الفن التشكيلي

في تونس

الفن التشكيلي
في تونس

الفن التشكيلي في تونس

تأليف:

علي اللواتي

إشـراف وإعـداد :
د. ريـتـا عـوض
إدارة الثـقـافـة

تـصـمـيـم :
عـبـد الـرزاق الـخـشـيـن

تـصـويـر الـلـوحـات :
عـبـد الـعـزيـز فـريـخـة

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
الطبعة الأولى، ١٩٩٦

ISBN - 9973 - 15 - 026 - 0

تصدير

الفن التشكيلي، في صوره المختلفة، بما في ذلك العمارة، مقوم أساسي من مقومات الثقافة، وقد اتخذ هذا الفن صورة مشرقة في اطار النشاط الثقافي العربي؛ وأصبحت له مكانة مرموقة بين الفنون العربية المعاصرة، وبرز رسّامون ومثّالون مبدعون، ينتجون في قدرة وموهبة، في مختلف المدارس الفنية العالمية؛ وقد ظهرت اتجاهات لتأصيل هذا الفن، في سياق التراث الفني العربي، وبخاصة، في استغلال بعض العناصر الثقافية أو الزخرفية منه.

وقد عنيت إدارة الثقافة في المنظمة منذ وقت مبكر، بهذا الجانب من النشاط الفني ونظمت عددا من اللقاءات في موضوعاته المختلفة ...

وهكذا ظهرت فكرة اصدار كتاب عن الفن التشكيلي العربي المعاصر، واتجاهاته العامة، ورصدت له ميزانية، وكان الاتجاه أن يقوم على هذا العمل، شخص واحد؛ يختار من بين النقاد والفنانين، غير أن دراسة الموضوع على مستوى التنفيذ، بينت، أنه من العسير، على ناقد، مهما كانت قدراته الفنية، أن يتمكن من جمع المعطيات الفنية على مستوى الوطن العربي، وفي الاتجاهات المختلفة، والمدارس المتباينة لقلة المراجع الجامعة، من ناحية ولتفرق مصادر تلك المعطيات على كثرتها وتنوعها، إلى جانب ان الحكم الفني لفرد واحد، بالغة ما بلغت احاطته، واستيعابه، لا يوفر الموضوعية؛ لا تقويما ولا عرضا للاعمال الفنية العربية، لا جغرافيا، عن نماذجها القطرية؛ ولا موضوعيا عن اتجاهاتها ومدارسها.

ومن هنا لجأت المنظمة إلى تبني تصور آخر، لتنفيذ المشروع، وهو الاعتماد على المؤسسات وعلى النقاد والفنانين التشكيليين في جمع المادة المصورة والمكتوبة، والتي استنبطت من توصيات التشكيليين العرب وقراراتهم، في مؤتمراتهم وندواتهم ولقاءاتهم، وقامت بتصميم استبانة لتلك المادة وعممتها على وزارات الثقافة، وعلى التنظيمات القطرية للفنانين التشكيليين، وعلى ثلاثين ناقدا وفنانا تشكيليا عربيا، على ان تكون المادة المجموعة بهذه الطريقة، هي قوام الكتاب؛ الذي سوف تكتبه حينئذ، لجنة مختارة، من النقاد، ولم تفض هذه التجربة كذلك، إلى نتيجة ايجابية.

وحينئذ عمدت المنظمة إلى دعوة مجموعة من الخبراء العرب التشكيليين إلى اجتماع في مقر إدارة الثقافة في الادارة العامة، ودرست معهم موضوع الكتاب، وعرضت عليهم تجربتها؛ وقد أوصت اللجنة، بان تجمع مادة الكتاب على أساس اقليمي، وليس على أساس قطري، على أن تعاد صياغة هذه المواد بعد ذلك؛ صياغة فنية، في

ضوء الاتجاهات والمذاهب الفنية؛ ويعرض الكتاب، لا على أساس جغرافي، ولكن على أساس فني، لان المدارس الفنية، متداخلة، ولا تقف عند الحدود الجغرافية، وقد كلفت المنظمة، بناء على هذه التوصيات؛ خبراء لتجميع المادة من المناطق المختلفة، عن طريق زيارات ميدانية الى تلك المناطق، يعينهم مندوبون مقيمون في الأقطار العربية جميعا يواصلون تجميع المادة، تباعا، ثم يزودون الخبراء بها ...

ولم تكن هذه التجربة بأفضل من التجارب السابقة، فلم تفض هي بدورها إلى شيء.

ومن هنا اتجهت المنظمة إلى أسلوب آخر لانجاز هذا العمل الفني، فاختارت الطريقة المونوقرافية، بان تعد دراسة شاملة قطرية؛ على أن تنشر كل دراسة في كتاب، هو حلقة من سلسلة مؤلفة من اثني عشر كتابا عن الفن التشكيلي العربي المعاصر، اتجاهاته وخصائصه ...

وفي ضوء التجارب السابقة في طريقة إعداد الدراسات السابقة، اتصلت بالسادة الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، لترشيح خبراء ونقاد، في أقطارهم للنهوض بهذه الدراسات، وقد تم ترشيحهم؛ وكلفوا باعداد الدراسات القطرية ...

وقد حددت الادارة الثقافية المجالات التشكيلية التي تتناولها الدراسة؛ في الرسم والتصوير والغرافيك والنحت والنقش والحفر والخط ...

كذلك، فقد قدمت تصورا نمطيا لهذه الحلقات، يشتمل على الموضوعات التالية :

- لمحة تاريخية عن نشأة الفن التشكيلي في القطر،
- أنواع هذا الفن في القطر، وعرض مناسب لكل نوع منه،
- مدارسه واتجاهاته في القطر،
- عناصر الاصالة والابداع فيه،
- مدى تأثره بالمدارس الفنية التشكيلية الأخرى،
- كبار ممثلي هذا الفن من الرواد والمعاصرين؛ مع تحليل لنماذج من أعمالهم البارزة.
- ارفاق نماذج مصورة ايضاحية لأنواع هذا الفن في القطر.

وهكذا تجاوزت المنظمة العقبات التقليدية التي نشأت في المحاولات المختلفة لانجاز هذا العمل، في صورة سلسلة من الدراسات القطرية، تستوعب الانتاج الفني العربي، وتوثقه. وسوف تكون خاتمة هذه السلسلة من الدراسات الجغرافية، دراسة شاملة للاتجاهات والمدارس الفنية العربية المعاصرة وتقويمها، في سياق التيارات الفنية العالمية، والتفاعل معها والتأثر بها؛ وفي سياق الابداع الفني الحضاري؛ الذي يحمل اسهاما إلى الفن العالمي، ومشاركة فيه؛ باعتبار الفنون التشكيلية؛ مجالا أساسيا من مجالات الثقافة الانسانية، وتعبيرا حضاريا متميزا عن قدرات الشعوب وخصائصها ...

ولعل الحديث عن أهمية هذا العمل، يغني عنه فراغ الساحة الفنية، من مثل هذا المسح الفني الشامل؛ وقيام الحاجة إليه، توثيقا له وتقويما؛ بما يعين على تطويره وتنميته؛ وعلى ادماجه في دورة الجهد الثقافي والفني العربي، اغناء له، من ناحية، وتعريفا به من ناحية أخرى ... ولعل هذه الظروف هي التي شفعت للمنظمة فيما أقدمت عليه من التجربة بعد التجربة، والصبر على الوقت؛ وعلى الجهد، حتى هيأ الله الانجاز لهذا العمل الفني الرائد.

ونحن إذ نفتح هذه السلسلة التي نأمل أن تكون بدورها ملهمة لدراسات أخرى حولها، استكمالا لها واستدراكا، وإضافة إليها وإسهاما فيها؛ فإننا نشيد بالتعاون المسؤول في كل المستويات على انجازها، نتجه بالشكر مستحقا إلى وزارات الثقافة العربية والمسؤولين فيها، وإلى النقاد الباحثين الذين قاموا على هذا العمل، وإلى الفنانين المبدعين، وإلى المشرفين الفنيين في إدارة الثقافة؛ في المنظمة، إلى كل هؤلاء الذين أعانوا، في إيمان، وفي قدرة، وفي عطاء، على هذا المشروع القومي الفني الجليل، حتى انجز، في خير صورة ممكنة، في حدود الجهد البشري المحدود، فلولا سعيهم الطويل، وصبرهم الجميل، لما استقام هذا الجهد عملا صالحا يسعى بين الناس ...

والله من وراء القصد، موفقا ومعينا.

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

إدارة الثقافة

القسم الأول

بدايات الفنون التشكيلية في تونس

قد يتبادر إلى الذهن أن الاتصال الأوّل بين الفنون التشكيلية بالمفهوم الغربي والثقافة التقليدية في تونس قد تمّ عن طريق التأثير التدريجي للثقافة الدخيلة بعد قيام نظام الحماية في بداية الثمانينات من القرن الماضي. وما من شك أن أحد أهداف النظام السياسي المفروض على البلاد كان يتمثل في مصادمة القيم التقليدية في محاولة لتعزيز ثقافة الدولة الحامية على حساب شخصية الشعب العربية الاسلامية. وكان اعتماد التونسيين للفنون التشكيلية الغربية ــ والرسم المسندي خاصة ــ احدى تلك النتائج المباشرة؛ غير انه لا يمكن اعتبار تلك الممارسة كظاهرة مفاجئة مرتبطة بالطبيعة الثقافية للوضع السياسي الجديد خارج أي تأثير سابق؛ فقد كانت البيئة المحلية في الواقع مفتوحة منذ زمن بعيد لتأثيرات ثقافية متنوّعة بحكم الموقع الجغرافي والظروف التاريخية الخاصة.

ومن بين تلك التأثيرات ما حمل إلى تونس، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، جملة من المفاهيم الفنّية الغربية في جماليتها وتقنياتها. فعندما قدم الرسامون الأوروبيون الأوائل لم يكن الوضع مطابقا تماما لتصوّراتهم السائدة، كغربيين، عن ثقافة لا تقبل الا المفاهيم الشكلية التجريدية وترفض التصوير التشخيصي على نحو أساسي، بل انهم وجدوا تقاليد تصويرية ذات أصول مختلفة ولكنها مندمجة تماما في نظرة تأليفية تعبّر بعمق عن الوجدان الشعبي. فإلى جانب استمرار بعض التصاوير المبسّطة الموروثة من أحقاب بعيدة مما يُشاهد على أواني الفخّار وبعض اللوحات الخزفية، كانت تقاليد الرسم على الزجاج تقوم شاهدا على قدرة الروح الشعبية على استيعاب مختلف العناصر الفنّية وصهرها في تعبير متماسك أصيل.

الرسم على الزجاج

ويبدو فنّ الرسم على الزجاج في صيغه المعروفة بتونس كحصيلة لأساليب متنوّعة ذات أصول ايطالية وبلقانية وتركية؛ ولعلّ النماذج الباقية من أعمال الرسم على الزجاج ــ البالغة الهشاشة للأسف ــ تحمل من السّمات ما يكفي لبيان انتمائها الواضح إلى تقاليد متوسطية مشتركة ترسّبت شيئا فشيئا لتكوين ايقونوغرافية متنوعة انطلاقا من جملة الموروثات الفنيّة الخاصة لكل بلد. ويرجّح الدارسون دخول تقنيات هذا الفنّ إلى تونس في بداية القرن التاسع عشر عن طريق الأتراك مثلما تدلّ على ذلك غلبة التأثيرات العثمانية على أسلوب الكتابة التصويرية المجسّدة لأشكال مزهريات وأباريق وأوانٍ أخرى بواسطة الحروف أو الكلمات ونجد كذلك بعض التكوينات من خطوط عثمانية كالثلث والطغراء.

لقد حقّق فنّ الرسم على الزجاج في تونس اندماجا كليّا في الاطار الثقافي التقليدي وتجذّر بسرعة في عادات الناس في المدن والقرى معبّرا عن قيم جمالية مستحدثة تتصل بالتصوير التشخيصي. والأعجب من ذلك أنه، مع فتحه الافاق لاحساس فنّي جديد، قد نهض بالتعبير عن الرّوح الشعبية في أبعادها الدينية والسياسية، واكتسب الرسام مكانة تضاهي مكانة الراوية في الافصاح عن الهموم الروحية للمجموعة وتجسيد رموزها، كأنما كان يُمارس ذلك لقرون طويلة. وهكذا أصبح بدوره أمينا على الثقافة الشفوية التي تنتمي إليها شخصياته المحببة وأبطاله المعروفون.

إنّ المشاهد المستوحاة من تاريخ الفتح العربي لافريقية بما تظهره من بطولات لأمثال عبد الله بن جعفر وعبد الله بن الزبير في مواجهة البيزنطيين وكذلك القصص المروية عن جهاد الامام علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه وحياة ابنيه الحسن والحسين رضي الله عنهما، بالاضافة إلى تصوير الأخبار المأثورة عن الأولياء والصالحين، كل ذلك يشير إلى ارتباط موضوعات الرسم على الزجاج بكل ما هو شمولي وكوني في الذهنية الشعبية والنزوع إلى التعبير عن الرموز التي يُفتتن بها الضمير الجماعي بعيدا عن أي اهتمام ذاتي للفنان. ولا بد أن نلاحظ هنا عجز الفنّ التشكيلي بالمعنى الغربي، عند اعتماده فيما بعد من قِبَل التونسيين، عن التعبير عن تلك الهموم الجماعية والكونية نظرا لتركيزه على النظرة الذاتية إلى الأشياء. والطريف حقّا أن يجد الضمير الجماعي تعبيرا واضحا عن تطلعاته ومشاغله، عندئذ، في فنّ الرسم على الزجاج الذي استمرّ إلى عهد غير بعيد من هذا القرن، في تصوير الجوانب الروحية والأسطورية والأدبية للتراث العربي الاسلامي مثل قصة عنترة العبسي وأبي زيد الهلالي، وتصوير شخصية معاصرة مثل مصطفى كمال أتاتورك الذي كان يمثل في تصور الذهنية الشعبية رمزا من رموز الصمود الاسلامي في وجه التوسّع الاستعماري الغربي.

وفي مستوى الانجاز تفرض طبيعة الرسم على الزجاج جملة من الخصائص التقنية استطاع الفنانون الشعبيون أن يؤلفوا منها أسلوبا بالغ التميّز. فضرورة التصوير والتلوين

على حامل أملس مثل الزجاج غير ملائم لإبراز القولبة واثبات الظلال والأضواء، تدفع الرسام إلى اعتماد أسلوب مسطّح يتميّز بتخطيطات بسيطة ومستمرّة وبمعالجة الألوان في مساحات متجانسة. وفي اطار مثل هذا الأسلوب تكتسي التخطيطات أهمية أساسية في هيكل العمل الفنّي وتحديد قيمته الجمالية. ورغم المسحة العفوية التي تطبع أعمال الرسم على الزجاج في مجموعها فان التكوينات تخضع إلى بنية محكمة في توزيع العناصر التشكيلية المختلفة حول العنصر المركزي للموضوع. وبحكم تكرّر بعض الموضوعات في المحتوى والطرح التشكيلي تبعا للاستنساخ والنقل تتحوّل التخطيطات أحيانا إلى صيغ نمطية متكرّرة (طيور، وحوش، فرسان، خيول الخ...) تكوّن قاموس لغة تشكيلية مشتركة ومسبّقة يستغلها الرسام الشعبي في تكوينات متجدّدة.

ورغم تعبير الرسم على الزجاج في مضامينه وجماليته عن الضمير الجماعي فاننا نحتفظ ببعض أعمال تحمل امضاءات مبدعيها ومن بين هؤلاء يبرز الفرياني من مدينة صفاقس كأكبر رسام على الزجاج بما توفّر لأسلوبه من التفرّد وقوّة التأثير في معالجة المواضيع في أعماله المعروفة والتي تعود إلى الثمانينات من القرن الماضي.

رسم على الزجاج
البـراق

الرسم المسندي

كان ظهور الرسم المسندي في تونس خلال العشرية الأخيرة من القرن التاسع عشر إيذانا ببدء مرحلة فنيّة جديدة شهدت انحسار التعبيرات الشعبية مثلما عرفناها في الرسم على الزجاج لتترك مكانها تدريجيا لمفاهيم ابداعية أكثر ذاتية. فالرسام بالمعنى الحديث عين خارجية تقع على الأشياء من منطلق خاص بالضرورة فتنطبع أعماله بخصوصية تلك النظرة في تفرّدها وانفصالها عن عالم الأشياء، بخلاف الفنان الشعبي المتخلّي عن كل ما يميّزه في سبيل الذوبان في الذات الجماعية والتعبير عن تصوّراتها.

كان الرسم على الطريقة الغربية يكتسي أكثر من معنى في نظر النخبة المثقّفة؛ فقد كان يرتبط لديها بمجمل ابداعات الثقافة الأوروبية وبوعودها في تحقيق بناء الفرد الحديث والنهوض بالمستوى الحضاري للمجتمع على ضوء الصّدام غير المتكافىء بين الثقافة التقليدية بهياكلها المتحجّرة وقواها الواهنة وبين حيوية الثقافة الدخيلة وتحركها نحو مزيد من المكاسب المادية والذهنية. وفي حمّى ذلك التطلّع والانبهار بمنجزات الحضارة الغربية لم يكن بالامكان الوعي بما يتضمّنه اختيار التعبير التشكيلي الجديد من غربة عن الحس الشعبي واغتراب عن النفس، حيث ان اختيار وسيلة ابداع ما يفرض بصورة من الصور التأثر بالمفاهيم الذهنية التي تستند عليها. وقد عانى الفنانون التونسيون طويلا من ذلك الاغتراب وبذل الواعون منهم جهدا كبيرا لمحاولة العودة إلى احساس أقرب صلة بالثقافة الأصيلة والمصالحة بين الفن الحديث والمفاهيم الجمالية الموروثة.

أحمد عصمان

ليست الخامات المستعملة في الرسم الغربي كقماش اللوحة والألوان والفرشاة عناصر جامدة بريئة كما قد يُظنّ. إنها تحمل عناصر نظرة مختلفة إلى العالم وتمثل أدوات لغة لا مناص من أن تؤثر، كأي لغة، في تحديد تعبير من يستعملها. فوعي الفرد يتبلور معها ويتركز على فرديته ويتخلّص شيئا فشيئا من الحسّ الجمالي الجماعي

أحمد عصمان

محمد الصادق باي أمام قصر باردو

(مجموعات متحف القصر السعيد)

ليؤسس جماليته الخاصة منتقلا من التّماثل إلى الانفصال، ومن التناغم إلى التفرّد. فمن إيقاعات الرقش العربي المرتعشة على كل المساحات والموحية بحيّز كوني، تنتقل عين الفنان إلى مغامرة جديدة ليست في الواقع سوى عودة، من موقع واختيار خاصين، إلى الاهتمام بالمرئيات في الاطار الطبيعي؛ تلك التي كان الوعي الجمالي العام لا يحفل بها كثيرا في سعيه وراء تكوينات شكلية تترجم بصفاء عن إيقاعات حياته الروحية بعيدا عن محدودية الرؤية الفردية. ومن العالم اللامتناهي للأشكال المجرّدة الموقّعة، نصل إلى اللوحة المحدّدة والمحدودة الأبعاد وإلى الفرشاة التي ترسم بالألوان طيّعة حلم الفرد المغترب. وكان أحمد عصمان أوّل تونسي انتصب أمام اللوحة المسندية ليعبر إلى آفاق فنّية لم يسبق لأحد من بني قومه أن تطلّع إليها. فهو أوّل من استعمل تقنية الرسم بالألوان الزيتية على القماش حسب قواعد الجمالية الغربية. وكان ذلك في خلال الستّينات من القرن التاسع عشر. وينتمي الفنان إلى عائلة من أعيان مدينة تونس وشغل أبوه منصب أمير البحر (وزير البحرية) في عهد محمد باشا باي تونس. وتقول الرواية أن أباه أرسله إلى احدى الأكاديميات الايطالية لتعلّم الرسم وليس مستبعدا أن يكون عصمان اتجه إلى ممارسة الرسم متأثرا بجوّ بلاط البايات المفتوح للرسامين الأوروبيين وخاصة منهم المختصّين في رسم الصور الشخصية للبايات أنفسهم أو لأرباب دولتهم وأفراد حاشيتهم. وقد كانت البيئة التي عاش فيها عصمان منفتحة إلى حدّ ما على نمط الحياة الأوروبي، مثل اتخاذ اللوحات الزيتية والأثاث الأجنبي في تزيين البيوت مما لم يكن معروفا في حياة الشعب. والواقع أن فترة بدايات الرسم في تونس تلك، يكتنفها بعض الغموض لعدم توفّر دراسات مدقّقة حولها وكل ما نعرف عن أحمد عصمان مستقى من شهادات شفوية تتناقلها أجيال من أسرته عن تأهيله الفنّي وأعماله التي توارث بعضها أفرادٌ من ذويه، ولم يطّلع عليها غير القليل من الناس.

المعارض الفنية الأولى: الصالون التونسي

عندما فتح أول معرض فنّي بتونس سنة ١٨٩٤، لم يكن قد مضى أكثر من ثلاث عشرة سنة على انتصاب الحماية الفرنسية على البلاد التونسية. وكان الانهيار أمام زحف الجنرال فور جمول قائد الحملة الفرنسية المكتسحة للبلاد من الحدود مع الجزائر، واضطرار الصادق باي إلى التوقيع على معاهدة باردو أمام الجنرال بريار يوم ١٢ ماي ١٨٨١، النتيجة الحتمية لأوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية مترديّة في ظلّ نظام حكم فاسد وعاجز وكانت قوى المجتمع التونسي من الوهن بحيث لم تنته السنة حتى تمكنت القوات الفرنسية من السيطرة تماما على الوضع بعد مقاومة ضعيفة في منطقة خمير وبعض المحاولات للصّمود في الجنوب وسقوط مدينة صفاقس على اثر أحداث دامية. واستمّر الرفض للاحتلال طيلة تلك المدة في شكل أحداث سلمية تجدّ من حين لآخر حول بعض المسائل مثل « المسألة التونسية »، ومسألة المياه وبيع ممتلكات الأوقاف والتشريع الخاص بدفن الموتى في المقابر الاسلامية إلى غير ذلك. وقد تطوّرت طبيعة الحضور الفرنسي فتحوّل تدريجيا من « حماية » تُبقي بعض السلطة للباي إلى نظام ادارة فرنسية مباشرة للبلاد بعد ان أعطت الوزير الفرنسي المقيم بتونس سلطة الموافقة على اصدار الأوامر وتطبيقها، وألغيت وزارة الحربية التونسية ووضع عكسر الباي تحت القيادة المباشرة للجنرال الفرنسي قائد لواء الاحتلال. وفي خلال تلك الفترة لم تكن فرنسا ميّالة إلى تطوير التعليم خوفا من ظهور نخبة مثقفة وطنيّة يمكن أن تناهض وجود النظام السائد. وحوالي سنتي ١٨٩٤ و١٨٩٥ لم يكن عدد الطلبة في المدارس يتجاوز ثلاثة آلاف وبضع مئات من الشباب. وعلى الساحة الثقافية سجّلت سنة ١٨٨٨ ظهور الجريدة الأسبوعية « الحاضرة » على يد بعض المثقفين التونسيين. واعتمدت الجريدة لهجة حذرة ومعتدلة بوجه عام وتمثلت مطالبها في تعميم التعليم وتعصيره باقرار المواد الحديثة، وانشاء مركز للتأهيل الزراعي والتقني واثبات اللغة العربية كمادة اجبارية في كافة المعاهد وتمكين التونسيين من الالتحاق بالمدارس الفرنسية. كان هذا النضال الثقافي مركّزا على تثبيت العناصر الأساسية لهويّة الشعب والسعي إلى محاولة اخراجه من حالة الوهن والضياع التي كان الحضور الأجنبي يزيد من خطورتها.

وعندما قرر الدكتور برتولون رئيس المؤسسة الثقافية « معهد قرطاجة »، إقامة معرض فنّي سنوي يحمل اسم « الصالون التونسي » كان الكثيرون من الفرنسيين يعتبرون ذلك ضربا من المغامرة. فقد كان اهتمام المستوطنين الأجانب منصبّا على استصلاح الأراضي الزراعية وإقامة المشاريع الاقتصادية وكانوا يلاقون في سبيل ذلك من العناء والجهد ما كان يجعلهم في ذهول شبه تام عن التفكير في النشاطات الفكرية والفنية. وإذا كان ذلك هو حظ الفرنسيين من الثقافة الفنية فكيف بأبناء الوطن من التونسيين الذين كانوا يرزحون تحت القهر

وينوءون بأعباء حياة شاقة لا تتوفر لها المقومات الأساسية فضلا عن النشاطات الفكرية والفنية. وقد تم تنظيم الصالون التونسي صدفة حيث كان أحد الرسامين الفرنسيين، جان شالون، يقيم بتونس في تلك الأيام، فطُلب إليه أن تشكّل أعماله العمود الفقري للمعرض على أن تتكون البقية من مساهمات لفنانين آخرين. فاستجاب جان شالون وملأ بلوحاته قاعة بأكملها. وفتح المعرض أبوابه رسميا يوم الجمعة ١١ ماي ١٨٩٤ في مقر الجمعية العمّالية المالطية بشارع اليونان تحت اشراف الوزير المقيم العام للجمهورية الفرنسية في ذلك الحين. شارل روفيي (Charles Rouvier) وألقيت في حفل التدشين الخطب الرنّانة استبشارا بالحدث، وركّزت، في مجموعها، على أهمية المعرض كنقطة انطلاق ممكنة لنهضة الفنّ في البلاد وذكر الصعوبات التي حفّت بالمحاولة. وقد بدا واضحا أن فكرة اقامة صالون تونسي كانت تندرج ضمن خطة لجلب الفنانين الفرنسيين إلى تونس في اطار تعمير البلاد انطلاقا من أن الاستعمار الزراعي والاقتصادي لا يكفي وحده لتركيز الحضور الفرنسي. وكان الصالون التونسي فعلا أوّل صالون سنوي رسمي ينظّم في افريقيا الشمالية رغم أقدمية الوجود الفرنسي في الجزائر التي لم تبلغ المعارض الفنيّة بها ذلك المستوى من الشمول والرسمية. وارتفعت، بالمناسبة، أصوات تُشيد بفضل هذا الحدث مثل ما جاء في نقد فنّي للأعمال المعروضة للمحامي « غوان » حيث أورد في لهجة عنصرية متعجرفة أن « هذه الأرض العقيم منذ قرون والتي يبدو كأنما كُتِبتْ عليها أن تحيا أبدا في اطار عمليات تجارية بدائية، أن تبقى محدودة الآفاق تحت تأثير المفاهيم الضيّقة للذهنية السامية، هذه الأرض تستفيق فجأة تحت التأثير المخصب للعبقرية الآرية الخالصة الآتية من فرنسا ».

وكان من البديهي أن تتميّز مساهمة جان شالون في المعرض باعتبار أهميتها العددية أوّلا، وثانيا لأنها تُمثّل النموذج الفنّي السائد والمقبول رسميّا. فجان شالون هو أحد ممثلي المدرسة الرسمية في الفنّ بفرنسا، التي تعيش على بقايا أمجاد الاتجاهين الكلاسيكي المحدث والرومنطيقي، والتي أصابها الجمود والتحجر على إثر التطوّرات الفنّية الناتجة عن الثورة الانطباعية في السبعينات من القرن الماضي بفرنسا. وقد استمرّت تلك المدرسة، مدعومة من الجهات الرسمية، في اعطاء أعمال فاقدة الحيوّية في أسلوبها ومتشبثة بموضوعات مستقاة من النصوص الأدبية أو الأساطير اليونانية القديمة أو من الوقائع التاريخية. وكانت لوحات جان شالون المعروضة في الصالون التونسي لا تخرج عن هذه القاعدة بما تتضمنّه من اشارات إلى الأساطير والتاريخ وكان ذلك مما يثير اعجاب الرأي العام المحافظ فنّيا والذي لم يكن ينظر بعين الرضا إلى محاولات التجديد. وقد هاجم الناقد المحامي « غوان » الآنف الذكر أعمال رسام آخر إسمه « بوي » قائلا إن « احدى لوحاته تتركبّ من أربع بقع : زرقاء وبيضاء وحمراء وخضراء؛ وهنا يضيع الفكر تماما : فالرسام ليس انطباعيا فقط، بل تبقيعيا !... » ويتساءل الناقد عن معنى تلك البقع وينتهي إلى رفض ذلك الفنّ المُلغز الذي لا علاقة له في رأيه، بالفنّ. واشتمل الصالون التونسي الأوّل على بعض الأعمال « الاستشراقية » مثل « ساحة باب سويقة » لشالون نفسه و« مشاهد

أهلية » للفنان لانديل و« عربي يقود حماره » لهيرشيغ و« منظر لمدينة تونس » لجونوفييف غريغوار و« رأس زنجي » للفنان بريديه. وباستثناء أعمال جان شالون الذي كان حاضرا شخصيا في افتتاح المعرض، ومساهمات بعض الفنانين الفرنسيين المستوطنين، فقد كانت اللوحات المعروضة مستعارة من عند بعض الخواص الذين رضوا أن يساهموا بها لتعزيز الصالون في بدايته الصعبة.

كان تنظيم الصالون التونسي الأول بحقّ حدثا هامّا حرّك حياة المستوطنين الأجانب الساكنة المنكمشة على نفسها. وكان في الاقبال على المعرض واحتفاء سلط الحماية به حافزا لِمُسيّري معهد قرطاجة على تنظيم معرض جديد في السنة التالية وبدأت الاعدادات في جوّ من الحذر والتحفّظ نظرا لعدم توفّر مساهمة عريضة وقوية كالتي قدمها شالون في الصالون الأول. وقد أنحى الناقد المحامي « غوان » باللائمة على شالون المذكور لأنه لم يرسل شيئا إلى هذا المعرض الثاني، حيث لا تُوجد من أعماله سوى لوحتين كان أهداهما إلى أصدقائه.

وافتتح الصالون الثاني يوم ٨ ماي ١٨٩٥ في قصر كوهين بحضور المقيم العام الجديد رونيه مييه (René Millet) وممثل الباي الجنرال فالنزي وألقى الكومندان سرفونيه رئيس معهد قرطاجة خطابا أمام الحاضرين. وقد قال عن محتوى المعرض إنه متفاوت القيمة حيث اشتمل على أعمال جيّدة وأخرى أقلّ جودة. ويبدو أنه تم اللجوء في هذه المرة أيضا إلى استعارة أعمال فنيّة من الخواص لتعزيز المساهمات المرسلة إلى الصالون. ولوحظ أن مشاركة الفنانين الفرنسيين المقيمين بتونس كانت الأهم عدديا وأكسبت المعرض مظهرا متنوّعا. وكان من بين اللوحات المعروضة عمل للرسام الاستشراقي دياز وبعض مائيات شارل لالمان الذي انجز في تلك الفترة كتابين مصوّرين أحدهما عن تونس وضواحيها والاخر عن البلاد التونسية عامة. وقد خصصت الدولة الفرنسية اعتمادا ماليا لشراء بعض اللوحات وإيداعها لدى ادارة معهد قرطاجة في انتظار اقامة متحف للأعمال الفنيّة.

وفي سنة ١٨٩٦ أقيم الصالون الثالث في قاعات محلّ خاص على ملك الكونت لاندون دي لونجفيل في ممرّ بينيفان غير بعيد من شارع فرنسا. ورغم أن المحل الجديد لم يكن في اتساع قاعات قصر كوهين فقد كانت المساهمات متنوّعة وارتفع عدد الأعمال الفنيّة المشاركة بالنسبة إلى ما كان عليه في السنتين الماضيتين. أما الصالون الرابع فقد اكتسى أهمية خاصة نظرا لمساهمة الفنانين المستشرقين الفرنسيين وكان افتتاحه يوم الخميس ١٥ أفريل ١٨٩٧ في قصر كوهين الذي أصبح يحمل اسم قصر الفنون بعد أن اقتنته الدولة. وحضر الحفل ليونس بينيديت محافظ متحف اللوكسمبورغ بباريس ورئيس « جمعية الفنانين المستشرقين الفرنسيين » بصفته مندوب الوزير الفرنسي للتعليم العمومي والفنون الجميلة. واشتمل المعرض على أكثر من ستمائة عمل لفنانين من تونس والجزائر وفرنسا وبلدان أخرى وكان من بين الفنانين المستشرقين دينيه وجيراردو وبول لوروا وتوبان ولورد ويكس وهوجي وجيراردیه، وقد شغلوا قاعتين بينما خُصصت قاعات ثلاث لأعمال الرسامين الفرنسيين من غير المستشرقين؛ ومن ضمن تلك الأعمال لوحة تمثل شارلوت

كورديه للرسام شيرر. أما الفنانون الفرنسيون المستوطنون في الجزائر فقد مثلهم نواريه وريمان ورينو وديهي وباريتو وسينتيس وغيرهم. وشارك من تونس سادو وبون وبوافان وبليرا وديلايلانش وبوشيه وآخرون.

كان الصالون الخامس لسنة ١٨٩٨ آخر معرض في تلك السلسلة الأولى من المعارض التي شهدتها تونس في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، بدأت إثرها فترة تميّزت باضطراب مواعيد الصالون التونسي وغيابه في سنتي ١٨٩٩ و١٩٠٠ إلى أن قررت الهيئة المديرة لمعهد قرطاجة تنظيم الصالون السادس وأوكلت مهمة رئاسته إلى أوزيب فاسيل الأمين العام للمعهد وكان افتتاحه يوم غرة ماي سنة ١٩٠١. ثم غاب الصالون من جديد حتى سنة ١٩٠٧. وفي خلال تلك الفترة شهدت الحاضرة بعض التظاهرات الفردية والجماعية المتفرّقة مثل معرض ليون ديريد بمكتبة داميكو (١٩٠٢). ويبدو أن الفنانين المحليين قد انفرط عقدهم في غياب أية بادرة من معهد قرطاجة الذي اعتاد رعايتهم وانقسموا إلى فريقين نظّم كلٌّ منها «صالونا» خاصا به وهكذا افتتح في شهر افريل ١٩٠٤ بتونس معرض « جمعية أصدقاء الفن » ببهو المسرح البلدي ومعرض « جمعية الفنون الجميلة » بقصر الجمعيات الفرنسية. كما اعتاد معهد قرطاجة رعاية بعض التظاهرات الفردية مثل معرض بنشار (١٩٠٥) ومعرض أليكسيس دي بروكا (١٩٠٦) ومعرض شاربنتييه (١٩٠٧). ومن الأحداث الفنية الهامة في تلك الفترة أيضا، المعرض الذي نظمته الجريدة الهزلية المصوّرة « لوسكوربيون » (العقرب) للفنانين العاملين في أسرتها بالاضافة إلى بعض الرسامين المدعوين.

وبداية من معرض سنة ١٩٠٧ الذي انتظم بمجهودات الفنان ايلي بلونديل وباشراف القسم الفنّي لمعهد قرطاجة استمر الصالون التونسي في نشاطه السنوي بانتظام حتى سنة ١٩١٤ ثم غاب طيلة سنوات الحرب العالمية الأولى ليعود من جديد في سنة ١٩٢٠.

شهدت الحركة الفنية في خلال العشرين سنة الأولى من حياة الصالون التونسي (١٨٩٤-١٩١٤) نموّا بطيئا ولقي الفنانون المحليون صعوبات كثيرة في تجذير التقاليد الفنيّة في حياة المستوطنين الأجانب المنهمكين في المشاغل الاستعمارية والجري وراء الكسب المادي وذلك رغم اشراف سلط الحماية على افتتاح المعارض وتخصيص الدولة الفرنسية، من حين لاخر، بعض الاعتمادات لشراء الأعمال الفنيّة. غير أن نقص الموارد المالية كان السبب المباشر في عدم تنظيم الصالون التونسي لسنوات عديدة. وانعكس ذلك التعبير في مسيرة الصالون على الوضع المادي للفنانين الذين كانوا يتنافسون تنافسا شديدا للفوز بمسابقة تصميم ملصق بسيط، وكان المحظوظون منهم يُكلَّفون بانجاز بعض اعمال التزويق في بعض المحلات مثل الفنادق. ويبدو هذا الوضع الصعب من خلال رسالة أرسلها بعض الفنانين سنة ١٩٠٤ إلى محرر جريدة « لوروبوبليكان » (الجمهوري). وكان المشرفون على المعارض والفنانون يرون في الحركة الفنية عنصرا هاما في التعريف بالبلاد التونسية وجلب المستوطنين إليها من فرنسا. وفي مستوى القيمة الفنية إتسم الانتاج طيلة السنوات المذكورة بالتفاوت بين أعمال ذات مستوى من وجهة نظر الذوق العام المحافظ آنذاك مثل أعمال جان شالون المشاركة في الصالون التونسي الأول، وبين أعمال

متفرّقة تجمع أحيانا من البيوت لسد نقص المساهمات الجديدة في الصالون بالاضافة إلى نتاجات الفنانين المحليين وهي في أغلبها أعمال هواة، بسيطة في معالجتها الفنية ونمطية في موضوعاتها، لا تكاد تخرج عن الصورة الشخصية والطبيعة الجامدة أو المنظر الطبيعي.

والواضح أن التيار الأكثر رواجا في تلك الفترة كان بلا منازع الاستشراق الفنّي الذي وصل إلى تونس مع بدايات الصالون التونسي نفسه. لقد لبث الاستشراق الفنّي لمدة طويلة اتجاها فنيا عتيدا في أوروبا في خلال القرن التاسع عشر وكان يندرج ضمن حركة الاستشراق الشاملة التي اهتمت بعوالم الشرق بصورة عامة في مختلف حقول المعرفة والآداب والفنون وبالشرق العربي الاسلامي بصورة أخصّ، وذلك في اطار مشروع القوى الغربية في التوسع خارج حدودها الطبيعية. واستهوى ذلك الاتجاه فنانين من التيار الكلاسيكي المحدث والرومنطيقي على السواء؛ ولكن تأثيره كان أعمق في الرومنطيقيين الذين قذف بهم الاهتمام بالشرق في مغامرة روحية فنيّة ثرية مثل أوجين ديلاكروا وهنري دي رينيو. وتطور الاستشراق من مرحلة الرؤى الواهمة حول الشرق مع غروس وديكان إلى احساس أكثر عمقا بواقعه مع ديلاكروا وفرومنتان ثم غوستاف غيومي ولكنه جلب كذلك أعدادا من الفنانين المقلّدين جعلوا منه في النهاية جملة وصفات أسلوبية ممجوجة تعتمد تأثيرات لونية مبالغا فيها وموضوعات نمطية مملّة مما أدى به في النهاية إلى التراجع أمام مذاهب فنيّة جديدة مثل الواقعية. وعندما انتصرت المفاهيم الفنية الجديدة المصاحبة للثورة الانطباعية في فرنسا، خمل ذكرُ الفن الاستشراقي ولاذ بالصمت حتى بداية التسعينات، حين حاول ليونس بينيديت محافظ متحف اللوكسمبورغ اعادة الحياة إلى الفن الاستشراقي؛ فتأسست « جمعية الفنانين المستشرقين الفرنسيين » وتكثّف نشاطها ولكن الحركة لم تنجح في فرنسا بينما لاقت صدى حسنا في شمال افريقيا. وكان جان شالون أحد المستشرقين الذين ساهموا في معرض الصالون التونسي الأول. ثم جاءت مساهمة الفنانين المستشرقين الفرنسيين في صالون سنة ١٨٩٧. كما تأسس في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر معرض سُمي « صالون الفنانين المستشرقين الجزائريين » واستوطن عدد من المستشرقين بشمال افريقيا مثل الرسام بنشار والنحات تيودور ريفيير بتونس وايتيان دينيه بالجزائر.

ومما يفسّر عودة الحياة إلى الاستشراق الفني في شمال افريقيا العلاقة الوطيدة بينه وبين الايديولوجيا الاستعمارية. فعلى الرغم من أن الاستشراق عامة والاستشراق الفني بالأخص، نشأ وتطوّر على علاقة بأجواء التوسع والهيمنة الغربية الا أنه كان يرى في الشرق قيما جمالية وانسانية تغري بالمغامرة والاندفاع وتجاوز الاطار الثقافي والمادي للحضارة الغربية : وكان يحمل في مراحله الأولى شهادة انسانية صادقة ومؤثرة ولكنه بعد تراجعه وضعفه وانتقاله إلى شمال افريقيا لم يعط آثارا كبيرة بل ارتبط بجملة من الصور النمطية عن البلاد المستعمَرة وواقع أهاليها تعكس أحيانا احساسا دفينا بالتعالي على أبناء البلاد الأصليين واحتقارا لِخصوصياتهم الثقافية. والملاحظ أن هذا الموقف ينطوي على مفارقة واضحة فالتعلّق بقيم الشرق ومظاهره الجذابة ليس من نوع ذلك التعلّق الذي كان يبديه كبار الفنانين الأوروبيين إنما تحوّل إلى افتتان ببعض التصورات

أنطونين بريفور بورشي
بائع الفطائر
ألوان مائية
٥٣ × ٣٦ سم

الرخيصة مما يُباع في المتاجر من صور وبطاقات بريدية عن مظاهر الفقر والحرمان للانسان العربي المسلم وهو فولكلور تتخذه الذهنية الاستعمارية لتبتدع لنفسها خصوصيات ثقافية تميّزها عن المجتمع الفرنسي في الوطن الأصلي فرنسا. من ذلك ولعها بالمظاهر الفولكلورية الحرفية والطرز المعمارية والزخارف الهجينة التي تحمل طابعا « عربيا » مزيّفا، ومن جهة أخرى تبرز تلك التصورات في الوقت ذاته وخاصة من خلال الأعمال الفنية، رغبة الذهنيّة الاستعمارية في إقامة الحواجز بين المستوطنين الأجانب وسكان البلاد. ونلاحظ تركيز تلك الذهنية على مظاهر التخلف والعجز المادي والمعنوي للأهالي في الصور الكثيرة التي تُمثّل المعدمين والمتسوّلين والعميان والاستيهامات الجنسية الظاهرة في تمثيل المرأة الشرقية، بالمرأة الأفعوان والمرأة القطة إلى غير ذلك مما يزخر به الوجدان الاستعماري من الصور التي لا نجدها في الرسوم فقط انما كذلك في الشّعر وفي البطاقات البريدية التي كثيرا ما تصوّر تلك المظاهر المزرية.

