Democratic Arabic Center
Demokratisches Deutsches Zentrum für MENA-Studien, Berlin, Deutschland
The Higher School of Design Sciences and Technologies, University Manouba, Tunisia
Higher Institute of Arts and Crafts in Gabes, University of Gabes-Tunisia

The crossing between identity and innovation has always been at the heart of scientific research, and has taken various multidisciplinary approaches and methodologies. The problematic relationship between identity and innovation oscillates between dichotomy and fusion, a source of deep reflections. While innovation seems to be deeply anchored within the research of identity, resulting in rich and creative projects, there is a kind of paradox between identity and innovation which can limit the latter due to the markers and/or limits that collide the freedom of creativity with the attachment/respect to identity. We are questioning this conflictual, dichotomous, and fusional relationship between identity and innovation within the collision of the two concepts, as well as its impacts and results on the creative process. Thus, from different perspective and reflective approaches we are examining the identity representations through the different creative domains, the social impact of the collision between identity and innovation, the identity crisis in relation to innovation, the impact of technology on sculpting identity as well asits impact on the multidisciplinary pedagogy and didactics.

DEMOCRATIC ARABIC CENTER
Germany - Berlin 10313 Gensinger - Str : 112
http://democraticac.de
TEL : 0049 - CODE
57348845 030 898999419 030 89005468 030
MOBILE TELEFON 004917427427 4278717

ISBN 978-3-68929-024-5

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

The encounter between identity and innovation : An explosive brake of creativity

22-23
June 2024

اللقاء بين الهوية والإبتكار كابح مُفَجِّرٌ للإبداع

The encounter between Identity and Innovation An explosive brake of Creativity

La rencontre entre l'identité et l'Innovation Un frein explosif de la Créativité

Idea & Edition : Mejda Achour
Abstract & Edition : Asma Manai
University of Manouba, Tunisia

Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès

ECOLE SUPERIEURE DES SCIENCES ET TECHNOLOGIES DU DESIGN

First edition "2024" – Book – The encounter between identity and innovation An explosive brake of creativity.

All rights reserved No part of this book may by reproducted. Stored in a retrieval System or tansmited in any form or by any meas without prior Permission in writing of the publishe.

Democratic Arabic Center ©

ISBN 978-3-68929-024-5 **Edition D.A.C , 22/06/2024 Mejda Achour & Asma Manai.**

22-23
June 2024

اللقاء بين الهوية والإبتكار : كابح مُفَجِّرٌ للإبداع

The encounter between Identity and innovation An explosive brake of Creativity

La rencontre entre l'identité et l'innovation: Un frein explosif de la créativité

Idea & Edition : Mejda Achour
Abstract & Edition : Asma Manai
University of Manouba, Tunisia

Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès
ECOLE SUPERIEURE DES SCIENCES ET TECHNOLOGIES DU DESIGN
D.A.C

TABLE DES MATIERES

Présentation	La rencontre entre l'identité et l'innovation		1
	Comité d'organisation et comité scientifique		2
	Argumentaires		5
	Session keynote speakers		11
Article 1	**Les Enjeux de la création artistique contemporaine. De l'identité subversive à l'identité créative**	Dr. Houcine Ben Slimane	12-19
Article 2	**Design numérique et complexité identitaire : Défis et opportunités**	Dr. Salma Ktata Ktari	20-29
Article 3	**De la céramique d'art au design : Un nouvel horizon pour acquérir une démarche plus accessible**	Dr. Sana Jemmali Ammari	30-36
Article 4	**الابتكارُرهينٌ حصريٌّ لبقاء الهُوّية**	الدكتورة ريم الزياني عفيف	37-58
Article 5	**Péché Originel, Péché d'Identité (ou Comment s'en libérer)**	Dir. Dominique Sciamma	59-65
	Session guest speakers		67
Article 1	**Melting Down Identity: Towards a Pedagogy of Complexity (Scientific Article)**	Federico Bonelli	68-86
Article 2	**Identité et Innovation dans le Grand Maghreb : Tensions et Synergies dans la Créativité Publicitaire et Cinématographique (Expert report article)**	Bilal Bali	87-90
	Session AXE 1		91
Article 1	**تقنيات جديدة لإعادة صياغة الهوية المكانية لورش عمل مشاريع التصميم**	Malek NOURI	92-102
Article 2	**Narration et Immersion : Réflexions sur le Récit dans le Cinéma Virtuel**	Ghali Safa	103-117
Article 3	**أثر التحوّل الرقمي على الهويةوالموروث الثقافي**	د. حسين سالم السرحان	118-138
Article 4	**العجائبي بين الهوية والابتكارفي فيلم " ماليفسنت2 "**	شيماء نصراوي	139-152
Article 5	**فن الكلمة و إبداع الشاشة والمنصة الرقمية، لقاء بين روعة التاريخ وفنون التأريخ: تجربة أسمارعبد العزيزالعروي نموذجا**	عبير بن وحّادة	153-161
	Session AXE 2 & 3		162
Article 1	**صراع الهوية بين الكبح والمعاصرة في أعمال الفنانين التشكيليين "سلطنة عمان أنموذج"**	الأستاذ عبد العزيز بن محمد بن سيف الهنائي	163-179
Article 2	**الموسيقى في السّينما التّونسيّة بين الهويّة والتّجديد**	أحمد بوحامد	180-194
Article 3	**أزمة الجامعة التونسية وثنائيّة الأستاذ والطّالب قراءة سوسيولوجيّة لمسرحيّة "شعلة" لأمينة الدّشراوي**	الطيّب الطويلي	195-209
Article 4	**موضة "افعلها بنفسك": منهج مبتكرللكشف عن الهوية**	Takoua Tabakh	210-218
Article 5	**توظيف الهوية لدي الاتجاه الاستقلالي الجز ائري في مقاومة الخطاب الكولونيالي الفرنسي 1949-1930**	الأستاذ الباحث: مراد بن زفور الأستاذ الباحث: أحمد بن حدحوم	219-231
Article 6	**الهويّة الفنيّة إلتقاء بين الفكر الفنّي والفكر الحرفي في أعمال "محمود قارة "**	وسام بن شيخة	232-244
Article 7	**Les contrastes identitaires dans le discours publicitaire tunisien : Entre exploit créatif et faute d'innovation stratégique**	Dr. Mariem BOURAOUI Ep. SAIDANE	245-254
	Session AXE 5		255
Article 1	**سينما رضا الباهي بين تجليات الذات والهوية وذاتية الإبداع**	د.عبد السلام شعبان	256-270
Article 2	**الهويّة والابداعية في الفنون البصرية التونسية المعاصرة: هدى غربال ووديع المهيري ونادية الكعبي لينك ومنى الجمل السيالة نموذجا**	سلوى العايدي	271-283
Article 3	**التراث والمعاصرة: من بحث المعنى إلى بحث الهوية، تجربة علي ناصف الطرابلسي شاهدا**	هاجر قاسم	284-294
Article 4	**Le Patrimoine et le Développement de l'Identité Tunisienne Exemple de la céramique pariétale de « QALLALINE »**	Wided MELLITI CHEMI	295-315
Article 5	**Le billet de banque : Une représentation symbolique de l'identité et de l'innovation**	Faiza GUESMI	316-332

Le Centre Démocratique Arabe basé à Berlin-Allemagne, a le plaisir de lancer un appel à contributions pour le colloque international Hybride portant sur

La rencontre entre l'identité et l'innovation

Un frein explosif de la créativité

Date: 22-23 Juin 2024

Organisation du colloque Hybride via :

Zoom et

Présentiel à L'Ecole Supérieure des Sciences et Technologies du Design-université Manouba-Tunis

NB : La participation est gratuite

Universités Partenaires :

L'Ecole Supérieure des Sciences et Technologies du Design-université Manouba-Tunisie

المدرسة العليا للعلوم و تكنولوجيات التصميم
ECOLE SUPERIEURE DES SCIENCES ET TECHNOLOGIES DU DESIGN

Institut supérieur des arts et métiers de Gabès, Université de Gabès-Tunisie

Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès

Présidente du colloque

Dr. Mejda Achour - Université Manouba – Tunisie

Présidence d'honneur:

- **M.A. HDR Salma Ktata Katari**, Directrice de l'École Supérieure des Sciences et Technologies du Design, Université de Manouba, Tunisie.

- **M.C.F. Sadek Touil**, Directeur de l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès, Université de Gabès, Tunisie.

- **Pr. Ammar Sharaan**, Président du Centre Démocratique Arabe, Berlin, Allemagne.

Comité du colloque:

- Présidente du Comité Scientifique: **M.A Faten Ridene**, Université de Jendouba, Tunisie.

- Directrice de la conférence: **Dr. Asma Manai**, Université de Manouba, Tunisie.

- Coordinateur Général: **Rym Tounsi**, Université de Manouba, Tunisie.

- Coordination et médiatisaion **M.A. Ines Ben Khemis** Université de Manouba, Tunisie.

-Peintre du colloque : **A. Ines Zili,** Université de Manouba, Tunisie.

- Directeur de Distribution: A. **Badii Melki**, Université de Manouba, Tunisie.

- Président du Comité de Préparation: **Dr. Ahmed Bouhkou**, Centre Démocratique Arabe, Allemagne, Berlin.

- Président du Comité d'Organisation: **Dr. Karim Aiche**, Directeur Administratif, Centre Démocratique Arabe, Berlin, Allemagne.

Comité d'organisation :

Distribution/Médiatisation	Affiliation	Graphique/Peinture	Affiliation
A. Badii Melki	ESSTED	**Dr. Mejda Achour**	ESSTED
Dr. Nouha Daldoul	ISAM Siliana	**A. Ines Zili**	ESSTED
MA. Randa Daoud	ESSTED	**A. Mariem GARCI**	ESSTED
Dr. Mouna Turki	ISAMS	**PHD ST Chaima Nasraoui**	ESSTED
MA. Dr. Wided Melliti	ESSTED	**Dr. Anis karaa**	ESSTED
Dr.Souabni Meriem	ESSTED	**Dr. Hatem kochbati**	ESSTED
Boutheina Harbi	ESSTED	**PHD ST Boutheina Harbi**	ESSTED
PHD ST **Hayfa Bey**	ESSTED	**Dr. Henda Boukari**	ESSTED
MA . Dr. Ines Ben Khemis	ESSTED		
Dr. Aicha Kamoun	ESSTED		

Rédaction/ Traduction/Révision	**Affiliation**
MA. Dr. Ali Chaseddine	ISAMG
MA. Dr. Rym Zayani	ESSTED
A. Sonia Atig	ISBAS
A.. Samia Jomli	ESSTED
A. Lamia Azzabi	ESSTED
PHD ST Rym Tounsi	ESSTED
Dr. Asma Manai	ESSTED
PHD ST Hayfa Bey	ESSTED
Hedi Bey	Inst. Hammamet
Dr. Insaf Khaled	ESSTED
MA . Dr. Ines Ben Khemis	ESSTED
Dr Omar Aloui	Université Jendouba
Dr Mohamed Abdelwaheb Youssfi	Université Tunis ElManar

Modératrices : Asma Manai, Mejda Achour, Faten Ridene, Amira Turki, Zeyneb Krima, Rym Zayani.

Comité Scientifique présidé par M.A Faten Ridene, Université de Jendouba, Tunisie.

P. Hammadi BOUABID
P. Michela Deni
P. Houcine Ben Slimane
P. Ahmed Gamaleldin Bilal
P. Mounira ben Mustapha Hachana
P. Abdelaziz AMRAOUI
P. Fathy Elsmadissy
P. Mondher Al-Atoum
P. Ikbel CHARFI
P. Khaldoun Zreik
P. Jaouhar Jammoussi
P. Sana Jemmali Ammari
Ass Pr Dr Mohamed GHAZELA
Ass Pr Dr Mohamed BADIR
Ass Pr Dr Ouafa OUARNIKI
Ass Pr Dr Anouar BEN KHALIFA
Ass Pr Dr Assia MARFOUQ
Ass Pr Dr Abdelghani BRIJA
Ass Pr Dr Mohamed MARZAGUI
Ass Pr Dr Hamid TBATOU
Ass Pr Dr Samira OUALHAZI
Ass Pr Samiha KHELIFA
Ass Pr Manoubia BEN GHEDAHEM
Ass Pr Dr Mohamed Tarek Ben CHAABANE
Ass Pr Sadok TOUIL
Ass Pr Dr Anis Semlali
Ass Pr Dr Hafedh Rekik
Ass Pr Dr Chiraz Kilani

AP Dr Faten RIDENE
AP Dr Ali Chamseddine
AP Dr Ali Mawlood Fadhil AL SAMMRRAIE
AP Dr Amira Turki
AP Dr Amina Tekitek Bouden
AP Dr Ahlem Hamed
AP Dr Maya Ben Ayed
AP Dr Aicha Kamoun
AP Dr Imen SAMET AROUS
AP Dr Nouheil SALLOUM
AP Dr Yassine Halouani
AP Dr Amir HAMZAOUI
AP Dr Faten HAMDI
AP Dr Salma KETATA
AP Dr Naoufel ABBES
AP Dr Hela CHABCHOUB
AP Dr Rim Lahmar
AP Dr Neila Zanned
AP Dr Rym Zayeni
AP Dr Mohamed Abdelwaheb YOUSSEFI
AP Dr Wassim Jmal
AP Dr Omar Aloui
AP Dr Dorsaf Ben Salem
Dr Henda Boukari
Dr Asma Mannai
Dr Mejda Achour

Les Keynotes Speakers

Dr. **Houcine BEN SLIMANE**, Professeur à l'Université Tunis El-Manar.

Dr **Sana JEMMALI**, Professeur à l'Université de Sousse.

Dr. **Salma KETATA**, HDR et Directrice de l'ESSTED, École supérieure des sciences et technologies du design Tunis.

Dr. **Rym ZAYANI**, HDR à l'ESSTED.

Dir. **Dominique SCIAMMA**, Directeur à CY École de Design, Cergy Université de Paris.

ديباجة المؤتمر:

يقدّم هذا المؤتمر الدولي أفقا متجدّدا حول التقاطع بين الهويّة والتّجديد، وذلك بدعوة الباحثين للتّفكير في الاشكاليّات المختلفة التّي تنبع في أيّ مشروع يهدف لتحقيق الابداع .

يركز موضوع المؤتمر على جانبين، يعتمد الجانب الأوّل مفارقة متمثّلة في التّعبير المتناقض "كابح مفجّر"، الذّي يحيل التّفكير الى حالات الغليان والتأمّل والتمعّن المعطّلة بقيود مختلفة. ولكنّها تكبح لتحقيق مصالحة بين الهويّة والتّجديد .

وأمّا الجانب الثّاني، فسيتناول وجهات نظر متباينة قادرة على التعلّق بعدد من التخصّصات الرّاسخة في الابتكار، وهي تناشد في نفس الوقت لمفاهيم الهويّة والتّجديد .

في الواقع، سيهدف المؤتمر الى اثراء المعاني الدلاليّة النّاشئة عن امكانيات التّصديق بمصطلحي الهويّة والتّجديد، وكذلك سيفتح موضوع المؤتمر حول تعدّد اختصاصات الهويّة.

من المؤكّد أنّ الاحتمالات النّاشئة عن اندماج المجالين لمفهومي"الهويّة والتّجديد" عبر زوايا نظر متعدّدة سيؤثّر حتما على درجة التكيّف الدلاليّ خاصة في مدى علاقتهما بالاختصاص.

وفي نفس السيّاق فانّ ترسيخ التّجديد في مشروع ابداعي يمكن ان يحوّل الى نحو فكرة مثاليّة مبتكرة، متجدّدة، محدثة او مخترعة لمحتوى جديد .

إذ الانتقال أو التّطور من مستوى الى اخر يحتمل أن يتغيّر بتأثيرات الهويّة المهيمنة أو الخاضعة في المماثلة عبر محامل مختلفة.

انّ التأرجح بين هيمنة الهويّة والمثول الى التّجديد سيشكّل الصّورة المجازية للفقاعات التّفكيريّة للمبدع وسيؤثّر في مختلف الارتباطات التّي تنتج عن مختلف عوامل التّأخير في الادراك الابداعي.

يشتغل تعدّد الاختصاصات الهويّاتي كعائق أو كمصدر محفّز للتّجديد في عمليّة تطوير مشروع ابداعيّ. فعلاوة على ذلك فانّ الهويّة يمكن أن تتواجد كقيمة رائدة " نموذجيّة وجوهريّة"، داخليّة أو خارجيّة، يمكن ادراكها في مختلف مكوّنات العمليّة الابداعيّة.

من ناحية أخرى، هل ستصبح الهويّة عاملا قابلا للنّمذجة عبر أداة التّجديد مع المحافظة على أصالة علاماتها القابلة للاكتشاف؟

في المقابل، تتجلّى الهويّة القابلة للتكشّف من خلال الاليّات ومتجسدّات التّمثيل، كما أنّها تتداخل في عمق روابطها ومفاصلها.

لنعطي مثلا عن هويّة "اندي وارهول " في سريغافيا مارلين مونرو، فعلى الرّغم من تواجد تقنية الطباعة منذ القدم فانّ هويّة المبدع تنعكس في عمليّة نموذجيّة من خلال التّقنيّات الفنيّة في صياغة التّصميم، وفي الفنّ والسينما والمسرح وأيضا في الهندسة المعماريّة وغيرها...كما أنّها تعود كلّها على التّجديد.

أهداف المؤتمر:

1. تعريف العلامات المرئيّة للمفاهيم العرفيّة النّاتجة على مقابلة بين الهويّة والتّجديد عبر الاطلاّع على أعمال ابتكاريّة من اختصاصات متنوّعة في ميادين التّصميم والفنون والسينما.
2. تقديم التّحليل وحلّ المشكلات النّاتجة عن التّصادم بين الهويّة والتّجديد.
3. اكتشاف مسارات النّمذجة، بصمة الهويّة أثناء التّطوير والتّجديد لمشروع ابتكاري وابداعي في مجالات متعدّدة.
4. تسهيل وتحديث التّدريس البيداغوجي مع ضمان الحفاظ على فلسفة الهويّة للمؤسّسة الجامعيّة العليا.

محاور البحث:

1. التّجديد التكنولوجي وصياغة الهويّة

يطغى التّجديد التكنولوجي على الهويّة الفرديّة أو الجماعيّة بالسّيطرة عليها أو تبديدها.

2. تقديس الهوية بين التّجديد أو التّقليد

يسلّط هذا البحث الضوء على مضاعفات تقديس الهويّة ما قبل وضع المشروع وبعده، وفي هذه الحالة يعدّ الافراط في تمثيل الهويّة شرطا أساسيّا للدفع نحو التّقليد.

3. دمج الهويّات: تجديد هجين

يعتني هذا المحور بدراسة كيف يحصل التداخل والتّفاعل بين الهوّيات باعتبارها مركزا للتّجديد.

4. التّجديد الاجتماعي والمقاومة: أزمة الهويّة

يعتني هذا المحور بدراسة قيمة تجديد الهويّة في تجاوز العقبات الاجتماعيّة ومقاومة أزمة الذّات.

5. الهوية التراثية: التّمثيل الماديّ أو الاّ مادّي

يتمثّل ذلك من خلال تجديد القيم، المعيش، الشعور والعواطف والتجارب المعاشة.

6. طرائق التّدريس بين فلسفة الهويّة والتّجديد

يقدّم هذا المحور تحليلا للطرائق البيداغوجيّة المتنوّعة في التّدريس وفي تعريف فلسفة الهويّة الجامعيّة المتخصّصة وذلك مع التّعريف بشتّى مراحل التّجديد.

Preamble

This international, multidisciplinary conference opens up a new perspective on the intersection between identity and innovation, by inviting researchers to reflect on the different issues that can arise from any project that aims to be creative.

This theme focuses on two aspects. The first stems from the paradox contained in the antithetical expression "An explosive brake", which brings to mind states of bubbling, contemplation and cogitation, held back by various constraints, but aiming to achieve a reconciliation between identity and innovation.

The second part will look at the different angles that can be taken in relation to specialities rooted in creativity and which simultaneously call upon the notions of identity and innovation. In fact, it will aim to provide information on the polysemy that emerges from the different meanings of the terms Identity and Innovation, as well as on the pluridisciplinarity of identity to which the conference relates. Certainly, the merging projections of the two conceptual spheres "Identity and Innovation", through the various angles of vision, will affect a semantic adaptation, of the two concepts, relative to the speciality.

However, anchoring "Innovation" in a creative project could converge towards an ideal goal that is novative, renewing, innovative or inventing new content. The transition or evolution from one level to another could depend on the impact of dominant or dominated identity in the idea representation through various media. The balancing between the dominance and domination of the two spheres will shape the metaphorical image of the creator's reflexive bubbling and the various correlations that result in the face of the different backwardness factors of perceptible creativity.

The pluridisciplinary identity in the elaboration of a creative project could be both a brake and a stimulating source of innovation. Furthermore, identity could exist as a pioneering value, intrinsic and integral, and/or extrinsic, perceptible in the various components of the creative process. On the other hand, could this identity become a factor that can be modelled by innovation, keeping its original detectable signs as a stimulating source of innovation?

Moreover, identity could exist as a pioneering value, intrinsic and integral, and/or extrinsic, perceptible in the various components of the creative process but could this identity become a factor that can be modelled by innovation, while retaining its original detectable signs?

On the other hand, identity could be manifested through the mechanisms and artefacts of representation, just as it will be embodied in the same associations and articulations of these mechanisms. Let us take the example of Andy Warhol's identity through his screen-printing of Marilyn Monroe, even though screen-printing already existed, the identity of the creator could be seen in the work through the technicality and know-how in design, art, cinema, theatre, architecture, etc., that are always bouncing off innovation.

Research objectives

1. To identify the visible signs of contingent concepts resulting from the encounter between identity and innovation through creative work from various specialities in the fields of design, the arts, cinema, etc.
2. To present analyses and solutions to problems arising from the encounter between identity and innovation.

3. To discover the processes involved in modelling the identity imprint during the development and innovation of a creative project in various fields.
4. To facilitate and update pedagogical teaching while maintaining the identity philosophy of the higher education institution.

Research areas

1. **Technological innovation and the shaping of identity:** Technological innovation dominates and/or dissipates identity, highlighting the impact of new technologies on individual and collective identity.
2. **Identity sacralisation: innovation or mimesis:** This line of research highlights the redundancies that could result from the sacralisation of identity, through each step of the creation process of a new project. In this case, excessive representation of identity could encourage imitation.
3. **The fusion of identities: a hybrid innovation:** This line of research aims to examine how the integration and interaction of identities can be the source of innovation.
4. **Social innovation and resistance: the identity crisis:** This theme aims to highlight the importance of identity innovation in overcoming social obstacles and resisting identity crisis.
5. **Heritage identity: an innovative material and/or immaterial representation of values, experience and/or emotion:** This section seeks to enhance heritage identity by representing various tangible and intangible innovations, and expressing values, experiences and emotions.
6. **Teaching methods between identity philosophy and innovation:** This line of research analyzes the various pedagogical methods used in teaching, following the philosophical specificities of an academic institution's identity, showing the different phases of innovation.

Préambule

Ce colloque international et pluridisciplinaire ouvre une nouvelle perspective sur le croisement entre l'identité et l'innovation et ce, en invitant les chercheurs à réfléchir sur les différentes problématiques pouvant découler de tout projet inscrit dans la créativité.

Cette thématique se concentre sur deux volets. Le premier volet émane du paradoxe figurant dans l'expression antithétique « Un frein explosif » qui fait penser aux états de bouillonnement, de contemplation et de cogitation, freinés par diverses contraintes, mais visant à atteindre une réconciliation entre l'identité et l'innovation.

Le second volet abordera les différents angles de vue pouvant être relatifs aux spécialités ancrées dans la créativité et faisant simultanément appel aux notions d'identité et d'innovation. En effet, il visera à renseigner sur la polysémie se dégageant des différentes acceptions des termes Identité et Innovation ainsi que sur pluridisciplinarité identitaire à laquelle se rattache le colloque. Certes, les projections fusionnantes des deux sphères conceptuelles « Identité et Innovation », par les divers angles de vision, affecteront une adaptation sémantique, des deux concepts, relative à la spécialité.

Cependant ancrer « L'Innovation » dans un projet créatif pourrait converger vers une finalité idéelle novatrice, rénovatrice, innovatrice ou bien inventrice d'un nouveau contenu. Le passage ou l'évolution d'un palier à un autre pourrait dépendre de l'impact identitaire dominant ou dominé dans la représentation idéelle à travers des supports divers. Le balancement entre la dominance et la domination des deux sphères façonnera l'image métaphorique du bouillonnement réflexif du créateur et les diverses corrélations qui en résultent face aux différents facteurs d'attardement de la créativité perceptible.

La pluridisciplinarité identitaire dans l'élaboration d'un projet créatif pourrait, être à la fois un frein et une source stimulante d'innovation. En outre, l'identité pourrait exister entant que valeur pionnière, intrinsèque et intégrante, et/ou extrinsèque perceptible dans les diverses composantes du processus créatif. En revanche, cette identité deviendrait-elle un facteur modélisable par l'innovation, en gardant ses signes détectables originaires ?

En contrepartie, l'identité pourrait se manifester à travers les mécanismes et les artefacts de représentation, comme elle s'incarnera dans les mêmes associations et articulations de ces mécanismes. Donnons l'exemple de l'identité d'Andy Warhol à travers sa sérigraphie de Marilyn Monroe bien que la sérigraphie existât auparavant. Néanmoins, l'identité du créateur pourrait transparaître sur l'œuvre par la technicité et le savoir-faire dans le design, dans l'art, dans le cinéma, dans le théâtre, dans l'architecture, etc. rebondissant toujours sur l'innovation.

Objectifs de la recherche:

1. L'identification des signes visibles des concepts contingents résultant de la rencontre entre l'identité et l'innovation à travers des travaux créatifs de diverses spécialités dans les domaines du design, des arts, du cinéma, etc.
2. Présenter les analyses et les résolutions des problématiques émanant de la rencontre entre l'identité et l'innovation.

3. Découvrir les processus de la modélisation de l'empreinte identitaire au cours du développement et de l'innovation d'un projet créatif dans divers domaines.

4. Faciliter et actualiser l'enseignement pédagogique en gardant la philosophie identitaire de l'institution supérieure.

Axes de recherche:

1. L'innovation technologique et le façonnement identitaire : L'innovation technologique domine et/ou dissipe l'identité, en mettant en relief l'impact des nouvelles technologies sur l'identité individuelle ou collective.

2. La sacralisation de l'identité : innovation ou mimesis : Cet axe de recherche met en exergue les redondances qui pourraient résulter de la sacralisation de l'identité en amont et en aval de la création d'un nouveau projet. En l'occurrence, l'excès de la représentativité identitaire pourrait favoriser l'imitation.

3. Le fusionnement des identités : une innovation hybride : Cet axe de recherche vise à examiner comment l'intégration et l'interaction des identités peuvent être à la base la source de l'innovation.

4. L'innovation sociale et résistance : la crise identitaire : Ce thème vise à valoriser l'importance de l'innovation identitaire pour surmonter les obstacles sociaux et résister à la crise identitaire.

5. L'identité patrimoniale : une représentation, matérielle ou/et immatérielle, innovante des valeurs, d'un vécu et/ou d'une émotion : Cette section cherche à valoriser l'identité patrimoniale en représentant les diverses innovations matérielles et immatérielles, et en exprimant les valeurs, les expériences et les émotions.

6. Les méthodes de l'enseignement entre la philosophie identitaire et l'innovation : Cet axe de recherche analyse les diverses méthodes pédagogiques dans l'enseignement en suivant la philosophie de l'identité spécifique universitaire montrant les différentes phases de l'innovation.

Références bibliographiques:

Bazin, A. (1999). *Qu'est ce que le cinéma* (Vol. 3). Paris, France: Editons du Cerf. Consulté le 11 02, 2015

Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art.* Paris : Edition du Seuil.

Deleuze, G. (1985). *L'image-temps.* Paris: Les Editions de Minuit collection « Critique ».

Dubar, C. (2000). *La crise des identités.* Paris: Presses Universitaires de France.

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte.* Editions du Seuil.

Gérard Genette. (1982). *Palimpsestes la littérature au second degré.* Editions du Seuil.

KOGAN, A.-F., & ANDONOVA, Y. (2015). *Actes du colloque « De l'injonction à la créativité à sa mise en œuvre : quel parallèle entre monde de l'art et monde productif ? ».* Nantes, France: miMSH Ange-Guépin.

Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'esprit.* version numérique par Nicolas Ouellette.

Muriel, G. (2001). *L'identité narrative: une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur.* Genève: Labor et fides.

SESSION KEYNOTE SPEAKERS

P. 20-29
P. 37-58
P.12-19
P. 30-36
P. 59-65

Suite 1ère Journée
Session Invités d'honneur
Keynote Speakers:

Moderatrice : Dr. Asma Manai, Université Manouba

10h10 - 10h35
Pr. Houcine Ben Slimane
Université El manar.
"Les enjeux de la création artistique contemporaine de l'identité subversive à l'identité créative"

10h40 - 11h05
Dr. MA. Salma ktata,
Université Manouba.
"La conception numérique et la complexité de l'identité : Défis et opportunités"

11h10 – 11h35
Pr. Sana Jemmali
Universite de Sousse.
"De la céramique d'art au design: un nouvel horizon pour acquérir une démarche plus accessible"

11h35 Pause café 10 min

11h50 – 12h15
Dr. MA. Rym Zayani
Université Manouba
"الابتكارُ رهينٌ حصريٌّ لبقاء الهُوّية"

12h20 – 12h45
Dir. Dominique Sciamma
CY École de Design
Cergy Université de Paris
"Le Péché Originel est le Péché d'Identité"

Débat 12h50-13h20

The challenges of contemporary artistic creation.
From subversive identity to creative identity
Les Enjeux de la création artistique contemporaine.
De l'identité subversive à l'identité créative

Houcine Ben Slimane[1]

Résumé :

Certains pensent que la rationalisation de la pratique artistique est essentielle à son progrès. Cependant, cette vision ne correspond pas à la réalité de l'art contemporain, qui privilégie la créativité, le jeu, la surprise, la dérision et l'innovation. Dans les domaines du design architectural et sculptural, les artistes explorent une multitude de formes et de modèles, transformant la réalité des objets pour révéler leur richesse infinie. Pour Adorno, la création musicale s'inspire davantage de l'émotion que de la rationalité, offrant ainsi une expérience sensorielle riche et complexe. L'art contemporain, soumis aux pressions du marché, tend à perdre sa dimension esthétique et critique pour devenir un simple objet de consommation. Cependant, Adorno défend l'autonomie de l'art, qui doit rester une force critique contre la rationalité économique. L'art numérique et les nouveaux médias ont effacé les frontières entre les différentes disciplines artistiques, mélangeant les pratiques pour créer des œuvres originales. L'identité d'une œuvre artistique est dynamique et se construit à travers les expériences sociales, historiques et politiques. Ainsi, l'art contemporain n'a pas de limites fixes et évolue constamment, défiant les conventions créatives et offrant une expérience esthétique révolutionnaire.

Mots clés : L'identité Subversive, L'identité créative, Création artistique, L'art contemporain, les enjeux de la création.

Abstract:

Some people believe that the rationalisation of artistic practice is essential to its progress. However, this view does not correspond to the reality of contemporary art, which favours creativity, play, surprise, derision and innovation. In architectural and sculptural design, artists explore a multitude of forms and models, transforming the reality of objects to reveal their infinite richness. For Adorno, musical creation is inspired more by emotion than rationality, offering a rich and complex sensory experience. Contemporary art, subject to the pressures of the market, tends to lose its aesthetic and critical dimension and become a mere consumer object. However, Adorno defends the autonomy of art, which must remain a critical force against economic rationality. Digital art and new media have blurred the boundaries between different artistic disciplines, mixing practices to create original works. The identity of an artistic work is dynamic and is constructed through social, historical and political experience. In this way, contemporary art has no fixed boundaries and is constantly evolving, challenging creative conventions and offering a revolutionary aesthetic experience.

Key words : Subversive identity, Creative identity, Artistic creation, Contemporary art, the challenges of creation.

[1]P.E.S. Professeur de philosophie , Université Tunis El Manar. houcinebenslimane@ymail.com.

La rencontre entre l'identité et l'innovation : Un frein explosif de la créativité

Certains penseurs contemporains voient dans l'uniformisation rationnelle de la pratique artistique la condition de son progrès et de son épanouissement dans la sphère de la création. Or, cette conception est inadéquate avec la réalité de l'art contemporain qui revendique à l'encontre de l'identité rationnelle soupçonnée d'être subversive une autre identité créative qui intègre dans son processus dynamique, le jeu et la surprise, la dérision et l'innovation. Dans le design architectural comme dans le design sculptural, l'artiste est capable de multiplier les modèles, les formes et les figures, de transformer et de reconstruire la réalité de l'objet et par là même d'exhiber sa richesse infinie.

C'est ainsi que dans la dynamique des formes et dans le jeu des substitutions, l'œuvre artistique se donne à penser autrement. Pour Adorno l'identité rationnelle n'est pas appropriée à la création musicale- qui puise les sources de son inspiration non pas dans la règle des douze sons mais plutôt dans les profondeurs de l'émotion qui donne à l'unité sonore à la fois son échelle, son rythme et son expression.

Autrement dit, l'expérience de la création ne suit pas nécessairement la logique de la raison mais plutôt celle de la sensation qui devient pour la plupart des artistes contemporains le principe de toute forme d'innovation. L'identité rationnelle mène l'art à la chosification, elle le rabaisse au rang d'un objet de fabrication, d'échange et de commercialisation. Cependant, l'œuvre n'est plus appréciée pour ses qualités esthétiques mais plutôt pour ses valeurs pragmatiques.

Aujourd'hui, nous n'avons plus de critères pour juger l'œuvre d'art, pour déterminer sa valeur esthétique, spirituelle et culturelle. Incorporée dans le système de la production industrielle, l'œuvre d'art devient complice des subversions les plus savantes, elle perd sa dimension imaginaire, sa relation au monde réel et sa référence à la sensibilité humaine pour devenir un objet fonctionnel entièrement aliéné au processus de la production économique et commerciale. Loin d'être un modèle social de liberté et d'autonomie, elle se trouve plutôt destinée à satisfaire les intérêts d'une minorité matériellement privilégiée.

C'est ainsi que l'œuvre artistique ne peut apparaitre que dans le milieu de la technicité qui la réalise, de la publicité qui la diffuse et des médias numériques qui la commercialisent (Dagognet, 1992). Soupçonné de servir les besoins du marché, l'art contemporain n'est plus l'expression de l'intériorité, il devient vulnérable ; intemporel, superficiel, sans inspiration et sans visée. Son culte n'est pas la célébration de la beauté, ou de la vérité mais de la puissance qui devient de plus en plus visible dans la performance et l'installation.

Aujourd'hui, on ne parle plus de création originale mais plutôt de création artificielle qui trouve sa réalisation et sa constitution dans les logiciels informatiques et dans les supports numériques. L'ordinateur n'est pas seulement un amplificateur d'idées mais aussi un dessinateur sans égal ; il oblige l'artiste à la rigueur en lui facilitant la gestion du visuel, les opérations de montage ; de chronométrage des images et leur maitrise aussi bien sur le plan du volume que sur celui de la surface.

La décomposition de l'image et sa réduction en autant d'atomes ou de points discrets(pixels) permet sa recomposition, sa rectification et sa correction ; l'image devient alors plus transparente et plus nette, elle tend à ressembler à un diagramme qui fait usage d'algorithmes, de courbes et de schémas mathématiques soutenus par un langage d'une grande flexibilité graphique. C'est ainsi que l'image numérique correspond à une rigoureuse sémiotique : trames, grilles, succession de chiffres, de lettres ou de signes avec une multiplication des variations et des partitions graphiques.

Adorno soutient que notre rapport à l'œuvre n'est pas essentiellement déterminé par la logique de la fabrication mais plutôt par la logique de la signification qui est la condition fondamentale de sa présentation. Autrement dit, Adorno nous invite à vivre une expérience sensorielle de l'œuvre musicale dans laquelle s'exprime les désirs de l'homme et ses attentes. L'œuvre acquiert ainsi le statut d'une création complexe qui maintient dans le processus de sa composition la tension entre les deux univers de sens à savoir, l'expérience de la jouissance et de la signification.

C'est ainsi qu'en transformant le souci de l'usage en un souci de la nouveauté, l'artiste accorde à la création musicale une valeur différentielle qui la porte au-delà de la simple reproduction du quotidien et la rend susceptible d'une infinité de possibles pratiques.

Cependant, l'identité de l'œuvre n'est pas statique, elle ne se limite pas à l'accomplissement d'un faire pragmatique, elle se manifeste au contraire comme une réalité en devenir qui ne cesse de se dévoiler à travers une pluralité de figures. A la différence de l'art classique et de l'art moderne, l'art contemporain se caractérise par la pluralité des médiations au niveau de l'organisation, de l'application et de la commercialisation. Cependant, la pluralité n'est pas une limitation, au contraire, elle sauve l'objet qui ne cesse de nous émerveiller par ses possibilités infinies :

« Le multiple est encore une autre façon de mettre en cause le caractère unique et corporel de l'œuvre d'art traditionnelle, il abolit l'œuvre non pas en la faisant disparaitre, mais en la multipliant » (Esquivel, 2008).

Adorno conteste la subordination de l'art à la logique de la rationalité économique qui limite le sens des œuvres à leur valeur marchande. C'est en tant que force divergente-pense-t-il-que l'art tire son droit à l'existence et s'assure de son autonomie en rejetant toutes les formes d'identification rationnelle et d'intégration dans le processus de la production industrielle. Autrement dit, l'autonomie est le fondement d'une expérience esthétique militante qui conteste l'ordre de la rationalité dominante, elle s'exprime comme une puissance critique ou plutôt comme une négation déterminée de l'ordre unitaire de la rationalité totalitaire.

C'est ainsi que : « *Chaque art en s'approfondissant se renferme en soi et se sépare. Mais, il se compare aux autres arts et l'identité de leurs tendances profondes le ramène à l'unité.* » (Château, 1998)

Or, l'œuvre n'existe jamais seule, elle s'actualise en résonnance et en réciprocité avec les autres figures de l'art qui constituent ses ressources de richesses infinies. Cette richesse s'est accentuée avec l'apparition de nouveaux médias dans le champ de la création. L'art numérique, l'art industriel, l'art digital comme l'art vidéo ont effacé les limites entre les différentes disciplines artistiques et ont même transformé notre conception de l'œuvre :

« *On croit alors que les frontières entre l'art et la vie, entre l'art et les objets quotidiens sont en train de se dissoudre : tout peut devenir art et l'art peut envahir notre vie.* » (Esquivel, 2008)

En effet le développement de la technologie a favorisé la reconstitution des rapports entre les pratiques artistiques au point où les arts se mélangent pour apparaitre dans un état de superposition et de composition. Bref, les limites s'effacent entre la peinture et le cinéma, la sculpture et l'architecture ,la littérature et le théâtre, la danse et la musique etc...Autrement dit, l'unité des pratiques créatrices devient de plus en plus nécessaire pour la production des œuvres originales. Nous pouvons parler d'une symbiose ou plutôt d'une relation organique entre l'image picturale et l'image cinématographique.

Mais bien que les deux images partagent l'espace du visible, elles se distinguent néanmoins par leurs propriétés physiques et plastiques. Si l'image picturale est traversée par des objets statiques, des masses, des volumes, des couleurs et des formes qui sont prises sur un plan découpé du réel ; l'image cinématographique n'est pas uniquement un espace de figuration, elle amène au contraire le visible à la visibilité non seulement pour l'organiser

ou le recomposer mais plutôt pour qu'il puisse être restitué à notre attention esthétique. Comme prolongement de l'image picturale, l'image cinématographique réussit l'affinement des possibilités plastiques et le perfectionnement technique de l'espace scénographique.

En l'occurrence :

« *Le cinéma désigne un changement de régime, l'image cinématographique ne pouvant plus être assimilée aux formes anciennes de la représentation picturale ou photographique.* » (Jean luc vancheri, 2007)

A vrai dire, le cinéma invente un nouveau rapport au visible qui est différent de celui de la peinture, car il ne s'agit pas d'une simple extension de l'image picturale, mais plutôt d'un effet qui touche profondément les mécanismes de la production en associant le rythme et le mouvement à la sonorisation ;la couleur et la lumière à la mobilité des plans .De ce point de vue, le passage de la peinture au cinéma est beaucoup plus qu'un exercice d'accomplissement, il nécessite plutôt une chaine de transformations au niveau de la composition, du montage des images, du choix des motifs, des modèles et du cadrage de telle sorte que l'écran nous apparait comme un immense espace d'expérimentation.

Le génie de Godard réside dans sa capacité d'inventer l'image cinématographique à partir de l'image picturale :

« *S'il ya un miracle dans Passion, il est dans cette faculté qu'a Godard de faire d'un tableau un espace d'expérimentation du cinéma et du film la forme d'une pensée de la peinture* » (Jean luc vancheri, 2007)

Renforçant notre passion de voir, de percevoir et d'apprécier la qualité esthétique des pratiques artistiques, le cinéma nous transporte au-delà des limites de la surface picturale en ouvrant l'image à la profondeur du mouvement et à la dimension infinie du temps.

Car, ce ne sont pas seulement des motifs, des formes ou même des propriétés plastiques qui se déplacent vers le cinéma, mais plutôt un ensemble de structures et de principes esthétiques qui règlent le cadre de la scène cinématographique. Autrement dit, le cinéma ne s'oppose pas à la peinture, au contraire, il prolonge ses effets en déployant ses puissances techniques et stylistiques.

« *De la peinture au cinéma, il n'ya donc pas seulement l'écart d'une image et d'une forme, il ya surtout la poursuite d'une même idée de l'art* ». (Jean luc vancheri, 2007)

Même si les deux images véhiculent des valeurs différentes, elles partagent la même sensibilité théorique et pratique et fondent notre expérience du réel, de sa perception et de son imagination. Mais, à la différence de la peinture, le cinéma est considéré comme l'art des synthèses dans lequel sont associées une diversité de styles et une pluralité de pratiques artistiques.

Dans la peinture comme dans le cinéma, l'image se définit comme un système complet de significations qui laisse voir les enjeux de la création à travers une pluralité d'expressions. Cependant, l'image s'affirme comme un espace vivant dont l'identité s'avère un système de relations complexes qui sont nécessairement en rapport avec la variation des logiques contextuelles.

Enfin elle est matière, esprit, forme et contenu, elle est particulière, locale, individuelle qui finit par se métamorphoser à travers les siècles et les âges en un témoin universel. Cependant, il ne faut pas chercher l'identité de l'œuvre artistique dans ses propriétés formelles mais dans ses expériences sociales, historiques et politiques.

Toujours en mouvement de variation, l'identité de l'œuvre ne cesse de se faire, elle se construit dans le temps et s'actualise par la création. Ainsi, la pluralité des expériences artistiques dans le domaine pictural, cinématographique ou musical témoigne des rapports complexes que l'artiste entretient avec le monde qui lui fournit le contenu de ses intuitions pertinentes et profondes.

C'est ainsi que dans les œuvres picturales de Van Gogh sont exposés des thèmes variés qui touchent à la misère et la pauvreté du paysan hollandais et même à l'injustice sociale et politique de son pays. Plus l'artiste donne à son œuvre un aspect sensible, plus celle-ci acquiert une figuration narrative. En effet nous reconnaissons l'identité narrative de l'œuvre non pas à sa configuration technique et formelle mais plutôt à son expression plastique.qui se réfère dans ses dimensions invisibles à une ontologie profonde.

L'œuvre d'art est donc un organisme, un être organisé et son agencement offre des figures, des mobilités et des propriétés sensibles afin de s'affirmer dans son identité créative. À partir de là, l'identité narrative devient un mode d'instauration innovant, elle dépasse les limites de l'organisation formelle de l'œuvre en lui donnant une impulsion et une continuité dans l'espace de la temporalité.

Ainsi tout en tissant des temps multiples, l'identité créatrice raconte les péripéties de l'action, l'histoire et ses événements, dans la composition de l'image picturale. Dans sa toile qui porte le nom de Guernica Picasso cherche à

nous sensibiliser sur les atrocités de la guerre et ses conséquences désastreuses et par là même à susciter notre indignation et notre mécontentement.

Les artistes contemporains ont essayé de distancer les limites rationnelles qui étouffent l'image picturale non seulement en changeant nos habitudes visuelles mais aussi en lui donnant plus de mouvement et d'extension, qui relie la bordure et sa géométrie tout comme le cadre et le concept des repères.

En ce sens, la réalité n'a pas de dimensions fixes, elle nous invite à une pluralité d'expériences esthétiques dans laquelle chaque image se présente comme une scène constituée par l'espace, le temps et l'action, tout en portant le potentiel narratif à son paroxysme, l'image acquiert de l'extension et s'enrichit de nouvelles possibilités d'expression. Ainsi, le sens devient l'élément invisible de la composition, il règle l'écoulement des événements dans l'espace et le temps.

En transgressant les limites de son cadre pictural, l'œuvre ne cherche plus à traduire une perfection statique et définitive. Elle tente plutôt d'inscrire son identité créative dans la mouvance des choses. Dans ce reflet, c'est la distorsion qui est la raison de sens. Par le jeu des surprises, de l'étonnement et de l'admiration elle permet au spectateur de vivre pleinement l'actualité de l'évènement. Nous sommes ainsi en présence d'une révolution artistique qui défie toutes les conventions créatives habituelles et met à l'épreuve du sens les identités formelles et rationnelles. Ce renversement signifie que l'œuvre contemporaine n'a pas de limites, elle progresse dans l'ordre d'une identité différentielle et créative.

Bibliographie

Adorno, T. (1962). *Philosophie de la nouvelle musique.* Paris: Gallimard.

Adorno, t. (1974). *Théorie Esthétique trad Marc jimenez.* Paris: Klienksieck .

Ardenne, P. (2000). *L'Art dans son moment politique : écrits de circonstance,.* Bruxelles : La Lettre volée,(Essais),.

Aumont, J. (2007). *L'Œil interminable.* Paris: Éd. de la différence.

Bazin André. (1946). *Ontologie de l'image photographique, Qu'est-ce que le cinéma,.* Paris: Cerf.

Château, D. (1998). *L'Art comme fait social.* Paris: L'harmattan.

Dagognet, F. (1992). *Pour L'Art d'aujourd'hui.* Paris: Centre national des lettres Tours,.

De Meridieu, F. (2005). *Arts Et Nouvelles Technologies.* Paris: Larousse.

Esquivel, P. (2008). *L'autonomie de L'art en question* . Paris: L'harmattan.

Jean luc vancheri. (2007). *Cinéma et peinture.* Paris: Armand colin .

Jimenez, M. (2004). *L'esthétique contemporaine.* Paris: klincksieck.

Design numérique et complexité identitaire : Défis et opportunités

Salma Ktata Ktari[2]

Résumé

Cet article explore le croisement du design numérique et de la complexité identitaire, mettant en lumière les défis et les opportunités pour les concepteurs. Il examine comment la diversité des identités individuelles pose des défis pour la conception d'expériences utilisateur inclusives. Les concepteurs sont appelés à adopter une approche centrée sur l'utilisateur, à intégrer la diversité et l'inclusion dans toutes les étapes de conception, et à remettre en question les stéréotypes et les préjugés. En reconnaissant la complexité des identités humaines et en favorisant l'inclusion, le design numérique peut jouer un rôle crucial dans la création d'un monde plus équitable et plus juste

Mots clés : design numérique, identité, expérience, inclusion, relation

Abstract

This article explores the intersection of digital design and identity complexity, highlighting the challenges and opportunities for designers. It examines how the diversity of individual identities poses challenges for the design of inclusive user experiences. Designers are called upon to adopt a user-centric approach, to integrate diversity and inclusion into all stages of design, and to challenge stereotypes and prejudices. By recognising the complexity of human identities and promoting inclusivity, digital design can play a crucial role in creating a fairer and more just world.

Key words: digital design, identity, experience, inclusion, relationship

[2] Directrice de l'Ecole Supérieure des Sciences et Technologies du Design, Maitre-Assistante HDR, Université de la Manouba
selma.ketata@essted.uma.tn

Introduction

À l'ère numérique actuelle, l'expérience utilisateur est devenue un élément crucial de la conception de produits et de services. Cependant, la complexité identitaire des utilisateurs pose de nouveaux défis aux concepteurs. Dans cet article, nous explorerons le croisement du design numérique et de la complexité identitaire, en examinant comment les concepteurs peuvent repenser l'expérience utilisateur dans un monde de plus en plus interconnecté. De son côté, Le design numérique est confronté à divers enjeux liés aux pratiques communes, qui évoluent rapidement avec les avancées technologiques et les changements sociétaux. Parmi ces défis, l'accessibilité occupe une place centrale, nécessitant que les produits et services numériques soient accessibles à tous, indépendamment des capacités individuelles La protection de la vie privée et la sécurité des données sont des préoccupations majeures, impliquant la mise en place de mécanismes robustes pour préserver la confidentialité des utilisateurs et les protéger contre les menaces en ligne. Parallèlement, la durabilité environnementale est devenue une priorité, avec un appel à réduire l'empreinte carbone et à minimiser les déchets électroniques. « *Si nous fabriquons le numérique, il nous fabrique aussi. Voilà pourquoi il est indispensable que nous nous forgions une culture numérique* »[3]

Sur le plan éthique, il est nécessaire de considérer les implications sociales et économiques de la technologie, tout en encourageant une utilisation responsable des outils numériques. Pour relever ces défis, une collaboration interdisciplinaire entre designers, développeurs, chercheurs et autres parties prenantes est essentielle. De quelle manière, les professionnels du design numérique peuvent contribuer à façonner un avenir numérique plus durable face aux complexités, tout en adoptant une approche proactive et en intégrant ces considérations dans le processus de conception ?

La montée de la complexité identitaire

On parle de complexité identitaire pour décrire la nature multi facette et souvent interconnectée des identités individuelles. Au fil du temps, les identités humaines se sont de plus en plus diversifiées et complexifiées en raison de divers facteurs, notamment la mondialisation, les migrations, les avancées technologiques et les changements socio-culturels. Dans ce contexte de complexité identitaire croissante, les individus peuvent se retrouver à jongler avec différentes facettes de leur identité en fonction des contextes sociaux, culturels et personnels. Cette diversité et cette interconnectivité des identités individuelles enrichissent le tissu social et culturel, mais peuvent également poser des défis en termes de compréhension mutuelle et de cohésion sociale. Ainsi, la reconnaissance et le respect de la complexité identitaire deviennent des aspects cruciaux de la vie contemporaine

De son coté, la globalisation a facilité les échanges culturels et les mouvements de populations à travers le monde, créant des contextes sociaux où les individus peuvent appartenir à plusieurs cultures ou communautés en même temps. Par exemple, un individu peut être né dans un pays, avoir grandi dans un autre, et travailler ou étudier dans un troisième ce qui nous mène à une diversité culturelle.

En effet, Les sociétés contemporaines sont de plus en plus diversifiées sur le plan culturel et ethnique, avec une multiplicité de groupes culturels et ethniques coexistant souvent dans un même espace géographique. Cette richesse culturelle contribue à façonner une dimension confuse de l'identité offrant aux individus une gamme plus large de normes possibles à explorer et à revendiquer. Les individus peuvent appartenir à plusieurs groupes sociaux et identitaires en même temps, tels que le genre, la race, la classe sociale, l'orientation sexuelle, etc. Il s'agit de

[3] Dominique Cardon, *Culture numérique*, Presses de Sciences Po, p.430, 2019

l'« intersectionnalité » des identités qui pourrait créer des expériences et des perspectives uniques pour chaque individu, contribuant à une plus grande complexité de leur identité globale.

Les normes sociales et culturelles évoluent constamment, ce qui entraîne des changements dans la manière dont les individus se définissent et interagissent avec leur environnement. Par exemple, les conceptions traditionnelles de la famille, du genre et de la sexualité ont évolué au fil du temps, permettant aux individus d'explorer et d'exprimer une plus grande diversité d'identités.

De leurs côtés, les technologies de l'information et de la communication, en particulier les médias sociaux, ont donné aux individus de nouveaux espaces pour explorer et exprimer leur identité en ligne. Les plateformes de médias sociaux permettent aux individus de se connecter avec des personnes partageant les mêmes idées, d'explorer des identités virtuelles et de participer à des communautés en ligne basées sur des intérêts communs.

La complexité identitaire résulte donc et d'une certaine manière dans la diversité et de l'interconnexion des identités individuelles dans un monde en constante évolution. Cette complexité pose des défis mais offre également des opportunités pour une compréhension plus nuancée et inclusive de la diversité humaine.

Confrontations

La mondialisation, les migrations massives et l'essor des réseaux sociaux ont contribué à une augmentation de la complexité identitaire. Les individus d'aujourd'hui naviguent à travers une multitude d'identités culturelles, ethniques, de genre et de classe sociale. Cette diversité rend la conception d'expériences numériques plus complexe, car les concepteurs doivent tenir compte des différentes perspectives et expériences des utilisateurs.

Le design numérique, dans son ensemble, est confronté à la complexité identitaire de différentes manières et cherche à y répondre de manière adaptative. « *En conception, l'expérience utilisateur permet de développer une meilleure connaissance des attentes et des besoins des utilisateurs, mais aussi de leurs capacités et de leur limitations* »[4]

Plusieurs approches sont à prendre en considération :

- Recherche utilisateur approfondie : Les concepteurs mènent des recherches approfondies sur les utilisateurs afin de comprendre leurs diverses identités, besoins et préférences. Cela peut inclure des entretiens, des observations et des études de marché pour recueillir des insights précieux sur les différentes facettes de l'identité des utilisateurs.
- Conception centrée sur l'utilisateur : Le design centré sur l'utilisateur met l'accent sur la création de produits et de services qui répondent aux besoins et aux préférences des utilisateurs, quelle que soit leur identité. Les concepteurs cherchent à créer des expériences utilisateur inclusives et accessibles qui prennent en compte la diversité des identités des utilisateurs.
- Personnalisation et adaptabilité : Les produits et services numériques peuvent être conçus pour être personnalisables et adaptables, afin de répondre aux besoins spécifiques des utilisateurs ayant des identités diverses. Cela peut inclure des options de personnalisation de l'interface utilisateur, des paramètres de confidentialité flexibles et des fonctionnalités de gestion de l'identité.
- Sensibilisation aux biais et aux stéréotypes : Les concepteurs sont conscients des biais et des stéréotypes qui peuvent influencer leur travail, et cherchent à les éviter dans la conception de produits et de services. Cela peut inclure une sensibilisation aux biais inconscients, des formations sur la diversité et l'inclusion, et des mécanismes de vérification pour détecter et corriger les biais dans les produits finaux.

[4] Benoît Drouillat, *Le design interactif*, Dunod, 2016, p. 24

En intégrant ces approches dans leur travail, les concepteurs ambitionnent à créer des expériences numériques qui reconnaissent et valorisent la diversité des utilisateurs, Cela permet de répondre aux besoins d'une société de plus en plus diversifiée et interconnectée. Comment donc forcer l'identité à devenir un maillon de créativité et non une contrainte ?

Défis pour les concepteurs

En fait, le design pourrait agir de différentes manières pour répondre à la complexité identitaire et transformer l'identité en un catalyseur de créativité plutôt qu'une contrainte. Nous pouvons examiner quelques méthodes à savoir la recherche approfondie et empathie : Le design centré sur l'utilisateur commence par une compréhension approfondie des besoins, des préférences et des identités des utilisateurs. Les concepteurs doivent mener une recherche empathique pour comprendre les différentes dimensions de l'identité des utilisateurs et comment elles influent sur leurs interactions avec les produits et services.

La Co-création avec les utilisateurs pourrait à elle aussi attribuer au processus de conception numérique une génération d'idées générales et spécifiques à la fois. Impliquer les utilisateurs dans le processus de conception pourrait dégager de nouvelles formes d'adaptabilité et réflexions convergentes. Cette forme co-créative pourrait conduire à des solutions plus inclusives et pertinentes qui tiennent compte de la diversité des identités. Cela implique d'engager les utilisateurs dans le processus de conception numérique, de recueillir leurs feedbacks et de les intégrer dans le développement de solutions. Ces approches peuvent ouvrir les portails sur l'exploration de nouvelles perspectives créatives : Au lieu de voir l'identité comme une contrainte, les concepteurs peuvent l'embrasser comme une source d'inspiration et de créativité. En explorant les différentes identités et expériences des utilisateurs, les concepteurs peuvent découvrir de nouvelles idées et solutions innovantes. D'une manière, qui pourrait sembler prétentieuse, nous nous permettons de dégager une forme de célébration : « Célébrer la diversité » : Plutôt que de voir la diversité des identités comme un obstacle, les designers peuvent l'embrasser comme une source d'inspiration et de créativité. En reconnaissant et en célébrant la richesse des expériences et des perspectives culturelles, sociales et individuelles, les designers peuvent puiser dans cette diversité pour créer des solutions innovantes qui répondent aux besoins d'un public diversifié.

Entre compréhension profonde, flexibilité et personnalisation, l'identité pourrait s'estomper entant qu'entrave aux solutions numériques : Les produits et services numériques doivent être conçus avec une flexibilité permettant aux utilisateurs de personnaliser leur expérience en fonction de leur identité et de leurs préférences. Cela peut inclure des options de personnalisation de l'interface utilisateur, des contenus adaptés à différents groupes démographiques, etc.

Aussi paradoxale que cela pourrait paraître, l'identité peut s'intégrer dans la promotion de l'accessibilité : Les designers peuvent jouer un rôle crucial dans la promotion de l'accessibilité en concevant des produits numériques qui sont accessibles à tous, quel que soit leur identité ou leur contexte. Cela peut impliquer de prendre en compte les besoins spécifiques des utilisateurs issus de différentes communautés et de concevoir des interfaces et des interactions qui sont intuitives et faciles à utiliser pour tous.

D'un autre côté, il est nécessaire de remettre en question les stéréotypes et les préjugés : Les designers ont le pouvoir de remettre en question les stéréotypes et les préjugés qui sont souvent véhiculés à travers les produits numériques. En évitant les représentations simplistes et essentialistes des identités, les designers peuvent créer des expériences plus inclusives et authentiques qui reflètent la diversité réelle des utilisateurs.

En adoptant ces approches, les designers peuvent transformer l'identité en un maillon de créativité, en exploitant la diversité des expériences et des perspectives pour inspirer des solutions innovantes et inclusives. En reconnaissant et

en célébrant la complexité des identités humaines, le design peut jouer un rôle crucial dans la création d'un monde où chacun se sent reconnu, valorisé et inclus

Les concepteurs sont donc confrontés à plusieurs contraintes lorsqu'ils tentent de créer des expériences numériques qui prennent en compte la complexité identitaire des utilisateurs. IL y a la personnalisation qui se manifeste dans l'attente, En effet, les utilisateurs attendent des expériences numériques personnalisées qui reflètent leurs identités et leurs préférences uniques. Les concepteurs doivent trouver des moyens de personnaliser les interfaces tout en évitant les stéréotypes et les biais. Par ailleurs, l'accessibilité se retrouve elle aussi au cœur de ce défi conceptuel. Les différentes identités des utilisateurs peuvent affecter leur accès et leur utilisation des produits numériques. Les concepteurs doivent s'assurer que leurs créations sont accessibles à tous, quel que soit leur contexte culturel, social ou économique.

Plusieurs études ont fait appel à l'inclusivité dans la mesure où Les produits numériques doivent être conçus de manière à inclure et à représenter la diversité des utilisateurs. Cela peut nécessiter une collaboration étroite avec des groupes marginalisés et la prise en compte de leurs besoins spécifiques.

Il y a d'un côté la conception inclusive et d'une autre coté la sensibilité à l'éducation :

En effet, la conception inclusive présume d'intégrer la diversité et l'inclusion dans toutes les étapes du processus de conception, depuis la conception initiale jusqu'au test et à l'itération.

Ce qui est de la sensibilisation et l'éducation, Les concepteurs sont appelés à sensibiliser leurs équipes et leurs clients à l'importance de la diversité et de l'inclusion dans la conception numérique. Cela peut impliquer la formation sur les biais inconscients et la sensibilisation aux expériences des groupes marginalisés.

Repenser l'expérience utilisateur

De ce fait le design peut transformer l'identité en un maillon de créativité en adoptant une approche intégrante, empathique et axée sur les valeurs humaines. En reconnaissant la diversité des identités et en incorporant cette diversité dans le processus de conception, les concepteurs peuvent créer des produits et des expériences qui reflètent et célèbrent la richesse de la divergence humaine.

Par ailleurs, l'identité peut parfois présenter un frein à l'innovation en design numérique, notamment dans la considération de **l'influence des paradigmes établis**

En effet, Les paradigmes sont des modèles de pensée et des normes largement acceptés au sein d'une communauté scientifique ou professionnelle. En design numérique, ces paradigmes peuvent influencer de manière significative les processus créatifs et décisionnels. Lorsqu'un paradigme dominant devient profondément enraciné, il peut restreindre les possibilités d'exploration de nouvelles idées.

Barrières cognitives : Les designers peuvent se sentir contraints par les attentes et les normes établies, ce qui limite leur capacité à penser de manière radicalement différente.

Conformisme : La pression pour se conformer aux standards de l'industrie peut étouffer l'originalité et la créativité.

D'un autre coté les valeurs culturelles et identitaires jouent un rôle crucial dans le design numérique. Cependant, l'attachement à ces valeurs peut aussi limiter l'innovation.

Résistance au changement : Les communautés et les individus peuvent résister aux innovations perçues comme menaçant leur identité culturelle.

Conflits de valeurs : Les innovations qui ne s'alignent pas avec les valeurs culturelles ou identitaires peuvent être rejetées, même si elles présentent des avantages objectifs.

Les traditions et les pratiques héritées façonnent à elles aussi l'identité collective et individuelle. Dans le domaine du design numérique, ces traditions peuvent devenir des obstacles à l'innovation, ce qui implique

La rigidité des pratiques : Les méthodes et pratiques établies depuis longtemps peuvent devenir des dogmes difficiles à remettre en question.

L'inertie institutionnelle : Les organisations peuvent être lentes à adopter de nouvelles approches, préférant s'appuyer sur des pratiques éprouvées.

Nous citons aussi le biais cultures, le manque de diversité de l'équipe de conception, les barrières linguistiques...etc.

- Biais culturel et personnel : Les concepteurs peuvent être influencés par leurs propres identités culturelles, sociales ou personnelles, ce qui peut les amener à concevoir des produits qui ne répondent pas aux besoins ou aux préférences des utilisateurs ayant des identités différentes.
- Manque de diversité dans les équipes de conception : Lorsque les équipes de conception manquent de diversité en termes d'identités culturelles, ethniques, de genre, etc., elles peuvent avoir du mal à prendre en compte les perspectives et les expériences des utilisateurs issus de différentes communautés.
- Barrières linguistiques et culturelles : Les différences linguistiques et culturelles peuvent créer des barrières à l'adoption de produits numériques dans certaines communautés, ce qui peut limiter leur portée et leur impact.
- Résistance au changement : Certains utilisateurs peuvent être attachés à leur identité culturelle ou sociale actuelle et peuvent être réticents à adopter de nouvelles technologies ou de nouveaux modes d'interaction numérique qui ne correspondent pas à leur identité ou à leurs valeurs.

Pour surmonter ces obstacles et favoriser l'innovation en design numérique, il est essentiel que les concepteurs adoptent une approche qui prend en compte la divergence des expériences. Cela peut impliquer l'intégration de la dissimilitude dans les équipes de conception, la réalisation de recherches approfondies pour saisir les exigences et les préférences des utilisateurs issus de différentes communautés, et la sensibilisation aux stéréotypes et aux préjugés afin de les éviter dans la conception de produits numériques. En adoptant une approche intégrante, les concepteurs peuvent créer des produits numériques qui répondent aux besoins d'un large éventail d'utilisateurs et qui favorisent l'innovation et le progrès dans le domaine du design numérique

Complexité identité-relation

Intégrer l'idée de la relation dans l'intersection entre la complexité identitaire et le design numérique est essentiel pour une compréhension plus approfondie de la manière dont ces éléments interagissent.

- La diversité des relations dans un monde interconnecté : Dans un contexte numérique, les individus entretiennent une multitude de relations avec d'autres personnes, communautés et entités en ligne. Ces relations peuvent être influencées par leur identité culturelle, sociale, ethnique, de genre, etc. La conception de produits numériques doit tenir compte de cette diversité de relations pour offrir des expériences utilisateur inclusives et pertinentes.
- L'impact des relations sur l'identité numérique : Les relations en ligne et hors ligne contribuent à la construction de l'identité numérique de chaque individu. Les interactions avec d'autres utilisateurs, les communautés en ligne et les plateformes numériques façonnent la manière dont les individus se perçoivent et sont perçus par les autres. Les concepteurs doivent être conscients de l'impact de ces relations sur l'identité numérique des utilisateurs lors de la conception de produits numériques.
- La création d'espaces relationnels inclusifs : Les produits numériques peuvent servir de plateformes pour faciliter et enrichir les relations entre les individus, en offrant des espaces où les utilisateurs peuvent se

connecter, interagir et partager leurs expériences. Il est important que ces espaces soient conçus de manière à être inclusifs et à prendre en compte la diversité des identités et des relations des utilisateurs.

- La gestion des conflits et des tensions relationnelles : Les interactions en ligne peuvent parfois être marquées par des conflits et des tensions entre les utilisateurs, en raison de différences d'opinions, de valeurs ou d'identités. Les concepteurs doivent être préparés à gérer ces conflits de manière constructive, en intégrant des mécanismes de résolution des conflits et de médiation dans leurs produits numériques.

En intégrant la notion de la relation dans l'intersection entre la complexité identitaire et le design numérique, les concepteurs se positionnent et orientent leur vision d'une manière plus stratégique. Autrement dit, le design numérique s'implique dans une approche qui tient compte des relations, des interactions des feedbacks, entre les individus, tout en tenant compte de la diversité des expériences des utilisateurs. Cela contribue à promouvoir une meilleure compréhension mutuelle et à renforcer le tissu social.

De nombreux designers et chercheurs ont exploré le lien entre la complexité identitaire et le design numérique, en mettant en lumière l'importance des relations dans cette intersection. Sara Wachter-Boettcher : Elle est l'auteure du livre "Technically Wrong: Sexist Apps, Biased Algorithms, and Other Threats of Toxic Tech"[5], où elle examine comment les identités culturelles et sociales influencent la conception des produits numériques et comment les concepteurs peuvent remédier aux préjugés et aux biais.

John Maeda : En tant que designer et technologue, John Maeda a abordé la question de l'identité dans le design numérique à travers ses travaux sur l'intersection de la technologie et des arts libéraux. Ses réflexions ont souvent mis l'accent sur l'importance de la diversité et de l'inclusion dans la conception de produits numériques.[6]

Mimi Onuoha : Cette artiste et chercheuse explore les questions d'identité, de données et de technologie à travers ses projets artistiques. Elle examine comment les données numériques façonnent et reflètent les identités des individus, ainsi que les implications de cette intersection pour la conception de produits numériques.[7]

Ruha Benjamin : Bien qu'elle ne soit pas spécifiquement une designer, Ruha Benjamin est une chercheuse qui a écrit sur les questions de race, de technologie et de justice sociale. Son travail met en lumière les façons dont les identités raciales et sociales sont inscrites dans les technologies numériques et les répercussions de cela sur la conception de produits numériques inclusifs.[8]

Caroline Sinders : Cette chercheuse en design explore les questions d'identité, d'éthique et de technologie à travers ses travaux sur la modération de contenu en ligne et la conception de systèmes conversationnels. Son travail examine

5 Ce livre publié en 2017 porte un regard révélateur sur la manière dont les préjugés et les angles morts de l'industrie technologique se retrouvent dans les produits numériques et nous nuisent à tous

6 John Maeda, le Président de l'Ecole du Design de Rhode Island, nous raconte avec charme et drôlerie toute une vie de travail dans l'art, le design, et la technologie. Il termine par une description de la direction créative dans l'avenir

7 *Mimi Onuoha* est une *artiste* et *chercheure* basée à Brooklyn, qui interroge les conséquences de la collecte de *données* et de la catégorisation informatique.

8 Ruha Benjamin est une sociologue et professeure au département d'études afro-américaines de l'université de Princeton. Son travail porte sur la relation dans le numérique

comment les identités des utilisateurs influencent leur expérience des produits numériques et comment les concepteurs peuvent créer des espaces en ligne plus inclusifs[9].

Ces designers et penseurs, parmi d'autres, ont contribué à enrichir la conversation sur l'intersection entre la complexité identitaire et le design numérique, en mettant en lumière les défis et les opportunités liés à cette intersection et en proposant des pistes pour une conception plus inclusive et respectueuse des diversités des utilisateurs

L'inclusion est le principe selon lequel chaque individu, quelle que soit son identité ou son appartenance, doit être reconnu, valorisé et respecté dans tous les aspects de la société. Cela signifie créer des environnements, des processus et des produits qui prennent en compte la diversité des expériences, des besoins et des perspectives de tous les individus, en particulier ceux qui sont historiquement marginalisés ou exclus.

Dans le contexte de la conception, développer le concept d'inclusion signifie intégrer activement la diversité et l'équité dans toutes les étapes du processus de conception, de la recherche initiale à la livraison du produit final. Recherche inclusive

En intégrant ces principes d'inclusion dans le processus de conception, les concepteurs peuvent créer des produits numériques qui sont plus accessibles, plus pertinents et plus significatifs pour un public disparate. Cela contribue à créer un environnement où tous les individus peuvent participer pleinement et bénéficier des opportunités offertes par la technologie.

D'un point de vue épistémologique, développer le concept d'inclusion dans la conception implique une réflexion sur la nature du savoir et de la connaissance dans le domaine du design. Voici quelques considérations épistémologiques importantes dans ce contexte :

- Pluralité des connaissances : Reconnaître que la connaissance dans le domaine du design est plurielle et diverse, résultant de la contribution de différentes perspectives, expériences et modes de savoir. En intégrant une variété de voix et de points de vue dans le processus de conception, les concepteurs peuvent enrichir leur compréhension du problème à résoudre et explorer une gamme plus large de solutions potentielles.
- Construction sociale de la réalité : Comprendre que les normes, les valeurs et les représentations dans la conception, sont socialement construites et influencées par des facteurs culturels, historiques et politiques. En reconnaissant cette construction sociale, les concepteurs peuvent remettre en question les normes et les stéréotypes préexistants, et travailler vers des conceptions plus inclusives et équitables.
- Prise en compte des contextes : Reconnaître que la connaissance et la compréhension, sont ancrées dans des contextes spécifiques et peuvent varier en fonction des cultures, des communautés et des individus. En tenant compte des contextes socio-culturels, économiques et politiques dans lesquels les produits sont utilisés, les concepteurs peuvent créer des solutions qui sont plus adaptées et pertinentes pour les utilisateurs diversifiés.
- Dialogue interdisciplinaire : Reconnaître l'importance du dialogue interdisciplinaire dans la production de connaissances en design. En collaborant avec des experts et des chercheurs issus de disciplines variées, les

9 Caroline sinders mentionne dans Using Design As Provocation in Technology *2012 :* le design comme une lentille pour voir et explorer le monde qui m'entoure. C'est un cadre d'interrogation, car j'observe les impacts de la technologie sur la société, qu'il s'agisse du harcèlement en ligne ou de l'intelligence artificielle. Cela a été mon objectif ces dernières années, ce qui a donné lieu à de nombreuses conférences, ateliers et collaborations sur la façon dont le design atténue ou amplifie le harcèlement, les problèmes que le design peut causer à travers des modèles sombres et comment le design peut être utilisé pour illustrer (ou obscurcir) IA, données et confidentialité dans les produits. Le design n'est pas seulement une compétence mais une pratique, un langage en soi. Pour commencer à résoudre les problèmes liés au harcèlement, mais aussi pour créer des espaces de connexion humaine, le design doit être au premier plan de cette conversation.

concepteurs peuvent enrichir leur compréhension des enjeux complexes liés à l'inclusion et développer des approches plus innovantes et holistiques pour aborder ces questions.

- Critique et réflexivité : Encourager une approche critique et réflexive dans la pratique du design, en remettant en question les présupposés et les normes implicites qui sous-tendent les processus de conception. En reconnaissant les limites et les biais de leur propre perspective, les concepteurs peuvent ouvrir de nouveaux espaces pour l'exploration et l'innovation dans la conception inclusive.

Conclusion

Le principe de l'inclusion dans la conception en design numérique constitue une avancée fondamentale, tant sur le plan épistémologique que pratique. En adoptant une approche inclusive, les concepteurs reconnaissent la diversité des utilisateurs et s'efforcent de créer des expériences numériques accessibles à tous, indépendamment de leurs capacités, de leurs origines culturelles ou de leurs contextes socio-économiques.

Sur le plan épistémologique, cette approche remet en question les conceptions traditionnelles du design centré sur l'utilisateur en élargissant le champ d'application pour inclure des populations souvent marginalisées ou négligées. Elle reconnaît que la conception numérique ne peut être véritablement efficace que si elle prend en compte la complexité de la diversité humaine.

De plus, le principe de l'inclusion ouvre de nouvelles perspectives sur la nature même du design en tant que discipline. Il met en lumière le rôle crucial du design dans la création d'un monde plus équitable et plus juste, en transformant les technologies numériques en des outils qui favorisent l'inclusion sociale et la diversité culturelle. En reconnaissant la diversité des identités individuelles et collectives, il transcende les approches traditionnelles centrées sur l'utilisateur en tenant compte des multiples facettes de l'expérience humaine.

En effet, l'intégration de la complexité identitaire dans la conception numérique reconnaît que les utilisateurs sont des êtres multidimensionnels, influencés par des facteurs tels que la culture, la race, le genre, l'âge, et bien d'autres. En comprenant ces nuances, les concepteurs peuvent créer des expériences numériques plus inclusives qui reflètent la diversité de la société dans son ensemble.

Le principe de l'inclusion dans la conception en design numérique représente non seulement une évolution significative dans la pratique du design, mais également une avancée épistémologique majeure qui remet en question et enrichit notre compréhension de la manière dont les technologies numériques peuvent servir le bien-être de l'ensemble de la société et ses tissus relationnels.

Bibliographie

Livres :

- Balibar Etienne, Identity and Difference: John Locke and the Invention of Consciousness, ed Paperback, 2013
- Bourcier Danièle Bourgine Paul Mesmoudi Salma Systèmes, complexes théorie et pratiques, Rochebrune 2022
- Fanny Georges, Représentation de soi et identité numérique Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0, Réseaux 2009 (n° 154), pages 165 à 193
- Fursting Burg, Causs Guilhem, Fursting Burg, L'identité en question, entre parcours de vulnérabilité et chemin d'autonomie, Presses universitaires de Namur 2022.
- Kathryn Best, Design, Identity and the New Media, Taschen, 2019
- Laura Rizziero et Dominique Lambert, L'identité en question entre parcours de vulnérabilité et chemins d'autonomie, Presses universitaires de Namur 2022

- Licoppe Christian, L'évolution des cultures numériques, de la mutation du lien social à l'organisation du travail, Ouvrage collectif éd FYP France 2009

Articles

- Gobert Thierry, *Qualifier les interactions observables en situation d'interactivité*, Interfaces numérique, vol.1, 2012
- Latour Bruno, *Enquête sur les modes d'existence,* Open éditions journal, 2012
- Lavaud Sophie, *Du Plaisir de l'immersion dans les environnements numériques*, Interfaces numériques, 2014
- Leonardo/Olats & Annick Bureaud, *Qu'est-ce qu'une interface*, Conférence "Interface Explorer", octobre 2001
- Solinski Boris, *Le Jeu vidéo : de l'héritage interactionnel au langage interactif*, Interfaces numériques, vol.1, 2012
- Pignier Nicole, *Le Plaisir de l'interaction entre l'usager et les objets tics numériques,* Interfaces numériques, vol.1, 2012
- Vial Stéphane, *Penser l'innovation numérique*, Avril Cigref 2018
- Vial Stéphane, *Qu'appelle-t-on « design numérique ? » What is called « digital design ? »*, Interfaces numériques n°1, 2012

From art ceramics to design: a new horizon for a more accessible approach

De la céramique d'art au design : Un nouvel horizon pour acquérir une démarche plus accessible

Sana Jemmali Ammari[10]

Abstract :

Une œuvre d'art est une création artistique ou esthétique, souvent conçue par un artiste pour exprimer ses pensées, sentiments et émotions. Unique en son genre, elle permet une communication profonde avec les autres. La céramique d'art, par exemple, transforme une idée spirituelle en objets en argile, souvent émaillés ou vernis, pour une expression artistique authentique. Le design, en revanche, est un processus pluridisciplinaire créatif visant à résoudre des problèmes économiques, sociaux et environnementaux, améliorant ainsi produits et services par son approche fonctionnelle et innovante. Mon travail se situe à l'intersection de ces deux domaines : j'ai évolué de la création de céramiques d'art vers le design pour concevoir des objets du quotidien. Ce passage vise à rendre l'art plus accessible et utile, en intégrant des éléments esthétiques et fonctionnels pour toucher un public plus large.

Mots clés : *L'identité de l'Œuvre D'art, Céramique, Expressivité spirituelle, Design, Innovation artistique, Création.*

Abstract:

An artwork is an artistic or aesthetic creation, often designed by an artist to express their thoughts, feelings and emotions. Unique in its kind, it enables profound communication with others. Ceramic art, for example, transforms a spiritual idea into clay objects, often glazed or varnished, for authentic artistic expression. Design, on the other hand, is a creative multidisciplinary process aimed at solving economic, social and environmental problems, thus improving products and services through its functional and innovative approach. My work lies at the intersection of these two fields: I have moved from creating art ceramics to designing everyday objects. This shift aims to make art more accessible and useful, integrating aesthetic and functional elements to reach a wider audience.

Key words: *The identity of the Work Of Art, Ceramics, Spiritual expressiveness, Design, Artistic innovation, Creation.*

[10] Professeure à l'Institut Supérieure des Beaux-Arts de Sousse, Université de Sousse, Artiste Céramiste
ammari.sana@gmail.com

Introduction :

Une œuvre d'art est une création artistique ou esthétique généralement conçue par un artiste[11]. L'œuvre d'art permet l'expression des individus, offrant à l'artiste la possibilité de communiquer ses pensées, de partager des moments, des sentiments et des émotions avec les autres. C'est pourquoi une œuvre d'art est unique. La céramique d'art est une forme de création artistique qui matérialise une idée spirituelle à travers l'argile, soumise à la chaleur et combinée à divers pigments colorés, émaillée ou vernissée. La céramique d'art évoque des pièces faites à la main par un artiste dans le but de s'exprimer. Le design, quant à lui, est un processus créatif pluridisciplinaire visant à adopter des solutions aux problématiques de tous les jours liés aux enjeux économiques, sociaux et environnementaux. Le design contribue à l'amélioration des produits et des services. Ainsi, le design s'intéresse à la fonctionnalité et favorise l'innovation. Le but derrière mon intervention est de démontrer le passage de la céramique d'art vers le design que j'ai effectué lors de ma carrière afin de créer des objets du quotidien. Ce passage cherche à rendre l'art plus accessible à un public plus large.

1. De la céramique d'art :

Depuis des années, je pratique la céramique d'art. Mon travail consiste à créer des panneaux muraux et des statuettes variées prenant la forme de têtes aux bouches grandes ouvertes. Ces expressions variées illustrent les déclinaisons et la conjugaison de vives émotions. Mes œuvres se succèdent dans des contextes différents, orientant la réflexion artistique vers l'expression d'idées nouvelles. Dans mon atelier, je déforme volontairement ces visages avec une bouche ouverte, peut-être pour crier de colère et de douleur ou de joie et de bonheur. Lors des expositions, chacun peut interpréter ces fascinantes têtes à sa propre manière. L'imagination libre s'empare de l'œuvre, la transformant en message, en discours ou même en rêve.

Les panneaux en céramique, Octobre 2021

Guidée par ma passion, mes mains et mes doigts maîtrisent divers matériaux : argile, émail, bois et métal. Mes créations de céramique, exposées dans les galeries d'art, comprennent des panneaux composés et non composés, de couleurs pigmentaires variées, enrichis de hauts et bas-reliefs et agrémentés de fils métalliques qui renvoient au thème du cri. Je

[11] Paul Robert, Josette Rey-Debove, Alain Ray, Le nouveau petit Robert, France, 2006.

souhaite que les visiteurs ressentent cette émotion et expriment leurs avis. L'espace d'exposition devient hallucinant mais concret, offrant un lieu pour magnifier, célébrer, partager et enrichir nos échanges culturels et sentimentaux.

Après 30 ans de carrière de céramiste, mon travail sur la déformation avec des couleurs ardentes se concentre sur l'expression et les vives émotions à travers la bouche grimaçante, peut-être pour crier ! Je mène une recherche sur le cri, une parole brève mais puissante. Pourtant, je n'ai jamais rien entendu ! Ces bouches en céramique sont calmes et silencieuses. Ces têtes sont probablement étonnées ou chantent... Voilà pourquoi j'invite les gens à regarder. Chaque observateur projette son propre univers, créant une interaction empirique avec l'œuvre, provoquant une réflexion sur l'existence même. L'ensemble de mes créations reflète des intentions personnelles, fruits d'une longue pratique du modelage, d'émaillage et d'exposition

2. Un dialogue entre l'art et le design

La transition de la céramique d'art au design représente un nouveau chapitre de ma carrière. En tant qu'artiste, j'ai toujours cherché à repousser les limites de l'expression artistique. Le design, avec son approche pluridisciplinaire et orientée vers la résolution de problèmes, offre une nouvelle plateforme pour mes créations. Il permet d'intégrer mes compétences artistiques dans des objets du quotidien, tels que les bijoux, rendant ainsi l'art plus accessible à un public plus large.

La fusion de l'art et du design offre pour moi la possibilité de créer des objets fonctionnels qui conservent une forte valeur esthétique. Par exemple, en transformant mes sculptures en objets décoratifs ou en bijoux, je peux apporter une touche artistique unique à des éléments de la vie quotidienne. Cette approche permet de démocratiser l'art, en le sortant des galeries, en l'intégrant dans les foyers et en touchant le maximum des individus.

Des colliers et des portes clés SANJA

3. La démarche écologique et durable dans le design :

Dans ma pratique de céramique et du design, j'accorde une grande importance à l'éco-conception. L'utilisation de matériaux durables et recyclés est essentielle pour réduire l'impact environnemental de mes créations. L'argile elle-même, lorsqu'elle est extraite de manière responsable, est un matériau naturellement renouvelable. En intégrant des éléments recyclés tels que des fragments de céramique ou des perles récupérées, je donne une nouvelle vie à des matériaux autrement destinés aux déchets.

La création des bijoux et l'expérience de la commercialisation, Mai 2024

4. L'Utilité de l'art à travers le design

Le design permet de transformer l'art en objets du quotidien, rendant ainsi l'esthétique accessible et pratique dans notre vie de tous les jours. En intégrant des éléments artistiques dans des objets fonctionnels comme des meubles, des luminaires, des ustensiles de cuisine ou des textiles, le design enrichit notre environnement de beauté et de créativité. Par exemple, une sculpture en céramique peut devenir un panneau mural artistique ou un collier très élégant peut se métamorphoser en un porte-clés fonctionnel. Cette fusion de l'art et de la fonctionnalité permet non seulement de démocratiser l'accès à l'art, mais aussi d'améliorer notre qualité de vie. Chaque objet ainsi conçu raconte une histoire et invite à une expérience esthétique, même dans les activités les plus banales du quotidien. Ainsi, le design rend l'art non seulement visible mais également utile, apportant une dimension artistique et émotionnelle aux objets que nous utilisons tous les jours.

Bauhaus, l'art de la fonctionnalité

Cette idée de démocratisation de l'art résonne avec le mouvement Bauhaus, un mouvement artistique fondé en Allemagne pendant les années 1920 par des artistes de gauche et communistes. Ces artistes avaient l'intention de produire un art qui serve les masses, un art fonctionnel mais en même temps esthétique. « Au moment où, en 1919, Walter Gropius, sur la recommandation de l'architecte belge Henry Van de Velde, prend la direction d'une nouvelle école appelée Bauhaus à Weimar et conçue pour être une école à la fois des beaux-arts et des arts appliqués, l'opposition de l'art aux techniques est vécue comme une violente contradiction »[12]. Le Bauhaus a historiquement mis en avant l'importance de l'intégration de l'art dans le design fonctionnel, soulignant que l'esthétique ne devait pas être sacrifiée au profit de l'utilité, mais pouvait en être un complément essentiel. Ce principe continue de guider de nombreux designers aujourd'hui, qui voient dans chaque objet une opportunité de combiner beauté et fonctionnalité pour enrichir la vie quotidienne.

5. L'Aspect Commercial de la Transition de l'Art au Design

La transition de l'art au design comporte également un aspect commercial significatif. En transformant des œuvres d'art en produits de design, les artistes et designers peuvent atteindre un marché plus vaste et diversifié. Les objets de design, par leur nature fonctionnelle, trouvent leur place dans des foyers, des bureaux et des espaces publics, ce qui augmente leur visibilité et leur accessibilité.

Cette démarche permet aux artistes de générer des revenus supplémentaires tout en diffusant leur travail à une échelle plus large. Les collaborations avec des marques établies, comme celles de Basquiat avec Reebok et Uniqlo, sont un excellent exemple de la manière dont l'art peut être commercialisé sans perdre son essence. Ces partenariats stratégiques permettent de produire en série des articles inspirés de l'art, rendant les œuvres d'artistes célèbres accessibles à des prix plus abordabl

Basquiat x Reebok

2 [12] **ERYCK, RUBERCY,** Le Bauhaus : L'unité nouvelle de l'art des techniques, Revue des Deux Mondes, Juin2019, P. 138.

Basquiat x Uniqlo

De plus, l'artiste contemporain Damien Hirst, connu pour ses œuvres provocatrices et souvent controversées, a également exploré le potentiel commercial de l'intégration de l'art dans des produits de design. Hirst a sorti sa propre collection de skateboards qui intègre ses motifs emblématiques, tels que les papillons et les points de couleur. Ces collaborations et lignes de produits permettent de rendre ses œuvres plus accessibles tout en conservant leur impact visuel et conceptuel.

Hirst x supreme

Par ailleurs, le marché du design fonctionnel offre une flexibilité économique. Contrairement à une œuvre d'art unique, les objets de design peuvent être reproduits et distribués à grande échelle, ce qui réduit les coûts de production par unité et augmente les marges bénéficiaires. Les artistes et designers peuvent également explorer des modèles économiques variés, comme les éditions limitées ou les séries spéciales, pour créer un sentiment d'exclusivité et attirer des collectionneurs.
En fin de compte, cette commercialisation permet de pérenniser le travail des artistes en leur offrant des sources de revenus stables et récurrentes. Elle favorise également l'innovation et l'expérimentation en design, car les revenus générés permettent de financer de nouveaux projets créatifs.

Conclusion

La transition de la céramique d'art au design ouvre un nouvel horizon où l'art devient plus accessible et fonctionnel, tout en conservant sa capacité à émouvoir et à provoquer la réflexion. À travers mes créations, je cherche à établir un dialogue entre l'art et le public, à promouvoir une démarche écologique et durable, et à transmettre mon savoir-faire aux nouvelles

générations. Cette évolution témoigne de la richesse et de la diversité de la céramique en tant qu'art, ainsi que de son potentiel à s'intégrer harmonieusement dans le design contemporain.

Partager mon savoir-faire avec les nouvelles générations est une dimension essentielle de ma pratique artistique. J'organise régulièrement des ateliers et des conférences pour initier les jeunes et les amateurs d'art à la céramique. Ces sessions offrent non seulement des compétences techniques, mais également une compréhension approfondie du processus créatif et de l'importance de l'expression personnelle dans l'art.

L'enseignement de la céramique et du design permet également de sensibiliser à des valeurs importantes telles que la patience, la persévérance et l'importance du travail manuel. En partageant mon expérience et mes techniques, je souhaite inspirer une nouvelle génération d'artistes et de designers à explorer leurs propres voies créatives. En promouvant ces valeurs et en transmettant mes connaissances, je contribue à la préservation et au renouveau d'un art millénaire, tout en encourageant une approche contemporaine et innovante du design.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, France, ed. Librairie José Corti,1947.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, ed. Quadrige / Presses Universitaires de France,1996.

MERCADER, Saülo, *Art, Matière, Energie*, Paris, ed. Imago, 1993.

ROBERT, PAUL ; REY-DEBOVE, JOSETTE ; RAY, ALAIN, Le nouveau petit Robert, France, 2006.

RUBERCY, ERYCK, Le Bauhaus : L'unité nouvelle de l'art des techniques, Revue des Deux Mondes, Juin 201

الابتكارُرهينٌ حصريٌّ لبقاء الهُوّية

Innovation: The Exclusive Condition for the Survival of Identity

الدكتورة ريم الزياني عفيف[13]

الملّخص

نطرحُ في هذه الورقة العلميّة مسألة الإشكال في عمليّة ابتكار مفهوم الهُويّة في التّصميم، كيف تكونُ لدرجات الابتكار القدرة على التّعريف بالهُويّة وتقديمها لمُتقبّل لم يعد منحصرًا داخل بوتقة الفردانيّة والوطنيّة، وهُو لم يعد يُمثّلُ الجزء من الكلّ، بل قد أصبح كُلّيًا في انتمائه، لا يختّصُ بكونه جُزءًا من العالم بل هُو حامِلٌ لكينونة العالم الكُليّ، وبذلك ينقسمُ هذا التّحليل لثلاثة محاور أساسيّة، إذ يتوّلى النصّ أوّلاً تعريف المفاهيم الاصطلاحيّة، ويُفسّرُ ثانيًا علاقة التّناسب والتّناسق في ابتكار مفهوم الهُويّة، الذّي يتدرّجُ بدوره إلى تضاءل درجة الابتكار واضمحلالها، وينتهي ثالثًا إلى التّنافي والتّضارب بين الابتكار والهُويّة ممّا يُؤديّ طوعًا إلى درجة الطُّغيان والسّيطرة التّامة. إنّنا أمام مفهوم الهُويّة في شتّى تبلوّراته الابتكاريّة داخل موضوع التّصميم.

الكلمات المفتاحيّة : *الهُويّة، المفهوم، موضوع التّصميم، الابتكار، الإبداع، الصياغة، التّناسق، التّناسب، التّعارض، التّنافي، التّضاؤل، الطُّغيان.*

Abstract

In this scientific paper. We raise the issue of the problem in the process of creating the concept of identity in Design. How can the degrees of innovation assume the ability to define identity and present it to an acceptor who is no longer confined within the crucible of individualism and patriotism?, He was no longer represents as a part of the whole, but rather he has become an universal in its being a part of the world, but rather it is the bearer of the existence of the total world. Thus, this walk is divided into three main axes. The text first defines terminological concepts. Secondly, it explains the relationship of proportionality and consistency in creating the concept of identity, which in turn gradually leads to a diminishing and disappearing degree of innovation. Thirdly, it ends with inconsistency and conflict between innovation and identity, which leads voluntarily to the degree of tyranny and control. Perfect, we are faced the concept of identity in its various innovative crystallizations within the subject of Design.

Keywords: *Identity, concept, design object, innovation, creativity, formulation, symmetry, symmetry, proportion, proportionality, opposition, contradiction, contradiction, diminution, tyranny.*

[13]. أستاذ مساعد مُؤهّل في البحث العلميّ في علوم وتكنولوجيات التّصميم، المدرسة العليا لعلوم وتكنولوجيات التّصميم، جامعة منّوبة، الجمهوريّة التّونسيّة.
rymafif@gmail.com

المقدّمة

تُقدّمُ الورقة العلميّة ثلاثة فصولٍ، هي كالآتي، يعتني المحور الأوّل بشرح وتقديم مفاهيم الهُويّة والابتكار وعلاقتهما بحقل الفعل التّصميميّ، في حين يُقدّمُ المحور الثّاني **الابتكاريُعزّز مفهوم الهُويّة**، وينقسمُ لفرعين مُتكاملين، هُما **أوّلاً التّوازن بين الابتكار والهُوّية** باعتبار أنّ الابتكار يُدّعم مرجعيّة الهُويّة ويتناسقُ مع مُخرجاتها وينسجمُ مع مُفرداتها، و**ثانيًا الابتكارُ عندما يتضاءلُ أمام مفهوم الهُويّة** في عدد من الأمثلة الصياغيّة حيث تُصبحُ قراءة موضوع التّصميم خاضعة لمظاهر الهُويّة، ويُصبحُ موضوع التّصميم مُحافظًا على الهُويّة عبر علامات مرئيّة مستقرّة لا تتغيّرُ عبر الزّمن، ويعتني في الأخير المحور الثالث بالحديث عن **الابتكاركنافٍ لمفهوم الهُويّة**، وينقسمُ إلى فرعين، فأوّلاً **الابتكارُيتعارضُ مع الهُويّة**، فنحنُ لا نستطيعُ أن نُعيده إلى الأصل، ولا نستطيعُ أن نجزم بعلاقة جديّة بين الابتكار والهُويّة، وثانيًا **الابتكارُيطغى على مفهوم الهُويّة**، فلا نفهمُ السياق المفهوميّ ولا ندركُ أبعاده ولا نستطيعُ قراءته سريعًا.

I. المحور الأول، تقديم مفهوميْ الهُويّة والابتكار واندماجهما في حقل التّصميم:

1. مفهوم الهُويّة

الهُويّة[14]هي الموضوع الحاملُ لصفات جوهريّة مشتركة للإنسان وهي الخاصيّة المُطابقة للشيء ومثيله، وتُعرفُ بصياغة فكرة الانتماء لعدد من المعطيات الديموغرافيّة والجغرافيّة والجنسانيّة والإقليميّة والطبقيّة والسياسيّة والثقافيّة والنّفسيّة وغيرها، تنطلقُ الشخصيّة من مُحيطُ الذات إلى الآخر الجماعيّ، وتجزمُ بأنّ الإنسان لا تقفُ حُدوده في نفسه بل تتعدّاهُ إلى أمد أوسع وأرحب بكثير، إنّنا نتناولُ فلسفة الهُويّة الشخصيّة من منظور الدلالة القائم على فحوى الانتماء للإنسان وعلاقته بالمُحيط من حوله وتجذّره داخل الصيرورة الاجتماعيّة الفاعلة.

ترتسمُ مُواصفات الإنسان من خلال مُعطيات الانتماء للمجموعة من حوله، ويُؤكّد ليبنز في هذا الشّأن "أنّ نظرنا العقليّ ليس سِوى انتباهنا لما يجري في داخلنا"[15]، فهو يتمتّعُ بخصائص التنوّع الديموغرافيّ التّي تُلازمه من نشأته الأولى، وهو ينتمي لموقع جغرافيّ بعينه، وهُو يتعايشُ نوعًا من الالتحام مع جميع المعطيات التّي تُبرزُ كينونته الخاصّة وطبيعة الفضاء من حوله، وهي كذلك الهُويّة لكونها جنسانيّة، ذكرٌ أم أُنثى، وهي قادرة على أن تُحدّد الفئة العمريّة حسب توزيعيّة الأعمار بقياس نظام السّنوات المُتتالية[16] التّي حدّدها الباحثون النّفسيّون بحسب درجة النّضج العرفانيّ، وهي كذلك بحسب الانتماء إلى الطبقة الاجتماعيّة بحسب مُعدّل الدّخل العامّ، بمعنى أنّنا ننتظمُ داخل صيرورة مجتمعيّة تُؤمّن نوعًا من اللُّحمة التّشاركيّة التّي تُفضي لنوع من التنوّع التّجريبيّ الذّي يُنتجُ بدوره تجربة شُعوريّة ووجدانيّة وحسيّة، تنتظمُ داخل العائلة ومنها إلى المجتمع الخارجيّ ومنه إلى المنّظمات والمؤسّسات ما يُؤسسُ هوّية اجتماعيّة، ومنها ننتقلُ إلى البعد المعرفيّ الذّي يتطوّرُ بقياس التّفكير والمعرفة والطُموح ويُؤسّسُ لقيام هُويّة

---

[14]. هَويّة هي اسم، "هُويّة الإنسان حقيقته المُطلقة وصفاته الجوهريّة، والهُويّة الوطنيّة هي معالمها وخصائصها المميّزة وأصالتها، والهُويّة هي إحساس الفرد بنفسه وفرديّته وحفاظه على تكامله وقيمته وسُلوكياته وأفكاره في مختلف المواقف" عن معجم المعاني لكلّ رسم معنى، almaany.com/ar/dict/ar-ar/، وتعرّف "بأنّها مجموعة من الخصائص والميزات التي يمتلكها شخص ما ويتّم التعرف عليه من خلالها، ويمكن لمفهوم الهُويّة أن يتطوّر ويتغيّر مدى الحياة"، عن زبيدة ألشيشاني، ما معنى الهويّة، 22 مارس 2019، mawdoo3.com

[15] - Leibniz, Nouveaux essais, Préface, page 4.

[16]. توزيع الفئة العمريّة حسب الباحثين النّفسيين تنقسمُ كالآتي، 0 إلى 3 سنوات، 4 إلى 6 سنوات، 7 إلى 9 سنوات، 10 إلى 15 سنة، من 16 إلى 25، ومن 26 إلى 35 سنة، من 36 إلى 45، من 46 إلى 65، من 66 فما فوق.

ترتبطُ وثيقًا بقضايا السُّلطة والأيديولوجيات، وتُعتبرُ الهُويّة الثقافيّة ذلك القدر الثّابت والمُشترك من الميزات والسِّمات العامّة التّي تُميّزُ حضارة أو مجتمع عن الآخر.

وهُنا يُصبحُ مفهوم الهُويّة أمرًا شديد الاتّصال بالمقولات المُتداولة والنّامية داخل المجموعة الواحدة الحاملة لميزات بعينها، من أمثال أن نقول شعبًا أو أُمّةً أو مُجتمعًا، كما يُعرّفها الجرجاني[17] "بأن تصير النّظريّات مخزّنة عند قوّة عاقلة تُكرّر فهمها، فتحصل ملكةُ الاستحضار متى شاءت من غير تجشّم وتُحقّق كسبًا جديدًا"[18]،فنحنُ نصفُ بشكل غير مُباشر السِّمات والمُميّزات المعيشيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة المتماثلة لاجتماع تربطه خصائص مشتركة. وهذا ما يُعبّرُ عنه بالشُّعور القوميّ أو الوطنيّ على المُستوى الجغرافيّ، وهُو ذاته يعملُ على دعم وإثراء هُويّته الثقافيّة التّي تتآلف من مجموعة من الرُّموز والمعايير والصُّور.

2. مفهوم الابتكارفي مادّة التّصميم

الابتكارُ في مادّة التّصميم هُو أن تشتغل على مجموع المُميّزات النّمطيّة التّي تُكوّنُ مسألة الهُويّة وتستطيع أن تفعل فيها بالإحداث، يعني أن نتناول المُتداول المقروء ونصوغه شيئًا فشيئًا إلى مُحدثٍ مُختلفٍ، هُو نوعٌ من التّجاوز دُون أن نخسر ماهية الموضوع أو نتيه في ثناياه، يُعتبرُ الابتكار في مادّة التّصميم كغيره من المواد أمرًا مطلوبًا ومُستحبًّا من المُتقبّل لموضوع التّصميم ولغيره من المواضيع الحياتيّة التّي تنتعشُ أساسًا بمادّة الابتكار والتّجديد، وينبعُ أساسًا هذا الحِسُّ الإبداعيّ من حاجة الإنسان التوّاقة إلى تحقيق نوع من الاختلاف الدّائم في مُجريات حياته اليوميّة، والمُيول السّائد طوعًا إلى ضرورة إيجاد ثنايا مُتجدّدة للاستقراء وللتّنقيب ولإثارة المُتغيّرات وافتعال ذلك الجديد الغريب الذّي طالما حلمنا به.

لا يحملُ الابتكارُ في التّصميم وجهًا واحدًا فهو يحتملُ عدّة أوجه من الصياغات، نوعٌ من الإدراك لذاوتنا خارج كُنهها الأصليّ، أن نتعايش نوعًا من الإحداث بأن نخرج من بوتقة الأنا نحو ضُروب من الأهليّة والانفعال والتّشاركيّة ذات النّفس الجديد.

أن نبتكر تصوُّرًا جديدًا هُو أن نُؤلّف تصوُّرًا مُحدثًا للواقع دُون أن نفقد قيمة الطرح الإشكاليّ، نوعٌ من التمرّس في ماهية التّصميم، وبذلك فنحنُ نُحافظ على هُويّة المُتقبّل لنصّ الرّسالة الاتّصاليّة، ونسعى جدّيًّا إلى اكتساب نوعٍ من التّوازن بين الأصول المرجعيّة الثّابتة للهُويّة والمُحاولات الجديّة لإقامة فعلٍ صياغيّ مُحدثٍ ومُثيرٍ، لُعبةٌ قائمةٌ على "ثُنائيّة الاستقرار والاستمرار"[19]، حيثُ يستمدُّ الفعلُ الصياغيّ منطقه من بُؤرة المرجعيّات السُّوسيولوجيّة والثّقافيّة ويسقيها برُوح الإبداع والابتكار، وينتهي بها إلى أمد إنسانيّ صياغيّ جديد يُثيرُ رُدود استجابة مُوجبة، نحنُ أمام تصوّر صريح لأشكال نمطيّة ضاربة في القدم لكنّها تُصاغُ في إخراج مُعاصر، نوعٌ من الامتداد من الزّمن الغابر إلى الآن الحاضر ونحو مُستقبل ثريّ بالتحوّلات، هذه هي فحوى التّصميم العمليّ الذّي يشتغلُ عليه الإنسان منه وإليه ضمن مقاربة "يُحاولُ فيها الكلُّ أن يصنع كينونته"، وداخل هذا الوعاء المترامي لمجتمع كونيّ لا يضيقُ بحدود جغرافيّة ولا يضجُّ بمضارب سياسيّة ولا يتعالى على التّقاسيم العقائديّة ولا تخلُّ تماسكاته بالمداخلات اللّغويّة، نحنُ نجدُ في كلّ صياغة نِصابًا ونقرأ جوهرًا مُتماسكًا تقومُ قواعده على حفظ العتيق وإثارة الإحداث في نمطيّة صياغيّة مُتماسكة.

---

[17]- الجرجاني عليّ بن محمد الشّريف،يُعرّف بالسّيد الشّريف، فيلسوف وعالم.

[18]- الجرجاني عليّ بن محمد الشّريف، تعريفات الجرجاني،أحدث الطّبعات، طبعة مصر التّي حقّقها إبراهيم الأبياري سنة 1985

[19]- رحومة محمد عليّ، علم الاجتماع الآليّ، مقاربة في علم الاجتماع العربيّ والاتّصال عبر الحاسوب،2008، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، مطابع المجموعة الدوليّة، صفحة 22.

نحنُ أمام استقراء مُتطلّع نحو الأفضل، كما يُعدّ هذا المجتمع فضاء حريًّا بالابتكار والتّصميم "عمليّة وليس كينونة لِذا فإنّنا نجدُه ينشأُ من تطوّر البرمجيّات ويختلفُ من تطوّر لآخر"[20]، نوعٌ من التمرّس والإيحاء، وهُنا تجتمعُ صُور المتخيّل الذاكريّ والنّماذج المنصهرة في بوتقة التّصميم والانجاز حتّى تتمازج وتندمج وتتصاهر في تفاعليّة مرنةٍ طيّعةٍ، فتبقى الذات القارئة محليّة، وهكذا يُواصل الفضاء الصياغيّ تحميل أدوار وأقسام من المُبادلات الجغرافيّة التّي تُوازي بين الواقع المُعاش والفرضيّة الممكنة، وينضوي الإنسان في كلّ هذا المُندمج ويتضاءلُ ويتفاعلُ بلا هوادة ولا تراجع تدفعه التّكنولوجيا سربًا مُتدّفقًا من الإمكانيّات اللامتناهيّة.

الابتكارُ هو عمليّة ميتافيزيقيّة تنمُو عبر التّنظير العقليّ حتّى يُرسي صُورة قبليّة يرى فيها مارتن هيدقير "بأنّ الخيال الابتكاريّ له مرجع ميتافيزيقيّ يُعبّر عنه بذاتيّة الشُّعور الزّمنيّ، وهذا ما يُمكّن الابتكار من التموّقع عمليًّا، بمعنى أنّنا لا نُؤسّس العالم إلاّ إذا سبق وأن تفاعلنا معه؟"[21]، ويقولُ في هذا السياق بشّارة صارجي "لذا لا يستطيعُ (الإنسان) أن يبقى مُغلقًا على ذاته يستخرجُ منها كلّ شيء لأنّه لا يتغذّى من ذاته فحسب إنّما يتسامى جُزءًا من الطبيعة يرتبطُ بحاجة داخليّة حتّى ينتسب إلى العالم"[22]، هُنا بالذات يرتكزُ قوامُ الابتكار على معرفة جليّة للهُوّية وتدبير وبحث وتمحيص في أسبابها ومعطياتها وتقدير سويّ لأهمّ نوازعها بما يشتغلُ فِعليًّا على السياق المفهوميّ العامّ.

3. العلاقة بين الهُويّة والابتكار في مادّة التّصميم

تبدُو الهُويّة في علاقة شديدة الاتّصال بالابتكار في مادّة التّصميم، كما يعمدُ الابتكارُ دائمًا إلى مُراعاة شكل وقياسات الهُويّة المرجعيّة للمُستخدم، ويظهرُ الابتكار كأداة أساسيّة لصياغة أشكال متنوّعة ومتجدّدة للهُوّية، وهنا يحرِصُ المُصمّمُ دائمًا على الحفاظ على الميزات الكاشفة للهُويّة، فيُحاول استقراءها والحفاظ عليها داخل نمطيّة شكلانيّة متّفق حولها، وبذلك تتغذّى الهُويّة في التّصميم من مجموع المُقاربات المرجعيّة للانتماء والتّاريخ والعودة إلى الوراء واستقصاء المعلومة من جميع المُقاربات السُوسيولوجيّة، ولذلك فإنّنا نتحدّثُ عن الهُويّة كمفهوم نسبِيّ يُحقّقُ استجابات مرنةً ومُتغيّرةً عبر الزّمن.

نتقدّمُ نحنُ في ابتكار الهُويّة على مُستوى أفقيّ من الصياغة حتّى نجمع كلّ المُفردات الاجتماعيّة والنّفسيّة والثّقافيّة، كما يعمدُ التّصميمُ إلى إيجاد اتّفاقيّات على مُستوى عموديّ حتّى يستقطب عددًا من المرجعيّات الذاكريّة الأسبقيّة الماضية وأخرى مُستقبليّة نحو تصميم أنموذج استخداميّ "إنّ علاقتنا بالعالم بوصفها علاقة فينومولوجيّة بالأشياء ذاتها، مشروطة بصُورة أساسيّة بالتكنولوجيا، ولقد كانت كذلك على الدّوام، فالثّورةُ الرّقميّةُ ليست بداية بل هي واحدة من هذه البدايات الأونطوفانية المتجدّدة القليلة في التّاريخ"[23]، إذًا نحنُ نستعينُ بالابتكار في التّصميم على تشكيل العالم وإعادة بِناءه من جديد" كما لو أنّ الوجود هُنا "الديزاين" يُحدّدُ شيئًا آخر غير الوُجود هُنا والآن"[24]، وبذلك سيسعى المُصمّمُ في إنتاجه الصياغيّ والفنيّ إلى إعادة ابتكار تصوّر جديد للعالم من حولنا، وإعادة هيكلة الهُوّية في شكل يتقاربُ ويندمجُ مع المُتغيّرات اليوميّة والمُحدثات المنظوريّة، ومع مجموع كلّ المُتغيّرات التّي يُنتجها العقلُ البشريّ بصفة دائمة لا ترنُو إلى هدوء ولا تركنُ إلى لمعهودٍ.

---

[20] -Preece, J and Diane Maloney Keller Krichmar, on line communities focusing on sociability and usability. 2003 www.ifsm.umbc.edu.

[21] . M. Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique, Gallimard, « tel », 1981.

[22]. بشارة صارجيّ، الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، معهد الإنماء العربيّ، المجلّد الأوّل، 1986، صفحة 132.

[23] .Daniel Parrochia, "L'internet et ses représentations », Rue Descartes, N 55 : « Philosophies entoilées », Paris, Puf, 2007, page 10.

[24] . ستيفال فيال، الكينونة والشاشة، كيف يُغيّر الرّقميّ الإدراك، ترجمة إدريس كثير، مراجعة بدر الدين عرودكي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى، المنامة، مملكة البحرين، 2018، صفحة 231.

يُعدُّ هدف الابتكار هو ذلك التحديّ والالتزام بإدخال تغيّيرات جُزئيّة على ظاهريّة الهُويّة دُون أن تتحوّل إلى موضوع مجهول الهُويّة، فهي مُحاولة لفهم الاختلاف والتّقارب بين مسألة ثبات الهُويّة ومسألة قابليّتها للاختلاف والتغيّر بحسب المُؤثّرات الخارجيّة والمُتغيّرات المُتداولة والمُحدثات الاجتماعيّة الدّائمة، نعم، إنّ المُصمّم هو القادرُ على تأسيس مفهوم هُويّاتي جديّ قادر على أن يحفظ خلاله الكينونة ويُحدث مُفارقة جديّة دُون المساس بمعاني الانتماء والتّعايش الجمعيّ، هُو يشتغلُ حول ذلك الإنسان المُستخدم الذيّ تُنسبُ له الكلمة "هُو" داخل صيرورته الديناميكيّة الحاملة لمجموع الأنساق المعرفيّة، "الوضعُ الأساسيّ ذاته للكائِن الإنسانيّ، الذّي يحملُ اسم كينونة في العالم ويتميّزُ بوصفه الوقوف خارجًا ضمن فسحة الكينونة، يُؤلفُ ثمرة إنتاج ما بالمعنى الأصليّ للكلمة"[25]، فيُدركُ المُصمّمُ ذاته أوّلاً، ومن ثمّ يُدركُ الآخر، بمعنى أنّه ينتقلُ من إدراك الهُويّة الشخصيّة إلى إدراك الهُويّة الاجتماعيّة، هُنا يتسجّلُ انتماءه للمجموعة وسُلالته وثقافته داخل وضعيّة اجتماعيّة مشتركة أو ثقافة مُتداولة، إنّه يشتغلُ على ما أسمّاه تاب "الهُويّة الفرديّة وهي المسافة التّي يقطعها الفردُ بين مُحاولة التميّز عن الآخرين واضطراره للتّطابق معهم"[26]، هُنا لا نستطيعُ المُرور دُون تفسير طبيعة دور المُصمّم فهو يُراوحُ جِيئةً وذهابًا بين المستقرّين، المُستقرُّ الأوّلُ هُو بطانةُ الذات وما رسخ فيها من تأثيرات ونوازع وبقايا ذكريات، وبين المُستقرّ الثانيّ وهُو الذات المُتجدّدة التوّاقة للتغيّير والتقدّم نحو أمد سرمديّ غيرُ مُتناهٍ، وهنا بالذات يُصبح للابتكار معنى وفحوى حيث ينهمكُ المُصمّمُ بالاشتغال على النّازعين الأصليّ والمُحدث مع جهد مُتواصل ودائم لحِفظ آليّات الهُويّة الذاتيّة وانسجامها في عُمقها ومن ثمّ تفاعلها مع الآخر المتدّ.

يعمدُ الابتكارُ في التّصميم إلى خدمة مفهوميْ الأصل والتّجديد على حدٍّ السّواء، حيثُ لا يستقيمُ الأوّلُ إلاّ بالثانيّ، يعني أنّه لا نستطيعُ أن نُجدّد إلاّ عند تقدير "الفاعليّة الجماعيّة" التّي يصفها رُولان بارث في وصفه للهُويّة الجماعيّة باعتبارها ظاهرة مركزيّة في نِظام العلاقات الاجتماعيّة التّي تعملُ على تنظيم التّبادلات في مجالات الحياة، وتسعى لجرد كلّ السِّمات الثقافيّة التّي من شأنها أن تُعطي لموضوع التّصميم رُوحًا ومعنًى وصياغة مُتكاملة.

كما أنّ الابتكار حسب ستيفال فيال هُو تلك "التّقنيّة الأناسيّة"[27] التّي تصوغُ العالم وفق مقاييس وُجوديّة تضمنُ نجاح السياق الدّائم "لمسألة الكينونة ومسألة التّقنية وهُما في كليهما مسألةٌ واحدةٌ، لأنّه إذا كان ذلك دائمًا صحيحًا، فإنّه لم يكن دائمًا مرئيًّا، وإن كان لإدراكه من انتظار أن يحمل لنا التكنولوجيات الرّقميّة"، إنّها تصوّرات عن العالم المجهول كما حملت لنا الفيزياء رسائل من عالم مجهول"[28]، إذًا الابتكارُ هو رهينُ بقاءِ الهُويّة كي لا تركن للجُمود، فاستقرارها وشرطُ جاذبيّة المُتقبّل يبقى شديدُ الارتباط بالانطباع العفويّ القائم على فهم وتقدير عدد من الرّكائز المرجعيّة الضّابطة لمفهوم الهُويّة، ثمّ هي ترتوي وتنتعشُ بالابتكار الذّي يحفظُ كينونتها ويُضيف لها حُضورًا إنسانيًّا مُستديمًا، ثمّ إنّ الابتكار هُو فاعِلٌ دائمٌ لصياغة الهُويّة، فالإنسانُ في ذاته هُو حامِلٌ للهُويّة، حامِلٌ لعلامات تُميّزُهُ عن غيره، حامِلٌ لمُواصفات تجعلهُ استثناءًا جماعيًّا، وعلى الرّغم من التّقارب القيميّ والثّقافيّ والانتمائيّ مع الآخر إلاّ أنّه يبقى مُتميّزًا لكونه حامِلاً لمُواصفات تستثنيه عن غيره، وتجعله مُختلفًا مهما توّفرت عددٌ من المميّزات والعلامات المُتشابهة، وهنا بالذات يقومُ عملُ التّصميم بالنّبش والتعمّق في مجموع المميّزات النّمطيّة التّي تجمعُ الأشخاص وتجعلهم حاملين لهُويّة وحدانيّة، فيُقيمُ إشكاليّة الابتكار من داخل هذا الحيّز الواسع الضيّق للمُلابسات العمليّة والمهنيّة والديموغرافيّة ليفهم ويُقدّر مدى تجاوبه ومدى تفاعله مع الآخر الكامن فيه، وبذلك

---

[25]. P. Sloderdijik, La Domestication de l'être, Paris, Mille et une nuits, 2000, page 19.

[26]. Malrieu Philippe, Tap Pierre, Wittwer Jacques, Guindo Bouriéma,, Laterrasse colette, Lamouroux Gérard, Fronty Claude,*Perspectives piagetiennes*. Not louis,, et al, 1 janvier 1982

[27]. ستيفال فيال، الكينونة والشاشة، كيف يُغيّر الرّقميّ الإدراك، صفحة 231.

[28].Y. leroux, Noumene et microphysique, in etudes 1970, Paris, Vrin, 2002, page 12.

يعملُ المُصمّمُ في الأخير على اختيار بعض العناصر فيُنمذجها ويسُوقها ويُرَكبها في مسار ابتكاريّ مُفعم بالتّجديد والإحداث، وبذلك يحفظُ للهُويّة بقاءها وصيرورتها.

II. المحور الثاني، الابتكار يُعزّز مفهوم الهُويّة

1. التّوازن بين الابتكار والهُوّية

يبقى الإبداعُ مسألة وُجوديّة قديمة الأمد،إذ يتمسّك الإنسانُ منذ أزل بعيد بالانسياق في تجارب فنيّة مشتركة يسعى من خلالها إلى تحقيق نوعٍ من الحُضور التجسيّديّ لأفكاره وسِياقاته اللّغويّة، فهو يُحاول أن يُعطي لأفكاره نوعًا من التمثّل المُناسب، ونوعًا من الصياغة الشكلانيّة الحيثيّة لتحقيق مُقاربة تُوازي تشكّلات العالم من حولنا، فتطوّرُ شيئًا فشيئًا سياقُ تفكيره من تجسيد ظاهريّ سطحيّ يتّسمُ بالعُموميّة إلى صياغة ذاتيّة شُعوريّة فردانيّة.

إنّها الهُويّة التّي تخرجُ من بوتقتها المنغلقة نحو أمد أوسع بكثير ممتدّ، فهُو يُراعي أوّلاً نفسيّته وحاجيّاته ورغباته ويزنها بمكيال الإبداع حتّى يُصوّرها في شكل صياغة متناهية من الأشكال والرُّسوم، إنّها تخرجُ من الذات المُفردة إلى الذوات المُنطلقة نحو الآخر اللامرئيّ المُتلاشي في الوُجود، نوعٌ من التّصعيد الفوريّ والفطريّ نحو سرمديّة الأفضل في أغلب حالات التشكّل الإنسانيّ.

كان التّشكيلُ الفنيّ في بِدايته تشكيلاً جماعيًّا مُشتركًا نحو نوعٍ من المُواضعة الاتّفاقيّة، نحنُ نُصوّرُ الأنا الصّانعة تابِعًا مُتّصلاً لحاجيّات المُتقبّل الآخر، حيثُ انتحى المنحى التّصميميّ للمُنتج التّقليديّ منحى الاستهلاك الجماعيّ، الذّي وقع الاتّفاقُ على شُروطه وماهيّة تصوّره، نعم فالإنسانُ يُلبيّ من خلال صناعته لقفّة من الحلفاء أو قلّة خزفيّة أو أيّ منتج تقليديّ صالح للتداول والمُناولة اليدويّة، وبذلك يتناولُ هذا التّصميم نوعًا من المُلابسة والتبعيّة لنظام جماعيّ، وهنا في هذا المنحى التّقليديّ يتوّصلُ الإنسانُ إلى إرساء نوعٍ من الاتّفاق الجماعيّ أُعتبر أساسًا أكيدًا لإثراء المجال الثقافيّ المُشترك، إنّه نوعٌ من التمشيّ في سياق مُعيّن ثابت وقارّ متشابه لا يرقى في أغلب تصوّراته للإبداع والابتكار الخارق، حيث يحتذي منهج التّصميم نوعًا من التّماثل والتّقارب الاستخداميّ المُوّجه لخدمة نفس الوظيفة، إنّه نوعٌ من التّمايز في الألوان والأشكال غير أنّه يُحافظ بشكل تقاربيّ جِدُّ وثيقٍ بالضرورة الاستعماليّة، نوعٌ من المُحاذاة التّي لا تخرجُ عن التّقليد هدفها الأساسيّ اتّفاقٌ مشروطٌ بين كافّةِ المستخدمين.

وهنا تُعدُّ درجة الإبداع والابتكار شكليّة ظاهرتيّة لا تمدُّ للحاجة بصلة مباشرة، فتتطوّرُ الحاجة الاستعماليّة تدريجيًّا وبثقل تحوّليّ قلقٍ يتجاوزُ ضِيق المعرفة ونُقص التكنولوجيا وعجز الأساليب، في حين يُصبحُ الشّكلُ الظاهر دائم التحوّل والاستنباط لا يرنُو لهُدوء ولا يقفُ عند زاوية نظر، نعم نحنُ نتقدّمُ بالهُويّة الابتكاريّة شيئًا فشيئًا نحو فتقِ هذا الحصار الذيّ تفرضه الحاجة الاستخداميّة في الصّناعات التّقليديّة، ونحنُ نتدرّجُ عفوًا نحو صياغة التّصميم التّي تشتغلُ طوعًا على الحاجة والشّكل في نفس الوقت حيثُ يضعُ التّصميم الاستخداميّ Design Experimental نُصب عينيه الضرورة والحاجة، يقولُ نيلز هنريك دافيد آبور في الموضوع "أن نأخذ في الحُسبان أنّنا لسنا المُشاهدين بل الممثّلون في مسرح الحياة"[29]، ويعمدُ عمليًّا لتجاوز كلّ النّقائص الممكنة تاريخيًّا نحو تأسيس معرفة تقومُ على الإنسان المُستخدم أوّلاً والاشتغال عليه كمحور أساسيّ لفهم موضوع التّصميم ثانيًّا.

إذا نحنُ هنا نرسمُ انتقال المعرفة من الإنسان القديم ذُو الاحتياجات التّقليديّة المُتداولة والتّي حافظت على الرُّوتين والرّتابة المعهودة لزمن طويل، وهي تدرسُ الحاجة أكثر من اشتغالها على الشّكل الظاهر للعِيان، لننتقل إلى الإنسان المُعاصر الذّي يحتذي بصياغة التّصميم، انطلاقًا من محور نفسيّته واجتماعيّته وقابليّته للتداول مع الآخر، نحنُ اليوم أمام التّصميم الذّي ينطلقُ من الذات ويسعى بشتّى المبتكرات الفاعلة الفنيّة والتكنولوجيّة إلى

[29]- الخولي يمنى طريف، فلسفة العلم في القرن العشرين، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 264، ديسمبر 2000، صفحة 458-459.

إحداث تطوّر هامّ في منجزاته ومواضيعه التّصميمية، وهنا لم يعد الابتكار مُرتهنًا بالحاجة بل أصبح قابلاً إلى تجاوز الحاجة اليوميّة الكلاسيكيّة إلى البحث في أعماق الحاجة الاستثنائيّة للإنسان وهي ذاتها المركونة جانبًا، وأصبح الاستنباطُ والتّنقيبُ فيما يُهمُّ الذات البشريّة جُزءًا هامًّا من العمليّة الصياغيّة، فالتّصميمُ لا يُحاكي الحاجة بقدر ما يسعى لتلبية كلّ الاحتياجات الممكنة، وحتّى بالبحث في غير الممكن، وذلك باستعمال الوسائط التقنيّة والعمليّة لفهم الإنسان والأخذ بعين الاعتبار التطوّر الاستخداميّ والحاجة الاستهلاكيّة التّي لا ترنُو لقرارٍ.

التّصميمُ هو صانعٌ مُحتكرٌ لهُوّيةٍ متجدّدةٍ تتغيّرُ كلّ يوم وتتطوّرُ فِعليًّا وتصبُو نحو الأفضل، وهي تتمثّلُ في تصميم المنتج الذّي يحتاجه الإنسان الذّي يكونُ بدوره مُتغيّرًا ومُتحوّلاً، ناهِيك عمّا تُوّفره التكنولوجيا من رُؤى مستقبليّة تفرضُ كلّ يوم ردًّا سريعًا لاحتياجات الإنسان المُتغيّرة والمتحوّلة والتّي تصبُو في حقيقة عُمقها نحو الأفضل، لذا لم يعد موضوع الشّكل هو فقط مسألة الإشكال بل أصبح يتجدّدُ ويُواكبُ جميع مُتغيّرات الحاجة التّي تتطوّرُ بدورها بحسب فرضيّات استيتيقيّة وجماليّة واستخداميّة لا تتوّقفُ في محطّة بعينها" فهي علامات أونطوفانية، إنّها تبني هيكل تجربتنا في العالم الممكن، وبالتالي يتحمّلُ كلُّ المصمّمون مسؤولية فلسفة كونهم من ينجبون الأونطوفانيا أو كونهم من يصنعون كينونة العالم، ثمّ هُم في أصلهم من يقرُّرون ظاهريّة الظواهر، ويضعون الإطار الأونطوفانيّ لتجربتنا، إنّهم يشتغلون على ميزات تجربة المستخدم"[30]، نحنُ نُمارس التّصميم في إطار وُجودنا داخل بُؤرة العالم، فالعالمُ ينطلقُ من وُجودنا الذاتيّ الخالص، ومن ثمّ يتدرّجُ إلى ثنايا مُوازية من أشكال التصوّر الإنسانيّ، ثمّ إنّ التّصميم هو ضربٌ صريحٌ من أشكال الإنسانيّة العابقة بأساليب الرّفاهية والبحث الدؤوب حول مُتغيّرات فاعلة وقادرة على تطوير المُستوى المعيشيّ، وهي كذلك تعملُ على السُّمو باحتياجات الإنسان اليوميّة، ومن ثمّ فهي مُتحوّلة لصياغة شكلٍ مُتطوّرٍ من الحياة الرّاقية.

هنا أصبح مُتصوّرنا للكينونة والهُوّية أمرًا يختلفُ يومًا بعد يوم، فهل نحنُ نحتوي العالم أم هل أنّ العالم يحتوينا؟، نحنُ نتشكّلُ وفق صيرورة تُثبت انتمائنا، وتتجذّرُ انطلاقًا من حوّاسنا ومشاعرنا واختياراتنا، وتتبلوّرُ بداية مع أوّل قبس من رُؤيتنا للواقع، ومع تعدّد اختلافات التشكّل الإنسانيّ، نحنُ نختارُ شكلاً نحتذيه ونُدافعُ عنه ونتقولبُ وفق مُقتضياته، والسُّؤال الذّي يفرضُ نفسهُ هل أنّنا جُزءٌ من العالم؟، أم هل أنّ العالم يحتوينا؟، يقول ستيفال فيال "إنّ الوُجود أو الكينونة في العالم تقتضي أن يملك العالم صُورة يُمكنها أن تجعلنا نكون"[31]، فنحنُ نتشكّلُ حسب ما يُمليه علينا واقعنا، إنّه نوعٌ من صياغة الذات حسب شُروط الواقع، وهو كذلك نوعٌ من الامتداد والاتّحاد مع شكليّة الواقع، فنحنُ نلتقي مع الواقع في نقطة وسطيّة تجانسيّة، تُضبطُ خلالها الحاجة بالممكن ويتعالى مستوى الإدراك بحسب مقتضيات الحقيقة، ونرتقي من حيث كوننا نكونُ إلى حيث نُحلمُ النّفس بأن نكون، يقول عنها سلوتردايك "الكرّة هي عالم مهيّأ من قبل سُكانه"[32]، نحن ننتمي إلى عالم نتشكّلُ فيه ونحتذي بقياساته، إنّه يتشكّلُ داخلنا ويُصوّرنا من الباطن الشُّعوريّ إلى الظاهر الشكلانيّ، وهنا يصبُو التّصميم نحو أفق ممتّد مستمّر فينا، ينطلقُ من حيّز خُصوصيّ إلى أفق مشترك، قد يكونُ ثُنائيًّا أو جماعيًّا، فقط هو مشروطٌ بقانون الاتّفاق الجماعيّ، ومن هنا تتحوّلُ الذاتيّة الفردانيّة لنوع من المشترك الجماعيّ الذّي يجمعنا في بعض الخصائص الفطرانيّة الغرائزيّة، ويختلفُ في خصائص متغايرة تشذُّ من شخصيّة لأخرى، وهنا من دور المُصمّم أن يكون تلك

---

30. Remy Bourganel, « Setting a Design Culture, Obstacles and Opportunities », Présentation lors du WIF 2012, Festival international du design interactif, 29-31 mai 2012, Limoges.

31. ستيفال فيال، الكينونة والشاشة، كيف يُغيّر الرّقميّ الإدراك، ترجمة إدريس كثير، مراجعة بدر الدين عرودكي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى، المنامة، مملكة البحرين، 2018، صفحة 231.

32. Sloterdijjk, "Foreword to the theory of Spheres ", Octobre 2004, in Cosmo grams, Melik Ohanian & Jean-Christophe Royoux (ed), New York, Lukas & Sternberg, 2005, page 232.

الكينونة الفاعلة على ضُروب الاتّفاق والاختلاف الإنسانيّ حتّى يُوجد حيّزًا عمليًّا وفاعِلاً وخارِقًا للعادة يتماشى ويتبلورُ ويتفاعلُ مع مُستوجبات الحاجة الإنسانيّة، إنّه يُفرّقُ بين الذاتيّ والمُشترك، ومن ثمّ إنّه يشتغلُ على ذلك الفارق الصّحيح الثّابت والمُتحوّل والمُتغيّر بصفة آنية وفوريّة، إنّه يتجدّدُ وفق المُتغيّرات بل يتجاوزها نحو الاحتمالات الممكنة التّي تُلبيّ رغبات دفينة فهو ينبشُ في العُمق، ويُراهنُ على الأفضليّة القُصوى من التّحوير الصياغيّ والتّشكيليّ.

هنا بالذات نستطيعُ أن نتحدّث عن مُصمّم يشتغلُ على مُستويين أوّلين إنسانيّين هُما البَاطنُ والظاهرُ، ويشتغلُ على أمدين مُختلفين هُما الفرديُّ والجماعيُّ، فيحملُ في حِساباته مقاييس الماضي المرجعيّ والحاضر الآنيّ والمُستقبل المأمول، وهنا تجتمعُ كلّ الاحتمالات الفضائيّة التّي تُحيطُ بالهُوّية لتُخرجها من الأُحاديّة وتُشكّلها وتُصوّرها في إخراج جديد، هو نوعٌ من الاحتمال في فضاء الممكن، نوعٌ من التشكّل خارج المُحتمل، هو نوعٌ من التصوّر في إطار المعقول، "كُنيات تقنيّة مُتعالية تُشكّل طريقتنا في الإدراك وتسكبُ كينُونتنا في العالم، وبالتّالي، كلّ من كانت مهنتهم التّصميم والتّكوين فهُم يتحمّلون المسؤُولية الكبرى، إنّهم يُساهمون مباشرة في تكوين فلكنا الوجوديّ مُصمّمًا كعالم خاصّ، نُوجد فيه بطريقة ظاهرتيّة تقنية"[33]، إنّنا ننحتُ واجهة استقرائيّة للعالم من حولنا، نمتدُّ في نوعٍ من التصوّر المألوف حينًا والمُتطوّر أحيانًا أخرى، فالتّصميمُ قد يتجرّدُ من خلفيّة مرجعيّة معيّنة قد تكون ثقافيّة أو سياسيّة أو حتّى عقائديّة لنصنع أُنموذجًا مُتجدّدًا ثوريًّا على كلّ ما هو تقليديّ ومرهون، غير أنّنا لا نستطيعُ أن نُنكر أو أن نتجاوز القانون الجسديّ أو القياسات الحسابيّة أو الأنظمة المُتداولة المُتّفق حولها، فهي نوعٌ من الارتكاز على واقعيّة الواقع، والانضباط داخل صيرورة استثنائيّة فاعلة ترتكزُ أساسًا على القاعدة الإنسانيّة المُشتركة.

التّصميمُ هو عمليّة دمجٍ بين عامِليْ المأثور والمُتجدّد، هُو نوعٌ من المُراوحة الجديّة لخِدمة مشاغِلِ الإنسانِ المُستخدم اليوميّة والحياتيّة، هي فِعلٌ موضوعيّ يدرسُ الحاجة من مُنطلقها الكائِن في الذات، نوعٌ من احتمال الممكن المنطقيّ والمعقول، نحنُ ندرسُ القيمة الاستهلاكيّة ونضعُها داخل كلّ المسارات الاستخداميّة، غير أنّ هذه المُراوحة يجبُ أن تحفظ للإنسان إنسانيّته وترقى لحِسابات تُراهنُ أساسًا على رفاهيته وتطمحُ لتحقيق طُموحاته كمُستوً عالٍ.

يبقى التّصميم مُرتبطًا شديد الوُثوق بالهُويّة الذاتيّة للمُستخدم، ويعتمدُ الابتكار في فعلِ التّصميم على نوعٍ من المُراوحة بين ما هُو إنسانيّ بشريّ وبين ما هُو تقنيّ علمانيّ، ثُنائيّة مُتلازمة شديدةُ الاتّصال بين تصوّر تقنيّ للعالم من حولنا، وإنسانيّة حيثيّة تُريد أن تتطوّر وتتميّز نحو الأفضل، كما أنّه يُعتبرُ فِعلاً مُشتركًا بين الحاسّة وشُعورها والجهاز الفاعل المهنيّ، يُقال عنه أنّ التّقانة هي نوعٌ من الامتداد بين البشريّة والآلة، بل لنقل إنّها نوعٌ من التّمركز حول الحاجة، أو نوعٌ من التّبلور حول هدفٍ مُتّفقٍ حوله جماعيّ، حيث يُترجمُ فِعلُ التّقانة كلّ احتياجاتنا ويصفُ طموحاتنا، بل ويُلبيّ نظرة واقعيّة للعالم من حولنا، نحنُ نمتدُّ لنرى العالم بأوجه متباينة، ولنصوغ شكلاً ومُتصوّرًا لصياغة موضوع التّصميم، نحن لا ننأى في أهدافنا عن الإنسان ونحنُ نسعى عمليًّا لترجمة طلباته عبر الآلة، نحنُ نسعى لبناء فلك وُجوديّ لأنسنة موضوع التّصميم، وجعله جُزءًا فاعلاً داخل العمليّة الصياغيّة، نوعٌ من التدبّر والحكمة لخدمة الحاجة عبر التقانة والفنيّات الأنطوفانيّة.

إذا يكمنُ سرُّ إنتاج الأشياء ومواضيع التّصميم في كونها تجاوبٌ فعليٌّ وردٌّ حتميٌّ لحاجة أساسيّة، إذا فهي فِعلٌ قصديّ مُنتظمٌ ومقنّنٌ ينتهجُ مسارًا صياغيًّا ويُلبيّ حاجيّات لا تُعدُّ اعتباطيّة بل هي شديدةُ الوثوق بالحاجة، وتلتزمُ

[33]. ستيفال فيال، الكينونة والشّاشة، كيف يُغيّر الرّقميّ الإدراك، ترجمة إدريس كثير، مراجعة بدر الدّين عرودكي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى، المنامة، مملكة البحرين، 2018، صفحة 232.

في مُجملها بكونها إنسانيّة أساسًا، غير أنّ الابتكار يُغيّرُ وجهتها ويُشكّلها بشكل يصنعُ عالمًا يُشبهُ الحلم غير أنّه يبقى قيد الإمكان، وهذا ما يحملنا إلى تقصيّ أبعاد فعلِ الصياغة، والاشتغال على تجارب إنسانيّة ممكنة عبر أساليب تقانة مُحدثة، يقولُ عنها آلان فندلي "ليست فعاليّة التّصميم الفنيّ إذا سمة عرضيّة لطبيعته الظاهراتيّة التقنيّة بل هي سمةٌ لثقافته الإبداعيّة"[34]، هُنا يخضعُ المُصمّمُ تجربته لمِحكّ النّتائج، ويشتغلُ أساسًا على الفضول المُتطلّع لأثر الفعل الصياغيّ على المُستخدمُ، إنّه فاعِلٌ يدرسُ كلّ تقاطعات الأفعال، وكلّ الإمكانيات، وكلّ المُتغيّرات، وكلّ المُحدثات، ويضعُها في سياق استهلاكيّ هادف.

الابتكار إذا يُقاسُ بمنسوبِ الفاعليّة ومدى التّجاوب الإنسانيّ، وبدرجة الرّضاء والقبول، فالمُصمّم هو من يبحثُ في "أثر التّجربة، أي يعملُ على تحويل استخدامات خامّ لا ميزة لها إلى تجارب للعيش"[35]، فما معنى أن نُحسّن مساحة حُضورنا الوُجوديّة أو أن نبتكر لها وجهًا جديدًا ؟، وهي تتمثّلُ في أن نُجدّد المفاهيم، ونُعيد صياغة أشكال الحُضور، ونُحدث مواضيع تتماشى عفويًّا مع إدراكنا للحياة، نحنُ نصوغُ موضوعًا مُبتكرًا يعني أنّنا نصوغ إحداثًا وإخراجًا جديدًا لموضوع التّصميم أو لإحداث الصياغة، نوعٌ من التّنحيّ جانبًا لفهم صيرورة الواقع من حولنا، نوعٌ من الامتداد عبر المخيال المُمكن وقد نقتحمُ اللاّممكن بحذرٍ شديدٍ، وقد نتعدّى إمكانيات الفعل نحو أفقٍ شاسعٍ من الاحتمالات، يقومُ اشتغاله على عدد لا متناه من الاحتمالات :

- الابتكار انطلاقًا من محاذاة الذات
- الابتكار انطلاقًا من تنافر حصريّ مع حالات شاذّة للذات
- الابتكار انطلاقًا من تشابه مع الآخر
- الابتكار انطلاقًا من تأثير تيّارات فنيّة
- الابتكار انطلاقًا من تقارب رُؤى متضاربة
- الابتكارُ انطلاقًا من وجهة عكسيّة
- الابتكارُ انطلاقًا من صياغة مفاهيم تقليديّة

وهنا نحنُ أمام لا متناه من الاحتمالات الصياغيّة حيث يُعدُّ المخيال الابتكاريّ أمرًا لا يقفُ عند حُدود بعينها، ولا ينزوي تحت طائلة فعل صياغيّ محدود الرُّؤى، بل يحذُو داخل اهتمامات المُصمّم، ويتعلّقُ بشُؤون فرضيّة احتماليّة ممكنة وأخرى مفتعلة قابلة للتّجريب وأخرى مستحيلة غير أنّها تتشخصُّ تدريجيًّا حتّى تُصبح قيد الإمكان، وفي كلّ هذه الاحتمالات يبقى المُصمّم مشروطًا بالحفاظ على لُزوميّة الهُويّة، يعني أن نكون حاضرين عبر هُويّتنا الذاتيّة وليس عبر ما يشترطهُ الآخر عُنوةً وعفوًا، وهنا يصفها سُلوتردايتك "بإبداع دائرتنا الكوكبيّة" ويُعبّر عنها ستيفال فيال "إدخال الفرح في كوكب وُجودنا وتكوين أنطوفونيا جديدة، ونوعيّة وجود الممكن لأنماط التّجربة"[36].

تقديم الأنموذج التّصميميّ للتّوازن بين الابتكاروالهُوّية:

نجدُ في هذا المشروع "أطفال السُّكر" سنة 2008 من إنتاج فيك مُونيز الذّي انهمك في الاشتغال على المُهملات في أكبر مكبّ فضلات جارديم غاراماتشو على مشارف ريُو دي جانيرو دي جانيرُو، البرازيل في منتصف التّسعينات، عُرضت الصُّور في البرنامج الوثائقيّ "الجزيرة الضّائعة" Waste Land، نجدُ أطفالاً بعمر الزّهور يجمعون القمامة

[34].A. Findeli « Searching for Design Research Questions: Some Conceptual Clarification, Questions, and Hypotheses & Conjectures: discussions on projects by early stage and senior design researcher, Bloomington, IN, iUniverse, 2010, page 292.

[35] .Vial, Stéphane, Court Traité du Design, Paris, Puf, 2010.

[36]. ستيفال فيال، الكينونة والشّاشة، كيف يُغيّر الرّقميّ الإدراك، ترجمة إدريس كثير، مراجعة بدر الدّين عرودكي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى، المنامة، مملكة البحرين، 2018، صفحة 241.

برواتب ضعيفة ويقُومون بطهي طعامهم في ظروف سيئة بين النّفايات والأطعمة المستصلحة، ولقد قام الفنّانُ بإقناعهم بإمكانية رسم صورهم من النفايات ومن ثم توثيقها لأجل فيلم الجزيرة الضّائعة Waste Land المرّشح لجائزة الأوسكار، اشتغل على تركيب استوديو مرتجل يقتطفُ الصُّورة عند اكتمالها، رأى الأطفال أنفسهم في عمل فنيّ يخرجُ عن المألوف،ولقد باع عملاً واحدًا بأكثر من 64000 دولار وأعطى عائدات المبيعات للعمّال هناك، لذا يُساهمُ الفنّ في تغيّير صُورة الواقع، ولقد استغرق العمل ثلاثة شهور ودام ثلاث سنوات لأخذ شكله النّهائي.

مشروعُ أطفال السُّكر 2008

جيبسي(ماجنا) أم وأطفال (سولين) حاملها(إرما) مارات(سيباستياو)

يتمثّلُ التّناسب في إبراز علامات الهُويّة في المشروع دُون أيّة حياد، وذلك بالتّركيز على الأصول الجذريّة لموضوع التّصميم، وهُنا يتناسبُ المشهدُ المرئيّ مع فحوى الابتكار داخل صُلب موضوع الصياغة، ثمّ نحنُ هُنا نُقاربُ بين العلامات المفهوميّة ونحفظُ للذات المُتقبّلة انتمائها ومرجعيّاتها، وهنا يعتني المُصمّم منذُ الوهلة الأولى باستبصار الموضوع، فتجدنا نُقدّرُ بوُضوح أنّ الصياغة جاءت باستدلال مرجعيّ قارّ يستمدُّ من المجتمع البرازيليّ طبيعته في رسم الشّخصيّات والتّدقيق في طبيعة الرُّسوم وتحديد الملامح الأصليّة للوُجوه، ولقد تمّ الاشتغالُ في تصميم اللّوحات الإبداعية على مصبِّ القُمامة، وقد كانت المادّةُ الخطّيّة مُستلهمة من الواقع الحيّ ل"أطفال السُّكر" الذّين يعيشُون في ظروف مُزرية ومُقرفة لحدٍّ بعيدٍ، ما جعل الفنّان يُصوّبُ ناصية إبداعه نحو إعادة إحياء الهُويّة عبر أداة الابتكار في تناسق وتناغم كفيلين بضمان تفاعل إيجابيّ بين الموضوعين، هُو تركيزٌ على الأصل، لا يُرهق القارئ للرّسالة الاتّصاليّة إذ سُرعان ما نستطيعُ إيجاد الفعل الوسائطيّ بين الدّال والمدلول، وسُرعان ما نبتكرُ مفهومًا مُوازيًا وفاعلاً لنصِّ الرّواية، إنّه نوعٌ من البناء الابتكاريّ الذّي يرسمُ الهُويّة بيُسر استدلاليّ واستقرائيّ دُون إحداث صُعوبة في التّلقيّ أو غموض في شكل التّقديم.

2. الابتكارُيتضاءلُ أمام مفهوم الهُويّة

قد يتضاءلُ الابتكارُ في محلاّت أخرى من التّصميم ليُعطي للهُويّة أكثر حُضورًا وتشريفًا، وقد نفتقدُ تدريجيًّا أو كُليًّا التّجديد فيُصبحُ الإبداعُ عملاً مُتداعيًّا أمام موضوع التّصميم الذّي يجدُ كيانه وهُويّته في بقائه مُتمرّسًا ومُتماسكًا مع رُسُومات الهُويّة الثّابتة التّي لا ترنُو إلى اختلاف، حيث أنّنا نحفظُ لموضوع التّصميم أعمدته وثوابته القارّة والمُتغيّرة، نحنُ أمام تقليد أعمى ونمطيّة مُتكرّرة لا تجعلُ الابتكار يجدُ منفذًا حرّيًا به للاستيطان والتمكّن من فاعليّة مُعاصرة وحيثيّة عمليّة لموضوع التّصميم، إنّنا أمام نوع من التوّرط في زمنيّة ثابتة وفي استقرار مساحيّ وجغرافيّ لا يُحاكي المُوضة ولا الإحداث ولا يتمرّسُ بتغيّيرات صارخة مُتنوّعة، إنّه الثّباتُ على متّفق حوله نجح في زمن ما وفي مساحة ما.

وقد يبلغُ التّضاؤلُ في درجة الابتكار حدًّا مُستوفيًّا تبقى فيه الصياغة مُجرّد تطابق جليّ للواقع، يقول عنها الصّارجي"لذا لا يستطيعُ (الإنسان) أن يبقى مُغلقًا على ذاته، يستخرجُ منها كلّ شيء لأنّه لا يتغذّى من ذاته فحسب

إنّما يتسامى جزءًا من الطّبيعة يرتبطُ بحاجة داخليّة حتّى ينتسب إلى العالم"[37]، وهنا نستطيعُ أن نُورد مثال الصّناعات التّقليديّة التّي تبقى ثابتة مُستقرّة في بِنائها الصياغيّ، هي نوعٌ من الارتكاز على نفس المرجعيّات الفكريّة العتيقة ونفس الشُّحنات اللّونيّة ونفس المُقاربات الخطّيّة دُون إحداث أو ابتكار، غير أنّ هذه النّمطيّة التّقليديّة تشتغلُ بالنّظر من داخل واقعنا دُون الاتّكال على المُحدث المُعاصر، كما تجعلُ موضوع الابتكار نمطيًّا عتيقًا لا يمُسُّ بالعصريّة ولا يتوقُ للإحداث ولا يرنُو للتغيّير، لذا فإنّ الأخذ من العتيق والعمل على تحويله نحو درجة أعلى للصياغة يُصبحُ موضوع نظر واستبطان يقولُ عنه ليبنز في هذا الشّأن "أنّ نظرنا العقليّ ليس سِوى انتباهنا لما يجري في داخلنا"[38]، نحنُ نُحاولُ أن نتجاوز النّمطيّ الذّي يقبعُ فينا، وذلك بأن نُقدّم فحوى مُحدث لكلّ ما هو كلاسيكيّ، وأن نُعمل العقل في ما كلّ ما هُو جديد ومُبهر.

تقديم الأنموذج التّصميميّ لتضاءل الابتكار في تقديم الهُوّية:

ونحنُ إذ نطرحُ أنموذج القفّة التّقليديّة في درجة ابتكارها، حيث من الممكن أن تحفظ الهُويّة في إخراجها الأصليّ، لكنّها شيئًا فشيئًا تتطوّرُ وتحذُو في الصياغة شكْلاً ولوْنًا وقِياسًا نحو إبداعات مُفعمة بالمُوضة المُعاصرة والتيّارات الفنيّة المُواكبة لآخر الإحداثات والمُلابسات العصريّة، نحنُ نحدُو نحو قدرة موضوع التّصميم على التنّقل على المستوى الأفقيّ من زمنيّة قديمة إلى حاضر مُعاصر مع تغيّير وجهة الاستقبال وتوسيع شريحة المُستخدمين وأعمارهم، وكذلك بتوظيف كلّ المُعطيات الصياغيّة ليخرج المُنتجُ من ضِيق مسرحتِه في التّناول العائليّ إلى سعةِ القدرةِ على الاستهلاك والزّينة، فالموضوع لم يعُدْ منتج لتأدية حاجة وظيفيّة تحملُ درجة ابتكار مُتضائلة إلى مُنتج وظيفيّ جماليّ واستيتيقيّ ذُو درجة ابتكار عالية، وقادر على تأدية مجموع وظائف جماليّة وكسائيّة وتناغميّة مع الجسد المُستخدم.

نحنُ اليوم أمام مُنتج يتطوّرُ زمنيًّا على مُستوى أُفقيّ، فهو يأخذُ من زمن قديم وزمن حاضر، وهُو يأخذ من تيّارات تقليديّة مُتجاورة مُتوازنة ليُعطي للمُنتج صياغةً مُعاصِرةً وهادِفةً، وهُو ذاته يتقدّمُ مِساحيًّا على مُستوى جُغرافيّ، فيُواكبُ آخر إيقاعات المُوضة المُعاصرة ويحتذي المشاهد المُبتكرة في المنتجات اليدويّة، يقولُ جوفروا سانتهيل حول مفهوم التّماثل"بأن يكون بين العضوين في جسمين مختلفين تشابه في المكان والاقتران"[39]، لذا "فإنّ إحداث التّشابه هو أن نتّفق في الكيفيّة أو أن نتماثل فنُحقّق النّوعيّة"[40]، هُنا يُصبحُ التّماثل والتّفاعل وجهين لعُملة ابتكار مفهوم الهُويّة في تصميم الموضوع وإخراجه.

بعض النّماذج من مُنتج القفّة التّقليديّة

درجة ابتكار ضئيلة

درجة ابتكار متوسطة

درجة ابتكار عالية

جودة ابتكار عالية

وفي المُقابل قد ينتهجُ موضوع التّصميم درجةً عاليةً في تحديد معالم الابتكار المُحافظ على الهُويّة، نحنُ هُنا نُقرُّ بوجود نوعٍ من الضُّعف الابتكاريّ إذا ما كان المنتج شديدُ اللُّصوق بالتّقليديّ، ومن ثمّ فإنّه يتطوّرُ رُويدًا رُويدًا

---

[37]- بشارة صارجيّ، الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، معهد الإنماء العربيّ، المجلّد الأوّل، 1986، صفحة132.

[38] - Leibniz, Nouveaux Essais, Préface p 4.

[39]- صليبا، المعجم الفلسفيّ، الجزء الثّاني، صفحة 422.

[40]- صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثّاني، صفحة 422.

ويُصبحُ فنيًّا وأكثر تلاؤُمًا مع الواقع الآنيّ، نوعٌ من الانضباط مع قواعد المعياريّة لحُسن تطوير الوظائف الاستخداميّة، ومن ثمّ حُسن توظيف المرجعيّات الأساسيّة من خامات أساسيّة وموّاد أوليّة تُناسبُ الحاجة وطرائق الاستخدام والجهة المُستقبلة، ومن ثمّ تنتظمُ كلُّ هذه **العلاقات الوظيفيّة** للعناصر المُكوّنة بهدف خدمة جودة الموضوع، وذلك مثلاً لأجل تحقيق توالفٍ وتكاملٍ مع عدد من الإمكانيّات الواسعة لدمج عددٍ من الموّاد والخامات في الابتكار التّقليديّ للمُنتج وتحويله إلى موضوع آنيّ مُعاصر، وبذلك تتقدّمُ درجة الابتكار الصياغيّ بحفظ ضوابط المعياريّة بخطواتٍ جريئةٍ نحو عولمة الأسواق، فالموضوع يخرجُ من حيّزه الضيّق المساحيّ نحو فضاءات شاسعة وأكثر التحامًا وفق إمكانيّات أوسع وأكثر امتدادًا، نحنُ نتحرّكُ انطلاقًا من الأنا الخُصوصيّ إلى الآخر الممتدّ خارج الحُدود الجغرافيّة وخارج الزّمن الحاليّ، نوعٌ من الإبحار انطلاقًا ممّا هُو تقليديّ إلى ما هُو مُحدثٌ مُعاصرٌ، نعم ... نحنُ في صياغة أوجه الابتكار في التّصميم ننطلقُ من الشخصيّ المحوريّ إلى الجماعيّ، ومن زمننا الخاصّ إلى الزّمن المُشترك، وننطلقُ من فضائنا التّقليديّ إلى الفضاء العالميّ، هُنا تُحدثُ سعةُ الحركة إمكانيات شاسعة في التّصميم، وتُناورُ من أجل احتمالات أكثر اتّساعًا وأكثر استقبالاً، فالابتكارُ في التّصميم هُو بمثابة المعين الذّي لا يقفُ معناهُ في محور بعينه بل يتجاوزهُ، نحنُ لا نقفُ في تبلوّرات الصياغة في زمن ثابت، ولا نستطيعُ كذلك بالتّصميم أن نتجاوز مساحة بعينها، وإذ يُدّعمنا برقسون في قوله "ينفرُ العقل من كلّ شيء سيّالٍ ويُجمّدُ كلّ ما يتناوله، ونحن لا نُفكّرُ في الزّمان الحقيقيّ بل نحيا فيه"[41]، ونذكرُ بل إنّه يُفرضُ علينا فرضًا قسريًّا أن نتحوّل بالابتكار من فضاء لآخر ومن أمد صياغيّ إلى مثيله أو حتّى لمُناقضه، نحنُ نتناولُ الموضوع من أُصوله إلى منتهاهُ ونقيسُ مدى تجاوب الفئة المُستهلكة ومدى توافقها مع المادّة النظريّة وتطابقها مع الإحساس المُشترك ومدى طواعيّتها وتحوّلها إلى مُستوجبات الاستخدام من فترة إلى أخرى، نحنُ نتحكّمُ في صياغة الموضوع ودراسته وتقييمه حتّى نُقدّر شفافيّته وطاقة استيعاب الجماهير له، وهُنا يُصبحُ الابتكارُ مادّةً مُتحرّكةً ومُتحوّلةً قادرةً على التبلوّر مع مُجريات الصياغة وشُروطها حتّى تنساق تدريجيًّا نحو قابليّة جماهيرية واسعة المدى، وننتقلُ تدريجيًّا من السياق التّقليديّ إلى السياق المُبتكر لكنّ يبقى الابتكارُ في هذا المحور مُتزامنًا مع ذاته ومُتّفقًا معها، وهو ذاته محدودُ المعالم واضِحٌ ومُتناسقٌ في ذاته، ثمّ هُو لا يشكُو الغموض ولا يتلبّسُ بتضارب واضح مع مفهوم الهُويّة، إنّهُ يبقى دائم الاستقرار والتّناسق مع المفهوم الأصليّ للهُويّة، إنّه لا يتعارضُ مع الجذر والمرجع، ومن ثمّ فإنّه سُرعان ما نتبيّنُ فحواهُ ونُقدّر احتمالات التّنظير من حوله، ونصوغ جُلّ الإمكانيّات المُحتملة حتّى نفهم المعنى من الصياغة والهدف لأجل وضع الصياغة النّهائيّة للمفهوم.

ونحن نرى في حملة "أنفاس الكلب المُنعشة" لبُرونو في ألمانيا في مارس 2014، بواسطة بادغري Pedigree قدّمتها وكالة ب ب داو BBDO، وهنا يُحافظ موضوع التّصميم على مرجعيّة الهُويّة هي في مقام السُّخريّة وافتعال المُزاح والابتسامة في مُقاربة ظريفة بين الإنسان والكلب، نوعٌ من التّركيبة الصُّوريّة بين كِلا الفمين حتّى نبلُغ الفكرة التّي تحومُ حول انتعاشة الفم، الأهمُّ في هذا التصوّر أنّنا أمام مفهوم الهُويّة من جديد في أسلوب طريف، فالشخصيّات المُعتمدة هي ذات أصول جرمانيّة، ويظهرُ ذلك في علامات ألبستها ومرجعيّات تقاسيمها وحُضورها اللّونيّ التّقليديّ، وعلى الرّغم من حُضور هذه الكينونة المُتستّرة، يبقى اللّباسُ والكِساءُ قائمًا للتّعريف بالهُويّة أوّلاً، ولإثبات تناسقها وتناغمها مع مجموع الهُويّات الأخرى ثانيًّا.

[41]- برقسون، التّطوّر المبدع، مجموعة الرّوائع الإنسانيّة يونسكو، ترجمة من الفرنسيّة إلى العربيّة جميل صليبا، اللّجنة اللّبنانيّة لترجمة الرّوائع، صفحة 50.

حملة "أنفاس الكلب المُنعشة"[42]

III. المحور الثالث، الابتكار ينفي موضُوع الهُويّة

نجدُ في المحور الثّالث والأخير أنّ الابتكار قد ينحى منحًا مُختلفًا، فهُو قد يتميّزُ بالتّنافي والتّعارض مع موضوع التّصميم، وعلى الرّغم من بُطلان المفهوم وتضارب المعنى وتنافي الفكرة عند مُباشرتنا لموضوع التّصميم، فهذا لا يمنعُ إمكانيّة أن يكون الابتكارُ قادِرًا على شدِّ البصرِ ولفتِ انتباهِنا واختطاف رُؤيتنا وشدِّ نظرنا، حيث تُعتبرُ وتيرةُ الابتكار حاجة ماسّة وأكيدة لفهم موضوع التّصميم وتأكيد حُضوره وصياغة شكله، ومن ثمّ فإنّ أيّة إنتاجيّة خارجة عن المعهود تُعتبرُ بمثابة الحاجة الضروريّة لشدِّ بصيرة النّفس البشريّة التوّاقة لكلّ ما هو جديد ومُحدثٌ، يقولُ عنها ابن سينا بأنّ "الإنشاء هو واجب الوُجود وهو مُبدع المُبدعات ومُنشئُ الكلّ"[43]، ومن ثمّ يُعدُّ الإطناب في درجة الابتكار أمرًا قياسيًّا، وقد يحولُ نوعًا ما من فهم الرّكائز المرجعيّة لموضوع التّصميم، وقد تنعدمُ تمامًا فعاليّةُ المنتج الاتّصاليّة، وقد يُؤدّي الإدراكُ إلى نوع من الغموض التصوريّ الذي قد يجعلُ العمليّة الاتّصاليّة مُشوّهة ومُعطّلة إدراكيًّا، نحنُ نرتكزُ فِعليًّا على تضارب ظاهريّ بين الابتكار ومفهوم الهُويّة، بحيث أنّنا عندما نُدركُ الموضوع لا نستطيعُ أن نُعيدهُ إلى الأصل، ولا نستطيعُ حتّى أن نُقرّر مدى جاهِزيّته ومدى بلورته للحقيقة المُتأصلّة فينا والمُقرّرة لمُوجبات فعلِ التّصميم وفاعِليّته.

