المنتدى التونسي
للحقوق الاقتصادية والاجتماعية
FTDES

كراسات المنتدى عدد 8

فنون واحتجاج

إلتزام وفعل مقاومة في تونس

المنسقة مفيدة الغضبان

سبتمبر 2023
ISSN : 2724-6833

***

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي كراسات المنتدى

***

حقوق التأليف محفوظة للمنتدى التونسي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية

الطباعة: المنتدى التونسي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية - أكتوبر 2023

ISSN : 2724-6833

المنتدى التونسي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية

فنون واحتجاج

إلتزام وفعل مقاومة في تونس

المنسقة مفيدة الغضبان

أكتوبر 2023

الكتابة والتحرير

المنتدى التونسي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية
2 شارع فرنسا عمارة ابن خلدون (الناسيونال سابقا) الطابق الثاني شقة 325 تونس باب بحر 1000.

المدير المسؤول

علاء الطالبي

أعضاء لجنة التحرير

حياة عمامو، صلاح الدين بن فرج، رياض بن خليفة، نزار بن صلاح، ماهر حنين، سفيان جاب الله، مالك كفيف، حسن العنابي.

صورة الغلاف

صورة مركبة من أعمال: بسمة هلال (*La tête à l'envers*) ، أهل الكهف (غرافيتي) ، ياسر جرادي (شبيك نسيتيني).

المحتوى

أمّ الزين بن شيخة

المسرح والاحتجاج من خلال مسرحيّة "ثقوب سوداء" Résistance plus
عماد المي 03

عمر علوي

مسرح ثوري أم مسرح ما بعد الثورة؟ قراءة في احتجاج الأقنعة 20

رياض بنالحاج أحمد

فنون الشارع في تونس: أسلوب مقاومة واحتجاج 43

إيمان دوزي

النقد والسّخرية في الممارسة الخزفية المعاصرة بتونس تجربة عائشة
الفيلالي نموذجا. 66

بوعلي كرامتي

الفن الاحتجاجي كمُمارسة إبداعية في تونس بعد الثورة ياسر الجرادي
وأهل الكهف ومشهدية المناجم بين الزغاريد والدموع "نماذج" 85

سارة شفطر

الممارسة التشكيلية الجماعية بين الإبداع والإحتجاج : قراءة في تجربة
كل من زواولة وأهل الكهف وفني رغما عني 117

المسرح والاحتجاج من خلال مسرحيّة "ثقوب سوداء" Résistance plus عماد المي

أمّ الزين بن شيخة

ملخّص

إنّ الغرض من هذه المقالة هو بسط مقاربة فلسفية للعلاقة بين المسرح والاحتجاج، من خلال نموذج من المسرح التونسي هو مسرحية "ثقوب سوداء" للمخرج عماد المي. ولقد حاولنا تقديم قراءة جمالية لهذه المسرحية على أرضية الإشكاليات التالية: في أيّ معنى يكون المسرح تعبيرة احتجاجية على ما يحدث من ظلم في أوطاننا؟ وأيّة علاقة ممكنة بين المسرح والديمقراطية والمقاومة بوصفها ابداعا لشكل جديد من الحياة السياسية العادلة والضامنة لجميع حقوق الناس الإبداعية والاجتماعية؟ وإلى أيّ حدّ نجحت مسارحنا في تحويل الفنّ إلى تمارين في المواطنة؟ من أجل معالجة هذه الأسئلة توزّعت المقالة على ثلاثة لحظات منهجيّة أساسية: اشتغلنا في الأولى على الدلالات الفلسفية للتعبيرات الاحتجاجية ونضّدنا الفروق الدقيقة بين المقاومة والاحتجاج والتمرّد والعصيان، انطلاقا من المرجعيات الفلسفية الكبرى. واستغرق بحثنا في اللحظة الثانية على مسرحية "ثقوب سوداء" من النص إلى الركح، وفيها تبيّن واستقصاء لأهمّ الدلالات الجمالية للعلاقة بين المسرح والحبّ، بوصف الركح "قنطرة العشّاق" نعيد بناءها دوما رغم كل أشكال الخراب التي تصيب قدرتنا على الحبّ في أوطان دمّرتها قوى الظلام في قلوبنا.. وانتهينا أخيرا إلى أهمّ النتائج أي التشديد على المسرح بما هو مساحة إبداعية حرّة للتدرّب على المواطنة كقيمة سياسية وإتيقية قوامها اختراع الحبّ ضدّ كلّ أشكال الكراهية التي لا تنتج غير العدميين والمدمنين على فلاحة الخراب.

الكلمات المفاتيح

المسرح السياسي ـ المقاومة ـ الحبّ ـ الفضاء العمومي ـ التمرّد ـ جماليات المخاطرة ـ مسرح القساوة ـ مسرح العبث.

"على الإنسان أن يموت واقفا بدلا من أن يحيا وهو يحثو على ركبتيه"، ألبير كامو

"قنطرة العشّاق اشكون باش يعاود يبنيها معايا؟"، عماد المي ، من نصّ المسرحية

"إنّ روح المسرح هو أنّك تملك جسدا"، هنري غوبيه، جوهر المسرح

المقدّمة

لا يزال المسرح بوصفه "أكمل أنواع الفنون" على حدّ عبارة جميلة لباديو[1]، هذا الفنّ الذي مرّ على ظهوره أكثر من ألفي وخمس مائة سنة، أبا للفنون كما كانت الفلسفة يوما ما أمّا للعلوم جميعها. فهو الفنّ الذي لا يزال يواصل حماية حقوق الخيال والسهر على تحويله إلى ركح كبير لمقاومة ما يحدث في الواقع من فظاعات وكوارث وأشكال من القهر العمومي المعمّم. في عالم توحّش رأس المال وتحويل العالم إلى بضاعة مطلقة، والمجتمعات إلى مخابر تجريب لكلّ أشكال المخاطر البيئية والوبائية والرمزية أيضا، يصير المسرح بأنواعه، -من المسرح السياسي إلى مسرح القساوة ومن مسرح العبث إلى مسرح الشارع، -إلى باحة رمزيّة لتصريف كلّ تعبيرات الاحتجاج من التمرّد إلى

[1] BADIOU, Alain. *Eloge du théâtre*, Paris, Champs Essais, 2016.

العصيان إلى الثورة. إنّ المسرح يستحيل حينئذ إلى مكنة كبرى لإعادة إنتاج مخاطر العصر، لا على سبيل المحاكاة أو التطهير، إنّما على سبيل التمرّد والمقاومة ورفض ما يحدث في بوهيميا الخراب التي حوّلت الأوطان إلى "مدن الملح" والشعوب إلى "وليمة لأعشاب البحر". لقد علّمنا البار كامو أنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض ما هو كائن، وتعلّمنا من الفيلسوف الفرنسي ألان باديو أنّ السعادة تكمن في الإيمان بتغيير العالم وبأنّ ما هو كائن ليس الإمكانية الوحيدة لما يمكن أن يكون... ويبدو أنّ مهمّة المسرح تكمن فعلا في تنصيب ركح عمومي لمقاومة أشكال التنكيل بالبشر حيثما تنشر الأنظمة أجهزة المراقبة والمعاقبة واعتقال الحياة واحتكارها وتحويلها إلى أمكنة للسيطرة على أجساد الناس ورغباتهم وعقولهم. ولأنّ الحياة عبثية كما يعلّمنا كامو فإنّه علينا أن نتمرّد. لكن كيف يمكننا تحديد دلالات التمرّد والتعبيرات الاحتجاجية وأشكال المقاومة؟ يتعلّق الأمر بعائلة مفهومية واسعة تتراوح بين التمرد والعصيان والثورة وتشترك معانيها بعامّة في رفض أشكال الظلم والعبودية والقمع والتعبير عن ضرورة إنتاج أشكال مغايرة من الحياة. وهو رهان نعثر عليه ضمن مسارح الالتزام بقضايا الشعوب والمجتمعات وتحويل المسرح إلى مكنة حرب رمزية ضدّ أجهزة الدول حينما تتحوّل الدول إلى مؤامرات ضدّ أجسادنا وأقدارنا.

نراهن في هذا المقال على معالجة الإشكاليات التالية: في أيّ معنى يمكن لمسرح ما أن يكون تعبيرة من تعبيرات المقاومة والاحتجاج على قبح العالم في أوطاننا؟ أيّ فروق نظرية بين مسارح المقاومة ومسارح المتعة الجمالية؟ بين التراجيديا والكوميديا والملهاة؟ وإلى أيّ مدى نجحت المسارح في أوطاننا في تحويل أشكال الاحتجاج الجمالية إلى تعبيرات مواطنيّة مدنيّة لبناء فضاء عمومي ديمقراطي؟

في معنى مسرح المقاومة

لقد ظهر مفهوم المقاومة في الفلسفة السياسية الحديثة مع الفيلسوف الإنغليزي جون لوك (1632-1704)، وذلك ضمن كتاب له بعنوان "في الحكومة المدنية" (1690)

بحيث يظهر مفهوم الحق في المقاومة، أي التمرّد ضدّ كلّ حكومة تتحوّل إلى استبداد مطلق ضدّ حقوق مواطنيها [2]. ولقد تمّ التأسيس لهذا الحقّ ضمن الإعلان العالمي عن حقوق الإنسان إبّان الثورة الفرنسية، حيث تمّ اعتبار الحق في المقاومة أحد الحقوق الأربعة الأساسية إلى جانب الحقّ في الحريّة والملكيّة والأمن. وهذا يعني أنّ الحق في المقاومة لم يكن ممكنا في العصور القديمة والوسيطة أي في ظلّ امبراطوريات الأباطرة والملوك ودول الحقّ الإلهي التي تعتبر نفسها تمثّل سلطة الله على الأرض، وأنّ كلّ عصيان لها هو عصيان للربّ. وفي هذا السياق لا نعثر في المخيال العربي الإسلامي على مفهوم للمقاومة بل على مفهوم الفتنة. أمّا عن مفهوم الثورة [3] فهو أيضا مفهوم حديث بالرغم من أنّه يتمّ اعتبار تمرّد سبارتاكوس س.73 م إرهاصة أولى عن فكرة الثورة الحديثة، إضافة إلى "ثورة القرامطة" س.899 م التي تمّ اعتبارها فتنة من طرف العبّاسيين، وتمّ اعتبارها من طرف المحدثين عيّنة أولى عن فكرة الثورة في التاريخ الإسلامي بعامّة. أمّا عن مفهوم الاحتجاج فيمكن التمييز فيه اليوم في ظلّ "استعمار عالم الحياة" بين أشكال عديدة من الاحتجاج كما شخّصها كتاب هابرماس "نظريّة الفعل التواصلي" في سياق تحديده لما يسمّيه "طاقات الاحتجاج الجديدة". وهي طاقات لا تولد بالضرورة من الصراع الطبقي داخل الدولة الرأسمالية، إنّما من مواقع صراع مغايرة لا تتولّد من مشاكل توزيع الثروات إنّما من "قواعد أشكال الحياة". يولد الاحتجاج في حركات مناهضة القوّة النووية، أو في الحركات النسوية والجندرية، او في الحركات الإيكولوجيّة، وحركات المطالبة بالسلام والمشاريع البديلة والجماعات القرويّة والأقليات والطوائف الشبابية والدينية... وحركات الاحتجاج على المدارس وعلى الضرائب ... وفي هذا المعنى نقرأ تحت قلم هابرماس: "لكنّ طاقات الاحتجاج إنّما تنشأ الآن من خطوط

[2] LOCKE, J.*Traité du gouvernement civil*, Paris, Flammarion, 1984.

[3] من أجل التوسّع في هذا المفهوم، انظر: كتابنا: **الثورات العربية، سيرة غير ذاتية**، (بالإشتراك مع فتحي المسكيني)، بيروت، جداول للنشر، 2013.

نزاع أخرى، وبالتحديد هناك حيث ينبغي انتظارها إذا ما صحّت أطروحة استعمار الحياة" [4].

أمّا عن مفهوم التمرّد فيمكننا اعتبار كتاب "الإنسان المتمرّد" بتوقيع ألبار كامو هو النصّ النموذجي الذي يولد فيه هذا المفهوم. يتعلّق الأمر بربط مفهوم التمرّد بمفهوم الانتحار في أفق فلسفة تقوم على مفهوم العبث كأطروحة أساسية لفهم دلالة الوجود بوصفه وجودا عبثيّا، أي لا معنى له. ووفقا لهذا الاعتبار يولد مفهوم التمرّد كنتيجة ضرورية لعبثية الحياة. وهو ما يكتبه ألبار كامو في مقدمة كتاب "الإنسان المتمرّد" قائلا: "إنّ البديهيّة الوحيدة التي أتلقّاها في صميم التجربة العبثيّة هي التمرّد" [5]. لكن من هو الإنسان المتمرّد؟ يجيبنا كامو قائلا :"إنّه إنسان يقول لا. ولئن رفض فإنّه لا يتخلّى". لكن أيّ شيء يرفضه المتمرّد؟ إنّ الأمر يتعلّق برفض قاطع لوضعية لا تُطاق. حين يصير الوجود غير قابل للتحمّل يولد التمرّد. فنحن لا نتمرّد إلاّ على وضعية وجودية مستحيلة. لكن هل التمرّد يقف في مستوى الرفض فقط؟ إنّ التمرّد يقترن ههنا "بشعور المرء أنّه على حقّ". فالتمرّد إذن هو حالة وجودية يرفض فيها الإنسان حالة اضطهاد قصوى ويتحوّل إلى حالة رفض قاطع بضرورة الدفاع عن حقوقه المسلوبة.

يتنزّل مسرح المقاومة كتعبيرة فنّية احتجاجية نموذجية ضمن أفق إشكالية فلسفية تتعلّق بالعلاقة بين الفنّي والسياسيّ، وهي إشكالية ظهرت منذ عشرينات القرن الماضي مع الحركات الفنية الطلائعية تحديدا بعد ثورة 1917 حيث كان الشعار هو توريط الفنّ ضمن الوثبة الثورية. ولقد تمّ استئناف العلاقة بين الفنّ والسياسة مسرحيّا على أنحاء عدّة

[4] يورغن هابرماس، **نظريّة الفعل التواصلي، المجلّد الثاني، في نقد العقل الوظيفي**، ترجمة د. فتحي المسكيني، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2020. صص. 625-634.
[5] ألبير كامو، **الإنسان المتمرّد**، ترجمة نهاد رضا، بيروت، منشورات عويدات، 1983 ، المقدّمة، ص.15.

ومع نماذج عديدة من الفعل المسرحي منذ مسرح براشت[6] وبيكات وسارتر[7] وأرتو [8] وكامو[9] وكانتور[10] وغروتووسكي[11] وهانس ثيس لهمان وصولا إلى مديح المسرح مع الفيلسوف الفرنسي ألان باديو. بحيث يعتبر براشت أنّ المسرح يولد من آلام الناس وأنّه مطالب بالتدخّل في مسار التاريخ، إنّ المسرح سياسيّ أو لا يكون. لكن بأيّ معنى؟ يذهب براشت إلى أنّ مهمّة المسرح هي تحديدا منحنا أشكالا مغايرة من إعادة إنتاج الحياة المشتركة للبشر. وهو ما يذهب إليه سارتر على نحو مغاير ضمن مسرح الوضعيات بحيث يعتبر أنّ الوجود يلقي بنا في وضعيات وجودية صعبة ويضعنا أمام اختيارات حاسمة ومرعبة وذاك هو معنى المقاومة. في حين يذهب ألبار كامو في مسرح العبث إلى اعتبار أنّ التمرّد هو الخيار المسرحي الوحيد أمامنا لأنّ العالم عبثي على نحو مفزع.

أمّا مسرح القساوة لأرتو فهو يقاوم فظاعة العالم بالصراخ وبالجسد بلا أعضاء، وبالفتك بكلّ أشكال التنضيد الغربي لأجسادنا ورغباتنا [12]. فهو مسرح يطرد الإله من الركح أي يوقّع نهاية النصّ ويلقي بالأجساد في غمرة مسرح الحياة الذي يوقظ حواسّنا وأعصابنا، وذلك ضدّ كلّ المسارح البرجوازية السيكولوجيّة التي تراهن على التطهير من الانفعالات البائسة أو على المتعة الجمالية، تلك التي انهزم عالمها بظهور ما يسمّيه غروتوسكي "جماليات المخاطرة" والتي نحتاجها من أجل مواجهة مجتمعات المخاطرة. رُبّ مواجهة تجد في المسرح ما بعد الدرامي للمنظّر المسرحي الألماني لهمان خير تعبير عنها انطلاقا من مفهوم جديد للمسرح السياسي. يتعلّق الأمر عنده بالمسرح بوصفه "سياسة إدراك" أي اختراع لأنماط جديدة في تمثّل العالم، وليست التزاما مباشرا بقضاياه

[6] BRECHT, Berlot. *Petit organon pour le théâtre*, Paris, l'Arche, 1997.

[7] SARTRE, J.Paul. *Un théâtre de situations*, Paris, Folio Essais, 1973.

[8] حول مسرح أرتو انظر: كتابنا: **تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة**، بيروت، دار ضفاف، 2014، صص.81-91.

[9] CAMUS, Albert. *l'Homme révolté*, Paris, Gallimard,1951.

[10] KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*, Paris, l'âge d'Homme, 1977.

[11] GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Paris, l'âge d'Homme, 1993.

[12] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio essais, 1964, pp.138 sq.

السياسية. وهنا تحديدا تظهر مقاربة جديدة لمفهوم المسرح السياسي نعثر عليها ضمن خاتمة كتاب المنظّر المسرحي الألماني لهمان بتاريخ 1999. ضدّ مسرح براشت وسارتر يقترح لهمان تصوّرا جديدا للعلاقة بين المسرح والسياسة انطلاقا من التحوّلات الفلسفية الجوهرية لطبيعة السلطة بما هي سلطة ميكروفيزيائية تكاد تصير إلى مفهوم مجرّد تصعب مواجهتها على نحو مباشر. وتبعا لذلك يمكن القول أنّه لم يبق من علاقة بين المسرح والسياسة غير مفهوم "الانقطاع عن كلّ سلوك يخضع لقواعد حقوقية أو سياسيّة، أي اللاسياسة: الرعب، الفوضى، الجنون، اليأس، الضحك، التمرّد، وكلّ ما هو خلو ممّ هو اجتماعي" [13] . وتبعا لهذا التصوّر الجديد، لم يعد المسرح قادرا على أن يكون سياسيا في المعنى الماركسي للكلمة أي في أفق إشكاليات الالتزام كما طوّرها غرامشي وبريشت وسارتر على أنحاء عدّة. وذلك لأنّ المسرح في عالم العولمة الرقمية لم يعد يتنزّل في "قلب المدينة كما كان شأنه لدى القدامى"[14]. ليس المسرح سياسيّا إلاّ بوصفه ضربا من "الفعل الهجين الذي ينقطع فيه الفرد عن الجماعي ويطمح إلى المجهول أي إلى إمكانية غير قابلة للتخيّل"[15] . وتبعا لهذه الأطروحة، يذهب المنظّر المسرحي الألماني لهمان إلى أنّ علاقة المسرح بالسياسة تتمثّل في الشجاعة على تجاوز كلّ الحدود والمبالغة والخروج عن طور كلّ القواعد السياسية. يكتب لهمان في آخر كتابه عن "المسرح ما بعد الدرامي" أنّ "المسرح سياسيّ، في معنى أنّه يقاطع ويفكّك المقولات السياسيّة بدلا عن مراهنته على قوانين جديدة، مهما كانت النوايا الحسنة التي صُمّمت وفقها تلك القوانين" [16].

[13] LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique,* Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, l'Arche, 2002, p. 272.

[14] *Ibid*, p.273.

[15] *Ibid*, p.281.

[16] *Ibid*, p.281.

وفق أيّ معنى من معاني المقاومة جسّدت مسرحيّة "ثقوب سوداء" علاقة المسرح بالسياسة؟ وفق مسرح العبث أم القساوة أم الوضعيات الوجوديّة أو ما بعد الدراما؟

المسرح والسياسة من خلال مسرحية ثقوب سوداء

تمثّل مسرحيّة "ثقوب سوداء" الموسومة بعنوان فرنسي إلى جانب عنوانها العربي، "مقاومة أكثر"- إحدى الأعمال المسرحية التونسية النموذجيّة التي اتّخذت من الاحتجاج ما بعد الدرامي رهانا جماليّا لها. ويمكن العثور على تقنيات المسرحة ما بعد الدرامية ضمن سينوغرافيا فرجوية ملموسة وفيزيائية لا تقوم على الحوار وعلى سلطة النصّ بقدر ما تراهن على التواصل مباشرة مع الجمهور حول مسرح الحياة. بحيث تلقي هذه المسرحيّة بشخصيّاتها في ضرب من الضياع الذي يزعزع الجمهور ويخلق فيه مسارات كلبيّة أو عدميّة أو فوضويّة. حيث ستعيش الشخصيّة الأولى مشهدا كاملا وحيدة تحدّث نفسها من فوق لغم، لا تملك سوى "كسكروت نتن" سرقته من "جيب جندي مقتول" ولا يؤنسها في وحدتها غير "نسر" لاحم يتربّص بها بوصفها جثّة قيد الحدوث. ثمّ سيتمّ تأثيث الركح بشخص ثان سيلقى به هو الآخر فوق لغم آخر وسيتحوّل المشهد الفرجوي إلى ركح فوضوي احتجاجي تقاطعت فوقه أصوات طلقات الرصاص ودماء القتلى وأغنيات العاشقين والركض في حلقات فارغة. كلّ ذلك يتمّ فوق ركح من الألغام التي تهدّد بتفجير المكان في كلّ لحظة... ولقد انفتح الركح على أصوات نسر معلّق في سماء لا نراها لكنّنا نسمع صوته عبر مؤثرات صوتية وسينوغرافية وعبر حوار يجريه معه أحد الشخصيات الرئيسية الذي وجد نفسه واقفا فوق لغم، وقضى معظم الزمن المسرحي في وضعية الوقوف مهدّدا بالموت في كلّ لحظة. وتتكوّن المسرحيّة من عشرة مشاهد تمّت عنونتها في السيناريو المكتوب من طرف المخرج المسرحي "عماد المي" عن نص "تراجيديا الديوك" للفنان المسرحي نور الدين الورغي[17].. كما يلي : قنطرة الحياة،

[17] النصّ الأصلي للمسرحية كتبه نور الدين الورغي بتاريخ 1989 ووقع تقديمه على الركح سنة 1995 ويندرج هذا النص ضمن سلسلة من النصوص التي كتبت خصّيصا في إطار مسرح الأرض الذي أسّسه نور الدين الورغي صحبة ناجية الورغي. ونور الدين الورغي هو شاعر ومؤلف مسرحي ومخرج من ولاية جندوبة عمل في فرقة الكاف ثمّ تولى إدارة

الفنّان، لعبة الموت، محاولة فاشلة، التعارف والتخالف، المنداف، الحلم، العرس 2. وخاتمة.

كيف النجاة من" الثقوب السوداء؟

ينفتح المشهد على "ما قبل المدخل"، بنصّ منتخب من مقال بتوقيع الفيلسوف فتحي المسكيني بعنوان الثقوب السوداء[18] هناك حيث يولد مكان الاحتجاج من ثقب أسود يبتلع الجميع في دوّامة عبثيّة مرعبة يستحيل علينا "فلكيّا" التحرّر منها. لكنّ يبدو أنّه في مستطاع المسرح أن يحرّر الطاقة السوداء من سوادها وأن يخرجها إلى النور. كيف يمكن للمسرح عندئذ أن يكون مقاومة لثقب أسود؟ ههنا يستحيل النصّ صوتا في الظلام :"بعض الناس كالثقوب السوداء، يمتصّون حياتك ولا يعطوك شيئا... أمّا حين يدخل شعب بأكمله في ثقب أسود، فعليك أن تتوقّع مواطنة يوميّة من نوع جديد تماما كتلك التي تميّز من لم يعد يحمل وجها أصلا لأنّه لا ينظر إلينا، ولا يعترف بالأفق الذي نقف فيه...هل علينا أن نتحوّل إلى ثقب أسود حتى ننجو من العاصفة؟ ". بهذا السؤال الفلسفي التراجيدي يهيّء المخرج عماد المي الركح لاستقبال نوع مغاير من المقاومة : بالوقوف فوق الموت، بمناجاة العدم، بالتهكّم من ألغام الحروب ... باللامبالاة من بقاع الدم فوق ملابسنا... بالتهكّم الأسود والضحك من أنفسنا.. ويأتينا النداء من عمق ثقب أسود :"اثقب نارك أيّها الواقف على حدود الوطن ولا تبتئس ...أنت ألم مؤقت لكلّ الذين سيولدون منك" [19]. كيف نثقب النار كي ننجو من الموت؟ بالألم أيضا يمكن للمسرح أن يقاوم. لكنّه ألم مقاوم يباغت الجمهور في كلّ مرّة بأنّ صمودنا على ركح المسرح هو الطريقة الوحيدة لوجودنا. وهو

فرقة جندوبة لمسرح الأرض. وهي تجربة فريدة من نوعها قامت على الاحتفاء بمجتمع الريف الذي يمثل صدى عميقا للمجتمع التونسي تمّ تهميشه وإقصاؤه من العملية التنموية والإبداعية.

[18] فتحي المسكيني، أمّ الزين بن شيخة، **الثورة البيضاء، تمارين في المواطنة**، تونس، دار الوسيطي للنشر، 2013، توطئة، صص7-11.

[19] نفسه، ص.11.

ما يكتبه غروتوسكي "على الركح نبدأ في الوجود، أمّا في حياتنا اليوميّة فنحن لا نحيا إلاّ نصف حياة فقط" [20].

تحيلنا فاتحة المسرحية بعنوان "ما قبل المدخل" إلى فرضيّتين: إمّا أنّ الدخول إلى هذا المكان حيث ستتمّ مسرحة الحياة غير ممكن دون العبور عبر اللامكان أي عبر ثقب أسود، ذاك اللامكان المظلم حيث لا أحد ينجو، وإمّا أنّ سكنى هذا الركح غير ممكنة لكنّه منطقة للعبور فقط. وفعلا فإنّ اختراع الأمكنة لا يكون ضروريا إلاّ حينما تسقط الأمكنة القديمة ولم تعد قابلة للسكن، وهو معنى الاحتجاج بوصفه مقاومة للسقوط في الفراغ. والفراغ هنا هو فراغ الوطن من عشّاقه وفراغ الوجود من الحبّ وفراغ الأرض من الأمن. وحينما تستحيل الأمكنة إلى مواطن لزراعة الألغام، لا أحد بوسعه العبور إلى أيّ مكان إلاّ أن يموت واقفا. وذلك لأنّ استراتيجية الاحتجاج كمقاومة تفترض أطروحة فنّية أشبه بمسرح العبث لدى كامو يعبّر عنها نصّ عماد المي على لسان "المرأة" قائلا ما يلي: "عاشق ميّت خير من عاشق جبهتو في الوطن تتكركر". (المشهد السادس).

العشق والمقاومة

ينفتح المشهد الأوّل على "قنطرة الحياة" موقّعا قدرة المسرح على العبور من الثقوب السوداء إلى المدخل، حيث تحدث "المطاردة" ولا شيء نراه غير ما نسمعه من أصوات طلقات الرصاص والصراخ واللغة غير المفهومة والخيالات والركض، في ضرب من لحظة الولادة المسرحيّة لحدث الحياة نفسها تحت صوت طلقات الرصاص وركض وصراخ للهروب من شبح الموت. يولد المسرح حيّا وهو يقاوم الموت ركضا أو صراخا أو وكوكة..ممزّقا أحشاء العدم ومشكّلا كينونته بنفسه. هكذا يولد المشهد الأوّل بعد المدخل كما لو كان الفعل المسرحي عمليّة ولادة طبيعيّة من رحم الحياة فهو لا يولد كما لوكان طفرة واحدة، بل عبر استراتيجيّة ركحيّة للعبور من الصوت إلى الجسد الحيّ

[20] Voir : LOMBI, Emily. « Vers un théâtre de la pauvreté – le Théâtre ou l'émergence de l'Etre chez Jerzy Grotowski », In *Revue Protous- Cahiers des Théories de l'art*.

ومن المسموع إلى المرئيّ ومن التقاطع بين سياسات المحسوس جميعها ..بحيث ينفتح المرئيّ على شخص هارب من حرب لا نسمع منها غير طلقات الرصاص وقصص سوف يتمّ توظيبها الركحيّ بأجساد شخصيات ثلاثة هم صانعوا الركح الاحتجاجي بمعيّة أصوات لا نراها وطائر مفترس هو النسر الذي ألقى به المخرج عماد المي في هذه المغامرة المسرحيّة، في نوع من الإيحاء المسرحي الطريف بأنّ المسرح هو مسرح الحياة. وعليه لن يكون الفضاء المسرحي حكرا على البشر فقط، لأنّ الحيوان هو شريكنا الأصلي في هذا المرعى الحيواني الكبير الذي يجمعنا. أليس المسرح في لغة الضاد مرعى لتسريح الحيوان ورعيه أيضا وفق توصيف رشيق لفتحي المسكيني؟ [21]

تنفتح قنطرة الحياة بوصفها المكان المسرحيّ الجوهريّ الذي ضمنه سوف يتمّ تنضيد فعل "المقاومة أكثر" على "مجموعة من الأشخاص المجهولين، ملامحهم غير واضحة يركضون وراء شخص محاولين الإمساك به ويقومون بإطلاق الرصاص عليه، لكنّ هذا الأخير ينجو"... هكذا يتمّ تشغيل مفهوم "المقاومة" منذ البداية ..مقاومة الحدّ الأدنى وهي القدرة على البقاء حيّا أي النجاة من القتلة. أليست قدرة الإنسان على أن يملك جسدا، هي روح المسرح؟ وحده من ينجو من الموت بوسعه أن يوجد على مسرح الحياة. وهذه هي بداية المقاومة كتعبيرة مسرحيّة أوّلية من تعبيرات الاحتجاج. إنّ هذا الشخص الذي يركض في اتجاه الحياة، هو من سيضمن نجاتنا معه . فظهوره على الركح معناه أنّ المسرح قارب نجاة له وأنّنا قد نجونا معه وفي شخصه جميعا وانتصرنا على قوى الموت. لكن كيف نجا هو فقط وتمّ قتل الآخرين؟ ربّما لأنّه استطاع أن يركض أسرع من القتلة...وأنّ سرعته هي التي جعلته يتحرّر من واقع دموي نحو مكان متخيّل هو المسرح بما هو مجال للنجاة..ولا شيء غيره. نحن إذن محكومون بالنجاة من الموت كقانون أنطولوجيّ لمسرح الحياة. لذلك يتطلّب فعل المقاومة منذ البداية قدرة ما على السرعة ضدّ قوى الموت.

[21] فتحي المسكيني، "السلفي والمسرح: معركة رعاة؟ أسئلة للتفكير" ضمن **الحوار المتمدن**، 30-3-2012.

لكن ماذا نقاوم تحديدا؟ وعلى أيّ شيء يتمّ الاحتجاج؟ كلّ احتجاج يبدأ من شعور بعبثيّة الحياة. هكذا يعرّف ألبار كامو مفهوم التمرّد في كتابه "الانسان المتمرّد". فيم تكمن عبثيّة الحياة في هذا الركح المسرحي؟ حين يعلو صوت الرصاص فوق أصوات العشّاق..حينها تُصاب الحياة بالعبثيّة.

الاحتجاج هو اذن ضرب من التمرّد على إفراغ الوطن من مشاعر الحبّ وذلك بتدمير قنطرة العشّاق كما يعبّر عن ذلك أحد الشخصيات في المشهد السادس:" البلاد طاحت حجرة حجرة وهي تحبّ تعاود تبني قنطرة العشّاق"..ويمثّل المشهد السادس تحت عنوان "المنداف" أنطولوجيا الفعل المسرحي بامتياز. فبعد وضعيات وجودية مستحيلة عاشتها الشخصيتان على الركح في نوع من الحوار العبثي كما لو كانا في دائرة مغلقة..كلّ منهما يقف فوق لغم، ولا أحد يرى وجه الآخر، كما لو كان المسرح فتكا بالوجه والوجهية والوجاهة..أحدهما لا يرى من الشخصية التي تؤثث معه الركح الاّ صوتها..والثاني لا يرى من رديفه غير القفا..كما لو كان "القفا" هو ما تبقى من العالم ..عالم فقد وجهه أو لم يعد يحتاجه أصلا..بل إنّ المسرح ههنا يقصد مقاومة الوجوه القديمة التي دمّرت قنطرة العشّاق، فالوجه قناع للنظام وهو منظّم عمليات تجميل الواجهة، وهو وجه وجهاء القوم القائمين على المراقبة والمعاقبة ومنضّدي كلّ الحروب على الحياة..لكن من يقدر على هزم الوجه، وجه العالم القبيح الذي دمّر كلّ إمكانيات العشق بين المحبّين..فالمحبّون فقط بوسعهم إعادة ترميم قنطرة الحياة، ومدّ الجسور بين الركح والعالم المتّسخ بالدم، حيث يأكل الجميع "كسكروتا نتنا" من جيوب الضحايا والمقتولين.

هكذا يجيبنا المشهد السادس في ضرب من الدفاع عن "النسويّة الإبداعية" أنّه وحدها امرأة تملك اقتدار إعادة العشّاق إلى العالم، وحدها امرأة تتقن ترميم قنطرة العشّاق، فهي حارسة مملكة الحبّ لدى جميع الآلهة. تظهر المرأة إذن على الركح بعد أن استحالت الحياة من دونها، حيث بقي الذكور هناك في وضعية وجودية لا مخرج لها. إنّ وضعية الوقوف على لغم يتطلّب عدم الحركة والبقاء في حالة عطالة أنطولوجيّة مرعبة، كما لو

كانا ينتظران الموت في أيّ حركة يقومان بها..كان على "أفروديت" إذن أن تظهر فجأة كشكل من الخلاص الجمالي، في معنى دقيق هو إعادة منح الحبّ إلى الركح..واختراع مسرح جديد يؤثثه عشّاق حقيقيّون لمقاومة القتلة، ومن أجل أن تعلو أغنيات العشّاق على صوت طلقات الرصاص. لقد أودع المخرج المسرحي عماد المي بهذه الحركة المسرحية الطريفة المرأة منزلة جمالية رئيسية: إنّ مجتمعا لا تقوده النساء إلى قنطرة العشاق هو مجتمع محكوم عليه بالسكن فوق الألغام والعيش تحت طلقات الرصاص وأكل الكسكروتات النتنة من جيوب المقتولين والضحايا..إنّ مجتمعا لا تنضّده النساء بالحبّ هو مجتمع الأيادي الوسخة بالدم ..

لكن أيّ نوع من العشّاق تعيدهم "المرأة" كشخصيّة محوريّة تظهر على الركح بعد وضعيات عبثية لرجلين متسّمرين فوق لُغمين، لا أحد منهم استطاع أن يُكلّم الآخر أو أن يواجهه وجها لوجه؟ تدخل إلى الركح إمرأة في الخمسين من عمرها "عاشقة وهازّها العشق" وهي تصيح:" ويني القنطرة، ويني العشاق؟"..لكنّ الشخصية الثانية تجيبها: «ما لا إنت هي زرعت الألغام في كل بقعة..علاش تقتلي في العشّاق؟"..وتردّ عليه المرأة في حزم :"عاشق ميّت خير من عاشق جبهتو في الوطن تتكركر"..في هذه الجملة تلخّص المرأة مفهوم المقاومة المسرحية بشكل صارخ. إنّنا نسمع في هذا الصوت النسائي صدى شعريّا لقصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابّي:

"وقالت لي الأرض لمّا سألت أيا أمُّ هل تكرهين البشر
أبارك في الناس أهل الطموح ومن يستلذّ ركوب الخطر
وألعن من لا يماشي الزمان ويقنع بالعيش عيش الحفر"

هكذا اذن تولد إرادة الحياة من الطموح وركوب الخطر، وليس من الخنوع وعيش الحفر. وذاك هو معنى مسرح المقاومة الذي يجد في إنتاج عشّاق حقيقيين للحياة رهانا

جماليا رشيقا. ثمّة علاقة أنطولوجية بين المسرح والعشق والمقاومة تنجزها مسرحية "مقاومة أكثر" في حجم الثقوب السوداء التي تهدّد بابتلاعنا في كلّ لحظة. إنّ العشق ميزة المتمرّدين والأحرار والذين لا يركعون أبدا، وكلّ من يخون هذا المبدأ موته أهون من حياة الذلّ والإهانة. هكذا اذن لا يقبل مسرح المقاومة عشّاقا خانعين سلبيين راكعين لأجهزة القمع وسياسات اليأس ومدن الملح والموت، لذلك سقطت قنطرة العشّاق..لم يكونوا عشّاقا حقيقيّين للحياة، والمطلوب من المسرح الآن هو إعادة بناء قنطرة العشّاق..تقول المرأة :"قلت لهم نعاود نبنيو قنطرة العشّاق"..الوطن هو قنطرة العشاق، لكن لا أحد بوسعه أن يبني وطنا وحيدا. لذلك تقول المرأة على الركح للجماهير أيضا: "قنطرة العشّاق شكون باش يبنيها معايا"..إنّ المقاومة فعل جماعي للتحرّر من كلّ الألغام التي تزرعها أجهزة الموت في أراضينا والتي تهدّد حياتنا في كلّ لحظة. كلّ أوطاننا صارت إلى أمكنة ملغّمة، وصارت الحياة مهدّدة في كلّ لحظة. ومن لا يعيد اختراع العشق في قلبه، ومن لا ينضمّ إلى الجموع التي تريد بناء الوطن مرّة أخرى سيموت وحيدا فوق لغم...إنّ وطنا بلا حبّ أشبه بلغم قيد الانفجار. تلك هي مهمّة المسرح كتعبيرة من تعبيرات الاحتجاج والمقاومة.

كيف يتحوّل المسرح من ركح للألغام إلى مكان للأحلام؟

هذا هو المعنى الإيجابي النشيط للمقاومة الذي تمنحه لنا مسرحية "ثقوب سوداء أو مقاومة أكثر". بحيث جاء على لسان المرأة التي جاءت لإعادة بناء قدرة الوطن على الحبّ ما يلي: "عمرو الورد في بلادنا ما يمشي خسارة..وعمرو العشق ما يبور.."..وفعلا لقد تمّ تشغيل ملكة الحلم طيلة المشهدين السابع والثامن الذي تمّ تأثيثه بضرب من البويطيقا (الشاعرية) الرمزيّة العميقة حيث يتحوّل المسرح إلى احتفال جمالي بالمخيال الشعريّ . هناك في قلوب العشّاق تولد الأغنيات والأهازيج التي تجعل من العشق مدينة خيالية خاصّة بكلّ من عبر بقنطرة العشّاق وترك قلوبا وورودا وذكريات سوف تعيد المرأة نسج خيوطها وتنضيد سردياتها من أجل استحضار قصص المحبّين الذين مرّوا من باحة

العشق كأجمل مكان للأحلام وللأعراس أيضا. ونسمع صوت المرأة يترنّم بكلمات من قبيل "قلوب قلوب..قلوب هايمة في العشق غايمة" أو "شوفوا الزهو ..شوفوا الطرب ..شوفوا منظر العشّاق".هكذا إذن تمّت إعادة المسرح إلى مهمّته الأولى : النشوة عشقا بناي ديونيزوس الهائم على وجهه في كلّ مكان يغرس العنب ويصنع الخمور ويغري الحشود بالحلم على الدوام..الحلم هو الأفق الذي يراهن على اختراعه مسرح المقاومة دوما. بلا حلم سنتحوّل إلى جثامين لا نصلح لغير حراسة الألغام وتحويل أجساد البشر إلى طعام للنسور المتربّصة برائحة الدماء. لكنّ الحلم ههنا ليس حلم الحمقى بغد أفضل، وليس تفاؤلا أبلها بعالم أجمل، بل هو فعل تمرّد على سياسات القتل المرعب في عالم الحروب الدائمة حيث تُهدر الدماء وتُشرّد الشعوب ويتمّ استعمار عالم الحياة. لذلك تتطلّب علاقة المسرح بالسياسة ضربا من التهكّم الكلبيّ على دول التوحّش والرعب المعولم. وهو ما تنتهي إليه مسرحية "ثقوب سوداء" لعماد المي في مشهدها قبل الأخير تحت عنوان "تهكّم". وهو مشهد تستوي فيه لدى الشخصيات الحياة بالموت. وهو ما يأتي على لسان الشخصيّة الأولى التي تواصل الحديث معنا من فوق لغم قائلا: "ما عادش عندي قلب..وما يفاجئني شيء..لا لغم في الشعانبي يتكلّم ...لا دكتاتور في القماطة"...

