le meilleur exemple est l'amour et la mort de Roméo et Juliette dans le tombeau des capulets. Il est très important à noter que des sujets associant Éros et Thanatos n'auraient jamais vu le jour sans l'autorisation de l'eglise, cette dernière qui était contrainte à faciliter davantage la religion chrétienne catholique suite à l'ascension fulgurante du christianisme protestant, cette rivalité est connue sous l'appelation réforme (protestant) et contre-réforme (catholique) ce qui a donné naissance à un

nouveau style pictural qui est le Baroque qui a donné plus de liberté aux artistes, et qui a conduit aux Rococo.

À mon sens, l'image la plus contemporaine de l'union entre Èros et Thanatos se manifeste dans la maladie du siècle, le Sida, qui engendre la mort suite à un acte amoureux.

5- La danse macabre :

La danse macabre ou la danse des morts est apparue pour la première fois en France, puis elle s'est propagée dans toute l'Europe ; on trouve cette première scène au cimetière des Innocent de paris, peinte en 1424 par un artiste qui demeure inconnu et a fait preuve d'une grande imagination, il a représenté la mort dans plusieurs postures, elle apparaît nue, drapée d'un linceul avec une lance ou une faux, une pelle ou encore un morceau de bois.

Les scènes de danse macabre sont plutôt peintes comme des fresques, un cadavre décharné ou un squelette est couplé avec une personne vivante ; ces fresques sont nées de la fascination de la mort, et les artistes essayaient de rendre la mort moins effrayante. Jankélévitch nous parle de ces artistes macabres : « *Les artistes macabres du Moyen Âge imaginaient le squelette derrière l'apparence charnelle, et les faisiez grimaçant de la mort derrière le visage radieux de la vie, et le rictus sardonique du trépassé derrière le sourire de la jeunesse* »[22]

Les artistes essayaient de voiler la face intrigante de la mort en la montrant dans une posture de fête de la danse, or des inscriptions furent découvertes au-dessus de la fresque, ces inscriptions étant sous forme de vers qui montrent des paroles menaçantes de la mort qui s'adresse aux vivants.

Il este à dire que les scène de la danse macabre étaient engendrés par une fascination de la mort, suite à la grande épidémie de la peste du milieu du XIV ème siecle en Europe ; d'ailleurs, il existe même des fresques qui montrent la peste, comme c'est le cas dans cette fresque intitulée *La Mort noire* (Fig. 7)

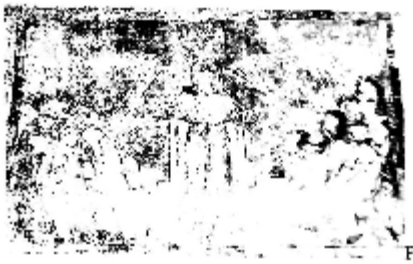


Fig. 7

Selon P. Pollefeys, cette fresque est réalisée en France à l'église Saint-André dans la ville de Lavandieu par un artiste anonyme en 1355, elle est l'une des rare où la mort ou plutôt

la peste est représenté comme une femme au beau visage armée de flèches et qui tue les vivants, en train de périr sur sa droit et sur sa gauche. Il faut souligner que les flèches sont associées à la peste dans l'iconographie chrétienne. Cette fascination continues jusqu'au XIXème siècle, où les premières morgues font leur apparition. Ce lieu est devenue un lieu public : « *Le lieu fut donc ouvert au public, qui venait les 'morguer' c'est-à-dire : regarder avec hauteur, d'où le nom donné à ce lieu* »[29] La morgue était un lieu qui permettait l'identification des corps, mais elle représentait une attraction pour les habitants de Paris à cette époque, car elle était gratuite, et renouvelée à chaque fois ; les corps étaient exposés nus, mais les parties génitales dissimulées, allongés sur des tables légèrement inclinées, et les visages éclairés par une lumière zénitale : le lieu avait tout d'une galerie d'art d'aujourd'hui,les cadavres étaient placés dans une salle d'exposition, tandis que le public se trouvait dans une salle voisine, une simple paroi vitrée les séparent. Le caractère public ne sera supprimé qu'en 15 mars 1907, car désormais, on pouvait voir les corps sans les exposer et c'est avec la photographie que le problème est résolu.

La fascination de la mort a connu son apogée pendant les grandes guerres de notre ère. Cette fascination qu'on peut déceler dans la vie et l'œuvre d'André Gide, qui possédait un masque mortuaire de Léopardi, qu'il avait accroché en face de lui quand il écrivait, plusieurs de ses œuvres en témoignent.

Un autre écrivain fasciné par la mort, Jean Cocteau, dessina le dernier portrait de sa mère sur son lit de mort, et dessina aussi Giraudoux, et Paul Léautaud. Cette mort engendrée par les guerres, aux yeux de quelques philosophes « *est une nécessité du devenir du monde et de l'humanité* »[30] Hegel est l'un des penseurs qui attribue un rôle important à la mort : « *La mort comme quelque chose d'affectivo, qui arrive, transforme, joue un rôle dans le processus de la vie* »[31] il persiste dans sa pensée jusqu'à se réjouir des guerres et son rôle à changer le monde « *Réveillant la mort, réveillant l'universalité qui tend à s'endurcir* »[32]

6- la photographie et le deuil :

L'art joue un rôle déterminant dans le refus de la vérité douloureuse, pour cela l'artiste tente de s'adapter à son temps présent, et pour mieux comprendre ce phénomène on va l'étudier à travers la photographie, qui est devenue comme on a vu plus haut un substitut aux spectacle donné par les mort dans les morgues d'autant. Et comme le souligne R. Barthes dans son livre *La chambre claire* : « *dans la photographie, nous entrons dans la mort plate* »[33] cette interprétation à la fois logique et très choquante nous aide à mieux comprendre le rôle de la photographie dans le travail de deuil. Dans son livre *Le labyrinthe de la chambre claire*, S. Tisseron nous parle de l'effet de la photographie : « *la photographie participe au refus du travail de deuil, en créant l'illusion de rendre l'objet perdu véritablement présent, elle permettrait de le maintenir*

avec lui l'illusion d'une relation comme s'il était encore là. »[14]avec la photographie, nous ne pouvons pas faire le deuil, mais cela va nous aider à nous rendre le chagrin et la douleur que provoque la disparition de l'être cher relativement moins durs. Le photographe polonais W. Praznowski a une méthode très exceptionnelle pour traduire le deuil, il fait des sculptures qu'ils détruit après les avoir photographié ; la photographie semble alors un moyen de rendre le deuil de l'œuvre détruite plus douloureux, voire impossible. Les photographies de nos chers disparus crées cette passerelle temporelle entre le présent et les moments passés avec nos défunts sous forme de souvenir « *Le rapport de l'image actuelle avec des images-souvenirs apparaît dans le flash-back. C'est précisément un circuit fermé qui va du présent au passé, puis nous ramène au présent* »[15]. Toujour dans ce registre sur la photographie et sa relation avec la mort, un autre photographe qui s'est penché sur cette question, c'est Alain Fleischer, dans son travail *Le Regard des morts* (Fig. 8) , il a présenté une série de quarante-quatre photographies qui représentent des portraits plongés dans des bacs, ces images qui ne sont pas stabilisées par un fixateur s'affacent un peu chaque jour, elles ne luttent donc contre l'absence et l'oubli que le temps compté de leur propre vie « *Loin de nous faire oublier la mort, la photographie nous familiarise au contraire progressivement avec elle par la mise en scène de son propre effacement progressif* »[16] et de cette manière là, la photographie nous habitue petit à petit à l'absence de l'être

cher par la mise en abîme de sa propre présence, et contribu à la fin à faire un deuil tant attendu.

