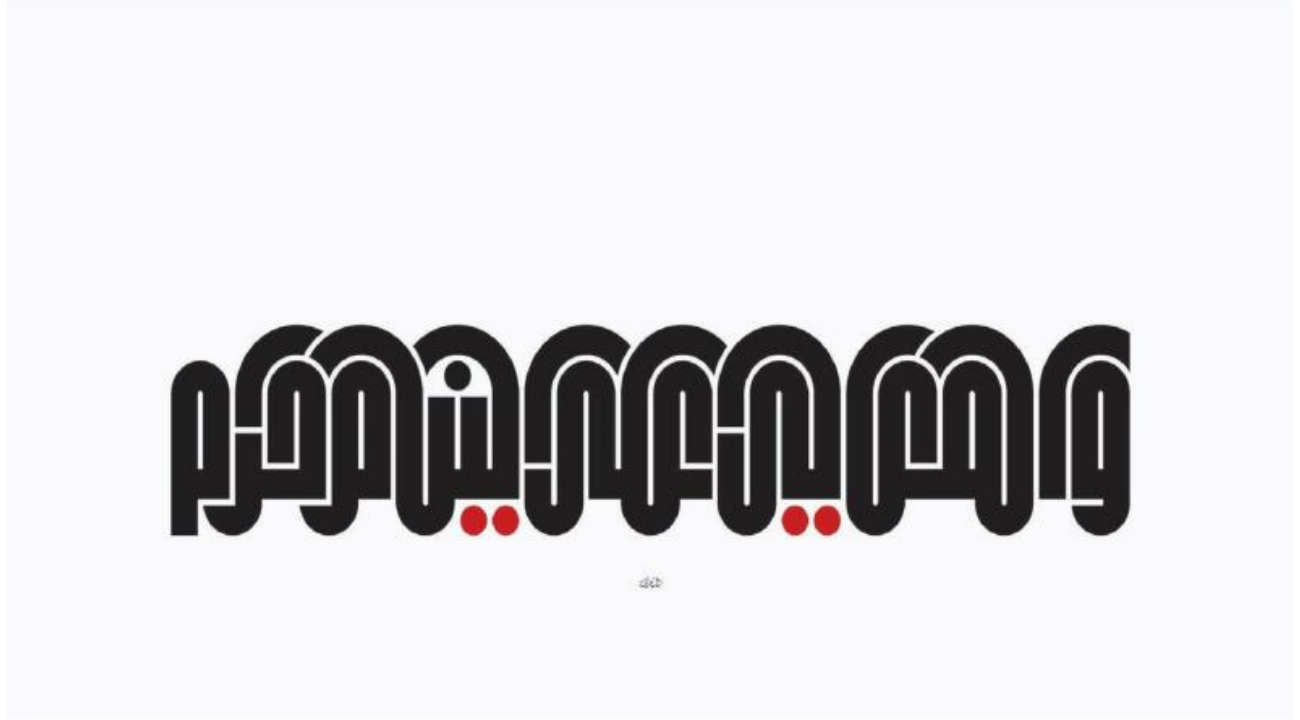


التراث العربي الإسلامي واللوحه العربية المعاصرة

ضفة ثالثة - خاص

تشكيل



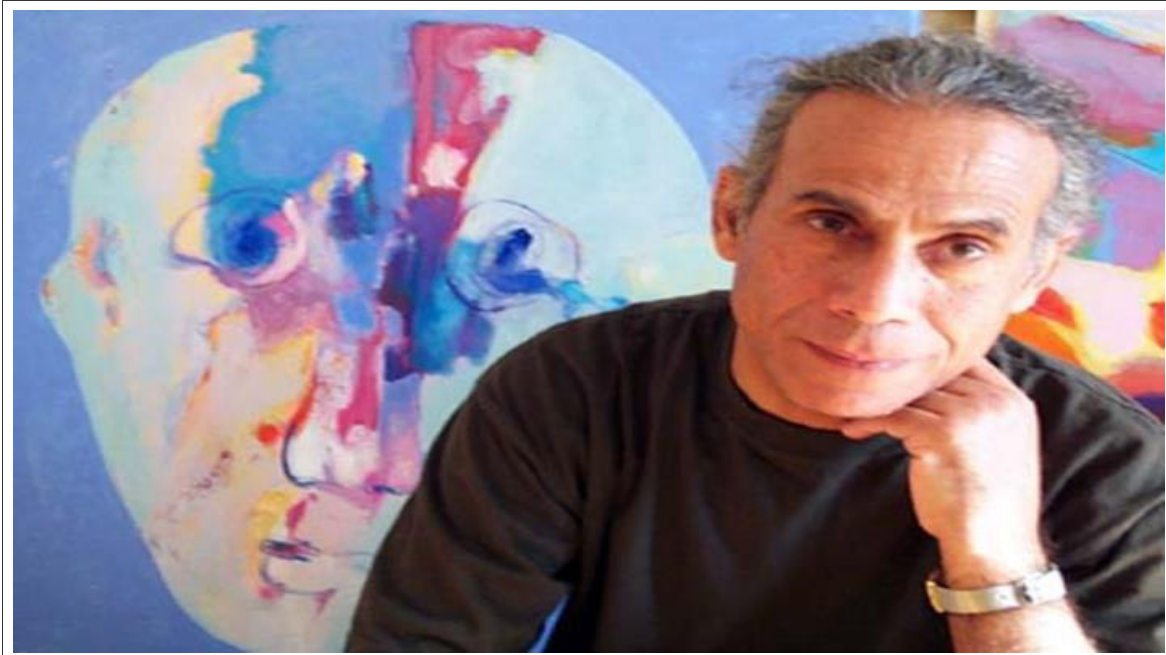
(أحمد شوقي: والمعالي على النيام حرام/ بخط منير الشعراني)

