المجلــة الأردنيــة للفنــون. مجلد 15، عدد 1، 2022. (عدد خاص بالمئوية). 181 -200

الموروث الثقافي والممارسة التشكيلية: قراءة في تاريخ المنجز التشكيلي التونسي (الثوابت والمتغيرات)

عواطف منصور بن علي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس

تاريخ الاستلام: 2021/9/28 تاريخ القبول: 2022/2/15

Cultural Heritage and Fine Arts: Reading in Tunisian Art History (constants and variants)

Awatef Mansour Ben Ali, College of Arts, Arts and Humanities, University of Manouba, Tunisia

الملخص

يهدف البحث إلى الكشف عن أهمية وقدرة التراث الثقافي في تجديد وتطوير العملية الإبداعية عند الفنان التشكيلي من خلال استثمار مقوماته ومكوناته وتوظيفها فنيا وجماليًا في المنجز التشكيلي بعيدا عن التكرار والاستنساخ. ومن المعلوم أنّ الفنون التشكيليّة في كل البلاد العربيّة على اختلاف مشاربها ومن بينها تونس انطلقت من مساءلة التراث، من خلال استنطاق واستلهام رموزه، لتكوّن تجارب عربيّة متأصلة بهويّتها وجذورها المحليّة. وقد تناول البحث كيف ظلّ الموروث أو التراث الثقافي جوهر ومنبع العمليّة الإبداعيّة وتطوّرَ المنجز الفنّي في تونس طيلة قرن ونيف من تاريخ الفن التشكيلي التونسي. كما تناول البحث الفترات التاريخية وما رافقها من تطورات وتنوّع للمحامل والمباحث الفنيّة وتأثرها بالاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة. كما تطرق البحث إلى تخيّر بعض التجارب الفنيّة التي نهلت من التراث الثقافي، فاستلهمت من جوانبه المادية وغير الماديّة وانطلقت بها نحو آفاق أرحب عن طريق إبداعها ضمن ممارسات وسياقات تعبيرية متنوعة. وبيّن البحث أهمية الكشف عن دور الفن التشكيلي في ترسيخ مقومات التراث الثقافي، وبالتالي صون التراث البصري والجمالي والوطني وإدماجه في بنية الإبداع الفني الذي تحوّل من رسمه شكلا إلى تمثيله لونا وتكوينا وفضاء ليتجاوز مسألة الهويّة بالمعنى المادي نحو المعنى المفهومي، ذلك أنّ الفنان قادر على أن يبلور معطيات هويته الوطنية وفق سياقات العصر ومتطلباته، فالتراث يبقى دوما مشربا استطيقيا وجماليا ومنبعا من منابع الإبداع الأصيل. وقد قدم الباحث في نهاية بحثه مجموعة من النتائج التي استخلصها، ومن ثمّ أوصى الباحث بمجموعة من التوصيات المرتبطة بموضوع البحث.

الكلمات المفتاحيّة: الموروث الثقافي، المنجز التشكيلي التونسي، الهوية الوطنيّة، الحداثة والمعاصرة، الثوابت والمتغيرات.

Abstract

The research aims to reveal the importance and ability of cultural heritage in the renewal and development of the creative process of the artist. It is well known that the arts of all Arab countries are of different stripes, including Tunisia. The research examined how the cultural heritage remained the source of the creative process and the evolution of the painting in Tunisia has evolved for more than a century in the history of Tunisian. The research also looked at the choice of some of the artistic experiences that have eluded cultural heritage, inspired by its aspects by its immaterial aspects and derived from its physical properties, and set them on to greater horizons through their creativity in a variety of practices and expressionistic contexts. The research has shown the importance of revealing the role of figurative art in consolidating cultural heritage and thus preserving heritage, it is thus the preservation of the visual, esthetic, and national heritage and its integration into the structure of artistic creation, then Heritage is always a quintessential and aesthetic drink and a source of genuine creativity. At the end of his research, the researcher presented a set of findings that he had drawn, also the researcher recommended a set of recommendations related to the subject matter.

Keywords: Cultural Heritage, Tunisian painting, National Identity, Modernity and contemporary.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.1.14

إنّ دراسة موضوع الموروث الثقافي في المنجز التشكيلي التونسي يمكن أن توقعنا في مأزق البحث حول الأصالة والحداثة أو التراث والهويّة أو إعادة اجترار ما كتبه مؤرّخو ونقاد الفنون التشكيليّة، وهو موضوع ليس بالجديد فقد تمّ التطرّق إليه من قبل العديد من الباحثين على غرار مؤلفات (علي اللواتي) التي تناولت مراحل تاريخ الفنون التشكيليّة التونسية ومن بينها: (الفن التشكيلي في تونس) (Les arts plastiques en Tunisie) و(L'aventure de l'art moderne en Tunisie)، وكتاب درّة بوزيد حول مدرسة تونس الفنيّة (Ecole de Tunis, un âge d'or de la peinture Tunisienne)، وقاموس سامي بن عامر (معجم مصطلحات الفنون البصريّة) الذي تناول فيه تاريخ الفنون في تونس، بالإضافة إلى مُؤلّف فاتح بن عامر (الحداثة في الفنون التشكيلية التونسيّة)، ومؤلفات خليل قويعة ومنها كتاباه (تشكيل الرؤية تأملات في تجارب تشكيلية من تونس) و(مسار التحديث في الفنون التشكيلية من الأرسومة إلى اللّوحة)، وما كتبه شربل داغر حول (اللوحة العربيّة بين سياق وأفق) أو مقالات الحبيب بيدة حول (الممارسات التشكيليّة التونسية المعاصرة، مفاهيم آيديولوجية، إشكاليات شكلانيّة) و(المفردة في الفنون التشكيلية)، وكتابات خالد الأصرم والناصر بالشيخ وسمير التريكي وغيرهم من الباحثين في مرحلتي الماجستير والدكتوراه. كما أنّ ذلك يمكن أن يوقعنا في تبنّي رأي أو موقف أحد الباحثين على حساب آخر ونحن نودّ قراءته من وجهة نظر مختلفة أساسها مساهمة الموروث الثقافي في تشكيل الممارسة التشكيلية الحديثة والمعاصرة إذا اعتبرنا المنجز الحالي، ومدى منح الموروث لرؤية متجدّدة ومتطوّرة للمنجز تجعله ينبذ تلك الرؤية الكلاسيكية حول تكلّس وجمود الهويّة أو تلخيصها في استحضار بعض مكونات وعناصر التراث في المنجز الفنّي، ولعلّه التوجّه الذي اخترنا البحث فيه بعيدا عن الأحكام التي أصدرها من سبقنا من الباحثين في هذا المضمار، حتّى أنّ القصد من ذلك قد يكمن أيضا في استحضار المنجز الفني التونسي ضمن سياق تاريخي منهجي يمكّن قارئ بحثنا من الوقوف عند أهم محطات الحركة التشكيلية في تونس ومدى مساهمة الموروث في رسم هويّة متجدّدة وتطوريّة.

ورغم أنّ الفن التشكيلي في تونس ليس بالقديم على غرار رديفه في العراق أو مصر وهو حديث على غرار قرينه بالمغرب والجزائر إذ يمتد إلى حوالي قرن ونيف، إلاّ أنّ التجارب التشكيلية التونسيّة متعدّدة المشارب، متنوّعة التقنيات وغزيرة في طرح الأساليب الفنيّة. وتحقيقا للطرح الذي أثرناه لمناقشة الموروث الثقافي في الممارسة التشكيلية ومساهمته في تأسيس هويّة وطنية ترتقي بالمحليّة نحو الكونيّة بعيدا عن الانغلاق والتكلّس والجمود، وبالطبع فإنه لا يمكن فصل الهوية الوطنية عن الكونيّة، ذلك أن المنجز الفنّي ارتبط منذ البداية بالممارسة في شكلها ومفهومها الغربي لا سيما وهو سليلها بالأصل، فهذه العلاقة كانت ولا زالت سببا في تشكيل الأرضيّة التشكيليّة للمنجز الفني المعاصر.

وإذا كان الموروث الثقافي في شتى أبعاده الحضاريّة والتاريخيّة لم يغادر المنجز الفني منذ بواكير الممارسة الفنيّة في تونس التي كانت خاضعة في بدايتها للسلطة الاستعماريّة إبّان الحماية الفرنسية على تونس إلى اليوم، فإنّ تاريخ الفن التشكيلي التونسي لا يمكن أن يُقرأ في غياب هذه الفترة التي رسمت الخطوات الأولى للحراك الفنّي. وهكذا، يتحدّد مجال بحثنا بالموروث الثقافي وعلاقته بالمنجز الفني وتطبيقاته في الخطاب التشكيلي، لنتساءل في هذه الأثناء عن مجيء مساهمته في تطوير الخطاب الفني من عدمه منذ بواكير الممارسة التشكيلية بتونس إلى اليوم: كيف تم تناوله في مختلف المراحل التي مر بها تاريخ المنجز الفني التونسي؟ وهل استطاع الفنان أن يحافظ على الهوية الوطنية بمجرّد إدماجه لعناصر ومكونات الموروث الثقافي داخل الخطاب التشكيلي أم أنه تجاوزه لبلوغ الكونيّة في استحضاره بأشكال متجدّدة؟

كلّ هذه الاستفهامات وغيرها تفتح لنا المجال لقراءة منهجيّة في علاقة المورث بالمنجز الفني وحول تأثّر الهوية بمنتجات وأهواء العصر وإمكانات تطوّرها واندماجها مع روح العصر، وهكذا نجد أنفسنا أمام البحث

في اصطلاحات الدراسة التي ستكون مفتاحنا لاستقصاء ما نوينا البحث فيه.

مشكلة البحث:

تكمن في قيمة الموروث الثقافي في التأسيس لخطاب تشكيلي معاصر يجمع رموز التراث بالإبداع ويؤرّخ في نفس الوقت لهويّة الشعب، وهو ما يساهم في تعزيز الانتماء، واعتبار هذا الموروث رافعة تنموية وإبداعيّة تحافظ على الأصالة بروح العصر من خلال الثابت والمتحوّل طيلة قرن ونيف من تاريخ التشكيل التونسي.

أهداف البحث:

1. التعرف إلى تاريخ المنجز التشكيلي التونسي زمن الاستعمار وما بعده.
2. التعرف إلى أهمية توظيف مكونات التراث وإمكاناته الإبداعيّة في التأسيس لمنجز فني محلّي حامل لهويّة وطنية.
3. التعرف إلى التطورات والتجديدات التي سادت المنجز الفني في تونس طيلة قرن ونيف، ليس باستنساخ التراث ولكن بتوظيف جمالياته ورموزه ومكوناته الثرية.
4. التعرف إلى التجارب التشكيلية التونسية الطلائعيّة والحديثة والمعاصرة التي جعلت التراث مطيتها الإبداعية وأسلوبها.

أهمية البحث:

إنّ الوقوف عند تناولات التراث الثقافي ومضامينه الرمزية في المنجز التشكيلي التونسي يتطلّب التعرّف إلى بدايات الممارسة التشكيلية في تونس والتطرق إلى بوادر ظهورها وأساليبها، وذلك يُمكّننا من التعرّف إلى مختلف المحطّات الفنية في تاريخ الفن التشكيلي التونسي، ومن ثم بيان مساهمة توظيف التراث في المنجزات الفنية في تحويل المنجز الفني من الرؤية الكولونيالية زمن الاستعمار الفرنسي لتونس إلى منجز محلّي تصوّرا وتصويرا، ليكون أداة أساسية في رسم الهويّة الوطنية التونسية. وفي هذه الأثناء يمكن لهذا البحث أن يكون سببا لإنجاز دراسات أخرى حول أهمية التراث في الفن والتأسيس للذاكرة الجمعية فالكلمة تبلى والصورة ترسخ ولا تبلى وتحفظ الذاكرة الجمعية من الإندثار، وهكذا يكون التراث مطية الفنان للإبداع ويكون المنجز الفني بمثابة الموثّق والمسجل لهذا التراث.