يعودُ التّضاربُ في مفهوم صياغة التّصميم إلى غِيابِ كُلّ العلامات المفهوميّة المُتعلّقة بالأصول المرجعيّة، وذلك بأن نتناول الموضوع بمنأى عن أُصوله، فلا نفهمُ كيف نُوردُه في سِياق الأحداث، وكيف نزرعُه في مجموع المسارات التّاريخيّة، وكيف نسُوقه في مسار المرجعيّات الفكريّة، وكيف ننصبُه في شتّى المضارب الثقافيّة، وهُنا تُصبح رسالة موضوع التّصميم الاتّصاليّة قابلة للدّمج والتّصوير خارج السياق العامّ، نحنُ نضعُها في سِياق يُسمّى بالعالمية والوِحدانيّة اللُّغويّة، كي تتبنّى غِيابًا كُليًّا لمفهوم الانتماء، وتُصبح بذلك تترّأسُ ذاتها ولا تنتمي إلاّ لمنطق عِرفانيّ مُوّحدٍ يجمعُ الأجناس على اختلافها وتعارضها، نحنُ اليوم أمام بناء معرفيّ مُوّحد لا يختلفُ فيه اثنان، وقد تطغى درجة النّفي والتّعارض مع الأصل الهُويّاتي فنجدُ أنفُسنا في رسالة لا تحملُ تشفيرًا زمنيًّا ولا تُقدّمُ دلالةً مرجعيّةً، هي نوعٌ من الاتّكال على مفهوم عامّ لا يحملُ مُواصفات استثنائيّة، وبذلك تتضاربُ تمامًا مع المفهوم الهُويّاتي، وقد نفقدُ كلّ التّقديرات الإدراكيّة ونعجزُ على استيعاب الفكرة الاتّصاليّة، فيُصبحُ المفهوم ضائِعًا تائهًا، يتطلّبُ تعمّقًا وبحثًا لإدراك الكنه السّاري في عُمقه.

---

[42] . https:// www.adsoftheworld.com/campaigns/the-freshest-dog-breath-bruno

[43]- ابن سينا، الرسالة النيروزية، صفحة135 ومفرد الإنشاء "هو بالمعنى المجازي توليد موضوع فكريّ بتوليف عناصره "برهن أنشأ للبرهنة، على أنّ الفرضيّة تُفضي للنتيجة يجري بناء النتيجة والفرضيّة معا"عن أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، صفحة 216 .

1. التّنافي، التّضارب، التّعارضُ بين الابتكاروالهُويّة

غِيابُ مفهوم الهُويّة في ابتكار موضوع التّصميم هُو أن نُقدّم موضوعًا عامًّا أو عالميًّا، يحملُ في طيّاته مرجعيّة أو كُنهًا يربطه بالواقع الماديّ، نوعٌ من التّضاد مع كلّ ما هُو انتسابيّ، هُنا لا ينتسبُ المفهوم على المستوى الأفقيّ من حيث الزّمن، ولا يبّتُ للماضي بصلة أو للحاضر بصلة ولا حتّى إلى المُستقبل، فهو صالحٌ لكلّ زمان ومكان، نوعٌ من الامتداد السّرمديّ الثّابت القارّ غير المُتحرّك، إنّه يستمدُّ مشروعيّته من طواعيّته عبر الزّمن والمساحة والانتماء، تستطيعُ أن تُبلوره في جميع الأزمان وتستطيعُ أن تنسبهُ إلى كلّ المواقع الجغرافيّة.

تشتغل الهُويّة داخل الكُنيةِ الإنسانيّةِ المُوّحدة لجميع المشارب ولجميع الفئات الاجتماعيّة، كنوع من الاستمرار والامتداد زمنيًّا ومكانيًّا، يقولُ عنها هنري جوانيس "أنّ حرفيّة الاتّصال بفرضيّات تحكيم قاعديّة هي عبارة عن حالة أساسيّة على إنّه من المتعة أن نُحقّق عملاً يتوافقُ مع مُتطلّبات المُحيط من حولنا ونعرض تواصلنا مع الآخرين"[44]، نحنُ لا نستطيعُ حصر الموضوع في زمن بعينه أو أن ننسبه إلى مكان بعينه، نحنُ أمام موضوع للتّصميم جائزٍ لكلّ زمانٍ ومكانٍ، حيثُ تتعالى داخل هذه المواضيع الإنسانيّة بحتة، وترتقي أو لنقل أنّها عوالم لاهُوتيّة راقية وسامية بقدر ما تحملُ الكلمة من معنى، نوعٌ من التّمايز الإدراكيّ الذّي يشتركُ داخِله الأنا مع الآخر مُخترقًا لكلّ الحُدود المعرفيّة والإدراكيّة، إنّه الأنا والأنت والآخر بلا حُدود تفصلُنا وبغياب الفواصل التّي لا نعترفُ طوعًا بتواجدها.

ترتقي هذه المواضيع في مادّة التّصميم إلى نوع من المجالات التّحسيسيّة والأخلاقيّة والعقائديّة التّي لا تتقادمُ مع الزّمن، إنّها مواضيعٌ مُتّفق حولها وحول أشكال صيرُورتها وأشكال إخراجها، فحيثما تحرّكنا نجدُها تحملُ مشروعيّة الحُضور وشرعيّة التّواجد، نحنُ هُنا في مواضيع التّصميم أمام حملات تحسيسيّة أو مواقف الرّأي العامّ المُشتركة والمُقاربات التّنظيريّة الجماعيّة والمواقف الثّابتة في مجموع المُتضّادات الإنسانيّة، كالحياة والموت، والصّدق والكذب، والقبول والرّفض وغيرها، ذلك هُو "الكلُّ المرّكبُ الذي يشملُ المعرفة والمعتقدات والفنّ والأخلاق والقانون الذّي يكتسبُه الإنسانُ بوصفه عُضوًا في المجتمع"[45]، وهنا ترتسمُ الإشكاليّةُ في سردٍ واضحٍ لمعالم التصوّر الشخصانيّ ليس مُنفصلاً عن المجموعة بل هُو كائنٌ فيها ثابتٌ مُستقرٌّ، لذا تتوّحدُ الذاتُ مع منظوريها وتنساقُ كُليّةً دُون سابق إنذار ولا سابق تنبيه لفحوى الهُويّة أو أدنى توضيح لمُلابساتها، إنّها عمليّةٌ مُتحرّكة دأبها في مسيرتها أنّها تتغذّى من قواعد معياريّة لا تتهالكُ بمرّ الزمن ولا تنتهي إذا ما تحوّلت من مكان لآخر، نوعٌ من الالتزام بالأنا الأبديّة، إذا ما تحدّثنا في موضوع تصميم الفضاء مثلاً نجدُ صياغة فضاء المطارات في مجمل أركانه وأقسامه هو تشخيصٌ لحاجيّات الاستخدام الوظيفيّ، نحنُ لا نخرجُ من تركيبة عامّة ذات منافذ وتوزيعات أساسيّة تخدمُ الهيكل حتّى أنّه يتراءى لك في بعض الأحيان أن تنسى في أيّ المطارات أنت؟، وكذلك الفضاءات التّسويقيّة العُموميّة الخاضعة لقائمة معايير عالميّة ثابتة، قد تجعلك تنسى في أيّ الأماكن أنت تتفسّحُ؟، وغيرها العديد من الفضاءات التّي طغت عليها المعياريّة العالميّة حتّى أصبحنا لا نُدركُ خُصوصيّة المكان أو نستطيع أن نُميّزه عن غيره من الأماكن، وفي تصميم المُنتج قد نجدُ أنفسنا ننتقلُ لبعض المواضيع العامّة المُشتركة التّي لا تخضعُ لمفهوم الهُويّة، مثلا على سبيل الذكر وليس الحصر، الملعقة أو السّكين أو قارورة الماء أو السّيارة والدرّاجة، وهي في مجملها مواضيعُ تصميم رغم انتمائها لعصر معيّن ولعلامات أو ماركات بعينها، فهي تبقى ثابتة في المشهد الاستخداميّ العامّ، فهي تُحافظُ على نفس الحجم تقريبًا وتُعتمد من نفس المادّة الخامّ، وكذلك من الصّعب تقدير مرجعيّاتها، نحنُ نتحدّثُ عن مجموع الأدوات المنزليّة التّي تصلحُ للاستعمال اليوميّ ولا تخضعُ لفنطازيا التّصميم.

تقديم النّماذج التّصميميّة التّي تتنافى خلالها درجة الابتكارمع مفهوم الهُوّية:

---

[44]-Henri Joannis, le processus de création publicitaire, imprimé par Dunod entreprise, 4ème édition, 1988, p 2.

[45]. مجموعة من الكتّاب، نظريّة الثقافة، ترجمة سيّد عليّ الصاوي، عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1978، صفحة 9.

تتغيّبُ الهُويّة وعلامات الانتماء لتُفسح المجال أمام مشاهد تُوجدُ في جميع الأزمنة والأمكنة، نوعٌ من الحُضور داخل الأنا وثوابته الموضوعيّة والمرجعيّة، في الحقيقة لا يهمّ إلى أيّ مكان أنتمي أو في أيّة زمنيّة أعيش، فهُو نوعٌ من الغياب الكُليّ على مُستوى التّأطير الجغرافيّ، فنحنُ قد نكون هُنا وقد نكون هُناك، إنّه إدراك جماعيّ مُتآلفٌ من تراكمات فكريّة ومرجعيّة وعقائديّة تجعلُنا لا نعي المكان ولا الزّمان لكنّنا نتفاعلُ مع الموضوع تفاعُلاً إيجابيًّا، ويبقى الموضوع هُو المرجعيّةُ الأساسيّةُ لتقدير فحوى الموضوع الاتّصاليّ وتقدير مجاله الفكريّ والجماليّ، يصفها رُحومة "بأنّنا أصبحنا نَرى الأشياء بشكل نسبيّ دائريّ تشعّبيّ تفاعليّ في كلّ الاتّجاهات لا أوّل ولا آخر ولا بداية أو نهاية"، نعم تلك هي حالة غياب الهُويّة التّام مع تقدير متعالٍ لدرجة الابتكار، نحنُ في متاهة التّصميم نضعُ إمكانيّات مُتّفق حولها لنُعطي للموضوع مشروعيّة جماعيّة مُشتركة لا تقفُ عند حُدود جغرافيّة ولا تنضبطُ برُسوم جمركيّة، "بالطّريقة العقليّة للتّحليل وتُحاذي شطر الشُّعور المحض المستقلّ عنّا بالمعطيات التّجريبيّة، كما تُحاذي شطر الأنا لتحديد أناه الأساسيّة وتُبيّن الخصائص الذّاتية لكلّ ما يُمكننا معرفته"[46]، إنّ هذا الفضاء العُموميّ هُو فضاء جماعيٌّ مُشتركٌ يستجلبُ قُدرات الأنا وعفويّتها ويعملُ على موضعتها في قياس عُموميّ مُشتركٌ، يبحث فريديرك شيلنغ عن الهُوّية المتحرّكة "بأنّها حقيقةً كامنةً لا في الذّات وحدها بل في وحدة الذّات واللاّذات، فالمُطلق ليس ذاتًا ولا موضوعًا وليس فِكرًا ولا طبيعةً بل هُوّية لا تتباينُ ولا تختلفُ بل هي تجمعُ وحدة الفكر والطّبيعة والذّات والموضوع"[47]، هذه حملة مُحترفة للصُّندوق العالميّ للطبيعة World Wide Fund for Nature WWF وهي منّظمة دُوليّة غير حُكوميّة تعملُ على مسائل حفظ الطبيعة واستعادة البيئة، وتُعتبرُ من أكبر المنّظمات العالميّة التّي تنتشرُ على أكثر من 100 دولة، وتحملُ الحملةُ الاتّصاليّة تحت عُنوان Rhino, Pandaa, Gorilla انطلقت بفرنسا في مارس 2011 بواسطة الوكالة الإعلانيّة أوجيلفي Ogilvy،يخصُّ هذا المحورُ الاتّصاليّ الإنسانيّ "هل تعتني أكثر لو كُنتُ غُوريلا، هل تعتني أكثر لو كنتُ باندَا، هل تعتني أكثر لو كُنتُ وحيدُ القرن؟"، إنّها حملةٌ تدعُو الإنسان في مُجمل حُضوره الوُجوديّ بلا حُدود ولا ضوابط ولا ثوابت، إنّه نوعٌ من الاتّصال في المُطلق نحو طبيعة سامية تتعالى على كلّ أشكال الاستهلاك العشوائيّ، وهُنا ترتقي الرّسالةُ إلى حملة تحسيسيّة عالميّة بلا حُدود ولا مقاييس ثابتة، نتعدّى من خلالها المكان والزمان نحو سرمديّة أخلاقيّة تخصُّ السُّلوك الإنسانيّ ممتدًّا عبر الزّمن، هي عبارة على استفاقة لضبط مُستويات حماية الثروة البحريّة.

الحملةُ الاتّصاليّة تحت عُنوان[48] Rhino, Pandaa, Gorilla

الحملة الإعلامية الأخرى التي اطلعت عليها كانت حملة قام بها الصُّندوق العالمي للحياة البرّية، لقد اختاروا القيام بحملة معاكسة تمامًا لتلك التي توّقعناها، نظرًا لأن وسائل الإعلام قد أشبعت عقولنا بصُورٍ وحشيّة لحيوانات مُصابة، ومقاطع فيديو مزعجة لحيوانات يتّم صيدها، كان من الجميل جدًا رُؤية حملة لا يتّم تضمين هذه الصُّور فيها، مع بيانات رئيسيّة حول سبب قتل هذه الحيوانات على أمل حثّ النّاس على التّفكير في العلاقة بين الاثنان.

تحملُ هذه الحملة عنوان "أوقفوا جريمة الحياة البرّية - إنّها خطيرة للغاية" إعلانات مطبوعة لحيوانات جميلة

[46]-H. Corbin, *l'imagination créatrice selon Ibn'Arbi*, Flammarion, 1958, p 169-170.

[47]- شيلنغ، الجابري، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلّد الأوّل، للمصطلحات والمفاهيم، صفحة 822.

[48].https://www.adsoftheworld.com/campaigns/rhino

وصحيّة (وحيد القرن والفيل والنّمر)، وهي دعوة صحيّة لتشجيع عُموم النّاس ليس شعبًا بعينه أو مجموعة بعينها إلى الانتباه إلى الأسباب الواهية التّي تُؤدي إلى قتل الحيوانات وإمعان التّفكر فيها والتثبّت والتمّعن في مُحتواها ومضمونها، نحنُ هُنا نتأكّدُ أنّ هذا السُّلوك مُفتقدٌ تمامًا لهُويّة بعينها، إنّه نوعٌ من المُمارسة الواسعة المدى دُون حُدود تُذكر ودُون قواعد تُضبطُ إنّها تخصُّ الإنسان في كلّ الأزمنة والأمكنة، دعوةٌ صريحةٌ ومُباشرةٌ لا تحملُ نوعًا من العنف أو التّجريح حيث يقولُ النّمرُ "أنا لستُ زربيّة" ويقولُ الفيلُ "انا لستُ حُليّةً رخيصةً" ويقولُ وحيدُ القرن " أنا لستُ عِلاجًا" في تلميح إلى أنّ البعض منها يُقتلُ بسبب الاعتقاد الخاطئ أنّ وحيد القرن يُقتلُ مثلاً لعلاج بعض الأمراض مثل السّرطان وإدمان الكُحول، وهُو عبارةٌ عن نصّ مُباشر في صُور شديدة الجمال والوُضوح تصفُ دعوة سيّد الجميع العالميّ إلى الانتباه لخطر اندثار هذه الأنواع البريّة، وذلك بدعم شكل من أشكال الرّأفة والحُنّو.

لا تحملُ الصُّور موضوع التّصميم علامات الهُويّة الاتّصاليّة، وينأى الابتكار لتقديم فكرة أو مفهوم عامّ مُشترك، والأهمّ أنّنا لم نعد نتحدّثُ في هذا السياق على موضوع محدود جُغرافيًّا، بل هو ممتدٌّ ومتّسعٌ زمانيًّا ومكانيًّا، نحنُ أمام فكرة سرمديّة خالدة، لا يحدُّها إطارٌ وصالحةٌ لكلّ الأوقات، وهُنا يتّجه الابتكار نحو منحى الانتفاء والتّعارض التّام مع المفاهيم الحصريّة والمفاهيم المرجعيّة التّي تُقدّمُ أساسًا بمُوجبات الانتساب وترتهنُ قراءتها بفهم المرجعيّة.

انتهجت هذه الحملات الاتّصاليّة العالميّة منهج الابتعاد عن الفوضى والصّدمة والإثارة، وساقت رسائِلها نوعًا من الاحتراز والانتباه حول الجماليّة والهُدوء الصياغيّ، هي نوعٌ من المُيول نحو عدم إظهار كلّ أنواع العنف الغير المُبرّر التّي تُؤدّي حتمًا لنُفور الأشخاص واشمئزازهم، إنّهُ نوعٌ من الابتعاد الكُلّي عن إشهار الصّدمة[49] ونفيه الذّي اعتمد أساسًا في فترة التّسعينات في العمل على إثارة رُدود الأفعال المُستفزّة لتحقيق أعلى درجات المبيعات على حساب الأخلاقيّات، وهو تيّارٌ إعلاميّ اشتغل على التّضاد مع القواعد الجماليّة والطهارة المثاليّة والتّوازن التّركيبيّ إلى نوعٍ من التّرهيب المُفتعل، إنّه يتقدّمُ ضمن سياقات الطنانة Buzz "في مُحاولة استفزازيّة قُصوى تتركّبُ من توظيف المُحرّمات وفرض منطق عنيف من المُجاوزة والتّصديّ للدوافع الإنسانيّة الفطريّة لإثارة رُدود فعلٍ قاسيةٍ وغاضبةٍ ومُندّدةٍ، وقد ينقلبُ سِياقُ اللّعبة الاتّصاليّة الصّداميّة، وقد تعودُ الجُرأة عليها بوابلٍ من الرّفض والتّنديد والقطع مع المنتج ورفض التّفاعل داخل هذه البوتقة الإعلانيّة بذاتها"[50]، يعدُّ غِيابُ الهُويّة في الابتكار التّصميميّ مَجالاً حريًّا بالدّرسِ والتمّعنِ حيثُ يرتسمُ موضوع التّصميم داخل كونيّةٍ اتّصاليّةٍ لا اختلاف حولها، وهُنا نحنُ نتمرّسُ القياسات الحسابيّة التّي تُناسبُ الإنسان في كُليّته، ونتمكّنُ من تعديل الرّسالة بحسب متقبّل عالميّ يحدُوهُ مواثيق إنسانيّة مُتّفق حولها كالأخلاق والمُعتقدات والسُّنن والمواثيق العامّة، وبذلك يتوّجهُ التّصميمُ إلى صناعة مساحة واعية من أشكال الرّأي العامّ والرُّؤى المُشتركة والمنهجيّات المعنويّة المُقرّرة ضِمنيًّا في سياقات الاتّصال الإنسانيّ.

---

[49]. "ظهر مُصطلحٌ الإشهار الصّداميّ 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 وهي عددٌ لا متناهٍ من الأفراد الذين يحملون مُيولاً مُشتركًا، ويستهدفُ إشهارُ الصّدمة كذلك مجالاً واسعًا من المُتقبلّين يُعرف بسيّد الجميع Monsieur tout Le monde، ويشملُ المُستهلكين على اختلاف مستوياتهم العمريّة وانتماءاتهم الطبقيّة وفئاتهم الاقتصاديّة وقدراتهم الشرائيّة، سجّل هذا السياقُ الإعلانيّ مشهدًا مُستفزًّا للقارئ، وتطوّر تدريجيًّا إلى طرح لاأخلاقيّ يقتاتُ من المُحرّمات والفرضيّات الممنوعة عالميًّا لإثارة الرّأي العامّ وشدّ أنظار العامّة والتّرفيع في نِسبةِ المُستهلكين وتدعيم حضورهم في قائمة المُدرّجين الأوفياء للعلامة التّجاريّة" عن ريم الزياني عفيف، حوارات فكريّة، مجلّة فكريّة محكمة تصدر عن اتّحاد الكتّاب التّونسيّين، العدد الأوّل، الثُّلاثيّ الأوّل، 2021، صفحة 106.

[50].ريم الزياني عفيف، حوارات فكريّة، مجلّة فكريّة محكمة تصدر عن اتّحاد الكتّاب التّونسيّين، العدد الأوّل، الثُّلاثيّ الأوّل 2021، صفحة 108.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

الحملةُ الاتّصاليّةُ تحت عُنوان "أوقفُوا جريمة الحياة البرّية - إنّها خطيرةٌ للغاية"[51]

يتناولُ الطرح في هذه المشاريع الاتّصاليّة كُنهًا مُشتركًا بين عامّة الجماهير المُستقبلة لموضوع التّصميم، ونذكرُ مثالاً على ذلك حملة "**أُنظر للعالم ببعض الألوان**" للصُّندوق العالميّ للطبيعة WWF، وهُنا تتقلّصُ المرجعيّة الذاكريّة ولا نستطيعُ إدراك موقع التّصوير، ولا نستطيعُ الإلمام بأصل الموضوع، ولا نستطيعُ حتّى أن نلتقي في مكان مُتّفقٍ حوله، إنّها عبارةٌ عن عدد من المُقاربات الخطيّة التّي تتماثلُ وتُشبهُ عددًا من المساحات الطبيعيّة الشّاسعة، يقولُ عنها فرويد "المحظورات المعياريّة والمقدّسة لا يُمكن مجاوزتها لأنّها تُهدّد بخطر كسر التّماسك الاجتماعيّ لمجموعة بعينها"[52]، فنحنُ نستطيعُ أن نُقاربها ببعض المواقع الجغرافيّة لكنّنا لسْنَا مُتأكّدين من حقيقة أن ننسبها لمكان أو زمن بعينه، لذا تتعالى درجات الإدراك في بحث لا شُعوريّ لفهم عُمق الفضاء وامتداده وطريقة تشكّله وأساسيّات صياغته، إنّها مرحلة التّعديّ من إمكانيّات التّصوير الفوتوغرافيّ إلى مُبادلات الرّسم الفنيّ، نوعٌ من مُداولات التّركيب والمُواضعات الفنيّة لصناعة عالمٍ مُوّحدٍ جائز وعفويّ يتفاعلُ معه كلُّ المُتدخليّن والقارئين للرّسالة الاتّصاليّة.

يتطلّبُ إدراكنا للعالم من حولنا نوعًا من الحِياديّة لفهم الأبعاد والمفاهيم المُشتركة التّي يجتمعُ النّاسُ لفهمها، كما يُعتبرُ تأسيسُ منهجيّة اتّصاليّة جماعيّة أمرًا مُستحبًّا في عصرنا الحاليّ، فالعالمُ قد تحوّل بفضل الانترنت إلى قرية صغيرة مُتّسعة المدى لا حُدود ولا جُغرافيا ولا زمنيّة، نحنُ نتعايشُ الآن والأمس والغد في وِحدانيّة الزّمنِ المُوّحدِ الافتراضيّ الذّي يعصفُ بنا في عمليّة استغراقٍ كُليٍّ، ومن ثمّ نحنُ نستغرقُ في لاهُوت اللامُتناهيّ الممتّد حيث أنّنا ننبُشُ في الميزات المُشتركة، ونُحاولُ قدر الإمكان تقدير كلّ الإمكانيّات والاحتمالات الواردة في الشّبكة الاتّصاليّة، لذايقولُ هاولد راينغولد في هذا الصّدد "إنّ هذه المجتمعات المحليّة في جزء منها هي ردُّ فعلٍ واستجابةٍ لجُوع النّاس وافتقارهم إلى المجتمع المحليّ بعد تفرّق وتفكّك المجتمعات المحليّة التّقليديّة"[53]،هُنا تتلاشى الهُويّة الفردانيّة أمام عزم الإنسان صناعة كينونة عالميّة، تخرُجُ من حُدود الأنا لتتّحد مع شُروط ومواثيق الآخر المُستقرّ وراء الحُدود الميتافيزيقيّة، فالعِلمُ في شتّى صياغاته لم تعد له حُدود واللّغةُ لم تعد رهينة منبعها، وكذلك تعدّت الأخلاق والمناهج الاجتماعيّة والقوانين جُغرافيّة الانتماء نحو كينونة عالميّة تحملُ سِمات إدراكيّةٍ مُوّحدةٍ.

نحنُ نتقدّمُ نحو تصوّر مُشترك وإدراك عالميّ، ونضربُ في ذلك مثل الفنّ والمسرح والسّينما والرّواية والقِصّة وغيرها من ضُروب الفنون الإنسانيّة التّي تحدّت الفضاء الواحد نحو العالميّة، حيثُ استطاع الفنُّ بفضلِ التيّارات التّشكيليّة أن ينفذ لمُختلف الحضارات والثّقافات، ويلج لُغات العالم ويُصاغ مادّةً طيّعةً ومُتحوّلةً من عصر لآخر،

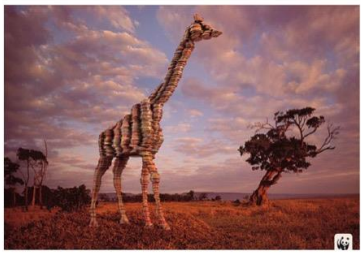
[51].https://thehornesttruth.wordpress.com/

[52]-SABRI O. DM, Décisions marketing, Quelle cible pour les publicités taboues provocantes ? N° 66 Avril-Mai 2012, Paris.

[53].H.Rheingod, computer Graphics world, 61-70, 1992, Sporter, Interview, Jaron Lamer.

نحنُ أمام لغة اتّصال حديثة لا تعيشُ ولا تبقى ولا تنفذُ إلاّ إذا ما كانت متّسمةً بمُواصفات المعياريّة العالميّة نحو سياقات مشتركة بين الشُّعوب يُورد أديلاكروا "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 فكرٍ لا مُتناهٍ ينبعُ عن ماهيّات التّعبير"[54]، يحدُو هُنا التّصميم منهجًا عِرفانيًّا مُوّحدًا يشترطُ أن تقبله الكينونة المُشتركة، فلا يقفُ عند حُدودِ الهُويّة الفردانيّة، نحنُ هُنا أمام أساسيّات قيامِ المفهوم الوحدانيّ العامّ والضّابطِ لمشروعيّة جماعيّة مُعتدلة تُوّظفُ الذات انطلاقًا من جُغرافيتها الخاصّة إلى منطق الجماعة العالميّة، نحنُ ننفي عبر ابتكارات التّصميم مفهوم الهُويّة الفردانيّة ونستبدلها تدريجيًّا بتواجد إنسانيّ يخرقُ الحُدود الجغرافيّة ويتجاوزُ كلّ ما هو حِينيّ ووطنيّ ويتعالى نحو منظور الأنا هي الكلُّ محور العالم.

حملة "أُنظر للعالم ببعض الألوان"



2. الابتكاريطغى على مفهوم الهُويّة

نحنُ أوردنا في المحور الأوّل ظُهورًا دلاليًّا مكشوفًا وصريحًا لمفهوم الهُويّة قائِمٌ أساسًا على درجة عالية من التّناسب والتّناسق بين درجة الابتكار ومفهوم الهُويّة، في حين أنّنا نضعُ في هذا المحور بالذات الإخراج الصُّوريّ لموضوع التّصميم في حانة التّضارب والتّعارض بين أصل مفهوم الهُويّة والتّعبير غير المُباشر عنها بمعنى الضِمنيّ والمُتخفيّ، ولقد غابت الهُويّة تمامًا في العُنصر الأوّل حين تنافى الابتكارُ تمامًا مع مفهومها وتلاشى، غير أنّنا نجدُه في هذا العنصر يطغى بحُضور مُتخفيّ غير مُعلن، إنّك تجدهُ مُستبطنًا في رسائل مُزدوجة، فهي تحملُ دلائل وعلامات الانتماء والجذر والمرجع، لكنّها تُصوّبُ بعيدًا عن موضوع الفردانيّة، إنّها تُناشدُ حقيقةً الرّسائل الجماعيّة والمفاهيم المُشتركة الهادفة لتأسيس عمليّات اتّصال تتعدّى الحُدود وتتجاوزُ الذات في خُصوصيّة موقعها.

نحنُ أمام طُغيان درجة الابتكار في مادّة التّصميم نجدُ أنفسنا نتحرّكُ داخل بوتقة المعرفة بالذات وكُنهها، لكِنّنا لا ننحصرُ داخلها ولا نتِيهُ في خُطّتها، بل نسعى تدريجيًّا وضِمنيًّا إلى جعلها مُستبطنةً عميقةً تتحدّثُ وتسرُدُ حكاية الإنسان الوُجوديّ، فهي مُحاولةٌ جريئةٌ من مسارات من الابتكار، بأن تُخطّط منهجًا إنسانيًّا حامل لعلامات أيقونيّة ورُموز ورُسوم اختزاليّة وغيرها لنصف أنّ الأجناس والأعراق البشريّة كلُّها تنصهرُ في مفهوم مُشترك للهُويّة، نوعٌ من الإعلان الذّي يسوقه برقسون في قوله "ينفرُ العقل من كلّ شيء سيّالٍ ويُجمّدُ كلّ ما يتناوله، ونحن لا نُفكّر في الزّمان الحقيقيّ بل نحيا فيه"[55]،نعم فإنّ صياغة مقولات الاتّصال تخضعُ شرطًا وحصرًا لعولمةِ الفكرة الإنسانيّة وتنضبطُ بشُروط وضعتها العوالم الافتراضيّة أساسًا عندما كسرت كلّ الحواجز، فنحنُ نبتكرُ لأجل أن نُحقّق تصوّرًا مُعاصرًا لحُضور الهُويّة ولفهم مدى تبلوّرها الحديث في شكل هُويّة عالميّة، "إنّه عالمنا فضاء الآل السّراب الواقع وليس بواقع الحقيقة الافتراض والتّخيّل"[56]، نحنُ لا نلتزمُ بالحُدود ونحنُ لا نحيى داخل قياسات معرفيّة

[54] .DelacroixEugène, Journal (1822-1863) lettre du 4 Avril 1854, plan 1980, p 480

[55]- برقسون، التّطوّر المبدع، مجموعة الرّوائع الإنسانيّة يونسكو، ترجمة من الفرنسيّة إلى العربيّة جميل صليبا، اللّجنة اللّبنانيّة لترجمة الرّوائع، صفحة 50.

[56]- رحومة، علم الاجتماع الآليّ، صفحة 39.

كما "لا تحوينا شكلاً ومضمونًا فنكون وجهًا يليقُ بعصر المعلومات"[57]، إنّنا نتقدّمُ من حُدوديّة الذات ونربطُ ضِمنيًّا مع سِعتها واشتراكها مع الذوات الأُخرى المُوازية، غنّها لم تعد فردانيّة نِتاجًا منطقيًّا لعصر العولمة والفضاءات الرّقميّة المفتوحة والمساحات الشّاغِرة الافتراضيّة التّي تجمعُ الإنسانيّة ككُلّ وتُشرّعُ لها قانونًا وأشكالاً لصياغة المفاهيم العابرة عبر الأزمنة.

اليوم لم تعد الهُوّية محلّ نزاعٍ بقدر ما أصبحت محلّ صراع هُويّة عالميّة لا تتقيّدُ بالحُدود الجغرافيّة ولا تحمِلُ في طيّاتها قانونًا أخلاقيًّا أو فكريًّا أو حتّى إن كان عقائديًّا مُنفردًا أو مُقتصرًا على فئة بعينها أو على شعب بعينه، إنّنا انتقلنا بالاتّصال من قصوره الذاتيّ إلى انفتاحه على الآخر اللا مُتناهي.

تتنزّلُ الهُوّية اليوم في نِصاب الانفتاح العقائديّ والمُشترك الفكريّ والقبول بالآخر على اختلافه وشذوذه، فالمُهمّ ليس أن نستمدّ معنًى للذات في بوتقتها، بل الأهمّ هُو كيف نصهرُها داخل منطق وشرائع الكينونة الجماعيّة، "إنّ ما يُسّمى بالتّجربة الفنّية هو قُدرةُ الفنّان على استخدام عناصر ثقافيّة جديدة أو قديمة ثمّ إعادة بِنائها بشكل يسمحُ بإنتاج معنًى معيّن"[58]، نحنُ نستقي من الهُنا ونستمدُّ من الهُناك، ونعتصرُ التّجربة الوُجوديّة ونشحنُها بقياسات اللاّزمنيّة واللامكانيّة، نحنُ نضعُها في مسار يُشبه الافتراضيّ إنّه الفرضيُّ والاحتماليُّ، إنّه ذلك الكائِنُ السرمديّ الخالدُ الحامِلُ للمُقوّمات الإنسانيّة في إطار مجمع مُوّسع من المواثيق العالميّة.

نتحرّكُ نحنُ اليوم ذات اليمين وذات الشِّمال قد لا نفقهُ المعنى من الحملة الإشهاريّة، وقد لا نُدركُ المقصود من الحملة الإعلانيّة عُمومًا، وتتعالى درجات الابتكار وتطغى على عُروض المفهوم المُقدّم "الهُوّية"، إلاّ أنّنا في قراءة سطحيّة مُباشرة ليست بالعميقة سنلحظُ بوادر الهُوّية وبعضًا من علاماتها، ومن ثمّ سوف ننتهي إلى فهم السياق تدريجيًّا، فننتقل من العُنصر الآنيّ إلى الاحتمال الجماعيّ، ومن ثمّ من رسم حدود الذّوات إلى مسألة عولمة واسعة المدى.

تقديم نماذج تصميميّة تطغى خلالها درجة الابتكار على مفهوم الهُوّية:

اعتمدنا بالتّحليل والدّرس تجربة بينيتون الإيطالية Benetton، نحنُ نتناول مشروعًا اتّصاليًّا عُرف بعُنوان إعلانات القمامة[59]Publicité trash، وسنُحاول تقديم الاتّصال الصِّداميّ ذُو النّزعة المثيرة للجدل، لقد قدّم الفوتوغراف أوليفيرو تُوسكاني Toscani Olivero المعروف بأب الصّدمة الإعلانيّة سنة 1982 ولمُدّة 17 عامًا أعمالاً جريئة تعرضُ الأعراق، اتّسمت الصُّور بالثّراء اللّونيّ واختلاط الأجناس، وهذا ما أدّى إلى ارتفاع المبيعات بنسبة ثمانين بالمائة، ويرى الفوتوغراف أنّ الألبسة تبقى دائمًا هي ذاتها، المُهمُّ هُو طريقة العرض وأسلوب الاتّصال الذّي يُسجّلُ حقيقة فارِقةً ومُميّزة، نعم لقد انتهج بينتون سياسة الظهور الصّريح على السّاحة الاتّصاليّة، وتميّز منتجه بتوّجه إخراجيّ فريد من نوعه في رسالة اتّصاليّة حديثة المنهج، وكانت أساسيّات ابتكار المشهد الاتّصاليّ هُو أن يضع الهُوّية في نِصابِ العالميّة، صحيحٌ أنّنا نُدركُ من الصُّور حُضور جنسيات مُتنوّعة غير أنّ الهدف من الابتكار لم يكن تحديدُ هُويّة بعينها بقدر ما كانت الرّسائل تتوّجه إلى عولمة الاتّصال، فنحنُ لا يهمُّنا جنسُ الموضوع أو انتماؤه بقدر ما نهتّمُ بحقّه الإنسانيّ وبتحقيق العدالة بين البشر على اختلافهم، يكمُنُ طغيان الابتكار في استخدام الهُوّية وعدم غيابها لكنّ في سياقات تتجرّدُ منها في نفس الوقت، فهي حاضرة في المفهوم غائبة أو مُتخفيّة في الهدف الاتّصاليّ، نجدُ في سياق الإعلان لدى بينتون أنّ المنتج يتخفّى ظاهريًّا فهُو يحملُ شارات واسعة من المفاهيم والعلامات الصُّوريّة التّي تستبطنُ ثراء معلوماتيًّا وفكريًّا مُتنوّعًا.

---

[57]- رحومة، علم الاجتماع الآليّ، صفحة 53

[58]- الدّراج فيصل، الموسوعة الفلسفيّة، المجلّد الثّانيّ، صفحة 1484.

[59] - اتجاهات معاصرة تستخدمُ أشكال الذوق العدوانيّ من أجل الإثارة وقيام أسلوب الصّدمة

حملات بينتون الإشهاريّة[60]

يمرُّ السياق الاتّصاليّ ضرورة بابتكار مفهوم الهُويّة في سِياق نوعًا ما يُعتبرُ هجينًا، حيث نجدُ علامات هُويّات متنوّعة ومُتغيّرة غير أنّها تسردُ الفكرة الأمّ وتُعطي منحًى بِنائيًّا لاختلافات الهُويّة، وهنا تعتني إستراتيجية بينتون بتعريف الهُويّة خارج إطارها وبمنأى عن حُدودها، فهي تنطلقُ من الفكرة الأمّ إلى الهُويّة الفردانيّة، وهي بذلك تُقرُّ باعتراف صريح بأنّها مبدأ النّظر إلى الكونيّة العالميّة التّي تُقرُّ حتمًا بأنّ المجتمع الإنسانيّ ليست له حُدودٍ جغرافيّةٍ، ولم يعدْ مساحة تعامل شرطيّ لفئة بعينها وليس أُحاديًّا، بل إنّه مجمع للاختلافات والتنّوعات والسياقات والجنسيات، نحنُ هُنا نسجّلُ حُضور الهُويّة بالطُّغيان والإشباع الأيقونيّ، لنُدرك رسائل اتّصاليّة تخدِمُ الرّأي العامّ وتُقرُّ ضمنيًّا أنّ العالم يتكوّن من مجمع كلّ الطوائف والأعراق، وأنّ النَّظرة الإعلانيّة المُعاصرة لم تعد تعترفُ بحُدود ولا تقفُ عند ضوابط بل هي تخدمُ سيّد الجميع الإنسانيّ والعالميّ.

تُعبّرُ هذه النّماذج الاتّصاليّة عن طُغيان حُضور الهُويّة، وتستمدُّ قُوّتها من الاختلافات الجوهريّة في القسائم والعلامات بين الأجناس والأعراق، في حملة بيرليتز Berlitz، "تتحدّثُ كشخص أصليّ" عربي، أمريكيّ، أندوشيني، في جاكرتا، أندونيسا سنة 2013، بواسطة وكالة الإعلان هاكوهودو Hakuhodo، أطلقت الحملة شعار "الكيمياء الإبداعيّة" وهي تخدمُ التّرويج لمدرسة بيرلتز للغات، وهي شركة تُساعد على تطوير اللّغات والمهارات اللّغوية والثّقافات اللاّزمة، صور ذكيّة وصادمة، تُشير أنّه يقبعُ في داخلنا شخصيّة أصليّة غير أنّنا نُعتبرُ قادرين على التحوّل إلى لُغويين آخرين قادرين على الخروج من داخلنا، ويرنو الهدف الاتّصاليّ إلى أنّ تجربة اللّغات في مدرسة بيرلتز تجعلنا نتحدّثُ كمُواطنين أصليّين.

60. https://www.scmp.com/lifestyle/fashion-beauty/article/3150237/what-happened-united-colors-benetton-how-zara-hm-and

حملة بيرليتز Berlitz، "نتحدّثُ كشخص أصليّ" عربي، أمريكيّ، أندوشيني[61]

صفوةُ القول

تتطوّرُ كلُّ السياقات الاتّصالية من أجل إحداث مفهوم عالميّ وجماعيّ مُشترك، فالعالمُ مُلكٌ للجميع، وليس حصرًا على فئة بعينها، وبذلك يتغذّى التّصميم من ارتفاع درجة المبيعات ويتطوّرُ بارتفاع منسوب الحركة التّجاريّة العالميّة، ثمّ إنّ توجهه إلى عامّة المُستخدمين يُصبح رِهانًا لبقائِه مُستمرًّا ودائِمًا، نعم تتطوّرُ سياقاتُ الحركة الاتّصاليّة حسب ثلاثة نماذج قياسيّة للإعلان عبر الطباعة والسّمعيّ البصريّ والافتراضيّ، فنحنُ لم نعد نستطيعُ الحراك داخل موضوع التّصميم إلاّ بالجولان داخل الحُدود الضيّقة والقوانين العامّة والشُّروط التّي تسنّها المجموعة العالميّة.

لم تعد الهُويّة أمرًا مُنحصرًا في سياق بعينه، فهي قد تتناسقُ مع الابتكار وقد تتعارضُ، ومن الممكن أن تتضاءل وقد تطغى، لكنّها في النّهاية تبقى لازمة مُؤكدة لأنّها تبقى مُتواجدةٌ فينا، كامنةٌ بداخلنا، تتحرّكُ رُغمًا عنّا، فمهما انفصلنا عن هُويّاتنا ومهما ابتعدنا عن كُنهنا، ومهما حاولنا أن نصُوغ عالمًا مُختلفًا عنّا، فإنّنا نبقى مُتّصليّن بشكل ظاهريّ أو مُتخفيّ، بشكل مُباشر أو غير مُباشر، هُنا يسنُّ المُصمّمُ لغة حوار اتّصاليّ يسُوق خلالها كنهه وكنه المُتقبليّن في سعة معرفيّة مُتكاملة.

المراجع العربيّة

ابن سينا، الرسالة النيروزية، عن أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية

برقسون، التّطوّر المبدع، مجموعة الرّوائع الإنسانيّة يونسكو، ترجمة من الفرنسيّة إلى العربيّة جميل صليبا، اللّجنة اللُبنانيّة لترجمة الرّوائع.

الجرجاني عليّ بن محمد الشّريف، تعريفات الجرجاني،أحدث الطّبعات، طبعة مصر التّي حقّقها إبراهيم الأبياري سنة 1985

الخولي يمنى طريف، فلسفة العلم في القرن العشرين، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 264، ديسمبر 2000

الدّراج فيصل، الموسوعة الفلسفيّة، المجلّد الثّانيّ، صفحة 1484.

رحومة محمد عليّ، علم الاجتماع الآليّ، مقاربة في علم الاجتماع العربيّ والاتّصال عبر الحاسوب،2008، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، مطابع المجموعة الدوليّة،

الزياني، عفيف، ريم، حوارات فكريّة، مجلّة فكريّة محكمة تصدر عن اتّحاد الكتّاب التّونسيّين، العدد الأوّل، الثُّلاثيّ الأوّل، 2021.

الشيشاني، زبيدة، ما معنى الهويّة، 22 مارس 2019، mawdoo3.com

شيلنغ، الجابري، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلّد الأوّل، للمصطلحات والمفاهيم،

صارجيّ، بشارة، الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، معهد الإنماء العربيّ، المجلّد الأوّل، 1986

صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثّاني.

فيال، ستيفال، الكينونة والشاشة، كيف يُغيّر الرّقميّ الإدراك، ترجمة إدريس كثير، مراجعة بدر الدين عرودكي، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى، المنامة، مملكة البحرين، 2018،

[61] .https://mymodernmet.com/hakuhodo-berlitz-speak-like-a-native/

مجموعة من الكتّاب، نظريّة الثقافة، ترجمة سيّد عليّ الصاوي، عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1978.

المراجع الأجنبية

Remy Bourganel, « Setting a Design Culture, Obstacles and Opportunities », Présentation lors du WIF 2012, Festival international du design interactif, 29-31 mai 2012, Limoges.

H. Corbin, *l'imagination créatrice selon Ibn'Arbi*, Flammarion, 1958.

Delacroix Eugène, Journal (1822-1863) lettre du 4 Avril 1854, plan 1980,

A. Findeli « Searching for Design Research Questions: Some Conceptual Clarification, Questions, and Hypotheses & Conjectures: discussions on projects by early stage and senior design researcher, Bloomington, IN, iUniverse, 2010,

M. Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique, Gallimard, « tel », 1981.

Joannis, Henri le processus de création publicitaire, imprimé par Dunod entreprise, 4ème édition, 1988

Y. leroux, Noumene et microphysique, in études 1970, Paris, Varin, 2002,

Leibniz, Nouveaux essais, Préface, page 4.

Malrieu Philippe, Tap Pierre, Wittwer Jacques, Guindo Bouriéma,, Laterrasse colette, Lamouroux Gérard, Fronty Claude,*Perspectives piagetiennes*. Not louis,, et al, 1 janvier 1982

Parrochia, Daniel "L'internet et ses représentations », Rue Descartes, N 55 : « Philosophies entoilées », Paris, Puf, 2007

Preece, J and Diane Maloney Keller Krichmar, on line communities focusing on sociability and usability. 2003 www.ifsm.umbc.edu.

H.Rheingod, computer Graphics world, 61-70, 1992, Sporter, Interview, Jaron Lamer.

SABRI O. DM, Décisions marketing, Quelle cible pour les publicités taboues provocantes ? N° 66 Avril-Mai 2012, Paris.

P. Sloderdijik, La Domestication de l'être, Paris, Mille et une nuits, 2000

Sloterdijjk, "Foreword to the theory of Spheres ", Octobre 2004, in Cosmo grams, Melik Ohanian & Jean-Christophe Royoux (ed), New York, Lukas & Sternberg, 2005

Vial, Stéphane, Court Traité du Design, Paris, Puf, 2010.

المو اقع الافتراضيّة

almaany.com/ar/dict/ar-ar

https:// www.adsoftheworld.com/campaigns/the-freshest-dog-breath-bruno

https://thehornesttruth.wordpress.com/

https://www.adsoftheworld.com/campaigns/rhino

https://www.scmp.com/lifestyle/fashion-beauty/article/3150237/what-happened-united-colors-benetton-how-zara-hm-and

https://mymodernmet.com/hakuhodo-berlitz-speak-like-a-native/

Original sin, sin of identity
Péché Originel, Péché d'Identité
(ou Comment s'en libérer)

Dominique Sciamma[62]

Résumé :

Au moment où le concept d'identité nationale fait plus que s'inviter dans le débat et les programmes politiques (« ce que nous sommes », au moment où l'individualisme associé à la quête de soi structure nos vies (« ce que je suis »), le verbe « Etre » s'impose comme le verbe roi à partir duquel tout se construit, dans notre rapport aux autres, à soi, au monde. Loin de nous libérer, cette propension ne peut que nous enfermer dans des prisons. Celle de nos corps d'abord, qui s'avèrent être d'efficaces et dangereuses machines à abstraire. Celle de nos systèmes de nos représentations, de nos théories, et en fait de nos croyances qui nous font projeter sur le monde ce que nous savons de lui. Ces prisons sont aussi des machines à exclure, à brutaliser, et même à tuer. Comment alors faire preuve d'humilité autant que d'audace, en cessant d'affronter le monde, et en commençant à s'y inscrire ? La réponse est dans la puissance du design, comme culture du projet. Un projet forcément politique.

Mots clé : identité, perception, abstraction, modèle, croyance, culture du projet

At a time when the concept of national identity is becoming more and more a feature of political debates and programmes ("what we are"), and when individualism combined with the quest for self is shaping our lives ("what I am"), the verb "to be" is establishing itself as the key verb on which everything is based, in our relationship with others, with ourselves, with the world. Far from liberating us, this tendency can only lock us up in prisons. Firstly, our bodies, which are proving to be effective and dangerous abstraction machines. The prisons of our systems, our representations, our theories, and indeed our beliefs, which make us project onto the world what we know of it. These prisons are also machines for excluding, brutalising and even killing. So how can we demonstrate both humility and daring, by ceasing to confront the world and beginning to be part of it? The answer lies in the power of design as a project culture. A project that is necessarily political.

Key words: identity, perception, abstraction, model, belief, project culture

[62] Directeur, CY école de design Cergy, Paris.

Identité

Voilà un mot, un concept, une quête, un projet même, qui prend une place grandissante dans un monde qui a connu une globalisation spectaculaire depuis une trentaine d'année. Une globalisation synonyme d'échanges, d'hybridation, de développement économique et d'enrichissement pour les uns, ou de nivellement culturel, de destruction de traditions comme d'emplois, et d'appauvrissement pour les autres. Une globalisation dont les effets, économiques, géopolitiques et climatiques, font se déplacer des populations migrantes vers des zones plus prospères et souvent plus démocratiques, zones qui voient cette vague migratoire, qui ne fait que commencer, comme une mise en danger de leurs cultures, leurs traditions, leurs modèles sociaux et politiques.

Une globalisation qui n'a pas tenu sa promesse, celle d'une pacification mondiale par le « *doux commerce* » cher à Montesquieu, mais qui a au contraire souvent installé, par la séparation internationale du travail, de nouvelles formes d'asservissements. Néocolonial d'un côté, où les puissances occidentales pouvaient promettre à leur population une forme d'abondance abordable, et autoritaire de l'autre où les régimes coercitifs pouvaient en faire la source de leur puissance, qu'elle soit mafieuse et corrompue comme en Russie, ou étatique comme en Chine.

L'échec d'une globalisation heureuse accomplie est aussi un moment de revitalisation d'un mouvement décolonial, pourtant démarré après la seconde guerre mondiale mais toujours inabouti, tant cette histoire violente ne pouvait être close, assumée, consommée et métabolisée par de simples « remises de clefs », de transferts de pouvoirs. Ce sont des institutions, des modalités, des cultures, des paradigmes qui devaient être remis en cause, qui ne l'ont pas été, servant au contraire de fondements à des nations libérées d'un joug pour en subir un autre, similaire en tout point au précédent, mais au profit de pouvoirs locaux. Ce mouvement décolonial s'exprime à nouveau, dans les anciennes colonies mais aussi chez les anciens colonisateurs, où des intellectuels appuyés par une partie de la jeunesse, ré-éclairent et revisitent l'histoire, pour juger un présent où les symboles et les hommages à une culture coloniale sont encore trop manifestes à leurs yeux.

Ainsi, qu'il s'agisse des populations des pays occidentaux, craignant d'un côté la mise en péril de leur culture ou vilipendant de l'autre leur propre culture comme hégémonique et coercitive, ou qu'il s'agisse des populations des anciennes colonies (ou plus généralement le Sud Global) réclamant le respect de leurs cultures et de leurs traditions, toutes partagent ce projet d'affirmer, de défendre, de protéger leur identité. Un combat que l'on pourrait résumer en une phrase : « **Défendre ce que nous sommes** ». A bien des égards, cette défense est en train de structurer la vie et les projets politiques de la planète. Certains s'en réjouissent, voyant là le ferment de cohésion sociale et de fierté nationale retrouvées, d'autres s'en inquiètent y voyant par contre le ferment de l'incommunicabilité, de la violence et de la guerre. Je suis pour ma part de ces derniers.

Identité

Ce mot, ce concept, vient aussi structurer, sinon motiver des chemins de vies individuels. Si ces chemins personnels peuvent s'inscrire souvent dans une recherche collective d'identité culturelle ou nationale telles qu'évoquées précédemment, ils seraient surtout la manifestation d'une forme de constante anthropologique, cette quête d'identité pouvant largement être considérée comme constitutive de nos vies personnelles. Toute notre vie durant, que cette quête soit consciente ou inconsciente, nous chercherions à comprendre, à construire, à révéler, à accomplir, à affirmer notre identité. Nos décisions, nos actions, nos projets, seraient les manifestations, les recherches et les constructions de notre identité. Cette quête individuelle identitaire pourrait se résumer en une phrase là-aussi : « **Comprendre et manifester ce que je suis** ». Depuis Freud, et plus encore depuis l'avènement des neurosciences, nous savons cependant que l'essentiel de nos actions échappent à notre conscience, ce qui devrait signer la fin de tout espoir de découvrir et protéger qui nous sommes.

Deux phrases :« **Défendre ce que nous sommes** » (le groupe), et **« Comprendre et manifester ce que je suis** » (l'individu). Dans ces deux phrases, le verbe « **Être** » trône en majesté. Un verbe imposant (qui impose), un verbe définitif, total et même totalitaire. Mais aussi un substantif, au cœur de la philosophie depuis 2400 ans, cette quête (ou la négation) de l'Être.

Identité

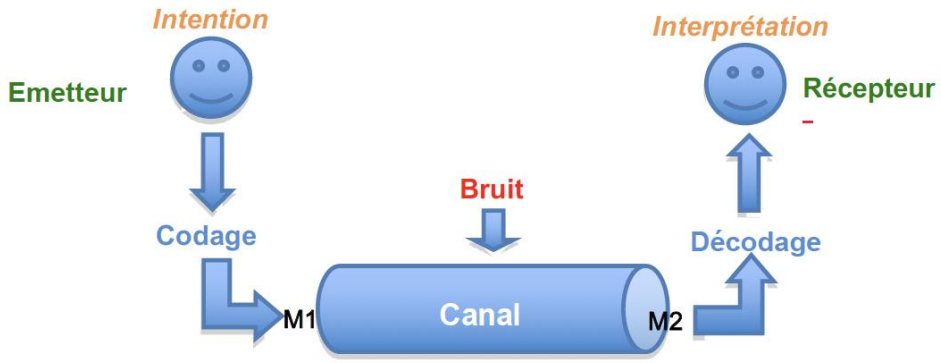
C'est d'un opérateur dont nous pouvons parler aussi. Un opérateur mathématique connu de tous, symbolisé par le signe « = », à l'œuvre dans les équations comme « **A = B** », qui nous dit que **A** égale **B**, que **A** est identique à **B.** Ce signe « = », nous l'utilisons largement en dehors des mathématiques, dans nos vie quotidiennes, personnelles et professionnelles, nos vie intime et spirituelle, dans nos débats et nos disputes, dans nos analyses et nos passions. Il structure à bien des égards, sinon totalement, notre rapport à soi, aux autres et au monde. S'il est d'une utilité opérationnelle efficace, il est aussi à l'origine de nos errements et des violences que nous infligeons aux autres et au monde. Il est le symbole du véritable péché originel, qui n'est pas, comme nous l'enseigne la Genèse, la connaissance du bien et du mal, mais celle de l'utilisation abusive de ce signe « = ».

Le Péché Originel est le Péché d'Identité.

De Shannon …

En 1948, Claude Shannon publiait avec Warren Weaver un article fondateur pour les sciences de l'information et de la communication « *A Mathematical Theory of Communication* ». Cette théorie est à l'origine du développement des deux industries majeures du 20ème siècle, les télécommunications et l'informatique. Dans cet article, il propose avec succès de mathématiser les processus de communication au travers d'un système, quels que soient par ailleurs les dispositifs techniques utilisés pour ce faire. Le véritable problème que se propose de résoudre la théorie est d'assurer la transmission à 100% d'un message d'un point A à un point B.

Il schématise pour cela toute situation de communication de la manière suivante :



- L'émetteur a une intention
- Il code son intention en une séquence de signes M1
- M1 passe par un canal et est éventuellement transformé, en raison d'un certain bruit, en une autre séquence de signes M2
- Le récepteur décode M2
- Et l'interprète.

On voit qu'un certain nombre de transformations ont lieu pendant ce process :

- La transformation de l'intention en message M1
- La transformation du message M1 en message M2 du fait du bruit
- L'interprétation du message M2

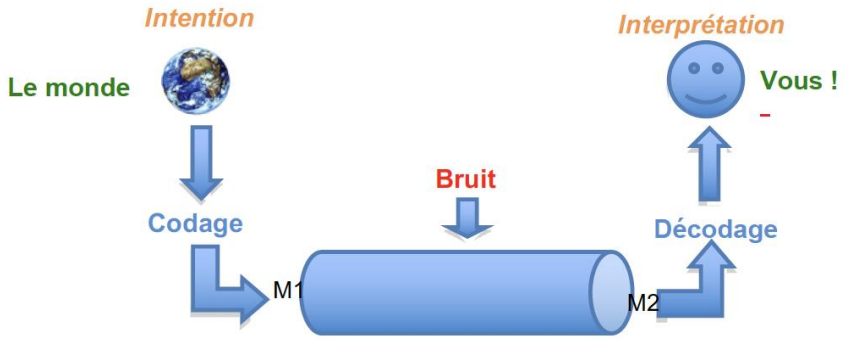
Dans sa volonté de mathématiser la situation de communication, Shannon renonce à mathématiser l'Intention et l'interprétation, celles-ci étant prises en charge ou programmées par des humains. Il s'intéresse donc essentiellement aux phases de codage, de bruitage, de décodage, qu'il mathématise, en proposant des méthodes et des algorithmes grâce auxquels on peut s'assurer de transmettre et surtout de reconstituer sans erreur le message M1 initial. Ces opérations ont lieu aussi bien dans la phase de codage, que de transmission et de décodage. C'est à ce prix que l'on peut s'assurer de **l'identité** du message originel et du message reconstitué (M1 = M2).

Oui mais voilà, nous ne sommes pas des machines, et ne pouvons intégrer des algorithmes pour nous assurer que nos intentions, et nos messages sont correctement reçus et interprétés. Nos modalités de communication humaine sont largement basées sur l'assomption de **l'identité** entre ce que nous voulons dire (notre intention), ce que nous disons (le message envoyé), ce qui est entendu (le message reçu), et ce qui est compris. Et si cette assomption est sans risque ni conséquence pour beaucoup de nos situations de vie quotidiennes, elle devient risquée, violente, voire létale, dans d'autres plus sensibles. Plus l'objet du message est complexe, plus il nous faut éviter de **succomber au péché d'identité** entre l'intention et le message envoyé, entre le message envoyé et le message reçu, et entre le message reçu et son interprétation. Le schéma devient alors un outil précieux et fondamental. Il aide à expliquer les pièges de la communication qu'il faut éviter, liés au péché d'identité, qui sont à l'origine de la plupart des problèmes de communication humaine. En prendre conscience est le début d'une véritable sagesse en matière de communication.

… à Platon

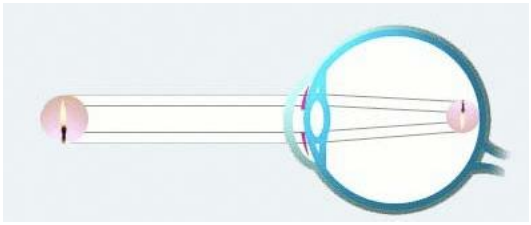
Si l'hypothèse que le schéma de Shannon est réellement universel, il est intéressant de la vérifier sur des émetteurs et des récepteurs très spéciaux :

- L'émetteur est : le monde !
- Le récepteur est : vous !

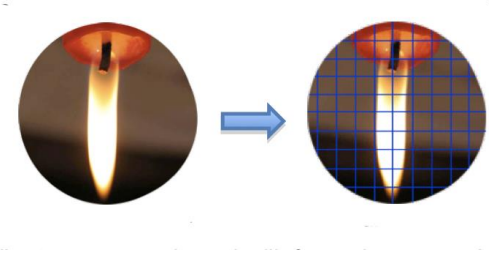


Il est alors très intéressant de vérifier si et comment le schéma fonctionne encore, en commençant par cette question philosophique : *Le monde a-t-il une intention* (Question que nous allons laisser ici de côté tant elle nécessite d'avancer sur des domaines philosophiques et plus encore religieux). Lorsqu'il s'agit de *Coder* et *Décoder* (en laissant de côté la question de l'intention et de l'interprétation, c'est-à-dire la question du sens, il est évident qu'il s'agit de recevoir les messages du monde, donc de percevoir le monde, à travers nos sens.

Considérant que tous nos sens fonctionnent structurellement de manière comparable, concentrons-nous sur l'un d'entre eux - la vue - pour analyser "mécaniquement" le processus de codage/décodage du monde.



La figure précédente illustre la manière dont l'œil, en tant que machine à voir, capte l'image d'une flamme. L'image inversée de la flamme est projetée sur la rétine, comme sur un écran. La rétine est composée de très petits capteurs (bâtonnets et cônes rétiniens), dont la taille définit la résolution de la rétine, c'est-à-dire la plus petite partie perceptible de l'image. Tout ce qui est plus petit que ces bâtonnets et cônes rétiniens est littéralement invisible pour l'œil humain, ces capteurs agrégeant les **milliards** d'informations lumineuses qu'ils reçoivent chacun en **une seule** information.



La conclusion de cette simple analyse est que le monde tel que nos sens le perçoivent est un monde définitivement pixellisé, un monde où l'ordre de grandeur de l'information envoyée est massivement et très significativement plus grand que l'ordre de grandeur de l'information perçue. Le monde, tel que nous le "voyons", n'est donc rien d'autre qu'une simplification drastique du monde en soi. Pour autant, cette simplification drastique **évoque** ce qui nous est donné à voir, et nous propose une image utile et utilisable de ce qui nous est donné à voir : ce que l'on peut appeler un **résumé** (un ***abstract*** en anglais). L'image perçue par notre œil est donc littéralement une abstraction. Notre œil est, et plus généralement tous nos sens sont, une machine à abstraire.

Le monde que nous percevons est donc une abstraction.

La leçon, étrange, est la suivante : ne croyez pas vos sens, ils mentent par omission, en abstrayant constamment. L'identité, encore une fois, est le péché ultime : identité entre ce que l'on voit et ce qui est vu. Comme dans le schéma général émetteur/récepteur, c'est en assumant cette identité que nous nous exposons aux pires problèmes, avec le monde, avec les autres et avec nous-mêmes.

La signification profonde de ce constat est que le monde, dans sa totalité, est inaccessible, inconnaissable, perdu à jamais, si nous ne pouvons compter que sur notre corps. Un corps qui est de fait une cruelle prison sensorielle qui filtre structurellement et massivement les informations provenant du monde. Nous évoluons donc dans un monde où l'on ne voit qu'une partie infinitésimale de toute situation, où l'obscurité est la règle et la cécité une faiblesse.

Se libérer d'une prison…

Si nous sommes prisonniers de nos sens, comment nous libérer de cette prison ? Comment espérer accéder aux secrets du monde, à son ordre, ses opportunités, ses dangers ? La réponse est simple : en construisant des représentations opératoires du monde, c'est à dire des **théories**.

Étymologiquement, le Mot « Théorie » dérive de *θέα, théa* (« la vue ») et *ὁράω, horáo* (« voir, regarder »). Une théorie résulte de l'observation de l'ordre du monde et de sa dynamique, et produit une représentation au travers et au sein de laquelle il va être possible de percevoir plus que ce que nos corps nous permettent de percevoir et surtout d'anticiper et de planifier des actions.

Lorsque nos ancêtres préhistoriques, grâce à leurs observations, planifient une chasse en tenant compte de la topographie, de la direction du vent, de la position du soleil, de la végétation, des comportements systématiques des animaux, ils ne font que théoriser, modéliser la réalité, et anticiper l'enchaînement des situations, en comprenant et en maîtrisant la causalité.

Lorsque les inventeurs de l'agriculture ont essayé de planifier toute leur campagne en comprenant les cycles temporels - jour, semaine, mois, année - en observant le soleil, la lune et les étoiles vagabondes que sont les planètes, ils construisaient une théorie globale du monde, une cosmogonie, grâce à laquelle ils pouvaient planifier leurs actions, pour le plus grand bien de la communauté. Ces représentations pouvaient être des instruments physiques, comme le site mégalithique de Stonehenge.

Lorsque Isaac Newton crée sa théorie de la gravitation, il offre à l'humanité la capacité de prédire avec une précision incroyable tout mouvement de tout objet dans l'univers, qu'il soit petit comme une pomme ou grand comme une planète, et donc de lire le monde comme un gigantesque mécanisme. La révolution industrielle est née de sa théorie, et de la canette de Coca-Cola au module lunaire "Eagle", la plupart des projets humains, grands ou petits, sont basés sur sa théorie.

Lorsque Einstein, Schrödinger et d'autres ont créé la mécanique quantique, ils ont offert un modèle sans précédent pour comprendre[63] et utiliser ce qui se passe au-delà de notre compréhension quotidienne dans l'infiniment petit. Nos vies ont profondément changé grâce aux applications de leur découverte, la dernière mais non la moindre étant l'ordinateur sur lequel nous nous appuyions aujourd'hui pour communiquer, apprendre, nous divertir et vivre.

En résumé, l'homme a été capable de dépasser les limites de son corps et de ses sens en créant des représentations du monde, à l'intérieur desquelles il peut jouer mentalement et anticiper des événements, et plus encore créer des événements, afin d'atteindre les objectifs qu'il se donne et de se prémunir des dangers du monde. Il peut même, à partir de ces représentations se construire des outils plus puissants que nos sens pour explorer et mesurer leurs dimensions cachées. La capacité à construire des représentations est donc au cœur de l'humanisation et en a été l'arme ultime pour conquérir la planète, et au-delà.

Les théories ont toujours leurs limites, et c'est en les constatant au travers des instruments de mesure produits grâce à ces mêmes théories que l'homme s'en constitue normalement de nouvelles, plus larges, assumant, en les ré-exprimant, les théories anciennes, et en dépassant les limites. On passe ainsi du géocentrisme à l'héliocentrisme en constatant l'impossibilité de décrire le mouvement des planètes dans le ciel, comme on passe de la mécanique Newtonienne à la relativité Ensteinienne en constatant la constance de la vitesse de la lumière.

...pour une prison plus grande

Avec cette capacité à représenter le monde, à le théoriser, et à utiliser ces représentations, on pourrait penser que l'homme a surmonté la malédiction d'un monde comme une abstraction, en s'affranchissant des limites du corps, en dépassant la limite de ses sens, en n'étant plus exposé à aucune limitation de son action et de sa connaissance.

C'est malheureusement faux. Si l'homme s'est effectivement libéré de la prison de ses sens, il a surtout créé une nouvelle et plus vaste prison, d'autant plus dangereuse qu'il n'en voit pas les murs. Les théories sont des prisons dangereuses dès qu'on les confond avec le monde qu'elles sont censées décrire : **péché d'identité encore, péché d'identité toujours**. Les théories sont des outils si merveilleux et si efficaces que nous sommes poussés à identifier le modèle et le monde des phénomènes qu'elles sont censées modéliser, hypnotisés que nous sommes par cette efficacité.

L'aspect fantastique et dangereux de cette confusion est qu'elle n'est pas seulement mentale et abstraite. Elle change littéralement la façon dont nous regardons le monde. Et par regarder, j'entends non seulement le voir à travers nos yeux, mais aussi lire le monde. En effet, nous avons tendance à projeter sur le monde ce que nous croyons, ce que nous savons de lui.

Le monde est donc aussi une projection.

Cette projection est une véritable limite à notre intelligence, car elle caractérise, voire catégorise, toutes les situations pour les adapter à notre vision du monde. Elle a un effet direct non seulement sur la façon dont nous pensons le monde, mais aussi sur la façon dont nous le voyons. En fait, la théorie n'est pas seulement un regard sur les choses, très souvent, elle est aussi une chose ! Une chaise, par exemple, est avant tout une théorie de l'assise avant d'être un objet matériel fait de bois et de tissu. Nous ne la voyons jamais comme ce dernier, mais toujours comme la fonction qu'elle porte. Essayez de donner une chaise à quelqu'un, en la tenant assez haut, et demandez-lui de poser « Ça » par terre. « Ça » finira toujours sur ses pieds, plutôt que dans n'importe

[63] Sur la difficulté de comprendre la mécanique quantique, Richard Feynman, un des génies de la physique quantique a dit cette phrase célèbre : « "Si vous croyez comprendre la mécanique quantique c'est que vous ne la comprenez pas".

quelle autre position, car « Ça » est une chaise pour la personne à qui vous la tendez, un objet sur lequel on s'assied, dont il connaît la fonction, l'usage au point de la confondre avec elle.

S'il est un système de représentation où s'exprime avec puissance le péché d'identité c'est bien le langage. La confusion entre les mots et les choses est quasi consubstantielle de la culture humaine. Formules magiques ou prières, incantations ou prophéties, bénédictions ou malédictions elles sont toutes les manifestations d'un langage performatif. Et les animaux modernes et rationnels que nous prétendons être, vaccinés contre la pensée magique, en sont toujours les victimes, quoi qu'ils en disent. Essayez de faire scander une dizaine de fois la phrase « je veux que l'avion s'écrase » aux passagers d'un avion en vol, et vous constaterez la difficulté, sinon l'impossibilité de ceux-là à la prononcer (on ne sait jamais, dès fois que cela fonctionne…).

Cette propension à confondre les théories du monde et le monde n'est pas simplement un obstacle à l'évolution de notre compréhension et notre instrumentalisation du monde, elle est à l'origine de rejets, d'intolérances, de coercitions, de brutalités, de violences et même de mises à mort. Le péché d'identité entre les modèles et le réel engendrent des dogmes souvent constitutifs de pouvoirs et/ou d'ordre sociaux qui se sentent mis en danger par quiconque viendrait les contredire. Un texte d'origine divine, par exemple, ne peut dire que le vrai, et quiconque viendrait à le mettre en doute ne pourrait être qu'un pécheur au minimum et une créature du diable au pire. Une créature qui mérite d'être brulée en place publique à Rome, comme Giordano Bruno, le 17 février 1600, condamné et exécuté pour ses prises de positions scientifiques comme théologiques.

Notre salut, individuel comme collectif, dans notre rapport personnel au monde, comme dans nos constructions sociales et notre rapport aux autres, ne peut donc venir que de l'acceptation de notre incapacité à saisir la totalité du monde, mais aussi de la nécessité de construire des représentations qui nous permettent de le découvrir et le comprendre chaque fois un peu plus, en actant leurs limites intrinsèques, c'est à dire en refusant d'y croire ! Ce sont donc nos croyances que nous devons littéralement détruire.

Paradoxalement, c'est dans certaines religions que l'on peut retrouver ce refus de l'identité, et très exactement dans l'interdiction de **l'idolâtrie**. Qu'est-ce qu'un idolâtre si ce n'est quelqu'un qui adore l'image de Dieu plutôt que Dieu lui-même ? N'y-a-t-il rien de plus prétentieux que de vouloir représenter dans une image la totalité divine ? A bien des égards, nous sommes des idolâtres qui adorent leurs images du monde plutôt que le monde lui-même.

Design & identité

Revenons maintenant au début de notre texte, et plus particulièrement à ce mouvement tectonique, partout en cours sur la planète, de retour à l'identité, comme refuge, comme salut, comme projet collectif des nations, voire des régions. La seule manière de nous sauver passe-t-elle par l'affirmation et la défense de nos différences et de nos traditions ?

En quoi cela concerne-t-il le design, et incidemment le designer ? et si oui, doivent-ils y contribuer ou y résister ? Le design étant LA culture du projet, on pourrait penser qu'à ce titre, il puisse naturellement et indifféremment contribuer à des projets identitaires. Je crains qu'il ne s'agisse là d'une vision simpliste, et ultimement dangereuse.

Au 21ème siècle, le design est cette culture, partagée, collaborative, pluridisciplinaire, dont les acteurs « **contribuent à créer les conditions d'expériences de vie réussies, pour tous et chacun** ». Cette définition embarque évidemment l'acception classique du design (les objets, les espaces, les signes, les interfaces, les services sont les conditions de nos expériences de vie). Mais, hégémonique, elle englobe aussi le **management** (« *contribuer à créer les conditions d'expériences de vie de tous et chacun de ses **collaborateurs** »*), comme elle englobe **l'action politique** (« *contribuer à créer les conditions d'expériences de vie de tous et chacun de ses **habitants du territoire »).*** Le design est donc fondamentalement **politique**. Il s'occupe de définir les conditions de notre vivre ensemble. C'est même sa grande responsabilité, et elle est universelle.

Comment alors concilier cette revendication identitaire avec cette mission universelle ? En changeant de lexique. Ce ne sont pas nos identités qui sont en péril, ce sont nos projets de vie communs. Ce ne sont pas nos traditions locales qu'ils s'agit de protéger, mais bien nos capacités à conduire nos projets là où nous vivons, localement. Les communautés n'ont pas besoin de se protéger,

elles ont besoin de s'autonomiser. Elles n'ont pas besoin de figer leur culture dans du formol, mais de déployer des projets là-où leurs membres vivent, d'où qu'ils viennent, pour bien vivre. C'est d'habiter là, de débattre là, de décider là, d'agir là dont il s'agit, pas de protéger une culture idéalisée.

Un seul mot résume à lui seul cette approche : la **subsidiarité**. « *Le principe de subsidiarité est une approche politique et sociale selon laquelle la responsabilité d'une action, lorsqu'elle est nécessaire, revient à l'entité compétente la plus proche de ceux qui sont directement concernés par cette action. Lorsque des situations excèdent les compétences d'une entité donnée, cette compétence est transmise à l'entité d'un échelon hiérarchique supérieur et ainsi de suite. Le principe de subsidiarité veille à ne pas déconnecter la prise de décision de ceux qui devront la respecter. C'est en somme la recherche de la sphère d'influence adéquate dans une organisation sociale par laquelle se déploie une action publique* »[64].

On ne saurait trouver meilleure approche que le design, pour déployer une démarche subsidiaire ancrée sur le territoire[65], pour questionner, débattre, observer, problématiser, créer, prototyper, tester des solutions à des enjeux locaux, en impliquant toutes les parties prenantes, en s'assurant ainsi d'un consensus d'autant plus solide qu'il est l'œuvre de ces parties prenantes. Les enjeux identitaires disparaissent au profit de nos projets communs, et il nous est dans ce cas permis d'espérer échapper aux spirales du rejet, de la peur, de la haine.

Nous redeviendrons alors les animaux politiques que nous n'aurions jamais dû cesser d'être.

[64] Wikipedia

[65] Les territoires, nouvel horizon du design (https://www.design-en-nouvelle-aquitaine.fr/actualites/decrytpages/les-territoires-nouvel-horizon-du-design)

SESSION GUEST SPEAKERS

P. 68-86

Session Guest Speakers:

Moderatrice : Dr. Mejda Achour, Université Manouba

13h25 – 13h35
Dott. Federico Bonelli
Hollande.
Projet Le Grand Jeu

Melting down identity: towards a pedagogy of complexity

P. 87-90

13h40– 13h50
Mr. A. Bilel Bali Canada.
Université Manouba
Projet Audiovisuel

Identité et Innovation dans le Grand Maghreb : Tensions et Synergies dans la Créativité Publicitaire et cinématographique

Melting Down Identity: Towards a Pedagogy of Complexity

(Scientific Article)

Federico Bonelli[66]

Received: 21/03/2024 Accepted: 01/06/2024 Published: 22/06/2024

Abstract:

This article presents a proposal to change some key methodological concepts and on introducing early a blurring of identities and situational analysis in multi stakeholder's context where change is necessary, either through innovation or regeneration. Through experience such as the co-design of the table game "Le Grand Jeu" and activities at the site-specific art projects of the Trasformatorio Lab, the paper illustrates how art-driven innovation can foster a trans disciplinary learning community that embraces complexity. The scope of the paper is to hint and guide to a communitarian mindset that is complexity-positive, aware and fearless about unpredictable and erratic behaviour of real complex systems and welcoming instruments of societal and technical use to ride the wave of chaos positively. "Le Grand Jeu", an open ever-changing table game developed and its philosophical assumptions in mind, serves as a platform for exploring the techno-political, societal and knowledge-based elements of the new pedagogy. These elements include consensus, learning by doing, simulation, stack and flow, distributed ledger technology, basic income, or other component that support the design of a sustainable development within a role-playing framework. The act of promoting experiential learning and horizontal knowledge points to a pedagogy of complexity. In the end we show how the formulation of human-centric innovation becomes clearer if it is not inserted in a limited problem solution framework but inserted in a well-defined dynamic of change of narrative for well-constraint situation. The paper concludes by emphasizing the intersection of identity and process in redefining pedagogical discourse and design practices.

Key words: Human Centric Design, Art Lead Innovation, Transformation, Design with Friction, Situation Design, Art Living Labs

Résumé :

Ce travail illustre l'innovation axée sur l'art, s'inspirant des pratiques de performance contemporaines pour identifier et favoriser une communauté d'apprentissage transdisciplinaire où la complexité est accueillie comme une richesse et le chaos est attendu et non redouté.

Le jeu de table "Le Grand Jeu", avec dix ans d'activités du laboratoire Trasformatorio, ainsi que les itérations ultérieures des idées conçues initialement pour des projets d'innovation sociale et technologique de la même méthodologie, sont contextualisés avec une perspective pédagogique. S'inspirant de penseurs comme Paulo Freire et de philosophe-designers comme Gui Bonsiepe, cette approche redéfinit le discours pédagogique et les pratiques de conception, en mettant l'accent sur l'intersection de l'identité et du processus plutôt que sur l'objet et le produit. En transcendant les idéologies de résolution de problèmes et en évitant le marquage de visions spécifiques, cette méthodologie promeut une innovation centrée sur l'humain, décolonisée dans son essence, et compatible avec les processus de co-conception Des divers parties prenantes. De plus, elle constitue une excellente introduction aux descriptions économiques des flux de valeur et aux systèmes de gouvernance coopérative.

Mots clés: Conception Centrée sur l'Humain, Innovation Menée par l'Art, Transformation, Conception avec Friction, Conception de Situations, Laboratoires Vivants Artistiques.

[66] Artistic Director Dyne.org Foundation, independent researcher
fredd@trasformatorio.net

INTRODUCTION

> When we started to design the game, we were following the illustrious example of Elisabeth Phillips that actually designed Landlord's Game, aka Monopoli, as a protest against the big monopolists of her time — people like Andrew Carnegie and John D. Rockefeller.
>
> Raffaella Rovida (2018)

I will in this article try to sketch a proposal for a methodology for societal innovation and design, shaped through years and illustrated in two clear cases. I will guide you through a specific set of design concepts where some art practices are central to the process. Will show how those principles are encapsulated into a table game I co-designed to show another economy is not only possible but advisable and to learn to think along those terms creating resilience and a better connection with ecosystems regenerating them. Along the exposition there is an introduction to the story of an implementation of this methodology to a program to develop European Startups within the Next Generation Internet (NGI) [67].

I refer to these collection of methods as "art lead innovation" because the processes are designed. The processes are designed through artistic tactics rather than uniquely by active participation of artists[68]. These processes are molded to enhance participation of stakeholders and to be communicated properly to society, such a method proposes a shift from solving a problem to set up a system that is able to recognize and use complexity and its known character and welcome changes. Programs like the European New Bauhaus underline the need for a "pedagogy for complexity" to face the difficult times ahead, a way to decline society towards a change in economic priorities using circularity and awareness, a change in the use of energy, a sharp move towards sustainability and open collaboration on higher democratic rationales. We will show how the concept of etheronomy and eutopia can work together to help this narrative.

Complexity, in my proposal, once considered properly as an active agent within the designer's strategy, can be used to our advantage to shape of process that is more relevant than the result itself.

As for the game, it has been developed initially by a group, redesigned in many design cycles and has had an interesting set of uses so far [69].

Identity is an important part of the puzzle and will be explored along tree main lines: personal identity as it is constructed within the processes of identification, the identity we assume in design processes and how can be useful or toxic, and lastly the common intended personal identity and how should be to safeguard individual privacy and agency in the hybrid data world. I advocate the melting down of the singularity of identity in specific cases, both in

---

[67] Next Generation Internet. Retrieved from https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/next-generation-internet Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology. (2019).

[68] Art and Science interactions traditionally mirror the scientific discovery into a glorifying art piece. So, to say is used for divulgative purposes. For example, the "Collide International" program at CERN (European Organization for Nuclear Research), which is part of the larger Arts at CERN initiative. This program brings together artists and scientists, providing artists with "the opportunity" to collaborate with CERN's "research community" and explore the intersection of art, science, and technology. The results are modest.

[69] This game is effective for generating useful and more informed conversation between participants and lowering the threshold for effective participation of multiple stakeholders. These stakeholders might have deep knowledge of their specific field, be professionals, authorities with different scopes and agenda, be or not established. It has been used to include in a participative setup all kind of people and to put them in a situation that allows wanted behaviors. To do so has to cut through some aspects from rank, knowledge, ability of express their own view, perdurance of a foreign language and give a minimal position to start to all participants. As such we set up a situation that is able to melt down and fade to the background those character and frees, as much as possible, all participants from their "perceived true societal identity" and puts them in a condition where they are free to test themselves into designing with the rules of another world.

the space of the project and the participative design methodology of the type of project such as the one we examine. The act of playing out a role, that mimics reality and changes, introduced in a game like *Le Grand Jeu* in a workshop environment, is a very effective way to convey information to form both effective collaboration between participants and meaningful dialogue, precisely because it fades the personal identity in the background. Collaboration is better constructed in situations that melt down ranks and allow changing roles in a fair way. Our standpoint is that this is a learning that has pedagogical relevance. The game sets up a situation that enables participants to drop their "perceived true societal identity" and instead places them in a context where they are free to test their abilities to - together - design with the rules of another world. It consists in a protected field of experimentation with a leading learner, a situation that mimics hack labs and living labs. This transmits an empowering sensation to participants, showing them that they can create on their own if they learn and collaborate.

I will expose how we tried our methods within NGI-Ledger - an EU-H2020 founded project- where I shaped a program to orient to human centric values sixteen startups wishing to operate in a delicate sectors for European infrastructure: Personal Data, Identity Protection and Distributed Ledger Technology.

1. Multi Stakeholder Design Processes

A multi-stakeholder design process (MSDP) is a collaborative approach to designing products, services, or solutions that involves the active participation and engagement of various stakeholders from different backgrounds, perspectives, and interests. In this process, stakeholders may include users, customers, designers, engineers, policymakers, community members, and other relevant parties who have a stake in the outcome of the design project. Key characteristics of a multi-stakeholder design process include:

1. **Inclusivity**: It involves inviting and incorporating input from a diverse range of stakeholders to ensure that the design addresses the needs, preferences, and concerns of all relevant parties.
2. **Collaboration**: It emphasizes teamwork and cooperation among stakeholders, fostering open communication, shared decision-making, and mutual respect for each other's expertise and viewpoints.
3. **Iterative Approach**: It typically involves iterative cycles of design, feedback, and refinement, allowing stakeholders to contribute insights and ideas at various stages of the design process.
4. **Empathy**: It encourages designers and stakeholders to develop empathy and understanding for each other's perspectives, experiences, and constraints, helping to build trust and rapport among participants.
5. **Co-creation**: It promotes a participatory approach to design where stakeholders actively contribute to shaping the final outcome, whether it's a product, service, policy, or system.
6. **Conflict Resolution**: It acknowledges that different stakeholders may have conflicting interests or priorities and provides mechanisms for addressing and resolving disagreements in a constructive manner.

I want to give some examples of multi stakeholder design processes I worked with:

1. **EU funded projects**: NGI (Next Generation Internet) from design of the consortium to final evaluation can be seen as MSDP. I worked for one, NGI-Ledger in 2019 and participated in the writing of many more. The project is created by peers in a design group that takes in account a group of partners that will enter in effect only if project gets approved. A core group writes down the project, all partners agree on deliverable and costs, the project has a stirring committee (if is big enough), has a system of peer review for the deliverable evaluation and is evaluated and funded for by the European Commission in tree or more phases.
2. **Regenerative participatory projects**: depending on the scale can be on owned or common land, but depends on neighbors, shared analysis, access to information, local and national laws and regulations,

animal lore, contingencies etc. I have participated to initiatives and groups that use permaculture design and this has been seminal to many of my ideas.

3. **Social Housing and real estate**, for example at the scale of a whole neighborhood or small city as when a large dismissed industrial area must be cleaned and developed or where a small village must cope with depopulation and loss of purpose.
4. **The establishing of a non-hierarchical cooperative**, particularly when the evaluation of circular value flows or environmental impact is relevant and when work must be compensated, including voluntary and pro bono one.
5. **Software design in open source environment**, especially when it is keen to influence the safety of a wider infrastructure and aims to take account and compensate in a fair way the work of key developers.

The principal bias present in many cases is what I call **the problem-solution bias**.

Most of MSDP are not to be enacted for the scope of solving a problem. They happen to be framed like problem solution to fit the allocation of resources to buy a solution due to political considerations.

In another perspective, when the MSDP involves components and agents and many different technical constraints, many issues are presented yet a problem is hard to identify. Problems identification creates conflict and often is prejudicial to a hierarchical way of thinking that is influencing the process in an often-nondemocratic way. We hide usually behind the notion of "a problem" the hard reality that someone has to be paid to find and enforce a solution.

An example for me is migration. I see it as a phenomenon. People, family groups, lonely searchers and so on move from a place and a status to another. This generates friction, has advantages, pitfalls, complexity. Forces act along conflicting agendas and if you see this as a problem that can be resolved only applying force your power of oppression will hit first the most vulnerable subjects. Migration is about people: to define it as a problem implies that a solution exists, and this should be demonstrated. Defined for example as a phenomenon migration can be guided, shaped, studied, integrated in a societal structure and be intended as a resource. A larger group of stakeholders should include the migrants themselves, since they have legal and moreover human, rights. Therefore, designing technical solution in that space must take in account all the complexity, in a participatory way with all stakeholders at the table.

In scientific methodology we would say that we can build a model of a phenomenon where the enforcing of certain parameters would lead to a forecast of the system evolution. Furthermore, a large group of people should agree on what is a wanted state for that system. Ethics should apply.

To obtain such condition locally in MSPD usually some stakeholders are pushed out from the design process. As an example, UX design can be made by highly paid professionals dealing with abstract personae in mind, yet paradoxically these “personae” aren’t expected as well to take part as well in political and societal events, like to vote to the local elections.

The second bias in order of magnitude is the **value to market bias**.

That a market exits for everything valuable is an economic axiom only for certain economic doctrines and we can find many counter examples where there is no market, one being the majority of EU founded innovation projects. According to this bias all, from value of time to soil quality, to innovation or the teaching of a university course, can be valued by taking it to the market and cashing in. Where is the market in societal endeavors? Where does it speak? Our mere experience of life contradicts the idea that every dimension of our lifeworld may be reduced to monetary value, or said in a different way, measured with money.

Yet the best argument to qualify this as a bias is to connect it with the next bias: does it allow the necessary algebra between local gain and global loss (in case of unhealthy products, or war, or speculation and so on). And the more

obvious question about who owns the market and how makes it function (as known in the middle age the problem was clearly solved).

The third bias is therefore the **unit of measure bias**; this is the idea that the price of something, rudely measured in money, evaluated by market or another social agreement, is an objective measure of its value. And that the measure can be proven by bringing the product to the above-mentioned market in the right time. Everything that has no price has no economic interest. This implies that no accountancy is legally possible outside bank made and state enforced money systems. To put on hold this assumption opens very interesting possible ideas of socio-mathematical nature connected with complex systems one as ergodicity and the general interpretation of probability. Talking about value is an opening concept that resides in the space of those biases, and I did play with it with Le Grand Jeu game.

MSDP are better suited to hand out the flows of values and to measure them. This should be integrated when the project is on the go and not a-priori of the analysis as it is established by KPI's that are requested in the design phase, so before the project is financed.

After a proper analysis by the whole of the team resources that are abundant locally and therefore available can be preferred to others, data can be acquired, tokenization becomes a possible strategy to increase, recognize and compensate, as an example, citizen participation. Value flows [70]

can be accounted for in very strict ways via REA ontology[71]; are backed by law and can have other benefits and pitfalls that are still not very clear but deserve to be explored.

2. Le Grand Jeu

Le Grand Jeu is the minimal situation I could think of to avoid most of the biggest problems I had encountered while setting up participated MSDPs. Lack of knowledge and fear to lose rank in participants, all kind of bias especially economical or technopolitical and absence of a common language. often the stakeholders were not really involving themselves in the design process for real, they were just careful to keep business going.

The game was designed by Raffaella Rovida and me initially during an artist in residence in Macao, Milan in 2016 and refined afterwards. We gathered as co-designers an extended expert group and had the active participation of many of the activists in the squat organization and later of all kinds of experts that played it.

In 2016 Raffaella was Head of Research for the Copenhagen Institute for Interaction Design, and I was working within dyne.org, a small open-source venture and hacker community. The idea of a game to talk about money and democracy was asked to me in the context of closing and reporting a European project around complementary currencies use D-Cent[72]. I applied immediately the game to a series of multi-stakeholder workshops organized in the subsequent project named PIE-News/Commonfare[73]

Le Gran Jeu is a French translation of the English phrase "The Great Game", which was popularized in 20th century

[70] https://www.valueflo.ws/

[71] REA (Resources, Events, Agents) is an accounting ontology that provides a framework for modelling and organizing accounting information within an organization or a federation of them. It was developed in the 1980s by William E. McCarthy and is gaining attention in communism and community currency design.

[72] D-CENT (Decentralised Citizens ENgagement Technologies) was a Europe-wide project bringing together citizen-led organisations that have transformed democracy in the past years and helping them in developing the next generation of open source, distributed, and privacy-aware tools for direct democracy and economic empowerment. The EU-funded project started in October 2013 and ended in May 2016. https://dcentproject.eu/

[73] https://cordis.europa.eu/project/id/687922

diplomatic circles in reference to the 19th century clash of European empires in Central Asia[74]. In French, the term *Le Grand Jeu* first referred to tarot card fortune-telling. In Italy is usually referred to in French, as it was the language of XX century diplomacy. The name is a symbolism to the secret treaties and games of spy and aggressive imperialist colonial policies that brought the world to WWI and - as an extension - refers to what happens in the big systems outside and above to our collective agency, us, the players, that must adapt and survive.

We have open sourced the game design[75] because it intends to take a precise (open) stand about intellectual property in the way it works in its dialectic with his own rules (and the narrative about the games played). You can find a in depth analysis of it, together with a wide array of other types of money games and how they can be useful to talk about other economies in an open access article published by Degrowth Journal[76] and curated by wonderful and knowledgeable academics and myself.

I named the game *Le Grand Jeu*, yet what the player plays for 2-3 hours and then reflects on and talks about is the small one, while playing they can make their own adaptation to "the distant forces of history".

To play the game is to design an open ended space were externalities are accounted for, transparency is radical, communication is possible, knowledge circulates, resources are to be reused in circular ways and democracy is direct. Players assume a different identity and have fun, that is a hint in the realization that you can enjoy life through adversities.

The gamer in his first game sees a local setup, a valley for example, a bio region or a small island to set him in. Those remote forces the play is subjected are actualized by 2 elements: a stash of white and black stones of Go (the Grand jeu remote bank) and a set of "LGJ Events" cards that are to be picked up in certain moments of the game. According to the game flow rules can be introduced or created with the consensus of the players.

Our small island is not immune to the consequences of external events but learns to adapt creatively. The introduction of the notion of "karma" and feast that allow to burn it. Participants are encouraged into showing their true values both in-game than in the conversations that ensue.

The stones of Go are used initially as coins to account for energy and externalities. The symbolism of Go stones relates to the Taoist idea of transformation but I never explain this to players, there always someone that says it. In various games played this simple suggestion that money can be a design tool gave rise to interesting creative invention by the players as a "green" money to create liquidity for regeneration projects or a "red money" to be created within knowledge pools. This is because the players can change and create the new of the game using what is on the table and their inventiveness.

[74]On the history of "the great game" see Peter Hopkirk, The Great Game, 1992

[75]All can find a description of the game, with all the necessary tools to make one set and play on the website (www.legrandjeu.net) and fork it (make their own version) on github. Link is this one here https://github.com/freddbomba/legrandjeu . Le Grand Jeu is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. The noncommercial clause is to avoid exploitation -if possible- by publishers, like it happened to Ellen Phillips.

[76]Pets, M., Eskelinen, T., Bonelli, F., "Le Grand Jeu and the potential of money games for exploring economic possibilities", Degrowth Journal Volume 2 (2024), February 2024, DOI: 10.36399/Degrowth.002.01.01 https://www.researchgate.net/publication/378150137_Le_Grand_Jeu_and_the_potential_of_money_games_for_exploring_economic_possibilities

figure 1: LGJ game at DTU (Technical University of Denmark) within the EUROFUSION game adaptation. Photo by R. Rovida

The depth of issues that relate to the concept of money are only hinted by the practical use of the players in the game of the two currencies[77] but in two and a half hours playing them out builds very useful conditions for setting up a MSDP efficiently, especially because playing zeroes ranks of participants but not their ability to contribute, which allows the emergence of new configurations.

I see the game as a tool as one of many to create conversations, using a common language that can be built together as we play. If we are successful in starting up collaboration every decision taken can be enlarged by readings and studies, co-designed and implemented as a process of a multi stake holder project where everyone is invited to participate.

To the two stashes of coin that are held by the game facilitator. In the tradition of role-playing games, I called him the"Game Master", hitting sometimes certain the remarks by participants about “master and servants”. It must be intended ironically. Someone seemed as well sensitive to the "black and white" colour of the coins. I took the habit, when taking the role of the master and introducing the game, of making a random choice in the beginning, on which colour of the stones would represent externalities.

The first game with a group of new players is set up in less than 5 minutes[78]. The ideal number of players is 5 or 6, else the turns become too long[79]. It is advisable if more people are present to make teams. Every turn the player can decide if they want to build something and invest, if they want to call an assembly to discuss a law and the use of the local budget that is collected for example with taxation or to invent something in the word of the game. They can as well invent a new rule of the game. The GM is going to take care of various aspects such as the non-playing elements of the scenario, modelling the wishes of people with dice rolls etc.

The GM considers viewers participants as well. After people have played a test game you can open other tables and

[77] I used many times the world "sugar" while referring to money, to distinguish money from value I say that you cannot make a feastly dinner only with the equivalent in sugar of the food you intend to serve.

[78] In explaining the game often, we tell the story of Monopoli: a game originally developed to demonstrate the feasibility of socialist and progressive doctrines of Tureau by Elisabeth Phillips, that patented it in 1903. The monopolist version of the game were a bank takes the place of "mother Nature", was eventually claimed by Charles Darrow as his own and sold to Parker Brothers that paid him pennies and made millions.

[79] In the rules I write 5 because is a good hook to stories about the "circle of five" conspirators of to the role of the cycle of fifths in musical improvisation

let other participants master the game. To be a GM is a good training to the role of coordinator for trasformatorio lab, so the expert must give it as soon as possible to one of the players present to keep them active and engaged between peers.

Other elements necessary for the game to be played are:

- the board, that allows to account the space and the infrastructure that we call "the grid". Is transparent so that can be overlapped to other informative elements such as drawn maps.
- the units of property of the space, small equilateral triangles that are "singletons" of a grid, can be clustered to make micro grids and owned or rented or in other way used by players during the game.
- multi-faceted dices - here as well there is a relation with traditional role play games like Dungeon and Dragons- a throw is a representation of a aleatory event.
- a Wheel of Fortune (shows probability as distributions)
- coloured clay, post it, pens etc
- and 2 types of element boards cut from white polycarbonate to be able to write on them with white board markers that are used to build activities that process resources and cope with externalities
- two sets of event cards (white on black and black on white) to represent events that might happen to the player or global events

so that anyone can make their own board and game set and test by themselves the ways of open source. Some remote games have been enjoyed on a miro board or on paper cut elements.

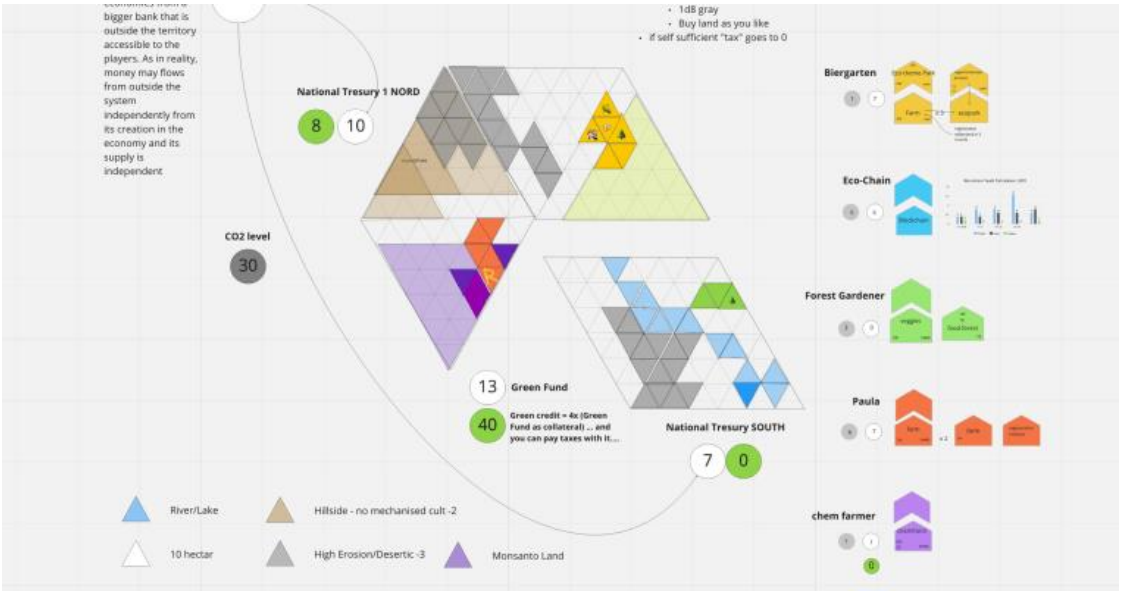


figure 2: a miro board after a game. Source: legrandjeu.net.

There is a moment, at the end of the game were the coordinator of the activity starts to name, on the table all the elements that the people have created in the play. Those are the elements of the toolkit with which they can design their action, sometimes they are existing ones.

3. NGI-Ledger

The Next Generation Internet (NGI) is an initiative of the European Commission, introduced as part of the European Green Deal in 2019[80]. In one of the first round of NGI projects I have been involved in 2019 to design a course to

[80]The Next Generation Internet (NGI) is a European Commission initiative aiming to shape a more trusted, secure, and inclusive Internet.

qualify startups and create a different approach to incubation of startups that would take in account the idea of Human Centric Internet technology.

The aim that many calls for project NGI shared is to involve multiple stakeholders from society at the same time around a table. This is not only a procedure of a participatory democratic process but an attempt of cultural shaping.

I participated in another H2020 EU project that was broad in scope and shared a similar narrative, DECODE, "a response to people's concerns about a loss of control over their personal information on the internet.". In this project I had acquired many notions about the functioning of the legal and technical infrastructure that allow data pools formation and exploitation. One of the objectives of DECODE was to design elements of digital infrastructure with a different concept of identity in mind, such too allows pseudonymity in certain situations, still disclosing key attributes, for example that the identified person has more than 18 years of age while buying alcohol, without disclosing non necessary ones, as their address and family name.

In the case of NGI-Ledger I was tasked to contribute to design an experience for startups team in the space of identity and blockchain technology that allowed passage of information from the technical and legal stack of DECODE, incubation of business ideas into companies and subsequent cascade funding.

Effective project design and implementation process where something new must emerge and be embraced and adopted by many different entities is difficult and risky. My work was an activity of design in what I consider a pedagogic process that could be studied even in case of failure, so that a framework to grow ethical and green innovation would emerge in the sector.

I set up to the task with two perspectives: one considers some of the principal instruments available to design with complexity I had available in this moment, the other my experience with trasformatorio lab and Le Gran Jeu. This was my interpretation, at the time shared by all: in the consortium, by the guidelines of the call, coherent with the theme Identity, and Data Sovereignty and with the concept of Sustainable Finance.

The holistic approach of the NGI H2020 call was far from being a surprise, as was more the product of an extended line of thought and research I have been part into since 2002 and consists in a louse *Thinking Cloud* of people involved in all kinds of projects and open to discussion, exchange of ideas and information, passing from Amsterdam.

I presented and proposed my work for the NGI Human Centric method of growing startups in various special groups, including NGI-Salon one and published slides and results on the Trasformatorio website. Unfortunately, what lacked was protection from above and the experiment was closed with slamming of doors and little traces.

NGI seemed at the time not only trying to address the pressing environmental and societal challenges posed by the rapid expansion of digitalization, but also intending to harness the transformative potential of available technology to build a more sustainable and equitable future and include some of the ideas of innovation pushed by the occupy movement in 2011. As far as I am concerned, I felt I had been part of the "pile of hot compost"[81] were these seminal ideas had taken all types of form since the end of the 1990'es and was part of my intention to relocate to Amsterdam in 2002.

But let's go into the details of the methodology of the Trasformatorio Lab that is set out to collect my personal experiences but -as for the game- has been designed to allow transformation without personalization, so can be learned and enacted without me.

With an initial investment of over €250m (2018-2020) supporting 1,000+ researchers and innovators, the EC continues to fund NGI projects under Horizon Europe initiative. https://www.ngi.eu/about/

[81] The term is referencing directly to Donna Haraway, staying with the trouble, Making Kin in the Chtulucene, Duke University Press, London 2016. Is a text that seems, between and above the lines, to appropriately describe the character of the period I lived through.

4. A description of Trasformatorio methodology

- **Trasformatorio is set *in vivo res***. You must be within the context you want to apply to, there is no abstraction layer between the stakeholders and the societal conditions the project must be applied in. For NGI-LEDGER bootcamp I took the participants teams for a full formed exercise in an area of Sicily comprised by the city of Milazzo and part of the province of Messina. In this environment I could show the teams all kind of contradictions between communication and logistics (build on the experience about how to get there) and resources (the harbour, commercial fishing, the castle, tourist attractions, the marina area, the oil refinery and so on). We used our knowledge of the place to at the same time allow the teams to flow from one node to another of our own local network and to discover by themselves new elements to be added to this knowledge.
- **Trasformatorio must be applied when participation is welcome.** It can be that criticism wants to be shaped in positive directions, for example in the field of design of projects within participated budget in the commons. Feedback is not only welcome, but we want to shape it in forms that are usable to shape the project. We must teach to participants and allow usable and positive feedback
- **Situations are designed to allow positive feedback and discourage sabotage.** Spam, sabotage and toxicity of behaviours are possible and if stakes are high their force grows in inverse proportion with the perceived value of the project.
- **Project must have high stakes for the participants.** Performative arts projects have often an existential motivation and a strong open component. In the NGI-LEDGER case this exercise would lead to an evaluation of the 16 participants that would unlock only for half of them the access to another part of the founding. This X-factor competitive setup was not optimal to build collaboration and created many problems.
- **The facilitation core group is an experienced artist production team** This -value aligned and battle tested- core group must create and control a **situation within the place were all are considered as participants**. In NGI-LEDGER bootcamp for example we prepared to the arrival of the teams in a environment I had worked in during previous 4 editions of the lab in 8 years, with the participation of my production team composed by Giuseppe Morgana (art expert and producer), Emanuela Ravidà (Visual Artitst), Mosè Previti (Art Critic), Simona Tarantino (Artist), the videographer Margherita Diurno and myself. All the team components aside of Margherita and myself are originally from Sicily and lived in Milazzo and the province of Messina.
- **The designer effort and attention are set on the component of the situation and to their flow**. In NGI-Ledger program I followed the teams in the previous 6 months in a variety of workshops. The bootcamp was set to be the last of these events before the team effort was evaluated.
- **The narrative of the work must be shaped and controlled by the designers**. In the NGI case this was one through the documentary form of the documentation taken https://vimeo.com/376193538. and the form of project deliverables to be authored by the members of the consortium. The extra layer of difficulty of training them as well to this type of action -and therefore integrate them into the methodology- created extra layers of complexity.
- **Trasformatorio is designed with some level of friction in mind**. Friction between participants, between ideas and ways to express them, with the environment and its inhabitants. Sometimes the energetic forces involve breaks the dam in the foreseen directions, sometimes in ways that can be controlled, sometimes not.

What cracked my NGI-Ledger plan in the end was, to use the available metaphor, the big game inside and outside the consortium. I had to resign in 2020 and the project was saved by the high tolerance to failure induced by the covid19 pandemics.

- **All are to be considered participants at equal right**, either internal to the production group, to the consortium people that had various roles in the bootcamp exercise and to the teams of the startups, that represented a variety of different approaches. We used our network to include actors in the situation. For example, the owner of the hotel, former president of the local commerce association, the chef of a local high-level restaurant as an expert of food, the director of a local brewery and the director of a electromechanical research facility as well as the director of a technical high school and the one of local foundation that owns much of the land. The situation we created, taking in account the presence of the startups and the umbrella of the EU project allowed us to approach any other instance or curiosity proposed by the teams. In the trasformatorio Lab, where the external component is more limited but the time for the interaction is longer is important to include in the participants as well the inhabitants of the village or neighbourhood that have been encountered by the artists during the production phase and that will transform in accomplices or enablers of their performances.
- **The outcome is not known a priori.** This is a change of prospect that should be included by default in projects that are about innovation but is not. For example, the project have to state the objective before it is financed, its budget has constraints that allow only small movement of resources and the outcomes have to be measured by KPI stated a priori that don't cover usually the most innovative findings of such type of project for which we advocate the use of art lead methodologies like trasformatorio.
- **Trasformatorio is set to recognise (and eventually exploit) Serendipity** through guided improvisation[82]. This happened in many ways during the work for the NGI-Ledger bootcamps. In this the guide into developing the methodology takes much from post-dramatic theatre and performance arts were projects have a short life cycle and teams are gathered and dissolved fast and produce their own materials. Has then became standard that the creative team works together with the technical team and interchange roles.

What is the role of guided improvisation and were can be set up and learned by all stakeholders of a MSDP?

5. About complexity and the notion of situation

Complex systems typically exhibit several key characteristics that corresponds to mathematically described characteristics that allow us to implement them on a computer and simulate their evolution.

Since I was a 15 years old kid, waiting the whole night for the calculation of a zoom in the Mandelbrot set, the possibilities of computation opened up mathematics to experimental, qualitative exploration to unprecedented levels. This has not yet given rigorous responses to main questions about the mathematical nature of those objects or shred more than a small light on their nature, yet we can see them in action, simulated on our everyday machines and build a heuristic about them.

Some of these characters are Emergence of structure and properties from the interaction of parts of a different order

[82] A complete description of this characteristic of the trasformatorio methodology has been exposed in: Sauer, S., Bonelli, F., "Collective improvisation as a means to responsibly govern serendipity in social innovation processes", Journal of Responsible Innovation 7(4), 2020, DOI: 10.1080/23299460.2020.1816025

of complexity from the analytical rules that governs their behaviour (bids[83], fractal self-similarity etc.); sensibility to initial conditions, as such two evolutions of the same system might differ greatly in a small unit of time due to an infinitesimally difference in their initial state. This makes prediction problematic. Moreover, there is Self-organisation: complex systems tend to modulate their behaviours to adapt to change to their vicinity; border conditions become relevant, and so they seem to adapt. And all those are properties in the model itself and a character of the simpler nonlinear feedback systems in physics. By analogy these characters have been extended to other systems characterized by abundance of "data"

We might add the general notion of "the outside world" that is not in itself a complex system: it can be described as the interaction of many systems, but defies a unique description, not even for exact sciences, because is open and because it is a construction of which we are part.

I refer to this as the "Open World Assumption" even if I don't use it only in a strictly logical sense, but I extend it to physics. No system can be perfectly isolated from the environment and every action in the world is open to interference. The world exhibits surprises as a rule and any plan can only deal with known knowns, known unknowns and is left to the mercy of unknown unknowns. Every plan might be devastated by the intervention of chance. Of the latter it might be sufficient a very small one to complete change the outcomes.

Similarly, our mathematical descriptions of the world are often amazingly powerful models, and they can be put in existence in the world thanks to technical and temporary boundary conditions. I agree with Poincareé when he said mathematics is a peculiar language[84]: *"Les mathématiques sont l'art de donner le même nom à des choses différentes."*

Words can be used to describe complex actions to talk to someone or to make poetry. The relationship between mathematics and things is precisely a technical semantic relationship, with at least three components: the thing we put out in the world, its model, and the context in which the thing is found to operate. We embrace this as a fact we don't need necessarily to understand. We dive from situation to situation with or without a description of it, and not with a unique description.

Being part of a situation, technical objects can be designed to satisfy a function, or can be *détourned*, used for other purposes, hacked. You can happily use a coffee machine to crash a nut or to say I love you in the morning, or to cannibalize it and make other things with it, as a poet with his language can do. Some of these other uses can be found by changing the situation.

> *"Les objets techniques sont des organes des milieux techniques. Ils ont une fonctionnalité immanente par rapport à un milieu donné, mais ils ont aussi une transductivité qui leur permet de se déplacer d'un milieu à un autre."*
>
> Jacques Simondon (1958) "Du mode d'existence des objets techniques"

The one presented here is methodology of design for innovation based on art methodologies that can operate in the real world in carefully designed situation.

So far, I introduced for the phenomenological notion of the world as it is observed by all participants while they plan or perform an action a situation[85]

---

[83] Boids intended as autonomous agents, as in: *Reynolds, Craig (1987). "Flocks, herds and schools: A distributed behavioural model". Proceedings of the 14th annual conference on Computer graphics and interactive techniques. Association for Computing Machinery. pp. 25–34.*

[84] I hint here to constructivist ideas about mathematics, and therefore of virtual realities and anything that can be computed. As a practitioner I believe that such a skeptic stand is more useful than a firm belief in the existence of theoretical elements, and therefore, to feel bound the prejudice of coherence.

[85] Guy Debord emphasized the importance of the situation with the notion of disrupting it. With subversive actions (hacking) we show the

Situations are designed in multiple arts, that concretely and effective guide the human curiosity and spirit through all kind of transformative experiences. Cinema, Performance in the street or in a black box theatre, religious experience in a church or in a ritual in the woods, dances, the burning man or other techno-pagan rituals and so on.

Noortje Marres says "Situations are considered valuable foci precisely insofar as they present moments of disruption"[86]. In other works, where rules can be broken down and can be reconsidered creatively.

One methodology of design for complexity I learned a lot from is the production of an independent movie, another I have nothing to do with is planning and execute special operations in conflicts. Another is the running of a multi stakeholder consortium of firms in a EU founded project, start to finish, without burning out.

Humans have evolved many ways to adapt to complexity. The first thing to observe here is that those arts -the art of performing, the art of movies, the art of war and why not the art of EU-project survival- are essentially ways to do stuff. When you do you are in the thing, in the situation, in the open sea, on stage, dealing with the living injured body, in Indian territory behind the lines. It matters.

The existence of known unknown and unknown ones is not the only thing that *lurks under the surface* and out there you need all our rationality and understanding. Some human methodologies have evolved to allow us to cope with complexity. Understanding is important. As it is knowledge but is and cannot be all. Planned action is not taking in account only knowledge, is to have courage, allies, voice, awareness of change, resources and so on. You must train into be the world and improvise. To do things is about be open to recognize patterns and change course, and then, eventually, introduce innovations or change plan.

We study history and biological sciences to learn about and overcome the limits of our knowledge, to have a sense of understanding and control. Yet we continue to make mistakes, fail. And we continue to realise plans in the face of shoestring budgets, uncertain futures and conflict. We necessarily embrace situations, we repurpose, improvise.

6. Trasformatorio for multi stakeholder projects

Trasformatorio is born as a laboratory for arts that produces new ideas outside the box. It wishes to create a group of peers and allow them to act. The event is temporary and unsustainable like a party, we produced it, lost money on it and created a lot of value. Value is created and shared by all participants and hosted by the community of a remote location. I developed this concept, that then evolved in a proposed way to design for innovation with the Laboratory for site specific arts. Site specific is art that is developed in the world where the world can be a stage, a character in the play, your enemy or ally.

The idea to move out from my experience in the arts, particularly multimedia installations and open-source software, independent film making and media rich time-based arts came when I was exposed to collaboration with industrial creative research at Philips in 2004-2009. I felt we happened to be much freer to innovate and effective in doing so.

We all should be familiar by now with the policies and the design methodologies that include a role for the artist. About what are generally considered adoptable methodologies for writing and running innovation programs that I implicitly criticize there is Agile and Design Thinking methods that, if being operatively applicable in many cases were the stakeholders are aligned on the definition of the frame of application, are somehow inadequate to construct a

---

true nature -for example- of oppression. In the context of Guy Debord and the Situationist International, the term "situation" refers to a moment or context characterized by heightened awareness, critical engagement, and the potential for transformative action. In the arts the situation can be massively constructed but a characteristic is that the play, both as in a game and in a representation is safe. What we learn is (possibly) not going to kill us.

[86]Marres, N. (2020). For situational analytics: An interpretative methodology for the study of situations in computational settings. Big Data & Society, 7(2), 2053951720949571.

multi stakeholder social innovation project. They set low stakes.

We are forced to take in account the difficulty of defining the different agendas in a problem-solution scheme were the problem and the agencies of the stakeholder are defined by the strongest party. Framed between ethical considerations and friction such tasks are not able to show real participation and therefore adoption.

These hardships that I have encountered in my experience might have a small place in history in design but have a very long one in art collaborations and other type of cultural production.

Participation pivots on two different attractors: one is the narrative of the intervention, made by the most successful stories circulating about it, and the other the complexity of the endeavour that contains the plausibility of the adoption of a new tool introduced in the process. When design is enacted by a community of peers, coordinated by a core group and immersed in a situation that involves the place it needs a shell. It has to enlarge to the maximum the participants and stay open, not always simple tasks were relations are already set and cemented. This is why trasformatorio is designed to be temporary. It contains the notion of creative sprint but cannot sustain it.

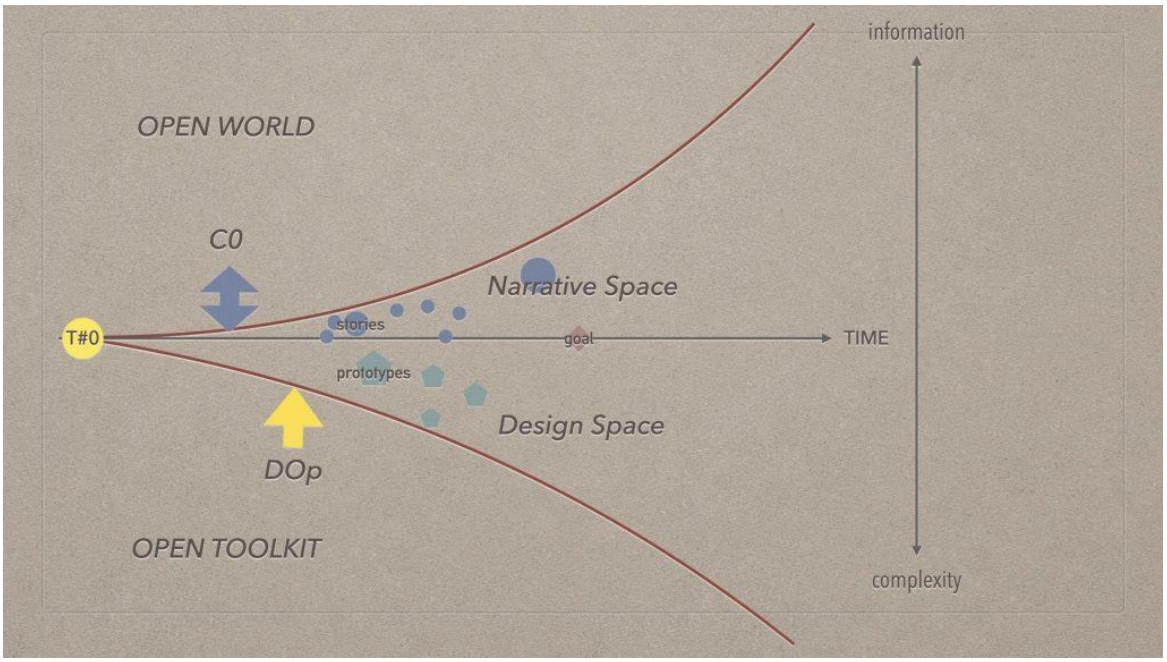


figure 3: slide from a presentation, image by the author

The activity to concentrate upon is determined collectively in a way that is owned by the group, or in some cases with something like a dragon dreaming[87].Follow ups need to be built from the outcomes of these interventions and in no way *a priori*.

In the above picture the goal is such and will set in time while working on the space of stories and in the space of things done to reach it. As you see complexity mirrors information and the attention must be put into the development and maintenance of the culture that sustain the collaboration, like for a permaculture garden must be put in the health of the soil.

[87]Dragon Dreaming is a methodology developed by John Croft and Vivienne Elanta as a framework for project design and community development. While there might not be a specific scholarly reference in traditional academic literature, you can find more information about Dragon Dreaming in their book:Croft, J., & Elanta, V. (2015). Dragon Dreaming: Introduction to Dragon Dreaming. Available at: http://www.dragondreaming.org/wp-content/uploads/2015/06/Dragon-Dreaming-Introduction-EN.pdf. We used Dragon dreaming with success with the habitants of a small village that were in the process of finding what was the way they wanted to look for sustainable living in the village. See TR 21 Collective Report, trasformatorio publications 2021, ISBN 978-1-6780-3674 available for free from the trasformatorio website.

Some explicit examples of multi stakeholder design process are EU founded projects where stakeholders are gathered by the designers of the project proposal 4 to 5 years prior to the final evaluation process. In societal form we can think to a wide variety of projects were to design an action in terms of problems to be resolved by an innovative solution forces an ideological standpoint that collides with some of the stakeholders implicit or explicit interests or is ideological in nature. The narrative of the project is very important and might cause the success of the project.

In the case of Free, Libre (or) Open-Source software development, very relevant for the media art scene for at last 30 years, we have another different case of multiple stakeholder innovation: development can be forked and adapted and sometimes evolves collectively into such a level of complexity that the determination of very wide policies about digital infrastructures are necessary.

7. The role of identity in multi stakeholder endeavours and the case of Documenta 15

In the recent years a big effort has been taken up by progressive parts of society to deal with identity in design. It is not the scope of this short contribution to deal with the amount of insight and research produced in this regard. Personal identity is now the key to complete access to the connected life of a person and therefore a big risk to societal safety and democratic processes. Traditional way of dealing with identity and identification include copyright protection and value of work in the arts and moreover in per formative and media arts that are traditionally less prone to investment and produce work that can be monetized.

Personally, I have experimented recently a process in the art world that goes beyond what i managed to do with Trasformatorio Lab, expressed as a philosophy in action and a concept of curation by the Ruangrupa[88] collective in Kassel in 2022. I am referring to the area-wide and ideologically well framed methodology of *lumbung*[89] that is intrinsically a larger scale way to act as a cluster of collectives.

The context of my participation to this was given from the the Gudskul [90] collective campus in the Federicianum Museum during Documenta 15, were a collective of collectives met up while working at setting up and animating the program of the event in the city of Kassel.

Their approach can be found extensively illustrated on the published documentation of the exhibition[91]

A *lumbung* – or rice barn – is a place to store communally-produced rice as a common resource for future use. If

[88] **Ruangrupa**, stylised as **ruangrupa** and abbreviated as **ruru**, is a contemporaryart collective based in Jakarta, Indonesia.[1][2][3] Founded in 2000 by a group of seven artists, ruangrupa provided a platform in South Jakarta for organizing exhibitions, events, and festivals, also conducting publishing services, workshops, and research. As a collective, they co-directed documenta fifteen, which took place 2022 in Kassel, Germany; notably the first Asian group and the first art collective to curate the large-scale international exhibition. https://en.wikipedia.org/wiki/Ruangrupa

[89] Lumbung is a word from the Indonesian language. It means: Rice barn. But Lumbung can also mean many other things. For example: Friendship, working well together, sharing things, looking after everyone in a group. That is why Lumbung is an important idea for documenta 15. If you read further, you can find out more about it. In this text, the word Lumbung is always written with an upper-case L. But it might be written in lower case in other texts. The word looks like this then: lumbung.

[90] Gudskul is an educational knowledge-sharing platform formed in 2018 by three Jakarta-based collectives Ruangrupa, Serrum, and Grafis Huru Hara. https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/gudskul/

[91] I was present during the final phases of setup to which I was invited by one of the participants bodies, Scutoid coop from Kaoshung, Taiwan. It was just during the first phases of the friction that brought to the disruption of the event. The learning, both in terms of artistic output and about the in vivo production of *process art* and - moreover - the curatorial challenges of such approach will resonate in the future and the serve a long study. I can only add here some general considerations that are pertinent to the discourse here.

documenta was launched with the noble intention to heal European war wounds, this concept will expand that motive to heal today's injuries, especially ones rooted in colonialism, capitalism, and patriarchal structures.

Learning from the accumulation of previous experiences in directly practicing institution building as an artistic form, ruangrupa has proposed collaboration to document the imagining, tinkering, experimenting and executing models of *koperasi* (closely but not exactly translatable to cooperative), a model of economy based on democratic principles of *rapat* (assembly), *mufakat* (agreement), *gotong royong* (commons), *hak mengadakan protes bersama* (right to stage collective protest) and *hak menyingkirkan diri dari kekuasaan absolut* (right to abolish absolute power). *Lumbung* as a model of resources management will serve as the centre point of this practice. (https://ruangrupa.id/en/documenta-fifteen/ accessed the 11 February 2024)

Documenta 15 should and will be a subject of extensive study in the future, both for the scale, that is unprecedented, that for the friction that caused and the way it has developed into the destructive fire of divisive conflict afterwards[92]. The efficiency (or not) of art methodologies in these contexts of friction has traditionally led to the need to depersonalize, search for anonymity, hide or collectivize. In co-design and creative process's personal identity must be tamed, blurred, melted into the landscape. It is not only because of minimizing the surface of attack for people involved but to disenfranchise inside manipulators. Art action in the tradition of Joseph Beuys is highly political and nothing can be put up by culturally engaged minority that has more impact on society than a bold move in the forms of the imaginary. Moreover, the Ruangrupa came from the front of the very high stake reaction to a repressive government in Asia and that vibe was present all over the campus.

Is a fashionable way of thinking for the European, design is done by the hero (the fountainhead, the genius, the architect-stars, the lonely hacker) and proceeds linearly shaped by moments of radical changes and all out conflict. Ruangrupa -between many precedents but to a unprecedented scale- showed an alternative that is efficiently collective and aims to be self-sustainable. The gudskul project is explicitly presented as a happy pedagogy of participants. The whole museum had become a transparent and horizontally organized open lab.

figure 4: a picture with some of the runagrupa and gudskul curators at the end of the setup of the scutoid.coop installation in **documenta 15**. I am the one-person posing in profile. photographer unknown.

[92]For a short story see: this balanced article on Hyperallergic.com by Hakan Topal, "Beyond the Controversies, Documenta Is a Remarkable Gathering of Voices", 28 une 2022 and https://hyperallergic.com/744018/beyond-the-controversies-documenta-is-a-remarkable-gathering-of-voices/ and the article from Ruangupa "We are angry, we are sad, we are tired, we are united" https://ruangrupa.id/en/2022/09/10/we-are-angry-we-are-sad-we-are-tired-we-are-united/ . The controversy about antisemitism has caused a chain of resign and has put the whole Documenta affair on the spot for months.

Conclusions

We have given a in depth description of Trasformatorio methodology for art lead innovation, a name for a space we carved to learn and test hypothesis about art. We have given some examples of strategies to tame complexity and construct adaptation and resilience bottom up in processes of participatory design. We tried to convey the idea that much more is to gain from a close collaboration between art, society, science and technology growing them together instead of in separation and hinted to way to recreate a common language that can shape stories in a different narrative space.

The word Utopia was invented by Thomas Moore. It indicates the island that never existed that we could dream and contemplate in a gigantic "what if". To talk about utopias has been relegated to spaces of dream and to act to shape our action according to a utopic idea deemed a foolish endeavour. The greek word was composed by Moore changing the previous Greek term of eutopia, the good place, the beautiful place, excluding the eu- suffix and applying a negative particle u-. Moore himself tells this story in the addenda of the book. Our idea of the role of the arts in society is all in this anecdote. We should use art to create good places to live in; gardens, places to receive others as friends, being them other humans, useful insects, good fishes or compost piles that consume optimally in a circular fashion our "faeces "to create fertile soil.

Art is a force that invents and enhance transformations. Trasformatorio consists in a useful exploration and learning setup for activities that allow all participants to envision how they can appropriate themselves the eyes of artists for their own life. To be for a while constructor of eutopias together. The game shows the instruments in the toolkit for this transformation to be enacted in the world. The knowledge is few clicks and few contacts away.

We should as well allow projects to be designed with ways to incorporate friction and uncertainty as a resource and not as a enemy. Trasformatorio found some ways to integrate operations that involve people doing, people being part and people being spectators and many technically complex aspects and lots of unknown. There is a whole field open forward filled with useful knowledge we still don't know and ideas to do it better and to scale it up to change for the better many situations in this biosphere and this is just another beginning.

The biggest suppressors of innovation I found were the habits of power and the egos of the powerful. To transform these bottom-up transformation must be protected and cherished.

Art is emotional and participatory in nature. As intended design, that moves out there in the world proposing to co create meaning and stories from situation to situation should be the task of the wise. Wisdom is more necessary and difficult to teach and reach than science.

Acknowledgements

I want to thank my friend and colleague Raffaella for endlessly sharing insight and ideas. Sabrina Sauer for her encouragement and factual help. Rob Van Kranenbourg for his ability to always introduce me with enthusiasm to interesting people and ideas, Gaelle Le Gars for sharing my interest in history and being so good in distinguishing history from conspiratorial paranoia. I must thank the more than 100 artists that participated in Trasformatorio lab in 7 editions from 2013 and those that became part of the foundation and sustain research with passion and sacrifice since. To be friends, as Nietzche said you must have shared the smoke and the dust of the fight.

PS **All your Base Are Belong to us** https://www.youtube.com/watch?v=jQE66WA2s-A

References

- Barba, E. *On directing and dramaturgy* (Routledge, London, 2012)
- Barlow, John Perry. "A Declaration of the Independence of Cyberspace." Electronic Frontier Foundation, 1996.
- Berardi, Franco "Bifo". "Heroes: Mass Murder and Suicide." Verso, 2015.
- Bey, Hakim. "Immediatism." Autonomedia, 1994.
- Bey, Hakim. "T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone." Autonomedia, 1991.
- Bishop, C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (Verso, 2012)
- Bonsiepe, G., 'Design and Democracy', *Design Issues*, 22/2 (2006), 27–34
- Boal, A. and A. Jackson, *Games for Actors and Non-Actors.*, (Taylor and Francis, 2005)
- Boal, A., *Theatre of the oppressed*, New edition ed. (Pluto Press, 2008)
- Bonelli, F., & Rovida, R. (2016a, August 4). Do It Yourself: A short introduction to the rules of the game byRaffa. Le Grand Jeu. http://legrandjeu.net/?page_id=62————.
  - (2016b, August 5). About us. Le Grand Jeu. http://legrandjeu.net/?page_id=70————.
  - (2019). Le Grand Jeu – Berlin 2019. [Video] Le Grand Jeu. https://vimeo.com/376427682————.
  - (2020, December 8). Scenarios. Le Grand Jeu. http://legrandjeu.net/?cat=46————.
  - (2021). EUROfusion Playbook, Le Grand Jeu: Instructions and custom scenarios. Amsterdam, Holland:Stichtung Trasformatorio. https://github.com/freddbomba/legrandjeu/blob/master/EUROFusion/LGJ-EUROFusion-Playbook.pdf
    (2) (PDF) Le Grand Jeu and the potential of money games for exploring economic possibilities. Available from: https://www.researchgate.net/publication/378150137_Le_Grand_Jeu_and_the_potential_of_money_games_for_exploring_economic_possibilities [accessed Mar 21 2024].
- Bonelli, F, "On Participation - How to do it", https://trasformatorio.net/?page_id=3654
- Campbell, Jason J. *Pedagogy of the Oppressed*, n.d., 21.
- Castaneda, Carlos. "The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge." University of California Press, 1968.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. "A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia." University of Minnesota Press, 1987.
- Dockx N., Gielen, P. Ed., *Commonism, a New Aesthetics of the Real*, (Valiz , 2018)
- European Commission. (2019). Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions - The European Green Deal. European Union.
- Federico Bonelli, *Trasformatorio. A Fuzzy Journey. Trasformatorio* (blog), January 11, 2021. https://trasformatorio.net/?p=3491.
- Foucault, Michel. "The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction." Vintage Books, 1978.
- Freud, Sigmund. "Civilization and Its Discontents." W. W. Norton & Company, 1930.
- Gibson, William. "Neuromancer." Ace Books, 1984.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth

Century." Routledge, 1991.

- Holmgren, D., *Permaculture Principles and Pathways*, (Permanent Publications, 2011)
- Lewrick, Michael, Patrick Link, and Larry J Leifer. *The Design Thinking Playbook*, n.d., 347.
- Luther Blissett. "Mind Invaders." Serpent's Tail, 1999.
- Lederach, J. P. (2005). *The moral imagination: The art and soul of building peace*. Oxford University Press.
- Marcus Petz, Federico Bonelli, Teppo Eskelinen, "Le Grand Jeu et le potentiel des jeux d'argent pour explorer les possibilités économiques", *Journal de la Décroissance*, Volume 2 (2024)
- Medina, E. (2011). *Cybernetic Revolutionaries: Technology and Politics in Allende's Chile*. The MIT Press.
- Nakamoto, Satoshi. "Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System." Bitcoin.org, 2008.
- Rushkoff, Douglas. "Children of Chaos: Surviving the End of the World as We Know It." HarperCollins, 1996.
- Russo, Lucio. *La rivoluzione dimenticata: il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*. Campi del sapere. Milano: Feltrinelli, 1996.
- Raffaella Rovida, (2018), "Le Grand Jeu", https://medium.com/@r.rovida81/le-grand-jeu-is-a-hands-on-tool-to-co-design-sustainable-micro-economies-empowered-by-261ee906decf Accessed 2 june 2024
- Sabrina Sauer & Federico Bonelli (2020) : L'improvisation collective comme moyen de gouverner de manière responsable la sérendipité dans les processus d'innovation sociale, *Journal de l'Innovation Responsable*, DOI: 10.1080/23299460.2020.1816025
- The Situationist International Text Library/Preliminary Problems in Constructing a Situation. Accessed October 31, 2020. http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/313.
- Tiqqun (Collective), Alexander R. Galloway, and Jason E. Smith, eds. *Introduction to Civil War*. Semiotext(e) Intervention Series 4. Los Angeles/ : Cambridge, Mass: Semiotext(e)/ ; Distrubuted by MIT Press, 2010.
- Turkle, Sherry. "Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet." Simon & Schuster, 1995.

Identité et Innovation dans le Grand Maghreb : Tensions et Synergies dans la Créativité Publicitaire et Cinématographique (Expert report article)

Bilal Bali[93]

Introduction :

Dans le domaine de la publicité et du cinéma dans le Grand Maghreb, la rencontre entre l'identité culturelle et l'innovation technologique crée une dynamique complexe. Alors que l'identité culturelle représente **un socle de valeurs**, de traditions et de normes collectives, l'innovation appelle au changement, à la rupture et à la modernisation. Cette interaction peut être perçue à la fois comme une source de tension et comme un catalyseur de créativité.

Problématique :

Comment la rencontre entre l'identité culturelle Maghrébine et l'innovation technologique influence-t-elle la créativité dans le domaine de la publicité et du cinéma dans le Grand Maghreb ? Quelles sont les tensions et les synergies qui émergent de cette interaction, et comment peuvent-elles être gérées pour favoriser un environnement créatif et innovant ?

Pour répondre à ces questions, on fera la lecture d'un spot publicitaire de la CNEP Banque, sorti en juin 2023.

Lien du spot :

- https://vimeo.com/manage/videos/837645889 (version arabe)
- https://vimeo.com/manage/videos/931661070 (version française)

Lecture analytique :

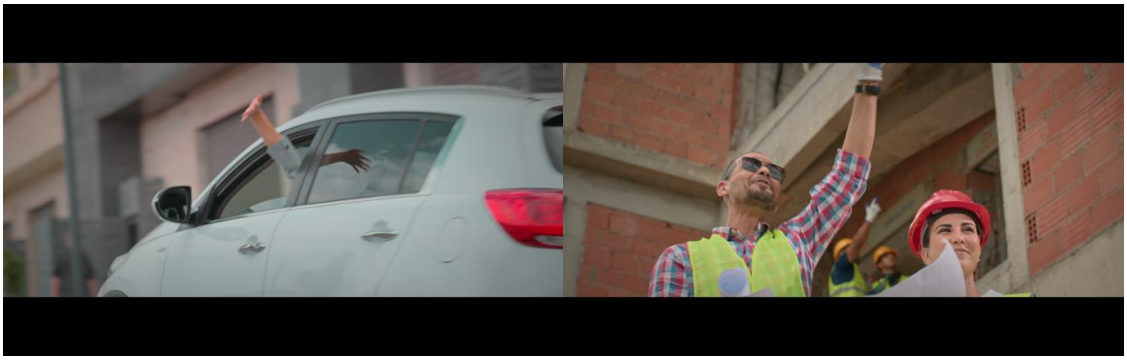
Le scénario du spot publicitaire décrit présente plusieurs aspects fondamentaux de l'identité algérienne, en mettant en lumière des valeurs profondément ancrées dans la culture et la société algériennes. Voici une lecture analytique qui met en exergue ces éléments.

La chaleur humaine est omniprésente tout au long du scénario. Elle se manifeste dans la bienveillance et les interactions quotidiennes de la jeune dame. Dès son réveil, sa journée commence avec une énergie positive et une attitude bienveillante.

- Interaction avec les piétons : La jeune dame ralentit pour permettre à un jeune couple avec un bébé de traverser la rue en toute sécurité. Son sourire bienveillant et son geste généreux symbolisent la chaleur humaine et la courtoisie, des traits caractéristiques de la société algérienne. Un court instant d'interaction chaleureuse qui laisse dans leur cœur une empreinte de gentillesse et de bienveillance, symbolisant l'importance de l'entraide et de la compassion dans la société maghrébine.

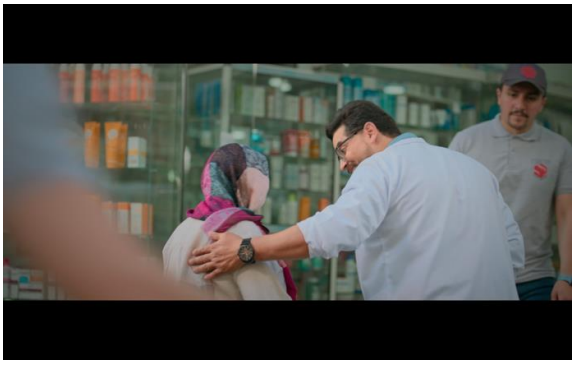
[93] Membre de l'association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, Canada

- Interaction avec l'entrepreneur : En saluant brièvement l'entrepreneur débordé, elle montre de l'attention et du respect pour les efforts des autres, renforçant ainsi l'esprit de camaraderie et de soutien mutuel. Ce simple échange de courtoisie témoigne de l'esprit de camaraderie et du respect mutuel qui se développent entre des maghrébins qui partagent un même environnement.



Respect et bienveillance envers les personnes âgées

- Accueil de la vieille dame par le pharmacien : Le pharmacien accueille chaleureusement une vieille dame du quartier, illustrant le respect et l'attention particulière accordés aux personnes âgées. Cette interaction est un rappel poignant de l'importance de la respectabilité et de la dignité envers les aînés dans la culture algérienne.



Importance des relations interpersonnelles au travail

- Ambiance au bureau : En saluant chaleureusement ses collègues à la banque, la jeune dame montre que les relations interpersonnelles et la camaraderie jouent un rôle crucial, même dans un environnement professionnel. Cela reflète l'importance du respect mutuel et de la collaboration au sein du milieu de travail en Algérie.

- Interaction avec la cliente : La cliente, en offrant une photo encadrée à la jeune dame, exprime sa gratitude de manière tangible. La réception de ce cadeau et la mise en valeur de cette photo parmi d'autres rappellent que les relations de travail en Algérie sont souvent empreintes de reconnaissance et d'émotion.

Valeurs économiques et familiales

- Compte d'épargne pour les nouveaux-nés : Bien que cela ne soit pas explicitement mentionné dans le film, l'élément du compte d'épargne pour les nouveaux-nés est une valeur économique forte en Algérie. Il reflète l'importance de préparer un avenir financier sûr pour les générations futures, une pratique courante et valorisée dans la société algérienne.

La scène des piétons, filmée devant la Grande Poste d'Alger, ajoute une dimension significative au spot publicitaire en insérant un élément architectural profondément enraciné dans l'identité culturelle algérienne. La Grande Poste d'Alger, avec sa majestueuse façade et son architecture néo-mauresque, est bien plus qu'un simple édifice ; c'est un symbole national et un lieu emblématique chargé d'histoire et de fierté pour les Algériens.

Pour les Algériens, la Grande Poste n'est pas seulement un bâtiment, mais un témoin silencieux de l'histoire du pays. Elle a vu passer des générations d'Algériens et a été le théâtre de nombreux événements historiques. En filmant la scène des piétons devant ce monument, le spot publicitaire se connecte à cette mémoire collective et renforce le lien émotionnel avec le public.

Conclusion :

Dans le Grand Maghreb, la publicité et le cinéma doivent naviguer entre l'identité culturelle et l'innovation technologique pour rester pertinents et créatifs. La clé réside dans un équilibre subtil : utiliser l'innovation pour enrichir et revitaliser l'identité culturelle plutôt que de la diluer.

SESSION AXE 1

Session Axe 1 :
-L'innovation technologique et le façonnement identitaire

Modératrice: Dr. Faten Ridene
Université Jendouba.

15 :05 – 15 :20 **Malek NOURI** P. 92-102
Les nouvelles technologies au service de la reformulation de l'identité spatiale des ateliers de projet en design.
Université Manouba.
15 :20 – 15 :35 **Safa GHALI** P. 103-117
Narration et Immersion : Réflexions sur le Récit dans le Cinéma
Université de Carthage.
15 :40 - 15 :55 **حسين سالم السرحان** P. 118-138
أثر التحول الرقمي على الهوية والموروث الثقافي
جامعة العين – دولة الإمارات العربية المتحدة
16 :00-16 :15 **شيماء نصراوي** P. 139-152
العجائبي بين الهوية والابتكار في فيلم ماليفسنت 2
Université de Carthage.
16 :15-16 :30 **عبير بن وخادة** P. 153-161
فن الكلمة و إبداع الشاشة و المنصة الرقمية،لقاء بين روعة التاريخ و فنون التأريخ
تجربة أسمار عبد العزيز العروي نموذجا
المدرسة المركزية الخاصة بتونس

New Technologies to Reformulate the Spatial Identity of Design Project Workshops

Les Nouvelles Technologies au Service de la Reformulation de l'Identité Spatiale des Ateliers de Projet en Design

تقنيات جديدة لإعادة صياغة الهوية المكانية لورش عمل مشاريع التصميم

Malek NOURI [94]

Received: 2024/02/25 Accepted: 30/05/2024 Published: 22/06/2024

Abstract:

This article studies the impact of the integration of immersive technologies on the multidimensional identity (spatial, sensory and digital) of design workshops in higher education. He is interested in their identity transition in the face of educational and technological developments, as well as the challenges of modernizing these spaces and redefining their identity. Examples illustrate the creation of environments that promote immersive/interactive learning. The objective is to highlight the transformation of the workshops by emphasizing the importance of their identity in responding to innovations and creating stimulating spaces for design students. By combining thoughtful workshop design with adapted strategies and relevant use of technologies, it is possible to create a synergy that optimizes the learning process of design students.

Key words: *Design workshops; Educational developments; Immersive technologies; Spatial identity; Sensory identity*

Résumé :

Cet article étudie l'impact de l'intégration des technologies immersives sur l'identité multidimensionnelle (spatiale, sensorielle et numérique) des ateliers de design dans l'enseignement supérieur. Il s'intéresse à leur transition identitaire face aux évolutions pédagogiques et technologiques, ainsi que les défis de modernisation de ces espaces et de redéfinition de leur identité. Des exemples illustrent la création d'environnements favorisant l'apprentissage immersif/interactif. L'objectif est de mettre en évidence la transformation des ateliers en soulignant l'importance de leur identité pour répondre aux innovations et créer des espaces stimulants pour les étudiants en design. En combinant une conception réfléchie des ateliers avec des stratégies adaptées et une utilisation pertinente des technologies, il est possible de créer une synergie qui optimise le processus d'apprentissage des étudiants en design.

Mots clés : *Ateliers de design ; Évolutions pédagogiques ; Technologies immersives ; Identité spatiale ; Identité sensorielle*

الملخص

: يدرس هذا المقال أثر دمج التقنيات الغامرة على الهوية متعددة الأبعاد (المكانية والحسية والرقمية) لورش التصميم في التعليم العالي. وهو مهتم بتحول هويتهم في مواجهة التطورات التعليمية والتكنولوجية، فضلا عن تحديات تحديث هذه الفضاءات وإعادة تعريف هويتها. توضح الأمثلة إنشاء بيئات تعزز التعلم الغامر/التفاعلي. الهدف هو تسليط الضوء على تحول ورش العمل من خلال التأكيد على أهمية هويتها في الاستجابة للابتكارات وإنشاء مساحات محفزة لطلاب التصميم. من خلال الجمع بين تصميم ورشة العمل المدروسة والاستراتيجيات المُكيَّفة والاستخدام المناسب للتكنولوجيات، من الممكن إنشاء تآزر يعمل على تحسين عملية التعلم لطلاب التصميم.

الكلمات المفتاحيّة: *ورش التصميم ;التطورات التعليمية ;تقنيات غامرة ;الهوية المكانية ; الهوية الحسية*

[94] Docteure en Sciences et Technologies du Design, spécialité Design d'Espace, Tunisie

e-mail: nouri.malek.mn@gmail.com

I. INTRODUCTION

Les progrès technologiques et les nouvelles approches pédagogiques ont apporté des transformations majeures dans les espaces d'apprentissage traditionnels. Parallèlement, les méthodes d'enseignement ont également évolué avec l'utilisation d'outils interactifs et de plateformes d'apprentissage en ligne, offrant des expériences pédagogiques plus engageantes et personnalisées (Bernard & Fluckiger, 2019). Cette convergence entre technologie et pédagogie a remodelé les espaces d'apprentissage, transformant l'interaction des étudiants avec les connaissances et réinventant les méthodes d'enseignement pour répondre aux exigences de l'écosystème éducatif actuel (De Freitas et al., 2010).

Le numérique en tant que pratique culturelle et social, a également influencé notre perception de l'espace, notre relation avec autrui, nos processus de pensée et nos pratiques de production et de diffusion des connaissances. Dans le domaine du design, les technologies numériques ont apporté des changements significatifs aux méthodes d'enseignement et d'apprentissage, mettant l'accent sur l'apprentissage actif, la collaboration et la créativité, tout en valorisant l'expérimentation pratique et la réflexion critique dans la formation des designers (Sousa de Araujo, 2009). Cependant, les espaces dédiés aux projets de création nommés " Ateliers de projet " n'ont pas évolué de manière significative pour intégrer ces nouvelles méthodes pédagogiques et techniques liées au numérique. En effet, ces lieux structurants pour la formation en design disposent souvent de ressources technologiques et d'outils de conception limités, restreignant les possibilités d'exploration et d'expérimentation des étudiants. L'inadéquation entre les espaces existants et les nouvelles approches pédagogiques et techniques en design présente un défi majeur (Masson, 2021).

L'adoption des technologies immersives dans les ateliers de projet a un impact significatif sur leur identité, à la fois sur le plan spatial et sensoriel. Ces technologies ouvrent de nouvelles possibilités d'exploration multisensorielle des univers de création en dehors du cadre physique. Elles contribuent à élargir les frontières de l'atelier vers le virtuel, afin d'y construire une identité numérique et visuelle. Par conséquent, bien qu'ils conservent leur objectif initial d'expérimentation et de prototypage, ces lieux tendent à devenir des espaces hybrides où le réel et le virtuel se mêlent, favorisant la créativité et les innovations numériques (Lau & Lee, 2015). Un repositionnement identitaire est donc nécessaire pour intégrer ces évolutions.

Cet article se propose d'étudier l'impact de l'intégration des technologies immersives sur l'identité des ateliers de design au sein des établissements supérieurs, y compris leur identité spatiale, sensorielle et numérique. L'objectif est de comprendre comment s'opère la transition identitaire de ces lieux traditionnels de création, sous l'influence conjuguée des transformations technologiques et pédagogiques en cours. Pour ce faire, nous examinerons les différentes dimensions de cette problématique des espaces d'enseignement et d'apprentissage en design. Dans un premier temps, nous aborderons l'évolution des ateliers de projet en design à l'ère des mutations numériques et spatiales. Puis, nous nous concentrerons sur l'apport des nouvelles technologies dans la reformulation de l'identité spatiale de ces ateliers. Enfin, nous présenterons des exemples concrets de la mise en pratique pédagogique réussie des technologies immersives dans les ateliers de design, en illustrant les défis et réussites rencontrés.

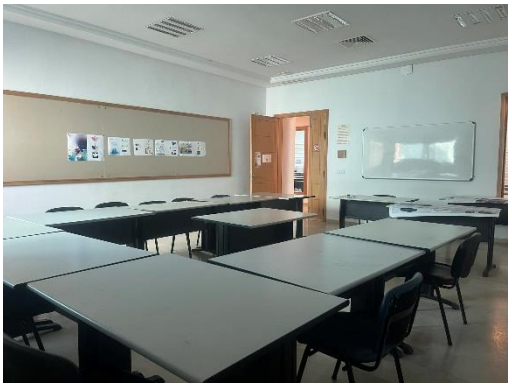
II. L'EVOLUTION DES ATELIERS DE PROJET EN DESIGN A L'ERE DES MUTATIONS NUMERIQUES ET SPATIALES.

À l'ère des mutations numériques et spatiales, les ateliers de projet en design revêtent une importance capitale dans l'évolution des méthodes pédagogiques et des espaces d'apprentissage. Ils témoignent de l'évolution de notre société et de ses besoins en constante mutation. Ces ateliers offrent aux étudiants un environnement dynamique et stimulant, propice à l'exploration créative et à l'apprentissage pratique, ce qui en fait un élément essentiel de la formation des

Designers. Ils permettent aux étudiants de développer leurs compétences techniques, d'expérimenter de nouvelles idées et de concrétiser leurs projets. Ces espaces sont indispensables dans les écoles de design, car ils simulent la pratique professionnelle et favorisent un apprentissage basé sur des projets concrets. Les étudiants en design sont aujourd'hui formés à utiliser activement des outils numériques tout au long de leur processus de création. L'intégration des plateformes de travail à distance, des environnements de réalité virtuelle et des imprimantes 3D est essentielle dans leur formation (Nouri, 2023). Cela leur permet de développer des compétences précieuses pour répondre aux exigences de l'industrie du design moderne, qui s'appuie de plus en plus sur les technologies numériques. Cependant, les espaces actuels des ateliers de projet en design en Tunisie, tels que ceux de l'ISBAT, l'ISAMK, et l'UIK, illustrés respectivement par les figures 1(a), 1(b) et 1(c), présentent certaines limites. Ils ne répondent pas toujours aux normes actuelles en termes d'équipements et de technologies, ce qui peut restreindre les possibilités offertes aux étudiants. Ces limitations peuvent entraver leur créativité et leur capacité à mener des projets de manière efficace. Afin de remédier à cette situation, il apparaît donc nécessaire de repenser et de moderniser ces espaces afin de les adapter davantage aux besoins actuels de formation en design. Il s'agit de créer des environnements favorisant une pédagogie innovante et immergée, au plus proche des normes de l'industrie. L'amélioration des ateliers de projet ouvrira ainsi la voie à de nouvelles opportunités d'apprentissage pour les étudiants tunisiens en design, en phase avec les évolutions du secteur. De plus, ces espaces modernisés contribueront à renforcer l'image de la Tunisie en tant que hub régional de l'innovation et de la créativité dans le domaine du design. En offrant des ateliers de projet modernes et adaptés, le pays attirera des talents et des opportunités, créant ainsi un écosystème dynamique pour l'industrie du design en Tunisie.

(a) Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis- ISBAT

(b) Institut Supérieur des arts et métiers de Kairouan -ISAMK



(c) Université Ibn Khaldoun, université privée en Tunisie- UIK

Figure 1 : Ateliers de projet en design (Source : Auteur)

L'intégration de technologies innovantes revêt une importance cruciale pour enrichir l'expérience des étudiants dans les ateliers de projet. Ces technologies présentent indéniablement des intérêts pédagogiques, comme en attestent plusieurs études récentes (Radianti et al., 2020). Elles élargissent les horizons créatifs et permettent aux étudiants de

se familiariser avec les outils et les processus utilisés dans l'industrie, ce qui est essentiel pour leur future carrière. Cependant, ces systèmes reposent souvent sur une stimulation incomplète dominée par le sens visuel. Or, il importe de considérer la richesse sensorielle et immersive que ces outils introduisent dans la pratique du design, en plaçant les cinq sens au cœur des ateliers. En effet, l'aspect tangible de l'exploration dans ces ateliers joue un rôle essentiel dans la stimulation de la créativité des étudiants. En manipulant une variété de matériaux, en expérimentant avec différentes formes, textures et couleurs, les étudiants engagent leurs sens et approfondissent leur compréhension de la matérialité et de la fonctionnalité des objets (Bosch, 2018). Cela leur permet d'affiner leur sens esthétique et de développer une approche réfléchie et holistique du design. Diverses études suggèrent qu'une pédagogie engageant l'ensemble des sens des apprenants peut accroître leur implication et leurs performances, en offrant une expérience stimulante et ludique (Baines, 2008). En stimulant la vue, l'ouïe, le toucher voire l'odorat, cette approche sensorielle diversifiée semble favoriser la concentration et la réussite. Il s'agit donc de tirer pleinement parti de la richesse de ces outils pour immerger les étudiants dans leur processus créatif. La combinaison d'un espace virtuel dynamique et d'un espace physique évolutif permettrait dès lors d'immerger les apprenants dans des environnements sollicitant de manière plus holistique leur système sensoriel (Chang et al., 2019).

Par conséquent, avec l'intégration des technologies immersives, le rôle de l'enseignant évolue pour accompagner la transition vers de nouvelles formes d'identités spatiales et sensorielles. Les environnements virtuels redessinent progressivement l'identité traditionnellement ancrée dans le matériel et le physique, offrant aux étudiants des expériences sensorielles inédites. Face à ce changement, l'enseignant joue un rôle de médiateur essentiel. Il sensibilise les apprenants aux interactions riches qu'offrent ces nouveaux espaces hybrides, fusionnant le réel et le virtuel. Son objectif est de les guider pour qu'ils s'approprient pleinement ces nouvelles identités en constante évolution. De plus, grâce à sa maîtrise des dimensions sensorielles, spatiales et matérielles, l'enseignant assure un suivi personnalisé des projets en replaçant chaque création dans son contexte conceptuel, en lien avec l'identité des lieux. Ses retours réflexifs encouragent les étudiants à explorer de manière approfondie ces espaces de création en perpétuelle évolution. Ainsi, l'enseignant devient le garant d'une transition harmonieuse vers ces écosystèmes pédagogiques qui hybrident les dimensions réelles et virtuelles, sensorielles et conceptuelles, offrant aux étudiants la possibilité d'explorer et de repousser les limites de leur créativité dans ces nouveaux territoires de design. En diversifiant les approches pédagogiques et en sollicitant tous les sens, il est possible d'améliorer l'efficacité et l'attrait de l'enseignement. Les technologies immersives permettent une évolution des environnements éducatifs, offrant aux étudiants des ateliers en constante évolution. En immergeant les apprenants dans des univers virtuels interactifs, ces avancées numériques redéfinissent l'identité même des lieux d'apprentissage, afin de stimuler leur motivation et d'intégrer de nouvelles méthodes pédagogiques axées sur leur expérience d'apprentissage.

III. APPORT DES NOUVELLES TECHNOLOGIES DANS LA REFORMULATION DE L'IDENTITE SPATIALE

Les ateliers de projet en design sont actuellement en pleine mutation de leur identité, grâce aux avancées des technologies numériques immersives telles que la réalité virtuelle, la réalité augmentée et les interfaces haptiques (Zhao et al., 2023). Ces outils révolutionnaires redéfinissent notre relation avec l'espace et la matière, transformant ainsi notre manière d'appréhender, de manipuler et de transformer le monde réel. Leur intégration au sein des ateliers nécessite donc une réflexion approfondie sur leur impact potentiel sur la redéfinition de l'identité spatiale de ces lieux et sur l'expérience créative des étudiants. Par ailleurs, lorsqu'il s'agit de repenser les ateliers de projet en design, il est essentiel de prendre en compte leur adéquation avec l'approche pédagogique propre à chaque établissement. La

réflexion sur les dimensions sensorielles et spatiales de ces lieux doit être cohérente avec la culture et les valeurs véhiculées par chaque école, car une cohérence affirmée entre les espaces de création et la philosophie éducative globale joue un rôle déterminant dans l'engagement des étudiants et renforce leur adhésion aux objectifs pédagogiques poursuivis (Sauret et al., 2017). Dans le cadre d'une évolution responsable face aux innovations technologiques, il est nécessaire de repenser l'identité sensorielle et spatiale des ateliers de manière renouvelée afin d'intégrer de façon cohérente les nouvelles technologies. Cette approche consiste à mettre à disposition des outils immersifs au service de la pédagogie en design, susceptibles d'enrichir la créativité et l'exploration de nouveaux champs conceptuels chez les apprenants.

L'identité spatiale se réfère à la manière dont l'espace physique est organisé et aménagé. Il est important de concevoir un environnement flexible et évolutif qui puisse s'adapter aux exigences changeantes des technologies immersives. Cela peut inclure la création de zones dédiées à l'exploration virtuelle, l'installation de dispositifs interactifs dans des espaces spécifiques, ou même la mise en place de structures modulaires qui permettent de reconfigurer l'espace en fonction des besoins. L'identité spatiale est façonnée par une utilisation réfléchie des matériaux et des technologies, notamment en ce qui concerne les textures, les couleurs et les agencements. Ces éléments contribuent à définir l'ambiance et l'esthétique des espaces, ajoutant ainsi une dimension distinctive à leur identité. Les avancées dans les matériaux immersifs offrent un potentiel considérable pour faire évoluer l'identité spatiale et les méthodes pédagogiques des ateliers de design. Leur nature interactive enrichit grandement l'expérience d'apprentissage des étudiants. En utilisant des revêtements ou textiles connectés, capables de moduler en temps réel les lumières, les sons et les ambiances en fonction des projets, ces matériaux immergent les apprenants au cœur de leurs créations. De plus, les surfaces tactiles multisensorielles ajoutent une dimension ludique à l'apprentissage pratique, permettant aux étudiants de concrétiser virtuellement leurs idées, de les expérimenter, de les corriger et de les affiner. Ces matériaux ouvrent également des possibilités d'exploration de nouveaux univers sensoriels et des propriétés insolites grâce à l'impression 3D, contribuant ainsi à enrichir les processus créatifs. L'identité sensorielle fait référence à l'expérience sensorielle globale que les étudiants vivent lorsqu'ils sont impliqués dans des activités de conception. Il est essentiel de considérer les différents sens et de trouver des moyens de les engager de manière équilibrée. Cela peut impliquer l'utilisation d'interfaces interactives qui permettent une interaction tactile, des dispositifs audios pour enrichir l'environnement sonore, voire des éléments olfactifs pour stimuler l'odorat. En intégrant ces différents éléments sensoriels, on crée une expérience immersive et multisensorielle qui favorise l'engagement et la créativité des étudiants. L'intégration d'éléments haptiques tels que des interfaces tactiles permet aux étudiants de bénéficier d'une expérience tactile plus immersive et engageante (Sousa et al., 2022). Ces approches visent à élargir les possibilités d'apprentissage en design en utilisant des espaces virtuels immersifs et évolutifs qui complètent l'espace physique. La mise en œuvre des technologies immersive dans les ateliers de projets nécessite des investissements importants en termes de matériel, de logiciels et d'infrastructures. En outre, le rythme rapide des avancées technologiques pourrait rendre les appareils actuels obsolètes d'ici quelques années. Il est nécessaire de surmonter ces obstacles financiers et technologiques pour garantir à tous étudiants un accès équitable à l'enseignement. Cela pourrait impliquer la recherche de financements supplémentaires, la collaboration avec des partenaires industriels ou la recherche de subventions pour soutenir l'acquisition de nouveaux équipements et la mise à jour régulière des technologies. Si l'acquisition de nouveaux équipements s'avère financièrement difficile, il est envisageable de développer des collaborations avec d'autres établissements éducatifs afin de partager les ressources disponibles. Cette approche peut comprendre la création d'un réseau de partenaires prêtant mutuellement leurs équipements ou la mise en place de consortiums pour l'achat groupé de technologies immersives à un coût réduit.