لم يكن التراث الثقافي العربي الإسلامي، يوماً، مجرد مادة ميتافيزيقية، أو تاريخية، يرنو إليها الفنان، كلما ضاقت به سبل العولمة، أو شعر بأن هويته العربية باتت مهددة من فرط ما يشوب تاريخه من تحريف وتزوير من لدى القوى الكولونيالية وأجهزتها القمعية وقنواتها الاستشراقية المتشعبة داخل الثقافة والاجتماع العربيين. فالتراث الفني، من معمار ومنمنمات وكاليفرافيا وكتابات منقوشة ومسكوكات، ظل يُشكّل لدى الفنان المعاصر خزائناً فكرياً لا ينضب، بل وأحد أبرز الملامح الجمالية الآمنة، التي احتفى بها فنانون عرب من أعاصير التأثير الغربي على اللوحه العربية المعاصرة، سيما خلال ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم، حيث برز التراث بوصفه براديفم يتأرجح بين القومية والهوية داخل ثنايا التشكيل العربي، إذ لم تعد العملية الفنية التخيلية، ترتبط بمسارب الجسد واستيهاماته، بل أضحت أكثر ارتباطاً بعوامل برائية خارجة عن حدود الجسد وسلطته. لقد اكتسحت مفاهيم التراث والهوية والقومية سطح اللوحه المسندية العربية، وراكت نتاجاً فنياً جديداً، في كل من العراق وسورية والمغرب والجزائر، وغيرها من البلدان الأخرى، التي وإن تأثرت بالفن الغربي على مستوى التقنية، إلا أنها بقيت تنتنطع للسفر، صوب مناخات تشكيلية وروى حلمية أكثر التحاماً بالتراث العربي الإسلامي، من خلال استعادة أطيافه وعوالمه ومعالمه داخل اللوحه المسندية. لكنّ المُثير للانتباه في أمر هذه الاستعادة الفنية أنّ بعض التجارب العربية الرائدة لم تخرج منها إجرانياً، لأنّ تطويع التراث البصري القديم على سطح اللوحه اتخذ عملية آلية، جعلت من التراث ذريعة للركوب على الهوية، بحكم معالجتها الجمالية الهشّة، وارتباك طريقتها في بناء العمل الفني. لكنّ تجارب أخرى نجحت إلى حد كبير في تخييل هذا التراث العربي الإسلامي وتقديمه وفق قوالب معاصرة ومواد فنية محلية تستلهم التراث القديم، لكنها لا تُحوّل لنفسها إمكانية التعبير عنه، حتى لا تعيش في غيبوبة ماضيه في هذا التحقيق الخاص، نقف مع كوكبة من الفنانين العرب، عند حدود التقاطع والتلاقح، بين التشكيل والتراث العربي الإسلامي ومدى إسهاماته في صياغة عوالم التجربة التشكيلية العربية المعاصرة:

(أشرف الحساني)

:علي النجار (تشكيلي عراقي)

ربما تعدينا إشكالية تأثير التراث العربي الإسلامي



علي النجار

ربما تعطينا إشكالية تأثير التراث العربي الإسلامي على اللوحة المعاصرة. إن كان الحرف العربي يمثل مفصلاً أساسياً من مفصلات ثقافتنا وفننا التشكيلي أيضاً (تراث ضخم من المخطوطات والمنمنمات والأفاريز البارزة والغائرة والمذهبة)، فالجزء الثاني يتمثل في صياغات الرسوم ذات البعد الواحد، على أيدي فنانيين مثل العراقيين جواد سليم، وجميل حمودي، وشاكر حسن آل سعيد، وضياء العزاوي، والمغاربة: محمد المليحي، وأحمد الشرفاوي، وغيرهم، مثلما فناني بقية البلدان العربية اختصاراً

