إشراف /فاطمة رشاد

مخطوطة لشارلوت برونتي تجلب (1.1) مليون دولار

لندن/ متابعات:

جلبت مخطوطة في حجم راحة اليد للكاتبة البريطانية شارلوت برونتي 691 ألف جنيه إسترليني (1.1 مليون دولار) في مزاد أقامته دار مزادات سوثبي مؤخراً.

ووفق صحيفة (الشروق) يحتوي الكتيب الصغير على أكثر من أربعة آلاف كلمة بحروف مصغرة في 19 صفحة حجمها أقل من 1.5 في 2.5 بوصة.

وكتبت برونتي المخطوطة عندما كان عمرها 14 عاماً وتعيش مع عائلتها في هـاوورث بيوركشاير وكانت المخطوطة واحدة من ست (مجلات للشباب) كتبتها بخط اليد في ذلك الوقت.

وصممت المجلة في عالم خيالي (لمدينة زجاجية) من العوالم الخيالية الأولى التي أبدعتها الأخوات برونتي الأربع ومن بينهن أميلي شقيقة شارلوت الصغرى التي كتبت بعد ذلك رواية (مرتفعات ويذرنج).

وقالت دار مزادات سوثبي التي باعت المجلة في مزاد للأدب الإنجليزي في لندن أنها (أهم مخطوطة لبرونتي تظهر في مزاد علني منذ أكثر من 30 عاماً).

عين على الفن التشكيلي التونسي

الرسم التونسي المعاصر

لم يعرف تاريخ الفنون العربية المعاصرة، كالتي بالعراق أو بالمغرب أو بالجزائر أو بمصر، صراعا واضح المعالم وخفياً كالصراع الذي تطرحه وضعية الفنون التشكيلية التونسية في ما يسمى بالتشخيص والتجريد.

إعداد/ إدارة الثقافة

تحت عنوان استمرارية التشخيص، يشير علي اللواتي إلى أن التشخيص لم يخسر مواقعه في الفن التشكيلي التونسي في قمة سيطرة الاختيارات التجريدية موضحاً أن عددا غير قليل من التجريد بين التونسيين قد تخلوا عن أساليبهم القديمة للانخراط في تجربة إبداعية جديدة. فهل يعني ذلك أن التجريد لم يقنع ممارسيه بالقدر الكافي ؟ أم أن المغامرة التجريدية لم تجد منافذ جديدة تؤمن استمراريتها ؟ أم أن المؤثرات الخارجية كالسريالية والتشخيصيّة المحدثة عند الغرب كانت وراء التخلي عن التجريد لفائدة التشخيص ؟ أو الاستمرار في التشخيص بالنسبة لتجارب سابقة ؟

إن تجارب، مثل تجربة الحبيب بوعبانة الجديدة أو الأمين ساسي منذ أواسط الثمانينات أو كذلك عودة الحبيب شبيل إلى التشخيص بالإضافة إلى تغير مسار عادل مقديش نحو الحضور المكثف للشخصيات، تشكل منعطفات في التجارب الفنية الفردية لكل رسام من هؤلاء. كما تشكل في الوقت نفسه واجهة جديدة من الممارسة التشكيلية التشخيصية ذات الصيغ (الجديدة)، نقصد بذلك جديدة العهد على الفنون التشكيلية التونسية. لذلك لنا أن نتساءل عن هذه التحولات لدى هؤلاء الفنانين، خاصة وأننا نلاحظ ذات الملاحظة ذاتها التي أوردها علي اللواتي بخصوص تمسك العديد من الفنانين بالتجريد كخيار فني مثل رشيد الفخفاخ وإبراهيم العزابي والناصر بن الشيخ ولطفي الأرناؤوط وسمير التريكي ونجيب بلخوجة وغيرهم. فهل يمكن أن نقول أن هذا التشخيص محدث ؟ مع وعينا بأن التشخيصية الجديدة مصطلح غربي يفيد ويدل على تجارب تشكيلية غريبة، لها تصوراتها وعلى صلة وثيقة بتاريخ الرسم الغربي كتجربة فرانسيس بايكن أو فلاريو آدمي وهارفي تيليماك وغيرهم ؟ وهل يمكن اعتبار ذلك من القطائع الابيستيمولوجية ؟

أن التناظر أو التوازي بين الوجه المحلي للتحديث في صلب التشخيص و الوجه الغربي ليس ممكنا لاختلاف الحيزين الثقافيين لكلا الممارستين. وسوف نحاول في ما يلي تبين أوجه التحديث في ممارسة التشخيص من خلال بعض التجارب.

