الصحافة اليوم
La Presse.tn DE TUNISIE
twitter facebook Sport
تصفح الصّحافة PDF
الأعداد السابقة

ملفات خاصة

أرشيف الملفات الخاصة

ألبوم الصحافة

خدمات
الطقس
قطارات
طيران
بورصة العملة
أوقات الصلاة

مواقع هامة
La Presse.tn DE TUNISIE

فكر وإبداع

بين ابراهيم الضحاك وعادل مقديش

الهلاليات بين العفوية والبساطة والغرابة والتعقيد

«إبراهيم الضحّاك» و«عادل مقديش» فنانان تونسيان أصيلي الجنوب التونسي اهتما في تناولاتهما بالسيرة الهلالية .ولد إبراهيم الضحاك سنة 1931 بمدينة «قفصة» درس بأكاديمية الفنون الجميلة بروما فيما ما بين (1957 - 1961) وتتلمذ على يد عدد من كبار الفنانين الإيطاليين، وخاصة منهم الرسّام «أمير يقوبارطولي» نال جائزة(كارلوسفيارز) سنة 1961 وفي نفس السنة تحصل على جائزة الطالب الروماني من أكاديمية روما، كما نال جائزة مدينة تونس سنة 1992 والجائزة التقديرية القومية في الفنون التشكيلية سنة 1993 وفي عام 1994 فاز بالجائزة الوطنية للفنون التشكيلية. وقد أقام العديد من المعارض الفردية والجماعية.

أما «عادل مقديش» فقد ولد بمدينة صفاقس سنة 1949 تحصّل على شهادة الأستاذية من معهد التّكنولوجيا للفنون بتونس. وهو عضو في اتّحاد الفنّانين التّشكيليين أقام العديد من المعارض داخل تونس وخارجها. ارتبط كليهما بالأقاصيص والحكايات من خلال ما يتجلى من اجتثاثهما للنص الحكائي ومتابعة أساليبه والتخفي وراء تيماته لا سيّما ما يتبدى ضمن الاستناد إلى بعض الأقاصيص والسير كالسيرة الهلالية نسبة إلى قبائل «بني هلال» الذين أتوا مرتحلين إلى تونس بحثا عن الكلإ والمرعى تعاد صياغة الحكاية في لوحات «ليليّة». فقد اهتم كل من «الضحاك» و«مقديش» بالسيرة الهلالية لكن بطرائق تبدو على نحو من الاختلاف تتراوح بين البساطة والتعقيد.

الهلاليات تتحمّم بعطر السواد مع «الضحاك» و«مقديش»

لقد استند كل من «إبراهيم الضحاك » و«عادل مقديش» في تناولاتهما التشكيلية للسيرة الهلالية على الاستعمال المكثف للتباين القائم بين الفاتح والداكن والمتمثل في القيمة اللونية الأبيض والأسود ضمن استعمال تقنية الحفر عبر «الضحاك » أومن خلال الاستناد إلى تقنية المائيات المتمثلة في الحبر الصيني والأكريليك. إن هذا الاستعمال إذا ما أرجعناه إلى مصدره الإيحائي (السيرة الهلالية) هذا ما سيحيلنا إلى الأبعاد الثّقافية والاجتماعية التي صنعت إثرها كمآثر تاريخية اجتماعية ضاربة بجذورها في مبدإ الزمن. كتاريخية استعمال اللون الأسود.

