الفنّ التشكيلي
في المملكة المغربية

الفنّ التشكيلي في المملكة المغربية

د. موليم العروسي

إشراف
حياة القرمازي
مديرة إدارة الثقافة

مراجعة وإعداد
إبراهيم شبوح

تنسيق
سمير مجيد البياتي

الطبعة الأولى 2015

العروسي، موليم
الفن التشكيلي في المملكة المغربية / موليم العروسي .. تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .. إدارة الثقافة، 2015 .. 190 ص
ISBN : 978 - 9973 - 15 - 367 - 8

ق / 004 / 10 / 2015

ISBN : 978 - 9973 - 15 - 367 - 8

تقديم

الرّسمُ فنٌّ مركّب كالشّعر، تَجتمع لهذا اللّحْظة، والإشْراقَة، والإيقاع، واللّغة المعبرة. وتَجتمع لذاكَ الخاطرةُ، والرُّؤية، والمَشْهد، وتَثْبيت الزّمن في الـمَشْهد، واسْتجابَةُ اليَد المرِنَة، وتَمَثُّلُ عالَم الأَلْوان وأداءُ تَجاوُرِها؛ وهو اللغة التي تخرج بالرسم واللّوحة إلى التعبير ضمن فُنون الإنسان الخالدة.

لقد رسَم الإنسانُ الأوّل بالحَفْر على صَخْر الكُهوف الصّلْب بعضَ وُجوه وُجوده في حَياته المذْعورَة، صَيَّادًا ومُطاردًا، فرسَم قطْعانَ ثيرانه وخَيْله، وتلمّس مُطابقَتها بتَلْوينها بما اخْتارَه لها من مَوَادّ الأَرْض الحمراء المسْعفة، وحقّق بذلك وُجودَ أَقْدَم فُنون الإنسان وأَجْرئِهَا سَيْطرةً على المَشْهَد، مُؤكّدًا في ذاته أنّه صَنَع وجودًا مُضافًا لعالم احْتفظ به في ذاكرته.

وقد عَبَّرَ التَّصويرُ عَبْر القُرون والأَجْيال والأُمم في رِحْلة دَائبة بلا انْقطاع، جهدَ الرّسام الفنّان الذّي سجّلَ فيه أثرَ أدواته وتركيب ألوانه وإسْقاطه لباطنه وفكْره على المشاهِد التي نَقلَها من عالَمه بما خلَقه لها بإبْداعه من وجودٍ جديد.

كان الرّسم مَدارس واتّجاهات وأساليبَ امْتازَت بها أوطانٌ محدّدة عَلى خريطة العالم، وبلَغ سيادتَه القصوى في بعض بلاد أوربّا والعالم الجديد، متجاوزًا أقدمَ شُعوب الأرض وأكثرَها ارتباطًا بالرَّسم: الصّينُ ومصر القديمة والهنْدُ وبعضُ شُعوب آسيا التي يُكمِلُ الرّسمُ فيها بِنْيةَ عَقائدهم الرّوحيّة.

وفي مراحلَ لاحقة انضمّت البُلْدان العربيّة والإفريقية إلى اسْتخْدام ذلك التّعبير الفني بالرّسم من نصْف قَرْن وأكثر، وبذلك حَقّق فَنُّ الرّسم عالَميَّةَ انْتشاره، وأنه تَعْبيرٌ يَنْطلقُ من كلّ ثَقافات شُعوب الأَرْض.

إنّ الدّراسات الموضوعيَّة التي تُقَدَّم في هذه السّلسلة عن فُنون الرَّسْم في بُلْدان الوَطن العَربي، تبدأ بعَرْض التأثير الأوربّي الذّي ينطلق بزيارات الرسّامين (المستشرقين) وأَعْمالهم الـمَشْهورة الباقِية عن تلك البلاد، وعليها تتلْمَذَ الكثيرُ من الأجْيال الأولى.

وقد قدّرت المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعُلوم دورَ حركة فَنِّ الرّسْم في الوطن العربي، وما حقّقه ضمْن شُعَب الفنّ التّشكيلي، وما قدّمه من ضروب التّعبير الإنساني والقومي، وتَصاديه مع التّيارات الفكريّة العالَميّة المعاصِرة، وانْعكاس ذلك في خَلْق مَدارس تقومُ على مفاهيمَ ذاتيّة وإنْسانية

كبَرى، وبذلك أصبح فنّ الرّسم والتّشكيل من مُفْردات الثّقافة العربية المعاصِرة التي نَفْخَر بها.

ولذلك عمدَت المنظمةُ فأصْدَرت هذه السّلسلَةَ التي تُقدّم حركَة كلّ دولة عربيّة في مَجالِ الفنّ التشكيلي من نَشْأته إلى اليوم، موصِّلَةً ومُعْتبرةً المؤثّرات فيه من التّراث، والفُنونَ الشّعبيّة التي هي بلا شك من روافد فُنوننا التّشكيليّة.

إنّ هذه الدّراسَة القيّمةَ التي يُقدّمها الدّكتور موليم العروسي عن الفنّ التّشكيلي الـمَغْربي ـ وهو أحدُ كبار المختصّين فيه ـ هي حلقةٌ من ذلك العَمل الثّقافي العربي الهادف، توضّح نَشأةَ الفنّ التّشكيلي في المغرب، منذُ كان تأثّرًا واسْتمرارًا لمدْرسة الاستشراق الأوربّي، ومنذُ كان بَعْضُه يَنْدَرج في الفنون التّقليديّة، ثمّ منذ تكونّت له المَعاهد الفنّية المحلّية المبكّرة وما حَققته من معالجات لأهمّ قضايا الفن، ثمّ برحْلة الروّاد إلى كليّات الفُنون خارج الـمَغْرب. وهكذا نَشأت الاتّجاهات الواضحة القائمة على الفَصْل بين معنى الفنّان والصّانع التّقليدي، وانْطلَقَت الطّاقاتُ معبِّرةً بحريّتها في كلّ اتّجاهات الفنّ المعاصِر.

إنّ هذا الكتابَ من سِلْسِلَة الفَنِّ التّشكيلي في البلاد العربيّة، نافذةٌ صَغيرةٌ مُشْرعَةٌ على عالَم كبير من الإبْداع.

الدّكتور عبْدُ اللهِ حَمَدْ مُحارِب

المدير العام للمنظمة

المقدمة

1–1 لا بُدَّ قبل أن نخوض مغامرة الحديث عن الفن التشكيلي المغربي، من أن نحدّد ما الذي نعنيه بهذا الفن؟ لقد كنا نتحدث بالمغرب عن الفنون الجميلة إلى حدود أواخر السّتينات، فإذا بنا ننتقل إلى مفهوم آخر لا يدري المشتغلون بهذا الميدان من أين أتى به أصحابُه ومستعملوه؟ بالطبع لم يكن مفهوم الفنون الجميلة مفهومًا عربيًّا وإنّما اقتبسه العربُ من المجتمعات الأوروبية الغربية التي وضعَت له حدودًا وقيودًا. ففي فرنسا مثلا حيثُ وُضعت أوّل القوانين لتدريس الفنّ وأوّلها لوضعيّة الفنّان؛ عُرفت الفنون الجميلة منذ القرن السّابع عشر (أي العصر الكلاسيكي الفرنسي) بأنّها فَنُّ العمارة والتّصوير والرّسم والنّحت والحفر. وهذه التخصصات هي التي وُثّقت في نظام الكاردينال مازاران Mazarin على عهد الملك لويس الرّابع عشر ملك فرنسا آنذاك، عندما طالب عددًا من الفنّانين بوضع نظام الأكاديمية الملكيّة للفنون الجميلة وقوانين عضويّتها. كانت قوانين الأكاديمية تهدف إلى التّفريق الواضح بين الفنّان الرسّام المصوّر وبين الصانع التقليدي الحِرَفي. حيث كان الصنّاع منظمين في تعاضديات corporation مهنيّة لها قوانين تخدم مصالحهم. وارتأى السياسيّون آنذاك أنّه من مصلحة التّصوير والرّسم والنحت في بداية الأمر أن تنفصل عن هذه المهن.

أكّد إذن قانون الأكاديمية على الفرق بين الصناعات اليدوية النفعية وممارسة التّصوير والرّسم والنّحت. كما منع منعا باتا كلّ فنّان أن يفتح متجرًا أو يضع عليه علامة تدلّ على أنه يبيع بالمكان ذاته أعمالا فنّية. وأصبح الناس منذئذ يَلْمسون الفرق الواضح بين الوضعيّة الاعتبارية للفنّان، والصانع التقليدي. ويتعلق الأمر إذن بفنّان لا يبيع أعمَاله كأيّ سلعة، ثم بشخص يجب بالضرورة أن يكونَ مسجّلا بالأكاديمية حيث يتلقى تعليما أكاديميا. من هنا بدأ الناس يعتادون على تسمية المدارس التي تلقّن قواعدَ الفن مدارس للفنون الجميلة، وإنتاجات الفنّانين فنونًا جميلة.

1 – 2 ما الذي جعل الفن ينتقل من تسمية الفنون الجميلة إلى تسمية الفنون التشكيلية؟ فمتى تمّ ذلك وكيف؟ إن المتتبّع لانتقال التسمية من فنون جميلة إلى فنون تشكيلية سوف يلاحظ أن الانتقال

تمّ أولا داخل الحقل النقديّ قبل أن يفرض نفسه على المسؤولين عن التعليم. ولقد تبنّى العالم الغربي الأوروبي والأمريكي مفهومين مختلفين في هذا المجال، اختار الفنّ العربي واحدًا منهما. فالانتقال تمّ باسم الفنون البصرية في العالم الأنكلوساكسوني[1] Visual arts وتحت مسمـــى الفنون التشكيلية Arts plastiques في العالم الفرنكفوني. وإن كنّا لا ندري لماذا تبنى العرب هذه التسمية دون الأخرى فإنّه من المؤكّد أن التبنّي تم في مؤتمر بغداد سنة 1974م خلاَل مهرجان الواسطيّ. فلماذا تبنّى العرب إذن هذه التسمية؟ لمعرفة السبب لا بّد من العودة إلى المعنى الأصلي ودَواعي الانتقال من فضاء الفنون الجميلة إلى فضاء الفنون التشكيلية؟

ما نسميه الفنون البصرية الجاري استعمالها خصوصا في العالم الأنكلوساكسوني هي الفنون التي تنتج أساسًا أشياءَ تُرى بالعين. وتجمع تحت هذا المسمّى بالفنون التشكيلية (الفنون الجميلة التقليدية) التي تنزع عنها صفة الجمالية بمعنى فلسفة الجَمال، ونضيف إليها كلّ التقنيات الجديدة من التصوير الفوتوغرافي والسينما والفيديو– آرت وكذا الفن الرقمي، ولكن أيضا الفنون المطبقة وفن التزيين (فن النسيج الديزاين وكل الفنون التي تحتاج تعليما متخصصا وتوفّر للطلاب إمكانية الانفتاح على وسائل الابتكار الجدية بشكل خاص...) إضافة إلى فن العمارة.

لم يتم الاعتراف المؤسّساتي بالفنون التشكيلية إلا في سنة 1969م بفرنسا مع إحداث أولى أقسام التعليم والبحث الفني بالجامعات الفرنسية. وكان لا بد من انتظار سنة 1982م مع وصول أوّل حكومة اشتراكية لسُدَّة الحُكْم بفرنسا حيث تَحَمَّل خلالها جاك لانغ المعروف[2] حقيبة الثّقافة لتقبل هذه التسمية من وزارة الثقافة. كانت مدرسة الفنون الجميلة لا تزال تعتبر الحصن الواقي للتقاليد الفنية الأكاديمية. ولم ينتقل هذا إلى وزارة التربية الوطنية الفرنسية إلا بعد ذلك. وبينما أصبحت المدارس الفنية على مجموع تراب فرنسا تحمل اسم مدارس الفنون، دون الجميلة، بقيت مدرسة باريس صامدةً باسمها التاريخي: المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباريس.

بدأ الحديث عن الفنون التشكيلية بداية من السنوات الثلاثين وخصوصا مع مدرسة الباهاوس

(1) كلمة يعرف بها كل من ينتمي للغة والثقافة الانجليزيّتَين

(2) جاك لانغ سياسي اشتراكي فرنسي، تقلّد منصب وزارة الثقافة عند نجاح الاشتراكيين بقيادة فرانسوا ميتران رئيس جمهورية فرنسا سنة 1981 . وبعدها عُيِّن على رأس وزارة التربية الوطنية. وعند صعود فرانسوا هولاند الرئيس الاشتراكي سنة 2012، عيَّنَه رئيسًا لمعهد العالم العربي في باريس.

الألمانية[3] التي رأى روادها أن لا فرق هناك بين الفن الجميل وذلك الذي نحتاج لاستعماله في حياتنا اليومية. إن الفصل الذي تم عند تأسيس الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في القرن السابع عشر بفرنسا لم يعد مقبولا في القرن العشرين. لقد رأى الناس أن عددا كبيرا من الفنانين الموهوبين يتخرجون من المدرسة العليا لفنون التزيين بباريس وليس من المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة. لقد ظل نظام الفنون الجميلة وفيا للتقليد الكلاسيكي في الفن و لم يسمح للطلاب بالحرية التي يتطلبها العصر. فبينما كانت القاعات تعرض أشياء غاية في الغرابة والابتكار، بقي طلاب الفنون الجميلة خاضعين لسلطة الأستاذ الأب الذي لا تقبل آراؤه المراجعة. جعل هذا الجو الدوغمائي (المتحجّر) التقليدي عددا من الطلاب يغادرون المدرسة ويتمردون على قواعدها التعليمية.

من هذه المدرسة مَرَّ عدد لا يستهان به من الفنانين العرب الذين أعطوا لهذه التسمية مدلولَها. سوف تضيق تسمية الفنون الجميلة بالمدلول الذي سوف يبحث عنه الفنانون العرب لتسمية إبداعاتهم الجديدة. سوف يتردّدون كثيرا قبل أن يستقروا على تسمية الفنون التشكيلية. Plastique التي اشتقت منها فنون تشكيلية مستقاة من اليونانية بلاستيكوس، ومعناه الشكل، أو كل ما يمكن أن يتشكّل. من هنا تسمية مادة البلاستيك لأنها يمكن أن تأخذ الشكل الذي نريد أو الذي نتصور. الفنون التشكيلية إذن هي الفنون التي تخلق الأشكال المتعددة. لذا عندما اقترح الفنانون العرب هذه التسمية للتداول كانوا يفكرون في إدماج كل الفنون وكل الحرف: الدزاين، فن الكرافيك، فن الإشهار، (الدعاية أو الإعلان)، النحت، التزيين الداخلي، التصميم... ونظرا كذلك لكون هذه التسمية لا تقصي عددا كبيرا من الحرف التي كانت متداولة بالبلدان العربية وبقيتْ حيّةً، كفنّ الخطّ والمنمنمات، وفن الزخرفة...

اليوم ومنذ بداية القرن الواحد والعشرين أصبحنا نلتقي يوميا بعض الفنانين الشباب الذين يتعاملون مع حوامل Supports ووسائط متعددة يطلقون على أعمالهم ومنجزاتهم اسم: فنّ بصري. ففي الملتقيات الدوليّة صارَ اسم الفنان يتحوّل من فنّان تشكيلي إلى فنان بصري. مازلنا بالطبع بعيدين عن معرفة هل ستتبنَّى وزارات التربية والتكوين في المغرب وفي العالم العربي هذه التسمية أم لا ؟

(3) مدرسة الباهاوس (Bauhaus) معهد للفنون والحِرَف أسّسه سنة 1919م بفايمر في ألمانيا والتر كروبيوس Walter Gropius. ولقد اتسعت هذه التسمية لتشمل فنّ العمارة والرَسم والفن الفوتوغرافي أيضًا واللّباس والرقص. وسوف يضع هذا التّيار أسسَ التفكير في عمارة عالمية. وفي سنة 1933م أغلق النازّيون معهد «الباهاوس» فهاجر أقطابه إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وإذا كان تيّار «الباهاوس» وقد عُرف واشتهر فقط بفنّ العمارة، فإن تأثيراته كانت قويّة على الفنون التشكيلية من خلال ابتكار أدوات الاسْتعمال اليومي. لذا يُعتبر من رُوّاد الرسم المعاصر.

I – من هو الفنان التشكيلي المغربي؟

عند حديثنا عن الفنّ التشكيلي الحديث والمعاصر بالمغرب تعترضُنا المشاكل التالية: ما الذي نقصده بالفن التشكيلي المغربي؟

هل التصوير وحده يمكن أن يُعتبر فنا تشكيليا مغربيـــا، أم إنّ التّصوير الضوئيّ وكذلك الفيديـــو وغيرهما من الأشكال التعبيرية المعروفة اليوم على ساحة الفنـــون عبر العالم؟ نقصد بذلك البرفورمانس / والأنستلايشن / والديجتال آرت / وغيرها. كل هذه التعابير تدخل في مجال الفنّ التشكيلي اليوم، وكلها تُمارَس اليوم على أرض المغرب. إذا تجاوزنا مشكلةَ التعريف وافترضنا أنّ كلّ مُمارس للفن بالمغرب لا بُدّ وأن يحظى باهتمامنا في هذا البحث، وجب علينا أن نطرح أسئلةً تفرض علينا نفسها.

من الذي يُمكن أن نسميه فنّانا مغربيًّا؟ هل يكفي أن يكون الشّخص حاملاً لهوية مغربية مسلمة من طرف الإدارة كي نَعتبره فنانا مغربيا؟ هناك عدد من الأشخاص يكوِّنون أنفسهم في بلد غير بلدانهم الأصلية، يولدون بها ويتعلمون ويتشبعون بثقافتها وحضارتها ثمّ ينتقلون منها ويغيّرون الهويّة بالكامل. هناك مغاربة ولبنانيون وسوريّون وعراقيون وليبيون وجزائريون... غادَروا بلدانهم وهم على قدر مهمّ من الشّهرة الفنية وأصبحوا مواطنين ببلدان أوروبية أو أمريكية أو آسيوية، وأصبحوا حاملين لجنسية بلد من بلدان هذه القارات، فهل نعتبرهم حسب الجنسيات القديمة أم وفق الجنسيات الجديدة؟ وهناك فنّانون كانوا بالأمس القريب فنانين يوغوسلافيين ثم أصبحوا الآن فنانين بوسنيين أو غير ذلك. كيف نحدد هوية الفن؟ هناك فنانون مغاربة لكنهم ولدوا وعاشوا وتربوا وتعلموا تحت استعمار إسباني وبهويّة إسبانية على بعد أمتار من المغرب بمدينتي سبتة ومليلة المغربيتين المحتلتين من إسبانيا إلى حدود اليوم، فهل يدخلون في مجال الفن التشكيلي المغربي الذي نريد اليوم التَّأْريخَ له؟ هل يمكن أن نخطّ للمخيال الفني والإبداعي حدودًا جغرافية ونربطه بالفضاء الجيو سياسي؟ متى ابتدأ وكيف نحدّد معالمه وحدوده؟

هذه الأسئلة وغيرها طُرحت ومازالت تُطرح على الفنّ التشكيلي المغربي، كما طُرحت أسئلة الهوية الحضارية والثقافية في عدد من البلدان العربية والإفريقية التي عانت من التدخّل الاستعماري. ذلك أنّ الحديث عن الفن التشكيلي الحديث والمعاصر لم يطرح على الساحة العربية عموما والمغربية

خصوصا إلا مع البدايات الأولى لتبلور فكرة الاستقلال عن السيطرة الاستعمارية والوعي بالذات الفرديّة والجماعية. في هذا الصدد يصبح لزاما علينا أن نطرح السؤال حول عدد من الفنانين الأجانب الأوروبيين أو غيرهم ممّن اختار أرض المملكة المغربية للإقامة والممارسة الفنية. سميناهم في غالب الأحيان مستشرقين تبعا لتسمية عرف بها هذا النوع من الوافدين على بلاد العرب والمسلمين، ونسميهم تارة أخرى غُرباءَ مقيمين بيننا. كيف نتعامل مع هذه الإشكالية؟

من سندخل إذن في الاعتبار عند تحديدنا لمن نسميّه الفنان التشكيلي المغربي؟ هل سنتعامل فقط مع الفنانين الذين ولدوا وتربّوا وقضوا حياتهم بالمغرب أم سنوسّع الدائرة لتشمل غيرهم؟ عند ملاحظتنا ومتابعتنا للمعارض الرسمية وشبه الرسمية التي تنظّمها وزارة الثقافة أو بعض الجهات الأخرى القريبة من القرارات الحكومية في المملكة المغربية، نقف على عَدد من أسماء الفنّانين الذين ولدوا لآباء مغاربة أو لأمّ أو أب مغربيّ خارج أرض الوطن ضمن لائحة العًارضين. وقد نقف على الأمر نفسه ونحن نقرأ مقالات أو دليل مَعْرض ما، يتحدّثُ أصحابه عن فنانين يعيشون خارج المغرب بل وولدوا خارجه. هل سنَعْتبرهم ضمن هذه اللائحة، وكيف نبَرِّرُ ذلك من النّاحية المنهجية؟

من الأكيد أن للاشعور الفرد قدرة على تخزين كل ما يسمع ويشاهد ويحس؛ أي إن كل حواس الفرد هي قنوات لتحميل المشاعر والأفكار والأحاسيس. ومن الأكيد أيضا أن للفرد قدرة على تحويل كل هذه الأمور التي تترسب في عمق لا شعوره إلى أعمال فنية. وليس من الغريب إذن ونحن نتأمل الأفراد الذين ولدوا لآباء مغاربة والمنتجين لفن معين أن نجد أعمالَهم مطبوعةً بجزء من تُراث وحضارة وثقافة ذويهم. يكون هذا صحيحا خصوصا عندما يكون هؤلاء الفنانين متشبثين بثقافة آبائهم وأمهاتهم وبلدهم الأصلية. لذا يبدو لي أنه من المفيد أن ندمج هؤلاء الفنانين في تاريخ الفنّ التشكيلي المغربي الحديث والمعاصر، سيّما وأنهم «يعرضون» باستمرار مع زملائهم المقيمين على الدّوام بأرض المملكة المغربية. وكذلك نجدهم في غالب الأحيان مرفوضين أو مغيبين من إعلام البلدان التي يقيمون بها لاعتبارات ليست فنية دائما.

وإذ كنا قد تغلّبنا على تسمية هويّة الفنان المغربي، فإن مشكلةً أخرى لها ارتباط بالتاريخ سوف تعترضنا. وهي متى بدأنا نطلق لقب فنان على ممارسي الصور وخالقي الرموز ببلادنا؟ من الأكيد أن مفهومي الفن والفنية لم يكونا متداولين قبل الاحتكاك بالآخر، فمتى بدأنا نتداول هذه الاستعمالات؟ يبدو لي أنه من الصعب الجواب على هذا السّؤال دون العودة إلى مشكلة البدايات.

من أين نبدأ تاريخ الفن التشكيلي الحديث والمعاصر بالمملكة المغربية؟ كما سيرى القارئ سوف

- مشكلة البداية

تطرح أمامنا مشكلة البداية: هل نربطها بالأرض أم بالإنسان؟ إذا تحدثنا عن الأرض فإننا سوف نعتبر أنه من الضروري لكي يسمى الفن مغربيا لا بد من أن يُمارَسَ على أرض المغرب، وإذا ربطناه بالإنسان فيكفي أن يمارس من طرف أي مغربي سواء أكان يعيش بالمغرب أو خارجه، فالأمر سيّان. يكفي أن يكون المغربي حاملا للجنسية المغربية. وبهذا المعنى نكون قد أقصينا في الحالة الأولى كلَّ مغربي لا يَعيش على أرض المملكة المغربية، وفي الحالية الثانية نقصي بالضرورة كلَّ شخص استقر بأرض المغرب ومارس الفن بها طوِل حياته وتشبّع بنور البلد وثقافته وحضارته. فهل يحق لنا أن نقوم بهذا الإقصاء؟ وهناك مَغاربة من أُصول مغربية غادروا وهم صغار أو ولدوا خارج المغرب، فهل نقصيهم؟ وأين نصنّفهم؟

ما علاقة كل هذا الكلام مع البدايات؟ إذا كان من الضروري البحث عن البدايات فإنه من اللازم علينا أن نبحث عن الشخص الأول الذي مارس الفن بأرض المملكة المغربية واستحق بذلك لقبَ فنّان. لكن يجب أن تتوفر فيه كلّ الشروط: يجب أن يكون مغربيّا بالجنسية بالأب والأم، وأن يكون مقيـمًا دائما في أرض الوطن لا يغادرها إلا ليعود إليها. أما إذا اعتبَرْنا أنّ الفن المغربي هو ذلك الذي يُمارس على أرض المغرب فإنّنا سوف نفتح الباب واسعًا أمام عدد كبير من الفنانين الذين زاروا البلد وارتبطوا به وبعاداته وتقاليده وحاولوا أن يترجموها في أعمالهم الفنية. إذا كان الأمر كذلك، فإنّه من اللازم أن نضع البدايات في اليوم الأول الذي مُورِست فيه مهنةُ التّصوير الفنّي بالمغرب، والتي احتفظت لنا بها الوثائق التاريخيّة. يمكننا إذن أن نعتبر الـمُمـارسة الفنيَة دون الاهتمام بالأسماء. وليس من الضروري إذن أن نتوقف عند الفنانين بأسمائهم، وإنّما يجب أن نتساءل متى رأى المغربيّ العادي الفنّانَ وهو يضعُ حاملَ لوحته في ساحة عموميّة أو أمام مشهد طبيعي ليرسمَه؟ وما هي المدّة التاريخية التي ظهر فيها بالمغرب هذا النوع من الناس المهتمين بتحويل الواقع إلى صور؟ إنّنا بهذه الأسئلة سوف ننتقل إلى مستوى آخر من التعامل مع الأحداث، وسوف نفتح بابا آخر للحديث عن الفن التشكيلي المغربيّ الحديث والمعاصر بأرض المملكة المغربية.

لقد مَثّل المغربُ وجهةً مهّمة منذ القرن التاسع عشر الميلادي للفنانين المستشرقين من جميع أنحاء أوروبا والعالم الغربي عموما. فمنذ مرور أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix بهذا البلد والفنانون

المستشرقون يتعاقبون عليه وعلى طبيعته وعاداته وثقافته إلى اليوم. وأمام هذا الإقبال وهذا التّزاحم على المغرب باعتباره موضوعًا وأرضًا للإلهام، هل يمكننا أن نأخذ بعين الاعتبار هذا الحضور أم نلغيه ونبني بداية التاريخ للفن المغربي انطلاقا فقط من اليوم الذي حصل فيه المغرب على الاستقلال، أو في اليوم الذي اكتشفنا فيه فنانا مغربيا قَحًّا بالأب والأم؟ هذه جملة من الأسئلة تدفعنا من جديد إلى التّساؤل حول البدايات، وتجعلنا نُعيد النّظر في منطلقاتها، وأن نراجعها حتى يكون تأريخنا للفنّ التشكيلي المغربي مبنيًّا على النظرة الموضوعية للزمن الفني كفضاء للرّمز يتجاوز حدودَ الجِيوسياسي.

لكن الموضوعية تقتضي أن نأخذ بالاعتبارات كلّها دون أن نقصيَ الواحدة على حساب الأخرى. فإذا كان الاستشراق قد مَثّل ظاهرةً مهمة في التاريخ التشكيلي لهذا البلد، وهو ما جعلنا نُفْرد له بابًا في هذا الكتاب، فإنّ بعضَ الفرديّات التي وجدت هنا أو هناك وفي حِقَب متفرّقة من التاريخ الفني المغربي، تستحقّ منا الوقوف عليها. ولن ندمجها في تيّار بعينه لأنها جاءت إما متقدمة على عصرها أو أنها لم تسترع انتباه المجتمع المغربي، لا كممارسة ولا كظاهرة تستحق الاهتمام. لذا فإن بعض الأسماء التي يهتمّ بها النّقد اليوم، لا تمثل بالنسبة إلى المؤرخ إلا شيئا عابرا لم يتجذر في التربة المغربية و لم يخلق سياقا فنيا. بقيت مُبادَرات معزولة لكن من المجحف أن لا نُعطيها حقَّها من الاهتمام.

وهناك اسمان مغربيان في هذا الباب، ظهرا في زمنين مُتباينين، لكنّهما انخرطَا في الفنّ التشكيلي ولا ندري كيف؟ لكن أعمالهما بقيت شاهدةً على ممارستهما الفنية. يتعلق الأمر بمحمد بنعلي الرّباطي وبعبد السّلام الفاسي بن العربي. وليس هناك أي رابط بين هذين الرّسامَيْن، إذ وُجد الأوّل في شَمال المغرب في مدينة طنجة، حين كانت تَخْضع هذه المدينة لانتداب دولي، ووُجِدَ الثّاني في مدينة فاس حين كانت السّيطرة للمستعمر الفرنسي.

1 – محمد بنعلي الرّباطي (1861 – 1939م)

ولد محمد بنعلي الرباطي بمدينة الرباط كما يدل على ذلك اسمه ونشأ في وسط فنّي تقليدي يمارس فن التزيين على الخشب والمنمنات والخط العربي. وسوف يُغادر مدينته الأصلية حيث ولد ونشأ ليستقر بمدينة طنجة سنة 1886م وهي آنذاك المدخل الرئيسي للمغرب، بل هي المغرب كله بالنسبة إلى الرسّامين الأجانب الذين كانوا يتوافَدون على هذا البلد، سَيْرًا على نهج أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix . وليس بين أيدينا أيّة دراسة علمية دقيقة حول ما كان يَجري هناك على المستوى الثّقافي، لكننا نعرف أن مدينة طنجة كانت على المستوى السياسي الملجأ الأساسي لكل من خرج عن السّلطان وأراد أن يجدَ له منبرًا يعبّر من فوقه عن كل آرائه. فقد كانت كل الجنسيات ممثّلة هناك، وأسست كل الدول العظمى لها تمثيلية ديبلوماسية وقنصلية حتّى تتخذ لها موقعَ قدم في بلاد المغرب الأقصى التي كانت لا زالت البلدَ الوحيد في شمال إفريقيا الذي لم يَخْضع بعد للاسْتعمار. ولا شكَّ أن الفنان محمد بنعلي الرّباطي قد التقى ببَعْض الفنّانين الأجانب، ومنهم العرب والمسلمون (لعلهم الأتراك أو التّونسيون أو الجزائريون أو السوريون) الهاربين من الحروب، والذين قد يكونون استقرّوا في هذه المدينة المفتوحة. على أيّة حال سوف يتحوَّل شيئا فشيئا من مزخرف تقليدي حِرَفيّ إلى فَنّان ينتبه إلى الحَياة اليوميّة للناس ويحوّلها إلى لَوحات تصويريّة.

لم يغيّر محمد بنعلي الرّباطي كثيرًا من طريقة عَمله، إذ تحوّل فقَطْ على مستوى المواضيع تلك التي كانت مطلوبةً من المستشرقين. ويجب أن نعرف أنَّ هَمَّ المستشرقين كان معرفةَ ما يدور داخل البيوت المغربيّة المسلمة، على اعتبار أنهم تمكّنوا بطرقهم الخاصّة من اكتشاف البيوت المغربية اليهودّية. وفي هذا الباب كان محمد بنْعلي الرّباطي أكثر حظًّا منهم نظرا لكونه مسلما مغربيا وعارفا بتقاليد بلده. فهل كان يشتغل مع الفَنَانين المستشرقين ويمدُّهم برُسومات تساعدهم على إشْباع فُضولهم وتأكيد أوهامهم وتخيلاتهم حول الحريم العربّي الإسلامي؟ لا ندري. لكنّنا إذا التزمنا بتحليل مَواضيعه المصّورة فإنّنا نلمس فيها احترامًا للتقاليد والبيئة العربية الإسلامية التي كان يعيش فيها.

من الصّور التي احتفظ بها التاريخ لدى بعض الـمُقْتنين، تتميّز مواضيع هذا الفنان بالتّركيز على ما كان يجري داخل البُيوت والقُصور. إذ يصوّر الفضاءات كما لو كانت صفحات كتاب، وأظنُّ أنّ هذا التقليد بقيَ مترسّخًا لديه من الحرَف التي تربَّى عليها وهي الزخرفة والخط العربي، ويعمد بعد ذلك إلى تصوّر فضاء غرفة يحوّلُها كَما لو كانت ساحةً من السّاحات العمومية المعروفة في الـمُدن المغربية العتيقة، وداخل هذا الفضاء يتصوّر مشهدًا ما، تتوزّع المشاهدُ عنده بين عالم الرّجال وعالم النّساء. وكلا

العالَمين منشغلٌ بالفُرْجة والأكل والاسْترْخاء وسماع الموسيقى. كما اهتم أيضا ببعض المظاهر والـمَشاهد الخارجيّة، كخروج السّلطان لصلاة الجُمعة أو بعض الحفَلات الموسيقيّة للفِرق الصّوفية الشّعبية.

من خلال عرضنا لمواضيع عَمله وطريقة اشْتغاله عليها، يتبيّن أنّ اهتمام محمد بنعلي الرّباطي قد انصبَّ أكثرَ على تلك المواضيع التي كانت تهمّ المستشرقين. ولا نجد في أعماله ملاحظات حول تبدّل الحياة الـمَغْربية في علاقَتها بالآخر. لا نرى وجهَ الآخر على الإطْلاق في لَوْحاته، وكأنَّ الآخرَ لا يصلح للرّسم ولا للتّصوير. وهذه العلاَقةُ مع المواضيع المشار إليها هي التي جعلتنا نتساءلُ عن اهتمامه بالرَّسم وعن العلاقة التي يُمكن قد أقامها مع الفنّانين الـمُسْتشرقين. ولقد سمحت له أعمالُه بالعَرْض في لندن وفي مرسيليا. فهل يمكن اعتباره أولَ فنّان مغربي؟ بالتأكيد، لكن هل يمكن أن نؤرِّخ لبداية الفنّ التشكيلي انطلاقا من هذا التّارخ. هذا ما لا يمكن التّسليمُ به نظرًا لأنّ محمد بنعلي الرّباطي تفصله عن الجيل الأوّل للفنّانين الـمَغاربة عدّة عُقود. لا يمكنُنا إذن أن نَعْتبر بدايةَ الفنّ التشكيلي الـمَغْربي من هذا التاريخ نظرًا لعدم تجذّر هذه الـمُمارسة في التّربة المغربية – كما سبقَ قولُه – بالطّريقة التي سوفَ نقف عليها في نهاية الأربعينيّات.

محمد بنعلي الرباطي

2 – عبد السّلام الفاسي بن العربي (1904م – مجهول الوفاة)

لا نعرف الكثير عن هذا الرّسام الذي تحدّث عنه بيرنارد سانت آنيان (B.S.Agnan) فيما كتبه عن الفنّ الإسلامي بالمغرب[4]. يذكر أنه كان يختبئ ليرسم، وذلك خوفا من أولئك الذين يُعادون الصّورة. وفي مثل هذه الحالات يصعب التمييز بين الحقيقي والخيالي، بين التّاريخي والميثولوجي، سيّما وأن الكاتب الذي نعتمد عليه متحمّس لفكرة عودة الـمَكْبوت، أي عودة غريزة الرّسم لدَى المسلم بعدما كانت الأفكار الإسلامية قد كبحَتْها حسب زَعْمه. وهذه – كما سنرى– فكرة تتكـرّر على امتداد هذه الصفحات، وهي فكرةٌ موروثة عن الـمُستشرقين، وليس لها أيّ أساس ديني أو عقدي كما سَنرى لاحقًا. يقول الكاتب: إنّ عبد السلام الذي كان يرسم بعيدًا عن الأعينِ صادف وأن سافَر إلى مرّاكش سنة 1920م وعمره آنذاك لا يتجاوز الستّ عشرة سنة، وفي ساحة جامع الفناء حيث قادَتْه جولاته في المدينة سوفَ يجد أمامَه الفنّان الفرنسي براندو Brando. ويتعرف عليه ويعبر له عن ميوله الفنيّة فيتكفل براندو بطلب السلطات الفرنسية لتمكين الشاب من دراسة الفن بمدينة الدّار البيضاء، حيث سيشتغل مع فنّان ومهندس معماريّ، إلى أن تطلب منه عائلته الرّجوع إلى مدينة فاس والاقلاع نهائيًا عن التصوير. و لم نتمكن إلاّ من صورة واحدة لعمل هذا الرسام، تمثل رسمًا نصفيًّا لامرأة سوداء قد تكون خادمة. بمعنى أن مواضيعَه – هو الآخر– لا تخرج عن إطار الاستشراق أو الاشتغال لصالح الرَسَامين المستشرقين.

إنّه لا يمكننا الاعتماد على نماذج معزولة ومتباعدة في الزّمن لكي نتحدّث عن حركة فنيّة بالمغرب الأقصى. سوف نَنْتظر إلى حين ظهور تيّار يكاد يكون متكاملا، حتّى وإن كان مَدْفوعا – هو الآخر – من جانب المستشرقين المتأخّرين، ولكنه سوف يؤسّس، على الرّغم من ذلك، لانْتقال حقيقيّ من الحِرَف التقليديّة إلى اللّوحة المسندية (التي رسمت وهي على ساند أي حامل)؛ وهذا ما سَوْف نتعرّضَ له في الأبواب اللاّحقة.

(4) بيرنارد سانت آنيان: «نهضة الفن الإسلامي في المغرب الأقصى»
Bernard Saint Aignan , *La renaissance de l'Art Musulman au maroc*
(Edition d'art J.E. Laurent. Rabat Maroc. (sanas date

مغرب المستشرقين

إذا كان لا بدّ من أن نؤسّس لبداية الفنّ التشكيلي بأرض المملكة المغربية، فإنّ علينا أن نعودَ – كما أَكّدْنا على ذلك في مقدمة هذا الكتاب – إلى اليوم الذي دشّنت فيه هذه الـمُمـارسة بشكلها الذي عرَفَتْه أوروّبا في بدايات النهضة. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه وجب الانطلاق من اليوم الذي شَهدَ ظهورَ ظاهرة الاستشراق على أرض المغرب وتحوُّل هذا البلد إلى مَوْضوع فنّي.

