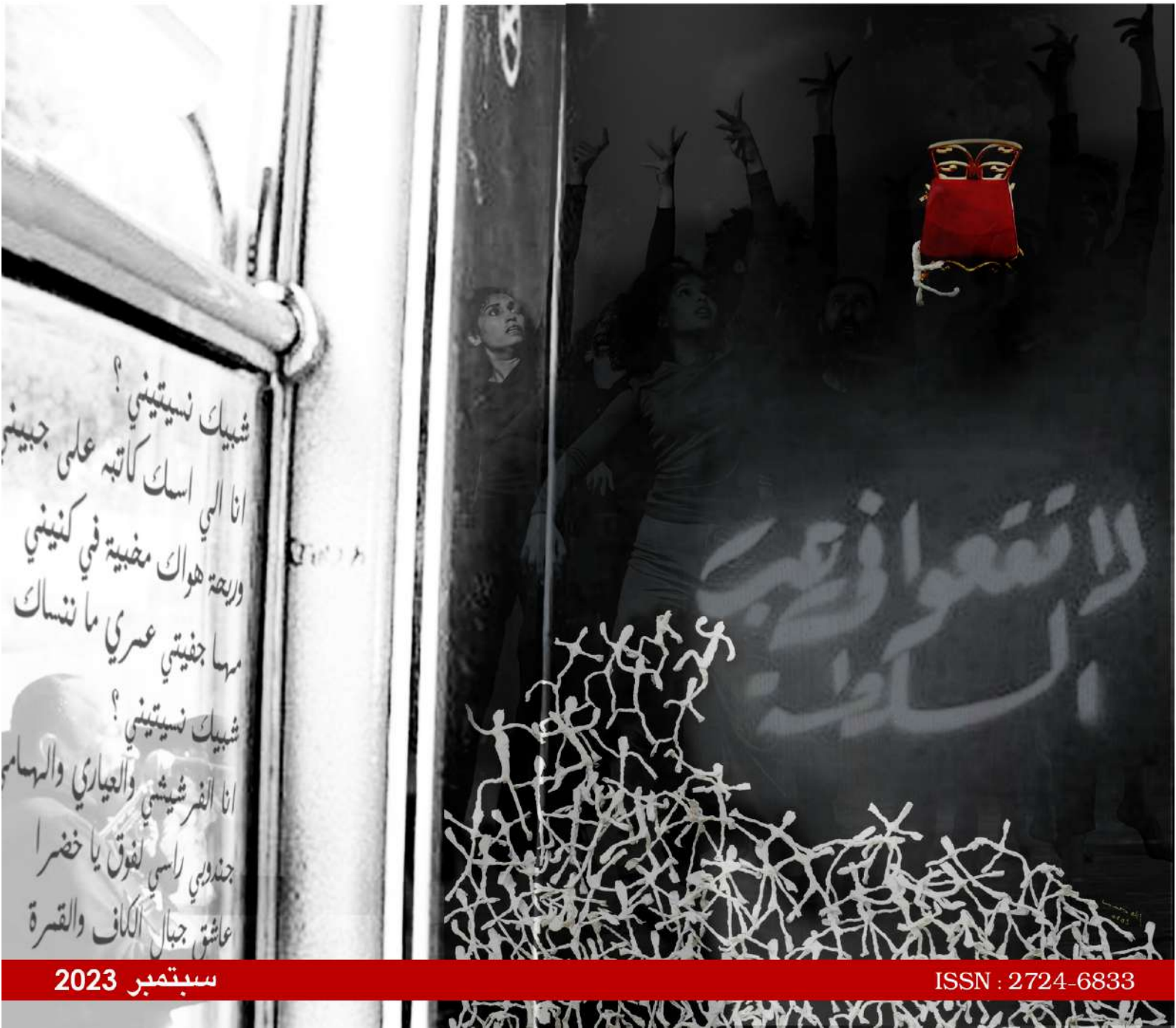
المنتدى التونسي
للحقوق الاقتصادية والاجتماعية
FTDES

كراسات المنتدى عدد 8

فنون واحتجاج

إلتزام وفعل مقاومة في تونس

المنسقة مفيدة الغضبان



سبتمبر 2023
ISSN : 2724-6833

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

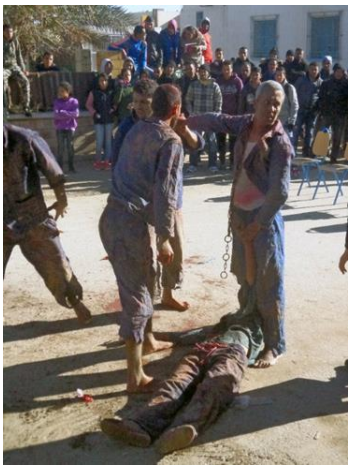
[32] D'OCTON, Paul Vigné (1911). *La sueur de burnous، les nuits rouges*, France, 2001, p. 221-222 « J'ai déjà dit que le modeste et savant vétérinaire de l'armée qui découvrit les gisements phosphatiers de Gafsa était mort pauvre et ignoré dans un coin de Sfax. C'est à peine si la piété de quelques 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.