في التصنيف والتسريب ..الكتابة الخاطئة

15 مارس 2017 أخبار اليوم 34 زيارة

عمر الغدامسي

درج الباحثون التونسيون على اعتبار يحيى التركي «أبا الرسم التونسي» وهي صفة تذكر في كتابات النقاد كمسلمة. إلا أنّ وجود رسامين سابقين لتجربته يجعل خلع صفة الأبوة عليه أمرا مثيرا للإستغراب .فقبل يحيى التركي المولود سنة 1903 والمتوفى بتاريخ يوم 1 مارس 1969 والذي يعود ظهوره الاول كفنان الى سنة 1923 كان هناك أحمد عصمان وهو أول رسام تونسي استعمل تقنيات الرسم الزيتي على القماش باعتماد المقاييس الجمالية الغربية على حد وصف الباحث علي اللواتي وقبل يحيى التركي كان هناك أيضا عبد الوهاب الجيلاني «عبدول» الذي تذكره المراجع كأول رسام تونسي عرض أعماله بالصالون التونسي سنة 1912.

بهذا فإنه لو اعتمدنا على المقياس الكرونولوجي فإنه لا يمكننا اعتبار يحيى التركي أبا للرسم التونسي إلا إذا كان معنى الابوة في أذهان من خلعوا عليه تلك الصفة لا يعني الأسبقية والريادة.

إن أكثر ما يثير اهتمامنا هنا ليس إثبات أبوة يحيى التركي للفن التونسي من عدمها فعملية التشكيك ليست لدينا الا بوابة لتفكيك وقراءة الخطاب النقدي الذي يقف وراء تلك التسمية والتي تبدو لنا مثيرة للاهتمام من خلال ما تسرب إليها من معنى مثقل بالدلالات الا وهو معنى الأبوة في الفن. لأن الأبوة صفة تختص بمعان لا تلتقي مع معاني الفن من حيث هو قطيعة وتجاوز وفردانية في حين أن الابوة تعني التوريث والاستئناف والتماثل. ففي بلدان المنطقة العربية وكما هو الحال في أغلب المستعمرات السابقة والتي عرفت فن الرسم المسندي عن طريق الآخر المستعمر يتم الحديث عن رواد وهي صفة أو مكانة منحها تأريخنا لهذا الفن وبداياته في ربوعنا وذلك أولا من باب التماثل والانسجام من جهة مع ما يسمى بتاريخ الفن كما كتبته أوروبا حيث مثل ذلك الجيل أي الرواد نقطة الوصل لدينا مع ذلك التاريخ ولكتابة ذاتنا الجمعية ضمنه ثم لكتابة لحظة التقاء وتماه رمزي أكبر يخص الانا وقد خرجت من صدمة المستعمر لتتخلص أو لتروض إرثها الثقافي التقليدي وتكتسب صورا من الثقافة والحياة الحديثة.

بهذا المعنى فإن إطلاق صفة الرواد على الفنانين ممن ارتبطت أسماؤهم ببدايات الممارسة المحلية أو الوطنية للفن المسندي أو للنحت والحفر تبقى خاصية محلية في كتابة تاريخ الفن المحلي بتماه مع سياق التاريخ الاكبر والمركزي كما تمت كتابته في أوروبا. نظريا ومفهوميا يمكننا تفهم وقبول هذا التأريخ المتناسق والمنسجم مع التأريخ الفني الاكبر المركزي وذلك رغم وجود مراجعات نقدية لمفهوم تاريخ الفن في صياغته تلك.