إنَّ توافدَ المستشرقين على هذا البلد ودخولَ الفنان التّشكيلي الأوروبي بلباسه وطريقة اشتغاله في الـمَشْهد العام المغربي يُمكن أن يُعْتبر بالفعْل بدايةَ التأريخ للفنّ التشكيلي بهذا البلد. إنّه يمثّل الصّدمة البصريّة للمشاهد المغربي الذي لم يكن قد سَبق له أن رأى هذا المشهد في ساحاته العموميّة. وعلى عكس القائلين بنبذ الاستشراق ونقده وهدمه يحسن بنا أن نُعيد النظرَ في هذا الأمر، ونُحاول أن نأخذ منه ما هو مؤسّس لهذه الممارسة على أرضنا دون أن نُغْفل المواقفَ المغلوطةَ أو ربّما تلك التي اعتبرها النّقد الفني والتاريخي والثقافي عدوانيّة في حقّ ثقافتنا وحضارتنا.

من المؤكَد أن وجود أجانب بالعالم العربي عمومًا وبأرض المغرب خصوصًا لم يُؤَرخ له قطّ على أساس أنه يَنْتمي للثّقافة المحلّية من جانب مكوّناتها الأساسية، لكن ما يمكن أن نَطْرحه كسؤال جوهريّ في هذا الباب هو التّالي: كيف يُمكننا أن نصنّف تلك اللّوحات التي أُنْجزت على أَرْض المغرب وتحت سمائه وبفضل النور الذي يشع في آفاقه؟ هل كان من الممكن لفنّان كبير مثل أوجين دولاكروا مثلاً أن يُنْجز ما أَنْجزه إنْ هو لم ينتقلْ إلى أرض المغرب في بدايات القَرْن التّاسع عشر؟ لقد رَسَم أوجين دولاكروا ومن سار على دَرْبه المناظرَ الطبيعيَّةَ وحياةَ الناس وعاداتهم والمشاهدَ العُمْرانية واستعملَ النّور الطبيعيَّ والألوانَ التي صادَفَتْ عينَيْه على الثّوب والجلْد وسُروجَ الخيْل وكلّ شيء صدم بَصرَه. لقد قام بكلّ هذا مستعملا في ذلك الأدوات نَفْسها التي سوفَ يَسْتعملها فنّانون مغاربة أكثرَ من قَرْن على مُروره من هنا بأرْض الـمَغْرب. فهل نتبرَّم من تَسْمية هذا الذي أَنْجزه أوجين دولاكروا فَنًّا مغْربيا ؟ ماذا لو أنّ دولاكروا قَرّر أن يَعْتنق الإسلامَ كما فعل آخرون، ومنهم الفنان إتيان دينيه وحصلَ على الجنسيّة الـمَغْربية؟ سوف نُسارع – وبفَخْرٍ – إلى اعتبار ما أَنْجزه فنًّا مغربيا محضًا.

عندما نعود إلى مذكّرات أوجين دولاكروا فإننا نعثر على شيء أساسيّ وهو أنه بعد زيارته للمغرب لم يبق هو الشخص نفسه الذي عرفناه من قبل. لقد حصل دولاكروا في المغرب على ما لم يَسْتطع

الحصولَ عليه في الأرض التي رأى فيها النور في فرنسا. لقد جاء باحثًا عن مواضيع غريبة عجائبيّة تُخرجه من دوّامة المواضيع المَكرورة التي دأب الفنّ على رَسْمها حينذاك في أوروبا عُمومًا وفي فرنسا على وجه الخصوص. جاء أيضًا يبحث عن النّور الذي كان من أهمّ ما يبحث عنه الفنّانون الرومانسيّون آنذاك. لكنّه عوَضَ الحصول على مواضيع جديدة تنتمي إلى العصور القديمة فقط حسب ما كان يبحث عنه، فلَقد حصل على ما لم يكن يتوقّع. لقد قام باكْتشاف تَقْني في غاية الأهميّة التّقنية والفَلْسفيّة.

فقبلَ مجيء دولاكروا للمغرب كان كلّ الفنانين يَظنّون أنّ الظلَّ، ظلَّ الأشياء وظلَّ جميع المواضيع التي يمكن رَسْمها، أَسْوَدُ. لذا كانوا يعمدون إلى تسويده بالرّصاص أو بالصّباغة أو غيره. و لم يتساءل أحد عن طبيعته اللّونية. لكن دولاكروا وهو يصوّر مناظر طبيعيّة في المغرب خلاَل مُقامه القصير، انْتبهَ إلى أنّ الظلَّ ليس أسود بل يَحْمل اللَّونَ المُتكاملَ للَّون الذي هو ظلُّه. فإذا كان الموضوعُ المصَوَّر أخضَر، فإنَّ لونَ الظلّ يكونُ حاملاً لكثير من الحُمْرة على اعتبار أنَّ اللونَ الأحمرَ هو اللّون التكامليّ مع اللّون الأخضر. وهكذا تمَّ اكتَشافُ الألوان التّكاملية في الوقت التي تَمَّ فيه اكتشاف أنَّ العينَ هي التي تقومُ بخَلْط الألوان، وتعطيها الصِّيغةَ النّهائية التي نراها عليها. هذا الاكْتشاف، الذي أصبحَ بديهيًّا اليومَ، سوف يُوَظَّف بطريقة جيّدة من طرف الانطباعيّين، وخصوصا المستشرقين منهم الذين سوف يَجْعلون من المغرب قبلتَهم الفنية. وأدَّى هذا أيضا إلى الاهتداء إلى أن للنَّفس البشريّة دورٌ كبيرٌ في تأويل المواضيع الفنيّة، وأنَّ النورَ الفيزيقي ليس إلاّ كنايةً عن النّور الرّوحي الذي تَسْعى روحُ الفنان لاقْتناصه ووَضْعه على اللّوحة.

وفي هذا الباب حظيَ المغربُ العربيّ (شمال إفريقيا) عامّة والقطر المغربي بخاصّة بحصّة الأسد فيما يخصّ الإقامات والزّيارات المتعدّدة لأهمّ المستشرقين. فبعد زيارة أوجين دولاكروا لمدينتَيْ طنجة[1] ومكناس[2] المغربيّتين سنة 1832م ضمْنَ وفد دبلوماسيّ فرنْسي، لم يتوقَّف عُشّاق الشَّرق من المستشرقين على التَّوافُد على هذا البَلد. وقَدْ حَوَّلَ المستشرقون وجهتَهم نحو المغرب لأنّهم كانوا يعتقدون أنّه البلدُ الوحيد الذي لم «تدَنِّسْه» الثّقافة العُثمانية التركيّة حسب تَعْبيرهم. إن المغرب بقيَ حسَب زَعْمهم أرضًا

(1) توجد مدينة طنجة شمال المغرب عند ملتقى المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط. لعبت دورا كبيرا بوَصْفها منطقةً عاشت تحت الانتداب الدولي من نهايات القرن التاسع عشر إلى استقلال المغرب في منتصف القرن العشرين

(2) لا تبعد مدينة مكناس عن مدينة فاس إلا ستّين كيلومترا شرق الرّباط، العاصمة الإدارية للمغرب. ولَمَّا وَرد عليها أوجين دولاكروا كانت هي العاصمة الإدارية للمملكة المغربية.

طريَّة متوحّشة وفي حالتها الطبيعيّة الأولى: «الملابس البَيْضاء، والفرسانُ النصف عراة...، شيء لا يوجد في العصور القديمة الإغريقية ما هو أجمل منه (...). إنهم قريبون من الطّبيعة أَلْف مرة، لباسُهم، أشكالُ أحذيتهم، وهكذا يتوافق الجمالُ مع كلِّ ما يقومون به» [3]، هذا ما كتبه دولاكروا لأحد أصْدقائه. إنّ هذه الإشارات والملاحظات الحماسية الصّادرة عن مُعلّم كبير كانت حافزًا بل ودعوةً إلى إِقْبال أعْدادٍ مهمّة من المصورين المفتونين بالغرائبيّة وبالرّوح الأصيلة للشّعوب نحوَ الـمَغْرب.

وهكذا توافَد بالتّوالي على هذا البلد من إيطاليا (أوسي ستيفانو...)، من إسبانيا (ماريانو فورتوني Mariano Fortuny)، من إنكلترا (برابازون...)، من بلاد الغال (روبرتز دافيد)، من أمريكا (تيفاني)، ومن روسيا (بافيل...) وعدد غيرهم من الفرنسيين؛ منهم: بلانشار، كليران، ليفي دورمير وبالطبع الأسماء الكبيرة: دولاكروا، هوراس فيرني، رينيو، كونستطون بنيامين والمستشرق الأكثر التصاقا بالمغرب ألفريد ديهوندنك الذي استقرّ بمدينة قادِس الأندلسِيَة ليتمكّن من التنَقل الدّؤوب إلى مدينتي طَنْجة والصّويرة.

هذا الاهتمام الـمُفْرط بالمغرب يَبْقى غيرَ مفهوم للوَهْلة الأولى، إذ لا شيء في هذا البلد كان يتوافق مع الـمُثُلِ العُلْيا لأوروبّا آنذاك، وخصوصًا مع مَبادئ الثّورة الفرنسية السّاطع نَجْمُها. كان المغربُ يُعتبر من طَرَف جُلِّهم بلدَ قسوة وعُنْف قلَّ نظيرُهما في الغَرْب المسيحي. كان حُكّامه حسب روايات الرحّالة الأوروبيين متعطّشون لِلدّم من أَجْل الدَّم. كانت الجَزائر قد احْتُلّت والتَهيُّؤ قائمٌ للانقضاض على تونس وبعدها الـمَغْرب. وكان العَددُ الهامُ من الـمُسْتشرقين يَجْعل الشّكوكَ تحومُ حولَهم على أَساس أنَّهم مُخْبِرون يَضَعون الخرائطَ للجُيوش الأُوروبيَّة التي كانت تتحين الفرص آنذاك لاحتلال العالم. ومن الأَكيد أنه كان من بين هؤلاء المستشرقين جواسيس في جميع الاختصاصات. ولم يكونوا جواسيس في بداية علاقاتهم مع هذه البلدان، لكن الجيوش والإدارة الاستعمارية هي التي سوف تستغل في كثير من الحالات معرفتَهم بالبلد وسكانه للتغلغل في الأرض وكسب الوقت. ولا يمكننا في هذه الحالة أن نسحب هذا الأمر على كل المستشرقين – وحتى إن نحن عمّمنا ذلك – فلن يقلل هذا من شأن ما قاموا به من أعمال فنية. لهذا – وكما هو الحال في باقي الاختصاصات الأدبية والفلسفية والتاريخية والجغرافية التي ساهم فيها الاستشراق – لا بد من اعتماد نظرة متجرّدة حتّى نستطيع قبول ما أفادوا به هذه البلدان ونعتبر الأعمال التي قاموا بها بغض النظر عن أشْخاصهم.

(3) Philippe Jullian, Les Orientalistes, Office du livre, Fribourg, Suisse 1977

إذا أردنا الحديث عمّا قام به الفنانون المستشرقون وما أسدوه من خَدمات للفنّ بالمغرب، فإنه يصعب التوَقّف عند كلّ واحد على حدة والحديث عن منجزاته. وللخروج من هذا المأزق المنهجيّ ارتأينا أن نتوقّف عند الأسماء الأكثر إثارةً في النصوص والمقالات التّاريخية المتعلقة بالفنّ ونَشْأته في المغرب العربي عموما، والمملكة المغربية على وجه الخصوص. فلدينا أربعة أسماء يمكن الوقوف عندها في هذا الباب. هما: أوجين دولاكروا Eugéne Delacroix وجاك ماجوريل Jacques Majorelle الفرنسيان وماريانو فورتوني Mariano Fortuny ، وماريانو بيرتوتشي Mariano Bertuchi الاسبانيان. فإذا كان كلّ من أوجين دولاكروا وماريانو فورتوني ينتميان للقرن التّاسع عشر، فإنّ جاك ماجوريل وماريانو بيرتوتشي ينتميان للقرن العشرين. وهذه العلامات الفنية وإن تفاوتت أهمية كل منهما بالنسبة إلى تاريخ الفنّ الكوني، فإنّ إسهاماتهم كل من جانبه كانت لها أهمية قصوى بالنسبة إلى نشوء الفنّ بالمغرب، لتطوره في الحِقب التي تلت استقلال الوطن.

أوجين دولاكروا *Eugéne Delacroix*

ولد أوجين دولاكروا بإحدى ضواحي باريس سنة 1798م وتوفّي سنة 1863 بباريس. ويعتبر من أعمدة الرّومانسية في ميدان الفن التشكيلي إذ يقترن اسمه باسم خصمه تيودور جيريكو الذي يعتبر المؤسّس الفعلي لتيار الرومانسية بعمله الرّائد طوف ميدوزا. ارتبط اسم أوجين دولاكروا بالمغرب عند مرافقته لوفد ديبلوماسي فرنسي زار المغرب سنة 1832م. لم يكن دولاكروا مهتما بالديبلوماسية أكثر من اهتمامه بالمواضيع الجديدة التي يعتبر أنها موجودة بالمغرب. فقد جاءه حاملا معه أدواته وسنائده ليكتشف شعوبًا مازالت طرية لم تمسسها حضارة الغَرب الصناعيّة التي كانت قد بدأت

أوجين دولاكروا
نساء جزائريات

تتطور بسرعة كبيرة. كما كان يَعْرف أنّ المغربَ لم يخضع للحكم العثماني، لذا كان يصرّح على عادة المستشرقين آنذاك أنّ المغربَ لم تدنّسْه الحضارة التركية.

لم يطل به المُقام في المغرب، فقد عاد ومعه دفاتره العامرة بالسكيتشات (التخطيطيات) حول ما شاهده وحول ما تصوّره من خلال الرّوايات وحول ما لم يشاهده ولعبت تخيلاته وأوهامه (Phatasme) فيها دورًا كبيرا. ولعل من أهم العقبات التي وقفت في وجهه ومثّلت بعد ذلك عقدة كلّ الفنّانين المستشرقين هي عدم قبول سكّان المغرب المسلمين من أن يدخل إلى بُيوتهم ويشاهد نساءَهم. كما تعذّر عليه تصوير المغاربة بشكل مباشر. لقد صور السّلطان مولاي عبد الرّحمن العلوي وهو خارج من قَصْره في مكناس، ولكنّه لم يستطع الحصولَ على صور (بورتريهات) لمغاربة مسلمين. لكنه تمكن – حسب ما صرح به وكتبه على رسومه – من الحصول عليها من بعض المغاربة ذوي الديانة اليهودية.

أوجين دولاكروا
دراسة في
أصل لوحة
نساء جزائريات

تعتبر زيارة دولاكروا للمغرب بمثابة تحوّل كبير في مساره الفنّي على مستوى المواضيع أو مستوى تقنية التصوير. وإنّ كلّ المصورين المستشرقين الذين تعاقبوا على زيارة المغرب بدأ من هذا التاريخ، إذ سوف يحاولون الاقتـــراب من أسلـــــوب دولاكروا.

أوجين دولاكروا
محادثة مغربية

أوجين دولاكروا
نساء جزائريات

أوجين دولاكروا
الجدية بمدينة طنجة

أوجين دولاكروا
عروس يهودية بالمغرب

أوجين دولاكروا
السلطان مولاي عبد الرحمان خارج من قصره
بمدينة مكناس محاط بحرسه

ماريانو فورتوني *Maríano Fortuny*

يعتبر فورتوني من أهمّ الفنانين المستشرقين الإسبان وأكثرهم التصاقًا بأرض المغرب. وُلد سنة 1838م وتوفي سنة 1874م بمنطقة كاطالونيا بإسبانيا. لقد عاصر التيّار الانطباعي لكنه لم ينخرط فيه، وبقي متأرجحًا بين الرّومانسية والانطباعية. وقد بدأت علاقته مع المغرب عندما أرسلته الحكومة الإسبانية مراسلاً مصورا خلال حَرْبها سنة 1859م والتي سمّيت بحَرْب إفريقيا. وبقي هناك مدّة عامين نظرًا لأسره في يد المحاربين المغاربة وبقي سجينَ حرب لمدة غير يسيرة. وهناك ارتبط باللون والضوء في أرض المغرب القريبة من أرْضه إسبانيا، لكنّ المشاهد الثقافية غريبة كل الغرابة عنه. وقد جاء عمله الفنّي يختلف كثيرًا عن عمل أوجين دولاكروا من حيث المواضيع. إذن ارتبط ماريانو فورتوني على عكس

ماريانو فورتوني
مغاربة يصعدون مرتفعا

دولاكـــــرروا الذي اهتم بالمغرب العتيق، ارتبط بالمظاهر البراقة للفلكلور المغربي. فأخذ يصور الوجوه العجائبية والألبســـة والحـليّ، مهتما باللامع والمذهّب البَرَّاق أكثر من اهتمامه بما يخفيـــه الشّعب وراء هذه المظاهر. إنّ ماريانو فورتوني المفتون بالمغرب لم تكن له تجربة ولا مكانة دولاكروا، ولكنّه ترَك تراثًا تصويريّا جعله يحتل الصّدارة أمام الفنّانين المستشرقين الإسبـان خلالَ القرن التاسع عشر. وبذلك يكون قد أثرّ في كلّ المستشرقين الإسبان الذين اسْتقرّوا بالمغرب بعد ذلك.

ماريانو فورتوني
يشحذ سيفه

ماريانو فورتوني
مغربي

ماريانو فورتوني
فورتوني
في زي عربي

جاك ماجوريل *Jacques Majorelle*

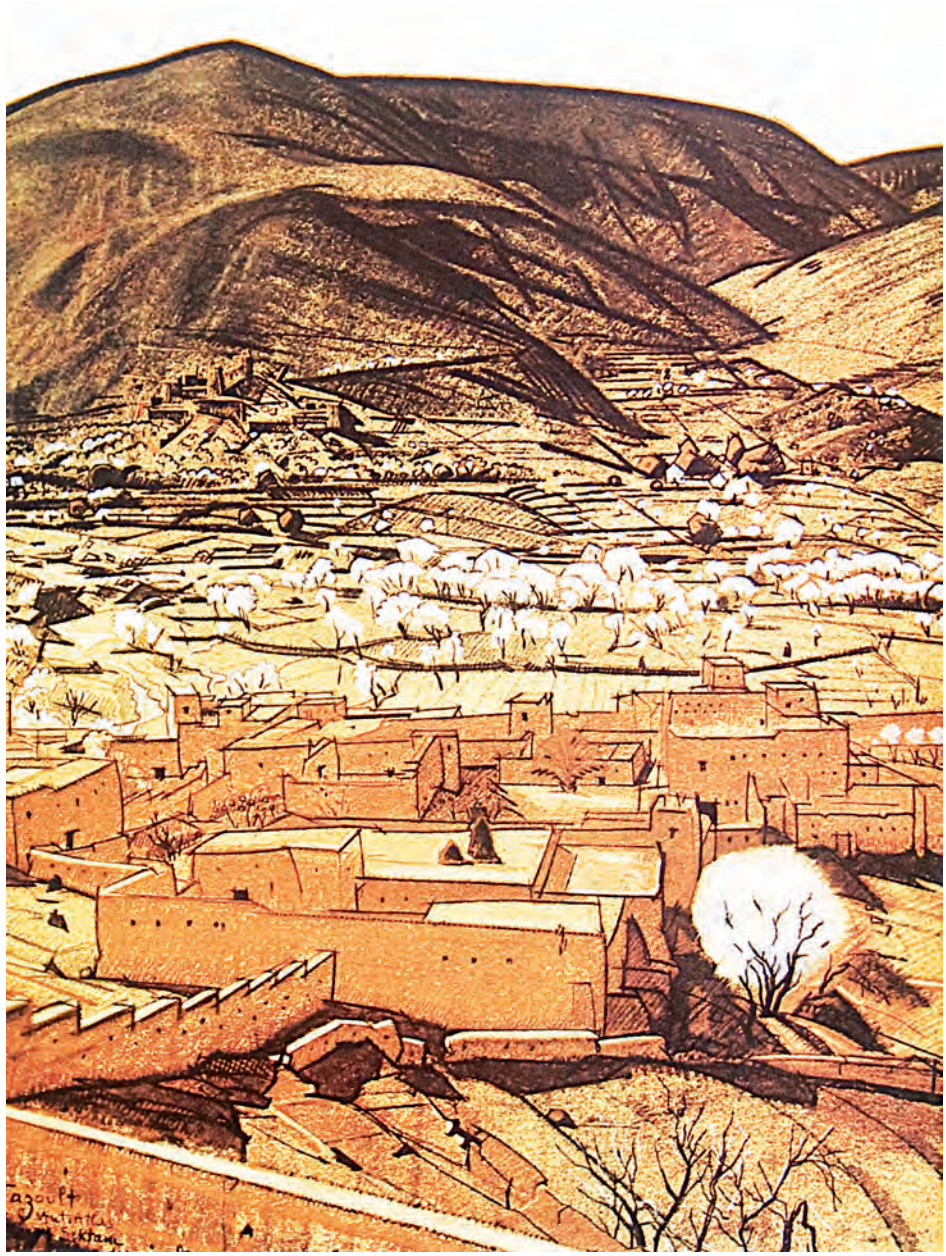
يعتبر جاك ماجوريل أحد الفنانين الفرنسيّين الذين أقاموا مدّة طويلة بالمغرب. ولد سنة 1886م بمدينة نانسي Nancy شرق باريس. وبعد ثلاث سنوات من دراسة الهندسة المعمارية والدّراسة بمدرسة الفُنون الجميلة بالمدينة نفسها ثم بأكاديمية جوليان Julien بباريس، سوف ينتقل إلى المغرب باقتراح من صديق والده الماريشال ليوطي Lioty الذي كان إبّانَها مقيمًا عامّا ممثلا لفرنسا الدولة المستعمرة. و لم يستطع تحمل الرّطوبة العالية لمدينة الدّار البيضاء، ففضل الاستقرار بمدينة مراكش. لكنّ الاستقرار

جاك ماجوريل
وادي أوريكة
بالأطلس الكبير

بهذه المدينة الهادئة النائمة بين أحضان النخيل لم يكن فقط من أجل الطقس بل أيضا لأنها استهوته بحفاظها على الأصالة المغربية التي كان يبحث عنها كلّ المستشرقين. وإنّ شغفَه بالعالم العربي وثقافته لم يكن مصدره المغرب وحده، فقد سبق له أن أقام أربع سنوات بمصر ابتداء من 1910م.

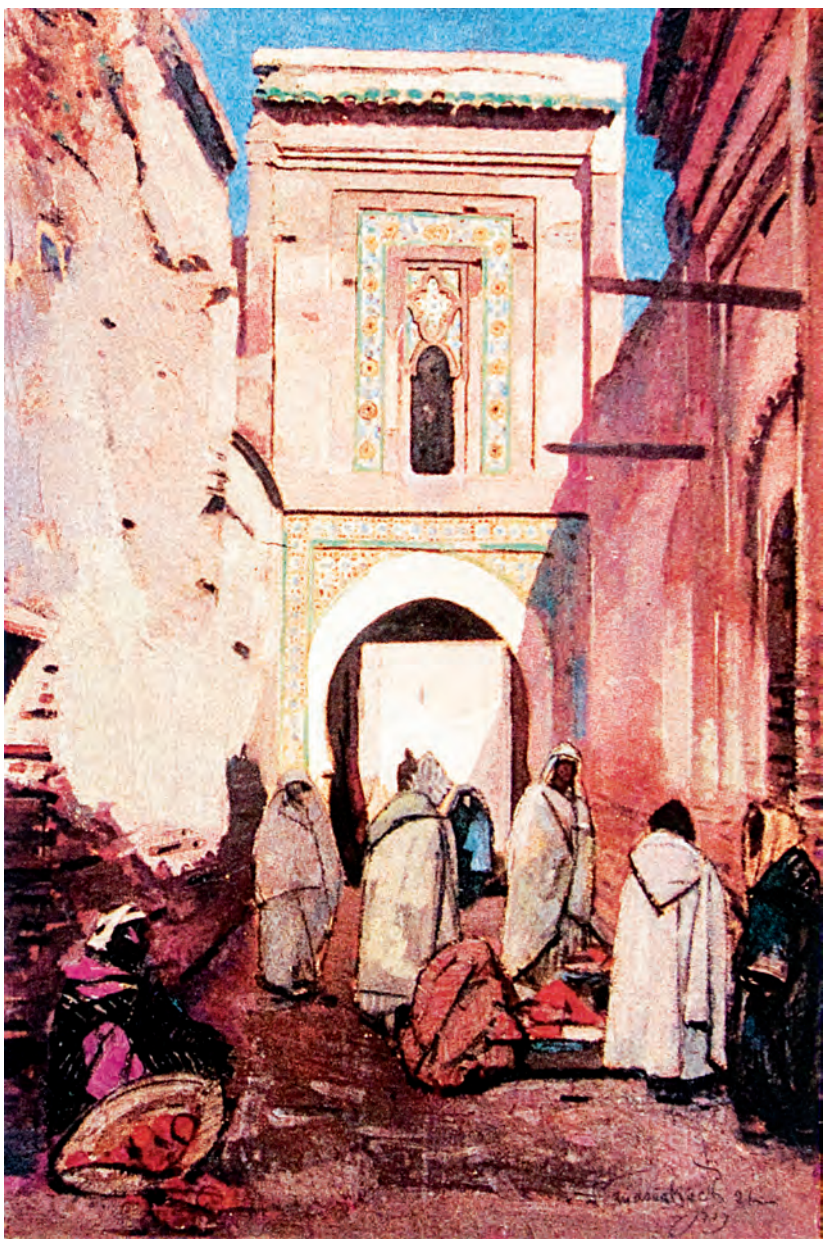
جاك ماجوريل
حمالة الماء

وبعد ما أعفي من الخدمة العسكرية سنة 1917م في خضم الحرب العالمية الأولى انتقل إلى المغرب. وعلى أرضه وبعد أن تردّد مرارا على إفريقية سوف يستقر نهائيا بمرّاكش، ولن يتوقف عن رسم المشاهد اليومية والعمرانية لهذه المدينة. ويتوزّع عملُه هناك ما بين الرّسم والملصقات لصالح الشركات الفرنسية التي كانت تقوم بالدّعاية السياحية لزيارة المغرب.



جاك ماجوريل
قرية تازولت بجبال الأطلس

ومن خلال تحليل أعماله في الرسم، يتبين أنّ جاك ماجوريل لم يخرج عن التقليد الاستشراقي المعروف القائم على تصوير التخيلات التي دأب المستشرقون على البحث عنها دون مُصادفتها في الحياة اليوميّة. فبينما كان يحترم الحياة الخاصة للأشخاص وللناس عامة عند تصويره للمشاهد اليومية في مراكش أو في الجبال المحيطة بها، لم يتورّع عن اختلاق أجواء تظهر أجساد النساء وهنّ عاريات، وخصوصا ذوات البشرة السّوداء. إنّ تركيب تلك الأجساد العارية في لوحاته أكثر ما يمكن القول عنها إنّها من مصدر تخيلي أكثر منه حقيقي. وهكذا اختلطت عليه الصور التي كان يأتي بها من إفريقيا حيث يُعَدُّ العرْي مكوّنا من مكونات الثّقافة المحلّية اليومية للّناس، مع حياة الناس العادية في المغرب وخصوصًا في جنوبه. وعلى الرغم من ذلك فإننا نعترف له بالعمل الكبير الذي قام به في توثيق الثقافة الشّعبية المغربية بشكل دَؤوب ودقيق، جعل من تُراثه مرجعًا لا بدّ من الرجوع إليه كلّما تعلّق الأمر بـمَعْرفة مغرب المرحلة الاستعمارية.



جاك ماجوريل
زفاف بمراكش

ماريانو بيرتوتشي *Mariano Bertuchi*

هو مؤسس مدرسة الفنون الجميلة بتطوان، وأحدُ رسّامي المغرب بحبّ كبير وشفافية مُرْهفة. فبعد أن أسّس مدرسةَ الصّنائع حيث جمعَ عددًا كبيرا من الحرَفيّين التقليديّين حتى يستطيعوا تعليم الصّنائع المتعلّقة بـمُخْتلف الحرف اليدوية التقليدية، سوف يؤسّس مدرسةً لتعليم الفُنون الحديثة.

وُلد هذا الأندلسي من أصول مالطية بمدينة غرناطة سنة 1884م. وتردّد إلى المغرب مرّات عديدة خصوصًا خلال حَرْب الرّيف التي كانَت تواجهُ فيها إسبانيا زعيمَ ثورة الرّيف المقاوم محمد بن عبد الكريم الخطّابي. لكنّه كان قبلَ ذلك يتردّد على طنجة وهي آنذاك تحت نظام دَوْليّ ليرسم لوحةً بطلب

ماريانو بيرتوتشي
السقاية

من القُنْصل البريطاني المقيم بالمدينة. سوف تسمح له هذه الزيارات المتكرّرة برسم عدد من الأعْمال التي عرضَها في غرناطة حوالي 1900م.

انتقل بعد ذلك إلى المغرب للعيش بمدينة سبتة[4] المغربية المحتلّة لمدة غير قصيرة. وبعد مدّة سوف يَقرّ قرارُه على الإقامة النهائية بمدينة تطوان[5] حتى آخر حياته، وذلك سنة 1929م. وهناك في سَبتة سوف تبدأ حياتُه الفنية المرتبطة بمصير الفن بالمغرب. فقد عُيّن ماريانو برتوتشي مفتّشا عامًّا للفنون الجميلة بشمال المغرب المحتلّ آنذاك من إسبانيا، فاستغلّ منصبَه ليؤسّس مدرسةَ الصّنائع سنة 1935، وبعدها بعَشْر سنوات سوفَ يؤسّس مدرسةَ الفنون الجميلة المعروفة حاليا باسم "المعهد العالي للفنون الجميلة".

ماريانو بيرتوتشي
نزهة قربة المئذنة

(4) سبتة: مدينة بشمال المغرب غير بعيدة عن تطوان، احتلّها الإيبيريون (إسبانيا والبرتغال) مع بدايات القرن الخامس عشر، ومازالت إلى اليوم تحت الاحْتلال الإسباني.

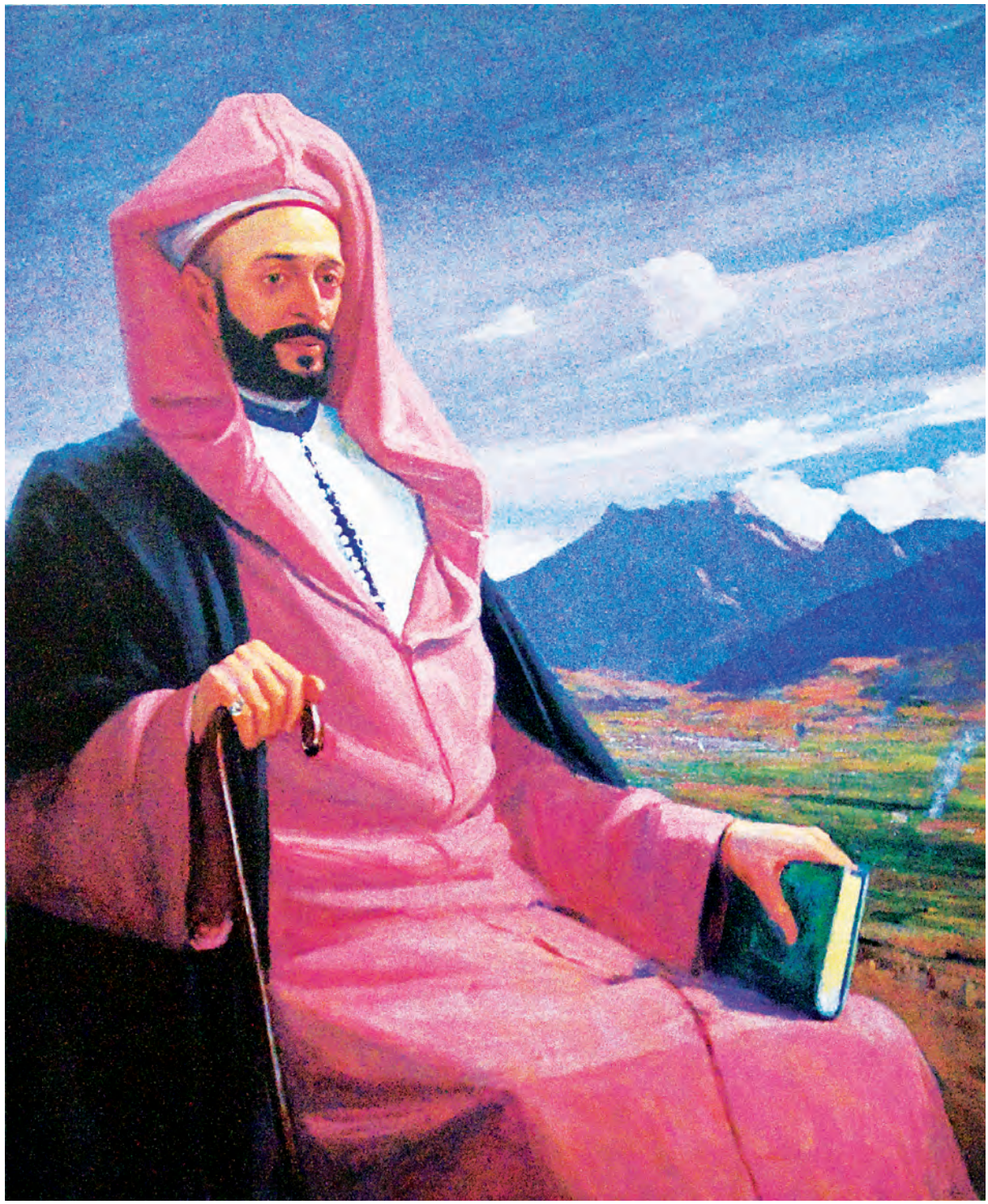
(5) تطوان: مدينة بناها الموريسكيون، أي المغاربة الفارّون من بطش السلطات الإسبانية بعد طَرْد العرب من الأندلس. كانت العاصمةَ الإدارية لسلطات الاحتلال الإسباني أيام استعماره لشمال المغرب من سنة 1912 إلى سنة 1956م

وسوف نتعرض لكلّ هذه المُنْجزات من خلال الفصل الذي سنُفْرده لرِهانات التّعليم الفنّي بالمَغرب بالباب الثاني من هذا الكتاب.

وعلى غرار زميله الفرنسي في الجزء الجنوبي للمَغرب، سوف يهتم برتوتشي بالحياة اليوميّة للناس بالمشاهد الطبيعيّة والمعمارية للشّمال المغربي. كما أنه سوف يُسْهِمُ في التّعريف بالمغرب من خلال المُلْصقات الدعائيّة والطوابع البريدية وغيرها من الحوامل Supports التي تظهر الوجهَ العتيق للمغرب، وتُغْري السيّاح الأوروبيين بزيارته. وعلى عكس الفرنسي ماجوريل، فإننا لم نقف عند برتوتشي على تلك الأجساد العارية التي يَصْطنعها المستشرقون. فقد كان مرتبطا أيّما ارتباط بحياة الناس في تَطْوان، ونجد في لَوْحاته كلّ الطبقات الاجتماعية سواءً في المدينة أم في الأرياف، وإليه يَرْجع الفضل في المُساعدة في الحفاظ على الصّنائع والحرف التقليدية بشمال المغرب.

ماريانو بيرتوتشي
تنهيدة العربي

ماريانو بيرتوتشي
العيد الكبير



ماريانو بيرتوتشي
الحاج عبد السلام بنونة

ماريانو بيرتوتشي
ساعي البريد

هنري ماتيس Henri Matisse

ولد هنري ماتيس بفرنسا سنة 1869م وتوفي سنة 1954 بنيس جنوب فرنسا. يعتبره النقّاد زعيمَ تيّار المتوحّشين الذي ظهر بفرنسا سنة 1905م ليُنْشر في بقيّة العالم.

انتقل إلى مدينة طنجة المغربية سنة 1912م واستقرَّ بها سنةً كاملة كانت كافية للتأثير في عمله وتَحَوُّلِه في العمق. وكان بيكاسو Picasso على الرغم من الصداقة التي جمعتهما يعتبرُه من أكبر منافسيه.

هنري ماتيس
على سطح منزل

هنري ماتيس
ريفي واقف

II – ينابيع الفن التشكيلي المغربي

لا يمكن أن نتحدث عن الفن البصري المغربي وكأنه وليد العلاقة المتوترة بين الشرق والغرب، أو كأنه هبة من المتدَخلين في الحقبة الاستعمارية. إن اللوحة بشكلها الحالي وفي استقلاليتها عن التّزيين الأدواتي ظهرت في الغرب الأوروبي، لكن التعامل مع الصّورة سواء أكان ذلك في المغرب أم في المشرق هو تعامل ضاربٌ في عمق التاريخ، ولا يمكن أن نستثني منه شعبًا من شعوب العالم. إنّ التصوير والتعامل بالصّور والرُموز المرئية شيء يكاد يكون ضرورة لازمة بالنظر إلى تاريخ الثّقافات العالمية دون استثناء، ولا يمكن لأية ثقافة كانت أن لا تتملّى وجهَها في مرآة الفن. فالفنّ التّصويري البصريّ ظهر مع البوادر الأولى للحياة البشرية، أي عندما انتقل الإنسان من حياة الحيوان إلى حياة يتساءل فيها عن أصله ومآله ومَصيره، وعبّر عن ذلك بالفن. إن الديانات الوثنية لم تكن كلّها إلاّ طقوسًا فنيّة تعتمدُ النّحت والأقنعة ورموزَ الألوان والحركات الجسديّة والغناء والموسيقى... ولا يمكن لأية ثقافة أن تكبت الصورة. يمكنها أن تحدّد لها نفوذًا ومساحةً في حياة البشر كما حدث ذلك بالفعل بالنسبة إلى الديانات التّوحيدية، ولكن لا يمكنها أن تحرمها أو تستغني عنها في الحياة.

