مجلة التاريخ المتوسطي. المجلد 06، العدد 02. شهر ديسمبر 2024. ص: 400 - 420
P-ISSN: 2716-764X, E-ISSN: 2716-7747

ت. الإرسال: 06 – 10 - 2024	ت. القبول: 26 – 10 - 2024	ت. النشر: 30 – 12 - 2024

تمثيل اليد في الفن الصخري بالآهقار- الصحراء الوسطى

The representation of the hand in the rock art of Ahaggar central Sahara

ساحد عزيز طارق جامعة الجزائر2، الجزائر
aziz.tarik.sahed@univ-alger2.dz
إيباه سيدي محمد المركز الجامعي تمنراست، الجزائر
s.ibba1@univ-tam.dz

الملخّص: يعتبر الفن الصخري من أهم الشواهد الأثرية التي خلفها إنسان ما قبل التاريخ للتعبير عن بيئته الطبيعية وحياته اليومية ونمط معيشته ضمن محيطه الجغرافي. فقد عثر على الفن الصخري في عدة مناطق من العالم وتعد الجزائر من أهم وأكبر المتاحف على الهواء الطلق حيث تكتنز على سجل إيكونوغرافي ثري ومتنوّع يشمل رسومات ونقوش صخرية ذات قيمة علمية راقية.

تتناول هذه الورقة البحثية موضوع الرسومات الصخرية تخص شكل اليد التي تعتبر رمز عالمي، وآثار ملموسة ومتحركة لشعوب ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى في الجزائر بشكل عام وفي الآهقار بشكل خاص. ولا تزال معانيها مبهمة وصعبة التحليل والاستقراء إلى يومنا هذا رغم التطوّر التكنولوجي والذكاء الاصطناعي الذي يساعد في الرفع الأثري ومنه الكشف عن كل التفاصيل.

يتفق جميع علماء ما قبل التاريخ المختصين في الفن أن اليد هي أبسط تمثيلات الفن الصخري من أشكال التعبير الثقافي الفني التلقائي. وتكتنز منطقة الآهقار على العديد من تمثيلات اليد بشتى التقنيات والألوان حيث أظهرت العديد من الاكتشافات الأثرية في السنوات الأخيرة من هذا القرن واجهات صخرية تمثل الأشكال الغامضة والمرسومة لليد إذ ظهرت على شكل بصمات يدوية سلبية وإيجابية شكّلت معزولة أو مجمّعة أو متّصلة أو ظاهرة أو صامتة.

الكلمات المفتاحية: يد، سالبة، موجبة، فن، الصخري.

Abstract: Rock art is considered one of the most important archaeological pieces of evidence left by prehistoric humans to express their natural environment, daily life, and lifestyle within their geographical surroundings. Rock art has been found in several regions of the world, and Algeria is one of the most important and largest open-air museums, as it has a rich and diverse iconographic record that includes rock drawings and inscriptions of high scientific value. This research paper deals with the topic of rock drawings related to the shape of the hand, which is considered a global symbol, tangible and mobile traces of prehistoric peoples in the Algerian Desert in general and in Al-Ahaggar in particular. Its meanings remain ambiguous and difficult to analyze and extrapolate to this day despite technological development and artificial intelligence which helps in archaeological research, including revealing all the details. All prehistoric art scholars agree that the hand is the simplest rock art representation of spontaneous artistic cultural expression. The Al-Ahaggar region contains many representations of the hand in various techniques and colors, as many archaeological discoveries in the last years of this century showed rock facades representing the mysterious and drawn shapes of the hand, as they appeared in the form of negative and positive hand prints, whether isolated, grouped, connected, visible, or silent.

Keywords: Hand, negative, positive, art, rock.

المؤلف المرسل: ساحد عزيز طارق ، **الإيميل:** aziz.tarik.sahed@univ-alger2.dz

مقدمة

كشفت الأبحاث الأثرية في مناطق الصحراء الكبرى بالجزائر عامة وفي منطقة الآهقار خاصة رسومات صخرية فريدة من نوعها والمتمثلة موضوع اليد التي تعد واحد من الدلالات التي تركها الإنسان عن قصد وأسباب كثيرة والتي أدخلت الباحثون في حيرة علمية حول تفسيرها والتي تكمن أهمية دراساتها في تعريف الشعوب من خلال معطيات مرتبطة بمعيشتها ومعتقداتها وحركاتها واستقرار ثقافتها واقتصادها وغيرها.

يعد موضوع اليد ذات أهمية كبيرة في وجود العديد من محطات النقوش والرسومات الصخرية بالآهقار التي تحتوي موضوعاتها على تمثيلات طبيعية متعددة ومتنوعة، قوامها أشكال إنسانية وحيوانية وهندسية. وتأخذ تمثيلات اليد مكانها ضمن مشاهد الرسومات الصخرية بشكل متبايّن عبر الزمان بين المجموعات الفنية والمكان بين مناطق إقليم الآهقار بالإضافة إلى حروف نادرة ضمن النقوش الصخرية. وتظهر الدارسة الفنية والتقنية لتمثيلات اليد أحوالا من ارتباطها بمختلفة أساليب المجموعات الفنية المحدّدة ضمن أدبيات الفن الصخري للصحراء الوسطى.

وقد أنجزت أنماط اليد بتقنيات وأحجام مختلفة وذات ألوان لامعة متميّزة حيث تبدو متأثرة بانتماءات ثقافية لا يستبعد عنها دور الثقافات بمناطق تاسيلي-ناجر المجاورة لمنطقة الإميدير، ولاسيّما من خلال حفاظها على تقاليد فنية مألوفة. وجسّدت أيضا معزولة أو مقترنة بمشاهد نمطية كرفع الذراعين وملامسة أجساد الحيوانات والحيوانات المتوجهة بهالات وضمن مشاهد الرقصات مما يضفي عليها أهمية بالغة في التعرف على المدارس الفنية. وطالما أنها لم تكن مظهرا متواترا لدى جميع المدارس، ما يضفي عليها أيضا أهمية في إثراء الدراسات الأثرية والأنثربولوجية في إعادة تشكيل صورة أوسع عن دورها من وجهة نظر إثنولوجيا ما قبل التاريخ.

رغم بعض الدراسات السابقة لمحطات الفن الصخري بمنطقة الآهقار نظرا صعوبة الولوج وشاسعة المنطقة إلا أنها لم يحظ موضوع تمثيلات اليد في الفن الصخري بدراسات معمقة من طرف المختصين بالفن الصخري بالصحراء الوسطى وأنكب اهتمامهم بمواضيع عامة مثل رسومات الحيوانات والبشر وارتباطها بالحياة اليومية والعقائدية بعد منتصف القرن العشرين وظل فن الرسومات الصخرية ولاسيّما بإميدير في الآهقار متواريا عن أنظار دراسات أهل الاختصاص كما سبق ذكره وبقيت حالة المعرفة الى يومنا هذا ذات قيمة موضوعية مجهولة رغم تمثيلات اليد ذات الأهمية البالغة.

ولتحليل ونقد هذه الدراسات رغم قلتها يجب عرض بيانات حول تمثيلات اليد ضمن الفن الصخري ولاسيّما فن الرسومات الصخرية لمنطقة التاسيلي ناميدير وتاسيلي ناهقار، ولتسليط الضوء أيضا على موضوعات هذا الفن ودور تمثيلات اليد كشواهد ايكونوغرافية خامة أمام دراسات أنثربولوجية وإثنولوجية في عصور ما قبل التاريخ.

وقد فرض البحث في هذا الموضوع طرح إشكالية وجود واستيطان إنسان ما قبل التاريخ في هذه المنطقة وعلاقته بتمثيلات اليد في الفن الصخري. وتفرعت من هذه الاشكالية تساؤلات عديدة عن مدى البعد الجغرافي للرسومات وأهميتها ؟ وهل تحمل مواضعها عناية خاصة ؟ وغايتها في هذا المجتمع منذ

آلاف السنين ؟ وهل وظفت هذه الأشكال للتعبير عن التعمير البشري للمنطقة ؟ ما هي أنماط تمثيلات اليد في الفن الصخري بالآهقار في عصور ما قبل التاريخ ؟ وما أهميتها بالنسبة للدراسات الأثرية والأنثروبولوجيا القديمة؟ ومن هذا المنطلق يأتي موضوع هذا البحث من أجل دراسة وتشخيص دقيق لرسومات اليد في منطقة الآهقار.

تميّز العمل الميداني في الاعتماد على منهجية المسح الأثري بناء على معلومات لدى السكان المحليون إضافة إلى معلومات التي ذكرت في المراجع إلا أن ما يطبع عملية المسح بمختلف أنواعها هو جملة الإجراءات التوثيق للمعطيات التي يتم اكتشافها حيث تعتبر هذه المعطيات ممثلة في البيانات الوصفية والجغرافية بمثابة قاعدة خاص والتي تتضمن معلومات تبرّز التوزيع الجغرافي والفضائي للظواهر.

تم الاعتماد في هذا البحث على المنهج التاريخي للوقوف على الدراسات الماضية والمنهج الوصفي الأثري في رصد ودراسة الرسومات الصخرية لتقديم البيانات اللازمة ومن ثم على المنهج التحليلي للوقوف على المضمون الأثري ودراسة المعطيات للمحطات وعلى المنهج المقارنة بأحوال المعرفة ضمن مسيرة الأبحاث السابقة التي تساعد على الإجابة على جل التساؤلات التي طرحت في الإشكالية.

