

صيغ التسويق الفني لدى فناني جماعة مدرسة تونس

الأسعد بن عليّة*

استطاعت جماعة مدرسة تونس أن تتخذ موقعا فاعلا في المشروع الثقافي للبلاد التونسية، مستفيدة في ذلك من متوفر من المعطيات، التي أسهمت في إشعاعها وإقرارها تونسية المنهج والممارسة، باعتبار توفر متنوع من الطروحات المهمة بمسائل الهوية الوطنية المحتملة لقضايا الأصالة التراث والتونسية والحداثة. ولقد صاحبت هذه القضايا جانبا من الخلافات والتضارب في الرؤى التصورات والقناعات، الأمر الذي فرض بروز تكتلات أو تجمعات فنية محمولة على الرفض الإختلاف وفارضة للمغايرة والتجديد. وهو الفاعل الذي جعل مدرسة تونس تبحث على تدعيم حضورها الفني داخل المجتمع عبر الدمج والإندماج وتوفير مقومات الإستهلاك، والإقبال الجماهيري على المنجز التشكيلي من خلال المعارض وقاعات العرض المتوفرة والمتزايدة، وعبر توسيع التموّج والحضور في ميادين أخرى، كالمسرح والسينما والديكور والهندسة إلى غير ذلك من المجالات المعتمدة على التفاعل الجماهيري، وهو ما يتنزل في خانة الشمولية الفنية للفنان والذي نجد أن أغلب الجماعة المنتمية لمدرسة تونس قد حرصت على أن تتصف به وتجهز به و تقره شرطا أساسيا لتحقيق الإحتراف. وبالتالي وبحسب الدور التواصلي مع المجتمع "يتحدد الفنان كفاعل يقوم على إقرار التواصل بين الصورة المجموعة الإجتماعية، مما يفسح المجال لفعل تشاركي، لولا دوره (الفنان) لما وجد المجتمع سبيلا للتفاعل مع المقترحات الفنية"¹

• باحث أكاديمي - المعهد العالي للفنون الجميلة بسوسة - تونس.

"وباعتبار أن تطور الفن يكون غالبا في نطاق مجموعات ومجتمعات، مجتمعات تعليمية وتكوينية، مجتمعات انتاجية وتنموية، ولكنها أيضا في نطاق مجتمعات متلقية ومستقبلية، وهو ما يحدد التنوع الجماهيري وي طرح طرق التفاعل معه"². فمن الواضح أن جماعة مدرسة تونس على وعي بأهمية العنصر الجماهيري الكفيل بتوفير المشروعية الممارساتية القائمة على التونسنة والمتكئة على مقومات الهوية التونسية، التوجه الذي يفرض الطابع التشخيصي الواقعي المحتمل لعناصر زخرفية ولسند تراثي تتحدد وفقه نسب الأصالة، خاصة وأن ما تقترحه مدرسة تونس من منجز فني كان موسوما بايدولوجيا استعمارية بإعتبار أن أوائل المؤسسين لهذا التجمع الفني كان من طرف فنانيين أوروبيين، تزامن وجودهم بالحضور الاستعماري الفرنسي. وبالتالي وأمام التحولات التي فرضها الحصول على الإستقلال كان لا بد من التخلص من الرواسب الإستعمارية و تخضيب الممارسة التشكيلية بالتونسنة والإهتمام بالشخصية الوطنية، خاصة وأن ما تقترحه مدرسة تونس التونسية من طابع فني لم يرتكز على تقاليد وطنية في هذا الشأنالذي. ثمان تنامي النشاط الفني والثقافي في ميادين متعددة ساعد على توفير مقومات التسويق الفني من خلال انخراط المنتج الفني في السوق الفنية، وهو مجال يعول على التفاعل الجماهيري وعلى نسب تواصله مع المستجدات المتجددة للشأن الثقافي المحلي والعالمي. ولكن عادة ما يكون تفاعل الجمهور مع الأعمال المعروضة في المعارض الفنية محمولا على عدم الفهم الكامل وعلى متوفر من الإلمام بالمقومات الجمالية لمنجز فني ما، ويقترح "بول كلي" في تدليل عراقيل الفهم لدى الجمهور وتفاعله مع المقترح الفني، حيث يفيد من العبث أن تطرح تفاعلية الجمهور مع المنجز الفن جانبا من الصعوبات عوض أن توفر له الغبطة. وبالتالي من الأفضل أن يأتي الفنان نهجا من البساطة والسهولة في القراءة"³. ونجد أن بعض من فناني جماعة مدرسة تونس يعيب على هذا الجمهور ويتركه في ضبابية القراءة و عطالة التفاعل والتواصل مع اللوحات المعروضة و مع الفنان العارض، الذي يزع أمام هذا المعطىالى التعويل على الفهم الحر للجمهور ويتركه في قلته من العناصر القاعدية والأساسية للتواصل مع العمل الفني. الذي من شأنه أن يفضي بحسب الناصر بن الشيخ إلى " برودة الجمهور" ويفيد في ذلك الآتي" وتسبب هذه الظاهرة في البرودة التي يستقبل بها

الجمهور كل المعارض الفنية ذلك أن المتفرج يجد في هاته المعارض نفس الإتجاهات بصفة عامة. كما لا يجد في المقالات الصحفية التي تكتب حول هاته المعارض إلا الحديث عن أعمال فلان الذي أبدع في ألوانه أشكاله وفلان الذي لم يبدع في ألوانه وأشكاله دون تفسير حقيقي لمقومات هذا الإتجاه أو ذاك. هذا التفسير الذي يبعث المتفرج على التفكير لا على اعتبار الرسوم المعروضة من التخمينات الشخصية التي يقوم بها أشخاص غير عاديين."4 ثم يضيف ليستخلص " وهكذا يكون الفن التشكيلي في بلادنا موجود من الناحية الإجتماعية وهذا راجع لتشجيع الدولة لهذا القطاع والإهتمام الخاص الذي توليه الصحافة للحديث عن هذا النشاط ولكن لا يعني هذا الوجود أنه يتسبب في مشاركة فعالة في بناء الثقافة في بلادنا"5. وتأتي آراء مدرسة تونس متعارضة مع ما آتاه الناصر بين الشيخ حيث أنها ترى لزومية تبسيط القراءة الفنية للمتفرج لنقص إلمامه ومعرفته بهذا الشأن الفني، ونجد أن هذه القناعة قد أفضت في أغلب الأحيان إلى تغييب رأي الجمهور وتهميشه وعدم تثقيفه، وهو ما تفاقم مع غياب الكتابات النقدية البناءة واقتصارها على المقالات والحوارات الصحفية، ذات الوصف والإشادة بالرسام وعمله الفني، بدون أن تأخذ مسافة تُثبّت الصورة وتوضح الرؤية، ما نعتبره تسليمًا واضحًا يجهل الجمهور وقلة معرفته عوض الإحاطة به وإفادته بالأدوات اللازمة للقراءة الجلية. التناول الذي نجده لدى الزبير مثلاً في قوله الآتي " تعبيرى الحقيقى عن رسومى ليس هذا، والعناوين التى وضعتها هى بمثابة المفتاح للفهم... أما الجمهور فله قراءته الخاصة..".6. ونظن هنا أن المسألة مرتبطة بأفضلية وأسبقية المعرفة بالفن التشكيلي، باعتبار أن الجماعة التونسية قد توفر لديها التفاعل والتواصل والإحتكاك مع الفنان الغربي المؤسس، أمام شعب كان في تله عن هذا الشأن الفني وانخراطه في النشاط التحرري، وهو حقيقية ما لم نجده متوفر لدى الفنانين التونسيين ولا في أعمالهم الفنية، حيث أن العلاقة القائمة بين مُسْتَعْمِرٍ و مُسْتَعْمَرٍ كانت سلمية وبعيدة على كونها عدائية.

