بحث محكم | قسم الدين وقضايا المجتمع الراهنة | 12 أبريل 2021

الرسم على الدروع بين الاستباحة وجمالية الخطاب الاحتجاجي

دراسة أنثروبوفنية

مصطفى البحري
باحث تونسي

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2021
All rights reserved © 2021

مقدمة:

إن ما حدث في شارع الحبيب في يوم السبت الحادي عشر من شهر فبراير من سنة إحدى وعشرين وألفين، يضعنا أمام تساؤل كبير حول فهم هذه الممارسة الاحتجاجية أو اللوحة الفنية المستحدثة؛ فالجدران استنفذت فاعليتها الرمزية ولم تعد حاملة للمعنى، لذلك انطلق الأفراد في البحث عن فضاءات ومساحات أخرى يعبّرون فيها عن أفكارهم واتجاهاتهم تجاه الأشياء والغيرية، فوضع الدهن على دروع الأمنيين لا يعبّر بالضرورة عن عنف العمومي، وما يتصل به من ممارسات فوضوية ناسفة لقيم المواطنة والنظام القائم، وإنما يكشف عن ولادة ثقافة جديدة متحيزة للطريف والخارق على نحو تتمرد فيه الشخصية على قيم الجماعة وضميرها الجمعي.

فالرسم على الدروع بذلك الاندفاع وتلك الشحنة المعنوية الممزقة يشير إلى نشأة ملامح هوية مغايرة ترفض أشكال التماهي مع الخطاب السائد الممأسس، وتجنح إلى تأسيس هوية جديدة رافضة لأشكال الإقصاء والتهميش واللامساواة ومتحررة من قيود التشريطات السيوسيوثقافية. وعليه، فنحن إذن إزاء تحول جديد في البنية الذهنية على نحو تتشكل فيه رؤية جديدة لفهم العالم والآخرية تقوم على تصريف المعنى من خلال ممارسات فوضوية اندفاعية تحمل معها تجربة انفعالية وتلقائية تعبيرية، كما تتمرد هذه الممارسة الفنية على القيم الأخلاقية المحافظة من خلال ما يقوم به أفرادها من ممارسات عاطفية تحمل إيحاءات جنسية غير عابئين بضوابط التمثل الجمعي وما يقتضيه من صرامة وخنوع واحترام لقواعد الجماعة.

تتنزل هذه الممارسة في صميم الممارسات الثقافية والأشكال التعبيرية وتستخدم رموزا متباينة وأساليب متعددة، حيث تتجلى هذه الخصوصية الثقافية والمنظومة القيمية الجديدة التي تستمد وجودها من خلال تمردها على الأفكار الكبرى واللحظات المؤسسة، كما تشير هذه الرسوم إلى ملامح هوية جديدة مغايرة ترفض الانضباط لنمط الاجتماع السائد وتخلق خصيصة ثقافية واختلافا تنظيميا، حيث تتشكل هذه اللوحة الفنية حاملة طابعا فنيا ومتضمنات متعددة الدلالة والمقاصد.

محور اهتمامنا في هذا البحث، هو الكشف عن علاقة الأنثربولوجيا بالفن بالاعتماد على مثال محدد يتمثل في ممارسة الرسم على الدروع بوصفه "طباعا ثقافيا" جديدا يعبّر عن "حالة ذهنية" متحررة من قيود التشريطات السوسيوثقافية، وباعتباره فعلا تعبيريا، لذلك سنقوم بجمع المادة الإثنوغرافية أي تصوير هذا الأثر الفني، وسنعتمد على قراءة أنثروبولوجية مستندة إلى بعض التخصصات: التحليل، التأويل، الإيحاء، التمثل، الرصد، القراءة العلائقية...بمعنى أننا سنشتغل على هذه الحالة الثقافية الجديدة في أبعادها الأربعة: الأنثروبولوجية، النفسية، الجمالية والسوسيولوجية...

فالأسئلة المركزية التي توجه تحليلنا هي:

ماهي الدلالات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية والجمالية للرسوم على الدروع الأمنية، وكيف يمكن أن يتحول هذا المجال المساحي من وظيفته القمعية إلى وظيفته التعبيرية الإنشائية الجمالية؟

إن المعالجة العلمية لهذه الظاهرة الثقافية يتطلب توظيفا نظريا وجهازا مفهوميا، ليصبح فهمنا للموضوع أكثر وضوحا، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المفهوم في الأنثروبولوجيا يتداخل ويتشابك والمفاهيم الفلسفية والسوسيولوجية وفي صلة مباشرة بالسياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية.

I- في دلالة المفاهيم:

نستأنس في هذا البحث بتوظيف مفاهيم الثقافة والفن والفضاء العمومي عند الحديث عن هذه الظاهرة الثقافية؛ وذلك لأهميتها في فهم هذا الموضوع وما يتعلق به من فهم لأنشطة هذه الذوات وأشكال وعيها وطباعها وما تتخذه من استراتيجيات للحفاظ على هويتها الجديدة.

1- محاولة في تعريف الثقافة: أو في العلاقة بين نمط الممارسة ونمط التمثل:

مثّل الاهتمام بالثقافة مبحثا أصيلا في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، وتواصل الاهتمام بهذا المفهوم على اعتبار أنه مصطلح غامض ومتنوع في الآن نفسه، لذلك سنكتفي بتعريف **روبرت بيريستيد** الذي يرى

«أن الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يتألف من كل ما نفكر فيه، أو نقوم بعمله أو نمتلكه كأعضاء في المجتمع[1]»، فهذا التعريف يبرز العناصر اللامادية في حياة الإنسان ومنها الممارسات الفنية كالرسم على الدروع، ويكشف الصور الذهنية التي يحملها الأفراد تجاه الأشياء والغيرية. فتلطيخ الدروع الأمنية بالدهن في شارع الحبيب بورقيبة هو بالأساس ممارسة ثقافية بقطع النظر عن تعدد المواقف إزاء تمثلها، فثمة من ينظر بإيجابية لهذا الفعل، ويعتبره تمايزا وخصوصية ثقافية، وثمة من يرفض مشهدية الثقافة الاحتجاجية الراهنة على اعتبار أنها تهديد للطباع السائدة والقيم الرسمية. وبقطع النظر عن هذه التمثلات في بعدها الفردي أو الجمعي، فإننا أمام سياق تواصلي وثقافي جديد لم يعد محكوما بإكراهات الضمير الجمعي، بل أصبح في صلة مباشرة بالذاتية والحس المشترك؛ معنى ذلك أن هذه العفوية هي فعل إنساني قصدي يحمل دلالة ووظيفة اجتماعية، ويعبّر عن الشاغل بصفة واضحة. إن صرامة الجماعة ووحدة النسق مفاهيم غائبة في الذهنية الثقافية الثائرة، حيث تشكل ثقافة متصارعة ومختلفة عن الخط الثقافي السائد، لكنها حاضرة وبقوة في الفضاء الاجتماعي.

