تجليّات الإحداث التّشكيليّ التُّونسيّ
من سياق التّقليد الأُرسوميّ إلى مساق التّحديث المسنديّ

Manifestations of Tunisian plastic art creation
From the context of hand drawing imitation to the painting support

الدكتورة ريم الزياني عفيف*

[1]جامعة منوبة،الجمهورية التّونسيّة؛ البريد الالكتروني المهني: rymafif@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2025/02/18	تاريخ القبول:2025/03/23	تاريخ النشر:2025/06/30

الملّخص

نُقدّم في هذه الورقة العلميّة كتاب **مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة** من الأرسومة إلى اللّوحة، للباحث التُّونسيّ خليل قويعة، تحصّل الكِتابُ على جائزة الشّيخ زايد للكتاب 2021، صدر عن دار محمدّ عليّ للنشر، نهج محمّد الشّعبونيّ، عمارة زرقاء اليمامة، 3027، صفاقس، تونس، نُسخت الطّبعة الأولى خلال الثّلاثيّة الأولى من سنة 2020، بالمطبعة المغاربيّة للطباعة، الشّرقيّة، تُونس، وقدّم الكتاب أ د. عبد الواحد مكني، أستاذ التّاريخ المعاصر والأنتربوبوجيا التّاريخيّة، رئيس جامعة صفاقس.

الكلمات المفتاحيّة

الأرسومة. اللّوحة المسنديّة. العلامة التّراثيّة. العلامة التّشكيليّة. الخطّ العربيّ. المسّار. الحداثة. الذّاتيّة.

Abstract :

*أستاذ مساعد مُؤهّل في البحث العلميّ في علوم وتكنولوجيات التّصميم، المدرسة العليا لعلوم وتكنولوجيات التّصميم، جامعة منّوبة، الجمهوريّة التّونسيّة

Wepresent in thisscientificpaper the book titled « The Path of modernization process in the plastic arts from painting under glass to painting board » for the Tunisianwriter Khalil Gouia, the book has won the Sheikh Zayed book Award, itwaspublished by Mohamed Ali publishing house, Mohamed Ali Chabouni Road, Zarga El Yamama building, 3027, Sfax, Tunisia, The first editionwascopiedduring the first semester of 2020, by the Maghreb Printing Press, Charguia, Tunisia.

The book waspresented by AbdelouhedMakni, Professor of ContemporaryHistory&HistoricalAnthropology, President of the university of Sfax.

Keywords : the supported painting, Brand heritage, Brand fine art, Calligraphy, The path, the modernization, The subjectivity.

مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة، خليل قويعة، 2020،الغلاف

المقدّمة

يتفرّدُ كِتابُ خليل قويعة**مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة** بنوعٍ من السّرد الأنطولوجيّ الثّقافيّ في فُصولٍ أربعةٍ شيّقةٍ، يختّصُ بادِئها بقراءة في الأُرسومات الزُّجاجيّة العربيّة، ويُقدّمُ ثانيها الخطاب الكِتابيّ في المُنجز التّشكيليّ الحديث بتُونس، ويعرضُ ثالثها التّجارب الرّياديّة في مجال اللّوحة المسنديّة بتُونس، وينتهي كاتبها آخر المسار النّقديّ إلى دور المُتلقيّ في إنشائيّة العمل الفنيّ.

تُقدّمُ الورقة العلميّة خمسة فصولٍ، هي كالآتي :

I. **تقديم المُؤلف، خليل قويعة، معينٌ فكريٌّ وتشكيليّ**

II. **الأُرسومة: مناورة مرجعيّة وتاريخيّة وتحوّليّة في الواقع التّونسيّ**

1. تاريخيّة الأُرسومة
2. ما السرُّ وراء شرعيّة الأرسومة ؟
3. ما تعريف الأُرسومة ؟
4. استقرارُ الأُرسومة في الواقع التُّونسيّ
5. قواعد الالتزام في المُقاربة الفكريّة العقائديّة للأُرسومة التُّونسيّة
6. النصُّ والحرفُ ومُسطّحات رُسوم الأشخاص: حُضورٌ فاعلٌ ومُؤسِّسٌ

III. **الخطاب الكتابيّ في المنجز التّشكيليّ الحديث**

1. التّاريخيّة من الهوّية الفنيّة المستقلّة إلى ضُروب التعدّديّة الإحداثيّة
2. مُناورات الهُوّية في مغامرة التّحديث

- ❖ عليّ بن سالم الفردوس المفقود
- ❖ حاتم المكيّ فنّ اللاّمتوّقع والرُّؤية السّاخرة
- ❖ عمارة دبّش تجربة وجوديّة شقيّة
- ❖ ثالوث الثّلاثينيات

IV. **إنشائيّة العمل الفنيّ وحياة الأشكال**

1. منظومة للعلامات: العلامة الأيقونيّة والعلامة التّشكيليّة
2. إنشائيّة المدينة التّذكاريّة
3. **المدينة، قُدسيّة المكان واتّساع الفضاء**
4. سكنُ المدينة وتقنيّات التّواجد

V. **مجموع القوى التّشكيليّة**

1. القوّة الجاذبة تشكيليًّا
2. القوّة المُوّلدة تشكيليًّا
3. القوّة الدافعة تشكيليًّا
4. الذات المُتقبّلة
5. المُتلقيّ وسياسة القراءة الفنيّة

خاتمة: الجانب التّقييميّ لكتاب مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة

صفوة القول

I. أوّلاً : تقديمُ المُؤلّف، خليل قويعة، معينٌ فكريٌّ وتشكيليّ

جمع كاتبنا خليل قويعة من مواليد 26 جوان 1966 على مُزاوجة علميّة ثريّة، قاربت بين أستاذيّة في العُلوم الفلسفيّة من كُليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعية بجامعة تونس، ومرحلة ثالثة بالمعهد العاليّ للفنون الجميلة بجامعة تونس في اختصاص الجماليّات وعُلوم الفنّ، تحصّل على إثرها على دكتوراه في عُلوم وتقنيّات الفنون، اختصاص فنّ مُعاصر.

تمرّس الأستاذ خليل قويعة بعديد التّجارب المهنيّة بداية من المعهد العالي للفنون الجميلة بنابل وكلّية الآداب والعُلوم الإنسانيّة بسُوسة، ومنها إلى تجربة التّدريس بالمعهد العالي للتّنشيط الثّقافيّ والشّبابيّ بتونس، كما تقلّد عديد المناصب العلميّة كرئيس قسم الفنون الجميلة بأكاديميّة قرطاج للفُنون ضمن الجامعة العربيّة للفنون، وساهم بالمشاركة في عدد من اللّجان المتناصفة والانتداب بوزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ ومُؤتمرات الهيئة الوطنيّة للتّقييم وضمان الجودة والاعتماد IEAQA، كما أدار عديد النّدوات العلميّة الوطنيّة والدُّولية في إطار الجمعيّات الثّقافيّة والمنّظمات الوطنيّة والدوليّة، هذا من ناحية المسار العلميّ والجامعيّ والمهنيّ، غير أنّ الكاتب خليل قويعة هو بالأساس فنّان تشكيليّ بامتياز شارك في عديد المحافل والمعارض التُّونسيّة والعالميّة منذ 1983، وخارج البلاد مثل باريس وبوردو وطرابلس وجدّة ودبيّ والدوحة.. ، وأشرف على تأليف وتوثيق وتحكيم عدد من الكتب الفنيّة، وشغل عضو تحكيم بعدد من المجلاّت الفكريّة العلميّة المُحكّمة، وشغل منذ 2013 رئيس تحرير مجلّة **فنون** بوزارة الثّقافة التُّونسيّة، إضافة للمساهمة في عديد التّظاهرات والمهرجانات التّونسيّة والأيّام التّشكيليّة ورابطة الفنون التّشكيليّة التّونسيّة وعضو اتّحاد الفنانيّن التّشكيليّن التُّونسيين وعضو الجمعيّة الدُّوليّة للفنون بباريس واشتغل على تأمين عديد المحافل الثُّقافيّة بصفاقس، وله مشاركات عدّة في عدد من المعارض الشّخصيّة والمعارض السنويّة.

يتميّزُ الكاتب خليل قويعة بحراك فكريّ نادر النّظير، فالرّجلُ قد جمع بين الوسط الجامعيّ والوسط العاميّ الشّعبيّ وتمرّس بتبسيط المعلومة وتسيّيرها وتوظيفها في الملتقيات والمنابر العلميّة العالية المستوى إلى بلوغ الوسط العاميّ المشترك لعامّة النّاس، ما جعله صورة أدبيّة وفنيّة تُؤسّس النّظريّ وتُحوّله إلى ملك

مُشاع للعموم خِلافًا لتمرّسه بالمادّة التّشكيليّة فِعلاً وقولاً، وهذا ما جعله يتملّكُ بناصية التّنظير والتّطبيق على حدٍّ السّواء، وبالتّالي أصبحت المُقاربة العمليّة لديه مبنية على صرح وثيق من الإلزام والالتزام بمشروع ثقافيّ كُليّ وشُموليّ ينطلقُ من وحي الفكرة ونبوغها إلى مسارات التّنفيذ والممارسة، وهنا نُسجّلُ مُشاركاته الفكريّة والعلميّة المُوّجهة للجمهور الواسع من أمثال إعداد برامج وثائقيّة بالقناة الوطنيّة التُّونسيّة وإذاعة تونس الثّقافيّة، كما نشر خليل قويعة مقالات في الثّقافة الفنيّة بجريدة الصّباح التُّونسيّة وجريدة الصّحافة وLa Presseالصّباح الأدبيّ، وبعض المجلاّت الثّقافيّة والعلميّة بتُونس والعالم العربيّ وساهم في السينما التّوثيقيّة الفنيّة، وهذا ما يجعلنا نُدرك قيمة التّمشيّ الذّي ساهم حقيقة في تطّبع الكاتب بأسلوب سلسٍ ومقاربات مفهوميّة تُيّسر المشهد التّعريفيّ للحياة التّشكيليّة وتجعله يُواكب أهمّ المحطّات الفارقة في الحراك التّشكيليّ التّونسيّ.

كاتبنا موضوع نصّنا لم يكتفي بالإضاءة على الوطنيّ فحسب بل سجّل عددًا من المشاركات النّقديّة في الفنّ التّشكيليّ العربيّ، وصدر له مجموعة من الكتب الهامّة في السياق الفكريّ التّشكيليّ، كتابُ **تشكيل الرّؤية**، تأمّلات في تجارب تشكيليّة من تونس 2007، وكتابُ **عمارةُ الرّؤية، في مدينة الرّسام نجيب بلخوجة**، محاولة في رصد تكوينيّة الشّكل الفنيّ وتحوّلاته 2007، وكتاب **بنية الذّائقة وسُلطة النّموذج في ظاهرة الاقتناء الفنيّ العربيّ**2013، وكتاب **العمل الفنيّ وتحوّلاته بين النّظر والنّظريّة**2019، والكتاب الذّي نحن بصدد تقديمه ودراسته **مسار التّحديث في الفُنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة**.

هذا المُختصرُ الوجيز رُبّما لا يفي الكاتب حقّهُ في التّعريف بسيرته الذاتيّة التّي تحفلُ بتعدديّة أشكال المُساهمة في الحياة الثّقافيّة التُّونسيّة على وجه الخُصوص واطلاعًا واسعًا على مُخرجات السّاحة العربيّة التّشكيليّة وانفتاحًا رياديًّا على التيّارات الغربيّة والاستشراقيّة المُؤثّرة والفاعلة في الواقع الفنيّ اليوم.

نحنُ أمام قامة أدبيّة تُونسيّة، ولنا أن نفخر بها، قد تمرّست الفكر الفلسفيّ في بداية مسارها البحثيّ لتنساق وراء توّجهات جماليّة فكريّة تطبيقًا ومُمارسةً وتنظيرًا، ثمّ إنّ كاتبنا هو مجمعٌ مُترامي الأطراف من الإمكانيّات الفذّة من الكتابة إلى الإعلام والإبداع والمساهمة الفعليّة أدبيًّا وتشكيليًّا.

II. الأُرسومة: مناورة مرجعيّة وتاريخيّة وتحوّليّة في الواقع التّونسيّ

يُقدّم الكتابُ رحلة تاريخيّة تأمليّة وتوليديّة في مسار الأُرسومة وتحوّلها للوحة فنيّة خلال قرنٍ ونيفٍ، انتقالٌ فريدٌ من نوعه من العرض اليدويّ الحِرفيّ إلى العرض الفنيّ الصياغيّ، كما يسردُ هذا التحوّل المبادرة الذاتيّة التُّراثيّة الحِرفيّة التحاقا بالمدرسيّة الفنيّة الحديثة ذات القواعد والنُّفوذ الصِّياغيّ المُمنهج، إنّهُ نوعٌ من الاستكشاف والبلورة الأنطولوجيّة بِداية من النِّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر إلى بداية

القرن العشرين، وهنا يُقدّمُ عددًا من **التّعاريف والمفاهيم المرجعيّة** التّي نراها عنصرًا قائمًا بذاته في مضمون الكتاب، لذا أردنا إفراز قسم كامل لتقديمه.

1. تاريخيّة الأُرسومة

يُقدّم المُؤلّف الأُرسومة على أنّها رسمٌ زُجاجيّ يخضعُ لمرجعيتيّن:

1. المرجعيّة الأولى شرقيّة وعربيّة اسلاميّة تشملُ بلاد الرّافدين وما جاورها: العراق وبلاد فارس بداية من القرن السّابع هجريّ، ونجدُه في "فنّ التّرقين ويتمثّلُ في رسم وتشخيص مشاهد ومواقف تتخلّلُ النُّصوص السرديّة مثل المقامات.. ولقد أفرزت إنتاجًا جماليًّا مُبهرًا"(النّاصر البقلوطي،2017، صفحة 34)، وهو بالأساس فنٌّ إسلاميٌّ يعودُ إلى فنّ التّرقيم enluminure أو فنُّ الكتاب وزخرفة المخطوطات الذّي لمع على يدِ الواسطيّ في مقامات الحريريّ وارتسم بدِقّة بالغةٍ نجدُها في فنّ المنمنمات، ويمتدُّ إلى تزويق الكتب بالخطّ العربيّ، ومن ثمّ أثرى المرجع العثمانيّ الأُرسومة بالخُطوط العربيّة من أمثال خطّ الثُّلث والطّغراء العثمانيّة والخلفيّات الجماليّة مثل الورق المُذّهب، كأرضيّة نموذج البُرّاق للرّسام الحِرفي محمود الفرياني(متحف دار الجلوليّ، القرن التّاسع عشر، صفاقس، تونس، وخامات الألوان الطبيعيّة مثل مادّة القرمز وأبيض الزّنك واللاّزوردي والملكيت الأخضر والكركم الأصفر والفوّة وهي أصباغ طبيعيّة نباتيّة.

المرجعيّة الثّانية غربيّة تُنسب لإيطاليا منذ أواخر القرن الرّابع عشر ميلادي، ويروي خالد الأصرم "أنّ الزّخارف الزّهريّة والأفاريز النّباتيّة الطبيعيّةلم تمّر عبر أسلبة هندسيّة تجريديّة وهي ذات مرجعيّة إيطاليّة(Lasram Khaled, 1992. pp. 31-32)ولقد غذّى التوّجه الإيطاليّ التّقنية والأسلوب.

2. ما السرُّ وراء شرعيّة الأرسومة؟

يصفُ خليل قويعةالأُرسومة الزُّجاجيّة بالهشاشة (Masmoudi (M), 1972, pp, 18-20)، تعتمدُ خامّة هشّة ما حال دُون بلوغ عدد كبير منه، وتُوجد بمتحف دار الجلوليّ بصفاقس أقدم أُرسومة تعود لسنة 1888. فهي بمثابة تتابعٍ سرديٍّ مُحكم الإغلاق والوتيرة، إذ تستندُ في مشروعيّتها إلى حقل جمعيّ مشترك، غير أنّها تتّسمُ ب**"جماليّة الغموض"** بمعنى أنّها تُقدّمُ غِياب التّمثيليّة الواضحة، إذ يطغى على معالم الصُّورة نوعٌ من اللاّمرئيّ المُقدّس الرّامز، إذ نحنُ نراه مُتجسدًّا في الخُطوط العربيّة الهندسيّة مثل **الكُوفي**، الذّي صاغ المعنى وحوّله لتجريد رُسوميّ وتزويقيّ يتداخلُ مع الوحدات الزّهريّة والهندسيّة في موضوع الرّقشِ arabesque مثلاً، ثمّ إنّه يتشكّلُ في أغراض استخداميّة تدفعنا إلى التّأمل الرُّوحانيّ

والتّأويل التّفكريّ للأبعاد النظريّة القابعة وراء مادّة التّشكيل، كما يُعوّضُ النصّ النّقص الدلاليّ ويقوم بواجب التّفسير والشّرح ويعمدُ لتأمين وُضوح الرّسالة الإخباريّة وتعويض ما يُحضِّره الشّرع.

إنّنا أمام موضوع حكائيّ سرديّ مُشبعٍ بالإيحاء الأُسطوريّ المحكيّ في **نسقيّة تشريعيّة** ذات **ضوابط منظوريّة منضبطة**، أين يجبُ أن يُطلق عنانُ الخيال دُون المسّ بالمحظور اللاهوتيّ، وذلك لمقاربة المنظومة الشفويّة وتعبيراتها الحِكائيّة الرّمزيّة، إنّنا أمام رمزٍ يُوحي ويُلمّح دُون السُّقوط في التّشخيص ودُون الاتّكال على التّشخيص المُحرّم، حيث تقومُ البِنائيّة التّشكيليّة على تحقيق مقاربة فنيّة بين التّشكيل المُجرّد والتّمثيل الممنوع، "لذا لا يستطيع (الإنسان) أن يبقى مُغلقًا على ذاته يستخرجُ منها كلّ شيء لأنّه لا يتغذّى من ذاته فحسب إنّما يتسامى جزءا من الطّبيعة يرتبطُ بحاجة داخليّة حتّى ينتسب إلى العالم (بشارة صارجيّ،1986، صفحة 132)، وهُنا بالذات يسعى الصّائغُ إلى إيجاد حلٍّ سويّ لإقرار الوُضوح الدّلاليّ من عتبة التّجريد المُقنّن إلى الكتابة النّصيّة المُرافقة، ثمّ هل تُعاني الصُّورة قُصورًا في التّبليغ المعنويّ؟، وهل يستحقُّ الشّفويّ السرديّ حُضورًا قصِيًّا أم مُلزِمًا للتّركيبة التّشكيليّة؟ أم هل أنّ الشّكل مُستقلٌّ أم أنّه مُتّصِلٌ وثيقٌ بالمعنى؟، هي تساؤلاتٌ يطرحها الكِتابُ للنّظر والاستبيان الفكريّ، إنّنا نقفُ على نُقلةٍ نوعيّةٍ في خطابات الهُوّية والحكائيّة السّرديّة من الذّاكريّ المُتناقل إلى التّصوير الشّكليّ، إنّها نوعٌ جليّ من البناء الشّعبيّ التُّراثيّ التّراكميّ الذّي ولد لوحة الغد، أين يُناط اللِّثام عن مختلف المدارات الفنيّة التُّراثيّة والحُروفيّة الخطّيّة حتّى تتحقّق في منوال مُعاصر لكنّه لا يقطعُ البتّة مع ماضٍ تولّى.

