رهاناتُ الفنون التشكيلية التونسية المعاصرة: تجربةُ الذاكرة الجماعية والفرديات الجديدة

أنابَلّ بواسييه

ترجمة: نيكول الحاج

ثمة كتاباتٌ عديدةٌ تَسْرد وقائعَ تطوّر الفنون التشكيلية التونسية، وتجتمع كلُّها حول تحديدٍ متينٍ للفن. ولكنْ إذا كانت هذه الكتاباتُ تنظِّم، وبشكلٍ مترابطٍ، الحقباتِ الأولى الممتدةَ بين الثّلاثينيات والسبعينيات، فإنّها لا تقدِّم إلاّ عرضًا موجزًا وخارج سياق الصلة بالحقبة المعاصرة. وما سنفعله هنا هو محاولةُ ربطِ الحقبة المعاصرة بالحقبات السابقة.

تميّزتْ نقطةُ انطلاق هذه الدراسة بتصنيفي للعديد من الفنانين بحسب إشكالية الهوية. وقد طُرحتْ عليّ هذه الإشكاليةُ بوصفها العنصرَ الأكثرَ تأثيرًا في تطوّر الفنون التشكيلية التونسية. إلاّ أنّني لم أتمكّن قطُّ من فهم فعّاليتها في توصيف الوضع، رغم وجودها البارز في كلّ حقبة. وقد تعلّقتُ بها معتقدةً أنّ وراء **عدم** تمكُّني ذاك أداةَ مقاربةٍ ممكنةً. وكان أوّلَ مَنْ أثار الشكوكَ في هذا الاعتقاد عددٌ من المفكرين التونسيين الذين رأوْا في إشكالية الهوية موضوعًا أثيرًا أشْعَلَ في الثمانينيات والتسعينيات جدلاً قويًا، ولكنّه اليوم ينتمي إلى الماضي وحده. فكيف أَمْكن، انطلاقًا من هذا التناقض، وضعُ فرضياتِ تحليلٍ للحقبة المعاصرة؟

❖ ❖ ❖

من ناحيةٍ إجماليةٍ لم يبدُ توضيحُ إشكالية الهوية ممكنًا، حتى من خلال دراسة موضوع محدّد مثلِ إنتاج الرسوم.[1] ولتحديد خصوصيّات تمثيل الهوية في الحقبة المعاصرة، اتّضحتْ ضرورةُ إعادة إظهار الخصوصيات المتعلّقة بكل حقبة. لكنّ التركيزَ على الحقبة الأخيرة لم يَسْمح بإبراز الخصوصيات التي تميِّزها عن الحقبات السابقة، إذ يبدو أنّ الحقبة المعاصرة تعيد طرح الرهانات السابقة بقناعةٍ أقلّ

في هذا الإطار برزتْ خمسُ حقبات: الروّاد في الثلاثينيات؛ ومدرسةُ تونس أثناء فترة الاستقلال؛ وجيل الانشقاق[2] بين الستينيات والسبعينيات؛ والفكر الكونويّ universaliste خلال الثمانينيات تقريبًا؛ والجيل الحاليّ الذي يعيد التفكيرَ في الذاكرة الجماعية بدءًا من أواسط التسعينيات.[3]

فلنقدّمْ هذه الحقبات الواحدةَ تلو الأخرى. في الثلاثينيات ظهرت **أولى** محاولات تملُّك ممارسة الرسم التي أدخلها المستعمِرون إلى تونس. فمع الذين نسمّيهم اليوم «روّادًا،» وُلدتْ حركةٌ حقيقيةٌ تزامنتْ مع ولادة الحركة الوطنية (نشأ حزب الدستور التونسيّ عام ١٩٢٠، وحزب الدستور الجديد عامَ ١٩٣٤)، وهي الحركةُ التي كان هدفُها الرئيسيّ إثباتَ وجودها في وجه المحتل الفرنسيّ من خلال المطالبة بحداثة تونسية. لهذه الغاية راح الروّاد يَجْمعون عناصرَ، اعتُبرتْ مراجعَ دلاليةً ثقافيةً تونسيةً قويةً، مع الحداثة الغربية، في مبدإ موحّدٍ هو الهوية الوطنية. ثمة مثالٌ موح بشكل خاصّ في هذا المجال وهو زيُّ الوطنيين في الثلاثينيات، المؤلَّفُ من الشاشية التي تُرتدى مع الزي الغربي. وكما اعتمد الوطنيون الزيَّ الغربيَّ بعد ربطه برمزٍ تقليدي، حاول الرسّامون تحويلَ الرسم إلى ممارسة وطنية من خلال رسم مشاهد شعبية وتقليدية تونسية (أنظر الصورة على ص ٨٥). ومع أنّ الفنانين لم يشاركوا في الحركة الوطنية بشكل ملموس ـ وإنْ فعلوا فنادرًا ـ فإنّ بناءَ الوطن التونسيّ بقي رهانَهم الأساسيَّ آنذاك. ومن ثم تمحورت المسيرةُ الفنيةُ حول فكرٍ نضاليٍّ، باعتماد شكل تعبيرٍ شبهِ متجانس.