2- الفضاء العمومي وإمكانات الولوج:

اقترنت مقولة الفضاء العمومي، حسب **«يورغن هابرماس»**، بولادة المجتمع المدني والدولة الليبرالية، لذلك فإنّ هذا المفكر سيهتم بدراسة نموذج الفضاء العمومي البرجوازي المستنير(Plébiscitaire)؛ أي **«الفضاء العمومي الذي يحتوي على أفراد خصوصيين يستعملون عقولهم استعمالا برهانيا[2]»**، مقابل ذلك استبعد من دائرة اهتمامه مفهوم الفضاء العمومي العامي (La sphère publique plébéienne) الذي كان مهمشا طيلة التاريخ الغربي.

ما يهمنا هنا، هو أن هذا الأخير نظر للفضاء العمومي على أنه حلبة النقاش العام التي تتشكل فيها المواقف والآراء حول مشاغل الناس، فأطروحته تنهض على اللغة والخطاب ودور التواصل في إنشاء المجتمع، فهو يعتبر أنه بإمكاننا الوصول إلى توافقات اجتماعية تتم بالحوار بحسب قواعد أخلاقية وسياسية تنظم أخلاقنا في المجتمع والفضاء العمومي والحر.

ولكن، واستنادا إلى مقولات **أكسيل هونيث** و**نانسي فرازار** لا يمكن اعتبار الفضاء العمومي فضاء للتواصل والتحرر فحسب، بل يمكن أن تكتسح هذا الفضاء العمومي مطالب الاعتراف، والتي تشمل المطالبة

---

1 مجموعة من الكتّاب، نظرية المعرفة، (ترجمة الدكتور علي سيد الصاوي)، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، جويلية 1997، عدد 223، ص. 10

2 نقلا عن:

عبد السلام حيدوري، الفضاء العمومي ومطلب حقوق الإنسان هابرماس نموذجا، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2009، ص69.

بحقوق نوعية كالاعتراف بالهوية الدينية أو بهوية أقلية أو هوية إثنيّة أو جندرية ...، كما ظهرت حركات اجتماعية ذات مطالب تختلف أو تفوق المطالب المادية كحركات التحرر النسوي.

من ناحية أخرى، اهتم علم الاجتماع الحضري بالشارع في أبعاده الحسية داخل المدينة وبتمثلات المواطنين وتفاعلاتهم داخله، «**حيث يُقاس الفضاء العام وفقا لإمكانية الولوج إليه، سواء من الناحية الفيزيقية أو النفسية**»[3] ويشمل هذا المفهوم الفضاءات الكلاسيكية مثل الشارع والساحات العامة، وفضاءات التنقل مثل محطات القطار والميترو والمطارات، أو فضاءات الاستهلاك مثل المراكز التجارية. فالفضاء العمومي، سواء كان مجالا للنقاش العام أو موضوعا للحركية الفكرية، فانه يسمح بعرض التمثلات الفردية والجماعية، حيث يسعى المحتجون من خلال الرسم على الدروع إلى صيانة علاقتهم بذواتهم وبالآخر وبالعالم. على هذا النحو، نفهم بأن هذه الممارسة تتضمن فعلا تواصليا يتم من خلاله كشف ما ينتجه العقل الإنساني من صور ذهنية ورموز تُدرك دلالتها ضمن المنظومة القيميّة والاجتماعية السائدة.

3- مفهوم الفن وفكرة «الحدّ» بين الفن والجمال:

يختزل مفهوم الفن في الإحساسات الجمالية، حيث يكون هدف الفنان إنتاج شيء يتسم بالجمال، هذا التصور الاختزالي وقعت مراجعته، حيث يمكن أن نشاهد العديد من الرسومات التي لا تتضمن أي جمال بالمعنى الفني وتعدّ «انحرافا» وخروجا عن التقاليد التشكيلية والفنية المعروفة، ومع ذلك، فهي أعمال فنيّة وجمالية رائعة، فالعلاقة بين الجمال و«القبح» متشابكة، لذلك كتب **روزنكرانز Zosenkran** عام 1855 كتابا سمّاه «**جماليات القبيح**». ووصل الأمر بالشّاعر الإيطالي **مارينيتي Marinetti** إلى اعتبار «**أنّ الجميل ليس له علاقة بالفنّ**[4]». فالتجربة الفنية التي تخوضها الأفراد في ظل واقع معين تعكس حقيقة الأوضاع الاجتماعية وتكشف أشكال الوعي والإدراك الخاص لتلك الجماعة، حيث يبرز الحس الذوقي والأساليب الثقافية الجديدة. فإذا كانت الفلسفة تعتبر الفن «حالة فكرية» ترسّخ انتماء الإنسان للعالم، فإن السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا تتفقان على اعتباره «نمط عيش» يحمل دلالة اجتماعية ويرسي أنظمة علائقية ودلالية. فاكتمال العمل الفني يتطلب جرعة اجتماعية؛ لأن قيمته لا تظهر في المضامين الجمالية، بل في مدى مواكبته للتحولات الاجتماعية الراهنة. وضمن هذا السياق، يقول **الدكتور محمد بن حمودة: «إذا كان فنان يريد غدا إيداع ذائقة جديدة، ويريد أن يكون مواكبا ومساهما ودليلا إلى الطريق، فله أن يتعلم من الشباب التونسي تعديل علمه فيخرج من كل التراتيب المناصبية ويذهب إلى التعايش**[5]». هذا التصور

3 نفس المرجع السابق، ص. 149

4 شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، الكويت، المجلس الثقافي للفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة عدد 267، ص22.

5 انظر محمد بن حمودة، "ندوة المجلة: الابداع، التعبير، المجتمع"، ضمن **مجلة فنون**، العدد 8، تونس، وزارة الثقافة، 2013، ص.54

يكشف عن تطور في بنية المعايير الفنية، حيث لم تعد التجربة الفنية الرديئة موسومة بالفظاعة والتقزز بحكم انقلابها على القيم الفنية، وإنما أصبحت ذائقة فنية وتصورا ثقافيا يحكم سلوكيات الأفراد والجماعات.

بهذا المعنى، فإنّ الرسومات على الدروع الأمنية بوصفها فنا يعبّر عن الذاتية والفردية والرمزية الاجتماعية، تُصور لنا الواقع الاجتماعي وتصف أساليبه الثقافية والاجتماعية المتنوعة؛ فالإنسان يكشف عن عمقه المخبأ والقيم التي تميزه من خلال تشبثه بالممارسات والتصورات والمخيلات التي تظهر في شكل أعمال فنية.