تنطلق قراءات تاريخ الفن التشكيلي بتونس من معطيات ثابتة، تتمثل أولها في تأثير فن المستوطنين والمستعمرين في أرضية الفنون التشكيليّة كممارسة وثانيها في تمكن مدرسة تونس من سلطة كبيرة في حقل الفنون التشكيلية من خلال تصدرها لواجهة الأحداث وللمشهد الثقافي محلياً ودولياً. وهي معطيات مؤثرة لما تكتسيه من بعد تاريخي ومن سلطة تأخذ شكل الأبـوة كما تأخذ شكل العادات والتقاليد المتأصلة في المشهد الثقافي المحلي. لذلك وجب التنبّه إلى مدى حضور وإلى مدى تأثير هذه الممارسة التصويرية المشخصة، التي تعكس أبعادا مشهدية على علاقة مباشرة بالواقع. لأن لهذا الحضور الممتد تاريخيا ولهذا التاريخ المتمكن من وسائله السلطويّة والإعلامية رواسب في التلقي والإدراك، غذتها فئة مثقفة لها علاقات بمدرسة تونس وفئة أخرى من أصحاب المجموعات ومن أصحاب الأروقة، التي لها منافع خلف الترويج الفني المشهدي الموروث عن الحقبة الاستعمارية وعن الرواد. وهي عوامل وإن تضافرت، لم تنف ولم تمنع ممارسة تجريدية عند بعض الرسامين أعضاء مدرسة تونس كنالو ليفي وآد قار النقاش أو عند الهادي التركي وحسن السوفي أو صفيّة فرحات. والقول بصراع بين التجريد والتشخيص ليس وجيها أو صائبا. ففي صلب مدرسة تونس نفسها أعضاء يمارسون هذا النوع من الفن. فأين تكمن إشكالية الصراع بين التشخيص والتجريد، بما أن المعلن من هذا الصراع لا يتجاوز حدود الاتهامات بالفلوكلور في اتجاه مدرسة تونس وبالاستسهال وإتباع الغرب في اتّجاه الفنانين الجدد؟ وهل يمكن حقاً، الإقرار بوجود قطائع ابيستيمولوجية في مسار الفنون التشكيلية التونسية، خاصة أننا نعلم أن هناك العديد من الآراء المتضاربة حول مدرسة تونس وحول التجريد منذ الستينات ؟

يقدم لنا كل من محمد بن مفتاح وعادل مقديش وفتحي بن زاكور عوالم سحرية يخرج فيها كل فنان كائناته الآدمية على هيئة وفي شكل مستحدث بين الطرافة وبين التجاوز للأسلوب الأكاديمي. يقدم بن مفتاح أعمالا مائية وأخرى محفورة وثالثة بتقنية الأكليريك. يطرح من خلالها رؤى تشكيلية تتداخل فيها المرجعيات بين المرجعية الغربية في مستوى التقنيات وممارستها حرفياً وبين المرجعيات الشرقية التي تتضح في تحويل شكل الجسد بمنحه فرصة الإنعتاق من الشكل الأكاديمي وإمكانية التشكل حسب تصورات ايروسية من جهة وحالمة من جهة أخرى. وبإحكام الخط يخرج الشكل من اعتيادية ظهوره إلى تعبير يسيطر عليه التبسيط والزخرف و الرهافة. ومع بن مفتاح ليس هنالك مشهد مرسوم على الطريقة التقليدية، بل هنالك لوحة تتشكل بكائنات آدمية تخترق البعد الواقعي للإقامة في تداعيات الحلم. وهو ما يسمح بتمرير الرؤى إلى سطح اللوحة، مشحونة بهواجس شخصية وبتجربة منفصلة تؤكد ذاتيتها وخصوصيتها أكثر فأكثر. إن صور النساء المبسطة إلى حد تلامس فيه وجه المنحوت الشرقي للعصور الغابرة وكذلك التنويع في تأويل الشكل الآدمي إلى كائنات آلية وأخرى تعيش رهن حداثة واهية أعطت للتشخيص عند بن مفتاح أبعاداً تشكيلية ومضامين فنية وإنسانية تعكس عمق الإنساني في الفنان الذي يتجاوز المجال المحلي الضيق دون أن يتنصل من انتمائه إلى الثقافة الشرقية.