ما عدا الفنانة مديحة عمر، فقد تدرّب جواد سليم، وضياء العزاوي، مبكراً في المتحف العراقي. وكان جواد السباق في التأثر الفاعل بمنمنمات، أو كما تدعى مخطوطات الواسطي، والتي أثرت على غالبية نتاجه الفني، ليذهب ضياء العزاوي في البدء بمذهبه، ثم ليطور أسلوباً لا يبتعد عن الموروث إلا ليدخل باب الحدائث، سواء في مخطوطاته ومعلقاته الأدبية والسياسية، أو في ملوناته المعروفة التي يتعاشق فيها الموروث والحديث. هو، أيضاً، يعيدنا للمليحي، وجيل الستينيات المغربي، الذي حاول جهده جر التشكيل المغربي إلى حدائث القرن العشرين من هذا الباب. وكما شاهدت أعمالهم في بداية السبعينيات الماضية في معرض المؤتمر العربي الأول في بغداد

إن كانت المنمنمة، أو المخطوطة، أو مجمل تفاصيل الفن الإسلامي، ترتبط بوشائجها للزمان والمكان، فيا ترى ما هدف هذه الهبة الحروفية العربية منذ أواسط القرن الماضي؟ التبرير المطروح هو الإتيان بفن يختلف في مصادره، ولا أقول تقنياته غالباً، عن الفن الغربي الحديث. وأعتقد أن الأمر لم يكن يخلو من التنظيرات الثقافية السياسية القومية في أوج نشاطها. إضافة إلى ما استحدثه الفنان المفكر شاكر حسن آل سعيد من مرجعية صوفية، لا تزال نتاجها الفنية ملتبسة من وجهة نظري. فمنذ معرضه تأملات معارج في عام 1966، وتحولت عن الصيغ الواقعية اليومية إلى التجريد العلاماتي السطحي. وحيث الفعل الفني (اللوحة) لديه، كما نظيرتها اللوحة الغربية مصدرها وتقنية، ما عدا الحروف المدغمة في مساحة العمل، وليست المصممة كوحدها كما في الفن الإسلامي، والتي بقي مفعولها في غالبية أعمال التشكيليين الحروفيين العرب. وأعتقد أن هكذا أعمال، لو جردناها من عناوينها المثبتة، وتفسيرات الفنان ذاته، لفقدت غاية انتسابها للفن الحروفية بالمعنى المتداول. لذلك، كان تحول الفنان لاحقاً للعمل بالأثر المحيطي صائباً

إن كانت المنمنمة، أو المخطوطة، أو مجمل تفاصيل الفن الإسلامي، ترتبط بوشائجها للزمان والمكان، فيا ترى ما هدف هذه الهبة الحروفية العربية؟ "منذ أواسط القرن الماضي؟"

بعد كل هذه الأعوام، لا تزال المؤسسة التشكيلية العربية تصدر أفعال هذه الأعمال التشكيلية (الحروفية) للعالم الأوروبي، كما مشروع عرض المتحف الأردني قبل أعوام قليلة. وقد التقيت الصديق مدير المتحف (د. خالد الخريس)، الذي أخبرني عن مشروع المعرض، وكونه لم يجد أفضل من الأعمال الحروفية العربية، كهوية وتمايز عن التشكيل الأوروبي المتشعب

يبقى السؤال وارداً: هل استنفدت الحروفية فاعليتها التشكيلية، مثلما استنفدت غالبية المدارس التشكيلية الأوروبية الحديثة أغراضها، أم باتت رديفاً لبقية الاشتغالات التي يجب علينا الانتباه إلى أهميتها الزمنية وتفعيلها، بالحماس نفسه الذي تم فيه تفعيل هذه الظاهرة التشكيلية العربية؟ والحديث عن ذلك يطول: مثل، هل كانت الحروفية فناً طليعياً، تنقيحياً، سياسياً، بينياً، نخبياً؟ وهل بلغ أثرها، كما الأثر (الزمني، الحضاري) للفن الإسلامي التشكيلي بمفاصله المتعددة؟ أو هل توالدت من هذه الموجة التشكيلية العربية مدارس تشكيلية منافسة، أو متجاوزة لها، كما حدث في التشكيل الغربي، أم استنفدت اشتغالاتها؟ وهل الجغرافيا فنياً باتت فاعلة في زمننا المعاصر هذا؟