ويبدو من الأعمال التي وصلت إلينا من تلك الفترة أن النتاج الفنّي بتونس لم يتأثر كثيرا بالتطوّرات بل بالانقلابات التي عرفتها الفنون التشكيلية في أوروبا عامّة وفي فرنسا خاصة. فالطابع الوصفي للنزعات المحافظة ومضامينها الحكائية والأدبية كانت تقوم عائقا دون محاولة الاقتراب من المفاهيم الحديثة حول الحيّز الجمالي للوحة والدور الأساسي لذاتية الفنان في رصد الأشياء والتعبير عنها والأهمية المتزايدة لطرق الانجاز الفنّي في تحديد الأسلوب الفنّي على حساب الموضوع ذاته. وكأنّماَ الفنانون المحليون كانوا في عزلة شبه تامّة عن وطنهم الأمّ حيث حقّقت النزعات الحديثة المنبثقة عن حركة الانطباعيين انتصارات هامّة منذ زمن ليس بالقصير. فاللوحات الباقية من تلك المرحلة لا تطمح في أحسن الحالات إلى أكثر من المحافظة في تبعيّة متحجّرة على وصفات مدرسية في بناء التكوين والتخطيطات والألوان دون أن تصل مع ذلك إلى مضاهاة الابداعات الكبيرة للمدارس المحافظة. وإذا ما حاول بعض الفنانين التحرّر

هنري دابادي

سيدي بو سعيد

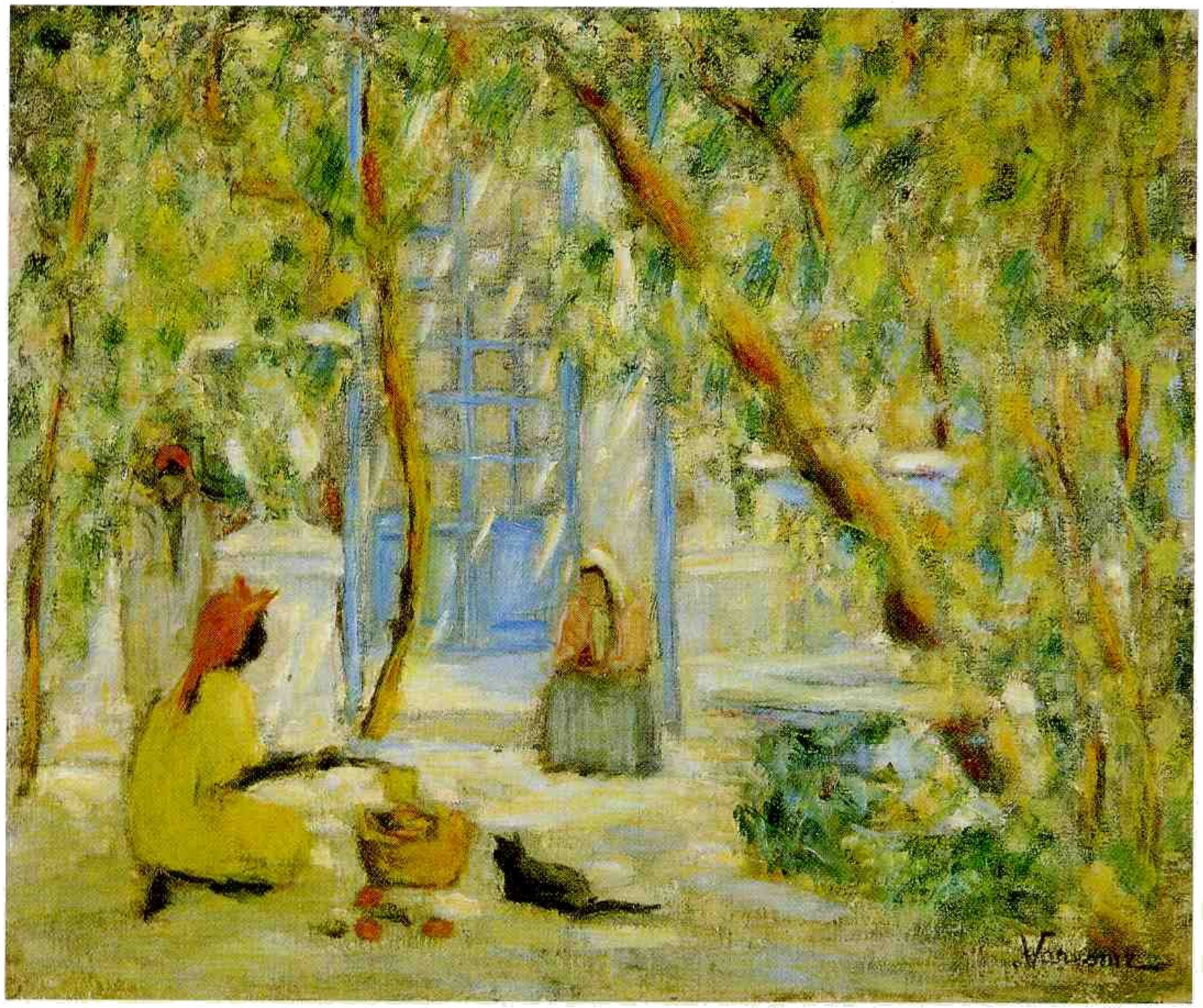
زيت على خشب

٣٧ × ٢٨ سم

من المعالجة الأكاديمية للألوان تحت تأثير آراء المستشرقين الغامضة حول الضوء فان التخطيطات لا تتجه بدورها نحو التحرّر وينخرم توازن العمل لتنافر مكوناته الأساسية. ورغم كل المحاولات الجزئية التي بذلها المستشرقون للاقتراب من أساليب خاصة تعبر عن الأجواء الافريقية التي يحلمون بها فانهم بقوا أساسا محافظين على تقنيات الانجاز القديمة متشبثين بأولوية محتوى الموضوع الشرقي ويعكس ذلك بشكل ما الذهنية الاستعمارية التي ترفض التجديد من حيث كونه قفزة نحو المجهول بينما يكرّس الموقف المحافظ تراثا يبدو ثابتا وعتيدا يمثل عنصرا من عناصر الشخصية الاستعمارية المنكمشة على ذاتها وعلى قيمها في مواجهة ثقافة أهل البلاد الأصليين.

ورغم تشبث الرأي العام بالمواضيع الشرقية فقد تعالت الأصوات في نهاية العقد الأول من القرن العشرين ضدّ الفن الاستشراقي وتعرّض الفنانون المستشرقون إلى السخرية المقذعة. وجاء في تعليق الناقد غيرنمانز (Guernemanz) على الصالون التونسي لسنة ١٩١١ أن الجمهور الذي سئم النتاجات الاستشراقية المجترّة قد أشبع رغبته بما قدمه هذا المعرض من ابداعات جديدة. والواقع أن الروح الجديدة التي تسرّبت إلى الصالون كانت نتيجة الانفتاح على ابداعات الفنانين في فرنسا والجزائر بعد أن بقي لمدّة طويلة منغلقا على نفسه مكتفيا باسهامات الفنانين المحليّين. وقد تنامت تلك الروح الجديدة من سنة إلى سنة حتّى بلغت سنة ١٩١٣، إلى حدّ ادخال تغييرات أساسية في نظرة المشرفين على الصالون التونسي حيث احتضن في تلك السنة مساهمات من فناني الطليعة في باريس مثل ألبير غلايز (Albert Gleizes) الذي عرض رسمين وماري لورنسان (Marie Laurencin) وقد شاركت برسمين وأربع محفورات حمضية، بالاضافة إلى بعض الأسماء من أعضاء صالون الفنانين الفرنسيين. وكان ذلك ايذانا ببدء مرحلة جديدة في حياة الحركة الفنيّة المحليّة التي أصبحت أكثر انفتاحا على الأفكار الحديثة.

أنطونيو كوربـورا
سيدي بـو سعيد
زيت على خشب
٣٧ × ٢٧ سم



جانين فاريم

الـشـاي

زيت على قماش

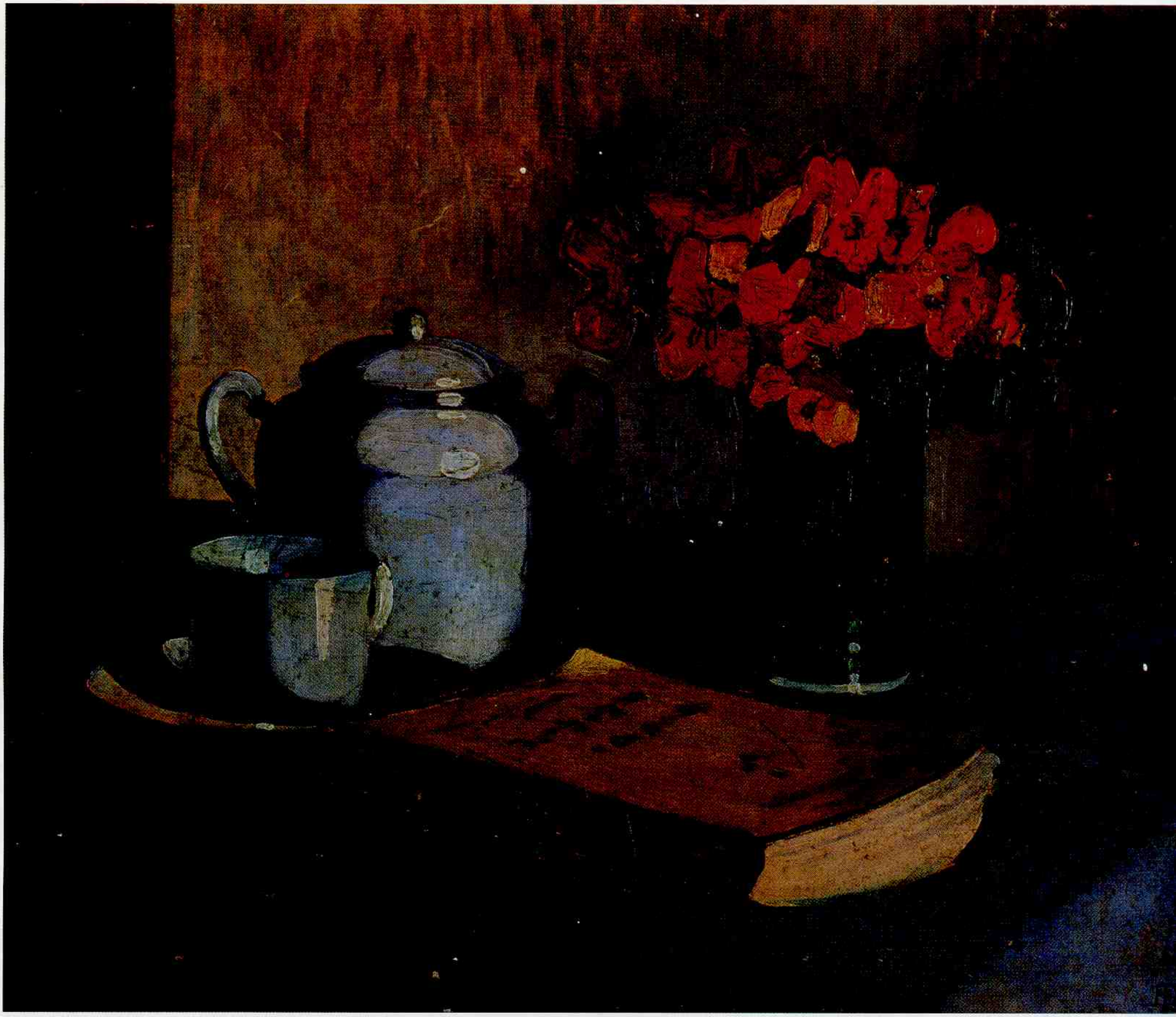
٥٤ × ٤٥ سم

ألكسندر فيشي

وتتفق تلك التحوّلات الطارئة على التقاليد الفنية، مع تولّي الفنان أليكسندر فيشي (Alexandre Fichet) رئاسة الصالون سنة ١٩١٣ بعد ألفونس كليمان. ومنذ ذلك التاريخ طبع فيشي الصالون بشخصيته المتميّزة حتى أصبح لا يذكر أحدهما بدون ذكر الآخر ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن فيشي بقي مشرفا على الصالون طيلة خمسين سنة اي حتى وفاته بتونس سنة ١٩٦٦. وقد حافظ المعرض على مواعيده بصورة منتظمة باستثناء سنوات الحرب العالمية الأولى والسنوات التي نُظّم فيها معرض افريقيا الفرنسية بتونس (١٩٢٨–١٩٣٢ –١٩٣٦–١٩٤١–١٩٤٦) وسنتي ١٩٤٣ و١٩٤٤ عندما أبعدت سلطات المحور الكسندر فيشي عن تونس. والحقيقة أن رئيس الصالون كان فعلا ذا شخصية قويّة ومتميّزة ولعلّ موهبته الفنيّة لم تكن ترقى إلى طاقته الكبيرة كمنظّم ومنشط ثقافي فقد كان في آن واحد يُعنى بالصالون التونسي وبجمعية الانطلاق l'Essor للمسرح بالاضافة إلى اشتغاله بالتدريس والرسم والتمثيل والصحافة؛ وكان معروفا بميوله الاشتراكية وتعاطفه مع الوطنيين التونسيين.

وقد التفّت حوله أجيال من الفنانين على امتداد نصف قرن كان من أشهرهم بيار بوشارل وأرمان فرجو المدير السابق لمدرسة الفنون الجميلة، وهنري دابادي وبيير ديموتييه وموريس بيكار وألكسندر روبتزوف وموزيس ليفي وأنطونيو كوربورا وعبد الكريم جوسّو وجول للوّش وكثيرون غيرهم. وعرف الصالون عصره الذهبي في فترة ما بين الحربين عندما كان يستقبل مساهمات سنوية من كبار الفنانين الفرنسيين والأوروبيين أمثال بريانشون وفان دونغن وغرومير ورولان أودو وماركيه وأندري لوت وفلا مينك ومانسيو ومازريل وتال كوت وفنانين من مدرسة الجزائر مثل دي بيزون وكانفي وأسوس وبوفيول وسوريدا. وبتأثير من اشعاع الصالون التونسي نشطت الحركة الفنية على نحو لم يسبق له مثيل من قبل ونشطت تجارة اللوحات وتعدّدت قاعات العرض في العاصمة قبيل تأثرها بالحرب العالمية الثانية وكان من بينها « لاربيكتورال » و« بنتور ٤١ » وقاعة « أوترمير » و« آر أي لوميار ».

كما شهد الصالون التونسي مع ألكسندر فيشي أيضا ظروفا صعبة وبعض الأزمات الخطيرة منها انقسام الفنانين المحليين في نهاية العشرينات وتأسيس « صالون الفنانين التونسيين » السنوي بادارة منافسه الفنان أندري ديلاكروا، الذي دام من سنة ١٩٢٤ حتى سنة ١٩٣٤؛ وكذلك تأسيس نقابة للفنانين المحترفين على يد الفنان لوي لومونيي سنة ١٩٤٤ في غياب فيشي، وكان آنذاك مُبعدا عن تونس. وقد رأى الأخير أن تكوين تلك النقابة موجه ضدّه وضدّ الصالون التونسي. وانتقل الصالون طيلة سنوات وجوده بين قاعات مختلفة. فبعد قصر الجمعيات الفرنسية الذي احتضنه طيلة السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى وحتى ١٩٢٦، أقيم

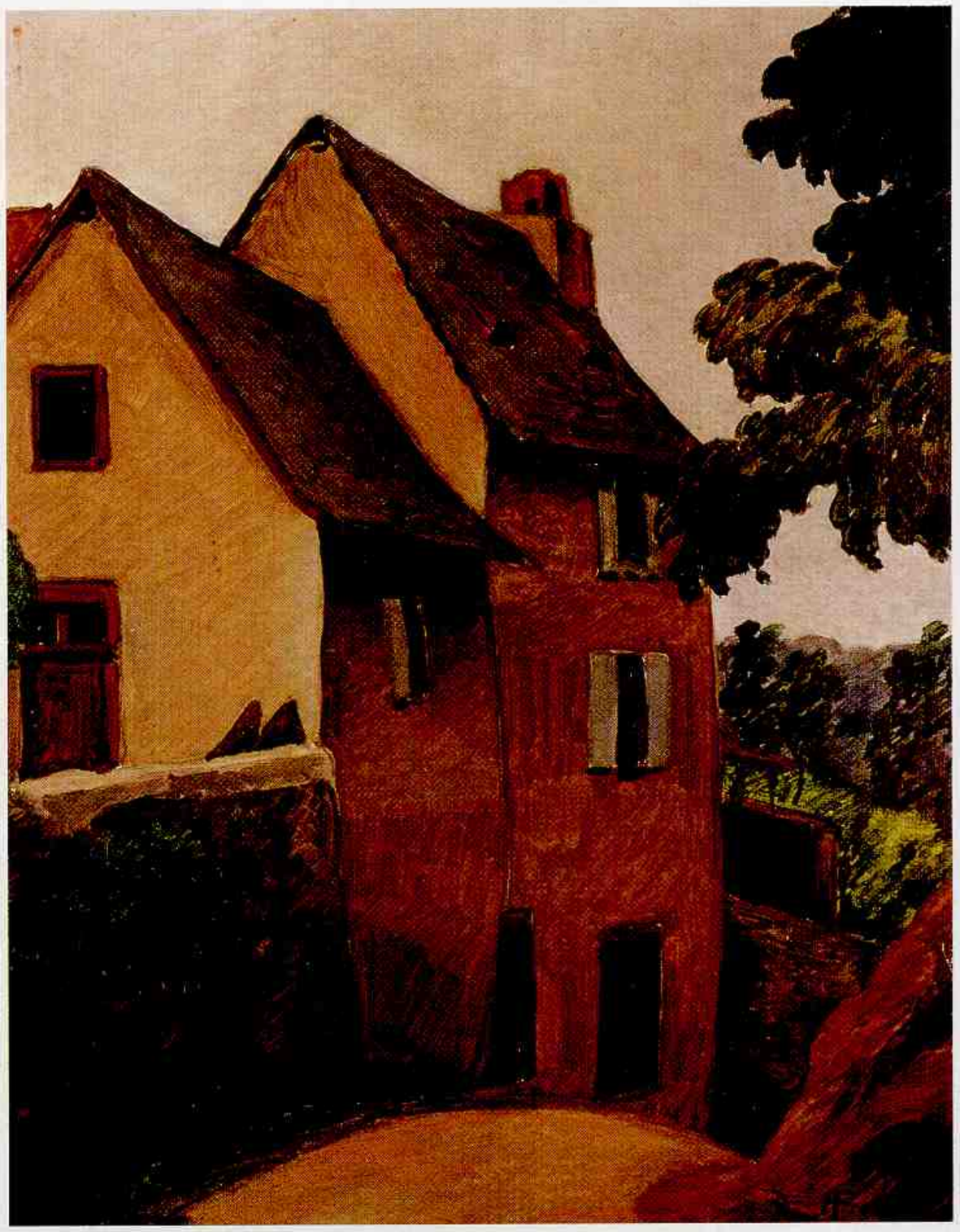


ألكسندر فيشي

طبيعة صامتة

زيت على خشب

٥٥ × ٤٦ سم



ألكسندر فيشي
بيت وسط الطبيعة
زيت على خشب
٤٤ × ٣٦ سم

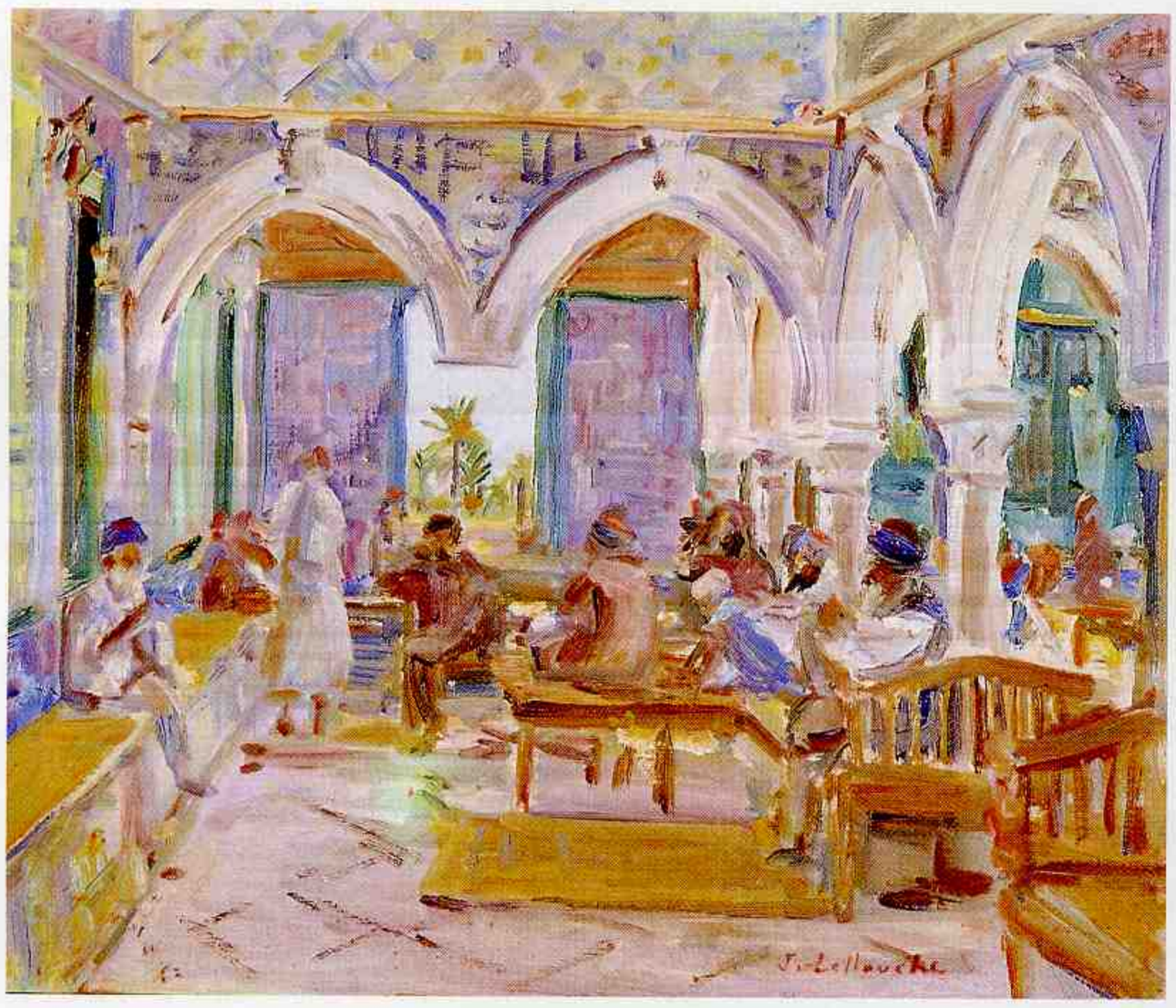
الصالون بالجناح البلدي في حديقة فردان بشارع باريس حتى بعد الحرب العالمية الثانية ثم انتقل إلى « الأوتوموبيل كلوب » (نادي السيارات) ثم إلى قاعة الفنون البلدية (قاعة يحيى حاليا) عند انشائها سنة ١٩٥٢. ومنذ ذلك الحين يواصل الصالون التونسي إلى اليوم تنظيم معارضه السنوية فيها.

يمكن اعتبار صالون سنة ١٩٥٠ آخر المعارض الفنية الكبيرة التي نُظّمت في العقد الأخير من وجود نظام الحماية الفرنسية بتونس. وقد صاحبته احتفالات هامّة حيث قرر القسم الفنّي لمعهد قرطاجة اعتبار تلك السنة موافقةً للذكرى الخمسين لحياة الصالون وفي ذلك خطأ واضح إذ أن المعرض بدأ كما رأينا سنة ١٨٩٤ ويكون بذلك أقدم ببضع سنوات. وبداية من ذلك التاريخ تأخذ أهمية الصالون في التضاؤل كأنّما تتبع قوى رئيسه فيشي الآخذة بدورها في التراجع لتقدمه في السنّ. وبالاضافة إلى ذلك بدأ الاحساس بشيء من الرتابة إزاء نتاجات الصالون وكثر عدد الهواة والمبتدئين وطلبة مدرسة الفنون الجميلة ضمن العارضين مع رحيل عدد من أعضائه المعروفين تدريجيا إلى فرنسا، ووفاة البعض منهم أمثال روبتزوف وفرجو. واستمر فيشي مع ذلك في تسيير الصالون باعانة بعض الأوفياء من رفاقه. وعند وفاته سنة ١٩٦٦ ترك أليكسندر فيشي وراءه مؤسسة واهنة تجترّ أمجادها القديمة ويسيطر عليها المبتدؤون والهواة الذين لا يجدون غيرها لعرض محاولاتهم الأولى. ولعلّ الاهتمام بالهواة هو الذي أوجد للصالون وظيفة جديدة مكّنته بعد استقلال البلاد التونسية ووفاة رئيسه، من الاستمرار حتّى اليوم.

كان الصالون التونسي اذن المحور الأساسي للحياة الفنيّة في عهد الحماية ولعب دورا أساسيا في تكوّن الحركة التشكيلية التونسية. فالرسامون الأجانب كانوا القدوة للكثيرين من الفنانين التونسيين. وكان الصالون هو الاطار الوحيد الذي لا بدّ لهم من التحرك داخله لتقديم أعمالهم والتعريف بأنفسهم. ورغم أن المؤسسة تكوّنت بواسطة الفنانين الفرنسيين ومن أجلهم، ورغم أن عدد التونسيين من المسلمين واليهود كان ضئيلا بالمقارنة مع الأجانب فان

الصالون التونسي ظل دائما المدرسة الأولى والنموذج الحافز لهم للتعبير عن مشاغلهم الفنيّة. وقبل ظهور التونسيين في تظاهراته السنوية لم يكن للفنون التونسية ذكر إلّا في معارض الصناعات الحرفية المختلفة (تطريز، سجاد، خزف...) التي كان ينظمها قسم « الفنون الأهلية » في اطار الصالون التونسي في بداياته. ويُعتبر عبد الوهاب الجيلاني المعروف بعبدول أول تونسي مسلم يعرض أعماله في الصالون وكان ذلك سنة ١٩١٢، ومنذ ذلك العهد أصبح الصالون التونسي ولأكثر من نصف قرن، المجال الأول والوحيد الذي يقطع فيه الفنانون التونسيون خطواتهم الأولى وقد كانوا دائما محلّ اهتمام ورعاية من الرئيس ألكسندر فيشي الذي يدين له الكثيرون منهم بالتعريف بهم ومساعدتهم أحيانا على بيع أعمالهم الفنيّة، في عهد لم يكن لابن البلد كبير حظّ في ابراز مواهبه والتعريف بعمله، فضلا عن كسب المال مما تبدعه يداه. والواقع أن أفكار ألكسندر فيشي التحرّرية وشخصيته القويّة وتأثيره في مجرى الحياة الثقافية جعلته ينجح في المحافظة على قدر من التضامن والتآلف بين أعضاء الصالون بعيدا عن الحساسيات السياسية، مما وفّر جوّا

ألكسندر روبتزوف
نهج سوقي بالخير
تخطيط
٦٥ × ٥٠ سم



جول للّوش
مقهى بجربة
زيت على خشب
٤٧ × ٣٨ سم

ملائما للحوار بين التونسيين والأجانب نشأت عنه صداقات حقيقية وعمل مشترك ولعلّ في ظهور جماعة مدرسة تونس للفنّ بعد الحرب العالمية دليلا على الحركية الفنيّة التي كان الباعث عليها ذلك الجوّ الذي أشاعه الصالون التونسي بين الفنانين التونسيين وزملائهم الأجانب.

عبد الكريم جوسو

نهج الفارسي

زيت على خشب

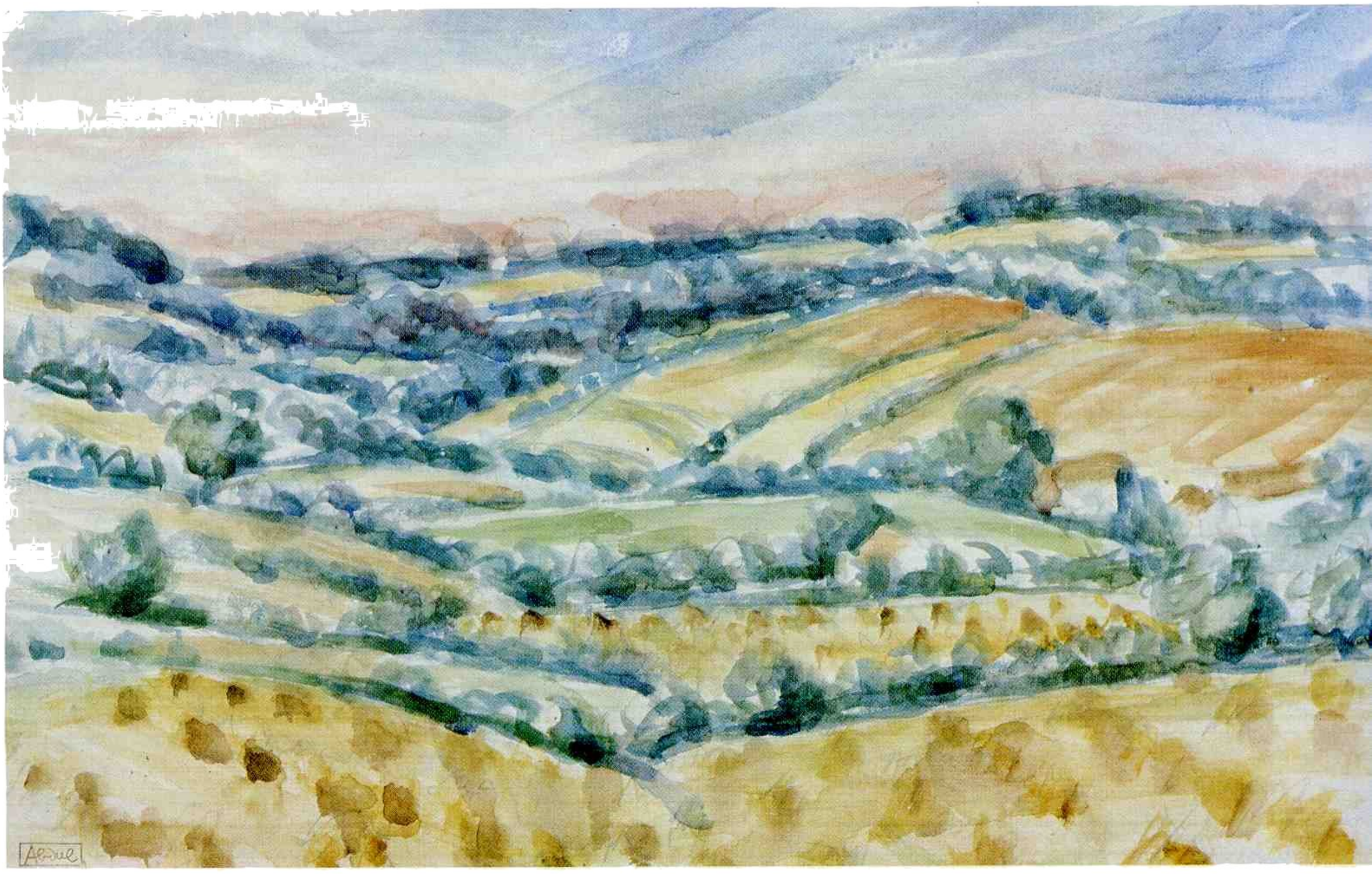
٦١ × ٥٠ سم

القسم الثاني

الـــــــــوارد

عندما انضم التونسيون الأوائل إلى الحركة الفنيّة في اطار الصالون التونسي في بداية العقد الثاني من هذا القرن كانت القوى الوطنيّة من المثقفين أو من عامة الشعب قد دخلت في مواجهة عنيفة مع سلط الحماية. وكان من الحوافز الهامة على تلك الاستفاقة الوطنية الأفكار الاصلاحية للسيد جمال الدين الأفغاني وتلميذه الامام محمد عبده الذي زار تونس مرّتين احداهما بين سنتي ١٨٨٤ و١٨٨٥ والثانية سنة ١٩٠٣ وتركّز اهتمام المثقفين على المناداة بحقوق أبناء الشعب في التعليم والرقي الاجتماعي والاقتصادي فتكونت جمعية « الخلدونية » سنة ١٨٩٦ و« الصادقية » سنة ١٩٠٥ ونظمت بهما المنابر والمحاضرات وكانت المحاضرات تلقى في الأحياء ضمن خطة للتربية الشعبية. وفي سنة ١٩٠٧ أسس الوطنيون أول جريدة أسبوعية مكتوبة باللغة الفرنسية وكان يديرها الزعيم علي باش حانبة. وأثارت تلك النشاطات الوطنية حفيظة أصحاب النزعة الرجعية الاستعمارية من المستوطنين سنة ١٩١٠ وبدأت المجابهة العنيفة بالاضرابات والمظاهرات التي نظّمها طلبة جامع الزيتونة من أجل تطوير مناهج الدراسة، وبلغت أوجها مع أحداث الجلّاز الدامية في نوفمبر سنة ١٩١١ وانتهت بقرار ابعاد عدد من الزعماء الوطنيين ونفي البعض الآخر إلى أماكن نائية من البلاد. والواقع أن بدء نشاط الفنانين التونسيين الأوائل لم يكن مرتبطا مباشرة بأجواء الاستفاقة الثقافية والسياسية الوطنية؛ بل يمكن القول إن نشوء الحركة الفنية كان على هامش تلك الاستفاقة التي اتسمت بملامح فكرية أدبية. غير أن بروز الحركة في إطار مؤسسات أجنبية مثل « الصالون » لم يمنع المثقفين الوطنيين من الترحيب بروّادها وتثمين إبداعاتهم كممثلين متميّزين للثقافة الوطنية.

عبد الوهاب الجيلاني



عبد الوهاب الجيلاني

منظر طبيعي

ألوان مائية

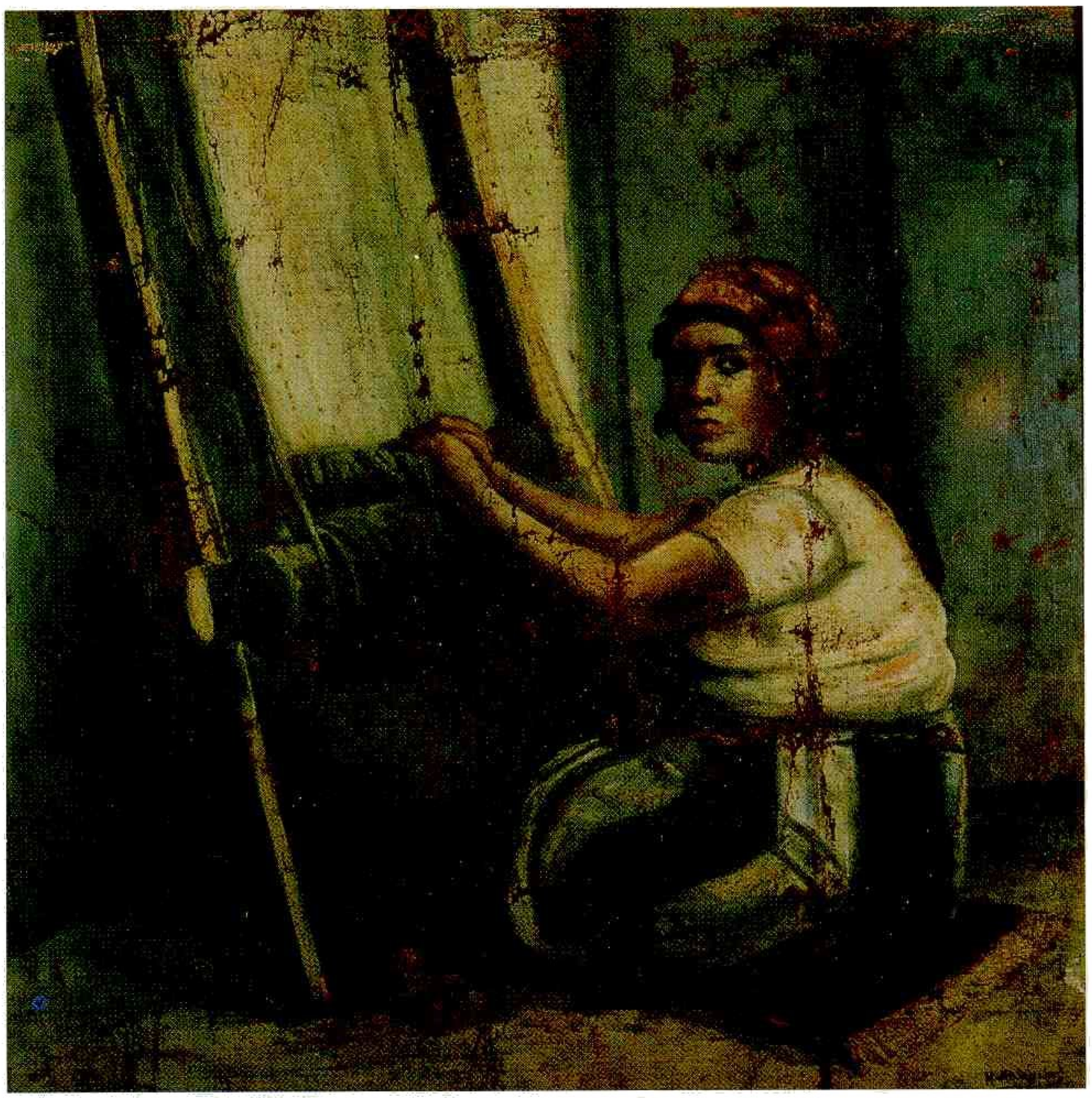
٥٧ × ٤٠ سم

إننا لا نجد معلومات كثيرة ودقيقة بما فيه الكفاية لدراسة أعمال الروّاد من الفنانين التونسيين، وأطوار حياتهم ولا نكاد نظفر بغير اشارات متفرقة في أدلة المعارض والصحف الصادرة في ذلك العهد. وتبقى ندرة الأعمال الباقية من انتاجهم مشكلة قائمة ما لم يسعفنا البحث المركّز في المستقبل باكتشاف أعمال منسية لأولئك الفنانين تثير النقاش حولها وتفضي إلى دراسات معمّقة حول تطوّر أسلوبهم وتقنياتهم. وفي انتظار ذلك

نكتفي بما نجده في قاموس الفنانين لبينيزيت (Benézit) عن عبد الوهاب الجيلاني المعروف بعبدول حيث يَرِدُ انه ولد في ٣ أكتوبر سنة ١٨٩٠ بالمهدية. وبعد فترة دراسة في أكاديمية جوليان بباريس سنة ١٩٢١ والأكاديميات الحرّة بمونبارناس يشارك بصورة وثيقة في حركة مدرسة باريس ويعرض بصالون الخريف (باريس) من ١٩١٢ إلى ١٩٣٦، وفي صالون التويليري سنة ١٩٢٨؛ بالاضافة إلى مشاركته في معارض الصالون التونسي من ١٩١٢ إلى ١٩٢٨. ويذكر بينيزيت بعض أعمال عبدول مثل « صورة للسيدة القرطبي » و« صورة الرسام السويدي نيلس دي داريديل » (تخطيط) و« رسم لعارية »، كما يذكر أن متحف تونس يحتفظ بكثير من المناظر الطبيعية للفنان. ولا بد هنا أن نشير إلى بعض الأخطاء التي وقع فيها القاموس مثل ذكر مشاركات له في الصالون التونسي بين سنتي ١٩١٢ إلى ١٩٢٨. والواقع أن عبدول لم يعرض بالصالون التونسي سوى في سنتي ١٩١٢ و١٩١٣ ثم بعد ذلك في سنة ١٩٣١ عندما أرسل من باريس رسما يمثل صورة شخصية لسيدة مع كلبها. أما ذكره للمناظر الطبيعية المحفوظة بمتحف تونس، فاننا لا نعرف بتونس متحفا يحتفظ بمثل تلك الأعمال لعبدول باستثناء مائية صغيرة تصوّر منظرا طبيعيا لأرض مزروعة أشجارا، كان أهداها الفنان علي بن الآغا لمتحف الفن الحديث، ومائية أخرى تمثل أزهارا زرقاء منتثرة. وينتمي عبدول إلى أسرة من الأعيان وكان أبوه عاملا للباي على المهدية كما كان أخوه المرحوم حسن حسني عبد الوهاب مؤرخا كبيرا. ولعلّ في انتمائه إلى وسط موسر ومثقف ما دفعه إلى هواية الفنّ والالتحاق في خلال العقد الأول من القرن بمرسم الفنان ايميل بنشار لتعلّم التصوير والرسم. وكان الأخير مثل الفنان بوفار (Bauffard) يشرف على مرسم لتعليم الفنون التشكيلية في غياب مؤسسة رسمية تُعنى بذلك. ويذكر دليل الصالون التونسي لسنة ١٩١٢ مساهمة عبد الوهاب الجيلاني مع الاشارة إلى « مرسم بنشار، تونس »، وتتألف من ثلاثة أعمال : « بدوية » ودراستان. وفي صالون السنة الموالية (١٩١٣) ساهم برسمين زيتيين : « غروب » و« دراسة لرأس » ومائية بعنوان « مروضة الثعابين » (الحواءة). وباستثناء مشاركة عبد الوهاب الجيلاني في صالون ١٩٣١ آنف الذكر، فانه لم تُعرف له مساهمات أخرى في الصالون التونسي أو في معرض آخر بتونس. ويبدو أنه غادر البلاد قبيل الحرب العالمية الأولى ولم يعد بعد ذلك وقضى كامل حياته في فرنسا حيث توفي سنة ١٩٦١. وفي غياب معلومات كافية عن انتاج عبدول في سنّ النضج فالمرجّح أن تكون أعماله المنجزة في تونس عندما كان تلميذا لبنشار، من جنس محاولات المبتدئين مثلما تشير عناوينها ولعلّها لا تسمح، حتى في صورة العثور عليها بتحديد، معالم أسلوبه وتقنياته وعالمه الفنّي الخاص في بداياته.