فقد حاول المختصون في دراسة الفن الصخري تسليط الضوء على مواضيع الرسومات والنقوش الصخرية في الجزائر، واقتصرت كثيرا على الدراسة الوصفية لهذه الأعمال الفنية الرائعة التي خلفها إنسان ما قبل التاريخ حيث تم تقسيم هذه الأعمال الفنية الى مراحل كرونولوجية استنادا على أساليب إنجازها والألوان المستعملة فتبيّن للأثريين وجود مواضيع مختلّفة ومتنوّعة تنقل معطيات هامة حول انشغالات حياة إنسان ما قبل التاريخ إلا أن موضوع اليد بقيت معارفه قليلة عناية التحليل رغم أعمال الباحث H. Lhote سنة 1958 التي تعد من أهم الأعمال التي خصيت دراسات معمقة للرسومات الصخرية في الصحراء الوسطى للجزائر .

1.الإطار الجغرافي و الكرونولوجي

اعتنى أولى فناني ما قبل التاريخ اهتماما بالغا لتمثيل اليد ضمن الفن الجداري في مظهر ثقافي عالم حيث جعلت أعدادها مختلفة ومتنوعة وهائلة ومن أهم المغارات والملاجئ التي حظيّت بدراسات علمية متقدمة يمكن ذكر على سبيل المثال مغارات غرغاس وتيبيران في أوروبا(GROENEN, 2011:57) ، أكوم في وكاتان بأمريكا الوسطى(LADRON DE GUEVARA, 1995: 72-81)، لوس تولدوس في الأرجنتين بأمريكا الجنوبي (GRADIN, 1994: 149-172)، بالإضافة إلى الاكتشافات المذهلة للأيادي ضمن فن رسومات غوماسير II في بورنيو(CHAZINE ET FAGE, 1999: 1-3) ومختلف مناطق أوقيانوسيا (VERBRUGGE, 1970).

تضمنت العديد من المؤلفات إشارات إلى بصمات الأيادي المعزولة ضمن الفن الصخري في صحراء شمال إفريقيا (LE QUELLEC, 1992: 66) حيث شملت الجلف الكبير في مصر والتاسيلي-أزجر بالجزائر وأكاكوس بليبيا. وتنتشر بذلك في مجال شاسع من الصحراء الوسطى ضمن فن الرسومات الصخرية كملاجئ سيفّار، وادي بريغ وتادرارت، تيسوكاي، سفّار، إجابارن، تين-تفريست، تجلهين، وان-

بندر وتين-تزريفت (LE QUELLEC, 1992: 67)، بينما تقل أعداد المنتمية إلى فن النقوش الصخرية في الصحراء على غرار شتى أنحاء العالم (CAMPS-FABRER, 2010: 4511). وقد تم إحصاء حوالي 86 تمثيلا اليد وتمثيلا واحدا للقدم بالرسومات الصخرية في محطات المجال الممتدة بين التاسيلي ناميدير إلى أدرار ناهنت في شمال الآهقار وبضع تمثيلات في الرسومات التاسيلي جنوب الآهقار. وتكاد تنعدم تمثيلاتها ضمن النقوش الصخرية باستثناء تمثيل واحد يندمج ضمن سند رسومات صخرية في محطة تيمسكيس (جدول 1).

تعود تمثيلات اليد إلى مظاهر فنية يتزامن مع بدايات فن الرسم على جدران كهوف العصر الحجري القديم في أوروبا الغربية، أي قبل 40000 سنة مضت (COHEN, 2012: 62). وتم تأريخ رسومات صخرية مميّزة بوفرة عالية لتمثيلات اليد في بورنيو إلى ما يتزامن مع العصر الجليدي، قدر عمر رواسب الكالسيت ضمنها بتقنيتي U/Th وC14 لحوالي 9872 ± 60 ق.ح (FAGE, 2012: 957) ، بينما قدمت مشاهد تمثيلات اليد السالبة في وادي سورا مؤشرات زمنية تتزامن مع أوج ازدهار الفن الصخري (4500 ± 500 ق.ح (LE QUELLEC, 2005:73). وتعاصر تمثيلات الأيادي بفن مرتفعات العوينات بليبيا وإنيدي بتشاد العصر الرعوي التي لا تنتمي إليها بالضرورة (BAILLOUD, 1960: 220)، في حين تقترن معاييرها الفنية والتقنية بمرحلة الجاموس الطبيعي وتستمر بطابق الخيليين ضمن نقوش وادي جرات بالتاسيلي-أزجر (LHOTE, 1958: 56). ويتبيّن من خلال معاينة جل تمثيلات اليد ضمن الرسومات الصخرية في الآهقار أن تقع في حالة تطابق إما أعلى أو أسفل مواضيع تخص مدارس فنية تقع في أطوار زمنية متعاقبة أو معاصرة على غرار الرؤوس المستديرة في أبانيورا وإهران-تاهليهي و ووان-أميل.

2. واجهات الفن

تتصل تمثيلات اليد السالبة في الصحراء باختيار الملاجئ المرتفعة والعميقة، فتم إلقاء نظرة على هذه الصور ضمن نطاق أوسع لا نجد أي أثر لليد ضمن الملاجئ الصغيرة ذات الأسقف المنخفضة في معظم أرجاء الصحراء، كما أن الكهوف غير مألوفة في السياق الصحراوي. فارتبط الكهف بمكان الجحيم لدى قدماء المصريين واعتبروا الكهوف أماكن مقدسة تفضي إلى ممر بين عالمين

الموقع	المحطة	اليد			اليد		
		السالبة	الموجبة	نقوش	اليمنى	اليسرى	غ/ محدد
أسوف-ملّن	إجنوجان	/	10	/	5	5	/
تيمسكيس	إين-أنا	54	2	1	19	18	20
تكمبرت	أركوكم	/	10	/	5	2	3
تيسضوا	أفزل	1	/	/	/	1	/
	وان-تورها	5	/	/	/	1	4
تاسيلي ناهقار	إين-بروم	/	4	/	3	1	/
المجموع		60	26	1	32	28	27

شكل1- إحصاء تمثيلات اليد وتوزيعها على محطات الفن الصخري بالآهقار.

(PIGEAUD 2007: 59) وتم التوصل من خلال دراسة شكل ملاجئ رسومات الرؤوس المستديرة والرعوية القديمة في محطات التاسيلي أزجر إلى ارتباط نسبة معتبرة منها بنمط من المخابئ العميقة، ويحتمل أن يكون إخفاء تمثيلاتها عن العيان مقصدا من استخدامها (LHOTE, 1970: 98). وتشكل الشرفات أجراف الحجر الرملي إحدى أنماط الملاجئ الأكثر ارتباطا بتمثيلات الأيادي في التاسيلي ناميدير، ويتراوح طول ملاجئ تيمسكيس وإين-أنا ما بين 15 م إلى 30 م ويفوق عمق بعضها 5 م، لتصبح أقرب إلى المغارات منها إلى الملاجئ أسفل الصخور، مما يعني القصد في اختيار الملاجئ الحاوية لتمثيلات اليد وتوجيه مداخلها إذ لا تزال مسألة توجيه السند الحاوي من عدمه ومحل تجسيد التمثيلات ضمن مساحة الواجهة مفتوحة أمام الدراسات.

تستحوذ تمثيلات اليد على مساحات تلائم معدل ارتفاع قامة الإنسان في الغالب أكثر من الواقعة في مستويات قريبة من سطح الأرض حيث تتواجد غيرها على ارتفاع شاهق يصل إلى عدة أمتار وأخرى على أسقف الملاجئ (GROENEN, 2011: 66)، ومما لا يستبعد خضوع موضعها لاستراتيجيات ما. فقد تم تسجيل كثافة عالية لتمثيلات الأيادي الواقعة على ارتفاع 5 م إلى 8 م عن الأرض ضمن جدار أفقي معلق يشكل سقف الملجأ في بورنيو (FAGE, 2012: 963)، ويستلزم إنجازها استخدام سقالات لبلوغ تلك الارتفاعات الشاهقة (PIGEAUD, 2007: 57).

يبدو أن اختيار مساحات الرسم جليا في ملاجئ التاسيلي ناهقار التي يفوق ارتفاعها قامة الإنسان حيث تزداد كثافة التمثيلات في إحدى طرفي واجهاتها أو كلاهما دون وسطها (AUMASSIP, 2004: 267). فقد خلص J-L. Le Quellec سنة 1993 وH. Lhote سنة 1970 إلى ارتباط بعض الملاجئ بطقوس واحتفالات خاصة ذات صلة بالديانة والمعتقدات الأولى. وتقع أغلب تمثيلات اليد ضمن الرسومات الصخرية في الآهقار على ارتفاعات متفاوتة حيث تستحوذ غالبيتها على مساحات لا تتعدى ارتفاع المترين عن سطح الأرض في محطات أركوكم و وان-تورها و وواين-بروم، بينما جسدت نسبة أقل على ارتفاعات شاهقة تقترب من أربعة أمتار ضمن شقوق وتقعرات الملاجئ المرتفعة والعميقة في تيمسكيس، كما تقترب إلى سطح الأرض ببضع سنتيمترات في واجهة ملجأ إجنوجان، وتكون أغلبيتها مجتمعة باستثناء تمثيل يد معزولة في محطة أفزل.