دارين أحمد (تشكيلية سورية)
الديمومة للفن



دارين أحمد

يتلازم سؤال الهوية وسؤال التراث في ثقافتنا العربية كثيراً، فهوية كل شعب قائمة في ماضيه، ولكن، أيضاً، في حاضره، وفي رؤيته لمستقبله. وعادة تتوهج الهوية في المكان الأكثر إشراقاً وإرضاء للذات الراغبة في التفوق على الآخر. وإذا كان الحاضر، كما هو حاضر الذات العربية معتمداً، فإن الهوية تلتصق بالتراث التصاقاً مضاعفاً يضاعف بدوره من عتم الحاضر والمستقبل، لرفضه رؤية الواقع على ما هو عليه، والماضي على ما كان عليه، ورفضه إعمال النقد والشك والهدم بغية العمل على إيجاد حاضر أفضل يمكن فيه للإنسان المتحرك في اليومي، اليوم/ الآن، أن يرى التراث من دون أن يتماهى فيه ويلبسه. وإذا كان من مكان يمكن أن يحدث فيه هذا، فهو الفن، لأنه مكن الخلق الجديد، الروح القادرة على الرؤية الكلية، والربط بين الأجزاء بعلاقات جديدة تمكن عجلة الحاضر العربي من الدوران من جديد.

ارتبط الفن التشكيلي تاريخياً بالسطح الثابت، ولذلك فقد كانت اللوحة سهلة التنقل من مكان إلى آخر نقلة نوعية كان لها دور أساسي لاحقاً، مع عوامل ثقافية واجتماعية واقتصادية أخرى، في خلق الفن الحديث الذي نعرفه بمدارسه التشكيلية المتعددة التي ازدهرت في القرن الماضي، وميَّزها التحرر التدريجي من معايير الفن التصويري المثالية وصولاً إلى التجريد، ومن ثم إلى نفي الشكل والمادة الحاضرة له لصالح المفهوم الذهني، كما في بعض اتجاهات الفن المفاهيمي. هنالك خصوصية تتعلق بالتراث الإسلامي من هذه الناحية، فهو قد حرّم وفق النسخة الرسمية المتداولة له، التشخيص، وركّز على الزخرفة والحرف كحاملين للفن فيه، وهما حقلان يمكنهما الارتباط بالسطح الثابت، أي المعمار، ولكنهما متحركان أيضاً، فالأرابيسك زين المعمار الثابت والأثاث المتحرك، كما زين الخط العربي المعمار والمخطوطات. ولذلك لم يكن للوحة الحامل (الفن الحديث بمعنى ما) أي أثر على تطورهما، إذ لم يكن لها مكان في الفن الإسلامي، أو التراثي. ولذلك، أيضاً، بقي هذا الفن الحديث غربياً يستنهض في النفس العربية البحث عن هوية شرقية له، وهو ما أمكن الحديث عنه عند ظهور المدرسة التجريدية في الغرب، وقيام فنانين عرب بدمج الخط العربي، أو الزخرفة العربية، في بناء اللوحة التجريدية، بغية خلق مدرسة فنية عربية تستلهم التراث وتدمجه في سياق الفن العالمي، وهو ما لم يتحقق حتى الآن، رغم أهمية وخصوصية ما أنتجه فنانون مثل محمود حماد، ومخير الشعرائي، وشاكر حسن آل سعيد، وحسن المسعود، وغيرهم. وبقيت هذه التجارب تجارب فردية لم تخلق مدرسة فنية عالمية مؤثرة في مسيرة الفن التشكيلي الحديث.

هنالك خصوصية تتعلق بالتراث الإسلامي، فهو قد حرّم وفق النسخة الرسمية المتداولة له، التشخيص، وركّز على الزخرفة والحرف كحاملين للفن فيه

اليوم، ومع انفتاح الفن الحديث على كل الصياغات الممكنة، يصبح الحديث عن حضور التراث مسألة ذات وجهين: فمن جهة هنالك وجه تهكمي في هذا الطرح الذي يجمع القيود الملازمة للتراث، والانفتاح الملازم للفن المعاصر، ومن جهة أخرى يستوعب انفتاح الفن الحديث قيود التراث، ويخلق مكاناً لها، محوّلاً إياها من قيود وقواعد إلى تشكيل فني. المسألة المهمة هنا هي في العمل على إجلاء وهم دمج الفن العالمي في التراث، أو استخدامه لتعزيز ثبات التراث وديمومته؛ فالديمومة للفن، والتراث رافد من روافده. أما العكس فهو غير ممكن.

