المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 13، عدد 1، 2020، 47-65

التّمثيل السّردي في اللّوحة الفنيّة، مدرسة تونس أنموذجا

ربيعة ابن لطيفة بن يونس، قسم الفنون التّشكيليّة، المعهد العالي للفنون الجميلة، جامعة تونس، تونس

تاريخ الاستلام: 2019/2/3 تاريخ القبول: 2019/8/27

Narrative Représentation in the Painting: The School of Tunis as a Model

Rabiaa Beltaifa Ben Younes, Department of Fine Arts, Higher Institute of Fine Arts, University of Tunis, Tunisia

الملخص

تتجاوز علاقة اللّوحة الفنّية بالنّص السّرديّ حاجة الكاتب إلى فنّان تشكيليّ كبطل لروايته وحاجة الفنّان التّشكيلي لمواضيع الرّوايات وتحويلها إلى لوحات. وهذا ما حاولنا تبيّنه من خلال تجربة روّاد (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي، الذين تجمّعوا عن رغبة في تونسة الفنّ، فكان لهم أن أرّخوا عبر لوحاتهم لعادات وتقاليد التونسيّين ولمعيشهم اليوميّ داخل المدينة العتيقة وفي الأسواق... مستلهمين لوحاتهم في البداية من المواضيع التّي تطرّق إليها المستشرقون قبلهم. وقد أثّثوا (لوحاتهم السّرديّة) بأمكنة وأزمنة وشخصيّات وأحداث بتقنيات تختلف عن تقنيات السّرد لدى الأدباء. في غياب الكلمات والحروف التّي تسرد الأحداث بنسق متتابع أحيانا ومتقلّب أحيانا أخرى وتترك الشخصيّات والأزمنة والأمكنة لخيال المتلقّي، تحضر المساحات اللّونيّة والخطوط والأشكال لتسرد لحظات ثابتة عبر اللّوحة، وتحوّل حضور الشّخصيّات والأمكنة والإحالات الزّمانية إلى علامات دالّة على حدث ما يجلب المسرود إليه (المتلقّي) إلى السّارد (الرّسّام).

كلمات مفتاحيّة: مدرسة تونس للرّسم، لوحة سرديّة، استشراق، أزمنة سردية، أمكنة، شخصيات، تعبيريّة.

Abstract

The relationship between the painting and the narrative text goes beyond the writer's need for a painter as a hero for his novel and the painter's need for the subjects of fiction to turn them into paintings. This is what we tried to find out through the experience of the pioneers of the “Tunisia School" of Fine Arts, who gathered with the desire to tunisize Tunisian art and were able through their paintings to date and archive the customs and traditions of the Tunisians and their daily living within the old city and in the market places. They were inspired in their paintings in the beginning by the topics treated by the Orientalists. They have furnished their "narrative paintings" with places, times, characters, and events with techniques that differ from narratives. In the absence of words and lettres that narrate the events in a sequential and sometimes contradictory format and leave the characters, times and places for the imagination of the recipient, the color spaces, lines and shapes come to narrate fixed moments across the painting and change the presence of characters, places and temporal references to signs of an event that attracts the person for whom the narration is done (recipient) to the narrator (painter).

Keywords: Tunis Painting School, narrative paintings, Orientalism, narrative tenses, places, personage, Expressivity.

مقدّمة البحث

تنطوي علاقة الفنون التشكيليّة بالنّصوص الأدبيّة في الغالب على شكلين بارزين، الأوّل يتمثّل في استلهام الفنّان التشكيليّ لوحاته من النص السّردي أو القصّة أو الرّواية أو الحكاية الشعبيّة. أمّا الثاني فيتمثّل في حضور الفنّ التشكيلي في مواضيع الرّوايات والحكايات والنّصوص السرديّة خاصّة في شكل شخصيّات تؤثّث متن النصّ. يمكن أن يحتاج كاتب مؤلّف أدبيّ أيضا إلى لوحة فنيّة كغلاف لكتابه. لكنّنا نقترح من خلال هذا النصّ مصطلح (اللّوحة السّرديّة) الذي يطرح علاقة مختلفة بين اللّوحة والنّص السرديّ، سنتبيّن من خلاله كيف تتبنّى اللّوحة مقوّمات النّص السّردي وتتبنّى مكوّنات الحكاية بعيدا عن الكلمات والحروف.

مشكلة البحث

ينبني هذا البحث أساسا على تحليل مصطلح (اللّوحة السّرديّة) اعتمادا على تجربة (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي التّي اختصّ أعضاؤها منذ بدايتها في نقل تفاصيل الحياة اليوميّة للتونسيّين عبر الرّيشة والألوان، وسنحاول أن نجيب على مجموعة من الأسئلة كانت بالأساس القادح لتناول هذا الموضوع بالبحث والدّراسة:

1. ماهي الدوافع لتأسيس (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي؟
2. ما هي الوسائل والأساليب التشكيليّة التي اعتمدها روّاد (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي لسرد الأحداث؟
3. إلى أيّ مدى تضاهي (اللّوحة السّرديّة) تفاصيل الكلمات والحروف في نقل الأحداث؟

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى:

1. التّعريف بمدرسة تونس للفنّ التّشكيلي وتسليط الضّوء على المواضيع التّي تطرّق لها الرّواد.
2. طرح قراءة جديدة للّوحة الفنّية، بمصطلحات وبمنهج أدبيّ. تنطوي هذه القراءة على هدفين، يتمثّل الهدف الأوّل في تقديم اللّوحة كوسيلة لسرد الأحداث أو التّعريف بخصوصيّات مجتمع أو حضارة ما. أمّا الهدف الثّاني فيتمثّل في دعوة لتلاقح الأجناس الفنيّة والأدبيّة وتراحمها وإلغاء التخصّص الضّيق في مجالات البحث العلمي.

أهميّة البحث

تكمن أهميّة البحث في استقراء مقوّمات السّرد في لوحات روّاد (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي، وهي مقاربة جديدة لتناول هذه اللّوحات، حيث أنّ الكتب والبحوث الجامعيّة التّي تحدّثت عن هذه المدرسة -على قلّتها- اهتمّت أساسا بتاريخ تشكّل (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي وبأسماء الفنّانين وبعناوين أعمالهم والمواضيع المتصّلة بالمعيش اليومي التّونسي.

منهج البحث

لقد اعتمدنا في هذا البحث على المنهج الوصفي التّحليلي، وعلى الاستشهاد بأعمال فنيّة وتحليلها لدعم الاستقراء والاستنتاج الذي توصّلنا إليه خلال تحليل عناصر هذا البحث.

مجال البحث

تحليل لوحات تشكيليّة لبعض أعمال روّاد (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي.

أولا: ظروف تكوّن (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي

المدرسة الفنيّة هي مصطلح يشير إلى تجمّع له رؤية ومقاربات واختيارات جماليّة خاصّة به. وذلك لا ينفي تميّز كلّ فنّان بأسلوب شخصيّ وتصوّر منفرد داخل توجّه المدرسة. لكنّ خصوصيّة تكوّن مجموعة (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي تكمن في عدم وجود أيّ تصوّر جماعي وأيّ فكر تأسيسي له علاقة بالتّراث الفنّي التّونسي في البداية. كان تأسيس هذه المجموعة ببادرة فرديّة من بيار بوشارل

(*Pierre Boucherele)، إذ كان أوّل الأعضاء من الأجانب المقيمين بتونس. وكانت أهداف هذا التجمّع حسب ما ورد في حوار صحفي معه، هو ربط الصّلة بين بعض الفنّانين المتميّزين دون أيّ اعتبار للجوانب العرقيّة أو الدينيّة. ثمّ إنّ (مدرسة تونس) للفنّ التّشكيلي لا تدّعي أو تنوي أن تكون مدرسة فنيّة على غرار مدارس الرّسم الإيطاليّة والإسبانيّة والفرنسيّة أو الألمانيّة. يمكننا القول أنّ الصّالون الأوّل للفنون التشكيليّة في تونس الذي افتتح في ماي 1894 في مقرّ الجمعيّة العالميّة المالطيّة بنهج اليونان، كان قادحا لفتح أعين التونسيّين على فضاءات العرض وعلى الرّسم المسندي وتمكينهم من الاطّلاع في مرحلة أولى على الأعمال المعروضة لأنطونيو كوربورا (Antonio Corpora) وبيار بوشارل (PierreBoucherele) وموزاس ليفي (Moses Lévy) وجيل ليلوش (Jules Lellouche)، ثم في مرحلة لاحقة في الاشتراك معهم في المعارض حيث عرض الجيلاني عبد الوهاب -المعروف بعبدول- تخطيطاته سنة 1912 والتحق به يحيى التركي سنة 1923. وتجدر بنا الإشارة أن الرّسم المسندي كان موجودا في بلاط الباي وكانت فرصة اكتشافه حكرا عليه وعلى حاشيته، أما ممارسته فهي في الغالب للفنّانين الأتراك الوافدين على القصر. وبالنسبة لبدايات جماعة مدرسة تونس فقد كانت منحصرة في الرّؤى الفنّية التي أفرزها الصّالون الأوّل للفنون التشكيليّة في تونس، وحسب ما ذكره الرسّام والأديب التّونسي الأستاذ علي اللّواتي في مؤلّفه الذي يحمل عنوان (الفنّ التشكيلي في تونس) فقد كانت بدايات هذه الجماعة تتّسم بالتأثّر برؤى المستشرقين للحياة العربيّة التي قدّموها حسب قوله: "في صورة مثاليّة وأحيانا مصطنعة وفق أهوائهم ولكنّ نظرتهم ظلّت محدودة وسطحيّة في التعرّف على روح الحياة العربيّة وكانت تخالطها عن وعي وعن غير وعي سلبيّات الموقف الاستعماري المتعالي" (Louati, 1996).