En combinant l'identité spatiale et sensorielle, les ateliers de projet en design offrent un cadre idéal pour l'expression de la créativité. Les étudiants sont encouragés à expérimenter, à repousser les limites et à trouver des solutions novatrices. Chaque espace est conçu pour favoriser l'interaction et la collaboration, permettant ainsi aux étudiants de partager leurs idées, de s'inspirer mutuellement et de développer leur pensée critique. Cet environnement stimulant les technologies immersives peut enrichir l'expérience proposée en offrant de nouvelles possibilités d'interaction. Cependant, ces technologies ne sont pas les seules à pouvoir redéfinir la dimension spatiale et sensorielle de ce lieu dédié à la créativité. Les tournures narratives et scénographiques peuvent également créer des ambiances captivantes stimulant les sens des participants et les invitant à s'impliquer pleinement dans l'expérience au contact d'un environnement repensé (Lescop et al., 2020). L'enjeu est alors de concevoir une expérience globale engageant les étudiants au contact de ces environnements stimulants. La combinaison de différentes approches, telles que la narration, la scénographie et les technologies immersives, peut créer des expériences encore plus immersives et captivantes.

IV. EXEMPLES DE LA MISE EN PRATIQUE PEDAGOGIQUE REUSSIE DES TECHNOLOGIES IMMERSIVES

Les exemples concrets de mise en œuvre réussie des technologies immersives dans le domaine du design apportent un éclairage tangible sur leur potentiel pédagogique. De nombreux établissements à travers le monde ont entamé avec succès l'intégration de ces technologies dans leurs espaces de formation, obtenant des résultats encourageants. Ces expérimentations mettent en évidence les nombreux avantages pédagogiques offerts par les technologies immersives. Ces projets variés en termes de domaines et de localisation géographique donnent une portée internationale à l'analyse. Ce sont par ailleurs des initiatives concrètes et actuelles, et non de simples projections, ce qui crédibilise leur capacité à illustrer de façon tangible et réussie les bénéfices pédagogiques des technologies immersives. Parmi les initiatives les plus révélatrices, dont les résultats prouvent l'intérêt des environnements immersifs on retiendra :

- **Hyve-3D, l'innovation numérique de l'Université de Montréal au service de la conception participative**

Le Hyve-3D (Hybrid Virtual Environment 3D) (Figure 2), projet initié en 2006 par Tomás Dorta architecte et designer praticien, professeur à l'École de design de l'UdeM, a donné lieu à une plateforme de conception collaborative et immersive développée par l'Université de Montréal en 2015. Cette plateforme permet aux utilisateurs d'esquisser directement dans des modèles 3D virtuels à main levée, facilitant ainsi la création simultanée par plusieurs personnes présentes physiquement ou à distance. Les concepteurs peuvent en effet s'immerger dans un environnement virtuel grâce à Hyve-3D pour tracer et manipuler leurs croquis en trois dimensions (Dorta & Pérez, 2006). L'équipe de recherche de Tomás Dorta a conçu un logiciel pouvant transformer un appareil comme un iPad en curseur 3D. L'interaction naturelle avec un stylet et une tablette dans cet espace dédié offre aux utilisateurs une expérience d'immersion à échelle réelle pour la conception et la présentation de projets sans lunettes de réalité virtuelle, grâce à l'écran demi-sphérique de la plateforme.

Figure 2 : Laboratoire de recherche en design Hybridlab / Hybrid Virtual Environment 3D (Hyve-3D) Université de Montréal[95]

Cet outil numérique présente également un intérêt pour la recherche en ergonomie et design, en permettant d'étudier les processus cognitifs et sociaux en jeu dans la conception collaborative à travers différents modes d'expression et de visualisation 3D. Il constitue par ailleurs un support pédagogique innovant pour l'enseignement du design en situation de projet, facilitant l'apprentissage par la pratique. L'application concrète du Hyve-3D à Télécom Paris en 2021 pour des projets de conception collaborative a démontré l'énorme potentiel de cette technologie immersive dans le domaine de l'éducation. Elle a permis d'améliorer la compréhension des processus de conception collective et de développer de nouvelles méthodologies pédagogiques dans le domaine du design. Cette expérience a également offert aux étudiants des opportunités d'apprentissage uniques, en renforçant leurs compétences en conception collaborative et en les préparant à relever les défis du monde professionnel de manière innovante et collaborative.

- **L'Immersive Design Lab (IDL) de l'ETH (Suisse) : Une révolution dans le design et l'ingénierie grâce à la réalité étendue et à l'acoustique**

L'Immersive Design Lab (IDL) (Figure 3) est un laboratoire interdisciplinaire situé sur le campus Hoenggerberg de l'ETH Zurich (Suisse). Ce projet novateur, initié et mis en œuvre par Gramazio Kohler Research en collaboration avec des experts de la réalité étendue et de l'acoustique, représente une avancée majeure dans les domaines du design, de l'architecture et de l'ingénierie. L'IDL offre une plateforme inégalée pour la recherche et l'enseignement collaboratifs, se concentrant sur la réalité étendue interactive et l'apprentissage automatique dans l'architecture et la construction. Ce laboratoire permet une interaction synesthésique en temps réel des utilisateurs avec des modèles virtuels de conception et d'ingénierie, en utilisant des interfaces de conception et de fabrication homme-machine de pointe.

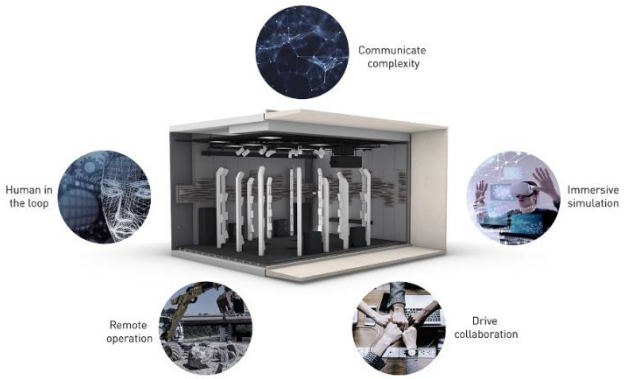


Figure 3 : Laboratoire de design immersif, Gramazio Kohler Research, ETH Zurich, 2020-2021[96]

[95] - Laboratoire de recherche en design Hybridlab : https://navigator.innovation.ca/fr/facility/universite-de-montreal/laboratoire-de-recherche-en-design-hybridlab

[96] -Center for Augmented Computational Design in Architecture, Engineering and Construction: https://designplusplus.ethz.ch/infrastructure.html

En intégrant les dernières avancées en matière de rendu d'images et de sons en temps réel, l'IDL fusionne la visualisation et l'audialisation spatiale en 3D, offrant ainsi une expérience immersive inédite. En outre, une attention particulière a été accordée à l'utilisation de surfaces et de matériaux acoustiquement performants, notamment des rideaux et des panneaux insonorisants, ainsi que des panneaux diffuseurs acoustiques, conçus et développés spécialement à cet effet par Gramazio Kohler Research (Figure 4). Cela contribue à créer un environnement sonore optimal et favorise une expérience immersive visuelle et auditive de haute qualité.

Figure 4 : Système de panneaux acoustiques, Immersive Design Lab, ETH Zurich, 2020-2021 [97]

L'IDL ouvre ainsi de nouvelles perspectives passionnantes pour la conception et la collaboration dans les domaines de l'architecture et de la construction.

- **L'École de design Nantes Atlantique une avancée vers le monde numérique**

L'École de design Nantes Atlantique (Figure 5), prend une avancée significative vers la transformation numérique en introduisant de nouvelles formations en design immersif à Laval, au sein du Laval Virtual Center (Arts et Métiers), le premier hub international dédié à la réalité virtuelle et à la réalité augmentée. Ces formations sont spécifiquement conçues pour former des designers spécialisés dans les technologies immersives, afin de répondre aux besoins des entreprises et de participer à la transition numérique des métiers du design, de l'innovation et de la conception. L'école propose des programmes de formation axés sur l'expérience utilisateur, la réalité virtuelle, la réalité augmentée et la réalité mixte, en mettant l'accent sur la conception de produits, de services et d'expériences innovantes. Les étudiants auront ainsi l'opportunité de se former dans un environnement propice à l'exploration et à l'innovation dans le domaine de la réalité virtuelle et augmentée. Cette initiative permettra aux futurs designers d'être à la pointe des avancées technologiques et de saisir les opportunités offertes par ce domaine en pleine expansion. En préparant les professionnels du design aux défis et aux opportunités du monde numérique, l'École de design Nantes Atlantique joue un rôle essentiel dans la formation des designers de demain, tout en favorisant l'innovation et la créativité dans le domaine du design.

[97] - Gramazio Kohler research: https://gramaziokohler-arch-ethz-ch.translate.goog/web/e/projekte/417.html?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=fr&_x_tr_hl=fr&_x_tr_pto=sc

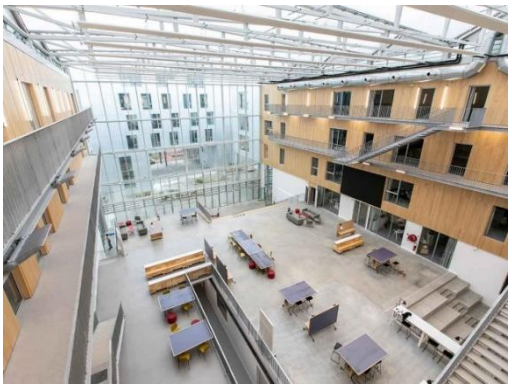


Figure 5 : L'École de design Nantes Atlantique [98]

En s'inspirant des expérimentations fructueuses menées à l'international, la Tunisie pourrait bénéficier de l'expertise et des leçons apprises afin de renforcer davantage ses propres pratiques en matière de design. En adaptant ces méthodes aux spécificités et aux besoins locaux et en faisant preuve d'innovation, elle pourrait créer un environnement d'apprentissage encore plus solide et offrir de nouvelles opportunités aux étudiants. L'intégration de ces pratiques au sein des institutions tunisiennes permettrait à ces derniers de bénéficier d'une formation conforme aux normes internationales reconnues. Cela leur permettrait d'acquérir les compétences et les connaissances nécessaires pour réussir dans le domaine du design, tant au niveau national qu'international. En combinant les pratiques et techniques éprouvées dans d'autres pays à la créativité locale, la Tunisie pourrait se positionner comme un acteur majeur dans le domaine du design, en développant sa propre identité et en contribuant à l'évolution de cette discipline à l'échelle mondiale.

V. DÉFIS DE L'INTÉGRATION DES TECHNOLOGIES IMMERSIVES EN ENSEIGNEMENT DU DESIGN

L'intégration des technologies immersives dans les ateliers de projet en design soulève de nombreux défis relatifs à leur impact sur les apprentissages, les interactions sociales et la cognition des étudiants. Cependant, diverses expérimentations menées dans le monde démontrent qu'il est déjà possible de relever ces défis de manière fructueuse, et de tirer pleinement profit du potentiel de ces outils. Ces exemples de mise en pratique réussie illustrent que les technologies immersives ont le potentiel de transformer les méthodes d'enseignement et d'enrichir l'expérience d'apprentissage des étudiants, les préparant ainsi aux défis d'aujourd'hui et de demain. Bien que les technologies immersives offrent de nombreux avantages pédagogiques, il est important de reconnaître les défis techniques, méthodologiques et ergonomiques associés à leur utilisation. Parmi ces défis, on retrouve le risque de surcharge informationnelle qui peut survenir lors de la traduction des sens et des émotions en signaux et en formes. Cette surcharge peut conduire à la complexité des espaces, qui peuvent certes être interactifs et captivants, mais qui risquent également de perdre en lisibilité et en compréhension. L'abondance de stimuli sensoriels peut engendrer une confusion cognitive, rendant difficiles l'orientation et la compréhension complète de l'environnement pour les utilisateurs (Gauckler, 2019). Cette surcharge informationnelle peut également perturber l'expérience d'apprentissage en distrayant les apprenants et en réduisant leur capacité à se concentrer sur les objectifs pédagogiques. Un autre défi concerne le risque de dépendance excessive aux technologies qui pourrait conduire à une diminution des interactions sociales réelles et un décrochage vis-à-vis du monde physique. Prendre conscience de cette menace implique de penser l'usage des dispositifs de réalité virtuelle en complémentarité avec les échanges

[98] LES SITES DE L'ÉCOLE À NANTES ET LAVAL : https://lecolededesign.com/fr/lecole/les-sites-de-lecole-nantes-et-laval

humains, de manière à préserver les compétences sociales et la capacité d'agir en dehors des environnements virtuels. De plus, l'accessibilité des technologies immersives peut être un obstacle. Ces technologies peuvent être coûteuses, nécessitant des équipements spécifiques tels que des casques de réalité virtuelle ou des dispositifs haptiques. Cela peut limiter l'accès à ces outils pour certaines institutions ayant des ressources limitées. Il est important de faire en sorte que l'intégration de ces technologies ne creuse pas les inégalités et que des solutions abordables et accessibles soient développées. Un autre défi réside dans la nécessité de former les enseignants à l'utilisation efficace de ces technologies immersives. Ils doivent être en mesure de maîtriser les outils, de concevoir des activités pédagogiques pertinentes et d'accompagner les étudiants dans leur utilisation.

Pour tirer pleinement parti des avantages pédagogiques des technologies immersives, il est crucial d'avoir une formation continue et un soutien approprié. L'intégration réussie de ces technologies en éducation nécessite une gestion réfléchie qui tient compte de leurs dimensions pédagogique, sociale et économique. Il est important de trouver un équilibre entre immersion et lisibilité spatiale d'une part, et entre l'utilisation des technologies immersives et les interactions humaines d'autre part, afin d'exploiter de façon efficace et responsable le potentiel des environnements immersifs dans les contextes éducatifs. En trouvant le dosage adéquat entre ces différents éléments, il sera possible de maximiser les bénéfices pédagogiques tout en limitant les risques, tels que la surcharge cognitive ou la déconnexion avec la réalité. Les technologies immersives doivent compléter et non remplacer les échanges entre apprenants et enseignants pour favoriser l'apprentissage collaboratif. Par ailleurs, accorder de l'importance aux détails sensoriels est crucial pour créer une expérience immersive réaliste et engageante. Les aspects tels que le son, la lumière, les textures et même la possibilité de ressentir des sensations physiques dans certaines applications immersives peuvent renforcer l'engagement des apprenants et favoriser une meilleure rétention des connaissances. En accordant une attention équilibrée à tous ces aspects, on peut favoriser une immersion propice à un apprentissage dynamique et maintenir une connexion significative avec le monde réel.

VI. CONCLUSION

Ce travail a permis de mettre en lumière l'impact majeur des technologies immersives sur l'identité des ateliers de projet en design, qui se trouvent au carrefour de transformations pédagogiques et technologiques majeures. En étendant les frontières physiques et sensorielles de ces espaces d'apprentissage vers le virtuel, ces technologies contribuent à redéfinir leur identité vers des modes d'apprentissage hybrides, favorisant l'exploration numérique et la créativité. Cependant, l'intégration réussie des technologies immersives nécessite de repenser en profondeur ces lieux, tant sur le plan physique que pédagogique. Leur adaptation aux nouveaux besoins requiert une transition identitaire guidée par les objectifs de formation au design. Les exemples de bonnes pratiques présentés ont montré qu'il est possible de concevoir des ateliers stimulants, adaptés aux pratiques actuelles des étudiants. En définissant une identité hybride et numérique pour les ateliers de projet, il sera possible de tirer pleinement parti du potentiel des technologies immersives en tant qu'outil pédagogique novateur. Un accompagnement réfléchi de cette transition identitaire devrait favoriser l'émergence d'environnements d'apprentissage en phase avec les évolutions technologiques et pédagogiques en cours dans le domaine du design. En repensant les espaces physiques, en formant les enseignants et en concevant des activités d'apprentissage appropriées, les ateliers de projet en design peuvent devenir des environnements d'apprentissage dynamiques et stimulants, favorisant la créativité et l'exploration numérique dans le domaine du design. Cette réflexion ouvre des perspectives prometteuses quant à une intégration réussie des technologies au service de la formation en design. Elle offre la possibilité d'exploiter pleinement les avantages offerts par ces technologies pour enrichir les pratiques d'enseignement et d'apprentissage dans ce domaine.

Références bibliographiques:

Baines, L. (2008). *A Teacher's guide to multisensory learning : Improving literacy by engaging the senses*. ASCD.

Bernard, F., & Fluckiger, C. (2019). Innovation technologique, innovation pédagogique. Éclairage de recherches empiriques en sciences de l'éducation. *Spirale - Revue de recherches en éducation*, *63*(1), 3‑10. https://doi.org/10.3917/spir.063.0003

Bosch, R. (2018). *Designing for a better world starts at school*. Rosan Bosch Studio.

Chang, C.-Y., Debra Chena, C.-L., & Chang, W.-K. (2019). Research on immersion for learning using virtual reality, augmented reality and mixed reality. *Enfance*, *3*, 413‑426.

De Freitas, S., Rebolledo‑Mendez, G., Liarokapis, F., Magoulas, G., & Poulovassilis, A. (2010). Learning as immersive experiences : Using the four‑dimensional framework for designing and evaluating immersive learning experiences in a virtual world. *British journal of educational technology*, *41*(1), 69‑85.

Dorta, T., & Pérez, E. (2006). Immersive Drafted Virtual Reality. *Proceedings of the 25th annual conference of the Association for Computer-Aided Design in Architecture*, 304‑316.

Gauckler, D. (2019). Approche diachronique et réflexions stratégiques sur les espaces virtuels immersifs dans un cadre pédagogique. *Etude sur les espaces virtuels immersifs, Projet DUNE-EOLE*.

Lau, K. W., & Lee, P. Y. (2015). The use of virtual reality for creating unusual environmental stimulation to motivate students to explore creative ideas. *Interactive Learning Environments*, *23*(1), 3‑18. https://doi.org/10.1080/10494820.2012.745426

Lescop, L., Geneste, J.-M., Marquet, M., Yvin, V., Gérard, P., & Magontier, P. (2020). Les enjeux de la narration dans l'immersion 3D archéologique. *In Situ. Revue des patrimoines*, *42*.

Masson, O. (2021). Chapitre 17. Design pédagogique et design spatial : Intérêts mutuels. In *Accompagner les étudiants* (p. 353‑382). De Boeck Supérieur; Cairn.info. https://doi.org/10.3917/dbu.rauce.2021.01.0353

Nouri, M. (2023). L'impression 3D en design : Pour une future expérience créative en Tunisie. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, *7*(3), Article 3. https://doi.org/10.5965/25944630732023e3369

Radianti, J., Majchrzak, T. A., Fromm, J., & Wohlgenannt, I. (2020). A systematic review of immersive virtual reality applications for higher education : Design elements, lessons learned, and research agenda. *Computers & education*, *147*, 103778.

Sauret, N., Huron, S., & Velt, R. (2017). Design MetaData : Retour d'expérience sur un atelier de design interactif interdisciplinaire dans une démarche d'innovation ouverte. *Interfaces numériques*, *3*(2), 269‑278.

Sousa de Araujo, L. (2009). Pratique collaborative dans un environnement immersif : La modélisation 3D avec Second Life. *Revue internationale des technologies en pédagogie universitaire*, *6*(2), 80‑87.

Sousa, E., Sampaio, R., Sotgiu, E., Ribeiro, G., Silva, C., & Vieira, J. (2022). Tactile and visual perception of plastic textures for car interiors : Psychophysical and affective dimensions. *International Journal of Industrial Ergonomics*, *92*, 103369.

Zhao, X., Ren, Y., & Cheah, K. S. (2023). Leading virtual reality (VR) and augmented reality (AR) in education : Bibliometric and content analysis from the web of science (2018–2022). *SAGE Open*, *13*(3), 21582440231190821.

Narration et Immersion : Réflexions sur le Récit dans le Cinéma Virtuel

Narration and Immersion: Reflections on Storytelling in Virtual Cinema

Ghali Safa[99]

Received: 23 /02/2024 Accepted: 27/05/2024 Published: 22/06/2024

ABSTRACT

The convergence of cinema and technological advancements prompts inquiries into the essence of reality and presents narrative and artistic hurdles, especially for writers experimenting with novel techniques in virtual reality. In contrast to traditional storytelling where plots are predetermined, immersive interactions allow narratives to evolve gradually based on user actions, forging a virtual realm ripe for exploration. The pivotal inquiry shifts to narrative construction within immersive realms, granting viewers the autonomy to direct their attention freely and offering a plethora of perspectives that challenge conventional storytelling norms. "*What if instead of narrating a dream to you, I could immerse you within its realm?*" Our study delves into the interplay between traditional norms and innovative approaches in cinematic storytelling, focusing on 360-degree productions where writers maintain narrative authority. Termed "virtual reality screenwriters," professionals crafting narratives for virtual reality media redefine viewer interaction as "users" rather than passive "viewers." We aim to critically evaluate the integration of emerging technologies in filmmaking, assessing their adherence to immersive narrative principles while upholding artistic integrity.

KEYWORDS *Virtual cinema, 360-degree reality, screenwriter, narratology, immersion, user, perspective.*

RÉSUMÉ

L'intersection entre cinéma et innovation technologique interroge la nature de la réalité et pose des défis narratifs et esthétiques, notamment pour les scénaristes qui explorent de nouvelles pratiques dans la réalité virtuelle. Dans un récit classique, l'intrigue est prédéterminée, alors que dans l'interaction en immersion. Le récit se forme progressivement en fonction de nos actions, engendrant un univers virtuel où nous pouvons nous aventurer librement. La question centrale concerne désormais la narration dans un environnement immersif, où le spectateur peut librement orienter son regard. En effet, ce médium propose une multitude d'angles de vue, défiant ainsi les conventions narratives traditionnelles. « What if instead of verbally telling you about a dream, I could let you live inside that dream? »[100] Notre recherche explore les dynamiques entre tradition et innovation dans l'écriture cinématographique, en se focalisant sur les productions à 360 degrés où les scénaristes conservent un contrôle narratif. Dans notre étude, nous utiliserons le terme "scénariste de réalité virtuelle" pour désigner les professionnels de l'écriture des œuvres en réalité virtuelle, et "utilisateur" plutôt que "spectateur" pour décrire ceux qui interagissent avec ces œuvres. Nous allons analyser l'incorporation des nouvelles technologies dans le cinéma, en examinant leur capacité à respecter les règles propres à la narration en milieu immersif tout en conservant leur identité artistique.

MOTS CLÉS : ***Cinéma*** *Virtuel, Réalité 360 degrés, Scénariste, Narratologie, Immersion, utilisateur, Point de vue.*

[99] Doctorante n sciences du cinéma - ESAC -Tunisie

e-mail: safa.ghali.pers@gmail.com

[100] Chris MILK. (2016, février). *Les Débuts de la réalité virtuelle en tant que forme artistique*. Communication présentée à la conférence Ted, Vancouver, Colombie-Britannique

I. INTRODUCTION

Dans le contexte dynamique de la réalité virtuelle et immersive, la fusion entre l'expression narrative artistique et les avancées technologiques contemporaines offre un terrain fertile pour l'investigation et la recherche. En tant que chercheuse universitaire spécialisée dans le domaine du scénario et de l'art narratif, mon parcours académique m'a conduit à examiner minutieusement la narration immersive. mon parcours académique m'a conduite à examiner minutieusement la narration immersive. Le constat essentiel est qu'en dépit de la prolifération des technologies immersives, telles que la réalité virtuelle et la vidéo 360 degrés, peu d'œuvres narratives exploitent pleinement les potentialités de ces médiums.

Consciente de cette lacune, j'ai ressenti l'urgence d'analyser l'impact de ces technologies émergentes sur le paysage cinématographique et narratif contemporain. La fascination pour la manière dont ces nouveaux médias transforment notre approche traditionnelle de la narration m'a incitée à approfondir cette réflexion et à entreprendre la rédaction de cet article. Mon objectif premier est de contribuer à une meilleure appréhension de ce nouveau paradigme narratif tout en fournissant aux étudiants et chercheurs des outils conceptuels pour distinguer la narration immersive de celle du cinéma traditionnel.

Les cinéastes explorent activement ce format émergent pour créer des expériences cinématographiques innovantes, lançant une multitude de projets visant à initier le public à cette forme de divertissement distincte du cinéma traditionnel. Toutefois, malgré cette effervescence créative, la technologie du 360 degré demeure marginale dans les cursus de formation artistique ou cinématographique, rappelant les premiers temps du cinéma où l'expérimentation précédait la formalisation théorique. Comme à cette époque, la diversité des approches guide actuellement l'élaboration théorique du 360 degré, offrant une meilleure compréhension de son utilisation dans divers domaines artistiques et académiques.

Dans ce contexte, émerge une problématique essentielle : comment anticiper et structurer efficacement la narration dans le domaine de la réalité virtuelle et immersive ? Plutôt que de se limiter à une simple narration via un casque de réalité virtuelle, comment garantir une immersion narrative authentique ? Quelles conditions sont nécessaires pour que l'installation soutienne efficacement le récit dans un environnement virtuel ? Pour répondre à ces questions, il est impératif que la réalité virtuelle développe ses propres caractéristiques distinctives, telles que l'interactivité immersive et la spatialité narrative, afin d'enrichir l'univers narratif proposé.

Parallèlement, il est pertinent de se demander s'il est envisageable d'établir des normes et des directives spécifiques pour ce médium, comparables à une codification narrative, afin de structurer et de standardiser la création de récits en réalité virtuelle. Cette interrogation soulève la nécessité de développer une grammaire narrative propre à la narration en réalité virtuelle, tout en comparant ces règles avec celles du cinéma traditionnel. Pour mener cette étude, nous avons adopté une approche de recherche innovante, s'appuyant sur l'analyse d'articles scientifiques récents traitant de ce sujet à travers « *Bibliometrix* » qui a facilité notre collecte de sources et références pertinentes liés à ce sujet.[101]

[101] Voir Annexe : Articles les plus importants et auteurs les plus cités

II. Les Défis Narratifs entre Cinéma Classique et Réalité Virtuelle

1. Récit et univers narratif

Remontons tout d'abord aux sources même du récit. Depuis les temps anciens, dès les premières civilisations, jusqu'aux contes transmis de génération en génération, le récit a toujours été un moyen fondamental de partager le savoir et l'expérience humaine. Chaque culture a tissé sa propre trame narrative, capturant les moments et les émotions qui ont marqué son Histoire. Qu'ils soient issus des mythes, des légendes et des épopées héroïques, ou des événements historiques, ces récits ont nourri l'imaginaire collectif et ont permis aux cultures de se connecter, malgré les différences linguistiques et culturelles. (Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, & Philippe Hamon, 1977)

Le structuralisme, un courant théorique du XXe siècle, a influencé notre compréhension du récit à travers les études de Ferdinand de Saussure et de Roland Barthes sur les structures narratives et les codes narratifs. Dans l'Antiquité grecque, Platon et Aristote avaient également contribué à cette réflexion, avec des visions divergentes sur l'imitation de la réalité par l'art. Aristote, notamment, identifie les concepts clés de la tragédie et souligne l'importance de la mimésis et de l'unité d'action, de temps et de lieu dans son ouvrage « *Poétique* ».

« *Il y a récit (diégèsis), nous dit Platon, lorsque le poète prend l'énonciation à sa charge et « rapporte soit les divers discours prononcés, soit les événements intercalés entre les discours et imitation (mimèsis) « lorsqu'il prononce un discours sous le nom d'un autre [...] et rend son langage le plus possible conforme (homoios) à celui de chaque personnage* » (Jarrety, 2003)

Aristote affirme que l'imitation des actions humaines peut prendre deux formes : directe, avec des acteurs agissants et parlant sur scène ou indirecte, à travers la narration.

Nous suivrons la terminologie introduite par Gérard Genette, qui distingue le récit, l'histoire et la narration. Le récit désigne le discours narratif, oral ou écrit, qui « *rapporte un événement ou une série d'événement* » (Genette, 1972), qu'ils soient réels ou fictifs, y compris ceux filmés ou virtualisés. L'histoire se réfère à la succession d'événements, réels ou imaginaires, qui font l'objet de ce discours, tandis que la narration englobe l'acte de raconter ces événements. Genette ne se penche pas sur la notion d'événement en tant que tel, qu'il semble présupposer.

La théorie de GREIMAS sur les structures narratives se penche sur l'aspect de l'histoire tel que défini par Genette. Elle souligne l'importance de la notion de personnage même dans cette perspective restreinte. GREIMAS explore les bases du sens et identifie les relations fondamentales au cœur de toute histoire (Greimas, 1966). Il soutient que pour être racontée, une histoire doit impliquer des actants qui incarnent ces structures sous-jacentes, agissant en tant que personnages remplissant des rôles clés dans l'action narrative.

Ces dernières années, nous avons observé une adaptation significative de la narration aux nouvelles technologies. L'émergence de la narration en réalité virtuelle dans le cinéma et la fiction nécessite une révision profonde de l'approche des auteurs et scénaristes. Cette évolution technologique ouvre de nouvelles possibilités narratives tout en posant des défis majeurs. D'une part, il s'agit de créer des histoires exploitant pleinement l'environnement virtuel ou en 360 degrés, sans compromettre la cohérence narrative. D'autre part, cette forme d'écriture offre des récits interactifs, et soulève des questions sur le contrôle narratif et la gestion de la tension dramatique. Trouver un équilibre entre innovation technologique et exigences de la narration constitue donc un défi crucial dans cette transition vers le cinéma virtuel.

Les bases de la narration à travers l'image, le son, le mouvement et le montage, sont essentielles pour comprendre la grammaire du cinéma, résultat de nombreuses années de recherche dans ce domaine. Cependant, malgré l'association naturelle du cinéma avec le concept de cinéma à 360 degrés, ou en réalité virtuelle, il devient vite évident que c'est le **théâtre** qui en est le véritable précurseur, compte tenu des parallèles dans le développement des histoires, de la gestion de l'espace et du temps, ainsi que du rôle du spectateur et de la conception des dispositifs.

La convergence entre la réalité virtuelle et les vidéos à 360 degrés, se manifeste à travers leurs capacités à immerger les individus dans des univers fictifs tout en leur offrant une liberté de vision à 360 degrés. Toutefois, la divergence fondamentale entre ces deux technologies se révèle dans leur capacité respective à susciter des interactions significatives et des retours sensoriels enrichissants.

Dans le paysage médiatique contemporain, les contenus interactifs sont souvent assimilés à la réalité virtuelle, révélant ainsi la prépondérance de l'interaction et de l'immersion dans ce domaine. Cette dernière se distingue par son approfondissement de l'expérience sensorielle et interactive par rapport aux simples vidéos à 360 degrés.

Alors que la vidéo à 360 degrés parvient à envelopper l'utilisateur dans un environnement immersif, cette expérience demeure généralement passive, en opposition à la dynamique interactionnelle de la réalité virtuelle, qui réagit aux gestes et mouvements de l'utilisateur.

La divergence essentielle réside dans la façon dont le contenu est engendré : la réalité virtuelle conçoit des environnements totalement informatisés, offrant ainsi une souplesse et une diversité d'interactions inégalées, tandis que les vidéos à 360 degrés se limitent généralement à des enregistrements vidéo, restreignant ainsi les interactions possibles. De surcroît, la réalité virtuelle offre la possibilité de vivre des retours sensoriels, une dimension absente des vidéos à 360 degrés.

Selon William R. SHERMAN (R. Sherman & B. Craig, 2018) B. CRAIG Alan dans leur livre « *Understanding Virtual Reality* » , publié en 2002, un contenu doit posséder cinq éléments fondamentaux pour être qualifié de réalité virtuelle : les créateurs et les participants, le monde virtuel, l'immersion et l'interactivité. Ils décrivent la réalité virtuelle comme un univers où l'utilisateur est largement détaché de son environnement physique grâce à l'utilisation de lunettes VR. Dans cet univers, l'utilisateur peut interagir avec divers objets et personnages, altérer et façonner cet espace, et ces interactions peuvent engendrer des retours sensoriels.

2. Concepts Fondamentaux liés à la narration Immersive

L'univers narratif

La création d'un univers narratif n'est pas une aventure à prendre à la légère.

Dans la narration immersive, l'univers permet au créateur de concevoir l'espace au lieu de suivre une suite d'évènements, et donne également la possibilité au spectateur d'accéder au rang de coauteur de cette même histoire, rendant ainsi l'expérience d'autant plus immersive.

Contrairement à d'autres formes de narration, il ne suffit pas de laisser vagabonder son imagination au hasard. Il faut d'abord et avant tout connaître les règles qui vont régir notre univers. La création dépend de la conception du monde réel tout en se reposant sur des hypothèses sur celui-ci. Cette connexion soulève des questions ontologiques importantes, car les mondes fictifs sont en quelque sorte des reflets remodelés de notre réalité. Ainsi, leur ontologie doit suivre des principes similaires à ceux de notre monde réel. Selon le philosophe P.F. Strawson (Strawson, 1973), nous concevons le monde comme contenant des *entités particulières*, et la désignation de ces entités dépend d'un cadre spatio-temporel nécessaire pour opérer une référence. Cette ontologie des mondes fictionnels doit donc respecter les principes Le concept du « *World Buidling* » permet de constituer un territoire à partir duquel il serait possible de composer des expériences de réalité virtuelle, des pièces de théâtre. La constitution d'un lieu virtuel

comme ancrage au narratif, permet d'offrir une piste de solution au problème de la narrativité immersive par la spatialisation des éléments centraux du récit.

Le « *world building* », comme défini par Makan FOFANA, est un processus narratif où la construction d'un monde fictif sert de fondation à l'histoire qui s'y déroule. Contrairement à la simple narration, le *world building* implique la création minutieuse d'un univers cohérent et détaillé, avant même que l'intrigue et les personnages ne prennent forme. Par exemple, dans la rédaction d'un roman, on peut élaborer simultanément le monde fictif et son récit, ou bien commencer par élaborer méticuleusement le cadre, en définissant chaque aspect, jusqu'à la couleur des poignées de porte. (Fofana, 2020)

Cette pratique dépasse largement le domaine des jeux vidéo et des films de science-fiction. Elle permet d'imaginer des réalités alternatives, en donnant naissance à des sociétés, des environnements et des cultures entièrement inédits. Ainsi, le *world building* nous offre la possibilité de créer des univers fictionnels détaillés et cohérents, où chaque élément, qu'il s'agisse de la magie dans un monde fantastique ou de la géographie d'une planète lointaine, suit sa propre logique interne.

Le concept de création de mondes, est une structure transversale utilisant diverses disciplines et où il est tantôt concept philosophique, tantôt objet scientifique, ou pratique artistique et phénomène social. Depuis les premières représentations mythologiques, telles que la cité de l'Atlantide chez Platon, jusqu'aux théories contemporaines figurant des mondes possibles de Leibniz, ou la notion de multivers en cosmologie, en passant par des œuvres de fiction majeures comme l'univers de la Terre du Milieu créé par Tolkien, sans oublier le film de science-fiction Blade Runner 2049, le *world building* est omniprésent. En outre, il est souvent utilisé pour envisager des futurs possibles, comme dans le contexte des préoccupations environnementales et des scénarios de catastrophes écologiques.

Dans cette perspective, le théoricien Alex MACDOWELL rejoint FOFANA en définissant le « *World building* » comme une pratique narrative où la conception du monde précède l'élaboration de l'histoire. Ainsi, les détails riches et cohérents du monde fictif servent de cadre pour l'histoire, générant des récits qui émergent de manière logique et organique de cet univers inventé.

Dans l'univers du film classique, la création d'un décor est une étape essentielle où chaque élément est minutieusement placé pour correspondre au cadre spécifique de la caméra. Cependant, dans la réalité virtuelle ou à 360 degrés, cette approche doit être repensée. Contrairement au cinéma traditionnel où le cadrage est fixe, la réalité virtuelle permet une exploration immersive multidirectionnelle de l'espace, ce qui nécessite une organisation spatiale différente pour suggérer des plans spécifiques et des mouvements de caméra. Ainsi, bien que l'essence de la narration visuelle soit conservée, la manière dont elle est exprimée et ressentie par le spectateur, est profondément transformée dans le monde de la réalité virtuelle (Lescop, 2020).

Contrairement au cinéma traditionnel, une caméra à 360 degrés exige que les acteurs ajustent leur position pour obtenir les effets visuels souhaités, en évitant les distorsions des courtes focales. Les mouvements de caméra doivent être lents pour minimiser les effets indésirables, et des éléments de décor peuvent être intégrés pour enrichir l'expérience visuelle dans ce nouvel espace narratif. Dans un contexte de réalité virtuelle ou de visualisation en 360 degrés, l'observateur est plongé dans un espace immersif sans contrainte de cadrage, rappelant l'expérience d'un spectateur dans un environnement théâtral. À la différence du cinéma conventionnel, où l'angle de vue est dicté par le réalisateur, tant la réalité virtuelle que le théâtre proposent une immersion intégrale, autorisant ainsi une liberté de navigation et une focalisation de l'attention adaptées aux préférences individuelles de l'observateur. Le rythme de la narration, comparable au processus de montage cinématographique, est largement dicté par la performance des acteurs, qui peuvent transmettre une gamme d'émotions allant de l'intensité à la tranquillité. Dans le montage

cinématographique traditionnel, le point d'entrée (*in*) et le point de sortie (out) délimitent les limites d'un plan, marquant respectivement son début et sa fin. Cependant, en réalité virtuelle, ces concepts prennent une signification différente. En réalité virtuelle, le point d'entrée représente le moment où le spectateur commence son expérience immersive. C'est le moment où il est plongé dans l'environnement virtuel, où il commence à interagir avec les éléments qui l'entourent.

Le succès de la réalité virtuelle en cinéma repose en grande partie sur la sensation novatrice éprouvée par l'utilisateur lorsqu'il porte un casque devant ses yeux. Cette expérience rappelle le choc ressenti par les premiers spectateurs de "*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*" des frères Lumière en 1895, où un véritable train semblait foncer droit sur eux.

"*Evolution of Verse*", un film-programme de réalité virtuelle créé par Chris MILK, l'un des pionniers actuels de la VR, propose une expérience immersive et symbolique. Dans cette œuvre, un train à vapeur surgit aussi soudainement au milieu d'un étang pour se diriger droit vers le spectateur. Ce choix n'est pas anodin, mais revêt une signification profonde. Le train, symbole de progrès et de modernité, émerge d'un étang paisible, représentant la nature et l'origine. Cette confrontation entre deux éléments opposés, le naturel et l'artificiel, le passé et le futur, crée une tension palpable. Le spectateur, plongé au cœur de cette scène grâce à la réalité virtuelle, est témoin de ce choc des contraires.

En outre, comme au théâtre, le cadrage en réalité virtuelle peut être influencé par des éléments de décor ou par la lumière. Il est crucial de construire le point de vue avec soin, car la subjectivité imposée par la caméra entraîne des conséquences significatives.

Immersion : Un Processus Multifacette dans les Études Médiales

L'immersion est un processus complexe qui implique la perception d'une expérience par l'utilisateur, qui peut être physique, sensuelle ou conceptuelle.

Dans les Études Médiales, ce terme peut se référer à l'une des trois expériences suivantes. La première forme d'immersion est physique, où l'utilisateur est entouré par une expérience construite, comme dans un parc d'attractions ou une installation vidéo interactive. Cette forme d'immersion implique une interaction physique avec l'environnement, ce qui rappelle l'analogue de l'immersion dans l'eau. L'utilisateur est ainsi physiquement engagé dans l'expérience, ce qui renforce la sensation de présence et de participation. La deuxième forme d'immersion est sensuelle, où l'utilisateur est entouré par une expérience virtuelle, comme un casque de réalité virtuelle qui couvre les yeux et les oreilles. Bien que l'ensemble du corps ne soit pas immergé, ce que l'utilisateur voit et entend fait partie de l'expérience contrôlée. Cette forme d'immersion utilise les sens pour créer une expérience immersive, ce qui permet à l'utilisateur de se sentir comme s'il était réellement présent dans l'environnement virtuel. La troisième forme d'immersion est conceptuelle, qui est la moins physique et qui repose le plus sur l'imagination de l'audience. Par exemple, des livres comme "*Le Seigneur des Anneaux*" sont considérés comme "immersive" s'ils fournissent suffisamment de détails et de descriptions pour que le lecteur puisse s'imaginer dans le monde imaginé. Cette forme d'immersion utilise la créativité et l'imagination de l'utilisateur pour créer une expérience immersive, ce qui permet à l'utilisateur de se sentir comme s'il était réellement présent dans le monde fictif. En résumé, l'immersion est un processus multifacette qui peut prendre plusieurs formes, allant de l'immersion physique et sensuelle à l'immersion conceptuelle. Chacune de ces formes d'immersion a des implications différentes pour l'utilisateur et pour l'expérience en général. (Wolf, 2012)

Il est essentiel que les spectateurs reconnaissent l'immersion dans une réalité, même artificielle mais familière, pour que l'illusion soit réussie. Un monde virtuel reproduisant fidèlement la réalité risquerait d'être, au mieux, étrange et, au pire, profondément perturbant pour les spectateurs. Cela soulève la question de savoir dans quelle mesure les

expériences de réalité virtuelle sont véritablement des extensions de notre réalité. En quoi contribuent-elles à étendre notre perception du monde réel d'une manière significative ?

Le Hors-champ

En grande partie issu de l'imagination, l'espace hors champ englobe tout ce qui est hors du cadre ou non visible à l'écran. Ce domaine est divisé en six segments, les quatre premiers étant définis par les limites de l'écran, le cinquième représentant la zone derrière la caméra et le sixième désignant l'espace au-delà du décor, s'étendant jusqu'à l'horizon. Dans un espace à 360 degrés, l'hors-champ est réinterprété mais toujours présent. Traditionnellement, dans un cadre théâtral ou cinématographique, il représente l'espace non visible qui remplit deux fonctions : étendre l'imagination du spectateur et abriter les aspects techniques de la production. Ainsi, pour le spectateur, l'hors-champ signifie une extension de l'imagination, tandis que pour le réalisateur, il représente les coulisses de la production.

Certaines expériences de réalité virtuelle exceptionnelles transportent les spectateurs dans des microcosmes, comme l'illustre, à titre d'exemple, The Line.

Figure 1 : The line, court métrage animation (Best VR Experience Biennale Venezia 2019)

En réalité virtuelle, le cadre définissant l'hors-champ est instable, ce qui peut compliquer l'organisation des tournages, car rien n'échappe à la vue du spectateur. Céline Tricart décrit les défis du tournage en réalité virtuelle dans son ouvrage « *Virtual Reality Filmmaking* ». Dans son film « *Marriage Equality* VR », la difficulté résidait dans la dissimulation de l'équipe technique, ce qui mena à des situations inconfortables. Deux hypothèses émergent : l'hors-champ peut exister en dehors du champ de vision, ou dans la profondeur de l'espace narratif, derrière les éléments de décor. Le concept d'hors-champ en profondeur a été étudié techniquement grâce au principe des *Isovists*, appliqué dans différents domaines. En utilisant ce principe, des rayons sont émis dans toutes les directions à partir d'un point précis pour délimiter les espaces visibles et cachés. En alignant les points de départ des rayons avec ceux de la caméra, on peut identifier les volumes d'espaces invisibles où la technique et/ou les accessoires peuvent être placés sans être visibles à la caméra. (Lescop, 2020)

Interactivité dans la VR

L'interactivité dans la réalité virtuelle est confrontée aux limites des mondes qu'elle explore, où certaines actions sont permises tandis que d'autres sont restreintes. Pourtant, ces contraintes ouvrent la voie à des expériences novatrices et hors du commun. Elles peuvent transporter le spectateur dans des situations inédites, telles que l'exploration de la vie dans un monde postapocalyptique. De plus, elles permettent des expériences sensorielles uniques, comme voyager à travers les échelles allant du microscopique à l'immensité cosmique.

En outre, elles offrent la possibilité d'adopter les perspectives de divers personnages, ou même des points de vue non humains, comme celui des arbres ou des animaux.

Figure 2 : In the eyes of animal, Sundance ITEOTA TEASER sur Vimeo

Un voyage immersif dans l'histoire du cinéma en réalité virtuelle, dirigé par Philippe COLLIN et Clément LEOTARD[102], offre un exemple significatif. Sous la guidance de la voix emblématique de Dean TAVOULARIS, célèbre pour ses décors de films ayant marqué l'histoire du cinéma tels que la trilogie du *Parrain*, *Apocalypse Now*, *The Brink's Job*, *One from the Heart* et *Bonnie and Clyde*, le spectateur découvre un univers vivant et riche en couleurs.

Produit par La Cinémathèque Française et Google Arts and Culture pour l'exposition temporaire "De Méliès à la 3D : la machine cinéma" (5 octobre 2016 - 29 janvier 2017), Kinoscope 360 nous transporte au cœur des grands moments de l'histoire du cinéma, de la technique et de l'évolution de l'image animée, nous invitant à découvrir les rêves, les secrets et la magie du cinéma avec Méliès, Chaplin, Kubrick, Leone, Truffaut, Godard, Tarantino et bien d'autres encore.

Figure 3 : Journey into the HISTORY of CINEMA in 360 VR, Cinémathèque française

Le hors champ, un concept si cher au cinéma, dicte aussi les règles du jeu cinématographique et stimule l'imagination en réalité virtuelle, permettant ainsi une exploration des perspectives et une compréhension des concepts abstraits. En intégrant cette notion, la réalité virtuelle offre une expérience sensorielle immersive qui rend tangibles des idées artistiques, favorisant ainsi une immersion profonde dans l'œuvre et le processus créatif de l'artiste. L'expérience immersive "*Claude MONET, Les Nymphéas Obsession*" offre une compréhension sensorielle de l'impressionnisme en plongeant les participants dans le processus créatif du peintre au cœur de ses œuvres. Cette expérience de réalité virtuelle narre une rétrospective picturale en transportant les spectateurs depuis le musée jusqu'au jardin de Giverny à travers différentes saisons. Elle les plonge au cœur de l'atelier de Monet, où son processus créatif prend vie dans un tourbillon de couleurs. [103]

[102] Kinoscope, un voyage en VR dans l'histoire du cinéma, réalisé par Philippe Collin et Clément Léotard, produite par Ex Nihilo et Novelab, 2016, https://novelab.io/project/kinoscope/

[103] Ce projet, premier de la série ARTE TRIPS, offre une exploration immersive des grands chefs-d'œuvre de la peinture, en collaboration avec Arte. CLAUDE MONET - L'obsession des Nymphéas | Trailer VR on Vimeo

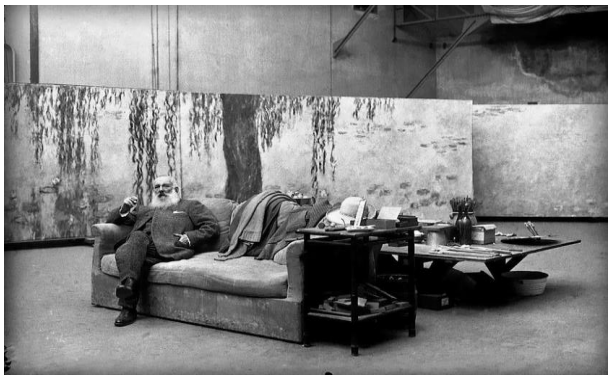


Figure 4 : Claude MONET - *L'obsession des Nymphéas*

L'Enjeu du temps

La production de récits pour des formats immersifs tels que le 360° présente des défis conceptuels majeurs, en particulier en ce qui concerne la gestion du temps, souvent qualifiée de "**temps réel**". Alors que l'immersion peut impliquer une expérience temporelle continue, la narration nécessite une manipulation temporelle stratégique. C'est cette structuration du temps qui donne vie au récit, permettant de façonner, accélérer ou suspendre l'action.

Nous pouvons prendre l'exemple de la réalité virtuelle au sein des jeux vidéo tel que dans GTA V, où la ville de Los Angeles est fidèlement reproduite, permettant aux joueurs une exploration libre. Cependant, pour maintenir l'intérêt narratif, le jeu introduit deux temporalités : celle de l'univers fictif et celle du joueur. Malgré l'impression de vivre les événements en "temps réel", le jeu comprime le temps, où une journée dure 8 minutes et une heure passe en seulement 2 minutes, sans altérer la sensation de réalisme. Dans des univers virtuels comme celui de GTA, des raccourcis et des ellipses spatiales sont possibles, offrant une continuité narrative sans recourir à une progression linéaire typique du cinéma. Là où une ellipse narrative serait une simple coupure dans un montage cinématographique, dans GTA, elle se manifeste par la transition entre des espaces distincts. Cette transformation du temps en espace crée un environnement virtuel discret. Cette expérience immersive permet un déplacement quasi-instantané entre des points d'intérêt, évitant ainsi les zones moins attractives. À la différence de la littérature et du cinéma qui utilisent respectivement l'ellipse et le montage pour guider la narration, l'expérience virtuelle réduit l'espace et le temps. En d'autres termes, elle condense l'action et raccourcit les distances, offrant une immersion où chaque moment et chaque lieu ont leur importance. (Lescop, 2020)

L'immersion dans la réalité virtuelle peut être complexe, nécessitant du temps pour s'adapter à l'environnement et aux événements imprévisibles. Cette expérience demande souvent des séquences prolongées voir même le recours à des plans longs et uniques et une mise en scène rappelant le théâtre ou les premières vues des frères LUMIERES.

Le cadrage

La réalité virtuelle et le cinéma à 360 degrés révolutionnent le concept de cadrage en offrant une perspective à 360 degrés, permettant aux utilisateurs de voir tout ce qui les entoure. Contrairement au public du cinéma traditionnel, l'utilisateur de la réalité virtuelle dispose d'une seule et unique image autour de lui, lui permettant de façonner sa propre expérience narrative et de briser le monopole du réalisateur sur l'image.

Dans le cinéma traditionnel, le cadrage est limité aux décisions du réalisateur, avec une structure narrative linéaire préétablie. En revanche, dans la réalité virtuelle, l'utilisateur devient le narrateur de son propre récit, en pouvant déambuler à sa guise et modifier le cours de l'histoire en fonction de ses choix. Cela permet une narration dynamique, où plusieurs alternatives sont prévues pour chaque scène, offrant ainsi une expérience immersive et interactive unique à chaque utilisateur. Alors que le cinéma traditionnel utilise des méthodes de cadrage fermées et

prédéfinies, la réalité virtuelle ouvre de nouvelles voies avec son cadrage à 360 degrés, offrant une liberté totale d'exploration et de narration. (Carstensdottir, Kleinman, & Seif El-Nasr, 2019)

3. Le point de vue

La focalisation de l'intérêt du spectateur

Le premier enjeu de la technologie 360° réside dans la manière de diriger l'attention du spectateur tout au long du récit. Dans la Narration, le spectateur peut adopter trois perspectives : être en phase avec les événements, découvrir l'intrigue en même temps que les personnages principaux, être en retard et découvrir progressivement les informations, ou être en avance, anticipant les événements et créant du suspense. Ce dernier procédé, utilisé par des réalisateurs comme Alfred Hitchcock, joue sur l'anticipation du spectateur et la manipulation de la temporalité pour semer le doute.

L'un des grands apports de Jessica Brillhart réside dans sa théorisation des points d'intérêt, des repères spatiaux-narratifs qui guident l'attention du spectateur vers les zones cruciales de l'action voulues par le réalisateur. Cette approche novatrice est souvent désignée sous le terme de montage probabiliste. (Lescop, 2020) En réalité virtuelle, l'utilisateur contrôle son propre montage en tournant la tête pour cadrer ce qu'il souhaite. Le réalisateur doit alors "orienter l'attention du spectateur" à l'aide d'éléments comme le son spatialisé. Le "montage probabiliste expérientiel" consiste à anticiper ce que l'utilisateur regardera à la fin d'une séquence pour caler le point d'intérêt de la séquence suivante dans son champ de vision probable. Ce principe a été mis en pratique dans le film "*Embarqué avec la Légion étrangère en Guyane*", où le montage s'effectue en grande partie au tournage en anticipant les déplacements des personnages.

En 2017, le film "Miyubi" s'illustre par son exploration novatrice des possibilités de la réalité virtuelle, en dépassant les conventions temporelles avec ses quarante minutes de durée et son approche comique. Ce métrage offre une perspective singulière, présentant le récit à travers le prisme d'un petit robot japonais. Contrairement à d'autres initiatives de narration immersive, "Miyubi" se distingue par son objectif de susciter un suspense captivant par le biais d'une manipulation stratégique de l'information plutôt que par une identification totale du spectateur avec le protagoniste. En exploitant la technologie de la réalité virtuelle, le film invite le spectateur à une exploration visuelle minutieuse des décors d'une maison typique des années 1980, offrant ainsi une réflexion subtile sur cette époque et ses implications technologiques.

Figure 5 : *Miyubi* (2017) de Félix Lajeunesse.

4. Variétés de Perspectives dans les Mondes Immersifs

La narration suppose l'adoption d'un point de vue, crucial pour créer de l'empathie envers les personnages et donner le ton à l'histoire. Dans un environnement à 360 deg²rés, la construction du point de vue implique une immersion subjective, fusionnant la perspective du spectateur avec celle d'un personnage. Le spectateur devient ainsi physiquement partie prenante de l'histoire, nécessitant une clarification de son rôle dès le début de l'expérience. Trois types de points de vue sont envisageables : le spectateur peut être un observateur invisible, un témoin inactif ou un participant actif à l'action, ce dernier cas nécessitant de décider si le corps du spectateur doit être visible ou non. le récit immersif est encadré entre un avant et un après, partagés collectivement. Un opérateur guide le spectateur avant l'expérience, puis un retour d'expérience est proposé à la fin, favorisant les échanges et confrontations. Ainsi, une expérience individuelle devient collective, enrichissant le point de vue et justifiant le dispositif, complexifiant les emboîtements narratifs.

La narration immersive vise à susciter des réponses émotionnelles, perceptuelles et intellectuelles, soulignant l'interconnexion entre l'aspect émotionnel et la signification. Ainsi, l'esthétique de l'expression et de la perspective représente non seulement une ornementation, mais aussi l'essence même de la fiction. « *Cela implique donc que l'émotion est comprise comme une construction, comme une fabrique indissociable d'une écriture, d'un dispositif narratif, d'une mémoire et d'images mentales issues de l'expérience sensible du monde, de ses perceptions et de ses imaginaires* » . (Huglo, 2007)

Divers exemples illustrent ces différentes approches. Par exemple, dans les films de Guy Shelmerdine, le spectateur subit des expériences traumatisantes en fusionnant son corps avec celui des personnages, comme dans les films *Catatonic*[104] et *Mule* [105], où le spectateur partage physiquement les épreuves des protagonistes.

La réalité virtuelle offre une immersion totale, mais la question de savoir si elle doit nécessairement adopter un point de vue subjectif reste ouverte. En effet, beaucoup d'expériences placent le spectateur dans le rôle d'un "spectateur fantôme", observant passivement l'action sans interaction avec l'environnement. Bien que ce point de vue puisse sembler étranger au premier abord, il est utilisé dans des œuvres comme des documentaires et des reportages en réalité virtuelle. Cependant, cette perspective peut engendrer une dissonance chez le spectateur, qui se sent présent mais ignoré par l'environnement virtuel. C'est ce que l'équipe de *l'Oculus Story Studio* a appelé l'effet Swayze, en référence au film "*Ghost*". Malgré cela, certains réalisateurs comme ceux de "Henry" tentent de reconnaître la présence du spectateur fantôme, même s'ils ne lui offrent pas d'interaction directe avec l'environnement. Ainsi, la réalité virtuelle pose la question de la position du spectateur : est-il un observateur invisible ou simplement lui-même, immergé dans un autre monde en tant qu'observateur ?

Dans la classification de l'observateur, l'utilisateur se trouve ainsi dans une position particulière où il demeure invisible aux autres personnages et n'est pas impacté par le déroulement de l'histoire. Il se contente d'observer les interactions entre les autres personnages comme un spectateur invisible, presque comme un fantôme. (Molo, 2020)

D'une autre manière le spectateur n'est pas toujours observateur. Il peut s'identifier aux personnages de l'histoire. Cette approche, adoptée par des œuvres comme la fiction "i Philip", crée un lien direct entre le public et les personnages en leur donnant le sentiment d'être présents dans l'histoire. Par exemple, des séries comme "Black Mirror" ont exploré cette idée, notamment dans l'épisode "Bandersnatch", où les spectateurs peuvent prendre des décisions qui affectent le déroulement de l'histoire. Cependant, cela soulève la question de savoir si simplement partager le champ de vision d'un personnage équivaut à l'incarner complètement. Certains spectateurs pourraient

[104] http://www.imdb.com/title/tt4417036/?ref_=nm_knf_i3

[105] http://www.imdb.com/title/tt5834146/?ref_=nm_knf_i4

ressentir une frustration en ne pouvant pas contrôler pleinement le personnage, comme cela peut être le cas dans des films interactifs comme "Late Shift". Cela souligne l'importance de gérer les attentes du public dans les récits immersifs. D'autres expériences vont plus loin en permettant au public de prendre des décisions, offrant ainsi une plus grande interactivité et une immersion encore plus profonde. Par exemple, dans le jeu vidéo "*Detroit: Become Human*", les joueurs incarnent des androïdes et prennent des décisions qui influencent le déroulement de l'histoire.

Mais au-delà de cela, la réalité virtuelle offre des possibilités d'interactions physiques plus poussées, comme l'utilisation de manettes ou de capteurs de mouvement, permettant au public de bouger dans l'espace virtuel. Cette dimension de mouvement ancre les expériences dans l'héritage du jeu vidéo, mais ouvre également la voie à de nouvelles expériences narratives immersives. Par exemple, dans "*The Enemy*", une installation documentaire, les spectateurs peuvent se déplacer dans une salle pour entendre les témoignages de deux combattants. Cependant, cette dimension interactive soulève des questions sur la narEration : est-ce que la possibilité d'agir et de manipuler détourne l'attention du spectateur de l'histoire principale ? Malgré ces défis, le potentiel du "Faire" dans la réalité virtuelle offre une expérience immersive unique, bien que pour l'instant, il soit souvent associé davantage au monde du jeu vidéo. (Houget, 2018)

Dans la catégorie du protagoniste utilisateur, l'utilisateur se métamorphose en protagoniste principal du film en réalité virtuelle, endossant un rôle central dans le déroulement de l'intrigue à travers son avatar numérique. Contrairement aux autres catégories où l'utilisateur reste un simple observateur, ici, chacune de ses actions influence directement les interactions, les événements, les mouvements et les orientations du scénario. Ces productions cinématographiques adoptent souvent une approche narrative similaire à celle des jeux vidéo.

Cette expérience va bien au-delà de l'identification traditionnelle avec un personnage. Elle offre à l'utilisateur la possibilité de se fondre dans le rôle, de devenir un élément essentiel de l'intrigue. Son lien avec l'environnement et les autres personnages du film le place au cœur de l'action, renforçant ainsi son immersion. La catégorie de l'utilisateur-personnage désigne l'utilisateur qui partage le même espace narratif que les autres personnages du film et subit les événements positifs ou négatifs du récit de la même manière qu'eux. Par opposition au cinéma conventionnel, où le contact direct avec la caméra instaure une certaine distance, la réalité virtuelle favorise une interaction totale avec les autres personnages, permettant à l'utilisateur de les toucher, de les observer sous différents angles et distances à sa guise. Cette capacité à voir à travers les yeux du personnage crée un sentiment d'hyper-identification, renforçant l'impression de réalisme. Contrairement au spectateur passif du cinéma traditionnel, l'utilisateur de la VR devient un acteur de la narration, participant activement à l'histoire.

Selon Molo (Molo, 2020), les utilisateurs de films VR peuvent être classés en trois catégories distinctes : l'utilisateur-protagoniste, l'utilisateur-personnage et l'utilisateur-observateur.

Classement par personnage	***Distance avec le scénario***	***Lien avec l'univers virtuel et autres personnages***
Utilisateur-protagoniste	Centré sur l'utilisateur	Actif
Utilisateur-personnage	Partiellement centré sur l'utilisateur	Presque actif
Utilisateur-observateur	Distanciation au scénario	passif

Table 1 : Catégories d'utilisateurs dans la réalité virtuelle et les vidéos à 360 degrés

Cas d'étude : Placeholder, une Exploration Artistique de la Narration en Réalité Virtuelle

Placeholder explore de nouvelles approches pour l'interaction et la narration dans les environnements virtuels. Dans cette expérience, deux participants portent des visiocasques et incarnent des créatures dans un environnement virtuel, où ils peuvent explorer et laisser leur marque. Cette étude examine les résultats de cette expérience et les implications pour la narration en réalité virtuelle.

Placeholder est une exploration artistique qui vise à repousser les notions courantes de réalité virtuelle, de lieu, de jeu et de soi. Les développeurs ont mis en avant l'hypothèse que la réalité virtuelle est plus adaptée comme espace de jeu que comme espace de divertissement, et ont cherché à fournir et capturer un espace de jeu créatif. Les objectifs comprenaient l'exploration de techniques de représentation de l'espace, du temps et de la distance, ainsi que la façon dont les gens explorent ces espaces et comment ils y laissent leurs marques. L'un des objectifs de ce projet était d'étudier les moyens de combiner l'interactivité avec la forme narrative conventionnelle. Les développeurs ont examiné d'autres médias qui ont essayé de combiner interactivité et narration, mais aucune de ces solutions n'a été satisfaisante. Ils ont estimé que pour créer un récit interactif, l'auteur et le participant doivent participer à sa création. Les *critters* jouent un rôle clé dans le récit de Placeholder. Les développeurs ont estimé que la représentation du corps n'avait pas été traitée efficacement dans la réalité virtuelle. Pour forcer les participants à répondre directement à leur besoin de représentation de soi dans le monde virtuel, aucun corps ne leur est donné au début de l'expérience. Les participants doivent acquérir un corps pour participer pleinement au monde. En proposant des costumes intelligents, ou avatars, les développeurs ont pu explorer le concept d'*umwelt*, qui permet de percevoir le monde du point de vue et des capacités de perception d'un autre animal. (R. Sherman & B. Craig, 2018)

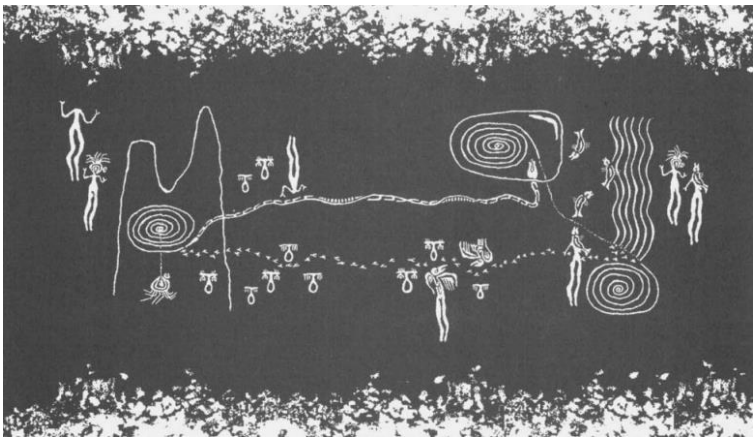


Figure 6 : Une carte du monde de Placeholder réalisée dans un style "primitif" (Image courtoisie de Brenda Laurel)

Les *voiceholders* ont été choisis pour marquer l'environnement, mais ils se sont révélés difficiles à utiliser en raison de la faible fréquence d'images du système. Cette difficulté a empêché les utilisateurs de déplacer leurs mains à travers les supports vocaux sans que la simulation mondiale ne détecte le contact. Bien que certains aspects techniques aient posé problème, cette expérience a ouvert la voie à de nouvelles façons de raconter des histoires en réalité virtuelle.

III. CONCLUSION

La question centrale de la structuration efficace des récits en réalité virtuelle ou 360 degrés se pose avec une acuité croissante. Cette problématique stimule une réflexion approfondie sur la façon dont nous conceptualisons et livrons des histoires au sein de ces environnements virtuels. Fondamentalement, cette démarche vise à façonner des expériences narratives qui dépassent le simple cadre technologique pour atteindre un niveau d'authenticité et d'immersion sans précédent.

Il est donc crucial de reconnaître l'importance de développer des caractéristiques distinctives propres à la réalité virtuelle. L'interactivité immersive et la spatialité narrative émergent ainsi comme des éléments essentiels pour

enrichir les univers narratifs proposés. Parallèlement, l'établissement de normes et de directives spécifiques pour ce médium semble nécessaire afin de garantir une structure et une standardisation dans la création des récits en réalité virtuelle.

En plongeant dans les racines mêmes du récit, depuis les premières civilisations jusqu'aux théories contemporaines sur la narration, nous constatons que la construction d'un univers narratif va bien au-delà de l'improvisation. Le concept de "*World Building*" émerge comme une pratique narrative fondamentale, offrant une base solide pour l'élaboration d'expériences immersives cohérentes et détaillées.

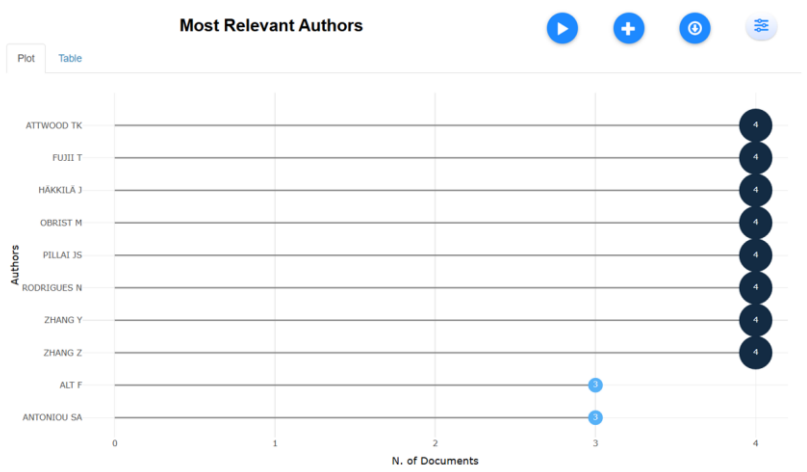
La manière dont nous captivons l'intérêt du spectateur et gérons son point de vue dans les mondes immersifs revêt également une importance capitale. Des approches novatrices telles que le montage probabiliste et l'intégration du spectateur avec les personnages principaux ouvrent de nouvelles perspectives pour orienter l'attention et créer des liens émotionnels plus profonds.

Cependant, au-delà de ces avancées, subsiste la question cruciale de l'interaction et du contrôle narratif. Les différentes catégories d'utilisateurs, du simple observateur au protagoniste actif, soulèvent des défis uniques en matière de narration et d'immersion. L'équilibre entre la liberté de l'utilisateur et la nécessité d'une structure narrative solide demeure un défi majeur à relever.

Le film Ready Player One (2018) de Steven SPIElLBERG explore le thème de la réalité virtuelle (VR) en montrant des personnages qui s'échappent dans des mondes virtuels. Ce thème n'est pas nouveau, car des films comme eXistenZ (1999) et Matrix (1999) l'avaient déjà abordé. Le cinéma utilise des techniques de mise en scène pour guider le spectateur et créer une immersion émotionnelle, tandis que la réalité virtuelle offre une expérience de plongée totale et continue. Cependant, cette liberté peut être limitée par la durée des contenus en VR, qui sont souvent courts et ne dépassent pas vingt minutes.

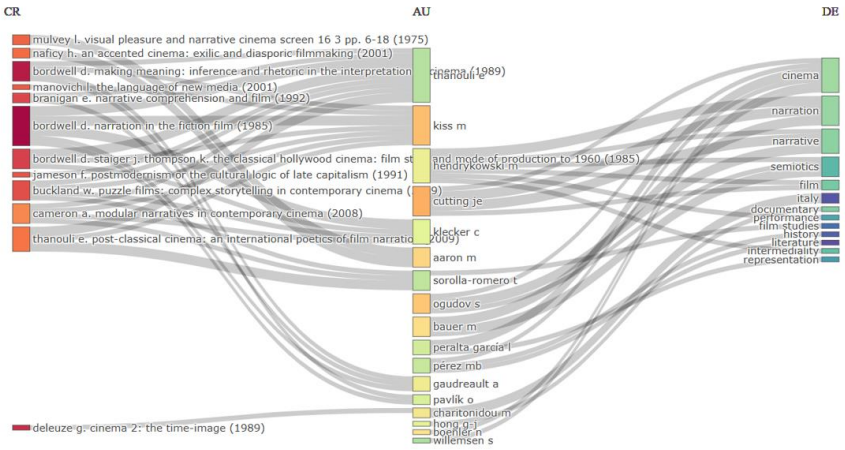
En conclusion, la narration en réalité virtuelle représente un domaine d'exploration fertile où les limites entre le réel et l'imaginaire s'estompent. En développant des approches innovantes et en réexaminant les fondements de la narration, nous ouvrons la voie à des expériences narratives transformatrices dans les mondes virtuels de demain.

Annexe



Annexe A : Auteurs les plus cités pour le mot clé *Cinéma en réalité virtuelle* par Bibliometrix

Annexe B : Informations sur les sources, références et auteurs liée au terme *Cinéma virtuel*



Annexe C : Articles les plus cités en liaison au terme *Narration et cinéma virtuel*

Bibliographie

Carstensdottir, E., Kleinman, E., & Seif El-Nasr, M. (2019). Player interaction in narrative games: structure and narrative progression mechanics. Dans P. o. Games (Éd.)., (pp. 1-9). USA.

DELEUZE, G. (1968). *Différence et répétition.* Ed. P.U.F.

Fofana, M. (2020, Septembre). Le design des mondes. *revue de la bibliothèque nationale de France*(50).

Genette, G. (1972). *Figure 3.* Paris: Édition du Seuil.

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale.* Paris: Larousse.

Houget, B. (2018). *La narration réinventée, la grammaire de la réalité virtuelle: Des histoires qui se racontent aux histoires qui se vivent.*

Huglo, M. P. (2007). *Le sens du récit.* Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Jarrety, M. (2003). *La poétique.* (é. 1, Éd.) Paris: Presses Universitaires de France - PUF.

Lescop, L. (2020). Enjeux audiovisuels du cinéma 360°. *Entrelacs*(17). Consulté le Mai 09, 2024

Molo. (2020). *The Experience of "Immersion" in reality : understanding 360-degree vr film and developing an alternative analysis model of the meaning of* . Kocaeli University Press.

R. Sherman, W., & B. Craig, A. (2002). *Understanding Virtual Reality.* (1st, Éd.)

Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, & Philippe Hamon. (1977). *Poétique du récit.* Paris: Seuil.

Strawson, P. F. (1973). *Les individus : essai de métaphysique descriptive.* Paris: Éd.du Seuil.

Wolf, M. J. (2012). *Building Imaginary Worlds The Theory and History of Subcreation.* 1st.

أثر التحوّل الرقمي على الهوية والموروث الثقافي

The Impact of Digital Transformation on Identity and cultural heritage

د. حسين سالم السرحان [106]

Received: 05/02/2024 Accepted: 01/06/2024 Published: 22/06/2024

الملخّص

ناقشت هذه الدراسة أثر التحول الرقمي على الهوية والموروث الثقافي، حيث ركزت على أهمية تحسين الهوية الأم والحفاظ عليها مع إبقاء النوافذ مفتوحة لقبول الآخر والاستفادة من التطور التكنولوجي والرقمي واستيعابه ضمن مفرزات دقيقة بعيداً عن التشتت أو الانكفاء على الذات.ولهذه الغاية قد تم الرجوع لعدة مقالات ضمن الإطار النظري لموضوع الدراسة حيث تم تلخيص هذه المقالات ومناقشتها وتحليلها ودراسة نتائجها وفقاً لما يتسق وموضوع هذه الدراسة.اتبعت هذه الدراسة منهج البحث العلمي الكمي والنوعي حيث أنه بالإضافة للتحليل الوصفي تمّ إعداد استبيان للإجابة على أسئلة الدراسة حيث تضمن الاستبيان جملة من الأسئلة الفرعية التي تخدم الأسئلة الرئيسية للدراسة، حيث تضمن الاستبيان أربعة فقرات موزعة حول البيانات الشخصية، التحول الرقمي وتعزيز الهوية الثقافية للأفراد، الحفاظ على الموروث الاجتماعي والتحول الرقمي كأدوات لتعزيز الهوية الثقافية. تكون مجتمع الدراسة من أساتذة الجامعات من مختلف الدول العربية، وقد تم توزيع الاستبيان على عينة ممثلة لمجتمع الدراسة تمّ اختيارها من مختلف الأعمار من مختلف الدول العربية، حيث بلغت 432 استبياناً. تم تفريغ الاستبيانات واستخراج النسب وتحليلها من منطلق الفئة العمرية ونظرتها لأثر التحول الرقمي على الهوية والموروث الثقافي، سواء من منطلق الانفتاح أو الانكفاء.

الكلمات المفتاحيّة: *التحول الرقمي، الهوية المبتكرة، الهوية الكونية، منصات التواصل الاجتماعي، تحصين الهوية*

ABSTRACT

The present study discussed the impact of digital transformation on identity and cultural heritage from the perspective of Arab university professors It focused on the importance of improving and preserving the mother identity while keeping the windows open to accept the other and taking advantage of technological and digital development and assimilating it within accurate detachments away from distraction or self-absorption. To this end, several articles were referenced within the theoretical framework of the study These articles were summarized, discussed, analysed, and studied in accordance with what is consistent with the topic of this study. This study followed the quantitative and qualitative scientific research method. In addition to the descriptive analysis, a questionnaire was prepared to answer the study questions. The questionnaire included several sub questions that serve the main questions of the study. The questionnaire included four paragraphs distributed around Personal data, digital transformation and enhancing the cultural identity of individuals, preserving social heritage, digital transformation as tools to enhance cultural identity. The study population consisted of university professors from different Arab countries The questionnaire was distributed to a representative sample of the study population selected from different ages from different Arab countries, amounting (432). The questionnaires were transcribed, extracted, and analysed in terms of age group and their perception of the impact of digital transformation on identity digital transformation on identity and cultural heritage.

KEY WORDS: *Digital Transformation, Innovative Identity, Global Identity, social media, Immunization of identity*

[106]أستاذ مساعد،كلية التربية والعلوم الإنسانية والاجتماعية،جامعة العين - دولة الإمارات العربية المتحدة
hussein.alsrehan@aau.ac.ae

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

I. مقدمة

تُعتبر الهوية العنوان الأساس للموروث الإنساني، حيث تُعبّر عن فكر ومشاعر واتّجاهات مجموعة من الأشخاص بينهم قواسم مشتركة، فهي معيار من المعايير التي تعبّر عن ثقافة المواطنة والانتماء. وحال يتم تبني هوية، فإنه يصبح لزاماً تحصينها وحمايتها. وبالرغم من أهمية هذا التحصين إلّا أن البعض قد غالى في ذلك لدرجة الانغلاق والتعصب والتقديس. فالهوية مهما كانت مترسخة ومتجذرة فإنه لا بدّ من إبقاء الباب مفتوحاً لقبول ثقافات أخرى وفكر آخر على أن يتم استيعاب هذه الثقافات والموروث الفكري والمعرفي بما يتناسب ومورث الهوية الأمّ وتطوير هوية إنسانية كونية تستند إلى قبول الآخر والتفاعل معه والانفتاح ضمن قواسم مشتركة تُشكل الأساس لمشروع نهضوي متكامل.

ويرى البعض ضرورة وجود ضوابط للانفتاح على الثقافات الأخرى لأن ذلك الانفتاح قد يؤدي إلى تشتيت الهوية والانعزال عن الهوية الأم، وعليه يجب أن تبقى الهوية وقفاً لا يجوز المساس به إلا ضمن محدّدات وضوابط تتناسب والموروث المجتمعي. في حين ترى مدرسة أخرى أن الانفتاح والتفاعل يؤدي إلى ابتكار هوية كونية بعيداً عن الانغلاق أو الإضرار بالهوية الأصلية.

وفي هذا السياق فإنّي بقدر ما أؤكد على أهمّية تحصين وتأصيل الهوية الأمّ كنتاج لموروث إنساني، فإنّي أرى ضرورة في للتفاعل مع الهويات الأخرى من أجل الوصول إلى هوية كونية إنسانية دون المساس أو التشتيت أو الانعزال عن الهوية الأم.

وستتناول هذه الدراسة أهمّية المحافظة على الهوية الأم دون الانكفاء عن إفرازات التكنولوجيا والسماء المفتوحة والتفاعل الافتراضي المُلزم، حيث أصبحت هذه الأدوات أمراً واقعاً لابد من التعامل معه واستيعابه لدخوله حياتنا اليومية من خلال التحول الرقمي المتمثل في وسائل الاتصال ومنصات التواصل الاجتماعي مثل: الفيسبوك والواتساب والإنستغرام والتلغرام والإكس "التويتر سابقاً" واللينكد إن والتيكتوك واليوتيوب والمسنجر....، ومحركات الدراسة مثل جوجل وياهو.

II. أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية هذه الدراسة بضرورة إيجاد توازن بين تحصين الهوية الأم وضرورة الانفتاح على الهويات الكونية لتشكّل بدورها عملية إثراء للمخزون الفكري، الثقافي والاجتماعي على صعيد الأفراد والمجتمع للتأسيس لقواسم مشتركة تتبنى مبدأ قبول الآخر والتعايش مع الثقافات المقابلة التي دخلت حياتنا كأمر واقع في ظل التحول الرقمي.

III. أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على أهمية الاحتفاظ بالهوية الأم دون الانعزال عن الهوية الكونية. وتؤكد على أهمية التفاعل الاجتماعي كأداة للتجديد والابتكار، خاصة أننا نعيش في قرية كونية فرض فيها التحول الرقمي سيطرته وهيمنته بحيث بات يشكل جزء مهماً من كلية مكونات الثقافة الإنسانية والموروث الاجتماعي.

IV. موضوع الدراسة:

مدى تأثير التحول الرقمي على الهوية الثقافية للأفراد والمجتمعات، وهل يشكل تهديداً لها أم أنه أداة لتعزيزها وتطويرها.

V. أسئلة الدراسة:

1-كيف يؤثر التحول الرقمي على تشكيل وتعزيز الهوية الثقافية للأفراد؟

2-ما هو دور الابتكار والتطور التكنولوجي في الحفاظ على الموروث الاجتماعي في ظل التحول الرقمي؟

3-هل يمكن أن يؤدي التركيز على التكنولوجيا والابتكار إلى تهديد الهوية الثقافية التقليدية؟

4- كيف يمكن للأفراد استخدام التحول الرقمي والابتكار كأدوات لتعزيز الهوية الثقافية الخاصة بهم دون التخلي عن الموروث الاجتماعي؟

VI. مصطلحات الدراسة

- وسائل التواصل الاجتماعي: المواقع الإلكترونية والبرامج المختلفة التي تسمح للأشخاص بالتواصل ومشاركة المعلومات على الإنترنت باستخدام جهاز الحاسوب أو الهاتف المحمول (قاموس كامبريدج مترجما للعربية)
- فيسبوك: موقع الكتروني يتيح للمستخدمين التواصل عبر الإنترنت ومشاركة الصور والموسيقى ومقاطع الفيديو والمقالات، وكذلك أفكارهم وآرائهم الخاصة مع عدد كبير من الأشخاص بحسب اختيارهم(Walendziewska)
- واتساب: تطبيق مراسلة فورية يُمكن استخدامه عبر أنواع مُختلفة من الأجهزة؛ كأجهزة الهواتف الذكية...(Barney)
- أنستجرام: تطبيق لمشاركة الصور ومقاطع الفيديو وهو متاح على الهواتف النقالة وكافة الأجهزة المرئية الذكية(Brian Holak, Emily McLaughlin)
- إكس: هي المنصة التي كانت تُعرف سابقًا بتويتر، وقد تمّ تعديل اسمها وشعارها بعد استحواذ إيلون ماسك لها في العام 2023؛ تتميز بالرسائل المتبادلة بما لا يتجاوز 280 حرفاً (وسائل التواصل الاجتماعي الإيجابيات والسلبيات، 2023)، كما يمكن أن تحتوي هذه الرسائل على نصوص أو مقاطع فيديو أو صور(Hetler)
- **لينكدإن**: شبكة تواصل مهنية، تهدف الى بناء شبكة احترافية وتسهيل التواصل بين الأفراد والشركات، فهو منصة قوية للتوظيف، تُمكن الأفراد إنشاء ملفات شخصية تستعرض خبراتهم ومهاراتهم وتعليمهم والشركات إنشاء صفحات تعرض معلوماتها وفرص العمل المتاحة لديها (Nations، 2020)
- تيك توك: شبكة اجتماعية حديثة تُعد الأكثر والأسرع نموًا حاليا في العالم، وتعتمد على إبداع ومشاركة فيديوهات قصيرة من 15 – 30 ثانية وبحد أقصى 60 ثانية، باستخدام أفكار خلاقة في فيديو قصير بصوت عادي، أو باستخدام أصوات موجودة فعلياً للتمثيل (Geyser)
- عربتيني: ظاهرة تتمثل بكتابة كلمات عربية بحروف عربية ولاتينية، يكثر استخدامها عبر الهواتف النقالة ووسائل التواصل الاجتماعي، مثل كلمة أنا عربي«Ana 2rabe» (بيومي، 2012).
- عربيزي: هي لغة هجينة تجمع مابين العربية والإنكليزية في النص الواحد، وهو من أهم ميزات التواصل المكتوب، وخاصة المراسلات القصيرة والدردشة الآنية.

I. الدراسات السابقة:

ستتم مراجعة المقالات الأكاديمية حول أثر التحول الرقمي على الهوية والموروث الثقافي إضافة إلى مجموعة من المناقشات والحوارات التي توفرت على منصات التواصل الاجتماعي حول موضوع الدراسة ومن ثمّة عرض مختلف الآراء والتعليقات وتحليلها لمعرفة الإيجابيات والسلبيات.

1 – د. عبلة مرشد، 22 مارس 2023 ، الهوية الثقافية وتحديات التنمية والحداثة، جريدة الوطن السعودية(مرشد، 2023)

ركزت الكاتبة في مقالها على المفهوم الإيديولوجي للهوية، كونها حصيلة تداخل وتفاعل المقومات الثقافية واللغوية والدينية والعرقية والإبداعية.وأسندت الهوية الثقافية للفرد الى ثلاثة مصادر تتوزع بين الأسرة والمدرسة و وسائل الاتصال وخاصة منها الإلكترونية لكونها الأكثر تأثيرًا لقدرتها الهائلة على التشويق و الجذب على نطاق واسع؛ حيث تحدثت الكاتبة عن التغيرات التي تعرضت لها منظومة المجتمع بمكوناته، كإضعاف مقومات الهوية العربية وثوابتها الرئيسية، مما يؤدي إلى الشعور بالاغتراب والعزلة الاجتماعية، نتيجة للصراع القيمي بين الجديد الوافد والأصيل الموروث، وكيف أن هذه التناقضات تؤدي بالشباب إلى اهتزاز ثقتهم بذاتهم وتقلل لديهم الاعتزاز بهويتهم وخاصة الثقافية. مما يدفعهم إلى التنكر لها والتمرد على خصائصها، الأمر الذي يشكل "أزمة الهوية لدى الشباب"؛ مما يستدعي الاهتمام بهم وتعزيز انتمائهم واستثمار طاقاتهم بإيجابية تجاه مجتمعاتهم.

2- Luciana Lazzeretti, 06 Jun 2023, Technology and culture in digital transformation: a narrative of the future (Lazzeretti, 2023)

تناولت الكاتبة في هذه الورقة البحثية تأثيرات التحول التكنولوجي على الثقافة والقطاعات الثقافية والإبداعية، حيث سلطت الضوء على الفرص والتهديدات لوضع خطة بحثية مستقبلية مناسبة للحفاظ على الثقافة وتعزيزها تكنولوجياً، مسلطة الضوء على أهمية تعزيز وحماية قيم التنوع - الفني، والإنساني، والثقافي والبيئي. وقد خلصت الدراسة إلى ضرورة حماية وتعزيز تلك القيم، حفاظاً على التنمية المستدامة القائمة على الثقافة.

3 – أكرم كرامة، 18 أغسطس 2023، الهوية الثقافية في العصر الرقمي، منصة لينكد إن (كرامة، 2023).

تحدث الكاتب عن ضرورة الحفاظ على جوهر الهوية الثقافية لصونها من الضياع، في ظل الانفتاح والعولمة والتحول التكنولوجي، لخلق بيئة متجانسة بين الأصالة والتحديث؛ كما أشار الكاتب إلى انعكاس التحول الرقمي على شتى القطاعات المعيشية ممّا أدى إلى ظهور مفاهيم معرفية جديدة تستند بشكل رئيسي على الوسائل التقنية والتكنولوجية والرقمية؛ وقد عزز ذلك من خلال تقديمه لرؤية تتناول ايجابيات وسلبيات تفاعل الهوية الأم والعالم الافتراضي؛ وقد طرح مجموعة من الأمثلة لدعم الرؤية التي عرضها والمتمثلة بالآتي: الاندماج مع العالم الرقمي، تجربة الانغماس والانعزال، التبني والتغريب الرقمي، انعكاسات التفاعل الرقمي على التنوع الثقافي، التحديات في الترجمة الثقافية، الهوية الرقمية والمخاوف بشأن الخصوصية، مخاطر انعكاس الهوية السلبية. مقدماً شرحاً وافياً عن كل مثال من الأمثلة السابقة.

وخلص الكاتب إلى أهمّية فهم المجتمعات للتغيرات المعرفية وكيفية التفاعل معها، نظراً لما لذلك من أثر وانعكاسات على الهوية الثقافية، فيما لو تم إهمال تحصينها من جهة والتفاعل مع ما أنتجه التحول الرقمي من جهة ثانية.

4- İrem Mihrab Şahin, 2022, "Digitalization and its impact on society", Social science development journal (Şahin, 2022, pp. 123-131)

تناولت الكاتبة في هذه الدراسة كيفية تأثير الرقمنة على المفاهيم الأساسية، التي تشكّل المجتمعات مثل الإنتاج، وتقسيم العمل، والهوية، والخصوصية، والتنشئة الاجتماعية. لقد ساهم انتشار الانترنت ووسائل التواصل الاجتماعي في ظهور هوية افتراضية مستقلة من حيث الزمان والمكان عما هو تقليدي ومتعارف عليه، الأمر الذي أدى في جزء ما إلى تنشئة اجتماعية افتراضية للأفراد فتعزلهم عن المفاهيم الاجتماعية والثقافية المحيطة بهم وتعرضهم لخرق أمنهم وخصوصياتهم عبر الشبكة المرتبطين بها الأمر الذي يعكس أهمية الأمن السيبراني. لذا هدفت من خلال دراستها استكشاف تأثير الرقمنة على المجتمع من خلال رصد التغيرات الحاصلة في التنشئة الاجتماعية والإنتاج والأمن.

أما أبرز النتائج التي خلصت إليها فتمحورت حول الرقمنة وما أحدثته من تغيير في مختلف الجوانب المجتمعية بسبب الاستخدام الواسع للإنترنت ولوسائل التواصل الاجتماعي، ممّا أدى إلى ظهور معايير مجتمعية جديدة.

5- صفاء طلعت مدكور، 2022، "دور التحول الرقمي في إعادة التشكيل الثقافي للمجتمع – الشباب الجامعي نموذجاً " دراسة ميدانية "، طنطا، مصر (مدكور، 2022، الصفحات 473-564)

تناولت الكاتبة من خلال هذه الدراسة دور التحول الرقمي في إعادة التشكيل الثقافي للمجتمع - لاسيما الشباب الجامعي. استخدمت الباحثة المنهج الوصفي المسحي مستعينة بالإستبيان كأداة لجمع المعلومات والبيانات. وقد تم تطبيقها على عينة من شباب كليات جامعة طنطا. أمّا أبرز ما خلصت إليه الباحثة من نتائج فهو التالي: إنّ التحول الرقمي أحدث تغييرات ثقافية انعكست على إعادة بناء الشخصية وتشكيل الذات، والقيم والسلوكيات والاتجاهات، والعلاقات الاجتماعية، وأنماط وأساليب الحياة.

أما من الناحية السلبية فقد أحدث هذا التحول تراجعاً في الروابط المجتمعية والأسرية في ظل العلاقات الافتراضية، مكرّساً القيم المادية والاستهلاكية، والصراع القيمي نتيجة التناقضات بين العالم الواقعي والعالم الافتراضي، إضافة إلى الأمراض النفسية نتيجة العيش في العالم الافتراضي لمدة طويلة.

6 - مصطفى حجازي، 18 يناير 2021، الشباب والهوية واللغة في العصر الرقمي، قناة العربية، دبي، الإمارات العربية المتحدة (حجازي، 2021)

ركّز الباحث في مقالته هذه على هيمنة التقنية الرقمية على حياة شباب اليوم، مما سيؤدي إلى نشوء الثقافة الرقمية الافتراضية مكان الثقافة الورقية، وسينعكس بآثاره على تراجع مرجعية الثقافة التقليدية. ويشير الباحث إلى كونية الأنماط المعيشية لدى الشباب الأمر الذي سيؤدي إلى خلق هوية كونية افتراضية وليدة مما يجعل الهوية الأم مجرد انتماء شكلي.

كما ربط الباحث بين اللغة والهوية والأثر المتبادل بينهما، تماماً كالعلاقة بين اللغة والتحول الرقمي، الذي فرّغها من وجدانيتها وعقلانيتها، فأصبحت عبارة عن لغات مختلطة بكتابات مختلطة بعضها مكتوب والآخر مرسوم. حيث باتت مشاعر الجيل تترجم عبر لايك او إيموجي أو رمز مبتسم أو حزين ... وهذا يستدعي ضرورة تحويل التهديد إلى فرصة في ظل عدم إمكانية العودة إلى الوراء، وعليه فإنه يجب تحقيق توازن بين ايجابيات الرقمنة وسلبياتها.

7- منال عمر عبده، 2020/03/07، الهوية. وتحديات العصر، جريدة الوطن (عبده، 2020)

تستعرض الكاتبة حالة من حالات الأسر المعاصرة التي يتحدث أبناؤها داخل منازلهم بلغة دخيلة، الأمر الذي أثارها لتتناول موضوع الهوية كقضية عامة تتطلب تكاتفاً اجتماعيا وتربوياً لتحصينها، في ظل ما يجتاح شباب اليوم من غزو فكري وافد على نطاق واسع وشامل. وتشدّد الكاتبة على الدور الأبرز للمؤسسات التربوية، المكان الذي يبني داخل الفئة الناشئة المواطنة بوعي وتقدير لأهمية الموروث الاجتماعي والثقافي والفكري، غارسة لديهم شعور الاعتزاز بالذات والأصالة والانتماء للوطن وبالتالي للهوية.

كما ميزت الكاتبة ما تمتلكه الناشئة من وعي وإدراك يتفوق عن سابقتها، مما يجعلها أهلاً لمعرفة قيمة موروثها مما سبق ذكره، وهذا لا يتحقق إلا بالتعاون بين الجهات التربوية والأسرية على حد السّواء، لتكونان في عيون أبنائهما المثال والقدوة في حب الوطن، مما يساهم في تعزيز الانتماء الى الهوية الوطنية.

8- سلام محمد، 02 يوليو 2019، **الثورة الرقمية وصناعة الثقافة الجديدة، مجلة 24 نيوز (محمد س.، 2019)**

أتى هذا المقال في سياق إصدار الجزء الثاني من ملف "تحصين الهوية الثقافية عند الشباب الإماراتي" تحت عنوان الثورة الرقمية وصناعة الثقافة الجديدة، وتم ذلك لهدفين، أوّلهما يتعلق بقراءة المشهد الثقافي العالمي في ظل سطوة التحول الرقمي الذي انعكس بدوره على أساليب إنتاج المعرفة وتبادلها؛ أما ثانيهما فيهدف إلى قراءة نفس المشهد، ولكن على الصعيد المحلي والتماس ارتباطه بالهوية الثقافية وتحديد مصادرها وفئاتها.

استهدف الكاتب في دراسته فئة الهوية الثقافية من حيث العالمية والفردية، وتحدث عن تنوع أشكال التعبير الثقافي وتعزيزه، نتيجة هيمنة الرقمنة وتوسع استخدامهما في ظل تنوع لغوي للمحتويات المرنة مما يوجب مواجهة التحديات التي تطال الشباب وتقودهم نحو التطرف على شبكات التواصل الاجتماعي.

9- منى فياض، 30 سبتمبر 2018 ،الهويات المجروحة والمواطنة، قناة الحرة (فياض، 2018)

تحدثت الكاتبة عن مفهوم الهوية الفردية التي تشكل الخبرات السابقة، وتجارب الفرد وما تأثر به من أفكار ومعارف، وهذا ما يكسر جمود الهوية وثباتها، فيجعلها متغيرة انطلاقاً من الذات. وفي المقابل تشكّل الهوية الجماعية وعي الفرد بموروثه التاريخي والثقافي...مما يدفعه إلى التفاعل معها دون المساس بهويته الذاتية على عكس تفاعله البطيء مع هوية الإطار السياسي لبلده أو للمنطقة التي يسكنها، والمثال على ذلك التمسك بالأصالة والعروبة رغم الانسلاخ عن الأوطان للفئة المهاجرة.

10 - عادل فهمي البيومي، 2017، تعرض الشباب لمو اقع التواصل الاجتماعي وعلاقتها بهوية جيل الانترنت والفجوة بين الأجيال، مجلة الرأي العام، مصر (البيومي، 2017)

أكّد الكاتب في هذه الدراسة على هوية الجيل الرقمي، حيث يرى أنّ التطور الرقمي شكّل نقلة جديدة، فالبعض يرى الأثر الإيجابي للقرية الكونية، وفريق يرى الأثر السلبي لهذا التطور الجاذب للفرد، نحو الانعزال والانكفاء على الذات؛ ممّا شكّل جيلين منقسمين بين التقليدي والرقمي. وقد أدى هذا التحول، إلى ما سمّاه بالمجتمعات المتشابكة، مع كل ما تضمنته العبارة من معنى، يتناول الانفتاح نحو الآخر، والتحكم بالمحتوى، والخدمات بشتى أنواعها وأشكالها. وخلص الكاتب، إلى أنّ الراهن يُنبئ بإمكانية ظهور أجيال عالمية لديها الإمكانيات والقدرات للتواصل خارج الحدود الوطنية، مما يشكل هوية جديدة مبتكرة.

11- أشرف شوقي صديق أبو حجر، 2019 بعنوان: "التحديات التكنولوجية و أثرها على المواطنة الرقمية لدى طلاب جامعة المنوفية (دراسة حالة)"، جامعة مدينة السادات – كلية التربية، مصر (أبو حجر، 2019)

تناول الباحث في دراسته توضيح كيفية مواجهة التحديات التكنولوجية، التي توثر على المواطنة الرقمية لدى طلاب جامعة المنوفية، وكشفت عن درجة تأثير التحديات التكنولوجية على المواطنة الرقمية لدى الطلاب باختلاف النوع (ذكر/ أنثى)، ونوع الدراسة (نظرية/عملية)، وما يتبع ذلك من إجراءات وقائية لتجنب المخاطر التي قد يتعرضون لها. وقد اعتمد في دراسته المنهج الوصفي، وعلى عيّنة عشوائية بالطريقة العنقودية مؤلفة من 854 طالب وطالبة، وقد استعان الباحث بالإستبيان كأداة لجمع المعلومات والبيانات. ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة انطلاقاً من البيانات الإحصائية، ضرورة وضع تصور لمواجهة التحديات التكنولوجية، التي تؤثر على المواطنة الرقمية لطلاب جامعة المنوفية.

أما أهم التوصيات كانت بتنفيذ حملات توعوية من خلال وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي، لغرس قيم التعامل مع التكنولوجيا الرقمية لدى جميع أفراد المجتمع عامة، وطلاب جامعة المنوفية خاصة.

II. المنهجية

اتّبعت هذه الدراسة المنهج النوعي والكمي، حيث تمَّ تلخيص الدراسات السابقة وفقاً لارتباطها بموضوع الدراسة، فتمَّ الرجوع لعدة مقالات ودراسات حول موضوع الهوية والتحول الرقمي. وبعد تحليل مضامينها بالشكل الوافي للوصول لاستنتاجات وتعاميم تعمّق فهم الموضوع للخروج بجملة من وجهات النظر. كما تمّ إعداد إستبيان تضمن مجموعة من الأسئلة، تم توزيعه على أساتذة الجامعات في الدول لرصد آرائهم حول موضوع الدراسة، حيث سيتم تفريغ الإجابات وتحليلها إحصائياً للوصول لبعض النتائج.

III. أدوات الدراسة

تم إعداد إستبيان (مدرج ضمن سياق الدراسة) موزعاً على أربعة أقسام، حيث تناول القسم الأول البيانات الشخصية المتعلقة بالفئة العمرية للمجيب بهدف رصد تباين وجهات نظر كافة الفئات حول موضوع الهوية وتأثرها بالتحول الرقمي.

تناول القسم الثاني أربعة أسئلة تتعلق بموضوع التحول الرقمي وتعزيز الهوية الثقافية للأفراد، في حين تناول القسم الثالث خمسة أسئلة تتعلق بموضوع الحفاظ على الموروث الاجتماعي، أما القسم الرابع والأخير فقد تضمن خمسة أسئلة حول التحول الرقمي كأدوات لتعزيز الهوية الثقافية.

IV. مجتمع الدراسة

أساتذة الجامعات في مختلف الدول العربية.

V. عينة الدراسة

تمّ اختيار عينة ممثلة للدراسة بواقع 432 أساتذة من مختلف الدول العربية، وذلك من خلال توزيع الإستبيان رقمياً على مجموعات مختلفة تضم كل مجموعة منها عدداً من أساتذة الجامعات من مختلف التخصصات.

VI. المناقشة

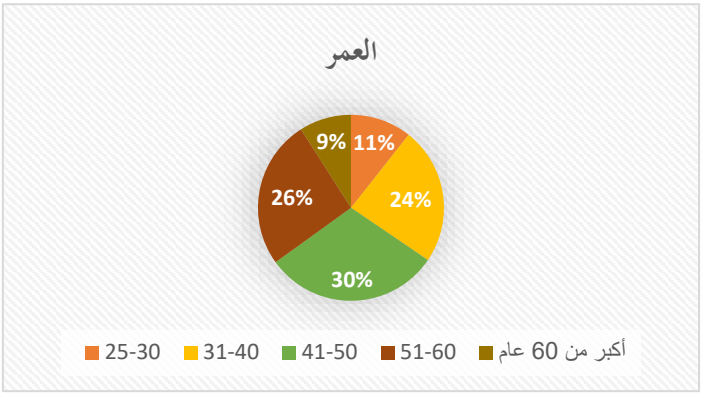
بعد أن تمّ جمع البيانات وتفريغها قام الباحث بتحليلها إحصائياً على النحو التالي:

أ- البيانات الشخصية:

- **العمر**

الجدول رقم (أ/1)

	25-30	31-40	41-50	51-60	أكبر من 60 عام
	46	103	132	112	39
%	11	23.8	30.5	26	9.1



يبين الجدول رقم(أ/1) المشاركة حسب الفئة العمرية والتي كانت على النحو التالي،

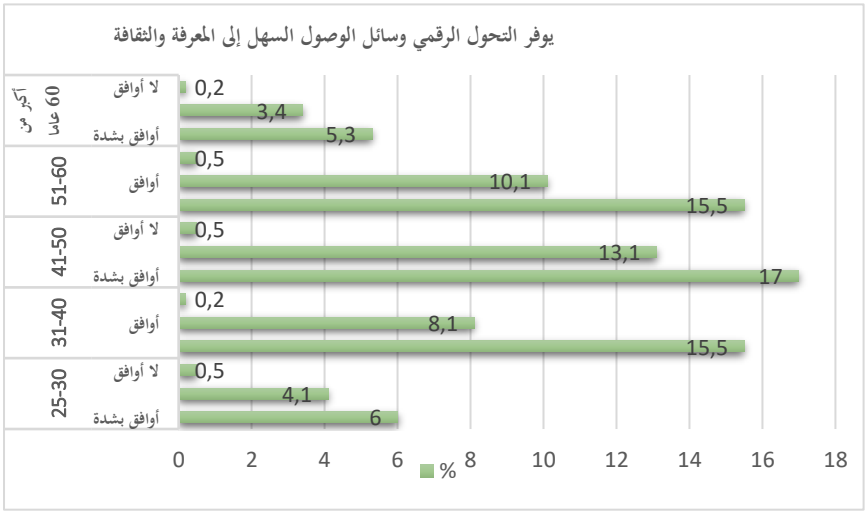
- الفئة المتوسطة وأعمارهم مابين 41 - 50 عاماً حيث بلغ عددهم (132) بنسبة(30.5%)
- الفئة العمرية من 51 - 60 عاماً بلغ عدد المشاركين منها (112) بنسبة(26%)
- الفئة العمرية من 31 - 40 عاماً بلغ عددهم (103) بنسبة(23.8%)
- الفئة العمرية من 25 - 30 عاماً بلغ عددهم(46) بنسبة(11%)
- الفئة العمرية من 60 عاماً ومافوق فيبلغ عدد المشاركين منهم (39)بنسبة (9.1%) .

وقد تم اعتماد العمر كمتغير تبعاً لإختلاف الفئات المدرجة أعلاه، لهدف رصـــد التباين في وجهات النظر حول كل نقطة من النقاط المطروحة في الإستبيان.

ب- التحول الرقمي وتعزيز الهوية الثقافية للأفراد

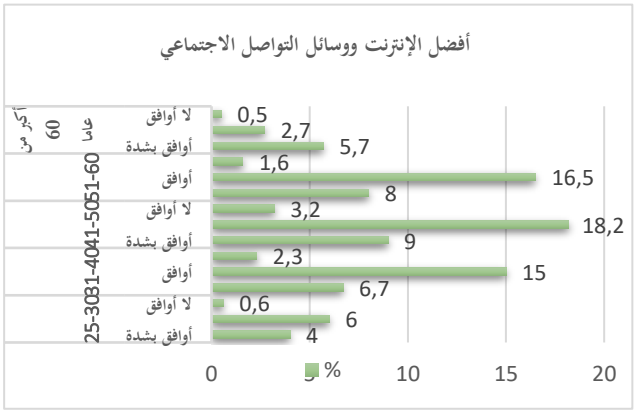
	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أو افق	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يوفر التحول الرقمي وسائل الوصول السهل إلى المعرفة والثقافة	26	18	2	67	35	1	73	57	2	66	44	2	23	15	1
%	6	4.1	0.5	15.5	8.1	0.2	17	13.1	0.5	15.5	10.1	0.5	5.3	3.4	0.2

- **يوفر التحول الرقمي وسائل الوصول السهل إلى المعرفة والثقافة** الجدول رقم (ب/1)



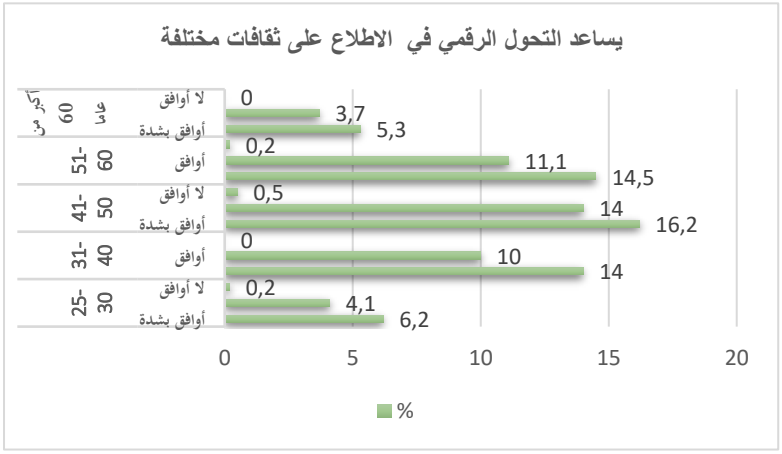
- **أفضل الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي** الجدول رقم (ب/2)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
أفضل الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي	17	26	3	29	64	10	39	79	14	34	71	7	25	12	2
%	4	6	0.6	6.7	15	2.3	9	18.2	3.2	8	16.5	1.6	5.7	2.7	0.5



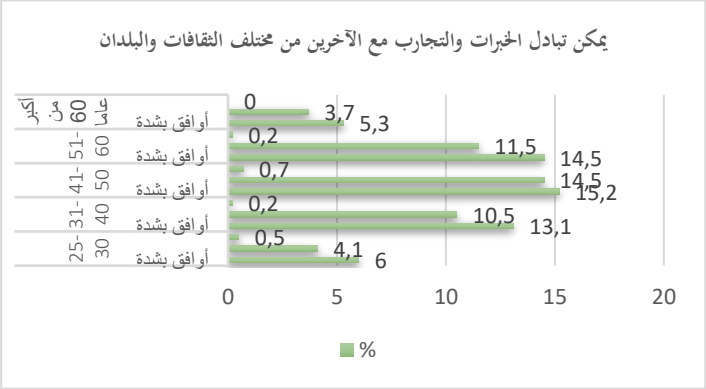
– يساعد التحول الرقمي في الاطلاع على ثقافات مختلفة الجدول رقم (ب/3)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يساعد التحول الرقمي في الاطلاع على ثقافات مختلفة	27	18	1	60	43	0	70	60	2	63	48	1	23	16	0
%	6.2	4.1	0.2	14	10	0	16.2	14	0.5	14.5	11.1	0.2	5.3	3.7	0



– يمكن تبادل الخبرات والتجارب مع الآخرين من مختلف الثقافات والبلدان الجدول رقم (ب/4)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يمكن تبادل الخبرات والتجارب مع الآخرين من مختلف الثقافات والبلدان	26	18	2	57	45	1	66	63	3	62	49	1	23	16	0
%	6	4.1	0.5	13.1	10.5	0.2	15.2	14.5	0.7	14.5	11.5	0.2	5.3	3.7	0



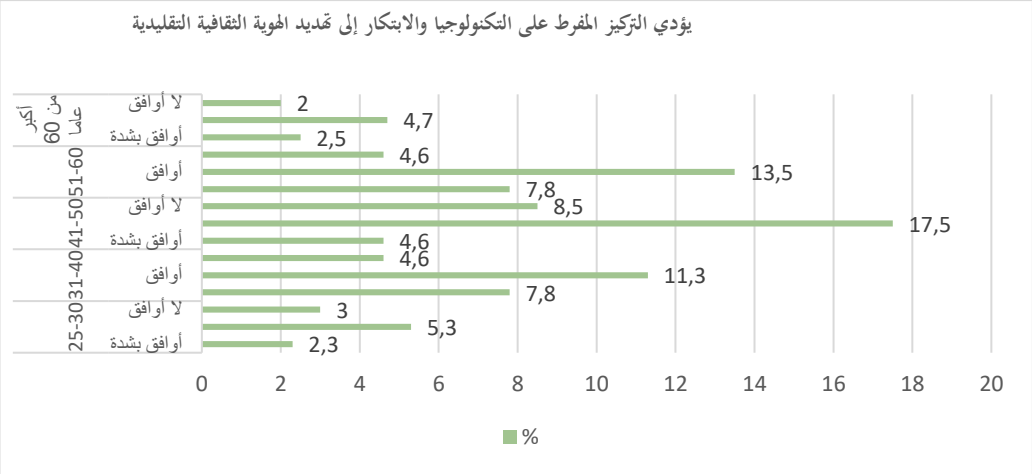
تساهم الاستخدامات الإيجابية لتقنيات التحول الرقمي، على اختلاف أنواعها سواء من خلال التطبيقات أو من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، في نشر وتبادل الثقافات المختلفة الأمر الذي يعزز الهوية الثقافية لكل فرد، فيجعله قادراً على المقارنة بين مختلف الثقافات الأخرى، فتعلو لديه درجة الاعتزاز بهويته الأم، مما يحفزه على نشرها ويجعله مساهماً بنقلها إلى الكونية.

وقد عكست نتائج الجزء رقم ب بأسئلته الأربعة المدرجة تحت عنوان "التحول الرقمي وتعزيز الهوية الثقافية للأفراد"، المتمحورة حول ما تم طرحه في السؤال الأول من فقرة أسئلة الدراسة، مدى انتباه الفئة المتوسطة التي تتراوح أعمارها ما بين 41 و 50 عاماً، فكانت داعمة لفكرة قدرة التحول الرقمي على تعزيز الهوية، وقد تقاربت لهذه الفئة الفئتين السابقة واللاحقة لها بنسب مؤيدة لتضعف عند الفئة الأولى البالغة أعمارها ما بين 25 و 30 عاماً وهذا يعود لسببين الأول أن نسبة مشاركة هذه الفئة لم تتعدَّ 11% من مجمل المشاركات، أما الثاني عدم اهتمام هذه الفئة بموضوع الهوية، حيث أن موضوع الانتماء والأصالة والتمسك بالجذور يتنامى تدريجياً مع التقدم في العمر وازدياد الخبرات والتجارب.

ج- الحفاظ على الموروث الاجتماعي

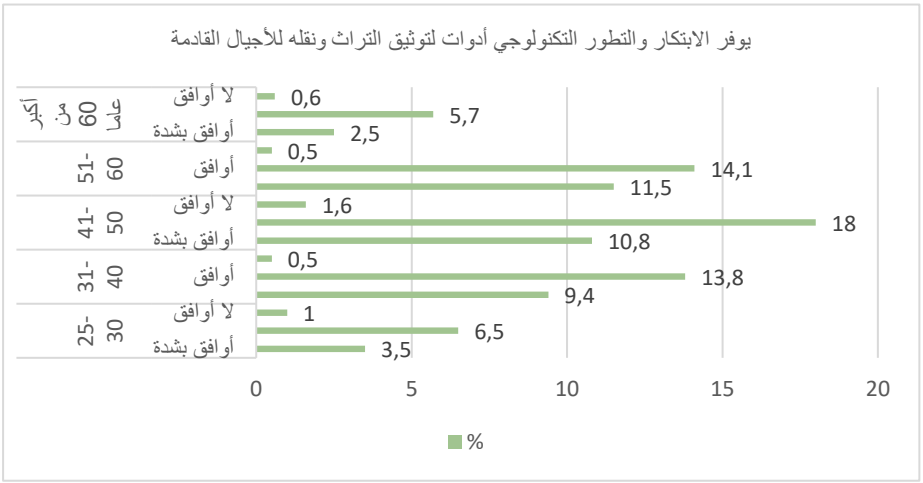
- **يؤدي التركيز المفرط على التكنولوجيا والابتكار إلى تهديد الهوية الثقافية التقليدية** الجدول رقم (ج/1)

	أكبر من 60 عاما			51-60			41-50			31-40			25-30		
	لا أوافق	أوافق	أوافق بشدة	لا أوافق	أوافق	أوافق بشدة	لا أوافق	أوافق	أوافق بشدة	لا أوافق	أوافق	أوافق بشدة	لا أوافق	أوافق	أوافق بشدة
يؤدي التركيز المفرط على التكنولوجيا والابتكار إلى تهديد الهوية الثقافية التقليدية	8	20	11	20	58	34	37	75	20	20	49	34	13	23	10
%	2	4.7	2.5	4.6	13.5	7.8	8.5	17.5	4.6	4.6	11.3	7.8	3	5.3	2.3



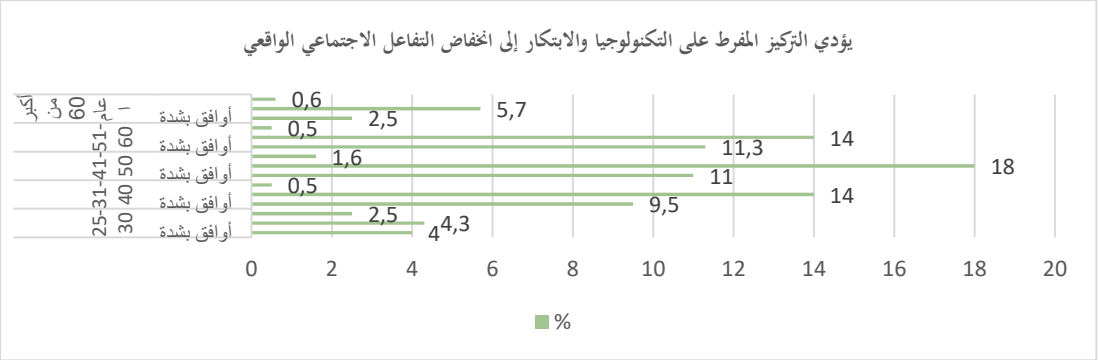
– يوفر الابتكار والتطور التكنولوجي أدوات لتوثيق التراث ونقله للأجيال القادم الجدول رقم (ج/2)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يوفر الابتكار والتطور التكنولوجي أدوات لتوثيق التراث ونقله للأجيال القادمة	14	27	5	41	60	2	47	78	7	49	61	2	11	25	3
%	3.5	6.5	1	9.4	13.8	0.5	10.8	18	1.6	11.5	14.1	0.5	2.5	5.7	0.6



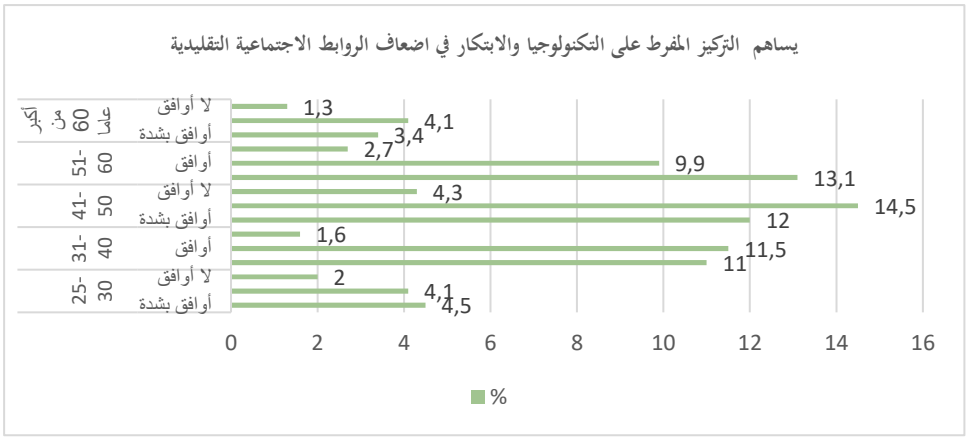
- **يؤدي التركيز المفرط على التكنولوجيا والابتكار إلى انخفاض التفاعل الاجتماعي الو اقعي** الجدول رقم (ج/3)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يؤدي التركيز المفرط على التكنولوجيا والابتكار إلى انخفاض التفاعل الاجتماعي الو اقعي	16	19	11	41	60	2	47	78	7	49	61	2	11	25	3
%	4	4.3	2.5	9.5	14	0.5	11	18	1.6	11.3	14	0.5	2.5	5.7	0.6



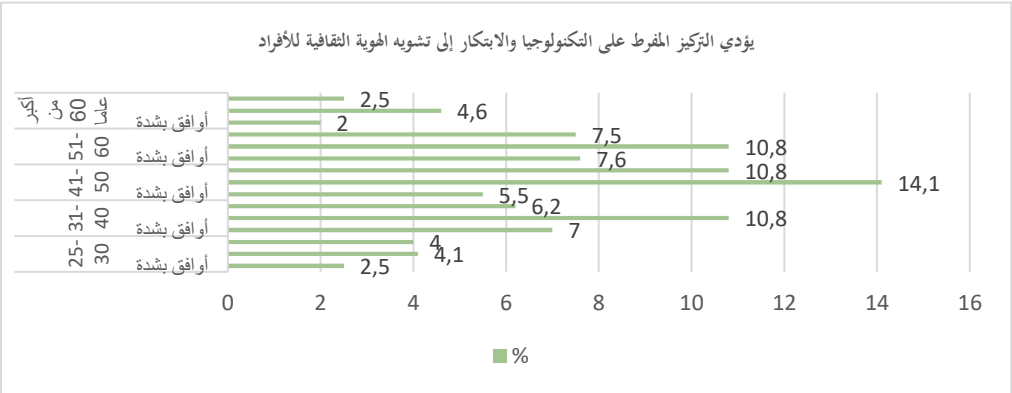
- **يساهم التركيز المفرط على التكنولوجيا والابتكار في اضعاف الرو ابط الاجتماعية التقليدية** الجدول رقم (ج/4)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يساهم التركيز المفرط على التكنولوجيا والابتكار في اضعاف الرو ابط الاجتماعية التقليدية	19	18	9	47	49	7	51	62	19	57	43	12	15	18	6
%	4.5	4.1	2	11	11.5	1.6	12	14.5	4.3	13.1	9.9	2.7	3.4	4.1	1.3



– **يؤدي التركيز المفرط على التكنولوجيا والابتكار إلى تشويه الهوية الثقافية للأفراد** الجدول رقم (ج/5)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يؤدي التركيز المفرط على التكنولوجيا والابتكار إلى تشويه الهوية الثقافية للأفراد	11	18	17	29	47	27	24	61	47	33	47	32	9	20	10
%	2.5	4.1	4	7	10.8	6.2	5.5	14.1	10.8	7.6	10.8	7.5	2	4.6	2.5

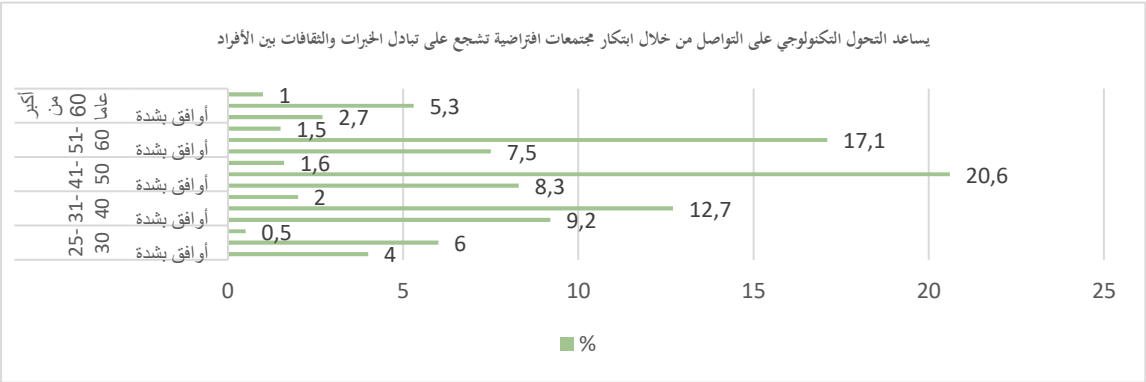


جاء القسم (ج) تحت عنوان الحفاظ على الموروث الاجتماعي المتآلف مع السؤالين الثاني والثالث من أسئلة الدراسة ليؤكد على الوعي الذي تمتلكه الفئة المتوسطة بتبصرها للفجوة التي تشكل الحد الفاصل ما بين الانعكاس الإيجابي للتحول الرقمي والابتكار على الهوية، والسلبي الناتج عن الإفراط في استخدامه والخضوع لسطوته فيقضي تدريجياً على العلاقات الاجتماعية الواقعية ويخفف التفاعل فيما بين أفرادها مما يساهم في انعزال الفرد عن مجتمعه على حساب العلاقات الافتراضية.

د- التحول الرقمي كأدوات لتعزيز الهوية الثقافية

- **يساعد التحول التكنولوجي على التواصل من خلال ابتكار مجتمعات افتراضية تشجع على تبادل الخبرات والثقافات بين الأفراد** الجدول رقم (د/1)

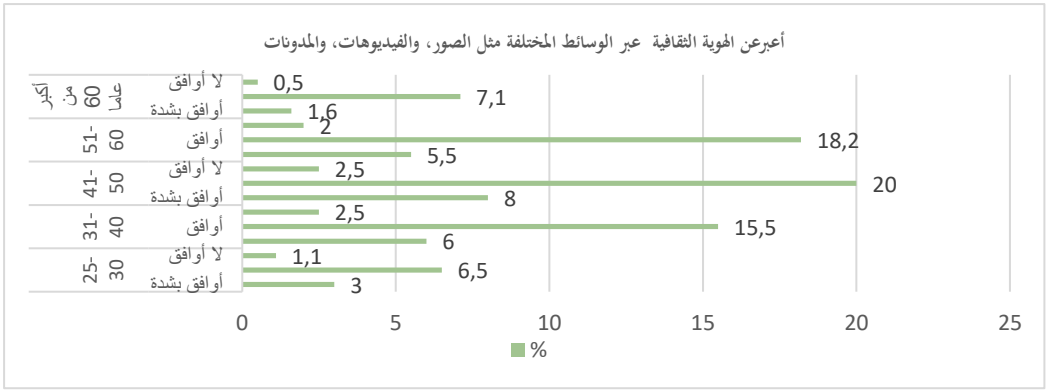
	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يساعد التحول التكنولوجي على التواصل من خلال ابتكار مجتمعات افتراضية تشجع على تبادل الخبرات والثقافات بين الأفراد	18	26	2	40	55	8	36	89	7	32	74	6	12	23	4
%	4	6	0.5	9.2	12.7	2	8.3	20.6	1.6	7.5	17.1	1.5	2.7	5.3	1



- **أعبر عن الهوية الثقافية عبر الوسائط المختلفة مثل الصور، والفيديوهات، والمدونات**

الجدول رقم (د/2)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
أعبر عن الهوية الثقافية عبر الوسائط المختلفة مثل الصور، والفيديوهات، والمدونات	13	28	5	25	67	11	34	87	11	24	79	9	7	31	1
%	3	6.5	1.1	6	15.5	2.5	8	20	2.5	5.5	18.2	2	1.6	7.1	0.5



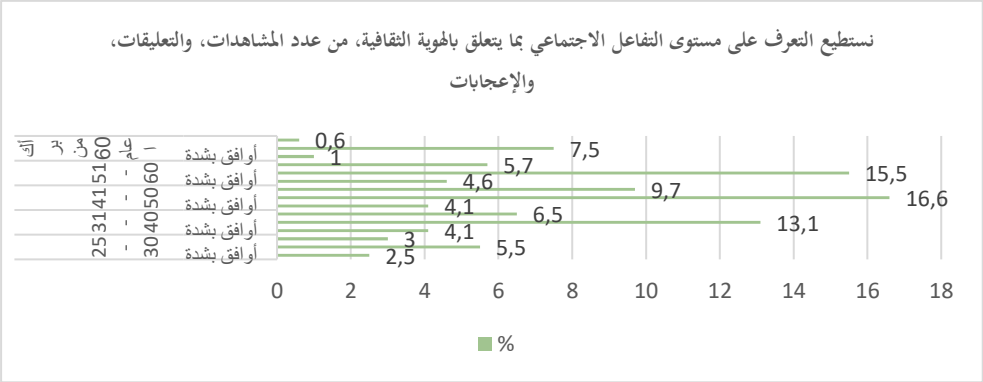
	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
نستطيع التعرف على مستوى التفاعل الاجتماعي بما يتعلق بالهوية الثقافية، من عدد المشاهدات، والتعليقات، والإعجابات	10	23	13	18	57	28	18	72	42	20	67	25	4	32	3
%	2.5	5.5	3	4.1	13.1	6.5	4.1	16.6	9.7	4.6	15.5	5.7	1	7.5	0.6

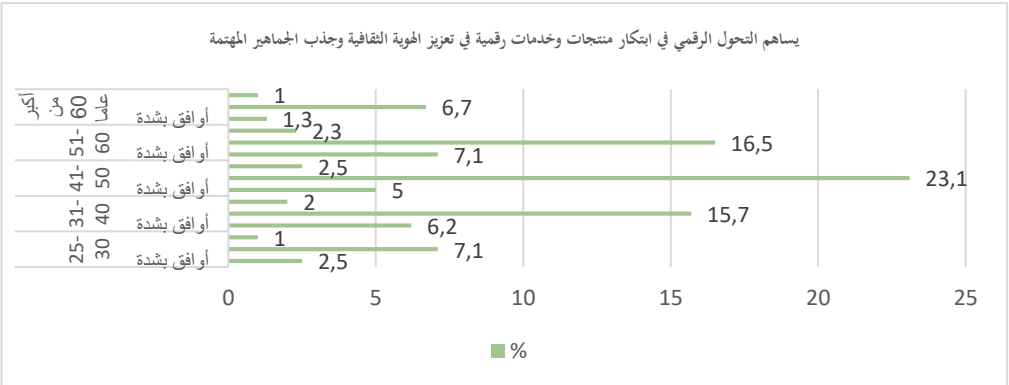
- **نستطيع التعرف على مستوى التفاعل الاجتماعي بما يتعلق بالهوية الثقافية، من عدد المشاهدات، والتعليقات، والإعجابات** الجدول رقم (د/3)

يساهم التحول الرقمي في ابتكار منتجات وخدمات رقمية في تعزيز الهوية الثقافية وجذب الجماهير المهتمة

الجدول رقم (د/4)

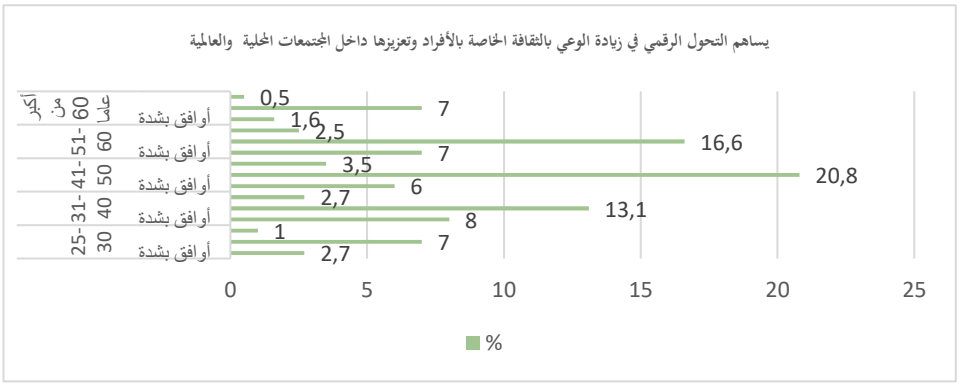
	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يساهم التحول الرقمي في ابتكار منتجات وخدمات رقمية في تعزيز الهوية الثقافية وجذب الجماهير المهتمة	11	31	4	27	68	8	21	100	11	31	71	10	6	29	4
%	2.5	7.1	1	6.2	15.7	2	5	23.1	2.5	7.1	16.5	2.3	1.3	6.7	1





- **يساهم التحول الرقمي في زيادة الوعي بالثقافة الخاصة بالأفراد وتعزيزها داخل المجتمعات المحلية والعالمية الجدول** رقم (د/5)

	25-30			31-40			41-50			51-60			أكبر من 60 عاما		
	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق	أوافق بشدة	أوافق	لا أوافق
يساهم التحول الرقمي في زيادة الوعي بالثقافة الخاصة بالأفراد وتعزيزها داخل المجتمعات المحلية والعالمية	12	30	4	34	57	12	27	90	15	30	72	10	7	30	2
%	2.7	7	1	8	13.1	2.7	6	20.8	3.5	7	16.6	2.5	1.6	7	0.5



أتى القسم (د) من هذا الاستبيان "التحول الرقمي كأدوات لتعزيز الهوية الثقافية" متجانساً مع السؤال الرابع والأخير من أسئلة الدراسة، حيث تم من خلال أسئلته الخمس التركيز على ضرورة تحقيق التوازن ما بين الاستخدامات المختلفة للتحول الرقمي والابتكار كأدوات لتعزيز الهوية الثقافية الخاصة بهم والحفاظ على الموروث الاجتماعي. وقد تبين لنا بالدلائل والأرقام مدى تبصر الفئات الثلاث، الثالثة تليها الثانية ومن ثم الرابعة، لهذه الجزئيات الهامة التي تحصن الهوية الوطنية دون أي انكفاء أو تقوقع على الذات أو إهمال وانعزال عن البيئة المحيطة.

وفي ضوء ما تقدم، تستطيع هذه الدراسة أن تؤكد أنّ الهوية الوطنية أو الهوية الأمّ لها خصوصية في كلّ مجتمع من المجتمعات، حيث إنّها تعمّق روح الانتماء وتشكّل رافعة للنهوض بمجتمعاتهم حيث يتقاسم المواطنون المنتمون إلى هوية واحدة نفس الحقوق كحقوقهم بالتعليم والعمل والملكية، وعليهم نفس الواجبات الفردية منها والجماعية التي تحمل روح العمل الجماعي لخدمة الوطن والمواطن.

وعليه، فإن من نتائج هذا الانفتاح ظهور الهوية الكونية، التي ينبغي أن تنسجم مع الهوية الوطنية، بحيث تتناغم المكونات المتنوعة في هوية كونية، الأمر الذي يتطلب تحصين الهوية، والإضافة عليها وفقاً لما تستوعبه من مستجدات.

فالهوية الأم تحقق قدرا من التوازن، لكن هذا لا يغني عن التفاعل المعرفي والثقافي، وتحديث فكرة معينة لتصبح شيئاً مختلفاً ومتميزاً عما سبق، كما هو عملية اكتشاف فكرة جديدة وتطويرها وتحويلها إلى حقيقة يمكن توظيفها والاستفادة منها في حياتنا الشخصية والعملية والعلمية، لإحداث تغيرات إيجابية في مجتمعاتنا.

ولذلك فإنه في ضوء التحول الرقمي وسطوة الوسائل الإلكترونية على حياتنا اليومية، حلت ظاهرة جديدة بين الشباب العربي وهو استخدامهم للغات وليدة نتاجاً للتفاعل بينهم وبين نظرائهم من المجتمعات الغربية، وقد أدى هذا التواصل إلى إحلال تلك اللغات الرديفة المتمثلة بالرموز والأحرف والأرقام لاختصار عبارات وكلمات كاملة تتناسق مع النسق السريع للحياة. وفي هذا السياق يمكننا الإشارة إلى أنه أصبح للشباب جيل خاص من اللغة والهوية هي لغة الإنترنت والهوية الكونية وفقاً لإفرازات العولمة التي تتحيز للإيجاز والسرعة بعيداً عن الوجدان العاطفي والإحساس في المعنى والمدلول الحقيقي للكلمة التي تعتبر أساس بناء اللغة بوصفها أحد أهم ركائز وأدوات حفظ وتحصين الهوية.

إن هذا التشتت لدى الشباب أصبح من موجبات الانعزال عن الهوية الأم والتشبث بهوية جديدة بدوافع بعضها إيجابي كالانفتاح والابتكار ومجاراة التكنولوجيا خوفاً من الانعزال والانغلاق وبعضها سلبي كالهرولة للتقليد بعيداً عن الإحساس في وجدان الكلمة التي تشكل أحد أهم روافع الهوية الأم.

VII. النتائج:

خلصت الدراسة لمجموعة من النتائج:

1. يشكل الاغتراب شكلاً من أشكال تهديد الهوية الوطنية ما لم يتم تحصينها والانفتاح المنظم والممنهج.
2. إن لوسائل الاتصال الحديثة أثر على الوعاء اللغوي للأجيال الجديدة، مما خلق نوعا من الازدواجية لديهم في المفاهيم، حيث لا تزال مجامع اللغة العربية وكليات وأقسام اللغة في مختلف الجامعات والمعاهد العربية بحاجة لمواكبة الثقافة التكنولوجية والرقمية ومفهومها الذكي؛ فالناطقين باللغة العربية هم ضحايا هذا التفوق التكنولوجي، أما اللغة العربية وهي وعاء الهوية والثقافة فتتعرض للذوبان وضياع مكوناتها الأساسية أمام الغزو الفكري والكوني.
3. برزت أمام الباحث حالة من سيطرة وسائل التواصل الاجتماعي وهيمنتها، ولم يعد بالإمكان تجاهلها، فالافتراضي تحول لواقع حقيقي.
4. التعامل مع السطوة والهيمنة الرقمية كأداة ايجابية والاستفادة من منصات التواصل الاجتماعي وأدواته بأشكالها المختلفة يؤدي إلى حالة من التشتت والفوضى ما لم يخضع لضوابط ومعايير واضحة ومفهومة لمستخدمي التكنولوجيا.

VIII. التوصيات:

1. تحصين الهوية الوطنية، والانتماء لها وفهمها، والتعلق بها، والدفاع عنها، بعيدا عن التعصب والانغلاق.
2. قبول هوية الآخر وثقافته، والانفتاح المنظم ضمن ضوابط ومعايير بعيدا عن الهرولة والتقليد.
3. تشجيع ثقافة الإبداع والابتكار لإثراء الهوية الأم والتحيز الايجابي لها.

4. الاستفادة من التكنولوجيا والتحول الرقمي لصالح تعميق الانتماء للهويه الوطنية في إطار المعقول والمنطقي.
5. قبول واستيعاب ما يسمّى بالهوية الكونية أو الهوية الجامعة والتعامل معها كواقع قادم وملزم.

References

Barney, N. (n.d.). definition WhatsApp. Retrieved from https://www.techtarget.com/searchmobilecomputing/definition/WhatsApp

Brian Holak, Emily McLaughlin. (n.d.). *Definition Instagram*. Retrieved from https://www.techtarget.com/searchcio/definition/Instagram

Daniel Nations .(2020 ,12 22) .What Is LinkedIn and Why Should You Be on It تم الاسترداد من?https://www.lifewire.com/what-is-linkedin-3486382

Hetler, A. (n.d.). definition WhatsApp. Retrieved from https://www.techtarget.com/contributor/Amanda-Hetler

Lazzeretti, L. (2023). Technology and culture in digital transformation: a narrative of the future. In *The Rise of Algorithmic Society and the Strategic Role of Arts and Culture* (pp. 62–96). doi:https://doi.org/10.4337/9781035302543.00010

Şahİn, İ. M. (2022, July 15). Digitalization and its impact on society. *Social science development journal, 7*(32).

Walendziewska, M. (n.d.). *What is Facebook?*Retrieved from https://www.sotrender.com/blog/knowledge_base/what-is-facebook/

Werner Geyser .(بلا تاريخ). What Is TikTok? – Everything You Need to Know in 2024 تم الاسترداد من . https://influencermarketinghub.com/what-is-tiktok/

أشرف شوقي صديق أبو حجر. (2019). التحديات التكنولوجية وأثرها على المواطنة الرقمية لدى طلاب جامعة المنوفية (دراسة حالة).

أكرم كرامة. (18 أغسطس, 2023). الهوية الثقافية في العصر الرقمي. تاريخ الاسترداد 5 2, 2024، من https://ae.linkedin.com/pulse/%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A-akram-karameh#:~:text=%D8%A3%D8%B5%D8%A8%D8%AD%20%D9%87%D9

سلام محمد. (2 يوليو, 2019). الثورة الرقمية وصناعة الثقافة الجديدة. تاريخ الاسترداد 14 2, 2024، من https://arab24.news/%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%B5%D9%86%D8%A7%D8%B9%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF

صفاء طلعت مدكور. (2022). دور التحول الرقمي في إعادة التشكيل الثقافي للمجتمع – الشباب الجامعي نموذجاً " دراسة ميدانية ". *مجلة التربية - كلية التربية - جامعة طنطا، 41*(195). doi:10.21608/jsrep.2022.270001

عادل فهمي البيومي. (إبريل, 2017). تعرض الشباب لمواقع التواصل الاجتماعي وعلاقتها بهوية جيل الانترنت والفجوة بين الأجيال. *الرأي العام، 16* (2)، الصفحات 51-104. تم الاسترداد من https://joa.journals.ekb.eg/article_80440.html

عبلة مرشد. (22 مارس, 2023). *الهوية الثقافية وتحديات التنمية والحداثة*. تاريخ الاسترداد 25 2, 2024، من جريدة الوطن السعودية: alwatan.com.sa/article/1122862

عمرو بيومي. (09 مارس, 2012). «عربتيني» تهدد حروف اللغة العربية بالانقراض. أبو ظبي. تم الاسترداد من https://www.emaratalyoum.com/local-section/education/2012-03-09-1.467086

قاموس كامبريدج مترجما للعربية. (بلا تاريخ).

مصطفى حجازي. (18 يناير, 2021). *الشباب والهوية واللغة في العصر الرقمي*. تاريخ الاسترداد 12 2, 2024، من العربية:
https://www.alarabiya.net/qafilah/2021/01/18/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A8%D8%A7%D8%A8-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A#:~:text=%D8%
منال عمر عبده. (07 مارس, 2020). *الهوية .. وتحديات العصر*. تاريخ الاسترداد 14 2, 2024، من جريدة الوطن: https://www.al-watan.com/article/224896/StateNews/%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%AA%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B5%D8%B1
منى فياض. (30 سبتمبر, 2018). *الهويات المجروحة والمواطنة*. تاريخ الاسترداد 15 2, 2024، من قناة الحرة:
https://www.alhurra.com/different-angle/2018/09/30/%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D8%B1%D9%88%D8%AD%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%A7%D8%B7%D9%86%D8%A9
وسائل التواصل الاجتماعي الإيجابيات والسلبيات. (7 3, 2023). تم الاسترداد من
https://www.aljazeera.net/tech/2023/3/7/%D9%86%D8%A8%D8%B0%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D9%88%D8%B3%D8%A7%D8%A6%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%88%D8%A7%D8%B5%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%8A

العجائبي بين الهوية والابتكار في فيلم " ماليفسنت2 "

The wonders of identity and innovation in "Maleficent 2"

شيماء نصراوي[107]

Received: 01/03/2024 Accepted: 01/06/2024 Published: 22/06/2024

ABSTRACT

The cinematic representation of an idea reveals different signs, traces and imprints on filmic perception. In fact, in a film we can recognise the genre through the identity of the genre and the contingent concepts, but there are also striking perceptive clues in the image, the sound or even the editing. Each particular style represents the identity of the creator, but each director has his or her own means and creative style that can define his or her imprint, which is sometimes recognised by viewers and filmmakers alike. In the film "Maleficent 2", the cinematic imagination of the marvellous genre shows and engraves its imprint on the images, sounds, editing, setting, characters, and so on. Through these cinematographic artefacts, the identity of the marvellous is constructed. However, these imprints are the identity of the marvellous, which is increasingly focused on innovation thanks to technological development in the film industry, in a bid to achieve creativity. Our problematic revolves around the technological impact on the perception of the marvellous in film. Maleficent 2 unleashes the creative cinematic imagination. Our first hypothesis would show that the innovation of cinematographic artefacts would positively affect the identity of the cinematographic genre "the marvellous" by accentuating the astonishment, the domination of the shaping of the extraordinary and the magical. First, we will define the marvellous genre and the various cinematographic artefacts that create the marvellous effect. Next, we will identify the identity of the marvellous by analysing our film through a perceptible deconstruction of the audiovisual symbols. Finally, we will show the impact of technological innovation in highlighting the marvellous effect.

KEY WORDS: *Identity, the marvellous, technological innovation in cinema, Maleficent 2.*

الملخّص

يكشف التمثيل السينمائي لفكرة ما عن علامات وآثار وبصمات مختلفة على الإدراك السينمائي. في الواقع، يمكننا أن نتعرف على نوع الفيلم من خلال هوية النوع والمفاهيم الطارئة، ولكن هناك أيضًا قرائن إدراكية لافتة للنظر في الصورة والصوت والشخصيات. يمثل كل نمط معين هوية صانعه، ولكل مخرج أو مخرجة وسائله الخاصة وأسلوبه الإبداعي الذي يمكن أن يحدد بصمته التي يدركها المشاهدون وصناع الفيلم على حد سواء. يظهر المخيال السينمائي لنوع العجائبي وينقش بصماته على الصور والأصوات والديكور والشخصيات وما إلى ذلك، من أجل بناء هوية العجائبي من خلال المصنوعات السينمائية. من وراء هذه التصاميم السينمائية، تُبنى هوية العجائبي من داخل هذه الصور. غير أن هذه البصمات هي هوية العجائبي، التي تتركز بشكل متزايد على الابتكار بفضل التطور التكنولوجي في صناعة السينما، في محاولة لتحقيق الإبداع. تتمحور إشكاليتنا حول التأثير التكنولوجي على إدراك الأعجوبة في الفيلم" ماليفسنت2" التي تكشف عن الخيال السينمائي الإبداعي. ستُظهر فرضيتنا أن الأليات السينمائية هي مصدر الابداع السينمائي ويمكن أن تؤثر إيجاباً على هوية النوع السينمائي " العجائبي" من خلال إبراز الدهشة وهيمنة تشكيل ما هو خارق للعادة عبر المشاهد الساحرة. أولاً، سنقوم بتعريف النوع العجائبي ومختلف المصنوعات السينمائية التي تخلق مؤثرات العجائب. بعد ذلك، سنقوم بتحديد هوية العجائبي عبر تحليل وتفكيك محسوس للرموز السمعية البصرية. وأخيراً، سنبين أثر الابتكار التكنولوجي في إبراز التأثير العجائبي.

الكلمات المفتاحيّة : *الهوية، ، العجيبة، الابتكار التكنولوجي في السينما، ماليفسنت2" .*

[107] Doctorante Chercheuse en cinema et audiovisual à ESAC Gammarth, Tunisie

chaimanasrawi83@gmail.com

المقدمة:

يبدو ان العلاقات التفاعلية بين الأجناس الإبداعية المختلفة لم تعد تقتصر في وجودها على النصوص الادبية والروائية والمسرحية فقط، بل تجاوز الأمر في ذلك إلى توثيق صلتها بالأشكال الفنية الأخرى مثل فن الرسم والسينما الذي تولّدت عنه أعمال إبداعية تجسدّت في عدة افلام ذات طابع خيالي وعجائبي. تتمحور إشكالية بحثنا حول التأثير التكنولوجي على إدراك الأعجوبة في الفيلم" ماليفسنت2" التي تكشف عن الخيال السينمائي الإبداعي. ستُظهر فرضيتنا أن الأليات السينمائية هي مصدر الابداع السينمائي ويمكن أن تؤثر إيجاباً على هوية النوع السينمائي " العجائبي" من خلال إبراز الدهشة وهيمنة تشكيل ما هو خارق للعادة عبر المشاهد الساحرة. وحول علاقة الهوية بالإبداع التي تحيلنا في الحقيقة الى كيفية توظيف الخيال في الاعمال السينمائية المعاصرة كأعمال يمتزج فيها الواقع بالخيال والمعقول باللامعقول والثابت بالمتغير فاسحة بذلك المجال لحضور شخصيات مزدوجة في هويتها وغريبة في طبيعتها سواء كانت في شكل اطياف او حيوانات غير مألوفة. تنطق بلغة مبهمة وتنتقل في الفضاء بصفة عجيبة ومذهلة متجاوزة بذلك لا فقط حدود الزمان والمكان، بل وأيضا حدود المحسوس والمنظور. كما هو الامر في الافلام السينمائية التي جعلت من الوسائط التقنية والرقمية المعاصرة اداة لاستحداث اساليب جديدة في الانجاز والتعبير تصل الى حد الاعجاز والابهار. وهو ما يتجلى بكل وضوح في بعض الأفلام السينمائية التي حظيت بشهرة عالمية نخص بالذكر منها فيلم " ماليفسنت2 " للمخرج "يواكيم رونينج" الذّي سيكون نموذج بحثنا في هذا المقال العلمي.

ستُظهر فرضيتنا كيفية توظيف الأليات التقنية في مجال الابداع السينمائي والتي يمكنها ان تحدد هوية الفلم السينمائي " العجائبي" من خلال إبراز الدهشة وهيمنة تشكيل ما هو خارق للعادة عبر المشاهد السّاحرة.

أولاً، سنقوم بتعريف النوع العجائبي ومختلف المصنوعات السينمائية التي تخلق مؤثرات العجائب. بعد ذلك، سنقوم بتحديد هوية العجائبي عبر تحليل وتفكيك محسوس للمؤثرات السمعية البصرية. ثم وأخيراً، سنبين أثر الابتكار التكنولوجي في إبراز التأثير العجائبي في عالم الأفلام التي وصفت بأنها غرائبية، وقدمت قصصاً من الصعب تصنيفها، تضمنت أحداثا مغايرة وغير مألوفة.

سنعتمد في تحليلنا على علم السيميوتيقا (Greimas، 1984) .

لم يكن اختيارنا لفلم ماليفسنت2" من باب الصدفة, بل جاء عن قصد لأنه يحمل في ثنايا سرديته طابعا عجائبيا, يقوم على تشكيل بصري يتجاوز حدود الواقع الموضوعي, ويحاكي في جوانبه الظاهرية والباطنيّة لقاءا بين الهوية والابتكار. ما المقصود بالعجائبي في السينما ؟ واين تتجلى مظاهره في فلم "ماليفسنت2" ؟

فيم تتمثل تقنيات الابهار؟ ما هي وظائف المؤثرات البصرية والصوتية في فيلم "ماليفسنت2" ؟

I. هويّة العجائبي في السينما:

يرتبط مفهوم العجائبي بما هو خيالي ولاواقعي. بل ان حقيقته تكمن في المراوحة بين الممكن واللا ممكن متجاوزا بذلك حدود كل تصور عقلاني. لذلك نجد في الافلام العجائبية افكارا وقصصا غير مألوفة تشد انتباه المشاهد بأحداثها الغريبة والمتسارعة.

ففي كتابه "مدخل الى الادب العجائبي" (تودوروف، ١٩٩٤) يؤكد "تودوروف" على الطابع الخيالي للعجائبي وقدرته علي اختراق حواجز مناهج المعارف العلمية وجميع الأنساق الفكرية الموضوعية. فهو يظهر لنا الواقع في شكل مغاير علي عكس ما نعرفه كذلك في صورته الحقيقية. لذلك تبدو الافلام العجائبية غير مشروطة في بناء سرديتها و تشكيل صورها الابداعية بقواعد منهجية بل هي تهدف الى اثارة الاحساس لدى الانسان بقدراته اللامحدودة .

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

في طور البحث عن الهويّة العجائبيّة نجد أنّ لفظ العجائبي في حدّ ذاته يشوبه شيء من الغموض والتداخل في علاقته بمصطلحات أخرى لها نفس المعنى أو قريبة منه. فتنطوي عليه مفاهيم مثل العجيب، الغريب، الحلم، الأسطورة، الخرافة, المدهش والفانتازيا وما الى ذلك...باعتبار أنّ "العجب والعجيب يمتدّان الى مساحات غائرة في عوالم النّفس الخفيّة المولعة بكلّ جديد غير معتاد, وهو ما يوسّع مساحة العجيب ليشتمل كلّ الأشياء الموجودة في العالم فلو لم يعتد الانسان على رؤيتها لبدت له عجيبة وخارقة ومحيّرة." (تنفو، 2010)

وبتصفحنا بعض المعجمات العربيّة والغربيّة قصد تحديد معنى اصطلاحي ولغوي واضح لمفهوم العجائبي نتبيّن أنّ الاقتباس الأوّل لهذا المفهوم كان من "عجب، يعجب، عجبا، عجبا_عجبا: عجب تعجيبا: أي جعله يعجب, والعجب اعجاب وعجوب." (مسعود، 1992)

وفي معجم اخر نجد لغويّا:" العجب جمعه أعجاب، وجمع عجيب عجائب، ويجمعان العجيبة والأعجوبة، وتعجبت منهم واستعجبت منهم وكعجبته تعجيبا والتعاجيب العجائب.") قاموس المورد ,صفحة (750)

وفي هذا السياق، تلحق ياء النسبة بالعجائب فيصبح العجائبي ليدل على ما هو غير معتاد وغير مألوف، العجب من شيء أو الدهشة منه. في حين يشير معجم "le Petit Robert" الى تعريف العجائبي أنّه ظاهرة "حلميّة".

يعتبر الحلم لغويا: حلم، يحلم، حلما وحلما، رأى في نومه رؤيا: الحلم جمع أحلام تجتمع فيه الاناة, العقل, الواقع في اللاّواقع والعفو عن المقدرة. (مسعود، 1992) فنستدّل أنّ العجائبي يتخذّ من الأحلام والرؤى سبيلا للبناء حيث يرتبط بالماضي والغيبي وما فوق الطبيعي والمعجزات.

وبصدد البحث عن هويّة العجائبي ومقارباته المفهوماتيّة, نجد أنّ مصطلح الحلم كان الشغل الشاغل للكثير من القدماء أمثال أرسطو الذي جعله موضوع بحث سيكولوجي، واعتقد بأن الأحلام ليست إلا وليدة الطبيعة وتتبع قوانين النفس البشرية، وأن جسم الإنسان يستجيب لكل المنبهات التي تطرأ عليه أثناء حلمه ". وهذا على خلاف أولئك الذين سبقوا أرسطو الذين قالوا إن الأحلام قادمة من عند الإله وإنها تأتي كرسائل إلهية للتبشير أو للتنبيه.)سيغموند(1900 ,

أمّا بالنسبة لفرويد (سيغموند، 1900) فإن الحلم بوّابة لأعماق النفس البشرية، وأن كل ما يحلم به المرء عبارة عن تجارب سابقة أو تصورات مبنية على أحداث قديمة، وأن الإنسان يحلم بما رآه أو قاله أو رغب فيه، وفي معظم الأحيان يعبر الحلم عن انفعالاتنا العاطفية في حالة الوعي.

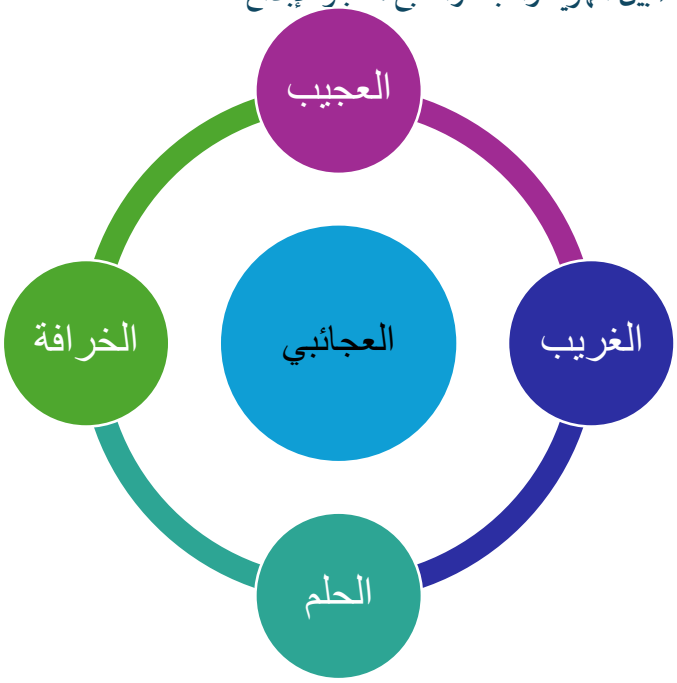
في ضوء هذا التّعريف يأخذنا تودوروف من جديد في كتابه الأدب العجائبي أنّ العجائبي جنس قائم بذاته، جوهره التخيّل والتّحرر من حدود العقل، الا أنّه سرعان ما يجمع بين العجيب والغريب حين يقول: "لا يمكن اقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي, فهما الجنسان اللذان يتراكب معهما". (Todorov، 1970)

جاء في لسان العرب أنّ مصطلح الغريب " يأتي بمعنى النّادر والقليل والوحيد الذّي لا أهل له والعلماء غرباء لقلتهم.")منظور(1994 ,

أمّا لدى تودوروف كان موقفه قائم على أنّ مفهوم العجائبي يتداخل مع الغرائبي، بوصفه جنسا مجاورا للعجائبي فتكون التعالقات لديه في هذا المنهج كالاتي:

غريب ←عجائبي ←غريب ←عجائبي ←عجيب ←عجيب محض. (تودوروف، ١٩٩٤)

بعد كل التعاريف والتحاليل التّي تعرّضنا لها في الأدب أو في معاجم اللغة أو في علم النّفس نتبيّن أنّ العجائبي مخالف لنظام المنطق والعقل، فتظهر العناصر الخارقة للطبيعة أو السّحريّة أو المستحيلة التّحقّق على أنّها مظاهر طبيعيّة، ولكن بالقياس الى عالم مفارق لعالمنا الواقعي. وبذلك نستنتج أنّ العجائبي هو صورة تكميليّة قائمة على عدّة نظم ومفاهيم لغويّة متنوّعة ومختلفة تساهم جميعها في بناء "هويّة" راسخة وواضحة للعجائبي. وللتّوضيح أكثر يمكننا شرح هذه الفكرة في رسم بياني يعزّز ما توصلنا له في بحثنا هذا:



تعتبر هذه الخريطة الذهنيّة فاصلة للعجائبي بين ما قيل في الأدب والكتب التحليليّة وما توظّف في السينما، حيث يركز هذا المقال العلمي على سينما العجائب، مع إيلاء اهتمام خاص لفيلم" ماليفسنت 2". لنستكشف التقاطع بين الهوية والابتكار في هذا النوع من الأفلام. فسينما العجائب هي نوع سينمائي يتميز بالعناصر الخيالية والقصص الخيالية والعالم الخيالي. ويُعد فيلم" ماليفسنت"عملاً رمزياً لهذا النوع السينمائي، حيث يسلط الضوء على موضوعي الهوية والابتكار من خلال السرد والعرض البصري.

لكن قبل الغوص في تحليل نموذج بحثنا، سنذهب في رحلة تطلعيّة للعجائبي في السينما وكيف وظّف من الأدب الى المحاكاة المرئيّة، كما سبق لنا الذّكر في المرحلة الأولى من البحث أنّ انطلاقة العجائبي كانت من الأدب والقصص التّي تميزت بالغريب والعجيب والخرافة ولقبّت بالمفاهيم القصصيّة فقد كانت القصّة تأتي بمخيّلات للقارئ تجعله يحاكي مخيلته الباطنيّة فقط , تصف له كلّ المشاعر من خوف ورعب وسعادة. فتقف جميعها على حبر وورق الى أن جاءت السينما لتحاكي جميع الخطابات الكتابيّة فتنفخ في القصّة روحا تضفي لها صورة سمعيّة بصريّة تجسّد لنا كلّ هذه المخيلات لنصبح نرى ونشعر بكلّ المفاهيم من ألم وفرح وحزن وما الى ذلك من الأحاسيس، فيتحوّل العجائبي من تعابير أدبيّة كتابيّة الى تعابير حسيّة في السينما.

من هذا المنطلق سنبحث عن الإشارات والرموز والدلالات التي ستبيّن وجود العجائبي في السينما تحديدا في فيلم ماليفسنت2" , وذلك من خلال التراكيب الضوئيّة، والألوان، والديكور، والشخصيات.

II. هويّة العجائبي في فيلم" ماليفسنت2" :

انساقت السينما باعتبارها وسيطاً تعبيرياً بصرياً الى إثارة الشكلانية في الأدب والتشكيل الفني، فاستلهمت النصوص واللوحات من خلال طرح مفاهيم جمالية تعتمد الغرائبية والعجائبية في صياغة السرد الصوري.

فأصبحت السينما الحديثة عالما موازي تتمازج فيه كل المفاهيم الخياليّة من عجائبي واللاّواقعي والحلمي والغريب، لتحاكي كل ما هو ظاهري وباطني للإنسان وما يخالجه من مشاعر مرئيّة ولا مرئيّة.

فالأفلام الغرائبية وغير المألوفة تحررنا من السلطة ومن الواقع وتطلق العنان لحرية خيالنا ورغباتنا المكبوتة لتكون بدورها ملاذا نختبئ فيه من كلّ ما يعيق أحاسيسنا.

من خلال السينما الحديثة أصبح الإنسان يعيش بعيدا عن مكان الجسد والواقع. حيث تسافر بنا تقنيات التكنولوجيا الحديثة عبر الإخراج السينماتوغرافي، لينتهي بنا الطريق أمام عمل فنّي يحمل في طيّاته العديد من

المعاني الظاهريّة والباطنيّة لعدة مفاهيم رئيسيّة، تبنى عليها الهيكلة القصصيّة والاخراجيّة للفيلم. نختّص منها مفهوم "العجائبي "وهذا ما يجعلنا نبسط تساؤلات علنّا نجد لها إجابات في بحثنا هذا ألا وهي:

أين تكمن هويّة العجائبي في فيلم" ماليفسنت 2"؟ والى مدى تساهم المؤثرات السمعيّة والبصريّة في جعل مفهوم العجائبي بارز وطاغي للمشاهد؟

1. العجائبي في التّركيبة الصّوريّة:

لقطة عدد02

لقطة عدد01

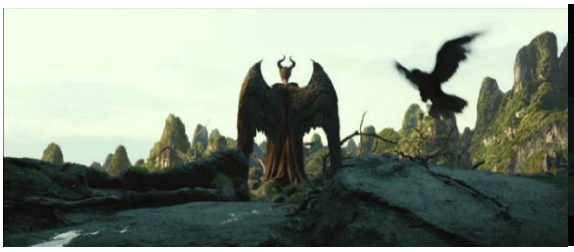
جاءت هذه اللقطة من الفيلم بتركيبتين مغايرتين، تكون الأولى لقطة " كبير " بكاميرا ثابتة وبتقنية صغيرة عمق الحقل[108], ليحجب لنا عن جزء من الصّورة بغاية التّركيز على نقطة معيّنه بها, فتأخذنا الكاميرا بزاوية أماميّة لنتبيّن حقل الورود المضيء وكأنّ الكاميرا تسافر بنا في تفاصيله وتغوص بنا في داخله لنستدّل بعض الشيء نوعيّة هذه الورود وشكلها. فنتساءل أين يمكن مفهوم العجائبي في هذه اللقطات وفي تقنيات طرحها.؟

وظُّف العجائبي في هذه اللّقطة عن طريق المجسمّات التّي نلتمس منها على سبيل البحث المجسّم المضيء والذّي تجسّد في شكل زهور مضيئة ليعتبر بدورها وسيلة من وسائل ابهار المشاهد، فتنكسر النمطيّة البديهيّة للمشهد ليختلط الإحساس وتمتزج التّقنية بين العجائبي والواقعي.