في هذا الإطار يَبْرز سؤالان. الأول، لماذا بدت المشاهدُ الشعبيةُ لهؤلاء الفنانين أفضلَ تمثيلٍ لتونس؟ ومن جهة أخرى، كيف يتوافق هذا مع الدور البالغ الأهميةِ الذي سيمارسه الرسّامون الأوروبيون، حتى فترة الاستقلال، في تطوير الفن التونسيّ؟[4]

١ ـ مع بعض الاستثناءات النادرة، يخصَّص أكبرُ جزء من الإنتاج للرسم، المسمّى في تونس «رسمَ المسند [أو الحامِل].»

٢ ـ مصطلح مستعار من علي لواتي في **مغامرة الفن المعاصر في تونس** (تونس: منشورات سيمپاكت، ٢٠٠٠)

٣ ـ يجب أن نحدّد أنّ هذه المجموعات المختلفة لم تُوقف نشاطَها مع وصول نزعة جديدة، ونحن نأخذ هنا في الاعتبار حقبةَ نشاطاتها الأكثر تميّزًا

٤ ـ المقصود رسّامون، أمثال أرمان ڤيرجو وپيار بوشيرل المقيمَيْن في تونس، دعموا الرسّامين التونسيين الأوائل في مسعاهم، وذلك بإنشائهم على وجه التخصيص فسحةً فكريةً أتاحت لممارسة الرسم أن تزدهر

المشكلة المطروحة هنا هي مشكلة الانتساب. فقد كان هنالك تقليد في الرسم في بلاط الباي، مؤلَّفٌ بشكل أساسيّ من رسوم أو تصويرات للباي في تنقلاته أو مُحاطًا ببطانته (أنظر الصورة ص ٨٦). وهكذا اعتَمَدَت السلطةُ البايةُ ممارسةَ الرسم منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر. ورغم ذلك لا نجد في أعمال الثلاثينيات إشارةً صريحةً إلى هؤلاء الرسّامين الأوائل، بل يُعزى أصلُ الرسم التونسيّ بشكل عامّ إلى ثلاثينيات القرن **العشرين** لا إلى ثلاثينيات القرن التاسع عشر. غيابُ الإشارة إلى شكل الرسم ذاك يَطْرح أسئلةً إضافيةً إذا ما قورن بتصوير السلطة البايية على يد بعض المؤرِّخين التونسيين إثر الاستقلال: ففي هذا التصوير تُعتبر السلطةُ الباسةُ هي المصدرَ الحقيقيَّ للدولة التونسية المعاصرة؛ والهدف هو تفادي عزْو الأبوّة الفريدة لهذا المفهوم إلى المستعمِرين الفرنسيين. فلماذا كان فَنُّ الرسم التونسيّ أكثرَ ميلاً إلى إيثار علاقته بالأوروبيين بدلاً من شكلٍ فنيٍّ مرتبطٍ بالاستقلالية السياسية؟

إذا كان هذا الانتسابُ مفضَّلاً على الآخر، فذلك لأنّ الرهانات كانت أقلَّ تعيُّنًا من قِبل العلاقة بالسلطة منها من قبل المواضيع المعالَجَة في الأعمال الفنية. فقد استمدّ الخيالُ الوطنيّ مراجعَه من الثقافة الشعبية، التي كان يُفْترض أنّها لم تَخْضع للتأثير الأوروبيّ. هنا يلتقي الفنانون التونسيون والمستشرقون، وهنا يلعب الانتسابُ دورَه.[1] ذلك أنّ ما كان موضعَ تقديرٍ عالٍ كان الأصالةَ التي تنسبها تونُس الناشئةُ إلى الطبقات الشعبية، في حين رَبَطت الرسوم البايةَ بثقافة نخبةٍ متأثّرةٍ إلى حدٍّ بعيدٍ بالثقافة الأوروبية. صحيح أنّ حاجات الرسامين الأوروبيين والتونسيين لم تكن من الطبيعة ذاتها، إلاّ أنّهم تلاقوا في الوسائل التي تَوَجَّب عليهم استخدامُها.