انطلقت المجموعة في العروض فعليّا تحت مسمّى (مدرسة تونس) سنة 1947 في قاعات الرّابطة الفرنسيّة -دار الثقافة، ابن خلدون بتونس العاصمة حاليّا- وقد عرض أربعة رسّامين أعمالهم الفنيّة: بيار بوشارل (PierreBoucherele)، وأنطونيو كوربورا (AntonioCorpora)، وجيل ليلوش (Jules Lellouche)، وموزاس ليفي (Moses Lévy). وفي سنة 1948 أصبحت المجموعة تضمّ عشرة أعضاء، إذ انضمّ للأعضاء القدامى يحيى التركي وعمّار فرحات وعبد العزيز القرجي وجلال بن عبد الله ونيلو ليفي وإدغار النقّاش. أما تسمية المدرسة بهذا الاسم، فقد جاءت افتراضا من (بوشارل) وتماهيا مع تسمية (مدرسة باريس). وفي وقت لاحق تدعّمت عضويّة التونسيّين في المجموعة بانضمام رسّامين آخرين هم صفيّة فرحات وإبراهيم الضحّاك وحسن الصّوفي والهادي التّركي وعبد القادر القرجي. أمّا عند الاستقلال فتخلّى بوشارل عن رئاسة المجموعة ليحيى التركي، ومع تواصل المعارض تعرّف العديد من الرسّامين إلى المجموعة في البداية من خلال المشاركة في المعارض ثم الانضمام إليها وهم فتحي بن زكّور وفريال الأخضر وحمّادي بن سعد.

ثانيا: المنحى السّردي وغائيّة التأريخ في اللّوحة الفنيّة

من المفترض أنّ كلّ سرد هو سرد عن الماضي أو حوله، وبالتّالي فإنّ العلاقة بين سرد الأحداث والتأريخ حتميّة. أمّا ونحن نتناول بالدّرس والتّحليل تجربة تشكيليّة تعتمد على الخطوط والألوان فإنّ التّساؤل الذي يتبادر إلى أذهاننا في هذا المستوى حول جماليّات اللّوحة الفنيّة وقدرتها على ممارسة التأريخ.

1. التأريخ عبر اللّوحة الفنيّة

عرف الرّسم منذ نشأته البدائيّة على جدران الكهوف والمغارات، اهتماما بالحياة اليوميّة للإنسان البدائي وصراعه مع الوحوش والخوارق، في شكل رسوم خطيّة وناتئة، وثّقت لهذه الحياة عمدا أو بعفويّة. تواصل هذا التّوثيق والتأريخ بطرق مختلفة مع الحضارات القديمة من إغريق ورومان وفراعنة، حيث أنّهم جسّدوا

رسوما أو منحوتات لآلهتهم وطريقة عبادتها. وفي العصور الوسطى غيّبت الجوانب المجتمعيّة في الرّسم تحت سلطة الكنيسة حيث كانت جلّ المواضيع المرسومة موثّقة لمكانة الآلهة في حياتهم. وببلوغ عصر النهضة الأوروبي أصبحت المواضيع المرسومة في مرحلة أولى مرتبطة بقصور الملوك والنّبلاء أو برواية بعض الأساطير والخرافات التي خلّفتها الميثولوجيّات الإغريقيّة والرومانيّة، وفي مرحلة لاحقة أصبح اهتمام الرسّامين منصبّا حول سرد الحياة اليوميّة لعامّة الشّعب خاصّة الطّبقات الكادحة والثائرين. وعليه فإنّ تجربة السّرد تتكرّر من حضارة إلى أخرى برسومات مختلفة وهذا تقريبا ما أقرّ به (رولان بارت) حين اعتبر أنّ السّرد "فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء أكانت أدبيّة أم غير أدبيّة، وأنواع السّرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كلّ شيء تنوّع كبير في الأجناس، فالسّرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة: شفويّة كانت أم مكتوبة، والصّورة ثابتة كانت أم متحرّكة، والإيماء (Le geste) مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظّم من كل هذه الموادّ. فالسّرد حافز في الأسطورة والحكاية الخرافيّة وفي الأقصوصة...، فهو يبدأ مع تاريخ البشريّة ذاته، ولا يوجد أيّ شعب دون سرد" (Barthes,1981, p8).

أ. مواضيع الرسومات الإستشراقيّة والاستعماريّة:

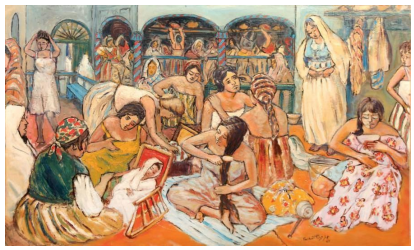
لا يمكن التطرّق للمواضيع الذي اختارها فنّانو مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي باعتبارها اختيارا متفرّدا أو ريادة، إذ يجب علينا الإشارة أنّ النّفس الاستشراقي في اختيار المواضيع مستمدّ من فترة سابقة لتأسيس المجموعة. حيث شكّلت زيارة العديد من الفنّانين الغربيّين إلى بلدان المغرب العربي الثّلاث: المغرب والجزائر وتونس فرصة لفتح أعين الغرب على مناخ وطبيعة جذّابة.انبهر العديد منهم بالشّمس والبحر والصّحراء ونمط العيش المغاير الذي نقلته لهم لوحات بعض الرّسّامين فتوافد العديد منهم بدعوى البحث عن مصدر إلهام لأعمالهم وبدعوى الافتتان بهذه المناطق حيث أنّ بول كلي (Paul Klee) يتحدّث عن تونس في رسالة إلى صديقه يحثّه فيها على زيارتها: "لقد نفذت هذه الصّورة إلى أعماق روحي بكلّ وداعة، إنّني أشعر بالامتلاء... إنّ الألوان تتهافت عليّ، ولم أعد أسعى إليها وأجهد نفسي، وستبقى في أعماقي إلى الأبد، هذا هو معنى اللّحظات الرّائعة، أنا واللون لا نشكّل إلاّ واحدا، إنّني مصوّر" (Klee, 1959). إضافة إلى ذلك، فقد ساهمت زيارات فنّانين غربيّين مشهورين بالتّعريف بالعادات والتّقاليد والبيئة الشرقيّة للبلدان التّي رسموها، وكذلك وسيلة لتأريخ حقبة زمنيّة، فمثلا بعد أن "استقرّ إيجان دلاكروا (Eugéne Delacroix) بالمغرب، واندمج مع سكّان الشّمال بفضل المساعدات التي قدّمها له أبرهام بنشيمول المترجم بقنصليّة فرنسا بطنجة، رسم عددا هائلا من التخطيطات والرّسوم التحضيريّة (Esquisses) والمائيّات (Aquarelles) التّي تجسّد مظاهر الحياة اليوميّة المغربيّة: الأعراس التقليديّة، الأسواق الشعبيّة التّي تفوح برائحة التّوابل، السّجاد المزركشة، الجياد العربيّة الأصيلة، السّيوف اللاّمعة، النّحاسيّات البرّاقة، الرّجال بجلابيبهم وعمائمهم الملتفّة حول رؤوسهم، النّساء بحنّائهنّ وقفاطينهنّ المزوّقة بالتّطاريز المغربيّة الرّائعة... إلخ، هذه المنجزات الإبداعيّة ثمّ تجميعها في كتاب أنيق يحمل عنوان مغرب دلاكروا" (Arama, 1987).