II- الدلالات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية والجمالية للرسم على الدروع:

1- الدلالات الأنثروبولوجية للرسم على الدروع وغرابة الفعل الإنساني:

تبحث الأنثروبولوجيا أساسا في الإنسان بنسقه التطوري وبمختلف التعبيرات والرموز التي بها يؤسس كيانه ويوصله وبكل العلامات التي يخترق بها ومن خلالها العالم، وبكل رؤاه من دين وثقافة وسيمياء وفنون.

فالرسم على الدروع فعل إنساني ونسق ثقافي يحمل غرابة بحكم فرادته التعبيرية التي تكشف عن «طباع» وتمثلات تعكس وعيا جماعيا وسلما قيما معينا، وبحكم انزياحه عن بنية الشخصية الاجتماعية التي تتسم بالتواتر والانسجام، وتهديده لوحدة النسق الاجتماعي واستمراريته. فهذا التحيز الثقافي يعبّر عن الواقع ويحمل دلالة ظاهرة وخفية مرتبطة بالسائد واليومي، وكذلك بشروط اجتماعية وجغرافية...

يطلق الدرع على مختلف الأدوات الدفاعية المستخدمة في الحروب والاحتجاجات، والتي تحمل على الذراع أو في اليد، وقد ثبت استخدام الإنسان للدروع منذ العصور القديمة، وأظهرت النقوش التي عثر عليها في كل من مصر والعراق وإيران، أن الحضارات المزدهرة في تلك المناطق قد عرفت صناعة الدروع. كما عرفت أوروبا الصناعة ذاتها في اليونان القديمة، حيث عثر على أدلة أثرية في كل من كريت وميسينا ترجع للألفية الثانية قبل الميلاد، وتثبت استخدام الدروع في تلك الفترة، كذلك فقد قدم هوميروس وصفًا تفصيليًا للدروع في الفترة التي عاصرها في معرض ملحمته الإلياذة التي تحكي قصة حرب طروادة، وقد تأخذ أشكالا متعددة سواء دائرية أو مستطيلة وعادة ما تغطيها النقوش أو الرسوم.[6]

6 نقلا عن المصر الرقمي بتاريخ 11-02-2021
https://mawdoo3.com/

ما يهمنا أن فكرة الرسم على الدروع لها منزعها التاريخي، وتعيش اليوم حالة من البعث الجديد من رحم الفنون القديمة، وترتبط بالتحركات والاحتجاجات على نحو تتشكل فيه منظومة ثقافية جديدة زعزعت قداسة النظام الاجتماعي وخدشت كبرياءه، وعمّقت ظواهر التغير والصراع والتناقض في المجتمع، وهي ظواهر تهدد بتحولات كبرى في البناء الاجتماعي. فنحن إذن أمام استعمالات جديدة للعقل تراهن على جمالية التواصل في عملية التفاعل، حيث الحس الفني يلامس الحس المشترك، وينتج بذلك حركة ثقافية تستنقي كيانها من الذائقة الفنية والاختلافات الاجتماعية؛ فالإنسان متحرر بطبعه وأفكاره متفاعلة مع الواقع المعيش، كما أن ممارساته الفنية الجديدة ماهي إلا صرخة مكتومة وقلق خفي سرعان ما يفور في متاهة جمع الحشود، حيث ينشط اللاشعور وتهيمن الذاتية.

فاستباحة الدرع الأمني بتلك الصورة وتلطيخه بالدهن، يعبر عن تخلي الإنسان عن قدسية الدولة وتسطيحه لرموزها وضامناتها الثابتة، فهذا الغلو في تمثل قيم الحداثة عمّق غربة الأفراد في المجتمع وكرّس التشاؤمية ورفض القيم المحافظة والمتعالية، ولعل في القبلات المعلنة في ساحة الاحتجاج إقرار ضمني بأن الثوابت الكبرى أضحت موضع شك ومراجعة، وفقدت هيبتها الاعتبارية، إذ هي ممارسات شخصية فردية لا علاقة لها بمعاني القيم الكبرى.

فالقبلة هنا لذة موت يستل من خلالها المحبون جراحاتهم، فهذه الحميمية لم تترافق مع الخزي والإثم، ولم تقترن بالخصوصية والتستر والخجل على نحو يتحول فيه هذا العناق والتشابك الجسدي إلى صورة رمزية تحمل شفرة ثقافية ونظاما تواصليا معينا؛ فالمجتمع ينتج شروط التمرد؛ لأنه يكبلنا بنظم سياسية واقتصادية تنتج المعاناة والتهميش والفقر. فتقبل أفراد المجتمع لهذه الصورة وتمثلهم لحيثياتها هو مقدمة لزعزعة المخيال الجمعي الذي لم يعد نموذج العالم وجوهره، حيث فقد جاذبيته وهيمنته على الخيال الفردي فتصبح الذات منتجة للرموز وقابلة للفهم والتأويل، مما يحررنا من أوهام الأيديولوجيا وسياقات الذاكرة الجماعية؛ معنى ذلك أنّ قيمة الذاكرة الجماعية بوصفها «عظمة معرفية» كما يقول **بول ريكور** لم تصمد أمام هذه التحولات على مستوى البنية الذهنية والتمثلات، والتي تسرّبت إلى ثنايا المجتمع بصورة ناعمة وأحدثت فعلا تغيريا في تمثل الأشياء والعالم. لذلك، ستتشبث هذه الرؤية الثقافية الجديدة بوجودها في الفضاء العمومي، وستنطلق في عرض منتجاتها الثقافية معتمدة في ذلك أسلوب الإثارة والتلقائية. فهؤلاء يشرّعون لأنفسهم ملكية الفضاء العمومي، يستبيحون مقدساته مستفيدين من حالة ارتخاء السلطة وضعف الدولة وهيمنة الخطاب الاحتجاجي.

تتعزز هذه الرسالة التعبيرية والإتيقية بممارسات ذات إيحاءات جنسية يتشبث فيها مقاولو الحراك الاجتماعي بتمردهم على القيم المحافظة على اعتبار جواز كل أفعالهم وعدم خضوعها لمنطق الحلال

والحرام؛ فحضور شعار المثلية الجنسية وسط هذا الحراك يكرس تحرر الذات من منتجات العقل ومنتجات المتخيل، فينشط اللاوعي واللاوعي العميق مستلهما شرعيته من طبيعة اللحظة الاحتجاجية التي تفترض هيجانا وتمردا على «الانا الأعلى» وفروض السلطة الرسمية. والأكيد أنه كلما تشتد حركة الاحتجاج ينزع هؤلاء الأفراد إلى العودة الثأرية إلى اللامعقول واتباع شهوانية الذات، فكأننا أمام محاولة لترميم النفسية واستعادة النزعة الديونيسوسية[7] من أجل تنقيتها من أوحال العقل والمتخيل. كما أن هؤلاء المثليين يحاولون التموقع في الفضاء الاجتماعي يتوسلون تأشيرة العبور إلى النمط الاجتماعي المرفوض على اعتبار أنهم لون ثقافي ضمن هذه الألوان المتعددة.