أوّلا: حول البحث في اصطلاحات البحث:

إنّ اهتمامنا بالبحث في مصطلحات دراستنا الحاليّة وآلياتها هدفه بلوغ الإطار الفكري والسياق التاريخي للمنجز البصري في علاقته بالتراث الثقافي وبالتالي بالهوية الوطنيّة، ومن ثم إمكانيّة تطوّر هذه الأخيرة من خلال المنجز الفني، وهو ما سيسمح لنا بتحديد التحوّلات التي سادت مراحله أو التي ساهمت في تحنيطه ضمن رؤية كلاسيكية ضيقة تُكلّس المعنى فتؤدّي بالتالي إلى ثباته، لذلك ننظر إلى أهميّة هذه الإصطلاحات والتعبيرات التي تجعلنا نسائلها أمام طرح مسألة الهويّة والتراث في الفن ومن ثمّ تحديد مراحل التحوّل من الثبات وهو ما يدعم القول بوجود ثوابت ومتغيرات لتكون التعبيرات الفنية معبرة عن ثقافة الفنان الفنية والحضارية والتاريخيّة بشكل واسع ولتكون هذه الأخيرة عاملا من عوامل التطوّر لا الانغلاق، وتأسيسا على هذا لن نبحث في المعنى اللغوي بل الاصطلاحي.

الهويّة الوطنيّة في علاقتها بالمنجز الفنّي:

تعني الهويّة "اسم الكيان أو الوجود على حاله أي وجود الشخص أو الشعب أو الأمة كما هي بناء على مقوّمات ومواصفات وخصائص معيّنة، تمكّن من إدراك صاحب الهويّة بعينه دون اشتباه مع أمثاله من الأشباه والمسألة في هذه القضيّة تتعلق بنوعيّة تلك الصّفات والمقوّمات والخصائص" (بن نعمان، د.ت: ص10)،

غير أنّ ما يخصنا في هذا الطرح ليس الهوية الشخصية بقدر البحث في الهويّة الوطنيّة التي تعرّف على أنّها "مجموعة الخصائص التي تلازم شعبا ما، والتي ينفرد ويتميّز بها عن سائر الشعوب الأخرى، وتتعلّق بإبراز أحوال روحية وفكريّة وسيكلوجيّة جماعيّة يتميّز بها شعب من الشعوب، ترسّخ له الوجود على قطعة من الأرض عُرف بها وعُرفت به" (بودهان، 2013: ص13). يضاف إلى هذه التعريفات ما أجمع عليه الباحثون في علم الاجتماع على أنّها "اللّغة المشتركة، والتاريخ المشترك والوطن المشترك والثقافة القوميّة المشتركة" (تركي، 1971: ص28)، ويمكن تقسيمها إلى قسمين، "ثابتة وتشتمل على الإطار الجغرافي المشترك والبنية الواحدة...، وعناصر متحرّكة أو متطوّرة ويندرج تحتها معظم المقومات المكوّنة للأمّة مثل اللغة والمصالح المشتركة والضمير الجماعي وكذا الماضي المشترك..." (قنان، 1994: ص297). وهكذا تكون "الهويّة متغيرة وليست ثابتة، فهي قابلة للتعديل والتأقلم والتفاعل مع الهويات الأخرى بشرط أن يقوم ذلك وفق اختيار واع تستلزمه الضرورة وتحدّده الإرادة الجماعيّة" (بن شنترة، 2013: ص1514). هذه إذا خاصيات الهويّة الوطنيّة الجديرة بالمساءلة في علاقتها بالموروث الإنساني باعتباره مقوّما من مقومات هذه الهوية ونتاجا لها، وهو الحامل لمعاني التجديد والتطوّر والتأقلم مع كل ما هو كوني، وبالبحث في صلتها بالمنجز نجدها لا تتوقف عن الانصياع وفق متطلبات كل عصر.

إنّ الوعي بالهوية الوطنية في المنجز الفني جاء كنتاج لرفض الآيديولوجيا التي فرضتها السلطة الاستعماريّة على الممارسة التشكيليّة طيلة فترة الحماية الفرنسيّة التي فُرضت على البلاد التونسية لترسم صورة للثقافة الفنية، غير أن هذه الصورة كان يلفّها البعد الاستعماري الاستيطاني وتستبطن داخلها النوايا السياسية التي تهدف لرسم صورة جميلة لتونس قصد استجلاب المستوطنين إلى تونس. ولم يكن الاستلهام من التراث أو إدماج رموزه وأيقوناته إلاّ سبيلا لذلك. وتأسيسا على ذلك نبحث عن صلات الموروث أو التراث الثقافي بالممارسة الفنية باعتباره آليّة يؤصل من خلالها الفنان رؤيته للعمل الفني وللمجتمع وللعالم أيضا.

التراث في علاقته بالمنجز الفنّي:

إنّ "صلة التراث بالإبداع التشكيلي هي صلة بين عناصر من الماضي من جهة وبين فعالية راهنة ملتفتة نحو المستقبل من جهة ثانية، وهذا ما يجعل من الإبداع التشكيلي محتويا على (آثار) التراث الممزوجة بعناصر الحاضر ويصل مجموع ذلك بالمستقبل، فيلحق بشكل فوري في رصيد التراث بما أنّ كل عملية تنجز في الحاضر تنتمي بدورها إلى الماضي حالما يكتمل إنجازها" (Trki, 1992, p70). ونتيجة لذلك يمكن اعتبار التراث الثقافي رديف التجربة الفنية باعتبارها إنسانية، ولأن التراث إنساني بطبعه ولأن الفنان فرد من هذا المجتمع الذي أفرز هذا الموروث الثقافي فإنه مُتلبّس به ومتأقلم معه ومع كلّ ما يجود به عصره من إمكانات لصياغته وصبغه وفق رؤية متجدّدة، وهو الطاقة المتجدّدة لسبر أغوار المنجز الفني، ولهذا وجب التفكير في هذا التراث كمادة إبداعيّة وموضوع جمالي لإنتاج قيم فنيّة خاصة وجديدة تضمن سيرورة الهويّة الوطنيّة في حياة فنّ متجدّد، ذلك أنّ "الفن يحيا ببعده التحطيمي عندما يجدّد الفنانون صنع أشكال جديدة وبنيات جديدة تقطع مع الآثار الممأسسة، وفعلا يولد أسلوب عندما تظهر اختلافات تزيح القيم السائدة، وعندما تنتج تقنيات جديدة تأثيرات جماليّة غيرها" (التريكي، 2009: ص55). إذن، يصبح الموروث مقياس عمليّة انبثاق لقيم جمالية جديدة يحرّكها الفنان كلّما تعامل معه كطاقة إبداعيّة مولّدة للجمال وليس كتركةٍ متجمّدة. ويبرز التفكير في الفن بهذه الطريقة "من خلال منظومة مرجعيّة تتشكّل إحداثيتها الأساسيّة من محدّدات الثقافة ومكوناتها، وفي مقدّمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى المستقبل، بل والنظرة إلى العالم وإلى الكون والإنسان، كما تحدّدها مكوّنات تلك الثقافة" (الجابري، 1989: ص13).

من هذه العوامل، نستنتج أنّ في استلهام مكوّنات التراث والثقافة بقدر ما فيه استجلاب للفضاء الفكري

ليصبح الخلفيّة الفنيّة إثر ذلك بقدر ما يكون إنتاجا جماليّا تمثيليا لقيم متعدّدة بقدر تعدّد الممارسة الفنيّة، وهكذا نجده يتبلور ويتطور ويتأقلم، باعتباره إنساني من جهة، وباعتباره آلية من آليات الهويّة التي تتجدد وتتطور بدورها من جهة أخرى، ولعلّ هذا ما يفسر تعالق التراث بكل ما هو متجدّد وحديث ومعاصر، ليكون جزءا من الماضي ولكن ليس ذلك الماضي الذي ينقضي بمرور الزمن، ذلك أنّ التراث ما دام إنسانيا فإنّه سيظلّ "يحمل صفة الديمومة، أمّا الماضي فيحمل صفة الانقضاء والانتهاء والتجاوز. التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهّز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل، وهو دائم ومتنامٍ ولا يرتبط بمرحلة من مراحل التاريخ، فالتراث العربي لا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ، فالتراث العربي لا ينتمي فقط إلى التراث الأموي أو العباسي أو الأندلسي أو العصور الأخرى، وإنما ينتمي أيضا إلى جميع المراحل السابقة التي كان الإنسان العربي يقدم فيها عطاياه ومنجزاته بدءا من فجر وجوده، وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ، لأنه حصيلة التكوّر الفكري والعقائدي والإبداعي، كما هو حصيلة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصاديّة" (بهنسي، 1980: ص34).

من هذه المنطلقات الإصطلاحية حول علاقة الهويّة الوطنيّة بالمنجز الفني، وتحديدا الموروث الثقافي باعتباره آلية من آليات الهويّة ورديفا لها من حيث التجدّد والتطوّر، ومن حيث أنّه يصبّ في صميم بحثنا الحاضر، فإننا ننتهي بهذه التعريفات لننتقل إلى البحث التاريخي في علاقة التراث بالممارسة الفنية منذ بواكيرها إلى اليوم في تسلسل منهجي لا نودّ أن يحمل طابع السرد التاريخي ولكن أن يبرز العلاقة بين التراث الثقافي والممارسة التشكيلية من كونها علاقة نامية وليست سالبة، علاقة تفاعليّة متنامية من شأنها أن تضمن تأقلم الهويّة الوطنيّة مع كل ما هو كوني. في هذا السياق تطرح أسئلة جوهريّة حول هذه العلاقة من قبيل: هل تكمن علاقة الهويّة بالمنجز الفني التونسي بالأصل والجذور والأعماق الوطنيّة؟ ذلك أنّه تركة الأجداد للأبناء وعليهم صونها بأي طريقة أم أنها نتاج من نتاجات التعريب والتشبّث بالعروبة بعيدا عن معاني التطوّر التي شهدناها في مجمل التعريفات التي ذكرناها حول الهويّة التي لا تتوقّف عن التلوّن بلون العصر؟

ثانيا: البحث التاريخي في علاقة الموروث الثقافي والممارسة التشكيليّة في تونس طيلة قرن ونيف

سبق وأشرنا أنّ تاريخ الفن التشكيلي في تونس قد تناولته أقلام العديد من المهتمين بالشأن الفني، لا سيما تلك التي شهدت الحراك التشكيلي وعايشته فتناولته بطروحات دقيقة ولعل هذه الكتابات على أهميتها ساهمت في تكوين ثقافتنا الفنية، وهو ما جعلنا نحاول إضافة بعد مختلف لها نتناول فيها مسائل بعينها، ومن بينها ما نحن بصدده حول علاقة التراث الثقافي بالمنجز الفني، غير أننا لن نستطيع إدراك غايتنا هذه إلا باستحضار اللبنات الأولى التي شكلت الفنون التشكيلية بتونس.

خُطّت أولى خطوات الممارسة التشكيلية في تونس مع بداية الرسم المسندي عندما انخرط وأسهم الفنان في إنتاجه وكان ذلك سنة 1894 مع "الصالون التونسي السنوي الأوّل، ثمّ تأكّد حضورها مع مدرسة جماعة مدرسة تونس سنة 1948، إلاّ أنّ فترة الستينات من القرن العشرين كانت لحظة حاسمة في تبلور خطاب الهويّة والحداثة من خلال ظهور فاعلين في المشهد التشكيلي من جيل الشباب، إذ تكوّنت جماعات فنيّة جديدة، مثل (جماعة الستّة) (1963) ومعرض جماعة الخمسة (1966)، منحت مفهوم الأصالة مضمونا جدليا وزمنيا سعت إلى تخليصه من تداولاته الاستهلاكيّة والسطحيّة... فقد ناهض هؤلاء الشبان الانخراط الأعمى في المصورة التقليديّة التي نعتت بالفولكلوريّة، وبنفس القدر، قالت بضرورة الاستلهام من التراث الوطني الخالص من التوظيفات وبكل ما يحتويه من شحنات ثقافية ومرجعيات متنوعة (بربريّة، وعربيّة، وإسلاميّة...) ولكن من داخل فن اللوحة الحديثة" (قويعه، 2021: ص57). مثل هذا الحديث يجعلنا نتقيّد بالتسلسل التاريخي للمنجز التشكيلي في تونس، والذي يدلنا على تاريخ أولى خطواته، وإذا ربطناه بطبيعة

الحال بتاريخ الحداثة الغربيّة وبتاريخ انتصاب الحماية الفرنسية على تونس فإننا ندرك أنّ الفن التشكيلي مستجلب وافد، وأن كل ما سبق هذا التاريخ من ممارسات هي من قبيل الفن الشعبي ذي الصبغة التقليديّة الحرفيّة، ورغم أن هذه الصبغة لم تنتفِ عن المنجز المستجلب إلا أنّها كانت غاية لا وسيلة.