سيميائيات



عبد العزيز القرصي "الجربية"، قواش على ورق، 50x65 صم، 1972

وفيما يتعلق بمقومات العلاقة الفاعلة والمتفاعلة بين الفنان وجمهوره يورد الناصر بن الشيخ التناول الأنسب لإنجاح هذا التواصل حيث يفيد الأتي "فعملية الخلق الفني وما يتبعها من طرح أسئلة مختلفة ترتكز قبل كل شيء على الحوار بين ما يقدمه الفنان من الإعتبارات الجديدة ورد فعل الجمهور والنقاد. ولكن من الطبيعي أن تكون أداة تبليغ موحده ويتفق عليها من طرف الجميع حتى يقع الحوار... وأداة التبليغ هذه تتمثل طبعا في النظر إلى العمل الفني عن طريق التحليل الحقيقي والموضوعي لا عن طريق الأحكام المجانية والشخصية. وككل حوار يدور حول موضوع معين فإنه لا يتم ولا يأتي ثماره إلا إذا كان جميع المشاركين ملمين بكل جوانب هذا الموضوع. ولا يتم هذا الحوار إلا إذا كان الجميع متفقين على حد أدنى من الفهم الحقيقي والمركز للعمل الفني ويجب أن يضم هذا الحد الأدنى معرفة أجدية البحث الفني على الأقل"7 وهنا تحيلنا المسألة على قضية جوهرية تخص الممارسة التشكيلية وهي قضية النقد الفني ومنهجه التحليلي الكفيل بالقراءة الصحيحة للعمل

سيميائيات

الفني وإكسابه قيمة فنية تخول تسويقه. غير أن جانب هام من القراءة الفنية لم نجد أنها ارتقت بحسب ما توفر من تصريحات في ذلك إلى القراءة العلمية والمنهج النقدي السليم والبناء، وهو ما يتحدد في الحضور الهزيل للمفهوم في العمل الفني وغياب التنظير الذاتي للعملية الإبداعية الخاصة بالفنان، الأمر الذي فسح المجال لكتابات وقراءات غلبت عليها النزعة الأدبية والوصفية الغير متمكنة من أبجديات القراءة النقدية الصحيحة، وفي ذلك يفيد الناصر بن الشيخ التي "وأما أن يكون تعدد الآراء مبنيًا على جهل الأغلبية للموضوع فذلك يترتب عنه الدوران في حلقة مفرغة لا ينتج إلا السبات العميق والركود في حالة اللاوعي والتخلف الذهني وتلويث ما قد يكون سليما في ذوق الجماهير وفهمها للعمل الفني" 8



جلال بن عبد الله، الناسجة، ألوان زيتية على قماش، سيدي بوسعيد 1945

على أن التسويق الفني لدى جماعة مدرسة تونس مرتبط بعدة مقومات قاعدية تتيح الفهم والتقبل والإقبال، والذي نتبين أن الجماعة قد استطاعت أن توفق في ذلك ولعل أهمها هو ما يرتبط بالتناول المواضيعي وما تحتمله اللوحة الفنية من عناصر شكلية وزخرفية

متواصلة مع خصوصية المشهد المحلي التونسي، ما افرز الإتجاه الشخيصي والواقعي والموسوم في بعض الأحيان بالفلكلوري والتوثيقي. كما تؤكد الجماعة الفنية في أعمالهم على الحضور الشخوصي وعلى التأنيث الزخرفي والتزويقي، وهو ما نجده أقرب إلى عامة الشعب وأيسر فهمها وتقبلا، حتى أن البعض من الفنانين ينزع إلى عناوين عامية مستقاة من اليومي المعاش والمتداول. غير أن هذا التوجه له علآته وهناته باعتباره لا يرفع العمل الفني إلى مرتبة أسمى، ولا يتيح له متوفر جمالي تتحدد وفقه قيمة المنجز التشكيلي ونسب المعطى الإبداعي فيه، وهو بالتالي ما تلمسناه لدى جماعة مدرسة تونس من خلال المتغيرات التحديثية للصبغ الأسلوبية الخاصة بهم. ونرى أن هذا التوجه التحديثي قد استطاع أن يواكب التطور الفكري والثقافي للجمهور التونسي، ومواكبته للمتغيرات العالمية في الشأن الفني، ما نتلمسه في بروز التجريد الفني كبديل لفن مدرسة تونس. والغريب أن هذا البديل المقترح لم يكن محل وفاق بين الفنانين المجددين حيث أنه مثل سبيل لجدال ونقاش، أقر أزمة ممارسة وإبداع وأسهم في تباعد المسافة بين الفنان وجمهوره وذلك استنادا إلى كون ما يحتمله التجريد من تعبيرات فنية يصعب فهمها وتقبلها. وبالتالي تطرح المسألة متوفرا من الحيرة والنفور من طرف الجمهور، وهو ما تطرق إليه الفنان "الصادق قمش" حيث نورد رأيه في ذلك مرفوعا بصياغة جديدة من طرف الناصر بن الشيخ" وخلصه حديث الصادق قمش أن الرسم التجريدي هو انحراف في الإبهام الذي يبعد الفنان عن الجمهور. وإن هذا الجمهور لم ينكر التجريد إلا عندما قدم إليه بصورة مباحة غايتها الغموض وتبين حسب قول الرسام أن عامة الجمهور ترفض التعامل مع اللوحات التجريدية. ويواصل قمش تحليله هذا بقوله أن الرسام التجريدي في بلادنا لا يمكنه الرفع من المستوى الثقافي للجمهور طالما واصل في هذا المنحى إذ أن هذا الأخير يسدل ستارا بينه وبين اللوحات التجريدية المغرقة في الغموض"9. ونجد أن أعضاء مدرسة تونس على توافق مع هذا الرأي، الأمر الذي جعلها تحافظ على نفس المنهج والنهج الفني المعتمد على التنوع التعبيري للزعة الواقعية التشخيصية، وهو ما ينتج منتج فني في متناول فهم الجمهور. وحتى وإن احتملت هذه المنجزات الفنية جانب من المتغيرات والتجديد فإنها تلتزم وتنضبط لمتوفر من الواقعية القريب إلى الواقع المحلي. ومن الواضح أن هذا التوجه يلاقي معارضة من