الهادي الخياشي

ومع المرحوم الهادي الخياشي تواجهنا مشكلات من نوع آخر فخلافا لما هو الشأن بالنسبة إلى عبدول، نجد أن أعماله أقل ندرة ويمكننا الالمام، من خلالها، بأهم ملامح أسلوبه واتجاهات انتاجه، بينما لا نظفر عن مراحل حياته الفنيّة ومساهماته في المعارض، بمعلومات كثيرة رغم شهادة بعض معاصريه وخاصة ما أفادنا به ابنه الفنان نور الدين الخياشي، الذي تأثر بجوّ العائلة واتجه بدوره إلى ممارسة الرسم أسوة بأبيه. ونعرف عن الهادي الخياشي أنه ولد بتونس سنة ١٨٨٢ وتوفي بها سنة ١٩٤٨ وأنه تردد مثل عبدول على مرسم الفنان بنشار وزاول دراسة فنيّة في ايطاليا لا نعرف بالتدقيق زمانها ومراحلها ومكانها. وممّا يزيد في غموض معالم حياته الفنّية أنه لم ينجذب إلى الحركة الفنّية ولم يسهم في الصالون التونسي إلّا في المرحلة الأخيرة من حياته حيث يذكر له دليل الصالون مساهمة



الهادي الخيّاشي
الناسجة
زيت على قماش
٩٨ × ٩٦ سم

يتيمة في سنة ١٩٣١ بعملين هما منظر طبيعي وصورة شخصية (بورتريه). والواقع أننا نجهل الأسباب التي جعلت الهادي الخياشي يبتعد عن المؤسسة التي كانت تستأثر باهتمام كل الفنانين وتقوم بدور القطب المشعّ والمحرّك للحياة الفنيّة. وقد يكون تفسير ذلك في ارتباطاته الأسرية الخاصة وطبيعة عمله الفنيّ. فالهادي الخياشي ينتمي إلى وسط اجتماعي على صلة ما بالأسرة المالكة واستمرّت هذه الصلة من خلال مصاهرات لآل الخياشي مع تلك الأسرة. وكان تحرّكه الفنيّ في هذا الاطار بالذات، فكان معروفا أوّلا بكونه رسام صور شخصية (بورتريه)، وقد أنجز بعضها لشخصيات من البلاط الحسيني ويحتفظ المتحف الحديث بواحدة من تلك الصور بالاضافة إلى ما يمتلكه ابنه الفنان نور الدين الخياشي وما نجده عند بعض العائلات التونسية. ولعلّ التركيز على الصور الشخصية كمحور أساسي لعمله الفنّي وكمورد رزق يفسّر ابتعاده عن الصالونات التي تعرض فيها الأعمال الفنيّة للبيع بينما يعوّل الفنان في تكسبه على الطلبيات الصادرة عمّن يرغبون في رسم صورهم الشخصية وتتميّز رسوم الهادي الخياشي الشخصية بأسلوبها الإتباعيّ المحافظ حسب القواعد التي أخذها عن بنشار أو أمثاله بايطاليا. وإذا كانت رسومه تلك بلغت بعض النضج التقني من حيث بناء التكوين وتحقيق المشابهة إلاّ أنها لا ترقى إلى دواء أسلوب البورتريه وحيويته عند الفنانين المجيدين من الأوروبيين. ونلاحظ غلبة الجمود عليها وشيئا من الانطفاء في ألوانها كما يبدو فيها أحيانا عدم احكام واضح في تخطيط بعض الجزئيات.

وبالاضافة إلى نشاطه الأساسي كرسام بورتريه، أنجز الخياشي بعض التكوينات المصوّرة للحياة الشعبية وبعض المناظر الطبيعية وتحتفظ بعض العائلات في تونس بشيء من هذا الانتاج الذي جُمّع بعضه في اطار معرض نظّمته الدولة سنة ١٩٧٢ برواق سيدي بوسعيد. ويملك متحف الفنّ الحديث من تلك الأعمال لوحة « الناسجة » وتمثل امرأة منهمكة أمام منسج في صناعة زربية. ورغم حيوية نظرة المرأة وتأثر معالجة الوجه بتجربة الفنان كرسام بورتريه، فان السكون وشيئا من الجمود يطبع اللوحة رغم حركة المرأة التي تبدو كأنّما تنظر إلى عدسة آلة تصوير. ولكننا مع ذلك نلاحظ في مثل تلك الأعمال رغبة في التخلّص من القواعد الصارمة التي يضطر الفنان إلى تحمّلها في مجال عمله في الصور الشخصية.

يحيى التركي

يمثل يحيى التركي، بلا منازع، الشخصية التي ارتبط بها تطوّر الحركة الفنيّة التونسية الحديثة وتبلورت حولها جملة من الأفكار والممارسات المتجهة نحو البحث عن هويّة مفترضة للفنّ التونسي. وإن الاهمية التي تحظى بها شخصية يحيى لدى الرأي العام ومكانته المتميزة والمركزية في تاريخ الفن التشكيلي بتونس، لا تعودان فقط إلى تفرّد موهبته وتاثيرها في لفت الانتباه إلى خصوصية الابداع عند التونسيين في مرحلة مبكّرة من مسيرتهم الفنية، وإنما كذلك إلى جملة من العوامل والملابسات المتضافرة جعلت منه النموذج في مستوى الابداع والاحتراف الفني وفي مستوى النهوض بمسؤولية الرسام التونسي الأول الذي تحمّل أو حُمِّل تطلعات النخبة الوطنية نحو الرقي الثقافي وتحقيق المساواة الثقافية بالمستوطنين الأجانب. ومن هذه الزاوية أُسقطت على يحيى مسؤوليات وصفات لم يكن اختارها أو فكّر فيها أصلا. فقد نهضت الصحافة الوطنية في العشرينات والثلاثينات بالتعريف به وتقديمه على أنه الرسام التونسي « البارع » واهتمّت بكل ما يحدث له في تعامله مع « الصالون » مسجّلة من ذلك بعض الجزئيات مثل قبول لجان المعارض لبعض أعماله ورفضها لبعضها الآخر. وكانت ترى في ذلك « كتمانا لمواهب التونسيين ومحاولة إطفاء روح النهوض التي دبّت في نفوسهم » وكتبت في هذا الموضوع جريدة « العصر الجديد » التونسية (ديسمبر ١٩٢٢) و« الاتحاد » (جانفي ١٩٢٣) و« الصواب » (جانفي ومارس ١٩٣٦) كما اهتمت به الصحافة العربية مثل « اللطائف المصورة » المصرية (نوفمبر ١٩٣١) و« الصباح » المصرية (نوفمبر ١٩٣٤) و« السعادة » المغربية (ديسمبر ١٩٣٤). وكانت الصحافة المحليّة تشير أحيانا إلى الحيف الذي كان يصيب يحيى بامتناع لجنة الشراءات عن شراء أعماله طيلة سنوات عديدة. وكتبت جريدة « صوت التونسي » الصادرة باللغة الفرنسية (ماي ١٩٣٠) تقول إن « يحيى التركي هو الرسام الوحيد في البلاد التونسية الذي لم تقدّم له الدولة أي عون ». وكأنّما السُلط استمعت لهذا النداء فاشترت له من صالون السنة الموالية (١٩٣١) عملا بعنوان « دراسة » كما اقتنت للفنان عزّوز بن رايس لوحة بعنوان « الشاطىء في شهر سبتمبر ». وعبّرت جريدة « الصواب » في مناسبة أخرى (مارس ١٩٣٦) عن أسفها إزاء التحيّز الذي يبدو من بعض المصالح، لا سيما الادارة البلدية التي، رغم ما لها من المخصّصات لتنشيط الفنّ، لم تشتر من صور رسامنا التونسي إلّا مرّة واحدة منذ عشر سنوات. وليس من شك في أن هذه الهالة التي أحاطت بيحيى التركي وجعلت منه أحد رموز الثقافة الوطنية هي التي اسهمت في ترسيخ فكرة انطلاق الخصوصية الفنية المحلية من تجربته وإطلاق لقب « أب الرسم التونسي » عليه. وعلى الرغم مما يثيره هذا اللقب من احتراز عند بعض الفنانين ومن رفض عند بعضهم الآخر فانه ينطوي على قدر كبير من الحقيقة. فربط الرسم التونسي بشخصية يحيى لا يعني بداية الرسم في تونس معه. واذا كان أول من رسم على الطريقة الغربية هو

يحيى التركي

ساحة في باريس

زيت على خشب

٣٤ × ٢٥,٥ سم

أحمد عصمان وإذا كان الهادي الخياشي وعبد الوهاب الجيلاني قد سبقا يحيى إلى الرسم والعرض الا أن كل هؤلاء لم يكن لهم تأثير يذكر في تطوير اتجاه فنّي يرتبط بالحسّ المحلّي وبقيت أعمالهم في إطار ضيّق أو خارج البلاد في مجال ثقافي غريب بينما استمرت أهم مكوّنات نظرة يحيى إلى الأشياء عند الرسامين من بعده في اطار مدرسة تونس أو خارجها. والأهم من ذلك أن الرسم لم يكن بالنسبة إليه ترفا أو شغلا يُمارس في إطار محدود، وإنّما مهنة حقيقية استأثرت بكل وقته وقواه وكسب من خلالها تجربة انسانية واجتماعية نموذجية لا يستبعد أن تكون أثّرت في اختيار بعض الفنانين التونسيين من بعده لمهنة الرسم المليئة بالوعود والصعوبات.

ولد يحيى بن محمد بن الحاج رجب الملقّب بالتركي سنة ١٩٠١ في أسرة شعبية وبدأ تعليمه في الكتاب ثم في فرعي المدرسة الصادقية والليسي كارنو الابتدائيين. وبعد فترة وجيزة قضاها في المرحلة الثانوية بالمدرسة العلوية انقطع عن الدراسة لمرض ألم به، وعمل لبضع سنوات موظفا في ادارة المال وفي أثناء ذلك نما تعلقه بالرسم وعمل على تطوير امكاناته الفنية. ونجد صدى لبداية نشاطه كرسام فيما أوردته صحيفتا « العصر الجديد » و« الاتحاد » في شهري ديسمبر ١٩٢٢ وجانفي ١٩٢٣ عن مشاركته في « صالون الخريف لسنة ١٩٢٢ » بمناسبة الحديث عن ضآلة حظ الوطنيين في المساهمة بأعمالهم في المعرض. ويظهر اسم يحيى التركي لأول مرّة على دليل معرض الصالون التونسي لسنة ١٩٢٣ في قائمة الرسوم. وتتمثل مشاركته فيه بعملين : « عقد محني بنهج الحجامين » و « بطحاء باب السويقة ». ولاقت مساهمته صدى طيّبا في الأوساط الصحفية والفنية واسترعت احدى لوحتيه بالصالون اهتمام بيير بواييه مفتش الفنون الجميلة الذي أرسل إلى تونس في ذلك العهد لانشاء مركز فنّي (مدرسة للفنون الجميلة)؛ فعرض عليه منحة لمتابعة دروس المركز الفني، وقبل يحيى العرض مستقيلا من إدارة المال؛ ولكنه لم يبق بالمركز أكثر من خمسة شهور، انطلق بعدها في تجربة إبداعية حرّة وتعامل مباشرة مع الأشكال والألوان خارج المؤسسات التعليمية التي لم تستطع مناهجها اجتذابه. ودرج يحيى على رسم المشاهد الحيّة في الشوارع والأسواق على عادة الرسامين الأجانب الذين كانوا يجوبون معابر المدينة للبحث عن المشاهد العربية الطريفة.

وقد احتضنته هيئة الصالون التونسي وأصبح أحد أعضائها البارزين وارتبط بصداقة متينة مع رئيس « الصالون التونسي » الكسندر فيشي ولم ينقطع يحيى عن المساهمة في معارضه السنوية حتى وفاته. كما نشأت بينه وبين الفنان بيير بوشارل صداقة حميمة منذ سنة ١٩٢٢ لم تقطعها سوى وفاة يحيى سنة ١٩٦٩.

واستمرّ يحيى التركي في نشاطه الفنّي رغم الصعوبات التي كانت تعرض للفنانين بوجه عام ولرسام من أهل البلد مثله بالأخص. فكان عليه بعد استقالته من ادارة المال ومغادرته للمركز الفني أن يعيش من انتاجه الفنّي ولم يكن ذلك سهلا.

ولكنه أقدم على المغامرة وقام سنة ١٩٢٦ بزيارة إلى باريس دامت عامين. وبعد تلك الرحلة الأولى التي لا نعرف عنها شيئا، يعود يحيى إلى باريس بمناسبة المعرض

الكولونيالي سنة ١٩٣١ وقد نظّم معرضا صغيرا لأعماله في الجناح التونسي لاقى نجاحا طيّبا. ويروي صديقه بيير بوشارل أن المقام طاب به في باريس إثر ارتباطه بعلاقة مع امرأة فرنسية تدعى « بيرت » كانت تشتغل عرافة أو بصّارة ودامت معاشرته لها خمس سنوات، رسم خلالها كثيرا. واشتغل مع « بيرت » في استقبال الزبائن الذين يأتون للتعرّف عما تخبئه لهم الأيام مرتديا ملابسه الشرقية. ورغم أن يحيى لم يكن يؤمن بمواهب صديقته في استجلاء الغيب، فقد كان يجد في عمله إلى جانبها بعض المتعة والمرح والتفكه على غرار ما كان يأتيه الفنانون في الأوساط الباريسية من حماقات وأعمال غريبة للسخرية من عقلاء الناس. وكانت السنوات الخمس التي قضاها يحيى في باريس من أكثر الفترات خصوبة في حياته وأبعدها أثرا في بناء أسلوبه ورؤياه الفنيّة. فقد اختلط هناك بكبار الفنانين أمثال ماتيس وديران (Derain) وسوتين وماركيه. وتأثر بالأخير تأثرا واضحا في مراحل انتاجه الأولى. وكان يستمع بانتباه إلى نصائحه ويستفيد منها. وعلى إثر وفاة أب صديقته « بيرت » اضطر يحيى إلى السفر إلى روبي (Roubaix) للاشراف على مراسم الدفن. وكان من المفروض أن يبقى هناك مع « بيرت » لمساعدتها على ادارة أعمالها ولكنه فهم، كما يقول بيير بوشارل الذي صاحبه إلى روبي، أن ضباب الشمال لا يناسبه. فحزم حقائبه وتخلّى عن كل شيء بما في ذلك قرابة المائة لوحة وعاد إلى تونس سنة ١٩٣٥. ومن نشاطاته في خلال تلك الفترة معرض أقيم له في قاعة تيديسكو بشارع الأوبرا بباريس وآخر في مدينة نيس في قاعات فندق نيغريسكو.

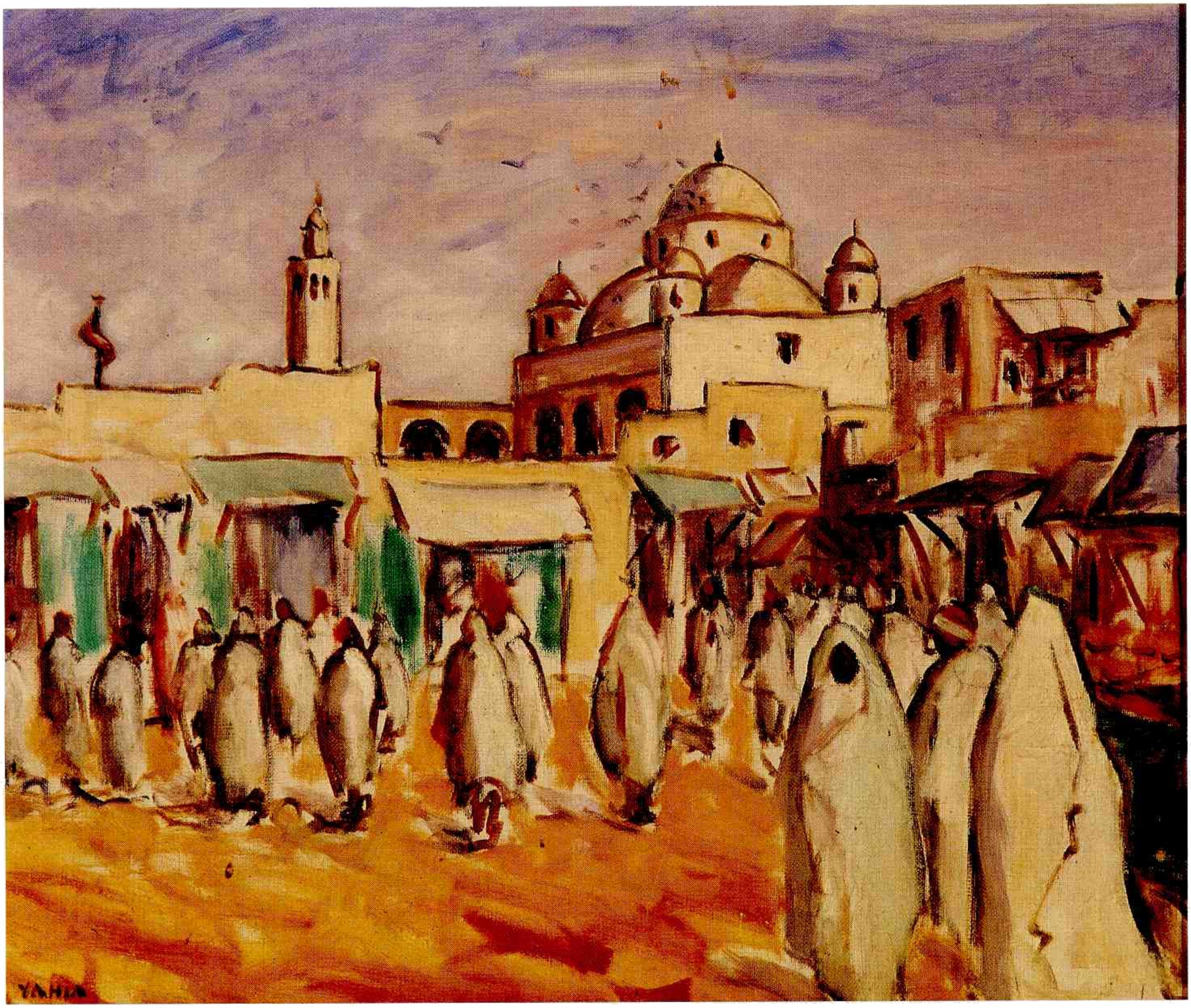
واستمرّت مسيرة يحيى التركي الفنيّة في تونس والتحقت به أسماء تونسية أخرى في عالم الفنّ مثل عبد العزيز بن رايس وعلي بن سالم وحاتم المكّي وعمار فرحات وغيرهم. وبدأت الحركة الفنّية التونسية مع هذه الأسماء في التطوّر والتنوّع وكان اسم يحيى التركي بينها رمزا للريادة والكفاح من أجل احلال العناصر الوطنية المكانة التي تستحقها في مجال الفنون والثقافة. وفي سنة ١٩٤٧ كان يحيى التركي أحد الأعضاء المؤسسين لجماعة « مدرسة تونس للفن » الذي كان بيير بوشارل أول رئيس لها وفي سنة ١٩٥٦ اسندت إليه رئاسة الجماعة حتى وفاته (مارس ١٩٦٩). وقد أطلق اسمه على القاعة البلدية للفنون، وهي أكبر القاعات الفنيّة بالعاصمة التونسية.

ترك يحيى التركي بعد وفاته تراثا هامّا من الأعمال الفنيّة انتجها على امتداد فترة تقارب الخمسين سنة. ويعكس ذلك الانتاج كل المراحل التي قطعها الفنان للوصول إلى أسلوبه المعروف، وكل العوالم التعبيرية التي ارتحل إليها بحثا عن رؤية خاصة تحقّق رغبته في البروز كرسام معاصر وتؤكد، من خلال تعبيره الذاتي، حسّا فنيّا متميّزا ومتّصلا بالواقع الثقافي الذي ينتمي إليه، ورغم ان يحيى لم يكن من الذين يتعاملون مع النظريات والأفكار المجرّدة حول الانتماء الحضاري وأصالة الابداع، فقد كان يبدي في انتاجه نزوعا تلقائيا متواصلا نحو ايجاد صلة ما بين تقنيات الرسم الغربي والحسّ الجمالي المحلّي. وإنّ الدارس المتفحص لذلك الانتاج ليعجب كيف يحقق يحيى التركي تلك الصلة الحميمة بين واقعين متباعدين : واقع اللوحة المسندية وحياة الانسان العربي في تونس في مرحلة تاريخية وثقافية معيّنة. فتعريب اللوحة

المسندية ــ إن صحّ التعبير ــ تحقّق على يديه على نحو تلقائي وشامل، أي في مستوى الموضوع والمعالجة التقنية معا؛ وهو ما لم يستطع تحقيقه الفن الاستشراقي الذي لم يجد طرحا تشكيليا مناسبا لمواضيعه الشرقية وبقيت تقنياته متخلّفة عن نزوعه نحو الآفاق البعيدة. وكان التأصيل عند يحيى ماثلا في سياق البحث عن حلول تشكيلية متجدّدة تقربه أكثر فأكثر من ذاتيته المعبّرة عن حسّ متميّز. وكان وصوله إلى شخصيته الفنيّة المعروفة عن طريق تلك الحلول فقط أي من خلال نشاطه كتشكيلي يضع واقع اللوحة فوق كل اعتبار « أدبي » أو حكائي بينما اعتمدت كل المحاولات التأصيلية على عنصر إرادي ذهني يرسم هدفا واضحا وطريقة ما للوصول إليه، مثل ما نلاحظ ذلك في اللجوء إلى المنمنمة الاسلامية كوسيط تأصيلي عند علي بن سالم أو الانطلاق من الرقش أو الخط في تكوينات نجيب بن الخوجة. والواضح أن تطوّر يحيى التركي نحو أسلوبه المعروف قد تمّ ببطء وعلى مراحل وليس من خلال مواقف مفاجئة تَطْرَحُ، على نحو واع، علاقةً جاهزة بالتراث أو الانتماء الثقافي. إننا لا نجد تركيزا على ذاتية الفنان أو الأشخاص المُمَثَّلين في اللوحة ولا نُحس بالمأساة الانسانية مثلما نجدها في أعمال عمّار فرحات؛ فأشخاص يحيى فاقدون للذاتية وليسوا في الواقع غير ذرائع تشكيلية في بناء اللوحة. ويؤدي غياب التفرّد الانساني إلى غلبة الواقع التشكيلي على العمل الفني محوّلا الاهتمام إلى عناصر التكوين. وقد انتقل يحيى منذ بداياته من طور إلى آخر : من محاولات المبتدئين المدرسية إلى التأمل بالرسام الفرنسي ماركيه (Marquet) الذي رافقه لفترة في باريس ورسم مثله المناظر البحرية ومشاهد نهر السين في باريس؛ ثم إلى الاقتراب من ماتيس (Matisse) في إشراق الألوان وتَسَطُّح الأشكال وموسيقية الخطوط. ورغم انجاز بعض أعمال تقترب في أسلوبها من الانطباعية، إلّا أن أثر ماتيس كان الأعمق والأبقى في أسلوب يحيى وكان وسيلته الأولى إلى اكتشاف شخصيته الحقيقية والاحساس بأصالته كفنان عربي يؤدي الضوء الصريح وبساطة الخطوط دورا أساسيا في نظرته الفنيّة. وقد سيطرت هذه القناعات نهائيا على انتاجه بعد عودته من فرنسا في سنة ١٩٣٥ وتماسَكَ أسلُوبُه المتميّز بصفاء المساحات اللونية وصراحتها ونَبْذ معالجة الألوان بصورة تقليدية متخلّيًا عن التأثيرات الخاصة للمادة اللونية وأصبحت أعماله تنضح بضوء تبدو الأشياء سابحة من خلاله في نهار دائم.

إنّ تقنيات يحيى التركي التشكيلية بما يميّزها من حسّ حديث وحذق في التعامل مع الضوء، لا تتفق في الظاهر، وبساطة التخطيطات حيث يبدو الواقع المرئي من خلال نظرة عفوية ان لم نقل طفولية إلى الأشياء. فالأشخاص الذين يملأون لوحاته يتحركون في أجواء تطبعها البراءة والبساطة ونراهم منهمكين في مشاغلهم اليومية العادية دون مؤثرات ذهنية أو درامية وأكثر ما نلاقيهم في الشوارع والساحات التي تظهر بها العمائر والمساجد

يحيى التركي
سوق الترك
زيت على قماش
٨٣ × ٦٨ سم



يحيى التركي

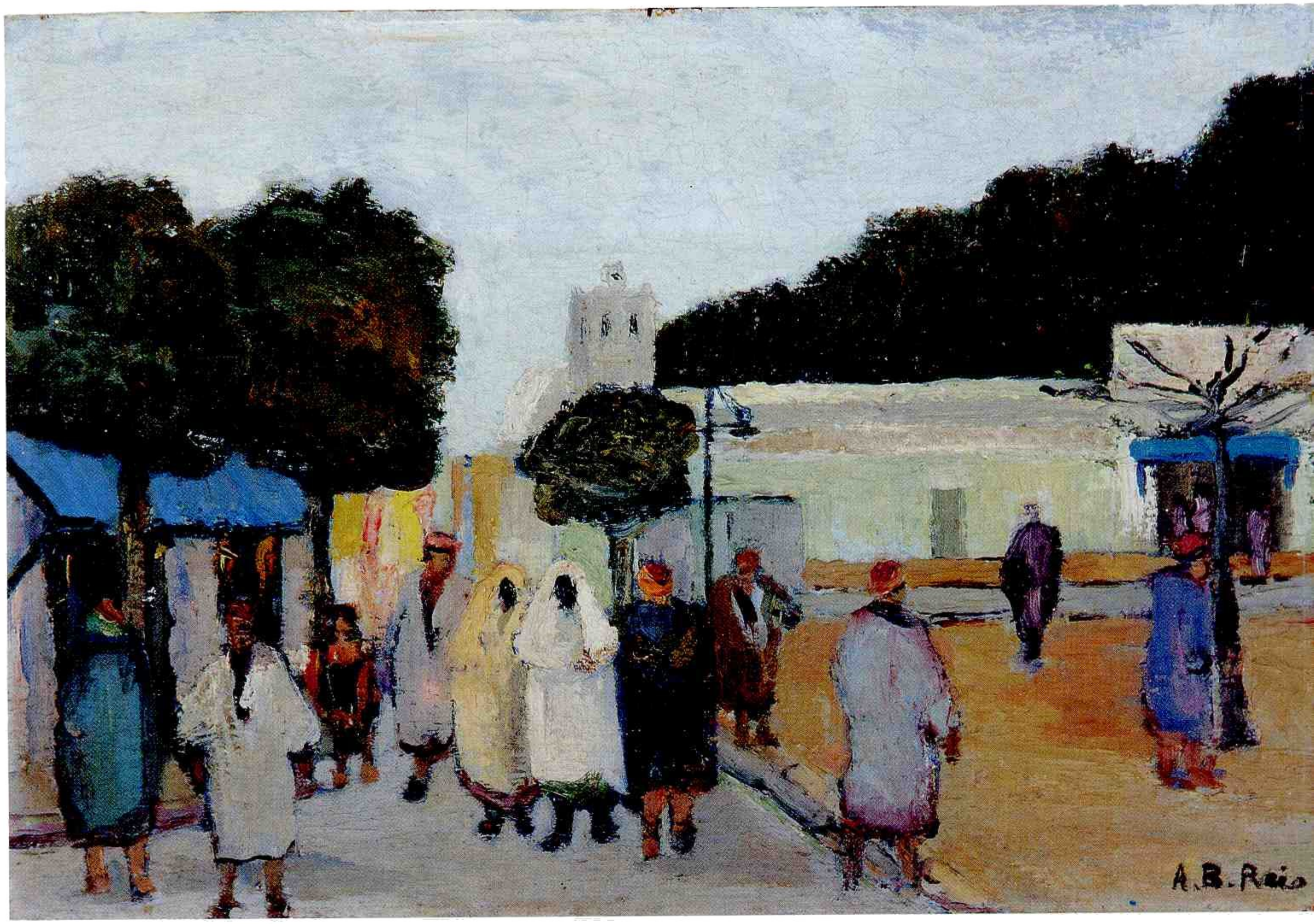
بطحاء باب سويقة

زيت على قماش

٧٦,٥ × ٦٤ سم

والدكاكين. وقد يبدو لأول وهلة أن الفنان لا يفعل أكثر من نقل القيم المعمارية والتراثية إلى اللوحة مثلما يفعل مصوّر البطاقات البريدية. ولكن الفارق بعيد، في الواقع، بين نظرة يحيى إلى مشاهد المدينة العتيقة وبين الصور التسجيلية، لأن الاطار المعماري يكتسي في لوحاته أهميّة خاصة ويكتسب قيمة « عاطفية » كعلامة ترمز إلى ثقافة التونسيين المتميّزة عن المستوطنين الفرنسيين وهكذا تعطي قباب مسجد سيدي محرز البيضاء في لوحاته احساسا بالاطار الحضاري والشخصية الأصيلة أكثر مما تمثّل أشكال المَعْلَم المعروف مرسومة بدقّة وكما نراها في الفضاء. وتبدو الروح التونسية العربية في الألوان المرحة والصاخبة أحيانا لملابسهم ومشاهد حضورهم في الشوارع وفي عاداتهم دون اغراق في التسجيل الاثنوغرافي الذي لا يهمّ الرسام في شيء. وخلاصة القول إن تميّز عمل يحيى التركي يبرز في امتلاكه تقنية تشكيلية حديثة واستيعابه للقيم التراثية التي يزخر بها محيطه بعد تنقيتها وتبسيطها دون تسجيلية مفرطة، وانفتاحه على تلقائية الاحساس الشعبي المرح دون السقوط في السذاجة.

عبد العزيز بن الرايس



عبد العزيز بن الرايس

شـــارع

زيت على خشب

٥٥ × ٧٥ سم

بين مولد عبد العزيز بن الرايس بتونس في السنة الثالثة من هذا القرن ووفاته في العام ١٩٦٢، مرّت السنوات رتيبة تنسج عمرا هادئا نُذِرَت أيامه كلّها للفنّ بعيدا عن الأضواء والضجيج. كان بين الروّاد أقلّهم تعلّقا بالشهرة وأميلَهم إلى سلوك أشبه بالصوفية المتأمّلة. لذلك لم يكن خبره شائعا، ولم يحفظ ذكره غير الذين عرفوه عن قرب

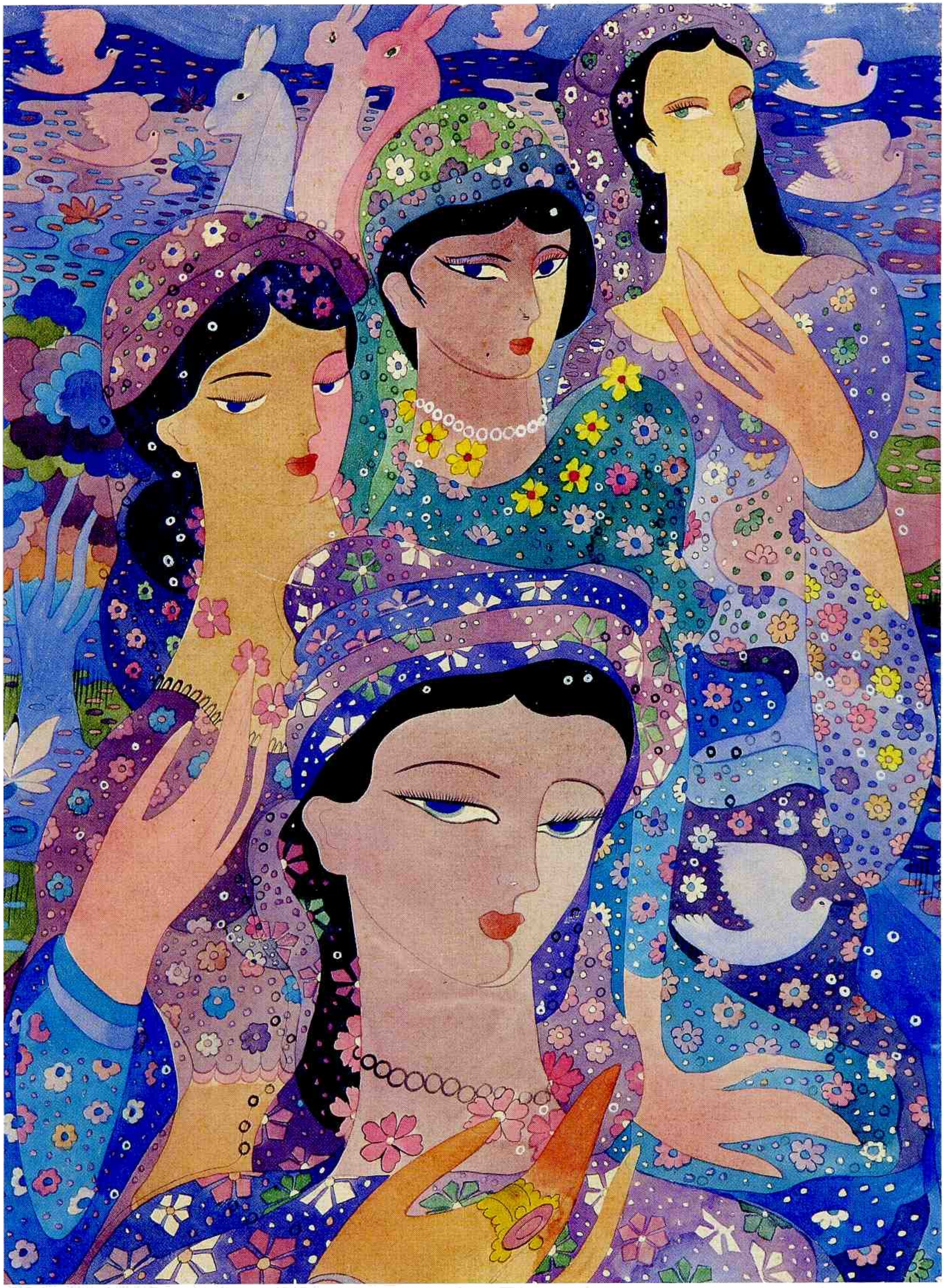
وأُعجبوا باتّقاد ذهنه ورهافة حسّه، رغم اعاقة أخرست لسانه وأطلقت يده المبدعة تعبّر في نفَس شعري هادىء حزين عن عطشه إلى تسمية الأشياء. بدأ عبد العزيز بن الرايس حياته الفنّية مثل يحيى التركي بمساهمة في الصالون التونسي لسنة ١٩٢٤ تمثلت في لوحة عنوانها « سوق البلاط » واستمرّ بالمشاركة في معارض الصالون السنوية حتى آخر حياته مع تنظيم بعض المعارض الشخصية من حين لآخر كالذي نظمه سنة ١٩٥٣. واعتنى كغيره من فناني ذلك العهد برسم مشاهد المدينة العربية وصور النماذج البشرية نسوةً ورجالًا. وكان عزّوز بن رايس ينتمي إلى عائلة موسرة فقد كان أبوه وزيرا وكان عبد العزيز أول تونسي يتابع، في العشرينات دراسة منتظمة دامت بضع سنوات في المركز الفنّي (مدرسة الفنون الجميلة). وحصل على جائزة جمعية « أصدقاء المركز الفني وطلبته القدامى » تقديرا لمساهمته في الصالون التونسي لسنة ١٩٢٩. وبقي عبد العزيز بن الرايس متأثرا طيلة حياته بتأهيله الفني وظل أسلوبه محافظا يحمل تأثير أستاذه أرمان فيرجو. ورغم انه لم ينخرط في مغامرة ابداعية كالتي عرفها يحيى مثلا، الّا أنه اكتسب أسلوبا مدرسيا متينا تحتلّ منه المؤثرات التقنية كالتعجين موقعا هاما، وتكتسب فيه اللمسة حضورا ماديا مستقلا. ومع اهتمامه بنقل المناظر الطبيعية، فهو لا يبحث فيها عن خصوصية محليّة أو علامة انتماء بل ينظر إليها بعين تحاول التعامل مع المرئيات بحرية ومباشرة. وتبدو مشاهده صامتةً بألوان تميل إلى التآلفات الهادئة وأحيانا إلى الدرجات الخافتة مثل الرمادي والبني. وتفقد الأشياء في تكويناته وضوح خطوطها للتحلّل في الأجواء الكثيفة للوّحة. ولعلّ صمت عبد العزيز بن الرايس المفروض عليه قد حصر رؤيته في تلك المجالات العارية الصامتة حيث لا تحمل المرئيات من معنى أو محتوى سوى ماديّة وجودها وحيث يتحوّل الرسم إلى لذّة خفية لنفس مغتربة.

علي بن سالم

إذا كان يحيى التركي قد اهتدى إلى حسّ جمالي محلّي بتعبيره تلقائيا عن خصوصيته الثقافية كتونسي في لغة فنية حديثة ومن خلال الاهتمام أساسا بالحلول التشكيلية، فإننا ندخل مع علي بن سالم تجربة مغايرة تحمل سمات خاصة وتتضمن عناصر حافظت على استقرار نسبي طيلة حياته الفنية. فالاحساس بالانتماء إلى ثقافة مختلفة عن ثقافة الفرنسيين يبدو في أعماله أكثر قوّة مما نجده في أعمال يحيى التركي ويرجع إلى بواكير تجربته الفنية المنطلقة من محاولة الابتعاد عن الأسس الجمالية والطرح التقني للرسم الغربي رغم بداية مسيرته الفنية كطالب في مدرسة الفنون الجميلة، التي كانت أمينة على تقاليد التصوير الموروثة عن عصر النهضة.

ولد علي بن سالم سنة ١٩١٠ بتونس وعاش سنوات طفولته متنقلا بين العاصمة والقلعة الكبيرة في منطقة الساحل، ومدينة بنزرت مع والده الذي كان معلّما في المدارس الابتدائية ومديرا للبريد في بعض القرى. وبعد الحرب العالمية الأولى درس في معهد كارنوا الفرنسي ثم دخل مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٣٠. ومع متابعة تأهيله الفني بالمدرسة عمل بمتحف الفنون « الأهلية » الكائن بدار المستيري وكان عمله يتمثل في احصاء تقنيات الصناعات الحرفية القديمة وتسجيل طرق انجازها وأشكالها المعروفة. وتأثّر أسلوبه بهذا العمل الدقيق المنظّم وطبع نتاجاته بالروح الشعبية للابداعات التقليدية كفنون السجّاد والحصائر والخزف وغيرها. كما استلهم في أعماله تقنيات الزخمات الاسلامية القديمة وأساليب الرسم الشعبي على الزجاج. وأقام علي بن سالم معرضه الأول سنة ١٩٣٤ بقاعة « الروتوند » وشارك في الصالون التونسي للسنة ذاتها بعملين كان لا يزال يغلب عليهما الطابع المدرسي وهما « دراسة لعارية » و « امرأة جزائرية ». وفي سنة ١٩٣٦ فاز بجائزة الحكومة التونسية للرسم وجائزة وزارة افريقيا الشمالية للمنمنمة كما فاز في مناظرة تزويق الجناح التونسي بمعرض باريس الدولي لسنة ١٩٣٧. وكان النجاح الأخير فرصة للسفر إلى باريس والاقامة والعمل بها حتى قيام الحرب العالمية الثانية. وأقام معرضا سنة ١٩٣٧ بقاعة الاتحاد اللاتيني بالعاصمة الفرنسية ومعرضا آخر سنة ١٩٣٩ في ستوكهولم بالسويد. وبعد عودته إلى تونس في خلال سنوات الحرب، يسافر علي بن سالم من جديد إلى السويد ليقضي هناك قرابة الأربعين سنة في نشاط فني مستمر منظما عشرات المعارض. وفي السبعينات يعود نهائيا إلى تونس ليواصل الانتاج واقامة المعارض داخل البلاد وخارجها مثل معرض « صور تونسية » الذي قدّمه في « بورت هستري ميوزيم » بولاية بنسلفانيا الأمريكية سنة ١٩٨٣ ومعرضه في مقرّ اليونسكو بباريس في السنة نفسها.

علي بن سالم
الحنّاء
ألوان مائية
٧٦ × ٦٠ سم



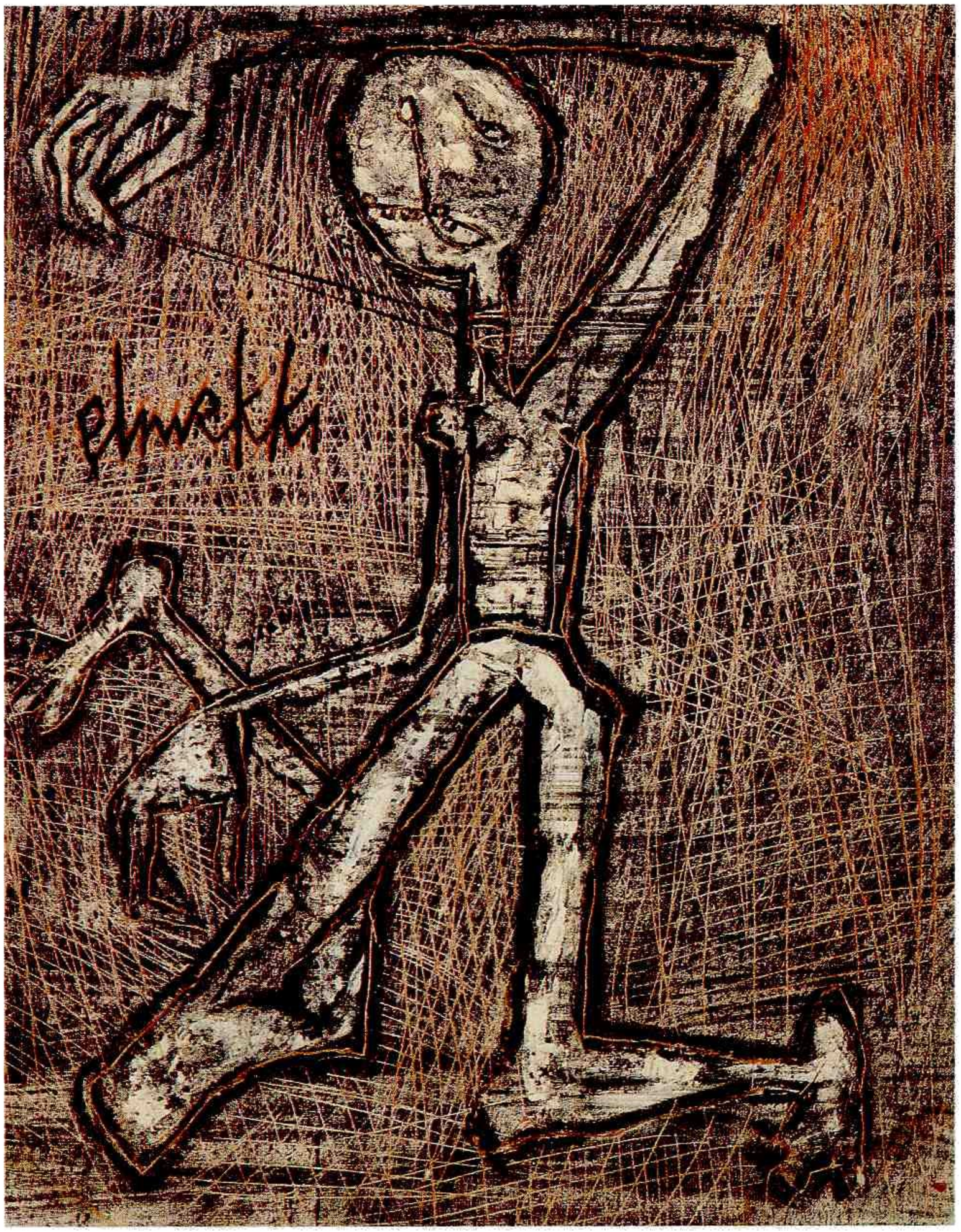
يعتبر علي بن سالم أول الرسامين التونسيين الذين وعوا بصورة مبكّرة مسألة الانتماء الثقافي في الفن وقدّموا بعض الحلول لها باتباع أسلوب يحاول التعبير، من منطلق ذاتي، عن الوعي بتلك المسألة. ونستنتج من الرسوم المائية التي أنجزها علي بن سالم بين سنتي ١٩٣٢ و١٩٣٦ أن محاولة استلهام عناصر المنمنمة الاسلامية في أعماله، عمل إرادي مركّز، وليس نتيجة بحث تلقائي. فقد كان وهو الطالب في مدرسة الفنون الجميلة، على تمام الوعي بالاختلاف في الرؤية والانجاز بين لغة الرسم الغربي وأسلوب مائياته بمعالجتها المسطحة للخطوط والألوان، وسُكون تكويناتها المذكّرة ببعض سمات المنمنمة. ولئن أنجز علي بن سالم أعمالا حسب الجمالية الغربية وعرض بعضها بالصالون التونسي، إلا أنها لا تُقارن من حيث عددها وأهميّتها بتلك السلسلة من الأعمال التي أنجزها لحساب متحف الفنون التقليدية والتي تصوّر حياة المجتمع التونسي التقليدي في ذلك العهد، وتسجل مشاهد الحرفيين والعادات الشعبية المأثورة. وإنّ القصد التسجيلي لتلك الأعمال لا ينفي عنها، مع ذلك، قيمتها الجمالية الطريفة اذ تُعَدّ من أهمّ منجزات الفنّ التونسي في بداياته، من حيث كونها تشير إلى رغبة واضحة في الانفصال عن الجمالية الغربية، وتحسس جملة من التقنيات المستلهمة من التراث لتحقيق ذلك الانفصال، وأخيرا إلى ادخال الاحتفال الملحمي بالحياة التقليدية المعيشة من وجهة نظر محليّة، كعنصر أساسي في العمل الفنّي. وفي هذا المجال يمكن القول إن علي بن سالم فتح الطريق أمام الذين سَعَوا إلى تضمين القيم الجمالية والاجتماعية للبيئة الشعبية في أعمالهم كاحدى الاشكاليات المطروحة على الفنّ.