وحتّى نكون على بيّنة من التقيّد بالتسلسل المنهجي الذي أعلنا عنه منذ البداية، فإن هناك دراسات تذكر أنّ البواكير لم تكن مع الاستعمار الفرنسي، وترجّح أنها سابقة لهذه المرحلة، وتبيّن أنّ الممارسة الفنيّة متواجدة إبان الحكم العثماني في تونس؛ وهو ما يذكره (شربل داغر) في كتابه (اللوحة العربية بين سياق وأفق): "إنّ الملوك العثمانيين كانوا يستجلبون الرسامين من أجل رسم صورهم الشخصية التي تبدو عليها الوجاهة والسلطة والحكم" (داغر، 2002: ص27). إلاّ أنّ هناك من لا يرى في تلك الممارسات الأولى علاقة بالمنجز الفني الجمالي، خاصة أنّ المنجز ارتبط آنذاك برسم (البورتريهات) للسلاطين العثمانيين، ويذكر في هذا الصدد "أنّ الرسم المسندي بدأ في الظهور في تونس في منتصف القرن التاسع عشر. كان أحمد باشا باي (1837-1855) شديد الاهتمام بهذا النوع من الرسم. ووجد في رسوم البورتريه وسيلة لتخليد صورته مثلما وجدها من تسلموا الحكم بعده. وأول فنان تونسي ظهر في هذه الفترة، انطلاقا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هو أحمد عصمان الذي مارس الرسم المسندي وهو ابن الجنرال عصمان، المنتمي إلى جيش الباي، وقد تفرّغ لرسم البورتريه" (داغر، 2002)، فكأنّنا بالرسام في تلك الفترة يقوم مقام آلة التصوير الفوتوغرافية، ولعل هذا جعل النقاد والباحثين لا يولون الاهتمام الكبير لتلك الفترة بالإضافة إلى عدم عثورهم على مصادر أو مراجع مؤكّدة لتلك الفترة تحديدا، وهو ما لا ينكره علي اللواتي إذ يقول "إنّ نقص الوثائق حول هذه البدايات البعيدة للرسم في تونس وقلة أعمال أحمد عصمان تقلّص في معلوماتنا لتجعلها محصورة فقط في الشهادات الشفهيّة المتناقلة من جيل إلى جيل آخر حول تكوينه وإنتاجه الفني، حيث لم يرد إلينا إلاّ قليلها" (Louati, 1977, pp21-22)

منجز الفنان المُستَجْلبْ، الاستيطاني: بعد تمثيلي للتراث تلفّه أيديولوجيا استعماريّة

يُفرد فاتح بن عامر جزءا كبيرا من كتابه (الحداثة في الفنون التشكيلية التونسيّة)، يذكر فيه أنّ "حضور الفنون التشكيلية في البلاد التونسية حدث سنة 1881 تزامنا مع ذكرى مرور ثلاث عشرة سنة على توقيع معاهدة باردو للحماية وكان ذلك من خلال افتتاح المعرض الفني الأوّل، (الصالون التونسي الأوّل) الذي نُظم من قبل معهد قرطاج وهو أهم مؤسسة ثقافية للجالية الفرنسية آنذاك" (بن عامر، 2014: ص25)، ولمّا كانت تونس من المستعمرات الفرنسية القريبة إلى فرنسا جغرافيا، وفد عليها عدد لا بأس به من الفنانين التشكيليين الفرنسيين، الأمر الذي سمح ببعث تقاليد تشكيليّة غربيّة (ذات توجيه فرنسي بالأساس)، ما لبث التونسيون ينخرطون فيها ويساهمون في تشكيل ملامحها قبل الاستقلال وبعده باستيعابها والفعل فيها" (بن عامر، 2014، ص25)، وهو ما لا ينفيه سامي بن عامر ويؤكّده في مؤلفه الحديث النشر (قاموس مصطلحات الفنون)، بقله إنّ المنجز الفني مُستجلب من الغرب في قوله، "وبقدوم عدد من الفنانين الفرنسيين والأوروبيين الذين استقروا في تونس خلال فترة الحماية الفرنسية، شهد الرسم المسندي حضورا ملحوظا إلاّ أنّ هؤلاء الفنانين قد أنتجوا ما سمي بالفن الاستعماري الذي ارتبط جلّه بأيديولوجيا المستعمر وتأسّس على قيم تقليديّة تعتمد على واقعيّة توثيقيّة واستشراقية، تغذيها الرغبة في التعرف على الأشياء المجلوبة والغربيّة" (بن عامر،2014: ص583).

تأسيسا على رأي الباحثين نستنتج الغاية التي تبرّر الوسيلة، فالغاية من استدعاء مكوّنات وعناصر التراث بكثافة في منجز الفنان المستوطن لم تكن انبهارا وإعجابا بهده الثقافة الجديدة، وشاهدنا أنها عرضت بشكل تمثيلي يخلو من الجماليّة، فلم يحضر كقيمة إبداعية لنتاج جمالي بل ظهر مسقطا مُستلبا، كيف لا يكون كذلك وهو فعلا نتاج الاستلاب الاستعماري، وهو غاية لا يمكن إدراكها إلا من خلال السيطرة على ثقافة الشعب وبالتالي حضارته "وهذا هو وضع الواقع الفني في البلاد العربيّة كلها منذ بداية السيطرة

الشعبيّة والاستعمارية التي كانت في الواقع سيطرة حضارة على حضارة" (عفيف، 1980: ص35).

ولأنّ بداية الممارسة التشكيلية كانت مع الفنان الوافد وفي ظل الحماية الفرنسية فقد تأكّد القول بأنّ انطلاق الممارسة التشكيليّة ارتبط بأهداف آيديولوجية ذات أبعاد كولونياليّة واضحة، "ففي الفترة التي تأكّد مفهوم الحداثة في الغرب، وأقرّ بالتضاد وبإحداث القطيعة مع الفنون التقليديّة وأفضى إلى ظهور اتجاهات فنيّة متنوّعة كالدادائيّة والسورياليّة والتكعيبيّة والمستقبليّة... إلخ، بدأت انطلاقة الرسم في تونس بالاعتماد على أسس تقليديّة مرتبطة بمحاكاة الطبيعة ذات طابع استشراقي، ممّا جعل هذا الرسم ينفصل في بدايته عن تطوّر البحث التشكيلي العالمي في ذلك الحين، ويساهم في إرساء ذائقة موجّهه نحو هذا النوع من التعبير" (بن عامر،2021: ص583).

ولمن يبحث في سيرة الفنانين المستشرقين عامة سيجد أن هذه النظرة التمثيلية لمقومات الثقافة مبثوثة في منجزاتهم بكثافة، القصد منها خدمة أهداف السلطة من أجل التغلغل والسيطرة على البلاد. والرائي في منجزات هؤلاء الفنانين المستجلبين يلاحظ أنّ إدماج مكونات التراث الثقافي المحلّي من عادات وتقاليد وتاريخ...، ظهرت بشكل تمثيلي بانت فيه عناصر التراث بكثافة وغابت فيه البنى والقيم الجماليّة، ما جعلها تنعكس على المنجز الفني الذي ظهر محلي الصورة غربي التقنية، مُسْتبطن النيّة، وهكذا تتجلّى الأيديولوجيا الإستطيقيّة التي اتصف بها الفن الاستعماري في ذلك الحين حيث كان لها التأثير الكبير على مسيرة الحركة التشكيليّة في تونس على حدّ قول سامي بن عامر.

تستجلب أعمال الفنانين المُستجلبين للوهلة الأولى الإعجاب والانبهار الذي قد يصل إلى حالة الاعتزاز بمكونات وعناصر الثقافة التونسية من واقع اجتماعي يومي وعادات وتقاليد وطقوس واحتفالات وعمارة ومعمار،... إلاّ أنّ المطّلع على سياسة السلطة الاستعماريّة ومناهجها الاستيطانيّة يكتشف الغاية التي بررتها السلطة بالفن، إذ غلب على المنجزات السمات الغربيّة التي يحتفي ظاهرها بالثقافة ومكوناتها الإنسانية والحضاريّة والتاريخيّة بينما يلفّ باطنها البعد الاستيطاني الذي يتجلّى بدوره في إظهار صورة متميّزة ذات أبعاد ثقافيّة وتربويّة وعلميّة للسلطة الفرنسية، بيد أنّ ذلك لم يكن هدفها البتّة، بل يكمن في إمكانية مزيد استجلاب المستوطنين الفرنسيين.

ومن هذه النوايا الاستيطانية المغلّفة في قالب ثقافي وعلمي، نخلص إلى أنّ دوائر الفن الاستعماري حينها والتي انهمك الفنان الوافد في معالجتها من خلال التغلغل داخل الثقافة المحليّة فكان أن عمل على استحضار مكوّناتها ولا سيما في الرسومات التي عالجت الشخصيات في أوضاعها اليوميّة والاهتمام بلباسها التقليدي الذي استحضره الفنان المستوطن تقريبا في كلّ رسوماته وعمل على إظهاره بشتى تفاصيله، حتى أنه لم يتوقف عند رسم القطع التي يتكون منها، بل عمل أيضا على رسم الجزئيات والتفاصيل ذات العلاقة به، من رسم للأوشام التي توشي أجساد النساء وقطع الحليّ التقليدي وأغطية الرأس... إلخ، ومن رسم الرجال وهم منهمكون في قضاء شؤونهم اليومية أو جالسين في المقاهي أو رسم احتفالات الزواج أو الختان مع التركيز دائما على رسم الملابس التقليدية.

كل ذلك أرادته السّلطة الاستعماريّة وحبكة الفنان المستوطن، فقد أرادت هي أن تُسبغ على الفنون التشكيليّة الصفة الثقافيّة والعلميّة آنذاك وبيان الانبهار بالثقافة المحليّة للشعب التونسي في منجزه الفنّي، وهكذا بدت المنجزات الفنيّة في ظاهرها إعجابا واعتزازا بالهوية الوطنية للشعب التونسي، وإن كانت الهويّة لا تتلخص في استحضار الرموز التراثية أو مكونات التقاليد والعادات وحسب، فإنّ النيّة واضحة لا سيما عندما نعلم أنّ المعارض التي كانت تحتفي بهذه الرسومات وأصحابها كانت تشرف عليها وتتبناها السلطة المُسْتَعْمِرةْ آنذاك لتراقبها وفي ذات الوقت تمرّر سياستها الاستعماريّة، ولعلّ الصالون التونسي الذي نظّمه معهد قرطاج في سنة 1894 -وقد أسّس بعد ثلاث عشرة سنة من إمضاء معاهدة باردو في 12 ماي1881

وهي الفترة التي استطاع الفرنسيون خلالها التّحكم في إدارة المستعمرة- كان الأداة الأساسيّة لإرساء هذه الإيديولوجيا الاسطيتيقيّة التي اتّصف بها الفن الاستعماري في ذلك الحين حيث كان لها التأثير الكبير على مسيرة الحركة التشكيليّة في تونس. كان من هدف هذا الصالون تلميع صورة الحماية الفرنسيّة بإعطائها أبعادا ثقافيّة وعلميّة" (بن عامر، 2021: ص583)، وهو ما يؤكده فاتح بن عامر أيضا في قوله "إنّ هدف المعهد من تنظيم الصالون وبعثه هو أن يضفي على الحضور الفرنسي بعدا ثقافيا وعلميا، ولم يكن ليخفي رغبة في استجلاب فنانين مولعين بالضوء واللون والمناظر الأصيلة وتوطينهم في تونس استكمالا للمشروع الاستيطاني" (بن عامر، 2014: ص25). وهكذا، يروّج المستعمر لسياسته الاستيطانية من خلال استحضار مكوّنات التراث الثقافي للشعب التونسي بكثافة ما يجعله يكتسب شرعيّة وفي ذات الوقت يستجلب مستوطنين جدد والسيطرة عليه من خلال حضارته التي جعلها ساكنة ومستلبة رغم أنها طاقته للتجدّد والتطوّر.

