

مجلة أنثروبولوجية الأديان | المجلد 17، العدد 01، 15 جانفي 2021، ص 444-424

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

الدرس الأنثروبولوجي الديني في الأبعاد الرمزية لدى جماعة أوشام  
(دراسة أنثروبولوجية فنية)

The religious anthropological lesson in the symbolic dimensions  
of the Aouchem community  
(An Artistic anthropology study)

سعادي محمد ياسين\*

جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان، مخبر أنثروبولوجية الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجية  
mohammed13yass@gmail.com

تاريخ القبول: 2020/08/29

تاريخ الاستلام: 2020/06/24

ملخص:

تعددت الدراسات والاتجاهات التي تناولتها الأنثروبولوجيا في الآونة الأخيرة واتسعت مجالاتها وتداخلت مع موضوعات أخرى ولا سيما الفن، بحكم أن هذا الأخير ارتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان، وقدمت لنا كشوفات عن ماهية الرمز في أعمال الفنانين التشكيليين، الذي يحمل دلالات متعددة تتميز عن باقي الاتجاهات والأساليب الفنية الأخرى، نظرا لمكانته ومهمته في العقلية الدينية والروحية والفنية لكثير من الأديان ومعتقدات الإنسان، قديماً وحديثاً، بل لن يكون من الممكن إقناعنا على مستوى مقدار المشاعر وعلى عمليات التفاعل البصري والحسي والجسدي، من دون أن نعرف عما عبرته إحدى الرموز انطلاقاً من آليات الأنثروبولوجيا الدينية للرمز، فقد أنشأها الإنسان أول مرة واستأنس بها في فهم وجوده عبر التاريخ، وصولاً إلى محاولات الفنان بالبحث والابتكار لتوظيفها على مختلف الخامات، فأننت مجموعة من الأسئلة والمعاني والتأملات لدى المتلقي، ولعل أعمقها نجدها في أعمال الجماعة الفنية الجزائرية 'أوشام'، إذ باتت عند مؤسسها الفنان الجزائري 'دونيس مارتيناز'، إحدى المرجعيات لهذه الحركة الفنية، باعتبار أن العالم الذي نعيشه، ما هو إلا مجموعة من العلاقات والتأويلات الدائرة على رمز من الرموز، التي شكلت تراثنا الثقافي ومكنتنا من إعادة خلق أحداث ومعاشتها، وفي هذا السياق ظهر علم قائم الذات، هو علم الرموز ومن ثم يحق الكلام على دلالة وهرمنيوطيقا وسميائية وفن تأويل الرموز.

الكلمات الدالة: الدين، الرمز، الأبعاد، الفن التشكيلي، جماعة أوشام

#### Abstract:

\* المؤلف المرسل: سعادي محمد ياسين، الايميل: mohammed13yass@gmail.com

The studies and trends that have been addressed by anthropology in recent times have expanded their fields and overlapped with other subjects, especially art, since the latter was closely related to man, and provided us with revelations of what the symbol is in the works of artists, which has multiple connotations distinct from the rest of other artistic trends and methods , given its place and mission in the religious, spiritual and artistic mentality of many religions and human beliefs, old and new, but it will not be possible to convince us about the level of the amount of feelings and the processes of visual, sensory and physical interaction, without knowing what one of the symbols expressed from the mechanisms of religious anthropology of the symbol , created by man for the first time and used in understanding his existence throughout history, until the artist's attempts to research and innovate to use them on different materials, has produced a set of questions, meanings and reflections of the recipient Perhaps the deepest of them is the work of the Algerian art group "Aouchem", as its founder, the Algerian artist Denis Martinaz , has become one of the references to this artistic movement, considering that the world in which we live is only a set of relationships and interpretations revolving around the symbol of Symbols, which have shaped our cultural heritage and allowed us to recreate and live events, and in this context the emerging science of self-content, is the science of symbols and therefore the right to speak of the meaning of Hermeneutics semiotics and the art of symbol interpretation.

**Keywords:** Religion, Symbol, Dimensions, Fine Art, Aouchem community.

#### مقدمة:

عندما نتجه للحديث عن الفن التشكيلي الجزائري، نجد أنفسنا امام انتشار واسع لعناصر ثقافية معقدة في مجالات الفنون الشعبية والجمالية والمعتقدات الدينية والتكنولوجية وغيرها، يمتد مداه من الشعور الذي نتأثر به من رمز ونقش على الجدران والكهوف، لتلك المنقوشات الصخرية في الطاسيلي، وفي ربوع الوطن مما خلفه البربر والفينيقيون ثم الرومان فالوندال والبيزنطيون، والفتوحات الإسلامية، مروراً بالوجود التّركي العثماني، والحركة الاستشراقية إبان الاحتلال الفرنسي، وعبر مختلف المصادر والأجناس والثقافات التي مرّت بشمال إفريقيا مَهْدُ الحضارات القديمة، من مادة دينية هي في الأعمّ جنازيرة الطابع، او إلى السحر الذي كان جزءاً من الدين، أو ننحذب إلى لوحة فنية، أو ترتيب هندسي معماري منظم، او أي عمل خلاق وظاهرة غير طبيعية من عناصر الحضارة وعلومها، وحين يُترجم إلى عالم الوجود يصبح نتاج إبداعي، الذي عبّر عنه الانسان والفنان الجزائري منتقلة من الارتجال والمصادفة والفترة إلى قراءات

دلالية ببراعة وإبداع، فالفن له لغة خاصة، يستحيل ترجمتها إلى لغة من غير جنس ثقافتها، لأن "الثقافة لا تتضمن فقط تقنيات ومناهج الفن والموسيقى والأدب وإنما تشمل كذلك التقنيات والطرق المستخدمة في صناعة الفخار أو حياكة الملابس، أو بناء البيوت ومن بين المنتجات الثقافية كذلك الكتب الفكاهية والاغاني التي يرددها رجل الشارع جنباً إلى جنب مع فنّ ليوناردو دي فانتشي وموسيقى يوهان باخ، والأنثروبولوجي لا يعرف تلك المقابلة بين المثقف وغير المثقف، لأن هذا التميز الشائع في الاستخدام العادي لا يمثل سوى اختلاف حظّ الفرد في ثقافته" (محمد الجوهري و علياء شكري وآخرون، 2008، ص 130)، تعاقبت عليه محطات مختلفة تعكس سحر البيئة وعمقها، وأصالتها المتميزة، جسدت هوية المجتمع الجزائري في الوثائق الرسمية كالنقود والطوابع، أو في اللوحات الفنية والصناعات التقليدية والفنون الشعبية المنتشرة في أنحاء كثيرة من الوطن، فظهرت أيضاً ملامح الهوية الجزائرية في العمارة أو على الأواني الفخارية، والزراعي، والحلي، والمصنوعات الجلدية المشكّلة من رموز وخطوط وأشكال هندسية، كما نجدها كزينة في الوجه واليدين للعروسة عند قبائل البربر، تتشابه مع رموز قبائل الطوارق بالمقار، وبالتالي سمحت لنا مقدار تخيل الصورة العقلية لما كان يهدف إليه الفنان والحركات الفنية التشكيلية، كجماعة أو شام، بتوظيفها الرموز والوشم والأقنعة والرسومات التجريدية على مختلف الخامات، ورؤيتهما للعالم في زمانها. فكيف نفهم من خلال الدرس الأنثروبولوجي الكيفية التي يتم بها استدعاء الرموز حتى تصبح اللوحة التشكيلية عند هذه الجماعة معبرة عن الغرض من رسمها؟ وتطالعنا مجموعة من التساؤلات لتفكيك هذه الاشكالية على النحو التالي: ماهي المرجعيات التي تم بها توزيع مفردات المنظر الرمزي المتعددة من خلال المنشآت التشكيلية عند جماعة أو شام؟ وماهي علاقة هذه المفردات ببعضها؟ ثم ماهي الدوافع التي جعلت مؤسسها 'دونيس مارتيناز'، يلجأ إلى الرموز من أجل التعبير؟ وهل فعلاً بقي سحر الرمز أقوى من القنابل المذكور في بيان جماعة أو شام كرد فعل على الفن الغربي أم أنه فقط نتاج تمرد؟.