وانطلاقا مما سبق لا يمكننا إلاّ أن نعتبر أن الفنّ في شكله الحالي وكما سوَّقت له أوروبّا المسيحية انطلاقًا من شمال البحر الأبيض المتوسّط، ما هو إلاّ نتيجة لانتقالات ومراحل متعددة عاشَها التصوير في حوض هذا البحر، وانتقلت إليه وتفاعلت معه من آسيا الصغرى وما بين النهرين وبلاد فارس وجزيرة العرب والحبشة وإثيوبيا والهلال الخصيب إلى غير ذلك من البلدان التي تفاعلت سلبًا أو إيجابًا مع روما وأثينا وغيرها من العواصم القديمة. هذا الفنّ بشكله الحالي لا يمكن أن يعتبر بشكل من الأشكال إرثًا خاصًّا بأوروبا ووَرَثَتِها الذين لم يجدوا غضاضةً في تبنّي تراثها الفكري والحضاري.

لذا يبدو من الضروري – وحتى نضعَ الأمور في نصابها – أن نعود إلى الينابيع الأولى للتصوير، التي لا شكّ أنها ألهمت الفنّانين المغاربة – أو على الأقل كانت كامنةً في ذاكرتهم البصرية – وساعدَتْهم على التأَقْلم مع الصّور الوافدة. يتكوّن هذا الرصيد من تراث ضخم يُتداول من خلال أدوات وأوانٍ وألبسة وغيرها، كما يوجد في ثنايا المعمار والخشب وكل الأدوات النّفعية المستعملة بشكل يومي. فيجب أن نعود إذن فيما يخصّ أرض المغرب إلى ما أنجزته يد الصنّاع التقليديين أو المصورين المحترفين الذين قدّموا صورًا للاستعمال اليومي دون اللّجوء إلى صور فنية تهدف إلى التأمّل والـمُتْعة الجمالية فقط. ولن نستطيع الإلمام طبعا بكل الميادين التي تجلّى فيها التصوير أو الرّمز أو اللّون، والّتي كانت

مصدرَ إلهام للفنان المغربي، لكنّنا سوف نَقف عند بعض هذه الميادين التي نعتبر أنّ لها دورًا أساسيا خصوصا أننا سوف نلتقي بها في أعمال فنانين مغاربة مؤسّسين وآخرين مجدّدين، وسوف يكون علينا حينذاك التوقّف عند الأعمال ومقاربتها من حيث محتوياتها ومصادرها.

1 - العمارة

تمثل العمارة المغربيّة موقعا هاما لوجود الزخارف والألوان. ويتميز هذا المعمار الذي ورث أيضا كل الصّناعات الأندلسية التي طوَّرها المغاربة هناك باستعمال فسيفساء خاصّة تختلف عن مثيلاتها التي توجد في باقي البلدان العربية التي تأثّرت بالطراز العثماني. ويجدر بنا أن نحدّد ما الذي نريد بالعمارة، هل يتعلق الأمر بالمدينة فقط؟ أم بكل ما هو مشيّد وكلّ صرح أُقيم لغرض ما؟ هنا وجب أن ننتبه لكلّ ما خلّفه لنا الأوائل من دور وقُصور ومدافن ومساجد وحمّامات وأسواق وفنادق وغيرها، أي كلّ ما ارتفع عن الأرض وكان موضوع اهتمام الصانع التقليدي لزخرفته حتى يتخذ مكانةً خاصّة ومتميزة عن غيره من البنايات. وفي هذا الإطار ينبغي الاهتمام بالأشكال الخارجيّة للصّرح وليس بالزخارف المضافة المنفذة إلى الداخل فحسب.

وفي إطار التّفاعل مع الحاضر لا يمكننا الاحتفاظ إلاّ بشيئين أساسيين ورثهما الفن التشكيلي المغربي والبصري بصفة عامة عن العمارة والخزف والفخار: الشكل واللون.

يتميز الشكل كما قلنا بأحجام هندسية معروفة، لكنّها مركبة بشكل خاص جدًّا يجعلها مرتبطة بأرض المغرب ولا تتعداها إلاّ إلى بعض المناطق الجزائرية والتونسية، لكنها تنتشر في إفريقيا الغربية جنوب الصحراء؛ وكما سبق القول في ذلك، فإنّها توجد في المناطق التي لم تخضع للنفوذ العثماني و لم تتأثر بثقافته حتّى وإن خضعت لحُكمه الإداريّ في بعض الحقب، كالجنوب الغَرْبي الجزائري.

بقي الزلّيج (الفسيفساء) المغربي مُحافظا على ألوانه ورسومه المستمدة أساسًا من (العربسات Arabesque) المحلية التي لا تبتعد كثيرا عن تفريعات الخطّ المغربي. يعمل الحرفي التّقليدي المغربي على تشكيل فسيفساء مضبوطة من الناحية الهندسية مركبة ومتداخلة من عدة مربّعات ومثلّثات ومعيّنات وأهلّة منتشرة على شكل دوائر أو نطاقات تؤطّر مساحات واسعة. كما يمكنها أن تتداخل وتتشابك في نجوم يندر أن نجد لها مثيلا في بلدان إسلامية أو عربية أُخرى.

وقد ارتبطت تلك الأشكال ارتباطًا بيِّنًا بالنقش على الجبس خصوصًا عندما يتعلق الأمر بتزيين السّقوف أو بعض حواشي الجُدران الداخلية والخارجية. على أن الحفْر المنقوش على الجبس (الجصّ)

أو حتى على الحجر أو الرّخام، لم تتجاوز بعض العربسات Arabesque أو الكتابة بالخطّ المغربي لبعض الآيات القرآنية أو الحكم أو بعض التواريخ والأشعار.

وفيما يتصل بالألوان فإن ثلاثية الأزرق والأصفر يضاف إليهما في أحيان قليلة الأبيض والأسود خصوصا في النطاقات التي تؤطر المساحات. وهي ألوان لم نتمكن من العثور على وصفات تركيبها الآن إذ كان الصناع التقليديون يموتون ويذهبون ومعهم أسرار ألوانهم. وهي ألوان مستمدة من المعادن والنّباتات بالأساس.

جبس وفسيفساء
من معمار فاس المغرب

2 – المخطوطات

مثّل الكتاب والمخطوط المجال الأمثل للمزوِّق العربي عموما والمغربي خصوصا لإظهار موهبته وحذقه في فن التّصوير والكتابة. لقد كان الكتاب المغربي المخطوط المزوِّق بشتّى أنواع التّزاويق تجارةً رابحةً مع إفريقيا جنوب الصحراء. ولقد عُرفت المدرسة المغربيّة في فنّ الخط باختلافها عن المدارس الشرقية وتفرّدها بالخط المغربي المتولّد من الخطوط الأولى المبكرَة، وبالخط الأندلسي الذي هو من أشكال خطوط الغرب الإسلامي. وقد انتشر الخط العربي المغربي في أجزاء كبيرة من إفريقيا الغربية والوسْطَى، وكان هو نمطَ الكتابة التي تُتداول في الشئون الدينية والصّوفية وجميع مناحي الحياة قبل دخول الاستعمار الغربي. وعلى الرغم من الحضور القويّ للكتابة اللاتينية، فإنّنا مازلنا نلاحظ في عدد كبير من دول إفريقيا كتاتيبَ قرآنيةً تلقّن القرآن وتدرب الصغار على الكتابة بالعربية بالخط المغربي.

والخط المغربي، هو استمرار للخط العربي في صورته البسيطة التي عرفتها إفريقيا مبكرًا، وقد

دلائل الخيرات

حافظ مثل سائر بلدان المغرب العربي على نقط الفاء من تحت والقاف من فوق ويمتاز بتقوير الحروف المنفردة كالنّون والياء الأخيرة ورسم قاعدة الدال وفتح رأس العين المبتدأة إلى آخر الخصائص التي استرسلت تقاليدها.

دلائل الخيرات

وإذا كانت الحوامل معروفة وهي الصحائف المهيَّأة من صُنَّاعها الرقاقيين والكاغذيين، فإنّ الخطاط كان عليه أن يهيئ أحباره وأصباغه وأقلامه بنفسه. وقد كانت الأَصباغ الملونة المستخلصة من النباتات أو المعادن تعتبر سرًّا خاصا لكل خطاط يستعملها خلال حياته ويحمل أسرار تركيبها معه بعد مماته أو يلقنها في سرية مطلقة لأحد مريديه. أمَّا المداد الأسود فكان يهيّأ بطريق معلومة.

من كتاب دلائل الخيرات
للصوفي المغربي
سليمان الجزولي

وقد كتب المشارقة والمغاربة والأندلسيّون كتبًا في صناعة الحبر وتلوينه ومواد تركيبه الأساسيّة وما يصلح للكتابة به على الرَّق وعلى الكاغذ وذلك بوضع نِسَبٍ ثابتة للمواد المستعملة. والمخلفات الخطيّة المغربية خيْر وثيقة تعبر عن ذلك وتؤكده. والعناصر الثابتة لصناعة الحبر الأسود المستخدم في جميع الوثائق هي: الماء القراح، العفص، الصمغ، الزاج.

كتاب الكواكب
الثابتة للصوفي

لكن الحبر الذّي يسمونه «السُّماق» ويستعملونه في الكتاتيب، فهو صناعة بدائية إذ يركبونه من حَرْق قطع الصّوف الملبّدة في أسفل بطن الخروف بما اشتملت عليه، فيجيء غير داكن وفيه شُقرة.

وكان على كلّ خطاط أن يبري أقلامه بنفسه مع ما يوافق الخط الذي سيكتب به وحركات يديه وإيقاعات جسمه. ويقطّ القلَم وفق سمك أو دقة الحُروف المراد كتابتها. فقد تكون القطّة عريضة أو دقيقةً تبعا لذلك. ولا بُدَّ أن توضع في قعر الدواة قطعة صوف أو قطن يسمّونها ليقةً، حتى تمسح كمية المداد الزائدة، وتمنع سنّ القلم من الاصطدام بقاع المحبرة كيلا يتثَلَّم.

كل هذه التقاليد تذكّر بالممارسة الفنّية للرّسم، لكنها تبقَى حبيسةَ الصنعة ولا تخرج عن كونها تَقْنية. لذا رأينا في المقدمة أنّ الرسام محمد بنْعلي الرّباطي لم يجد أدنى صعوبة في التحوّل إلى الرّسم التّشخيصي نظرًا لمعرفته بصناعة الرسم ولتمكنه من الأدوات التقنية.

مخطوط
المكتبة البابوية بالفاتيكان

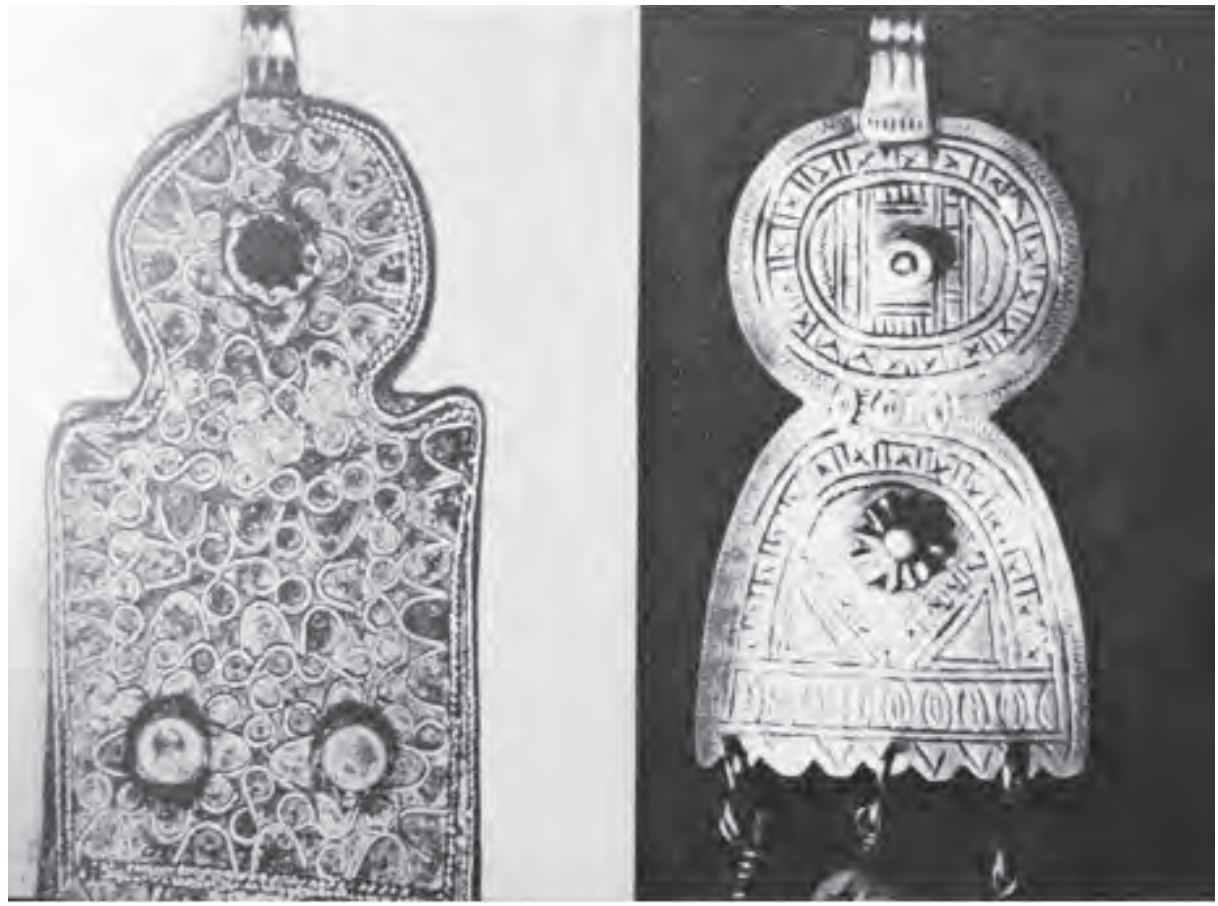
مخطوط
قصة رياض وبياض

3 – الحلي

حلية مغربية من الفضة

يمكن تصنيف الحُليّ وتصنيف تصاميمها وهندسة أشكالها إلى أنواع، وسوف نقتصر هنا على صنفين، وهما ما جرت العادة بتسميتهما بالصّنف العربي، والصنف الأمازيغي. على أن هناك من يؤكد زيادة في التدقيق على صِنْف يهودي وصنف حَسَّاني نسبةً إلى مناطق الصّحراء المغربية الجنوبية، وصولاً إلى موريتانيا. لكن عددا من المؤرّخين يؤكّدون على أنّ الحلي ذات الطابع اليهودي – كما تسميه الأدبيات التاريخية – لا يختلف في شيء عن الصّنف الأمازيغي في المغرب. فاليهود هم مغاربة وأمازيغ أو عرب قبل أن يكونوا يهودًا، ولذا فإنّهم ارتبطوا بالثّقافة الأصليّة لبلدهم كما ارْتبط بها كلّ المغاربة، بغضّ النظر عن معتقداتهم. أما فيما يخصّ المكوّن الحَسّاني فإن الأنثربولوجيّين يؤكّدون على أنه هو في الأصل أمازيغي من حيث الثّقافة، لكنه عربيّ من حيث اللّغة فقط. فاللّباس والحليّ والموسيقى وعاداتُ الزّواج وغيرها لم يُغيّرها انخراط أمازيغ صنْهاجة في اللّغة العربية الحسّانية، بل على العكس فإنّ عرَب حسّان تبنّوا كل مقوّمات الثقافة الأمازيغية و لم يَفْرضوا إلاّ اللّغة.

تختلف الحليّ التقليديّة، أي تلك التي تُتَداول في الأَرْياف والصحاري والمدن العتيقة، عن بعضها البَعْض حسب المعادن والرّسوم والنّقوش التي تَحملها. فالقلادةُ السوسيّة لا تشبه كثيرًا القلادةَ الرّيفية (من منطقة الرّيف بشمال المغرب)، والأساورُ الفاسيّة تَخْتلف كثيرًا عن تلك التي تُتَداول في تَطْوان أو مَرّاكش أو طَنْجة. فالحليّ لم تكن تُستعمل فقَطْ لَلزّينة بل هي لنظام رَمْزيّ معقّد قد يرتبط بالقُوَى الغيبيّة وطُرق التقرّب منها واسترضائها أو اتّقاء شَرّها. لذَا نجد الحلي مُشْبعةً بالرّموز التي تحيلها إلى ما يشبه التّمائم الواقية من شُرور القوى الشرّيرة. هذه الرسوم وهذه النّقوش سوفَ تجد لها مكانًا داخل لوحات الفنّانين الحداثيّين الذين سوفَ يؤكّدون على أهميتها التّشكيلية دونَ اعتبار لحمولتها الغيبية.

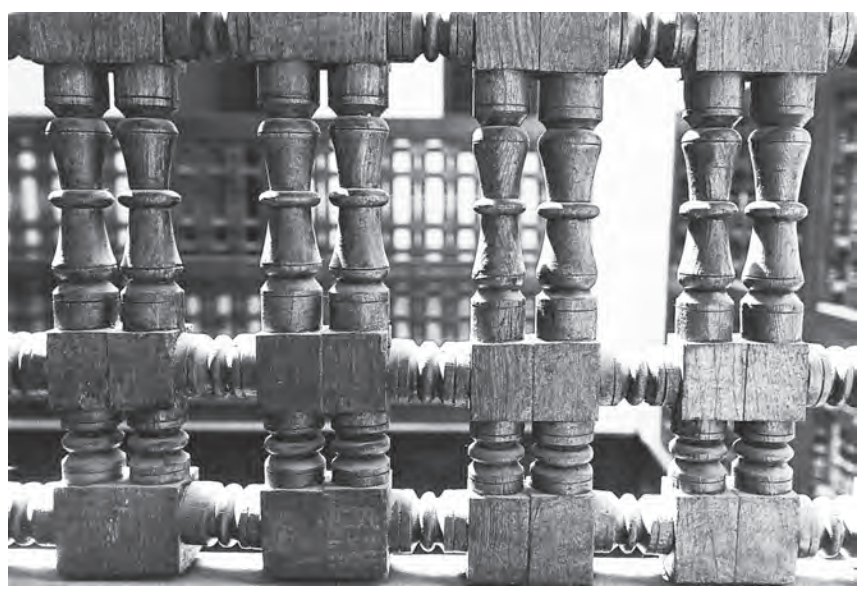


حلية مغربية من الفضة

صندوق عروسة
من تطوان المغرب

4 – الأدوات والأواني الخشبية والمعدنية

لا يمكن اعتبار الأواني أدوات للاستعمال اليومي فقط. فلقد وضع فيها الحرفيّون التقليديون كلّ أمانيهم وأحلامهم وهم يقدمونها للمُقْتنين الذين يَستعملونَها إمّا للوضوء أو الأَكل أو الصّدقات. كل هذه الاستعمالات تجعلها محطّ اهتمام الصّانع الذي يتعامل معها بقدسيّة وكأنّه سوفَ يَهَبُها لقوّة لا مرئيّة. لذا لا يُخادع الصانع وهو يضع الرسومات والألوان ويَحْفر النّقوش على سطح هذه الأواني. وكتلك الرّسوم التي نجدها على الحلي أو كل الحوامل التقليدية، فإنّ فضاء الأواني مَثَّلَ للصانع التّقليدي فرصةً لإظهار مَواهبه ومَهاراته الفنية. فإناء الوُضوء لا يُشبه في شيء إناءَ الأكل، وقناديلُ الإنارة لا تُشبه لا من حيث الشكل ولا من حيث الرّسوم أكوابَ الماء أو غيرها. هذا التشعّب وهذه الرمزية المعقدة جعلت السجلّ التشكيلي التقليدي غنيًّا وهذا ما وَفّر للرسامين المغاربة رصيدا مهما من الأشكال ساعدَتْهم على بناء منظومة تشكيليّة خاصة ببلدهم[1].



خشب
من معمار فاس

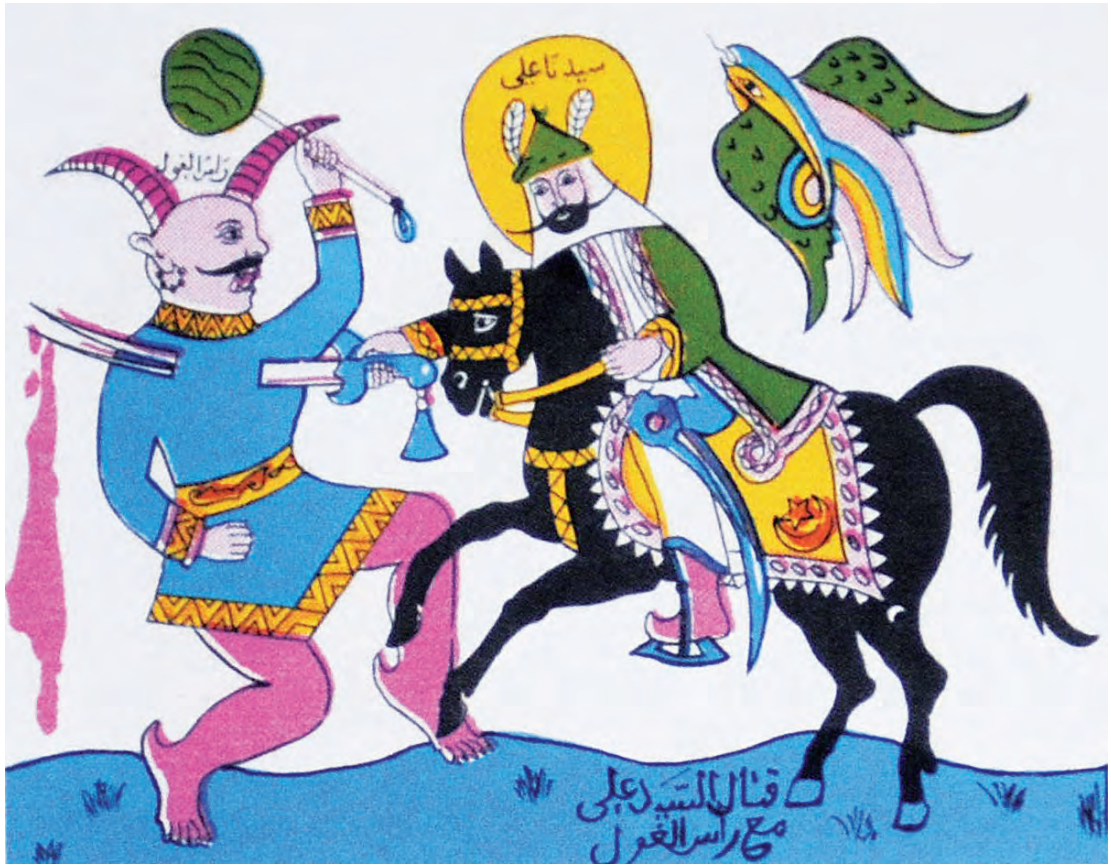
إن الصناع التقليدين المغاربة الذين ورثوا التراث الأندلسي وأضافوه إلى رصيدهم الأصليّ الممتزج بمهارات محلية وأخرى إفريقية أو وافدة من الشرق العربي، جعلهم ينحتون شخصيّة مميّزة للفضاء اللّوني المغربي. فليس هناك ما يضاهي الأزرق والأخضر والأصفر في الفخار الفاسي. وقد نجد الألوان نفسها لكن بنكهة خاصة في فخار آسفي أو سَلاَ أو دمنات في أعالي الجبال. إنّ هذا الرّصيد العريق من الألوان أعطَى للفنان المغربي رصيدًا غنيًّا جعله يدخل عالم الفن دون عقد من النّاحية التقنية.

(1) [هذا التنوّع والمغايرة في الأشكال والأحجام أساسه فكرة الوظيفية التي يَنْظر بها الصانع إلى وظيفة ما يصنع].

زليج مغربي

5 – الرّسومات الشعبية

رغم أن الصور بصفة عامة وعند جميع الشّعوب بقيَتْ حبيسةَ القُصور أو المعابد، فإنّ هناك بعضَ الرّسوم الشعبية التي انتشرت في المغرب مع قدوم الاستعمار وخصوصا مع وصول المطابع العصرية، وشعبيَّة المطبوع بصفة عامة. هذه الرسوم تتطرّق لمواضيع مُتعدّدة تُذَكّر برسومات الأزمنة الفنّية المسيحية في القرون الوسطى. وهي في غالب الأحْيان مُرْتبطة بالحكايات والأساطير التي يَرويها «الحكواتيّون» في السّاحات العموميّة الشهيرة في الحواضر المغربية الكبرى، كساحة جامع الفناء بمراكش. ففيها نجد صورًا للنبّي سُليمان وجيشه المكوَّن من الجنّ، كما نجد عنترةَ بن شدّاد العبسيّ وهو يُقاتل ببسالَة، أو السيّد عليّ مع ولديه الحسن والحسين، أو حكاية الخلق الأولي وصُوَر آدم وحواء... ولقد استَلْهم عددٌ من الفنانين المغاربة هذه الرّسومات وأعادوا تَرْكيبها بشَكل مُعاصر، أو أدْمجوها داخل أعمال فنية حديثة. كما أن عددًا مهمًّا من الفنّانين الكبار يتحَدّثون عن أهميّة هذه الرّسومات في تكوين اهْتمامهم بالفنّ التّصويريّ.



السيد علي
بن أبي طالب
يحارب رأس الغول

الولي الصالح
سيدي رحال
في السجن مع الأسود

6 - الزّرابي

زربية من شيشاوة، المغرب

صناعة الزرابي أو كما تُسمى في الشرق العربي «السجاد»، تعتبر من أهمّ الصناعات التقليدية بالمملكة المغربية. وتتميز كل منطقة من مناطق المغرب بطريقَتها في إنتاج الزّرابي، فبحسب القبائل والجهات والانتماء الجَغْرافي تتغيَّر الألوان والأشكال والرّسومات، فللمدن طرائقها، وللمناطق الرّيفية طرقٌ تختلف عن بعضها البعض بغضّ النظر عن البُعْد الجغرافي أو الاختلاف اللّغوي.

وتتميز هذه الزرابي بالإتقان في تثبيت «العُقْدَة» وفي رسم الرموز التي غالبًا ما تغطي مساحات كبيرة منها. وهذه الرموز مستوحاة من الوَشْم والنّقوش القديمة، ويمكن أن نجدها في الرسومات التي تَضعها النّساء على أيديهن وأرجلهن بالحناء أو الكحل. وقد اعتبر المؤرّخون والأنتروبولوجيّون أنّ هذه الرّموز مستوحاةٌ من كتابة «التيفيناغ» أي الكتابة الأمازيغيّة القديمة التي مازالَتْ تُستعمل من طرف النّساء الطوارقيّات لكتابة أشعار الحبّ على الصّخر في فَيافي الصّحراء الكبرى. وهي كتابةٌ وُجِدَتْ في العصور القديمة على مساحات جغرافيّة كبيرة تمتدّ من جُزر الكناري بالمحيط الأطْلسي إلى مَدينة سيوة بمصْر ومناطق واسعة من السّودان الحالي. ولقد عاد الأمازيغُ إلى الكتابة «بالتيفيناغ» خصوصًا عندما اعترف الدستور المغربي مؤخّرا بالأمازيغية كلُغة وطنيّة.

زربية من تازناخت،
المغرب

زربية آمازيغية
من المغرب

7 – الكتب المدرسية الحديثة

تميزت الكتب المغربية بخاصيّة قَلَّ نظيرُها في غيره من البلدان المغاربية. فسواء تعلق الأمر بكتب اللّغة العربية أو الفرنسية، فلقد تكفّل فنانون كان لهم شأن خاص على الساحة الفنية بالمملكة المغربية بإنْجاز الرّسومات التوضيحيّة في كتب القراءة بالصفّ الابتدائي. وهكذا نجد اسمَ الفنان المغربي «محمد شبعة» مرتبطًا بسلسة «اقرأ» التي تعلّمتْ عليها أَجْيالٌ مُتتالية من التلاميذ المغاربة. كما يبرز اسم الفنان الفرنسي جان كاستون مانتيل Jean Gaston Mantel في تصويره للرّسومات المتعلّقة بكتب القراءة الفرنسيّة الموجّهة لتلاميذ التّعليم الابتدائي بالمدارس المغربية. لقد لعبت هذه الرّسومات دورًا كبيرا كتوجيه المتعلمين إلى الممارسة الفنيّة وفي صَقْل مواهب خصوصًا أولئك الذين أصبحوا منهم فنّانين. وقد برز هذا من خلال عدد من الشهادات التي أدلى بها فنانون من الجيل الثاني، يذكر عبد الكبير ربيع في تصريح خاص للمؤلف(#). «لقد كنّا نُعيد رَسْمها، وما كان منها بالأبيض والأسود كنّا نتصور الألْوان ونُلوّنها، وهذا كان مؤثرًا في توجهنا إلى الرسم بعد ذلك».

أما سلسة الكُتب التي لعبت دورًا أساسيًّا في تكوين ذوق الطلاب من حيث التّصوير أو من حيث التّكوين الفكري، فهي سلسلة «اقرأ» لصاحبها أحمد بوكماخ. لقد تدرج فيها المؤلّف بمهارة بيداغوجية قلّ نظيرُها في ذلك الزمان، من حيث اختيار النّصوص أو من حيث جذب الصغار للإقبال على التعليم. وكان من حسنات هذا المؤلّف أن توجّه إلى رَسَّام لم يكن قد غادَر مدرسة الفنون الجميلة بتطوان وَقْتَها وطلب منه وَضْع الرّسوم الإيضاحية. و لم يكن يدري محمد شبعة آنذاك أنه بهذا العمل قد أَسْدى خدمة كبيرة للأجيال التي دخلت المدرسة العصرية مباشرةً بعد حُصول المغرب على الاستقلال سنة 1956م.

8 – الروايات الشعبية في الساحات العمومية

اهتمَّ عددٌ كبير من الفَنَّانين وخصوصًا الفطريّين بالحكايات الشّعبية واستعملوها كمصدر للإلْهام. كانت هذه الحكاياتُ تُحْكَى في السّاحات العموميّة من طَرف «حَكواتيين» مهرَة يستطيعون شدَّ أنفاس المستمعين لأيّام معدودة بحيث تَعُود الناس كلَّ يومٍ لمتابعة الحكاية دونَ مَلل حتَّى وقت متأخّر

(#) صرح لي الفنان عبد الكبير ربيع بذلك عندما كنت بصدد إعداد كتاب حول أعماله، وقد صدر سنة 2009 بالفرنسية وشاركني في كتابة بعض موادّه المفكّر المغربي الرّاحل عبد الكبير الخطيبي. نشر الكتاب فونيس كادر بالدار البيضاء.

من اللّيل. و لم تكن هذه الحكايات موجودةً في الساحات العمومية فقط، لكنها كانت تُلاحق الأطفال أيضا قبل النوم حيث كانت تحرص الجدَّاتُ والأمّهات على مُرافقة الأطفال حتى الغرق في النوم من خلال روايات مشوّقة. فبينما كان «حَكواتي» السّاحات العمومية يشدّ أنفاس الجمهور بروايات بُطولية ممزوجة بالحبّ والـمُغامرات، مأخوذة مباشرة من التّراث العربي المشترك (ألف ليلة وليلة وسيف ابن ذيً يزن مثلا) كانت الجَدَّاتُ تركِّزْنَ على روايات عجائبيّة محلّية يتداخل فيها عالم الجنّ بالعالم الإنساني والحيوانيّ بشكل مذهل. مازالت هذه الرّوايات تؤكّد حضورَها حتّى اليوم في أعمال فنانين مُعاصرين من أمثال فوزي لعتيريس، مختلطة بالرسومات الشعبية التي ذكرناها من قبل.

9 - النقش على الصخور

يحتوي المغرب على عدد كبير من المواقع الأثرية للرّسوم الصخرية. ففي جبال الأطلس وفي الصّحراء الممتدّة على آلاف الكيلومترات، توجدُ متاحف مفتوحة على السماء بها كلّ عصور النّقش الحجريّ. ولعَلَ أهمّ المواقع ذلك الذي يمتد على مسافة ما يَقْرب من مائة كيلومتر قرب مدينة السّمارة بالصّحراء المغربيّة. فبينما تكاد تقترب النّقوش الصخريّة في أعالي جبال الأَطْلس الكبير من الرّسومات التجريدية المتداولة في عصرنا الحالي، تشَكّلُ النّقوش الموجودةُ بالمواقع العديدة قرب السّمارة كتابًا حقيقيًّا للمؤرّخين حول الحياة فيَ تلك المناطق منذ عهود غابرة. و لم تبقَ هذه النقوش حبيسةَ الصّخور، بل هاجرَتْ إلى الأَعْمال الفنية وطرحَتْ نفسَها كـمُعينٍ لإلهام الفنّان المغربي الحديث والمعاصر.

نقش على الصخر : سلسلة جبال الأطلس

نقش على الصخر :
سلسلة جبال الأطلس

10 – الـمُنَمْنمات *Miniature*

عاش الـمَغْرب بعيدًا عن الشكل التعبيري الذي نما وتطوّر في الشرق العربي على يد معلّمين كبار من أمثال يَحْيى الواسطيّ العراقي، إن هناك من اعتبر أن المغرب العربي (تونس الجزائر المغرب) بقي بدون تقليد تصويري خصوصًا أن تاريخه عرفَ حُكمَ دول متشدّدة فيما يتعلّق بالتّصوير، ويعنون بذلك دولَة الموحّدين. لكن الـمَخْطوط الذي اكتُشف في النّصف الثاني من القرن العشرين بالمكتبة البابَويَّة بالفاتيكان برُوما والذي يعود أَصْله لمدينة فاس(#) المغربية يعيد النَّظر في هذه الحجَّة. ويتعلّق الأمر بـمَخْطوط «رياض وبَياض» وهو قصة شابة وشاب أحبَّا بعضهما وأصبحَا أسطورةً بالنسبة إلى العصر الذي عاشا فيه بمدينة بَغْداد العراقيّة. وإذا كانت القصّة تدور أطوارها في العراق فإنّ الرسم يبين أنَّ أجواءَ المدينة وشَكْل العمارة مَغْربيَّان، كما أن الكتابةَ فوق الرسوم هي كتابة مغربيّة بشَكْلٍ لا يَدَعُ مجالاً للشك.

(#) [النسخة أندلسيّة، ولا علاقة لها بالمغرب، وسحنات الأشخاص المسومين مغولية، وطيات الملابس تذكر بالرسم العراقي في عهد الواسطي].

إن الطّريقة التي أنجزت بها الـمُنَمْنمات تُظْهر تمكُّنًا عاليًا وهذا ما يَجْعلُنا نتساءَل هل كان الرّسام حالةً معزولة أم إنّه نتاج لوُجود مدرسة قائمة الذّات خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار كلّ التّراث الذي خلّفه المغاربة بالأندلس والجزيرة الإيبرية بشكل عام. إنّ على المؤرخين ومؤرّخي الفنّ على وجه الخصوص التوجّه بالسؤال إلى هذه الزّوايا المعتمة في تاريخنا الفنّي وإزاحة الأفكار المسبقة التي بَناها الاسْتشراق وتبنّاها – مع الأسف – المؤرّخون والمثقفون في منطقتنا دون إعادة النظر في مُنْطلقاتها المؤسّسة – غالبًا – إما على الاستعلاء أو الجهل. لكنّنا بفضل الفنّ يمكننا أن نُعيد النَّظر في الأفكار المؤسّسة لهذه النظريات.

من التوشية بالحناء على الطريقة المغربية

III – الانتقال من الحرف التقليدية إلى العامل، أو استقلال اللّوحة (الفن الفطري والثّقافة الشعبيّة)

يمكن اعتبار بداية تاريخ الـمُمارسة الفنّية بالـمَغْرب من اليوم الذي تمّ فيه إنجاز لوحة لمجرّد المتعة والتذوّق. ذلك أنّ كلّ ما شهدناه من رُسوم وصور وتزاويق في الفَصْل المخصّص لينابيع التّصوير بالمغرب، لم يكن إلاّ حرَفا تقليديّة هدفُها جعل الأشياء النفعيّة المستعملة مقبولةً للنّاظرين. و لم يكن الهدف منها هو التمتّع بها في ذاتها ولذاتها. لذا يَجب الوقوف على هذا الزّمن الذي أنتجت فيه هذه الأنواع من اللّوحات المخصّصة للتذوّق الفنّي وحده. ولن نحصلَ على هذا إلاّ إذا حاولنا تتبّع انتقال الرسم والتّصوير من الحِرَف اليدويّة التقليديّة إلى اللّوحة المستقلّة.

يعلّمنا تاريخُ الفنّ وخصوصًا في فلورنسا بعد استقلال الفنّ الروماني عن نَظيره البيزنطي، أو ما كان يُصطلح عليه بالفنّ الشّرقي أنّ العمل التّصويري تدرّج مع الزّمن لكي يستقلّ عن الجِدار وعن الكتاب. من المعلوم – وكما وضحنا ذلك– أنّ التّصوير بقيَ لمدّة طويلة حبيسَ الكتب والجُدران: الكَتب الدينيّة فيما يتعلّق بالحضارة الأوروبية المسيحيّة، وكتُب السِّيَر والمقامات فيما يتعلق بالثقافة العربية الإسلامية، أو ملتصقًا بجُدران المعابد والكنائس في مجموع العالم. إن اللوحات الجدارية التي لا زالت ماثلةً للعيان بعدد من الكنائس المنتشرة خُصوصا في العالم الكاثوليكي كانت هي الطّريقة الـمُثْلى التي قَدّم بها الرسّامون أعمالَهم في الحقب التي سبقت عصرَ النّهضة الأوروبية؛ وكذلك كانت الكُتب بالنّسبة إلى رسّامي الـمُنَمْنمات. كانَ الرسّام خاضعا للنصّ أو لطلب المؤسّسة التي تُملي عليه حتّى موضوعَ لوحته. لكن أعمال الرسّامين سوف تتحوّل شيئا فشيئًا بتحوّل وضعيّة الرسّام نفسه. إذ سوف يصبح للرسّام وخصوصًا في فلورنسا مع آل ميديسيس الرّاعين للفنّ والفكر بصفة عامّة في ذلك الزمن (نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر الميلاديين).