غير أنّ ما لا يمكن إنكاره في هذه الأثناء هو أنّ هذا الأسلوب الممنهج من قبل سلطة الاستعمار قد ساهم في التأسيس لقاعدة جديدة لم تكن موجودة قبل مجيئها وهي قاعدة الفن والجمهور والعرض والطلب، وبالتالي خروج الفن من قصور البايات إلى صالات العرض، وحتى نكون منصفين أيضا ليس في حق السلطة الاستعماريّة ولكن في إمكانيّة النظر إلى المنجز الفنّي من وجهة نظر أنّه فتح الباب أمام الفنانين المحليين لاعتماد التقنيات الغربية في منجزاتهم، كما لا ننكر أنّ استلهامهم لمكونات التراث الثقافي اليوم هي وثيقة سجّلت وحفظت بعضا من عادات وتقاليد ومعارف التونسيين في ذلك الحين لم نكن لنعرفها لو لم يسجّلها المنجز الفني على سبيل العادات والتقاليد الشعبيّة المحليّة، وإن غلبت عليها المشهديّة في بعض الأحيان كرسم مشاهد من البادية في حضور شخصيات بدويّة لا يهمل الفنان رسم ثيابها التي تحضر بكلّ مُعطياتها التقليدية من الزركشة بأيقونات تراثيّة إلى الجسد المُوشّى بالوشم مع التركيز على السمات بالإضافة إلى استحضار معالم التراث التونسي التقليدي كحفلات الأعراس بتفاصيلها أو جلسات المقهى والحمام... إلخ، إلى جانب رسم المشاهد والمناظر الطبيعية كرسومات مدينة سيدي بوسعيد أو المدينة العتيقة وغيرها. ورغم كلّ ذلك إلاّ أنّ السمة الاستعماريّة ظلّت واضحة في أعمال الفنانين الأجانب، إذ حصرت منجزاتهم الثقافة التونسية في جسد المرأة (اللباس التقليدي) والمشهد الواقعي (المعمار، والسوق، والمناظر الطبيعيّة ومظاهر الاحتفالات،...)، متغافلة عن كل مظاهر الحضارة والتاريخ. كما وقع إفراغ المنجز الفني من كل ما من شأنه أن يظهر جماليات البلاد التونسية وعمقها التاريخي وسماتها الحضاريّة؛ ومن ذلك عدم استحضار جماليات التراث المعماري وتصاميمه الفنية ذات السمات الإسلامية كالنقوش وروعة تشكيلها، والأقواس وحنكة تصميمها، والزخارف والفسيفساء والخزف وتقاطعاته الهندسية...، بل حضر الجسد النسائي والمشاهد الطبيعية والبساطة في الملامح...، وكلّ ذلك من أجل إثارة فضول الأجانب وبالتالي جلبهم للاستيطان في بلادنا على غرار الأسلوب الذي اعتمده المستشرقون عادة لرسم صورة الشرق من منظرهم. وهكذا بدا جليّا أنّ الفن لم يكن في خدمة شواغل الإنسان المحلي وتطلعاته إلى المشاركة في الفعل الثقافي، بل كواجهة ثقافيّة للحضور الفرنسي، حتى أنّ التظاهرات والمعارض لم تكن من أجل التشجيع على الفن في حدّ ذاتها بل أرضيّة لبسط آيديولوجيا سياسيّة ذريعتها الثقافة والفن وأهدافها استعماريّة استيطانية.

وفي هذا السياق يمكن أن نُجمل على نحو منفتح أنّ هذه الممارسات رغم اتسامها بالبعد الآيديولوجي واستثمارها للتراث الثقافي لنفس الغاية فإنها قد أسّست وساهمت في انطلاقة الفنون التشكيليّة في البلاد التونسيّة التي تحوّلت معالمها مع الفنان المحلّي الذي تشرّب التقنية من هذا الفنان الغربي سالف الذكر، واطلّع على مدارس التشكيل الغربية وتياراتها الفنيّة ليحاول لاحقا الدفاع عن هويته الوطنيّة بطريقته.

منجز الفنان المحلّي، الجيل الأوّل: الموروث الثقافي من الإسقاط التمثيلي إلى الحضور الجمالي

إنّ الحديث عن المنجز الفني المحلّي لا يمكن فصله عن سابقه، ذلك أنهما في تعالق، فأغلب فنّاني جيل الرواد قد تشرّبوا تقنياتهم وأحيانا أساليبهم من الفنانين المستوطنين في تونس آنذاك، على غرار (الهادي

الخياشي) (1882-1948) و(جيلاني عبد الوهاب) (1890-1961)، اللذين تلقّيا تكوينهما في ورشة إميل بينشار (Emile Panchart)، بينما تلقّى (يحي التركي) تكوينه في ورشة ألبير ماركيه (Albert Markert)، وتعلّم (عبد العزيز الرايس) عن أرمان فارجو (Armand Verjeaud). وفي نفس المضمار يتحدّث الباحثون في تاريخ الفنون التشكيلية التونسيّة أنّ بواكير الفن الحديث كانت مع الفنان (جيلاني عبد الوهاب) الذي كان يشارك في صالونات العرض جنبا إلى جنب مع الفنانين المستوطنين ولعل انتماءه إلى ورشة (بيشار) قد يسّر له ذلك، غير أنّ سفره إلى فرنسا ودراسته للفن فيها واطلاعه على التّجارب الفنية العالمية والتقائه بـ(بابلو بيكاسو) وصداقته مع (موديلياني) ومشاركاته في صالون الخريف جعله لا يعود إلى تونس حتى وفاته.

ولكن حتى لا تتّخذ دراستنا منحى تاريخيا صرفا نحو سبر تاريخ الفنون التشكيليّة التونسية في تفاصيلها نعود لبحثنا حول الاستلهام من التراث الثقافي في المنجز المحلي عن الفنان التونسي: هل اتخذ نفس المسار عند قرينه الغربي أم تميّز بالحياد؟

منجز فناني مدرسة تونس (جيل الروّاد): الإذعان للهويّة الوطنيّة، (تونسة الفن)

سبق وأشرنا أنه لا يمكن فصل الممارسة التشكيلية المحلية عن سليلتها الاستعماريّة، فأغلب الفنانين المحليين كانوا في علاقة مباشرة مع الفنانين الأجانب في تونس، حتى أنهم تشربوا عنهم التقنية والأسلوب، ولعلّ فناني جماعة مدرسة تونس، وهي إحدى هذه النتاجات باعتبارها كانت خليطا في بدايتها من الفنانين التونسيين والمستعمرين وحتّى من الجاليات المستوطنة في تونس حينها، "ويمكننا بمقاربة بسيطة بين أعمال الفنان يحي التركي (الملقب بأب الفن التوني) أو أعمال عمار فرحات (الملقب بفنان الشعب) بأعمال الفنان الإيطالي الأصل (موزاس ليفي) أو بعض أعمال الفنان (بيار بوشرل) أن نتبيّن مدى التقارب الأسلوبي والتقني بين أعمال هؤلاء وأولئك (بن عامر، 2014: ص45).

وحول هذه الجماعة فقد كانت بدايتها عام (1949) في شكل تجمع فني بين الفنانين الغربيين وهم (بيار بوشرل)، و(موزاس ليفي)، و(ألكسندر فيشي)، و(جيل للوش)، و(يحي التركي)، و(عمار فرحات)، ثم التحق بهم كل من (بيار برجول)، و(جلال بن عبدالله)، و(إدغار النقاش)، و(عبد العزيز القرجي)، و(علي بلاّغة)، و(الهادي التركي)، و(الزبير التركي)، و(صفية فرحات)، و(إبراهيم الصحاك)، و(حسن السّوفي)، و(عبد القادر القرجي) و(فريال الأخضر)، وكانت تحت رئاسة بيار بوشرل غير أنه وبعد استقلال البلاد التونسيّة نقل هذا الأخير رئاسة الجماعة إلى الفنان التونسي يحي التركي، وكأنه بذلك يعلن ضمنيا الاستقلال الثقافي وبالتالي الفنّي ما حدى بفنانيها إلى المسارعة بتونسة المنجز الفني.

ويتحدث عن ذلك فاتح بن عامر فيقول: "إن اسم الجماعة الفنية هذه مرتبط ارتباطا عضويا بالمكان أو بتونس وأنّ تحويل الممارسة التشكيلية من ممارسة غربية إلى ممارسة تونسية (تونسة) تطلّب هذا المجهود من ابتكار أسلوب فني خاص كانت المواضيع فيه ذات أولويّة، خاصّة في الإعراض عن رسم البايات والشخصيات السياسيّة والتوجّه إلى رسم المشاهد والفئات والطبقات الشعبيّة بحضور واضح للشاشيّة تعتلي رؤوسا لأجسام تكتسي لباسا غربيّة، كأنه دلالة على حداثة المجتمع التونسي" (بن عامر 2014: ص82). ومعنى ذلك أن الفنان الغربي كان يرسم نفس الشخصيات، ولكنه يرسمها باهتة الملمح كسولة السمات في أحيان كثيرة بسيطة الحضور، ليعبّر من خلال كلّ ذلك عن هويّة مستلبة ومجتمع مستضعف يساعد على تشجيع المستوطن على عدم الخوف من سكان هذه البلاد وقدومه نحو أرض يسعد بالعيش عليها، ولهذا جاءت رسومات الفنان المحلّي كردّة فعل وإن لم تكن مقصودة ربما في ذلك الحين على تلك الرؤية، إلا أنّها تنبهت إلى ذلك فانساقت في تمثيل الهويّة وجعلها تقريبا الإطار العام الذي تولّدت فيه المنجزات الفنية حيث تواشج فيها البعد الثقافي وتقاطع البعد الاجتماعي والتاريخي.

من الواضح هنا أنّ الاتجاه التكويني للفنان المحلي جعله ينهمك في الاستلهام من تراثه الثقافي حتى

يسبغ البعد المحلي على الممارسة التشكيليّة بكلّ أبعادها ومكوناتها، فعمل على استدعاء أيقونات موروثه الثقافي واستحضار معالم تراثه الحضاري والتاريخي وخاصّة رائدها الفنان يحي التركي، الذي حاول تأصيل المنجز الفني فأسبغه بمشهديّة مُغرقة في التقاليد التونسيّة التي كان يستثمر فيها كلّ مكونات الحياة الاجتماعيّة المحليّة من شخوص ومعمار وعادات وتقاليد مُستفيدا في كلّ ذلك مما تعلّمه عن أمّه التركيّة الأصل التي كانت بارعة في فن التطريز، ومن خصوصيات الثقافة التونسيّة وكذلك ممّا تعلّمه من تقنيات وأساليب غربيّة نهلها من دراسته وزيارته إلى باريس، ولعلّ هذا ما جعل "الأجانب يعجبون بصور الرسام العربي يحي التركي ويجهشون لتجانس ألوان رسومه ولطرافة موضوعات صوره ذات الطابع العربي الخاص المنزه عن الابتذال ويمتاز الرسام يحي التركي بمبتكراته وتخيلاته التي يستوحيها من التاريخ القديم (سامي بن عامر، ص587). ودون أن نغفل عن الفنان عبد العزيز الرايس الذي تفاعل بدوره مع بيئته المحليّة ولا سيما مع محيطه الجغرافي لنجده يبدع في رسم شواطئ وشوارع مدينته من (خير الدين) و(الكْرَمْ) و(حلق الوادي) و(صلامبو) و(المدينة العتيقة)، غير أن الفنان ورغم تكوينه في ورشة أحد الفنانين المستوطنين سالفي الذكر، إلاّ أنه ابتكر لنفسه أسلوبا خاصّا بعيدا عن التناص مع رديفه الغربي الاستيطاني، فرسوماته لم تكن استجابة لما تعلّمه من معلمه المستوطن بل "تشير إلى قدرة الفنان على تحرير نفسه من النظريات التي تلقاها. نحن ندرك من خلال لوحاته العديد من اللمسات التي ليست سوى ترجمة سعيدة وبسيطة للتّواصل الفردي مع الطبيعة" (Lasram, 2006,p 74).

ويبدو أنّ هذا الاتجاه التكويني قد تحدّدت معالمه كذلك حول مفهوم الفن الوطني، أي الفن التونسي الأصيل، ذلك أنّ الرسومات في معظمها ارتبطت بالمواضيع الشعبيّة لتحتمل في أحيان كثيرة عناصر البيئة الاجتماعية والحضاريّة والجغرافيّة والتاريخيّة التونسيّة، ولتكون المكوّنات الإبداعيّة في العمليّة التشكيليّة، فاستلهمت واستحضرت وسجّلت بأسلوبها الخاص ولكن ليس المتفرّد باعتباره رديفا لما قدّمه الفنانون الغربيون المستوطنون في تونس آنذاك، إلا أن الاختلاف كان على مستوى تحرير التقاليد من الصورة التي كرّسها الفنانون المستشرقون، الذين ركزوا على كل ما يخدم السياسات الاستيطانيّة وأهدفها ولم يهتموا بثراء البيئة الثقافية والحضارية والعربية الإسلامية، والذي انهمك الفنانون التونسيون في ردّ الاعتبار إليه، "فاستلهموا من مرجعيات من التراث العربي الإسلامي كالمنمنمات ومن الفن الحديث مثل هنري ماتيس، ولقد انتهى هذا التوجه إلى تعامل حر مع الألوان والخطوط مثلما نجده عند يحي التركي وعمار فرحات. وتعلّق الزبير التركي بإبراز ملامح شخصيات يعايشهم في إطار الحياة اليوميّة الحضريّة واهتم جلال بن عبد الله وعبد العزيز القرجي بالمنمنمات واعتنى ببلاغة بالموروث المتّصل بالرسم تحت البلّور" (بن عامر، 2021: ص588).