سيميائيات

طرف الفنانين المجددين والذين وجدوا في ممارسة التجريد سبيلا نحو التحديث والتغيير وإقرار البديل المعاصر والمنفتح على العالم، وهو ما نتبينه في رد الناصر بن الشيخ على ما أفاده الصادق قمش حول التجريد "فالفن إذن ليس الغرض منه أن يجد المتفرج نفسه فيه بمثابة المرأة التي يرضى عليها الجمهور بل هو مثال لنظرة تصعيدية تساعد المجتمع على أن يضع تساؤلات هي أساس التقدم الحضاري المنشود"10 ولكن تفرض هنا المسألة جانبا هاما من الثقافة والتكوين والإطلاع على الشأن الفني والثقافي بصورة عامة. المنحي الذي من شأنه أن يتيح للفنان التوجه نحو الرؤى الحرة والمستقلة عبر البحث والتجريب المترافق مع الدور النقدي للناقد الفني، ما نجد أنه لا يفي ولا يتماهى مع التطورات الحاصلة في الشأن التشكيلي المحلي، مما يفرض تباعد بين الجمهور والفنان. تباعد يبقي ذا نسبية بحسب التوجه الفني المعتمد والمنتهج من طرف الرسام ولا غرابة هنا بأن يلقى المنجز التشكيلي لفناني جماعة مدرسة تونس إقبالا جماهيريا يشجع للممارسة ويبقيها ثابتة أمام المتغيرات والمطالب المعادية، الشأن الذي أقر صيغا من تفاعل الفنان مع جمهوره والذي نبوه في خانة التسويق الفني، والذي استطاعت مدرسة تونس أن تفيده بالتنوع والتعدد.

سيميائيات



علي باللاغه، صورة عائلية، اكريليك 120x100سم 1985

لقد وجدت جماعة مدرسة تونس في الساحات العامة منفذا إلى الجمهور التونسي، و هو ما نجد أنه يتنزل في إطار التسويق والإشعاع وتحقيق السند الجماهيري الكافي، الذي من شأنه أن يدعم نفوذ هذه الجماعة ويفرض تأثيرها على الممارسات الجديدة و على النشاط الثقافي المحلي بصفة عامة.

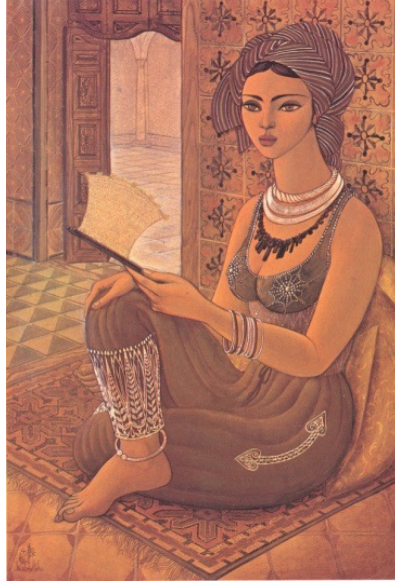
ويندمج بذلك المنجز الفني في الحركية المجتمعية ويقر علاقة تبادلية وحوارية تفرض مقومات بنائية وقواعد عرض مخصصة، تتوافق مع الحيز المساحي والفضاء الخارجي ذا القياسات الكبيرة والمتفوقة على اللوحة القماشية، ما يتحدد في الجدارية المنجزة من طرف عبد العزيز القرصي على الواجهة الحائطية لمركز البريد البلفيدير بتونس في سنة 1960، والتي عنونت بعنوان "قصيدة شعرية" وهي عبارة عن منجز فني متوفر على تنوع حجمي وشكلي مطوع

سيميائيات

من مادة الحديد و مثبت في الحائط الإسمنتي. وتتحدد الصيغ البنائية للجدارية مع الخصوصية المكانية للحيز المساحي المخصص لعرض وما يمكن أن يوفره من تفاعل جماهيري وفرجوي من عامة الشعب.

وبالتالي تلزم القراءة المريحة والسليمة للجدارية إقرار التباعد الصحيح للمسافة الفاصلة 11، كما أن المسألة تفرض على الفنان المنجز الإلمام بالنسب الحجمية للأشكال أو الأحجام المكونة للمنجز الفني. ومن شأن هذا التوجه أن يفرز إستعابا مغايرا للخصوصية المعمارية الإسلامية العربية المنحصرة في المدينة العتيقة لمدينة تونس باعتبار أن العامة من الشعب على ألفة بما يتوفر من عناصر زخرفية خرافية على الجدران وليس على تكوينات شكلية، ذات أسلبة ونمذجة لشخوص وحيوانات وورود، تتدعم غرابتها من خلال المادة المشكلة منها. كما لم تقتصر هذه التعبيرات الجديدة على الجداريات بل إنها تنفرع إلى تنوع تقني كالمنحوتات البشرية التذكيرية والتوثيقية، والتي تنصب في الساحات العامة أمام المتناول البصري للجمهور. وتتنوع التعبيرات الأخرى في الحيز العمومي لنجد الفسيفساء والنسيج، وهي كلها منجزات فنية تركز على التفاعل الجماهيري في الفضاءات العامة، وهو كما أشرنا يفرض تعاملًا مغايرًا مع المكونات البنائية والتراكيبية لهذه المنجزات. من ثمة نجد أن هذا التوجه قد شمل أغلب أعضاء مدرسة تونس كجدارية صافية فرحات على الواجهة الحائطية للمسرح البلدي بسوسة والمنحوتة التذكارية "ابنخلدون" المنجزة من طرف الزبير التركي، إلى غير ذلك من المنجزات الجدارية المتنوعة في الفضاءات الفندقية والحكومية.

وعليه يتنزل هذا التوجه الجديد في الممارسة الفنية كسبيل للإندماج وإقامة الحوار مع الشعب من طرف الجماعة المنتمة لمدرسة تونس، بإعتباره يفرض تفاعل جماهيري بين الفنان والعمل الفني، وهو ما يحدد قيمته وأهميته ومدى نسب قبوله أو رفضه من قبل الجمهور. ولم يحد هذا التوجه عن المقومات القاعدية للهوية الوطنية من أصالة وتراث وتونس، ولكنه حمل جانبا من التحديث في مستوى التسويق والإشهار الفني.



جلال بن عبد الله، المروحة، أكريليك، 67x97 صم، 1981.

واستفادت جماعة مدرسة تونس من المشروع التحديثي والبنائي للبلاد 12، حيث وجدت السلطة السياسية في التجمع الفني لمدرسة تونس مكتسبا فنيا وثقافيا ذا أسبقية تواجد، وحضور ونشاط وإنتاج، ما جعل منها فاعلا قاعدي في توجيه العمل الثقافي والفني بالبلاد. ووجدت جماعة مدرسة تونس في ذلك سبيلا نحو الإندماج والحوار والتسويق لمنجزهم الفني، وهو ما نتبينه خاصة في ما يرتبط بالشأن العمومي من خلال توكيلها بانجاز تصاميم لطوابع بريدية والذي وجدناه مثلا متوفرا لدى عبد العزيز القرصي وعلي باللاغه. السبيل الذي وفر صيغ من التسويق الفني للجماعة، خاصة وأن ما احتملته هذا الطوابع البريدية يتماشى ويتماهى مع التوجه الفني والقناعات الجمالية المترافقة مع مطالب الأصالة والتونسنة وكل ما يرتبط بمقومات الهوية الوطنية لدى جماعة مدرسة تونس.