خليل قويعة (باحث وتشكيلي تونسي)
التراث حساسية تدوّية وموقف ثقافي وطريقة في النظر



خليل قوبعة

يمكن أن ننصّر علاقة الإبداع بالتراث عامّة عند فنّانينا على منحيين. فإمّا من خلال وجهة تكون فيها هذه العلاقة علاقة توظيف وتفعيل، فيكون المبدع كأنثا فاعلا في صميم هذه العلاقة، وإما من خلال علاقة تبعية وخضوع، حيث يكون المبدع منفعلا، فيشهد الفعل الفني حالة امتثال تجاه سلطة الموروث الأيوري إذا ما استعملنا التعبير التحليل - نفسانية.

على أنه لن يتسنى للتوجه التفعيلي أن يتحقق من دون تمثّل أشكال التراث داخلياً، وهضمه في ثنايا الأنا الذاتية للفنان.. وهو أن يصبح الهمّ التراثي منطلقاً لإثارة هاجس حدائثي متوثب، وحالة من حالات الذات التي تهيم داخل المنظومات الرّمزية الموروثة، وتعيد إنتاجها بصفة استيهامية قبل إنشائها فنياً وجمالياً. فأُنوظف التراث (التراث الرّمزي والأدواتي المتشكل في الصناعات الحرفية... (Production fantasmatique) هو أن نعمل على تفعيله من جديد، ونواصل سيلان المخيال الجماعي. بهذا الشكل، يمكن لعلاقة الإبداع بالتراث أن تكون علاقة كون وصبيرة من طور إلى آخر، تطرح مسألة الوجود والكائن، اليوم (Etre et devenir) واستحالة دائمة إن التراث بوصفه مادة جماعية وسوسيو - ثقافية يصبح أثناء العملية الإبداعية أحد مقومات الحقل الذاتي المتفرد للفنان. فكيف له أن يكون محلّ تفاعل الطرف الآخر، المشاهد المتلقي، وقد تحوّل هذا التراث إلى فعل إبداعي جديد؟

إنّ علاقة الإبداع بالتراث هي محور هام في رصد ملامح المشهد التشكيلي لدى الفنّانين العرب بصفة عامّة. وما يهتم به في مثل هذه التأمّلات هو البحث في شروط النقلة الممكنة من تصوّر التراث، كنوع من "الفولك - لور"، حسب التعبير الألمانية، أو "فن الشعب" الذي يقع تكراره في شكل تقليد متوارث... إلى تصوّر يتناول التراث بوصفه مادة طرية وطبيعة تنفتح على لا نهائية من الإمكانيات الإبداعية، تصور يؤسس للتراث مكائنا هاماً في الحدائث وللحدائث، مكانة هامة في الوعي بالتراث. ويتعلّق الأمر هنا بنقطة تحول مزدوجة للتراث، ولعلاقة الإبداع به من كونه قوة جاذبة إلى كونه قوة دافعة، ولعلاقة الإبداع به من كونها علاقة تبين إلى كونها علاقة بناء مستمر

وعديدة هي التجارب التي تعاملت مع المادة التشكيلية التراثية تعاملًا إبداعياً. يكفي أن نذكر على سبيل المثال أن الفنان نجيب بالخوجة قد تمثّل معمارية المدينة العربية الإسلامية في تونس، ثم أعاد إنتاجها في رؤية ذاتية... وتمثّل هذه التجربة درساً مهمّاً في تصوّر علاقة الإبداع بالتراث. وكان يمكن للعديد من الرسّامين الشباب أن يستفيدوا من هذا الترس الفني في تعاملهم مع المدينة العربية في تونس عوض أن يظلّوا أسيرين لمشاهد "سيدي بوسعيد"، و"سيدي الصّحبي" في القيروان و"باب سويقة" و"الحلّافين" و"باب الديوان" في صفاقس والميناء القديم في بنزرت و"السقيفة الكحلة" بالمهدية... يعيدون رسمها عشرات المرّات من دون إضافة، أو يحمونها في لوحاتهم إقحاماً مقتعلا، وذلك تلبية لحاجيات السوق التي اختلط فيها الفني بالسياحي!

في أعمال بالخوجة اغتسلت المدينة العربية الإسلامية بالرؤية الذاتية للمبدع، وتخلّصت من محمولاتها التاريخية ولواحقها الجمعية، بعد أن تمثّلتها الذات المبدعة واستهلكتها لحسابها الخاص، وأصبحت طريقاً لمعايشة راهن الفن، والإسهام في نبضه الخلاق. لكنّ المدينة في هذه التجربة لم تعد شيئاً نسكنه، بل أصبحت هاجساً إبداعياً يسكن الفنان، وقد تمثّلتها داخلياً... فكيف للمدينة أن تعود إلى الجمهور وقد سبق أن قطعت معه في لحظة الإبداع وخرجت من المجال الجمعي إلى مجال فردي؟

وأن يشارك المتلقّي في صياغة الفعل الجمالي للعمل الفني هو أن ينطلق في تعامله مع الأثر من اللحظة التي انتهى إليها الفنان، ويواصل مسار الإبداع، لا أن يتسلّح بتركامات الذاكرة المرجعية (أو ما يعرفه عن أشكال المدينة)، ويسلّطها على اللوحة بصفة آلية، فيجعلها مقياساً تناسيبياً في تعامله مع الأثر الفني...