ظلّ الفنانون المحليون يعملون على استحضار معالم التراث في منجزاتهم وكانوا يصرّون على الاستلهام من البيئة التقليديّة التونسيّة بكثافة، نذكر في هذا الإطار قولا للفنان زبير التركي أحد أعمدة مدرسة تونس الفنيّة "يجب على الرسام التونسي أن يقوم بمجهود جبار ويعبّر تعبيرا صادقا عن بيئته التي يعيش فيها (...)" ثم يضيف: "أعتقد شخصيا وكفنان يشعر بهذه الصعوبات أن المثابرة في الاستلهام سواء من ناحية الموضوع أو طريقة الأداء يجب أن يكون من صميم الحياة والتقاليد التونسيّة، لكن ينبغي في آخر التفتيش عن الجذور والأصول في روح جوهر التونسية العربيّة الصميميّة" (بن عامر، 2014: ص80). ونجده لا يغير رأيه هذا بعد عشرين سنة (القول الأول 1964 والقول الثاني 1984) (بن عامر، 2014: ص80)، "إني مقتنع بأن المحاولات التي ظهرت في تونس قد تقترب أكثر إلى التوفيق إذ ركزت على التقاليد التونسية كمصدر إلهام، لكني أشك كل الشك في التفاعل مع النزعات المعاصرة ولو أقحمنا فيها بعض الحروف العربيّة أو صومعة أو باب مسجد، فالمهم هو قدرة الفنان على التعبير في غير تعقيد يجعله يذهب إلى المدارس الغربيّة ليحصل منها على الرشد ثم يعكس ذلك على تعبيره قصد تقديم شيء أصيل... هذا في نظري لا

يمكن أن نجني منه فنّا طريفا وأصيلا... فمشاكلنا ليست مشاكل المجتمع السويسري...، إن إبراز الأثر ذي القيمة العالميّة سوف لا يحصل إلاّ عن طريق القوميّة والذاتيّة والثقافيّة" (الصباح التونسيّة، 1982/11/20).

تأسيسا على هذا الاستشهاد تظهر دعوة فناني هذه الجماعة الملحّة إلى تونسة الفن وتخليصه من البعد التمثيلي للمورث الحضاري الذي أسسه الاستعماري، وكانوا يصرون على أهمية احتراف الفنان لصنعة وحرفة حتى يكون متمكنا من العملية التشكيليّة، وقد لا يبدو ذلك غريبا خاصة إذا علمنا أن أغلب فناني هذه الجماعة من جيل الرواد ينتمون إلى عائلات تعمل في ميدان الحرف والصناعات التقليديّة، ما يدعم بالتالي آليًا توجه الأبناء إلى الاقتداء بحرفة وصنعة أوليائهم وجعلها أصل العملية الإبداعيّة. ومن بين هؤلاء الفنانين نذكر علي بلاغة، "هذا الفنان الذي افتتح محلاً بالمدينة العتيقة لبيع القطع القديمة والنادرة ولبيع الأعمال التي يقوم بإنتاجها بتقنيات الرسم مع توظيف لتقنيات تقليديّة مُستقدمة ومستنبطة من الحرف الشعبيّة. يرسم علي بلاغة على الخشب رسوما محفورة وغائرة في لحم المادّة الخشبيّة ثم يستعين بهذا الحفر بصياغة الأشكال وتلوينها ليبرز المشهد المرسوم، كما يستعين بتقنيات الرسم على الزجاج وبالخط العربي (الكوفي القيرواني) لإنجاز لوحاته، متبيّنا مقولة استنباط التقنيات من التراث الحرفي التونسي بحجّة الأصالة الفنيّة" (بن عامر، 2021: ص81).

بناء على ما تقدّم، نلاحظ أن العوامل التي دفعت الفنان التونسي للبحث في الهوية التونسية وإدراج مكونات التراث المحلّي بتفاصيلها وجزئياتها ولكن بتقنيات وأساليب مختلفة لم تكن مجرّد تعلّق بالتراث أو استدعاء واستلهام للثقافة التونسيّة بقدر ما كان عدم اكتفاء بالطرح الأوروبي في المنجز الفني، والذي رأى فيه أنّه جمّد الهوية الوطنيّة في مجرّد رموز وأشكال لا تبرز الثراء والقيمة، لذلك كان ردّهم بالاستلهام من التراث نوعا من ردّ الفعل، القصد منه منح أعمالهم صبغة الهويّة المحليّة والوطنيّة، ذلك أن خطابهم كان ملتفا بإيديولوجيا يقرّها.

ويؤكّد هذا كلّ الباحثين في الحقل التشكيلي التونسي، ذلك أن هذه الجماعة كانت تحتفي بالبيئة التونسية وتقاليدها وعاداتها ومكوناتها الحضارية في خطابها التشكيلي وتنادي بتونسة الفن، أي منح الفنون التشكيلية الهوية التونسية، وهو خطاب مزدوج الاتجاه، فمن جهة ينادي بالمحليّة بابًا للعالمية ولتأكيد الشخصيّة الوطنيّة بأبعادها الحضاريّة وأبعادها الثقافيّة، وهو ما يتوافق مع تطلعات وطموحات الدولة الحديثة في الستينات وهو من الجهة الأخرى يهاجم الآخرين الفنانين المجدّدين أو المتأثرين بالتيارات الفنية الغربيّة والعالميّة المعاصرة، أولئك الذين يرون في البحث التشكيلي نافذة على المعرفة وعلى بناء خطاب جمالي حديث، خاصة في الثمانينات". حتّى أن عمليّة البحث في المؤلفات التي اهتمت بتاريخ المنجز الفني لمدرسة جماعة تونس أو الحوارات التي وردت على لسان فناني هذه الجماعة أحالت كلّها إلى اهتمام فنانيها وتشبثهم بالاستلهام من (البيئة المحلية)، (التقاليد التونسيّة)، (الجذور والأصول)، (القومية الذاتية الثقافية الحضاريّة الأصيلة).

وهكذا ننتهي مع مرحلة الاستعمار إلى رسم هوية جامدة مع الفنان المستوطن وهويّة متفاعلة ومتطوّرة مع الفنان التونسي وإن تماهت مع سلسلتها. وحتى إثر استقلال البلاد التونسيّة وتحويل رئاسة مدرسة تونس إلى الفنان التونسي يحي التركي واصلت جماعة مدرسة تونس في رسم الهوية التونسية التي تحوّلت معه هوية الفنان المنجز من الغريب عن هذا التراث المحلي وغير الواعي بمقوماته إلى فنان مُدرك لتراثه ومتأصل فيه من أجل "تحقيق عمل فني ينتمي إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية وهذا التحقيق يمر بثلاث مراحل: رفض الفن الغريب أوّلا والكشف عن معالم الشخصيّة الذاتيّة ثانيا ثمّ مرحلة تمثّل هذه الشخصيّة في الاعمال الفنيّة" (بن عامر، 2014: ص81).

ولكن ومع كلّ ذلك، تبقى مدرسة جماعة تونس أول مدرسة فنيّة تونسيّة لها بصمتها في تاريخ المنجز التشكيلي التونسي، إذ ازدهرت الفنون التشكيلية في عهدها ولاسيما بُعَيْدَ الاستقلال فقد ظهرت ممارسات فنية متجدّدة ومختلفة عن ممارسات الفنانين المستوطنين، كما اختلفت الأساليب الفنية والتقنيات وظهر بالتالي عدّة فنانين لا زال تاريخ الفن التشكيلي التونسي يشهد لمنجزاتهم إلى اليوم، ويذكر علي اللواتي حول هذا، "إنّ الأهم في ما يخصّ جماعة مدرسة تونس ليس وضوح رؤيتها الفنية وإحكام اختياراتها الأسلوبية وإنما بروزها كحدث أساسي في الحركة الفنيّة وتطورها شيئا فشيئا إلى ظاهرة ذات فعالية كبيرة في الحياة الثقافية في تونس. فقد كانت الإطار الأول لتجمع الفنانين في تونس وانتسب إليها كبار الرسامين الرواد مثل يحي التركي وعمار فرحات واقترن اسمها بمحاولة تأسيس تقاليد محليّة للرسم رغم غياب أيّ مجهود تنظيري واضح لتجديد ملامح تلك التقاليد" (عفيف، 1980: ص178-179)

غير أنّ عدم انضمام الفنانين الشبان لها وحفاظها على نفس المنطلقات الفنيّة ذات المحامل التي بدت نوستالجية في شأن الهويّة والتراث قد جعل مدرسة تونس تفقد بريقها لفائدة الرعيل الثاني من التشكيليين التونسيين الذي بدا مناهضا لذلك رغم أنّه كان يشاطرها المنجز شكلا ومضمونا في بداياته، ولكنه تحوّل عن ذلك لأن الفن منتج بصري بالأساس ومبني على الاستنباط والاستلهام إلى جانب الاطلاع على مدارس الفن الغربي، ولهذا نجد فناني هذا الجيل تحولوا عن الهوية والأصالة والعراقة نحو الحداثة والتجريد... في هذه الأثناء يبقى السؤال مطروحا هنا: الجمالية التي طرحتها جماعة مدرسة تونس، ألم تبقى مركزية ومخصوصة في تاريخ المنجز الفني التونسي إذا ما قارنا بينها وبين منجزات الفنانين المستوطنين؟ وينضاف سؤال آخر لا يقلّ عنه أهميّة: هل انحصر المنجز الفني في تونس فقط في اللوحة المسنديّة في كل مراحله التاريخيّة أم تحوّل لفائدة تقنيات وأساليب وممارسات أخرى؟

التحولات الجذرية مع المحافظة على استثمار التراث التخلص من التمثيلي لفائدة الجمالي

شهد المنجز الفني مع الرعيل الثاني من الفنانين التشكيلين تحولات جذرية خاصة على مستوى التقنية، فقد حرص الفنان التونسي على إبراز الطابع المحلّي وإظهار سمات الهويّة الوطنيّة إلاّ أنّه أسبغها بسمات الحداثة الفنية الغربيّة، ونستدعي دليلا على حديثنا هذا من أعمال فنان سبق له أن مثل التراث بنفس الطريقة التي تتلمذ بها عن قرينه الأجنبي، غير أنه ومع تقدم السنين طور من أسلوبه لتحضر الخطوط المتنوعة والألوان المتناسقة والمتباينة على حساب الرموز التراثيّة. كما حاول غيره من الفنانين اعتماد تقنيات جديدة على الممارسة الفنية حينها، ومن بينهم علي بالآغا الذي وظّف التراث كعلامة إبداعية في أسلوب تجريب عالج فيه تقنية الحفر تارة والتلصيق تارة أخرى وأحيانا معالجات فنيّة خطيّة يجتمع فيها البصري والرمزي بالمجازي، أمّا عبد العزيز القرجي، فقد تحوّل عن معالجة اللوحة وسطوحها إلى معالجة المادّة الطينيّة وتطويعها حسب رؤاه وأفكاره. بينما اهتمّ علي بن سالم بالبحث في العناصر الثقافيّة التقليديّة الشعبيّة لتوظيفها في تكوينات تتماهى مع المنمنمات العربية الإسلامية القديمة. وتميّز حاتم المكي بتنوع رؤيته وبحوثه الفنيّة. أمّا الهادي الخياشي فقد تناول الأوساط الاجتماعية الخاصة. واهتمّ كلّ من صفية فرحات، ومحمد نجاح وعلي ناصف الطرابلسي بالنسيج الفنّي واتّخذوه أسلوبا لمنجزاتهم الفنيّة فاستلهموا من التراث علامات وأيقونات نسجوا من خلالها أفكارهم ورؤاهم لنجد زرابي فنيّة تحتمل فكرا وتنأى عن الأرض لتحتفي بالجدار معلّقة. في حين جاءت منجزات كل من عبد الوهاب الجيلاني، وحسن السوفي، وفتحي بن زكور...، مستفيدة من التراث ولكن ليس بإعادته وتكراره وإنّما باكتشافه ومكاشفته واستعارة عناصره ضمن رؤية مخصوصة وحداثيّة.