سوف نلاحظ أنّ الرسّام سوف يبدأ أولاً بتوقيع عمله وبالتعامل مع الطّلب بشخصيّة متميّزة كما كان الشّأن بالنسبة إلى أقطاب النهضة الإيطالية ومؤسّسي الكلاسيكيّة الأوروبية في الرّسم (ليوناردو دافنشي، ومكايل أنجيللو، ورافائيل). سوف يؤسّسون مُحْتَرَفات لهم في ما يشبه المعامل وسوف يشغلّون معهم متعلمين يقومون بالأعمال الكبيرة، وكان عملهم يتوقّف على التّصوير والتّوقيع. أصبحت إذن جلّ الأعمال تُنجز في الـمُحْتَرفات ثم تُنقل إلى الكنائس أو القُصور. أصبحت تُرْسم على حوامل خاصّة الخشَب والقُماش أو غير ذلك، ثم تُنْقل إلى مكان إقامتها سواءٌ داخل المدينة نفسها أو في مدينة

أخرى من نَفْس البلد، أو خارج البلَد تماما كما كان ملوك وأباطرة أوروبّا يطلبون من رسّامين مشاهير إرسال أعمال لهم لتثبيتها في القُصور أو القُدوم والإقامة لإنجاز نفس الأعمال داخل هذه القصور.

استقلّ الرسّام إذن عن المؤسّسة الكنسيّة أو السياسيّة ممثّلة في القصر، وأصبح يشتغلُ خارجَهما في محترَفه المستقلّ – كما أسلَفْت– واستقلّت اللّوحة عن الجدار بحيث أصبح بإمكانها أن تعلّق في أيّ مكان وأن تنتقل في الأرض الواسعة. إن استقلالَ اللّوحة بذاتها جعل منها شيئا مُعْتَبرًا في حدّ ذاته ولذاته. أصبحت للتأمّل المحض بغضّ النظر عن المكان الذي سوف تعلّق فيه. سوف تستقلّ اللّوحة طبعًا وسوف يستقل الرّسم ليُصبح تعبيرًا أكثر منه تصويرًا وسوف تأخذ المشكلة أبعادا مهمّة سوف تُفضي إلى ما سيُسمّيه الغربُ الأوروبي بالفنّ والإبداع. سوف نتوقف عند هذا في الفصل الرابع الخاص ب: «دخول الحداثة أو تأسيس الفن المغربي».

انطلاقا من هذه المعطيات نَتساءل: متى استقلّت الرّسومات في أرض المغرب وأصبحت لوحةً في ذاتها ولذاتها؟ كيف تمّ هذا وما هي آليّات الاشتغال الفنّي التي اتُّبعت لكي يتمّ هذا الانتقال؟ للجواب على هذه الأسئلة وغيرها لا بدّ من العودة للتاريخ ومُساءَلته. ما هي أوّل لوحة مستقلّة احتفظت بها ذاكرةُ التّصوير بالمغرب؟ إذا كان الرسّامون المستشرقون ينتمون للمغرب بحُكمِ مواضيعهم وما تأثّروا به من ناحية البيئة الطبيعيّة والبشريّة والعمرانيّة، فإنّ هناك فصيلاً من الرسّامين المغاربة سوف يظهر ويبدأ ممارسةَ الرّسم بفضل مُشاهداته المتكرّرة لهؤلاء المستشرقين أو بمساعدة مباشرة منهم. هؤلاء الرسّامون لم يكونوا حاصلين على تعليم أو ثَقافة فنيّين، كما أنّهم لم يَلِجوا المدرسةَ قطّ؛ أي إنهم لم يكونوا في غالبيتهم قادرين على القراءة والكتابة.

قد يُطرح السّؤال عن السّبب الذي جعل هذه الفئة غير المتعلّمة هي التي تهتمّ بالفنّ في البداية بالمغرب. هذا فعلاً سؤالٌ وجيه ولا يمكننا المرور عليه مرورَ الكرام. فإنَّ الظاهرة تتكرّر في بُلدان عدّة ولكنّها لم تسترع انتباهَ النقّاد ولا انتباه مؤرّخي الفنّ ولا انتباهَ علماء الاجتماع. من المعلوم أنّه من الصّعب الجواب على هذا السّؤال في غياب الـمُعْطيات التي كان من المفروض أن تجمع في إبّانها. لكنّ المهتـمّين بهذا المجال لم يكونوا في غالب الأَحْيان إلاّ من الفرنسيين أو الإسبان الذين هم من الفئة التي كانت تَسْتعمر البلد، ولذا كان اهتمامُهم منصبًّا أكثرَ على ما كانوا يَعْتقدون أنّه مهمةٌ تمدينيَة، أي إنّهم جاؤوا لتمدين هؤلاء المتبربرين (المتوحشين). لم يكن يهمّ غالبيّةَ الذين استقرّوا بهذا البلد والذين كانوا يمارسون الرّسم بشكل اسْتشراقيّ متأخّر إلاّ اكتشاف الروح المتوحّشة لدَى سكان المغرب والعثور على تلك الصور التي حملها معه أوجين دولاكروا إما رَسْمًا أو كتابةً.

يجب التنبُّه هنا إلى أن الرّسم كان ممجوجًا من المغاربة، شأنهم في ذلك شأن غالبيّة العرب والمسلمين، إمّا بداعي التّحريم في بعض الأحيان، وإمّا بداعي ألاّ جدوى من هذه الممارسة، وإمّا بداعي الانتماء إلى بِنْية تقليديّة فيودالية (إقطاعية) تعتبر أنّ العملَ اليدويّ هو من نصيب العبيد وطبقات من المجتمع أَدْنَى من السّادة الذين يُشَغّلون أياديَهم وعضلاتهم في مُلاعبة الخيل والسّيف والجواري. لذا سوف نَرى أنّ أوائلَ من اهتمّوا بهذا الميدان كانوا من طبقات شعبيّة فقيرة جدّا اضطرّت في غالب الأحيان للعمل في بُيوت الأجانب الأوروبيّين، أو من بين أبناء الـمُتعاونين أو القريبين من النّظام الاستعماريِ آنذاك. نذكر هنا بالخُصوص مريم أمّزيان التي كان والدها يشتغل ضابطًا في الجيش الإسباني، بل وأَسْهَمَ في هجمة فرانكو التاريخيّة على الجمهوريين الإسبان، حسن الكبلاوي الذي كان والدُه عميلاً واضحًا للاستعمار الفرنسي، بل وأَسْهَمَ في خلع محمد الخامس عن العرش واقتراح بنْعَرْفة مكانَه، وأخيرًا فريد بلكاهية الذي كان والدُه موظّفا في الإدارة الفرنسية وبعدها اشتغل بالتّجارة، لكنّ بيته كان مفتوحًا في وجه الفنّانين الأوروبيين الذين كانوا يتردّدون على مدينة مراكش.

في هذا الإطار ظهرت البدايات الأولى لهذه اللّوحات من داخل محترفات هؤلاء الرسّامين. وهنا تختلف الرّوايات ويُصبح من الصّعب التأكّد من صحّتها إذ هي غالبا ما تكون من رواية المعنيّين أنفسهم. فالرسّام المغربيّ الذي تجرّأ على رسم لوحة ووضع توقيعَه عليها هو محمد بنعلاّل من مدينة مراكش. وهُناك يمكن أن نعتمد على حكاية الرسّام الفرنسي الذي يَعتبر أنّه هو الذي دَفَعه إلى الرّسم. ويتعلّق الأمر بالرسّام الفرنسي جاك أزيما Jacques Azema الذي كان محمد بنعلاّل يشتغل عندَه كخادم.

1 – محمد بنعلال

« كان بنعلاّل رجلا شهمًا جاء من جنوب المغرب يحمل كلّ قِيم المجتمع الصّحراوي، وكنت أحسّ في عينَيْه رغبةً في التعبير عن أحاسيسه من خِلال الفنّ، خصوصًا عندما كان يُشاهدني أرسم أعمالي. أحسستُ أن هذه الروح المتمرّدة تبحث عن الانعتاق، ولكن التقاليد الإسلامية التي تحرّم الرّسم كانت تمنَعُه من ذلك. اشتريت له ألوانا وأوراقًا ودعوتُه إلى أن يَرْسم ويعبّر عن أحاسيسه كما يريد، وأن لا يعبأ بالتّقاليد. لم يقُمْ بهذا في حَضْرتي لكن كم كانت دهشتي كبيرةً عندما عُدت في يوم من الأيّام ووجدت روائع خالية من التّصنع وبعيدةً كل البعد عن التعليم... »[1].

(1) كاتالوغ معرض كرونوبل 1985، تسعة عشرة فنانا مغربيا. الكاتالوغ الذي أنجز بمناسبة تنظيم تظاهرة "شهر فنّي مغربي بمدينة كرونوبل" التّظاهرة كانت من تنظيم متحف الفنّ الحديث بكرونوبل، والذي كان على رأسه آنذاك الناقد بيير كوديير.

2 - مولاي أحمد الدريسي

ومثل ذلك ما يحكيه بيرنارد سانت آنيان Bernard Saint-Aignan عن مولاي أحمد الدريسي في رسالة لا يسعني إلاّ أن أنقلَها هنا. أنظر كتابي: «حول الفن التشكيلي المغربي. مولاي أحمد الدريسي»، و في الحكاية التي يرويها هذا المهتم بالرسم المغربي قبيل استقلال المملكة المغربيّة ونهاية عهد الحماية الفرنسية سنة 1956م، تختلط الأَوْهام بالحقيقة، والغرابة بالواقع، ولا ندري مَن المتحدّث، أهو مولايَ أحمد الدّريسي نفسه، أم إنّ الحكاية من إملاء شخص ما. نقول هذا لأنّ ما يقول برنارد سانت آنيان أنّه رسالة توصّل بها من الفنان تتوافقُ في كلّ تفاصيلها مع ما كان الأوروبّيون آنذاك يَنْتظرونَه من الفنّانين الفطريين. هل اسْتطاع الفنّان وهو الأمّي الذي لا يُتْقن القراءة والكتابة أن يَعيَ ما يسعى إليه هذا النّوع من الكتاب وسُطّر له ما يريد، أم أنّ هناك أيادي تدخّلت لترتيب الأَفْكار حتّى تتوافق مع ما تتطلّبه سوقُ ذلك النّوع من الفنّ آنذاك.

بعد أن يتحدّث الفنّان من خلال رسالته، في فرنسية رديئة لكنّها لا تخلو من فطنة في نظرنا، عن مولده من أسرة بدويّة تعيش على التّرحال طلبًا للكلإ والماء، وبعد أن يؤكّد أنّ أمَّه وضعته وهي على ظهر حمار، وبعد أن يعدّد كلّ وسائل العيش من أكل وشرب ومَلْبس، يتوقّف الفنان عند دُخوله الكتّاب لتعلّم القرآن. سوف يثور ضدّ التعليم لأنّ المعلمَ كان يَحْرمه من الرّسم، ولأنّ الأطفال المتعلّمين بنفس الكتّاب أصبَحوا يقلّدونه ويريدون جميعهم الرّسم والابتعاد عن تعلّم القرآن. ولا تفوتُه الفرصة ليشرح هذا الارتباط بالرّسم. كان يرسم الحيوانات، والسبَبُ في نظره هو أنّ والده عندما أودَعَه الكتّاب وتركه في عُهدة معلّم الصبيان جعَله يفقد أحدَ أهمّ أصدقائه وهو حمارٌ صغير كان يركبه وهو يُرافق والديه وراء قطعان الماشية. هذه الحادثة مثّلت بالنسبة إلى الفنان وبالنسبة للكاتب الفرنسي وبعده آخرون عربًا وعجمًا أهمَّ محرّك لعاطفة الفنان في طفولته وارتباطه بالحيوانات ورَسْمها، ومن ثمة ولوج عالم الفن.

3 - الشعبيبة كلال

ومَثَل آخر تورده نيكول دي بونتشارا عن الفنانة الشعيبية (انظر كاتالوغ كرونوبل). التي تحكي أنّ مَن اكتشفَها هو الفرنسي الذي كانت تشتغل عنْده وهو الذي شجّعها على الرّسم، وبذلك اشترت علبَ الأقلام الملوّنة وعلب الصّباغة والقماش والورق وسارَعَتْ إلى الرّسم مدفوعةً في ذلك بالغريزة وبفَضل حُلم غريب ورُؤْيا منامية عاشتها هي الأخرى كما عاشَها زملاؤها من قبلها. يشار إلى أن

الشعيبية طلال ما هي إلاّ أمّ الفنّان المغربي الحسن طلال وأنها ظهرت في المدّة التي كانت ظهرت في أوروبا تيارات فنّية تشجّع على نبذ الفنّ الأوروبي والعودة إلى الحياة البدائية.

وُلدت الشعيبية طلال ببلْدة شتوكة القريبة من مدينة آزمور على شاطئ المحيط الأطلسي جنوب مدينة الدار البيضاء. لم تلج المدرسة قطّ، واضطرّتْها ظروفها الشخصية وضرورة القيام بتربية ابنها الحسن طلال إلى أن تشتغل خادمةً في بيت أحد الأجانب الأوروبّيين. بعد أن تعاطت الرّسم، وِفْق روايتها[2]، جاءها أحد نقاد الفن الفرنسيّين المعروفين آنذاك بمواقفهم الإيجابية من العالم الثالث والسّاخطين على الحضارة الأوروبية، وهو بيير كوديبير النّاقد الفنّي ومدير متحف مدينة باريس للفنّ الحديث. هذا التبنّي من طرف واحد من أهمّ الشّخصيات الفنّية في العالم آنذاك جعل أعمال الشّعيبية تعرف انتشارًا واسعًا خارج المغرب. إن تبنّي هذا التيار من طرف نُقّاد وتجّار الفنّ لا يَمْنعنا من السّؤال حول الدّوافع التي جعلَتْهم يهتـمّون بهذا النّوع من التّعبير الفنّي وذلك من خلال ما أوردناه من أمثلة.

هذه الحكايات تُظهر لنا كيف أن الفنّ الاستشراقي سواء بإنتاجاته أو بتشجيعه أو بتعليمه أسهم في نشأة الفنّ التشكيلي المغربي الحديث. أوّلاً كيف تخلّص الفنّانون الذين نحن بصدد الحديث عنهم من مشكلة التّحريم الديني والاجتماعي وتوجهوا للعمل على اللّوحات التشكيليّة معلنين بذلك عن ميلاد اللوحة المغربية المستقلّة عن التزيين الحرَفيّ اليدوي. كما أنّهم وبشكل يكاد يكون مطلقا تَعاملوا مع هذه الموهبة كهِبَة من السّماء. رأى جلّهم في المنام أن شخصًا ما وقورا صالحا جاءه وأهداه علبة أقلام ملوّنة، وهكذا تقرّر مصيره دون رغبة منه. وكأنّ هناك قوةً غيبية تتملكه ولا يمكنه صدّها.

إذا حاولنا الاقتراب من إشكالية الأعمال التي تسير في نفس خطّ أعمال المستشرقين من حيث المحتويات، سوف نجد أنها غرائبية Merveilleux إثنوغرافية ethnographiques ترصد كل المظاهر المتوحّشة وفق العين الأوروبية، أي تلك المواضيع التي طالما تغنّى بها المستشرقون على خُطى أوجين دولاكروا. وكأنّ هؤلاء الأجانب كانوا يجدون في أعمال خَدَمهم المغاربة تلك الرغبة البدائية الدفينة التي لا يمكنهم التعبير عنها نظرا لارتباطهم بحضارة الحداثة الأوروبية.

لكن هناك خاصّية أخرى وهي التي تهمّنا والتي لازمَت هذا النّوع من التعبير الشّعبي في الفنّ

(2) حكت الشعيبية قصةَ ارتباطها بالفنّ في أكثر من موضع، وكانت في كل مرّة تُحدث تغييرات على روايتها، لكن الثابت أنها تلقت الفنّ كهبة من قُوًى غيبيّة تبدّت لها في المنام وطالبتها بإلحاح أن تدخل عالم الرّسم. وأنا أعتمد على تصريحاتها في الفيلم الذي أنجزته عنها وعن أعمالها بالاشتراك مع المخرج المغربي عبد القادر لقطع، لحساب التّلفزة المغربية سنة 1984م .

التّشكيلي الـمَغْربي أي المسمَّى فطريًّا وهي ظاهرةُ انتماء جُلّ ممتهنيه إلى طبقة المشتغلين بالحِرَف اليدويّة أو الحكواتي أو «الشّعوذةَ» أو النّسيج والتّطريز، وحوّلوا مواهبَكم من الحِرف التقليديّةَ إلى الرّسم الفطْري على حوامل معاصرة، أي أنّ جلّهم إن لم يكونوا كلّهم آتون من هوامش المجتمع. يذكّرنا هذا بما أشرنا إليه في أكثر من مناسبة وذلك عند حديثنا عن نساء وُلاتَة بموريتانيا. ولاتة مدينة في الجنوب الشّرقي لموريتانيا على حُدود نهر السّنغال حيث توجد هناك رُسومات تزيّن البيوت بألوان ورُموز مُسْتقاة على الأرجح من الكتابات الأمازيغية الطوارقية. وكانت النّساء (الإماء) هنّ اللّواتي تقُمْن بهذا التّزيين، وتعود هذه الممارسة إلى زمن غير محدّد تاريخيًّا. لكنْ في الآونة الأخيرة أي في نهايات القرن العشرين وأمام ضَغْط زحف الرّمال على المدينة وتهديدها بالانْدثار عمَدت نساءُ (الإماء) المدينة إلى نقل تلك الرّسوم والرّموز على الورق والاحتفاظ بها في أماكن آمنة. وهكذا انتقلت الرّموز من حوامل ثابتة إلى أخرى متحرّكة ومتنقّلة وأصبحت تُعتبر في حد ذاتها ولذاتها وكأنّها أعمال فنية بالمفهوم الحديث للفن.

هذا الانتقال هو الذي سوفَ يطال الرّسوم والرموز المغربية على يد هذه المجموعة من الخَدَم التي كانت تشتغل في بيوتات المستشرقين أو غيرهم من الأجانب الأوروبيين الـمُقيمين بالمغرب على مدّة الحماية وبعدها بقليل. سوف يتمّ الانتقال على ثلاث مستويات:

– المستوى الأوّل: وهو الذي ذكرنا، أي أنّ الصّانع التقليدي يتحوّل إلى فنّان، ونتحدث هنا عن بنعلاّل أو الشّعيبية، وقد نذكر ما حدث لاحقا بالنسبة إلى ميلود الأبيض أو الورديغي أو فاطمة حسن أو غيرهم ممّن تحولوا من الحِرَف التقليدية إلى العمل على الحوامل الحديثة، وذلك بتشجيع من الفرنسيين أو الإسبان حسب المنطَق. وهذا التّحول هو التحول العادي المنطقيّ الذي عرفَتْه أوروبا عندما بدأ شيمابيو Cimabue في فلورنسا في القرن الثالث عشر يتحول من صانع تقليدي إلى رَسّام.

– المستوى الثاني: وهو التعليم أو الاحتكاك بفنانين كانوا يمارسون الفنّ الحديث بشَكْل متقدّم بعيدًا عن الاستشراق الغربي المتأخّر والذي كان يبحث عن الغرائبيّة. وهذه الفئة كما ذكرتُ في البداية مثّلها أبناءُ الأعيان أو أبناء الـمُتعاونين مع الاستعمار، كمريم أمّزيان أو حسن الكبلاوي.

– المستوى الثالث: الارتباط بالأَجْنبي، ولكنّ هذه المرة بالأجنبي الـمُناهض للاحْتلال، والذي يريد أن يساعدَ أهل البلد للخروج من التخلّف ولالتحاق بركب الحداثة. لا غرابة إذن إذا وجدنا في هذه الفئة فريد بلكاهية الذي تعرّف في صغره على نيكولا دو ستايل، أو الغرباوي الذّي درَس الفنّ على يد أجانب وَجّهوه نحو الفنّ الحديث بمعناه المتعارف عليه اليوم. لقد كان والد بلكاهية يستقبل

في بيته عددًا من أقطاب الرسم الفرنسي الحديث في ذلك الزمان؛ من بينهم نيكولا دو ستايل[3] وغيرهم ممّن هم من مستواه، وكان للطّفل علاقة مع ما يحدث في عالم الفنّ المتقدّم آنذاك، لذا سوف نجدُه من أوائل المؤسّسين للفنّ الحديث في مغرب ما قبل الاستقلال بقليل، ومن دُعاة العودة لفنّ مغربي أصيل مباشرةً بعد الاستقلال، كما سنقف على ذلك في فصل لاحق.

خاتمة

تمّ الانتقال إذن بضرورة تاريخية وليس بإيعاز من المستشرقين. ورأينا في مقدّمة هذا الكتاب كيف حاول بعض الفنانين المستشرقين دَفْع شباب مغربيّ إلى احتراف الرّسم ولا ندري لأيّ غرض، أهو لـمُساعدتهم على مَعْرفة ما يجري داخل أوساط الحريم كما كانوا يسمونه، أو بدافع إنساني يحاولون من خلاله دفع الشباب إلى دخول عالم الحداثة؟ لا ندري. كلّ ما نستخلصه من تحليلنا للوقائع والأعمال أنّ المجتمع المغربي لم يكن مهيّأً بعد لتبنّي هذا النوع من التعبير. فإذا لاحظنا تباعدًا زمنيا كبيرا بين ظُهور محمد بنعلي الرباطي وظهور عبد السلام الفاسي بن العربي فإنّنا سوف نرى أنّ ظهور الفن الفطْري هكذا فجأة وفي عدد كبير من الحواضر المغربية المهمّة قد تزامن مع اهتمام الشباب المغاربة بولوج مدارس التعليم الفني. إذ لا يفصل ظهور الأعمال الأولى لمحمد بنعلال عن رسم أوّل عمل تجْريدي للجيلالي الغرباوي إلاّ ثلاث سنوات، ولا يفصل عمل الغرباوي عن عمل بلكاهية إلاّ سنتان أو ثلاث. تم الانتقال إذن من العمل الحِرَفيّ إلى اللّوحة، وتَمّ الانتقال من الرّسم الفطريّ إلى التّصوير التعبيري بسرعة قياسيّة. إنّ هذا التداخل وهذه السّلاسة هي التي جعلتنا نعتبر هذا الفنّ الفطري على الرّغم ممّا يُقال عنه وعن ارتباطاته بالأجانب، إنّه وَليدُ التّربة المغربية ونتيجةُ ضرورةٍ حتمية تاريخية في سيرورة التّاريخ الفكري والفنّي بالمملكة المغربية.

(3) نيكولا دو ستايل، فنّان فرنسي من أصل روسي، تردّد على المغرب مُدّةً طويلة نظرا لارتباطه بالفنّانة جانين غيللو Janine Guillou التي أصبحت عشيقته وملهمتَه. ونظرًا لأنّ هذه الفنانة ارتبطت بالمغرب العميق حيث كانت تتنقل في الأرياف وتلتقي بالناس على مختلف طبقاتهم، فقد كان نيكولا دو ستايل يتردد على المغرب، بل بلغ به الأمر في سنوات 1953 وما بعدها إلى الاستقرار بمراكش.

التأسيس

I – دخول الحداثة (1950 - 1970)

لا يمكن أن نتحدث عن الفنّ في المغرب بمعناه الحديث قبل بداية الخمسينيّات. ذلك أنّ كلّ ما تحدّثنا عنه – وكما قلنا ذلك في حينه – لم يكن إلا انتقالاً نحو حوامل جديدة ووظائف لم يعهدها الفَضاء البصريّ المغربي. فاللّوحة لذاتها وفي ذاتها لم تكن موجودة، وإنما سوف تُصبح بما هي كذلك، انطلاقًا من اليوم الذي سوف ينتقل فنّ الرسم من التصوير الـمَحْض إلى التّعبير عن المكنون النّفسي والعاطفي والفكري للفَرْد، دون توسّل إلى قُوى خارجة عن ذاته وعندما يكون واعيًا بذلك. ويكون واعيًا بذلك عندما يأخذ القرار بتَوْقيعه وقول «أنا» عوضَ الاختباء وراء المقولة الشهيرة التي تطمسُ الفردَ، ألا وهي «أعوذُ بالله من قَوْل أنا». لقد رأينا مع البوادر الأولى للفن المغربي على يد أسماء حفرت مجدَها فيما يسمى بالفن الفطْري أو السّاذج أنّ كل أولئك الذين ينتمون لهذا التيّار كانوا يصرّحون أن الممارسةَ الفنية فُرِضَتْ عليهم من خارج أنفسهم وذواتهم، إمّا من خلال رؤيا مناميّة أو بواسطة أحد الأولياء الصّالحينَ أو غير ذلك. وهذا ما يجعل هذه الممارسة مرتبطةً بالفضاء الأسطوريّ أو الديني كما عرفناه عند اليونان وعند العرب، أو حتى عند الدّين المسيحي؛ على أنّ اليهوديَّة تمنع التّصوير بشكل قطعيّ وبنصّ التوراة الواضح في هذا الباب.

سوف يرتبط الدّخول للحداثة مع الوعي بالذات الجماعية، وسوف ينسحب على الذّات الفردية. لقد سبق لمغاربة أن وَلَجوا مدارس الرسم وتتلْمذوا لمعلمين في فنّ التصوير، لكن ذلك لم يساعدْهم على الخروج من الخُضوع لتقنية التصوير، وبقوا يردّدون ما تعلّموه دونَ وعْي بذواتهم والبحثَ عن تعبير أصيل يصدر عن هذه الذّوات عوضَ استهلاك النّموذج الأصليّ الموروثَ عن الـمُعلّم الأول.

لا يمكننا إذن أن نتقدم في الحَديث هنا دون الرّجوع إلى تعريف ما نقصده بالحداثة عمومًا وبالحداثة الفنّية على وجه الخصوص.

1 – مفهوم الحداثة في الفن

تتميز الحداثة باستقلال الإنسان عن القوى الغيبيّة والقوى السياسيّة التي تتحكم فيه. وهذه الفكرة بدأت في التبلور انطلاقا من فكر التنوير، وخصوصا على يد جان جاك روسو J.J. Rousseau الذي نظر لفكرة أن الإنسان يولد صفحة بيضاء دون إرث مسبق، ولا تكون له علاقة تورّث بالثقافة ولا بالسياسة إلا ما تعلّمه بالتربية. ذلك أن الثّروة والجاه والحكم تورّث في أوروبا قديمًا وفق مبدإ الدّم والقرابة العائلية. وكانت أوروبا خاضعة لحكم الملوك الذين كانوا يعتقدون أن سلطتهم هبة من السماء، كما كانت الكنيسة تؤكد ذلك وترسخه انطلاقا من تعاليمها التي وُضعت أصلا للمصلحة الخاصة لكل من المؤسسة الدينية والمؤسسة السياسية.

من هنا بدأت إعادة النظر في المؤسّستين بالتوازي، مؤسّسة السلطة السياسية التي تُوَرَّث وفْقَ مبدإ الدم، ومؤسسة الدين التي تَدْعم هذه السلطة، وتورَّث بالتسلسل الهرمي داخل المؤسسة الكَنسية. فوجب التحرر إذن من كلتيهما واعتبار الفَرْد قيمةً أساسية في ذاتها، غير خاضعة لا للعائلة أو القبيلة أو السلطة السياسية العليا التي تمثل الكنيسة حضورًا رمزيًّا لها. ومن هنا بدأنا نلاحظ انعتاق الفرد كذاتية وكوعي يمتلك مصيره ويحدّده ويَحكم نفسَه بنفسه من خلال إنابة ممثلين عنه في مؤسسة البرلمان. فهو الذي يختارُهم، وهو الذي يعاقبهم بعدم انتخابهم إن هم لم يؤدّوا واجبَهم على الوجه المَطْلوب. هنا حدث ما يمكن تسميته بفَصْل المؤسسات بعضها عن البعض. المؤسّسة الدينية وتتكفّل بها الكنيسة، والمؤسّسة السياسيّة ويتكفل بها البرلمان، والمؤسّسة العلمية وتتكفل بها الأكاديمية. هذه الحالة الجديدة التي أصبح يعيشُها الفرْدُ على مستوى السّياسة والمجتمع لم تتبلور في الفنّ إلا بعد زمن. بحيث إذا كنا نعتبر أنّ هذا النموذج السياسي ظهر مع الثورة الفرنسية فإن هذه الأخيرة تميزت بقمع الفرد على مستوى الإبداع. فأحد أعضائها اللاّمعين الفنان الشّهير جان لويس دافيد (Jean-Louis David) نادَى بالكلاسيكية المحدثة و لم يَسْمح بأية حرّية للفنانين. فلم يكن من حقّ الفنّان وفق النموذج الدافيدي أن يعبّر عن أحاسيسه أو عواطفه؛ وعلى كلّ حال لم يكن هذا الأَمْر قد حدَث من قبل. كان التَّميز الفَرْدي يحدث على مُستوَى التّصرف والاعْتداد بالنَّفس أكثر منه على مُستوى الإبْداع. كان الفنان يتميز بتمكّنه التّقني وبقُرْبه أكثر من غيره من أساتذة النَّهْضَة الإيطاليّة. فكان لا بُدَّ أن ننتظر بُزوغ هذا الفرد المتفرد من صُلْب المدرسة الكلاسيكية المُحْدثَة وليس من غيرها، بل ومن أحد المقرّبين من دافيد، فكان ذلك مع ظهور الرّومانسية.

سوف تبدأ الرومانسيّة محتشمة من داخل مدرسة جاك لويس دافيد نفسه لكي تنتقل إلى أوروبا

بكاملها، حيث إن أحد أقطابها كان كلاسيكيا يكاد يكون متشددا ويتعلّق الأمر بتيودور جيريكو (1791– 1824م). فلَوْحته الشّهيرة «طَوْف ميدوزا»[1] أدخلَتْه تاريخ الفنّ العالمي، وفي الوقت نفسه وضعَتْه على رأس تيّار الرّومانسيّة النّاشئ. ويتعلق موضوع اللّوحة بحادثة عَطب السّفينة عندما كانت متوجّهة من فرنسا إلى السينيغال سنة 1816م وعلى متنها عددٌ كبير من الركّاب والجنود والعلماء، وكذلك الحاكم الفرنسيّ المعيَّن حديثا من السلطات الفرنسية مقيـمًا عامًّا بداكار. ويتمثل الحدَثُ في مُغادرة الحاكم للسّفينة بعد عَطبها ومعه كلّ الركاب المرموقين والأَعْيان وتَرْك الجنود عرضةً للجوع وأهوال البحر قُرب جزيرة تبْعد عن الشواطئ الموريتانية نحو مائة وستين كيلومترا. وعندما وصل الخبر إلى باريس، نزلَ كالصّاعقة، حيث أكل الجنودُ – تحت وطأة الجوع– بعضَهم البعض حسب روايات صُحف ذلك العهد. كان الحدثُ رهيبًا ولذا أَثَّرَ في الفنّان فأَبدع رائعتَه.

ما يهم في هذا الباب هو أنّ هذا الشابّ المنتمي لمدرسة دافيد الكلاسيكيّة الداعية إلى الارتباط بالمواضيع القديمة الإغريقية والرومانية، سوف يتأَثّرُ لحدث آنيّ رغم أنه سوف يَرْسمه على المستوى التّقني بطريقة كلاسيكيّة. هنا فُتح البابُ أمام نقاش عميقٍ حول مدَى التزام الفنّان بصدقيّة مشاعره وانْخراطه في عَصْره ليس بالأفكار فقط، وإنّما كذلك بـمُحْتوى العَمل. وهذا لا يعني أنّ الرَّسم لم يكن قد تطرّق لأصداء الأثر اليومي من قبل، لكن الطّريقة الجديدة تختلف عمّا كان عليه الأمر سابقا. لقد عرف التّصوير هذا النوع من الرّسوم المسمّاة بـمَشاهد من الحياة اليوميّة (scènes de genre)، لكنّها لم تكن تَرْقَى في نظر الرسّامين ومؤرّخي الفنّ والمتلقّين إلى مُستوَى المواضيع النَّبيلة التي كان يُقصد بها المواضيع الدينيّة والمثيولوجية والتّاريخية. فلم يكن يُنْجزها في الواقع إلاّ التلامذة الذين لم يترقُّوا بعد إلى دَرجه المعلّمين الكبار. لذا نَجد أن جاك لويس دافيد Jack Louis-David، بالرغم من التصاقه بالهُموم العامّة للناس على المستوى السّياسي، كان يَنْخس هذه المواضيع ويُحاربها بقوّة.

فلم يكن غريبا إذن أن تُحْدث لوحةٌ مثل لوحة تيودور جيريكو إحراجًا كبيرا في الوسط الفنّي وحيرةً أكبر في الوَسط السّياسي الباريسي، إذ كانت كلاسيكيّةً على المستوى التّقني ولكنّها لم تكن كذلك على مُسْتوى الموضوع.

لكن وحتّى على المستوى التّقني فبما أنّ الفنانَ لم يتعامل مع موضوعه بتلك البُرودة المطلوبة في

(1) في هذا الصدد أنظر بحثنا بعنوان: باريس من النهضة إلى الحداثة، أو الفنّ بما هو فكر، مجلة عالم الفكر نشر الثقافة والإعلام، الكويت 2008.

الأعمال الكلاسيكيّة، فإن بعضًا من الفَوْضى قد شابَ تركيب اللّوحة وأثّر في استعمال الأَلْوان التي حاول الفنانُ – عن غير رغبة منه – أن يعبّر بها عن هول الكارثة. كان من المفْروض إذن، حتى ولو افترَضْنا أنّه وضع تصميمًا مسبقا لعَمله، أن يشتغل بسُرْعة في مرحلة وَضْع الأَلْوان حتّى لا تضيع منه لحظات الانفعال الضّرورية لمثل هذا التّعبير. لم يكن تيودور جيريكو يعرف إبّان إنجاز هذا العمل المهمّ أنه كان يؤسّس لأَعْتَد مدرسة في تاريخ الفنّ وأنّه كان يضعُ، ولأوّل مَرّة في التاريخ، العملَ الفني على طريق الفكْر؛ لقد أنجَزَ العمل ما بين نوفمبر 1818 وأغسطس 1819م حين كان عُمره لا يتجاوز سبعة وعشرينَ عامًا.

انتبه الفنانون المأسورون داخل نظام الكلاسيكية المحدثة، إلى أن العلاقة مع الحياة هي التي كانت تنقصهم، إذ كان يطلب منهم أن يضحّوا بعواطفهم مقابلَ إنجاز عمل يُراد له أن يكون جيّدا على المستوى التّقني والموضوعاتي. وأصبح التساؤل مُلحًّا حول التّقنية وأهميّتها في غياب شخصيّة الفنّان الفنّية وذاتيّته في العمل الفني. وتطورت الأسئلة والأسئلة المضادّة لتصل إلى أقصى الحدود والمغالاة في بعض الأحيان، سوف يُفاجئُ الموتُ تيودور جيريكو وهو في ريعان الشباب ويترك المشعل للفنّان العبقري أستاذِ الرومانسية والاَسْتشراق الفنّي، أوجين دولاكروا (1798 – 1863م).

لقد طور أوجين دولاكـــــروا الرومانسيـــة حسب الشّاعر والناقد الفنّي الكبير شارل بودلير (Charles Beaudelair) الذي دافع باستماتة عن هذا التيّار وهو الذي يعد أحد دعائمه الأدبية، ليس في فرنسا وحدها وإنما في العالم أجمع. من هنا تبدأ الحداثة في الفن.

2 – الحداثة في الفن التشكيلي العربي

لا يمكننا مقاربة الفن بالمغرب بمعزل عن نظيره في العالم العربي. فالحداثة السياسيّة التي تَبَلْورت كمطلب لم تُطرحْ فقط على مستوى الأفكار وإنّما حاول البعض بلورتها إلى أفعال، سواءً أكان ذلك في الأدب أو السينما أو السّياسة أو الفنّ. وكان لابدّ – نظرا لارتباط المَغْرب بالعالم العربي – أن يكون الفنّان المغربي منخرطًا في هذا الإشْكال على أساس أنّه هم قوميّ ولا يخصّ القطر منفصلا عن غيره من الأقطار العربية.