وكذلك كان للفن المسرحي والسينما سبيل للتواجد والتشارك والإندماج في الشأن الثقافي والفني، عبر تصميم الديكورات والمعلقات الإشهارية. وعليه يتنزل هذا التوجه في ما سبق واعتبرناه تأكيد على الشمولية. القناعة التي نجد أنها تدعمت في الإهتمام بالصنع التقليدية أين مثل سند تقني استطاعت من خلاله الجماعة إفادة منجزاتها الفنية بمتوفر من المتغيرات والجدة وتبين في تصريح عبد العزيز القرقي اهتمام واضح بالشأن الحرفي بإعتباره يقر التواصل الدائم مع الواقع المحلي "يبعدنا التصوير عن الواقع فيما تبقينا الحرف التقليدية على أرض الواقع. أظن أنني رسام وحرفي في آن واحد." 13 ولا تختلف الجماعة المنتمية لمدرسة تونس عن هذه القناعة في الجمع بين عالمين. كما نتبين أن لهذا الإهتمام بالشأن الحرفي مزاياه على فنانا المدرسة من حيث الدور التسويقي، الذي يوفره لهم. وليس هناك ما أدل على ذلك من إنشاء عبد العزيز القرقي لفضاء خاص به بالمدينة العتيقة، يتوفر فيه المنجز الفني والمبتكر الحرفي. كما ذهب الزبير التركي إلى تركيز متحفه الخاص وفيما يتعلق بذلك نفيد قوله الآتي والذي نجد فيه وعي واضح بسبل التواصل مع الجمهور وبصيف التسويق الفني "رغم أن هذه الأعمال التي أعرضها معدة لمتحفي الخاص... فقد قبلت دعوة العرض بمتحف مدينة تونس بعد إلحاح بعض أصدقائي وبلفته من شيخ مدينة تونس للمساهمة في تنشيط شهر رمضان في المدينة... واقترحوا علي أن يكون هذا المعرض بداية الإعلان عن متحفي... وهي فكرة استحسنتها بقي أن أبيتأن هذا المعرض الذي أقيمه بمتحف مدينة تونس هو تكريم من المدينة لزبير التركي والعكس صحيح..." 14. وتواصلت صافية فرحات مع النسيجية الصوفية وخضبتّها بتعبيرات تونسية وزودتها بالتحديث، واستعان علي باللاغه بالمواد والأدوات التقنية للحرف التقليدية وأدمجها مع الخصوصية الأسلوبية للرسم المسندي ليخرجها في توليفة مبتكرة تجمع بين سندين وبين مرجعيتين، وأمعن بن عبد الله النظر والبحث في ذات المكان وأفاده بغزير من الشخوص والعناصر الزخرفية والتزويقية. إستعان الزبير التركي بتعبيرية الخط واستقلالته ليعدد تقديم وتمثيل المشهد المحلي، بينما عدد عبد العزيز القرقي تقنياته وتعبيراته وجاوز الواقعية الوفية للواقع، إلإقرار تكاثف من الأسلبة والنمذجة والتزوع نحو التجريب، والبحث دون التلبي عن الإهتمام بمقومات الهوية الوطنية.

كما تعول جماعة مدرسة تونس على مشاركتها في المعارض الفنية للتعريف بفنهما والتسويق لبرامجها، التي لم تحد عن مطالب الهوية الوطنية، وكل ما يتفرع عنها من اهتمام بالأصالة والتأصيل والتراث والتونس، وبالحدائثة في مراحل متقدمة، والتي أفرزت نقاشات وطروحات لم نستطع أن نتبين من خلالها ثوابت وضوابط هذه الحدائثة. ونتلمس بحسب المعايينة المدققة في تاريخ مدرسة تونس وفي سياستها التنظيمية للمجال الفني، تعويلها القاعدي على ما توفره هذه المعارض الفنية من موارد مادية تدعم بما يُتوفرُ من نشاطات جانبية متصلة بالدورة الاقتصادية والذي نجد أنه ذا وفرة متكاثفة ترافق مع النمو الاقتصادي والإجتماعي بالبلاد عقب الاستقلال وهو ما يتطرق إليه الناصرين الشيخ في إحدى كتاباته حول النشاط التصويري بتونس ويعتبره نشاط موازي، تتحدد ملامحه بحسب طبيعة النشاط ذا المقابل المادي، لتترافق صفة الفنان مع مهندس هندسة داخلية أو مهندس ديكور¹⁵. ويبدو أن ما وفرته الدولة التونسية من تشجيع ملحوظ للشأن الفني أهميته الأساسية في توفير السبيل الملائم للترويج وتحقيق الانتشار حيث وفر قانون الواحد بالمائة المقطع من ميزانية المشاريع المخصصة لأعمار والمنشآت العمومية والموجه نحو تزيين وتزويق هذه المنجزات المعمارية في توفير الربح المادي القيم للفنان التونسي، المتدعم مع إحداث لجنة الشراءات للأعمال الفنية في صلب وزارة الثقافة. والواضح أن ما توفره المعارض الفنية لأعمال التشكيلية لا توفر المتوفر المادي المُقنَع وهو ما يعود بحسب رأينا إلى عدة أسباب ترتبط بضعف الإقبال الجماهيري، وضعف القدرة الشرائية للمواطن التونسي "حيث يستوجب تذوق عمل فني أو استحسان نغم موسيقي، قبل كل شيء الترف في العيش و توفر الخبز اليومي الذي يلزم الإنغماس في العمل الدءوب"¹⁶، إلى جانب أن هذا الشأن الفني قد ارتبطت إلى حدود فترة متقدمة بالنخبة الميسرة والبرجوازية، وبالتالي "لا تدل وفرة الإنتاج وكثافته على ترف اجتماعي"¹⁷. الأمر الذي جعل فناني مدرسة تونس تكثف في النشاطات الجانبية حيث اعتبرتها الجماعة نشاط فني متصل بمطلبية "الشمولية" وبالتالي فهو لا يحيد عن دور الفنان وتأثيره في المجتمع.



صافية فرحات منسوجة، 120x130 سم، 1972.