أما بن زاكور فهو يقدم من خلال كائناته المجنحة وجها ملائكيا لرسومه المتحركة. فهو يتبع تقنيات المنظور من جهة ومن جهة أخرى يبسّط رسومه حتى تغدو خطوطا قليلة العدد ووفيرة التعبير. فالأشخاص التي يرسمها بن زاكور متحركة تتملص من الجاذبية لترقص في الفضاء، يضفي عليها مسحة من الشفافية بالحجب ومسحة من الخيال بإضافة الأجنحة. وهو ما لم نتعوده في الرسم التونسي سابقاً. وإذا ما تثبتنا جيداً في الأبعاد المرجعية لأعماله لأمكن لنا تمييز ثرائها وتوغلها إلى حدود عصر النهضة، حيث نتذكر رسومات الملائكة المجنحة والوجوه المعبر وهو ما حاول بن زاكور شحنه في لوحاته التي يتحول الكائن فيها إلى طائر يتلقى النور ويعكسه ويجوب الفضاء المضاء كالملاك، لذلك يعد مجددا شأنه شأن بن مفتاح رغم عدم تخليهما عن الصبغة الكلاسيكية في صياغة نسب الجسم الآدمي أو في التأكيد على الرسم الخطي.

وفي زمن متقدم، يفاجئ عادل مقديش محبي الفن بصورة مستحضرة من الفضاء الأسطوري والخرافي والشعبي بالرجوع إلى الجازية وسيرة بني هلال وباستدعاء الصور المتخيلة شفوياً والمتناقلة مروية. فيحول هذه الخامة الإبداعية إلى صور تستمد أسسها من الخيال ومن جميع أنواع المنمنمات التي تحتوي البعد الغرائبي، يصر في ذلك على أن فنه ليس سرياليا نظرا لأن المخيال العربي يحتوي هذه الأبعاد العجائبية بمعزل عن التنظير للحلم السريالي. وقد سعى عادل مقديش إلى كسب المعادلة بين حذق التقنية خطيا ولونيا وبين استلهام المرجع الأصلي الكامن في ايروسية التاريخ العربي والتاريخ الإنساني. وهو بذلك ينفي التأثر المرجعي بالسريالية ويؤكد على بعد تراثي بدأ في عمقه مختلفا عن أدوات فناني مدرسة تونس. وتستمد أعمال عادل مقديش وقار حضورها من بلاغة تقنياتها وكذلك من تمردها الداخلي وانسحابها إلى حضن أسطوري يؤسس الوعي بغيابه والحاضر بالذكرى. ورغم ذلك تشمل مفرداته بعضا من أساليب فناني مدرسة تونس في إخراج مختلف وبمرونة أكثر شاعرية.

أظهرت تجربة الأمين ساسي تحولاً نحو تشخيص حر بعد أن كان الفنان تجريدياً. فمنذ أن استولت الأشخاص الأشباح على فضاء لوحته والأمين ساسي يحاول التنويع تقنياً وتركيبيا على مشهد لا زمان ولا مكان له، تنعتق فيه الأشخاص من جاذبية الواقع وتتحرك من ثقل تفاصيلها، إلى أن نمت في تجربته بوادر تجاوز وتنويع تقني ومادي بالأساس قدم بها رؤى حالمة وتصوراً جمالياً عميقاً. فالثراء الذي تحتويه تشخيصه الأمين ساسي ناتج عن تطلع الرسام إلى عدم التقيد وإلى محاولة الإخراج باستعمال أوضاع وهيئات الأشخاص وكذلك بتوجيه الإبصار لعبة بين الكائن والكائن. ليس هنالك حدة في لوحاته كما أنه ليس هنالك صلابة في تكويناته إلا في التوجيه إلى الأفق وإلى الأعلى. وعادة ما تنجذب أشخاص الأمين ساسي إلى الأسفل وإلى الأمام. فالمتعة مختلفة عند الفنانين (بن زاكور وساسي) إذا يطلق بن زاكور أشخاصه كالطيور ويكبح الأمين ساسي جماح أشخاصه كالخيول لذلك يصطدم المتأمل في أعمالهما بتشابه شكلي إزاء افتراق جوهري.