عندما انتقل الفنّ التشكيلي إذن، في العالم العربي، من التصوير إلى التحوير والتّعبير، تطلَّب منه ذلك الرّجوع إلى بواطن الإنسان، ومن ثَمّة مساءلة مصيره ومآله الدّنيوي. فكانت أعمالُ جَبْران خليل جبران رغم رومانسيّتها التي تكاد تتشابه مع الطّرح الكَنَسي لمشكلة الإنسان بدايةً لتحوير

السّؤال الفنّي ووضعه على طريق الغَوْص في أعماق المشكلة الإنْسانية. مشكلة الإنْسان المحلّي خصوصًا والكوني عموما هي التي شغلَت لمدّة غير قصيرة ريشةَ الفنان العربي خلال القرن العشرين. ولقد طرحها الفنّ العربي من منطلقات فنية وفلسفيّة مختلفة، سواء على مستوى التّناول التّقني أو الموضوعاتي. وهكذا فقد بدأ الفنان بالانخراط في التعبير الفنّي وكأنّه ينخرط في علم من العلوم الحقّة غير عابئ بالحمولة الرمزية والأيديولوجية لهذه الـمُمارسة. هنا وجد نفسه يبتعدُ عن المواضيع الأساسية لفنّ شمال البحر الأبيض المتوسّط الدينيّة ويعوّضُها بما تشاهده عيناه من حياته الدّنيوية. لكن هذه الطّريقة لم تكن تختلف كثيرًا عن طرائق المستشرقين التي أشرنا إليها. وهذا الاتجاهُ هو ما سوف يُطلق عليه لاحقا بطريقة لامزة: اسم التصوير الفلكلوري. كان يقصد بهذا أن الرّسام لم يقم إلاّ برصد المظاهر الخارجية والسّطحية للمجتمعات العربيّة. عندها تساءل الفنّانون هل هناك من وسيلة أخرى للغَوْص في أعماق النّفسية العربية وتقديمها للعَرب قبل غيرهم؟ لقد كان الفنّ العربي وهو يعيد إنتاج الفن الاستشراقي وكأنّه يبدع بوكالة للمتلقي الأوروبي. كان يبدع، ودائـمًا حسب وجهة النّظر الرّافضة لهذا الاتجاه، وهو غير عابئ بالمتلقّي العربي. وكان أصحابُ هذا الرأي يعتمدون في مواقفهم على المواضيع والتقنيات المستعملة من هؤلاء الفنانين. هنا طُرح السؤالُ الجوهري: لمن نرسم؟

لم تكن مشكلة التلقّي وحدَها وراء هذا السؤال الذي أخذ من الفن العربي زمنا طويلا من الجدل والجدل المضاد. كانت هناك أيضا مشكلة استعارة طريقة التعبير هاته من قوم تجنّوا على مجمل العالم العربي واحتلّوه ونهبوا خيراته وساعدوا على الظّلم والطغيان فيه. كيف يمكن للفنان إذن أن يعبّر عمّا هو أنبل في الروح العربية بوسائل وطرائق مُسْتلهمة من العدوّ؟ والمقصود بالعدوّ هنا الغرب جملةً دون تمييز. وهنا وضعت اللوحة أساسا كحامل تعبيري جوهري جاءت به الثقافة الأوروبية إلى أرض العرب موضع تساؤل؟ ما علاقتنا نحن العرب بهذه الوسيلة التعبيرية؟ أليست لَدينا وسائلُنا في التعبير عن وجداننا؟

يجب أن لا ننسى أن الفن التشكيلي الذي نشأ وتطور بدول العالم العربي قد نشأ في أحضان الإقطاع المتحَوّل إلى ما يُشبه البورجوازية. كان غير بعيد عن الأوساط المرتبطة بالغرب في بعض البلدان وبدعم من بعض الأوساط الأوربية في بعض البلدان الأخرى. أضف إلى ذلك ظهورُ أشكال تعبيرية خاصة في ربوع العالم العربي – وإن بطرق متفاوتة – ونعني بذلك ما أُطلق عليه الفن الفطْري أو الفنّ العفوي أو السّاذج. هذا الاتجاه ومعه الفنّ المسمى فلكلوريا سوف يَكونان هدف الحملة النَّقدية التي شهدَتْها مدّة بدايات الاستقلال والتي نحدّدها في نهاية الخمسينات وبداية الستينات.

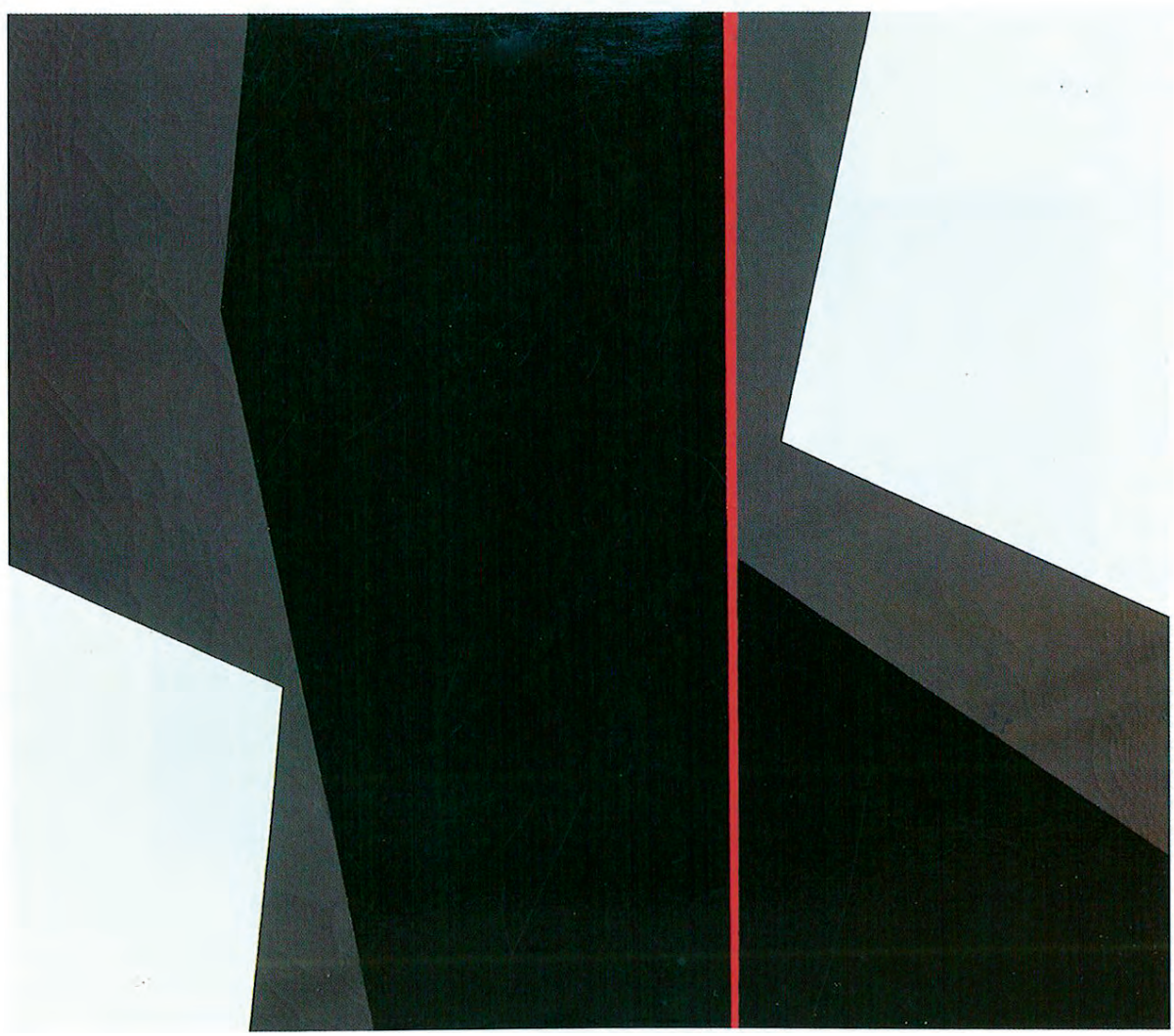
أدرج هذا الموضوع في خانة ما اصطلح عليه بإعادة تصفية الاستعمار الثقافي، والتي شملت مُحاولات تصفية التداخل اللغوي بل وازدواجيته. كما أكَّدت على ما سُمي آنذاك بتَحْرير العين العربية من الجَمالية الغَرْبية، وهو ما سوف نتوقّف عنده مطوّلاً من خلال بحثنا هذا.

كان حظ المغرب العربي من هذين النّمطين كبيرًا. إذا كانت بقيَّة العالم العربي لم تلتفت كثيرا إلى ما سُمّي بالفنّ الفطْري أو السّاذج، وقَصَرت انتقاداتها على الفن الاستشراقي أو الفلكلوري فإن فنّاني بلدان المغربَ العربي قد وَجدوا أنفسهم في مواجهة الاثنين معا. عند جلاء الاسْتعمار لم يجد الفنّانون كزملائهم الكتاب والمثقّفين عمومًا أيّ إرث فنّي حديث إلاّ ذلك الذي خَلّفه الاستعمار أو بعض الذين عاشوا في كَنفه كما رأينا. كان أهمّ ما أنتج هو فن فطري أو فنّ تابعٌ للمدارس الاستشراقية المحلّية.

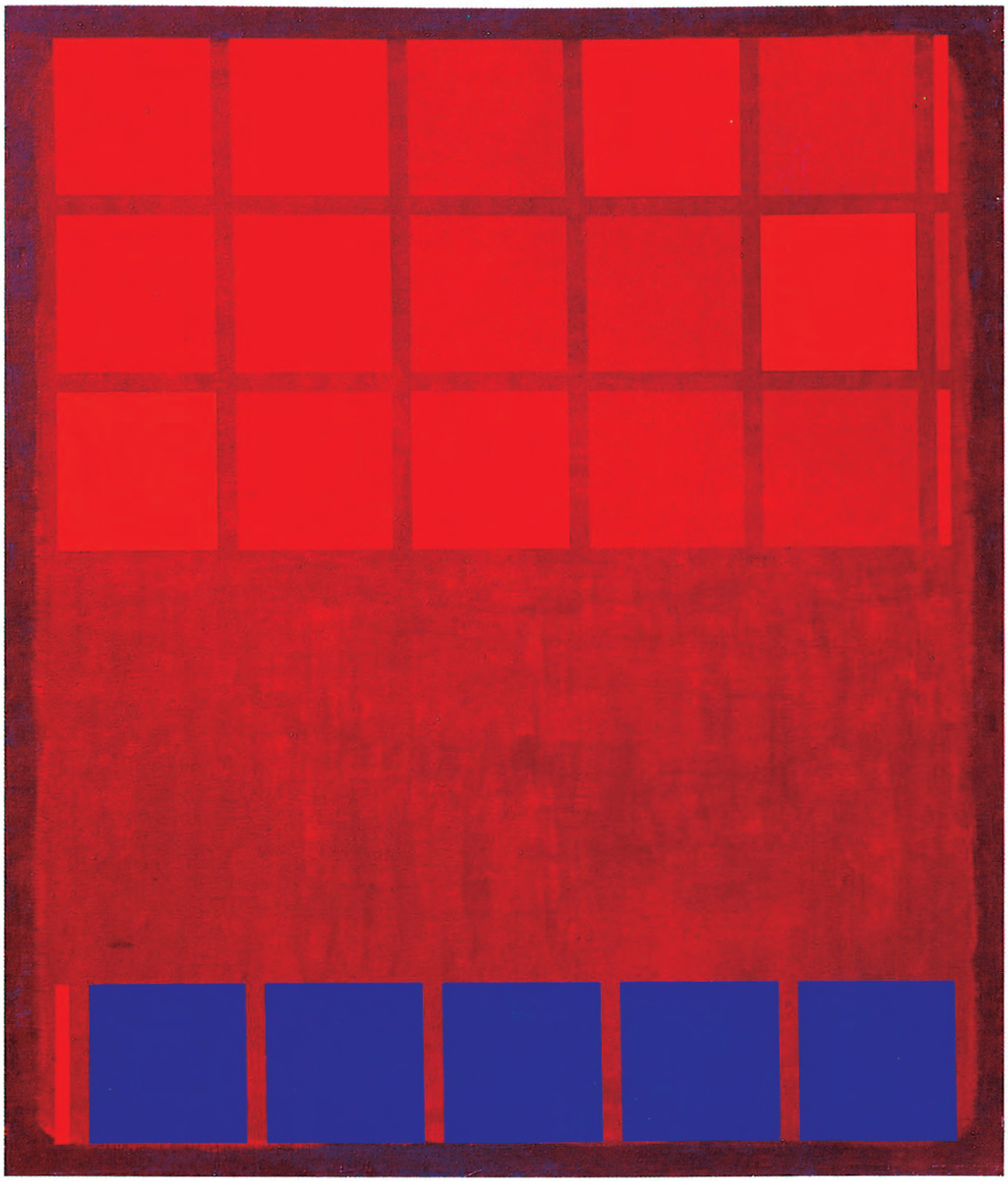
رُفض الفن الفطري لأنه، حسب هؤلاء، كان يقصد به الإبقاء على العرب في حالة فِطْرة بَدائية، رغم أن أحدَ مكتشفي أهمّ فنّانة فطريّة، بهية محي الدين الجزائريّة التي توقِّع باسم باية، هو أندري بريتون (André Breton) قائد السّريالية ومحرر أوّل بيان لهذه الأخيرة؛ وهو أيضا صاحبُ البيان الشهير الذي طلب من مثقفي فرنسا في نهاية العشرينات التّضامنَ مع حَرْب الرّيف بالمغرب الأقصى وزعيمها عبد الكريم الخطَّابي. لم تشفع له مواقفُه النَّبيلة تجاهَ قضية من أهمّ القضايا العربية في العصر الحديث بعد القضية الفلسطينية. كانت مجموعات الفنانين العائدين للتوّ من المدارس الغَرْبية والمتشبّعين بالأفكار الجديدة وخصوصا الماركسية في شتى اتجاهاتها، تَتَّهم الاستعمارَ ومثقفي البلدان المستعمَرة دون وعي منهم في بعض الأحيان، بمحاولة الإبقاء على العرب بعيدين عن التيّارات الحداثيّة في الفن والفكر وجميع مَجالات الحياة. لذا وَجّهوا الفن نحو تقليد أكثر التيارات الفنية الغربية رجعيَّةً ألا وهو الاسْتشراق الإثْنوغرافي، أو دَفْعهم إلى رفض التّعليم والعودة إلى بَدائيتهم الإنسانية. ومن سوء حظّ هذه المجموعات من الفنّانين الذين احتَرفوا الاستشراقَ والفنَّ الفطريّ أنهم كانوا شبه محميّين من طرف المؤسّسات والبعثات الثّقافية الأجنبية.

طرح الحداثيّون للسّوق فنًّا تجريديًّا صادرا عن آخر ما عرفَتْه قاعاتُ العرض في باريس و روما ولندن وحتّى نيويورك في بعض الأحيان. كان هُناك جيل من الفنّانين العرب قد التقى في مَدارس غربية وتوطَّدت بينهم علاقاتٌ مهنيّة وصَداقات وتقارُب فنّي في كثير من الأَحْيان. ومن غَريب الصُّدف أن تكون روما، – وهي عاصمةُ البَلد الوحيد الذي لم يتورَّطْ إلاّ قليلا في استعمار البلدان العربيّة – ، هو المكان الذي سوف تَلْتَقي فيه نخبةٌ من الروّاد ممّن حملوا على عاتقهم مهمة التّجديد

في الفن العربي الحَديث والمعاصر. الهادي التّركي ونجَا المهداوي من تونس، محمد المليحي ومحمد شبعة من المغرب، الطاهر الأمين المغربي من ليبيا، فاتح المدرّس من سوريا، ومهنّا الدرة من الأردنّ وغيرهم... كان هؤلاء الفنانون يرون أنه لا يمكن للعالم العربي أن يبقى متخلفا عن الركب الحضاري والفنّي بدَعْوى أنّه لم يصل بعد إلى ما وَصل إليه الغرب من التقدم التقني والاقتصادي والصناعي.



محمد المليحي زيت على قماش 1965



محمد المليحي IBM 1962

تُرجم كلّ هذا على مستوى الإبداع في لَوْحات تجريديّة أو تكعيبية، وسريالية أو دادائية، وفي بعض الحالات في أعمال لا علاقة لها بهذه التيارات مجتمعة؛ بل هي على شكل أسئلة حول مآل الفنّ ومآل التّعبير الفنّي وجدواه. هذه كانت إشكاليّات الفنّ الكوني في ذلك الوَقْت وكان من حقّ هؤلاء الفنّانين أن ينـخرطوا في عصرهم – أي العَصر الذي يعيشون فيه – وأن لا ينتسبوا لعصر وَلَّى وانتهى. كانت الفلسفات الوُجودية والماديّة والعدَميّة في صراع شديد أحيانا وفي تكامل واتّفاق تام أحيانا أخرى؛ كانت حرُب الجزائر لا زالت جراَحُها لم تندمل بعد، والعنف السّياسي النّاتج عن الصّراع حول اقتسام السّلطة بين كلّ من ساهم في تحرير الأوطان العربية على أشده. في هذه الأجواء كان هؤلاء الفنّانون يقدّمون أعمالاً لا تختلف في شيء عن الأعمال الغربية. كانت كلّ هذه الأعمال موجّهة لجمهور عربيّ يُفترض فيه أنّه يَرْفضُ – مثل الفنّانين مبدعي الأعمال– ، الفنَّ الفطريّ والفنّ الفلكلوري المتآكل. لم يكن الفنّان يَعي أن الاتهام الذي يوجهه للفن الاستشراقي علَى أساس أنّه دخيل، يمكن أن يَنْطبق عليه هو.

كان الفنان في أوج الزّهو بنفسه عندما واجهته أسئلة مُجْتَمعه الذي من أجله يبدع وإليه يوجه أعماله. أسئلةٌ من قبيل مدَى مطابقة ما يُنتج فنيًّا مع وَضْع اجتماعيَ فنّي وثقافي يكاد يكون قروسطيا. هذا السؤال الجوْهريّ جعل الفنان العربي يطرح للنقاش إشكالية الهويَّة الفنية والبَصرية وإشكالية التلقّي. ما هذا الذي أُبْدعُه؟ من أين أَستمدُّ ينابيعَ تصويري؟ لمن أوجِّهُ إبداعي؟

وضع الفن العربي إذن كمعظم حقول التفكير على طريق السّؤال الوجودي: مَن نحنُ وما علاقَتُنا بالآخر؟ لكن إذا كان من السَّهل تحديد الآخر بوَضْعه خارج الذَّات وتحليله بشيء من الموضوعيّة، فإنّ الأَنَا يستَعْصي على الفَهْم، واستعصاؤُه على الفهم يأتي من كونه غير خاضع للموضوعيّة، ومن هُنا إمكانيّة تعدّد الـمُقاربات. أدّى هذا إلى فتح باب التأويل والاجتهاد: من أنا؟ من هو العربي؟ قد تعني هذه الفكرة العودةَ إلى أُصول العربيّ الذي انطلقَ من الجزيرة حاملاً معه القرآن إلى بقية الدّنيا، كما يُمكن أن تعني كُلَّ من تشبّع بالثّقافة واللّغة العربيّتين بغضّ النّظر عن أصوله العرقيّة. وبما أنَّ الأمرَ يتعلَّق بأَنَا بصريّة فإنّ الفضاءَ يتّسعُ والإشكاليَّة تتَعقد.

اعتمد الفنّانون طريقَ مساءلة الذّاكرة الجماعيّة حتّى يتسنّى لهم الالتقاءَ مع المتلقّي العربي والنّفاد إلى بَصيرته وسَريرته. هكذا إذن حاولوا التوجه إلى تلك المناطق التي تسكن اللاّوعي والوجدان. حاوَلوا، فيما يشبه الواقعية، تصوير حياة الناس اليومية بمآسيها وأحْلامها الممكنة التّحقق وتلك الـمُجْهَضَة أو المسروقَة؛ كما حاولوا في أماكن أخرى استِنْهاض الهِمم والمشاركة في توعية الجماهير. هنا تحدّدت

ملامحُ الفنّ العربي الذي أخذَ حيّزًا مهمًّا من الساحة الثقافية لمدة قد تكون قاربت النصف قرن.

عندما كانت هذه الأسئلة تُطرح بإلحاح على الفنّان العربي، كانت التحوّلات المجتمعية والحضارية تَتَسارع. دخلت القضية الفلسطينية على الخط ودخل معها خطر الطّمس «الهويّاتي» الذي يتهدّد أمةً وحضارةً بكاملها. تَطلّبت هذه القضايا مجتمعةً مواقفَ وطنيّة وقوميّة موحّدة، ولم يكن ذلك بالأمر الهيّن خصوصا فيما يتعلق بالشقّ السياسي. هل كان بإمكان الفنّ أن ينجحَ حيث أخفق السّياسي؟ هنا أيضا تعدّدت المواقف، فمن داعٍ إلى الفنّ الواقعي التّحريضي، إلى متشيّع للعودة إلى هويّة بصريّة تشكيليّة تختلف جذريا عن المضامينَ والطّروحاتَ الغربية.

وإذا كان بعض الفنّانين قد انخرط في الفن الواقعي الـمُدافع عن قضيّة بعينها سياسية كانت أم اجتماعية، فإنّ معظَم الفنّانين العرب طرحوا فلسفةً فنّية ترقَى إلى مجال الفكر. هنا تفرّقت الآراء حول الهويّة البصرية، ما الذي يمكن أن نسمّيه هوية بصرية عربية؟ هل هي الخُيول العربيّة الأصيلة داخل بيئة عربية تقليدية كما يرسُمها فائق حسن، أم هي الأَعْمال الأيديولوجية الواقعيّة التحريضيّة كما يرسمها جَواد سليم؟ إذا كانت الهويّة البَصرية العربيّة هي الطبيعة وما تقدّمه من جمال فاتن، وهي حياة النّاس كما هي دون إدخال البُعد الإيديولوجي أو الفلسفي، فما هو الفرق إذن مع الفنّ الفلكلوري الاستشراقي؟ ومن جهة أخرى إذا كان دور الفن، وحتى يكون قريبا من المجتمع، يَنْحصر في التّحريض وترجمة الخطابات السياسيّة، فما الفرق بَيْنه وبين خُطبة رئيس حزبٍ أو نقابة؟ وأين هو حظ الإبداع من ذلك؟ كانت هذه جملة من الانتقادات الموجّهة للتيار الواقعيّ من طرف المجموعات المتسائلة حول هُويّة بصرية عربيّة تُوسم بها اللّوحةُ والأعمال الفنية العربيّة. على أن هذه المجموعات التي كانت موجودةً في العالم العربي من محيطه إلى خليجه، لم تكن تنكر أخذ الواقع بعين الاعتبار، لكنّها كانت تدافع عن الحفاظ على قدر من الإبداع داخل العمل الفني. إذ يمكن للفنّان أن يُدخل بُعْدَ الإنسان في لوحته دون أن يكونَ عبدًا خنوعا للواقع المتحوّل. ينبغي القول إنّ الاتجاه الواقعي كان يلْقى دَعْما من بَعْض الأنظمة التي تَعتمده في الدّعاية لأيديولوجيات محددة.

لكن ما هي الهوية البصرية التي يتحدّث عنها الـمُناهضون للتيّارات الواقعيّة والأيديولوجية؟ عندما نتحدّث عن مُناهَضة الواقعية فإنّنا نُشير إلى جماعَة الفنانين التجريديين الذينَ تَعلَّم معظمهم في مَدارس عُلْيا خارجَ الوَطن العربيّ أو في مدارس قومية مثل دمشقَ وبَغْداد والقاهرة، لكنَّهم كانوا على ارْتباط روحي بما يروجُ خارج البلدان العربية. بل نتحدّث أيضًا عن فنّانين مارسوا الواقعيّة أو التشخيصيةً في شتّى أنواعها ثم انتقلوا إلى التّجريدية لكن بشكلٍ يَعْتبرون أنه مغاير لما كان يحدث آنذاك في

الغرب، ونقصد من بَيْن هؤلاء الفنانَ العراقي شاكر حسن آل سعيد الذي مارسَ الرّسم الفُلكلوري والأيديولوجي قبل أن يتحول إلى تجريديته المعروفة بالبُعْد الواحد؛ كما نَقْصد أيضا فنّانين آخرين ساروا في الاتجاه نفسه محافظين على جانب من الواقع مع شَحْن اللّوحة برموز وعلامات مستمدّة من البيئة البصرية العربيّة. هذه الهُويّة البصرية المنشودة كان يُعْتقد أنّها موجودة في كلّ ما أنتجَتْه يدُ الحرفي التّقليدي على امتداد الوَطن العربي، ولذا فهي موجودةٌ على الجدران وعلى الخَشب، وفي الفسيفساء، موجودة في المخطوطات على شكل حَرْف عربي بهي، في الـمُنَمْنمات، كما أنّها موجودة في كلّ شيء تدخلّت فيه العَبْقرية العربيّة لتُضفي عليه جمالاً معينا. كان الاهتمام ينصبُّ أكثرَ على الأشكال التجريديّة في هذا الموروث البصريّ حتّى يتوافق مع ميولات ومذاهب الفنانين المعنيين.

لكن وكما نَبَّهت إلى ذلك، فإنّ الأمر يصبح أكثر تعقيدا عندما يتعلق بتحديد ما هو عربيّ دون غيره. يخصّ الاجتهاد في الوقوف على الحرف أو على الشكل ليتطور إلى رَمْز جمالي غير حامل لملفوظ معين وإنّما لجمالية تتعالى على القول لتخاطب الوجدانَ والذوقَ. لكن الرّموز المنتشرة على رقعة العالم العربي ليست كلها عربية. رموزٌ تعيش مع الإنسان العربي يتبادلها مع الآخرين دون أن يفهم معناها لكنّها مكوّن أساسي من هويّته البصرية. هذه الرموز ورثها من حضارات سابقة على الإسلام، فينيقية، رومانية، بابلية، كنعانية، أمازيغية، إفريقية... إلى غير ذلك من الحضارات التي تبنّتها الثقافة العربية وأصبحت مكونا أساسيّا من مكوناتها. هنا طُرِحَ سؤالُ الهويّة بإلحاح خارج إطار العمل الفني. وتفرّعت عن هذا السّجال تيارات تتعصّب للخطِ العربي أو للرموز الفرعونية أو الأمازيغية أو النبطيّة أو غيرها أكثر مما تتعصب للهدف المنشود من وراء الاهتمام بالرّمز. وقد نتج عن هذا كلّه بروز مدرسة الحروفية والعودة إلى مُمارسة الخط العربي بشكل حديث. ورغم السنين التي مَرّت على هذا السّجال مازالت الندوات والملتقيات تطرح هده الإشكالية كلَّ مرّة للنقاش والتحليل.

يجب التأكيد على أن هذه الفورة حتى وإن كانت منطلقاتها قضايا وطنية محلية فإن أصولها الفكرية والنظرية كانت مقتسمة مع عدد من فناني الشعوب الحديثة الاستقلال. كان فنانو شعوب آسيا وإفريقيا وحتّى شعوب أمريكا اللاتينية يتوقون للتخلّص من سيطرة النموذج الأوروبي المهيمن. بل إنّها تطوّرت إلى ما يشبه نظرية كاملة لها مُناصروها حتى في العالم الغربي الأوروبي منه والأمريكي الشمالي. فعلى الميدان السّياسي والثّقافي كان يُدْعى أصحابُ هذا التيار بالعالم ثالثين. كان هناك من يُغالي ويذهب إلى حد القول بهويَّة ثقافية موحَّدة وموَحِّدة (بكسر الحاء) لشعوب العالم الثالث. هذه الحقبة من زمن الفنّ العربي المعاصر كانت سيفًا ذا حدَّيْن، فبقدر ما مَنَحت الفنّان العربي مكانةً مميزة

داخل حقل الفن العالمي، بقَدْر ما بسطت وعمَّمت التَّعامل مع الموروث البصريّ، الشّيء الذي أدَّى إلى ابتذاله في غالب الأحيان. وكانت العودة إلى الهويّة الصافية الطاهرة المزعومة تصبح في غالب الأحيان رفضًا مطلقا للآخر، ولكلّ ما يمكن أن نستفيده منه، خصوصا عندما تستعمل هذه الهويّة من طرف الأصوليّات المتزمّتة.

خاتمة

لكن الفنَّ لا يقبل التَّجييشَ والتّعبئة داخل إطار جَماعي. الفنُّ هو إبداع الفَرْد المتفرّد حتّى وإن كان هذا الفرد في إنصات دائم لما يَروج في مجتمعه ومحيطه. لذا لم تستطع الالتئام حول هويّة معيّنة موجودة سلفًا تتطلَّب من الفنّان إعادةَ بعثها من تحت الرّماد. وعلى الرغم من بَقاء عَدد كبير من الفنّانين العرب ملتصقين بهذه الإشكالية، فإنّ مجموعات أخرى، ومنها الشّباب على الخصوص، حاولت إعادةَ الاعتبار للهوية الذّاتية الفردية للفنّان، مُعتبرين أنّه الوحيد الذي باستطاعته أن يبني هويّة بصريةً جديدة، وأن الفنّان الحقَّ هو الذي بإمكانه أن يقف ضد التّراث لينتج تراثًا حديثا معاصرا. لذا توالت النّداءات من أجل أن يعود الفنان لأعْماقه لأنّها وَحْدها الكفيلة بمدّه بإبداع غير مسبوق، كفيل بأن يصبح مادّة للتحليل. وهذه العودةُ إلى الذّات هي ما يستشف من آراء وأعمال فنّانين معتكفين على بناء الهويّة التشكيلية العربية المستقبلية.

II – نَحْوَ البوادر الأولى للحَداثة الفنّية المغربيّة

لا بدّ من أن نجد للحداثة الفنية بأرض المغرب نقطةَ بداية، حتّى وإن كان مفهوم البداية في حدّ ذاته قد تُجووِزَ نظرا لارتباطه بـمَفْهوم البدء الدّيني والميتافيزيقي. وإذا كنّا قد وضعنا اللّمسات المهمّة للتحول في ميدان التصوير من الحرف اليدوية التقليدية، وكذا استقلال التصوير وانتقاله من النّافع البَحْت إلى التأمّل للصورة في حدَّ ذاتها ولذاتها، فإنه من الواجب الآن أن نعرف ما هي الظروف والملابسات الموضوعية الأخرى، وكذا الذاتية التي ساهمت في الانتقال إلى الحداثة الفنية بالمغرب. نَعرف أنه لا يمكن أن نفصل أيّ إنتاج عن الحلقات المؤسّسة له: منتج، أو مرسل موزّع، ومتلقٍّ. قد تتفرع هذه الأساسيّات إلى أساسيات فرعيّة أو مكملة، لكنها تبقَى مع ذلك ضرورّية لتحقّق أي إنتاج ماديّا كان أم روحيا. لا يمكن أن نتصوّر أنّ انتقال العمل التّصويري من الحرف اليدويّة إلى الاستقلالية قد تمّ فقط بسبب أو بفَضْل فاعل واحد هو الرسّام، أو الرسام الأجنبي الذي دفعه إلى ذلك. من الضّروري أن نتفحّص الظروفَ التي جعلت هذا الإنتاج التصويريّ يَجِدُ المؤسّسات التي تَتَلقّاه لتُوَزّعه، كما يجدُ المتَلقّين الذين يَسْتهلكونه.

لم يكن من الممكن أن يتطوَّر الفنُّ الفِطْري أو السّاذج لو لم يكن هناك جمهور من الأجانب الفرنسيّين والإسبان وغيرهم من الأوروبيين الذي يقتنونه. لقد كانت أوروبّا خصوصا في نهاية الحرب العالمية الثّانية قد أخذت في إعادة النظر في مقومات الحداثَة على المستوى الفكريّ والفنّي. فإذا كان هناك من اعتبر أنّ الحل يكمن في إعادة النظر الشاملة في الأُسس الفلسفيّة والعقدية التي بُنيت عليها الحداثة، فإنّ هناك من اعتبر أن الحلَّ موجودٌ في الثقافات الأخرى التي حجَبَها التقدّم الصناعي والحربي الأوروبي. ومن السّهل الحصول على فكر وإبداع بديلين، إذ يكفي التّوجّهُ إلى هذه الحضارات البدائيّة وإعطاؤها الفرصة للتّعبير بكل عفوية. من الداعين إلى هذه النظريّة كان هناك كلّ من سُموا حينَها بالعالم ثالثيين، وكذلك إحدى المدارس الفنّية التي سطعَ نجمُها في نهاية الأربعينات وسنوات الخمسينيات. يتعلق الأمر بتيار كوبرا (COBRA). وتتركب هذه الكلمة من الحروف الأولى من الـمُدن التي وُجِد فيها هذا التّيار وهي كوبنهاجن بروكسيل وأمستردام. تقول فكرةُ هذا التيّار: إن كلّ إنسان فنّان، وإنه يكفي أن تُمنح له الحرية ليعبّر كي يأتي بفنّ لم نعهده من قبل. لقد احتضن هذا التيار الفنانة الفطرية المغربية الشعيبية طلال. ولا غَرابة أن نجدَ أنَّ من كبار المدافعين عنها هو الراحل بيار كودِيار النّاقد الفرنسي ومحافظ المتاحف الشهير.

سمح إذن وجودُ متلقّين ووجودُ وسطاء وموزعين بأن يتطوّر هذا الفن في ظرف زمني عرف هذا التّذبذب الفكري والعقدي في أوروبا. وعلى الرّغم – كما قلنا– من أنّ هذا النوع من التّعبير قد عُرف عنه اعتمادُه على سوق مُكوَّنَة أساسًا من الأجانب، فإنّه يحسب له كونّه ساعَدَ على انتقال تاريخي أساسيّ في مَسار التّصوير ببلاد المغرب. ولئن كانت هذه ميزته التي تميَّزَ بها فإنَّه لم يَسْتطع الذَّهاب بعيدًا لولوج الحَداثة الفنية. ومرَدّ ذلك إلى كَوْن جميع مُمْتهني هذا النَّوع من التَّصوير كانوا أُميّينَ لم يلجوا المدرسةَ قطّ. على أنَّ الذين حاولوا الانخراط منهم في الميدان الثقافيّ والفكري استطاعوا أن يتحَوّلوا إلى فنّ عالم حديث بمعنى الكلمة. ولا نعرف في بلاد المغرب إلاّ مثالا واحدا سوف نتعرّض لأعماله في الأبواب اللاحقة، ويتعلق الأمر بميلود لَبْيَض.

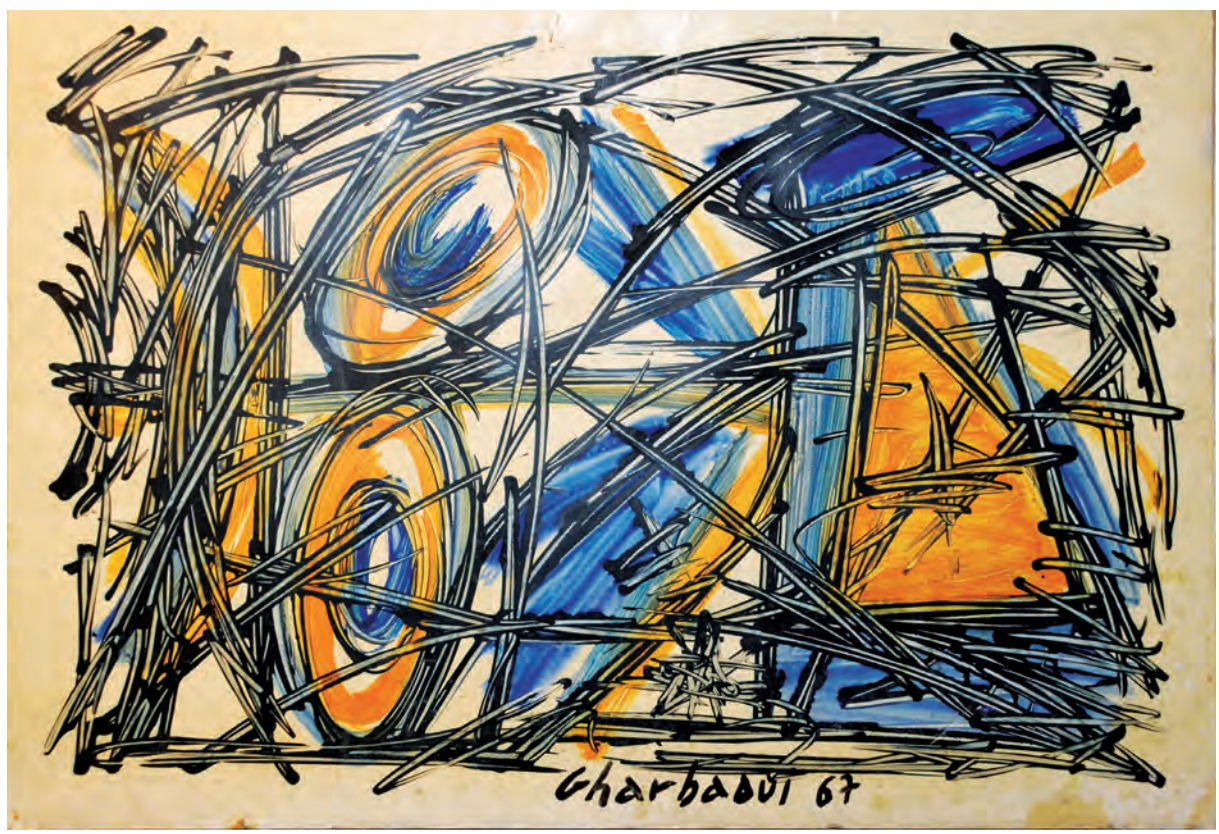
دخول التّعليم الفني منه على الخصوص جعل الجيلَ الثاني من الفنّانين يَعي الفرق بينه وبين الفنّان الأَجْنبي، على أساس أنّه تَجنّي وليس أمرا طبيعيا. كما جعلَه يعي بمرارة أن الفَنّان الأجنبيَّ لا يهمّه من الـمَغْرب إلاّ المواضيع الغرائبيّة التي تُسعد جمهورًا غربيًّا مفتونا بفكرة عجَائبية عن المغرب، كأَرض للجنْس والدّم والعُنْف وقَمع الأنثى. تَزامنَ هذا الوَعْي الحادّ ببداية نَشاط جيش التّحرير المغربي، ومُظاهرات الشوارع الـمُطالبة باستقلال البلد. ولم يكن بمستطاع الفنّانين المغاربة – إلاّ القليل– أن يفرّق بين الفنّان وغير الفنّان من الأجانب المقيمين، وخصوصًا أولئك الذين لم يندّدوا بالعنف الـمُمارَس على المغاربة من الجيوش الفرنسية.

الجيلاني الغرباوي 1955

الجيلاني الغرباوي 1970

[الوعي بالذات، أو انبجاس الفرد]

وهذا الإحساس بالاختلاف وبالغيريَّة جعلَ الفنّانَ يُترجمه على مستوى انبجاس الفرديّة التي تُرْجِمَت كابتعاد عن الفنّ الفلكلوري أو الاسْتشراقي الذي كان يمثِّله – كما رأينا– الفنانَ الإسباني ماريانو برتوتشي Mariano Bertuchi بالشمال، والفنّان الفرنسي جاك ماجوريل Jacques Majorelle بالجنوب. كانت الثورة الأولى على يد الفنان الجيلالي الغرباوي سنة 1952م والثورة الثّانية كانت على يد الفنان فريد بلكاهية سنةً بعد ذلك أي 1953م. وتتعلق العملية الأولى بتحوّل الجيلالي الغرباوي من التعبير التشخيصي إلى التعبير التَّجريدي وكأنه يتخلَّص من التّعليم المدرسيّ الذي ورثه عن أساتذته الذين تتَلْمذ عليهم بمدينة فاس ليُؤَكّد على انفراد تعبيره. بدأ الجيلالي الغرباوي الرّسم التعبيري من خلال رسم معالم معمارية مغربية لا تشبه في شيء أعمالَ الرسّامين المستشرقين الذين كانوا يعيشون بفاس في تلك الحقبة، لكنه سرعان ما تَحَوَّل إلى الرّسم التجريدي محاولاً بذلك التعبير عن هواجسه وهمومه الفردية.