فضلا عن المناظر الطّبيعيّة الخلاّبة كالبحر والسّماء والشّمس والحدائق والرّمال، فقد افتتن العديد من المستشرقين بالمعمار المغاربي نذكر مثلا الرّسام راوول ديفي (Raoul Duffy) الذي قدم إلى المغرب واهتمّ كثيرا بتصوير القباب والمآذن والمقاهي الشعبيّة. في المقابل استطاع بعض المستشرقين التحرّر من سرد الحياة الشرقيّة ومغادرة الفضاءات التشكيليّة المألوفة إلى تطوير تجربته الفنيّة اعتمادا على موتيفات مستلهمة من المنسوجات الشرقيّة والزّخارف والرّقش المغاربي وهو هنري ماتيس (HenriMatisse) الذي طوّر أثناء تجربته في المغرب أحد ردوده القويّة عن المدرسة التكعيبيّة ومعنى ذلك أنّه نادى بتفتيت الشّكل والمكان ليفسح المجال أمام الضّوء واللّون" (Boudhina,1996, p10-11).

ب. الصّالون التونسي الأوّل وبدايات تشكّل مدرسة تونس:

امتدادا للنّفس الاستشراقي السّائد في بلاد المغرب العربي، نظّم (معهد قرطاج) *معرضا جماعيّا، يوم 11 ماي 1894، أطلق عليه اسم الصّالون التونسيّ الأوّل، وأشرف على افتتاحه المقيم العامّ (Charles Rouvier) ضمّ المعرض صورا متأثّرة بالمدارس الكلاسيكيّة وأبطال الميثولوجيا الإغريقيّة، نذكر من بين هؤلاء الرّسّامين لويس شالون (Louis Chalon)، ولكنّ أغلبيّة الأعمال المعروضة، تقدّم صورا عن تونس رسمها رسّامون من المعمّرين الفرنسيّين. قيل عن إنشاء هذا الصّالون على لسان أحد مؤسّسيه أوغيست بافي (Auguste Pavy): "هل أكشف لكم عن خفايا خواطرنا وعميق طموحاتنا؟ إنّ أملنا هو أن تصبح تونس المركز الحقيقي للفنّ الشّرقي، وأن نجعل شيئا فشيئا من هذا الصالون التونسي لقاء ضروريّا لكلّ ما يدعو في الفنّ إلى الاستشراق" (Louati, 1996) وبالتّالي نستنتج أنّ فنّ المستشرقين يقوم على أدلجة واضحة تقدّم بلدان المغرب العربيّ في صور نمطيّة وسطحيّة تكشف عن ازدراء وتعالي إزاء المجتمعات الشرقيّة عموما ويقول النّاقد الفنّي المغربي إبراهيم الحيسن في هذا الموضوع: "كانت نظرة الرّسّامين المستشرقين إلى فنون البلاد المستعمرة نظرة قاصرة، إذ اعتبروها أعمالا حرفيّة وتقليديّة (De l'artisanat) وخالية من أيّ عمق إبداعيّ وثقافي يجعلها تضاهي-تقنيّا وجماليّا-الفنون الغربيّة بل كانوا يصفونها في صور كاريكاتوريّة قدحيّة وساخرة" (Alhaysan,2005,p38) رغم هذه النّزعة التشويهيّة والنّظرة الاستعماريّة فإنّ العديد من الكتابات تشير إلى هذه اللّوحات بأنها كانت بمثابة بطاقات بريديّة هدفها الرّئيسي استقطاب المعمّرين إلى هذه الأراضي، ولكنّها أرّخت لحقبة زمنيّة ووثّقت لنمط عيش، ربّما كان ذلك بشكل مشكوك في أمانته، على يد الرّسّامين الزّائرين، الذين بالغوا في التّركيز على مظاهر الفقرو الخصاصة ومشاهد العميان والمتسوّلين وصور المرأة الشرقيّة الأفعوان المتباهية بجمالها، وإن كان مشكوكا أيضا في دخولهم إلى مخادع النّسوة لتصويرهنّ أو على الأغلب فإنّ الصّور لنساء المواخير. خلافا للأغراض الاستعماريّة التّي تأسّست عليها الصّالونات الأولى للفنون التشكيليّة بتونس، عزّز انضمام مجموعة من التّونسيّين إلى مجموعة "مدرسة تونس" البحث عن الهويّة والقرب من المواضيع المرسومة، فمثلا يقول زبيّر التّركي عن الشّخوص التي يرسمها:"كلّ هؤلاء الشّخوص المرسومة هم شخصيّات حقيقيّة، أعمامي وخالاتي وشيوخ الحومة...إنّني أرسم نفسي وإيّاهم".

لقد اختصّ العديد من روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي في لوحاتهم كما سبق وذكرنا بسرد المعيش اليوميّ للتونسيّين في فضاءات خارجيّة كالسّوق والشّارع والحارة... وفضاءات داخليّة كفناء المنزل وغرف النّوم والحمّام والمطبخ. كما تظهره الصور رقم (1) و(2).



صورة رقم(1)

صورة رقم(2)

وقد اعتمد أغلب رسّامي مدرسة تونس على مناهج في الرّسم تنهل من المدارس الطّلائعيّة الغربيّة التي ظهرت في مطلع القرن العشرين، من انطباعيّة وفوفيّة وواقعيّة...أمّا الأسلوب المعتمد في نقل المواضيع المرسومة فهو أسلوب سرديّ يقوم على المفهوم الرّئيسي للسّرد وهو "قصّ حدث أو أحداث أو خبر أو

أخبار" (Nakla,2010,p15) لذلك سنحاول في العنصر اللاّحق تفحّص مقوّمات السّرد في اللّوحات المرسومة.

2. حضور مقوّمات السّرد في لوحات الروّاد

أ. المكان

يعدّ المكان مكوّنا محوريّا في بنية السّرد، حيث "لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن" (Abu Azza,2010,p99)، وبناء على هذا التعريف لأهميّة المكان في البنية السرديّة، سنحاول التقصّي حول الأماكن التّي تضمّنتها لوحات روّاد مدرسة تونس وتبيّن وظائفها في سرد الأحداث وذلك وفق تصنيفين استقيناهما من مؤلفّات تقوم بدراسة بنية النّص السّردي.

المكان الهندسي:

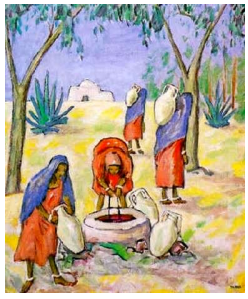
وهو المكان الذي يرسمه الرّسّام بدقّة وتفاصيل تحدّد أبعاده ومكوّناته المطابقة للواقع، وقد ارتأينا تقسيم هذا الصنّف من الأماكن في لوحات فنّاني مدرسة تونس إلى أربعة أقسام:

1. أماكن خارجيّة مشهورة ومعلومة فور مشاهدتها في اللّوحة:

مثل الأسواق وأحياء المدينة العتيقة؛ كباب سويقة، والحلفاوين، ومثل الزّوايا كسيدي محرز، أو مدن تونسيّة وأماكن مشهورة كسيدي بوسعيد والقهوة العالية وميناء بنزرت. وغالبا ما يحتلّ المكان الحيّز الأكبر في رواية الأحداث فينعدم التركيز على شخصيّات أو ترسم بنفس انبطاعي لتساعد الرّسّام على سرد طريقة التحرّك أو طبيعة النّشاط أو هيئة روّاد هذا المكان. ويحضرنا ونحن نتحدّث على الحضور السرديّ داخل اللّوحات التّي تقدّم أمكنة معلومة أو معالم معماريّة تميّز الأديب المصري نجيب محفوظ في رسم تفاصيل الحياة والشّارع والزّقاق بأسلوب حكي مكتوب قرّب أحياء مصريّة إلى المتلقّي، وقياسا على ذلك نعتبر أنّه كان لفنّاني مدرسة تونس دورا في نقل ما يحصل في السّوق الأسبوعيّة والمدينة العتيقة والشّارع إلى المتلقّي بأسلوب حكي مرئي، إضافة إلى ذلك فقد تحوّلت لوحات هؤلاء الفنّانين إلى بطاقات وطوابع بريديّة تجلب السيّاح إلى هذه الأماكن.

2. أماكن خارجيّة متخيّلة من طرف الرّسّام:

وهي في الغالب الإطار العامّ الذي يسرد لنا من خلاله روايته، يقوم بتخيّلها في انسجام مع باقي مكوّنات اللّوحة فمثلا كما يظهر في صورة رقم (3) وفي لوحة يصف فيها ملئ البدويّات للماء من البئر يقوم يحي التركي بتخيّل بيئة ريفيّة بنباتاتها وأشجارها وبمبانيها المتفرّقة ويختار لأبطال لوحته السّرديّة ملابس وحليّ البدويّ ويوشّح وجوههم بأوشام بربريّة. أمّا في اللوحة الثانية تتصوّر مشهدا في مدينة تونس -على الأغلب هو في حارة اليهود- وتظهر الصورة رقم (4) يهوديّات بلباس مكشوفات الأيادي مع أغطية رأس مربوطة للخلف مع ظهور المعمار التقليدي المميّز للمدينة بشبابيك (البرمقلي) والشرفات والأقواس.