ومثلت المعارض الفنية في تنشيط الحياة الفنية، وفي تقرب المنجز الفني إلى المواطن المتذوق، وهو ما كانت جماعة مدرسة تونس على وعي تام به، فحرصت على التسيير والتنظيم تحت إشرافها. كما أنها فرضت سياسة انتقائية تمر عبر توفر صفة الحرفية والإحتراف لدى الفنان المشارك. التوجه الذي أفرز خلافات ونقاشات، وبرزت تكتلات فنية معادية ومتعارضة مع ما تنتهجه المدرسة في المستوى التنظيمي وكذلك في المستوى المنجز الفني. وتوفرت قاعات العرض المخصصة لعرض الأعمال الفنية، بعد أن اكتفت واقتصرت في فترة سابقة على الفضاءات التجارية والفندقية. وكان متوفر من هذه الفضاءات خاص بفناني جماعة مدرسة تونس، كالمتحف الخاص للزبير التركي وفضاء القرصي وفضاء المهن لعللي باللاغه. وفسحت هذه الفضاءات الخاصة ببرز فضاءات أخرى كفضاء "ارتسام" و"شيم" و"التصوير". فضاءات ترفع راية التشاركية والرفع من مستوى الشأن الفني، وتشجيع الفنانين الشبان. ولكنها لم تخفي

انتصارها لجماعة دون أخرى بالرغم من عدم التصريح بذلك، والمتجلى في أسماء الفنانين المشاركين في العرض. من ثمة فلقد أسهمت هذه المعارض في فتح المجال للتعريف بالمنجز التشكيلي وإفادته بالعالمية من خلال المشاركة في المعارض الجماعية خارج البلاد ومن خلال المنح التشجيعية والإقامات الفنية والاحتكاك بالفنان الغربي. وعليه تسهم هذه النشاطات في تدعيم وبروز فن مدرسة تونس داخليا وخارجيا. كما أنه وفر السبيل في التحكم في الشأن التشكيلي وإفادته تأثيرا وإضافة جمالية. كما أسهم أيضا تأسيس اتحاد الفنون التشكيلية بتونس ورناسته من طرف الزبير التركي واهتمامه بالمسائل الإدارية والتنظيمية في تسويق الأعمال الفنية لجماعة مدرسة تونس وتدعيم نفوذهم وحضورهم في الساحة الفنية، خاصة مع تزايد النشاط الثقافي وتنوعه وتوسعه بكامل التراب التونسي، وفي ذلك يوضح الصادق قمش أهمية دور الإتحاد في تطرقه إلى الوضع التنظيمي للفنون التشكيلية التونسية حيث يقول الآتي "فصار الإتحاد يساهم بصورة مباشرة في كل الإداريات التي تهتم بشؤون الفنانين: فالإتحاد ممثل في لجان الشراءات، ولجان الاختيار ولجان الاستشارة. وكان دور الإتحاد كبيرا في أواخر 1971 في اللجنة القطاعية للفنون التشكيلية التي راجعت وضعية الفنون بالبلاد وقدمت تقريرا شافيا وعديدا من الإقتراحات قبلها كلها سيادة وزير الشؤون الثقافية والأخبار وبدا بعد في تطبيقها"¹⁸. كما يتضح جليا أن الغرض الفني أصبح في مستوى التداول، ليس لأنه دلالة على الذوق الرفيع أو على الثقافة العالية فقط، بل لأنه توفر وبكمية كبيرة ولأن الدولة الحديثة وفرت له المجال الأوسع والاعتماد المالي الأكثر تشجيعا إرثا عن تقاليد الإستعمار الفرنسي"¹⁹. وعليه يعكس هذا التصريح تأثير الإتحاد ودوره في التوجيه والتأثير في الشأن الفني والمواصلة في سياسة الانتقاء والترويج والتسويق الفني للجماعة، خاصة وأن رئاسة الإتحاد قد ذهبت في زمن لاحق إلى عبد العزيز القرصي وهو أحد الفاعلين داخل الكيان الفني لمدرسة تونس وأكثرهم نشاطا.

وكذلك وجد فنانو مدرسة تونس في الدور التعليمي متوفر هام للتعريف بفنهم وإفادة المتعلمين بزيادة تقني وفني ينبع من خصوصية ممارساتهم التشكيلية، ويجلي ملمحا لقناعاتهم الجمالية. ويتحدد هذا الدور في وظيفة التدريس التي أنيطت لهم في المؤسسات التعليمية

سيميائيات

العمومية وعلى رأسها المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، أو بالتوجه نحو الدور الإداري من خلال تأسيس المدارس الخاصة على غرار صافية فرحات.

ومهما اختلفت الطريقة التعليمية فلقد استطاعت الجماعة أن تحضي بالبروز الواسع والمتزايد لدى فئة الشباب من الطلبة، خاصة وأن القاعدة السكانية للبلاد التونسية تعتبر فتية، وتترافق مع خصوصية المشروع الثقافي والتعليمي للبلاد ذا الحداثة. و بالتالي تسهم هذه المعطيات في تدعيم القاعدة الجماهيرية لمدرسة تونس. كما أن البرامج التعليمية المعتمدة في تدريس الفنون الجميلة تستند على التناول الأكاديمي للمدرك البصري، من خلال التنصيب على أهمية الرسم الخطي والالتزام بضوابطه البنائية والتنظيمية. ولم يحد الموضوع المصور عن ما يوفره المشهد المحلي التونسي بمختلف عناصره الزخرفية والتراثية والحرفية، وفي ذلك بطبيعة الحال تنصيب على الهوية الوطنية والالتزام بضوابطها الدلالية، مع اكتساب الممكنات والأدوات اللازمة للتذوق الفني، مع الانفتاح على التطورات الحاصلة في الشأن الفني والنزوع نحو التحديث والتعصير، عبر إقرار متغيرات في البرامج التعليمية للفنون وفي ذلك يفيد الأستاذ سامي بن عامر الآتي " لا يمكن لنا اليوم تدريس الفنون دون اعتبار تغيرات معرفتها عبر الزمن. فالتحولات التي حصلت في الفن طيلة القرن العشرين والتي قادتنا إلى مراجعة معرفتنا السابقة في هذا المجال، لها شديد الوقع على طرق تدريس هذه الفنون، سواء كان ذلك متعلقا بالمدارس الثانوية أو بالمعاهد العليا. فلا سبيل إلى إن ننفصل في هذا المجال عن المراجع الجديدة التي يقدمها لنا الفن الحديث والفن المعاصر، اللذان يفرضان علينا منهجيات تعليمية مختلفة عن المناهج التقليدية، مرتبطة بحقل مفاهيمي وبحاجيات تقنية وجمالية جديدة يتطلبها العصر"20. وبحسب ذلك نتبين أن مدرسة تونس كانت على وعي بالزامية هذه المتغيرات في الشأن الفني لذلك سعت إلى التنصيب على التوجه الأكاديمي والقاعدي وهو ما من شأنه أن يتيح النظر والتطلع نحو الأرحب في التعبير وفي الروى الحرة وفي إفادة التجربة بالمسارات المستقلة.