منجز الفنان المطلع على الحداثة الغربيّة: انتفاضة المنجز الفني في حضور الموروث الثقافي

لا تفتأ السنوات تتقدّم حتّى يشهد المنجز الفني بدوره تحولات وتطورات لا سيما في ظل ظهور جيل أكاديمي مطّلع عن كثب عن الحراك التشكيلي الغربي، جيل جعل الممارسة التشكيلية تنتفض وتتحرّر من

القوالب الجاهزة ومن النمطيّة التي أسبغها عليه الفن الاستعماري زمنا بعينه ظلّ متواصلا حتى مع فناني مدرسة تونس، وان اختلفت طريقتهم فإنها قد تشابهت معها في بثها لسلطة فكرية محليّة المضمون، ولكنّها سليلة الأولى في أسلوبها وتقنياتها، ليظلّ الفرق أنّها تربطه بالهوية والأصالة. ويعدّ هذا التطور تحولا على مستوى الإبداع الجمالي الذي نادت به كوكبة من التشكيليين لمناهضة الأيديولوجيا والإرث الاستعماري، محوّلة تشخيصية الجماعة المحليّة إلى تجريدية الحداثة الغربيّة، وهكذا تحوّل المنحى الفني من التشخيصي والواقعي إلى إنتاج تجارب متنوعة بين التجريد والتجريب والتشخيص الحر أو المحدث.

منجزات غيّرت مسار التشكيل التونسي ليتحول من البحث في التراث والأصالة في أسلوبه التشخيصي الواقعي والمشهدي إلى تجسيد رؤى وبحوث فنية جديدة تمّ تشرّب أساليبها من المدارس الفنيّة الغربيّة وتطعيمها بالمخزون التراثي.

ولأن الفنان يتطور ويتغير بدوره عندما يستقي معارف عصره ويتطلّع إلى فنون البلدان القريبة والبعيدة، فإن البعض من فناني مدرسة تونس غيروا أيضا من أساليبهم الفنيّة من خلال التفرّد بأساليب خاصة بهم على غرار حاتم المكي والهادي التركي الذي تأثّر بمنجزات كلّ من الفنان (جاكسون بولوك) و(مارك روثكو)، غير أنهم لم يرتؤوا التبعية بل اكتسبوا من هذه الثقافة الفنية شخصية متفرّدة ومنجزا ربط الأصالة بالتجريد والتعبير بالدلالة والعلامة بالرمز وكلّ ذلك من خلال اللون، منجزات جعلته يكون أحد أقطاب الفن التشكيلي التونسي وعلما من أعلام تاريخه.

وهكذا، عمل هذا الجيل على تغيير ملامح المنجز التشكيلي التونسي من خلال بسط توجهات جديدة أساسها القطع مع الفترة الاستعماريّة وما بعدها، فجاءت منجزاتهم مُشرّبة بالحداثة الغربيّة، فلم يعد استحضارهم للتراث والهويّة كواقع بل أصبح علامة وأيقونة يوظفها الفنان في أسلوب تجريدي، حتى أنّ التشخيص نفسه لم يغب عن منجزاتهم ولكنّه اتّخذ أسلوبا تشكيليا جديدا تحكمه الحريّة والتجريد، ويذكر الحبيب بيده في هذا الصدد، "إنّ التجريد في تونس قد كان بمثابة ردّة الفعل الحداثي المتأخر ضدّ فن جماعة مدرسة تونس المتلبّس بأصالة أصبحت هي الأخرى فلكلوريّة، فن أصالوي يبحث عن هويّة تونسيّة وكأن الهويّة في حاجة إلى البحث عنها" (بيدة، د.ت: ص47). وهكذا تحوّل المنجز التشكيلي عن المشهد الاحتفالي والبيئي والتشخيصي المُغرق في المحافظة والواقعيّة نحو التجريد، والتّحوير والاختزال والى التجريب والتحليل للواقع، وكلّ ذلك وفق ميولات الفنان وذاتيّة بحيث تداخلت حقيقة الوجود الخارجي للأشياء بواقع الإدراك الباطني.

والمتتبّع لسيرورة تاريخ المنجز الفني يلاحظ أنّه لم يقطع كليّا مع استنباط مقومات التراث واستلهام أيقوناته ولعلّ منجز الفنان نجيب بلخوجة يوضح ذلك، فالفنان حوّل العمارة التونسية للمدينة إلى بنية معمارية معتمدا في ذلك على آلية التكرار والتكوينات الخطيّة ما جعلها توحي في بنائها للخط الكوفي الهندسي أو العمارة الإسلامية بزخارفها الهندسية. بالإضافة إلى منجزات كل من حاتم مكّي والحبيب شبيل وخليل علولو وعمر بن محمود ورضا بالطيب ورفيق الكامل والحبيب بن فرج ومحمود التونسي وخليفة شلتوت وغيرهم التي بدت مُشرّبة بأساليب ومناهج الفن الغربي فتحوّل معها التراث والأصالة والهويّة من عبء الاستحضار البديهي إلى جعله علامة وأسلوبا يبتعد عن استنساخ الواقع ويقترب من التحوير والتجريد. وبينما جاءت أعمال كل من الناصر بالشيخ ونجا المهداوي استلهاما للخط العربي وتحويرا وتشكيلا بالحرف، فقد تعامل معه الأوّل كعلامة خطية وظفها ضمن خطاباته الجماليّة، وبنى من خلاله الثاني لنفسه أسلوبا فنيا متميّزا يبدو مرتبطا بالتراث، ولكنه تعامل معه كعلامة وأيقونة تشكيليّة ما زالت تميّز أسلوبه إلى اليوم كما رسمت خطوط تجربته الحروفيّة التي وصلت به إلى العالميّة. أمّا محمود السهيلي والحبيب بوعبانة والبشير الأخضر، فقد اهتمّوا بالمعالجة التشكيليّة الحرّة التي غلب عليها الاختزال والذاتيّة المُشبعة أحيانا

بالتجريد وعرفت فيما بعد بالتشخيصية الجديدة أو الحرّة والمحدثة، ومن بين الفنانين الذين احترفوا هذا الأسلوب الفنان (عادل مقديش) الذي جاءت شخصياته مكعّبة الشكل لتطفو في شفافية غطّت سطح اللوحة، شخصيات مستحضرة في أسلوب حكائي يصوّر لنا عبر الشكل الجازية الهلاليّة ويسرد عبر اللون سيرتها التي لا تنتهي في عالم محاط بالسرياليّة والغرائبيّة الملبّسة بجماليات التشكيل الخطّي وموشات بزخارف ونقوش التراث.

من خلال متابعتنا للمنهجية التي تقيدنا بها، بدت سيرورة تاريخ الفن التشكيلي التونسي في علاقة متواصلة ومتوائمة مع التراث وقد شهدنا تحولاته من مجرّد التعامل مع العلامات إلى الاحتفاء به كلون وتقنية وأسلوب، من عنصر حاضر إلى ثيمة تشكيليّة تتشكّل وفق خلفية ورؤية الفنان وذاتيّته. ليغيّر بالتالي أسلوب التعامل مع البيئة التونسية في حيّز العمل التشكيلي الذي يقدّمه، والذي يصبّ في خانة التأكيد على استلهام التراث البصري معمارا وخطّا وتزويقا وزخرفة وحرفا وتقاليدا إلى توظيف هذا التراث تشكيليا وفنيّا وأسلوبيّا. وقد لا يعني هذا التحوّل تغييرا جذريا وانفصالا التام بقدر ما يعني التواصل والتطور، وقد تذهب الفنانة والناقدة الأمريكية (سوزي جوبليك) إلى تأكيد ذلك بقولها "على كلّ حال فإنّه، وبكلّ تأكيد، فإن التقاليد اليوم ليست هي المحدد للوسائط ولا لغائية الفن، فهما في اكتشاف جدّ متواصل والتحولات الكبرى في العالم الحديث قد غيّروا طبيعة الفن وأيضا نفسية وتحفيزية الفنانين" (Moulin, 2000, p38) إذن التقاليد لا تعتبر هي المحدّد لتطور الفن من عدمه فما دام العالم في تحول وتطور مستمر فإن ذلك هو المحفز للفنان ليطور تقنياته وأساليبه ويرتبط بجذوره فيكون فنه خاصا به وليس تابعا.

ويمكن القول على وجه الإجمال هنا أنّ المنجز التشكيلي التونسي شهد تغيرات شملت عدّة مستويات في العادات التشكيلية التي تحوّلت عن التقيّد بالمشهد التونسي إلى تملّك أساليب جديدة في الإدراك والتصور والبحث، وشهدنا بذلك تعدّد التقنيات والأساليب الفنية والتشكيلية واستعمال المواد المختلفة لتتحوّل اللوحة إلى مساحة تتفاعل فيه المواد والتقنيات والأفكار، وتستند إلى فكرة ابتداع مفردات من الأشكال ومن العناصر اللونية والمؤثرات البصرية المتجاورة للواقع المرئي وللمُعطى اللوني لتضطلع بالتالي بذاتية الفنان وترسم رؤيته وتوجهه، ولعلّ ذلك كان دافعا مهمّا للتحولات الجذريّة التي شهدها المنجز الفني في مراحله المتتالية لنشهد بذلك منجزات متجدّدة تشرّبت من الفكر الغربي وأساليبه وتلبّست في الواقع المحلّي لتكون أصيلة بمعناها الانتمائي وليس التبعي التقليدي.

ولكن ومع ذلك، لا يمكن لتاريخ الفن التشكيلي التونسي أن يُنكر مساهمة وتأثيرات التوجّهات التي رسمتها المرحلة السابقة؛ مرحلة الفنان المستوطن التي رسمت بوادر وجذور الممارسة التشكيلية في البلاد التونسيّة كما تدرّب أغلب أعلام الفن التونسي من الرعيل الأول على أساليبهم وتقنياتهم ما جعلهم يبقون أوفياء لها زمنا بعينه. كما لا نغفل عن الدور المهمّ لمرحلة فنّاني جيل مدرسة تونس، فبالرغم من الهنات التي شهدتها المرحلة من التركيز على مسألة الهوية وتعلّقها بالأصالة، إلا أنها كانت مرحلة مهمة في النقد والنهج الجديد في مسار تاريخ التشكيل التونسي وترسيخ الفن التشكيلي في البلاد التونسية إبان الاستقلال وتدريب العديد من الفنانين الشبان آنذاك على الثقافة والممارسة الفنيّة وكان لها الدور الفاعل في نقد المرحلة ومحاولة التجديد من قبل الجيل الموالي لها، وهنا نتحدّث عن مرحلة الجيل الثاني والثالث التي لا تقلّ أهميّة دورهما عن المرحلتين المذكورتين سابقا.

منجز الفنان الأكاديمي: المواءمة بين التراثي والحديث والمعاصر

باطّراد تاريخ المنجز التشكيلي نستشف مساهمة جيل الفنانين الأكاديميين الدارسين في معاهد الفنون في تطوّر الحركة التشكيلية التونسية وتجديدها وتطويرها وبالتالي إيجاد تقنيات وسبل جديدة كان نتاجها ما شهدنا تأثيراته في منجزات فناني القرن العشرين ولا سيما مع الذين تشرّبوا تاريخ الفن التشكيلي العالمي واطلعوا على أهمّ المدارس الفنيّة العالميّة التي أثّرت في فنون الغرب، فحاولوا بذلك الانعتاق من كلّ أشكال

الفن الموروثة والكلاسيكية فكانت الأولوية للفكرة على حساب التقنية والتصوّر على حساب التصوير، في انفتاح تام وغير محدود بين مختلف أصناف الفنون لتكون الهجانة والغرابة في أحيان كثيرة سبيلهم لإرساء منجزاتهم الفنية، ويقول اللواتي في هذا الإطار، "كانت الفنون التشكيلية مهيمنة وواصلت في إثبات تواجدها عبر تفكير ينظر للمنجز التشكيلي كنتاج مُكتمل خارج عن الفعل الذي ينتجه، ينتهي فعل الرسم مثل حدث زائل، مثل سلوك خلف الثبات التصويري وإدراك حالة وحيدة للفن" (التريكي، 2009: ص9).

وهكذا تكون نتاجات هذا الفن وإن كانت زائلة فعليا كنتاج وواقع ملموس فإنّ الصورة ستبقى كفعل يوثق ويسجّل للحدث، ذلك أنّ "فن السلوك زائل، لا يستطيع أن يبلغ هدفه في التواصل إلاّ من خلال التوثيق الفوتوغرافي، الأحداث ليست لها أي تأثير عندما تبقى حبيسة عالم إنتاجها" (Louati, 1997, p211) على حدّ قول ريموند مولان، فقد يكون هنا السلوك بمعناه الواقعي الذي يوثقه المنجز الفني ولكن قد يجعلنا هذا القول نتحوّل مع التطور الذي يشهده المنجز الفني، التحوّل الجذري من خلال إفراز تقنيات وأساليب وجماليات جديدة جاءت مع فناني الجيل الرابع أو الفنانين المعاصرين، ونعني هنا المعاصرة الزمنية.