وقد تطوّر أسلوب علي بن سالم في خلال سنوات الحرب باتجاه تأكيد العناصر التراثية في اللوحة كاعتماد المفهوم الشرقي للعمق والخطوط الواضحة المتّصلة ونقاوة المساحات اللونية المتجانسة. وانتقلت أبعاد اللوحة من الأحجام الصغيرة إلى تكوينات كبيرة ذات تأثير زخرفي. وانتقلت الموضوعات من تصوير المهن الشعبية والعادات والتقاليد إلى رؤى رمزية أو خيالية. وشهدت فترة ما بعد الحرب تحوّلا آخر في رسوم علي بن سالم تميّز بسيطرة الحسّ الزخرفي بصورة تامة من خلال تكوينات تطغى عليها عناصر نمطية متكرّرة وتطبعها بعض الرتابة. ومن بين تلك العناصر شخوص وحيوانات وأشجار وأزهار تكوّن قاموسا مسبّقا ويُركبها الفنان ضمن تكوينات متجدّدة تُوحي بالانشراح والأجواء الربيعية مع المحافظة على تآلفات لونية يغلب عليها الأزرق السماوي والخبازّي والوردي. ويقترب علي بن سالم في هذا الأسلوب الذي لا يزال يعتمده إلى اليوم، من جمالية الرسام الشعبي على الزجاج وان كان الأخير أكثر تلقائية؛ ولكن الاثنين يجتمعان في تصوير عالم زخرفي تحكمه الضرورات الشكلية ويغمره ضوء متجانس، لا أثر فيه للانفعال أو التوتّر الدرامي الانساني.

حاتم المكّي

بين تلقائية يحيى التركي المرحة في تحويل الحياة إلى واقع تشكيلي وبين ركون عبد العزيز بن الرايس إلى لذّة الرسم في صمت واصغاء علي بن سالم باجتهاد وصبر إلى دروس التقاليد الحرفية، تبدو شخصية حاتم المكّي بعيدة عن رتابة السير المطمئن في وجهة واحدة. لقد أتت من بعيد بثراء مكوّناتها الثقافية والعرقية لتضيف إلى حركة الرّواد بُعْدًا قَلِقًا مُتَقلبًا ورغبة دائمة في التحوّل والانفجار في كل الاتجاهات. ويدخل في رؤية حاتم المكّي عنصر ذهني يوجه عملية الابداع ويدفعها في نسق حثيث أو يكبحها في وقفات شك واستخفاف بجدوى العمل الفنّي. وفي اثر هذه المراوحة بين الاقدام والإحجام، تراكم تراث وفير بالغ التنوّع على امتداد نصف قرن جعل من الفنان شخصية متميّزة في الاختيارات الأسلوبية والمبررات الأساسية للابداع. فالتجربة التشكيلية لا تنفصل عنده عن المعرفة بل لعلّها تجد في النشاط الذهني ومحاولةِ تمثّلِ كونيةِ الوضع الانساني مُحرّكا لها وحافِزا للفنان على ركوب كل المغامرات الفنية. فالرسم ليس أسلوبا يتطوّر ببطء نحو استكمال عناصره الذاتية، واللوحة، كواقع تشكيلي، ليست هدفا في حدّ ذاتها بقدر ما هي تعبير عن حالة نفسية أو فكرة آنية تعرض للفنان في حياته. وفي هذا السياق الذي يصبح معه الفن تاريخا أو قصة للذات يتخلّص الفنان من موضوعية العملية الابداعية وضروراتها التشكيلية الخاصة، ويصبح العمل الفني مرآة أمينة لانقسامات الذات وتناقضها وتتنوّع الكتابة التشكيلية بتنوع أحداث ذلك التاريخ. والواقع أن مجمل أعمال حاتم المكّي تمثّل تراكما لاختيارات فنيّة انتقائية متشابكة وأحيانا متنافرة تنتقل من رسومه المائية الأولى التي عرضها في الصالون التونسي بداية من سنة ١٩٣٤ إلى فترة ما فوق الواقعية في السعبينات مزورا بكل الأساليب التي مارسها من شبه تجريدية وتعبيرية إلى تجاربه في الفن البدائي الغفل (Art brut).

ولد حاتم المكّي بجاكرتا عاصمة اندونيسيا سنة ١٩١٨ من أب تونسي وأم اندونيسيّة وبعد قضاء سنوات طفولته الأولى في باتافيا انتقلت عائلته إلى تونس سنة ١٩٢٤. وقد تابع دراسته الثانوية بمعهد كارنو الفرنسي وعرض رسومه المائية في الصالون التونسي بانتظام إلى أن انتقل إلى فرنسا سنة ١٩٣٨ بعد فوزه بمنحة سفر فنية. وفي باريس احترف تصوير النصوص الأدبية والأعمال التخطيطية للاشهار والسينما. وفي بداية الحرب عاد إلى تونس حيث استمر نشاطه باقامة معرض شخصي والمشاركة في معارض جماعية. وفي سنة ١٩٤٧ يعود إلى باريس ويقيم معرضا في قاعة « سويورو » ويسهم في جريدة « كومبا » بانجاز صور شخصية لمشاهير الكتاب. كما يشتغل بالتصوير في عدة صحف ومجلات. ويلتقي آنذاك بالفنان جان دي بوفيه ويعرض مرّة ثانية في قاعة روزنبرغ. وفي سنة ١٩٥١ يعود حاتم المكي إلى تونس وينجز جداريات كبيرة في معهد خزندار بباردو. وتتعدد نشاطاته الفنية منذ ذلك الحين : ديكورات للسينما، أفلام للصور المتحرّكة، كاريكاتور وانجاز تصميمات للعُمْلة الورقية والمعدنية وخاصة تصميم



حاتم المكّي

المنتحر

زيت على خشب

١٢٧ × ١٠١ سم

الطوابع البريدية التي تخصّص فيها، وانجاز الملصقات بالاضافة إلى مواصلة الرسم وتنظيم معارض هامة في الولايات المتحدة (١٩٦١) وبيكين (١٩٦٢) ومانهايم وبون وبرلين (١٩٧٨ و١٩٧٩) ومعرضين في القاهرة (١٩٥٨ و١٩٧٠). وباستثناء معرض أقامه في نهاية السبعينات لآخر ما أنتجه من رسوم بالأقلام الملوّنة في أسلوب ما فوق الواقعية وبعض المساهمات المتفرقة في معارض جماعية، فان حاتم المكّي يعيش في شبه عزلة عن الحركة الفنّية مع استمراره في أعماله العادية كمصمّم للطوابع البريدية.

على الرغم من اغراق رؤية حاتم المكّي في الفردية ومصادمتها للأفكار الفنية الشائعة والحاحه على التميّز عن كل الجماعات الفنية، فانه يبدو مع ذلك رجل الوعي بالأحداث التاريخية والتفاعل معها وإن كان ذلك من موقع بالغ الخصوصية. اننا نجد ضمن اهتماماته، قضايا التحرر من الاستعمار وحرب الجزائر ومشكلة البؤس والتمرّد الانساني، دون أن يكون للفنان التزام واضح بقضيّة معيّنة. وإذا كان حاتم المكّي من الذين دافعوا عن امكانية قيام شخصية محلية في الفن ودخلوا من أجل ذلك في معارك ومجادلات مع دعاة نفي تلك الشخصية، الّا أنه لم يضع قطّ شروطا شكلية وأسلوبية خاصة لتحقيقها وظل حضور القيم الثقافية للبيئة مكيّفا بخصوصية نظرة الفنان الذاتية. فاذا رسم حاتم المكّي الانسان التونسي فانه يُفرغه من حضوره الموضوعي ليسقط عليه تهويلاته التعبيرية أو الساخرة. ومن المفارقات أن هذا الفنان الذاتي الحريص على ذاتيته هو أكثر الذين تعاملوا مع تقنيات الاتصال الغرافيكية بالجمهور كالملصقات والطوابع البريدية، وهو أكثر الذين عالجوا موضوعات تتجاوز الواقع المحلّي والاطار الحضاري العربي الاسلامي الخاص للتعبير عن رؤى الانسان المطلق ومشكلاته كما يدل على ذلك تصويره لمشاهد مستقاة من الكتاب المقدّس مثل ايقاف يسوع وهروب يوسف النجار وعائلته إلى مصر.

عمّار فرحات

بامكاننا، عند الحديث عن فنان ما، أن نكتفي باستنطاق أعماله الفنية للكشف عما تتضمنه من قيمٍ جمالية ومحاولة تصْنيفها ضمن تيار فني ما. وقد نلجأ أحيانا إلى الاستعانة بترجمة حياته لتسليط الضوء على مظهر من مظاهر ابداعه. ولكن المفروض أن التعبير الخاص للعمل الفني يبقى أساس كل محاولة للحديث عن الفنّ. غير أنه لا يمكن في رأينا، أن ندرس أعمال عمار فرحات دون الحديث بصورة معمّقة عن حياته. فالمؤكد أن شخصيته لا تقلّ طرافة عن ابداعه الفنّي وتوجد بين هذا وتلك علاقات أساسية يتحتّم أخذها في الاعتبار لتقويم إضافته للحركة الفنّية بتونس، بل أن مجمل انتاجه الفنّي ليس الّا علامة في سياق حياة نموذجية ثريّة الأبعاد تستأثر بالاهتمام لخروجها عن السبل المطروقة. وهنا يصبح الابداع الفنّي نوعا من الترجمة الذاتية، ويشهد بصدق على تنامي وعي متفرّد بالعالم من خلال نظرة بكر مطبوعة ببعض البراءة إلى الانسانية والأشياء. وإننا لنشعر أن فهمنا لفنّ عمار فرحات يبقى منقوصا اذا ما اكتفينا باعتبار معطياته التشكيلية الخالصة رغم أهميتها وأصالة اضافاتها للحركة الفنية بتونس. إن مساره الفنيّ يكتسي كل أبعاده من حيث هو يُمثل مراحل صعود عمار فرحات في مدارج وعيه بالعالم، من وضعه كأحد أبناء الشعب، لا يعرف القراءة والكتابة إلى مستوى واحد من كبار المبدعين في تونس، إن لم يكن أكبرهم في نظر البعض.

وُلد عمار فرحات سنة ١٩١١ في بيئة فلّاحين بريف ولاية باجة شمال غربي البلاد التونسية. ونزحت أسرتُهُ إلى العاصمة في سنوات طفولته الأولى هربا من حياة الريف البائسة ولم يُسعفه الحظ بدخول المدرسة شأنه في ذلك شأن أغلبية أبناء الشعب في ذلك العهد. وكان عليه أن يعيش من كدّ يمينه ولمّا يبلغ بعد مبلغ الرجال. وتقلّب عمار فرحات في مهن شتى وعرف البطالة واختلط بفئات مختلفة من العاطلين والمتسكّعين والكادحين البسطاء. واشتغل لفترة في المخابز وكان خلال تلك السنوات الصعبة مولعا بالتّصوير ويروى أنه كان ينجز تخطيطات بالفحم على الجدران في طفولته. وقد بدأ حياته الفنّية بانجاز صور شخصية بقلم الفحم لمشاهير الفنانين المصريين أمثال عبد الحي حلمي ليبيعها لأصحاب المقاهي. وكان يتحوّل برسومه عارضا اياها للبيع بأثمان زهيدة، وذلك قبل المشاركة في أيّ معرض منظّم. وتعود أوّل مساهمة لعمّار فرحات في الصالون التونسي إلى سنة ١٩٣٨ حيث قدّم رسمين مائيين تحت عنوان « مستحمّة » و« مشهد بدوي » وفي صالون السنة الموالية شارك كذلك بعملين هما « بدوية » و« راقص عربي ». وفي سنة ١٩٤٠ أقام معرضه الشخصي الأول بمقر جريدة **لوبوتي ماتان (Le petit matin)** ونال به نجاحا كبيرا جلب إليه اهتمام العاملين في الوسط الفني. ولا شك أن لوضعه الاجتماعي كواحد من أبناء الشعب البسطاء وصفته كفنان عصامي أمّي ضلعا في تسليط

عـمّار فـرحـات

عـرس الـزنـوج

زيت على قماش

١٠٢ × ٦٧ سم

الأضواء عليه واعتباره نموذجا لعفوية الابداع ودليلا على عدم حاجة الموهبة إلى التأهيل المدرسي. ومنذ ذلك الوقت بدأت مكانته تتدعم في سياق الحركة التشكيلية بتونس واستمرّ صعوده في عالم الابداع حتى أصبح شبه أسطورة حيّة في نظر أجيال متعاقبة من الفنانين على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم الفنية. وانضم عمّار إلى جماعة مدرسة تونس منذ تكوّنها وبقي لمدة طويلة موضِّبا عاما لمعارض الصالون التونسي، وهو إلى اليوم يواصل نشاطه الفني ضمن تظاهرات الصالون التونسي ومدرسة تونس. وقد نُظّمت معارض شاملة لأعماله في متحف

الفن الحديث بتونس وفي مدينة باجة مركز الولاية التي شهدت مولده. وفي شهر ديسمبر ١٩٨٣ أُقيم معرض شخصي لأعماله في قاعة قرجي للفنون بتونس أكد فيه ثراء معين ابداعه بتنوّع موضوعاته وسيطرته الفائقة على وسائله التقنية، مع الايحاء بنفس متجدّد رغم تقدّمه في التجربة والسنّ. واستحق على ذلك المعرض الجائزة التقديرية للدولة لسنة ١٩٨٤.

يكتسب ابداع عمّار فرحات الفني قوّته وتماسكه من حضوره الانساني المتميّز الذي تُوحي ببعض جوانبه طيبته المعروفة وصلابة بنيته الجسدية وامتداد قامته. ويرى الكثيرون فيه رمزا للشجرة المتجذّرة القوية الجذع، المورقة أبدا والحاملة لأجمل ما يمكن أن تعطيه الروح الشعبية البسيطة والطيبة من ثمار ووعود. لقد عرف عمّار فرحات النجاح والشهرة منذ الأربعينات ولكن ذلك لم يؤثر في نظرته إلى العالم ولم يدخل تغييرا يذكر على سلوكه وصداقاته القديمة ولا على توقيت برنامجه اليومي؛ وهو في ذلك نموذج للثبات والاخلاص لبيئته الشعبية التي تلهم أعمالَه شاعريتَها وتأثيرَها. لم يُصوّر عمّار فرحات القصور التي لم يعش فيها ولا أحلام الجمال المثالية التي لَمْ يَنطلق يوما وراءها، وظلت ريشته وفيّة لعالم البسطاء والكادحين، تصوّره بلا زيف أو تعقيد أو إسقاطات. إنه عالم الطبقة الشعبية من عمّال وباعة متجوّلين وحشّاشين وبدو فقراء وموسيقيين شعبيين ورعاة. وأكثر ما يفاجيء عمّار شخصياته وهي تسعى وراء القوت في لحظة انتظار فتح باب الرزق في صبر، مثل باعة البيض والأواني الفخارية وبائع السفرجل أو الخوخ العارضين بضاعتهم على قارعة الطريق أو العمال الرابضين على الأرض وأمامهم أدوات تكسبّهم كالبياضين والبنائين في انتظار من يؤجرهم. وأحيانا يُعبّر الفنان عن البؤس والعجز الانساني بلمسات بليغة وعنيفة مثل مشهد ذلك الشيخ الهرم المقرور الذي يتدفأ على موقد. وننتقل مع عمّار فرحات إلى مظهر آخر من مظاهر عالمه المتنوّع إلى أجواء الرّيف الذي جاء منه صغيرا وبقيت بعض رؤاه المتلاشية في مخيلته. ويلاحظ أنه يضع في التعبير عن تلك الأجواء من الحبّ والمثالية ما لا نجده في تعبيره عن عناصر عالمه الأخرى التي تعالج باحساس أكثر واقعية ومعايشة. وتتكرر في عالمه الريفي وجوه البدويات والرعاة والأعراس البدوية الملوّنة. ولعمّار فرحات صلات مودّة عميقة وتعاطف مع أصدقائه وجيرانه الزنوج التونسيين الذين يحتلّون موقعا متميّزا في ابداعه. وأكثر ما يمثلهم في أعراسهم وحفلاتهم الموسيقية وحلقاتهم الصوفية.

وينتقل عمّار في بناء عالمه الانساني من مفهوم واقعي ومعاش يتمثل أحيانا في حيوية اللقطة الآنية المحمّلة بشحنة انسانية قوية مثلما نرى في لوحة « دفن الصبي »، إلى التعبير عن مفاهيم أو رموز عامة فاقدة للبعد الذاتي مثل لوحات الأمومة والعائلة ومشاهد الشواطىء المليئة بالمصطافين. ولكن عمار فرحات ينجح دائما في اعطاء شخوصه شيئا من احساسه الذاتي بالكرامة والنبل والرفعة. وهو يوفّق في ذلك حيث يخفق الرسامون المستشرقون في ما يدّعونه من تمثيل النبل أو الإباء المميّز للنماذج الانسانية « الأهلية ». لأن بُعدَ التجربة المعيشة في الالتحام بالواقع الشعبي هو العنصر الأساسي لنظرة عمّار فرحات، إلى درجة أن كل لوحة تكوّن جزءا من خريطة حياته، حتى المناظر الطبيعية

ومشاهد دروب المدينة العتيقة العارية والمقفرة من الناس تحمل طابع شخصيته الكبيرة كأنها بعض عناصر ترجمته الذاتية.

ولكن عالم عمار فرحات بزخمه وثراء رؤاه وتعدّد موضوعاته لا ينبغي أن يُنسينا عمق اضافته كتشكيلي لتطوّر الرسم في تونس. والواضح أن أسلوبه كان دائما في خدمة رؤيته الفنية وأن ألوانه تؤدي دورا تعبيريا في تصوير الأحاسيس التي يزخر بها عالمه الدرامي. ومن المسلّم به أن عمّار فرحات بلغ مستوى تقنيا كبيرا في بناء التكوين والأداء التشكيلي بصورة تلقائية واعتمادا على اختلاطه بالفنانين الأجانب. ويُعتقد أن الرسام الانكليزي المالطي موزس ليفي كان له بعض التأثير عليه. ولكنّ عمّار فرحات هضم كل التأثيرات وصهرها في أسلوب بالغ التميّز يمكن تقسيمه إلى اتجاهين كبيرين : الأول يعتمد دسامة المادة اللونية والتعجين والتضاد القويّ للألوان وقد تطوّر شيئا فشيئا نحو التخلّي تدريجيا في بداية الخمسينات عن الحدّة اللونية نحو تآلفات أكثر هدوءا مع غلبة الألوان البنيّة والرماديّة والدرجات المغراء والمحافظة على دسامة مادة الألوان، والثاني يعتمد أساسا في التكوين على التخطيطات فوق أرضية احادية اللون أو محدودة الألوان، وقد أنجذب عمّار فرحات في مرحلة ما من حياته الفنية وتحت ضغط التأثيرات المعتملة في الوسط الفنيّ، إلى بعض التجارب الشكلية البعيدة عن رؤاه الخاصة فأنجز بعض اللوحات التكعيبية ورسم بعض نماذج « لعارية في مرسم » على عادة الرسامين الأوروبيين ولكن سرعان ما أحسّ بغربته عن تلك المحاولات وعاد إلى عالمه المتفرّد.

رأينا أن لكل واحد من الفنانين الرواد شخصيته المتفرّدة وقدره الخاص واكتفينا في هذا العرض بالحديث عن الذين استمرّت مسيرتهم الفنية رغم الصعوبات على امتداد فترة طويلة من الحركة الفنية التونسية، وتواصل عطاؤهم الابداعي في اطار الاحتراف وكان لهم تأثير في تجديد الاتجاهات العامة للحركة الفنية وفيهم من لا يزال يقدّم أعمالا فنية متجددة أمثال علي بن سالم وعمار فرحات وحاتم المكي. ولم نذكر من معاصريهم أولئك الذين مارسوا الفن التشكيلي بصورة متقطّعة أو عن طريق الهواية أو في سياق تأهيل مدرسي. وتذكر مجموعة أدلة الصالون التونسي مساهمات بعض منهم مثل الباجي الصافي في معرضي (١٩٣٨ و١٩٤٠) والسيدة بنت صالح (١٩٣٨ و١٩٣٩) وعبد الجليل الغربي (١٩٤٠ و١٩٤٢) والدكتور زويتن (١٩٤٢). والمؤسف أنّه لا تتوفّر لدينا الآن أعمال هؤلاء الفنانين ولا نستطيع أن نبدي أي رأي حول أهميتهم الحقيقية في تاريخ الفن التشكيلي بتونس. وهناك فنان لم تثبت وثائق الصالون التونسي مشاركات له ولكنه اسهم إلى حدّ ما في النشاط الفني عن طريق الرسوم الكاريكاتورية في الصحافة وهو المرحوم عمر الغرايري.

عمارة دبش

عمارة دبّش
تكوين
زيت على قماش
٦٠ × ٥٥ سم

ولن نختم الحديث عن جيل الرّواد دون أن نذكر المرحوم عمارة دبش أحد أعضاء ذلك الجيل البارزين على الرغم من قلّة أعماله المتوفرة في تونس وتأثيره المحدود في أجيال الفنانين من بعده نظرا لكونه أمضى معظم حياته الفنية في فرنسا. وتعود مساهمات عمارة دبّش الأولى في الصالون التونسي الى الثلاثينات عندما أرسل عملين إلى معرض سنة ١٩٣٥ هما « دراسة » و« شارع عربي ». كما عرض في صالون سنة ١٩٣٧ رسما يحمل عنوان « سيدي أبو سعيد » وشارك في السنة الموالية (١٩٣٨) بلوحتين : « منظر طبيعي » و« بعد المطر ». ثم يغيب ذكر عمارة دبّش من أدلة الصالون التونسي ولا نعثر له على مشاركات في الحياة الفنية التونسية حتى فترة ما بعد الاستقلال حيث عاد إلى تونس وأنجز أعمالا في اطار قانون « الواحد بالمائة » الخاص بزخرفة المباني العمومية، وقد أقام معرضا كبيرا لانتاجه بقاعة يحيى سنة ١٩٦٧. وتمثل الرسوم الزيتية والتخطيطات التي عرضت بتلك المناسبة المنطلق الوحيد للتعرّف على أسلوبه وتقنياته ورؤيته الفنية، ويظهر من تلك الأعمال أن عمارة دبّش هو قبل كل شيء مصوّر تخطيطي بارع يحتل التعبير الخطّي مكانة هامّة من تجربته الفنية. والواضح أنه من بين الذين يقفون في طليعة المبدعين في هذا المجال بامتلاكه أسلوبا شخصيا يجمع بين الشاعرية والتلميح والانفعال. ورغم أن رسومه الزيتية ليس لها نفس النضج لكونها أكثر تذبذبا في تقنياتها وموضوعاتها ولكنها مع ذلك تحمل تأثير شاعرية صارمة وغامضة وتكشف عن تجربة تسترعي الاهتمام وتجعل من عمارة دبّش مثل حاتم المكّي احدى الشخصيات المنعزلة عن المسار العام للحركة الفنية في تونس.

القسم الثالث

مدرسة تونس

عندما نتحدث عن مدرسة تونس للفن فاننا نستعمل في الواقع تسمية على جانب من الغموض اذا ما اعتبرنا التأويلات المختلفة لمعنى « مدرسة » في الفنّ والتصوّرات المتباينة عن بنية تلك الجماعة واختياراتها الجمالية. والمؤكد أن التسمية لم تكن تحمل في أول الأمر أي حسّ تأصيلي ولم تتضمن ارتباطا مباشرا وواضحا بالتراث الثقافي أو الفني للبلاد. فقد تأسست سنة ١٩٤٧ على يد بيير بوشارل، وكان بعض أعضائها الأوائل من الفرنسيين أو من جنسيات أخرى وكان الهدف من قيامها كما جاء في تصريح لرئيسها الأول في جريدة **لابريس** التونسية ليوم ٢٥ أفريل ١٩٦٤، هو ربط الصلة بين بعض الرسامين المتميّزين في تونس بغض النظر عن الاعتبارات الفنية والدينية والعرقية. وجاء في التصريح المذكور بالخصوص : « إن مدرسة تونس لم تدّع ولم تنوِ قط أن تكون في يوم ما مدرسة فنية على غرار مدارس الرسم الفرنسية أو الاسبانية أو الايطالية أو الفلمنكية مثلا ». ولعلّ القصد من تأسيس الجماعة التشبه بـ « مدرسة باريس » وهي عبارة تطلق على مجموعة فنانين من آفاق جغرافية شتى كانوا ينشطون كلّ في اتجاه خاص ضمن الحركة الفنية في العاصمة الفرنسية. وكان الأعضاء المؤسسون في مدرسة تونس من التونسيين : المرحوم يحيى التركي وعمّار فرحات وجول للوّش، بالاضافة إلى الفنان الانكليزي المالطي موزس ليفي. ثم التحق بالجماعة في السنوات التالية، فنانون آخرون مثل الفرنسي برجول مدير مدرسة الفنون الجميلة منذ سنة ١٩٥٠ والتونسيون جلال بن عبد الله وادغار نقّاش وعبد العزيز قرجي وعلي بن الآغا والهادي التركي والزبير التركي وصفيّة فرحات وابراهيم الضحاك وحسن السوفي وعبد القادر قرجي. وتدعّمت مكانة العناصر التونسية داخل الجماعة بعد رحيل موزس ليفي وابنه نيللو ليفي إلى ايطاليا والتحاق

بيير بوشيرل

مقام سيدي علي الحطّاب

زيت على قماش

٨١ × ٦٥ سم

ادغار نقّاش بفرنسا. وانْتُخِبَ المرحوم يحيى التركي رئيسا لمدرسة تونس سنة ١٩٥٦ حتى وفاته سنة ١٩٦٩ حيث خلفه عبد العزيز قرجي الرئيس الحالي.

بدأت مدرسة تونس مسيرتها الفنية بمعرض أقامته سنة ١٩٤٧ في قاعات الرابطة الفرنسية (دار الثقافة ابن خلدون حاليا). ومنذ ذلك التاريخ تتوالى معارض الجماعة بانتظام من سنة إلى سنة حتى اليوم، بالاضافة إلى مساهمات هامة في تظاهرات أكثر شمولا للفنّ التونسي بداخل البلاد أو خارجها. وكانت معارض مدرسة تونس السنوية تقام عادة في القاعة البلدية للفنون (قاعة يحيى الآن) إلى أن أسس عبد العزيز قُرجي أحد أعضاء الجماعة قاعته الفنية الخاصة سنة ١٩٧٣ فانتقلت مدرسة تونس إليها وغنمت من هذا الحدث دفعا جديدا في اتجاه توسيع نشاطها وتحقيق مزيد من الاشعاع لانتاج أفرادها. والحقيقة أنّ تأسيس قاعة قرجي يحمل أكثر من معنى فهو يقوم دليلا على تحوّل في وضع بعض الفنانين الاجتماعي وعلى تنامي دورهم الثقافي في المجتمع؛ فلأوّل مرة يستقلّ فنانون تونسيون بحيّز خاص بهم خارج قاعات الدولة ويثبتون قدرتهم على إيجاد اطار تنظيمي وانتاجي لعرض أعمالهم وترويجها بامكاناتهم الخاصة على الرغم من استمرار رعاية الدولة لهم بتخصيص المنح لتسيير القاعة واقتناء الأعمال المعروضة بها. ومما يُذْكَرُ لصاحب القاعة أنه استطاع في خلال عشر سنوات من الجهد المتواصل، أن يؤسس نواةً لسوق فنية خاصة اسهم في تنشيطها هواةُ جمع لوحاتٍ محليّون اعتادوا الاقبال بانتظام على شراء الأعمال الفنّية لفناني مدرسة تونس. وقد تجاوزت أهمية تلك السوق اطار قاعة قرجي لتمتد إلى القاعات العمومية، كما كان من تأثيراتها ظهور قاعات خاصة جديدة يناهز عددها العشر جُلّها في العاصمة.

ولم تكن معارض مدرسة تونس تقتصر على مساهمات أعضائها بل كانت من وقت لآخر مفتوحة لفنانين من خارجها يعرضون بها كضيوف. ومن بين هؤلاء حاتم المكّي ونور الدين الخياشي ومحمود السهيلي وعمر بن محمود والحبيب شبيل وخليفة شلتوت ورفيق الكامل ورضا بن الطيب وغيرهم.

ولئن لم تكن مدرسة تونس مدرسةً فنيّة ممثّلةً لتقاليد جمالية أو أسلوبية معيّنة، فانها كذلك لا تُشكِّل جماعة فنية ملتزمة بنزعة أسلوبية أو جمالية محدّدة مثل الانطباعيين أو الوحشيين أو التكعيبيين؛ اذ نجد ضمن أعضائها أتباع نزعات تشخيصية متعدّدة وحتى بعض الفنانين التجريديين مثل ادغار نقّاش ثم الهادي التركي وحسن السوفي. والأهم بالنسبة إلى مدرسة تونس ليس وضوح رؤيتها الفنية واحكام اختياراتها الأسلوبية وإنّما بروزها كحدث أساسي في الحركة الفنية وتطوّرها شيئا فشيئا إلى ظاهرة ذات فعالية كبيرة في الحياة الثقافية بتونس. فقد كانت الاطار الأول لتجمّع الفنانين في تونس وانتسب إليها بعض كبار الرسامين الروّاد مثل يحيى التركي وعمار فرحات واقترن اسمها بمحاولة تأسيس تقاليد محلية للرسم رغم غياب أي مجهود تنظيري واضح لتجديد ملامح تلك التقاليد؛ كما عُرفت مدرسة تونس كطرف في معارك فنية مع جماعات واتجاهات جديدة ظهرت بعدها مما كان له أبعد الأثر في دفع الحركة الفنية التونسية والوصول بها إلى وضعها الراهن.

بعد رحيل موزس ليفي وابنه نيللو ليفي وادغار نقّاش تطورت بحوث أعضاء مدرسة تونس الفنية نحو شيء من التقارب في الرؤية العامة وايجاد محاور أساسية كبرى في اختيار الموضوعات. وتتلخص النزعة الجديدة في اتجاه عدد من أفراد الجماعة، كل حسب تجربته الخاصة، نحو التركيز على عدد من القيم الجمالية والعاطفية المتصلة بالحياة التقليدية والحسّ الشعبي، وايجاد علاقة ما بالتراث وان كانت المحاولات مَشُوبة في مستوى الطرح التشكيلي بشيء من الضبابية والعفوية. وقد اجتمع حول هذا الخطّ يحيى التركي وعمار فرحات وعبد العزيز قرجي وعلي بن الآغا والزبير التركي وصفية فرحات في بداياتها؛ بينما بقي خارجه الهادي التركي وحسن السوفي باختيارهما التعبير التجريدي، وبيير بوشارل مؤسس الجماعة الذي يواصل بتكويناته ذات الخطوط الصارمة والألوان المتضادة المساهمة في معارضها السنوية كمجرّد عضو رغم عودته منذ سنوات إلى فرنسا. أمّا برجول فانه من العسير تصنيفه ضمن الخطّ المذكور، رغم موضوعاته المستقاة من حياة المدينة العتيقة، نظرا لجمود نظرته وبرودة أسلوبه المتذبذب بين المعالجة الشكلانية والتسجيل المباشر.

لقد استمرّ يحيى التركي في اتخاذ الموضوعات الشعبية وحياة التونسيين ذريعة لمواصلة بحوثه اللونية؛ واننا لنجد في صراحة ألوانه وجرأتها وفي عمق احساسه بأولوية الحلول التشكيلية ما يعوّض عن جمود مشاهده الشعبية واغراقها أحيانا في النمطية. وقد طرق عمار فرحات مثل يحيى التركي موضوعات محلية مختلفة مثل الحياة في البوادي والمدن والأعراس والتقاليد ومشاهد شوارع المدينة العتيقة ولكنه كان يوفّق دائما إلى المحافظة على توازن يثير الاعجاب بين ضرورات المعالجة التشكيلية كبعد أساسي للعمل الفنّي وبين عمق النظرة الانسانية إلى حياة بعض فئات المجتمع التي ينتمي إليها مما يجعل مشاهده تنبض بحياة أصدق وأعمق من التي نجدها في أعمال يحيى التركي. ويكتسي الاتجاه نحو القيم الجمالية المحلّية بعدا شكليا في أعمال عبد العزيز قرجي وعلي بن الآغا فإعادة اكتشاف الأول للمنمنمة الاسلامية في إثر علي بن سالم وإفادة الثاني من تقنية الرسم على الزجاج وأشكال الصناعات الحِرَفِيَة وجَهَّا بحوثهما نحو مقاربة تشكيلية لمسألة التأصيل الفني مع استمرار الاشارات إلى البيئة الاجتماعية والعادات الشعبية كعنصر تعريفي لانتماء العمل الفنّي إلى مجال ثقافي معيّن. ومع الزبير التركي يبرز التصوير التخطيطي كقيمة جمالية تذكّرنا على نحو ما بتقاليد التصوير الاسلامي في تلاؤم التعبير التشكيلي الكامل مع المحتوى الحكائي، وحيويته في تصوير الواقع الاجتماعي في سلاسة ورهافة ودقة تضارع التعبير الأدبي. ويتّبع جلال بن عبد الله مسارا مختلفا للوصول إلى الحسّ الفني المحلّي؛ إنه ينطلق من عناصر البيئة والحياة المعيشة ليصوّرها في وضع نموذجي مثالي. فهو ينتقل من النسبي والزائل إلى المطلق والأبدي؛ وتعبّر مشاهده عن عالم شعري تقطنه مخلوقات دائمة الشباب تحدد ملامحها قوانين جمالية يونانية عربية صارمة. ولكن هذا العالم يقوم على علاقات وطيدة بالبيئة التونسية التاريخية، وبقيمها الجمالية من تراث زخرفي وعمائر وملابس تقليدية وأدوات منزلية أو حرفية.

لقد كان احساس الروّاد بالبيئة المحلّية والتعبير عنها عملية تلقائية عند يحيى التركي وعمار فرحات بينما أثبت

علي بن سالم كما لاحظنا وعيه بمتطلبات الانتماء في مستوى الموضوع والمعالجة الفنية. والواضح أن الجيل الثاني من أعضاء مدرسة تونس قد ذهبوا في اتجاه علي بن سالم من حيث الوعي بمشكلة الانتماء الثقافي وألحوا مثله على اعتبار التوازن بين مقوّمات الحياة الشعبية كقيمة أساسية وبين البعد التشكيلي البحت في العمل الفنّي. ويتمثل التحوّل، مع ذلك، في تطوّر تلك الرؤية إلى اتجاه عتيد يحتفل بالروح الجماعية ويمجدّ الحياة التقليدية وهي تقاوم الاندثار والنسيان الذين يتهددان قيمها تحت ضغط الحداثة. ويزيد من تضخّم أهمية التيّار ارتباطه في الأذهان بمعنى فنّ وطني خاصة في العشرية الأولى بعد الاستقلال. وهكذا يبدو التأصيل الفنّي عند أعضاء جماعة تونس خُلْوا من أي أساس نظري محدد؛ فهو ان صحّ التعبير حالة نفسية أو مطلب وجداني يجعل من اللوحة مستودعا للقيم المادية والروحية الجماعية.

والملاحظ أننا لا نعثر لدى أعضاء الجماعة على موقف صريح وواضح من مسألة أسلوب أو مدرسة تونسية للرّسم. والغريب حقا أن مثل ذلك الموقف نجده عند رسام من خارج مدرسة تونس وهو حاتم المكّي الذي دافع بشدّة عن شرعية وجود حسّ تونسي في الرسم وقد فعل ذلك في لقاء نظمه الديوان الوطني للسياحة في ماي ١٩٦٠ على هامش معرضٍ للفن التونسي المعاصر أقيم بالكلاريدج وحضره عدد من الرسامين منهم الهادي التركي وادغار نقّاش وصفية فرحات وموزس ليفي وكان بين المدعويين بعض كبار نقاد الفن في باريس مثل ميشال راغون (Michel Ragon) ولاساني (Lassaigne) وبيشار (Pichart) وكارتييه (Cartier) وكورتيون (Courthion). كما دافع عن رأيه في قيام فنّ تونسي سنة ١٩٦٤ في جريدة **لابريس** ضد إدغار نقّاش الذي نفى امكانية ذلك متعلّلا بعالمية الفن وكان ذلك في جدال صحفي من أعنف ما عرفه تاريخ الحركة الفنية في تونس.

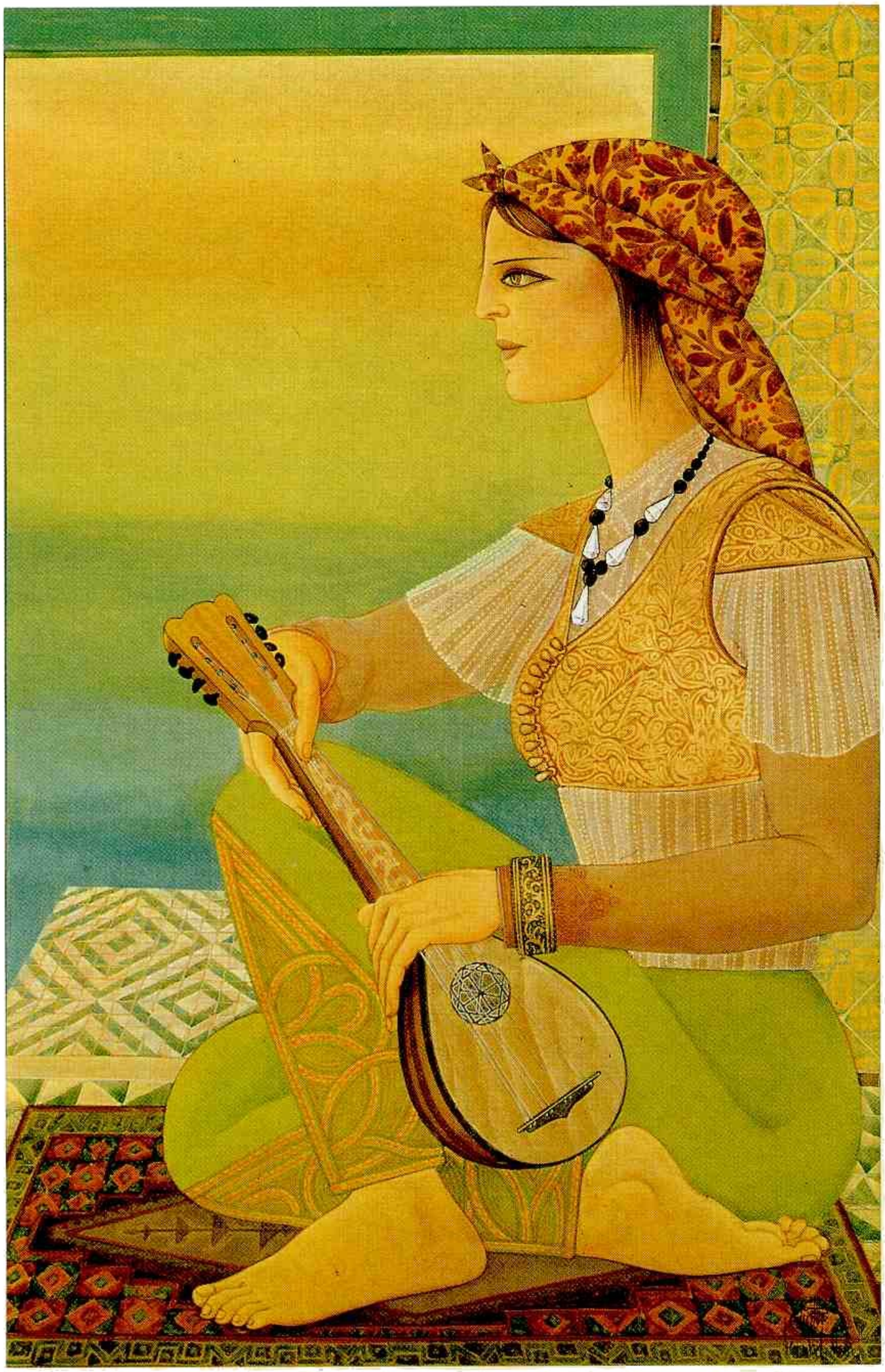
إذا كان المحتوى أو الموضوع قد استأثر باهتمام أعضاء مدرسة تونس فإن كل واحد منهم أوجد لنفسه أسلوبا خاصا أو لغة تشكيلية متميّزة عرفت تحوّلات وربما منعرجات أساسية في سياق البحث عن صيغ تعبيرية متجددة. والواضح أن حصيلة جهود مدرسة تونس — في المستوى التشكيلي البحت — من أثرى ما عرف الفن التونسي المعاصر ومن الشّطط أن تُنكر بحجّة تركيز فنانيها على « الاهتمامات الفولكلورية ». وإذا استثنينا يحيى التركي رئيس الجماعة، الذي حافظ حتى وفاته على المكوّنات الأساسية لعالمه الفنّي من حيث الرؤية والتقنيات، وعمار فرحات الذي يواصل مساره الفنّي بثبات وهدوء خارج أي تفاعل بالأجواء الفنية السائدة، فقد أقدم بقيّة أعضاء الجماعة، بدرجات متفاوتة على شتى المغامرات التقنية مثلما سنرى، وكان ذلك تحت تأثير التنافس والجدال بينهم وبين الاتجاهات المجدّدة التي كانت تتهمّ مدرسة تونس بالجمود والرجعية والتركيز على المضمون الفولكلوري وتجنّب الخوض في مشكلات البحث التشكيلي الصِّرف.