هل استطاع المسرح إنقاذ شخوصه من الموت فوق الألغام؟ هل حرّر الأوطان من ألغام الحرب؟ عن هذا السؤال تجيبنا مسرحية عماد المي في مشهدها الأخير بأغنية إلى طغاة العالم مستعيدا مرّة أخرى قوّة الفنّ من أجل مقاومة كلّ أشكال التنكيل بالشعوب وهدر دماء الأبرياء في عالم للحروب الدائمة ودول التوحّش وسياسات الرعب. هكذا يكتمل مفهوم المقاومة في هذه المسرحية حينما تُمنح الكلمة لشاعر إرادة الحياة قائلا:

" ألا أيّها الظالم المستبدّ ...حبيب الظلام عدوّ الحياة
سخرت بأنّات شعب ضعيف..وكفّك مخضوبة من دماه
...حذار فتحت الرماد اللهيب..ومن يبذر الشوك يجني الجراح.."

خاتمة

1) ثمّة رابطة متينة بين المسرح والمقاومة واختراع العشّاق: إنّ المسرح يدرّبنا على الحبّ مرّة أخرى، حبّ الحياة وحبّ الوطن وحبّ الفنّ. تلك هي الشروط الأساسية للتدرّب على نمط من الحياة المواطنيّة المدنيّة التي تطمح إلى ثقافة السلم ضدّ ثقافة العنف والتطرّف.

2) بوسع المسرح أن يكون أحد قوارب النجاة من "الثقوب السوداء" التي تهدّد بابتلاعنا في كلّ لحظة. فالكراهيّة ثقب أسود، والضغينة ثقب أسود وقهر الناس تحت راية أيّة سلطة ثقب أسود أيضا. في المسرح نتدرّب على العيش المشترك تحت راية المساواة بين الجميع في الحقوق والواجبات والآلام أيضا.

3) المسرح مساحة إبداعية حرّة تدرّبنا على الاحتجاج على كلّ أشكال الاضطهاد والقهر واللاعدالة الاجتماعية، والفعل المسرحي هو بمثابة أغنية كونيّة ضدّ طغاة العالم تنذرهم جميعا أن "حذار فتحت الرماد اللهيب...ومن يزرع الشوك يجني الجراح"..

البيبليوغرافيا

ألبير كامو، **الإنسان المتمرّد**، ترجمة نهاد رضا، بيروت، منشورات عويدات، 1983.

الزين بن شيخة المسكيني ، **تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة**، بيروت، دار ضفاف، 2014 ام

فتحي المسكيني، أمّ الزين بن شيخة، **الثورة البيضاء، تمارين في المواطنة**، تونس، دار الوسيطي للنشر، 2013.

فتحي المسكيني، أمّ الزين بن شيخة، **الثورات العربية، سيرة غير ذاتية**، (بالاشتراك مع فتحي المسكيني)، بيروت، جداول للنشر، 2013.

فتحي المسكيني، "السلفي والمسرح: معركة رعاة؟ أسئلة للتفكير" ضمن **الحوار المتمدن**، 30-3 - 2012.

يورغن هابرماس، **نظريّة الفعل التواصلي، المجلّد الثاني، في نقد العقل الوظيفي**، ترجمة د. فتحي المسكيني، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2020

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Folio essais, 1964.

BALANDIER. Georges, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard، 2006.

BRECHT, B. *Petit Organon de théâtre*. Paris, L'Arche, 1997.

CAMUS, A. l'Homme *révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

GOUHIER, Henri. *l'essence du théâtre*. **Paris**, Vrin, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Paris, l'âge d'Homme, 1993

KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*, Paris, l'âge d'Homme, 1977.

LEHMANN, Hans-Thiès. *Le théâtre post-dramatique*, Traduit de 9) l'allemand par Philippe –Henri Ledru, Paris، l'Arche, 2002.

LOCKE, J. Traité *du gouvernement civil*, Paris, Flammarion, 1984.

SARTRE، J- P. *Un théâtre de situations*, Paris, Folio Essais, 1973.

HEITZ, Raymond. « La théorie dramatique de Bertolt Brecht , in : *Etudes Germaniques* 2013 / 1 (n° 269, 153-160.

LOMBI, Emily. "Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski." In : *Revue Proteus*, Paris I Panthéon-Sorbonne (2010), http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus00-4.pdf

SERGE، Added. « Peut-on parler de « théâtre résistant » ?. In: Revue d'histoire moderne et contemporaine, tome 37 N°1, Janvier - mars 1990. pp. 128-147.

مسرح ثوري أم مسرح ما بعد الثورة؟
قراءة في احتجاج الأقنعة

عمر علوي[1]

ملخّص

يشكّل عرض "رحّل" أثرا فنّيا نموذجيا في ارتباط الفن بالاحتجاج. ولئن عاين هذه المسألة، فهو لم يخض فيها بشكل يرتكز على التمثيل، بل حاول بقدر الإمكان أن يشكّل فكرة الاحتجاج تجريديا متجاوزا تقنية الترميز. يقدّم هذا العرض ثلاث لحظات متنافرة ومترابطة في الآن نفسه: لحظة ما قبل الاحتجاج، ولحظة تمثيل الاحتجاج، ولحظة التفكير بوصفه أسمى طرق الاحتجاج. تعاين المخرجة هنا هذا المفهوم في تقاطع المسرح بالكوريغرافيا باحثة عن موقع ثالث للأثر الفني نفسه وهو يحتج على معايير الأداء المستهلكة لتقدم لنا "درس الترحّل" كأهم حركة في كسر السلاسل الجغرافية التي نقع فيها، سواء إرثا أو طواعية أو خضوعا. فالترحّل هنا ليس أنثروبولوجيا في شيء، بل هو حركة انجازية في إعادة منح المكان لمن سلبوا المكان، على حدّ قول جاك رانسيار (Jacques Rancière)، وأُسقِطوا من دائرة الاعتبار[2]. لذلك فإنّ الإشكال الأساسي الذي تعاينه المخرجة ثريا بوغانمي لهو التالي: إنّ الفن لا يكون محتجا ومناصرا للاحتجاج إلاّ إذا احتجّ على نفسه أوّلا.

[1] أستاذ مساعد بالجامعة التونسية وصاحب كتابي: **التفكير والحدود** (إصدار الدار التونسية للكتاب 2021)، و فتحي المسكيني: **الفيلسوف النابتة** (إصدار أركاديا 2023).

[2] لفهم هذه المسألة بأكثر عمق يمكن مراجعة النصّين التاليين لجاك رانسيار:

RANCIERE, Jacques. *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll., Folio Essais, 2004.

RANCIERE, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

الكلمات المفاتيح

الاحتجاج - السلطة - الباتوس - القناع - الطابع الانجازي.

المقدّمة

لم يرتبط المسرح بفكرة الاحتجاج في تونس مثلما عايّنا هذا الأمر بُعَيْد 2011. ولئن خاض المسرحيون هذه المسألة فذلك يأتي من جهتين. تتعلّق الجهة الأولى بدفع الاحتجاج إلى أقصاه، فيما ترتبط الجهة الثانية بتمثيل الاحتجاج و"تصنيمه". تشكّل هاتان الطريقتان أسلوبين مختلفين ومتنافرين في استعمال الأقنعة، فإذا كان الأسلوب الأوّل ينتصر لتعرية الحقيقة ومزيد شحذها، فإنّ الأسلوب الثاني يحوّل تلك الحقائق إلى طابع صنمي ومعتقدات بالية، ويحاول تبهيت الإيتوس الثوري (Ethos révolutionnaire).

ولئن وقع اختيارنا هنا على عرض **رحّل** (Nomades) للكوريغراف والمسرحية ثريا بوغانمي، فذلك لأنّه يُعَدُّ عرضا نموذجيا في تناول الاحتجاج، ليس في مداه السياسي والاجتماعي فحسب، ولكن بوصفه احتجاج التقنيات الفنّية أيضا ضدّ نفسها.

لا يتعاطى هذا العرض مع الترحّل كممارسة أنثروبولوجية، ولكن كشكل احتجاجي ضد المكان والزمان، وضدّ فكرة التبعية والخضوع، وانتصارا لدفع الفكر خارج انغلاق الخرائط التي قُدَّت قبل أن يولد هذا الفكر. لذلك فصورة الاحتجاج هنا لا علاقة لها باستعادة الصور الأيقونية التي عشناها في أزمنة الانتفاضات والثورات، ولكنّه عمل في دفع الاحتجاج إلى أقصاه من أجل صيرورة ثورية فكرية تذهب في التجريد أكثر من ارتباطها بالترميز. ولئن عدنا إلى جيل دولوز في هذه المسألة فذلك لأنّه قدّم آلة مفاهيمية كانت

قادرة على فهم هذا الترحّل بوصفه كسرا للنماذج الشجرية، واحتجاجا ضدّ ما يسمّيه بخطوط القوة، كالسلطة والتاريخ والإرث، وكلّ ما من شأنه أن يوقف الفكر ويكلّسه.

سنحاول ضمن هذا المقال تتبّع كيفيات معالجة "الاحتجاج" ليس بوصفه واقعة زمانية داخل التاريخ ، ولكن كضرب من المقام الذي يتّخذه الفن من أجل أن يدفع الفكر والجموع إلى السؤال، وهذه هي خاصّية الاحتجاج في عمقه. لذلك تقودنا أطروحة أساسية أنّ الفن لا يدفع إلى الاحتجاج إلاّ متى كان يحتج على ذاته أوّلا، وأن يقوم على تحطيم المرتكزات الإستيطيقية التي يتأسّس عليها.

في تبهيت احتجاج السؤال

كثيرة هي الأعمال التي تناولت هذا الموضوع، وفي تقديرنا أنّ جلّها كان يرسم برامج ثورية، وتنازل في المقابل عن الصيرورة الثورية. ولفهم هذا الالتباس بين الصيرورة والبرنامج (Devenir et programme) كان علينا العودة إلى هذا التمييز الرشيق الذي عاينه جيل دولوز في كتابه **حوارات. في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة** صحبة كلير بارني (Claire Parnet)[3].

فكّك دولوز هذه المسألة من زاوية المقارنة التي أجراها بين الأدب الفرنسي والأنغليزي، وفي تقديرنا أنّ هذا الاختلاف هو ما أدّى بنا في هذه السنوات إلى تبديد ما سمّاه إيريك هازان (Eric Hazan) بالفراغ الثوري[4]. ونقصد بالفراغ الثوري حين يتم هدم مرتكزات السلطة، وإبداع فراغ دون بديل وبرنامج واضحين. يقول دولوز:" إنّ معنى الرحيل والهروب هو رسم خط. فالموضوع الأكثر سُموّا للأدب حسب لورانس (Lawrence) :"هو الرحيل والهروب...اختراق الأفق والدخول في حياة أخرى"[5]. لا

[3] DLEUZE, Gilles et PARNET, Claire. *Dialogues avec Paris*, Flammarion, 1977.

[4] KAMO, Eric Hazan. *Premières mesures révolutionnaires*, Paris, La Fabrique, 2013.

[5] جيل دولوز وكلير بارني، **حوارات. في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان - أحمد العلمي، الدار البيضاء، أفريقا الشرق، 1999، ص.

يلتزم الفرنسيون عموما في نظر دولوز بهذا الفراغ الثوري، بل هم مهوسون بفكرة رسم البرامج. إنّهم "يبالغون في الجانب الإنساني والتاريخي، ويبالغون في الاهتمام بالمستقبل والماضي. يقضون وقتهم في تحديد النقاط المشكّلة للوضع. لا يعرفون مزاولة الصيرورة ويعتمدون في تفكيرهم على مقولتي الماضي والمستقبل التاريخيين. وحتّى بالنّسبة للثورة، فإنّهم يفكّرون في "مستقبل الثورة" عوض التفكير في صيرورة ثورية"[6].

تشكّل برامج تحديد مستقبل الاحتجاج خاصّية ما عُرض عموما في مسرح ما قبل الثورة وبعدها. ولئن استثنينا بعض التجارب (دون الحصر) مثل المسرح الجديد في تجارب رائدة مثل "**عرب**" و"**غسالة النوادر**"، ثم ما قدّمه فاضل الجعايبي في **جنون** (2001) و**خمسون** (2006) و**يحيا يعيش** (2010)، فإنّ المسرح في تونس كان مهوسا بتحديد النقاط وتبديد ما أقرّه فرانسيس سكوت فيتزجينالد (Francis Scott Key *Fitzgerald*). "لقد استخلصت من ذلك الفكرة القائلة إنّ معنى الكسر قوي جدّا ولا علاقة له مع تكسير القيد حيث نكون مرغمين على الوقوع في قيد آخر أو الرجوع إلى القيد القديم.(...) إنّ الكسر الحقيقي هو الأمر الذي يتم بشكل لا رجعة فيه، إنّه شيء لا تسامح فيه، لأنّه يضع حدّا لوجود الماضي"[7]. المتفحّص مثلا لعرض **عنف** يمكن أن يعثر على هذه القرابة الكبيرة بينه وبين الأعمال السابقة. وفي اعتقادنا أنّ **جنون** كان أكثر احتجاجا من **عنف** رغم انتماء العرض الأول إلى زمن السلطة (2001) في إحكام قبضتها فيما ينتمي العرض الثاني صحبة **تسونامي** (2013)، **خوف** (2017)، **مارتير** (2020) إلى زمن ما بعد الثورة. لقد كانت تلك الأعمال تنويعات للحدوس الخطيرة الواردة في مسرحية **جنون** و**خمسون**.

ما عرفه المسرح في تونس أنّه لم يخض بشكل حقيقي في تجربة "ما لا رجعة فيه"، واستمرّ في تمثيل الاحتجاج دون أن يكون محتجا بشكل فعلي. ففي اللحظة التي

---

[6] المرجع السابق، ص. 52.

[7] FITZGERALD, Francis Scott. *La fêlure*, Paris, Gallimard, 1963, p.354.

كان يتعيّن عليه كسر إمكان الرجوع إلى الماضي، خاض تجربة الاحتجاج بأدوات غير احتجاجية، واستمرّ في تكرار قيوده الداخلية وإعادة تكرار تقنياته ورسكلتها.

لفهم هذا التراجع في قيام المسرح بوصفه فنا محتجا، يمكننا معاينة النص الأخير لحاتم التليلي، والذي أتى تحت عنوان **المسرح والفضاء العمومي. قول الممكن نقديا**. يستعرض الناقد ضمن هذا الكتاب أهمّ التجارب المسرحية التي كانت تريد عقد صلة بين الاحتجاج والفضاء العمومي. لقد استثنى الكاتب بعض التجارب كـ: **الرهوط** لعماد المي (مثالا فقط دون الحصر) وهو استثناء يأتي من جهة أنّ هذا العرض تحديدا لهو تشخيص لحالة كلّ هؤلاء الذين تلاعبوا بفكرة الاحتجاج والثورة. "فالرهطيون هنا يمسرحون حياتنا السياسية وتاريخها السياسي على حدّ سواء، إنّهم تلك الشريحة التي ولدت بعد الثورات، لتكنس الفعل الثوري وتعوضه بفعل سياسي، وتكنس حلم الجماهير بتحقيق العدالة والحرية وذلك من حيث الزّجّ بها في خانة الأصوليات المعاصرة"[8].

ينطبق هذا التشخيص على عرض **حورية** (2017/2016) لليلى طوبال. لقد أوغل هذا العرض، وفق الناقد، في المباشرتية الأمر الذي جعله "أشبه بالخطابات السياسية الراهنة (...) التي تفتقر إلى الحدّ الأدنى من التحليل السياسي"[9]، وأقحم المسرح ضمن تناول الكليشيهات (Les clichés) وتثبيتها.

يقول مؤلّف كتاب **المسرح والفضاء العمومي** :"إنّ الصحراء تمتد فعلا، والمثير في هذا الأمر، هو أنّ المسرحيين يشعرون بالطمأنينة أمام هول هذه الصحراء، لم يكلّفوا أنفسهم طرح السؤال. وبدلا عن ذلك، تعتقد كلّ ذات مبدعة أنّ منجزها المسرحي هو الغابة التي ستوقف الرمل الهائج، وهكذا – في سياق السوق المسرحيّة المنتجة للمسوخ

[8] حاتم التليلي محمودي، **المسرح والفضاء العمومي. قول الممكن نقديا**، تونس، شامة للنشر، 2022، ص. 160.
[9] المرجع السابق، ص. 78.

والبضائع الفنّية-، تجري عملية قتل جدّ عنيفة وبشعة ضدّ منجز الآخر، ولهذا تزداد الصحراء اتّساعا"[10].

يشير حاتم التليلي إلى أنّ إجمال الإدّعاءات التي يخوضها المسرحي اليوم في مقاومة تصحّر الفضاء هو بمثابة حصان طروادة. ففي اللحظة التي يدّعي فيها المسرح اليوم ثوريته، فهو يعقد مصالحات ومفاوضات مع السلطة من أجل تدمير فكرة المسرح. إذا "كيف نثق في احتجاج هذا المسرح إذا كنا سنراه خاضعا لقوانين المؤسسة أو لكرنفال ما؟ هل يمتلك طاقة اختراق المؤسسة التي يسكن دائرتها وملعبها؟ منذ متى كانت المؤسسة تفكر؟ على الأغلب، إنّ ما يجري هو ضرب من ترويضه وتلويث جوهره بمباركة من المسرحيين الذين طرحوا على أنفسهم هذا المسرح بالذات"[11].

ما يفتقر إليه المسرح إذن، أنّه لا يحارب وفق استراتيجيات المخاتلة، بل سعى في أغلب الأحيان إلى افتكاك السلطة، وهو لا يفعل في حقيقة الأمر سوى معاضدة عمل السلطة ذاتها في إشباع الأمكنة والحسم مع الخارج بوصفه أهمّ الممكنات التي علينا تربيتها.

ستمنحنا هذه الإنارات، التي خضنا فيها سابقا، دليلا نظريا وعمليا في تحسّس عرض **رحّل**، وامتحان طرق هذه المخرجة في تغيير أقنعة العرض في كلّ مرّة من أجل دفع تجريب الفكر إلى أقصاه.

من بيوغرافية المخرجة إلى طرق احتجاج الأثر على نفسه

سيعثر المتتبّع لبيوغرافية المخرجة، ودون شكّ، على ملامح مثيرة في علاقتها بعرض **رحّل**. ولدت المخرجة في ريف ناء يقع في الشمال الغربي على الحدود التونسية الجزائرية يُسَمَّى الفالتة. وإن تتبعنا هذه التسمية في جذرها اللغوي فسنجد لها تقاطعا

[10] المرجع السابق، ص. 160.
[11] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

أساسيا مع عرض "رُحّل" (Nomades). يأتي هذا الريف منفلتا ومنسيا كالبشر. أمّا موقعه الحدودي فهو ما يزيد من وطأة التسمية. فعلى حدود تلك الجبال هناك من ماتوا في صمت داخل مناجم الحديد لجبل سلاطة والجريصة. أمّا المهنة الأكثر تداولا فهي التهريب والرعي. وإن تتبعنا جغرافية هذه المهن فسنكتشف رغبة هؤلاء السكّان الدّائمة في نسج علاقة مخصوصة مع المكان والترحّل واختراق الحدود وتمييعها. تقول المخرجة ثريا بوغانمي أنّ هذا العرض له صلة مع تاريخها الشخصي، وأنّه لملمة لشتات الصور المتناثرة من طفولتها، وإعادة تشكيل للتاريخ غير المسطّح وغير البارد الذي عبرته[12]. لذلك ليس من العبث في شيء أن يكتب نصوص العرض الأكاديمي عبد الحليم المسعودي المنحدر هو بدوره من مناجم الحديد بالجريصة.

خاضت المخرجة أدوارا مسرحية سواء مع سامي نصري في **أرض الفراشات** (2016)، أو صحبة نوفل عزارة في **منطق الطير** (2019)، أو مع أنور الشعافي في مسرحية **كابوس أنشتاين** (2021). أمّا أعمالها الكوريغرافية فيمكن إيجازها في ثلاثة أعمال أساسية: **شقائق النعمان** (2018)، **توحشت** (2016)، **ورسالة إلى الله** (2021). أمّا على المستوى الأكاديمي فقد تحصّلت المخرجة على إجازتها من المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف بمشروع تخرج تحت عنوان **"مريم تسقط من يد الله"** (2011)، لتستكمل في ما بعد ماجستير بحث (2016) تحت عنوان **الجسد بين السلطة والتسلط ،** أمّا اليوم فهي باحثة دكتوراه في المعهد العالي للفنون الدرامية بتونس وتشتغل على **سلطة خطاب الجسد في التقاطع بين المسرح والرقص المعاصر** كمبحث رئيسي.

يطلّ علينا عمل **"رحّل"** في موفى سنة 2022[13]، وإن تم اختيارنا على هذا العرض فذلك من أجل رفع فكرة أساسية وهي الاحتجاج. غير أنّ فكرة الاحتجاج هنا تعتبر في

---

[12] لقاء إذاعي مع سماح قصد الله، الإذاعة الثقافية، 08 فيفري 2023.

[13] **"رحّل"**: كوريغرافيا وإخراج ثريا بوغانمي، نصوص عبد الحليم المسعودي، سينوغرافيا صبري عتروس وحسين التكريتي، مساعدة فنية قيس بولعراس وحسام الدين عاشوري، أداء قيس بولعراس/ ثريا بوغانمي/ حسام الدين عاشوري/ هادية عبيد/ عز الذين بشير/ أسماء مروشي/ أسامة شيخاوي/ بوبكر غناي، موسيقى نصر الدين الشبلي، أداء صوتي محمد شعبان، ملابس هاجر بوزياني.

تقديرنا ردّا صارما حول الأعمال المسرحية التي أُنتجت بُعيد الثورة (ولا زالت). وهو ردّ يأتي من جهة شكل الاحتجاج داخل المسرح هذا أوّلا، وثانيا على المضامين الجوهرية للاحتجاج سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أو فكريا.

يشكّل عرض **"رُحّل"** مشكلة أساسية في ذاته. فرغم انتمائه إلى الكوريغرافيا، إلاّ أنّه يتجاوز تلك العتبات والماهيات. في بسط رؤيتها الإخراجية، تقول المخرجة بأنّه عمل كوريغرافي مسرحي، لتستأنف القول بأنّه عمل كوريغرافي محض. ويبدو أنّ هذا الخلط بين المحض والهجين لم يكن من زاوية عدم الفهم، ولكن من جهة أنّ "الغيرية مزيفة والاختلاف مغشوش".

تنبني الرؤية الإخراجية هنا على الترحال واستكشاف العتبات. ولأنّ العتبة ليست فضاء جغرافيا أو مكانا عينيا بل هي اللاّ مكان الذي وفقه نعيد صياغة أنطولوجياتنا، كما أشار بيتر هندك في معنى العتبات، فإنّ ثريا البوغانمي قد قرنت بين العتبة والاحتجاج. تقول في معلّقة العرض:"من الواجب تشغيل كلّ المخزون الاحتجاجي لنسف جدران هذا السكن الإستكاني الذي حوّل العلاقة الرعوية بين الإنسان والإنسان إلى قدر لا مردّ له...وفي سياق هذا الحرج الأنطولوجي لم يبق للإنسان إلّا انتفاضات الجسد وجوعه القديم لإعادة ترتيب اللغة".

يشكّل نص الرؤية الإخراجية الوارد في تقديم العرض تقاطعا بين فلسفتين على نحو من الاختلاف. بين "الحال، والأنطولوجيا والرعاية" لهيدغر، وبين العتبات والترحال والأقاصي لدولوز تمنحنا المخرجة تشكيل لغة احتجاجية بصرية متفرّدة.

تنتبه المخرجة هنا من القضية الأساسية التي يعاينها الفكر اليوم وهي اللغة، فما معنى التفكير؟ "إنّ الإنسان لا يكون إلاّ بالقدر الذي يشير ويسمّي هذا الذي ينسحب، بل الإنسان لا يكون إنسانا إلا لكونه ينجذب إلى هذا الذي يتوارى وينسحب"[14].

[14] HEIDEGGER, Martin. « Que veut dire penser ? », in *Essais et conférences*, Trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1995, p.152.

يشكّل هذا العرض إذن إشارة وتسمية، بمعنى أنّه يريد اختراع لغة في الاحتجاج بدل لغة الانصياع ومسالخ الاستسلام، ومحاولة استبدالها بلغة تسمية الوجود خارج نمطية نسق التسمية. ولأنّ العرض أتى كي يعاين الترحّل، فهو ترحّل من أجل إعادة صياغة القول بما يحتمله الأقصى والحدّ والعتبة. كلّ هذه المفاهيم من أجل إنارة طريق آخر تسميه المخرجة التخوم الخفية للإنسان.

لكن كيف يقول العرض هذه اللغة؟ ليست اللغة هنا أداة من أجل القول، وليست تواصلية في شي، ذلك أنّ الجسد في المسرح والجسد في الرقص لا يقولان الأمر عينه وبالطريقة ذاتها. فإذا كان جسد الممثل يشتغل من زاوية التمثيل (représentation) أي أنّه يأتي بُعَيّد المعنى بلحظة، بوصفه يحاول أن يجلب الأفكار إلى العيانية وأن يقدّمها مقنّعة ومترجمة، فإنّ جسد الراقص كما أشار جان ليك نانسي يأتي من جهة الحينية[15]، بمعنى أنّ المعنى لا يتشكل وهو سابق أو لاحق، بل إنّ زمن الفعل هو زمن المعنى وهذا ما ينبؤنا أنّ الرقص لا علاقة تربطه بالترجمة. لذلك يتّخذ الرقص من تجربة فكّ الرباط أو الإنفكاك عن الأداة والتواصلية خاصيته الأنطولوجية، فالكوريغرافيا لا تعبّر عن العالم إنّما هي تقول العالم وتشير إليه في اللحظة التي نكون بها قد انزلقنا في الدائرة المشطّة للعمومية.

ثمّة تضارب بين أزمان اللغة المختلفة في عرض رحّل: ثمّة زمن ما قبل التفكير، وزمن لقول التفكير وزمن التفكير. ولئن اختلطت هذه الأزمنة وتقاطعت فذلك من أجل فكرة أساسية وهي تتبّع ملامح اللغة كيف تذعن وتشيخ وتترهل، وكيف تمثل وتترجم، وكيف تنتفض وتحتج. أي أنّ العرض يأتي من أجل أن يرسم لنا المسارات المختلفة

ترجمة إبراهيم أحمد، **أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف، 2008، صص. 63-64.

[15] MONNIER, Mathilde, NANCY, Jean-Luc et DENIS, Claire. *Allitérations. Conversations sur la danse,* Paris, Gallimard, 2005, p. 149.

للإنسان، بين أن لا يستطيع القول، أو أن يتحول القول إلى أداة، أو يصير الإنسان قولا محتجا.

ولئن عاينّا هذه المسألة فذلك من جهة أن رحّل لا ينتصر لتلك الأقطاب، بل هو يأتي من أجل رفع فكرة أساسية وهي التالية: يتشكل معنى هذا العرض في استثمار تلك البينيات (L'entre-deux)، وهذا ما شكّل احتجاجا حول انغلاق الاختصاص وانغلاق اللغة. ما سعت إليه المخرجة من خلال تبني هذه البينيات هو مسائلة الاختصاص ودائرة المعارف والأسئلة الإبستيمية التي تتعلق بذلك، وهذا ما نجده في مقاربة باتريس بافيس[16] حين أشار إلى interdisciplinary performance بوصفه المفهوم الإجرائي لما بعد التسعينات للقرن الماضي، والذي شرحته ماري كريستين لوزاج (MARIE-CHRISTINE LESAGE) حين تناولت تبعات هذه الممارسة في اختراق حدود المعارف والمهارات والإمكانات التي تتيحها الهجرة بين الممارسات. نلحظ هذه المسألة في تراوح العرض بين الحركة المسكونة بثقافة التورّط، والحركة التي تقف وراء قناع التمثيل والحركة العارية للجسد في ترحله خارج التخوم بوصفه كتابة المكان (Chore-χώρα).

لكن ما الذي تفعله المخرجة بكلّ هذه الأقنعة؟

يعود الأصل الإيتيمولوجي لكلمة (masque) إلى اللغة اللاتينية المتأخرة (Masca) بمعنى الطيف أو الساحرة، أمّا قاموس Littré فقد حاول أن ينزع الرابط بين مصطلح "مسخ" في اللغة العربية و (masque). ما يعنينا هنا أنّنا نستعمل الأقنعة في معنى التمظهر المغالط ، وهذا ما لا يتوافق تماما مع هذا العرض، وربّما علينا المرور إلى نيتشه كي نفهم بأكثر جلاء استراتيجية المخرجة في تغيير أقنعة العرض كلّ مرّة. فحتى الحركة العارية لها مميزاتها المقنّعة حين لا ننتظرها. يشير نيتشه أنّنا لا نستعمل الأقنعة من أجل

[16] PAVIS, Patrice, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », in *L'Annuaire théâtral*, N° 29 « Méthodes en question », Patrice Pavis [dir.], 2001, p. 13-27.

المغالطة، بل على العكس تماما. ولأنّ الحقيقة موجعة كان لزاما علينا اختراع أدوات وتقنيات تلطيفية وهذا ما يفعله الفن... ولأنّ الحقيقة قاتلة تمّ اختراع البويزيس كتقنية كاذبة في قول الحقيقة وهذا ما يقوله نيتشه "إنّ كلّ ما هو عميق يحب القناع"[17]. يشير دولوز إلى علاقة الزيف هذا والكذب بإرادة القوة. "الفن أعلى قوّة للزائف، إنّه يعظّم "العالم بوصفه خطأ"[18].

يلتزم الفن إذن باستعمال أقنعته الأكثر تمويها من أجل قول الحقيقة الأكثر عمقا، وهذا ما تسميه المخرجة بإعادة ترتيب اللغة من أجل انتفاضات الجسد وجوعه القديم. تعود المخرجة إذن إلى الأصل القديم للسرد وكيف تحولنا إلى رعايا. ومن أجل قول ذلك تخطّ أقنعتها المختلفة قصد الابتعاد عن الصورة والمثال. "فوراء القناع لا يوجد مكر وحسب، بل في الحيلة الكثير من الرفق"[19].

رؤوفة هي المخرجة بباتوس المشاهد، فهي لا تلقي الحقيقة عارية، بل تستعمل هذا المزيج من الأقنعة المسرحية أو الكوريغرافية أو الوجه العاري من الإثنين من أجل استنهاض لغة جديدة تسميها إعادة ابتكار الكتابة التي لا تتم إلاّ على حدود الكوريغرافيا بوصفها كتابة مكان (Choré-graphie).

في أصل سردية الاحتجاج

كيف يمكن للكروريغرافيا أن تحدثنا عن تاريخنا وان تسرد لنا زمن الحكاية؟ يشكّل المشهد الأول تقاطعا فريدا مع كوريغرافيا سيدي العربي الشرقاوي Sutra والتي أتت بالشراكة مع أنتوني غورملي

---

[17] نيتشه، **ما وراء الخير والشرّ. تباشير فلسفة للمستقبل**، ترجمة جيزيليا فالور حجار، مراجعة موسى وهبه، بيروت، دار الفارابي، 2003، ص.70.

[18] جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، ترجمة أسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص.131.

[19] نيتشه، **ما وراء الخير والشرّ. تباشير فلسفة للمستقبل**، مرجع مذكور، ص. 70.

(Antny Gormly) ، ولئن أحالت كلمة سوترا على مجموعة الحكم الأولى في الحياة اليومية، فهي تشير أيضا في بعدها الإستعاري إلى خيوط الفكر ونير الأفكار (La trame des idées). تشكل السوترا هنا لحظة البدء أينما ظهرت وهذا ما أشار إليه ميشال أنغو[20]. وهو تماما ما نعثر عليه في رحّل.

يكمن وجه التشابه في انطلاق العرض بتلك التوابيت والجثث الحية، ولئن استند غورملي في صناعة توابيته إلى الخشب، فإنّ رحل صنع توابيته من الضوء وهذا ما شكّل قيام السينوغرافيا على صفر مادّة. أي قيام الصفر بوصفه نَجْد (socle) المشهد.

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi Sutra, Sidi Larbi Cherkaoui, Antony Gormley© Fot photo - eini Christofilopoulou

[20] ANGOT, Michel (trad. du sanskrit, *Le Yoga-Sūtra de Patañjali : le Yoga-Bhāṣya de Vyāsa : La parole sur le silence : avec des extraits du Yoga-Vārttika de Vijñāna-Bhikṣu*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 771.

يبدو أنّ السينوغرافيين صبري عتروس وحسين التكريتي على اطّلاع تام بالمدونة سالفة الذكر، وبما قام به توني سميث (Tony Smith) حين أنجز في ستينات القرن الماضي مكعباته. يحيلنا المشهد الأول على ثمانية أضواء عمودية منعكسة على الجدار لتنكسر على الخشبة. كلّ ضوء تسكنه جثّة متحركة. أمّا مساحة الضوء فلا هي عمودية ولا هي أفقية، وما تشترك فيه مساحة الضوء، تلك، أنّها تأتينا من الأعلى. ثمّة عين كلبية (Œil cynique) تراقب مشهد القيامة أو مشهد الولادة على جدار أصمّ حديدي. أمّا الجدار فهو سياج ما هو جاهز للتفكير (Prêt-à-penser)، وما علينا فعله كي نعبر، كما يقول أرتو، ليس ضربه بقوة، بل محاولة اختراقه عبر برده بكل تؤدة وصبر. لذلك يتساقط الراقصون الواحد تلو الآخر كلّما حاولوا عبوره: **هؤلاء هم الغرباء** وهو النص الأول من البرولوغ الذي صاحب هذا المشهد. ما يثيره هذا النص لعبد الحليم المسعودي، والذي كتب وهو على دراية واسعة بهذه المسألة أنّه يخلو من أفعال اللغة. كلّ ما قُدّم في هذا النص هي جمل اسمية خالية من الأفعال وهو ما ثبّت وضعية التهاوي وانكسار الأجساد المستمر على حدود الجدار واللغة. ذلك أنّ الجمل الاسمية تفتقر إلى الحدث وتقوم على استمرارية الزمان، وهذا ما يتوافق مع أداء الراقصين الذين يفتقرون بدورهم للحركة، بل ما يحدث هو انهيار الحركة عند حدود القيام الأول للجسد. فلا هم ممثلين ولا هم راقصين، بل هم في أقصى الحالات تم جلبهم وإسكانهم عقارات بصورة فروج برائحة التبن[21].

تبدو الأجساد غريبة في هذا الليل البهيم، وعلى قدر أنّ الليل مدوّنة للنكبات"، فهو "عجائب معشوقات ممتشقات"، وهذا ما تقترحه المخرجة في إحالة الليل إلى معنيين: يحيل المعنى الأول الذي صاحب الجمل الاسمية في البرولوغ واحتضار حركة الراقصين على باتوس ارتكاسي يطلب خلاصة من ذلك الصوت التسجيلي الذي يأتينا من بعيد لمحمد شعبان.

[21] عبد الحليم المسعودي، **غرباء**، برلوغ رحّل، إخراج ثريا البوغانمي. 2022.

تحاول الأجساد أن تتعلق بالصوت وتعبر الجدار كي تغادر مكعب المسرح...فلا تستطيع. ثمّة ثقل علق بالجسد من مادّة قدّت من سنن السمع والطاعة والسكن الإستكاني والعلاقة الرعوية، وهذا ما تسميه المخرجة بالحرج الأنطولوجي، وما يسمّيه عبد الحليم المسعودي بـ"انتهاك مفاصل الرغبات". حين يثقل الجسد بإرث الخسارات المتتالية، ويتحول إلى مادة هلامية لصوت الآخر نتحول بدورنا إلى غرباء عن أنفسنا ونفقد مفاصل الانفلات. يجري جان ليك نانسي اقترانا طريفا بين penser وpeser. ففي تقديره أن التفكير هو حسن تقدير: تقدير ثقل الأشياء. أمّا وقد سُكن الجسد بثقله الأنثروبولوجي فقد انتُزعت منه هذه السلطة التقديرية بوصفها تفكيرا، وهذا ما نلحظه في الأجساد التي لا تقوى على الرقص، بقدر أنّها تجرّ وراءها ثقلها الميتافيزيقي المرير. ذات المشهد هذا يغيب ليعاود الظهور مرارا داخل العرض، وهي إشارة طريفة إلى عدمية إرادة التخلص من ذلك. تصطف الأجساد وراء بعضها دون احتجاج يذكر، فما ثمّة فقط هو دوران على حالها، وحتى الإيماءات التي كانت تباغتنا من حين لآخر زمن بداية العرض تختفي، وهذه الإيماءة لا تدل سوى أنّنا أمام إمكان هذا الجسد الرامز الذي يحاول جاهدا اكتشاف العلامة من أجل تشكيل المعنى بوصفه حدثا قادرا على برد الجدار واختراقه.

زمن المشهد الأوّل هو اللّيل بكلّ ما يحمله من انكسار وغربة ووحشة وصقيع. ما يعنينا هنا أنّ المخرجة لا تفعل سوى مدّنا بالفرق الكامن بين ضربين من الحساسية (باتوس). فالصنف الأول الذي نعاينه هنا لا يتعلق البتة بالاحتجاج، فهو جانب من انكسار تلك الجماعة، وهذا تماما الوضعية التي ينطبق عليها بيتا الشعر لأبي الطيب المتنبي:

لا تحسبوا رقصي بينكم طربا *** فالطير يرقص مذبوحا من الألم
يا ويح أهلي أبلى بين أعينهم *** على الفراش ولا يدرون ما دائي

يتوافق ما قدّمته المخرجة مع ما مدّتنا به جوديت باتلر في نصها **تجمّع**، تقول هذه الأخيرة : "لتجمع (Rassemblement) حشد ما وظيفة تعبيرية قبل أن ينطق بعبارة أو يطالب بأمر يخصّه"[22]، غير أنّ ذلك ليس هو الاحتجاج، بل هو بمثابة تلك الحركة التي نعاين وفقها ألم ذلك الحشد فقط ولا يرقى بأي حال إلى دائرة انتفاض الحشد ضد سردية قدره، وهذا تماما ما قدمته المخرجة حين عاينت حركات ذلك الحشد دون أية قدرة لهذا الأخير من أن يغادر رمزية الاحتشاد إلى إنجازية الفعل.

في الاحتجاج والترحّل وكسر الجغرافيات

تبدأ حركة الاحتجاج في العرض من اللحظة التي نسميها (الشرنقة –الطائر). تتشكل هذه اللحظة في الدقيقة الخامسة وثلاثين ثانية من العرض. لقد اخترنا هذه التسمية ليس من باب الاستعارة، ولكن من زاوية الجانب العيني التي يحيل عليها الأثر الفني. يمكننا معاينة هذه اللحظة في تخلّص الأيادي من ثقل كتلة الجسد، وفي تقديرنا هذا هو المعنى الثاني لمفهوم الليل الذي خاضته المخرجة والذي نلاحظه في تبدّل درجة الإضاءة ولونها، فمن اللون الترابي المُسْوَدّ إلى اللون الأزرق الفجري نكون قد دشّنا صورة جديدة لليل. سنعاين مع هذا المعنى الثاني فكرة بداية الاحتجاج: احتجاج الجسد على تاريخه المثقل بسياسات الخضوع، ويبدو أنّنا نعثر على ارتباط وثيق بين طرح احتجاج الجسد ضد ثقافته وبين مفهوم الليل الآخر الذي عاينه موريس بلانشو في نصه "الفضاء الأدبي". فالليل هنا هو هذا "الليل الآخر" الذي وفقه لا يلهم البشر في شيء، ولكن هو المفهوم الأساسي في إبداع فكرة المحايد.

نعثر على معنى الاحتجاج في اللحظة التي تحاول فيها الأجساد الطيران. إنّها أشبه بالفراش الذي يغادر شرنقته. ورغم أهمية الشرنقة في حماية نمو الفراشة إلاّ أنّه بعد اكتمال نموّها عليها تمزيق تلك الشرنقة. تشكّل هذه الصيرورة الثورية ميزة هذا العرض.

---

[22] BUTLER, Judith. *Rassemblement : Pluralité, performativité et politique*, Traduit de l'Anglais (États-Unis) par Christophe Jacquet, Paris, Fayard, 2016, p. 194.

ما نلحظه هو محاولة ذلك الجسد الملتف على نفسه مغادرة تلك الشرنقة الملتفة على أعضاءه. فمرّة يأخذ شكل الأجنحة المتمرّدة، ومرّة يتّخذ شكل القلب المنتفض. وفي كلّ كرّة يعاود انكساره ويبدأ من لحظة الصفر. فالطيران هنا أو الانتفاض مرتبط أساسا بالزمن الذي على الفراشة تمضيته داخل الشرنقة وأن تتخلص من سوائلها الزائدة. هذه السوائل الزائدة هو الصبغة الحنينية التي تشدّنا للقاع. يقول عبد الحليم المسعودي في البرولوغ:" وأنّ الليل في أصله مذ أن كان ذئبا سماويا في ممالك الجبس ابتكر الوحشة من ضلعه المعوج وسمّاه حنينا أو صقيعا ينتهك مفاصل الرغبات".