صورة رقم(3)

صورة رقم(4)

3. أماكن داخليّة عامّة:

وتتمثّل في معالم أثريّة أو أضرحة الأولياء الصّالحين والمقاهي والمقاهي الفنيّة (Cafés chantants) وهي في الحقيقة من الأماكن الأقلّ شيوعا في أعمال فنّاني مدرسة تونس، إذ أنّ رسم هذه الأماكن يكون غالبا من الخارج ولعلّ ذلك يعود بالأساس لتأثّر بخيارات الفنّانين المستشرقين الذين لم يهتمّوا أو ربّما لم يتح لهم دخول هذه الأماكن. إضافة إلى ذلك تكاد رسوم القصور والمواكب الرّسميّة تنعدم لدى روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي لأنّ الباي كان يعتمد على رسّامي البلاط وهم بالأساس من الأتراك. في حين هناك مكان داخليّ عموميّ استحوذ على حيّز كبير من قلوب المستشرقين ثمّ بعدهم الرّسّامين التونسيّين وهو الحمّام وربّما يعود ذلك لخصوصيّة هذا المكان في التّعبير عن الرّوح الشرقيّة وعنوانا للاختلاف عن الثّقافات الوافدة، أمّا وقد تناوله فنّانون تونسيّو المنشأ والأصول مثل عمّار فرحات الذي رسم حمّام النّساء، فإنّنا نعتقد أنّ ذلك يقوم على تحدّ من الفنّان لسابقيه الوافدين من الخارج، لأنّه يسرد أحداثا تقع في الحمّام النّسائي بعين طفل عايش أدقّ تفاصيل الأحداث ومكوّنات هذا المكان.

4. أماكن داخليّة خاصّة وحميمة:

وهي أمكنة مرتبطة بالأحداث ومكمّلة لها ونستطيع التعرّف عليها من خلال بقيّة مكوّنات اللّوحة والعناصر المرسومة التي تمثّلها. مثلا كما يظهر في صورة رقم(5)، يمكن أن نميّز المطبخ من خلال حضور الأواني ومن خلال الأعمال التّي تقوم بها المرأة وبالتّالي فإنّ تعرّف المتلقّي على هذا المكان يتحدّد بحضور الشخصيّات المرسومة وأعمالها ضمنه.

صورة رقم(5)

المكان الدّلالي:

وهو مكان غير حاضر لا بالخطوط ولا بالألوان في اللّوحة ولكنّ اللّوحة تتضمّن علامات تشير إليه وبالتّالي هي تعوّضه، فمثلا لباس المرأة يمكن أن يدلّ على المكان الذي تنتمي إليه، مثلا في لوحة لعمّار فرحات تحمل صورة القفّة والخضر الدّلالة على أنّ المرأتين في طريق عودتهما من السّوق إضافة طبعا للعنوان كما تظهره الصورة رقم (6)، كما يحمل لباس المرأتين ولون بشرتيهما دلالة على انتمائهما إلى جهة داخليّة في تونس، ولكنّ قراءة هذه العلامة تفترض من المتلقّي امتلاك الشّفرة التّي سيفقه بها دلالة العنصر البصري الذي يشاهده. إذ لا بدّ لقارئ هذه اللّوحة أن يضطلع بثقافة حول اللّباس في المناطق التّونسيّة، ولكنّ هذه الشّفرة قد تقودنا إلى قراءة ذاتيّة للعلامة.فبينما نعتبر أنّ السّوق المرسوم في اللّوحة بعيد عن العاصمة، نظرا لغياب العلامات الدّالة على أنّ المرأتين من سكّان العاصمة بغياب السّفساري والفوطة والبلوزة. في المقابل هناك شفرة يمكن أن تجعل القراءة التي توصّلنا إليها موضوعيّة، وهي معرفتنا أنّ عمّار فرحات "يبحث عن التفرّد في التّعبير، فمال إلى محيطه الرّيفي واعتمد على خياله في تصوير الحياة اليوميّة من منظوره الخاصّ. فأدّى تعبيره إلى تفرّد من نوع آخر. وظهر الطّابع الرّيفي في أعمال فرحات من حيث اللّون واللّباس والأشكال الزّاهية والوجوه الحزينة وتيّمات تستحضرها ذاكرته الطّفوليّة" (Al Selmi, 2013, p13). الأمر ذاته في عمل لفيكتور سرفاتي الذي رسم لوحة لنسوة باللّباس الجربي

معنونة بجربيّات كما تظهره الصورة رقم (7) وهي في الغالب تصوّر مشهدا في جزيرة جربة، لمعرفتنا أنّ سرفاتي قضّى فترة في الجزيرة.

صورة رقم(6)

صورة رقم(7)

ب. الزّمان

إنّ الحديث عن لوحة سرديّة تنقل حدثا يحتّم ارتباط الأحداث المنقولة بزمن. فاللّوحة الفنيّة تنطوي على أزمنة متتابعة ومتعدّدة ولا متناهية.

فهي متتابعة لأنّ زمن الأحداث (أي زمن رسم اللّوحة) مختلف عن زمن وقوع الأحداث حيث أنّ السّرد لا يبدأ إلاّ بعد انتهاء الحكاية، أي بعدما يكون القائم بالسّرد قد ألمّ بتفاصيل متنه الحكائيّ كلّها.

وهي متعدّدة لأنّ اللّوحة تتّسم بالتّتابع بين زمن وقوع الأحداث وزمن سردها عبر الرّيشة والألوان وزمن عرضها وزمن مشاهدتها.

وهي لا متناهية لأنّ زمن مشاهدة اللّوحة متواصل إلى ما لا نهاية.

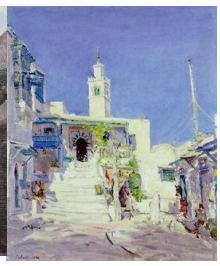
إضافة إلى ذلك فإنّ الاشتغال على الزّمن في اللّوحة يتمّ بتقنيات مختلفة:

1. تقنية التّلازم الزّمني:

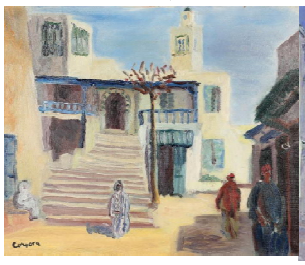
تنبع أساسا من طريقة الرّسم المسندي حسب (الموتيف) (la peinture sur le motif) وهي تقنية تعتمد بالأساس على عناصر تشكيليّة من الألوان والخطوط وتوزيع الأضواء والظّلال لتحديد زمن وقوع الأحداث، من نهار مشمس أو ممطر أو ليل مقمر إلخ. وقد برع فنّانو مدرسة تونس في ذلك كثيرا تأثّرا بأهميّة الزّمن في الحركة الانطباعيّة؛ فكانوا يركّزون على انعكاس الشّمس المسلّط على الأماكن على غرار ما قام به الرّسّام الانطباعي الفرنسي كلود موني (Claude Monet) في مجموعة لوحاته التي ترسم واجهة كاتدرائيّة روون الفرنسيّة في ساعات مختلفة من اليوم (80 tableaux de Cathèdrale de Rouen) كما تظهر الصورة رقم (8)، ونذكر مثلا قيام العديد من رسّامي مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بتوزيع الأضواء والظّلال واختيار تقنية الرّسم بطريقة مختلفة من رسّام إلى آخر لرسم القهوة العالية بسيدي بوسعيد. كما تظهره الصور رقم (9) و(10) و(11) و(12)

صورة رقم(8)

صور رقم(9)



صورة رقم (10)



صورة رقم(11)

صورة رقم(12)

2. تقنية الارتداد:

حيث أنّ المخزون الثّقافي وذكريات الطّفولة والأصول (المدينة التّي ينحدر منها الرّسّام) سهّلت تخزين صور عن الحمّام وعن العادات والتّقاليد (الأعراس، والختان، والعولة...) وكانت مادّة العديد من فنّاني "مدرسة تونس" لرسم مواضيعهم. عمّار فرحات مثلا منحدر من ريف الشّمال الغربيّ وغادره في أوّل شبابه للعمل بالعاصمة، لكنّه اختار ألاّ تنحصر أعماله في صور البلْديّة ومعالم العاصمة التّي اختصّ بها العديد من الفنّانين وقد تيقّن أفراد "مدرسة تونس" من جدّيته ومن نسقه المختلف ودرايته بالرّيف كأسلوب بديل في التّعبير عن الجانب الآخر من صورة تونس ويكمّل المشهد التّونسي والتّعبير عنه، وكذلك جزء آخر من المجهود المبذول في تونسة الفعل التشكيلي المراد" (AlSelmi, 2013,p15).