Fig. 8

La Conclusion :

La représentation artistiques d'un événement tragique est souvent très délicate, car elle s'effectue après le passage de cette crise, ou loin du terrain de la terreur. La Mort reste un phénomène naturel certe, mais qui suscite tout l'intérêt intellectuel des créateurs, plasticiens, poètes, dramaturges, philosophes, cinéastes etc. le représentation de la mort est souvent pour se familiariser avec elle, ou par besoin insistant pour faire un deuil ou au moins réduire le chagrin de la séparation ; plasticien sur son support de peinture et avec ses couleurs tantôt ternes tantôt joyeuses pour accomplir ce contraste vie/mort, poète avec les mots et leurs sens profond et les rimes en pleure, philosophe dans sa pensée et ses questionnements sans fin sur la mort et sa répercution sur le corps et sur l'âme, cinéaste à travers ses films et documentaires brassant des images statiques et sans vie et d'autre animées et pleines de vie pour mettre en valeur la vie et son triomphe sur la mort .

Chacun à sa méthode et ses armes en face de la mort, pas pour la combattre, mais juste pour la comprendre puis se familiariser avec elle. Une représentation de la Mort ne peut être sensible si l'artiste ou le créateur ne puise pas de sa propre expérience, car le sentiment du chagrin est très subjectif, et différent d'une personne à une autre, tout comme la durée du deuil, et comme le confirme Passeron « *Tout art serait d'abord commémoratif* »[1]

Un travail artistique ou intellectuel a une raison d'être, des raisons qui l'ont fait émerger des obscurité et les déterrer des oublis du temps et de l'espace, qui n'a pas perdu quelqu'un de cher ? on a tous besoin de se souvenir de ces êtres disparus pas pour se noyer dans le chagrin mais juste un instant de pureté et loin de toute hypocrésie.

Ce travail n'aurait jamais vu le jour si je n'étais pas affecté par la mort, cette recherche m'a permi de comprendre certaines choses que j'ignorais ou que j'ai mal interprété, cette recherche est tout d'abord une thérapie pour pouvoir me consoler avec la mort et l'accepter parce qu'elle est très naturelle tout comme la naissance, elle est omniprésente et nous rappele de nos fins sans cesse.

NOTES DE BAS DE PAGE :

- R. Passeron, La Naissance d'Icare, Valenciennes, Ed. Ae2 cg, 1996, p. 43
- [2] Hermine Hartleben, *Jean-François Champollion - Sa vie et son œuvre - 1790-1832*, Paris, Ed. Pygmalion, 1990, P. 123
- [3] G. Camps, *Les Berbères : Mémoire et identité*, Paris, Éd. Actes Sud, 2007, p. 86.
- [4] *Ibid.*, p. 86.
- [5] P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en occident*, Paris, Ed. Du Seuil, 1975, P. 18
- [6] P. Ariès, *op. cit.*, p. 22.
- [7] *Ibid.*, p. 22.
- [8] I. Ghazali, *Après la mort, la vie*, Trd. M. Alfath, Paris, Ed. Iqra, 1998, p. 24.
- [9] *Ibid.*, p. 25.
- [10] *Ibid.*, p. 25
- [11] I. Ghazali, *op. cit.*, p. 31
- [12] *Ibid.*, p. 32
- [13] H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Traduit de l'Allemand par : Jean Torrent. Paris, Éd. Gallimard, 2004.
- [14] P. Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Ed. Du Seuil, 1997, P. 390.
- [15] V. Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Ed. Flammarion, 1977, p. 377.
- [16] M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Ed. José Corti, 1970, p. 12.
- [17] V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 40.
- [18] I. Ghazali, *op. cit.*, p. 54.
- [19] Le Saint Coran (*Traduit*), Médine, Ed. Presse de complexe du Roi Fahd, p. 283.
- [20] I. Ghazali, *op. cit.*, p. 55.
- [21] H. Belting, *op. cit*, p. 185.
- [22] M. Guiomar, *op. cit*, p. 75-76.

- [23] *L'Illustration* : un magazine hebdomadaire français publié de 1843 à 1944
- [24] *Le Dernier Portrait*, Musée d'Orsay, Paris du 5 mars au 26 mai 2003, Ed. De la Réunion des musées nationaux, p 59.
- [25] P. Norma, *Dictionnaire historique de l'Égypte*, Paris, Ed. Maxi-Livre 2003, p. 108.
- [26] Le Saint Coran (*Traduit*), *op. cit.*, p. 50
- [27] P. Ariès, *op. cit.*, p. 251.
- [28] V. Jankélévitch, *op. cit*, p. 44
- [29] *Le dernier portrait*, *op. cit.*, p. 37.
- [30] E. Morin, *op. cit.*, p. 377
- [31] *Ibid.*, p. 202.
- [32] *Ibid.*, p. 245.
- [33] R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Ed. De l'Etoile, 1980, p. 145.
- [34] S. Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1996, p. 67
- [35] G. Deleuze, *L'Image temps*, Paris, Ed. Minuit, 1985, p. 67
- [36] S. Tisseron, *op. cit.*, p. 70.
- [37] R. Passeron, *op. cit.*, p. 134.

BIBLIOGRAPHIE :

Livres Saints :

- Le Saint Coran (*Traduit*), Médine, Ed. Presse de complexe du Roi Fahd, 2009.

Ouvrages :

- ARIES Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en occident*, Paris, Ed. Du Regard, 2001.

- ARIÉS Philippe, *L'Homme devant la mort,* Paris, Éd. Du Seuil, 1997.
- BARTHES Rolland, *La Chambre claire,* Paris, Éd. De l'Etoile, 1980.
- BEETING Hans, *Pour une anthropologie des images,* Paris, Éd. Gallimard, 2004.
- CAMPS Gabriel, *Les Berbères : Mémoire et identité,* Paris, Éd. Actes Sud, 2007.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps,* Paris, Éd. De Minuit, 1985.
- GHAZALI Imam, *Après la mort : la vie,* Paris, Éd. Iqra, 1998.
- GUIOMAR Michel, *Principe d'une esthétique de la mort,* Paris, Éd. José Corti, 1970.
- HARTLEBEN Hermine, *Jean-François Champollion - Sa vie et son œuvre - 1790-1832,* Paris, Ed. Pygmalion, 1990.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort,* Paris, Éd. Flammarion, 1977.
- NORMA Pierre, *Dictionnaire historique de l'Égypte,* Paris, Ed. Maxi-Livre, 2003.
- MORIN Edgard, *L'Homme et la Mort,* Paris, Éd. Du Seuil, 1970.
- PASSERON René, *La Naissance d'Icare*, Valenciennes, Éd. Ae2 cg, 1996.
- TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire,* Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1996.

Catalogues :

- *Le Dernier Portrait,* Musée d'orsay, Paris du 5 mars au 26 mai 2002, Éd. De la Réunion des musées nationaux.