نعم .. الأُرسومة هي تلك المرحلة الوُسطى بين السِّجل الشّفويّ والسِّجل التّشكيليّ، أين تستمدُّ الصُّورة معينها من الصُّوريّ واللائحيّ في نفس الوقت، نوعٌ من التّوازن والتّلازم بين الرّسم التّمثيليّ والكلمة المكتوبة.

3. ما تعريف الأُرسومة؟

يعتني خليل قويعة بتعريف **الأُرسومة** على أنّها مادّة مُصوّرة على محمل شفيف زجاجيّ ينتقلُ من الشّفويّ الشّعبيّ إلى التّصويري المرئيّ منذ منتصف القرن التّاسع عشر إلى بداية القرن العشرين بصفاقس، تونس، العاصمة، القيروان، بنزرت وغيرها،وهي نوعٌ من الانتقال من الحِكائيّ السّرديّ من عُمق الوعي الجماعيّ إلى الصِّراع التّراجيدي للمُتخيّل الشّعبيّ المُصوّر، فهي:

1. أوّلاً، تمثّلت الأُرسومة**كمُتمّمٌ تزويقيّ** لديكور المحلاّت والمكتبات بالمدن التّونسيّة
2. ثانيًا، لعبت الأُرسومة دور **المرجعيّة السرديّة** التّي تربطُ القارئ بالمُتخيّل الشعبيّ ومنظومة القيم الرّمزيّة والعقائديّة.
3. ثالثًا، ألهمت الأُرسومة**نماذج للتّصوير المسنديّ الحديث** كاللّوحة الزّيتيّة والمائيّة والمحفورة النّاتئة والغائرة.

4. رابعًا، استمرارُ الأُرسومة كمدونّة حِرفيّة معاصرة حاملة لمرجعيّات ثقافيّة وتخييليّه متنوّعة من الشّرق والغرب إلى اليوم، حيث تستنسخُ التّقنية والتّراكيب نماذج حكايا تُراثيّة "كسفينة نوح" و"سيدنا عليّ" وصراع الأبطال الخيّرين مع قوى الشّر مثل "الغُول" و"الشّيطان" في المحكيّات الشّعبية.
5. خامسًا، تبقى الأُرسومة الزُّجاجيّة مُدوّنة نادرة من النُّصوص العلميّة والتّاريخيّة، ويبقى البحثُ ممتدًّا في مرجعيّاتها الجماليّة والتقنيّة منذ الفترة الفاطمية وخزف صبرا وسقف كنيسة بلاتين ببلارمو والبندقية بإيطاليا، ومنذ أوائل القرن الخامس عشر والمنمنمات الفارسيّة ومرجعيّات الحضور العثمانيّ لتنتشر آخر المطاف أكثر خلال القرن التّاسع عشر بتونس.

4. استقرارُ الأُرسومة في الواقع التُّونسيّ

وهنا يعرضُ الكتاب تحوّلات الأُرسومة الزُّجاجيّة المشرقيّة وانصهارها في عمق المكنون التّونسيّ، كما أنّنا نسترجعُ صورة ذلك المحمل من غرب الأندلس إلى شرق فارس، إنّه نوعٌ من الدّمج الحِكائيّ من الموادّ اللّزجة والخامات ذات النُّكهة التّقليديّة لصُنع مساحة ثُنائيّة قياسيّة تُنتجُ عبق الزّمان والمكان، وهي تراجيديا صُوريّة استثنائيّة تخترقُ المحمل البِلوريّ الشفّاف لتُعبّر عن حكايات الأمس ومفاخر الانتماء ورُموز الانتصار ومُقوّمات الأمد القديم.

ومن جميل الاستثناء أن نجزم بأنّ المحمل الرُّسوميّ لم يتوّقف على الصُّورة بل اقتحمته التّعاويذُ والشُّروحات والتّراتيلُ لتُقرّ نوعًا من التّشريع القُدسيّ وتحليل الرُّسوم بإقحامها في صافّة الاستثناء والتّميّز في نفس الوقت، فالأُرسومة هي حامِلٌ مُصوّرٌ لكنّ في سِياق المؤذُون به وتنفيذ المحتمل من تأويلات النصّ القرآنيّ، إنّه فنُّ المُحاذاة للشّرع والقيم المُتوارثة، ولا ينوي قطُّ القطع مع الأصيل، إنّما يرمي للرّبط الجليّ مع المُستحدث ومُراعاة الجذر والمرجع، تلك هي مناورةُ الأُرسومة في إخراجها الزُّجاجيّ حتّى تحفظ الأصل وتُراعي الدّخيل وتُعنى بتحقيق ضربٍ من المُزاوجة المعتدلة حسنة الانتقاء ومِثاليّة التّصوير للموروث الجماعيّ المُشترك.

أحدث هذا التّناول الأدبيّ النّقديُّ نوعًا من القراءة التّحليليّة لمسيرة العُبور من الأُنموذج البلوريّ الذّي يستحضرُ كِيانه كمجمع ذاكريّ متعدّد التّوجهات إلى تشريع وجوده وتبليغ رسائل اتّصاليّة خطّيّة، حتّى ينتقل تدريجيًّا إلى بنائيّة فنيّة متحرّرة ذات قواعد وركائز قاعديّة تُؤسّس لحراك مُؤسّساتيّ فاعلٍ ونافذٍ.

نعم.. ليس غريبًا أن يتأصّل الكِتابُ من المنهج النّقديّ حتّى يدرس النّص الدينيّ وقانونه وتشكيلات الصُّورة ومنافذ التّحقق والتّنفيذ الاستقرائيّ، وبذلك تتناولُ الدِّراسة نوعًا من المُناورة بين الصياغة الفكريّة للمُحرّم وأساليب تقرير النّفاذ للتّصوّر، وهو نوعٌ من الامتثال لأنظمة التّشريع والخُضوع إلى مناورات الإحداث والتّجاوز، ثمّ نحنُ نقرأُ في هذا السياق الرّحلة من الأُرسومة إلى اللّوحة لنقرّ بوجود مقاربة توالديّة متفرّعة أُجتذت من معين أصيل وأوردت إيحاءات الأمس الدّفين، وهي لم تُضارب مع أُصولها بل

استقت معينها من الرُّوح العابقة في عمقها، واستنسخت تصوُّرها ومُحيّاها من الوارد والمُنّزل، وانتهت في الأخير إلى إخراج حديث نمطيّ، فحفظت بذلك منمنماتها وشروحاتها وطبيعة هندستها وفنطازيا سيناريواتها، إنّها ذلك التّسلسل النّاعم من مهد الرّواية الصُّوريّة التُّراثيّة إلى المِثال الفنيّ الصّريح المُعاصر بحسب شُروط كيانه وتكوّنه ووفق قانون تمّثله للمعهود.

يتجسّدُ التمثّل الصُّوريّ الفنيّ الحديث في هذا المتبلوّر النهائيّ التّي نجدها في آثار عليّ بن سالم وحاتم المكيّ وعبد العزيز القُرجيّ وعليّ بالآغة وعادل مقديش وعليّ النّاصف الطرابلسي ومحمد المليحي ونجيب بوقشّة وابراهيم العزابيّ ومحمود السّهيلي وعليّ الزنايديّ وخليفة الجلاصيّ ... أسماء صنعت مجد المدرسة التّونسيّة وأقرّت أُسلوبًا مُتغايرًا ومنطقًا عمليًّا وتطبيقًا مُتجدّدًا.

5. قواعد الالتزام في المُقاربة الفكريّة العقائديّة للأُرسومة التُّونسيّة

تشكّلت الأُرسومة الزُّجاجيّة في أواخر القرن التّاسع عشر وبِدايات القرن العشرين ثمّ وقعت الاستفادة منها عبر أشكال اللّوحة الزّيتيّة المسنديّة أو المائيّة أو الحفر الغائر أو الناتئ على مُسطّح خشبيّ أو معدنيّ. نعم، لقد تشاكل موضوعُ درسنا داخل منظومة جماعيّة مشتركة تُقيّم الذاكريّ والمرجعيّ لنستند لمبدأ التّوحيد، وهُنا يقفُ خليل قويعة على الطبيعة الاختزاليّة الشّكليّة في رسمِ الشُّخوص ضمن القانون الدّينيّ العقائديّ الذّي يُحرّمُ التّمثيل الجسديّ للكائنات الحيّة ويُعوّضها بمُقاربات تشكيليّة هندسيّة تحفظُ شُروط النّص القرآنيّ وتبحثُ في صياغات مُوازية شرعيّة.

ولقد اتّخذت الأرسومة لها في النُّصوص المُحاذية للرّسمِ نوعًا من التّعويض والمُنازلة لرأب فجوة الاتّصال وسدِّ الثّغرات المفهوميّة وتحصِين الفكرة بتعاويذ دينيّة، وهو نوعٌ من التّداخل الجذريّ بين الصُّورة والنصّ في علاقةٍ جِدُّ وثيقة تلتزمُ جدّيًّا ببوادر الفنّ العربيّ الاسلاميّ وتستقي رُوح كِيانها من الخطّ العربيّ والمنمنمات الفارسيّة.

يُرجعُ الكاتب خليل قويعة نِظام الأرسومة إلى مستو أوّل تشخيصيّ يتمثّلُ في تجسيد المخيال الشعبيّ المتفرّع المشارب ذو المرجعيّات الثّقافيّة والتّشخيص المُسّطح الثُّنائيّ الأبعاد، بعيدًا عن القاعدة الأكاديميّة وهندسة المنظور وضوابط التّشريح البنائيّ، ونحنُ إذ نجدُ في مستو ثانٍ التّجريد التّأويليّ الذّي يُفضي لما يمتنعُ الرّسم عن قوله، وبذلك يلعبُ النصّ دور التّتِمة التّي تخدمُ التّأويل والتّفسير، ومن الجدير أن نقف على أنّ الأُرسومة تتوّسطُ موقفًا جامعًا بين تجريديّة الخطّ والرّقشِ والزُّخرف والعِمارة التّجريديّة وفضائل منمنمة بلاد الرّافدين وشمالها الحاملة لشمائل الميتافيزيقيّة والعجائبيّة على حدِّ السّواء، وهنا يُقحمنا الكتاب في موقع يتوّسطُ زمنيًّا التّقليد والاحتراف اليدويّ التّقليديّ إلى توّجه حداثيّ حامل لشواهد غربيّة معاصرة، ويبقى الكتابُ يدور حول ثبات الكلاسيكيّ وانتصار الشُّحنة الميتافيزيقية الحاملة لمفاهيم لامرئيّة عقائديّة، أم هل أنّه سيعرضُ انتصار العلامة التّشكيليّة بروافدها الحداثيّة المُتجدّدة؟ وهُنا يقول عنها مارتن هيدقير "بأنّ الخيال الابتكاريّ له مرجع ميتافيزيقيّ يُعبّر عنه بذاتيّة الشُّعور الزّمنيّ ويُمكّن من الآليّة الابتكارية،

بمعنى أنّنا لا نُؤسِّس العالم إلاّ إذا سبق وأن تفاعلنا معه" (M. Heidegger, 1981, page 2)، إنّه الصِّراعُ الأبديّ بين الذات المُفكّرة والهُوّية الآنيّة التّي تذوب وتتلاشى في الذات الإلهيّة، ذلك المُطلق التّشكيليّ الرُّوحانيّ الذّي يمتدُّ منها لينتهي إليها، ومن ثمّ فهو يُراودها ويتشبّثُ بها ويخطُو تدريجيًّا للتنّصل عنها وإدراك البُعد اللاّمتناهي المُعاصر، إنّها مُحاولةٌ لفرض حضرٍ تجوّلٍ على **الأنا المُبدعة** وتشكُّلها الهندسيّ وتغيّرها الصياغيّ، إنّها تتجاوزُ الإرث وضوابط التّقليد والماهية الرُّوحانيّة وقواعد الشّرع لتتخلّص إلى اللّوحة الحديثة أين تتحوّلُ النّمطيّة الكلاسيكيّة إلى منظومة فنيّة مفصليّة.

وليس غريبًا أن يقف المُؤلّف على اختلاف مقاييس هذه اللُّعبة، حين كان المضمون طاغيًا على الشّكل وبلورته، ثمّ كيف وُظّف الشّكل لخدمة المحتوى؟ لذا تجدنا اليوم نبحثُ عن ماهية الشّكل المُعاصر، ونطرحُ سُؤال السُّكون في الشّكل، ونتساءلُ عن مدى تبلوّر هذه الذات الصّانعة مع الماهية الشّكليّة؟ ثمّ هل أنّ الشّكل هو مُجرّدُ سكنٍ للذات؟ أم هل أنّه مبحثٌ متكاملٌ للصِّراع الوُجوديّ؟ وهل تُسجّلُ الأنا حُضورها؟ وهل تُقرُّ انفلاتها عن عتبة التّقليد العالق؟ أم هل سيتّمُ انخراط الإنسان في هذا الأداء المعاصر؟

6. النصُّ والحرفُ ومُسطّحات رُسوم الأشخاص: حُضورٌ فاعلٌ ومُؤسِّسٌ

يقوم حُضور النصّ أوّلاً على **التّوصيف السرديّللشخصيّات** ونعتها، بمعنى أنّنا أمام نوعٍ من التّوحيد بين دالّ ومدلول عند غياب المُعادلة الصُّوريّة أو انعدام الرّمز، إنّها مُجرّدُ صُورة ثُنائيّة الأبعاد مُسّطحة لا تعتمدُ الدقّة التّشريحيّة والسينوغرافيا لتوصيف أبطالها ولا ترتكزُ على قواعد المنظور وتراتبيّة الأبعاد، "وُسمت بذلك المدّ الجماليّ لاختزال المنظور الخطّي الذيّ يُبرز العُمق والبُعد الثّالث ويُعوّضه بتسطيح الأشكال وتنضيدها على مِهاد حاملٍ، إنّها رُؤية شاملة تعمدُ إلى ترصيف الأشياء من كلِّ جوانبها بعيدًا عمّا تُشاهده العينُ المجردّة، وهذا ما نُلاحظه تقريبًا على الأُرسومات الزُّجاجيّة التُّونسيّة"()البقلوطي النّاصر، 2017، صفحة 3)، وبذلك يترّكبُ النصّ من جملة اسميّة هي تدارك للمعلومة الشفويّة الأكيد سردها ووضعها في صميم العرض، وقد تقوم بوظيفة تعليميّة أو توضيحيّة أو تعريفيّة بالتّسمية والاستدلال حول الأشخاص والحيوانات في خُطّةٍ وصفيّةٍ، وحينها يغيبُ الفعلُ ليحضر من جديد في البِناء التّخيّلي والعجائبيّ للمشهد التصوّريّ، أو أنّه يحضرُ فِعلاً مُطلقًا لا يربطُ مع زمنيّة الأحداث خارجًا عن التّراتبيّة الكرونولجية للأحداث من قبيل "يخطِفُ" و"يهربُ" و"يقتلُ" فِعلٌ مُضارعٌ يُصوّرُ الانتصار ويُحقّق المرجوّ البُطوليّ بالتّوازي مع تضخيم البطل ضِدّ قوانين الابصار.

وثانيًا نقفُ في كِتابنا على **حُضور التّشريع الثّقافيّ داخل مُؤسّسة قوليّة شعائريّة** تتكوّنُ من بسملة وأشعار صوفيّة ونصّ قرآنيّ لتثبيت قصديّة الصُّورة وتبرئة ذِمّة الرّسام من كُلّ التّأويلات ذات الخلفيّة الدينيّة، وحتّى يُلبيّ الأفق المشترك المحمود عقباهُ داخل السياق الرُّوحانيّ الجمعيّ، إنّه نوعٌ من المصداقيّة والشفافيّة والثّبات على الانتماء من طرف الصّانع، خاصّة إذا ما تحوّل الأنموذج لعُنصر تزويقيّ لصيق

بالإنسان، الذّي لا يتوانى بدوره عن الاستجابة لفِعل التّلقيّ ضمن الثّقافة الدينيّة وأخلاقيّاتها وحِكمها وقصص إعجاز الأنبياء في وظيفة إثباتيّة تقودنا للمرجع الأصليّ وهو الإشارة إلى اسم الموضوع مثل "خليفة الزنّاتي" و"عنتر بن شداد" وغيرها، وهُنا يتعيّنُ الاسم ليُحيلنا إلى المضمون السرديّ الضامن للمرجعيّات الصُوفيّة والرُّوحيّة والشعبيّة.

ويرتقي في هذا المستوى المدلول لحالة من الابتكار التّأويليّ تتجاوزُ المُباشرتيّة إلى نوعٍ من الإثارة للذاكرة الجمعيّة والبُطولات والفروسيّة الشّعبيّة، يقولُ عنها خليل قويعة في كتابه "فالرّسامُ الشّعبيّ ليس بمكتشف لحقيقة معرفيّة جديدة حتّى يُثبتها وليس بمؤرخ يُثبت الوقائع داخل نصٍّ برهانيّ... إنّه كَائِنٌ ساردٌ ومُذّكر ومُتخيّلٌ، ينشطُ داخل سجّلٍ ثقافيّ موجودٍ سلفًا ويتوفرُّ على أجهزة تفسيريّة متغلغلة في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة" (خليل قويعة، 2020، صفحة3) فالفِعلُ الصياغيّ في الأُرسومة أصبح نوعًا من الامتداد التخيّليّ الجماليّ للحِسّ الذاتيّ وذلك بإعلاء قيمة التّفكر والتّذكر، وهو صياغةُ السياق الدينيّ انطلاقًا من دائرة مُغلقة تنطلقُ من المبدأ العقائديّ الذّي تتغذّى به وتعودُ إليه يقول عنها عبد الكبير الخطيبي ومحمّد السجلماسي "في إطار النظريّة الجذريّة للكتابة ينبغي أن يمرّ كلّ شيء عبر النصّ المُقدّس وينبغي أن يعود إليه، وهذا النصّ المقدّس هو مبدأ محوري.. وتفتتح هذه الإشارة المجال لرسم خفيّ يرسُم النّفس في طريقها لاحتواء الفراغ والإقامة فيه بفضل خطوط كتابيّة" (Khatibi Abdelkabir et Sijelmassi Mohamed, 1983, p.23)، وهنا نستطيعُ أن نُقرّ تجاوز **المادّة النّصيّة** لموضوع الرّسم إلى درجة الطّغيان وسيطرة المتن النصّي، وهذا ما يُفقد حكائيّة التّصوير سرديّته نهائيًّا، لنقف مذهولين أمام كتابة خطّية وتعدديّة كتابيّة تعمُّ المشهد القرائيّ وتُفقده جانبه التّخيليّ القصصيّ، نحن أمام صُورٍ من الأقواس والقِباب والشّمعدان والزّخارف النّباتيّة تعملُ جاهدة لتأطير النصّ، وهذا يحصلُ حين تنتقلُ أدوار التّعالق بين النصّ والصُّورة لصالح النصّ وحُضوره المُتعدّد الأشكال، لتتعالى سُلطة المخطوطات اللاّئحيّة على حِساب السيناريوات الصُّوريّة الشّعبيّة.