#### الفرضيات

هناك ارتباط وثيق بين هذه الدلالات الرمزية وأفراد المجتمع لأنها مرتبطة بثقافته. ساهمت الصيغ الرمزية للفنان في حرية التعبير دون حدوث صدامات بين الفنان ومجتمعه. المرجعيات الثقافية والاجتماعية بما تحمله من رموز لها دلالاتها الأنثروبولوجية.

من خلال الرمز، نستطيع إيجاد نوع من التقديرات التفسيرية للمضامين والأهداف التي يتوخاها العقل الفردي والجمعي عند الفنان دونيس مارتيناز.

لا يوجد رمز على أنقاض رمز آخر، وكل الشيفرات الرمزية تظل ثابتة.

**أهداف البحث :** تنصب اهتمامات هذه الدراسة في معرفة الفروقات القائمة بين شعوب الجنس البشري وفي نموذجها الجزائري، لتفسير اختلافات الملامح الرمزية التشكيلية، التي عكست عادات وتقاليد المجتمع وغيرها من مظاهر الحياة انطلاقا من الرؤية الانثروبولوجية، وإذ نعني بذلك الإدراك العقلي للإنسان وابتكاراته ومعتقداته ووسائل اتصالاته باعتباره فنان، والتي أثارت انتباهنا نحو معرفة الثروة المعرفية والأبعاد التي خلفها الرمز في العالم ومن طريقة الاتصال وتواصل الحضارات فيما بينهم، وعلاقته بالانتماء الديني والقومي والثقافي للمجتمع، و توثيق أعمال الفنانين الجزائريين.

**منهجية البحث:** تتبع هذه الدراسة إطارا نظريا وتطبيقيا، بإتباعها دراسة انثروبولوجية فنية و تاريخية لمعرفة الرمز وتمثالاته في الفن التشكيلي لاسيما الجزائري ودراسة تحليلية ووصفية لأعمال فنية تشكيلية.

#### أولاً: سمات الرمزية ومظاهرها في الفن

**1 أ. الرمز لغة:** الرمز لغة كما جاء في قاموس المحيط هو " الإشارة أو الإيماء بالشفهتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، فنقول يرْمُزُ ويرْمُزُ ( الفيروز آبادي، 2005، ص 512)، فهو العلامة والإشارة التي يدل بها الرامز إلى المرموز"، أما بعض الدارسين فيرون أنّ أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي يكاد لا يفهم، وإنّ ذلك ما عناه الله بقوله تعالى: (قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِنِّكَارِ) (قرآن كريم ، سورة آل عمران، الآية: 41)، والرمز هو دلالة لمضمون ما يمثله، كما يجب عدم مطابقة هذه الدلالة في المعنى، إذ يملك ازدواجية الشكل والصورة، بمعنى ما بين الشكل الظاهر أمامنا وبين ما يمثله لصورة في ذهننا ومخيلتنا، فتحيل إلى الشيء المرموز، أي أن استخدامنا للأشكال والأشياء، تنفي ذاتيتها ويصبح الرمز عندئذ إحالة لشيء آخر.

**ب. الرمز اصطلاحاً :** الرمز كما جاء عند (عبد المنعم حنفي، 2000، ص 385) " اصطلاحاً هو ما دلّ على غيره دلالة معان مجردة على أمور حسّية كدلالة الأعداد على الأشياء ودلالة أمور حسّية على معان منظورة كدلالة الثعلب على الخداع والكلب على الوفاء، ويطلق الرمز على كل حدّ في سلسلة

المجازات يمثل حدا مقابلا في سلسلة الحقائق، والرمزية كفلسفة تعارضها الواقعية والانطباعية"، فالرمز لا يتوقف إدراكه على العملية الحسية بل يحتاج إلى عمليات ذهنية معقدة لذا فهو ينطوي على معنى أوسع من الأشياء الحقيقية التي يمثلها كالاستعارة والمجاز، " فمفهوم الرمز يمتد لأبعد من مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات، بل هو شبكة معقدة من الأشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته..." (أرنولد هاوزر، 1971، ص 384)، أما في المعجم الفلسفي (جميل صليبا، 1994، ص 621)، ف"الرمزي Symbolique فهو الدلالي المنسوب إلى الرمز كالكتابة الرمزية أو التمثيل الرمزي أو التفكير الرمزي المبني على الصور الإيحائية خلافا للتفكير المنطقي المبني على التجريد، علم قائم بذاته la symbolique"، يبحث في أسرار الرموز المستعملة في بعض الديانات..." (وإذا ما اقترنت الكلمة بالمذهب أو الطريقة).. على النحو الذي فعله أفلاطون وبعض فلاسفة العرب في إلباس الحقائق الفلسفة الرمزية ثوبا رمزيا، يصبح مذهباً كما في الشعر الذي يقوم بالتعبير عن المعاني بالرمز والإيحاء، ليدع القارئ نصيبا في تكميل الصور أو تقوية العاطفة بما يضيف إليها من توليد خياله".

#### ماهية الرمز والرمزية من المنحنى الأنثروبولوجي

يرى (بسام، 2007، ص 13)، إن " كلمة رمز Symbol مأخوذة من اليونانية Sun-Bolon، وتعني قطعة من الخنزف أو الخشب تُقسم بين شخصين بيد كل واحد منهما قِسمٌ، يدلُّ على هوية أحدهما ويُثبت طبيعة صلته بالآخر، وقد استعملت الرموز في اليونان القديمة باعتبارها علامات يتسقى للآباء بواسطة العثور على أبنائهم المعروفين للبيع"، أما الرمزية فهي دراسة الدور الذي تؤديه اللغة والرموز بكل أنواعها في الشؤون الإنسانية ولاسيما أثرها في الفكر، سواء عند الاستعانة بها على التفكير أو خلال الإعاقلة التي تصيب الفهم، كما راعى علماء الأنثروبولوجيا بدراسة الرموز والرمزية في المجتمعات البدائية للتعرف على محددات التفكير الإنساني وتصنيفها وتحليل محتواها الثقافي، "وكان من أبرزهم دوركايم في دراسته لرموز وشعائر الطوطمية لدى سكان استراليا الأصليين وقد أوضح في دراسته العلاقة بين الرموز والعاطفة الدينية والمجتمع، وأن العلاقة بين الأشياء المقدسة علاقة رمزية وليست علاقة طبيعية أو فطرية، وإنه بدون الرموز تكون الشعائر الدينية، عُرضة للضعف والزوال، وأن الحياة الاجتماعية بكل ظواهرها وفي

كل لحظة من لحظات تاريخها تحتاج إلى هذه الرمزية الواسعة حتى تستثمر في الوجود" (فيليب سيرنج، 1992، ص 7).

يعتبر الرمز ظاهرة من ظواهر الحياة البشرية الأولى، أثرت تأثيرا كبيرا في كتابة الأقدمين وفي الكثير من الفنون التي ميّزت الكتاب والفنانين بطابعها الرمزي الأصيل، على مختلف العصور ويظهر بوضوح في أنثروبولوجيا الفن " أين ركز الأنثروبولوجيون اهتمامهم بدراسة الفن سواء في المجتمعات البدائية وكذلك الذي ينتمي الى دراسات شعبية أو أقليات سلالية ضمن نطاق ثقافة مسيطرة متعلمة، وقد حظيت الفنون التشكيلية وفنون الجرافيك باهتمام كان يفوق الاهتمام بفنون الأداء، حيث كانت فنون الأداء تندرج تحت دراسة الشعيرة، وغالبا لا تعرف هذه المجتمعات التفرقة بين الوظيفية والجمال في الانتاج الفني" (شارلوت سيمور سميث، 2009، ص 130)، فنجد الكتابة الهيروغليفية والسامرية التي كان فيها الرمز ظاهرة واضحة من ظواهر التعبير الأدبي والفني، وبالرجوع إلى الحضارات السابقة نجد أن الرموز استعملت في تصوير المجتمعات واستعملت كطقوس لحمايتهم من الشرور في حياتهم الدنيوية والأخروية وفي المناسبات والأعياد وفي أشكال ووسائل التعبير، ملأت جدران البيوت والمعابد والمقابر، خاصة في فنون الشرق القديم والإفريقي.

