الحفر الفنّي في تونس:

إمكانات التقنية وتنوّع المضمون

د. أمـل الهـاني
باحثة في علوم الفنون وممارساتها.
اختصاص نظريّات الفن التشكيلي / تونس

يعتبر الحفر الفنّي في تونس مرحلة هامّة في تاريخ الفنون التشكيلية التونسيّة، جمع بين فئات عمريّة مختلفة وأجيال تميّزت في كل مرّة بالإضافة والإبداع. لقد قدّمت المحفورة التونسيّة على امتداد قرنين على التوالي منذ 1960 وحتى ما بعد سنوات الألفين، نسيجا تشكيليّا مخضرما بين النوازع الذاتيّة للفنان وبين التأثيرات الخارجيّة من فنّانين ومدارس تشكيليّة. نركّز في هذه الدراسة على مجموعة الحفّارين الناشئين على أيادي الجيل المؤسّس للحفر الفنّي في تونس خاصة منذ بداية القرن الواحد والعشرون، مبرزين أهمّ التصوّرات التشكيليّة والتوجّهات الفكرية والجماليّة التي ميّزت هذه المجموعة.

شهد الحفر الفنّي التونسي في السنوات الأخيرة الماضية نشاطا تشكيليّا واسعا تظهّر ذلك في العروض الفرديّة وخاصّة الجماعيّة التي تميّز بها ثلّة من الحفّارين التونسيّين، وذلك تزامنا مع بدايات القرن الواحد والعشرون، لقد عرف هذا الاختصاص في تونس على الرّغم من قلّة حضوره وندرة ممارسيه تنوّعا كبيرا في الأساليب والتقنيات والتوجّهات الفكريّة، وقد سبق وأن نال هذا النّوع من الفنّ التفاتة بعض النقّاد والفنّانين والطلبة الدارسين في معاهد الفنون الجميلة بتونس، على إثر بروزه في ستّينات القرن الماضي مع إبراهيم الضحّاك، تليه مجموعة متميّزة من الحفّارين أبرزهم محمد بن مفتاح والهادي اللبّان وخليفة شلتوت وقويدر التريكي وفوزية الهيشري، ذلك أنّ الإنتاج الكمّي للمحفورات كان متفاوتا بين الفنّانين من حيث المشاركة والمواظبة وعلى مستوى التجديد والاستمرارية، وممّا لا شكّ فيه أنّ هؤلاء الرّائدين في مجال الحفر الفنّي قد خلّفوا فسيفساء جماليّة تكشف عن تنوّع في المواضيع والخامات التشكيليّة، لقد عرف الحفر الفنّي التونسي منذ الستّينات تنوّعا في التقنيات بين الحفر الغائر والبارز والمسطّح،

ولامست المواضيع المطروحة مدراس فنّية وتوجّهات ورؤى ذاتيّة، فحضرت التجريديّة والسرياليّة والرسومات التشخيصيّة المبسّطة والمحوّرة.

ونعود مع فنّاني الجيل الناشئ المتشبّع بتجربة السّابقين والحامل لتطلّعات فنّية جديدة من خلال المحفورة المشحونة بسحر التقنية وفرادة الشكل والمضمون. ونختار ثلّة من الحفّارين اللذين اتخذت تجاربهم خصوصية وفرادة تشكيلية، وهم نبيل الصوابي وكمال عبد الله وعبد الحميد الثابوتي ورشيدة عمارة ورانيا ريدان وناجي الثابتي وباكر بن فرج. وإنّه ومن خلال تتبّع مسيرة الحفر التونسي في السنوات الأخيرة الماضية التي رافقت بدايات القرن الواحد والعشرون، فإنّه من الملاحظ وجود تطوّر في مستوى التعاطي مع التقنية من خلال التنويع في الأساليب والانزياح نحو المزج التقني بإضافة الرّسم والتصوير الخطّي وغيرها من الاختصاصات الأخرى، إلى جانب طغيان بعض المواضيع والتوجّهات التشكيليّة على أخرى، لقد ساهمت هذه السنوات المتتالية في بلورة خصوصيّة تشكيليّة ميّزت المحفورة التونسيّة على اختلاف ممارسيها واختلاف توجّهاتهم.

إنّ البحث في تجربة الحفر الفنّي التونسي ممتعة ومضنية في ذات الوقت، تجمع بين تبيان فوارق التقنيات ومؤثّراتها وسحر الأحبار وفرادة الإنجاز، إذ لابدّ من الاعتراف بقوّة التقنية وقدرتها على خلق خصوصية جمالية توازن بين حذق التقنية في الالتزام بالقواعد والقوانين والمراحل الدقيقة في عمليّة الحفر، وبين مجالات الإبداع اللامتناهية التي توفّرها محفورة بتقنية الحمضية المنقوشة أو المساحيّة أو محفورة بتقنية الليثوغرافيا أو المونوتيب وغيرها من الأنواع العديدة.

الإشكالية:

تتنزّل إشكالية هذه الدراسة في استبيان أهم ما آلت إليه المحفورة التونسيّة في القرن الواحد والعشرون على المستوى الفكري والجمالي والتقني بمعالجة المضامين التشكيليّة

والاشكاليات التقنية وحول مدى تطوّر هذا النوع من الفن في تونس مع الجيل الناشئ الذي تتلمذ على أساتذة وروّاد الحفر الفنّي.

فهل يعدّ الحفر الفنّي اليوم تكرارا لما سبقه من الجيل الرائد؟ أو نلتمس فعلا تطورات أسلوبية وتقنية معاصرة؟

سيكون بحثنا في رصد أبرز التصوّرات التشكيليّة والأسلوبيّة للحفر الفنّي، وطرح أهمّ المواضيع والتوجّهات الفكريّة والإحالات الجماليّة.