3. تقنية التخيّل:

وهي تقنية تعتمد على تخيّل لوحة اعتمادا على مخزون بصريّ سابق سواء عن دراية بخبايا المعيش التّونسيّ أو توقّعا لأحداث ويمكن أن لا يكون الزّمن محدّدا، ولا يكون حتّى متطابقا مع تاريخ إنجاز اللّوحة فمثلا في مرحلة متقدّمة من تكوين المجموعة ومع انضمام فنّانين تونسيّين لمدرسة تونس، تواصل رسم مشاهد من المدينة العتيقة والأسواق وطرق اللّباس بطريقة فلكوريّة تنمّ عن تكرار للأحداث، يظلّ مستهجنا حتّى وإن حاول الفنّان أن ينقذه بتفرّد تقنيّ بلمسات الفرشاة أو سكّين الرّسم (Couteau)، أو تغيير المحامل أو أيّ مبحث تقنيّ مستحدث.

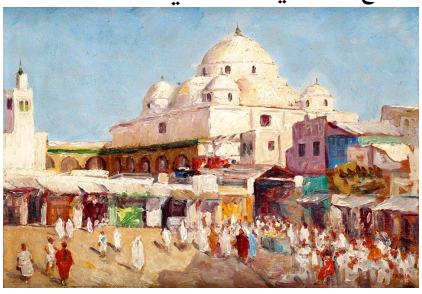
ج. الشخصيّات

يقوم السّرد في القصّة أو الرّواية على أحداث، يقوم بها المسرود عنهم (الشخصيّات) وينقلها المسرود له (المتلقّي) السّارد (الرّاوي). أمّا وقد اخترنا مصطلح "اللّوحة السّرديّة"؛ فإنّ الأحداث التّي تنقلها اللّوحة بوصفها ثابتة هي الأخرى تتطلّب حضور فاعلين وهم الشخصيّات، ويمكن أن تكون "اللّوحة السّرديّة" خالية من الشّخوص أو أن يكون حضور الشّخوص فيها ضئيلا وصغيرا من حيث حجم الرّسم، ومن حيث الدّور

الذي تؤدّيه، مثلا: هناك العديد من اللّوحات تصوّر أماكن معروفة في تونس من أحياء وأسواق ومدن، ترى فيها الشخصيّات مساحات صغيرة من لطخات الفرشاة الملوّنة دون أن تبرز ملامحها. هناك أيضا لوحات يغيب فيها تجسيد الشخصيّات رغم أنّها تقدّم تفاصيل دقيقة عن مبنى أو مشهد طبيعيّ وتقدّم من خلال تفاصيل دقيقة عن العيش فيه والتّفاعل معه. وينقسم أسلوب رسم الشخصيّات في لوحات روّاد "مدرسة تونس" للفنّ التّشكيلي إلى نوعين: أسلوب تشخيصي وأسلوب تجريدي.

1. الأسلوب التّشخيصي:

في الغالب ترسم ملامح الشّخصيّات الظاهريّة بطريقة تقنع أنّها تتفاعل مع الوسط الذّي وضعت فيه، والطّريف أنّ هذه الشّخصيّات يمكن أن تتجاوز الفهم الذي أراده لها الرّسّام تماما كما في الأدب (القصّة أو الرّواية...) يقول في هذا السّياق الرّوائي (فرونسوا مورياك): "شخصيّة من الشخصيّات الثّانويّة، ممّن لم أخصّه بأيّ شأن، ولا احتفلت به قطّ، برز إلى المقام الأوّل ويشغل مكانا لم أدعه إليه، ويجرّني معه في اتّجاه ما خطر لي ببال" (Mauriac,1952,p176)، ونستنتج من ذلك أنّ الشخصيّة سواء وضعت في مقام مهمّ ومحوريّ في رواية الأحداث أم لا، فإنّ ذلك لن ينفي تحصيلها لقدر كبير من اهتمام المتلقّي فالشخصيّات التّي رسمها يحي التّركي في لوحة انطباعيّة تصف ساحة باب سويقة، رغم أنّها لا تعدو أن تكون سوى خطوط ومساحات لونيّة متراكمة كما يبدو في الصورة رقم (13) إلاّ أنّها تضفي على مشهد السّوق حركيّة وتحيل إلى النّشاطات الأساسيّة والطّابع التّجاري لهذا الحيّ.

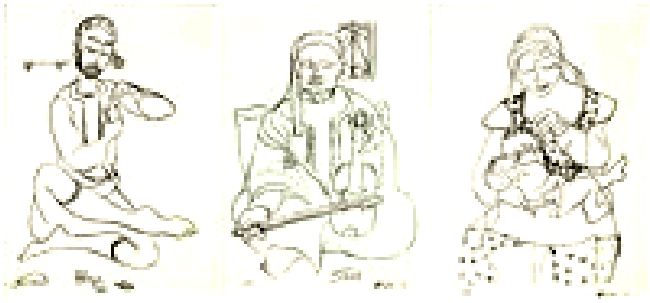


صورة رقم(13)

من جانب آخر يمكن أن نتحدّث عن ربط العلاقات بين الشخصيّات في اللّوحة السّرديّة بشكل مختلف كثيرا عن الرّواية. وسنتحدّث عن ذلك في عنصر لاحق ولكنّنا نكتفي في هذا المستوى بالقول أنّ الشّخصيّات المرسومة تظهر علاقاتها ببعضها البعض من خلال الأفعال التّي رسمت مثلا في لوحة عمّار فرحات عن المخبزة حيث نلاحظ في صورة رقم (14) حضور الفرن وكومة العجين بين يدي رجل يرتدي ميدعة والعصا لتحريك الخبز كمؤشّرات عن طبيعة المكان، ولكنّ وجود مائدة فوقها طعام وحولها 3 رجال هو إحالة على أنّ المشهد يصف استراحة الغداء للخبّازين الثّلاث، من المرجّح أن تكون اللّوحة سردا لأحداث واقعيّة فنحن نعلم أنّ فرحات اشتغل كخبّاز. أمّا ما يدور بين الشخصيّات المرسومة من حديث خلال هذه الجلسة فهو مجال شاسع للتخيّل على خلاف ما يكون على لسان الرّاوي للأحداث في النّصوص المكتوبة.

صورة رقم(14)

لقد ركّز روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي اهتمامهم على شخصيّات من المجتمع التّونسي هي في الغالب واقعيّة اعترضتهم في حياتهم، فكما ذكرنا سابقا من أنّ زبيّر التّركي يرسم أقرباءه فكذلك الأمر بالنّسبة لعمّار فرحات وجلال بن عبد اللّه. فقد كان هاجسهم المشترك تثبيت الهويّة التونسيّة، وبالتّالي تونسة الفنّ من خلال المواضيع والشخصيّات المرسومة ونستشفّ ذلك من طريقة اللّباس والأكسسوارات والأعمال المنزليّة كصنع الحلويّات التونسيّة، وإعداد العولة، وتخضيب الأيادي بالحنّاء ...إلخ. في هذا الإطار يتحدّث الأديب والفنّان التشكيلي عليّ اللّواتي في مؤلّفه بالفرنسيّة عن زبيّر التّركي قائلا: "زبيّر التّركي -مولود سنة 1924- هو بالتأكيد الأكثر شعبيّة. تسيطر التّركيبات وصور الشّخصيّات على أعماله، فهو يولي أهميّة لثراء المجتمع التّونسي في اللّباس، الشخصيّات من خلال مجموعة من البورتريهات. علاقة هذا الفنّان بالشخصيّات التّي يرسمها تضاهي علاقة الرّوائي بشخوص رواياته" (Louati,1996)، ويمكن أن نفسّر أهميّة الشخصيّات في لوحة زبيّر التّركي خاصّة من خلال الرّسوم الخطّية التّي خصّصها لنقل أحداث وأعمال تقوم بها مجموعة من الشخصيّات التّونسيّة الصّميمة ببراعة. انظر الصورة رقم (15).



صورة رقم(15)

إذا كان زبيّر التّركي وعمّار فرحات قد حافظوا على معالم الشخصيّات بشكل يشابه نوعا ما الرّؤية الاستشراقيّة أو الشخصيّات التونسيّة أو بالأحرى بنوع من الكلاسيكيّة أو الرّومانسيّة الغربيّة. فقد اعتمد فنّانون آخرون في رسم الشخصيّات على تشكيل هندسي لا يخرج الرّسم من بعده التشخيصي بل يميل به بدرجات متفاوتة إلى الأسلوب التكعيبي، نذكر منهم عبد العزيز القرجي وعليّ بالآغا وجلال بن عبد اللّه وعادل مقديش. انظر الصورة رقم (16).