إلا أن الرمز عرف تطورا ملحوظا كاتجاه يضم أشكالا وألوان مستوحاة من محيط الفنان، لها دلالات تجسيدا لرؤاه وافكاره وفلسفته بسبب ما للرمز من خاصية تاريخية وشفرة تستفز المتلقي، إذ " يعتبر علماء السيمياء أن الشيفرات الثقافية برمتها مؤلفة من مجموعات من اشارات مسبقة التشكيل، تحتل المرتبة الأولى من الأنظمة الرمزية التي تكون الثقافة لتشكيل مجموعات ذات معنى، وإن هذه الأخيرة تشكل مخزونا حقيقيا من المعلومات يستعين بها أفراد جماعة اجتماعية.. -" مثلما تبنته جماعة أوشام-". لصياغة رسائل كلامية أو غير كلامية يكون فيها الفهم الصحيح شرطا أوليا لتسيير شؤون المجتمع وبتكيف التصرفات الشخصية والجماعية مع الاطار العام وتمنحها مدلولها" (بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، 2009، ص 603)، الأمر الذي يقتضي ان يكون للمتلقي استعداد للتفاعل مع نتائج الحركات والجمعيات الفنية، المتأثرين بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية، لأن ما من مدلول إلا وهو نتيجة تشفير، وهو واحد من اشكال السلوك الذي تبناه الفنانين، مثل التي تحدث عنها "روبرت ل. هيلر، بالإجماع حسب الترجمة العربية أو رمزية جسّس Gestus في مسرحيات بريشت المترجمة بعبارة

التعبير الاللفظي، كجزء من المحاكات في اية مسرحية، يقدمها الممثل للجمهور، فمثابة بريشت ورفضه أن يدع أيا من مسرحياته تبلغ شكلها النهائي المطلق يلفت النظر كالمذ والجزر والحياة والنمو والتغير، التي هي من شأن كل مسرحية، جراء التأويلات المتباينة التي يتناولها بها المخرجون والممثلون والنقاد والمشاهدون، وما يترك في الزمن من تعرية وتبديل.

زيادة إلى هذا التعبير نجد ما نسميه إيماء الصدمة، فهو لا يلجأ إلى اللغة بل إلى الإيماءة" (جبرا ابراهيم جبرا، 1973، ص 118 و 120 و 125)، أو عند الفنان الجزائري دونيس مارتيناز مثلما سنراه في أعماله الفنية ونشاطه مع عناصر جمعيته الفنية لتتواصل فيما بينها، وتوحد مطالبها ورفض للفن الأوروبي، وكذا الأسلوب النمطي الجزائري السائد في فترة الاستقلال من جهة، ثم تحول إلى مدلول استنكار واحتجاج وتمرد اتجاه السلطة الرفضية لفنهم الحداثي من ناحية أخرى، فتطبيقاتهم للشفيرة من خلال الرمز " كان على كافة الأعمال التي تتناقض مصادفتها ضمن سياق نمطي معين، وتُسَرِّ بقواعد يحمل تطبيقاتها مدلولاً ثقافياً. أن كافة المجالات التقليدية للأنثوغرافيا هي معيّنة إذًا: السلوك الديني، الزواج، قواعد تكوين أسر، تقديم العطاءات بمناسبة الزواج، الطقوس، ... الخ، يُطبق عليها تعبير الشفيرة غير الكلامية" (بيار بونت وميشال ايزار، 2009، ص 605).

إن التأسيس الأولي للمدرسة الرمزية كان مع الدراسة الأوروبية أين تحولت الرمزية لإحدى الاتجاهات الهامة، مع ظهورها " كحركة فنية وأدبية في فرنسا سنة 1885، وأبرز الرمزيين فيها : بودلير ومالارمي وفيرلين ومورو وريدون، فالرمزية مذهب من يقول إن العقل البشري لا يستخدم ولا يدرك إلا بالرموز، فهي أدكى لإثارة الخيال وإذكاء العاطفة، وهي في الشعر صياغة المعاني رموزاً، كالشعر الملحمي، كما أن الصوفية هي أكثر الناس استخداماً للرمز" (عبد المنعم حنفي، 2000، ص 385)، وقد اعتبر تأثير الرمزية لمدة طويلة، عند الفرنسيين، الأكثر شأنًا من الدول الأوروبية الأخرى، إذ قامت بالدور الفعال والنشط في الآداب ما بين 1885 و 1895، بعدما عرفت المدرسة الانطباعية ركوداً، فأنتج رواجاً في أعمال الفنانين الرمزيين.

كما تمحورت حول ترميز الأشياء بهدف تحويلها وتبديلها وإخفاؤها عن حقيقتها الواضحة، "فالرمز الرمزي ينبغي أن يكون تركيباً *synthétique*، كما يضم علامات أو دلالات خاصة، ويجب أن يكون شخصياً ذاتياً، لأنه يعبر عن ذات أو شخصية معينة، كما يتميز بالزخرفة حتى يتمكن الفنان عن طريقه

من التعبير عن أحلامه وأفكاره الحبيسة، فضلا عن تعبيره عن شحنة من الوجدان والانفعال" (عبد المنعم حنفي، 2000، ص 385)، وتنمية وتحفيز المتلقي إلى تذوق الجمال وتحميل الأشياء المحيطة به مهما كانت عديمة القيمة، كما تأثر رواد هذا التيار بالكاتب والناقد تيوفيل جوتييه 1811-1872، الذي عُرف بحماسه للمذهب الرومانسي، والذي ساند فكرة التعبير عن أحاسيس المرء النقية أو مدركاته الحسية، كما شجّعهم على استخدام الخيال والحس في إنتاجياتهم الأدبية.

وفي الفن التشكيلي تأسست هذه الحركة من قبل مجموعة كبيرة من الفنانين كان من أبرزهم الفنان أوديلون ريدون وجوستاف مورو، والفنان جيمس هويسلر، وكانت لوحاتهم الفنية فيها الرموز وسيلة للتعبير عن حالات وجدانية أو فكرية، توحى بشيء يفوق معناها الواضح والذي يرتبط بالجانب اللاشعوري ويقع مفهومها في الوجدان من منطلق الرمز، كما ركزت في اتجاهاتها الفنية على خاصية التسطيح وإهمال قواعد المنظور والبناء الهندسي للوحة الفنية، إذ يرى سعيد درويش أنها " تمثلت في حركة يمكن تقسيمها إلى ثلاث تيارات: التيار الأول هو ما قبل الرافائيليين، والتيار الثاني هو التيار الحسني مع الفرنسي قوستاف مورو Gustave Moreau والسويسري Arnold Böcklin، المرتبط بأساطير القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، أما التيار الثالث فلعل أشهر فنانيه Edvard Munch، المشبّع بالآفاق العاطفية والصورية حسية" (مها بنت عبد الله وفاطمة راشد آل عيسى، 2018، ص 52).

أما عند العرب فقد اجمع الدارسون لرمزية الأدب العربي أن الشاعر أديب مظهر أول شاعر عربي أدخل شرارة الرمزية الحقيقية إلى اللغة العربية مع قصيدته المسماة (نشيد السكون)، وجبران خليل جبران، إضافة إلى شعراء استخدموها لتحليل فكرة عميقة، أو لتطعيم الأدب بقيم جمالية جديدة كالإيحاء والرمز والأسطورة، ومنهم: نزار قباني وعبد الرحمن شكري، وعمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب، وأحمد زكي أبو شادي ونازك الملائكة.