المنهجيّة:

نتطرّق في هذا الدراسة إلى أربعة أجزاء محوريّة، يتمثّل الجزء الأوّل في معالجة التصوّرات الجماليّة لتمثّلات القبح في المحفورة ودور التقنية في التأثيرات التراجيديّة التي يخلّفها العمل الفنّي. نتناول في الجزء الثاني تأثير المرجعيات الأسطورية في المحفورة التونسية. نطرح في الجزء الثالث موضوع الهويّة من خلال اعتماد لغة العلامات والرموز التراثية، ونهتمّ في الجزء الرابع بالانفتاح التقني في الحفر الفنّي. وتحتوي الخاتمة على جملة الاستنتاجات التي آل إليها هذا البحث.

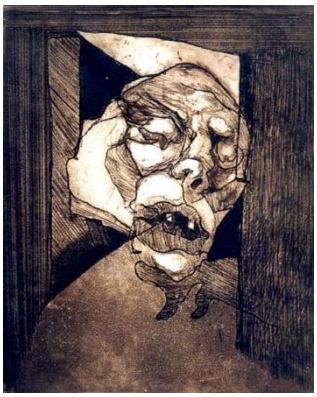
I. تمثّلات القبح في الحفر الفنّي:

لقد مثّل فعل التشويه والفتك بالجسد والملامح أسلوبا تشكيليّا بارزا في الحفر الفنّي التونسي، خاصة مع محمد بن مفتاح والهادي اللبّان وقويدر التريكي في الفترة التأسيسية، ثمّ برز فيما بعد، في أعمال كل من عبد الحميد الثابوتي ورشيدة عمارة وكمال عبد الله ورانيا ريدان. إنّ فعل التحريف والتشويه والتغيير في قسمات الوجوه والتحوير في شكل الأجساد الآدميّة وتصوّر الكائنات الهجينة المركّبة والوجوه المحوّرة بين الإنساني والحيواني أو النباتي والإنساني أو إلى غير ذلك من التراكيب المؤلّفة لأعضاء كائنات مختلفة الجنس والنوع، إنّما هو شكل من الأشكال التعبيريّة الحرّة الناتجة عن تصوّرات خياليّة، والشكل الهجين المولّد للقبيح هو صورة مغايرة للجميل المعروف بتناسب

الأشكال ودقّة المنظور وتكريس الجانب الحكائي القائم على النّسخ وإعادة التصوير المطابق للطبيعة، وهو مفهوم كلاسيكي دعا إليه أفلاطون ضمن فلسفته القائمة على عالم المثل، ثمّ تطوّر مفهوم الجميل ليصبح أكثر شموليّة وكونيّة في ارتباطه بالذّوق والادراك الحسّي والأحكام الفرديّة الخالصة تجاه الإحساس بما هو جميل، من هنا يأتي القبيح كمفهوم ليس بمعاكس للجميل ولكن كبعد آخر لجماليّة الصورة ودرجة أخرى من الاستيعاب والادراك باعتباره يخلّف ردود فعل مختلفة كالدّهشة والخوف والسّخرية... إنّ القبيح هو مفهوم متعدّد الدلالات والرّموز والتعريفات، يمكن أن يكون حاملا للصورة الكوميديّة أو التراجيديّة أو المرعبة أو الساخرة...

يقدّم عبد الحميد الثابوتي كائنات ووجوه هجينة التكوين، توحي بصورة الوحوش أو السحرة، تتماهى بين الشكل الآدمي والحيواني، تحمل ألوانا قاتمة وتفاصيل مرعبة ومخيفة، يقدّم الثابوتي في العمل عدد1 المسمّى بـ" تحنيط" محفورة بتقنية الحمضية المساحيّة والتي أفرزت جسما بنّي اللون على مساحة بيضاء وقد اختلفت درجات البنّي المجسّد لهيئة وحش مخيف بعينان سوداوان غائرتان يتوسّطهما بؤبؤي عينين بنيتين وأنف محوّر وفم أسود مفتوح وقد سقطت جميع أسنانه ماعدا اثنتين متباعدتين، بينما في العمل عدد2 المسمّى بـ "القناع" وقد اعتمد فيه الفنان تقنيات مزدوجة للحفر، فتميّز باستعمال الحبر الأسود وتباينه مع المساحات الفارغة البيضاء وقد ساهم الاستعمال المكثّف للخط في رسم تفاصيل وملامح الوجه في إبراز خصوصيّة هذا البورتري الذي تميّز ورغم شاكلته المرعبة ببثّ شعور الضعف والحزن، حيث العينان مغلقتين والفم مفتوح يئنّ ويستغيث والفضاء معتم ومخيف وذو ترهات سوداء ورمادية مقسّمة بطريقة هندسية ومتراكبة الواحدة وراء الأخرى وكأنّه كهف مهجور، في حين يتطلع هذا الوجه الكئيب بعينين مطموستين إلى خارج الفضاء علّه يجد منفذا.

صورة عدد (1)، عبد الحميد الثابوتي، تحنيط، حمضية مساحية، 31*21



صورة عدد (2)، عبد الحميد الثابوتي، حمضية منقوشة ومساحيّة، 32*26

تتجاوز محفورة عبد الحميد الثابوتي قواعد الصورة الكلاسيكيّة ولا يُعتبر البورتري في أعماله تقديما حكائيّا للملامح، بل يريد عبر تشويهها وتغييرها إخراج الإشعاعات الرّوحية والنّفسية التي بداخلها والتي تعبّر عن ذواتها ومكنوناتها: "وتجدر الإشارة إلى أنّ غاية الفنان في هذا المشروع ليس توليد القبيح أو البحث عنه بقدر ما هو مشروع تجاوز ماثولية الأشياء واختراق طبيعية الطبيعة، وهنا يظهر الفعل الإنساني من خلال الفنان في تقديم صياغة جديدة لعالم الأشياء والماهيات والمفاهيم."[1].