سيميائيات

وتماهيا مع دور المعاهد والمدارس في تعليمية الفنون التشكيلية تتجلى أهمية الجمعيات والتكتلات الفنية من خارج البلاد التونسية من خلال التأسيس لاتحاد عام للفنانين العرب 21 وما سهمه في التعبير والتعريف بالتجربة العربية، وتوفير المجال للتبادل والاحتكاك الثقافي بين الفنانين العرب. ولقد سعى الإتحاد 22 إلى النظر في الملمح أمارساتي للفنان العربي والتوجه نحو الإحاطة بالعطالة والإشكاليات، التي تحيد بالتجربة الفنية العربية عن تحقيق العالمية. ولكن دون التنصل عن المقومات الهوية الوطنية. وعليه تجد مدرسة تونس في ذلك مجال للإشعاع والمشاركة في القضايا المرتبطة بالفن العربي والتسويق لفنها ولتجربتها من خلال إقامة المعارض الجماعية، وتنظيم الملتقيات الدولية على ماثلة "الملتقى العربي في الأنماط المعاصرة للفنون التشكيلية العربية". من ثمة تتيح هذه الملتقيات المنعقدة متوفر من التوثيق والتأريخ للتجارب الذاتية وهو ما نتبينه في الكتب الفنية لأعضاء مدرسة تونس. ولعل أشهرها وأشملها "كتاب مدرسة تونس" وما توفر من كتب لتجارب شخصية كتجربة علي باللاغه وعبد العزيز القرقي وجلال بن عبد الله وصافية فرحات والزبير التركي، وهي كتب احتملت الجانب الوصفي والتوثيقي وأغفلت عن التناول النقدي والموضوعي الذي يوجب النظر في الخطاب الجمالي والفكري للممارسة الذي لم نستطع تبينه لدى جماعة مدرسة تونس بوضوح بالرغم من مواكبتها المتغيرات الحاصلة في قطاع الفنون التشكيلية. وترافقت مع هذه الكتب مقالات وكتابات وأراء وبرامج تلفزيونية غلب عليها التناول السطحي والوصفي ولم ترتقي إلى "القراءة النقدية المولدة للمعرفة المفهومية والتي على أساسها بنيت التصورات والتطورات الأسلوبية والمضمونية لفنون تشكيلية باحثة عن المعنى عبر الممارسة الواعية" 23. كما أن الجلي في هذه المقالات والكتابات احتمالها لتضامن واضح بين الفنان و"الناقد". أما ما يفتقد إلى هذا التضامن فهو محمول على التضارب في المصالح وفي القناعات وفي التوجهات المستقبلية للممارسة التشكيلية التونسية. وبعيدا على أن يوفر الفهم الحقيقي والجلي لأعمال الفنية المعروضة بقاعات العرض وهو ما يتطرق إليه الناصر بن الشيخ في حديثه عن "مسؤولية النقاد في ظاهرة اللاوعي" حيث نورد جانبا من تحليله حيث يفيد "ولكن الناظر في ما يكتبه هؤلاء النقاد أو ما يضيفون على أنفسهم هذا أختصاص يمكنه أن يلاحظ أن فهمهم للفن

غالبا ما يكون عاما وسطحيا مما يجعل كلامهم عنه أدبيا انطباعيا لا يفي بحاجة القراء إلى فهم حقيقي للإعتدال التي تعرض في القاعات و هي كثيرة"24. ثم يوضح ويتطرق إلى نوع آخر من الكتابات النقدية المتجاوزة للجانب الإنطباعي والوصفي حيث يقول "وهناك نوع آخر من النقد يدعى أنه قد تخطى مرحلة الإنطباعية وبلغ مرحلة التحليل فترى الكاتب يقول مثلا: إن الفن هو تعبير عن الهواجس والعواطف التي تخالج روح الفنان ولا بد من التعرف على شخصية الرسام للوصول إلى فهم ما يرسم. فلان يمتاز بحساسية خاصة ويعيش في عالم خاص ومن هنا ينطلق الناقد إلى الحديث عن حياة الفنان الذي يقصد بتقديمه إياه... ليبرر جمال اللوحات التي يقدمها"25. وعليه تغيب عن الكتابات والمقالات عن المعارض الفنية وعن تجارب الفنان التونسي تناول الموضوعي والمسافة اللازمة، التي تحقق الدعم البناء وتدفع إلى "الخلق الفني الحقيقي"26. ونجد أن ما دفع إلى تعطيل إقرار تقاليد لنقد فني حقيقي هو قصور الفنان نفسه عن أخذ المسافة الكافية بينه وبين منجزه الفني، حتى تتضح له الرؤية ويجلى ما يمكن أن يكتنف ممارسته من عطالة في التجديد والإرتقاء إلى الخلق الإبداعي المتميز وهو ما لا نجده متوفر لدى فناني جماعة مدرسة تونس، واقتصرها على تصريحات وتبليغها لأراء تكون في بعض الأحيان محمولة على خلافات وعلى مزاجية، وهي عادة ما تكون مرفوعة من طرف صحافيين غالبا ما يكونون غير مختصين في المجال الفني. وعليه "فلقد سمحت هذه الأدوار للجماعة بترويج خطابها التشكيلي بأيسر السبل مقارنة بالصعوبات التي وجدتها فئات من الفنانين الذين لم تتوفر لهم فرص أو مناخات كهذه"27 كما من الواضح أن جماعة مدرسة تونس قد استعانت بأسبقية الممارسة والتجربة التشكيلية واستطاعت أن توظف معرفتها بهذا الشأن الفني في إرساء تقاليد فنية تونسية. دور تدعم مع مشروع الدولة الثقافي التحديثي والتي وجدت فيه مدرسة تونس خير معين ومساهم في تنشيط الحياة الثقافية والنهوض بالذائقة الفنية لدى الجمهور التونسي.

من الطبيعي إذا أن يحتمل المنجز التشكيلي لمتغيرات وتطورات من شأنها أنتحمل صيغ أسلوبية وقناعات جمالية مغايرة، وهو ما شهدته مدرسة تونس وما سعت إلى الترافق معه حتى لا تصبح مجرد ذكرى. وعياستطعنا تبينه من خلال السعي نحو المحافظة على المكاسب، وعبر

سيميائيات

تدعيم النفوذ والتأثير في الممارسة التشكيلية، وعبر الزمية صفة الإحتراف لتشريع الإنخراط والنشاط داخل الكيان الفني لمدرسة تونس. وهنا نجد أن الجماعة على وعي بأهمية السوق الفنية ومساهمتها في تيسير تسويق المنتج الفني وتحقيق الربح المادي، خاصة وأن ما تنجزه الجماعة من فن مازال محتملا لصفة التونسية. هذه التونسية التي طال الطلب عليها والبحث عن مقوماتها. وهنا نظن أن الجماعة قد عمدت إلى التنوع في منتوجها الفني، حتى تستمر الهوية والأصالة منتهى لا أفق له. ويتواصل تأثير مدرسة تونس في الدور التعليمي الذي أنيط لها، وفي تولي المسؤولية الشاملة في تكوين الزاد المعرفي والتقني الكامل لتكوين الشخصية الجديدة للفنان التونسي. كما أنها استطاعت إزاء التنوع في الأدوار والمهام والمساهمات في تدعيم نفوذها وتواصلية تأثيرها على الممارسة التشكيلية التونسية.