فالمتأمل يخال مثل هذه الممارسات تمردا على السلطة واحتجاجا على الوضع القائم، إلا أننا نقف أمام تحول كبير في البنية الذهنية على نحو تتشكل فيه حيرة إبستمولوجية في فهم الأنا والآخرية؛ بمعنى أنّ هؤلاء الأفراد، وبالرغم من تخلصهم من قيم القبيلة والأمة والكيانات الوسيطة، إلا أنهم يعيشون انفصاما في الذهنية وفي تمثل الدولة. فإذا كان هؤلاء ينتمون إلى الفضاء العمومي ويمأسسون حقلا تداوليا خاصا لا يخضع للمعايير التواصلية أو الصراعية، [8] فإنهم يؤسسون بذلك إيتيقا تواصلية جديدة تنسف التقاليد والقيم الحديثة وتنتج مشهدا اجتماعيا يكرس الفردية والغرابة تجاه العالم والآخرية، وهو ما يطرح إشكالا مهما يتعلق بمسالة اندماج هؤلاء الأفراد في النسيج الاجتماعي، حيث لم نعد نتحدث عن انحرافات اجتماعية أو تحيزات ثقافية بقدر اهتمامنا بهيمنة اللامعنى في الفعل الاجتماعي ليصبح المعنى بذاته، فالمبتذل والتافه والبديهي والسطوح تنبني من خلالها فكرة الإنسان المعاصر. فالباث هنا يحلم ويتوهم، ومع ذلك يؤسس حركة أنثروبولوجية قائمة على نشأة عالم متحرك تقوده الحيرة والثورة على الثابت.

يتخير هؤلاء الأفراد لغة ثقافية معينة يستخدمونها لدعم أوضاعهم الثقافية، لذلك تميز **ماري دوجلاس** بين «**اللغة المقيدة واللغة التي تدع الناس يفعلون ما يشاؤون**»[9]، فالمفردات والصيغ الاحتجاجية غير مقيدة وأحيانا مبتذلة تهدد الطبيعة المترابطة لنظم المعتقدات، فإذا قبل الفرد هذه التفضيلات الثقافية المتحيزة للذاتي، فإنه سيجد نفسه في منافسة مهلكة مع أنصار النظام القائم الذين يتشبثون بأدوارهم ومواقعهم الاجتماعية، على اعتبار أن مثل هذه الثقافة تهدد نمط الحياة السائد وخاصياته التلاؤمية مما ينبئ بولادة حالة من الصراع الاجتماعي لا تهدد استمرارية النسق فقط، بل تنسف أنماط الحياة المتنافسة داخل البلد الواحد؛ معنى ذلك أن مشهدية الثقافة الثائرة قاتمة ترفض التعددية الثقافية، وتنزع نحو التمرد والعبثية عبر الاستخفاف بالقواعد الرسمية للدولة والمجتمع. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه اللغة تمتلك شرعية ثقافية وحضورا دلاليا

7 نسبة إلى **ديونيسوس** أو **باكوس** أو **باخوس** في الميثولوجيا الإغريقية، وهو إلاه الخمر عند الإغريق وملهم طقوس الابتهاج والنشوة.

8 نقلا عن ذات المرجع. ص69.

9 مجموعة من الكتاب، نظرية المعرفة، (ترجمة الدكتور علي سيد الصاوي)، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، جويلية 1997، عدد 223، ص.414

في المجتمع على اعتبار أنها مرتبطة بالسياق الاجتماعي الذي ينتجها. ويبدو أنّ تحررها من التصنيفات المعيارية والتصنيفات العشائرية قد ساهم في انتشارها وسريانها في الفضاء الاجتماعي بسرعة، ولعل تميعها واعتباطيتها وضعف ملكة الأفراد عزز وجودها وسيلة تعبيرية تواصلية جديدة.

ما يهمنا أن هذا الحراك الاجتماعي يتضمن جمهورا بصيغ احتجاجية منظمة، كما يشمل حشودا غير واضحة الهوية والأهداف؛ فالثقافة المضادة للنسق القائم مجزأة وغامضة، وغالبا مالا يمكن التنبؤ بها. إن هذه الحشود تنشئ طرائق معقدة وأساليب مبهمة للمناقشة والتفاوض، ولكن أيضا أصبح حضورها في الفضاء العام حقيقة اجتماعية، وبالتالي ضرورة استيعابها وفهم الذهنية التي تقودها؛ معنى ذلك أن هذا المشهد الثقافي الجديد لا بد من دمجه في الثقافة الكونية على اعتبار أنه يمثل تصورا جديدا للعالم والأشياء والغيرية. وفي الحقيقة، فإن هذه الاحتجاجات لا تخضع لمعايير الحراك الاجتماعي كما تحدث عنه «**آلان توران**» الذي يعتبر «**أن الحركات الاجتماعية لا يمكن لها دفع تاريخية المجتمع وإحداث التغيير إلا متى كان الفاعل الاجتماعي صاحب هوية يدرك ذاته وخصومه وحاملا لرهان ومشروع مجتمعي أي قادر على التخلص من التبعية لكل الأجهزة التي تدجنه وتغربه عن واقعه ليرتقي بذلك وعيه إلى درجة الوعي السياسي**»[10]، كما أنها لا تستند لمقولة الصراع كما صورها لنا **بوردي**، حيث ركز على صراع المعنى والرمز بين الطبقة الخاضعة والطبقة المهيمنة؛ فالحركات الاجتماعية ظاهرة ثقافية لا يخلو منها مجتمع واحد غير أننا أمام مشهدية احتجاجية مختلفة، تحمل غرابة وعدم وضوح في مضامينها وأساليبها. لذلك، نتحدث هنا عن إنسان غريب يخترف قيم الحداثة والعولمة ومفاهيم نظرية الثقافة، وينصهر في عوالم غامضة؛ لأنه ينغمس في اليومي والبديهي ويتلذذ بانكساراته الاجتماعية والوجدانية وينتج سلوكيات لا واعية مستسلما لنزواته الذاتية غير مهتم بما يدور حوله وغير عابئ بالتغيرات الاجتماعية والثقافية، مما ينتج لنا شخصية ممزقة اجتماعيا ووجدانيا وغير جاهزة اجتماعيا، لكن مع ذلك، ينتج لنا صورة ثقافية مختلفة عن أنماط الحياة السائدة وعن التقاليد المنافسة.