"تصوّر الفنان لعلاقته بالتراث في واد، وتصوّر الجمهور لهذا التراث، ولما يمكن أن يكون إبداعياً، في واد آخر"

إن علاقة الإبداع بالتراث لا تخصّ الفنان فقط، ولا تتعلّق بصناعة فنية بعينها، مثل فنّ الخط العربي، أو فنّ الرّقش، أو فنّ المعمار، حتّى تقتصر على الأمثلة التي قدّمها الكسندر بابادو بولو، في دراسته للفن الإسلامي، مثلاً، بل هي تشمل مجال التذوّق الفني بصفة عامّة، إذ التراث، في عزّ تجلّياته، إمّا هو حساسية تذوّقية وموقف ثقافي وطريقة في النظر. ويتطلب الأمر أيضاً، تطوّراً في بنية الذائقة واستراتيجية التلقي الفني حتى يقع إخصاب الباكورة الإبداعية، وحتى يخوض العمل الفني دوره الثقافي والتاريخي. وبفعل التلقي المبدع والخصب يتأكد وجود الجمهور كطرف معادلة جدلية ما بين الفنان والعالم. أمّا بفقدانه فستشالّ الفاعلية الثقافية والتاريخية للإبداع، وربما تنعدم أيضاً.

ولا ريب في أن عديد الصعوبات التي تحيط بثقافة الفنون التشكيلية في الوطن العربي ناجمة عن هذا المأزق، وهو أن تصوّر الفنان لعلاقته بالتراث في واد، وتصوّر الجمهور لهذا التراث، ولما يمكن أن يكون إبداعياً، في واد آخر. فالتصوّر الأوّل من طبيعة تأسيسية يتجه إلى تفعيل المادة التراثية تفعيلاً متجدداً يمتدّ إلى آفاق المستقبل، بينما يبقى التصوّر الثاني نوستالغياً وماضوياً ارتدادياً يراهن على ما هو جاهز في معطيات الذاكرة، ليفسر بها كل ما يعترضه من ظواهر إبداعية، فيشدّها إلى سكونية الماضي السعيد، ويحكم على الفنّ بعدم التطوّر، وبعدم المساهمة في تحولات الثقافة ولذاتها قبل (autonomes) ومن شأن المعرفة الجمالية والتقدّية أن تساعد الجمهور على التعامل مع الأعمال الفنية بوصفها كيانات مستقلة ومتسيّدة كل شيء، عوض أن يقع التعامل معها بوصفها انعكاسات آلية وساذجة لما هو جاهز في معطيات الذاكرة المشهدية، أو الرّمزية.

سنان حسين (تشكيلي عراقي)

التعامل مع التراث بمفهوم معاصر



سنان حسين

الإرث، أو التراث العربي الإسلامي، وعلاقته بماهيه اللوحه المعاصرة، حيث يجب أن يندرج بمنحى شمولي، بما يسند له من حيثيات، أو دلالات، تؤخذ به، ابتداء من القرآن والمخطوطات والزخرفة والمنمنمات والخط العربي، وصولاً إلى العمارة، أو الهندسة الإسلامية، هذا كله يندرج داخل التعامل مع التراث بمفهوم معاصر، وهو في حد ذاته مفتاح معرفي ومادي حقيقي، حيث لا يتصور الاستناد، أو الدخول داخل ميادين التراث الإسلامي، من دون امتلاك سابق معرفة بنصوص مفاهيم وقيم التراث، وعلاقته بأنواع الوظائف الكامنة خلفها، والمراد من تشغيل التراث عند التعامل معها، عن طريق البحث والاسترجاع وتطويره، ومن كنوز هذا التراث الخط العربي، لأنه ابتداءً به مفاهيم التراث الإسلامي وتدوينه، حيث استخدم الفنان المعاصر من هذه الموتيفات، واستطاع أن يُطوِّع الخط بمسار تجريبي داخل حيز اللوحه، كما في أعمال الفنان الليبي، علي عمر أرميص، حيث يعتبر الحرف العربي كأساس للوحاته الفنيّة. وكما قال الفنان علي عمر: لولا اللغة لما انتقلت المعرفة. فاللغة تندرج بمفهوم التراث، حتى وإن كانت قبل بداية تدوين القرآن بمفهوم إسلامي، حيث استطاع أن ينجح الحرف بصيغة معاصرة من خلال دمج الحرف بمفهوم تأكيد السمة الرمزية، واستدكار دلالاته بقيم جمالية مغايرة، لما كان عليه. وعندما نشاهد لوحه (اقرأ) كما هي مدونة في القرآن، ولكن يطرحها الفنان بسمه الهيمنة العفوية المسيطرة على كتلة اللوحه، كذلك الفنان إبراهيم الصلاحي، استخدم الخط العربي، وعناصر أخرى من الثقافة الإسلامية، والتي لعبت دوراً في حياته اليومية