Dictionnaires :

-*Dictionnaire de l'art moderne et contemporain,* Paris, Éd. Hazan, 1992.
-*Larousse de poche*, Paris, Éd. Larousse, 2004.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

جامعة تلمسان

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

المقال الثاني

مجلة جماليات العدد 4

مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية

جامعة عبد الحميد بن باديس/ مستغانم

D’un linceul à un autre

« Poïétique d’une vidéo d’art »

التخصص : دراسات في الفنون التشكيلية

إعداد الطالب : قرزيز معمر

تحت إشراف : د. خالدي محمد

السنة الجامعية : 2017 – 2018م

مختبر
الجماليات البصرية
في الممارسات الفنية الجزائرية

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الآداب العربي والفنون

مستغانم، 2017/11/27

مجلة جماليات
الترقيم الدولي المعياري: ISSN 2437-0614
رقم الايداع القانوني: DL : 1979-2014
رقم: 19/ 2017

تأكيد بالنشر

تشهد رئيسة تحرير مجلة "جماليات" أنّ طالب الدكتوراه قرزيز معمر

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، تحت إشراف: الدكتور خالدي محمّد،

قد قدّم مقالاً موسومًا ب:

D'un linceul à un autre, « Poïétique d'une vidéo d'art »

وقد حظي ، بعد قراءته وتقييمه بقبول النشر في العدد الرابع من مجلة جماليات.

مديرة المختبر
مديرة مخبر بحث الجماليات البصرية
في الممارسات الفنية الجزائرية
أ. عمارة كحلي

C.P.
Montaganem

Téléphone :045366380 .
Fax :045366380

evpaa @ univ-mosta.dz
http://evpaa.univ-mosta.dz

Article réalisé par : GUERZIZ Maamar

Sous la direction du Docteur : KHALDI Mohamed

Université Abu Bekr Belkaid / Tlemcen

D'un linceul à un autre « Poïétique d'une vidéo d'art »

Introduction :

Ne pouvant dissocier la dimension politique et sociale de l'activité artistique, le rapport de l'art à l'histoire est au centre de ma préoccupation personnelle, pour cela je me suis tourné vers le concept de la mémoire pour élargir une réflexion sur un travail plastique. Une mémoire transcrite dans une histoire contemporaine, l'histoire de la guerre civile qu'a connu l'Algérie indépendante dans les années 1990, « *Guerre Invisibl*e » comme la nomme Benjamin Stora dans son livre[1]. L'œuvre qu'on va analyser est une réflexion sur la mort et autour de la mort, une mort que l'auteur a senti si proche, et l'a effleuré maintes fois, au point de la représenter plastiquement pour chasser les fantômes qui le hantaient. La Poïétique est un terme inventé par René Passeron qui signifie « *La pensée possible de la création* »[1] : c'est-à-dire que tout travail plastique doit être réfléchi avant, pendant et après sa création, et c'est ce qu'on va tenter de révéler à travers l'exemple de l'œuvre choisie. L'enjeu devient pour l'auteur de cette œuvre de réussir à montrer comment représenter plastiquement la Mort ? Comment réussir à montrer à travers le visage de la Mort des sensations proches de ce qu'il a ressenti aux moments de ses rencontres avec Elle ? Tout en s'inspirant d'autres artistes qu'ils avaient les mêmes préoccupations esthétiques et existentielles.

Description de la vidéo :

L'œuvre qu'on va analyser est une vidéo qui dure 35 minutes et 52 secondes. Le seul mouvement perceptible est le lever du drap sur un corps jusqu'à le dévoiler entièrement. Une ambiance caravagesque accentuée par la technique du clair-obscur. Cette vidéo s'inscrit dans un registre de travail plastique que les artistes algériens ont évoqué pendant ou après la période noire d'une guerre invisible et ravageuse qu'a connue l'Algérie. Rouvrir les blessures est devenu une chose primordiale pour mieux comprendre ce qui s'est réellement passer, pour en tirer les leçons afin de ne pas commettre les mêmes erreurs. L'une des missions les plus nobles des artistes est de mettre de la lumière sur l'obscurité et sans parti pris ; juste avec des couleurs et des lumières et quelques mouvement fugaces pour témoigner et donner à voir.

Le titre de cet article est emprunté d'une des œuvres majeurs de l'artiste algérien Denis Martinez qu'il a réalisé en exile pendant cette période de grande détresse.

I- **Le Drap blanc :**

Le geste du lever du linceul ou du drap blanc est gravé dans la mémoire collective du peuple algérien. Durant la décennie de braise et de fumée qu'a connue l'Algérie indépendante, jeter le drap/lever le drap était un geste présent après chaque assassinat pour cacher le visage du mort puis le dévoiler pour jeter un dernier regard synonyme d'un à dieu.

Une des scènes qui ont marqué profondément l'artiste qui a réalisé cette vidéo est celle de l'assassinat de son voisin Mohamed, qu'il avait l'habitude de l'appeler Moh le policier ; il avait alors quatorze ans. Un matin de vendredi, il se rendait au marché des fruits et légumes qui se trouvait dans un quartier voisin, avec son couffin à la main, il marchait lentement en montant une rue déserte. Soudain une voiture blanche s'est arrêtée brusquement en lançant un bruit de freins assourdissant. Il se trouvait pas loin de la scène en train de jouer au ballon avec ses copains, tout le monde s'est retourné, ils ont arrêté de jouer pour voir ce qui allait se passer ; deux hommes sont sortis de leur voiture avec des pistolets à la main, et quand Mohamed les a vus, il a essayé de s'enfuir, mais ils étaient plus rapides que lui, ils l'ont arrêté à l'entrée d'un dépôt de gaz, et sans lui parler, l'un deux lui a mis le pistolet derrière la tête, puis a tiré ! Mohamed est tombé raide mort. Les deux hommes ont rejoint leur voiture en disant :

« Prévenez la famille de ce chien » avec un ton grave résonnant ; ils s'est approché pour voir la scène de près, une foule s'est formé autour de lui pour essayer de le secourir, mais le coup lui avait été fatal, il était déjà mort. De loin, il aperçut son frère ainé s'approchait en courant, il avait un drap blanc dans la main, il s'est frayé un chemin dans la foule, et avec un geste furtif, il a fermé les yeux entrouverts et a jeté le drap sur le corps ensanglanté. Quelques minutes plus tard, la femme du défunt est arrivée sur les lieux, elle s'est mise à genoux, a glissé une main derrière la tête de son mari et avec l'autre main lui a ôté le drap sur son visage, elle pleurait en silence et faisait pleurer tous ceux qui étaient auprès d'elle. Juste après, elle a retiré sa main tachée de sang pour laisser passer les pompiers qui remirent le drap sur le visage de Mohamed et le conduisirent à l'hôpital. La femme du défunt pleurait son cher mari qui lui a laissé cinq petites filles à charge, d'autres femmes du quartier l'ont entourée pour la consoler et l'ont raccompagnée chez elle, pour préparer les obsèques.

Ce jeter et lever du drap sur les morts était un feuilleton sans fin. il se répétait avec chaque scène de ce genre, quelqu'un qui cache le visage pour dissimuler l'image du cadavre aux gens dont la sensibilité pouvait être touchée, et un autre qui le dévoile pour voir le visage de l'être cher pour la dernière fois ;

cette partition « apparition/disparition » l'a accompagné le long de ces années de sang.

Le lever du drap dans cette vidéo n'est qu'une reconstitution d'une réalité quasi quotidienne, une réalité qu'il a longtemps évitée, mais qui a fini par prendre le dessus sur toute sa pensée et sur tout son être. Ce drap blanc qui s'inscrit aussi dans une tradition monothéiste, les Juifs et les Chrétiens pratiquent aussi cette tradition. Dans l'Islam, seuls les martyrs ne sont pas enveloppés dans le linceul, car le sang du martyr est un sang qui honore et qui témoigne du sacrifice.