أما الحقبةُ **الثانية**، حقبةُ «مدرسة تونس،» فتتميّز بمأسسةِ ممارسةٍ حَدَّدَ الروّادُ خصائصَها الأساسيةَ. نشأتْ مدرسةُ تونس عام ١٩٤٥ على يد الفرنسيّ پيار بوشيرل، وقد أُنجز بناؤها في فترة الاستقلال عندما سلَّمَ مؤسِّسُها رئاستَها إلى الرسام التونسيّ يحيى تركي. لا تَخْتلف رهاناتُ الفن التشكيليّ في هذه الحقبة عن الحقبة السابقة، بل ترتكز خصوصياتُها على إنشاء مجموعة تسعى إلى أن تكون هي اللحظةَ التأسيسيةَ للرسم التونسيّ (بموازاة الفعل التأسيسيّ للاستقلال التونسيّ الذي ستستمدّ منه هذه المجموعةُ شرعيّتَها). وسيَظهر هذا السعيُ واضحًا في تسمية الحقبات المختلفة. فحتى يومنا هذا، وحدَها «مدرسةُ تونس» تَمْلك اسمًا خاصًا بها، وأما الحقبات السابقة

عمّار فرحات **Musiciens au repos**، ١٩٧٩

واللاحقة ـ كحقبتَي الرواد وجيل الانشقاق ـ فلا تَمْلك أسماؤها معنًى إلاّ نسبةً إلى هذا المرجع الدلاليّ.

تَطَلَّبَ تحويلُ ممارسة غربية إلى ممارسة تونسية إنشاءَ أسلوبٍ فنيّ خاصّ بتونس، هذا من جهة وتطلَّبَ، من جهة ثانية، امتلاكَ التونسيين للسلطة الفنية التي كانت في يد الفرنسيين حتى ذلك الوقت ـ ويُمْكننا في هذا المجال أن نحدِّد بالأخصّ إنشاءَ صالةِ عرضٍ تجاريةٍ من قِبل الرسّام عبد العزيز غورجي. من خلال ظاهرة المأسسة هذه، نجحتْ مدرسةُ تونس في أن تَرْبط تعريفَ الفن التونسيّ نفسِه باسمها، ومازالت تحتفظ بذلك الربط حتى اليوم.

ولكنْ بمحاذاة المعايير الجمالية التي حَدَّدها الروّادُ ومدرسةُ تونس، تُنسب أشكالُ الفنّ التشكيليّ الأكثرُ ابتكارًا إلى الحقبة **الثالثة** بالتأكيد. فالاستراتيجية التي اعتمدها جيلُ الانشقاق هنا لن تكون استراتيجيةَ ربطِ الرسم كعنصرٍ غربيّ بمراجعَ دلاليةٍ تونسيةٍ وحسب ـ وهو مسعًى يُظْهر بصماتٍ أوروبيةً أهمَّ مما ينبغي في رأيهم ـ بل ستكون أيضًا استراتيجيةَ تحويلِ الوسائط الفنية والمراجع الدلالية الأسلوبية الواحدة للأخرى. وقد أدّى هذا المفهومُ إلى أعمال فنية لا يُمْكننا وصفُها بالتشبيهية ولكنّنا نرى

- في هذا الموضوع راجعْ أطروحات فرنسوا پويون عن الجزائر:

Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam, L'Algérie et l'héritage colonial (Paris: éd. Balland, 1997).

«الإستشراق كان المحاولةَ اليائسةَ لإدراك مجتمعٍ لحظةَ انكشافه بالتحديد: مجتمعٍ أصلانيّ من دون فرنسا. ولكنْ أليس هذا أيضًا ما تَوَدّ تَصوُّرَه الجزائرُ المعاصرةُ المتّجهةُ نحو الأصالةِ والجذور والتراث؟ وفي الوقت الذي تَسْعى فيه إلى طمس وجود فرنسا، وطمسِ بصمات هذه المستعمِرةِ الكليةِ الحضور، فإنّها تَسْتخدم تصوّراتٍ جاهزةً مهيأةً تمامًا لإعادة استخدامها» (ص ٢٩٢). راجع أيضًا أطروحات آن ماري تياس عن أوروبا:

La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle (Paris: éd. Seuil, 1999).