تكمن اللّذة، في الأصل، عند بن زاكور في الإعتاق طريق للخلاص أما لدى الأمين ساسي ففي القبض على اللّحظة الحدث وهو الجوهري حسب رأينا. بينما يختلف موقع كل من بن مفتاح وبن زاكور ومقديش وساسي من مشاهدهم المرسومة من منطلق اختلاف المقاربة التشخيصية في زمن الإدراك وأثناء التشكيل الفني. رغم أن المعطيات المرجعية تتصل بعوالم جماعية كالحلم والرؤيا والتراث والتقنية وشرقية الروح وليس من أمر ثابت بينهم غير إصرارهم على معانقة المطلق في المشهد بمغادرة الواقع كمعطى تكرس عند سابقيهم وعلى إخراج الأشخاص من الإطار المحلي الثابت إلى محلية تعبيرية كل حسب آلياته وتقنياته.

عندما غادر الحبيب بوعبانة تجاربه التجريدية وجد نفسه نموذجاً لفنه ومرجعاً ذاتيا يعتمد عليه قبل كل شيء. لذلك اصطبغت أعماله بتمرد الفنان على ذاته وبالتقاط التفاصيل الشارعية التي ميزت لوحاته الأخيرة. فكان الهامة مرتبطاً بلذة الإقبال على الحياة وبألم ممارسة هذه الحياة في نفس الوقت وهو ما طبع لمسته بالحرية وباختراق أكاديمية الرسم. فكانت الألوان واللمسات وتحويل الأشكال الآدمية عن طبيعتها تقنيات تستلهم جانبا كبيراً من الوحشية ومن التعبيرية المتمردة في بدايات القرن العشرين، غير أن ما امتازت به أعماله من صدق ممزوج برؤية نقدية ثاقبة هو الذي شحنها بطابع خاص أنقذها من بؤرة المرجعية. فتشخيصية الحبيب بوعبانة وإن تشابهت مع الكثيرين إلا أنها تنحاز لمبدعها لأنها تلتحم به وبحياته ذات البعد التفصيلي. لذلك يمكن أن نقول إن بوعبانة قناص للعابر يثبته فيحوله مرئياً من شحوبه اليومي إلى نضارته اللوحة.

إن العينة الأخيرة التي نريد الإشارة إليها هي أعمال أحمد الحجري فهذا الفنان ولدت تجربته بالخارج ونمت هناك. وشكل بعفويته وبفنه الخام وجها جديداً من وجوه التعامل مع التشخيص الحر الذي يجد صداه في حكايات ألف ليلة وليلة وفي المرويات الشعبية، حيث يحاول أحمد الحجري تجسيمها بمزاجية فيها طرافة السرد والحكاية وذكرى الطفولة في تدفق فطري يضمر تأثراً برسم المنمنمة وغيرها من فنون الكتاب في الحضارات الشرقية ولعل نجاحه في أوروبا ناتج عن توفيره لأعمال مطلوبة حسب اختيارات غرائبية الذوق وهو ما مكنه من تصدير تجربته إلى تونس مستعينا بالإعلام والنّقد الغربيين.

من خلال هذه النماذج التي أتينا عليها يمكننا أن نصوغ مجموعة أفكار حول هذه التوجهات الجديدة في التشخيص :

أولاً: نشير إلى أنها تجارب منفصلة كلياً عن بعضها البعض رغم تراسل بعض التجارب تقنياً إذ نجد إمكانية التحاور بين بن مفتاح ومقديش من جهة وبن زاكور وساسي من جهة أخرى والحبيب بوعبانة وساسي في وجه ثالث وكذلك بين الحجري وبن زاكور في مستويات أقل.

ثانيا: تتمسك هذه التجارب بعدم التشبث بتثبيت المحلي بوصفه قيمة جمالية لذلك تتأكّد مطلقيتها ورحابة انفتاحها على الذّاتي كمطلب ضمني للممارسة التشكيلية.

ثالثاً: يصر كل فنان على استقلاليته دون التحرج من المرجعية، بل نلتمس في تجارب مثل تجربة مقديش وبن مفتاح والحجري تأكيدا على المرجعية، خاصة التراثية.