من كنوز التراث الخط العربي، لأنه ابتداءً به مفاهيم التراث الإسلامي وتدوينه، حيث استخدم الفنان المعاصر من هذه الموتيفات، واستطاع أن يُطوِّع "الخط بمسار تجريبي داخل حيز اللوحه"

في محاولة للتواصل مع تراثه، بدأ الصلاحي في ملء عمله برموز وعلامات النقوش العربية والإسلامية الصغيرة. عندما أصبح أكثر تقدماً في دمج الخط العربي في عمله المعاصر، بدأت الرموز في إنتاج أشكال الحيوانات والبشر والنباتات التي استنبطت من مفاهيم الثقافة، أو التراث الإسلامية، مما يوفر معنى جديداً لأعماله الفنيّة. ونجد عمله (الهلال) دلالة رمزية باستدكار دلالاتها في الحضارة الإسلامية، ارتبطت بمعان روحية سامية خاصة. وهنا أشير، أيضاً، إلى الفنان ضياء العزاوي، لما يحمل فكره من مفاهيم ذات علاقة بالموروث الإسلامي، ابتداءً من استدراج الخط والزخرفة النباتية، وكذلك تحويل بعض المخطوطات لدلالات معاصرة، فكان توسيع حسّه في حقل الأشكال الممكنة، التي يمكنه أن يعمل عليها، وفتح عينيه على الإمكانيات التعبيرية في الثقافة الإسلامية. في لوحاته الأولى، استمد العزاوي مواضيعه من الأشكال البصرية، التي كان يراها في الحياة اليومية، ومن الأضرحة بصفتها مراكز للأنشطة الإنسانية، ومن استشهاد الإمام الحسين. ومع أن نقوش السجاد والطلاسم التي انتشرت بمرور الثقافة الإسلامية استمرت بالظهور لسنوات عديدة في أعماله، فإن ولعه المبكر بالأساطير هو الذي طبع أعماله اللاحقة عبر توجيه ممارسته الفنيّة للارتباط بالنص على نحو متزايد. كذلك نشاهد العمارة حاضرة بقوة في أعماله، كما في لوحه (نساء داخل ضريح)، حيث العمارة الهندسية والنباتات تأخذنا في اتجاه الموروث الإسلامي.

نجاه الذهبي (تشكيلية تونسية)

استرجاع خصائص الموروث الإسلامي الفكري والفني



نجاه الذهبي

يتسلح العديد من الفنانين التشكيليين التونسيين اليوم بجهاز نظري وتصويري ضخم يندرج ضمن استرجاع خصائص الموروث الإسلامي الفكري والفني. وتتكون تجاربهم من موارد فكرية وأسطورية، ومن منجزات ماضيهم الحضارية والتاريخية التي كانت تبرز معالمها داخل فن "الكتاب" الإسلامي، وفن العمارة، والنسيج، والمنمنمات، والنقوش. تطالعا تجارب وممارسات تونسية معاصرة استوحت خطوطها العريضة من المؤلفات والفنانين تكوينات وصورة فن المنمنمة الإسلامية عبر استحضار أساليب الرسم القديمة، واستعمال الخلفيات المزخرفة، واستحضار طرق تصوير المنظور والشخصيات الأسطورية، مثل ما أنجزه كل من قويدر التريكي، وسليمان الكامل، وعائشة الفيلاي. وأنجزت هذه الأخيرة معرضاً كاملاً تبالغ الفنانة في السخرية من الواقع التونسي عبر (2015) "Ana-chroniques" بالاعتماد على استعادة منمنمات إسلامية فارسية تحت عنوان تركيب مشاهد وصورة من الحياة اليومية تناقض جمالية المنمنمات الأصلية، وتسلبها جلالها التاريخية. تستعين في تكوين صورها بعناصر فوتوغرافية تؤدي معاني الابتذال والتحقير، كترام الفضلات والقطط والكلاب والأحذية. تمعن في تحويل الصورة الشعرية إلى أخرى عنيفة ومبتذلة عبر تضاد صارخ بين الماضي والحاضر.