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi

إن أشد ما يؤذي الطيران هو الصبغة الحنينية للأرض، وهذا ما يحطّم مفاصل الرغبة تلك. في مقابل ذلك علينا الانتباه من أنّ صيرورة الطيران ممكنة فقط حين ندرك أنّ عدم اقتدارنا الناتج عن تلك الشرنقة هو مادة الاحتجاج والطيران ذاتها، ولكن ما هو مؤذي لذلك الطيران هو برنامج الطيران ذاته.

حين بدأت الأجساد تنتفض في العرض، وتحاول المشي والتقدم ، كانت أقدامهم تعلق بطين الركح. وكانت أيديهم تتحسّس بعض خيوط الشرنقة التي لازالت ملتصقة بأيديهم والتي كانت تجرّهم جرّا خارج مساراتهم. ما هو ملفت أيضا ليس كمّية هذه الخيوط المكبّلة فحسب، بل أيضا ثقل الطين وباتوس الجماعة الذي كان يجمع بينهم، وهو ما جعل حركاتهم تبدو متطابقة وتتّخذ مسارا واحدا وتفتقد أجسادهم إلى تمفصلاتها. وهذا الباتوس هو ما نسميه بالباتوس الارتكاسي الذي تحدث عنه نيتشه مرارا.

لكن ثمة أمر جلل داخل هذا العرض، فالراقص ليس هو من يتخلّص من الباتوس بوصفه قوّة حساسية، بل على العكس تماما، إنّه من يتملك الأشياء في شدّة اقترابه منها. وعلى قدر خضوع هذه الأجساد الراقصة لثقل الثقافة فهي تتملكها. ماذا يعني هذا القول؟

لفهم ذلك يقول نيتشه:" لكي تتمكّن إرادة القوّة من أن تتجلّى، تحتاج إلى إدراك الأشياء التي تراها، تشعر باقتراب ما يمكن أن تتمثّله"[22].

ها هنا تماما نعثر على صورتين داخل العرض. تأتي الصورة الأولى في تلك الأجساد التي تشكّل أسئلتها بحركة أيديها متّجهة إلى السماء ومنفصلة عن القاع. وعلى قدر قبضنا على تلك الحركة على قدر قبض تلك الحركة على عالمنا وجرّنا إلى دائرة السؤال. تشكّل هذه الحركة مسائلة للعالم الذي يقع فيه الراقصون، وهذه المسائلة هي ما ستنقلنا إلى الرقص بوصفه تفكيرا، وهذا ما أشار إليه جان ليك نانسي.

[22] نيتشه، **إرادة القوة**، القسم الثاني، الفقرة 89.

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi

فعلى قدر محلّية هذه الحركة على قدر كونيتها. فالأيادي المتسائلة هي أيادي فوق الركح، ولكنهّا أيضا أيادي كلّ العالم الذي انقطع عن السؤال واستكان في قبو ذلك المكعّب الذي نحن فيه. ها هنا تماما تتحول تلك الحركة إلى بونكتوم (Punctum) العرض بأسره، لتشكّل احتجاجه الفعلي.

أمّا حركة الاحتجاج الثانية فتتلخص في محاولة الراقصين التخلص من وجوههم عبر حركة عنيفة ومتكررة. يقول دولوز:" تمرّ سلطة الأمومة عبر الوجه أثناء الرضاعة الطبيعية نفسها (...) في حين أنّ السلطة السياسية تمر من خلال وجه القائد واللافتات

والأيقونات والصور[...] وهذه ليست مسألة أيديولوجية ، بل تتعلق باقتصاد السلطة وتنظيمها"[23].

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi

ما ترمي إليه المخرجة هنا هو نزع الرأس من الوجهية كقناع تم حياكته لتحويلنا إلى كائنات طيّعة ومطيعة. حين أشار دولوز إلى اللقطة المضخمة في السينما بوصفها لقطة في انتزاع الوجه من سلطة الملامح فهو لا يعني غير ما نعثر عليه في البرولوغ حين يشير عبد الحليم المسعودي إلى الحنجرة والثغور والخراطيم. ما يعترينا في هذا النص أنه يذهب بعيدا في تفاصيل الأشياء إلى حدود ضياع هوية الأشياء ومن ثمّة يضيع المعنى الذي حدّدته سلطة اللغة، وهذا في تقديرنا احتجاج صارخ ضدّ اللغة بوصفها سلطة في التواصل، وتحريرنا من زاوية إقحامها في الأكثر قربا، وعلى قدر اقتراب اللغة من الأشياء على قدر إبداعها لامتيازها الخاصّ في أن تصير غريبة ومترحلة.

[23] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 215.

لكن كيف نتحرر من إرث سلطة الأقنعة التي تثنينا عن الترحل؟

هاهنا تماما يمكن معاينة مقاطع رقصية تنتفض ضد الباتوس الجمعي، فتحاول تلك الأجساد أن ترتحل خارج الدائرة وهذا هو المعنى الحقيقي للاحتجاج والترحل. نعاين ضمن هذا العرض معنى الترحل لا في بعده الجغرافي المكاني فقط، كما أشار البرولوغ " طواريق، أعاريب، غجر، برابرة، تتر"، بل من زاوية أنّ الترحل هو صبغة الإنسان وماهيته أصلا خارج السلطة الاقتصادية للسياسة.

يباغتنا من حين إلى آخر راقص يهاجر الجماعة يخترع اختلافه الجسدي الخاص، وهذا ما شكّل اللوحات القليلة للرقص بالمعنى المحض، خارج دائرة التمثيل أو الأداء.

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi

حين حاولت الراقصة هادية عبيد أن تغادر تلك الجماعة، كانت كلّ الأيادي والأجساد تلتصق بلحمها ثقلا فأثقل خطاها، كأنّ المخرجة تقول أنّ الباتوس الجمعي الذي اتّخذناه حصان طروادة والذي تحيل عليه بعض الصور لا يصلح للترحال. فالباتوس الجمعي ورغم قوّة احتجاجه ضد الموت، فهو يساهم بقدر كبير في قتل الفرادات الجسدية والاختلافات الفكرية.

لا يضمن حصان طروادة هنا أدنى مقوّمات الترحل. فحصان طروادة خطّة للغزو وضمان للحياة فحسب، أمّا ما تطلبه المخرجة من خلال الأجساد المتناثرة والمبعثرة أو الململمة في شكل هذا الحصان هو الهروب خارج المكان بكلّ ما يحمله من تنويعات ثابتة، كالذاكرة والوجه وسياسة القطيع والحركات التي حفظت عن ظهر قلب. إنّها تطلب أن نعيش لا أن نحيا، وهذا هو عمق الاحتجاج. لفهم الفرق بين أن نحيا وأن نعيش حقيق بنا أن نعود إلى هذا اللوين الفارق الذي رسمه فتحي المسكيني في شرح جورجيو أغمبن (Giorgio Agamben) بكلّ عناية[24]. فالحيوان يحيا ولا يعيش. الحياة هنا هو ما نشترك فيه جميعا مع الكائنات سواء نباتات أو حيوانات، أمّا العيش فهو خاصّتنا، لذلك لا تحتج الكائنات. بمفرده الإنسان ما يقود هذه الحركة لكسر الخرائط المغلقة وإبداع مساحة جديدة للتنفس، وهذه هي ماهية العرض في تقديرنا.

كيف انتهى العرض؟ لم يفلت في تقديرنا أي راقص من سلطة الجماعة. لقد كان الحسّ الجمعي (le sens commun) أشد وطأة من الاختلاف التي كان يرمي إليه كلّ

---

[24] في كتابه **السلطة السيادية والحياة العارية** (ترجمة فرنسية: باريس، سويْ، 1997)، نبّه الفيلسوف الإيطالي المعاصر جورجيو أغمبن، مستأنفاً بعض إشارات حنّا أرندت، إلى أنّ اليونان القدامى كانوا يشيرون إلى معنى الحياة بلفظتين اثنتيْن مختلفتين – zôè :(مجرّد الحياة الطبيعية بعامة) و – bios(طريقة الحياة أو نمط الحياة الخاص بالبشر). كأنْ نقول بالعربية: بين الحياة (وهو ما نتقاسمه مع النبات والحيوان والإله، مثلا) وبين "العيش" (الذي ينفرد به بنو البشر). كلّ الكائنات الحيّة لها zôè ، ومساحة الحياة لديها أوسع من مدينة البشر، لكنّها لا تملكbios ، وبالتالي لا تمل bios politikos ؛ أي "حياة مدنية أو سياسية"؛ بالعربية: هي "تحيا" لكنّها لا "تعيش."
فتحي المسكيني، "ما الفرق بين أن نحيا وأن نعيش؟"؛ ورد في؛ **مؤمنون بلا حدود،** قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 30 أكتوبر 2017.

راقص حاول الخروج عن سلطة القطيع. المشهد ما قبل الأخير والذي لخّص صورة تلك النائحات، لا يعكس في حقيقة الأمر سوى النواح على إضاعة طريق الاحتجاج، فالاحتجاج ليس مجرد رفض فحسب، بل يصاحب ذلك الرفض إرادة عميقة في رسم الاختلاف نفسه .

خاتمة

تشير المخرجة في هذا العرض وعبر تلك الحركة المتسائلة للراقصين وهم يوجهون السؤال إلى السماء، وتلك الأجساد التي اكتفت في نهاية العرض بالخروج دون أن ترتحل، أنّ مسألة التفكير وإعادة صياغة السؤال في كلّ لحظة هو ما يجعل من فعل penser يتماثل مع panser، أي أن يكون التفكير هو الضميدة الوحيدة التي تمكنّنا من اجتراح طريق ثالث خارج سياسة الثنائيات. ما يعلّمنا إيّاه العرض أنّ الاحتجاج لا يخصّ باتوسا جمعيا (Pathos commun) ، بل إنّ هذا الأخير لم يكن إلاّ من أجل أن يهيئنا للإنتفاض من موتنا وأن نعاين خساراتنا. أمّا مسألة الاحتجاج العميق فهو الجسد وقد قبض للتو على قدره الخاص.

يحتاج الاحتجاج وفي كلّ مرة إلى أدوات جديدة تناسب مقامه الجديد، أمّا التعويل على الصور القديمة من أجل أن تكون كساء ما نحياه راهنا إنّما هو في حقيقة الأمر ضرب من الاتّكال على مفهوم البرنامج من أجل تبديد تلك الصيرورة الثورية. ها هنا تتشكّل فرادة عرض **رحّل** بوصفه درسا عميقا في إيتيقا الاحتجاج الذي لا ينتصر للبرامج والتصورات، إنّما نبراسه الوحيد هو تربية الاختلاف.

البيبليوغرافيا

أحمد إبراهيم، **أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف، 2008.

جيل دولوز - بارني كلير، **حوارات. في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان- أحمد العلمي، الدار البيضاء، أفريقا الشرق، 1999.

جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، ترجمة أسامة الحاج، بيروت،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.

حاتم التليلي محمودي، **المسرح والفضاء العمومي. قول الممكن نقديا**، تونس، شامة للنشر، 2022.

فتحي المسكيني، "ما الفرق بين أن نحيا وأن نعيش؟"؛ ورد في؛ **مؤمنون بلا حدود**، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 30 أكتوبر 2017

نيتشه، **ما وراء الخير والشرّ. تباشير فلسفة للمستقبل**، ترجمة جيزيليا فالور حجار، مراجعة موسى وهبه، بيروت، دار الفارابي.

ANGOT, Michel. *Le Yoga-Sūtra de Patañjali : le Yoga-Bhāṣya de Vyāsa : La parole sur le silence : avec des extraits du Yoga-Vārttika de Vijñāna-Bhikṣu*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

BUTLER, Judith. *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, Traduit de l'Anglais (États-Unis) par Christophe Jacquet،Paris : Fayard, 2016.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUSE, Gilles. *Dialogues avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion, 1977.

KAMO, Hazan Eric. *Premières mesures révolutionnaires*, Paris, La Fabrique, 2013.

HEIDEGGE, Martin. « Que veut dire penser ? »; in ; *Essais et conferences*, Trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1995.

MONNIER Mathilde, NANCY, Jean Luc, DENIS Claire, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Gallimard, 2005.

PAVIS, Patrice. « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité, in *L'Annuaire théâtral*, N° 29 (« Méthodes en question », Patrice Pavis [dir.]), (2001).

RANCIERE, Jacques. *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.

RANCIERE, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

FITZGERALD, Francis Scott. *La fêlure*, Paris, Gallimard, 1963.

فنون الشارع في تونس
أسلوب مقاومة واحتجاج

رياض بنالحاج أحمد

ملخّص

احتكمت السّاحة التشكيلية بالبلاد التونسيّة إبّان الثورة إلى العديد من الصياغات الفنية والممارسات البصريّة التي راهنت على الشّارع كفضاء حاو لهاته الأساليب التي نجد من بينها فن الأداء والتنصيبة... وغيرها من الأجناس الفنيّة التي اعتمدت على الجسد كتيمة أساسيّة يُحاك من خلالها حبكة الأثر الفرجوي في تفاعل مع الجمهور. ممارسات راهنت على طرح جملة من القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصاديّة بأسلوب يتلبّس بالنقد بغية الاحتجاج ولفت الانتباه لمواطن الهنات والهوان، وهو ما أمكننا أن نتبيّنه مع عدد من الجمعيات الفنيّة كمجموعة "فنّي رغما عني" ومجموعة "تانيت آرت" مثلا التي طرحت عدد من القضايا الشائكة بأسلوب احتجاجي يكون الجسد هو رهانها وهو ذات الحال مع عدد من التظاهرات الفنيّة كتظاهرة "لا تشريني لا نشريك" والعديد من الممارسات الفنيّة التي استمدّت قوامها من واقع طرحها ذو المنحى الاحتجاجي.

الكلمات المفاتيح

فن الشارع - الفعل الأدائي – الفرجوي – التنصيبة – النقد – الاحتجاج - الجسد المتمسرح - التفاعل.

المقدّمة

شهدت السّاحة التشكيليّة التونسيّة إبّان الثورة طفرة على مستوى الممارسات البصريّة وكان ذلك نتيجة انفلات موجة الرّقابة التي كانت مسلّطة على الفنانين والمبدعين ناهيك المواطنين الذّين عانوا من تسلّط السلطة التي ضيّقت عليهم سبل التعبير، فكانت الثورة مؤسّس لنسغ في التعبير وأسلوب لإبداء الرأي وإعلان الموقف، بطرائق متعدّدة ومختلفة، وهو ما أمكننا أن نتبيّن أواصره مع سائر الفنون المسرحية والسينمائية والتشكيلية... التي ابتعدت عن التضمين نحو المباشرتيّة أحيانا ومحاولة الاقتراب والاحتكاك بالجمهور لتُسْمِعَ صوتها للشّعب، لتكون صداه. إنّ ذلك ما أمكننا أن نتبيّنه من خلال فنون الشارع، التي راهنت على الشارع كفضاء حاضن لمختلف هاته التوجّهات والصياغات الفنيّة، كالفن الأدائي والتنصيبة... فنون اتّسمت بهجر الفضاءات المغلقة نحو الاحتكاك مع الجمهور بتعابير وأشكال فنيّة مختلفة تروم الجدّة والتحرّر.

الفعل الأدائي ومسرحة الأثر الفرجوي

شهدت السّاحة التشكيلية ممارسات فنيّة مختلفة اتسّمت بالجرأة والتفرّد من خلال خروجها للشارع، واستغلال مكوّناته وعناصره، والتعايش مع جمهوره، في صياغات فرجويّة تؤمّن للمتلقّي قدرا من الامتاع ضمن "وليمة" بصريّة يستدرج فيها المتلقّي لفكّ طلاسمها، وتلمّس أنسجة حياكتها...

إذا رجعنا إلى معنى الفرجة في لسان العرب لابن منظور فإنّنا نجده يحيل حسب اشتقاقاته ومعانيه إلى: "الفرج، والفرجة بالضمّ، فرجة الحائط وما أشبهه، يقال بينهما فرجة أي انفراج، والفرج: انكشاف الكرب وذهاب الغم"[125]. لتأتي الفرجة كإحالة على التجلّي ودرء التخفّي، لتحيل على تجلّي الصورة وانكشافها للمشاهد، بما هي إفادة للانفراج وتبدّل الحال وزوال الهمّ، لتكون في ارتباط لصيق بالبعد الاحتفالي وهو ما جاء

[1]ابن منظور الافريقي، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، طبعة عدد 3، لبنان، 1994.

على ذكره سعيد ناجي بقوله: "هو اللحظة الأرحب التي تتحقق فيها الفرجة باعتبارها نسقا من الحركات الدالة التي تقدم للمشاهد"[2]. وقد ارتبطت الفرجة بالاحتفالات الدينية في طقوسها وممارساتها الفرجوية التي كان الغرض منها التنفيس وإمتاع المشاهدين. كما أنّ كلمة "فرجة « Spectacle » تأتي مشتقّة من الفعل اللاتيني «Spectare » بمعنى نظر وشاهد، أي أنها مرتبطة بما هو مرئي"[3] ويتضح من خلال التعريفين السابقين أن المفهوم العربي للفرجة ارتكز بالدرجة الأولى على زوال الهم وكشف الانفراج، في حين أنه ارتكز على المشاهدة والنظر في المعنى الغربي للفرجة. وبالتالي فقد تجلّت الفرجة من خلال تعدّد التعاريف واختلاف الألسن إلى المشاهدة والمعايشة لواقعة بعينها تروم تغيير الحال، كما تكون مشوبة بموقف وملتبسة، بتخطيط مسبق. وهو ما جاء على ذكره "غاي ديمار" «Guy Dumur» في تعريفه لمفهوم الفرجة قائلا بما معناه: "الفرجة هي الفعل المشترك بين الممثل والمتفرج. إذا فإن المتفرّج هو الذي يقدّم له الممثل عرضا تمثيليا بحسب قواعد معيّنة ويتميّز بالموقف الفرجوي."[4] و إذا كانت الفرجة «Spectacle » في اللغة اللاتينية تعني كل ما يمنح للنظر لأن أصلها «Spectare » أي ما يرى، فإنها في اللغة الغربية تمتلك معان كثيرة وهو ما ذكرته "سيلين رو" « Céline Roux » في كتابها « Danse(s) performative(s) » أنّ كلمة "فرجة" تغطّي كل أنماط العرض (حفل، موسيقى، رياضة، مسرح، رقص...) وتكون لغاية النظر والاستماع وترى أنّ الفرجة "هي كل عمل ينجز لغاية النّظر و الاستماع وما ينجز لعامة مجتمعين لهذه الغاية، وهي

---

[2] سعيد الناجي، **تأصيل الفرجة و طرائق الإحتفال في الثقافة العربية الإسلامية**، كتاب مشترك يحمل عنوان الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بتطوان، 2002، ص 75.

[3] ماري الياس، حنان قصاب حسن ، **المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح فنون العرض** ، عربي ، فرنسي، انقليزي ، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت ، طبعة عدد 1، ص 32.

[4] Le spectacle est l'acte commun de l'acteur et du spectateur. Le spectateur est donc celui auquel un acteur représente, selon certaines règles, ce qu'il est ou ce qu'il n'est pas. Il se caractérise par l'attitude spectaculaire.

DUMUR, Guy. *Histoire des spectacles (Encyclopédie de la Pléiade)*, Édition Gallimard, 1981, p. 11.

حركة جماعيّة طقوسية و يفترض القيام بها في شكل مّتفق عليه يكون موضوعا ضمنيا و مقبولا بالإجماع"[5]

بالتالي إنّ الفنون البصريّة ضمن الفترة المعاصرة قد تعدّدت أشكالها وأساليبها ومن بينها العروض الأدائية «Performance» التي اختلفت فيها التعريبات والترجمات كاعتماد مصطلح "التجلية" لما يعنيه هذا المصطلح من معاني الكشف والظهور أو" العرض القياسي" باعتبار أن الممارسة تحتوي على عرض يقدّم إلى جمهور ما، وقياسي باعتبار أن الفعل الفني المنجز ينطوي على تجاوز أو خرق لما هو سائد أو موجود. لكن كلا التعريبين السابقين قد أبقيا المصطلح ضمن سياقاته الفنيّة فقط بينما كلمة «Performance» في معناها الإنجليزي لا تقتصر على الفن فحسب وإنّما تشمل كل المجالات بما فيها الاقتصاد والرياضة وغيرها من الميادين، فتعني تنفيذ مهمّة أو تأدية عمل. وعلى هذا النحو فقد اخترنا الاستناد إلى تعريب المفهوم بـ"البرفرمونس" «Performance» وذلك لشمولية هذا المفهوم ولما حمّله أصحابه من مواضيع مختلفة بطرق وصياغات متنوّعة، لتكون كموقف احتجاجي تجاه الواقع الاجتماعي السياسي، الاقتصادي...وهو ذات الحال مع عدد من الجمعيّات الفنيّة التي أسهمت الثورة في البلاد التونسيّة في أن تمنحها صكّ الانفلات والتمرّد على الواقع ومقارعته.

الجمعيّات الفنيّة: إنشاء لحبكة فرجويّة وموقف احتجاجي

إنّ الطفرة التي منحتها الثورة من زخم التفكّر في المعاني وإعادة النظر في سياقات التعبير والممارسات الفنية من خلال تراسل هامش الحريّة وانفتاحه، هو ما فتح المجال لإمكانات التعبير المختلفة للتّعبير دون قيد عمري أو شرط في الموضوع وهو ما أتاح الفرصة لعدد من الجمعيّات الفنيّة التي راهنت على الاحتكاك المباشر مع الجمهور من

[5] Plus spécifiquement le spectacle est ce qui est produit pour un public rassemblé à cet escient: C'est un acte commun, ritualisé, qui suppose une convention, un accord tacitement posé et unanimement admis qui sous-entend que l'on ‹‹ fasse comme si » …
ROUX, Céline, *Danse(s) performative (s), collection le corps en question*, Harmattan, Paris, 2007, p. 84.

أجل إيصال جملة من الرؤى والتطلّعات الفنيّة بأساليب مختلفة، يكون الجسد هو رهانها والشّارع هو فضاءها والجمهور هو المتذوّق والمشارك لهذا البناء الفرجوي، ومن بين هذه الجماعات الفنيّة يمكن أن نسرد: مجموعة "أهل الكهف" و"زواولة" وهما مجموعتان تأسّستا سنة 2011 وترتبطان بفن الغرافيتي، مجموعة "كلام الشارع "نشأة سنة 2012 وتعنى بإلقاء الشعر و"السلام" ، مجموعة "فنّي رغما عنّي" وتانيت أرت وتقومان على الأعمال الأدائيّة وتكوّنتا سنة 2011 ، مجموعة "مسرح القطار" تأسست سنة 2011 على يد مجموعة من الطلبة والهواة في منطقة "الحوض المنجمي" بمدينة قفصة، مجموعة "الفنّ سلاح" وهي مجموعة غنائيّة تأسّست سنة 2015... إنّ تواريخ تأسيس هاته المجموعات يبرز تزامنها مع بداية الثورة، والطفرة في الممارسات الفنية المتّخذة للشارع كفضاء للتّعبير وفي هذا السياق سنقف عند عدد من أعمال هاته المجموعات وسنحطّ الرّحال عند مجموعة "تانيت أرت" ومجموعة "فني رغما عني" اللتان استندتا للفعل الأدائي وللجسد كمادة وأداة للتعبير ووسيلة للاحتجاج ولاستفزاز الجمهور، ولما أظهرتاه من تواتر الأفعال الأدائيّة في مناطق مختلفة من البلاد.

سعت "جمعية تانيت آرت" «Tanitarts» إلى التحرّر من كلّ أقانيم الفن التقليدية، فراهنت على إحداث نوع من التضايف بين مختلف الفنون كالرقص، الموسيقى، الغرافيتي...لتنتج أثرا فنيا فرجويا، تطرح من خلاله جملة المبادئ والمواقف التي أعلنت المجموعة عن تبنّيها لتكون كمسار استطيقي منتهج وموقف احتجاجي أمام السائد اجتماعيا وسياسيا وفنيا... وهو ما يمكن أن نقف عنده مثلا من خلال العروض الأدائية الثلاثة التي قامت الجمعية بإنشائها والتي حملت نفس العنوان: وهي "بلاستيكار" «Plastikart 1» الذي تمّ عرضه في 10 فيفري 2012 أمام المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة و"بلاستيكار2" «Plastikart 2» في 19 مارس 2012 أمام دار الثقافة ابن خلدون بتونس بمناسبة مهرجان سينما السّلام في دورته الثانية عشر وكذلك "بلاستيكار3" «3

Plastikart » والذي تم عرضه في 10 أفريل 2012 بالمنستير بمناسبة مهرجان "خليفة السطنبولي" للمسرح.

إنّ مختلف العروض التي أتت متتالية، لئن اختلفت فضاءات عرضها، إلاّ أنّه يجمعها قاسم مشترك وخيط ناظم هو الفكرة وطريقة الأداء، والهاجس الثوري القائم على الموقف الاحتجاجي الدافع إلى التغيير وترسيخ فكرة الرفض. رفض لواقع بأسلوب متحرّر، متمرّد عن كلّ أنواع الكبت المسلّطة على طرق التعبير الاجتماعيّة والفنيّة. فجاءت التجمّعات الفنيّة ذات الأساليب الأدائية بلغة ذات أبعاد ثوريّة ناقدة ورافضة ومؤسّسة لمبدأ الوقوف أمام الهناة أو نقاط الهوان التي تلحضها بحكم انتمائها المجتمعي وترسّخها في نسيجيّة الواقع، فتعمل على إعادة إنتاج أعمال تستجيب لهذا الواقع من ناحية ولمبادئها وتطلّعاتها الفنيّة من ناحية ثانية، وهو ما تجلّى في هاته الأعمال الأدائيّة المتسلسلة من «Plastikart» والذّي جاء معناه، يتضمّن عنونتها وفعلها الأدائي. فالعنوان يأتي منقسما إلى قسمين « Plastik» الذّي يأتي مفيدا لأكياس النفايات البلاستيكية و «art» بمعنى الفن، ليكون العرض بمعناه أكياس النفايات البلاستيكية الفنية المنقسم إلى ثلاث مراحل.

يفتتح العرض بقدوم رجل يجرّ عربة تكون محمّلة بحاويات بلاستيكية، يُلقيها بطريقة عشوائية لتخرج من هاته الحاويات أجساد تتّخذ طرائق مختلفة في الحراك بين الزّحف والانحناء والالتواء...حركات متعرّجة يعوزها النظام ويجمعها الاتّجاه "حاوية القمامة" التي كتب عليها باللّهجة العاميّة بما معناه "لا تضعوا القمامة هنا".

إنّ العرض الأدائي لهاته المجموعة التي لئن كان الفعل الفرجوي فيها مقتضبا إلاّ أنّه راهن على تحفيز الذائقة البصريّة للمشاهد، للتفكّر في قوام الجسد الذّي بات رهين هذا الواقع المتبلّد إبّان الثورة وما يشوبه من فوضى السّلطة وانفلات الأمن وعدم الاستقرار، الذّي نجم عنه تراكم النفايات كمشهد لئن لم نألفه سابقا إلاّ أنّه لا يعكس إلاّ التفقّر والتصحّر الذّي باتت تعيشه البلاد وما يمكن أن تخلّفه من انعكاسات بيئية على الفرد

والمجتمع، ليتقاسم الفرد رغم اختلافات بشرته ومعتقداته وآرائه نفس المصير، وهو ما حاولت المجموعة أن تلفت انتباه المارّة إليه من خلال الاختلافات اللونيّة لمختلف الشّخوص التي جاءت لتصطبغ بألوان متنوعة بين الحار والبارد، الأوليّة والثانوية تفرّقها الفوارق ويجمعها المصير الذّي بات من الواجب التصدّي إليه بمختلف الطرق والوسائل.، صورة مشهديّة فرجويّة كانت ملغّمة بالرّموز والمعاني لهذا الجسد المصطبغ باللّون والملتحف برداء الأكياس البلاستيكية، فعل أدائي لئن كان صامتا إلاّ أنّه بات يعجّ بالحركة والتيمات المتعدّدة مثال الصورة رقم:01 ، 02، 03.

صورة عدد 01 [6]

عرض قياسي لمجموعة تانيت بعنوان بلاستيكار2 - Plastikart2 في 19 مارس 2012، أمام دار الثقافة ابن خلدون بتونس بمناسبة مهرجان سينما السّلام في دورته الثانية عشر

[6] https://www.facebook.com/photo

صورة عدد 02 [7]

صورة عدد 03[8]

عرض قياسي لمجموعة تانيت بعنوان بلاستيكار1 - Plastikart1 الذي تمّ عرضه في 10 فيفري 2012 أمام المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة

يصبح الجسد على هذا النحو مادّة من أجل التواصل والتفاعل مع الآخر، وفي هذا الإطار يمكن الاستدلال على قولة "هيرمان نيتشه" في إطار الفن المعاصر والإنطلاق من مسرح الخلاعة والغموض كما أراد أن يسمّيه حين قال " سوف أضع نفسي في وضعيّة تحريض جسدي وروحي وذلك عبر أحداث. فأندمج حتى أصل إلى درجة الإفراط الخارقة، أسكب، أرشّ، ألوّث الفضاء بالدّم، وأتدحرج في بقع من الألوان، أضرب، لأدوس، أصفع، أرجم، أجلد، أعضّ، وأنشر الجسد وأشقّه لأحسّ بأحشائه المبلّلة"[9] ليغدو الجسد متفاعلا مع ذاته ومع جميع المكوّنات والعناصر المحيطة به مستفزّا ومستجلبا للمتلقّي. وعلى غرار هذا التوجّه الفني الذي انتهجته مجموعة "تانيت آرت" يمكن أن نقف عند مجموعة "فنّي رغما عنّي" المنتهجة للفعل الأدائي سبيلا، بغية اللّقاء المباشر

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] Je suis me mettre en état d'excitation physique et psychique par des actions et pénétrer jusqu'à l'expérience de l'excès originaire je repard, j'asperge, je souille.
DENYS, Riout, *Qu'est – ce que l'art moderne ?*, Paris, Collection Polio, essais nº 371, Gallimard, 2000, p. 474.

مع الجمهور، في عروض متنوّعة يحضر فيها المضمون الاجتماعي والسياسي، مثال ذلك عرضها بعنوان "فني من أجل حقّي" والذّي عرض" بحمّام الشط" في "بير الباي" في جوان 2013 وقد احتكم إلى مواقف احتجاجية تجاه الوضع السياسي الراهن. عَرْضٌ شارك فيه 3 مؤدّون، انطلق معهم العرض فظهروا لابسين لباسا أبيض، راقصين على إيقاعات الطبول. أجساد تأتي محاولة التجاوب مع هاته الإيقاعات التي لا تحتكم إلاّ لقوامها الخاص، تنتفض الأجساد وتتحرّك في حركات ارتجاليّة متفاعلة مع ذاتها ومع الإيقاعات الصادرة حولها، تفاعل يزداد مع تعرّي هاته الأخيرة ونزعها لأثوابها وغمسها في أحد الأسطل الأربع المجاورة لها والمليئة بالألوان الأوليّة "الأحمر، الأزرق، والأصفر ولون ثانوي، الأخضر". تتفاعل الأجساد مع ذاتها ومع مختلف العناصر التي تؤثّث الفضاء ومع نظائرها "بقيّة الأجساد" من خلال تبادل اللطخات بتلك الأردية المضمّخة بالألوان عبر ضربات عنيفة وسريعة ليأخذ كلّ منهم س طل الدّهان المجاور له صاباّ إيّاه على جسده مثال الصور رقم 04- 05 06- 07.

صورة عدد 04 [10]

صورة عدد 05[11]

[10] https://www.facebook.com/Fanni.Tn/photos

[11] *Ibid.*

صورة عدد 06[12]

صورة عدد 07[13]

مجموعة "فني رغما عني" عرض قياسي بعنوان "فني من أجل حقّي" والذّي عرض" بحم|ام الشط" في "بير الباي" خلال شهر جوان 2013

تنتهي الحركة وتسقط الأجساد على الأرض، مسجّات في حركات إيقاعيّة متقاطعة، ليلفّ الصّمت المكان برهة، لتدبّ الحركة في الأجساد الملوّنة مرّة ثانية عبر التوجّه إلى جدار بلاستيكي، يتمّ تمزيقه في حركات تجمع بين الشدّة واللين، الدّفع والجذب...ليجدوا أنفسهم بعد اختراقه أمام كرسي و مجموعة من الألواح كتبت عليها كلمات هي: سلاح، اغتيال، شرعية وتتقدّمهم صورة "شكري بلعيد" السياسي الذي وقع اغتياله سنة 2013 ليرفعوا الألواح أمام المتفرّجين، ويسقطوا على الأرضية منهكين ليغادروا بعدها في تثاقل، إنّ هذا الفعل الأدائي هو ما حقّق قدرا من الاستفزاز انطلاقا من تماهي مختلف العناصر واتحاد حبكتها ذاك أنّ"العمليّة التي تمارسها المادّة على الصورة تؤدّي إلى نتيجة محتومة، هي أنّه ما من عمل فني يمكن أن ينتج إذ لم تكن المادّة من النّوع الذي يصحّ استخدامه في هذا الفن أو ذاك بالذّات" [14] لتتحوّل الصورة المشهديّة التي حاولت المجموعة أن تنسجها عبر تعدّد التيمات وتظافر المكوّنات من البساطة إلى التّعقيد، لتقوم

[12] *Ibid.*

[13] *Ibid.*

[14] ناثان نوبار، **حوار الرؤية، مدخل إلى تذوّق الفن والتجربة الجماليّة**، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1992، ص 1993.

أساسا على الجسد كبنية مؤسّسة لـ"دراماتورجيا" الفعل الرّكحي المشيّء للجسد. جسد أداة، مادّة، جسد لون، جسد بلا هويّة، لا ينتسب إلاّ لذاته، هو نكرة، جسد يتلوّن ويلوّن أشباهه بلطخات سريعة فقد يكون اللّون الموجود في الأسطل كدلالة على تعدديّة القشرة اللحميّة لهذا الجنس البشري، الذّي لا يتخيّر لا لونه ولا نسبه ولا موطنه بل تختاره الصّدفة، وتنشئه الحاجة، وهو ما عبّرت عنه الأجساد التي لوّنت ذواتها ونواظرها بتلك الأصباغ اللونيّة، لتتضايف معها في سمفونية غنائيّة، وهي الذّات البشريّة التي تروم بدورها التطبّع مع بقيّة الذّوات، وهو ما عبّر عنه "ابن خلدون" في مقدّمته "بأن الإنسان مدني بطبعه"، مدنيّة تحتاج التضايف بين مختلف الأجناس، لكن قد يعوزها الاحتكام للتعقّل فتحتكم للعنف أحيانا وهي من الصّفات البشريّة فقد يتحوّل الإنسان إلى ذئب لأخيه الإنسان كما عبّر عن ذلك الفيلسوف "هوبز".

إنّ هذه البنية المشهديّة هي ما سعت المجموعة إلى تبنّيها ونسجها، مثيرة بذلك قضيّة الواقع السّياسي وما يحدوه من اغتيالات، وما حمله من نزعة وشحنة عدوانيّة بعد الثورة، فكان التعنيف والخوف والترهيب هو مناص عدد هام من الجماعات التي تغذّت من رحم الانفلاتات. إنّ هذا الفعل الفرجوي جعل الجمهور في تفاعل مباشر مع مسرحة الجسد والفعل الأدائي الملغّم بالرموز التي تتعدّد فيها القراءات، لكن رغم ذلك فإنّها تعيدها إلى تلابيب الحبكة القصصيّة ذات البناء الملحمي المفعم بالموقف الاحتجاجي على الوضع السّياسي المتمظهر بجلاء من خلال الكلمات التي تأتي مرفوعة بين أيادي المؤدّين في آخر المشهد وهي: **اغتيال – شرعيّة- سلاح**، كلمات تعيدنا من خلالها المجموعة إلى طاولة النقاش حول فحواها، عبر التفكّر في مسرحة الأجساد المؤسّسة لهذا الخطاب المثير للجدل والمنتفض على الوضع السياسي، لنتخمّر بعبق المفهوم وتواتر الرّمز في مأدبة تشكيلية شبيهة بالمأدبة الأفلاطونية التي تعيد طرح السؤال وتدفع إلى التساؤل ليكون الفن معها كوسيلة ثورية، نسعى من خلاله للتغيير الاجتماعي والارتقاء الانساني والتواصل البشري عبر استفزاز فكر المتلقّي وهو ما يذكّرنا بمسرح "برشت" الذي كان يؤكّد على

عدم ايهام المتفرّج وجعل المسرح عاملا اجتماعيا محرّكا يرتكز على جماليات الاستفزاز والإثارة.

تأتي المجموعة في هذا السياق مراهنة على البعد الثوري والموقف الاحتجاجي تجاه عدد من الأوضاع التي تعيشها وتتخبّط فيها البلاد، فراهنت على عدد من خريجي معاهد الفنون الجميلة والفن المسرحي الذّين جمعهم نفس الهاجس والبحث، وهو إثارة مواقف برؤى فنية يكون الجسد قوامها قبالة الجمهور يتقفّى ثناياه بين الأزقّة والأنهج والسّاحات العامّة، على غرار الجمعيّات الفنيّة يمكن أن نحطّ الرّحال أيضا على عدد من التظاهرات الفنيّة التي راهنت على الشارع كفضاء حاضن لمواقفها الاحتجاجيّة.

التظاهرات الفنيّة: تقاطعات المواقف وتأسيس الخطاب

خلافا للجمعيّات الفنيّة التي انبنت على مجموعة مواقف لعدد من الشباب الذّي جمعتهم رؤية فنية راهنوا من خلالها على الجسد للاحتجاج على الواقع بمختلف تمظهراته، يمكن أن نحطّ الرّحال على عدد من التظاهرات الفنيّة، كتظاهرة "لا تشريني لا نشريك " وهي تظاهرة للفن المعاصر امتدّت على يومي 19 و20 أفريل 2014، شملت أماكن مختلفة من مدينة سوسة "باب الجديد" "باب بحر" "ساحة الشهداء" "المدينة العربي" وعلى ضفّة الميناء، وشاطئ بوجعفر.. تظاهرة اجتمع فنّانوها حول تكوين موقف فني احتجاجي للتّنديد بشتى أشكال الفساد المالي وانتهاك علويّة القانون، تظاهرة فنيّة اتّسمت بمقاومة الواقع بأسلوب فني خرج عن أطره التقليديّة وعن فضاءات العرض المغلقة والاعتياديّة، وقد انظمّ إليها نزر هام من الفنانين وهم: "إكرام التوجاني" بعمله "شوف بالمكشوف"، أمير بن عياد بعمله "حيّك لا يمثلك"، "بحري بن يحمد" بعمله "أمي سيسي"، "أنطونيو سمرتانو" بعمله "نفق التطهير"، "مفيدة فضيلة" بعملها "كل شيء بخير"، "بتريسيا التريكي" بعملها "بدون تعليق"، "بربرا هولب" و "بول رجكوفيس" بعملهما "البقشيش للمبادوزة"، "أرسلان بستاوي" بعمله "قف للفساد المالي"، "فاتن الرويسي" بعملها "تحت الطاولة نوار وخضار"، "جيرالدين مارسييه" بعملها "أين

سنذهب اليوم"، "حنان الفارسي" بعملها "التطهير بماء البحر"، "هالة عموس" بعملها "عملية كنس"، "ليليا بن رمضان" و"ريم الراشدي" بعملهما "واجهة"، "بيفرميرس" «Pévermeersch » بعملها "رقص الروح الحرة"، "منى الجمل سيالة" بعملها "قهوة بالسرقة".

مثّلت هاته التظاهرة طفرة على مستوى التحرّر من أقانيم الممارسات التقليديّة وعدد المشاركين الذّين ضمّهم الانتماء للفضاء العام ومحاولة الاقتراب والاحتكاك بالجمهور، ناهيك التقارب من حيث ما انتمت عليه هاته الأعمال من مواقف ذات صيغ احتجاجية تجاه هذا الواقع. وهو ما خلق حركة وديناميكية في أماكن متقاربة ومختلفة من مدينة سوسة لأجل الوصول إلى أكبر طائفة من الجمهور هذا من ناحية، وللتملّك من إثارة الحسّ النقدي والتساؤل لدى الجمهور عن الخيط الناظم لمختلف هاته الأعمال، فتكرار الأثر والفعل هو ما من شأنه أن يرسّخ الحدث، لتكون كفعل إثارة لتبيّن مختلف تجلّيات هاته الأعمال المنفصلة "كشكل وبنية وتركيبة" ومتّصلة "من خلال التوجّه والبحث المفهومي"

في هذا السياق سنحاول تحليل عملين من هاته التظاهرة، الأول للفنّانة "هالة عموس" بعنوان "عمليّة كنس" والثّاني للفنّانة "منى الجمل سيّالة" بعنوان "قهوة بالسرقة".