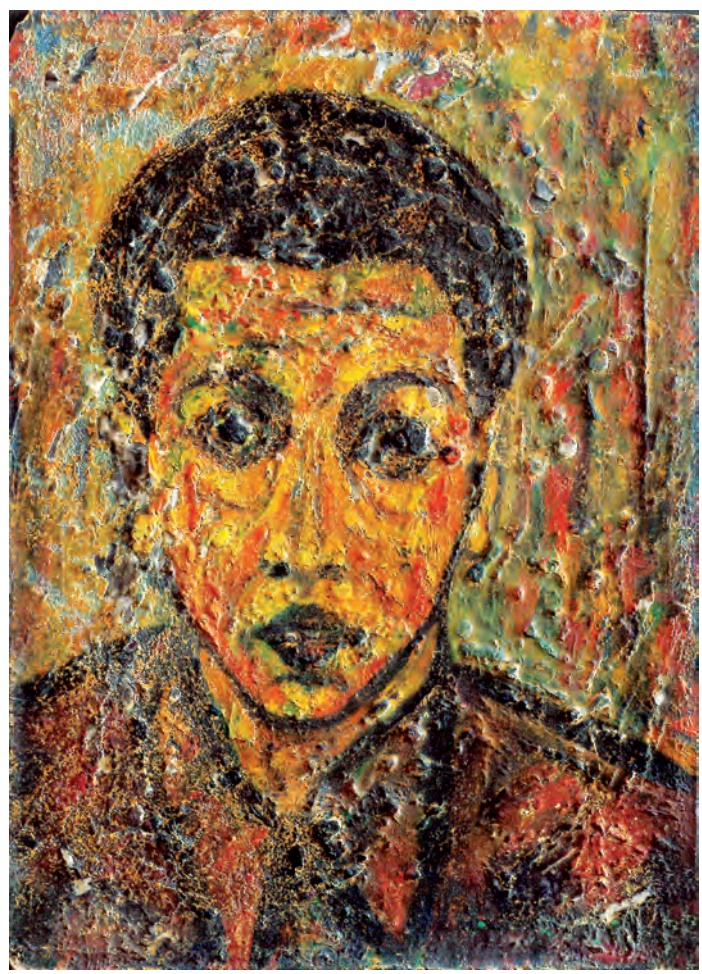


الجيلاني الغرباوي 1967

أما العملية الثانية فهي إنجاز فريد بلكاهية لبورتريه شخصي Autoportrait. لم يكن فريد بلكاهية إبّانها فنّانا متمكنا بل كان لا يزال يافعا، لكنّه عَبّر بقوة من خلال رسمه لهذا العمل المتفرد.

ولا بد من التوقّف عند هاتين العمليتين اللتين تعتبران نُقلةً نوعية في تاريخ الفن التشكيلي المغربي.

ونؤكد هنا أن لهذه التواريخ دلالة خاصة لدى المغاربة. فهي السنوات التي انطلقت فيها – كما قلنا – الشرارةُ الأولى للمقاومة المسلحة المغربية ضدّ الوجود الفرنسي بالمغرب. ولكن الحدث الذي عَلق بذاكرة المغاربة والذي حيكَتْ حولَه كثير من الرّوايات والأساطير، وهو أنّه عندما قامت السلطاتُ الفرنسية بخلع محمد بن يوسف – الذي لُقّب بعد الاستقلال بمحمد الخامس– ونَفْيه إلى جزيرة مدغشقر المستعمرة بدورها من فرنسا آنذاك، ولم تكتف سلطاتُ الحماية الفرنسية بخلع الملك بل عوّضَتْه بشخص آخر من العائلة الملكيّة وطالبت المغاربة بـمُبايَعته. وقد رفض المقاومون والسياسيون الوطنيون بإصْرارٍ هذه العملية ودخلت البلاد في حربٍ دامية لم تتوقف إلاّ برجوع الملك وإعلان الاستقلال.



فريد بلكاهية 1954

ولم يكن الفنانون بعيدين عن هذه القضايا السياسية والاجتماعية؛ ولم يكن من الغريب أن يعبّر هذان الفنّانان عن تفرّدهما واسْتقلالهما عن الرُّؤْية السائدة. فهناك الاستقلال السياسي، وهناك استقلال الفَرْد من خلال العملية الفنية.

عندما نعود اليوم لاستقراء عمل فريد بِلْكاهية، نجدُ له خلفية إنسانية سياسية واجتماعية. ربّما لم يكن يَعي أنّه أكّد على وُجوده كفرد مُستقل عن العائلة والقبيلة بقوله وبالرسم «أنا موجود»، «هو ذا

أنا»، ولكن – وفي نفس الوقت – أنا «موجود كشعب يريد الانعتاق من ربقة الاستعمار والعبودية». يؤكّد بلكاهية أنّ الظروف التي أنجز فيها هذا العمل كانت ظروفًا صعبة حيث كان يعيش مع عائلته بمدينة مراكش، المنطقة التي كان يحكمها أحد المتعاونين الكبار مع المستعمر الفرنسي، ويتعلق الأمر بالتّهامي الكبلاوي والد الفنّان حسن الكبلاوي. في تلك الفترة رأى قُوات الاحتلال وهي ترغم بالعنف التجار على فتح محلاّتهم، كما عَلِم بواسطة الجيران باعتقال وقتل عدد من المغاربة الذين انتفضوا ضد نفي الملك محمد بن يوسف.

هذا الوعي بالذات الفردية والجماعية، وهذا التعبير عن الموقف من خلال التصريح بصريًّا بـ «أنا أرسم وجهي إذن أنا موجود» يعتبر في نظري الإعلان الفعلي عن ميلاد الفن التشكيلي الحديث بأرض المملكة المغربيّة. كان ذلك سنة 1953م بمدينة مراكش. ولم يكن فريد بلكاهية وحده الذي يصرح بذلك وقتئذ بل كان هناك عدد من الشباب في سنّه أو يصغرونه يتهيؤون للدخول لمدارس الفنون الجميلة بالدار البيضاء أو بتطوان أو حتى بالخارج، ممّن كانوا يحسون أنهم مقموعون، وأن هناك ضغوطًا نفسيّة تدفعهم إلى أن يعبروا عن مواقفهم ضدّ القمع الاستعماري وضدّ السلطة الأبوية البطريركية الاجتماعية أو الدينية من جهة أخرى.

فريد بلكاهية 1960

وإذا كان الغرباوي التزم إلى آخر يوم من أيام حياته بالتأكيد على الذّات وعلى فردية الفنّان من خلال عمل كلّه تعبير عن الآلام الوجودية والمصيرية للفَرْد داخل الجماعة، فإنّ فريد بلكاهية قد بقي مهمومًا بمصير الجماعة فكرّس بداياته الفنية للدّفاع عن آلام السّود بجنوب إفريقيا والتفاعل بشكل قوي مع ما كان يحدث بالجزائر إبان حَرْب التحرير. إنّ

تحليل الأعمال المنجزة في تلك الحقبة – سواء تلك التي أنجزت بباريس أو ببراغ بتشيكوسلوفاكيا حيث أقام مدّة غير قصيرة أو بإيطاليا– توضّح بجلاء اهتمامه بالقضية الإنسانية، وصياغة كل هذا في قالب تعبيري قويّ وعنيفٍ في أحيان كثيرة.

استغرق الوعي بالفردية والتفرد وتأكيد وجود الفنان باسْتقلال عن القوة الخارجة عنه زمنا امتدّ إلى نحو عشر سنوات. وتميّزت بحضور أسماء كبيرة مثل محمد المليحي، محمد شبْعة، سعد بن السفّاج، المكّي مغارة، أحمد الشرقاوي ومحمد كريم بناني وغيرهم. ويشار إلى أن هذه المجموعة توجّهت كلّها إلى الدراسة بالخارج، إما بعد إتمام دراستها بالمغرب أو مباشرةً للدّراسة هناك. ففريد بلكاهية ومولاي أحمد الشرقاوي والجيلالي الغرباوي ومحمد كريم بناني لم يدرسا الفنّ بالمعنى الذي نَعْنيه بالدّراسة. فبلكاهية مثلا، – وكما بَيّنت من قبل، لم يدخل مدرسةً للتعليم الفني، بل استفاد من علاقات والده مع فنّانين أوروبيين مرموقين، بينما كان محمد كريم بنّاني والجيلالي الغرباوي يتردّدان على محترف بفاس سمّاه الفرنسيّون الذين كانوا يُشرفون عليه أكاديمية الفنون[2]، والتحق أحمد الشرقاوي بمدرسة الفنون والحِرف في باريس دون أن يمرّ من التعليم بالمغرب. على أن هناك مجموعة أخرى وهي التي درست بتطوان

(2) انظر الفصل المتعلق برِهانات التّعليم الفنّي بالمغرب في هذا الباب.

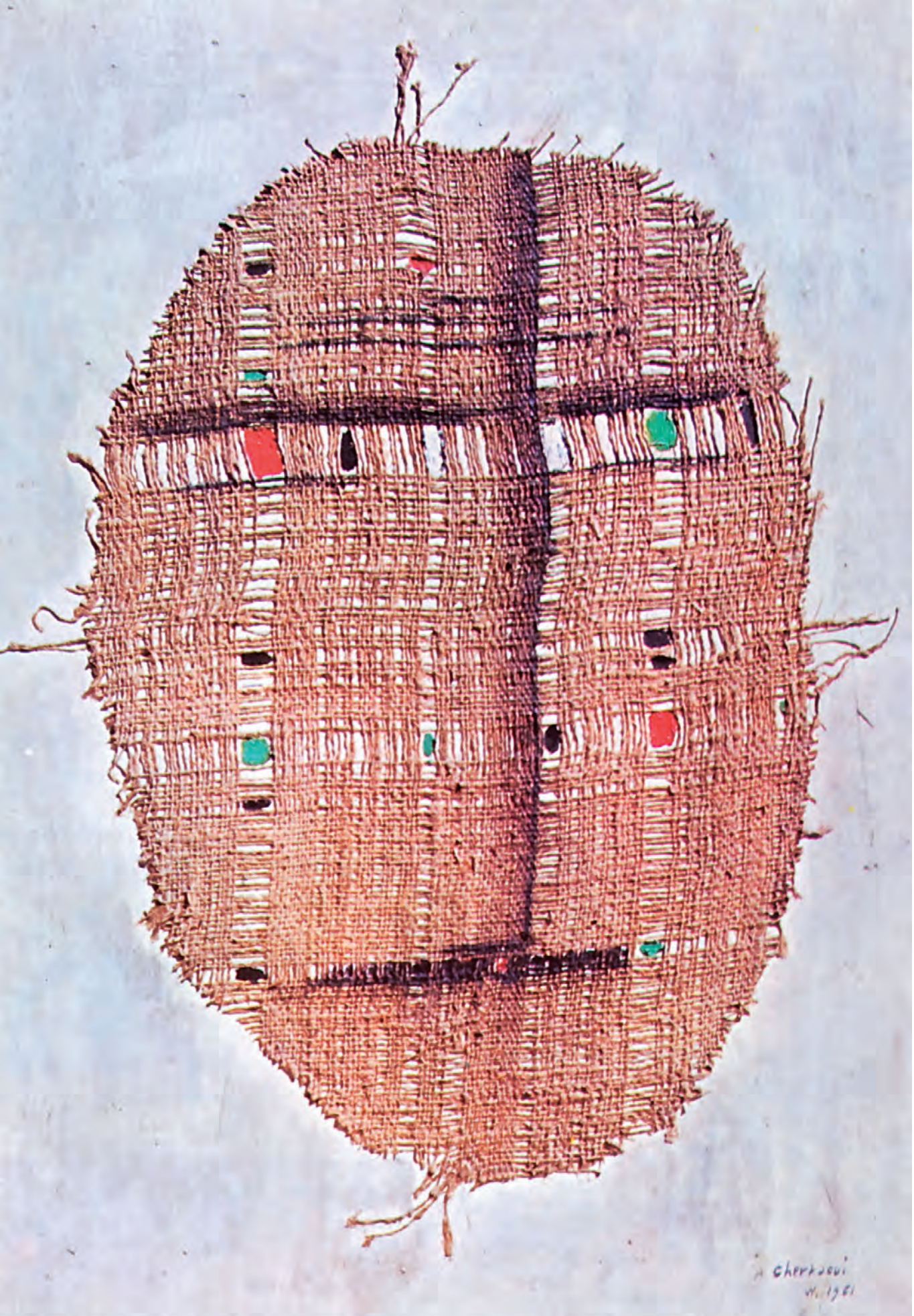
محمد شبعة
طلاء السليلوز على خشب

قبل التوجّه إلى إسبانيا. ويتعلّق الأمر بمحمد شبعة ومحمد المليحي والمكي مغارة وسعد بن السفّاج. فبينما توجه محمد المليحي للدراسة في إشبيلية ثم مدريد قبل التوجّه إلى إيطاليا، توجّه محمد شبعة مباشرة بعد إنهاء دراسته بتطوان إلى روما. لكن المكي مغارة وسعد بن السفّاج اقتصرا على التعليم بإسبانيا مرورا بإشبيلية فمدريد.

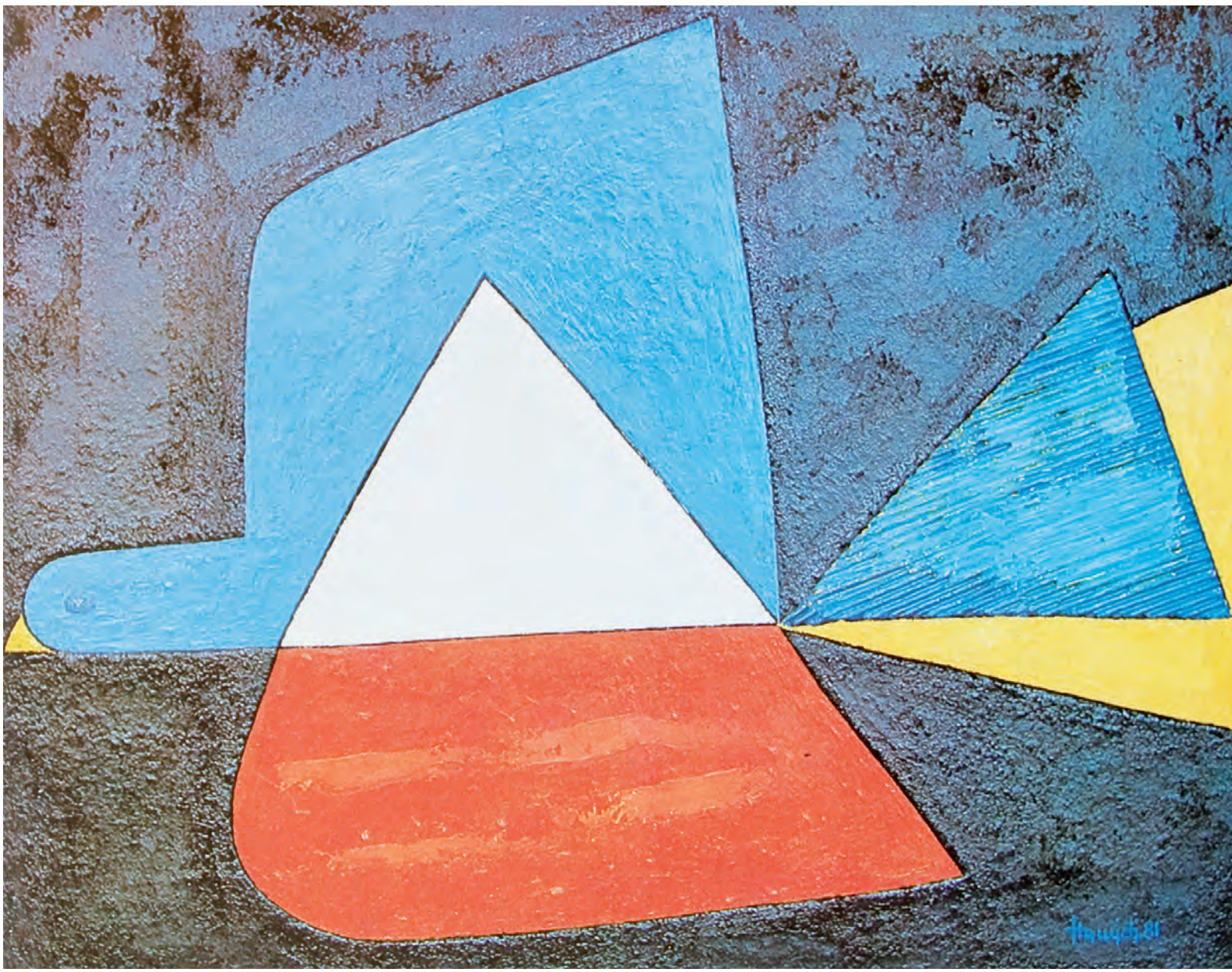
هذا المقام بإسبانيا جعل هذين الفنانَيْن يرتبطان بالتيّارات الفنية التي كانت نشطة هناك. فلقد صادف وجودُهما بمدريد بعد التخلّص من التعليم الأكاديمي الصارم بمدرسة تَطْوان للفنون الجميلة، وبعد دراستهما في إشبيلية بمدرسة سانتا إزابيلا Sainta Izabella للفنون الجميلة، وجودَ حركة فنية متميّزة بمدريد تشتغل على المادّة وتعيد النظر في الأدَوات والمفاهيم التّشكيلية. وكانت هذه المجموعات تنتسب فلسفيّا وفنيًّا للنهج الذي اتخذه الفنان الإسباني أنطوني طابييس. فنشآ في جوّ هذه الحركة دون نسيان تمكّنهما التّقني العالي الذي اكتسبوه طوالَ مسيرتهم التعليمية. وسوف يعود هذان الفنانان للتدريس بمدرسة الفنون الجميلة بتطوان، وتخرَّجت أجيالٌ من الفنانين على أيديهما.

أما محمد شبعة ومحمد المليحي اللّذان اتّجها إلى إيطاليا وإلى روما بالتحديد، فلقد سمح لهم ذلك بالتفتح على الفنانين العرب الذين جاؤوا للدراسة أيضا، كما خاضوا غمار كل التحولات الكبرى للفن العالمي الذي كانت روما تُعتبر إحدى أهم عواصمه. ولا غرابة إذا كان هذان الفنّانان قد لعبا دورا مهمّا إلى جانب فريد بلكاهية المدير المشرف على مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء[3] في ما آلت إليه الفنون البَصرية بالمملكة المغربية. وستلعب هذه المجموعة الدور الأهمّ في تاريخ الفنّ التشكيلي الحديث بالمغرب، كما سنرى في الأبواب والفصول اللاّحقة لهذا الكتاب.

(3) أنظر الفصل المتعلق بالتعليم.



أحمد الشرقاوي 1961



محمد حميدي

رهانات التّعليم الفنّي بالمغرب

1 – التّعليم الفني ودوره في نَشْر الوعي الثّقافي والفني

ينبغي التنويه بأن هذه النهضة التي سيعرفها المغرب سوف تحدث بفضل التعليم الأكاديمي حتى لو كان هذا التعليم وفق النّظرة الأوروبية، وخصوصا وفق النظرة الاستعمارية.

فإذا كان الجيلالي الغرباوي لم يتابع تعليما أكاديميّا بالمعنى الذي عرفته مدارسُ عواصم أوروبية عريقة، فإنه استطاع بالنّزر القليل أن يطوّر أدواته التقنية والتّعبيرية، وأن يتحوّل بسرعة إلى فنّان حديث يحمل مشروعا شخصيا.

وإذا كان فريد بلكاهيـــة لم يتعلم الفنّ إلا داخل محترفات فنّانين أوروبيّين كانوا أصدقاء لوالـــده، منهم أسماء كبيـرة جدّا في تاريخ الفـن مثل نيكولا دوستايـل (Nicolas De Stael) قبل أن ينتقل للمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس، فإنّه استطاع أن يُنجزَ أعمـــالا ذات قيمة عاليـة قبل الالتحاق بذات المدرسة.

لم يكن الجيلالي الغرباوي أو فريد بلكاهية وَحْدهما اللّذان وَلجا التّعليم الفني آنذاك، فقد كانت مدرسة الفنون الجميلة بتطوان قد فتحت أبوابَها لتستقبل عددا من الشباب المغربي خصوصا من شمال المغرب، من الذين سوف يكون لمجموعة منهم دور مهمّ في التاريخ اللاّحق للفن التشكيلي المغربي. وقد مَثّل التعليم الفني مرحلة أساسيّة في انتقال الفن التشكيلي المغربي من الإطار التقليدي إلى الحداثة ؟ فما هي الظروف التي نشأ فيها هذا التعليم؟ وكيف تلقّاه المغاربة الذين اعتادوا على النقل والحفظ والكتابة باعتبارها أساسيات لتلقي المعرفة والعلم ؟ وما هي مقومات هذا التعليم، وكيف تحول من مجرد تقليد أكاديمي إلى مُحرّك للتغيير الفني والفكري في المغرب ؟ وما هي المدارس التي كان لها دور في هذا المضمار؟ هذه الأسئلة وغيرها سوف تقود خُطانا في هذا الفصل من الكتاب.

2 – بواكير التعليم الفني بالمغرب

لم يكن هناك تعليم فني بالمعنى الدقيق للكلمة قبل أواخر الأربعينات. لكن كانت هناك بعض الـمُبادرات من الفنانين الأوروبيين المقيمين أو من بعض الإداريين الذين كانوا يتوخّون خلق مراكز للتعليم الفنّي خدمةً لأبنائهم أو نسائهم. لذا سوف نرى على امتداد أرض المملكة المغربية تنظيمَ محترفات أو مَراكزَ للتّكوين الفني. وهذه المراكز حتّى وإن لم تكن قد ارتقت إلى مستوى مَدارس فنّية فإنّها بالًتأكيد تركَتْ أثرها في الفَضاء التّعليمي الـمَغربي.

هذا وإذا كانت الوثائق تعوزُنا فإنّنا وبحكم تتبّعنا لـمَسارات الفنّانين، وكذلك لبحثنا في هذا المجال، توصلنا إلى رَصْد بعض المراكز الفنية التي كانت موجودة هنا أو هناك في عدد من المدن المغربية.

من هذه المراكز:

دائرة الفنون الجميلة بمدينة وَجْدَة، على الحدود الشرقية مع الجزائر، أُسّست سنة 1920م وكانت تُلَقّن بها دروس في الرّسم والموسيقى والمسرح. وتحولت فيما بعد إلى قاعة سينما، لكن البناية مازالت قائمة إلى اليوم. ولم نتوصّل إلى معرفة هل مر بها أحد الفنّانين المغاربة، لكن الأمر يكاد يكون شبه المستحيل، إذ أنّ جيل الفنانين المتعلّمين قد ظهر – كما سبق ذكره – مع بداية خمسينيات القرن العشرين.

أكاديميّة الفنون الجميلة بمدينة فاس، ويرجع الفَضْل في معرفتنا بهذه المؤسّسة إلى الفنّانَيْن المغربِيَّيْن: كريم بناني، والجيلالي الغرباوي، اللّذين تابعا بها تعليمهما. على الرغم من أنّها لم يكن بها إلا محترف واحد لتعليم الرسم، فإنّها استطاعت أن تمنح للمغرب فنّانين متّميزين. وقد سمَحت لهم تلك الدروس على تواضعها من الذهاب إلى أوروبا وتعميق التعلّم بها بعد ذلك. وعلى غرار دائرة الفنون الجميلة بمدينة وَجْدة فلقد كانت هذه الأكاديميّة تلقّن دروسًا في الموسيقى والمسرح والرسم.

محترف الرّسم بمدينة الجديدة (مازكان)، لا نعرف عن هذه المؤسسة شيئا.

مدرسة الفنون الجميلة بإيفني، يتعلق الأمر بمحتَرَف كان مخصّصا لتعلّم الرسم لأطفال ونساء ضبّاط الجيش الإسباني بهذه المدينة، بوسط جنوب المغرب، وكانت إيفني وقتها محتلة من إسبانيا. وقد بقيت هذه المدرسة قائمة إلى حدود سنوات 2010م ثم هُدمت، ولا نعرف هل هناك مغاربة قد استفادوا من الدراسة بها أم لا؟

يمكن اعتبار هذه المؤسسات نواةً للتعليم الفنّي بالمغرب، ولكن لم يكن يلجها المغاربة المسلمون نظرًا للموقف الذي كان لدى هذه الشّريحة الاجتماعية من التصوير بصفة عامة، ومن العمل اليَدوي بصفة خاصة. ولا يمكن لأبناء العائلات المحترمة أن تذهب إلى المدرسة لتعلّم حرفة يدوية[1]. فلم تكن هذه المؤسسات إلا لبنات لتعليم مؤسّسي سوفَ يظهر بعد نهاية الحرب العالمية الثّانية بمدينة تطوان عاصمة الشّمال المغربي ومدينة الدّار البيضاء العاصمة الاقتصادية لسلطات الحماية آنذاك.

(1) صرح لي به الفنان الراحل المكي مغارة سنة 2002م عندما كنت أتنقل في المغرب لجمع العناصر لتأليف كتابي «تيارات التصوير المغربي المعاصر»(بالفرنسية). قال لي حرفيًّا أن الناس كانوا يأتون لملاقاة والده ليقولوا له «أنتم عائلة محترمة ولا ندري لماذا يذهب ابنك لمدرسة الفنون الجميلة؟ ما الفائدة من هذا التعليم؟». أظن أن الناس كانوا يعتقدون أن هذه الممارسة يدوية فقط، ولذا فهي لا تصلح للنبلاء من القوم. إذ هم الذين كان بإمكانهم التّعلّم، ولم يكن هذا الأمر قبل الاستقلال ممكنًا لأبناء الفقراء.

3 – المدارس الفنية الكبرى

أ – مدرسة الفنون الجميلة بتطوان[2]

– التأسيس: أنشئت هذه المدرسة سنة 1958م على يد الفنّان الإسباني ماريانو بيرتوتشي Mariano Bertuchi. وكما رأينا في الفصل الخاص بمغرب المستشرقين فإن الرُّؤيَة الفنيّة لهذا الفنان كانت مرتبطة أكثر بفلسفة انطباعية تهتم بالمناظر الطبيعية والعمرانية والبشرية بحثا عن النور وتجلياته عبر صفحات الأشياء وظلالها.

غير أن خلق المدرسة الإعدادية للفنون الجميلة بتطوان هي أهم المنجزات التي خلدت اسم ماريانو برتوتشي بالمغرب. فبعد التّأسيس الرسمي للمعهد الموسيقي الإسباني المغربي كان من الضروري إتمام حقل الدّراسات الفنّية بمدينة تطوان التي كانت آنذاك عاصمة الجزء الشمالي للمغرب المحتّل من إسبانيا. عمل ماريانو برتوتشي إذن على دفع إدارة الحماية الإسبانية لإحداث مدرسة إعدادية لتدريس الفنون التشكيلية، وكان الهدفُ الأوّل لهذه المدرسة تنشيطَ الحركة الفنية بالمنطقة الشمالية، وذلك من خلال توفير الدّراسة الفنية للطلبة المغاربة والإسبان الموهوبين منهم والهواة، وإتاحة الفرصة لهم لتعليم ومعرفة الاختصاصات التّقنية والنظرية للّتعبير التشكيلي، ثم ليساعدهم هذا الإعداد على متابعة دراستهم بالمدارس الفنية العليا بإسبانيا.

وقد تم تكليف مديرها ماريانو برتوتشي بتنظيمها إداريًّا وبيداغوجيًّا، حيث دشنت بعد إحداثها قانونيا، يوم 12 ديسمبر 1945 بالفضاء الذي كان يشغل مركز الدّراسات المغربية. واشتملت على ثلاثة أقسام خُصّصت للتعليم الفني.

وبعد سنة دراسية تجريبية حيث تم التأكيد خلاَلها على الجدوى من إحداثها ونجاح التجربة علميّا، دعت الضرورة إلى تأسيسها رسميا بظهير خليفي (خليفة السلطان المغربي الذي كان مقر إقامته الإدارية بالرِّباط الخاضِعة للنفوذ الفرنسي) مؤرخ في 2 محرم 1365 الموافق 27 نوفمبر 1946، وقد نص هذا الظهير على خضوع هذه المدرسة المباشر لإدارة مفتش الفنون الجميلة الفنّان بالمنطقة الشمالية ماريانو برتوتشي.

(2) إنّي مدين في تحرير الجانب المتعلق بمدرسة الفنون الجميلة بتطوان إلى الفنان والمؤرخ الفني ومؤسّس المتحف الوطني للفن الحديث بتطوان: بو عبيد بوزيد. فلقد أمدّني بمعلومات دقيقة سهلت عليَّ عملية البحث والتنقيب. فله جزيل الشكر.

كما نص كذلك على أن يشتمل البرنامج الدّراسي لهذه المدرسة، على أربع مواد هي: الرسم القديم، تاريخ الفن، التلوين، والنحت على الطين، و نَصّ أيضا: على أن يتم اختيار الأساتذة من بين الفنّانين المختصّين والحاصلين على شهادات ودبلومات المدارس العليا للفنون الجميلة، باستثناء أساتذة مادّة تاريخ الفن، مع ضرورة توفّر الطّلبة الراغبين في الالتحاق بهذه المؤسسة ويكون لهم مستوى ثقافي يؤهلهم للدراسة العامة الابتدائية، كما نصَّ على إمكانية مُعادلة الدروس بالأربع سنوات الأولى من التّعليم الثانوي، أو بدراسات أخرى.

و لم يتم تعيين ماريانو برتوتشي مديرًا لهذه المدرسة الفنية الإعدادية إلاّ سنةَ 1947م، وتشكلت هيئة أساتذتها – بالإضافة الى مديرها برتوتشي – على النّحو التالي:

– كارلوس كابيكوس Carlos Gallegos أستاذ مادة الرسم.

– طوماس فيرناندیس سوينير Tomas Ferrandiz أستاذ النحت على الطين وتشكيل القوالب.

– كييرمو كوستافينو كيان Guillermo Gustavino أستاذ تاريخ الفن.

– أرسيلي كونصاليص أروشا Araceli Gonzales – أستاذة التلوين.

– دييكو كاميس وليونت – Diego Games أستاذ مساعد التلوين.

– ألخاندرو طوميو نافارو Alejandro Tomillo – أستاذ مساعد للنحت على الطين.

وكان توقيت الدراسة بالأقسام من الساعة الثالثة إلى الساعة الخامسة بعد الزوال موزعة على يومين في الأسبوع لكلّ مادة، إضافة إلى أن المحترفات الحرة كانت مفتوحة طوال الأسبوع.

واعتبارًا للتكوين الأكاديمي المتين لخريج هذه المدرسة الإعدادية، فقد ظهرت ثمارها بوضوح عند قبول خريجيها بامتياز في المدارس العليا الإسبانية، كمدرسة سانطا إسابيل دي هونكريا بإشبيليا Santa Esabel de Hungria ومدرسة سان فرناندو San Fernando.بمدريد؛ و على الرغم من صعوبة امتحان القبول بهاتين المؤسستين، فإن خرّيجي مدرسة الفنون الجميلة بتطوان حصلوا بها على عدة جوائز ومنح شرفية، نذكر منهم الطالب أماديو فركساس Amadio Freixas –.بمدرسة الفنون الجميلة سان فرناندو.بمدريد – سنة 1951م وأنطونيو مويا Antonio Moya .بمدرسة سانطا اصابيل بإشبيلية سنة 1950م و1951م.

وقد كانت الدراسة في سنواتها الأولى حكرا على الطّلبة الإسبان وبعض المغاربة اليَهود، ويعود سببُ غياب المغاربة المسلمين عن هذه المدرسة إلى الأفكار التقليدية والحساسيّات الدينية التي تعكس

النّظرة المحافظة للمغاربة في علاقتهم مع الصورة والفن الحديث خلال القرن الماضي. فلم يتسنَّ للطلبة المغاربة المسلمين الالتحاق بهذه المدرسة الفنية إلاّ مع نهاية الأربعينات.

ويعتبر النّحات التهامي داد القصري أوّل مغربي يتخرَّج من هذه المؤسسة الفنية الأولى في المغرب، ثمَّ بعده اليزيد بن عيسى وعبد الله الفخار، والمكي امغارة، ومحمد الناصري، وسعد بن سفاج، وبعدهم كثير من فَنّاني المغرب بالشمال.

ومن تأريخنا لمدرسة الفنون الجميلة بتَطْوان يُمكننا التأريخ لجزء هامّ من الحركة التشكيلية بالمغرب. يمكن إذن رَصْد 3 أجيال رئيسيّة حسب تطوّر مدرسة الفنون الجميلة وذلك من 1945 إلى 1956م مرحلة الجيل الأوّل الذي درس بالمدرسة الإعدادية للفنون الجميلة بتطوان، والجيل الثاني من 1957 إلى 1993م الذي درس بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بتطوان، ثمّ الجيل الثالث الذي درس بالمعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان من 1993م إلى اليوم. مع التذكير بأنّ هذا المعهد أصبح مؤسّسةً جامعية عليا اليوم. ورجوعا إلى مرحلة الجيل الثاني من هذه المدرسة الفنّية التي انطلقت مع استقلال المغرب والتي عرفت تغيرات جذرية عديدة، أهمها انتقال مدرسة الفنون الجميلة بتطوان إلى مقرّها الحالي الذي دَشَّنه الملك محمد الخامس سنة 1957م باسم جديد هو المدرسة الوطنية للفنون الجميلة. وَقْتَها أُسندت إدارة المدرسة للفنّان محمد السّرغيني مدعوما بهيئة تدريسية مغربيّة من الفنانين الذين درسوا بالمَدارس الإسبانية العليا. ولهذه المجموعة يَعود الفضل في "مَغْربة" هذه المدرسة وترسيخ الهوية الفنية المغربية، حيث تخرَّج على أيديهم العديد من المبدعين المغاربة في اختصاصات الصّباغة والنّحت والديكور، والذين التحقوا فيما بعد بمختلف المدارس والأكاديميات الاوروبية حيث طوّروا فنون التشكيل بتطوان والمغرب، وأغنوا التجربة الحديثة بأساليب وأفكار جعلت التّشكيل المغربي خلال السبعينيات والثمانينيات يُحظى بالاحترام والتّقدير على المستوى العربي والدولي.

- إصلاح التعليم الفني في نهاية القرن العشرين

أمّا الجيل الثالث من مُبدعي مدرسة تَطْوان التّشكيلية، فقد انطلق في التسعينيات مع تأسيس المعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان بمقتضى المرسوم الوزاري رقم 135– 93– 2 المؤرخ 29 أبريل 1993 حيث عهد بمقتضى ذات المرسوم للمعهد بتكوين أطر عليا في مجالات الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية خلالَ أربع سنوات. وقد دعت الضّرورة إلى تأسيس هذا المعهد العالي لاستقطاب الفنانين الشباب المغاربة والأجانب وذلك استجابةً لمتطلبات التأهيل للحياة العلمية والفنية، وتم تحديث مناهج

البرمجة والتوجيه وعقلنتها للرفع من قيمة المردودية الفنية والتربوية والمهنية، وذلك لإدماج الطالب في محيط الحياة الإبداعية والعلمية، ومن أجل تخريج فنّانين منتجين ومؤهلين مهنيًّا.

وتعتمد الدّراسة والتكوين بالمعهد أساسا على الانفتاحَ على محيطه الخارجي محليا ووطنيًّا ودوليًّا، وعلى الآفاق الجديدة سواء في الجوانب البيداغوجية والتأطيرية أو جوانب التطورات المتعلّقة بالمجال الفني، وذلك بتأسيس شراكات واتفاقيات تعاون وتَبادل بين المؤسّسات والمراكز والجمعيات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها داخل المغرب وخارجَه، بهدف حُضور المعهد ومشاركته في التنمية الفنية والاجْتماعية والاقتصادية، لأجل خَلْق أُطر فاعلة تُساعد على تَنْشيط الحركة الفنية والثّقافية والاقتصادية بالبلاد.

ومنذ تَخرّج الفوج الأول لهذا المعهد العالي في النّصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين، ظهرت بوادِرْه المؤشّرة لجيل من المبدعين الشباب الطموح لتجربة تشكيلية مُعاصرة تُحاول مسايرةَ أحدث المستَجدّات الفنّية، مستفدين من وَفْرة الوسائط الاتصالية والمعرفية في قريتنا العالمية، ودون التخلي عن ركائز هويتها الثقافية والفنية، ظهرت بأعمال متباينة بالكثير من التجريب والمدعّمة بعُمق مفاهيمي اعتمادًا على خامات وأدوات جديدة مستمدّة في غالبّيتها من التّراث والحياة اليومية للمجتمع المغربي، وبتَعْبير تغلب عليه التنصيبات والتراكيب المواكبة لأحدث الظواهر الفنّية المعاصرة، حيث تحدو هذا الرّغبة العارمَةُ لجعل مدرسة تطوان التّشكيلية مدرسةً عالمية في مُواجهة الرِّهانات التي تفرضها العوْلَمة.

لقد ارتبط التشكيل بتطوان وشمال المغرب المتوسّطي ارتباطًا عميقا بمؤسسة الفنون الجميلة – (المدرسة الإعدادية، المدرسة الوطنية، المعهد الوطني) حيث تأثرت أجيالُ المتخرِّجين منها بهيئة أساتذتها وبَرامجها ومَناهجها التّي تَطوَّرت في خطّ تَصاعُدي تماشيًا مع آخر المستجدّات الفنّية والثّقافية الوطَنية والعالمية. وللإحاطة بـمَسار التَّجربة التّشكيلية لهذه المَدرسة الـمَغْربية العَريقة، يجدرُ بالنّقد تتبع أجيالها الأربعة التي تطلّ على الجيل الخامس، وبعمْرٍ يُقارب السبعين سنة.