جلال بن عبد الله

في عالم جلال بن عبد الله الساكن المنغلق على نفسه، لا مكان لتعبيرية المادة التشكيلية الخاصة، لأن الخطوط والألوان والظلال والأضواء وبنية التكوين تسعى جميعا بثبات واستمرار نحو هدف أوحد هو تشكيل رؤيا حالمة مسترسلة خارج صيرورة الزمن. وقلّما طفح وجدان فنان برغبة كتلك التي يلاحقها جلال بن عبد الله في جعل كل ذرة من ذرات العالم المرئي شاهدة على مثاله الجمالي. انه يُعِدُّ كل مستلزمات مسرحيته الدائمة بعناية فائقة : المناظر الداخلية للمخادع والغرف الأنيقة بجدرانها المزخرفة وأرضها المفروشة بمربعات الجلّيز التي لا تشقق بها، والأبواب الخشبية المنقوشة والنوافذ المفتوحة. وعندما تُوضع اللمسات الأخيرة لترتيب الأواني والأشياء المبعثرة في فوضى مبرمجة، يُصبح الركح جاهزا لمرور البحر ــ أول أبطال المسرحية ــ وراء النوافذ والأبواب المفتوحة على اللانهائي؛ ثم تصطف نساء جلال بن عبد الله الجميلات بلا فتنة، عاريات أو في ملابسهنّ المذهبة القشيبة، في أوضاع نمطية وحركات طقوسية : نساء عازفات على آلات موسيقية أو مكتحلات أو مخضّبات أكفهنّ وأرجلهن، نساء ساكنات حتى وان أراد الفنان اعطاءهن أكثر الأوضاع حركيّة. ويرواح هذا العالم، الذي لا يُرعشُه أيُّ نفس، بين صورة متعالية لبعض المشاهد المأخوذة من الواقع وبين مجال رمزي تتحول الصورة فيه إلى نموذج مبالغ في العمومية مثل الصيّاد والطاووس وفرع المرجان...

ومن الطريف حقا أن نبحث في المواد التي ينتخبها جلال بن عبد الله لبناء حلمه، واننا لنعجب لتنوّع أصولها وقدرته على صهرها في أسلوبه. فقد بنى بيته على هضبة سيدي أبي سعيد في مواجهة بحر بلون الأحجار الكريمة. وعندما يغيب البحر من أفق اللوحة نحس بحضوره هادئا حتى في غبش الخُدُور والزوايا المظلمة. وتسكن البيت واللوحة نساء بأنوف يونانية مستقيمة وعيون غزلان عربية وتفوح منهنّ عطور شرقية غامضة ويتحرّكن في أضواء خافتة صفراء وحمراء. ولعالم جلال بن عبد الله شبه بقصص ألف ليلة وليلة في أكثر أجوائها أرستقراطية. كأنما يُعيد الفنان كتابتها بوجدان عربي افريقي بيزنطي والواقع أن اللّطخات الذهبية ذات الضوء المؤتلق للأيقونات البيزنطية مصدر هام من مصادره الجمالية.

وكما تُذكِّر موضوعات جلال بن عبد الله بأصول متنوعة فان أسلوبه يحمل طابع التعدّد؛ فقد انطلق من مفهوم خاص للمنمنمة يظهر أساسا في الرسم على أحجام صغيرة أكثر مما يرتبط بجمالية المنمنمات الاسلامية. إن بيان العمق حسب المنظور ثابتة من ثوابت عالمه، يُعبّر من خلاله عن إيقاع المربّعات الخزفية والزخارف وجريان خطوط الديكور الداخلي نحو الفجوات المفتوحة على البحر. وبعد انتقال جلال بن عبد الله إلى الأحجام الكبيرة نراه يبتعد عن تقاليد



جلال بن عبد الله

العازفة

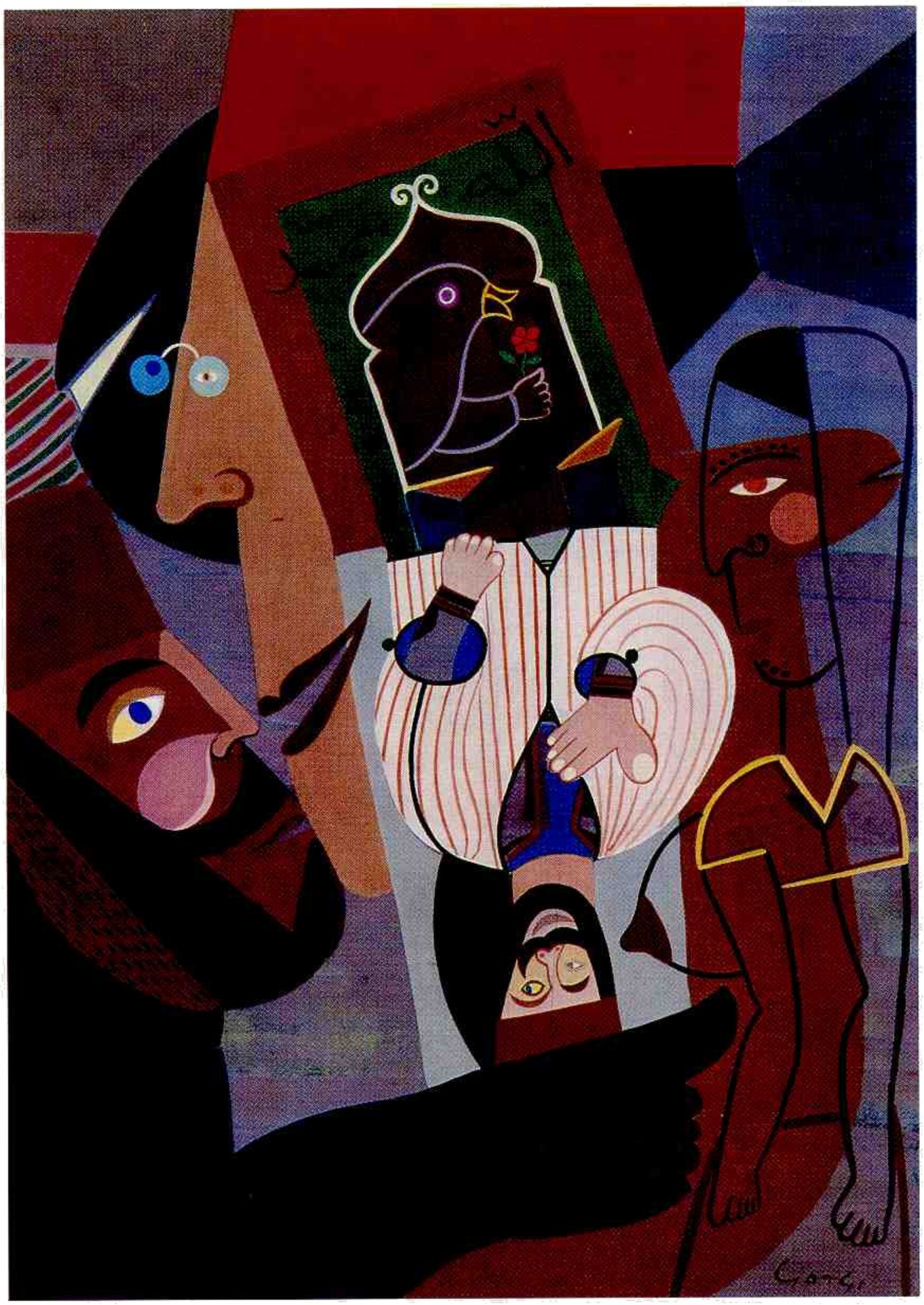
زيت على قماش

١١١ × ٨٣ سم

المنمنمة الأصلية حتى في تخطيط الأشياء والشخوص التي أصبحت أبعادها الكبيرة تتطلّب توضيح الأحجام بابراز الظلال والأضواء مع المحافظة على الأوضاع الجامدة والنمطية للشخوص مما قد يذكّر على نحو ما بتقاليد المنمنمات المغولية.

وقد ولد جلال بن عبد الله في ٢٦ ماي ١٩٢١ بتونس ودرس حتى سنّ السادسة عشرة في معهد كارنو ثم بدأ حياته كرسام في الثامنة عشرة من عمره وشارك لأول مرة في معرض الصالون التونسي سنة ١٩٤٢ بلوحة عنوانها « أمومة » وكذلك في معرض سنة ١٩٤٥ بلوحة « امرأة في شرفة » وانضم إلى جماعة مدرسة تونس في أواخر الأربعينات.

عبد العزيز قرجي



عبد العزيز قرجي

ليلة رمضان

ألوان صمغية

٩٢ × ٧٠ سم

من بين فناني مدرسة تونس يبدو عبد العزيز قرجي مع علي بن الآغا أقرب الجماعة إلى الاهتمامات الشكلية. وقد كان انطلاق قرجي بدوره من تقاليد المنمنمات الاسلامية التي ألهمت قبله علي بن سالم ثم جلال بن عبد الله ولكنه كان أكثر وفاء من سابقيه لأصول المنمنمة في أعماله التي أنجزها في خلال المرحلة الأولى من حياته الفنية أي منذ بداية الخمسينات حتى نهاية الستينات. ولد عبد العزيز قرجي بتونس في جوان ١٩٢٨ وانضم في نهاية الأربعينات إلى جماعة مدرسة تونس واشتغل بتدريس تقنيات الخزف الفني في مدرسة الفنون الجميلة. وتستقي أعمال قرجي موضوعاتها من الحياة الشعبية التونسية : النماذج البشرية والعادات والتقاليد والحِرَف والأعياد ولكنه يفرض على ذلك العالم المتنوّع نظاما صارما من الضرورات التشكيلية، فالشخوص والعناصر المادية المكوّنة للواقع المرئي تتحوّل في العمل إلى وحدات شكلية في اطار سطح اللوحة. وتُؤدي الخطوط دورا أساسيا في بناء التكوين فالخط يحدد الأشكال المحوّرة للشخوص ويرسم زخارف الملابس والحصر ومربعات الجلّيز وتأتي الألوان لتملأ الفراغات بهدوء وفي تآلفات بعيدة عن العنف. ونجد في منمنمات قرجي شخوصا في أوضاع جسدية مشابهة لشخوص المنمنمات الفارسية من حيث طريقة الجلوس وانحناءة الرؤوس كما نلاحظ التعبير عن العمق بتنضيد عناصر اللوحة من أسفل إلى أعلى والمحافظة على معالجة مسطّحة للتكوين وتصوير الأرضية الزخرفية واقفة بينما تصوّر العناصر المنتثرة فوقها من أوانٍ ومزهريات وغيرها بطريقة منظورية.

وفي بداية السبعينات تخلّى قرجي عن أسلوبه المعروف وأنجز أعمالا متأثرة إلى حدّ بعيد بأسلوب أكثر انفعالية وأبعد عن المواصفات الدقيقة للمنمنمة. ويتصل هذا الأسلوب الجديد بأجواء تصاوير الأطفال ولكننا نحس مع ذلك ببعد التخطيطات والمعالجة اللونية عن تلقائية فنّ الطفولة. فالتأثيرات التشكيلية محسوبة بدقة ونلمس في الأعمال الجديدة أثرا للروح الشعبية المرحة والساخرة. والحقيقة أن المرحلة الثانية من مسار قرجي الفنّي، بفسحها المجال لتلك الروح الشعبية إنّما تسمح في الواقع للفنان بالتعبير عن مزاجه المرح الميّال للسخرية والذي لم يكن يتلاءم مع نظام المنمنمة التشكيلي الصارم.

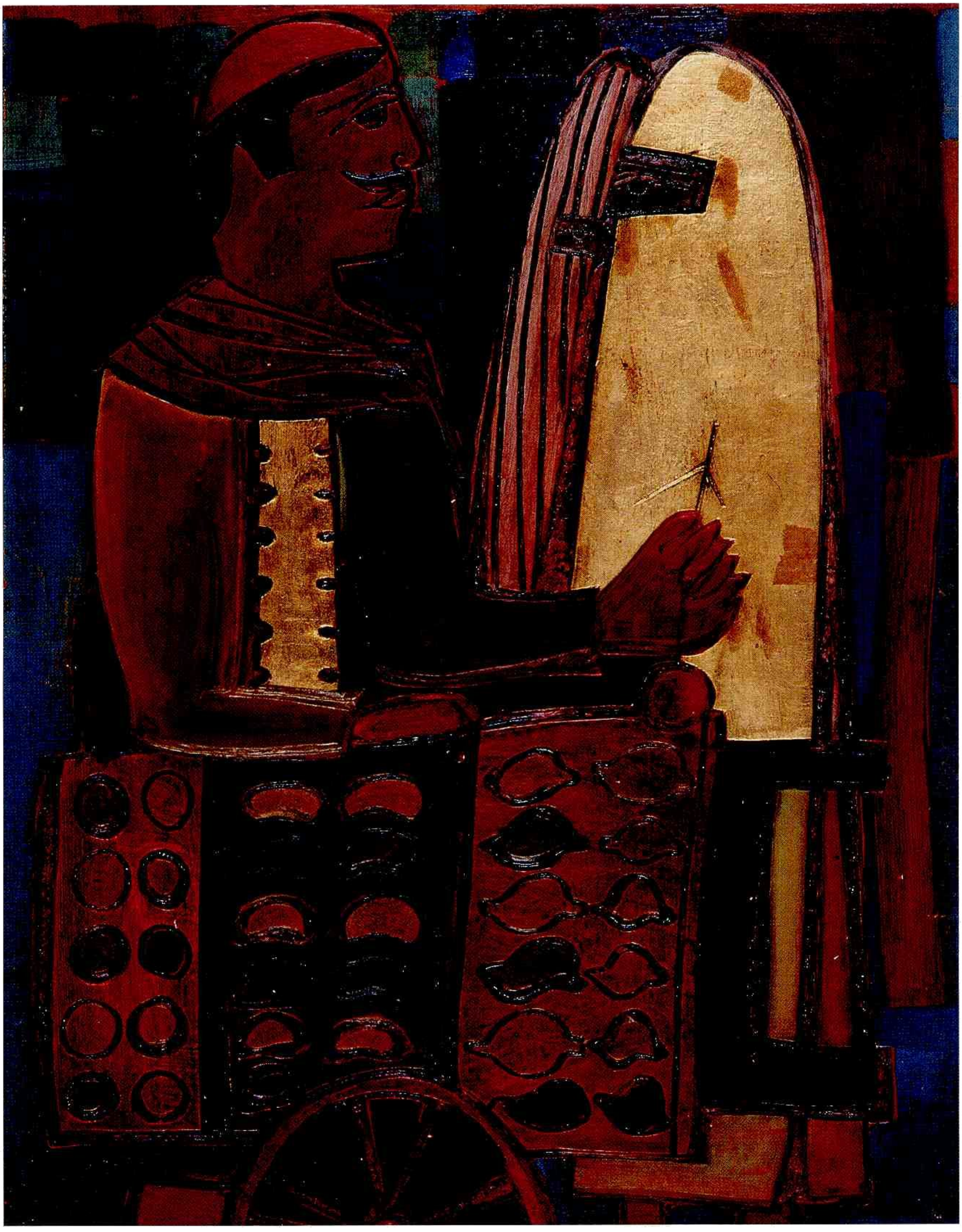
وقد يكون تحول أسلوب قرجي نحو تشخيصية محدثة، نتيجة لرغبته في إثبات قدرته على التجدد ومسايرة التطورات التشكيلية التي كان يشهدها الفن داخل البلاد وخارجها. وقد أنفق قرجي سنوات طويلة من حياته في الاشْراف على تسيير قاعته الفنية الخاصة وتنظيم معارض مدرسة تونس والاشتغال بمقاولات التزويق في البناءات لانجاز أعمال ذات أهمية زخرفية بحت، مما أثّر بصورة سلبية في مردوده الأبداعي.

علي بن الآغا

واذا كان قرجي قريبا، كما أسلفنا، من الاهتمامات الشكلية، فإن جهد علي بن الآغا ينصبّ أساسا على الاعتبارات التشكيلية كعنصر مسيطر في العمل الفني. وقد أهّله لهذا الاختيار دراسته الفنية المعمّقة واتساع ثقافته. فقد وُلد في ١٤ جانفي سنة ١٩٢٤ بتونس والتحق بمعهد كارنو الثانوي ودرس الحقوق لبضع سنوات ثم درس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة في باريس وعرض في بداية الخمسينات بالصالون التونسي الذي أصبح رئيسا له منذ وفاة الكسندر فيشي سنة ١٩٦٦. ويتميّز مسار علي بن الآغا الفني ببحثه الدائب في مستوى الخامات والتقنيات وتركيزه على حيّز تشكيلي حديث. ورغم حرّية تخطيطاته ومهارتها فانه لا يسمح لها أن تخرم النظام الدقيق للتكوين الذي تتوزع خطوطه وأحجامه بعناية وفي ترتيب زخرفي صريح. وينطلق علي بن الآغا مثل أغلبية فناني مدرسة تونس من الموضوعات الشعبية وخاصة المصورة للحياة في مدينة تونس القديمة؛ فنجد في أعماله مشاهد حوانيت الحرفيين والحياة المنزلية، غير أنه يتميز بتنويع التقنيات والأسلوب فيستعمل التأثيرات المادية للّون في شكل لمسات أو لطخات عريضة تمحو الخطوط أو يُعطي الأولوية للخطّ بينما تكون الألوان خفيفة متسيّبة وكثيرا ما يرسم علي بن الآغا شخوصه في وضع مواجه ويفرض على التكوينات ترتيبا متناظرا ولا يوجد في أعماله بيانا للبعد الثالث، وذلك على اختلاف مراحلها. وقد مارس الفنان في مرحلة ما التلصيق وأنجز فيها أعمالا تقترب في تقنياتها وموضوعها من فن الرسم على الزجاج.

واهتدى في بداية السبعينات الى تقنية خاصة تستجيب تماما لرغبته في المحافظة على حيّز مسطّح وربط أسلوبه بالتقاليد الحِرفية وتتمثل في حفر التخطيطات على مساحة خشبية مسطّحة ثم إتمام العملية بوضع الأصباغ. ويستلهم علي بن الآغا أعماله الجديدة من الأجواء الشعبية التي اعتاد معالجتها ولكنه، بين الحين والحين، يطرق موضوعات أخرى خارج التراث الشعبي مثل التكوينات الزخرفية المتأثرة بالرقش العربي وبالكتابة وخاصة الخطّ الكوفي. والملاحظ في ابداعاته أنها تطمح في مجملها إلى تحقيق عالم متناسق من الخطوط والألوان والمساحات لا يقبل الانفعال والتسيّب؛ ويقترب الفنان في بعض أعماله من محاولات الفنان العراقي المرحوم جواد سليم في توظيف التخطيطات للتعبير عن روح الأشكال العربية كالأهلّة والتعاريق والزخارف في تكوينات معاصرة. ونجد عند علي بن الآغا ولعا خاصا بالأشياء التقليدية كالأواني والأدوات والقوارير التي توفّر له بأشكالها المتنوعة مادّة غنية للتلاعب بالخطوط. ولكن استغلال تلك الأشياء لغاية تشكيلية لا ينفي مع ذلك احتفاظها بدلالاتها وقيمتها العاطفية عند الفنان الذي يُؤكد بهذه الطريقة انتماءه إلى الأجواء النفسية والجمالية لمدرسة تونس.

علي بن الآغا
بائع العطور
خشب محفور وألوان صمغية
٨٥ × ٧٠ سم



الزبير التركي

يبقى الزبير التركي الفنان الأكثر شعبية من بين كل الفنانين التونسيين سواء أكانوا من أعضاء مدرسة تونس أو من خارجها فهو يمثل في ذهنية عامة الناس الرسام أو المصوّر مطلقا؛ وقد تحوّلت تصاويره للمشاهد الشعبية والنماذج البشرية إلى ايقونوغرافية عامّة تذكر، في شيوعها واستبطان الروح الجماعية لها، بصور الرسم على الزجاج والتصاوير الدينية الشعبية. ومما يميّز شخصية الزبير التركي تأثيرها الكبير على مسار الحركة الفنية في تونس حيث عمل طيلة سنوات في منصب مستشار فني لعدد من وزراء الثقافة وأمكن للفنانين بمساعدته المشاركة الفعلية في تخطيط السياسات في مجال الفنون التشكيلية واكتساب مواقع هامة في الأجهزة المشرفة على تسيير شؤون الفن والفنانين. وكان المؤسس والرئيس الأول للاتحاد الوطني للفنون التشكيلية وهو أول تجمّع عام للفنانين التونسيين، وتجاوز تأثيره الحركة الفنية إلى ميادين ثقافية أخرى مما جعل منه احدى الشخصيات التي اسهمت بصورة فعلية في تشكيل الملامح الثقافية للمجتمع التونسي الحديث. وتشهد أعمال الزبير التركي الفنية في مجموعها على حياة مجتمع بأكمله من خلال وجدان عرف التحمّس للمغامرة الفنية كما عرف لحظات شك قاسية في مغزى الفن وجدواه.

كانت ولادة الزبير التركي في ١٩ نوفمبر سنة ١٩٢٤ بأحد أحياء تونس العتيقة وقد تابع تعليمه الثانوي في جامع الزيتونة لكنه سرعان ما التحق في الثامنة عشرة من عمره بمدرسة الفنون الجميلة ولم يلبث بها طويلا وانتسب إلى معهد الدراسات العليا حتى سنة ١٩٤٦، وبعد ذلك عمل في الادارة حتى سنة ١٩٥٢ تاريخ هجرته إلى السويد التي دامت إلى سنة ١٩٥٨. وفي ستوكهولم التحق الزبير التركي لمدة سنتين بالكونستفاك سكولا، مدرسة الفنون الجميلة.

الزبير التركي
في المقهى
تخطيط
٧١ × ٥٧ سم

وفي سنوات غربته كانت الرؤى القديمة لمدينة تونس وذكريات طفولته وشبابه تطفو على سطح ذاكرته وكان يجمّع أجزاءها المقطعة في صور حميمة تسند وجدانه المنفرد في أرض غريبة. وكانت تلك الصور في الحقيقة البوادر الأولى لعالم كامل يتصاعد من عمق الذاكرة قد كرّس الزبير التركي امكاناته التعبيرية للتغنّي به ووصفه في نفس شمولي ملحمي. وقد دفعه ذلك العالم القائم على التذكّر والاحتفال بالقيم الجماعية إلى الانقلاب ضد المفهوم السائد للفن الحديث والمتمثّل في اعتبار الانجاز المادي للخطوط والألوان كغاية في حدّ ذاته دون اعتبار المضمون الحكائي. ورغم مرور الزبير التركي في أول السبعينات بمرحلة اقتراب من الاهتمامات التشكيلية المحض كما تُشير إلى ذلك لوحته التي فازت بالجائزة الأولى في معرض الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية لسنة ١٩٧٠، إلا أنه بقي في الغالب مُصِرًّا على مناقضة المنحى التشكيلي الخالص في العمل الفنّي. ويَحْلُو له التشبه في تصاويره بالفداوي (الحكواتي) ويجد في ذلك اقترابا من الحسّ الشعبي وصلة ممكنة بتقاليد التصوير الاسلامي حيث يلتصق التعبير التخطيطي بالحكاية.

وإذا استثنينا الجدارية الكبيرة التي أنجزها في دار الاذاعة والتلفزيون واللوحات الزيتية التي أنجز الكثير منها في أسلوب يُعطي الكثير من التعبيرية للألوان، وكذلك بعض أعمال النحت التي أنجزها في السنوات الأخيرة للجهات الرسمية، فان الزبير التركي يبْقَى قبل كل شيء رساما تخطيطيا بلغ بأسلوبه من التفرّد والقوّة أن عبّر من خلاله عن عالم بأكمله من صور الحياة التونسية في كل أحوالها عبر شريط من الأحداث والأحاسيس والمشاهد : الأسواق والشوارع والمؤسسات والأعياد والأفراح والحياة المنزلية والشعائر والطقوس وأشكال العمارة وعناصرها. ويبدو وجدان الفنان عنصرا أساسيا في تكييف نظرته إلى هذا العالم الزاخر، كأنما تتحوّل صوره إلى تاريخ ذاتي. فكل شخصية وكل مشهد يرتبط بتجربة الزبير التركي المباشرة. ولا وجود هنا لنظرة خارجية تقع على الأشياء لوصفها وتصنيفها ببرود. وقد فرضت الطبيعة الحكائية لهذا العالم نقل البحث التشكيلي إلى مستوى التخطيطات نظرا لتلاؤم الخط مع الحكاية. ويرى الفنان فعلا أن الخطّ بامكانه التعبير بصورة مكتملة دون حاجة إلى اللون، لتجسيم رؤيته الفنية، بانسيابه واتخاذه مظاهر تعبيرية مختلفة وانطلاقه في حرية لتسجيل الأحاسيس والأحداث على بياض الورقة البكر.

صفية فرحات

صفيّة فرحات

سجـاد

١١٥ × ٩٩ سم

من بين النساء القليلات اللائي مارسن الرسم في تونس، تبرز صفيّة فرحات كفنّانة حققت رصيدا من التجارب الابداعية الطريفة ورسمت لنفسها مسارا متفرّدا يجعلها من الشخصيات الهامة في الحركة الفنية التونسية. وقد ولدت سنة ١٩٢٤ بمدينة رادس القريبة من تونس والتحقت بمدرسة الفنون الجميلة وفازت بمناظرة منحة السفر؛ وعرضت منذ سنة ١٩٥٢ ولفترة طويلة في معارض مدرسة تونس وغيرها من التظاهرات الكبرى للفن التونسي المعاصر. ودرّست الديكور (التزويق) في مدرسة الفنون الجميلة التي أشرفت كذلك على ادارتها طيلة سنوات عديدة.

وانتقلت صفيّة فرحات من أسلوب يعتمد انفعالية الخطوط والألوان لتصوير مشاهد وشخصيات من البيئة الشعبية، ولكنها لم تبتعد قط عن تركيز الاهتمام على الواقع التشكيلي للعمل الفنّي، لذلك نجد اشاراتها إلى العالم الخارجي تتسم بالاختزال والتصرّف وشيء من التعبيرية. وتطوّرت نزعتها إلى البحث التشكيلي نحو اكتشاف الصوف كخامة أصيلة للابداع الفني، وفتحت الطريق منذ بداية السبعينات أمام الذين اتجهوا إلى البحث، في الخامات المحليّة، عن حلّ لطريق الرسم المسندي المسدود. وقد انجزت قطعا من السجّاد في أشكال جريئة، وطوّرت رؤيتها في اتجاه تجريد يرتبط بأجواء الايقاعات الصوفية.

ابراهيم الضحاك

نصل الآن إلى فنان أسهم لعدة سنوات في معارض مدرسة تونس ثم ابتعد عن الجماعة وهو الرسام والحفّار ابراهيم الضحاك. وقد ولد سنة ١٩٣١ بمدينة قفصة في الجنوب التونسي ودرس في أكاديمية الفنون الجميلة بروما وبدأ العرض في سنة ١٩٥٢. وهو معروف خاصة بصفته منجزًا للمحفورات الخشبية ويستلهم ابراهيم الضحّاك موضوعاته من التراث الشعبي ومن أجواء واحات الجنوب التي أمضى فيها طفولته. ومن أعماله كتاب يحوي مجموعة محفورات ترسم رؤى وأحداثا مستوحاة من ملحمة **الجازية الهلالية** الشعبية، وآخر خصّصه لطيور البحر الأبيض المتوسط. وقد أثبت في كتابه الأول قدرته على الايحاء بثراء التقاليد والأساطير الشعبية كرافد من روافد الابداع دون التقيّد بتصوير الجزئيات على حساب البحث التشكيلي؛ ولكنه كان أقلّ التزاما بالأولويات التشكيلية في كتابه الثاني حيث توخّى أحيانا أسلوبا وصفيا في تصوير طيوره. أما في رسومه الزيتية والصمغية فاننا نلمس شيئا من العفوية والحسّ الساخر يجعلان منه فنانا من أقرب الفنانين التصاقا بالروح الشعبية.

ابـراهيم الضحّاك
الجـازيـة
محفـورة
١٠٩ × ٦٢ سم

نور الدين الخياشي

قبل انهاء الحديث عن فناني مدرسة تونس أودّ أن أذكر فنانا لم يكن من أعضائها ولكنه شارك في بعض معارضها بالاضافة إلى انتمائه إلى جيل الدفعة الثانية من فناني الجماعة وهو نور الدين الخياشي ابن الفنان المرحوم الهادي الخياشي وقد درس بأكاديمية الفنون ومعهد الفنون الزخرفية بروما ومارس التدريس الفنّي بالمعاهد الثانوية. ولنور الدين الخياشي اهتمامات بالحياة الشعبية وخاصة بالعادات التقليدية السائرة إلى التلاشي ويتركّز جهده في تسجيل تلك العادات بصورة وصفية وبأسلوب أكاديمي محافظ.

نور الديـن الخياشي
أمـومـة
زيت على قماش
٦٥ × ٥٢ سم

القسم الرابع

الاتجاهات الجديدة

عندما بدأت بوادر الاتجاهات التجديدية في الظهور مع مطلع الستينات كانت مدرسة تونس للفنّ في قمّة نموّها وسيطرتها على الحركة الفنية. فحتى ذلك العهد كانت تشكل الجماعة الفنية الوحيدة في البلاد وكانت إطارا لتظاهرات فنية شاملة يشارك فيها كذلك فنانون من غير أعضائها المعروفين. ومع تزايد أهمية تلك الاتجاهات الجديدة وتكاثر عدد الفنانين الشباب بدأ ظهور جماعات فنية جديدة منذ أواسط الستينات في محاولة لإسماع صوت الشباب في الساحة الفنّية وفرض وجودهم إلى جانب فناني مدرسة تونس. واذا كانت تلك الجماعات تظهر وتختفي بسهولة ولا يكتب لأكثرها الدوام غير بضع سنوات من الحياة، إلا أنّها كانت تقيم الدليل على حركية النزعات الشابّة وتنوّعها وتحوّلاتها المنبئة عن وجدان قلق يبحث عن طرق مختلفة للخروج من حالة الركود الفني التي كان يُعتقد أن جماعة مدرسة تونس مسؤولة عنه باعتبارها تمثل الفنانين الذين أسعدهم الحظّ بأن كانوا حاضرين في الساحة الفنية عند حصول البلاد على الاستقلال، فارتبط نشاطهم بالانبعاث الوطني وأصبحوا من رموزه الثقافية وقدّموا الواجهة الفنية لتونس المستقلّة راسمين الذوق العام وشبه الرسمي في الفن التشكيلي.

وكان من شأن ذلك الاعتقاد أن يولّد ردّة فعل من جانب جيل الشباب ضدّ كل ما تمثله مدرسة تونس التي تكرس، في نظرهم جملة من القيم البالية؛ فكانت الانتقادات تتنوّع وتصل إلى حدّ اتهامها بـ « الفولكلورية » والحسّ الجمالي المجرّد والنزعة الزخرفية وقد يوصم فنُّها أحيانا بكونه فنّا طبقيا. وكانت كل الاتجاهات التي دخلت في صراع علني أو مكتوم مع الجماعة، تتفق على أن اختياراتها الجمالية تتناقض مع كونيّة الابداع التشكيلي كما تمثله الحركات الفنية العالمية

وأنها تُقدّم المضمون الحكائي والسّمات الفولكلورية المحليّة في نتاجاتها على البحث التشكيلي البحت.

وبصرف النظر عن قيمة تلك الانتقادات ومدى تعبيرها أو عدم تعبيرها عن أزمة حقيقية في الفنّ التونسي آنذاك، فان هناك أسبابا موضوعية لظهور تلك المواقف المعارضة في تلك المرحلة من تاريخ الحركة الفنية بتونس وأوّلها وصول جيل جديد ممن وُلدوا في الثلاثينات إلى الممارسة الابداعية أمثال محمود السهيلي والهادي السلمي ونجيب بن الخوجة وعمر بن محمود واسماعيل بن فرج ورضا عبد الله وعبد الحميد بودن ورضا بن الطيب ومحمد مطيمط وغيرهم. وهم يختلفون في تأهيلهم الدراسي وظروف نشأة تجربتهم عن فناني الجيل السابق. فبينما نمت مفاهيم مدرسة تونس الفنية بصورة عامة في مجال التجربة العصامية نجد أن معظم المجدّدين قد تلقّوا تأهيلا فنيّا عاليا في الكليات والمعاهد الأوروبية مثل المدرسة العليا للفنون الجميلة ومدرسة الفنون الزخرفية بباريس.

وقد بدأت البوادر الأولى للمفاهيم الجديدة في أواخر الخمسينات بالمحاولات التجريدية للهادي التركي أحد أعضاء مدرسة تونس اثر عودته سنة ١٩٥٩ من اقامة بالولايات المتحدة. وتعود إلى تلك السنة ذاتها محاولات نجيب بن الخوجة التجريدية. كما سجلت سنة ١٩٦٢ عودة عمارة دبش أحد الرسامين من جيل الرواد بعد اقامته ما يُقارب العشرين سنة بفرنسا ليعزّز صفوف المتمرّدين على الأساليب المحلية. وإلى سنة ١٩٦٣ تعود المحاولات التنظيمية الأولى للفنانين الشبان بتكوين « جماعة الستّة » وتقديم أول معرض لها بقاعة الفنون البلدية لسنة ١٩٦٤. وتضم الجماعة نجيب بن الخوجة ولطفي الأرناؤوط والصادق قمش بالاضافة إلى ثلاثة أجانب هم فابيو روكيجياني وكارلو كاراتشي وجان كلود هينان ولم يكن بين أعضاء الجماعة الجديدة أيّ توجّه جمالي واضح أو أية علاقة تقارب أسلوبي، فقد كان نجيب بن الخوجة يبحث في تحويل ايقاعات الخط الكوفي وروح الأشكال المعمارية الأصيلة إلى حيّز اللوحة بينما دأب الصادق قمش على تصوير شخوص فاقدين للملامح الذاتية بأسلوب جافّ وأشكال صلبة إلى جانب محاولات لطفي الأرناؤوط بين تجريد انفعالي وسريالية تذكّر بخوان ميرو، واتّبع بقية الأعضاء مختلف الاتجاهات التجريدية. وفي سنة ١٩٦٧ أقام بعض أعضاء الجماعة معرضا في قاعة الفنون البلدية بالاشتراك مع فنانين جدد واطلقوا على أنفسهم اسم « جماعة الخمسة » وهم نجيب بن الخوجة ومحمود السهيلي وجولييت قرمادي وناصر بن الشيخ ونجا مهداوي. وفي السنة نفسها تكونت « جماعة الأحد عشر » ومن ضمنها لطفي الأرناؤوط والصادق قمش وعمر بن محمود وأنيسة بن محمود وليندا جيليو ومحمد الشرباجي. ولم يكن حظ الجماعتين الأخيرتين من وضوح الرؤية الفنية وتقارب الأساليب بأوفى من حظ « جماعة الستّة » وكانت تلك الجماعات تتكوّن لِاعداد معرض محدّد ثم ينفرط عقدها ولم تنجح أية واحدة منها في اعداد أكثر من معرض واحد.

واستمرت الحركة الفنية في الاتساع والتفرّع وظهرت دفعة أخرى من الفنانين بدأ بعضهم نشاطه الفني في خلال الستينات وتبلورت تجربتهم الفنية مع بداية

السبعينات مثل النحات الهاشمي مرزوق وفيكتور صرفاتي وعبد الرزاق الفهري ومحمود التونسي والمنوبي بوصندل والحبيب بوعبانة وعبد الرزاق الساحلي وخليل علولو ورفيق الكامل والمسطاري شقرون والمنصف بن عمر ومحمد بن مفتاح وعبد المجيد البكري ومحمد صمّود وغيرهم. ثم دفعة أخيرة من الشبان من مواليد نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات وفيهم من تخرّج من المعهد التكنولوجي للفن والعمارة والتعمير الذي عوّض أحدُ أقسامه مدرسةَ الفنون الجميلة القديمة بتونس. ومن بين أفراد هذا الجيل فريد بن مسعود وابراهيم العزّابي والشاذلي بالخامسة وقويدر التريكي وعبد المجيد بن مسعود وعادل مقديش ورؤوف قارة وفوزية الهيشري وعلي الزنايدي والحبيب بيدة ونور الدين ساسي ونور الدين الهاني ورشيد الفخفاخ وغيرهم. وقد أدّى نمو الحركة التشكيلية وتعدد اتجاهاتها إلى الحدّ من سيطرة مدرسة تونس على الساحة الفنية، فقد اتسع الدعم المادي الرسمي ليشمل المبدعين الشبان وتمكّن الكثيرون منهم من بيع أعمالهم للدّولة وعرضها مجانا في القاعات الرسمية مع تأمين طبع الملصقات والأدلّة والدعوات للمعارض. ورغم ازدياد عدد المهتمّين بنتاجات الشباب من أصحاب المجموعات الفنية، الا أن ارتباط الأعمال الجديدة بالتقليعات الفنّية العالمية وبعدها عن الحسّ الجمالي المحافظ يجعل الاقبال عليها محدودا ويؤكد اضطرار الفنانين الشبان إلى المساعدة المستمرة من الدولة بينما بقيت جماعة مدرسة تونس محافظة على المواقع التي اكتسبتها في السوق الفنية الخاصة حيث كوّنت لنفسها جمهورا من المشترين يتابعون بانتظام كبير معارضها السنوية.

وفي سنة ١٩٧٦ أسس محمود السهيلي بالاشتراك مع آخرين قاعة فنية جديدة التفّ حولها عدد من الفنانين اطلقوا على أنفسهم اسم « جماعة ارتسام » وأصدروا بيانا بمناسبة معرضهم الأول ومما جاء فيه : « إن قاعة ارتسام ستكون، بقدر الامكان، نقطة التقاء بين كل النزعات التي تهدف أساسا إلى اعطاء تونس المعاصرة فنّا خصوصيا ومحدثا ».. وكالعادة لم يكن هناك أي قاسم مشترك في الرؤية أو الأسلوب بين أفراد الجماعة الجديدة بل كان تجمعهم رغبةً في احراز مكانة لهم على الساحة الفنيّة وطموحا لاكتساب بعض المواقع في السوق الفنية الخاصة إلى جانب مدرسة تونس.