يتلاشى **الخطُّ العربيّ** في مُتون صياغته وأشكال توزيعه ويتطوّعُ ويتحرّكُ ويتوازنُ ويتآلفُ ليُحقّق أشكالاً وصياغات بصريّة متعدّدة ومتنوّعة، لكنّها تبقى مُحافظة على الرُّموز الرّوحانيّة في طيّات تراكبها، إنّها تتراكبُ طوعًا من العُلوّ والكمال داخل الدّائرة إلى الرِّفعة والسُّمو في القبّة وغيرها من المُتشابهات الصُّوفيّة، وهنا تبدو كلُّها بمثابة المدارات السياقيّة التّي تفصلنا عن المادّة لنتوق إلى ذلك الفضاء السرمديّ المنطلق من "الطبيعة، النّفس العُليا والعقل الفعّال"(Market Yves, 1999, page 30)، وينتقلُ بالنتيجة **الحرفُ** إلى صياغة شكليّة تُؤمّنُ المضمون الرُّوحيّ وتنقله إلى حيّز مادّي ملموس ومقروء، فيشدُّ المتلقيّ بالإعجاب الحسيّ قبل أن يتذهّنه بالإدراك العقليّ المحض، وهذا ما مفادُه أنّ الخطّ في عِناقه التّشكيليّ الرُّوحانيّ يخرجُ عن طور القراءة والتّفكيك إلى طورِ التّأمّل بالجماليّة والتّذوّق بالافتنان والشّبق الحسيّ عبر جماليّة الحركة وانسيابيّة الخطّ.

يفتتحُ المؤلّف خليل قويعة أمامنا قوسًا هامًّا من الإدراك الحسيّ **للخطّ العربيّ** في تشكيلته الفنيّة، فهو مُثيرٌ جماليٌّ وهو **"المُحفّز المُمكن"** وهو ما عبّر عنه **"بالغائيّة التّعليميّة شبه البيداغوجيّ (**خليلقويعة، 2020، صفحة 42) ، إذ يقوم القارئ بتخطيّ عتبة العجز عن التّفكيك إلى محاولة استقراء المضمون وتعرية المخزون وفق سياق جماليّ إدراكيّ يُؤطرُ عمليّة الاستقبال ويضعُها منذ البداية في إطارها السيميائيّ، إذًا فالحِسّ الجماليّ الذاكريّ يطغى على العمليّة القرائيّة ويُنزّلها عند مُستقرّها الرُّوحيّ.

نحنُ مع هذا الكتاب نقفُ على أُصول الفِعل المُزدوج للفنّان الرّسام والحرفيّ، لنُقدّر مدى التّماهي بين الدورين الجامعين للتّشكيل والتّخطيط في مساحات مُشتركة، وهنا نجدُ حاتم المكيّ وعمر الغرايري من تونس وشاكر حسن آل سعيد من العراق، ومحمّد راسم من الجزائر، وهنا أحال المؤلّف التّماهي بين الفنّان والحرفيّ إلى نشأة "اتّحاد الفنانيّينالغرافيكيّين" منذ ستينات القرن الماضي قبل عشرين سنة من تأسيس "اتّحاد الفنّانين التّشكيليّين".

وليس غريبًا أن تتعدّى تشكيلةُ الخطّ مشروع السّرد والتّوصيف إلى مرحلة هامّة من الاستيعاض، حين يحلُّ الخطُّ مقام الصّورة، وعندما تُحرّمُ الصُّورة ويُشكلُّ النصّ الأُرسومة "البُراق النّبويّ الشريف" (أُرسومة "البُرّاق النّبويّ الشريف" القرن التّاسع عشر، متحف دار الجلوليّ)، حينها يحلُّ اسم النبيّ محمّد (ص) في تشكيلة خطّيّة بخطّ الثُّلث فوق البُرّاق وهو الحِصانُ الطّائرُ ذُو الجناحين، فيقوم المقروء ليُعوّض المحظور اللاّمباح، ويتعالى الجوهر الرُّوحانيّ بعيدًا عن مادّة تشخيصه، "فالفرقُ بين العقل والحسّ أنّ العقل يُجرّد الصُّورة عن المادّة وعن لواحق المادّة، أمّا الحِسّ فإنّه لا يستطيعُ ذلك"(صليبا، 1982، صفحة 8)، وبذلك يختزلُ الفعل الكاليغرافي ماهيّة التّصور لأوجه من الكمال عبر المُتصوّر الذهنيّ للشّخصيات المُتداولة ضمن الإرث الدينيّ العقائديّ على عكس المسموح به في الإرث الشعبيّ الخرافيّ الجمعيّ.

مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة، أُرسومة البُراق النّبويّ الشّريف، صفحة 44

يقول خليل قويعة "لا ريب فنحنُ إزاء استنطاق السِرّ في الحُروف واختزال عناصر الوُجود في الكلمة والاسم وهو ما يُؤدّي إلى تراجع العلامة البصريّة لصالح العلامة السيميائيّة المرقومة، وفي ذلك تأويل وترميز"(خليل قويعة، 2020، صفحة 44)، إنّنا نعتمدُ في المحظور التّمثيل الرّمزيّ غير المُباشرِ والقابل للتّأويل أين "يكمنُ تحويلُ هذا الوجود الرُّوحيّ إلى كيانات رمزيّة ذات قوّة اختزاليّة" (Corbin Honry, 1958, page 160)، وهُنا يتصدّرُ فِعلُ التّمثيل عمليّة عكسيّة بتمثيل المحسوس في المُجرّد ما يُدّعى بالتّرقيم وإجلاء الكيان الرُّوحيّ في تشخيص مُجسّدٍ يُعبّر عنه ابن سينا "بأنّ الحكمة هي استكمال للنّفس الإنسانيّة في تصوّر الأمور والتّصديق بالحقائق النّظريّة والعمليّة على قدر الطّاقة الإنسانيّة، فالحكمة المتعلّقة بالأمور العمليّة لنا أن نُعلّمها ونعمل بها وهي تُسّمى حِكمةً عمليّةً (ابن سينا، 1980، صفحة 2)، وهُنا تتحوّلُ الكلمة إلى مفرد تشكيليّ أو لنقل نوعٍ من التّمظهر البصريّ المحسوس لإنتاج رمزيّ شعائريّ تنضوي تحته كلُّ الرُّوحانيات والنّفس الدينيّ المتغلغل في ذات الصّائغ، إنّها حُروفٌ تتشكّلُ وتتنامى لتُصوّر حراكًا عقائديًّا جديرًا بالبحث في مُتصوّرات التّشكيل والتّعبير، إنّها كُلّها قد صيغت في مُرّكب رامزٍ يظهرُ **"بفعلِ التّراكُم" والتّزامنِ**، وأصبحت تتشخّصُ رُويدًا رُويدًا أُنموذجًا تمثيليًّا مُتعارفًا عليه ومُسجّلاً في قاموس الإدراك الصُّوريّ الذاتيّ، وبذلك تُصبح عمليّة تشفيره سهلةً وسلسةً ويسيرةً على المُتقبّل، لأنّها ولجت خانة المعهود والمألوف، وهذا ما يجعلها ترتقي من التّجريد إلى الاستدلال بالمُقاربة والمُقارنة.

هنا قدّم المؤلّف قراءة لمُواصفات التّشكيل من خطوط وعلامات تشكيليّة وزخرفيّة على أنّها تُساهم في حشر الفراغات المسّطحة، وإحكام قواعد الحبكة الخطّيّة للتّركيبة الخطّيّة، وهي كلّها عناصر تشكيليّة لا تهمُّ مقروئيتها، فهي تلعب دور التّعريف أو وصف المشهد، وهو إسهابٌ في النصّ الذّي تحوّل طوعًا لعنصر تشكيليّ هامّ في طبيعة التّركيبة، "غايةُ هذا الإسهاب هو خلقُ حُجّة لتكرار حضور الأحرف وتشابكه، وبما أنّها مادّة تشكيليّة قادرة على سدّ الفراغات وتنشيطها ودعم توازن النّسيج البصريّ للفضاء المرسوم"(خليل قويعة، 2020، صفحة 49)، فإنّ الحُروفيّة هي علامة مميّزة لطبيعة هذه الأُرسومة، غير أنّها تتكاملُ مع معمار المدينة والفروسيّة، وتتعاضدُ مع كلّ العناصر لاستقراء الذهنيّ الشفويّ ضمن خانة "مرجع الفكر" والوعي بالمدينة في "المكان" و"جهاز الدّفاع" ضمن مختلف أدوار البطولة والصِّراعات القائمة لأجل الحبّ والزّواج والانتماء القبائليّ، ولكنّها تبقى كلّها بناءات فكريّة تُغذّي الأُرسومة، فهل سجّلت عائقًا في مُرورها للوحة المسنديّة أم دافعًا فطريًّا؟

III. الخطاب الكتابيّ في المنجز التّشكيليّ الحديث

1. التّاريخيّة من الهوّية الفنيّة المستقلّة إلى ضُروب التعدّديّة الإحداثيّة

تغيّرت الممارسة التّصويريّة مع بداية الثّلاثينات من القرن العشرين بتُونس، وتعالى نبضُ الحركة الوطنيّة ومُتغيّرات الوعي الذاتيّ المُنادية بمفهوم الانتماء والوطن والقائمة على نُشوء حركة عُماليّة نقابيّة في حراكين أوّلهما يتمثّلُ في مُواجهة المستعمر وثانيهما في مُقاومة الانغلاق الثّقافيّ، وهذا ما وصفه المُؤلّف "بأنّ تثوير منظومة القيم لا يتحقّقُ دُون الإفادة من الوافد الثّقافيّ على مِحكِّ رُؤية الذات والانفتاح على حركة التّاريخ ونبذِ الجُمود"(خليل قويعة، 2020، صفحة83)، وهو ما يُسّمى بصناعة هويّة وطنيّة جديدة تُحرّر الأرض وتُحرّر الفِكر، فهي تتلّخصُ في مُواجهة الآخر واستقبال رافد تاريخيّ وانسانيّ جديرٍ بالاستئناسِ والتّفاعلِ الفِكريّ، نعم .. هُو حِوارٌ خِصبٌ يجمعُ الوعي الثّقافيّ والنّقديّ، لكن إلى أيّ مدى يضمنُ التّحديث هُويّة الذات وأصالتها؟

حينها ظهرت اللّوحة المسنديّة (لوحة ترسم على مسند) منذ عصر النّهضة بإيطاليا دُون إعطاء أفضليّةللمرجعيّة الشرقيّة، هنا ابتعدت الصياغة عن الواقعيّة الطبيعيّة وصياغة المخيال الجمعيّ نحو انصهار الذات في تراكمات ثقافيّة نظريّة عارفة culture savante تُجلّي كونيّة الذات.

نحن ننتقلُ جليًّا من الرُّؤية الموثوقة للأرسومة إلى فتح آفاق تعدديّة للقراءات في المسنديّة، وهذا ما فسّر استمرار هذه الأخيرة في حياةٍ مُتجدّدةٍ لا تقبعُ داخل المحظور إنّما هي تُعانق المرجوّ، ثمّ لقد تغذّت اللّوحة المسنديّة بالأصالة ونادت بالفنّ الحديث في تُونس منذ سنة 1894 ضمن الصّالون التُّونسي الأوّل مع ظُهور جماعة مدرسة تونس سنة 1948 وجماعة الستّة 1963 وجماعة الخمسة 1966، وهذا ما جعلها تُمثّلُ ضربًا من الشّباب الذّين اعتبروا ميل مدرسة تُونس إلى الأصالة انزلاقًا في الفولكلور الفجّ وليس بناء حقيقيًّا لهويّة فنيّة، وهو في نفس الوقت صِراعٌ لمُقاومة الماضي واشتغالٌ ضِدّ الاغتراب داخل المشهد الغربيّ، كما أنّنا نجدُ ضمن حركات التّحرر الفنيّ لدى جيل السّتينات تجربة نجيب بلخوجة وحسن توظيفه للزُّخرف الإسلاميّ ولُطفي الأرناؤوط في تفاعليّة الرّقش والنّاصر بالشّيخ في عفويّة المُمارسة والتّشكيل الحُروفيّ ونجا المهداوي وسلاسة خطوطه وكذلك نجد جماعة "السّبعين" وجماعة رِواق "ارتسام"، التّي تجتمعُ كلّها في شكل بوادر إحداثيّة حرّكها الهاجسُ الإحداثيّ المُتوّثبُ، فهي عبارة عن عمليّة إبحار في المنظومة الرّمزية نحو آفاق مفتوحة.

راود الخِطابُ الكتابيّ إشكاليّة **الحُضور والغياب**، فهل يحضرُ **تقليديًّا أم يغيبُ حداثيًّا؟** وهُنا لعب **النصُّ** في المُتخيّل العربيّ مَسندًا استقرائيًّا مرجعيًّا هامًّا للتّوضيح والاستدلال والتّعريب عن مجموع المفاهيم الغامضة، في حين أعلنت **المسنديّة** ذلك المُيول الصّارخ إلى الفِعلِ المُبتكر البعيد عن الغائيّة النّفعيّة والمُوّجهة بقيود وملتزمة بشروط، وهنا يطرحُ المُؤلّف تساؤلات عدّة عن مدى استقلاليّة الفنّان التّونسيّ؟ وكيف تجاوز التّراكم التُّراثيّ النّمطيّ نحو رُؤية فرديّة؟ وكيف شكّل الخطّ العربيّ علامة تشكيليّة فارقة في البِناء الفنيّ الحديث؟

تقاطعت العلامة الصُّوريّة تمامًا مع تغييب مُبرّرٍ وغير مُبرّر للمادّة النّصيّة في أعمال علي بالآغا، حيث نجدُ تعبيريّة شُخوص متداخلة ومتلاحمة داخل الفضاء وتحشده، وسار حاتم المكيّ في نفس المسار عند توزيع الشُّخوص على كامل المساحة البنائيّة للطوابع البريديّة، كما أنّنا نلحظُ في حَكايا الجازية الهلاليّة لدى إبراهيم الضّحاك ولوحات خالد الأصرم وعادل مقديش محاولات تأسيس لشرعيّة جديدة من البناء المحكيّ الحامل لعلامات تُراثيّة في صياغة جديدة مُحدثة.

وهُنا يحملنا خليل قويعة إلى تأمّلٍ واعٍ في أعمال عادل مقديشعلى وجه الخُصوص، إذ تداخل الحرف بحركة تنميق عبّر عنها: "طوّع مقديش الحروف ضمن نسيج غرافيكي يتحرّكُ بين بياض وسواد ... بين قيم الخلاء والملاء لتُغذّي الملمح العجائبي الفنطازي ... ويسعى لأسلبة الحروف تجريديًّا، ما يُحيلنا إلى أُصولها الزخرفيّة في المنمنمات"(خليل قويعة، 2020، صفحة 68)، وهنا يتحوّلُ الفعلُ الفنيّ لعادل مقديش إلى نوعٍ من المُغامرة السيميولوجية غير المقرونة بالقراءة والدّرس، إذ يجبُ فكّ رُموزها وتشفيرُ معانيها لكونها لُغزا ماديًّا يتشكّلُ ضمن بناء سوريالي مألوف، وذلك ما يجعلُ كنه العمل السرياليّ يتنافى تمامًا مع الأُفق الذاكريّ.

مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة،

عادل مقديش "نداء"، اكريليك على القماش، 150 x 180 صم، صفحة 68.

والجميلُ في هذا المقام يصفُ خليل قويعة الحركة التّشكيليّة لعادل مقديش بنوع من **السرديّة** ذات الاتّساق الجماليّ والغُموض الدّلاليّ في علاقات مفتعلة من العلامات التُّراثيّة تُحيلُ على **العجائبيّة** في مُتّسقها الكامل، فهي لم تعد مُتمّمات شكليّة بل أصبحت كيانات تشخيصيّة مُؤسّلبة تُوصف بالاستمراريّة والنّفاذ التّام، نوعٌ من إخصاب النصّ في تراكيب الصُّورة، كما يرتقي موصوف الصُّورة لدى علي النّاصف الطرابلسيّ (1948-2008) بطُغيان جليّ للحرف، هو كُنه المنحوت يتضايفُ ويتبادلُ حتّى يُشخّص الكيان الشّامل لموضوع التّصميم، ثمّ هنا نحن نقفُ على صيرورة جديدة في الفنّ التّشكيليّ التُّونسيّ إلى ضرب

حريّ بسُلطة الكلمة التّي كانت تحفظُ وتضمنُ دلالات الصُّورة إلى انحياز كُليّ لتشكيل **صناعة حُروفيّة** تتطلّبُ حذاقة في التّأويل البصريّ وتمرّسًا في الخطاب المُحدث.

إنّها الانطلاقة الحقيقيّة من التّنصيص المُتّفق حوله من منطوق ومكتوب داخل مرسوم لُغويّ مضبوط إلى تفاعليّة انفعاليّة وتشاركيّة حسيّة لا تستقيمُ بتفسير أو شرحٍ، ولم يرجع المُؤلّف تخليّ الحداثيين عن النصّ إلى حنين للموروث بل هو مُجردّ استلهام من المنمنمات ومحافظة على الطابع الشرقيّ بإرادة واعية.

مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة،

عليّ ناصف الطرابلسيّ، "تشكيل نحتيّ" خشب وريزين، تونس، صفحة 61

أورد المُؤلّف قيمة **التّعالق الحُروفيّ** من المُدوّنة **الشفويّة** إلى **الأرسوميّة** ومنها إلى **التّصويرالحداثيّ** في نوعٌ من التحوّل من المُدّون المُوّثق المُوّضح لكلّ علامة بصريّة تتأصّلُ داخل مسار شفويّ وكتابيّ يحتاجُ إلى توصيف صوريّ، وتبقى منظوريّة البناء التشكيليّ التُّراثيّ متركّزة على الخطّ أساسًا، أي الكلمة المكتوبة في الأرسومة بهدف الموعظة والاعتبار، كما تُسبّقُ لُغة الكتابة لتُؤمّن المضمون وتتفادى طُغيان الصُّورة على حِساب المعنى.

هنا تحِلُّ مهنة الرّسامة في النّصف الثانيّ من القرن التّاسع عشر في دكاكين المدينة العتيقة، وصاحب "الدّكّان" (ليس الورشة بعدُ) هو خطّاطٌ يخضع للعرف الجماعيّ بالأساس وليس رسّامًا، مُوّظف تقليديّ مأمورٌ بالعرف، ثمّ تتغيّر في منتصف القرن العشرين وتتحوّلُ الحِرفيّة إلى عمليّة إبداعيّة مكتملة، فتُغادر هذا الكون الكتابيّ من تسميّات خطوط (يعودُ خطّ الرّقعة لرقع الرّسائل والديواني لديوان الخليفة والطغراء لخاتم السلطان العثمانيّ)، غير أنّ الخطّ لم يُنفى تمامًا بل بقي يتماثلُ في الأرضيات وفي سُكون الأبعاد وفي حركة استمراريّة خالدة في أعماق المنظور المرئيّ.

اقتضى **المُحرّك السرديّ الشفويّ** نوعًا من التّشخيص بالتّصوير والمحاذاة النّصيّة بينما أحلّت المقاربة التّشكيليّة الحديثة مع العلامات تعاملاً تشكيليًّا صِرفًا يشتغلُ على الإيقاع البصريّ والحركة والتّناقض والتّآلف البِنائيّ، وهنا يتساءلُ الكاتب عن إحالة (A, Papadopoulo, 1976, pp 180-190)، والإحالة نجدها في مقاربة الكسندر بابادو بولو للفن الإسلاميّ أنّ مفردة الرّقيشة تُسبّحُ باسم الواحد الأحد، وتُصاغُ الشُّحنة المعرفيّة والعرفانيّة إلى تعبير صاغه في **الميتا-تشكيليّة**، وهو الإحالة من عوالم التّنظير الدّينيّ والقيم الرُوحيّة المثاليّة إلى عوالم التّشكيل الفنّي، وهذا ما يُحيلنا فورًا إلى الحركةبين عالمين أوّلهما فضاء **تراثيّ - تاريخيّ** حيّ يبقى مُتّصلاً وثيقًا، وثانيًا فضاء تشكيليّ مُتخيّلٌ يبقى **حُرًّا ومتّصلاً** يعملُ على صناعة شكل جديد للحداثة.

2. مُناورات الهُوّية في مغامرة التّحديث

يحملنا الكتابُ إلى خوض **مُناورات الهُوّية في مغامرة التّحديث** إبّان ثلاثينيات القرن العشرين وفق حوار خلاّقٍ ورُؤيةٍ جدليّةٍ للذات، حيثُ تعمدُ الذات الصّانعة إلى تحديث أشكال التّعبير وتذويتها في إطار الوعي الشُّموليّ، لقد ارتبطت هذه الذات بالمرجعيّة ومُقتضيات الواقع المُتحوّل، وعمدت إلى رصد حُضورها الرّاهن والمُوجب، وهي بذلك تجاوزت نُخبٍ رياديّةٍ مُبدعةٍ في هذه الفترة القائمة على الأصالة في مفهومها الضيّق "خزّانٌ للذاكرة الثّقافيّة والجماعيّة"، وهذا ما جعلها تسعى للحفاظ على جُذورها والانسجام معها داخل مُشتركٍ كونيٍّ ثقافيٍّ يتجاوزُ الزّمان والمكان، إنّها "مُغادرة البراديغم التّقليديّ في التّعاطي مع العلامات حتّى تتحوّل إلى أنموذج جماليّ مكّنها من التّعبير عن أسلوب خاصّ"(خليل قويعة، 2020، صفحة 91)،وهُنا يتحرّرُ الفنّانُ من الموروث الدّلاليّ وينتقلُ إلى تصريف ابداعيّ يُؤدّي بدوره إلى تأسيس اللّوحة المسنديّة بعيدًا عن مُجانسات تماثليّة للحرفة بل باختيار أُسلوبيّ واعٍ.

تساجلت البداية في أواخر القرن التّاسع عشر للصالون التُّونسيّ السّنويّ الأوّل زمن الاستعمار الفرنسيّ في عرض مختارات من البلاد التّونسيّة كمحرّضات استشراقيه واستيطانيّة لبناء مستعمرة ثقافيّة، وهذا ما مهّد فعليًّا وتدريجيًّا إلى قيام تيّار فنيّ تُونسيّ يعمدُ **الانتقال من نمطيّة الأُرسومة إلى أُسلوبيّة اللّوحة**، وهو تحوّل يتّسقُ مع تنشيط الفكر الإبداعيّ التّشكيليّ وقيام الجدليّة بين الموروث والمُحدث في تنسيقيّة خلاّقة تزامنت مع "تأسيس "مركز تعليم فنّ الرّسم" الذّي أصبح يُسّمى ب"مدرسة الفنون الجميلة" سنة 1930، وسجّل يحيى التّركي أوّل المنتمين ولحق به علي بن سالم وعمارة دبّش وحاتم المكيّ"(خالد الأصرم، 1987، صفحة 4)، وهو عبارة عن مخاض أوّل من غير التابعين للواء **مدرسة تونس** في تفاعليّة استثنائيّة مع الموروث من جهة ورفض للتّقاليد الأكاديميّة للمستعمرين. لقد سجّل هؤلاء تفرّدًا استثنائيًّا بعيدًا عن هيمنة الاستشراق وتوجيهاته، ووضعُوا أُسلوبًا واضح المعالم عُبّر عنه بتونسة التّجارب

الفنيّة الرّياديّة في معترك نضاليّ ساخن، وقد واكبوا تيّارات فنيّة حديثة بباريس مباشرة قبل عودتهم إلى تونس، وذلك لإنتاج معادلة بين تغرّب وُجوديّ وبحث في ضروب الهُوّية والحضور الذاتيّ.

❖ **عليّ بن سالم الفردوس المفقود**(خليلقويعة،2011, p 138)

هنا يضربُ خليل قويعة أوّلاً لوحات عليّ بن سالم (1910-2001)التّي تتميّزُ بحِفاظها على العناصر الشكليّة المنتظمة ويعمدُ لإبقاء التُّراث المنمنماتيّ في عُمق الأرضيّة المشحونة بالعلامات الصُّوريّة دُون أيّة استقراء للمنظور وأبعاده، وهنا يعتبر "الإرتكان" نوعًا من الخُصوصيّة الأُسلوبيّة المفعمة بالشّظايا التّشكيليّة في ثلاث عشريّات متتالية، حيث ارتأى الكاتب ضرورة كِتابتها بُعدًا زمنيًّا مُطّرِدًا، بدأت برسم مشاهد من الحياة اليوميّة في الثّلاثينيات، واستقرّ بها المقام في عوالم المرأة في الأربعينيات، وانتهت في السّتينات إلى عوالم خياليّة مفروغة من الضبط الزّمكانيّ.

مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة،

عليّ بن سالم، الألوان صمغيّة، "لقاء" 1980، السّاعة الزرقاء 1988، دُون عنوان (مقطع)، صفحة 109

ينتظمُ العملُ الفنيّ لعليّ بن سالم في مرحلة الثّلاثينيات على سياق سرديّ توثيقيّ للأحداث، فنّ مليء بالتّفاصيل والجزئيّات الخالصة الانتماء لمنبت الفنّان الطُّفوليّ، إنّه يرسمُ المحليّ تشكيليًّا ويسُوق فكرته ليستلهم عبق المدينة والفضاءات الخاصّة والصِّناعات الحرفيّة وطبائع الهُوّية، وهنا يُؤكّد خليل قويعة أنّ سنة 1938 تُعتبر سنة فارقة من تحوّل الفنّان في تشخيص ذاته وعشقه داخل روحٍ تتجّلى خارج أسوار المدينة، إنّه حوار تشكيليّ تُذّكيه هواجس حُبّ الأنوثة والعودة إلى رحم الأمّ والقطع مع المشهد السرديّ اليوميّ، وهكذا بدأت تتطوّرُ التّجربة الابداعيّة شيئًا فشيئًا بتوليف تشكيليّ لجزئيات من صميم الطبيعة في

حركة متحرّرة عن التّمثيل للشّكل، فهي تتقدّمُ مُباشرة بلمسات حرّة وخطوط سائبة دون تحديد للتّفاصيل الملحميّة وتخطو بنسق سريع في الأداء يجعلها تنضوي تحت راية الفنّ الحديث، ونحنُ إذ نُلاحظ تحرير الرّسم من سطحيّة المباشرتيّة فإنّنا نُقرّ بتجاوز كلّ التّفاصيل التّنميقيّة المتأثّرة بالانطباعيّة والتّوحشيّة، ولكن الأهمّ هو عدم توّرط الفنّان في تيّار فنيّ بعينه إلى جانب مُحافظته على ثراء صُوريّ يكشفُ مرجعيّات ذاكريّه، ثمّ إنّ فعل بن سالم هو حالةٌ من التمرّد على مقاييس المنظور وفتح واسعٌ لإمكانيات الخيال التّنظيريّ.

وينتقلُ الكاتب لعرض المرحلة الثّالثة التّي يعتبرها توالديّة عن الأولى والثّانية، حيث تُعتبرُ المرأة همزة الوصل بين المدينة العتيقة والمدينة الفاضلة الحالمة في بداية السّتينات ويُعلن بذلك عن انطلاق المرحلة الثّالثة، إذ تتميّزُ هذه الأخيرة بمشهد متناسقٍ منسجمٍ "لا تشُوبه أيّةُ شائبةٍ بعيدًا عن جدليّة الثُّنائيات الضِّديّة وطابعها التّراجيديّ" (خليل قويعة،2011, 107 p)، وهُنا يُطرحُ السُّؤال عن عفوية الأسلوب وسلاسة الحركة تِباعًا مدّة أربعين سنة عرفت بنمطيّة وتراسليّة متواترة، ومن ثمّ فهي تنفتح في السّتينات على عوالم الجنّة المنشودة، إنّها "جنّةُ الكمال والاكتمال والبهجة الأبديّة" (دليل حفل تكريم الفنّان عليّ بن سالم بمدينة الحمامات، وزارة الثّقافة، 27 أكتوبر 1994) في تطابق كُليّ لعناصر التّركيبة، وبذلك يُحدثُ نوعًا من التّماهي الغريب بين مفردات العناصر الخطّيّة، نوعٌ من **الذوبان الكُليّ بالتّوليف والتّأليف** في فضاءات تزخم بنوستالجيا الحنين للأرض والواقع، فالفضاء تونسيّ صِرفٌ ولكنّه بحسب محمود المسعدي يُخفي "معاناة الفنّان من أجل تجذير هُوّيته وتأصيل ذاتيّته" في رحلة طويلة المدى بين تونس وستوكولهم وباريس، حتّى يبلغ في الأخير أمدًا عاليًا من الحنين للوطن بجسد مستلب وحُلمٍ يُجنّحُ عاليًا باعتبار توّجهاته السياسيّة المناضلة مع الحبيب بورقيبة وصالح بن يوسف آنذاك.

❖ حاتم المكيّ فنّ اللاّمتوّقع والرُّؤية السّاخرة

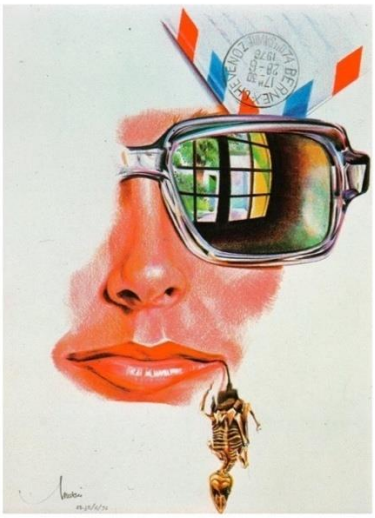
عرف حاتم المكيّ 1918-2003 بكونه أبرز الجرافيين العرب في القرن العشرين، انحدر من عائلة مخضرمة، فأمّه أندونيسية في حين يعود أبوه إلى منطقة الجريد من الجنوب التّونسيّ، شغل والده مهمّة صحافيّ وقام بطباعة جريدته "بروبدور" بجاكرطة، وهذا بالفعل ما جعل المكيّ يتعايشُ طفولته في فضاء طباعيّ متناغم منذ صغر سنّه، والأهمّ في مسيرته هو كونه من المتردّدين على مجالس **جماعة تحت السّور** ولطالما شاركهم قراءاتهم السّاخرة، وكما عاشر نخب الطليعة من تعبيريّة وسرياليّة بباريس في الفنّ والأدب، ولقد وصفه **توفيق بكّار** بالفنّان المُفكّر "إنّ حاتم المكيّ لا يرى بعينه بقدر ما يُبصر بعقله" (دليل أمسية تكريم حاتم المكيّ، تقديم توفيق بكّار والطاهر قيقة، المركز الثّقافيّ لمدينة تونس، 24 أفريل1989)، ووصفه **الطاهر قيقة** بشخصيّة سقراط اليونانيّ، فهو مُكابدٌ للحياة بفرديّة وعِصاميّة، ما جعله يتقدّم في مسيرته بتجديد الأساليب وتنويع الطرائق، وهذا ما جعله فعلاً يُحقّق ثراء وجودة في عهد لم

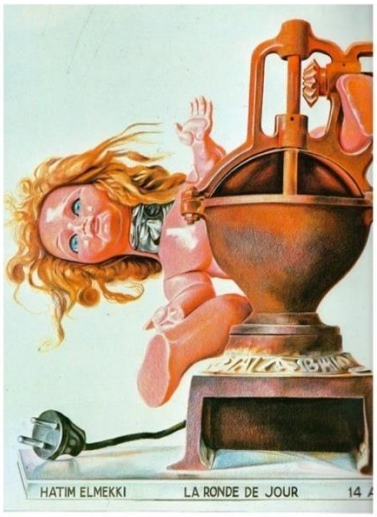
يكن للفنّ شأن كبيرٌ، وهذا ما جعله حقيقة يتّخذ لنفسه دُكانًا في المدينة العتيقة يسترزقُ منه برُسومه وخطّياته "ثمّ سُرعان ما ألفت نفسه صيغ الحروف وطلاء الأحبار، وبين الحرف والخطّ نسبٌ وبين الحبر والدُّهن سببٌ" (توفيق بكار،1989، صفحة 15)، وحقيقة هذا ما جعل حاتم المكيّ يتنّدرُ بأساليب مفتعلة وتشاخيص نادرة في ذلك الزّمن المليء بالأيديولوجيات، فكان ملتزمًا مُحايدًا يحتاطُ من كلّ المناورات السياسيّة التّي تُحاك من حوله آنذاك.

تميّز **الفعلُ التّشكيليّ لحاتم المكيّ** بذلك الفيض العارم من الألوان الصّاخبة المُتحرّكة كالإعصار، فهي تحتّجُ وتتحرّكُ وتتفاعلُ، غير أنّها تبقى متمرّدة عابثة بتحوّل أسلوبيّ متجدّد ومتنوّع من سوريالّيّة وتعبيريّة وسرديّة وعفويّة (اشتغل حاتم المكيّ بأعمال الديكور بالسينما، وبإنجاز أفلام الكرتون، وقدّم سلسلة كرتونيّة بجريدة لاكسيونL'Action وصمّم أكثر من 400 طابع بريديّ تونسيّ)، واشتغل كذلك لفائدة منظمة الأمم المتّحدةبخامات ومشارب أسلوبيّة لا تفترُ أبدًا وتتجدّدُ دائمًا، وهذا ما جعله عصِيًّا على النُّقاد والباحثين من حيث تصنيفه، وهو كذلك يبتعدُ تمامًا عن تقاليد الذّائقة الفنيّة ويُترجم فِكره برمزيّة حاملة لتأويلات عدّة في شكل إخراج جديد لم تعهده البصيرة آنذاك.

يُقدّم الكاتب خليل قويعة في جميل ما قدّم مُختصرًا نقديًّا للمسيرة الحافلة للفنّان، فالبداية مع الثلاثينيات حيث التزم كما عهدنا بتجربة بن سالم في رسم الحياة اليوميّة وحيثُ يبدأ الكُلّ من واقعه ويتعايشُ سرمده، ومن ثمّ ننتقلُ إلى الخمسينيات وبُروز الملحميّة في شُخوص مرسومة حاملة لشحنة تعبيريّة عالية، حيث لا يفوت المؤلّف التّعليق على روافد الميثولوجيا اليونانيّة والهنديّة ومرجعيّات القصص الدينيّ والبعد العجائبيّ والميثيولوجيّ، وينتهي تدريجيًّا إلى سرد سريع للأمثولات والأساطير في التُّراث الشّعبيّ التّونسيّ.

وصف الكتاب حاتم المكيّ "بتقلب المزاج الجماليّ الذيّ يشدّنا لفكرة اللامتوّقع، هي تركيبة من العناصر غير المُتجانسة عقليًّا" (خليل قويعة، 2020، صفحة 116)، نوعٌ من النّفس السوريالّيّ المستشرق يجمعُ عددًا من المتناقضات خارج إطار المعقول، ونحن نرى أنّها حقيقة أوّل بوادر الاشهار الصّداميِ السّابق لأوانه في إخراج ساخر ومتمّخض عن مشاكسات تستفزُّ الجمهور، يقول عنها خليل قويعة ""جاءت مفعمة بنوع من المجهول واللامتوّقع والهذيان إلى حدّ يغيبُ فيه السّطح الواقعيّ ليفسح المجال أمام نوع من الغموض الجماليّ الذّي يخترقُ سطحيّة رُؤيتنا الواعية ويُخاطب فينا المناطق السريّة في أعماق الذات" (خليل قويعة، 2020، صفحة 117)، وهنا يعدُّ الانفلات السوريالّيّ الصّادم نوعًا من عرض باطنيّ للهواجس والمكابدات اليوميّة التّي تُعانيها ذات الفنّان المتمرّدة على واقعها الرّافضة للثّبات والاستقرار.





مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة،
حاتم المكيّ، "ذات الرسالة"، أقلام ملوّنة، 32*25 صم، 1976،
"طاحونة الأيّام"، أقلام ملوّنة، 65*50 صم، 1977، صفحة 117.