هوامش البحث:

1. CHALUMEAU Jean-Luc, chargé de cours à l'université de la Sorbonne nouvelle-paris. les théories de l'art, ouvrage dirigé par pierre BRUNEL, philosophie ,critique et histoire de l'art de Platon à nos jours, idées et références, Vuibert, 2^e édition Paris, 1994, p15.
2. MICHAUD Yves, l'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique, hachette littératures, éditions Stock, 2003, p42
3. KLEE Paul, théorie de l'art moderne, collection folio/essais, Denoel, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, , France , 1985, p38
4. وضعية الفنون التشكيلية في تونس، بمناسبة افتتاح معرض جماعة مدرسة تونس للفن، الناصر بن الشيخ نفس المصدر السابق 1973/4/23 ص 5
5. نفس المصدر، نفس الصفحة
6. زبير التركي ،مدرسة تونس هي التي تنتهي إلي.. أما بعض منخرطها فيرسمون كالأمريكان " نفس المصدر السابق ، ص 3
7. الحديث عن الفن، بين البحث و الجمالية و النقد الفني،الناصر بن الشيخ، العمل الثقافي .1973/6/18 ص23
8. الحديث عن الفن، بين البحث و الجمالية و النقد الفني،الناصر بن الشيخ ، نفس المصدر السابق ، نفس الصفحة
9. معرض الصادق قمش الأخير، لا التزام و لا فنّ بل دعاية مضادة للتطوير الحقيقي، الناصر بن الشيخ، جريدة العمل ،باب الثقافة –فن-سينما، 1973/03/10
10. نفس المصدر السابق
11. يتطرق الناصر بن الشيخ إلى أهمية التباعد المسافاتي القائم بين الجدارية الفنية و بين الجمهور من العامة و المترجلين والمهتمين بالشأن الفني حيث يفيد"

- a. La façade qui sert de support-cimaise, à cette «fresque» se montre dans une rue de la ville européenne, large et bien droite dans sa «mise en perspective», donne sur une place dont la profondeur est mise en évidence par le fond de verdure que lui procure le jardin du belvédère, et dont l'entrée monumentale sert de repère visuel pour mieux distinguer ses différents plans. sur cette façade, la socialisation de l'œuvre d'art passe nécessairement par sa mise à distance. Comme pour la «perspective» de la place, qui transforme l'art en spectacle, il faudrait comprendre cette mise à distance au sens concret du terme, comme un éloignement. Pour bien apprécier la beauté de l'œuvre, le spectateur d'en face doit avoir assez de recul, pour cadrer l'ensemble de ce qui s'offre à sa vue»
- b. NACEUR BEN CHEIKH, peindre A Tunis, pratique artistique maghrébine et histoire, op.cit,8,9

12. نورد في إطار انخراط مدرسة تونس في المشروع التحديثي و التأسيسي للبلاد التونسية

بعد الاستقلال و فيه عرض لمختلف الضيغ التشاركية للجماعة في مجهود الدولة في تنشيط البلاد "

- a. Cette présence des peintres tunisiens à la vie du pays se manifeste aussi par leurs réalisations dans le domaine de l'affiche. Nous ne parlons pas ici de la publicité, car dans ce domaine, il reste presque tout à faire pour substituer à d'affreuses réclames un art véritable qui sache, par sa discrétion, respecter la beauté des routes et des paysages. Mais dans le domaine du tourisme, et surtout dans le domaine de la propagande, les peintres tunisiens ont apporté une

importante contribution à l'effort national. Depuis deux ans ,on a pu voir sur les murs de la capitale, comme dans les plus petits villages du sahel ou du cap bon, se succéder mois après mois, les affiches invitant la population à s'unir ç l'effort entrepris dans tel ou tel secteur :semaine de lutte contre la faim, semaine de l'hygiène et de la santé, semaine de l'armée, foire de Tunis, foire de Sousse et de Sfax, campagne pour l'emprunt national et pour l'industrialisation, lutte l'analphabétisme, etc....

- b. Enfin, le secrétariat d'état aux P.T.Ta confié A GORGI, FARHAT, BEN ABDALLAH, EL MEKKI, YAHIA le soin de dessiner déverses séries de timbres émises ces derniers mois, tandis que les directeurs des principales revues: el fikr(esprit),ach-chabab (la jeunesse), al-ard'at-tounisia (terre de Tunisie) ont souvent fait appel aux peintres locaux pour illustrer tel article ou telle couverture. S'il fallait un exemple tout récent, pour illustrer, dans une synthèse, cette contribution des artistes à la vie de leur pays, on pourrait le trouver dans le pavillon de LA TUNISIE à l'exposition internationale de Bruxelles. Dans le pavillon d'accueil, une céramique de GORGI représente la carte touristique, artisanale et agricole de la Tunisie. Devant l'entrée, entre les jets d'eaux, une grande vasque de BEN ABDALLAH représente les signes du zodiaque. Un escalier conduit directement au premier étage où une fresque de BEN SALEM accueille le visiteur : c'est une sorte de synthèse de l'histoire de la Tunisie, de Carthage à nos jours, l'accent étant mis sur la vocation méditerranéenne du pays, carrefour

de civilisation et trait d'union entre les deux continents. Enfin, quatre dioramas représentent le tunisien dans sa vie quotidienne (BEN ABDALLAH), dans contribution aux arts (ALI BELLEGHA), dans ses loisirs (FARHAT), dans sa lutte pour la paix et la liberté (EL MEKKI)»

c. La vie intellectuelle et artistique en Tunisie, JEAN FONTAINE, IBLA, op.cit p70,71

13. GORGI Abdel Aziz.: à la recherche du gavroche poétique, MONCEF BEN MRAD, op.cit,13

14. زبير التركي "مدرسة تونس هي التي تنتهي إلي... نفس المصدر السابق ص4"

15. يتطرق الناصرين الشيخ إلى صيغ من النشاطات الأخرى التي توازي نشاط الفنان وهو توجه يربطه بالتطور الاقتصادي والاجتماعي التونسي وتشجيع الدولة للشأن الثقافي وفي ذلك نورد قوله الآتي "

a. Les limites de ce « marché de la peinture » en Tunisie sont encore renforcées par le fait même que ceux qui essayent de le créer éprouvent toujours le besoin d'une couverture culturelle, afin de continuer à bénéficier de l'aide de l'état. profitant du caractère récent du phénomène de la peinture dans le cadre du développement économique, social et culturel, ils cultivent à dessin la confusion entre ce qui relève de leurs intérêts privés et ce qui normalement revient au secteur étatique dont le rôle doit en principe se limiter à la promotion d'une culture nationale développée. Pour être plus explicite, on peut dire que ce marché qui ne relève encore que du

niveau du courtage et du commerce des œuvres consacrées sur le plan local et dont la nature se situerait entre ce qu'il est convenu d'appeler le négoce des galeries dans les pays occidentaux, et ce qu'on y appelle le marché parallèle, se donnerait quand même des apparences d'institution ou bien de fondation à caractère culturel.