وإزاء هذه المعطيات التي يحبل بها تاريخ المنجز الفني طيلة قرن ونيف بدت المفاهيم والرؤى الفنية وحتى الأساليب والتقنيات في تحوّل وتطوّر مستمر منذ طلائعيّة الفن التشكيلي بتونس، فمن جيل إلى آخر تتحول الرؤية وتتجدّد المباحث الفنيّة ولعلّه ما شهدناه مع فناني الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، فرغم أنها لم تغب إلاّ أنّها قد سجلت حضورا جديدا، إذ تحوّلت من بعدها الواقعي ثم التجريدي والسريالي إلى أن تكون تعبيرا لونيا وأسلوبا فنيا وعلامة للتعبير عن القضايا الإنسانية، والقصد هنا التشخيصية، ذلك أنّ التعامل مع تصوير الأجساد الآدمية أصبح خاضعا لأطر ورؤى لم تعد تلتزم بقواعد الواقعية البصريّة المتعارف عليها، بل ضمن مقاربات تشخيصية ذاتيّة تلعب فيها الحريّة حيّزا كبيرا، بعيدا عن مؤثرات جماعة مدرسة تونس ومتحلّلة من التقاطع مع منجزات الفنانين المستوطنين من الرواد الفرنسيين والأوروبيين بتونس إبان الاستعمار الفرنسي وفي تجاوز لمقاربات التراث والهوية والإيديولوجيا، معلنة بذلك عن الاستقلاليّة وعن أيّ تصور حامل للإيديولوجيا السياسيّة أو الثقافية وحتّى الاجتماعيّة. "يمكن القول بأنّ التحوّل في منوال التشخيص قد حرّر الفن من نخبويّة الذائقة الفنية الملتزمة بمعايير التشكيل لدى جماعة مدرسة تونس، كما حرّرته من نخبويّة المثقفين المشدودين إلى النموذج الحداثي التراثي الموزّع بين نتائج الحداثة الغربيّة والبحث عن الجذور في التراث" (التريكي،2009: ص11).

استنادا إلى هذا التصور يتضح أنه لم تجتمع المنجزات الحديثة وحتى المعاصرة حول وحدة الأسلوب أو التوجّه مع أنّ أغلبها قد توجّه نحو التجريد أسلوبا بينما اختلفت من حيث البحوث والرؤى الفنيّة فكان التجريب والمغايرة نحو تجاوز المشهد البيئي والمحلّي واستبداله باللون والمواد والحياكة ذات الملامس المختلفة على سطح اللوحة ولم يعد المكان أو الزمان هاجس الفنان، بل أصبح الانفتاح على المطلق هو المنشود في عملية التشكيل. وهكذا، أصبحت الممارسة التشكيلية تبحث في الصبغة الذاتية والرؤى البحثيّة ذات الجماليات الفلسفيّة، منجزات تتسم بالإلهام من الذات، والحلم، والغرائز والأساطير، لتخلق بالتالي منجزا تشكيليا قد تغلفه التشخيصية من جديد ولكن في صورة متجدّدة مختلفة، صورة قوانينها الحريّة، والتلقائيّة، والتجريدية والتجريب،...، تقوم في أحيان كثيرة على الغرائبي أو العجائبي، أو الأسطوري أو المشوّه في أحيانا أخرى، أو على الأشكال الاواقعيّة السرياليّة، لنجد كلّ فنان يريد أن يظهر رؤيته الذاتيّة ذات النزعة الفردانيّة ويعبّر عن تحرّر من سلطة النموذج والموروث. ولعلّ ذلك ما ساهم في تحويل وجهة اللوحة من سطح شفاف إلى عمق الإنسان من خلال اللون والإضاءة والموضوع والعالم بوصفه مرجعا رئيسيا لعملية التصوير التشخيصي.

لا جدال أن الممارسة التشكيلية لم تتوقف في توجهاتها الفردانية إلى اليوم لتتطور على مستوى الرؤية

ولكن تحافظ على الأسلوب لنجد العديد من الفنانين ممّن عايشوا الأجيال السابقة وتشربوا عنها التقنيات ظلوا في تطوّر مستمر دون أن ينزاحوا عن أساليبهم التي أصبحت سمة تميز أعمالهم ومن يرى منجزاتهم يدرك أصحابها آنيّا على غرار الأمين ساسي، ومحمد بن مفتاح، ونجا المهداوي، وخالد بن سليمان، ومحمد اليانقي، والهاشمي الجمل، ورضا بن عرب، وإبرهيم العزابي، ومنجي معتوق، وحليم قاره بيبان، وقويدر التريكي، ونور الدين الهاني، ورشيد الفخفاخ، ولطفي الأرناؤوط، والحبيب بيده، وسامي بن عامر، وعبد العزيز كريد، وعماد جميّل، وعلي الزنايذي، وغيرهم، عايش هؤلاء الفنانون الرعيلين الأوّل والثاني وحتى الثالث، ومنهم من درس على أيديهم وتشرب عنهم الأسلوب والتقنية، ولكنه لم يبقَ تابعا للأسلوب والفكر بل تقيّد بالتفرّد والذاتيّة، ونسج كل منهم سبيله البصري والفني راسما لنفسه ملامح خاصة ميّزته ولا زالت كذلك إلى اليوم.

ومن اللافت للانتباه، أنّ منجزات هذا الجيل لم تغب عنها عناصر ومكونات التراث الثقافي، بل إن منهم من ارتقى بالهوية الوطنية نحو الكونية كمحمد بن مفتاح الذي يستحضر أيقونات من التراث ليجعلها تسبح وسط عالم غرائبي في مسحوباته الحفريّة، وبينما يستحضرها إبراهيم العزابي في شكل مواد وتقنيات، يرقّنها خالد بن سليمان أحرفا وكتابة على سطح خزفياته، ويحترفها الحبيب بيدة مفردات مُغرقة في الألوان والمعنى والدلالة ويرسمها علي الظنايدي بأسلوب المحترف سوقا واحتفالات تفرق في الألوان والتعبيريّة المفرطة. ونسجها نجا المهداوي علامة وحرفا وتقنية بلغ بها الكونيّة. لقد بقي هؤلاء وغيرهم كثيرون ممن لا يمكننا ذكره في هذه الدراسة الوجيزة بقوا مُرتهنين إلى البيئة والعلامة والأيقونة التي نجدها تتخفّى تارة ضمن خطاب جمالي متكامل لتظهر تارة أخرى في لون أو فكرة، ذلك أنّ هؤلاء الفنانين يُخضعون تجاربهم الذاتية ونوازعهم الشخصية في المادّة واللون لينتجوا لوحات أو خزفيات أو مسحوبات حفريّة ترتئي المعاصرة وتنأى عن التشبث بالتراث في تشكيلات ورؤى بحثية متنوعة ومختلفة، غير أنّها تبقى وليدة البيئة ونعني بالبيئة هنا الاجتماعية والإنسانية، وحتّى وإن حاد بعضهم عن ذلك متبعا أهواء التقنية ومتجانسا مع التجارب العالميّة إلاّ أنه بقي وفيّا لجماليّة تقليديّة أساسها المساحات اللونيّة التعبيريّة الذاتيّة المُغرقة في المجاز والرمزيّة والتي تتحوّل إلى ملامس مختلفة تحكمها حياكات المادّة وما تُوفّره من إمكانات.

من الحق القول في نهاية هذه الدراسة أنه وبالرغم من التطوّر الفكري والتجديد الفنّي إلا أنّ الفنان التونسي لم ينفصل عن منظومة القيم الفنية والأنساق الجمالية التي أسّسها جيل بأسره، بل نجده يواصل المسيرة ولكن ليس بالتبعية والتقليد، بل بالموائمة والتفرّد على غرار مجموعة من الخزافين الذين اتخذوا من مادة الطين مادة تجريبيّة سواء لإنجاز أفكارهم أو تجريب قدرات المادة وألوانها وتقنياتها أمثال الفنان الخزّاف خالد بن سليمان الذي عايش كل المراحل دون أن يحيد عن المادّة بل جدّد فيها أسلوبا وتقنية وفكرا، وعلى غراره كل من الخزافين الهاشمي الجمل، ومحمد اليانقي الذين عايشوا كل المراحل التي مر بها تاريخ المنجز الفني التونسي تقريبا، ومن الجيل الجديد نجد الفنانة سناء الجمالي التي اتخذت من الطين أثرا تعبيريا لتفصح من خلاله عن خوالجها الذاتية وتفرغ فيه قلقها الذاتي وهواجسها وتخلق من خلال تطويعه تعبيرات خزفيّة تجدّدها كل مرة تقنيا ولونيا وشكليّا، وعلى غرارها كل من الفنانة سارة بن عطية، وخالد عبيدة، وليندة عبد اللطيف، ومحمد حشيشة، ونعمان قمش، وبلحسن الكشو، وكمال الكشو...، كما لم يغيّر محمد بن مفتاح الذي عايش بدوره جميع المراحل التشكيلية في تونس تقنيته ومسحوباته وأحباره، بل جدّد فيها تقنية وأسلوبا وفكرا، والى جانبه نجد كل من كريمة بن سعد، وسلوى العائدي من الجيل الجديد... وفي الرسم ما زال سامي بن عامر، والحبيب بيده، والصادق قمش يحافظون على اللوحة بيد أن كل منهم يجدّد في طرحه وموضوعاته، وإلى جانبهم نجد سامي بشير، وطارق السويسي، ونبيل الصوابي، ونعمان قمش، ومفيدة الغضبان، ونجاة الذهبي...، وفي النحت عمر كريم، وعبد العزيز كريد، ومحمد بوعزيز...، وفي فن النسيج نجد كل من نجا المهداوي الذي ما زال يراهن على التراث والحرف، وفدوى

دقدوق التي بدت تنسج بالخيط لتنتهي إلى النسج بالعين والتقنية، وهدى بن رجب التي تنسج الخيط وتجريده للفكر.

ثمّ إنّ هناك تجارب أخرى لمجموعة من الجيل الجديد، جيل درس الفنون الجميلة على يد الجيل الثاني (ما بعد مدرسة تونس) والثالث، فاطّلع على أغلب المدارس وتشبّع منها منذ عصر النهضة إلى ما خلفته تقنيات وأدوات وتكنولوجيات العصر الراهن، جيل ترك ما نهجت على دربه جماعة مدرسة تونس من الرسم التشخيصي الواقعي ومعانقة التراث وما عالجه الجيل الموالي لها من التشخيصية الحرّة والرسم المغرق في التجريد، وحتّى ما تطرّقت إليه الأجيال اللاحقة، التي عايشت تلك الفترات ولا زالت تُعايش العصر الراهن من منجزات جمعت رؤى بحثية وجمالية ونوازع ذاتيّة، فابتعدت عن الاتباع والتقليد وتناولت التجديد ضمن رؤى بحثية وجماليّة وتقنيات عصرها، وحتى ما ينتهجه معاصروهم وزملاؤهم. في هذه الأثناء نتحدث عن جيل ترك كلّ تلك المُعطيات التي تأسس عليها تاريخ المنجز الفني في تونس ليُؤسّس خطابا تشكيليًا معاصرا، معاصر ليس بمعنى المعاصرة الزمنيّة ولكن بمعنى الانصياع لتقنيات العصر وما توفره من إمكانات وطاقات إبداعية جديدة، خطابا يقوم على إدخال وسائط وتقنيات في بنية المنجز الفني، على غرار كل من فاطمة الشرفي، ونادية الجلاصي، وفاتن شوبة السخيري، وهدى غربال، ومنى الجمل سيالة، وحلمي الجريبي، وسناء طمزيني.

الخاتمة:

لقد سعت هذه الدراسة إلى الوقوف على أهم التقاطعات التي رسمت تاريخ المنجز التشكيلي التونسي التونسي وقد حاولنا الوقوف فيها على أهم النقاط والتحولات التي سادت مساره وسيرورته في علاقة بالموروث الثقافي، وقد حاولنا التوقف فيها عند كل مرحلة لنستنتج أنّ تاريخ الفن التونسي مرّ بمراحل مهمة انطلقت من مرحلة الفنانين الأجانب المستجلبين مع الحماية الفرنسية إلى مرحلة جيل الرواد الذين تمسكوا بتونسة الفن وهي مرحلة جماعة مدرسة تونس التي وإن تمّ نقدها فقد رسمت الخطوط العريضة لبداية التشكيل في تونس، وإن اعتمدوا في منجزاتهم على مراجعة العلاقة بين التراث والفن في علاقة بالهوية فقد تمّ تغيير وتطوير هذا التوجه من قبل الجيل الثاني من الفنانين، ليتحول إلى تقنية وأسلوب ويرتحل مع جيل الستينات نحو تحول الخطاب الفني عن المشهدية الطبيعية والتشخيصية المفعمة بالأصالة والهوية إلى الخطاب الحداثي التجريدي، وإن لم يغب عنها التراث فإنه قد تحوّل إلى توظيف جمالي وتشكيلي بعيدا عن الاستنساخ والتكرار ثم تحوّلت مع الأجيال اللاحقة إلى معطى جمالي التعامل مع الخامات أساسه بالإضافة إلى ظهور فنون أخرى وأساليب فنية جديدة.