عند التّحليل نلحظ أنّ العجائبي بسط من خلال عنصران تكميليان ألا وهما التّقنية والمجسّم ليخلق تناغم في التّركيبة الصّوريّة للمشهد فتضفي الإضاءة طابع خاص للعجائبي، يغيب فيه النّور ليولد نور اخر، بل حقل من الانوار المضيئة مصدرها زهور عجائبيّة فتسافر بنا التركيبة الصوريّة السينماتوغرافيّة من المألوف الى الحلمي الغير المألوف في الواقع المحض.

تأتي هذه التّركيبة الصوريّة للقطة ببرمجة الابتكار التكنولوجي تحت تقنية "ثلاثيّة الابعاد"[109] التّي تخلق من الفراغ عالما مماثلا للعالم الواقعي ممّا تجعل المشاهد في حالة هذيان وخلط فنعود بصفة بديهيّة لطرح نفس التساؤل: هل هوا واقع أو لا واقع. فنجد أنّ سينوغرافيا المكان مبنية على برماجيّات التّصميم وتنقسم ل "شبيهة الواقع" من حيث التراكيب المكانية أشجار وغابات، و "للاّواقع" من حيث تصاميم أزهار الضريح التّي تعج حقل المكان بإنارتها السّحريّة، لتضفي هذه البرمجيّات عالما عجائبيّا بهويّة مبتكرة على مستوى الجانب الإبداعي.

2. العجائبي في الشخصيات:



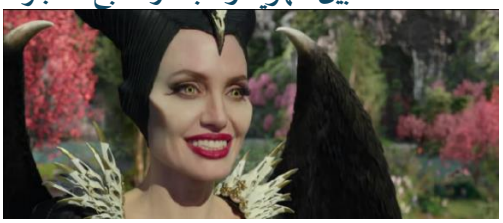
لقطة عدد 05

لقطة عدد 04

[108] Petite Profondeur de champ

[109] 3Dimension (3D S MAX)

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع



لقطة عدد 06

لقطة عدد 07

كانت انطلاقة المخرج في طرح مفهوم العجائبي عبر شخصيات الفيلم من خلال الاليات التقنية في الإخراج حيث تلازم بتقنية التشويق عبر المؤثرات البصريّة والصوتيّة وذلك من خلال طرح جزء بسيط من الشخصيّة الرئيسيّة الا وهي" قرون حادّة سوداء اللّون" بلقطة كبيرة[110],جزء في باطنه غير مألوف للطبيعة البصريّة، ولكن في ظاهره مألوف للمشاهد فينتابنا سؤال الحيرة مع عامل الإضاءة والموسيقى المشوّقة ليخلق بداخلنا نوعا من الاضطراب البصري هل نحن بصدد مشاهدة الواقع أو الواقع العجيب؟

ونظلّ بهذه الحيرة الى أن ننتقل في لقطة أخرى مغايرة تماما في الزمان والمكان، ولكن متفقتان في الان نفسه على نقطتين مهمتين: الأولى وهي صدد الكشف عن الشخصيّة ذات القرنين والثانية أنّ تركيبة الصورة تأخذنا مرة أخرى بكاميرا من الخلف[111] لكن بلقطة موسّعة عن الأولى تسمّى لقطة نصف كليّة[112] لتكشف لنا أنّ الشخصيّة يلازمها مفهوم الغرابة والعجيب في ظاهرها ليضفي على المشاهد طرح تساؤلي اخر، هل الشخصيّة ادميّة أو حيوانيّة؟ بجسد أدمى واجنحة طائرة. وهذا ما يضفي الى نوع من دلالات الخرافة والأساطير التّي ترمز الى جسدنة الوحش وذلك باعتبار أنّ الجسدنة حالة مرضيّة نفسيّة تجسمت في هذا الشكل المريع، فكيف سيكون شكل الشخصيّة من الأمام؟

تبقى التساؤلات مطروحة الى أن تأخذنا الكاميرا في لقطة أخرى لتكشف لنا أخيرا عن ملامح الشخصيّة لينتابنا فضول أكثر عن طينة هذا الخلق الإبداعي: وجه أدمي متحوّل[113] بتناظرات هندسيّة عجائبيّة مغايرة للمألوف وللعادي المعتاد، وجه شاحب مع ابتسامة عريضة تكشف لنا عن أنياب مصاصي دماء وكأنّها تذكرنا في القصص والاساطير.

هل هي شخصيّة شريرة تعيش في الجبال بمفردها أم شخصيّة طيبة تعيش في الحدائق؟

لنرى من ناحية اخرى في لقطة مخالفة جانب مغاير ومختلف تماما عن اللقطة التّي سبقتها فيمتزج الغضب والشر في صورة واحدة وظفها المخرج بتفنيات برمجاتيّة حديثة عن طريق توظيف اللّون الأخضر الذّي يمكن أن نعتبره من الألوان التّي تخص العجائبي.

بصدد البحث عن هويّة العجائبي يتراء لنا عند التّحليل أنّ الخدع البصريّة واليات التّصميم التكنولوجيّة لعبت دورا مهمّا في ابراز العجائبي من خلال الشخصيّات وذلك عن طريق توظيف التراكيب السينماتوغرافيا مثل الصّورة: من اضاءة، وديكور، ومؤثرات صوتية ،ومونتاج. فجلّ ما تراه العين المجرّدة من الفيلم هي من الخيال الإخراجي أي أنّ كل ما يحيط بالشخصيات هي إكساء في الخلفية ذات لون أخضر أو أزرق تلقطها عدسة الكاميرا من واقعها كما هي على حالها ثمّ يدخلها المصمّم بشراكة مع المخرج على برمجيات خاصة تحولّها الى خلفيّات شبيهة للواقع كأنّها مقتطفة مباشرة من العدسة نحو الطبيعة، ولتعزيز واقعيتها تظفي عليها تصاميم الإضاءة. فاذا تبيّنا في اللقطات المأخوذة من الفيلم كنموذج تحليل نجد أن الإضاءة تلعب كعامل رئيسي في تبيين الرغبة الاخراجيّة في الطرح القصصي حيث نجد في اللقطة عدد 05 و 06 أنّ الشخصيّة تتجولّ بحريّة في أي ظرفيّة زماميّة ومكانيّة وأنّ الأوان

[110] Gros plan

[111] En amorce

[112] Demi-ensemble

[113][113] Métamorphose

في المجسمّات المتوظفّة في اللقطات تعكس الحالة النّفسيّة للشخصيّة ففي اللقطة عدد 04 تظهر الشخصيّة كحارس وحشي يقوم بحماية مكانه لكن في اللقطة الموالية نفس الشخصيّة يعكس عليها مفهوم الوحدة والتفرّد في أعالي الجبال بعيدة عن أي احتكاك سفلي بها، فتأتي اللقطة الثالثة منافية تماما لما تبيناه من قبل لنجدها شخصيّة سعيدة و محبّة تضفي عليها ألوان االزهور جماليّة في خلقها ثمّ وأخيرا تتغيّر الإضاءة في اللقطة الأخيرة مع تصميم اضاءة من التّحريك الرّقمي لنتبيّن حالة الشخصيّة والجو العام المحيط بها .

كمثل الحال في شخصيات أخرى ثانويّة:

لقطة عدد 08

لقطة عدد 09

لقطة عدد 10

نلاحظ أنّ جميع الشخصيات في الفيلم بنسبة طاغية هي شخصيات من وحي ونسج الخيال العجائبي اضفى لها المخرج روحا واحاسيس ادميّة مثلها كمثل الانسان لكن في صياغة مختلفة ومغايرة لعالمنا ونمطنا الطبيعي ومن أهمّ الشخصيات الاعجوبيّة: الثلاث جنيّات اللواتي لهن مرجعيّة قصصيّة في قصة "الجميلة النائمة". حشرات طائرة في شكل ثلاث نسوة. فنستدّل عن طريق الصّوت أنّ احدى الجنيّات الثلاثة كشفت بطريقة مباشرة عن المرجعيّة الأولى والأصليّة للفيلم وهي قصّة "الجميلة النائمة[114] .

كما نستدّل في مرّة أخرى أنّ هذه الشخصيات هي من نسج الخيال وأنّها لا تمتّ للواقع بصلة على عكس الشخصيات الرئيسيّة الأخرى كما سبق لنا الذّكر "شخصيّة معلّمة الألم" فهي شخصيّة واقعيّة في الأصل تطرأ عليها بعض التغيرات من خلال نوع الماكياج و الكوستيم وربطة الشعر لتميل الى الغرابة، أمّا الشخصيّات الثانويّة فهي تصاميم غرافيكيّة على جميع المستويات لتبيّن من زاوية معاكسة الميل للواقع والغريب.

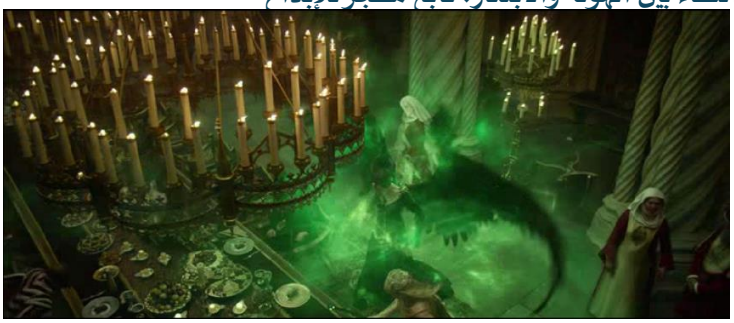
لتذكير قارئنا دائما وابدا، أنّ الغاية من بحثنا هذا هو ابراز التأثير التكنولوجي على إدراك الأعجوبة في فيلم" ماليفسنت2" من خلال الكشف عن هويّة العجائبي وتوظيف مفهوم الابتكار في الخيال السينمائي الإبداعي. وذلك من خلال استخراج الابعاد الرّمزيّة للصّورة السينماتوغرافيّة في الفيلم.

كمرحلة أولى حاولنا البحث عن هويّة العجائبي في التركيبة الصُّوريّة وفي الشخصيات امّا في مرحلة ثانية نأمل ابرازها من خلال المكان وعبر التّقنيات التّكنولوجيّة المتلازمة معه.

3. العجائبي في المكان:

[114] La belle au bois dormant

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع



لقطة عدد 11

تمثَّل اللّقطة عدد 11، لقطة نصف كليّة بزاوية كاميرا من الأعلى الى الأسفل[115] لنتبيّن الجوّ العّام للمكان في فيلم ماليفسنت 2." قاعة في قصر مخصصَّة للأكل والضيافة، في ظاهره مكان طبيعي وواقعي حيث نجد الديكور العام يوحي الى الحياة الطبيعية لطبقة مخمليَّة كما نتبين أنَّ اضاءة المكان تتمثَّل في شموع يستعملها الشخص للانارة وهذا مايفيد الحبكة الزمنيَّة في ذلك العصر وهو الافتقار للكهرباء, فنستدَّل من النسق العادي لسيرورة المكان أنَّ العجائبي له ميولات واقعيَّة ليس بالمفاجئ أو المثير للدهشة.

ولا يقتصر المفهوم على هذا الجانب فقط, حيث نجد للعجائبي دلالات ورموز سيميائية تأخذنا الى وجهة أخرى من تحليلنا البحثي, فعلى مستوى الإضاءة في هذا المكان نتبيّن بروز لون أخضر يعجّ المكان منتثر ومندثر وسط زحام قاعة الأكل فنلاحظ أنّ دلالة اللون الأخضر في السينما تدُّل على الطبيعة , الهدوء والانتعاشة ولكن من جانب اخر فهو يدلّ على الاشمئزاز و بشاعة الشيء وهذا ما لاحظناه في سيرورة المكان من الفيلم أنَّ غضب الشّخصيّة أفرز لون أخضر لا تدركه عدسة الكاميرا بل يبتكره المخرج عن طريق الخدع التّقنيّة البصريّة فتقتطف اللّقطة كما هي ثمّ تتحوّل على شاشة الحاسوب لتدخل عالم برمجيات التّصميم التّي ستظفي عليها منهجا اخر وسيميائيّة مقصودة من خلال توظيف الاشعّة الخضراء الشبيهة بالاشعّة البنفسجيّة لاتدركها العين المجرّدة.

لقطة 12

يكون العجائبي في هذا المكان من منظور اخر ومخالف ومغاير عن الأوّل بلقطة نصف كليّة لكن بزاوية جانبيّة وبحركة كاميرا ثابتة لتضفي إحساس الواقعيّة والشعور بالاريحيّة والهدوء، وذلك بغاية الكشف عن جوانب أخرى له عبر شكل الورود والألوان الحلميَّة والكائنات الغريبة التّي تطير بأجنحة ولها ملامح ادميَّة وأجساد حيوانية.

كما نجد حيوانات واقعيَّة مثل الضفدع وأخرى غير واقعيَّة مثل خنازير في شكل وحوش رماديَّة اللَّون وذات قامة ادميَّة توحي باللطافة والدفء ما يجعلنا نستنتج أنَّ جلّ ما في المكان يبثُّ مفهوم الغرابة والخيال والتخيّل، حيث جمع المخرج عن طريق خياله,عالمين في عالم واحد تعمّه كل مفاهيم الفرح والسَّعادة, نتبيَّنه عن طريق الحركات الظاهريَّة للشخصيَّات العجيبة والنبتات المتحرِّكة والأصوات الفرحة. التّي أعتبرت جميعها من نسج خيال المخرج.

وقد قيل في هذا السياق:" إن التخيل هو فعل تأسيسي ولا غنى عنه للوعي: فهو يمنحنا القدرة على امتلاك العالم الواقعي في اللاواقع؛ فالصورة مرتبطة بالوعي ارتباطًا لا رجعة فيه".[116]

[115] Contre Plongée

[116] « L'imagination est un acte constitutif et indispensable à la conscience : elle nous concède le fait de pouvoir nous approprier le monde réel dans l'irréalité ; l'image est irrémédiablement liée à la conscience ». (Sartre, 1986).

فتحيلنا هذه المقولة أنّ المكان في اللّقطة الأخيرة يوحي بالجنّة الخلد وبجماليّة الأشياء والتراكيب الصوريّة التّي لا تتجاوز عقلنا الباطني الا عن طريق التخييل.

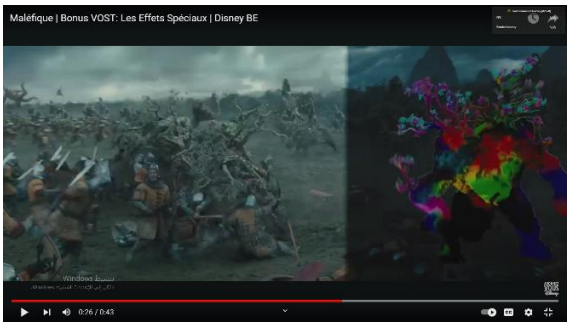
III. أثرودلائل الابتكارفي فيلم ماليفسنت2"

ارتأينا في بحثنا أنّ المؤثرات السمعيّة والبصريّة لعبت دورا مهّما في ابراز هويّة العجائبي في فيلم ماليفسنت 2" وذلك من خلال بسط المخيال السينمائي لنوع العجائبي الذّي يظهر وينقش بصماته على الصور والديكور والشخصيات وما إلى ذلك...، من أجل بناء هويّة العجائبي عبر المصنوعات السينمائية. فمن وراء هذه التصاميم السينمائية، تُبنى هوية العجائبي من داخل هذه الصور. غير أن هذه البصمات هي هوية العجائبي، التي تتركز بشكل متزايد على الابتكار بفضل التطور التكنولوجي في صناعة السينما، وفي محاولة لتحقيق الإبداع.

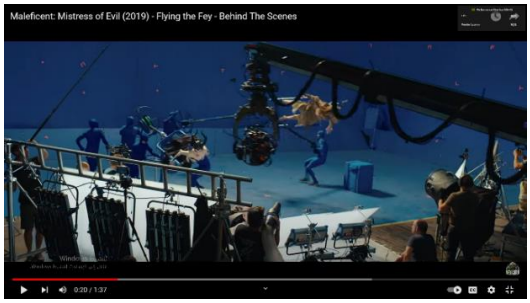
ساهمت المؤثرات الصوتية والبصريّة تأثيرات عدة في خلق مفهوم الابتكار العجائبي حيث أنها تؤثر في رسم الصورة بشكل أوضح في مخيلة المشاهد، خاصة من خلال خدع الإخراج الفنية والخدع البصريّة وبرامج التصاميم الغرافيكي و مؤثرات التّصوير الحيّ و أدوات التّحريك الرقمي مثل رسومات ثلاثية الأبعاد و الإكساء في الخلفية من خلال تقنيّة اللّون الأخضر أو الأزرق والمشاهد المؤثرة, فتكون جلّها لها دورا فاعلا في تكميل الدّور الذّي ترسمه الصور المرئية, فيقتنع المشاهد بما يرى وكأنه يعيش واقعا معاشا كواقعه.

لا ننسى أيضا الدور الكبير الذّي تلعبه المؤثرات الزمانية في التّحكم بالزمن والوقت,والتي توهم بسرعة الحركة أو ببطئها, فيضفي دورا تلازميا بين عرض الصّورة والوقت الزمني الذي تستغرقه وذلك من خلال تقنيّة المونتاج .

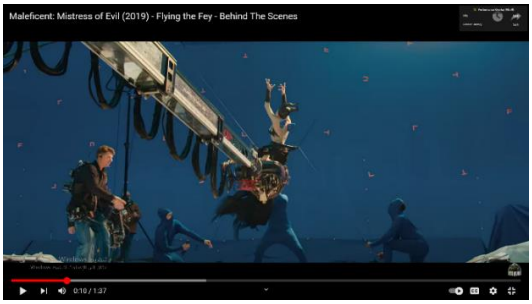
نستدّل بمقتطفات من كواليس تصوير فيلم "ماليفسنت2 " لتعزيز جلّ ما توصلنا له من استنتاجات حول الابتكار العجائبي والخلق الإبداعي في نوعيّة هذه الأفلام الخياليّة المعاصرة:



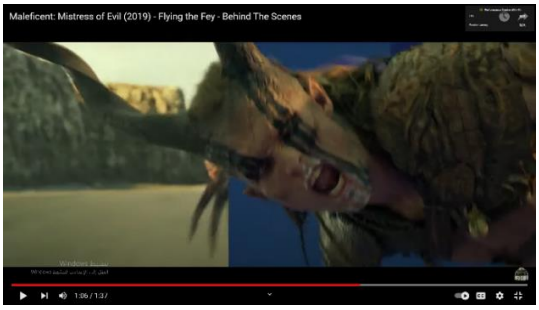
مقتطف عدد01



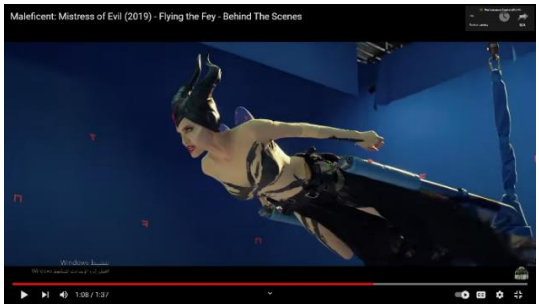
مقتطف عدد03



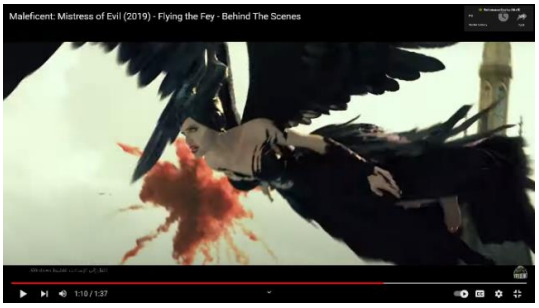
مقتطف عدد02



مقتطف عدد04

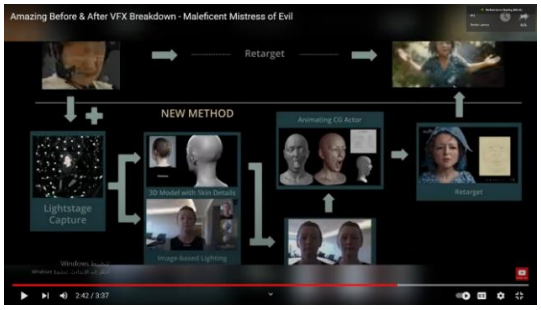


مقتطف عدد05



مقتطف عدد06

مقتطف عدد07



مقتطف عدد08

مقتطف عدد10

من بين المؤثرات الصوتيّة التّي لعبت دورا هامّا في هويّة العجائبي نذكر منها:

- خلق الجو النفسي: وذلك من خلال وضع المشاهد في الإطار الطبيعي للواقع فتكون بداية فيلم "ماليفسنت2 " توحي صوتيا بالظواهر الواقعيّة من خلال "خرير المياه" أصوات "الحيوانات " و"خطوات المشي" والتلهث" (الأنفاس الادميّة) والنمط العادي في السيرورة القصصيّة.
- اثارة الرعب والخوف والترقب: تأتي هذه الخاصيّة بتطوّر النسق السردي للأحداث فتتغيّر الأصوات وتشتد الموسيقى لتلعب المؤثرات الصوتيّة على الشخصيات المعنيّة في الفيلم، وعلى المشاهد في الان نفسه ليخلق تماشي زمني وحسّي ينتج عنه الإحساس بالغرابة وبالخوف من المجهول وبالحيرة, فيصبح بحاجة ملحة إلى أن يتعرف إلى تلك الأصوات المجهولة ليتأكد أنها غير ضارة ولا تشكل خطرا على مجريات المشهد, وقد عبّر فاكس على هذه الفكرة بقولة: " إنه المشهد الذي يستهوي إحساسي بالغرابة. الذات والعالم يستجيبان لبعضهما البعض باستمرار ويتكيفان مع بعضهما البعض [117].
- خلق جو الصّمت: يكون في الفيلم مباشرة بعد الأصوات والموسيقى الغريبة لإثارة القلق والحيرة فيعمّ الهدوء لثواني وكأنه هدوء ما قبل العاصفة ممّا يضفي إحساسا متضاربا لدى المشاهد، فالصمت والسكون جزء لا يتجزأ من زمن الفيلم وأحداثه فالفجوة التي يشعر بها المتفرج بين لقطة بها حركة وأصوات وموسيقى وبين لقطة أخرى صامتة تعطيه إحساسا بأهمية الفعل الدرامي.

لم يقتصر مفهوم الابتكار في طريقة تصميم الصّورة على المؤثرات الظاهريّة فقط، بل كان للعجائبي مفاهيم ومعاني باطنيّة وظفّت بطريقة مبتكرة وجديدة من خلال تقنية الطرح القصصي الذّي يعمل على مفهوم "الشدّ" و"الجذب " لكشف المستور وهذا ما يجعلنا نكتشف نوعيّة جديدة لطرح القصّة التّي تجعل للعجائبي تميّز خاصّ. فالمخرج هنا كان يرتكز على مفهوم "التلاعب" التلاعب بأحاسيس المتفرج في نوعية طرح مجسمات بالواقع موجودة، ولكن طريقة بسطها في الفيلم تجعلها خارج المألوف وذلك بغاية خلق الاثارة الباطنية لدى المشاهد.

[117] C'est le paysage qui sollicite mon sentiment d'étrangeté. Le moi et le monde ne cessent de se répondre et de s'adapter l'un à l'autre. (Vax, 1965)

لقطة عدد16

نستنتج من هذه اللّقطة ولقطات أخرى في الفيلم الابداع في خلق الوحش وظاهره المريع عن طريق الملابس ومستحضرات التجميل الذّي يعكس تماما باطنه الرهيف والليّن والعكس تماما في الشخصية التي تبرز في عمق الصّورة بشكل ملائكيّ يكسوه اللّون الأبيض في خارجه ولكن ينتابه السواد والشّر في باطنه، فينتج مفهوم "الازدواجيّة " بين شيئان متناقضين، نجح المخرج في توضيفهما في صورة سينمائيّة تعكس كلّ ما يخالج الانسان بصفة عامة وكلّ ما يخالجه من نقاط نظر خّاصة [118] .

فيتلاعب بنا العجائبي بين مفهوم الشّر والخير عبر تناقض الظّاهر والباطن ليصل بنا المخرج في نقطة ابتكار مفهومي بين المرئي و اللامرئي.

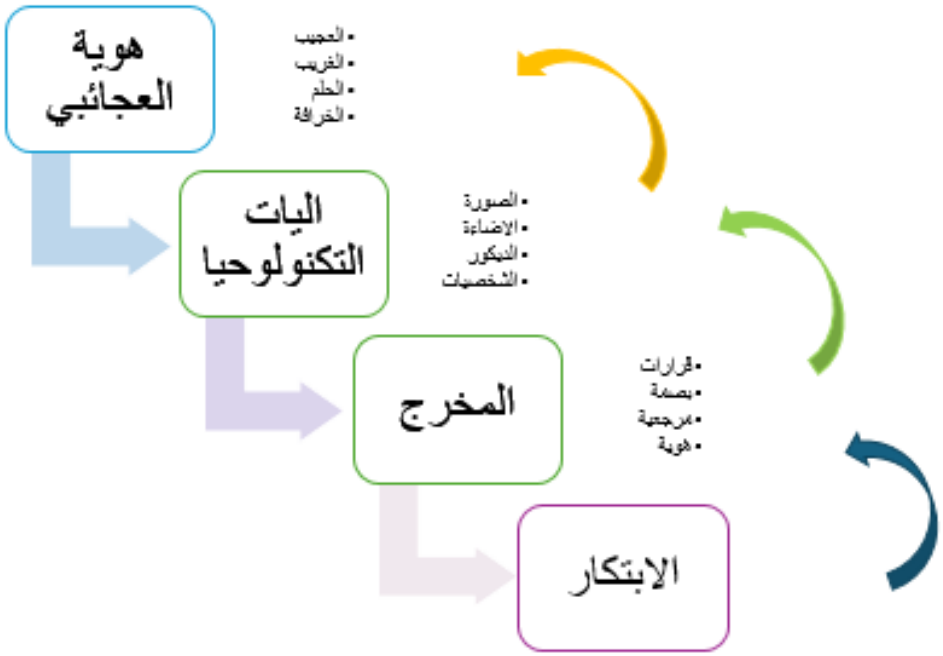
كل هذه التحاليل والدلائل التّي وردت في بحثنا قائمة على طرح التساؤل الرئيسي الا وهو أين يكمن مصدر الابتكار في تصميم السينما العجائبي في نموذج بحثنا مالفيك 2, وحسب الفرضية المطروحة بأنّ التكنولوجيا واليات الفيلم المتطورة هي الركيزة الأولى لخلق الابداع العجائبي.

يكمن استنتاجنا الأول أنّ هوية العجائبي ترتكز على الخصائص المذكورة أعلاه التي صممت بتقنيات واليات فيولمية متعددة لكن لا ننفي أنها ليست بالعامل الوحيد في إنجاح هذا الابتكار العجائبي وانما يعود الفضل أيضا الى دور المخرج في قرارات تركيب هذه الاليات التي تعتبر أداة مستعملة ومستهلكه في العديد من الأفلام لكن "بصمة المخرج وهويته" هي التّي تضفي للفيلم طابع خاص الذي يجعلنا نغوص في العديد من المفاهيم الفلسفية مثل الظّاهر والباطن والمرئي واللامرئي[119] فطريقة طرح الإخراج القصصّي يعتبر نوعا من أنواع الابتكار في حد ذاته بالتلاعب بين المفاهيم الجوهرية و احاسيس المتفرج والغاية من هذا هو تقديم خطاب سينمائي يتمثّل في رسائل وعبر في ظاهرها فرجوية ولكن في باطنها معنوية .

وفي هذا الإطار نستطيع أن نبلور جل ما ورد من استنتاجات مستخرجة من تحاليل بحثنا عبر تصميم بياني رابطا بين مرجع العجائبي وهويته مرورا بتكنولوجيات واليات السينما الصادرة من قرارات الإخراج وصولا الى الابتكار في العجائبي.

[118] *« L'image filmique est un double ; parmi toutes les sortes de doubles qu'ont suscitées ou investies à toutes époques les exigences affectives de l'homme, l'image filmique est une des plus parfaites. »* (Metz, Essai sur la signification au cinéma, 2013).

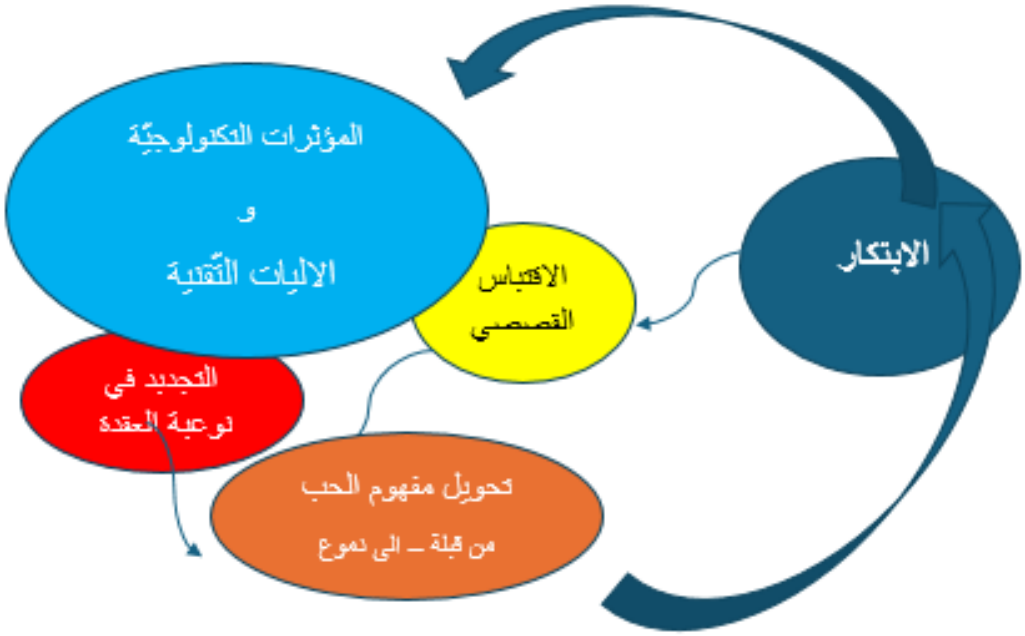
[119] *« intéressé particulièrement aux personnes et aux choses qui ne sont pas ce qu'elles semblent être »* (Sauret, 2000)



تجتمع كل من هذه المفاهيم والخصائص على هدف واحد قائم الذّات وهو: الخلق الإبداعي المتمثّل في صناعة فيلم ذو طابع عجائبي خاصّ مثل نموذج بحثنا لفيلم ماليفسنت2 , وأنُّ البنيان المفهوماتي الذّي سبق وبسطناه هو عبارة عن محرّك روبوتيكي يعمل في شكل إعادة تدوير ونعني بذلك أنّه اذا فقدنا أي مفهوم من هذه المفاهيم سنفقد اوتوماتيكيّا كلّ التوازن البنياني له.

ارتأ لنا في أولّ بحثنا أنّ مفهوم "الابتكار" قائم فقط على "التكنولوجيات الحديثة" وأنّ "هوية العجائبي" كانت وليدة هذه الأليات السينمائيّة لا غيرها.

لكن وبالغوص في تحاليلنا تبيّنا في النّهاية أنّه فعليّا يمكننا أن نتعرف على نوع الفيلم من خلال هوية النوع والمفاهيم الطارئة، ولكن هناك أيضًا قرائن إدراكية لافتة للنظر في الصورة والصوت والشخصيات.



لكن بعد ما تطرقنا له من استنتاجات لا يمكننا نفي أنّ من وراء هذه التصاميم السينمائية، تُبنى هوية العجائبي من داخل هذه الصور. غير أن هذه البصمات هي هوية العجائبي، التي تتركز بشكل متزايد على الابتكار بفضل التطور التكنولوجي في صناعة السينما، في محاولة لتحقيق الإبداع.

نخص بالتّأكيد أيضا على نقطة هامة جدا وهي أنّ مفهوم "العجائبي" بين الهويّة والابتكار لم يكن قائم فقط على هذه الاليات بل أعتبر صانعه : "المخرج"، هو المحرّك الرئيسي والركيزة الأساسيّة في بناء عمل فنيّ قائم الذّات والبنيان من خلال وسائله الخّاصة وأسلوبه الإبداعي الذي يمكن أن يحدد بصمته التي يدركها المشاهدون وصناع الفيلم على حد سواء

Bibliographie

Aumont, J., & Marie, M. (2002). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma.* Paris: Nathan.

Chateau, D. (2005). *Sartre et le cinéma.* Paris: Atlantica, Biarritz.

Eco, U. (1992). *La production des signes.* Paris: Librairie Générale Française.

Greimas, A. J. (1984). Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Acte sémotique-DocumentVI*, 60.

Joly, M. (1993). *Introduction à l'analyse de l'image.* Paris: Armand Colin, Nathan,.

Journot, M.-T. (2006). *Le vocabulaire du cinéma.* Paris: Armand Colin.

Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 3-55.

Metz, C. (2013). *Essai sur la signification au cinéma.* Paris: Klincksieck.

Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire.* Paris: Les éditions de minuit.

Sartre, J. P. (1986). *L'imaginaire.* Paris : Gallimard, Folio.

Sauret, M. (2000). *Freud et l'inconscient.* Milan: Les essentiels.

Sigmund Freud. (1925). *Le rêve et son interprétation.* Paris: Les Éditions Gallimard.

Todorov, T. (1970). *Introduction dans la littérature du fantastique.* Paris: Seuil.

Vax, L. (1965). *La séduction de l'étrange.* Presse universitaire de France : Paris.

بسيوني, ع. ا. (2013). *كيف تعيش الحياة الثانية في العالم االفتراضي*. الطبعة االولى.

تنفو, م. (2010). *النص العجائبي*. دمشق: مائة ليلة وليلة.

تودوروف, ت. (١٩٩٤). *مدخل إلى العجائبي*. القاهرة: دار شرقيات.

سيغموند, ف. (1900). *تفسير الأحلام*. باريس.

قاموس المورد. (750صفحة). دار العلم للملايين البعلبكي.

مسعود, ج. (1992). *معجم الرائد*. بيروت لبنان: دار العلم للملايين.

منظور, ا. (1994). *لسان العرب المجلد 1*. بيروت: دار صادر.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

فن الكلمة و إبداع الشاشة والمنصة الرقمية، لقاء بين روعة التاريخ وفنون التأريخ:

تجربة أسمارعبد العزيزالعروي نموذجا

The Artistry of Words and Innovativeness of Screen and Digital Platforms: An Encounter Between History and the Art of Chronicling

Asmar Abedlaziz LAROUI as an example

عبير بن وحّادة[120]

Received: 25/02/2024 Accepted: 01/06/2024 Published: 22/06/2024

الملخّص

في عصر تغلبه سيطرة التقنيات الحديثة والتجديد المتسارع في مسار الحياة اليوميّة، لا تقيد الفنون بزمان أو مكان، هي دائمة بديمومة الإنسان والتاريخ البشري والإبداعات الإنسانية لا تترجم على ارض الواقع الا بتأريخها وإيجاد سبل تثبيتها في ذاكرة المجتمعات .وهاهنا يتجلى دور المحامل السمعية البصرية والتطورات الكفيلة بإبقاء الهوية التونسية والعربية حاضرة على مدى العصور وصالحة لكل زمان ومكان. فقد صارت التكنولوجيا الحديثة المعول والمعين على بقاء واستمرار التراث اللامادي للشعوب وبالتالي حماية الذاكرة الجماعية من الاندثار بالإضافة إلى تعزيز هوية التراث من خلال تمثيل مختلف الابتكارات الملموسة وغير الملموسة، والتعبير عن القيم والتجارب والعواطف. من الكلمة المكتوبة إلى الموجات الصوتية الأثيرية، فالشاشة التلفزيونية وصولا الى المحامل الرقمية وتقنية البودكاست، مرت أسمار عبد العزيز العروي بأطوار متعددة، حتى شدت وجذبت اهتمام الناس عبر مواقع التواصل الاجتماعي واليوتيوب ومنصة سبوتيفاي وغيرها، جاعلة من أدب شعبي مكتوب إنتاجات سمعية بصرية ورقمية تخاطب أجيالا وراء أجيال كلا باللغة التي يفهمها ويستسيغها. كلمة تمخضت عن واقع تونسي اجتماعي مرير، عقب الحرب العالمية الثانية. وفي قلب الاستعمار، ولدت "خرافات" وحكايات مثلت متنفسا للشعب التونسي، وقتها، ورسخت فيه قيما عديدة. لم يكتف مفكرو ومبدعو هذا الشعب باستهلاك الكلمة، بل جاوزوه إلى الابتكار والإبداع واقتباس القصص، وصناعة دراما إذاعية وأشرطة تلفزيونية، بلغة سمعية بصرية. ثم تناقلوا عبر الانترانت التسجيلات الإذاعية و ألفوا منها إنتاجات صحفية حديثة كالبودكاست . مما ساهم في ديمومة واستمرار هذه الأسمار في الانتشار والتأريخ لتاريخ أدبي عريق. سنحاول إذا من خلال مداخلتنا، تسليط الضّوء على العلاقة بين الابتكار التكنولوجي والهوية الادبية والفنية التونسية، فهل بنيت على الهيمنة أم على التوافق؟ كيف يمكن أن يكون تكامل الهويات وتفاعلها مصدرا للإبتكار وولادة إبداع إذاعي، تلفزيوني ومتعدد الوسائط ؟وكيف ساهمت المحامل التقليدية والرقمية الحديثة في تأريخ التاريخ الأدبي الحافل لعبد العزيز العروي؟ والى أي مدى يمكن الحديث عن إبداع وابتكار متمخض عن تراث وهوية تونسية عربية صرفه في ظل المتغيرات التقنية والفنية

الكلمات المفتاحيّة *عبد العزيز العروي- التاريخ الأدبي –فنون التأريخ-التكنولوجيا الرقمية-الهيمنة- التكامل والإبداع-الهوية التونسية*

ABSTRACT

In an era dominated by modern technologies and accelerated renewal during daily life, the arts do not restrict time or place. They are perpetual with human perpetuity, human history and human creations translated on the ground only by chronicling them and finding ways to install them in the memory of societies. This reflects the role of audiovisual bearings and developments to keep Tunisian and Arab identity present throughout times and valid for every time and place. Modern technology has become dependent on the survival and persistence of peoples' non-material heritage. Thereby protecting collective memory from degradation by strengthening heritage identity by representing various tangible and intangible innovations, and expressing values, experiences and emotions. From the written word to the ethereal sound waves, the TV screen down to the digital bearings and podcast technology, Asmar Abdulaziz LAROUI went through multiple phases, so that she intensified and attracted people's attention through social media, YouTube, Spotify, etc., making popular literature written audio-visual and digital productions address generations behind generations in both the language he understands and Sioux. A speech that resulted in a bitter social Tunisian reality after the Second World War and at the heart of colonialism, generated "myths" and tales that represented a breathing for the Tunisian people at the time and established many values. Not only did the thinkers and creators of this people consume the word, but they went to innovation, creativity, quoting stories, making radio dramas and television tapes in audiovisual language and then transporting through the Intranet radio recordings and compiling recent press productions such as podcasts, which contributed to the perpetuation of these monuments in spreading and chronicling an ancient literary history. If through our intervention, we will try to highlight the relationship between technological innovation and moral identity and Tunisian art, are they built on hegemony or compatibility? How can integrating and interacting identities be a source of innovation and the birth of radio, television and multimedia creativity? How have traditional bearings and modern digital bearings contributed to the history of Abdul Aziz LAROUI 's great literary history? To what extent can we talk about the creation and innovation of a purely Tunisian Arab heritage and identity in the light of today's technical and artistic variables?

KEY WORDS *Abdel Aziz LAROUI - Literary history - Arts of history - Digital technology - Hegemony - Integration and creativity – Tunisian Identity*

[120] مساعدة متعاقدة-المدرسة المركزية الخاصة بتونس-

tt_abir.benwahada@universitecentrale.tn, abirbenwahada@gmail.com

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

I. مقدمة

يرتبط الفن والتاريخ ارتباطًا وثيقًا، حيث يلعب الفنان دورًا رئيسيًا في خلق المعرفة التاريخية. يمكن الفن من فهم الحياة من خلال بسط وعرض وجهات نظر مختلفة، مما يساهم في اكتشاف المعرفة الجديدة واستكشاف الأبعاد المختلفة للتاريخ إذ يستخدم الفنانون الماضي والحاضر والمستقبل كمصدر للالهام، مما يساهم في إثراء المعرفة البشرية. والفن يندرج ضمن إمكانية "أن الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها، كما ينتج تناسق معينا متعلقا بسطح وشكل وكتلة الأشياء، وينتج في صوره أحساسا بالمتعة، بينما يؤدي الافتقار الى مثل هذا التناسق الى خلق شعور بعدم الارتياح، أو اللامبالاة، أو حتى عدم الرضا، أو النفور. إنَّ الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال والإحساس المضاد هو الإحساس بالقبح"ريد، 1998) وهو ما جعل الإبداع الفني متجاوزا للحدود الزمنية وسامحا بالتقاط مبتكر للحظات التاريخية فيمكن للفنانين استخدام الفن للتعبير عن المشاعر والأفكار والأحداث التاريخية، وتقديم منظور فريد للماضي والحاضر، فيخلق الفنان، كمبتكر، تجارب فريدة يمكن توثيقها واستخدامها لإثراء المعرفة والخبرات البشرية المادية واللامادية.

يجتمع الفن والتاريخ معًا في تعايش إبداعي، حيث يلعب الفنان دورًا أساسيًا في إنشاء ونقل المعرفة التاريخية من خلال التعبيرات الفنية المختلفة والتفاعل بين الابتكار التكنولوجي والهوية الثقافية ويشكل بعمق الصورة الإبداعية في المجتمع. في البلاد التونسية، هذه العلاقة ليست مجرد موضوع أكاديمي، ولكنه ممارسة متطورة تؤثر على الفن والأدب ووسائل الإعلام. إذ تواجه الهوية الثقافية والفنية التونسية، المغمورة في تقاليد تاريخية وأدبية غنية، نوعًا فريدًا من التطور يدعمه التحول الرقمي.

سنحاول من خلال مقالنا الكشف عن كيفية تلاقى هذه العناصر لتتمخض عن ولادة لوحة حية من الإبداع الحديث مع التفكير فيما إذا كان هذا الانصهار مصحوبًا بالصراع أم التماسك. و ما إذا كان الابتكار داخل الهوية الثقافية هيمنة أم انسجاما؟ . وكيف لا يحافظ هذا الالتقاء فقط، بل وينعش التراث الغني لتونس من خلال وسائط جديدة؟ وأي دور لهذا في تحديد الابتكارية الادبية والفنية التونسية في العصر الرقمي؟

II. العلاقة بين الابتكار التكنولوجي والهوية الثقافية التونسية

لا يمكن إنكار أن الابتكار التكنولوجي قد تغلغل في كل جانب من جوانب الحياة المعاصرة، ومع ذلك فإن الوضع في تونس يقدم حالة فريدة لكيفية تقاطع هذا الابتكار وتفاعله مع النسيج الغني للهوية الثقافية والفنية للبلاد إذ. إنه يطرح السؤال الاستقصائي: هل أدى هذا التقاطع الى هيمنة حيث تتغلب التكنولوجيا على الفروق الثقافية الدقيقة، أم أنها عززت الانسجام وتعزيز وتوسيع التعبيرات الثقافية؟

ومن المثير للاهتمام أن التجربة التونسية تميل أكثر نحو الانسجام .لم تؤد التطورات التكنولوجية الى هدم الخصوصيات الثقافية بالجرافات، بل سهلت بدلاً من ذلك لوحة أوسع للتعبيرات التقليدية لتتطور وتجد أهمية جديدة .فقد أدى العصر الرقمي الذي نعيش في طياته، بدلاً من إضعاف التراث الثقافي التونسي، إلى تضخيم وصوله وإمكانية الوصول إليه .على سبيل المثال، يمكن للموسيقى والأدب التونسي التقليدي الآن اجتياز الحدود العالمية من خلال المنصات الرقمية، والوصول إلى الجماهير التي كانت تعتبر ذات يوم غير متاحة جغرافيًا وثقافيًا.و هنا يمكننا الاعتبار من اعتماد مراكز لحفظ و رقمنة التراث الموسيقي كمركز الموسيقى العربية و المتوسطية المتواجد بالضاحية الشمالية للعاصمة بمدينة سيدي أبي سعيد السياحية "بقصر النجمة الزهراء، تلك الإقامة العريقة التي شيّدها البارون رودولف ديرلانجي بين سنتي 1912 و 1922 و الذي تشرف عليه وزارة الثقافة التونسية وهو عبارة عن مجمع ثقافي متعدد الاختصاصات يُعنى بالموسيقى في مختلف جوانبها ومجالاتها" (http://cmam.nat.tn).

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

الصورة1: مركز الموسيقى العربيّة والمتوسّطيّة (http://cmam.nat.tn)

تتجلى هذه العلاقة المتناغمة أيضًا في الطريقة التي تم بها تكييف الأدوات التكنولوجية لاحترام وتبيان الجماليات الثقافية المحلية في مركز "النجمة الزهراء" تقع رقمنة وتخزين أغلبية الموروث الموسيقي والسمعي البصري للحفلات الموسيقية القديمة والحديثة عبر اعتماد منصة يمكن من خلالها رقمنة أكثر من43الف وثيقة سمعية وسمعية بصرية منذ سنة 1900. (مصلحة، 2024)

هذا التكيف ليس تطبيقًا شاملاً للتكنولوجيا، ولكنه تكامل مدروس، مع الأخذ في الاعتبار ما هو محلي وتراثي، وبالتالي خلق اندماج يحترم التقاليد مع تبني الحداثة.

III. دمج الهويات: حافز للإبداع والابتكار الإعلامي

يعد دمج الهويات المتنوعة، الذي يتجسد في اختلاط العناصر الثقافية التقليدية التونسية بالابتكارات التكنولوجية الحديثة، بمثابة حافز قوي للإبداع، لا سيما في مجالات البث والتلفزيون والوسائط المتعددة .لقد ولد هذا التوليف محتوى إعلاميا مبتكرا بشكل ملحوظ يتردد صداه لدى الجماهير المحلية والدولية.

على سبيل المثال، نسرد عالم التلفزيون التونسي، الذي نسج بشكل إبداعي أساليب سرد القصص التقليدية مع التقنيات الرقمية المعاصرة، مما أدى إلى إنتاجات غنية بالروايات الثقافية و جذابة في حداثتها و التي تحتفل بهذه الاندماجات المبتكرة بالتراث التونسي و تضمن أيضًا استمرار يته من خلال جعله مناسبًا للجيل الأصلي الرقمي. علاوة على ذلك، شهد قطاع الوسائط المتعددة طفرة في الإبداع بسبب هذا التكامل إذ يعد استخدام الواقع الافتراضي (الواقع الافتراضي) و (AR)(الواقع المعزز) لإحياء الأحداث والشخصيات التونسية التاريخية في شكل تفاعلي مثالا ممتازًا على كيفية بث التكنولوجيا لحياة جديدة في التراث الثقافي مما يحافظ على التاريخ و يجعله جزءًا حيًا وديناميكيًا من المحادثة المعاصرة(katibatech, 2024) (ebda4tech, 2024) .

استفادت الصناعات الإبداعية في تونس من هذا التراث الغني من خلال استخدام الزخارف والروايات التقليدية في الموضة والتصميم والفنون الرقمية، وبالتالي صياغة المنتجات التي يتردد صداها في الأصالة، ولكنها تنضح بالجاذبية المعاصرة .على سبيل المثال، غالبًا ما تتضمن الأزياء التونسية الحديثة التطريز والأقمشة التقليدية، حيث يتم تزويجها بقطع وأنماط معاصرة لإنتاج قطع مطلوبة بشدة محليًا ودوليًا وكان ذلك منذ القديم ويتواصل إلى الان إذ ذكر الرسام ـ الغرايري في مقال له منشور بمجلة الإذاعة (ديسمبر 1963) "أنّ بعضهم يزخرف هذه الملابس (السروال والصدريّة والبدعية والشاشية (بنوع من التطريز اسمه "تهليل" و"تنبيت". وتبرز اللوحة المرسومة سنة 1825 بريشة فرنسوا سوشون دالي صورة محمود خوجة سفير تونس بفرنسا وهو بلباس "المحصور" ويشتمل لباسه على "منتان" مزركش بالذهب الأصمّ وصدريّة وبدعية وسروال عريض وخراج حريري "شملة" مرشوق في طياته خنجر تمثّل قبضة رأس عقاب، وعمامة "كشطة". وحوالي سنة 1850 تسرّب لبس المحصور إلى سكان بعض البوادي التونسية، فأضافوه إلى لبسهم التقليدي الخاص بهم، وهو "الحرام" الحريري المخطّط بالأزرق أو الأصفر..، وبرنسان أحدهما منسوج من الصوف، والاخر من نسيج الملف الأسود المطرز بالذهب أو الفضّة، يلبس فوق الأوّل

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

ثم لحفة تشد بشريط "عقال" مصنوع من الوبر. وكان الملبوس النسائي في تونس من صنع النسوة وكان يتطور بحسب الاقتباسات والاختراعات التي يتفنّنّ فيها بوجه خاص، وذلك لشغفهنّ بالزينة وميلهنّ إلى كلّ طريف."

الصورة2: تطور الازياء النسائية التونسية عبر العصور (http://www.mawsouaa.tn)

في الهندسة المعمارية أيضا، يُظهر دمج الزخارف العربية الإسلامية مع تقنيات البناء الحديثة كيف يمكن للاحترام العميق للتراث أن يتعايش مع الابتكارات المعمارية الحديثة، بل ويعززها . كما أن التقنيات السمعية البصرية ساهمت في التعريف بالمواقع الأثرية والمعمارية القديمة ومزيد زيارتها من خلال نشر فيديوهاتها وصورها عبر مواقع التواصل الاجتماعي ويضمن هذا التكامل أن تعكس الإنشاءات الجديدة الهوية التونسية مع توفير الملائمة مع متطلبات العالم الحديث.

تعمل التكنلوجيا كقناة قوية للآداب والفنون التاريخية، حيث تلخص روح العصور الماضية وتشعل خيال المشاهدين المعاصرين، مما يتيح لها دورًا رئيسيًا في التثقيف والتعليم. يوفّر التأريخ للفن فوائد متعددة، بما في ذلك القيمة التعليمية، مما يوجد سياقًا وفهمًا أعمق للأحداث والشخصيات التاريخية. بالإضافة إلى ذلك، يضمن الفن الحفاظ على الثقافة والفروق الدقيقة في التراث الثقافي التي قد لا يتم توثيقها في ميادين أخرى.

من خلال الفن، يشعر المشاهدون بارتباط أقوى بتراثهم وهويتهم، مما يتيح لهم الاتصال الشخصي بالموروث. الفن مصدر إلهام يمكن أن يحث المهنيين والمؤرخين المبدعين الآخرين على استكشاف التاريخ وإعادة تفسيره من خلال وسائطهم في هذا الخضم يتجلى العصر الرقمي بمثابة حافز للكشف عن الإبداع والابتكار من الإرث العربي التونسي، أما الفن الرقمي والتصميم الجرافيكي فهو بمثابة منصات يتم فيها إعادة تصور الرموز والنصوص القديمة بتنسيقات نابضة بالحياة ومعاصرة. وهو ما من شانه أن يبث حياة جديدة في هذه العناصر ويمتن صلتها بالجمهور الرقمي العالمي.

علاوة على ذلك، سهلت التكنولوجيا انتشار العناصر الثقافية التونسية من خلال منصات مثل وسائل التواصل الاجتماعي والمدونات والمعارض عبر الإنترنت، حيث يعرض الفنانون والمبدعون ابتكاراتهم مع الدعوة إلى الحوار والتعاون عبر الثقافات، مما يعزز الناتج الإبداعي، فقد بات من الواضح أن المشهد التكنولوجي والثقافي التونسي ليس على خلاف بل هو في تفاعل دينامكي ومثري، بعيدًا عن أن يطغى الابتكار الرقمي على الهوية الثقافية التونسية الغنية، تم استخدامه ببراعة لتعزيز نفوذها ووصولها، مما يعزز نهضة إبداعية متجذرة وعالمية على حد سواء .مع

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

استمرار تونس في السير في طريقها عبر العصر الرقمي، يعد التفاعل المستمر والتكامل بين التراث الثقافي والتقدم التكنولوجي بدفع الإبداع التونسي إلى آفاق جديدة.

فكيف تطورت الهوية الثقافية التونسية في العصر التكنولوجي والفني من خلال أدباءها وعلى رأسهم عبد العزيز العروي؟

IV. التقدم التكنولوجي ودوره في زيادة الشغف بحكايات عبد العزيز العروي

الكشف عن تقاطع فنون التاريخ والتكنولوجيا الرقمية من خلال أسمار أو حكايات عبد العزيز العروي هو غوص في العالم الرائع حيث يلتقي الماضي المقروء والمسموع بالبكسل (pixel) المرئي و المرقمن؛ مما يفضي إلى اكتشاف أديب و قصاص و حكواتي وروائي و قارئ أخبار و صحفي وفي شخص عبد العزيز العروي. (mawsouaa.tn، 2024) هو فنان ذو رؤية أدبية واجتماعية وتقنية، ولد سنة 1898 بالمنستير بالجمهورية التونسية وتوفي سنة 1971 تاركا وراءه إرثا أدبيا مكتوبا ومسموعا. ا اشتهر بالقصص الشعبية التي كان يرويها بنفسه باللهجة العامية التونسيّة أو ما عرف بالأسمار التي كانت تذاع عبر موجات الأثير بصوته وأداءه والتي صوُرت بعض منها وأخرجت للتلفزيون تحت عنوان "*من حكايات عبد العزيز العروي*" ولا زالت تعرض أحيانا على الشاشة التونسيّة.

يعدّ العروي واحدا ممن، في شبابهم، كونوا "جماعة تحت السور" (24ما) وألف للمسرح واشتغل في الصحافة واشتهر بتأليف المقالات باللغتين العربية والفرنسية خلال فترة ما بين الحربين ثم التحق بالإذاعة التونسية محللا ومذيعا منذ سنة 1938.

قدم المرحوم للتراث الشعبي مجموعات من الأسمار التي جمع ونقح وروى فيها العديد من الحكايات العالمية فالعربية والتونسية بغاية إنارة الرأي العام وتوجيهه للانعتاق والتحرر من براثن الاستعمار والقهر. (/http://www.mawsouaa.tn)

لم تخل حكاياته من الفكاهة و فن الإضحاك ، فقد تحدث عن المرأة و الطفل و الزوج و الأب و العاشق و الصديق و الأخ و الجرأة و كسر قيود الجهل و تطبيق الشعائر الدينية على النحو الصحيح و إغاثة الملهوف و اليتيم و العديد من النصائح المبطنة في كل سمر يعرض أو يروى، فصنع مزيجًا فريدًا من الأدب و الفن التاريخي المتولد عن النسج الغني للهوية التونسية العربية و الإسلامية مخاطبا كل الأديان و الملل باعتماده على مطلع أو مقدمة مخصوصة لكل أسماره و هي عبارة عن إعلان بداية متمثل في قرع صفيحته النحاسية الدائرية التي تصدر صوتا يعلن من خلاله شارة انطلاق السمر أو الحكاية.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

صورة 3: العروي وبجانبه صفيحته النحاسية التي يطرقها معلنا بداية ونهاية كل أسماره (doc.aljazeera.net/portrait/2023/4/17، 2023)

وعندما سئل عن الغاية من ذلك في حوار قام به معه سنة 1971 الصحفي التونسي خالد التلاتلي في برنامج "لقاء" (التلاتلي، 1971)، رد بأنه يلفت مسمع كل سامع له من خلال ما يفعله دون أن يميز عبر التحية بين أديان مستمعيه. فالمسلم تحيته "السلام عليكم" واليهودي "شلام" ووجب عليه لفت انتباههم بطريقة القرع حتى يكون خطابه عاما للجميع.

لعب أسلوب عبد العزيز العروي في سرد الحكايات الشعبية دورًا مهمًا في نقل جمهوره إلى عالم غني وواقعي. وتميز حضوره بالكسوة الكلاسيكية البيضاء وطربوشه الأسطواني وطقوسه الفريدة في القص، بدءًا من الضرب على صفيحته النحاسية الكبيرة، ثم البدء بالعبارة التونسية «يحكيو على...».. للإشارة إلى بداية الحكاية.

كان عندما ينغمس في السمر، يأسر صوته العميق والجهوري مستمعيه على أمواج الأثير. ولم تكن حكاياته خالية من الفكاهة، مما لم يضعف مصداقية الراوي، بل أغرق الجمهور أكثر في القصة، وسمح لهم بعيشها بدلاً من مجرد الاستماع إليها. وقد كان القاص والروائي والحكواتي، الذي يستلهم "خرافاته" من التراث الشفوي غير الملموس والذي استقاه من أفواه العامة أثناء جولاته و صولاته في كامل أنحاء البلاد و من قراءاته و مطالعاته للقصص و الكتب العالمية. وهو ما جعله معول إنقاذ لموروث قصصي من النسيان وسببا في إثرائه بخياله العميق والاستلهام من الثقافات العالمية كالسمر المعنون " بنات الحطاب الثلاثة وابن السلطان ".

لقد استخدم سرد القصص كوسيلة للدفاع عن القيم الأصيلة، وأصر على أهمية إدارة الثروة بمسؤولية كوسيلة للعيش بكرامة بدلاً من متابعتها لنفسها في عديد الأسمار ومنها " العجوز والملاخ "، "تاج الأقمار"،" النسيبة ". و قد اشتهر بين عامي 1930 و1938 وفي الأوساط الفنية والأدبية في العاصمة، بكتاباته باللغة الفرنسية (التونسية، 2023)

كما جعل اطلاعه الواسع وإلمامه المعرفي يقدم أفكار ومشاعر الشخصيات فينظر إلى القصة على أنها شاهد غير مرئي وهنا تفنن العروي في القص وأنواع الخطاب، وزمنية السرد والمخطط السردي إذ أنه راوي النص ويقدم دائمًا ملاحظاته وتعليقاته.

وتتميز كتاباته بمفرداته الواقعية، الغنية التي تشجع على البحث في القواميس، ورفض الانحناء الى انضباط علامات الترقيم. (كريفة، 2024)

كتب عبد العزيز العروي عن الحياة السياسية والقصص الإخبارية والحكايات والحياة الثقافية والاجتماعية...واهتم بالمحاضرات العامة والعروض المسرحية والحفلات الشرقية والسينما المصرية والترويج للسينما التونسية. ناهيك عن وجود فنانين ومغنين في مقالاته وكتاباته مثل شافية رشدي، وعلي الرياحي، حسيبة رشدي وفتحية خيري ولويزا ...وكان لكل ذلك صدى في كتاباته مما جعلنا نتحدث عن فن التأريخ والحفاظ على التراث الثقافي في عالم يتقدم بسرعة أين يعد دور أدباء مثل العروي في الحفاظ على التراث الثقافي أمرًا بالغ الأهمية، من خلال مزج القديم والجديد، يضمن هؤلاء الفنانون عدم فقدان جوهر تاريخ الشعب، ولكن بدلاً من ذلك تُرجم إلى تنسيق يتردد صداها لدى الجمهور المعاصر. وهنا يطرح التساؤل عن:

V. تأثير وسائل الإعلام التقليدية والحديثة على إرث عبد العزيز العروي الأدبي

وللإجابة تجدر الإشارة إلى أن أسمار عبد العزيز العروي تعد عينا تصور التاريخ التونسي وجذوره، يجمع فيها براعة بين الممارسات الفنية التقليدية والتكنولوجيا الرقمية، ويخلق أعمالا ليست مذهلة بصريًا فحسب، بل غنية أيضًا بالمضمون التاريخي .غالبًا ما يتميز عمله بعناصر مهمة للثقافة التونسية، مثل الهندسة المعمارية الموصوفة صوتا

والفولكلور المسموع نغما في الدراما الإذاعية التي يخرجها هو بنفسه للإذاعة والوصف الدقيق للشخصيات التاريخية، وكلها ممثلة من خلال كلماته الرنانة.

من الكلمة المكتوبة المنصات الرقمية

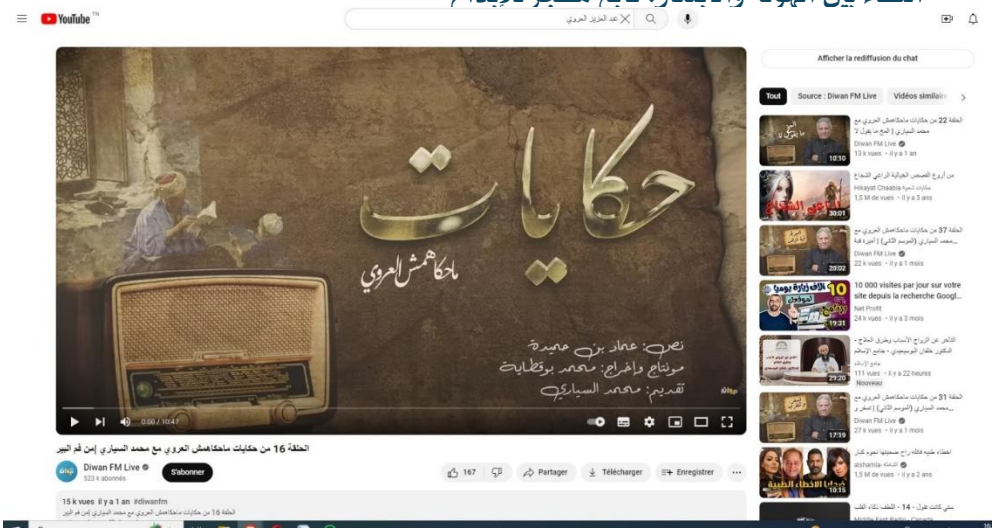
يقدم الإرث الأدبي لعبد العزيز العروي، وهو نجم في الأوساط الأدبية التونسية فترة مابين الحربين، دراسة مقنعة لكيفية مساهمة المنابر الإعلامية التقليدية والحديثة في تأريخ ونشر الأعمال الأدبية. وقد عززت المنصات التقليدية مثل وسائل الإعلام المطبوعة اعترافه الأولي، وحافظت على رواياته العميقة المتجذرة في الثقافة التونسية ونقلها . ومع ذلك، فإن ظهور التكنولوجيا الرقمية قد غير كيفية استهلاك أعمال العروي وتقديرها .لم تضمن المكتبات الرقمية والمنشورات الالكترونية الحفاظ على كتاباته بأنقى أشكالها فحسب، بل سهلت أيضًا الوصول العالمي .علاوة على ذلك، فإن تعديلات أعماله في تنسيقات رقمية مختلفة، بما في ذلك الكتب الصوتية ومسلسلات الرسوم المتحركة، قدمتها الى جمهور أصغر سناً يتمتع بالذكاء التكنولوجي، مما يضمن استمرار صدى صوته الأدبي عبر الأجيال.

مرت كتابات العروي بمراحل تطور متسارعة، فمن قصص مكتوبة باللهجة العامية التونسية في جل أسماره، انتقل إلى إنتاج الدراما الإذاعية واولها كانت " نعيمة ونعيم" في جزأين مثلت شخصياتها فرقة الإذاعة الوطنية وكذلك سلسلة"في دار عمي سي علالة". ومن ثم وبعد وفاة العروي اهتم سالم الصيادي بإخراج مجموعة من الحكايات المسجلة صوتا إلى التلفزيون ك "الجريدة والعصفور"وتتالت التجارب مع المخرج التونسي الجبيب الجمني في "الرزق والبركة" و "ولد السلطان"و "قرد موالف".

ثم نقلت أسمار العروي إلى المنصات والقنوات الرقمية ك اليوتيوب وقنوات البودكاست وأنشأت الأفلام الوثائقية حولها والمسرحيات التي تروي حياة العروي أو "بابا عزيز" ومسيرته الاجتماعية كقاض بين الناس بالمعنى المجازي للكلمة فقد عرفت في الأوساط العائلية كلمة "اشكي للعروي" نظرا لان كل من كانت له مشكلات كان يكتبها في رسالة للراوي الذي يحاول إيجاد الحلول لها من خلال علاقاته ومن خلال إيرادها ضمن أسماره فيتعظ ويعتبر منها أولو الألباب.

و الاستلهام من أسمار العروي لا يقف إلى هذا الحد بل يتعداه لنجد محمد السياري وهو من الفنانين الممثلين الذين يتمتعون بطريقة قص و صوت يشبه في نواحي عدة صوت "بابا عزيز" ، ينتج مع الاذاعة التونسية الخاصة "ديوان اف ام" سلسلة حكايات تبث على مواقع التواصل الاجتماعي و عبر قناة اليوتيوب بعنوان"حكايا ماحكاهاش العروي" أو "حكايات لم يحكها العروي" و هي تحقق نسب مشاهدة عالية تصل الى 15الف مشاهدة وهو ما تبينه الصورة اسفله و مرده و لو نسبيا شدة التشابه بينها و بين حكايات العروي و ما تحمله من خزان موروث عن شغف وولع الاجيال بشخص العروي و رمزيته .

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع



صورة 4: عبر قناة اليوتيوب بعنوان"حكايا ماحكاهاش العروي"

يؤكد هذا التأثير المزدوج لوسائل الإعلام على الانسجام النقدي ففي حين لعبت وسائل الإعلام التقليدية دورًا في ترسيخ مكانة "بابا عزيز" الأدبية التأسيسية ورنات كلماته المتواصلة الوجود إلى زمننا الحالي حتى بعد رحيله عنا سنة 1971، فقد حفزت المنصات الرقمية الحديثة رواياته التاريخية والثقافية وحافظت على التقاليد النصية و أعادت تفسيرها وربطت صلتها بالعصر الرقمي اليوم، مما يضمن استمرارها في مشهد إعلامي دائم التطور.

IV. الخاتمة:

قوة الكلمة وإبداع الذات البشرية في خلق موروث ثقافي، الهم الشاشات ومن بعدها المنصات الرقمية فحدث اللقاء بين روعة التاريخ وفنون التأريخ في قصص وحكايات عبد العزيز العروي، فجعلت أسماره بمثابة شاهد على العصر متكلم ومتحدث باسمه. وقع الاقتباس من مؤلفاته فصارت دراما إذاعية مسموعة ومنها انبثقت دراما تلفزية، ومن ثم غزو مواقع التواصل الاجتماعي واليوتيوب. ومن هنا يمكن للإبداع الإنساني أن يتيح إعادة إحياء الموروثات من خلال تكنولوجيا النمذجة وتكنولوجيا التعلم الآلي في شكل جديد ومتميز. كما يمكنه أيضاً أن يتيح توعية العامة بالموروثات من خلال تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، مما يسهل على العامة الوصول إلى هذه الموروثات وتوعيتهم. إذا كان الانسجام والتكامل عنوانا لعلاقة الإبداع الادبي والفكري بالابتكار التكنلوجي، فماهوا دور منصات الذكاء الاصطناعي في إعادة إحياء الموروث المادي واللامادي التونسي والعالمي؟ وإلى أي مدى يمكننا الحديث عن الملكية الفكرية والإبداع الإنساني أم أن الأمر قد حسم وصرنا في عصر مكننة الإنسان و أنسنة الالة؟

المراجع:

(بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 26 مارس, 2024، من https://www.marefa.org

(بلا تاريخ). تم الاسترداد من http://www.mawsouaa.tn

http://cmam.nat.tn/content/ar/1

html.. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 28 افريل, 2024، من http://cmam.nat.tn/content/ar/1

http://www.mawsouaa.tn/wiki. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 27 افريل, 2024، من http://www.mawsouaa.tn/

اليوتيوب الاذاعة التونسية (المخرج). (2023). *احسن حكايات عبد العزيز العروي* [فيلم].

التلفوة التونسية (المنتج)، و حالد التلاتلي (المخرج). (1971). *لقاء* [برنامج تلفزي].

قناة الجزيرة وثائقي (المنتج)، و عرفات بن كريفة (المخرج). (2024). *عبد العزيز العروي.. حكواتي الشعب* [فيلم وثائقي].

منوبية بن حرمة رئيس مصلحة. (29 افريل, 2024). النجمة الزهراءمركز. (عبير بن وحادة، المحاور)

هربرت ريد. (1998). *معنى الفن*.ص 10: القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

(بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 26 مارس, 2024، من https://www.marefa.org/%D8%AC%D9%85%D8%A7%D8%B9%D8%A9_%D8%AA%D8%AD%D8%AA_%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%88%D8%B1

http://cmam.nat.tn/content/ar/1/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D9%83%D8%B2.html. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 28 افريل, 2024، من http://cmam.nat.tn/content/ar/1/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D9%83%D8%B2.html

(بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 26 مارس, 2024، من https://www.marefa.org

(بلا تاريخ). تم الاسترداد من http://www.mawsouaa.tn

http://cmam.nat.tn/content/ar. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 28 افريل, 2024، من

http://www.mawsouaa.tn/w/images/0g. (30 افريل, 2024). تاريخ الاسترداد 30 افريل, 2024، http://www.mawsouaa.tn

Pour aller plus loin, consulter le livre du Pr Mohamed TURKI sur l'image du groupe vue par l'un de ses membres dans « Abdelaziz LAROUI témoin de son temps »

SESSION AXE 2 & 3

2ème Journée: En ligne-10h10-

Session Axe 2 et 3: **-La sacralisation de l'identité**
-Une innovation hybride

Modératrice: Dr. Zayneb, Krima, Université Manouba Tunisie

10 :30 – 10 :45 **عبد العزيز بن محمد بن سيف الهنائي** P. 163-179
صراع الهوية بين الكبح والمعاصرة في أعمال الفنانين التشكيليين, سلطنة عمان
10:50 – 11 :05 **أحمد بوحامد** P. 180-194
الموسيقى في السّينما التّونسيّة بين الهويّة والتّجديد, جامعة صفاقس
11 :05-11 :20 **الطيّب الطويلي** P. 195-209
أزمة الجامعة التونسية وثنائيّة الأستاذ والطّالب قراءة سوسيولوجيّة لمسرحيّة "شعلة" لأمينة الدّشراوين
جامعة تونس
11 :20 -11 :35 **Takoua TABAKH** P. 210-218
La mode DIY : vers une nouvelle approche de révélation identitaire
Université de Sfax
11 :40 – 11 :55 **مراد بن زفور & أحمد بن حدحوم** P. 219-231
توظيف الهوية لدي الاتجاه الاستقلالي الجزائري في مقاومة الخطاب الكولونيالي الفرنسي 1930-1949
جامعة الانتساب سطيف -2 الجزائر
11 :55 – 12 :10 **وسام بنشيخه** P. 232-244
الهويّة الفنيّة إلتقاء بين الفكر الفنّي والفكر الحرفي في أعمال محمود قارة , جامعة سوسة
12 :10 – 12 :25 **Mariem BOURAOUI Ep. SAIDANE** P. 245-254
Les contrastes identitaires dans le discours publicitaire tunisien :
Entre exploit créatif et faute d'innovation stratégique
Université de Sousse
12 :25 – 12:40 Discussion et débat

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

صراع الهوية بين الكبح والمعاصرة في أعمال الفنانين التشكيليين

"سلطنة عمان أنموذج"

The struggle of identity between inhibition and contemporaneity in the works of plastic artists

" Sultanate of Oman as a model"

الأستاذ/ عبد العزيز بن محمد بن سيف الهنائي[121]

Received: 20/022024 Accepted :30/05/2024 Published: 22/06/2024

الملخّص

منذ فجر التاريخ والإنسان يسعى لتسجيل كل جوانب حياته وخبراته، وطقوسه الدينية ومخاوفه على جدران الكهوف، كلغة حوار بينه وبين المحيطين به، لتصبح هذه النقوش والرسوم ذات طابع سحري للتعبير عن تراث وهوية يستمر ويخلد عبر العصور. ولسلطنة عمان ثقافتها الخاصّة والتي تنبع من هويتها وتراثها وقيمها، حيث تتميز بالكثير من المقومات الثقافية والتراثية والاجتماعية والاقتصادية والسياحية، فأصبحت جزء من التراث غير قابل للتراجع أمام العولمة والمتغيرات العالمية، وتكمن إشكالية هذه الورقة البحثية في مسالة الإبداع الفني وفق استلهام مفردات الأصالة في نص بصري معاصر يحمل خصائص الاتجاهات الحديثة، والقدرة على الصياغة التشكيلية وفق حالة من التفاعل والامتزاج بين الكبح والمعاصرة في عمل فني يرقى إلى النضوج الفكري والتقني، والكشف عن المنظور الفلسفي والمنهج الثقافي لدى شريحة من الفنانين العمانيين. وتستخدم هذه الورقة البحثية المنهج الوصفي التحليلي، وتسعى إلى الكشف عن صراع الهوية بين الكبح والمعاصرة في أعمال الفنانين العمانيين، وكيف يسهم الفنان العماني في ترسيخ الهوية الثقافية العمانية وتجديدها دون المساس بعلامتها الأصيلة، وذلك من خلال تحليل وقراءة مجموعة من أعمال الفنانين العمانيين، كما سنعرض أهمّ التحدّيات التي تكبح الفنان لترسيخ الهوية في ظل المتغيرات العالمية، ونقدم بعض التوصيات والمقترحات التي تساعد الفنان للمحافظة على هويته بطابع عصري متجدد.

الكلمات المفتاحية: *الهوية، الكبح، المعاصرة، الفن التشكيلي العماني، العولمة*

ABSTRACT

Sultanate of Oman has own culture which stems from its identity, heritage and values, as it is characterized by many cultural, heritage, social, economic and tourist elements, so it has become an irrevocable part of the heritage in the face of globalization and global changes, and the problem of this research paper lies in the issue of artistic creativity according to the inspiration of the vocabulary of originality in a contemporary visual and the cultural curriculum has a segment of Omani artists.

This research paper uses the descriptive-analytical approach and seeks to reveal the identity conflict between curbing and contemporaneity in the works of Omani artists, and how the Omani artist contributes to consolidating and renewing the Omani cultural identity without compromising its authentic mark through analysing and reading a collection of works by Omani artists. It will also present the most important challenges facing the artist to consolidate identity in light of global changes and provide some recommendations and suggestions that help the artist to preserve his identity with a renewed modern character.

Keywords: *Identity, Braking, Contemporary, Omani fine art, Globalization*

[121]طالب دكتوراة سنة ثالثة ,وزارة التربية والتعليم ,سلطنة عمان
e-mail: abdalazaz-hani@moe.om

I. المقدمة

إنّ من أبرز الدوافع نحو تأكيد الهوية الثقافية هو ما يشهده عالم اليوم المتغير في كثير من أحداثه، والتي تتمثل في الانفتاح والعولمة والتقدم التكنولوجي، وذلك له تأثيراته على الهوية الثقافية للمجتمع. فقد ظهرت أنماط حياتية جديدة، وبرزت مجموعة من القيم العالمية مقابل القيم المحلية، وتنامي انتشار اللغات العالمية مقابل اللغة المحلية، وغيرها من التحدّيات التي فرضت نفسها على هويتنا الثقافية، وألقت بثقلها على المجتمعات العربية، وبسبب كثافة وخطورة الاختراق الثقافي الذي يتعرض له نسق القيم والثقافة في المجتمع العربي، فإن الأمر لا يخلو من مساس بالأمن الثقافي ومكونات الهوية الثقافية ولا تكتمل ولا تبرز خصوصيتها، ولا تغدو هوية ممتلئة قادرة على مواكبة المتغيرات العصرية إلا إذا تجسدت مرجعيتها في كيان تتطابق فيه ثلاثة عناصر هي: الوطن والجغرافية والتاريخ، فالدولة هي التجسيد القانوني لوحدة الوطن، والأمة هي النسب الروحي الذي تنسجه الثقافة المشتركة (الجابري، 1998).

وهناك صراعا قائما بين العولمة والهوية الثقافية في أيّ مجتمع. فالعولمة غالبا ما تسعى لأن تلتهم الثقافة الوطنية وتلغي الخصوصية والحدود بين الثقافات بحيث تكون نوعا من التكامل تتشكل من خلالها ثقافة عالمية واحدة في الوقت ذاته تعمل الهوية في اتجاه آخر فهي تميز الذات، وأنّ أكثر ما نخشاه من العولمة هو تأثيراتها على الجانب الأخلاقي والمعرفي (عطايا، 2003، صفحة 78). كما يؤيد تركي أسباب الخوف من العولمة وذلك لما تحتويه من قيم قد تكون هالكة للقيم الاجتماعية والعقائدية السائدة والمميزة لكل بلد على حده (الحمد، 2001، صفحة 75). ويؤكد جون لوك أن الوعي والذاكرة هما اللذان يكوّنان الهوية الشخصية للفرد، وذلك أنّ الهوية الشخصية عبارة عن امتداد الوعي في الماضي، إذ أنّ الوعي هو الذي يربط بين وجود الفرد وأفعاله في الماضي والحاضر، وهذا ما يجعله متميزا عن غيره في حين تعتبر الثقافة أسلوب الحياة المتبعة لمجتمع ما، تضم تحت مظلته الفنون والمعتقدات والعادات التي يؤمن بها أفراد المجتمع ناهيك عن مؤسساته وقوانينه وأعرافه وإبداعاته وفنونه وفلكلوره وأساطيره وخرافاته ولغاته وقيمه المختلفة بالإضافة الى النشاطات والمشروعات والقيم المشتركة بينهم.

وقد ساهم وجود فكرة الهوية في الفنون التشكيلية في التعبير عن مجموعة السمات الخاصة بتلك الفنون خاصة الفنون البصرية، لأن الهوية تضيف لتلك الأعمال الفنية الخصوصية والذاتية، كما أنّها تعتبر الصورة التي تعكس ثقافة وحضارة وتاريخ أيّ بلد، وأيضا تساهم في بناء جسور التواصل بين الفنانين داخل مجتمعاتهم أو مع المجتمعات المختلفة عنهم اختلافا جزئيا معتمدا على اختلاف اللغة أو الثقافة أو الفكر؛ فالفنان يهدف دائما من خلال عمله الفني إلى تجسيد فكرته التعبيرية من خلال التقنيات المستخدمة من مواد وخامات وألوان وأسطح بديلة، وهذا ما يحتم على الفنانين المحافظة على الرموز والمعاني الخاصّة بحضارتهم، إلا أنّ البعض لم يستفد من موروثاتهم، وليس لديهم القدرة على استيعاب تلك العناصر والدلالات وترجمتها على أرض الواقع، ومن أجل ذلك عليهم التعمّق في البحث عن التراث بشقّية المادي وغير المادي بدل التعمق في الفكر والانغماس في الاتجاهات الغربية التي تبتعد كثيرا عن هويتنا الوطنية والثقافية. (اليحيائية و العامري، الفن التشكيلي العماني،: واقع الممارسة ومدخل التجريب، 2013). ويمكننا القول إنّ الفنان العماني استطاع خلال مسيرة الفن في سلطنة عمان أن يحقق الكثير من النجاحات والتجريب في الممارسات والأساليب الفنية، بالرغم من تأثر البعض بالمحيط العربي والغربي.

وتكمن تلك الإشكالية في ذوبان الهوية حيث تأثروا بعدة مصادر من بينها الانفتاح المباشر مع ثقافات العالم من خلال برامج التواصل الاجتماعي والتطور التكنولوجي كما تأثر البعض بأفكار غربية من خلال سفرهم للخارج،

وبالتالي ظهرت أعمال فنية بلا هوية (اليحيائية، رموز الهوية ودلالاتها في لوحات الفنان العماني، 2011)[122].

وهذا ما تسعى إليه هذه الدراسة من خلال إلقاء الضوء على الهوية الثقافية وتأصيلها في الفنون التشكيلية العمانية، وترسيخ الرمز والدلالة التي تظهر جماليات البيئة العمانية، وتراثها الخالد بفكر فني معاصر يواكب التطورات وتزاحم الثقافات والتأكيد على المواطنة والهوية والتراث الثقافي قبل أن نصل إلى معاناة العالم العربي من تلك المخاطر ونتسلح بكل ما نملك لصون الإرث الثقافي والحضاري لعمان، كما تسعى الى الكشف عن صراع الهوية بين الكبح والمعاصرة في أعمال الفنانين العمانيين، وكيف يسهم الفنان العماني في ترسيخ الهوية الثقافية العمانية وتجديدها دون المساس بعلامتها الأصيلة وذلك من خلال تحليل وقراءة مجموعة من أعمال الفنانين العمانيين، كما ستعرض أهم التحديات التي تكبح الفنان لترسيخ الهوية في ظل المتغيرات العالمية، وتقدم بعض التوصيات والمقترحات التي تساعد الفنان للمحافظة على هويته بطابع عصري متجدد.

إشكاليات البحث

أشارت العديد من الأدبيات والدراسات السابقة إلى أزمة العولمة وتأثيرها الخطير على الهوية الثقافية. فإذا كانت مسألة الهوية قد طفت إلى السطح في العالم العربي المعاصر، فهذا نابع من وضعيات الصراع والتعدد التي فرضتها كلّ من الحركة الاستعمارية والهجرة والعولمة، إضافة إلى إخفاق السياسات الثقافية المتبعة في العقود الماضية في استيعاب قيم وعناصر الحضارة الحديثة (العقون و جار الله ، 2018، صفحة 75). لقد أكدّت دراسة الزدجالي أنّ هناك صراع قائم بين العولمة والهوية الثقافية في أيّ مجتمع؛ فالعولمة غالبا ما تسعى إلى التهام الثقافة الوطنية وإلغاء الخصوصية والحدود بين الثقافات والأعراف والعادات والتقاليد والحرف والفنون، حيث تكوّن نوع من التكامل تتشكل من خلاله ثقافة عالمية واحدة، في الوقت الذي تعمل الهوية في اتجاه آخر، فهي تميز الذات وتحمي الإرث الحضاري من عوامل الانصهار والذوبان في ثقافات أخرى دخيلة عليها (الزدجالية، 2018). ومن الملاحظ أنّ وفرة المعارض الفنية على الساحة العالمية تطرح جدلية العلاقة بين الفن والواقع، تقابلها في العالم العربي جدلية العلاقة بين تحقيق الذات والذوبان في توجهات فنية فقدت، بالنسبة إلى المتلقي قدرتها على تحديد الانتماء والهوية. وانطلاقا من أنّ الفن ينتمي للإنسانية وللإنسان بالذات، فمن خلاله يجسد هويته ويعزز انتماءه. ويلعب دورا لا يقل عن الدور السياسي في المحافظة على الهوية في أي أمة، وذلك بما يقدمه من فكر سلس يخاطب به عامة الشعب ومفكريه، من خلال الأعمال الفنية، والتي عادة ما تقدم فلسفة المجتمع وقيمه وعاداته (اليحيائية، رموز الهوية ودلالاتها في لوحات الفنان العماني، 2011)، فإنّ دور الفنان في المحافظة على هويته في ظل ذوبان الثقافات كان من الأدوار الفعالة والصعبة؛ لأنّ التصدي للعولمة والاستفادة منها لإيجاد الخصوصية قضية شائكة، تحتّم على الفنان الحذر الشديد بدعوة ركوب بعض الفنانين موجة تقليد دعاة تأصيل الفن دون وعي حقيقي بضرورة توظيف الأيقونة للصمود أمام سيل العولمة الجارف (قجال، 2015). ويرجع هذا التفاوت عموما إلى المنهج الذي اختاره كلّ فنان لنفسه في ممارساته الفنية. وبالتالي من خلال المقارنة بين أهم المناهج نستشف أفضل الأساليب في تحقيق هذا المطلب، ممّا استوجب بطبيعة الحال فحص اللغة التشكيلية وعناصر البناء، والتقنيات المستخدمة والموضوع المنتقى، والإشارات والرموز والدلالات الموظفة وما إلى ذلك مما ينحصر في حدود العمل الفني المحافظ على الشخصية والهوية.

[122] تقول الأستاذة الدكتورة فخرية اليحيائي "أن عملية الاستفادة من الموروث لدى البعض من معطيات التراث العماني المادي الذي يتمثل في الأزياء والعمارة والمواقع الأثرية والمدن القديمة والمناظر الطبيعية، بالتركيز على الرموز نسخا وتكرارا لها، بعيدة عن الفلسفات والأفكار التي تكمن وراءها، في حين نجد قصورا في الاستفادة من التراث اللامادي المتمثل في السلوك والأفكار والمعتقدات والأمثال الشعبية مع كافة الموروثات الشعبية. فخرية، اليحيائي. رموز الهوية ودلالاتها في لوحات الفنان التشكيلي العماني. ندوة المنتدى الأدبي في محتفظة مسقط بالتعاون مع الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، 13 فبراير 2011، ص61.

وتؤكد المضاحكة أنه سيكون بإمكاننا أن نعرف مدى تأثير الفن على وعي الشعوب خصوصًا في ظل الأزمات التي تكون الأوطان فيها بحاجة إلى من يثير الحماس في الشعوب من خلال أعمال فنية تجدد الافتخار بالهوية الثقافية، وتستنفر المشاعر الوطنية وتعزز الشعور بالانتماء (المضاحكة، 2018). وأكدت رؤية عمان 2040 بضرورة تطوير الكفاءات الوطنية كأحد أولوياتها، وترسيخ الهوية الوطنية العمانية والتراث والثقافة، واهتمت الرؤية بالتوجه نحو مواكبة جميع المتغيرات سواء الديمغرافية، أو الإقتصادية، أو المعرفية، أو التقنية، مع التأكيد على المواطنة والهوية والتراث الثقافي الوطني والتوجه الاستراتيجي كمجتمع معتز بهويته وثقافته، ملتزم بمواطنته، يعمل على المحافظة على توثيقه ونشره عالميا كمنظومة شراكة مجتمعية مؤسّسية (وزارة التراث والثقافة، 2020، صفحة 24).

ومن هذا المنطلق فإنّ هذه الدراسة تناقش هدفا أساسيا، ألا وهو الكشف عن صراع الهوية بين الكبح والمعاصرة في أعمال الفنانين العمانيين، وكيف يسهم الفنان العماني في ترسيخ الهوية الثقافية العمانية وتجديدها دون المساس بعلامتها الأصيلة، وذلك من خلال تحليل وقراءة مجموعة من أعمال الفنانين العمانيين، كما ستعرض أهم التحديات التي تكبح الفنان لترسيخ الهوية في ظل المتغيرات العالمية، وتقدم بعض التوصيات والمقترحات التي تساعد الفنان للمحافظة على هويته بطابع عصري متجدد.

وخلاصة القول يمكن تحديد مشكلة الدراسة في السؤال الرئيس: ما مقوّمات الهوية؟ وكيف يمكن إثباتها في ظلّ صراع الهوية بين الكبح والمعاصرة في أعمال الفنانين العمانيين؟

ويتفرع عن هذا السؤال الرئيسي الأسئلة الفرعية الآتية: -

- ما هي الدوافع والمؤثرات لتأصيل الهوية الثقافية في أعمال الفنانين العمانيين؟
- ما هي أهم الرموز والعناصر والأساليب الفنية الأكثر حضورا في أعمال الفنانين العمانيين في ظل الكبح والمعاصرة؟
- ما هي أهم التحدّيات التي تكبح الفنان العماني لتضمين الهوية الثقافية العمانية في أعماله الفنية؟
- ما هي التوصيات والمقترحات لتعزيز الهوية الثقافية في الفن التشكيلي العماني؟

أطر البحث ومنهجياته

يتّبع هذا المبحث المنهج الوصفي التحليلي، ووصف نوعية ومضمون الأعمال الفنية لدى الفنانين العمانيين، ومدى تضمين الرموز والأشكال وإظهار الهوية الثقافية العمانية. وقد اعتمدت الدراسة الحالية على اختيار (6) نماذج من الأعمال الفنية للفنانين العمانيين بغية تحليلها، حيث تم اختيارها بصورة قصدية والتي تحمل طابعاً فنيا ذا أصالة وثيقة بالهوية والتراث وما تحتويه من جماليات البيئة العمانية ورموزها، هذا من أجل الوصول إلى أكبر قدر ممكن لمعرفة الدور الذي يقوم به الفن التشكيلي العماني لتأصيل الهوية العمانية والصراع القائم بين الكبح والمعاصرة، وبغية الوصول إلى نتاج وتعميمات عن الحركة التشكيلية العمانية ومدى وعي الفنان التشكيلي العماني بالهوية وترسيخها وتحديد الحلول والمقترحات التي تساعد على تعزيزها وتبنيها كمنهج ونظام في ممارسة الإنتاج الفني بكافة أشكاله وأنواعه

II. الدوافع والمؤثرات لتأصيل الهوية في أعمال الفنانين العمانيين

تتجلى الدوافع والمؤثرات التي تسهم في تأصيل الهوية لدى الفنان العماني في صور ورموز يفهمها الفنان نفسه ويمارسها باستخدام أدواته الفنية التي يمتلكها؛ فسمات الفنان الشخصية لرسم هويته البصرية الخاصة به تنتج من خلال المماسة والتجريب عبر دوافع ذاتية وموضوعية(الصلتي، 2020). وهنا يكمن التساؤل حول تأثر الفنان بهويته، وإلى أيّ مدى ضمّن تلك الهوية في أعماله الفنية؟ نتحدث ضمن هذا الحيز عن الدوافع والمؤثرات التي ساهمت في تأصيل تجاربهم الفنية التي عُرفوا بها، وهل وعي الفنان والأسلوب الفني والممارسة الحالية تغطي أفكار الفنان العماني وتشغل وقته الحالي لاكتشاف ما وراء تلك التجربة من خبايا وأساليب معاصرة تجعله يتفرد بها عن غيره من الفنانين بالعالم الخارجي؟

إنّ الطبيعة العمانية بكل ما تحتويه من مناظر وعادات وتقاليد ومعمار وموروث حضاري وعصري، تؤثر بشكل مباشر على هوية الفنان العماني وبصيرته، ممّا يسهم بشكل كبير في تكوّن الشخصية العمانية المتفردة.

وبالنسبة للدوافع والمؤثرات التي ساهمت في تأصيل الهوية الثقافية، هو تعايش الفنان مع محيطه، وأن يترجم ما يشعر به ويتفاعل معه في لوحته.

هناك مجموعة من الفنانين العمانيين الذين قدّموا لنا الكثير من التجارب الفنية بهوية بصرية عمانية، من أمثال الفنان **موسى عمر**[123]، حيث استلهم هذا الفنان ثيمات خاصّه به، ونماذج مختلفة، وعناصر متفردة، استنبطها من الموروثات العمانية وتعايش معها، ويأتي ذلك التفرد باستخدام الكتابة العربية كعنصر أساسي في أغلب لوحاته الفنية مع استخدام بعض الخامات الطبيعية، مثل الخيش والورق والجلد. إنّ التفرّد في أعمال الفنان موسى عمر، هو بمثابة أيقونة عمانية خالصة استشفها الفنان من المحيط، وتعامل معها عبر مسوغات وتركيبات فنية معقدة فنتج من خلالها فن متأصل بهوية عمانية فريدة. وهذا يقودنا إلى المضي قدما نحو المعاصر بشكل سليم وأن التجربة العمانية تسير وفق خطى واضحة، وبالتالي تحافظ على قيمتها الفنية، وتعجّل بنمو وحدة فنية تجمع الأساليب الفنية المعاصرة، وفي الوقت نفسه تحافظ على الفرادة الشخصية (وزارة التراث والثقافة، 2008).

ونقترب من تجربة أخرى لفنان رائد عماني، وهو أنور سونيا التي ساهمت أعماله الفنية، وبشكل كبير في تأصيل الهوية بكل دلالاتها ورموزها؛ حيث رسم معظم المظاهر العمانية بكل تفاصيلها وبدأ واقعيا، ومارس معظم الأساليب الفنية وبحث بشكل معمّق عن المكنونات في التراث العماني ويعتبر خير نموذج لتمثيل الهوية العمانية من خلال المفردات المستخدمة في مراحله المختلفة، التجربة بعدة أساليب فنية، فظهرت في أعماله الرقصات الشعبية العمانية والمرأة والملابس التقليدية ورسم المناظر الطبيعية، والقلاع، والحصون، والشخوص. كما حرص الفنان أنور سونيا على ايجاد ثيمه متفردة في تجربته الفنية من خلال ألوانه المتراقصة التي تجعل المشاهد يعيش الخيال مع إثناء الموسيقى بحيث تستمتع الأذن به كما تستمتع العين برؤيته، عرف أنور سونيا بتجربة البحث عن المعاني الخالدة في التراث، بشقّية المادي وغير المادي. فتارة تجده يرسم المناظر الطبيعية العمانية والقاع والحصون والبيوت القديمة وطورا ينتقل إلى الفنون الشعبية وينقلها بأسلوبه الفني المتفرد في ألوانه وأشكاله وبنغمات حديثة. يؤمن أنور سونيا بالتنوع والتجريب في عالم الفن التشكيلي بكل أبعاده ومساراته

[123] يقول الفنان موسى عمر:الفن لدي احتفاء بالكون والحياة، عبر النظر إلى الوجود من منظوري الخاص، ومنذ البداية وجدتُ أنه تستهويني الملامس العمانية فألصق الأشياء في لوحاتي وكأني ألصق أجزاء من الحياة فيها، والأعمال التي أقدمها هي حصيلة سنوات من التجارب بمختلف الأدوات والخامات والأفكار والاتجاهات الفنية، حاولتُ فيه المزج بين الفن المعاصر مع هويتي وذاتي، فمن المهم عندي أن تبقى سمات هويتي العمانية موجودة في أعمالي ولو بشكل رمزي لتكون جسراً أعبر به بين الأصالة والمعاصرة. وزارة التراث والثقافة، مدني الملونة، موسى عمر 2000-2006، مسقط، 2008، ص9

ويؤكده لنا بقوله أنّه اعتاد قضاء الساعات الطوال يرسم الطبيعة العمانية في الخلاء "وجدت عُمان مختلفة تمام الاختلاف عن البحرين، بدايةً من تضاريسها الطبيعية التي تميزها الجبال الشاهقة إلى بنيتها التاريخية وتقاليدها وتراثها وموروثها الشعبي. كل هذه العوامل تعتبر مصدر إلهام لأي فنان، وقد استلهمتها وصورتها في أعمالي" (سونيا، 2023). ويضيف متسائلاً " إن لم يستلهم الفنان هويته فما الهدف من أعماله؟".

إن أنور سونيا علامة فارقة في الفن التشكيلي العماني، فهو مبدع ومتفرد ومتحرر من القواعد التي تفرضها المدارس التقليدية، حيث تتنوع التركيبات اللونية حيث يستطيع في كلّ مرّة أن ينتج لنا تجربة بصرية أخّاذة وجديدة في مضمونها وجمالياتها وإيحاءاتها ونزعتها التجريدية، فيتحرر الفنان من مأزق التكرار واستهلاك المحدود من الصور المادية.

ويشير الفنان التشكيلي (الهوتي، 2023)[124] أنّ البيئة العمانية هي التي أثّرت بشكل كبير في تجربته الفنية حيث ارتبط أسلوبه الفني من عناصر ودلالات شكلية ولونية بجزء من البيئة التي ترعرع فيها ويظل الفنان يكتشف ما تحتويه هذه البيئة من غموض.

يسلك إدريس الهوتي اتجاها فنيا محدّدا منذ سنوات، ويعمل على تطوير المحتوى البصري لأعماله الفنية بشكل مدروس وعلى مراحل، لذلك سيجد متتبع أعماله تنوعا في التجارب اللونية والتقنيات التي استخدمها في أعماله التجريدية وهي تجارب استكشف بها أحاسيسه. وتعتبر المرأة العنصر الأساسي في كلّ أعماله الفنية إضافة إلى عناصر أخرى. تتميز هذه الأعمال برموز ودلالات تتسم بالديمومة فكأن أشكالها وعناصرها تنبت من الأرض متجهة في رفعة وشموخ إلى السماء، حيث يستخدم الفنان في منجزاته مجموعة من المساحات الهندسية المتداخلة ذات الألوان القاتمة.

1. الأصالة والمعاصرة في الخطاب البصري العماني

إنّ الاشتغال على توأمة الأصالة والمعاصرة في الخطاب التشكيلي العماني يعتمد التركيز على ما ينتجه الفنان من فن له أبعاد هووية متأصلة ومتجذرة في المحيط، وفي نفس الوقت مواكب للفنون العالمية. فالأصالة تسعى إلى الحفاظ على الهوية المحلية، بل هي دعوة إلى استجابة لأصالة متطورة تلبي طموحات الإنسان، أما المعاصرة فهي التطلّع إلى التجديد والإبداع (بهنسي، 1979).

إن مفهوم المعاصرة ارتبط بإنجاز العمل الفني المتكامل الذي يمتلك هويته الوطنية، فالمعاصرة بهذا المعنى ليست تقليداً للأساليب الأخرى، بل هي إبداع العمل الذي تتمثل فيه روح العصر دون تقاطع مع الحلقات المشرقة للموروث وباعتبارها نزعة عالمية، وإنما هي في الوقت نفسه، محاولة للتعبير عن الذات، فالحداثة أو المعاصرة ليست فن العبث أو التمرد من أجل التمرد، وليست هي رمزية خالصة، فالأشكال والتقنيات، لم تكن مضادة للأبعاد الجمالية، بل كانت منذ (مونية) و (غويا) وتجارب (رامبرانت) وما أنجزه عصر النهضة، تجربة تبحث عن لغة تمثل عصرها في مجال الابتكار الأصيل. بمعنى أنّنا عندما نبحث عن الأصالة لا نلغي التجديد وضروراته. وعلى العكس عند التحديث والمعاصرة لا نلغي الأصالة التي تؤسسها التجارب المضافة، ولكن بشكل يتوافق مع التحديث في النص البصري ومتعايش مع التقنية العامة لبنية الشكل لا غريباً عنها. فالفن بطبيعته حركة متواصلة وصيرورة دائمة.

[124] يقول الفنان إدريس الهوتي: بالنسبة لي فأنا منذ البداية أميل إلى الأشكال الدائرية والألوان الهادئة مع وجود إيقاع يجمع بانسجام بين الألوان والمساحات والخطوط والكتل والأشخاص وغيرها من العناصر، وعلى مدى سنوات ممارستي للفن حرصتُ دائماً على أن أجرب كل خامة وكل أسلوب وكل اتجاه قدرتُ عليه، إلا أن المؤثر الأكبر في الأسلوب الذي بنيته على مر هذه السنين ينطلق من ارتباطي ببيئتي التي ترعرعتُ فيها في طفولتي والتجارب التي تعلمتُ منها بعد ذلك، لذلك توجد في لوحاتي ملامح من العمارة المحلية مثل الأبواب والنوافذ والقلاع، بالإضافة إلى نساء بأزياء تقليدية، ونخيل ونقوش وحروفيات وغيرها. مقابلة شخصية للفنان إدريس الهوتي، الدوافع والمؤثرات لتأصيل الهوية العمانية، أجريت المقابلة في 26 مايو 2023م، العامرات، سلطنة عمان.

فالحداثة لا تتقاطع مع الأصالة والانتماء، بل تولد التجارب الجديدة إلا لضروريات تحققت فيها حريتها الداخلية، حرية استلهام حقائق الإنسان وجمالياته، وهذا المفهوم لا يتعارض مع فكرة استلهام الموروث أو تمثل تجارب الشعوب (كامل، 2021).

ولهذه الصلة بين التراث الفني القديم كعنصر من عناصر الأصالة وبين المنتج الفني المعاصر، هناك وجهتا نظر اجتهدت كل منها في تفسير هذه الصلة لخلق نوع من التواصل بين كل نجمنها، ولكن بمفهوم حديث. فالأولى مثلها الفيلسوف (أرسطو) والثانية مثلها الفيلسوف (جون ديوي).

الأولى: تمثلت بنظرة (أرسطو) "الفن محاكاة للطبيعة" والمحاكاة هنا ليست تقليداً للطبيعة، ولكنها محاكاة لطريقة فعل وأداء الطبيعة لخلق إنتاجها دون النتيجة المؤدي إليها. وبمحاكاة هذا المفهوم في مجال الفن المعاصر يمكن تحقيق نوع من الوحدة العضوية بين العناصر من جهة وما تحمله من خصائص منفردة تجعل من العمل الفني نتاجاً يتميز بلغة بصرية وحسية لم يماثله فيها عمل آخر في عصر من العصور.

الثانية: تمثلت بما قام به (جون ديوي) حين أراد التجديد في الفلسفة بصفة عامة، والمنطق بصفة خاصة، ليساير العمل الحديث. حيث إنه ليس من الضروري أن يفرض المنهج كما هو على علوم عصرنا، ولكن الأجدر بنا أن نحاكيه في الوظيفة التي حقّقها هذا العالم لعصره، وأن نجتهد في تحقيق وظيفة مناظرة لعلوم العصر الحالي.

إنّ التراث مسألة ضرورية للفنان، فمن خلاله يمكن تقديم موضوعات وظواهر وإشكاليات جمالية تتحقق من خلال نظرة عصرية، وبقوالب حديثة تعنى بالهوية الثقافية، لفهم طبيعة الحاضر، وطرح تساؤلات (ما هي الهوية؟ وكيف نجدها؟ وما هي الرموز التي يجب أن تتضمنها تلك الإبداعات الفنية؟)

لقد صاغ الفنان العماني ك ما وجده في محيطة المكاني والزماني، فتأثر بالزخارف والنقوش المتوفرة في الأبواب والنوافذ والأقواس والمساجد والقلاع والحصون، وتأثر بتلك العمارة المتقنة في البناء، وتأثر كذلك بالزخارف الموجودة في الحلي والمصوغات المختلفة، وعشق البيئة بكل تنوعها الجغرافي، وتحرك ضمن اتجاهات مرتبطة بالذاكرة، وتأثر بالحضارة العمانية القديمة، وبالفنون الإسلامية، والزخرفة، والخط العربي، وتشكيلاته. كل ذلك يجعل الفن التشكيل العماني منطلق من مبدأ الهوية ومتمسك بالأرض باعتبار أن تصوير الريف والقرى في الذاكرة هو تمثيل لها (سلطان، 2013).

وعلاوة على ما تقدم نستشف أن الفنان العماني نقل صورة الهوية الثقافية العمانية، بكل ما تحتويه من مضامين بصورة تتجلى فيها الحداثة والمعاصرة، حيث شكلت الموروثات التراثية والحضارية مصدر إلهام للكثير من الفنانين، والشيء الذي يميز تلك الحضارة أنها تراكمت منذ أزمان عديدة وكل حضارة تأتي لتكمل على الأخرى وتطور المساقات الفنية والبنى التحتية، فأخذ الفنان يفك رموز تلك الحضارة بأسلوبه الفني، وباتجاهات مختلفة، مستخدما العديد من الأدوات والخامات اللونية لنقل المشهد بصورة معاصرة، وبالتالي نجح في إبراز ما تحتويه تلك الحضارة من موروثات، مثل الفنون الشعبية والموسيقى والعادات والتقاليد والملبس وإكرام الضيف وغيرها. غير أنّ بعض الفنانين لم يدركوا قيمة التراث غير المادي بشكل كبير، وبات هذا الجانب يفتقر للممارسة الفنية، حيث يعتبر هذا الشق هو مخرجا للإشكاليات الفنية المطروحة على الساحة الفنية الحالية.

2. رموزودلالات الهوية في أعمال الفنانين العمانيين.

عند الحديث عن الهوية العمانية في أعمال الفنانين العمانيين الأوائل، الذين أسسوا الحركة التشكيلية العمانية، فإننا لابد أن نذكر العوامل التي ساعدت على ظهور الفن في تلك الفترة، والدواعي التي من شأنها إبراز الفن كمشهد فني غريب في بلد يتمتع سكانه بالحياة البسيطة، وبالممارسات الحياتية اليومية التي تتطلب نوعا ما إلى العمل الشاق لسدّ متطلبات الحياة، فكان أهل السلطنة منغمسون في القطاعات الزراعية والسمكية والحيوانية، وكل وقتهم هو

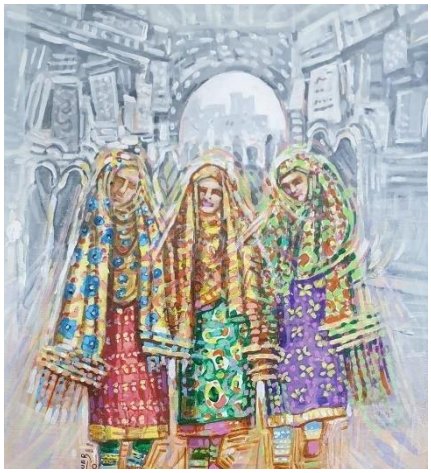
اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

جمع قوتهم اليومي. وفي بداية النهضة المباركة عام 1970م، خرج العماني من الظلام الدامس إلى النور والإشراق في شي مناحي الحياة، حيث اجتاح ذلك الإشعاع الفن أيضا، فمنذ فجر عصر النهضة كان الفنان يمارس الفن بشكل خجول لا نقول أنه لا يوجد فنانين في تلك الفترة، ولكن نقول لا توجد حاضنات أو مؤسسات تعنى بالفن، وأيضا وجود قلة قليلة من الممارسين للفن التشكيلي في تلك المرحلة. ورغم ذلك ظهر الفن بأول معرض فني، كان للفنان موسى صديق المسافر في نادي عمان، وبدأ الفن يتقدم ويتطور بخطوات متتابعة كما نغفل دور الحكومة العمانية الرشيدة تحت ظل القيادة الحكيمة حيث اهتمت بالثقافة والفن، وفتحت المؤسسات الفنية الخاصة للممارسات التشكيلية والفنية في الأندية الرياضية، وكذلك الجمعيات والمرسم الشباب حتى وقتنا هذا. لقد شكّلت وضعيّة الممارسة التشكيليّة في سلطنة عمان كغيرها من الدول المجاورة أو غيرها من البلدان العربية والغربية، موطن تساؤل حول ما كانت عليه وما آلت إليه وما ستكونه في المستقبل، في ظلّ ما نشهده من متغيرات تحّكم الساحة الفنيّة العالميّة .

لا يخلو واقع الممارسة التشكيلية العمانية من محاولات جادة وتجارب، كان قدوة ومؤسسة منذ بداياتها، وحتى الجيل الراهن مع بعض الفوارق في الإمكانيات والقيمة الفكرية والجمالية للأثر الفني، فقد مثل جيل السبعينات الجيل المؤسس لملامح وبوادر الممارسة التشكيلية العمانية الأولى، ونذكر من أهمهم، أنور سونيا، إدريس الهوتي، وسعود الحنين وغيرهم، والذين استقوا من الواقع العماني ومكتسباته الثقافية ما يمكنهم من بناء منجز فني متأصل يقيم علاقة جدلية بين الفنان والمكان. فلاحق الفنانون مظاهر الحياة العمانية الخاصة في مختلف تجلياتها من معمار (قلاع وحصون وأسواق وحارات قديمة، أزياء عمانية، حلي ونقوش) بالإضافة إلى ملامح الأفراح والرقصات الشعبية والشخصيات بملامح عمانية.

وفي هذا الصدد، أردنا التحقق من أن تلك الممارسات الفنية التي قدمها الفنان العماني خلال مسيرة الفن التشكيلي العماني، بما يقارب نصف قرن من الزمان، هل ثمة دلالات ورموز تشير إلى الهوية؟ وما نوع تلك الأعمال الفنية من حيث الأسلوب والتقنية واللون والبناء الشكلي؟ وبالتالي سنعتمد على تحليل أعمال الفنانين العمانيين، وسنكتفي بتحليل ستة أعمال فنية، للتعرف على طبيعة مكنونات تلك الأعمال الفنية، وإلى أي حد استطاع الفنان العماني أن يجد لنفسه ولمجتمعه فناً يرتبط بتاريخه ووطنه العريق وماضيه المجيد، دون أن يفقد انفتاحه على عصره.

(1) النموذج الأول



شكل (1) الفنان أنور سونيا- ثلاث نساء- 60x50سم – ألوان إكريلك على كانفس- 2020م

يتأسس العمل الفني كما هو واضح في شكل (1) من ثلاثة نساء عمانيات بملابس عمانية تقليدية، بها زخارف متنوعة، وبألوان مختلفة، فضلا عن الشخوص المهملين خلفهم. كما توجد بعض المباني القديمة وتظهر بمظهر بألوان مختلفة في العمل الفني. ونلاحظ أن بنية الشكل قائمة على نسيج من الترابط والتلاحم، بوجود ثلاثة نساء عمانيات يرتدين الزيّ العماني التقليدي في مقدمة العمل الفني. وتظهر بنية الشكل بتكوين شبه هرمي، وبأسلوب تأثيري تنقيطي وتعبيري، حيث عبر الفنان بأسلوبه بصورة متعادلة بين الأشكال في مقدمة اللوحة وبين الأشكال في خلفيتها، فنجد ذلك في الجانب السيكولوجي للشخصيات المرسومة من خلال المظهر المفتعل الذي عبر به، والذي أبرز فيه التوازن وبين المظهر الطبيعي والزخارف المنتشرة في الأجزاء. كما تظهر هيئة الأشكال النسائية بحركة

ديناميكية، فيما يبدو أنهن يقمن بأحد مظاهر الاحتفال أو الرقص الشعبي، وهي أحدى مظاهر الفلكلور التقليدي العماني والدلالة على التراثية والتأصيل في تناول الموضوع، من حيث البنية الشكلية التي وثقها الفنان، كما يظهر في خلفية هذا العمل المباني العمانية القديمة حيث نقل الفنان ملحمة تراثية تمثلت في حالة تعادل بين الشكل والخلفية، وهذا ما يميز هذا الفنان وهو الجمع بين العناصر التراثية والزخرفية والمباني في آن واحد، حيث يبني العمل الفني بإيقاعاته وألوانه بنسق فني هندسي بديع.

أما البنية اللونية فتمثلت في ثلاثة ألوان مهمة وهي الأحمر والأخضر والبنفسجي، ويلاحظ ذلك في ترديد هذه الألوان سيمفونية رائعة ومتزنة، حيث اعتمد الفنان على مزج اللون الأزرق مع الأحمر في المرأة على اليمين حتى يظهر ألوان البنفسجي بدرجاته.

كما وزع الوزن الأزرق في رداء المرأة التي على اليسار، وأيضا أعطى توازنا مع قدم المرأة باليمين، ويلاحظ أن ترديد الألوان الأخرى المكملة للعمل من ألوان البرتقالي والبني الفاتح والأصفر في جميع ملابس النساء بدرجات متفاوتة حيث أحدث نوعا من التوازن اللوني بضربات مدروسة، وينقلنا الفنان في هذا العمل الفني من بين تلك الألوان بنسيج متسلسل يدل على الانسجام ويفصح عن مهارته وروعته، في توظيف اللون وانتقالاته السريعة، الذي صور لنا فيه الحركة والتفاعل في لمسات لونية تأثيرية الطابع محملة بشحنات تعبيرية صادقة الإحساس ونابعة من مكنوناته الداخلية حيث عبر عن الهوية بصورة لونية متوائمة مع البنية الشكلية.

إن النساء في مقدمة اللوحة دليل على إثبات الهوية، حيث عبر الفنان أنو سونيا بصورة احترافية مع وجود الزخرف المنقوشة على ملابسهن بالتجربة التشكيلية للفنان مسكونة بتصوير المشهد والجسد سواء كان بشكل جزئي أو كلي وهي في عمومها سواء بشكل واع او غير واع تشير الى علاقة حميمة عبر حوارات مرئية وتبدوا بين تلك النساء بتكويناتها في اللوحة ويصور لنا الفنان لذلك المشهد للدلالة على المحافظة والتقليد الأصيل التزام المرأة العمانية بلبسها الساتر الجميل وبمعتقداتها الدينية الإسلامية. وان الجسد هو نعمة ويجب حمايته واخفاءه مع اظهار القالب الخارجي التي تتميز به المرأة العمانية وهو لبس أصيل والجميل في الامر أن كل محافظة في محافظات السلطنة. وقد يكاد في كل ولاية من ولاياتها لبس تقليدي مميز تختلف عنه في ولاية أخرى، فهذه الرموز التي يصورها الفنان بأسلوب تأثيري تنسجم مع الشكل الخارجي للمرأة رغم اهمال تفاصيل الوجه، فالوجه هوية الجسد والشخص كما نعلم. (Zahi، Art, Islam et modernité، 1997). فستطاع الفنان أنور سوينا التعبير بشكل مميز وبتجربة فريدة عن هوية عمانية متأصلة في نفسه عن المرأة ذات الطابع العماني الأصيل والمباني في خلفية العمل هي رمز للقوة واعتماد الرجل العماني على نفسه في البناء التشييد فأعتمد الفنان على اظهار المباني ذات الاقواس الحجرية والتقسيمات في البيوت القديمة المعقدة لإظهار مدى تمكن الرجل العماني من فهم الهندسة المعمارية. إن هذا العمل الفني بكل ما يحمل من رموز ودلالات تلخص تجربه فنية عالية المقام للفنان فتناوله لعنصر المرأة بهذا الشكل مع وجود الحركة دليل على قوة الفكرة والتعبير فجمع الفنان بين الفلكلور الشعبي وبين العادات والتقاليد وبين الزخارف والمباني العمرانية هذا كله يأتي في إطار ما يجسده فكر الفنان ومدى وعيه بالهوية وتضمينها في أعماله وعلاقته بالمكان والزمان حيث عاش وتعايش هذا الفنان مع تلك الاحداث. كما أن الجمع بين المرأة والمباني القديمة هو دليل على الاحتواء والاستمرارية والحياة فرمز المرأة يدل على ارتباط الفنان بالعادات والتقاليد والحياة الاجتماعية العمانية، فنجد أن الفنان يعبر بالرمز والصورة الهلامية قي أسلوب ملخص الحدث بكل تفاصيله ويستخدم الصورة الذهنية وبالتالي يعيش الفنان حلة من الابداع تتوحد روحه بروح الأشكال والرموز معبرا بذلك عن الصراع الداخلي وتزول حينها الحواجز بين الذات والموضوع ويخرج العمل بصورة بهية يتفرد بها الفنان في عالمه الخاص.

(2) النموذج الثاني

شكل (2) الفنان أنور سونيا- أصالة – ألوان إكريلك على كانفس- 100x100سم- 2021م.

يتضح من خلال العمل الفني شكل (2) وجود رمز المرأة ويتردد في العمل الفني في مساحات هندسية على شكل مثلثات، كما يوجد في العمل الفني جمال رسمت بشكل واقعي وعليها المتسابق أو الراكب ويحتوي العمل ايضا على بعض النقوش والموتيفات ومن خلال رؤية هذا العمل الفني فهو عمل تكعيبي به بعض العناصر الواقعية ويختزل العلاقة بين الأصالة والعاصرة ويجمع بين العادات والتقاليد العمانية مع بقاء عنصر المرأة هو المهيمن والبارز.

يشمل هذا العمل الفني على العديد من الرموز والدلالات ومن بينها هي المرأة العمانية الاصيلة وتكررت في المشهد الفني داخل الاشكال الهندسية. كما يوجد عنصر الجمل أيضا مكرر عدة مرات وهذه العلاقة تبين أن الفنان أنور سوينا ينقل حدث مهم للغاي؛ وهو أن هذا المشهد هو ضمن الموروث الشعبي لدى العمانيين واهتمامهم ببعض المسابقات الشعبية والعادات التقليدية العمانية ضمن أحدى المواسم التي تقام سنويا لمسابقات للهجن العربية في مختلف محافظات السلطنة، أما من ناحية اتجاه الفنان لرسم الزخارف والنقوش هي دلالة على اهتمام الجانب النسائي بلبس الملابس التقليدية المناسبات المختلفة، فنجد أن المرأة العمانية تميل إلى الملابس التي تشمل على الزخارف المتكرر كما تحب الألوان الزاهية والبراقة مثل اللون الأحمر والبرتقالي والاخضر وغيرها، ومن هنا ترجم الفنان أنور سونيا تلك الاحداث في تصوير بانورامي جميل جمع بين سباق الهجن العمانية وبين رقصة عمانية اثناء العرس لبعض النساء يعلو فوق رؤوسهم صندوق هرمي الشكل تحفه زخارف وبعض الرموز وهذه سمه من سمات هذا الفنان الذي يجمع بين الاحداث المختلفة في عمل فني واحد وترتيب العناصر والاشكال في نسق معين فيه ترديد وتكرار تبعدها عن الواقعية بصورة مجردة.

حينما نقرأ العمل الفني فإنه لا يختلف كثيرا عن النموذج الأول لهذا الفنان فهو يبين علاقته بالمكان وأدراكه بالأحداث والمواسم والفعاليات التي تقام داخل بلده سلطنة عمان والرموز التي ضمنها في المشهد الفني دليل على تمسكه واستمراريته على صياغة مثل هذه المشاهد والجميل في الامر ان الفنان أنو سونيا جمع بين العناصر الواقعية المجردة وبين الموتيفات والخطوط والأشكال في هذا العمل الفني وفي نهاية هذا المطاف انتج عمل فني حمل رسالة للمشاهد بأن الفن الحديث والمعاصر يمكن تطويعه بصورة حديثة مع بقاء الدلالة والمضمون بهوية أصيلة.

(3) النموذج الثالث

شكل (3) الفنان إدريس الهوتي - portrait 1 - 178x200cmألوان إكريلك على كانفس - 2022.

يتأسس العمل الفني بالشكل (3) من امرأة في وسط اللوحة بشكل تجريدي وذات ملامح مخفية وبخطوط هندسية منحنية تشبه الاقواس وخلفها عمارة ومجموعة من المباني ذات الاقواس الهندسية وبمستويات مختلفة كما أن الألوان متداخلة في تلك الخطوط المتقاطعة وبكتل لونية متنوعة وتوضح علاقة المرأة بالعمارة ولربما تم رسم العمارة العمانية من مباني وأسواق من ولاية مطرح.

ويظهر هذا العمل الفني رمز المرأة العمانية ذات الحجاب على رأسها والمباني ذات الاقواس اذ يؤكد الفنان هنا صدق العلاقة بين هذا

المباني والمرأة العمانية، حيث يؤمن الفنان بأن المرأة تعتبر عنصر أساسي ومصدر البقاء وهي الحياة، وتأثر الفنان بالعمارة العمانية وبالمباني التي كان يشاهدها يوميا فأصبحت الأقواس والأعمدة جزء من أعماله الفنية ورمز المرأة اصبح يلازمه أيضا، وكان يقدم أعماله بصورة مختلفة عن بقية الفنانين العمانيين وبشكل متفرد ورغم كل ذلك تشبث بالهوية من خلال ترجمته لهذه الرموز التي تحمل في طياتها مدلولات عمانية انطبعت في ذاكرة الفنان وأصبحت جزء من حياته اليومية.

ويتضح من خلال هذا العمل الفني أن الفنان إدريس متأصل بهويه ويترجم احاسيسه بأسلوبه الخاص. درس العمارة العمانية بكل تفاصيلها ونقلها بصورة رائعة، ويتجلى ذلك من خلال وجود المرأة التي تعتبر عنصر مهم في لوحاته الفنية بجانب العمارة العمانية ذات الأقواس المتكرر وتداخلها بتلك الخطوط المنحنية والمقوسة في مقدمة العمل الفني وامتزاجها بالكتل اللونية الرائعة، وعند النظر لهذا العمل فهو ليس وليد اللحظة أي أن الفنان إدريس مر بتجارب كثيرة واتجاهات فنية متعددة وتأثر بالعيديد من الفنانين التجريديين والتكعيبيين حتى يصل الى هذا الأسلوب الذي يعرف به الان، فالفنان إدريس ابدع فبالعلاقة الحميمة بين جدران المباني المقوسة وبين المرأة وملامحها الهندسية التي تأخذ أشكال الخطوط المنحنية لينقل لنا المشهد وكأنه يقودنا الى فلسفة حياتية في نموذج إبداعي اخر لا يقل جدية عن الواقع حيث يدخل الفنان إدريس مغامرة استكشاف الأشياء واستكانة جماليتها بإحساس فطري يتملص من القوالب المعرفية ثم يركبها مرة أخرى في جو فني جديد معتمدا على تجليات خبرته الذاتية، ومستكينا إلى فهمه وعلاقته الخاصة بالأشياء(النصيري، 2020).

(4) النموذج الرابع

شكل (4) الفنان إدريس الهوتي –(The neighbourhood)

- 50x 50 cm -ألوان أكريلك

2015

عند مشاهدة هذه اللوحة بالشكل (4) من الوهلة الأولى يتضح لك شكل المرأة التي تتوسط العمل الفني وكذلك مجموعة من الاقواس ذات الأوان المتداخلة حيث مزج الفنان إدريس الهوتي في هذا العمل بين رأس المرأة والاقواس ولعل القصد من ذلك هو غطاء رأس المرأة الممتزج بالأقواس، كما سيطر اللون الأحمر والازرق على العمل الفني بتدرجات مختلفة حيث تميز هذا العمل سيطرة سمو الفكرة، فكأنما عناصره تنبت من الأرض متجهة في رفعة وشموخ إلى الأعلى.

ويتضح لنا عند رؤية هذا العمل الفني أن الفنان إدريس الهوتي يستخدم رمز المرأة بشكل كبير كما أنه مهتم بالعمارة الهندسية العمانية، إلا أنه يوظف ذلك بأسلوبه المتفرد فرسم المرأة من أسفل اللوحة الى الأعلى وكأنه يشير هنا أن جذور هذا المجتمع العماني متأصل في تقدير واحترام المرأة ودورها الأساسي في بناء الأجيال وتربيتهم والعناية بهم لذلك فإن الفنان أخذ عنصر المرأة للتعبير عن ما يكنه في نفسة لهذا المرأة العظيمة والتي ربت وصبرت وتحملت لبناء جيل قادر على بناء الوطن، أما رمز العمارة التي تمتزج بالمرأة فهو دليل على الفكرة الأساسية في البناء الشكلي في مرحلة العمارة حيث يبدأ المهندس عند الشروح بالبناء الى عمل قواعد ذات أسس صلبة وبالتالي لابد من عمل تلك القواعد والأسس حتى يكون البناء صلب فعكس الفنان إدريس الهوتي ذلك بهذا المشهد الجميل حيث صور المرأة بتلك القواعد التي تحمل البناء متجذرة بتربة الوطن ومن رمز المرأة تنبت تلك الأقواس والعمارة الهندسية ذات الطابع العماني الأصيل.

وجاءت هذه اللوحة لتعبر عن مدى إمكانية الفنان في توظيف الرمز والدلالة عبر سياق فكري معاصر جمع بين تلك الرموز في وحدة إبداعية تعبر عن ما يجول في مخيلته، حيث عبر إدريس الهوتي هنا عن الهوية العمانية بطريقة

متفردة واقتبس تلك الرموز من البيئة المحيطة به حيث أن والد هذا الفنان الكبير يعمل في محل بسوق مطرح القديم وبطبيعة هذا السوق المزدحم بالزبائن وبنيانه العتيقة سمح لأفكاره بالتجول والتأمل في زوايا السوق وممراته وأقواسه الممتدة والمختلفة كما أن السوق عادتا تتواجد به النساء ذات الملابس التقليدية المختلفة، ولا ننسى أن الفنان إدريس الهوتي بطبيعة كمصمم حيث أستفاد من خبراته المتراكمة في ترجمة لوحاته وأسلوبه وبالتالي هذه المميزات سهلت طريق هذا الفنان الرائع الى إيجاد طرق وأساليب فنية مختلفة حتى وصل الى أسلوب متفرد ومتأصل، فوجد أن المرأة هي من تستحق التاج في أعماله الفنية ذات الطابع الهندسي ووجد أن الاقواس ستعمل على نقل أسلوبه الى العالمية وعمد على استخدام الألوان العمانية التي تفضلها النساء والحياة العمانية مثل اللون الأزرق والاحمر.

(5) النموذج الخامس

شكل (5) الفنان سالم السلامي – قرى حالمة – 75x55 سم – ألوان مائية – 2023.

نرى أن هذا العمل الفني بالشكل (5) أخذ المنحى السريالي الواقعي للفنان سالم السلامي ويظهر فيه جماليات المباني العمانية القديمة رغم بساطتها وهي تمثل انعكاس مباشر للعمارة العمانية متمثلة في الحارات العتيقة، ويعد هذا العمل الفني هو بمثابة تمسك الفنان سالم السلامي بثقافته وإرثه الحضاري ونقل الصورة التي تترجم واقع الاحياء الشعبية القديمة في القرى العمانية، وانعكاس للإنسان العماني الذي شيد العمارة العمانية والتي توارثها الأجيال جيل بعد جيل، حتى عانقت هذه القرى السماء محلقة بساكنيها المعالي، ويظهر ايضا هذا المشهد البصري بعض العناصر مثل الطيور ويسمى حمام السلام للدلالة على الهدوء والسلام والرخاء، وفي أعلى اللوحة يظهر الطائرة القريبة من المنازل المعلقة كما توجد هناك أشجار النخيل التي تلتف على البيوت والقديمة. وفي هذه اللوحة جسد لفنان سالم اللانهائية او الاستمرارية مع تصوره الشعوري لحظة التنفيذ ولحظة الإدراك على حد سواء وصولا إلى إدراك فكري وبصري وجمالي، وبوجود التكافؤ اللوني بين الألوان إذ أن كل منها أضاف تأثيرا بصريا للأخر وقدراً من التصور الجمالي لتنظيم الأشكال داخل التكوين.

أن المتتبع للحركة التشكيلية للفنان سالم السلامي يدرك بأنه فنان يعشق بلاده وذو هوية وطنية عالية والدليل على ذلك أعماله الوطنية التي يجسد فيها الرموز بصياغاتها المتفردة وبأيقونات حديثة حيث جسد البيوت القديمة وتزاحمها وتراصها بأسلوب الطبقات والتركيبات الهرمية لدلالة على تلاحم وتكاتف العمانيين في مسراتهم وحياتهم وانعكس ذلك أيضا في رسمه لحمام السلام الذيليلتف حول المباني الشاهقة المعانقة للسماء. وإن دل ذلك على شي يدل على الديمومة والاستمرارية وهي بحد ذاتها إشارة للتنمية المستدامة، وإن التقدم العمراني والتطور يشمل جميع مناحي الحياة بما فيها البيوت مع بقاء الطابع الخاص والنكهة العمانية الفريدة والنقوش والتفاصيل التي توحي بأهمية المكان والزمان وأصل البناء والتشييد، وأن العماني هو صاحب حضارة متأصلة منذ أحقاب زمنية بعيدة، كما أن ربط هذه البيوت بشجرة النخيل لها دلالة قرآنية "أصلها ثابت وفرعها في السماء" صدق الله العظيم. ونلاحظ أن هناك نظاما واضحا في تركيبة العمل وان الفنان سالم السلامي يتبع منهجا خاصا في صياغته للمشهد الفني وان العمل عبارة عن لوحة بانورامية هدف من خلالها نقل الطبيعة العمانية الزاخرة بالعمارة العمانية الأصيلة، فهو بذلك ينقل إرث حضاري وعمارة امتدت منذ ألاف السنين وعبر عنها برموز ودلالات مناسبة تحاكي

الهندسة العمارية العمانية، وتعكس دور العماني في بناء الوطن والحضارة، بأسلوب فريد متراكب أشبه بخطوط الأرض التي قام بصف العناصر عليها وذلك لإظهار العمق الفراغي في العمل الفني مع وجود بعض البيوت المتناثرة، ونوكد أن الفنان سالم السلامي إنما أراد الاشتغال وفق قواعد متعارف عليها ولكن بشكل أخر كالبنية الشكلية واللونية حيث تقاطعت تلك التركيبات في فضاء العمل بمستويات النظر المختلفة، وبذلك فقد ساعد البناء العام للأشكال الاسهام في تعاقب المستويات المنظورية لتجسيد الشد المكاني وذلك من خلال بشفافية الأسطح الملمسية وتراكبها مما أدى إلى استثمار الفضاء على نحو يمكن ادراكه بصرياً ومتخيلاً على أساس البعد المكاني. ويمكن القول ان الحدث بكل أشكاله وعناصره هو من صنع الخيال والديمومة للمكان كوسيلة مباشرة لقياس الزمن (فاستون، 2011).

(6) النموذج السادس

شكل (6) الفنان سالم السلامي – ذاكر الأجيال – 55x 75 سم– ألوان إكريلك وخامات أخرى – 2023م.

يشكل هذا العمل مثالاً واقعياً للبيئة العمانية حيث انطبعت بمخيلة الفنان سالم السلامي ونسجت بالجانب البصري، اي أن هذا العمل يعد بمثابة عملية استجاع إبداعي تشكيلي مخزون بالجانب اللاشعوري على مسطح العمل، وهذا يؤكد ولاء الفنان وانتمائه للبيئة العمانية التي عاش وارتبط واندمج بها، حيث يتألف هذا العمل الفني من عدة عناصر أهمها العنصر الرئيسي وهو السيارة التي في مقدمة اللوحة والتي تظهر باللون الأحمر والازرق، كما توجد البيوت العمانية القديمة وهي كما توعدنا عليها في أسلوب هذا الفنان بتركيباتها ومستوياتها المختلفة مع وجود أشجار النخيل موزعة بتناسق في مسطح العمل الفني كما توجد في اعلى اللوحة شكل الطائرة التي يرمز بها الفنان للتقدم ومواكبة الاحداث الزمنية لصياغة المشهد.

واللوحة في شكل (6) ذات جذور واقعية وبناء تركيبي أعيد فيها صياغة المشهد وفقاً لمتطلبات الانطباع الجديد ذي المرجعية الواقعية، مع اختيار أسلوب مستحدث كمدخل لأسلوب حيث ومعاصر باستخدام بعض المعالجات بالخامات والبدائل المتوفرة، ويغلب على هذا المشهد البصري نقل وتوثيق إرث حضاري عماني أصيل ونقل لمشهد بانورامي من ذاكرة الفنان وذلك برموز متعارف عليها ومتداولة عند كل عماني وهي البيوت الطينية القديمة ذات التفاصيل والزوايا الحادة والأبواب الحضراء بنقوشها البرونزية ونوافذها الخشبية، مع وجود عنصر السيادة الذي يلفت النظر في مقدمة العمل وهو عبارة عن سيارة ذات الدفع الرباعي إشارة إلى أن الطريق إلى تلك القرية يتطلب وجود لمثل هذا النوع من السيارات، ولربما أن الطريق غير ممهد ويمر على ضفاف الأودية وأن وجود النخلة في وسط اللوحة هي أيضا من عناصر السيادة التي تمر عليها عين المشاهد في الوهلة الأولى وترمز لأهمية هذا النخلة في الوسط العماني حيث أن الاهتمام بمثل هذا النوع من الأشجار له مكانة كبيرة وجميع تلك الرموز التراثية هي ترجمة لمشاعر الفنان وحبه وانتمائه إلى ذلك المكان وإعادة الزمان الجميل بقالب جديد، كما أن هناك إشارة لرسم الطائرة بأعلى اللوحة دلالة إلى أن زمن وجود هذه القرية هو في زمننا الحاضر للإشارة إلى الديمومة والاستمرارية وأن التراث هو منبع التطور وأساس الرقي، وتزاحكم البيوت وتطيرها في أعناق السماء لهو دليل على أن البناء قوي ومزدهر ويمضي قدما الى المعالي والتقدم والازدهار.

ويصور لنا هذا المشهد البانورامي وجه من أوجه الجمال البصري للطبيعة العمانية وبأسلوب عصري حديث حاول الفنان سالم السلامي تركيبه بما يتناسب مع ما يشعر به من انتماء فمشهد هذا العمل بتكوينه العام كثيرا ما يتكرر في الحياة اليومية ولكن ليس بهذه الصفة الاختزالية للعناصر المرسومة، وبخصوص إدراك الفضاء والاحساس به لجأ الفنان إلى استخدام التباين في حجوم الأشكال، فمقابل واقع رسم البيوت القديمة جاءت السيارة في المقدمة بصورة أكبر ملفتة للنظر وبألوان حادة كاللون الأحمر، تجاورها شجرة النخيل تتوسط العمل الفني للإيحاء بالأهمية الزراعة مع تكرار هذا العنصر في عمق اللوحة، واعتمد الفنان سالم على أيقونة البيوت القديمة لإثبات الهوية في المكان والزمان مع عناصر أخرى مساعدة منتمية إلى نفس التوقيت مما ساعد على إظهار جماليات المشهد البصري وزاد من حيويته وبث الحياة في عمقه.

III. الخاتمة

ومن خلال ما تقدم نجد ان هناك محاولات جادة لتضمين الهوية العمانية وتأصيلها كان المقصود بها إثباتها ضمن نص بصري معاصر بتقنياته واتجاهاته الحديثة، ولكن ما حدث في بعض النصوص البصرية للفنانين الشباب هو عملية استجلاب (عناصر، واشكال، ومفردات، ورموز) بشكلها الواقعي من مرجعيات بصرية وذاتية وفكرية وترسيخها في المنجز الشكيلي، حيث اتعمد هؤلاء الفنانين على اتجاهات حديثة وبقالب معاصر رغم تمسكهم بهويتهم وترجمتهم للهوية إلا أن المشهد الفني حافظ على استمرارية تكرر دمج الهوية بالمعاصرة وهذا الجانب ما نحن بصدد التعمق فيه ودراسته بجميع نواحيه، ولربما استفادة هذا الفنان الناشئ من تجارب السابقين من الفنانين المخضرمين وتأثر بهم، وعلى سبيل ذلك أن الفنان سالم السلامي تأثر بالفنان أنور سونيا والفنان ادريس الهوتي وكذلك الفنان فهد المعمري تأثر بمجموعة كبيرة من الفنانين على رأسهم الفنان المائي حسين الحجري في تناوله لموضوعات وطنية وعشقه للطبيعة وبخامة لونية غير متداولة كثيراً في الوسط الفني العماني مثل الألوان المائية، ولربما أن دور الفنان الأكاديمي من أمثال الأستاذة الدكتورة فخرية اليحيائي والفنان الدكتور سلمان الحجري كان لهم دور كبير في نقل الفنانين الشباب وتوعيتهم حول قضية الهوية وما يجب نحوها رغم المتغيرات والمستجدات، وبالتالي نجد أن نتيجة هذا التأثير كان إيجابي، حيث قدموا الفنانين الناشئين أعمال فنية تتسم بروح الوطنية وتوثق ملامح من التطور والتغير المكاني والزماني في المجتمع العماني.

- في البناء الشكلي لمفردات بعض الأعمال الفنية وجد أن كل مفردة من المفردات وضعت في سبيل الدفع نحو التعبير عن الموضوع والتقنية في صياغة النص تشكيلياً، أو عبارة عن تلخيص واعي ومدرك للعملية الإبداعية في تمظهر الشكل بأسلوب الحداثة والتجديد وتحقيق العلاقة الجدلية لمحتوى النص الشكلي، مما أدى الى تعايش تلك الاشكال رغم وجود التزاحم على سطح العمل إلا أن خلق تعايش سليم يخدم القيمة الإبداعية.
- الوعي في استلهام مفردات التأصيل لدى الفنانين الشباب العمانيين ومازال حديثا وفي طور التشكل والتبلور.
- يحاول بعض الفنانين صياغة المخزون الشكلي المتأثر بالبيئة المحلية بأسلوب خاص يلامس الاتجاهات المعاصرة للوصول إلى تحقيق النص البصري المعاصر بتأثيرات محلية تضمن التأصيل وإثبات الهوية، أو بمعنى أخر محاولة استغلال الأشكال البصرية ضمن المحيط البيئي له في صياغة نص بصري معاصر.
- نجد التعبير البصري في أعمال الفنانين الرواد غلب عليها الجانب الشعبي وارتباط الفنان بالمكان والزمان، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الفنان في ذلك الوقت من الصعوبة بمكان الاطلاع على تجارب الاخرين في الدول الأخرى وذلك لصعوبة التنقل أو قله الحضور في المتلقيات الفنية وبالتالي كان يتعايش مع البيئة

العمانية الغنية بحركة الناس وكانت الأسواق والتجمهر أكثر حضورا في أعمالهم أو ان المشاهد المرسومة كانت عبارة عن تجمهر للناس فنرى في أعمال الفنان أنور سونيا النساء أيقونه لأعماله الفنية وهي تؤدي أحد أنواع الفلكلور الشعبي وتكرر هذا الحدث في كثير من أعماله، واهتم بدراسة الكثير من الرموز والزخارف والموتيفات والألوان الخاصة بالملابس والحركة والرقصات وغيرها، فنقل لنا إرث شعبي متفرد بدأ بأسلوب واقعي والان يمارس الأسلوب الانطباعي التجريدي، بالإضافة إلى ذلك درس أسلوب الطرح وتميز في نقل المشهد بأسلوب حديث ومعاصر لا تجده عند أي فنان اخر. أما في لوحات الفنانين الناشئين نجد أن هناك تأثر ببعض الفنانين المعاصرين في المدراس الفنية الحديثة أمثال الفنان فان جوخ، وبيكاسو وغيرهم وبالتالي ظهرت أعمال فنية حملت طابع جديد وألوان حديثة ودراسات للضوء والظل بشكل حديث مثل أعمال الفنان سالم السلامي حيث نشاهد اعماله تجمع بين الواقعية والسريالية والانطباعية كما شكل (5) حيث وجد الفنان نفسه في ملحمة جديدة واستخدام خامة الالوان المائية التي تعتبر مرحلة جديدة في الفن العماني المعاصر والتحكم بها ليس بالأمر الهين، وإيجاد البناء الشكلي المتمثل في رسم البيوت ليس متعارف عليه سابقا حيث اكد الفنان انه تأثر ببعض الفنانين ممن سبقوه في الحركة التشكيلية العمانية من أمثال الفنان أنور سونيا وأيضا تأثر بالفنان فان خوخ وسلفادور دالي.

- أن تجربة الفنان العماني في الحفاظ على الهوية وتناوله الموضوعات الوطنية كان شغله الشاغل حيث نجد معظم أعمال الفنانين العمانيين (الهواه – والأكاديميين – والناشئين) قدموا أعمالا فنية وطنية تلامس العادات والتقاليد العمانية وبعضها أعمالا توثيقية؛ المراد منها هو حفظ التراث الوطني ليسمر عبر أزمنه متعاقبة. كما أن المشاهد البصرية التي تم تقديمها تحمل إرثاً زاخراً بالتفصيلات والتقنيات الفنية، فهناك بعض الفنانين العمانيين المعاصرين الذين تمكنوا من الاستفادة من التراث كمدخل لتحقيق الهوية الذاتية في أعمالهم التصويرية، وقدموا أعمال تتميز بالخصوصية والتفرد وحافظوا من خلال اسلوبهم على العادات والتقاليد المتنوعة ومنهم من اعتمد على الأفكار والمدخل الفلسفي والمفاهيمي كما في لوحات الفنانة الأستاذة الدكتورة فخرية اليحيائية، ومنهم من اعتمد على ممارسة التجربة بأنواعها للوصول إلى غايات فنية معاصرة تمثل مدخل جديد في الهوية التراثية والثقافية وبأسلوب خاص مثل لوحات الفنان أنور سونيا، ومنهم من اعتمد توظيف التقانة الحديثة والتكنولوجيا في أعماله، مثل الفنان سلمان الحجري، وبهذا يرى الباحث أن التراث كان له الدور الأسبق في تعميق الرؤية الفنية واثراء التجربة الفنية لدى الفنان العماني.
- إن غالبية الفنانين العمانيين ممن حاولوا مواكبة اتجاهات وأساليب حديثة لم يبتعدوا كثيراً عن هويتهم العمانية برموزها التراثية، فكانت حاضرة باعتبارها رموزا راسخة في ذاكرتهم، وهذا يضمن التفرد لبعض منهم، ولا ريب في ذلك كون أن العماني متفرداً في عاداته وتقاليده ولغته وتعامله مع الاخر، بالإضافة إلى ذلك أنه مدرك للبيئة التي يعيش فيها لذلك تفرد الفنان العماني في التعبير عن الهوية في صياغات تشكيلية حديثة ومعبره وباتجاهات مختلفة عبر مراحل الانتقال في الرحلة التشكيلية العمانية، ولأن عملية تأكيد رموز الهوية والتراث هي استيعاب المخزون الفكري، وبالتالي الاستفادة منها وتوظيفها في أشكال بصرية متعددة ترجمت الهوية وعززت أبعادها المختلفة.

وعلى ضوء ما سبق نجد ان الفنان العماني لعب دوراً كبيراً ومهماً في الحفاظ على الهوية الوطنية، ونقل الصورة من خلال خطاب تشكيلي حمل قيم المجمع العماني وعاداته وتقاليده، وتأثر وأثر على بقية الأجيال المتعاقبة في مسيرة الفن العماني. ولكن مع وجود والمتغيرات العالمية والتطورات السريعة قد تتغير أنماط الحياة اليومية وبدل ما

يشاهد الفنان البيئة الزراعية والجبلية وحركة الناس بملابسهم التقليدية وعاداتهم وتقاليدهم، سيشاهد الأجهزة الإلكترونية المختلفة ويغذي بصره بمقاطع تصويرية عالمية وعادات وتقاليد غربية وسيشاهد التطور العمراني ووسائل النقل الحديثة وهذا كله سيؤثر على ترجمته للواقع والمكان والزمان، والخوف كل الخوف من تمرد الحياة المعاصرة على التراث والهوية وركنهما بعيداً مما قد يتسبب في إمكانية التخلي عن الموروثات الأصيلة واستيراد الأساليب الغربية الدخيلة دون وعي أو ثقافة بتلك الأساليب والتيارات التي جاءت من بلدان لا نشترك معهم في أواصر أو عادات أو تقاليد وهذا قد يؤدي الى اختفاء الهوية شيأً فشيأً من المنجز البصري العماني.

وفي نهاية هذا البحث نقدم بعض التوصيات التي من المأمول أن تسهم في الحفاظ على الهوية في أعمال الفنانين العمانيين:

- استخدام الرموز والدلالات التاريخية والتراثية من الموروثات كمصدر لإغناء الذاكرة البصرية وخلق ثقافة ذوقية ذات هوية متفردة في أعمال الفنانين وهذا بدوره سيسهم بشكل أو باخر في خلق الديمومة والاستمرارية.
- نجاح الفنان العماني في الوسط الغربي والعربي هو بسبب تناوله موضوعات أصيلة نابعه من هويته، وكونه متحررا من الاضطرابات الفكرية التي تسيطر على العالم، فالتفرد بهوية عمانية أصيلة تضمن الوصول إلى أفاق الفن العالمي.
- ليس كل ما يعرض في الوسط العالمي يستحق المحاكاة والتقليد والاندهاش فبعض التيارات الفنية ذهبت إلى صراعات للهيمنة وطمس ثقافات الشعوب.
- التحرر من التصورات المتداولة لدور الفن ومسؤولية الفنان اتجاه قضاياه، فالفن يمثل الوعاء الشامل للغة والمكان والمعتقدات والموروثات الحضارية.
- إثارة قضية النقد الفني في سلطنة عمان وتناول هذا الجانب بشكل جدي والبحث عن الكتاب وتوثيق تاريخ الفن للفنان العماني وتسجيل للحركة التشكيلية العمانية بشكل مسمر فهذا يخلق المؤشر الحقيقي لمدى تطور الحركة وإلى أي اتجاه تتحرك.
- البحث والتقصي عن مضامين الهوية في أعمال الفنانين العمانيين ستفتح أفاق رحبه وموضوعات تستحق النقد والتحليل مما تساعد على فهم الاتجاهات الفنية الحديثة وبهوية معاصرة.

المراجع الببليوغرافية

إدريس الهوتي. (26 مايو, 2023). الدوافع والمؤثرات لتأصيل الهوية. (الباحث، المحاور) العامرات، محافظة مسقط، سلطنة عمان: الباحث.

آمنة النصيري. (92 يناير, 2020). التشكيل العماني احتفاء بالتراث والحياة الإنسانية في نصوص حداثية. *مجلة نزوى*، الصفحات 78- 120.

أنور سونيا. (27 مايو, 2023). مدى تضمين الهوية في اعمال الفنان العماني. (صراع الهوية بن الكبح والمعاصرة، المحاور) مسقط، سلطنة عمان .

باشيلار فاستون. (2011). *حدس اللحظة، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم*. تونس، تونس : دار الشؤون القافية العامة.

تركي الحمد. (2001). *الثقافة العربية في عصر العولمة* (المجلد 2). بيروت، لبنان: دار الساقي.

حسن العقون، و جار الله سليمان. (16 فبراير, 2018). إشكالية الهوية في المجتماعت المعاصرة: مقارنة ثقافية: الجزائر أنموذج. (كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، المحرر) *مجلة دفاتر المختبر*، صفحة 19.

خميس الصلتي. (30 يناير, 2020). الهوية البصرية خريطة طريق تشكيل واقع الفنان التشكي: تساهم في تأصيل تجربته التي عرف بها. *جريدة الوطن*، 20-50.

زهراء أحمد الزدجالية. (9 أكتوبر, 2018). العولمة وتاثيرها. *إمسيا التربية عن طريق الفن*، الصفحات 190-218.

عادل كامل. (23 مايو, 2021). التشكيل المعاصر في العراق. العراق، العراق. تم الاسترداد من http://www.iraqfineart.com/artic.php?id=135

عفيف بهسني. (1979). *جمالية الفن العربي* (المجلد الأولى). (عالم المعرفة، المحرر) الكويت، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.

غالب أحمد عطايا. (2003). العولمة وانعكاسها على الوطن العربي. *الملتقى التربوي الأول* (صفحة 78). الفجيرة: جامعة الفجير.

فخرية اليحيائية. (2011). رموز الهوية ودلالاتها في لوحات الفنان العماني. *ندوة المنتدى الادبي بالتعاون مع الجمعية العمانية للفنون التشكيلية* (صفحة 49). مسقط: الجمعية العمانية للفنون التشكيلية.

فخرية اليحيائية، و محمد العامري. (2013). *الفن التشكيلي العماني،: واقع الممارسة ومدخل التجريب* (المجلد 1). مسقط، سلطنة عمان: وزارة التراث والثقافة.

محمد عايد الجابري. (1998). *العولمة والهوية الثقافية* (المجلد 2). بيروت، لبنان: مركز الدراسات الوحدة العربية.

مهى عزيزة سلطان. (2013). *الهوية الراهنة للتشكيل العربي المعاصر* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الأنوار.

نادية المضاحكة. (2018). *الفن والانتماء في كتاب كتارا، قضايا محركة في الفن العربي المعاصر(الانتماء - الهوية- العنف -السلام- الكوكبية- السلطة)*. قطر، كتارا: المؤسسة العامة للحي الثقافي.

نادية قجال. (12 مارس, 2015). إشكالية إثبات الهوية الثقافية فب الفن التشكيلي الجزائري. *مجلة جماليات*، الصفحات 43-77.

وزارة التراث. (2020). *رؤية عمان 2040*. مسقط، مسقط، سلطنة عمان: وزارة التراث والثقافة.

وزارة التراث والثقافة. (2008). *مدني الملونة، موسى عمر 2000- 2006* (المجلد 1). مسقط، سلطنة عمان: وزارة التراث والثقافة.

وزارة التراث والثقافة. (2020). *رؤية عمان 2040*. مسقط: وزارة التراث والثقافة.

Art, Islam et modernité" communication présentée au symposium " .(1997) .Farid Zahi
.Italie: Université de Lecce, Italie.*Art, Islam et modernité* ."international sur : "Art and Taboo

الموسيقى في السّينما التّونسيّة بين الهويّة والتّجديد

Music in Tunisian Cinema: Identity and Renewal

أحمد بوحامد [125]

Received: 25/04/2024 Accepted: 30/05/2024 Published 22/06/2024

الملخّص

حضرت الموسيقى في السّينما التّونسيّة حضورًا مميّزًا وإن بمقاييس مختلفة لأكثر من نصف قرن هو تاريخها. ويعنينا في مبحثنا هذا أن نُقيم الدّليل على أنّ هذا الحضور جمع بين جوهريْ الأصالة والهويّة من جهة، وبين متطلّبات الحداثة والتّجديد من جهة أخرى. ونسأل في ذلك: هل خدم المخزون الموسيقيّ التّونسيّ على تعدّد أنواعه وأنماطه السّينما التّونسيّة؟ وهل أضفت الموسيقى التّصويريّة شيئًا من الحداثة والتّجديد جرّاء ثقافة المؤلّف الموسيقيّ وتجربته الموسيقيّة الموجّهة للسّينما؟

الكلمات المفتاحيّة: *السّينما التّونسيّة - الموسيقى التّونسيّة - الموسيقى التّصويريّة - الهويّة - التّجديد*

ABSTRACT

Music has been present in Tunisian cinema, albeit in different scales, for more than half a century. In this paper, we are concerned with establishing evidence that this presence combined the essence of originality and identity on the one hand and the requirements of modernity and renewal on the other. We ask the question: Did the Tunisian musical repertoire serve the Tunisian cinema? Did the soundtrack add some modernity and innovation due to the composer's culture and musical experience geared towards cinema?

KEY WORDS: *Tunisian Cinema - Tunisian Music - Soundtrack - Identity - Renewa*

[125] دكتور في الموسيقى والعلوم الموسيقيّة - المعهد العالي للموسيقى بصفاقس - صفاقس
E-mail: bouhamedahmedhedi@gmail.com

I. مقدّمة

إنّ الموسيقى التّونسيّة سليلة بيئة متعدّدة الرّوافد والأجناس، وكان لكلّ عنصر بشريّ وجغرافيّ الدّور المهمّ في نحت الصّورة العامّة للثّقافة والهويّة التّونسيّة وتشكيلهما، فقد ابتكر التّونسيّون الآليّات والأساليب للحفاظ على هذه الهويّة وحمايتها من مخاطر هيمنة ثقافات وهويّات أخرى تمتلك أدوات لوجستيّة وسياسيّة أقوى. وقد انتقل هذا الوعي أيضا في اللّحظات التّأسيسيّة الأولى للسّينما التّونسيّة مع فيلم **الفجر** سنة 1966 وفيلم **سجنان** سنة 1973 الذّي يمثّل المنعرج الحاسم في السّينما التّونسيّة، ثمّ توالت الأفلام التّونسيّة مدعومة من الدّولة التّونسيّة، وكان تحدّيًا للجميع بأن تتألّق السّينما التّونسيّة وأن يُبْدعَ المخرجون لغة سينمائيّة خاصّة بالثّقافة والهويّة التّونسيّة.

كان للموسيقى حضور وظيفيّ في الفيلم السّينمائيّ التّونسيّ، إذ لم يقع تأليف الموسيقى التّصويريّة على سبيل التّرف الإبداعيّ أو الزّخرفة الجماليّة، وإنّما للتّعبير عن البُعد الدّراميّ وفْق ما يقتضيه من أدوات وتقنيّات وأفكار. فقد تكيّفت الموسيقى التّونسيّة المتميّزة بتعدّد أنماطها وقوالبها الموسيقيّة مع السّينما التّونسيّة، وأصبحت امتدادا لها من جهة التّعبير عن الثّقافة المحلّيّة وعن الهويّة الذّاتيّة، وحسبنا دليلا على ذلك أنّ كثيرا من السّينمائيّين التّونسيّين قد اهتدوا إلى ضرورة المطابقة بين الصّورة وبين روح الموسيقى التّونسيّة التّي تتلاءم مع الأجواء التّقليديّة والمناخ التّراثيّ حيث تدور الأحداث والحركة الدّراميّة للفيلم. فهل يُمْكن أن نعتبر السّينما التّونسيّة وسيطا Medium فنّيّا وجماليّا لتأكيد حضور الموسيقى التّونسيّة بين هيمنة الهويّة والنّزوع إلى التّجديد؟

I. التّجربة السّينمائيّة التّونسيّة

إنّ أوّل فيلم نُؤرّخ به السّينما التّونسيّة هو فيلم **الفجر**، وكان ذلك حدثا ثقافيّا وفنّيّا بامتياز تحقّق سنة 1966، وكان هذا الفيلم إيذانا بميلاد السّينما التّونسيّة بأياد تونسيّة خالصة، من كتابة السّيناريو إلى التّمثيل والتّركيب والإخراج وصولا إلى التّوزيع والاستغلال. كما أنّه إعلان بدخول السّينما المشهد الثّقافيّ التّونسيّ الذّي - هو في الأصل - لم يكن مفتقرا إلى السّينما خاصّة وأنّ هناك من المخرجين الفرنسيّين والإيطاليّين من أنجز أفلامه في تونس، ويقول **عُمار الخليفي** في هذا الإطار: "إنّنا نستطيع القول أنّه تمّ إجراء اللّقطات الأولى والعروض الأولى في تونس سنة 1896 أي بعد أشهر قليلة من اختراع السّينما" (Khlifi، 1970)، ولكن تلك الأفلام لا تُعدّ جزءا من المشهد الثّقافي التّونسيّ. وفي سنة 1907، وتحديدا في تونس العاصمة، تمّ "تأسيس أوّل قاعة في البلاد التّونسيّة مصمّمة خصّيصا للعروض السّينمائيّة تحمل اسم السّينمائيّ **أومنيا باتي Omnia Pathé** [...]. وتمّ الافتتاح في 16 أكتوبر 1908، في حين اسْتُقْبِل الجمهور بداية من 24 أكتوبر 1908." (Khlifi، 1970). وقد تمّ انتاج عديد الأفلام التّونسيّة بدعم من الدّولة ومن **أيّام قرطاج السّينمائيّة** التّي تمّ إنشاؤها سنة 1966 بدفع من **الطّاهر شريعة** وبسند من مسؤولين سياسيّين، وكان رهانا من المخرجين يأن تكتسب السّينما التّونسيّة لغة سينمائيّة خاصّة بها. ويقول **المنصف ذويب** في هذا السّياق: "لقد نحتت السّينما التّونسيّة لذاتها مذاقا خاصّا، وهي في رأيي قد شكّلت نماذجها الكبرى والصّغرى، ولكن إلى هذه اللّحظة نقول إنّ هناك أفلاما تونسيّة وليس سينما تونسيّة." (Jemni، 2006).

لقد كان فيلم **الفجر** حدثا سينمائيّا وثقافيّا استبشر به جموع المثقّفين في تونس في أواخر السّتّينات، وعَدُّوهُ الانطلاقة الحقيقيّة للسّينما التّونسيّة بعد غياب طويل، فكانت مبادرة المخرج **عُمار الخليفي** - الذّي لُقّب برائد أو أب السّينما التّونسيّة - مبادرة أغنت الثّقافة التّونسيّة، وهو قد رأى أنّ "هذا الفيلم مهمّ، أوّلا لأنّه إعادة لفترة تاريخيّة دقيقة على الرّغم من أنّ هذه الأحداث تقع في تونس نفسها، ثانيا لأنّ التّونسيّين يعيشون حاليّا في ظلّ نظام سياسيّ ناتج عن الحرب " (Khlifi، 1970)، ويقول **الطّاهر شريعة** عن هذا الشّريط السّينمائيّ: "إنّ إنتاج هذا الفيلم

قد مثّل جوانب إيجابيّة عديدة، من بينها هذا الفريق الذّي اشتغل عليه يحدوه الحماس والقلق، مثلما يحدوه الفرح بالنّجاح، [...]. ويُمْكن اعتباره جيّدا لبساطته وللبعد الانسانيّ الكامن فيه، ولقيمته الانفعاليّة." (Touti، 1998).