وبالتالي فإن «إبراهيم الضحاك» و«عادل مقديش» قد وظفا الأسود ليس من قبيل الاعتباطية - بل - لما تكتسيه هذه القيمة اللونية من أبعاد روحية ووجدانية، ومن ترسبات ثقافية اجتماعية، تاريخية يلاعبان فيها الذاكرة فيحييها ويحيّنها ويلبس شخوصها وفضاءاتها حلة القيمة اللونية في اصطباغ مع مادة الحبر ذاك ان مقديش نجده «استبطن في مسارات التاريخ بعض الرموز والأطياف التي وفرتها الذاكرة الشعبية.... تنفذ إلى ذهن الرسام وتنفذ عبر أنامله إلى فضاءات اللّوحة بعد أن تتحمم بعطر الحبر الأسود» ناهيك الضحاك الذي تواشجت لديه جملة من الرؤى والاطياف تنسم خلالها أريج الموروث الشعبي. وبالتالي لقد حاول كل منهما المحافظة على نقاء اللّون عبر احتفاظهما على القيمة اللّونية للأسود مع نظيرتها للأبيض. لكن ذلك ساعد في أن يقرّب إلى النّفس جميع الذّبذبات التي تكمن وراء ألوان الطّبيعة، فيتكثف الحساسية وتخفف لتغدو ألوانا لامتناهية... هي عالمهما الذي تتمازج فيه الأشكال كافة لتذوب من ثمّ في الأبيض والأسود كما أسلفت بالذّكر آنفا.غير أنّ «مقديش» لئن استعمل التّباين بين الأبيض والأسود إلّاأنّه لم يستخدم التدرّج اللّوني فيها، بل حافظ على التّناسق اللّوني الموجود بين الفاتح والدّاكن في تناغم فهي ليست ألوان اللّيل ولا النّهار. هي ألوان تشتهي فيها النّفس أن يعدم فيها المكان والزّمان وينتفي الوجود إلا من الوجود (الذّات) لتصبح الذات ذات متأمّلة...حالمة...فتنفصل حتى عن ذاتها. وإن هذا التناول والالتزام في الاعتماد على التباين حدا بهما غلى التسطيح ذاك أنّنا « لا نكاد نسدل الرّحال على رسم للظّلال ليصبح اللّون قد بنى جسدا لونيا مبتكرا ضمن ما أوجده من بنية ومفردات تشكيلية قد أجهضت الفضاء لينبئ بمرام وقراءات مختلفة. ذلك أن استعمال القيم اللّونية الأبيض والأسود، إنّما يرتبط بالنص الأدبي المشفوه أوالمكتوب ضمن طابعه القصصي الرّوائي الذي يروى عادة في اللّيل. فلئن كان الأبيض نهاريا فاضحا لمعالم الوجود والحياة، فإن السّواد ينبس عن عالم الظّلمة والسّكينة، عالم اللّيل الذي هوبطبعه عالم الحكايات والأقاصيص لتعلن بالتّالي ثنائية (الأبيض والأسود) عن ثنائية اللّيل والنّهار ضد العتمة ليرتهنان بالحكاية والخرافة « ذلك أنّ الخرافة تروي في اللّيل» فأغدق بالتالي «إبراهيم الضحاك» و«عادل مقديش» تشكيلاتهما مستعملين تقنية الحفر والحبر الصّيني والأكريليك صانعين بذلك مؤالفة غزلية بين الابيض والاسود.

إبراهيم الضحّاك بين بساطة التناول وسردية الاحداث:

بساطة التناول

استطاع «إبراهيم الضحاك» عن طريق خياله ان يطوّر جملة مفرداته التشكيلية مطوعا إياها لتتماهى مع التراث في صيغه الحكائية وذلك ما تبدّى من خلاله تقصيه للسيرة الهلالية وتقفيه لأثر الجازية ، صاغ ذلك من خلال اعتماده على الحفر كتقنية جامعا في ذلك مؤالفة غزلية بين الأبيض والأسود محاولا بذلك ان يتجاوز المفهوم المتداول ويعيد استنصالها من ترسبات المخيال عبر ما ترسبت به وحفرت فيه من أحداث ليعيد حفرها من جديد تشكيليا على محامل متنوعة، وفي مقاربات لونيّة فريدة، فيستدعي الضحّاك الصورة الذهنية التي أمدها به الموروث الشفوي وأعاد تشكيلها عبر السمع والانصات، وأيضا عن طريق البصر والتبصر وحفظتها له المصورة ذاك أن « المصورة هي