10 عمر الزعفوري، امتدادات الفكر الخلدوني في النظريات السوسيولوجية، ضمن أعمال الندوة الدولية حول **راهنية ابن خلدون**، صفاقس، 15 و16 و17 نوفمبر، 2006، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ص.398.

2- الرسم على الدروع تعبير عن الهامشية الاجتماعية:

إنّ خصائص ممارسة الرسم على الدروع تنطبق على الظاهرة الاجتماعية وما يتصل بها من تفاعلات وعلاقات الاجتماعية، لذلك سوف نحاول فهم هذا الفعل الاجتماعي بعين سوسيولوجية؛ أي استقراء السياقات الاجتماعية والثقافية والتمثلات التي تقود هذه العملية الفنية.

لقد اتضح لنا أن هذه الممارسات الفنية فرضت نفسها في الفضاء الاجتماعي، وشغلت الرأي العام. لذلك، حاولت فهم تصور المجتمع لهذا الفعل الفني والخلفية الاجتماعية التي تقوده.

فتمثلات الأفراد لمسألة تلطيخ الدروع الأمنية بالدهن يختلف من شخص إلى آخر، فثمة من ينزع نحو قراءة أخلاقوية، إذ يعتبر هذه الأشكال التعبيرية "قلة تربية" و"بلادة" و"ركاكة"؛ أي إن هؤلاء المحتجين هم ضعاف العقل والرأي على اعتبار أنهم ناقضو المناخ الاحتجاجي الذي يفترض الغضب والسخط لا التهريج و"البلادة". في حين، يثمن البعض هذه الطرافة التعبيرية ليس بالمعنى التقليد للتثمين و"إنما بوازع الشماتة والتشمت في الأمنين" ليعمدوا إلى ممارسات استفزازية أخرى، مثل ضرب الجدار الأمني واستعمال أحمر الشفاه داخل حلبة الحراك الاحتجاجي. لكن استفزتني قراءة مغايرة تنظر لهذه الرسوم بإيجابيه مختلفة، حيث تعتبر أن هذه الممارسة توق إلى تغيير الصورة السوداء للبوليس بصورة ملونة وكأن لسان حالها يقول: "أيها الأمني لست عدوي ولست عدوك وتونس للتونسيين بمختلف الألوان".

فتملك الفضاء العمومي بالمعنى الوظيفي، يستدعي صيغا من المشاهد المثيرة، حيث يسعى المحتجون إلى تغيير الاستراتيجيات الاحتجاجية من خلال استنباط وسائل تعبيرية جديدة، ومنها الرسم على الدروع مما يضفي "مشهدية جديدة في شبابياتها، وفي شوارعايتها وفي أسلوبها الساخر، وكذلك في انفتاحها على العالمية"[11]. هذه الاختيارات التعبيرية واعية ومرتبطة بسعي هؤلاء إلى **"تشييد فضاء خاص بها، كمحاولة منها للإفلات من الهيمنة الرمزية والمادية والتخلص من فرض الوصاية والصمت والإقصاء عليها**[12]"، لكن قد لا تقتنع هذه الفئة الاجتماعية بالدور الصراعي للفضاء العمومي، واعتباره مجالا للمطالبة بالحقوق النوعية، لتنطلق في محاولة انتزاع هذا الفضاء العام وإسقاط مظاهر هيبته. ويتأكد هذا القول من خلال شعار "لا خوف لا رعب الشارع ملك الشعب". فهذه الثقافة الاحتجاجية تقوم على فكرة النزاع والصراع حول "الحرية العمومية وحدودها واحقية التمتع بها"، كما تعج الجدران والشبكات الافتراضية بمفردات ذات تداولية خاصة تعزز فكرة التمرد على السلطة لعل من أهمها "عكعك" و"حالة معاك" وACAB، وهي سياقات تداولية عنفية تشرع لعنف العمومي ومنطق الغنيمة وتطهير السلطة والتخلص من النظام القائم.

فجوهر المعركة هو الاستحواذ على الفضاء العام، عبر تحويل هذه الساحات إلى فضاءات للتحرر والتعبير، حيث تشكل ذاكرة بصرية متهيأة لمواجهة أي تغيير سياسي وثقافي لا يستند للمبادئ الثورية وقيم العدالة، هو تحد مستقبلي سيخوضه الأفراد في العقود القادمة، واستعداد لبلورة رؤية جديدة في فهم العالم والأشياء والآخرية، لنخلق أرضية صراع ملائمة ونواجه تحديات الواقع الجديد، فالمعركة بدأت للتو.

تكشف لنا هذه التجربة الفنية أن مقاولي التعبئة والتعبير الاحتجاجي هم من المدينة، مما يجرنا إلى القول بأن البنية الحضرية مجال للتمزقات الاجتماعية على اعتبار أنها تحتضن أكثر من غيرها حالات الفقر والتهميش والإقصاء والجريمة، خاصة وأن أغلبهم من النازحين الذين يحملون قيم الريف ونمط عيشه، إذ يعيش أغلبهم حالة من الاغتراب الاجتماعي التي بإمكانها أن تفضي إلى تخلخل في بنيتهم النفسية والاجتماعية، وهو ما ييسر فرص اندماجها في الحراك الاجتماعي بمختلف أشكاله ومنه الرسم على الدروع. وضمن هذا السياق، يقول الباحث المغربي في العلوم الاجتماعية "محمد شكري سلام" في مقال بعنوان **سوسيولوجيا التحديث والتغير في المجتمع القروي: "إنّ المجال الحضري هو في عمقه مجال تسوده امتدادات بيّنة لما هو قروي، سواء من خلال أنماط العيش المادية أو التمثلات الرمزية والمادية"**[13].

---

11 منير السعيداني، أي دلالات لسلوكيات المشاركين في الاحتجاجات

http://www.assabah.com.tn/article/178656/

12 Fraser Nancy, Justice interruptus: critical reflections on the «postsocialist» condition, New York, and London, Routledge, 1997, p. 123

13 محمد شكري سلام، «سوسيولوجيا التحديث والتغيير في المجتمع القروي»، ضمن **مجلة عالم الفكر**، العدد 3، الكويت، 2002، ص. 55

فالرسوم على الدروع تعكس حالة الفسيفساء المجتمعية في تونس وتنوع الأفكار وعدم تجانسها في أكثر الأحيان، حيث تتنازع القوى والتنظيمات بمختلف أنواعها من أجل فرض الذات والاعتراف بها كقوة فاعلة في النسيج المجتمعي، لكن ما يميز ممارسي هذا الفعل الثقافي أنهم لا يعوّلون على السرديات الوطنية والإرث الثقافي الذي يدخل تحت طائلة الشك والتلاعب وفق تقديرهم، لذلك انحرفوا نحو سياقات تعبيرية تعبويه تتشبث بالنقاشات العمومية السائدة على نحو يرتقي فيه الهامش إلى العالم، ويصبح ثقافة كونية.