وقد تميّزت السّينما التّونسيّة في الحقبة الذّهبيّة (1980-1995) التّي تتالت فيها الأفلام مدعومة من الدّولة، ولَقِيَت استحسان النّقّاد والجمهور، بطابع السّيرة الذّاتيّة أو سينما المؤلّف، إذ يدور فيها العمل السّينمائيّ على شخص واحد يكون هو في الأغلب صاحب السّيناريو أو المخرج. وقد كانت أفلام **النّوري بوزيد** و**فريد بوغدير** و**المنصف ذويب** وغيرهم تنهض على تجربة معيشة كانت الذّات هي محورها عبر عمليّة استعادة جماليّة للطّفولة وللشّباب ولحقبة من الحياة، فالسّرد الاستذكاريّ هو الذّي يميّز تلك الأفلام وكان التّذكّر تقنية مشهديّة وجماليّة تساهم في النّمو الدّراميّ للفيلم، ويصبح الفيلم نوعا من إعادة البناء لحياة هذا المبدع ولتفكيره، بل وإلى جيله من التّونسيّين في حقبة تاريخيّةٌ من حاضرهم، ومن تاريخ تونس في عمومه.

ويتّسم حقل سينما المؤلّف بأنّ المخرج "لا يخضع فيها لرغبات المنتج" (Jemni، 2006)، كما أنّ المؤلّف "يتميّز ببصمات لا يُمْكن محاكاتها ولا نجدها في أفلام أخرى لسينمائيّين آخرين." (Jemni، 2006). ولسينما المؤلّف حدودٌ لا يُمْكن تخطّيها، ويقول **الهادي خليل** في هذا المعنى ضاربا المثل بـ **النّوري بوزيد** أنّه "يكرّر نفسه كثيرا ويسقط فيما يقوله وليست له هذه المسافة النّقديّة التّي هي صفة وخاصّيّة كبار المؤلّفين. إنّ السّينمائيّ الذّي لا يسائل نفسه ولا يعيد النّظر فيما يبدع يسقط حتما في إعادة إنتاج هواجسه." (Jemni، 2006). إلاّ أنّ التّجربة السّينمائيّة التّونسيّة لا يمكن اختزالها في السّيرة الذّاتيّة فحسب، وإنّما هناك تجارب أخرى انزاحت عن هذه القاعدة مثل أفلام **النّاصر خمير** الذّي يعرّفه **الهادي خليل** قائلا: "إنّه من السّينمائيّين التّونسيّين والعرب القلائل الذّين جعلوا من أفلامهم استكشافا شكليّا تنصهر في قالب جماليّ متناسق العناصر، سواء تعلّق الأمر بالأضواء والألوان والألبسة أو بالأغاني والأصوات" (خليل، 2008)، وتتّسم أفلامه بالبعد الرّوحانيّ والصّوفيّ مثل فيلم **بابا عزيز**، وهو فيلم مختلف عن بقيّة الأفلام التّونسيّة شكلا ومضمونا، وأفلام سينمائيّة أخرى خلقت الحدث الفكريّ والسّياسيّ في تونس وفي المجتمعات العربيّة مثل التّطرّف وما إلى ذلك.

وفي خضم هذا الإنتاج السّينمائيّ، رسخت أسماء وغابت أخرى، ومن بين هذه الأسماء الرّاسخة نذكر: **عبد اللّطيف بن عمّار**، و**فاضل الجزيري**، و**فاضل الجعايبي**، و**رضا الباهي** وغيرهم، ولكن في هذا المقام يجب الإشارة إلى حضور المخرجات التّونسيّات، "فالمرأة التّونسيّة قد ظفرت بنصيب الأسد في الإبداع السّينمائيّ التّونسيّ" (Gabous، 1998)، وسمح ذلك ببروز مخرجات ذوات مستوى عال، ونذكر في هذا الصّدد: **سلمى بكّار** التّي أخرجت فيلم **حبيبة مسيكة**، و**مفيدة التّلاتلي** التّي أخرجت فيلم **صمت القصور**، وغير ذلك من الأفلام التّي طبعت ذاكرة السّينما التّونسيّة التّي لا تزال تبحث عن لغتها الخاصّة ضمن لغات الإبداع السّينمائيّ العالميّ.

II. في ماهية الموسيقى التّونسيّة

قبل أن نتحدّث عن الموسيقى التّونسيّة، وجب علينا - منهجيّا إبيستيمولوجيّا - التّفريق بين مفهومين أو مصطلحين هما: الموسيقى التّونسيّة والموسيقى في تونس، فهذان المصطلحان مختلفان في المضمون وفي التّعبير عن الشّكل المحدّد للموسيقى إنتاجا واستهلاكا. فالموسيقى التّونسيّة هي تلك التّي "ظهرت في شكل موسيقات متعدّدة، فكادت كلّ جهة من جهات القطر تتفرّد بخصوصيّات محلّيّة تميّزها" (الصّقلي، الموسيقى التّونسيّة وتحدّيات القرن الجديد، 2008)، أمّا الموسيقى في تونس، فهي موسيقى "عربيّة لغة وانتماء وهويّة وتقنية" (عزّونة، 1999)، وهي مجمل أنماط الموسيقى التّي شهدتها الذّائقة التّونسيّة على الصّعيد المحلّيّ، فيُمْكن أن نجد أحبّاء **المالوف التّونسيّ** كما نجد أحبّاء **الرّاب Le Rap**، فهما نمطان موسيقيّان من تونس على الرّغم من الاختلاف الهائل بينهما على صعيد التّاريخ والنّشأة والقيمة الفنّيّة والجماليّة.

إنّ الحديث عن الموسيقى التّونسيّة يتطلّب الانطلاق من فكرة رئيسيّة وهي أنّ للموسيقى علاقة قويّة بالهويّة وبالتّراث، فهي ليست إبداعا منفصلا عن محيطه الثّقافيّ، بل هي صورة عن مستوى هذا الإبداع بكلّ ما تحمله هذه الصّورة من تنوّع في العناصر والمكوّنات والموادّ. فالموسيقى ليست أبعادا فنّيّة فحسب ومعطيات رياضيّة قائمة على التّناسب بين الصّوت والزّمن، وإنّما هي ثقافة أنثروبولوجيّة ضاربة في القِدم تمسّ مختلف الأنشطة البشريّة الاجتماعيّة والدّينيّة والدّنيويّة وكلّ ما يتّصل بالتّكوينات الاجتماعيّة للإنسان في انتمائه للمدينة أو للرّيف أو للحضر أو للبداوة. فالموسيقى التّونسيّة حصيلة عمليّات تثاقف مع أجناس وأعراق وافدة ومحليّة ووليدة تأثيرات متبادلة بين ما هو محليّ وبين ما هو آتٍ من خارج حدود الوطن، وقد سعى البعض الآخر إلى بلورة معالم حول الموسيقى التّونسيّة التّي ترتكز على قيمة الانتماء المغاربيّ والجغرافيّ والتّاريخيّ، وهو الذّي وهَبَ الموسيقى التّونسيّة هويّتها وخصوصيّاتها النّوعيّة. ويقول الباحث **محمّد قوجة** في هذا الإطار أنّ التّقاليد الموسيقيّة المغاربيّة "تشترك في توزيع مجاليّ جغرافيّ ملفت للانتباه، إذ يكاد الشّريط السّاحليّ يستأثر بإنتاجات وأرصدة تلتقي كلّها ضمن منظومة النّوبة الحضريّة، [...]. وكلّ هذا يفسّر بعوامل تاريخيّة عاشها الشّريط السّاحليّ المغاربيّ عبر مختلف العصور" (قوجة، المغاربيّة الموسيقيّة، 2016).

إنّ التّنوّع الذّي يسم الموسيقى التّونسيّة، سمة مميّزة وليس دليلا على ضياع الهويّة وتشتّتها، فلا يقتصر الأمر "على الخصوصيّات الجهويّة، بل يتعدّاه إلى تعدّد الأنماط الموسيقيّة. ذلك أنّه يُمْكن التّمييز بين الأنماط الحضريّة والأنماط البدويّة، وبين المتقنة وغير المتقنة والتّقليديّة والمستحدثة والغنائيّة والآلاتيّة والدّنيويّة والطّرائقيّة مثلا" (الصّقلي، الموسيقى التّونسيّة وتحدّيات القرن الجديد، 2008)، ويتولّد عن ذلك ظهور وجوه عديدة للتّثاقف الدّاخليّ في أنماط الموسيقى التّونسيّة ذاتها بما يجعل بعضها يؤثّر في البعض الآخر، ومن بينها الموسيقى التّصويريّة في السّينما التّونسيّة.

III. مسألة الهويّة والتّجديد في السّينما والموسيقى التّونسيّة

تعدّ الهويّة مسألة متشعّبة كيفما قلّبْتَها، فهي بناء متداخل وممتدّ في أزمان مختلفة حيث لا وجود لهويّة ثابتة تتجاوز الزّمان والمكان. وهي مفهوم "لا يقبل التّعريف، باعتبار أنّ كلّ تعريف للهويّة هو هويّة بذاته، فالهويّة مفهوم أنطولوجيّ وجوديّ يمتلك سحريّة تؤهّله للظّهور في مختلف المسائل المعرفيّة. فهو إذا مفهوم يمتلك طاقة بما يشمل عليه من كينونات الأنا والآخر." (وطفة، 2002). وقد ارتبط مفهوم الهويّة بتلك الثّوابت التّي تحدّد مميّزات الانتماء الرّوحيّ والتّاريخيّ وكلّ ما يشكّل الرّكيزة الأساسيّة لمكوّنات شخصيّة كلّ مجتمع مستقلّ له لغته ودينه وتاريخه.

إن الهويّة إذن ترتكز على عدّة مقوّمات أهمّها: "اللّغة، والدّين، والتّراث والثّقافة أو الموروث الثّقافيّ، وعنصر التّاريخ، والجغرافيا أي الأرض، والمصالح المشتركة، وأنماط الحياة، والبيئات المعيشيّة، (وهناك من يدرج متغيّر الدّولة والعلاقة بالمؤسّسات القائمة)، بوصفها جميعا من العناصر الرّئيسة التّي تحدّد هويّة الشّعوب." (حسين، 2020). وهناك من يعتقد أنّ أيّ محاولة للتّحديث أو التّجديد لمواكبة الواقع المتغيّر، هو استهداف لمكوّنات الهويّة واعتداء صارخ على ثوابتها، ويرى آخرون أنّ الهويّة مفهوم متحرّك في تفاعل مستمرّ، فلا وجود لهويّة واحدة ونهائيّة. وقد اهتمّت عديد المباحث بمسألة الهويّة ومن بينها الفلسفة وعلم الاجتماع والسّينما والموسيقى...، وبات من الضّروريّ تحصين الهويّة من الذّوبان والاندثار من خلال تجديد منهجيّ ومعرفيّ يثري عناصرها ويغني مفرداتها.

1. الهويّة والتّجديد في السّينما التّونسيّة

إنّ السّينما جزءٌ لا يتجزّأ من الثّقافة التّونسيّة، فلا يُمْكن الإحاطة بها من منطلقات أحاديّة الجانب كتلك التّي ترتكز على الجانب الفنّيّ أو التّقنيّ أو الجماليّ، دون ربطها بالإطار السّوسيو-ثقافيّ ودراسة الأبعاد والدّلالات المكانيّة

المجسّدة في الصّورة السّينمائيّة. فالموروث الثّقافيّ أو التّراث هو أحد العناصر المهمّة التّي لا يُمْكن التّغافل عنها عند إنتاج أيّ فيلم سينمائيّ، لأنّ هناك ارتباطا وثيقا بين مفهوم التّراث ومفهوم الهويّة.

لقد كانت الأفلام التّونسيّة الأولى محتفية بالحركة الوطنيّة وبتاريخ تونس النّضاليّ ضد الاستعمار ومن أجل الحرّية، وقد خضع تاريخ السّينما التّونسيّة إلى قراءات متعدّدة، فمنذ سنة 1966 إلى حدّ هذه اللّحظة، بدأت "تنكشف لنا المظاهر المختلفة للسّينما التّونسيّة وظهرت مبادرات أصيلة، نجح بعضها فيما أصاب الفشل البعض الآخر، مثلما نطقت بخصوصيّات معقّدة ومتجدّدة دوما لهؤلاء السّينمائيّين الذّين سيرسمون المغامرة الكبرى للسّينما التّونسيّة." (Touti، 1998). وأمّا الحقبة التّي تميّزت بإنتاج سينمائيّ وفير كمّا ونوعا هي "الحقبة البارزة في تاريخها الفنيّ، تلك التّي تتوافق مع عصرها الذّهبيّ فيما بين 1980 و1995" (Chamkhi، 2009). فهناك إذن ثلاثة أجيال في السّينما التّونسيّة: الجيل المؤسّس (1966-1980)، والجيل الذّهبي (1980-1995)، أمّا الجيل الثّالث (1996-2024) فقد تميّز بـ"التّجديد الأسلوبيّ للأشكال الفيلميّة وتحدّي القيم الأخلاقيّة التّي تحكم النّظام الأبويّ ما يدعو إلى ميلاد مجتمع حديث ولائكيّ." (Chamkhi، 2009).

إنّ السّينما التّونسيّة سعت منذ نشأتها إلى الانفتاح على النّصّ الرّوائيّ التّونسيّ، فكانت الأفلام الأولى مستوحاة من روايات تونسيّة شهيرة عبّرت بوضوح عن الذّاتيّة والشّخصيّة التّونسيّة مثل فيلم **خليفة الأقرع** الذّي هو في الأصل رواية **الدّقلة في عراجينها** للأديب التّونسيّ **البشير خريّف**، كما وقع تحويل حكايات عن المجموعة القصصيّة **سهرت منه اللّيالي** للأديب التّونسيّ **علي الدّوعاجي** إلى شريط سينمائيّ يحمل اسم **في بلاد الطّررنّي**، وتتمحور قصّة هذا الفيلم على "مهاجمة التّأثيرات السّلبيّة لكلّ ضرب من ضروب التّبعيّة وخاصّة منها التّبعيّة التّكنولوجيّة للغرب. تتصدّر السّيّارة - وهي عبارة عن نعش حقيقيّ جوّال - فيه تأخذ الشّخوص مكانها" (خليل، من مدوّنة السّينما التّونسيّة-رؤى وتحاليل، 2008)، وتكمن أهميّة هذا الفيلم في أنّه حافظ بقدر كبير من الاحترافيّة على الرّوح الكوميديّة السّاخرة التّي أبدع **الدّوعاجي** في صياغتها أدبا وأقصوصة، وأبدع **فريد بوغدير وحمّودة بن حليمة** فيها تصويرا وإخراجا.

وقد تطوّرت السّينما التّونسيّة مع الجيل الجديد من المخرجين الذّين استفادوا من الثّورة الرّقميّة وتطوّر تكنولوجيا المعلومات والاتّصالات وانتشارها ، وصنعوا أفلاما تعتمد في المقام الأوّل على المؤثّرات البصريّة - التّي تستخدم التّكنولوجيا الرّقميّة لإنشاء العناصر المرئيّة التّي قد تكون غير عمليّة أو خطيرة أو مستحيلة التقاطها بالكاميرا أو تحسينها أو تعديلها - أكثر من قوّة المواضيع المطروحة كما كان الحال مع حقل سينما المؤلّف، حيث يطغى الخطاب الجماليّ المتجسّد في المضامين وثراء الشّخصيّات وتفاعلها مع الواقع. فهذه السّينما انتقلت من البحث عن الهويّة الوطنيّة إلى البحث عن الذّاكرة الفرديّة، ومن الاحتفاء بالذّاكرة الوطنيّة إلى حيرة الأفراد وبحثهم عن معنى وجودهم. كما أنّ الأفلام التّي ظهرت بعد الثّورة التّونسيّة مزجت بين الجماعيّ والفرديّ، وقد ربطت بين التّاريخ البعيد والتّاريخ الحاليّ والخيال الرّوائيّ، وأنّها تطرح عديد القضايا وتجدّد البحث عن الهويّة.

2. الهويّة والتّجديد في الموسيقى التّونسيّة

شهد تاريخ الموسيقى في الثّقافة التّونسيّة محطّات ومنعطفات بمختلف عصورها وحقبها وخاصّة زمن الدّولة الحفصيّة التّي قد توفّرت فيها كلّ المقوّمات التّي "من شأنها الانتقال بشعور الانتماء الجماعيّ من طور الوجود الغائم إلى طور الوجود شبه الواضح، إذ أصبح هناك حدّ كبير من التّجانس الدّينيّ واللّغويّ والإثنيّ والوحدة الاقتصاديّة. إنّ العهد الحفصيّ علامة فارقة في مجال تعزّز الهويّة التّونسيّة" (التّيمومي، 2015) بما في ذلك الهويّة الموسيقيّة، وهي هويّة مركّبة ومتعدّدة نظرا إلى الرّوافد المتعدّدة الآتية من الآخر، فهويّتنا الثّقافيّة تتجلّى "في شكل ذكريات وتصوّرات ورموز وقيم وتعبيرات فنّيّة وأدبيّة وفلسفيّة تساعد المجتمع على الاحتفاظ بتميّزه عن المجتمعات الأخرى."

(التّيمومي، 2015). والحديث عن تاريخ الموسيقى التّونسيّة هو في الآن نفسه حديث عن عمليّات مستمرّة من التّثاقف الذّي لا تنتهي دوراته أبدا، بل هو قدر هذه الثّقافة وخاصّيتها الأكثر تميّزا. وإنّ البحث عن هويّة الموسيقى التّونسيّة هو "البحث عن توازن جديد لا يُلْغِي فيه الجديد التّقليديَّ ليقضي عليه، إنّما ليجد كلّ مكانه في الحيّز الحديث ولكي تكون إمكانيّات الرّجوع إلى التّقليد ممكنة في أيّ وقت." (قاسم حسن، 2003). ويبدو أنّ الجميع متّفقون حول "ثوابت تمثّل مدخلا لتحديد هويّة الموسيقى التّونسيّة. وهي في جملتها تتعلّق بالرّصيد المعتمد لرصد معالم هذه الهويّة، وهو رصيد المالوف والنّوبة وما يحيط بهما من تقاليد موسيقيّة حضريّة تمتدّ إلى بعض الأرصدة الرّيفيّة." (قوجة، خواطر حول الهويّة الموسيقيّة التّونسيّة، 2015).

إنّ تأسيس **المعهد الرّشيديّ للموسيقى** سنة 1934 لم يكن حدثا موسيقيّا فحسب، بل كان حدثا وطنيّا مقاوما لكلّ أشكال الاغتراب والذّوبان في ثقافة المستعمر المسيطر الذّي أراد أن يذيب الشّخصيّة التّونسيّة ويقضي على ملامحها وبصماتها. فهذا المعهد نشأ بعد انعقاد **المؤتمر الأفخارستي** سنة 1930 والذّي كان "إيذانا بإعادة بعث قرطاج المسيحيّة للوجود من جديد، وقد رفض التّونسيّون بلا استثناء هذه الحركة التّبشيريّة التّي تستهدف دينهم الإسلاميّ." (التّيمومي، 2015). فتأسيسه إذن، قد ورد في سياق مقاوم للتّغريب ومحفّز للحفاظ على مفاهيم الهويّة والذّاتيّة، وقد كانت الموسيقى في مختلف أبعادها ساحة للصّراع بين دعاة التّغريب وبين دعاة المحافظة على التّراث وتطويره وتعليمه على اعتبار ارتباطه الوثيق بالهويّة التّونسيّة، إذ أنّ "منطلقات الهويّة في الخطاب الموسيقيّ هي فنّيّة صرفة بالأساس، إذ تتّصل باللّهجة الموسيقيّة بدرجة أولى ثمّ بالأسلوب، ولكنّها تستند أيضا وبدون شكّ إلى عناصر دلاليّة وفكريّة وسلوكيّة عامّة." (الصّقلي، أبعاد الهويّة في الخطاب الموسيقيّ، 2013).

وإذا ما كانت الموسيقى التّونسيّة وثيقة الصّلة بالموروث والتّراث، فإنّ الموسيقى في تونس وثيقة العلاقة بالحداثة والتّجديد، وقد بدأت تتبلور فكريّا وجماليّا وموسيقيّا في لحظة اللّقاء مع الآخر الأوروبيّ الذّي أراد أيضا أن يهيمن على الأذواق وعلى الطّبائع ويُغري الشّباب بموسيقاه كما لو كانت موسيقى حيّة نابضة بالحركة والنّشاط على عكس الموسيقى التّراثيّة أو الموروثة التّي يصفها بأنّها محنّطة أو قديمة تجاوزها العصر. فيجب إذن التّوازن بين القديم والجديد في الموسيقى حتّى تحافظ الموسيقى التّونسيّة على قيمتها وعلى مكانتها الثّقافيّة والفنّيّة، فالحداثة هي "التقاء الهويّة والتّجديد، فهي الإضافة مع شرط احترام اللّهجة الموسيقيّة التّونسيّة. وبالفعل، ترتبط الحداثة أوّلا بالقدرة على استيعاب التّراث للتّشبّع باللّهجة الموسيقيّة واكتساب ما يُمْكن أن ننعته بالمناعة pléonasme التّراثيّة وتشترط في ذات الوقت قدرة على الابتكار." (الصّقلي، الموسيقى التّونسيّة وتحدّيات القرن الجديد، 2008).

IV. أهمّية الموسيقى في السّينما

لقد عُدّت الموسيقى منذ أن اختُرعت السّينما على يد الأخوين **لوميار Lumière** سنة 1896 ومنذ أن دبّت الحركة في الصّورة الجامدة وأضفت عليها روحا جديدة غير مألوفة، عنصرا مهمّا في الفيلم السّينمائيّ سواء من حيث مكانته الفنّيّة أو من حيث أبعاده السّيميائيّة في إيصال الرّسالة التّي سعى المخرج التّعبير عنها. ويقول **جيل موااليك Gilles Mouellic** في هذا الصّدد: "لا تكون الموسيقى إلاّ عنصرا من بين عناصر أخرى من هندسة الفيلم المعقّدة، وهي لا تكتسب أهمّيتها من ذاتها مباشرة، وإنّما من طريقة توظيفها جماليّا ونوعيّا داخل المكوّنات الأخرى ووظائفها" (خليل، 2008)، بحيث أنّها لم تكن ذات منزلة هامشيّة بالنّظر إلى العناصر الأخرى في الفيلم كالسّيناريو والإضاءة والأزياء...، بل كانت في صلب العمل السّينمائيّ على الرّغم أنّها لم تكن تتطلّب تمويلا كبيرا بخلاف العناصر الأخرى. فللموسيقى في السّينما وظيفة جماليّة وبلاغيّة وسيميائيّة لا يمكن أن تعبّر عنها المكوّنات الأخرى للشّريط السّينمائيّ فهي "تدفع بالحركة إلى الأمام وتزيدها قوّة وتأثيرا، وتصل بين أجزاء الحوار وتكون رباطا بين الأفكار" (الفرجاني، 2010)، فهي لم تعد عنصرا خارجيّا تحكمه الأمزجة والمناسبات والظّروف الطّارئة، وإنّما جزء رئيسيّ من بنية الفيلم ومن بُعده

المشهديّ. وقد نشأ عن التقاء السّينما بالموسيقى وعي جماليّ جديد يبحث عن "المطابقة السّليمة بين إيقاع الموسيقى وبين الإيقاع التّصويريّ للفيلم" (لندجرن، 1959). ويجب الإقرار في هذا المقام أنّ "المطابقة ليست بيسيرة وليست متاحة وممكنة إلاّ لأولئك الموسيقيّين الذّين أغنوا ثقافتهم البصريّة بالسّينما" (Khelil، 2007) أو لأولئك المخرجين الذّين اكتسبوا ثقافة واسعة حول الموسيقى.

إنّ للموسيقى في السّينما دورًا دراميًّا مخصوصًا كما أنّ لها وظيفة نفسيّة عميقة، فهي تغوص في أعماق الإنسان دون أن يشعر أحيانا وتجبره على القيام بردّ فعل تلقائيّ، وهذه الوظيفة النّفسيّة تؤكّد على بلاغة الفيلم وعلى قدرات المخرج في التّأثير على شعور المشاهد، فعلى المخرج أن "يعْرف ما يريد من الموسيقى دراميّا. إنّ واجب المخرج هو أن يترجم هذه الحاجات الدّراميّة إلى مصطلحات موسيقيّة." (جانيتي، 1990). فعلاقة الموسيقى بالسّينما راسخة منذ حقبة السّينما الصّامتة (1895-1927)، بمعنى أنّ الموسيقى كانت خارجيّة إلى حدود ظهور الصّوت في السّينما مع الفيلم السّينمائيّ الأمريكيّ **Le chanteur du Jazz** سنة 1927 - تاريخ بروز حقبة الأفلام النّاطقة - أي مع تشكّل تقنية التّمازج بين شريطيْ الصّوت والصّورة حيث أصبحت العلاقة أكثر متانة وتعبيريّة، ومن خلال هذه العلاقة تولّدت لدينا الموسيقى التّصويريّة والتّعبيريّة وبرزت صفة مؤلّف أو ملحّن مختصّ في موسيقى الأفلام.

1. الموسيقى التّصويريّة

لقد نشأت هذه الموسيقى في الحقبة النّاطقة للسّينما، ووقع نعتها بـ "التّصويريّة" لتمييزها عن غيرها من أنماط الموسيقى الأخرى، وفي كلّ الحالات فإنّ كلمة "التّصويريّة" تحيل رأسا إلى فنّ "الدّراما" وليس إلى فنّ آخر. فالموسيقى التّصويريّة هي "مقطوعات موسيقيّة أُلّفت بقوالب مختلفة لتصوّر الحالات والانفعالات النّفسيّة المرافقة لمشهد ما، روائيّ أو مرئيّ" (طنّوس، 2016)، وهي أيضا "أداة تعبيريّة فائقة الغنى تضفي الجوّ الحسّيّ العاطفيّ المناسب للمشهد وتدعّم من فعاليّة الصّورة وتأثيرها" (الفرجاني، 2010)، ويقع تأليفها خصّيصا للفيلم الواحد والّتي لا نظير لها في أيّ فيلم آخر، وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام، تنطلق بموسيقى الجينيريك الافتتاحيّ ثمّ الموسيقى الّتي أُلّفت لتُصاحب المشاهد على امتداد الفيلم السّينمائيّ وتُختتم بموسيقى الجينيريك الختاميّ.

الصّورة 1: البناء الشّكليّ لأجزاء الموسيقى التّصويريّة في الفيلم السّينمائيّ

ويتمثّل دور الموسيقى التّصويريّة أساسا في "تحرير المشاهد من الوطأة الثّقيلة للصّمت" (Mirty، 1995)، وكثيرا ما ساهمت هذه الموسيقى المعبّرة والمختارة بدقّة وعناية في "دعم المشاهد الشّاعريّة وتقوية تأثيرها العاطفيّ على المشاهد. فعن طريق الامتزاج البارع بين الصّورة والصّوت نحصل على مزيج عميق التّأثير وفريد بين كلّ الفنون، يمكنه أن يسهم بفاعليّة في بناء الشّريط وأن يضفي عليه الجوّ المناسب والكيان الدّراميّ والتّأثير الشّاعريّ" (الفرجاني، 2010)، كما أنّها تطرح منظورا جديدا لقراءة السّرد الفيلميّ ما يسمح بنشأة قراءة جديدة للفيلم وتوليد تأويلات أخرى. إنّ مصاحبة الموسيقى التّصويريّة في الفيلم "تساعد على ربط مشهد المونتاج - الّذي يضمّ عدّة لقطات متتابعة لغرض فنّيّ خاصّ- وتجعله يبدو كوحدة متماسكة. كما أنّ تتابع الأصوات في نعومة عندما يحلّ مشهد آخر يجعل الانتقال مقبولا ويربط المشهدين معا." (الفرجاني، 2010).

ولا يقتصر دور الموسيقى التّصويريّة على مصاحبة الصّور فقط، ولا يُمْكن اختزالها في أصوات وأنغام موازية لحركة الصّور في الفيلم ولنظام تتابعها، وإنّما هي تضفي على أجواء الفيلم سلطتها التّي تمتلكها، فهي لا تسيء إلى نظام تتابع الصّور بل تساهم في توليد أجواء دراميّة تتناسب مع الفيلم بما يضمن تفاعلا أكبر من لدن المشاهد. فلا يُمْكن للسّينما أن تمارس سلطتها الكاملة في إبهار المشاهد من دون القيمة المضافة التّي تهبها الموسيقى التّصويريّة لها، وأيّ نقصان موسيقيّ في السّينما هو ذاته نقصان سينمائيّ، وبالعكس أيضا، كلّ نجاح موسيقيّ في السّينما هو نجاح للفيلم ذاته.

إنّ الموسيقى التّصويريّة ليست زخارف أو "ديكورا" سمعيّا، بل إنّ لها حضورا وظيفيّا في الفيلم، وهي "عنصر من بين عناصر أخرى من هندسة الفيلم المعقّدة، وهي لا تكتسب أهمّيتها من ذاتها مباشرة، وإنّما من طريقة توظيفها جماليّا ونوعيّا داخل المكوّنات الأخرى ووظائفها" (خليل، من مدوّنة السّينما التّونسيّة-رؤى وتحاليل، 2008)، لذا يجب أن تذوب وتنصهر في الصّور والمشاهد، وينبغي أن تتطابق الصّورة مع الصّوت، أي علينا أن نوحّد ما بين الفيلم الذّي نشاهده وبين الموسيقى التّي نسمعها، فيَحْدُث ذلك التّرابط الذّهنيّ واللاّشعوريّ بين مَشاهد الفيلم وموسيقاه. فالموسيقى التّصويريّة إذن، ترافق المشاهد والصّور وتسعى لكي تكون أمينة في التّعبير عن الأفكار الواردة في خطاب الشّخصيّات، وهي أيضا ذات بعد قصصيّ وسرديّ تملأ الفضاء السّرديّ للفيلم لأنّها قد تحلّ محلّ الكلام والخطاب بل قد تكون هي الخطاب ذاته.

2. الوسائط الموسيقيّة المستخدمة في السّينما

شهد تطوّر توظيف الموسيقى في السّينما عدّة مراحل، وإنّ التّطوّر التّكنولوجيّ لآلات التّصوير والتّسجيل التّي عجّلت ببروز حقبة الأفلام النّاطقة وزوال حقبة الأفلام الصّامتة، قد ساهم في تعدّد الوسائط الموسيقيّة المستخدمة في الفيلم السّينمائيّ، ونذكر منها:

- الموسيقى التّصويريّة: موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ والختاميّ والموسيقى التّي أُلّفت خصّيصا لمرافقة مَشاهد الفيلم الدّراميّة وأحداثه.
- موسيقى تحلّ محلّ الحوار الدّراميّ في أفلام يغيب فيها الكلام مثل أفلام **والت ديزناي Walt Disney** الكرتونيّة والفيلم الفرنسيّ **الفنّان L'artiste** الذّي حاز على جائزة **الأوسكار Oscar** سنة 2012.
- موسيقى خاصّة لكلّ شخصيّة رئيسيّة في الفيلم إذ "ننسب للشّخصيات الرّئيسيّة نمطا موسيقيّا معيّنا، نسمعه بتوزيعات مختلفة طوال عرض الفيلم. وفي بعض الأفلام، يُمْكننا أن نغمض أعيننا وباستطاعتنا أن نتعرّف إلى الشّخصيّة التّي تظهر على الشّاشة" (Taylor، 1969).
- المؤثّرات الصّوتيّة الطّبيعيّة (الحقيقيّة) أو غير الطّبيعيّة (المزيّفة)، وهي عديدة ومتنوّعة مثل: صوت الرّعد، أو إصدار انفجار أو ضوضاء المدينة أو صفير القطار أو صوت عَدْو الحصان فإذا "ما كان الخيل يعدو، فإنّنا كنّا نسمع ضجيج الصّفائح التّي تطأ الأرض، فيما كان صفير الصّافرة دالاّ على خروج القطار من المحطّة" (Betton، 1987)، ورغم أنّ الوظيفة الأولى للمؤثّرات الصّوتيّة هي "خلق الجوّ، إلاّ إنّها يُمْكن أن تكون وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم." (جانيتي، 1990).
- الصّمت: يبرهن توظيف الصّمت على قدرة المخرج في استعمال الموسيقى في الفيلم، ويجسّد الصّمت "لحظات هامّة على شريط الصّوت، قد يؤدّي دورا دراميّا، وخصوصيّة الرّؤية السّينمائيّة للحظة الصّمت يُمْكن أن تصل إلى درجة عالية من التّأثير" (الزّغبي، 2010)، كما أنّ الصّمت المطلق في الشّريط السّينمائيّ "يجذب النّظر إلى نفسه مثل الوقوف المطلق للفيلم، أي تمدّد مهمّ للصّمت يوجد تخلخلا معلّقا وإحساسا بشيء معلّق على وشك الانفجار." (جانيتي، 1990).

- "كليشيهات" موسيقيّة Des clichés musicaux غربيّة من مقطوعات موسيقيّة مشهورة لمؤلّفين موسيقيّين بارزين مثل **شتراوس Strauss وبيتهوفن Beethoven** نجدها في السّينما العالميّة الغربيّة، فكانت "الموسيقى المرحة تُعزف خلال المشاهد المرحة والموسيقى الحزينة تُعزف خلال المشاهد الحزينة" (فولتون، 1958). أمّا في حيّز السّينما العربيّة، فيقع توظيف مقاطع موسيقيّة من معزوفات أو من أغانٍ معاصرة أو حديثة أو من موشّحات من التّراث العربيّ القديم. وفي السّينما التّونسيّة، يقع توظيف مقاطع موسيقيّة من موسيقى المالوف التّونسيّ أو من الموسيقى الطّرقيّة والشّعبيّة وغير ذلك من الأنماط الموسيقيّة الأخرى.
- استعمال صوت الرّاديو كخلفيّة موسيقيّة في الحوار الدّراميّ التّي تدور أحداثه في المنزل أو في المقهى أو في أسواق المدينة العتيقة مثلا.
- عروض وحفلات موسيقيّة صلب الفيلم، مثل حفلات الزّفاف وعروض موسيقيّة لمشاهير أو حتّى لبعض الشّخصيّات التّي تجيد الغناء والعزف على آلات موسيقيّة مختلفة، ولا ننسى تلك الأفلام التّي تتناول قصّة حياة فنّان مثل الفيلم المصريّ **حليم** والفيلم التّونسيّ **حبيبة مسيكة**.
- الفيديو كليب vidéoclip: وهو بمثابة وصلات غنائيّة ورقصات معيّنة في ثنايا الفيلم تُؤدَّى بواسطة بطل(ة) أو مجموعة من أبطال الفيلم ومن خلال فرق استعراضيّة، ويقع تأليفها كلمة ولحنا خصّيصا للفيلم ذاته.

إنّ مُجمل هذه الوسائط الموسيقيّة مثّلت إضافة أو قيمة مضافة للفيلم السّينمائيّ وأصبحت عنصرا أساسيّا وليس عنصرا دخيلا خارجا عن بنيته، وسنحاول في العنصر الموالي إبراز الوسائط الموسيقيّة التّي أسهمت في بناء الخطاب الموسيقيّ الكامن في السّينما التّونسيّة وتشكيله لتحقيق مصالحة بين الهويّة والتّجديد، وذلك من خلال ثلاثة نماذج لأفلام تونسيّة طويلة نبيّنها حسب الجدول التّالي:

الفيلم السّينمائيّ	سنة الانتاج	المخرج	المؤلّف الموسيقيّ
ريح السّد	1986	النّوري بوزيد	صالح المهدي
عصفور السّطح/الحلفاوين	1990	فريد بوغدير	أنور براهم
يا سلطان المدينة	1992	المنصف ذويب	حمّادي بن عثمان

جدول1: النّماذج الثّلاثة للأفلام السّينمائيّة التّونسيّة المختارة

وكان اختيارنا لهذه الأفلام لأسباب منهجيّة أهمّها:

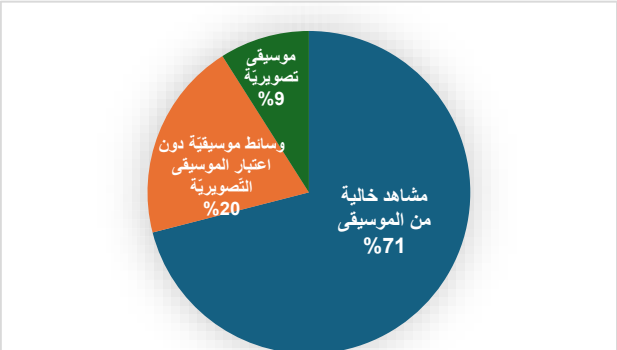
- لأنّها تنتمي للحقبة الذّهبيّة للسّينما التّونسيّة أي ما بين 1980 و1995.
- لأنّها تنتمي إلى حقل السّيرة الذّاتيّة أو سينما المؤلِّف.
- لأنّها أيضا أُنجزت وتمّ تصويرها في المدينة العتيقة التّي تُعتبر فضاءً حفّز العديد من المخرجين والسّينمائيّين على إنتاج أفلام طبعت خصوصيّة البيئة والثّقافة التّونسيّة.
- لأنّ مؤلّفي الموسيقى التّصويريّة لهذه الأفلام تونسيّون.

٧. حضور الموسيقى في السّينما التّونسيّة

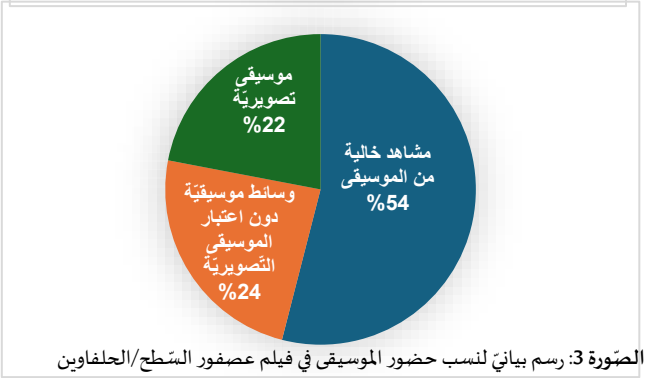
منذ ظهور الأفلام الأولى في تاريخ السّينما التّونسيّة، بدا واضحا أنّ للموسيقى وظيفة بنيويّة في تركيبة الشّريط، ولأجل ذلك لم يقع الاكتفاء بالموسيقيّين التّونسيّين، وإنّما دعت الضّرورة الفنّيّة إلى الاستفادة من خبرات الأجانب ووضعها موضع التّنفيذ. وبذلك نجد العديد من المخرجين الذين تعاملوا مع موسيقيّين أجانب، فالمخرج **النّاصر خمير** مثلا، قد اعتمد على المؤلّف الموسيقيّ الفرنسيّ **جون كلود بوتي Jean-Claude Petit** في شريطه **طوق الحمامة**

المفقود الذّي أخرجه سنة 1988، وأمّا المخرج **عبد اللّطيف بن عمّار** فقد تعامل مع الملحّن الجزائريّ **أحمد مالك** في شريطه **عزيزة** سنة 1980. ويقول **الهادي خليل** في هذا الصّدد: "فقد أحسن **عبد اللّطيف بن عمّار** اختيار الموسيقى بالتّعويل على ملحّن موهوب، هو الجزائريّ **أحمد مالك** الذّي عَرف كيف يُوَفّق بين زمنيّة موسيقيّة عربيّة وآلات غربيّة." (خليل، 2008).

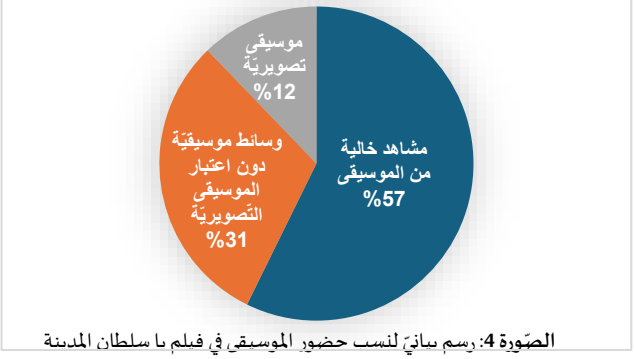
ولكن لم تقتصر السّينما التّونسيّة على الموسيقى التّصويريّة فقط، بل إنّها قد التفتت إلى المخزون الضّخم الذّي تكتنزه الذّاكرة الموسيقيّة بمختلف أنواعها وأنماطها، وهو ما سنبيّنه من خلال دراستنا وتحليلنا للأفلام الثّلاثة المختارة، علما وأنّنا سنركّز فقط على الموسيقى التّصويريّة والمقطوعات الغنائيّة أو المعزوفات التّي وُضعت أثناء الفيلم، وسنتّبع في طريقة تحليلنا على معيار التّسلسل الزّمنيّ، أي أنّنا سنقوم باحتساب المدّة الزّمنيّة الجمليّة للموسيقى التّصويريّة والوسائط الموسيقيّة الأخرى، وستكون وحدة قياس الزّمن: الثّانية. وفيما يلي سنقدّم رسوما بيانيّة تبرز نسب حضور الموسيقى التّصويريّة ونسب حضور الوسائط الموسيقيّة الأخرى في هذه الأفلام:



الصّورة 2: رسم بيانيّ لنسب حضور الموسيقى في فيلم ريح السّد



الصّورة 3: رسم بيانيّ لنسب حضور الموسيقى في فيلم عصفور السّطح/الحلفاوين



الصّورة 4: رسم بيانيّ لنسب حضور الموسيقى في فيلم ا سلطان المدينة

ومن خلال قراءتنا للرّسوم البيانيّة، نقدّم مجموعة من المعطيات التّي استخلصناها:

- إنّ نسب حضور الموسيقى - الموسيقى التّصويريّة والوسائط الموسيقيّة الأخرى - في هذه الأفلام الثّلاثة مهمّة، وهو ما يؤكّد أهميّة الموسيقى ودورها في السّينما التّونسيّة.
- حصول تطوّر ملحوظ في نسب حضور الموسيقى في الأفلام الثّلاثة بين سنتي 1986 و1992، ففي فيلم **ريح السّد** كانت نسبة حضور الموسيقى 29%، بينما كانت نسبة حضورها في فيلم **عصفور السّطح/الحلفاوين** 46% وفيلم **يا سلطان المدينة** 43%.
- إنّ نسب حضور الموسيقى التّصويريّة أقلّ من نسب حضور الوسائط الموسيقيّة الأخرى في الأفلام الثّلاثة.

1. القوالب والأنماط الموسيقيّة التّي تمّ توظيفها في هذه الأفلام الثّلاثة

سنحاول من خلال هذا العنصر إبراز القوالب والأنماط الموسيقيّة المستعملة في هذه الأفلام الثّلاثة المختارة وذلك حسب الجدول الإحصائيّ التّالي:

القالب أو النّمط الموسيقيّ	فيلم يا سلطان المدينة	فيلم عصفور السّطح/الحلفاوين	فيلم ريح السّد
الموشّحات والمالوف	X	X	X
القصيد			X
الفوندو	X		
الموّال أو العروبي	X	X	X
الأغاني التّونسيّة المعاصرة	X	X	X
الأغاني المشرقيّة المعاصرة	X	X	
الأغاني الشّعبيّة والتّراثيّة	X	X	
الأغاني الدّينيّة			X
الأغاني الوطنيّة	X		
أغاني الأطفال			X
الأغاني الفكاهيّة		X	
أغاني الفرانكوآراب		X	

جدول2: القوالب والأنماط الموسيقيّة المستعملة في الأفلام الثّلاثة

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ هذه الأفلام الثّلاثة عكست الفسيفساء الموسيقيّة التّي تحكم الثّقافة والهويّة التّونسيّة، ولا نجد هذا التّنوّع إلّا معبّرا عن حالات من التّثاقف بين ما هو أصيل وبين ما هو وافد من الآخر، كما أنّ توظيف المالوف والموشّحات والفوندوات والقصائد ومختلف الأغاني والأنماط الموسيقيّة التّونسيّة والعربيّة، يُعزّز مفاهيم الهويّة ويحمل دلالات أخرى وهي أنّ الهويّة التّونسيّة هويّة معتزّة بتراثها دون إلغاء لحضور الآخر، ويكون ذلك من موقع القوّة والإحساس بالانتماء وليس من منطق الذّوبان فيما ينتجه الآخر.

ولا يفوتنا في هذا الصّدد أن نذكر بأنّ المخرجين الثّلاثة قاموا بإظهار بعض المظاهر الاحتفاليّة وإبراز بعض الفرق الموسيقيّة التّي ساهمت في تشكّل المشهد الموسيقيّ التّونسيّ، فقد حاول مُخرج فيلم **عصفور السّطح/الحلفاوين** إبراز أهمّيّة الطّقوس والمراسم الاحتفاليّة لحفل الختان أو كما يُطلق عليه لفظ "الطّهور" في تونس، وتمثّل الفرقة النّحاسيّة (صورة 5) والفرقة الموسيقيّة الوتريّة أو ما نعبّر عنها في تونس بـ "العوّادة" (صورة 6) من بين أهمّ الفرق الموسيقيّة التّي تنشّط هذا الاحتفال. وحاول أيضا مُخرج فيلم **يا سلطان المدينة** إبراز قيمة الفنّ الشّعبيّ في تونس، وإظهار الأجواء الاحتفاليّة لفئة معيّنة من الشّعب التّونسيّ وذلك من خلال عرض لفرقة موسيقيّة شعبيّة (صورة

7) التّي تتكوّن أساسا من آلة لحنيّة "المزود" ومجموعة من الآلات الإيقاعيّة. كما حاول مُخرج فيلم **ريح السّد** إبراز تأثيرات اليهود على الثّقافة التّونسيّة والعلاقات الوطيدة التّي تجمع أطياف المجتمع التّونسيّ من خلال الممثّل والمطرب اليهوديّ **يعقوب البشيري** الذّي غنّى وعزف بآلة العود أغنية **حبيّت نطل عليكم** وهي من كلمات المخرج **النّوري بوزيد** (صورة 8)، فالموسيقى إذن تحمل دلالات التّعايش السّلميّ والتّسامح بين الأديان.

الصّورة 5: مشهد يُظهر فرقة موسيقيّة نحاسيّة من فيلم "عصفور السّطح/الحلفاوين

الصّورة 6: مشهد يُظهر فرقة موسيقيّة وتريّة من فيلم عصفور السّطح/الحلفاوين

الصّورة 7: مشهد يُظهر فرقة موسيقيّة شعبيّة من فيلم يا سلطان المدينة

الصّورة 8: مشهد يُظهر الممثّل يعقوب البشيري يغنّي ويعزف على آلة العود من فيلم ريح السّد

2. خصائص ومميّزات الموسيقى التّصويريّة في الأفلام الثّلاثة

سنحاول من خلال هذا العنصر إبراز خصائص الموسيقى التّصويريّة ومميّزاتها وأساليب التّأليف الموسيقيّ في الأفلام الثّلاثة، وذلك من خلال الجدول التّالي:

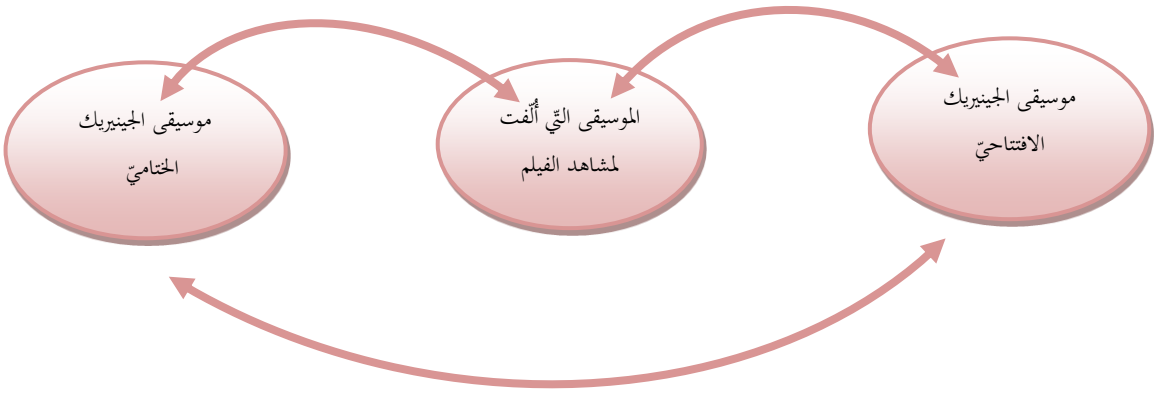
الفيلم	الجينيريك الافتتاحيّ	الموسيقى التّي أُلّفت لمَشاهد الفيلم	الجينيريك الختاميّ
ريح السّد	معزوفة موزونة غير مقيّدة بوزن نفّذت على خطّين لحنيّين، حيث نُفّذ الخطّ الأوّل بواسطة آلة الكمنجة ونُفّذ الخط الثّاني بواسطة مجموعة الفيولنسالات.	توظيف جمل موسيقيّة حرّة وموزونة تتفّق إلى حدّ كبير مع موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ والختاميّ وذلك من النّاحية المقاميّة واللّحنيّة ولكن بتنويعات موسيقيّة وأسلوبيّة مختلفة وكذلك باستعمال آلات موسيقيّة متنوّعة.	معزوفة موزونة غير مقيّدة بوزن نفّذت باستعمال آلة العود.
عصفور السّطح /الحلفاوين	معزوفة مقيّدة بوزن باستعمال الآلات الموسيقيّة التّالية: العود والكمنجة والقانون والبندير.	توظيف جمل موسيقيّة حرّة وموزونة تتفّق إلى حدّ كبير مع موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ والختاميّ وذلك من النّاحية المقاميّة واللّحنيّة ولكن بتنويعات موسيقيّة وأسلوبيّة مختلفة وكذلك باستعمال آلات موسيقيّة متنوّعة.	أغنية رشيقة خفيفة اللّحن كلماتها باللّهجة العامّيّة التّونسيّة نفّذت باستعمال الآلات التّالية: العود والكمنجة والطّار أو الرّق.
يا سلطان المدينة	معزوفة حرّة غير مقيّدة بوزن نفّذت باستعمال آلة الكمنجة.	توظيف جمل موسيقيّة حرّة وموزونة تتفّق إلى حدّ كبير مع موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ والختاميّ وذلك من النّاحية المقاميّة واللّحنيّة ولكن بتنويعات موسيقيّة وأسلوبيّة مختلفة وكذلك باستعمال آلات موسيقيّة متنوّعة.	معزوفة موسيقيّة نفّذت على أربعة خطوط لحنيّة مختلفة من ناحية الطّبقة الصّوتيّة، حيث نُفّذ الخطّ الأوّل بواسطة آلة النّاي ونُفّذ الخط الثّاني بواسطة آلة العود، أمّا الخط الثّالث فقد نُفّذ بواسطة مجموعة الكمنجات ونُفّذ الخطّ الرّابع بواسطة مجموعة الفيولنسالات، وقد رافقت آلة البندير هذه الخطوط اللّحنيّة.

ومن خلال قراءتنا للجدول التّالي، نقدّم مجموعة من المعطيات التّي استخلصناها:

- يمكن أن تكون موسيقى الجينيريك معزوفة باستعمال آلة موسيقيّة واحدة أو باستعمال آلات موسيقيّة متعدّدة، كما يمكن أن تكون موسيقى الجينيريك أغنية.
- لا تخضع موسيقى الجينيريك لأيّ قالب موسيقيّ معيّن أي أنّه لا توجد ضوابط محدّدة لهذا القالب، إذ أنّها تختلف من فيلم إلى آخر حسب رؤية المؤلّف الموسيقيّ وبعد معايشته لدراما الفيلم.
- يمكن أن تكون موسيقى الجينيريك معزوفة مقيّدة بوزن، كما يمكن أن تكون معزوفة حرّة غير مقيّدة بوزن.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

- تختلف موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ عن موسيقى الجينيريك الختاميّ، فبداية الفيلم شيء ونهايته شيء آخر.
- اعتمد المؤلّفون الموسيقيّون الثّلاثة منهجا واضحا تسلسلت ضمنه أفكارهم الموسيقيّة، كما نلاحظ اتّساع دائرتهم السّمعيّة وذلك من خلال تشبّعهم من الثّقافة الموسيقيّة الشّرقيّة والغربيّة في التّأليف الموسيقيّ، وقد ظهر ذلك من خلال التّوزيع الموسيقيّ الذّين قاموا به لكن مع مراعاة شخصيّة المقام وتركيزها في ذهن المتلقّي، وهو ما يندرج ضمن محاولات الانفتاح على الموسيقات الأخرى دون المساس بالخصائص الثّابتة في رسم ملامح الهويّة.
- ساهم التّنفيذ الموسيقيّ في إضفاء صبغة من الجماليّة لخّصت فكرة المؤلّفين الموسيقيّين وترجمت رؤيتهم الفنّيّة والإبداعيّة.
- تتفّق الموسيقى التّي أُلّفت للمَشاهد الفيلم السّينمائيّ إلى حدّ كبير مع موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ والختاميّ وذلك من النّاحية المقاميّة واللّحنيّة.
- إنّ الموسيقى التّي أُلّفت للمَشاهد تمثّل تذكيرًا موسيقيًّا Rappel musical لموسيقى الجينيريك الافتتاحيّ أو الختاميّ، وبالتّالي فإنّ العلاقة بين موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ والختاميّ والموسيقى التّي أُلّفت للمَشاهد تمثّل علاقة الكلّ بالجزء.
- يمكن أن نعتبر موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ أو الختاميّ من النّاحية الموسيقيّة حوصلة لكلّ الألحان التّي أُلّفت لمشاهد الفيلم السّينمائيّ.
- تمثّل موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ والختاميّ "توليفة" synthèse للموسيقى التّي أُلّفت لمشاهد الشّريط السّينمائيّ.



الصّورة 9: العلاقة التّرابطيّة بين موسيقى الجينيريك الافتتاحيّ والختاميّ والموسيقى التّي أُلّفت لمشاهد الفيلم

VI. الخاتمة:

يبدو جليّا أنّ الموسيقى التّصويريّة والوسائط الموسيقيّة الأخرى تمثّل إضافة أو قيمة مضافة للفيلم السّينمائيّ التّونسيّ، وقد اشتغلنا في الدّائرة التّونسيّة للفيلم التّونسيّ وللموسيقى التّونسيّة في ذات الحين، لأنّنا نؤمن بأنّ السّينما والموسيقى يُعبّران عن الهويّة وعن الشّخصيّة الوطنيّة أسوة بالفنون الأخرى. وحاولنا من خلال هذا البحث أن نبيّن مدى استفادة السّينما التّونسيّة من الموروث المتنوّع للموسيقى التّونسيّة، وكيف أصبحت هذه الموسيقى تعبّر حقّا عن الهويّة التّونسيّة في فضاء السّينما التّونسيّة، وحاولنا أيضا أن نبيّن بأنّ الموسيقى التّصويريّة في الفيلم السّينمائيّ التّونسيّ عكست أبعادا متعدّدة لتعزيز مفهوم الهويّة ومتطلّبات الحداثة والتّجديد بحسب ثقافة المؤلّف الموسيقيّ وسعة مخزونه الموسيقيّ.

هكذا إذن تكون السّينما التّونسيّة وسيطا فنّيّا وجماليّا لحفظ الرّصيد الموسيقيّ التّونسيّ من الأغاني والأنماط الموسيقيّة المختلفة، وهي أيضا وسيط لحفظ الذّاكرة الشّعبيّة والاجتماعيّة من خلال عرض بعض المظاهر الاحتفاليّة والعادات والتّقاليد مثل حفلات الزّفاف والختان وما إلى ذلك.

المراجع الببليوغرافيّة:

Abdelkarim Gabous .(1998) .*Silence elles tournent! les femmes et le cinéma en Tunisie* .Tunis: Cérès Editions-Credif.

Gérard Betton .(1987) .*Histoire du cinéma (des origines à 1986)* .Paris: Presses Universitaires de France.

Hédi Khelil .(2007) .*Abécédaire du cinéma tunisien* .Tunis: Simpact.

Jean Mirty .(1995) .*Esthétique et psychologie du cinéma* .Paris: Editions universitaires.

Mahmoud Jemni .(2006) .*Quarante ans de cinéma tunisien : regards croisés* .Gabes: Sogim.

Moumen Touti .(1998) .*Films Tunisiens longs mètrages 1967-1998* .Tunis: Société tunisiènne d'édition et de promotion d'art graphique.

Omar Khlifi .(1970) .*L'histoire du cinéma en Tunisie* .Tunis: Société Tunisiènne de diffusion.

Sonia Chamkhi .(2009) .*Le cinéma Tunisien à la lumière de la modernité: Etudes critiques de films Tunisiens-1966) .(2006*Mannouba: Centre de publication universitaire.

Théodore Taylor .(1969) .*Silence! on tourne... Comment on fait un film* .Paris: Nouveaux Horizons.

أحمد حسين. (2020). الهوية العربية مقوماتها ومحددات تعريفها: إطار نظرى ومقاربة تحليلية. *المجلة الاجتماعية القومية*، 141-154.

أرنست لندجرن. (1959). *فنّ الفيلم*. القاهرة: مؤسّسة كمال مهدي للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

ألبرت فولتون. (1958). *السّينما آلة وفن،تطوّر فن السّينما منذ عهد الأفلام الصّامتة إلى عصر التّلفيزيون*. القاهرة: مكتبة مصر.

الهادي التّيمومي. (2015). *كيف صار التّونسيّون تونسيّين*. تونس: دار محمّد علي للنّشر.

الهادي خليل. (2008). *من مدوّنة السّينما التّونسيّة-رؤى وتحاليل*. تونس: مطبعة سمباكت.

جلّول عزّونة. (1999). *في الموسيقى التّونسيّة*. تونس: دار سحر للنّشر.

سمير الزّغبي. (2010). *جماليّات السّينما نظريّة وتقنية إنشاء الفيلم*. تونس: دار نقوش عربيّة.

شهرزاد قاسم حسن. (2003). الموسيقى العربيّة الحديثة وإشكاليّة الهويّة الثّقافيّة. *التّوجهات والرّؤى المستقبليّة للموسيقى العربيّة*، 71.

علي وطفة. (2002). إشكاليّة الهويّة والانتماء في المجتمعات العربيّة المعاصرة. *المستقبل العربي*، 100.

لوي دي جانيتي. (1990). *فهم السّينما (الصّوت)*. الدّار البيضاء: عيون مقالات.

محمد علي الفرجاني. (2010). *فن الشّريط التّسجيلي*. تونس-ليبيا: الدّار العربيّة للكتاب.

محمد قوجة. (2015). خواطر حول الهويّة الموسيقيّة التّونسيّة. *الموسيقى والفنون التّونسيّة في مجالها العربيّ الإسلاميّ والإفريقيّ والمتوسّطيّ: البصمة المغاربيّة* (الصفحات 3-7). قابس: مطبعة دار نهى للطّباعة.

محمد قوجة. (2016). *المغاربيّة الموسيقيّة*. قابس: مطبعة اينيديت.

مراد الصّقلي. (2008). *الموسيقى التّونسيّة وتحدّيات القرن الجديد*. قرطاج: بيت الحكمة.

مراد الصّقلي. (2013). أبعاد الهويّة في الخطاب الموسيقيّ. *الخطاب الموسيقيّ وسؤال الهويّة* (الصفحات 339-344). صفاقس: مطبعة التّسفير الفنّيّ.

يوسف طنّوس. (2016). قوالب الموسيقى العربيّة بين النّمطيّة والابتكار. *القالب والخطاب: جدليّة الفصل والوصل* (الصفحات 33-50). صفاقس: مطبعة إينيديت.

أزمة الجامعة التونسية وثنائيّة الأستاذ والطّالب قراءة سوسيولوجيّة لمسرحيّة "شعلة" لأمينة الدّشراوي

The crisis of the Tunisian university Sociological analysis of the play "Shu'la"of Amina Dachraoui

الطيّب الطويلي[126]

Received: 25/02/2024 Accepted:01/06/2024 Published: ../../....

الملخّص

قدّمت مسرحية "شعلة" لأمينة الدّشراوي أزمة الجّامعة التونسية على الرّكح عبر تمثيل المشهد الأكاديمي في شخصيّتَيْ أستاذ علم الاجتماع وطالبته، حيث يمتدّ الحوار بينهما طيلة المسرحية ليتطرق إلى مختلف الإشكالات والظّواهر الموجودة داخل أسوار الجامعة. وتمثّل أزمة الأكاديميا التّونسية تمظهرا للأزمات الاجتماعية والقيميّة الموجودة في المجتمع التونسي وزادت بروزا بُعيْد ثورة 2011 وألقت بظلالها على حقول كثيرة منها التعليم العمومي عامة والجامعة بشكل أخصّ. ولقد تناولت بعض الأعمال الفكرية أو الفنية هذه الأزمة، كما توجد بعض المجموعات الافتراضية في وسائل التواصل الاجتماعيّ مثل "مجموعة الدكاترة المعطلين" التي تنتج خطابا ناقدا للمنظومة الأكاديمية وتطرح إشكالات الانتداب والتعاقد ضمنها وجدلية الانفتاح والانسداد في التواصل والتفاعل داخل الجامعة. يقدّم بحثنا تحليلا للمتن الخطابي لمسرحية "شعلة" ويدرُسُ مدى محاكاته للواقع عبر العودة إلى الأدبيّات السّابقة التي تناولت المسألة، وإلى المضمون الخطابي وبعض المفردات والسياقات الكلامية لمجموعات من الخريجين أو طلبة المراحل الدراسية العليا. مع الاعتماد على مقابلات سوسيولوجية مع ثمانية من الطالبات في الجامعة. يسعى هذا المقال إلى تفكيك المواضيع الأساسية التي تطرحها المسرحية سوسيولوجيا وقياس إذا كان نص "شعلة" المسرحي عملا فنّيّا تخييليّا أم أنها انعكاس لواقع اجتماعي معيش داخل الجامعة.

الكلمات المفتاحيّة: *علم اجتماع الفنّ، المسرح، التعليم العالي، الأستاذ، الطالب، المكانة.*

ABSTRACT

Amina El-Dachrawi's play "Shala" dramatized the situation at Tunisian universities by depicting the educational environment through the characters of a sociology professor and his student. As the events in the play progress, the two characters discuss a variety of issues and phenomena that arise within the university premises. The social and moral issues that Tunisian society is currently experiencing are reflected in the educational environment. Few literary and creative works addressed this situation following the 2011 revolution, which loomed large over higher education in general and public education in particular. Certain online communities on social media, such the "Unemployed Doctors Group," generated critical dialogue about the educational system. They expressed concern about recruitment and contractual issues, as well as the dichotomy of openness and closure in university communication and interaction. Our study examines how closely the discursive text of the play "Shalaa" reflects reality by referring back to previously examined texts, in addition to the discursive content, vocabulary, and verbal context of graduate and higher education students. As part of our sociological study of the fundamental themes of the play, we will conduct sociological interviews with eight female university students to determine whether the text is an inventive artistic expression or a reflection of a lived social reality within the university.

KEY WORDS: *Sociology of art, theater, higher education, professor, student, status.*

[126] دكتورعلم الاجتماع، مخبر الدراسات متعدّدة الاختصاصات حول الانتقالات والتحولات والتوارث، جامعة تونس.
e-mail: touilitayeb@yahoo.fr

مقدّمة

تعيش الجامعة التونسية مشاكل وأزمات تراكمت على مرّ السنوات، ففي سنة 1985 أعدّ وزير التعليم العالي حينها عبد العزيز بن ضياء تقريرا عدّد فيه العوامل المسبِّبة لمشكلات الجامعة حينها، ولخّصها أوّلا بانهيار مستوى التعليمين الثانوي والابتدائي، ثانيا بتسييس الفضاء الجامعي، ثالثا بتشتيت إدارات الجامعات فلا هي مستقلة تماما ولا هي تابعة تماما في اتخاذ القرار لسلطة الاشراف ورابعا لقلّة الاعتمادات الماليّة. (Kahla, L'université tunisienne face au dilemme universalité/mondialisation, 2004) ثمّ جاء تقرير البنك الدّولي حول التعليم العالي التونسي سنة 1998، والّذي كان المرجع الأساسي للإصلاح الّذي قامت به الدّولة فيما بعد، وكانت له توصيات عدّة على رأسها الوصول إلى "الحد البيداغوجي الأدنى من الفشل "minimum pédagogique de l'échec" ، هذا الحدّ كان عبر التقليل الجذري من عدد الراسبين. (Kahla, 2000) ثمّ اعتمدت تونس نظام إمد الأوروبي سنة 2006 بهدف تطوير التعليم العالي واحتواء معدّل البطالة بين أصحاب الشهادات العليا ولكن النتائج في العقدين الّذين تليا اعتماد "إمد" كانت مخيّبة للآمال، وأخفقت تونس في إرساء أسس المنظومة مما أدى إلى تدهور التعليم عموما والتعليم العالي خصوصا. (الطرابلسي، 2017) خلّفت مشكلات التعليم العالي أزمات على مستويات مختلفة، إشكالات بيداغوجية، وعلى مستوى المادة التعليمية المقدمة، أزمات تواصلية بين مختلف الفاعلين داخل الجامعة، وأخرى تشغيلية بالنسبة للخريجين، كما خلّف كلّ هذا أزمات سياسية من المهمّ دراستها من منظور سوسيولوجي. وإن أزمة الأكاديميا والجامعة التونسية هي تمظهر للأزمات الاجتماعية والقيمية ولمختلف الظواهر الاجتماعية السلبية التي كانت مخفيّة قُبيل الثورة التونسيّة سنة 2011، وأميط عنها اللثام بعدها وألقت بظلالها على حقول كثيرة منها التعليم العمومي عامة والجامعة بشكل أخصّ .

أدبيّات قليلة تعرّضت للأزمات القيمية والمعيارية الرّاهنة داخل الجامعة، كان أوّلها محمّد الطّاهر المنصوري في كتابه Les amphis du silence سنة 2012، وثانيها "في جحيم الجامعة" للأزهر الماجري سنة 2023، ولقد تمّ تناولها روائيّا عبر رواية "مع إيقاف التنفيذ" المنشورة على 24 حلقة في الملحق الثقافي للشارع المغاربي. (الطويلي، 25 أكتوبر 2022- 11 أفريل 2023) كما أفرزت أزمة الجامعة التونسية تحركات ميدانية عدّة قام بها الدكاترة العاطلون، وأفرزت سرديّات في عدّة مجموعات افتراضية في وسائل التواصل الاجتماعيّ مثل "مجموعة حراك دكاترة تونس المقصيّين عن العمل" التي تنتج خطابا ناقدا للمنظومة الأكاديمية وتطرح إشكالات الانتداب والتعاقد ضمنها وجدلية الانفتاح والانسداد في التواصل والتفاعل داخل الجامعة. تنضوي في هذا السياق مسرحيّة "شَعلة" لأمينة الدّشراوي التي انطلق عرضها في 20 ماي 2023 متناولة أزمة الجامعة عبر تمثيل المشهد الأكاديمي في شخصيَّتَيْ أستاذ علم الاجتماع وطالبته، حيث يمتد الحوار والتفاعل بينهما طيلة المسرحية ليتطرق إلى مختلف الإشكالات والظّواهر الموجودة داخل أسوار الجامعة، بالإفصاح والتبيين تارة والإبهام والتورية طورا. ولقد تمكّنّا في إطار بحثنا من الحصول على نسخة من نصّ مسرحيّة "شعلة" مدّتنا بها مخرجة العمل.

تجمع المسرحيّة على الركح شخصيّتين يلتقيان داخل الفضاء الجامعي ويختلفان على مستويات عدّة، ذكر/أنثى، طالب/ أستاذ، ذو سلطة/ خاضع لها، منتج علم/متقبّل له. ويمثّل هاذان الشخصيّتان تجسيدا للفاعلين الأساسيين داخل الحقل الأكاديمي، كما يقدّم التفاعلات بينهما وتمثّلات وتصوّرات كلّ منهما للعملية التعليمية داخل الجامعة، وكيفية ومحددات بناء العلاقة بينهما. ويسعى هذا البحثُ إلى اختبار مدى حضور الواقع الاجتماعي في "مسرحية شَعْلة"، ومدى تعبيرها عن الإشكالات البيداغوجية والقيمية داخل الجامعة التونسية، من خلال تحليل التفاعل الحواري داخل المسرحية. سنحاول تفكيك "المسرحيّة" عبر اعتماد أدوات التحليل السوسيولوجية في إطار التجسير المعرفي بين مختلف الحقول العلميّة الّذي يسمح بالترابط بين المعارف بما يقدّم صورة أكثر اتّزانا

للظواهر الاجتماعية تسمح باعتبار غاياتها وطبيعتها من جهة، وجزئياتها وعناصرها من جهة أخرى. (الرويح، 2019، صفحة 100) وتكمن أهمّية الفن المسرحي في أنه يساعد على تجسيد الواقع بكل تفاصيله ويهدف إلى مناقشة المشاكل الاجتماعية التي تؤثر في المجتمع)شربجي(2021, p. 157 , ولقد نقلت مسرحيّة شعلة إلى الركح مشهدا جامعيا يظهر فيه الفاعلون الأكاديميون داخل إطار من الصراعات تنتشر فيه ظواهر مثل الارتقاء الأكاديمي والمهنّي بلا استحقاق أو عبر تقديم تنازلات، التحرّش داخل الوسط الجامعي، لجان الانتداب والترقية وإشكالات المصلحيّة والولاء، والأزمة القيمية داخل الوسط الجامعي.

تستند هذه الدراسة على مفهوم "الاستعارة المسرحيّة" لإرفينغ غوفمان حيث تدور الحياة بطريقة مسرحيّة، حيث يكون من الصعب إيجاد ما يميّز بين الحياة والمسرح، ويؤدي الأفراد أدوارهم وعلاقاتهم داخل هذا المسرح حسب تمثّلات خاضعة لضوابط دقيقة (Erving Goffman, 1959) ويكون الدّور الذي يلعبه الفاعل ضمن استراتيجيات يضعها امتدادا لذاته ولمكانته التي يودّ أن يظهرها في المجتمع(Bonicco-Donato, 2012) في إطار السوسيولوجيا التفاعلية يمكن اعتبار الاستعارة المسرحية آلة تحليلية لمختلف التفاعلات يمكن عبرها إعادة قراءة الأدوار، الفاعلين، الشخصيات والأفراد. (Thura, 2012) يتشابك المسرح مع المجتمع حيث يكون الفضاء المجتمعي مسرحا يلعب فيه الفاعلون أدوارا تتغيّر حسب الوضعيّات والمكانات والأمكنة، ويكون ركح المسرح انعكاسا ومحاكاة للمعيش اليومي وللظواهر الاجتماعية

ومادام الأدب المحاكاتي يدلّ على استعارة الأدب /الحياة، الفنّ/الواقع فإننا نواجه دائما مسألة ما إذا كان الانسجام الموجود في عمل ما هو خاصية من خصائص الفن، أم خاصية للواقع الذي يحاكيه. (سليمان و كروسمان، 2007) وبناء على ما أسلفنا سننطلق من طرح الإشكالية التالية: كيف يختزل المتن الحواريّ في مسرحيّة شعلة إشكاليّات النجاح والانتداب في الجامعة التّونسيّة؟ وما حدود المرجعي والمُتخيَّل فيه؟

يهدف بحثنا إلى تحليل المتن الخطابي لمسرحية "شعلة" ودراسة مدى محاكاته للواقع عبر العودة على الأدبيات السابقة التي تناولت الموضوع، كما اعتمدنا تقنية المقابلة، التي تمثّل وسيلة من أهم وسائل جمع المعلومات في البحث العلمي (نقي، 2021) عبر القيام بمقابلات شخصيّة غير مقنّنة لا يتمّ تحديد أسئلتها مسبقا لتوفير المرونة للتعمّق في الحصول على المعلومات المتعلقة بالبحث (طعم الله، 2004، صفحة 87)، أجريت المقابلات في الفترة بين 4و7 مارس 2024 مع ثماني طالبات يدرسن أو كنّ درسن التخصص الأكاديمي الوارد بالمسرحية بإحدى كليات تونس العاصمة للحديث عن آرائهنّ في السياقات التعليمية داخل الكلّية، ولقد تمّ تدوين أهمّ ما صرّحت به المبحوثات في علاقة بموضوع البحث في جذاذات من إعداد الباحث، مع ضمان المحافظة على السّريّة وعدم الكشف على الهويّة. (Sauvayre, 2013, p. 23) كما أتاحت المنصات الرقمية أرشيفات جديدة ووسائل لجمع المعلومات في العلوم الاجتماعية، مع ظهور سرديات جديدة غير رسميّة، وهي سرديّات ذاتية متمرّدة تحاول نشر أفكارها ومطالِبها وإتاحتها بهدف خلخلة الحدود اعتمدنا تحليل المضمون الخطابي وبعض المفردات والسياقات الكلامية لمجموعات افتراضية على شبكة الفايسبوك لخريجين أو طلبة المراحل الدراسية العليا مثل مجموعة "تنسيقية الدكاترة وطلبة الدكتوراه والماجستير" و"حراك دكاترة تونس المقصيين عن العمل".

وسنحاول تفكيك المواضيع الأساسية التي تطرحها المسرحية سوسيولوجيا وقياس إذا كان نص "شعلة" المسرحي عملا فنّيّا تخييليّا أم أنها انعكاس لواقع اجتماعي معيش. وسننطلق من فرضيّة أنّ إشكالات التحرّش والمحسوبية واستغلال السلطة الأكاديمية التي تطرحها المسرحية لا تعدو أن تكون حالات خاصة محدودة في الزمان والمكان، تتناولها النصوص الإبداعية في إطار ميل الفنون إلى اكتشاف الفردي والخاص عكس علم الاجتماع الذي يسعى إلى الكشف عن الجمعي والمشترك.

ويعتبر المنصوري الكتابة فيما يجري داخل الجامعة من تجاوزات وخرق للقانون من المحرّمات، وإنّ الأعمال في هذا الباب تُعَدّ من الاستثناءات النادرة، (الماجري، 2023، صفحة 20)، كما يقول المولدي القسّومي إنه كان لبعضهم الجسارة لطرحها من قبل إمّا على سبيل إعادة التّموقع أو للدّفاع عن الذّات أو لتصفية الحسابات وهناك البعض من أعضاء الجماعة الأكاديميّة الذين أدرجوا تبعات العلائقيّة والمصلحية ضمن باب الفساد الجامعي وطرحوها سواء عبر الصّحف أو على مستوى القضاء، غير أنّ هذا الموضوع لم يتحوّل إلى مشغل بحثي أكاديمي بشكل واضح وصريح رغم أهميّته وراهنيّته العلميّتين (القسّومي، 2021). ويمثّل هذا المقال باكورة الأبحاث العلمية في هذا المبحث وبداية إدخال أزمة الجامعة إلى الجامعة التونسيّة التي تُعدّ من أفضل الجامعات على مستوى الحرّية الأكاديميّة.

فتونس هي الأعلى عربيّا حسب مؤشر الحريات الأكاديمية بمعدل 80.7 %، تليها لبنان بـ 60.2%، أمّا باقي البلدان العربية فلا تتجاوز الخمسين بالمائة.(V-Dem, 2023) . كما أنها مضمّنة دستوريّا، حيث ينصّ الفصل 45 من الدستور التونسي على أنّ "الحرّيات الأكاديميّة وحرّية البحث العلميّ مضمونة." وإنّ ديناميّات القوّة داخل الجامعات التي يمثّل تعقّد علاقة الأستاذ بالطلاب أحد أهمّ أسسها تحدّ بشكل كبير من الحرّية الأكاديمية وتؤدّي إلى كبت التفكير المستقلّ والنقدي وتشجّع حتّى على الكسل الفكري.(Bardawil, 2019)

I. تقديم المسرحيّة

مسرحيّة "شَعلة" هي من أعمال مركز الفنون الدرامية والركحية بتطاوين وقد قامت بالإخراج والدراماتورجيا أمينة الدشراوي .ومن الواضح أن استعمال المخرجة لمصطلح الدراماتورجيا في تقديمها للمسرحيّة عوضا عن النّص لأنّ الدراماتورجيا مصطلح ذو مجال دلالي واسع يشير إلى وظائف متعددة ظهرت مع تطور المسرح، يتموقع في مفترق الطرق بين الكتابة الدرامية والإخراج المسرحي والنقد. إذ يشير إلى بناء النص الدرامي من جهة وإلى تحويل اللغات المسرحية وترجمتها بكتابة ركحيّة من جهة أخرى. إضافة إلى ذلك، تستوعب الدّراماتورجيا أيضا، الجانب النظري الخاص بعملية إخضاع المنتوج الدرامي للتحليل والنقد. باعتباره فعال متجذرا في الممارسة المسرحية. (شلباب، 2020، صفحة 73)

ولقد استغرق النصّ الدرامي من الدشراوي زهاء السنتين للاشتغال عليه بشخصيتين هما الأستاذ الجامعي والطالبة، وتدور أحداثها بمكتب الأستاذ الجامعي بإحدى المؤسسات الجامعية بالعاصمة، حيث تأتي الطالبة إليه قاصدة المساعدة لفهم إحدى المسائل العلمية، فيتحوّل الحوار إلى غوص في أعماق نفسيّة الأستاذ الجامعي وعلاقته بمحيطه المهنيّ والأسري، واسترجاع لذكريات ارتقاءه المصعد الأكاديمي.

كان الحوار بين الشخصيتين مفعما بالمعاني وذي دلالات عميقة ومعبرا عن صراع بين جيلين وجنسين وبين وضعيتين اجتماعيتين لأحدهما السطوة والسلطة على الآخر. سلطة معرفية مفترضة تمنحه الحق في توسيع سلطته إلى حد الامتلاك الجسدي للآخر. حيث يظهر مشهد التحرش أو محاولة الاغتصاب عنيفا صادما وكأن الأستاذ يحاول عبره نيل فتحه الأخير وإعلان علويته وسلطانه التام وكسر شوكة الطالبة وينتهي مشهد الختام بقتل الأستاذ لطالبته. تستلهم الدّشراوي مسرحيتها من مسرحية "الدرس" ليوجين يونسكو التي عرضت سنة 1954 (Ionesco, 2018) التي تدور بين الأستاذ والطالبة وتنتهي بواقعة قتل الأستاذ لطالبته التي يتبيّن فيما يعد أنها القتيلة الأربعون، مع فرق أنّ الأستاذ في مسرحية يونيسكو كانت لديه خادمة تعينه على طمس جرائمه، أمّا مسرحية "شعلة" فيكون فيها الخدم الذين يسهلون للأستاذ جريمته ويزيّنون له تصرفاته المتعالية متوارين، يمكن للمتلقّي أن يشعر بوجودهم الرمزي في بعض المقاطع الحوارية التي يرجع فيها الأستاذ على ذكرياته .

يعتبر بعض النقاد مسرحية "الدّرس" ليونسكو عابثة هاذرة تنضوي في إطار اللامعقول، بيد أنّ مسرحيّة "شَعلة" بدت لي واقعيّة إلى أبعد حدّ من خلال حضوري يومَ العرض الأوّل بقاعة الفنّ الرّابع بتونس يوم 20 ماي 2023.

وهو ما سبق أن صرّحت به مخرجة المسرحيّة التي قالت إنّ المسرحيّة محاولة للتعمق في انتشار ظواهر اجتماعيّة وإثارة قضايا في الجامعة مثل علاقة الأساتذة والطلبة والطبقيّة وصراع الأجيال والجهويّات واستغلال النفوذ. (الدشراوي، 2023)

اختارت الدّشراوي أن يكون الأستاذ مختصّا في "علم اجتماع التربية" حتّى يمكنها أن تغوص في الأطر النظريّة للتعليم، وحتّى تمنحها لنصّها شرعيّة الحديث في التفاصيل النظرية الدقيقة لعمليات التعليم والتعلّم كأن يقول الأستاذ: " اليوم في المدرسة قتلنا البهجة والحماس، الموهبة والهبال، قتلنا الرغبة في الحياة .وصنعنا مكينة تفرخ في البهامة والإحباط والعنف والتفاهة .في عوض تخلق رجال أحرار حالمين، تحفزهم باش يطيروا ويجنحوا .تقهرهم وتخصيهم وتشوههم، تفرغهم من كل معاني الجمال وتحولهم لكائنات استهلاكية سلبية". خطاب قد يبدو متمرّدا على النظام التعليمي المترهل ويبدو قائله يرنو إلى تعليم أفضل وأرقى موجه لتطوير الطالب. ثمّ مع ذلك تقدّم طوال المسرحية خطابا وتصرفات للأستاذ أن العملية التعليمية برمّتها يوجّهها الأستاذ لمصالحه المادية والاجتماعية والجنسية. فتقدّم المسرحية إذن الشخصية الظاهرية للأستاذ التي يقدّمها للآخر وفقا لمكانته العلمية والمادية والأدوار التي يلعبها حسبها، ثمّ تقدّم الشخصية القاعديّة الأستاذ التي تبحث عن النفعويّة. شخصيّتان متعارضتان يصف المنصف ونّاسي الأولى بأنها ميالة للحوار والمرونة وقبول الآخر، وثانية على النقيض ذات نزعة عدوانية وميالة للحسم العنيف والسريع. (ونّاس، 2011، صفحة 20)

تعرض المسرحيّة أربع مسائل مفصليّة، يطرحها الحوار الدّراميّ بوضوح ومباشراتيّة، سنحاول قياس تردّدها في الأوساط الجامعية، ومدى نجاح المسرحية في التعبير عنها، وهي: مسألة استحقاق النجاح الأكاديمي، مسألة التحرش داخل الحرم الجامعي، إشكالات مناظرات الانتداب والترقية، والأزمة القيمية المجتمعية داخل الجامعة.

II. نجاح الطالب بين الاستحقاق والاسترقاق

شعلة بفتح الشين اسم غريب عن العاصمة أو الساحل متداول في الجنوب التونسي، ولقد كان اختيار الاسم من قبل الدشراوي يرمي إلى بعدين اثنين. أولهما إبراز التنوع والاختلاف الجهوي الذي يعتبر ميزة ثقافية وحضارية يحوّلها الأستاذ إلى عامل يزيد من تميّزه الطبقي عبر إبرازه لعنصرية جهوية تتكرر في أحداث المسرحية عبر الاستهزاء بلهجتها الجنوبية وتحقيرها ويتحول اسم المخاطب " أني" إلى مدعاة تهكم من الأستاذ ومشهد يثير ضحكه وضحك الجمهور معه. اما البعد الثاني لاسم شعلة فهو التدليل على المرأة النارية المقاومة لأشكال التعسف والتميز وكذلك للإشارة إلى اضطرام النار واشتعال لهيب الجحيم، إنه جحيم الجامعة المسكوت عنه والذي يعلن الازهر الماجري من كتابه عن قانونها الأبدي الذي يجب على الجامعيين التزامه للتمعّش والمتمثل في ثلاث: الولاء المطلق واستبطان الخوف والتزام الصمت . (الماجري، 2023، ص14) مسألة الصّمت يذكرها المنصوري في "مدرّجات الصّمت" قائلا: " في جامعتنا كلّ شيء يتمّ بالغمز، كلّ شيء يتمّ بالهمس والوشوشة. (Mansouri, 2012, p97)

تُطرح مسألة "النّجاح المستحقّ أو غير المستحقّ" في المسرحية، فبعد أن كانت الطالبة في المشاهد الأولى بعيدة عن الإطار المقرّب من الأستاذ وغير معنيّة بأن يساعدها للرفع من أعدادها وإنجاحها حيث يصدّها الأستاذ قائلا: " Pardonما اننجم نعملك شي" "شوف مع الإدارة" تتحوّل نظرة الأستاذ إليها حسب الدّور الذي يرى أنّها من المُمكن أن تلعبه معه، فيمسك ورقة امتحانها التي نالت عددا سيئا فيقول: "عندي ليك اقتراح، اتفاق بيني وبينك" هنا تأكيد على سرّية المقترح. ويضيف: "نعاودو كلّ شيء من الأوّل. النتيجة النّهائيّة للآنسة شعلة. ترتقي بملاحظة حسن جدًّا." ما علينا ياللاّ، اعتبر روحك من توّة ناجحة في المادّة متاعي. ننساو الشكليات ونصلحو الإشكالات." ثمّ يمزّق ورقة الامتحان.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

تعرض المسرحية مسألة النجاح الأكاديمي المشكوك في شرعيّته، والمبنيّ على مساعدة أو التفاتة خاصة من طرف الإطار التدريسي. كما أنها تطرح إشكالية الكفاءة في المؤسسة الجامعية في مختلف مستوياتها. فالتفاعل بين الشخصيتين (الأستاذ والطالبة) مبنيّ أساسا على التوتر والانفعال، وعلى حاجة كلّ منهما للآخر لهدف آخر مختلف تماما عن الأهداف العلميّة المفترضة. فالطالبة تطلب من أستاذها أن يساعدها من أجل الحصول على الشهادة " يلزم تعاونّي، ما نقدّش نروّح من غير شهادة، بآما وجه بش نقابل أهلي." المساعدة التي تطلبها الطالبة تتمثل في أن يفسّر لها الأستاذ دروسه المبهمة التي لم نفهم منها شيئا، وتشعرنا المسرحية أنّ إخبار الأستاذ أن دروسه صعبة ومبهمة لا يقلقه، وإنّما محور اهتمامه يكون دائما بعيدا عن الطالبة، يفكّر في زوجته وابنته وكيفية توفير المال لشراء منزل لضمان الاستقرار الأسري، يفكّر المحامي، وفي مدير البنك، ويحاول الانسلال من الحوار مع الطالبة. ولم يصرف اهتمامه الكلّي إليها إلّا عندما تحوّلت في نظره إلى شيء قابل للاستغلال.

يبدو النصّ المسرحي عاكسا لظاهرة "الإنجاح بلا استحقاق"، ونقصد بـ"إنجاح" أنّ الطالب أو المرتقي مهنيا لا يتمّ نجاحه حسبَ معايير مضبوطة وإنّما يتمّ إنجاحه من طرف أحدهم. حيث يكون الولاء أو تقديم خدمات معيّنة سبيلا للنجاح الأكاديمي على المستوى الدراسي والمهنيّ. ولقد استعمل الماجري المصطلحات التالية لتوصيف العلاقات داخل الجامعة "الولاءات" "التموقع" "الطاعة"، كما أن هناك نظاما شبكيّا يسطّر الطريق ويحدد الاتجاه، ويقول أنّه كلّما كانت شواهد الطاعة مكشوفة وبادية للعيان كلما كانت المكانة معتبرة، والشبكة قادرة على درء كل المخاطر وضمان المسيرة العلمية والمهنية الناجحة. (الماجري،2023، ص11). فعلى الطّالب أو الأستاذ الانسياق في إطار منظومة تمنح العلويّة للأساتذة المنضوين في سياقات تشبيكيّة وصفها الماجري بـ"الشبكات" وسمّاها المنصوري بـ"الجماعات" كما يحدّثنا عن المضايقة الأخلاقية harcèlement moralو عمّا أسماه بـ"الإرهاب الأبيض"terreur blanche حيث عليك أن تخضع لـ"قانون الجماعة" la loi des clans، تهديداتهم ووعودهم. (Mansouri, 2012, p. 97)

وحديثنا عن الإنجاح بصيغة أفعل المعروفة في أبنية الأفعال بـ"أفعل التّمكين" حيث تُزاد وتزاد الهمزة للدلالة على تمكين المفعول من القيام بالحدث، كقولهم إنجاح أي أعانه على النّجاح ومكّنه منه. (الكوفي، 1989، صفحة 31) التّمكين طُرق "الإنجاح" من طرف أساتذة لهم مصلحيّة أو علائقيّة معيّنة بالطّالب أو المترشّح متنوّعة، تكون عبر إسناد أعداد مضخّمة كما تطرّقت إلى ذلك بعض المبحوثات خلال المقابلات، أو عبر إضافة الاسم ككاتب فرعيّ في مقال علميّ لتضخيم السيرة الذاتيّة، أو عبر التوسّط في إدخال المعنيّ للتدريس في الجامعة بصورة عرضيّة بالنسبة للّذين وصلوا إلى مرحلة الدكتوراه، باعتبار أن التدريس العرضيّ في حالات كثيرة لا يحتكم لأيّ معيار إلاّ إرادة رئيس القسم، وهي ظاهرة معروفة لدى جموع الأكاديميين بـ"يدبّر سوايع"، أي أن يتدبّر الأكاديميّ أمره للحصول على بعض السويعات ليدرّسها في الجامعة ليحسّن ملفّه العلميّ، ظاهرة تُدعى داخل الوسط بـ"حسّن دوسيك"، وجدناها تتكرر كثيرا في الصفحات الافتراضية إلى حدّ تكوين هاشتاغ خاصّ بها. مسألة "تدبّر الأمر" أسماها المنصف ونّاس في الشّخصيّة التونسيّة بـ«معضلة تدبّر أمرك كيفما اتّفق (سلّكها)» (ونّاس، 2011، ص301).

تبرز مسرحية "شعلة" عبر العديد من المشاهد تعالي الأستاذ ومحاولة الاستهزاء بالطالبة من خلال الاشتغال على المنحى الجهوي عبر السخرية من اللهجة، وعبر خطابه الجافّ معها في بداية المسرحيّة، وتمثّل نقطة تحوّل نظرة الأستاذ للتلميذة عندما أحسّ أنّه يمكن أن تقدّم له تنازلا. وهنا إشارة إلى أنّ الصعود الأكاديمي قد يكون مرادفا لنزول أخلاقي، ولقد شبّه الماجري نجاح العديدين بالعمارة التي بنيت بكثير من التنازلات قال إنّها تنازل عن الكرامة والآدميّة والإنسانيّة. (الماجري، 2023، ص13)

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

وهنا نجد أنفسنا أمام ثنائية الاستحقاق أو الاسترقاق للنجاح الأكاديمي، فأمّا الاستحقاق فيكون الأكاديميّ مستحقّا لدرجاته العلميّة جديرا بالارتقاء الدّراسي، وأما الاسترقاق هو أن يُطلب من الفرد التبعيّة المطلقة، أي أن يكون تابعا خاضعا مواليا، سليب الشخصيّة، ويسمّيها الماجري بـ"الرهينة الدائمة" التي عليها الالتزام بأمور ثلاثة لبلوغ غايتها، وهي الولاء المطلق، استبطان الخوف والتزام الصّمت.

أفضت المقابلات الشخصية التي قمنا بها مع ثمان طالبات إلى أن الحديث عن ولاءات وطالبات أو طلبة تابعين لأستاذ معيّن أو شبكة ما تسهم في عملية النجاح موجودة بالفعل ولكنها حالات محدودة، حيث أن خمس طالبات من إجماليّ ثمانية لم ينفين وجود استثناءات في النجاح أو في الترسيم في الماجستير أو الدكتوراه. ولقد رصدنا عبارات مثل "نعرف شكون تبدّل العدد ونجحوها" " a gonflé la note الاخاطر تابعتو" "معروفة حكاية فلان (طالبة) والأستاذ (فلان) ضرب عليها بش تنجح وبش يكمل يضرب عليها في الدكتوراه ربي يدوّم عشرتهم (بتهكّم) حتى هي تدور معاه من كولوك (ندوة) لكولوك". "نجحت في الكنكور خاطرها خادمة مع رئيس اللجنة، مادامي متاعو بالطبيعة ينجحها هي الأولى." وبسؤال المبحوثات عمّا إذا كنّ تعرّضن لمساعدات لإنجاحهنّ أنكرن تماما، كما نشير إلى أنّنا حرصنا على أن تكون المبحوثة الأخيرة واحدة من اللواتي قيل عنهنّ أنهن تلقّين مساعدات للنجاح، وبسؤالها عمّا إذا كانت تلقّت أي مساعدة للنجاح أجابت أنّ كفاءتها هي المحدد الوحيد لنجاحها وأنّها لم تتلق أي مساعدة من أحد. اثنتان من المبحوثات قلن إنهن لا يعرفن شيئا عن علاقات أو محسوبية في مسألة النجاح "أنا نجي نقرا ونروّح، الحكايات هاذم ميهمونيش" قالت إحداهنّ. في حين قالت الأخرى "مفماش علاش يعملو علاقات، النّاس الكلّ تنجح، ما ريت حدّ دوبل. الكنترول بعد يهز الكلّ، الي يدوبل تلقى عندو مشكل." ولقد تحدّثت مبحوثة أخرى عن سهولة الارتقاء في اختصاصها ففي نهاية السنة يرسب النّزر القليل يكون أكثره لم يجتز الامتحان من الأساس. وفي هذا الإطار تمّ الحديث عمّن تمّ منحها عدد (01) في إحدى الفروض من طرف أستاذ لأنه سبق أن صار بينهما سوء تفاهم في القسم ورسبت تلك السنة بمعدّل قريب من العشرة.

تسبر مسرحيّة شعلة غور المَعيش في إطار مسرح الواقع، هذا المسرح الذي يتغذّى على الوقائع والأحداث وعلى الشأن العام، وعلى الاجتماعي لكي يتحدّث عن الصّراعات والمشكلات الاجتماعية. (Merahi, 2017, p. 15)، عبر طرح مسألة ما أسماه الماجري إنتاج الخوف في الجامعة، وصناعة الجامعي الطيّع. (الماجري، 2023، ص152).

كما تعتمد المسرحية المباشراتيّة في تناول الظواهر، حيث يقول النصّ المسرحيّ على لسان الأستاذ: "هذا يتسمّى تعليم انتقائي وموجّه وغير عادل." كما يقول " العملية التربوية بكلها موش عادلة". وهنا عَوْد على مفهوم "إعادة الإنتاج الاجتماعي لبيير بورديو الذي يرى أنّ النظام التعليمي يعمل على إعادة إنتاج الهياكل الاجتماعية والثقافية القائمة على العنف الرّمزي الذي يمارس من خلال الرموز واللغة والثقافة. ويعتبر الهابيتوس أحد المفاهيم المركزية التي اشتغل عليها بورديو طويلا وأوردها في مختلف أعماله تقريبا مثل "الورثة" الذي اسس فيه لنظرية إعادة الانتاج في الثقافة والتعليم، أو كتاب "حب الفنّ" (معتوق، 2015، صفحة 139) ويمثّلُ الهابيتوس "منظومة الاستعدادات في الإدراك والتقييم والعمل، وهو يمكّن الفرد من القيام بأفعال ذات علاقة بالمعارف العمليّة وبأن يصنع استراتيجيّات ملائمة ومتجددة على الدّوام." (Pierre, 1997, p. 200) ويمكن اعتبار الخضوع للأنساق السائدة والقابلية لتقديم تنازلات أو القدرة على التكيف جزءا من مفهوم الهابيتوس، أي أن يكون للفرد مجموع من الاستعدادات والميل للخضوع التي يكتسبها من خلال التجربة وتصبح مع الوقت بنيات ناظمة للسلوك.

يقول الأستاذ في مسرحيّة "شعلة": " العملية التربوية فيها شكل من أشكال الاستغلال والنتيجة ضحايا بالآلاف...كنت نكره القراية والمدرسة والمعلّمين، كل واحد يحب يتشيّف ويلعبها بو العرّيف" (نص مسرحيّة شعلة، صفحة 14)

وهنا تركيز على الاستغلال و"العنف الرمزي" الممارس داخل الجامعات، معان تتكرر في الأدبيات السابقة التي كنّا ذكرناها وتحدثت عن الموضوع، كما نجد هذه المعاني في صفحات التواصل الاجتماعي، أمّا من خلال المقابلات الميدانية التي قمنا بها لم نجد حديثا عن استغلال أو احتكار للنفوذ، فللأستاذ حقّه في ممارسة نفوذه، ولكن تتغير النظرة للأستاذ ولعلاقات النفوذ عندما يتعلّق الأمر بمبحوث في المرحلة الثالثة أو مرسم بالدكتوراه، حيث يبدأ التفكير فعليّا في التوظيف والآفاق التشغيلية التي يعرفها الأساتذة ويتحكّمون فيها أو في السبل التي تؤدّي إليها. حينها استمعنا إلى عبارات من قبيل "يلزمني نشوف سي فلان يدخّلني في الهيكل الفلاني"، "نعمل خيوط مع موسيو فلان إن شاء الله"، وقالت أخرى: "نعرف برشا وبالأسامي، يعملو كل شي بش يوصلو."

ولقد تعرّضت المسرحيّة إلى مسألة المكانة والدّور الرمزي الذي يلعبه الأستاذ إثر حصوله على مرتبة الأستاذ، ويتمّ تغيير الدّور الذي كان يلعبه من دور الطالب أو التلميذ إلى دور الأستاذ، حيث يخبرنا الأستاذ عن ذكرياته أيّام كان في مقاعد الدراسة وما لقيه من احتقار وصعوبات من الأساتذة، ثمّ عندما تحوّل إلى أستاذ تقدّم المسرحيّة له صورة متعالية عدوانية يحاول أن يجد كل المداخل الممكنة لإخضاع الطالبة وإشعارها بالنقص، مداخل علمية وجهوية وجنسية وطبقيّة. لعبة الخضوع والإخضاع مذكورة بإطناب في كتاب "في جحيم الجامعة" و "مدرّجات الصمت" كما أننا بمتابعة صفحات الدكاترة العاطلين نجد هذه المسألة تذكر بكثرة حول المظالم التي يمارسها الأساتذة أو حول التغيّر الجذري للشخص الذي تحولت وضعيّته من طالب إلى أستاذ فتتغير طباعه واستراتيجياته وعلاقاته وتدويناته، وكثيرون كانوا تابعين لحراك الدكاترة العاطلين وانسلاخه منهم مباشرة بعد النجاح في مناظرة أستاذ مساعد.

طرحت المسرحية مسألة منح الأعداد مقابل خدمات ذات بعد جنسي، وهي مسألة يتمّ الحديث عنها في الزوايا كما شهدنا من خلال المقابلات السوسيولوجية التي قمنا بها، وهي ظاهرة موجودة على الصعيد الدولي، وإن يغلّفها الصمت في أحيان كثيرة فقد تطفو إلى السطح أحيانا قضايا مثل "الجنس مقابل النقط" التي تفجرت في المغرب في سبتمبر 2021 التي اتهم فيها خمس أساتذة جامعيين بتهمة استغلال طالبات جنسياً مقابل منحهن نقطاً مرتفعة في الامتحانات.

III. التحرش في الوسط الجامعي.

الحدث الأبرز في المسرحية يتمثل في التحرش او محاولة الاغتصاب التي تتم داخل "الحرم الجامعي" هذا الفضاء الذي يسمّى حرما ويحرص الجامعيون على منحه كل صفات القداسة، فيحيلنا مشهد الاغتصاب على المعبد الذي يتم فيه تقديم إحدى القرابين إلى كهنة المعبد وسدنته. مشهد عنيف مؤلم يحيل على وضعيات حقيقية صارت وشكاوى قدمت منذ سنوات ومازالت تقدّم ووضعيات أخرى غلفها الصمت والخوف وحالات أخرى كشفت بعد سنين ومنها إحدى الحاضرات في لقاء تقديم كتاب جحيم الجامعة التي قالت في تدخلها إنها تعرضت إلى التحرش من طرف نفس الأستاذ لسنوات طوال ولقد كان هذا الغول المتحرّش بمثابة كابوس عقّدها لسنوات .

مشهد محاولة الاغتصاب انتهى بصرخة متكررة من الطالبة «عاونوني. عاونوني.» ولم يعنها الجمهور حتى بالتصفيق بعد نهاية المشهد ولم يتكلم أحد من الحاضرين أو يتنهد أو يتململ أو يتفاعل رغم أنه كان متفاعلا في مشاهد أخرى. وبالتّالي، تمّ تناول مسألة التحرّش في الفضاء الجامعي والمدرسي في الأعمال الأدبية والفنّية، مثل مسلسل "فلوجة" الذي قدّم أستاذا تحرّش بتلميذة، كما أن رواية "مع إيقاف التنفيذ" تناولت التحرش في الفضاء الجامعي ففي الحلقة الثالثة تحدّث عن قصة طالبة دخلت إلى مكتب أستاذ فأوصد بابه وتحرّش بها ففرت هلعة وشكته للإدارة محاولة فضحه ففشلت محاولتها وبقي الأستاذ في موقعه الأكاديمي يلقي محاضرته حتى بعد التقاعد، يقول الكاتب متحدّثا على لسان الطلبة "وتندّرنا كثيرا على الحادثة وضحكنا على الطالبة، وأعجبنا الأستاذ وردّه" (الطويلي،

2023) يظهر هنا مفهوم الوصم الاجتماعي الذي أرساه قوفمان وعرّفة بأنه "صفة تسفّه تسفيها عميقا وتحطّ من الشخص الموصوم من شخص عادي إلى آخر مستنكر ودونيّ" (Goffman, 1963) وبإقامة مفهمة منقّحة للمصطلح قام بها عالم الاجتماع بروس لينك توجد الوصمة الممتدة من غوفمان إلى الوقت الحاضر، يتم عبرها الوصم الاجتماعي عندما تجتمع عناصر الوسم والتنميط والعزل وفقدان المكانة والتمييز في حال من توازن القوى يسمح لهذه العمليات بأن تتكشف. (بروس و فيلان، 2020، صفحة 164) وإنّ التحرّش يهدّد المرأة بالوصمة الاجتماعية ويسبب لها أزمات نفسيّة ويسيء من تكيّفها الاجتماعي، وهو نوع من العنف يمارس ضدّها ليدفعها لتكون عنصرا ثانويا ودونيّا ونزول مكانتها. (محفوظي، 2022، صفحة 75)

يبدو التّهديد بالوصم والتشهير جليّا في مسرحيّة "شعلة" كلام الأستاذ لطالبته بعد أن قدّمت شكاية ضدّه"باش يجيبلك الذل والتشهير، باش يفضحك"، وبعد حوار طويل بين الأستاذ وطالبته تُقلب الأدوار وتعلم الطالبة أستاذها أنّه هو المعنيّ بالوصم والتشهير حين تعيد له نفس المصطلحات التي استعملها: "باش نتكلم نفضح ونشهّر". تقلب مسرحيّة "شعلة" أسباب الوصم لتصيب المتحرّش وتبتعد عن المتحرَّش بها، وهي تقدّم هنا إحدى تعبيرات مقاومة فعل التحرّش في الأوساط المدرسية والجامعية التي عبّرت عنها حملة "المتحرّش ميقرّيش" التي انطلقت في تونس أواخر 2019.

وتظلّ محاولات الفضح والتشهير قليلة، ويحاول الكثيرون الابتعاد عنها لصعوبة الإثبات وخوفا من التتبعات، تعرّض صاحب كتاب "في جحيم الجامعة" في مائتي صفحة لمختلف التجاوزات المالية والعلائقية داخل الجامعة التونسية، ولكنّه حاول الابتعاد عن الهرسلة الأخلاقيّة لأنّه يرى أنّه "موضوع شائك ومعقّد ومحاط بكثير من الغموض واللّبس، ولكنّه يقرّ أنّ معلومات كثيفة ومؤلمة حاصرت الكاتب في هذا الموضوع فرضت عليه التعريج عليه بشكل خاطف." (الماجري، 2023، ص110)

خلال المقابلات التي قمنا بها نفت المبحوثات رؤيتهنّ أو تعرّضهنّ للتحرّش المباشر من الأساتذة، يتحدّثن عن قصص للتحرّش سمعن عنها، بعضهنّ يلاحظن أنّ العديد من الأساتذة يتحدّثون داخل الدّرس عن الجنس أو الحبّ بطريقة قد تكون مسقطة، فمثلا تقول إحداهنّ: "الأستاذ فلان حدّثنا عن دراسة لعالم يُدعى كينساي توصّلت إلى أن مدة الجماع coïtالمثالية هي 12 دقيقة، وأعاد هذه المعلومة في مرّات عديدة في حصص مختلفة رغم أنّه لا علاقة للأمر بمحور الدّرس" وعندما سألناها عمّا يجعلها تعتبر الأمر غريبا قالت ضاحكة: "قال هذه المعلومة لأقسام أخرى في مراحل دراسية أخرى، صرنا نسمّيه فيما بيننا Mr coït".

أخرى قالت إنّ أستاذا عندما حدّثنا عن تأثير الزطلة في الأفراد قال إنّها مهيّج جنسي وأطنب في الحديث عن الجنس، وأستاذ آخر في حصّة التعارف عندما قدّمت له طالبة نفسها أنّها من اليمن قال "بلد القات، هو شيء رائع، يثير جنسيا"، يتحدث آخرون عن الحبّ أو الجنس داخل الدّرس. هذه الأحاديث وإن تبدُ عاديّة ويحاول الأساتذة أن يجعلوا لها إطارا علميا أو منهجيّا ولكن قد يكون لها أثر سلبيّ لدى بعض الطالبات حيث أن اثنتين من المبحوثات في إطار المقابلات المباشرة اعتبرن هذه الأحاديث الجانبية محاولة لـ"جسّ النبض" وأخرى قالت "دخلة" أي أنه مدخل ليرى من الطالبات من لها استعداد للتعمق في هذا الموضوع.

لم تعترف أي واحدة من المبحوثات بتعرّضها للتحرّش، بل هناك حديث عن ملامسة من اليد أو من الكتف بطريقة مبالغ فيها قام بها بعضهم في إطار تحيّة أو حوار صنّفنه على أنه يندرج في إطار "الإغواء" أو "جسّ النبض". مبحوثة وحيدة اعترفت بعد مزيد التأكيد على الحفاظ على سرّية المعطيات الشخصية لها وللأستاذ الذي تحدثت عنه. "قال لي وقتاش تجي بحذايا للدار"

نجد داخل المتن الخطابي لمسرحيّة "شعلة" تعرّضا لطرق بعض الأساتذة في الاستدراج الخفيّ المغلّف بما أسماه الماجري بالغموض واللُّبس. حيث تقول على لسان الطالبة: "غشة، تلميح تصريح، تقيس فينا وتجرّب تركّح ترمي الطعم وتقعد تتفرج." في كتاب "في جحيم الجامعة نجد عبارات موغلة في السوداوية ومحيلة بوضعي أخلاقيّ كارثي، مثل "يستدرجونك للرذيلة وعند الرفض يحاربونك." (الماجري،2023، ص.74)

IV. الانتداب: أماكن قد تُعدّ للتابعين؟

اعتمدت المسرحية المباشراتية في تناول مسألة لجان الانتداب والترقية والتشكيك في أهلية هذه اللجان ونزاهتها حيث يقول الممثل على لسان دكتور ستمتحنه لجنة في اختصاص علم اجتماع التربية عليه ان يمر أمامها لتزكيته: "شكونهم هوما؟ وعلاش هوما؟ ما جاو شي، نورمالمان منرضاش حتّى بش يمسحولي صباطي." وهو تصريح مباشر وصادم يُشير إلى ما يقال داخل أركان الجامعة ولقد فصّلها كتاب جحيم الجامعة عن لجان "سيدة نفسها" وليس القانون بسيدها ولا المهنية أو العلمية، لجان تعيّن لتيسير أروقة العبور لأشخاص بعينها طبقا لولاءات معينة، كما يطرح الكتاب مسألة لجان لها قضايا منشورة في المحاكم حول شبهات فساد، ومع ذلك يتمّ إعادة تعيينها.

نرصد داخل المجموعات الافتراضية التي نتناولها بالدّرس هذه الفكرة المطروحة في المسرحية التي تقول إنّ الممتَحنّ أكثر كفاءة من ممتحنه، فنجد داخل هذه المجموعات تساؤلات حول المستوى الأكاديمي لبعض أعضاء اللجان، باعتبار أنّ هناك سرديّة تتكرر في هذه المجموعات عن "أعضاء لجان لهم من المقالات العلمية أقلّ بكثير من بعض المتقدّمين للمناظرات"، ويذكر هذا المنصف ونّاس بقوله: " تخيلوا جامعيا يغادر إلى التقاعد دون أن نعرف له أثرا أو كتابة، مما يؤكد أن الشخصية الجامعية مفارقية وإشكالية." (وناس، ص203). نرصد كذلك داخل الفضاءات الرقمية استهجانا من فكرة انتخاب أعضاء اللجان من الأساس، حيث تقول تدوينة متهكمة: "بما أنّ أعضاء اللجان يتم اختيارهم عبر الانتخاب وبلا أيّ مرجع علميّ لماذا لا نقدّم اقتراحا حتّى يتم على نفس الأساس انتخاب المترشحين الذين سيتم قبولهم عبر تصويت نزيه وشفاف هههه."

تطرحُ المسرحية سؤالا مفصليا يتمّ طرحه بشكل دوريّ في المجموعات التي نتناولها بالدّرس، وتطرح هذا السؤال الإشكالي على لسان الممثل باختصار: "شكونهم هوما؟ وعلاش هوما؟" وعند سؤالنا في إطار المقابلات المباشرة عن مناظرة الانتداب لخطة أستاذ مساعد توصّلنا إلى أن طالبات المرحلة الأولى لا يعرفن شيئا عن هذه المناظرة أما طالبات المرحلة الثالثة فلهن فكرة كبيرة عنها، المبحوثة المتحصلة على الدكتوراه وسبق أن اجتازت المناظرة لديها عن الأمر فكرة عميقة ودقيقة عن كل ما مرّ ومن مرّ في المناظرة وعن المترشحين وأعمالهم بشكل دفعني للسؤال عمّا إذا كان لديها مسارب للحصول على هذه المعرفة الدقيقة، أجابت: "نحن نعيش في عقلية الكنكور منذ سنين، لا أمل لديّ سوى التفوّق على الآخرين، لهذا أنا أتابع كل ما يقوم به المنافسون، وكلّ عام يتدكتر منافسون جدد، وأنا أتابعهم عن كثب، لأن المسألة لا تتعلق بي وبمنجزاتي، وإنما تتعلق بمعركة مع آخرين، والجميع يستحق الانتداب في النهاية مادام لديهم الشهادة".

تلاقي عبارة "اللجنة سيّدة نفسها" تهكّما واستغرابا ضمن المجموعات الافتراضيّة، فهي "لا تُسأل عمّا تفعل" ولا يمكن لأيّة سلطة محاسبتها. تقول إحدى تدوينات مجموعة "تنسيقية الدكاترة وطلبة الدكتوراه والماجستير بتونس" بتاريخ 4 جويلية 2023: "ما تنجحش، وهاضاهو، ما عندكش الحق تناقش قرار اللجنة قدّس الله سرّها، لأنّها سيّدة نفسها، المهم حسّن دوسيك، وإن شاء الله المرّة الجاية." رصدنا في صفحات التواصل الاجتماعي حديثا كثيرا عن المناظرات الجامعيّة وعن مدى صدقيّتها، ودعوات كثيرة في الصفحات الخاصة بالدكاترة العاطلين لمقاطعة المناظرة، ويتمّ وصمها بنعوت مثل "المهزلة" "الفضيحة"، ويتمّ نشر أغلب التدوينات والتعليقات المعادية للمناظرة بأسماء مستعارة أو مجهولة Participant anonymeوذلك مخافة التتبعات العدلية التي يمكن أن تطالهم. عاينّا

في هذه الصفحات تعليقات كثيرة تعبر عن إحساس الدكتور العاطل بالظلم والغُبن، حيث نجد عشرات التعليقات أو التدوينات من قبيل الآتي " منك لربي وحسبي الله ونعم الوكيل... من سبتمبر واحنا نصرفو من مكتوبنا وربي اعلم بحالنا و ظروفنا و صغار و ....و." أو "عند الله تلتقي الخصوم". ويمكن إحصاء عشرات التعليقات من هذا النوع على تدوينات في المجموعات المذكورة. ومردّ ذلك أنّ الدكتور الباحث التونسي يعتبر أن مكانه في الجامعة كإطار تدريسي أو بحثي يعتبر حقّا مسلّما تمنحه إياه شهادة الدكتوراه التي لا يتمّ إدراجها وظيفيّا إلا في السلم المهني التعليمي الجامعي.

التعليقات كثيرة حول شكليّة المناظرة، مثل التدوينة الآتية وهي من بروفيل حقيقي بتاريخ 5 أفريل 2024 في مجموعة "تنسيقية الدكاترة وطلبة الدكتورا والماجستير بتونس": "كيفاش تو دكاترة تخرجت عام 2021ولخرين 2022و ل اخرين2023 ولخرين 2024 أشركوا في مناظرة انتداب بعنوان 2020. ""

تحدّثت المسرحية عن اللجان التي تتحكم في الجامعات عن طريق الأهواء والرغبات، فيقول الأستاذ: " كيف مايخطرلهم مايصحّحوش ...نقعد تحت رحمة سيادتهم السّاعة حتّى يجتمعوا يدقّقوا ويمحّصوا وينظروا، غير يلقاوش زلّة ولا علة." ولقد تحدّث كتاب "في جحيم الجامعة" بإطناب عن اللّجان، واعتبر أن أصل كتابه يتمثل في مظلمة تامة الشروط ومكتملة الأركان من حيث العناصر والأدوات والترصّد وسابقية الإضمار، وقطب رحها هي لجنة ترقية أساتذة التعليم العالي. (الماجري، 2023).

هذه المسألة تُطرح في سرديّات المجموعات الافتراضية، وخاصة ببروفايلات مجهولة، نرصد بعض التدوينات بوجوه مكشوفة حول المسألة منها تدوينة ببروفايل حقيقي في مجموعة" حراك دكاترة تونس المقصيين عن العمل" بتاريخ 16 ديسمبر 2023 تقول: «في اللجان صار تلاعب وعداو اللي يحبو من أولادهم ونحب نأكد على كلمة أولادهم على خاطر يقولو فيها أولادنا. نفس الفكرة طرحتها إحدى المبحوثات قائلة: ""نجحت في الكنكور خاطرها خادمة مع رئيس اللجنة، مادامي متاعو بالطبيعة ينجحها هي الأولى."

في رواية "مع إيقاف التنفيذ" النصّ التالي: " ترأّس الجاموس لجنة الدّواب لاختيار حارس الإسطبل، رفضوا الظبي لأنه أجملُ، الأيل لأنّه أطولُ، التّيْس لأنّه أفحلُ، رفضوا جوادا أصيلا، واختاروا بغلة تعجبهم وباركوها." ولقد أشار هذا النصّ إلى أنّ ذاتيّة المعايير التي قد يُقبل بها المترشّح، وهي مسألة عاينّاها في جلسة توقيع كتاب "في جحيم الجامعة" التي وقعت في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس يوم 19 ماي 2023، قال يومها الأستاذ علي الطيب أن اللجنة رفضت قبول ملفه قائلة "ما عندكش الريشة" أي أنه لا يمتلك الحضور الكافي لكي يرتقي، كما قال الأكاديمي خالد عبيد في نفس اللقاء إنّ اللجنة رفضته لأنه دائم الابتسام، وبكت أخرى من عراقيل اللجان وسطوتهم الجائرة وعبّر الكثيرون في هذا اللقاء عن الأضرار النفسية التي ألحقها بها المتنفذون في الجامعة وأخبروا عن زيارات كثيرة أدّوها لمصحات الطب النفسي. تعرّضت المسرحيّة بوضوح لإشكالية اللجان في الجامعة وذاتيّة المعايير في اختيار أو إقصاء المترشّحين، ونجد في النصّ الدرامي جُملا دالّة على تصوّرات طيف واسع من الأكاديميين، مثل "اللجنة الّي ما تحبّش ترقّيك" مشيرة في ذلك إلى أن قرار الترقية من عدمه هي مسألة إرادة ذاتية من أعضاء اللجنة لا علاقة لها بأصل المُنتج الأكاديمي.

٧. الأستاذ والطالب: العلاقة المأزومة والهوّة المعرفيّة

تتناول المسرحية مسألة السلطة العلمية الوهمية التي يحاول الأستاذ فرضها على التلميذ عبر انتقاءه مصطلحات عسيرة لفرض هالة علمية تبهر من يقربها وتجعله يخشى السؤال أو الاقتراب. استرسل الأستاذ طيلة العرض المسرحي في استعراض معارفه بأسلوب سريع ونسق برقي كأنه يحاول عبره التهام من يخاطبه أو إخراسه. غالبا ما تكون الأفكار عبثية ودون مرجعيات متينة وتكون الطالبة أمامها في وضعية اضطراب وخوف. وبعد تسلسل الأحداث

وكسر الطالبة لذلك الحاجز مع أستاذها سألته عن معنى براديقم الذي قاله لها فأجاب "يعني نموذج" وقالت له الطالبة: "ماو قول نموذج مالاول وكهو." في إشارة إلى أن هذا التكلف اللغوي لا يفيد أحدا، ذلك مع عدم تفطنها إلى أن جوابه كان خاطئا لأن مصطلح البراديقم لا يترجم بالنموذج وهو ما يضع المعارف التي يقدمها الجامعيون موضع تساؤل.

ويقول الأستاذ: "المصطلح هذا تعمل بش ما يتفهمش". ومع استعمال النصوص الحوارية المكثفة والمباشرة لتحسيس المتلقي بعمق الهوّة بين الأستاذ والطالب، تستعمل المسرحيّة تعبيرات موازية، حيث تبدو الطالبة خائفة مرتعشة عندما تتكلم، ومنزوية منكفأة على نفسها عندما تجلس، أما الأستاذ فهو كثير الحركة على الركح يشعر المتلقّي بأنّه في مجال سطوته، غير محدود الحركة، مرتفع الصوت، حادّ النبرة، يستعمل إيماءات انفعالية متوتّرة، وهي تعبيرات خارج اللغة paralinguistiqueوحركيّة إيمائية kinésique(مراح و علاوي، ديسمبر 2023، صفحة 252)

مسألة صعوبة الفهم تبدو مفصلية في البناء الدرامي للمسرحية، وهي معبّرة عن كونها إشكالا جذريّا في أزمة التعليم ككلّ، ثمّ يتحوّل الحديث عن أزمة الاستيعاب إلى حديث عن أزمة هيكلية في المنظومة التعليمية ككل، حيث يقول الأستاذ أن إشكالية صعوبة الفهم لا علاقة للطالب بها «المشكل مش فيك المشكل في السيستام، الطرق، المناهج والأساليب." يشير النصّ إلى أن التعليم يمثل آليّة من الآليات لتي تستخدمها الطبقة المهيمنة لخدمة مصالحها وتعزيز التفاوت الاجتماعي، وهو ما يمثّل استبطانا لنظرية بيير بورديو في إعادة الإنتاج والمرتكزة على عدم المساواة، ويبدو هذا في النصّ المسرحي حيث يقول الممثّل: "العملية التربوية بكلها موش عادلة وفيها شكل من أشكال الاستغلال والنتيجة ضحايا بالآلاف."

أزمة أخرى تطرحها المسرحية، تتمثل في لعبة المكانة والاستكانة بين الأستاذ والطالب، حيث يتخّذ كلّ من الفاعلَيْن مساحته وقدرته على التأثير وفقا للمكانة التي يمنحها له وضعيّته، فالأستاذ يقول إنّه كان يتقبّل الهيمنة والسلطة عندما كان يلعب دور الطالب والتلميذ، وكان مُجبرا على الرضوخ لمنطق الخاضع والمنقاد والمُذعن أما السيطرة المطلقة للإطار التعليمي، يقول: "كنت نكره القراية والمدرسة والمعلّمين، كل واحد يحب يتشيّف ولاعبها بو العرّيف." ويعترف هنا أنّه كان كارها لاستحواذ المعلّم على السلطة الشرعية والمعرفيّة والنفسية. وعندما تنعكس الصّورة ويتبادل الفرد الأدوار، يصبح مُنتجا لنفس السلوكيات السلطوية، وينتج على الركح حركات وإيماءات تقدّم للمتلقّي علامات قوته ونفوذه.

تركّز المسرحيّة على الجوانب السلبية للسلطة التي تمنح قوة الإكراه وتجرّد الفرد من حقوقه، فيصبح لدى الآخر علاقة تبعية نافية لاستقلاليته (عمّار، 2014، صفحة 37) ، وكيف يمكنها أن تتحول بسهولة إلى تسلّط، أي أنّ في كل سلطة بذورا للاستبداد، وتنقل لنا تمثّلات السلطة من وجهَيْ نظر مختلفة من نفس الفرد، عندما يكون ممارِسا للسلطة، أو تكون ممَارَسة عليه. تصبح طلبات صاحب السلطة مُجابة مهما كانت، وهنا تعتمد المسرحيّة المباشراتية مرّة أخرى لتعبّر عن علاقة الخضوع والتبعيّة حين تقول الطالبة: "الّي طلبتو منّا عملتو." تصمت هنا الممثلة قليلا لتمنح للجمهور حيّزا تخييليّا لبناء تكملة مفترضة لطلب الأستاذ، ثمّ تقول الممثلة طلب الأستاذ: "شريت كتابك وقريتو. قريت كتابك وما فهمت منو شي." وهنا التركيز على طلب الأستاذ المبنيّ على عمليّة بيع وشراء من المفترض ألّا تكون موجودة داخل الإطار التعليمي.

وإنّ إساءة استخدام السلطة داخل المؤسسات الجامعية موجود في تونس وفي عديد الدول العربيّة كما تشير إلى ذلك التقارير الدورية، حيث تهيمن ممارسات لإساءة استخدام السلطة من الفاعلين التربويين منها العنف والتنمّر والتهكم والتعصب والتمييز على أساس الجنس أو القرابة. (يونس، 2024)

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

نرصد داخل المسرحيّة عودة على ماضي الأستاذ وطموحه، حيث يقول إنه كان فاشلا موصوما بالحمق فهو "بهيم" دائما كما كانوا ينعتونه وهو ما جعله يصر على الدخول إلى ميدان التدريس لفرض نفسه والانتقام من أولئك الذين قزموه. مشاعر النقمة من التهميش تبدو بينة في كلام الأستاذ عن ماضيه وأسباب إصراره على التدريس لكي يأخذ دور ووظيفة من كانوا يصغّرونه .أمّا الغاية المعلنة من التدريس ومن الحديث الدائم عن الترقية واللهث وراءها فهي كما وردت في المسرحية تتمثل في جمع الأموال لاقتناء منزل. وهنا إشارة ماكرة للمداخيل المادية للأستاذ الجامعي باعتباره الأعلى أجرا في سلم التأجير الوظيفي والأكثر مِنحا فهو يتقاضى مالا إضافيا عن كل فعل يقوم به داخل الجامعة. ولقد تم التعرض إلى هذا الأمر في تقديم كتاب "جحيم الجامعة" حيث أشار أحد المحاضرين إلى أنه من الصعب تحديد حجم المنح التي يتقاضاها الجامعيّ.

تختلف سلوكيات وتفاعلات الشخصيتين حسب تقدم أحداث المسرحية من خجل واضطراب وتوجس وغضب ورغبة في السيطرة ورغبة جنسية وطمع حسب الوضعيات وحسب احتياج كل فرد للآخر. والملاحظ ان الطالبة في البداية كانت مخفيّة الأنوثة مرتدية ثيابا ذكورية وسروالا ومحفظة ظهر ومع ذلك فإن ضعفها واحتياجها جعلا منها موضوع شهوة غريزية جنسية للرجل أما في المشهد الثاني فكانت بيّنة الأنوثة فائقة الجمال بفستان ملون قصير يبين سيقانها اللامعة ويشف أحيانا عما فوقها ولكن الأستاذ لم يجرؤ على أن ينظر إليها نظرة شهوانية ذلك أنها في موقع قوة وقد تحولت إلى امرأة صاحبة موقف حمالة لقضية.

مشهد الختام يقول فيه الاستاذ للطالبة التي قدمت به شكوى مقرونة بإثباتات وأدلة دامغة "ما عندك ما تعمللي تو تضربلي عالطيارة." مشيرا إلى مسألة لا عقاب أصحاب السّلطة. ثم تنتهي المسرحية بمشهد خنق وقتل الطالبة في إعادة إنتاج لنهاية مسرحية الدرس ليونسكو حيث يطعن الأستاذ تلميذته ويغيّبها. الفرق بين النهايتين هو فعل الخنق في مسرحية شعلة الذي يحيل على كتم الأنفاس وخنق الصوت وفعل القمع الذي يمارسه الأستاذ .

في مسرحية "الدرس" تختفي الضحية التي يتبين أنّها الضحيّة الأربعون في مسيرة الأستاذ، ثم تطرق بابه تلميذة أخرى لتتواصل المأساة وتستمر المجزرة. أمّا في "شعلة" فانتهت المسرحية مع قتل الطالبة وكأن كاتبة العمل أرادت ان تقول إنّ نهاية هذا الضيم ستكون هنا وأنّ علينا إيقاف المجال أمام مظالم أخرى.

مشهد نهاية المسرحيّة يحيلنا على مفهوم "إنتاج الخوف وصناعة الجامعي الطيّع" الذي تحدث عنه الأزهر الماجري، (الماجري، ص152) اضطراب وفقر علائقيّ وخواء في العلاقات الإنسانيّة تحدّث عنه المنصف ونّاس معتبرا أنّه من علامات الأزمة الجامعية، كما تحدّث عن صورة الجامعي الشتّام الذي لا يستشعر ضرورة احترام الأعراض وقداسة الحياة الخاصّة (ونّاس،2011، ص201-202) كما تشير خاتمة المسرحية إلى الإقصاء التّام لكلّ من يخرج عن النّظام القيمي والعلائقي السائد داخل الجامعة، أيّ أن نهاية الرافض للخضوع للمنظومة الأكاديمية هي التغييب التام الذي صوّرته المسرحية في مشهد الإعدام الجسديّ الفعليّ للطالبة المتمرّدة التي حاولت كسر جدار الصّمت، واختراق مدرّجات السكوت. نظام علائقي وقيمي يشبّهه المولدي القسومي بـ"الخشداشيّة المتمثلة في شبكة من العلاقات والروابط التي تجمع الأستاذ بتوابعه ورفيقه الذين أعتقهم" (القسّومي، 2021، صفحة 31) مصطلحات الرقيق والتبعية والإخضاع التي لاحظنا تكرارها في الأدبيات التي تحدّثت عن المسكوت عنه في الجامعة أوجدت لنا السياق النظري للحديث عن جدليّة الاستحقاق والاسترقاق التي كنّا أسسنا لمفهمتها داخل المقال. ويقول القسومي إنّ نسق جامعيّ استوعب هذه الخشداشية إلى أن تحوّلت إلى نسق متحكم في المنظومة برمتها وبوّأ عناصرها الفاعلة مكانة مرموقة في الأبرشية العلمية،

الخاتمة

أسهمت مسرحيّة "شعلة" في وضع مسألة أزمة الجامعة التونسية على الركح باستعمال نص حواري يعتمد المباشراتية والتطرّق إلى الظاهرة الاجتماعية باستعمال المرجعيات اللغوية التي يستعملها الأفراد المشاركون في الظاهرة، وبذلك حاكت المسرحيّة الواقع، واستعملت مفرداته للتعبير عنه والإلمام بمختلف جوانب الموضوع المطروح، تمّ عبرها التطرّق إلى ظواهر اجتماعية موجودة داخل الجامعة كالعلائقية والنفعويّة. ولقد كثر الحديث عن هذه الأزمة في مرجعيات كثيرة، عبر التعبيرات الافتراضية أو الأعمال الأدبية أو الفنية. كما كانت لهذه المسرحية الريادة في تحويلها إلى ثيمة أساسية لعمل إبداعي المسرحي.

أشار هذا البحث إلى أنّ الجامعة تعيش إشكالات عديدة على المستويات القيميّة والأكاديمية والبيداغوجيّة، وهي إشكالات يشوبها الغموض ويغلّفها الصّمت بحكم أنّ المنظومة الأكاديمية بفاعلَيْها الأساسيّيْن أستاذ/طالب تشكّلت على نسق من التفاعلات الاجتماعية المبنيّة على هيمنة الأستاذ ومكانته التي تمنحها له وظيفته، وعلى خضوع الطالب وخوفه من الرّسوب أو الإقصاء أو التهميش. كما قدّمت المسرحية سياقات القمع والانغلاق التي تعيشها الطالبة، وقدّمت انعكاسا واقعيا لسرديّات الخوف والانزواء أو الخضوع والتبعيّة التي تعرّضنا إليها عبر الأعمال القليلة السابقة التي تناولت هذا الإشكال، أو خلال بحثنا الذي أجريناه.

قد يمرّ الطّالب بمسار أكاديمي مُنتج للزبونيّة والتميز، كما أنّ بعض الإكراهات العلائقيّة مع بعض الأساتذة قد تكون محدّدة في المستقبل العلميّ والمهنيّ للطالب. حيث يعيش الطالب في مسار من الامتحانات المتواصلة، وفي سباق محموم من الاختبارات التي يكون للأستاذ وحده حقّ تقييمها، حتّى يصل إلى المناظرات الجامعيّة التي يتعمّق فيها "حقّ الإنجاح أو الإقصاء " الذي يمتلكُهُ أفراد مُعيّنون، هم سادة أنفسهم ومن شبه المستحيل مساءلتهم. حيث يشكّل رفض الطالب أو نقده لفكر أستاذ أو سلوكيّاته خطرا محدقا على مستقبله العلميّ. ولقد تطرّقت المسرحيّة بوضوح إلى إشكاليّة المناظرات ولجانها التي تحدّد الأفراد الدّاخلين إلى "الجماعة الأكاديميةّ" أو المقصيّين منها، كما تحدّد المرتقين داخلها حسب معايير تتغيّر وتتبدّل، وقد تحكمها الأمزجة أو الولاءات أو المنفعيّة. مسرحيّة تطرّقت إلى مختلف الإشكالات القيميّة داخل الجامعة، وحاكت المعيش اليوميّ الأكاديميّ مُحاولة وضع هذه الأزمة موضع تساؤل لإيجاد ديناميّة فكريّة ونقديّة يمكنها أن تقدّم حلولا لأزمة الطالب أو حامل الشهادة العليا التونسي، استعملت المسرحيّة المباشراتيّة بحثا عن الخلخلة وتحريك المسكوت عنه، ومنح هذه الإشكالات الأهمّية اللازمة لوضعها على محكّ الدّرس، الأمر الذي قدّ يحدّ من أزمة الجامعة ويدفع إلى إجراء تغييرات في صلب المنظومة التعليمية الجامعية وإعادة النظر في علاقات النفعوية والسلطوية داخل المجتمع الأكاديمي.

كما أن ثنائية الفعل والتفاعل داخل الإطار الجامعيّ تحكمه المكانة الاجتماعيّة التي تبنيها الوظيفة التي تحدّد دور الفاعل داخل النسق الأكاديمي من خلال التبادلات الرمزيّة، حيث يحقّ للأستاذ ممارسة أفعال وأقوال لا يحقّ لغيره ممارستها باعتبار سلطته الأكاديمية التي يمكن أن يقدّم بها للأفضل كما يمكن أن يطوّعها للأسوأ. ويقدّم هذا المقال منوالا لإمكانات قلب الأدوار، فبعد أن كان الأستاذ الجامعيّ باحثا في تفاصيل الظواهر، خائضا في مختلف المباحث محدّدا لها، يمكننا أن نرصد ردّة فعله عنما يتحوّل إلى موضوع للبحث وظاهرة للدّرس.

المراجع الببليوغرافية

نص مسرحيّة شعلة.

أحمد نقي. (2021). المقابلة: الماهية، الأهمية الأهداف، الأنواع. *أفانين الخطاب، 01*(02)، 86.

الأزهر الماجري. (2023). *في جحيم الجامعة: الأساتذة الباحثون بين الضمت الضغط والانهيار*. تونس.

الطيب الطويلي. (25 أكتوبر 2022- 11 أفريل 2023). مع إيقاف التنفيذ. *الشارع المغاربي*.

المنصف ونّاس. (2011). *الشخصية التونسية، محاولة في فهم الشخصية العربية*. أريانة: المتوسطية للنشر.

أمين محفوظي. (2022). الوصمة الاجتماعية وأثرها على الصلابة الاجتماعية للمرأة. *مجلة مؤشرللدراسات الاستطلاعية، 2*(4)، 75-88.

جمال الطرابلسي. (2017). التعليم العالي وإمكان توظيف خريجيه، أيّ مساهمة لنظام إمد؟ تأليف *الجامعات والبحث العلمي في العالم العربي* (صفحة 571). المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

جمال شلباب. (2020). دراماتورجيا الوسائط من الفرجة إلى ما بعد الدراما. (المركز الجامعي تندوف، المحرر) *مجلة العلوم الإنسانية، 4*(4)، 72-83.

حمد مشاري الرويح. (2019). التجسير المعرفي: الرؤية، المنطلقات والمسارات. (جامعة قطر، المحرر) *مجلة تجسير، 1*(1)، 98-120.

خميّس طعم الله. (2004). *مناهج البحث وأدواته في العلوم الاجتماعية*. (مركز النشر الجامعي، المحرر) تونس.

سوزان روبين سليمان، و إنجي كروسمان. (2007). *القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل*. (ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، المترجمون) بيروت: دار الكتب الجديدة.

عبد الرزاق عمّار. (2014). *السلطة والعنف والجنس*. تونس: نقوش عربية.

فايز، نضال شربجي. (2021). نظرية المسرح في الأدب، نظريته ومصادره وعناصره. (University of Süleyman Demirel، المحرر) *Review of the Faculty of Divinity، 2*(47)، 141-160.

فريديريك معتوق. (2015). الهابيتوس العربي العتيد والعنيد. *عمران، 3*(12).

لينك، ج، بروس، و جو فيلان. (2020). مفهمة الوصمة. *عمران، 8*(31)، 141-168.

ماري يونس. (18 أفريل, 2024). *المواطنة في المناهج التربوية التعليمية، أيّة رهانات وإشكاليات اليوم*. ندوة التربية على المواطنة في المناهج التربوية في البلدان العربية، تونس.

مينة مراح، و حميد علاوي. (ديسمبر 2023). الدراسات المسرحية الجزائرية ومفهوم النص الموازي المسرحي. *مجلة الموروث، 10*(2)، 248-259.

نجاة عبد الكوفي. (1989). *أبنية الأفعال، دراسات لغويّة قرآنية*. دار الثقافة للنشر والتوزيع .

Bourdieu Pierre .(1997) .*Méditations Pascaliennes* .Paris: Liber.

Céline Bonicco-Donato .(2012) .La métaphore théâtrale et la théorie des jeux تأليف Daniel Cefai، *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction* (الصفحات 209-228) Paris: PUF.

Daniel Merahi .(2017) .*Theatres du reel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50* .Paris: L'Harmattan.

Erving Goffman .(1959) .*La mise en scène de la vie quotidienne La présentation de soi* .Paris: Minuit.(2013)

Erving Goffman .(1963) .*Stigmate. Les usages sociaux du handicap* .Paris: Minuit.(1975)

Eugène Ionesco .(2018) .*La Leçon* .Paris: Editions Gallimard.

Fadi Bardawil .(2019) .*Memoirs of Arab Intellectuals: An Archive of Intellectual Practices* .Beirut: Arab Council for the Social Sciences تم الاسترداد من .https://www.theacss.org/uploads/cke_documents/Bardawil---Memoirs-of-Arab-Intellectuals.pdf

Institute V-Dem .(2023) .Academic freedom index update 2023.

Karim Ben Kahla .(2000) .L'université tunisienne a la croisee de chemin : Discussion du rapport de la Banque mondiale sur l'enseignement تأليف .*L'université du XXIè siècle et le développement* (الصفحات 111-165) Centre de publication universitaire.

Karim Ben Kahla .(2004) .L'université tunisienne face au dilemme universalité/mondialisation تأليف Anne-Marie Planel، *MAGHREB, DIMENSIONS DE LA COMPLEXITÉ*.(الصفحات 69-86)

Mathias Thura .(2012) .Une réévaluation de la métaphore théâtrale chez Goffman .*Revue de synthèse ، T133*.31، (4)

MOHAMED Taher Mansouri .(2012) .*LES AMPHIS DU SILENCE* .Tunis: Irtihal.

La mode DIY : vers une nouvelle approche de révélation identitaire

DIY Fashion: an innovative approach to revealing identity

موضة "افعلها بنفسك": منهج مبتكرللكشف عن الهوية

Takoua Tabakh[127]

Received: 25/02/2024 Accepted: 01/06/2024 Published:22/06/2024

Résumé

Depuis toujours, la mode a été bien plus qu'une simple nécessité de se vêtir. Elle est considérée comme un véritable langage non verbal, détenant une formidable capacité à communiquer, à s'exprimer et à s'affirmer. Néanmoins, au cœur de cette industrie qui est fortement marquée par la standardisation et la production de masse, on assiste à la naissance d'un mouvement innovant qui brille par sa différence et se démarque par son authenticité et son individualité : la mode DIY, l'acronyme de "Do It Yourself". Le présent article vise à explorer la mode DIY comme étant une approche innovante qui sert à affirmer l'identité de chacun. En pénétrant au cœur du monde DIY, nous percevons que ce dernier dépasse les normalités préétablies par l'industrie classique de la mode, tout en privilégiant notamment les notions de créativité, de personnalisation et d'autonomisation.

MOTS CLES : *La mode DIY, la créativité, l'expression d'identité, la personnalisation, l'autonomisation.*

Abstract

Fashion has always been much more than a simple necessity for clothing. It is considered a true non-verbal language, having a formidable capacity to communicate, express, and assert oneself. Nevertheless, at the heart of this industry, which is strongly marked by standardization and mass production, we are witnessing the birth of an innovative movement that stands out for its difference and stands out for its authenticity, and individuality: DIY fashion, an acronym for "Do It Yourself". This article aims to explore DIY fashion as an innovative approach that serves to affirm each person's identity. By penetrating the heart of the DIY world, we perceive that it goes beyond the normalities pre-established by the classic fashion industry, while favouring, in particular, the notions of creativity, personalization, and empowerment.

KEYWORDS: *DIY fashion, creativity, expression of identity, personalization, empowerment.*

الملخّص

لطالما كانت الموضة أكثر من مجرد ضرورة من احتياجات الإنسان من الملبس. فهي تُعتبر لغة غير لفظية حقيقية، لها قدرة هائلة على التواصل والتعبير وتأكيد الذات. ومع ذلك، في قلب هذه الصناعة التي تتسم عادةً بالتوحيد النمطي والإنتاج الضخم، نشهد ولادة حركة مبتكرة تبرز اختلافها وأصالتها وتفردها: موضةDIY ، وهي اختصار لـ " افعلها بنفسك". يهدف هذا المقال إلى استكشاف موضة" افعلها بنفسك"كمنهج مبتكر يعمل على تأكيد هوية كل شخص. ندرك من خلال التغلغل في قلب عالم" اصنعها بنفسك"، أنها تتجاوز المفاهيم التي أرستها صناعة الأزياء الكلاسيكية سابقا، مع تفضيل مفاهيم الإبداع والشخصنة والتمكين على وجه الخصوص.

الكلمات المفتاحية: *موضة" افعلها بنفسك"، الإبداع، التعبير عن الهوية، الشخصنة، التمكين.*

[127] Université de Sfax, Institut supérieur des arts et métiers
Email :takouatabakh96@gmail.com

INTRODUCTION

Dans un univers où règnent la mode standardisée et les normes homogènes, et où les vêtements font souvent référence à la conformité plutôt qu'à l'individualité, une volonté farouche de se démarquer et de se distinguer *paraît* avec force sur la scène mondiale. Un grand nombre d'individus sont aujourd'hui dans la quête de moyens pour exprimer leur identité et imposer leur personnalité. C'est justement ici que l'approche DIY entre en jeu ; une tendance en plein essor qui a suscité un regain d'intérêt notable ces dernières années.

Le DIY est un acronyme pour dire "Do It Yourself" en anglais, dont la traduction littérale est "Faites-le vous-même". Comme son nom l'indique, ce mouvement a pour but de stimuler l'acte de concevoir, de rénover ou de modifier soi-même des objets prêt-à-consommer qui peuvent être obtenus facilement en vente dans leur version finale. Et si on l'entrecroise avec le secteur d'habillement, la pratique DIY consiste alors à créer ses propres vêtements au lieu d'acheter des articles dictés par l'industrie de la mode. En suivant les principes de la mode DIY, une dualité inédite s'établit entre l'expression identitaire et l'activité créative. Une telle relation complexe a été et demeure jusqu'à présent une thématique de prédilection pour de nombreux penseurs. Dans cet article, nous avons pour ambition de mettre en question la mode DIY et de décrypter les fondements de ce phénomène grandissant qui se situe à la croisée de deux notions distinctes, mais connexes : l'identité et l'innovation. En abordant ce sujet, nous répondons à la fois à un vif souci de trouver des formes de consommation alternative et de proposer ainsi une nouvelle forme d'expression identitaire. De plus, en dépit de la popularité croissante de la mode "DIY", rares sont les études approfondies sur son impact sur la construction de l'identité. Cette étude donne donc l'occasion de combler une lacune dans la documentation scientifique et tend à simplifier la compréhension de cette nouvelle approche.

Pour atteindre notre objectif, nous nous orientons vers une approche méthodologique basée sur la recherche théorique et la revue de la littérature. En combinant les différents points de vue et les approches, nous tenterons d'apporter un éclairage nouveau sur ce mouvement émergent et d'exhiber une autre dimension pour la recherche. Ce type de sujet a attiré notre attention et nous nous trouvons confrontés à la problématique suivante :

Qu'est-ce que le DIY et comment ce mouvement révolutionne-t-il la mode, en ouvrant des nouvelles voies de recherche sur la créativité et l'identité ?

Pour répondre à la problématique évoquée, nous voudrons tout d'abord rappeler brièvement les racines de l'approche DIY, ensuite nous dégagerons les principes sous-jacents de ce mouvement. Et finalement, nous traiterons la tendance DIY dans la mode vestimentaire, tout en examinant le contexte de sa montée dans ce domaine et en montrant son impact sur la perception de soi et l'activité créative.

I. LE MOUVEMENT « DIY » EN QUESTION

À priori, la pratique Do It yourself ou faites-le vous-même apparaît un peu comme un acte ancestral. Depuis l'aube des temps, l'homme construit son milieu à l'aide de ses connaissances et des moyens du bord dont il dispose. Dès lors, on peut croire que le DIY est une pratique sous-jacente à l'existence de l'être humain. Or, les questions légitimes qui se posent : qu'est-ce que le DIY ? Et quelle est la raison de nommer une réalité en apparence étroitement liée à la vie de chacun ? Pour répondre à ces questions, il faut examiner ce phénomène de plus près ; explorer ses racines et comprendre ses principes, tout en auscultant les avantages qui en découlent.

1. RETOUR SUR LES ORIGINES DU « DIY »

Depuis toujours, le fait de la création est ancré profondément dans l'histoire de l'humanité, puisque nous en trouvons les premières traces dans les sociétés primitives. Néanmoins, la pratique DIY moderne a vu le jour dans la première moitié du XX^{e} siècle, en lien avec les courants artistiques et culturels qui sont développés sous l'impulsion de la contre-

culture et de la sous-culture, notamment le Punk. Ce mouvement a adopté le DIY comme une philosophie, un style de vie alternatif au système dominant, refusant la standardisation et la culture de masse en faveur de la personnalisation, de l'autosuffisance et de la productivité. Dans cette optique, le chercheur Thomas Riffaud note : « Les groupes punks sont les pionniers de cette philosophie. Ils l'ont notamment adoptée pour créer leurs fanzines ou même enregistrer leurs disques. Ils y voyaient une occasion de gagner en indépendance face à l'industrie musicale, qui selon eux dépossède les artistes ». (Riffaud, 2018). En vue de rester fidèles à leur conviction, les artistes Punk ont pris en charge la réalisation de leur musique, l'organisation de concerts, l'édition de disques de façon autonome dans leur propre label et en dehors de toute structure de distribution reconnue. De ce point de vue, le guitariste du groupe Noir 4, Loran Béru, déclare : « Ce qui m'a plu dans le punk, ce que j'en ai compris, c'était vraiment ça : fais ton groupe, fais ton label, sois indépendant, arrête de consommer comme un idiot en ouvrant le bec et en gobant tout ». (Fabien, 2016).

En effet, l'émergence du courant Punk a engendré progressivement de nouveaux « cadres interprétatifs participant de l'organisation de l'expérience qui va produire, de façon locale et temporaire, des perceptions, des jugements, des raisonnements, des valeurs et des normes qui vont orienter l'action individuelle et collective ». (Fabien, 2012). Cette dynamique permettra de fournir un terrain fertile pour le développement du sens entrepreneurial et créatif chez les individus qui se traduit au final sous « forme du « DIY » (« *Do It Yourself* »), un régime d'action présidant au développement d'un entrepreneuriat punk relativement indépendant de l'industrie du disque dominante ». (Fabien, 2012)

En s'appuyant sur ces faits, le DIY est alors une pratique indispensable du mouvement Punk. Il se pose sans doute au cœur de son identité. C'est justement ce que Hein Fabien a précisé « Le DIY (*Do It Yourself)* constitue le régime d'engagement majeur de la scène punk rock. Il en est « l'arrière-scène ». (Fabien, 2014).

2. LE CONCEPT DU « DIY » ET SES FONDEMENTS

D'une manière générale, la notion DIY est définie comme étant « une forme d'autonomisation, de prise de pouvoir sur et par ses propres moyens : on n'attendra pas après les autres ; on va prendre ses affaires en main, les fabriquer soi-même à sa façon ». (Bachand, 2011). Autrement dit, le DIY est une pratique qui sert à créer des objets par soi-même et à se débrouiller seul avec ses propres moyens, sans avoir recours à un spécialiste. À cet égard, nous pouvons dire que « l'expression Do it yourself (DIY) désigne une attitude qui consiste à préférer faire par soi-même plutôt qu'à consommer ». (Hougue & Messey, 2023). En d'autres termes, au lieu de nous contenter de la consommation aisée de biens ou de services élaborés par d'autres, nous choisissons de les produire par nous-mêmes. Pour confirmer ce raisonnement, on s'appuie sur les propos du sociologue Thomas Riffaud : «l'idée directrice du DIY est de ne plus déléguer à quelqu'un d'autre ce que l'on est capable de faire soi-même. L'objectif est de pouvoir se passer des services des spécialistes souvent contraignants et onéreux que l'on a souvent tendance à solliciter dans la société moderne » (Riffaud, 2018). En poursuivant la lecture de son article, il ajoute : « Cette démarche est choisie par envie, mais aussi souvent par conviction ». (Riffaud, 2018). Du coup, le DIY ne se présente pas comme une obligation, mais comme une possibilité ouverte à celui qui préfère ou valorise particulièrement la création personnelle. Au vue de ces données, cette approche constitue tout à fait une option, mais pas une exigence au sens strict du terme. Pour ces motifs, le terme DIY ne fait pas référence à l'époque où chaque personne devenait un créateur par nécessité, mais à l'époque où chaque personne devenait un créateur par son choix.

En outre, bien que la formule DIY soit souvent utilisée pour désigner une activité de bricolage ou de système D, cette notion jouit d'une définition beaucoup plus large. En réalité, le DIY dépasse le cadre classique du bricolage pour se transformer en une véritable philosophie de vie : une façon de réfléchir et d'agir qui bouleverse notre relation à la consommation et à la création. Dans ce contexte, nous nous référons à cette citation qui renforce notre

argumentation : « le DIY a également trouvé sa place dans des activités circonscrites dans le temps d'un loisir. Il témoigne alors du passage de « passions ordinaires » plutôt individuelles, à une réflexion sur les modes de consommation, voire à la structuration communautaire de pratiques ». (Hougue & Messey, 2023)

Concrètement, cette pratique touche maintes facettes. D'une part « le DIY représente autant une manière de réaliser et de concevoir les événements qu'une économie – économie de moyens, notamment ». (Bachand, 2011). Ce qui revient à dire, sur le plan financier, le DIY est classé comme un excellent moyen pour économiser de l'argent. Il s'agit d'« une solution concrète à une situation donnée ; manque de moyens, notamment ». (Hougue & Messey, 2023). Grâce à cette approche, la carence de moyens se transforme en opportunité, ceci par la prise en main de la condition en démarrant le travail avec ce que nous avons. Une telle démarche pragmatique qui s'opère permet de surmonter les obstacles dus aux ressources limitées.

D'une autre part, en pratiquant le DIY, nous refusons d'être passifs, mais plutôt actifs et voire même proactifs. On s'engage dans un processus dit 'empowerment' qui se représente comme « un solide sentiment d'identité émotionnelle et cognitive et accroît les capacités et le pouvoir des individus ». (Fabien, 2012). Cet empowerment est conçu comme un parfait cheminement vers l'autodirection et l'autodidaxie « par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, de s'émanciper ». (Filippi, 2013). Chaque projet DIY est une affirmation d'autonomisation, d'indépendance et de forte capacité d'émancipation. A ce propos, on peut citer le témoignage d'Ian MacKayer, icône du punk rock : « L'un des aspects du Do It Yourself, c'est qu'il faut réellement tout faire par soi-même. C'est du travail ! On se manage nous-mêmes, on trouve nos dates de concerts nous-mêmes, on gère l'entretien de notre matériel nous-mêmes, on enregistre nos disques nous-mêmes, Nous venons d'un monde où l'on fait les choses nous-mêmes ». (Fabien, 2012). Effectivement, ce régime participe indéniablement à se libérer de la domination des autres tout en favorisant l'esprit initiatif chez les amateurs. Dans cet ordre d'idée, Linda Andes, en abordant l'approche DIY, a déclaré : « cette dynamique préside à l'émergence de nouveaux cadres interprétatifs en même temps qu'elle stimule et encourage l'initiative ». (Andes, 1998).

Mais, le DIY ne s'arrête pas là. Sous ces trois petites lettres, se trouve une véritable révolution contreculture. Bien que cette pratique ait pris sa place dans les activités réservées au temps libre, le DIY est cartonné avant tout à « une stratégie pragmatique d'action et de résistance. Généralement ; anticapitaliste et anarchiste, l'action se dirige alors contre le système ». (Delpart, 2013). Au sens propre du terme, c'est un mouvement de résistance qui lutte contre la culture de standardisation et remet en question nos habitudes de consommation. En encourageant la créativité, l'automatisation et l'authenticité des produits, « le DIY peut donc être appréhendé comme un outil, pratique et réflexif, permettant de s'extraire d'un système dominant ou d'y créer des brèches afin de proposer des alternatives ». (Hougue & Messey, 2023).

A vrai dire, le DIY est envisagé en tant qu'outil puissant pour s'évader des structures capitalistes, comme l'a bien souligné Étienne Delpart dans son ouvrage : *Système DIY, Faire soi-même à l'ère du 2.0*, en qualifiant cette approche comme «un idéal utopique d'autonomie vis-à-vis du système capitaliste ». (Delpart, 2013). En peu de mots, le DIY s'avère être une solution efficace plus significative et plus humaine face au rythme accéléré qui marque nos sociétés contemporaines.

II. LE « DIY » ET LE VETEMENT

Comme nous l'avons déjà mentionné, le DIY est une pratique en vogue, qui a gagné en popularité dans le monde entier. Depuis quelques années, cette activité s'est érigée en véritable tendance dans de nombreux domaines et la mode vestimentaire ne fait pas l'exception. Cette partie s'est penchée sur les facteurs de motivation et les implications de l'approche DIY dans la mode vestimentaire, dans laquelle nous allons découvrir ensemble comment le DIY fait son

entrée dans le domaine d'habillement, tout en exhibant les voies alternatives qu'il offre en termes d'innovation, de customisation et d'expression de soi moyennant le vêtement.

1. LA MONTEE DU « DIY » DANS LA MODE VESTIMENTAIRE

Durant ces dernières décennies, l'ampleur du DIY dans le secteur de la mode vestimentaire a été fulgurante. Cette pratique est loin d'être une simple activité de divertissement ; c'est à la fois une rébellion envers l'uniformisation de la mode, ainsi qu'une célébration de la personnalisation et de la créativité. Bien entendu, en plus de ce que nous avons déjà traité dans la partie 'Le concept du DIY et ses fondements', plusieurs autres raisons se cachent derrière la montée de cette approche.

D'abord, c'est un acte tangible des enjeux de l'industrie textile. Le DIY émerge comme une réaction aux problèmes engendrés par cette industrie. Prenons à titre d'exemple, les conditions de travail délicates, les cadences de production pénibles, l'exploitation des mineurs combinée avec des salaires infimes pour les travailleurs ; sans oublier bien sûr le problème du gaspillage et la production de masse générés par le phénomène de 'Fast Fashion' ou la mode rapide qui « désigne une mouvance de marques qui produisent des vêtements très vite, très souvent, et pour pas cher ». (Roberge, 2023).

Cette attitude aboutit à la création d'un cycle de consommation ultra rapide, étant donné qu' « une marque de Fast Fashion peut sortir jusqu'à 36 collections par an, contre les 4 pour une marque de mode classique ». (Willame, 2023) . En effet, ces collections vestimentaires sont limitées en termes de quantité et leur durée de vie sur le marché est très courte. L'objectif consiste à rénover au plus vite les stocks et à augmenter la consommation. De ce fait, les clients sont poussés à multiplier leurs achats dans le but de suivre les tendances éphémères de la mode. Toutefois, cette course à la nouveauté est très coûteuse pour notre planète. La fabrication en masse a causé une forte pollution environnementale due essentiellement à la consommation massive d'eau, l'usage des substances chimiques toxiques et l'emploi des matériaux non recyclables. C'est ce qui a rendu l'industrie du textile classée « comme l'un des commerces les plus polluants du monde ». (Willame, 2023). Face à ces enjeux, le DIY apparaît comme un geste écologique. En donnant une deuxième vie aux vêtements, il offre une version plus éthique de la mode et donne aux consommateurs une dimension plus vaste de durabilité et de responsabilité envers l'environnement.

En outre, l'un des facteurs qui favorisent l'émergence du DIY dans la mode vestimentaire est l'avènement des médias, notamment les réseaux sociaux. Ces derniers ont joué un rôle crucial dans la vulgarisation de cette pratique. Depuis le début du 21e siècle, les plateformes en ligne ont grandement simplifié le partage d'information qui est devenu une tendance au goût du jour dans notre société. Des applications comme Pinterest, Instagram et Facebook et plein d'autres sites qui offrent une multitude de tutoriels d'inspiration, sont dorénavant les incontournables de millions de personnes. De plus, les blogueurs et les créateurs de contenu ont contribué activement à la diffusion de la mode DIY : en partageant leurs créations DIY, ils encouragent leurs fans à adopter cette démarche créative.

En définitive, l'essor du DIY dans la mode vestimentaire est le fruit d'un mélange de facteurs sociétaux, technologiques et environnementaux. Dans la prochaine section nous allons décrypter la relation entre la mode DIY et la personnalité des individus, tout en analysant son impact sur l'expression de leur identité et leur créativité.

2. LA MODE DIY : ENTRE LA REPRESENTATION IDENTITAIRE ET L'ACTIVITE CREATIVE

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il serait judicieux de saisir en bref la signification de ce qu'on appelle 'la représentation identitaire' et la notion de 'la créativité'.

Concernant la première, elle désigne la façon dont une personne se perçoit elle-même et se définit par rapport à autrui, en tenant compte d'un ensemble de connaissances et des convictions, issus de son milieu culturel, de son vécu, de ses valeurs, etc. Et, « c'est à eux que l'on se réfère lorsqu'on souhaite se définir ou éventuellement se présenter ». (Deschamps & Moliner, 2012). Quant à la créativité, selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales, c'est la « capacité, le pouvoir qu'a un individu de créer, c'est-à-dire d'imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau ». (CNRTL, s.d.). En d'autres termes, cette notion désigne une faculté humaine permettant à l'individu d'utiliser son imagination dans le but de produire quelque chose d'original qui apporte une valeur ajoutée.

En effet, ces deux notions sont intrinsèquement liées. Comme le souligne si judicieusement l'auteure Emilienne Moukarusagara « La créativité en tant que quête de sens et expression de ce sens est inséparable de l'identité ». (Moukarusagara, 1997). A travers l'activité créative, l'Homme peut explorer, revendiquer et exprimer les diverses facettes de son identité, moyennant différentes formes d'expression à savoir la danse, la musique, l'écriture et bien entendu le vêtement qui représente notre sujet de recherche. Depuis longtemps, le vêtement ne se résume pas à une simple barrière protectrice du corps contre les éléments extérieurs, il est un véritable « outil identitaire, permet de communiquer sur sa personnalité ». (Willame, 2023). Cependant, de nos jours, il est surprenant de remarquer que les gens continuent de porter des habits qui ne leur correspondent pas et affichent une image qui ne reflète pas leur identité.