3. تمثيلات اليد

تعتبر اليد من الشواهد الأكثر واقعية كبصمة حقيقية لأبعاد راحة اليد والأصابع ضمن تمثيلات الإنسان بفن ما قبل التاريخ (DE FLERS ET LE QUELLEC, 2005: 34). وقد خلف الفنانون أياديهم إما منفردة أو مزدوجة حيث تظهر تفاصيل أصابع إما مطوية، مضاعفة، متقاربة أو متباعدة وتتفاوت أبعادها ما بين ذوات الحجم الكبير إلى ذوات الحجم الصغير التي تتوافق مع أيادي أطفال صغار وبل حتى رضع (DE FLERS ET LE QUELLEC, 2006: 55). وتبرز تفاصيل بعضها أظافر طويلة بأنامل الأصابع نتيجة نقل واقعي (FAGE, 2012: 966) والساعد أو ما قبل المعصم، وتتعدد وضعياتها ما بين أفقية

وعمودية إلى موجّهة نحو الأسفل وتجاورها أحيانا تمثيلات آثار أقدام سالبة وتمثيلات حيوانية وإنسانية وأخرى رمزية (PIGEAUD, 2007: 57).

قدمت الملاجئ الصخرية في الصحراء عددا معتبرا من أيادي سالبة مميّزة بتفاصيل الساعد المطلي ذو زخارف داخلية هندسية (أوشام) في محطات ماتلان-أمازّار و إجابارن و وسفّار بالتاسيلي أزجر (LAJOUX,1962: 170). وتستحوذ فيها الأيادي اليسرى على عدد أكبر من اليمنى باستثناء محطة تين-تزريفت (LE QUELLEC, 1992:67)، حيث تميّز اليد اليسرى عن اليمنى بوجود إبهامها على اليمين(GROENEN, 2011: 64). ولاحظ J.D. Lajoux أن أغلب تمثيلات اليد بالتاسيلي أزجر سالبة حيث يقترن فيها القليل المتوفر من الأيادي الموجبة بالتمثيلات الحيوانية ضمن رسومات وادي تاروت (LE QUELLEC, 1992:66). ولم توفر رسومات التاسيلي الآهقار سوى تمثيل واحد لليد بساعد دون أي تفاصيل زخارف داخلية في محطة وان-تورها، وتقترب أعداد الأيادي اليمنى من أعداد اليسرى باستثناء غير المحددة نتيجة تدهور حالة حفظها أو وقوعها تحت التطابقات وتتراوح أبعاد طولها (بداية راحة اليد إلى نهاية الأصبع الثالث) ما بين 16.7سم إلى 18.6 سم، وبلغ طول اليد ذات المعصم 24.3 سم، ولا تتجاوز تمثيلات اليد الفاقدة للأصابع 8.2 سم حيث تتخذ جلها وضعيات عمودية باستثناء أربع تمثيلات في وضعية مائلة وتظهر أصابع متباعدة (صور 1، 2 و3) أكثر منها متقاربة (صورتان 4 و5).

تظهر على الأيادي ميزة أصابع قصير وأخرى فاقدة لإحدى الأصابع ضمن رسومات القسم الشرق والشمالي من التبستي (HUARD, 1968: 19-20) والتاسيلي أزجر حسب H. Lhote في الوقت الذي كانت فيه مسألة الأصابع المفقودة مثارة وسط اختلاف وجهات نظر الباحثين. وقد سجلت هذه الملاحظة الهامة آنذاك حول تمثيلات أشخاص ذوي أيادي من أربعة أصابع في الغالب ضمن رسومات الرؤوس المستديرة، لم يُستبعد اقترانها بثقافة وطقوس أسلاف البوشمن أو اتصالها بثقافة غرغاس (LE QUELLEC, 1992: 67). وتذرع الدكتور A. Sahly بعلم الأمراض (مرض رينود) الذي يسبب ضمور الأصابع، فأعتبر شعوب ما قبل التاريخ ضحايا لتلك الأمراض المشوهة وقوبل مبرّره بالرفض لأن الحكم على مرضى كانوا قادرين على ارتياد الكهوف وإبداعات الرسم غير ممكن حيالها(LEROI-GOURHAN, 1964: 102) . ووردت أمراض أخرى كالجذام وقضمة الصقيع الشديدة التي يمكن أن تسبب فقدان السلاميات كتفسير للأصابع المفقودة، ولكن D. Guthrie توصل إلى ندرة تلك الظاهرة نتيجة تأثير التجمد في ألاسكا احدى أشد الأماكن برودة (GUTHRIE, 2005: 190)، بينما اقترحH. Breuil احتمالات بتر حقيقي نتيجة إما تشويه طقوسي، علامة على الحداد أو ممارسات للمعاقبة على جريمة ما أو علامة دالة على الانتماء (COHEN, 2012: 68).

إن قطع الصيادين لأصابع اليد ويد أطفالهم الذين سيصبحون صيادي المستقبل للحصول على فرصة صيد أفضل لا يتوافق مع نهج يمكن الدفاع عنه اقتصاديا(LEROI-GOURHAN, 1965: 109) ، مما دفع A. Leroi-Gourhan إلى اعتبارها كنوع من لغة الإشارة والرمز المتواتر بين الصيادين الحاليين كالبوشمن في جنوب إفريقيا وسكان أستراليا الأصليون أي لم تكن أصابعهم مشوهة بل طويت كعلامة صامتة للاقتراب من الفريسة (COHEN, 2012: 68). فلقد تأكد أن البوشمن لا زالوا يطوون أصابعهم

أثناء الصيد (PRADEL, 1975: 164) إلى جانب ما توصل إليه G.H. Luquet في إثبات ذلك ضمن فرضية دين الإنسان من خلال الفن مما يوحي إلى اعتبارها إحدى رموز وعلامات التديّن الأولى في العالم. في حين يمكن تمثيل اليد بعد طبق ظهرها على سطح الواجهة أن تفسر أحوال تشويه اليد. وأشارت دراسات الأيادي بالجلف الكبير إلى وجود تمثيلات سالبة لأقدام السنوريات وأقراص يمكن أيضا تبرر مظاهر مستوحاة من اليد. وتم الوقوف على ثلاث تمثيلات مجتمعة لأيادي لا يظهر سوى جزء من أربعة أصابع بمحطة إين-أنا (صورة 6).

4. تقنيات الإنجاز

يبدأ النهج التقني من مسح الألوان وتحليلها باستخدام مخطط الألوان حيث أظهر التحليل إرادة مجموعات العصر الحجري القديم في للحصول على الظل الدقيق لليد انطلاقا من تحضير الأصباغ الأكثر شيوعا كالأحمر والأرجواني والأسود الذي كان من جانبه قليل التجانس ضمن نفس المواقع. وتوصلت نتائج تحاليل المسح بالمجهر الإلكتروني (SEM) إلى أن الأمغر المستخدمة في رسومات الأيادي كانت من الهيماتيت أو خليط من الطين بالهيماتيت لإنتاج اللّون الأحمر والجيوتيت لإنتاج اللون الأصفر، خليط من الطين الأبيض والكلوريت المائع للحصول على الأبيض، بينما تنتج الألوان القاتمة من ثاني أكسيد المنغنيز أو مسحوق فحم الخشب (GROENEN, 2011: 61). ويطغى اللّون الأحمر على الأيادي الموجبة والبنفسجي والأبيض على الأيادي السالبة إزاء التمثيلات وحيدة اللّون، أما ثنائية اللّون فهي نتيجة تلوين المساحة الداخلية للأكف بإحدى الألوان الثلاث: الأبيض والأحمر أو الأصفر التي أستخدم فيها تقنيتي إما بالتسطيح ثم الرش أو الطبع ثم رش محيط ما حول الكف بثلاث ألوان محددة في الأبيض والأحمر والبنفسجي، حيث يظهر فحص الألوان بالعين المجردة غياب التجانس فيها ضمن الواجهة الواحدة.

1.4 تقنية رش اليد السالبة

تشكل اليد السالبة تمثيلا حقيقيا ناتجا عن الرسم، تتنوّع تقنياتها من يد مطبقة على الجدار ترش عليها الأصباغ مباشرة أو يرسم الفنان محيط اليد باستخدام قلم مغري أو فحمي، ويعقبه نفخ وإسقاط الصبغة الملوّنة. وظّل السكان الأصليون في أستراليا يستخدمون هذه التقنية في تجسيد اليد السالبة بفنهم الجداري إلى عهد حديث (COHEN, 2012: 63-64). واتضح من خلال الاختبارات التي أجريت على رسومات اليد في غرغاس وتيبيران أنها منجزة برش طلاء سائل أصله من طين تحتوي خاماته على 20٪ أكسيد الحديد والكثير من الشوائب، وحاول التجريبيون إعادة تمثيل اليد باستخدام مسحوق مغرة منحلّة في الماء ورشها بالتنفس، فكانت النتيجة إيجابية باستخدام أداة مجوفة من عظام الطيور كأنبوب النفخ الذي يستخدمه سكان دايك وبونان حين يتم توجيهه نحو اليد المطبوقة على الواجهة العمودية، أما حيال الواجهة الأفقية فكانت النتيجة سلبية، وعليه تم التوصل إلى أن تمثيلات اليد السالبة لا يمكن أن تكون نتيجة الرش بالفم حيال الوضعيات الأفقية (FAGE, 2012: 967).

فقد تم إحصاء 60 تمثيلا لليد السالبة بمحطات الرسومات الصخرية في مناطق الآهقار حيث تتوزّع على محطات إين-أنا و أڤزل ووان-تورها، وأنجزت جميعها بتقنية الرش باستخدام تلوين أحادي من

الأبيض، الأحمر أو البنفسجي(صورة 7)، بينما أستخدم في غيرها تلوين ثنائي محدد في أحمر-أبيض (صورة 8)، أبيض-بنفسجي (صورة 9)، أصفر-أبيض أو أصفر-أحمر (صورة 10).