تحاور رشيدة عمارة تفاصيل الوجوه والأجساد المشوّهة عبر أجواء سرياليّة حالمة وأشكال بسيطة مركّبة وتصميم غرائبيّ يجمع بين عناصر مختلفة ونشاز تركيبيّ يفوق التصوّر الواقعي للفضاء، يحتكم الجسد في أعمالها إلى مجموعة من الدّلالات حيث ينتج حركات وحالات وجدانيّة فهو جسد متعب، منهك وهزيل قد حوّرت في شكله ورسمته غالبا بدون ملامح واضحة، وبشعر مجعّد، كثيف ومشعّث، تصقل الجسم حدّ الهزال. يتظهرّ القبيح من خلال إيحاءات وتعبيرات الجسد المرهقة، ويتوغّل عبر تقاسيم الجسد ويتسرّب من خلال الوجع الساكن في تفاصيل الوجوه. تحاور رشيدة عمارة الوجوه

[1] قويعة (خليل)، "جمالية القبيح في الفن الحديث"، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، عدد58، سنة1999، ص122.

والأجساد المتّشحة بالشجن، الحاملة لتساؤلات وحيرة وقلق تجاه زمن قاسي ومربك وقد تلاشت فيه معالم الحب والأمن والجمال، تُقدّم ملامحا ممزوجة بالألم والتعب، وهي حالات تعبّر عن المعاناة الداخلية التي يعيشها الإنسان، هذه الكائنات المتوحّشة أو الوحوش الآدميّة هي مرآة عاكسة لتشرذمات الذّات في الأزمنة المعاصرة التي تحمل أوجاعا وأرواحا مثقّلة بهمومها وآلامها.

يقترب الفضاء في محفورة رشيدة عمارة إلى الرّكح المسرحي حيث يتكوّن المشهد من مجموعة من العناصر المتوزّعة على أرضيّة من أمام جدار أسود وكائنات تصرخ بأفواه مفتوحة، ويمرّ خيط الأسلاك الكهربائي من وسط الركح ضاربا نصف الفضاء، وسلّم مهترئ على اليمين وسطول موزّعة على الأرجاء وكائنات متسلّقة وأخرى شاخصة بأنظارها إلى الأمام... لا ينأى في أن يكون الفضاء أيضا مصدرا للقلق والعويل، إنّه شكل آخر من أشكال القبيح وصورة صادمة لكائنات شبه أحياء في تصادم وتشتّت جنوني، وفي حالة من الهذيان. إنّ مسرحة فضاء المحفورة هو تذكير بمسرح القسوة لآنتونين آرتو في طريقة توزيع الشخصيات واختيار ديكور واكسسوارات المشهد الهجين والأصوات الصارخة وعجائبية التركيبة المتنافرة للأشياء. إنّ مفهوم القسوة في أعمال آنتونين آرتو قد "ترتّب عليه التركيز في الخلق البصري، والابتكار لبصريّات تتمثّل فيها الطاقة المرعبة التي لا تقاوم فيكون الانسان حيالها في موضع التهديد والاستهداف وانحسار الحرية هو أمام ضغطها الذي لا يقاوم"[2] .تجتمع مظاهر القبح بين مسرح المحفورة لرشيدة عمارة ومسرح القسوة لآنتونين آرتو، في إبراز الشرور والعنف، واستفزاز الناظر عبر إثارته نفسيّا واستدراجه لركح المشهد المتفجّر قسوة، والتنفيس الذاتي الحرّ عبر حالات من الصراخ والعويل.

[2] النخيلة (حسن عبود)، "خطاب الصورة الدرامية"، دار الامان- الرباط، دار الفكر للنشر والتوزيع، صفحة 78.

صورة عدد (3)، رشيدة عمارة، داخل الجدار، حمضية منقوشة ومساحيّة، 67*44 صم، 2012

يتّخذ مفهوم القبح في محفورات كمال عبد الله بعدا آخر، حيث يصبح الوجه والجسد معيارا للجمال المثالي من خلال فعل التشويه والتحريف، ويستند في إبراز هذه الرّموز على تقنيات الحفر الغائر التي تساعده في استخراج الخطوط والحركات والملامح، فالتقنية تشكّل تأثيرا مميّزا على طبيعة التعابير والقسمات التي تتألّف منها الوجوه. تختزن صورة البورتري في أعماله صفات الكمال والألوهية، وكأنّ هذا البورتري الأنثوي، الحامل لقرط في الأذن اليسرى وزهرة في الأذن اليمنى، هو آلهة تتوحّد فيها صفات الحسن والجمال وتجتمع فيها مظاهر القوّة والكمال، لقد أصبح التفكير في المرأة في محفورات كمال عبد الله شكل من أشكال العبادة والممارسة الصوفيّة وتأمّل في كينونة الذات الناشدة لهذه القيم السّامية، يكتب الفنّان عن المرأة في أعماله فيقول:

و إمرأتي... **"**
خرافة في الذاكرة
يكفي طرفها لإسكار
النبيذ
ولم تكن تصادق على
قواليب الحبّ الجاهز
والجسد المتدلي على
أطراف الأسرة
كانت تؤمن بالله الواحد
وحنيني إليها كان
تدرّبا على الألوهية**"**[3]