C'est justement la mondialisation qui a largement favorisé l'homogénéisation des cultures autour du monde. Elle a rendu la majorité des sociétés semblables à maints égards, en éliminant leurs particularités culturelles et leurs distinctions traditionnelles. Cette uniformité est surtout flagrante au niveau de l'apparence physique, des styles vestimentaires, des tendances esthétiques et même des modes de vie qui se rapprochent énormément. En guise d'exemple, les jeunes à l'échelle mondiale peuvent être attachés au même look, au même genre musical et aux mêmes réseaux sociaux. Une telle convergence culturelle risque parfois de provoquer une perte d'identité personnelle ou d'affaiblir les caractéristiques culturelles uniques qui déterminent les communautés.

Afin de réduire ces implications de la mondialisation, il devient une nécessité pour certaines personnes de chercher des alternatives en vue d'exprimer leur identité et stimuler leur créativité. Au cœur de cette nouvelle réalité se trouve le DIY. Cette approche est devenue une solution pour célébrer les particularités culturelles et personnelles dans un monde de plus en plus uniformisé. Notamment dans le domaine de la mode vestimentaire, la démarche DIY revêt un caractère exceptionnel en termes de créativité et d'affirmation de soi. En optant pour la mode DIY, on remet en question les standards conventionnels de l'industrie textile et on autorise ainsi les gens à être les stylistes de leurs propres vêtements qui reflètent leur personnalité.

A l'inverse de la mode dite classique, qui impose généralement un style prédéterminé, la mode DIY propose un espace où chacun peut librement s'exprimer au travers de ses créations. L'identité des amateurs de DIY dès lors est façonnée par la diversité, la créativité, la liberté d'expérimenter et la volonté de dépasser les frontières de la normalité.

Nous citons à cet effet, l'un des exemples les plus pertinents de ce courant la start-up *: Fier comme un paon ;* une marque de couture française dont le fondateur est Laurent Bouten. Par opposition au prêt-à-porter de la mode traditionnelle, cette marque propose un concept innovant qui bouleverse l'expérience de fabrication et de personnalisation des vêtements. Il a mis en place le concept de «prêt à monter», un concept révolutionnaire qui offre au client la possibilité de participer activement au processus de conception de son vêtement. Cette marque propose des kits de couture sur-mesure qui varie selon les demandes et les préférences des consommateurs. En rendant la couture accessible à tous, cette enseigne donne à ses clients non seulement la liberté de sélectionner le modèle, mais aussi de choisir ses teintes. Elle propose des options à inclure dans la création vestimentaire ; ensuite le coudre soi-

même en partenariat avec un coach couture. A cet égard, lors d'un entretien avec le magazine Moda in textile, Laurent Bouten déclare : « Les clients peuvent choisir soit des tailles standards, soit du sur-mesure, et dans ce dernier cas de figure, nous allons mettre à la mesure du client l'étoffe, couper les pièces qui composeront le vêtement, et les expédier accompagnées d'un tutoriel ». (Bernard, 2020).

L'objectif de cette start-up repose alors sur une démarche collaborative vise à encourage les amateurs de la mode DIY à partager leurs idées, à exprimer leur identité et à développer leur esprit créatif. Comme Bouten l'a bien noté : *« Notre souhait est de devenir une plateforme de référence dans la mode "do it yourself" (DIY) avec un vestiaire proposé qui soit le plus large possible* ». (Bernard, 2020)

Ce qui démarque également *Fier comme un Paon* c'est le fait de privilégier le travail en commun : « C'est une activité qui convient à un cadre convivial avec plusieurs personnes, souvent de niveaux différents, pour se soutenir et apprendre ensemble. Nous souhaitons aussi mettre le pied à l'étrier des personnes qui ont une appétence pour la couture et le DIY, qui se questionnent sur leur vestiaire ». (Bernard, 2020). Ainsi, le nom de la marque évoque le sentiment de fierté qui accompagne la création des modèles originaux, ce qui renforce le lien émotionnel entre la marque et sa communauté de clients. À ce propos, il ajoute « Le nom même de Fier comme un Paon prend alors tout son sens : quand nous réussissons à faire quelque chose nous-même, nous sommes "fiers." ». (Bernard, 2020)

A l'heure où la majorité des industries de la mode ne produisent que des objets standardisés et sans identité, cette start up ouvre à sa clientèle la chance de vive une expérience personnelle et exceptionnelle en ajoutant sa touche personnelle dans les créations et en révélant son individualité dans chaque couture, chaque motif, et chaque détail. Toutefois, à présent, cette marque a été reprise par Promod Couture, une entreprise française qui garde l'esprit initial de *Fier comme un paon* et propose aux amateurs de couture l'accès à une variété de patrons et d'étoffes pour leurs créations DIY.

À travers cet exemple, nous observons une fusion entre la mode DIY et la créativité individuelle. Cette approche permet aux clients de s'impliquer pleinement dans le processus de fabrication en créant une connexion émotionnelle avec leurs vêtements. De ce fait, la mode DIY va bien au-delà d'un simple passe-temps, elle constitue désormais une nouvelle voie d'expression identitaire, en permettant aux individus de développer leur style personnel, de favoriser leur créativité et de s'émanciper des normes rigides prédéfinies par la mode conventionnelle.

CONCLUSION

En guise de conclusion, on peut dire que la mode DIY est un phénomène révolutionnaire qui dépasse largement le cadre d'une quelconque tendance. Au terme de cette étude, nous allons énumérer les éléments que nous avons évoqués dans cet article. De prime abord, nous avons commencé par un aperçu des origines du mouvement DIY, suivi d'une présentation de ses fondements. Ensuite, nous nous sommes plongés dans l'univers de la mode pour mieux comprendre l'émergence du mouvement DIY dans ce domaine. Enfin, nous avons dévoilé l'impact de la mode DIY sur la perception de soi et la créativité.

Ce travail a abouti à une série de résultats notables que nous allons lister ci-dessous. Au cours de la recherche, nous avons constaté que par le biais de cette pratique créative les individus sont davantage encouragés à affirmer leur individualité et leur singularité. En réalisant leurs propres vêtements ou en personnalisant des vêtements usagés, cette approche propose à ses amateurs des alternatives concrètes et réfléchies qui privilégient la prise de conscience et l'autonomie individuelle.

En rapprochant les résultats de notre question de recherche sur la révélation de l'identité, nous avons montré que la mode DIY constitue une nouvelle voie d'expression identitaire. Face à l'uniformisation prédominante et les tendances éphémères et loin de se limiter à la couture ordinaire, la mode DIY émerge comme une plateforme de la représentation

de soi, ceci via la création des vêtements personnalisés permettant aux individus de retrouver leurs propres styles et d'exprimer leurs personnalités et leurs goûts. De surcroît, la portée de cette démarche ne se réduit pas à la sphère personnelle, en stimulant la créativité et l'autonomie, la mode DIY est susceptible d'avoir des retombées positives sur le plan social et environnemental. Par la promotion de la fabrication manuelle et de la récupération des matériaux, nous pouvons accroître la mentalité de productivité chez les individus et réduire les dégâts de l'industrie de la mode sur l'environnement. En outre, cet article démontre l'importance accordée au DIY dans le paysage de la mode actuelle, en soulignant son potentiel à redéfinir les standards de la mode et en favorisant une consommation plus consciente et plus durable.

Bien que les avantages de la mode DIY sont incontestables, cette pratique n'est pas exempte de limites. Les savoir-faire requis, la variabilité des résultats, la gestion des temps et les efforts fournis, ainsi que les enjeux de qualité et de disponibilité des matériaux et des outils utilisés sont autant d'aspects dont il convient de les prendre en compte. En dépit de ses limites, la mode DIY demeure une approche fructueuse pour ceux qui sont capables de surmonter les défis en vue de concevoir des créations originales et personnalisées.

Pour la recherche future, la dynamique culturelle et socio-économique qui sous-tend le mouvement DIY pourrai être analysée plus en profondeur, en vue de décrypter son impact sur le consommateur et sur l'avenir de l'industrie de la mode. Il serait également intéressant d'explorer d'autres tendances du mouvement DIY comme le DIT (Do It Together) ou bien *Do It Green* qui peuvent ouvrir des nouvelles dimensions d'innovation dans la mode vestimentaire.

Références bibliographiques

Andes, L. (1998). Growing up punk. Meaning and commitment careers in contemporary youth culture. Dans E. J. S., *Youth culture. Identity in a postmodern world.* Blackwell à Malden.

Bachand, N. (2011, 11 4). Do it yourself (DIY) Entretien avec Alexandre Castonguay. (109), 30. Récupéré sur https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2011-n109-inter1822869/65332ac/

Bernard, H.-L. (2020, SEPTEMBRE 10). *Start-up Story : Fier comme un Paon, des vêtements "prêts à monter"*. Récupéré sur mode in textile: https://www.modeintextile.fr/start-story-fier-paon-vetements-pret-monter/

CNRTL. (s.d.). Récupéré sur Centre national de ressources textuelles et lexicales: https://www.cnrtl.fr/definition/cr%C3%A9ativit%C3%A9

Delpart, E. (2013). *Système DIY, "Faire soi-même à l'ère du 2.0.* Paris: éditions alternatives.

Deschamps, J.-C., & Moliner, P. (2012). *L'identité en psychologie sociale.* Armand Colin. Récupéré sur https://www.cairn.info/l-identite-en-psychologie-sociale--9782200279080-page-87.htm?contenu=article

Fabien, H. (2012). *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk.* Neuvy-en-Champagne: Le Passager clandestin.

Fabien, H. (2012). *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk.* Neuvy-en-Champagne: Le Passager clandestin.

Fabien, H. (2012). Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? *Volume ! La revue des musiques populaires, 1*, p. 109. Récupéré sur https://journals.openedition.org/volume/3055

Fabien, H. (2012, novembre). Le régime d'action punk. Ou comment le registre de l'action élimine le registre de la discrimination. (P. u. Perpignan, Éd.) *Jeunesse et discrimination.*

Fabien, H. (2014). Bien plus que de la musique ! Le punk rock comme force de participation sociale et politique. *Lien social et Politiques*(71), p. 156. Récupéré sur https://www.erudit.org/fr/revues/lsp/2014-n71-lsp01369/1024743ar.pdf

Fabien, H. (2016). Les fondements culturels de l'action entrepreneuriale. L'exemple des labels punk rock. *Revue Française de Socio-Économie*(16), p. 187. Consulté le Avril 26, 2024, sur https://www.cairn.info/revue-francaise-de-socio-economie-2016-1-page-183.htm&wt.src=pdf?contenu=article

Filippi, M. (2013). Au-delà de l'autonomie, l'empowerment. *(Hors-série 6)*, p. 194. Consulté le avril 9, 2024, sur https://www.cairn.info/revue-le-sociographe-2013-5-page-193.htm

Hebdige, D. (2008). *sous culture le sens du style.* Paris : la découverte.

Hougue, C., & Messey, O. (2023). Créer, résister et faire soi-même : le DIY et ses imaginaires. Dans revue ¿ Interrogations ? (Éd.). Récupéré sur https://www.fabula.org/actualites/115501/creer-resister-et-faire-soi-meme-le-diy-et-ses-imaginaires.html

Michele, K., & Lankshear , C. (2010). *DIY media: creating, sharing and learning with new technologies.* Berne: Peter lang.

Moukarusagara, E. (1997). *Créativité et identité Un regard distancié pour l'intégration.* (Yvonne Preiswerk et Marie Thorndahl, Éd.) Graduate Institute Publications. doi:https://doi.org/10.4000/books.iheid.6528

Riffaud, T. (2018). Construire son propre spot : la philosophie Do it yourself dans les sports de rue. *Espaces et sociétés*(175), p. 164. Consulté le 16 Avril, sur https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2018-4-page-163.htm?contenu=article

Roberge, A. (2023, mars 9). *La fast fashion... C'est quoi et quel est son impact ?*Récupéré sur agectr: https://agectr.ca/2023/03/09/la-fast-fashion-cest-quoi-et-quel-est-son-impact/#_ftn1

Willame, V. (2023). *« In a Barbie World » : la construction de l'identité à travers la fast fashion.* Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain. Récupéré sur https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/object/thesis:42209

توظيف الهوية لدي الاتجاه الاستقلالي الجز ائري في مقاومة الخطاب الكولونيالي الفرنسي 1930-1949

Using Identity by Algerian Autonomy in Resistance to the French Colonial Discourse 1930-1949

-الأستاذ الباحث: مراد بن زفور[128],الأستاذ الباحث: أحمد بن حدحوم[129]

Received: 27/02/2024 Accepted: 01/06/2024. Published: 22/06/2024

الملخّص

من بين القضايا التي دافع الاتجاه الاستقلالي عنها ووظفها في مقاومته للمشاريع الفرنسية، مسألة الهوية ردًا عن ادعاءات الخطاب الكولونيالي الذي سعى جاهدا إلى تشويه مكونات الأمة الجزائرية ونكران وجودها، وبذلك شكلت الهوية رافعة أساسية للنضال الوطني الجزائري ضد الاستعمار، فكان الدفاع عن الهوية الوطنية، والتأكيد على عروبة الجزائر وإسلامها وتاريخها العريق بمثابة رد فعل حتمي على سياسة التمسيخ والتشكيك التي عمدت إدارة الاحتلال الفرنسي اتباعها منذ أن فرضت وجودها كواقع استعماري بالبلاد.

الكلمات المفتاحيّة: *الهوية، المقاومة، الاتجاه الاستقلالي الجزائري، الخطاب الكولونيالي.*

ABSTRACT:

The subject of identity was promoted and used by the autonomous trend as one of the concerns of the Algerian nation's original existence. In reaction to the hyperbole of colonial discourse which questioned its components and elements. For this reason, it has been crucial to defend Algeria as a nation and its identity as well as to assert that history, Islam, and Arabism are fundamental components of Algerian privacy and civilization. This is a reasonable response to the administration of the French occupation, which imposed its existence as a colonial reality on the nation through its strategy of obscurantism and skepticism. We will attempt to emphasize identity discourse in an autonomous manner through this research paper, as well as how to use Algerian identity aspects and components to fight the colonial discourse which sought to replicate and use to further Algeria's capture.

KEY WORDS: *Identity, Resistance, Algerian Autonomous direction, Colonial Discours*

[128]أستاذ مؤقت .دكتوراه تاريخ. تخصص: تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر. جامعة محمد لمين دباغين/ سطيف 2- الجزائر.
البريد الإليكتروني:moradbenzeffour@gmail.com
[129] أستاذ مؤقت .دكتوراه تخصص: تاريخ الحضارات القديمة. جامعة محمد لمين دباغين/ سطيف 2- الجزائر.
البريد الإليكتروني:benhadhoum.hamdouni@gmail.com

مقدمة:

بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر عمل بكل الوسائل المتاحة لدية من أجل إخضاع الجزائر والسيطرة عليها، لذلك فقد شكّلت الإيديولوجيا في منظوماته الفكرية والثقافية وخطابه الكولونيالي أحد الثوابت الأساسية في مشروعه، وذلك لما لها من أثر في توجيه الفئات الاجتماعية وفق ما يتماشى ومقتضيات السلطات القائمة أنذلك، فعمد إلى كسر الكثير من القيم والثوابت والمبادئ من أجل إنتاج وتكوين جيل يقوم على التشكيك من جهة والتفكيك من جهة أخرى، ومرتميا في أحضان الآخر دون اعتبار للأصول من ناحية ثالثة.

لئن كانت الهوية من بين المسائل التي أولاها الاتجاه الاستقلالي اهتماما بالغا، فنجدها شغلت حيّزا هاما ضمن نشاطه ونضاله الوطني، فحاول هذا الاتجاه الدفاع عن الأمة الجزائرية ومقوماتها المتمثلة في العربية والإسلام والتاريخ باعتبارهم عناصر أساسية في خصوصية المجتمع الجزائري وحضارته، وعليه عدَّ هذا بمثابة رد فعل طبيعي ضد الخطاب الكولونيالي الذي اعتمدته ادارة الاحتلال والقائم على التشويه منذ اليوم الأول للاحتلال.

لعل الدارس لموضوع الهوية خلال فترة الحركة الوطنية الجزائرية لا يجد إشارات مستفيضة عن كيفية توظيفها في مقاومة ادعاءات الخطاب الكولونيالي، والرد عن الطروحات التي كانت تروج لها فرنسا، ومن هنا جاء اهتمامنا بهذا البحث في سياق موضوع لم يحض في نظرنا بقدر كاف من البحث والدراسة، خاصة في مرحلة كانت مليئة بالأحدث، وهي الفترة الواقعة بين سنوات 1930-1949، التي اخترناها كسياق زمني لبحثنا هذا. وانطلاقا من هنا تروم اشكالية بحثنا في محاولة إبراز خطاب الهوية لدى الاتجاه الاستقلالي، وكيفية توظيف عناصرها ومقوماتها في مقاومة الخطاب الكولونيالي الذي أراد مسخها وتوظيفها في عملية تعزيز الاستيلاء على الجزائر. وللإجابة عن هذه الاشكالية ارتأينا بأن نقسم موضوعنا لمحورين أساسيين:

1- ضبط مفهوم الهوية وإبراز دلالتها التاريخية ومحاولة موائمة المفاهيم التي اخترناها واسقاطها عن التجربة الجزائرية.
2- الحديث عن كيفية توظيف عناصر الهوية الجزائرية لدى الاتجاه الاستقلالي في مقاومته للخطاب الكولونيالي مع التركيز عن العربية والاسلام والتاريخ.

I. مفهوم الهوية ودلالتها التاريخية.

وجب قبل التطرق إلى موضوعنا الوقوف عند بعض المفاهيم والمصطلحات التي تؤسس بحثنا فإذا تحدثنا عن لفظة "هوية" نجدها مختلفة في مجالات الاستعمال باعتبار أن مفهومها يختلف من علم لآخر كالفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها، وهذا ما يصعب تحديد مفهوم دقيق للهوية، لكن وبالرغم من ذلك سوف نقوم باستعراض بعض المفاهيم التي ارتأينا أنها تخدم موضوعنا الذي نحن بصدد معالجته.

فالهوية في اللغة مشتقة من فعل هوى أي: سقط من مكان عال وتعني أيضا قعر البئر العميقة (إبن منظور، 2005، صفحة 793)، وفي تعريف آخر تعني حقيقة الشيء من حيث تميّزه وتسمى أيا وحدة الذات (مجمع اللغة العربية، 2000، صفحة 208)، إن الهوية باللغة الفرنسية: "identité"، وباللغة الإنجليزية: "identity"، وهي لفظة مشتقة من الأصل اللاتيني "idem" والكلمة اللاتينية "identitas" وتعني التماثل أو الشيء نفسه، وهي عكس الاختلاف والتباين (Fathi Triki, 1998, p. 14).

هوية الشيء ثوابته: أي ما تَميَّز به الإنسان عن غيره، ولا تتجلى الهوية عن مكانتها لغيرها، وإنما هي منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية، فالهوية هي الخصائص الموحدة التي تجعل من الإنسان أو من الأمة أو من بلد هو أو هي ولا شيء غيره، أما هوية الفرد أو الشخص فهي شعوره بالذاتية وأنه ثابت في كل

الأوقات، وبالتالي إدراك الفرد نفسيا لذاته، ثم تفرعت إلى هوية اجتماعية وهوية ثقافية التي ترمز إلى توحد الذات مع الوضع الاجتماعي، وعليه يصبح هذا المصطلح جامعا بين انتماءات متكاملة تمنح الفرد أو أفراد المجتمع مشاعر الأمن والاستقرار، وهذا يجلينا إلى فهم نوعين من الهوية (هوية فردية شخصية وهوية وطنية قومية) (منى السماتي، 2011، صفحة 45).

فالهوية الشخصية حسب علماء التربية وعلماء النفس، هي مجموعة الخصائص الجسمية والخلقية والنفسية والوجدانية والمزاجية التي يتصف بها الإنسان على المستوى الفردي وكذلك على المستوى الاجتماعي، وتميّزه عن غيره من الناس، وبهذا فإن الشخصية هي جميع ما لدى الإنسان من صفات جسمية وصفات عقلية وصفات خلقية وصفات نفسية ومزاجية، سواء كانت موروثة عن الآباء والأجداد أو مكتسبة من البيئة المحلية (رابح تركي، 1971، صفحة 28).

أما الهوية الوطنية أو القومية فتعني مجموعة الخصائص التي تلازم شعبا ما، والتي ينفرد بها ويتميز بها عن سائر الشعوب الأخرى، فهي تتعلق بإبراز جوانب روحية وفكرية وسيكولوجية جماعية يتميز بها شعب من الشعوب، ترسخ له الوجود على قطعة في الأرض عرف بها وعرفت به (سليمان عشراتي، 2002، صفحة 71).

وعليه ومما تم استعراضه يمكن أن نقول: بأن الهوية هي مفهوم شامل لكل ما هو نفسي واجتماعي وحضاري ونضالي، إذن هي مجموع السمات المرتبطة بعمق المجال التاريخي والتي تميّز شعبا من الشعوب أو أمة من الأمم أو حضارة من الحضارات، وعليه فهي تمييزية وظيفتها الأساسية تحقيق التمايز عن الآخر، وللهوية علامات منها العناصر المادية والفزيائية، أي القدرات والمؤهلات المادية، كما لها عناصر أخرى هي الأصول التاريخية، أما عناصرها الثقافية والنفسية فهي العقيدة والدين واللغة وهي رموز الثقافة والتعبير، أما سيماتها النفسية فهي الأسس الاجتماعية التي تتكون من الاسم والسن والجنس، إذن فهي تلك السمات أو الخصوصيات الثقافية والدينية واللغوية والقومية التي تميز جماعة بشرية عن أخرى، دون أن تكون ساكنة ولا فوق قوانين التاريخ من التبدل والتجدّد (منى السماتي، 2011، صفحة 46).

إذا عالجنا الهوية من حيث الدلالة التاريخية فنجدها ظاهرة إنسانية ملازمة للإنسان - فردا كان أم جماعة- تكون ضامرة في حالة سكون في الظروف العادية والطبيعية الخالية من التوترات، غير أنها تخرج من طور الركود بالقوة إلى طور الوجود بالفعل عندما يستفزها الآخر، فالأنا أو الجماعة ترفض الانصهار أو التجانس فيه، وحتى تبقى الأنا متمايزة فإنها تعود في الظروف الصعبة إلى ذاتها تسكنه جوهرها وتستحضر مخزونها، وتحلل واقعها وتستشرف مستقبلها، واعتمادا على ذلك، تستمد خصائصها التي تتميز بها عن الآخر (سالم حدّاد، 2000، صفحة 8).

وعليه فإن هوية الأمة كلما استشعرت الأخطار تتشبث بكل عناصر تكوينها، تكون مكونتها طاردة لكل العناصر الغريبة عنها، ففي دراسة جاء بها "الزواوي بغورة" الذي ربط الهوية بالعنف في التجربة التاريخية للجزائر، فحسبه سواء تعلق الأمر بمرحلة الاحتلال الفرنسي أو الفترة التي تلتها، فإن العنف دائما ما كان يعبّر ولا يزال عن الهوية، الذي عمل على إنشائها وتغذيتها وأعطى لها صورة واضحة، فبفعل العنف الفرنسي وتجاوزاته على الجزائر، تشبّث الجزائري بعناد غير مسبوق -كما وصف- بهويته، ودافع عنها بكل الوسائل التي يملك (الزواوي بغورة، 2008، صفحة 29).

وبالتالي فإذا نظرنا إلى الهوية من زاوية تاريخية، فيمكن أن نعبّر عنها بوعي الجماعة بتاريخها فمن خلاله تعرف ذاتها، وتُكسب إحساسا داخليا بالوحدة والانسجام والانتماء، وما تجدر الإشارة إليه أنه لا تكون هناك هوية لجماعة ما لم توجد مقومات مشتركة تجمعهم أبرزها: الثقافة، اللغة، الدين والتاريخ والانتماء والولاء للوطن (فتيحة كركوش، 2014، صفحة 12).

إن المتأمل لهذه المقومات حتما سوف يلاحظ بأنها كانت عبر السنين صمام أمان للحفاظ على العديد من هويات المجتمعات أمام كل التحديات والمخاطر التي شهدتها في فترات سابقة، وخصوصا ما تعلق بالهوية العربية الإسلامية التي حاول الاحتلال الصليبي طمسها والقضاء على مقوماتها، إلا أن تماسكها وتشبثها بمبادئ هويتها حافظ على بقائها واستمراريتها، والأكثر من هذا عمل على تغذيتها وإذكائها – كما سبق لنا وقلنا-.

وفي هذا السياق، ونقلا عن الأستاذ "شافو رضوان" أشار الدكتور نصار الدسوقي إلى ذلك فكتب في إحدى مقالته: "الأمم لا تحيا بدون هوية، إذاً الهوية بالنسبة للأمة بمثابة البصمة التي تميّزها عن غيرها، وهي أيضا الثوابت التي تتجدّد ولكنها لا تتغير، ولا يمكن لأمة تريد لنفسها البقاء أن تتخلى على هويتها، فإذا حدث ذلك معناه: أن الأمة فقدت استقلالها وتميّزها وأصبحت بدون محتوى فكري أو رصيد حضاري، ومن ثم تفكك أواصر الولاء بين أفرادها وتتلاشى شبكة العلاقات الاجتماعية فيها، والنتيجة الحتمية هي السقوط الحضاري، فتتداعى عليها الأمم فتغزوها فكريا وتطمس معالم وجودها وتمحو آثارها من ذاكرة التاريخ" (شافو رضوان، 2011، صفحة 66.67).

II. توظيف عناصر الهوية لدى الاتجاه الاستقلالي في مقاومة الخطاب الكولونيالي في الجزائر:

1. توظيف اللغة العربية والدين الإسلامي لدى الاتجاه الاستقلالي:

إن الهوية بوصفها ثقافة الجماعة وأنها تشكّل التوافق الاجتماعي، فالخطابات التي تقوم على أسس فكرية هي تصور خاص للهوية، سواءً كانت قطرية، قومية أو إسلامية، وبذلك تطرح إشكاليات تتجلى مطالب خاصة منها السياسية أو الثقافية تجاه موضوع الهوية، تمثل الهوية مصدرًا في الفكر العربي الإسلامي-على غرار الجزائر- جاء متأخرًا نتيجة الوضع الاستعماري، حيث أعاد إلى الساحة مسألة الهوية، وأصبحت رهان يلحّ على الجميع (عبد العزيز جناوي، 2011-2012، صفحة 55).

ما تجدر الإشارة إليه فكما سبق وأن قلنا، فالهوية الوطنية لا تبرز إلاّ في حالات الصراع، حينما ينهض داخل الشعوب الشعور بهذه الوطنية فتحارب الآخر-المختلف عنها في اللغة و الدين و التاريخ- الذي أتى راغبًا في سلخ هذه الشعوب عن خصوصيتها، وبذلك يمثل التفكير في مواجهة الخطر الخارجي مظهرًا من مظاهر الوطنية (منى السماتي، 2011، صفحة 48)، وهذا ما حدث في الجزائر، فقد كان لديهم ذلك، وازداد وعيهم بالذاتية الوطنية خلال طيلة النصف الأول من القرن العشرين، عندما امتزجت الأوضاع الناجمة عن النظام الاستعماري وسياساته المختلفة في كل الميادين، بظروف سابقة للاحتلال وهي الشعور بوحدة التراب و الدين و الثقافة و اللغة و التاريخ.

لقد تزامنت ولادة الوعي بالذاتية مع صدمتي الاحتلال والحداثة، مما خلق حالة من البلبلة هزت القيم والعلاقات في المجتمعات المستعمرة، وفي هذا الإطار يتنزّل الخطاب للإتجاه الاستقلالي المدافع عن الهوية، وعن الشخصية الجزائرية في مواجهة الخطاب الاستعماري الرامي إلى دمج الجزائر بكل مميزاتها في الإمبراطورية الفرنسية، يقول في هذا الشأن هوارد ميشال نقلا عن منى السماتي: " أن أي أمة بالمعنى الحقيقي للفظ لم تنشأ دون حرب... ولا توجد أي طائفة شاعرة-من الشعور- بهويتها كعامل جديد ومستقل على الساحة العالمية دون وجود نزاع أو تهديد" (منى السماتي، 2011، صفحة 49).

وعليه فقد كان الاحتلال الفرنسي وسياسته المختلفة والتي كانت ترمي إلى دمج الجزائر وطمس معالمها، سبب المباشر في ظهور الخطاب الوطني المدافع عن الهوية الجزائرية، فكانت استراتيجية الاتجاه تتركز على الإسلام، لأنه المحرك الكبير للدفاع عن الشخصية والكرامة والارتباط مع التاريخ، وكان أول دافع ومكون للوحدة الجزائرية (محمد قنانش ومحفوظ قداش، 2009، صفحة 69)، وهذا ما جعل بن جامين سطورا يربط بين تحطم بنى المجتمع

الجزائري وبروز التعبيرات الدينية في خطاب مصالي الحاج فيقول: " إن الفوضى التي أحدثها الاستعمار في نظام المجتمع الجزائري و التي أدت إلى تمزيق النسيج العقدي لهم، كما وصلت إلى حد تزييف وعيهم بذاتهم كانت السبب المباشر في ظهور التعبيرات الدينية" (stora Benjamin, 1982, p. 111).

وفي سياق ذات صلة يقول محمد حربي: " لقد أدى قرن من الهيمنة الاستعمارية إلى اضمحلال البعد الديني للهوية الجزائرية، لكن دون أن تؤدي إلى محوها" (محمد حربي، 2010، صفحة 12)، فجراء هذا الوضع أدرك الزعيم مصالي الحاج خطورة الوضع الاستعماري، فنجده يركز في نضاله السياسي على مواجهة الاحتلال الفرنسي الذي عمل كل ما في وسعه لأجل طمس معالم الشخصية العربية الإسلامية، فقد ظل دائما مرتبطا بالانتماء العربي الإسلامي من جهة، ومتمسكًا بقضايا أمته من ناحية أخرى، لذلك كانت مواقفه صلبة وثابتة تحطمت – إن لم نبالغ- عليها كل مخططات فرنسا.

ارتكز الفكر المصالي على تقديس العروبة والإسلام، وكذا على الخصائص اللغوية والثقافية للجزائر، خاصة بعد المغالطات التي طالما روجت لها فرنسا، ومحاولتها تزييف الحقائق والتاريخ، والتي كان من بينها الترويج لفكرة الجزائر لا ماض لها، برّرت سبب احتلالها للجزائر بالمعاناة التي تخبط فيها المنطقة ومعاناتها من الفراغ السياسي والحضاري، فاعتبر الزعيم مصالي الحاج الإسلام أساس الشخصية والعامل الوحيد الذي بإمكانه توحيد الجزائريين، ويصون هويتهم، فقد كان هذا المبدأ الذي ركز عليه مصالي نشاطه من بين المبادئ التي نشأ عليها، فكان ابن الطريقة الدرقاوية التي هي في حد ذاتها فرعًا من الشاذلية، والتي تربى في كنفها، وبذلك أدرك البعد الحضاري منذ احتكاكه بهذه الزاوية كمؤسسة للتنشئة الاجتماعية والسياسية، وكمكان للعقيدة والتعليم فتربى في كنفها على مبادئها وقيمها المتعلقة كثيرًا بالإسلام، يقول في هذا الشأن: " ...أنا مسلم أصلي صلواتي الخمس بانتظام، أقوم بكل الواجبات الدينية وأصوم رمضان وأتجنب الفواحش" (Réflexions, 2006, p. 101).

وعليه اعتبر أنه من الواجب تحرير الإنسان الجزائري من التبعية لفرنسا خاصة في الميدان الثقافي والسياسي، ومن ثم تحقيق العودة إلى الذات الجزائريّة، ففي مقال نشر في جريدة الأمة سنة 1935 قال: "الدين أيضًا هو طريقة للبقاء على اتصال بالثقافة الجزائرية، باللغة ومقاومة للحفاظ على شخصية (El Ouma، 1935)" إن هذه التصريحات هي بمثابة إعلان صريح لإغلاق الطريق أمام سعي فرنسا لخلق هوية ثقافية جديدة في إطار الإدماج من جهة، ومن جهة ثانية الرد على الإدماجيين وعلى رأسهم بن جلول والمطالبين بالمواطنة الفرنسية والتخلي على جنسيتهم الجزائرية، وعن شخصيتهم الوطنية، فهم يختلفون مع أصحاب التيار الاستقلالي الذين يسعون لاستعادة الجنسية الجزائرية لتي يدافع عنها حتى الأشقاء في تونس والمغرب، في هذا الوصف ما يساعدنا على تحديد موقع حركة مصالي الحاج، فأيديولوجية حزب الشعب وريث حزب نجم شمال إفريقيا تبلورت أساسًا من خلال نفي الأفكار الاندماجية للنخبة المتخرجة من المدارس الفرنسية (عمري الطاهر، 2004/2003، صفحة 448).

وفي ذات السياق، وما يجدُر بنا ذكره في هذا الصدد والمتعلق بالإسلام والنزعة المصالية، الدراسة التي قدمها المؤرخ الفرنسي "جاك سيمون"، فهو يرى أن التيار الاستقلالي ممثلا بحزب الشعب استطاع أن يزاحم جمعية العلماء كذلك في الكثير من مواقفها، وكأن مصالي وحزبه صار فعلاً قوة اجتماعية ودينية، ويرى ذات المؤرخ بأن الإسلام الذي تبنته النزعة الوطنية المصالية هو الإسلام الطرقي القائم على نظام الزاوية ورموزها وطقوسها. يقول في هذا الشأن: " أدى تجذر حزب الشعب الجزائري في مدن والأرياف إلى مزاحمة حركة العلماء والاستيلاء على قواها الجاذبة السابقة" (Jaques simon, 2005, p. 52).

نقلاً عن الأستاذ الطاهر العمري يذكر " عمار نارون" بأن مصالي الحاج كان يمارس تأثيره على العمال في فرنسا مستعملاً في ذلك كل الوسائل بما فيها عنصر الدين، إذ كان يمجد الإسلام أمام مستمعيه الذين كان أغلبهم من

الأمين – كما وصف- هذا وقد أفادته كثيرًا ثقافته العمالية التي استقاها من تعاليم لنين، فكان يحرص على أن يستعمل لصالحه جميع القوى المحافظة بما فيها الطرقية (عمري الطاهر، 2004/2003، صفحة 448).

وعليه فقد اعتبر مصالي أن الطبقة الشعبية فاعل مطلق فهو يقدس الشعب، وبالتالي فإن نضاله شعبوي أصيل، وأفكاره الاجتماعية مستمدة من الإسلام، حتى أن سوء العلاقة التي حدثت بين النجم والحزب الشيوعي في بداية نضال الحزب مردها إلى احتقارهم الإسلام والجزائر خاصة، وأن هؤلاء الأهالي كانوا يفتقرون إلى الرسائل الفكرية، وذلك أنهم لم يكونوا قادرين على إعادة التفكير في آرائهم الثقافية، يقول الأستاذ نور الدين ثنيو: " إن الوعي بحقيقة الإسلام كمنظومة قيمية وتعاليم ومعاملات اجتماعية ميزت الجزائريين عبر التاريخ، هي التي صرفت مصالي الحاج عن الحزب الشيوعي الفرنسي فيما بعد لينشئ تنظيما مستقلا جديدًا، نجم شمال إفريقيا ثم حزب الشعب، ثم حركة انتصار الحريات الديمقراطية، فمع كل تنظيم جديد، كان ثمة توكيد جديد لحقائق المجتمع والأمة، وابتعاد النزعة الوطنية عن اليسار الفرنسي" (نور الدين ثنيو، 2015، صفحة 275).

إن المرجعية التي اعتمدها مصالي الحاج تنحصر بين العروبة والإسلام/ الشعبوية، ويبدوا أنه ركز كثيرًا على البعدين العربي الإسلامي، وغالبًا ما كان يؤكد على ذلك من خلال تصريحاته التي كان يدلي بها في مرات عدّة على أن تاريخ الجزائر يعود إلى الفتح الإسلامي للمنطقة خلال القرن السابع ميلادي ومن ناحية أخرى كان الانتماء الكرغلي دورٌ في تقديسه للعربية والإسلام، كما سمح له هذا النسب بالتأثر البالغ بأحداث تركيا – الثورة الكمالية- التي اعتبرها انتصارًا للإسلام ومثالاً يحتذي به، فقد كان شديد الاهتمام بكل ما هو جديد في هذه المسألة (سلوى لهلالي ، 2016-2017، صفحة 214).

لقد شكلت الثنائية العروبة/الإسلام باندغامها وتلازمها هوية حضارية للمغرب العربي بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة، خصوصية ثقافية لمجتمعاته، وقد استعصت هذه الهوية على التفكيك وتلاشي رغم تقليديتها، وواجهت حملات التشويه والتزييف، وأثبت في تركيبها المتلازم أنها العمق التاريخي للشخصية المغاربية – الجزائرية- الذي حصّنها في تفاعلها واصطِدَامها بالآخر من الإنغلاق على الذات أو الذوبان في الآخر (محمد صالح الهرماسي، 2001، صفحة 107)، فإذا قمنا بإسقاط هذا الطرح على التجربة الجزائرية يقول الأستاذ عميرات محمد الأمين: " بالرغم من الإشكال الذي طرحه الاحتلال الفرنسي لمدة 132 سنة والمتمثل في إشكالية الهوية لدى الشعب الجزائري بما فيه النخبة المثقفة، إلاّ أن البعد الثقافي داخل هذه الهوية يوحي بوجود مجال ثقافي أصلي هو المجال العربي الإسلامي" (عميرات محمد أمين، 2008-2007، صفحة 66).

إن أهمية اللغة العربية تكمن في كونها مكون من مكونات الهوية الجزائرية التي طالما دافع عنها وبشدة زعيم التيار الاستقلالي، إذ تعني العربية بالنسبة للزعيم مصالي الحاج الرجوع إلى الأصل والتقاليد الماضية وهي استحضار الماضي، وهي أيضًا البحث عن ماضي الكرامة والعزة، كما يعني أيضًا البحث عن تحالفات في الوطن العربي لمواجهة انعزال الحركة الوطنية الجزائريّة، ويتضح هذا من خلال مساره النضالي ونشاطه السياسي، فالمتصفح لمختلف برامجه السياسيّة يجد أنه عمل على إعادة بعث الحضارة العربية الإسلامية، وإحياء اللغة العربية، من خلال مطالبته وبإلحاح على مطلب مجانية التعليم وإجباريته وكذا إنشاء مدارس عربية التكوين النشأ (محمد حربي، 1983، الصفحات 26-28).

هذا وأكد في الكثير من المرات في خطاباته على هوية الجزائر الفريدة والمتميزة عن غيرها، رافضًا بذلك كل المشاريع التي قد تأثر عن أصالة هذه الهوية ومن بينها الإدماج كما سبق لنا وأن قلنا، لأنه مسخ للهوية الجزائرية، فمن بين الخطب التي تناولت هذه القضية نجد الخطاب الذي نشر يوم 2 نوفمبر 1936 والذي جاء فيه: "إن شعبًا يطلب الاندماج في شعب آخر لهو شعب قطع الصلة بنسبه بينه وبين أبناءه من بعده، ونحن الجزائريين لنا تاريخ مجيد

ولغة شريفة وذاتية مقدسة، وضمير حي، هذه الأمة لا ترضى أن ترجع فرنسية ...فو الذي خلق الجزائر وخلقنا جزائريين وملأ قلوبها بالعقيدة الراسخة والإيمان الصحيح، لا نفتأ نقوّم اعوجاجكم في مسألة الإلحاق ولا ننفك نباهتكم، وإذا أرتم الإنصاف تعالوا نستفسر العالم الشرقي كله، ونكاتب زعماء الأقطار الإسلامية أجمعين، ولنجعل الإنصاف رائدنا والحق بيننا وبينكم...".

إن هذا الخطاب هو إعلان صريح على توجه التيار، فمن خلاله نفى مصالي الحاج الأفكار التي كان يروجها ويعمل عليها أصحاب التيار الإدماجي، كما قطع الطريق أمام زعماء هذا التيار وفرنسا الذيّن كانا يهدفا إلى دمج الجزائر بفرنسا، لكن وبالرغم من هذا، فإن الوعي القومي واللغة والدين لم تتبلور كمكونات للشخصية الجزائرية إلاّ داخل حلبة الصراع ضد فرنسا، ذلك أن إدارة الاحتلال الفرنسي بخطاباتها وممارستها ووجودها كان عاملاً مباشرًا في ظهور الوعي بالهوية الوطنية بعد ثلاثينيات القرن العشرين، وهذا ما عبّرت عنه كل تيارات الحركة الوطنية خاصة بعد الاحتفالات الفرنسية بمئوية الاحتلال، وهنا يشير الأستاذ عبد الله شريط مؤكدًا ما تم طرحه: "..ومما ساهم في تكون هذا الاتجاه الشعبي أيضًا أن ضغط الاحتلال الفرنسي على الجزائر بلغ الشَّدة والتوسع والإرهاق حدًا لم يبلغه أي استعمار في أي بلد عربي آخر". (عبد الله شريط، د.ت، صفحة 146).

والحق أن مفهوم القومية في الجزائر كان يختلف عنه المشرق العربي لاختلاف الظروف التاريخية والسياسية في كل من المشرق والمغرب، ففي الجزائر كان مفهوم القومية يعني الدين والوطن والعروبة، فهذه التعابير كانت تعني مفهومًا واحدًا، تستعمل للتعبير عن الكيان الجزائري المتميّز عن الأمة المستعمرة، التي كانت تحاول دمج الشعب الجزائري في مجتمعها الأصلي، وهي مفاهيم استعملت من طرف قيادة التيار لمقاومة الهيمنة الأجنبية.

إن الهوية القومية في مضمونها الإيديولوجي هي نتاج تاريخي وجغرافي لا يتكون نتيجة الرغبة في العيش المشترك فقط، بل هو نتيجة وضع أنشأهُ التاريخ ومع اتساع فضاءات الانتماء للوطن تتراجع تقاليد وثقافات فرعية محلية في ضل الثقافية الكلية للأمة (عبد العزيز جناوي، 2011-2012، صفحة 57)، وانطلاقًا من هذا نجد تركيز المصالية على الهوية الجزائريّة انطلاقًا من التاريخ الإسلامي، واللغة العربية دون غيرها، وهذا ما فتح بابًا لجدال واسع داخل الاتجاه الانفصالي، حيث رفض البربر/ الأمازيغ خاصة في منطقة القبائل طرح مصالي الحاج القائم على الجزائر عربية، وكان أوائل الذين عارضوا هذا التنظير عمار ايماش عندما صرح أن الدولة شكلت معالمها وفق الأعراف الأمازيغية (سلوى لهلالي ، 2016-2017، صفحة 215)، وسار على نفس النهج حسين آيت حمد، وبخصوص هذا يقول "محمد عبدون" أنه وقبل المؤتمر الذي انعقد يومي 15 و16 فيفري 1947، يومان قبل المؤتمر ترأس مصالي الحاج اجتماعيًا سريًا مع بعض المسؤولين في بوزريعة ومن بين الحضور كان الحسين آيت حمد، فحين أنهى مصالي مقدمته طلب آيت حمد الكلمة و قال: " لماذا تكلمنا عن العرب نحن لسنا كذلك فإننا بربر". (محمد عبدون، 2013، صفحة 90.91)

هذا وأيد هذا الطرح أحد الأساتذة المهتمين بتاريخ المنطقة، رافضا الفكر الذي تبناه مصالي الحاج، فهو في رأيه تنكر كثيرًا للبعد الأمازيغي في مقاربته لمفهوم الأمة الجزائرية والذي اختزل ماضيها في الفتح الإسلامي فقط، الأمر الذي أدى إلى فتح نقاش حول مفهوم الأمة لدى مناضلي منطقة القبائل وذلك إثر لقاء جمعهم في قرية أعروس ببلدية لأربعاء ايراثن في جويلية 1948، وأرجع ذات الباحث أن عدم إهتمام مصالي الحاج بالانتماء التاريخي للجزائر – البعد البربري – إلى تأثره الكبير بالقومية العربية من خلال احتكاكه بشكيب أرسلان، وهو السبب المباشر حسب رأيه في إهمال مصالي الحاج لخصوصيات الأمة الجزائرية. (أرزقي فرّاد، 2014)

لكن وفي المقابل كان للأستاذ "ناصر الدين سعيدوني" رأي آخر، فقد ربط هذه الأزمة بالسياسة الفرنسية المرتكزة على إيجاد تيار جزائري مظهره وأصوله جزائري، وفرنسي الاتجاه يرفض مقولة "الجزائر الفرنسية" بسبب الواقع

الاستعماري وإبعاد المعمرين لهم لكي لا ينافسهم كجزائريين في الامتيازات التي يتمتعون بها ويتحصلون عليها، فضلا على أن هذا التيار يرفض مقولة " الجزائر عربية إسلامية" على أساس أنها تتماشى وقناعاتهم وتوجهاتهم، وقد تمكن هذا من أن يتسرب إلى الساحة السياسة الجزائرية وأن يخترق حزب الشعب الجزائري وحركة انتصار الحريات الديمقراطية، مما تسبب بالأزمة البربريّة، التي بدأت في شكل تملّل من موقف الشعب الجزائري بعد مجازر 8 ماي 1945، بسبب قرارته وتوجهاته المتضاربة، ثم تحول القلق إلى البحث في الذات والهوية بفعل الواقع الثقافي في القائم الذي خلّفه الاحتلال الفرنسي، وقد أصبح مجموعة من المنتسبين إلى اللجنة الفدرالية لحزب الشعب الجزائري وحركة الانتصار الحريات الديمقراطية في فرنسا بقيادة محند علي يحي (المدعو رشيد) تحمل توجهات عنصرية، وقناعات جهوية وميولات شيوعية معاد به لمبادئ الحزب وللطرح العربي الإسلامي. (ناصر الدين سعيدوني، 2004، الصفحات 160-172)

و في سياق متصل، ففي دراسة معمقة الموضوع بيّن أحد الباحثين أن خريطة الأزمة لا تتطابق من الناحية الثقافية مع خريطة مناطق أوسع انتشار النطق القبائلي، ناهيك عن التعريفات الأخرى البربرية، إذ أن مركز ثقل مفجريها انحصر في منطقتي الأربعاء نايث ايراثن و ميشلي بعين الحمام في قلب جرجرة، وفي امتداد المهاجرين إلى فرنسا، كما أن لب الموضوع المطروح خلالها يتحدّد في مكانة الفرنسية التي أصبحت لغة يومهم وغدهم، فإلى جانب تعجيل الاحتلال حركة تقليص استعمال الأمازيغية عمومًا، هنا التأثيرات المتناقضة للخرافة القبائلية التي كان يبثها: فالقبائلي أوروبي/ شرقي الأصل، ذو قابلية للاستعمار/ متمرد، ديموغرافي/همجي، شديد التمسك بالإسلام/ سطحي التدين، كما قامت الثقافة المدرسية الفرنسية بتغذية مركب الأقلية، إذ أنتجت في آن واحد المتكلمين عن القبائلية وأنصارها وكذلك أشد خصومها من نفس الجيل.

أما من الناحية السياسية فإن "البربرية" طرحت في الوقت الذي بدأ فيه حزب الشعب ثم الحركة انتصار الحريات الديمقراطية، يمارس هيمنته، مثلما أظهر نجاحه في بلديات عام 1947، بما أن ساعة الانتصار والاستقلال كانت تقترب، أراد مفجرو الأزمة طرح "مسألة اللغة" في الحزب-الأمة وفي الدولة المقبلة، في وقت واحد كانت النزعة العروبية تأخذ فيه أشكالا تأسيسه (الجامعة العربية، مكتب الحزب العربي) ومع هذا، تجدر الملاحظة أن المواجهة لم تقم بين أنصار النزعتين البربرية والعربية، وإنما قامت بين الفرنكفونيين قبل كل شيء، ومن جانبها كانت قيادة الحزب تستهدف لنفس الدوافع المحافظة على السمات الثقافية الخاصة بالجزائريين المسلمين ودعمها إن أمكن.

وفي ذات السياق نجد أن الاحتلال الفرنسي انتهج العديد من الممارسات لإرساء سيطرته على المستعمرات التي احتلالها، ومن هذه الممارسات القضاء على الوحدة الوطنية لمجتمعات البلدان المحتلة، وذلك بزرع بذور التفرقة العرقية بين فئات المجتمع عملا بمبدأ "فرق تسد"، وتطبيقًا لهذا المبدأ عملت فرنسا كل ما في وسعها منذ احتلالها الجزائر على نشر التفرقة بين الجماعات العرقية المكونة للمجتمع الجزائري، مركزة اهتمامها على بربر القبائل وموهمة إياهم بأنهم من أصول أوروبية ولا علاقة لهم بالجنس السامي العربي، ومن ثم غدا من الأفضل لهم العمل على بناء هويتهم الخاصة، ومن أجل تحقيق الهدف عملت فرنسا على إبراز الهوية القبائلية من خلال الممارسات التبشيرية ومحاولة إحياء اللهجة البربرية، الأمر الذي أدى إلى ظهور نخبة قبائلية شوفينية تدعو إلى الخصوصية الثقافية وتندّد بالانتماء إلى العروبة والإسلام (عمر عسوس، 2010، صفحة 49).

لقد كان منطلق مصالي الحاج بأن الجزائر أمة قائمة بذاتها، ذلك لأنها تملك من الخصائص والمميّزات التي توجد عند كل أمم الدنيا، وأفصح عن هذا في العديد من المناسبات، لذلك ترسّخت لدية هذه القناعة، وعليه فتصوره حول موضوع الهوية لم يأخذ ذلك البعد كما وصف "الزواوي بغورة" الأخير الذي أقرّ بأنها لم تكن مسألة مركزية

ضمن اهتماماتهم السياسية والأيديولوجية، ذلك لأن مصالي الحاج لم يكن يرى في موضوع الهوية مشكلة واقعية، وإنما مشكلة نظرية تخص النخب (الزواوي بغورة، 2008، صفحة 27).

ومهما يكن من أمر فتسارع الأحداث وتراكمها أدت إلى ظهور العديد من النتائج، لعلّ كان أبرزها الانقسام الذي حدث داخل الحزب، والذي بدوره خلق صراعًا حول مسألة الثقافية التي ساهم في ظهورها تكتل دباغين/بودة في إطار الصراع السياسي مع مصالي الحاج، يقول "محمد حربي" بخصوص ذلك: "بفضل تكتل الأمين- بودة، كان ذوو النزعة البربرية يدخلون كبارًا وصغارًا، إلى جسم الحزب. إلى كل المواقع فيه تقريبا، كجرثومة تدخل جسمًا قد ضعف، تنقلوا بسهولة وذهبوا هكذا يزرعون الجرثومة في كل فرنسا...كانوا لفترة من الزمن سادة الحزب" (محمد حربي، 1983، صفحة 64).

وفي سياق متصل، وخدمة لأطروحة الجزائر جزائرية، دأب أصحاب هذا الطرح وعلى رأسهم رشيد يحي على خلق حركة شعبية بربرية تؤيد طرحهم، ومن جهة أخرى ترفض أي فكرة توحي بالانتماء العربي الإسلامي للجزائر (محمد حربي، 1983، صفحة 64)، وانطلاقا من هنا يتضح مدى العداء الذي تكنه هذه الفئة لكل ما هو عربي، يقول أحد المؤرخين الفرنسيين: " إن رغبة زعزعت الأثقال الاجتماعية والثقافية أدت بهؤلاء الشباب على نحو تبسيطي إلى اختزال العروبة تقريبًا في العجز المسكن، اختزال في الهزيمة أيضًا، في الوقت كانت الجامعة العربية ومكتب المغرب العربي يبثون أسطورة المأثرة العربية الإسلامية بينما كانت نكبة فلسطين تساهم بحس لدى مثقفين شباب، فالبربريون كانوا جزائريين لكنهم ينظرون إلى أنفسهم أيضا كمنافسين للغرب، كان القبائل يظنون أنهم طليعة حركة إنعتاق جزائرية كما كانوا لا يترددون عن الادعاء بأنهم ضحايا بربر لقيادة عربية". (Gilbar meynier, 2003, p. 95)

لم تبقى قيادة الحزب مكتوفة الأيدي إزاء هذه الأحداث والانشقاقات الداخلية التي من شأنها أن تنسف مشروعهم وعملهم الذي عرف مسيرة الربع قرن تقريبا، فقد كان من بين ردود الفعل التي انتهجها سياسة العزل، ففي الفترة الممتدة بين أوت وديسمبر 1949 جرت على طريقة الأحزاب السطالينية "عملية تطهير" واسعة ليس في حق هؤلاء وحسب بل مست آخرين أيضًا، من بينهم أحمد بودة، لمين دباغين واعلي بناي وغيرهم.

هذا ومن جهة أخرى، وحتى يقطع الحزب الطريق أمام كل حركة من شأنها إحداث البلبلة مرة أخرى، ونظرا لتراكم تجاربهم في الميدان السياسي، صاغت حركة انتصار الحريات الديمقراطية وثيقة مهمة جدًا في مسار الحركة الوطنية الجزائرية تحت عنوان "حقائق الأمة الجزائرية"، لأنها تعبر عن شعور عال من الوعي السياسي الذي يرافقه الخطاب الظافر، فقد ساهمت أعوام ما بعد الحرب العالمية الثانية، وما رافقها من نتائج و صراع إيديولوجي بين الكتلتين، في توفير رؤية تاريخية، مكنت الوطنيين من بلورة خطاب وطني واضح يتعامل مع حقائق الوطن ومقومات الأمة، بمزيد من الوضوح، فالجزائر في وثيقة الحزب الوطني الجزائري أمة حقيقة لا يماري فيها إلاّ الاستعمار، وهو العبء الوحيد الذي يجب التخلص منه. (نور الدين ثنيو، 2015، صفحة 283.284)

وما جاء في الوثيقة أن: " الشعب الجزائري صهرته وشكّلته حياة مشتركة، امتدت قرونا من الزمن، وتواصلت مع وجود أصل اثني واحد، عبر مظاهره اليومية في كيان أمة ذات عبقرية" (نور الدين ثنيو، 2015، صفحة 285) وليس أدل على ذلك من نمط العيش، طريقة الأكل واللباس، والقدرة على التعامل مع الآخر والالتقاء به، وتمثل الجزائر اليوم لوحة ثنائية رائعة حافلة بتنوع مناطقها وجهاتها وتراثها العربي الإسلامي، و يعّد هذا التنوع مصدر ثراء وتكامل، ووجود لهجة بربرية إلى جانب اللغة الوطنية في الجزائر، لا يعيق التفاهم المشترك والمتبادل، وهكذا فالوعي بقيمة الاختلاف والتنوع والمجال المشترك التي يعتبر عنها السكان على تباينهم في الأصل واللغة يعطي إمكانية أفضل لتعريف الأمة، كما جاء في الوثيقة خلافًا للنزعة الاستعمارية التي كان ينبغي أن تؤكد الاختلاف والتّنوع دائمًا، لإثبات غياب الوحدة وفق سياسة "فرق تسد". (نور الدين ثنيو، 2015، صفحة 285)

2. توظيف التاريخ:

يمثل التاريخ مقومًا من المقومات الأساسية لهوية أية أمة، فهو سرد لأعمال الأجداد وتمجيدًا لبطولاتهم وتضحياتهم من أجل الوطن والمواطنين جميعا، إذ يعتبر التاريخ أمتن رباط يجمع بين أحزاب الأمة الواحدة ليوحد بين قلوبهم، وهو الذي يبرز شخصية الأمة، ويميّزها عن غيرها من الأمم والأقوام الأخرى، فهو يعطي لها ذاتية خاصة وكيان حضاري متميز، وهو برهان على حيويتها وسيرورتها عبر التاريخ. (جمال قنّان، 1994، صفحة 291)

يكتسي التاريخ أهمية بالغة، لذلك يتم اللجوء إليه لإبراز الشخصية الوطنية عبر الماضي البعيد والتاريخ في الجزائر كان له دورًا بارزًا في حفظ الهوية الجزائرية من الطمس وتعميق أصالتها، فالشخصية الوطنية لم تتشكل في مرحلة زمنية قصيرة، وإنما تمتد جذورها إلى حقب زمنية بعيدة، انتقلت عبر مراحل التاريخ، وثبّتت أركانها وهذا ما أدى إلى وقوفها في وجه الاحتلال الفرنسي فعسر عليه إذابتها ومحوها.

وعملا بهذا فقد كان تعبير الحركة المصالية عن الوطنية واضحًا وحاسمًا فمنذ البداية كانت مطالب هذا الاتجاه واضحة في مختلف برامجه السياسية، وغالبًا ما كان يدّعم مطالب السياسة بالمعطى الثقافي والتاريخي عن طريق الاعتراف الصريح بوجود أمة ودولة جزائرية معروفة عبر التاريخ، ففي رسالة وجهها مصالي الحاج إلى عصبة الأمم سنة 1930 احتجاجًا على الاحتفالات الفرنسية بمناسبة مئوية الاحتلال، لجأ مصالي الحاج إلى التّاريخ ليبين للعالم حقيقة الجزائر بأنها كانت دولة ذات سيادة قبل أن تصبح محتلة من فرنسا، في وقت أصبح الجميع يظن أن الجزائر ليست إلاّ أرض فرنسية، فصرح في هذه الرسالة قائلاً: في سنة 1797 أقرضت بلادنا فرنسا كميات كبيرة من القمح ومبلغ خمس ملايين فضية في كل مرة كانت أيالة الجزائر تطلب سداد هذا القرض كانت فرنسا تواجه ذلك بالرفض تحت ذرائع متعدّدة...فبدلاً من التسديد أرسلت فرنسا جيشا قوامه 8000 رجل بغرض احتلال بلادنا". (محمد قنانش ومحفوظ قداش، 2009، صفحة 71.72)

أما في ما يخص توظيف الكتابة التاريخية ، فيرى بعض المؤرخين وعلى رأسهم " أبو القاسم سعد الله" أن أصحاب التيار الاستقلالي لم يولوا أهمية كبيرة للكتابة التاريخية وإن وجدوا ومارسوها فقد كانوا على قلتهم، وأرجع السبب في ذلك إلى التكوين الثقافي لديهم الذي كان ضعيف إذا ما قارنا مع بقية أعضاء التيارات الأخرى، هذا بالإضافة إلى أن اهتمامهم بالقضية الوطنية من منظور سياسي كان أكثر من أي اعتبار آخر، ومن ناحية ثالثة عمل جمعية العلماء في هذا المجال، فنجدها قد حملت على عاتقها هذه المهمة عنهم في إطار دفاعها عن العروبة والإسلام وإثبات الهوية، سيما وأن التاريخ قد أصبح منحلاً من الداخل، والذي عمل الاحتلال الفرنسي على ذلك بغية إضعاف الوعي القومي بالماضي وإبعاد الأجيال عنه من خلال الدراسات التاريخية الاستعمارية. (أبو القاسم سعد الله، 1973، صفحة 18)

بالرغم أن الاتجاه الاستقلالي لم يكن له العدد الكبير من الكتاب والمؤرخين لاعتبارات سبق لنا وأن ذكرناها، إلاّ أنه توجد هناك بعض الأقلام اللامعة، والتي قدمت مساهمات هامة في مجال إثبات الهوية والانتماء، وكان على رأسهم "محمد الشريف ساحلي"، الذي يعتبر من أبرز كتّاب التاريخ، فله مجموعة من المؤلفات التي اهتمت كثيرًا بالتاريخ الوطني، فالمتصفح لكتبه، يجده من خلالها حاول إثبات وجود الكيان والدولة الجزائرية قبل 1830، كما حاول الوقوف بقلمه في وجه المخططات الفرنسية الرامية إلى ضرب مقومات الأمة الجزائرية، ومن جهة أخرى عمل على فضح التشويه الذي اعتمدته المدرسة التاريخية الكولونيالية للتاريخ وكان أبرز كتاب تناول فيه هذه القضايا عنونه ب "تخليص التاريخ من الاستعمار" الذي ترجم إلى العربية من طرف محمد هناء.

دائمًا وفي إطار خدمة التاريخ الوطني، وإثبات الهوية الوطنية دافع محمد الشريف ساحلي، عن الوجود التاريخي للأمة الجزائرية، فردّ على رواد المدرسة الكولونيالية بكتاباته، الذين حاولوا استغلال التاريخ المحلي لخدمة الأغراض

الاستعمارية، فحرّر مقالا رد فيه على "شارل أندري جوليان" وكتابه المعنون بـ:" تاريخ إفريقيا الشمالية"، يتساءل فيه محمد الشريف ساحلي في إطار نقده للكتاب عن الأطروحات التاريخية التي كونت هذا الكتاب ومحتواه، إذ قدم ملاحظات دقيقة وصحّح العديد من المغالطات التاريخية التي كان يروج لها هذا المؤرخ. (سلوى لهلالي ، 2016-2017، صفحة 221)

نجد إلى جانب محمد الشريف ساحلي، كذلك مولود قاسم نايت بلقاسم، الذي بدوره اهتم بالدفاع عن الهوية الوطنية ومقوماتها، إذ كان من أكثر الرجال دفاعًا عن الهوية وبعدها التاريخي، فقد كان يرى بأن المقوم التاريخي يمثل جزءًا كبيرًا من هويتنا، كما أكد على أهميته باعتباره من أسباب ترشيد المجتمع وتنوير فئاته.

لقد كانت نظرة مولود قاسم نايت بلقاسم مشدودة أكثر للدين الإسلامي باعتباره مقوّم أساسي من مقومات الهوية الوطنية، واعتبر الإسلام بمثابة الدعامة التي حمت الشخصية الوطنية ضد محاولات الاحتلال الفرنسي التغريبية التي أراد من خلالها طمس الهوية الوطنية ومسخها، فهو يمثل بعث للشخصية وتأكيد الانتماء العربي الإسلامي، فقال في هذا الشأن: " لقد كنا في العهد الاستعماري معلقين في الهواء بين عالمين منزوعة عنا جنسيتنا الجزائرية... ومع ذلك كنا كأكثر ما نكون اعتزازًا بذاتنا وتعلقًا بمقومات شخصيتنا من دين ولغة وتقاليد، لقد كنا نقاوم جميع الأمراض الاجتماعية والآفات المستوردة إلينا الغريبة عنا، وكان ذلك بدافع الذود عن هذه الإنيّة وتلك الأصالة". (مولود قاسم نايت بلقاسم، 1975، صفحة 104)

هذا ونجده قد حمل على عاتقه أيضا حملة الدفاع عن تاريخنا المجيد من التشويه الذي كان يتعمد تلفيقه مؤرخ المدرسة الكولونيالية، فقد عالج هذه المسألة في العديد من المقالات والكتب التي نشرت والمحاضرات التي ألقاها، ومن بينها نجد المقال الذي عنونه ب " مفاهيم خاطئة عن تاريخنا"، وهنا عالج موضوع المقال بمناقشة العديد من الأفكار والمصطلحات التي كانت تستعمل ولا تزال إلى يومنا هذا والتي روجت لها المدرسة التاريخية الكولونيالية، وعمل على تقويمها وتصحيح ما يكمن تصحيحه.

خاتمة:

بعد معالجتنا لهذا البحث خلصنا لمجموعة من النتائج تمثلت في:

- عمدت فرنسا منذ احتلالها الجزائر طمس وتشويه معالم الهوية الوطنية من أجل سهولة تجسيد مشروعها التغريبي، ومن ثم الحاق الجزائر رسميا بفرنسا، لذلك نجدها سخّرت كل امكانياتها العسكرية والمدنية في سبيل تحقيق ذلك.
- حاربت فرنسا اللغة العربية والدين الاسلامي وحاولت احلال الفرنسية والصليبية مكانهما، كما عملت على تشويه التاريخ بما يتماشى وطروحات المدرسة الكولونيالية في سبيل تبرير احتلالها للجزائر.
- إن هذه الممارسات والمضايقات قابلها ردّ فعل تبناه أنصار الاتجاه الاستقلالي الذين جابهوا افتراءات فرنسا، وعملوا على الدفاع عن الهوية الجزائرية.
- يمكن القول بأن هذا الاتجاه قام على مبدأي الدين الإسلامي واللغة العربية كعناصر ثابتة في النضال الوطني، كما شكل التاريخ بالنسبة له تراثا حيا يرجع إليه من أجل إحياء أمجاد ماضي الجزائر الإسلامي، باعتباره وسيلة فعّالة في مقاومة الاستعمار، والمحافظة على الشخصية الإسلامية الجزائرية، فنظر إلى التاريخ من منظور العقيدة واللغة، واستوعب حوادثه برؤية تراثية تكرّس انتساب الجزائر إلى الفضاء الحضاري العربي الإسلامي.

- فنّد أنصار الاتجاه الاستقلالي الطروحات التي تبنتها المدرسة الكولونيالية خاصة تلك التي كانت تبرّر شرعية احتلالهم للمنطقة، فكان زعم منظريها أن الجزائر كانت تعيش فراغ سياسي قبل 1830، فأكد الاتجاه على وجود أمة جزائرية وكيانات سياسية محلية حكمت المنطقة قبل الغزو الفرنسي، وهذا ما يعكس لنا الوعي التاريخي الذي انبثقت عنه هذه المقاومة الفكرية.

Bibliographie

1. El Ouma. (1935, decembre). (36).
2. Fathi Triki. (1998). *la stratégie de l'identité.* France: essai, arcantéres.
3. Gilbar meynier. (2003). *histoire intérieure de FLN 1954-1962* . Alger: Casbah éditions.
4. Jaques simon. (2005). *le PPA, le parti de peuple algérien 1937-1947.* algérie: publié avec le concours de FASILD, l'harmattan.
5. Réflexions. (2006). *Massali hadj (1898-1998) parcour et témoignages.* Alger: Casbah.
6. stora Benjamin. (1982). *messali hadj pionnier du nationalisme Algérien (1898-1974)* . France: Ed l'harmattan.

7. إبن منظور. (2005). *لسان العرب* (الإصدار 1، المجلد 8). لبنان: دار الكتاب العلمية.
8. بغورة الزواوي. (أكتوبر, 2008). الهوية والعنف في الخطاب الثقافي الجزائري. *مجلة العربي*(599).
9. تركي رابح. (أكتوبر , 1971). التربية والشخصية الجزائرية. *مجلة الأصالة* (4).
10. ثنيو نور الدين. (2015). *إشكالية الدولة في تاريخ الحركة الوطنية الجزائرية* (الإصدار 1). قطر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
11. جناوي عبد العزيز. (2011-2012). جدل الهوية في الصحف الجزائرية (دراسة مقارنة بين الصحف الصادرة بالعربية والصادرة بالفرنسية. *أطروحة دكتوراه في علم الاجتماع*. الجزائر، قسم علم الاجتماع، الجزائر: جامعة الجزائر 2.
12. حدّاد سالم. (2000). *صراع الهوية بين الأنا والآخر*. تونس: دار الأطلس للنشر.
13. حربي محمد. (1983). *جبهة التحرير الوطني الأسطورة والواقع* (الإصدار 1). (المترجمون، كميل قيصر داغر) لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية.
14. حربي محمد. (جانفي/جوان, 2010). الأسس الثقافية للأمة الجزائرية. *مجلة انسانيات*(48.47).
15. سعد الله أبو القاسم. (جويلية, 1973). منهج الفرنسيين في كتابة تاريخ الجزائر. *مجلة الأصالة*(14.15).
16. سعيدوني ناصر الدين. (أفريل, 2004). المسألة البربرية في الجزائر دراسة للحدود الإثنية للمسألة المغاربية. *مجلة عالم الفكر*(4).
17. السماتي منى. (مارس, 2011). الهوية في فكر محمد لجعايبي من خلال جريدة الصواب من سنة 1920 إلى سنة 1938. *رسالة ماجستير في التاريخ المعاصر*. تونس، مدرسة الدكتوراه البنيات والنظم والنماذج والممارسات في الآداب في العلوم الانسانية والاجتماعة، تونس: جامعة 9أفريل 1938.
18. شافو رضوان. (2011). إشكالية مفهوم الهوية الجزائرية عند الجزائريين. *مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية* (2).

19. شريط عبد الله. (29 جوان, 1951). القومية العربية بين الفكر والواقع. *جريدة الصباح*(128).
20. شريط عبد الله. (د.ت). *من واقع الثقافة الجزائرية* (الإصدار 2). الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
21. عبدون محمد. (2013). *شهادة مناضل من الحركة الوطنية*. الجزائر: منشورات دحلب.
22. عسوس عمر. (2010). أزمة الهوية لدى البربر في الجزائر. *مجلة البحوث والدراسات الإنسانية*(4).
23. عشراتي سليمان. (2002). *الشخصية الجزائرية*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
24. عمري الطاهر. (2004/2003). النخبة الوطنية الجزائرية ومشروع المجتمع (1900-1940). *شهادة دكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر*. قسنطينة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم التاريخ، الجزائر: جامعه الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينه.
25. عميرات محمد أمين. (2008-2007). أزمة الهوية لدى للنخبة المثقفة الجزائرية، ابن باديس-مالك بن نبي- محمد أركون. *رسالة ماجستير في الأنثروبولوجيا*. تلمسان، معهد الثقافة الشعبية، الجزائر: جامعة أبو بكر بلقايد.
26. فرّادأرزقي. (22 04, 2014). مصالي أقصى الأمازيغية تأثرًا بشكيب أرسلان. *جريدة الشروق اليومي*(4354).
27. قنّان جمال. (1994). *قضايا ودراسات في التاريخ الجزائر الحديث و المعاصر*. الجزائر: المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار.
28. قنانش محمد ومحفوظ قداش. (2009). *حزب الشعب الجزائري (1937-1939)*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
29. كركوش فتيحة. (2014). إشكالية بناء الهوية النفسية الاجتماعية. *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*(16).
30. لهلالي سلوى . (2016-2017). المسألة الثقافية في أدبيات الحركة الوطنية الجزائرية (1919-1954). *أطروحة دكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر*. الجزائر، كلية العلوم الإنسانية، قسم التاريخ، الجزائر: جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر 2.
31. مجمع اللغة العربية. (2000). *المعجم الفلسفي*. مصر: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
32. نايت بلقاسم مولود قاسم. (1975). *أنية وأصالة* . قسنطينة: مطبعة البعث.
33. الهرماسي محمد صالح. (2001). *مقاربة في إشكالية الهوية المغرب العربي المعاصر*. سوريا: دار الفكر المعاصر.

الهويّة الفنيّة إلتقاء بين الفكر الفنّي والفكر الحرفي في أعمال "محمود قارة "

The Artistic Identity: A Meeting of Artistic and Industrial Thought in the Works of "Mahmoud Gara"

وسام بن شيخة[130]

Received: 25/02/2024 Accepted: 01/06/2024 Published: 22/06/2024

الملخّص

تتنزّل الهويّة التّشكيليّة في هذا السياق؛ "اللقاء بين الهويّة والابتكار : كابح مفجّر للإبداع"، دمج الهويات – تجديد هجين؛ في إطار التّداخل والتّحاور بين الحرفة والتّشكيل، أي في ذلك التّقاطع والتّفاعل بين مهارات الحرف اليدويّة التّقليديّة والفن التّشكيلي المعاصر.تختزل الهويّة الفنيّة إذن مجموعة من العوامل التي تميّز هذه التّجربة وتعكس تفرّدها أو ربّما استثناءها في السّاحة الفنيّة، نذكر من ذلك الفاعل البسيكوسوسيولوجي و الفاعل الفيزيولوجي (المرض أو الإعاقة) في بناء أسلوب فنّي يجمع بين الجودة التشكيليّة والتعبير الفنّي. نقترح في هذا الإطار نماذج من أعمال تجمع بين حرفة "التّوريق" والتّشكيل الفنّي وذلك كتوظيف بسيكوسوسيولوجي في تشكيليّة الحرفة، بحيث تتشخّص الهويّة الفنيّة في هذا البحث بين إلتقاء الفكر الفنّي المعاصر والفكر الحرفي. في أعمال "محمود قارة" إنصهرت آليّة الحرفة بفلسفة الفنّ وإبداعه بمنظور معاصر في ضلّ غياب ثقافة فنيّة لتتفرّد بجماليّة تنوّعت فيها العناصر التّشكيليّة بمختلف تجلّياتها البسيكوسوسيولوجيّة في إنتاج هذا النوع التّشكيلي ك "براديغم فنّي"، بحيث أصبح هذا المعطى الجمالي أقرب للفنّ وأبعد عن الحرفة. من هذا المنطلق نقترح التفكير في العناصر التالية لهذا المقال العلمي: الهويّة الفنيّة إلتقاء بين الفكر الفنّي والفكر الحرفي، الهويّة الفنيّة كبراديغم فنيّ، الرّهانات الجماليّة وحدود الإبداع في تجربة "محمود قارة".

الكلمات المفتاحيّة: *التزاوج بين الفكر الفنّي المعاصر والفكر الحرفي، البرايغم الفنّي، الهويّة الفنيّة*

ABSTRACT

The artistic identity is manifested in this context as "The Encounter between Identity and Innovation: A Catalytic Brake for Creativity," integrating identities - hybrid renewal; within the framework of interaction and dialogue between craftsmanship and art, that is, in the intersection and interaction between traditional manual craft skills and contemporary art. The artistic identity thus encapsulates a set of factors that distinguish this experience and reflect its uniqueness, or perhaps its exceptionality in the artistic arena. These factors include the psycho-sociological actor and the physiological actor (illness or disability) in the construction of an artistic style that combines artistic quality and expression. In this context, we propose examples of works that combine the craft of "scrolling" with artistic shaping, employing psycho-sociological aspects of the craft's aesthetics. Thus, artistic identity is characterized in this research by the intersection of contemporary artistic thought and craftsmanship. In the works of "Mahmoud Gara," the mechanism of craftsmanship merges with the philosophy and creativity of art from a contemporary perspective in the absence of an artistic culture, thus standing out with a beauty where the artistic elements varied in their various psycho-sociological manifestations in the production of this artistic genre as an "artistic paradigm," making this aesthetic aspect closer to art and further from craftsmanship. From this standpoint, we propose considering the following elements for this scientific article: the artistic identity as an encounter between artistic and artisanal thought, the artistic identity as an artistic paradigm, aesthetic challenges, and the limits of creativity in the experience of "Mahmoud Gara".

KEY WORDS: *Fusion between contemporary artistic thought and artisanal thought, artistic paradigm, artistic identity.*

[130] دكتور متعاقد، جامعة القيروان
wissem.ben.chikha2016@gmail.com

I. مقدمة

تتجلّى الهويّة الفنيّة في تجربة "محمود قارة" بناء على خصوصيّة إستطيقيّة تضافر فيها الفكر التّشكيلي الفنّي مع الفكر الحرفي"[131]. فبحضور البديهة والفطرة تتشكل حرفة أو صنعة "محمود قارة"[132] بأسلوب إنشائي متفرّد يمنحها إستطيقيا نوعيّة "جديدة" يمكن أن تتجاوز الحدث الجمالي إلى ما هو أبعد من مفهوم. ولفهم هذه العلاقة يعتبر الثّالوث التّشكيلي الجامع بين ما هو فكر فنّي، وما هو فكر حرفي، وما يخالج الذات من أوهام وتخيّلات هو الأصل الأنطولوجي في وجود هذا المخاض الجمالي كهويّة فنيّة إنعرجت ببداهة الحرفة لصالح الفنّ.

ما نراهن عليه في هذا البحث هو تخصيص تشكيلي له "براديغم"[133] خاص به بناء على فطريّة إبتكارا حرفيّا يخضع لمنطق إبستيمولوجي وسيكولوجي وسوسيولوجي قد تفرّد في البناء والتّشكيل.

يأخذنا هذا الجدل إلى أبعاد نظريّة مغايرة لتقاليد العمل الفنّي، فهو يجرّنا إلى إقتراح نموذج معيّن يشخّص هويّة فنيّة بناء على معالجة فلسفيّة تشمل الخلفيّة السيكولوجيّة، والخلفيّة البسيكولوجيّة، والخلفيّة السّوسيولوجيّة للذات النّاشئة. وما يجعل هذه التّجربة بحثا مهما للنّقاش والسّجال هو حضور المتلقّي بدوره الفاعل في قراءة "الأثر المفتوح" (إيكو، 2013) على حدّ تعبير "أومبرتو إكو". فكيف يتجلّى هذا الإلتقاء بين الفكر الحرفي والفكر الفنّي في ظهور الإبداع وتشخّص الهويّة الفنيّة؟

I. نصّ المقال

1. الهوية الفنية إلتقاء بين الفكر الفني والفكر الحرفي

يتركّز مفهوم الهويّة الفنيّة في هذا السّياق فيما يمكن اختزاله بـ التّوظيف التّشكيلي من حرفيّة الحرفة إلى حرفيّة التّشكيل الفنيّ المعاصر، ذلك أنّ المسألة متعلّقة بتزاوج فكري وتقني جمع آليّة التّشكيل الحرفي لـ "حرفة التّوريق "[134] بآليّة التّشكيل الفنّي بناء على مقوّمات بسيكوسوسيولجيّة تفاعلت في ذات الفنان مباشرة من ومع فضائه الخاص.

بدون سابق إشارة أو إعلام، بقدرات جسدية وذهنية متدهورة، وهو طريح الفراش عاجز بين صور الواقع وتصاوير الوهم، يستأنف الشّيخ "محمود قارة" نشاطه بذات الأدوات والمواد التي مضى عليها الزّمن مهملة مبعثرة في أركان فضائه الخاص. وبعد انتهاء فترة صلاحيتها، وقبيل الوفاة بسنتين عن سنّ يناهز تسعة وتسعين عاما يستأنف

---

[131] يهدف الفكر الحرفي إلى تحقيق كميّة أكثر في حيز زمني أقصر مع المحافظة على حكمة الصنع ودقّة التنفيذ.

[132] ولد "محمود قارة" بمدينة "قليبية" سنة 1902 وتوفي فيها سنة 2005 ويعتبر من أهمّ حرفيي تلك المنطقة الذين آشتهروا في مجال نقش وتخشيش الخشب وتزويقه، فضلا عن إشرافه على تعليم ثلّة من الشّباب، وتنظيم مشاركات مختلفة في صالونات ومعارض الصّناعات التّقليديّة على المستوى الوطني والعالمي. وتعتبر هذه الحرفة من أبرز الأنشطة الموروثة حرفيا، وذات أهميّة إقتصاديّة كبرى بحيث تضمّ الكثير من الأعمال المكمّلة؛ وهي جزئيّات تعتمد بشكل أساسي على التّقنية اليدويّة، كما تعتمد بصفة مركّزة على أدوات بسيطة تخدمها سيولة اليد المجرّدة، لذلك فهي تتطلّب المهارة والتّركيز لإحكام الصّنع ودقّة التّنفيذ.

[133] في هذا السّياق نزّل مفهومنا للبراديغم التّشكيلي كنوع فنّي يقوم عل شكل من التّمايز البراغماتي لمقياس أو نموذج فنّي معيّن له مرجعيّته الإستطيقيّة في الإنشائيّة والتّلقي. فالمسألة إذن لا تتعلّق بتفسير دقيق ومحكم، المسألة متعلّقة ببناء نظريّة تفسّر شكلا من التّمايز النّموذجي لتجربة يمكن أن تسجّل كحدث جمالي على غرار التّجارب التّشكيليّة، وهذا الأخير يمكن أن يساهم في توليد تأمّلات جماليّة وهوويّة للظّاهرة الفنيّة كظاهرة كرونولوجيّة متحوّلة حسب سياق مفاهيمي للحظة ما. وعموما نلخّص هذا المعطى المفهومي بـ "نظريّة الجدّة" أي ما يمكن إعتباره تجربة جديدة "براديغما" لها مفعّلاتها العلميّة في تطوير الحركة المعرفيّة كما جاء في فلسفة "توماس كون" "بنية الثّورات العلميّة".

[134] إنّ هذه الحرفة ككلّ الحرف لها غرض تجاري يقوم على بديهة التّكرار والسّرعة. بهذا المنظور الحرفي "المتعصّب" إشتغل "محمود قارة" كامل حياته المهنيّة. تباشر هذه الحرفة برسم الأشكال "الموتيف" على الخشب بإعتماد قوالب جاهزة قد خطّت على ورق مقوى أو على ورق شفاف. وغالبا ما تحمل هذه الأشكال الزّخرف الزّهري؛ أزهار وأوراق، وهو وما يعرف عند أهل الحرفة بـ "التّوريق". وعموما هذه الأشكال مستوحاة من الطبيعة كما نجدها متوارثة من معارف سالفة تعود إلى عهود رومانيّة وبيزنطيّة. كما نجد في هذه النّقوش أشكالا هندسيّة مختلفة تعود إلى الطّراز العربي الإسلامي.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

الشّيخ سالف نشاطه بصفة يرتدّ فيها تدريجيا عن المعايير الحرفيّة التي تفرضها الحرفة كقانون صارم يحتكم لدقّة الصنع وحكمة التّنفيذ، حيث إنحرف فيها الغرض الحرفي عن مبادئ الحرفة بمختلف أشكالها التّقنيّة والهندسيّة. (أنظر مثال تحليلي عدد 1)

تركيبة مركزيّة باليد المجرّدة تقوم على التّطابق والتّناظر الأفقي، قلم حبري على ورق شفّاف، 29.7 صم x 21 صم	تحوّل صبغة النموذج من أسلبة حرفيّة إلى أسلبة تشكيليّة فنيّة ألوان زيتيّة على خشب مضغوط 20 صم x 43 صم
مثال تحليلي عدد 1 : بداية الارتداد عن حرفيّة الحرفة مقابل حرفيّة التّشكيل	

إنّ الميكانزم الحرفي في تشكيليّة محمود قارة يستأنف نشاطه بمنظور فكري لا يتماهى مع مفهوم الحرفة التي كانت مقرونة بمقاسات ونظريات دقيقة مقابل إنتاج نوع تشكيلي نموذج فنّي؛ -"براديغم فنّي"- تزاوج فيه الفكر الحرفي مع الفكر الفنّي المعاصر بأسلبة تشكيليّة تقوم على بديهة السّرعة وتكرار مفرداتها التّشكيليّة دون سابق خلفيّة نظريّة، فقط تجرّد من قواعد الحرفة وتماهى مع مخيّلته ورسم كلّ ما يخالجها بصفة إنسيابيّة.

وفي مرحلة متطوّرة من هذا الإجراء العفويّ نلاحظ أنّ الآليّة الحرفيّة في تشكيلات "محمود قارة" قد تشبّثت بآليّة السّرعة إلى جانب إلتزامها ببديهة التكرار الصّناعي، ولكن الخلفيّة الجماليّة والعقليّة للحرفة أخذت منعرجا يجانب فكر الفنّ التّشكيلي على حدّ توجهات إبنه الفنّان التّشكيلي "رؤوف قارة"[135] بقوله "إلّي تشوفو صورو"[136]. الأمر بوصفه حدثا تشكيليا أصبح متعلّقا بتلك الأوهام والتّخيّلات التي أصبحت تراوده من فترة إلى أخرى ليتحوّل هذا المحدث البسيكوسوسيولوجي إلى جوهر هذا النّوع أو "البرادغم" من الأعمال التّشكيليّة التي يمكن أن تقوم على مفهوم "التطعيم" كمفهوم مستقل يجمع بين الفنّ والحرفة.

يتحوّل المضمون التّشكيلي في أعمال "محمود قارة" بصفة تدريجيّة وبنسق سريع من فكر حرفي صنائعي إلى فكر حرفي فنّي ليتقلّص حضور المحمل الخشبي مقابل الورق وتأخذ التّشكيليّة فيها سياقا تشكيليا وجماليا مختلفا تختصّ بنوع جماليّ في الإنشاء والتّلقّي (أنظر مثال تحليلي عدد2).

[135] "رؤوف قارة"، هو فنّان تشكيلي تونسي من مواليد 1974، له تكوين اكاديمي وعديد والمشاركات في المعارض الوطنيّة والدوّليّة.

[136] حوار شخصي مع "رؤوف قارة".

مثال تحليلي عدد 2 : تطوّر الإرتداد عن حرفيّة الحرفة مقابل حرفيّة التّشكيل

نستنتج من هذه الامثلة التّحليليّة أنّ الخصوصيّة الإستطيقيّة لتقليد الموروث الحرفي تتحوّل من خصوصيّة مضبوطة بقيم تقنيّة وهندسيّة إلى خصوصيّة عبثيّة تحمل مفاهيم وتصوّرات جماليّة يمكن مقاربتها بالقيم الفنيّة المعاصرة مثل "الهجين" و"السّاذج" و"البسيط" و"التّلقائي" و"الصّدفوي" و"الكاووس" و، ... كلّها مفاهيم أصبحت تمثّل لحظة محوريّة في تجربة "محمود قارة" لتأخذ الحرفيّة والإحترافيّة في هذا السّياق التّشكيلي صياغة برغماتيّة نوعيّة يمكن أن تنخرط بنا في جماليات المشهد التّشكيلي الرّاهن أو المعاصر. وأيّ براديغم؟ نوع تشكيلي يباشر بآليّات فكريّة حرفيّة مثل الماديّة الإنتاجيّة والسّرعة والتّكرار وينتهي بأسلبة جماليّة تلتحق بنا في الجماليات المعاصرة للتجارب التشكيليّة.

في تجربة "محمود قارة" كلّ إجراء منهجي أو تقني يتنزّل صدفة من محض البديهة والمخيّلة دون سابق تدبّر.

تتشخّص الهويّة الفنيّة في أعمال "محمود قرة" من خلال هذا التّحوّل أو المنعرج اللّا متوقّع؛ أي الإرتداد من الآلة الحرفيّة إلى الآلة التّشكيليّة؛ هو تحوّل إنتقل فيه من مرحلة الوعي الآداتي إلى مرحلة اللّاوعي الآداتي نتيجة تغيّرات وإرتدادات بسيكوسوسيولوجيّة دون أن نستثني دور إبنه الفنّان التّشكيلي "رؤوف قارة" في تشكيل هذا "البراديغم الفني".

2. الهويّة الفنيّة كبراديغم فنّي

هذا المعطى الجمالي كطراز تشكيلي نوعي «لا يكون حرفة تقليديّة ولا هو تواصل».(Gaillot, 2015)فقد دمج بين الهويّة الحرفيّة والهويّة الفنيّة بحيث أصبح أقرب للفنّ وأبعد عن الحرفة مثلما أشار "دومينيك شاتو" في أكثر من مصنّف للفنّ؛ ذلك الذي «يجمع مختلف أنواع الأفكار المتأتّية من مجالات ذوات تعاريف متباينة (Chateau, 1998)»، الأمر متعلّق بهويّة فنيّة مستهجنة تمنح التّجربة قدرا مهما من الإثارة في المتحف الذّهني. وتتنزّل هذه الإثارة في شكل خطاب إستطيقي يثمّنه ذلك النّشاط التّشكيلي بما هو شذوذ وإستثناء تدعمه آليّة الحرفة كفكر حرفي ينزع إلى التّجريد الفنّي المستقل على غرار التّجارب التي تشهدها السّاحة الفنيّة المعاصرة.«هكذا يتّخذ التّفكير في الفنّ بعدا جديدا[137] (Belting, Poirier, & Michaud, 1989)»، ومن هذا المنطلق فإنّنا لا نقدم على قراءة الأعمال وتحليلها كظاهرة عاديّة في إطار مفاهيمي عام، إنّنا نقترح التّحقيق فيها ك "براديغم" أو كهويّة فنيّة بناء على حدث الإثارة "الفاسيناسيون" (Fascination) الذي تحدثه في المتحف الذهني إعتبارا لما يمكن أن تحدّثه من مفاهيم جماليّة في معجم الإستطيقي للأثر الفنّي.

ويستقيم هذا التّصوّر بعد التّخمين فيها كتجربة قائمة الذّات تتضمّن صيغ نظريّة براغماتيّة يمكن أن تشخّص هوّية فنيّة تعطي مفهوما قويما للإبداع في سياقنا الكرونولوجي الرّاهن من الممارسة الفنيّة. فالإثارة بمفهومها الواسع في هذا السياق البراغماتي تبعث في ذات المتلقّي شكلا من الحراك الفكري في أرشيف المتحف الذّهني (المتحف الذّاكرة). هذا الأخير بدوره له أثر واضح في مضاعفة حجم الإثارة في النّخبة الفاعلة؛ أي تلك العارفة بتاريخ الفنّ وفلسفته. من هنا تتولّد أهميّة التجربة من حيث حدث الظّهور؛ ظهور الهويّة الفنيّة باعتبار ذلك اللّامرئي الذي يشكّل دور الوسيط الرّوحاني في التّواصل بين ذاتيّة الأعمال وذات المتلقّي. « *ففي دخيليّتها يوجد المحتوى الكامن في النّقطة التي يمتزج فيها التّوضيح بالتّجريد*» (أليوت، 2002)؛ ذلك أنّ التّشكيليّة هنا لا يمكن أن تكون توضيحا أو تجريدا، بل لحظة ينصهر فيها التّوضيح بالتّجريد. هكذا تميّز التّجربة نفسها بنفسها. من تلقاء عفويتها تستميل المتلقّي وتدعوه إلى البحث فيها ك "براديغم" يشخّصه حدث الإثارة لفكرة "الرّائع الجمالي"؛ ذلك أنّ البراديغمات الفنيّة بمنعرجاتها الرّاديكاليّة في تاريخ الثّورات الفنيّة هي أساسا إستطيقا فكريّة ترتبط بإستطيقا الفكر، فلا يكتمل البراديغم الفنّي إلّا بحضور المتلقّي الفاعل العارف بنظريّات الفنّ. فعندما تأخذ الأعمال كاملة في أعماق الوعي يعاد إحياؤها هناك من جديد وتصبح لحظة ثابتة ضمن أحداث سلّم المتحف الذّهني وتتشكّل ملامح الهويّة الفنيّة حسب الرّاهن من السياق الفلسفي لتلك اللّحظة.

يعمل التّشكيل في تجربة محمود قارة «بوصفه لغة تشكيليّة مستقلّة (Francastel, 1956)»، على حدّ تعبير "فولفلن" (Heinrich wolfflin)، «وإنحيازا إلى بيار فرانكستال فيما إصطلح عليه بـ"الفكر التّشكيلي"، وأن يعتبر البنية الأسلوبيّة للآثار الفنيّة "نتاجا لتجربة داخليّة" لا بوصفها أجساما ماديّة على رأي إرفين بانوفسكي». نظر في الفنّ المعاصر إحالة على بعض إشكاليّاته وتيّاراته وفنّانيه (دحمان م.، 2017).

137 في هذا السياق يتّخذ الفنّ بعدا جديدا من حيث "براكسيس" الأسلوب الراهن بعيدا عن النظّريّة التّقييميّة للأثر الفنّي، بحيث يعتبر "ريجل" (Alois Riegl) في الصّفحة عدد 24 من هذا الكتاب أنّ «مفهوم الأسلوب يستوجب غضّ النّظر عن مجمل العوامل الأخرى التي تهيّئ أثرا فنيا» بما يفيد أنّ تاريخ الفنّ تسبقه قولبة أسلوبيّة يتّفق بموجبها على تصنيف الأثر التّشكيلي كعمل فنّي بترتيب قد يعدّ اليوم ليختلف حوله غدا.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

من بداهة هذا الحدث الفطري تتشكّل إرهاصات الهويّة الفنيّة كبرادغم فنّي قائم الذات قد تحوّل بالمنطق الحرفي إلى فلسفة التّشكيل الفني المعاصر. فالرّهان يتعلّق بشكل من الإستثناء الذي يرتبط بتحوير النّشاط الحرفي حركة وفكرا إلى فكر جمالي فنيّ يضمر قيم تشكيليّة فطريّة نادرة مبنيّة على عنصر البساطة والعبثيّة والصدفة و"الكاووس" في التّشكيل والتّلوين. فكيف يمكن تعليل الجودة الاستثنائية للأعمال وما يلحقها من ندرة وتفرّد كأصل من أصول الهويّة الفنيّة في تجربة "محمود قارة"؟

تتركّز خصوصيّة الأعمال وجودتها الإستثنائيّة من خلال الماديّة التّشكيليّة للأعمال المتمثّلة في التّشكيليّة الخطيّة و المنظور وبنيته التّركيبيّة، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى تتركّز في عنصر التّكرار وذلك كمفهوم جمالي لهذا البراديغم الذي تقلّص حضوره من التكرار التطبيقي كقيمة حرفيّة إلى التكرار البسيكوسوسيولوجي كقيمة فنيّة.

- **التّشكيليّة الخطيّة**

يأخذ الخطّ في تجربة "محمود قارة" منعرجا جماليا من الجميل الحرفي كمفهوم إستطيقي إلى الإستطيقي التّشكيلي كمفهوم فنّي. ينعرج الخطّ عن مفهوم القاعدة والإلتزام إلى مفهوم التّجريد والإبتذال، وتتحرّر الخطوط من أكاديزم الحرفة.

التّشكيليّة في أعمال "محمود قارة" مرسومة بخطوط شديدة قويّة واضحة مفرطة في الوثوق أحيانا (أنظر مثال تحليلي عدد 3)، وأحيانا أخرى نجدها متولولة بين التّيه والشكّ والحيرة والتّردّد (أنظر مثال تحليلي عدد 4).

مثال تحليلي عدد 3 : صور لأعمال تبرز مدى موثوقيّة الخطوط وقوّتها

مثال تحليلي عدد 4 : رسوم تلوينيّة يتحوّل فيها الخط إلى كتل أو مساحات لونيّة متولولة بين الشك والتّيه والحيرة

من الموديل الزّهري ومن القوالب الجاهزة تصبح الخطوط مندفعة غير عابئة وغير مكترثة وأكثر إنسيابيّة، إنّها تتمثل عالم "الشيخ المبدع" وعدميّته فنجدها تارة سميكة داكنة تكاد تحفر محمل التّشكيل، وتارة نجدها خفيفة شفّافة وكأنّها مجرّد مساحات لونيّة.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

هي لا تكتفي بالتّشكيل؛ فقد تضاعف حضورها في بنية التّشكل والتّركيب لنجدها خطوطا تساجل وتتكلّم، وتفكّر وتتنقّل؛ خطوطا تنتجها رغبات تترفّع عن حدود الموجود وأطواقه العدميّة. إنّها خطوط شاذّة متمرّدة عن كل منطق أكاديمي يحمل خلفيّة حرفيّة تقعّد نشاطها وتحدّد مسارها.

الخطوط في تجربة "محمود قارة" لا تكتفي بأن تسجّل حضورها كأثر تشكيلي، بل هي تواجه البياض بما هو مفهوم عدمي للحياة حيث تختزل ماضيه وحاضره ومستقبله. فلا يكتمل صموده أمام عدميّة البياض بما هو تأكيد لوجوده إلّا بعد أن يداهم الفراغ بكتله الخطيّة يتحوّل خلالها الزّخرف الزهري إلى رمز للمقاومة والصمود.

الخطّ هنا يمثّل خصوصيّة تشكيليّة قائمة الذّات، فهو يحتلّ كلّ المساحات اللّونيّة ويهيمن عليها، فلا تقطع حدوده وأوهامه خشونة الأداة وتعثراتها ولطخاتها في المساحة والكتلة. بين غياهم الحاضر والوهم الذي أصبح يراوده كحالة مرضيّة متقدّمة يفرض الخطّ حضوره في التّشكيل كمقوّم سيميائي يفسّر مختلف تحرّكاته التّشكيليّة لينخرط ببراغماتيّة (إنقلابيّة أو طلائعيّة) القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين دون إستثناء لفنّ القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر كأن نذكر خطيّة "أندريه ماسّون André Masson"، أو خطّية "دانيال دوزوز Danie Dezeuze"، أو خطّية "هنري ميشو Henri Michaux"، .... إنّه يستسيغ خطوطا بآندفاعيّة وتهوّر مشوبين ببديهة مهارة عصاميّة؛ كأنّما يثأر لواقع إفتقر فيه حريّة التّنقل ومغادرة سريره، أو أنه يثأر لهزيمته الرّاهنة أمام نزاعه مع الزّمن ومقاومة اللّحظة. «ولما لا هذه الإنحرافات؟ أليست ملكات ومواهب إنسانيّة؟ وبالمعيار ذاته، ألا تمثّل طرفا نشيطا في الميكانيزم النّفسي لكلّ كائن بشري؟ ألا تؤدّي إلى نفس الإكتشافات؟ ألا يبدأ الفنّ بالإنحرافات (والزّيغ)؟» (Dubuffet, 1973) .

ومقارنة بهذا المسح التّاريخي لخطيّة الحركات التّشكيليّة فإنّنا بصدد إعلاء خطيّة "محمود قارة" كقيمة جماليّة نوعيّة في عالم التّشكيل الفنّي. فهي مستقلّة عن كلّ نموذج تشكيلي فنيّ؛ هي تتألّق براغماتيا[138] من خلال ما تعكسه من فعل يدعو للإثارة بعد حدث التّلقي الفاعل، أي ما يعكسه هذا الحدث كلحظة فكرية تساهم في توليد دلالات وقيم جماليّة براغماتيّة تشخّص حضور هويّة فنيّة كاملة غير منقوصة.

- **المنظوروالبنية التّركيبيّة**

لا يتقيّد المنظور في تجربة "محمود قارة" بنظريّة أو بقاعدة محدّدة. فجميع الأعمال لا تلتزم بمورفولوجيّة منظور ثابتة تستمدّ مشروعها التكويني من خلال نقطة نظر ثابتة تستجيب لثوابت دقيقة لعلم المنظور؛ كأن نذكر علميّة التّكامل والتّرابط البنيوي في التّدرّج المنظوري بين خطّ الأفق وخطّ الأرض ونقاط التّلاشي في تكوين البنية المنظوريّة (أنظر مثال تحليلي عدد 5).

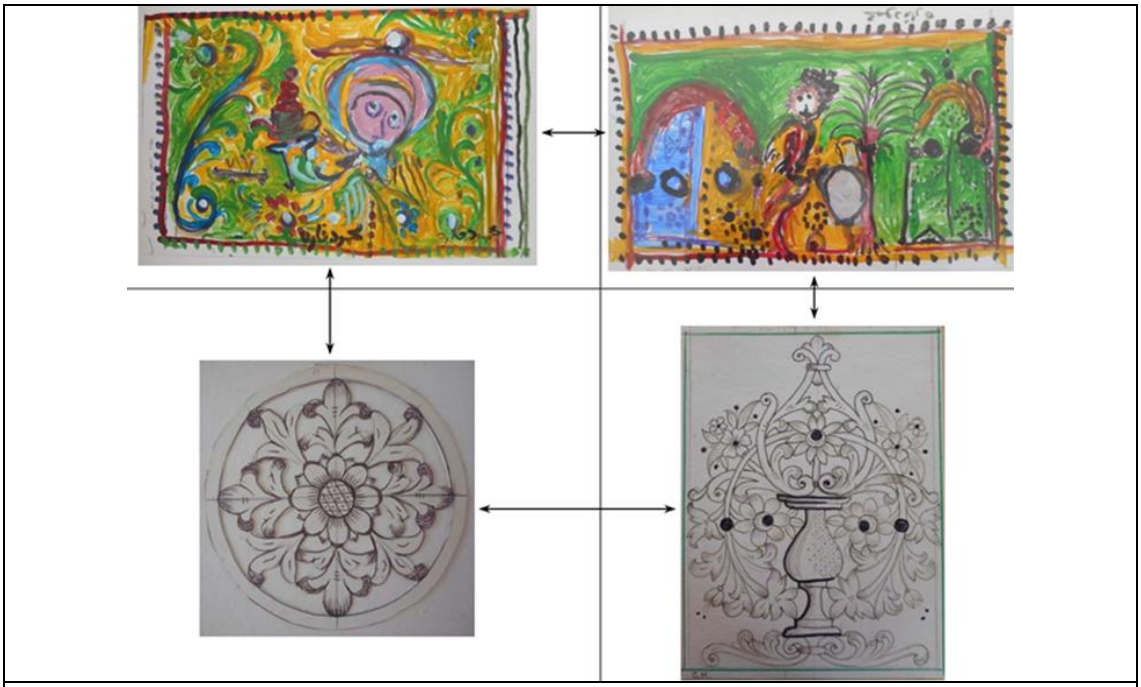
 العمل مقسم إلى ثلاثة وحدات منظوريّة، وحدة ثابتة ووحدتين أفقيّتين	• منظور سطحي • الأعمال عبارة عن عجالات خطيّة (croquis) • فضاء التّصوير مقسّم إلى عدّة وحدات منظوريّة أفوقيّة وعموديّة مستقلّة عن بعضها البعض.

[138] الألق البرغماتي " (L'éclat pragmatique) حسب تعبير "إتيان سوريو" ,أنظر: (SOURIAU, 1990)

 العمل مقسّم إلى ثلاثة وحدات منظوريّة عموديّة	• غياب المنطق المنظوري في الأعمال؛ نقطة النّظر، خط الأفق، خطوط التلاشي. • الخلاصة: المنظور في أعمال قارة هو منظور متأثّر بطبيعة الرّسم المسطّح لتقليد النّموذج الحرفي، ومتأثّر كذلك بالمخزون البصري الخاص والإجتماعي وذلك حسب طبيعة الحالة البسيكولوجيّة التي تزامنت مع إنشائيّة العمل.

مثال تحليلي عدد 5 : التدرّج المنظوري كهويّة فنيّة في أعمال "محمود قارة"

المنظور في أعمال "محمود قارة" يأخذ صبغة تشكيليّة تكوينيّة؛ وكأنّ التّكوين شكل من أشكال المنظور، ذلك أنّ التكوين هنا يخضع إلى سلطة العين؛ أي تلك البديهة التي إحترفت تنظيم العناصر البصريّة، فنجد مجموعة مهمّة من الأعمال تأخذ من مركز المحمل عنصرا تشكيليا ومحوريا للعمل، إنّها تقوم على فكرة التّركيب التّشكيلي الذي يقوم على تجميع عناصر تشكيليّة لأكثر من بنية بصريّة ومنظوريّة لفكرة واحدة. فكلّ عنصر أو حدث يقع تصويره يكون مستقلا عن الآخر. (أنظر مثال تحليلي عدد 6).



التّركيبة في حرفة التّوريق هي تركيبة مركزيّة ذات محور ثابت تتفرّع حوله مختلف العناصر التّشكيليّة.
يتحوّل القالب الحرفي إلى تركيبة تشكيليّة فنيّة بمنطق فني يقوم على التّجريد.

مثال تحليلي عدد 6 : البنية التّركيبيّة في المنظور كهويّة فنيّة في أعمال "محمود قارة"

إنّ العناصر المنظوريّة في تجربة "محمود قارة" تتحيّن وتبتدع من محض العدم؛ ذلك "الوهم" اللّصيق باللّحظة دون سابق خلفيّة نظريّة لها علاقة بالفنّ. هو لا يستحضر المنظور كعلم له قواعده وأسسه، إنّه يبتدع خطابا تشكيليا يقوم على منطق عصامي يساهم في بناء كونيّة بصريّة يقع من خلالها إستحضار مناهج تشكيليّة مستحدثة.

هذه العصاميّة أو الفطريّة المنظوريّة المتماهية بين الحرفي والفنّي والبسيكولوجي تعتبر "إستثناءً" براغماتيا في تشكيليّة محمود قارة؛ وحجّتنا في ذلك أنّ "الفنّان" ينعرج بمنتهى التّلقائيّة المنظوريّة بعد أن تجرّد من مختلف أشكال التحسّب والعناية الحرفيّة. لا يتناسق المنظور في أعمال "محمود قارة" بأيّ شكل من الأشكال. كلّ نموذج

تشكلي يجسّد طبقا لوهم اللّحظة أو ما بقي عابقا بذاكرة المكان. هو يشهر مجازا منظوريا ذاتيا تخصّص بكينونته اللّامادية في وجوده المادي، فقد صاغها طبقا لرؤيته الخاصّة كأن نذكّر بمجاز المنظور في أعمال "بيكاسو" التّكعيبيّة التي تمرّد من خلالها على كلّ منطق نظّر له علم المنظور في تمثّله للواقع المرئي، ونذكر أيضا مجاز "ديبيفيه" حيث صاغ شخوصه وتمثّلها بعيدا عن كلّ منطق يستجيب لقواعد التّناسب المثالي. إنّه يبتدع أعماله ويركّبها من بديهة اللّحظة بعيدا عن كلّ سلطة بصريّة ماديّة بنفس حرّ مفعم بالحسّ الإنساني بعيدا عن مختلف أشكال العولمة الأكاديميّة.

هذه الأسلبة التي إختصّ بها "محمود قارة" في بنائها وتشكيلها؛ من دون شكّ هي أسلبة مخصوصة يمكن تنزيلها ضمن سياق النّظريّة التي تلتحق بنا حيال أعتى مدارس الفنّ عدميّة وجرأة وتمردا في النّصف الثّاني من القرن العشرين حيث تستثمر الفطريّة وعفويّة "اللّا معرفة" وما يصدر عنها من تلقائيّة كقيمة إستطيقيّة في التّعبير التّشكيلي.

- **التكرار**

إقترن التكرار في تجربة "محمود قارة" بآليّة الحرفة وفكرها التّجاري. فهو يقوم على ترتيب الأشياء بأسلبة تشكيليّة أداتيّة متنوّعة تحمل في اثناءها دلالات إنفعاليّة ونفسيّة مختلفة تفرضها طبيعة السّياق البسيكوسوسيولوجي للّحظة.

يعتبر التّكرار في هذه التّجربة سرعة وكمّا العنصر المثير والمهم (ماينا هز عن 900 عمل قبيل سن الوفات بسنتين). فقد أضفت خصوصيّة إستطيقيّة في كونيّة التّجربة بإعتبارها قد أخذت شكلا لا متناهيا؛ وكأنّها عمل واحد يسرد قصّة الصّمود أمام عدميّة الوجود ومواجهة الفناء. في هذه الأعمال يخرجنا التّكرار من سذاجة الفطريّ إلى طرافة تشكيليّة تعكس براعة فنيّة مخصوصة بالحضور البسيكوسوسيولوجي (الوهم وذاكرة المكان) الذي تتفرّد به الهويّة المبدعة في شخص "محمود قارة"، وهذا الحضور يفسّر بدوره حضور تلك المثيرات الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة الكامنة وراء تشكل هذه الهويّة الملفتة للنّظر بوصفها "فلتة زمانها". يشكّل التكرار في هذه الأعمال آليّة جماليّة في كونيّة المشهد الإبداعي، وتتلخّص هذه الأهميّة في كونه آليّة تشكيليّة تضمن تجدّد العلاقات بين مختلف عناصر العمل بحيث تثرى دلالات المفردات التّشكيليّة وينمو البناء الإبداعي. ففي تكرار المفردة التّشكيليّة قوّة تأثير تظهر الأهميّة التي يوليها ذلك المتحدّث "محمود قارة" عن مضمون ذلك الحدث البسيكوسوسيولوجي فضلا عما يحقّقه من خصوصيّة إستطيقيّة بين شاعريّة المحتوى وبين فاعليّة التلقّي. «تعطي العين للمرئي في تلك اللّحظة من البصر المعمّق ما يجعله أقرب إلى اللّامرئي» (الصكر، 2007)، تجرّده، ترمّزه، وتختزله، تلغيه، ثمّ تحييه وتبعثه من جديد، ودون جزئيّات أو تفاصيل، فقط ما إختزنته الذّاكرة الحرفيّة والذّاكرة الإجتماعيّة من أصوات ستبقى أصداءها تقدح في الذّاكرة والمخيال. هي تتكرّر في حالة تشكيل دائم لتحيل كلّ صمت وسكون إلى لغة وأسلبة تشكيليّة خاصّة تصغي لها العين المتبصّرة التي تصالحت مع اللّامرئي، إذ «يبقى إزاء الأثر لا مكترثا له يكاد يكون كمثل معبر إلى مخاض أثر يسلب نفسه بنفسه أثناء الخلق» (هايدغر، 2011).

يكسب التكرار في أعمال "محمود قارة" قيمة جماليّة يمكن تقديرها بالمشترك الجمالي بين فنّ الحرفة وحرفة الفنّ. وبمقتضاه إخترق مختلف أشكال الفنّ الفطريّ.

تضمر التّجربة طاقة إبداعيّة فطريّة حرص من خلالها "الفنّان الشّيخ" على إبراز قصديّته التّشكيليّة إنطلاقا من تكرار المفردة الحرفيّة فكرا وشكلا ليخرجها بمنظور جمالي متجدّد يخترق مختلف أشكال الرّتابة التي يمكن أن تتواجد بعمل تشكيلي ما. فالتّكرار هنا لا يمكن أن يكون دليلا على ضعف الشّاعريّة، إنّه عبارة عن آليّة من الآليّات التي يعتمدها الفنّان قصد تسليط الضّوء على التّجربة من خلال إثرائها بإحياء ذات "الموتيف" الذي يأخذ صيغا

تشكيليّة مختلفة، إنّه بكلّ الوسائل يحاول لا إراديا أن يحرّك في المتلقّي هاجس التّفاعل مع تجربته. وفي تقديرنا؛ إنّ في تنوّع أشكال التّكرار دليلا على ثراء هذه البديهة "التّقنية" بالمثيرات الجماليّة التي تسهم في إستثارة الشّاعريّة التشكيليّة لمختلف الأعمال.

يتضاعف عنصر الإثارة إنطلاقا من هذا المنطق، فهنا يطرح التّكرار كقيمة جماليّة وهوويّة يجسّد من خلالها الشّيخ "محمود قارة" كلّ صور القصديّة التّشكيليّة ودلالاتها من بدايتها إلى نهايتها، فقد تجاوز التّكرار محتواه التّشكيلي الشّكلي؛ أي أنّه إخترق حاجز التّلاحم الخارجي إلى ما يمكن تسميته بالبناء الدّاخلي لتشكيليّة القصيدة إنطلاقا من الخلفيّة البسيكوسوسيولوجيّة التي تنبض بالعدميّة والفناء. هذا الإختراق أسّس لفعل اللّامتوقّع (الصّدمة الفنيّة) في تلقّي الأحداث التّشكيليّة للتّجربة؛ فكان بدوره بمثابة نقلة جماليّة تلج بنا في باب من أبواب إستطيقا التلقّي.

يلعب التّكرار بين ثنائيّة الإنشائيّة والتّلقّي دورا فنّيا موحيا، بحيث يتّخذ دورا جماليا خاصّا يختلف عمّا سواه من التّجارب، إنّه يجمع بين مختلف العناصر التّشكيليّة بخيط واحد مثل الفاعليّة وقوّة التّأثير الإستقرائي الجمالي. فإذا كانت الوظيفة الأولى للتّكرار إحداث شكل من التّراسل في المشهد البصري فإنّ الوظيفة الثّانية مرتبطة بتجسير المفردات التّشكيليّة بين ماهو بسيكولوجي "وهم" وبين ما هو سوسيولوجي "صنعة وذاكرة بصريّة" عن طريق إرجاع الصدى الرّوحاني لظرفيّة اللّحظة التي تتمثّلها الدّلالة العامّة للموجود، تتوالى إذن الصّور التّشكيليّة محقّقة تراكما مشهديا يثري جماليّة العمل وينظّم الخطاب الذي تحكمه علاقة العام بالخاص.

يقوم التّكرار في تجربة "محمود قارة" على دهشة المرسوم الذي يعيد البداية في النّهاية مع الحفاظ على النّسق المكرّر بعيدا عن مختلف أشكال الرّتابة والإنغلاق البصري والتحجّر الأسلوبي الذي يؤدي بالتّجربة إلى النّسقيّة دون تحفيز أو إثارة جماليّة.

هكذا يؤدّي التّكرار على مستوى الفكر الفنّي فاعليّته في بنية الأثر التّشكيلي الذي يتحرّك على أكثر من مثير ودلالة، وهذا ما إنعكس على البنية الأسلوبيّة للتّجربة التي تتحرّك على أكثر من محور، وأكثر من رؤية، وأكثر من دلالة، ولذلك لا تقتصر دلالة التّكرار وجماليته على مقوّم إستطيقي أو نظري معيّن، وإنّما يمتدّ وينفتح بإنفتاح المثير المتكرّر على مختلف أشكاله.

يتجاوز التّكرار إذن وظيفته البلاغيّة من التّعبير والتّشكيل إلى الوظيفة الإستطيقيّة المفتوحة التي تحتاج إلى نفاذ فاعل يمكّن من رصد دلالاته الفنيّة ومستويات تأثيره في الخطاب الجمالي، وهذا الأخير يتبع موهبة "الفنّان" ومدى براعته الفطريّة في التحوّل والتّحوّر بالتّكرارات من دائرتها النّمطيّة إلى محتواها الفنّي المعاصر، والأسلوبي المبتكر.

3. الرهانات الجماليّة وحدود الإبداع في تجربة محمود قارة

إنّ الخصوصيّة الإستطيقيّة التي تجلّت بها تجربة "محمود قارة" ندرة واستثناء في تشخيص الهويّة الفنيّة تكمن في إلتقاء الفكر الحرفي بالفكر الفني المعاصر؛ فكرا وجودة وكميّة في فاصل زمني موسوم بالمحدوديّة والضمور. هذا الاستثناء يعتبر الدعامة الأساسيّة التي ساهمت في طرح هذا المشروع الإستطيقي.

وبناء على هذا الحدث كقيمة إستطيقيّة في حدث التّلقّي فإنّنا أمام ضرب من "الرّائع الفكري" (بن شيخة المسكيني_، 2011)[139] كقيمة معياريّة وتقديريّة تشرّع لوجود البراديغم الفنّي كهويّة فنيّة قائمة الذّات، وهذا التّشريع يعكس فهما وتحريرا للمحسوس الجمالي الذي يقوم على فكرة "الرّائع الجمالي؛ أي ما لا قبل لنا بتمثّله" (بن شيخة المسكيني، 2014)، أو "العظيم بإطلاق على حدّ تعبير كانط".

---

[139] تقول أمّ الزّين: «إنّنا نقترح عبارة الرائع نظيرا لغويّا عربيّا لما اصطلح عليه اليونان القدامى بـ "مفهوم باري هيبسوس peri hupsus"، واللاتين "سبليميس sublimis". وإنّنا إذ نجرّ عبارة الرّائع إلى مجال المفهوم الفلسفي العربي إنّما من أجل أن نفتح هذه اللّغة على ميدان جمالي على راهنيّة قصوى بالنّسبة إلى الفكر الحديث والمعاصر».

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

لقد أثارت فينا أعمال "محمود قارة" بعفويتها الغير مقصودة سكون بداهة اليومي أو المعتاد بين نسبة مهمّة من جماليات "التّجارب الفنّيّة" الراهنة، كما حرّكت فينا ذلك الإستقرار الإستطيقي الذي تقوم عليه مختلف المفاهيم المعاصرة كالسّاذج والمبتذل والإختراق والهجين ... بهذا الشكل من "الفاسيناسيون" (Fascination) تشكّل الأعمال محطّة إستطيقيّة فرجويّة تفرض شكلا من "البورفرمونس الفكري"[140]. وهذا الأخير يمكن أن يشخّص لحظة التلقّي بـ "الحدث" الفرجوي بإعتباره حدثا يستثير فينا إستطيقا الفكر التي تشرّع إلى حضور الجودة الإستثنائيّة (qualité exceptionnelle) (SOURIAU, 1990) في الأثر التّشكيلي وما يترتّب عنه من مقوّمات "الألق البراغماتي" (SOURIAU, 1990)كلحظة فلسفيّة تنبلج منها القيمة الإستطيقيّة كهويّة جماليّة قائمة الذّات الفنيّة.

ما نراهن عليه إذن هو « *العظيم الاستطيقي، وما يتخطّى حواسنا، وما لا قبل لنا بتمثله* » (بن شيخة المسكيني، 2014) وذلك كحركة تشكيليّة ومضمون إستطيقي يطرح هويّة فنيّة يلتقي فيها الحرفي بالفنّي والوهم بالواقع والتلقّي بالإستطيقي. «إنّ كلّ ما يمكن قوله هو أنّ ذلك الشيء يتّفق مع فكرة "السّوبليم" التي لها أن تقوم في العقل إذ لا يستطيع أيّ شكل حسّي أن يتضمّن الجلال بالمعنى الحقيقي للكلمة. هو أمر يخصّ أفكار العقل، تلك التي تجد بين أشكال الحسّ ما لا يناسبها، وهذا اللّا تناسب هو بالضّبط ما يبعث بالفكرة إلى العقل» (نوكس، 1985) .فالكونيّة الإستطيقيّة المخضرمة بين العدميّة والعفويّة واللّا تناسب واللّا تناسق بين ما هو فنّي وما هو حرفي، وبين ماهو وعقل ولا عقل "وهم" هي كونيّة نوعيّة إخترقت فينا آلة التّفكير الفلسفي كبراديغم يريد أن يشخّص هويّته الفنيّة بكلّ تلقائيّة وعفويّة.

يتجلّى "السوبليم" كمفهوم جمالي في أعمال "محمود قارة" "بجماليّة حسيّة أكثر عمقا وأبعد أثرا " (نوكس، 1985)؛ ذلك أنّ المتلقّي يتواصل فكريا مع حركة الإدراك التي يحرّكها "الاتّجاه الما فوق حسي" (نوكس، 1985) بناء على فعل اللّا متوقع وما يثيره من حضور نظري في العقل الجمالي للأثر الفنّي.

هذا التّداخل بين ما هو حسي وما هو عقلي يلخّصه "كانط" و"وينكلمان" في ذلك الإعتقاد الذي يشخّص «*أنّ العقل يمرّ أوّلا بحالة غير محدّدة ثمّ يستدرك ذاته*» (نوكس، 1985)، ذلك أنّ الكونيّة الإستطيقيّة للتجربة وما تثيره من إحساس حول فكرة "الرّائع" هي كونيّة في مجملها "كبرى داكنة ومعتّمة، صلبة وثقيلة" (نوكس، 1985). هي تتجاوز المعايير الكلاسيكيّة للحكم الجمالي كحكم القبيح والجميل لتتخطّى الحس الذّاتي نحو ما هو أبعد من الحسّ البصري؛ ذلك المجرّد نحو مفاهيم جماليّة يقع تحيينها من رحم اللّحظة "الآن وهنا". وبالتّالي فإنّ الحكم الجمالي يبنى من خلال مراجعة المتحف الذّاكرة قصد تشخيص المفاهيم الإستطيقيّة التي يمكن أن تطرحها التجربة بمنظور فلسفي هووي بعيد عن الذّائقة العامّة "وما يتعارض مع ميولنا الحسّيّة" (نوكس، 1985) على حدّ تعبير "كانط".

يمكن أن تستحضر إذن هذه الهويّة "الفكرة الكانطيّة" "للحسّ المشترك"، « *وهو حسّ إستيطيقي لا مثيل له* » (بن شيخة المسكيني_، 2011) «*وذلك بالتّميز بين الإستطيقا المتعالية للحدوسات المحضة، وإستطيقا اللّذيذ القائمة على المتعة الحسّية، وإستطيقا الجميل والرّائع، وهي الإستطيقا الوحيدة الكفيلة بجعل البشر ينخرطون في ما يسمّيه كانط بالكونيّة الإستطيقيّة في ما أبعد من مفهوم*» (بن شيخة المسكيني_، 2011).

المسألة متعلّقة بإستثناء نموذجي يقوم على خصوصيّة التّجربة كتجربة مستقلّة بذاتها التّشكيليّة وكينونتها الفكريّة والسوسيولوجيّة والسيكولوجيّة والبسيكولوجيّة والفيزيولجيّة. كلّها عوامل جعلت من حضور التّجربة وكأنّها طفرة من الزّمن النّادر اللّا متكرّر واللّا متجدّد. هذا الأخير يقف بنا أمام نموذج نادر وإستثنائي من حيث الهويّة والنّوعيّة والطّراز. « *السّبب الأكثر جدارة بالذّكر ما أمكننا أن تسميته الألق البراغماتي (L'éclat pragmatique) يعني*

[140] نقصد بـ"البرفرمونس الفكري" هو ذلك التّفاعل الفكري اللّا محدود المقترن بفعل التلقّي الفرجوي (البصري).

القدرة على بعث المثال الذي يمكن أن نعتبره الأكثر إمتيازا ولافتا (جذّابا) لنمط معيّن » (SOURIAU, 1990). وهنا يُؤكّد "دين كيث سايمنتن" أنّه عندما نخضع أبرز المبدعين وأهمّ القادة للتّحليل العلمي فإنّ الفواصل بين الإبداع والقيادة سوف تختفي، « *حيث سيصبح الإبداع شكلا من أشكال القيادة. وتصبح القيادة مجالا من مجالات الإبداع*» (سايمنتن، 1993). فإلى أي مدى يستقيم هذا الموقف مع تجربة "محمود قارة"؟

II. الخاتمة

أمام هذا الانسلاخ الحرفي مقابل التّشكيليّة التي وظّفتها المخيّلة في تجربة "محمود قارة" أصبح الأمر يتعلّق بما هوّ أبعد من مفهوم في السياق الذي تطرحه التجارب التشكيليّة الرّاهنة. يتعلّق الأمر بولادة أو إستحداث هويّة فنيّة مقترنة بذلك التّصوّف المتبادل بين تشكيليّة الفنّ وتشكيليّة حرفة التي حوّلتها سينما المخيّلة إلى "بنوراما بسيكوسوسيولوجيّة" متفرّدة بطرازها.

تدخل بنا تجربة "محمود قارة" أفق الإستطيقا بحيث تتحرّر من أيّ هيمنة خارجيّة وخاصّة تلك الهيمنة التي تفرضها مختلف سياقات العولمة الأكاديمية لمختلف أشكال الممارسات الفنيّة. فهي تجربة يمكن أن تتضمّن استعادة فكريّة لمفهوم "الرّائع" الما بعد حديث نسبة إلى "ليوتار"، بحيث تعمل التّجربة على إكتشاف الرّوحانيّة العميقة للإبداع الفنّي بل وحتّى إلى التّصوّف بوسائل فنيّة كما في حالة "سلفادور دالي" الذي إخترع التصوّف النّووي أو "نيومان بارنات" الذي جعل الممارسة الفنيّة رسما لا يمثّل.

وعموما عندما نفتح هذا الباب من التّفكير الجمالي في الهويّة الفنيّة في تجربة "محمود قارة" فإنّنا على قناعة بأنّ الحقل النّظري والتّطبيقي في الفنون التّشكيليّة وإبداعها ينفتح لنا بمصراعيه، وأنّ منافذ جديدة تلوح لنا منه متوثّبة تتحيّن الفرصة للإسهام والإثراء، وتبدو قادرة على أن تنحو بالبحث والحركة التّشكيليّة مناحي واعدة في الوسط الأكاديمي من نظريات الفنّ.

ألا يمكن أن نعتبر أنّ ما تتجلّى به أعمال "محمود قارة" من تلقائيّة خلّاقة يشكّل منعرجا جماليا يوظّف لإسيتطيقا الإخفاق في الجماليات المعاصرة بوصفها إستيطيقا قائمة على استنزاف كلّ إمكانيّات الإخفاق كما جاء في فلسفة "صمويل باركلي بيكت Samuel Barclay Beckett"[141].

المراجع الببليوغرافية

مراجع باللغة العربيّة

كتب

ألكسندر أليوت. (2002). *آفاق الفن*. (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا) مكتبة الفنون التّشكيلية، هلا للنّشر والتّوزيع.

أمّ الزّين بن شيخة المسكيني_. (2011). *الفنّ يخرج عن طوره أو مفهوم الرّائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى داريدا*. جداول للنّشر.

أمّ الزّين بن شيخة المسكيني. (2014). *تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة*. دار الأمنان الرّباط: منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف.

أمبرتو إيكو. (2013). *الأثر المفتوح*. (ترجمة عبد الرّحمن بو علي) دار الحوار للنّشر والتّوزيع.

حاتم الصكر. (2007). المرئي والمكتوب، دراسات في التّشكيل العربي المعاصر. دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة.

[141] "**صمويل باركلي بيكت**"، ولد في إرلندا سنة 1906، هو كاتب مسرحي وروائي وناقد وشاعر أيرلندي .أحد أشهر الكتّاب الذين ينتمون للحركة التّجريبية الأدبيّة في القرن العشريالعبن ولحركة حداثة الانجلو. وكان رمز من رموز مسرح العبث وأحد أكثر الكتّاب تأثيراً في عهده. تتميّز أعماله وتعتمد وبشكل كبير على الكآبة والسواد وتتجه دائماً نحو البساطة.

دين كيث سايمنتن. (1993). العبقريّة والإبداع والقيادة، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة محمّد عصفور. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

عزرائيل نوكس. (1985). *النّظريات الجماليّة: كانط، هيقل، شوبنهاور*. (ترجمة محمّد شفيق شيا) بيروت – لبنان: منشورات بحسون الثّقافيّة.

مارتن هايدغر. (2011). "أصل الأثر الفنّي"، ضمن : التّفكير بعد هيدغير أو كيف الخروج من العصر التّأويلي للعقل. بيروت: دار جداول.

محمّد الهادي دحمان. (2017). نظر في الفنّ المعاصر إحالة على بعض إشكاليّاته وتيّاراته وفنّانيه. المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس.

مراجع باللّغة الفرنسيّة

Dictionnaires et Encyclopédies

Souriau, É. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. (A. Souriau, Éd.) Paris, France.

Livres

Belting, H., Poirier, J., & Michaud, Y. (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie?* J. Chambon.

Chateau, D. (1998). *L'art comme fait social total.* L'Harmattan.

Dubuffet, J. (1973). *Notes pour les fins lettrés.* Prospectus et tous {\é}crits suivants.

Francastel, P. (1956). *Art et technique : aux XIXe et XXe siècles.* Denoël / Gonthier.

Gaillot, B.-A. (2015). *Arts plastiques: Eléments d'une didactique-critique.* Presses Universitaires de France.

Les contrastes identitaires dans le discours publicitaire tunisien : Entre exploit créatif et faute d'innovation stratégique

Dr. Mariem BOURAOUI Ep. SAIDANE[142]

Received: 2024-03-16 Accepted: 02/06/2024 Published: 22/06/2024

Résumé :

De nos jours, le discours publicitaire tunisien exploite ses multiples identités contrastées (approches, méthodes, styles) pour se développer, surtout dans le contexte actuel où toute production publicité oscille entre une dynamique de production avide de créativité et une attente publique empressée d'innovations. Que ce soit à travers la manipulation des différentes identités sociales affichées, les identités culturelles glorifiées, les identités régionales valorisées, les identités architecturales invoquées, les identités musicales accompagnées, ou les identités linguistiques articulées... Ces indices ne cessent, à chaque fois, de mettre en exergue toute la richesse du patrimoine tunisien qui l'harmonise et le contraste à la fois, pour faire de son image un timbre multi facettes. Dans cette mouvance d'interdépendance et de discorde identitaire, remarquée dans le nouveau discours publicitaire tunisien ; et de plus en plus amplifiée au fil de ces dernières années, nous nous proposons d'étudier ce phénomène d'attraction commercial qui accroche son public par tous les moyens. Notamment à travers l'exemple du succès prodigieux du spot-clip « yé roussia jayin » (Russie, on arrive), Tunisie télécom 2017-2018, et l'impact de son effet sur la scène publicitaire du pays ; entre exploit créatif et faute d'innovation stratégique.

Mots clefs : *contraste –- identités –– publicité – Tunisie – création – innovation*

Abstract:

Nowadays, the Tunisian advertising discourse, which remains faithful to its multiple contrasting identities, is developing in an era torn between a production dynamic hungry for creativity and an eager public expectation of innovations. Whether through the manipulation of different social identities displayed, glorified cultural identities, valued regional identities, invoked architectural identities, accompanied musical identities, or articulated linguistic identities... These clues never cease, each time, to remind all the richness of Tunisian heritage which harmonizes and contrasts it at the same time, to make its image a multifaceted stamp. In this movement of interdependence and identity discord, noticed in the new Tunisian advertising discourse; and increasingly amplified over recent years, we propose to study this phenomenon of commercial attraction which attracts its audience by all means. Notably through the example of the prodigious success of the video spot "yé roussia jayin" (Russia, we are coming), Tunisie Télécom 2017-2018, and the impact of its effect on the country's advertising scene; between creative exploit and lack of strategic innovation.

Keywords: *contrast –- identities –– advertising – Tunisia – creation – innovation*

[142] Assistante Universitaire en Design Image, Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse/Université de Sousse
e-mail : enisati@gmail.com

Introduction

Il en va de soi que tout exploit créatif, qu'il soit artistique, technologique, scientifique ou autre..., se nourrit d'abord de son milieu nommé terrain ou contexte ; se développe à travers l'alliance de ses différentes composantes, par le pouvoir ingénieux de leur accord, qui lui donne le sens de l'originalité ou de créativité ; et se concrétise à travers les productions et les réalisations proposées, eux-mêmes nommées, selon les sujets, nouveautés ou innovations.

Ainsi, *« La créativité est un processus mental par lequel un individu ou un groupe, placé dans une situation donnée, élabore un produit nouveau (ou une solution originale) adapté(e) aux contraintes et aux finalités de la situation » –Albric (1984)*

Autrement dit *« La créativité fait partie du processus d'innovation » (Alves et al., 2007, p. 28)*

Dans cette suite logique de développement progressif, entre la source d'exploitation (contexte), la combinaison des moyens (outils de créativité) et l'aboutissement (innovation) ; les productions publicitaires, qui sont aussi à la fois des créations artistiques, basées sur des études scientifiques, et matérialisées à travers des références spécifiques, nommées, selon le sujet, supports, prototypes, clichés ou stéréotypes. N'ont pas d'autres choix que de faire recours à la créativité pour pouvoir prétendre ou aspirer l'innovation dans la grande jungle de la communication.

Et c'est ainsi que nous assistons aujourd'hui à une sorte de renaissance publicitaire à travers une large panoplie de manipulations identitaires remarquée dans différents spots commerciaux tunisiens. Ces derniers qui ont marqué des succès remarquables, par le buzz médiatique, considérés comme innovants sur le plan stratégique, se trouvent être convergeant dans le principe de manipulation des contrastes identitaires et culturels qui unissent et séparent les tunisiens à la fois. Et ce, à l'instar de l'incontournable clip-spot « yé roussia jayin » (Russie, on arrive) pour le compte de l'opérateur tunisien Tunisie Télécom – 2018 – primé au Maroc (African Cristal Festival – Marrakech 2018) et Liban (Mena Cristal Festival – Beyrouth) et qui met en évidence les contrastes culturels entre la Tunisie et la Russie. Mais encore leur dernier spot de 2022-2023 « 7lili Ne », élu meilleur spot au Ramadhan Marketing Award 2022 qui sépare et réunis à la fois les profils ruraux des citadins tunisiens. Ou encore les spots de la marque Goldina – 2017, version hommes et version femmes, dont le style ne rate aucune attention pour mettre en valeur toute la richesse contrastée entre les cultures culinaires tunisienne et occidentale (française, américaine...) en attribuant, malicieusement les amuses-bouches salés pour les hommes et les friandises sucrées pour les femmes. Sans oublier aussi le spot « Ochek Abida » (les amoureux de Abida) – 2019, titré par le journal national Tuniscope comme étant une campagne généreuse signée ABIDA, qui nous fait *revivre ce que la société tunisienne a toujours eu de plus beau en elle, sa joie et son hospitalité*[143].

Et bien d'autres spots encore à l'instar de SICAM 2020 qui a introduit dans son refrain le mot ikerbed (un terme purement berbère) dans le jargon tunisien ; le spot de Jouda 2021 qui récite un slam sur les notes musicales du classique viennois « le beau Danube bleu » de J.Strauss. Et enfin le spot de MG 2024 qui fête son 140ème anniversaire sur la musique folklorique française « la danse des canards » mélangée au mezoued tunisien (musique populaire du pays).

Toutefois, quand on sait que les chocs culturels ou identitaires sont les stimulants de la créativité (*Lindsay Owen-Jones*) et que la créativité stratégique est un pilier de la publicité (*Jef Richards*) ; nous pouvons dès lors nous demander comment les contrastes identitaires se manifestent-ils dans le discours publicitaire tunisien, et dans quelle mesure ces différences ou ces oppositions reflètent-elles à la fois des exploits créatifs et des lacunes en matière d'innovation stratégique ?

Pour pouvoir répondre à ces questions, il serait d'abord nécessaire de mettre le point sur *les contrastes identitaires dans le discours publicitaire tunisien*. D'étudier ensuite successivement, l'emploi des contrastes identitaires comme moyen de créativité publicitaire, puis comme finalité d'innovation stratégique. Et ce afin de mieux comprendre si la finalité d'innovation stratégique justifie le moyen de créativité à travers l'emploi et le croisement des contrastes identitaires. Cette dernière partie que nous avons titré créativité publicitaire et innovation stratégique : le croisement parallèle nous amènera vers une conclusion qui nous donnera une meilleure vision sur les nouvelles pistes d'études identitaires qui pourraient joindre les exploits créatifs et les innovations stratégiques dans le discours publicitaire.

[143] https://www.tuniscope.com/article/168625/harrer-el-wakt/pub/abida-274900

Les contrastes identitaires dans le discours publicitaire tunisien

Dans le sens large du sujet, et selon de principe de définition de L.Diaz (2006), le discours publicitaire se résume à une communication institutionnelle ou commerciale, qui utilise des moyens visuels, linguistiques ou sonores, présentés d'une manière implicite ou explicite, et dont les accords convergent vers un certain message bien déterminé[144].

A cet effet, l'usage et la manipulation des notions identitaires et culturelles, à travers les supports visuels (image, décors, personnage ...), linguistiques (langage parlé ou corporel), sonores (musique ou effet) ou émotionnels (traditionnel, sensationnel, gustatif...) se trouvent être, non seulement des outils ou des moyens de communication, mais s'inscrivent aussi dans une sorte de passerelle dont le passage est obligatoirement forcé de s'inscrire dans la sphère référentielle d'attribution. Comme le confirme (Jean-Claude Soulages, 2013) « *Loin de se réduire à une simple transaction commerciale, une annonce publicitaire est un espace de croyances sur des identités, des rôles et des pratiques sociales* »[145]. Autrement dit, le principe socio-sémiotique de l'étude publicitaire contemporaine (J.M. Floch et A. Semprini).

Ainsi, le discours publicitaire tunisien, fort de son parcours et de ses productions, dispose aujourd'hui d'une large panoplie de références identitaires et culturelles qui s'inscrivent, de près ou de loin dans les multiples facettes tunisiennes. Ces références se trouvent être traduites elles-mêmes en différents discours qui se distinguent, dans les différents spots mis en étude, comme suit :

- **Dans le discours visuel :** bien qu'il soit muet sur le plan sonore, le discours visuel qui implique le choix des personnages (hommes – femmes – enfants), leurs aspects anatomiques ou ethniques (gros, minces, sportif, blonds, bruns, métisse...), leurs attributions vestimentaires (décontracté, traditionnel, moderne, tendance, branché, religieux...), l'emploi des décors et des mises en scène (intérieur, extérieur, style architectural, décoratif et mobilier...), ou encore des cadrages de plans (général, taille, serré...) disposent de leurs propres principes d'études sémiotiques post-greimassienne[146]. La combinaison de ces derniers offre aux spectateurs-récepteurs la portée du message qu'on tente de transmettre intuitivement.

Comme nous le montre l'exemple, extrait du spot Tunisie télécom – 2023, qui suit, et qui traduit avec évidence l'accord visuel typique entre le groupe de personnages masculins, leur style vestimentaire (Djellabas ternes) et l'ambiance décorative, rurale désertique dans laquelle ils sont placés (cabane en bois, désert, cactus...), sur le côté gauche de l'image. Et le contraste visuel dégagé, à travers les personnages féminins de droite, aux styles vestimentaires plutôt branchées (couleurs & accessoires) et ethniques décalés, qui s'inscrivent dans la mode du fashion néon ou le fashion fluo.

Figure 1 : Exemple de discours visuel qui emploi le contraste identitaire- extrait du spot publicitaire Tunisie télécom 2023

- **Dans le discours auditif :** En matière de communication audiovisuelle, le discours auditif implique, aussi bien la parole auditive que la musique associée à l'image. Ces deux composantes jouent un rôle très important dans la transmission des

[144] Discours de publicité : la figure de l'utilisateur / consommateur au cœur des stratégies énonciatives https://calenda.org/765091

[145] https://journals.openedition.org/semen/9638

[146] La sémiotique greimassienne est en résumé une sémantique formelle, c'est-à-dire une analyse des formes de contenu. La sémiotique post-greimassienne explore quant à elle tous les aspects de la signification. Elle s'attache aux spécificités des expressions comme aux circonstances de leurs manifestations.

messages publicitaires. Qu'elles soient combinées ou séparées, elles contribuent non seulement à l'amélioration de la mémoire, mais également à faciliter l'identification de la marque, du produit ou du service annoncé.

C'est pourquoi, la plupart des publicités apparaissent presque toujours, que ce soit par le dialogue, la chanson ou par le rythme de fond, comme l'un des piliers de la communication. Choisir un texte (ce volet sera développé ci-après dans le discours linguistique), une voix (voix in ou voix off – masculine ou féminine) ou une musique appropriée pour un sujet (marque ou produit) reste particulièrement sensible et difficile à déterminer pour les annonceurs. Car le son doit, non seulement soutenir la stratégie commerciale pour la maintenir en parfaite harmonie, mais a également pour objectif de faciliter la réception de la syntaxe du message par la cible prédéfinie (stratégie).

Comme nous confirme l'exemple de l'image qui suit (extrait du spot-clip Tunisie Télécom 2018) où les personnages masculins, aux apparences physiologiques scandinaves, dansent le rboukh[147] sur les rythmes du mezoued tunisien (musique populaire). Les paroles du chant qui accompagnent aussi cette musique et danse, appuie encore la notion du contraste entre la culture russe et la culture tunisienne en disant : Ils ont chanté la Kalinka au bendir (instrument de percussion populaire tunisien) … Il est aussi à noter que l'image illustre aussi le contraste vestimentaire entre le port de la chéchia (le tarbouche rouge dont l'origine et l'histoire a traversé tout le Maghreb au fil des siècles)

Figure 2 : Exemple de discours auditif qui emploi le contraste musical- extrait du spot-clip publicitaire Tunisie télécom 2018

Toutefois, il ne s'agit point du seul exemple qui illustre le contraste auditif dans son discours. Les spots publicitaires de Goldina 2017 et Abida 2019, suivis plus tard par bien d'autres annonceurs tels que Jouda 2021, MG 2024… ont aussi porté le cap du mariage des genres et des styles. Goldina 2017 a chanté son texte publicitaire sur la célèbre musique de la « Traviatta » (opéra classique de verdi). Abida 2019 a chanté son texte sur les notes du célèbre chant italien « Bella Ciao », un chant devenu emblématique et repris en différents supports et versions (télévision, cinéma et jeux vidéo). Jouda 2021 a joué son slam sur les notes du « Beau Danube Bleu », un classique aussi de J.Strauss. MG 2024 a fêté son anniversaire sur « la danse des canards », une musique francophone d'animation.

- **Dans le discours linguistique :** Faisant aussi partie du discours auditif, le discours linguistique, par sa syntaxe, ses procédés et ses figures de style, porte aussi en lui des effets directs sur les niveaux sensoriels et compréhensifs du récepteur.

Ainsi, la rime d'un discours donne un effet poétique au message. Les figures d'insistance ou d'amplification touchent le sensationnel, telles les paroles du spot Abida 2019

… oh quelle odeur – oh quelle saveur
Réchauffe le cœur – fondante à la bouche
Abida avec toi, avec toi, avec toi …

Ou ceux du spot Tunisie Télécom 2018

147 Dans son article intitulé « Danse des hommes et transgression sociale », Hafsi Bedhioufi (Cultures et sociétés, 2010, N°16, pp.93-101. ffhalshs-00817312f) rappelle que *le rboukh est un phénomène citadin né dans les milieux ouvriers de la ville de Tunis. Il apparaît à la fin du xixe siècle conjointement avec le prolétariat que génère l'exploitation des mines de phosphates et de plomb durant la colonisation. Le rboukh a toujours un caractère plus au moins improvisé par une seule personne. Parfois, il est interprété par deux hommes, le premier improvise et le second l'imite.*

... Eh Russie, ils arrivent, ils arrivent

Les rues de Moscou parfumées d'encens, ils arrivent ils arrivent

...

Ils ne craignent ni froid, ni poutine, ils arrivent, ils arrivent

...

Mais encore, le mélange des langues (arabe, français, anglais...), des langages (langage inter générations jeunes et vieux) ou le mixage des différents dialectes régionaux (dialecte du nord et dialecte du sud, dialecte paysan et dialecte citadin) ...s'inscrivent aussi dans cette nouvelle tendance de manipulation de contraste linguistique. Cette pratique très remarquée dans le spot de Tunisie Télécom 2023 qui manipule à la fois, le français (réseau, normal...), l'anglais (once upon a time, live, story...), le dialecte rural tunisien (hlili né, une expression typiquement régionale qui traduit un état de panique tout comme le OMG des réseaux sociaux) avec celui des citadins, devenu une tendance linguistique pratiquée par les jeunes d'aujourd'hui ; ne se trouve pas être unique en son genre. Les paroles du spot SICAM 2020 a aussi timidement manipulé la langue berbère (Ikerbed : un terme berbère qui veut dire lèves toi debout) avec le dialecte tunisien qui emploi justement des allégories telles que : pimente ta vie – le tunisien est pimenté – éclate le feu...

Ainsi, bien que le contraste linguistique qui a plutôt tendance de passer inaperçue de par sa normalisation dans la pratique courante de communication tunisienne. Principe même du dialecte tunisien courant capable d'employer plus de deux termes de différentes langues (arabe, français, italien, berbère...) en une seule phrase. L'exagération de son emploi demeure remarquable dans les discours publicitaires mentionnés.

- **Dans le discours émotionnel** : en matière d'éveil et d'émotion, le discours publicitaire ne manque pas de faire appel à toutes les combinaisons possibles et inimaginables (cadrages, travellings caméra, rythme ou cadence musical, choix de paroles, choix des acteurs, décors...) pour toucher son publique cible jusqu'à la pointe de ses extrémités neurologiques. Et ce en éveillant en lui les différentes sensations émotionnelles souhaités (souvenir, joie, tristesse, colère, émerveillement...) afin de le toucher et le guider dans la vague affective souhaitée. Tel que l'exemple du texte et le rythme musical du spot Jouda 2021 qui ne cessent de guider nos émotions (par le cadrage) et d'emporter nos sensations (par le rythme et les paroles) jusqu'au bon port de l'emprise. Comme nous le montre l'exemple du plan qui suit :

Vidéo : Plan insert sur le contenu d'un casse-croute pimenté. Thon, olives, variantes et harissa

Audio : fond de musique classique le beau Danube bleue

Voix On: حاجة قوية فيها (quelque chose de fort en elle)

Figure 3 : Exemple de discours émotionnel qui emploi le contraste musical avec le visuel- extrait du spot publicitaire Jouda 2021

Autant dire qu'un bon casse-croute, bien garni et bien pimenté suivi d'un travelling caméra qui suit la cadence du rythme de la musique classique viennoise comme celle du beau Danube bleu de Strauss, ne peut que nous mettre l'eau à la bouche. Comme si on a toujours chanté le tunisien sur les notes musicales classiques de Vienne.

A cet effet, cet exemple de discours émotionnel ne se trouve pas être unique en soi. Une large panoplie se joint encore à cet exemple comme celles des images du spot de Tunisie Télécom 2018, « yé roussia jayin » (Russie, on arrive), où l'on voit un couple russe dansant à la tunisienne sur la musique de la Kalinka. Ou encore un musicien d'orchestre russe sifflant la cornemuse utilisée dans la musique du mezoued tunisien.

Figure 4 : Exemple de discours auditif qui emploi le contraste musical émotionnel qui emploi le contraste musical avec le visuel - extrait du spot-clip publicitaire Tunisie télécom 2018

⇨ Les contrastes identitaires dans les différents discours publicitaires utilisés, qu'ils soient visuels, sensoriels, linguistiques ou émotionnels, donnent tous unanimement au message un aspect sensoriel par excellence

L'emploi des contrastes identitaires comme moyen de créativité publicitaire

Loin d'être une simple notion d'affichage, d'exposition, d'interprétation ou de manipulation ; le contraste se trouve être à la fois une appellation, une pratique, un moyen, une expression, un champ de recherche pluridisciplinaire, un discours, une stratégie… dont la terminologie et la signification s'adaptent et s'appliquent sur plusieurs terrains d'exploitation et/ou d'exploration.

Ainsi, pour pouvoir cerner la notion du contraste dans la pratique publicitaire, notamment sur le plan stratégique de manipulation, il serait d'abord judicieux de définir le principe du contraste, puis d'explorer ensuite sa dynamique dans la mouvance de la créativité.

- **Le principe du contraste :** La notion du contraste qui repose essentiellement sur le principe de l'opposition, de différence ou de contradiction, a été définie dans plusieurs domaines scientifiques et académiques, notamment sur les plans littéraires, artistiques, philosophiques, psychologiques, radiographiques… comme suit :

Sur le plan linguistique, les deux dictionnaires Larousse et Le Robert définissent le contraste comme une « *opposition de deux choses dont l'une fait ressortir l'autre* »[148].

Sur le plan artistique, il se définit, d'après le site officiel de la compagnie Adobe, comme un « *principe fondamental en design et en art qui décrit la différence perceptible entre deux éléments distincts. Il peut être utilisé pour différencier les objets, attirer l'attention et créer de l'intérêt visuel* »[149].

Sur le plan scientifique mesurable et quantifiable, il se définit aussi, d'après la même source comme « *une mesure de la différence perceptible entre deux couleurs. Des outils et des modèles colorimétriques tels que le modèle CIELAB sont utilisés pour quantifier objectivement cette différence. Le contraste de couleurs est particulièrement crucial pour la vision humaine car notre système visuel est très sensible aux différences de contraste, qui sont utilisées pour identifier les formes, les textures et les détails. En outre, une bonne gestion du contraste de couleur est essentielle pour garantir l'accessibilité visuelle pour ceux qui ont une déficience de vision des couleurs ou une acuité visuelle réduite* ».

Par ailleurs, il est aussi scientifiquement prouvé que les opposés s'attirent sur plusieurs plans : physique (principe d'attirance de l'aimant magnétique) ou physiologique (positif/négatif, fort/faible, homme/femme…) Mais aussi psychologique (conscient/inconscient, beau/laid, net/flou…), ou même philosophique (réalité/fiction, idée/contre-idée, profond/superficiel)

[148] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contraste/18688#:~:text=Opposition%20de%20deux%20choses%2C%20dont,Le%20contraste%20de%20deux%20caract%C3%A8res.&text=2.
https://dictionnaire.lerobert.com/definition/contraste

[149] https://www.adobe.com/fr/creativecloud/design/discover/color-contrast.html#:~:text=Le%20contraste%20est%20un%20principe,perceptible%20entre%20deux%20%C3%A9l%C3%A9ments%20distincts.

Ainsi, le contraste se traduit par l'idée qui fait appel à son contraire. Il dispose dans ce sens, de plus d'un jeu dans son sac de tours. Il attire non seulement l'attention, mais offre également dans sa baguette magique et avec un indice exponentiel, une infinité de combinaisons susceptibles de recréer à chaque fois, d'autres combinaisons contrastées.

- **Le contraste comme concept publicitaire :** Si le principe du contraste repose sur la notion d'opposition ou de contradiction, le choix conceptuel de son emploi enrichit son contenu, favorise l'échange et dynamise le développement de son sujet pour lui donner l'aspect de créativité. Rappelons que cette dernière, notamment la créativité, se distingue par son statut de démarquage qui donne le plus à son sujet.

Dans son article la loi des contrastes comme principe de la créativité, Lucas Degryse (1999) indique que *« La créativité est ainsi la capacité à produire du Multiple, de la différence, de l'altérité, du contraste, par rapport aux autres mais aussi en soi-même. Il n'y a de créativité que là où il y a du Multiple »*[150].

En effet, en matière de communication visuelle, il est déjà, et de coutume, convenu que l'emploi des contrastes de couleurs, attire non seulement l'attention, mais favorisent aussi l'accroche des cibles. Tels que les incontournables identités visuelles de Pepsi ou de IKEA (contraste chaud/froid), ou encore ceux de Panzani ou de Heineken (contraste de couleurs complémentaires) …

En matière de communication audiovisuelle, ce même principe d'accroche trouve aussi son sens, et s'emploie également comme concept de communication qui démarque le sujet (notamment le spot ou l'annonce), dynamise son contenue et favorise l'échange entre les différents domaines d'applications, notamment entre le visuel, l'auditif, le linguistique, l'émotionnel… et toutes les formes sensorielles comme nous l'avons développé précédemment. Il est aussi à noter que ces mêmes notions de mixité, d'échange, de dynamisme… sont aussi susceptibles d'être manipulées comme principe stratégique de communication que nous développerons plus tard dans le titre qui suit.

Ainsi, nous pouvons confirmer que l'emploi du contraste, notamment le contraste identitaire comme concept de communication publicitaire ne peut qu'enrichir toute la noblesse de la créativité. Et ce à l'instar du spot publicitaire « *yé roussia jayin* » (Russie, on arrive). Ce dernier a enregistré, en 2018, un succès phénoménal aussi bien sur la scène nationale qu'internationale. Diffusé pour le compte de l'opérateur tunisien 'Tunisie Télécom', le spot célébrait le soutien et l'encouragement fervent du commanditaire pour la qualification de l'équipe nationale de football au mondial, organisée, à cette époque, en Russie.

Ainsi, le spot en question, a non seulement retenti son effet sur son principal public cible, à savoir le consommateur tunisien, qu'il soit fidèle ou infidèle à l'opérateur ; mais a aussi touché d'autres profils d'adhérents au message d'encouragement, amusés et emportés par le concept de communication proposé. A savoir, l'arrivée des tunisiens en Russie avec leur patrimoine culinaire, culturel et traditionnel, chanté et dansé, toujours à la tunisienne, sur les airs de la fameuse « Kalinka », l'une des plus célèbres chansons populaires russes. Et dont les paroles de sa version tunisienne se présentent et se traduisent comme suit :

Eh Russie, ils arrivent, ils arrivent
Les Tunisiens sont devenus célèbres, ils arrivent, ils arrivent
Avec des balghas (babouches traditionnelles tunisiennes) aux pieds, ils arrivent, ils arrivent
Munies de bsissa (mélange de différentes farines) et bnadek (boulettes de viande),
ils arrivent, ils arrivent
Les rues de Moscou parfumées d'encens, ils arrivent ils arrivent
Qui sont sidi Mehrez et Ommezzin (noms de marabouts tunisiens) qui arrivent, qui arrivent
Eh Russie, ils arrivent, ils arrivent
De Bizerte (ville de l'extrême nord de la Tunisie) à Tataouine (ville de l'extrême sud du pays), Eh Russie, ils arrivent, ils arrivent
Ils ne craignent ni froid, ni poutine, ils arrivent, ils arrivent
…

C'est donc à travers un décor exclusivement russe (rues et maisons), un scénario mixte (décors russe et discours tunisien) et une mise en scène aussi originale qu'attrayante qui a relié la créativité musicale à l'innovation publicitaire, en misant sur les

[150] Degryse, L. (1999). La loi des contrastes comme principe de la créativité artistique. *Le Philosophoire*, 7, 129-132. https://doi.org/10.3917/phoir.007.0129

contrastes identitaires entre la Russie et la Tunisie, et déjouant toute barrière culturelle entre ces deux pays aussi contradictoires qu'opposés (Nord/Sud – Chaud/Froid) ; que l'effet du succès n'a pas manqué son rendez-vous d'acclamation.

A cet effet, beaucoup d'encres marquant la réussite du spot ont été aussi écoulées, et ce aussi bien à travers la presse nationale (tels que Kapitalis[151], Réalités[152], leaders[153]…) qu'internationale (franceinfo[154], telquel[155] au Maroc…). S'amplifiant toujours de partage et rediffusion successifs, adoptés à des fins multiples, à travers plusieurs autres pays dont les cultures et les identités se ressemblent et diffèrent à la fois. Notamment l'Égypte, le Maroc, et l'Arabie saoudite, pour les pays arabes participant aussi à la coupe du monde du football (compréhension linguistique et culturelle, notamment pour la balgha, encens…). Ou encore même la Russie, pays organisateur, qui a découvert la version arabe, aux paroles subtiles et amusantes, de leur fameuse et incontournable « Kalinka ».

Il en va donc de soi que le spot en question finit par être primé à l'African Cristal Festival 2018 à Marrakech (Maroc) et au Mena Cristal Festival, organisé à Beyrouth (Liban).

L'emploi des contrastes identitaires comme finalité d'innovation stratégique

Sur le plan théorique du sujet, notamment en matière de communication publicitaire, l'utilisation ou le recours d'emploi à des contrastes identitaires comme finalité d'innovation stratégique est une approche purement marketing qui repose sur le principe de mise en œuvre d'un plan ou d'un programme stratégique minutieux qui tient compte de plusieurs paramètres détaillés. Notamment le profil de l'entreprise, son image de marque, ses valeurs… et leur transposition à travers le discours publicitaire mis en œuvre et diffusé.

A cet effet, si le programme stratégique de communication aspire le principe d'innovation qui se doit d'être leader et distingué (*Steve Jobs*), nous pouvons d'ores et déjà remarquer son existence, de plus en plus, massive dans différents spots publicitaires, qu'ils soient de la même enseigne, de marques concurrentielles ou de différents domaines. Tels que les contrastes identitaires culturels, linguistiques, musicaux, … employés à travers les spots de Tunisie Télécom 2018 et 2023, ou encore les spots de Abida 2019 et Tunisie Télécom 2023, ou aussi ceux de Goldina 2017 et Jouda 2021…

Ainsi, si le succès phénoménal du spot-clip de Tunisie Télécom 2018 semble marquer l'innovation stratégique à travers l'emploi des contrastes identitaires, reprise en 2023 comme une stratégie propre à l'enseigne et qui reflète ses atouts d'ouverture, d'échange et de partage ; ces mêmes principes, d'ordre stratégiques, se trouvent être aussi repris, à presque l'identique sur le principe, dans les discours publicitaires de Goldina 2017, Abida 2019, SICAM 2020, Jouda 2021, MG 2024… dont chacune nous laisse croire détenir les ficelles de l'innovation à travers l'emploi des contrastes identitaires dans leurs différents discours publicitaires respectifs.

[151] https://kapitalis.com/tunisie/2018/05/26/ya-russia-jayin-enfin-un-spot-qui-revolutionne-la-publicite-en-tunisie/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR1SdFhCuWUUUPiZojcKXOiiQbHExr1XmB8rMHE-f0S77aa1t9qMXMQJgt8_aem_AS0PtfEfAR5i_NFhadYZhr9uIjiS_qq-swTNoWSpZHGCwfcBA5PyM7X2cZaM4OzwwdlYW-nuE6bcPS5Nu0gDLlt4

[152] https://realites.com.tn/fr/ya-russia-jayin-limpressionante-pub-de-tunisie-telecom-envahit-le-monde/

[153] https://www.leaders.com.tn/article/24849-mondial-russie-2018-ya-roussia-jeyin-une-saga-commence

[154] https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/societe-africaine/tunisie-un-chant-russe-revisite-en-arabe-pour-le-mondial-2018-fait-le-buzz_3055261.html?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR0JE9-OgprMWiZUqmQTMRRvLTeO0dkMvhq6y-ddAREj1iklI3Vnib1rUzQ_aem_AS0PRJ_U3ChV54uXKwVzrKY3WG3xE70rZ_UhXucNYUiBmkcH0fSzv5qUmkL_MmbWY4GVPiQP_giUEHNZ4aqyn79-

[155] https://telquel.ma/2017/11/13/russie-on-arrive-pub-fait-buzz_1568525?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR01lsClQG2CqmTbFsf4KCbckg40gHvckwx4fT-MpJ4o-hEfwxtjqh_IwLA_aem_AS0uyyjxu-AeMNYqAlDvepDDpzifBRjsQSBavbgPnPtjEAcTdBj1mWWrfSjo68rk34KYDs6XJ_qKCQ98M49U_lC-

Créativité publicitaire et innovation stratégique : le croisement parallèle

A ce stade de travail, nous pouvons encore remarquer que les notions de créativité et d'innovation se croisent et se confondent parfois dans la terminologie ou le développement de certains sujets traités. Néanmoins, ils se différencient, voir même s'opposent dans le contexte de pratique publicitaire entre le discours audiovisuel et la stratégie de communication marketing.