صورة رقم(16)

لم يقتصر الاستلهام في أعمال بعض الفنّانين مثل علي بن سالم وعادل مقديش على الموروث البصريّ التّونسي والفضاء المجتمعي التقليدي بل أنجزوا العديد من اللّوحات أبطالها شخصيّات هلاميّة وخرافيّة مثل الزّازية الهلاليّة وعنتر بن شدّاد والبراق...حيث أنّ عادل مقديش مثلا في رسمه للجازية الهلالية يبحث عن وصف جمالها من خلال الرسم الخطّي وبنية الجسد المتخيل عبر دقة الخطوط وتجانسها وإتقان لرسم تفاصيل وجه المرأة والعيون الواسعة وإتقان الزخارف والخط العربي كما تظهره الصور رقم (17) ورقم

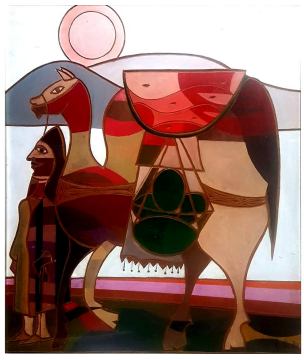
(18)، إضافة إلى ذلك فإنّ الأثر الفني عند مقديش قائم أساسا على سرد لما خزّن في خياله الطّفولي من خرافات.

صورة رقم (16)

صورة رقم (17)

2. الأسلوب التجريدي

تأثّرا بالطّفوليّة والعفويّة التّي تميّز بها زائر تونس الرّسّام بول كلي (Paul klee)، حاول العديد من الرّسّامين التحوّل بشخصيّات لوحاتهم من عالم واقعيّ واضح المعالم إلى عالم حالم يعتمد على رسوم طفوليّة للشخصيّات أو في شكل رموز مستوحاة من التراث أو بعيدة عنه وعن المواضيع الأولى لأعمال الروّاد وكذلك المستشرقين. يمثّل هؤلاء الفنّانون جيلا آخر من مدرسة تونس التي يعتقد بعض المفكّرين مثل الأديب علي اللّواتي أنّها توقّفت في الثمانينات، والبعض الآخر يعتقد أنّ الممارسة التّشكيليّة المعاصرة امتداد لمدرسة لا تعرف النّهاية لأنّها تحمل اسم تونس. من الفنّانين الذين اختاروا المنهج التّجريدي أو الإيحائي في رسم الشّخصيّات نذكر قويدر التريكي وعلي بالآغا وحمّادي بن سعد ومحمّد الأمين ساسي... والصورة رقم(19) تمثّل أحد اللّوحات التي تبرز هذا التوجّه.



الصورة رقم(19)

ثالثا: السّرد بالكلمات والسّرد بالألوان؛ أيّة علاقة؟

1. الاستقلاليّة في إنجاز اللّوحة الفنّية والنصّ الأدبي

يعتبر العمل الفنّي في الغالب نتاجا للمخيّلة الثّقافيّة لأمّة ما، ولعلّ هذا الإطار جعل روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي يصفون احتماءهم ببعضهم البعض (تجمّعهم) بتونسة الفنّ التشكيلي والتّعبير عن الهويّة الثّقافيّة التونسيّة،و بالتّالي فإنّ أعمالهم تكاد تكون أيقونات شاهدة على عصرهم، إلاّ أنّ هذا التّمثيل التّعبيري أو التوظيف للأدوات الفنّية يظلّ محكوما بالتفرّد والتميّز الذي تفرضه نزعة استقلاليّة وفرديّة تختلف من فنّان إلى آخر وهو ما يبرّر اختلاف طرق رسم موضوع ما من رسّام إلى آخر. في هذا المستوى تجدر بنا الإشارة أنّ التّفرّد في توظيف الأدوات الفنّيّة صفة تجمع حولها كلّ الممارسات الأدبيّة والفنّيّة حيث يقول بوريس إيخنباوم:" إنّ الوقائع الفنّية كانت تشهد بأنّ الاختلاف النّوعيّ (différencia specifica) للفنّ

لا يعبّر عن نفسه في العناصر التّي تشكّل العمل الأدبي، وإنّما في الاستعمال المتميّز لتلك العناصر." (Eichenbaum,tr Khatib,1982) تشترك الأعمال الفنيّة والأدبيّة في أنّها في الآن ذاته بحث المبدع عن الاستقلاليّة والتّفرّد وكذلك ملتقى لمجموعة من العلامات تابعة للسّياق الكليّ للتّجربة الإنسانيّة، حيث أنّ التّحوّلات التي تحدث على مستوى رؤية العالم وفي علاقة الواقعي بالمتخيّل سواء كان ذلك في سرد أحداث عبر اللّوحة أو عبر القصّة أو الرّواية. هو بالأساس قائم على قدرة المبدع على نحت مسارات إبداعيّة ذاتيّة حمّالة لمعاني كونيّة خالدة، وقد أطلق الكاتب الرّوسي يوري لوتمان على ذلك لفظ (سيميوزيس) أي سيرورة التّدليل معتبرا أنّه مهما كانت درجة العناية بمكوّناته التشكيليّة فإنّ ذلك لا يمكن أن يبعدنا عن الدّلالة وأنّ الابتعاد عن الدّلالة لا يمكن أن يكون النّتيجة لمنهج يضع البحث عن قضيّة (السّيميوزيس) في المركز (Lotman, 1973,p66). وبالتّالي يمكننا أن تستنتج أنّ التعبير الفنّي مهما اختلفت آليّاته (كلمات وحروف أو خطوط وألوان أو مادّة منحوتة أو محفورة)، لا بدّ أن يعبّر في الآن ذاته عن استقلاليّة الفنّان وتفرّده وأن يكون حمّالا لمعاني ودلالات لا حصر لها، صالحة لكلّ زمان ومكان.

2. البلاغة التعبيريّة للّوحة السّرديّة

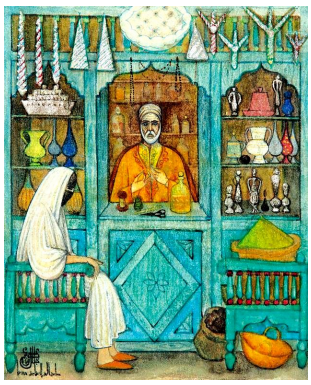
التّعبير هو الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده إلى غيره. من هذه الوسائل لغة الكلام والأصوات الموسيقيّة والنّصوص المكتوبة والصّور والرّموز والإشارات وليس المقصود بالتعبير أن تكون الصّورة الفنّية مطابقة للأشياء التي تمثّلها، وإنّما المقصود به أن تكون دلالة هذه الصّورة مصحوبة بما يضعه الفنّان فيها من إحساسه وخياله وعناصر تجربته ولولا انطباع الأثر الفنّي بمشاعر الفنّان من جهة وبرحيق الحياة من جهة أخرى لما كان نموذجا أصيلا. وقد أطلق ريموند رويار في مؤلّف "الحيوان والإنسان والوظيفة الرّمزيّة" مصطلح "تعبيريّة التعبير" على التّعبير الفنّي الذي يخلق تعبيرا جديدا للموضوع الذي يتناوله قائلا: " الوردة مثلا هي التي تتورّد وهي التي تكون بذاتها وردة جميلة ومعبّرة ولكنّ الفنّان الذي يرسم الوردة أو الرّقص الذي يحاكي تورّد الوردة لا بدّ له من ابتداع تعبير يعبّر من خلاله عن تعبيريّة هذه الوردة ثمّ إنّ هذا التعبير ذاته في حاجة إلى دلالة تشير إليه وبهذه الصّورة يتّضح لنا أنّ التّعبيريّة سابقة عن الدّلالة بل هي الأصل الأوّلي للوظيفة الدّلاليّة" (Ruyer,1964)

وقياسا على ذلك يمكننا القول أنّ قدرة الرّسام على التّعبير عن أحداث من خلال اللّوحة الفنيّة لا تتوقّف على قدرة المادّة المستخدمة في الرّسم على التّعبير من عدمه ولا يعني عدم استعماله للكلمات والحروف عدم قدرته على سرد الأحداث عبر لوحته، حيث أنّ اللّوحة يمكن أن تعبّر عن الأحداث بالطّريقة التّي يختارها لها الرّسّام، لا يتوقّف الأمر على اللّوحات ال تشخيصيّة (Figurative) فاللّوحات التجريديّة (abstraite) أو الإيحائيّة (mi-abstraite) لا تختلف في تعبيريّتها. نذكر في هذا الإطار لوحة (غورنيكا) لبابلو بيكاسو (Pablo Picasso) التّي تظهر في الصورة رقم (20) والتي تجسّد بشاعة الحرب ومخلّفاتها في مدينة غورنيكا الإسبانيّة عبر استعمال القيم الضوئيّة وتغييب الألوان وعبر رسوم مشفّرة، جندي مذبوح ومرميّ على الأسفل، وامرأة تحمل ابنها الميّت صارخة، حضور الثور رمز القوّة واليد الممدودة بشعلة الأمل والعين الحارسة تتوسّط اللّوحة، وسطها مصباح الكهرباء كرمز للتطوّر التّقني.