#### آليات الأنثروبولوجيا الدينية للرمز

يرى الأنثروبولوجي الذي يهتم بدراسة الثقافات المتباينة للشعوب أن العاطفة الجمالية تنبع من لذة الابداع وهوس الانسان بالأشكال الجميلة، وهي نوع من الشهادة التسجيلية للتاريخ الإنساني منذ اكتشاف الحفريات، بل إن حتى تاريخ الانسان البدائي يُعد في حد ذاته رمزًا للتطور الديني حسب بعض علماء الأنثروبولوجيا، الذي عمل على تأويل الشرائع تأويلا عقليا في وقتنا الحالي، مع دراسات رمزية الجماعات

والافراد و" كان من ابرزها دراسة 'دوركلم' في دراسته لرموز وشعائر الطوطمية، وأوضح بان العلاقة بين الرمز والعاطفية الدينية والمجتمع والعلاقة بين الاشياء المقدسة، علاقة رمزية وليست علاقة طبيعية أو فطرية، وأنه بدون الرموز تكون الشعائر الدينية عرضة للضعف والزوال وأن الحياة الاجتماعية بمظهرها وفي كل لحظاتها التاريخية، تحتاج الى هذه الرمزية الواسعة حتى تستثمر في الوجود" (فيليب سيرنج، 1992، ص 7)، باعتبار الدين ظاهرة فكرية واجتماعية رافقت قيام المجتمعات البشرية منذ بداية تكوينها، وما الدوافع التعبيرية التي جاءت في الجداريات والكهوف والتوايت ممثلة في الرجل المتوفي الحامل بين يديه اشياء من التوليفات المختلفة كالأغصان أو عناقيد العنب والحيوان وغيرها، الا استجابة تنطق وفق ما تحدده ثقافته الدينية التي ينتمي اليها كل انسان أو فنان، إذ يبدو " حسب رأي أندريه مالرو، أن كل عمل فني عظيم ينتج عن الدين ويعبر عن رؤية للعالم ممثلة للدين أو موازية له، على اعتبار ان العمل الفني هو مصغّر للكون، نموذج أو اشارة لعالم ينظر اليه من خلفية فهم كلي، واذا ما حصل ان ضاعت الرؤية والديانات التقليدية فان النشاطات الفنية الرمزية، تموت في اللحظة ذاتها" (فيليب لافورت و بيار فارنيه، 2004، ص 251).

عبر التاريخ البشري والفني، خلقت في نفسية الانسان والفنان الجزائري الرموز الدينية شعورا بالاطمئنان والسكينة وتفرغ ما تعتليه النفس البشرية من وشائج، فالنظر الى الفن من زاوية الأنثروبولوجيا في اطار نسقه الثقافي، أي " دراسات الاتصال غير اللفظي أو غير اللغوي التي تدرس فيه مجالات مختلفة للبحث الأنثروبولوجي في اطار الأنثروبولوجيا الرمزية، وميادين دراسة الحركة وأنثروبولوجيا الفراغ، الذي يتميز في الاتصال الانساني باستخدامه المكتشف للرموز، والتي تسمح بنظام اتصالي على درجة عالية من التعقيد والاستقلالية" (شارلوت سيمور سميت، 2009، ص 66)، تحيلنا إلى الرمز، الذي يستخدم في وصف صفة الشيء المرموز اليه، للتعبير عن مجموعة من القيم والأفكار مما يجعل للرمز خاصيته واختلافه، يُسفر عن تباين الديانات التي مرت بالجزائر والعالم، باستخدام العلامة في تلك الرسومات، كالهالة المستديرة والصحن الطائرة عند الانسان البدائي المتواجدة في كهوف الطاسيلي، وفي جداريات ولوحات الفن الكنائسي البيزنطي والقبطي عند القديسين، والهلل عند المسلمين والصليب لدى المسيحيين ووضائف الشعر والحيوانات ونحوها في الحضارات السامية، كرمزية القمر إلى الخصوبة والنظام الليلي بشكل عام، والفيل رمزا لطول العمر، والرأس للقائد الحكيم، والصدر مركز القوة الحربية وهلمّ جرّاً.

### ثانيا: الملامح الأنثروبولوجية الدينية عبر الرمز في الفن التشكيلي

إن مفهوم الرمزية الذي نستخدمه الآن، للدلالة على الأعمال الفنية التي يؤمن مبدعوها بأن طبيعة الفن هي طبيعة رمزية في الأساس، بمعنى أن الفن لا يفصح عما بداخله كاملا وإنما يوحي به، " وبدل التفتيش عن اتجاهات ادراكية او عناصر لفئات الرموز، نستطيع ان نكتشف لها محركات اجتماعية وفلسفية وهو ما توصل اليه G.Dumézil وبيغانويل A.piganiol عندما ركّز الأول على الفئات الوظيفية والاجتماعية للطقوس الدينية والأساطير، والثاني على اختلاف العقليات والرموز التي تنشئ من الوضع التاريخي والسياسي لشعب ما" (جيلبير دوران، 2006، ص 17)، والتي تعود للصراعات بين بعض الشعوب ومحتلّي الأراضي زيادة على محتوى الخيال، لخداع الرقابة المفروضة على ممارسي الرمز في الانتاج الابداعي، " ولأن كل ديانة عبارة عن نسق من الرموز كما قال كليفورد جيرتز Clifford Geertz، تشتغل بطريقة تولد عند الاشخاص دوافع واستعدادات قوية عميقة ودائمة بصياغة تصورات عامة حول الوجود، وتضفي عليها مظاهر الحقيقة حتى تظهر بأنها لا تقاوم سوى على هذه الحقيقة، فإن الظاهرة الدينية تعتبر كظاهرة مغذّية بالثقافة بشكل كبير" (ميلود طواهري، 2010، ص 152)، وكل هذه الفنون الحية من قصص وحكايات واجناسها المختلفة، تمثل اهمية ثقافية كبيرة فهي تراث في شعبي، تم تجسيده تشكليا، يمثل جزءا هاما في الثقافة المادية.

واستطاع عالم الانثروبولوجيا أن يعرف كيف يتعامل الناس مع البيئة من حولهم، وامكنه من تناول الفن وتصنيفه وتصوير كافة الاشكال الرمزية المختلفة للأنشطة التخيلية، ف" ينطلق بذلك المسار الأنثروبولوجي من الثقافة والطبيعة النفسية، لتحديد اسس التصور والرمز الموجودة بين هذين الطرفين القابلين للتعاكس، وهذا الموقف الأنثروبولوجي لا ينبغي اغفال شيء من المحركات الاجتماعية للرموز والذي يوجه البحث في نفس الوقت نحو التحليل النفسي والمؤسسات الطقوسية والرمزية والدينية والشعر والاساطير والأيقونات وعلم النفس المرضي" (جيلبير دوران، 2006، ص 22).

بحكم أنّ مهمة الفنان غير مشابحة لدور الباحث في الميادين العلمية، بل يستعين خلال توظيف حواسه وباستخدام نماذج مختارة ومؤهلات وخبرات، إلى بلورة عوالم فنية، تمكنه من اعتقال الكائن المرموز، " فإن هذه المحاولات الذاتية في اللغة البصرية، تجعل النص الفني يتحول إلى حالة البحث عن المطلق، وخلق رموز وعلاقات ليست نسخًا مطابقا للواقع الطبيعي، بل يعيد الفنان تشكيلها كما يتراءى له، فما العالم المرئي

كله، إلا مخزون من صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية" (فخرية بنت خلفان اليحياني، 2015، ص 16)، مما يسبب هذا الغموض في الرموز، خلق نوع من استفزاز لدى المتلقي، وإثارة أسئلة تنطوي على معان كثيرة، تعتمد على مستوى مدركاته وثقافته البصرية وقدراته الفكرية، وسعيه لفهم فلسفة الأشكال الرمزية، التي تجمع بين تأليف المحتوى الدلالي الذهني مع العلامة المحسوسة المتحققة، كعلامة الغيمة التي تؤثر ما تتضمن وهو المطر.