ففي مؤلفه «نهاية تاريخ الفن» كتب هانس بلتينغ أن تاريخ الفن هو التاريخ المكتوب وليس التاريخ الذي حدث فعليا ذلك أن الحضارات والمجتمعات عرفت وعبر مختلف مراحل تاريخها أصنافا متنوعة من النحت والنسيج والخزف. ويضيف هانس بلتينغ: لم يسلم بفكرة تاريخ كوني خارج الدوائر الضيقة للفنانين إلا في القرن التاسع عشر والحال ان المادة التي كان هذا التاريخ يعمل على استيعابها تدريجيا، تصدر عن كل القرون والألفيات المنصرمة.. كان الفن ينتج منذ وقت طويل، ولكن من دون تصور ان الفن يحقق تاريخا فنيا خاصا ـ ص22 ـ لم يثر هانس بلتينغ هذه الاشكالية فقط من باب كشف اصطناع معين اصطلح على تسميته بتاريخ الفن بل وأيضا للوصول الى استنتاج يقول بأن تاريخ الفن وبوصفه موضوعا من موضوعات الاختصاص، ينتهي الى نتيجة مفارقة هي انه من غير الواضح اننا سنملك اليوم أيضا فهما صحيحا للفن لأنه لم يكن هناك وجود للفن في الماضي السحيق بالمعنى المتداول عندنا وهو نفس التحليل الذي ذهب إليه ريجيس دوبرييه في كتابه «حياة الصورة وموتها» حيث كتب : إذا كان الشيء اصطناعيا فإن التاريخ الذي يطابقه يكون غير واقعي. كما أن هشاشة اسطورة الفن لا تكشف عن نفسها أفضل إلا حين نتفحص الهشاشة المثالية لـ «تاريخ الفن» التي تحميه كما تحمي القشرة المحار. لقد ظهر مفهوم الفن في عصر النهضة محمولا على فكرة التقدم الجديدة، ليستقر في عمق تاريخ مبين بطريقة ساذجة ومحددة بغائيته المفترضة.

إن كتابة تاريخ ولادة الفن ومساراته في بلد ما، عليه ألا يكون منعزلا عن جملة من العناصر الاساسية الأخرى التي لا تخص فقط التعابير البصرية الجمالية الموروثة والتي تم اختزالها فيما هو وظيفي، ذلك أن تلك التعابير سيكون لها شأن مرجعي في صياغة جماليات حداثية وهذا ما بينته تجارب عديد الفنانين الذين عادوا الى المخزون البصري التقليدي كالمعمار التقليدي والسجاد والعربسة والخط.. إلخ، بل وعليه أيضا ان يستحضر المقومات والشروط الاجتماعية والابستيمية التي تنزل ضمنها ذلك الفن، ذلك ان تمثل وظائف الأخير تخضع الى البنى والمرجعيات الثقافية المسيطرة داخل ذلك المجتمع، كما انها تعكس ديناميكيته الداخلية وتطوره، ولتبين ذلك يمكننا من خلال ولادة الفن ومسارات تطوره في بلداننا العربية رصد تمثله كمعبّر عن الهوية الجمعية، ليتطور مفهوم الفن ووظائفه فيما بعد وفق تطور مجتمعاته العربية ليأخذ معان جديدة معبرة عن الفردية والتجربة الذاتية. ولعل هذا ما يذهب إليه كل من ديفيد انجليز وجون هغسون في كتابهما المشترك «سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية» حين اعتبرا أن فهم الفن طريقة ممتازة لفهم المجتمع، حيث نقرأ في صفحة 20 من الكتاب ما يلي : يمكننا أن نفهم كثيرا عن الفن بالنظر في المجتمع، ولنكون أكثر دقة فإنه يمكننا التوصل الى فهم الفن بطرق أجدى وأدق من أي سبيل آخر – لو تمعنا في العلاقة بين الفن والمجتمع – هذا هو حجر الزاوية في الدراسة السوسيولوجية للفن، فهي تزعم انها توفر طرقا للتفكير حول الفن يجري تهميشها أو تجاهلها كلية من قبل التخصصات الاكاديمية الأخرى، فبتفحص السياق الاجتماعي الذي ينتج فيه الفن، من قبل أشخاص معينين (الفنانون) وإدارته من قبل أشخاص معينين (أصحاب القاعات) وبمشاركة أناس آخرين (الجمهور) يمكننا أن نبدأ في رؤية ماهية «الفن» حقا وكيف يقوم بوظائفه في مجتمعنا، وما ينطوي عليه من دلالات في ما يختص بطريقة معيشتنا.

خارج هذه المفاهيم والمراجعات النظرية الكونية فإنه وبالعودة الى واقعنا وتاريخنا الفني فإن ما لا يمكن فهمه هو إطلاق صفة «الأب» على أحد الفنانين الرواد دون غيره وهو هنا يحيى التركي.

ما يثير الاهتمام أكثر هو أن هذه الصفة «الأب» لا نجد لها حضورا في تأريخ بدايات هذا الفن في بقية البلدان العربية والتي نتقاسم معها نفس ظروف الاتصال بهذا الفن أي من خلال فنانين رواد محليين في زمن الاستعمار درسوا واكتسبوا مهارات الرسم إما من خلال الدراسة بالخارج أو بالتعلم على يدي فنانين أجانب مقيمين.