فالدرع الأمني هو الجدار الأول الذي تحتمي به السلطة لتحافظ على نفوذها واستمراريتها، وتلطيخه بتلك الصورة تهديد لوجودها على اعتبار أنه خط التماس الأول الذي يفصل بين الحاكم والمحكوم. لذلك، سيعمد مناصرو النظام القائم إلى ترويج توحش وبدائية هذا الفعل الاحتجاجي. هذا الموقف ذو طبيعية سياسية لا يأخذ بعين الاعتبار كينونة هؤلاء الأفراد وتعطشها المادي والرمزي.

وفي الحقيقة، فإن هذه التعبيرات الفنية لا تعبر بالضرورة عن الفقر والتهميش والخصاصة ومفاهيم ثقافة البؤس، وإنما تكشف عن ولادة "طباع ثقافي" جديد تهاوت معه حصون المرجعيات الكبرى والقيم الثابتة، وتسطحت العلامات والرموز لصالح حالة تفاعليّة تستعصي على السيطرة والضبط والتوجيه. فهؤلاء مشتتون، منغلقون ورافضون لوجود الآخر، خصوصيتهم غامضة وكينونتهم معقدة، منكفئة على نفسها. والأكيد أن حضورهم في الفضاء الاجتماعي بات واضحا، بالرغم من اختراقهم للمألوف وانزياحهم نحو اللامبالاة على نحو تتشكل فيه شخصية اجتماعية مغتربة وممزقة ومغرقة في اللامعنى. فهذا التمرد على النماذج والرموز، وهذا الاغتراب الثقافي لا يعبر بالضرورة على عدم تأهيل هؤلاء فكريا وعقليا، ولم يعد يصنف في خانة اللاوظيفي، بل أصبح من خلاله يولد المغزى الاجتماعي.

3- الدرع بما هو حيز مساحي استثنائي للإبداع والمبادرة الفنية:

لئن كان كل عمل فني مطالبا باحترام قواعد هندسة اللوحة التشكيلة والتحضيرات الذهنية والعملية للتشكيلات الفنية، فإن هذه الممارسة تمردت على العناصر التشكيلية المؤسسة للوحة الفنية على نحو تظهر لنا مساحة لونية ملطخة تحمل تفاصيل فنية بسيطة، لكنها تكشف عن تضمينات ذهنية معقدة تجعلنا أمام مشهد محير وحامل للمعنى، بل إننا حين نمعن في جزئيات هذا المضمّن نستبطن انطلاقة واندفاعا تعبيريا يستلهم مشروعيته من فضاضة التفكير الإنساني، حيث التلقائية وغياب قصدية الفعل على نحو يتشكل فيه البديهي ليصبح حاملا للمعنى؛ فاللوحة ههنا غير مكتملة تشكيليا ولا تحتمل تأويلا إستيتقيا بقدر ما تكشف عن حقيقة الشخصية التونسية، وما يتصل بها من تمزقات وجدانية واجتماعية.

معنى ذلك أن جمالية اللوحة لا تكمن في أبعادها الفنية، وإنما فيما تحدث من صدمات ذوقية لا تخضع لعقلانية تشكليه وتنزع نحو مضامين جاذبة للشاغل واليومي ومتصلة بالحالة السياسية والاجتماعية الراهنة؛ فالحراك هنا يتشبث بالفعل الاحتجاجي وينشئ استراتيجيا جديدة للدفاع عن مطالبه المشروعة وللاعتراف به كائنا اجتماعيا فاعلا يتمتع بحقوقه الاقتصادية والاجتماعية، حيث العدالة والعيش الكريم.

فتمثل الفضاء المساحي للدرع، باعتباره وسيلة دفاعية أمنية، لا يخضع لمعايير الضمير الجمعي واستتباعاته الصارمة، حيث خضوع الأفراد لإكراهات الجماعة وطقوسها الملزمة على نحو تذوب فيه الذات وتنخرط في حالة انصياع تام لقيم المجتمع، بل إن هؤلاء الأفراد غيروا رؤيتهم لهذه الوسيلة الدفاعية معتبرين إياها مجالا ملائما للتعبير ولفرض الذات. هذا التحول في وظيفة الدرع من وسيلة دفاعية إلى مساحة تعبيرية يكشف بلا شك عن غرابة البنية الذهنية التي تشكل الشخصية التونسية وما يتعلق بها من تضادات مفهومية وتناقضات في مستوى تمثل القيم.

تبدو الألوان المكثفة والملطخة مرتبطة بالعمق الاجتماعي في تجلياته الرمزية والثقافية، لكن هذه العناصر التشكيلية تختلط بروح ثائرة ضمن تناول فني؛ فالألوان في إشراقتها وزخمها وتنوعها تكشف عن خيال حالم بواقع جميل. وكأننا في رحلة سلوكية من المخيال إلى الخيال، حيث متعة الحياة والجمال، هذه الألوان تبدو معبرة عن عمق الجراحات والمأساة التي يعيشها هؤلاء الأفراد؛ ففي تكرار الألوان وكثافتها دلالة على شدة الغضب والنقمة على الوضع القائم. فهذه اللونية المكثفة المنسحبة على كامل الدرع تخرجه من سياقه الدفاعي ودوره القمعي على نحو تتحول فيه هذه الأداة من وسيلة قطيعة بين الأمنيين والمحتجين إلى همزة وصل بينهما، حيث اللون الواحد والمصير المشترك، فجميعهم يناضلون من أجل التغيير والثورة على النظم السائدة، فكأننا أمام استدراج ناعم للأمنين حتى ينخرطوا في هذا المسار الثوري. ما يهمنا أن هذا التلطخ اللوني المرتسم على الدرع وهذا الانسياب اللوني المكثف يحمل صورة مترعة بالدلالات عن حقيقة

انكسارات هؤلاء الشباب، حيث التمرد على السلطة والنزوع نحو تجاوز الضوابط الاجتماعية. فالمضمون هنا يخفّض من منسوب القيم الجمالية وينازع الذائقة الفنية بإنتاج فني سريع وتلقائي يستمد جماليته من خلال ما يقدمه من طروحات مثيرة واستفزازية قريبة من الراهن وفي صلة مباشرة بالواقع السياسي والاجتماعي.