Dans cette vidéo, le drap blanc cache le corps en épousant parfaitement sa forme, et fait ainsi allusion à sa présence. Le drap blanc accompagne le corps dans l'espace, il lui donne forme et le met en valeur. Selon Franz Marc dans son livre *Les Cent Aphorismes*, rapporté par P. Dagen dans son livre *Le Silences des peintres* : « *Chaque chose possède son enveloppe et son noyau, son apparence et son essence, son masque et sa vérité* »[3] , tous ces éléments sont présents dans cette vidéo, le drap est à la fois l'enveloppe et le noyau, l'enveloppe qui contient le corps mais aussi le noyau de son travail, car il est le seul élément en mouvement, il est l'apparence et l'essence, car quand il disparaît, il fait apparaître l'essence de la vidéo qui est le cadavre, qui montre le visage de la mort ; il est le masque qui cache la réalité puis révèle la vérité de la condition humaine.

Dans l'Antiquité, on voit apparaître la figure de la nymphe, sorte de personnification ou de demi-déesse toujours drapée et en mouvement. Didi- Huberman dans son essai sur le drapé tombé nomme Ninfa le voile qui accompagne le corps dans sa chute. Pour Deleuze, la puissance d'évocation de cette figure réside essentiellement dans une posture « en pli », c'est l'acte du pli qui crée la puissance de l'image, ce pli est l'incarnation d'une force spirituelle.

Dans l'une des multiples figurations de Ninfa, l'intensité du pli va faire disparaître le corps :

« *La figure est tellement remplie de pli qu'on obtient une sorte de 'bourage' schizophrénique*.»[4]. Ce qu'il a réalisé dans sa vidéo est semblable aux multiples figurations de Ninfa. Ce que sa démarche a de particulier, c'est qu'elle reflète une posture de souffrance sans gestuelle, le corps est figé dans une même posture, seul le drap est en mouvement. Cette représentation du corps montre incontestablement sa chute, sa perte et sa désintégration, il s'applique à représenter sa condition mortelle, « *le corps s'inscrit dans une rhétorique de la douleur*.»[5]

Gilles Deleuze, en parlant des plis, trouve que la nature morte baroque n'a plus d'objet que les plis. En parlant de la draperie il dit : « *Ce qui est plié, c'est l'inclus, l'inhérent, on dira que ce qui est plié est seulement virtuel, et n'existe actuellement que dans une enveloppe* »[6] et il ajoute : « *l'inclusion, l'inhérence à une condition de clôture ou de fermement*.»[7] Dans cette vidéo, il ne voulait pas que le corps reste caché dans cette enveloppe de textile, mais au contraire le dévoiler d'une manière très subtile en se basant sur un ralenti appuyé. Le spectateur pressé ne va pas se rendre compte du mouvement du drap, il va se contenter de voir une image fixe qui rappelle une sculpture, ou une

peinture. Tout son travail est basé sur cette partition de l'apparition/disparition, comme l'a si bien expliqué Mauron Véronique dans son livre *Le Signe incarné* : « *La représentation joue intégralement la partition de la disparition-apparition. Toujours quelque chose meurt et quelque chose survit. Toujours l'image nous confronte à l'absence de la chose et à son substitut*.»[8]

Le drap blanc dans cette vidéo est l'élément fondamental qui permet de donner une forme, un mouvement et de montrer le corps. Il est la partie mouvante de son travail, il donne à la scène une vie, quoique tous les éléments montrent qu'on est à la limite de l'expression picturale, il prend parfois le rôle d'un rideau de scène de théâtre, qui s'ouvre lentement pour permettre aux spectateurs de découvrir les différents événements qui vont se dérouler. Dans cette vidéo, le drap permet la découverte d'un corps figé, un corps qu'on n'a pas l'habitude de voir dans cette posture, car les morts sont toujours hors de la vue des gens. Le moment de rester avec un mort est un moment de recueillement, et c'est le message qu'il voulait transmettre, se recueillir sur les milliers d'innocents qui ont péri dans cette guerre, le moment de recueillement est un moment de respect nimbé de sentiments moroses. Apprendre la mort de quelqu'un peut nous laisser indifférents, mais le voir étendu et immobile devant soi, ça déclenche une nouvelle perception du phénomène, et souvent, on se voit à la place de la personne morte, chose qui s'est arrivée le jour de sa première rencontre avec la mort, où il s'est vu mort dans ce bus, un bus qu'il venait de rater et qu'il le retrouve deux heures après criblé de balles, et des corps ensanglantés éparpillés de part et d'autre. Cette vidéo est une représentation de cette scène qui l'a tant hanté, il veut extérioriser cette scène prisonnière dans son esprit et la partager avec les autres, chose qui ne peut que le réconforter pour avoir enfin un salut intérieur tant espéré et attendu. Libérer cette scène de son imagination, c'est se libérer de ces bruits assourdissants, de ces gémissements atroces et de ces fantômes envahissants.

L'image dérangeante que son esprit a abritée durant des années est désormais en dehors de son réceptacle, elle continuera sa vie en tant qu'œuvre, il ne sera là que pour l'accompagner, mais pas comme habitacle !

II-Le pouvoir du ralenti :

Dans les vidéos qu'il a réalisées, il cherchait à montrer ou plutôt à dénoncer certaines choses qui l'ont hanté pendant la décennie noire qu'a connue l'Algérie. Il avait douze ans quand les hostilités ont commencé, il a vécu dans un cauchemar pendant dix ans, et son travail plastique lui sert actuellement à exprimer les tourments qu'il a ressentis et qu'il n'a pas pu extérioriser. Il a commencé alors par deux vidéos qui montraient cet enfermement et cet isolement qu'a connu tout un peuple loin des yeux du reste du monde. Ces premières vidéos ont contribué à l'aboutissement de la dernière vidéo qu'on présente aujourd'hui ; cette vidéo montre l'image de ce même peuple succombant à sa douleur, un

peuple à l'image d'un cadavre couvert d'un drap blanc qu'une force invisible aurait découvert pour le montrer au reste des regards, c'est une réponse à l'invisibilité qui a entouré la guerre civile algérienne, où une seule image a pu échapper à la censure pratiquée par les autorités qui voulaient à tout prix garder les malheurs des Algériens enfermés et loin de tous les regards, et ne pas salir davantage le visage de la nation algérienne.

La vidéo dure 35 minutes et 52 secondes, la lenteur est loin du rendu réel qui ne dure que 3 minutes et 15 secondes. Ce ralenti appuyé répond à deux exigences, l'une d'ordre mémoriel ; la seconde, d'ordre esthétique. Le ralenti exprime la lenteur des années de la crise, la lenteur de sa vidéo a un caractère parfois ennuyeux, mais qui a contribué à mieux sentir le degré de la douleur et de la souffrance que le peuple a enduré. Il a envisagé sa vidéo comme une peinture, commençant par le traitement de la couleur, où il a procédé à la recherche d'une gamme de couleurs comme celle qu'il prépare sur sa palette. Il a voulu faire ce rapprochement avec la peinture du clair-obscur en accentuant les couleurs chaudes et en baissant la lumière pour avoir une ambiance caravagesque. Concernant le ralenti, il permet d'avoir une image proche de la représentation picturale qu'a la vidéo, car un spectateur pressé ne va pas apercevoir les changements sur la vidéo, mais s'il prend le temps nécessaire pour voir la vidéo, il se rendra compte que des changements apparaissent et que le mouvement est présent mais d'une lenteur surréaliste. Il a voulu donner un statut d'œuvre peinte ou sculptée à sa vidéo et rejoindre la génération des vidéastes peintres et sculpteurs tels que Bill Viola, Gary Hill et Tonny Oursler.