فيها مراجعَها الدلاليةَ الثقافيةَ بكلّ وضوح. ولعلّ المثال الأبرز في هذا الصدد أعمالُ نجا مهداوي، التي لا يطغى «المعنى» النصيُّ فيها برغم كونها مليئةً بالخط العربيّ (أنظر الصورة ص ٨٧).

يُوجِّه تطورُ هذه الممارسات الواقعَ التشكيليَّ التونسيّ نحو كشف استمراريةٍ فنيةٍ تتجاوز القطيعةَ التي سبَّبَها الاستعمارُ. فلئن التزمَ الروّادُ ومدرسةُ تونس هذا المسعى أولاً باستخدام جماليةِ المنمنمات، فإنّ جيل الانشقاق عمد إلى مَنْهجته. ذلك أنّ هذا الجيل يَعْتمد على تقاليد فنية مثلِ الخط العربيّ الذي ذكرناه، أو على تخومية الهندسة المعمارية ـ التي كانت الموضوعَ الأثير لدى نجيب بلخوجا (أنظر الصورة ص ٤٤). تَهْدف حركةُ جيل الانشقاق، إذن، إلى إقامة علاقة نُسَب بين التقاليد التشكيلية السابقة للاستعمار، والإبداع التشكيلي المعاصر. وبهذا يأمل الفنّانون أن يشرِّعوا ممارسةَ الفنون التشكيلية في تونس، من خلال التأكيد على وجود ثقافةٍ فنيةٍ قبل الاستعمار وهذا يلتقي مع مسعى المؤرِّخين الذين يرَوْن في دولة الباي أصلَ الدولة التونسية المعاصرة.

وهكذا شَهدْنا في المرحلة الأولى تطوُّرَ الإشارة إلى ثقافة شعبية يُفترض أنّها لم تتغير مع قدوم المستعمِرين، فيما تتطابق المرحلةُ الثانيةُ مع تجسُّدِ ثقافةٍ جديدةٍ للأمّة. أمّا الحقبة الثالثة فتتمحور حول بناء استمراريةِ ممارسةِ الفنون في تونس بهدف إلغاء القطيعة التي أحدثتها الحقبةُ الاستعمارية. ويمكننا التأكيد أنّ هذه الحقبات الثلاث الأولى بَلَغتْ هدفَها الذي كان ربطَ ممارسة الرسم بالوطن التونسيّ. ربما في هذه اللحظة بالذات أصبح بالإمكان اعتبارُ وجود ممارسةٍ تونسيةٍ خاصةٍ بالرسم، فلم يعد ثمة جدوى من متابعة السعي إلى تملُّك ممارسة الرسم بوصفها ممارسةً مستورَدةً.

❖ ❖ ❖

يبدو أنّ **الثمانينيات** شكّلتْ نقطةَ تحوّل في المفهوم التونسيّ للفن أكثرَ ممّا فَعَلَ جيلُ الانشقاق. فما هي الأسباب التي جَعلتْ هذه الحقبةَ تؤْثر إيجادَ أنواع تساؤلات أخرى؟ يَظْهر هنا عاملان: من جهةٍ، قادت الحقبةُ السابقةُ، وبحدود قصوى، إلى إنشاء ممارسة خاصة بالأمة. ومن جهة أخرى شَهدت السبعينياتُ تفاقمَ النزاعات الاجتماعية الدالة على وجود شرخ بين المجتمع وقادَتِهِ (الإضراب العامّ في ٢٦ يناير/ كانون الأول ١٩٧٨ الذي كان استكمالاً لتدهور السلطة منذ بداية العقد، ثورة الخبز في العام ١٩٨٤،...). وهكذا فَقَدت الإيديولوجيةُ الوطنيةُ صفتَها الموحِّدة، التي كانت تمْنح تماسكًا للحركات الفنية السابقة.

ما سيبقى بشكل أساسيّ من هذه الحقبة هو علاقتُها المتجددة بالفردية الفنية. فلئن اتّجهت الحقباتُ السابقةُ إلى إشكالية الاستقلال الثقافيّ، فقد كفّت الثمانينياتُ عن أن تعتقد أنّ «التونسة» لا يعبِّر عنها إلاّ صورُ الحياة الشعبية والتقاليدُ الجمالية. وحلّ مبدأٌ موحِّدٌ آخر، الكونويةُ، مكانَ مبدإ الهوية الوطنية التي تميّزتْ بثنائية التقليد/الحداثة. يَفْصل الفكرُ الكونويّ