A cet effet, et partant du fondement de confusion et de différenciation entre les notions de créativité et d'innovation, nous pouvons d'ores et déjà rejoindre le principe qui définit la créativité comme un passage obligé de l'innovation et que l'innovation se trouve être un processus complexe qui dépasse le stade de la créativité (*A.Roche-Noury & Sy.Giraud-Mallier*). Et ce, en rappelant le passage de notre introduction qui considère que les chocs culturels sont les stimulants de la créativité (*Lindsay Owen-Jones*) et que la créativité stratégique est un pilier de la publicité (*Jef Richards*). Nous ne pouvons que considérer le choix et l'emploi de contrastes identitaires dans la mise en forme des discours publicitaires comme étant des concepts stimulateurs d'une créativité fertile. Et que leur emploi (contraste identitaire) comme discours publicitaire ou stratégie de communication reste un concept statique dépourvu de toute innovation, susceptible d'entrainer leur utilisateur dans la voix de la mimèsis et du déjà-vu. Dépouillant, par conséquent de tout aspect de fraicheur innovante.

Ainsi, s'il y a mille et une façons de définir la créativité publicitaire ou de mettre en place une innovation stratégique, leur combinaison se croisera inévitablement dans la manipulation de leur concept d'articulation, tel que le contraste, qui à force d'usage tombera incontestablement dans le piège du radotage et du déjà-vu.

Conclusion

Le contraste identitaire est une dynamique de créativité. Comme il peut être aussi manipulé en tant que stratégie de communication attirante, captivante et fondée. Mais il ne peut nullement prétendre être une source d'innovation prometteuse. Car si le contraste reste un champ de créativité infini, le sens de l'innovation dépendra toujours de sa notion (notamment le contraste et l'opposition) et perdrait, par conséquent son statut d'exploit exclusif et/ou distingué.

Autrement dit, si les opposés s'attirent par défaut, ceux qui se ressemblent s'assemblent par nature. Cette phrase pourrait alors nous ouvrir d'autres voies de recherches qui s'interrogeraient encore sur les moyens de dépassement stratégiques qui aspirent l'innovation dans le discours publicitaire.

A cet effet, il est alors question d'explorer encore d'autres pistes de créativités identitaires telles que le stéréotypage ou le dépassement référentiel de communication, pour pouvoir prétendre donner du sens à l'innovation dans le discours publicitaire tunisien.

Bibliographie :

- Berthelot-Guiet Karine. « Ceci est une marque ». Stratégies métalinguistiques dans le discours publicitaire. In: Communication et langages. N°136, 2ème trimestre 2003. pp. 58-71;
  doi : https://doi.org/10.3406/colan.2003.3205;
  https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2003_num_136_1_3205;
- Cathelat Bernard, « Publicité et société », Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004
- Degryse, L. (1999). La loi des contrastes comme principe de la créativité artistique. *Le Philosophoire*, 7, 129-132. https://doi.org/10.3917/phoir.007.0129
- Guillaume Papin (2018), « *La créativité au service de stratégie de communication* », https://fr.linkedin.com/pulse/la-cr%C3%A9ativit%C3%A9-au-service-de-strat%C3%A9gie-communication-guillaume-papin
- Kaddouri Mokhtar. « *Innovation et dynamiques identitaires* ». In: Recherche & Formation, N°31, 1999. Innovation et formation des enseignants. pp. 101-112;
  doi : https://doi.org/10.3406/refor.1999.1572

https://www.persee.fr/doc/refor_0988-1824_1999_num_31_1_1572

- Livre collectif sous la direction de Sihem Najjar, « Penser la société tunisienne aujourd'hui. La jeune recherche en sciences humaines et sociales, Ed. Cérès, Tunis, 2013
- Luc Côté et Jean-Guy Daigle, « Publicité de masse et masse publicitaire, le marché québécois des années 1920 aux années 1960 », Ed. Les presses de l'université d'Ottawa, 1999
- SACRISTE (Valérie), « Sociologie de la communication publicitaire », Presses Universitaires de France, 2001
- MINIBAS POUSSARD Jale & BALLASQUE Jean Michel, « Représentations sociales de la publicité : résultats et perspectives d'une étude comparative », Universite Galatasaray, 2009

SESSION AXE 5

Session Axe 5 **-L'identité patrimoniale**

Modératrice: Dr. Rym, Zayani, Université Manouba Tunisie

12:45 – 13:00 **عبد السلام شعبان** P. 256-270
سينما رضا الباهي بين تجليات الذات و الهوية و ذاتية الإبداع, جامعة منوبة
13:00 – 13 :15 **سلوى العايدي** P. 271-283
الهويّة والابداعية في الفنون البصرية التونسية المعاصرة: هدى غربال ووديع المهيري ونادية الكعبي لينك ومنى الجمل السيالة نموذجا, جامعة صفاقس
13 :15-13 :30 **هاجر قاسم** P. 284-294
التراث والمعاصرة: من بحث المعنى إلى بحث الهوية، تجربة علي ناصف الطرابلسي شاهدا
جامعة صفاقس
13 :35 – 13 :50 **Wided MELLITI CHEMI** P. 295-315
Le patrimoine et le développement de l'identité tunisienne exemple de la céramique pariétale de «Qallaline, Université Manouba.
13 :50 – 14 :05 **Faiza GUESMI** P. 316-332
Le billet de banque: une représentation symbolique de l'identité et de l'innovation
Université de Carthage

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

سينما رضا الباهي بين تجليات الذات والهوية وذاتية الإبداع

عبد السلام شعبان[156]

Received: 24/02/2024 Accepted: 01/06/2024 Published:22/06/2024

الملخّص

يسوقنا البحث في تجليات الذات والهوية في سينما رضا الباهي إلى رؤية الذات والآخر، ففي كل أفلام هذا المخرج التونسي تبرز تلك الثنائية بين الأنا والآخر، وذلك التقابل بين صورتين مختلفتين تماما، وكأن البحث في الهوية لا يقوم إلا بالبحث في الآخر. وبناءا على هذه الثنائية، تبرز خصوصية العمل السينمائي لرضا الباهي الذي يؤكد تمسكه بالواقعية وبالمنهج السوسيولوجي في بناء الفضاء الفيلمي لكل أعماله السينمائية. سنحاول إذا فهم تجليات الذات والهوية في بعض أفلام رضا الباهي، التي نخص بالذكر منها: العتبات الممنوعة، شمس الضباع، الذاكرة الموشومة، السنونو لا تموت في القدس، وصندوق عجب. لنتمكن من تحديد خصوصية التجربة الإبداعية لهذا المخرج، ونؤكد على أن اللقاء بين الهوية والابتكار هو كابح محفز للإبداع.

الكلمات المفتاحيّة :سينما، رضا الباهي، الذات، الهوية، ذاتية الإبداع

ABSTRACT

In all the films of Reda Elbahi, a Tunisian filmmaker, the duality between the ego and the other, and the juxtaposition of two completely different images, are emphasized, it is as if the search for identity can only be done by looking at the other. Based on this dichotomy, the specificity of Reda El Bahi's cinematic works emerges. His adherence to realism and his sociological approach in the construction of the cinematics pace of all his films are his landmark.

Therefore, this article seeks to understand the manifestations of self and identity in some of Reda El Bahi's selection of films: Forbidden Thresholds, Sun of the Hyenas, Tattooed Memory, Swallows Don't Die in Jerusalem, and Box of Wonder. The ai mis to identify the specificity of this filmmaker' secretive experience and emphasize that the encounter between identity and innovation is an explosive brake catalyst of creativity.

KEY WORDS: *Cinema, Reda El Bahi, self-expression, identity, creative subjectivity*

[156] مساعد التعليم العالي بالمدرسة العليا لعلوم وتكنولوجيات التصميم جامعة منوبة تونس، دكتور في علوم السمعي البصري والسينما و الوساطة الفنية و تكنولوجيات الفن بالمدرسة العليا للسمعي البصري و السينما بقمرت
E-mail: cha_abdess@yahoo.fr

I. مقدمة

يسوقنا البحث في موضوع الهوية عند رضا الباهي إلى رؤية الذات والآخر. ففي كل أفلام هذا المخرج التونسي تبرز تلك الثنائية وذلك التقابل بين صورتين مختلفتين تماما، وكأن البحث في هوية الذات لا يقوم إلا بالبحث في الآخر. وبناءا على هذه الثنائية تبرز خصوصية العمل السينمائي لرضا الباهي الذي يؤكد على تمسكه بالواقعية والمنهج السوسيولوجي في تأثيث الفضاء الفيلمي. فكيف تتجلى إشكالية الهوية عند رضا الباهي؟ وكيف تقوم ثنائية الذات والآخر كمحرك فاعل لديناميكية الفيلم؟ وكيف يكون اللقاء بين الهوية والابتكار كابح مفجر للإبداع؟

II. المبحث الأول: تجليات الذات والآخر في بعض أفلام رضا الباهي:

1. تجليات الذات والآخر في فيلم "العتبات الممنوعة"

صورة 1: معلقة فيلم العتبات الممنوعة

a. الذات المهمشة والمنسحقة في فيلم" العتبات الممنوعة"

"تمر صورة المهمش في المتخيل السينمائي عبر شخصيات تقترب في أبعادها العامة من الصورة النمطية، التي يحملها هذا المفهوم في أبعاده الثقافية السائدة، وهو ما يعني أن صورة المهمش التي تكرست، تعيد إنتاج صورة المهمش الاجتماعي الخاضع لعنف الزمن وإكراهاته، ضمن ثنائية القرية المدينة، الأحمق العاقل، الفرد الجماعة، المقصي المندمج (المغاربة، 2008)"

لقد مثلت شخصية "سليم" في هذا الفيلم نموذج الذات المهمشة ويبرز ذلك على مستوى مظهر الشخصية بتلك الهيئة الخاصة وبذلك الشعر الكثيف والملابس الرثة التي لا يملك بديلا لها وهو مشهد بائس لنازح من إحدى القرى المجاورة لمدينة القيروان. هذا ويؤكد ديكور البيت الصغير الذي اتخذ منه مسكنا على ذلك التهميش في غياب أبسط ظروف الحياة الكريمة، حيث تتناثر أدباشه المتواضعة في المكان الذي ازدادت قتامته من خلال الأعواد الخشبية التي كان يتخذها حدودا لفراشه المتمثل في قطعة من الكرتون وجلد الكبش والوسادة التي كانت عبارة على قالب عجلة مطاطية.

لا تقف حدود التهميش عند هذا الحد، بل تتأزم ملامحها خاصة عندما ينهض "سليم" من النوم ليغسل وجهه في إناء بلاستيكي فيحتفظ بما فيه من ماء للأيام القليلة القادمة. كما يتأثث ديكور البيت بأواني بسيطة تعبر عن المستوى المادي المتواضع للشخصية. ويتجسم عنف المشهد في تبول سليم في الشارع عند مغادرته لبيته البسيط. أما بخصوص المستوى الثقافي فإنه محدود حدود تصرفات وعادات الشخصية فقد أتى الحوار في المحكمة ليبين ذلك من خلال إجابات ساذجة كتاريخ الميلاد مثلا ومكان السكنى وهي كما يلي "حرب الألمان" و "زنقة إبليس".

من خلال هذه الشخصية تلوح إذن معالم الذات المهمشة في أقصى درجات انسحاقها وسط طاحونة المجتمع. صور مأساوية لذات ضعيفة ماديا واجتماعيا فهي من ناحية غير قادرة على التمتع بمتطلبات الحياة الكريمة وهي من ناحية أخرى نموذج لنازح سكن خارج أسوار المدينة حملته الظروف الصعبة على النزوح إليها ليعيش ظروفا أصعب. فالمتخيل السينمائي لرضا الباهي استمد هذه الصور من الواقع ومن مشاهد تكثف وجودها في تلك الفترة في المدن التونسية.

لقد قدر للذات أن تنمحي تحت اختلال موازين الهامش والمركز، أين لا تستطيع الذات الهامشية، القادمة إلى المدينة والراغبة في تجاوز البؤس، مقاومة نسق الحياة فيها، وتيار غلاء المعيشة من دخل عمل بسيط، لا يوفر أبسط الضروريات الحياتية.

هكذا كان الانسحاق قدرا لا مفر منه، لذات لم تستطع الهروب من الإحباط، ولا أن تتمرد لقهر الدمعة، ومحاولة الاندماج في المجتمع لتبقى حبيسة الأقدار.

لقد قدم رضا الباهي الشخصية المماثلة للصورة الواقعية معتمدا على بدائل تخييلية، وضعها في إطار اجتماعي عمق فيه ملامح التهميش، ليوصلها إلى درجات الاغتراب.

b. الذات المغتربة في فيلم" العتبات الممنوعة"

"للاغتراب عدّة وجوه من المعاني والدلالات، فمنه الاغتراب عن الوطن إلى جهات بعيدة ونائية عنه، ومنه أيضا الاغتراب النفسي، وذلك حين يشعر الفرد أنه يعيش غريبا بين أبناء مجتمعه، ومنه أيضا اغتراب المرء عن نفسه، وذلك حين تنفصم عرى الوثاق بين الإنسان ونفسه، وهناك أيضا الاغتراب الذي ينفصم فيه الإنسان عن أهله وأصدقائه، ويهرب إلى مجتمعات أخرى" (ياسين، 1992)

لقد واجهت الشخصية المحورية للفيلم النازح "سليم" قدر العزلة على مستوى حياته اليومية. فبعدما اعتاد في بيته على السكون الذي لا يقطعه إلا صوت الذباب خارج سور المدينة، وجد نفسه يعتاد على نسق يومي روتيني، يحمله من عتبات البيت المظلم إلى عتبات النزل، هناك أين يقوم باستعطاف السياح لشراء البطاقات البريدية.

اغتراب الذات في فيلم "العتبات الممنوعة" هو بمثابة ركام من الأحزان والآلام والأوهام، صور من العزلة تؤجج حرقة الهروب من الذات، أين تقوى درجات الاغتراب النفسي إلى حد بلغ شعوره بالوجود بلا معنى، ويتأكد ذلك في مشهد بصاقه على صورته في المرآة.

إحساس المهمش بالغربة في المركز، ليس نتيجة نظرة سيئة من أهالي المدينة، باعتبار أن سكان الأحياء القيروانية لا يكترثون بحاله، بل لا يبادلونه النظرات نظرا لعدم معرفتهم له، ما عدا البقال عمر الذي اعتاد على مقاسمته سيجارة الصباح. الشعور بالغربة في ذات سليم هو بالأساس متأت من ميوله للآخر الأجنبي، الذي يعيش بقربه طيلة اليوم، هناك يعيش أوهامه وأحلامه، يفتتن بسحره وجماله وتحرره. هناك يحسد هذا الشاب ما يعيشه الآخر الأجنبي من رفاهية تعكس ثراءه، وتحرر جسد المرأة من خلال لباس يبرز مفاتنها ومن خلال تناول المشروبات الكحولية وتدخين السجائر. ومن خلال أحلام اليقظة ترتسم صور ذهنية تجعل من سليم فارسا لإحدى السيدات التي تتعرى له، ليمارس معها الجنس، لكن سرعان ما يستفيق ليعود إلى واقعه، ويصطدم بمرارته ولتضمحل أحلامه، وسط مجتمع محافظ يجعله يشعر بالغربة، ويتعرض للانهيار ولإحباط يمس من نفسيته. يعود سليم ل "خرابته" ليخضع لطاحونة انسحاقه، ويبصق على صورته في المرآة، والبصاق هو تعبير عن الكره والغضب والإحباط وهو ردة فعل على الفشل وخضوع لانعكاس الصورة القاتمة.

توق الذات نحو حياة أفضل يقوى من خلال عدم مرور التيار بين سليم والشارع القيرواني فحتى سكان حيه لا يبادلهم بالسلام هذا بالإضافة لبرود علاقته بالسياح التي لا تتجاوز حدود البيع والشراء فهو لا يبادلهم حتى البسمات وقد يعود ذلك لعدم إلمامه بلغتهم.

لقد حاولت ذات سليم أن تدفن همومها وأحزانها وآلامها من خلال النزوح إلى المدينة، إلا أن اصطدامها بواقع معيشي صعب جعلها غريبة في وطنها، مما أدى إلى ميلها للمجتمع الأجنبي القادم من الغرب، محاولا الانصهار عبر شخصية هادئة خجولة حملت في داخلها الأحلام والأوهام من خلال وجوه قاسية وباردة. كل هذا جعل الذات الهادئة تتحول إلى بركان خارج من منابع الكبت والحرمان والاغتراب بعيدا عن قيود الأصول وأعراف المجتمع العربي الإسلامي ليرتكب الخطيئة.

c. خطيئة الذات: من الاستمناء الذهني إلى الاغتصاب الفعلي في فيلم" العتبات الممنوعة"

يمتاز الفيلم بكثافة الصور المحيلة على عنف الكبت الجنسي، حيث يعيش الشاب سليم منعزلا وسط فضاء مغلق، ضمن منظومة مجتمع محافظ بمدينة القيروان، وسط الشوارع الخالية من الأجساد الأنثوية، ما عدا بعض النسوة الملتحفات، ليصل إلى عتبات النزل والمناطق السياحية حيث يقضي يومه في بيع البطاقات البريدية، وتأمل فتنة الأجساد الأنثوية الأوروبية المتحررة بملابس مثيرة لغريزته البشرية. يتخلى سليم في كثير من الأحيان على عمله لينشغل بتأمل مفاتن السائحات بنظرات جائعة، تبحث عن الإشباع، لتجاوز ألم الوحدة والجوع الجنسي، بعد مسيرة دورية للسعي وراء القوت اليومي، وخلف لذة بصرية إلى درجة فقدان الإحساس بالذات، والذي يعتبره رولوماي بمثابة العلة في ظل "فقدان الإحساس بالاعتبار، وغياب الشعور بالوقار والكرامة، وهذه خصائص، بل هي سمات الكائن البشري" (رولوماي، 1993).

بعد قضاء يومه في فضاء النزل، تعود ذات سليم محملة بشحنة مؤججة من الأحاسيس، تتقوى فيها درجات الحرمان، وتشتعل الرغبة في ممارسة الجنس، وإحساس مقابل بالحرمان، لأن هذه الممارسة غير متاحة. عند الوصول إلى غرفته، تستقبله جدرانها، وقد امتلأت

بصور لفتيات فاتنات، فيشرع في تأملها ثم يمسك بين يديه مجلة جنس أجنبية، ويبدأ في إطفاء رغبته الفياضة، عبر ممارسة العادة السرية، في مشهد يوحي بتعوده على هذا الفعل كل مساء ليستمتع بلذة مؤقتة.

وسرعان ما تتحول الرغبة إلى سعي عنيف لإشباعها، حيث يستفحل الكبت الجنسي لدى سليم، ويتواصل في مرحلة أولى ما يمكن تسميته بالاستمناء الذهني، عبر أحلام اليقظة لتظفر هذه الشخصية باللذة الذهنية، لكن سرعات ما يستفيق سليم ليتصاعد توتره وتفيض حالة من الهيجان الداخلي لديه. وفي مرحلة موالية أصبح سليم يسعى بشتى الطرق إلى الإشباع الفعلي لرغبات الذات عنده. ويتخلى هذا الأخير عن كل القيم والمبادئ والموانع الداخلية بكيفية تكاد تكون لا إرادية، ليفرغ شحناته الجنسية في سائحة ألمانية بطريقة شرسة، وغريزة حيوانية تحيل على حدة الكبت وعنف الحرمان، ليؤدي إلى الاغتصاب الفعلي من قبل الذات الجائعة المنسحقة إلى حد بلغ انتهاك المقدسات.

d. مدينة القيروان من التقديس الذاتي إلى تدنيس الآخر في فيلم" العتبات الممنوعة"

يعتبر فضاء مدينة القيروان الفضاء الذاتي الذي استمده رضا الباهي من ذاكرته، ليحوله إلى ديكور سينمائي، ويصور فيه بشكل وثائقي واقع الحياة اليومية القيروانية، حيث نلمح في الحي الذي يقطنه سليم حركة نسبية، قبل أن تصل بنا الكاميرا إلى شوارع حيوية تعج بالشخوص. وتنقل لنا هذه المشاهد من ناحية أولى صور الحياة اليومية، وسط مدينة نشيطة، ومن ناحية ثانية، صورة الاغتراب وتيه الذات، وسط طرقات الضياع والوحدة، قبل الوصول إلى المناطق السياحية، أين يستأنس سليم بالسياح. هناك تتمكن هذه الشخصية من مبادلتهم بعض العبارات وإشباع ذاتها بمتعة النظرات، وتتخطى عتبات الغرفة المظلمة هروبا من أزقة وأروقة مدينة القيروان، ومن تقديس الذات لتستشرف آفاق الحرية والتحرر قرب الآخر الأجنبي.

وانطلاقا من صور اليومي، ومرورا بأزقة وثنايا المدينة العتيقة، تبرز الكاميرا ملامح الهوية القيروانية، ومعالم المدينة الإسلامية، وخصائصها المعمارية، بالإضافة إلى إحالات أخرى مثل الفسقية، التي تبرز هذه المدينة وتصور عراقتها التاريخية كعاصمة إسلامية في عقود تاريخية سالفة. القيروان كفضاء الذات، تستمد قداستها من بعدها الديني، حيث يبرز الطابع الإسلامي، عبر معمار مسجد عقبة وصومعته. وفي مقابل ذلك، تفتح هذه المدينة أبواب مسجدها العريق لزيارة الآخر، ودخوله مصدرا قهقهات بملابس لا تليق بقداسة المكان. هذه السلوكيات التي تجيز تلك المناظر، هي تعبيرات لمأزق الهوية المتراوحة بين الحلال والحرام، وبالتالي فهي تجعل من القيروان فضاء التناقضات، وتقود إلى ثنائية المقدس، والمدنس على اعتبار أنها أيضا مدينة سياحية. وتتعمق هذه الصورة من خلال هتك حرمات الجامع، وعدم الاكتراث أو الوعي بهذه القيم من طرف "سليم" الذي يغتصب السائحة في مكان مقدس.

هذا الشكل من الفعل، هو تدنيس يتجاوز قذارة تعدي السياح على القيم والأصول، والأعراف الدينية والإسلامية، المتعارف عليها، وهو عنف تلك الصورة ووحشية الذات وسط فضائها في أعمق تجلياتها التي تجعل من المدينة الإسلامية مكانا مدنسا بالفعل.

e. صورة الزعيم من الهوية إلى الإيحاءات الإيديولوجية في فيلم" العتبات الممنوعة"

أقحم رضا الباهي صورة الزعيم "الحبيب بورقيبة" في ديكور بيت سليم، بجانب صور الفتيات الفاتنات، ثم أكّد وجود شخصية الزعيم الحاضرة الغائبة، من خلال عبارات المدعي العام المقتبسة من الخطاب البورقيبي، وسياقات السياسة المنتهجة في تلك الفترة وبالتالي ذريعة للاستشهاد بها ضد سليم الذي اعتدى عليها دون أن يدري.

وبقطع النظر عن الخلفيات الفكرية والمرجعيات التي اتبعها الباهي في بناء فيلمه، فإنه مرر خطابا سياسيا بالأساس في وسط حقوقي وقضية اجتماعية ارتبطت بتوجهات وطنية. أما بخصوص الإحالة الأولى إلى صورة الزعيم الملصقة بجدار بيت سليم، فهي إما من باب تيمن سليم بالزعيم، أو هو موقف شخصي خاصة عندما يرشه صباحا بالماء. الفكر السياسي موجود في اللاشعور الاجتماعي لا ندري إن كان مظهرا لصراع خفي، إلا أنه بالتأكيد ضرب من خطاب إيديولوجي، يبرز مشروعية المحاكمة وتسليط العقوبة اللازمة.

2. تجليات الآخر في فيلم "العتبات الممنوعة"

يمثل الآخر مفهوما لإشكالية عميقة ارتبطت بمعالم الذات وصورها، مما جعل حضوره مكثفا في الإبداع التونسي عامة، وسينما رضا الباهي على وجه الخصوص. ولقد انعكست تجليات الآخر في تصورات متعددة، يمكن حصرها في النموذج الفيلمي "العتبات الممنوعة" في النقاط التالية:

a. رفاهية الآخر:

تظهر صورة الآخر في الفيلم من خلال السياح الذين جاؤوا للاستمتاع بالشمس التونسية، وخدمات النزل والفنادق، واكتشاف المعالم التاريخية المحلية. ويصور رضا الباهي مشاهد لسائحات مستلقيات بجانب أحواض السباحة، وهن بملابس السباحة الخفيفة، والتي تبرز مفاتن أجسادهن، كما يصور أزواجا بصدد تبادل القبل في أماكن مخصصة لهم في حائق الفندق. كما تنعكس رفاهية الآخر

الأجنبي من خلال ممارسة الرياضة في فضاء مسيج، ومن خلال تناول المشروبات الكحولية، الشيء الذي جعل "سليم" يراقب السياح بنظرات جائعة.

كما يصور رضا الباهي مجموعة من السياح بصدد القيام بزيارات ثقافية لكل من فسقية الأغالبة وجامع عقبة بن نافع، وقد كانوا يقومون بتوثيق تاريخ المكان، بواسطة آلات تصوير خاصة بهم، وهي آلات عصرية، هذا مع شراء تحف وهدايا تذكارية من محلات الصناعات التقليدية القيروانية.

b. الآخر المتعالي:

تظهر هذه الصورة من خلال نظرات التعجب تجاه "سليم" وبعض الصبية الذين تلوح عليهم ملامح البؤس. كما أنهم يتفادون "سليم" في أغلب الأحيان، حتى عند شرائهم للبطاقات البريدية. ولعل أكثر صورة تبرز تعالي الآخر، هو المشهد الذي يصور عدم اكتراث السائحات الألمانية بتوسلات "سليم" لإعانتهن في التسوق، وحتى عندما وافقت إحداهن على ذلك، صورها الباهي في المقدمة ليتبعها "سليم" حاملا الزربية طوال الطريق كخادم مطيع. هكذا يوجه الآخر للذوات التونسية نظرات ازدراء، وتقزز في بعض الأحيان رغم استعدادها للخدمة والمساعدة، وأخرى باهتة وتجسم ذلك البرود الاجتماعي في التواصل. كما أن دخول جامع عقبة الذي يمثل رمز الهوية العربية الإسلامية في ملابس غير لائقة، وإصدار القهقهات داخل صحن الجامع، هو في حد ذاته ضرب من عدم الاكتراث، ونوع من التعالي على مقدسات الشعب التونسي.

c. الآخر الفاتن للذات من السحر والإعجاب إلى النقمة والانتقام:

مثل الآخر في كثير من الأحيان تلك الصورة الفاتنة الساحرة التي تقارب المثالية، والتي تجذب الذات إليها بقوة تجعلها تطمح للوصول إلى مقامها العالي. ويتجلى هذا الانبهار من خلال العقل المسلوب ل "سليم" ونظراته المتلهفة لصورة النساء عامة، لدرجة جعلته لا يكترث لبيع البطاقات، بقدر انشغاله بتأمل وجوه السائحات ومفاتنهن. لقد جاءت صورة الآخر متحررة فاتنة إلى حد الإغراء من خلال ملابس شبه منعدمة وأجساد شبه عارية بارز جمالها وبارزة مفاتنها، لتكون مثيرة لغريزة "سليم". وما زاد الأمر تعقيدا لدى سليم صورة السائحة التي جاءت من منطلق التحرر، حيث تمارس القبل في الحدائق دون خجل، وتشرب إحدى السائحات الجعة دون مركبات ولا خشية، فصورة الآخر تحضر حتى في بيت "سليم" حيث يعلق صورا لفاتنات شبه عاريات على الجدران.

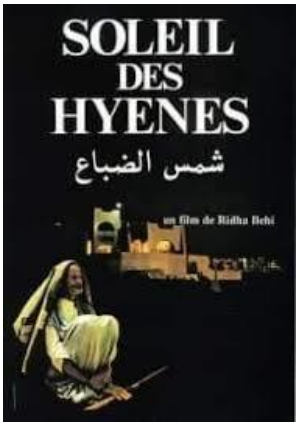
لقد أتى الآخر بالأساس ساحرا ماديا وجسمانيا وفكريا الشيء الذي حوّل "سليم" من موقع المعجب الذي هيمن على ذهنه سحر الآخر، إلى موقع المنتقم الغاضب لسائحة عنوة، وكأنه في ثورة على سوء الأقدار التي عاشها وتصاعد الحرمان الذي تجاوز حدود الصبر.

d. السلطة المحلية كآخر:

تحضر الذات التونسية كآخر في ظل عدم التواصل وانسحاق الذات أمام الذات، فالمدعي العام في المحكمة كان في أغلب الأحيان متعاليا مستعملا خطابا جافا ومتسلطا، حيث تطغى على خطابه عبارات السخرية مثل تشبيه المتهم "سليم" بالشيطان، معتمدا ألفاظا من اللغة الدارجة "أسمو على جسمو".

كما أن في العودة على مشهد رش "سليم" لصورة الزعيم إقرارا ضمنيا، على اعتبار رموز السلطة كآخر، ودليل على نقمة الذات من سياسة هذا الآخر، ونظرة مضادة لتوجهات بورقيبة السياحية في تلك الفترة من تاريخ تونس، وتسليط للضوء على رؤية سلبية عن السلطة المحلية.

3. تجليات الذات والآخر في فيلم "شمس الضباع"



صورة 2: معلقة فيلم شمس الضباع

a. البؤس الاجتماعي وتجليات الذات المنسحقة:

يعتمد رضا الباهي مرة أخرى على محور السياحة والتوجهات الوطنية في تلك الفترة ليتناول مظاهر أخرى للبؤس الاجتماعي تركزت خصوصا على انعكاسات هذا البؤس على مجموعة قروية، حيث تلوح مظاهر انسحاق الذوات من خلال صعوبة الظروف المعيشية في قرية منعزلة يقتات سكانها من عملية التبادل التجاري مع المدينة المركز. ويرتكز نشاط أهاليها على المهن التقليدية. ولعل أكثر صورة تعكس هذا البؤس، وقساوة الظروف المعيشية في القرية هي حادثة وفاة زوجة "الطاهر" أثناء الولادة، نظرا لعدم وجود طبيب بالقرية ليجد هذا المسكين نفسه مجبرا على السفر إلى المدينة عبر البحر للإتيان بقابلة تعتمد على الطرق البدائية للتوليد.

هذا إضافة إلى اعتماد رضا الباهي على ديكور عام للقرية، يتميز بمشاهد عمرانية بائسة تبرز مدى فقر سكانها الذين هم من الطبقة الفقيرة. زد على ذلك ما تعكسه مشاهد استقبال سكان القرية لقدوم الأجانب من ازدياد لدرجة البؤس الاجتماعي، حيث تصل بهم السذاجة إلى حد النظر إلى الأجانب وكأنهم مخلوقات عجيبة، كما أنهم يلتفون حولهم منصتين باهتمام مفرط لخطابات غير مفهومة ومجتهدين في التصفيق عليها بطريقة تتجلى فيها الذات كجسد عديم الفاعلية فهو مجعول للديكور والزينة وخدمة الآخر لا غير.

لقد قدم لنا رضا الباهي صورة بائسة للذات التي ظهرت في أشكال فولكلورية في مشاهد جعلتها بعيدة عن درجات الكرامة والاعتزاز، ويبرز ذلك خاصة في مشهد المتسول الذي تتبرع له عائلة أجنبية ببعض المليمات، ومشهد ثاني يصور فيه الأجانب لمجموعة من القرويين وهم بصدد أداء الصلاة، ومشهد آخر صور فيه ذهول السكان من المشاهد الإباحية أثناء تصوير الفيلم الأجنبي.

هذا ويبرز رضا الباهي تخلي سكان القرية عن مهنهم التقليدية، وتحول نشاطهم الرئيسي من الفلاحة إلى قطاع الخدمات دون إدراك أو وعي. لقد مثلت الذات مرة أخرى ضحية لسياسة سياحية فرضتها توجهات الدولة آنذاك التي حاولت النهوض بتلك المنطقة، إلا أنها أظهرت في الواقع مرة أخرى أشكالا تعبيرية توحي بانسحاق وتبعية ذات غير واعية، همها الوحيد قوتها اليومي وهي بعيدة كل البعد عن الوعي بوجود غزو سياحي للمكان وانتهاك لحرماته الطبيعية وخاصة بتحول العديد من الفتيات إلى راقصات، وتخلي العديد من الشخوص عن قيمهم مقابل حفنة من المال وهو ما تعكسه إحدى الشخصيات من خلال ممارسة الشذوذ الجنسي.

لقد تحولت الذات إلى مرآة لعنف البؤس الاجتماعي ضمن فئة تمثل الأغلبية المنسحقة تحت طاحونة المعاناة، بينما تمثل فئة قليلة الذات البرجوازية المتعالية من خلال شخصية الحاج ابراهيم والعمدة اللذان يتماثلان مع الآخر، عندها تصبح الذات آخرا على الذات في حد ذاتها ويتجسم ذلك من خلال عنف العلاقات الاجتماعية المحلية .تبقى شخصية الطاهر الذي يقاوم رفقة زوجته حاملا آمالا وقناعات لتجاوز الأقدار غير أن نضالهما يتطلب الكثير من التضحيات، ف"تحقيق الشعور بالذات غلبا ما ينطوي على كفاح وصراع معا. فهم في مسيرة تحسسهم مواطن الطات يصطدمون بعوائق تقف منتصبة ضد اتجاه سيرهم" (ياسين، 1992)

b. عنف العلاقات الاجتماعية وطغيان الخطاب الإيديولوجي:

ينعكس عنف العلاقات الاجتماعية داخل المتخيل الفيلمي من خلال صور الاضطهاد عبر شخصيات تعل من العمال البسطاء بمثابة آلات ميكانيكية عاملة من أجل إنتاج أوفر، وقد تجلى ذلك خاصة من خلال الخطاب العنيف من قبل الحاج إبراهيم الذي يوجهه يوميا إلى عماله، إلى درجة تصل بهم إلى الاستعباد. كما يتحول عنف الخطاب بعد العلاقة الهادئة بين الحاج ابراهيم والطاهر الذي يهدد مصالحه إلى عقاب جسدي جعل من هذا الأخير سجينا لفترة من الزمن بعد اعتداء أحد حراس السجن على زوجته مريم. لقد طغت المصالح الخاصة على صيرورة العلاقات الاجتماعية وخاصة من طرف الجهات الإقطاعية المصادرة للفضاء القروي سواء من خلال الوراثة الاستعمارية اللاشرعية للأراضي مما جعل الحاج ابراهيم والعمدة المنصب سلطة إقطاعية مسيطرة على المجال، وهي سيطرة الذات على الذات.

لقد ارتسم الخطاب الإيديولوجي من خلال الدفاع على توجهات الدولة عبر حضور جميع أصحاب النفوذ من العمدة إلى الوزير عبر درجات استثمرها رضا الباهي في بعض الأحيان لإبراز سلطة الإقطاعي (الحاج ابراهيم) على سلطة المنصب السياسي (العمدة)، وإبراز الذات المستسلمة اللاواعية.

c. الذات المستسلمة اللاواعية والذات الثائرة الر افضة:

لقد صورت الذات بملامح مختلفة جعلت منها في بعض الأحيان مؤمنة بقدرها داخل فضائها المحدود، وخضعت للموجود، ويبرز ذلك من خلال إيمان الصيادين بقدرهم في العمل تحت وصاية عنف الحاج ابراهيم من أجل توفير قوت الحياة. كما عكس قبولهم تحويل نشاطهم الأصلي استسلاما لمجريات الحياة في صورة مشابهة لاستسلام الطاهر لموت زوجته الأولى وإيمانه بقدرها. خلافا لذلك قاوم الطاهر هذا الغزو السياحي، وتمسك بالحفاظ على الهوية القروية رافضا ذلك المشروع التحديثي، لكن ذلك جعله سجينا وراء القضبان. كما قاوم عماله من خلال المحافظة على نشاط الصيد البحري بالرغم من الصعوبات المعيشية وقلة المردودية الناتجة عن الاعتماد على المراكب التقليدية.

ولقد شكل التمرد والعصيان سمة أساسية لبعض سكان القرية من خلال مقاومة الغزو السياحي الذي جعل من حراس النزل منع "مريم" ونساء القرية من غسل الثياب في البحر، وهو ما جعل هذه الأخيرة تعتدي لفظيا على الحارس. بين هذا وذاك مثلت شخصية التاجر "لمين" ذات رافضة في أول الفيلم لترضخ لأمر الواقع في آخر الفيلم، حيث انضم في شراكة تجارية للصناعات التقليدية مع الحاج ابراهيم.

4. تجليات الآخر في فيلم "شمس الضباع"

ينبني فيلم "شمس الضباع" على صور عديدة اهتمت بالآخر في أشكال متعددة يمكن تلخيص أبرزها فيما يلي:

a. الآخر العجيب:

برزت في الفيلم صورة الآخر العجيب في عيون أهالي القرية، حيث يظهر الأجنبي بمثابة ذلك الإنسان الغريب المثير الذي يستفز تأملات القرويين ويثير تعجبهم، ويبرز ذلك من خلال مشهد إرساء رجال الأعمال الألمان بيخوتهم الفاخرة في ميناء القرية، حيث يلتف حولهم الصيادون وبعض أهالي القرية ليحدقوا فيهم، وكأنهم مخلوقات من كوكب آخر. وبين الإعجاب والدهشة يعبر أحدهم بالقول:" الرواما عينهم زرق"، وكأن السمة المرجعية للأجانب هي عيونهم الزرقاء وشعرهم الأصفر وملابسهم المختلفة تماما عن ملابس القرويين، ليمثل قدومهم إلى القرية حدثا في حد ذاته، هناك يجوب هؤلاء الأجانب المكان لاستكشاف "المجال الاستعماري" الجديد الذي سيرسون فيه مشاريعهم السياحية.

كما أن مشهد تدشين الأجانب الألمان للمركب السياحي، وفصلهم لأهل القرية بسياج فاصل، لا يجيز لهم تجاوز عتبات النزل يكشف عن نظرات من الدهشة، وعدم الوعي بمحتوى الخطاب، وهو ما ينطبق على مشهد تصوير الفيلم الأجنبي حيث تظهر الهولنديات الفاتنات عاريات وسط ذهول وتأمل الأهالي لهذه المشاهد غير المألوفة.

b. الآخر الانتهازي:

لقد شكل الآخر صورة الناهب والمستغل للثروات المحلية، مما جعله بمثابة المتحكم في المجال من خلال إقامة مشروع سياحي حول نشاط قرية بأكملها من الصيد البحري إلى النشاط السياحي. كما تجند في خدمة الأجنبي كل الأهالي لبناء مشروعه والحرص على حسن سيره. لم يقتصر الاستغلال الأجنبي على الاستحواذ على المجال فحسب، بل تعدى ذلك استغلال الأجساد المحلية ويظهر ذلك من خلال انتداب فتيات القرية للرقص في ملاهي النزل، أو من خلال شخصية أحد سكان القرية الذي أصبح يمارس الشذوذ الجنسي مقابل حفنة من المال.

c. الآخر المتهكم الساخر:

ظهر الآخر متهكما متعاليا، وسط الاهتمام المفرط من قبل أهالي القرية، الذين كانوا يسعون للتقرب إلى الأجنبي وخدمته وإرضاءه بشتى الوسائل والطرق. ولعل ما زاد سخرية الآخر من تصرفات أهالي القرية، هي أحداث تصوير مشاهد فيلم الإباحة الأجنبي، ففي حين كان المصورون الأجانب غير مكترثين بمحيطهم وبظهور الممثلات بأجساد عارية، كان أهالي القرية محاصرين بشريط عازل، وقد غلبتهم غريزتهم الحيوانية للانتباه الشديد، وتركيز أبصارهم في متابعة تحركات الممثلات غير المكترثات بالحضور.

ولعل أبرز مشهد مؤثر هو تصوير السياح للمصلين الذي جعل من القدسية صورة سياحية، بالإضافة إلى تصوير تبرع سائحة أجنبية بالمال لمتسول قروي وتوثيق زوجها لهذه الهبة بالكاميرا الشيء الذي يجعل من الآخر ذلك المتهكم الساخر من بؤس الواقع الاجتماعي.

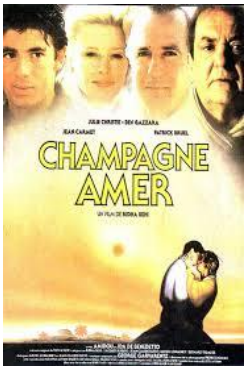
d. السلطة المحلية كآخر:

برزت الذات كآخر في رمز السلطة المحلية ككل من شخصية العمدة والثري الحاج إبراهيم، وهما شخصيتان من السلطة المحلية التي سيطرت وتحكمت في أهل القرية، عبر نفوذهما السياسي والاقتصادي والاجتماعي. كما يظهر الخطاب السلطوي المقتبس من خطابات الرئيس بورقيبة وسط نفي للذات وراء سياج يبرز الاحتقار وعدم التواصل، ويبين درجات الترتب الاجتماعي والسياسي.

ويبرز رضا الباهي سلبيات القضية السياحية التي أثارها ضد توجهات الدولة، باعتبار أنها تمثل شكلا من أشكال الاستعمار الجديد، ومن هنا تشكلت الذات بدورها كآخر وأتت في شكل متضخم. يشير فانون إلى أنه" من الضروري ليس فقط إعادة خلق الهوية القومية والوعي في عملية تفكيك الاستعمار، بل أيضا المسير إلى ما هو أبعد وخلق وعي اجتماعي في لحظة التحرر. ويصبح الوعي الاجتماعي هو الأكثر أهمية، إذ بدونه، يصبح تفكيك الاستعمار مجرد إحلال هيمنة أخرى" (أهلوليا، 2002)

وقد صاغ رضا الباهي صور هذه الهيمنة الجديدة من خلال إبراز عودة الآخر إلى مجال الذات ليس عبر اقتحام كولونيالي، بل عبر استثمار اقتصادي، كما أن الذات بدورها تحولت إلى آخر لتسحق الذات الضعيفة.

5. تجليات الذات والآخر في فيلم "الذاكرة الموشومة"



صورة 3: معلقة فيلم الذاكرة الموشومة

a. الذات المضطهدة وتكريس العلاقة العرفية:

تنشأ علاقة غير شرعية بين المرأة الريفية "مريم" و "بول" المعمر الفرنسي، فيتحدد بذلك الجسد الأنثوي ككينونة خاضعة لماضي الأقدار. هذا الخضوع ليس استجابة لمنطق إغراء وهيمنة ذكورية فحسب، بل ضعف وانمحاء أمام فحولة أجنبية نشأت كنتاج لعلاقات الهيمنة. ورغم أن مجال هذه العلاقة فضاء قروي محافظ، فذلك لم يحل دون قيامها ليكون "ونيس" ابنا لقيطا لامرأة تونسية ورجل فرنسي خارج إطار القانون. تستباح المرأة البائسة من طرف إقطاعي أجنبي ليفرز بؤسها الاجتماعي الذي ينعكس من خلال هروبها من نظرة المحيط القروي إليها وإلى ابنها المنعوت من طرف أبناء القرية باللقيط.

دفعت هذه الصورة الأم إلى الهروب بابنها من جحيم العار وسلبية نظرة أهالي القرية التي وضعتها في مقام العاهرة، بالرغم من أنه كان يمكنها أن تتمتع بممتلكات "بول" الذي أجبر على المغادرة. ورغم تعدد محاولات "زيقو" لإقناع مريم بالزواج منه بصورة شرعية إلا أن رفضها كان قطعيا.

هكذا تلوح الذات الأنثوية كجسد مغري للآخر الأجنبي المفتون به وكمجال منتهك جنسيا ومستباحا أنتج ابنا لم يعلم بالحقيقة إلا في نهاية الفيلم. وهذه العلاقة العرفية هي في حد ذاتها استباحة الآخر للذات، ففيها اعتداء غير شرعي للمستعمر الفرنسي على الأراضي التونسية.

b. ذاكرة الذات:

صورة الذات هو انعكاسها في مرآة التاريخ، هناك تتبلور صورة لذاكرة فردية وخيال جماعي تروي الماضي وأحداثه وقضاياه. تتجلى ذاكرة الذات الجماعية من خلال صور نقلها رضا الباهي بحرقة وعيه الوطني ليروي نموذجا من ذاكرة بقيت موشومة، هي ذاكرة الجراح والاضطهاد في ظرف حساس من تاريخ تونس. قضايا اجتماعية عكست رؤى الذات وسط صراع سياسي غير مصور. ولئن تعتبر الذات كاتبة للتاريخ الوطني، فإن مخرج هذا الفيلم روى متخيلا فيلميا احتلت فيه الذات مقام المنحني وسط أرضه المغتصبة، ففلاحو القرية هم مجرد عملة لدى المستعمر. كما تلوح على ملامح هؤلاء الفلاحين مظاهر البؤس والفقر والاستسلام.

وفي مقابل ذلك يقف أهالي القرية لتوديع "بول" وزوجته على أنغام النشيد الوطني كرمزية للاستقلال والتخلص من براثن الاستعمار، بينما يصافح بعض العملة المقربين المعمر معبرين عن أسفهم وقلة حيلتهم.

c. الذات الضائعة، الذات الهجينة:

ترتسم الذات الضائعة في شخصية "ونيس" التي استثمرها رضا الباهي في رسم ضياع مجتمع بأكمله عبر رمزية العلاقة العرفية. "ونيس" هو ذلك الطفل الذي لم يدرك ضياعه وسط محيط نفره لكونه نتاجا لعلاقة غير شرعية، لم يشعر يوما بالأبوة وحتى عندما انتقل إلى المدينة حين بلغ سن النضج، فإنه لم يكترث بالبحث أو حتى مجرد السؤال عن أصوله على اعتبار أنه عاش على أساس أن أباه مناضل مقاوم مات أثناء النضال والذود عن الوطن المغتصب. مرت أيامه على خيال هذا الإيهام، واهتم بمهنته كميكانيكي وولع بسباق السيارات والسهر في الحانات ليعيش في هذا العالم الجديد وبهرجة أضوائه وسط رفض أمه واستنكارها الشديد لحياده عن منطق الأصول. تكتشف هذه الذات التائهة ذات يوم أن أباه الحقيقي ما هو إلا "بول" المعمر الفرنسي، ليمارس الجنس بدوره مع زوجة أبيه وتلوح دوامة علاقة أخرى غير شرعية وتتجلى عقدة "أوديب".

الذات الضائعة هي ذات كل التونسيين عامة في فترة من تاريخ تونس كما يصورها رضا الباهي، حيث تلوح رواسب الآثار الاستعمارية مع بروز ملامح خيوط الفجر الأولى للاستقلال. الذات الضائعة هي تلك المحافظة على التقاليد والأصول في الآن ذاته، هي تلك الذات الباحثة عن الحداثة والتواقة إلى الحرية.

d. الآخر الاستعماري: العلاقة العرفية:

تبرز بين الآخر والذات علاقة اجتماعية حيث يكون الارتباط غير الشرعي بين "بول" و "مريم" بمثابة المأساة التي تنتج نقمة وحسرة وضياعا نفسيا، فإنجاب "ونيس" خارج مؤسسة الزواج جعل من ذلك انتهاك الآخر لحرمة الذات المخطئة بدورها. يلوح الارتباك جليا إلى حد بلوغ الوضع المتأزم حيث لا يعترف الآخر بالذات المهجنة، بل إنه يسعى إلى تفاديها دون أن يؤذيها.

تنعكس هذه العلاقة العرفية تماما على الفضاء الذي يتحول إلى جحيم من خلال استقرار الآخر على الأرض المغتصبة والتنعم بخيراتها مقابل خدمة الذات له. ف"بول" يعتقد أن بقاءه شرعي لأنه تربى مع التونسيين وبينهم، غير أنه لم يستطع أن يستسيغ أن ساعة الرحيل قد دقت وأنه عليه أن يغادر نحو وطنه باعتبار نهاية عهد الاستعمار.

e. الانبهار المعكوس:

يظهر الآخر الأجنبي منبهرا وعاشقا للذات التونسية من خلال ميل "بول" ل "مريم"، وقد أثمرت هذه العلاقة ذاتا هجينة تتمثل في شخصية "ونيس". ورغم إخفاء "بول" لمشاعره إلا أنه هناك دلالات تظهر ميله الكبير ل"مريم"و منها زياراته لها خلسة و عطفه الواضح في معاملته لابنه "ونيس".

هناك أيضا انبهار آخر يظهر من خلال إعجاب "زيقو" ب "مريم" التي يطلب يدها دوما غير أنها ترفض إعادة علاقة فاشلة خلفت لها المآسي ونظرات الازدراء. كما أظهرت "بيتي" عطفا خاصا على "ونيس" مما جعلها مساعدا له، بل إنها قضت ليلتها معه نظرا لأن زوجها قد هجرها ولإعجابها به.

يتجلى الانبهار المعكوس خاصة رفض الآخر مغادرة أرض الذات حيث يلوح هذا الأخير غير مصدق أنه سيغادر الأرض التي عاش فيها لسنين طويلة، وما يؤكد ذلك التمسك هو عدم مغادرة تونس نهائيا، بل أن "بول" وزوجته غادرا إلى المدينة، زد على ذلك مرض "بول" نفسانيا لشدة تعلقه بأرضه ولم يعد يقوى على مغادرة غرفته مفضلا معاقرة الخمر. هذا وقد حزنت "بيتي" وقد تجلى ذلك في أغانيها الحزينة ولباسها الأسود وإحباطها المتكرر.

f. سحر الآخر:

يظهر الآخر ساحرا بتميزه وأناقته، ف"بول" و "بيتي" يظهران بملابس عصرية تختلف عن ملابس القرويين، كما يتميزان بامتلاكهما قصرا جميلا وسط مزارع شاسعة وسيارة فخمة تناقض الحياة الريفية وذوات التونسيين. هذا ولا يمكن نسيان اهتمام "بول" بصناعة الساعات العملاقة التي تمثل شكلا ورمزا آخر للحضارة.

g. الآخر المتأزم:

لم يقتصر وضع حياة الآخر داخل فضاء الذات على حالات الفرح فحسب، بل أنه عاش جانبا مظلما جعله يظهر في حالة سلبية عكست بؤسه. فمنذ مغادرة "بول" و "بيتي" باتجاه المدينة تأزمت نفسيتهما وخيم عليهما الحزن وفقد وجودهما المعنى وبالتالي فقد غابت تلك السعادة المألوفة ودخلا في دوامة الأحزان.

6. تجليات الذات والآخر في فيلم "السنونو لا تموت في القدس"

صورة 4: معلقة السنونو لا تموت في القدس

a. الذات المغتصبة:

تبرز معالم الذات المغتصبة من خلال الموضوع الفيلمي الذي يعالج القضية الفلسطينية. هي قضية شغلت الرأي العام العربي والعالمي، حيث تشكلت هذه المحنة انطلاقا من صور الحرب والواقع المعاش للفلسطينيين. انطلق اغتصاب الذات من المعاناة التي يشهدها المواطن في سبيل الحرية وتنعكس تجليات الذات المغتصبة كما يلي:

-اغتصاب الأرض: يلوح شقاء الذات من خلال النضال لاسترجاع الأرض المسلوبة التي سيطر على مجالها العدو الصهيوني. والاغتصاب هو الاستيلاء بالقوة، وهو ما جعل الذات تظهر كمقاوم اكتوى بنيران الاحتلال. وتبرز في هذا الفيلم شخصية الشيخ "أنيس" الذي فقد أمه وحرم من حنانها طيلة أيام عمره لتبزغ إشاعات الأمل في اللقاء "المستحيل" بعد عقود، لم تكن إلا مجرد أوهام اعتقد أنها ستتحول إلى حقيقة. ورغم أن الذات قد كانت كذلك الطيف المدافع عن الحرية وعن المجال المسلوب إلا أن حقها الذي تراه مشروعا في المقاومة بقي حكرا على أقلية شابة.

-اغتصاب الجسد: يتحدد الجسد كحامل لروح المقاومة والدفاع عن الوطن بوسائل بدائية، هو جسد ضعيف يلوح بلا قيمة وسط غطرسة قاسية للمستعمر تجعله يسحق تحت أقدامه وأيديه المدججة بالسلاح. وتلوح مشاهد الجسد المقهور من خلال مسيرات المقاومة والغضب وتجليات مظاهر العنف وآثارها على المجتمع الفلسطيني. قهر واضطهاد لذوات مغتصبة غلبت الجراح بسمة أملهم في تحقيق السلام.

b. الذات المهمشة:

خلّف اغتصاب العدو للأرض والجسد للذات ذكرى من الألم الاجتماعي والاقتصادي وحاضرا من التهميش والنسيان حيث تتربع معالم البؤس في نفسية الفلسطينيين ومظاهر الخراب في المدن من خلال أحياء تعيش فقرا مدقعا ومخيمات تأوي المشردين البائسين الذين كتب عليهم العيش في ظروف صعبة.

لقد أتت الذات في وطن المغلوبين على أمرهم كانعكاس للأحزان التي ترسمها جدران القدس لتقترب ممن لا هوية لهم. هي ذوات مسالمة تنتظر أصداء اتفاقيات السلام الوهمية كي تنعم بعيش يليق بإنسانيتها. لقد شهدت الذات الانمحاء والاستباحة عبر سياسات الاعتقال الغاشمة التي استهدفت كل الناشطين المهددين لأمن الآخر واستقراره مثل ما حصل مع شخصية "رياض" الذي دخل السجون ليعود فيجد ابنه الرضيع قد كبر.

c. عنف الذات:

تظهر الذات العنيفة في شكل مناقض للذات المسالمة حيث يصورها المخرج من خلال صورتين:

- الأولى تخص المقاومة المسلحة التي يظهرها من خلال اجتماع "رياض" مع مجموعة من الإسلاميين في خيمة تحتوي على السلاح إلا أن رضا الباهي سرعان ما يكسر هذه الصورة من خلال انسحاب "رياض" بسبب لعب ابنه بالمتفجرات في غفلة منه الشيء الذي كاد يكون سببا في موته.

- الثانية عبر مشهد اغتيال المرشد "حمودة" من طرف مجموعة ملثمة ومسلحة تحيز وترفض السلام قطعيا وتتهم "حمودة" بالخيانة معتبرين أن الوطنية تفرض القتال وترفض سلاما زائفا في أرض مغتصبة.

d. عنف الآخر:

يحتل الفضاء مركز العنف بين الذات والآخر من خلال الصراع العربي الإسرائيلي فتظهر صورة الأجنبي في سياق آخر ضمن وجه مغاير حيث يظهر عنيفا. ويلوح ذلك عبر هجمات الجيش الإسرائيلي على المواطنين العزل. ما يبرز هنا هو الإحالة على التاريخ الاستعماري الذي يفيض بكراهية الذات له بسبب المآسي التي خلفها وجوده.

تتضح أكثر هذه الصورة السوداوية من خلال نقل الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، ومشاهد من الاعتداءات الصهيونية على الشعب الفلسطيني، هذا بالإضافة إلى إقامة الآخر الإسرائيلي لحواجز وموانع للوصول إلى الضفاف المشتتة، في حين يتجلى الخوف من العرب وسط توصيات الأم الإسرائيلية ابنتها بعدم الاقتراب من الفلسطينيين.

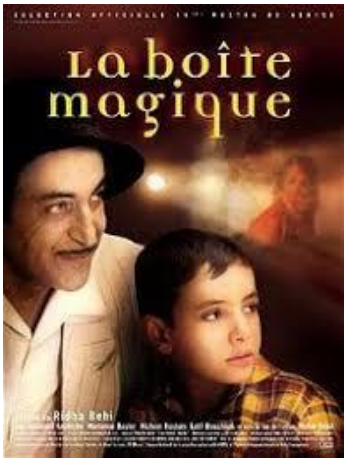
e. الآخر الباحث عن السلام:

يمثل الصحفي الفرنسي "ريتشارد" الآخر الذي لا يدخل في محور الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، بل إنه يبرز من خلال حياده وبحثه عن السلام في المنطقة. لكن هذا الحياد في الجنسية يقابله ميل للإسرائيليين وعلاقة أعمق مع صديقته الإسرائيلية "إستير".

f. الآخر الخائف:

يظهر الآخر خائفا من الذات ويلوح ذلك من خلال الاضطراب النفسي لجندي إسرائيلي الذي عبر للطبيبة النفسية عن إحساسه بالذنوب التي اقترفها في حق العائلات الفلسطينية. كما يظهر الجد الإسرائيلي هادئا ينتظر المصير وسط مخاوف كبرى من العربي.

7. تجليات الذات والآخر في فيلم "صندوق عجب"



صورة 5: معلقة فيلم صندوق عجب

a. الآخر المنتهك للمحرمات:

تبرز صورة الآخر في هذا السياق من خلال اقتحام ممثلات أجنبيات بملابس عارية للتمثيل أثناء تصوير الفيلم الإيطالي " لص بغداد" داخل حرمات جامع القيروان، مما أثار ثورة شعبية عارمة في شوارع القيروان، وهو ما يظهر لا معنى الآخر في هذا الإطار الذي يصبح فيه مكروها.

b. السلطة الأبوية والآخر المحلي: ذات في سياق الآخر

يصبح الأب بدوره آخرا في فيلم "صندوق عجب" حيث يظهر بكامل التزمت والقسوة التي تجعل من "رؤوف " الطفل يضمر الرغبة في قتله عندما يصير كبيرا. تبدوا على الأب "سيدي الحاج (لطفي بوشناق)" ملامح القسوة والغلظة، حيث يعاقب ابنه الهارب من الكتاب ويهينه بمطالبته مسح حذائه أمام العموم في المقهى، كما يبدوا محافظا إلى حدود التزمت حيث يخفي زوجته عن أعين الناس ويمنعها من الخروج. تظهر الذات في هذه الصورة ذاتا في سياق الآخر حيث ينعدم التواصل وتظهر جحيما للذات.

c. الزوجة الأجنبية: آخر في سياق الذات

الزوجة هي صورة لآخر غير مسؤول وتمثلها شخصية "كاترين" في فيلم "صندوق عجب". وتبرز لا مسؤولية الزوجة الفرنسية من خلال سهراتها الماجنة وعلاقاتها المتعددة بعيدا عن قيم الزواج ومبادئ "رؤوف" وهو ما يوصلهما إلى طريق مسدود. تتمسك الزوجة بالعودة إلى وطنها بعد أن ملت العيش على أرض تونس. الزوجة /الآخر في نظر رضا الباهي وسيرته الذاتية هي الماضي، هي الحب، والعشق، والكره في الآن ذاته. لا تكن هذه الزوجة أي إحساس أو شعور تجاه زوجها الذي يعشقها إلى حد النخاع ويتحمل سلبياتها ولا مسؤوليتها. فالزوجة الآخر تصبح في هذا الإطار ذاتا باعتبارها أقرب الناس إلى الذات بالرغم من تخليها عن قيم المجتمع المحلي

III. المبحث الثاني: الذات والآخر في بناء موقف من الهوية في بعض أفلام رضا الباهي:

تفضي بنا دراسة خصوصيات التقنية والمضمون في تجربة رضا الباهي إلى استجلاء رؤيته الخاصة تجاه الذات والآخر وموقفه من الهوية. بذلك يكون الحديث عن الذات والآخر هو حديث عن حقيقة الكينونة الخاصة ومسارات تشكلها لتصير الثنائية محورا مركزيا في الحديث عن الهوية. لقد استحضر رضا الباهي علاقة الذات بالآخر في الممارسة الإبداعية والسينمائية في جل أعماله تقريبا، ف"استحضار الآخر في السينما ...استحضار لموضوعة الهوية التي لا يمكن أن توجد بمعزل عن الآخر لأن الذات كيف ما كانت هي منظومة علاقات حرة ومنفتحة لا يمكن عزلها عن علائقها (خاصة مع الآخر) إلا إذا توفرت رغبة ما تسمح باستدعاء إستراتيجية محوها، واقتلاعها وقتلها" (حميد، رهانات السينما المغربية: الفاعلية الإبداعية و تأصيل المتخيل، 2006).

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

وعلى هذا الأساس حضر الآخر النموذجي الساحر عبر تمثلات نمطية تقربه من صفات الكمال باعتباره صورة من صور الأحلام المنشودة مثل طموحات "سليم" في الوصل مع السائحات. كما تظهر صورة الآخر مطابقة في كثير من الأحيان الصور الافتراضية الراسخة في المخيلة وتوازي الصور المتفاعلة مع المخيل. غير أن رؤى الإعجاب من طرف الذات لهذا الآخر لا تخفي صورا أخرى من ذلك الآخر العنيف، الشرير، العدو خاصة من خلال نزعته الاستعمارية مثل التمتع بشمس الجنوب في فيلم "شمس الضباع" وتملك الأرض في فيلم "وشم على الذاكرة" والتنازع حول الحدود والاستيلاء على الأرض في فيلم " السنونو لا تموت في القدس" لتنعكس صورة المركزية المهيمنة. وبالتالي فإن رسم ملامح هذا الجانب السلبي واهتزاز صورته هو جانب مظلم تراه عين رضا الباهي لتبني تصوراتها ورؤاها.

لم تقتصر رؤية المخرج رضا الباهي على ثنائية الأنا والهو عند هذا الحد، بل مزجت عبر رؤية فيلمية صور التشابك مع الآخر وتناقضات الذات إلى درجة حبه وكرهه في نفس الوقت. في هذا المستوى تخلق صورة هجينة تولد من بنية القبول والنفور ففي فيلم "صندوق عجب" كانت الزوجة الفرنسية آخرا وذاتا في نفس الوقت، فانهيار الذات بهذا الآخر تقابله صورة مشوهة تنبثق من عنف الآخر ووحشيته إلى درجة بلوغ آخر لا يعني شيئا.

الكمال والصورة المنمقة للآخر في أفلام رضا الباهي لم يخفيا أزماته ومحنه وخوفه من الذات وانهياره النسبي بها وبمجالها حتى وإن تولدت هذه العلاقة بأنانية التعدي على هذه الذات مثل تشبث "بول" بالأرض التونسية، وإصرار "كاترين" على العودة إلى وطنها والهروب من الفضاء الجحيم. هي إذن صور متقابلة أحيانا، متوافقة مع الذات طورا ومتناقضة معه تماما في أحيان أخرى.

تتعدد صور الآخر لدى رضا الباهي ضمن سياقات متعددة، فالآخر يمكن أن يكون أيضا محايدا عبر نظرة السائح الذي يزور فضاء الذات لمجرد الزيارة واكتشاف خصوصياتها دون الاقتراب منها. كل هذه الصور المتعددة للآخر تقابلها صور أكثر تعددا للذات التي تظهر على بعد مسافات من هذا الآخر.

لقد جعل رضا الباهي صورة الآخر مولدة لصورة الذات باعتبار أن المقارنة مع الآخر هي التي ينبثق منها الإحساس بالذات، وإذا ما سلمنا أننا نحن من يخلق الآخر فإن صور الهو هي التي تولد الأنا عبر نظرة أتت بخسة ومسحوقة في أغلب الحالات. ففي فيلم "العتبات الممنوعة" أفرزت رؤية الأجنبي وصور الاختلاف نزاعا داخل الذات التي انسحقت أمام أفضلية الآخر المتمتع بأرض تونس من منطلق السياحة التي مثلت راحته النفسية والاجتماعية وانفتاحه. فهذه الذات تصبح ممزقة ومصدومة ومتوترة لأنها تتماها مع الآخر، ف"سليم" يريد أن يقرب من السياح وأن يتخلص من كبته ويتواصل معهم لكن هيئته ومكانته الاجتماعية تمنعانه من ذلك، لأن الاقتراب منهم هو بمثابة عتبات ممنوعة. وهذه الحواجز والحدود المرسومة جعلت منها ذاتا متأزمة وتبلغ بها أعلى درجات الكبت فيبصق "سليم" على وجهه في المرآة، وهو مشهد يختزل قمة الانسحاق واللامعنى لتتحول ذات "سليم" إلى ذات عنيفة ومتوحشة. يغتصب "سليم" السائحة ولا يكترث بالفضاء أو القيم أو العواقب وتختصر نزوات الذات في إشباع الرغبات الدفينة، وبالتالي فقد أتى الأسلوب التقني للمخرج خادما لمحتوى المضمون ومستجيبا لطابع انسحاق الذات وتضخم للآخر.

إن ما ينتج عن هذا التأزم وعن مظاهر اليأس والعزلة هو فقدان معنى الوجود وتلبية الرغبات العنيفة إلى حد التعري على المعتقد وضرب القيم عرض الحائط وهو ما يقودنا إلى مفهوم الاغتراب. والاغتراب في هذا السياق هو غربة اجتماعية تجعل الذات منفصلة عن المجتمع عامة، ف"سليم" يظهر غريبا في مدينة القيروان باعتباره ذاتا مهمشة تقطن في المركز ولا تستطيع الاندماج فيه. فغياب التوازن النفسي ولد فقدان الإحساس بالأنا ليكون التعبير بالذات عبر تفعيل نزواتها وتحقيق شهواتها وهو ما يتجلى في صورة العنفوان الذكوري لدى شخصية "سليم".

في فيلم "شمس الضباع" يبرز الباهي نموذجا آخر من صور الذات التي تتجلى مهمشة من خلال القرية المعزولة وسكانها البسطاء المؤمنين بالمصير وببساطة الحياة إلى حين قدوم الأجنبي. يسلط المخرج الضوء على تداعيات الانفتاح على الآخر من خلال الإقرار بأهمية حضوره لتنشيط الحياة الاقتصادية من ناحية ومساهمته في طمس الهوية من ناحية أخرى. فانتصاب المشاريع الأجنبية يقدمها المخرج كحلول لتحسين الظروف المعيشية لسكان القرية المنفية بطبيعتها الساحرة، أما الآخر فيظهر بسمات سلبية تكسوها نزعة نحو الهيمنة و الاغتصاب الحضاري و الرقي الاقتصادي و الاجتماعي و الثقافي، و من خلال نزعة التعالي و جمال المظهر و التحرر من عقدة الجسد، و في خضم صور الأنانية الواهنة و السلبية تلوح صورة لذات واعية و رافضة لثنائية المهيمن و المهيمن عليه ساعية في نفس الوقت لإيقاظ الذوات الأخرى و الحفاظ على الهوية و الموروث، و يبرز ذلك خاصة في مثال "الطاهر" الرافض للخضوع و تغيير نشاط الأجداد، كما تتجلى الحدود المرسومة و المسافات بينها و بين الآخر الذي لا يمكن الاقتراب منه.

تتواصل هذه الرؤية السلبية في أفلام رضا الباهي، حيث تتخذ أشكالا متعددة من ذلك النظرة التي وردت في فيلم "وشم على الذاكرة" أين تتجلى الذات بمنظار آخر يصممه المخرج وفق صورة معقدة لآخر مستعمر يغتصب أرض الذات ويفتتن بها إلى حد تملكه ورفضه

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

الخروج منها تقيدا بالإرث التاريخي وانبهارا بالأنا التي يتعايش معها باعتبار أن الزمن جعله يتآلف مع الذات بعد أن كان العدو الاستعماري. غير أن معالم الدولة الحديثة جعلت ذلك المستبد يتقبل عزاء الهزيمة من طرف الذات التي ثارت بعد أن قبلت الذل والاستعباد والخضوع للأجنبي، فالقرية مثلت ذاكرة المغلوبين. تعيش الذات أقصى درجات الانسحاق وعنف تمزقها بعد انصهارها مع الآخر الذي يتأزم بدوره ليس بسبب مغادرته الإجبارية وفراقه للذات فحسب، بل لأنه ينتج بمعية الذات ذاتا هجينة مركبة وهو ما تمثل في العلاقة غير الشرعية بين "بول" و "مريم" التي أثمرت الطفل "ونيس". تزول الحدود وتتقلص المسافات وتتعقد علاقة الذات بالآخر وتتشابك ليكون المنتج بلا هوية فيمثل معضلة للذات والآخر في نفس الوقت.

تتلاشى الهوية ويزداد عمق جراح الذات في ظل تجرد الآخر الذي يصبح في وقت من الأوقات بلا معنى وتتحول تلك العلاقات التاريخية من الإعجاب إلى العداوة ومن القبول إلى النفور. و تتمثل الكينونة المزدوجة في شخصية "ونيس" الذي يجد رفضا من أهل القرية باعتباره لقيطا و ابنا غير شرعي يمثل رمزا للرذيلة، وهو ما يجعله منعزلا و حيدا في أغلب الأوقات يعيش على أوهام مجد الذات باعتبار ترسيخ فكرة أن أباه قد مات مقاوما في سبيل الوطن،بينما تعامله "بيتي" بحنان مفرط. عموما يمكن القول بأن صور الذات متعددة وغير متشابهة في أفلام رضا الباهي، ولكنها تجتمع فيما يخص سلبية الذات.

أما في فيلم "السنونو لا تموت في القدس" فالعلاقة بين الذات والآخر تقوم على الصراع الفلسطيني الإسرائيلي وهو نموذج من الصراع حول الفضاء وصورة العلاقة المتوترة بين الذات والآخر. وهي علاقة تتأرجح بين الإقصاء والاندماج داخل البيئة التي رسمتها منعطفات التاريخ لتنبثق كيانان مختلفان تفصلهما الحواجز. وتظهر الصور الفيلمية انسحاق الآخر وخوفه من الذات التي تمثل خطرا إرهابيا محدقا وتوترا لا محدودا تعكسه شخصيات إسرائيلية تغزوها حالات الخوف من هذا الإرهاب المتوقع.

وتبرز نظرة رضا الباهي عنف هذا الآخر الذي يلوح في الواقع هادئا ومن خلال الصور الاستشهادية والمقاربة عنيفا وحشيا من خلال اعتداءاته المتكررة على الذات الضعيفة التي تقع ملاحقتها من طرف الآخر الوحشي الذي يفرض هيمنته ويحول فضاء الذات إلى فضاء الآخر. يظهر هذا الصراع الإيديولوجي صراعا تاريخيا بين النحن والهم يلوح خطاب الهوية الضائعة من خلال الأنا التي تبحث عن ذاتها في فضاء الآخر وهو ما صوره رضا الباهي من خلال بحث الشيخ "أنيس" عن أمه المفقودة. تظهر الصورة رموزا تبين واقع الذات المهمشة في بوتقة خراب الأحياء الفلسطينية وتنجلي معانات الذات والصورة النمطية المألوفة منذ بداية الفيلم حيث يشتكي الفلسطينيون من اعتداءات الآخر وصورته الاستعمارية المشوهة بعيدا عن صورته الوديعة في الجانب الآخر. كما يبرز الشباب الفلسطيني مقاومة شرسة للآخر المستبد من أجل هوية مطموسة، فرط فيها السابقون، ورفض قاطع للسلام والتعايش مع الآخر.

لقد لاح جليا أن رضا الباهي يبحث عن ارتباط الذات بالآخر عبر تجاربه الفيلمية، وهو ما تعكسه صيغة حضور هذه الثنائية في فيلم "صندوق عجب" التي أدرجها في سياق السيرة الذاتية والتجربة الشخصية والصور الفيلمية المستقاة من الواقع. تتجلى الذات في تلك الطفولة الحلوة والحنين إلى الماضي الجميل الذي تتذوقه عبر الاسترجاع والتذكر. تتلذذ الذات هذا الماضي عبر حاضر مليء بالصدمات والصدامات وسط قناعة توحي بأن كل شيء قد مات. فالعودة إلى ماضي الأنا هي اغتراب من زمن الحاضر خاصة مع كثرة الاسترجاع والعزلة الاجتماعية التي فرضها الآخر في شكل الزوجة الفرنسية القريبة في المسافة والبعيدة في الشعور، فهذا التباعد المعنوي يخلف البؤس والشقاء. تلوح الذات عاشقة للآخر الذي لا يبادلها نفس المشاعر باعتبار أنه فقد التوازن ويريد العودة إلى فضائه الخاص فضاء الآخر، يظهر الآخر تعيسا وتبدو الذات أكثر تعاسة. غير أن هذا الآخر يبرز في صورة مشوهة عبر مخالفته للقيم واعتدائه المتكرر على المعتقدات ومن ذلك صورة الزوجة الفرنسية التي تعاقر الخمر وتدمن على السهر أمام سلبية الزوج "رؤوف"، كما يظهر تصوير "العراة" في صحن جامع القيروان خرقا لطقوس الذات التي تتصدى لهذا الإخلال بتعاليم المرجعية العربية الإسلامية كرمز للشعور القوي بالهوية.

تبرز صورة عشق "رؤوف" للفن السينمائي منذ طفولته وعشق "رؤوف" الأب لزوجته الأجنبية التي لا تبادله نفس الشعور تبعية للآخر في تجليات متعددة. غير أن ما يظهر أكثر خصوصية نظرة رضا الباهي الذي خير بدوره الهروب عبر الكتابة والفن، وهو اغتراب يتجسم عبر اللحاف والكفن وينتهي بباب يفتح على البحر يحيل على المجهول ويحتضن اللحظة الغائبة المملوءة بالقلق والتوتر والانتظار والوهم والأمل والأحلام المعلقة.

الذاكرة مغتصبة والعين مخصية، أفكار وصور تبحث عن هوية في ربوع غربة الروح، هي نظرة رضا الباهي التي تلوح محملة بالمتمثلات النمطية لخصوصية الأوضاع الاجتماعية وعلاقتها مع الطرف الآخر. غير أن رضا الباهي يصوغ مناقشة حضور الذات والآخر عبر وجوه أخرى تجعل من الذات التي تسحق إلى أسفل درجاتها تتحول بدورها إلى آخر وتعيش حالة من الانفصام والانقسام وهو ما يتجلى في صورة "سليم" في المرآة أمام عزلته وسلبية المجتمع وتعالي الأجنبي. فغياب التواصل بجميع أشكاله جعل الذات متناقضة ورافضة لذات ذاتها، وبالتالي فإن انشطار الذات وانقسامها النفسي جعل من حضورها المادي مغيبا تماما.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

تظهر الذات بشكل آخر بين تجلياتها السابقة، حيث تلوح ضمن أشكال صراع داخل المجتمع الواحد وتتبعثر ضمن سلم تراتبي كمثال جشع "الحاج ابراهيم" والعمدة "عبد الرحمان" اللذان يسيطران على الأنشطة والأملاك والمراكز الاقتصادية والاجتماعية والسياسية العليا في قرية "شمس الضباع"، وتنشأ علاقة السيد والعبد والذات المضخمة ضمن تمايز الذات على الذات. تنقسم الذات المحلية بين رافض لحضور الآخر وبين مؤيد للتعايش معه.

تتعدد الذوات الرافضة للآخر العدو من خلال تصوير الصراع الفلسطيني الإسرائيلي والدفاع عن مسالة الانتماء واستحالة التعايش والاندماج ومعاناة هذا وذاك انطلاقا من بحث ميداني يقوم به آخر محايد (الصحفي الفرنسي " ريتشارد") وذات مدافعة عن السلام ومؤيدة للتعايش مع الآخر (حمودة).

يصور رضا الباهي عنف الذات وحواجز الاندماج من خلال الرفض القاطع لإنشاء علاقة مع الآخر وهو ما تدفع ثمنه هذه الذات التي يتم اغتيالها من طرف الذات الرافضة وبالتالي اغتيال السلام المرتقب وهو ما جعل الباهي يتعرض فيما بعد إلى حملة اتهمته بالتطبيع.

يبرز الآخر كجزء من كيان الذات من خلال الازدواجية والتهجين عبر تحول الذات إلى آخر والآخر إلى ذات من خلال علاقات الزواج سواء في فيلم "وشم على الذاكرة" أو في فيلم "صندوق عجب" حيث إنه بالرغم من التقارب المفترض فإن رضا الباهي يصور الأبواب الموصدة في آفاق مجمل هذه العلاقات وانعدام التواصل مع ذات الذات وذات الآخر. تسحق الذات وتتعمق المسافة مع الآخر القريب منها لتنبني العلاقة التراتبية على أنقاض جراح الذات وجرح الآخر وتجعل الهوية الموحدة جامدة داخل فضاء الاغتراب.

كما تتحول الذات في أحيان أخرى إلى ذات متزمتة متعالية وتبرز خاصة هذه الصورة من خلال سلطوية الأب الذي تصاغ رؤيته ضمن واقع معاش وهوية منطوية تتشبث بذاتيتها وتظهر آخرية الذات عند " رؤوف" الطفل الذي يعاني من استبداد الأب الذي يتحول إلى كينونة أخرى.

تقودنا مؤشرات الصورة التي يقدمها رضا الباهي إلى واقع الانسحاق والذوات المدمرة خاصة وفق نظرة تشاؤمية بعيدا عن مقولة بول سارتر " أنا في حاجة إلى توسط الآخر لأكون على ما أنا عليه" (حميد، الأنا و الآخر في السينما، 2015)

IV. الخاتمة:

إن ما يمكن ملاحظته هو أن رضا الباهي طرح تساؤلات تهتم بثنائية الذات والآخر، حيث جعل منها محورا رئيسيا لممارسة السينمائية. فقد حضرت الذات بصيغ هامشية وفي أغلب الأحيان ممزقة ومنسحقة، أما الآخر فقد اتخذ عدة وجوه أبرزها العنف والسحر. شكلت المناهج السوسيولوجية والسينمائية والتخييلية قراءة للذات في مرآة الآخر، حيث تجلت عيوبها وانبنت صورة الغرب الساحرة في أغلب الأحيان والمشوهة في أحيان أخرى. لقد شكلت الهيمنة الغربية داخل فضاء الذاتية انعكاسا لعلاقة تاريخية مركبة اتسمت بالوحشية والتراتب، حيث كانت صور الذات والآخر متعددة بنى جدليتها الباهي ضمن منهج خاص.

لقد كون رضا الباهي صوره الفيلمية عبر انتساب ثقافي خاص جمع بين خصوصية المرجعية وأسئلة فنية وثقافية وإيديولوجية كشفت عن فنان ملتزم مناضل ثائر يتشبث بالأصل ويميل إلى الغرب وهو ما كشفته مدونتنا التحليلية. هذا وقد تميز بانشغاله على ثنائية الذات والآخر لتتجلى ملامح تعلقه بأرضية سينما الهواة حيث التزم بالواقعية والتمسك بموقفه الفكري موازاة لتفعيل حرقة الأسئلة التي تهم الهوية.

لا يمكن الحديث عن ذاتية الإبداع لدى رضا الباهي دون الوقوف عند المرجعيات الفنية لهذا المخرج التونسي خريج سينما الهواة، لذلك ما يمكن استنتاجه هو أن الأثر الفني لرضا الباهي قد اعتمد بصفة واضحة على التيارات السينمائية العالمية المنتشرة آنذاك ونذكر بالخصوص مدرسة الواقعية الإيطالية التي "عالجت مشاكل وقضايا المجتمع والإنسان الإيطالي في فترة ما بعد الهزيمة في إيطاليا في الحرب العالمية الثانية. أهم ما جاءت به أسلوبيا هو التصوير في الأماكن الطبيعية خارج الأستوديو واستخدام ممثلين غير محترفين" (مدانات، 2010)

إن أهم ما يميز تجربة رضا الباهي بالإضافة إلى تسليطه الضوء على ثنائية مركزية في واقعنا الاجتماعي والإبداعي، هو أنها حملت ملامح مقاومة ثقافية وتهربا من الإكراهات الرقابية للمؤسسة الرسمية، واعتناء بقضايا المنسي الثقافي والهامش في محاولة لتأصيل رؤية خاصة وفك الارتباط بشكل أو بآخر من الرؤى الفولكلورية للواقع التونسي.

ورغم أن الأسلوب الفني لرضا الباهي عموما هو استحضار لمرجعياته الفنية التي تأثر بها وهو ما تبرزه صوره المشابهة لأفلام صلاح أبو سيف ويوسف شاهين. كما أن حضور الموسيقى المصرية بدرجة مكثفة ومعلقات الأفلام الأمريكية والمصرية وخاصة هو إشارة للتاريخ وللولع الخاص لرضا الباهي، فإن ما بقي راسخا من هذه البنية السينمائية لتجربة هذا المخرج التونسي هو نقد هذا وذاك ومحاولة تفعيل رؤية موضوعية تعالج مسألة الذاتية والآخرية بعيدا عن أوهام الأنا واسقاطات الآخر. فالهوية هي قضية زئبقية وجدلية الذات والآخر تتجاوز الرؤية النمطية الثابتة والنهائية لتبتعد عن منزلقات تلوين الصور أو تشويهها.

على هذا الأساس، وبالرغم من غياب تجارب تاريخية في الساحة السينمائية التونسية، فإن ما يمكن استخلاصه هو أن بعضها استجاب لمقومات احتفت بالرؤية الخاصة والذاكرة والحاضر وحاولت تأسيس ملامح سينما وطنية، كما أننا في هذا السياق لا نمجد تجربة رضا الباهي بقدر ما أننا نعتبرها أنموذجا للانتساب الثقافي حيث حملت مسيرته ملامح تأسيس وانتكاس في الآن ذاته وهي تجربة عالجت قضية الهوية بأشكال متعددة.

المراجع الببليوغرافية

بيل أشكروفت و بال أهلوليا. (2002). *مفارقة الهوية*. (سهيل نجم و إدوارد سعيد، المترجمون) دمشق: دار الكتاب العربي.

تباتو حميد. (2015). *الأنا و الآخر في السينما*. المغرب: المرصد المغربي للصورة.

تباتو حميد. (2006). *رهانات السينما المغربية: الفاعلية الإبداعية و تأصيل المتخيل*. المغرب: نات للطباعة.

رولوماي. (1993). *البحث عن الذات*. (عبد علي الجسماني، المترجمون) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

طالب ياسين. (1992). *الإغتراب تحليل اجتماعي ونفسي لأحوال المغتربين و أوضاعهم*. عمان.

عدنان مدانات. (2010). *وعي السينما*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

مجموعة من النقاد المغاربة. (2008). *صورة المهمش في السينما* (الإصدار الإصدار الثاني). المغرب: نادي إيموزار.

الهويّة والابداعية في الفنون البصرية التونسية المعاصرة: هدى غربال ووديع المهيري ونادية الكعبي لينك ومنى الجمل السيالة نموذجا

سلوى العايدي[157]

Received: 25/02/2024 Accepted: 30/05/2024 Published:22/06/2024

الملخّص:

لم تكن اســتعادة الموروث في الإبداعات الفنّيّة مجرّد تجارب فرديّة منعزلة، بل حملت في طيّاتها ســؤالاً مركزيّا اخترق الخطاب العربي الإبداعي المعاصر، خطابا يلخّص سؤال الأصالة والمعاصرة أو التّأصيل والحداثة. إنّ إشكاليّة الهويّة في الفكر العربي إشكاليّة فكريّة ثقافيّة بمعنى أنّها تجد أســسـها ومبرّرات وجودها في الوضــع الثّقافي والفكري العربي الرّاهن، في مكوّناته وتناقضــاته، لقد دمّر الاســتعمار ثقافة الشّــعوب الّتي استعمرها، وفي المقابل قدّم ثقافته، بل فرضها كثقافة عالميّة، ثقافة العالم "المتحضّر"، فكان ردّ فعل هذه الشّعوب خلال الكفاح الّذي خاضته من أجل استرجاع سيادتها واستقلالها هو الاتّجاه نحو إحياء الثّقافة الوطنيّة تأكيداً للهويّة وحفاظاً على مقوّمات الشخصيّة. اشتركت العديد من الممارسات التّشكيلية التونسية المعاصرة في توجّهاتها والتي اقترنت أساسا بمصطلح الهويّة، فكانت تتكلّم بصفة النحن، حيث اصطبغت بخصائص حضارتنا وثقافتنا. ارتبط مفهوم الهويّة بمفهوم التراث وسعى الفنان التونسي إلى تعريف ذاته من خلال الماضي، حيث آمن بأهميّة هذه المصطلحات وأهميّة تلازم قطبيها: الهويّة والابداع، واعتبر التراث وسيلة للابتكار وللتجديد وللتحديث، فكان التراث مصدر إلهامه ونقطة انطلاق نحو العالميّة، ولعلّ توظيف التّراث في العمليّة الإبداعية راجع إلى عمليّة الإحياء والوعي بالتّراث، وبإمكانيّات مدّ جسور التّواصل الثّقافي بين الفنّان والذّاكرة الجماعيّة، حيث لا زال التّراث معيناً لا ينضب.يمتلك الفنّان التونسي تراثاً ثقافيّا حيّا في نفسه وعاطفته وعقله ورؤاه وذاكرته وتطلّعاته، تراثاً هو من الحضور وثقل الحضور على الوعي واللاّوعي. ويعتبر الفنّان التّشكيلي التّراث عبارة عن خزان رمزي، وفضاء يتقاطع فيه المتخيّل بالواقعي، والرّمزي بالاجتماعي وجملة التصوّرات والرّموز والدّلالات والمعايير والقيم التي تعطي للإيديولوجيا بنيتها اللاّشعورية.

فكيف استطاع الفنان التونسي توظيف مختلف الوسائط لتقديم فنّ يمكن وصفه بالمعاصرة من جهة ومحافظا على هويّته من جهة أخرى؟

الكلمات المفتاحيّة: *الهويّة- التراث-المعاصرة- الابداع*

ABSTRACT

The numerous contemporary plastic Tunisian practices share the same orientations, linked essentially to the concept of identity. So « we » is the pronoun they use to express themselves because endowed with our civilization and culture particularities. The concept of identity got mingled with the concept of heritage and the Tunisian artist attempted to present himself by means of the past since he is convinced of the importance of uniting the two poles: identity and creativity. He considers the heritage as a means to creation, innovation, renovation, thus, the heritage has become the source of inspiration and a starting point towards globalization, « the question of creativity and its identity is still discussed at the Arab level in a cultural context having a predominant importance ».The implication of heritage in the process of creativity is due to the process of vivification and the fact of being aware of the heritage and of the possibilities of establishing cultural bridges of communication between the artist and the collective memory where the heritage is still an exhaustible auxiliary. The cultural heritage of the Tunisian artist is vivid in his mind and soul, strikingly intense in his emotions and feeling bright in his vision and memory and in his aspirations as well. A heritage from the presence and from the weight of the presence on his conscience and unconscious. The visual artist considers the heritage as a symbolic reservoir and a space where the imaginary crosses the realistic and the symbolic crosses the social and the whole of conceits, semantics, standards and principles that give the ideology its subconscious structure. How can the Tunisian artist subjugate the different mediums to present an art that can be qualified as contemporary on one hand and conserving its identity on the other hand?

KEY WORDS*: identity- heritage- contemporary-creativity.*

[157]أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس
salwaaydi_khrifich@yahoo.fr

مقدمة

اعتاد الفنّان التّشكيلي أن يقيس نجاح تجربة فنيّة أو فشلها بموجب تبنيه للمفاهيم الغربية، والفنّ المعاصر[158] خير نموذج، حيث تبنى الفنان العربي مختلف الوسائط الفنيّة من برفورمانس وفنّ التنصيبة والفنون الرقمية وفنّ الفيديو، وغلبت على أعمال فنانينا النزعات الغربية الحديثة، حتى صار بالكاد نميّز بين أعمالهم وأعمال غيرهم من الفنانين الغربيين، "**لهذا تبرز المشكلة حادّة عندما نواجه أعمالهم الفنيّة هذه لأنّنا لا نجد فيها أيّ ظلّ لوجودنا**"(بن حمودة، وبهنسي،2013، ص115). وينتقد عفيف بهنسي فكرة المعاصرة والتي حسب رأيه اصطبغت بالتقليد والمحاكاة واستيراد الأساليب حسب تعبيره ممّا أدّى إلى التّخلّي عن الهويّة الفنيّة الاصلية. "**إنّ الفنان يخضع لإغراءات ألوان من الثقافات المشتركة، ولكن عليه أن يعود لقوّة الأصالة في نفسه**"(بن حمودة، وبهنسي،2013، ص148).

فالفنّ المعاصر انجاز غربي وصبغة خاصّة بالمجتمع الرّأسمالي، ذلك أنّ هذا الفنّ قد تكوّن في فضاء فكري مغاير للفضاء الفكري العربي الإسلامي، ولعلّ تبني هذا الفنّ من شأنه انتاج فنّ هجين ملفق من خلال اسقاط مفاهيم غربية على واقع الفنون البصرية العربية المعاصرة، فيلبسونها لباس الغرب، إذ "**لم تعد مسألة الهويّة والتي شغلت الفنّ التشكيلي ردحا من الزمن تهمّ هذا الجيل الّذي طوّر مفهوما جديدا للعلاقة مع الأنا والآخر**" (العروسي، 2017، ص16)، وحسب موليم العروسي ارتبطت إشكاليات الهويّة بالفنّ الحديث فقط، ولعلّ المرور إلى فنون ما بعد الحداثة ألزم الفنان العربي تبنى مفاهيم المعاصرة والاندماج بالآخر إلى حدود التّفريط بالذّات من أجل الوصول إلى أكبر جمهور ممكن، فـ"**منذ بداية الستينات لم يحدث للفن المغربي أن حقق قطيعة كالّتي حدثت مع ما نسمّيه اليوم بالفنّ المعاصر، لقد بقيت الممارسات الفنيّة الحديثة ولمدّة طويلة مرتبطة بإشكالية الهويّة(...)بقي الفن الحديث مرتبطا بحميمية مشغله ومنغرسا في أرضه ونظره مستغرق في بواطنه لا يتوقّف عن تأويل جذوره**" (بن حمودة، وآخرون، 2017، ص16).

لكن اتّضح أنّ المفاهيم لا ترسخ أو تدوم في أية بيئة بالاقتباس وحده فـ "**الانسان ذاته ليس إلاّ كائنا تراثيا**" (بن حمودة، وبهنسي،2013، ص154)، لذلك اختار البعض أن تكون لهذه التجارب أصول ومقوّمات مرتبطة بالبيئة وامتداد للوعي العربي، وهذا الصّراع هو الذّي واجهه الفنان المعاصر، على هذا الأساس تشابهت العديد من الاعمال البصريّة المعاصرة في توجّهاتها والتي اقترنت أساسا بمصطلح الهويّة، فصارت بعض الممارسات التّشكيلية تتكلّم بصيغة النحن، واصطبغت بخصائص حضارتنا وثقافتنا العربية الاسلاميّة، وسعى الفنان العربي إلى تعريف ذاته من خلال الماضي، واتّخذ من ثنائية التراث والمعاصرة محور بحث له، حيث آمن بأهميّة هذه المصطلحات وأهميّة تلازم قطبيها: الهويّة والابداع، واعتبر التراث وسيلة للابتكار وللتجديد وللتحديث، فكان التراث مصدر إلهامه ونقطة انطلاق نحو العالميّة. من هنا ظهرت دعوات الأصالة والتّمسّك بالهويّة والحفاظ على الثقافة القومية مع دعوات التحديث من أجل إعادة بناء الذّات العربية وهيّ المهمّة المطروحة في الظرف الرّاهن. "**إنّ مسألة هويّة الابداع ما زالت تطرح عربيا ضمن سياق ثقافي يجعل في صدارة اهتماماته تجنّب الاغتراب في الآخر الثقافي**"(بن حمودة، وبهنسي،2013، ص114)، وتجلت رغبة الفنان العربي -أمام إشكالية المعاصرة-في البحث عن هويّة لفنّه، من خلال

[158] "هناك اختلاف في تحديد نقطة انطلاق الفنّ المعاصر، إذ تطرح هذه المسألة سؤالا مضمرا وهو متى توقّف الفنّ الحديث؟ ثمّة من يعتقد من الباحثين أنّ الفنّ المعاصر ظهر بين سنوات 1960 و1969 وهو الرّأي الّذي تقول به الباحثة كاترين ميالي ...وحجّتها في ذلك تكاثر الحركات الفنيّة المنزاحة عن مواضعات التّعبير التّشكيلي في تلك العشريّة، بينما يذهب جون ليك شاليمو إلى أنّ الفنّ المعاصر ولد حوالي سنة 1945 وهو مبثوث في الفنّ الحديث....ويذهب البعض إلى اعتبار بداية الثّمانينات هي نقطة انطلاق الفنّ المعاصر وهو ما يتوافق مع القول بأنّ "ما بعد الحداثة" ظهرت في أواخر السبعينات، وهو ما يدلّ على وجود توافق نسبي بين أطروحة ما بعد الحداثة والفنّ المعاصر إلاّ أنّ الفنّ المعاصر أوسع وأشمل للتّيارات والنّزعات والنّزعات التي ظهرت في العشريّات المتتابعة بداية من الستينات"، شقرون نزار، "رهانات الفنّ الغربي المعاصر"، دار محمد على الحامي، الطبعة الأولى، 2013، ص26-27.

العودة إلى تراثه ومحاكاة ما قدّمه السلف، بهدف تأصيل فنّه، فـ" **ردم القطيعة الثقافية واستعادة الهويّة إنّما يتمّ بالعودة إلى الجذوروإلى التّراث**"(بن حمودة، وبهنسي،2013، ص66).

منذ نشأة الفنّ الحديث في الدول العربية، كان لمفهوم الهوية الثقافية تأثيره على معظم المبدعين، كما مثّلت ثنائية الأصالة والمعاصرة أبرز القضايا المطروحة في الفنون المعاصرة وذلك لأهميّتها وخطورتها على المجتمعات العربية في ظلّ النظام العالمي الجديد، فـ" **نجد أنفسنا مدفوعين للتساؤل عن علّة تحوّل الممارسات الفنيّة المعاصرة نحو الالتزام بقضايا المجتمعات المحليّة**"(بن حمودة، وآخرون، 2017، ص4). لقد أكّد العديد من الفنانين اهتمامهم بالتراث[159]، حيث شغلت قضيّة التراث حيّزا من تفكير فنّانينا، فهي قضيّة ماضيهم وحاضرهم، ولقد تمّ اختيار ثلاثة تجارب تونسية من أكثر التّجارب انتشارا عربيا وعالميّا وهم كالآتي: منى الجمل السّيالة ونادية الكعبي لينك والثنائي وديع المهيري وهدى غربال، أسماء استقطبت الأضواء وأثارت اهتمام النّقاد والمنظّرين، وبالرغم من تقارب هذه التّجارب -حيث تمحورت إشكالية بحوثهم الفنيّة حول التراث والمعاصرة-، إلاّ أنّها قدّمت تنويعات على مستوى المرجعيات المعتمدة، فكيف استطاعت هذه التّجارب تقديم منجزات فنيّة معاصرة عبر توظيف مختلف وسائط الفنّ الرّاهن، ومدى نجاحها في تونسة هذا الفنّ والمحافظة على هويّته؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة، آثرنا تقسيم المقال إلى جزئين، خصّصنا الجزء الأوّل لتعريف المصطلحات، أمّا الجزء الثاني منه فاهتممنا من خلاله بتحليل النماذج المعتمدة.

نصّ المقال

1. في تعريف المصطلحات: الهويّة والابداع:

نقرّ منذ البداية بأنّ المعرفة تذكّر، كما يكون تاريخها حسب ابن خلدون استرجاعا للكيفية الّتي انبنت عليها الحقائق، تقوم على مفاهيم الهويّة والذّاكرة، فالأمة العربية تمرّ بفترات تشعر فيها بحاجتها إلى البحث عن الهويّة، حيث يعدّ مصطلح الهويّة[160] من أكثر المصطلحات غموضا والتباسا -نظرا للبعد الشمولي والعمومي للمسألة- بالرغم من أنّه يمثّل من أكثر المصطلحات ألفة وشيوعا وتداولا. "لعلّ أوّل احتكاك للإنسان مع سؤال الهويّة يبدأ عندما يحاول الإجابة عن سؤال التعريف البسيط: من أنت؟...فالهويّة هي بتعبير بسيط الطريقة الّتي يعرف بها الانسان ذاته والآخرين" (الكوخي، 2014، ص13)، وتذهب جليلة المليجي الواكدي في كتابها "مفهوم الهويّة، نقلا عن ابن رشد"، أنّ مصطلح الهويّة ليس له جذور في اللّغة العربية، وإنّما اضطرّ إليه بعض المترجمين، حيث اشتقّ هذا الاسم من حرف الرّابط "هو"[161]، وهو بمعنى الوجود، الدّال على إنيّة الشيء وحقيقته، وحسب علماء الاجتماع تعرّف الهويّة بأنّها مجموع التصنيفات الانتمائية، تصنيفات قائمة أساسا على اللّغة والدّين والعرق والجنس

[159] لم يكن مصطلح التّراث يوما مصطلحا خاصا بالثقافة والحضارة العربية وإنّما آمن الفكر الغربي بأهمية التراث في علاقة بالإبداع، إذ اعتبر الفكر الغربي التراث وسيلة للابتكار والنّهضة وتبنى أفكاره منذ نهايات القرن الثالث عشر، ليخرج بذلك من ظلمات القرون الوسطى إلى هصر النّهضة، فانطلقت بذلك النّهضة الإيطالية منذ القرن الرابع عشر لتمتدّ بعد ذلك إلى أوروبا في القرن السادس عشر، عربيا بدت جذور قضية التراث والحداثة تنبت مع حملة الجنرال الفرنسي "نابليون بونابرت"، وتواصل الاحتكاك بالغرب في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر مع تجربة محمد على باشا، زمع بداية القرن العشرين بدت ملامحها تتضح من النخب المثقفة من خلال دعوات التّحديث، إلاّ أنّ مصطلح التراث لم يتّخذ شكله الثّوري إلاّ بعد استفحال الاستعمار

[160] " يذكر أنّ الهويّة تقال بالترادف على المعنى الّذي يطلق عليه اسم الموجود، وهي كما يوضّح، لفظة منحوتة مشتقّة من الضّمير هو كما تشتقّ الإنسانية من الانسان، عن هذه الصعوبة الّتي واجهت المترجمين الأوائل من نقل أرسطو القائم على أبعاد هذه الرّابطة، وعن الانزياح الّذي تمّ "الهو" النّحوي إلى "الهوّ" بمفهومه الانطولوجي"، الواكدي جميلة المليّح، "مفهوم الهويّة: مساراته النظريّة والتاريخية في الفلسفة، في الانثروبولوجيا وفي علم الاجتماع"، مركز النشر الجامعي 2010، ص 35.

[161] "فبعضهم رأى أن يستعمل لفظة "هو" مكان "هست" بالفارسية و"أستين" باليونانية، فإنّ هذه اللّفظة قد تستعمل كناية في مثل قولهم "هو يفعل" و"هو فعل"، وجعلوا المصدر منه الهويّة"، الواكدي جميلة المليّح، "مفهوم الهويّة: مساراته النظريّة والتاريخية في الفلسفة، في الانثروبولوجيا وفي علم الاجتماع"، مركز النشر الجامعي 2010، ص 35.

والتقاليد والتاريخ والوطن، تصنيفات "تجعل الناس يشعرون بأنّهم يشتركون أو يختلفون مع أفراد آخرين من المجتمع" (الكوخي، 2014، ص13)، وترتبط الهويّة أساسا بالتراث الاجتماعي والثقافي للإنسان، والّذي يجري توريثة من جيل إلى جيل، "فهويّة الامّة هي هويّة تاريخية والتاريخ هو الّذي يشكّلها"(الكوخي، 2014، ص13)، ويجمع محمد الكوخي بين مفهومي الهويّة والقوميّة، "وإذا كان التعريف الاصطلاحي للقومية يجعل منها مرادفا لكلمة الأمّة، أي بمعنى مجموعة الناس الّذين تجمعهم هويّة واحدة مشتركة فيما بينهم تميّزهم عن المجموعات الأخرى المختلفة، فإنّ هذا التعريف الّذي يحيل بدوره على مفهوم آخر هو مفهوم الهويّة ويجعل منها مفتاحا لتعريف القوميّة -يسقط هو الآخر ضمن إشكالات عديدة مرتبطة بدلالات الهويّة نفسها" (الكوخي، 2014، ص13).

كما يقرّ عبد السلام بنعبد العالي في كتابه "التراث والهويّة" بالهويّة المتعدّدة من خلال قوله، " لنأخذ الانسان العربي، على وجه التّحديد الانسان المغربي، فإنّنا نلاحظ أنّه يحمل في أعماقه كل ماضيه قبل الإسلامي والإسلامي والبربري والعربي والغربي، أهمّ شيء إذن هو ألا نغفل هذه الهويّة المتعدّدة التي تكوّن هذا الكائن ومن ناحية أخرى يجب أن نفكّر في الوحدة الممكنة بين هذه العناصر جميعا" (بنعبد العالي، 1987، ص12).

إنّ تفعيل الهويّة لا يتجسّد إلاّ من خلال المحافظة على التّراث[162]patrimoineوتجسيده إثباتا للخصوصية الفردية وإبرازا للثقافة المحلية خاصّة في ظلّ العولمة، التي تسعى إلى تذويب الهويّات وطمس معالمها وتهجينها، فما من هويّة إلاّ ويختزلها التراث[163] بما يحتويه من قيم مادية ومعنوية، ولقد اجتمعت كلّ المعاجم على اعتبار التراث مرادف لمعنى الثروة، حيث ورد جذرها اللّغوي في كلمة الإرث. ويعدّ التّراث تراكم عبر الأزمنة، من التقاليد والتّجارب والخبرات، وكلّ ما تركه الأجداد لنا، فيعدّ الالتفاف إلى التراث رافدا من روافد تثبيت الهوية الثقافية، "فلفظ التراث في اللّغة العربية من مادّة (ورث) وتجعله المعاجم القديمة مرادفا للإرث والورث والميراث، وهي مصادر تدلّ عندما تطلق أسنا على ما يرثه الانسان من والديه من مال أو حسب(...) بناء على ما تقدّم خلّص الجابري إلى نتيجتين مترابطتين، الأولى أنّ أيّا من الكلمات المشتقّة من مادة (و.ر.ث) بما فيها كلمة ميراث لم ترد في القديم بمعنى الموروث الثّقافي والفكري، والثانية المترتّبة عنها أنّ كلمة تراث في معنى الموروث الثّقافي والفكري تنتمي إلى المجال التّداولي العربي الحديث بداية من عصر النّهضة" (حامدي، 2017، ص96)، وفي هذا المجال يقرّ جورج طرابيشي بأنّ كلمة تراث لم تكن تعني ما تعنيه اليوم إلى حدود حملة بونابرت، ومصطلحات الهويّة والتراث بمعنى ثقافة السلف الذي رأى النور عقب صدمة اللّقاء مع الغرب حسب تعبيره، ولعلّ ذلك يؤكّد حداثة مصطلح التراث[164]، ويفرّق طرابيشي بين التراث المادّي والمعنوي والتراث القومي والإنساني.

ويعرّف التراث كذلك بما هو مخزون ثقافي ماثل في جميع منجزات الانسان عبر تاريخه في نطاق بيئته الثقافية، وبالرجوع إلى كتابات صوفية القلّي وبالتحديد نصّها الوارد في كتاب "تراث وابداع"[165] والمعنون بـ "آثار التراث والموروثات في نشأة كتابة تشكيلية مبدعة" نستخلص تعدّد أشكال التراث، فمنها ثروات حقيقيّة وثروات تجريدية تتمثّل أساسا في الأثر.

---

[162] "مجموع الثروات المنقولة عن الأب والأمّ.... إرث مشترك لتجمّع أو لمجموعة بشرية، ويعتبر كإرث منقول عن الأصول"
Dictionnaire Encyclopédique : Petit Larousse, Librairie Larousse, Paris VI, 1980, p677, §Patrimoine

[163] تدعّم العديد من الدّراسات ومنها الموسوعة الفلسفية العربية التفريق بين التراث والميراث، فالتراث هو انتقال السمات الحضارية والثقافية لمجتمع معيّن من جيل إلى جيل، أمّا الميراث فهو الانتقال الإرث المادّي أي تركة الأصول للفروع.

[164] " حدّ الجابري التّراث لغويّا، فانتهى إلى ندرة استعماله لفظا أحيانا، وإلى غيابه التّام أحيانا أخرى، وأسلمه البحث إلى عدم ظهور لفظ التّراث قديما بمعنى الموروث الفكري والثقافي، واستقرّ رأيه على أنّه مفهوم نهضوي تولّد في سياق أسئلة النّهضة ورهاناتها"، حامدي إمبارك، التراث وإشكالية القطيعة في الفكر الحداثي المغاربي: بحث في مواقف الجابري وأركون والعروي"، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2017، ص104.

[165] انجز كتاب "تراث وإبداع" من قبل فريق بحث استطيقا وعلوم الفنّ التي كانت بيت الحكمة قد أسّسته سنة 1989-1990، حيث تناول الكتاب من خلال مقاربات متباينة التّوجّهات إشكالية التراث والابداع في تونس

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

يعتبر الانسان مخلوق طامح مبتكر ومبدع حيث أنّه ينشد التطوّر، وحسب ديب أبو لطيف يوجد عوامل موضوعيّة تؤثّر بالإبداع[166]création ويتأثّر بها، أبرزها الواقع والبيئة والتطوّر التقني والواقع الثقافي والفنّي، وأخرى ذاتية منها الموهبة والانفتاح والإرادة، و" يقال بدع الشيء وأبدعه أي أوجده من لا شيء أو من العدم أو أوجده من غير سابق...ويعرّف الابداع أيضا بأنّه إيجاد شيء غير مسبوق بمادّة ولا زمان... وجاء في كلّيات أبي البقاء الابداع لغة عبارة عن عدم النّظير وفي الاصطلاح هي إخراج ما في الإمكان والعدم إلى الوجوب والوجود، الابداع يطلق على الخلق ويطلق على إيجاد شيء من العدم" (اليافي، وآخرون، 1992، ص9)، وتتعدّد محاولات تعريف مصطلح المبدع[167] والإبداع، فيصفه البعض بما هو نتاج مبتكر لسدّ حاجة، "هو الوحدة المتكاملة لمجموعة من العوامل الذّاتية والموضوعية التي تقود إلى تحقيق إنتاج أصيل جديد ذي قيمة من قبل الفرد والجماعة" (أبو لطيف، 2015، ص28)، كما يعني صياغة جديدة لعناصر موجودة مسبقا، وهو "انتاج شيء ما على أن يكون جديدا في صياغته وإن كانت عناصره موجودة من قبل" (معن، 1987، ص17)، ولعل تجدّد وتجاوز النظم القديمة يجعل الابداع معاصر، وعلى هذا الأساس كانت الدّعوة إلى الرّجوع لمكتسبات الماضي ومن ثمّة التراث ، فارتبط الابداع بالهويّة ونشأت تلك العلاقة الجدلية بينهما، لا شكّ أنّ الإبداع متعلّق بغنى الذّاكرة وثراءها ويستفيد المبدع من ذلك الثراء والغنى من حيث نموّ حسّ الابداع وهو يتلمّس تلك الصيغ المترابطة الممتازة الّتي يجدها في الآثار المحفوظة، ولكن يجدر بالمبدع أن ينسى أو يتناسى ما وعاه"(اليافي، وآخرون، 1992، ص15)، فهذه الجدلية قديمة جديدة، متطوّرة بتطوّر البنى المهيكلة لها.

لم تحد الفنون التّشكيلية عن هذه الثنائية الإيديولوجية "التراث والمعاصرة"، فيمكن تعريف الابداع من خلال التغيير الشكلي للمنتج، حيث حقّقت الفنون البصرية العربية المعاصر نقلة نوعيّة من شأنها أن تحقق التغيير جذري، ذلك ما يجعلنا نقرّ بأنّ مختلف الوسائط الّتي سجّلنا حضورها ضمن الفنّ المعاصر تعدّ ابداعا، ولعلّ تبنى الفنان العربي المعاصر لمختلف هذه الوسائط يجعلنا نقرّ بإبداعيته.

2. فنّ الهويّة وهويّة الفنّ: قراءة في أعمال وديع المهيري وهدى غربال ونادية الكعبي لينك ومنى الجمل السّيالة

صورة عدد 1: وديع المهيري وهدى غربال[168]

[166] "انتاج شيء معيّن، خاصّة إذا كان جديدا في شكله، ولكن انطلقا من عناصر موجودة مسبقا"
Vocabulaire Technique Et Critique De la Philosophie, André Lalande, Volume I.A.M Quadrige Presses universitaires de France, 1926, p194

[167] "المبدع هو الانسان الّذي يمتلك الواقع نفسه ويتعامل معه ولا يملّ من ذلك، لذلك تجده يعمل باستمرار على سبره وتحليله وتكييفه وتطويره واستغلاله، وهو الّذي يبتدع ويمتلك وسائل العلم والمعرفة ويبتدع الأدوات اللازمة لمستلزمات تطوير هذا الواقع"، أبو لطيف ديب، "الابداع من الفكر إلى الممارسة"، دار رسلان، 2015، ص 48.

[168]https://www.facebook.com/photo/?fbid=10232317500018075&set=a.1583119975855&__tn__=%3C

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

تمكّن الثنائي وديع المهيري وهدى غربال من اقتراح صيغة جديدة للعمل الفنّي تعيد النّظر في علاقة الفنان بالعمل الفنّي وفضاء العرض، ضمن ابداع سياقي[169]، فتمّ تهجير العمل الفنّي خارج فضاءاته التقليدية من خلال اختراق القماشة وتلاشي إطار اللّوحة، حيث تعدّ هذه التجربة من التّجارب الطّلائعيّة في تونس، التي تعاملت مع بيئة مغايرة. "إنّ مفهوم البيئة الّذي أصبح مثيرا للانتباه لدى بعض المنظّرين، تحوّل إلى ركن يسكن شواغل المبدعين ويحتلّ موقعا في تجارهم التّشكيلية...عبارة بيئة تسمح لنا بالمرور من فضاء ثنائي الابعاد إلى دراسة التحوّل الفعلي للأمكنة مثلّثة الأبعاد" (قويعة، 2016، ص16).

ولعلّ اختيار المكتبة الوطنية بتونس العاصمة كان الهدف منه الانفتاح على أماكن مغايرة، أمكنة ذات صبغة ثقافية، تمّ اتّخاذها كمكان لإنشاء العمل الفنّي وعرضه، إذ تحرّر العمل الفنّي[170] المعاصر من سلطة المفاهيم الحداثية "اعتبر إخراج عرض العمل الفنّي رؤية مخترقة لايديولوجيا سوق المال" (شقرون، 2013، ص72)، أمكنة تسعى "أن تكون فضاءات للجدل حول قضايا المجتمع"(Fabrice,2002, p23)، ولقد مثّل "التدخّل على المكان"[171] حقلا بحثيا داخل حيّز الفنّ المعاصر بهدف تملّك المكان فنيّا وإقرارا "بقدرة العمل على أن يكون مسائلا للمعايير ومشكّكا في مفاهيم الحداثة ومنظومتها بقاعات عرضها ومزاداتها وقيمها المتحفيّة" (بن عربية، 2022، ص5)، وبتأكيد البعد المفاهيمي[172] للفنّ، كفنّ مستفزّ ومربك ومثير للقضايا حسب توني قودفراي[173]، لتتأكّد بذلك الحمولة المفاهيمية، التي تشترط لوجودها التّلقّي الذّهني.

تمّ تأثيث الفضاء من خلال استعمال مجموعة من الخيوط، خطوط اتّخذت هيكل رفوف المكتبة، وبفعل انعكاس الضوء، تمكّن المشاهد وعبر فتحة الباب من مشاهدة العمل. لقد "أهدى انفتاح الفنّ على التكنولوجيات الجديدة في استعمال الوسائط الضّوئية والمؤثّرات البصريّة، قيما جديدة ساهمت في تطوير بنية الوعي الجمالي للعالم المحسوس" (قويعة، 2016، ص11)، تحرّرت الكتابة من أطرها التّقليدية لتلتقي بكتابة ضوئية ليزرية، فأضفى المنتج الفنّي تحوّلا وقدّم ممارسات مغايرة ذات الصّبغة التّجريبية، وظّف الثنائي الأشعة الليزرية[174] ضمن بيئة فنيّة متعدّدة الخامات والمؤثّرات، "لم تستخدم أشعة اللازر في التعبير الفنّي إلاّ عندما اكتشفت طاقتها النوعية في

---

[169] "الأمكنة هي امتداد للفكر الإنساني، وقبل تحديد خصوصية علاقة الفنون المعاصرة بها ضمن مشروع اندماجي للفنّ في الحياة اليوميّة، نتبيّن ثقلا رمزيا ووظيفيا وفكريا للمكان، إنّ ترابط الفنون المعاصرة به أدمجها في منظومة الإبداع السّياقي، وإذا ما اعتبرنا المكان هو السّياق المادّي فإنّ تراكم الأبعاد اللاّ مرئية الوظيفية وبقيّة الحقول النّظرية تجعل من المكان الواحد متعدّدا، وتحوّله إلى أمكنة في صيغ الجمع ومردّ ذلك اختلاف التّجربة الذّاتية في المكان الواحد ومجموع التّراكمات التّاريخية الّتي يمكن أن تحدث فيه. ليس المكان مجرّد جدران وأبواب وممرّات وساحات ومدن...بل حالة وعي في ذهن المتلقّي"، بن عربية برهان، "إشكاليات فنّ الموقع ورهاناته، تحليل وتجريب لمنظومة الابداع المفاهيمي المعاصر"، مطبعة كونتاكت، الطبعة الأولى، مارس 2022، ص 42.

[170] « Si de nouvelles formes d'institutions artistiques sont sans cesse crées, c'est qu'on pense qu'elles seront mieux adaptées aux nouvelles conditions de la création contemporaine », Glicenstein Jérome, « L'art contemporain entre les lignes, textes et sous textes de méditation, Paris , Presses Universitaires de France, 2013, p85.

[171] "إنّ العمل الفنّي اختفى من المصطلحات الجمالية ليولّد عملا مفتوحا، متقطّعا أو غير مكتمل منزاحا أو مفكّكا أو متشضّيا، ليبدو كأنّه يعاني من انشقاقه أو أحيانا أخرى افتراضيا"، بن عربية برهان تعريبا لكلام جون لويس برادال، "إشكاليات فنّ الموقع ورهاناته، تحليل وتجريب لمنظومة الابداع المفاهيمي المعاصر"، مطبعة كونتاكت، الطبعة الأولى، مارس 2022، ص 24.

[172] "المفاهيمية أو الفنّ المفهومي، توجّه فنّي...يعطي الأولويّة للفكرة والمفهوم على حساب الأسلوب والتكنيك، يسمّى أيضا بالفنّ الذّهنوي ويركّز على تبليغ الفكرة من خلال رسائل عديدة، ويرجع بعض الباحثين ظهور تعبير فنّ مفهومي عام 1961...في المفاهيمية تتحوّل الفكرة إلى آلة انتاج"، الحيسن إبراهيم، "الفنّ التشكيلي المعاصر صدمة الراهن"، خطوط وظلال للنشر والتّوزيع، الطبعة الأولى 2022، ص95-97.

[173] Godfrey Tony, « l'art conceptuel », Phaidon, 2003, p3.

[174] "ولد مصطلح لازر الانجليزي الأصل من الاحرف الأولى التي تجمع كلمات "تغذية الضوء بالحزم الشعاعية"، فجزئيات الضوء العادي تتدفق وفق إرسال غير منتظم بعكس التشتتيّة المتماسكة لأشعة لازر، تتقدّم مثل سيلان الماء المندفع في الانبوب، حتى إنّها تبدو وكأنّها حبال ضوئية شديدة التوهّج"، عرابي أسعد، **"صدمة الحداثة في اللوحة العربية"**، دار نينوي للدراسات والنشر، دمشق- سورية، 2009، ص 153.

اصطناع وهم العمق والحجم والبعد الثالث، وذلك عن طريق تواطؤ حزمتين من الأشعة اللازرية الأحادية اللّون"(عرابي، 2009، ص153).

تدخّل على المكان -اعتمد فيه الفنان الضوء الأسود[175] lumière noire-، يدفع للتساؤل، حيث يقرّ جون لويس برادال بأنّ الفنّ المعاصر[176]مجعول لإحداث الصدمة، ولضرب عرض الحائط علاقته بسوق الفنّ واختار أن يعبّر عن موقف كما اختار احتلال الساحات العامّة والطّبيعة "لا شكّ ستينات القرن العشرين شهدت بواكير التّمرّد على الأماكن المغلقة ولوّحت برهان امتلاك الأمكنة والخروج بالتّجربة الفنيّة من مواقع إنشاءها التّقليدية (ورشة، مرسم) ومن مواقع عرضها (أروقة، متاحف)، إلى الفضاءات المفتوحة وهذا سيتجلى في أكثر من مثال" (شقرون، 2013، 47).

تمّ اتخاذ الكتابة العربية كمنطلق للبحث، لعلّها ردّة فعل إزاء تسلل الثّقافات الغربية وهيمنتها على السّاحة الفنيّة العربية عموما والتونسيّة خصوصا، فاقترن حضور الكتابة العربية بمعاني الهويّة والذّاتية والقوميّة، منذ بداية السبعينات خضعت التجارب التّشكيلية العربية لإغراءات الخطّ العربي، فاجتاحت هذه الموجة ممارسات العديد من الفنانين العرب، فـ" الفنان يخضع لإغراءات ألوان من الثقافات المشتركة، ولكن عليه أن يعود لقوّة الأصالة في نفسه" (بن حمودة، وهنسي،2013، ص148).

"هل قَرَأتَ؟"، يذكّرنا فعل اقرأ بسورة العلق، وهي أوّل سورة نزلت على النّبي محمد في السنة الثالثة عشر قبل الهجرة، وتسمّى أيضا سورة اقرأ، "اقرأ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ"[177]. يتساءل الفنان عن مستقبل القراءة في ظلّ التطوّر الرّقمي الّذي نشهده، إذ أنّنا نلاحظ هجرة الكتاب الورقي مع الانتشار الالكتروني، استمالة تدريجية نحو عالم آخر يتعلّق بممارسة القراءة، وتهميش للثقافة المكتوبة، لعلّها دعوة للمحافظة على الكتاب الورقي والدفاع عن المكتبات التّقليدية لأنّ الرّقمي يغيّر في طريقة وصول الجمهور إلى الكتاب حسب تعبير ريمي ريفيل، حيث تعتبر المكتبات العمومية "تراثا يتعيّن الحفاظ عليه لتستمر في مهامها(...) وينبغي الحفاظ على الكتب والمطبوعات لأنّها تشكّل وعاء حاملا للذّاكرة" (ريفيل، 2018، ص120)، تدخّل الفنّ هنا ليضطلع بدور تحسيسي، فهو فنّ للتعليم حسب "آلان كرلان"[178]، يعمل على توعية المتلقي بمخاطر هجرة الكتاب، ويوجّه خطابا يتضمن معنى ومغزى، ويكشف تبعات

---

[175] عرف المصباح الذي يولد في الغالب إشعاعًا فوق بنفسجي وقليلًا جدًا من الضوء المرئي باسم الضوء الأسود. الغرفة التي أضاءها ضوء أسود تبدو مظلمة لأن الضوء غير مرئي للبشر لأنه خارج مجال رؤيتهم. هناك أنواع مختلفة من الأضواء السوداء، بما في ذلك الليزر، ومصابيحLED، والمصابيح المتوهجة ، ومصابيح الفلورسنت المتخصصة. كل من هذه الأضواء تخلق طيفًا مختلفًا من الضوء، وبالتالي فهي ليست كلها متساوية. في مقصورات الدباغة، تُستخدم الأضواء السوداء لدراسة التألق ورسم الحشرات وإحداث تأثيرات فنية وتعقيم وعلاج البوليمرات. يُعرف المصباح الذي ينتج ضوءًا فوق بنفسجي باسم الضوء الأسود. يشار إلى الأضواء السوداء أحيانًا باسم مصابيح الأشعة فوق البنفسجية ومصابيح الأشعة فوق البنفسجية ومصابيح وود. مصطلح "وودز مصباح" يشيد برائد المرشح الزجاجي للأشعة فوق البنفسجية روبرت ويليامز وود. يجب أن يحتوي الضوء الأسود الجيد على القليل جدًا من الضوء المرئي وجميع الضوء تقريبًا في منطقة الأشعة فوق البنفسجية من الطيف. على الرغم من حقيقة أن الأضواء السوداء تنتج الضوء، إلا أن الضوء فوق البنفسجي لا يمكن رؤيته بالعين البشرية، مما يجعل الضوء يبدو "أسودًا" لعينيك. يبدو أن المصباح الذي ينبعث منه أشعة فوق بنفسجية بشكل حصري يغادر الغرفة سوداء تمامًا. هناك بعض الضوء البنفسجي الناتج عن عدة مصابيح سوداء. يتيح لك ذلك معرفة وقت تشغيل الضوء ويساعدك على تجنب التعرض المفرط لضوء الأشعة فوق البنفسجية، مما قد يضر بشرتك وعينيك.

https://ar.benweilight.com/info/what-is-a-black-light-79259095.html

[176] يعرّف جون لويس براديل الفنّ المعاصر بقوله "فنّ النصف الثاني من القرن متعدد، ضبابي ومتحرّك، يتواجد خارج إطار الجميل والقبيح...يفتح ويجدد طرق التّشكيل والنظر وطريقة تسجيل المنجز الفنّي ومشروعه وتوقع آثاره في الزمن والفضاء كما أنّه يربط شراكات شرعية مع الكائنات والاشياء"

Jean-Luis Pradel, « l'art contemporain », Edition Larousse, Paris, 2004, P6-8

[177] "جملة فعليّة تعني الدّيمومة والاستمرارية وعدم الثّبوت وقد جاء الفعل في صيغة الامر وكلّ ما جاء في القرآن بصيغة الامر يقع في دائرة الامتثال فدلّ على أنّ الامر بالقراءة ليس اختيارا، بل هو على الوجوب...وأنّ من لم يقرأ يكون كمن عصا وأذنب...إشارة عميقة إلى أنّ القراءة مقدّمة على ما سواها، فلم يقل الله في الكلمة الخالدة الأولى: "صلّ ولا زكّ ولا صم"

https://www.aljazeera.net/blogs/2018/2/19/%D8%A7%D9%82%D8%B1%D8%A3

تصرّفات حدّت من ارتياد المكتبات العموميّة. "نحن إذن أمام فنّ يوظّف العلاقات والمفاهيم، ويشترط وجوده التّلقّي الذّهني، أمّا غايته فطرح السّؤال والنّقد عبر العناصر البصريّة...لا يهتمّ في المرتبة الأولى بالوظيفة الجمالية، بل يقتحم المجال العام بإشكالاته الثّقافية والاجتماعية وغيرها ليكون له موقف ووجهة نظر خصوصية للأحداث" (بن عربية، 2022، ص32).

صورة رقم 2: نادية الكعبي لينك، "تقلص إلى ما لا نهاية2"، 2023، جليز+ طباعة على ورق، معرض "كفّ وكعبة حلوة، مؤسسة لزعر، 2023.

صورة رقم 3: رسم توضيحي: مقاربة بين جزء من منجز نادية الكعبي وجليزة جناح خطيفة

لقد استحضرت نادية الكعبي من خلال عملها المعنون بـ"تقلص إلى ما لا نهاية " الجليز التونسي "جناح خطيفة"[179]، فنقلت فضاء الجليزة، واهتمت بالمفردة التّشكيلية " كوحدة تؤسّس الشبكة الخطيّة الكلّية ينتج عن منهج تشكيلي يستمد مقوّماته من التعابير البصرية التقليدية" (اللّواتي وآخرون، 1988، ص52)، فالمفردة شكل هندسي بسيط يتكرّر بإيقاعات بصرية منتظمة داخل توزيع شبكي محدّد، فتكون المفردة بذلك محاولة لمقاومة الجمود التّكويني المسطّح في اللّوحة، فتجدنا بصدد تتبع مجموعة من العلاقات الداخلية عبر مختلف العناصر التشكيلية، ونقصد بها مجموعة الأنساق الشّكلية المتألّفة والمتوالدة من رحم "المفردة التّشكيلية"، هندسة شكلية متجانسة (لون، حركة، إيقاع، كتلة، فراغ، توافق، تضاد...)، إذ يكون المثلّث الناتج عن تقاطع الخطوط المنبثقة من فضاء التركيب شبيها بما أدلج من أشكال الجليز، فهذه الأشكال ذات بعد تزويقي أمّا بالنسبة لعمل الكعبي وإن يلتقي مع سائر هذه الاشكال التّقليدية إلاّ أنّها تنأى عن كلّ بعد تزويقي، فتراها كلّما سنحت لها الفرصة تذكّر بتراثها لما تكنّه لهذا التراث

[179] عرفت تونس بصناعة الجليز منذ أكثر من 1100سنة، حيث توجد أقدم جليزة في إفريقيا بالمتحف الوطني للفنّ الإسلامي برقادة بمدينة القيروان، وعرفت القيروان تركيب أوّل جليزة منذ القرن التاسع ميلادي وتحديدا بجامع عقبة بن نافع ثمّ انتشر بباقي البلدان المغاربية ومن ثمّة نحو الاندلس، من أشهر أنواع الجليز التونسي "جناح خطيفة".

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

من إعجاب، فعن طريق هذه الموتيفات تطرح الفنانة قضيّة الهويّة، وكان الهدف منها الدعوة للولوج إلى عوالم البحث عن هويّتها قصد اقتفاء آثار تبدو شبيهتها.

عبّرت الفنانة عن حالة التيه والضياع التي عاشتها، فقد ولدت في تونس وعاشت في أكرانيا لتتلقى تعليما غربيا، ولتتعرّف على ثقافة غربية، ولقد مثّل مشكل الهويّة هاجسا، حيث عاشت فترة طويلة دون أوراق إثبات هويّة، لتقف بذلك حائرة في مسألة انتسابها[180]، باحثة عن هويّة لا أرض لها. لازمها سؤال الهويّة وشكّل عقبة في حياتها، وسعت جاهدة لتخطيها، حيث أحسّت بأنّها كائن بلا هويّة ولا جذور. حاولت الفنانة جاهدة أن تجد أرضا ومستقرّا، وكأنّها تبحث لنفسها عن أصول ولعلّها باستحضار هذه الموتيفات ستكون قادرة على التّخلّص من مسألة ضبابيّة الهويّة، وتضمن شرعية تواجدها على هذه الأرض.

تعيش الفنانة حالة من التمزّق بين بلدين وثقافتين، والتأرجح في محاولتها لتعريف الذّات بين استيعاب هذه المجتمعات لها أو لفظ ورفض، فتعيش شعور الاغتراب والانعزال، لتظهر الأسئلة المرتبطة بالانتماء، فتجدّد الفنانة مفردات لغتها التّشكيلية وتشحنها بطاقة دلالية، "خرج الفنان من دائرة الحمق إلى دائرة التّفكير...الفنّ ذاته هو وسيلة بيد الفكرة" (شقرون، 2013، ص38).

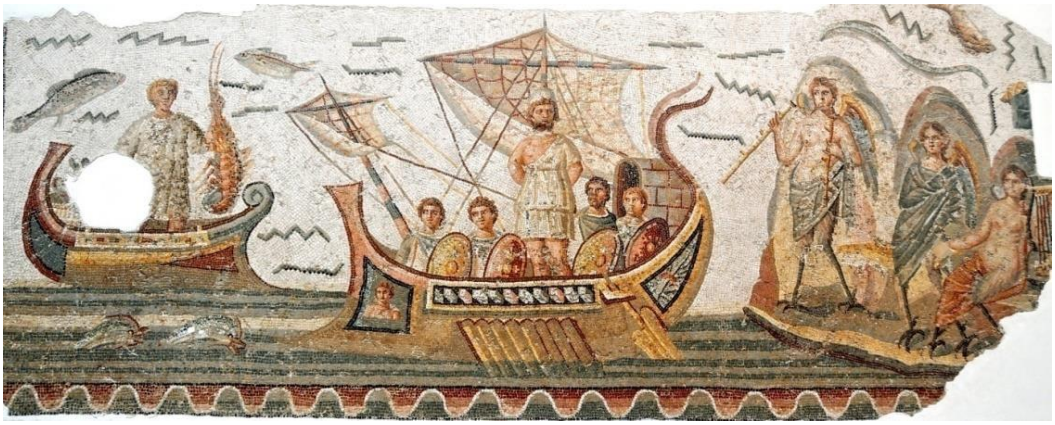
جمع العمل بين الجليز وبين الطّباعة الورقية، فتجدنا غير قادرين على إطلاق تسمية بعينها على هذا الجنس من العمل، وهو ما يدعونا لاستبدال مصطلح "عمل فنّي" بـ"المنتج الفنّي"، فـ"عدد من نقّاد الفنّ ومن الكتّاب يتحدّثون بالأحرى عن "عمل" وعن "انتاج" لا عن إبداع فـ"المنتج" يعوّض "المنجز"" (Sauvanet, 2002, p174)، فأمام ضبابية الجهاز الاصطلاحي تظلّ هذه الفنون تعاني من صعوبات الفهم والاستيعاب، حيث عجز منظّرينا عن الاتّفاق حول تسمية بعينها لجنس من هذه الأجناس الفنيّة المعاصرة فـ"كتابات المختصّين أصبحت ضرورة في المسيرة الفنيّة وفي تقديمها النّظامي"(Heinich, 2014,p182) . لقد ألغت الفنانة الحدود بين الاختصاصات وبحثت في إمكانية التّداخل والاندماج بينها لتشكيل منتج مغاير، حيث يعدّ مصطلح تداخل الاختصاصات من أهمّ رهانات الفنّ المعاصر، فقطعت الفنانة مع اختصاصات الحداثة، وسعت بذلك إلى إرساء مبدأ تراسل الفنون وترابطها.

كما تحاول منى الجمل إحياء الماضي والتذكير به من خلال استحضار مشاهد من الفسيفساء الرومانية القديمة، تستدعي من التراث شخصيات ذات رمزية تاريخية، اقتبست الفنانة من العمل تكوينه، إذ استحضرت ذات المشهد بواسطة شبكة حديدية ، لتجمع بذلك بين الماضي والحاضر، محاولة الاشتغال حول مفهوم التقابل وذلك باستحضار مغامرة أوديسيوس مع المرأة من جهة واستحضار الأجساد الانثوية الشمعية من جهة أخرى من خلال مقتطفات فوتوغرافية تمت خياطتها على الشبكة الحديدية، مثّل العنصر الأنثوي العنصر الأهمّ في التركيبة، فالحوريات يحاولن إغواء أوديسيوس وكان الاغراء هو الهدف، جاورت الفنانة بين أجساد الحوريات من جهة والأجساد الشمعية من جهة أخرى، فأصبح الجسد بذلك موضع إشكال، جسد يحمل بعد دلالي، تحوّل إلى نصّ، فتلاعبت الفنانة بالمشهد وبمكوّناته، لخلق معنى مغاير للجسد ولتقدّم الجسد العاري الذي تفنّن الفكر الذّكوري في خلقه، جسد يوزّع مجانا على الجمهور ومتاح للكلّ دون استثناء، كما ركّزت الفنانة مثلّثات حمراء على كامل الجسد الانثوي أو على أعضاءه الجنسية، ولعلّ إدراج اللون الأحمر ليس اعتباطيا وإنّما يدلّ على المنع فلطالما ارتبط

[180]« Ces objets montrent également les fantasmes de la superstition, les illusions de la bureaucratie et la répulsion des politiques migratoires. Avec des œuvres liées à des sujets tel que la bureaucratie (Squeezed in infinity II, 2023)...Après plus de vingt ans de vie à l'étranger, elle se penche sur les moments, les événement et les souvenirs de la jeune histoire du pays qui interfèrent plus au moins directement avec sa biographie...Nadia Kaabi-Linke est toujours restée proche de ses origines tunisiennes », Timo Kaabie-Linke, catalogue de l'exposition personnelle de Nadia Kaabie-Linke, « KAF W KAABA HALWA » du 21.10.23 au 23.02.24, La boite, La boite Studio.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌللإبداع

هذا اللّون بالتحذير والمنع، فالفنانة ليس بالشخص المنعزل عن مجتمعه، وإنّما كانت من أوائل المتمرّدين السّباقين إلى التجديد فكرا وتعبيرا، وأصبحت بذلك تعبيراتها الفنيّة تروم الاقتراب من قضايا المجتمع ومناقشتها.



صورة رقم 4:"أوديسيوس والحوريات "لوحة فسيفسائية وجدت في موقع دقة الاثري بتونس محفوظة بمتحف باردو[181]

صورة رقم 6: أوديسيوس الحفصية[182]،البيتا الأول بالرباط2020 ، 5م 2 /م، تقنية مزدوجة شبكة معدنية خياطة صور فوتوغرافية وتلصيق

استحضرت الفنانة فنّ البكسال[183] ، والبكسال لفظة مشتقة من العبارة الانقليزية pictureوتعني "عنصر الصورة" ويعدّ فنّ البكسال أحد أقسام الفنّ الرّقمي الحديث، حيث يتم تعديل الصورة في مستوى دقيق جدّا، عرفت أولى تجارب فن البكسال في بداية السبعينات وقد مثّلت ألعاب الفيديو أولى تجارب هذا الفنّ. تدعّم هذا التوجّه مع بعض التجارب الفنيّة نذكر على سبيل المثال تجربة "هسوتونغ هان" Husu-Tung-Han، حيث زاوج بين فنّ النحت وفنّ البكسال، إذ بدت منحوتاته مثل صور رقمية ضبابية الحدود، متجاورة الأجزاء شبيهة بفنّ الفسيفساء في التكوين المعتمد على تجميع الأجزاء، هكذا أصبح البكسال طريقة لتقديم الاعمال الفنيّة، يشهد على تأثير التكنولوجيا على فنوننا المعاصرة.

---

[181] HTTPS://WWW.GOOGLE.COM/SEARCH?RLZ=1C1CHBF_FRTN931TN931&HL=FR&SXSRF=APWXEDDYUWTA0CO3PQWFJHJUHKG

[182]HTTP://MOUNAJEMAL.TN/PORTFOLIO-ITEM/ULYSSE-DE-LA-HAFSIA-1ERE-BIENNALE-DE-RABAT-UN-INSTANT-AVANT-LE-MONDE/

[183] "وهو أصغر عنصر منفرد في مصفوفة صور نقطية أو في عتاد توليد الصور، أي أنّه أصغر ما يمكن تمثيله والتحكم في خصائصه من مكوّنات الصورة على الشاشات بتقنياتها المختلفة، وأصغر ما يمكن مسحه وتخزين بياناته في الماسحات الضوئية أو في مستشر الكاميرا الرّقمية"، بن نازي جمال، "العربية نات"، جريدة إلكترونية، 17 جوان 2023.
https://www.alarabiya.net/science/2023/02/17

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

صورة رقم 5:"الوداع"[184]صورة نشر تعلى الصفحة الرسمية الخاصة بالفنان على مواقع التواصل الاجتماعي.

بحثت منى الجمل عن نقاط التقاء بين فنّ البكسال وفنّ الفسيفساء[185]، حيث يشتركان في عدّة نقاط أهمّها شكل المفردة المتكرّرة[186] والمتجاورة، زاوجت الفنانة بين خصائص هذين الفنّين، فورد العمل في شكل مراوحة تقنية بين فنّين، ووسيلة للانتقال والفصل بين الماضي والحاضر.

جزئيات منعم لأوديسيوس الحفصية

صورة رقم 6: رسم توضيحي من منجز أوديسيوس الحفصية

تقوم هذه التجارب إذن على الموروث كمنطلق للبحث، مع تجاوز للتعبيرات التقليدية، ليخوض الفنان التونسي بذلك رهانات الفنّ المعاصر، من خلال الخروج عن أطر اللّوحة المسندية "ابتدأت ظواهره بتدمير نمطيّة السّطح

[184] HTTPS://EASTGALLERYTAIPEI.COM/HAN_HSU-TUNG-2

[185] تعرّف الفسيفساء عادة بما هي فن صناعة المكعّبات الصّغيرة واستعمالها بهدف زخرفة وتزيين الفضاءات الأرضية عن طريق تثبيتها فوق الاسطح، بطريقة تتجاور فيها القطع حسب إيقاع معيّن مع الاخذ في الاعتبار التنويع في الاحجام والألوان والملمس والاتّجاه.

[186] يقوم فنّ الفسيفساء على اعتماد ما سمّى بالتيسال أو التيسيرا أو ما يعرف بالوحدة الفسيفسائية، أمّا فنّ البيكسال فإنّه يتكوّن من شكل المربع المتقايس الاضلاع في حال كانت الاعمال ثنائية الابعاد، ومن مكعّب إذا كانت الاعمال ثلاثية الابعاد.

التّصويري، والخروج عن تقاليد "لوحة الحامل" وانتهت إلى دورة البدء بعدما تبيّن أنّ فلسفة ما بعد الحداثة، لا تقوم فقط على تبديل الوسائط، وطرق الآداء، وإنّما على الحسّاسية التي تستدعي خيانة ذاكرة اللّوحة والمنحوتة والمحفورة، باعتبار الفنّ اجتياحا لأنواع الفنون" (عرابي، 2006،ص6)، والانفتاح على وسائط فنّ ما بعد الحداثة، بهدف تجاوز مختلف التعبيرات التّقليدية وفرض واقعا استطيقيا مغايرا كرّس مفهوم الفنّ الشامل، ولعلّ أبرز تحدّ يواجه الفنان التونسي اليوم، يكمن في التوجّه إلى الجمهور العالمي. وفي الجزء المخصّص "التشكيل العربي المعاصر والبحث عن الاعتراف". يقرّ الحيسن بأنه ليس من السهل بروز بعض الاعمال التشكيلية المعاصرة في ضوء الفنّ الرّاهن، إذ يعتبر أنّ هذه الوسائط كان لها مفعول الصّدمة على مسار التوجّه التشكيلي في البلاد العربية، لا سيما في ظلّ المنافسة الإبداعية، "في ضوء ذلك، أضحى الفنان التشكيلي العربي تائها، مرتبكا ومشدودا نحو البحث عن منافذ سهلة/ مجانية لولوج العالمية من أوسع الأبواب بالقفز على المراحل وحرقها دون تحقيق تراكمات إبداعية كفيلة بمنحه هذه الامكانية وانتزاع الشرعية الدولية" (الحيسن، 2022، ص47).

الخاتمة:

أدرك الفنان التونسي المعاصر أنّ تأصيل ممارسته التشكيلية ضرورة، وبإمكان مصطلح الهويّة أن يكون مبحثا ومنطلقا في بحوثه البصرية وأنّ العود إلى الماضي قد يطوّر مسار بحوثه، ولعلّ ذلك ما أدّى به إلى اتّخاذ تراثه كأداة لتطبيع فنون الرّاهن، وتقديم أشكال فنيّة معاصرة لإيمانه بضرورة تغيير ملامح الممارسات البصرية الفنيّة بالبلاد التونسية، تجارب قائمة على خصائص التراث والمعاصرة وذلك ما يمنح الفرادة لهذه الممارسات، وهنا نتعارض مع رأي إبراهيم الحيسن، حيث يقرّ هذا الأخير بـ "استعارة الصور من الماضي فعل لا يقوم إلى التقدّم، لأنّه منته على مستوى التصوّر، ويمكن أن نقول بأنّه تصوّر مغلق لا يمكن البناء عليه" (الحيسن، 2022، ص8).

كان التراث وسيلة لتطبيع الخطاب البصري وتونسته، واستطاعت هذه الأعمال أن تربط كل الازمنة أصبح مصطلح الهويّة قادر على التجدد باستمرار ومن ثمّة انخراطه في مبدأ الابداع ضمن فنون الرّاهن "إنّ العلاقة بين التراث والابداع التّشكيلي بمثابة علاقة بين عناصر الماضي من ناحية وفعاليات الحاضر الموجهة نحو المستقبل من ناحية أخرى، وأنّ الابداع التّشكيلي يحتوي على آثار من التراث تحوّلت إلى عناصر من الحاضر، وأنّ المجموعة ستنقل إلى المستقبل لتضاف مباشرة إلى حصيلة التراث"(التريكي، وآخرون، 1992، ص71)، وبالرغم من اقتباس الفنان التونسي من فنّ ما بعد الحداثة وتبنيه لمختلف وسائطه، إلاّ أنّ بعض التجارب تميّزت على مستوى الطرح ومضمونه الّذي عبّر عن هويّة البلاد، وتأقلم مع واقعه، وبقي كاشف لهويته وأصوله. ولم يعتبر المدّ الثقافي الغربي خطرا على هويّته، وحاول ابداع فنّ في علاقة بتراثه وبحث لنفسه عن مكان في هذا الفنّ الغربي المنشأ.

البيبليوغرافيا:

- أبو لطيف، ديب. (2015). الابداع من الفكر إلى الممارسة. دار رسلان.
- الحيسن، إبراهيم. (2022). الفنّ التشكيلي المعاصر صدمة الراهن. الطبعة الأولى. خطوط وظلال للنشر والتّوزيع. الأردن.
-الكوخي، محمد. (2014). سؤال الهويّة في شمال افريقيا. افريقيا الشّرق.
-الواكدي، جميلة المليّح. (2010). مفهوم الهويّة: مساراته النظريّة والتاريخية في الفلسفة، في الانثروبولوجيا وفي علم الاجتماع. مركز النشر الجامعي.
- بنعبد العالي، عبد السّلام. (1987). التراث والهوّية: دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب. ط1. دار توبقال للنشر.
- بن عربية، برهان. (2022). إشكاليات فنّ الموقع ورهاناته، تحليل وتجريب لمنظومة الابداع المفاهيمي المعاصر. ط1. مطبعة كونتاكت.
-بهنسي، عفيف. بن حمودة، محمد. (2013). من الريشة إلى اللابتوب: الفنّ والفكر الجمالي. دار الفكر.

- حامدي، إمبارك. (2017). التراث وإشكالية القطيعة في الفكر الحداثي المغاربي: بحث في مواقف الجابري وأركون والعروي. ط1. مركز دراسات الوحدة العربية.

- ريفيل، ريمي. (2018). الثورة الرّقمية، ثورة ثقافية. ط1. ترجمة سعيد بلمبخوت. عالم المعرفة. سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلي الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت.

- شقرون، نزار. (2013). رهانات الفنّ الغربي المعاصر. ط1. دار محمد على الحامي.

- عرابي، أسعد. (2009). صدمة الحداثة في اللوحة العربية. دار نينوي للدراسات والنشر. دمشق- سورية.

- التريكي، وآخرون. (1992). تراث وإبداع. ط 1. تقديم وتجميع النصوص رشيدة التريكي. بيت الحكمة. تونس.

- بن حمودة، محمد وآخرون. (2017). الإبداعية المعاصرة ومصاعب المرور من الحداثة إلى المعاصرة.ط1. أبحاث ندوة علمية دولية نظمت ضمن فعاليات "صفاقس عاصمة الثقافية العربية 2016. تونس.

- (1988). المفردة في الفنون التّشكيلية. نشر وزارة الثقافة ومركز الفنّ الحيّ لمدينة تونس.

- عرابي، أسعد. (2006). "تيّارات ما بعد الحداثة في الفنّ التّشكيلي" العربي. مجلّة الفنون. الكويت. العدد 61.

-قويعة، خليل. (2016). "الفنّ والتكنولوجيات الجديدة، مقاربات، حوارات، إضاءات". مجلة فنون. الثلاثية الثانية والثالثة. مجلة ثقافية فصلية تصدرها وزارة الثقافة والمحافظة على التراث. تونس.

- الموسوعة الفلسفية العربية. (1987). المجلّد الاوّل. رئيس التحرير معن زيادة. معهد الانماء العربي.

-Dictionnaire Encyclopédique : Petit Larousse, Librairie Larousse, Paris VI, 1980

-Glicenstein, Jérome. (2013). L'art contemporain entre les lignes. Textes et sous textes de méditation, Presses Universitaires de France. Paris.

-Godfrey, Tony. (2003). L'art conceptuel. Phaidon.

- Jean-Luis, Pradel. (2004). L'art contemporain. Edition Larousse. Paris.

-Natalie, Heinich. (2014). le paradigme de l'art contemporain structure d'une révolution artistique. Gallimard. Paris

- Lalande, André. (1926). Vocabulaire Technique Et Critique De la Philosophie. Volume I.A.M Quadrige Presses universitaires de France/

-Sauvanet, Pierre. (2002). L'œuvre d'art aujourd'hui, séminaire interarts de Paris 2000-2001. Edition Klincksieck.

-https://www.alarabiya.net/science/2023/02/17

https://ar.benweilight.com/info/what-is-a-black-light-79259095.html

-https://www.aljazeera.net/blogs/2018/2/19/%D8%A7%D9%82%D8%B1%D8%A3

التراث والمعاصرة: من بحث المعنى إلى بحث الهوية، تجربة علي ناصف الطرابلسي شاهدا

Heritage and Contemporary: from the Search for Meaning to the Search for Identity, the Experience of Ali Nacef Trabelsi as a Witness

هاجر قاسم[187]

Received: 25/02/2024 Accepted: 01/06/2024 Published 22/06/2024

الملخّص

يهدف هذا البحث إلى إبراز أهمية التراث وقدرته في تجديد العملية الإبداعية وتطويرها عند المصمم والفنان على حد السواء من خلال استثمار عناصره، وتوظيفها لتأسيس خطاب فني وجمالي معاصر في المنجز بعيدا عن التقليد والاستنساخ. من المعلوم أن الفنون في تونس انطلقت من مساءلة التراث من خلال استلهام رموزه واستنطاقها، لتكون تجارب متأصلة بهويتها وجذورها المحلية وتقديمها بقوالب تتوافق مع روح العصر. سيتناول البحث كيف ظل الموروث جوهر العملية الإبداعية ومنبعها وتطور المنجز الفني في تونس؟ لا نتناسى تبيان التحديات التي تفرضها العولمة وما أفرزته من تطورات تقنية وتكنولوجية، تطورات متسارعة ولا متناهية في العصر الراهن والتي تمثل تحديا أمام الإبداع التراثي. كما سيتطرق البحث إلى تجربة علي ناصف الطرابلسي الفنية التي نهلت من الموروث. فاستلهمت من جوانبه المادية واللامادية وانطلقت بها نحو آفاق أرحب عن طريق إبداعها ضمن ممارسات وسياقات تعبيرية مختلفة. فيكشف عن أهمية دور التصميم والممارسات الفنية باختلافها في ترسيخ مقومات التراثوالحفاظ الهوية الجماعية، والهوية الذاتية للفنان،بالتالي صونه وإدماجه في بيئة الإبداع الفني. فيكون التراث فضاء ليتجاوز مسألة الهوية بالمعنى المادي نحو المعنى المفهومي. ذلك أن الفنان والمصمم قادران على بلورة معطيات هويتهما الذاتية والوطنية وفق سياقات العصر ومتطلباته. فالتراث يظل دائما مشربا استيطيقيا ومنبعا من منابع الإبداع الأصيل.

الكلمات المفاتيح: *التراث، المعاصرة، الإبداع، العولمة، الهوية، علي ناصف الطرابلسي.*

ABSTRACT

This research aims to highlight the importance and ability of heritage in renewing and developing the creative process of the designer and artist alike by investing in its elements and employing them to establish a contemporary artistic and aesthetic discourse in the work, away from imitation and reproduction. It is known that the arts in Tunisia started from questioning heritage by interrogating and drawing inspiration from its symbols, to be experiences rooted in their identity and local roots and to present them in forms that are compatible with the spirit of the times. The research will address how the legacy remained the essence and source of the creative process and the development of the artistic achievement in Tunisia? In this context, we do not forget or ignore the challenges posed by globalization and the technical and technological developments it has produced, rapid and endless developments in the current era that represent a challenge to traditional creativity. The research will also address Ali Nassif Trabelsi's artistic experience, which draws from inheritance. She was inspired by its material and immaterial aspects and moved towards broader horizons through her creativity within different expressive practices and contexts. It reveals the importance of the role of design and various artistic practices in consolidating the components of heritage and preserving the collective and personal identity of the artist, thus preserving and integrating it into the environment of artistic creativity, and a space to go beyond the issue of identity in the physical sense towards the conceptual meaning. This is because the artist and designer are able to crystallize the data of their personal and national identity according to the contexts of the era. And its requirements. Heritage always remains an aesthetic source and a source of original creativity.

KEY WORDS: *Heritage, Contemporary, Creativity, Globalisation, Identity, Ali Nacef Trabelsi*

مقدمة

[187]باحثة دكتوراه فنون ووساطة بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس – تونس - تسجيل ثالث - اختصاص تصميم منتوج ومدرس بصفة استاذ عرضي بالمعهد العالي للفنون والحرف بسيدي بوزيد
hajerkacem6@gmail.com

إن الإبداع الفني هو التوسل الأبدي للخروج من كهف أفلاطون عبر مرآة، والمرآة يشكلها المنتج أو المنجز الفني. فعملية الإبداع تعتمل ضمنها عوامل وجدانية ومعرفية... والمصمم في جوفها يقود وجهتها وينحت، وينظم قصائدها البصرية الجمالية. فتراه هنا ينسج موحدا هويته ويسكبها ويبلورها ويشكل كينونتها بكينونته، ويرسم ملامحه من جوف ملامح بيئته ومنظومته الجماعية، والحضارية، والثقافية، والفنية. يستقطب هنا منجزاته ومنتجاته جماليا ونفعيا من جوف ذاته وكينونته التي تستمد أصالتها من جوف حضارته وتراثه والاستلهام منه. كأنما يخلق من جديد من ذاته ويستعرض جوهره من ماضيه وتراثه وتاريخه،ويستشرف المستقبل بطرق إبداعية وابتكارية.

والتراث يعتبر إحدى أهم الركائز الرئيسية التي تشكل ملامح المجتمعات وتحدد هويتها الثقافية،بحيث تعتبر قضية ارتباط الفن المعاصر بالتراث من القضايا الفنية الهامة خصوصا التراث التونسي الذي يتميز بالثراء والتنوع. فالتراث يعكس عناصر الهوية بكل أبعادها. فهو بمثابة المنبع الخصب للإبداع.لذا كان لزاما على المبدع الوقوف عنده وتأمله، كما وجب عليه البحث في صيغ تشكيلية وتصميمية وتعبيرية معاصرة تتوافق مع احتياجات الحاضر وتلبي تطلعات المستقبل، خاصة أمام التطورات المتسارعة واللامتناهية اليوم. الأمر الذي يخول له أن يكون بمثابة نقطة ارتكاز أو بداية لإبداع فني عبر تقديم منجز محلي تصورا وتصويرا، ليكون أداة أساسية في رسم الهوية.

لا ريب أن نظرية التحديث ليست جديدة، بل كان لها صدى في الفنون السابقة وتعكس رغبة الفنان في كل عصر أن تكون له بصمة خاصة تعبر عنه وعن انتمائه. غير أنه لا يمكن الحديث في الفن دون التطرق إلى ظاهرة العولمة باعتبارها تهديدا صريحا للهوية بكل أشكالها (الذاتية، الجماعية، الوطنية، الثقافية، الاجتماعية، ...)، فالبحث في تحقيق الهوية الذاتية في الفن المعاصر لطالما كان مطروحا خاصة في ظل التحديات التي تفرضها العولمة وخاصة محاولات للتغريب في هذا العالم المتغير. والتأمل الواعي للتراث ومحتواه وفلسفته يمكن أن يصل إلى فن خاص بهويتنا ويعبر عن ثقافتنا دون طمس معالمها أو الانغلاق أو الذوبان والانصهار في الثقافات الأخرى.

من هذا المنطلق حاول المصمم كما الفنان المعاصر التعامل مع تراثه بمنظور معاصر لتقديم صياغات تعبيرية جديدة، بالتالي تأصيل الهوية الذاتية في أعماله المعاصرة من خلال المداخل الابتكارية للاستلهام من موروثه. فكانت أعمال علي ناصف الطرابلسي[188] خير شاهد وخير تمثيل لإعادة قراءة المقروء من زاوية جديدة نحو صياغات تعبيرية فنية مستحدثة، متأصلة بجذورها وهويتها لتكون طقسا من طقوس السرد وحكاية تعبر عن الموروث بتوازن.

وقد أفردنا لهذا البحث عدة أقسام يحمل كل منها عنوانا يعبر عن مضمون هذا البحث. بدءا بالمقدمة، ثم المحور الأول الذي يحمل عنوان "جدلية التراث والإبداع الفني:تحقيق هوية المصمم". أما المحور الثاني فبعنوان" أزمة الإبداع الفني وتحديات العولمة". في حين يحمل المحور الثالث عنوان "خصائص التجربة الإبداعية في أعمال الفنان علي ناصف الطرابلسي"، ثم خاتمة والمراجع.

I. جدلية التراث والإبداع الفني: تحقيق هوية المصمم

[188] علي ناصف الطرابلسي فنان الخط والمنسوجة والمنحوتة، ومصمم السينوغرافيا والمنتوج. ولد سنة 1948م وتوفي سنة 2008م، انطلق تكوينه الفني بالمعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير بتونس، تحصل على الأستاذية في التصميم الصناعي بالعراق جوان 1978م. التحق بسلك تدريس التربية الفنية بالمعاهد الثانوية من نفس السنة. ثم أصبح سنة 1982م مرشدا بيداغوجيا مكلفا بالتفقد بمعاهد تونس والشمال، ليتم إلحاقه بالمعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير بتونس منذ 1983م، حيث تولى تأطير عديد الورشات، نذكر منها ورشة المنسوجات الحائطية التي أشرف فيها على مذكرات تخرج طلبة الاختصاص. أقام عديد من المعارض الشخصية داخل البلاد التونسية وخارجها، كما شارك في العديد من المعارض الجماعية في الداخل والخارج. تحصل على عديد الجوائز نذكر منها: الجائزة الأولى: الصالون 19 من 21 إلى 30 ديسمبر 2001م، والجائزة الثانية لصالون الفن التشكيلي بصفاقس سنة 1995م. تحصل أيضا على الجائزة الوطنية في الآداب والفنون (الحرف الفنية) سنة 2000م، كما حاز على جائزة اليونسكو للصناعات التقليدية الخاصة بالدول العربية سنة 2005م.

اللقاء بين الهوية والابتكار: كابح مُفَجّرٌ للإبداع

نحن نعرف جيدا أن الربط بين التراث والإبداع الفني وتحقيق الهوية الذاتية في هذا العصرهو ربط بين علاقتين هما علاقة التاريخ وعلاقة الزمن. كما أنها صلة بين عناصر متأتية من الماضي من جهة وبين فعالية راهنة ملتفتة نحو المستقبل من جهة أخرى، ما يجعل من الإبداع فعلا وممارسة قائمة على مخزون تراثي ومنبعا ممزوجا بعناصر مختلطة من الحاضر تصل بالمستقبل. فيبقى المصمم متلبسا بهذا المجتمع الذي أفرز هذا الموروث، مرتبطا به، ومتأقلما معه ومقيدا بكل ما يجود به عصره من إمكانيات متعددة لصياغته وفق رؤية متجددة، توظف جميع أنواع الموروث دون استثناء مستثمرا جميع عناصره ومقوماته ومكوناته، كمادة إبداعية وموضوع جمالي لإنتاج قيم فنية خاصة متعلقة بذاتية المبدع وجديدة تضمن سيرورة الهوية الجماعية في حياة فن متجدد يحاكي واقعه، ويتماهى معه بكل تفاصيله، ويقدمها من خلال استلهام رموزه واستثمارهابقوالب معاصرة بعيدا عن التقليد والتكرار والاستنساخ. فمصمم هذا العصر بات يعيش بالمفهوم الذي لا يضحي بالمنبع ولا بالقيم ولا بالأسس التي قام عليها، وهو قادر على أن يعيش العصر الحديث على أساس الالتزام بالجوهر الخفي مع مسايرة المستجدات الحديثة. يشرع بذلك للمنتوج أن يصبح مولدا لقيم جمالية جديدة يتركها المبدع كيفما شاء للتعامل معه كطاقة إبداعية وحيوية مولدة للجمال وليس كتركة جامدة صماء.(علي، 2022)

وقد أنشأت هذه العلاقة تداخلا جدليا بين التراث والفن. يبدو هذا التداخل بالنسبة إلى المصمم شديد الخصوبة والإغراء، فهو يحمله على محاولة فهم المعطى التراثي ضمن إمداده الحضاري والتاريخي والبحث في كيفية التعامل معه ليس باعتباره مجالا إيديولوجيا، إنما برؤية معاصرة ليترك تمظهره من خلال الخلفيات المتوارية عبر الذاكرة. فالتراث يكملنا باستمرار مادام باستطاعتنا أن نتناول المعنى الذي يحمله الماضي لنضفي عليه راهنية الحاضر. ذلك ما يفسر القدرة على فهم الأثر التراثي في العصر الراهن. كما يفسر الكيفية التي يقطع في ضوئها الموروث طريقه في التاريخ. سواء اعتبرناه يخدم غاية ضمنية خفية حينا وظاهرة حينا آخر أو اعتبرناه فنا لذاته فإنه في كلتا الحالتين متعلق بذاتية المبدع وأحواله من جهة، وبطبيعة المتلقي والمتذوق من جهة أخرى.