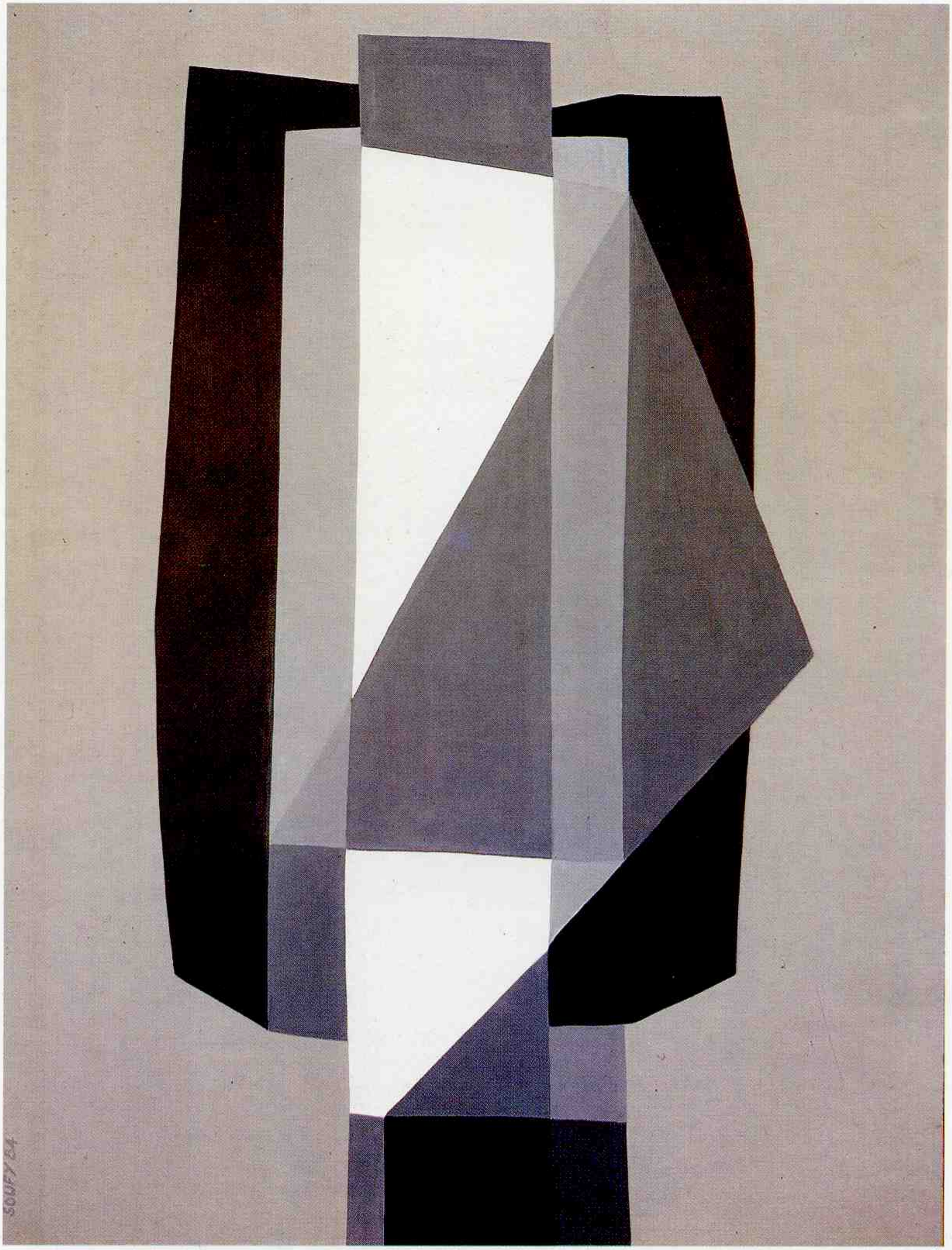
وعلى امتداد الفترة التي عاشتها القاعة قبل اغلاقها منذ ثلاث سنوات، عرض بها فنانون كثيرون مثل عبد الحميد بودن والطاهر مميّة والحبيب شبيل وعبد الرزاق الساحلي وابراهيم العزابي ومحمد بن مفتاح ونجا مهداوي ومحمد نجاح والناصر بن الشيخ والحبيب بيدة ورفيق الكامل وعبد الرحمان المتجاولي ورضا بن الطيب ونجيب بن الخوجة وحاتم المكّي وغيرهم. وفي سنة ١٩٧٩ ظهرت قاعة أخرى وجماعة أخرى وهي قاعة « التصوير » التي جمعت حول مؤسسها عبد الرزاق الفهري عددا من الفنانين من الجيل الأخير مثل علي الزنايدي وفتحي بن زاكور وخالد بن سليمان وفريد بن مسعود وعبد المجيد بن مسعود وعادل مقديش والهادي اللبّان وفوزي الشتيوي وكمال ابراهيم والشاذلي بالخامسة ومحمد العايب وابراهيم العزابي. وقد شارك في معارض قاعة « التصوير » فنانون كانوا عرضوا في قاعة ارتسام. والملاحظ أن البيانات النظرية التي نعثر عليها في الوثائق

رضا بن الطيّب

حركيّة

زيت على قماش

١٤٦ × ١١٤ سم



حسن السوفي

افريقية

زيت على قماش

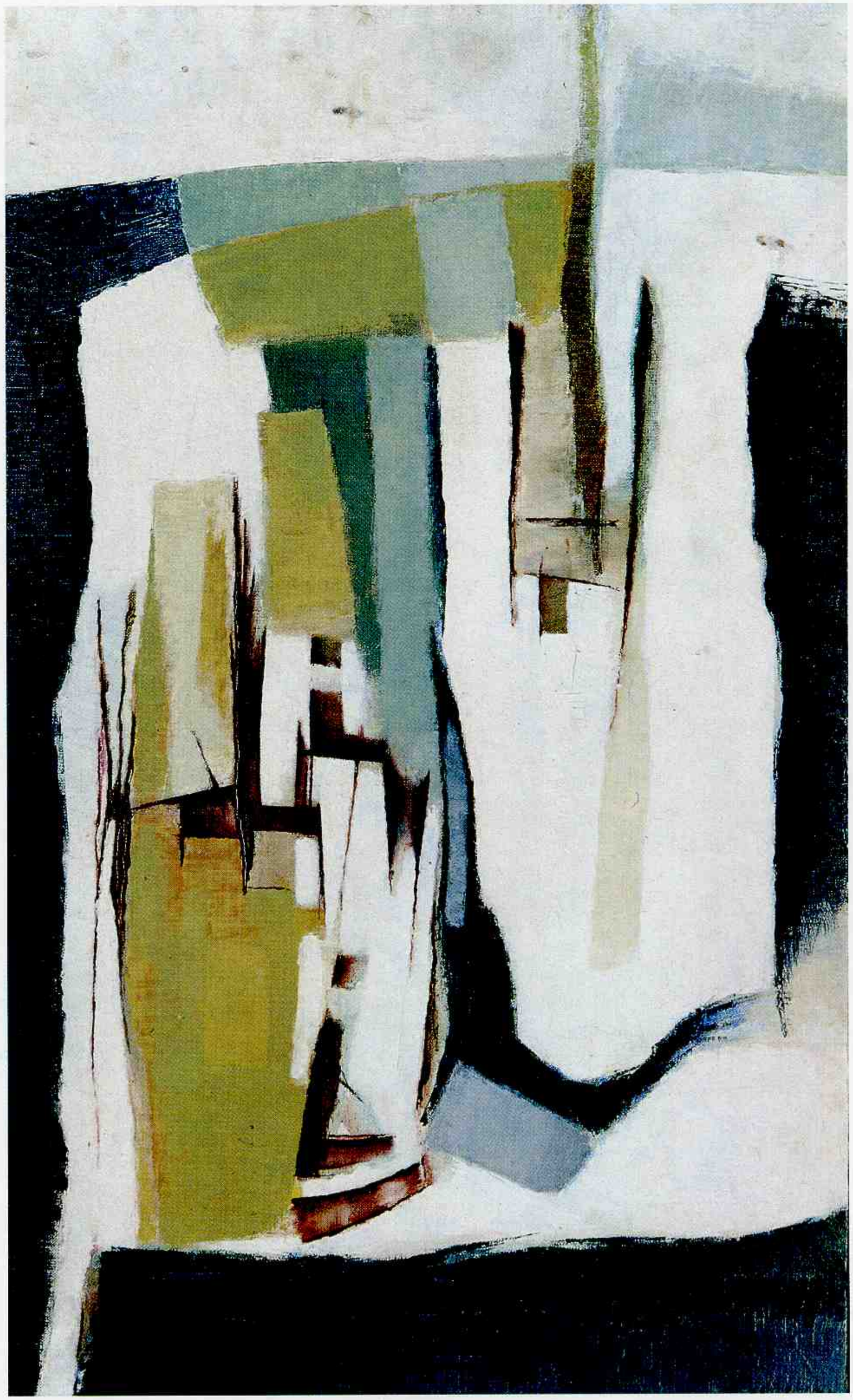
١٣٠ × ٩٨ سم

المكتوبة للجماعتين هي من العمومية بحيث تقبل كل تأويل ويمكن أن تندرج تحتها كل الأساليب وأحيانا نجد شيئا من عدم الالتزام بالمقدّمات الفكرية والجمالية المرسومة كقبول عرض أعمال رسامة عفوية مثل محرزية غضاب في السنوات الأخيرة بقاعة « ارتسام » وهو ما لم يكن أحد من الجماعة يقبله في بداية نشاطها.

ولو أردنا الكشف عن المظاهر المختلفة للحركة التجديدية التي ظهرت منذ بداية الستينات إلى اليوم لتبيّن لنا تعدّد اتجاهاتها وأساليبها بحيث تتخذ شكل فسيفساء بالغة التعقيد لا تجمع بينها تيارات فكرية جمالية واضحة وتسيطر عليها اختيارات مزاجية ذاتية ويمكن تصنيفها إلى اتجاهات كبرى متزامنة كالتجريدية والتشخيصية المحدثة ونزعات تأصيلية وتراثية وبعض المحاولات الرمزية والسريالية وعودة إلى نوع من الواقعية الأكاديمية، وظهور نزعة عفوية أو ساذجة منذ بداية السبعينات.

بلغت المحاولات التجريدية بتونس من الانتشار منذ أواسط الستينات إلى آخر الثمانينات بحيث أصبحت أكثر الاتجاهات بروزا في حركة التجديد وأثّرت تأثيرا بالغا في ابداعات الفنانين المحدثين بصورة عامة حتى كاد التجريد يصبح في وقت ما مرادفا لفنّ الشباب. وقلّما نجد فنانا منهم لم يمارس التجربة التجريدية بشكل من الأشكال وفي مرحلة أو أخرى من حياته الفنية. وتعود محاولات الفنانين التونسيين الأولى في الرسم التجريدي إلى أواخر الخمسينات مع الهادي التركي ونجيب بن الخوجة. وكان الجمهور قد عرف قبل ذلك محاولات تجريدية للرسام اليهودي ادغار نقاش، عضو مدرسة تونس، الذي غادر البلاد إلى فرنسا بعد استقلال البلاد بقليل. وعندما عرف التونسيون التجريد في تلك الفترة، كان في الواقع فنّا أدركه العياء وانعدمت قدرته على التأثير في الحياة الفنية في أوروبا والعالم، وتضاءلت أهميته ازاء النزعات العائدة بقوة إلى التشخيص في أشكاله المحدثة من تشخيصية جديدة وبوب آرت وما فوق الواقعية. وكان الجمهور يواجه الأسلوب الجديد بكثير من اللامبالاة حيث أنه لا يكاد يبدي أكثر حماسا في الاقبال على الأساليب التشخيصية المحافظة. ورغم ذلك فقد أقدم الكثيرون من الفنانين على التجريد أسوة بالهادي التركي ونجيب بن الخوجة وساعدهم على ذلك بعض العناية من الدولة في تشجيع الاتجاهات التجريبية الحديثة التي لم تكن تستطيع الاستمرار بالاعتماد على السوق الخاصة.

ورغم الظروف الصعبة التي حفت بظهور التجريد في تونس واتهام فنانيه بالتخلف الزمني والاتباعية للتيارات الأجنبية، فقد أدّى دورا أساسيا في تطوير الرؤية الفنية للفنانين التونسيين من الشباب وغيرهم. واذا كانت ابداعات الفنانين المحليّين لا تصل إلى مستوى أعمال كبار التجريديين في العالم، فانها أسهمت في تغيير ردود فعل أصحابها ازاء الابداع واكسبتهم عادات جديدة في ممارسة الفعل الابداعي وتمثّل أهدافه وحدوده. فكان التجريد بالنسبة إليهم تجربة مخلّصة تقطع خيط المسار الفنيّ المعتاد وتقذف بالذات في مغامرة روحية ابداعية نحو البحث المتواصل بعيدا عن التعامل المطمئن مع المظهر التشخيصي للأشياء. ومن هنا نفهم قيمة المرحلة التجريدية في إثارة استفهامات جديدة ومصادمة المفاهيم القديمة لتمثيل العالم المرئي وتحويل الاهتمام من الواقع



خليل علولو

ظـــل

زيت على قماش

٧٤ × ٤٤ سم

عبد الرزاق الساحلي

انطلاق اللون الوردي

زيت على قماش

١١٣ × ٩٢ سم

الموضوعي إلى الواقع النفسي. وفي مستوى الطرح التشكيلي البحت تبرز مع التجريد ضرورة استقلالية الحيّز الجمالي والتركيز على الحلول التشكيلية قبل أي اعتبار « أدبي » في العمل الفنّي وكهدف أساسي للمشروع الجمالي. وسنرى أهمية هذه المسألة في تحوّل بعض الاتجاهات التجريدية نحو البحث عن صيغ

ابـراهيم الـعـزابي

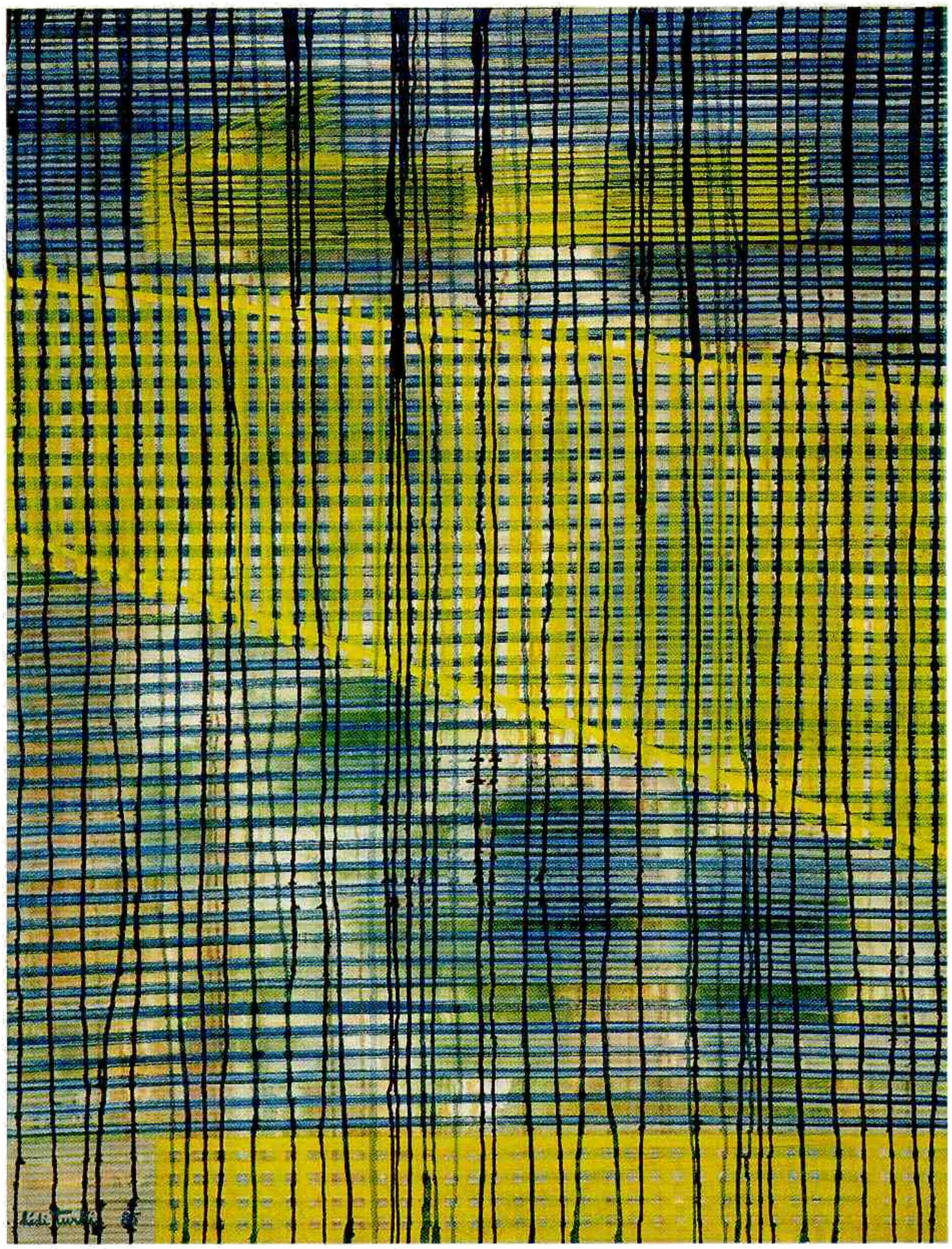
قـرطـاج

زيت على خشب

١٥٤ × ١٢٥ سم

للارتباط بالتقاليد التشكيلية العربية الاسلامية. ولا يمكن هنا أن نغفل رغبة الفنانين العارمة بعد الاستقلال، في الاتصال بقيم وآفاق جمالية وانسانية تتجاوز الاطار الوطني الضيّق. وقد وجدت تلك الرغبة في التجريد تعبيرا ملائما في مواجهة الاقليمية والمحلية التي ترتبط بها جمالية الاتجاهات التشخيصية السابقة.

الهادي التركي



الـهـادي الـتـركي

ضـوء أصـفـر I

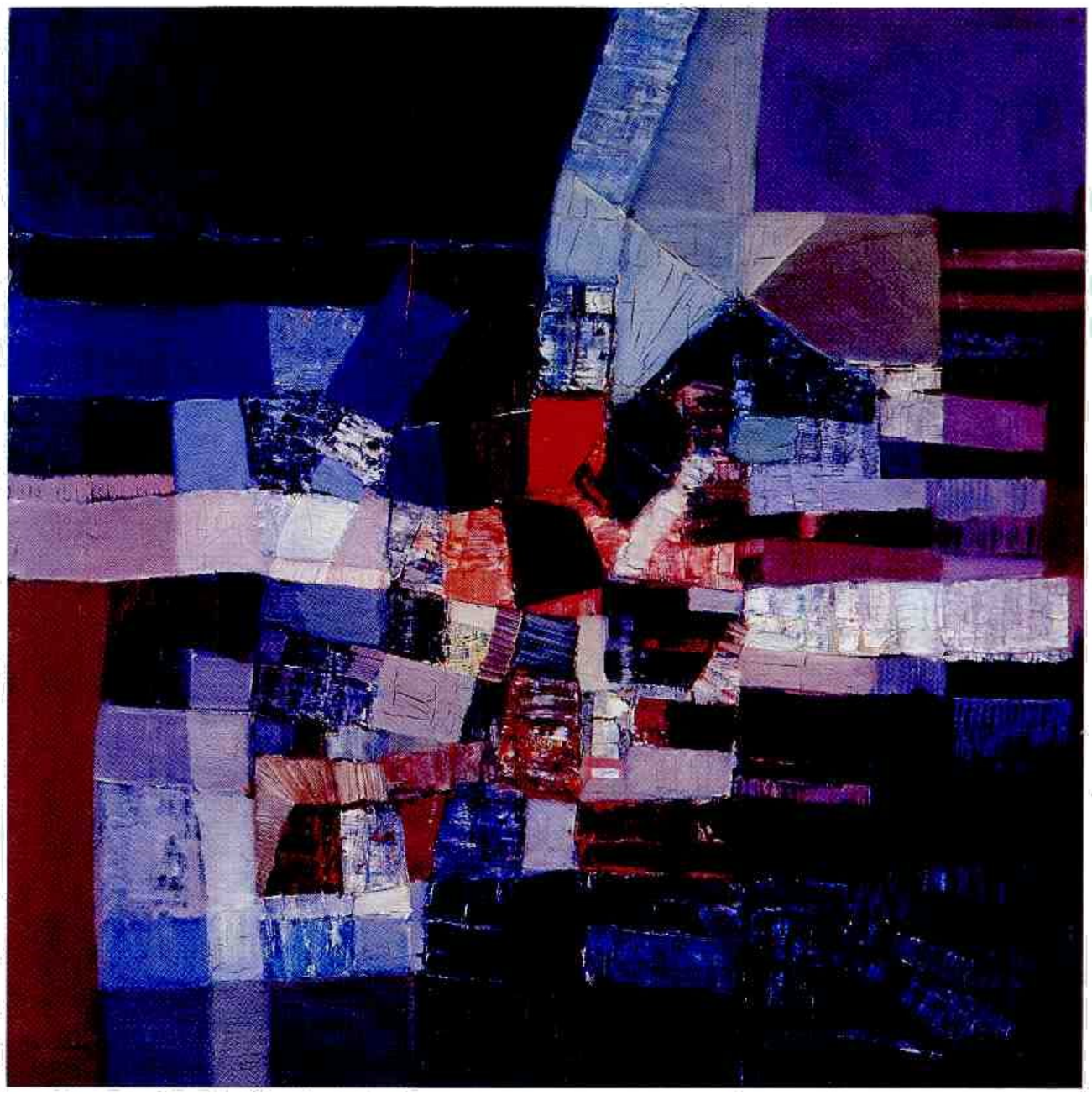
زيت على قماش

١١٦ × ٨٩ سم

ورغم كل الاحترازات التي واجهت التجريد في البيئة التونسية فقد اجتذب إليه شخصيات فنية ذات أهمية في تطوير الحركة الفنية وأسهم في تغيير الحسّ الجمالي عند النخبة المثقفة على الأقل، فاتحا أمامها آفاقا فنية وفكرية جديدة. ولعلّ من أقدم المبدعين في مجال التجريد وأخلصهم لقيمه التشكيلية الفنان الهادي التركي الذي تحوّل من أسلوبه التشخيصي إلى التجريد بعد رحلة قام بها إلى الولايات المتحدة سنة ١٩٥٩ وقد استعمل في مرحلة أولى تقنية التقاطر (Dripping) تأثّرا بالرسام الأمريكي جاكسون بولوك ثم تأثّر بعد ذلك وبصورة أكثر دواما بأسلوب مارك روذكو الأمريكي ذي الأصل الروسي، وذلك من حيث الرؤية الشعرية التأمّلية والتقنية المتميزة بوضع الألوان في شكل طبقات شفافة واختيار التآلفات الخفيضة الخالية من التضاد ضمن مساحات تنطمس حدودها في ضباب خفيف. وتطوّر أسلوب الهادي التركي شيئا فشيئا من التكوينات ذات الكتل المسطحة والخطوط المبسّطة إلى تكوينات أكثر تعقيدا في أشكالها تصل أحيانا إلى تلميحات رامزة عبر علامات كبيرة تسيطر على فضاء اللوحة. ولا يخلو التجريد عند الهادي التركي من خلفيات تتصل بالطبيعة وتبدو موضوعاته أحيانا محوّرة عن مناظر طبيعية. وبموازاة أعماله المتأثرة بحسّ انفعالي متحرّر، أنجز الهادي التركي أعمالا يسيطر فيها نوع من البنائية في هيئة خطوط متوازية ذات تأثير بصري يذكّر بلحمة النسيج. وقد ازدادت أهمية هذا الأسلوب في نتاج السنوات الأخيرة بشكل واضح.

ولد الهادي التركي بتونس سنة ١٩٢٢ وبدأ حياته الفنية بالعرض في اطار نقابة الفنانين المحترفين التي تكوّنت سنة ١٩٤٤ بزعامة الرسام الفرنسي لومونيي ثم عرض في الصالون التونسي بصورة مستمرة والتحق بأعضاء جماعة تونس عندما كان أسلوبه تشخيصيا؛ وظل منتميا إلى الجماعة حتى بعد تحوّله إلى التجريد.

الحبيب شبيل



الحبيب شبيل
تنافر دائري
زيت على قماش
١٢٠ × ١٢٠ سم

ومع الحبيب شبيل نتعرّف إلى أسلوب أقرب إلى صيغ التجريد في أقصى نقائها وخُلُوّها من الإشارات إلى الواقع. ويطبع أعماله حسّ مرهف بالتآلفات الخافتة والدرجات الباردة الأنيقة التي تتوزّع في شكل رقع لونية تتألف منها مساحات اللوحة على هيئة فسيفساء ذات خطوط حرّة.

والحقيقة ان الممارسين للتجريد الخالص هم أقل عددا مما يُتصوّر عادة ويمكن أن نذكر من بينهم رضا بن الطيّب الذي بحث طويلا من خلال تكويناته الداكنة التي تسيطر عليها درجات الأزرق، عن تعبير خالص للأشكال، وكذلك اسماعيل بن فرج الذي يكمن تأثير العمل عنده في قوّة التعبير اللّوني. وإلى هذا الفريق ينتسب محمود التونسي رغم الصبغة المدرسية التي تغلب على انتاجه وكذلك الحبيب بوعبانة وخليل علولو وعبد الرزاق السّاحلي الذي تطوّر التجريد عنده نحو المفاهيم التصوّرية في الفن (Art Conceptuel) ثم عاد في السنوات الأخيرة إلى تعبيرات أكثر انفعالية.

رفيق الكامل

رفيق الكامل
أجواء داخلية
زيت على قماش
١١٧ × ٨٩ سم

ولعلنا نجد في أسلوب رفيق الكامل المولود بتونس سنة ١٩٤٤، النموذج الأكثر اكتمالا للتعبيرات التجريدية عند الأجيال الجديدة من الفنانين وقد طوّر بحوثه في اتجاهات متعدّدة منها التزام أحادية اللون في أرضيات لوحاته لتجري فوقها تخطيطات عفوية تنساب متعثّرة لتصور أشكالا هُلامية غير منتظمة الأحجام تذكّر بخلايا أو شبه خلايا حيّة. ولعلّ في ذلك الأسلوب طموح إلى إثبات نوع من الواقعية « المجهرية » قد تُخرج التجريد من مفاهيمه الذاتية الانفعالية إلى الالتقاء بأشكال متجددة من الواقع. ويتجه عمل رفيق الكامل إلى بحوث أخرى تتضاءل فيها أهمية التخطيطات لصالح الكتل المسطّحة ذات الأشكال المتكسرة أو المتآكلة على أرضيات داكنة مع اعتماد الدرجات السوداء والرمادية والزرقاء الغامقة التي تَظْهر من فجواتها أحيانا ألوانٌ قوية قاسية مثل الأحمر الغامق. وإلى جانب ذلك أنجز رفيق الكامل أعمالا تلصيقية محكمة البناء.

وما من شك في أن أهمية التجريد بتونس تتمثل في كونه مرحلةً حسّاسة من تاريخ الحركة الفنية انطلق منها أغلب الفنانين المحدثين، كل في اتجاه، لبناء شخصياتهم

الخاصة. والملاحظ أن أغلب الفنانين هجروا التجريد في بداية الثمانينات لأسباب شتى أكثرُها مباشرة هو عدم نفاق سوق الرسم التجريدي، وأعمقها الاحساس بأزمةٍ ازاء الانفصال الضمني عن الاطار الاجتماعي والحضاري الذي يفرضه التجريد في صيغه الغربية. وقد انتهى بعض الفنانين إلى التخلّي عن التجريد مثل عمر بن محمود والحبيب بوعبانة وعادل مقديش بينما مارس آخرون مراوحة بين التشخيص والتجريد مثل الهادي التركي ومحمد بن

نـور الـدّيـن الـهـاني

أكـريليك عـدد ٢٦

أكريليك على ورق

٨٠ × ٦٠ سم

مفتاح وابراهيم العزّابي، وفي فترة قريبة، رفيق الكامل الذي استهوته بحوث جديدة تسعى إلى تمثيل العالم المرئي من خلال التقنيات التجريدية.

كما كان التجريد مرحلة في مسار نجيب بن الخوجة ونجا المهداوي قبل الانطلاق في بحوثهما لتأصيل التعبير التشكيلي في اطار الحيّز الجمالي العربي الاسلامي. وإذا كان أغلبية الفنانين التونسيين اتبعوا منحى انفعاليا في التجريد فإنّ حسن السوفي يكاد ينفرد بأسلوبه الهندسي القائم على تناغم المساحات الهادئة الشفّافة والخطوط النقيّة وقد حافظ لسنوات طويلة على شاعريته الهادئة المتّزنة إلى أن اكتشف حيوية الحيز المسكون بالعلامات والرموز المتشابكة وبدأ يتجه في الفترة الأخيرة إلى تعبير

خالد بن سليمان

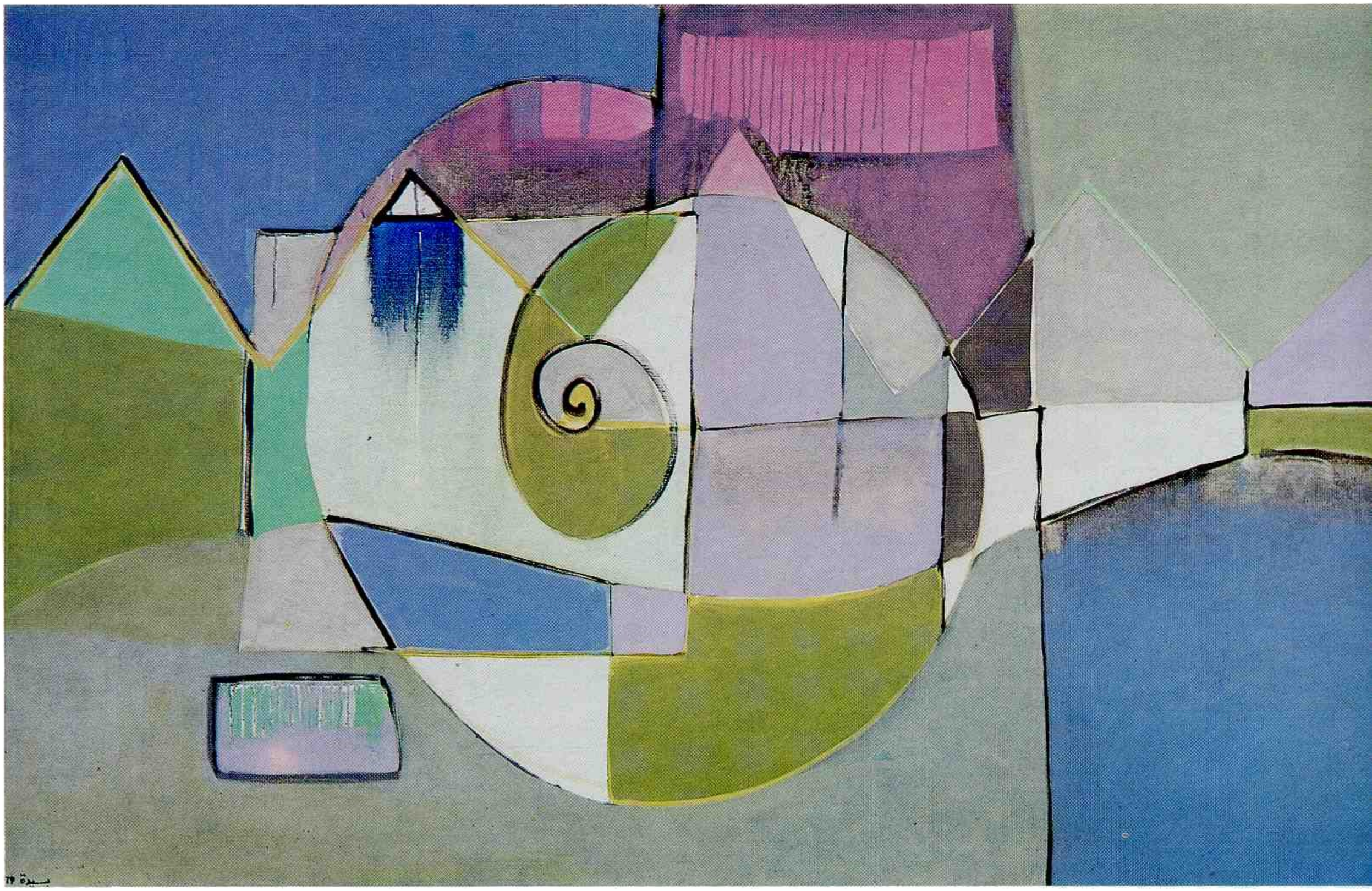
عقد عدد ٥

زيت على قماش

٩٢ × ٦٠ سم

يستعيض عن التآلفات المضيئة الصامتة، بحضور حسّي منفعل للعلامات المتحركة.

والآن لنتساءل هل أن النزعات التجريدية محكوم عليها بالزّوال في الحركة الفنية أم أن جهود بعض الفنانين الشباب مثل نور الدين الهاني والحبيب بيدة وخالد بن سليمان كفيلة باعطائها نُسغا جديدا ؟ إن الاجابة عن هذا السؤال عسيرة في الوضع الحالي الذي أصبح فيه التجريد فنا أكاديميا متحفيا. ولعلّه يجد نفسا جديدا لو أنه يبحث عن تطبيقات في حياة المجموعة خارج اللّوحة المسندية.



الحبيب بيدة

رسم عدد ١١

زيت على قماش

١٦٠ × ٨٩ سم

الاتجاه التأصيلي

كانت الحياة الفنية النشطة في الفترة ما بين بداية الستينات وأواسط السبعينات بتعاقب أحداثها وتعدد تجاربها، تستمدّ حركيتها من تناقض أساسي بين المفاهيم السائدة عند الفنانين القدامى حول امكانية قيام مدرسة محليّة للرسم وبين آراء دعاة الانفتاح على التيارات الخارجية في ربط الفنّ بهموم كونية. وكانت بعض المناسبات الفنية كالندوات والمعارض فرصة لتفاقم ذلك التناقض بين فن وطني وفن عالمي، واحتداد النقاش وربما التراشق بالتهم بين الفريقين. ويؤكد الأولون أنهم أقرب إلى الحسّ الشعبي جاعلين الأصالة في صفهم ويرمون الطرف المقابل بالانبتات والضياع في اللامعنى بينما يجيب هؤلاء برفض الممارسات الفولكلورية السطحية في فن خصومهم وتفضيلهم الابداع في حرية دون التزام بأي شيء خارج التجربة الفنية المباشرة مع الخامات في عملية الإبداع، فيردّ الأولون أن الأساليب الشائعة في الحركة الفنية العالمية تمثل بدورها فولكلورا مستهلكا وفاقدا للهوية.

وفي خضم المعارك الكلامية والجدل الصحافي بدأت مفاهيم جديدة في التبلور حول امكانية أن يكون الفنان أصيلا وعالميا في آن واحد؛ أي أن يبحث عن جذوره الفنية في تراث ثقافته مكوّنا رؤية خاصة على صلة بالحسّ التشكيلي الموروث وأن يطمح، في الوقت ذاته إلى اضفاء بعدٍ كوني على تجربته، بالتزامه بضرورات البحث التشكيلي الحديث. وقد ظهرت تلك الآراء على هامش بعض الممارسات الابداعية المنفردة في السنوات الأولى من الستينات وكانت تعبيرا عن ردّة فعل ازاء التقاليد السائدة وخاصة ضدّ مفاهيم مدرسة تونس. ويعني ذلك الاتجاه (الذي نسميه تأصيليا) أن هناك اختلافا جوهريا بين الأصالة « الفولكلورية » المسجِّلة للمشاهد المحلية والعادات والنماذج البشرية وبين أصالة الرؤية الأساسية لعالم الأشكال في حضارة ما، وأحقّية الثانية بالاهتمام. بينما يحتفل أصحاب الموضوعات الشعبية بنظام حياة اخذٍ في الانقراض تحت ضغط التحولات العصرية ويجهدون في رسم صورة له تتراوح بين التسجيلية والاعلاء، مسقطين على أعمالهم تجربةً عاطفية ذاتية، نجد أن الآراء التأصيلية الجديدة تنظر إلى التراث الفني كمنظومة أشكالٍ ومفاهيم محدّدة لحيّز جمالي خاص في اطار الثقافة العربية الاسلامية ككل؛ أي انها تتجاوز بالضرورة الواقع المحلّي أو الوطني، وتتضمّن التعامل مع رموز وقيم عامّة لا أثر فيها للحنين أو للقلق على صورة ضائعة لعالم يَجْهَدُ الفنان لتثبيت ملامحه. وتبدو المسافة قريبة في نظر أصحاب النزعة التأصيلية بين البحوث في التراث التشكيلي العربي الاسلامي وبين الاتجاهات الفنية العالمية نظرا للبعد الكوني لهذه وتلك، فضلا عن اشتراكها في بعض العناصر التشكيلية.

كما يأتي الاتجاه التأصيلي لمعارضة التيّار المرتبط بالاتجاهات التجريدية السائدة في العالم. والواضح أن ذلك التيار فاقدٌ لكل صلة حقيقية بالأسس الثقافية

للمجتمع العربي، رغم ادعاء بعض ممثليه شرعية الارتباط بالتقاليد « التجريدية » الاسلامية ولعلّ الموقف التأصيلي يُنكر على التجارب التجريدية انكماشها وتقوقعها على الذات، مذكّرا بأن الفنّ لا ينبغي أن يكتفي بالموقف الذاتي والرؤية الفردية كتبرير وحيد للابداع، وعليه أن يعكس القيم الجماعية بصورة من الصور. ولأول مرة في خلال الفترة المذكورة، ظهرت عبارة فن عربي كتعبير عن الاحساس بضرورة البحث عن علاقة ما بين الفن والتراث الجماعي وفي هذا السياق الفكري الجديد ظهرت أساليب حاولت الاستفادة من القيم الجمالية للخط العربي وتكوينات الزخارف وايقاعات الرقش والوحدات الشكلية والرموز المُستلهمة من الصناعات الشعبية.

نجيب بن الخوجة

تُقدّم أعمال الفنان نجيب بن الخوجة على امتداد ما يقارب العشر سنوات بداية من سنة ١٩٦٣، تاريخا دقيقا للمفاهيم التأصيلية في ظهورها وتطوّرها كما تقدّم النماذج الأكثر أهمية للابداعات التي أفضت إليها. وقد بدأت مع ابن الخوجة التساؤلات الأولى حول امكانية الجمع بين الخصوصي والكوني في الفن والمبادرة إلى البحث عن عناصر الهوية في الانجاز التشكيلي، مما يجعل منه احدى الشخصيات المحورية في تاريخ الحركة الفنية التونسية ويمكن اعتباره من أبرز الممثلين للاتجاهات الجديدة في تونس وفي الوطن العربي.

ولد نجيب بن الخوجة سنة ١٩٣٣ بتونس ورغم تردده على بعض المعاهد الفنية بباريس، فهو يُعتبر فنانا عصاميا، وقد أقام معارض شخصية بتونس في الفترة ما بين سنتي ١٩٥٩ و١٩٦٣ ثم اكتفى بمساهمات في معارض جماعية حتى سنة ١٩٧٣، تاريخ معرضه الشخصي بالرباط. وشارك في عديد المعارض الأوروبية مثل بينالي باريس الثاني والثالث والخامس وبينالي باليرمو بالاضافة إلى كل تظاهرات الفن التونسي بأوروبا وانطلق نجيب بن الخوجة من تجريد يجمع بين انفعالية اللّمسات وبعض الاهتمامات البنائية في نهاية الخمسينات متجها نحو طرح معماري رصين لعناصر اللوحة. وقد تطور الجانب البنائي في أسلوبه إلى حد السيطرة الكاملة على مجمل أعماله فيما بعد وكان دائم الحرص على ايجاد توازن دقيق بين وظائف الخط واللون في مسار ذهني متأنّ يرفض التسيّب والانفعال. ومرّ نجيب بن الخوجة بمرحلة قصيرة جرّب فيها الاعتماد على أشكال تشخيصية في بناء تكوين تخطيطي محض ومسطّح تبرز من خلال تراكب أشكاله مساحات بيضاء وسوداء ذات مظهر هندسي. ويطبّق الفنان هذا الأسلوب المعتمد على الخطّ المتواصل في بناء تكوينات عريضة تنطلق من المشاهد العمرانية. ورغم تحوّل المشهد إلى شبكة خطوط متداخلة تزيد الألوان اللاواقعية من بعدها عن الحقيقة المرئية، فاننا لا نزال نلمس، مع ذلك، أثر البعد الثالث فيها. ثم يصل نجيب بن الخوجة إلى طريقة أقرب إلى أسلوبه المعروف، فيتحوّل المشهد العمراني بداية من سنة ١٩٦٣ من ثلاثة أبعاد إلى بعدين ويصبح في تطابق تام مع سطح اللوحة. ويبدأ الاعتماد على الخطين المستقيم والمنحني كعنصري ايقاع أساسيين.

وفي تلك المرحلة المبكّرة من تطور أسلوبه يحافظ الفنان على شيء من اهتزاز المادّة اللونية وعدم التجانس في معالجتها ولكنه سرعان ما يصل إلى التوازن النهائي بين صرامة البناء التخطيطي وتجانس المساحات اللونية الهادئة التي لا تحمل أي أثر لانفعال اللّمسات. ورغم انجاز نجيب بن الخوجة لبعض الأعمال الجامعة بين الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة الا أن مجمل تكويناته « العمرانية » تقوم على علاقة متنوعة ولكنها ثابتة بين الخط المنحني والخطّ المستقيم ضمن ترتيب يعتمد الاتجاهين العمودي والأفقي ونجد في اصرار الفنان على استمرارية هذا الاختيار الصارم (على الأقل حتى انجازه

نجيب بن الخوجة

تجريد

زيت على قماش

١٣٠ × ٨٢ سم

بعض الأعمال آحادية اللون في بداية السبعينات) شبهًا ما من حيث المسار بعلاقة العمودي والأفقي في جمالية « التشكيلية المحدثة » للفنان الهولندي بييت موندريان.