أحمد عثمان. **محمد الهادي باشا بك**

بين المصطلحيْن ليحتفظَ بالحداثة فقط. ولم يعد هذا المفهومُ للفن يَفْرض على الفنانين أن يندرجوا في الإطار المحليّ ليتمكّنوا من إثباتِ أنّهم فنانون تونسيون، الأمرُ الذي يضع النضاليةَ الفنيةَ ـ التي كانت طاغيةً إلى تلك اللحظة ـ بين هلاليْن وقد أتاح هذا الانفصالُ للفنانين، فيما هم يتفادَوْن المفاهيمَ الفنيةَ السابقة، تطويرَ وسائل جديدة ليكونوا تونسييّن، الأمرُ الذي أكّدَ البداهة الناشئة لدى المثقفين بأنّ المرء يُمْكنه أن يَشْعر بأنّه تونسيّ بكلّ بساطة دون الحاجة إلى ادّعاء ذلك.[1] وإذا تَبعْنا أطروحات آن ماري تياس حول بناء الهويات القومية الأوروبية، أَمْكننا الافتراضُ أنّ الانتقال إلى الكونيّ هو تتمةٌ ضروريةٌ لبناء الهوية القومية، أو أنّ الكونية نتيجةٌ لازمةٌ للقومية.

❖ ❖ ❖

إذا كان التفكيرُ في الحقبة **الحالية** أصعبَ من الحقبات الأخرى فذلك يعود إلى كونها غيرَ مدعومةٍ بفكرة موحِّدة من هذه الخاصية وُلدت الحاجةُ إلى إعادة رسم تطور مفهوم الفن التونسيّ قبل الانتقال إلى هذه الحقبة. يبدو هنا أنّ الهوية تأخذ شكلاً ثالثًا، وهو **تجريب** الذاكرة المشتركة، أكثر منه بناءً مشتركًا لهذه الذاكرة. هذا التجريب يَسْمح، خلافًا للحقبات السابقة، بتعدد الاحتمالات التشكيلية الذي كانت إحدى نتائجه غياب قاسم مشترك بين ممارسات الفنانين.

١ ـ لعلّ هذه الطريقة الجديدة في كون المرء تونسيًا هي ما بَرَزَ في استياء المفكرين التونسيين من تساؤلاتي حول الهوية

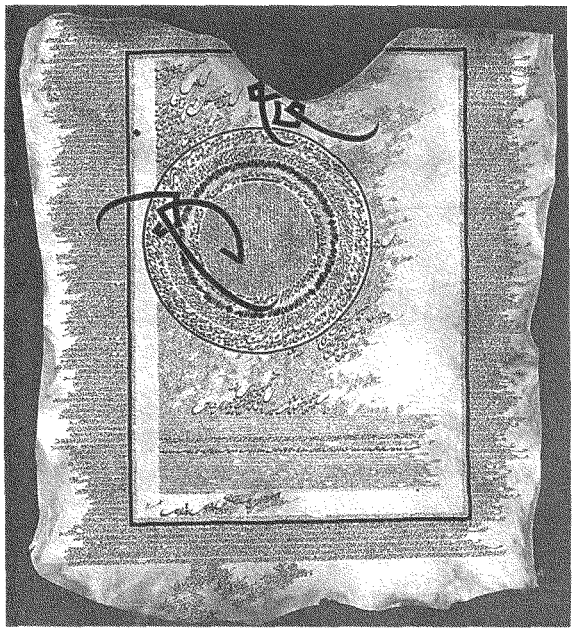
ولكن تظهر ثلاثةُ أشكال من مقاربتهم الخاصة بالذاكرة الجماعية. **الأول** هو إعادة ظهور رموز الهوية، التي كانت قد اختفت خلال الحقبة السابقة. هذا الظهور الجديد هو السبب الأساسيّ في تشويش الرهانات التشكيلية في الحقبة المعاصرة؛ ذلك أنّنا لو ربطنا الظهورَ الجديد بالحقبات الأولى، بسبب استخدام الفنانين الجُدُد للمراجع الدلالية المشتركة مع الفنانين السابقين، فإنّ هذا الاستخدام لم يعد يتناسب وبحثَ الفنانين الجدد عن هوية وطنية. بل يَكْشف إشكالياتٍ تمكنت الحقباتُ السابقةُ، بفضل الهوية القومية وبفضل الكونية، من تجاهلها.