ج - مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء

- التأسيس

أنشئت هذه المدرسة سنة 1950م من المجلس البلدي لمدينة الدار البيضاء، كبرى مدن المغرب وقلبه الاقتصادي الذي لا يتوقف. كانت سلطات الاستعمار في بداياتها قد حَوَّلت النّشاط السياسي للمَغْرب نحو مدينة الرّباط وحوّلت النشاط الاقتصادي نحو مدينة الدار البيضاء؛ وذلك – على ما يبدو– حتى تكسر شوكة مدينة فاس وساكنتها التي كانت تُقاوم دونَ توقّف الوجودَ الفرنسي منذ بداية الاحْتلال الفعْلي وتَوْقيع مُعاهدة الحماية سنة 1912م. فقد كانت سلطات الحماية تعمل جاهدةً على تهميش النَخبة المحلية الفاسية أي تلك التقليدية التي تحمل علومَ الدّين والفقه، وتنكب على الحفْظ والاستظهار، ولا تعرف عن العالم الجديد إلاّ اليسير، وكانت في الغالب ترفضه وتعتبره زائلا. وَبدَلَ العمل على تحويل هذه النّخبة عمدَت سلطات الحماية الفرنسيّة إلى تركها على حالها وكـوّنت نخبةً جديدةً لا علاقة لها بالأولى. وهكذا استقرَّت كلَّ الفئات الاجتماعية الفاسية أو غيرها والتي رأت أن من مَصْلحتها الاندماج في النّموذج الجديد للوُجود البشري عِوض الممانعة والانْمحاء والانقراض نهائيًّا مع الزمن.بمدينة الدار البيضاء.

واستقرت بهذه المدينة أيضًا فئاتٌ فرنسية رأت في المغرب بلدًا واعدا من الناحية الاقتصادية، وبعيدا عن مشاكل وَيْلات الحروب، سيّما وأنّ المغرب احتلّ سنتين قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة 1914م . كما جَذَبت الدار البيضاء – كمجال جديد وعصري – عددًا من الجاليات الأوروبية والآسيوية التي جاءت إليها لتحقّق ما أصبَح يصعب تحقيقه في العَوالم الأخرى.

بهذا المعنى أصبحت مدينة الدّار البيضاء أشبه بمختبرٍ مفتوح على تجارب متعددة ثقافية وفنية وعمرانية واقتصادية وبشرية غريبة. فعلى مستوى المغرب نزحَ إليهَا كلّ تُجّار مدينة فاس الذين تضرّروا من إقصاء حاضرتهم من المخططات التّنموية وفي نفس الوقت استقرّ بها عددٌ كبير من المغاربة القادمين من كلّ المناطق، والباحثين عن شغل في الوحدات الصناعية و أوراش البناء التي أطلقَتْها السلطات الاستعمارية في ذلك الوَقْت. لكنّ الغريب في الأمر أنّ هذه الفئات الاجتماعية على تنوّعها واختلافها لم تتداخل فيما بينها. فرغم أنّ إكْراهات الشّغل كانت تفرض عليها العيش معًا في مدّة العمل، فإنها كانت تعيش فيما يشبه المعسكرات في عزلة تامة عن بعضها البعض. فمناطق عيش أهل فاس لم تكن هي مناطق عيش باقي المغاربة؛ كما كان للإيطاليّين أحياءَهم وللإسبانيين كذلك مناطق تعايشهم،

واحتل الفرنسيون – في غالب الأحيان– أحسنَ الأحياء وأرقاها. لكن الطابع الذي بَقي غالبا على المدينة هو انقسامُها إلى محورَيْن أساسيّين، محور الأوروبّيين، ومحور المغاربة، أو ما كان يطلق عليه بمحور العَرب.

بقيت هذه الازدواجية تحكم الحياةَ إلى اليوم، وتتأرْجَح بين التقليدي أو البلدي بالتّعبير المغربي والحديث (العصري أو الرّومي كما يسميه المغاربة). ومن جملة الأشياء الرّومية كانت هناك الممارسة الفنّية. لم يَعْتبر الفرنسيّون – على عكس الإسبان – أنّ التعليم الفنّي (الرّومي في أساسه) قد يعني الـمَغاربة في شيء. لذا لما تأسّست المدرسة البلدية للفنون الجميلة بالدّار البيضاء لم تكن موجّهة بالأساس لأبناء المغاربة لكنّه كان موجَّهًا لأبناء الـمُقيمين من الأوروبيين وقليل من الـمَغاربة اليهود وبعض الـمُتعاملين مع سلطات الاحتلال الذين رَأَوْا في طرائق العيش الجديدة سبيلاً للارتقاء الاجتماعي والاقتصادي. وعندما حصل المغرب على الاستقلال بعد خمس سنوات من إنشاء المدرسة، لم يكن من بين الذين دخلوها إلا القليل من أبناء المغاربة. ورغبةً من سلطات الحماية في جعل مدينة الدّار البيضاء «ميتروبولا» ونموذجًا في التّعمير وتحديث الـمُستعمرات، كان لا بدّ من أن تُبْني فيها كلّ الصّروح التي تجعل منها حاضرةً تُضاهي الحواضِر الأخْرى، مثل تونس والجَزائر العاصِمة والإسْكندرية إلى غير ذلك من الـمُدن الصّاعدة في القرن العشرين.

تأسّست إذن هذه الـمَدْرسة سنة 1950م بمرْسوم بلديّ يقول:

«قرارٌ بلديّ دائم، تحدثُ بمقْتضاه مدرسة الفنون الجميلة بالدّار البَيْضاء أغسطس 1950م . تحدث مدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء، ويكونُ التعليم بها مخصّصا للرّسم والتّصوير والنّحت وفنّ العمارة. توضَعُ تحت إشْراف المصالح البلديّة لمدينة الدّار البيضاء يُساعدها في ذلك مجلسُ إدارة. ويتكوّن مجلس الإدارة من:

– رئيس المجلس البَلدي الذي يمكن أن يَنوب عنه خليفته.
– أربعة أعضاء من اللجنة البلدية.
– مدير ثانوية ليوطي[3] بالدّار البيضاء.

(3) ليوطي هو الجنرال الذي قاد الجيوش الفرنسية لاحتلال المغرب. جيء به من الجزائر في ظروف تتضارب حولها آراء المؤرخين، وكان له مشروع خاص متكامل حول ما كان يسمى وقتها الإمبراطورية أو الإيالة الشريفة، ويقصد بها المملكة المغربية. وعند وفاته سُمّي عدد من المؤسسات الفرنسية باسمه تكريمًا لذكراه وبعضها مازال يحمل هذا الاسم إلى اليوم. وهناك من المؤرخين والسياسيين المغاربة من يعتبر أن ليوطي هو مؤسس المغرب الحديث.

– شخصيّات متخصصة وذات الصلة تُعَيّن لمدّة خمس سنوات من رئيس المجلس البلدي.
– كما يحضر جلسات الـمَجْلس مدير مدرسة الفنون الجميلة.»

يجب أن تتوفر في هذا المدير حسب نفس المرسوم شروط المعرفة الفنية.

أما عن الأساتذة فيؤكّد المرسوم على وجوب أن يكونوا:

«فرنسيين أو محميّين للفرنسيين أو رعايَا فرنسيين». وحتّى وإن كنّا لا نعرف اليوم ما معنى «رعايا فرنسيين» فإنّ كلّ ما نَخْرج به هو أن مهمّة التدريس بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء كانت ممنوعةً على المغاربة.

إنّ هذا الإقصاء شبه التامّ للأساتذة المغاربة وللطّلبة بحكم الظّروف المجتمعية أو غيرها جعل هذه المدرسة من القلاع التي توجّهت إليها الجهود بعد الاستقلال بغية تصْفية الاستعمار منها على حد قول الفنّانين الَذين أخذوا على عاتقهم هذه المهمّة. وعلى غرار مَدْرسة الَفنون الجميلة بتَطْوان كانت هذه المدرسة تدرّس قواعدَ الرسم الأكاديمية وتوجّه الطلاب إلى التصوير التشخيصي الذي وسمه الفنانون الحداثيون بالتصوير الفلكلوري. ولا يسعني هنا إلا أن أنقل ما جاء على لسان أول مدير مغربي لهذه المؤسسة وهو فريد بلكاهية، الفنان التشكيلي الذي عُرف في أعماله الأخيرة بالاشتغال على الجِلْد والحِنّاء وهي مَوادّ محليّة تستحق الاهتمام. يقول:

«عندما كنت بتشيكوسلوفاكيا جاءني المحجوب بن الصديق، وهو نقابيّ شهير وأحد أعضاء الحركة الوطنية التي حاربت الاسْتعمار وتبوأت مكانةً مهمّة داخل النسيج السياسي المغربي بُعَيد الاستقلال. ولا أدري ما هي الملابسات أو الرهانات التي كان يبحث عنها النقابي الشّهير، لكنّ تياره السياسي غير البعيد عن الاتحاد الوطني للقوّات الشعبيّة (يسار) – المنفصل حديثا عن حزب الاستقلال المحافظ كان قد حصل على أغلبية مَقاعد مجلس مدينة الدّار البيضاء، وبهذا أصبح يرأس بلديّتها. وبما أن المدرسةَ تابعةٌ لمجلس المدينة منذ تأسيسها، فإنّ حزب النقابي ارتأى أن يُغيّر إدارةَ المدرسة التي كانت آنذاك تحت إشراف مدير فرنسي.

سوف يعود فريد بلكاهية إذن من براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا حيث كان يقيم آنذاك إقامةً فنّية بعد انتقاله إليها من باريس حيث كان يَدْرس بالمدرسة الوطنيّة العليا للفنون الجميلة. نحنُ في بداية الستّينيات من القرن العشرين أي بعد ما يقرب من سبع سنوات على الاستقلال السياسي للمغرب. وهناك غليان سياسي وثقافي لم يعرفهما المغرب من قبل. تخندقٌ وانْشقاقات مذهبية لم يعهدهما

المغاربة خصوصًا من أولئك الذين ظلّوا يقبعون في التقليد من قرون. سوف يطلب فريد بلكاهية أولاً من محمد المليحي أن يلتحق بأسرة التدريس في المدرسة، وهو فنّان تشكيلي من طلبة مدرسة الفنون الجميلة بتطوان، وقد التحق بإسبانيا ثم بإيطاليا قبل أن يستقرّ بالولايات المتحدة الأمريكية مرورًا بحقبة قصيرة قضاها بلندن.

كان فريد بلكاهية بصفته مديرًا جديدا لمدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء يُعيد ترتيب التعليم بها. و لم يلتحق محمد المليحي وحده بهيئة التدريس بل جاء برفقة زوجته المؤرّخة الفنية الإيطالية طوني ماراييني، وسوف يلتحق بهم جميعا بعد مدة قصيرة فنّان آخر دَرَس بتطوان ثم بروما وهو الفنان والناقد التشكيلي محمد شبعة. وقد بدأت ملامح التعليم الفني بهذه المدرسة تأخذ شكلها وتتطوّر شيئًا فشيئا نحو تعليم متعدّد الموارد المنهجية، لكنه سوف يصبح موحّدا على مستوى الرّؤية والفَلْسفة الفنّية. ففريد بلكاهية دَرَس في فرنسا، بينما درس الباقون بإيطاليا، مع توفّر محمد المليحي على تجربة بيداغوجية مهمّة في الولايات المتحدة الأمريكية حيث كان مُدرّسا هناك بمدرسة الفنون مينيابوليس مدة سنتين، فيما بين 1962 و 1964م قبل التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء.

لقد حاول هؤلاء الفنانون بقيادة فريد بلكاهية إعادة النظر جذريا في طريقة التدريس. وندرك هذا من خلال دليل أصدروه سنة 1964م يقدمون فيه المدرسة ومَنهجهم البيداغوجي للتدريس.

«إن هدف مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء هو أن تَمْنح للطّلبة كلّ المعارف والتّقنيات في مختلف الفُروع التي يَرْغبون في دراستها. إذا كانت دراسة التقنيات ضروريّة في حد ذاتها فإنّ الفنّ لا يبدأ إلاّ عندما يستغلّ الطالب هذه التّقنيات. وفي هذه الحالة لا يمكن للمدرّس إلاّ أن يوصل لطَلبته مثالَه الإبداعيّ وإيمانه بذلك. ويمكن لهذا المثال أن لا يعجب بعضَ الطلبة، ولكن لا يمكن لهذا أن يكون ذريعة للانْغلاق على النّفس، لأنّ دورَ الطالب هو التلقّي لكي يستطيع التفتّح. ومهما كانت أهمية الأستاذ، فإنّه ليس من الصّالح أن يخضع له طلبتُه بطريقة مطلقة. إنّ تعدّدَ الآراء ووجهات النظر تسمحُ باتّساع الأفق وتفتّح الذهن. وإنّ تشعّب التيارات وتعدّدها يثير دون شكّ اختلافات في الأحكام. لذا فإنّ على الطلبة الذين يعتقدون ذلك أن يتوجّهوا إلى الأساتذة ليُثيروا معهم نقاشات حتّى ولو كانت جداليّة، فإنّ المدرّس إمّا أن يُضيء جانبًا من تأويلات مَغْلوطة، أو أن يعمّقَ تصوّرات متناقضة في الظّاهر، لكنّها متكاملة في العُمْق، وحينَها لن يكون التّعليم إلاّ غنيّا. هذا الحوار يجب أن يكون قاعدةً على جميع المستويات. إنّه يقْتضي قبول النّقد القويم البناء والـمُتبادل.

ومنذ ثلاث سنوات سهر الأساتذة – وأنا معهم – على تطبيق روح كلّ ما أقوله اليَوم في هذه

المقدّمة. لقدْ طفَتْ على السّطح بعضُ المشاكل، وكانت هناك لحظاتُ يأس أحْسسناها جميعا. لكن، وفي نهاية المطاف، أصبحت كلّ المشاكل عنصرًا محركًا وفعّالا لكل عملٍ، بغضّ النّظر عن وجودنا. إنّ بَعْضًا من النتائج الإيجابية التي تحصّلنا عليها تشجعنا على متابعة الـمَسير في النهج نفسه وبأمل وثقة في المستقبل[4].

وقد صَرَّح فريد بلكاهية أنه استوحى هذه الفلسفة البيداغوجية كردّ فعل على الضغط الذي عاناه شخصيّا من أساتذة بالمدرسة الوطنية العليا الفرنسية بباريس عندما كان يدرّس بها في النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين. كما كان في الوقت نفسه ثورةً ضدّ التحجّر التربوي الذي وجدَ عليه المدرسة وطرائق التّعليم بها عندما تسلّم مقاليدَ تسييرها. لكن إذا كان هُناك حماس منقطع النظير شَهد لهم به عددٌ من المراقبين فإنّ هؤلاء الفنّانين المربّين لم يغيروا البناء البيداغوجي للمدرسة. ولعلّ مقارنةً سريعة بين كيف كانت عليه خطة النظام التربوي على عهد الاستعمار، وتلك التي وضعوها، سوف تدلنا على مكامن الاختلاف والاتفاق بين النظامين.

وبينما كانت الطريقة المتبعة عند التأسيس تركز على نظام «الحِرَف» التي كان الأستاذة يوجهون إليها المختصين ويمنحوهم شهادات في آخر التكوين؛ لم يقم الأَساتذة الجدد بتغيير هذا النظام، بل زادوا أو ألغَوْا بعض «الحِرَف». لكن النظام التربوي بقي كما هو. فمقابل «حرف» الرّسم والتصوير والنحت وفن العمارة فِي النظام الذي وَضعه الفرنسيون، صاغ المعلمون الجدد هَيْكلة المدرسة على النمط التالي:

- محترف الرسم
- محترف التصوير
- محترف فن العمارة الدّاخلية أو التزيين الداخلي وأضافوا في هذه الدراسة فنون الكرافيك والإشهار (الإعلان).
- محترف النحت، الذي لم يكن في الواقع إلا محترفا للخزف
- محترف النّسيج الفني، أضيف باعتباره لبنة جديدة نظرا لتوافقه مع نظرة الأساتذة الجدد الذين يكنّون احتراما خاصّا للحرف التقليدية، ونظرا لوجود أستاذة مختصيّن في هذا الفن ضمن هيئة التدريس.

(4) نشرت هذه الكراسة سنة 1964م في مطابع طنجة، ووضع تصميمها الفني محمد المليحي وداخل هذه المطبوعة توجد...

لكن أهم ما قامت به هيئة التدريس الجديدة على مستوى محتوَى التعليم الفني: أوّلا القطع النهائي مع الرّسم الأكاديمي التقليدي باعتباره مادة أساسية في التعليم. فقد حافظت عليه كتمرين ضروري لمعالجة المواضيع الواقعية ولتعلم عمليات نقل الواقع عند الضرورة أو إنجاز رسومات بالنسبة لفن

عبد الرحمان رحول

العمارة أو التصميم الداخلي أو الإشهار (الإعلان). وفي هذا الصدد يقول الفنان محمد المليحي أحد أعمدة هذه التجربة: « جميل أن تتقن الرسم الكلاسيكي، لكن ما الذي تريد فعله بهذه التقنية؟ هل تريد أن تمارس الرّسم لذاته وتتوقف هناك؟ أم تريد أن تستغل الرّسم لفعل شيء آخر؟ إذا كان مرادك هو فعل شيء آخر فعليك إذن أن تستوعب تاريخَ الفنّ وتقوم بعملية تركيبيّة داخلك لتكون لك شخصيّتك التي تميزك عن الآخرين»[5].

وثانيا حاول المدرسون وضع برنامج تعليمي على المستوى النظري يتجاوز ما وضَعتْه سلطات الحماية الفرنسية. فبينما كان تدريس الموادّ يقتصر على تاريخ الفنّ، أضافَتْ الهيئة التدريسية الجديدة موادّ أخرى مثل الفلسفة والفن القروي وتاريخ العمارة. وفي كل الموادّ كان التأكيد على الحضارة المغربية ذات الجذور الأفريقيّة الأمازيغية أو العربية الإسلامية.

وفيما يتعلق بفن الرّسم والكرافيك، فقد عاد الفنانون المدرّسون إلى البحث والكشف في الذاكرة العتيقة للرسم التقليدي والعمل على استغلاله في الملصقات والدزاين والتصميم الداخلي. وهكذا تم استغلال الخط العربي وخط التفيناغ[6] للاستعمال الكرافيكي، وكذلك تم استيحاء بناء هذين الحَرْفين لإبداع أثاث خشبي أو معدني للاستعمال اليومي.

إنّ هذا التعامل مع المحيط ومع الهوية البصريّة المحلّية جعل الطلبة ينخرطون في العمليات الفنية داخل مدرسة الفنون الجميلة وخارجها، وجعلهم مندمجين داخل الحياة اليومية للنّاس. فبينما كان طلبة المدرسة، قبل التحاق هؤلاء الفنانين، لا مجهولين ولا يعرف أحد مصيرَهم بعد تخرّجهم، أصبح الطلبة داخل هذه التجربة الجديدة فنّانين محتملين يعرفهم الجمهورُ بأعمالهم وبتدخّلاتهم في المحيط قبل مغادرتهم المدرسة والدخول إلى سوق العمل.

(5) أنظر كتابنا « الهوية والحداثة» زوم على الفن التشكيلي المغربي في سنوات الستينيات. نشر لوفت آر كاليري الدار البيضاء 2012م . بمناسبة صدور هذا الكتاب نظم معرض لخمسة فنانين مغاربة ممن ساهموا في إرساء أسس الحداثة الفنية المغربية، وهم: الجيلالي الغرباوي وفريد بلكاهية ومحمد شبعة وأحمد الشرقاوي و محمد المليحي.

(6) التيفيناغ كتابة ليبية بربرية كما سماها الإثنوغرافيون الغربيون عند اكتشافهم لها. وكانوا يظنون خطأ أن الأمازيغ هجروها و لم تعد متداولة كتابة وإنما احتفظ بها خصوصا في الرقم على السجاد ونقش الحلي كما أنها تستعمل في الوشي بالحناء. إن هذه الكتابة التي تستعمل كنقش في كل هذه الحوامل هجرها مستعملوها من سكان المغرب الكبير من شمال إفريقيا لكن الطوراق مازالوا يستعملونها خصوصا في التواصل بين العاشقين كما صرح لي بذلك الشاعر الطوارقي المعرف حواض. أما اليوم وخصوصا بعد اعتراف دستور بلد واحد من شمال إفريقيا هو المملكة المغربية (دستور 2011) باللغة الأمازيغية كلغة وطنية ثانية فإن الأمازيغ عازمون على إحيائها والكتابة بها وهذا ما بدأ يحدث في عدد من المنابر والمناسبات.

عبد الكريم الغطاس

وفضلا عن تكوين عدد كبير من المصمّمين الكرافيكيين ومهندسي الديكور والتصميم الداخلي، تخرّجت من المدرسة أسماء أصبح لها حضورها الفني في نهاية سنوات الستّين وبداية سنوات السّبعين من القرن العشرين؛ أمثال عبد الرحمن رَحّول وعبد الكريم الغَطّاس وآخرون. لكنّ الفنانين عبد الرحمن رَحّول وعبد الكريم الغطاس تعلما بهذه المدرسة ثم عادا للتدريس بها ومازالا يدرّسان بها إلى الآن. أما باقي الأسماء التي كَوّنت الكوكبة المؤسسة لهذا التعليم، والتي سوف تأخذ مشعل جيل السبعينيات والثمانينيات، فسوف نَعْرض لها في فصل آخر.

لقد أعطى هذا التعليم رغم إطاره التقليدي – كما قلت – روحا جديدة للفن المغربي ودفع الشباب إلى الابتكار والبحث عن سبل جديدة لتأكيد الذّات عوضَ الرّكون إلى إعادة إنتاج الماضي وكليشيهات الفن الكولونيالي (الاستعماري). ولم تكن هذه المشكلة هي الوحيدة التي حارب من أجلها رُوّاد هذه المدرسة، بل كانت هناك مشكلة أكبر، وهي: كيف يمكن تغيير نَظرة المتلَقّي المغربي عن النظرة التي غرسها فيه الفكر التّقليدي ونظيرُه الفكر الاستعماري. وفضلاً عن تكوين جيل جديد سَيخرج للمجالات الفنية بأعمال لم تعهدها، وسوف يُدافع عنها باستماتة و بالروح القتالية التي زَرعها فيه أساتذته، سوف يعمدُ الفنانون إلى ربط قنوات الاتصال مع فئات أخرى من مُجتمع المثقّفين والمفكّرين التي كانت متضررة هي الأخرى من التركة الاستعمارية. وسوف نَعْرضُ لكلّ هذا في الباب اللاحق حيث سنتوقف عند هويّة اللّوحة المغربية وإشكاليّة التّواصل مع الجمهور والمجتمع.

– إصلاح التعليم الفني في نهاية القرن العشرين

سوف يبقى هذا الاتجاه في التعليم ساريَ المفعول بدون تغيير، ولكنه بدأ يضعف عندما بدأ الفنانون المؤسسون ينسحبون من المدرسة بدوافع مختلفة. لقد ارتبطت مدرسة الفنون الجميلة في مرحلة من حياتها بالانفتاح على الكتّاب والشعراء والمفكرين، وعلى جماعة مجلة " أنفاس" التي كان على رأسها وقتئذ الشاعر والمناضل عبد اللطيف اللعبي. ونظرًا لما عرفته هذه المجلة من تحوّل واضح في خطّها التّحريري بعد هزيمة العرب سنة 1967م في مواجهتهم مع إسرائيل، والتزام بعض المثقفين بالقضية الفلسطينية، واعتبار أن لا حلّ لهذه القضية إلا في إطار الحل الشامل لقضايا العرب السّياسية، فإنّ بعض الأساتذة الفنانين انخرطوا في هذا التّوجه الجديد للمجلة. ولم يكن هذا المنحى دون مشاكل ودون نَتائج سلبيّة على المنخرطين فيه. فكان أن اعتقل عبد اللطيف اللعبي وحكم عليه بعشر سنوات، واعتقل كذلك الفنان محمد شبعة ثم أطلق سراحه. لكن النّتائج كانت توقف هذه التجربة الرّائدة التي لم تكن السلطات آنذاك تنظر إليها بعين الرضا، وبقي فريد بلكاهية وحده يُسيّر المدرسة إلى أن طلّقها نهائيا أواسط السبعينات لتتكلف بها إدارة المدينة وتدخل في سبات عميق.

إذن سوف تبقى الأمور على حالها إلى حدود سنة 1989م عندما تعاقدت سلطات مدينة الدار البيضاء مع كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بجامعة الحسن الثاني بنفس المدينة على أساس أن تقوم الكلية المذكورة بالإصلاح وتطوير التعليم بمدرسة الفنون الجميلة. فانتدبت الكلية لهذه المهمة مدرسَيْن من طاقمها، وهما: موليم العروسي دكتور في علم الجمال والفلسفة، والفنان عبد الكبير ربيع مدرس بالكلية نفسها. عهدت الكلية للإخصائيَّيْن بتكوين لجنة بيداغوجية تسهر على وضع برامج مُعاصرة للتدريس. و لم يكن الأمر سهلا إذ كانت المدرسة قد استقرّت على تقاليد في التعليم، فأصبح من شبه المستحيل تغييرها أو حتّى إصلاحها من الداخل. وسوف نعرض لهذا الموضوع بالتفصيل في الفصل الثاني من الباب الثّالث عند حديثنا عن الفنّ المعاصر.

واجهة مدرسة الفنون الجميلة

بوعبيد أبو زيد
1986

إشكالية اللّوحة :
الفنّ والمجتمع، أو الأصالة والمُعاصرة

لـمّا طُرحت اللّوحة كوسيط ثقافي وفكريّ في الأوساط العربية والمغربية على العموم، طرحت معها فكرة هُويّتها وهُويّة منتجها وكذلك هُويّة متلقيّها. كان هذا أساس جدَل كبير طُرح على الساحة المغربية، وسوف يستنفذ منها وقتًا طويلا. وكما سبق وأشرت طرحَ الفنّانون بمدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء أسئلةً حول مُحيطهم وربطوها بما يجري في العالم. لم تَبْقَ هناك مدارس فنية عالميّة آنذاك تدرس الفنّ الأكاديمي، إلاّ تلك التي مازالت شعوبها ترزخ تحت الاستعمار، أو تلك التي كانت تعيش خارج الزّمن. لقد كان الفنّ بمعناه الأكاديمي قد انتهى في أوروبا وأمريكا وانتقل في غالبيّة بُلدان المعسكر الشرقي إلى فنّ ملتزم بقضايا النّاس والشعب والبروليتاريا وكان يُقصد به الفنّ الواقعي. أمّا في البلدان التي عاشت الحربَ العالمية الثانية فقد عادت إلى ما طرحَتْه الدادائية من أفكار جريئة، وهذا ما سوف نعود إليه في الجزء الخاصّ بالفن المعاصر.

عندما عاد الفنانون – كما أكّدنا على ذلك في الباب السابق المتعلق بالتعليم الفني بالمغرب – إلى إقامة فنّ وطني قائم – من ناحية – على ما تعلّموه، ولكنه مرتبط أيضا بالشخصية التي ينتمون إليها أو هكذا كانوا يعتقدون. كانوا يعتقدون أن الأمر يتعلّق فقط بإرادة الفنان وبالـمُساندة اللامشروطة التي يحظى بها من رجال السّياسة الذين استقدموه. فقد وجدوا تعليما تقليديا حسب اعتقادهم، أي كما تركوه عند مغادرتهم بلدَانهم من أجل الدّراسة، ولكن وجدوا – وهذا هو الأَصْعب – سوقا فنّية وفكرةً منغرسة في التّربة وفي الأذهان عمّا هو الفنّ وما هو دورُه.

كان لا بدّ من أن يخلقوا مُتَلَقيًّا جديدًا فمن هو هذا المتلقّي؟ وما هي مُواصفاته؟ وكيف يمكن البحث عنه؟ كان المتلقّي الجديد هَو بالطبع ذلك السّياسي أو التكنوقراط أو الـمُحامي أو المدرّس أو الطبيب الذي درس مثل هؤلاء الفنّانين خارج أرض الوطن، والذي عرف أنماطًا حياتيّة مختلفة عن تلك التي عهدها في بلده. كان هناك عددٌ من هذه الفئة المجتمعيّة متزوّجين من أجنبيّات من الديار التي أقاموا بها، أو بمغربيّات درَسْن هنّ الأخريات وتفتّحن على حضارة الغرب، وأصبحن يعرفْنَ أنّ اللوحة الفنية ضرورة من ضرورات التّباهي المجتمعي، تماما كالحُلِيّ والسيّارة الفاخِرة والبيت

الأنيق والأَلْبسة، وأنّ التّعامل مع الفن علامة من علامات الترقّي الاجتماعي... أي إنّ هذه الفَصيلة المجتمعيّة انْدَمَجت في نمط العيش الأوروبي وأصبح من المفروض أن تنقله أو تتبنّاه داخل مجتمع مازال آنذاك تقليديّا ولا يعرف من أمر اللّوحة شيئا.

نحن نتحدث الآن عن اللوحة بوجْه الخصوص، لأنّ النّحت لم يسترع انتباه المجتمع المغربي. ولا ندري لماذا – وهذا شيء لا بدّ من الانكباب عليه من طرف المؤرّخين وعُلماء الاجتماع – . هل لهذا علاقة باللاّشعور الديني، أم هو فقط مسألة التّعامل مع الفضاء، أم إن في الأمر شيئًا آخر يجب الوقوف عليه؟ مع الإشارة إلى أنّه وبخلاف عدد كبير من الدّول العربية بما فيها المملكة العربية السعودية، فإنّ الساحات العُمومية المغربيّة تخلو، إلا فيما ندر، من النُّصُب التّذكارية والمنحوتات وغيرها. بل حتّى المنحوتات التي تركتها السّلطات الاستعمارية الفرنسية كنَصْب الماريشال ليوطي على حصانه بالدّار البَيْضاء والرِّباط قد أُدْخلت إلى فضاءات القنصليّات الفرنسية. إنّنا نتحدّث هنا عن اللّوحة وعن مكان استضافَتها على الجدار.

لنتساءل كيف كان الجدار قبل دخول اللّوحة وماذا كانت محمولاته؟ كان الجدار في البيوت المغربية (وخصوصا تلك الثريّة أو متوسطة الثّراء المملوكة لفئات كان من المؤمّل أن تُساند الحركات الفنية والثقافيّة كما كان الشأن في البلدان الأوروبية). مليئا إلى حد الإشْباع بالفسيفساء التّقليدية. كانت الفسيفساءُ كما أشرْنا إلى ذلك في الباب الأول[1] غايةً في الإتقان وذات ألوان أقصى ما يُمكن أن يقال عنها إنّها نادرة ومتفرّدة، لكنّ هذه الفسيفساء لم تكن تترك لغيرها فضاءً ولو صغيرًا للظهور. بجانب هذه الفسيفساء كان هناك في بعض البيوت وعند بعض العائلات تقليدُ تزيين الجدار بثَوْب مزَرْكش يسمّى الحائِطي، ومن مسمّاه نفهم أن الأمر يتعلق بستارة كبيرة تغطّي الحائطَ بأكْمله في بعض الحالات.

في هذه الظروف هل كان بإمكان اللّوحة الغربية المنشإ والتطوّر أن تهزم هذين المكوّنَيْن المنغرسين في البَصر والبصيرة؟ هل كان بالإمكان إحداث القطيعة النّهائية مع هذين العُنْصرين؟ ممّا عَقَّدَ المشكلةَ تدخّلُ عناصر جديدة بقوّتها الحداثيّة وبحمولتها الرّمزية جاءت لتُزاحم اللّوحة. فوُصول آلة التّصوير وإمكانية تصوير العائلة ابتداء من الأب إلى الجدّ أو الأم وغيرهم من الأسْلاف المقدّسين جعلَهم يحتلّون الصدارَة في الجدار إلى جانب صورة حَفْلة عُرْس صاحب البيت. لم تكن متطلّبات

(1) انظر البابَ الأوّل، الفصلَ المتعلّق بينابيع الفنّ المغربي

هذا النوع من الصّور ثقيلةً كما هو الشأن بالنّسبة إلى اللوحة التي كانت تَفْرض أن يُفرد لها مكان خاص أبيض في غالب الأحيان خالٍ من النّقوش والمزرْكشات التي تشوّش على جماليّة اللوحـة. لم تكن هذه الصّور الفوتوغرافيـة، وغيرُها كثيرٌ، ليُنْزَعَج من وجوده مع الفسيفساء والحائطي وحتّى بعض الآيات القرآنية المكتوبة بشتّى أنواع الخطوط العربيـــة. وضعية اللّوحة داخل هذه الفضاءات جعلها تبحث لها عن موقع قَدَم داخل هذا التّزاحم الرّمزي والأيْقوني الذي لم نعهد له مثيـــلاً في تاريخ الفن الغربي الذي ندرسهُ في الكتب. لم يكن هناك إذن من جواب يمكن استنْساخُه أو من تجاربَ يمكن استلْهامها.

لكن السؤال الذي كان يؤرّق الفنّان المغربي أكثر من غيره من الأسئلة الأخرى: هو ذلك الذي كان يطرحه المتلقّي العادي الذي كان الفنّان يظن أنّه يوَجّه إليه عملَه. هذا المتلقّي كان عندما لا يواجه العملَ باللاّمبالاة يسألُ دون تردّد عن فائدة هذا العمل وجَدْواه. وعندما يَقْبَل به في الحالات القليلة – إن حدث ذلك – كان يسأل عن معناه ومحتواه، وهل من علاقة له مع ما يَعيشه يوميّا من مشاكل. وهل بمثل ذلك العمل سنخرج البلدَ من التخلّف وسوف نطرد بقايا الاستعمار. هذه الأسئلة و غيرها حتّى وإن كانت لا تعني بالأساس المجالَ الفني ولا تعتمد على مَبادئ فكريّة صَلْبة، فإنّها كانت تؤثّر في الفنان وتجعله يُعيد النظرَ في أدواته وأساليبه ومواضيعه. كما كان الفنّان يتردّد كثيرًا في التّعامل مع المواضيع: هل سوف يتوجّه كما كان يفعل ذلك بعضُ فنّاني المعسكر الشيوعي أو البلدان الاشتراكية العربية وغيرها، إلى العمل على الواقع وليس غيره؟ كلّ هذه المقترحات وُجدت في زمن واحد سواء بالمغرب أو بغيره من البلدان العربية. لكن أولئك الذين تعاملوا مع ما كانوا يعتبرونه عُمْقَ الهُوية البصريّة للمغرب، هم الذين نجحوا في الذهاب بعيدا بالتجديد في ميدان البحث التشكيلي الحديث بالمملكة المغربية. وهم الذين أسّسوا لمدرسة مغربيّة متميّزة عرفت انتشارًا وكانت اللّبنة الأولى التي سار على هَدْيها الشّباب الذين جاؤوا من بعدهم.

لم تكن وزارة الثقافة ولا السّلطات العمومية تقتني الأعمالَ كما كان يجب فعلاً سيرا على نَهْج الدول التي سبقتنا في هذا المجال، لذا بقي الفنّان مرتبطا بالسوق الفرديّة وببعْض المؤسّسات المالية الخصوصيّة. كان من اللازم إذن أن يُواجه الفنّان المجتمعَ وحدَه وأن يُحاول خلق المتلقّي الذي يفهم معنى عمله الذي يريد أن يوجّهه للمجتمع. وحتى بعض المثقفين المدافعين عن الحداثة والذين كان من المفروض فيهم أن يُدافعوا عن هؤلاء الفنّانين الذين يُناضلون من أجل تأسيس فنّ مغربي حديث، كانوا يُطالبون الفنّانين، باسم التاريخانية، باسْتيعاب قواعد الحداثة الأوروبية أوّلاً قبل الوصول إلى

ما كانوا يَقْترحونه من أعمال[2]. على الرغم من أن هؤلاء المثقّفين كانوا يَعيشون نَفْس المشاكل إزاء علاقتهم بالمؤرّخين الفرنسيين الذين تَناولوا تاريخَ الـمَغْرب بطريقة إثنوغرافيّة أو استعلائية، فإنّهم كانوا يتبنّون مواقفَ متقادمة عندما يتعلق الأمر بالفن. فكأنّ الأمرَ كان يتعلّق بقلاع منعزلة تُحارب كلٌّ منها بطريقتها الخاصة ضدّ نفس العدو أو عدُوَّيْن اثنين متماسِكين رغم التّناقضَ الظّاهر بينهما: التقليدانيّة والهيْمَنَة الأجنبيّة.

كان الفكر التّقليدي سواءٌ منه الواعي أو اللاّواعي أي ذلك الذي يعبّر عن نفسه في آراء ومواقف تنتقد كلَّ ما هو وافدٌ في نظره، وتؤسّس هذه المواقف على نصوص مبدئيّة إما دينيّة أو مستوحاة من التّقاليد، خوفا من المستقبل الذي يحمله الجديد. كان هذا الفكرُ واضحا بالنّسبة إلى الفنّان وللمثقّف وللمفكّر وغيرهم من الفاعلين في الميدانين الفكري والثّقافي، وكان هذا الفكرُ ضدّ الجديد أيًّا كان مصدره. فاعتبر الفنانون والمثقفون أن هذا الفكر ضد تقدم البلد.

من جهة أخرى كان الفكر الاستعماري الذي تغَلْغل بفعل قوته الدّعائية ونجاعة مشاريعه السياسية والاقتصادية يُعتبر مثالا يحتذى بالنسبة إلى عدد من الذين استفادوا منه أو أولئك الذين لم تسعفهم ظروف التّعليم أو السّفر خارج البلاد. من هنا يظهر التّحالف غير الطبيعي بين هذين المشروعَيْن الفكريّين الثقافيين والسياسيّيْن في نفس الآن. لكن مشاريع المثقّفين حتى وإن كانت ترمي إلى نفس الهدف أي التقدم، لم تكن متحالفةً بالقدر الذي كان بإمكانه أن يدفع بها إلى الأمام.