Le travail de Viola est basé essentiellement sur le ralenti, et si dans '*The Greeting*' le mouvement est encore perceptible malgré une lenteur très appuyée, dans des œuvres comme *The Quintet of the Astonished ou The Locked Garden*, il s'agit de l'expression d'un ou plusieurs acteurs traduisant un affect, capturé en quelques secondes, que la technologie permet d'étirer sur plusieurs minutes, jusqu'à la vidéo *Anima* qui étire un changement facial sur pas moins de quatre-vingt-deux minutes, il est clair que nous atteignons les limites de l'expression picturale. Le visiteur pressé ne remarquera aucun mouvement sur le visage des acteurs car il faut prendre le temps nécessaire pour percevoir les subtils changements d'expression. Il faut rester un moment devant la vidéo comme ce qu'on fait pour une peinture ou une sculpture.

Un autre exemple de ce type de représentation est l'œuvre de Sam Taylor Wood 'Still life' « Nature Morte » exposée à la *Tate Modern's* en 2000 (Fig. 1).

Fig.1

Le visiteur découvre une nature morte semblable à celles que l'histoire de la peinture nous a laissées, pourtant le visiteur qui s'attarde devant l'image constatera qu'il s'agit non pas d'une photographie mais d'une vidéo présentée sur écran plat et que l'image évolue au ralenti. Nous assistons peu à peu au lent pourrissement des fruits puis retour en boucle à la corbeille de fruits frais. Cet effet de ralenti est paradoxal puisqu'il s'agit en fait d'une accélération spectaculaire : le pourrissement de plusieurs jours, réduit à quelques minutes soit trois minutes et quarante-quatre secondes. Les vidéastes se sont emparés de l'image en mouvement pour exposer un nouveau matériau : le « Temps », qui est selon Van Essche « *constitutif de*

l'art vidéo »[9] Ce nouveau matériau qu'on trouve chez Viola dans son œuvre *Catherine's room* réalisée en 2001, est proposé à travers une séquence de cinq petits écrans plasma formant une suite de scène montrant des épisodes de la vie d'un saint. Sur ces cinq écrans, on voit passer le temps à travers les changements de la lumière (comme dans les cathédrales de Rouen de Monet.) On perçoit le passage des saisons à travers la branche d'arbre visible par la fenêtre. Ces cinq écrans résument les étapes de la vie : éveil au monde, travail physique de la jeunesse, réflexion intellectuelle de la maturité, réflexion spirituelle de la vieillesse et repos apporté par la mort qui apparaît sur le dernier écran noir. Le

rapprochement entre la peinture d'histoire et les vidéos de Viola est patent, d'ailleurs il n'a jamais nié son inspiration des œuvres des anciens maîtres de la Renaissance ou du XVIIème siècle espagnol. Dans la vidéo qu'on vous propose pour analyse, on trouve clairement ce rapprochement avec des œuvres anciennes, la première séquence de sa vidéo met explicitement en résonance une sculpture du Giuseppe Sammartino *Il Cristo Velato* (le Christ voilé) réalisée en 1753 (Fig. 2)…

Fig. 2

Fig.3

…qui montre le Christ dans une posture semblable à ce qu'il a montré : le corps est allongé et caché sous un drap dans la sculpture de Giuseppe Sammartino, le drap transparent permettant de voir clairement le visage du Christ. Dans la vidéo (image fixe du début de la vidéo) (Fig. 3), le drap opaque recouvre entièrement le corps, et nous donne juste l'idée de sa présence.

Ce rapprochement avec des œuvres d'art classiques donne une nouvelle vision de la

perception de la vidéo. Au lieu de subir les images comme on a l'habitude avec la télévision ou le cinéma, on rentre dans l'observation puis la contemplation pour déchiffrer la scène et comprendre le sens, comme devant une peinture ou une sculpture : « *L'image n'est plus plate, elle possède une épaisseur, elle bouge, se transforme et se traverse*.»[10]

Dans cette vidéo, on est confronté à plusieurs types de représentation, une représentation figée qui rappelle et la peinture et la photographie, une représentation en volume qui rappelle la sculpture, et une dernière en mouvement qui est la vidéo.

III-Le silence dans l'œuvre plastique :

Dans cette vidéo, contrairement aux vidéos réalisé par le même auteur précédemment, il a décidé de ne pas mettre une bande de son pour accompagner les images qui défilent. Ce besoin est survenu du fait qu'il voulait donner un statut d'œuvre peinte à sa Vidéo. « *La peinture est une poésie muette* »[11] d'après les paroles de Simonide rapportées par Plutarque. Ce rapprochement entre vidéo et peinture contribue à une nouvelle perception dans la lecture de l'œuvre vidéo, on passe d'une simple observation à la contemplation. Le silence qui règne dans la salle nous procure des questionnements, ce silence de la peinture dont parle Aristote quand il dit: « *Dire que la peinture est silencieuse, c'est poser que nous ne la voyons pas seulement, que nous l'écoutons aussi* »[12] Ce silence qui accompagne cette vidéo est un silence communicatif, il nous pousse à voir au-delà des images, et à chercher les messages sous-jacents que l'image donne à voir. Pour écouter le silence d'une œuvre muette, il faut utiliser notre propre silence, comme le confirme P. Claudel : « *C'est avec notre silence que nous écoutons le silence de la peintures* »[13] Le silence qu'il propose dans sa vidéo est loin d'être un silence de privation ; au contraire, c'est un silence qui nous invite à l'habiter, un silence qui communique, un silence qui parle, voire prolixe !

Quand on voit la première séquence de sa vidéo, on se demande de quoi il s'agit ?

S'agit-il d'un mort ? Ou tout simplement d'un vivant qui dort ? Qu'est-ce qui va se passer après? Toutes ces questions déclenchent un processus de curiosité chez le spectateur qui commence à deviner la suite de la scène, et c'est en restant devant la vidéo le temps nécessaire, qu'il aura des réponses aux questions posées préalablement sinon il va se contenter d'une séquence qui n'existe pas seule, mais avec la suite des autres séquences. Le silence de la scène se manifeste pour donner plus d'imagination, et l'obscurité accentue cette perception. Selon F. Michel « *l'idée se conçoit dans le silence* »[14], le spectateur qui reste jusqu'à la fin de la vidéo sera affecté par ces images qui le confrontent avec sa propre mort. Une image que chacun de nous évite d'envisager.

La surface de la projection devient un miroir qui reflète notre condition mortelle ; elle nous permet d'assister à une scène semblable aux scènes des morgues où le corps est découvert pour permettre l'identification du mort. Dans ce cas-là, le statut du visiteur change, de visiteur-voyeur il devient visiteur- témoin, le visiteur dans ce genre de travail est partie intégrante de I 'œuvre, car il représente cette présence invisible que les scènes de *Artes Moriendi* nous ont rapportées, une présence en dehors de l'œuvre et dans l'œuvre elle-même.

Quand on visite un musée. On passe parfois devant des œuvres qui ne nous interpellent pas, et soudain, un tableau nous coupe le souffle, on cesse de parler et on commence à le contempler, ce moment de silence est un moment d'imagination et d'évasion spirituelle.

Avant de réaliser sa première œuvre abstraite en 1910, Kandinsky disait qu'il voyait des couleurs en écoutant la musique de Wagner, quoique le chemin soit inversé dans cet exemple, il dessine une toile de fond pour comprendre ce phénomène qui permet d'écouter une œuvre muette. Kandinsky cherchait à donner un statut d'œuvre musicale à sa peinture, en cherchant à changer la perception de l'œuvre peinte, en donnant une perception émotive et sensorielle. À l'instar de la musique, qui tout en restant abstraite, nous procure des moments tantôt joyeux tantôt tristes et les quatre saisons de Vivaldi est la preuve irréfutable.