صورة عدد (4)، كمال عبد الله، حمضية منقوشة ومساحيّة، 35*25صم، 2012

ينتمي مفهوم القبح في أعمال كمال عبد الله إلى فلسفة نيتشه التي تؤسّس للجمال من خلال مظاهر القوّة والنخوة وتعرّف القبح بكلّ ما هو تمثيل للضعف والعجز: **"**وبإمكاننا أن نقيس بالديناموميتر (مقياس الديناميكية) مفعول القبح. فحيثما يغدو المرء منهارًا، يستشعر حتمًا قرب شيء "قبيح". فإحساسه بالقوة، وإرادة القوة لديه، وشجاعته ونخوته كلها تنهار مع القبح، وتعرف ارتفاعًا مع الجمال ... وفي كلتا الحالتين نستطيع أن نستنتج الأمر نفسه: تكون بواكير الحالة (النذائر والإرهاصات) متراكمة بكمية هائلة داخل الغريزة. **"**[4].لقد التجأ كمال عبد الله في التعبير عن الجميل في تجسيد مظاهر القوّة والسموّ تاركا كل المضامين الكلاسيكيّة التي تقدّم الجمال في صورة متكاملة الصفات ومتقنة التصوير عبر الأبعاد والمقاييس.

كما تحيل أعماله إلى فلسفة كانط الجماليّة والذي يرنو بالجمال إلى درجة أسمى من كل ما هو ظاهري أو ميتافيزيقي، وهو لا يمثّل حقيقة مطلقة يتّفق عليها النّاس عامّة، بل يعتبره

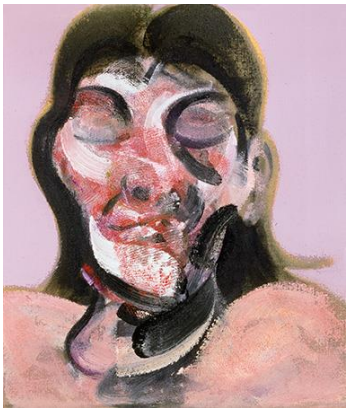
[3] عبد الله (كمال)، مقطع من قصيدة منشورة على موقعه بشبكة التواصل الاجتماعي، بتاريخ 01-مارس-2014.

[4] بادغيش (أحمد)، الفنّ والجمال عند نيتشه، مقال منشور على موقع ساقية الالكتروني:
http://www.saqya.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D9%86%D9%8A%D8%AA%D8%B4%D9%87/

شيء غير ملموس، نحسّه بطريقة فرديّة، حيث يستشعر كل فرد فينا إحساسه بالجمال من خلال رؤيته الخاصة للأشياء ويتمثّل ذلك في الأفعال والنشاطات والميزات التي يتمتع بها الإنسان: " ثم الفلسفة النقدية لكانط التي تحاول حلّ هذا التناقض. فتحت طريق جديد، مقاربة جديدة للجمالية، بالتصريح على أنّ الجمال ليس شيئا حقيقيّا، وليس شيئا ظاهريّا، وليس شيئا ميتافيزيقيّا. هو فقط عن طريق فعل، نشاط، وضعيّة تميّز الروح الإنسانيّة ومنها نستطيع أن نكتشف الجمال. إذا نزعنا هذه الميزة الخاصّة، فإننا ننزع الجمال."[5] وتتأتّى هذه المقاربة في إطار تقديم كمال عبد الله لصورة المرأة التي يعتبرها الأكثر جمالا وسموّا، وإنّ فعل الفتك والتحوير في الوجه لا يمثّل طريقة احتجاج، إنّما هو اعتراف بقدسيّتها ورفعتها. تمثل عمليّة التشويه في أعمال كمال عبد الله متنفسا تشكيليّا للتعبير الذّاتي الحرّ الذي تفرزه المادّة وتغذّيه الروح وفي هذا السّياق إحالة لأعمال فرنسيس بايكن والتي تنطلق من نفس المبدأ وهو التشويه للملامح والجسد والتحوّل من الصورة النمطيّة إلى الصورة المشوّهة، يشوّه بايكن وجوهه ويفتك بها تعبيرا منه عن وحشيّة الواقع وشراسته، بينما يبحث كمال عبد الله بإزميله عن الصورة الحقيقية للجمال التي ترتسم في خياله وتُحفر على صفائحه. وبين هذا وذاك نرى صورتين مختلفتين للبورتري، حيث يحاول بايكن عبر فرشاته وألوانه المساس باللحم في الوجه، وكأنّه بيديه يغرس أصابعه ويفتك بالوجه ويطوّعه بحثا عن شكل آخر أو عن رأس آخر لهذا الوجه، وفي هذه الصورة عدد (5) يعترينا إحساس بالشفقة والحزن تجاه هذه التشوّهات المرعبة، حيث يبرز بايكن وجها بألوان اللحم الحيّ والعاري والنابض والمتفجّر ألما على مساحات اللوحة القماشية، في حين يركّز كمال عبد الله على تقاسيم الوجه فيبرزها غليظة بخطوط كثيفة ومتشعّبة، يحفرها على الصفائح بحثا عن صورة المرأة المثاليّة التي تجسّد القوّة والشموخ، ومن هنا فإنّنا نستنتج أنّ "ليس ثمّة مشاعر في

[5] Cassier (Ernest), *Ecrits sur l'art – Passages*, les éditions du cerf Paris 1995. P123, l14» : Puis la philosophie critique de kant tente de résoudre cette contradiction. Elle ouvre une voie nouvelle, une nouvelle approche de l'esthétique, en déclarant que la beauté n'est pas une chose réelle – qu'elle n'est une chose physique, ni une chose métaphasique. C'est seulement par une fonction, une activité, une attitude caractéristique de l'esprit humain que nous pouvons découvrir la beauté. Si nous supprimons cette fonction spécifique, nous supprimons la beauté. »

لوحات بيكن. ثمّة أحاسيس أي غرائز تداعبنا مرّة وتفترسنا مرّة أخرى. إنّه المرور من إحساس إلى آخر... لا شيء غير سلسلة من الحركات من أجل البحث عن أفضل إحساس"[6] ، في حين لا نجد غرائز في أعمال كمال عبد الله، بل هناك شعور بالقوّة ينبثق من ملامح تلك المرأة الشامخة والمتشبّعة بذاتها، ومن هنا تختلف الأبعاد الفكريّة والجماليّةّ لكل من الفنّانين فيرسم ويحفر كل منهما القوى الخفيّة الكامنة في الوجوه البشريّة عبر التشويه والتقطيع والفتك بالملامح.



