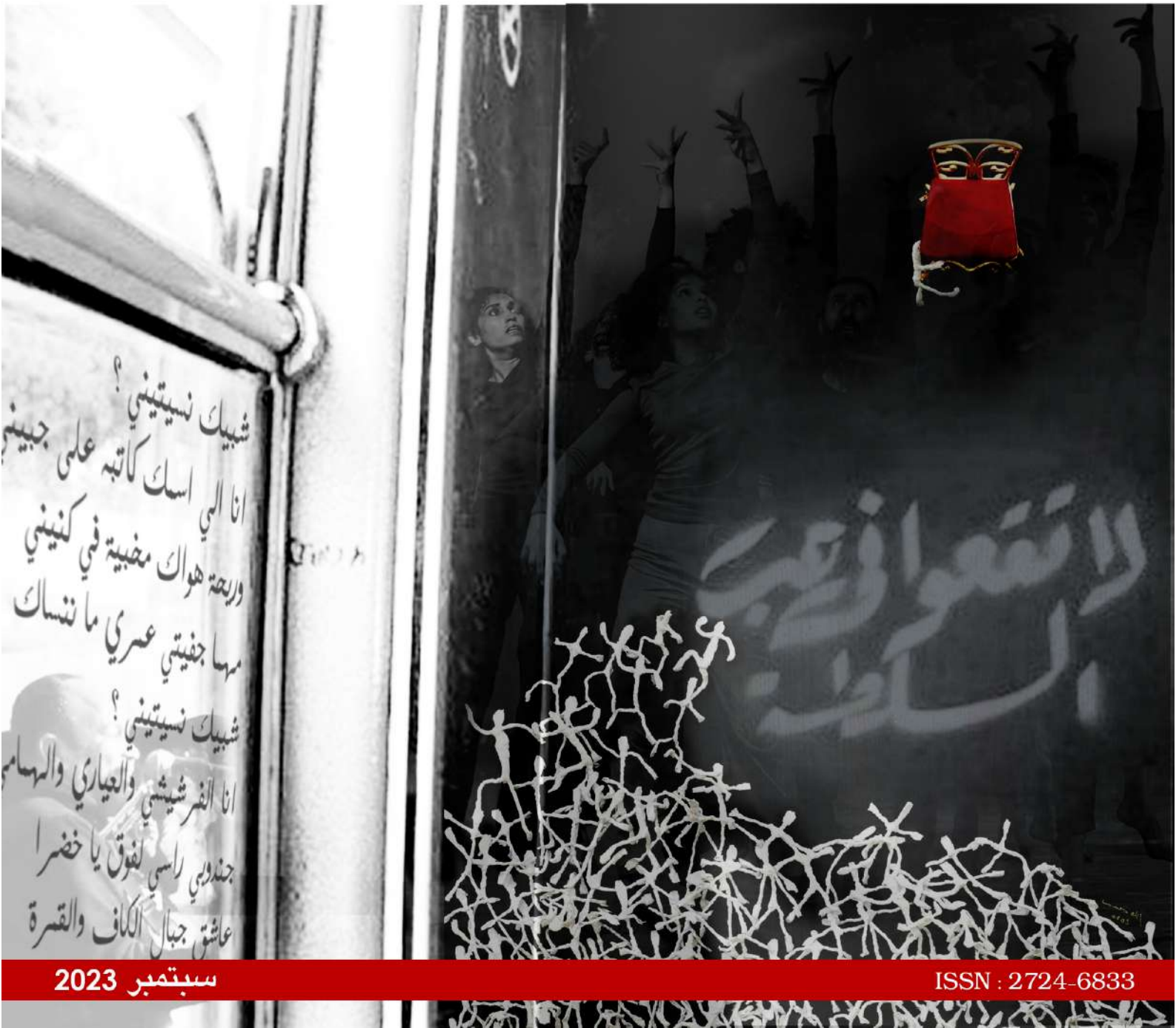
المنتدى التونسي
للحقوق الاقتصادية والاجتماعية
FTDES

كراسات المنتدى عدد 8

فنون واحتجاج

إلتزام وفعل مقاومة في تونس

المنسقة مفيدة الغضبان



سبتمبر 2023
ISSN : 2724-6833

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 الجامدة

عندهم فم و راس و عينين
لا نعرفهم حيّين ولا ميّتين
لا حزانه ولا فرحانين
يتكلّمو ولا ساكتين
ثمّة اللّي يلومك تحزر لهم مرّتين
باش تعرفهم فايقين ولا لا زاقدين.

أشارهم لكلّهم من طين
وفي الأصل كانو عجين.

جماعة مخاطين
مهقّات ومضلّكين
نوع آخر من غير ساقين
على المادري متّكين.

ثمّة العالين وثمّة الواطين
ثمّة الكالعين وثمّة الماطين
وثمّة اللّي في أسفل السّافلين
المعوّجين و المشنوتين
واللّي وخذو مسكين.

وكيف بي نشوف، كلّهم مدهونين
وطايبين على الأقلّ مرّتين.

راسهم من داخل فيه الحديد
وثمّة اللّي اليد متاعو بالقيد
ثمّة حديد بوسنّة
وحديد بوأنشاش
واللّي ياكلها بلفتّة
واللّي يقدّك سبعة من شطّاش.

ليهم مدّة مزدومين
يسقّوا في التّراب للعيبين
واللّي يشال على الدّهب هدّ (واش
راهم الكلام ستّو) فيه عندهم قداش.

أقعا عن سيت الدّهب اللّي ردّهم آثار
راهي كلّتها أطوار
كيف يتقعدّى على راس بنادم تزدو فقار
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.