قامت الفنانة "هالة عموس" بتنصيب عملها "عملية كنس" في مدخل المدينة العربي بسوسة وقد وظفت فيها مجموعة ضخمة من المكانس تمّ تعليقها على حامل حديدي دائري الشكل ووضعت بجانب الحامل مجموعة أخرى من المكانس متراصة فوق بعضها وصندوقا به أقلام يقدّم للمشارك ليكتب ما يشاء على سطح المكنسة. استعملت "هالة عموس" 216 مكنسة علّقت على الحامل الحديدي. إنّ المكانس ضمن عددها إنّما يعيدنا إلى عدد نواب المجلس التأسيسي ناهيك بناء التركيبة الذي أتى شبيها في شكل بنائه العلوي بهندسة مدارج المجلس التأسيس التي تحتكم الصفوف فيها إلى الانحناءات،

وبالتالي إذا كانت الوظيفة من المكانس هي إزالة الفضلات والنفايات فإنّ اقترانها بالعدد ضمن الإحالة على نواب المجلس التأسيسي إنّما تأتي مفيدة لإزاحتهم.

تأتي التنصيبة مؤسّسة لموقف احتجاجي تجاه أداء هؤلاء النوّاب وهو موقف أعلنت عليه صراحة الفنّانة، وأظهرته التّنصيبة من خلال هذا البناء الذّي أتت فيه هذه المكانس كإعلان صريح ورغبة في كنس هذا الحاضر الغائب "النوّاب" الذّين أنتجتهم تكتّلات حزبيّة وواقع سياسي لا يوفي الشعب حقّه مما ارتجاه نحوهم من تغيير الواقع الذي أصبح رهين الفساد المالي والرشاوي.

لا تكتفي الفنّانة بإشراك الجمهور من خلال إخراج عملها للفضاء العام بل تسعى إلى تحفيزه للمشاركة الفعليّة من خلال استدعائهم لأخذ أقلام محاذية لكومة من المكانس ملتصقة بالتّنصيبة والتفاعل عبر الكتابة على هاته - المكانس/ الرّسائل- لتغدو كعمل تفاعلي بينها وبين الجمهور وموقف محتجّ عبر هاته التنصيبة التي تأتي حمّالة برسائل متعدّدة يكون الجمهور أحد أقطابها فهو جزء من الواقع والتّنصيبة هي نبض الفنّان وليد الواقع. لا تقف الرّحلة مع الفنانة عند أعتاب مدينة سوسة بل ترتحل مع تنصيبتها نحو فضاءات مختلفة، لتقوم بتنصيبها بساحة القصبة أمام الوزارة الأولى لتكون هذه الرسائل المكتوبة على المكانس وجها لوجه مع أعضاء الحكومة.

تظهر التّنصيبة "عملية كنس " كفعل فني تشاركي يلتحم بالواقع فيعيد تمثّل أحد تيماته، تنصيبة جُرّدت فيها الأشياء من ماديتها فحضر الرّمز والإيحاء المبطّن وظهر فيها الفعل التشاركي مع الجمهور، الذّي صرّح عبر كتابة موشّحة عليها عمّا يلوج في داخله من ضيم تجاه هذا الواقع وهو ما يمكن أن نتبيّنه من خلال جملة تفاعلات المارّة عبر كتاباتهم كقولهم: "الشّعب فد"، "سيبوا الكراسي"، "متحدين نقف، متفرقين نسقط" مثال صورة رقم 08 و09.

صورة عدد 08[15]

صورة عدد 09 [16]

هالة عموس، عملية كنس، تنصيبة مكوّنة من مكانس معلّقة وأخرى موضوعة على الأرض مع محمل حديدي، مدخل المدينة العربي بسوسة، أفريل2014 ضمن تظاهرة "لاتشريني لانشريك".

تأتي التّنصيبة كنوع من ردّة الفعل الموجّهة من قبل الفنّان تجاه الوضع السّياسي الذّي بات مشوبا، في السّنوات الأولى من الثورة، وضعيّة مثّلت تفاقم الخوف من انتهاك الحريّات واغتصاب الحكم من قبل الإسلاميين، إذ شهدت الساحة السياسيّة تصدّر الإسلاميين والأحزاب المحافظة، ورجالات الدولة السابقين لقائمة الأحزاب وتمّ التآلف بينهم من أجل التأسيس لمشهد سياسي لا يتماهى مع تطلّعات نخبة هامّة من المثقفين والفنانين...لتبدأ محاولات التعبير عن الرفض والخروج من دائرة الحدود الضيّقة نحو غزو الشارع وهو ما شرّع لطرح التساؤل حول طبيعة العلاقة الممكنة بين الفن والثورة. "لقد بيّن فاغنر أنّ الثورة قد تفسح مجالا جديدا للفن، بما توفّره من فرص لظهور الجديد ومن إمكانات للتحرّر من الرّوح المحافظة في الحقب السّابقة، إنّها قوّة الثّورة الخلاّقة التي تلهم القدرة الثوريّة للإبداع. فالفن يحتاج الثورة لدعم طاقته الخاصّة، وتوقه إلى توليد

[15] https://hela-ammous.jimdofree.com/installation/

[16] Ibid.

أثر حرّ في فضاء حرّ"[17] وهو ما جعل الفن يخرج عن طوره ويجعل الفنانين يبحثون عن الارتحال للشّارع لتبليغ تطلّعاتهم ومعاضدة احتجاجات المواطن.

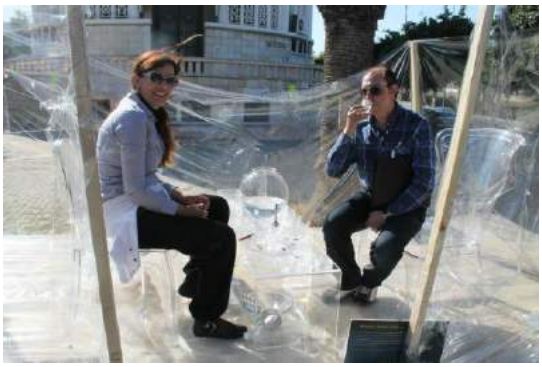
وفي ذات التظاهرة يمكن أن نقف عند عمل الفنانة "منى الجمل سيّالة" ضمن عملها "قهوة بالسّرقة" التي قامت بتنصيبها أمام مركز البريد. سعت الفنّانة أن تجعل من عملها مؤسّس لخطاب محتجّ أمام الوضعيّة الاجتماعيّة الفاسدة في البلاد التي أصبحت تقوم على الرشوة والمحسوبيّة والمحاباة. تمثّلت "البرفرمانس" في مدرج ومنصّة مرتفعة على الأرض تتخللّها عناصر، تتّسم بالشفافيّة وهي جدار يحيط بالمنصّة ويتوسّطها كرسيّان تجلس الفنّانة على إحداها وطاولة، وضع عليها عدد من الأواني. تستقبل الفنّانة الجمهور في هاته الخلوة المكشوفة أين تستفزّهم عبارة مكتوبة خارجها" تفضل نشربك قهيوة من تحت حس مس" يقدم الجمهور ومن يستفزّه هذا التأثيث الرّكحي وهاته العبارة، فيدخل الفضاء أين تستقبله الفنّانة، ليجلس على كرسي بجانبها لتقدّم له الماء لشربه وليتجاذبا أطراف الحديث لتعطيه في الأخير قطعة نقديّة من تحت الطاولة.

حاولت الفنّانة أن تعيد إلينا أطوار الوضع الذّي بات ينخره الفساد والحيف الاجتماعي، والذّي مردّه التقلّبات التي تشهدها البلاد والتي أنتجت وضعيّة هشّة، وولّدت واقعا سياسيا وقادة دون حنكة ودراية أوتمكّن من تسيير دواليب الدّولة، فنجم عن ذلك تدهور اجتماعي وتفاقم المديونية الدوليّة واستهتار بتسيير المرفق العمومي، فباتت الطرق الملتوية هي السبيل لتحقيق المآرب خارج الأطر القانونيّة، وذلك عبر الرشوة التي حاولت الفنانة أن تفشيها وتحيل عليها من خلال استخدامها للمصطلح العامي "نشربك قهوة" فسعت الفنانة الى فضح هاته الظاهرة التي باتت متفشيّة بطريقة علنيّة، أمام أعين المارّة مستفيدة من المصطلح العامي" تحت حس مس" للدّلالة على طريقة الرشوة، التي يختلي

[17] محمد محسن الزارعي، صورة الثورة وأدب ما بعد الحداثة، نصوص جمّعتها وأعدّتها للنشر سلوى النجار الزارعي، **منشورات المعهد العالي للغات بقابس**، الطبعة الأولى، الثلاثي الأول، ص 20.

فيها أصحابها خلسة، خارقين القانون وضاربين ومتجاوزين لمصالح الغير.. .وهم بهذا التصرّف إنّما يؤسّسون لإنشاء دولة داخل نظم الدولة، مثال الصورة عدد 10 و11.

صورة عدد10 [18]



صورة عدد 11[19]

منى الجمل السيالة، برفرمانس بعنوان "قهوة بالسّرقة" من أمام مركز البريد سوسة، أفريل 2014 ضمن تظاهرة "لا تشريني لا نشريك"

وبالتالي يأتي الأثر الفرجوي مؤسّسا لبنى علائقيّة بين الفنّان والجمهور ناهيك الأثر الفني عبر جميع مكوّناته ضمن فن التنصيبة أو عبر تفاعله مع بقيّة الأجساد من خلال الفعل الأدائي الفرجوي ضمن المشاهدة والملامسة... ليكون في وضعيّة تتأسس فيها علاقات فضائية وزمنية واجتماعية، يرتبط فيها الفضاء، الزمن، المشاركون، وتكون تلك العلاقات ديناميكية، ووسائله عادة مأخوذة من اليومي.

إنّ هذه الوضعية هي التي تنشئ العمل الفني، تتكوّن من زمن وفضاء ووسيط فني، وفعل وحركة وأداء، تقوم على مشاركة الجمهور. إنّ هذا الطّرح التفاعلي هو ما يفتح المجال لإمكانات القراءة المنفتحة للأثر من منطلق انفتاح البناء الفرجوي وتعدّد المتلقّين

[18] https://www.facebook.com/photo.
[19] *Ibid*.

واختلاف أصنافهم وفئاتهم العمريّة، فكلّ متلقّ قد يتفاعل مع الحبكة المشهديّة المقدّمة إليه من منطلق مكتسباته، ودرجات الإثارة التي تمنحه إيّاه الصورة البصريّة الملتبسة بأطروحات وصياغات شائكة، إنّ هذا الطّرح هو ما التمسنا صداه بعد 14 جانفي، من خلال سيل الأساليب الفنيّة التي راهنت على الشارع لتؤثّث مواقفها الاحتجاجيّة لتكون كرجع صدى للواقع الرّازح بين هنّات الهوان، ليكون النقد كأسلوب مقاومة واحتجاج.

امتداد السّيل - تعثّر الممارسة: الأمس واليوم

مثّلت الفترة الأولى من الثورة ولادة لأشكال وتعابير فنيّة مختلفة جعلت من الشّارع المحترف الحقيقي نحو التماس أفق التعبير بكلّ حريّة دون قيد أو شرط، إنتاجات سعى فيها الفنّانون إلى إنتاج صياغات فنيّة متعدّدة والتأسيس لرؤية حالمة تكون بمثابة المتنفّس الجمالي للفنّان بطرائق تحتمل التلبّس بقوّة الطّرح الناقد للوضع السّائد، أوضاع قد ارتسمت في بداياتها بتفاقم الاحتجاجات والاعتصامات، التي امتدّت في أحيان عدّة لمدّة أيّام وأسابيع، فكانت رافضة للسائد آنذاك المتّسم بالدكتاتوريّة والتسلّط، فكان الشّارع ملاذا للتعبير عن مواقفهم تجاه مختلف الأوضاع التي كشفت الثورة خورها. إنّ ذلك ما جعل الفنان يعاضد المواطن ويعزّز مواقفه بأشكال وتعابير مختلفة فارتفعت أسقف الأحلام، ليُفْتَكَّ الشارع كفضاء للتّعبير ومتنفّس للإبداع، وهو ما جعل بداية أغلب الفاعلين في مجال فن الشارع ينطلقون من تلك الفترة، فكان محترفا شاسعا، تمتزج فيه أشكال التعابير مع البيئة بمختلف مكوّناتها أسقف ممرّات، جدران، طرقات، أبنية، أعمدة كهربائية، مارّة وباعة متجوّلين... مرحلة أسهبت الفعل لتكوين فن مواطني متحرّر من شتّى أشكال الرّقابة والديكتاتورية، الطامحة نحو أفق تغيير اجتماعي أفضل يكون محتكما لحكم سياسي رشيد يحقّق مطامح الشّعب ويوفّر قدرا من العدالة - لكن - أولى الانتخابات التي أفرزتها البلاد وتصدّر الاسلاميين والمجموعات المحافظة قائمة الأحزاب الفائزة إنّ ذلك ما سبّب صدمة لأغلب المبدعين والمثقفين بمن فيهم فنانو الشّارع، ناهيك تواتر العمليّات الإرهابية والاغتيالات السياسيّة بداية سنة 2012 إنّ ذلك ما فاقم خوف المبدعين

من انتهاك الثورة والرجوع على الأعقاب وهضم حقّ المواطن والمبدع في التعبير، فازدادت وتكاثفت الأشكال الفنيّة كدفاع منهم عن الحريّات وعن حقّهم في التعبير في وجه كلّ من يسعون أو يفكّرون في هضمها وإبادتها، وهو ما أسّس للتأجيج لأسس التواصل بين مختلف الفاعلين في مجال فن الشّارع فتمّ ربط الصلات بين الفنانين والمجموعات الفنيّة والتأسيس للعديد من التظاهرات الفنيّة داخل مراكز الولايات أو ضمن أطرافها عبر تخلّل أريافها المهمّشة، لتحقيق مبدأ "الفن المواطني"/ "الفن للجميع"، الذي يسعى إلى معاضدة أحلام الشّعب والخروج به نحو أفاق حالمة أرحب. واقع فني كان يستمدّ شعلته من الوضع السّياسي الذّي تواصل مع خروج الإسلاميين من الحكومة في موفّى سنة 2014 بعد مرحلة الحوار الوطني، واتسام الوضع بتوافق دولي تكوّنت إثره حكومة "تكنوقراط" تولّت مقاليد الحكم في البلاد تحضيرا لانتخابات تنهي مرحلة "الانتقال الديمقراطي" وترسي أسس "ديمقراطية مستقرة"،- لكن- نتائج الانتخابات التشريعية والرئاسية التي أجريت أواخر سنة 2014 أفرزت فوز رجالات النظام القديم برئاسة الجمهورية وبأغلبية مريحة في البرلمان وتحالفهم مع الإسلاميين الذين احتلّوا المرتبة الثانية. تحالف محافظ جديد أسهم في ضرب المعارضة، وإرهاق المواطنين الذّين أعيتهم التقلّبات السياسيّة والأزمات الاقتصاديّة وأفترت عزمهم. وضع بات مشوبا بالضبابيّة يحدوه احتقان بين أطياف المجتمع وولادة الإرهاب والجريمة...إنّ هذا وكلّه قد أفتر همّة المواطن المحتجّ، الذي بات باحثا عن قدر من الطمأنينة، ليتمّ إفراغ الشّارع تدريجيّا إمّا بالعزوف من قبل المحتجيّن أو نتيجة تسليط قدر من العقوبات القسريّة التي حدّت من موجة التجمهر، فأفرغ وأقفر الشارع، ليجد الفنانون أنفسهم في شارع شبه ميّت لِيُنْهَكَ حماسهم تدريجيّا، وهو ما جعل نزرا هامّا من الفنّانين يرتحل إلى تجارب فنيّة أخرى، فتفرّق أعضاء أغلب المجموعات الفنيّة وولد البعض الآخر لكن بأشكال فنيّة تكون مناسباتيّة ومحتشمة أحيانا

وختاما ما يمكن أن نتبيّنه أنّ فنون الشّارع قد شهدت تقلّبات مختلفة يمكن تقسيمها إلى ثلاث فترات مهمّة: الفترة الأولى فترة ما قبل الثورة، الفترة الثانية العشريّة الأولى للثورة التي تقسّم بدورها إلى فترتين من 2011 إلى 2015 وهي أوج الاستخدام لفن الشارع، والفترة الثانية من 2016 إلى 2022 وتمثّل بداية الفتور والفترة الثالثة وهي الفترة الحاليّة تتّسم بتفتّت أغلب الجماعات وتحلّل أعضاءها

وعموما فقد شهدت البلاد منذ انطلاقة الثورة ظهور فن الشارع للعلن الذي عن وجوده من العدم إلى العلن، ظهور وإنشاء قد شهد تقلّبات مختلفة اتسمت بين التأجيج تارة وبين الضمور والحضور المناسباتي في أحيان أخرى وذلك لأسباب عدّة لعلّ أهمّها أنّ الفئة المنتجة لهذا الأسلوب هم من الشباب ما زالوا يتلمّسون طريقهم نحو ممارسات وصياغات قد تبقى في الغالب عند حدود التعبير ولا تصل إلى مصاف الإبداع فالتجأوا لفن الشارع كصياغة مناهضة ومحتجّة على الوضع السياسي الراهن آنذاك أكثر من كونها رؤية مختلفة للفن ولعلاقاته مع جملة أقطابه: الفنان- الأثر الفني - الجمهور- فضاء العرض. إنّ الجرأة والإقدام على الطرح والممارسة رغم ما يمكن أن يشوبها من سطحيّة أحيانا قد يكون محمودا لأنّ الغالبيّة مازالت تبحث عن إبداء مواقفها عبر الاحتجاج من خلال الطّرح السريع الذي مازال يتلمّس طرق ومناهج بنائه، صياغة قد تسهم في التعريف بهذا الفن لكن المواصلة فيه بأساليب فجّة، هو ما قد يعيق الإنشاء وتمثّلات الإبداع، ولكن ذلك لا يمكن أن يحجب عنّا أنّ هاته الممارسات الجديدة قد حقّقت العديد من النّجاحات، إذ تمّ التعريف بهذا الفن والتأسيس لعدد من التظاهرات الفنيّة التي أصبحت دوريّة كتظاهرة دريم سيتي في المدينة العربي بتونس، إذ سعى فنّانوها إلى إقامة التظاهرة وفق دراسة مسبقة وطرح مدروس ليجعل الفنّ تفاعليّا مع الجمهور وليرسّخوا فكرة أنّ الفن ليس حكرًا على النخبة أو القاعات المغلقة فالشّارع يمكن أن يتحول إلى فضاء رحب لإنتاج الإبداع التفاعلي وإدخال الفرحة على الجمهور.

البيبليوغرافيا

ابن منظور الافريقي، **لسان العرب،** دار صادر، بيروت، طبعة عدد 3، لبنان،1994.

جميل صليبا، **المعجم الفلسفي،** دار الكتاب اللّبناني، بيروت- لبنان، 1982.

سعيد الناجي، **تأصيل الفرجة و طرائق الإحتفال في الثقافة العربية الإسلامية،** كتاب مشترك يحمل عنوان الفرجة بين المسرح والأنتروبولوجيا، المغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بتطوان، 2002.

غاستون باشلار، **جماليات المكان،** ترجمة غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الطبعة الثّانية، بيروت- لبنان، 1984.

فون كوستين وفون يوماتوف، **لغة الفن التشكيلي،** ترجمة برهان شاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 1997.

ماري الياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح فنون العرض، عربي، فرنسي إنجليزي،** مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، طبعة عدد 1.

محمد محسن الزارعي، **صورة الثورة وأدب ما بعد الحداثة،** نصوص جمّعتها وأعدّتها للنشر سلوى النجار الزارعي، منشورات المعهد العالي للغات بقابس الطبعة الأولى، الثلاثي الأول.

ناثان نوبار، **حوار الرؤية، مدخل إلى تذوّق الفن والتجربة الجماليّة،** ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1992.

Denys, Riout. *Qu'est – ce que l'art moderne*?, Paris, Collection Polio, essais nº 371, Gallimard, 2000.

DOMINI, Christophe. *L'art contemporain*, Paris, Éditions Scala, 1994.

GILLES, Neret, *L'Art des années 20*, Paris, Éditions du Seuil.

GUY Dumur. *Histoire des spectacles* (Encyclopédie de la Pléiade), Édition Gallimard, 1981

HEINITCH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, Paris 1998.

L'université des arts. *Le risque en art*, Paris, Éditions Klincksieck. 1998-1999

ROUX Céline, *Danse(s) performative(s),* collection le corps en question, Harmattan, Paris, 2007.

VATIMO, Gianni. *Les aventures de la différe*, Paris, Éditions DE MINUIT, 1985.

النقد والسّخرية في الممارسة الخزفية المعاصرة بتونس تجربة عائشة الفيلالي نموذجا

إيمان دوزي

الملخّص

" إنّ الفن هو الأداة الوحيدة لفهم ثقافة شعب ما"[1] هكذا يقول هيغل ونحن واعون أنّ الممارسات الفنيّة المعاصرة خاصة هي نشاط ذهني وظاهرة اجتماعية خلاّقة، ذات نجاعة وتأثير إبداعي متجدّد في المعنى وفي المبنى، لتعكس وعي الجماعة الفنية المناضلة وتفاعلها مع محيطها وواقعها. فالفن تتجاوز توظيفاته عتبة المحاكاة والتّجسيد ليصبح أداة احتجاج ومقاومة وتمرير لمواقف إنسانية والذّود عن قيم المجتمع. فيخبرنا "جيل دولوز" بأنه يوجد نوع من "التأكيد الأساسي بين العمل الفني وفعل المقاومة"[2]

هذا ما اتّخذته "عائشة الفيلالي"[3] منهجا في ممارساتها الفنيّة حيث تُعَدُّ فنّانة التزمت بقضايا مجتمعها، ترصد جروحه وانكساراته، تنتقده لتدفعه للتحرّر من وضعيته السيئة ومنه التأسيس لواقع أفضل بديل. فالفنّان الحق هو من يكون قائد التّغيير والشّمعة المضيئة في عصره تستنير بها الإرادات المناضلة والثّائرة التوّاقة لغد الحريّة والكرامة. ففي ظل الواقع المنعدم التّوافق بين المرغوب والمأمول والمنشود والموجود الذي يعيشه الإنسان والفنّان في المجتمع التّونسي خاصّة والعربي عامّة، تطالعنا الفنّانة الساخرة/الناقدة/

---

[1] هيغل، **علم الجمال**، طبعة بوف، باريس، 1976، ص. 276 .

[2] DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 300.

[3] عائشة الفيلالي من مواليد سنة 1956، فنانة تشكيليّة متحصّلة على الدكتوراه في جماليات وعلوم الفنون سنة 1984. منذ سنة 1996 تشغل خطّة أستاذة بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس ومديرة مركز الفنون الحيّة برادس، اتّسمت تجربتها التشكيلية بالجرأة والتفرّد في الطّرح والتعامل مع مواد وتقنيات مختلفة كالرّسم والتنصيبة والخزف... لتسافر بأعمالها من مستوى التعامل التقني ضمن حدود الأسلوب التقليدي نحو طرح مبتكر بمواد وأساليب مختلفة كالنحت والتنصيبة..لتعالج من خلالها مواضيع وقضايا متنوّعة، تكون وليدة واقعها تنطوي على ثنائيات مختلفة كالاستفزاز والغرابة والهزل والجد...

المقاومة/ المحتجة "عائشة الفيلالي" بمنجزات خزفية صامتة/ متحجّرة/ متكلّمة/ مستفزّة. منجزات متفرّدة من حيث تصوّرها التّقني ومبتغاها الموضوعي، منجزات جريئة لا تلتزم فيها الفنّانة بالمعايير الجمالية التّقليدية المرتهنة للغة الجميل بل هي بحث في الرّائع والمريع، القبيح والمشوّه والمنزاح عن كل المعايير الجمالية الكلاسيكية. فلقد صوّرت لنا "الفيلالي" خزفا منحوتا أثارت فيه قضايا مجتمعية وواقع راهن مَوْقَع الإنسان موقعا مبتذلا قائلة "رَاهِي لْكُلْهَا أَطْوَارْ، كِيفْ تِتْعَدَّى عَلَى رَاسْ بْنَادِمْ تْرُدُّو فُخَّارْ مَا بِينْ لِيلَة وْنْهَارْ"[4] ، فأثارت "الفيلالي" مشاغله وثوّرت تقنيات التعبير الخزفي من أجله، فثارت على موجود بأسلوب ساخر يسائل وينقد "سْبَبْ الدُّمَّارْ الّي رَدُّهُمْ آثارْ"[5].

فكيف سيكون احتجاجها التّشكيلي الخزفي؟ وكيف ستقوم مقاومتها لواقع متبلّد متكلّس أنشأت معالمه سياسات لم تؤمن البتّة بفن ديمقراطي بطبعه فعطّلت دمقرطته؟

الكلمات المفاتيح:

الاحتجاج/ المقاومة، النّقد السّاخر- الرائع والمريع – الغرائبي - السّرد والمسرحة.

البراديغم السياسي ودمقرطة الفن

إنّ البراديغم في بعده المفهومي هو إحالة على نموذج فكري أو إدراكي أو نظري محدّد من قِبل جماعة ما في مجال محدّد. وقد اتّخذ المفهوم أبعادا جديدة في أواخر الستينيات من القرن العشرين ليشير إلى أي نمط تفكير ضمن أي تخصّص علمي أو

[4] عائشة الفيلالي وماهر المظفّر، نص "الهموم الجامدة" ، من كاتالوغ المعرض الفردي "الهموم الجامدة" في رواق عمار فرحات- سيدي بوسعيد خلال شهر أفريل سنة 2000.

[5] نفس المصدر السّابق.

موضوع متّصل بنظرية المعرفة «الإبستيمولوجيا». والبراديغم كمفهوم جديد لم يعد مفهوما ثابتا بل أصبح مفهوم مفتوح لايزال يصقل ويضاف اليه ويُحذف منه حسب الايديولوجيات والمذاهب الفكرية والسياسية التي تتناوله كل من زاويتها ورؤيتها الخاصة. لكن بشكل عام يعرّف البراديغم بأنه نموذج يشكّل البناء التحتي لفكر ما ويحدّد بنيته ويطرح حوله أسئلة محدّدة، فضلا عن هذا ينظم معطياته وفق بنى ومحيطات متعددة . فيُستخدم لوصف النمط السائد للتفكير أو النهج الفلسفي أو النظام الثقافي في مجتمع معين. فهو يشير إلى الإطار الذي يتّبعه المجتمع في فهم العالم وتفسير الظواهر واتّخاذ القرارات، ويتضمن البراديغم عادة مجموعة من الاعتقادات والقيم والمفاهيم التي يشترك فيها أفراد المجتمع. فيؤثر على وجهة نظرهم وسلوكهم وقراراتهم، وقد يتغير مع مرور الزمن وتطور المجتمع .

على سبيل المثال، يمكن أن يكون هناك براديغم سياسي يشمل المفاهيم والاعتقادات حول الحكم والديمقراطية ودور الحكومة في المجتمع. فالبراديغم في الفكر السياسي هو نطاق أو محيط في داخله نفكّر بالمشاكل والمشاغل والحلول والمعايير المتعلّقة بالمجتمع والدّولة، كذلك هو المفهوم الذي يشير إلى النمط أو الإطار الفكري السائد في المجال السياسي. ليتضمن البراديغم السياسي المفاهيم المتعلقة بأنظمة الحكم، وتوزيع السلطة، والحقوق والحريات السياسية، والعلاقات الدولية، والعدالة الاجتماعية، وغيرها من المسائل السياسية.

يختلف البراديغم السياسي من مجتمع إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى. وقد يتأثر بالتاريخ والتجارب والقوى السياسية المهيمنة في المنطقة. فقد يكون هناك براديغم سياسي تقليدي يعتمد على الهرمية والتسلط القائم على السلطة المركزية، في حين يمكن أن يكون هناك براديغم سياسي ديمقراطي يعتمد على مشاركة الشعب في صنع القرارات السياسية وحماية حقوق الفرد والحريات الأساسية.

وفي مجال بحثنا سنكون إزاء الحديث عن براديغم سياسي هرمي دكتاتوري عانت منه البلاد التّونسية خصوصا وشعوب المنطقة العربية عموما على امتداد سنوات عدّة

ممّا رسّخ مناخ يفتقر لكلّ مقوّمات الممارسة الفكرية والفنية الحرّة والدّيمقراطية. هذا جعل المفكّر عموما والفنّان التّشكيلي خصوصا يروم ما يسمّى دمقرطة الفن رغم أنّه كان من الحري بنا أن لا نتحدّث عن فن ديمقراطي ولكن الجوّ السياسي الهرمي يقصي كلّ أشكال التّعبير الحرّة النّاقدة والمقاومة.

جو سياسي دكتاتوري فرض سيادته على كلّ ماهو ثقافي مما جعل الكثير من المفكّرين يمارسون صمتا فرضوه على أنفسهم حتّى لا يقعوا في مهانة الانبطاح والإرضاء والتملّق... لدكتاتورية ما، فيكون في معزل عن اهتمامات وهموم الشّعب وإرادته يتجاهل قضايا الواقع الاجتماعي والسياسي، قضايا اليومي، يتغافل عنها مرتميا في أحضان الذاتي المحض أو أحضان الفن الغربي ومقارباته المعاصرة التي تؤسّس لاستشراق معاصر لا يتطلّب القدوم للشرق بل الشرق ذهب إليه وارتمى في لعبته السياسية الاستعمارية ممارسا التقيّة عبر الفن. في هذا الإطار يقول "عبد العزيز العيّادي" "التّقاليد والأعراف ومؤسّسات الإدماج والإخضاع والمراقبة تعمل جميعها على تدجين الإرادة إلى حدّ يصل فيه الأشخاص إلى الإقرار بعجزهم في صلب نظام اجتماعي هو الذي حدّد أدوارهم ووظائفهم ودلالات وجودهم"[6] ويقول "أدورنو" "إنّ الفن الخانع للبيروقراطية الحاكمة السافلة وغير المشرّفة، ليس أبدا بفن محروم من الهالة"[7]

في ظل هذا المناخ السياسي والاجتماعي والثقافي المتبلّد الذي تأسّس على براديغم الانغلاق والمنع والضغط والرّفض والقمع نجد من الفنّانين من تقمّص دور الرّيادة والقيادة والمواجهة واتّخذ النّقد والسخرية كمطيّة وكفعل للمقاومة من أجل ترسيخ دمقرطة الفن ومواجهة المجتمع بصورته الهزيلة والمخجلة والمضحكة علّه يقاوم واقعه المهترئ. فتطالعنا "عائشة الفيلالي" بأعمالها الخزفية ذات الأسلوب التّعبيري الرّافض والمحتج على الواقع الذي يعيشه الإنسان والفنان في تونس خصوصا وفي الدّول العربية عموما.

---

[6] عبد العزيز العيادي، **فلسفة الفعل**، دار علاء الدّين صفاقس، الطّبعة الأولى، 2007، ص. 126.

[7] ADORNO, Théodore. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p.74.

أعمال متفرّدة تصوّرا وإنجازا وذلك بفعل جرأتها في التّعامل مع مواد الخزف قاطعة مع أشكاله التّقليدية ممتطية المخاطرة التّقنية أيضا بخلاف المخاطرة المعالجة في مستوى الموضوع المتناول.

الفيلالي في إطار البراديغم السياسي الهرمي مارست النّقد والسّخرية كفعل مقاومة عبر ممارسة خزفية شعارها المخاطرة وتثوير المتّفق عليه شكلا ومضمونا.

النّقد والسّخرية فعل مقاومة وتأسيس لدمقرطة الفن

إنّ طرح مسألة النّقد والسّخرية في تجربة الفنّانة البصرية "عائشة الفيلالي" يقتضي منّا البحث في المفهومين ومساءلة طرق وصياغات معالجتهما في مسار إنشائي خزفي تروم فيه الفيلالي المقاومة من خلال الفن. فإن كان النّقد في اللّغة يعني: "نَقْد اسم مفرد من مصدر نقَدَ ونقول يَنقُد، نَقْدًا، فهو ناقد، والمفعول مَنْقود، ويعني فنٌّ تمييز جيّد الشّيء من رديئه وصحيحه من فاسده، نقَد الشّيءَ: بيَّن حسنَه ورديئه، أظهر عيوبه ومحاسنه، نقَد النَّاسَ: أظهر ما بهم من عيوب، عرّض نفسه لنَقْد لاذع- يثير نقدًا حادًّا"[8].

إذا يفيد النّقد أنّه طريقة تعبير من وجهة نظر الناقد عن الجيّد والرديء وتبيّن نقاط القوة والضعف في أفعال أو إبداعات أو قرارات يتّخذها شخص واحد أو مجموعة أشخاص في مجال من المجالات، وقد يقترح النّاقد أحيانا حلولا. وتتعدّد طرق النقد ومجالات توظيفه فيكون مكتوبا أو مشفوها أو متّخذا لصياغات تعبيرية تشكيلية. وعليه تكون مهمّة النّقد هي النّظر في قيمة الشيء وتقييمه. أمّا السّخرية فتفيد أنّها: "اسم من فعل سَخَر ومصدر سخِرَ بـ/ سخِرَ من. سخِرَ من يَسخَر، سُخْرِيَةً وسُخْرِيَّةً، فهو ساخِر، والمفعول مَسْخورٌ به، سخِر بمنافسِه/ سخِر من منافسِه: هزِئ به، ولذَعه بكلام تهكّميّ، احتقره، رسم ساخِر: هازئ هزليّ"[9] كما تُعرّف السّخرية في قاموس أكسفورد الإنجليزي بأنها وسيلة للتعبير عن المعنى من خلال استخدام لغة تعكس الواقع بشكل معاكس.

---

[8] أحمد مختار عمر، **معجم اللّغة العربية المعاصرة**، عالم الكتب، القاهرة، 2008، الطّبعة الأولى.
[9] نفس المصدر السّابق.

إذا كان النّقد هو التعبير الذي يتم خلاله استخدام اللغة وهو عادة ما يعني العكس لذلك، فهو أيضا يطبّق على سياقات مختلفة منها الفنون عموما والفن التّشكيلي خصوصا كما هو الحال مع الفنّانة "عائشة الفيلالي". فإنّ السخرية هي طريقة من طرق التعبير الغير تهكّمي، يستعمل فيها ممارسها ألفاظا عكس ما يقصده، وغرض الساخر هو تصوير وضع أو شخصية أو جهة أو طرف أو تيار... تصويرا مضحكا بواسطة اعتماد أسلوب التشويه عبر تكبير أو تضخيم العيوب الأخلاقية والسلوكية أو العضوية أو الحركية أو العقلية أو ما فيه من عيوب ونواقص مجتمعية.

تُعدّ السخرية طريقة أو أسلوب غير مباشر يحفّز التفكير الإبداعي لدى الباث والمتلقّي. ويكون هذا الأسلوب أكثر تأثيرا. وإنّ أوّل صور السّخرية وأقدمها في تاريخ البشر وأكثرها انتشارا بين العامة هي السخرية «بالمحاكاة» في الكلام والمشي والحركات الجسمية وأنواع السلوك المختلفة، أي في السمات البارزة التي تميّز من تمّت السخرية منه كأسلوب ما من أساليب الكناية التي يمتاز بها. كما نجد أيضا السخرية بالصوت، حيث رَفْعِه وخَفْضِه وإعطائه نبرات خاصة معروفة يفهمها السامع غالبا ويعرف صفاتها.

في السّخرية قد تتمّ معالجة الشيء الحقير كأنه عظيم، أو معالجة الشيء العظيم كأنه حقير. ومن صور السخرية: - التصوير المبالغ فيه (الكاريكاتوري) وهو وضع الشخص في صور مضحكة: كالمبالغة في تصوير عضو من أعضاء الجسم ومحاولة تشويهه إلى حد ما، بحيث يجعل الشخص كأنه لا يُدرك أو يُعرف إلا بهذا العيب الذي جسّده وكبّره. - التّلاعب اللفظي: والأساس فيه هو محاولة المتندّر أن يكسب الألفاظ معاني غير معانيها الواضحة. ويكون التلاعب اللفظي باختصار الفكرة، أو بالإضافة إليها بحيث تخرجها عن معناها الأصلي أو بتبديل الكلمات المكونة لها، أو بنحت بعض ألفاظها أو بتقسيمها، أو بالعبث بإعجامها.

إذا ممارسة السّخرية والنّقد هو التّقييم والمقاومة، الاستهزاء والتهكّم، التّقزيم والتّضخيم، التّشويه، المبالغة والمغالات، الكناية، الصّدمة... من أجل التّحفيز، التّأثير،

والدفع للتّغيير ليكون أسلوب السّخرية بنّاء لخطاب نقدي فعال منطلقة الاحتجاج والمقاومة وعليه الإصلاح.

من الجانب التّاريخي فقد مثّل القرن 17 بداية ظهور فنانين احترفوا السخرية وتخصّصوا بها حيث بدأت تظهر اتّجاهات ابتعدت عن معالم الجمال المطلق وحلّ محلّها عناصر السخرية والمبالغة، لكن رغم ذلك لم تبلغ البعد النقدي. كان أوّل من استخدم الرّسم السّاخر بهدف النقد الانجليزي "ويليام هوغارت"[10] « William Hogarth » الذي يُعتبر مؤسّس اتّجاه النّقد الاجتماعي في الفن الأوروبي. ليتوسّع مجال الممارسة النّقدية في الفن فيصبح النّقد هدفا وتصبح السّخرية أسلوبا، حيث اتّخذ عدد كبير من الفنّانين الحداثيين أو المعاصرين، الغربيين أو العرب هذا الأسلوب مطية في ممارساتهم لتكون "الفيلالي" من أبرز هؤلاء.

فكيف جعلت من السّخرية أسلوبا في فعل خزفي تواقا لمقاربة نقدية لاذعة؟

هل أنّ الممارسة النّقدية الخزفية التي أنشأتها الفنانة قد حقّقت اكتفاء وكفاءة من أساليب السّخرية فأضحت فعل مقاومة واحتجاج؟

الفيلالي ورهافة الارتحال بين الجدّ والسّخرية

سعت الفنّانة التشكيلية "عائشة الفيلالي" إلى أن تطرح مختلف الهواجس الفنيّة التي تشغلها من خلال أسلوب يتلبّس بالنّقد، صياغة ومفهوما، مُمَارَسَةً مَا جَبُلَتْ الفنّانة تعتمدها لتُعرّي من خلالها مكامن الهوان في المجتمع ومختلف ظواهره. مظاهر وإن بدت لنا في بعض الأحيان على قدر من البساطة والرّتابة من خلال ما تمنحنا إيّاه الصور المشهديّة من تعوّد يكون مفادها التكرار المولّد للاستكانة والخنوع، إلاّ أنّ الفنّان بما يحتمله من

[10] ويليام هوجارت: وُلد سنة 1697 وتوفّي في سنة 1764، كان رساما وحفّارا إنجليزيا. تميزت رسومه بالنقد الاجتماعي الساخر. نال ثروة وشهرة من أعماله في الحفر، وخاصة من خلال مجموعاته «سيرة العاهرة» و«سيرة الفاسق» و«الزواج الحديث» التي أبرزت مقدرته ناقدا لاذعا. له أيضا رسومات تعليمية مطبوعة تحض على الإصلاح الاجتماعي، ولم ينل في حياته شهرة، باعتباره مصورا، بالرغم من أنه قام بأعمال تصويرية ممتازة، منها لوحته «بائعة الأربيان».

حساسيّة قد يرفض هذه النمطيّة ويسعى لكسر وهدم هذا التّقنين المؤسلب للخطابات والصّور المدجّنة، وهو ما راهنت عليه الفنّانة.

عليه يكون النقد كأسلوب مقاومة واحتجاج ومقارعة لهذا الواقع بطرائق مختلفة وصياغات متنوّعة، قد تتضمّن إمّا الطّرح المباشر أو التّضمين، بين هذا وذاك يولد القلق الفني الذّي يشوب الفنان ليلتبس بالواقع وهو ما التمسنا صداه مع "الفيلالي" التي ناشدت مداعبة الذّائقة البصريّة للمتلقّي، من خلال طروحات تشكيلية ضُمّخت بمفاهيم شائكة كبرى، ولاّدة لنواظرها، من خلال ما تحتمله من منهج مقارباتي وتفكيكي يروم الانفتاح على أفق بحثيّة ومفاهيمية متعدّدة.

هو منهج تغوص بنا من خلاله في تخوم البُنى العلائقيّة وأنسجتها المتداخلة، كعلاقة الأنا بالآخر، بالمكان، بالأرض، بالوطن... فتأتي الفنّانة في هذا السيّاق حاملة وحمّالة لأعباء ذاتها السّاكنة والمستكنة لأرق المجتمع فتكون "على قلق كأنّ الريح تحتها تحرّكها يمينا أو شمالا" قلق يتحوّل إلى أرق يؤرّق هاته الذّات المنتبهة إلى همّها المتلبّس بهموم المجتمع فيها، همّ بصيغة الفرد المحتمل للجمع في ذات الفرد المنتبه لذوات الآخرين. إنّ هذا الاختيار الفني هو ما سعت الفنانة إلى انتهاجه، منهجا وسبيلا من خلال مختلف أعمالها التي رامت من خلالها استفزاز وإثارة فضول المتلقّي والارتحال به بين ثنايا الأثر ليلتبس بمضومنه متفكّرا فيه ومرتحلا بين مكوّنات وعوالم بنيتها الماديّة.