صورة عدد (5)، فرانسيس بايكن، دراسة لهنريتا موراس Etude d’ Henrietta Moraes، 35,5* 30,5 صم، 1969

تتجلّى صورة الجسد الأنثوي في محفورة رانيا ريدان في شكل هجين التكوين كالوحش القادم من أساطير القدامى، يتشكّل شيئا فشيئا عبر رسومات خطّية رقيقة وزهد في اعتماد اللون والشكل، لا تهتم الفنّانة بكثرة العناصر والتفاصيل بقدر ما تركّز على ضخامة الكائن الوحيد المحتلّ كامل المساحة البيضاء، كائن بدين ومنتفخ، وشعر كثيف ومشعث. تحاور رانيا ريدان كائنات سرياليّة الشكل والمظهر ويتجسّد القبح من خلال استدعاء الغريب الأسطوري، كائنات تعود بنا إلى وحوش الكهوف والمغارات وعصور غابرة مليئة بالسحر والأساطير، الغريب في شكله، المثير لانطباعات الدهشة والرّعب والإعجاب، ولعلّ رانيا ريدان قد استطاعت من خلال القبيح فرض الطريف.

[6] بن شيخة المسكيني (أم الزين)، "فنّ البورتري"، مقال منشور على موقع معابر الالكتروني:
http://maaber.50megs.com/issue_january15/art1.htm

صورة عدد (6)، رانيا ريدان، مونوتيب،
50*65صم، 2005

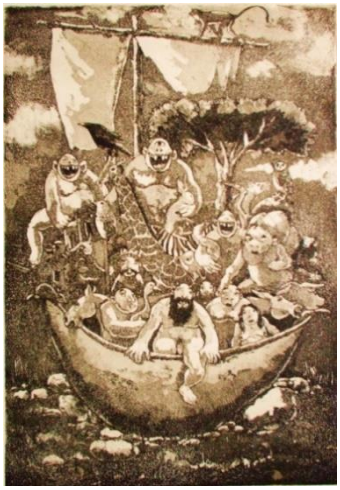
ينبري القبح في أبهى تجلّياته من خلال تفعيل تقنية الحفر الغائر، كالحمضيات المنقوشة والمساحية والابرة الجافّة واعتماد الأحبار القاتمة والسوداء في إثارة المشهد الدرامي الذي غذّاه السواد الحالك والفويرقات الرماديّة لتشافّات الأسود وآثار الخطوط الخشنة والرقيقة والمساحات الأحاديّة للأسود في خلق بعد تراجيدي مأساوي من خلال التلاعب بنسبة التدرّجات الضوئيّة بين الأسود والأبيض وإثارة الخطوط التي أتت متنوّعة السّمك والصّلابة واللّيونة حسب معطيات الشكل والتركيب. وتمثّل تقنية المونوتيب أسلوبا من أساليب الحفر المسطّح التي لا تعتمد على الآلة الكابسة واستعمال الأحماض بقدر ما تكون عمليّة الطباعة عبر الضغط اليدوي هي المرحلة الأساسيّة في التقنية.

II. المرجعية الأسطورية والقصة الشعبية

لم يختلف حفّارو الجيل الناشئ عن حفّاري الجيل المؤسّس في استحضار العلامات والرموز الأسطورية في المحفورة التونسية. لقد كان جيل التأسيس على اختلاف أساليبهم وتصوّراتهم التشكيلية قد اهتمّوا اهتماما بالغا بكل ما هو غرائبي متخطّي للواقع، وتتظهّر جليّا هذه التأثيرات في أعمال كل من نبيل الصوابي وكمال عبد الله، إذ يفرد الصوابي جزءا من محفوراته في الاهتمام بالقصّة الشعبيّة الموغلة في الذاكرة الجماعية، ويعود في ثلاث محفورات إلى تجسيد قصة سفينة نوح الحاملة للسكّان والحيوانات والهاربة من الطوفان الذي حلّ بالبلاد في استبشار بولادة إنسانيّة جديدة، تُمثّل المحفورات عدد (7) و(8) و(9)

مشاهدا لسفن تعجّ بالنّاس والحيوانات السابحة في عرض البحر، يقدّم نبيل الصوابي المشاهد الثلاثة بتقنية الحفر الغائر، وتتكوّن المحفورات من وجوه متشابهة وسفن متشابهة وحشد من الحيوانات المختلفة بمسحة سرياليّة وفضاءات شبيهة بالحلم .