Le silence de la peinture est un « *silence iconographique* »[15] comme l'explique J-L Chrétien, ce silence iconographique qui permet de libérer l'imagination et de mettre des sons et des bruits sur les images. F. Michel dans son livre *Le Silence et sa réponse*, nous parle de ce silence qu'il trouve, « *condition préalable de toute émotion, de toute volupté, de toute délectation* »[16] . Le silence nous donne l'idée de l'absence, l'absence des sons qui nous conduit incontestablement à la mort, remarquons que la mort est souvent envahie par un silence terrible. Quand le mort est étendu sur son lit, les gens autour de lui sont muets, même en pleurant, ils restent sans son. Ce silence est une preuve de respect et de recueillement.

En puisant dans son enfance et durant les années de feu et de sang, il se souvient que le soir était obligé de se taire, même parler devait le faire à voix basse. Quand il entendait des pas ou des bruits en dehors de la maison, sa mère avec son doigt sur la bouche lui ordonnait de se taire, chut ! Alors il se taisait, s'enfonçait sous son drap et attendait que sa mère lui donne le droit de parler, en disant: c'est bon ils sont passés ; quelquefois, et pendant des accrochages entre les deux camps, il passait toute la nuit couchés à même le sol, jusqu'à ce que les tirs des mitrailleuses s'arrêtent. Ce silence obligatoire qui l'a accompagné durant toute son enfance a contribué au développement de son imagination. Pendant ces moments où il était enseveli sous le drap, il a créé un monde parallèle, il le visitait à chaque fois qu'il entendait le chut de sa mère, un monde de calme et de bonheur, il voyait des paysages magnifiques, des enfants avec qui il jouait, et qui étaient contents à chaque fois qu'il les rejoignait, c'était un monde d'insouciance, de bonheur et d'évasion !

Le silence a d'autres inspirations, il est synonyme de repos. Quand on dort la nuit, le moindre bruit pourrait nous priver d'un si délicieux sommeil ; après une journée passée entre le bruit du travail, le bruit des transports en commun et le brouhaha des rues, vous allez dans une salle de cinéma et vous vous enfoncez dans le siège, ce silence accentué par l'obscurité de la salle procure un bien-être et un repos physique et moral inégalé. Dans ces moments-là on sent une vraie existence intérieure. Revenant au silence de la peinture qui nous procure une musique qu'on écoute avec l'âme. J-L Chrétien nous donne des exemples de cette musique silencieuse dans les œuvres peintes, depuis la peinture de Pompéi avec ses musiciens ambulants jusqu'aux guitares et mandolines de Braque et de Picasso. La musique de la peinture n'est pas une musique de privation comme dans le cas d'un groupe de musiciens qu'on écoute à travers une vitre épaisse, mais au contraire c'est une musique qu'on imagine entendre et écouter, A. Robin a traduit les poèmes de Keats, cet Anglais célèbre pour ses

Odes ; l'un des poèmes les plus connus et qui reste le plus aimé de tous est « *l'Ode sur une urne grecque* »[17], voici quelques vers qui mettent en évidence cette musique silencieuse :

Les mélodies que l'on entend sont douces, plus douces

Celles que nul n' entend : c'est pourquoi, tendres flûtes, jouez encore

Non pour l'oreille des sens, mais, plus aimées,

Murmures pour l'esprit des refrains du silence.

Dans l'une des précédente vidéo, la scène se termine par un cri silencieux un cri qui parle à l'esprit, n'est-il pas dit que « *les grandes douleurs sont muettes* »[18], ce dernier est un cri de révolte, malgré qu'il reste muet. Il atteint son objectif, et le fait de ne pas entendre ce cri, ça ne nous prive pas de l'écouter avec nos autres sens, avec l'âme et avec le cœur. C'est un cri assourdissant dont nul ne peut nier sa présence.

IV-L'art et la guerre :

Son histoire avec l'art a commencé par une passion dans sa tendre enfance, alors il aimait dessiner, colorier et faire du collage. Il n'a jamais imaginé qu'un jour, il fera de cette passion un choix de vie. Cette passion était toujours en parallèle avec ses études, jusqu'au jour de l'obtention du bac. Il a choisi alors la biologie pour son avenir. Après deux ans d'études, un sentiment persistant l'a bousculé pour tout laisser tomber et passer le concours de l'École des beaux-arts. Quinze jours après avoir passé le concours d'entrée, il a appelé la direction de l'école pour se renseigner sur les résultats, on lui a demandé de patienter, le temps de vérifier son nom sur la liste des candidats retenus. Il sentait son

cœur battre à toute allure, et ce n'est que quelques secondes plus tard que son interlocuteur lui a annoncé la nouvelle, oui vous avez eu votre concours *Mabrouk* 'félicitation'. Il était très content d'avoir une si bonne nouvelle. Il ne lui restait plus qu'à annoncer la nouvelle à sa famille et spécialement à sa mère qui était très perplexe à l'idée de l'art comme avenir, vu la situation économique du pays, et I 'idée négative qu'on a sur les arts et les artistes, les choses se sont plutôt bien passées, après une hésitation, elle a fini par accepter son choix, en lui souhaitant bonne chance et avec sa bénédiction. Il a commencé les cours avec beaucoup d'engouement et une volonté d'apprendre le maximum. Il a passé les deux premières années dans l'apprentissage des différentes techniques et dans différents ateliers. De la peinture à la sculpture en passant par la gravure, la céramique, la mosaïque et la photographie, sans oublier les cours théoriques : histoire de l'art, esthétique et psychologie et d'autres cours de langues et de dessin technique. Il a fini ces deux années avec beaucoup de succès, chose qui l'a encouragé à continuer l'aventure jusqu'au bout. La troisième année est une année clé dans cette aventure, car il fallait trouver sa propre voie, qui commence par le choix de l'atelier, il choisit l'atelier de Filali qui l'a beaucoup encouragé dans sa démarche, en quatrième année, un autre choix d'atelier s'imposait, et cette fois-ci il a choisi l'atelier de Aidoud, professeur de peinture. Il a persévéré dans son travail qui a connu la naissance de ses premières peintures personnelles, inspirées essentiellement de ce qui l'entourait de paysages urbains et de la nature en ignorant totalement la situation de guerre et en continuant à rêver d'un monde meilleur. Pendant cette période, l'Algérie était dans un état très délicat. Une guerre civile dont on n'a jamais annoncé la couleur ; une guerre qu'il vivait au quotidien. Cette atmosphère de guerre a changé sa perception des choses, j'ai continué à faire des paysages défigurés et cassés (Fig. 4, 5, 6 et 7).