❖ عمارة دبّش تجربة وجوديّة شقيّة

اكتشفنا في هذا الكتاب تقديمًا للفنّان عمارة دبّش الذّي برز في ثلاثينيات القرن العشرين، فنّانٌ عاش تراجيديا الانتماء لوطنه وتغريبه داخله فهو لم يكن معروفًا كفاية، رُبّما لقلّة المراجع حوله أو لشُحّ في المعلومات أو لبقائه مدّة طويلة في فرنسا وعودته لأرض الوطن مُتأخرًا ما حال دُون معرفته واندماجه في الحياة الثّقافيّة التّونسيّة، ومن ثمّ عاد في نهاية حياته إلى باريس وأنهى حياته فيها.

نمَا الفنّان عمارة دبّش يتيمًا بأحد أرياف الكاف، ومن ثمّ تتلمذ في مؤسسة مسيحيّة على يد راهبات في منّظمة الصّليب الأحمر، ما جعله "فرنسيًّا في وطنه"(خليل قويعة، 2020، صفحة 120)، ثمّ إنّه لم يتعايش مع التُّراث المحليّ ولم يُكوّن لحمة حميميّة مع الواقع التّقليديّ، وتكوّن في ما كان يسمّى (قبل الاستقلال) بـ "مركز الفنون الأهليّة"، ومن ثمّ انضّم إلى "مدرسة الفنون الجميلة" لاحقًا، غير أنّه لم يُعترف به في السياق الثّقافيّ ولم يُشهّر به، وقد انخرطت لوحات، حيث قدّم عمارة دبّش أكثر من 3000 لوحة ما بين زيتيّات ورُسومات وتخطيطات لم تتركها زوجته الفرنسيّة في تونس بعد وفاته وعادت بها إلى باريس في رهان حداثيّ أوروبيّ متأثّر بالنّفس الفرنسيّ من انطباعيّة تجريديّة، ويبقي هنا المُؤلفُ على أهميّة المفارقات التّي تعجُّ بها حياة الفنّان من منابع ريف الكاف إلى عُطور الشانزيليزيه في سِنّ مُبكّرة ليُقدّم باكورة أعماله في سِنّ الثامنة عشر في معرض "إفريقيا الفرنسيّة"، وساهمت علاقته بالفلاسفة والأدباء الوجوديين في فرض نوع من التّحرّر الوجدانيّ، لكنّ ذلك لم يساعده على اقتحام الذائقة الوطنيّة

عند رجوعه إلى أرض الوطن، ليبقى منعزلاً متفرّدًا في سياقه التّشكيليّ، حتّى ينتهي من جديد من حيثما انطلقت مسيرته.

❖ **ثالوث الثلاثينيات**

ارتهنت تجربة عليّ بن سالم وحاتم المكيّ إلى نوع من التأصّل الشديد بأرض الوطن في حين حالت الأرض على شدّ عمارة دبّش لاغترابه في الطفولة قبل مغادرته نهائيّا البلاد، فتوقف بنا الباحث على فضائل الانتماء الفطريّ والاغتراب الطفوليّ وتأثيرهما في صناعة الهُوّية وتشكيل الذات، غير أنّ الهُوّية أوجدت لنفسها مسارًا تشكيليًّا ابداعيًّا مُتأثّرًا بالغرب الفرنسيّ وبالتيّارات الفنيّة المُوازية للفترة، وتميّزت بندرةٍ عجيبةٍ وفعلٍ صياغيّ تطوّر لفترات زمنيّة خارج بوتقة الاستعمار وتشويهه للتراث المحليّ، وحملتهم التّجربة إلى تحقيق مآلات انسانيّ ووجوديّ في اتّجاه عدد من القيم الكونيّة، وذلك في مُحاولات تحديث صارخة ومُستفزّة طورًا وطورًا آخر هي معاصرة ومواكبة لأحدث التيّارات والمدارس الغربيّة، وتُؤكّد تجربة الانتماء قُدرة الفنّان على حفظ أصالته وتأكيد حضوره في تونسة لمشروع حداثيّ قابل للتطوّر.

IV. إنشائيّة العمل الفنيّ وحياة الأشكال

أرجع خليل قويعة في هذا القسم الإشكال إلى تساؤل هامّ يدورُ حول كيفيّة تحرير التُّراث التّصاويريّ الجاهز من المحتوى السّرديّ الحِكائيّللأُرسومة، التّي استمدّت هي الأخرى طاقتها من المُنمنمة الشّرقيّة وكتاباتها وحِكاياتها وسُننها، لنقف لاحقًا على طُغيان الأيقنة والمُيول الجارف نحو مُغادرة أركان المدينة العتيقة والاستقلال شكليًّا خارج البوتقة المحليّة، غير أنّنا شهدنا هذه المُغادرة للعلامات الصُّوريّة المُتداولة في أيقونات "رأس الغول" و"عنتر وعبلة" و"سفينة نوحٍ" وحَكايا التُّراث، وهذا ما جعل الفِعل التّشكيليّ للأُرسومة يستقرُّ بعيدًا عن الشّكل الجديد للمسنديّة، أين يتنّكرُ الفنّان شيئًا فشيئًا للنّص ويُعلن طُغيان الصُّورة المُتراكبة من علامات مختزلة وضوابط تركيبيّة فرضت أوّلاً قراءة اصطلاحيّة جديدة للقراءة المفهوميّة، ونمت ثانيًّا في فضاء مُختلٍ قاعديًّا من حيث ضوابط الفنّ وشُروط تواجده في بيئة سليمة تخدمُ الذّائقة الفنيّة المُشتركة وتحفظُ مرجعيّاتها؟

هل أنّ الاتّكال الدّائم على نموذج تقليديّ ذوقيّ يُمّكن من أن نُحدّد ماهية الابداع؟ ثمّ هل يُساعدُ التّوقُ إلى الاختلاف في تسيير التّحرّر من كلّ القيود؟ هل يمنعُ الإغراق في سُلطة المُتداول أن نحيا خارج دائرة المألوف؟ وهل يستطيعُ المرجعُ أن يُخرجنا تدريجيًّا ويبتعد بنا عن ضِيق التّعريفِ الإسناديّ؟ غير أنّ المُتأمّل للمادّة الفنيّة يلحظُ أنّها تصبُو لتحقيق ضرب مع المعهود وتتوقُ لتحقيق بُعدٍ جماليّ قصِيّ عن المكان والزّمان، وهذا ما قد يُفاجئ الجمهور بأفق جماليّ مُستّحبٍ أو فرضيّة تشكيليّة قد تُقابل بالرّفض في

جميع الأحوال، إلاّ أنّها متاهةٌ من الرّفض والقبول لأنّ المسنديّة تبقى في حالةِ توالدٍ وصيرورةٍ لأجل الانتقال النّهائيّ إلى قراءة جديدة مبتكرة.

غادرت الأرسومة مقرّها بالدُّكان لتتحوّل إلى مسنديّة داخل فضاء العرض الحديث، حيث أصبح المحملُ معروضًا للجميع يُطالب الجمهور بالقراءة داخل جهاز لُوجستيّ مُتكاملٍ، "فالمُشاهدة ليس تلقيًّا إنّما فعلٌ يُؤتِي أُكله عبر التّراكم"(خليل قويعة، 2020، صفحة 132)،وهو ذلك التّأمل وإعمالُ النّظر في الذهنيّ المُصوّر عبر صياغاتٍ مُحدثةٍ، حِوارٌ حول نسبة التّماثل والتّقارب بين القديم المستهلك والمرجوّ المنشود، وهنا يبحثُ الجمهور عن مُدّخرٍ ذاكريّ يسكنُ إليه أو أنّه يُغامر في تجربة تفاعليّة تفرضها الصياغة التّشكيليّة المُعاصرة فتُوجد لها المُؤيّدات والفرضيّات حتّى تنتهي إلى خدمة سياق التّحديث وإعطائه مشروعيّة الاستمرار والنّفاذ.

يطرحُ الباحث مسألة التّفتّح على المشهد البصريّ الجديد للصُّورة، كيف نتحوّلُ من مُشاهد يُقيّم المشهد الجماليّ إلى تطلّع صريح حول **إنشائيّة العمل الفنيّ**، نحن أمام "جوهر بسيط مُتّصلٍ لا وُجود لمحلّ دونه قابل لأبعاد ثلاثة مدركة للجسميّة أو هي جوهر ممتدّ للأبعاد كلّها"(علي بن محمد الشّريف الجرجاني،1985، صفحة25)، ويستقيمُ بذلك الشّكل باستعادة لحظة الإلهام وإعادة إنتاجها وتوضيب مسارات توظيفها في سياقات التّلقيّ والإدراك لأجل معالجتها من عُمق أُصولها الإبداعيّة.

1. منظومة العلامات: العلامة الأيقونيّة والعلامة التّشكيليّة

يبدأُ خليل قويعة بتعريف **البُعد المُسّطح** في الفنّ القُروسطي عبر المُنمنمات، إذ يعتمدُ فهم رُموزه المرجعيّة والاتّفاقيّة لمرحلة ثقافيّة بعينها، وبذلك تبقى قراءة الرّمز المُسّطح مُجرّد استقراء لعلامات في سياق مفهوميّ مُعيّن مُتعارف عليه وحامل لقيمٍ مُشتركةٍ ومُتداولةٍ، وهذا ما يُؤمّنُ فِعلاً "اتّفاقًا ثقافيًّا، إذ أنّه لا يُدركُ بل يُقرأُ ... ينظرُ فيها إلى برنامج طبيعانيّ مُفوّت فيه ... من حيث هي برنامج رمزيّ ناجح"Schaeffer Jean-Marie, (1996, p. 276)، نحنُ نتعدّى من وضع لوحة أكاديميّة تفرضُ تآزرًا بين آليّات الإدراك والسياق القصديّ عبر أنظمة الأيقنة الطبيعيّة إلى ثقافة الافتعال الفنيّ في إمكانيّات فصلٍ بين القصديّة والإدراك لصالح العلامات الماديّة والمرئيّة.

يستقِرُّ المرجع الماديّ في العُرف الأكاديميّ من مُنطلقِ التّحولات وثباتِها فهو ليس مُتغيّرًا، في حين تبقى قصديّة المُبدع نِسبيّةً غير ثابتةً ولا مُستقرّةً بحسب درجة استقبال المُشاهد بالقِراءة والـتّأويل، فهي مفتوحة متحوّلة ثمّ نحنُ في مُقاربتين تتّسمُ الأولى بالثّبات والاتّفاق الجماعيّ وخاصّة التّمأسس والانغلاق، في حين تعمدُ الثّانية إلى التّذويت والتّجاوز.

نحنُ هنا نقفُ على تجاوز مستمّر للمرجعيّة الثّابتة ذات التسيّد والاستقلال لأطوار خلقها، وهنا يتساءلُ الباحثُ عن العلاقة الفاصلة بين ثنائيّ الأيقونيّ والتّشكيليّ أيُّهما يحدُو الآخر؟ كيف نفصلهما عن بعضهما

البعض؟ ثمّ هل هما متلازمين في الفضاء التّشكيليّ؟ أم هل أنّ اقتطاع العلامة يُسيء لعمليّة الاستيعاب ويُؤثّرُ في ثراء طاقة الإدراك المفهوميّ؟

هنا يُطرح تساؤلٌ حول قيمة أن يتّم التّحويل الأيقونيّ إلى مرتكزات النّظر التّشكيليّ؟ هل يُسيء للقراءة وتقديرات الفهم أم يعمدُ دائمًا لحفظ المرجعيّة وضمان سلامتها؟ يرى خليل قويعة في أنّ التّذويت أمرٌ ضروريّ لأنسنة اللّوحة برُوح صاحبها، فالخُصوصيّة التّشكيليّة وحِرفةُ الصّناعة والاختيارات ذات الخُصوصيّة تجعلُ الفعل الفنيّ مِحرابًا مُعيّنًا يخصُّ فنّانًا في شخصه، وهنا يُقدّم المؤلّف خليل قويعة مثال المدينة في طرائق تشكيلها، فمدينة نجيب خوجة تختلف عن العراقيّ حافظ الدُروبيّ ومدينة السُّوريّ ممدوح قشلان أو مدينة اللّيبي عبد الاقدر بدر أو العمانيّة عالية بنت عليّ بنت محمود الفارسيّ، وهُنا قارب الكاتب بتعبير حكيم بقوله "أنّ المدينة في الواقع المرئيّ هي التّي نسكنُها ولا نراها ... بينما المدينة في اللّوحة تسكنُنا، فهي تجريديّة بالأساس"(خليلقويعة، 2020، صفحة 137)، ويُضيف ابن سينا في نفس السياق "بأنّ النّفس تُدرك باطن الشّيء والحِسّ الظّاهر معًا، لكنّ الحِسّ الظّاهر يُدركه أوّلاً ويُؤدّيه للنّفس"(ابن سينا، 1938، صفحة 264)، وهُنا حريٌّ لنا أن نتساءل عن مستقبل الإدراك الجماليّ وحرّيته بعيدًا عن الواقع، إذ كيف نفصلُ الإخراج الفنيّ عن دلالاته؟، وإذا نحنُ قاومنا هذا الشّكل بالأخذ والعطاء من الأصل فكيف ننتهي إلى تمثّل أجهزة مُرّكبة؟ ثمّ ما يضمنُ علاقة وطيدة بين الفكر والموضوع؟ ثمّ ما بالك باللاّشكل وقيام اللاّعلامة وانقطاع تجسيدها في الواقع؟ هل من الجائز أن تغترب العلامة عن أُصولها؟، **هل يصنعُ الفنّ فرضيّات قرائيّة خارج منطق المرجعيّات؟**، ثمّ هل نستطيعُ بناء مُقوّمات بصريّة مقروءة خارج النُّظم المتّفق حولها؟

نعم .. ترنُو العلامة الحديثة لخلاص جوهريّ من التّبعيّة والمرجعيّة، فهي تسبحُ اليوم في فضاءات متّسعة من مساحات التّأويل والتّحليل، إنّه انتقالٌ عفويّ بعد مرحلة النّضج التّطبيقيّ إلى تشريع قيم جماليّة متحرّرة، لكنّ هل تستطيعُ العلاقة في الإخراج التّشكيليّ الحديث فِعلاً تحقيق وُجودها وتثبيت مُقارباتها وتسوية أشكال إنتاجها المُحدثة؟ إنّها مرحلة فارِقةٌ في الفنّ، كيف نضمنُ الاستمراريّة وكيف نتجاوزُ اكراهات التّشخيص والتّمثيل؟ وكيف نضمنُ في الآن ذاته واقعًا للتّلقيّ ثريٍّ؟ وكيف نضمنُ درجة استقبال مُوجبة؟، وهُنا يتساجلُ حقيقة الرّهانُ التّشكيليّ في العالم العربيّ بكونه ليس اعتباطيًّا بل تستقيمُ قواعده وتكتملُ طرائقه في منهجيّة واثقة الخُطى، فما هي خلفيّة قدراتنا على الإدراك المرجعيّ؟ وما هو مداها الابتكاريّ؟

تتحوّلُ **العلامة التّشكيليّة** بألوانها وخُطوطها وبُقعها ومُؤثّراتها الفنيّة إلى **صُورة** أو **أيقونة** أو **علامة أيقونيّة** تتّصلُ بدورها **بمراجع** خارج فضاء اللّوحة، إنّها علاقة ثلاثيّة التّمفصل قائِمةٌ أساسًا على التّعالقِ الذّي يبتعدُ بالأصل عن مُخرجاته، لكنّه يبقى لصيقًا به مُتّصلاً، وهُنا تتمثّلُ العلامةُ في العينيّ، حين ينطلقُ "حِسُّ الإنسان المادّيّ بالمقاربة باعتماد المُماثلة والمُشابهة بين ما يرَاهُ وما يعرفه" (Chantraine P.,

(1968, I, p 35ومهما كان التمثّل مُبدعًا فهو يبقى مُحافظًا على نوعٍ من التّقليد والتّماثلِ ولوكان نسبيًّا"، إلاّ أنّ اللّغة التّصويريّة في العالم العربيّ بقيت مخلصة للمنحى التّمثيليّ، فهي تُراهن على إعادة إنتاج المدينة ومعمارها وعمرانها، وهي مُفعمة بالمُحرّض الانفعاليّ والوجدانيّ، وهي في أحيان كثيرة تُعجزُ الإبداع الجماليّ وتحدُّ من قدرته على التّطوّر، ثمّ هي لا تستفزُّ استقباليه المُشاهد وقدرته على هضم المنتج الفنيّ المُبتكر.

أرجع الكِتابُ الفضل **لفضاء القراءة والتّأويل الثّقافيّ** في الفنّ العربيّ حيث تلتقي الدّلالات والدوّالُ والوحدات التّأويليّة مشحونةً بالمفاهيم والمعانيّ في **إنشائيّة تشكيليّة** تنمُو بالمُباحثة والمُفاعلة، بل هو **مسارٌ تفاعليٌّ مفتوح** ينمُو بالتّراكم بين المتلازمات الشّكليّة وكأنّها تمفصلات لغويّة تتراكبُ لتصنع موضوعًا قِرائيًّا مُتكاملاً، هنا تنطلقُ القراءة بحسب جون ماري شافار**بشيفرة تشخيصيّة**، تعتمدُ تنظيم العلامات والواقع المقصود والخِطاب(Schefer (jean louis, 1968, p30 لتحقيق نوعٍ من التّوازن والتّناسب بين الوحدات البصريّة في نِتاجها التّشكيليّ المُتغيّر والمُتحوّل دومًا الذّي يكشفُ طبيعة القارئ وذاتيّته ويُفصحُ في الآن ذاته عن ذلك المُقابل الفنيّ لصانع اللّوحة، وهنا يتعلّق الأمرُ "بمسار في الإنشاء يخُوضه النّاظر الذّي يعملُ على إعادة بناء الأغراض من داخل إعادة بناء فِعلِ التّصوير، حيث يُصبح التّصويرُ حركةً في الأشياء وفِعلاً مُؤثِّرً" (خليل قويعة، 2020، صفحة 145)، إذ تتنّشطُ العلامات في فهم مسارات تكيُّفها وتفاعلها وتحدُو تركيبة التّمفصلات إلى نوعٍ من العلاقات العضويّة المُتّصلة بأُصول نشأتها.

يبدو من المثير للانتباه في مطاف الحديث أن يقف المُؤلّف على **قراءةالتّمفصل الإنتاجيّ التّحويليّ** للعلامات الصُّوريّة حين تستعيدُ تاريخها ومرجعيّاتها في فضاء عنونه **بالثّقافيّ القرائيّ** الذّي سيسعى لتأسيس تأويل معرفيّ قائمٍ على عناصر تشكيليّة فقدت مرجعيّاتها وأُصولها لكنّها اتّخذت لنفسها مُنعرجًا مُتكاملاً وتيرًا من المُحاكاة والتّنظير.