صورة عدد (7)، نبيل الصوابي، الرحلة النهائية، حفر غائر، 2001



صورة عدد (8)، نبيل الصوابي، الرحلة النهائية، حفر غائر، 2008

صورة عدد (9)، نبيل الصوابي، بدو، حمضية منقوشة ومساحية، 2005

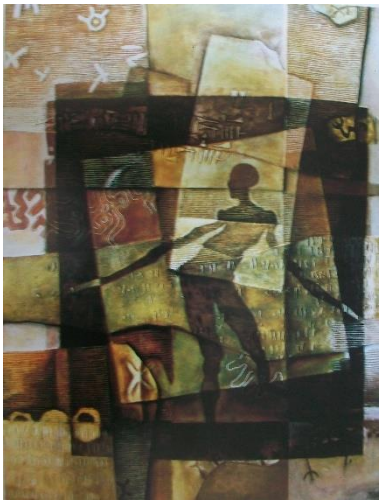
تحتوي المحفورة عدد (10) لكمال عبد الله، بعنوان تحوّلات دونكيخوتيّة على تقسيم هندسي للفضاء الصغير، هناك مستطيل أبيض في الأسفل وفارسا بحصانه وناعورة، وكائن في الأعلى مقلوب على رأسه وكائنات أخرى مجنّحة، طائرة أو مترجّلة، ورأس كبير يتوسّط الفضاء، تدور الأحداث في هذا التقسيم حول شخصيّة دونكيشوت الأسطوريّة، ذلك الفارس المتشبث بحصانه الهزيل أسفل المحفورة، ودونكيشوت هو رمز الفارس المغوار الحامل لسيفه والممتطي حصانه وهو يجوب العالم ويقتل الوحوش ويتغلّب على الكوارث، وينصر الضعفاء أينما كانوا ويتغلّب على الظلم أينما حلّ. هذه الشخصيّة المتمرّدة والمتجاوزة لواقعها، تُؤمن بأنّ صفات القوّة والمروءة هي السبيل في تجاوز الصعوبات والمخاطر، وتبيّن الأسطورة أنّ الموقف الدونكيخوتي نسبة إلى دونكيشوت هو**"**الموقف المغالي والمبالغ به واللامتحقق سوى في مخيّلة صاحبه كإمكانيّة شبه مستحيلة. إنّه حالة من الفصام بين الواقع والمثال، وهو اندفاع متهوّر، لكنه نزيه، نحو مثل أعلى شبه وهمي لدحر الشر أو الظلم أو الفساد والانحطاط في المجتمع والعالم، وغالبا ما يتحطم هذا الاندفاع النزيه "الفروسي" على الصخرة الصلبة للواقع الموضوعي الراسخ"[7] **.**يتجدّد دونكيشوت مع كل نفس ثوري وكل ذات مقاومة وثائرة ضد الظلم والفساد، لقد اصطدم دونكيشوت الفارس الفاشل الذي اعتقد في قوّته نصرة ضدّ الظلم والظالمين بضعفه وقلّة حيلته. يعيد كمال عبد الله الأسطورة حفرا على صفائح الزنك والمعدن، وهي صورة تراجيديّة مأساوية وطريفة في ذات الوقت وتعبّر عن كل من يحمل فينا نفسا "دونكيشوتيّا" ثائرا لا يستسلم للقهر والظلم، يواصل رحلة شاقّة ومضنية ويحمل الأمل أينما ذهب.

[7] ميغل (د ثربانتس). ترجمة رفعت عطفة. دون كيخوت دلامانتشا. دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع سورية-دمشق.

صورة عدد (10)، كمال عبد الله،
متحولات دونكيخوتيّة2، حمضية
مساحيّة، 23*34صم، 2015

III. صورة الهوية في علامات تراثية

يحتلّ موضوع الهوية مكانة هامّة في تاريخ الحفر الفنّي التونسي، وقد برز من الجيل الريادي كل من إبراهيم الضحاك وفوزية الهيشري وخليفة شلتوت في الاستلهام من العناصر المحلّية الغزيرة رموزا وعلامات لتشكيل المحفورة، لقد اختلفت الرؤى والتصوّرات في التعبير عن الهويّة واجتمعت المخيّلة في الاستلهام من الرّموز الراجعة إلى عبق الحضارة وأصول التاريخ. ويعتبر ناجي الثابتي وباكر بن فرج من أبرز الحفّارين اللذين تأثّروا بما خلّفه روّاد الحفر الفنّي، فقد اهتمّوا اهتماما بالغا بموضوع الهوية في تقديم أعمال ذات طابع محلّي معاصر في تصّورات تشكيلية وأسلوبيّة مغايرة. لقد وظّف ناجي الثابتي الرموز المحلية مثل الأشكال الزخرفية المستعملة في المعمار التقليدي والحجارة الجبليّة المتأتية من عمق الريف والرموز البربرية. يستعيد الزمن الماضي صلب الحاضر في هوس تركيبيّ للأشكال والعناصر ذات الدلالات والرموز. بينما يعتمد باكر بن فرج على أسلوب تجريدي قائم على تنقية واختصار الشكل، وعلى التكثيف والاشباع اللوني والطرح الغزير المتوالد للعلامة التراثيّة. أعماله شبيهة بفسيفساء لونيّة أو سجّاد مصنوع بكرات من خيوط النسيج، هناك إشباع في اللون والشكل من خلال خاصية الكثافة والتراكم والتراكب.



صورة عدد (11)، ناجي الثابتي، بلا حدود، حفر على خشب ومواد أخرى، 110*140صم، 2004

صورة عدد (12)، باكر بن فرج، الوحدة، تقنيات مزدوجة، 100*100 صم، 2007

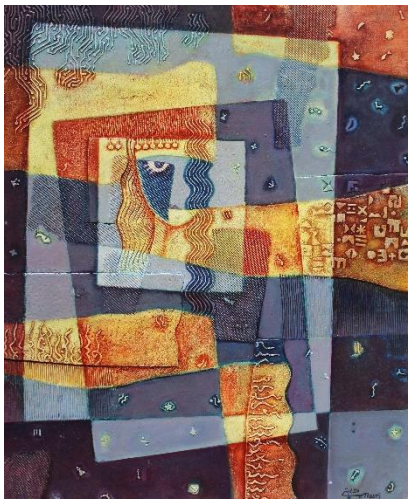
IV. الانفتاح التقني في الحفر الفني:

لئن عرفت التجربة التأسيسية حفاظا وتأصيلا للتقنيات الكلاسيكية للحفر الفنّي، فإنّ تجربة الجيل الناشئ قد نالت من القديم والمعاصر، حيث دأبت مجموعة من الحفّارين على التقنية العريقة للحفر مثل كمال عبد الله ونبيل الصوابي وعبد الحميد الثابوتي، بينما ذهب فنانون آخرون نحو التحديث والبحث التقني، فطرأت على المحفورة تغييرات جذرية خاصة مع تجربة كل من ناجي الثابتي وباكر بن فرج. لقد اتخذت هذين التجربتين مسارا تصاعديّا متطوّرا في التعاطي مع التقنية، إذ تشكّلت رؤية مغايرة في استيعاب شكل المحفورة الجديد القائم على الانزياح والمزج التقني الجامع بين أساليب الحفر وتقنيات دخيلة كالرسم والقص والتلصيق والتغيير في المحامل. ولئن تعتبر فوزية الهيشري من جيل المؤسّسين التي باشرت بتحديثات على المحفورة كإضافة تقنية التلوين. إلاّ أنّنا نشهد اليوم ثورة في مجال الحفر الفني وذلك تماهيا مع الحسّ الفنّي العام المتأثّر بكثافة اللون وضخامة العمل وفرادة الأسلوب.

لقد وظّف ناجي الثابتي تقنية الحفر التقليدي في بداية مشواره الفنّي واشتغل خاصة على الحفر الغائر، ثم اتخذت تجربته انزياحا تقنيا قائما على تضخيم أحجام العمل الفنّي في اعتماد صفائح خشبية كبيرة والابتعاد كلّيا عن الأحجام الصغيرة التي توفّرها المحفورة. لقد خيّر الثابتي الحفر المباشر على صفائح الخشب العملاقة وتلوينها بمواد وأدوات رسم مختلفة كالاكريليك والدهن الزيتي والتحرّر نهائيّا من سلطة المحفورة الصغيرة الخاضعة لمحدوديّة الحجم ونوعيّة المادّة وعسر التقنية وهو ما يمكّنه من التعبير بأكثر حرّية وأكثر طلاقة بعيدا عن الإشكاليّات التقنية والجماليّة التي يتعرّض إليها أثناء ممارسة الحفر: "صحيح أنّي تخصّصت في فنّ الحفر وأنّي مسكون به ومأخوذ بسحره لما يوفّره من ثراء تشكيلي وتأثيرات خطّية ولونيّة قلّما وفّرتها تقنية أخرى، إلاّ أنّي في المقابل أجد حواجز عديدة تمنعني من إشباع رغبتي في ممارسة هذه التقنية، فالحفر سواء على الخشب أو الزنك أو الرصاص يتطلّب الكثير من الصبر والتضحية والمعاناة وبمجرّد تجاوزي لكل هذه الحواجز وخاصّة عدم امتلاك آلة طباعة (**Presse**) سألتصق اكثر بفنّ الحفر[8]". أصبحت لوحة الثابتي الجامعة لأصول الحفر والمعالجة بالألوان ومواد أخرى مختلفة هي اللوحة الأصل. ويعود اليوم إلى الرّسم ولكن بروح الحفر، قد استطاع شيئا فشيئا اكساب خصوصيّة فرديّة ميّزت أعماله، لقد نسخ الثابتي أسلوبه في الحفر والتلوين على لوحاته القماشيّة الخالية من معدّات الازاميل والمناقيش والصفائح الصلبة، لقد جعل من لوحته القماشيّة صورة أخرى لصفائح الخشب المحفور الملوّن وأصبحت القماشة إحالة للمحفورة.

[8] الثابتي (ناجي)، "صلتي بالموسيقى والشعر والقصّة وطيدة"، مجلّة الإتحاف، العدد 145، 1 مارس 2004، تصدر في سليانة – تونس.

صورة عدد (13)، ناجي الثابتي، انتماءات، حفر على خشب ومواد أخرى، 57*80صم، 2010



صورة عدد (14)، ناجي الثابتي، علامات الحاضر، أكريليك وحبر على قماش، 150*93 صم، 2015

تنقسم تجربة باكر بن فرج إلى مرحلتين أساسيّتين، تمثّل الأولى المرحلة التقليديّة والتي يحافظ فيها على الأساليب والتقنيات الكلاسيكيّة للحفر. أمّا المرحلة الثانية وهي الأكبر والأشمل والأضخم في مسيرته الفنّية وهي مرحلة الانزياح التقني، لقد وظّف باكر بن فرج الحفر لصالح الرّسم والرّسم لصالح الحفر، والتّلصيق من أجل إبراز مؤثّرات الحفر، إنّه يمرّ بادئ ذي بدء بكل المراحل الحرفيّة للحفر ابتداءا من مرحلة تحضير الصفيحة ثم الحفر ثم الطّبع ثمّ السّحب، يقوم بتنظيمها وتوزيعها وتلصيقها على القماشة وفق مبدأ التراكب والتجاور والتوازي والتقاطع. يذهب باكر بن فرج بالحفر إلى أبعد ما يكون، ويفجّر طاقات لا نهائيّة في اللعب على إمكانات التقنية، طرح جريء في التعامل واعتراف مبطّن بغزارة التقنية في خلق المبتكر والجديد، إنّه فنّان: "مارق على نواميس الحفر الدّارجة، مارق على التصوير اللوني. مارق على المسحوبة التي دأب على تقديسها في مقتبل مسيرته. مارق على سراط الذاكرة الجماعيّة حين يخترق السيمولاكر في وعينا ومدركنا. مارق على نواميس التناقض والجدل كما يعرّفان بديهيّا. إّن تعريف الشيء لا يأتي إلا من خلال مخبر التجريب الإنزياحي. لذلك المنجز مع باكر والذي