القوة التي تحفظ المحسوسات التي يدركها الحس المشترك وتبقيها فيها بعد غيبة المحسوسات وليس لهذه القوة حكم على ما تحفظه، يقول ابن سينا « فالصورة المحسوسة تحفظها القوة المحسوسة التي تسمى المصورة والخيال» ليعيد بناءها من جديد معلنا تجلّيها في صورة مادية تستكن إلى الفعل التشكيلي ، فلم يعد تلك المادة المخزنة بطريقة صرفة بل حاول إعادة تحويل وتحوير ذلك الموروث عبر دعائم داخلية أتت جامعة بين ثناياها الجانب الحسي والروحي.

القص وسردية الاحداث

لئن أتى الضحاك محاولا إعادة بناء صورة تشكيلية جديدة إلا أنه بقي محافظا على نمط السرد وتتالى وتتابع الاحداث فتأتي الاعمال ذات نمط متسلسل تتابع فيها الاحداث وفي هذا السياق يمكن ان نلتمس التصاقه بالحكاية ضمن طابعها السردي ليأتي كحكواتي تشكيلي وفي هذا السياق يقول الضحاك « أنا حكواتي بالأساس» ذاك ما تمظهر من خلال جملة محفوراته حول الجازية التي أتت في شكل تتابعي متسلسل، قد أجهض فيها فضاءه مقسما إياه إلى جملة من الخانات اتت كل خانة من تلك الأخيرة قاصية لحدث من الاحداث محدثا بذلك ديناميكية داخل فضاء العمل ودالا على الحركية والاختلاف والتنوع في الأحداث والشخوص والمواقف والمواقع والتي من شأنها أن توحي بتحول الإطار الزماني والمكاني .

وبالتالي إن عملية التكرار لهذه المفردات التشكيلية إنما تستدعي استحضار البعد اللامادي أي الزمن وذلك انطلاقا مما يثيره الأثر من هوامش في المتقبل تستدعي فيه تفعيل إرهاصات الذهن وإن كان يتعدى ذلك البعد المادي ليتصل بما يؤسس من معاني وإدراك وتواصل بين الإنسان والأشياء المدركة وبين المبدع والمتلقي عبر ما تفرزه الآثار الفنية من تمثّلات للأشياء وعلاقات رمزية بين الأشكال والعلامات والإيقاعات الحسية. فيكون بذلك مدركا كقيمة أو مجموع قيم جمالية تنهل من الأحاسيس والرموز والوعي واللاوعي يأتي فيها العمل بسيطا في طرحه وفي معانيه وشكلاني بالأساس. إنّه فعل إنشائي المبدأ يغازل فيه التراث ضمن فضاءه يملأ من خلالها المحمل بأشكال يؤسسها فيكون النسيج والحبكة لديه شاذة على صيرورتها وتدعوك الحيثيات إلى التأمل في مراحل العمل وتيماته وإرهاصاته. ذاك أن أفعاله بسيطة قائمة على التجلي والانكشاف، فالبحث، والتقصي. لتبقى شواهد خاضعة للمتابعة ووجودها براهين على التمشي إنها حقيقة إنشائية ووصفات يتجلى فيها الفعل بكل وضوح، فيها لذة الحركة والتوليد الشكلي وفيها الانسيابية وبساطة الأشكال مقترنة بين جدلية الفعل المقام بين مسار الحركة وحبكة الموضوع وجدلية الخارج والداخل، المتأتية احيانا من الواضح جدا إلى الخفي والتخميني.