بمقياس أقل ضخامة، يمكن القول ببساطة أن الفنانين وظّفوا الكثير من الرموز المختلف في مواضيعهم الفنية، بوصفها صيغة للتعبير عن الموضوع أو الفكرة بغية الاقتراب من الغايات التي يسعى لها في مجاوزة الميتافيزيقيا، وما زالوا حتى الآن يحافظون على هذه الرغبة، ولو كنّا لا نعيها في كثير من الأحيان من الانتباه والكياسة كجمهور أو كمتلقي، على اعتبار له وجود حقيقي مشخّص في اللوحة، فالفنان الجزائري يسعى من خلال الرمز إلى معنى أو فكرة محدّدة نابعة في الحقيقة من أصل "ثقافته باعتبارها البيئة التي يحيا فيها الإنسان، والتي تنتقل من جيل لجيل تتضمن الأنماط الظاهرة والباطنية من السلوك المكتسب عن طريق الرموز، وفنونه وقيمه ومن أيديولوجياته وأفكاره ومعتقداته ودياناته ولغاته وعاداته وتقاليده وقوانينه وسلوكيات أفرادها وغير ذلك من وسائل حياته ونشاط أفكاره" (إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، 2004، ص 67)، وبهذا يجمع الرمز في اللوحة التشكيلية الجزائرية "بين المعنى المادي أو الطبيعي، والمعنى الروحي أو الديني، تلك خاصية الرمز، الذي لا يفنى في صورته الخيالية، ولكنه يحوي وراء هذه الصورة، المعنى الروحي العميق" (كامل محمد محمد عويضة، 1995، ص 116).

كما تختلف التعبيرات الرمزية لعناصر التغطية والاحتواء في اللوحة التشكيلية، تبعاً لتحولاتها الشكلية والتجريدية، فالرموز المنتظمة توحى بالثبات والمائلة بالحركة، والاسطوانية بالمرونة، والهرمية بالاندفاع، والحلزونية بالليونية والاستمرارية، والمركبة توحى بدلالات مختلطة وهكذا، كما أن تماثلها المتعددة في اللون تعطي إيحاءاً للتأمل ذات القدرات الفائقة على انتاج المعلومات والمعاني، ففي عَمَمَتِهَا المثلثة باللطخات اللونية توحى إلى الخشونة أو بالتقدم والتراجع، وتعكس شفافتها دلالات معينة كالوضوح والتواصل وغيره.

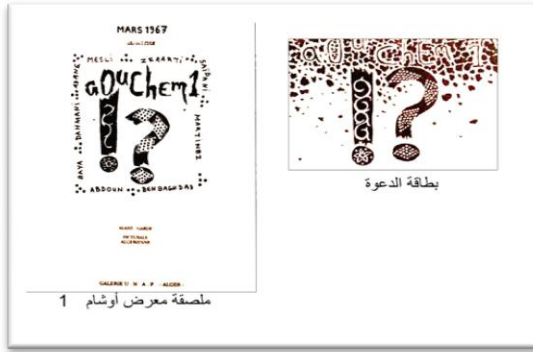
ثالثا : جوانب الأنثروبولوجية الفنية في أعمال جماعة 'أوشام' الجزائرية

دونيس مارتيناز وتأسيس الجماعة : ولد 'دونيس مارتيناز' في 30 نوفمبر سنة 1941 بمرسى الحجاج بوهران، وفي سنة 1957 التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر ثم مدرسة باريس ليعود إلى الجزائر بعد الاستقلال وياشر عمله كأستاذ بمدرسة الجزائر بداية من 1963، أين كان له جانب من التأثير على العديد من الأجيال التي تلتها، وفي سنة 1964، كان له أول معرض فردي بالجزائر تحت إشراف جون سيناك، وهو من أبرز مؤسسي الحركة الفنية 'أوشام' كما تحصل على الجائزة الكبرى للرسم الزيتي لمدينة الجزائر في عام 1975، لتتوالى بعدها العديد من الجوائز والأعمال، إلى غاية 1993 أين غادر الجزائر في ظل العشرية السوداء، متوجها إلى مدينة مرسيليا بفرنسا أين اشتغل أستاذا بمدرسة الفنون بأكس بروفنس Ex en Provence وتقاعده سنة 2004، وهو أيضا من مؤسسي مهرجان 'راكونت-آر' سنة 2004، " فالننان مارتيناز يعتبر من أوائل الفنانين الذي كانت لهم الصدارة في تقديم فنون جزائرية معاصرة، كما كانت لجل أعماله تعبير عن الموروث الثقافي والتاريخي الإفريقي عامة والجزائري خاصة، فمنذ عودته إلى الجزائر صبت أعماله على مناهضة الطرق الفنية الأكاديمية التي عان منها خلال تدمرسه بفرنسا، متمسكا بأصول فنّ ابتدعه من ثقافة شعبية عريقة". (AICA presse, mars 2003).

لعب الرمز في توسيع دائرة الحرية والإبداع لدى جماعة 'أوشام'، والذي جازت منه تسمية جماعتهم، الذي كان يستعمل للترتين والتجميل والتعبير عن الهوية والكينونة الوجودية لتاريخ الجزائر، فعندما يتجاوز الحوار الثقافي حدود الامكانيات الابداعية والمفاهيمية التي تختفي وراء اللوحات التشكيلية والنظرة التقليدية وحيدة الجانب، تتحول القطعة الفنية إلى ما يشبه مقولة الفن مرآة الشعوب، وتكشف لنا مدى اتساع مبدأ استيعاب الآخر والتواصل مع الثقافات والهويات الأخرى. وإن توسيع هذه القاعدة وقدرتها على التفاعل الحقيقي مع المجتمع الجزائري، سوف يثري هذه العلاقة دون شك، إذ بغير هذا المنظور ومثل هاته المحفزات من داخل المشهد التشكيلي، لا يمكن للفن أن يلعب الدور المرتجى في إغناء وتطوير علاقته مع المتلقي إلا بالتجريب والتفاعل مع أنواع مختلفة من الثقافات التي تشكل تراثا مشتركا بين البشر، وعلى بناء الجسور بين الشعوب، والاعتراف بأهمية التجديد لتقف في مواجهة هيمنة الثقافة المخترقة، قد تمارس تهديدها بتعطيل فكرة التعايش، وبذلك نرتقي تذوقا وحساسية وفهما لجمالياته ولغته التعبيرية عن هويتنا الجزائرية، " ونحن لا ننكر على جماعة أوشام، سعيهم في تأصيل الفن بالنهل من الموروث الشعبي وتوظيف القوى

المبدعة الناجعة ضد إتباع الوضاعة والسطحية الجمالية والتعريف بالتراث المحلي، المستمد من الحضارات التي تعاقبت على بلادنا ومحاولة الانطلاق من المحلية إلى العالمية، في خطاب يعتبرونه أقوى من القنابل " (قجال، 2015، ص 67).

قاصدين به ما حمل من معاني فنية وتقليدية، ولقدرته على جعل ما هو خلف العالم المرئي قابلا للتأويل وربط عالم الخيال بعالم الواقع، لاسيما وأن " الرمز يعتبر من أهم عناصر الرسم الشعبي، إنه موجود في معنى ومضمون وموضوع اللوحة، فنادرًا ما نرى عملاً تشكيليًا شعبيًا إلاّ والرمز يمثل قيمته، ويقرّبه من ذوق العامة، فهو من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته وكلماته



تعرفنا على تلك اللغة وجدنا تفسيرها، وأصبحنا أكثر قدرة على فهم ودراسة الفنون الشعبية" (أكرم قانصو، 1995، ص 99)، ورمزية الوشم هو النموذج الغالب في أعمالهم، تجسد في أشكال متعددة " بدءًا بتزيين المرأة الأمازيغية وتشكيل جسدها أيقونيا وعلاماتيا وتخليده جسديا، وفي استعمال حروف تيفيغيناغ ومن مظاهره التشكيلية أيضا على زرايبي (ثازارياشت/وثاعراوت)، التي كانت معروفة لدى الأمازيغيين، فضلا على استعمال الأشكال الهندسية كالمستطيل والدائرة والمعين والمثلث والمربع، علاوة على الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة والمغلقة، تجسدت في اللاشعور الجمعي بما يسمى بالكينونة الأنثروبولوجية للإنسان الأمازيغي " (جميل حمداوي، 2016، ص 7 و 8).