2.4 تقنية طبع اليد الموجبة

أنجزت اليد في هذه التقنية على طريقة أشبه الدمغ أو رفع البصمة نتيجة تخضيب اليد أو غمسها في الطلاء، ليضغط بها على جدار الواجهة فتخلّف أثر باطن راحة الكف والأصابع (DE FLERS ET LE QUELLEC, 2006: 56)، وتقع اليد الموجبة عند نقطة العبور بين البصمة والصورة، كما تمثل شاهدا على الجدران والأرضيات الطينية للكهوف، ويتم إنجازها أيضا بطبع اليد قبل معالجة التمثيل بالرسم في حال بصمة اليد المحددة بخط المحيط (COHEN, 2012: 62-63). وظل طبع الأيادي الموجبة بعد غمسها في الطين والخضاب وحتى الدم ضمن أعراف عدة مناطق من العالم على غرار مناطق شمال إفريقيا التي استمر بها إلى عهود حديثة (CAMPS-FABRER, 2010: 4511). وقد تم إحصاء 26 تمثيلا لليد الموجبة بمحطات الرسومات الصخرية في الآهقار حيث تتوزع على محطات إجنوجان وإين-أنا و أركوكم وإين-بروم أنجزت بتقنية الطبع وتلوين أحمر أحادي في حالة التدرج بين الداكن إلى الفاتح (صور ة 11).

5. علاقة اليد بالمشاهد الفنية

توجد بصمات اليد جنب التمثيلات التي تشكّل مشاهد متنوعة كالصيد والرعي والرقص والنقل والتخييم وغيرها. وتم وضع هذه اليد في وضعيات جانبية وعلوية و سفلية أو بجزء من رؤوس، وأطراف وأجسام أنواع حيوانية برية وأبقار غير مستأنسة بسيفّار. وتقترن اليد بتمثيلات أشخاص في وضعية رفع الذراعين ضمن فن الرؤوس المستديرة في تين-تفريست (LE QUELLEC, 1992: 67)، كما نجدها كذلك ضمن مشاهد الرعويين بجوار حيوانات برية كالأروي والسنوريات الكبيرة وحيوانات أليفة كالثيران والأغنام والماعز والكلاب إلى جانب تمثيلات أشخاص في وضعيات الرقص (PIGEAUD, 2007: 59). وتشهد النقوش الصخرية من جهتها تمثيل الأيادي والأقدام ضمن فن الجاموس الطبيعي، إلا أن أعداد الأيادي أقل بالنقوش من الرسومات في أرجاء الصحراء الوسطى باستثناء واد جرّات، أين تحتل مكانها ضمن طوابق قديمة منجزة بتقنية الحز العميق في مشاهد الصيد (ALLARD-HUARD ET HUARD, 1994: 78). وتوجد اليد أيضا ضمن الطوابق الحديثة في نقوش الأطلس الصحراوي والتي تتعلق بالصيد (ALLARD-HUARD ET HUARD, 1981: 59). وتتجلى اليد على تفاصيل هامة بالتمثيلات الإنسانية ضمن مشاهد الفن الصخري حيث تتعدد مظاهرها بين الأصابع البارزة وضعيات الأذرع وضمن علاقة الإنسان والحيوان.

1.5 رفع الذراعين

استعيرت تسمية (Orant) أي رفع الأيدي أو الذراعين من أدبيات الفن الصخري للجنوب الوهراني، وتم تعميمها بشكل غير منسّق على المناطق الممتدة ما بين النيل والأطلسي. وتتخذ من خلالها التمثيلات الإنسانية وضعية ذراعين مثنيتي المرفقين ومرفوعة المعصمين حذو الوجه أو الجبهة (ANTONIEWICZ,

(3 :1968 ، وتعنى الدلالة الدينية لمصطلح (Oratio) بالدعاء وكذا الصلاة، مما دفع H. Lhote إلى الاستدلال بها كشاهد على وجود طقوس دينية بالفن الصخري في الصحراء(LHOTE, 1979: 431). واعتبرها الباحثون أمثال P. Verbrugge و F. Cominardi كتعبير عن أشخاص ذوي حدة جنسية أو الاستعداد لمباشرة حركات الرقص رفقة الكبش ذو الهالة وصيد الحيوانات. وقد تم إحصاء أكثر من 3000 تمثيلا إنسانيا مميزا برفع الذراعين بمحطة مامانيت لوحدها حيث عبّر عنها G. Camps كرمز لعبادة آمون في فن الأطلس الصحراوي، واعتبرها J. Leclant وP. Huard كجزء من حركات الرقص الاحتفالية أو رد فعل الخوف من الحيوانات(LE QUELLEC, 1998: 301).

تعد وضعية رفع الذراعين مظهرا عالميا في نظر الدراسات الاثنوغرافية، واتصلت بطقوس ما قبل التاريخ إلى العهود القديمة ثم الحديثة حيث ظهرت كإحدى أبرز سمات الفن والهروغليف المصري القديم من خلال حركات الكهنة وخدم المعبد في مصر القديمة التي اعتقدوا أنها تهبهم وتمنح ملكهم القوة والحيوية من الإله ليوزعها على الشعب (LE QUELLEC, 1992: 61-63) حال قبائل أزند الوثنيين الذين يعبدون الإله أمبوري، يرفعون أذرعهم مع ثني الأكف الموجهة نحو السماء أثناء دعواتهم كطريقة لطلب الصفح والعون منه (EVANS-PRITCHARD, 1974: 198). فيعتبر رفع اليد دليلا على الصلاة ضمن الرسومات البونية والمسلات النذرية، وتغير مظهرها بالرسومات الأفريقية إبان العصر الروماني حسب St. Gsell من خلال الأيدي المفتوحة الحاملة لدبابيس من العظام والذهب أو العاج ضمن تمائم قبر بمبالة في الساحل التونسي.

يتكرر مظهر رفع الذراعين في العديد من مشاهد رسومات الآهقار، إما في مشاهد لأشخاص منعزلين أو ضمن مجموعات يرافق بعضهم أنواع حيوانية أو يواجهونها (صورة 12) إلا أن أكثر المشاهد تعبيرا عن اليد ممثلة في تيمسكيس أين تتواجد عدة مجموعات من الأشخاص الذين يتخذون إما وضعيات رفع الذراعين المألوفة أو يبادرون إلى رفعها جنب تمثيلات اليد السالبة والموجبة (صورة 13).

2.5 الحيوانات ذات الهالات

قدّم A. Muzzolini ميزة تختلف فيها الأبقار المتوجة بهالات عن أبقار نقل الأمتعة وتبدو ضمن الفن الصخري في شكل قرص جبهي بين قرونها. وقد أشار H. Breuil إلى تلك السمة كهالات الأشبه بالتيجان في واد جرّات، وربطها L. Frobenius بتزين الأبقار التي تحمل كوما مزخرفة من أغصان وأوراق النبات فيما يرمز إلى البقر الذي يحمل العالم بين قرنيه على غرار معتقدات قدامى المصرين (LE QUELLEC, 1993: 131). وأكدت الشواهد الأثرية بمقابر كرمة (السودان) حقيقة شعارات الرأس الدائرية المرفقة بالكباش في عبادة أمون، ودعمت بذلك صور كباش فن الأطلس الصحراوي التي ركز فيها الفنانين على إظهار حلتها من هالات أعلى الرأس إلى عقد مثبت حول الكتفين يلف الرقبة، وتجمعه علاقة بأشخاص يتخذ أغلبهم وضعية ملتوية مع رفع الأذرع والأرجل المثنية، وتتبعهم الكباش في إيحاءات واضحة لأغنام كانت تمر على سلسلة طقوسية واحتمالا للتضحية نهاية الاحتفال. وعمدوا لاستحضارها في تلك الطقوس إلى تزويدها بحلي تلعب دورا يجبر الحيوان على رفع رأسه وأخرى لإضفاء الجمال على القربان المقدم للإله كزخارف

الثوب، وتهتم التفاصيل بأحجامها العملاقة مقارنة بالأشخاص على الطريقة الشائعة من تضخيم القرابين المقدمة للآلهة (CAMPS, 1988: 71-77).

لا تزال تلك الترتيبات سارية في طقوس التضحية بالثور لدى مجموعة شلوك بإفريقيا الشرقية كامتداد لطقوس عبادة آمون بالنيل العليا والنوبة واحتمالا الصحراء الوسطى (LE QUELLEC, 1993: 133). فقد ورد أن الحيوانات الأليفة من الأغنام والماعز والثيران كانت تشرك في احتفالات طقوس الماء بشمال إفريقيا والصحراء الكبرى إبان العهد القديم لتلعب دورا قياديا، ويتعقبها فيها الأشخاص الحاملين للملاعق والمجارف ماشية مزينة بحلل مختلفة كالخوذ، الريش، أوراق الشجر، القلائد، أحزمة البطن والأساور لينتهي الأمر غالبا بتقديمها كقرابين. ووصف L. Desplagnes في عام 1906 طقوس قرابين مشابهة لدى أهالي جبال نهر النيجر في أمبوري بانديا‌غارا، الذين يقدمون قرابين كباش يغطى رأسها ويزيّن جسمها بشرائط جلدية في طقوس محددة شبيهة بسمات نقوش الأطلس الصحراوي (JOLEAUD, 1933: 197-282) ومشهدا مميزا لأشخاص منشغلين بأداء حركات رقص طقوسي حول كبش يحمل هالة أعلى رأسه بمحطة إين-أنا (صورة 14).