والمهمّ في إضافة نجيب بن الخوجة الفنية أنه كان على تمام الوعي بالفائدة الكبيرة التي يمكن كسبها من بعض العناصر التراثية مثل البنية المعمارية المتراصة والمتلاصقة للمدينة العربية وايقاعات خطوط القباب في تضادّها مع ايقاعات الخطوط المستقيمة، وإمكانات التأليف بين هذه الأخيرة وايقاعات الخطّ الكوفي كالتي حققها في آخر مرحلة من أسلوبه « العمراني » (١٩٧١) في تكويناته التي يسميها « العمارة ــ الكتابة ». ومن مزايا مفهوم نجيب بن الخوجة للتراث أنه لم ينجذب للمظهر

نجيب بن الخوجة

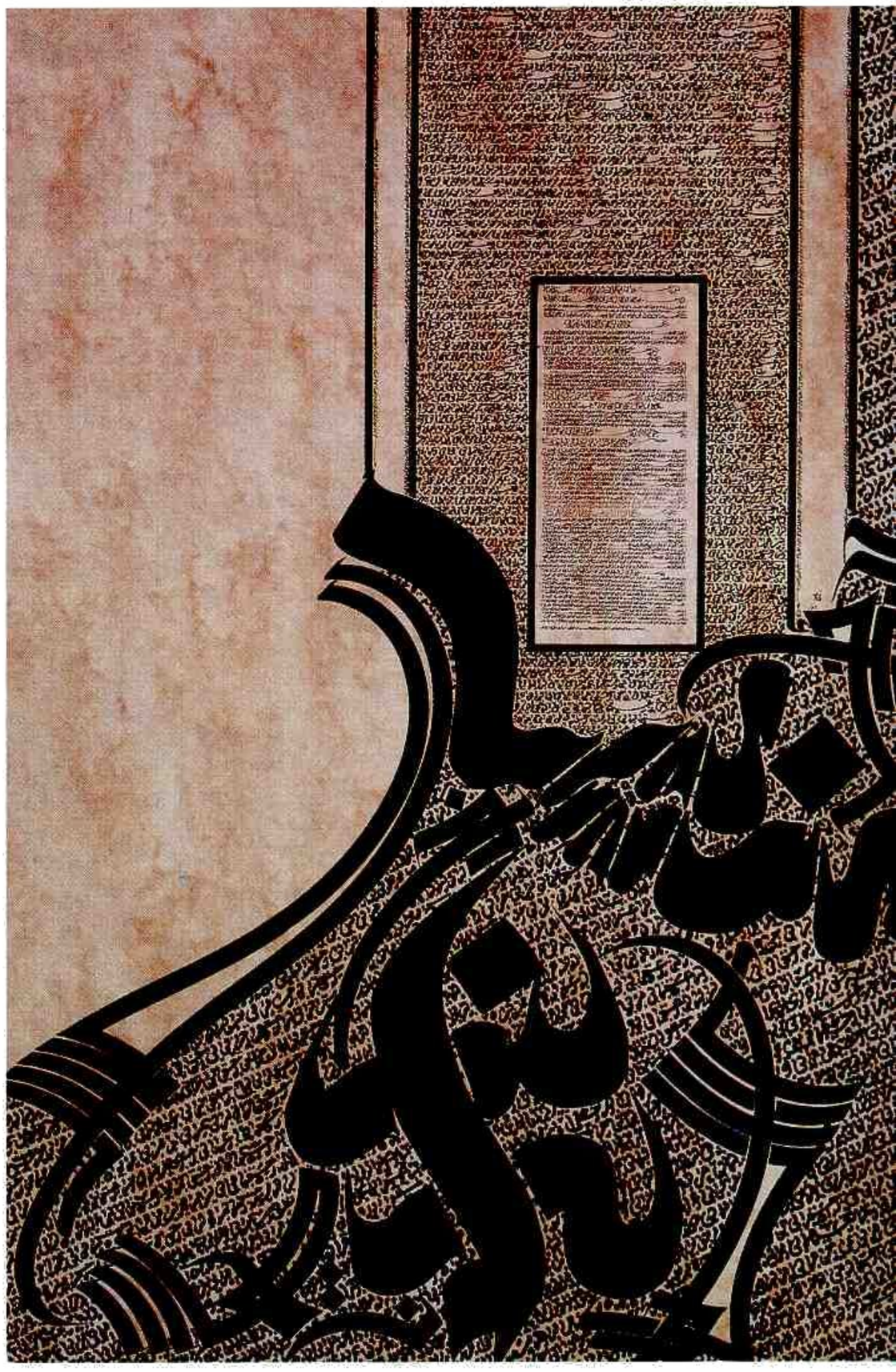
منظر ليلي

زيت على قماش

١٣٢ × ٨٤ سم

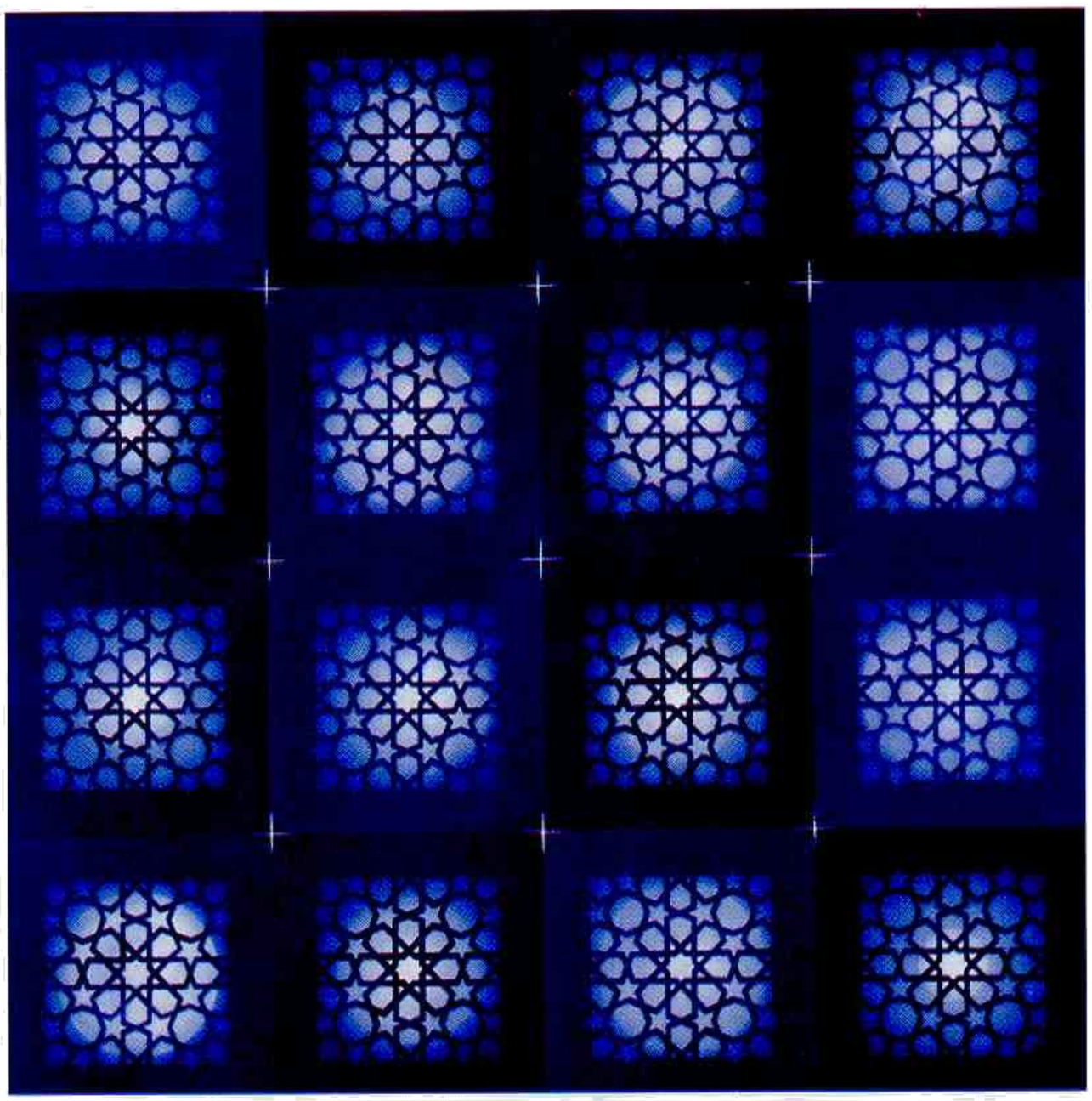
البراق والسّطحي للمنجزات التراثية بل حاول البحث عن مكوّناتها الأساسية وايقاعاتها العميقة. وهو يقدّم في رأينا طرحا شخصيا بالغ الطرافة للتأصيل الفني بوسائل تشكيلية بحث حيث استطاع أن يستلهم بعض الخصوصيات الهامة للحيّز الجمالي العربي الاسلامي من حيث ازدواج الأبعاد وإيقاع الوحدات التشكيلية والحركة والاشباع البصري ونقاء الألوان.

نجا المهداوي



نجا المهداوي
كتابة على الرق
حبر صيني
١٠٠ × ٦٥ سم

إلى جانب المفاهيم التراثية البنائية لنجيب بن الخوجة أفرز الاتجاه التأصيلي تيارا « حروفيّا » ساهم فيه فنانون من آفاق جمالية مختلفة اجتمعوا حول البحث في استلهام حروف الكتابة العربية أو الخطّ العربي في الابداع التشكيلي. واذا لم تكن « الحروفية » عنصرا أساسيا في تجربة أكثر الفنانين الّا أنها برزت كظاهرة ثقافية لافتة للنظر في الحياة الفنية منذ سنوات عديدة. وبصرف النظر عن البحث في جذورها ومدى تعبيرها الفعلي عن الأصالة الفنية فقد كرست توجّها عاما لدى الفنانين نحو البحث عن هوية ثقافية وساعدت على بلورة وعي واضح بضرورة ذلك البحث. وتُمثّل الحروف موجةً عارمةً تتجاوز الواقع الاقليمي إلى الوطن العربي والرقعة العربية الاسلامية بصورة أعمّ. ولا شك أن تجربة نجا مهداوي، في الحروف والعلامات هي أبرز التجارب الممثلة للاتجاه التأصيلي بتونس. وتَظْهَرُ خُصوصية أعمالِه في إبقاء الصلة بتقاليد تنميق الخطوط وتجويدها حيث لم يتجه الفنان إلى اعتماد الكتابة التلقائية ولم يحاول ادماجها في المادّة اللونية كعنصر من جملة عناصر التكوين في اللوحة. فالحروف لها حضور مستقلّ من حيث هي مُخططة ومُجوّدة من غير ارتباط بالأقلام التقليدية المعروفة. وعندما يستعمل نجا المهداوي حروفا متناثرة أو متصلة من الأساليب المعروفة كالنسخي أو الديواني فانه يعطيها وظيفة ملء الأرضية بينما يقوم هيكل التكوين على بنية خطوطه الخاصة المتميّزة بالجمع بين الانسياب المرن للخطوط المُقوّرة والتزوية في الخط الكوفي. ونجد لأعمال الفنان صلة مباشرة بمكونات الحيز الجمالي التقليدي ذي البعدين باعتماده تكرار الأشكال الأساسية وشغل المساحة على نطاق واسع وتجزئة الحيّز إلى ذرّات متحرّكة. والملاحظ أن « خط » المهداوي يستنبط حروفا لا علاقة لها بالحروف العربية المعروفة فهي علامات



لطفي الأرناؤوط

تـكـويــن

زيت على خشب

١٠٣ × ١٠٣ سم

وحركات بصرية غير مقروءة تُوهم بشَكْلِ الصّفحات المكتوبة والفرمانات والرّقاع. ونلمس في أعمال المهداوي علاقة أخرى بالتراث من خلال الرمز والايحاء بالتكوينات التراثية للخطوط والزخارف المذكّرة بالاختام وبشبه طغراءات حديثة بالاضافة إلى استعمال اللطخات الذهبية واختيار خامات كريمة مثل الرقّ وأوراق البردى وغيرها.

وقد استطاع نجا مهداوي التخلّص من تأثير الرسام الحروفي الايراني حسين زنده رودي بدفع أسلوبه نحو وجهة بصرية بحتة مفرغة من المضمون الدلالي والروحي والوصول عبر تنوع الوحدات الزخرفية والتكوينات الغريبة المبتكرة إلى لغة ذاتية متميزة وهو أمر ليس بالهيّن اذا اعتبرنا العدد الكبير للأساليب المستهلكة المحسوبة على الحروفية العربية بتونس وفي الوطن العربي.

لم يكن لأسلوب نجيب بن الخوجة رغم قوته وطرافته تأثير كبير في غيره من الفنانين وربما نجد حسّا بنائيا مشابها فيما أنتجه لطفي الأرناؤوط أخيرا من تكوينات ترمي إلى توليد مؤثرات بصرية وتلاعب لوني عبر

ايقاعات الوحدات التشكيلية المستمدة من التراث مثل الطبقات النجمية في الرقش العربي. وعلى العكس من ذلك فان تأثير الاتجاه الحروفي كان هو الأوسع حيث استلهم عدد كبير من الفنانين الحروف بشيء من السهولة والسطحية بالاعتماد على التزيين والتأثير الزخرفي والافادة من التأثير الروحي والعاطفي الذي تبعثه الكتابة العربية في النفس أكثر من الاعتماد على بحث تشكيلي مُقنع. ونذكر من بين الحروفيين التونسيين محمد صمود ومحمد الزواري بالاضافة إلى كل الذين لجأوا بصورة عرَضية إلى استعمال الكتابة أو الخطوط في أعمالهم مثل علي بن الآغا وخليفة شلتوت والهادي اللبان وغيرهم.

كما عرف الاتجاه التأصيلي بعض الأساليب التي تجد في مظاهر التراث التشكيلي الخارجية ايحاءات تتصل برمزية الألوان والايهام بالتراث الزخرفي والتذهيب والعودة أحيانا إلى تصوير الأشياء التقليدية والرموز السحرية مثل أشكال اليد والعين في اطار متحف تراثي كالذي نجده في أعمال عبد المجيد البكري. وظهرت محاولات أخرى تستلهم الأشكال الزخرفية من التراث المحلّي في سياق تجريدي كالخطوط الهندسية البسيطة المستعملة في تزويق الأواني وأشكال الوشام وزخارف السجاجيد والحصر ونجد صدى لهذا الحسّ الشعبي في أعمال عادل مقديش في مرحلته التجريدية وعند علي الزنايدي ونور الدين الهاني وغيرهم.

استمرار التشخيصية

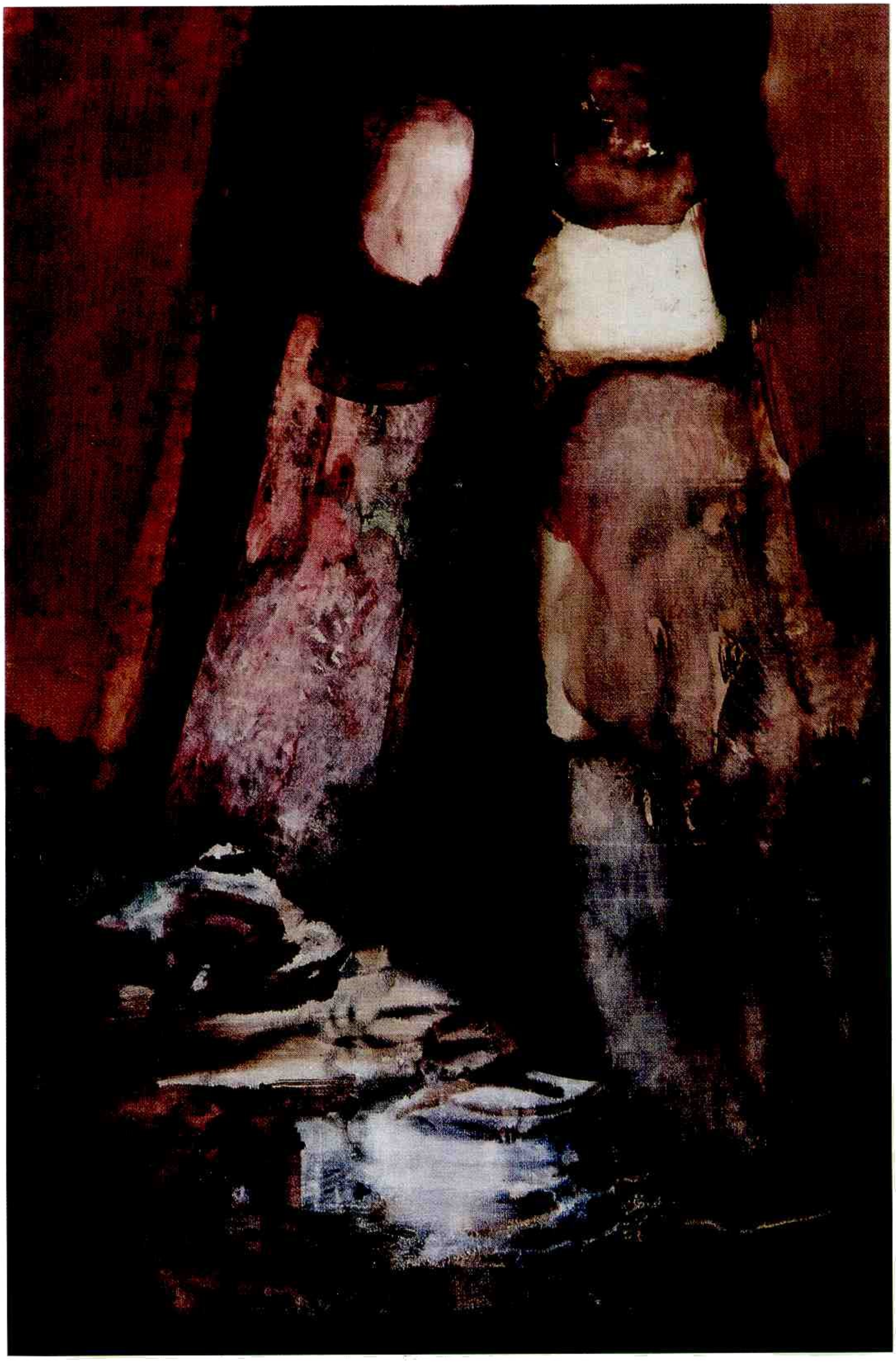
كان التجريد يمثل المظهر الأكثر بروزا للحركة المجدّدة في الفن التونسي المعاصر نظرا لمغايرته الأساسية للمفاهيم السائدة قبله، ولكنه لم يكن الاتجاه الوحيد في تلك الحركة، فالتشخيص ذاته شهد انقلابا ــ وان كان أقل صخبا ــ على الرؤية التقليدية للأشياء وظهرت نزعات تشخيصية متمرّدة على المفهوم التسجيلي للفنّ وعلى حياد الأسلوب في نقل صورة الحياة. وفي قمّة سيطرة الاختيارات التجريدية بقي بعض الفنانين خارج التيار واستمرت معهم التجارب التشخيصية بمظاهر متجدّدة لأنهم رفضوا تحلّل المظهر الملموس للعالم وذوبانه في فوضى التجربة التشكيلية الذاتية، ولأنهم يرون أن لأشكال الأشياء امكانات تعبيرية لامتناهية وأنها توفر الفرصة لحلول تشكيلية متنوعة على شرط أن تتغيّر زاوية الرؤية إليها ونقبل المغامرة لاعادة اكتشافها خارج القوانين التقليدية لتمثيل المرئيات. ويبحث المجدّدون في التشخيص بصِيَغِهِ المبتكرة امّا عن ايجاد توتّر أو حالة غموض وتأرجح بين الواقع التشكيلي للّوحة والواقع المرئي أو عن اشباع رغبة في الإبلاغ بوضوح عن أفكار سياسية واجتماعية ملتزمة. بالاضافة إلى تلاؤم التشخيصية في صيغها الأكثر أكاديمية أحيانا مع السريالية التي يتزايد اتباعها بين الفنانين الشبان، وكذلك التأثر بتيار التشخيصية المحدثة المثمِّنِ للقوّة المبدعة في الفنون البدائية وتصاوير الأطفال والفنّ العفوي أو الساذج، وهي فنون لم تكن تلقى ما تستحق من العناية والاعتراف بأصالتها التعبيرية. ولعلّ الكثيرين من الفنانين شعروا بأن التجريدية ليست سوى مرحلة عابرة في تاريخ الفن وأن التجربة التشخيصية أوسع مدى وأبقى مثلما دلّ عليه رجوع تمثيل الأشياء بقوّة في الفن الغربي. وتبعا لذلك بدأ عدد غير قليل من التجريديين التونسيين يتخلّون عن أساليبهم القديمة للانخراط في تجربة ابداعية جديدة.

محمود السهيلي

مع عودة محمود السهيلي سنة ١٩٦٠ إلى تونس بعد غياب ثماني سنوات قضاها في الدراسة بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، ومع بدء نجيب بن الخوجة نشاطه الفنيّ افتتح الفن التونسي عهدا جديدا في مستوى تحوّل المفاهيم الجمالية والتقنيات وسريان دماء شابة في جسد الحركة الفنية بتونس. واذا كان نجيب بن الخوجة، إلى جانب الهادي التركي، المحرّك الأساسي للإتجاه التجريدي ورائدا للنزعة التأصيلية بعد ذلك، فان محمود السهيلي يتزعّم بلا شك نزعة تجديد التشخيصية ويظهر ذلك في أعماله الخاصة كرسام يحمل مفاهيم متطوّرة عن وسائل الابداع التشكيلي وأهدافه، وفي نشاطه كأستاذ بمدرسة الفنون الجميلة تخرّج على يديه جيل كامل من الفنانين الشبان وتأثر أكثرهم ــ إن قليلا أو كثيرا ــ بأسلوبه الخاص. وشارك السهيلي في معارض بينالي باريس لسنوات ١٩٦١ و ١٩٦٣ و ١٩٦٥ وأقام معرضه الشخصي الأول بقاعة يحيى وساهم في أغلب معارض الفنّ التونسي المعاصر بداخل البلاد وخارجها، ونظم بالاشتراك مع آخرين معرض «الرسامين المغاربة الستّة » بباريس سنة ١٩٦٦. وهو أبرز الأعضاء المؤسسين لقاعة « ارتسام » وجماعتها.

بدأ محمود السهيلي مساره الفنّي بمعالجة الموضوعات التشخيصية بلمسات عريضة وسريعة في درجات لونية خافتة وصارمة كالأسود والأبيض والرمادي وأحيانا البنّي وكان في تلك المرحلة الأولى يحافظ على وضوح نسبي لكتل الأشياء والشخوص مستعملا مادّة لونية دسمة ويعتمد التضادّ بين الدرجات الداكنة والفاتحة مما يكسب تكويناته بعض القوّة والصلابة؛ ثم تحوّل إلى أسلوب يُميّع حدود الأشياء ويذيب كتلها في حركات لونية واسعة وقويّة باستعمال مادة شديدة السيولة. ويقترب في تلك المرحلة كثيرا من التجريد وخاصة في سلسلة أعماله المسماة « مرايا » وتبقى الألوان صارمة ومحدودة التنوّع في مجملها. ونلاحظ غياب التخطيطات ليحل محلها التعبير عن الكتل الهلامية للأشكال بلمسات الفرشاة في تأثير انفعالي بالغ الحركية. ومنذ بداية السبعينات اتجه محمود السهيلي إلى اقامة معارض تستلهم موضوعاتها من رحلاته إلى بعض البلاد العربية مثل الجزائر والسودان والمغرب. ولئن كسب أسلوبه بعض الرقّة والشاعرية فقد تخلّى عن الكثير من عنفوانه وتأثيره الإنفعالي.

محمود السهيلي
عــرس
زيت على قماش
١٤٨ × ٩٩ سم

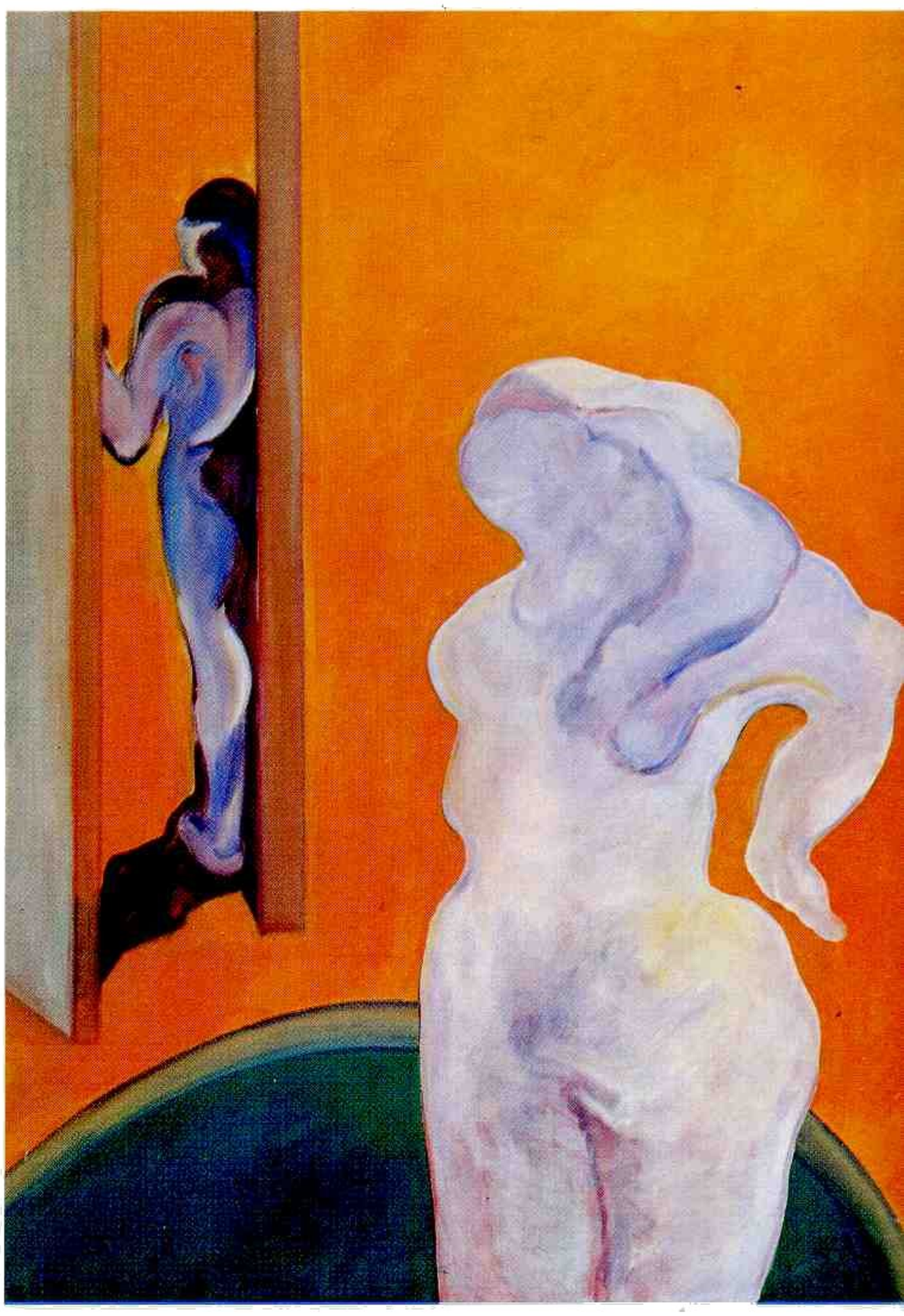


الصادق قمش

الصادق قمش
العائلة
زيت على قماش
١٠٢ × ٨٤ سم

انتقل الصادق قمش بين أساليب عديدة منذ بداية حياته الفنية سنة ١٩٦٤. فقد انطلق من حيّز تشغله شخوص بلا ملامح تعالج أحجامها بتبسيط كبير وفق رؤية شبه هندسية ويميّز تكويناته شيء من الجفاف والصلابة في البناء على أرضية مسطّحة. وتتلاءم الانسانية التي يصوّرها قمش، بملامحها الغائبة وشخصيتها المطموسة، مع الموضوعات ذات المعنى العام مثل « العائلة » و« المِهَن » وغيرها. وبعد رحلة إلى ألمانيا سنة ١٩٦٨ عاد الصادق قمش إلى تونس وقد تحوّل أسلوبه إلى الأوب آرت وهو ضرب من التجريد يعتمد التأثيرات البصرية، وبعد ذلك انتقل إلى مرحلة يمكن أن نسميها مرحلة « الواقعية الاجتماعية » انصب فيها اهتمامه على تصوير المشكلات الاجتماعية والسياسية مثل البؤس والفروق الاجتماعية والقضية الفلسطينية. وقد جهد، وهو الرسام العصامي، لمعالجة موضوعاته بأسلوب ما فوق الواقعية ثم جرّب التعامل مع التراث من خلال رسوم تصويرية لبعض قصص ألف ليلة وليلة تصاحبها كتابة عناوين تلك القصص. وإلى جيل الصادق قمش ينتمي محمد مطيمط خريج مدرسة الفنون الجميلة وتحوم اهتماماته أيضا حول الحياة الاجتماعية وخاصة مظاهر حياة البدو في الجنوب التونسي مع محاولة ترجمة ألوانه وأجوائه وطبيعته الجرداء إلى قيم تشكيلية في اللوحة.

وتجد التشخيصية المحدثة أتباعا لها بتونس مثل عبد الرحمان المتجاولي الذي تقتسم عالمه المقفر مخلوقات هلامية شبيهة بأشباح متورّمة الأشكال ثلجية اللون وأجساد معنّاة مسلوخة الجلود تذكّر دون شك بشخوص الرسام الانجليزي فرانسيس بيكون. وتصور أعمال حمادي بن سعد القريبة من الفن البدائي الغفل انسانية مُسطّحة الأجساد تلتهب ألوانها الصارخة وتتداخل خطوطها في أوضاع تعبيرية. واستهوت الاتجاهات الجديدة

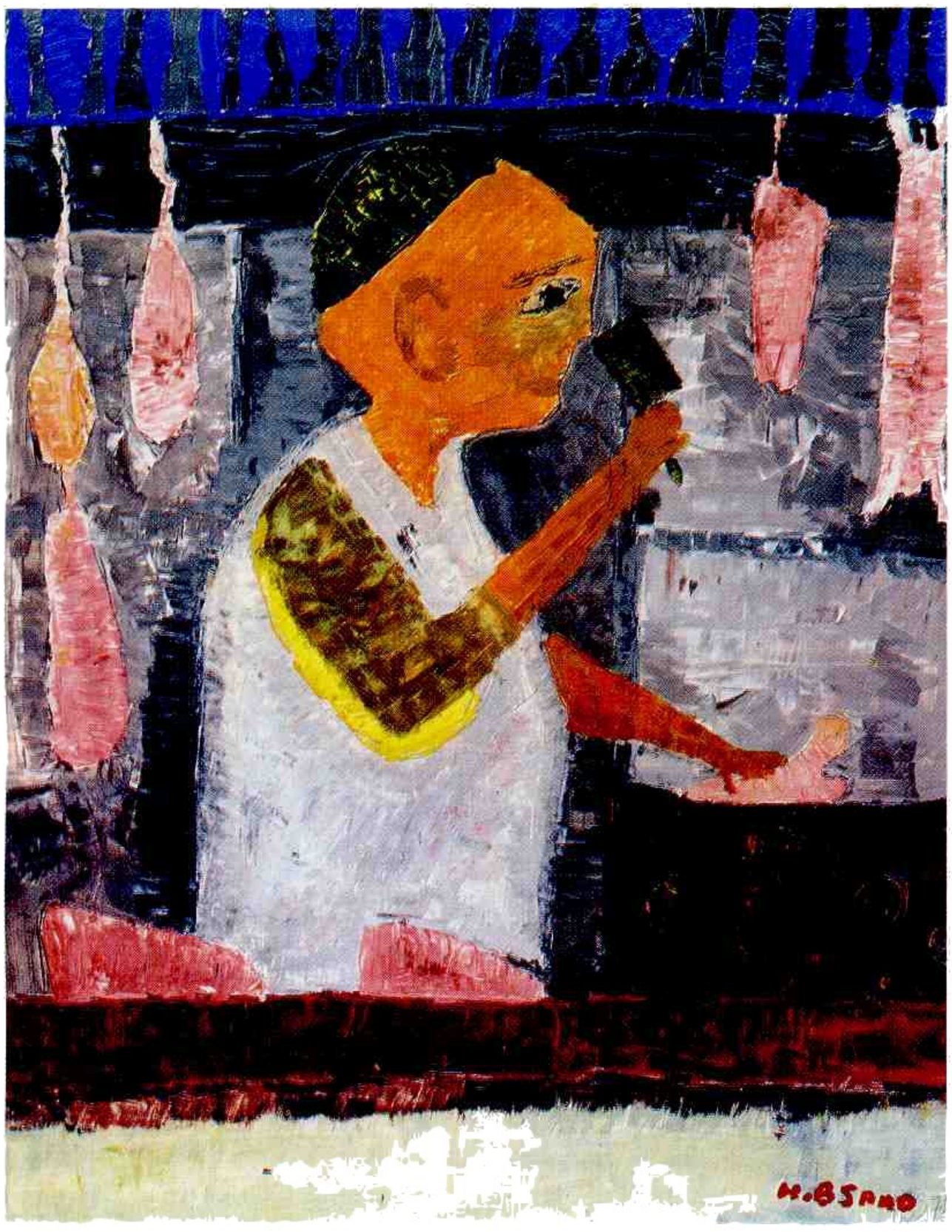


عبد الرحمان المتجاولي

رسم عـدد ٩

زيت على قماش

١٣١ × ٩٨ سم

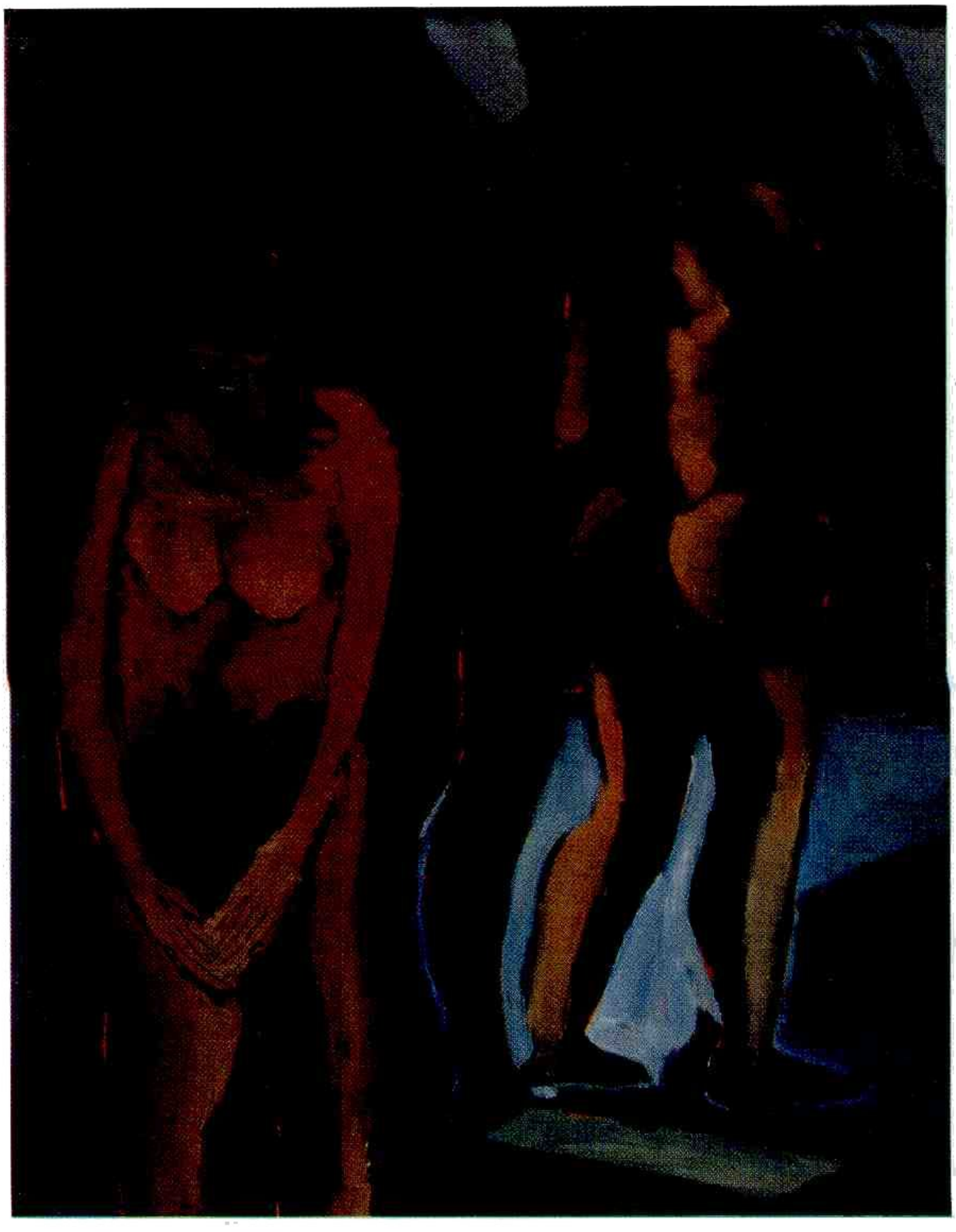


حمّادي بن سعد

الجـزّار

زيت على ورق

٧١ × ٥٦ سم



الحبيب بو عبانة

الحمّام

زيت على خشب

٨٦ × ٦٨ سم

للتشخيصيّة ، فنانين من اتجاهات فنية سابقة، مثل عبد العزيز قرجي عن أعضاء مدرسة تونس الذي تخلّى، كما أسلفنا، عن المنمنمة إلى أسلوب قريب من الأجواء البدائية والطفولية، وبعض التجريديين مثل عمر بن محمود والحبيب بوعبانة وابراهيم العزابي.

من الملاحظ أن النزعات السريالية تحظى باهتمام كبير لدى الفنانين الشبان في تونس ويمكن اعتبارها اتجاها عتيدا بفضل عدد المنتسبين إليها وطرافة الأعمال المنجزة.

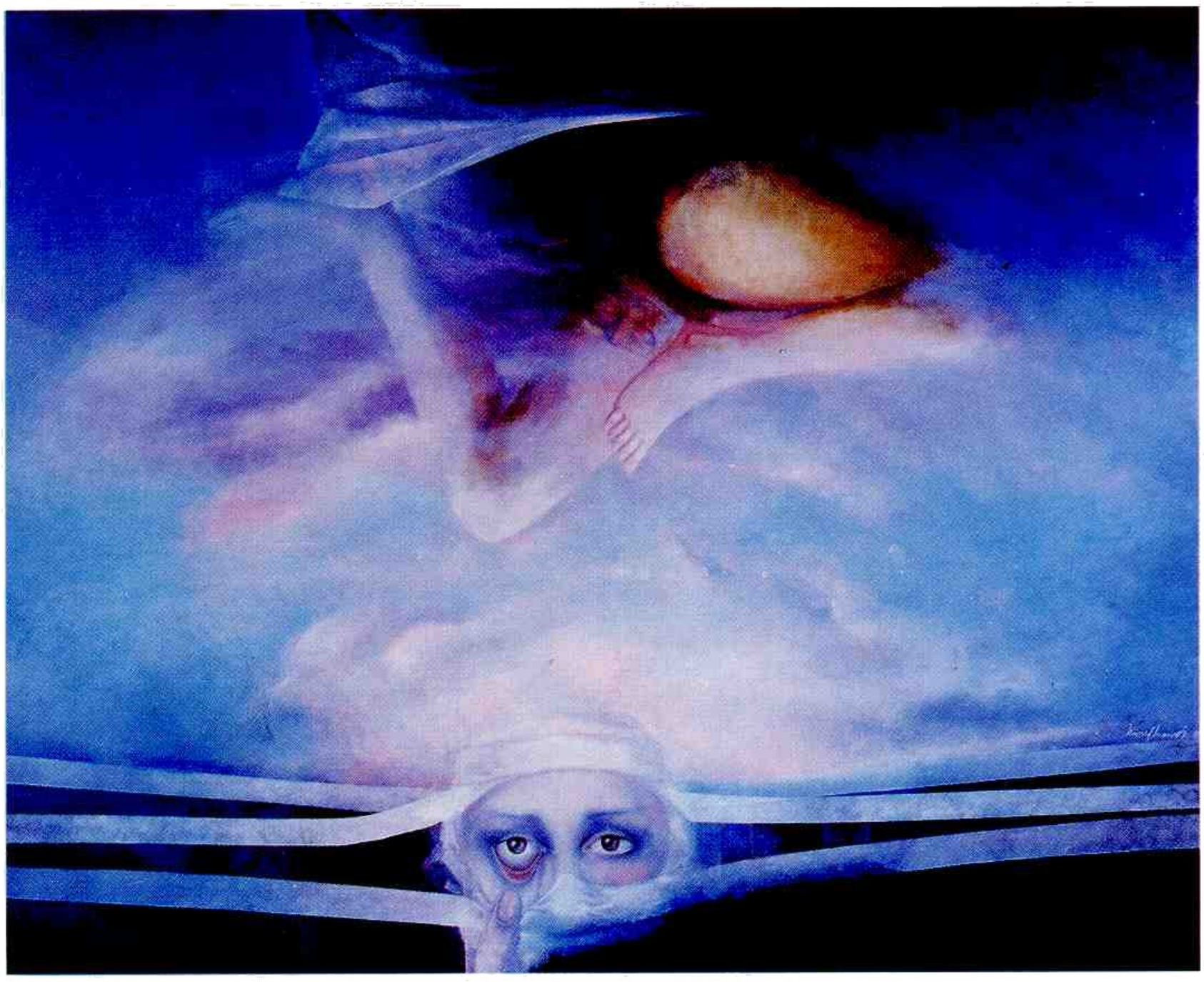
وقد أفْسَحَتْ مفاهيم السريالية والغرابة واللاواقعية، مجال التعبير لأمزجة مختلفة. ولعلّ عالم المنصف بن عمر الغارق في تشنجات الجنون واللامعنى يُقدم أول محاولة لاستكشاف تلك المسالك السريالية واللاواقعية. وتبدأ تجربة الفنان من تعبير المادة اللونية المتكدسة والمخدّدة في شكل جذوع أشجار ميّتة لتدخل تحوّلات مخيفة على مظهر الأشياء ثم تنتقل عدوى دائها إلى الانسانية التي تُمسخ إلى حيوانات بلباس البشر تقتات من الجثث

منصف بن عمر

المولودون في العبث

زيت على قماش

٨٨ × ٦٨ سم



منصف المانسي

عين اليقين

زيت على قماش

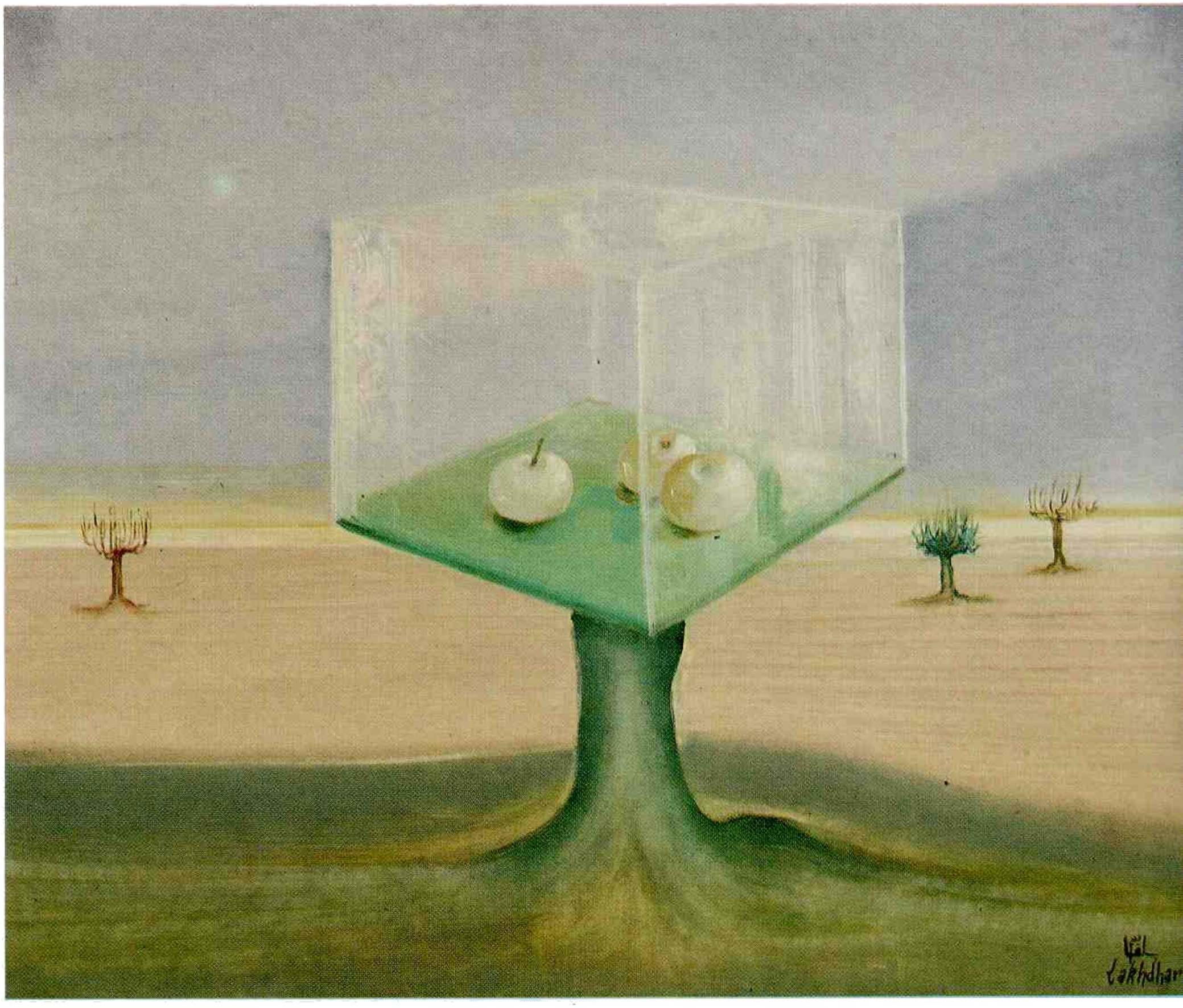
١٦١ × ١٢٩ سم

والجماجم. ونعثر في عالم المنصف بن عمر على صور مُعَاوِدة متسلطة ترتبط برؤى حياته النفسية. ويقترب منه عالم المنصف المانسي الذي لا يقلّ هوسا بالموت، حيث تبدو أجساد طريحة تلفها الضمادات في نور قمري موحش. وإلى الأجواء ذاتها ينتمي جانب من أعمال فؤاد الزاوش ذات الأسلوب الأكاديمي وتخطيطات فريد بن مسعود المصوّرة للأحْشاء المفتوحة والعظام المعرّاة، وأعمال بوجمعة بالعيفة المؤلفة بين تقنيات الرسم والنحت المكرّسة لآلام الأجساد المسجونة وأخيرا أشكال كائنات الشاذلي بلخامسة المركّبة من عناصر معدنية آلية وأعضاء حشرات متوحشة.