وفي زخارف إسلامية وعربية على خامات مختلفة، المتعارف عليها من التراث الشعبي والموروث الثقافي القولي والأدائي الجزائري، على اعتبار أن " الرمز بطبيعته يقبل التراكم الثقافي وينمو على مرّ العصور ومن جانب آخر، فإنّه في طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور الثقافي، ولذلك فإنّ ابتداء رمز جديد لا يقضي على ما كان قبله" (هاني إبراهيم جابر، 1994، ص 16)، وهي الشعارات والمبادئ التي تأسست عليها الجماعة، " بتركيبة من الفنانين والشعراء، بقاعة العرض التابعة للاتحاد الوطني للفنون

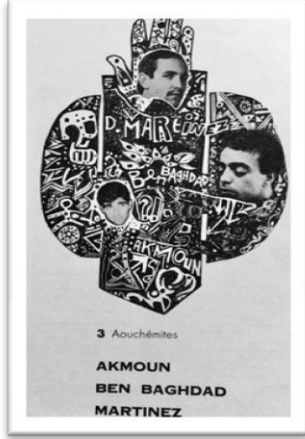
التشكيلية، وهم (دونيس مارتيناز، شكري مصلي، مصطفى عدان، سعيداني السعيد، رزقي زارقي، بن بغداد، عبدون حميد، باية محي الدين، دحماني)، ومن بين الأدباء (عبد الحميد لغواطي وأحمد أزغاغ، عبد القادر علولة وغي تواتي) (Saadi N., 2003, p50)، كما التحقت بهم بعد إنشائها أعلام فنية أخرى كالفنان 'شقران' وغيره.

كان الهدف من إنشاء هذه الحركة الفنية هو الدخول إلى العالمية عن طريق الرموز التقليدية، لمقاطعة النماذج الاستعمارية مقاطعة عن وعي ودون التباس، الممثلة بالفن الاستشراقي الذي كان سائد آنذاك وعدم تقليد المدارس الفنية الأوروبية، ومناهضة الأفكار الساذجة والتقليدية في الفن، كما أنه لم يكن يُسمح للفنان الشاب الجزائري من التعبير عن تطلعاته واكتشاف طرق فنية جديدة، زيادة على الأعمال التي كانت تفرضها الحكومة على الفنانين كتبني النظام الاشتراكي ومؤازرة إصلاحاتها، وحصر الفن للإحياء ذكرى معينة كالثورة التحريرية وتخصيص الجداريات والواجهات لحماية أفكار أيديولوجية مقصودة، لهذا جاءت جماعة أوشام، للاعتراف بفن مبتكر وبالفنانين الجزائري المتطلعين للابتكار والإبداع، وعرض أعمالهم في مختلف المناطق، والخروج عن المألوف والتمرد على المفروض.



انطلقت الجماعة إلى طرح المشاكل الفنية من وجهة نظر عالمية، محاولة إعطاء الفن تركيبة عن المكتسبات التاريخية والهوية الجزائرية وتقديم طرق تفكير جديدة، " فكانت البداية في 1967، بتشجيع من 'جون سيناك'، الذي كان قريباً من معظم الفنانين، أمثال 'دونيس مارتيناز' و'مصلي'، الذي شجعهم على خلق هذه الحركة الفنية، لإيجاد لهم مكانة ضمن الأعلام الأوائل، فأقيم أول معرض لحركة أوشام تحت عنوان (أوشام 1 و 2 و 3- ملصقات المعارض)، برواق الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية من نفس السنة، أين حمل فيه المشاركون قلادة من علامة الاستفهام والتعجب كما هو ظاهر أعلاه، المثقلة بالكثير من

الرمزية، متسائلين عما يفعله الفنان؟ ولأي هدف ينتج الفنان أعماله؟، طالما يتم مصادرة أعماله، وفي نفس الوقت داعياً المتلقي إلى مشاركة الفنان اهتماماته وهوميه واعتقاداته، ومن جهة أخرى كرد فعل على المناوشات وأحداث التصدي التي واجهتها جماعة أوشام، ومن حوار الباحث 'قرزيز معمر' مع الفنان



مارتيناز، بتاريخ 15-16 ماي 2016، "وصف هذا الصراع مارتيناز، بالمعركة الثقافية" (op.cit., p 50)، حينما قام بعض الفنانين أمثال 'أحمد إسايخم' و'فارس بوخاتم' و'بشير يلس'، بنزع لوحاتهم من على جدران المعرض، واصفين أعمالهم بالفضيحة والدخيلة على الفن الجزائري، وبالخيانة لأنها لا تتكلم عن الثورة وليست لها علاقة بالمنهج المسطر من طرف الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، فلاقت الجماعة آنذاك ردود فعل متفاوتة بين مؤيد ومعارض، (قرزيز معمر، 2018، ص 319) "كمدير مدرسة الفنون الجميلة (بشير يلس)، الذي أبدى معارضته لكل ما تقوم به جماعة أوشام، ورغم الانتقادات العديدة لطريقة

عمل 'مارتيناز'، إلا أنها لم تزده إلا إصرارًا وعزيمة في أبحاثه" (قرزيز، 2018، ص 190).

من البديهي كذلك أن "القادة التقليديين والدينيين الذين لحقوا بركب النضال منذ البداية أو أثناء تطوره وساهموا في قضية التحرر واستعانوا بتضحيات الجماهير لإزالة القهر الاستعماري، يحافظون على التميزات الثقافية لطبقاتهم، ومكنتهم من فرض هيمنتهم السياسية والثقافية التامة على الشعب" (هربرت شيلر، 2007، ص 115)، وهي إحدى الخصومات الطبقة التي نشأت بين الرعييل الأول ورواد الفن التشكيلي الجزائري بعد الاستقلال، إضافة إلى المضمون الرمزي للفن التشكيلي الجزائري، بمعنى من يفضل أسلوب الفن التشخيصي وبين من يجتذ الفن التجريدي، فعلى لسان دونيس مارتيناز، يقول "لا يكفي أن نرسم رجلاً فوق حمارة، وخلفه مسجد، لنقول عن هذا أنه فن جزائري" (Ed. ENAC, Reghaïa, 1985, P. 13)، فظهر تمرد فني بظهور حركات وجمعيات فنية تكتلت جماعةً مثل هذه الحركة، وما لبثت أن تشتت فرادى، وتشير الاستاذة عمارة كحلي "أن بيان جماعة أوشام جاء ضدّ قوالب المؤسسة التي انخرط فيها الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية (UNAP)، بعد الاستقلال، ذلك أنه في نظر كريم سرجوة قُتد جاء وجود هذه الحركة كي يحطم الاغلال التي جمّدت الفن التشكيلي الجزائري في التقاليد الرسمية والمضبوطة سياسياً" (عمارة كحلي، 2015، ص 01).