Fig. 4

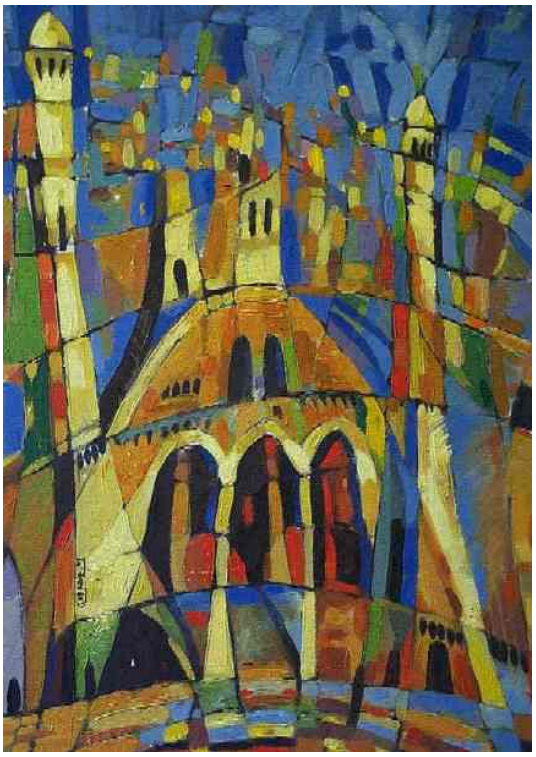


Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Sa démarche est née dans ce climat, et au lieu de représenter la guerre, il s'est contenté de représenter un autre monde qui n'existait que dans son imagination c'est un monde schizo-

phrénique, P. Dagen, dans son livre *Le Silence des peintres*, confirme cette idée en disant :

« *Pratiquer un art non-figuratif peut passer pour le moyen le plus radical d'esquiver la représentation de l'horreur* »[19], sa peinture lui a permis d'éviter ce monde et de se détacher totalement de la réalité, « c'est *un art de l'amnésie et du détachement* »[20] comme le précise Dagen en parlant de la peinture pendant la Première guerre mondiale. Cette amnésie s'était tellement propagée que personne ne s'en est rendu compte, c'est une sorte d'épidémie qui a contaminé tous les artistes. La scène artistique algérienne était à l'image de ces nombreuses galeries qui n'exposaient que des peintures de paysage, et d'autres de la grande tendance orientaliste. *La Chasse au faucon* d'Eugène Fromentin, *Les Femmes d'Alger* de Delacroix et le fameux Biskri '*Porteur d'eau'* d'Hyppolite Lazerges, et sans oublier les peintures les plus répandues d'Etienne Dinet. Les copies de ces originaux qui sont parfois d'une imitation très médiocre ont trouvé un public qui remplit les salles d'exposition le jour des vernissages. D'autres artistes ont tenté de briller en se regroupant comme le groupe des Sebbaghine 'les peintres' pour donner un souffle nouveau à la création dans ces années de crise en multipliant les interventions plastiques dans les endroits touchés par la vague de violence et de sang, des interventions plastiques qui font souvent appelle à la mémoire collective des algériens en utilisant le signe berbère comme un emblème de la paix et de la sérénité. C'est une sorte « *d'Amnésie collective* »[21] comme la qualifie Dagen, qui parle de la création artistique pendant la Première guerre mondiale. Il a constaté que quatre toiles seulement ont parlé de cette guerre ravageuse et d'une manière implicite. Les artistes ne représentaient pas les champs de bataille, mais ce qui se passait après la bataille en montrant l'image des blessés et les infirmières qui les soignaient. Une représentation qui oscillait entre une reproduction fidèle des scènes d'après guerre comme chez George Scott Bertin dit *Scott de Plagnolles* dans sa peinture : *Le capitaine Didelot, du 79e régiment d'infanterie, conduisant sa compagnie à l'assaut*, une

peinture, passant à une touche personnelle nimbée d'une dramatique caravagesque dans le Sauveur de Flameng, une amnésie qui a touché tout le monde. Les artistes algériens de la décennie noire cherchaient à fuir une réalité sanglante pour trouver refuge dans une pratique joyeuse. Les amateurs d'art cherchaient à oublier ce quotidien en achetant des toiles pour assouvir un désir d'existence. D'après Robert de La Sizeranne dans son livre *l'Art pendant la guerre* : « *Il est plus facile de mettre le feu à la planète que d'introduire un ton nouveau ou une ligne imprévue dan la peinture de son temps.*»[22] Ces paroles nous montrent le degré de la difficulté que rencontrent les artistes pendant une époque où la raison est invitée à s'absenter, pour ne laisser le chemin qu'à l'imagination et la rêverie qui contribue à oublier le moment présent pour apaiser la douleur des événements que porte chacun, les uns par la production et les autres par l'achat. Cette amnésie était tellement collective que personne ne s'est rendu compte de la nécessité de représenter la réalité toute crue ! Un des rares artistes qui ont évoqué le sujet de la guerre civile en Algérie est le professeur de gravure et le regretté Nezzar, Dans une série intitulée *Infijar* « explosion » réalisée entre 1995 et 1996, il a donné à ses œuvres un titre que tous les journaux mettaient en gras à la première page, car les explosions faisaient partie du quotidien. Dans l'interprétation de ses œuvres, il voulait donner la primauté à la matière qui termine le jeu du hasard. En brisant des plaques de verre avec un seul coup de marteau, les éclats de l'impact tombent sur le papier, qui servait de cache. Avec des couleurs joyeuses, il remplissait le fond du support, puis il enlevait les éclats de verre qui laissaient des zones blanches en donnant une configuration qui simule un graphisme d'une explosion. Cette technique est similaire à la technique de Duchamp dans son grand verre, où il a réalisé des points sur la partie supérieure « la mariée » à l'aide de tirés de canon, Le hasard dans le travail de Nezzar nous confirme cet état d'inconscience et d'insouciance nécessaire pendant une période de guerre, il a intitulé ses œuvres par rapport à des événements présents, mais dans son interprétation, une sorte de rejet de cette vérité a lieu pour ne mettre en valeur que l'aspect esthétique de sa pratique. J -É. Blanche, artiste-témoin de la Première guerre mondiale, parle de la quasi-absence de la représentation de la guerre dans son Cahier d' artiste où il dit: « *Ne pouvant peindre la guerre avec des couleurs*.»[23] Les paroles de Blanche confirment que la représentation de la guerre n'est pas le domaine des peintres, mais elle appartient désormais à d'autres pratiques telles que la photographie qui restait un moyen reflétant les horreurs de la guerre en toute fidélité à l'image des grand photographes et photojournalistes tels que *Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger et David Seymour*. Les galeries d'art vivaient dans un monde parallèle à la réalité. Des peintures joyeuses qui reflètent un rejet total de la réalité. Cette amnésie collective s'est répercutée sur tous les autres domaines de la vie. L'humour a pris son ascendant sur les horreurs du quotidien, les blagues inspirées d'événements réels étaient détournées pour ne laisser que des moments de plaisanterie et de rire. Le matin, les gens achetaient les journaux pour commencer la journée en riant sur les caricatures de *Dilem* (dessinateur du journal quotidien *Liberté*), ou de *Ayoub* (dessinateur du journal quotidien *Al-Khabar*). Pendant ces années de braise, il fallait représenter autre chose que la guerre, les images que les artistes voyaient au quotidien ont envahi leurs sens, et s'ils

étaient restés prisonniers de ces images, ils n'auraient rien fait, d'où la nécessité d'une seconde vue comme l'explique Franz Marc, rapporté par Dagen :

« *Le peintre doit se défier des rapports de ses sens, de l'ouïe et de la vue, qui, s'ils ne le trompent, le soumettent à tout le moins à la dictature des apparences effrayante* »[24], ce besoin d'avoir une seconde vue contribue à voir autre chose que la guerre, à sentir d'autres parfums que l'odeur de la fumée, à écouter d'autres sons que le bruit des explosions et les tirs des mitrailleuses, à penser à autre chose que la mort. Cette seconde vue peut s'appliquer à tous les autres domaines, la seconde vue dans Pan pourra se répercuter sur les autres disciplines comme le précise F. Marc: « *L'an sera la Seconde Vue des choses, la poésie entendra la seconde sonorité des mots et la pensée connaîtra le second sens des événements*.»[25].