الصورة رقم (20)

3. تقنيات التّعبير في اللّوحة السرديّة

إذا كان الفنّان التّشكيلي يشخّص صورة بصريّة واضحة المعالم ويقدّم أحيانا تفاصيل دقيقة للوجه واللّباس والأماكن في شكل صور تشخيصيّة أو خطوطا وألوانا متراكمة في شكل صور تجريديّة، فإنّها في الغالب ثابتة وللمتلقّي أن يتخيّل حركاتها وتتالي الأحداث والعلاقة بين الشخصيّات، أي يمكن للصّورة أن تجسّد طقسا أو حدثا اجتماعيّا متعارفا عليه أو مكانا معلوما وتترك للمتلقّي تخيّل الأحداث والعلاقة بين الشخصيّات وبالتّالي يتحوّل المتلقّي من مسرود له إلى سارد، وهو ما يجعل تقنية السّرد في اللّوحة الفنيّة متحرّكة ولا متناهية، مثلا: في هذه اللوحة لجلال بن عبد الله التي تظهر في الصورة رقم(21)، حضور المرأة في محلّ العطارة يحتمل مجموعة من الرّوايات حيث أنّ محتويات المحلّ تنبئ ببيع هذا الرّجل بمستلزمات الأفراح (شموع الجلوة، باقة الزّهور، مرشّ العطر،الحنّاء، طين الحمّام...) ولكنّ جلوس المرأة ينبئ بتجاذبها أطراف الحديث مع البائع، وإذا علمنا أنّ العطّار في تونس سابقا كان يضطلع بدور الطّبيب و"الطهّار" فهذا ما يفتح على عدّة روايات متعلّقة بهذه الصّورة

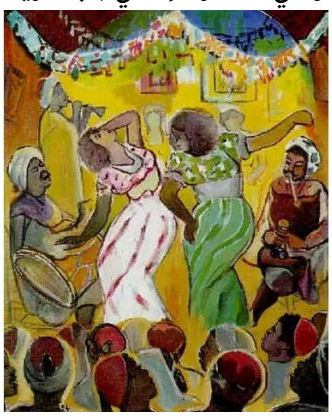


الصورة رقم (21)

في المقابل يقوم النصّ السّردي بتقديم دقيق ومفصّل للأحداث المتتالية والمتتابعة بالكلمات وبالحروف ويترك للمتلقّي تخيّل الشّخصيّات وملامحها وتصوّر الأماكن وخصائصها. كما أنّ النّص السّردي يقدّم قصّة أو حكاية تسير في الغالب في نسق متغيّر وعادّة انقلابيّ تفرضه الأحداث وتغيّر علاقة الشخصيّات ببعضها، أي أنّ الأحداث في النصّ السّرديّ تخضع لخطّ روائيّ يمكن أن يتغيّر بسرعة، وهو ما يؤثّر على حضور الشخصيّات داخل الرّواية فيتباين الحيّز الزّمني الذي تتّخذه كلّ شخصيّة حسب الأحداث وحسب ما يختاره الرّاوي لها من وقت للظّهور أو التخفّي.

أمّا اللّوحة السّرديّة فهي تقدّم شخصيّات ثابتة تتحدّد أهمّيتها بالحجم الذي تتّخذه في التّركيبة وبالألوان المستخدمة لتقديمها (حارّة أو باردة) وبدرجة الإضاءة المسلّطة عليها (داكنة أو مضيئة)،و الأحداث فهي كما سبق وذكرنا يمكن أن تكون منقولة في جزء عبر الصّورة أمّا الجزء الثّاني فيتخيّله المتلقّي، كما يمكن أن تنقلها عناصر تشكيليّة بتفاصيل دقيقة تتّخذ كمثال لوحة لعمّار فرحات والتي تظهر في الصورة رقم (22)، حيث أنّ فرحات يسرد علينا أحداثا في "كافشانطة" عبر تقنيات تشكيليّة فهو يضع في موضعين متقابلين يد الرّاقصة وآلة "الزكرة" ليضع الرّقص والموسيقى في مقام هامّ، هو أيضا يوزّع دور الفرجة بالتّساوي بين الراقصتين والموسيقيّين من حيث المساحة المخصّصة لكلّ شخص ويحيط أجسادهم بخطوط سوداء، بالإضافة إلى ذلك فقد وضع هذه الشّخصيّات في هالة من الضوء بلون حارّ (أصفر)، أمّا الخطوط المعتمدة في هذه اللّوحة فهي متعدّدة الاتّجاهات للدّلالة على الحركيّة التي تدبّ في هذا الفضاء، حيث أنّ الأعناق المشرئبّة للجمهور تتناغم في حركاتها مع تمايل الرّاقصات بالنّسبة للخصائص المعماريّة لهذا الفضاء فهي تحيلنا على المعمار التقليدي للمدينة العتيقة بتونس من خلال تقوّسات الخطوط للرّكح ولأعمدة الأضواء

التّي تزيّن الفضاء والتّي عادّة ما تستعمل في السّهرات الرّمضانيّة وبذلك فإنّ هذه اللّوحة تسرد أجواء رمضان في كافشانطة بالمدينة العتيقة والتي لن تكون إلاّ في باب سويقة.



الصورة رقم (22)

وبالتّالي نستطيع القول أنّ آليّات السّرد لدى الرّسّام في اللّوحة هي بالأساس الألوان والخطوط والأشكال التّي يحوّلها إلى علامات دالّة على حدث ما تجلب المسرود إليه (المتلقّي) إلى السّارد (الرّسّام).

نتائج البحث

لقد مكّننا هذا البحث من التوصّل إلى مجموعة من النّتائج:

1. السّرد موجود في أنماط مختلفة سواء أن كانت أدبيّة أو غير أدبيّة ولكنّ خصوصيّة " اللّوحة السّرديّة" تكمن في تعدّد وكثافة المتن الحكائيّ لأنّه في الغالب مرتبط بقراءات فرديّة متعدّدة ومختلفة للعلامات التي تحتويها، هذه القراءات محكومة بثقافة المتلقّي واستعداداته وبمدى ملائمة زمن سرد الأحداث (رسم اللّوحة) مع الزّمن الذي يعيش فيه. وبالتّالي نستنتج أنّ " اللّوحة السّرديّة" يمكن أن تتضمّن سرودا وليس سردا واحدا.
2. كتابة نصّ سرديّ ما هي إلاّ مجموعة من الكلمات والحروف تنطوي على دلالات اصطلاحيّة في المقابل تخلق" اللّوحة السّرديّة" نمطا مغايرا للتّواصل يقوم على علاقات اصطلاحيّة ذات دلالة بصريّة.
3. لقد انحصر تناول تجربة روّاد "مدرسة تونس" في العديد من الدراسات والبحوث في مجال الفنّ التشكيلي ولكنّ المقاربة التي طرحناها تنحو بهذه اللّوحات الفنيّة منحى أدبيّا وهو ما يفتح لنا المجال للتعمّق في آليّات وتقنيات الحكي المرئي في العديد من اللّوحات في "مدرسة تونس" أو في لوحات فنيّة أخرى يمكن أن تعتمد تقنيات فنيّة تتجاوز التّشخيص إلى الرّموز والعلامات التي تتضمّنها اللّوحات التجريديّة.

استنتاجات البحث

1. مكّنت لوحات روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي من التأريخ لعادات وتقاليد التونسيّين ولمعيشهم اليوميّ داخل المدينة العتيقة وفي الأسواق وفي بعض المدن...
2. خلافا لمصطلح المدرسة في الفنّ التشكيلي عند الغرب الذي يعني التقاء مجموعة من الفنّانين حول تقنيات وأساليب موحّدة في الرسم، يتميّز كلّ فنّان في مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بأسلوب شخصيّ وتصوّر منفرد وما يجمعهم هو فقط المواضيع المشتركة.
3. يتميّز رسم فنّاني مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بالحميميّة والقرب، حيث أنّ أغلب الرّسامين يرسمون أقاربهم أو بلداتهم أو مدنا تونسيّة فتنتهم أو كذلك حرفا وعادات وتقاليد أهاليهم.

4. لم ينفرد روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بسرد الأحداث عبر اللّوحة الفنيّة، لأنّ أيّ رسم يمكن أن يفهم على أنّه رواية لأحداث، خاصّة بحضور مقوّمات السّرد وهي المكان والزّمان والشخصيّات.
5. تقنيات الاشتغال على الزّمن في السّرد بالألوان لا تختلف عن تقنيات السّرد بالكتابة وهي: تقنية التّلازم الزّمني وتقنية التخيّل وتقنية الارتداد.
6. تعرّف لوحات روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي بالعديد من الأمكنة المعروفة في تونس برسم تفاصيلها وروّادها والنشاطات التي تتضمّنها في حين يكون ذلك في الرواية المكتوبة عبر الكلمات والحروف فيبقى المكان متخيّلا بطرق مختلفة (حسب المسرود له)
7. الشخصيّات في لوحات روّاد مدرسة تونس للفنّ التّشكيلي التشخيصيّة في أغلبها واضحة الملامح ولكنّ العلاقات بينها تبقى محلّ قراءات متعدّدة ما لم يحدّدها العنوان أو مكان تواجدها وخاصّة معرفة المتأمّل للوحة بخصوصيّات الحقبة الزمنيّة المرسومة ولخصوصيّات الحياة التونسيّة.