كما تجدر الإشارة من باب النقد الموضوعي أن " جل أعمال جماعة أوشام، تميزت بالتلقائية، ولم تحمل أي موضوع، ولا نمط ولا تقنية خاصة تربطها بتيار أو حركة فنية معينة، ماعدا أعمال مصلي ودونيس مارتيناز وباية محي الدين" (Ali El Hadj Tahar, 2005, p30)، ولو أننا عدنا إلى سير غور نجاعة القول بأن سحر الرمز أقوى من القنابل المذكور في بيان جماعة أوشام، فإنه من نافلة القول، أننا لم نلمسه في أسلوب البعض منهم مثل " الفنانة باية محي الدين، التي لم تزجج برسمها الساذج الاستعمار الفرنسي، والتي لا تختلف عن أي رسم قبائلي، نراه في محلات الصناعات التقليدية وفي القرى والأرياف على الأطباق والأواني الفخارية..، فجماعة أوشام انحصرت بحثها في دراسة الرسوم الشعبية الأمازيغية، وإن مجال البحث للتوصل إلى الشكل النهائي للوحة أوسع وأغنى بكثير عند هذه الفئة من الرسامين" (فجال نادية، 2015، ص 68 و 70)، الذي غاب عنه حماسة إثبات الهوية الجزائرية، وهو النقد الذي لا يجانب الصواب، إذا ما أقرنا بأن أعمالهم كانت الغاية من ورائها المشاغبة والتمرّد على ردّ فعل السلطة بدرجة أكبر، " ومن خلال بيان جماعة أوشام يمكن القول انه طرح معطى إستراتيجيًا حاملاً لثقافة محلية قد احتضنت العلامة البصرية منذ آلاف السنين. وهو ما يُبيّن أنّ المرجعية التي تستند إليها الفلسفة الثقافية، ترفض في ظاهرها كل تبعية مدرسية للفن الغربي وتدافع عن الخصوصية إدراكية للوعي الفني تتجاوز كل تصنيف جاهز سلفاً. غير أن الإشكال المعرفي في أمثال هذه البيانات الفنية هو انقطاع تواصلها من حيث الاستمرار" (عمارة كحلي، 2015، ص 3)، التي أكّدت على ضرورة محاكاة أسلوب الرعيل الأول وضرورة مسايرة أذواق الأغلبية، وإتباع وجهة فنية واحدة وموحّدة، وأمام هذا التصعيد والجو المكهرب، دفع البعض إلى مواصلة مسيرته الفنية بفرنسا ودول الجوار، كما أدى هذا الانقسام إلى " تدهور الأوضاع داخل الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية U.N.AP، ويبتلع وجوده، بسبب المشاكل الداخلية لمدرسة الفنون الجميلة، والتي يعمل فيها كل من الفنان مسلي، اسياخم، يلس، غانم، لوعيل، وعلي خوجة، بسبب الخلاف حول الرّعاية وقيادة الفنّ التشكيلي في الجزائر بين كل من مصلي وخدة واسياخم" (Larbi Oucherif 25/07/2007)، وهو ما أثر على تطور الإنتاج التشكيلي عند الأجيال القادمة، وتعطلّت الانطلاقة التي كان ينتظر منها إثراء الساحة الفنية التشكيلية.

### البعد الأنثروبولوجي للرمز في أعمال دونيس مارتيناز

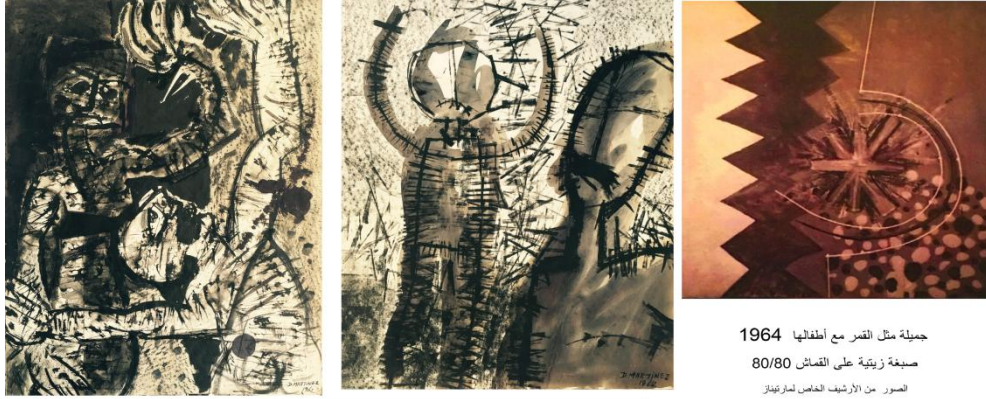
تتلمذ الأنثروبولوجيا بالفن وتشكل رغبات الفنان في الاحتياجات العاطفية أو تنمية المشاعر الدينية من خلال الرموز التي تحقق الذات وما تعكسه من مأساة روحية داخلية في الطقوس والمناسك الخاصة وتحليل وظائف الدين من زاوية الاندماج الشخصي والثقافي، الممارسة من خلال الفنون الشعبية في تعبيراتها التشكيلية، فعقب الاستقلال وعودته إلى الجزائر، حمل انشغالات حول إدراج الهوية الجزائرية ذات البعد الإفريقي، مقتنعاً كما ينظر المنظرين في الفن "بأن شعوب العالم غير الغربية، لا يمكن لها أن تدخل في النسيج الحضاري للغرب، حتى وإن استهلكت البضائع الغربية، وشاهدت الأفلام الأمريكية، واستمعت إلى الموسيقى الغربية، فروح أي حضارة هي اللغة والدين والقيم والعادات والتقاليد..." (التويجري، 2011، ص 23).

من بين الفنانين الذين اعترف دونيس بأهمية تأثيرهم على أعماله، الفنان غويا Goya وسلسلة الرسوم المنقوشة التي تبرز الرعب إبان الحرب في إسبانيا، فأسقطها بحنكته على الواقع الجزائري، كما تعرف على فن الثورة المكسيكية وفنانها مثل Diego Rivera الذي اشتهر بلوحة 'توزيع الأسلحة' 1928 وهو من أبرز المدرسة الرمزية بباريس والفنان Rufino Tamayo، صاحب لوحة 'الأطفال يلعبون بالنار'، والفنان David Alfaro Siqueiros، ولوحته الشهيرة 'موت وجنازة قاتلين' 1947، إذ قام هؤلاء الفنانين بثورة فنية ضد الاستغلال والعبودية التي لم تكن تربطها أي صلة لتاريخ وثقافة المكسيك، فحرصوا على نقل المفاهيم الأولى للثورة ومضمونها الإيديولوجي للمواطنين، ومن هنا نلاحظ مدى الأثر الذي تركته المدرسة المكسيكية المعاصرة المهمة بحياة المواطن في إنتاج دونيس مارتيناز، الذي تنحاز أعماله المعتمدة على الوصف التعبيري للقضايا والموضوعات الإنسانية، والتشابه الكبير مع أولئك الفنانين في الحس الشعري، القريب من التجريدية الواقعية والاجتماعية التعبيرية، ومحاولة الفنان الجزائري تمثيله للفنون الشعبية والمزج بين الفن المعاصر وفن ما قبل التاريخ الإقليمي.

إلى جانب الأشكال الآدمية والأشباح ورسوم للأيدي كاملة أو ناقصة، ذات دلالات سحرية وتارة مرتبطة بالدين والتقاليد والأعراف، هناك رموز أخرى يرفض الفنان الإفصاح عنها، لأنه يحاول من وراء الرمز صناعة الألغاز للفوز بالحلول المتعددة التي تقدمها قراءات الجمهور، فمثلاً نجد حضور رمزية السلك الشائك في أعمال 'مارتيناز'، كتعبير عن فترة الاحتلال، الذي كان يملأ شوارع المدن الجزائرية وعلى امتداد

حدودها وأمام المراكز الأمنية وفوق أسوار السجون العالية، لتشي بمعاني القيد أو القهر، وكوسيلة لقطع روافد الإمداد عنها، وردع الهجمات المتوالية التي شنتها المقاومة، فغدّت جزءاً من عالم الفنان لذا نجده استعمل الحبر الصيني والأقلام الشمعية ملتفا حول شخصيات مكبلية بحواف الأسلاك الشائكة الحادة، المؤذية في نتوءاتها، وبأشكال مختلفة في انحناءاتها وزواياها، كرمز لضحايا هذه الحرب التي مزقت الجزائر، وبأنها باءت بالفشل عند محاولة الأسلاك فصل بين ما لا يمكن فصله، فجاءت في أغلب الأحيان تحمل معنوياً رمزية الصمود، في سلسلة لوحات 'سلك شائك: 1، 2، 3، 4، 5، 6 و7'.