2. إنشائيّة المدينة التّذكاريّة

يُرجِع المُؤلّف مسألة التّحرّر بين الأيقونيّ والتّصويريّ إلى نِصاب المدِّ والجزرِ بين الإبداع والتّلقيّ، ويُسجّلُ نوعًا من الاستدلال التّماثليّ، **الاستدلال التّماثليّ**، ويُستفاد من متمثّلات وتشابهات قائمة فِعلاً بين نوعين ترتفع لرصد العلاقات والرّوابط إلى علّة الأشياء، يرى رابيه أنّ الاستدلال التّماثليّ هو دومًا شرطيّ وافتراضيّ بينما الاستقراء مؤكّدٌ نظريًا"(أندريه لالاند،2001، صفحة 63) الذّي يروي مدى قُدرة حراكِهما على الانفلات من سِجن المرجع التّذكاريّ لأجل صِناعة أُنموذج خلاّق جديد، وهُناك حقيقة أن يتماثلُ الشّكلُ ويتناهى بين مِحراب الذّاكرة والإخراج التّشكيليّ الصِّرف.

تقوم إنشائيّة المدينة لتُعيد بِناء الهُوّية وفرض استقلاليّتها فنيًّا عن علائِق المرجعيّة، إنّها تأبى الانفلات من قيدها وفرائضها، فعبقُ المكان وخُصوصيّته تأبى إلاّ أن تستقرّ في حرم الشّكل، حيث نجدُ ذاكرة المرجع عصيّةً أمام نوستالجيا الحنين للأصل في تشكيليّةٍ إنشائيّةٍ فارقةٍ، إنّها **لحظةُ المفهمة** لمجموعة من المعطيات تتراكمُ بالوعي والإدراك النّاشِئ في علاقات انسجام وتعارض، لكنّها تبقى بنية علائقيّة مُتناغمة خارج السّند وداخل بوتقة السُّنن الجماليّة والايطيقيّة والمعرفيّة عُمومًا، وهنا تنطلقُ صُورة المدينة من **زمنإنشائيّ** هو ورشةُ الفنّان إلى **زمنتاريخيّ** هو حَراكُ المُجتمع الأزليّ.

المدينة هي ظاهرة نِظاميّة تتوّسعُ وتتغيّرُ من أفق أوّل تشكيليّ يتمثّلُ في سطح تصويريّ، ثمّ تتحوّلُ لتُصبح محلّ وعي شاملٍ وتلقائيّ، فهي تتلّخصُ في تساؤل جريء قدّمه المؤلّف: "كيف إذا تعلّق الأمر بالموضوع الفنيّ أن ننفذ إلى ما بعد المرئيّ والما بعد المكانيّ انطلاقًا من المرئيّ ذاته وحسب نمطِ الظُّهور في الفضاء aitre انطلاقًا ممّا به أظهرُ paraître" (خليل قويعة، 2020، صفحة 148)،وهُنا تحتكمُ المُقاربة العُضويّة بين الأصل والفرع المُتجانس لنظاميّة التّناسل الخصب، نوعٌ من الإنشاء بالصيرورة للمُفردات البصريّة، ونوعٌ من التّعايش المُثمر مع حميميّة المدينة التّي تسكنُ وعينا وتتآلف داخل ثناياه الذاكريّه.

ومهما تتبعنا داخل مسارات السياق البنيوي من استقامة الإنشاء البصريّ في رمزيّة مغلقة أو شبه مغلقة، فنحن نبحثُ حقيقة عن حضور المدينة فينا وبداخلنا، تحدُونا الرّغبة في فهم أساليب التّنظير وصياغة مقروئيّة واضحة لأحاسيسنا ومشاعرنا الخالدة، "هل نحنُ في المدينة أم المدينة فينا؟"(خليلقويعة، 2020، صفحة 150)، نسكُنها في سياق التّسويق أم نفهمها ونُدركها في حُدود الوعي والاندماج الفنيّ.

3. المدينة، قُدسيّة المكان واتّساع الفضاء

المدينة هي سرديّة شعريّة من الكائنات والسّاكنات القائمات والمُتحرّكات الفاعلة فينا، هي ذلك السّرمدُ التوّاقُ لأفضل سُبل النّجاة لينطلق من الموقع وحُدود المكان، وبذلك يتعدّى الحُلم بالتّأويل والابداع إلى نوعٍ من التّحليق بعيدًا أشواطًا وأشواطًا لنُدرك قيمة الحُضور ونتبيّن مجالات الفضاء، لذا يُقدّم باحثنا خليل قويعة بتقديم **أفق أوّل** سمّاه **بأن نكون في المدينة** قابعين في مواقعها ونتعايش حاضرها وسُباتها بينما "الفضاءُ يخترقنا، يخترق أجسادنا، بنية مدركاتنا ووجداننا وانفعالاتنا ومعارفنا"(خليل قويعة، 2020، صفحة 150)، و**أُفق ثانٍ** يتمثّلُ في **"المدينة فينا"** وهي مرحلة إدراكيّة أساسُها قيام الوعي وثناياه المُتحرّكة بداخلنا، وفي كلا المرحلتين هُو نوعٌ من النّفاذ إلى الأنا ونفاذٌ إلى العالم والمدينة على وجه الخُصوص، يقول عنه مورلوبونتي "لا نتحدّثُ عن فضاء يخترقني، بل هو فضاء أوتونوميّ يكتفي بذاته بل عن فضاء هو ابن الأنا – أرى أي ابني العالم التّجربة، أي أبني العالم ضمن تجربة معيشة وبنية وعي" (Merleau-Ponty, 1945, p. 28)، وهُنا يجبُ أن نُوّضح فالمكان يشدُّنا للموقع، والفضاء هو

عمليّة الافضاء إلى موضوع يُوجد في حيّز آخر بعيد عن المُتناول، "والفُضوُّ ليس خُلّوًا ولا فجوة أو خلاء، إنّما هو إملاءٌ إشكاليّ ذو قيمة" (خليل قويعة، 2020، صفحة 150)، وهُنا يتوازى الفِعلُ المكانيّ مع استشعار حركيّ ينطلقُ بنا من الأصل الواقع فينا إلى الآخر المُترامي الأطراف البعيد عنَّا.

يطرحُ الكِتابُ علاقة الزّمان بالمكان علاقة أسطوريّة ضاربةٌ في الخُلود والاستمرار، نوعٌ من التمرّس بإحساس الأنا خارج قُيود المكان، وفي هذا السياق يُورد أديلاكروا(ديلاكروا فرديناند فيكتور أوجين 1863.1798 رسّام فرنسيّمن روّاد المدرسة الرّومانسيّة، من أشهر لوحاته الحرّية تقود الشّعب 1830 ولوحة سلطان المغرب 1845 ولوحة الجزائريّات 1834، "بأن نُغيّر المُمكن وأن نُصمّم في الأدب في حين أنّ إحداث أيّ عمل فنّيّ يُؤثّر في الرُّوح، وقد نُقيم فكرة عمل تجريبيّ أو ابتدائيّ غير أنّنا نستطيعُ أن نُعبّر عن فكر لامتناهٍ ينبعُ عن ماهيات التّعبير"Eugène, 1980, p 480)(Delacroix تصنعُ الأنا هُوّيتها داخل الأصل المرجعيّ وتتمرّسُ بِفعل الزّمنُ الفضائيّ وتنتهي إلى صِناعة ذاتها في منظور مُوازٍ أو منظورٍ مُخالفٍ، فتبني لذاتها تصوّرًا مُعاصرًا ومُتنوّعًا.

تحملُ المدينة في صياغتها التّشكيليّة توصيفًا مُتعدِّدًا **للمكان**، إذ يقترنُ **المكان**بابستيمولوجيا الامتداد التّي تتحوّلُ إلى مساحات شاسعة من اللاّمكان، إنّه **مكانطُوباوي عجائبيّ** يكمنُ في الهُناك الذاتيّ للفنّان، و**المكان** هو الموقع الذاكريّ الحامل لدلالات الموقع والهُوّية، و**المكان** هو موقِعٌ مَعيشٌ مُتحرّكٌ يتنامى بالصيرورة والتّجربة والمُمارسة الفِعليّة، هنا بالذات تتحوّلُ المدينة إلى نوعٍ من الفضاء التّصويريّ الذّهنيّ والتّقنيّ "ظاهرة اخراجيّة للمكان" (صالح عصام ناظم، 1995، صفحة 43)**فالفضاءُ** هو ذلك البونُ الشّاسعُ بين المكان واللامكان، أين تتكيّفُ أساليب الإدراك وتنتفي الفوضى العارمة خارج اللاتموّقع، وبذلك تجدُ الذات القارئة مَلاذًا لها ينصهرُ في بوتقة سيميولوجيا الفضاء المعيش، نوعٌ من التّكيّف السُّلوكيّ الفطريّ والمُكتسب الذّي يحصلُ بين المكان والذات.

يرى الكاتب خليل قويعة أنّ لزاجة الفضاء تكمنُ في الفضاء التّصويريّ وتوصيفه هُلاميًّا مُتحرِّكًا فاعلاً فينا، إنّه شديدُ الامتزاج بعبقِ الذّاكرة ومنابعِ الأمكنة، فهو طورًا إحالةٌ مختصرةٌ وطورًا آخر هو إحالاتٌ لروافد ذاكريّه مُتمازجةٍ، نوعٌ من الانفتاح على الآخر والانغلاق على الذات، نوعٌ من الممارسة الحيّة الصّارخة فينا التّي تُصارع السّند وتفرضُ الاستقلاليّة وتبحثُ عن أسباب التّواجد في شكل كِيانٍ حُرٌّ، وهنا حين يضربُ الكاتب خليل قويعة مثلاً في إنشائيّة الفنّان عليّ بن سالم، الذّي سعى لتحقيق حُضورٍ خارج المكان ولكنّه شديدُ الوُثوق بذاته في شكل ممارسة ابداعيّة لسحر الموقع وفُتونه، وفي مُحاولة جريئة لإعادة ذاكرة المدينة وشِعريّة الأمكنة وعبقِها وتأصيل الذّاكرة الجماعيّة وتسجيل عوارض حنين الطفولة، إنّه يُحيلنا إلى ما خارج اللّوحة، هُناك في مكان قصِيّ ليس قريبًا ولا بعيدًا عن الذات.

4. سكنُ المدينة وتقنيّات التّواجد

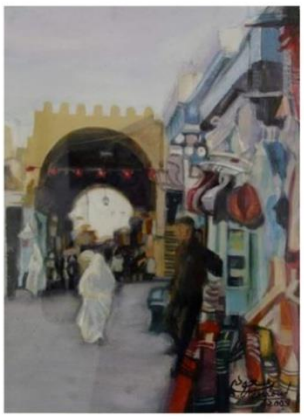
يحتّلُ **الفضاءُ** موقع الرّيادة في الفنّ التّشكيليّ فهو يتماثلُ إنشائيًّا بين مسارات تركيب المفردات وصياغتها الحركيّة "إنّه يتأنسنُ داخل اللّوحة"(خليل قويعة، 2020، صفحة 154)،وهنا ينتهي إلى محلّ الذات واستقرارها وينزوي إلى خصائص المكان وقراره، إنّه خيال تشكيليّ قائمٌ على الإنشاء الحرّ والملتزم في نفس الوقت، فنحنُ نُدرك الفضاء بوعي شديد يُلزمنا بتصاريف المكان، إنّه نوعٌ من الوعي الفكريّ بلُزوميّة الموقع وثباته، ثمّ إنّه بمثابة ارتباط وثيق ولكنّه يبقى مُترامي الأطراف بين التّجسيد والوهم، وبين السّكن والاستئناس بعوالم السّكن، إنّه حقيقةٌ نوعٌ من التّرحال الذكيّ بين الاحتلام والتّشخيص وبين سلاسة الفكرة وماديّة الماهية.

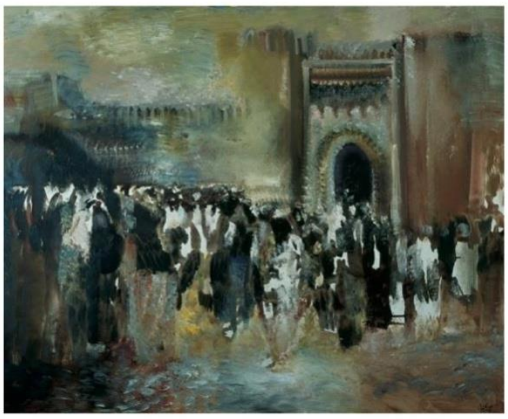
وهنا يُطرح الإشكال العويصُ أمام مُستقبل التّجربة الفنيّة، أوّلاً هل تُحفظ المدينة شكلاً ويُحرسُ قِناعها وتتشّكلُ تماثلاً جنيسًا لصيقًا بها؟ أم هل أنّها تتفاعلُ ثانيًّا وتتوالدُ تشكيليًّا؟ ثمّ هل تتفاقمُ عن أُصولها وتتفرّعُ إنتاجيًّا؟ وهل تنأى ابداعيًّا بإخراج حسِيّ مُتجدّدٍ؟ أم هل أنّها تتشكّلُ ثالثًا طُوباويًّا وعجائبيًّا خارج حُدود الزّمن الإنشائيّ؟

V. مجموع القوى التّشكيليّة

1. القوّة الجاذبة تشكيليًّا

ينحُو الرّسمُ منحى الالتزام ويتماثلُ شبيهًا شديد اللُّصوق بأُصوله، إنّه نوعٌ من التّشكيل الجماليّ الاستيطيقيّ المِثاليّ تحت رايةِ الاستعمار الجماليّ لكُلِّ المُتصوّرات،أفاد المؤلّف خليل قويعة في هامش حديثه أنّ الاستعمار أقام مُتصوّرين للمدينة نحو توّجهين، الأوّل هو تعامل ناعم مع المدينة على أنّها حصنٌ للسيادة الأهليّة يجبُ حمايته وحفظه، وثانيًّا هو مقام سياحيّ حالمٌ قادرٌ على استقطاب مستوطنين جدد، في إطار قراءة استشراقيّه استعماريّة للمشهد الأيقونيّ، التّي لا تتعدّى أن تكون مُماثلةً ساذجةً عقيمةً لموضوع السّرد، نوعٌ من الإيحائيّة التّي لا تطالها يدُ الإبداع ولا يبلُغها الفكر، وهُنا بالذات ساق مؤلّف الكتاب أمثلة عليها من أمثال عليّ القرماسي وأحمد الرّصايصيومِحرزية الغضاب.





مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة، عبد المجيد بن مسعود، "القيروان"، زيتيّة على القماش، محمود السهيليّ، صفاقس باب الديوان، زيتية على القماش، صفحة 155.

2. القوّة المُوّلدة تشكيليًّا

نتقدّمُ بالتّأمّل في محور التّوليد وفق "جماليّة التّحويل والتّأويل" (خليلقويعة، 2020، صفحة 156)،وهو إنتاجٌ خلاّقٌ لمحور المدينة وإدراجٌ مُفتعلٌ للعلامة الأيقونيّة في فضاء تصويريّ يعجُّ بالإبداع والتأمّل العميق، وهنا تتحوّلُ **المدينة اللّوحة** إلى كيانٍ منفصلٍ يحملُ بعض المفردات المُوازية لكنّه يبتعدُ تشكيليًّا عن فرضيّة المُماثلة والالتزام، إنّه تمرّدٌ جماليٌّ بقياسات عالميّة تبتعدُ عن الأُصول لتصنع مدًّا مُتجدّدًا من الإبداع والإنتاج، ونجدُ أمثلة على ذلك من قبيل محمود السّهيلي وعليّ الزنايدي.

مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة،
محمود السهيليّ من تمثّلات المدينة، زيتيّات على القماش، صفحة 156

3. القوّة الدافعة تشكيليًّا

يبشّرُ الأفق الثّالث برُؤى فنيّة تصنعُ المدينة في سياق صُوريّ مُحدث، ثمّ هي تدفع المدينة لتُخترع تشكيليًّا وفق حياكة نادرة، فهي تدفعُ الفنّان لإعادة خلقها كما لم تكن من قبل موجودة، وبذلك فهي تُثير الحركة

وتتفاعلُ وفق أمدٍ مُتواصلٍ من الكينونة الجارفة نحو سياقات المُستحيل الطُوباوي والمدِّ العجائبيّ، بعيدًا عن الآن والآنيّ والحاليّ، ويذكرُ الكتاب أمثلة من الرُّواد هما نجيب بالخوجة ومحمد المليحي.

مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة، نجيب بلخوجة، زيتيّات على القماش، "مشهدٌ ليليّ" 1970،"وكانت السماء حمراء" 1991، "تكوين II" 2002، صفحة 159

إنّه اكتشاف صُوريّ للعلامات النّمطيّة المُميّزة للعلامات التّشكيليّة، بحثٌ جليّ لمكنونات الرّسم وقوانين تشكيله ومُحاولةٌ جريئةٌ لإيجاد العلاقة الفاصلة بين الوحدات التّصميميّة وتثّبتٌ في علاقات القوّة والتّدافعُ بينها، يعمدُ نجيب بالخوجة في هذا الحيّز بالذات إلى تأسيس عمليّة إنشاء تحدُو صوب المجهول المعرفيّ، إنّها مُحاولاتٌ خِصبةٌ من الإبداع والتّأويل والافتعال لمشهد قد نلتمسُه في بعض المستندات الذاكريّه لكنّها تتشكّلُ بالصياغة بعيدًا عن شُروط الاحتمال لتصنع مشهدًا مُغايرًا، إنّها قيمٌ تتآلفُ وتنسجمُ بالحركة والإيقاع السّريع والمُتنامي في فضاء تصويريّ يعدُك كلّ يوم بالجديد، إنّه يتحرّكُ شكليًّا بلا مُنازعٍ نحو اكتشاف الاحتمالات الممكنة ومدى استقرائها للبِناء الجماليّ، نحنُ نُرّكزُ على الأمام التّشكيليّ الذّي لا يقفُ عند إمكانيّة واحدة بل يختبرُ كلّ مسارات الاكتمال والتّصوّر.