الهوامش

*بيار بوشارل ولد سنة 1895 وتوفّي 1988م، وهو ابن لمعمّر فرنسي، قدم إلى تونس منذ انتصاب الحماية، وهو من الجنود الذين جرحوا أثناء الحرب العالميّة الأولى، كما أنه تحصّل على الإجازة في الحقوق، ولكنّه لم يشتغل قطّ في هذا المجال، بل كانت بداياته كـ(كريكاتوريست) في مجلاّت فرنسيّة ساخرة تصدر في تونس. ثمّ سافر إلى إسبانيا في بعثة موّلتها تونس للرسّامين، تطوّرت خلالها معرفته بالرسم المسندي وبتقنياته، وكان له عند عودته إلى تونس مرسم بنهج إسبانيا وقد نظّم العديد من المعارض في تونس مع أصدقائه الثّلاث أنطونيو كوربورا وموزاس ليفي وجيل ليلوش ثم مع بقيّة الأعضاء الذين التحقوا ب (مدرسة تونس) (Boucherle, 1997).

*يعرّف محمّد عزّام المكان الهندسيّ بأنّه المكان الذي تعرضه الرّواية بدقّة وحياد، من خلال أبعاده الخارجيّة (Azzam,1996).

*يعرّف حميد لحميداني المكان الدّلالي بأنّه المكان الذي يشير إلى أنّ الصورة التي تخلقها اللغة، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام (Lahmideni,2002).

ملحق الصّور

الصورة	عنوان العمل	اسم الفنّان	التاريخ	التقنية	الحجم
رقم(1)	في حمّام بمدينة تونس	عمّار فرحات	1967	زيت على قماش	119,5\74,5 سم
رقم(2)	المنسج	الهادي الخياشي	1619	زيت على قماش	96/ 98 سم
رقم(3)	النّساء أمام البئر	يحيى التّركي		زيت على قماش	50\60 سم
رقم(4)	المتجوّلون في تونس	يحيى التّركي	1928	زيت على قماش	32\40 سم
رقم(5)	صانعة الحلويّات	جلال بن عبد اللّه		زيت على قماش	
رقم(6)	تونسيّات في السّوق	عمّار فرحات	1947	زيت على قماش	27\35 سم
رقم(7)	جربيّات	فيكتور سرفاتي		تلوين مائي aquarelle	
رقم(8)	كاتدرائيّة روون	كلود مونيه	1892-1894	زيت على قماش	65\100 سم
رقم(09)	القهوة العالية بسيدي بوسعيد	يحي التركي	1949	زيت على قماش	
رقم(10)	القهوة العالية بسيدي بوسعيد	جيل ليلوش	1954	زيت على قماش	54\64,5 سم
رقم(11)	القهوة العالية بسيدي بوسعيد	أنطونيو كوربورا		زيت على قماش	45\38 سم
رقم(12)	القهوة العالية بسيدي بوسعيد	جلال بن عبد اللّه	1950 - 1960	تلوين مائي aquarelle	12\10 سم
رقم(13)	ساحة باب سويقة	يحي التّركي	1926	زيت على قماش	64\26 سم
رقم(14)	المخبزة	عمّار فرحات	1946	زيت على قماش	86/63 سم
رقم(15)	لاعب الورق	زبير التركي	1967	رسم خطّي	21\19 سم
رقم(16)	لاعبو الشكبّة ذات سهرة رمضانيّة	عبد العزيز القرجي	1969	تقنية مختلطة: أكريليك، وورق ذهب، وقلم حبر على ورق	55/76 سم
رقم(17)	الحصان الأزرق	عادل مقديش	1986	أكريليك على ورق	17/23 سم
رقم(18)	هلاليّات	عادل مقديش	1987	أكريليك على ورق	33\44 سم
رقم(19)	بائع البطّيخ	عليّ بالآغا	1989	أكرليك على خشب	70\85 سم
رقم(20)	غارنيكا	بابلو بيكاسو	1937	زيت على قماش	349 \776 سم
رقم(21)	بائع العطور	جلال بن عبد الله			
رقم(22)	كافيشانطة	عمّار فرحات	1954	زيت على قماش	60\73 سم

References: **المراجع**

1. Abu Azza, Mohammed. 2010, *Narrative text analysis (techniques and concepts*, Dar Al Aman, Rabat Morocco. (In Arabic)

بوعزة، محمّد،2010. *تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)* ،دار الأمان،الرباط،المغرب.

2. Alhaysan, Ibrahim, 2005, *Artistic achievement in Morocco tributaries and features* , Publications of the Friends of Tantan Museum for heritage and cultural development Association, Casablanca. (In Arabic)

الحيسن،إبراهيم.2005. *المنجز التشكيلي في المغرب:روافد وسمات*، منشورات جمعيّة أصدقاء متحف الطنطان للتراث والتنمية الثقافية، الدّار البيضاء.

3. Al Selmi, Mahfoudh, May 2013, Article entitled. *Ammar Farhat or the other side of the Tunisian fine art* , Journal of cultural life, magazine No. 241. (In Arabic)

السّالمي، محفوظ. ماي 2013، مقال بعنوان:*عمّار فرحات أو الوجه الآخر من تونسة الفعل التشكيلي*، مجلّة الحياة الثّقافيّة العدد 241

4. Arama, Maurice, 1987, *Morocco of Delacroix*, ed Grasset,Paris (In French)

Arama Maurice, *Le maroc de Delacroix* , éd Grassat,Paris,1987.

5. Azzam, Mohammed, 1996, *Narrative text space*, Dar Al-Hiwar Publishing & Distribution, Syria (In Arabic).

عزّام، محمّد. 1996. *فضاء النص الرّوائي*، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية.

6. Barthes, Roland, 1981, *Structural Analysis of Narrative*, ed Seuil, Paris. (In French)

Barthes, Roland, 1981, *L'Analyse structurale du récit*, ed Seuil, Paris.

7. Boucherle, Pierre, 1997, *Boucherle: The origins of the school of Tunis*, ed Ceres, Tunis. (In French)

Boucherle Pierre, 1997, *Boucherle:Aux origines de l'école de Tunis*, éd Cérés, Tunis.

8. Boudhina, Mohamed, April 1996, *Maghreb and Oriental Art*, Tunis. (In Arabic)

بوذينة، محمّد. 1996. *المغرب العربيّ وفنّ الاستشراق*، تونس.

9. Eichenbaum, Boris, *Theory of the Formal Method* , 1982, Trad.by Ibrahim Khatib, Moroccan Company of United Publishers, Rabat (In Arabic)

إيخنباوم، بوريس. 1982. *ضمن نظريّة المنهج الشكلي*، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، الرباط.

10. Klee, Paul, 1959, *Paul Klee newspaper*, Ed Grasset, Paris. (In French)

Klee Paul, 1959 , *Journal Paul Klee*, éd Grasset, Paris.

11. Lahmideni, Hamid, 2002, *Structure of the narrative text from the perspective of literary criticism*, Arab Cultural Center, Beirut, Lebanon (In Arabic)

لحميداني، حميد. 2002. *بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

12. Louati, Ali, 1996, *Fine Art in Tunisia*, Arab Organization for Culture and Science (In Arabic and In French)

اللواتي، علي. 1996. *الفنّ التشكيلي في تونس*، إصدارات المنظمة العربية للثقافة والعلوم

Louati, Ali , *Les arts plastiques en Tunisie*, éd. ALECSO, Tunis, 1996.

13. Iotman,Youri, 1973, *the structure of the artistic text*, Translated from the Russian by Gail Lenhoff and Ronald Vroon, University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures, (In English)

14. lotman,Youri, 1973, *La structure du texte artistique*, traduction sous la direction d'Henri Meschonnic, Gallimard, Paris.

15. Mauriac,François, 1990, *The novelist and his characters*, Pocket edition, Paris. (In French)

Mauriac, François, 1990, *Le Romancier et ses personnages*, éd Pocket, Paris.

16. Nakla, Hassan Ahmed, 2010, *Narrative techniques and mechanisms its artistic construction*, Dar Ghaida, Amman. Jordan (In Arabic)

نقلة، حسن أحمد. 2010. *تقنيات السّرد وآليّات تشكّله الفنّي*، دار غيداء، عمّان، الأردن.

17. Ruyer, Raymond, 1964, *the animal, the man, the symbolic function*, ed Gallimard, Paris. (In French)

Ruyer Raymond, 1964, *L'animal,l'homme, la fonction symbolique*, éd Gallimard, Paris.