L'Algérie a connu une autre guerre plus ravageuse et plus meurtrière. Qu'en est-il de la représentation de la guerre d'1ndépendance (1954-1962)? Qu'en est-il de l'attitude des artistes face à ces événements ?

Les artistes algériens, à l'image des Racims, Boukerch sont restés fidèles à ce qu'ils faisaient avant le déclenchement de la guerre, une sorte d'insouciance et de rejet de représenter cette guerre. Michel Serge s'est interrogé sur la non-représentation de la Guerre par les artistes algériens en posant cette épineuse question : « *Qui peindra les étendard qui soulèveront les foules endormies* ? »[26]. Cet appel trouvera un faible écho chez les artistes algériens installés à Paris, mais reste insuffisant par rapport à l'ampleur de l'événement.

En février 1957. un numéro spécial sur l'Algérie de la revue *Entretiens sur les lettres et les arts* chez Subervie paraît avec des illustrations de Bouzid, Khadda et Issiakhem, des dessins de visages effacés et déformés, symboles de détresse et d'humiliation.

Deux toiles nous donnent une vision de la représentation de la Guerre d'lndépendance : Nostalgie de Benanteur en 1957 et La Veuve d'lssiakhem en 1960 ; Gervereau commente ainsi ce passage : « *Nous nous retrouvons ainsi confrontés à des artistes qui passent d'une Nostalgie de Benanteur ayant quitté en 1957 son pays pour la France, à une Veuve d'Issiakhem entourée de barbelés en 1960, violemment expressionniste. La guerre d 'Algérie fait ainsi toile de fond, à densité variable, même pour des auteurs dont l'engagement n'est pas niable* »[27]. La Veuve d'Issaiakhem est une icône qui représente la détresse de tout un peuple, un visage de mort qui refuse de s'incliner, et seule volonté à travers un regard très expressif. Dans le même registre, on trouve Denis Martinez, un autre algérien qui a connu les deux guerres qu'a connu l'Algérie, du barbelé de la guerre d'indépendance à son œuvre majeur d'un linceul à un autre qui témoigne de cette guerre invisible qui a tant affecté tout un peuple.

CONCLUSION

Ce travail illustre une analyse d'un art nouveau dans la société algérienne qui est l'art vidéo, la vidéo choisie est celle du plasticien Guerziz Maamar, la même personne qui a réalisé cet article. Analyser son propre travail est une chose très difficile, d'où vient la nécessité de parler de soi à la troisième personne. Le but de ce travail est de hotter le rideau sur la vraie mission d'un étudiant en art plastique, qui ne se résulte pas dans l'approche théorique seulement, mais qui doit s'élargir à la pratique plastique qui devient la plaque tournante de toute recherche théorique, c'est ce qui se passe actuellement dans les grandes universités de par le monde, qui préparent l'étudiant dès son entame de la première année de Licence pour le mettre sur une raille de la création plastique en lui proposant plusieurs choix de pratique, de la peinture à la sculpture passant par les médiums numérique et l'art de l'installation et de la récupération pour assouvir les différentes demandes et souhaits d'étudiant souhaitant naviguer dans les océans sans fin de l'art.

Quelques séquences de la vidéo :

Notes de bas de page :

[1] B. Stora, La Guerre invisible, Paris, Ed. Presse de Sciences PO, 2001.

[2] R. Passeron, La Naissance d'Icare, Valenciennes, Ed. Ae2cg, 1996, p. 43

[3] F. Marc, *Les Cent Aphorismes*, cité par P. Dagen, in : *Le Silence des peintres*. Paris, Éd. Fayard, 1996, p. 241.

[4] G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna* « essai sur le drapé tombé », Paris, Éd. Gallimard,2002, p. 39.

[5]M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Éd. Gallimard, 1975, p. 53

[6] G. Deleuze, *Le Pli*, Paris, Éd. De Minuit, 1988, p. 31.

[7] *Ibid*., p. 31.

[8] V. Mauron, Le Signe incarné « Ombres et reflets dans l'art contemporain », Paris, Ed. Hazan, 2001, p. 15.

[9] A-L Chamboissier, P. Franck et E. Essche, Exposer Fimage en mouvement Bruxelles Éd La Lettre Volée, 2004, p. 69.

[10] A-L Chamboissier, P. Franck et E. Essche, op. cit., p. 43.

[11] J.L. Chrétien, *Corps à corps*, Paris, Éd. De Minuit, 1997, p. 25.

[12] Ibid., p. 25

[13]Ibid., p. 26

[14] F. Michel, *Le Silence et sa réponse*, Paris, Éd. l. C. Lattes, 1986, p. 26.

[15] Michel, op. cit., p. 27

[16] *Ibid*., p. 38.

[17] httpzl/armandrobinorg/pntkeasts.html

[18]F. Michel, op. cit.. p. 22.

[19] P. Dagen, Le silence des peintres, Paris, Éd. Fayard, 1996, p. 240.

[20]*Ibid.*, p. 240.

[21] P. Dagen, op. cit., p. 14.

[22] R. de La Sizeranne, cité par : P. Dagen, In Le silence des peintres, Paris, Éd. Fayard, 1996, p. 13.

[23]J-É. Blanche, cité par : P. Dagen, In Le Silence des peintres. op. cit, p. 84.

[24]F.Marc, cité par P. Dagen in : Le Silence de: peintres. op. cit. p. 242.

[25] F.Marc, cité par P. Dagen in : Le Silence de: peintres. *op. cit*. p. 245-246

[26] M. Serge, cité dans J. Sénac, Visages d 'Algérie, Documents réunis par Hamid Nacer- Khodja, Éd. Paris-Méditerranée, 2002, p. 123

[27] L. Gervereau, La France en guerre d 'Algérie. Paris, Éd. BDlC, 1992, p. 189.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES :

- Chrétien Jean-louis, *Corps à corps*, Paris, Éd. De Minuit, 1997.
- Dagen Phillipe, *Le silence des peintres*, Paris, Éd. Fayard, 1996.

- Deleuze Gilles, *Le Pli*, Paris, Éd. De Minuit, 1988.
- Didi-Huberman George, *Ninfa moderna* « essai sur le drapé tombé », Paris, Éd. Gallimard,2002.

- Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Éd. Gallimard, 1975.
- Gervereau Laurent, La France en guerre d 'Algérie. Paris, Éd. BDlC, 1992.

- Mauron Véronique, Le Signe incarné « Ombres et reflets dans l'art contemporain », Paris, Ed. Hazan, 2001.

- Michel François, *Le Silence et sa réponse*, Paris, Éd. l. C. Lattes, 1986.

- Passeron René, *La Naissance d'Icare*, Valenciennes, Ed. Ae2cg, 1996.
- Sénac Jean, *Visages d 'Algérie*, Documents réunis par Hamid Nacer- Khodja, Éd. Paris-Méditerranée, 2002.
- Stora Benjamin, *La Guerre invisible*, Paris, Ed. Presse de Sciences PO, 2001.

Catalogues :

- A-L Chamboissier, P. Franck et E. Essche, Exposer Fimage en mouvement Bruxelles, Éd. La Lettre Volée, 2004.

Dictionnaires :

- Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, Paris, Éd. Hazan, 1992.

- Larousse de poche, Paris, Éd. Larousse, 2004.

Sites internet :

httpzl/armandrobinorg/pntkeasts.html