الأثر الخزفي التفاعلي: استفزاز وإثارة

إنّ هذا الطّرح الناقد ذو البعد الاحتجاجي هو ما يشرّع لأن نبوّء "الفيلالي" كفنانة مستفزّة تراهن على قوّة الأثر كمقوّم نقدي احتجاجي تجاه الأوضاع المجتمعيّة والأحداث التي تعايشها وتتحسّس أنسجتها عبر المشاهدة والاستماع والمعاينة والمعيش، فتتخيّر من المواد البسيط والتافه والمبتذل فتحوّلها، معيدة فيها الحياة. جرأة تعهد فيها الفيلالي إلى أن تركبها مطيّة، فتعيد استثمار أحد عناصر الموجودات المحيطة بنا والمتعايشة معنا لتغدو كعناصر أساسيّة وتيمات تتقوّم من خلالها التجربة، لتلفت انتباهنا إلى تأثير الموجودات

المحيطة بنا في تلبّسها بتلابيب الأثر التشكيلي، وهو ما يمنح الأثر قوة الصّدمة والاستفزاز بالنسبة للمشاهد، ناهيك الطرافة. طرافة تمتدّ وتتواصل أواصرها معها ضمن بقيّة أعمالها لتكون هي الخيط الناظم بينها، وهو ما يمكن أن نستشفّه من خلال النسيج للحبكة المفهوميّة والاستغلال التقني للخزف كمادة تطوّعها لتحجّم بها مسرحة الحدث وتركيبة الشخوص وبنيتها وهو ما يمكن أن نتبيّنه من خلال معرضها "بورتريهات " لسنة 1984.

في هذا المعرض كان هناك توجّه مفهومي بأسلوب وصياغة خزفيّة تتزاوج فيها المواد والخامات، عمدت من خلالها الفنانة إلى توزيع عدد من رؤوس الخرفان الخزفيّة، مُزَاوِجَةً فيها مرآة عاكسة، لتستغلّ ما تمنحه هاته المادّة من قابليّة الانعكاس، لتعكس صورة المتلقّي على سطحها عند الاقتراب للمشاهدة، طريقة تستند إلى نحو من الطرافة السّاخرة وموقف احتجاجي مبطّن.

تستثمر الفنانة خاصيّة الفضول لدى المتلقّي الساعي إلى اكتشاف خفايا العمل وسياقات المزاوجة بين المواد والتقنيات، لتغدو صورته منطبعة على المرآة ومجاورة للأثر الخزفي "وجه الخروف". إنّ عنصر التّجاور بين الصورة المحجّمة "الأثر الخزفي المنحوت لوجه الخروف"، كأصل وصورة المتلقّي كصورة مطبوعة، قد تعطي انطباعا بالتّشابه والمقارنة بين كلى العنصرين، وهو ما يدفعنا للتفكّر في التوجّهات الذهنيّة التي أرادت أن تقودنا إليها، فإذا كان الخروف هو رمز السّير في القطيع والاستكانة والطّاعة والطواعيّة والانسياق وراء الرّاعي مهما كان شكله أو جنسه أو لونه، دون مبالاة أو ردّة فعل، فإنّ للمتلقّي عناصر مشابهة مع هؤلاء الخرفان عبر تلبّسه بهاته الصفات، فيتزاوج بقطيع "الفيلالي" الخزفي قطيع ثان، يأخذ منه صفاته أو لكأننا بتلك الخرفان هي نحن كما تتصوّرنا الفنانة "قطيع خزفي" معلّقة رؤوسها تنعكس حول حواشيها كل العناصر التي تحتويها وتتخلّلها، لتعيد إليها أحد عناصر الحياة، الشخوص المطلّة عليها والمجاورة لها كإعلان منها عن مصيرها الذي ستؤول إليه وهو الخنوع والرضوخ، والتطبّع بالصفات الحيوانيّة، فالفيلالي تأتي محتجّة على هاته الصورة النمطيّة التي أصبحت

دارجة لهذا الكائن البشري الذي باتت تسوقه عوالم متعدّدة تحدّد مصيره وتسطّر نمط حياته، نقد يحتمل الطّرافة والجدّ، إذ أنّها تعهد إلى مداعبة خوالج الذّات الإنسانيّة واستعادة أنسنته الفاعلة والمتفاعلة.

إذا تعمل الفنّانة على الزجّ بالمتلقّي من أجل اكتشاف العمل وتبيّن مقاصده ومراميه، فيتحوّل المتلقّي إلى أحد مقوّماته وعناصره. بل لعلّه العنصر الأساسي الذي لا يكتمل العمل إلاّ بحضوره. أثر يأتي حمّال أوجه ومتعدّد الثنائيّات بين الجدّ والهزل، الحيرة والإرباك، إثارة الفرح والألم...هي جملة من الثنائيات والجدليّات التي تَعْمَدُ إلى إقامتها من أجل إيصال مشاغلها وشواغلها واهتماماتها النقديّة والفنيّة، وهي صفة من صفات الإبداع الحقيقي التي تُميّز الفنّان المهووس بطابع الجرأة، فبقدر المُتعة تتّضح رسالة في أعمالها للمتلقّي. لتبيّن لنا أن "الفن كشف للحقيقة"، فالفنّان هو وليد هذا المجتمع ولابدّ لأعمالها أن تُولد من رحم المجتمع ومن رحم الفنّان، وبالتالي فإنّ الغريب يُعدُّ ضَرْبًا من التحرّر والتمرّد على النواميس الجماليّة والفكريّة، وإنّ فعل التحرّر هو انعتاق من بوتقة السّائد والمتعارف، وتوق نحو اكتشاف الجمال المتخفّي السّاكن في دُرُوب التّجديد وهو ما يفيده "بودلير" بقوله "كلّ جميل غريب، لأنّ المألوف هو أن يبقى الإنسان سجين نفسه وسجين العالم"[11] .

النقد المبطّن وتراجيديا الأثر المشكّل "هموم جامدة"

سعت الفنانة إلى أن تحيك خيطا ناظما من خلال جملة أعمالها التي راهنت من خلالها على النقد كأسلوب وممارسة تناهض عَبرها كلّ المواقف والصّور المشهديّة التي تعاينها وتعايشها، واقع تنتفض "الفيلالي" على براثنه لتعيد حياكة حبكتها المحتجّة على تجلّيات الواقع وعلى الجسد المتمسرح والمشكّل لمختلف هاته البنى العلائقيّة فهو مدارها ورهانها وهو ما يمكن أن نتبيّنه من خلال سلسلة عملها "هموم جامدة" الذّي تمّ عرضه

[11] جان لاكوست، **فلسفة الفن**، تعريب ريم لمين، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت - لبنان، ص. 7 .

برواق عمّار فرحات في سيدي بوسعيد، في شهر أفريل من سنة 2000، وهي عبارة عن منحوتات من فخّار، خشب، حديد وذهب. لا يتجاوز طولها الـ70 صم. أعمال احتوت على قدر من الغرابة في مستوى شكل العمل وطريقة تموضعه. هجانة وطرافة تستند إليها لتتسلّل إلينا حتى من خلال العنوان "هموم جامدة" الذّي يأتي كاشتقاق من اللّفظ العامي الذي يُطلق على الأشخاص المُثيرين للمتاعب، المُقلقين، مسبّبي الأرق والتعب للآخرين.

تأتي كلمة "هموم" كما ورد في لسان العرب مفيدة لمعنى الحُزن وجمعها هُمُوم، والهَمُّ ما هَمّ به في نفسه، تقول: أهمّني هذا الأمر والهَمَّةُ والهِمَّة ما هَمَّ به من أمر ليفعله، ونقول: إنّه لعظيم الهمّ وإنّه لصغير الهمّة. والهمّ مصدر همّ الشحم يهُمّه إذا أذابه: والهمّ مصدر هممت بالشيء همّا والهِمُّ الشيخ البالي[12] .

فيأتي الهمّ على هذا النحو دالاّ على ما يشغل النّفس ويعتريها من قلق وأرق ...وارتبطت الهموم في علم التصوّف في باب الجمع والتّفرقة بصفات المتصوّف. وأول الجمع هو جمع الهمّة وهو أن تكون الهموم كلّها همّا واحد، وهي أيضا حال من المجاهدة يعيشها المتصوّف. والهموم عند الإمام الشّافعي هي حال من القلق يجب أن لا تكترث ولا تعبأ بها، بل يذهب إلى حال طلب درئها عن النفس فحملها هو من قبيل الجنون. كما يأتي المعنى مختلفا من العربيّة إلى الدّارجة المتداول من حيث المعنى والمفهوم "للهموم" التي قد تأتي مفيدة لمن تَنْفُرَهُ أو تتجنّبه فتنعته بالهمّ فردا كان أو جمعا، لما خلّفه فيك من تعكّر حالك، نفسيّا كان أو جسديّا، بطريقة مباشرة عبر تصرّف أو حركة، أو غير مباشرة من خلال ما أحدثه في الآخر أو في المكان ...من حدث قد يمثّل بالنسبة لك تجاوزا لحدود اللياقة أو لمنطق العرف والمتداول، لينعت صاحب هذا الصنيع بالهمّ لما أثاره من شغب في تعكّر صفو الحال وتبدّل المزاج.

[12] ابن منظور الافريقي، **لسان العرب**، دار صادر بيروت، الطبعة الثامنة، سنة 2014، صص. 94-95.

لتأتي "عائشة الفيلالي" مستعملة اللفظ المركّب "هموم جامدة" للدّلالة على الرّكود والتكلّس أو العبء الذي لا ينزاح، ذاك أن لفظ هموم كان دالاّ على معنى الحزن والمتاعب والمشاغل والأعباء وهي أشياء تحملها النّفس وتريد تحقيقها ضمن سياقها في معنى المشاغل، وتفيد معنى التخلّص من الشيء وتجاوزه حين اقترانها بمعنى الحزن. وفي كلتى الحالتين هي تفيد شواغل النفس - لكن- حينما تقترن لفظة "هموم" بلفظة "جامدة" التي تعني الرّكود والتكلّس وبقاء الحال على ما هو عليه. فإنّ حالة النّفس تبقى في حيرة وأرق وتعب دائم لا مفرّ ولا مناص منه. وهو ما يزيد ذلك توضيحا استعمالها لنصّ عامّي جاء مصاحبا للعمل من تأليفها صحبة "ماهر المظفّر"، استعملت فيه بعض العبارات العاميّة لتصف من خلالها هاته المنحوتات كقولها:

الهموم (ل)مدة

عندهم فم وراس وعينين
لا نعرفهم حبّين ولا ميّتين
لاحزانه ولا فرحانين
يتكلّمو ولا ساكتين
نتة اللّي بلرمك تحرر لهم مرّتين
باش تعرفهم فا بقين ولا راقدين.

أفكارهم لكلّهم من طين
وفي الأصل كانوا عجين.

جماعة مخلّطين
مهقّات ومضلّكين
نوع آخر من غير سابقين
على المادري متّكين

نتة العالين ونتة الواطين
نتة الخالعين ونتة الهابطين
ونتة اللّي في أسفل السّافلين
المعوّجين والمشنوتين
واللّي وخذو مشكين.

وكيف بي نتسوف، يكلّمهم مذهولين
وطايبين على الأقل مرّتين.

راسهم من داخل فيه الحديد
ونتة اللّي الحديد متاعو بالقديد
نتة حديد بوسنّة
وحديد بوأنّاش
واللّي ناقصها بلفتة
واللّي بقلبك سبعة من شطّاش.

بيهم مدّة مزدومين
يسمعو في التّراب للعيبين
واللّي يشكل على الدّهن هذا لواش
راهم الكلام ستّو فيه عند هم قداش.

أمّا عن سنين الدّهن اللّي ردّهم آثار
راهي لكلّهم أطوار
كيف يتعدّى على راس بنادم تردّو قفار
ما بين ليلة و نهار.

صورة عدد 01[13]

نص الهموم الجامدة لعائشة الفيلالي وماهر المظفّر عن معرضها الفردي الذي يحمل نفس العنوان في شهر أفريل من سنة 2000 بفضاء عمّار فرحات- سيدي بوسعيد.

[13] كتالوغ المعرض الفردي "الهموم الجامدة" للفنّانة التّشكيلية عائشة الفيلالي برواق عمّار فرحات- سيدي بو سعيد أفريل 2000.

تأتي الأعمال ذات بُعد غرائبي لتضفي عليها الفنّانة بصمة فنيّة، ذات أبعاد جمالية مفعمة بالجوانب المفاهيمية. فكأنّها تريد أن تعلن وتضمّن بأن هاته الأجساد التي قامت بتشكيلها حتى وإن احتملت بعض المشاغل فإنها تبقى دون حراك، دون تفاعل أو ردّة فعل، هي أجساد خانعة خاوية، هي صورة تحمل في طيّاتها جانب الإثارة لطرافة طرحها ولاكتسابها مقوّمات السّخرية، هو طرح يُفضي إلى إثارة التساؤل والحيرة عن كنه هاته الشّخوص، هاته الأجساد. هو عمل أوّله هزل وآخره جدّ. وهذا ما نستوضحه من خلال الصور رقم 02، 03، 04.

صورة رقم 02[14]

الطول 35صم، العرض 35، الارتفاع 78صم
فخّار وخشب وحديد وذهب، 2000

صورة رقم 03 [15]

الطول 30 صم، العرض 25، الارتفاع 78صم
فخّار وخشب وحديد وذهب، 2000

صورة رقم 04[16]

الطول35، العرض20 صم، الارتفاع 81 صم
فخّار وخشب وحديد وذهب، 2000

[14] كتالوغ المعرض الفردي "الهموم الجامدة" للفنّانة التّشكيلية عائشة الفيلالي برواق عمّار فرحات- سيدي بو سعيد أفريل 2000.
[15] نفس المصدر السابق.
[16] نفس المصدر السابق.

تعمد الفنانة إلى أن تسخّر في عملها المواد التافهة والمبتذلة كالألواح الخشبية والأعمدة الحديدية ...من أجل خدمة عملها المؤسّس للخطاب الناقد للواقع المعيش، منحوتات تجتمع وتتفرّق تنتصب في قوائم عمودية أو مائلة، تتلاصق وتبتعد، تكبر أحيانا وتصغر أخرى، تتشكّل في أعمال فرديّة أو تأتي في تجمّعات...بين هذا وذاك ترتحل بنا الفنانة في عوالم منحوتاتها التي تنشئ من خلالها مسرحة الشخوص التي تشكّل عوالمها الخاصّة، عوالم ترتهن فيها إلى الثبات والقيد من خلال ما فرضتها عليها الحوامل الحديدية والخشبية المنتصبة فوقها.

تركّز "الفيلالي" على الوجوه ضمن مختلف تراكيبها وذلك لما يمكن أن تمنحنا إياه تلك الأخيرة من سياقات التعبير والإبلاغ والبوح عن مكامن النفس من فرح وحزن. تأتي هاته الوجوه باهتة، ذات عيون غائرة مُغْمَضَة، فكأنها أبت أن تفتح عينيها لرؤية نواظرها أو لمواصلة الإبصار في عالمها الذي باتت تزدري حضورها فيه، حضور قد نجدها فيه جامدة ثابتة تغيب فيه الأطراف لتعوّض في بعض الأحيان بألواح خشبية للدلالة على انعدام مواطن الحركة في نقاط الارتكاز أي الأيادي والأرجل، هو تشكيل لبنية الجسد يأتي مفعما بمعاني السخرية.

مبالغة وتهويل، حذف وتبسيط، تكبير وتصغير... مفاهيم ومقوّمات إنشائيّة نجد تجلّياتها في سياقات الفن الكاريكاتوري، الذّي يتضمّن الهزل والجدّ في ذات الحين وذلك لما يعكسه من قضايا اجتماعية، سياسية، دينيّة، اقتصاديّة... بين التضمين والإفصاح تأتي "الفيلالي" لتقف بنا عند تخوم مواقفها الاحتجاجيّة مرتحلين بين رهافة الخيط الناظم لهذا التحوّل والترحّل وهو ما يمكن أن نتبيّنه من خلال سلسلة عملها "سلالة من طين" الذي أقيم معرضا له سنة 1995 في غاليري "دريبة" حاولت من خلالها أن تعيد تمثيل الواقع المعيش عبر جميع تفاصيله. هي منتوجات خزفية "صاغتها الخزّافة عائشة الفيلالي وألفت بين أشخاصها. وقد طوّعت عجنها من طين عارية، أحكمت حرقها (إفخارها) واخراجها خالصة من التّزويق مقتصدة في المحسّنات. فركّبت من الأشخاص

لوحات تعبير، وصيّرت اللّوحات مشاهد سلوكية تفصح عن حالات نفسية وتنطق بمواقف بشريّة في بيئة اجتماعية مقتبسة من واقع مألوف"[17] وعليه تعمد الفنانة إلى نسج مسرحة الأحداث، من خلال مؤالفة غزليّة بين عدد من الأفراد تكون بين اثنين لتصل إلى نحو الثلاثة عشر في بعض الأحيان، ليغدو كنوع من التأليف المسرحي بين مواقف فرديّة أو أحداث مجتمعيّة لتبليغ مضمون اجتماعي ضمن بيئتنا المعيشة وهو ما أتى على ذكره وتبيّنه "مصطفى الكيلاني" ضمن النص الذّي أتى مصاحبا لكتالوغ معرضها بقوله "وهذه مقامة أخرى من جنس ينعقد التأليف فيها حول اجتماع حزبي لمحضر طائفة من المناضلين من مختلف الفئات والأعمار فيهم الرجل المتمدّن العصري والمتديّن الورع والمرأة الملتحفة والعامل في ثياب الشغل والطالبة في معطفها المسدول على سراويل الدجين ومن بينهم البحار على ذراعه المفتولة وشم البحر...[18] وهو ما نتبيّنه في الصورة رقم 05 .

الصورة رقم 05 [19]

عائشة الفيلالي، معرض سلالة من طين، 1995، غاليري دريبة، صور عائشة الفيلالي ورشيد الفخفاخ

[17] نص مصطفى الفيلالي من كتالوغ المعرض الفردي "سلالة من طين" للفنانة عائشة الفيلالي.
[18] نفس المصدر السّابق.
[19] كتالوغ المعرض الفردي "سلالة من طين" للفنانة عائشة الفيلالي، طباعة MIM الثلاثي الرابع سنة 1995 .

تأتي "الفيلالي" مستثمرة مختلف الفنون، لتنتج من خلال تظافرها أثرها الخاصّ الذّي يأتي مضمّخا بمعاني التوعية ومضامين الإرشاد والنقد والسّخرية والاحتجاج على أحداث مجتمعيّة تخصّ واقعها المحلّي، الذّي يقبل الانفتاح والمقارنة لنظيره العالمي، لتغدو مخاطبة الأنا ضمن مستواها الكوني والشمولي بنظرة تحمل أبعاد إصلاحية. ليحتمل الأثر ذو التوجّه التعبيري أبعادا إبداعيّة، فالإبداع ليس تقنيّا أو نموذجيّا، إنه انبثاق، اكتشاف لأصل لا نهاية له، إذ يرى أفلاطون بأنه إيجاد ما لم يستطع إيجاده الإنسان العادي وكذلك ما لم تستطع الطبيعة إيجاده "لأن الإبداع أداء متقن وجميل" جمال أتى مضمّخا بقدر من الغرابة والهجانة التي تضرب أفق التوقّع للمتلقّي لتنبس عن معاني الجدّة وهو ما ينوّه به "بودلير" بقوله " كل جميل غريب، لأن المألوف هو أن يبقى الإنسان سجين نفسه وسجين العالم"[20] فالفيلالي سعت إلى أن تخرج عن أطر المتداول والمتعارف والاستكانة لليومي ولمنطق سلعنة الأثر الفني والبيع والشراء والانسياق وراء الذائقة البصريّة – بل – خلقت هويّتها التشكيلية الخاصّة وأكثر من ذلك فإنّها جعلت الخزف الفنّي في تونس يشهد منعرجا حيث صار اليومي والمعيش موضوعا يُعالج بمواده وتقنياته على الرّغم من صرامته، "الفيلالي" طوّعت مواد وتقنيات الخزف وجعلتها تنبس بهموم المجتمع وفظاعة عيشه وواقعه فهي لم تُدر بظهرها لواقعها ولم تترفّع عنه أو ترتفع به إلى مقامات المثالية ولم ترى معايير الجمال في الجميل، بل تخطّت وقطعت مع كل براديغم سياسي أو اجتماعي وحتّى فني خزفي فجاءت ساخرة، محتجّة، مقاومة، ناقدة، منزاحة عن كل المقوّمات المعيارية الجمالية، فزعزعت الخطاب التّشكيلي الموشّح بالمجاملة والمجاراة للسّائد المنتهك والمضطهد للمجتمع في أبسط حقوقه. ليكون الفن

[20] جان لاكوست، **فلسفة الفن**، تعريب ريم لمين، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت لبنان، ص 7.

بذلك "فعل جماعي للتحرّر... وإنّ الإبداع تدفّق حيوي للوجود"[21] و"إنّ ماهو قبيح في عين مجتمع ما إنّما يكشف عن قيم جمالية كبرى"[22]

فلقد أضحت الممارسات الفنية الناقدة والمقاومة لا تهتم بهالة العمل الفني وبعد الجمال فيه بل صارت الممارسة هاجسها الأساسي والأوّلي هو المضمونو الرّسالة حتّى ولو كان القبح والقبيح والمريع شعارها وعن ذلك تقول "أم الزين بن شيخة" في كتاب "الفن يخرج عن طوره" "عن زمن تحوّل القبيح إلى مضمون رسمي للفن الحديث فذاك يتبلور بخاصة منذ ديوان زهور الشر لبودلير. لكن القبيح لن يصير ممكنا داخا استيطيقا الرّائع إلاّ مع كتاب النظريّة الاستيطيقيّة سنة 1970 لفيلسوف مدرسة فرنكفورت "تيودور أدرنو" حيث يعلن عن أفول الجميل من سماء الاستطيقا من أجل ألا يبقى منها غير المريع، الذي يجد، بعبارة أدرنو نفسه، في القبيح الخاصية الأساسية للفن الحديث"[26]

كل ذلك جعل خزف "عائشة الفيلالي" متّخذا "شكلا صارخا رغم صمته، يحاول جاهدا كشف المستور والإفصاح عن المسكوت عنه. تباغت فهم المتلقّي وتربك إدراكه وتحدّثه بصمتها المتكلّم لتثيره بخطاب بصري، ذهني توعوي، علّها تحرّك فيه جرأة التّساؤل. فرغم ظاهرها الصّامت إلّا أنّها تظلّ غنيّة بالأهداف والرّهانات الجادّة"[23]

لسنا نبالغ حين نصف مثل هذه الأعمال وغيرها بالفن المقاوم، لأنه فنّ لا يبتغي المتاجرة ولا مسايرة الموجات النضالية، ولا تسجيل عمل لرفع العتب والحفاظ على الجمهور، إنما هو فنّ يعبّر عن رسالته بوضوح ودون مواربة، ولا يكيّف نفسه مع أي براديغم زائف لا يؤمن بديمقراطية الفن والفن الدّيمقراطي، لا يجمّل الزيف أو يزّور

---

[21] NEGRI, Antonio. *Art et Multitude ; neuf lettres sur l'art ; métamorphoses*, Paris, Mille et une nuit, 2009, p.122.

[22] ADORNO, Théodore. Théorie *esthétique,* Paris, Klincksieck, 1995, p.74.

[26] أم الزين بن شيخة المسكيني، **الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا**، دار المعرفة للنّشر، سلسلة آداب الفلاسفة، 2010، ص 142.

[23] كمال الكشو، **مقاربات الخزف الفنّي: جذورها الغربية وإشكالياتها العربية**، دار محمد علي للنّشر بالتّعاون مع المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، الطّبعة الأولى، 2003، ص111.

الحقيقة، ولذلك ينجح في اختراق العقول والقلوب، وتعبئة النفسيات وشحنها للفعل. فكما أن المقاومة لا تحتمل المسارات المائعة والضبابية، فكذلك الفنّ المواكب لها والمحسوب عليها، وعكس ذلك فهو من هوامش الفعل، ولكن ليس صميم الفعل نفسه.

وعليه تكون مختلف أعمال الفيلالي الخزفية متمخّضة بفعل وضع سياسي متردّي جعل من المجتمع بمختلف أطيافه حتى نخبه سلبيّة غير فاعلة، خانعة خاضعة لبراديغم رسّخ لا دمقرطة الفكر عموما والفن خصوصا فتطلّ علينا في كلّ مرّة بمنجز موشّح بالنّقد والسّخرية لمقاومة هذا التكلّس والجمود المجتمعي من ناحية والوضع السياسي المتردّي من ناحية أخرى. فكلّ اعمالها لم تخرج عن السياق الناقد والمقاوم والساخر والثائر على النظام السّياسي والاجتماعي القامع للحريات الفكرية والثقافية. وهو ما جعل هيدغر "يذهب إلى القول بأنّ الفن أحد "الأساليب التي تحدث فيها الحقيقة". فإن ماهية الفن هي التي تجعل الوجود يظهر والحقيقة تشع وتلمع. فالفن "انكشاف لحقيقة الوجود". وهو عند هيدغر يَتَوَفّق فيما فشلت فيه الميتافيزيقا[24] .

[24] https://mana.net/15720/

البيبليوغرافيا

ابن منظور الافريقي، **لسان العرب**، دار صادر بيروت، الطبعة الثامنة، سنة 2014.

أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، 2008، الطّبعة الأولى.

أم الزين بن شيخة المسكيني، **الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى دريدا**، دار المعرفة للنّشر، سلسلة آداب الفلاسفة، 2010.

جان لاكوست، **فلسفة الفن**، تعريب ريم لمين، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان.

هيغل، **علم الجمال**، طبعة بوف، باريس، 1976.

عبد العزيز العيادي، **فلسفة الفعل**، دار علاء الدّين صفاقس، الطّبعة الأولى، 2007.

كتالوغ المعرض الفردي "الهموم الجامدة" للفنّانة التّشكيلية عائشة الفيلالي برواق عمّار فرحات - سيدي بو سعيد، أفريل 2000

كتالوغ المعرض الفردي "سلالة من طين" للفنانة عائشة الفيلالي، طباعة MIM ، الثلاثي الرابع، سنة 1995

NEGRI, Antonio. *Art et Multitude ; neuf lettres sur l'art ; métamorphoses*, Paris, Mille et une nuit, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

GARRIGUES, Pierre. *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995.

LE THOREL DAVIOT, Pascale. *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Éditions Bordas, Paris, 1996.

ROBERT, Paul. Le Petit Robert *Dictionnaire de la langue Française*, Éditions le Robert, Paris 2003

SARTRE, Jean Paul. *L'Imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1940.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Éditions Quadrige Presses universitaires De France, 2004.

ADORNO, Théodore. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995

TRIKI, Rachida. *Esthétique du temps pictural*, Éditions CPU, Tunis 2001.

TRIKI, Rachida. Création, hasard et nécessite, Éditions ATEP, Tunis, 2003.

TRIKI, Rachida. *Esthétique et communication*, Éditions CPU, Tunis 2007.

TRIKI, Rachida. *Patrimoine et Création*, Éditions Beit Al Hekma, Tunis 1992.

YVES BOSSEUR, Jean. *Vocabulaire des Arts plastiques du xx ème siècle*, Edition Minerve, 1998.

الفن الاحتجاجي كمُمارسة إبداعية في تونس بعد الثورة
ياسر الجرادي وأهل الكهف ومشهدية المناجم
بين الزغاريد والدموع" نماذج"

بوعلي كرامتي[1]

الملخّص

لقد منح النظام السياسي في تونس ما قبل ثورة 14 جانفي نفسه حق تسليط رقابة مُشدّدة على الشارع، وما انفكّ طيلة عقود، عن العمل على إبطال كلّ إمكانية لدمقرطته او تحريره، بل ولعلّ الشّارع قد مثّل في الحقيقة، الفضاء الأنسب لهذا النظام، من اجل تأكيد سيادته الاستبدادية وفعاليّة ممارساته الرّقابية على الشعب، ومن هنا، فان تاريخ 14 جانفي 2011، ولئن كان قد شكّل تاريخا للثّورة التونسية، فانه قد شكّل ايضا تاريخا للقطع مع احتكار السّلطة الحاكمة لفضاء الشارع، واستحواذ الجماهير بدلا عن ذلك عليه، وتحويلهم ايّاه الى مساحة حرّة وشاسعة للتعبير.

ضمن هذا الإطار المُستجدّ، ظهر عدد من المجموعات الفنّية التي اتّخذت من الطرقات والساحات مسارح ومعارض، ومن الجدران محامل ولوحات فنية، عبّرت من خلالها على حالات الرفض والاحتجاج المُتأجّجة بداخلها، إزاء ما كان وما هو كائن، وللتحذير ممّا قد يكون.

من خلال الجداريات، انخرطت مجموعة اهل الكهف في الفعل السياسي، وذلك عبر اطلاقها لجملة من المواقف الغاضبة من الواقعين الاجتماعي والحضاري في تونس

[1] باحث جامعي مُتحصل على شهادة الدكتوراه في علوم السينما والسمعي البصري وتكنولوجيات الفن والوسائط الثقافية
kramtithese@gmail.com

والناقدة لهما، واقعين نُظر اليهما بكونهما امتدادا لما قبل الثورة، خاصّة بعدما غابت الرؤية والاستراتيجيات والحلول.

امّا ياسر جرادي، فقد اختار الخروج بالموسيقى من دائرة ارتباطاتها التقليدية، التي تتقاسمها مؤسّسات الإنتاج والدّعم والرّعاية، في تجربة تذكرنا بـ "موسيقى تحت الأرض" او "موسيقى الآندرغروند"، فجعل بالتالي من العابرين جمهورا فنّيا، ومن الشارع الذي يسعى في كل مرّة نحو تعزيز حالة انفلاته من أجهزة الرّقابة السلطويّة، فضاء لعرض لوحاته الموسيقية، التي جعلت من "المهمّشينّ" موضوعا لها.

من خلال توظيف مسرح الشارع، وجد اهل المناجم في ذاكرة الدّاموس التي تطفح ألما، خير أسلوب للتعبير عن أزمات الحاضر، فكأنّما هم بذلك، يُعلنون ان الزّمن هذه المنطقة قد تجمّد ضمن حدود تلك الدّراما وتوقّف عندها، غير انّها ذاكرة لم تتأكد بعدُ جدوى استدعائها واستعادتها من اجل التعبير عن راهن مُختلف، راهن يوغل كل يوم في البعد عن حقبة الدّاموس وذكراه .

لكن، وبالرغم من هذا الانفجار السريع لمختلف اشكال هذه الفنون التي أُعتمدت في سياق احتجاجي، وفي سياق رفض مُتعدّد الأوجه والابعاد والاهداف والأسباب، فإن ما واجهته الثورة من خيبات متتالية، قد جعل سعير هذا الشكل الفنّي يخبو شيئا فشيئا، خُبوّ ظل يزداد في كل مرّة تفاقما، بفعل انطلاق السّلطة تدريجيا في استعادة شوكتها وسطوتها، ثم بفعل مُغادرة عدد كبير من افراد هذه المجموعات ارض الوطن، بحثا عن مُستقبل أفضل لهم، وهروبا من خناق بدأ يُضيَّق يوما بعد يوم عليهم.

الكلمات المفاتيح

موسيقى الآندرغروند (Underground music) ، فنّ الشارع، الربيع العربي، الالتزام الفنّي، الفن الاحتجاجي، منظومات الرّقابة.

المقدّمة

" الفنان المُلتزم الوحيد هو ذاك الذي، ومن غير ان يرفض المعركة، لا يقبل على الاقل الانضمام الى الجيوش النظامية، أعنى وضع المقاتل المستقل" [2]، هكذا وصّف البير كامي الفنّان الحقيقي في محاضرته الشهيرة "الفنّان وزمانه" التي ألقاها في السويد في بداية النصف الثاني من القرن العشرين، فجعله في صورة الشخص القلق الذي كأن الريح تحته، وهو ذاك الذي يرفع لائاته مقدّسة في وجه كل سلطة تروم الفتك بالحرّية، أو تقييدها في ابسط الحالات، أي، انه ذاك الكائن المُفعم بالرّفض والاحتجاج والحرّية، فالذوات الحرّة وحدها، هي التي تقوى على رفع أسقُف الرفض والاحتجاج وتوسيع افقيهما.

وعلى هذا النحو، زخر تاريخ الفن بجملة من اللّاءات الاحتجاجية العظيمة التي رفعها الفنّانون في كل زمان وفي غير مكان، لاءات رامت الانتفاض ومُعادات كل تبعيّة وولاء، فرُفع بعضها في وجه السلطة الكنسيّة، وأخرى في وجه السُّلط السّياسية وفي وجه المعايير الاكاديمية والمؤسّساتية، وفي وجوه الرّعاة وحُرّاس الممارسة الإبداعية، وهو ما يعني ان الفن الاحتجاجي، قد اخذ أكثر من شكل، وكان مدفوعا بأكثر من غاية وسبب، ليكون في الختام إشارة دالة وواضحة على يقظة الفنّان، ولذلك هو لم يرتبط بحقبة معينة ولم يقف ابدا عند حدود مرسومة مُسبقا.

في زمننا الرّاهن، لازالت تُطالعنا العديد من التجارب الإبداعية التي تُمارس فنّا احتجاجيا، لا سيّما في تونس التي كانت مهدا لما أُسمي بثورات "الربيع العربي"، والتي أفضت الى إسقاط أنظمة، لم يكن يُعتقد في إمكانية سقوطها الا نادرا.

ان هذه التجارب الإبداعية الاحتجاجية ان صحّ التعبير، وهذه الجماعات الفنّية، لم تزُم البقاء ضمن فضاءات العرض التقليدية للفن، التي تجعل من ثنائية العرض والتلقّي فعلا مُناسباتيا محدودا في الزمان والمكان، ومرتبط بفئة مخصوصة من الجماهير، وإنّما

[2] ألبير كامي، **خطاب السويد او الفنان وزمانه**، ترجمة وتقديم احمد المديني، ازمنة للنشر والتوزيع، الاردن، 2010، ص. 56.

هي بدلا عن ذلك، اختارت ان يكون الشارع فضاءها المُختار للعمل والعرض والتلقّي وحتى للنقد، ولتعمل على التأسيس لفن، يفرض نفسه على عابري السبيل.

انّ هذا الشكل الفنّي، ولئن لم يكن ابتكارا خالصا من طرف هذه الجماعات باعتبار انه يمثل ممارسة فنّية تقليدية في العديد من العواصم والمدن الغربية، فانّه بالإمكان اعتباره فنا مُستحدثا في السياق العربي، على الأقل، ضمن الدول التي اجتاحتها ثورات هذا الربيع، والتي كانت أنظمتها السّياسيّة من قبلها تتفنّن في محاصرة هذا النمط الفنّي وملاحقة مُنفّذيه، خوفا من انتشار عدوى الحرية لدى الجماهير، واستفحال هذا الشعور لديهم.

اذن، لم تفوّت هذه الجماعات فرصة هذه الحرّية المُفتكّة بأيد مضرّجة بالدماء، وانطلقت نحو انجاز هذا النمط الفنّي، اعتمادا على وسائط لئن تنوعت بين الرّسم والموسيقى والمسرح، فإنها توحّدت تقريبا على مستوى طرحها الذي جعل من قضايا "الثورة" مركز جذب أساسي لها، فرسمت جماعة اهل الكهف رؤيتها للثورة على جدران المدينة، بينما تنقل ياسر جرادي بآلته الموسيقية بين شوارعها التي احتضنت أيضا وفي غير مناسبة مشهديّة "المناجم بين الزغاريد والدموع".

ان هذه الجماعات، ولئن شكّلت نماذج عن عشرات الجماعات التي عملت على الاستفادة من مناخ الحرية والثورة، من اجل تحويل العمل الفنّي الى ممارسة يوميّة يحتضنها الشارع والجماهير، فإنّ كل واحدة منها، كانت تكتسب نوعا من الخصوصيّة التي تُفرّدها وتُميّزها.

فجماعة "اهل الكهف" التي تشكّلت ثم انطلقت في العمل قُبيل الثورة، قد تمكنت في وقت وجيز من الانتشار السريع والمؤثّر، غير ان تجربتهم مع اهمّيتها لم تدم مع ذلك طويلا، وهو ما من شأنه ان يطرح تساؤلا حول هذا الصعود والذويان السريعين، امّا ياسر الجرادي، فقد كان واحدا من اهمّ النماذج التي أخرجت الموسيقى من مجالات ارتباطاتها التقليدية، نحو شارع بدأ ولأول مرّة تقريبا في تاريخه، في تحسّس ذائقة فنّية مُغايرة لما إعتاده، بينما اكتسبت "مشهديّة المناجم بين الزغاريد والدّموع" وجاهة طرحها

أولا من جهة انّها تجربة فنّية تتطرّق الى واحدة من اهمّ القضايا الاجتماعيّة التاريخية في منطقة المناجم، ثمّ من جهة انّها قد صيغت من طرف مجموعة من العصاميين، وفي منطقة داخليّة يُمكن القول بعدم امتلاكها لتقاليد فنّية عريقة.

فأية هواجس اذن كانت دافعة ومحرّكة لهذه التجارب؟ وماهي اهمّ القضايا التي عملت على طرحها؟ وهل شكّل السّياسي والاجتماعي بُعديها الاوحدين ام انها عملت على الانفتاح على ابعاد اخرى؟ ثمّ ماهي أهمّ الأدوات والوسائط الأساليب الفنّية التي أُعتمدت في هذه التجارب؟ وماهي أسقف رهاناتها والى أي مدى بلغت حُدودُ نجاحاتها وماهي أهمّ مواطن نجاحاتها ونقاط ضعفها وأسباب اخفاقاتها؟

الثالوث الذي غادر الكهف أو الفن والسّلطة والشارع في تجربة جماعة "اهل الكهف" الفنّية

تُعدّ جماعة "اهل الكهف"، من أبرز المجموعات الفنية التي جعلت من جدران المدينة محملا غير تقليدي لأعمالها الفنية – على الأقل في السياق التونسي – مُستفيدة أساسا من مساحة الحريّة التي اقتطعها الشعب لنفسه بعد ثورة جانفي 2011، وخاصة خلال السنوات الأولى التي تلتها، حيث ان الكتابة والرسم على الجدران، ولئن ظلّا بشكل او بآخر يستفزّان السلطة، فإن هذه الأخيرة لم تعد تجرؤ مع ذلك على تحريك جهازها الأمني بغاية ملاحقة مُنفذيهما ومُعاقبتهم.

من هنا و بفعل ذلك، تحوّل "فنّ الشارع" الى ممارسة فنّية حقيقية، فرض انتشاره والإطار الحاضن له على النظام النأي بنفسه عن مطاردته جهارا، حتى لا يُتّهم بمعاداته للفن رمز الحرّية في زمن الحريّات، وذلك بالرغم من كثافة المضامين السياسيّة الثوريّة التي مازت هذه التجربة، والتي انطوت عليها العديد من أعمالها، لا سيّما تلك التي نفّذتها جماعة "أهل الكهف" على محامل مُتعدّدة، كالجدران الخارجية للمباني الرّسميّة وغير الرسميّة، والأماكن المخصّصة للملصقات الاشهارية التجارية، وداخل القطارات وغيرها من الفضاءات التي يمكن ضغطها في مفردة وحيدة هي "الشارع"، هذا الفضاء الذي

عملت الثورة على دمقرطته، خاصّة بالنظر الى الالتقاء المستمر لمختلف أشكال الوعي على مساحاته.