غير أنّ فهم هذه الممارسة الفنية لا يتطلب نظاما تواصليا معينا وجهدا فكريا وبصريا بقدر ما يفترض وعيا بالحالة الذهنية السائدة وما تتسم من غموض في ممارساتها الثقافية على نحو تتحرر فيه الذات وتنتج خطابا ثقافيا ينأى عن المرجعيات الثقافية السائدة المكبلة بإملاءات وضعية ونمطية. فالحرية المطلقة وتلقائية التعبير أسهت في صياغة خطاب بصري يحمل جمالية مخصوصة من خلال إنشائيته الخصبة التي تستقرئ الواقع وتكشف حقيقة أوضاعنا الاجتماعية والنفسية، فحالة العراء الاجتماعي تبيح لنا استباحة الدرع.

فاستباحة الدرع بتلك الصورة يستهجن اجتماعيا، باعتبار أنه فعل يهدد وحدة النسق واستمراره لكنه يحمل شفرة سردية تنبئ بزعزعة الثوابت الاجتماعية، كما أنه حدث فني تلبّس بالذائقة الفنية، بالرغم من محدودية عناصره التشكيلية، ليكشف لنا عمق الجراحات التي يعيشها الشباب، فحالة الفقر والتهميش تشرّع للتمرد والتحيز الثقافي.

إنّ قيمة الرسم على الدروع لا تكمن في ذاتها ومدى التزامها بالقيم الجمالية، وإنما بما تُثيره من حيرة وغرابة لدى المتلقي، على نحو تظهر فيه "إيتيقا تواصلية" جديدة تستمد مشروعيتها من المعيش اليومي، حيث الاعتيادي والخارق والبديهي يتشكل باستمرار وبصفة متسارعة. فالمتلقي والناقد يجد صعوبة في تقييم هذه التجربة الفنية ويصطدم بدلالات مبهمة وصور غريبة، حيث التمرد على التنظير التشكيلي، لكنه يتجاوب مع هذا الانفتاح الفني المتحرر الذي ينتج المعنى من خلال سلطة البعد الذاتي، فمن الذات يولد المعنى فعلا وتأويلا ويلامس السائد دون ان يتغافل عن وضعه الاجتماعي.

وهكذا، فان هذا الشكل التعبيري، وبالرغم من انزياحه نحو التحرر من القيم الجمالية، فإن حضوره في الفضاء العمومي بات واضحا كحالة ثقافية وفنية جديدة، وما يميز هذه التجربة الفنية كونها لا تعترف بالمحددات التشكيلية والاجتماعية، حيث التفرد بخيار جمالي يستمد مشروعيته من الانعتاق من نواميس المدارس الفنية، وما يتصل بها من تنظيرات تشكيلية، ومن التحرر من قيم المجتمع السائدة، فكأننا أمام ولادة تجربة تشكيلية جديدة لا يعيش مؤسسها مخاض التصور والإنجاز، وإنما هي وليدة اللحظة تنبني على اندفاع تعبيري يلامس الواقع، ويختلف عن القيم السائدة ويؤسس لتحولات ممكنة.

ففكرة الخلاص هنا حاضرة بين جميع الفاعلين في مشهدية الثقافة الاحتجاجية على اعتبار قيمتها الاجتماعية والإنسانية، فهذه التجربة الفنية وبالرغم من أنها تهدد استمرارية النسق الاجتماعي واشتغاله بصفة متوازنة، إلا أنها تحافظ على العناصر الاجتماعية ذات الدلالة الوظيفية؛ معنى ذلك أن هذه التجربة الفنية قد تُخفي وظيفة كامنة، وتنبئ بحلول ثورة تأكل الأخضر واليابس وتسيل فيها الدماء لتعيد الأمور إلى نصابها ولترسخ العدل والمساواة بين أفراد المجتمع.

خلاصة القول، فإن هذا الفعل الفني، سواء كان استثناء ثقافيا أو تمردا إسطيتيقيا؛ فمن خلاله يقع تصريف المعنى وإنتاج خطاب ثقافي جديد متحول، معادي للناموس ومتشبث برمزية القبيح والمبتذل على نحو تكون فيه قيمة المتعة غالبة ومهيمنة على القيمة الجمالية، فتنتشي التجربة الحسية على حساب التجربة الجمالية، وتتأسس جماليات جديدة قائمة على الاندفاع التعبيري، وهو ما ينبئ بتحول الفن إلى مجرد تعبير لا يحمل معنى في ما يعرضه بصريا، لكنه يحمل دلالة رمزية واجتماعية واضحة، حيث أولوية التعبيري عن المضمون القابل للإبصار.

فطريقة وضع اللون على الدرع لم تتطلب تخطيطا مسبقا، ولم تهدف إلى إنتاج مضمون شكلاني قابل للإبصار، بل هي في الأصل لا تتعدى أن تكون وضعا للأثر، فإذا كان اللون مرادف للحرية ويرمز للحياة، فإن الدرع يحيل إلى سلب هذه الحياة وكبح التعبير الحر والمطلق؛ فتعبيرية الألوان تكشف عن قوة الخطاب الاحتجاجي وسطوته على دروع السلطة، حيث تخير هؤلاء الأفراد تعدد الألوان دلالة على الانفتاح والتنوع وتعدد الأفكار، والدليل على ذلك أنهم لم يعتمدوا في رسمهم على اللون الأسود على اعتبار أنه يرمز للانغلاق والظلامية، فكأنهم يحاولون تحويل المشهد التراجيدي إلى إرسالية تعبر عن السعادة يلتقطها الفاعل السياسي والاجتماعي. والأكيد أن اختيار الدرع حيز مساحي استثنائي للتعبير لم يكن اعتباطيا، فالدرع فضاء مساحي متحرك تترجل من خلاله الفكرة وتظهر في كل مكان، وتعبّر عن رحلة الجنون الراهنة التي يعيشها الإنسان، والتي تستمد مشروعيتها من النزوة، غير أنها قد تنتهي بقمّة التعقل، وتنتج شخصية متصالحة مع ذاتها ومتناسقة مع المجتمع.

وتبدو صورة الدرع هنا ذات سحر خاص ينفلت من قيود السائد إلى مجال الغرابة في الممارسة والأثر؛ ففي هذه الممارسة تخمّر إبداعي ورؤية فريدة تسكن قلب العمومي، وتعتمر بسحر اللحظة الثورية فيما جسدته من فوران واندفاع نحو التمرد والاعتراف وفرض الذات. لذلك، لم تكن الألوان متوافقة مع تماسك الفضاء التشكيلي وهذا ما قد يبدو ظاهرا في تشتت الألوان المستعملة وتعددها في الحيز المساحي، فالأثر لا يهادن الواقع ولا يستسلم لمقولات الضمير الجمعي، إذ يخلق مشهدية احتجاجية تنتمي إلى الراهن والشاغل اليومي متشبثة بعتمة الحاضر ومتطاولة على الدولة، لكنها مؤمنة بضرورة التغيير. فالحرية المطلقة نجحت

في حياكة مشهد بصري معقد يحمل دلالات ثقافية واجتماعية متعددة، فتكتمل جمالية الصورة برمزية ثقافية دلالية تعبر عن الشخصية التونسية المنهكة وانزياحها نحو النزوة والانغماس في اللامعنى.... الأمر الذي شرع لهؤلاء المحتجين لقلب سكون العمومي واسترداده من براثن السلطة وتكييفه لحالة ثقافية تستعصي على الضبط والإلزام.