قد يتصور البعض أن التراث ليس إلا مجرد أسلوب للتعبير عن الواقعفي فترة زمنية بعينها. لكن الدفاع عن التراث خصوصا الفني منه، له عدة أشكال وأساليب، كما تتعدد طرق التعبير عنه. هناك الصورة التقليدية التي يمثلها الجانب الذي يؤمن بقداسة القديم ويقيم له طقوسا. ذلك الجانب الذي ارتبط ذهنيا، ونفسيا، وروحانيا ووراثيا بنماذج من التعبير يعتبرها نهائية وصالحة لكل زمان ومكان. يرفض أي تعديل أو المساس به. والتراث من وجهة نظرهم ذلك الوعاء التاريخي الحاضن والحافظ للماضي الذي يشع بكل ما سكب فيه وهو بالنسبة إليهم عبارة عن قدر محتوم لا يمكن تلافيه أو تجنبه. ذلك الجانب الذي ينبني على أساس الفهم التراثي للتراث، الذي يأخذ من الأقدمين كما هو عبر الاستنساخ. يعتمد طابعا أسلوبيا يتميز بغياب الروح النقدية وفقدان النظرة التاريخية. من الطبيعي أن تكون إنتاجاتهم في الغالب صورة مجزئة فنجد التراث يكرر نفسه في زمان غير زمانه (الجابري، 1991).

في مواجهة الجانب المتعصب لألفياته يقف الجانب الثاني، جانب منفتح على العالم الخارجي، مبهور بالتيارات الفكرية الجديدة التي تهب عليه من كل حدب وصوب فتعلمه أن يرفض وان ينحت قدرا جديدا. جانب يقرأ التراث لكنه يرفض أن يبتلعه ضريح التاريخ. يأبى إلا الاستمرار إلى الأمام بدعوى مواكبة الحداثة عبر التحرر منه باعتباره يمثل عائقا أمام التقدم.

بين هذا وذاك هناك جانب آخر يأبى الدفاع بإبراز القيمة المتجددة من هذا الموروث الذي لا ينحصر تأثيره في حقبة زمنية بعينها، إنما يجاوز عصره إلى غيره من العصور التي تمتد بامتداد البشرية. إنه الجانب الإبداعي الأصيل من التراث الذي يغوص في أعماق الموروث فيصل إلى الجذر الإنساني الذي يجعله قادرا على إثارة كل الأزمنة على

اختلاف الأمكنة. فالتطلع إلى المستقبل لا يعني التخلص من الماضي، كما لا يعني بالضرورة التنكر للتراث. إنما هو جانب يتطلع إلى التجديد عبر المحافظة على الخصوصية والهوية الجماعية دون الذوبان أو الانغلاق على الذات.

الواقع أن التراث قد اكتسى في الخطاب العربي المعاصر معنى مختلفا إن لم نقل متباينا. فإنه بشقيه المادي واللامادي وبجانبيه الوطني والقومي ضرورة للعمل الإبداعي، فهو يمثل أرضية خصبة وذاكرة ملهمة للمصمم المبدع، وركيزة من ركائز الإبداع الفني يتأسس في جوانبه الكثيرة على الاستلهام من تجارب السلف، فهي تجارب تزداد ثراء وعمقا كلما تعمقنا فيها. ثراء يؤثر ويتأثر، يؤثر في الآخر خصوصا حينما يكون موسوما بالأصالة. كما أنه نفسه يزداد ثراء وقيمة ومعنى من خلال تجديده واختلاف طرق تناوله والإفادة منه. فعندما يتحول الموروث إلى ركيزة من ركائز الإبداع فهو ينمي بذلك التجربة الذاتية والفردية للمصمم كما التجربة الجماعية. إلا أنها ترتبط إلى حد ما بروح العصر الذي ينتمي إليه المصمم وإلى المجتمع الذي يعيش فيه وبطرق التعبير المتاحة وبقابلية المجتمع على تقبله وتوظيفه في حياتهم إما نفعيا أو جماليا أو بكلا الصيغتين لتحقيق المتعة وليحاكي الواقع المعاصر.

إن الانتماء هو العنصر المركزي الذي يتمحور حوله التجديد. نحن ننتمي للمعاصرة وبيئة التطور. نحن نجدد في الأداة المستخدمة للتعبير عن الداخل رغم ما تفرضه البيئة الخارجية من سلطانها على المصمم والمنجز الفني. فبقدر ما يتحدث عن شكسبير معاصرنا وعن هوميروس الذي تتجدد معاني الياداته وأودسيته في كل العصور، رغم اختلاف آليات تلقيها في كل زمان أو بيئة أو لغة.(عصفور، 2013) فإننا بالقدر نفسه يمكن أن نتحدث عن العام الذي نجده في الأصيل من الخاص في الموروث الفني بكل أشكاله. أو في القيمة الإنسانية التي نجدها في الإبداع المحلي لهذا الفنان أو ذاك المصمم، أو هذا الناثر أو غيره من المنثور. فإن الأبعاد التي نجدها في روائع التراث تتجاوب مع أبعاد متشابهة في عصور لاحقة مهما كان التراث الذي نتحدث عنه بتفرعاته واختلافاته، الذي قد يتوافق، يختلف ويتعارض أو حتى يتصارع من منظور رؤى العالم. لكنه يتجاوب فيما بينها تحت السطح الخارجي في القيمة الجمالية التي تنطوي على أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية تمثل أوجها متعددة لجوهر التجربة الإنسانية المختلفة في المظهر والمؤتلفة في الجوهر أي الأصل.

هذا التراث الإبداعي الذي يباعد الزمن ما بيننا وبينه، فضلا عن تغير آليات التلقي وتقنياته، الذي انصرف عنه المعاصرون خاصة في عصر من التقدم العلمي والتكنولوجي. رغم المحاولات الحثيثة على تطويع هذا التطور غير المسبوق لصالح الحفاظ على التراث ككل والتراث الفني مخصوصا. إلا أن الأخير لم يعد بالقدر نفسه قياسا على مغريات الواقع المعاصر العديدة والمتنوعة. مما زاد الأمر سوءا وأدى إلى تنفير الأجيال الجديدة من هذا الموروث. كأنه كلّه كلمات غريبة في عصر سريع الإيقاع مذهل التغيير متدافع التقدم.

لقد أضحى من البديهي العودة إلى التراث إن أراد الفنان التصالح من ذاته. إذ تتمثل الجمالية في قراءة هذا الموروث قراءة نقدية للبعد الفني بما تضمنه من ألوان وأشكال وخطوط ورموز وعلامات ليضحى رؤية تجمع بين الظاهر المادي والباطن الحسي لندرك بذلك حقيقة الجوهري والمضموني للتراث الفني ككل. فلا تتجاوز القراءة حدود الشكل بصفة عامة بل تحدد ايديولوجيات العمل الفني وخلفياته الثقافية والاجتماعية وفي علاقته بالناتج التكنولوجي وباندماجه في واقعه المعاصر. فالموروث الفني بجميع إيحاءاته منظومة صرفة بقدر ما هو اختلاط مباشر مع السلوكات المعاشية اليومية والتراكمات التطبيقية للأنظمة المسيرة للمجتمع الحديث من جهة أولى. ومرآة عاكسة لكل ما وصلت إليه البشرية من تقدم ورقي من جهة ثانية. فالعمل الفني مع جان لاكوست هو وعاء لبعد جمالي يقدمه أو يتماهى معه كلا الطرفين المصمم والفنان.(لاكوست، 2001)

بالتالي البحث في جماليات الشكل الفني باعتباره العنصر الرئيسي في العملية الفنية لأنه يحاول البحث في تقنيات الشكل والأسلوب والأدوات الوسيطة في الفن. فتعيره قراءة لمكونات العمل الفني من جانبه الشكلي والتقني لنفهم

العلاقة الرابطة بين الجانبين، على غرار الميل نحو الذاتية في تفسير مشكلات الواقع الراهن ومشكلات العمل الفني في حد ذاته وهي التي تستلهم من التراث الفني كترجمة على تحليل ذاتية الفنان ودراستها التي تتوافق أو لا تتوافق مع مرجعيته الفكرية ونظرته لمجتمعه المحلي أو الكوني والتي ربما تنعكس في منجزاته، عبر قراءة قد تكون أفقية أو عمودية للظاهر والباطن بدرجة أولى وفي ذاتية الفنان وهويته بدرجة ثانية.

لكن الهوية عادة ما تقع داخل ازدواجية بين موروث زاهر يضم معان وقيم راسخة والتمزق الذي تسببه رغبات الآخر في نفسية المصمم. والهوية تجسد الذاتية وهي تعني أيضا صون تلك الذاتية عبر التاريخ، فهي تموت لكنها أيضا تبعث وتنشأ من جديد عبر الإبداع والانفتاح على الآخر. (لمعي، مشاغل الهوية في برامج تعليم الفنون والحرف، 2005)فهوية المصمم تظهر حينما يسمح لنفسه بأن يختزل ويتجدد بكينونته والاعتراض على الرتابة عبر الاعتراف بالحاضر الغائب المتأصل في ذاتيته المبدعة بماهي حاملة لتلك الخصوصية الفريدة من نوعها، عبر الإدراك الواعي لقيمة هذه الأصالة. فالغوص في الحاضر دون المرور بالبعد التاريخي والتراثي يجعل الإدراك غائبا، حتى أن عملية التجديد غالبا ما تكون على أسس رخوة "*والنتيجة في المحصلة تطور نمط من الإدراك هائم وموقف بلا ذاكرة ومحكوم عليه بأن ينخرط في حاضر دائم*".(Michaud, 1990) فقد واقع أصبح فيه المصمم في مجابهة وهم الصورة وليست الصورة الأصلية، وهم كرسته ثقافة العولمة. يبقى للموروث مخزوناته الدلالية التي تمكنه من أن يكون أداة اتصال عالية التأثير الجمالي. فيكون وسيطا غزيرا بالمعاني يمكن تحسسه من خلال التجربة.

تتعدد هذه المعاني وتتنوع حسب العصر وحسب المتلقي ورؤية العمل الفني والقراءة لتصبح العلاقة بين المصمم، المنتج والمتلقي تواصلية في إدراك دلالة الفعل تحاكي الواقع في مكوناته وأشكاله وألوانه. كما تعكس ذاتية المبدع من خلال ثراء الموروث، فتصبح الصورة شاملة جامعة تجمع كل الأطراف وتساهم في بناء تفاعلات جديدة وعلاقات أكثر متانة تخرج العمل من جموده وصمته. في ذات السياق يؤكد موركوردو ذراسأن العمل الفني "*ليس مثاليا فحسب، لان المثالية تقتصر على الانتقاء من الطبيعة، بل يحمل أفكارا لأن مثاله الوحيد هو التعبير عن الفكرة رمزيا لأنه يفسر الفكرة بالأشكال. تأليفيا لأنه يكتب هذه الأشكال بواسطة الإشارات، ذاتيا لأن الموضوع لا يعتبر أبدا من حيث هو شيء بل من حيث هو إشارة تدل على فكرة مدركة من الذات*".(أمهز، 1996) فلا تبقى الفكرة حبيسة موروث له علامات ورموز وأبعاد دلالية ورمزية جمالية إيحائية لا تتجاوز واقعها. هنا تكمن قدرة المصمم على إظهار الإبداع الفني لمنتجه عبر التوفيق بين الشكل والمضمون، بين الدلالة والمعنى، بين الحسي والمادي، المرئي واللامرئي أي الجوهر، في نهاية الأمر بين الماضي والحاضر للعبور للمستقبل. فلا تكون التجربة انعكاسا لتجربته الذاتية مع واقعه المرئي بقدر ماهي انعكاس لعالمه الخيالي. ليتحول إلى نتاج حسي يدرك فيعكس الباطن فنلتمس الحقيقة من خلال الرمزية التي توجه العمل إلى أفق لا محدود من القراءات والتأويلات تخرج المتلقي من إطاره الزماني والمكاني في أغلب الأحيان. خروجا ليس فقط يساعد على تجلي اللامرئي وتحليله بل هو أيضا تجميع للمعنى وإظهار للهوية في أبهى صورها.

إنها التجربة الفردية التي قد تكون في أغلب الأحيان مجرد أداة علمية محايدة من شخص المصمم الباحث بالاستناد إلى التصورات التي تتأسس على المعارف والخبرات السابقة من خلال الحواس والملاحظة الذاتية. فالإبداع هو توظيف سلوكي غير مألوف لبعض القدرات النفسية والبيئة. فالعملية الإبداعية "*تشكيل للعناصر المتداعية في تكوينات جديدة لتقابل بعض الاحتياجات المعينة*" (توفيق، 1993) لتلبي متطلبات هذا العصر. فالإبداع يتعلق بإنتاج المنتج أو العمل الفني من خلال عملية الخلق والتوليد فيكون تمثل الموروث في المنتجات من خلال القيمة الإبداعية والحسية للمصمم ليصبح قراءة دلالية ورمزية غايتها تبليغ فكر ومعنى لتتجاوز حدود الزمن فتتمخض عن منهج مغاير لتجربة لها أبعادها الدلالية ورمزيتها التراثية محافظة على ذاتية المصمم، لهويته، لأفكاره، لعالمه

الخيالي. ما يجعل هذه المعاني تتنوع وتتعدد حسب نظرة المتلقي ورؤيته للعمل وللقراءة. ما يولد معنى أول مباشر وظاهر يشير إلى معنى ثان أو عدة معان ما يؤدي ضرورة إلى تجارب عدة، كل حسب قراءته لموروثه. يعطي لهذه الأخيرة قيمة تتجاوز كل الحقب الزمنية، يصبح بذلك رؤية من رؤى العالم. رؤية يمكن أن تختزل في كلمة واحدة المنتج، تشكلت من خلال تراكم عدة عناصر لتشكل نسيجا متينا يحظى بالتبجيل لكونه ينبع عن جهة مجهولة تفرض قوانينها الصارمة والأزلية مع مكونات المجتمع الحديث ونظمه. فيتداخل هذا مع ذاك تؤطره تجربة ذاتية تبرز الهوية الجماعية تتولد من هوية فردية لتمثل المطلق في فهم الموجود (المنتج) المتمازج مع المعطى الاجتماعي والأسطوري، فتنشأ التقاليد كمجال شديد الاتساع قادرة على ضم كل المفاهيم الحضارية وإعادة صياغتها في عدة أشكال. فلكل مرحلة ضوابطها وخصائصها وأبعادها الجمالية التي تتغير بصفة مستمرة من حضارة إلى أخرى ومن تعدد الرؤى الفردية المتباينة من فنان إلى آخر ومن مصمم إلى آخر فتتشكل بالتالي مفاهيم جديدة. هذا التحول الذي ينتج عنه مجموعة من التراكمات التي ستتخذ صبغة الإرث مع تقدم الزمن بمجرد انتقاله إلى فضائه المعاصر.

II. أزمة الإبداع الفني وتحديات العولمة

مع مطلع العقد الأخير من القرن العشرين حدثت مجموعة من التغيرات ألقت بظلالها على جميع نواحي الحياة، وساهمت تلك المتغيرات في مجملها في ظهور نظام عالمي تمارس فيه مختلف أشكال السلطة والهيمنة والوصاية على العالم في ظل ما اصطلح على تسميته بالعولمة. وامتد تأثيرها على مظاهر الثقافة والفن في العالم، حيث سعت إلى محاولة محو كل خصوصية للثقافات المحلية والهوية. وتعد العولمة من أكثر المفاهيم تداولا وإثارة للجدل. لعل السبب في ذلك يعود إلى تعدد الدلالات التي يحملها المفهوم ولتنوع المجالات التي يشملها. فعندما نتحدث عن العولمة يبرز على الساحة مصطلح شديد الارتباط بها ألا وهو الخصوصية أو الهوية.

إن الإشكال الأساسي هو التفاعل بين القيم الاجتماعية أو الخصوصية والقيم الإنسانية أو الكونية في هذا العصر الذي يعرف بعصر العولمة. التي تسعى إلى نفي كل أشكال التنوع الثقافي والحضاري للشعوب والأمم الأخرى، وتسعى لبناء هوية موحدة تلغي باقي الهويات في محاولة حثيثة إلى إفراز قيم بديلة عن الثقافات المحلية باعتماد تمش مغاير يسعى إلى بناء قيم جديدة متماهية مع العصر أو كما يمكن تسميتها بعولمة القيم. على الرغم من أن التراث غني بموارده، إلا أن هذه الأخيرة تواجه تحديات كثيرة فرضتها العولمة بمختلف جوانبها ما يطرح تساؤلا هل أن العولمة والهوية انصهار أم انبعاث؟

رغم أن مصطلح العولمة في الأصل كان قائما على إزالة الحواجز والحدود أمام حركة التجارة بهدف إتاحة مساحة أكبر لتنقل السلع ورأس المال بحرية. إلا أن هذا المصطلح لم يعد يقتصر عليهما وحدهما وإنما تجاوزهما ليغزو جميع مناحي الحياة الثقافية وأنماطها الأدبية والفكرية والفنية والتراثية جميعا.(رملة) للعولمة وجهان أحدهما إيجابي والآخر سلبي، وجه إيجابي قد يتعايش أو يتكامل مع المواكبة. إلى جانب وجه سلبي يصطدم وقد يتناقض مع الهوية. والهوية قد ينظر إليها على أنها يجب أن تنفتح على العولمة وتتكامل مع المواكبة إن هي أرادت أن تكون هوية حية متجددة بنفس عصري. ولا يمكن فصل التصميم عن الواقع بكل مراحله. فهو نفسه يحمل في كيانه تنازعات ذلك أنه محكوم بما قبله ومشدود إلى ما بعده. فالعولمة حركة حتمية تفرض نمطا حضاريا صعب المقاومة.

إن العولمة هي محاولة لتشكيل رؤية جديدة إلى العالم والنظر إليه بوصفه مركبا واحدا في ظل وجود آليات وتقنيات لها القدرة على التعامل مع حقائقه ومعطياته وعناصره. فكانت نتيجتها الانفتاح على عدة متغيرات شملت العالم أجمع ومست كل المجالات، ولم يكن التصميم بمعزل عن هذه التغيرات التي أثرت فيه، مما جعله منفتحا على بعضه ومتداخلا بين أطرافه ومتقاربا بين أجزائه لتشكل صورة تتصف بالاختزال الشديد مزيلة بذلك كل الحواجز

عبر التفاعل المرن في جميع أنحاء العالم. باتت بمثابة فلسفة تركيبية واختزالية بل واندماجية. تحاول أن تختزل العالم المتنوع والمختلف والمتعدد في هوياته وثقافاته وقومياته ولغاته وديناته وجغرافياته، والمندمج في قالب واحد ما جعله يصبح قرية كونية، واستبدال النظم المختلفة بنظام موحد يشمل الكل، وقد أسست لسياسة التماثل والتشابه ودشنت عهدا من العدوان على كل ما هو مختلف. فلم يعد من الممكن للمجتمعات أن تعزل نفسها عن العالم وما يجري فيه من تقدم وتطور منقطع النظير. كما أن الانغلاق لم يعد بالحل ولا الخيار المناسب في عالم يصبح شديد الترابط والتداخل، فتحت فيه العولمة أوسع حديث حول الهوية تقترن بصورة متلازمة بين العولمة والهوية، ما بين الاصطدام أو التعارض على خلفية أنها (العولمة) تختزل وتفرض الاتجاه الواحد وتعمم النمط الواحد للثقافة بالسيطرة على أدواتها وآلياتها لتنقل إلى العالم الخارجي الصور والمعاني والرموز والقيم والأنماط الموحدة في محاولة حثيثة إلى إفراز قيم بديلة.(رملة)

انطلاقا من مفهوم رؤية العالم ورؤية الذات يسعى المصمم المعاصر إلى عدم الانصياع إلى المنحى الذي يهمش بعض الهويات ويرفع الحدود بين مختلف الرؤى والتوجهات وإزالة تشوه القيمة الحقيقية التي يعطيها الفن. لقد باتت أعماله تعبر عن المواقف والأحداث التي يمر بها المجتمع الذي يعيش فيه، حيث يعبر عن المواضيع والأوضاع والإشكالات المطروحة بأفكار تجسد الأحداث ويقدمها من خلال خطاب تصميمي يتسم بالشمولية والتعبير. والعلاقة بين المصمم والمجتمع تتضح عبر تواصل الإرث عن طريق مستويه المادي واللامادي. لقد حرص المصمم على دمج أكثر من رؤية في منتوجاته، حيث بات في مواجهة المنتجات يقف بين اختيارين: الأول، أن يميل بالمنتج إلى الواقع الخارجي لملء الفراغات بعناصر واقعية فيتحول إلى مرآة الواقع ومرآة المجتمع وتجسيد لما وصل إليه هذا الأخير من تطور والانغماس القهري أو الطوعي في تيار العولمة الذي يستند على مبدأ التماثل والتشابه. أما الثاني، فيعتمد على مقاومة المحاكاة وبهذا يتأسس نص جديد قوامه استلهام الموروث بشتى أنواعه لتأسيس خطاب جمالي معاصر في منجزاته بعيدا عن الاستنساخ والتقليد.

لا يمكن فصل التصميم عن الواقع ومتطلبات السوق خاصة مع بروز قيم بديلة، فالتصميم ينبع من الاحتياجات العملية للحياة وبذلك يخضع لأحكام البيئة الطبيعية والاجتماعية كما الاحتكام لآليات السوق العالمية، ويمثل وسيلة تساعد على تحسين الحياة العملية للمجتمعات، فهو تداخل وتشابك متبادل بين الممارسة الفنية للتصميم ومتطلبات المجتمع (محمود و رشدي، 2012). ومن المثير للجدل المدى الذي يمكن أن تتخذه العولمة، فقد تشكل للتصميم عصرا جديدا اتسعت فيه دائرة الآلي بضم الإبداعي فصارت فيه عدة بدائل حول المنجز الذي ما فتئ أن تحول من قيمة نفعية صرفة إلى أخرى جمالية ثم قيمة استعراضية ودعائية، ليتأسس نمط جديد لإدراك رؤية العالم. بالإضافة إلى أنه يتنافى والمتعارف عليه أو يتجاوز القواعد المتداولة لفرض فن بلا هوية، بلا ذوق وبلا جمهور، فن موجه إلى المجتمع الاستهلاكي.

من الطبيعي أن يكون لكل فن خصوصيته ومميزاته لهويته الجمالية، تلك التي تستمد من البيئة الاجتماعية والحضارية بكل روافدها المختلفة. تلك البيئة التي خلق وترعرع ضمنها وانصبغ بملامحها ممتلئا بجوهر الكينونة الحضارية، يكتنز بصفات بيئته ومخزونها الحرفي والمعرفي والفكري والفني. والهوية في التصميم رافد من الروافد المبلورة لهوية المجتمع وأصالته ومرآة للمجتمع، إن لم نقل مرآة جمالية للتعرف على المجتمعات وذاكرتهم الجماعية وتراثهم وتاريخهم. هذه الذاكرة التي تتجلى من خلال المنتجات فالمنتوج بات هو مرآة المجتمع لما يحمل في طياته من

معاني ورموز تمثل هويته التي تتجلى في وظيفته واستعمالاته وهوية المجتمعات. هذه الهوية التي أصبحت في اغلب الأحيان تنبع من المجتمع ذاته(Bouziri, 2006).[189]

لكن، على الرغم مما تبدو عليه الهوية والمكانة التي تحتلها في ترسيخ القيم الجماعية وتوطيد العلاقة بين الأنا والهو وبين الأنا والهنا وجوديا وحضاريا. وعلى الرغم من أن الموروث الفني غني بموارده، إلا أن الهوية لا تفتأ أن تواجه تحديات كثيرة وتعترضها مخاطر جمة تهددها بالتحلل والاندثار، معظمها فرضتها العولمة بمختلف جوانبها والتوحد المعرفي والثقافي والكوني والتطور التقني والتكنولوجي غير المسبوق؛ تطور يتنافى مع المتعارف عليه أو بكل بساطة يتجاوز القواعد المتداولة والمتوارثة عبر الأجيال. فكلما تطور المجتمع تغيرت الأسس والقيم التي أمست تفرضها العولمة لفرض هيمنتها على العالم أجمع بتوحيد الذوق العام، وهو ما يميت الأصالة ويزيل أي درع واق ويسهل عملية تبديد الهوية الجماعية والفردية. ويبدد أي فكر إبداعي وابتكاري متجدد ومتمايز عن غيره، بل يؤسّس لمبدأ التماثل والاستنساخ والتكرار. بالتالي توحيد للذوق ما يؤدي إلى طمس كل هوية وكل خصوصية ومحو كل تفرد، بإضفاء بنية جديدة قادرة على أن تخترق المتلقي وتوجهه نحو دلالات مخالفة للأصلية. في نفس الوقت، وأمام ما أفرزته العولمة من تحديات بات لزاما على المصمم المعاصر إجادة التحرير والتحوير وإعادة التشكيل، تشكيل صورة الأصل بالاعتماد على التقنيات الحديثة والمراوحة بينهما وذلك حسب الحاجة لغايات نفعية بأسلوب حديث من أجل استمالة المتلقي والترويج لفكرة استهلاكه.

III. خصائص التجربة الإبداعية في أعمال الفنان علي ناصف الطرابلسي

احتل التراث مكانة متميزة بين المواد التشكيلية المنسوجة. رغم أن استدعاءه في الاعمال الفنية عامة وفي المنسوج الحائطي خاصة لم يعد من المسائل الغريبة أو الجديدة، غير أنها في تجربة الراحل علي ناصف الطرابلسي تعد من المسائل التي تستدعينا في كل مرة إلى إعادة قراءتها والالتفات إليها قراءة مغايرة لما تحمله من خاصيات تشكيلية وتصميمية متفردة ومتمايزة عن غيرها. فكانت تجربة قائمة بتفعيل مبحثه ضمن تجربة فنية تونسية عربية بما في ذلك من قضية الهوية. فقد تدارس المنسوج الفني كما تدارس الخط العربي من خلال البحث في ظلال الحروفية طوال مسيرته في التدريس داخل الجامعات التونسية كما خارجها. ف"*البحث في التراث - الفن شيق وصعب ورهيف وطرافته ناتجة عن وجود رابط تشكيلي بين أطراف مأثرة وأخرى متأثرة، ومن الممكن تفعيل ما بها من قدرات ابتكارية كامنة من خلال التجديد وفقا للمناهج التعليمية المعاصرة والانخراط أكثر في المجتمع*".(العامري، 2023)

يتجلى الإبداع والتجديد عبر إجادة الطرابلسي للتحوير والتحويل، بمعنى إتقان تقنيات إعادة صياغة المادة التراثية. والواقع، أننا إزاء عمليتين من التحوير، تجري الأولى على المادة الخارجية في حين تجري الثانية على المادة الداخلية أو العناصر الذهنية. فتكون أفكار المصمم أو الفنان على ترابط مع المادة.ولا شك أن هذا التحوير غايته أن يتداخل في ظواهر أخرى مما يحيط به. مادةيصوغها على النحو الذي يعبر به عن هويته، وكيانه، وذاته، وانفعالاته وهواجسه مراعيا ضربا من التنظيم الجمالي. إذ يتم تحويل الأشياء من الوضعية الواقعية والاستغلال المادي إلى التفكير فيه من خارج الإطار، فيخرجها في صورة فنية مستحدثة لتصبح محل تساؤل واستفزاز ونقاش بالنسبة إلى المتلقي.

لقد كانت أعمال الطرابلسي محاولة للخروج بالنسيج من وظيفته الأولى والأساسية، الوظيفة النفعية الزخرفية إلى الوظيفة الفنية التشكيلية. فالإبداع هو قدرة الفنان على توليد الجديد من رحم القديم وخلق الحياة لما هو موشك

[189]« L'objet est un miroire de la société, produit |par une logique, est un ancrage de sens, aboutissement d'une volonté de signification (...). L'objet est prescrit dans sa fonctionnalité, dans son usage ; c'est ce qui lui donne son identité. Cette identité est éventuellement dans le discours social ». (Bouziri, 2006).

على الموت وخلق الحركة مما هو موشك على السكون.(Poissant, 2001)بالتالي الخروج بالنسيج من المنظومة التقليدية إلى فضاء أرحب (حول بعضها إلى منحوتات) الأمر الذي نتبينه في المحاورة المقدمة من طرف الشاعر المنصف المزغني في معرض الفنان سنة 1994م "*قال الفنان: ...لا بد للصوف أن يقدم استقالته من دولة الضرورة والحاجة والمتاع، حتى ينخرط في ملكوت الصيرورة والحرية والإمتاع*".(المزغني، 1994)

كان أيضا متفردا عبر إتقانه للخط العربي وتوظيفه داخل منسوجاته الحائطية عصيا عن الأطر المرسومة مسبقا متمردا عن قواعده. متنكرا للمادة الواحدة بالتعدد والتنوع في الخامات والمواد المستخدمة في أعماله الإبداعية. فمنسوجاته تنهل موادها أساسا من التراث عبر التعامل مع المحامل التقليدية المحلية لتنسج مع مواد غريبة المصدر منها الطبيعي والصناعي."*استقبل المنسوج مواد أخرى غير الصوف، واستضاف المتضاد، الحديد والمعادن والريزين والبلور ونغم بينها، جمعها وهي في أصل نشأتها متباعدة وهو لا يستعملها حلية ثانوية بقدر ما يقحمها في تركيبة العمل الفني، فلا يمكن عزلها أو النظر لها مفردة إنما هي جزء من النسج وليست زينة و لا دخيلة عليه... ولقد ساهم اللون في إحداث التوافق بين مختلف المواد، فهو الرابط بينها ومؤشر العلاقة حيث يروض عين المشاهد فيوهمها بوحدة المادة وهي متعددة*"،(شقرون، 2008) فما الصوف إلا عنصر قار كمختلف العناصر المكونة لها، لقيمته التاريخية ونبل هذه المادة فالابتكار بالنسبة إليه يكون بالاعتماد على مقاييس واطر مألوفة.(المنيع، 1997) وعليه، لقد سعى الفنان إلى إدراج عدة مواد على اختلاف أنواعها وأصنافها وتركيبتها في أعماله التشكيلية والتصميمية بتجميع عدة مواد مختلفة وغير متجانسة. فقد استدعى المواد الصلبة للتعامل مع حكمه المكتوبة بنظامية واحترافية بالغة حينا وعشوائية أي دون ترتيب حينا آخر في الجمل، والانتقال بالكلمة من مجالها الجغرافي إلى بعدها التصميمي. لقد بات الخط عبارة عن رمز يحمل دلالات عدة. بحيث تم التعامل معه في أبعاده الجمالية والدلالية والفلسفية. جعل منه موضوعا ومنطلقا للتعبير الفني، فمعه يفتح آفاقا جديدة للمنسوج. فمن وعيه بقيمة الخط خلق التناسب والتناظر بين الحروف المتداخلة والمتراكمة والفراغات المحيطة بها، محققا التكافؤ في نقل الكتل والمساحات وتوازن بعضها مع بعض تظهر جليا في عمل "دفء الصوف" بحركات لولبية ومتدفقة. حافظ على الملزمات الجمالية للخط الذي يظهر من خلال التواتر، التموج، العمق، الحركة ... ليعلن بالخط عن انتمائه، وتجذره، وتأصيله لهويته الذاتية والوطنية يخطها بحروف مقروءة حينا ومبهمة حينا آخر، ليتحول الخط من أداة للكتابة إلى آلية للتعبير عن الأنا والهم.

لقد بعث الراحل علي الطرابلسي العلامات والرموز التراثية وقام بإعادة إحيائها من جديد، فجعل كل علامة تنبض حياة تفيض بالحركة والمرونة والليونة وتطويعها نحو إمكانية التطوير والتكوين المحدث إلى التصميم. مما مكنه من التنقل بالحرف والخيط على حد السواء إلى زوايا ومنعرجات بينت العلامات في عمقها التاريخي ودلالاتها الاجتماعية ومن التعبير عن الماضي بصيغة الحاضر وفي الآن نفسه التعبير عن الحاضر بجوهر وجمال الماضي.

يتطلب أي عمل فني طريقة لقراءته وتبين مناطق الإبداع فيه لذا وجب الإشارة إلى أهمية اللون والوقوف عند الخصائص اللونية التي كونت مسار الفعل النسيجي عند الطرابلسي. فلا يغفل هذا الأخير عن القيمة اللونية في كل إعماله. كان تعامله مع أغلبها بلون موحد خاصة في المحامل التي تجتمع في فضاء واحد وتوسله لدعم التركيبة الخطية، أو اعتماد ألوان متقاربة. فلم يعد اللون يستعمل لمجرد تلوين الأشكال، بل يحمل نوعا من الخصوصية والحميمية. ربما مرد ذلك في بعض الأحيان طبيعة الخامات المستخدمة كألوان المعادن. كما أنها تشير على درجة الإضاءة أو الظلمة واعتماد خاصية التشبيع أو الكثافة. كما لها دلالات فكل لون قد يرتبط بإحساس الفرد وما يختلجه من مشاعر وأحاسيس ف"*الألوان لها دلالتها السيميائية التي تختلف وفق المجتمعات ووفق الأزمنة، فهي*

كلها قابلة للتوظيف، فليس ثمة لون معين أو محدد يتعامل معه. فالألوان مثل الألفاظ تعبر بحدود صياغتها وتموقعها".(عامر، 1996)

تعتبر أعمال علي الطرابلسي مزيجا من كل شيء علامات ورموز تراثية وشعبية، حروف، أساطير، مواد، تقنيات (كالقص والتغليف والرش والتلصيق)، ... وبناء عليه نلاحظ أن الطرابلسي قد حرص على تضمين أعماله الفنية مدلولات تتجلى بالمراوحة بالمزج بين ما هو تقليدي وبين ما يتطلبه العمل الإبداعي من تدخلات تنطوي تحت لواء الفن المعاصر أو المعاصرة. نلاحظ عند النظر إلى السجاد الحائطي استجابة هذا العمل لمقومات التكوين المتعارف عليها في الفن المعاصر. أما في المضمون فالعلامات والحروف والمواد المختلفة والألوان تحيلك على التراث العربي الإسلامي كما يظهر في توظيف الحرف في شكل جمل وأبيات شعر ومقولات شهيرة. غير أنه في أحيان أخرى يتصرّف في هذه الحروف من خلال إبداعها أشكالا جديدة تهب للعمل الفني أبعادا تشكيلية تبث فيه الحياة.

لئن ارتبط الخطاب التشكيلي والتصميمي بواقعه المعاصر، فإنه ظل في ارتباط وثيق وأصيل بالمرجعية التراثية للفنون البربرية والفنون العربية الإسلامية بتونس، قدمت بلغة حديثة بقوالب معاصرة. تحولت على أثرها هذه المنسوجات إلى أعمال فنية تجمع بين الفنان والحرفي، بين الإتقان لتقنية النسيج وإجادة الخط العربي بتركيبة مستمدة من التراث التونسي "*وما يظهر في المنجز الفني لبعض الحداثيين والمعاصرين، من توظيف لأنماط كتابية داخل فضاءاتهم التشكيلية، لا يؤخذ على أنه رجوع أو حنين إلى ثقافة الكلمة النصية، بل هو اختيار جمالي داخل ثقافة اللوحة الحديثة* لمباحثة *جذور الهوية الثقافية وإعادة تأكيدها، بديلا من نوازع مستوردة، وذلك بالاستلهام من التراث المنمنماتي أو التراث العفوي لفن الصورة من داخل تاريخها الشرقي*"(قويعة، 2018). فكان الفنان على دراية شاملة لتعابير وتقنيات خاصة بتقاليد تونسية، وبين التمكن من تقنيات التعبير عن ذاته وبروح مبتكرة متفتحة ومجددة لتصبح مادة الصوف أداة رسم يطوعها حسب متطلباته الإبداعية، ليغدو معه الموروث التقليدي مشبعا برؤى فنية معاصرة. وعليه، نلاحظ أن مختلف الأعمال انطلقت من الصوف ليتجاوز المواد الأخرى متأثرا بالتراث مؤثرا فيه بالفعل والتحوير ساعيا إلى ترسيخ انتمائه الذاتي معلنا في ذات الوقت عن توقه للخلق والإبداع.

خاتمة

إن المعاصرة لا تولد من العدم، إنما هي نتاج تراكمات فكرية وحضارية لا تتأتى بالعودة إلى الجذور دون إجراء التحويرات والتعديلات حسب متطلبات العصر، واتخاذ المواقف حتى لا نتوقف عند اجترار الماضي. فلا بد أن نتفحص الماضي ونتناوله بالتحليل وأن نفك رموزه حتى يواكب المستجدات وأن نعيد تقديمه بقوالب عصرية تعكس الحاضر بجمال الماضي، حاضرا يفوح بعبق الماضي ليؤسس لخطاب فني بديل.

من هنا تبدو مسألة الإبداع والمعاصرة متداخلة فيما بينها. فقد مثلت العودة للتراث بالنسبة إلى العديد من الفنانين مرجعية هامة في منجزاتهم الفنية كل حسب وجهة نظره، واعتمدوها وسيلة تعبيرية أثبتوا بها ذاتيتهم وهويتهم. لقد حافظوا على التراث واستنطقوه وطوروه ليغدو فضاء يعبر من خلاله الفنان المعاصر عن رؤاه الجديدة التي تتجاوز الواقع، كما يعبر بها عن هويته الذاتية والجماعية.

وعلى هذا الأساس كانت منسوجات علي ناصف الطرابلسي تطرح عديد التساؤلات حول مفاهيم ومسائل جوهرية تتعلق بالهوية وبالعودة إلى التراث، تتضمن مضامين ومعاني فنية جمالية وفكرية تؤكد على الاتصال بين الحاضر والماضي والتمهيد للمستقبل. فكانت مزيجا من كل شيء من علامات ورموز ومواد، فتجدها لوحة فنية حينا ومنحوتة حينا آخر، نسج كل خيط فيها من روحه ووجدانه.

المراجع الببليوغرافية

Bouziri, I. (2006). Le design comme facteur de modernisation a-t-il une influence sur le comportement du consommateur tunisien? . *acte d colloque intitulé les formes utilitaires en tunisie au XXème siècle* (pp. 13-14). cartage: Beit el hikma.

Michaud, Y. (1990). *crise de l'art contemporain.* paris: PAU.

Poissant, L. (2001). *Colonies et paysages dans le cyberespace,(pp. 141-142).*

احمد محمود، و سلوى رشدي. (2012). التراث ودوره في إثراء التصميم الإبداعي للخزاف المعاصر. *مجلة التراث والتصميم، 1* (2).

السهل المنيع. (1997). تجربة علي ناصف الطرابلسي التشكيلية. *الحياة الثقافية* (83)، 82.

جابر عصفور. (2013). *دفاعا عن التراث*. (1، المحرر) القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

جان لاكوست. *فلسفة الفن*. (ريم الأمين، المترجمون) بيروت: عويدات للنشر والطباعة.

جمال لمعي. (2005). مشاغل الهوية في برامج تعليم الفنون والحرف. *الدورة الاولى للملتقى الدولي الفن والصناعات التقليدية، قابس*، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، صفحة 133.

حنا حبيب رملة. الفنون الاسلامية في زمن العولمة. *الندوة الدولية الموازية لمهرجان الدوحة الثقافية السابع للفنون الاسلامية*، الدوحة، (صفحة 206).

خليل قويعة. (2018). الأرسومات الزجاجية العربية وتعالق الصورة والكتابة (من خلال المدونة التونسية). *تبين* (24/6)، 66.

صالح العامري. (2023). الخيط الرهيف بين التراث والتصميم: العلامة التراثية في الأشكال التعبيرية المعاصرة نموذجا. *الملتقى العلمي الرابع التراث، الفن، التصميم*. تونس: المعهد العالي للفنون والحرف بسيدي بوزيد.

عواطف منصور بن علي. (2022). الموروث الثقافي والممارسة التشكيلية: قراءة في تاريخ المنجز التشكيلي التونسي (الثوابت والمتغيرات). *المجلة الأردنية للفنون، 15* (1)، 184.

فاتح بن عامر. (1996). اللقاء الأول مع علي ناصف الطرابلسي. *الحياة الثقافية، 21* (72)، 122.

منصف المزغني، كاتلوق catalogue:*ارجوحة بين غيمة وحروف، قراءة ذاتية في منسوجات علي ناصف الطرابلسي إثر المعرض الذي قدمه في رواق كاليتي1994*.

مجدي أحمد توفيق. (1993). *مفهوم الابداع الفني في النقد العربي القديم*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

محمد عابد الجابري. (1991). *التراث والحداثة دراسات ومناقشات*. (1، المحرر) بيروت: المركز الثقافي العربي.

محمود أمهز. (1996). *التيارات الفنية المعاصرة*. بيروت: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع.

نزار شقرون. (2008). كلمات قبل الرحلة الأخيرة، ورد ضمن نشرية خاصة بمناسبة اربعينية الفقيد، تونس. 14.

Le Patrimoine et le Développement de l'Identité Tunisienne

Exemple de la céramique pariétale de « QALLALINE »

Heritage and Development of the Tunisian Identity

Example of "QALLALINE" wall ceramic

Wided MELLITI CHEMI [190]

Reçu:..01/03/2023 Accepté : 04/06/2024 Publié 22/06/2024

Résumé :

Cette intervention se propose d'évoquer le rapport de la céramique pariétale des ateliers de Qallaline avec les civilisations antérieures et leurs influences sur la céramique contemporaine. Il s'agit de définir les grands moments qu'a connus cet art de feu. A travers l'étude des monuments de la Médina de Tunis et des villes avoisinantes, ainsi que les collections muséographiques publiques et privées, nous avons élaboré un corpus des carreaux et des panneaux de céramique. Cette richesse nous a permis de saisir l'influence des andalous, ottomans et italiens sur la céramique tunisienne locale. Les recherches comparatives nous ont permis de découvrir l'évolution de cet art, des éléments sont hérités de civilisations antérieures et d'autres sont inventés par les décorateurs de Qalalline. Comment s'est développé cette particularité et cette identité tunisienne ? S'agit-il d'une spécificité stylistique et technique ou de simples imitations de civilisations antérieures ou avoisinantes?

Mots-clés : *Carreaux de céramique, panneaux, Qallaline, identité, patrimoine matériel, imaginaire collectif.*

Abstract:

This intervention aims to discuss the relationship between ceramics of Qallaline and previous civilizations and their influences on contemporary ceramics. It's about defining the great moments that this art of fire has experienced. Through the study of the monuments of the Medina of Tunis and neighboring towns, as well as public and private museographic collections, we have developed a corpus of ceramic tiles and panels. This richness allowed us to understand the influence of the Andalusians, Ottomans and Italians on local Tunisian ceramics. Comparative research has allowed us to discover the evolution of this art, elements are inherited from previous civilizations and others are invented by the decorators of Qalalline. How did this particularity and this Tunisian identity develop? Is it a stylistic and technical specificity or simple imitations of previous or neighboring civilizations?

Key words *Ceramic Tiles, panels, Qallaline, identity, Material Heritage. Collective Imagination*

[190]Assistant Professor at ESSTED. L.A.A.M Laboratory member, University of La Manouba.
wided.melliti@essted.uma.tn

INTRODUCTION

Dans cet article nous proposons d'étudier la participation du patrimoine matériel dans l'enrichissement de l'identité tunisienne. L'exemple de la céramique de Qallaline est très significatif. En effet, l'intérêt des citadins pour la céramique pariétale et la céramique utilitaire a encouragé les artisans de Qallaline à s'installer dans son faubourg nord à Bab Cartagène. Cette expérience tunisienne et les traditions qu'elle a créées, a confirmé au monde, avec le temps, l'authenticité du pays et son cachet spécifique. La production des ateliers Qallaline durant trois siècles constitue un patrimoine matériel qui témoigne de l'attachement des Tunisiens à leurs valeurs civilisationnelles et à leurs traditions [191].

Notre héritage en matière de céramique se trouve exposés dans les vitrines des musées, stocké dans les réserves, passionnément collectionnés par des amateurs d'art de feu, soigneusement collés sur les parois des édifices et chèrement vendu par des experts ou dissimulés en attente d'éventuelles fouilles.

Ce bien matériel reflète certaines caractéristiques de la personnalité tunisienne, collective ou individuelle[192]. En effet, le Musée National du Bardo renferme une riche collection de poteries et de carreaux de parement. Des formes, des couleurs et des motifs sont riches en signes et symboles. Le corpus des carreaux et des panneaux de Qallaline fruit d'un savoir-faire de trois siècles (XVII^{ème} XIX^{ème} siècles) reflète certainement la culture, l'état d'esprit et les croyances qui régnaient durant cette époque. Il témoigne aussi des influences culturelles étrangères et surtout méditerranéenne. Il y a lieu donc de se demander comment la céramique tunisienne s'est influencée des apports occidentaux et orientaux aussi bien dans la fabrication et les motifs décoratifs que dans le déploiement sur les lambris des monuments et la composition générale de décor ? Arrivait-elle à acquérir une spécificité stylistique reflétant l'identité tunisienne ?

I. Evolution technique et spécificité stylistique de la céramique de Qallaline

La Tunisie s'est caractérisée par une touche spécifique dans son architecture et ses arts. Cette spécificité ne peut point être confondue avec d'autres artefacts arabo-islamiques. Une identité et une personnalité qui se sont bien distinguées le long des siècles.

Après la conquête Arabe, Kairouan succédait à Carthage. Les sources d'inspiration ne se trouvaient point en occident mais à Damas, Bagdad et Constantinople. On imagine dans ce contexte l'intensité des bouleversements à la fois dans les croyances que dans l'art de feu[193]. Dans cette période transitoire, les Berbères habitaient les villages montagneux.

---

[191] - « La culture est le véritable moteur de tout progrès économique ou social. Il n'y a pas de véritable développement sans prendre en considération la réalité de la personne tunisienne contemporaine, celle qui s'accroche à ses valeurs culturelles. La Charte nationale est venue déclarer que la nouvelle culture à laquelle nous aspirons est une culture ancrée dans notre patrimoine culturel, notamment le patrimoine arabo-islamique social et rationnel, ouvert au don de la pensée humaine en général et solidement ancré dans le monde ». (Daoulatli, Patrimoine et construction du caractère tunisien, 2022)

[192] - « Notre héritage se trouve dans les maisons et sur leurs murs, dans les noms de villes, les noms de personnes, dans les villages, dans les campagnes, dans ce que nous portons, dans les joies et les tarderies, certaines étaient apparentes et d'autres sont cachées. C'est, comme on l'a dit, une caractéristique de la personnalité tunisienne. Collectivisme et individualisme, au point que les sociologues et les psychologues qui étudient cette personnalité continuent de découvrir que beaucoup de ses éléments sont hérités et peu sont acquis. (Daoulatli, Patrimoine et construction du caractère tunisien, 2022)

[193] -« La langue arabe s'imposait et les procédés techniques, les usages propres à la Syrie, à la Mésopotamie et à l'Iran pénétraient l'art et le transfigurait. Si l'architecture a pu maintenir dans son répertoire des méthodes et des pratiques anciennes, rien ou presque de ce qui rattache

Ils s'isolaient et continuaient à s'exercer dans leurs coutumes ancestrales. Ils fabriquaient, sans tour, des poteries non émaillées. Ils les décoraient avec des motifs géometrico-floraux et zoomorphes. Ces motifs remontaient aux temps du néolithique maghrébin. Ces procédés persistaient jusqu'à aujourd'hui dans les villages de *Rouhiya*, *Sajnène* et *el-Barrâma*. Cet art berbère correspond à une des sources authentiques de l'art de feu tunisien.

L'origine de la marqueterie de faïence dite *Jelliz* est andalouse, ainsi que son emploi dans l'ornementation des palais et des monuments religieux. L'Alhambra est parmi les premiers exemples qui offrent un parement en *azulejos* ainsi que les madrasas mérinides de la même époque. Il semble qu'au cours des siècles les motifs et les panneaux se compliquent et les éléments de décor se combinent et s'entrelacent. Ils témoignent de l'habilité des artisans *jellizeurs* marocains et les réfugiés andalous aisément intégrés. Cette technique a connu son essor à Mekhnès comme à Tunis. En effet, les ateliers de Qallaline produisaient du *Jelliz* qui fut employé dans les bâtiments du XVII^{ème} siècle tel que la mosquée de Muhammad Bey (1996), Dâr el-Mrabet, Dâr Lajmi, le palais du Bey à la *Casba*, le palais du Bardo, etc. Malheureusement, cette technique fut abandonnée par les céramistes tunisois en dépit du succès grandissant des carreaux exécutés en pseudo-Cuerda-seca imitant dans une première phase les marqueteries de faïence puis les carreaux de Sîdî Kasîm al-Jelizî réalisé en *Cuerda- séca* (Melliti, 2009).

Les influences espagnoles se manifestent dans la céramique architecturale. Des entrelacs et mosaïques de faïences embellissaient les palais des hauts dignitaires ottomans puis mouradites et husseinites. Les ateliers de Qallaline ont été renforcés par des maîtres potiers mauresques. Ces réfugiés généreusement accueillis par ᶜUthmân Dey vers 1600 se sont installés dans plusieurs villes et ont contribué au développement de l'art de feu tunisien. La technique du *pseudo-cuerda seca* s'est amplifiée pour substituer la marquèterie de céramique dont l'exécution est à la fois plus lente plus pénible. Les artisans andalous ont continué à parvenir d'Andalousie après leur expulsion. Philippe III d'Espagne a chassé les musulmans et les juifs. Au début du XVII^{ème} siècle Ifriqiya a reçu plus que 80000 réfugiés. Ils étaient bien accueillis par les souverains de Tunis qui ont participés à leur installation. Ces derniers ont assisté à la prospérité économique de la Régence après la stagnation de à la fin de l'époque hafside. L'identité tunisienne s'est imprégnée de nouvelles traditions et de savoir- faire grâce à ces immigrés andalous. Les citadins et les habitants de certains villages côtiers où à l'intérieur ont été influencés par les arts, la musique, la poésie, la littérature, l'art culinaire et vestimentaire. Ils ont appris de nouveaux métiers, tels que la Chechia, et les techniques d'irrigation, etc. Ce qu'il faut signaler c'est que la Régence de Tunis, contrairement aux autres villes conquises par les ottomans, a maintenu son identité et ses spécificités artistiques et culturelles. La caste turque demeurait exogène et ne s'est pas intégré dans la société tunisienne. Après quatre décennies de main mise ottomane, les mouradites ont pu instaurer un régime héréditaire autonome. Leurs successeurs, les Husseinites étaient des *Kouloughlis* c'est-à-dire de mères tunisiennes. Ils sont fondus dans la société tunisienne et sont considérés comme des tunisiens. Ils ont mené une politique souveraine jusqu'à la proclamation de la République en 1957 avec une armée tunisienne et sous le drapeau tunisien créé depuis 1827.

Le décor en céramique pariétale qui s'étend sur les lambris des monuments de Tunis révèle une œuvre originale. Une variété d'artefacts, d'ustensiles, luminaires, céramique architecturale (tuiles, conduites d'eau et boudins pour les toitures). Les ateliers sont capables de produire des variétés de revêtement avec de diverses techniques.

au passé romain de la Tunisie ne transparaît dans les objets en terre cuite découvertes jusqu'à nos jours dans les grands centres urbains musulmans. On éprouve la nette impression que leurs ouvriers, et, à leur place, de nouveau maîtres potiers, des orientaux, ont installé leurs fours et leurs instruments» (Daoulatli, Poteries et céramiques tunisiennes , 1979)

« Dès lors, l'emploi de cette céramique ne connaîtra plus de limites, aussi bien pour le pavage des sols que pour les lambris des murs. La commodité et l'économie de son usage, ainsi que sa nouveauté, provoqueront bien souvent la disparition des frises de stuc qu'elle remplacera également, aboutissant à de vastes revêtements d'une grande monotonie » (Revault J. , Palais et demeures de Tunis, XVIIIème et XIXème siècles, 1983).

Le procédé le moins utilisé par les céramistes de Qallaline fut la mosaïque de faïence où des carreaux monochromes sont découpés. Cette technique est appelée en Espagne *alcatado* du verbe arabe couper « *Kataᶜa* ». Elle fut attestée sur les lambris d'Alhambra offrant une ramification éblouissante de motifs géométriques et d'éléments étoilés. Ils surhaussent les murs intérieurs des édifices religieux et civils. Dès le XIIIème siècle, se développa au Maghreb et en Andalousie cette technique ornementale de *Jelliz* faisant appel à la terre cuite émaillée. Ce procédé transmettra son nom aux *azulejos* espagnols.

Pour la fabrication de ce produit, les conditions sont semblables à celles décrites pour les carreaux de revêtement. Les opérations de moulage, de séchage au soleil, de lissage, du premier enfournement, de l'immersion dans l'émail et de la deuxième cuisson sont rigoureusement identiques. Après refroidissement, les carreaux de couleurs variés sont transportés vers les aires où travaillent les tailleurs du *Jelliz*. Cette opération sollicite une grande habilité manuelle et la taille commence par le traçage. Cette opération est accomplie par un *Kalfa* qui témoigne d'une virtuosité et d'une précision remarquable. Les formes géométriques de base sont tracées aisément. Les formes géométriques les plus complexes s'effectuent en utilisant un modèle déjà découpé. Le *Kalfa* pose le gabarit sur le carreau et il suit les bords. Il veille à ne pas gaspiller le support de telle sorte que le maximum de surface soit utilisé et la vitesse d'exécution est optimale. Un jeune *Çarᶜa* fait la navette entre les traceurs et les tailleurs.

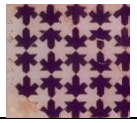
NOM DE LA TECHNIQUE	LIEU	DATE	EXEMPLE
MARQUETERIE DE FAIENCE	XVème siècle (Avant 1496)	La devanture de la salle funéraire du mausolée de Sîdî Kâsim al- Jalîzî. (Réalisé par le céramiste Sîdî Kâsim al- Jalîzî).	(MFQ 14)
CUERDA- SECA	XVème siècle (Avant 1496)	la façade de la salle funéraire du mausolée de Sîdî kâsim al-Jallîzî. (Réalisé par le céramiste Sîdî Kâsim al- Jalîzî).	Cuerda- seca 2
PSEUDO-CUERDA SECA	XVIIème et XVIIIème siècles.	Réserves du Musée National du Bardo. (Ateliers de Qallaline).	CQ 52
CERAMIQUE ESGRAFFIEE, OU EXCISEE	Début XVIIIème siècle (1710)	La Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Zaghouan. (Probablement l'atelier d'Usta Massᶜûd al-Saba ou des céramistes marocains).	CERAMIQUE ESGRAFIEE 1

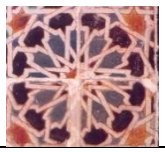
Tab. 1. Les quatre techniques envisagées par Sîdî Kâsim al- Jalîzî et les céramistes de Qallaline.

Le découpage des motifs est réalisé grâce à deux *Kalfa-s* qui se tiennent accroupis. Ils posent le carreau sur la sailli tranchante et à l'aide d'une herminette, ils frappent à petits coups le long du trait. Ils abattent les côtés et font biseauter les extrémités en leur donnant un chanfrein. La taille des motifs géométriques les plus complexes, qui correspond

également aux formes curvilignes et aux éléments étoilés sollicite une grande habilité. Certains potiers ont acquis une grande maîtrise. Ils arrivent à tailler et à manipuler des motifs de quelques centimètres. « *Il peut, certes, se produire des accidents de taille, qu'un carreau se casse de travers ou qu'il se brise en éclat. L'ouvrier rejette alors les débris qui seront récupérés pour être taillés en morceaux plus petits faisant partie d'un autre décor ; les plus menus éléments sont ainsi tirés de ces rebuts* » (Revault & Golvin, 1985). Ces tailleurs travaillent en série, c'est-à-dire qu'ils découpaient le même motif pendant un certain temps avant qu'ils passent à un second type. Le nombre de pièces est dicté par la complexité du dessin préalablement établi sur un grand carton et avec des crayons de couleurs. L'esquisse est dessinée par le *Muʿallîm* en vraies grandeurs (Paccard, 1974). Les motifs sont comptés puis entassés dans de gros couffins. Les motifs ainsi découpés sont assemblés dans l'atelier ou sur place, suivant la nature du panneau. Le moulage du panneau de *Jelliz* est effectué dans l'atelier. L'artisan posait deux montants dont l'espacement correspond à la longueur du panneau. Il commence le montage des différents motifs à l'envers puis il coule le plâtre dilué à ras bord des montants. La taille en biais du *jelliz* facilite l'adhésion des différents matériaux. Le lendemain, il attend la prise du plâtre pour le démontage. Par ailleurs, les panneaux étendus, le décor des fontaines et le revêtement des piliers sont effectués sur place (Revault & Golvin, 1985).

Les étapes sont quasiment semblables à ceux utilisés en orient (Asie mineur et Iran) pour les mosaïques de faïence. En revanche, de nettes différences marquent les deux techniques. Le *Jelliz* obéit à une systématisation et une géométrisation frappante, contrairement à son équivalent oriental aux motifs floraux stylisés. La technique du *Jelliz* procède selon un principe mathématique. Les compositions modulaires, concentriques et rayonnantes résultent en effet de savantes combinaisons à partir d'un certain nombre ample voir illimité de pièces standards (Degerge & Glevenot, 2000).

Mosaïque de céramique Patio d'Alhambra de Grenade (XIV^{ème} siècle).	**CQ 90a** La Zâwiya de Sîdî Nasr à Testour 1733.
Frise en mosaïque de céramique La Madrasa al-Sahrij, Fès, 1321	**FQ 27c** La Zâwiya de Sîdî Nasr à Testour 1733.
	
MM4. Maroc. Les réserves du Musée National du Bardo.	**CQ 65.** Qallaline. XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Les réserves du Musée National du Bardo.
MFQ 3. Qallaline. Fin XVII^{ème} siècle (1696). Le panneau fut arraché de la mosquée de Muhammad Bey (1696) lors des travaux de restauration des années quatre -vingt.	**CQ 157.** Qallaline. Début XVII^{ème} siècle Dâr hammûda pacha et le mausolée de Sîdî Kâsim al- Jallîzî.

MFQ 9. Qallaline. Fin XVIII^{ème} siècle (1798). Dâr al- Jallûli, Turba du Bey et palais de la Rose à la Manouba.	**FQ17.** Qallaline. Les réserves du Musée National du Bardo.
A7. Le céramiste Sîdî Kasim el- Jellîzî. XV^{ème} siècle. Les réserves du Musée National du Bardo.	**CQ 68.** Dâr Mrabet. Fin XVI^{ème} et début XVII^{ème} siècles.
	
A8. Le céramiste Sîdî Kasim el- Jellîzî. XV^{ème} siècle. Les réserves du Musée National du Bardo.	**CQ 36.** Du XVII^{ème} jusqu'aux XIX^{ème} siècles. Le palais du Bardo (salle des concubines).

Tab.2. Influence de la céramique hispano-maghrébine sur la production locale de Qallaline.

Nous mettons l'accent sur une technique spécifique nommée distinctement « excisée », « esgraffiée » ou « champlevée ». Dans le tableau ci-dessus nous avons présenté des marqueteries de faïences convertis en carreaux modulables et ce grâce à la technique de la Pseudo- *cuerda- seca* optée par les céramistes de Qallaine. Ensuite, nous avons exhibé à titre indicatif des carreaux A7 et A8 réalisés par le céramiste Sîdî Kasim el-Jellîzî grâce à la technique *cuerda seca*. Les mêmes compositions sont réalisées plus tard avec la technique de la *pseudo-cuerda seca* et ce grâce aux céramistes da Qallaline.

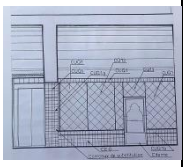
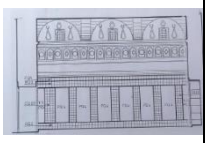
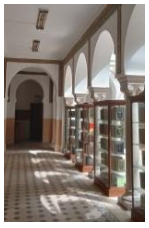
II. Les compositions générales de décor (principe de répartition des revêtements sur les parois)

La Tunisie importait des carreaux de céramique d'abord de l'Espagne puis d'Iznik, de Tekfur et de Kutahya. Ces commandes sont destinées aux deux mosquées beylicales aux cachets anatoliens. L'influence italienne puis française apparait vers la fin du XVIII^{ème} siècle. A l'instar des villes méditerranéennes occidentales, le lambrissage des parois a été couramment utilisé. « Un mode ostentatoire à travers lequel les riches citadins affichaient leurs valeurs sociales et ethniques. L'artisanat du carreau de faïence vivait durant les XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècle son âge d'or » (Louhichi & Adnan, 1995). Pour la ville de Tunis et tout le long de notre recherche sur la céramique pariétale, nous avons dénombré plus que mille deux cent cinquante modèles différents de carreaux. Presque huit cents carreaux d'importation italienne, plus de trois cents carreaux et panneaux de Qallaline, une centaine de carreaux espagnols et une cinquantaine de carreaux anatoliens. Nous avons collecté ce corpus auprès des musées, des collectionneurs privés et un travail sur terrain. Les monuments tunisiens religieux et civils présentent un décor pariétal très important. C'est un mode d'ornement basé sur le revêtement polychrome. Des carreaux et panneaux de faïence couvrent la partie inférieure des murs (de 2 à 4 m et plus de hauteur). Au-dessus prennent place les arabesques et les panneaux de stuc » (Louhichi & Adnan, 1995).

L'ornementation céramique la plus compulsée vise à l'embellissement du patio autour duquel s'articule tout l'édifice. En second lieu, les murs du *Kbû*, sur lesquels s'adossent les banquettes en bois du salon. Les carreaux, frises et

panneaux sont disposés dans des compositions savantes. Ils occupaient les soubassements, forment des bordures ou s'étalent en alternance. Nous avons dénombré dix types distincts de compositions générales de décor.

Mais la préférence de la cour beylicale et des notables va changer au fur et à mesure du développement des tendances. Au début du XVIII[ème] siècle une prédilection pour les « panneaux à *mihrâb* » turquisants. Ces panneaux à champ unitaire sont réalisés grâce à la juxtaposition de plusieurs carreaux. Sur l'ensemble se prolifère un grand vase d'où jaillit un bouquet à volutes de renaissance. La composition est assez complexe qu'elle ne peut être confiée qu'à des décorateurs renommés.

				
1-COMPOSITION UNIFORME Le patio de Dâr ben Abd Allah	**2- LARGE FRISE** Le mur *Kibla* de la salle de prières de la mosquée de Muhammad Bey (1697)	**3- ENCADREMENT DES BAIES** La turba des beys	**4- COMPOSITION EN REGISTRES** La Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Tunis	**5- COMPOSITION RYTHMIQUE** La *Skifa* de Dâr ben Abd Allah
				
6- COMPOSITION AUX PANNEAUX ALTERNES La salle de prières de la Madrasa Slimanîya	**7- COMPOSITION AUX CADRES CONCENTRIQUES** La Driba de Dâr el-Mrabet (entièrement démolie) (Revault J. , Palais et demeures de Tunis, (XVIème et XVIIème siècles), 1980).	**8- COMPOSITION A GRANDS CADRES** Le patio du palais Husseïn	**9- ENCADREMENT DES ARCS** Ministère des affaires religieuses (monument du XX[ème] siècle et les carreaux sont nbeuliens)	**10- INSERTION DANS UN MUR OU UN PILIER SOBRE** La mosquée de Muhammad Bey 1697.[194]

Tab.3. Les compostions générales des revêtements céramiques.

La maison tunisienne traditionnelle s'articule autour d'un patio suivant un modèle hérité des civilisations antérieures. La *Driba* est une véritable antichambre qui précède une double ou triple *Skifa*. Elle conduit à la cour intérieure et renferme les escaliers qui mènent à l'étage. Elle est souvent aménagée de *Dukkâna* en pierre, creusées de niches et décorées d'arcatures bicolores. La *Driba* est généralement surmontée de voûtes d'arête ou de bois à caissons italianisant. Elle est richement décorée de carreaux, de panneaux et de marquèterie de faïence. Elle dénote la richesse du prioritaire où il recevait les serviteurs et les visiteurs qui attendaient d'être reçu.

Avec un souci décoratif moins évident, les *Skayfs* sont de dimensions plus réduites et disposées en chicanes. Généralement tapissés de carreaux espagnols, ou italiens aux rosaces entrelacées et aux motifs floraux. Des faïences de Qallaline se déploient dans un jeu de fond. Ils alternent parfois avec des panneaux à *Mihrâb* et à grand vase. Le

[194] - Photothèque de l'I.N.P.

registre polychrome est surmonté d'une large frise de plâtre sculpté dans un style hispano-maghrébin. Il s'agit d'une succession d'arcatures à l'lambrequin à garniture géométrico-florale. Un décor remis en honneur par les Beys husseinites dans leurs palais à la fin du XIX^{ème} siècle.

Le patio de Dâr el-Bey avec un style hafside et des arcs aux claveaux bicolores	Le patio du palais du Bardo au revêtement polychrome et alternance entre carreaux et panneaux de Qallaline dans une composition à grands cadres.	Le patio de l'étage de Dâr Lasram entièrement tapissé de carreaux espagnols dans une composition en registres.

Tab.4. Les revêtements des patios dans certains édifices de la Médina de Tunis.

Le patio « correspond à l'atrium classique adopté à Tunis au XVII^{ème}-XIX^{ème} siècle ». (Revault J. , Palais et demeures de Tunis, XVIIIème et XIXème siècles, 1983). Il renferme une, deux ou quatre galeries. Les fenêtres sont disposées symétriquement par apport aux portes droites des appartements. Elles sont encadrées de marbre blanc et de faïences polychromes. Certaines recevaient une ornementation plus fournie et les carreaux se déploient uniformément sur les parois ou se répartissent dans de grands cadres. La galerie supérieure se développe similairement, au-devant des chambres des invités avec une dissimilitude dans le choix des carreaux.

A l'époque hafside le patio est sobre. Il est badigeonné à la chaux et les arcades sont à claveaux bicolores en noir et blanc et ce pour le cas de la *Abdalliya* et le patio de l'étage de Dâr el-Bey. Dans certains édifices de l'époque ottomane, ou hafsides retapées au XVII^{ème} siècle, les dalles de marbre sont incrustées de carreaux de céramique de Qallaine ou d'importation espagnole. Nous citons dans ce cas le deuxième patio de Dâr el-Bey où les baies sont encadrées de carreaux dits « patte de lion » à dominante jaune et brun. Au début du XVII^{ème} siècle, le patio est richement dallé en marbre Carrare disposés en diagonale. Les lambris sont ornés de carreaux à composition rayonnante et à motifs étoilés et de panneaux à Mihrâb. Le registre polychrome est surmonté d'une large frise en stuc à motifs floraux finement sculptés.

Le rez-de-chaussée est généralement doté de quatre chambres en T. Chacune est à trois alcôves une médiane et deux latérales (*bît bel-Kbu û mkâser*). Les plafonds sont à solives apparentes aux motifs andalous. La parure polychrome est parfois en vases à bouquets élaborés selon un goût italo-turc. L'ensemble est surmonté de fines dentelles en stuc hispano-maghrébin en *Naksh-hadîda*. Le plafond est en bois peint italianisant à caissons. Il en résulte un harmonieux contraste entre la polychromie de la faïence, la blancheur du stuc et la sombré des boiseries. A son plan traditionnel, la chambre dévoile un goût italianisant dans un décor un mobilier hérité du XIX^{ème} siècle. Une harmonie règne entre la blancheur du marbre Carrare, la faïence de Qallaline ou d'importation, le jeu d'ombre et de lumière imposé par le stuc et « les meubles dorés complétés de glaces, pendules, candélabres et lustres de Venise » (Revault J. , Palais et demeures de Tunis, XVIIIème et XIXème siècles, 1983). Au début du XIX^{ème} siècle la chambre en T s'élargisse en « salon moderne ». « Cette curieuse dualité, assez fréquente à la même époque en milieu citadin, ménageait une transition que l'on estimait nécessaire entre les traditions de l'architecture domestique auxquelles on se sentait attaché et les innovations surtout recherchées par les nouvelles générations tunisoises » (Revault J. , Palais et demeures de Tunis,

XVIIIème et XIXème siècles, 1983). La galerie supérieure et les chambres contiguës présentent un style plus sobre que celui du rez-de-chaussée. La composition est généralement en forme de large frise consolidant la partie inférieure des murs.

III. La genèse d'une identité tunisienne et sa manifestation dans l'art de la céramique pariétale

Au cours des trois derniers siècles (du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle), les céramistes de Qallaline avaient assuré les besoins *d'el-Hathira* et les pays avoisinants en particulier l'Algérie, la Tripoli et même l'Egypte. Ils exportaient aussi vers la France et la Californie. Ils fabriquaient de la poterie usuelle, *chawât* (non émaillée), la poterie émaillée, des matériaux de construction (boudins et tuyaux d'évacuation d'eau pluviale) et les carreaux de céramique. Ils commençaient par imiter les spécimens espagnols introduits grâce aux réfugiés andalous ou importés par voie maritime sous forme de commandes beylicales. Par la suite et sous le règne des beys Mouradites puis husseinites l'engouement est accentué pour les carreaux anatoliens. Les spécimens ornant les deux mosquées beylicales de Muhammad Bey (1696) et de Husayn beys (1727) formaient l'exemple pour une production exclusive. Les feuilles de « Saz », tulipes, pivoines et lotus substituent les entrelacs géométriques. Ils commençaient par des imitations à l'identique sur des carreaux à pâte argileuse au lieu de carreaux à pâte siliceuse. La peinture sous glaçure est substituée par des émaux stannifères ou plombifères. La qualité est moindre, néanmoins les potiers de Qallaline arrivaient à présenter des échantillons admissibles. Vers la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème} siècle, les céramistes tunisois inventaient leurs propres cartons. Ils fusionnaient les éléments floraux anatoliens dans des compositions symétriques italiennes. Ils créaient leurs propres carreaux et imposaient un style authentique. Une identité qui se forgeait et les panneaux à Mihrâb seraient le point culminant de l'art de Qallaline. Nous commençons par citer chronologiquement les influences espagnoles, anatoliennes puis italiennes. Nous mentionnons vers la fin l'apparition d'éléments spécifiques et propres à l'identité tunisienne telle que les panneaux signés et les panneaux insolites.

1. Les imitations des modèles espagnols

Au XIX^{ème} siècle et avant que la concurrence italienne s'impose sur le marché tunisien, l'artisanat tunisienne connaît une longue période d'abondance. Cette prospérité se manifeste au XVIII^{ème} siècle par une production moderne et variété. Elle résulte d'influences diverses occidentales et orientales. Les potiers de Qallaline pouvaient offrir aux citadins des carreaux en plusieurs dimensions (de 5, 10, 15 et 21cm). Les premières variantes sont d'inspirations espagnoles avec des petites dimensions (10, 12 et 13 cm). Ils se prêtent aisément aux entrelacs et aux formes géométriques simples telles que les carrés magiques, les cercles enchevêtrés, les triangles, les polygones étirés et les motifs étoilés. Ces compositions sont destinées au pavage des appartements et au lambrissage des parois. Les carreaux à rosace polygonale sont esquissés en brun de manganèse et de survivance andalouse. Un carreau catalan CUE30 surnommé « patte de lion » où se prolifère la feuille d'acanthe fut imité à l'identique par les potiers de Qallaline.

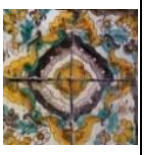
LES CARREAUX ORIGINAUX ESPAGNOLS					
	CUE 17	CUE 17a	CUE 30	CUE 49	CUE 45

LES CARREAUX D'IMITATION QALLALINE	Modèle non imité (en attendant des recherches ultérieures)	Modèle non imité (en attendant des recherches ultérieures)			
			CUQ 1	CUQ 13	CUQ 21

Tab.5. Les spécimens espagnols et les imitations de Qallaline.

La première variante fut publiée par Louhichi Adnan et remonte au XIII[ème] siècle. L'apport de Sîdî Kâsim al- Jalîzî est caractéristique dans ce domaine. Il introduisait la technique de la Cuerda-seca qui consiste à séparer les motifs par une ligne organique et empêche le débordement des émaux. Ce procédé rapide et économique accéléra la fabrication de carreaux et substitua la technique de la mosaïque de faïence.

Dans la Zaouîya de Sîdî Alî ᶜAzûz à Zaghouan. Le registre polychrome de faïence se sépare du stuc sculpté par une fine frise épigraphique réalisée avec une technique particulière décelée exclusivement dans ce monument. Il s'agit de la céramique « excisée », « esgraphiée », « esgrafiado » ou « champlevée ». Ce procédé « consiste à gratter l'oxyde métallique posé sur le dégourdi pour laisser le champ écru apparaître » (Degerge & Glevenot, 2000).

Carreau espagnol CE 315			Carreau espagnol CE 315c	CE 327 *Dâr Lasram*	CE 327b Collection Jean Couranjou
					
Carreau d'imitation Qallaline CQ 217a	Carreau d'imitation Qallaline CQ 217b	Carreau d'imitation nabeulien C Nabeul 1	Carreau d'imitation Qallaline CQ 217	CQ 63a *Dâr Lasram*	CQ 63 *Dâr Lasram*

Tab.6. Les spécimens espagnols et ses imitations par les ateliers de Qallaline et les ateliers de Nabeul.

Les carreaux Originaux espagnols				
	CE 318	CE 323	CE 808	CE 816

Les carreaux D'imitation de Qallaline					
	CQ 40	CQ 40a	CQ214	CQ 94	CQ 213

Tab.7. Les spécimens espagnols imités par les ateliers de Qallaline.

Des grands carreaux ornés d'éléments floraux anatoliens à dominante bleu, vert nuancé, turquoise et blanc sont plus tard imités à l'identique. Le rouge corail d'Iznik est substitué par un jaune d'antimoine (faute de technicité et de manipulation d'oxyde de fer). Ces carreaux se répètent dans un jeu de fond pour lambrisser les *Skifas* et les *Kbû*. Ces carreaux à dominante florale se combinent avec le pavage géométrique du sol.

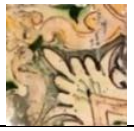
« La dispersion du monde musulman en 756 entre l'orient abbaside et l'émirat de Cordoue occidentale s'est accentué au grès du temps. Ainsi, l'architecture se développa en occident musulman d'une manière indépendante et c'est grâce aux invasions des Almoravides et Almohades. Les formes architecturales et le décor s'éloignent du reste de l'orient musulman où se développa une calligraphie spécifique dite écriture andalouse. (Melliti, 2009).

Les motifs zoomorphes et animées sont absents au Maroc. Néanmoins, ils se déploient sur les poteries et les panneaux de Qallaline. La colonisation ottomane renoue la régence de Tunis et l'Algérie avec l'art oriental. Contrairement au Maroc et à l'Andalousie qui s'écartent de l'influence turco- persane».

Les carreaux originaux espagnols				
	CE 345	CE 548	CE 831	
Les carreaux d'imitation de Qallaline				
	CQ 104	CQ 13	CQ 27	CQ 27a

Tab. 8. Autres variantes espagnoles imitées par les décorateurs de Qallaline.

Les carreaux de céramique espagnole					
	CUE 50	CE 306	CE 314	CE 314a	CE 830

Les carreaux de céramique de Qallaline					
					
	CUQ 6	CQ 22	CQ 216	CQ 216a	CQ 197

Tab.9. Autres modèles spécimens espagnols imités par les décorateurs de Qallaline.

2. Les imitations des modèles anatoliens

Les carreaux de revêtement répandus dans tout l'Empire ottoman témoignent de la prospérité d'Iznik et des ateliers anatoliens. Ils restèrent l'indépassable horizon des arts décoratifs dans les siècles suivants. La vogue des céramiques d'Iznik du XV^{ème} et XVI^{ème} siècle suscitait en Tunisie divers essais d'imitation par les ateliers de Qallaline dès le début du XVI^{ème} siècle. Il existe des copies de carreaux de parement à contour bleu de cobalt qui correspond aux premiers essais d'imitations d'exemples « bleu et blanc » ou à émail rouge des ateliers d'Iznik. D'autres exemples à contour brun de manganèse sont exposés au Musée National du Bardo et correspondent à des imitations immédiates de modèles turcs.

CUT1. Iznik. Début XVI^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**CT34.** Tekfur. Début du XVIII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**CT36.**Tekfur. Début du XVIII^{ème} siècle. La mosquée Neuve des teinturiers.	**CT22.** Iznik. Fin XVI^{ème}-début XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.
CUQ 17. Qallaline. XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**CQ 17.** Qallaline. XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**CQ 97.** Qallaline. XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**CQ 210.** Qallaline. XVIII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.

Tab. 10. Les carreaux de Qallaline au sertissage bleu imitant des exemples anatoliens.

Pour renouer avec l'âge d'or de la céramique ottomane, les céramistes de Qallaline se sont contentés d'imiter les grands carreaux polychromes peints sous glaçure. Dans une seconde phase, ils s'aventurent pour créer leurs propres motifs voire leurs propres compositions. L'apport de la technique de la *cuerda-seca* va se manifester pleinement dans les productions du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle. Contrairement aux motifs hafsides qui sont tracés sans contours et sur un fond blanc ou bleuâtre. La technique de la *cuerda-seca* va apparaître grâce à la générosité des céramiques de Qallaline. C'est à l'intérieur des traits tracés d'abord en bleu de cobalt puis dans une seconde phase en brun de manganèse que les décorateurs de Qallaline font appliquer leur polychromie. Ils veillèrent aux défauts de débordement et les émaux ainsi cloisonnés sont de plus en plus maîtrisés.

Nous retrouvons dans les productions du XVII^{ème} siècle et du XVIII^{ème} siècle une âme orientale où vient s'imposer un art nouveau : « *le XVII^{ème} siècle où l'en sent les réminiscences de l'art des hafsides et le XVIII^{ème} siècle, qui en a adopté cet apport turco-persan, la Qallaline se détache nettement de la période précédente. Le XVIII^{ème} siècle particulièrement riche, fixe un répertoire décoratif précis propre à la céramique tunisienne*» (Loviconi & Dalila, 1994).

Les céramistes de Qallaline ne tardèrent pas à s'intéresser aux carreaux de revêtement dans le « style d'Iznik ». Ils entreprirent une série d'œuvres souvent d'une dimension plus petite 12/12 cm ou 15/15 cm. Ces réalisations sont d'une qualité exceptionnelle. Le bleu est toujours présent avec ses nuances. Le bleu ardoise caractérisant les productions hafsides est remplacé par un bleu de cobalt, bleu outremer et bleu clair. Vers le début du XIX^{ème} siècle le bleu est légèrement cendré.

FT1. Iznik. Fin XVII^{ème} siècle. Musée de Sîdî Kasim al-Jallîzî.	**FT2.** Iznik. Début XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**FT6.** Iznik. Deuxième moitié du XVII^{ème} siècle. Mosquée de Muhammad Bey.	**FT7.** Iznik. XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.
FQ 7. Qallaline. XVIII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**FQ 40.** Qallaline. XVIII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**FQ 19.** Qallaline. XIX^{ème} siècles. Musée National du Bardo.	**FQ 8.** Qallaline. XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.

Tab. 11. Les frises de Qallaline au sertissage brun imitant des exemples anatoliens.

« *La palette s'enrichie d'un jaune d'antimoine pâle qui vire tantôt vers l'ocre tantôt vers le brun et d'une aubergine violacée* » (Loviconi & Dalila, 1994). Le vert émeraude, vert olive, vert pistache (mélange de jaune d'antimoine et du vert émeraude) occupent une place importante et le brun de manganèse est utilisé comme contour, sans pour autant s'aventurier dans l'imitation du fameux « rouge d'Iznik difficile à obtenir. L'émail blanc légèrement grisé de la céramique hafside a fait place à un fond blanc crème, pour la période turque (...) Dans le XVIII^{ème} siècle entièrement influencé par l'art turc, les céramistes vont assimiler les nouveaux décors et les restituer avec leurs concepts *ifriqiyens*. Ainsi le rouge, si proche du rouge « sang du bœuf » des chinois et des japonais des plats et des carreaux d'Iznik n'a pas d'écho dans la production de Qallaline. On peut supposer naturellement que l'élaboration de cet émail particulier était inconnue en Afrique du Nord. Cependant, il eut été facile aux potiers de Qallaline de commander cet émail et de l'utiliser. Malgré les hypothèses, ce rouge si apprécié en Turquie et hors frontières, n'a eu aucune faveur en Tunisie. Cela signifie simplement que les céramistes nord-africains persistaient dans la tradition ifriqiyenne- Aghlabide ou hafside (Loviconi & Dalila, 1994).

Les turcs vont introduire dans le répertoire tunisien toute leurs traditions ornementales florales surtout en décor stéréotypé composé de grandes feuilles de « Saz » sinueuses, bouquets de tulipes, marguerites, œillets, faunes stylisés et un décor architectural représentant les mosquées ottomanes à minarets et coupoles bulbeuses. Les céramistes de Qallaline adoptèrent aussi les mêmes compositions symétriques, rayonnantes ou rythmiques répartis dans des carreaux à motifs répétitifs ou dans des panneaux à champ unitaire. Ce nouveau goût va se manifester dans le

parement des édifices religieux, militaires et civils. Des carreaux de revêtement dans le style ottoman entrainent un grand développent dans les productions de céramique en Tunisie vers la fin du XVII^{ème} siècle.

FT10. Iznik. XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**FT11.** Iznik. Début XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**FT14.** Iznik. Deuxième moitié du XVI^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**FT15.** Iznik. Début XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.
FQ 43. Qallaline. XVIII^{ème}siècle. Musée National du Bardo.	**FQ26.** Qallaline. XVIII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**FQ11.** Qallaline. XVIII^{ème} siècles. Musée National du Bardo.	**FQ 10.** Qallaline. XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo

Tab.12. Les frises de Qallaline au sertissage brun imitant des exemples anatoliens.

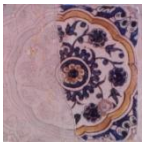
Les œuvres de Sinan ont sollicité l'intérêt des beys tunisiens. D'ailleurs, l'édifice religieux de Muhammad Bey (1696) ne fait que répéter stérilement les exemples orientaux où l'espace intérieur très dégagé permet d'admirer sans obstacle les compositions savantes des revêtements polychromes. En effet, la grande salle de prière à coupole est mieux appropriée à recevoir les revêtements muraux qu'une salle de prière à plan péristyle. Néanmoins, la mosquée neuve des teinturiers (1727) à plan « traditionnel » présente elle aussi des lambris tapissés jusqu'à une hauteur de 3m de carreaux de revêtement provenant de Tekfur et de Kutahya, fait rare dans les mosquées tunisiennes du début du XVIII^{ème} siècle.

La céramique « sous glaçure » d'Iznik s'investie d'un pouvoir « magique ». La production de Tekfur, Kutahya, Damas et Qallaline qui s'exerce dans les siècles suivants en profitait d'un corpus immense qui se traduisait de multiples manières. Dès la fin du XVII^{ème} siècle, les céramistes de Qallaline s'enchantaient des œuvres d'Iznik qui rehaussaient les monuments religieux ainsi que les demeures des notables tunisois. Nous pouvons parler d'une clientèle citadine qui se mobilise dans le milieu d'origine turque et gravitant autour du pouvoir beylical. Ces derniers imitaient le style de vie ottoman et finissent par s'identifier aux envahisseurs turcs» (Melliti, 2009).

CT 1. Iznik. Fin du XVII^{ème} siècle. Réserves du Musée National du Bardo.	**CT 1a.** Iznik. Fin du XVII^{ème} siècle Réserves du Musée National du Bardo.	**CQ 172.**Qallaline. Début XVIII^{ème} siècle, _a Zâwîya de Sîdî ʿAlî ʿAzzûz à Zaghouan. (1710)

CT 3. Iznik. Deuxième moitié du XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo,	**CQ 30a.** Qallaline, Début XVIII^{ème} siècle. La Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Zaghouan (1710)	**CQ 30.** Qallaline, Début XVIII^{ème} siècle. La Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Tunis

Tab. 13. Autres variantes de carreaux turcs imités par les ateliers de Qallaline.

CT 2. Iznik. Deuxième moitié du XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo et la mosquée de Muhammad Bey (1694).			CT 2a. Tekfur. Début du XVIII^{ème} siècle (1727). La mosquée Neuve des teinturiers	
				
CUQ 3. Qallaline. XVIII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	**CUQ 14.** Qallaline. XVIII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	CQ 157.Qallaline. La Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Zaghouan (1710)	**CQ 131.** Qallaline. XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo.	CQ 173. Qallaline. XVIII^{ème} siècle. Les réserves du Musée National du Bardo.

Tab. 14. Les carreaux turcs imités par les ateliers de Qallaline.

CT30. Iznik. Première moitié du XVII^{ème} siècle. Musée National du Bardo		
CQ18. Qallaline. XVII^{ème}, XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle. Musée National du Bardo, la Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Tunis. la Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Tunis.la terrasse du palais du Baron d'Erlanger et palais Hussein Bey à Hammam –Lif (1826).	**CQ 18a.** Qallaline. fin XIX^{ème}siècle. Dâr el - Mnûshi.	**CQ 18b.** Début XVIII^{ème} siècle. La Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Zaghouan (1710)

Tab. 15. Des spécimens turcs imités par les ateliers de Qallaline.

3. L'engouement pour les modèles italiens

Au XIX^{ème} siècle, les ateliers Italiens façonnaient un nouveau type de carreaux. Ces spécimens seraient exportés par voie maritime vers la Régence de Tunis. Les souverains prouvaient un engouement au point que certains palais ont retapés leurs parements dans ce nouveau style. Ces carreaux sont privilégiés vue leurs grandes tailles (18,5, 19 et 20 cm) de côté. Ils sont taillés en biseau ce qui facilite l'application et minimalise le jointement. D'autre part leurs coûts réduits qui correspond parfois à la moitié des prix des carreaux locaux.

Le palais Kheireddine, ᶜArbi Zarrouk, Ben Ayed, Burj boukhris, la *Turba* des Beys dégageaient un charme italien et rompent avec les traditions maghrébines. Une atmosphère fraîche qui imprègne le patio est accentuée par des vasques en marbre Carrare et des arcs en plein cintre au stuc dentelé. Des éléments architecturaux et architectoniques sont importés de l'Italie pour assurer une ambiance romaine dans les demeures citadines. Les captives génoises et napolitaine -parfois femmes de Beys- se sentaient dans leur environnement originel. Les murs des palais du XIX^{ème}

siècle sont tapissés de carreaux aux palettes harmonieuses. Ces spécimens révèlent des motifs géométrico-floraux disposés dans des compositions symétriques, concentriques, radiales, etc. Les techniques sont d'abord les dessins à main levée, puis les motifs sont réalisés grâce à la technique du pochoir. Vers la fin du XIX ème siècle les carreaux sont totalement industrialisés. La palette s'étend du bleu, vert, brun, ocres, orange, rouge, aubergine, rose, rouge bordeaux sur des fonds généralement en blanc d'étain, mais parois teintées. Les marchés locaux étaient envahis par ce nouveau style parfois chargé (volutes et scènes animées) et tantôt rudimentaire (hachures et formes géométriques simples). « *Cette nouvelle faïence napolitaine envahit rapidement les intérieurs. Son charme naïf, ses couleurs naturelles apportent une grâce particulière aux intérieurs cossus comme aux monuments religieux. Peut-être aussi son caractère abstrait fait-il écho au goût de la géométrie héritée des vieilles traditions andalouses et berbères ? Croisillons, cheverons et autres polygones semblent finalement plus proche de l'art princier d'autrefois comme des arts populaires- céramiques médiévale, tissages bédouins- que les décors floraux sophistiqué de l'art turco-persan* » (Mansour, 2017). Les céramistes de Qallaline essayaient d'abord d'imiter les spécimens napolitains esquissés à main levée. Néanmoins, le coût était imbattable bien que les potiers tunisois importent des biscuits marseillais pour réduire le cout. Ils n'arrivaient point à faire face à l'engouement des souverains pour le style italien.

Les céramistes de Qallanine n'ont pas essayé d'imiter les spécimens italiens. Ces derniers sont de prix imbattable. Les spécimens napolitains sont réalisés rapidement et plus facilement que ceux de Qallaline. Le sertissage en trait brun est quasiment absent. Les motifs ne nécessitent pas un contour méticuleusement esquissé. Une étape qui précède l'industrialisation totale. Les motifs de ces carreaux se limitent à quelques traits rapidement esquissés. Ils sont parfois pointillés, hachurés, traités au pochoir, en trompe l'œil ou grâce à la technique du *Grafiato*. Des volutes, virgules, chevrons, surfaces granulées, fleurons, boutons de roses, damiers, etc, se dessinent sur des fonds crème et rarement colorés. « Nul besoin pour cela de la main experte d'un dessinateur. La technique du pochoir, largement employée, est plus rapide que celle du poncif et à la portée d'un ouvrier exercé. De tels carreaux peuvent être produits en grande série à un coût modique » (Mansour, 2017).

4. Fusion des styles et créations de nouveaux spécimens

A ce stade de recherche, nous n'avons point décelé une imitation de spécimens italiens par les ateliers de Qallaline. En effet, les carreaux italiens qui sont réalisés grâce à la technique du pochoir sont rapidement réalisés. Ils peuvent être produits en série et à un coût ordinaire. Par ailleurs, nous remarquons des essais de fusions. Des compositions italiennes sont incrustées de motifs anatoliens. Les textures de marbres et de granites réalisées grâce à la technique de l'éponge sont substituées par des marguerites, des tulipes et des palmettes sinueuses. Des carreaux composites apparaissent vers la fin du XVIII ème. Les Tunisiens qui sont de plus en plus friands de ce pavage polychrome s'attachaient à cette collection hybride où se manifeste l'identité tunisienne. Les patios et les chambres en T sont entièrement rehaussées de faïence multicolore où se fusionne les motifs orientaux dans les compositions occidentales géométriques.

« A cours de longs siècles d'occupation ottomane, la fusion des motifs *ifriquiens,* occidentaux et ottomans donna naissance à des intéressants combinaisons dans le domaine de la céramique, le métal, le marbre, le textile, etc. C'est pourquoi le « style de Qallaline » est plus proche d'un authentique art populaire qu'une simple imitation des arts turcs. (Melliti, 2009).

Les potiers de Qallaline ont amélioré leurs procédés picturaux et de nombreux décorateurs compétents de plus en plus éveillés de la richesse du patrimoine tunisien s'expérimentent dans l'invention de poteries utilitaire et de céramique pariétale où s'entremêlent des styles et des cultures diverses.

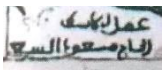
CE 8. Naples. XIX[ème] siècle. Musée National du Bardo.	**CE17.** Naples. XIX[ème] siècle Dâr Ben Abd Allah et la résidence de France à la Marsa et palais ᶜArbi Zarrouk à Den Den.	**CE40a.** Naples. XVIII[ème] siècle. Café Essafsaf à la Marsa.	**CE169.** Naples. XIX[ème] siècle. Musée National du Bardo.
Q45. Qallaline. XVII[ème], XVIII[ème] et XIX[ème] siècles. Driba de Dârᶜ Uthmân	**CQ199a.** Qallaline. XIX[ème] siècle. Musée National du Bardo.	**CQ 16.** Qallaline. Fin XVII[ème] siècle. Musée National du Bardo. La Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Zaghouan (1710).	**CQ 49.** Qallaline. XVIII[ème] siècle. Musée de Sidi Kasim al- Jallîzî.

Tab.16. Fusion de deux styles.

IV. Apparition de panneaux typiques et signes

Les panneaux à mihrâb sont à claveaux festonnés et bicolores. Ils sont souvent surmontés d'une croix ou d'un élément foliacé. Le champ de l'arc abrite souvent des éléments décoratifs spécifiques tel que la mosquée à coupoles bulbeuse et minarets effilées, les étendards, les sandales du prophète, la fontaine aux grandes vasques, etc. « *Au XIX[ème] siècle, ces beaux panneaux ne disparaissent pas entièrement, mais leur qualité d'exécution et d'émail qui en faisait le charme est oubliée. Les successeurs de Hamouda Pacha ne connaîtront plus que des carreaux dont les motifs décoratifs se raréfient, trahissant le souci de ne copier désormais que les faïences européennes -espagnole et italienne-. Leurs coloris ne se renouvelle pas d'avantage, se limitant, comme dans les poteries usuelles, au vert, au brun (qui remplace le bleu) et au jaune foncé sur un émail clair. On les reconnaîtra facilement d'une demeure à l'autre où ils couvrent également de leurs panneaux verticaux la partie inférieure des murs du patio et des appartements* » (Revault J. , Palais et demeures de Tunis, XVIIIème et XIXème siècles, 1983).

Les artistes céramistes de Qallaline signaient rarement leurs artefacts. On n'a jamais décelé une poterie signée. Néanmoins, certains panneaux portaient exceptionnellement cette annotation. Usta Masᶜûd al-Sabaᶜ, un maître qui a laissé une trace dans l'histoire de la céramique et son nom a dépassé les frontières. Ces œuvres paraient les mosquées d'Alexandrie et de Caire. Nous avons détecté une inscription au nom d'Usta Masᶜud Essabaᶜ sur les lambis de la Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Tunis (1732). Une seconde signature fut détectée dans la Zâwîya de Sîdî Nasr (1733). La troisième signature d'ᶜAbd al- Wâdid al-Muᶜiz est exhibée dans la Zâwîya de Sîdî Masᶜûd à Monastir (1137H/1734) (Revault J. , Palais et demeures de Tunis, XVIIIème et XIXème siècles, 1983). La quatrième signature fut aperçue sur deux panneaux d'al- khemiri (1216/H1801) ornant le palais du bardo et exposé au Musée National du Bardo. La cinquième signature est celle publiée par Louhichi Adnan. Il exhiba un panneau signé par Usta bou ᶜAttûr sur un panneau ornant la Zâwîya de Sîdî ben ᶜIssa à Tebourba (1229H/1814) (Louhichi A. , 2010). La dernière signature est celle d'el- Hadj ᶜAlî el-Hjri. Le panneau signé orne le palais du Bardo (salle des concubines).

NOM DU CERAMISTE	LIEU ET DATE	SOURCE DES ARCHIVES OU PHOTO DE LA SIGNATURE SUR LE PANNEAU
1- Usta Masᶜûd al-Sabaᶜ	La Zâwîya de Sîdî ᶜAlî ᶜAzzûz à Tunis 1732	
	La Zâwîya de Sîdî Sahbi à Kairouan (Saadaoui, « Naissance et essor de la faïence typiquement tunisoise de Qallaline, les ateliers d'Abdelwâhid al-maghribî et de l'Usta Mascûd al-Sabac (Première moitié du XVIIIème siècle), 2021). Début XVIII[ème] siècle	
2-ᶜAbd al- Wâdid al-Muᶜiz	La Zâwîya de Sîdî Nasr à Testour. 1733	
	La Zâwîya de Sîdî Masᶜûd à Monastir 1734	
3- Al- khemiri	Salle d'exposition du Musée National du Bardo (Abidi, 2021). (1216H/ 1801)	
9- Usta bou ᶜAttûr.	La Zâwîya de Sîdî ben ᶜIssa à Tebourba (1229H/ 1814).	
10- El- Hadj ᶜAlî el-Hjri	Palais du Bardo (salle des concubines) Début XIX[ème] siècle	

Tab.17. Les noms des céramistes de Qallaline d'après les archives et les signatures sur les panneaux.

La richesse quantitative et qualitative du corpus de Qallaline nous a permis de saisir l'influence des andalous exilés et de la céramique importée d'Anatolie et de l'Italie sur la céramique tunisienne locale. Les recherches comparatives nous ont permis de découvrir l'évolution de cet art, les phases d'imitation, de création et d'innovation. Les recherches archivistiques notamment à l'A.N.T ainsi que les recherches bibliographiques nous ont permis d'identifier les noms des maîtres de la corporation des poteries dits « *Amins* » et les noms de certains apprentis. Nous avons établi une liste de signatures des maîtres potiers dits « *Muᶜallims* » retrouvées sur les panneaux ornant des *Zâwiyas* exhibant des collections authentiques. D'autres signés par « *el- khemiri* » ornant le palais de Bardo ou exposés dans le musée M.N.B. Ces panneaux signés reflètent l'identité tunisoise, les interférences occidentales et orientales qu'a connues la céramique pariétale tunisienne.

Les motifs décoratifs géométriques, floraux, zoomorphes, architecturaux, la calligraphique et les scènes animées qui figurent sur certains spécimens sont des représentations stylisées qui reflètent l'identité et l'imaginaire collectif tunisien. Des éléments sont hérités de civilisations antérieures et d'autres sont inventés par les décorateurs de Qalalline.

Nous allons mettre l'accent sur une collection de treize petits panneaux décorant les murs de *Dâr el-Mnûshi* à *Souk el-Laffa*. Ils présentent des scènes de la vie sociale tunisoise telle que « une femme en deuil », le « coiffeur », « les mangeurs du couscous », etc. Ces panneaux sont réalisés par un même décorateur et présentent des particularités picturales ingénieuses.

PQ 28. Qallaline du XIX^{ème} siècle. «Le mangeur du Couscous »	**PQ 29.** Qallaline du XIX^{ème} siècle. « Une femme en deuil »	**PQ 30.** Qallaline du XIX^{ème} siècle. « Chez le coiffeur ».	**PQ 53.** Qallaline du XIX^{ème} siècle. « Les mangeurs du Couscous »	**PQ 65.** Qallaline du XIX^{ème} siècle. la Zâwiya de Sîdî Abû al-Hasan al-Shâdhulî

Tab.18. Collections typiques de petits panneaux à scène animée de Qallaline.

V. Influence de Qallaline sur la céramique de Nabeul et la céramique moderne

La céramique tunisienne n'a pas pu résister à la concurrence italienne et française. Les sources des Archives National mentionnaient que vers 1913 les ateliers de Qallaine ont disparu et se fermaient à jamais. Un nouveau centre artisanal s'ouvrait à Nabeul et était capable de fabriquer de belles pièces et des carreaux à l'échelle industrielle. Des ateliers se lançaient dans les imitations des artefacts de Qallaine et d'autres fabriquaient de la faïence artistique et utilitaire pour répondre aux exigences du marché et s'aligner aux nouvelles tendances. Les céramistes abandonnaient les émaux traditionnels et utilisaient des colorants industriels. Avec les fours électriques les pièces sortent uniformes et dépourvue de leur charme. D'autres ateliers se lancent dans l'imitation des manufactures européenne et rompent avec un héritage aussi étendu et varié.

Vers 1910 Jacob Chemla avec ses deux associés français ouvrait sa fabrique à Nabeul au nom « d'el-Kallaline »[195]. Elle fut réputée pour ses imitations des artefacts de Qallaline et pour le savoir-faire de ses potiers renommés à savoir Kharraz, Ben Sedrine, Majdoub, etc. Ces derniers signaient gracieusement leurs pièces. Huit ans plus tard, Pierre de Verclos avec son épouse créa une entreprise qui se spécialise dans la céramique à l'ancienne. Les frères Abdelkader et Mohamed Abderrazak ainsi que d'autres artistes céramistes contemporains tel que Mohamed Hchica désirait restituer l'art particulier de Qallaline.

CONCLUSION

La préservation de l'identité nationale est devenue une priorité dans un monde en perpétuelles mutations culturelles. En effet, la tendance vers la mondialisation menace l'intimité culturelle des peuples et instaure la domination d'une culture globale unique. La mondialisation vise à standardiser les diverses cultures dans une civilisation matérielle et homogène. Un décloisonnement met en péril toutes les spécificités originaires.

[195] - « *Au Bardo, les frères Chemla copient très heureusement les modèles anciens avec les procédés d'autrefois, quelque peu améliorés. Ils exportent de grandes quantités de carreaux en Californie. A Nabeul, les potiers cherchent aussi à se rapprocher de la technique ancienne : les uns font venir de France leurs émaux tout préparés, tandis que d'autres les travaillent sur place* ». Broussaud (A.), « *Les carreaux de faïence peints de l'Afrique du Nord* », 1930, cité par (Mansour, 2017)

L'invention par l'Etat du « Code de protection du patrimoine archéologique, historique et des arts traditionnels » vise à inventorier, classer et protéger les sites, les monuments, les biens culturels matériels et immatériels. Toutefois après trois décennies de sa promulgation, cette loi nécessite plusieurs amendements pour qu'elle puisse répondre aux nouvelles exigences relatives à la gestion, la conservation et à la mise en valeur du patrimoine. Il est à signaler que dans ce monde turbulent, notre culture tunisienne millénaire, ancrée dans l'histoire est à la fois authentique et en harmonie avec la culture mondiale. Afin de relever le défi de la typicité, il nous semble primordial de démontrer que la Tunisie est capable de s'adapter aux exigences de son temps sans effacer les prémisses de son identité. Elle ne s'effondra pas dans les grandes tendances mondiales et ne risque point d'effacer sa personnalité ni dissoudre ses acquis. D'autre part, cette identité confirmée est le résultat d'un héritage civilisationnel et culturel. En fait la Tunisie est riche par son appartenance aux dimensions civilisationnelles africaines, méditerranéennes, islamique et arabe qui ont toutes participé à sculpter l'identité nationale. Des études récentes indiquent que l'isolement intellectuel et culturel conduit inévitablement à la fossilisation, et ne permet pas de réagir à l'invasion des cultures dominantes. Contrairement à une pensée ouverte qui conduit à des explorations renouvelées soit par le travail ou par les contacts. Ce qui permet la créativité et le développement des capacités personnelles. Il contribue ainsi à répondre à toutes les manifestations d'invasion et de dépossession.

L'identité tunisienne est un édifice élevé qui a été érigé à travers des siècles d'histoire. Il s'agit d'une accumulation d'un savoir et d'un savoir-faire. L'empilement d'expériences et d'apports continus qui n'ont cessé point de s'étendre. Dans le domaine des arts de feu, cette identité se distingue par son style, ses couleurs, ses techniques et ses artefacts. Ils peuvent être identifiés et prouvent leurs spécificités par rapport aux céramiques des autres civilisations. La production tunisienne a donc émergé et s'est distinguée dans le monde comme forte, enracinée et distinguée. La Tunisie est reconnue sur le plan international par son patrimoine matériel et immatériel. C'est un pays où se sont superposés les legs de plusieurs civilisations et qui se voit de nos jours, lié à la liberté, à la paix et au rapprochement des peuples à travers la collaboration économique et les échanges culturels.

Bibliographie

Abidi, B. (2021). *« La céramique de revêtement dans les archives des chantiers des palais beylicaux au XIXème siècle, Relecture et confrontation des sources », in, Les couleurs de la ville, Faïences et Architecture à Tunis.* Tunis: C.P.U. L.A.A.M.

Daoulatli, A. (1979). *Poteries et céramiques tunisiennes* . Tunis: INAA.

Daoulatli, A. (2022). *Patrimoine et construction du caractère tunisien.* Monuments et sites, n°33: Un périodique édité par l'Association Tunisienne : Monuments et sites et la bibliothèque de la Médina de Tunis.

Degerge, G., & Glevenot, D. (2000). *Décor d'Islam.* Paris: Citadelle et Moznod.

Louhichi, & Adnan. (1995). *La céramique de Qallaline , Couleurs de Tunisie, 25 siècles de céramique.* Paris: Institut du Monde Arabe.

Louhichi, A. (2010). *Céramique Islamique de Tunisie, école de Kairouan, école de Tunis.* Tunis: Agence de Mise en Valeur du Patrimoine et de Promotion Culturelle.

Loviconi, A., & Dalila, D. (1994). *Les faïences de Tunisie, Qallaline et Nabeul.* Paris: Edisud.

Mansour, G. (2017). *Carreaux de lumière, L'art du Jelliz en Tunisie.* Tunisie: MCM (Dad éditions).

Melliti, w. (2009). *La céramique de revêtement mural dans la Médina de Tunis, Qallaline et la céramique importée, XVIème - XIXème.* Tunis: Thèse de doctorat.

Paccard, A. (1974). *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture Vol I et Vol II.* Paris: Atelier.

Revault, J. (1980). *Palais et demeures de Tunis, (XVIème et XVIIème siècles).* Paris: C.N.R.S.

Revault, J. (1983). *Palais et demeures de Tunis, XVIIIème et XIXème siècles.* Tunis: CNRS.

Revault, J., & Golvin, L. (1985). *Palais et demeures de Fès, époque Mérinide et Sadienne (XIVème et XVIIème siècles).* Paris: C.N.R.S.

Saadaoui, A. (2001). *Tunis ville ottomane, Trois siècles d'urbanisme et d'architecture.* Tunis: C.P.U.

Saadaoui, A. (2021). « Naissance et essor de la faïence typiquement tunisoise de Qallaline, les ateliers d'Abdelwâhid al-maghribî et de l'Usta Mascûd al-Sabac (Première moitié du XVIIIème siècle). *Les couleurs de la ville, Faïences et Architecture.*

315

Le billet de banque : Une représentation symbolique de l'identité et de l'innovation

GUESMI Faiza[196]

Reçu: 01/03/2023 Accepté : 04/06/2024 Publié 22/06/2024

Abstract :

We can consider the work of art as an original cultural fact where a dialectic of reference and transcendence unfolds. Several iconographic readings are possible, due to a polysemous dimension inherent to the banknote, as well as the multiplicity of approaches and methods adopted: the banknote expresses a symbolic conception, which is translated through representation. We can determine the disseminated message in this visual assistance by relying on the information's order. The next step is to determine which elements are the most significant and expressive. It is a question of highlighting ways of doing things, technical and artistic approaches and problems of meaning and of critically approaching the analysis of signs and symbols. Information is organized using graphic creation. It's vital to note that living in the digital and media age does not always mean that the traditional ideas of harmony and balance have lost significance. We will provide two main research findings: one on the creative process sparked by the concern for the formation of national identity, highlighting a strong agreement between the artist's composition and the state's mandate. Furthermore, the various questions that arise from the intricate relationship between the textual and visual data demonstrate the technological and sociopolitical opening when seen through the lens of heritage categories. This communication concerns the practice of visualization in a project to promote our national identity. As such, with a view to mobilizing and combining illustrated elements, which express a vision of our present, it invites us to question the continuity of the technical and artistic functions of monetary workshops over time. By anchoring the reflection on the case of the Tunisian bank note.

Keywords: *banknote, pictorial practice, iconic system, economic, technological and aesthetic openness.*

Résumé :

L'œuvre d'art peut être perçue comme un événement culturel unique où se manifeste une dialectique entre référence et dépassement. Plusieurs lectures iconographiques sont possibles, en raison d'une dimension polysémique inhérente au billet de banque, ainsi qu'à la multiplicité des démarches et des méthodes adoptées : le billet de banque exprime une conception symbolique qui se traduit à travers la représentation. Nous pourrons identifier le message dissimulé dans ce support visuel en nous basant sur l'ordre des informations. Ensuite, il faut identifier les éléments les plus importants et les plus expressifs. Les jeux d'organisation, de cadrage et de mise en forme permettent de structurer l'espace. Il s'agit de mettre en évidence les pratiques, les méthodes techniques, artistiques et les questions de sens, et d'aborder de manière critique l'étude des signes et des symboles. La création graphique est employée pour organiser l'information. Il y a à remarquer que le fait que nous vivons à l'âge du numérique et des médias ne signifie pas pour autant que les concepts classiques d'équilibre et d'harmonie sont devenus moins importants. Nous présentons deux principaux résultats de recherche : celui de la créativité déclenchée par le souci de la construction de l'identité nationale, mettant ainsi en évidence un fort consensus entre la composition produite par l'artiste et les instructions exigées par l'État. Par ailleurs, les multiples interrogations que pose le rapport complexe entre les données textuelles et visuelles témoignent de l'ouverture technologique et sociopolitique lorsqu'elle est étudiée à travers des catégories du patrimoine. Cette communication porte sur la pratique de visualisation dans un projet de valorisation de notre identité nationale. À ce titre, dans une perspective de mobiliser et combiner des éléments illustrés qui expriment une vision de notre présent, elle invite à se questionner la continuité des fonctions techniques et artistiques des ateliers monétaires à travers le temps. En ancrant la réflexion sur le cas du billet de banque tunisien.

Mots clés : *billet de banque, pratique picturale, système iconique, ouverture économique, technologique et esthétique.*

[196] Enseignante chercheuse à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Nabeul, Docteure en Histoire, Archéologie et Patrimoine spécialité Histoire moderne. Artiste, peintre et graveur, membre au Laboratoire de recherche Méditerranéennes et Internationales et Dialogue/Maghreb Humanités à La Manouba.

Introduction

Dans une certaine mesure, l'objet patrimonial est un lieu de mémoire, car, après tout, il incarne des valeurs que partage une communauté d'hommes. Mais, d'un autre point de vue, il a aussi un rôle instrumental pour l'historien. La réalisation de la recherche concerne un objet concret, qui a nécessité une expertise technique et des connaissances théoriques. Étant donné que les catégories de patrimoine sont étroitement liées aux relations sociales et aux représentations que les individus élaborent.

Dans le cadre d'une meilleure connaissance de la production monétaire du patrimoine tunisien que dans mes travaux, j'ai examiné le système monétaire de la Tunisie depuis la naissance du premier billet en 1847. Notre recherche remonte le temps afin de déceler l'origine des premiers billets de banque tunisiens à travers l'historiographie tunisienne qui a traité la question de l'introduction du billet de banque en Tunisie.

Nous avons recherché toutes les coupures qui ont circulé pendant le règne d'Ahmed-Bey et relevé la différence de qualité du papier utilisé, les tons et le texte lithographié. Nous avons découvert, aux Archives nationales, le texte inscrit autour du premier billet en mauvais état qui, après une demande de restauration auprès du Directeur de l'A.N.T., nous a livré la totalité de son texte. Grâce à la loupe, nous avons pu observer et étudier tous les signes de sécurité utilisés. Pour établir notre corpus, nous avons rassemblé tous les billets de banque disponibles afin de les examiner minutieusement et de dégager leurs spécificités ainsi que leurs caractéristiques visuelles et tactiles, une étape nécessaire pour bien manipuler et comprendre les différents éléments qui constituent chaque billet de banque. La consultation d'une quinzaine de boites d'archives au Pôle Gestion et Archivage des documents de la Banque de France nous a fourni beaucoup d'informations et divers documents dont certains appartenaient à des établissements disparus aujourd'hui ou non accessibles au public. Il s'agissait de notes de service, de correspondance interne de la B.F. (notamment les consignes), de procès-verbaux, de journaux officiels et de journaux spécifiques. Cependant, le protectorat imposé à la fin du XIXe siècle n'est que la traduction politique de la situation économique.

Cette institution fournit des renseignements capitaux en matière bancaire. S'agissant d'un lieu de décision en ce qui concerne toutes les émissions de billet de banque, y compris la période du protectorat en Tunisie. Sa mission était d'instaurer un nouvel ordre monétaire qui fut introduit progressivement en tenant compte de la situation politique du pays. Les dictionnaires numismatiques du Cabinet numismatique de la bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, département Patrimoine et Tradition, ont donné un autre éclairage à notre sujet.

Cet article tente de mettre en évidence, à travers une approche théorique pluridisciplinaire, les diverses interrogations que pose le rapport complexe et souvent ambigu de la création artistique lorsqu'elle est étudiée à travers des catégories du patrimoine. Nous tenterons de souligner l'importance iconographique des billets de banque dans leurs effets aussi bien visuels que matériels en tant que manipulation quotidienne inconsciente.

Notre corpus est constitué par l'ensemble des billets de banque émis, non pas en tant que réserve de valeur et moyen d'échange, mais en tant que témoignage de notre passé et de notre présent, expression fidèle de l'environnement politique, économique, social et culturel en Tunisie. Une telle mise en valeur doit passer par une étude des billets de banque qui constituent une composante essentielle des émissions qui ont circulé en Tunisie et qui sont à même de raconter la continuité des fonctions techniques et artistiques des ateliers monétaires à travers le temps.

Ayant reçu, à la base, une formation artistique, nous proposons une approche plus conforme à notre spécialité - l'histoire monétaire est, en effet, une symbiose entre la pensée et la sensibilité - ; nous espérons pouvoir exprimer cette complexité à travers l'analyse technique et artistique de l'ensemble des billets de banque qui ont circulé en Tunisie. À partir des billets de banque qui ont circulé en Tunisie, nous souhaitons faire ressortir le savoir-faire dans

ses divers aspects techniques et artistiques. Ensuite, aborder de façon critique l'analyse de symboles et la portée esthétique de ces œuvres (billets de banque).

Problématique :

Quelles sont les répercussions de la situation politique sur la circulation monétaire ?

Peut-on mettre en avant notre identité à travers le billet de banque tunisien et étudier la continuité des fonctions techniques et artistiques des ateliers monétaires à travers le temps ?

Objet de musée dans notre portefeuille

L'indépendance monétaire exige une certaine stabilité financière et donc une politique financière. Une réflexion sur le pouvoir politique tunisien du XIXe siècle : il s'agit d'une introduction théorique basée sur l'analyse des théories réformistes et d'un appel à restreindre le pouvoir absolu en Tunisie par la loi. « *C'est également l'éloge des organisations montrant leur utilité pour tenter de convaincre les différents arguments de la nécessité de mettre en œuvre des réformes et de mettre fin à la règle absolue, à l'injustice des beys et à l'abus de leurs travailleurs* » (Ibn Abi Dhiaf, 2001). « *À travers l'instauration des banques, qui tente de voir les mécanismes économiques et leurs limites en milieu colonial en rappelant que le développement ne peut se réaliser sans des assises monétaires et financières, d'où la nécessité de mettre en place une Banque d' État, et d'inaugurer, en Tunisie, l'émission de la monnaie fiduciaire* » (Gharbi, 2003, p. 38).

« *La Tunisie est le premier pays arabo-musulman dont le pouvoir local a tenté de créer un institut d'émission à caractère national en se basant sur ses propres moyens* » (Chater, 1984, p. 483).

Notre recherche propose un parcours pédagogique et artistique au cœur même du billet et retrace une ouverture économique, technologique et esthétique.

En reconnaissance de l'importance de ce domaine, « *il est important de respecter à sa juste valeur l'effort déployé et d'appeler les chercheurs, les économistes et les historiens à approfondir les connaissances dans ce domaine en contribuant aux efforts fournis par la B.C.T. et particulièrement par son fondateur, le regretté Hédi Nouira, qui a pris l'initiative de créer un musée de la monnaie en 1968* » (1997, p. 3).

Le langage de cette source historique est unique, avec ses propres codes. La fonction principale de cette plurifonctionnalité est de garantir sa valeur nominale d'échange et son identification dans la série, ce qui assure sa validité. L'État, en tant qu'autorité juridique, possède l'exclusivité du message politique en utilisant spécifiquement les méthodes de communication textuelle. Les messages sont présents en raison de croyances populaires. Il y a donc un passage de la fonction d'échange à celle de la communication.

Pensons aux billets de banque comme espace iconographique qui suscite la curiosité des collectionnaires. Il est un moyen de paiement qui reproduit de l'art et de la technique reflétant l'histoire et la culture d'une période précise. Il peut être perçu comme une création artistique unique, fonctionnelle, facilement identifiable, qui porte le nom de la banque d'émission. Parallèlement, il reste un objet énigmatique, rempli de nombreux indices de sécurité, difficile à reproduire. Il semble être le fruit d'un processus technologique sophistiqué que seuls les experts les plus compétents peuvent maîtriser.

Tous les billets de banque possèdent une forme rectangulaire. À travers cette surface, on aperçoit les formes et les lignes qui partagent l'espace. *« On peut par ailleurs affirmer que les rectangles dynamiques, ou rectangles racine carrée, sont une série de rectangles qui part de la diagonale d'un rectangle. Chacun des rectangles issus de cette diagonale possède le même rapport largeur / hauteur que les autres »* (Djebbar & Rosmorduc, 2001).

Des techniques de gravure sur bois étaient utilisées pour les premiers billets de banque : les matrices étaient en bois dur que la presse fragilisait au fil du temps. La presse à taille douce fut ensuite employée, ce qui exigeait la gravure

en creux sur métal. Cette dernière est beaucoup plus complexe à reproduire et demeure la spécialité de nombreux imprimeurs contemporains tels que De La Rue Currency ; sa monnaie est utilisée pour produire plus de 150 monnaies et se positionne en tête de tous les billets de banque. Le nouveau style de De La Rue est exceptionnel. La combinaison de cette expérience approfondie et d'un investissement constant garantit une sécurité totale, une excellence technique et un service client exceptionnel (http://www.delarue.com/Banknote production, s.d.).

Dans les pays occidentaux où les billets de banque ont été émis, la seconde moitié du XIXe siècle voit l'implantation de la couleur bleue à partir de 1862. La première impression en deux couleurs date de 1874. On développe l'impression quadrichromie dès les dernières années du XIXe siècle. Ce redécoupage est accompagné d'une autre innovation qui consiste à distinguer la vignette du recto de celle du verso. Deux avancées (bichromie et quadrichromie) qui n'ont rien à voir avec le hasard, mais avec la nécessité de combattre les falsificateurs qui peuvent maintenant reproduire les billets à l'aide d'un nouveau procédé : la photographie, afin que la finesse du dessin et de la gravure rende les imitations fragiles (Bitra, 2011).

Les billets de banque sont imprimés depuis le début du XIXe siècle sur un papier couché fin, avec un filigrane, fabriqué uniquement à partir de pâte de chiffon de coton extrêmement raffinée. La gélatine est appliquée sur ce papier non collé, puis il est séché à l'air, avant d'être très fortement calé (Durrens, 1988).

Tous les billets ont leur propre couleur, leur propre taille et leur propre poids. Afin de compliquer la contrefaçon, les autorités ont investi de nombreux fonds et de temps dans la distribution d'encres et l'élaboration d'autres méthodes pour dissuader les contrefacteurs. Avant l'avènement des technologies actuelles, une feuille d'argent était intégrée aux billets afin de garantir la sécurité. Aujourd'hui, les hologrammes sont la méthode la plus répandue de prévention de la contrefaçon

Tout d'abord, la création d'un billet demande un dessin, une maquette et ensuite des compétences de graveurs. Aujourd'hui, les designers utilisent des logiciels de P.A.O. spécialement conçus pour cette fonction. Un ensemble d'artistes spécialisés chacun dans un domaine spécifique (graphiste, graveur, calligraphe, photograveur, imprimeur) est souvent chargé de représenter les divers éléments spécifiques du projet de billet. Les caractères alphanumériques du texte et les valeurs nominales seront gravés par un graveur, tandis qu'un graveur se chargera de la partie iconique de la conception (Textes et illustrations, 2008).

Etude de cas : billet de 50 dinars type 2011

Après avoir lancé la nouvelle gamme de billets tunisiens en janvier 2011, la Banque centrale de Tunisie annonce les nouvelles restrictions et les principaux éléments de sécurité.

Dès le 3 novembre 2011, la Banque Centrale de Tunisie (BCT) annonce la sortie d'un nouveau billet de banque de 50 dinars de type 2011, qui est légal et libératoire. Ce billet est principalement de couleur verte et bleue, avec des dimensions de 153 x 79 mm. Sur la face envers, il représente l'écrivain Kairouan Ibn Rachiq et une vue du musée de la Monnaie, tandis que sur la face revers, il représente la place du gouvernement La Kasbah.

Signature du Gouverneur : Mustapha Kamel Nabli.
Signature du Vice-gouverneur : Brahim Saada
Conception : Ali FAKET

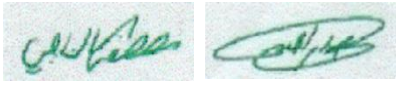


Fig.1 : capture G. Faiza2013

Le billet de 50 dinars de type 2008 sera progressivement remplacé par ce nouveau billet qui fait suite à la sortie le 20 octobre 2011 d'un nouveau billet de 20 dinars de type 2011. M. Mustapha Kamel Nabli, ancien gouverneur de la banque centrale, a exposé ces billets lors d'une conférence de presse à la B.C.T., en soulignant que sous l'ancien

régime, les billets de banque étaient également utilisés comme outils de la politique de Z. Ben Ali. Il a été supprimé tous les signes relatifs : il y avait par exemple 7 coupoles, le chiffre 7 dissimulé, l'aéroport Zine el Abidine et le pont de Radés.

Il est essentiel que la valeur du billet soit claire, tout comme l'autorité émettrice. Le graphiste doit prendre en compte la menace de la contrefaçon : de toute façon, le billet doit être difficile à reproduire. Il est nécessaire de satisfaire les attentes du public. Il est essentiel que les dessins soient contemporains, précis et consensuels. Le montage ne se limite pas à disperser des images et à regrouper les éléments pour former une nouvelle image, en respectant un principe spécifique pour la disposition. Le peintre et l'historien de l'art Suisse Johannes Itten précise cinq règles d'or de graphisme comme suit :

1-Le graphisme est un service, vos travaux doivent s'adresser aux clients et aux groupes cibles.

2- Soyez créatifs, recherchez de nouvelles solutions et des modes de pensée originaux.

3-Faire une proposition claire et universelle, tenez-vous aux constantes visuelles pour augmenter la valeur de perception :(identité, reconnaissance et confiance.)

4- Soyez bref, simple, réduisez, simplifiez pour un effet imparable.

5-Proposez une création complète, crédible et appropriée (Itten, 2004).

Toute personne recherchant la créativité doit être capable de se creuser la tête efficacement, selon Ernest Pöppel, chercheur spécialiste du cerveau.

Il s'agit alors d'une mise en page dans le format général : le rectangle.

À ce propos, Hirwen Harendal rappelle que la mise en page « *est l'art de mettre en forme les différents cadres utilisés. Il s'agit du placement du texte, des images et autres, de manière à donner un aspect agréable tout en comblant les blancs de page (espaces non utilisés) qui peuvent gêner l'aspect visuel général d'une page, on dit aussi écorché l'œil* » (Hirwen, 2008, p. 6).

La répartition de l'espace, structuré d'un rectangle, est incluse dans la forme générale du billet 50 dinars type 2011, qui comporte la composition. La couleur dominante est communicante entre les deux rectangles.

L'approche structurale vise à examiner l'organisation interne des systèmes figuratifs et leur évolution. L'analyse structurale démontre que les diverses formes de représentation que connaît l'histoire de l'art ont chacune leur propre logique et forment de véritables systèmes dont les divers aspects (et en particulier les recettes techniques) ne peuvent être appréciés à leur juste valeur que si l'on comprend leur fonction dans le cadre du système figuratif global dont ils font partie (Sorriau, 1999).

On peut noter que la répartition de la nouvelle génération des billets tunisiens (20 D., 50 dinars type 2011 et 5D. 10 D. type 2013), garde la même structure interne du billet de 50 D. type 2008.

Fig.2 : capture G. Faiza2013

Le recto et le verso ont la même structure interne. La structure interne de la composition dans la nouvelle gamme se caractérise par une forme ovoïdale incomplète en mouvement, entourée de trames de lignes incolores, qui accentuent la profondeur et coïncident avec des taches de couleur pastel qui dépassent le contour du rectangle inclus. On note aussi le remplacement des signes politiques du président déchu par des places et endroits qui éveillent la mémoire nationale de la révolution tunisienne de janvier 2011.

« *Il semble que l'ellipse, une courbe ovale fermée, soit plus dynamique que le cercle* » (Albert & Schiller, 1977, p. 12).

Tout d'abord, on peut observer le buste en position de profil du célèbre homme de lettres de Kairouan, Ibn Rachiq El Kairaouani (1001-1071), vêtu de sa tenue traditionnelle (Imamat), confié au burin avec une texture qui révèle les écarts grâce à des différences de valeurs et des dégradés de couleurs. Il s'agit de l'effet de la vision, par un grand talent, du graveur qu'il a réalisé.

Fig.3 : capture G. Faiza2013

Les effets de lumière qui dégradent l'ensemble de toutes ses parties peuvent être identifiés. Le traitement de l'ombre ainsi que les raccourcis de la perspective utilisés par le créateur pour représenter cette image, symbole, sont annoncés ici. En ce qui concerne la perspective, Léonard de Vinci, le génie, affirmait que les trois caractéristiques de celle-ci sont au nombre de trois. La première remet en question la raison, la deuxième annonce la connaissance et la troisième et dernière définit des raisons (Le grand dictionnaire de la peinture, 1992).

Au second plan, un panorama du musée de la Monnaie. Un nouvel élément essentiel à la fois pour préserver le patrimoine monétaire et pour promouvoir et développer les études monétaires.

Composée d'un cône inversé sur une base elliptique. À l'angle du nouveau bâtiment destiné à accueillir une extension du siège de la B.C.T., se trouve le musée. Située sur l'avenue Mohamed V, ouverte en 2008, cette exposition vous permettra de faire un voyage à travers plus de vingt siècles afin de retracer l'évolution de la monnaie en Tunisie depuis l'époque punique jusqu'à nos jours (https://annuaire.tunisie.co, s.d.).

Fig.4 : capture G. Faiza2013

Le fond orné d'un tracé géométrique se présente en creux avec la superposition de la forme ovoïdale dont la couleur s'accorde parfaitement aux variations.

Le tour géométrique permet au graphiste de faire l'association d'éléments en creux et d'autres en relief.

Fig.5 : capture G. Faiza2013

L'ornement est un monde empreint d'innovations, qui a réussi à traverser les siècles et les civilisations, profitant du génie intrinsèque du lieu et du temps, le reflétant comme un miroir selon l'imagination de l'artiste et de l'artisan (Everlyne, 2012).

Des opposés extrêmes produisent des contrastes. Des contrastes formels, des avants ou des arrière-plans, ainsi que des contrastes de luminosité ou de couleur peuvent être utilisés dans les créations. Toutefois, on observe un fond très pâle avec des teintes pastel, en contraste avec les formes sélectionnées.

Il est évident que la disposition des couleurs oriente le regard vers divers points d'intérêt, guidé par un mouvement qui parcourt avec précision les éléments de la composition.

Au revers, on peut observer une vue aérienne du palace Kasbah : c'est l'entrée des boulevards Bâb Menara et Bâb Benat, qui sont entourés d'un square et qui accueillent actuellement des services administratifs.

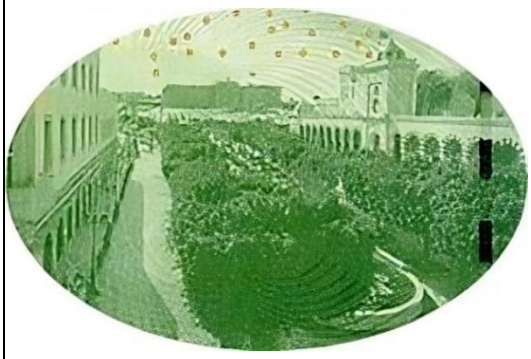


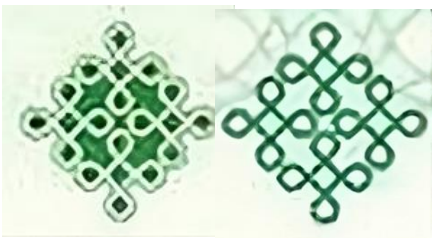
Fig.6 : capture G. Faiza2013

Elle est entourée de trames à sens multiples qui accentuent la profondeur et dépassent la limite du rectangle inclus et qui suivent une forme ovoïdale en mouvement. La kasbah était une forteresse fortifiée qui jouait deux rôles étroitement liés : militaire et politique (https://voyage-tunisie.info, s.d.).

Le rappel est la base de la représentation de la tache de couleur, c'est-à-dire que chaque élément de la composition est rempli de deux taches de couleur, juxtaposées ou opposées, afin de créer un rythme qui suscite une vibration et dégage un certain dynamisme. « *Le pointillisme, une technique de peinture très populaire au 19e siècle, implique la juxtaposition de points de couleur* » (Dictionnaire histoires et sources). Elle a le même principe que la reproduction par impression lithographique, offset et la matrice à pixel de l'infographie.

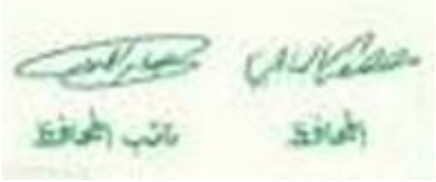
De nos jours, la technologie de l'impression offset assistée par ordinateur permet au graphiste de sélectionner un arrière-plan très vif. Il est nécessaire de régler le contraste afin que l'image soit assez lumineuse.

On peut observer parmi les signes de sécurité :



1- Un simple motif constitué de quatre éléments identiques qui se superposent parfaitement lorsqu'on tient le billet à la lumière naturelle. (Transvision)

Fig.7 : capture G. Faiza2013

 **Fig.8 :** capture G. Faiza2013	2- Les deux signataires sont de la même couleur que l'impression simultanée (Transvision) par encre fluorescente, au-dessus, en bas de la marge réservée au filigrane.
Fig.9 : capture G. Faiza2013	3-Un mouvement linéaire en relief est observé pour les personnes malvoyantes, constitué de lignes fines qui représentent une empreinte numérique, et qui est à la fois la continuité des lignes qui s'élèvent autour des éléments illustrés.
Fig.10 : capture G. Faiza2013	4- L'arrêt du deuxième rectangle au sens vertical présente une bande holographique en film argenté, avec une série de motifs en arabesque alternés de différents formats, semblables au motif imprimé en bas à droite avec une encre thermochromique. Le motif principal comprend le nombre (50) ou l'inscription (دينار) ainsi que les Armoiries de la République, avec cinq lignes alignées en fonction de l'inclinaison du billet. Le petit motif qui suit représente le croissant et l'étoile du drapeau tunisien. Dans les surfaces séparant ces motifs, le chiffre 50 est représenté en micro-caractères métallisés le long de la bande, à droite et à gauche.

Dans la plupart des cas, le filigrane reprend le personnage principal du billet, mais dans cette situation, il y a une nouveauté concernant le sujet du filigrane.

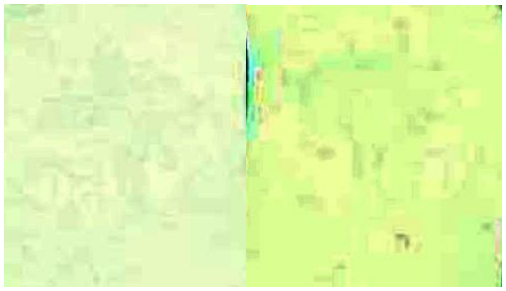


Fig.11 : capture G. Faiza2013

Dans la marge blanche, on trouve un petit Olivier en clair-obscur qu'on peut considérer comme le symbole le plus authentique et le plus honorable du tour de la Méditerranée.

Selon le contexte historique, l'olivier incarne diverses notions : symbole de longévité et d'espérance, symbole de paix, de réconciliation et de pardon, symbole de victoire de force et de fidélité. En filigrane, cette icône est accompagnée d'un nombre arabe « 50 » dont l'inverse est visible au verso.

La couleur dominante de ce billet est le vert et le bleu, ce qui crée un contraste de quantité qui repose sur la confrontation de zones de couleur de tailles différentes. Les autres valeurs offrent une impression tout à fait harmonieuse : jaune-violet, orange-bleu, rouge-vert et rouge-jaune-bleu.

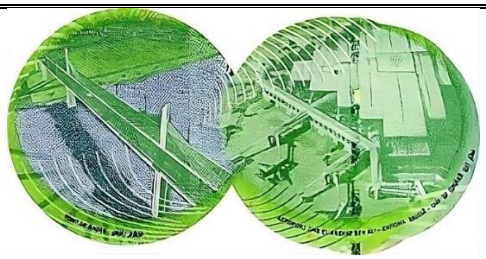
Le tirage a été attribué à une société spécialisée européenne (Oberthur Technologies). Le papier est fabriqué en Suisse (des cotonnades avec une texture solide). En ce qui concerne la sécurité, il y a principalement des Allemands et des Japonais. La dernière technologie holographique sophistiquée est employée pour la première fois dans ce billet. La commande a un coût total de 2,7 milliards de dinars, ce qui équivaut à (1. 462 120 euros), avec un coût unitaire de 116 millimes par billet de 50 dinars (conférence de presse avec le gouverneur Mustafa Kamel Nabli, 2011).

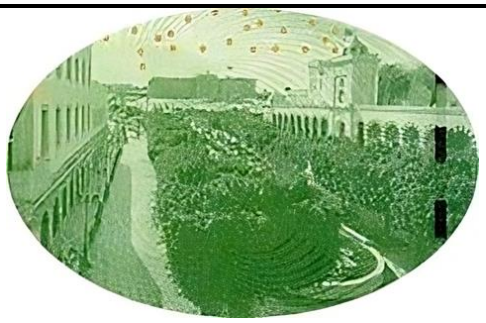
Etude comparative entre deux périodes politique : indices d'identification

Malgré la rapide évolution des supports électroniques, le papier, ce matériau polyvalent en cellulose, reste un élément essentiel de notre communication visuelle. Les billets sont identifiables à l'œil, mais également au toucher. Dans certaines parties, l'impression en taille-douce leur donne un relief visible.

Ils combinent de manière efficace différents indicateurs de sécurité et se classent ainsi parmi les plus sûrs au monde. Le filigrane, le fil de sécurité fenêtré et la bande holographique évoluent sur ces deux billets, ce qui limite les risques de contrefaçon.

Tableau 1 : l'histoire encastrée au sujet du billet de banque

50 dinars type 2008	50 dinars type 2011	
Vue de profil, le buste du célèbre homme de lettres Kairouan Ibn Rachik (1000-1071) avec sa tenue traditionnelle.	Ibn Rachiq(1000-1071) ابن رشيق	En adoptant la même position d'Ibn Rachik, en arborant le même habit. La tache violette se transforme en bleu avec une accentuation plus foncée de la tache verte. Souvent, la visibilité de son épaule gauche est remplacée par l'image latente.
Billet 50 Dinars type 2008		
مدينة الثقافة Une vue d'ensemble de la future Cité de la Culture à Tunis. La Cité de la culture est une cité culturelle de 72 836 m2 qui abrite notamment deux salles de cinéma, un musée d'art contemporain, un grand théâtre et un opéra. Temple des Arts, une porte ouverte à la création artistique à l'échelle nationale et mondiale (http:// www.citedelaculture.gov.tn, s.d.).	 Deux illustrations aériennes : le pont de la Goulette à Radès et le nouvel aéroport international à Enfidha. Le pont, emblème de la collaboration tuniso-japonaise d'excellence, et l'aéroport devaient représenter la Tunisie contemporaine (https://www.journal-aviation.com, s.d.).	
Billet 50 Dinars type 2011		

	
Musée de la Monnaie متحف العملة Créé en 2008, il est situé en deuxième plan du buste illustré d'Ibn Rachik, à l'avenue Mohamed V. Il est effectivement à l'intérieur d'une partie du bâtiment de la Banque Centrale Tunisienne. Ce bâtiment offre une opportunité de se familiariser avec l'histoire économique de la Tunisie, en mettant en évidence le rôle et l'importance de la monnaie en tant que phénomène culturel (https://www.bct.gov.tn, s.d.).	Place du gouvernement : El kasbah ساحة الحكومة بالقصبة Il s'agit de l'entrée des boulevards Bab Menara et Bab Benat, dont le centre est un square, et qui sont aujourd'hui des services administratifs. Ce lieu porte le nom de *Fragments de Révolution* , qui relate de manière thématique l'histoire de la transition politique en Tunisie. « *Cette histoire, divisée en quatre périodes (la période de la complexité, la période du dégel, la période des luttes et la période du dialogue), rythmée par des entretiens avec des intellectuels tunisiens et étrangers (journaliste, sociologue, politologue et cinéaste), explore les sujets les plus sensibles que cette transition a connu. De plus, et surtout, les thèmes qui suscitent et continueront de susciter le débat public tunisien pendant une longue période* » (Ben Abderrazak, 2014). La mise en scène vise à renforcer la mémoire nationale des événements de la révolution de janvier 2011.

En raison de la hausse des coûts de la typographie classique et de la complexité de la composition photo, l'informatique a donné naissance, dès la fin des années 1960, à des systèmes spécialement conçus pour la composition électronique des textes. Ces systèmes étaient volumineux et onéreux, ce qui les réservait exclusivement aux environnements professionnels (Breton, 2009).

En outre, l'utilisation de la codification de la photocomposition nécessitait toujours une formation, même si l'ordinateur s'occupait d'une partie du travail. Les logiciels les plus utilisés dans le domaine sont Quark Xpress, Adobe In Design et Adobe Page-Maker, tandis que pour le graphisme, le duo Adobe Photoshop et Adobe Illustrateur est le plus populaire. Le terme P.A.O. prend donc tout son sens dans le sens de publication assistée par ordinateur et ne se limite plus à un seul média (l'impression papier) mais à une multitude de médias : le web, les CD-ROM, les organisateurs de poche..., tous les nouveaux supports de diffusion numérique existants ou à venir (Mourier, 1993).

Discussion

D'après les éléments présents dans les billets tunisiens après l'indépendance, il est possible de constater que la conception des nouvelles coupures tunisiennes présente une nouvelle iconographie : une représentation de l'autorité du pouvoir, l'omniprésence du buste du premier président Habib Bourguiba, représenté en image et en filigrane du premier billet tunisien de 1/2 D. type 1958 à 10 D. type 1986.

Les éléments de narration sont différents : la grande mosquée de Kairouan, les Armoiries de la République, le Capitole de Dougga...et des sujets représentant l'apport économique avec une variation très riche quant aux choix de motifs et des frises illustrés. L'espace demeure homogène malgré les différentes prises de vue, grâce au passage chromatique qui permet l'intégration des plans. L'absence des noms des concepteurs et des graveurs tunisiens est à noter. Le processus d'impression à l'imprimerie De La Rue assure une progression technique.

Le premier fil de sécurité a été introduit avec l'émission du billet 10 D.type 1970. Le billet de 1⁄2 D. type 1972 présente l'apparition d'une image latente. Un nouveau dispositif de sécurité avec une tache fluorescente.

Les billets de banque ne se limitent pas à être un simple moyen de paiement. Ils reflètent les éléments culturels qui reflètent les représentations des nouveaux leaders.

Suite à la cessation de diffusion de ces émissions après l'élection du président Zine El Abidine Ben Ali en 1989, il a été décidé le 21 septembre 1992 de produire et de diffuser de nouvelles émissions réalisées par des artistes tunisiens. Une nouvelle approche du billet tunisien est mise en œuvre. Le sept, la colombe stylisée, symbole de la caisse de solidarité, les bâtiments, symbole du développement urbain, sont fréquemment présents, transmettant l'idée de la prospérité industrielle et agricole. L'espace est réorganisé de manière nouvelle : pas de portrait du président, mais une nouvelle représentation des personnages qui ont marqué l'histoire de la Tunisie.

Le domaine de l'impression a subi de nombreux changements. Dans cette optique, on observe une modification des indicateurs de sécurité présents sur les billets tunisiens. De nouveaux éléments ont été ajoutés afin d'améliorer la qualité du papier fiduciaire. En conséquence, une bande argentée discontinue holographique, une protection contre la photocopie et trois points surélevés pour les personnes malvoyantes sont intégrées avec la coupure de 20 D. type 1992.Un fil de sécurité argenté à fenêtre avec l'émission de 5 D. de l'année 1993. Une bande réfléchissante avec une impression à couleur variable lors de la coupure de 30D, de type 1997.

Une bande holographique tridimensionnelle de couleur argent a été introduite en 2005.La progression technologique a continué avec l'introduction du billet de 50D. type 2008, qui présente une combinaison de deux formes géométriques. Depuis janvier 2011, date de la révolution tunisienne, une nouvelle série de billets tunisiens est mise en place. La B.C.T. modifie le design des billets en supprimant tous les symboles politiques associés à la période de l'ancien Président.

Il est possible de constater que la nouvelle génération conserve la structure interne du billet de 50 D de type 2008.Le mouvement incomplet de cette forme ovoïdale occupe l'espace du recto et du verso entouré d'éléments de représentation. La vignette présente la présence de diverses civilisations d'époques différentes réunies sur la même face. Les deux faces de la vignette présentent un ton dominant qui communique entre elles, avec l'apparition de fibres fluorescentes sur les deux faces du billet et des motifs en arrière-plan de taches de couleur fluorescente également. La nouvelle coupure de 5 D. type 2013 est équipée d'un fil de sécurité à fenêtre avec trois pistes. Par ailleurs, les avancées technologiques de la fin du XXe siècle ont donné naissance à de nombreuses matières synthétiques solides dont l'utilisation monétaire est parfaitement possible. Une évolution du papier-monnaie peut aussi être anticipée avec les méthodes avancées de fabrication de papier et d'impression en couleurs utilisées aujourd'hui.

Conclusion

Depuis sa création, le billet a bénéficié des avancées technologiques dans l'impression.

Au cours des années, l'évolution du papier, l'amélioration de la gravure et de l'impression, l'ajout de nombreux signes de sécurité ont permis d'émettre des billets de plus en plus sécurisés.

Pendant les périodes de crise, la peur des fraudeurs devient une véritable obsession. Elle encouragea les producteurs de papier monnaie à multiplier les obstacles et les pièges, à rendre leur propre travail de plus en plus difficile pour rendre impossible toute imitation.

La production des billets a donné lieu à de nombreuses expériences et découvertes. C'est la raison pour laquelle les banques émettrices privilégient un design complexe, difficile à reproduire, ainsi que des méthodes de fabrication coûteuses, inaccessibles aux fraudeurs.

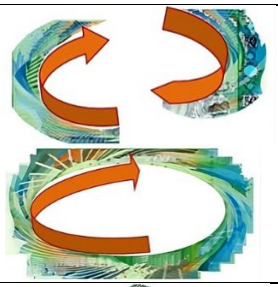
Le billet de banque témoigne de son époque, il éveille la curiosité des amateurs de collection. Ce mode de paiement reproduit de l'art et de la technique qui témoigne de l'histoire et de la culture d'une époque spécifique.

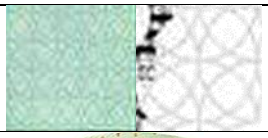
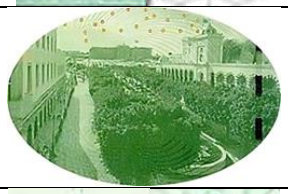
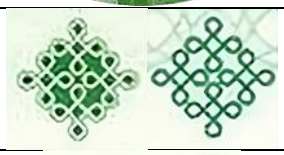
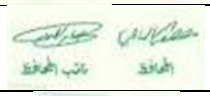
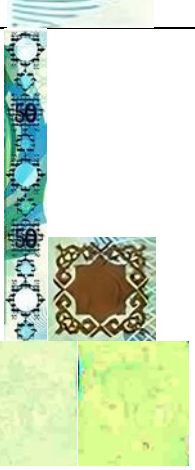
Ils font aussi partie de notre patrimoine, un moyen de régler les achats les plus fréquents, une référence pour évaluer les prix des biens et services qu'ils offrent. D'un point de vue technique, les billets tunisiens ont connu une amélioration sensible de leur impression, mais de faible ampleur par rapport aux billets européens et américains.

En ce qui concerne le domaine artistique, nous avons la possibilité de faire appel aux talents tunisiens, parmi lesquels on retrouve des artistes de renommée mondiale. Il reste à comprendre la raison pour laquelle la Banque centrale de Tunisie ne crée pas un département de création spécialisé qui intègrerait l'art moderne dans les billets, ce qui donnerait une dimension esthétique à cela.

Il est essentiel de prendre en compte la gestion de la visibilité dans cette petite fenêtre (Billet de Banque) qui retrace notre histoire. En utilisant la monnaie, il est possible de mettre en valeur notre patrimoine, en particulier notre histoire monétaire qui permet d'illustrer à la fois des sujets historiques et géographiques, des sujets d'actualité ou des leçons économiques.

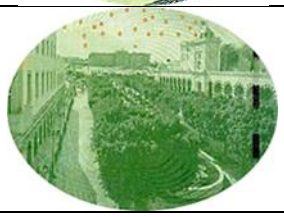
Index des illustrations

01	Fig.1 : capture G. Faiza2013 Signature du Gouverneur : Mustapha Kamel Nabli. Signature du Vice-gouverneur : Brahim Saada.	
02	Fig.2 : capture G. Faiza2013 La structure interne de la composition du recto/verso.	
03	Fig.3 : capture G. Faiza2013 Le buste du grand homme de lettres de Kairouan Ibn Rachik.	
04	Fig.4 : capture G. Faiza2013 Une vue d'ensemble de la Musée de la monnaie.	

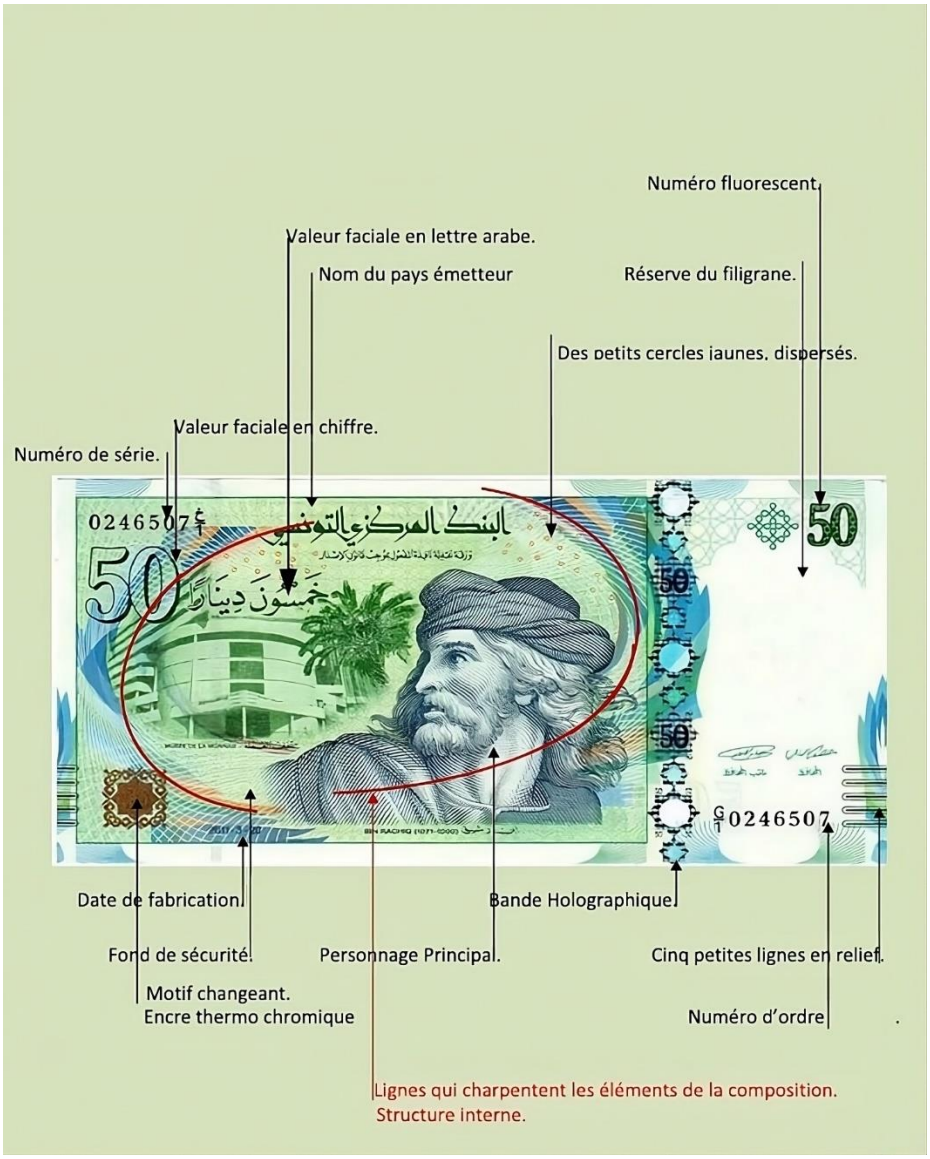
05	Fig.5 : capture G. Faiza2013 L'ornement illustré avec sa structure interne.	
06	Fig.6 : capture G. Faiza2013 Une vue aérienne de la Palace Kasbah.	
07	Fig.7 : capture G. Faiza2013 Motif en transvision.	
08	Fig.8 : capture G. Faiza2013 Noms des signataires.	
09	Fig.9 : capture G. Faiza2013 Lignes en reliefs.	
10	Fig.10 : capture G. Faiza2013 Hologramme avec l'image latente. Fig.11 : capture G. Faiza2013 Filigrane en deux tons.	

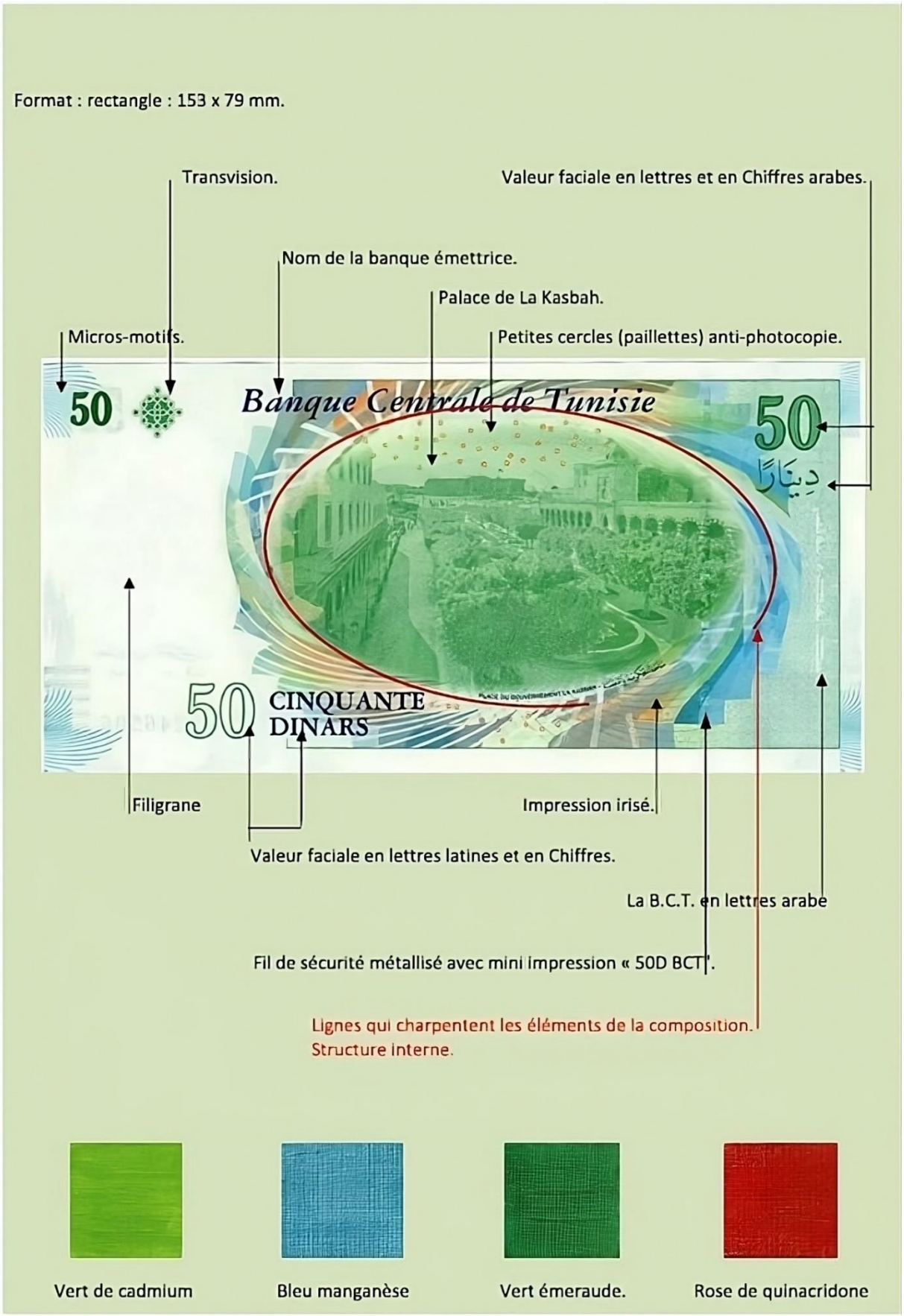
Figures illustrées dans le tableau 1

Ibn Rachiq(1000-1071)	
Une vue d'ensemble de la future Cité de la Culture à Tunis.	
Le nouveau Pont de la Goulette à Radés et le nouvel aéroport international à Enfidha.	

Musée de la Monnaie.	
Place du gouvernement : El kasbah.	

Analyse du billet de 50 dinars type 2011




Format : rectangle : 153 x 79 mm.
Transvision.
Valeur faciale en lettres et en Chiffres arabes.
Nom de la banque émettrice.
Palace de La Kasbah.
Micros-motifs.
Petites cercles (paillettes) anti-photocopie.
50
Banque Centrale de Tunisie
50
دِينَارًا
50 CINQUANTE DINARS
Filigrane
Impression irisé.
Valeur faciale en lettres latines et en Chiffres.
La B.C.T. en lettres arabe
Fil de sécurité métallisé avec mini impression « 50D BCT ».
Lignes qui charpentent les éléments de la composition.
Structure interne.
Vert de cadmium
Bleu manganèse
Vert émeraude.
Rose de quinacridone

Bibliographie

(s.d.). Récupéré sur http://www.delarue.com/Banknote production.

(1997, juin 15). *La presse Magazine*(505), 3.

Albert , K., & Schiller, W. (1977). *Gestalt und function der typographie.* polygraph verlag.

Association Professeur Marcel Hoc. (1993). Encouragement des recherches numismatiques. *48*, 87-88. Belgique: Louvain - la- Neuve.

Ben Abderrazak, S. (2014). *Fragments de révolution.* El Kitab.

Bitra, D. (2011). *Banque,Finances et bourse: Lexique des termes usuels.* Paris: L'harmattan.

Breton, C. (2009). *L'essentiel de la PAO.* Paris.

Certeau, M. D. (1975). *Ecriture et histoire.* Paris: Gallimard.

chater, K. (1984). *Dépendance et mutations précoloniales : la Régence de Tunis de 1815 à 1875.* Tunis: Université de Tunis.

conférence de presse avec le gouverneur Mustafa Kamel Nabli (octobre 19, 2011).

Djebbar, A., & Rosmorduc, J. (2001). *Une histoire de la science arabe : introduction à la connaissance du patrimoine scientifique des pays de l'Islam.* Seuil.

Doubi, B. (2011). *Banque,Finances et Bourses:Lexiques des termes usuels.* L'Harmattan.

Durrens, C. (1988). *Aspects peu connus de la gravure : le timbre poste et le billet de banque.* Paris.

Everlyne, T. (2012). *Vocabulaire illustré de l'ornement par le décor de l'architecture et des autres arts.* Eyrolles.

Gharbi, M. (2003). *Le capital français à la traîne : ébauche d'un réseau bancaire au Maghreb colonial(1847-1914).* Tunis: Université de Tunis.

Haddad, J. D. (1974). *Cahiers économiques et monétaires*(1), p. 55.

Harris, A. (2009). *Composition & mise en page.* (L. Séverine, Trad.) Paris: Pyramyd.

Hirwen, H. (2008). *PÄO débutant.* Arkandis.

http:// www.citedelaculture.gov.tn. (s.d.).

https://www.bct.gov.tn. (s.d.).

https://www.journal-aviation.com. (s.d.).

Ibn Abi Dhiaf, A. (2001). *Ith'âf ahl al ezzamân bi akhbâri mulûki Tûnis wa àhdi' al amân* (Vol. II). Maison Arabe de livre.

Itten, J. (2004). *Art de la couleur: approche subjective et description objective de l'art.* Paris: Larousse.

Lacoue, D. (1993). (B. d. France, Éd.) *cahiers économiques et monétaires*(41), p. 102.

Le grand dictionnaire de la peinture. (1992). 427. Mpi Books.

Mourier, G. (1993). *Guide pratique de la PAO.* Paris.

Sorriau, E. (1999). *Vocabulaire d'esthétique.* Presse universitaie.

Textes et illustrations. (2008). Atlas.