رابعاً: اختار هذه التجارب تكريس المستويات التقنية والتواصل في العمل اليومي الأمر الذي جعل من الفن مهنة أساسية ما مكّنها من اكتساب سوق جديدة رغم أن بعضها سعى إلى الحفاظ على حرفائه بالتضحية بتعطيل تقدم التجربة حتى كأن بعضهم أضحى يكرر نفسه.

خامساً: تقدم هذه التجارب مقترحات تشكيلية وجمالية ذاتية تنهل من الحلم ومن الأسطوري لتنجز مشروعا متحركا لفن تشخيصي غير مقنن ولا استشراقي، رغم أنها تستجيب في بعض من ملامحها إلى قانون سيطرة صورة غرائبية وعجائبية يمتدحها الغربي قبل المحلي.

خاتمــة

تكمن الإشكالية الرئيسية ظاهريا في قناعات الرسامين و في اختياراتهم لكنها تبطن اختلافات جوهرية وممارسات ثقافية لها علاقة بالسوق الفنية من جهة وبتأثيرات أصحاب القناعات وأصحاب المجموعات الفنية وكذلك يوجه العلاقة مع الثقافة الغربية وخاصة الفرنسية. إنه لا يمكن الحديث عن حركة تشكيلية بتونس ولا في أي بلاد عربية أخرى فمفهوم الحركة والتيار له دلالة سكركستيكية واضحة وكذلك أسلوبية منخرطة في تاريخ متراكم كتاريخ الفن الغربي. وحيث أن تجربة الفنون التشكيلية في تونس مازالت حديثة العهد لا يتجاوز عمرها القرن وبضع السنوات، فإنه لا يمكن الذهاب في اتجاه التنظير للقطائع أو القول بوجود حركات وتيارات. فنحن نلاحظ أن الفن التشكيلي التونسي ظل وعلى مدى أكثر من نصف قرن متبعا للسلف الغربي من التيارات الحديثة يأخذ من الاستشراق ومن الانطباعية ومن الوحشية والتكعيبية أدواته ووسائله بشكل مباشر وأحياناً بشكل غير مباشر. لذلك يمكن أن نقول بوجود إرهاصات التجاوز والبحث عن الهوية من داخل الممارسة المنقولة تصوراً وتطبيقاً.

إن تقسيم تاريخ الفن التشكيلي بتونس إلى حقب أمر غير مجد كما أن النظر إلى تاريخ الرسم بتونس بالاعتماد على المجموعات وتكونها ومساراتها لا يسمح بتحيين قراءة هذا التاريخ. لأن أهم ما يمكن استنتاجه هو تأسس مدرسة تونس وتمكنها من السيطرة على أوضاع الفنون التشكيلية منذ خمسينات القرن العشرين إلى تسعيناته وبروز محاولات التكتل في صلب مجموعات أخرى لا أكثر ولا أقل .حتى وإن ظهر التجريد متأخراً واتضح أنه وجه من وجوه الانفلات عن مسار مدرسة تونس وعن أسلوبها فإنه لا يعكس صبغة طلائعية اكتسبت حضورا مسيطراً على ساحة الأحداث التشكيلية.

وفي خاتمة حديثنا هذا لا يمكننا أن نقر بوجود تشخيصية محدثة على أساس أنها تيار أو توجه بقدر ما نرى في هذه التجارب محاولة لكسر طوق المتعارف عليه من بعد مشهدي في تاريخ الفنّ التشكيلي التونسي وهي مبادرات فردية أثرت المشهد الفني المحلي ومولته بإمكانيات جديدة أمام تعثر المنحى التجريدي عند البعض كما تعثّر به في الغرب. ولعله من الممكن القول إن الثبات على ممارسة لا تجد حلولا وآفاقا لأصحابها ليس سهلا فإن اتجاه هؤلاء إلى التشخيص كان منفذا يستجيب إلى حاجات ذاتية ونفسية قبل أن تكون مادية حيث صارت في نهاية الأمر مكسباً. وقد يكون من الطريف أن ننظر إلى بعض أعضاء مدرسة تونس وهم يغيرون في تقنياتهم وفي انتاجاتهم انخراطاً في حركة التحول المتأثر بلزوم ما يلزم في المجال التشكيلي.

من اعمال الفنان التونسي نجا المهداوي