كان في البداية ممارسة للحفر الغائر الغير مباشر، يأتي لتمظهر مستحدث قائم على التراكب اللامتناهي للمسحوبات. تناغم لوني وتراكب تشافي، سفر في العلامة ... دغدغة للذاكرة... لحظة التجلي للخرق التقني. إنّه الإنزياح."[9]

صورة عدد (15)، باكر بن فرج، صورة ظلّية (silhouette)، تقنيات مزدوجة، 200*130صم

الخاتمة:

لقد مثّل الحفر الفني التونسي في القرن والواحد والعشرون مع الجيل الناشئ، مسارا مشحونا بتجارب وتصوّرات متنوّعة ومسكونا بهاجس التطوير والاختلاف، لكنّ ذلك لا ينفي تأثّر هذه الفترة بملامح التجربة الرّيادية التي شهدها الحفر منذ ستّينات القرن الماضي مع ثلّة من الفنّانين اللذّين خلّفوا عصارة تجربة ثريّة في المفردات والرّموز، وفتحوا المجال لجيل جديد من بعدهم سائر على خطاهم بل ومتقدّم بأشواط، وهو ما ينذر بأنّ الحفر الفنّي التونسي

[9] عبد الله (كمال)، "ذاكرة السيمولاكر في الممارسة التشكيليّة للحفر الفنّي بتونس". الندوة العلميّة الدوليّة: الفنون التشكيليّة بتونس، مسيرة أجيال ورهانات استيطيقيّة وثقافيّة، أيّام 24-25-26 أكتوبر 2019 بمدينة العلوم بتونس.

على الرّغم من الزحف البطيء في الإنتاج والاقبال على حدّ سواء، إلاّ أنّه قد سجّل بوادر حركة فنّية قيّمة على مستوى الشكل والمضمون. لقد أثّرت التجربة الرّياديّة في مسار الفنّانين اللاّحقين تأثيرا مهمّا وبارزا، من خلال معالجة بعض القضايا في علاقة بجماليّات القبح والمرجعيات الأسطورية والرموز التراثية، غير أنّنا نشهد طرحا أسلوبيّا وجماليّا مغايرا، يكتسي صبغة ذاتيّة وخصوصيّة تشكيليّة مع كل فنان.

لقد مثّلت التقنية التقليديّة والانفتاح التقني عنصرين أساسيّن في تكوين المشهد العام للحفر الفنّي التونسي، حيث سجّل في جزء منه نقلة نوعيّة في تحديث السّبل التقنيّة التي من شأنها أن تعزّز من قيمة هذا الاختصاص وقد تخلّص من التبعيّة التقليديّة في الممارسة، وأصبحنا اليوم لا نخاف على اضمحلال هذا الفنّ وزواله، حيث سجّل سعيا وبحثا في التجريب التقني نحو الابتكار والمعاصرة. لقد عرف الحفر الفنّي في القرن الواحد والعشرون تطوّرا وثراءا على المستوى التقني، آملين بذلك أن يحظى باهتمام أكبر على المستوى النقدي، وعلى مستوى انتشار المعارض المتخصّصة في الحفر في هذا النهج التطويري المعتمد على المزج التقني وخلق إمكانات تعبيريّة مخالفة للتقليديّ، وفي ذات الوقت يكون النضال من أجل المحافظة على عراقة المحفورة التقليديّة هو في حدّ ذاته ردّ فعل واعتبار لأصوليّة هذه التقنية.

د. أمـل الهـاني
باحثة في علوم الفنون وممارساتها. اختصاص نظريّات الفن التشكيلي
تونس

المراجع:

1- اللواتي (علي)، كتالوج معرض الحفر الفنّي (مجموعات متحف الفن الحديث)أفريل – أكتوبر 1988، مركز الفن الحي لمدينة تونس – البلفيدير، نشر وزارة الثقافة.

2- مجلة الحياة الثقافيّة، وزارة الثقافة التونسيّة، عدد 58، سنة 1999.

3- النخيلة (حسن عبود)، "خطاب الصورة الدرامية"، دار الامان- الرباط، دار الفكر للنشر والتوزيع.

4- بادغيش (أحمد)، الفنّ والجمال عند نيتشه، مقال منشور على موقع ساقية، 31-ديسمبر 2014.
http://www.saqya.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D9%86%D9%8A%D8%AA%D8%B4%D9%87/

5- بن شيخة المسكيني (أم الزين)، "فنّ البورتري"، مقال منشور على موقع معابر، 4 (كانون الثاني) يناير-2015.
http://maaber.50megs.com/issue_january15/art1.htm

6- ميغل (د ثربانتس). ترجمة رفعت عطفة. دون كيخوت دلامانتشا. دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع سورية-دمشق.

7- عبد الله (كمال)، قصيدة، منشورة على موقعة بشبكة التواصل الاجتماعي 01-مارس-2014.

8- عبد الله (كمال)، " ذاكرة السيمولاكر في الممارسة التشكيليّة للحفر الفنّي بتونس". الندوة العلميّة الدوليّة: الفنون التشكيليّة بتونس، مسيرة أجيال ورهانات استيطيقيّة وثقافيّة، أيّام 24-25-26 أكتوبر 2019 بمدينة العلوم بتونس.

9- مجلّة الإتحاف، العدد 145، 1 مارس 2004، تصدر في سليانة – تونس.

10- Cassier (Ernest), *Ecrits sur l'art – Passages*, les éditions du cerf Paris 1995.