كما نجده يستعمل النقطة في رسوماته الهندسية كقيمة رمزية، "توحي ببداية الشكل والتي ترمز في بعض رسوماته إلى حبات القمح أو الرمان أو الكسكسي، وإذا كانت محاطة بخطوط عمودية فإن ذلك يدل على الأرض المحروثة، والتي تنتظر استقبال زراعة البذور، وفي لوحته 'جميلة مثل القمر' نجد النقطة على القطعة الفخارية، ترمز إلى القمر والنجوم، أي تشخيص جمال صورة الأم وأبنائها، يُحاكي القمر وهو بدر ساطع ومضيء، ليُعيد إحياء هذا العنصر الرمزي البربري" (قرزير معمر، 2018، ص 181)، والذي أصبح شيئاً أساسياً وجعل له مسميات في لوحاته، مثل تلخيصاً بصرياً لتطور الرمز عند مارتيناز في تكامل شكلي ومفهومي ضمن خط وتسلسل زمني، مع ما أفرزته المعطيات الاجتماعية والعقائدية والسياسية الجزائرية.



بعض لوحات الفنان دونيس مارتيناز من سلسلة سلك شائك

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

#### خاتمة:

حاولنا في هذا السياق النموذجي أن نتعرض لتاريخ الرمزية في الفن والامام بمعانيها المتنوعة ذات مرجعيات أنثروبولوجية وفنية، آملين أننا وصلنا إلى إلقاء الضوء على بعض الدلالات والمعاني الرمزية للفنون الجزائرية، وايضا من خلال نموذج دراسي تطبيقي لجماعة اوشام، من خلال اعمال الفنان دونيس مارتيناز، وهي الدلالات التي تغيب عن أذهان الكثيرين، حيث يحاكم الفن التشكيلي بطرائق محدودة وحيث يتم التركيز على المعاني الحرفية البصرية الضيقة للعمل الفني ويتم إهمال دلالتها الرمزية والمجازية والجمالية، والخيالية والمتعددة، كما خلصت الدراسة إلى أن إعطاء قيمة التعبير رمزيا في أعمال الفنانين الجزائريين كان بغرض توسيع دائرة حرية التعبير وخشية من الأذى الذي قد يتعرض له الفنان، وكذلك لإسداء الحقيقة في ثوب المقنع، وتجنباً للجهات القمعية الحاكمة والقيود السياسية والدينية، وأدركنا كيف أن الفنان لا سيما العربي كيف امكنه من خلال الرمز تجاوز حدود مجتمعه الفكرية والاجتماعية كالتقاليد والعادات، والطبوهات، التي لا تسمح للمبدع بالإفصاح عن رأيه صراحة والظهر بصوته عاليا.

#### قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. أرنولد هاووزر(1971)، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ج01، دار الكتاب العربي للطباعة.
3. جبرا ابراهيم جبرا(1973)، الاسطورة والرمز، منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، ( مبحث : روبرت ل . هيلر، رمزية الإجماع في مسرحيات بريشت).
4. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي(2004)، معجم عصر العولمة ، دار الثقافة للنشر ، مصر .
5. أكرم قانصو(1995)، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، عدد 203، الكويت.
6. بسام الجمل(2007)، من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، ط01، مطبعة التفسير العلمي بفاقس.
7. بيار بونت وميشال ايزار وآخرون(2011)، معجم الاثنولوجيا والانثروبولوجيا، ترجمة مصباح الصمد، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 'مجد'، بيروت، لبنان.
8. جميل حمداوي(2016)، تطور الحركة التشكيلية الأمازيغية بمنطقة الريف، ط01، مكتبة المثقف، المغرب.
9. جميل صليبا، المعجم الفلسفي(1994)، ج01، الشركة العالمية للكتاب ش.م.ل، طباعة نشر وتوزيع.

10. جيلبير دوران(2006)، الانثروبولوجيا: رموزها اساطيرها انساقها، ترجمة مصباح صمد، ط3، مجد مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
11. راوية عبد المنعم عباس(1998)، الحس الجمالي وتاريخ الفن: دراسة في القيم الجمالية والفنية، ط01، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
12. رضوان عبير البسيوني(2012)، أزمة الهوية والثورة على الدولة في غياب المواطنة وبروز الطائفية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة.
13. شارلوت سيمور سميت(2009)، موسوعة علم الانسان: المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، الطبعة الثانية، العدد 2/16، المركز القومي للترجمة، القاهرة.
14. عبد العزيز بن عثمان التويجري(2011)، التراث والهوية، منظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة إيسيسكو .
15. عبد المنعم حنفي (2000)، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط03، مكتبة مدبولي، القاهرة.
16. فخرية بنت خلفان اليحياني(2015)، الرموز التشكيلية في العمل التصويري المعاصر، قراءة تحليلية للنص البصري، الأردن، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد1.
17. فيليب سيرنج(1992)، الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط01، دار دمشق، سوريا.
18. فيليب لابورت تولرا و جان بيار فارنيه، إثنولوجيا أنثروبولوجيا ، مصباح صمد، ط01، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، 2004، ص 251
19. قرزير معمر(2018/2017)، جمالية الرمز البربري في الفنون التشكيلية الجزائرية، رسالة دكتوراه، دراسات في الفنون التشكيلية، قسم الفنون جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر
20. كارل غ. يونغ(2012)، الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة عبد الكريم ناصيف، ط01، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا.
21. كامل محمد محمد عويضة(1995)، حصاد الفكر الفلسفي اليوناني، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.
22. مانفرد لوك(2000)، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة.
23. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي(2005)، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط08، طبعة فنية منقحة مجهزة، بيروت لبنان.
24. محمد الجوهري و علياء شكري وآخرون(2008)، مقدمة في دراسة الأنثروبولوجيا، الطبعة الأولى ، حقوق النشر للمؤلفين، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية القاهرة، مصر .
25. مها بنت عبد الله وفاطمة راشد آل عيسى(2018)، الرمز في الفنون البصرية، الفن السعودي المعاصر: أعمال عبد الناصر غارم نموذجاً، المجلة الأردنية للفنون، الأردن، مجلد 11، عدد 01.

26. ميلود طواهري(2010)، تقاطع تاريخ الأديان المقارن والانثروبولوجيا ودورها في حوار الثقافات، مجلة الحوار المتوسطي، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد 01، المجلد 02.
27. نادية قجال(2015) أساليب إثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري، مجلة جماليات، المجلد 2، العدد 2.
28. هاني إبراهيم جابر(1994)، مجلة فنون شعبية، العدد 42، يناير/مارس.
29. هربرت شيلر(2007)، الاتصال والهيمنة الثقافية، وجيه سمعان عبد المسيح، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
30. عمارة كحلي(2015)، فلسفة البيانات الثقافية الفنية ( بيان جماعة أوشام أُمُودَجَا)، مجلة الحوار الثقافي، المجلد 04، العدد 02.
31. Ali El Hadj Tahar(2005), La peinture Algérienne(Les Fondateurs), Édit Alpha, Alger.
32. Catalogue(1985) : Rétrospective De « Denis Martinez » Au Musée Des Beaux-arts d'Alger., Ed. ENAC, Reghaïa, .
33. Larbi Oucherif(2007), Les Douze fondateurs de l'UNAP. Retrieved from [http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir\\_article&id\\_article=culture%40art1%402007-07-25le XXe siècle dans l'art algérien](http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture%40art1%402007-07-25le%20XXe%20siècle%20dans%20l'art%20algérien), AICA presse, paris, mars 2003.
34. Saadi N.(2003), Denis Martinez, Peintre Algérien, Ed. Barzakh et le bec en l'air, Alger.