- b. En dehors de ces deux sources de retenus, que constituent les acquisitions faites par l'état et celles faites par la catégorie de personnes qui donnent au marché de la peinture en Tunisie sa relative clientèle, il existe d'autres moyens qui permettent aux artistes de subvenir à leurs besoins matériels. A signaler tout d'abord l'importante industrie hôtelière, qui depuis les années soixante ne cesse de fournir des possibilités de travail, assez rentables, aux peintres, qui se convertissent à l'occasion en décorateurs ou bien en architectes intérieurs. Là encore, ce sont souvent les mêmes critères, qui tiennent compte surtout des connaissances personnelles et de la notoriété de fait dont jouissent certains noms, qui président au choix de l'artiste à qui le travail sera confié. Les mêmes artistes connus, appartenant à la première génération, qui, comme on l'a vu plus haut, se font courtiers ou bien marchands, continuent à profiter des possibilités offertes par ce secteur. Certains parmi eux ont ouvert des agences de décoration et d'architecture d'intérieur qui fonctionnent comme n'importe quelle entreprise privée. L'extension de l'industrie hôtelière, pendant ces dernières années, a permis à d'autres artistes, moins connus, mais parfois plus au fait des données

spécifiques de la spécialité, de répondre à leur tour aux besoins croissants en matière de décoration»

16. La vie intellectuelle et artistique en Tunisie, JEAN FONTAINE, IBLA, op.cit p.61

17. د. الفاتح بن عامر، الحداثة في الفنون التشكيلية التونسية، نفس المصدر السابق، ص162

18. الصادق قمش وضع الفنون التشكيلية في تونس، نفس المصدر السابق، ص98

19. د. الفاتح بن عامر، الحداثة في الفنون التشكيلية التونسية، نفس المصدر السابق، ص163

20. سامي بن عامر، الفنون الجميلة، الاصطلاح وموقعه من الفكر الحديث، مركز النشر الجامعي، الجمعية التونسية للإنشائية والجماليات سبيل الإبداع، 2001، ص93 و94

21. تأسس الإتحاد العام للفنانين العرب بدمشق سنة 1971 من تمخض المؤتمر العربي الأول للفنون الجميلة وهي من الملتقيات والتجمعات الفنية العربية المترافق مع بروز الوعي بالبعد القومي وهي تنظر في ملامح الممارسة العربية في الشأن الفني. ويسعي الإتحاد إلى تنظيم المعارض والملتقيات والنشاطات الفنية الجامعة للفنانين العرب كما أنه ينظر في مستقبل الممارسة وبحث في السبل المحررة والمجددة للممارسة التشكيلية خاصة أمام بروز المطالب المنادية بالحداثة والمعاصرة.

22. يستعرض عفيف بهنسي في كتابه "علم الجمال وقراءات النص الفني" أهداف الإتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب في النهوض بالممارسة التشكيلية العربية حيث يفيد الآتي "أن إقامة هذا الإتحاد كان العمل العربي الأساس في تكوين وحدة الاتجاه الفني لتجميع شتات الهوية العربية في الفن، ولقد نص نظام الإتحاد على الأهداف

التالية:1-تشجيع و تدعيم الجهد الفني الخاص و المرتبط بالقضايا القومية التي يعيشها الوطن العربي.2-تعريف الفنانين التشكيليين العرب بعضهم ببعض من خلال لقاءات دورية مستمرة3-عقد المؤتمرات و الندوات الفنية في أرجاء الوطن العربي.4- العمل على رعاية الفنان العربي و حماية حقه في حياة كريمة و حقه في حرية التعبير الفني.5-إزالة الحواجز التي تحول دون نقل الأعمال الفنية و تنقل الفنانين بين أقطار الوطن العربي الواحد.6- السعي لدى حكومات الأقطار العربية إلى إيجاد تشريعات مناسبة تحتضن جهد الفنان العربي في مختلف المجالات الاقتصادية و الإعلامية التي تستوجب وجود فنان فيها.7-تعميم الثقافة الفنية بين الجماهير العربية و التعريف بالحضارة و التراث الفني العربي،سواء في الأقطار العربية أو في الخارج.8- العمل على تحقيق البحث و النقد الفني و اغتناء المكتبة العربية بالتأليف و الترجمة و إصدار المجالات الدورية بما يخدم الشخصية الفنية العربية.9-إقامة التعاون بين الإتحاد العام و المنظمات المماثلة في سائر بلاد العالم.بما فيها الاشتراك بالمعارض و المؤتمرات و التظاهرات الفنية الدولية.من خلال هذه الأهداف المنصوص عنها،أرادالإتحاد أن يجسد الإرادة العربية الواحدة، لتوحيد صفوف الفنانين العرب باتجاه قومي واحد لتحقيق وحدة الشخصية الفنية ووحدة الهدف"

a. عفيف بهنسي ،علم الجمال و قراءات النص الفني،دار الشرق للنشر،

الطبعة الأولى،2004،ص 146

23. مشروعية الفن،مشروعية النقد، الحياة الثقافية، د.الحبيبيدة العدد 172/2006ص

84

24. الحديث عن الفن بين البحث و الجمالية و النقد الفني، العمل الثقافي، الناصر بن

الشيخ ، 18/06/1973 ص4

سيميائيات

25. الحديث عن الفن بين البحث و الجمالية و النقد الفني، العمل الثقافي، الناشر بن الشيخ نفس المصدر، ص4
26. نفس المصدر، نفس الصفحة
27. د. الفاتح بن عامر، الحداثة في الفنون التشكيلية التونسية، نفس المصدر السابق، ص165

المراجع:

- BEN CHEIK naceur**, Peindre à Tunis, pratique artistique maghrébine et histoire, thèse de doctorat de troisième cycle, présenté à l'université de Paris I.1978-1979.copie dactylographiée.
- BEN M'RAD Moncef**, « A.GOURGI : à la recherche du gavroche poétique », Le Temps, vendredi 7 novembre 1975.
- CHALUMEAU Jean-Luc**, chargé de cours à l'université de la Sorbonne nouvelle-paris.les théories de l'art, ouvrage dirigé par pierre BRUNEL, philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours, idées et références, Vuibert, 2e édition Paris, 1994.
- **I.B.L.A**, revue de l'institut des belles lettres arabes 1939, 1941, 1958, 1952.
- MICHAUD Yves**, l'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique, hachette littératures, éditions Stock, 2003.
- KLEE Paul**, théorie de l'art moderne, collection folio/essais, Denoel, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, , France , 1985.
- الحبيب بيده**, مشروعية الفن، مشروعية النقد، الحياة الثقافية، العدد 2006/172.
- الناصر بنالشيخ**، «الحديث عن الفنون الجمالية والنقد الفني»، جريدة العمل، الملحق الثقافي، 1973/6/18.
- الفتاح بن عامر**، الحداثة في الفنون التشكيلية التونسية، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2014.
- سامي بن عامر**، الفنون الجميلة، الاصطلاح و موقعه من الفكر الحديث، مركز النشر الجامعي، الجمعية التونسية للإنشائية والجماليات سبيل الإبداع، 2001.
- عفيف بهنسي**، علم الجمال وقراءات النص الفني، دار الشرق للنشر، الطبعة الأولى، 2004.