ومن هنا فإن انعكاس الأشياء بهذه الطريقة يشكل الإشارة التي استدعيت من خلال تجربة الفنان الحياتية والتي تمنحنا نحن الاهمية التي نملكها دائما في الوانه ...إن بناء الحبكة في الاعمال الفنية التشكيلية يعتمد على الانسجام ما بين الشخصيات في اللوحة ومحيطها بحيث يهيمن التناسق والتنظيم مهما كثر عدد هذه الشخصيات «

لقد استندت التوظيفات التشكيلية التي أتى على صياغتها «الضحاك» مستلهمة ومتأثرة من بيئة الجنوب التي كان يعيشها وما تكتنزه من محفوظات واثار شعبية فكانت عفوية بسيطة تتماهى مع راهن الواقع المعيش فتنتفي إذّاك المسافة بين اللوحة والواقع ذاك «أن المسافة بين اللوحة والمعيش اليومي تكاد تكون معدومة، إذ ان الفنان يتشظى أفكاره من البيئة ويستلهم ابداعاته من منابعها، لذلك جاء أسلوبه التشكيلي يتجلى بكثير من العفوية والبساطة،وهذا ما يتماشى مع حياة البادية الخالية من أي تكلّف.ويلبس الشكل الفني لدى «الضحاك» أحيانا، حلية السذاجة».

«والحقيقة في العمل الفني ليست الألوان، أوالأفكار...إنها التصورات التي لا حدودها لها، والتي يشكل الوهم اوالخيال ضفافا لها والتعامل مع العمل الفني ليس لها أوّل أوآخر فهوكل متكامل ليس في الخط ولا في اللون وحده، والعمل يهدف إلى محاولة إبهار المشاهد، والكل يتألق ليبهر الشعور، ويعبر عن رؤية خاصة بالفنان، فليس للوحة أجزاء مفردة، إنها كل واحد وفضاء واحد».

حاول الضحاك ان يدمج المشهد التمثيلي بالفكر التشكيلي، بحيث نجد ان هذا المشهد قد اخترق الصورة المشهدية، ليجعلها مجرّد علامة شكلية، تسرد مسار إنشائيتها، دون ان تتنكر للشحنة التعبيرية، فلم يتنكر «الضحاك» لتعبيرية المادة والأداة. وفي المقابل لم ينفي أهمية الشحنة الحكائية، التي احتوتها والتي تجعلها تحاكي «الواقع» بيد ان هذه المحاكاة لم تكن سلبية كما عبر عن ذلك «بول ريكور» في كتابه « الوجود والزمان والسرد» بحيث أعاد «ريكور» صياغة مفهوم المحاكاة لكي يبين مدى فاعلية الخطاب المسبوك بصيغة السرد، على البعد الرمزي والواقعي ، في الوقت نفسه... وهنا يجب أن نفرق بين المحاكاة بوصفها تقليد للفعل، في خطاب ما، وبين الحكي بوصفه وصفا للأحداث. إذن فإن الخطاب السردي على حسب تعبير «ريكور» لا يعكس فقط أويدون تدوينا وحسب، عالما مصنوعا سلفا بل ينشئ المادة المعطاة في الإدراك ويطوعها ويخلق منها شيئا جديدا».

عادل مقديش بين الخيال وعسر القراءة

«سعى عادل مقديش إلى وضعنا أمام مشاهد تراثية مرتكزاتها القيم الإجتماعية والأخلاقية التي قامت عليها السيرة الهلالية ألا وهي : الفروسية المجسمة في الحضور الدائم للفرس والحرب والشجاعة مجسمة في السيف والحب والدهاء والحكمة مجسمة في شخصية الجازية والاقدار مجسمة في رقعة الشطرنج التي تمثل لعبة الحياة والموت « صاغ جميع هذه التناولات التشكيلية عبر مفردات مغربة في الخيال مستدعيا الذهن إلى التقفي لفك طلاسمها، فتستدعينا جميع المفردات إلى تحسس حيثيات سيرة السيرة في الماثور عبر الأثر ويتجلى ذلك مثلا في:

الشخوص والجنوح إلى الغرابة

من الملاحظ أن «عادل مقديش» لم يستند إلى وحدة الشخصية المحورية ولم يرتبط بالسردية إلا فيما يخص الجانب الإبداعي فالمرأة تأتي ملتصقة بذاكرة الفنان متمظهرة في مستواها اللاواقعي فتأتي متجاوزة لحدود مراسم الصورة الواقعية ذاك أنه لا شيء في عالم «مقديش» الفني غير امرأة، امرأة ذات وجه، امرأة ذات قفا، امرأة لا وجه لها ولا قفا. امرأة مبتورة النهد، امرأة منتفخة النهد، امرأة قناع إمرأة تعرت أوصالها، بلقيس كشفت عن الساق، امرأة دمية ذات خيوط، في يدي محركها»

يحركها «مقديش» فتتغير هذه المرأة وتتلون (كالحرباء) تتخذ لنفسها تشكلات عدة فتتجاوز بالتالي وحدة الشخصية المحورية المتكررة في الطابع الحكائي ليتجلى عن صورتها أشكال جديدة، تتغير وتتحور في كل مرة، لتؤثث كل مرة فضاء مبتكرا يوحي بغرائبية الصورة المرسومة لهذه الأخيرة. ذاك هوالشأن بالنسبة لرسم صورة (أبطال الحكاية) الذين تأتي صورهم متغيرة أيضا غرائبية في أغلب الأحيان متجاوزة بالتالي لرسم صورة البطل في الحكاية القصصية. لتأتي هذه الشخصيات التشكيلية تتغير وتغير المشهد والحدث المرسوم الذي يأتي جامعا لازدواجية الحركة والسكون في مشاهد تحافظ على صورة (المرأة/الشهوة)، صورة المرأة المبتغاة من الفحول، لتأتي (المرأة/الأنثى) في لوحات مقديش محاصرة وقد طوقت بالعناصر الفحولية الذكرية (الرجال، الأحصنة، السيوف، الرماح...)

لتتبدى المشاهد جامعة بين الطابع الملحمي ضمن حركية الحدث : القتال، النزاع... وعبر آلياته : السيوف، الرماح، أو ضمن السكون ليناط بالمشهد هالة من الإيحائية التي تتواجد فيه أيضا نفس آليات المشهد الملحمي السيوف، الرماح، القواطع. وعلى هذا النحو يأتي التقابل في الهلاليات ليبرز سمات جديدة تنطلق من ذات (المرأة والرجل) لتكتسي طابعا جديدا بين المتضادات في تقابلها، بين الأشكال القضيبية السيوف والرماح وبين الأشكال المستديرة النهود والأرداف. بين الأشكال الحادة والقواطع وبين انعدامها.

فتصبح اللوحة عند «مقديش» واحدة من امكانات متعددة وينتج فضاءه التشكيلي عن نوع من اللعب المنظم، إذا يتغير

الفضاء التشكيلي لدى «مقديش» من لوحة إلى أخرى بحسب تغير العلاقات التي تجمع بين العناصر المرسومة والمتداولة. أوبحسب هندسة العناصر في الفضاء.

توظيف الفراغ

لقد تمثل الفراغ في الأعمال التشكيلية كأحد العناصر التشكيلية المهيبة التي أتى على التفنن في إدراجها الفنانون كما استند إليه وأقحمه «مقديش» في أعماله فبات كأحد العناصر الجليّة التي تحاك به وحوله جملة العناصر وتصاغ ضمنها الأحداث ولقد حدّدت «أمل نصر » الفراغ في نوعين والمتمثل في :الاستجابة المنطقية والاستجابة البديهية.

الاستجابة المنطقيّة هي التي نحاول من خلالها استنتاج الفراغ وفقا لتجارب مكتسبة أوالتّقاليد المسلّم بها. ويأتي ذلك إلى توالد الشّعور بالتّزامن مع الحدث المصوّر ومن هنا يحاول كلّ من الفنّان والمتلقّي التوصّل إلى تحديد منظّم ودقيق للفراغ ويطبّق ذلك بوضوح في نظام المنظور الهندسي. أما الاستجابة البديهية هي الاستجابة للفراغ بشكل حدسي بديهي دون أن يستلزم ذكر مواجهة الحقائق والأحداث وذلك يقود الفنّان المتلقّي إلى الانغماس في الفراغ واسترجاع حالة الغموض والأساطير التي تضفيه على اللامتناهي واللّاشعور» . وإنّ ذلك ما نتبيّنه مثلا من خلال لوحة «لقاء».