3.5 ملامسة الحيوانات

تظهر ملامسة الحيوانات البرية بالأيادي من قبل الصيادين في وضعيات ساكنة كونهم لا يحملون أسلحة، ويلامسون رؤوسها وذيولها وأطرافها وبطونها أو ظهورها. وقد تم تأويل فيما يتصل بأغراض نفسية كالتملّك والهيمنة المتعلقة بالسحر أو الاعتقاد بحبس الحيوانات وشل حركتها (ALLARD-HUARD ET HUARD, 1981: 56). وتم إحصاء هذا السلوك في الصحراء الوسطى لوحدها على ما يقارب مئات الأنواع الحيوانية كالفيلة والزرافات والعشرات كالكركدن والظباء والأسود والجواميس والتماسيح مما قد يبرر بما هو متداول حول الفن الصخري حسب H. Pager في بروزيكسي شيلتر بجنوب إفريقيا والذي لم يستبعد أن يؤدي السم الذي يتم حقنه بواسطة السهام مفعوله ليسهل ممارسة نوع من الطقوس. وقد أظهرت التجارب البيطرية أن الحيوانات التي تأثرت بالعقاقير المخدرة لا يمكنها الفرار في المرحلة الأخيرة من وعيها بل على العكس تقترب من الصيادين لينتهزوا الفرصة بوضع أياديهم على الحيوان ويتمتموا بكلمات الامتنان قبل موته، فيعبّرون عن دوافع إجلال الحيوان في طقوس تقديسه والاعتقاد بالتواصل معه بواسطة اليد (LE QUELLEC, 1992: 68).

تتجلى ملامح اليد في ملامسة الحيوانات كتعبير عن التواصل معها إما بوضعيات رفع الأيدي مع إظهار الأصابع أمام الحيوان دون لمسه أو ملامسة أجزاء من جسمه، ومن المحتمل أن يكون الأمر ذو صلة بعبادة الحيوان وبالخصوص حيال بعض الأنواع المستأنسة أو الحيوانات التي ثبت أن مرّت بالترويض كالزرافات التي أدرجها H.A. Winkler سنة 1939 ضمن محاولات الاستئناس إبان مراحل الفن الحديثة (AUMASSIP, 1973: 225) أو عبادتها استنادا إلى شواهد الصور التي لا تتعارض مع ما ورد في نصوص ليون الأفريقي حول طريقة اقتناء الزرافات من طرف شعوب السودان بضع أيام من ولادتها، كما وصف الإدريسي حال ملك غانا يخين كان خرج من المدينة متبوعا بموكب من الزرافات والفيلة وحيوانات أخرى (LE QUELLEC, 1992: 64-71). ويقدم فن الرسومات الصخرية بالآهقار مظهرا آخر عن وظيفة

اليد في علاقة الإنسان بالحيوانات من خلال ملامسة أجزاء من أجسام المستأنسة كالماعز في محطة تان-تفلتاسين بتفدست (صورة 15)، وملامسة رأس بقر جنب تمثيل اليد بمحطة أقزل، وملامسة ظهر بقر بمحطة وان-تاسّاك (صورة 16) .

4.5 مشاهد الرقص

يقدّم مشهد تين-هنكاتين بتاسيلي أزجر بعدا آخر من العلاقة بين الإنسان والحيوان، سمي الملجأ بمأوى الثور نظير الدور الاستثنائي الذي يمثله فيه (AUMASSIP ET ALL, 1976: 55-66) ، يواجه موكب من عدة أشخاص في حالة انشغال بالرقص الطقوسي ذو الحضور المميز للأشخاص بحركات الأجسام، وتتدلى أذرع فئة المقدمة بينما يبادر أفراد فئة الوسط إلى رفع أياديهم حذو الوجه، أما فئة نهاية الموكب فيتخذون وضعية رفع الذراعين نسبيا إلى هيأة العازم على موقف المصلي متجهين بانسجام نحو الثور في لفتة طقوسية تغذي طابعا دينيا (CAMPS, 1988: 78-79). ويرفع تكرار هذا المشهد من الإيحاءات الدينية لليد بالإضافة إلى مشاهد أخرى مماثلة، توجد أحدها في أكاكوس والذي تتحرك فيه تمثيلات الأشخاص الصغيرة بنفس النسق حول تمثيل ثور كبير الأبعاد، وتظهر التفاصيل ذاتها بمشهد لنقوش صخرية في أكاكوس ومشهد آخر في موقع تيلزّاغن من خلال موكب أشخاص ذوي أبعاد صغيرة في وضعيات الرقص المألوفة حول الثور (JELINEK,1985: 125-275). لا تكاد مشاهد أشخاص يتقدمون أو يتعقبون الأبقار في وضعيات انشغال بحركات الرقص تعد ضمن الرسومات الصخرية في تاسيلي ناميدير، علاوة على أياديهم ذات الأصابع البارزة يلامس بعضهم أجسام الأبقار في بعد آخر لوظيفة اليد ضمن ميدان علم الصور .

6. علاقة اليد بالمدارس الفنية

سمحت الاكتشافات الأخيرة بتحديد مجال انتشار المدارس الفنية المعروفة ضمن رسومات تاسيلي أزجر على غرار مدرسة الرؤوس المستديرة على نطاق أكثر اتساعا من الذي أنشأه A. Muzzolini سنة 1995، تم التأكيد على حضور هذه المدرسة خارج تاسيلي أزجر في اتجاه شمالي بلغ أميدير شمال الآهقار(GAUTHIER ET LIONNET, 2005: 135) ، وتمت الإشارة إليها أيضا في محطتي تان تفلتاسين وتماليين في تفدست (MAITRE, 1971: 128)، وبالجزء الشمال الغربي من مرتفعات (CREVON, 1990: 97)، رغم الحضور المؤكد لمواضيع مدرسة الرؤوس المستديرة في تاسيلي شمال الآهقار إلا أنه من الصعب التأكيد على ارتباط تمثيلات اليد بها، بينما ترتبط تمثيلات اليد أكثر بمشاهد مدرسة سفّار في تاسيلي ناميدير بمحطات إين-أنا وأقزل ومحطة إجنوجان التي تتوضع فيها تمثيلات اليد الموجبة ذات اللّون الأحمر أعلى تمثيلات الأبقار والرعاة ذات اللّون البنفسجي، فهي تتوافق من حيث ألوانها مع رموز كتابة تفيناغ القديمة المجسّدة جوارها.

تمتد المواقع التي يمكن إرفاقها بمدرسة أبانيورا في النصف الشرقي من تاسيلي أزجر إلى تاسيلي تامغيت وأجزاء من تاسيلي الجنوبية (MUZZOLINI, 1995:130)، وأضيفت إليها عشرات من تاسيلي ناميدير بعد تأكيدها حضورها ضمن رسومات تجليهين المجاورة (GAUTHIER ET LIONNET, 2005: 135). وتبدو تقاليد مدرسة أبانيورا واضحة على مواضيع إين-أغليم في تاسيلي نأميدير من خلال تمثيلات

محافظة على تقاليدها الفنية من تقنيتي التخطيط والتسطيح ثنائي الألوان حيث تتخللها تمثيلات أيادي في حالة من التطابقات بمحطة إين-أنا (صورة 17) التي تتوضع فيها أعلى تمثيلات إنسانية وحيوانية كالكركدن والأبقار وأقزل.

يفتقد توزيع مواضيع مدرسة وان-أميل إلى الكثافة التي من شأنها أن تحدد مركزها، إذ تظهر في مجال متقطع من محطات وادي تشوينات وإين-أريان حسب Luppaciolu سنة 1987 ومحطات تين ليلين وإين-أشّل(MORI, 1965: 225) ، يضاف إليها تمثيلات تين–تبوراق في الجزء الشرقي من الصحراء الوسطى إلى أخرى شمال وشرق تادرارت، بينما تمت الإشارة إلى واجهة واحدة بمحطة سفّار (MUZZOLINI, 1995: 285). وقد تم التعرف على هذه المدرسة ضمن نقوش صخرية ذات تقاليد فنية حازمة في مواقع إموتال وإيقق قرب هيرافوك (TROST, 1990: 93)، وأخرى قرب تمنراست في الآهقار (TROST, 1997: 308) التي تشبه مجموعة وان-أميل بمحطة إين-أفردن المصنفة ضمن مجموعة خاصة بالفترة البقرية الحديثة في الآهقار بمسمى بيتروغليف نمط وان-إميل (GAUTHIER ET CH, 2006: 100) خلاف رسومات تفدست التي أدرجت في مدرسة وان-أميل بسمات محلية من المراحل الرعوية القديمة (GAUTHIER ET ALL, 1996: 84). وتفتقد مواضيع هذه المدرسة في تفدست على غرار باقي محطات الرسومات الصخرية في الآهقار لتمثيلات اليد .

لقد أنشأ A. Muzzolini خريطة نشرها سنة 1995، تتضمن انتشار مدرسة إهران-تاهليلي وفق ما تضمنته مؤلفات الباحثين إلى حينها، حيث أدرج فيها محطات تاسيلي الوسطى وهضبة إفدنوين وتجليهين، لتضاف إليها مواقع مكتشفة لاحقا في تملغيغ (KUNZ, 1999: 119-121)، أمدير وتادرارت على الحاشية الشرقية من تاسيلي أزجر، تحمل تمثيلات الأشخاص بفن إميدير نفس التقاليد من الوجوه الكاريكاتورية والرأس ذو الخطم الممدود والجسم نحيف البنية (GAUTHIER ET ALL, 1996: 83)والزخارف الجسدية وتصفيفات شعر ضخمة يعلو بعضها بلشونا أبيضا، تصور المشاهد الاجتماعية في محطة إين-بوردان امرأة تحمل طفلها بين ذراعيها (GAUTHIER ET CH, 2003: 39). ويقع تمثيل لليد منجز بالنقر في حالة تطابق يصعب تحديد وضعيته في أسفل أو أعلى المشهد بتقاليد فنية نموذجية من مدرسة إهران-تاهليهي بمحطة إين-أنا (صورة 18).