الخاتمة:

ومجمل القول، إنّ الممارسة الفنية لم تعد تستجيب لمقومات التفضيلات الجمالية، بقدر ما صارت متصلة بالواقع المعيش، والتي منه تنهل شرعيتها وقيمتها، حيث تتشكل الدلالات الفنية المعاصرة معبّرة عن الحالة الثقافية الراهنة ومستفيدة من التجربة الإنسانية الخصبة التي تظهر باستمرار؛ فالمنسوج الثقافي الجديد لم تعد تُحيك خيوطه الموروثات والسرديات الكبرى وقيم الجماعة، ولا حتى اللاشعور الجمعي، بل اللحظات الاعتيادية والراهنة والمتسارعة هي التي تؤسس ثقافة المجتمع وقيمته الرمزية، فكأننا أمام ولادة مصطلح ثقافي جديد محكوم بالمتعة والمشهدية، يمكن أن نصطلح عليه بـ"النزوة الثقافية"، هذه القراءة قد تنتفض على مفاهيم نظرية الثقافة، لكنها ترحل بنا إلى عوالم الإنسان المعاصر الذي ينخرط في تصريف المعنى من صميم اللامعنى، حيث يناضل الأفراد من أجل تحقيق مصالحهم المشتركة معتمدين على تفاعل تداولي مختلف وطريف يتجاوز حدود التقليد والسائد، وتكمن أهميته في إنتاج خطاب نقدي فريد تجاه الدولة والآخر. الأكيد أننا أمام استراتيجيا جديدة لفرض الاعتراف تقوم على العفوية والاندفاعية. فالمبادرة الإبداعية لا تكون متحررة من قيود السائد لغة وسياسة وفكرا ومقدسا وضميرا جمعيا، إلا إذا كانت صادمة ومستفزة تنتج صلات جديدة بين الإنسان والعالم والآخرية، وتنزع منزع الطرافة والغرابة برفض الأشكال التعبيرية السائدة والمتكررة ... إن الإنسان اليوم يطور ممارسته الثقافية ويراجع الأنماط الأسلوبية والأشكال التواصلية المعتادة ضمن سيرورة لا تتوقف .... ويستوجب هذا النمط الثقافي الجرأة والعفوية من أجل صيانة الذات وصياغة خطاب بصري يتشبث بالتجربة الذاتية ومقاربة الواقع كما هو لا الواقع المشوه في أروقة السلطة والنظام القائم، وتكون هذه القيم محفزة على المغامرة والتغيير الذي يكشف عشقا للحياة جارفا وإصرارا على البناء والتجديد.

القصد من تقديم هذا كله، يتمثل في إبراز قيمة هذه الذائقة الفنية في الحراك الاجتماعي، حيث لم يعد الرسم على الدروع الأمنية مجرد تعبير اندفاعي تلقائي، بل أصبح حالة ثقافية جديدة تحمل غرابة وغموضا، وتؤسس دينامية اجتماعية تخترق من خلالها الأفراد حاجز السلطة وجدار الصمت. فهذه التجربة الفنية، وبالرغم من عدم انصياعها لجبروت القيم الجمالية وانفلاتها من وساطة المعايير الفنية، إلا أنها فرضت نفسها في الفضاء الاجتماعي، ووفقت في توليد طاقة تعبيرية تغييرية، بالرغم من مخاضات التشكل منتعشة من

الوضع السياسي المتأزم وضعف الدولة وحالة ارتخاء السلطة. وفي الحقيقة، فإن هذه التعبيرات الاحتجاجية أُصيبت بالضمور، لكن طيفها مازال مؤثر في الذهنية الراهنة، حيث عبرت هذه الدينامية عن انبثاق حراك ثقافي واجتماعي ينحني لمقولات الحس المشترك ويتشبث بنسف رمزية الدولة والقيم السائدة، مما يجعلنا أمام تساؤل حول تفشي ظاهرة العنف العمومي وهذه المشهدية القاتمة التي تفشت في الفضاء العمومي من خلال نقاشاتها وحقلها التداولي العنيف الذي تجاوز حدود الفضاء الحسي وانطلق نحو الفضاء الافتراضي.

قائمة المراجع والمصادر:

- **محمد الترسالي**، التغير الاجتماعي بين النظرية والواقع، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب 2017
- **ديفيد أنغليز وجون هغسون**، سوسيلوجيا الفن: طرق للرؤية، ترجمة ليلى الموسوي، مراجعة محمد الجوهري، سلسلة عالم المعرفة، العدد 314، الكويت 197
- **ستيفان تونيلا**، سوسيولوجيا الفضاءات الحضرية العامة، ترجمة إدريس الغزوانوي، المجلة العربية لعلم الاجتماع: إضافات، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، العدد 46، بيروت 2019
- **كمال الكشو**، الفن والثورة، دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، تونس 2013
- **كمل بومنير**، النظرية النقدية لمدرسة فرانفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسال هونيث، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى، بيروت 2010
- **مجموعة من الكتّاب**، نظرية الثقافة، ترجمة علي السيد الصاوي، مراجعة الفاروق زكي يونس، سلسلة عالم المعرفة، العدد 223، الكويت 1978

قائمة المراجع والمصادر باللغة الفرنسية:

- **Blanc(N) et autre**, le concept de la représentation psychologie, PUF, Paris 2006
- **Claud Levi-strauss**, la pensée sauvage, Plon, Paris, 1962
- **Fichier G.N** (2005), les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, 3éme Edition Paris, Dunod.
- **GAY, R**, Talcot Persons et la sociologie américaine, PUF, Paris, 1978
- **Georges Balandier,** anthropo- logiques, librairie générale Française, Paris, 1985
- **Jean Bardy**, la création et l'art, Ed, Le harmattan, Paris.
- **Michel Ragon,** le journal de l'art abstrait, Ed. skira, Paris.
- **Patrick de Haas**, le dessin contemporain, Ed. cnpd, Paris, 1980 /1981
- **Pierre Bourdieu**, la distinction, critique sociale du jugement, Ed Minuit, Paris, 1979

قائمة المواقع الرقميّة:

- https://mawdoo3.com/
- http://www.assabah.com.tn/article/178656/

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

info@mominoun.com
www.mominoun.com

All rights reserved © 2021

جميع الحقوق محفوظة © 2021