ذلك أن اللّوحة قد صوّرت شخوصا يمتطون صهوة جياد في حالة نزاع ومبارزة يتحرّكون في فضاء مطلق أشبه بالحلم موح بالتّناقض بين الأشكال والخلفيّة. إن المساحة اللانهائية خلقتها أوضاع الشّخوص أنفسهم حينما ظهروا كما لو كانوا معلّقين في الفضاء، وفي هذه الحالة فإن الفراغ الذي يتّخذه «مقديش» لا يتمظهر في شكل طبيعي، حيث أن هدفه يصبح هدفا إدراكيا وليس حسيّا، له صلة بالأفكار والحالات أكثر من صلته بالمظاهر الماديّة الحقيقية حيث نتلمّس وجود الأشكال داخل (فراغ مثالي) بدلا من وجودهم داخل فراغ معالج بأسلوب واقعي. ذلك ما نتبيّنه ضمن خلفية تلك اللّوحة التي انبنت على خلائها من أي عنصر تشكيلي، حيث اكتفى فيها بالإبقاء على بياض الحامل الورقي وهذا ما يجعل اللّوحة سابحة في فضاء أعلن وجوده بالقوّة ضمن تشكيل العناصر فيه، بعد أن كان موجودا بالفعل، فهدف من ثمّة إلى تحويل الأشكال إلى مجموعة من العناصر التي تتحرّك في عالم مطلق. ذاك أن «مقديش» قد صوّر الأشكال بصورة يصعب معها تحديد المكان والزمان الذي وجدت فيهما عناصرها فتقود الفراغ إلى عالم مجهول لا حدود له. من هنا كان الفراغ محمّلا بالمعاني والمشاعر والمدركات الحسيّة والرّوحيّة على الرّغم من خلوّه من الأشياء فيتحوّل الفراغ المفتوح على مسطّح اللّوحة إلى فراغ موح بالمشاعر والمعاني ولكن الفراغ في اللّوحة قد يمثّل عائقا في بعض الأحيان، يعوق التّوازن بينه وبين باقي الأجزاء والعناصر التشكيلية. إلا أنّه مع «مقديش» قد اتسم بالاتّزان يقدّم فيه ومن خلاله تعبيرا ومثالا للتوازن الحساس في استخدام الفراغ في كلّ من الأركان الأربعة لمسطّح اللّوحة ويرجع ذلك إلى قدرته على تحويل ذلك الفراغ إلى فراغ موح ويكمن ذلك في اتجاه .

«مقديش» الهادئ المتّزن وقدرته على امتصاص مساحة اللّوحة كلّها في نظرة واحدة وإن ذلك ما نتلمّسه في التّوازن الكامل بين الأشكال المصوّرة والفراغ المفتوح الذي يحتويها، سواء الذي يحيط بها أوالذي يتخلّلها فإن اللوحة وقع تصويرها داخل مساحة خياليّة، لا يظهر فيها خطّ الأرض أوالأفق بل تسبح العناصر في مكان وزمان خياليين.