ربما أصبحت اليومَ العلاقةُ بالذاكرة التاريخية أكثرَ صعوبةً. ذلك أنّ تبذيل banalisation الرموز الهوياتية، كما حدَّدتْها الأجيالُ الأولى، أدخل الثقافةَ في علاقةٍ فريدةٍ بماضيها التاريخيّ من خلال تجميدها. وإذا تمكّن الفنانون الذين ينادون اليوم بهذه الرموز من حَرْفها أحيانًا عن وجهتها الأولى، فإنّ السؤال حول معرفةِ ما إذا كانوا فعّالاً قادرين على عرض المجتمع التونسيّ المعاصر يبقى غير مطروحٍ بشكلٍ صريح. بل يبدو أنّ الفنانين يتعلّقون، على العكس، بأدواتٍ رمزية كانت قد أدّت في السابق إلى تعريف الهوية، على أملِ تحديدِ انتماءٍ هوياتيّ قويّ في الحقبة المعاصرة.

هذا النّوع من العلاقة بالذاكرة الجماعية (والتي تدلّ عليها إعادةُ استخدام الرموز الهوياتية) تُمْكن مقارنتُه بما أسماه پول ريكور «اضطرابَ التكرار»: «إنّ محور المشكلة هو استنهاض الذاكرة في خدمةِ البحث وإعادة البحث والمطالبة الهوياتية.» وإذا كانت هذه المطالبةُ ضروريةً في فترة أولى فإنّها تسلّط اليومَ الضوءَ على «هشاشة الذاكرة»، المكوّنةِ على هذا الشكل.[1] وسيَشْهد استخدامُ هذه الرموز على أمانة الفنانين في علاقتهم بالثقافة التونسية بأقلّ مما سيَشْهد على القلق الكامن في التساؤلات عن الانتماء الهوياتي.

يُمْكننا إذًا الافتراضُ أنّ ما يحصل اليومَ ليس نقصًا في الذاكرة، كما قد تحْملنا مقاربةٌ أولى على الاعتقاد، بقدْر ما هو ـ على العكس ـ «مغالاةٌ في تعريف» الهوية التونسية التي تكُون هوامشُ التحرك فيها مقلّصةً جدًا.

إلاّ أنّ الشكلَ **الثاني** من العلاقة بالذاكرة، ويشير هو أيضًا إلى التاريخ الجمالي في البلاد، تمكّن من تفادي هذه المغالاة في الذاكرة. يمثّل عمل أمل بنيس هذا الشكلَ بصورةٍ خاصةٍ. فإذا كانت أعمالُها تَسْتند إلى الخطّ العباسيّ وهندسةِ القرون الوسطى، فانّ مَراجعَها ليست واضحةً مباشرةً في عملها الفنيّ المنجَز، بل هي بالأحرى مصدرُ إلهام (أنظر الصورة ص ٤٥). في هذا العمل تجد العلاقةُ بالذاكرة التاريخية وظيفةً خلاّقةً تغذّي الخيالَ. لم يعد يُستعان بالذاكرة من أجل ذاتها. وإذا كانت الذاكرةُ التاريخية تزوّد الهويةَ بجزءٍ من تعريفها، فإنّ هذه الأخيرة لم تعد خاضعة للأولى.