نحنُ نرى في المشهد الجديد للمدينة مقارباتٍ حيثيّةٍ تأخذُ من القديم مُميّزاتها وتسُوقها في نمطيّة مُحدثة، فهي "ليست قبرًا لنسق الابداع أو متحفًا لتاريخ الثّقافة العربيّة الاسلاميّة، كما يروقُ لبعض القراءات الإستشراقيّةوالاستغرابيّة والسياحيّة"(خليل قويعة، 2020، صفحة 158)،أن تدعوها أو تصفها، هُنا يصفُ خليل قويعة محاولات بلخوجة البنائيّة للمدينة في كتابه **عمارة الرُّؤية** "إنّ فنّ بالخوجة في ظِلّ الاستحالات التّي يشهدها الشّكل الفنيّ داخل نماذجه، يُعتبر أحد العلامات الذكيّة في مواجهة تلك القراءات، إنّه باختصار إجلاء لذاتيّة الكيان الفاعل ضمن تصريف ثنائيّ ما بين المكان والزمان، إنّه تزمين للمكان والفضاء على نحو مستمّر من داخل الزّمن المعيش: الزّمن الإبداعيّ والزّمن اليوميّ، وهو بنفس القدر، إعطاء للمكان القدرة على التّشكل دومًا والانخراط في حركيّة التّاريخ واحتمالاته المتوّثبة.... حتّى نفترض أُفقًا آخر لمقولة "دينامية التّاريخ" (خليل قويعة، 2007، صفحة 12-120)،إنّها معركةُ تحرير الشّكل

بامتياز ومحاولات متعنّتة لتحقيق نوع من التّقدير حول تمثيليّات المكان والإفضاء به لعوالم من البنى التّشكيليّة بعيدًا عن التّشابه الأُحاديّ والتّماثل المعهود والتّموقع داخل شرنقة الكلاسيكيّ المألوف، وإمّا الانتقالُ الفوريّ وخوضُ غِمار التّجربة "حيث المكانُ يبتلعُ الفضاء"(خليل قويعة، 2020، صفحة 159) ،إنّه مدٌّ أسطوريّ للنّفاذ والعولمة لتحويل وجهة القارئ إلى اللاّمكان واللازمان في شكل عوالم مُحدثة من التّصوّرِ الخارقِ.

نحنُ أمام صناعة وجيهة **للفضاء** "من حيث هو كليّةٌ ومن حيث هو إنشائيّةٌ كيفيّةٌ (خليل قويعة، 2020، صفحة 160)، بأن نتمثّل العالم حسيًّا بوعي رقيبٍ متشوّقٍ لنزال المُغامرة والانطلاق في المجهول السوّي الذّي ينمُو عبر أوتونوميا الذات المُتحرّرة والحاكمة بأمرها في المشهد التّشكيليّ، كيفما ينعتُها هيدغير "بأن نسكن ما هو مخصوص في الإنسانيّ"، وهُنا حريّ أن نقف على الفِعل التّشكيليّ في قمّةِ ابداعه الأدبيّ، فهو يتحرّرُ من المرجع ليتقوقع على جِناسه ويصنعُ صيرورةً قياسيّةً، نوعٌ من التّحديّ لنتعايش أنطولوجيّة الذات وتكشّفها بالتّصعيد والنّزال.

يقرُّ نصّ الكتاب أنّ **إنشائيّة المدينة** تقوم على التّجاذب بين المكان والفضاء، الذّي يبقى مشحونًا بقدرة الفعل توازيًا مع قدرة الفكر، حتّى أنّنا نربطُ الرُّؤية بالمعرفة Sa – Voir، فنُقيم قواعد الجِدال التّشكيليّ بين المنوط بعُهدتنا ذاك الذّي يُثّقل وجودنا وبين إبداعيّة الذات وانعتاقها نحو السرمديّ الخلاّق القادر على تجريد المكان وتحويله لسياق فضائيّ.

ونحنُ إذ نقفُ في هذا المقام فإنّنا نُقرّ على أنّ **التّجريد في التُّراث العربيّ الاسلاميّ** سجّل حُضورًا بارزًا في التّوريق والزُّخرف النّاتج عن إدراك عقليّ محضٍ يتوالدُ بدوره عن الحسيّة الذاتيّة، فهو ينطلقُ من الإبصار حتّى يبلغ مآل الذّهن ومُنتهاهُ، وهنا تستقيمُ غاية التّأويل من مُنطلقٍ أوّلٍ هو **"التُّراث المحليّ"** بعينه الحامل لقيم ذاكريّه جاهزة، نحنُ نتساءلُ خِلالها كيف نُجليّ المكان وكيف نتصوّره؟، وبذلك كيف يحتُّ الفنّ على نشأة فكر مُعاصر؟ وكيف يُقيمُ أواصر تجريديّة مفتعلةٍ وعميقةٍ في الآن ذاته.

يقِرُّ المؤلّف في هذا السياق أنّ الفِعل التّشكيليّ يعتملُ بعامل الحسِيّ والتّذهين، حيثُ يتجذّرُ الحسيّ من حيث كونه يستمدُّ قواه من الفرضيّة المكانيّة، ثمّ ينتقلُ إلى مُباحثة المُشاهد المُتلقيّ، ثمّ كيف يتكّشفُ ذاته وقدرته على ردّ فعل إيجابيّ؟، وهنا يقول خليل قويعة من باب المجاملة للأثر الفنيّ على أنّه "ليس سوى كيانٍ جامدٍ وأصمٍّ لا ينطقُ بشيء وفي أحسن الأحوال فهو لعبةٌ معروضةٌ تحملُ معها مفاتيح تشغيلها"(خليل قويعة، 2020، صفحة 163)، لذا يبقى التّأويل مُرتهنًا بقُدرات النّاظر وماثليّة المكان وسطحيّته، فالفنّانُ هو سيّدٌ لعمليّة الإنشاء، وهو في الآن ذاته عبدٌ لضُغوط التّفسير والمُقاربات المرجعيّة، إنّها جدليّةٌ واسعةُ المدى تُقارب وتُجاوز المنشود وقد تبلغ حدّ الاغتراب الكُليّ عندما يتساجلُ فنّه بعيدًا عن مستويات الإدراك ويعتلي ناصية المجهول.

4. الذات المُتقبّلة

يطرحُ خليل قويعة مسألة استقبال الأثر الفنيّ، فإمّا أن تكون من **متقبّل واعٍ** ناقدٍ عارفٍ بأمور التّأويل ودارس في أعماق الأثر الفنيّ، أو من **متقبّلٍ مُستهلكٍ** للعمليّة الإبداعيّة، ثمّ هُو عاجزٌ على فهم عُمق التّنظير وفكِّ رُموزه وسِياق ترتيب علاماته، في حين تبقى القراءة في كِلا الحالتين هي المعين الحيّ الذّي يحفظُ التّجربة من الانسياب والافلات من قيدِ التّوثيق والفهمِ والإدراكِ، وهُنا فقط يجبُ الوُقوف ضرورةً على قيمة النّقد التّحليليّ لأجل ازدهار المشهد التّشكيليّ والنُّهوض به.

تتساجلُ طبقا لهذا التّمشيّ حيرةُ المُصنّفين من قارئين عند انفصال العلامة التّشكيليّة عن العلامة الأيقونيّة عبر نماذج الفضاء العربيّ التّشكيليّ، وهذا ما أكّد فِعلاً غِياب التّنظير النّقديّ وقِلّته ونُدرته، وطبعًا ما أدّى إلى **صمتِ اللّوحة** وسُكونها، حيث يبقى دورُ اللّغة فعّالاً لإنعاش نسقِ قراءة المُعطى التّشكيليّ وشحنها بالمفاهيم "وكأنّ الأثر الفنيّ ليس شيئًا قبل عمليّة إخصَابه النّقديّ"(Berger René, 1915, page 68)، وهذا ما نشهده حقيقة من تداعي دور النّاقد في العالم العربيّ وإقصاءِه من المشهد التّفاعليّ، حيث كان من الأجدر أن يلعب النّاقدُ دورًا رياديًّا في صياغة المفاهيم وتحويرها في سياق معرفيّ إنشائيّ قادرٍ على بلورة بُنيةٍ متكاملةٍ من الفرضيّات الاستفهاميّة.

يستقيمُ هنا السُّؤالُ القائم حول الذات في واقع الفُنون بتُونس والعالم العربيّ؟، فهل تتعايشُ الديناميّة الثّقافيّة تفاعلاً حقيقيًّا؟ أم هل تتجاذبُ علاقة **القُطبين** {المُبدع والمُتلقيّ} في حركة المدّ والجزر كُلّيًّا ونِسبيًّا؟، وهل تجدُ الذات المُبدعة طريقها للنّجاة؟ وهل تتصدّرُ هذه الذات المشهد لأجل تأكيد الفاعليّة من عدمها؟ وهذا ما يجعلنا نقفُ حيارى أمام حقيقة أنطولوجيّة فاعلةً ومُتلائمةً مع واقعها.

تكسِبُ الذات في الحداثة نوعًا من التّبادل الأنطولوجيّ بين كُنهها وموضوعِ سردها، فكيف تُحدثُ فكرة الموضوع؟ وكيف تُمّهدُ لإنشائه؟، ثمّ إنّها تلك العينُ النّاظرة التّي تستقي مشربها من نِسبيّة موقعها ومن درجة حُضورها وتماهيها في العمل الصياغيّ، إنّها تُبقي مسافة تأمّل فاصلةً بينها وبين موضوع الإنشاء، فتنظر إليه وتنظر فيه وتتّخذُ تدريجيًّا حُكمًا عليه، فتخوض بذلك معترك الإنشاء المُستمّر الفنّيّ خارج الورشة وحتّى خارج قاعة العرض، نوعٌ من الامتداد والاتّصال المُفعم بالمشروعيّة السِّجاليّة.

5. المُتلقيّ وسياسة القراءة الفنيّة

تعتمدُ سياسة الاقتناء على المنطق الجماليّ والسُّلوك الاستهلاكيّ العاشق لدى الجمهور المُتذوّق، ثمّ هي مسألة تتعلّقُ على وجه الخُصوص بسيسيولوجيا الفنّ من مرحلة الإنتاج إلى قابليّة التّلقيّ وتنتهي إلى قرار الاقتناء، ثمّ كيف نحنُ ننتقلُ من حالة التّذوّق والاكتشاف إلى قرار الاقتناء والاستيعاب؟، ثمّ ما هي شُروط الانتقال فطريّة أم تعتمدُ أساسًا على مفعول الاكتساب؟ وما هي كيفيّاته؟، وما هي ركائزه؟ وهُنا يرى خليل

قويعة ضرورة النّظر للموضوع من زاوية علم النّفس لتحقيق دراسة تُقرّ بمدى تجاوب الذات المُتذّوقة والمُقرّة بالجميل المشترك وبالقيم الماديّة المُتداولة.

يُعدُّ **الاقتناء** لحظةً صادقةً واعترافًا جليًّا بقيمة الفِعل التّشكيليّ ومن ثمّ فهو قرارُ مُشاركةٍ فاعلةٍ تستقيمُ بعد النّظر والتّأمّل لحالات من التّبنيّ بالجزم والقبول بالامتلاك، إنّها حالةٌ من التّبنيّ لمجهول اكتسب ثقة ومشروعيّة الأداء وأدّى لامتلاك جزء من مرجعيّة ثابتة للضمير الجماعيّ مُتستّر داخل الضمير العامّ للأثر الفنيّ، أو أنّنا نستطيعُ أن نجزم بأبعد من ذلك فالاقتناء يتمثّلُ في فخريّة الانتماء لمسار فِعليّ بالمُساهمة في حُضور إيجابيّ.

وقد يتعالى الفِعلُ الشرائيّ إلى نوعٍ من القيمة الاستهلاكيّة التّي تتعايشُ بالتّبادل وتُولع بالاستثمار، فيخرجُ الفِعلُ عن طوقه الجماليّ إلى طوقِ التّعقل الحِسابيّ المشروطِ بقيمة الأثر الفنيّ أو المرتبط بقيمة تداوله التّعاقديّة في العُرف الجماعيّ، أو أن يدخل زحمة المُضاربات ويتحوّل إلى عملةٍ ذات قيمةٍ مُضافةٍ، وهذا ما أعطى للذات المُقتنية هذه المشروعيّة الفذّة للنّفاذ للمعلومة والتّحكم في مآلات تحوّلها، فهي حديثًا أصبحت فاعلة بأمرها تُنّفذُ مقروئيّة الموضوع وتُقرُّ سُلطتها عليه بل وتسلُبه أحيانًا تقرير مصيره، ما دفع المؤلّف إلى الإقرار أنّ الاقتناء الفنيّ يجبُ أن يعتمد مسألة **تأسيس ثقافة السُّوق الفنيّة** التّي تنشأُ في بيئة من النّقد والتّأويل الفاصلين للحظة معرفيّة بذاتها، حيث يُحيط بالأثر الفنيّ هالةٌ من الرّعاية والإحاطة المفهوميّة قادرة على إعطائه الحقّ في النّفاذ والمشروعيّة في التّعايش، حتّى تُصبح **عمليّة الاقتناء** فِعلاً مُوّجهًا ومُؤسِّسًا يعتني بشُروط النّظر وقواعد التّنظير لأعمال مستقبليّة واعدة، إنّها قاعديّة السُّوق الاستهلاكيّة التّي تجعلُ حراكَ الفنّ نشيطًا وفاعلاً.

يجدُ الفنّان أمانه واستقراره في المُقاربة المرجعيّة حيث يلوذُ إلى معرفةٍ مشتركةٍ ذات أُصولٍ معرفيّةٍ، وبذلك تستقيم اعتمادات الاستهلاك على العلائقيّ والتّأسيسيّ حتّى تضمن مشروعيّة واستمراريّة لنسق الإنشاء الإبداعيّ، وقد تنحصرُ الأهداف في قيمة المنتج الجماليّة وقد تتعالى إلى منزلة وقيمة الفنّان"(خليلقويعة، 2013، صفحة 5).

خاتم الجانب التّقييميّ لكتاب مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة

يُسجّلُ الكِتابُ سفرةً تحليليّةً ضاربةً في العُمق من الأُرسومة إلى اللّوحة المسنديّة اتّصالاً بالمجتمع التّونسيّ على وجه الخُصوص والمجتمع العربيّ التّشكيليّ ببعض التّلميحات الذكيّة في إطار فكرٍ سياقيّ ومساريّ لقراء تاريخ الظاهرة التشكيليّة- البصريّة في الثقافة العربيّة، إنّها رحلةُ الحرفة الصياغيّة في الورشات منذ بداية القرن العشرين لننتقل تدريجيًّا إلى قيام مُؤسسة ابداعيّة إنشائيّة تتجاوزُ حُدود المكان وتتعاطى مع إدراكيّة الفضاء التّصويريّ.

ننتقلُ في هذا الكتابُ من ذاتيّة تخضعُ لسُنن القوانين والنُّظم وتحتاطُ الإجهار بمكنوناتها، فترسمُ مكنونًا مُتلازمًا شديد الوُثوق بالنّص يُلازم فِعلها أيّمَا لِزامٍ، إنّه نوعٌ من اللُّجوء الآمن تحت عتبة الكتابة والنصّ حتّى تخلد النّفسُ القارئة لمسار تقليديّ شرعيّ يقومُ أساسًا على الطلبيّة، ويتحوّلُ خلاله الفِعلُ التّشكيليّ إلى ردّة فعل واعية ومُوّجهة ضمن نمطيّة اجتماعيّة سائدة.

تتوقُ الذات في المُقابل إلى الحداثة في ضرب من التّموقع السّليم والآمن للأُرسومة التّي تلقى حُظوة التُّراث المحليّ والشّجن الذاكريّ والمُتشابهات المُتداولات والحُكم القيميّ الشّعبيّ، إنّه نوعٌ من الانتقال التّدريجيّ الواعي نحو تحرير كُنه الذات المبدعة والقارئة وُجوبًا. إنّها حالة اكتشاف لمكنونات الإبداع وسعة مجالات رُؤيته في ارتباطه بمكنونات الذات، حالةٌ من الاكتشاف والتّكشّف لنعبر بالذات من حالة الخُضوع إلى حالة الابداع الحيّ المُتمرّد على سُنن الكلاسيكيّ المعهود.

يُسافر في هذا التّرحال المنطقيّ الدالُّ والمدلولُ، فنحنُ أمام انتقال مجمعٍ من الدّوال والعلامات الصُّوريّة وفق بناء تشكيليّ من خطوط ومعمار المدينة وعناصر أخرى تتشرّبُ الفحوى التُّراثيّ، حسب**لاشيازرايبيير،** Pierre Lachièze-Rey 1885 1957، وهو فيلسوف فرنسيّ، أستاذ جامعي في تولوز وليون "تبحثُفيطبيعةالذّاتالمدركةلمعرفةالأثرالذّيتتركهذهالذّاتفيتصوّرالشّيءالخارجيّ،كماتعودهذهالصّورةالحديثة كالقديمةإلىالبحثفيقيمةالعلمأيفيقيمةالتّصوّروالتّصديق"(Lachièze-Rey Pierre, 1998, (p 984)،إنّها الأصالة تتشرّبُ الماضي ومن ثمّ الحداثة ترنو لرُقيّ مشهديّ بضمان المرجع وقدرة على تثمين الغائب الحاضر فينا.

يبرزُ المؤلّف حراك النُّقلة الواعي من الأُرسومة إلى اللّوحة مُفارقةٌ جِدُّ متماسكةٍ ذات بُنيانٍ متّصلٍ منفصلٍ في الآن الإبداعيّ ذاته، إذ نحنُ نقفُ أشواطًا وأشواطًا من الدُّربة الفنيّة وليدة الورشة والمدينة العتيقة نحو مسرح المعارض الوطنيّة والدوليّة.

يُقدّمُ الكتاب نُقلةً نوعيّةً اختّصت **المدينة** العلامة، وهنا ينصِبُ خليل قويعة فخًّا تحليليًّا مُوازيًّا للعلامات الكائنة في صرح هذا المنظور التّراثيّ من أمثال الفروسيّة وتشكيلات المرأة ومُتفرّقات اللّباس ومجموعة لامتناهية من الدّلالات والرُّموز الضاربة في المنزع القديم والملتصقة بالموروث المحليّ.