ويعتمد بناء التّكوين على العلاقة بين حركة العناصر واتّجاهها، وبين العناصر التي تحتملها. كما تتحوّل الفراغات التي تتخلّل العناصر هي الأخرى إلى أشكال سالبة ضمن عناصر التّكوين والفراغ المحيط بها. فإذا افترضنا إزالة العناصر المكوّنة للعمل وأبقينا على الأشكال التي أقامتها الفراغات لأحدث لنا ذلك عمل جديد ضمن مفردات هندسية تهندس اللّوحة بطريقة أخرى. وما يشدّ الانتباه في تلك اللّوحة هو قيامها على هندسة الشّكل البيضوي، داخل مكوّنات العمل التّشكيلي. كما يتجلى ذلك أيضا في لوحة «مبارزة» ففي الوقت الذي يتّجه فيه جسد الرّجل وجسم الحصان إلى الجانب الأيسر من اللّوحة، فإن رأس الحصان الذي يتصدّر المقدّمة يعود لينظر إلى الاتّجاه المقابل متماهيا في الفعل مع الشّكل الذي يعتليه، هذا في مستوى التّركيبة العامة. كما يمكن أن نتكشّف على هذا الشّكل البيضوي ضمن أجزاء أخرى مثال ذلك ما نلحظه في أرجل الحصان سواء الأماميّة منها أوالخلفية كلّ على حدة أومجتمعة وذلك ما توضّحه الصورة التالية للوحة «مبارزة».

كذلك الشأن بالنسبة إلى معظم اللوحات وبالتّالي فإنّ الفراغ المهندس ذوالشكل البيضوي شبيه بسردية فعل الراوي أوالحكواتي الذي يقوم بسرد القصة أوالحكاية فيشد إليه الألباب من خلال التشويق عبر ما يحدثه من فواصل صمت وفراغ هامس موح يشد إليه الناظر المستمع فالحكاية الشفوية هي نسيج تفاعلي للنظرة المعبرة والصمت الهامس بالمعنى والكلام البليغ في تماه مع همهمات الراوي أوالحكواتي.

تجلّيات الكتابة

يبدو«مقديش» ضمن استعماله للكتابات عبر حيز فضاءاته في الهلاليات كأننا به إنما يذكرنا بشكل المخطوطات أوالرسائل التي كانت متداولة والتي تبعث مع الرسل . كما أن هذا الشكل الهندسي إنما يوحي أيضا بشكل اللوح الذي كان يستعمله المؤدبون في الجوامع ويستعمل لتعليم الصبية الكتابة والقراءة من اجل الحفظ والتعلم حتى تتحقق الإجادة، وهي نفس الطريقة التي كانت دارجة في بلاد المغرب. ويقول ابن خلدون « أما طريقة المغرب والأندلس فيكفي أنها تعتمد محاكاة الخط في كتابة الكلمات والجمل ويكفي ذلك من خلال التعلم ومطالعة المعلم له إلى أن تحصل الإجادة له فيسمى مجيدا » وإن ذلك ما نلحظه في بعض الصيغ التشكيلية ضمن إقحام الكتابة والاهتمام بمستواها الشكلي في أعمال « مقديش» الذي لئن أتى محورا لشكل الحرف الكتابي تشكيليا إلا أنه لا يلغيه، أبدا . فيصبح النص المصاحب للصورة التشكيلية ينطلق من صيغته الغرافيكية ، لأنه يأتي في معظم الاحيان متجاوزا لمعنى العبارة أوالكلمة ويقول الفنان السوري محمود حماد في هذا السياق « إن استخدامي للكتابة العربية لا علاقة له بما تعنيه العبارة، اوالكلمة، لأنني أريد من الكتابة الشكل التصويري والبناء التشكيلي لشكل الحرف والكلمة» كما هوالشأن مع «عادل مقديش» فقد ركز على المستوى الشكلي للكتابة فجعل يتلاعب بطريقة الكتابة حيث يقلب شكل رسم الحرف ويأتي بنضائرها من حيث التجانس والتماهي في القولبة الهندسيّة، إضافة إلى عملية التكرار وما تحتويه من نسيج، فكان التّكرار كأحد العناصر يتعدد ويتكرر في اختلاف «فالتكرار ليس تشابه الواحد كما انه ليس تشابه المتعدد» حاول بفضلها أن يخلق نسيجا زخرفيا وخلافا للتغييرات الهندسية فإن «مقديش» يعيد هندسة لون الكتابة، فالكتابة عادة تتحمم بلون صباغ القلم بيد أنها معه تحافظ على لون ونقاء مسطح اللوحة وبكارتها ضمن حفاظها على بياض حاملها وتلوين المساحة الخارجية له بالقيمة اللونية (الأسود) ضمن استعمال لنفس التقنية الحبر الصيني أوالأكريليك . إن «مقديش» نجدة يتلاعب بتوزيع القيم اللونية داخل المساحات المؤطرة مما يؤدي إلى أن تتحول هذه الكتابة إلى نسيج قد نسج بخطوط لا مقروءة مع تلاعبه بالقيم اللونية مما من شأنه أن يحدث ذبذبة بصرية حيث أن العين لا تستطيع التركيز على هذا النّسيج المكتوب باعتبار قوّة الأسود ونصوعه لاسيّما إذا كان الأسود يمثل الحد الأقصى للدرجة عكس الأبيض الذي تساوي درجته الصفر. وبالتالي من خلال الاستناد إلى هذا الجانب التشكيلي يصبح متجاوزا لمستوى النص الحكائي لا سيما توظيفه أيضا لتوقيعه ضمن فضاءات «هلالياته» بل إنه يتجاوز ذلك ليزاوج في نفس الحين بين الكتابة العربية ضمن مقروء حروفها والكتابة الأعجمية، كما انه يستعمل بعض الأرقام التي تدل على زمن الإنجاز والتاريخ، ليأتي في هذا السياق مجانسا لكتابات عدة ليصبح المقروء لا مقروءا لتغدوالأهمية في الجمالية التي تحدثها تلك الأخيرة عبر تطويعه لخصائصها عبر التكرار والتحوير لخلق نسيج زخرفي . كما يوظف التوقيع في بعض الكتابات ليخلق بها عنصرا تشكيليا جديدا محوّرة في تراكيب مبطّنة على