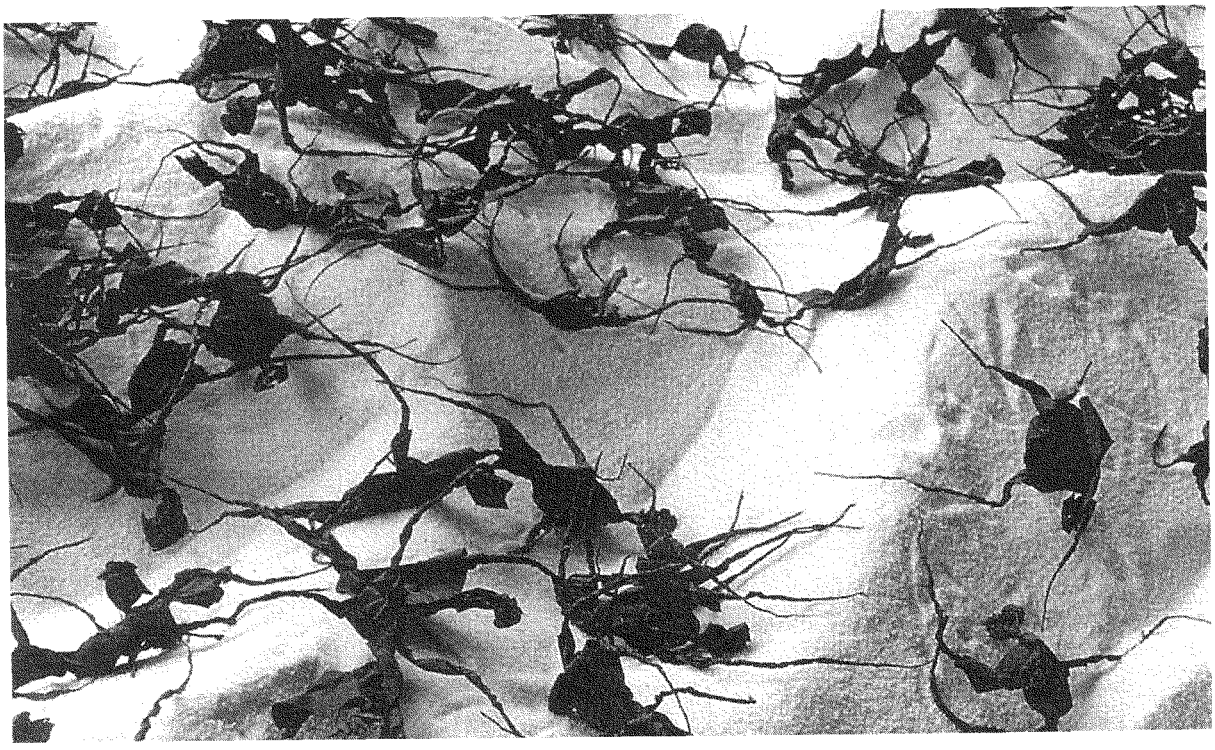
نجا مهداوي **خطّ على جلد**

أما الشكلُ **الثالثُ** فيضع حدًا للتساؤلات الهوياتية من خلال الذاكرة التاريخية. فهو على العكس يبحث عن علاقةٍ متجدِّدةٍ بالمجتمع المعاصر، ويكفّ عن اعتبار هذا الأخير شاهدًا على ثقافةٍ ثابتةٍ حاملةٍ لماضٍ أصيل. هذه النقطة جوهريةٌ لكوْنها تشير إلى تحوّل نماذج تمثيلِ المجتمع التونسيّ التي أوجدها الفنانون، الأمرُ الذي يدلّ على تعديلٍ حقيقيّ للمفهوم الفنيّ. فقد أَخْلتْ ثنائيةُ ازدواجية الحداثة/التقليد المكانَ لتساؤلات المجتمع الذي يَعْمل فيه الفنانُ، متخطّيةً بذلك الرغبةَ في بناءِ هويةٍ وطنيةٍ مثاليةٍ.

سَمَحَ هذا التحوُّلُ بإيجاد نظرة جديدة إلى إشكالية «تخلُّف» الممارسة الفنية التونسية عن تطوّر الفنون في أوروبا وأميركا الشمالية. ولم يلقَ هذا التساؤلُ الحاضرُ في كلّ مرحلة من مراحل تطور الفنون التشكيلية التونسية جوابًا حاسمًا بعدُ. فلمّا كان الفنانون في السابق قد أرادوا الاندراجَ في الحداثة الفنية العالمية، فيما كانوا يسعون إلى الاندراج في مجتمع تونسيّ يَعْتبر ممارسةَ الرسم مستوردَةً، فإنّهم لم يتوصّلوا إلى إدراج أعمالهم الفنية لا في السياق الدوليّ ولا في السياق التونسيّ. وأما الفنانون المعاصرون، فإنّهم من خلال إضفاء طابع الإشكالية على المجتمع الذي يعيشون فيه، بدَوا أنّهم تفادَوْا هذه المعضلة.

يُعتبر عملُ پاتريسيا تريكي ممثّلاً بصورةٍ خاصةٍ لمقاربةٍ تسعى إلى إعادة ربط الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية والحقّ أنّ التساؤلات حول مكانتها في المجتمع التونسيّ هي التي قادَتْها إلى ممارسة الفن المعاصر: فلكونها من والدَيْن من جنسيتين مختلفتَيْن، ظلّ انتماؤها إلى المجتمع التونسيّ محطَّ تشكيك ـ وهو انتماءٌ صعبٌ تبحث فيه مجموعةُ أعمالها الفنية «ڤورتيكس.» انطلقتْ تريكي من

١ ـ Paul Ricœur, **La mémoire, l'histoire, l'oubli** (Paris: éd. Seuil, 2000) p. 67-111.