لا تكتفي مجموعة "اهل الكهف" فقط بعنصر الصورة في اطلاق تعبيراتها، وإنّما هي عادة ما تُرفقها بالكتابة، ليتظافرا في تشكيل المعنى وانتاجه، هذا الذي تعتمد عمليّة تلقّفه على شكل المتلقّي من حيث خبراته ووعيه ومدى اهتمامه بالواقع في مختلف ابعاده، فالمشاهد وكما يُحدّد ذلك ادوارد لوسي سميث *"ينظر الى المعنى والفنان معني بالدرجة الأولى بإبداع سطح"* [3] وعليه فان الصورة والكتابة كأدوات أو كعناصر تشكيلية ومن ورائهما العمل الفني المؤَسَّس عليهما يتم اخراجهم جميعا من حيّزهم التاريخي ومن فضاءات العرض الكلاسيكية ليُرفعوا في وجه الجمهور الذي يجد نفسه مُجبرا على التفاعل معهم، وذلك ان فن الشارع ضمن هذا السياق هو "يُريد التميّز عن عالم الفن الكلاسيكي والشرعي فهو يبحث عن أكثر العلاقات المباشرة الممكنة بين الفنان والجمهور برغبة في الغاء الحدود بين الجمهور والعمل الفني." [4]

ان هذا الفن الذي يُمارسه جماعة "أهل الكهف"، لا شك في انه يختلف مع فن الصالونات والمعارض الفنّية على أكثر من مُستوى، من ضمنهم اهتمامه بدرجة أولى بالقضايا الاجتماعية في علاقة بالسياسي، فالواقع الاجتماعي هو في حقيقته ليس سوى انعكاسا للواقع السّياسي الذي يؤثّر فيه على نحو صارم، ووفقا لذلك قد تبدوا تلك الادّعاءات بالفصل بين الاجتماعي والسّياسي ادّعاءات مثيرة للاستغراب خاصة فيما يتعلّق بالممارسة الاحتجاجية وما تستند اليه من مسوّغات وذلك " أنّ السّياسة حولنا في كل مكان وليس بوسع أحد ان يفرّ الى عالم الفنّ أو الى عالم الفكر أو حتى الى عالم

[3] ادوارد لوسي سميث، **الحركات الفنية منذ 1945**، ترجمة أشرف رفيق عفيفي، هلا للتوزيع والنشر، الجيزة مصر، ط1، 2002، ص. 109.

[4] COSSEDDU, Celia. Le *Streets art comme outil fédérateur des opérateurs d'une ville et de sa redynamisation : Le cas du festival Asphalte à Charleroi,* Mémoire de master, Université Catholique de Louvain, Faculté des Sciences Economiques, Sociales, Politiques et de Communication, École de Communication, 2016-2017, p. 2.

الموضوعية المنزهة عن الغرض او النظريات المتعالية. فالمثقفون ينتمون الى عصرهم وتسوقهم السّياسة الجماهيرية القائمة على الصور الفكرية التي يجسدها الاعلام او صناعة اجهزة الاعلام وهم لا يستطيعون مقاومة هذه الصور إلاّ بالطعن فيها والتشكيك فيما يُسمّى " بالروايات الرّسمية " ومبرّرات السّلطة التي تروجها اجهزة اعلامية ذات قوة متزايدة"[5].

بناء على هذا الموقف الذي يُطلقه ادوارد سعيد، وبالنظر في عدد من أعمال جماعة "أهل الكهف"، نجد ان هذه الأخيرة قد عملت على الاضطلاع بدور المثقف، خاصّة وان مؤسّسيها ومُجمل افرادها قد تمكنوا من تحصيل تكوين أكاديمي في عدد من المعاهد الفنّية، ومن هنا ربّما كانت المسائل الاجتماعية-السياسيّة على رأس مشاغلهم واهتماماتهم، فاحتفوا بها من خلال جدارياتهم وملصقاتهم ومجمل اعمالهم.

صورة عدد 01[6]

اهل الكهف، لا تقعوا في حب السلطة، في قطار المرسى، مارس 2011.

صورة عدد 02 [7]

اهل الكهف، لا تقعوا في حب السلطة، تونس العاصمة

[5] ادوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة وتقديم محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2006، ص. 57.

[6] https://tinyurl.com/4bmcceew.

[7] https://tinyurl.com/4bmcceew.

ولعلّ من ضمن اهمّ القضايا التي اثارها "جماعة اهل الكهف" ضمن هذا الاطار، هي علاقة المواطن بالسّلطة، هذه التي تُعلن أعمالهم ضمنيّا، أنّها تستوجب استئنافا بشكل مُغاير، شكلٌ يُمكن إدراك معالمه وشروطه عبر ما تُطلقه هذه الجماعة من تحذير من مغبّة ما تعتبره "وُقوعٌ في حُبّ السّلطة"، وهو تعبير تعتمده للتكنية ربّما عن الوقوع في هوّة "تعظيم الحاكم" وما قد يجرّ اليه هذا "الوقوع" وهذا التعظيم، فيما من شأنه ان يُعمي الأبصار عن تجاوزات السّلطة وهِناتِها، بما يجعل بالتالي من هذه التحذيرات التي تأخذ شكل "الصّيحة" "Slogan"، والتي تُنفّذ بأسلوب الغرافيتي (Graffity) ، بمثابة دعوة للتأسيس.

إنّ هذا التأسيس الذي تنزع نحوه "جماعة اهل الكهف"، هو ربّما يستهدف خلق علاقة من شكل آخر، علاقة تقطع مع ثقافة يُمكن وصفها بالتاريخية والعريقة في تونس وفي العالم العربي عموما، تتمثل في تمجيد السّلطة وتعظيم الحاكم وتأليههما، وذلك أنّ "ظاهرة " تعظيم الحاكم من قبلُ *" كانت فعّالة في فرض الطّاعة، والحظ على المشاركة، وأنتجت خطوطا عامّة للسلوك العام المقبول، وشكّلت الشروط التي افرزت المقاومة وعزلت المواطنين عن بعضهم البعض ومللت الناس وسخّفت المبادئ التي كانت تحمل معاني سياسيّة هامّة"* [8] لتنهض بدلا عن ذلك – أي العلاقة بين المواطن والسّلطة – على مُمارسة الرّقابة الواعية والتحصّن بالتوجّس الدائم منها، ثم الاتجاه نحو تفعيل حقيقي وواع لمفهوم "المواطنة" القائم أساسا على ثنائية الحق والواجب، ولتكف بالتالي عن الاستمرار في كونها علاقة خضوع واستسلام، سواء أكان خضوع طوعي مأتاه هذا "الوقوع في حُبّ السلطة"، أو كذلك خضوع يتحقّق عبر فعلي القوّة والاكراه، أي عبر ما قد تمارسه هذه السّلطة من قمع بوليسي انتقدته هذه المجموعة في العديد من أعمالها.

[8] ليزا وادين، **السيطرة الغامضة**، ترجمة نجيب الغضبان، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، يوليو 2010، ص 26 .

لقد حوّلت "جماعة اهل الكهف" شخصيّة البوليس الى أيقونة للقمع السّلطوي العنيف، عُنف لم يكن سوى واحدا من أبرز هِنات جُل الأنظمة السّياسية المُتعاقبة في تونس، كما كان أحد أشد الأدوات التي طوّعتها الدّكتاتورية فاعلية، في تحويل الشعوب الى مجموعات من القطعان التي تستدعي مسألة حفاظها على سلامتها، التحلّي بجملة من السّلوكيات التي تتمحور حول حُبّ السلطة وتمجيدها والخشية منها والصّمت على تجاوزاتها والخنوع لممثليها مهما صغُر شأوهم، واللامبالاة بالواقع مهما بلغت درجة عفونته.

إن تقنية الطباعة التي تعتمدها مجموعة اهل الكهف في معالجتها الفنّية لهذه القضايا، لم تكن البتّة اختيارا اعتباطيا، وإنما كانت اختيارا مدروسا من جهة انّه يهدف رأسا الى إعطاء فعل "الانتشار" الكثافة اللازمة، بما يضمنُ بالتالي، تسلّلا مرنا للصورة وما تحمله من معان الى اكبر قدر مُمكن من الأبصار، مُستفيدة في ذلك من المُمكنات الفنية التي تتميز بها هذه التقنية من سهولة في الإنجاز، تضمن بدورها سهولة انبثاثها واحاطتها بالجماهير من كل جهة، وكأنما بجماعة "اهل الكهف"، تَعْمَدُ من خلال تقنيات النّشر المُكثّف والتّكرار المُستمرّ، إلى غرس هذه الأفكار لدى الجمهور وإعادة تشكيل وعيهم من جديد، خاصّة وان القمع السّلطوي تقريبا لم يتوقف أبدا، وواصل حُضوره واستمراره بعد الثّورة وحتى اليوم، تحت يافطات وذرائع متعدّدة.

من جهة أخرى، نجد أيضا ان عددا من الجداريات التي نفذها "جماعة اهل الكهف " وما تضمنته وما تُحاول إطلاقه من خلالها من أفكار، لا يمكنها الا ان تشهد على اهمّية التكوين الأكاديمي في الفن وقيمته، ولذلك، ونظرا لتكوّن هذه المجموعة اكاديميّا، فإنّ تصوّراتهم لم تكن حبيسة بين جداراي الاجتماعي والسّياسي، وإنّما هم قد نجحوا في إبداء مواقف نقدية وساخرة أيضا تُجاه ظاهرة فنّية مُستحدثة، يقودها اليوم عدد من الفنانين العرب الذين يعيشون في العواصم الغربية، ألا وهي ظاهرة "الاستشراق الجديد".

صورة عدد 03 [9]

اهل الكهف، تونس العاصمة

صورة عدد 04[10]

اهل الكهف، تونس العاصمة

انّ هذا النمط الفنّي الأخير، لم يكن في حقيقة شكله سوى فعل استنساخ لمُنتجات الاستشراق الكلاسيكي وربّما كانت حتى أكثر تشوُّها منه، ذاك النمط الذي كان ينصب جُلّ اهتمامه على مظاهر الغرابة (Exotique) في المجتمعات الشرقيّة التي يستهدفها كموضوع للرسم، وكأنما بالفنّان المُستشرق الغربي، يسعى من خلال ذلك الى تفخيم الخطوط الفاصلة بين الشخصيّتين الشرقيّة والغربية، فهو وبغاية التأكيد على تفوّقه العرقي والحضاري، يعمد الى اكساء الشرق بكل ما هو دُوني ومُبتذل، دافعا بذلك حدود التناقض الى أقصاها و لهذا ومن خلال هذا النمط الاستشراقي الجديد يمكننا ان نتبيّن انبثاق " صياغات جديدة للشرق خارجة من مستودع الفهم الاستشراقي المتفق عليه، حيث يجري تمثل هذه الصياغات واستقاؤها عبر عملية التناضح الثقافي من العديد من الخيوط

[9] https://tinyurl.com/4bmcceew

[10] https://tinyurl.com/4bmcceew

والمواقع المتباينة"[11] و " باختصار، فقد أُستعيد الاستشراق بكل خصائصه العرقية المتكبرة التي تنضح بحس التفوق"[12].

انّ تطرّق "جماعة اهل الكهف" الى هذه القضيّة تحديدا، من شأنه أن يُحيلنا أو أن يُحي في الاذهان كلاسيكية العلاقة بين الشرق والغرب، هذه التي ما انفكت تنهض – في جزء منها على الأقل – على صراع مُتعدّد الأوجه عسكريا وحضاريا وسياسيا، وهو صراع مهما تكثّفت محاولات التقليل من شأنه عبر الإسراع بإلقائه وإهماله في سِلال "نظرية المؤامرة"، فانّ أحداث التاريخ الموضوعيّة، سُرعان ما تتكفّل باستعادته كحقيقة لا يمكن التغاضي عنها، وهو ما يؤكّده المفكّر العربي *"ادوارد سعيد"* الذي عمد في غير مناسبة من خلال مؤلّفه الشهير *"الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق"* ، الى محاولة تفكيك هذه العلاقة وتركيبها من جديد، ليحسم الامر في النهاية بشأنها لمّا خلُص الى أن *"العلاقة بين الغرب والشرق علاقة قوّة وسيطرة، ودرجات متفاوتة من الهيمنة "المركبة"* [12].

صورة عدد 05[13]

اهل الكهف، ملصق على جدار، تونس العاصمة

صورة عدد 06[14]

اهل الكهف، ملصق على جدار، تونس العاصمة

[11]ضياء الدين ساردار، **الاستشراق، صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية**، ترجمة فخري صالح، هيئة ابو ضبي للسياحة والثقافة (مشروع كلمة)، الطبعة الاولى، 2012، ص. 199 .

[12] نفس المرجع السابق، ص. 192.

[12]ادوارد سعيد، **الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق**، ترجمة محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع القاهرة الطبعة الأولى، 2006، ص. 49 .

[13] https://tinyurl.com/4bmcceew

[14] https://tinyurl.com/4bmcceew

ان هذه القضيّة الأخيرة، قد عملت "جماعة أهل الكهف" الفنّية على مُعالجتها من خلال بعض الكتابات المُرفقة مع بعض الصور الجدارية كما في العملين (5) و (6) ، هذه الجداريات التي تُحاول تلخيص تلك النظرة الاختزالية للغرب نحو الشرق، فتضغطه في جملة من المفردات، كما البداوة بما تعنيه من افتقار لأشياء الحضارة المادية، ثم الإثارة والإغراء وحتى الإغواء التي يتم الصاقها جميعها بجسد المرأة الشرقية، الذي يفقد في هذه الوضعيّة خاصيته المورفولوجية او الفيزيائية التي يتأكد من خلالها كوجود أو كحضور في العالم، ليستحيل جسدا ثقافيا مكتنزا بالمعاني القابلة للتخصيب أيديولوجيا.

ان هذه الرؤية وكما يشير الى ذلك المفكر التونسي "هشام جعيّط"، قد كانت محكومة بنزعة استعلائية تُمركز فهمها للآخر حول الذات الغربية وما انتجته وتُنتجه من معرفة، تجعل منهما في النهاية مرجعا لمُعايرة ثقافات وانتاجات الأمم والشعوب الأخرى وقياسها والحكم عليها، *"وكأن تلك الصلة المُطوّلة مع ثقافة أخرى، تُعيد له وعيه الحاد بتميّزه الذي يُؤكد عليه خوفا من فقدانه او ذوبانه"* [15] ومن هنا، كان بعض أقسام هذه المعرفة سطحيا ولم يتجاوز الغلاف الخارجي من الثقافة موضوع الدّرس، وهو ما تم بشكل أجلّ وضوحا في بعض فروع الفن وتحديدا منها الرسم والتصوير الفوتوغرافي، اللّذان انصبّ اهتمامهما على كل ما يمثّل "مظهرا" للـ "الآخر" أو ما يؤكد "غرابته"، وهو شعور عام يردّه "هشام جعيّط"، الى سطحية عمليّة الاتصال الثقافية التي يجريها المستشرق مع الثقافات المغايرة ومأساويتها، بفعل الصبغة الشخصية التي تكتنفها، اذ هو يؤكد بان *"الاتصال السطحي يؤدي الى الشعور بالغرابة"* [16].

[15] هشام جعيّط، **أوروبا والإسلام صدام الثقافة والحداثة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الاولى، بيروت لبنان، 1995، ص. 41.
[16] نفس المرجع، نفس الصفحة.

"اندرغراوند" ما بعد الربيع العربي في تجربة ياسر الجرادي الموسيقية

يُعتبر ياسر جرادي من أولئك الفنانين الذين يجمعون بين ممارسة أنماط فنية مختلفة كالرسم والنحت والموسيقى، ولقد كانت انطلاقة هذا الفنّان الحقيقيّة قبل الثورة عبر تأسيسه لمجموعته الموسيقية "ديما ديما"، التي جعلت من الالتزام الفنّي عنوانا أساسيا لها، وهو في حقيقته التزام بقضايا أولئك الذين يُعثر عليهم دائما في الهامش من هذا الوطن، كالفقراء والمُعطّلين والمُضطهدين، فاحتفى بهم بالتالي في جملة من الأغاني كـ "شبيك نسيتيني" و"يلي ما تحبنيش" و "نرجعلك ديما ديما"، غير ان انتشاره الفعلي لم يتحقّق الا بعد ثورة 14 جانفي 2011 في تونس، ليستفيد هو الآخر وكما عديد الفنّانين من مساحة الحرّية التي تحقّقت للإبداع بعدما نجح الشعب في اسقاط النظام القديم وبالتالي انهيار جميع أجهزة الرّقابة التي بناها هذا الأخير على امتداد عقود، والتي سلّطها على المبدع والابداع.

إن مسألة الرقابة في هذا السياق، ومن خلال نموذج ياسر الجرادي تبدو جوهريّة وأساسيّة، فهي تُلامس بشكل حاسم وعميق الموقع الاجتماعي للفنّان خاصّة ذاك الذي يُمارس ابداعه تحت أسقف أنظمة جاهزة باستمرار للتوجّس من الفعل الإبداعي وقابليته للانطواء على السياسي، وهو ما قد ترى فيه تهديدا حقيقيا لسلامة وجودها، وإن هذا التوجّس هو ما يجعلها تُجدّد إقامة المُبدع باستمرار، ضمن منطقة تهديد يزداد حدّة وتفاقما، كلّما قرّر هذا الأخير مُمارسة حرّيته الفنّية الإبداعية بإطلاق وبلا قيود ومن هنا ربّما، كان منشأ تلك القاعدة التي تُفيد بانّه عادة ما *"يكون للفنان الحقيقي قدم في السجن"* [17] مثلما يُصرّح بذلك أوتّو موهال (Otto Muhel).

انّ هذه الرقابة، وان كانت مثل هذه السّلط تسعى إلى فرضها على مختلف الأنماط الإبداعية، فإنّ سعيها نحو فرضها على الموسيقى يظل ربّما اكثر وضوحا، وذلك لما لهذه

[17] BARTHET, Dominique, *L'audace en art*, collection dirigée par Dominique Barthet, Dominique Château, Giovanni Joppolo et Bruno Pequignot, Paris, Harmattan, 2005, p. 15.

الاخيرة من قدرة سريعة على الانتشار واختراق لمختلف الاسماع والاذواق، ولما لها أيضا من جاذبيّة وقدرة على التأثير، بما يجعل من هذا النمط الفنّي من وجهة نظر "جوليوس بورتنوي"، مُثيرا فاعلا ومباشرا لحفيظة مُنتجي ومؤسّسي الخطابات الدّغمائية المبنية على أسس" اللوغوس الكلامي" [18] كما رجل الدّين ورجل السّياسة، اللذان لا يملكان سوى النظر بريبة الى الابداع الموسيقي وهو ما يوضّحه "بورتنوي" عندما اعتبر انّ "المتعة الحسّية التي تبعثها فينا الأنغام الموسيقية، والتأثير الفيزيولوجي الذي تحدثه فينا الايقاعات الموسيقية، قد دفعا الفيلسوف ورجل اللاهوت والسياسة الى ان ينظروا الى الموسيقى بعين الارتياب والشك والى خالقي الموسيقى بخشية وازدراء" [19] وان هذه النظرة لا شكّ في ان مصدرها الحقيقي هو الخوف *"ممّا قد تفعله او لا تفعله قدرات الموسيقى للذهن والجسم"* [20] ولذلك، فانّ حالات الضعف التي قد تطرأ على هذه الشخصيّات تحديدا لسبب او لآخر، وما ينتج عنه من ارتخاء في منظومات الرّقابة التي تُنتجها وتسهر على تسييرها وقيس آدائها، هي بلا شك قد تمثّل فُرصا سانحة للعمل الإبداعي، يعمل على استغلالها بغاية تحقيق الانعتاق ثمّ الانطلاق.

إنّ هذا هو تقريبا ما حدث في تونس منذ الثورة، حيث ان انحسار الرقابة، قد مكّن موسيقى الشارع من تحقيق الانتشار وتمكّن صانع هذا الفنّ أخيرا، من الالتحام بالجماهير في ذات المواقع التي كانت محضورة عليه من قبل، وليتطرق من خلال كلمات اغانيه الى مختلف تلك المواضيع التي كانت تُعدّ مُستفزّة للنظام، وهو ما كان واضحا بجلاء مع ياسر الجرادي، الذي التصقت كلمات اغانيه بمواضيع من الواقع التونسي، الذي باتت المجاهرة بالتطرّق اليه من خلال الأغاني والموسيقى ممكنة، هذه التي امكن لها كفنّ،

---

[18] كلود يونان، **التضليل الكلامي وآليات السيطرة على الرأي العام**، دار النهضة العربية، 2012، ص.105.

[19] جوليوس بورتنوي، **الفيلسوف والموسيقى**، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1 2004، الإسكندرية مصر، ص. 296.

[20] نفس المرجع السابق، نفس الصفحة .

استعادة قدرتها على التفاعل مع الواقع الاجتماعي تأثرا وتأثيرا، وذلك ان *" الموسيقى ككل فن آخر، مُرتبطة بحياة الناس الواقعية أوثق الارتباط "* [22]

صورة عدد 07[21]

ياسر الجرادي، أغنية "شبيك نسيتيني"
صورة من حفلة شارع بمدينة تستور بتاريخ 28 ديسمبر 2018

يصوغ ياسر الجرادي كلمات اغانيه وينتقيها من اللهجة المحلّية او الدّارجة التونسيّة التي يتحدثها مُختلف فئات الشعب، وهو اختيار قد لا يبدو محكوما بالاعتباط، بقدر ما هو يجد تبريراته في قرب هذه اللهجة من الشعب، بما يجعلها بفعل بساطتها، أكثر قدرة على التعبير المباشر عن ادق التفاصيل التي تعني الجماهير، وتأدية معان ربّما لم يكن يتسنّى بلوغها بغيرها.

ان هذا الشكل اللغوي الذي يعتمده "الجرادي" هو لا شك يقطع بشكل حاسم مع مسألة النخبويّة التي نُظر إليها سلبيّا ابان الثورة، خاصّة بعدما تم تحميل النّخب، جزءا

[22] فؤاد زكريا، **التعبير الموسيقي**، دار مصر للطباعة والنشر، جمهورية مصر العربية، 2009، ص. 107.
[21] https://tinyurl.com/ynvzmdsu

من المسؤولية فيما اقترفه النظام القديم بحق الشعب، وهو ما يجعل من هذا الفنّ بالتالي، موجّها للجميع لا إلى فئة بعينها، وذلك بالرغم من مضامينه الواضحة، التي تنصب اهتمامها على أولئك الذين في مقدورنا ان نضغطهم في مُفردة واحدة هي المُهمّشين، أي أولئك الذين طالما ضلّت صرخاتهم ومُختلف تعبيراتهم خافتة و بلا صوت، لتتحوّل الاغنية وموسيقاها وايقاعاتها وكلماتها بالتالي، الى حامل مسموع بقوّة لخطابهم، فأغنية "شبيك نسيتيني" لياسر الجرادي كمثال، هي بمثابة اطلاق لذلك الخطاب الذي يحمله هؤلاء المهمّشون في دواخلهم، والذي يحمل شُحنة قويّة من العتاب المشجون، الى ذاك "الوطن" الذي لطالما القى بهم في غياهب النّسيان والخذلان، فكأنما بكل فرد من هؤلاء هو في حقيقة الأمر من يُغنّي فيقول:

شبيك نسيتيني؟
انا الفرشيشي والعياري والهمامي
جندوبي راسي لفوق يا خضرا
عاشق جبال الكاف والقمرة
.....
شبيك نسيتيني؟
انا القفصي الي فالداموس طيشتيني
واني القابسي الي ذبلت عراجيني
.....
اه يا منايا
من قبل الاستعمار منيتيني
ومن بعد الاستقلال خليتيني
ومن بعد الاربعطاش صوتي بحاح

ان هذا الفن الذي يقدّمه ياسر الجرادي، ولئن كان يتحرّك في سياق الثورة وما احدثته من ديناميكيّة مؤثّرة في المشهد الفني منذ جانفي 2011، فانه يجد أيضا جذوره

ومصادره الأولى فيما عرف منذ ستينيات القرن الماضي بموسيقى "الآندرغروند" (*Underground music*)[23] او "موسيقى ما تحت الأرض" التي سادت منذ ذلك الزمن، في الولايات المتحدة وعدد من العواصم والحواضر الغربية.

ان هذه الحركة الموسيقية اللانظاميّة، التي تشكّلت من أولئك الذين اختاروا استيطان الهامش من هذا الميدان، ليمارسوا فنهم وموسيقاهم هناك بعيدا عن الفضاءات التقليدية، التي ما انفكّت من العمل على تحويل هذا الفنّ الى "قطاع"، بما ينطوي عليه هذا المصطلح الأخير، من معاني التنظيم وصفة الرّسميّة، اللّذان يسمحان في النهاية وبقدر مهمّ من الكفاءة، بالتحكّم فيه واخضاعه وتسييره، ولذلك كان هؤلاء "البوهيميون"، يجتمعون في المناطق الهامشية التي عادة ما تُعاديها الحفلات الموسيقية الضخمة، أو في تلك المواقع القابعة بعيدا عن الأضواء، كمحطات النقل والازقة الخلفية للمدن الكبرى، حتى يُمارسوا حرّيتهم في عزف وغناء كلّ ما لا يتمتّع بدعم مؤسّسات الرّبح والإنتاج وكل ما لا يمكن ان يسمح بإخضاعه لمعايير الذوق.

ان الموسيقى التي يمارسها اليوم ياسر الجرادي، ولئن كان بالمقدور تعيينها ضمن ما يُصطلح عليه اليوم بـ "موسيقى الشارع"، فان هذه التّسمية، لا تقف مع ذلك بالمعنى عند حدوده الظاهريّة او السطحيّة، التي يُمكن ان تُشير فقط الى الفضاء الذي تُمارس ضمن حدوده الواقعيّة والواضحة، أي الشوارع والساحات، وانّما هو يتجاوزها الى أكثر من ذلك، أي الى حدود قد تتصل مباشرة بالقواعد الموسيقية التقليدية ومختلف ارتباطاتها المؤسّساتية الوثيقة التي تشدّها اليها، كمراكز الإنتاج والتوزيع وجهات المساندة والتمويل،

---

[23] "الآندرغروند" (Underground music)": هو مصطلح يمكن استخدامه للإشارة إلى تلك الممارسات التي يُنظر إليها على أنها خارج الثقافة، أو تعارض بطريقة ما الثقافة الموسيقية الشعبية السائدة. ترتبط موسيقى ما تحت الأرض ارتباطًا وثيقًا بثقافة الموسيقى الشعبية ككل، لذلك هناك توترات مهمة تحدث داخل موسيقى ما تحت الأرض لأنه يبدو أنها تستوعب وتقاوم أشكال وعمليات الثقافة الموسيقية الشعبية".
وردت على الموقع الالكتروني التالي: https://tinyurl.com/mtranvcy تمت زيارة الموقع بتاريخ 03 افريل 2023 على الساعة 22 و44 دقيقة، آخر تعديل لهذه الصفحة كان يوم 25 ديسمبر 2022، الساعة 16:45.

والى ما يحصل اليوم في عالم الفن، من تغيّرات تقوده السياسات الاقتصادية النيوليبرالية والشركات العملاقة والعابرة للقوميّات.

ان هذه المؤسّسات الاخيرة، وفي إطار سعيها نحو تحقيق أهدافها الموضوعية كتعزيز قدراتها التنافسيّة وتحصيل نتائج تجاريّة أكثر كفاءة، فإنها سعت الى الانتقال" من الرّعاية الخيرية العرضية للفنون إلى بناء شراكات مع المتاحف أو الفنانين، والتي ترتبط فيها العلامة التجارية لأحدهما بالعلامة التجارية للآخر في مسعى لتعزيز كليهما." [24] كما عملت على وضع جملة من المعايير، التي يتوجّب على الاعمال الفنّية "الوفاء بها قبل تقديمها للرّعاية"[25]، وكنتيجة لذلك، يؤكد المؤرخ جوليان ستالابراس، انّ كل تلك "المشروعات التي تقع خارج نطاق تلك المعايير لها فرصة مشاهدة ضئيلة"[26].

بناء على ما سبق، يتضح لدينا انّ هذا الشكل الذي يُقدّمه "ياسر الجرادي" – كغيره من أولئك الذين اختاروا هذا النهج الفنّي – شكلا مُتمرّدا على مختلف هذه القواعد والمعايير التي يتمّ انتاجها بصورة أو بأخرى ضمن فضاء السّوق ومؤسّساته والمُتحكّمين فيه من مخطّطين واستراتيجيين، هذا الكيان المعروف بوضعه لمسألة تحقيق الرّبح المادّي على رأس هرم أهدافه، وعليه فإنّ هذه الرّعاية التي تقدّمها المؤسّسات الدّاعمة، هي في حقيقتها ليست مجانيّة او محكومة بدوافع اخلاقيّة خالصة، وإنّما هي كما يؤكد ستالابراس، *" تجني الكثير من الفوائد مقابل ما تقدّمه من مال لأنها ترعى المعارض* ... فهي تحصل على اغلب الدّعاية المرتبطة بتلك المناسبات"[27] وهو ما يؤكده أيضا "هنري لوفيفر" (Henri Lefèvre) الذي يُفخّم من شأن الدّعاية فيما يعتبره "زمن الفرجة" او الزمن المعاصر، أين حلّت الدّعاية محلّ الأيديولوجيا وأصبح لها القدح المُعلّى فيه، حيث

---

[24] جوليان ستالابراس، **الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدا**، ترجمة مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، الطبعة الاولى 2014، ص. 95 .

[25] نفس المرجع السابق، ص. 98.

[26] نفس المرجع، نفس الصفحة .

[27] نفس المرجع السابق، ص. 97 .

"تكتسب الدّعاية أهمية أيديولوجية، أيديولوجية التجارة، وتحل محل ما كان في يوم من الأيام فلسفة وأخلاقيات ودين وجماليات."[28]

اذن، وضمن هذا السياق، يُصبح الانفكاك من ضوابط السّوق واكراهاته والتزاماته وأهدافه هو في حدّ ذاته فعل ثوري، ودلالة على "التزام" الفنّان، هذا الذي يعني لـ "ياسر الجرادي" "التزام الفنان تجاه ذاته أولاً، بغضّ النظر عما يقدمه من موضوعات، بمعنى آخر لا يخضع لا لسوق ولا لذوق عام ولا تقتصر رغبته على الانتشار والشهرة. رغبته الأولى والأخيرة هي أن يكون أميناً وصادقاً في التعبير عما يخالجه من أحاسيس." [29].

صورة عدد 08[31]

ياسر الجرادي مشهد من حفلة في ورشة "مريم بريبري" في مدينة صفاقس

[28] KUSPIT, Donald. Paradoxes And Problems Of The Reproduction And Commodification Of Art In The Age Of The Capitalist Spectacle, repéré à https://www.percontra.net/archive/19kuspit.htm، date de visite du site web : le 10 juin 2023 à 12h :40 min

[29] محمّد السيد طنطاوي، **"ياسر جرادي: الطريق هو الطريقة"** وردت على موقع "العربي الجديد" على الانترنت بتاريخ 24 افريل 2022 على العنوان التالي: https://tinyurl.com/2d32afcw
تمت زيارة الموقع بتاريخ 05 افريل 2023 على الساعة 20 و24 دقيقة.

[31] https://tinyurl.com/48xcfejc

إلا ان هذا الموقف الاخير، هو لا يعني أيضا بالضرورة معادات هذا الفنّان وغيره من مُمارسي هذا اللون الفنّي لفضاءات العرض التقليدية، وانّما هو يعمل في الحقيقة على الافلات من ضوابطها، ومن معاييرها الصارمة والبراغماتية، التي تحدّ من حرّية الفنّان وتعمد الى طمس ملكاته الإبداعية، في اتجاه سعيها نحو تحقيق عوائد ماليّة، خاصّة مع بروز المواقع الالكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي كبديل، يستطيع من خلاله الفنّان تحقيق الشهرة والانتشار، غير انه ومن المفارقات، يمكن ايضا للفنّان من خلال هذه المواقع تحديدا، تحقيق غايات او أرباح مادّية.

"آلام الدّاموس" في مشهديّة" المناجم بين الزغاريد والدموع": صورة ثابتة لأزمنة متحرّكة

لقد كادت "احداث الحوض المنجمي" أو "احداث الرديف 2008"، ان تكون مطابقة تماما لأحداث الثورة التونسية في سنة 2011، سواء اكان ذلك من جهة دوافعها ومطالبها، او من جهة منطق احداثها والشعارات التي رُفعت خلالها، ممّا جعل بالتالي عدد من الملاحظين، يعتبرون ان المُراكمة لثورة 2011، قد تمّت في جزء منها داخل هذه الرّقعة الجغرافيّة المحدودة، وخلال هذه الاحداث، التي شكّلت تقريبا أُولى اللقاءات العنيفة جدا، بين الجماهير الغاضبة ونظام ما قبل الثورة.

وبالرغم من انكسار حاجزي الصمت و الخوف من السّلطة الحاكمة طيلة هذه الاحداث، وبالرّغم أيضا من تفجّر حالة غير مسبوقة من التعبير الحرّ والشّجاع أثناءها، إلا أن الجدران، قد بقيت مع ذلك متمسّكة بحصانتها، وذلك لعدم اكتمال الجرأة بعد على الاقتراب منها، وتحويلها الى محمل للتعبير، بواسطتها أو من خلالها، ولهذا كان علينا ان ننتظر ثلاث سنوات بعد ذلك، أي الى ما بعد ثورة ديسمبر جانفي 2011، التي تحقّق معها التحرّر الكامل، وتنوعت معها مُمكنات التعبير، فتحوّلت جدران القرية الى لوحات تعبيرية ثوريّة، أنجز بعضها عدد من الشبان المحلّيون، كما الرسّام العصامي "منصور بوصلاحي"، بينما أنجز بعضها الآخر، عدد من الرسّامين من جهات أخرى، خاصّة وان

"الرّديف" او "القرية العجوز" كما يُسمّيها أهلها، قد تحوّلت خلال السنوات الأولى التي أعقبت الثورة، الى قبلة للفنانين وللسياسيّين والنّقابيين، كشكل من الاعتراف بها، كواحدة من الشرارات الأولى للثورة، ان لم تكن اوّلها.

ولقد كانت مشهديّة "المناجم بين الزغاريد والدموع" التي أُنتجت من طرف "جمعيّة النهروان لعشاق الخشبة"، واحدة من الاعمال التي يمكن نسبها الى فن الشارع، باعتبار انه قد شكّل فضاء عرضها الأساسي، غير انّ المُتبصّر بتجرّد في هذه المشهديّة، وخاصة في كيفية طرحها لقضايا منطقة المناجم وصورتها، يُمكنه ان يخلُص الى انها لم تُسجّل أي شذوذ عن تلك الصورة المعتادة التي ما انفكّت هذه الجهة تُرسم من خلالها، والتي تُعبّر في حقيقتها، عن ذائقة عامّة وتاريخيّة لدى أهالي ومُبدعي هذه المنطقة، تنحو نحو رسم معاناة المنجميّ واهل المناجم، بناء على صورة مخصوصة، غدت لفرط تكرارها واستهلاكها على امتداد عقود، صورة نمطيّة، هذه المعالجة التي ولئن تمّت على محامل مختلفة ومتعدّدة، فإنها ظلّت مع ذلك، تُحافظ تقريبا على نفس ملامح هذه الصورة الثابتة، غاضّة في ذلك البصر عن أحد اهمّ العوامل المؤثّرة، والمتمثلة في حركة الزمن وانسيابها، والتحوّلات العميقة التي طرأت على هذه القضيّة، بما أقحم تغييرات جذريّة على نقاطها الاساسيّة وعناوينها البارزة.

ولعل الموسيقى قد مثلت قبل الرّسم والمسرح، أشهر الوسائط الفنّية التي أُعتُمدت في إطلاق صورة المعاناة في المناجم، باعتبار انها كانت الشكل الثقافي الأقرب للسكّان، والشكل الفنّي الأيسر استهلاكا، والأقرب فهما وتذوّقا في هذه الربوع، وهو ما نجحت فيه على سبيل المثال، فرقة "أولاد المناجم" التي سلكت نهج الالتزام في الفن، وجعلت من قضايا المناجم موضوعا أساسيّا لفنّها، وهي قضايا كان قد صاغها السّكان المحلّيون أشعارا عادة ما تكون شعبيّة، استوحوها من رحم واقع أليم، يمكن اختصاره في جملة وحيدة اطلقها مُكتشف الفسفاط، عندما رأى ان الثروة التي اكتشفها تذهب في جيوب حفنة من اللّصوص، حيث قال قبل وفاته فقيرا ووحيدا في مدينة صفاقس، " لو كنت اعرف،

لم اكن لأتكلم ولكنت حملت سرّ اكتشافي معي الى القبر"[32] ولذلك، نجد ان هذه القصائد قد تمحورت بالأساس حول مأساة العمل في الدّاموس، وحوادث الموت والظلم والاستغلال المتعلّقة به، وهو ما نجد نموذجا عنه، في قصيدة *"الوصيّة"* التي نظمها الشاعر الشعبي *"لزهر الضاوي"* سنة 1978، والتي حوّلتها "فرقة أولاد المناجم" فيما بعد، الى أُغنية مُلتزمة:

يـا قاري الجريدة وصحّاح الأوزان
أنا بلادي بعيدة وما عنديش أوطان
كي تشوف المناجم
والموت اللّي هاجم
يتنطّر ويداهم من غير استئذان
وعرقنا وخلاّنا صاعد كي الدخّان
راسم وسط سمانا صورة من الأحزان[33]

نسجا على هذا الأسلوب المُتأصل في الثقافة المنجميّة، سارعت مشهديّة "المناجم بين الزغاريد والدّموع"، الى مُعاودة استحضار دراما "الدّاموس" وآلامه من جديد، هذا المصطلح – الفضاء الذي ارتبط حضوره في المخيّلة وفي الاذهان، بكل ما له علاقة بالاضطهاد والاستغلال وبالموت الدّاهم بلا استئذان، وهو ما عمَدَتْ هذه المشهديّة انطلاقا من لوحات مسرحيّة، الى تمثيله من خلال مجموعة من الأجساد التي تكتسب هويّتها المنجمية، انطلاقا من زي الشغل التقليدي "الشاربانتي"، أجساد تتلوّى في الفضاء راقصة

[32] D'OCTON, Paul Vigné (1911). *La sueur de burnous، les nuits rouges*, France, 2001, p. 221-222 « J'ai déjà dit que le modeste et savant vétérinaire de l'armée qui découvrit les gisements phosphatiers de Gafsa était mort pauvre et ignoré dans un coin de Sfax. C'est à peine si la piété de quelques amis a consacré son souvenir par une inscription dans la mairie de cette ville qui est en même temps un musée. On m'a raconté, là-bas, qu'avant de mourir, ce brave homme - un vrai Français dans toute l'acception du mot voyant les colossales richesses par lui découvertes échapper à la Tunisie pour passer dans les mains de quelques bandits, se serait écrié : « Si j'avais su, je n'aurais rien dit et j'aurais emporté le secret de ma découverte dans mon tombeau. »

[33] صفحة "الجمعيّة التونسيّة لأبناء وأصدقاء الحوض المنجمي" على الفايسبوك على العنوان التالي:
https://tinyurl.com/znf8jfed

على ايقاعات الالم والوجع، وكل ذلك، حول عربة القطار الصغيرة او "الفاقونة"، التي تُستدعى الى المشهد كجسم مُتحرّك في الدّاموس، وكرمز ثابت له يشدّ اليه جميع الشخصيات من حوله، هذه العربة التي لم توجَد لمُجرّد فعل تأثيث يهدف الى سدّ فجوة في الفضاء، وانّما لتُسجّل حضورا موغلا في التعبير والاحالة، بفعل ما تنطوي عليه هذه العربة من كثافة رمزيّة، فهي لطالما شكلت ولازالت، تُشكّل رمزا للاستغلال المجحف للكائن الإنساني في انتاج ثروة قد لا يكون له نصيب حقيقي فيها، كما انّها قد مثلت أيضا، رمزا للموت الفظيع بين متاهات الدّاموس المُظلم والعميق، خاصّة وانّ سرديّات المناجم، لازالت تحتفظ بشواهد حول مسؤوليتها عن عدد من حوادث الشغل المُميتة.

صورة عدد 09 [34]

من مشهدية "المناجم بين الزغاريد والدموع"
عرضت بتاريخ 22 ديسمبر 2016
بمدينة الرديف

صورة عدد 10[35]

من مشهدية "المناجم بين الزغاريد والدموع"
عرضت بتاريخ 22 ديسمبر 2016
بمدينة الرديف

[34] المصدر: الكاتب.
[35] المصدر: الكاتب.

غير ان سؤالا يستدعي طرحه بهذا الخصوص، وهو: هل لازال هذا الشكل من التناول لقضايا المناجم او لمآسي المناجم، ووفقا لهذا النمط التصويري راهنا؟ وهل لازال هذا الاسلوب قادرا على استثارة الإشكالات الحقيقية الراهنة وطرحها ولفت الانتباه اليها في هذا الزمن؟

انه تساؤل على وجاهته، فانّه عادة ما يتم تفادي طرحه من الجميع، ربما كان ذلك بفعل الحساسيّة المُفرطة تجاه هذه القضيّة، فكأن المأساة التي تتم مُعالجتها والتطرّق اليها من خلال هذه الاعمال هي تفرض قدرا غير مُتناقص من الخشوع المُقدّس في حضورها، خشوع يعمل على تعطيل كلّ ملكات النقد وآلياته، ويطمس كل منطلقات التساؤل لدى المشاهد مهما بلغت درجة فطنته، فكأنّما بحالة من الاستكانة او الاطمئنان الى ما هو موجود فعلا، يتمّ تفعيلها خلال اللحظة، على اعتبار ان مأساة الأمس لازالت مُستمرّة، ولازال أسلوب عرضها قادرا على التعبير باستفاضة، عن مآسي الحاضر.