ربط H. Lhote مدرسة المحاربين بالمواضيع ذات الحضور المميّز بظهور الحصان المستأنس ضمن فن الصحراء، بينما استند Th. Monod إلى تمثيلات الأحصنة في إنشاء خريطة التوزيع الجغرافي لهذه المدرسة على نطاق شبه قاري حيث شمل الصحراء الوسطى ليبلغ منطقة أوزّو في التبستي جنوبا ومنطقة زمّور على مشارف الأطلسي في الحدّ الغربي (LHOTE ET ALL, 1989: 937). وتوجد مواضيع مدرسة المحاربين في مجال المناطق الواقعة بين دائرتي عرض 25,30° إلى 26,30° من تاسيلي نأميدير إلى مساك الليبية (GAUTHIER ET CH, 2013: 81-84). وتتواتر تمثيلات اليد والقدم ضمن نقوش مدرسة المحاربين عبر مختلف أطوارها بالصحراء حيث تشكل تمثيلات اليد ضمن ملجأ إجنوجان حالة من إعادة الاستعمال التي طبقت فيها الأيادي الموجبة على تمثيلات أبقار مميّزة بمظاهر الهالات أعلى الرأس، القرون المبتورة

وحبال تلف فرد ضمن قطيع من الثيران، تتوضع الأيادي وكتابة تفيناغ القديمة إحدى مظاهر مدرسة المحاربين أعلى تمثيلات الثيران .

7. اليد ضمن الشواهد الأثرية

انكب العديد من المؤلفين على البحث في وظيفة اليد بإفريقيا وتتبعوا بذلك تقاليد طويلة استنادا لتسلسل من تاريخ شواهدها بداية بتمثيلات اليد السالبة والموجبة على الجدران الكهوف والأرضيات الطينية داخلها أو القريبة منها (COHEN, 2012: 63) إلى اليد المرافقة للنصوص الليبية بالنصب التذكاري هنشير كرانفير جنوب تونس، ويد بعل بالنصب التذكاري توفات بقرطاجة، مرورا بالنصب التذكاري لليد ذات أربعة أصابع بمقابر الغرامنت المؤرخ بالقرن الأول الميلادي، إلى اليد اليمنى للشيخ حسين ويد عبد الرحمن محمد المطبوعة بجبس مسجد أوباري في فزّان (ليبيا)، وأشكال اليد بقصور البربر القديمة، إلى ما لا يحصى من يدي فاطمة على الحلي المعاصرة والأبواب وغيرها. وتمحورت اليد عبر الزمان والمكان حول فكرة يد الإله، يد بعل ويد كيكالا التي تظهر فيها أربعة أصابع في بادئ الأمر والتي تعدّ كلها مؤشرات صريحة بارتباطها بالعاملين النفسي والديني منذ أقدم العصور (LE QUELLEC, 1992: 69).

8. أهمية اليد

يمكن لأنثروبولوجيا الطب الشرعي أن يقدم نتائج هامة حول بيولوجيا الفرد من خلال تمثيلات اليد كتقدير العمر، الجنس والعرق إلى تقدير القامة انطلاقا من أبعاد اليد. فقد أثبتت الدراسات أنها أكثر دقة في تقدير جنس مؤلفي بصمات اليد انطلاقا من تحديد مؤشر النسبة بين طول الأصبع الثاني والرابع فيما يسمى بمؤشر مانينغ (BRUZEK ET AL., 2012: 1198). ويفرض توزيع الأيادي السالبة نظرة في الأنثروبولوجيا القديمة حيث زودتنا قياساتها المترية بمورفولوجية يد إنسان العصر الحجري القديم الأعلى والنيوليتي والتي تتوافق مع عينات ذكور وإناث حاليين تتراوح أعمارهم ما بين 16 و 19 عاما، والتي تبدي اختلافات شكلية تكون فيها أكثر رشاقة لدى الإناث (GROENEN, 2011: 63). وتم تأكيد تلك النتائج بشكل حازم ضمن تمثيلات الأيادي في فن الأرجنتين (GRADIN, 1994: 149-172) وفن مغارة غوماسير II، التي ثبت أن ما عدده 17 يدا منها تخص الرجال، أما 16 الأخرى فتخص النساء باستثناء واحدة غير محددة من أصل 34 يد (CHAZINE ET NOURY, 2005: 2-3). وقد تفيدنا معطيات اليد (اليمنى، اليسرى) في تحديد السلوك، إذ أن الصانع اليميني يطبق في الغالب يده اليسرى على الجدار ليوظف اليمنى مع الأصباغ حين يكون التنفيذ من قبل الفنان نفسه وذلك باستثناء أيادي الأطفال (GROENEN, 2011: 66).

لا تتوفر معطيات لإجراء مقاربة إثنوغرافية في الصحراء سامحة للوصول نتائج مماثلة لتلك التي توصل إليها R. Moore ليصنف تمثيلات اليد في أستراليا ضمن تسع أغراض منها توقيعات الفنانين، تذكارات الزيارة، إحياء ذكرى الفقيد، رسائل للأسلاف، رسائل عميقة (لأعضاء المجموعة الآخرين)، إحياء ذكرى حدث تاريخي، نصب أسطورة في موقع مقدس، طرق استخدام القوة السحرية للموقع، وبصمات متوارثة من الأسلاف إلا أن تأويل A. Hampatî-Bâ لوظيفة اليد ضمن مشهد رسومات تين-تزريفت في تاسيلي أزجر كان مجديا حين استعان بمأثور العارفين (سيلاتيغي) من مجموعة بيل. وقد أكد من خلاله

أن المشهد يخص طقوس الاحتفالات الموسمية للتوري التي ترمز فيها اليد لعبادة الإله بيل بورورو (LE QUELLEC, 1992: 60-61) ، وهكذا تضفي الأيادي حضورا إيحائيا مميزا على الأشخاص ضمن مشاهد الرقص الطقوسي ذو الصلة بالسحر والدين بفن البقريين، مما يفسر إلى حدّ بعيد إشكالية طقوس الأبقار المقدسة (LHOTE, 1966: 10-12).

كانت طبعات الأيادي من المظاهر الفنية الرمزية ذات الدلالة على الطوطمية التي تتجلى في صور كالحيوان، النبات والأشياء (FERGUSON, 1870: 194-216) التي يرعاها صاحب السلطة الدينية ممن يشغل دور الوسيط بين المجموعة والطوطم اعتقادا منهم بأنه يملك قدرة اكتشاف المجهول والتواصل مع الموتى (WINKELMAN, 2004: 193-217) ويعرف غالبا بالساحر الذي يخمد غضب الإله ويحمي من الأرواح الشريرة أو الشامان أو الكاهن الذي يتولى دور المعالج الروحي للاعتقاد ذاته داخل القبائل الإفريقية. واستلم الشامان دوره منذ عصور ما قبل التاريخ استنادا لدوره المحوري ضمن مشاهد الرقصات الطقوسية في الرسومات الصخرية (ABD EL-TWAB RIYAD KHAMISS, 2018: 244-247) ، ويجمع المؤلفين بقدر ما أنهم شكلوا فئة من خلّف الأيادي في محاولة منهم للاتصال بعالم آخر يعتقدون أنه يبدأ من خلف الجدار الصخري (LEWIS-WILLIAMS, 2002: 259-260)، ويزيد تفصيل الأظافر ضمن تمثيلات اليد إثارة قضية أيادي الفنانين التي كانت على اتصال دائم بمواد الجمع، الصيد وصنع الأدوات، فلا يمكن حيالها أن يحافظوا على أظافرهم لفترة طويلة لأنها ستنتهي بالكسر، مما يعني أنهم لم يجبروا على ذلك العمل اليومي، إما لكبر سنهم أو لدورهم الاجتماعي والديني في المجموعة كالشامان أو ممن كان معفيا من المهام المادية في الحياة (FAGE, 2012: 967).

استمرت عادة تمثيل اليد على جدران منازل المسلمين واليهود بشمال إفريقيا إلى غاية مطلع القرن الماضي، كانت اليد الموجبة تنفّذ في الغالب من قبل النساء بعد غمس أياديهن في صبغة ملونة من القطران، النيلة، الحناء، أو حتى دماء الأضحية. فقد وصف كلا من Champault و Verbrugge سنة 1965 طقسا حيث يقدم فيه رب الأسرة بالساورة على سكب دم الذبيحة بالقرب من المدخل الأمامي للبيت، لينجز بيده اليمنى عدة بصمات على خشب الأبواب، كما هو الحال بدو الشعانبة الذين يطبقون اليد بتكتم في جزء مقوى من الخيمة ومغطى بالبطانة، كان الأبوين يخشيان على أبنهم حسن الخلقة من العين الشريرة في المغرب العربي قديما، فيلجؤون إلى وسائل لا تعد ولا تحصى من الاستدعاء اللفظي، والإيماءات الرمزية ووضع اليد أو تمثيلات اليد وتعليق أشياء كالأبواق والمسامير والمرايا لإبعاد العين الشريرة (CAMPS-FABRER, 2010: 4510-4511)، كما تردد النساء المسنّات كلمات ضد العين أثناء تخضيب الحناء بمناسبة العرس : «حفظكم الله من العين الشريرة! وكذا أيادي العناية» (DESPARMET, 1939: 180-181)، لا تقدم اليد العناية الأحياء فحسب بل الأموات أيضا، مما جعل شواهد الرسومات الجنائزية غالبا ما تحمل تماثيل شبيهة باليد قبل الإسلام بزمن طويل إلى أخرى تودع جنب المقابر في صمت وتكتم بعد مجيء الإسلام (BENICHOU-SAFAR, 1982:76).