فضاء المحمل ليجهض فضاء المحمل بتواتر للعلامات والرموز من ذلك رقعة الشطرنج التي تتوسدها المرأة والحصان لتصبح المرأة أحد عناصر هده اللعبة ذاك انه كلما غيرت هذه المرأة موقعها إلا وحوّر شكلها وبنيته فضاءها ذاك هوالشأن بالنسبة إلى الخيول التي أتت لتتشكل كأحد العناصر الإيحائية الدلالية وإن ذلك ما يتوضحه الصورتين التاليتين:

ليأتي بالتالي «مقديش» متلاعبا بالأشياء، يحمّلها معان تتجاوز صورها الظاهرة ليأتي الكلام متخضبا بين ثنايا التشكيل هامسا نابسا ليس بالمعنى فحسب بل بإيحائية الشكل في غنائية مطردة وبالتالي تبدوالعلامات حاضرة الوجود في أعماله زاخرة بالدلالات والإيحاء ذاك أن «عادل مقديش» قد «انطلق من تجريد للعلامات والرموز التقليدية فجمع منذ سنة 1985 هلسنة بصرية تتمظهر بين الحركة الشعبية والحكايات كألف ليلة وليلة فيها تشابك لحريم وشخوص في فضاء هندسي أسهب الأشياء فيها والمكونات معالجا إياها بطريقة تنفلت من الواقعية».

وعلى هذا الأساس حاولت في هذه المقاربة التعرض إلى بعض الجوانب العلائقية ضمن التناولات التشكيلية لكل من «إبراهيم الضحاك» و« عادل مقديش» من خلال بعض عناصر الوصل والفصل من خلال المراوحة في أعمالهما بين البساطة والعفوية والغرابة والتعقيد انطلاقا من تأثرهما بالسيرة الهلالية وإن هذه المقاربة لتحتاج إلى مزيد إسالة الحبر عبر البحث المستفيض حول العلامات والرموز والشخوص وطرق توظيفها والعلاقات وتمات الوصل والفصل بينها...

جميع الحقوق محفوظة © الصحافة 2011