غير ان هذه الحساسيّة تجاه القضيّة وما يستتبعها من اكراهات، لا يمكنها ان تنفي بأي حال ان واقع مناجم اليوم قد تغيّر فعلا، وبالتالي تغيّرت أسباب آلامه وصور آماله وجميع الإشكالات المتعلّقة به، فالعمل في الدّاموس قد انتهى منذ عقود وبلا رجعة، كما ان عامل المنجم قد كُفّ عن النظر اليه كمُضطهد، والعمل في قطاع الفسفاط قد غدا حُلما يُراود الجميع، وتُبذل من اجله الأنفس والنفائس، أفلم يكن ارتقاء الشهداء في أحداث الرّديف والحوض المنجمي سنة 2008 إلّا بسبب تلاعب البعض مّمن كانوا يتقاسمون سلطة هذه البلاد، بأحلام وأمانيّ هؤلاء الشباب....

ان هذا الاستحضار المستمرّ لهذه المأساة والإصرار عليه، إذا ما تمّ التبصّر فيه بقدر معقول من الموضوعيّة، ثمّ ربطه بواقع المناجم اليوم، من شأنه أن يسمح بالإقرار بنمطيّة هذه الصّورة التي تُرسم من خلالها، صورة يضعها كل من فريدج وديجكر (Fridje & Duijker) بمثابة الرّأي، غير انّه "*رأي ثابت ذو طبيعة تقويمية وتعميميّة، يُشير الى فئة من الناس (سكان محليين او عناصر او جماعة معينة. الخ) الذين يجدهم*

مُتشابهين ضمن اعتبار معيّن" [35]. بما يعني أنّ من يعمل على تنفيذ هذا الاستنساخ المستمرّ لهذه الصّورة القديمة، انّما هو في الحقيقة يعمد الى تثبيت صورة مُعمّمة في أذهان أهالي المناجم حول أنفسهم، بكونهم ضحايا الدّاموس وثروة الفسفاط الذي لطالما ارتوى من دمائهم، ولازالت الى اليوم تُلاحقهم لعنته.

صورة عدد 11[36]

عرض مشهدية "المناجم بين الزغاريد والدموع" عرضت بتاريخ 22 ديسمبر 2016 بمدينة الرديف.

إن هذه الصورة الأخيرة، وإن كانت تنطوي في مضمونها على قدر من الحقيقة التاريخية، فإنها ومن حيث شكل عرضها، لم تعد كذلك، وهي وان كانت تُعبّر عن واقع بعينه خلال حقبة مخصوصة، فإن واقع اليوم قد سجّل انفصالا شبه كلي عنها، وعليه، فانّ هذا التكرار المتواصل لذات المشهد، ولو بأساليب مُتعدّدة و على محامل مختلفة، انّما هو في الحقيقة يؤكّد ان هذه الصورة – الفكرة عن الذات، ليست مجرّد انطباع آني مشدود

[35] محمد بشير طعمة، **الصورة النمطية العدائية للعربي في الصحافة الامريكية**، دراسة اعدّت لنيل شهادة الماجستير في علم النفس، جامعة دمشق، 2009، ص. 36

[36] المصدر: الكاتب.

الى لحظة محدودة ومغلقة في الزمن، او الى مشاعر ظرفيّة او عابرة، وانّما هي تكتسي من الثبات والرّسوخ، ما يهبها استمرارية الحضور على طول خط الزمن، وهو ما يدرجها بالتالي ضمن خانة الصور النمطيّة التي "تختلف عن الانطباع بانها صورة راسخة من وجهة نظر صانعها وحاملها في حين ان الانطباع شعور مبدئي انطبع في الذهن من مجرد الملاحظة"[37].

اذن، إن الإشكالات الحقيقيّة للحوض المنجمي اليوم قد تبدّلت بالفعل، ولم يعد بالتالي في الإمكان التعبير عنها اعتمادا على كليشيهات نمطيّة قديمة، استنفذت تقريبا جل قدراتها التعبيرية وفقدت راهنيتها بفعل انفصالها بشكل جذري عن واقع اليوم، فمُدن هذا الحوض كمُدن صناعية معاصرة، قد غادرت منذ زمن أُفق الأشكال الدّراميّة الضيّقة والمحدودة بجغرافية المكان وثقافته واحتياجاته الخاصّة، نحو دراما أكثر راهنيّة و شمولا واتساعا، تُعزّز حقيقة الانتماء الى عالم ثالث، أي هناك، في ذاك العالم الذي تفجّرت على صعيده حُزمة من الازمات، باتت تتربّص بحياة ووجود إنسان هذا العالم ذاته.

إن أوضاعا مشابهة لما تعيشه منطقة المناجم اليوم، كان من شأنها ان دفعت منذ عقود بعدد من الحركات الفنّية، كحركة "فن الأرض" او "البوفيرا"، الى الالتفات بقوّة وجدّية إليها، وضعيّات أفرزها العالم الصناعي منذ الحداثة، وهو ما تمّ ضمن مشروع، وصفه "جوليان ستالابراس" وصفه بكونه إيجابي ومثار للجدل، و وصف أيضا خطوطه العريضة بالبيان والوضوح، هذه الخطوط التي تمثلت بخاصّة في "حماية البيئة، وزيادة المساواة، وجعل الديمقراطية تعني ما هو أكثر من انتخابات دورية للحكام والأحزاب في بلوتوقراطيات (حكومات اثرياء) ثابتة " ، وهو ما انبثقت عنه بالتالي جملة من الابداعات الفنّية التي يمكننا ان نستدل بمثال عنها، تمثّل في عمل فنّي أُنجز لفائدة الملياردير الأمريكي (Stanley Marsh 3) أُطلق عليه "مزرعة كاديلاك" Cadillac Ranch.

[37]علي خليل شقرة، **الاعلام والصورة النمطيّة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص. 13.

في هذا العمل الأخير عمد ثلاثة من المعماريين وهم (Chip Lord، Doug Michels، Hudson Marquez) الى استعمال سيّارات خردة، تنتمي الى العلامة التجارية الشهيرة (Cadillac)، قاموا بتنصيبها في حقل زراعي خارج مدينة تكساس، وفق أسلوب من ضمن ما قد يستحضره الى الاذهان، المآلات التي قد تقود اليها "الرأسمالية الصناعية" التي قد باتت (Cadillac Ranch) وفقا لـ (Bénédicte SISTO)، واحدة من أكثر الأشياء التي ترمز اليها[38]، وهي تأثيرات لا شكّ سلبيّة، يمكن مُعاينة بعضها راهنا واستشراف بعضها الآخر على أكثر من مستوى.

صورة عدد 12 [39]

Chip Lord ،Doug Michels ،Hudson Marquez, "Cadillac Ranch, 10 voitures Cadillac Installée au milieu d'un champ dans la région des hautes plaines du Texas, 1974

ثمّ إنّ ما يُكسب هذا الإنجاز الفنّي قيمة حقيقيّة، وما يُعطيه روح الخلود، هو قدرته على الاستمرار في الترميز واستثارة الفكر النقدي في كل زمن، وهو ما نفهمه على الأقل من تصريح لأحد منفذيها وهو (Doug Michels) الذي اعتبر انّ: " كاديلاك رانش خالدة،

[38] SISTO, Bénédicte. Cadillac Ranch : lorsque la contre-culture s'invite au Texas, *Cercles* (36), 2019, p.188, repéré à http://www.cercles.com/n36/sisto.pdf .date de visite du site Web le 11/06/2023 .
[39] https://2u.pw/cLttsO8

وأصبحت أكثر قوة مع مرور الوقت. لقد تحولت من عمل فني طليعي إلى أيقونة أمريكية"[40] .

ولذلك، وضمن ذات السياق، يصبح بمقدورنا القول، بأن مشاكل وازمات من جنس اختلال التوازن بين انتاج الثروة وتوزيعها، واختلال التوازن بين استغلال الثروة والمحافظة على حق الأجيال القادمة في بيئة ملائمة، الى جانب توازي استفحال ازمات التلوث البيئي وارتفاع درجة حرارة الأرض، كل ذلك بالتوازي مع القذف بفكرة استدامة التنمية خارج اهتمامات صُنّاع القرار والمسؤولين الحقيقيين عمّا يحدث في منطقة الحوض المنجمي من خراب، قد باتت في الواقع موضوع التحدّي المحوري، والارضيّة الحقيقية التي على أديمها تتفجّر طاقات النضال والابداع والصّراع الذي لا يُمكن ان يؤَدّى راهنا، تأسيسا على صور مُستهلكة وسرديّات محلّية استعطافيّة باتت مُتجَاوزة، سرديّات ربما لم تعد صالحة الّا للاستذكار الحزين، او للانتصاب كشاهد على حقبة مأساة لم تغفل مُختلف المُمارسات الإبداعية منذ "*عرق البرنوس*" عن تسجيلها والتأريخ لها.

الخاتمة

ان المتأمل في ظاهرة "فن الشارع" وفي مختلف صوره الاحتجاجيّة في تونس، لا يمكنه الا ان يكتشف انّه كان في تفجّره متّسقا تماما مع سياق ثورات الرّبيع العربي، فهذه الممارسة التي كانت تُعالج منذ زمن قريب بكونها فعلا سياسيّا مُعادٍ للأنظمة القائمة، وما كان يستتبع ذلك من ممارسات قمعيّة كانت تتهدّد مُمارسيها، قد وجدت في "الثورة" مناخا ملائما للخروج فُرادى وجماعات، وهواة ومُحترفين الى دائرة الضوء للتعبير الحرّ، مُرتدية في ذلك، عباءة السياسي مُجاهرة وبلا مواربة.

ولقد تعدّدت أدوات هذا الفن واساليبه ومحامله، وليسلك من خلال مضامينه والقضايا التي يطرحها، نهجا احتجاجيا تكشّف خاصّة من خلال التنديد بشتّى المظاهر

[40] *Ibid*. p. 173-174.

والممارسات التي قادت تراكماتها من قبل، الى تفجّر "الثورة" التي كان على رأس أهدافها القطع نهائيا مع هذه المظاهر او الاسباب، ولذلك، نجح "فن الشارع" الى حدّ ما في ازعاج السّلط الحاكمة وإرباكها، ممّا دفعها بمرور الوقت، الى العمل على الحدّ من فاعليته، ومحاولة كسر شوكته بأساليب تنوعت بين مطاردة آثاره ومحاولة طمسها، مُستندة في ذلك على جملة من النصوص القانونيّة التي لم تطلها بعدُ ايادي الثورة والثائرين، ثم بواسطة ممارسة التّضييق على منفّذيه وتشديد الخناق عليهم، خاصّة من خلال الملاحقات الامنيّة والتتبعات العدلية لأفراد هذه المجموعات، ولذلك، كان من نتائج ردّ فعل السّلطة هذا على "فنّ الشارع"، هو انطلاقه في الانحسار تدريجيا، وخفوت حماسة افراده ومجموعاته، بالتوازي مع خفوت الشعور الثوري في البلاد عموما.

فجماعة "اهل الكهف" على سبيل المثال وبالرغم من توسّعها وانتشارها في البداية، الا انها لم تتمتّع بطول النفس الكافي، ولم تصمد امام الضّربات التي وُجّهت لها، لذلك، سُرعان ما تلاشت ثم اندثرت، خاصّة بعدما قرّر مؤسّسيها بدافع اليأس او حتى وفق دوافع براغماتية، مُغادرة الوطن بحثا عن مستقبل أفضل لهم خارجه، وهو تقريبا، ذات المصير الذي لاقته عديد الجماعات الأخرى في تونس وغيرها، ممّن يُصطلح على تسميتهم بـ "بلدان الربيع العربي".

غير ان المعالجات الامنيّة والقضائية، لا يمكن باي حال تحميلها لوحدها المسؤولية فيما آلت اليه هذه الممارسة الفنّية، والمصير الذي انتهى اليه جماعاتها، اذ هناك سببا آخر على الأقل، لم يكن اقلّ حدّة او تأثيرا، تجسّم خاصّة في نتائج الانتخابات منذ سنة 2011 ، ثم في الواقع المُتردّي الذي آلت اليه البلاد في السنوات التالية، فمضامين هذا الفن، كانت تكشف بقدر كاف من الوضوح، الميول او التوجّهات اليساريّة لأفراد هذه الجماعات، التي عملت وكما رأينا على الالتزام بالقضايا الحياتيّة والواقعية للشعب، كما الفقر واللاعدالة والتفاوت الجهوي والحيف الاجتماعي والظلم و الاضطهاد و الفساد، وغيرها من هذه القضايا التي كانت سببا في اندلاع مختلف الثورات في العالم العربي.

ان هذه الجماعات الفنّية، ومن خلال ما تُمارسه من فن مُلاصق لهموم الشعب ومُلتحم بقضاياه الحقيقيّة، ربّما كانت تتصوّر انّها بصدد العمل على تكثيف حالة من الوعي لدى الشعب بمختلف فئاته، تحمله على الالتفات نحو مصالحه الحيوية والمدنيّة الخالصة، وهو عمل، كان من المنتظر ان تنعكس نتائجه بوضوح على نتائج الانتخابات ذاتها، غير ان هذه الأخيرة، كانت تأتي في كلّ مرّة مُخيّبة للآمال.

لقد كانت انتخابات قدّر المفكّر التونسي "فتحي المسكيني"، انّها قد تمّت بالفعل على صعيد من الهويّة ، *"وليس على المصالح والوعود الانتخابية السياسية"* [41]، بمعنى انها انتخابات، ما انفكّت تكشف في كل مناسبة عن عدم جاهزية الشعب بعدُ للفعل او للعمل السياسي الصحيح، فبرز بالتالي في صورة شعب لا زال يُعاني *"من رواسب الدكتاتورية العميقة التي فشلت في تحقيق التنمية والديمقراطية معاً"* [30]، وليشكّك المسكيني على ضوء ذلك، في مدى كفاءة شعار الخبز والكرامة والحرّية الذي تمحور حوله فن الشارع بصورة او بأخرى، في امكانية استمالة الشعوب العربيّة وترضيتها، او في كون هذا الشعار يُعبّر فعلا عن المطالب الحيوية لها، مُفترضا، ان المطالب الحقيقيّة لهذه الأخيرة، ربّما *" ليست بالضرورة مطالب اجتماعية تتعلق بالفقر والبطالة"* [31]، وانّما مطالب أخرى، فاجأت الى حد بعيد هذا الشكل الفنّي ومُمارسيه.

---

[41] فتحي المسكيني، **انتخابات على الهوية...أم الدروس غير المنتظرة للديمقراطية؟** ، مقال نُشر على موقع الحوار المتمدّن على الانترنت بتاريخ 2011/10/25، على العنوان الالكتروني التالي:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=281038 تمت زيارة الموقع بتاريخ 12 افريل 2023 على الساعة 23 و40 دقيقة.

[30] نفس المرجع السابق.

[31] نفس المرجع السابق.

البيبليوغرافيا

ادوارد سعيد، **الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق**، ترجمة محمد عناني، مصر، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

ادوارد سعيد، **المثقف والسلطة**، ترجمة وتقديم محمد عناني، مصر، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

إدوارد لوسي سميث، **الحركات الفنية منذ 1945**، ترجمة أشرف رفيق عفيفي، مصر، هلا للتوزيع والنشر، ط1، 2010.

البير كامي، **خطاب السويد او الفنان وزمانه**، ترجمة وتقديم احمد المديني، الأردن، ازمنة للنشر والتوزيع، 2010.

جوليان ستالابراس، **الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدا**، ترجمة مروة عبد الفتاح شحاتة، القاهرة، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، 2014.

جوليوس بورتنوي، **الفيلسوف والموسيقى**، ترجمة فؤاد زكريا، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004.

صفحة "الجمعيّة التونسيّة لأبناء وأصدقاء الحوض المنجمي" على الفايسبوك على العنوان التالي:
https://tinyurl.com/4japmrbu

ضياء الدين ساردار، **الاستشراق، صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية**، ترجمة فخري صالح، الامارات العربية، هيئة ابو ضبي للسياحة والثقافة (مشروع كلمة)، الطبعة الاولى 2012

علي خليل شقرة، **الاعلام والصورة النمطيّة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1 ، 2015.

فتحي المسكيني، **انتخابات على الهوية...أم الدروس غير المنتظرة للديمقراطية؟**، مقال ورد على موقع الحوار المتمدّن على الانترنت بتاريخ 2011/10/25، على العنوان الالكتروني التالي:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=281038

فؤاد زكريا، **التعبير الموسيقي**، دار مصر للطباعة والنشر، الأردن، جمهورية مصر العربية، 2009.

كلود يونان، **التضليل الكلامي وآليات السيطرة على الرأي العام**، دار النهضة العربية، 2012.

ليزا وادين، **السيطرة الغامضة**، ترجمة نجيب الغضبان، بيروت، لبنان، رياض الريّس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، يوليو 2010

محمّد السيد طنطاوي، مقال صحفي بعنوان **"ياسر جرادي: الطريق هو الطريقة"** ورد على موقع "العربي الجديد" على الانترنت بتاريخ 24 افريل 2022 على العنوان التالي:
https://tinyurl.com/2d32afcw

BARTHET, Dominique. *L'audace en art*, collection dirigée par Dominique Barthet, Dominique Château. Giovanni Joppolo, Bruno Pequignot, Paris, Harmattan, 2005.

COSSEDDU, Celia. *Le Streets art comme outil fédérateur des opérateurs d'une ville et de sa redynamisation : Le cas du festival Asphalte à Charleroi*, mémoire master , Université Catholique de Louvain, Faculté des Sciences Economiques, Sociales, Politiques et de Communication ? École de Communication, 2016-2017.

D'OCTON, Paul Vigné (1911). *la sueur de burnous*، France, les nuits rouges, 2001.

SISTO, Bénédicte. *« Cadillac Ranch : lorsque la contre-culture s'invite au Texas »*, Cercles (36) 2019, repéré à :
http://www.cercles.com/n36/sisto.pdf

محمد بشير طعمة، **الصورة النمطية العدائية للعربي في الصحافة الامريكية**، دراسة اعدّت لنيل شهادة الماجستير في علم النفس، جامعة دمشق، 2009.

موقع ويكيبيديا:https://tinyurl.com/mtranvcy

هشام جعيّط، **أوروبا والإسلام صدام الثقافة والحداثة**، بيروت لبنان، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الاولى، 1995.

الممارسة التشكيلية الجماعية بين الإبداع والإحتجاج
قراءة في تجربة كل من زواولة وأهل الكهف وفني رغما عني

سارة شفطر[1]

الملخّص

عرفت تونس تغييرات جذرية تزامنت مع ثورة جانفي 2011 التي كان لها وقعها على البلاد ومختلف الميادين فيها. حيث عاش الشارع سياقات جديدة للتشكيل والإحتجاج على الجدران وفي الساحات العامة. فتأسست في خضم ذلك مجموعات نسجت لها رؤية تعبيرية بيّنة، إنطلقت من مقومات جديدة تمثّلت في الإحتجاج بالوسائل الجمالية. ساعدها في ذلك التغييرات الّتي عاشتها المنطقة العربية في مرحلة ما بعد الثورة والّتي تحوّل معها الجدار وسيلة للتحاور. ورغم سعي السلطة المتواصل لإزالة مختلف التعبيرات الفنية الّتي تسعى المجموعات لإبداعها على الجدران وفي الساحات العامة، فإن هذه الكتل كانت دائما ما تتحدّى هذه العراقيل عبر البناء من الهدم. ليُولد بذلك عمل جديد إنطلاقا من حركة الفسخ الّتي يقوم بها أعوان البلدية وراء كل حركة تشكيلية.

بالتالي، صارت العملية الإبداعية مساحة للإحتجاج السياسي والإجتماعي والإقتصادي، تتلخص في أعمال فنية مؤثرة ومتأثرة بالأحداث المحلية وحتى العالمية، ووسيلة للعصيان الفني في الحيز العام. فبرزت على إثر ذلك كتل سافرت إلى الأمكنة المفتوحة بإبداعاتها الإحتجاجية الّتي تحتوي رسائل لها بعدها النقدي والتعبيري في ذات الوقت. ساهمت بدورها في إدخال تغييرات في مختلف مراحل العملية الإبداعية بما في

[1] باحثة جامعية، متحصلة على شهادة الدكتوراه في علوم السينما والسمعي البصري وتكنولوجيات الفن والوسائط الثقافية
أستاذة بالمعهد العالي للرياضيات التطبيقية والإعلامية بالقيروان / chaftarsarra87@gmail.com

ذلك الجمهور الّذي كسر نخبوية الأماكن المغلقة، وإستهدف مختلف شرائح المجتمع، ليبرز في سياق ذلك متلقي جديد، خرج إلى الشارع ليُباشر الأعمال الفنية الّتي جعلت من المكان المفتوح معرضا ومن المتلقي فنان.

ويطرح كل ما سبق إشكاليات متنوعة هي على التوالي: إلى أي مدى صارت المجموعات الفنية وسيلة للإحتجاج الفني في الحيز العام؟ هل أسست قراءة جديدة للمكان؟ بالأحرى هل ساهمت الثورة في بلورة فنون ذات صبغة إحتجاجية؟ ومن هو جمهورها؟

الكلمات المفاتيح

المجموعات الفنية ـ التشكيل ـ التشاركية ـ الإحتجاج ـ الشارع التونسي.

المقدّمة

برزت في الشارع التونسي أساليب جديدة للإحتجاج، ساهمت في إحداث العديد من التغييرات من بينها جمالية العصيان الفني الذي صار من التشكيلات البارزة سواء من المجموعات أو الأفراد. فقد عرفت الفنون في السنوات الأخيرة تغييرات جذرية، ساعدت على إعادة هيكلتها في مختلف جوانبها. وانتشرت معها حيثيات جديدة شكلّت أساليب إحتجاجية إعتمدتها المجموعات الفنية وسيلتها للتشكيل والنقد والتواصل في ذات الوقت. فإزاء التحوَلات الجمالية والفكرية الّتي شهدتها الممارسات المعاصرة، تغيّر مفهوم المجموعة في ظلّ ما قدَمته من تطوَرات تقنية وتكنولوجيَة، أعطت في كل مرة صياغة جديدة للأثر الفني وحتى جمهوره. مما يجعلنا نتساءل عن طبيعة فنّ اليوم في ظل التشاركيَة الإبداعية الّتي إحتلت الشارع. فقد جمعت الكتل بين أساليب متنوَعة، ممَا ساعد على قيام فنون معاصرة ومتلاشية. وإتّخذت العلاقة بين الفنّ والمجموعة أوضاعا متنوعة

وتعريفات متعدَدة. طرحت إشكاليات ذات أهميَة في حقل الجمالية الحديثة والمعاصرة. وطبّقت أساسيَات تارة نخبويَة حكرا على الطبقة البورجوازيَة من الشّعب، وطورا جماهيريَة تستحضر وتنقد الحياة اليوميَة وتتفاعل بها ومن خِلالها .

تطوَرت بذلك مفاهيم الإبداع عبر الزَمن، وقدّم في كلَ مرّة منظومة فكريَة مختلفة تحمل معها ثراء للعمل الفني كما الفنَان. هذا الأخير يسعى لإثبات إنفعالاته وأفكاره داخل المنتج بما يتوازى مع تغييرات الزَمن، سواء بالنَقد أو التعبير. فلا تأتي رؤيته من فراغ بل تُزاوج ما بين الإدراك والأحداث الجمالية والتقنية. فتجمع الخصوصية الفنية بين شعبية وملتزمة، وتحتوي استطيقا ومفاهيم تُثبت وجودها لدى متلقَي الإبداعات الإحتجاجية. أضف إلى ذلك ما وقع في الممارسة الفنَية خاصة بعد الثورة، هو بمثابة إعادة هيكلة مفهوم الجمالية المرتبطة بشبكات ثريَة، تتقاطع فيها عديد المفاهيم وتُتيح التحوّل في المادَة، كما تُغيّر خصوصيات المكان في نطاق التواصل مع الخامة. وساهم إنتشار الفنّ في الشارع على بلورة واقع جديد يستمدَ قيمه من الثَورات والحركات الفنية والإحتجاجية. وتأسّست منها إبداعات فردية وجماعية تصوغ إستطيقا جديدة إحتجاجية، طرح فيها الفنان قضايا حول إشكالية الفنَ والمجتمع في نطاق المجموعة.

فلو تعمّقنا لإكتشفنا دورالعملية الإبداعية في حياكة مفاهيم العصر والتعبير عن أحداثه. فلا نتغاضى على أنّ نذكر عديد المجموعات التي إحتكرت الشارع التونسي والعربي على غرار "فني رغما عني" و"زواولة" و"أهل الكهف" و"مونوطوف" في تونس و"دم" في فلسطين «و"لقطة" في مصر وغيرها. أثار هذا الغزو جدلا كبيرا في فترة ما بعد الثورة، وأسهم في تحقيق مضامين تعبيرية إنطلاقا من فرضيات التجديد الّتي إستغلت أمكنة أكثر جماهيرية للتفاعل والتواصل مع مختلف شرائح المجتمع. عاشت بذلك الممارسة المعاصرة ثراء مفهوميًا فرض له مكانة في الفنّ التونسي. بما يطرح مجموعة من الأسئلة هي كالآتي: ما هي المجموعات الفنية الإحتجاجية؟ إلى أي مدى صارت

وسيلة للعصيان الفني؟ وهل ما يحدث ثورة الفن أم فنون الثورة؟ ومن هو جمهور الإحتجاج الفني؟

المجموعات الفنية وجمالية الإحتجاج في الحيز العام

تحظى العملية الإبداعية الجماعية بدورها المؤثِر في المجتمع سواء بالتشكيل أو النقد. وقد قامت على مبدأ التشاركية منذ بدايتها كفكرة إلى درجة تلقَي المُشاهد لها. فقد إخترقت الشارع التونسي مثلا عديد المجموعات خاصة بعد ثورة 2011 من أجل تشكيل قضايا متنوعة بلغة فنية لها أسلوبها الإحتجاجي المختلف، كزواولة وفنيَ رغما عنَي وأهل الكهف وديجاج. وإتَخذت هذه المجموعات من المجتمع قضيَتها سواء قبل الثورة وحتّى بعدها. فيُنتج الفنان أعماله إنطلاقا من الأحداث السائدة، لا يكرَرها كما هي بل يجعلها ترتدي ثوبا من أفكاره وتشكيلاته ورموزه وألوانه. يذكر في ذلك توفيق الحكيم قائلا "يخدم الفنّ الراقي المجتمع دون أنّ يُفقده ذرَة من قيمته الفنية العليا"[2] فيرى المبدع الحقيقة ويترجمها منتجات فنية سواء في شكل جدارية أو مقطوعة موسيقى أو لوحة تستقر على حائط المعرض أو برفورمونس تتفاعل مع مكونات الشارع. فما عاشته تونس من ثورات فنيَة يؤكَد مدى عمْق علاقة الفنَ بالمجتمع والتفاعل الثري بينهما. فيتعامل معه الفنان بعلاقة جدليَة، ويدخل في سياق تجربته الخاصَة الّتي تُبحر به في أعماق الواقع. ويستغرق في البحث حتّى يلتقي بالحدث أو المكان، فيضيف إليه ما يراه ملائما لإكتمال الصورة الّتي بذهنه عن أحداث الحياة اليومية.

ساهمت المجموعات بمختلف مراحلها في نسج نوعا من الإزدواجية التي إخترقت المكان العام في مختلف زواياه. وكسر الفنان بإحتكاره للشارع من جديد السياقات الجمالية والإحتجاجية أين صار فضاء للمقاومة والعصيان الفني. فسرت في سياق ما سبق الفنانة مفيدة الغضبان فيما معناه قائلة " حرّك الفنان المكان بيده ليخلق عوالم فورية مرتبطة

[2] رياض عوض، **مقدمات في فلسفة الفن**، جروس برس للنشر والتوزيع، طرابلس لبنان، 1994، ص .102.

بمواقف معقدة وأطر اجتماعية ومكانية متنوعة"[3] أمكنة تفاقم فيها الإبداع الجماعي، حيث يُعتبر ضرورة من ضرورات إهتمام الإنسان بالمجتمع. ف"زواولة" مثلا تبنَت إشكالية التونسي الفقير وعبّرت عليه ب"الزوّالي" الّذي يتواجه مع السلطة لما تقوم به من تجاوزات. دفع كل ما سبق الشباب للبحث على حلول بديلة منها ما يتداول بين الفئات العمرية الصغيرة ب"الحرقة" يعني تجاوز الحدود خلسة، بالإظافة لعديد المشاكل كالإرهاب والإنتحار والبطالة وإستهلاك المخذرات وغيرها. عبّر عنها العديد من الفنانين أو المجموعات كلَ حسب منظوره الفكريَ وحركته التشكيلية الخاصة به . فقد إخترقت مثلا مجموعة "زوينة" الشوارع الإفتراضية لإبداع عصيانها الفني ضدّ تجاوزات المجتمع المدني. وإحتجت "زواولة" بلغتها الفنية فإختارت أنّ تُخلَد صور الضَحايا من السياسيين الّذين وقع إغتيالهم في زمنِية الثورة وبعدها. لنتطرق في هذا الإطار إلى الجدارية الّتي طبعت فيها صور لأناس ضاعت أحلامهم، عندما وضعوا حدّا لحياتهم. حيث إلتزمت بتشكيل إحتجاجات فنية على هذا النوع من القضايا المتفشَية في أنحاء البلاد. وأرادت بذلك مدَ يد المساعدة لهذه الفئة الّتي لم يكْتشِف الأمن بعد الأطراف الفاعِلة فيها.

إستعملت المجموعة تقنية الجرافيتي لتُعبرعن القضية بأساليب واضحة للعموم، جمعت فيها بين الصورة والكلمة واللون. فسَرها هارفي كوفيل فيما معناه قائلا "تحتوي الكتابة على الجدران مُفردات بسيطة وصعبة في نفس الوقت"[4] فالكلمات والصَور تمتزج فيما بينها، تحمل في أعماقها ثراء معنويَا يُحاكي قضايا تكرَرت وتسبَبت في نفس الوقائع وتمَ نقدها فنيَا عديد المرَات ولكنّ لا تحولات تُذكر. وقد عبَرت عنها زواولة بالتشكيل على الجدران من خِلال طبع صور الضحايا في المدينة، رمز خلّد الواقعة في الحيز العام. فعنْد القراءة الظَاهرية للجدارية تبرز لغة تشكيلية تحمل المجموعة على إيجاد التوازن

---

[3] GHODHBANE, Moufida. P*ratique contemporaines et environnements : Expériences plastiques en territoires tunisiens*, Tunisie, Latrach Edition, 2021, p. 5.
« *L'artiste a animé le lieu par cette main, créant des inter, mondes instantanés, liés à des situation complexes et à des cadres sociaux et spatiaux variés* ».

[4] GAUVILLE, Herve. *L'art depuis 1945 : groupe et mouvement,* Paris, Edition : Hazan, 2007, p. 284.
« *Le graffiti constituent un vocabulaire à la fois simple et ardu* ».

بين الإحتجاجات الإجتماعية والأشكال الفنية وواقعة الإرهاب الّتي إنتشرت خاصّة بعد الثورة.

الصورة عدد1[5]

مجموعة زواولة ، 2013، جدارية ، تونس

اعتمدت في ذلك اللون الأحمر الّذي سيطر على كل أجزاء العمل، كرمز لضحايا الأحداث الواقعة. وجمعت فيها بين الألم والقيم الضوئية الأبيض والأسود لطبْع صورهم على الحائط. وهو ما تؤكّده خبيرة سيكولوجية اللّون ايفا ايلر فيما معناه قائلة "يعدّ الأسود لون القذارة والشر"[6] الّذي نسجته في صور وكلمات في فضاء الجدارية.ويعتبر الأسود هنا الأداة التعبيرية الّتي اتّخذتها المجموعة، لتشكيل إقصاء تتعرّض له طبقة معيّنة من المجتمع. أصبحت بعد ثورة 2011 تعيش الإرهاب والتطرّف والفوضى، تعرّض في خِضم هذِه الأحداث عديد الشخْصيات السياسية إلى الإغتِيال بالرصاص في الشارع التونسي وفي وضحِ النهار، كشكري بلعيد ومحمد البراهيمي.

تنتمي هذه الشخْصيات إلى أحزاب ساهمت في الأحداث السياسية في البلاد. فإرتأتْ الشبكة الإرْهابية الّتي رمتْ شِباكها في تونس بضرورة التخلّص منهم. عبّرت زواولة

[5] https://www.facebook.com/profile.php?id=100064479860633&sk=photos

[6] HELLER, Eva. *Psychologie de la couleur, effet et symbole*‹Paris, Edition : pyramide, 2009, p. 112. « *Noir :la couleur de la saleté et du mal* »

عن هذه القضية بالتشكيل على الجدران والإحتجاج في الشارع، بتخليد الضحايا حتّى لا ينسى التاريخ، فيتفاعل الفنّ بظروف المجتمع السياسية والاجتماعية. أكّد فيكو قائلا "ينطبق على الفنّ كظاهرة اجتماعية ما ينطبِق على المجتمع بشكل عام ،فيخضع لنفس القوانين الّتي يخضع لها المجتمع كلّه"[7] ولدوره التفعيلي فيه. تُخرج هذه العلاقة التبادلية ثمارا أفرزتها قدرات إبداعية إحتجاجية، تنضوي تحت جمالية الصورة الّتي تشكّل قضية يُبدعها الفنان جدارية أو تمثيلية أو تنصيبية. تسْعى زواولة لنقْد ظاهِرة الإرهاب والسعْي لنشرها على الجدران في الشارع، لمُباشرة المتلقي بها. تحتوي هذه الطريقة الإحتجاجية نوعا من التوْعِية لمختلف فئات المجتمع.

اسْتعملت المجموعة تقنية اللطخة في أماكن متفرّقة في فضاء المحمل، إمتزجت بفعل السيلان للمادة اللونية. إستقرّت إحداها على وجه إحدى ضحايا الإرْهاب، دعْوة منها لخطورة هذه الكارِثة الّتي حلّت بالمجتمع التونسي. إعتمدت في ذلك اللون الأحمر الّذي يرمز إلى دم شهداء سقطوا. فسّرت آن فاريشون فيما معناه قائلا "يُنظر إلى اللون الأحمر على أنّه مصدر قوّة أكثر من الآخرين، وأنّه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالدم يعني معاني الحياة الموت "[8] الّتي درستها زواولة في فضاء الجدارية، وفسّرت مدى خطورة مُعظلة الاغتيالات الّتي انتشرت في البلاد مع الثورة. عرفت هذه الفترة الزمنية تغييرات جمّة، شمِلت مختلف الميادين، ولكنّها فسّرت في ذات الوقت مدى علاقة الفنّ بأحداث الحياة اليومية. أصبح الحيز المفتوح أيقونة الإبداعات الفنيَة، يستحضر فيه الفنان ما يسود المجتمع من قضايا بأشكال مختلفة. جمعت فيها زواولة الصورة مع الكلمة لنسج التواصل والتفاعل مع العمل والفنّي والإحتجاج على الإختراقات الّتي تعيشها البلاد. فتُبرز الكلمات

---

[7] رمضان بسطويسي، **جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل** ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،1987، ص.14.

[8] VARICHON, Anne. *Couleurs : Pigments et teintures dans les mains des peuples,* France, Seuil, 2000, p. 86.

« *Plus que les autres, La couleur rouge est perçue comme porteuse de force. Elle est intimée liée au sang de la vie et à celui de la mort* »

الّتي في الصورة خطابا موجَها كما هو واضح لفئة ما، وتساؤلا عميقا عن دوافع التفكير في تجاوز الحدود خلسة.

تحولت العملية الإبداعية في الشارع ربما لوسيلة إحتجاجية لمواجهة السلطة أو بالأحرى للضغط عليها بالأساليب الفنية. فقد ساهمت الكلمات والرموز والألوان في حبكة التواصل والتحاور مع المارّين من المكان العام بل كانت بمثابة الإحتجاجات الشكلية على الجدران. وهي أيضا استراتيجية تبلّغ مقصد المجموعة، ربما كنوع من التوعية والتخليد على حدَ السَواء.فتُحقق مُحاكاة القضية أثرا بصريًا في الانتقال بالصَورة إلى وضع أيقوني وتوظيفي لذاكرة التاريخ. إذن لا ينفصل الفنّ عن الحقل الاجتماعي وواقعه بل يتعمّق فيه ويتفاعل معه.

لكنّ لم تتأقلم "زواولة" مع بنيته الّتي تحاكي حقبة الاستبداد، بل سعت في مراحل أخرى إلى القطع معه وبناء منظومة شعارات بديلة حتّى غدا الفضاء العام في تونس مساحة حرَة تتبنى رموزا متنوعة كلَ مجموعة حسب مبادئها .فأخذت شعار الفقر مُنطلقا لها وجعلته بصمة في كلَ أعمالها، تتشكل في الحرف"Z". اعتمدت في المقابل مجموعة فني رغما عنَي الشارع حاوي لها ولتشكلاتها حتّى أنّها قالت "الشارع موطننا "[9] فالحياة الاجتماعية في شارع الحبيب بورقيبة بعد الثورة لم تكن مجرّد خطب وبيانات سياسية، بل معرضاً كبيراً يحتضن لوحات فنيَة ولّدها الرسم على الجدران والعروض القياسية والموسيقى والمسرح في فضاء المكان. لكنّ لم تدم طويلاً، فتمّ فسخ كل شيء وأضحت الجدران بيضاء كما كانت. وأصبحت الصورة هي الحدث المُتلاشي الّذي تشكّل في الشارع. يذكر في هذا الإطار الناقد في الفنّ المعاصر هارف كوفيل فيما معناه قائلا "يُعد فنّ الشارع ظاهرة إجتماعية أكثر منها إتجاها فنيا"[10] وأسلوب لمواجهة الضغوط السياسية

[9] مفيدة خليل ، جمعية فني رغما عني في راماالله: أينما حلّ التونسيون يحلقون الفرجة والأمل مقال صحفي في مجلة المغرب العربي، ، التاريخ: 01-09-2016، العنوان الإلكتروني : https://ar.lemaghreb.tn/ ، تمت زيارة الموقع يوم 15 أفريل 2023 على الساعة 22 و15 دقيقة.

[10] GAUVILLE, Herve. *L'art depuis 1945 : groupes et mouvement*, Paris, Hazan, 2007, p. 284.
« *Graffiti est autant un phénomène social qu'un courant artistique* »

والاجتماعية الّتي اعتمدتها المجموعات حلولا وقتية،لأنَها تنتهي بالزَوال بل أكثر من ذلك تعرَض أعضاء زواولة للمحاكمة على خلفية الإبداع على الجدران بتهمة التعدَي على الملكيَة العامَة. وقد إخترقت المجموعات الفنية الحيز العام وجمعت بين التشكيل والإحتجاج. وسعت للتعمق أكثر فأكثر في منظومة فكرية تميزت بها على "أهل الكهف" الّتي إعتبرت الرأسمالية ومخلّفاتها من الأسباب الرئيسية في تردّي الأوضاع في البلاد، ولا بدا من الإحتجاج وإعلان العصيان الفني على أساليب مجحفة يعيشها المواطن. لنتطرق في هذا السياق لجداريتها التي عرضتها في شارع الحبيب بورقيبة بتونس. وإستخدمت من خلالها الجدارية لإختراق المنظومة الاجتماعية وما تزخر به من تجاوزات لا بدّا من مواجهتها بأساليب وتقنيات فنية.

الصورة عدد 02 [11]

أهل الكهف، جدارية، 2012، شارع الحبيب بورقيبة، تونس

جمعت المجموعة في الجدارية بين الصورة والكلمة واللون للإحتجاج وإعلان العصيان الفني على السلطة وتجاوزاتها.فقد إخترقت هذه الفنون الشارع والحيَز العام وأحدثت ثورة شكلية وتشكيلية على تناقضات مختلف الميادين السياسية والاقتصادية

[11] https://www.facebook.com/profile.php?id=100050172233174&sk=photos

والاجتماعية. حيث نجد في الجهة اليسرى للجدارية شعار المجموعة "لا تزال السلطة بمكان عام، لا يمكن كسرها" وكأنّها تفسّر عملها بمثابة التحدي لها ولمختلف مطارداتها الّتي تمارسها ضد الإبداع بمختلف أساليبه. فإستغلت لمباشرة المتلَقي بما تتركه من رموز وَأشكال على الجدران وفي فضاء المكان. فسرتها الفنانة مفيدة الغضبان فيما معناه قائلة "ساعدت التجربة الأستطيقية في الشارع كالتجوّل على إعادة تأهيل مسارات موجودة وأخرى مقننة"[12] وحركات سعت المجموعة بلغتها للتعبير والنقد في ذات الوقت من خلال الملونة الثرية الّتي تُبرزها الجدارية.