فؤاد الـــزاوش
صـورة امــرأة
زيـت على قـماش
٧٠ × ٥٠ سم

الشاذلي بلخامسة
الأمـــل
زيت على قماش
١١٦ × ٧٥ سم

وإلى جانب عوالم الرعب واليأس نجد مفاهيم أخرى للتخيل مع موضوعات تسبح في ضوء خفيف هادىء وتسعى لاثارة الحلم بالتقريب اللاواقعي بين الدلالات دون اللجوء إلى بعث الاحساس بالكآبة واليأس. وإلى هذا الصنف تنتمي فضاءات أبي القاسم الأخضر الذي توحي فيها الألوان الشفافة الرقيقة باتساع الآفاق والنزوع إلى اللانهائي، وكذلك عالم فتحي بن زاكور الملوّن الملاحق للرؤى الملائكية والمذكّر بأجواء الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه. أما سريالية عادل مقديش فهي على صلة ما بقصص الخيال العلمي والقصص الشعبي ويبدو فيها تركيز واضح على الحكاية بما يبذله الفنان من عناية برسم الجزئيات والالحاح على الحركة الدرامية في انجاز الموضوع.



أبو القاسم الأخضر
طبيعة جامدة
زيت على قماش
٩٩ × ٨١ سم

فتحي بن زاكـور

الـشـمـس

زيت على قماش

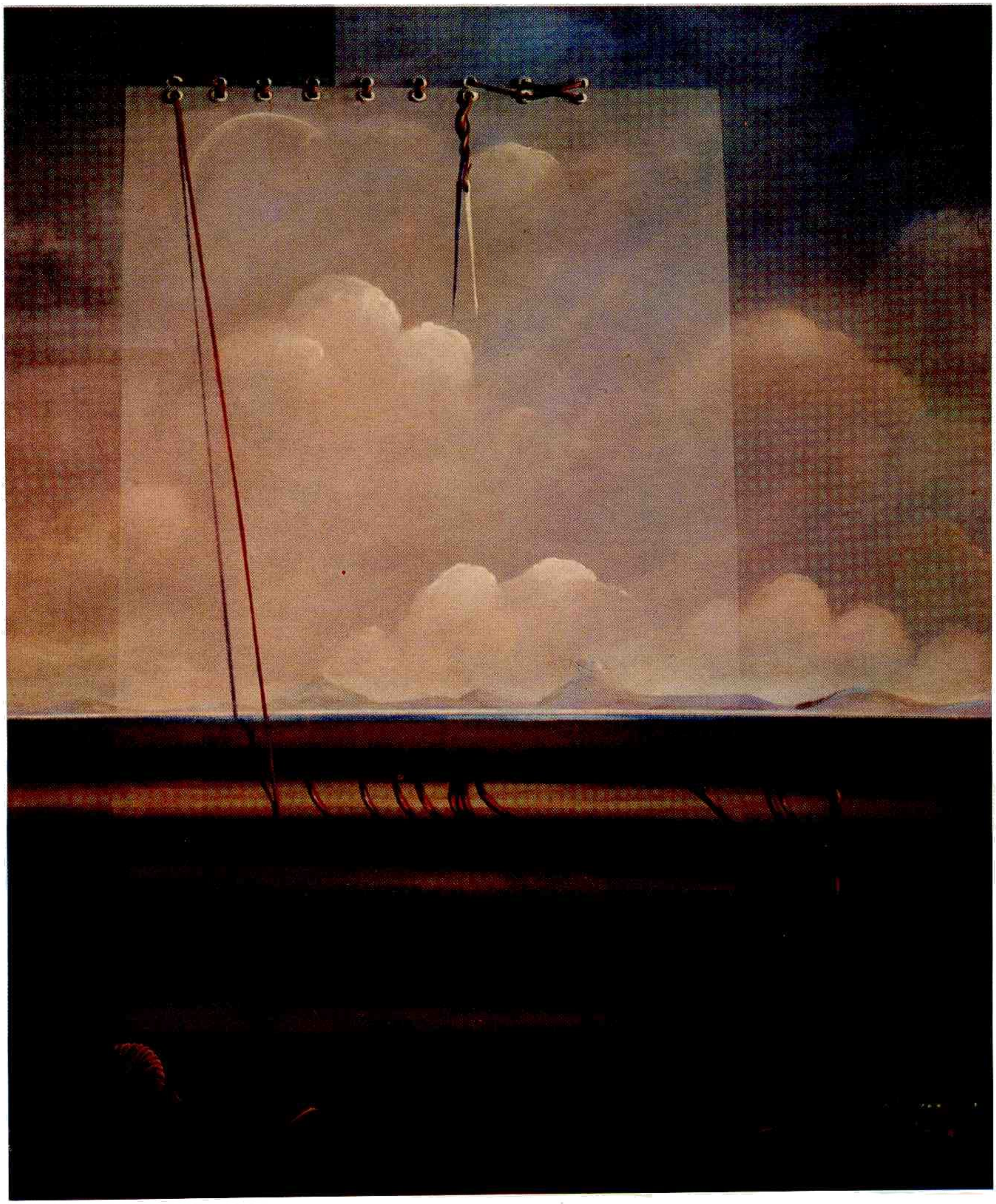
١٣٠ × ٩٧ سم

عـادل مـقـديش

ساعة الناسجة

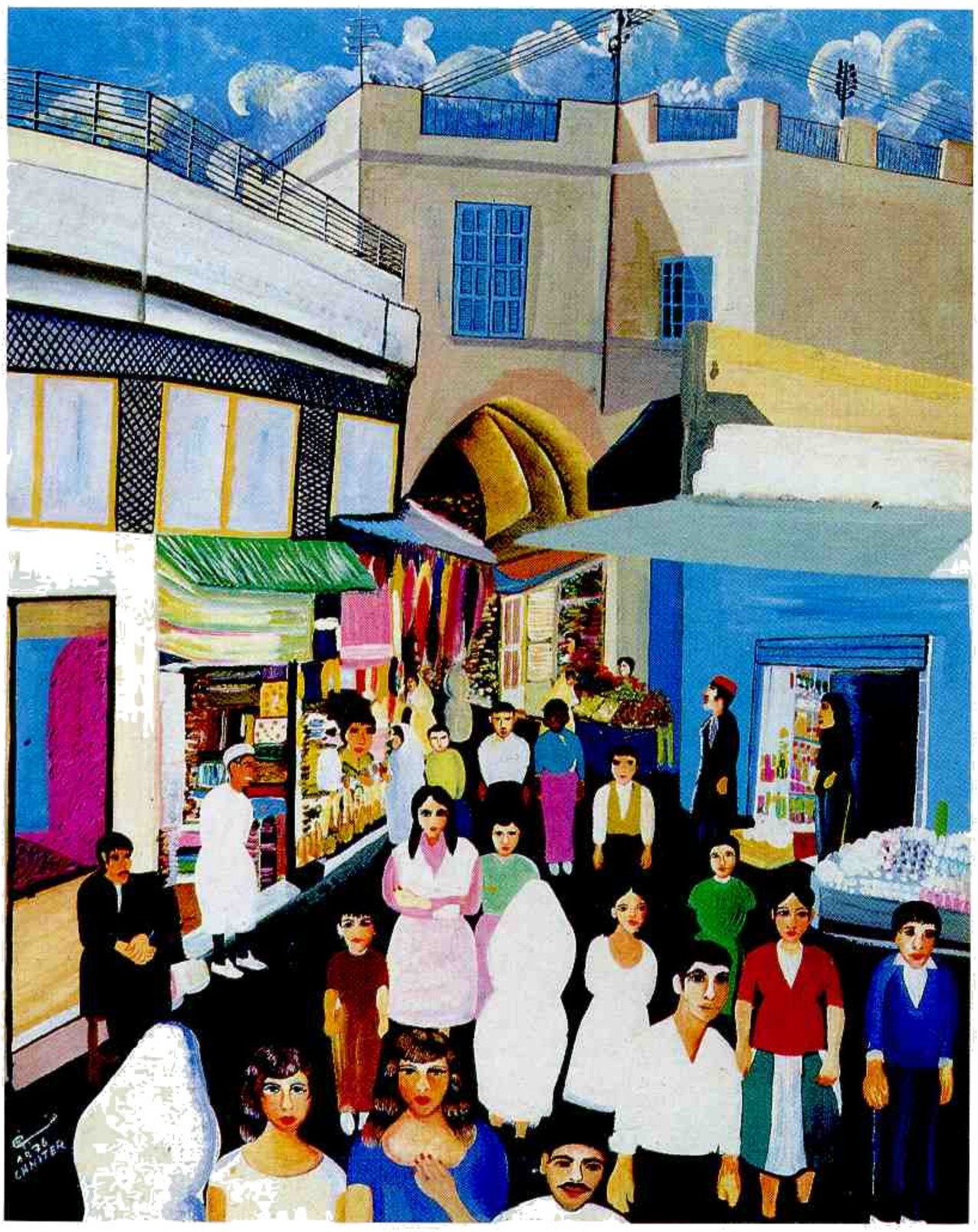
يت على خـشـب

١١٩ × ٩٩ سم



الفن العفوي

كان من نتائج الأحداث الفنية المتعاقبة وأجواء الجدال والتنافس بين الاتجاهات أن أصبحت وقائع الفنون التشكيلية وقضاياها مثار اهتمام فئات عريضة من الرأي العام منذ الستينات. وفي خضمّ تلك الأحداث اجتذبت الحركة الفنية إليها عناصر جديدة من غير طلبة الفنون الجميلة أو المثقفين الذين يشكّلون السواد الأعظم للعاملين في الوسط الفني. وقد جاءت تلك العناصر إلى الابداع الفني برؤاها الشعبية وأحلامها الذاتية لتكوّن تيارا خاصا بها يمكن تصنيفه ضمن ما اصْطُلِح على تسميته بالفن العفوي أو الساذج (مع تفضيلنا للتسمية الأولى). وبدأ السير في هذا الاتجاه الأخوان كشك والقهواجي ثم شغلت أعمال البغدادي شنيتر قسما من الرأي العام الفنّي في بداية السبعينات، واحتفى به بعض الفنانين المعروفين أمثال عبد العزيز قرجي وحاتم المكّي والزبير التركي كظاهرة ابداعية طريفة. وأهم ما يميّز الفنانين العفويين كونهم عصاميين لم يفسد التعليم الفنّي نظرتهم البكر إلى العالم، ووصولهم بامكاناتهم الخاصة إلى اكتساب تقنية طريفة للتعبير عن تصوراتهم. وان تلك النظرة البكر هي التي تثير اهتمام أقطاب الفن الحديث بالفن العفوي، فقد رأى كاندنسكي في أعمال هنري روسو « تلك الواقعية الكبرى التي تخضع الأشياء لانجاز لم يُوجد بعد في الطبيعة ». وقد اشتغل البغدادي شنيتر في تزويق الأخفاف (الشباشب) قبل الاتجاه إلى الرّسم. ويقوم عالمه أساسا على المرأة ويمكن اعتبار فنّه نشيدا احتفاليا بجمال الأنثى كقطب تنطلق منه وإليه تعود أحلامه كعامل من الجنوب مغترب عن أسرته وعشيرته. ونجد في أسلوب البغدادي كل خصائص الفن العفوي من حرص على نقل الجزئيات والعناية بالعناصر الزخرفية، والاعتقاد بأنه أقرب الفنانين إلى الأمانة في نقل الواقع



البـغـدادي شنيتر

النـافـذة

زيت على قماش

٧٢ × ٥٥ سم

المرئي. وتُبرزُ أعمال الفنان في مجموعها تعبيرا دائما عن رغبات دفينة وترجمة لأحوال نفسية مما يطبع فنّه بصبغة ذاتية واضحة بخلاف أعمال علي القرماسي التي تتميز بنظرة أكثر موضوعية إلى الأشياء وأقل التصاقا بحياته النفسية.

علي القـرماسي

الحــلاّق

ألـوان صمغية

٨١ × ٦٥ سم

علي القرماسي

المجرّد

ألوان صمغية

٨٦ × ٦٥ سم

تحتل الحياة اليومية والعادات والتقاليد الصدارة في موضوعات علي القرماسي ويمكن اعتبارها امتدادا لتقاليد مدرسة تونس في تصوير الخصائص المحلية. ونلمس تأثير أسلوب المرحوم يحيى وألوانه في بعض لوحاته، ويملأ تكوينات القرماسي ضوء هادىء متجانس يغمر الشخوص والأشياء في تآلفات لونية متناغمة. وينتمي الفنان إلى الوسط الشعبي بالمدينة القديمة، وكان يرسم في أوقات فراغه من عمله اليومي. وتحملنا أعمال محرزية غضّاب إلى عالم الأسرة التونسية كما تراه ربّة عائلة متعددة الأفراد تقضي ما تتركه لها التزاماتها العائلية من وقت في رسم مشاهد الحياة الأسرية الحميمة كالأفراح واعداد الطعام وتربية الأولاد ومشاهد الحياة في أسواق المدينة. وينضحُ من

تلك الصور احساس بالسعادة تترجم عنه الشفاه المبتسمة والألوان الحارّة. ويتميز علي جطيطة، أصيل منطقة الدويرات الجبلية بالجنوب التونسي، من بين الرسامين العفويين، بنفَس تعبيري يهبّ على الموجودات لتحريف أشكالها ودمجها في حركة متعرّجة راقصة. وتمثل أعماله مشاهد القرى الجنوبية المعلّقة فوق الهضاب والجبال كأعشاش جوارح الطير. وتبدو تلك المشاهد من خلال بؤرة نظر عالية. وتتطاول العمائر فيها إلى حدّ يبدو الناس أمامها أقزامًا. وتغلب على أعمال علي جطيطة الألوان الغامقة مما يُكسبها شاعريةً صارمة تصل إلى حدود السريالية.

محرزية غضاب

« نقشة العروسة »

زيت على قماش

٦٤ × ٧٧ سم

أحمد الحجري

تصل بنا الرحلة في آثار التشخيصيين الجدد إلى أحمد الحجري، تلك البصيرة المفتوحة على عوالم الحلم اللامتناهية. نصل إليه وبعد سفر تائه في آفاق لا تُوقفها حدودُ اللوحة، ولا يمكن تصنيف الحجري في تيار العفويين الذين وإن أخضعوا الواقع لمفاهيمهم الخاصة فإنهم يبقون مع ذلك على صلة منطقية به. ولكن أية علاقة تربط الحجري بصور الأشياء كما يراها الفنانون غيره ؟ وهل في تصنيفه في أي تيار كان الّا خيانة لعالمه المثقل بالرؤى والاثارة والزخم الابداعي المنقطع النظير ؟ فللحجري عين الطفل المتلهف إلى صهر الخيال والذاكرة في صورة شاملة يخترقها نفَس تعبيري محوّر لأشكال الأشخاص والأشياء؛ ولا مكان في أعماله للحرص الدائب على نقل الواقع بأمانة ودقة مثلما نجد عند العفويين؛ فهؤلاء مع البعد الشاعري والرؤيوي يُبْقُون في أعمالهم على بعضِ التوازن بين الذات والموضوع، في حين يُسْتَلَبُ العالَمُ عند الحجري في رؤيا خالصة. ويبدو أسلوبه تصويرا لحكايات آتية من عمق طفولته، وفي ذلك بعض الحقيقة، إذ أن أطرف الأوقات مع الفنان هي التي نقف معه فيها أمام لوحة من لوحاته ليقصّ علينا الحكاية أو الخاطرة التي تُصوّرها. ولكن ليس لتلك الحكايات علاقة بالمأثور من القصص والحكايات وإنما يشرح الفنان في الحقيقة وقائع تاريخ ذاتي يشكل الخيال الحالم لحمته وسُداه. والغريب في عمل الحجري أنه يجمع بين الخيال في أبعد تهويماته والنظرة الطفولية الأكثر نقاء وبين أسلوب يستوعب كل إضافات تاريخ الفن للتقنية؛ ويجمع بين لطائف المعالجة اللونية الأعمق رهافة وثراء وبين الحلول التشكيلية الجريئة التي تجعل منه أبرز شخصية فنية في جيل الشباب وتُؤمّنُ له موقعا متميزا في سياق الحركة الفنية التونسية.

ولد أحمد الحجري في قرية تازركة بالوطن القبلي سنة ١٩٤٨ ونشأ يتيم الأب في أسرة فقيرة. واضطر أهله إلى ادخاله أحد « مراكز بورقيبة » وهي مؤسسات خيرية رسمية، لتربيته. وبعد دراسة تقنية حصل على شهادة كفاءة مهنية في الكهرباء وهاجر سنة ١٩٦٨ إلى فرنسا للعمل بها واشتغل في حظائر كهربائية، ثم أصيب بفالج جزئي واستقرّ في المنطقة الباريسية ليواصل عمله. ومنذ سنة ١٩٧٣ أحسّ برغبة قوية في الرسم، وكان جان دوبوفيه (Jean Dubuffet) أحد مكتشفيه عندما اطّلع على بعض تخطيطاته فأعجب بها وحثه على التفرّغ للرسم ففعل؛ وبدأ مساره الفني بداية من سنة ١٩٧٤ وتزايد الاهتمام به في الأوساط الفنية والأدبية في باريس. وفي سنة ١٩٧٧ كان قد أنجز قرابة الستين عملا فنيا. وفي السنة ذاتها التقى بتوماس لوغيو (Thomas Le Guillou) مدير قاعة ميسين (Messine) بباريس؛ وهو يعرض فيها بانتظام منذ ذلك التاريخ. وقد شارك الحجري في « صالون ماي » وفي تظاهرات أخرى، واشترى متحف بوبورغ (مركز جورج بومبيدو) بعض أعماله.

تمثل أعمال أحمد الحجري أشخاصا في أوضاع مسرحية وتربط بينهم علاقات يحاول الرسام شرحها ولكنها

أحمد الحجري

عازفة

أكريليك على قماش

١٤٠ × ١٢١ سم

تُصادمنا بغرابتها لأننا لا نجد لها تطابقا ظاهريا ومنطقيا مع طريقة تصويرها، وتلك احدى بوابات الحلم عنده. ويزيد من الشعور بالغرابة ازاء أعماله العناوين والأسماء الغامضة التي تحملها والواقعة في علاقة شعرية حرّة مع مسمياتها. وتبدو شخوص الحجري في أوضاع جسدية غير عادية من حيث الالتواء والتثنّي وتُوحي الحركات العريضة والبطيئة بالحياة على كوكب تنعدم فيه الجاذبية.

ويملك أحمد الحجري للتعبير عن هذا العالم كلّ الأسرار التقنية القديمة والحديثة وقد أشار بعضهم إلى قرب تآلفاته اللطيفة البعيدة عن الصخب، من أسلوب الجداريات (Fresco) القديمة. ولكنه أثبت ، قبل كل شيء، استيعابه لأساليب كبار فناني القرن العشرين مثل ماتيس وبيكاسو في مستوى التخطيطات خاصة، ولكن تلك التأثيرات تبقى محدودة من حيث كونها تشكل عناصر جزئية في أسلوبه العام وهي لا تمس بأي حال هندسة التكوين المبتكرة عنده ومفهومه الخاص للحيّز المتمدّد في حركة منجذبة في قوّة إلى خارج اطار اللوحة.

تقنيات جديدة

لاحظنا من خلال استعراضنا لمراحل حركة الفنون التشكيلية بتونس أن وقائع تلك الحركة تتماثل بصورة تكاد تكون تامّة مع تاريخ فنّ الرّسم في أوسع معانيه أي باعتبار تقنياته المختلفة كالرسم الزيتي والألوان الصمغية والمائية والتخطيطات التي استأثرت باهتمام أغلبية العاملين في المجال الفنّي. وبقيت تقنيات الانجاز الفني الأخرى كالفنون الخطية (غرافيك) والنحت والخزف والسجّاد في مرتبة ثانوية من حيث ممارستها والتعريف بها لدى جمهور الفنون. وتعود سيطرة الرسم على بقية وسائل الانجاز التشكيلي إلى أسباب تاريخية وثقافية واجتماعية منها تركيز العناية في التظاهرات الفنية الأولى التي نُظّمت بتونس على الرسم الذي كان له الحظ الأوفر من اهتمام المستوطنين الأجانب بينما كانت المنحوتات تشغل حيّزا محدودا من تلك التظاهرات. ولا يخفى أنّ من بين أسباب تهميش النحت صعوبة التّعامل مع الخامات المستعملة وضرورة اتساع مكان العمل ومشكلات ترويج الأعمال المنتجة نظرا لقلّة الاقبال على اقتنائها. والمعروف عادة أن تطور النحت بصورة عامة رهين بالعناية التي توليها له جهات رسميّة كالدولة والمؤسسات العامة لتجميل المدن واثراء متاحف الفن، مما يُدمج النحت في اطار اهتمامات الفن المعماري وتخطيط المدن ولم تكن همّة السلط العمومية منصرفة بصورة خاصة إلى مثل تلك الاهتمامات في فترة الحماية أو بعد الاستقلال. أضف إلى ذلك موقف الرأي العام المتشبع بالتقاليد الروحية العربية الاسلامية التي ترفض النحت رفضا صارما بينما تبدي تساهلا مع أساليب الانجاز التشكيلي الأخرى؛ لكل تلك الأسباب لم يشهد النحت نموّا ملحوظا بتونس ولا نعرف له سوى بعض المعارض المتفرّقة لعدد محدود من الفنانين أو بعض المعالم التي تأمر بها السُلَط الرسمية مثل تماثيل رئيس الدولة.

تقاليد النحت

تبدأ تقاليد النحت الحديث في تونس مع الهادي السلمي وهو من مواليد سنة ١٩٣٤ وقد درس بمدرسة الفنون الجميلة بتونس ثم بباريس وأقام عدة معارض شخصية بتونس في السبعينات كما شارك في عدة معارض جماعية بتونس وبالخارج. واختار السلمي شغل المعادن باتباع تقنيات لحم الصفائح والأسلاك النحاسية والبرنزية لانجاز مجموعات أشخاص في أوضاع تعبيرية. وهو يميل عادة إلى النحت التشخيصي وأحيانا يصل بتبسيط الخطوط والكتل إلى أشكال قريبة من التجريد مثلما نرى في منحوتته « الطائر » التي أنجزها في الرخام بمدينة آراندیلوفاك (Arandjelovac) اليوغسلافية والتي تزيّن حديقة المدينة مع منحوتات أخرى لفنانين من أنحاء العالم. وكان السلمي أول نحات تونسي يشتغل في تجميل ساحات المدن والمؤسسات التونسية بالمعالم الفنية، وقد انجز أعمالا صغيرة الحجم ذات تأثير تزييني محاولةً منه لدمج النحت في التقاليد الثقافية وادخاله إلى البيوت.

وإلى جانب الهادي السلمي يأتي الهاشمي مرزوق كثاني نحّات معروف في تونس وقد ولد سنة ١٩٤٠ ودرس بمدرستي الفنون الجميلة بتونس وباريس ونظّم عدّة معارض شخصية بتونس. ويفضّل مرزوق في ابداعاته الشخصية خامة الخشب لانجاز منحوتات تصوّر جسد المرأة تلميحا واختزالا بينما يعتمد البرنز لسبك لوحات صغيرة في تقنية النقائش ضئيلة البروز (Bas-relief) أو لِانجاز المعالم الرسمية الكبيرة. وإذا استثنينا الفنان الشاب البشير الزريبي الذي يواصل تقديم معارض شخصية لمنحوتاته الخشبيّة، فان بقية النحّاتين وعددهم قليل، يكتفون ببعض المساهمات في المعارض الجماعية مثل بوجمعة بالعيفة ومحمد مروان ومنهم من انقطع منذ فترة طويلة عن الانتاج للاشتغال بمقاولات التزيين الزخرفي مثل رضا بن عبد الله أو التفرغ لانجاز الطلبيات الرسمية مثل عبد الحميد الحجّام وعبد الفتاح بوستّة.

الهادي السلمي ـ **الزعيم** ـ برنز ـ الارتفاع : ٥١ سم

الهاشمي مرزوق

رقـص

خشب

الارتفاع : ٧١ سم

الخزف الفني

ومن التقنيات التي مارسها الفنّانون التونسيون بصورة هامشية، الخزف الفني رغم ثراء التقاليد الشعبية في هذا المجال. والغريب أن جيلا كاملا من الشبان درس تقنيات الخزف الفني في مدرسة الفنون الجميلة بتونس على يدي عبد العزيز قرجي دون أن ينتج عن ذلك نشاطٌ ايجابي يثري هذا الفن الجميل المتصل بصورة طبيعية بالتراث الفني التونسي. واتجه أغلب طلبة الفنون الجميلة المتخصصون في الخزف إلى ممارسة الرسم أو التزويق (الديكور) ولا يمثل الانتاج التونسي في هذا الباب سوى نتاج بعض المقاولات المُعَدّ لتزويق المباني العامة والخاصة من أجل هدف زخرفي بحت.

وتبدأ المحاولات الجادة الأولى لبعث تقاليد الخزف الفني في بعده الابداعي مع مجموعة من خريجي المعهد التكنولوجي للفنون والعمارة والتعمير (مدرسة الفنون الجميلة) تابعوا دراسة متخصصة في الخزف الفني بداية من سنة ١٩٧٢ بمدرسة ماسّانا (Massana) الشهيرة ببرشلونة، وهم رضا بن عرب والهاشمي الجمل ومحمد اليانقي. وتتراوح بحوث المجموعة من الأشكال القريبة من الأواني ذات الاستعمال النفعي إلى الألواح ذات التكوينات المسطّحة التي تجرى فوقها تخطيطات بارزة على سطح متجانس أملس مثلما نجد عند رضا بن عرب، أو المساحات التي تُوهم بخامات متعدّدة مثل الجلد أو

خالد بن سليمان

خزف

الارتفاع : ٤٥ سم

الهاشمي الجمل ــ **لوحة عدد ٤٠** ــ خزف ــ ٣٨ × ٣١ سم

محمّد اليانقي

خزف

٦٤ × ٣٩ سم

النسيج وغيرهما والحاملة لأشكال تجريدية متحرّرة (الهاشمي الجمل) أو استعمال الأشكال التُّراثية من وحدات تشكيلية أو حروف عربية (محمد اليانقي). ونجد في أعمال خالد بن سليمان الذي التحق هو أيضا بمدرسة ماسانا سنة ١٩٧٨، ولعًا بالأشكال الليّنة

رضا بن عرب

خزف

٢٤ × ٣٧ سم

والكروية يُعالجها باقتصاد صارم في الألوان التي تَرْتَدُّ في كثيرٍ من الأحيان إلى تضادٍّ بين الأسود والأبيض ويقضي الفنان وقته بين الخزف والرسم. ونَجِدُ أسماء أخرى في مجال الخزف ولكنها لا تعرض نتاجها الا بصورة متقطعة مثل فوزي الشتيوي وروضة مميّتة.

الحفر الفني

كانت عودة محمد بن مفتاح من فرنسا سنة ١٩٧١ بعد دراسة سنوات بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، إيذانا ببدء مرحلة جديدة في حياة فنون الحفر (Gravure) بتونس. وإذا استثنينا محفورات ابراهيم الضحاك على الخشب التي أسلفنا الحديث عنها فان الفنانين التونسيين لم يكن لهم اهتمام كبير بتقنيات الحفر المختلفة. وكان جلال الدين بن عبد الله جرّب الحفر بالحامض على المعدن ولا نعرف له سوى بعض المحفورات الحمضية. كما كان خليفة شلتوت وهو من مواليد سنة ١٩٣٩ أستاذا لفنّ الحفر بمدرسة الفنون الجميلة ولكنه انصرف إلى الرسم نظرا لعدم تهيؤ الرأي العام الفني لقبول الحفر على قدم المساواة مع تقنيات الرسم التقليدية باعتبار طبيعته التعدّدية التي تجعل العمل الفنّي نسخةً من نُسَخٍ تقلّ أو تكثر. وكان من تأثير اصرار محمد بن مفتاح على التفرّغ للحفر، أن عرف الفن الجديد نشاطا نسبيا شارك فيه إلى جانبه، خليفة شلتوت والعربي باباي اللذين نظّما معرضين لمحفوراتهما في السبعينات. غير أن ذلك النشاط فتر بعد ذلك بتحوّل شلتوت إلى تقنيات أخرى مثل السجّاد والحفر على الزجاج والألوان المائية، وانقطاع باباي عن النشاط الفنّي منذ سنوات. ولم يبق من دفعة الحفّارين الأول غير محمد بن مفتاح الذي استمرّ في تقديم معارض محفوراته بانتظام على امتداد أكثر من ثلاث عشرة سنة ولم ينجز طوال تلك الفترة سوى بعض الرسوم الزيتية القليلة.

وأكثر تقنيات الحفر شيوعا بتونس هي الحفر على الخشب والحفر على المعادن بالمنقاش وبالأحماض. وقد أنجز محمد بن مفتاح بعض الأعمال في تقنية « الطريقة السوداء » ولا نجد نتاجا في المحفورات الحجرية (الليتوغراف) باستثناء أعمال قليلة أنجزها حفارون تونسيون خلال اقامتهم بالخارج.

محمّد بن مفتاح

عـــروس

حمضية منقوشة

٧٦ × ٥٦ سم

ونلاحظ في محفورات محمد بن مفتاح عموما، تلاعبا بمؤثرات المادّة المحفورة التي يسيطر على امكاناتها باحكام ممّا يطبع أعماله بمظهر البراعة التقنية على حساب الحسّ الشعري. وبعد فترة تجريدية اهتم فيها الفنان خاصة بتتبّع التعبيرية الخاصة للسطوح المعدنية في تضاريسها الناشئة عن التفاعل مع الأحماض ينتقل إلى أجواء العلامة والرّمز ضمن عالم مُحمّل بالاشارات السحرية والأقنعة والتعاويذ حيث تُرَدُّ العناصر التشخيصية إلى تعبيرها التخطيطي الأكثر بدائية. وبموازاة ذلك العالم الرّمزي المذكّر بالوثنية الافريقية نجد عند محمد بن مفتاح حسّا بتشكيلية الجسد العاري، ويكشِفُ الفنان في معالجته له عن موهبة تخطيطية يفوق فيها الكثيرين من أبناء جيله.

قويدر التريكي

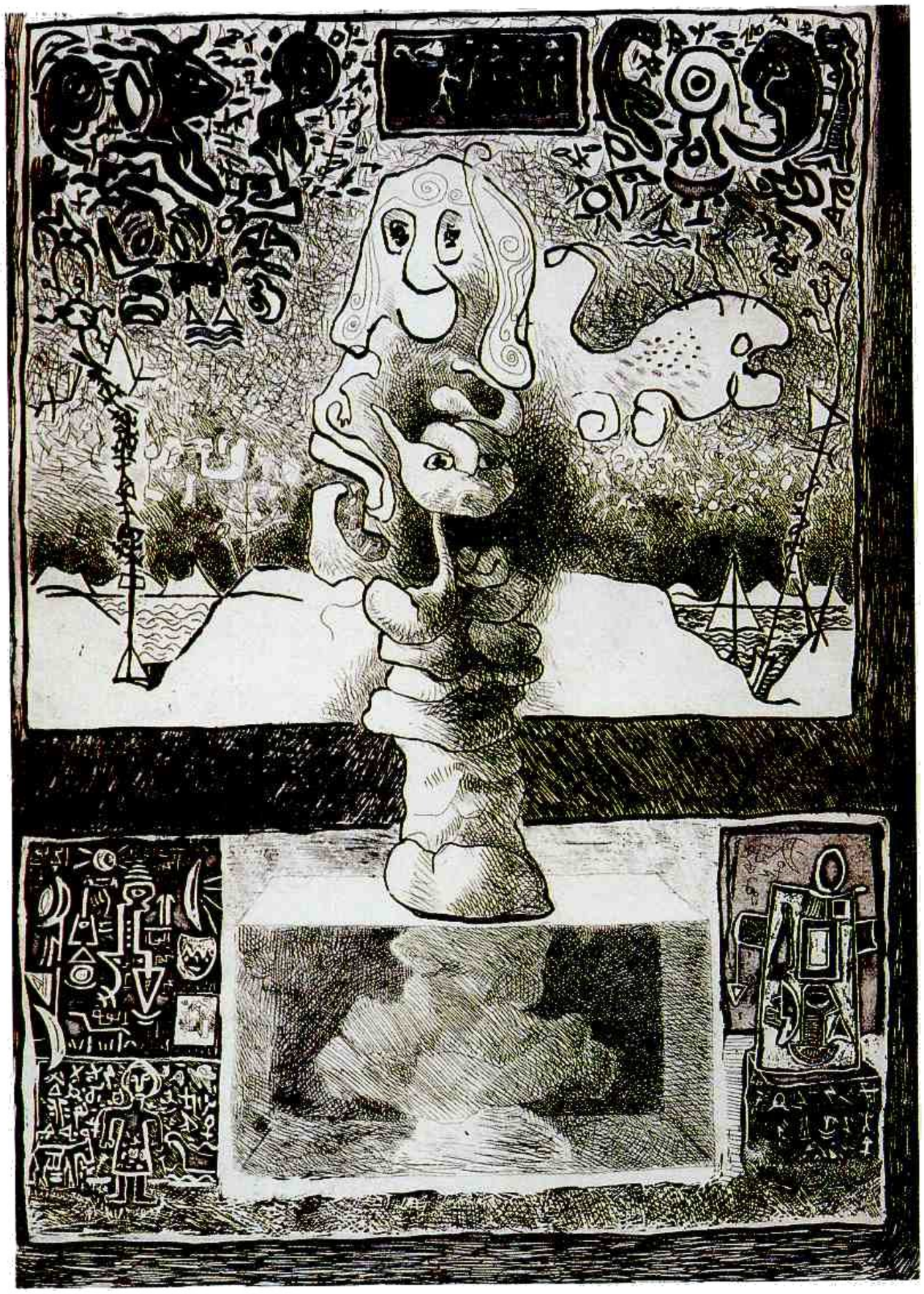
ومع قويدر التريكي ينقلب التوازن بين المعطيات التقنية والتعبيرية لصالح الثانية فتُوضع وسائل الانجاز بهدوء واحتشام في خدمة رؤية شاعرية منطلقة انطلاق الخيال الطفولي. وليست العلاقة بين عالم قويدر التريكي وأجواء الأطفال مجازا بل واقعا ثابتا؛ ولا نجد في محفوراته أي اهتمام بتأثيرات المادة المحفورة، فحركة يده الحالمة تجري راسمة أشكال الشخوص والأشياء البدائية بلامبالاةٍ تُقارب الاهمال. ورغم دراسته العليا في مرسم لاغرانج (Lagrange) للحفر بمدرسة الفنون الجميلة في باريس ونجاحه الكبير في المعارض التي نظّمها هناك وخاصة في متحف بوبورغ (مركز بومبيدو) إلا انه آثر حياة العزلة في قرية لزدين الريفية بالوطن القبلي مكرّسا أغلب وقته لزراعة الأرض. وتحوّل قويدر التريكي في السنوات الأخيرة إلى الرسم الزيتي وأنجز أعمالا تعبّر عن أجوائه الطفولية المعتادة ولكن مع تأكيد حضور اللون باستعمال الأصباغ الحارّة؛ ويقترب أحيانا من عالم مارك شاغال في شاعريته اللاهية.

قويدر التريكي
تكوين
حمضية منقوشة
٤٢ × ٣٠ سم

الهادي اللبان

أما الهادي اللبان فقد تخرّج بدوره من مرسم لاغرانج للحفر سنة ١٩٧٥ وحاز على إجازة في الفنون التشكيلية من جامعة باريس الأولى وأقام معرضه الشخصي الأول سنة ١٩٧٨ بقاعة الأخبار في تونس. وتكشف محفوراته عن عالم يخيّم عليه أسى شفيف وتتصدّر أحداثه المأساة الانسانية. ويستعمل اللبان في أعماله ألوانا محدودة لا تتجاوز درجات الأسود والرمادي والبنّي ويُعطي التخطيطات أهمية خاصة في التعبير عن أجوائه الشاعرية القاتمة.

ويمكن اعتبار مجموعة الحفارين التونسيين أكثر الفنانين تحمّسا للخروج من الأساليب المستهلكة والبحث الدّائب عن تعبيرات متجدّدة وذلك بفضل الانضباط والجدّية التي تفرضهما تقنية الحفر المتضمنة لجانب حِرَفِيّ دقيق يُناقِضُ السهولة والسطحية التي تميز نتاجات الكثيرين من الفنانين الشبان.



الهادي اللبـان

محفورة I

حمضية منقوشة

٦٦ × ٥٠ سم

السجاد الفني

محمّد نجاح

سجاد

١٦٧ × ٧٧ سم

يمثل الاتّجاه إلى تقنيات النسيج والسجّاد اختيارا محدثا في صلب الحركة الفنيّة المعاصرة بتونس وقد أملته ضرورة البحث عن مخرج من حالة التبعيّة للجماليات الغربية في مستوى الرؤية والانجاز، التي يكرّسها ويضمن استمرارها الرسم المسندي. ويرى أصحاب هذا الاتّجاه، الذي يمكن الحاقهم بالنزعة التأصيلية، أنهم باختيار النسيج والسجاد يكتسبون مجال بحث جديد يربطهم بحيوية التيارات المعاصرة، ويحقّقون في الوقت ذاته نوعا من الصّلة بالتقاليد المحلّية في مستوى التعامل ــ مبدئيا ــ مع خامات محلية كالصوف، والافادة من التراث التشكيلي التقليدي. وتُعتبر صفيّة فرحات مؤسسة هذا الاتجاه وأفضل ممثليه، وقد بدأت تجاربها كما أشرنا إلى ذلك، في بداية السعبينات، وتبعها آخرون منهم أحدُ طلبتها محمد نجاح الذي أصبح أستاذا، حاليا، بالمعهد التكنولوجي للفنون والعمارة والتعمير. ويختلف انتاجه عن انتاج أستاذته بابتعاده عن مظهر البساطة في الخطوط والصرامة في الألوان الذي استقرّ عليه فنّ صفيّة فرحات وتفضيله لحيوية الألوان وصراحتها مستلهما تارة الوحدات التشكيلية والحيّز الجمالي للسجاد التقليدي القيرواني، والحروف العربية في أسلوب كوفي تارة أخرى. وإلى جانب هذين الفنانين اللذين يشكل السجاد الفني نشاطهما الأساسي نجد فنانين آخرين مارسوا تقنية النسج بصورة متقطعة أو عرَضية مثل خليفة شلتوت وعبد القادر قرجي وعامر مقني وعبد الرزاق الفهري. غير انه لا يمكن الحديث عن أسلوب محدّد لهم نظرا لمحدودية تجربتهم وقلّة أعمالهم في هذا الاختصاص.

خاتمة

إلى هذا الحدّ ينتهي استعراضنا لمراحل الحركة الفنية الحديثة بتونس منذ بدايات وعي التونسيين الروّاد بإمكانات التعبير التشكيلي الحديث انطلاقا من التقاليد الغربية الدخيلة، إلى محاولات الجيل الحالي من الفنانين لايجاد لغة خاصة بهم ومرورا بكل الأحداث والتحوّلات التي عرفتها الفنون التشكيلية في المستوى التنظيمي والابداعي وتنامي الوعي الفني لدى الجمهور وتزايد عدد الفنانين وتفرّع الأساليب وظهور الجماعات الفنيّة ممّا جعل الحركة الفنيّة بتونس بثرائها وحيويتها جزءا لا يتجزأ من الواقع الثقافي، وأصبح النشاط التشكيلي من مظاهر الحياة العادية. وعمل الفنانون التونسيون على ربط صلات متنوّعة مع زملائهم في مختلف أقطار الوطن العربي من خلال النشاطات الابداعية والتنظيمية في اتجاه تعميق السمات الفنية المشتركة والبحث عن أسس صلبة وقويّة لابداع مشترك يربط روعة الآثار الماضية بمنجزات فنّ عربي حديث ينظر صوب المستقبل.

علي اللـــواتي

تـــونـــس ١٩٨٥

المحتوى

تصدير ٥

القسم الأوّل :

بدايات الفنون التشكيلية في تونس ٩

ـ الرسم على الزجاج ١٢

ـ الرسم المسندي ١٤

ـ أحمد عصمان ١٥

ـ المعارض الفنيّة الأولى : « الصالون التونسي » ١٧

ـ الكسندر فيشي ٢٦

القسم الثاني :

الروّاد ٣١

عبد الوهاب الجيلاني ٣٤

الهادي الخياشي ٣٦

يحيى التركي ٣٨

عبد العزيز بن رايس ٤٦

علي بن سالم ٤٨

حاتم المكّي ٥١

عمار فرحات ٥٤

عمارة دبّش ٥٨

القسم الثالث :

مدرسة تونس ٥٩

جلال بن عبد الله ٦٦

عبد العزيز قرجي ٦٨
علي بن الآغا ٧٠
الزبير التركي ٧٢
صفية فرحات ٧٤
ابراهيم الضحّاك ٧٦
نور الدين الخياشي ٧٧

القسم الرابع :

الاتجاهات الجديدة ٧٩
الهادي التركي ٩٠
الحبيب شبيل ٩٢
رفيق الكامل ٩٣
الاتجاه التأصيلي ٩٧
نجيب بن الخوجة ٩٩
نجا المهداوي ١٠٢
استمرار التشخيصية ١٠٥
محمود السهيلي ١٠٦
الصادق قمش ١٠٨
الفن العفوي ١١٦
أحمد الحجري ١٢٠
تقنيات جديدة ١٢٣
تقاليد النحت ١٢٤
الخزف الفنّي ١٢٧
الحفر الفنّي ١٣٠
محمد بن مفتاح ١٣١
قويدر التريكي ١٣٢
الهادي اللبان ١٣٣
السجّاد الفنّي ١٣٤

خاتمة ١٣٧

المحتوى ١٣٨