فاطمة شرفي من **Golfe**، ١٩٩٢

شخصيتها الخاصة في ڤورتيكس ١، وأخذتْ توسّع المحيطَ في كلّ مرحلة ويتألّف ڤورتيكس ٢، الذي مازال قيد الإنجاز، من لقاءات تَمْزج فيها تريكي الطبقاتِ المختلفةَ لبيئتها العائلية والمهنية وأصدقائها بهدف تجسيد ترابُطها معًا (أنظر الصورة ص ٤٤). ولكنْ إذا كانت إشكاليةُ الانتماء الهوياتيّ حاضرةً بقوة فإنّها ليست موضوعَ بناءٍ مُؤَمثلٍ للهوية التونسية ومن ثم، فإذا كانت مسألةُ هوية الفنانة التونسية عاملاً محفِّزًا على الإبداع، فإنّها لا تجعل عملَها بمجمله يتمحور حولها. يتعلّق الأمرُ في هذا الإطار **بتساؤلات** حول الهوية ـ حيث تُجرى قراءةٌ للمجتمع من خلال الذات ـ لا ببحث عن الهوية. ولو قارنّا عَمَلَ تريكي بعمل فاطمة شارفي فقد نتمكّن من الاشتباه في أنّ الفنانين الذين نجحوا في التحرر من طريق الهوية المسدود قد يكونون بالتحديد أولئك الذين لديهم انتماء ثقافيّ مزدوج سَمَحَ لهم بعدم التعامل مع هويتهم من وجهة الانتماء التونسيّ وحده (فاطمة شارفي تعيش وتعمل في بيرن، سويسرا ـ أنظر الصورة أعلاه). أهذا هو، يا ترى، ما يَسْمح لهم بتفادي القلق الهوياتيّ الذي يجعل آخرين لا يَمْلكون سوى التصريح التالي: «يمكنكم القولُ إنّنا كلّنا نَشْعر بانزعاجٍ في جلودنا»؟[1]

❖ ❖ ❖

واجهتْ أجيالُ الفنانين التونسيين إشكاليةَ الذاكرة، وهي إشكالية تمّ إدراكُها أوّلاً في إطار الهوية الوطنية، ثمّ في إطار الذاكرة التاريخية الجماعية، بيْد أنّها كانت محور بناء لا مجرد تساؤلات، الأمر الذي منع وجود تعددية في الفنّ التشكيليّ. وأما المرور عبر الشخص نفسه فيسمح بتحديد المشكلة، ومن ثم بتبديد القلق الهوياتيّ، في حين أنّ البحث عن الهوية من دون الاهتمام بهذا القلق يزيده حدةً. وهكذا نرى الذاكرة تُفْلت من ماضٍ لا يُمْكن مساسُه، لتتشكّل وتصبحَ ناشطةً في الحاضر. ولمّا كانَ تمثيلُ المجتمع لم يكفّ عن أن يكون ناقلاً للتاريخ فحسب، فإنّه بذلك يَبْلغ الديناميكية الاجتماعية.

إنّ ما عَبَّرَ عنه الفنّانون من خلال طرح إشكالية الهوية ليس الحاجةَ إلى تحديد الهوية بقدْر ما هو الحاجةُ إلى الانفصال عن علاقةٍ بالهوية التونسية حدَّدتْها الأجيالُ السابقةُ بطريقةٍ حصريةٍ جدًا طبعًا هذه القراءةُ التي أجريناها هنا للفنّ التونسيّ ليست وحدَها المحتملةَ، إذ إنّ بعضَ الأشكال التشكيلية لم يتمّ ذكرُها. وإنّما كانت الغايةُ توضيحَ بعض نواحي علاقة الفنّ التشكيليّ بالهوية، وأن نُظْهر بشكل خاص أنّ الهويتين القومية والتاريخية لا يُمْكنهما الحلولُ مكانَ الهوية التونسية. لذلك يجب وضعُ التقسيم التاريخيّ المعتمد هنا في صميم هذه التساؤلات، لا أن يكون تقطيعًا يدّعي القدرةَ على عرض مجمل التساؤلات المطروحة أمام ممارسة الفنون التشكيلية في تونس.

باريس

أنابَلّ بواسييه

وُلدتْ عام ١٩٧٧ مرشّحة لنيل شهادة الدكتوراه في علم الإنسان، من مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ـ باريس

١ ـ هذه كلماتُ فنّانة قابلناها بشكلٍ سريعٍ في الشارع الرئيسيّ سيدي بو سعيد، المكانِ الأبرزِ للهوية التونسية كما حددتْها «مدرسةُ تونس»