ومن هذه التصورات استمد المنجز الفني طيلة العقود الثلاث الأخيرة حراكا تشكيليا أفرز بدوره تعبيرات تشكيلية جديدة وبها عدّت إسهاما حقيقيا في تجديد وتطور الحركة التشكيلية في تونس. ومعنى هذا أن التراث صالح لكل مكان وزمان فقد ظلّ حاضرا منذ بواكير الممارسة التشكيلية إلى اليوم، وإن غاب كعنصر فني أو كشكل في التكوين طيلة قرن وبضع سنوات من الممارسة التشكيلية، فإنّه يحضر كدلالة وفلسفة وأسلوب ورمز، ذلك أنه يقبل التبلور والتشكّل وفق كلّ أسلوب أو اتجاه فني ويواكب كلّ عصر، ولعله شأن المنجزات الفنيّة التونسيّة منذ بداياتها إلى اليوم، ليشكّل التراث بذلك رافدا رئيسيا في توجيهه للممارسة التشكيلية ومرجعا دلاليا على الثقافة التونسيّة وبالتالي الهوية الوطنيّة وليكون أيضا شكلا إبداعيا يقبل التطور والإبداع ولا يتنصّل عن روح الابتكار والتطور.وهنا نصل إلى أهمية دور الفن التشكيلي في ترسيخ مقومات التراث الثقافي وبالتالي صون التراث البصري والجمالي والوطني وإدماجها في بنية الإبداع الفني الذي تحوّل من رسمها شكلا إلى تمثيلها لونا وتكوينا وفضاء ليتجاوز مسألة الهويّة بالمعنى المادي نحو المعنى المفهومي.

نتائج البحث:

في ضوء هذه الدراسة المتعلقة بتناولات التراث الثقافي في المنجز الفني وتأسيسه لخطاب محلّي، فقد استخلص الباحث من هذه الدراسة النتائج التالية:

1. بدا المنجز التشكيلي التونسي مع الفنان الغربي ما جعله يبدو محليا من خلال تناول معالم التراث ومقوماته ظاهريا بينما كانت تغلفه الأيديولوجيا الاستعمارية باطنا.
2. شهد المنجز الفني تحولات بعد الاستقلال من التبعيّة وتصوير التقاليد إلى منجز محلّي ورسم لمعالم الهويّة كردّة فعل على المنجز الاستعماري.
3. التحولات الجذريّة للمنجز التونسي والتعبير عن الهوية الوطنية بأساليب متجدّدة تربط المحلي بالعالمي والتراث بالحداثة.
4. لا يمكن إنكار مساهمة الفنانين الطلائعيين في تغيير وجهة المنجز الفني الذي تحوّل مع الأجيال اللاّحقة من التشخيصية المغرقة في رسم التراث إلى بلورة سماته الفنية وتحويله من مجرد عنصر حاضر إلى ثيمة ومفهوم ورمز وكتلة من اللون في أحيان كثيرة.
5. الوقوف والتعرف على أهم المحطات الفنية في تاريخ الفن التشكيلي التونسي بإيجاز وأهم الفنانين الذين أَثْرَوْا في السّاحة التشكيلية في تونس.
6. دور التراث في إبراز الهوية الوطنية من خلال الأسلوب والشكل واللون، وإمكانات العمل الفني في حفظ وصون التراث الثقافي المحلّي من خلال التوثيق والتسجيل.
7. التراث عنصر فاعل في المنجز الفني وليس أداة استنساخ، فهو آليّة من آليات الإبداع والتطور والتجديد الفني، ما يجعل هذا الأخير يعمل على حفظه من الاندثار، ذلك أن الصورة حية كما التراث لا يموت.

التوصيات:

في ضوء مجريات هذه الدراسة الوصفية التحليلية لدور التراث في رسم الهويّة الوطنية التونسية والنتائج التي توصّل إليها الباحث فإنه يوصي بما يلي:

1. ضرورة إبراز الدور الفعال لتوظيف مكونات التراث الثقافي لا سيما غير المادي في المنجز الفني وقدرته على حفظ الذاكرة الجمعية من النسيان فالصورة ترسخ في الذهن أكثر من الكلمة كما يعمل الفن على حفظ معالم التراث من الاندثار والدليل أن العديد من العادات والتقاليد والمعارف القديمة التي اندثرت تم التعرف إليها من خلال منجزات الفنانين الطلائعيين زمن الاستعمار.
2. دور إدماج التراث في العملية الإبداعية ليس بالاستنساخ والتكرار لمقوماته، ولكن توظيف ثيماته ورموزه حتى لا نكون مجرد ملاحقين للتيارات الغربية التي في أحيان كثيرة لا تمت ولا ترتبط بواقعنا العربي بصلة.
3. إجراء دراسات متعمّقة حول أهمية التراث في إثراء الساحة التشكيلية التونسية ورسم معالمها منذ البدايات إلى اليوم، والأهم دعوة الباحثين وخريجي معاهد الفنون، ولا سيما أولئك المختصين في الخزف والنسيج الفني والنحت، في المؤسسات التعليمية للنظر إلى الحرف التراثية على أنها فنون يمكن أن يستفيد منها طلبة اليوم لنكون أمام خريج جامعي فنان ومتملك لتقنيات الابداع وبالتالي التطلع إلى تجديد وتطوير هذه الحرف لتكون مواكبة لعصره وتكون مادته من أجل تنمية مستدامة.

المصادر والمراجع **Sources and references**

1. أدونيس، (1977): *الثابت والمتحول*، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت.
2. البياتي، سمير مجيد، (2019): *قراءة بصرية في الفن التشكيلي التونسي*.
3. التريكي، رشيدة، (2009): *الجماليات وسؤال المعنى*، سلسلة الكوثر، الدار المتوسطية للنشر، بيروت، تونس.
4. الحشيشة، عبد اللطيف، (2002): *مفاهيم الفن المعاصر-العالمية وحوار الذاتيات في الفن*، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ط1.
5. الزارعي، محمد محسن، (2009/2010): "*ظاهرة الاختراق في الفن المعاصر*". مجلة أوراق فلسفية، العدد 26.
6. الحبيب، بيده، (2007): *المفردة في الفنون التشكيلية*، منشورات مركز الفن الحي لمدينة تونس، البلفيدير.
7. الهاني، نور الدين، (2007): *الفنون التشكيلية في رحاب التكنولوجيا*، الحياة الثقافيّة، العدد184، تونس
8. اللواتي، علي، (1996): *الفن التشكيلي في تونس*، إصدارات المنظمة العربية للثقافة والعلوم.
9. الحيسن، إبراهيم، (2017): *الاستشراق الفني في المغرب أيقونوغرافيا مغايرة*، منشورات جمعية أصدقاء متحف الطنطان للتراث والتنمية الثقافية، مطبعة الرباط، ط1.
10. الجابري، محمد عابد، (1989): *تكوين العقل العربي*، مركز دراسات الوحدة العربيّة، الطبعة الرابعة.
11. بن حمودة، محمد، (2009): *الريادة الفرنسية في تونس وتوطين العمود الأكاديمي*، نشر المركز العربي للفنون، دائرة الفنون، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
12. بن عامر، سامي، (2021)، *معجم مصطلحات الفنون البصريّة*، دار المقدّمة للنشر، الطبعة الأولى.
13. بن عامر، فاتح (2014): *الحداثة في الفنون التشكيليّة التونسية*، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس.
14. بن نعمان، أحمد،(د.ت) الهوية الوطنيّة: *الحقائق والمغالطات*، د م، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر.
15. بن سعد، كريمة، (د.ت): *الأساليب التشكيلية لدى الرواد (الصالون التونسي: الخصائص والتفرد)*، مجلّة القلعة، مجلة علمية ثقافية، تصدر عن جمعية علوم وتراث بالقلعة الكبرى (التاريخ غير متوفر).
16. بن شنترة، خير الدين، (2013): *الطلبة الجزائريون بجامع الزيتونة1900 -1956*، ج2، ط2، دار كردادة، بوسعادة، الجزائر.
17. بودهان، حمد، (2013): *في الهوية الأمازيغيّة للمغرب*، ط2، منشورات تاويزا 5، المغرب.
18. بوزينة، محمد، (1995): *مشاهير فن الرسم*، منشورات محمد بوزينة، الحمامات، الطبعة الأولى، تونس.
19. بيده، الحبيب، (د. ت): *الممارسات التشكيليّة التونسية المعاصرة، مفاهيم آيديولوجية، إشكاليات شكلانيّة*، أشغال ندوة الممارسات الفنية التونسية الحديثة ومدى تورطها في شبكة المفاهيم الآيديولوجية (التاريخ غير متوفر).
20. تركي، رابح، (1971): *التربية والشخصية الجزائريّة*، مجلة الأصالة، عدد4، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينيّة، الجزائر.
21. داغر، شربل، (2002): *اللوحة العربيّة بين سياق وأفق*، دائرة الفنون، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربيّة المتحدة.
22. سعيد، إدوارد، (1991): *الاستشراف المعرفة- السلطة-الإنشاء*، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، الطبعة الأولى، بيروت.

23. سعيد، إدوارد، (2006)، *الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق*، ت: محمد عناني. رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر.
24. عفيف، بهنسي، (1980): *الفن الحديث في البلاد العربية* دار الجنوب للنشر، اليونسكو.
25. قويعة، خليل، (2017): *تشكيل الرؤية تأملات في تجارب تشكيلية من تونس*، سلسلة إشراقات، المطابع الجديدة للجنوب، ط1.
26. قويعة، خليل، (2021): *مسار التحديث في الفنون التشكيليّة من الأرسومة إلى اللوحة*، دار محمد علي، ط1.
27. قنان، جمال، (1994): *قضايا ودراسات في تاريخ الحديث والمعاصر*، د ط، المؤسسة الوطنيّة للاتصال والنشر والإشهار رويبة، الجزائر.
28. كاتلوق "رواد فن الرسم في تونس" (2002)، منشورات وزارة الثقافة التونسية، تونس، جوان.
29. مظفر، مي، (2008): "*الفن التشكيلي في القرن العشرين عالميا وعربيا*، مجلد عدد 2 من كتاب "حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، الأدب والنقد والفنون"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن.
30. Ben Cheikh, Naceur (2006), *Pratique artistique maghrébine et histoire*, éd l'Harmattan, Paris.
31. Bouzid Dorra (1995), *Ecole de Tunis, un âge d'or de la peinture Tunisienne*, ed Alif, Tunis.
32. Boucherelle, France, (1997), *Pierre Boucherelle, éd Cérès*, Tunis.
33. Kadri, Mohamed Salah (, 2015), *La culture en Tunisie, centre de Publication universitaire*, Tunis.
34. Gorji, Abdellaziz (2001), *Texte d'Albert memi,éd Alif(Les Éditons du Méditerrané)*,Tunis.
35. Guiga, Thar, Gorgi, Abdellaziz (1985), *Cérès Production*, Tunis.
36. https://tunisiestars.wordpress.com/ Category Archives:الفن التشكيلي التونسي
37. http://www.mawsouaa.tn/wiki :الموسوعة التونسية المفتوحة
38. https://www.alaraby.co.uk/investigations:العربي الجديد
39. https://ar.leaders.com.tnليدرز العربي
40. Lasram, Kaled, Ben Rais Abdeaziz (2006), *Tunis*, Sud Edition.
41. Louati, Ali (1999), *L'aventure de l'art moderne en Tunisie*, ed Simpact, Tunis.
42. Louati Ali (1996), *Les arts plastiques en Tunisie*, ed alesco, Tunis.
43. Michaud, Ellen (1968), *Trois décades d'art tunisien*, In African Art, Revue trimestrielle publiée par l'Université de Californie, Los Angelos.
44. Raymonde, Moulin (2000), *le marché de l'art*, édition Flammarion.
45. Suzi, Gablik, (1997): *Le modernisme et son ombre*, Ed. Thomas and Hudson Sarl, Paris.
46. Trki, Samir (1992), *Evolution actuelle de la problématique du patrimoine et de la création plastique en Tunisie*, in Patrimoine et création, Beit al-hikma.