يُعدُّ الكتاب تجربة تنظير تأخذ الفكرة من محطّة الصياغة اليدويّة وتُنازلها كلّ أشواط التّحوّل والتّغيّر لأجل اكتساب مُواصفات خارج الحدود كما قرأناه في تجارب عليّ بن سالم وعمارة دبّش، وهي مناورةٌ عصيّة المنال مع حاتم المكيّ حيث يقفُ الباحثُ على فِعلٍ صادمٍ تطوّر منذُ باكورة الثّلاثينيات الأولى للقرن، لنقف حيارى أمام كلّ هذه المُحاولات الجريئة لتيّار الإعلان الصّادم، "ظهر مُصطلحٌ الإشهار الصِّداميّ Shockvertising أوّل مرّة سنة 1990 لدى الأنجلو سكسونية، وتعني كلمةُ shoc الصّدمة، فيما تُرادفُ كلمةُ advertising مفهوم الإشهار، وهو عبارة عن سِجّلٌ صُوريّ فوتوغرافيّ مُوّظف لخدمة الحملات

الإعلانيّة المُوّجهة للكتلة La masse[1] وهي عددٌ لا متناهٍ من الأفراد الذين يحملون مُيولاً مُشتركًا، ويستهدفُ إشهارُ الصّدمة كذلك مجالاً واسعًا من المُتقبليّن يُعرف بسيّد الجميع Monsieur tout Le monde، ويشملُ المُستهلكين على اختلاف مستوياتهم العمريّة وانتماءاتهم الطبقيّة وفئاتهم الاقتصاديّة وقدراتهم الشرائيّة"(ريم الزياني عفيف،2021، صفحة 85)، الذّي تنزّل بيانه واستقرّ في مُوّفى التّسعينات، والأغربُ أنّ حاتم المكيّ بدأ من "الدُّكان – الورشة" حيث خضع لنواميس الطلبيّة وقواعدها وشُروط إلزامها لينتهي خلال سنوات من التّمرّس بكسر كلّ القيود الاجتماعيّة ويُواجه الجمهور بحراك فكريّ واع ومستفزٍّ من الفعل التّشكيليّ، لقد وضعنا أمام استفهام هل أنّه أبُ الصّدمة التُّونسيّ؟، كما نستطيعُ أن نتّوجه بأنّه حفر حقيقة في بداياتها ونبش عن مقاربات مُبّكرة في الفِعل المُثير للاستفزاز والمُحيّر للمُشاهد، ما جعلنا نقفُ أمام مقاربة معاصرة للذات "حقيقةً كامنةً لا في الذّات وحدها بل في وحدة الذّات واللاّذات" (شيلنغ الجابري،1988، صفحة 822)، يعني تتميّزُ المفارقة أنّنا اجتمعنا في ذات حاتم المكيّ الذّي يحملُ قواعد النُّظم المُتعاقبة والمُتوارثة ويسعى لتحقيق مُجاوزة فكريّة محضة باستخدام أدوات التّشكيل في زمن قياسيّ فرضيّ مستقبليّ يُقاربه هيدقير "كائِنٌ وحيدٌ موهومٌ بذاته إنّه مقذوف به دائمًا نحو المستقبل" (هيدقير، 1988، صفحة 407)، إنّه ذلك الفنّان المُخضرم المنفتح على تأثيرات غربيّة ومفاعلات استعماريّة تحدوه إلى سفر هُناك بعيدًا عن الوعي الآنيّ، وإذ يُدّعمنا برقسون في قوله "العقلُ ينفرُ من كلّ شيء سيّال ويُجمّد كلّ ما يتناوله، ونحن لا نُفكّر في الزّمان الحقيقيّ بل نحيا فيه"(برقسون، 1981، صفحة 50، نعم من أفضال الكتاب أن حملنا بعيدًا عن النصّ في مقامات تحليل ونقد وتأويل قادرة على تدعيم هذا المنهج الحداثيّ السّابق لأوانه الثّائر قبل عصره والمتمرّد قبل أوانه، دعاها غاستون باشلار"بهرمونات الخيال"(G. Bachelard, 1968, p 166) المتدّفقة من أشخاص غير طبيعيين يحملُون مُدّخرًا ثقافيًّا مُتشنّجًا قد يكونُ هِستيريًّا وقد يكونُ ضربًا من مضارب الإبداع، لكنّه في جميع الأحوال هو صِحيٌّ لأنّه قابِلٌ للتّفكيك والمُداولة الفكريّة.

ولا يفوتنا تفويض الفضل للمؤلّف في طريقة تقديمه للنّص ودور المخطوط النصيّ في تطويق الفِعل التّشكيليّ وتأمين زلاّته وضمان صيرورته إلى الأفضل، ففي عهد تحريم التّصوير بشكل يتنّظرُ في الشّرعيّة العقائديّة تجدُنا أمام نصّ عفويّ لزجٍ مُتحرّكٍ يحظرُ في الأُرسومة ويُسجّلُ حماية مفهوميّة للمعنى ويُحظّرُ أيّة خروج عن المقصود، دورٌ تنزّل في إطار عربيّ شرقيّ يأخذ من المنمنمات ويتصدّرُ مستويات القراءة الخطّيّة ويُفسّرُ ضرورة أن تكون للبدايات ذلك المأمنُ الذاكريّ الموصوف بالكلمة والصياغة الحرفيّة لتأمين سلامة الموضوع وابعاده عن شبهات التّأويل المحظور.

وليس غريبًا لقارئ تأمّل الكتاب دون ضبط فروعه بتجاوز العلامة التّشكيليّة والعلامة الأيقونيّة وتسيّد الفضاء التّصويريّ واستقلاليّته، إنّه ثالوثٌ متقاربٌ متوالدٌ يبني لمسار فِكريّ خالص من النّقد الفنيّ،

فالمُتوارث تحوّل لعلامة أيقونيّة تنأى عن مصدرها وتتشرّبُ عصرًا يختلف عن أمكنتها المُفضية أساسًا، نوعٌ من الانعتاق عن محراب الأصل نحو ابتكار ثنايا اتّصال مُحدثة.

ويحملنا المؤلّف إلى تحليل سريع ومستوف لطبائع اختصاصات التّشكيليّن في قرن ونيف، عرضٌ مُوّظف لخدمة النّص القرائيّ، يضعنا أمام فهم طبائع المهنة آنذاك وانحصار نشأتها في المدينة العتيقة في متجر يُدّعى دُكّانًا هو بمثابة الورشة التّشكيليّة، هُناك بدأت كلّ حضائر الورشات بالكتابة وتخلّصت تدريجيًّا لفعل الرّسم، يقول بول كلي Paul Klee1879 1940 رسّام ألمانيّ تُعرف أفكاره بالسرّيالية والتّعبيرية والتّجريدية "أن نكتب أونرسم فإنّ الفعلين يشتركان في نفس العُمق" (Paul Klee, 1964, p 5)، إذا هو إقرار أنّ العمل الفنيّ العربيّ بدأ بخطى محتشمة يرنُو طورًا للمنمنمات الفارسيّة والتّاريخ الشّفويّ الأسطوريّ والخرافيّ ما جعل المشهد التّشكيليّ ينمو وأعطاه مُواصفلات مرجعيّة، وطورًا آخر جدّد الالتزام بالكتابة من أجل التّحصين والتّأمين، وانتقل بذلك تدريجيًّا إلى جناسٍ انفتح على انتشار المطبعة وازدهار مهنة الصّحافة، ما أثّر فعلاً على مُواصفات هذا الفنّان الذّي تعدّى الاشتغال على السُّلطة وتنفيذ أوامر صاحب الطلبيّة إلى فاعلٍ "فمن المتعة أن نُحقّق عملاً يتوافقُ مع متطلّبات المُحيط من حولنا ونعرض تواصلنا مع الآخرين" Henri Joannis, 1978, (page)لكنّه انتقالُ ليس عفويًّا بل تدرّج عمليًّا وتطبيقيًّا باعتبار استقرار الذات وانفصالها عن الخضوع للطلبيّة في محاولة لتحقيق نفاذها وكيانها، وانتقلنا من كيف نقرأ المواضيع التّشكيليّة ؟ إلى كيف نقرأ ما نُشكّل؟ خُروج من الذات الصّانعة إلى الذات المُبدعة المُتأمّلة، إنّها لحظةُ الوقوف في مسافة فاصلة للبياض من سواده.

استقرّ بنا الكتابُ في ضِفاف الحسيّة التّجريبيّة للمدينة من قوّة جاذبة إلى قوّة موّلدة وأخرى دافعة، فانتهينا من مماثلة مُسّطحة إلى تشكيل ينزعُ للعجائبيّ وينتهي بقطع كُليّ للتّقليديّ لأجل تأسيس إخراج مغاير تمامًا.

وحملنا الكتاب لخوض تجارب فنيّة خطّيّة من أمثال عادل مقديش وعليّ النّاصف الطّرابلسيّ التّي تنأى بالخطوط عن قرائتها، فهي كيانٌ جديدٌ مُتوّثبٌ للحُريّة والإبداع، ما جعلنا نُقرّ بجوهر الحداثة في رُبوع تونس البكر، وهو انتقالٌ واعٍ من فنّانين أرادوا لأشكالهم أن تُتصوّر بعيدًا عن المألوف وتُغامر طويلاً.

يُؤكّدُ المؤلّف في ختام قوله أنّ تجربة المدينة التّشكيليّة ليست حِكرًا على الفضاء التّصويريّ التُّونسيّ فحسب، بل إنّها استمرّت وطالت أرجاء العالم العربيّ وتساجلت كعلامة فريدة من نوعها، في حين تبقى المنمنمة والأُرسومة مرجعًا أصيلاً لا تستقيمُ داخله تفسيرات العُصور الآنيّة إلاّ بالوقوف عليه.

نتعايشُ اليوم فضاء تأويل ثريّ بالقِراءات ونحيكُ نسيجًا متآلفًا من القديم التُّراثيّ المحليّ إلى المفتعل الحديث لنقتحم مجال بحثنا بقواعد من الاتّصال الحديث، هي مجموعة من مفاعلات التلقيّ وطبائع الجمهور وتوزيعيّته في زمن التّسويق التّجاريّ لمواضيع المبيعات، وهُنا "لا يُؤثّر البشر في الطبيعة فحسب بل يُؤثّر بعضهم في بعضهم الآخر، فهم لا يُنتجون أشياء مادّية فحسب بل يُنتجون العلاقات مجتمعة ليعيشُوا في ظِلّها" (الجوهري عصام، 1988، صفحة 118)، ويُضيف الجوهريّ "أنّ الإنتاج هو

وحدةُ القوى المنتجة باستمرار" (محمد عليّ رحومة، 2008، صفحة 22)، وذات فنّانة تقرأ وتنزوي عن موقعها لتلعب دور المُشاهد، استثناءات وازدواجيّات ومفاعلات أسسّ لها علم النّفس الحديث والسوسيولوجيا وعُلوم التّسويق والإشهار لنُصبح في عوالم هي أشدُّ اتّساعًا وأكثرُ اشتباكًا.

وينتقدُ الكتاب صريحًا موقف الرّأي العامّ التّونسيّ على وجه الخُصوص والعربيّ على وجه العموم، في التّضاد مع النّقد الفنيّ وصدّ أبواب القبول أمامه وهو ما يسبّب تكلّس المشهد التّشكيليّ عمومًا، كما نقد المؤلّف اخراج النّقاد من دائرة الفِعل وتهجيرهم ما أثّر سلبًا على حراك المسارات التّشكيليّة وحسن فهمها وتوظيفها في السياق القرائيّ الجدير بها، فالنّقد البنّاءُ له شديد الإسهام في تعديل كفّة التّوازن التّطبيقيّ، وتأسيس صياغة مفهوميّة مُتجدّدة ومواكبة لكلّ جزئيّة عرضيّة أو جزئيّة قاعديّة في تغيير المسارات التّكوينيّة وفي تقرير قيم المشهد الفنيّ ككلّ، وتأبى الثّقافة العربيّة الخضوع للنصّ ولسيادته نقدًا أو تزكيّة، خوفًا من إدراكيّة الذات لمواطن ضعفها أو خوفا من هذا الخروج المقصود للذات لتتأمّل ذاتها وتُشكلّها علامة فارقة موصوفة بدلالات ثابتة وإيحاءات مُوّجهة.

صفوةُ القول

كتاب **مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحةلخليل قويعة**، كتابٌ يعرضُ تطوّر المشهد التّشكيليّ في الفترات الأولى من القرن العشرين والفترات اللاحقة من عهد الطلبيّة التّراثيّة للأرسومة الزّجاجيّة إلى عهد توالد اللّوحة أو المسنديّة في غضون كلّ المتطوّرات الاجتماعيّة والسياسيّة.

كِتابٌ نقديٌّ وتحليليّ وتأويليٌّ بامتياز لمراحل استثنائيّة فارقة في المجتمع التّونسيّ على وجه التّقدير وفي المجتمع العربيّ على وجه المقاربة والمماثلة، يتناولُ الكتاب قراءة العلامات التّشكيليّة **للمدينة، للفروسيّة وللخطّ العربي** في هذا السّفر والتّرحال النّموذجيّ للشّكل من الجذب المرجعيّ إلى الفعل التّوالدي والابتكاري الفاعل ومنه إلى الدّفع الإبداعيّ المُسجّل بعيدًا عن المعهود والمألوف.

المراجع العربيّة

ابنسينا، ،2016، *النّجاةفيالحكمةالمنطقيّةوالطّبيعيّةوالإلهيّة*،حقّقهمحيّالدّينالكرديّ،مطبعةالسّعادة،بجوارحافظةمصر،الطّبعةالثّانية.

ابنسينا،1980، *عيونالحكمة*،تحقيقوتقديمعبدالرحمانبدويّ،وكالةالمطبوعاتبالكويتودارالقلمبيروت،الطّبعةالثّانية،بيروت.

الأصرم، خالد، 1987، *مدرسة الفنون الجميلة في تونس بين 1923 و1966*، الحياة الثقافيّة، مجلّة، ماي، وزارة الثّقافة، تونس.

برقسون، 1981، *التّطوّر المبدع*، مجموعة الرّوائع الإنسانيّة يونسكو، ترجمه من الفرنسيّة إلى العربيّة جميل صليبا، اللّجنة اللّبنانيّة لترجمة الرّوائع.

البقلوطي، الناصر، 2017، *صناعات تقليديّة وحرف صغرى من صفاقس*، نشر العربيّة & دار محمّد عليّ الحاميّ، بمناسبة صفاقس عاصمة للثّقافة العربيّة، صفاقس.
بكّار، توفيق، 1989، *حاتم المكيّ*، دار أليف للنشر، تونس، سلسلة فنون- تراجم، دراسات.
الجابري، شيلنغ، 1986، *الموسوعة الفلسفيّة العربيّة*، المجلّد الأوّل للمصطلحات والمفاهيم، معهدالإنماءالعربيّ،المجلّدالأوّل.
الجرجاني، عليّ بن محمد الشّريف، 1985، *تعريفات الجرجاني*، طبعة مصر، تحقيق إبراهيم الأبياري.
الجوهري، عصام، 1986، *الموسوعة الفلسفيّة العربيّة*، المجلّد الأوّل، معهدالإنماءالعربيّ،المجلّدالأوّل.
رحومة، محمد عليّ،2008، *علمالاجتماعالآليّ*،مقاربةفيعلمالاجتماعالعربيّوالاتّصالعبرالحاسوب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع المجموعة الدوليّة.
الزياني عفيف، ريم، 2021، *الإشهار الصّداميّ الإرهابيّ من إعلانات القمامة وبريقها إلى الأناقة المرضيّة Trash / Glam trash / Morbi-chi*، حوارات فكريّة، مجلّة فكريّة محكمة فصليّة تصدرُ عن اتّحاد الكتاب التّونسيّين، العدد الأوّل.
صارجيّ،بشارة، 1986، *الموسوعةالفلسفيّةالعربيّة*،معهدالإنماءالعربيّ،المجلّدالأوّل.
صليبا،*المعجمالفلسفيّ*، 1982، الشّركةالعالميّةللكتاب،الجزءالثّاني،دارالكتابالّلبناني،بيروت.
قويعة، خليل، 2007، *عمارة الرّؤية في مدينة الرّسام نجيب بلخوجة*، محاولة في رصد تكوينيّة الشّكل الفنيّ وتحوّلاته، ميم أديسون، تونس.
قويعة، خليل، 2020، *مسار التّحديث في الفنون التّشكيليّة من الأُرسومة إلى اللّوحة*، تقديم أ.د. عبد الواحد المكني، دار محمد عليّ للنشر، صفاقس، الطبعة الأولى.
لالاند، أندريه، 2001، *موسوعة لالاند الفلسفيّة*، معجم المصطلحات التّقنيّة والنّقديّة، تعريب خليل أحمد خليل، أستاذ في الجامعة اللّبنانيّة تعهدّه وأشرف عليه أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطّبعة الثّانية.
ناظم صالح، عصام، 1995، *وسائل توظيف الفضاء في اللّوحة التّشكيليّة*، مفهوم الفضاء التّصويريّ، مجلّة كليّة الآداب، العراق، عدد95.
هيدقير، 1986، *الموسوعة الفلسفيّة العربيّة*، المجلّد الأوّل، معهدالإنماءالعربيّ،المجلّدالأوّل.

المراجع الأجنبيّة

Bachelard, G,1968, *Poétique de la rêverie*, PUF.
Berger R, , 1915, *Art et communication*, *Mutations Orientations*, Ed, Casterman, Belgique.
Chantraine, P., 1968, *Dictionnaire étymologique de la langue grecqu*e, Ed Klincksciek I.
Corbin, H, : 1958, *l'Imagination Créatrice dans le Soufisme d'Ibn'Arabi*– La double dimension des êtres. Ed. Flammarion, Paris.Delacroix,E, 1980, *Journal* (1822-1863) lettre du 4 avril 1854, plan.
Gouia, K, 2011, *Aly ben Salem*, Emotion de l'œil et passion de vivre. Ed, Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts, Bait ai-Hikma,Carthage.
Heidegger, M., 1981, *Kant et le problème de la métaphysique*, Galimard, « Tel ».
Joannis H,1978, *le processus de création publicitaire*, Dunod Entreprise.
Khatibi, A et Sijelmassi, 1983, M, *l'Art Calligraphique Arabe*, Ed, du Chêne, Paris

Klee, P,1964, *Théorie de l'art moderne*, Gauthier-Médiations.
Lachièze-Rey, P, 1998, *psychologie et philosophie*, 2ème édition.
Lasram, K, 1992, *Iconographie symbolique des sous verre et approche plastique contemporaine*. Patrimoine et Création. Arts plastiques tunisiens contemporains. Ed Beit Al-hikma, Edilis, Tunis-Lyon.
Leibniz, *Nouveaux essais*, Préface.
Market, Y, 1999,*La Philosophie de Ihwan al-Safa*. Ed, S.E.H. A.//Archè.
Masmoudi, M, 1972, *La peinture sous verre en Tunisie*, Ed. Céres, Production, Tunis, pp, 18-20.
Merleau-Ponty, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, N. R. F.
Schaeffer, J-M, 1996, *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*. Ed. NRF Essais Gallimard, Paris,.
Schefer, J-L : *Scénographie d'un tableau*. Ed. Du seuil, Paris.