الخاتمة:

وسّع توثيق بيانات الفن الصخري بالآهقار مجال التوزيع الجغرافي لتمثيلات اليد ضمن فن ما قبل التاريخ بالصحراء وهو بمثابة إضافة إلى مجالها المشار إليه في العديد من محطات فن رسومات التاسيلي ناجر، وبيّنت توغلها في القدم تزامناً مع تظاهرات فن مجموعة سفّار وإينيدي إبان الرعوي القديم. سمحت دراسة سند تجسيد تمثيلات اليد بالتعرف على أحوال نمطية حيث توجد حيالها ضمن الملاجئ أسفل الصخور، إما معزولة عن باقي تمثيلات المشاهد ضمن المخابئ العميقة والمرتفعة، ولو أنها بعضها يتسم بانخفاض مستواه عن سطح الأرض، وهو ما لا يلائم وضعية القيام لدى منفذيها خلاف الملاجئ المرتفعة. تُعتبر هذه التمثيلات إحدى الآثار الفنية الحقيقية ذوات أبعاد ما بين 16.7 سم إلى 18.6 سم، 24.3 سم لذوات المعصم، ولا تتجاوز فاقدة الأصابع 8.2 سم، تتخذ جلها وضعيات عمودية واستثناء وضعية مائلة، بأصابع متباعدة أكثر من متقاربة.

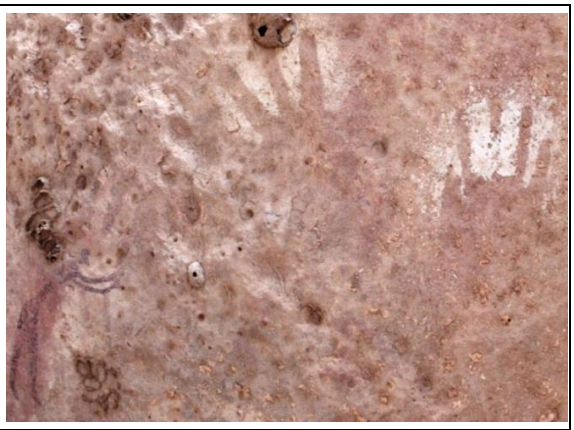
تم الحصول على تمثيلات اليد بتقنيات محددة، السالبة بالرش أو النفخ والموجبة بالطبق أو الطبع، مستبعد أو مندرجة ضمن تركيب مشاهد متنوّعة كالصيد والرعي والرقص والنقل والتخييم، ووضعيتها في حالات جانبية وعلوية و سفلية أو بجزء من رؤوس، وأطراف وأجسام أنواع حيوانية برية، أبقار غير مستأنسة وأشخاص في وضعية رفع الذراعين.

بيّنت دراسة المعايير الفنية والمظاهر الثقافية المحدّدة لأساليب المدارس الفنية حضور مدرسة الرؤوس المستديرة دون أي تمثيل مسجل لليد، فيما سجل حضور مدارس الرعويين؛ شبيه بسفّار وأبانيورا وإهران-تاهليهي المحدّدة في تاسيلي ناميدير تمثيلات اليد. تكتسي هذه التمثيلات مكامن علمية حول أنثروبو-بيولوجيا منفذيها من تقدير العمر، الجنس والعرق إلى تقدير القامة انطلاقا من أبعاد اليد، مكامن إثنوغرافية انطلاقا من تأويلاتها لدى الشعوب البسيطة الحالية على غرار أعمال A, Hampati-Ba حول اليد ضمن تمثيلات تين-تزريفت وعلاقتها برعاة بيل ضمن طقوس ليتوري، إلى الطوطمية وممارسة السحر لدى الصيادين أمثال البوشمن جنوب القارة.

ملحق للصور:

صورة1: تمثيل الأيادي بأصابع متباعدة
محطة إجنوجان (تاسيلي ناميدير)

صورة2: تمثيل الأيادي بأصابع متباعدة
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)



صورة3: تمثيل الأيادي بأصابع متباعدة
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)

صورة4: تمثيل الأيادي بأصابع متقاربة
محطة أركوكم (تاسيلي ناميدير)

صورة5: تمثيل الأيادي بأصابع متقاربة
محطة إين-بروم (تاسيلي ناهقار)

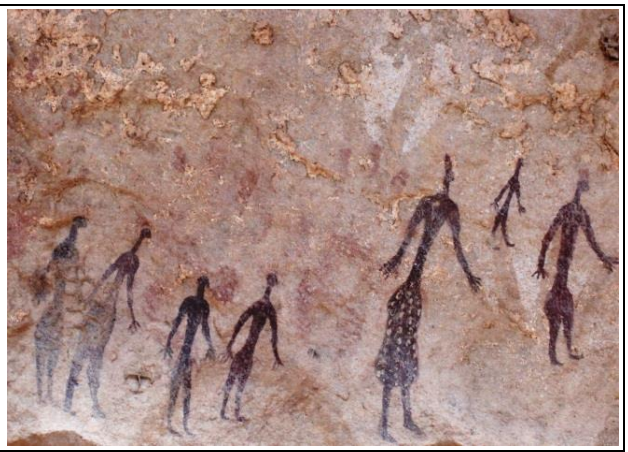
صورة6: ظهور جزء من أربعة أصابع
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)

صورة7: تقنية الرش بتلوين أحادي
محطة وان-تورها(تاسيلي ناميدير)

صورة8: تقنية الرش بتلوين ثنائي
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)

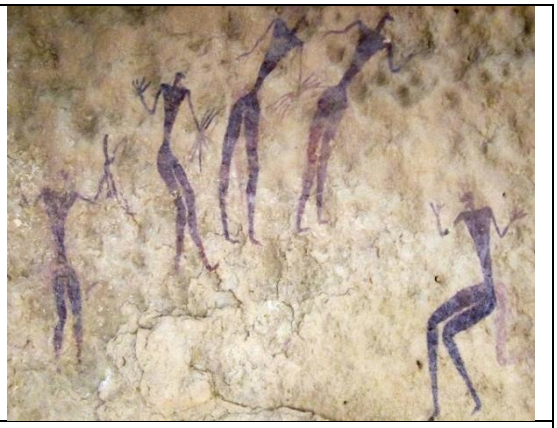
صورة9: تقنية الرش بتلوين ثنائي
محطة أڤزل (تاسيلي ناميدير)

صورة10: تقنية الرش بتلوين ثنائي
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)



صورة11: تقنية الطبع بتلوين أحادي متدرج
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)

صورة12: مشاهد لأشخاص منعزلين وفي
مجموعات رفقة حيوانات
محطة أفغلل (تاسيلي ناميدير)



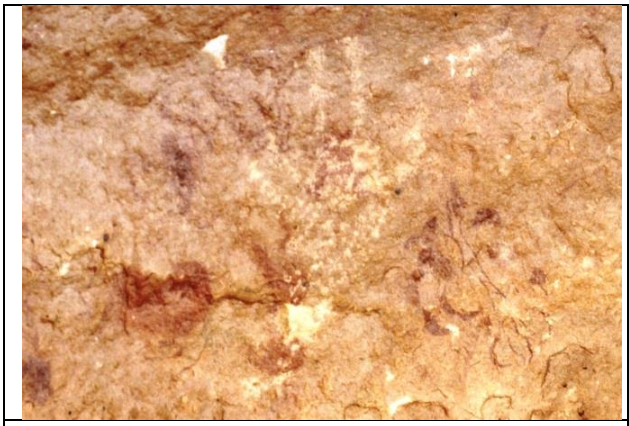
صورة13: تمثيلات اليد السالبة والموجبة
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)

صورة14: مشهد رقص طقوسي لأشخاص حول كبش بمحطة واد تمسكيس (تاسيلي ناميدير)

صورة15: وظيفة اليد وعلاقة الإنسان بالحيوانات بمحطة وان-تاسّاك (تاسيلي ناميدير)

صورة16: ملامسة ظهر بقر
بمحطة تان-تفلتاسين (تفدست)

صورة17: تمثيلات أيادي متطابقة
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)



صورة18: تمثيل اليد متطابقة بتقنية النقر
محطة إين-أنا (تاسيلي ناميدير)

البيبليوغرافيا:

المصادر:

1. ALLARD-HUARD. L., et HUARD P., (1981). *Les gravures rupestres du Sahara et du Nil, I. Les chasseurs, Etudes scientifiques.* Editions et publications des Peres Jésuites en Égypte, Caire, 66p.
2. AUMASSIP. G., (2004). *Préhistoire du Sahara et de ses abords, Au temps des chasseurs. Le paléolithique*. T. I, Maisonneuve et Larousse, Paris, 381p.
3. DE FLERS. P., Ph., et LE QUELLEC J.-L., (2005). *Du Sahara au Nil. Peintures et gravures d'avant les pharaons.* Soleb / Fayard / Collège de France (Études d'Égyptologie 7), Paris, 384 p.
4. GUTHRIE. R.-D., (2005). *The Nature of Rock Art*. The University of Chicago Press, Chicago, 520p.
5. LAJOUX. J.-D., (1962). *Merveilles du Tassili n'Ajjer.* Editions du Chêne, Paris, 193p.
6. LE QUELLEC. J.-L. (1993). *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. L'Harmattan, Paris, 638p.
7. LE QUELLEC. J.-L., (1998). *Art rupestre et préhistoire du Sahara: Le Messak libyen,* Payot et Rivages, Paris, 616p.
8. LEROI-GOURHAN. A., (1965). *Préhistoire de l'art occidental*. Mazenod, Paris, 400p.
9. LEROI-GOURHAN. A., (1964). *Les religions de la préhistoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 155p.
10. LHOTE. H., (1958). *A la découverte des fresques du Tassili.* Ed. Grenoble, Arthaud, Paris, 268p.
11. MUZZOLINI A., (1995). *Les images rupestres du Sahara, préhistoire du Sahara.* 1er Edition par l'auteur, Toulouse, 448p.