يحاور البعض الآخر العمارة الإسلامية بإنجاز آثار فنية معاصرة تستلهم من أشكال الهندسة المتوغلّة في المفهوم الروحاني الصوفي، مثل أسلوب التقاطع والتكرار والاستقامة والفراغ، وإضافة الأجزاء الهندسية والزخرفة بالموتيفات البنائية في أعمال فنانين، مثل أسامة الطرودي، وسهير التريكي، وعدنان حاج ساسي، ومنى الجمل سيالة. قدّمت هذه الأخيرة عام 2018 تنصيباً بعنوان "المربع"، وهي تركيبية مصنوعة من الخيوط في فناء القصر الأندلسي "دار حدّاد" الموجود في المدينة العتيقة في تونس العاصمة، والذي يعود تاريخ بنائه إلى القرن السادس عشر. تنسج الفنانة شبكة عنكبوتية متكوّنة من مربعات كثيفة ودوّارة تحاكي زخارف الفن العربي الأندلسي الإسلامي. تتكلّم منى على تاريخ العمارة الإسلامية، ودلالات التقسيمات الهندسية المحكومة بسلطة ثرى ولا تثرى، لتقول لنا إنّ هنالك دائماً ما هو غير مكتشف للعيان. تستعيد حكاية الغار النبويّ وفكرة "الأسرار المدفونة" وراء الجدران العالية ووسط البيوت القديمة لتحثني بمفهوم "المستتر" والخفي.

يستبدل فنانو الحروفية الصورة الحديثة المشوّهة عن الإسلام والمسلمين بأخرى متأصلة في خطاب القرآن المسالم والنقي، أو ما يسميه هيجل بالتعبير "عن الإلهي" عن أرفع حاجات الروح وأسمى مطالبها

ولكن أهمها فوزي ST4، ومجموعة Kim، خلال السنوات القليلة الماضية، لمعت العديد من الأسماء التونسية في مجال الحروفية، مثل كريم جباري والذي قدّم مجموعة كبيرة من الجداريات والتنصيبات المستوحاة من فن الخط العربي، والتي حولت وجهة فنّ ELSEED "الخليفي، الملقب بـ"السيد الشارح والغرافيتي في العالم ككل. يترك الفنان في الأمكنة التي يزورها رسائل مقتطفة من القرآن والأحاديث والقصص القديمة والشعر الحديث ومن أخبار الثورات والمجتمعات الحاضرة. يؤكد "السيد" أنّ أعماله هي رسائل تخاطب وجدان المجتمع وانتماءاته، لذلك يحافظ على جذوره التي تعود به إلى جنوب البلاد التونسية، أين يزدهر فن الخط والحفر والنقش. يستعين فنانو الحروفية والخط بقدرته الحروف والكلمات العربية على استدعاء تاريخ الإسلام المكتوب، وكلّ خطابات الدين العقائدية الأولى. يستبدلون الصورة الحديثة المشوّهة عن الإسلام والمسلمين بأخرى متأصلة في خطاب القرآن المسالم والنقي، أو ما يسميه هيجل بالتعبير عن الإلهي "عن أرفع حاجات الروح وأسمى مطالبها" (هيجل في "مدخل إلى علم الجمال")

يحضر الخط العربي في تجارب تونسية عديدة، مثل رسومات عبدالوهاب الشارني، ومخطوطات محمد أمين حمودة، ومنحوتات سمير بن قويدر، وخزفيات خالد بن سليمان. يستخدم بن سليمان من جهته حروفاً وكلمات محدّدة لتكون في واجهة خزفيته ورسوماته، مثل كلمة "هو"، و"يا لطيف"، و"الله". يؤكد الفنان أنّ الكلمات التي يختارها لا ترتبط بالتسليم غير المشروط بفكر العقيدة الإسلامية، على العكس تماماً، إنه المجال لطرح تساؤلات حول كل "مسلم به"، مثل الغيبي والديني والعقائدي وكلّ متوار وخفي. يستدعي الفنان كلّ الأشكال الصوفية الممكنة، مثل السهام والخطوط اللولبية والنقاط المسترسلة والخطات الشفافة، لينكر بعد ذلك انتماء أثره الفني إلى منطق "التوحيد" كاسراً لمنطقية الوحدة عبر حذف ألف ولام التعريف. يشكل الفنان محامل طينية مختلفة لكلماته لتتراوح بين أوان، وأطباق، والأواح، وحجارة، وأشكال أسطوانية، أو دائرية، أو هرمية. يعترف بن سليمان بسلطة المكتوب تاريخياً، ويقرّ بأنّ الكلمات المستقلّة وغير المنتهية هي وحدها القادرة على السموّ بأرواحنا إلى عوالم غير مرتيئة.