إخترقت إذن مجموعات مثل "زواولة" و"أهل الكهف" وغيرها، وصار معها المكان العام ذات قراءات جمالية ألفت بين الفنّ والإحتجاج. إنتشرت معها صور وعروض قياسية في الشارع التونسي وأثّرت في المارين منه بل ساعدت على إحداث تغييرات ومسارات شملت عديد الميادين. بالأحرى صار للفضاء العام لنقل دوره في إسداء القرارات. وساهمت إذن الثورة في إعادة هيكة المكان العام، أين إنتشرت فيه مختلف الأساليب الفنية تارة فردية وطورا جماعية. وطرحت هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة هي كالآتي: إلى أيَ مدى يمكن أنّ نعتبر أنَ أحداث الحياة اليوميَة تحوَلت إلى ينابيع فنيَة وسياقات سياسية؟ هل قام فنّ جديد بمساعدة الثورة؟ هل هو فنّ الثورة أم ثورة الفنون؟

إستطيقا المكان بين ثورة الفن وشعبية فنَّ الثورة

تعدَ الفنون لغة تواصل ومنطق تحاور مع المتلقَي، وتعيش مسارات ثورية متنوعة عبر التاريخ. تُدخلها في دائرة التغييرات والتطورات الّتي تعرفها عبر الزمن. ويقدَم لنا الإبداع شحنة تدفعه نحو التقدَم والمعاصرة، فهو بالأساس ينبع من الثورات الّتي تمرَ عبر

[12] GHODHBANE, Moufida. *Pratique contemporaines et environnements : Expériences plastiques en territoires tunisiens*, Tunisie, Latrach Edition,2021, p. 72.
« *L'expérience esthétique de la rue par la promenade dilate les sens permet au promeneur de requalifier les chemins déjà tracés et les itinéraires à référence codifiées* »

التاريخ. وقد تعدَدت الإستفهامات في زخم هذه التحوَلات الّتي كان لها مُنعرج واضح، فلم تنفلت إشكالات التعبير من سطوتها. ومثّلت تغيرات جذرية، وانقلبت إلى احتجاجات فنية في السَاحة العامة. فسَر ذلك ماركيوز قائلا "يُعدّ الفنَ في صميمه إحتجاج على الواقع القائم"[13]بما يحتويه من ثورات ، تُعدَ ترجمة إبداعيَة تنبع من رحم المواقف وتداعياته التفاعلية. فتُخلّف الثورة سياقات فكريَة وسياسيَة واقتصاديَة، يقف الفنَان في رحاب البحث عن أسس المعالجة لها. فالمواجهات المسلَحة لها عواقبها من إبداعات فرديَة وجماعيَة في الممارسات المعاصرة. تشكلت بها جداريات وعروض قياسية في الفضاءات العامة، وساعدت على حبكة قراءات جديدة للعملية الإبداعية.

وقد مثّلت الثورة الّتي عاشتها تونس توجَها جديدا في الممارسات المعاصرة. فكانت المجموعات تُحاول بمختلف الأنماط الفنية إحداث ثورات فنيَة في المكان. فلم تقف حدَ الرسم على الجداربل ظهرت بعروض قياسيَة ممسرحة وتنصيبية مُركبة في المكان، ونسج حوارات يُمثل الجدار محملا لها . كفني رغما عنَي التي فسّرت انتشار إبداعاتها في الحيز العام قائلة" تشكلت مجموعة من الشباب المهمّش في مختلف الفنون من غناء بلحن الكلمات، ورسم و كتابة على الجدران، وتدوين ورقص ومسرح استعراضي، من عمق الإدراك بتهميش المبدعين في الأحياء الشعبية وتمسّكا بحق المواطنة ودفاعا على حرية الإبداع والتعبير" [14]تفسَر من خلاله الأحداث الّتي إلتزمت بها وكانت الثورة من الينابيع الهامة فيها. كما أنّها ثورة في حد ذاتها على التجاوزات المجتمعية التي تعيشها البلاد. أين إنطلقت مجموعات من أحياء فقيرة، لتصوير بعض قضايا الأمكنة الشعبية من خلال ثُلَة من مشاهد مسرحيَة تعتمد على الحركة الجسدية مثل منتج "فني رغما عني" الموسوم ب"السيدة" وسعت فيه للثورة على الإستراتيجيات التي تُمثل منعرجا خطيرا على المواطن.

---

[13]فؤاد زكريا، **هوبرت ماركيوز**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية - مصر،2003 ، ص.51.

[14]حسن حجبي، الحركات الفنية المقاومة والتمرد على جغرافيا المكان، مجموعة أهل الكهف وفني رغما عني نموذجا، مقال صحفي في مجلة نوال التاريخ 11 ماي 2012، على العنوان الإلكتروني :
file:///C:/Users/HP2000/Downloads/Nawaat - تمت زيارة الموقع 25 فيفري 2023 على الساعة منتصف الليل.

تفسَر "البرفورمونس" تفاصيل خطورة الانقسام وتدعو إلى ضرورة الإيمان بقيمة الإختلاف، ومدى الإلتزام بالوعود. أين إعتمدت تغطية الوجوه بالألوان، ربَما كلَ حسب أدائه الحركيَ وشحنة الانفعالات الّتي يزخر بها الدَور. وكأنَها تُبين بهذه الملامح الألم الّذي يسودها على ما بلغته البلاد من تجاوزات في مختلف الميادين. وهو ما تزخر به الصور من نظرات تؤكد الحيرة والاستغراب. برز ذلك جليَا في الحركات الجسدية الّتي يقوم بها أطراف المجموعة. جادل في ذلك لامب وواطسون قائلين "إنَ مفتاح قواعد لغة الجسد هو أنّ تنظر إلى ما هو أبعد من الإيماءات أي إلى الأوضاع الجسمية الأكثر تحددا بالانفعالات"[15] الّتي يتم بها إنتاج دلالات معنوية من خلال علاقاتها بعلامات العرض في فضاء المكان.

وتُعدّ إشارات وتقاسيم الوجه وحركات اليدين، والتجهَم والتبسَم حركات لإنتاج المعنى. فلا يقف التواصل حدَ الكلمات المنطوقة، يتجاوزها ليشمل حركات الجسم والانفعالات الّتي تُبرزها ملامِح الوجه.بما يحدث ديناميكية في فضاء المكان،وثورة عبر اللَون والحركة الجسدية إلى مفاهيم جديدة للمكان من الإبداعات الفنية في الفضاء العامَ، وتُعدَ بمثابة الثورات الفنية فيه، ولكنَها تتفاعل معها وتتساؤل عن فحواها. حيث تدرس الحركات الرمزية الّتي تجسَدها ملامح الوجه، وتُساعدها في ذلك المادة اللونية الّتي توزعت بكل حبكة على الوجه.

وتبرز شحنة معنوية بالغة الثراء في مقاصدها للمارَ من ذلك الشارع. حيث غطَت وجه أعضائها بالأبيض، تبعا للمتغيرات الّتي مثلّت تحولا جذريا عميقا. يبرز أكثر في الملامح التعبيرية المصاحبة. استنادا إلى ما يؤكده ايفا هيلر وهو باحث في علم النفس فيما معناه قائلا "يُعدّ الأبيض لون الموت والأرواح والأشباح"[16]فما تعيشه تونس بعد

[15] ويلسون جيلين، **سيكولوجيا فنون الآداب**، ترجمة عبد الحميد شاكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990،ص. 194.

[16] HELLER, Eva. *Psychologie de la couleur*, Paris, Edition Pyramide, 2009, p. 127.
« *Blanc : La couleur des morts, des esprits, et des fantômes* ».

ثورة 2011 من هذا القبيل، اغتيال شخصيات سياسية مثل الشخصية السياسية المعروفة شكري بالعيد وقمع وتعدَ على الحقوق. جعلها من الينابيع الّتي دفعت "فني رغما عنَي" لإبداع عرض حركي، امتزجت فيه التعبيرات الجسدية باللون، هذا الأخير يعتبر وسيلة تجسيد الأفكار.

الصورة عدد 03[17]

مجموعة فني رغما عني، السيدة ،2015 ، برفورمونس-شارع الحبيب بورقيبة، تونس

حيث صار اللون فكرة يتخذها الفنان لتبليغ مقاصده. يشير إلى ذلك كلود رومانو فيما معناه قائلا " يعدّ اللون فكرة وليس خاصية مادية "[18]استغلتها المجموعة للرسم على ملامح الوجه مستندة إلى شعارات مختلفة، فعادة ما يتحرّك فنّ الشارع وفق مراجع سياسية اجتماعية وحتّى عقائديَة .حيث تضمَن العرض شخوصا يرتدون لباسا أبيض يخترقها اللون الأحمر. وتجمتع فيها رمزية السلام ودماء الشهداء الّذين سقطوا أثناء الثورة، بسبب حقوق كثيرة ضاعت. وبما أنَ هدف المجموعة هو تحريك الساحة الفنية للخروج بها من الجمود الّذي أصابها طيلة سنوات عديدة، بالتالي وقع إختراق الشارع كمعرض للأعمال الفنية. فقد كانت العروض القياسيَة فنونا شبه غريبة على المتلقَي.

[17] https://fanniraghmananni.org/projects/

[18] Claude ROMANO, *De la couleur*, Paris, Les éditions de la transparence, 2010, p. 21.
« *La couleur est une idée et non une propriété physique* ».

ورغم هذا أدخلته في دوَامة البحث والتساؤل عمَا يحدث في الشارع. ربَما ممارسة متمرَدة، تتأثَر بما يتغلغل في المجتمع من تطوَرات وحتَى إحتجاجات. إنَها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمُشاهد.يذكر في هذا المسار روبريت اتكينزفيما معناه قائلا "غيّرت العروض القياسية طبيعة الفنون، ورفضت تقشف الفنّ ألمفاهيمي وتجاهله للثقافة الشعبية "[19]الّذي يسعى للمشاركة فيها والتأقلم مع أساليبها المعاصرة.

إخترقت المجموعات فنيَا الفضاء العامَ مثل زواولة أو فني رغما عنَي، ووضعت الفنون محلَ تساؤل وخرجت بها من بوتقة النخبوية. فعبرت "فنَي رغما عنَي" مثلا عن معنى المواطنة بأداء حركيَ، يُفسَر الإنتماء إلى النزعة التشاركية. فتتقارب الصورة الإبداعية مع مرادفتها في الواقع الاجتماعي، تُفسر مدى أهمية الثورة الفنية في الشارع التونسي. تجسدت في مجموعات كل مجموعة حسب مسارها الخاصَ،تتَفق عليه وتتَخذه مبدأ لها في مختلف تحرَكاتها. يؤكد ذلك اوبري وهو باحث في علم النفس الاجتماعي فيما معناه قائلا "تحتوي المجموعات على نظام له ديناميكيتها الخاصة"[20] بها وتشمل حركيَة معظم أطرافها، تبدع وتؤسَس وتحتجَ على ما يقع في المجتمع من تجاوزات. فالتشاركية فعل تأسيسيَ في تاريخ الفنّ التونسي، سمحت الثورة لبروزه وإنتشاره. فعادة ما تكون شرارة انطلاقها.فبرزت مثلا مجموعة "تكريز"[21] في أواخر التسعينات، وتمكَنت من بثَ الفزع بمنشوراتها ورسائلها الثورية المصوَرة في النظام الّذي حاول تغييبها بإزالة كلَ إبداعاتها، لكنَها فرضت بصمتها حتّى افتراضيَا.هذا الأسلوب تجاوز فرادة الفنون، وكان له وجوده عبر التاريخ. ليروي لنا قصة العديد منها ومدى تأثُّرها وتأثّيرها في الفنَ.

---

19 ATKINS, Robert. *Petit lexique de l'art contemporain*, Paris, ABBEVILLE, 1992, p. 55.
« *Performance a changé de nature, Refusant l'austérité de l'art conceptuel et son habituel mépris de la culture populaire* ».

[20] AHBRY, Jean Marie. *Dynamique de groupe*, France, Les éditions de l'homme, 2005, p. 18.
« *Les groupes comme un système qui a une dynamique propre* ».

[21] مجموعة تكريز: هي من أقدم الحركات الشّبابيّة في تونس في العشريّتين الأخير تين تأسّست سنة 1998. هي كلمة عامية باللهجة التونسيّة، تعني الغضب العارم الذي اكتسح نفوس الشّباب التونسي المتطلّع للحريّة والكرامة في ظل سلطة آلة القمع والدكتاتورية.

أصبحت المجموعة بمثابة المرآة الثورية الّتي تعكس التحوَلات السياسيَة والاجتماعية وحتَى الفنية.فهي محاولة للخروج بالرؤية التشكيلية من التقليد إلى المعاصرة. فتتفاعل العمليَة إبداعيَة مع ما يعيشه المجتمع من أحداث تتحوَل إلى رموز وأشكال وحركات جسدية في فضاء المكان. فسَرها انيالا جافي"JAFFE ANIELA" فيما معناه قائلا "يلتقي في العملية الإبداعية الإنسان والأشياء وحتّى العالم"[22] بمكوَناته الّتي يستغلَها الفنَان للتَشكيل والنَقد .وقد اخترقت العديد من الإبداعات الفردية والجماعية مختلف الدول العربية. انطلقت في تونس ومن ثمّة تواصلت في مصر وسوريا ولبنان. وتحوَلت الجدران في المكان العام إلى فضاء للصَراعات التشكيلية والرمزيَة، بما تحتويه من قضايا سياسية واجتماعية وثوريَة، تُحاول المجموعة تجسيدها بالحركة واللَون والكلمة. تفسَر هذه المكونات وعي الفنَان بقضايا عصره الّذي يسعى إليها محاولا الإشارة لأحداث الحياة اليومية. تفسَر هذه الحركات التفاعلية في المكان، وتنقد وتشارك الجمهور المارَ من أمامها في العملية الإبداعية. هذه الأخيرة، تحمل في أعماقها ثورة تشكيليَة وإحتجاجية.

لم تقف حدَ البلاد التونسية بل بلغت مؤثَراتها بقيَة العالم العربي بما فيها مصر. عرفت هذه الفترة زخما فنيَا نجمت عنه إبداعات جماعية، استغلَت فيها الحيز العامَ موقعا لمنتجاتها. ولقد ساهمت فلسفة المجموعة في فرض تشكيلات نقدية في المكان عبر التطرّق إلى قضايا الحياة اليومية. لنجد مجموعة "أهل الكهف" في تونس و"الأخوة المسلمين" في مصر، قامت هذه الكتل بمسرحة المكان لنقد ما يسود مجتمعها من نواقص، حاولت نسجها في جدارياتها. فتحت الأعين نحو حركات إحتجاجية ولكن بأسلوب مختلف له وقعه أكثر فأكثر. عاشت هذه الدولة الثورة في نفس الفترة الزمنية مع تونس تقريبا. وتداولت عليها الأحداث والشعارات الّتي مرَت بها البلاد. فثار معها الفنان وعبَر عن

[22] JAFFE, Aniela. *Le symbolisme et les arts plastique, l'homme et ses symbole*, Paris, Robert Laffort, 1964, p. 90.
« *La force créatrice anime l'homme, les choses, et le monde* ».

التجاوزات والإختراقات الّتي يعيشها منذ زمن طويل في الشَارع. تحوَل هذا الأخير بمثابة الحاوي لما يجري في البلاد من إحتجاجات بأساليب مختلفة تجمع بين الفنية والغير الفنية، ولكن الهدف الرئيسي هو الثورة على اليومي.

دفعت هذه الشحنة مجموعة "حركة شباب 9 أبريل" لإختراق شارع محمود عبد العزيز، الشارع الأيقونة، للنقد والتعبير عن وقائع كانت بمثابة الدافع المعنوي للتشكيل في فضاء الجدار. تجمع فيه بين اللون والكلمة، ونسجت بها حوارية تُباشر المتلقَي، وتتواجه مع مؤسسات الدولة المعاصرة. فهناك أكثر من قرينة استغلّها المبدع كي يُفسَر مدى أهميَة التطرق لعديد النَواقص منها مسألة تشغيل الطَفل واستغلاله ماديًا ومعنويًا، وأيضا استفحال الفقر في الأحياء الشعبية الّتي تعتبر من الأماكن المنسية تقريبا. استغلت مثلا "حركة شباب ستة أفريل" في مصر و"أهل الكهف" في تونس الثورة لتشكيل الجداريات والعروض القياسية في الشارع. لنتطرق في هذا السياق لبعض الأمثلة لكل منهما:

الصورة عدد 04[23]

مجموعة حركة شباب 6 ابريل،الشعب يريد اسقاط الفسـاد، 2016 ، جرافيتي، شارع محمد محمود، مصر

الصورة عدد 05[24]

عرض أشباح المعنى، مجموعة أهل الكهف، قياسي،2011، شارع الحبيب بورقيبة، تونس

[23] https://journals.openedition.org/ema/3449

[24] https://www.facebook.com/profile.php?id=100050172233174&sk=photos

توضّح الجدارية الأعلى مجموعة من المتظاهرين وهم يردّدون عبارة كتبتها في أعلى الحائط "الشعب يريد إسقاط الفساد" وقد استعملت الأنبوب البخّاخ الّذي ينسج خطوطا وأشكالا تبني معاني، يؤسّس من خلالها إيقاعا يحقّق ثراء معنويا عن الثورة والينابيع الهامة الّتي جاءت بها. تبرز فيها ملونة ثرية بمختلف الدرجات اللونية. فسّر ذلك جان ماري جويو قائلا "يُثير الفنان المُشكّل للّون العواطف كلّها، ويحرّك إحساس الذات المُتلقية للعمل الإبداعي، ويكون الإنفعال الّذي يثيره فنيا قويًا حين لا يكتفي بصورة بصريَة بل يحاول أنّ يوقظ فينا أعمق الإحساسات الجسميَة من جهة وأسمى المعاني الفكرية من جهة أخرى"[25] أثّثت الفضاء برموز تتوجّه بالنّقد اللاّذع للسّلطة والمجتمع الاستهلاكيَ وحتّى البعد الدّيني.

أما في الأسفل نجد العرض القياسي لمجموعة "أهل الكهف" الّذي تشكل في فترة زمنيَة استثنائية، عاشت فيها تونس تغييرات جذرية في بنيتها الهيكلية، اخترقت مختلف الميادين. استغلّتها المجموعة لتأثيث الشّارع بأعمالها الفنية التي تُعلن من خلالها العصيان المدني على السلطة. جمعت في منتجها بين اللون والتصميم والتفاصيل الدقيقة لإيصال محتوى الرسالة وجذب إنتباه المشاهد نحو الأشكال الجديدة للإحتجاج.

تعكس إذن فلسفة المجموعة حراكا ثقافيًا واجتماعيًا يتواصل عبر الزمن، بما تقدّمه من تحوّلات تُساعد المبدع على التشكيل. فسّرها برينو اوليفي وهو باحث في الفنون التشكيلية فيما معناه قائلا "لا يصوّر الآخر في الفكر الجماعي كإنسان، بل ككائن له خصائص محددة مرتبطة بحقيقة أنّه ينتمي إلى مجموعة مختلفة "[26] تلتزم بثلة من القضايا في منتجاتها. ذلك أنّ كلّ فريق يسعى إلى فرض قيم فنيّة تميزه، وتنسج له بصمة خاصّة به. وهو ما دفع مختلف الحركات الّتي برزت نتيجة الثورة، أنّ تُبدع ثورة في

[25] جان ماري جويو، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، دار اليقظة العربية، بيروت - لبنان، 1965، ص. 28.

[26] BRUNO, Olivier. *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS, 2009, p. 58. Une pensée collectiviste : L'autre n'est pas conçu comme un être humain tout court, mais comme un être qui a des caractéristique spécifique, liées au fait qu'il appartient à un groupe qui se distingue de nous »

الفنون،أصبحت لها سلطتها، وأنتجت شوارع مُعارضة لقرارت المجتمع، إخترقتها الفنون وإستغلّتها للتواصل والتحاور مع المارين منها .

ساهمت مختلف هذه التجاذبات في صياغة مُشاهد جديد ربّما خرج من أسلاك النخبوية التي كان يعيشها جمهور المعارض. فقد سافرت الممارسة الجمالية سواء في شكلها الإبداعي أو ثوبها الإحتجاجي إلى الشارع. ولمزيد التعمَق في إشكالية الجمهور الجديد. نطرح ثلَة من الأسئلة هي كالآتي: من هو متلقي فن الشارع؟ وإلى أي مدى ساهمت الإبداعات الإحتجاجية في صياغة جمهور جديد؟

جمهور الفن الإحتجاجي بين التفاعل والتواصل

أخذت العلاقة بين العمل الفني والمتلقَي أبعادا جديدة غيَرت المفهوم السَائد الّذي بُني على إشكاليَة العرض والطَلب وما يمليه سوق الفنَ من قيم ماليَة، فمن أبرز أسباب التَغيير هو ظهور أشكال فنيَة جديدة أكَدت أهميَة دور المُشاهد الفاعل على عكس ما كان عليه في القديم. فالعناصر البصريَة الّتي يتأثَث بها العمل الفنَي قادرة على خلق ديناميكية تميَزها لتحقيق عنصر تفاعليَ لدى المتلقي. فسَرها فيرناند ليجر فيما معناه قال " يدخل كلَ شيء في عملية التواصل مع العمل الفني، فلا نركَز عليه بالمُحاضرات والمؤتمرات، ولكنّ في العمل الفني المُشاهد "[27] الّذي يشارك فيه الجمهور. فمن أساسيَات التصميم التفاعلي على المنتج الإبداعي جعْل المتلقَي العنصر التشكيلي الأساسي في الأعمال الفنية. وتتطور منزلته مع التغييرات الممكنة في السَلوك والنَشاط الإنساني. كلَ ذلك نسج منتجات فنية في فضاء المكان تتفاعل بينها وبين المتلقَي. فالعناصر البصرية الموجودة في العمل الفني قادرة على توعية المارَ من أمامه، ممَا يُعطي المشاهد خبرة تُنمِي لديه فكرة الاحتجاج بلغة معاصرة. لتتوزّع الرَموز المكوَنة للمنتج الفنَي بين الإبداع والنقد ليدخل المتلقَي ضمن علاقة تواصلية مع العمل الفني الّذي يتأسس بين حضور الشيء وغيابه.

---

[27] LEGER, Ferland. *Fonction de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, p. 183.
« *Tout passe par le contact avec L'œuvre d'art. Il ne croit pas aux cours, aux conférences; il croit aux tableaux vus* »

ناهيك أنَ مرحلة الفنَ في تونس في بدايات القرن الحادّي والعشرين تميَزت بالتمرَد على المسلَمات الشائعة، وعلى الواقع الاجتماعي والسياسي. بالتالي حاولت ترسيخ هويتها الفريدة عبر المجموعات الّتي برزت على الساحة قبل الثورة وبعدها. أين حاولت تكريس خطاب نقديَ تأويليَ لقضايا شائكة، ووضع قيم مختلفة على صعيد المكان والمتلقَي.

وتشتغل على عناصرمفاهيميَة، تأخذ مساحتها لصياغة كيفيَات جديدة للاحتجاج مع التَشديد على الخصائص التواصليَة للفنّ وعلاقتها بالواقع الّذي تُحاول هذه المجموعات التعمَق فيه بلغة فنيَة معاصرة، بالتَالي ترجمة شفراته.فسَرت فنَي رغما عنَي قائلة" تفاجأ الناس بعد الثورة، بأنّ نساء وأطفالاً وشيوخاً يخرجون إلى الشارع ليرقصوا ويعبَروا عن مواقفهم بشعارات سياسيَة. لم يكن فعل الفنّ في الشارع مقبولاً "[28] فقد تفاجأ المتلقَي بالأحداث الواقعة في الشارع الّذي يُعرف بمهامه الوظيفية، تحوّل مع الثورة إلى حيز للتشكيل والتصميم.

انتشرت المجموعات في الشارع، وكسَرت قانونه الوهميَ بمفاجأة النَاس واستهدافهم بالإبداع على جدران الفضاء العام وفي ساحاته. يشير بول اردان وهو باحث في الفنَ المعاصر فيما معناه قائلا " يُلخَص الهدف من فنّ الشارع في البحث في العلاقة المباشرة بين الفنَان والجمهور"[29] يلتقي المارَ من المكان بغير ما يتوقَعه. بالأحرى بأنماط لم تكن هذه الفنون متعوَد عليها من قبل المواطن التونسي على الأقلَ ، بسبب ما فرضته السلطة من بنود قانونية قمعيَة على المكان. نتطرَق في خضم هذه الإشكالية إلى جملة من الأمثلة للمجموعات الفنية الّتي ساعدتها الثورة على اختراق الشَارع، مثل جدارية زواولة الّتي حاولت المجموعة إدخال المتلقَي في حالة من الغموض عمَا انتشر في مختلف شوارع البلاد. أين وقف أمام المنتج متسائلا عن الشَبكة المفهوميَة الّتي تسعى لتبليغها. وعمل

[28] زهرة مرعي، "استفز الشباب والشيب للتعبير" ، مجلّة القدس العربية، 03 سبتمبر2016 .

[29] ARDENNE, Paul. *Un art contextuel, champs, art,* France, Edition : Flammarion, 2009, p. 20.
« *Le but de street art peut se résumer en la recherche du rapport le plus directe possible entre l'artiste et son public* »

"زواولة - أنا تونسي وما نخافش" هو عبارة عن جدارية تم إنشاؤها في عام 2015 في تونس. تعتبر هذه الجدارية تعبيرًا فنيًا وسياسيًا يعكس الحركات الإحتجاجية والتحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها البلاد بعد الثورة.

الصورة عدد 06[30]
زواولة، انا تونسي وما نخافش، جدارية ، 2015، تونس

يحمل العمل رسالة قوية من خلال العبارة الرئيسية "أنا تونسي وما نخافش"، التي تعبر عن الثورة والمقاومة والرغبة في الإحتجاج والمواجهة. يُعزَز هذا البيان بوضوح من خلال استخدام اللغة العامية والعبارة المحلية، مما يجعل الرسالة أكثر قربًا وتأثيرًا على الجمهور المحلي. فقد اختيارت الفن الجداري كوسيلة للتعبير عن هذه الرسالة، وهو يعكس الأبعاد العامة للفن الشعبي والتشاركي وقوة التأثير البصري. الجدارية لها قدرة على إيصال الرسالة إلى عدد كبير من الناس، حيث يتم عرضها في الشاع وتصبح جزءًا من المشهد الحضري.

[30] https://www.facebook.com/profile.php?id=100050172233174&sk=photos

يتم تعزيز الرسالة في الجدارية بواسطة العناصر البصرية المستخدمة، مثل استخدام الألوان والتصميم الجريء. تعكس هذه العناصر الحيوية والديناميكية روح الحركة والتغيير التي رافقت الثورة التونسية. تدعم ذلك زواولة ب"حنظلة" أيقونة الثورة النضالية في فلسطين، يُدير ظهره كعاداته إعتراضا على ما تعيشه تونس من حرب متعدَدة المجالات.رافضة بذلك أيَ أنواع الإحتواء لقضيَة الفقير في البلاد.حنظلة الّذي أشار له ناجي العلي وهو فنان فلسطيني قائلا "حنظلة" الطفل إبن العاشرة الّذي قال عنه العلي إنّه لن يكبر إلاّ بعد عودته إلى فلسطين موطنه الأصلي والّذي يظهر دائما مديرا ظهره عاقدا يديه خلفه لأنّه يرفض التسليم بأي محاولة إحتواء أو مُساومة على قضيته"[31] توقف الزمن انتظارا لتغير الأحوال،حيث تعيش الصورة جدلية مع الكلمة، لتُحاكي معضلة التهميش في البلاد. يؤكَد ذلك لويس اركون فيما معناه قائلا "تُحدّثنا الحروف عن نكبة العصر"[32] تعبَر بها المجموعات عن التهميش والفقر اللّذين انتهيا بالتخلّص من الجسد، مثلما فعل محمد البوعزيزي، تعبيرا منه عن الظّلم الّذي يعيشه الإنسان الفقير في تونس.

باختصار، يُعتبر عمل "زواولة - أنا تونسي وما نخافش" تعبيرًا فنيًا وسياسيًا وإحتجاجيا على تجاوزات مختلفة. إستخدمت الفن الجداري كوسيلة للتعبير والتأثير على الجمهور في الشارع. تفاعلت مجموعة "أهل الكهف" مع هذه الأحداث وتواصلت مع جمهور الشارع من خلال جداريتها، ربّما كان ذلك نوعا من الإحتجاج على التجاوزات الّتي يُعاني منها المواطن التونسي.

استحضرت "أهل الكهف" محمد البوعزيزي في فضاء الجدار ربَما لتخليد صورة أوَل فنَان تونسي كما تعتبره. أعمال إبداعية مثّلت عنصرا فاعلا مؤثّرا في المتلقَي الّذي تفاجأ بها مثلما تفاجأ بالثَورة. فقد تأثّث الشارع بأنماط فنيَة متنوَعة، فلم يقتصر على

---

[31] ميرفت صالح رمالله، "في ذكرى رحيله.. نبوءات ناجي العلي على جدران رام الله"، التاريخ: 2019-08-31 موقع الجزيرة على العنوان الإلكتروني:- https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/ تمت زيارة الموقع بتاريخ 11جانفي 2023 على الساعة العاشرة صباحا .

[32] ARAGON, Louis. *Ecrits sur l'art moderne 1981*, Paris, Edition : Flammarion, 2011, pp. 29-30.
« *Les lettres disent la fatalité de l'époque* »

الجداريات بل دعَمها بالعروض المختلفة. أسلوب معاصر للتواصل مع المشاهِد والتحاور معه عبر الفنون.

الصورة عدد 07[33]

مجموعة "أهل الكهف"، جدارية، 2012، سيدي بوزيد

وهنا أبدعت "فنَي رغما عنَي" في نفس مسارها عملها الموسوم ب "أصنام" الّذي تم إنشاؤه سنة 2015 في شارع الحبيب بورقيبة في تونس. يعكس هذا المنتج تحديات الفنانين في مواجهة القيود التي يتعرّضون لها في ممارسة فنهم. والمنتج بمثابة اللقاء مع جميع الناس، إلتزمت فيه بالتَحاور المُباشر مع المتلقي، ودعته للمشاركة في هذا الحدث الإبداعي. فسَرت ذلك قائلة " أنت حرّ : يمكن لك أنّ ترقص أو تغنّي أو ترسم، يمكن لك أنّ تلقي شعرا أو تصوّر ويمكن أنّ تقف أو تركض أو تمشي ويمكن أنّ لا تفعل شيئا"[34] فالمهمَ في ذلك الإندماج مع مكوَنات المكان والتواصل مع زائريه، ومن ثمّة التفاعل مع

[33] https://www.google.com/search?q=groupe+artistique+ahl+al+kahf&sxsrf=

[34] مجموعة فني رغما عني، اصنام، التاريخ:07،08،2015، موقع المجموعة "فايسبوك" على العنوان الإلكتروني: http://fanniraghmananni.org/
تمت زيارة الموقع بتاريخ 11،01،2023 على الساعة 18 و20 دقيقة

المنظومة الفكرية الّتي تُحاول المجموعة تبليغها. أسلوب إحتجاجي جديد ربّما ولكنّه أكثر عمقا من سياقات سابقة تقوم في أساسها الإحتجاجي على التخريب.

الصورة عدد 08[35]

فني رغما عني، اصنام، 2015، عرض قياسي، شارع الحبيب بورقيبة، تونس

يتميز العمل بوجود أجساد تحمل رسائل ورموز فنية. يمكن تفسير وجود هذه التماثيل كتعبير عن الصراع بين الحرية الفنية والقيود السياسية والاجتماعية على الفضاء المديني. فرمزية الأصنام تعني أن الفنان يجب أن يكسر مختلف القيود المفروضة عليه عبر الإحتجاج الفني. لهذا جمعت "فني رغما عني" بين الحركية الجسدية واللون، فقامت ثلّة من أفرادها بمشهد رقص يرتدون فيه ثيابا برتقالية اللون، نسجت بها حركات جسدية في المكان، تُعد بمثابة الممارسة التعبيرية الّتي تتواصل مع الجمهور. ودعت المُشاهد لعيش لحظات مختلفة دون قيود.

تلك التحديات التي مارستها المجموعة في المكان كانت تمثل تحدٍ جديدٍ على السلطة وكانت مبتكرة في نظر المواطنين الذين مرّوا من الشارع. وقد ألفت "فني رغما عني" بين الحركة والكلمة بدافع الحث على المقاومة في الحيز العام، حيث كُتب على إحدى

[35] http://fanniraghmananni.org/

اللافتات عبارة "تونس حرة والإرهاب على برّة" تجسيدًا لحركات تسعى إلى التشعب في البلاد. تعرضت لانتقادات غير متوقعة في الفضاء العام، حيث استهدفها المبدع بأساليب فنية بعيدة عن توجهها الإرهابي. إخترقت المجموعة بمنتجها، شارع الحبيب بورقيبة، كساحة عامة لعرض الفن وتوصيل الرسالة إلى الجمهور. ويعتبر إستغلال الفضاء العام في هذا السياق تحدًا للقيود ومحاولة لجعل الفن متاحًا للعامة ومرئيًا للجميع. فتواجد العمل في هذا الشارع الحيوي والمركزي في تونس، يمكن أن يكون له تأثير كبير على الجمهور المحلي وزوار المدينة، وقد يشجع التفكير والحوار حول قضايا الحرية والاحتجاج الفني. ولم تقتصر الإبداعات فيه على الجداريات والعروض التقليدية فحسب، بل برزت الفنون المسرحية والفرق الموسيقية والرقص، واخترقت شوارع البلاد بشكل أكبر. فقد دعمت الثورة التي نشأت منها هذه التجارب الفنية النزعة التشاركية، ولم تقتصر على المجال الفني فقط، بل تعممت على مختلف المجالات.

إذن تبدّل مفهوم المتلقي مع إنتشار إبداعات إحتجاجية جماعية وفردية في الشارع،فسّرها آن جونون فيما معناه قائلا "يُعتبر جمهور فنّ الشارع من السكان المقيمن في المنطقة الّتي يستثمرها الفنان، ويستغل مُتفرج متوفرا في المكان بالفعل، خاصة منهم من يأتون لمشاهدة أحد العروض"[36] الّتي يقع إبداعها في الحيز العام. وقد مثّل فنَ الشارع الّذي نبعت فيه مجموعات الهيب هوب والمسرح والرسَامون إلى غير ذلك تبادلا جدليًا بين النخبويَة والشعبيَة. فتختلف الآراء رغم كون هذه المجموعات اعتنقت مبادئ جديدة لفنَها. نسجت شارعا مختلفا، ولدت فيه كتل اخترقت المكان وألَفت في عمليَتها الإبداعية بين الحركة التشكيليَة والتقنية والالتزام بمبادئ قابلة للتغيير، بما أنَها إمتزجت مع

[36] GONON, Anne. *La relation au public dans les arts de la rue*, France, Editions : L'entretemps, 2006, p. 14.
« *Le public des arts de la rue, c'est à la fois la population résidant sur un territoire que l'artiste investit et les spectateurs, ceux qui sont déjà conquis, qui viennent assister à un spectacle* »

التَطوَرات التكنولوجيَة وتفاعلت معها. لكنّ لا يمكن أنّ نتجاوز عديد المفاهيم بما فيها تعدَديَة الأمكنة في الأثر الفنَي، جعلها تخضع لثنائية الجمالي والإحتجاجي

الخاتمة

إخترقت الممارسات الفنية الإحتجاجية الشارع وحتى الأمكنة المغلقة. وساهمت في تأسيس مجموعات قدمت مكانا يستدرج المتلقي إلى حيز إحتجاجي أبدعه الفنان لإيجاد معادلة تشكيلية تتقاطع مع السلطة في مختلف تجاوزاتها. نسجت هذه الكتل في خضم التحولات التي عاشها الشارع تشكيلات فنية جمعت فيها بين الجمالية والإحتجاج. وصارت بذلك وسيلة من وسائل العصيان للسلطة في الفضاء العام، حيث تتفاجئ بتشكيلات فنية متنوعة في أساليبها وتقنياتها تؤثر في المتلقي وحتى تستدعيه للمشاركة في عملها. وبرزت في خضم هذه الإشكاليات، مجموعات مثل"زواولة" لتشكيل قضية ما يُعرف ب"الزوالي" وما يعيشه من تجاوزات. وتأسست "فني رغما عني" بعروضها الّتي إنتشرت في الشارع للتعبير على عديد التجاوزات الّتي تعيشها البلاد، على غرار سلسلة الإغتيالات في صفوف رجال السياسة.

جعلت مختلف هذه السياقات المبدع يسعى للإحتجاج بأسلوبه الفني في الحيز المفتوح والمغلق وحتى العرض فيه. فقد إحتكر الفنان المدينة ومثّل بمثابة السلطة المضادة لمختلف تجاوزات المجتمع المدني. وصارت الإحتجاجات على خلاف المتعوّد عليه تقوم بها المجموعات والأفراد. ناهيك أنّ "أهل الكهف عبّرت على رفضها للرأسمالية، وأكثر من ذلك إعتبرت حرق "محمد البوعزيزي" لجسده في الشارع برفورمونس، عبّر بها على رفض لبنود السلطة الضالمة بل أول عملية إبداعية أثرت تأثيرا بيّنا على المُشاهد. وساهمت في إعادة هيكلة مختلف الميادين بما في ذلك الفن.

ربّما إعتبر البعض المجموعات الفنية في الفضاء المديني تخريبا للذوق العام في خضم إنتشار الجداريات والعروض القياسية بدون سابق إعلام. ولكنّ لا يمكن أن ننفي

مدى فاعيلية الإحتجاجات الفنية والدور الذي قامت به في عديد القضـــايا ك"الحرقة" يعني تجاوز الحدود خلســة، و"الزوالي" الإنســان الفقير وغير ذلك من التوجهات الّتي عالجها المبدع بطرق وسياقات متنوعة، نسجت لها تأثيرا واضحا على المتلقي بمختلف فئاته. فرغم سعي السلطة الدائم لإزالة هذه التشكيلات، إلا أنها مؤثرة في المجتمع وحتى ساهمت في نسج تيارات فنية جديدة تأسست على حركة الفسخ للإبداع .

البيليوغرافيا

جان ماري جويو، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة: سامي الدروبي، مصر، دار الفكر العربي، 1948

رمضان بسطويسي، **جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل**، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1987.

رياض عوض، **مقدمات في فلسفة الفن**، لبنان، جروس برس للنشر والتوزيع، 1994.

فؤاد زكريا، **هوبرت ماركيوز**، الإسكندرية - مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،2003 .

ويلسون جيلين، **سيكولوجيا فنون الآداب**، ترجمة عبد الحميد شاكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، . 1990

مفيدة خليل، جمعية فني رغما عني في راما الله: أينما حلّ التونسيون يحلقون الفرجة والأمل، مقال صحفي ورد على موقع مجلّة المغرب، مقال صحفي ورد على موقع مجلّة المغرب التاريخ: 01-09-2016: العنوان الإلكتروني: https://ar.lemaghreb.tn/

ميرفت صالح رمالله، "في ذكرى رحيله.. نبوءات ناجي العلي على جدران رام الله" مقال صحفي ورد على موقع مجلّة المغرب، التاريخ 31-08-2019 العنوان الإلكتروني: https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/

جمعية فني رغما عني-العنوان: أصنام-التاريخ:2015-08-07- موقع المجموعة على العنوان الإلكتروني: http://fanniraghmananni.org/

زهرة مرعي–العنوان: استفز الشباب والشيب للتعبير- التاريخ:03 ديسمبر2016-ورد على موقع مجلّة القدس العربي، العنوان الإلكتروني: /file:///C:/Users/HP2000/Downloads

حسن حجبي -العنوان: الحركات الفنية المقاومة والتمرد على جغرافيا المكان: مجموعة أهل الكهف وفني رغما عني نموذجا- التاريخ :11ماي2012-مقال ورد على موقع نواة، العنوان الإلكتري:file:///C:/Users/HP2000/Downloads/Nawaa

AHBRY, Jean Marie. *Dynamique de groupe*, France, Les éditions de l'homme, 2005.

ARAGON, Louis. *Ecrits sur l'art moderne 1981*, Paris, Edition Flammarion, 2011.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel, champs, art*, France, Flammarion, 2009

ATKINS, Robert. *Petit lexique de l'art contemporain*, Paris, Abbeville, 1992.

BRUNO, Ollivier. *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS, 2009.

GAUVILLE, Herve. *L'art depuis 1945 : groupe et mouvement*, Paris, Edition Hazan, 2007.

GHODHBANE, Moufida. *Pratiques contemporaines et environnements : Expériences plastiques en territoires Tunisiens*, Tunis, Latrach èdition, 2021.

GONON, Anne. *La relation au public dans les arts de la rue*, France, Editions L'entretemps, 2006.

HELLER, Eva. *Psychologie de la couleur, effet et symbole*, Paris, Edition pyramide, 2009.

JAFFE, Aniela. *Le symbolisme et les arts plastique*, l'homme et ses symbole, Paris, Robert Laffort, 1964.

LEGER, Ferlend. *Fonction de la peinture*, Paris, Gonthier,1965.

ROMANO, Claude, *De la couleur-Pari*, Les éditions de la transparence, 2010.

VARICHON, Anne. *Couleurs : Pigments et teintures dans les mains des peuples*, France, Seuil, 2000.