المراجع

1. ABD EL-TWAB RIYAD KHAMISS. Z., (2018). Totémisme entre magie et religion à l'époque préhistorique en Afrique. *Journal of Social Sciences and Humanities,* vol. 07, 14, p.239-267.
2. ALLARD-HUARD. L., et HUARD. P., (1994). Les secteurs du sous-continent saharien et du Nil, Art rupestre du Sahara. *Dossiers d'Archéologie,* 197, p.70-83.
3. ANTONIEWICZ. W., (1968). Le motif de l'orant dans l'art rupestre de l'Afrique du Nord et du Sahara Central. *La préhistoire, problèmes et tendances, C.N.R.S*., p. 1-10.
4. AUMASSIP. G., (1973). Trois nouvelles stations de peintures pariétales au Tassili n'Ajjer. *Libyca,* T. XXI. p. 223-234.
5. AUMASSIP. G., JACOB. J.-P., MARMIER. F., et TRECOLLE. G., (1976). Les fresques de l'abri du Taureau à Ti-n-Hanakaten, Tassili n'Ajjer, *Libyca XXIV*, p. 55-66.
6. BAILLOUD. G., (1960). Les peintures rupestres archaïques de l'Ennedi (Tchad). *L'Anthropologie,* t. 64, p. 211-234.
7. BENICHOU-SAFAR. H., (1982). *Les tombes puniques de Carthage. Topographie, structures, inscriptions et rites funéraires.* CNRS, Paris.
8. BRUZEK. J., LAZICKOVA-GALETOVA. M., GALETA. P., MAESTRACCI. J. (2012). Les empreintes de mains dans l'art pariétal: possibilités et limites d'interprétations mises en relief par l'anthropologie médico-légale. *Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, 2010, Symposium,* p.1197-1206.
9. CAMPS. G., (1988). Scènes de caractère religieux dans l'art rupestre de l'Afrique du Nord et du Sahara. *Mélanges Pierre Lévêque. Tome 1: Religion. Besançon, Université de Franche-Comté,* p. 65-82.
10. CAMPS-FABRER. H., (2010). Main (Berb. : afus*, pl. ifassen ; cf. EB II) . Encyclopédie berbère, n°30, p. 4508-4518.
11. CHAZINE. J.-M., et FAGE. L.H., (1999). De nouvelles grottes ornées à Bornéo. *International Newsletter on Rock Art*, 23, p. 1-3.
12. CHAZINE. J.-M., et NOURY. A., (2005). Identification sexuelle des empreintes de mains négatives du panneau de la grotte de Gua Masri II (Est-Kalimantan-Indonésie), 6 p.
13. COHEN. C., (2012). Symbolique de la main dans l'art pariétal paléolithique. *Académie des beaux-arts, Institut de France,* p. 61-73.
14. CREVON. G., (1990). Des peintures de style «Têtes rondes» dans la Tefedest nord-occidentale. *Sahara,* 3, p. 97.
15. DE FLERS. P., et Ph., et LE QUELLEC. J.-L., (2006). Des nageurs préhistoriques au Sahara, Arts et cultures. *Revue des Musées Barbier Mueller*, p. 46-61.

16. DESPARMET. J., (1939). *Coutumes, Institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie.* Trad. sur le texte arabe, annoté par H. Pérès et G. H. Bousquet (l'enfance, le mariage, la famille), la Typo-Litho, Alger, 320 p.
17. EVANS-PRITCHARD. E., (1974). La théologie zandé. *Les anthropologues face à l'histoire et à la religion, Paris, Presses Universitaires de France,* p. 185-235.
18. FAGE. L.-H. (2012). L'art rupestre de Bornéo : présentation et nouvelles observations sur quelques mains peu communes. *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI, p. 955-971.
19. FERGUSON. M-J., (1870). "The Worship of Animals and Plants". *Fortnightly Review*, 7, p. 194–216.
20. GAUTHIER. Y., et Ch., (2003). Station rupestre de l'oued I-n-Bordan (Immidir, Algérie). Rhinocéros et ancienneté de l'art régional, *Bull. de la SERP*, 52, p. 39-61.
21. GAUTHIER. Y., et Ch., (2006). Monuments en trou de serrure et art rupestres: sur la distribution du groupe d'Iheren-Tahilahi / Wa-n-Amil et ses relation avec les autres groupes culturels. *Cahiers de l'AARS, 10*, p. 97-110.
22. GAUTHIER. Y., et Ch., (2013). Remarques sur le Guerrier Libyen. *Cahiers de l'AARS*, 8, p.69-86
23. GAUTHIER. Y., et LIONNET. D., (2005). Abris peints du plateau de Tadjelahin. *Sahara, 16*, p. 128-137.
24. GAUTHIER. Y. et Ch., MOREL. A., TILLET. Th., (1996). *Art du Sahara, Archives des sables*. Editions Seuil, Paris, 140p
25. GRADIN. C., (1994). L'art rupestre dans la Patagonie argentine. *L'Anthropologie*, 98, p.149-172.
26. GROENEN. M., (2011). Images de mains dans la préhistoire. La part de l'œil - Revue de pensée des arts plastiques, L'art et la fonction symbolique, 25-26, p. 56-69.
27. GRADIN. C., (1994). L'art rupestre dans la Patagonie argentine. *L'Anthropologie*, 98, p.149-172.
28. HUARD. P., (1968). Les mains à doigt manquant ou incomplet sur les peintures rupestres du Tibesti. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, LXV (1), p. 19-20.
29. JELINEK. J., (1985). Tilizahren, the key site of fezzanese Rock art. *Anthropologie XXIII/2*, p. 125-275.
30. JOLEAUD. L., (1933). Gravures rupestres et rites de l'eau en Afrique du Nord. *Journal de la Société des Africanistes, t. 3, fas. 1*. p. 197-282.
31. KUNZ. J., (1999). The Rock paintings of wadi Tikraratin (Tassili-n-Ajjer, southern Algeria). *Sahara*, 10, p. 119-121.
32. LADRON DE GUEVARA. S-D., (1995). Le symbole de la main en Méso-Amérique précolombienne. La main dans la préhistoire, *Les Dossiers d'archéologie*, 178, p.72-81.
33. LE QUELLEC. J.-L., (1992). Les figurations rupestres de mains au Sahara central. *Les Dossiers d'Archéologie,* 178, p. 60-71.
34. LE QUELLEC. J.-L., (2005). Une nouvelle approche des rapports Nil-Sahara d'après l'art rupestre. *ArchéoNil, 15* p. 67-74.
35. LEWIS-WILLIAMS. J.-D., (2002). *The Mind in the Cave*. Interpreting Religion and Society through Rock Art. Thames & Hudson, London, 320p.
36. LHOTE. H., (1966). Les peintures pariétales d'époque bovidienne du Tassili, Eléments sur la magie et la religion. *JSA,* Vol. *36*, 1, p.7-28.
37. LHOTE. H., (1970). Le peuplement du Sahara néolithique, d'après l'interprétation des gravures et des peintures rupestres. *JSA*, Vol.40, 2, p. 91-102.
38. LHOTE. H., (1979). *Les gravures de l'Oued Mammanet (nord-ouest du massif de l'Aïr).* Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar, 431p.
39. LHOTE. H., CAMPS. G., et SOUVILLE. G., (1989). «Art rupestre ». *Encyclopédie berbère, 6*, Edisud, Aix-en-Provence, p. 918-939
40. MAITRE. J-P., (1971). *Contribution à la préhistoire de l'Ahaggar. Téfédest centrale*. Mém. du CRAPE, XVII, Alger, 225p.
41. MORI. F., (1965). *Tadrart Acacus. Arte rupestre e culture del Sahara preistorico*. Enaudi, Torino, 257p.
42. PIGEAUD. R., (2007). Art rupestre inconnu dans le Sahara : « les adorateurs de la bête ». *Archéologia*, n°441, p. 50-61.
43. PRADEL. L., (1975). Les mains incomplètes de Gargas, Tibiran et Maltravieso. *Quartrir*, 26, p.159-166.

44. TROST. F., (1990). Egig: un site important de gravures rupestres et de monuments funéraires préislamiques dans l'Ahaggar. *Sahara*, 3, p. 98-99.
45. TROST. F., (1997). *Pinturas - Felsbilder des Ahaggar (Algerische Sahara).* Akademische Druck u. Verlagsanstalt, Graz, 336p.
46. VERBRUGGE. A.-R., (1970). *Corpus of the hands figuration in primitive Australia.* Compiègne, Orphrys, 256 p.
47. WINKELMAN. M., (2004). Shamanism as the Original Neurotheology. *Zygon*, 39, 1, p.193-217.