وعلى الرّغم من أنّ هذه الفئة من المجتمع المغربي كانت ذات علاقة بالفَضاءات الأوروبية، فإنّها لم تكن تَفْهم من اللّوحة في غالب الأحيان غير التّزيين، ولا تربطها أبدًا لا بالاستثمار ولا بالفكر والثّقافة. لذا بقيَ الفنّانُ بالنسبة إلى عدد كبير من هذه الفئات، ذلك الشّخص الحاذق والمتمرّس يدويًّا والذي يمكن أن يصوِّرَ كلّ شيء متى أراد؛ شيءٌ ما يُشْبه السّاحر.

(2) الحديث هنا عن عبد الله العروي المؤرّخ المغربي، الذي أفرد في هذا الباب مقالات عن الفنّ والأدب في كتابَيْه الإيديولوجية العربيّة الـمُعاصرة والإسْلام والحداثة. كان العروي، ومازال، يُطالب الفنّانين الـمَغاربة بالاشْتغال أوّلاً على الأعمال التصويرية الحكائية، كتلك التي عرفَتْها أوروبّا في عصر النّهضة قبل أن يصلوا إلى التّجريد. يتأسّف العروي على الفنّ المغربي الذي لن يفيد المؤرّخ في الـمُستقبل على الكيفية التي كان يَلبس بها المغربيّ أو عن المشاهد الطبيعيّة حول مَدينة الدّار البيضاء مثلاً. سوف يَبْقى المؤرّخ بدون وثيقة تصويريّة تُساعده على فهم التاريخ. بهذا المعنى يكون المؤرّخ المقتدر عبد الله العروي يَجْعل من الفنّان خادمًا لدى المؤرّخ وليس لدَيْه ما يعبّر عنه أو يقدّمه على الـمُسْتوى الفكري.

سوف تبقى هذه الأَسْئلة داخل هذه الدوّامة ما يقاربُ السنتين قبل أن يتدخّل المفكرون والكُتّاب. سوف يعمد عددٌ من المثقّفين اليساريّين ذوي الثّقافات المختلفة والمشارب الفكريّة المتنوعة إلى خَلْق مجلّة " أنفاس" الشّهيرة. هذه المجلة التي سوف يَرْأس إدارتها الشّاعر والرّوائي والمناضل اليساريّ عبد اللطيف اللّعبي. سوف يَنْفتح هذا الإصدار الجديد على كل التّعابير الفنية بما هي مكوّن أساسيّ للفكر والثّقافة، وسوف تثور ضد الفكرة القائلة إنّ الفكرَ لا يوجدُ إلاّ في طيّات الكلام المكتوب، وسوف تعتبر أن النّضال من أجْل تأسيس هُويّة بصريّة مغربية يُساوي النضال من أجل تَأْسيس كتابة شعرية مغربية وفلسفة مغربية وتأريخ مغربي وسينما مغربية بل وسياسة مغربية مستقلّة عن مراكز القَرار الإمبريالي كما كان رائجًا آنذاك... قدّمت المجلة نفسها على أساس أنّها مشروع ثقافي بديل بالنّسبة إلى المشروع الاستعماري، وكذلك بالنسبة إلى مشروع الدّولة الذي لم تكن المجلة راضيةً عنه في جميع تفاصيله بما فيها السياسية.

كان السّؤال الجوهريّ الذي تأسّست عليه مجلة " أنفاس"[3] هو: "من نحن؟" كيف نَكون مستقلّين عن مركز القرار المهَيْمن عالميًّا ونكون في نَفْس الوقت مُنْتجين لفكرٍ وفنّ كونيَّيْن؟ هذا السؤال هو الذي سَوْف يخترقُ كلّ الفضاءات الإبداعية المغربية، ولكنّه سوف يتبَلْور أكثرَ في اللّوحة التّشكيلية، كما أنّه سوف يكون محْور النّقاشات النّظرية والتّجاذبات المذهبيّة في الفن التشكيلي الحديث في المملكة المغربية. وكانت فِي الواقع كلّ هذه الأسئلة وبعضٌ من أجوبتها قد تبلْورَتْ خلال الصّراع السياسي والعسكري والفكريّ في مُواجهة الاستعمار القديم والإمبريالية النّاشئة، أو ما كان يُصطلح عليه أحيانًا بالاستعمار الجديد. ومن جُملة الذين أسّسوا لهذا النّهج الفكري الطبيب والـمُناضل والمفكر المارتينيكي الذي التحق بالثّورة الجزائرية فرانتز فانون (Frantz Fanon). فقد أصبح هذا الأمريكي الجنوبي المنحدر من أصول إفريقية عند التحاقه بالثّورة الجزائرية أحدَ أعمدتها في إطار ما سُمّي آنذاك بتحالف بلدان العالم الثالث أمام الـمَدَّيْن: السّوفييتي الشّيوعي، والأمريكي الأوروبي الرّأسمالي.

أطلق فرانتز فانون صرْخَته الشّهيرة "هيا يا رفاق، لقد انتهت اللّعبة الأوروبية إلى غير رجْعة، وعلينا الآن أن نؤسّس شيئا آخرَ". كان فرانتز فانون يتحدّث بالأساس عن إفريقيا التي كان يَعْرفها ولكنّه

(3) كان من بين مؤسّسيها الأساسيين فنّانُوا ومدَرّسوا مدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء (فريد بلكاهية ومحمد شبعة ومحمد المليحي) – كما أسلفت – انظر الفصلَ المتعلّق برهانات التّعليم الفنّي ضمنَ هذا الباب.

كان يقْصد العالم العربيَّ أيضا. كانت الكلمة تَعْني أنّنا نستعمل ما وصل إليه الغَرْب انطلاقًا مما نملكه من تُراث. هنا سوف يَنْطلق البحث عن الهُويّة البصريّة بالنسبة إلى الفنّانين المغاربة الذين كانوا قد ضاقوا ذرعا بالوَصْفات الأجنبيّة التي لا تُلائمَ الصّورة التي كانوا يريدون إعطاءَها عن بلدهم. يجبُ الـمَزْج إذن بين تقنيات الغرب المستَعْمِر والعودة إلى الجُذور لكي ننتج فنًّا معاصرًا يُساير الفنَّ الكونيَّ. هذا التّحدي سوف يَرْفعه الفنّانون معتمدين علىَ حماسهم وعلى مُقَدّرَاتهم الذّاتية ومُساندة المثقّفين والكُتّاب والشّعراء الذين تحلّقوا حول مجلة " أنفاس" النّاشئة.

من أول ما سوف يَتّجه إليه الفنّانون إذن هو هُويّة اللّوحة ومُحتواها. هل نحافظ على اللّوحة كحامل للفنّ التّشكيلي أم نتعدّاها لشيءٍ آخر؟ هل نتطَرَّقُ لنَفْس المواضيع التي طرَقَها الفنّ الأكاديمي، أَم نتحوّل عنها لمواضيع أخرى؟ كَلّ هذه الأسئلة والأجوبة التي سوف تتبَلْور ستحاول الأخذ بعين الاعتبار ما سوف يحدث في تاريخ الفنّ وما يحدث في العصر الحاضر.

لن يرفض الفنّانون وضعيّة الرّسم بما هو تزيين وتعاملٌ مع الجدار، بل سوف يَسْتغلّون هذه العلاقة التقليديّة التي كانت متداولة ليَسْتعملوها حتّى يُدْخلوا الفنونَ البصريّة الحديثةَ بطريقة سَلسَة إلى عَيْن وعادات الـمُشاهد المغربي. سوف لن يتوقّفوا عند الفنّ بما هو فنّ، بل سوف يتعامَلونَ معه كجزءٍ من الحياة اليوميّة. سوف يُحاولون وبطريقة تُلائم العصرَ الذي يعيشون فيه، أن يَدْخلوا في اتصالٍ مع النّاس من خلال حياتهم اليوميّة وفي تعامُلهم مع الأشياء. لم يفترضوا أن الفنَّ لا يمكن أن يكونَ تزيينًا بل حاولوا التدخُّلَ في الفضاءات التي يرتادُها عامّةُ الناس، ومن خلال الأَشْياء المتداولة في هذه الفضاءات. من ذلك واجهات الـمَتاجر والمقاهي والـمُلْصقات العمْلاقة التي تؤثّث المدينة... إلى الأَدوات الـمُستعملة في الدزاين الحديث. حاوَلوا أن يوجدوا في كلّ الأماكن التي يمكن أن يُغيّروا فيها نظرةَ النّاس للفن ويجعلوهم يسْتَوعبون ويربطون علاقةً يوميَّةً مع الأشكال البصريّة الجديدة.

أمّا عن المحتويات، فلقد حاوَلوا أن يستغلّوا كل الرّموز والدلالات والأشكال الموجودة على الحوامل التّقليدية سواءٌ منها في الحواضر أو في الأرياف العربية أو الأمازيغية، اعتبارًا منهم أنه بنَفْخ روح جديدة فيها سوف تتحوّل إلى فنّ تجريدي حديث، أو أنّها تحمل في طياتها إمكانيَّةَ تحوّلها إلى فنّ تجريدي. وهكذا تعاملوا ما سموه بالرّمز الأمازيغي والرّموز الأفريقية والخط العربيّ بجميع أشكاله، إلى غير ذلك مما سبق ذكرُه في باب يَنابيع التصوير المغربي. وعَمّموا ذلك على اللّوحة وعلى الكرافيك وعلى التصميم (الدزاين) أو التّزيين الداخلي والخارجي للعمارة الحضرية.

توقّفت مجلة " أنفاس" كما أسلَفْت لظروفٍ خارجة عن إطار الثّقافة، لكنّ روحهَا لم تتوقّف.

تكونَتْ أجيالٌ من الفنّانين داخل هذه المدرسة التّي أَسّست لما كانت تسميه هُويّةً بصريّة مغربيّة صرْفًا ممزوجةً بروح الحداثة الأوروبية. لم يكن بالطّبع هَمُّ هؤلاء المثقّفين والفنّانين هو ترجمة الـمَفْهوم الَذي نادَى به سَلَفيُّو القرن التّاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين[4] والذي كان يقضي بالأَخْذ بالـمُعاصرة دونَ التفريط في الأصالة. لقد أكّدوا على أنّ أعمالَهم هي تركيب للحداثة الأوروبية مع الأخذ من الثّقافة المحلّية كلّ ما هو قابل للتّطوير، وجَعْل العمل يَرْقَى إلى الكونيّة. على عكس ذلك كان يقول الـمُنادون بشعار الأَصالة والـمُعاصرة إنّه بإمكاننا أخذ ما توصّلت إليه الحضارة الغربية من رُقِيّ تَقْني دون السماح في هُويّتنا الأصيلة. كان السلَفيّون يدعون إلى عدم التّغيير، بينما كان الحداثيّون يعملون جاهدين على بناء هُويّة جديدة متحرّكة قوامُها التقدّم الغربيّ والثّقافة المحلّية الـمُنْفتحة القابِلة للتطوّر.

لم يكن أَعْلام مدرسة الفنون الجميلة وَحْدهم الذين انْخرطوا في هذا البَحْث بل هناك آخرونَ من أهمّهم أحمد الشّرقاوي الفنّان الذي حاول أن يَستعيد الرّموز الأمازيغية ويَنْفخ فيها روحًا جديدة جعلتها تَرْقَى إلى فنّ كوني. لم يُمْهل الموت أحمد الشّرقاوي فتوفي في سنّ مبكرة وهو لم يَبْلغ بعد الأربعين، لكن عملَه كان مصدرَ إلهام لعدد من الفنانين، ليس بالمغرب فحسب، بل حتّى خارجَه وخصوصا بالجزائر وتونس، حيث كان الفنانون يطرحون نفس الإشكاليات الفنّية.

سوف تطبع هذه المرحلة أجيالاً بعد ذلك، وسوف تدخل ميدان التربية التّشكيلية داخل المدارس والمعاهد الفنيّة، وسوف يَقْوَى هذا التيّار مع الانفتاح على العالم العربيّ وخصوصا بعد ظُهور تيّارات عربيّة تُنادي بنفس التوجّه في العراق وسوريا ومصر والجزائر وتونس.

الـمُنْجَز الفني

يعتبر أحمد الشرقاوي من أوائل من فكّر في إعادة الاعتبار للرّموز الأمازيغية الموجودة في شتّى الأشياء المستعملة، ونَقْلها إلى اللّوحة. مَثّلت هذه الطّريقة نُقلةً مهمّة في مَسار أحمد الشّرقاوي وتغييرًا عميقا في التّعامل مع الذّات بالنّسبة إلى الفنانين الـمَغاربة. لم يكن أحمد الشرقاوي هو الذي اهتدى لهذا الإرث أو على الأصحّ من اهتدى إلى الدّور الذي يمكن أن يلعبه في خَلْق شخصيّة فنّية مغربية، بل سبقَه لذلك الفنان السّويسري بول كلي (Paul Klee) الذي زار تونس في 11 أبريل من سنة 1914

(4) الحديثُ هنا عن التيّارات السلفيّة الأولى التي حاولَت أن تؤلّف بين الإسلام والمدنية الغربية. محمد عبده بمصر وامتدادات رؤيته في الـمَغْرب على الخصوص من خلال كتابات علاّل الفاسي.

لمدّة أسبوع وافتتَن بالرّموز الأمازيغيّة المتناثرة على الزّرابي والأواني وعلى الأجْساد بالحنّاء أو الوشم.

بهذا يكون أحمد الشّرقاوي الذي بدأ حياتَه الفنيّة خطّاطًا قبل أن ينتقل للدّراسة في باريس أول من سيَسْتعيد دروسَ بول كلي، وذلك بعد استكمال دراسته بباريس والإقامة لمدّة غير قصيرة بفارسوفيا عاصمة بولَنْدا التي كانت آنذاك قبلةً لعدد غير يَسير من الفنّانين والسينمائيّين المغاربة.

لم يتوجّه أحمد الشّرقاوي إلى باريس لدراسة الفنّ التصويري، بل ذهب إلى مدرسة الفنون والـمهن لدراسة الإشهار، حيث كان يفضّل التمكّن من اختصاص يَستطيع من خلاله أن يضمن شغلاً قارًّا[5] . لكن إقامته ببولندا وعلاقاته مع أساتذة هناك جعلَتْه يغيِّر من رأيه ويتوجّه للفن التّصويري وللرّمز الأمازيغي على وجه الخصوص. فما الذّي جَعله يَحظَى بهذه الأهمّية داخلَ الأوساط الفنية إلى الحدّ الذي جعلَ مجموعة أوشام الجزائريّة المحدثة سنة 1967م تصرّح بأنّها تستَلْهم تعليمَه في هذا الباب؟ يُجيب أحدُ أعلام الفن المغربي الحديث محمد المليحي: "يجب أن نُحَيِّي بصفة خاصّة الفنّان أحمد الشرقاوي، لأنّه الأولُ الذي تبنَّى الرّمز الأمازيغي وصرح بذلك"[6]. فيكون إذن الفنّان أحمد الشرقاوي من مؤسّسي تيّار الحداثة التشكيليّة المغربية لكن بشخصيّة خاصّة جدًّا. لم يكن بالطبع هذا هو الاتّجاه الوحيد، إذ السّؤال حول هُوية العمل الفنّي المغربي لم يتوقّف عند الهُويَّة الأمازيغية أو الإفريقية بل سَوْف يتعدَّاها إلى مَجالات أخْرَى سوف نقف عندَها فيما يأتي.

العودة إلى الموادّ والأشكال المحلّية

احتدّ النّقاش حول الهُويّة البصريّة الـمُتَوَجَّه إليها لتَبَنِّيها كمقَوّم رئيسي لهُوية اللّوحة المغربية. هناك كما رأَيْنا في الباب الأوّل عدّة مصادر متشبّعة بالفنّ البصري بالـمَغرب[7]. فهناك من نادى بالعودة إلى الأصول المغربية المستقاة من الثقافة العربية الإسلامية ولا شيء غيرها. وفي تَيّار آخَر انتظمت مجموعةٌ من الفنّانين مسندة بعدد من المثقّفين ونادت بالعَوْدة إلى الفنّ الحَضري لأنه وَحْده الذي وصل إلى مُسْتوى يُمَكِّنُنَا من مُضاهاة الفنّ الغربي الـمُهيمن.

(5) انظر كتابَنا « زوم على الفنّ الـمَغْربي في السّتينيّات»، بالفرنسية، سبقَ ذكرُه.

(6) المرجع نفسه ، الصفحة 32

(7) انظر الفصلَ المتعلّق بينابيع الفنّ الـمَغْربي، في الباب الأوّل من هذا الكتاب.

1 - الرموز الأمازيغية

في هذا الاتجاه اهتدَى فريد بلكاهية إلى استعمال موادَّ وخامات غير معهودة في الفنّ الأوروبي الذي تربّى بين أحضانه. ففي مُحاولته إعادة النظر في الطّرائق والأَساليب الغربيّة، عاد إلى تجارب الصنّاع التقليديين وخصوصًا في فاس ومَرّاكش حيث الاشتغالُ على المادّة واللّون والشّكل يختلف كثيرًا عنه في البلدان الأوروبية. اعتمد أولاّ النّحاس مادّةً للاشتغال، لكنّه لم يستعملها لصناعة الأَواني كما كان يَفعل ذلك الصنّاعُ، بل شكّلَ منها مواضيعَ فنية خاصّة. فقد استلهم طريقة الصنّاع في التّعامل معها، وطَرْقها وتَطْويعها لتُصبح عملاً فنيًّا متميزا. حاول أن يشتغل على النّحاس من حيث هو مادّة قابلة للتّشكَل والحَفْر. فراح يضعُ أشكالَه على الخَشب قبل أن يغلّفها بالنّحاس المدقوق على طريقة الصنّاع التقليدين، وحَوّلَ مُحترفه الحديثَ إلى معمل صَغير يشتغلُ فيه عددٌ من المتدخِّلين الذين يقدِّمون معارفَهم الحِرَفيّة لخدْمة الفنّ الحديث.

بعد ذلك وفي مرحلة أخْرى من مساره الفنّي استغلَّ المخزونَ الحرَفي في ميدان الصّناعات الجلْدية، وحَوّل شكلَ اللّوحة التقليدي الـمُربّع أو المستطيل، بحيث أصبحَ يتعامل معها ليس كحامل ولكن كتُحْفة فنّية في حد ذاتها، صار كالصّانع تمامًا يذهب إلى الأسواق الأسبوعية يقتني الجلود مباشرةً بعد سلْخ الذّبائح والاشتغال عليها لتهيئها على شكل حوامل صالحة للاسْتعمال.

أمّا الأحْبار والأصباغ الصناعيّة فقد استَغْنى عنها وعَوّضها بالحنّاء والموادّ الطبيعية كما يَفْعل الخطّاطون الـمَهَرة. ولوضع الرُّموز والنقوش بالحناء على الجلد فقد زود مجموعةً من النساء المعروفات بمهارتهنّ في التوشية بهذه المواد وصرن يشتغلْن معه على مَشاريعه الفنّية. وأصبحت لوحاته إذن عبارة عن تداخُل بين القديم والحديث. يتعرّف فيها المغربي على هُويته البصريّة ويتعَرّف فيها الغَرْبي على العَمل الفنّي الحديث.

أما محمد المليحي فقد تعامل مع هندسة رسم الزّرابي بشكل متقدّم جدًّا. لم ينقل بشكل سَلْبيّ إلى سطح لَوْحته بل استلهم فلسفتَها وحركتَها رابطا إياها بكل التراث الرّوحي للإسلام الـمَغْربي في تفرّده واختلافه عن الشّرق. تموّجات محمد المليحي التي لم يتخلَّ عنها طوالَ مساره الفنّي، تمتح – حسب قوله – من سجلّ الحِرَف التقليديّة على المستوى التقْني، ومن المخزون الصّوفي للأولياء المغاربة الذين يَرْتبط السّماع عندهم بالرّقْص والموسيقَى والحركة الصّاعدة. لذا، نرَى تموُّجات اللّوحة عند المليحي وكأنّها لَهبٌ يتراقصُ صعودًا نحو اللاّنهائيّ. لم ينقل المليحي الرّموز بشكل مُباشر وإنّما حاولَ كما يُصرح بذلك، استخْلاص السَّنَن (القانونَ) الذي يَحكم هذا الإنْتاج المتكرّر لدى الصّانع الـمَغْربي وأن يُلَخّصَه في ذلكَ اللّهب المتصاعد.

اهتمّ آخرون بالرّموز الأمازيغية دونَ أن يعيدوا النّظر في شكل اللّوحة الغربية. وهكذا تعامَلوا مع الرّموز الإفريقية القديمة واستَعْملوها كعلامات تشكيليَّة صرْفَة غير حاملة لأيّ معنى فكريّ أو فلسفيّ.

من بين الأسماء المهمّة من الجيل الأوّل التي يُمكن ذكرُها، الفنّان محمد حميدي والفنان محمد أطاع الله وكذلك الفنّان محمد شبعة الذي تعامل مع هذه العلامات في التّصميم أكثرَ منه في إنتاج اللّوحة. أما من الجيل الثاني فهناك حسين الميلودي وعبد الحي الملاّخ ومحمد نبيلي وعيسى إيكن. هؤلاء جميعهم تعامَلوا مع هذا المكوّن الأمازيغي وأدْمجوه في غالب الأحيان مع مكوّنات أخرى إفريقية آتية من ما وراء رمال الصّحراء الكبرى.

لقد أعطى هذا الاتجاه للوحة المغربية شخصيّة متميّزة من بين الأعمال التشكيلية العربيّة والعالَمية. لكن هناك عددٌ مهمٌّ من المشتغلين بالحَقْل التشكيلي استَعْملوا هذه الرّموزَ بطريقة ميكانيكيّة أفقدتها تلك الرّوح الإبداعية التي نفخَها فيها المعلّمون الأوائل، والتي حملَ مشعلَها الجيلُ المباشر. لذا أصبحت هذه الرّموز تُنقل بشكل مباشر دون أدنى اجتهاد أو محاولة البحث عن فلسفتها العميقة، وهو ما جعلَها تسقط في التكرار المبتذل والانغلاق الهُويّاتي الأعْمى. وأدَّى هذا في كثير من الأحيان إلى تبنّيها من طرف إيديولوجيات عِرْقية لا علاقةَ لها بالميدان الفنّي أو الثقافي.

العولمة للخطّ العربي

1 – أصول عملية الكتابة

كما عمد آخرون إلى التّعامل مع الخطّ العربي سواءٌ في التّصميم الكرافيكي أو اللوحة التشكيلية.

ولا يمكن معرفة ذلك إلاّ بالرجوع إلى أُصول الخطّ. ففي الأصل كان الخط الفينيقي والعربي المتفرّع عنه جملة من الصور يتوخى ترجمة بعض الأصوات الحروفية. ف (H) أخذت من رسم الحائط أو التحويطة التي تتكون من خطوط عمودية وأخرى أفقية، والقاف (Q) أخذت من القرد وهكذا حتى أخذت الحروف شكلها النهائي. وإذا كانت الحروف قد استقلت وتجردت من الواقع الذي نبعت منه فإنها على الرغم من ذلك بقيت محصورة في دورها النفعي المرتبط بترجمة الصوت. لذا إذا أردنا أن نبوئها درجة الفن والإبداع فلا بد لنا من أن نجد لها دورًا آخر غير دور المنفعة. من الأكيد أنّ هذا الدور لم يكنْ هو الذي لعِبَتْه خلال تاريخها بل حتّى عندما ارتفع شأنُها عند الملوك في آسيا القصيّة والملوك العرب والمسلمين.

فالخط بما هو كتابة لم يكن يحظى بالأهمية التي يتوفر عليها اليوم. فالكتابة كانت ممارسة ممقوتة عند علية القوم من السياسيين والفلاسفة والشعراء... فكبار الشعراء لم يكونوا يكتبون بل كانوا يتوفرون

على كتبة في مستوى العبيد يقومون بهذا الدور. لم تكن يد النبيل تنزل إلى مستوى ملاعبة القلم وهي التي دأبت على مُلاعبة السيف وملامسة جسد المرأة. ولنا في طرفة ابن العبد وخاله خير دليل على ذلك. فالرواية تؤكد أنهما كلفا راعي غنم بقراءة الرسالة التي كانا يحملانها إلى حاكم البحرين والتي يطلب فيها الملك جز رأسيهما. هذا لا يعني أن الشّاعرين الكبيرين كانا أميّين ولكنه يعني ترفعهما عن الكتابة التي كانت من اختصاص طبقة اجتماعية أقل منهما شأنا. ولعل ما جاء في مُحاورة فيدروس لأفلاطون من تنقيص من شأن الكتابة يكفينا في هذا الباب. يتوجه سقراط لفيدروس باللوم لأنه كان يخبئ تحت معطفه كراسا كان قد سطر فيه محاضرة لفيلسوف من أثينا. عاب سقراط على فيدروس كونه يعطي أهمية للكتابة التي هي قتل للكلام عوض أن يحتفظ بالمعرفة حيّة في رأسه.

لم يكن للخطّ شأن إذن إذ لعب ولمدّة طويلة دور الوسيط الحامل للكلام، سواء أكان هذا الكلام كلام سلطة دينية، سياسية أو سلطة فكرية فنّية. فكتابة الشّعر لم تكن تعنى بالحروف وتلويناتها أكثر من اهتمامها بالمحتوى النصّي للقصيدة. فكيف يمكن أن نعتبر الخطَّ فنًّا من الفنون ونُقارن، [كما فعل ذلك عددٌ مهم من النقّاد والفنانين في البلاد العربية خصوصا في فترة السبعينيات]، بينه وبين الفن التّشكيلي في شكله الحديث والمعاصر؟

لا يمكن للخطّ أن يكون كذلك إلا إذا حاول التعبير، كما هو الحال في الفنون التشكيلية الحديثة والمعاصرة، عن الدواخل العميقة لمنتجه. لا يمكن أن يُعتبر الفنّ فنًّا إذا هو لم يغترف من الخبايا الدفينة والدهاليز المظلمة للإنسان، ذلك أن الممارسة التّصويرية لم تستحقّ هذه التّسمية إلا عندما تخلّصت، بالتدريج، من اهتمامها بالطبيعة وبالجَمال الطبيعي وصَبّت كل جهْدها على كَشْف الممتنع الذي لا يَستطيع العقل إليه سبيلا داخل النّفس البشرية. فهل يمكن مُقارنة هذا الـمَنْحى مع مَنْحى الخطّاط الذي يَعْمد إلى حكمة نبيلة أو آية كريمة فيُحاول بناءَها محترمًا في ذلك القواعد التي وَضَعها أسلافُه من شيوخ الخطّاطين؟ هل يترك الفرصةَ لجُنون أو صَبْوة أو هفوة خارجة عن نظام ضبْط الإيقاع؟ هل بإمكانه الاستغناء عن نقل المعلوم والتوجّه للبَحْث عن المجهول كما يفعل زميله الفنّان التشكيلي؟

2 – الأصل الفنّي للخطّ

رغم كلّ هذا فإنّ سائر هذه الممارسات التي نسميها اليوم فنونًا كانت تُجْمع تحت اسم الصّناعة: صناعة الشّعر، صناعة الموسيقَى، صناعة التّصوير وصناعة الخطّ. والصّناعة في هذا الباب كانت تقابل مفهوم كلمة تقني technè عند اليونان التي تعني فيما تعنيه الـمَعْرفة؛ أي المعرفة بمعنى الرّؤية السابقة للشيء قبل إنْجازه. بمعنى آخر إعادة إنتاج ما أُنْتِج سلفًا. لكن الفنّ وخصوصًا الفنّ الحديث يتحدّث

عن الإبداع ويقدّمه كإنْتاج لشيء على غير مثال سَبَق؛ فأيْن موقعُ فنّ الخطِّ أو صناعة الخَطِّ من هذا كلِّه؟ يبدو لي أنّ هناك تعارضًا حادًّا بين مُمارس يُلقي بنفسه في غياهب المَجْهول، وآخرَ لا يُقَدِّم قَدَمًا أو يؤخر أخرى إلاّ وهو يعلم ما يفعل. أو ربّمَا كان الأمر على غير هذه الشّاكلة.

إذا اعتبرنا أنّ لفنّ الرّسم تاريخًا انطلق مع الوعي الأوّل للإنسان بمحيطه وتطوّر معه محاولاً دائما القبضَ على هذا الغَريب الذي لا يفارق الإنْسان في حياته اليومية أو الليليّة، فلأيِّ تاريخ ينتسب فنّ الخط؟

فنُّ الخطِّ واحدٌ من المُمارسات التي كانت ومازالَت ترتبط أشدَّ الارتباط بميدان المقدّس داخل العالم الإسْلامي. فإذا كانت الأناجيل تُشير إلى أن الربَّ قد كتب بواسطة أصْبعه على الألْواح التي تسلّمها النبي موسَى فوق جَبل سيناء فإنّ القرآن من جهته ينبئنا بأنّ الله أمر القلم بأن يكتب على اللّوح المحفوظ. ووُجود القلم بجانب الإله والعرش يُعْطيه، من النّاحية الأنطلوجية اللاّهوتية، قيمةَ الوجود الأوليّ المبدئيّ. هذا ما دَفع بمتصوّف كابن عربي مثلاً أن يفرد في فتوحاته أبوابًا يتحدث فيها عن الحُروف وأسرارها وعن القلَم وجلاله. فلقد وصلَ به الولَهُ بالقلم الأسْمى إلى حد أنّه، وفي إحدى ارتقاءاته نحو الملإ الأعلى، كان يسمع صريرَ القلم وهو يكتب على اللّوح كالسّماع والموسيقَى، ممّا أدى به إلى الدّخول في جَذْبة صوفيّة رهيبة.

لهذا، ربّما، اهتمّ المسلمون، عربًا كانوا أم عجمًا، بهذه الحكمة الإلهية، وحاولوا إلباسَها كل البهاء. فأصبح الخطّ إذن أحدَ عناوين التعبّد وطريقًا للتأمّل الصّوفي، وصار العربي يجدُ فيه ما نسميه اليوم بالمُتعة الفنّية كما في الموسيقى، ويَسْتحسن إيقاعاته وأوزانه وتركيباته. لكن كلّ هذا لا يتعلّق إلاّ بالبناء الخارجي الذي تكفي الصّنعة في الإتيان به.

داخل هذا الإطار يحتلّ الخطّ المغربيّ اليومَ مكانةً متميزة على رقعة فُنون الكتابة في العالَم. فلَهُ من المميِّزات ما يَجْعله مطلوبًا لدى المصمّمين والفنّانين على السّواء. إنّه يحمل داخلَ ثناياه حرّيّةً كبيرة في التأقْلم مع نَوازع الفنّان وطموح التّصميم. فعلَى عكْس الحُروف العربيّة الأخرى فإنّه تَجاوزَ تلك العلاقة مع الصَّرامة الخطيّة والهندسيّة التي استقرَّت عليها الحُروف العربيَّة بصفة عامة وحتى حروف اللّغات الأخرى. فالخطّاط في الحَرْف المغربيّ له الحرية في تَمْديد وتمطيط حُروف هذا الخطّ حسب النّغمة التي يُمْليها عليه جسدُه وحركاتُه الفنّية. إنّ تعاملَ الفنّانين المغاربة والمشارقة على السواء مع هذا الصّنف من الخطّ العربي جعلنا نتوقّف عنده وعند إشكالية التّعامل الفنّي مع الخطّ بصفة عامة. ولعل هذه الوَقْفة تسعفنا في الوُصول إلى العلاَقة الحميمية الموجودَة بين الخطّ كصَنْعة والخطّ كإبْداع حتّى نرى مدَى أهميته بالنسبة لهُوية اللّوحة المغربية.

3 – فكيف يمكنُنا إذن إخراج الخطّ من هذه الدوّامة التّقنية البحتة؟ في هذا الاتّجاه، دخل الفنُّ العربي والإسلامي عمومًا في نقاش حول هذه الممارسة: هل يُمكن اعتبار الخطّ فنًّا أو الإبقاء عليه ضمن خانة الصِّناعة والحِرَف التقليديّة؟ إنّ شكل الخطّ يغوي كثيرا لكن جمال المخطوطات يعرض لخطر الانْغلاق في التّكرار كلَّما حاولنا الاقتراب من هذه الـمُمارَسة. في الواقع لسنا نحن (أي النقّاد) الذين نقوم بهذا ولكنّهم الفنّانون. وفي هذا الصّدد هناك مجموعة من الفنّانين العرب الذين رَبَطوا مصير إبداعاتهم مع الخط وتوفّقوا في ذلك. لقد اسْتَطاعوا أن يُخْرجوا الحرف من دائرة التّكرار ومَنحوه نَفَسًا هو نفسه ذلك النَّفَسُ الذي نتأمّله في أي عمل إبداعي تشكيلي آخر. لقد حرّروا الحرفَ من عبوديّته للكلمة ومن كونه حاملاً خَدوما للمعاني وحَوَّلوه إلى حركة نابعة من الذّات الـمُبْدعة وكأنَّها خُيوط تَنْسَلُّ بعنف من أعماقَ الفنّان.

لم يَبْق الفنّان الخطّاط أو الرسّام الحُروفيّ خارجَ دائرة الفنّ. أصبح الحرفُ عنده ذريعة وإن شئتَ قلت براديكم Paradigme (ميزان أو لازمة، أو نموذجٌ قياسي) جمالي يتلَوْلَب حول نفس العمل، وفي نفس الآن حول نفس الفنّان للغَوْص في أعماقه بحثًا عن الـمُبْهم. فسلاسَةُ الحرف المغربيّ وخصوصًا عندما يُخَلّصه الفنّان من القواعد الكلاسيكيّة، تجعلُه يدفعُ بجسد الـمُبْدع إلى الخُروج عن النمطيّة المعهودة وتحرير يَدَيْه وفكره من الخُضوع للإيقاع التّكراري المعروف في الصّنعة الصّرْفَ. بهذه الطريقة يكون الفنّان الخطّاطُ قد اقْتربَ من الفنّ التّجريدي الحقيقي، وذلك بالقَذْف بجَسده داخل رقصة كَوْنيّة غير مَعْلومة العَواقب. فالتّجريديّة الغنائيّة لا تَفْعل أكثر من التّسليم بسلطة الجَسد وغوايته عند التقائه برائحة الأَصْباغ والأحْبار، واستنفاره لكلّ الغرائز الدّفينة الـمَقْهورة والمكبوتَة بسَلطة القول، والسّلطات المؤسّساتية العديدة التي يَرْزح تحتَها.

للوصول إلى كلّ هذا هناك طريقٌ وَعْر صعب المسالك. فبما أن للخطّ، كما للرّسم، جُذور متشابكة بشكل معقّد مع المقدّس الديني وغير الدّيني، فإن الرّجوع لهذه الأصول ضروريّ. ولقد سبقَ أن أشرتُ بسرعة إلى ابن العربيّ دونَ أن أُبيِّن أشياءَ عديدةً. إن اهتمام ابن العربيّ بالخطّ هو اهتمامُ الصوفيّة بالحرف بصفة عامة لما يحمله هذا الكائن كما يسمّونه من إمكانيّة مهمّة للتّأويل النصّي. لقد كان منطلَقُهم من القرآن حيث تتردّد الحروفُ التي تفتح بها الآيات بشكل لافت للنّظر والسّريرة. وهذه الحُروف التي أثارت انتباهَ الصوفيّة جعلَتْهم يُلْبِسونها هالةً من القداسة ويتّخذونَها مطيَّةً من أجل الوُصول إلى الـمُراد، وهو لقاءُ الحبيب.

أصبح الخطّ مع المتصوفة وكأنّه خيوط تُسْحب من داخل الجسد الإنساني لتصْدَح بصرخة بلا

صوت ولا رنين. لهذا نجد عند الحلاَّج مثلاً محاولات عدّة لكتابة غير مفهومة؛ وكأنّه يُريد أن يُعلمنا أنّ ما لا يُنقال لا يمكن العثور له على صورة صوتية متداولة. فجاءت خطوطُه كحُفَر في العَدم، وكأنّها صادرة عن غريزة الكتابة الأوّلية المبدئيّة. هذه العودة للذّات قصدَ امتلاك الأثر كأثر وليس كحامل لمعنًى مؤسَّس سلفًا، هو ما نبحثُ عنه عندما نُحاول تهجّي العمل الفني؛ وهو بالفعل ما اسْتطاع الوُصول إليهِ عددٌ من الحُروفيّين المغاربة الذين سجّلوا أنفسَهم في نوع من التّجريد الغنائي.

لا يمكن من هذا المنطلق لأيٍّ كان أن يصلَ إلى هذه المدارج. ويبدو أنّه من الصّعب على أيّ خطّاط أن يسجّل ممارستَه داخل حقل الفنّ التّجريدي. لأن الخطّ الفنّي ليس عملاً خطيًّا يُمارَس للمتعة أو حسب الهوَى، وإنّما هو ضرورةٌ ملحّة تفرضها الحالة الإبداعية التي يوجد عليها الفنّان لَحْظةَ مُواجهته لبياض السَّنَد. فالفنّان الحُروفيّ ليس بالضّرورة خطّاطًا وإن هو كان كذلك، فهو ليس بالضرورة خاضعًا لقواعد الخطّ التقليدية. أقول قولي هذا وحُجّتي هي الأعْمال الخطيّة التي وصلَت إلى الصّفاء، والتي لا تختلف في شيء عن أعمال الفنّانين اليابانيين أو الفرنسيّين أو غيرهم من دُول العالم. فعدَدُ كبير من أعمال هؤلاء الرسّامين تذهبُ في الاتّجاه الفلْسفي للفنّان الألماني هارتونغ (Hans Hartung) أو الفرنسي سولاج (Pierre Soulages) أو الأمريكي كلاين (Kline Frantz).

هذا من جهة المتعاملين مع الحَرْف فقط. لكن وحتّى لا نغمط حقّ بعض فنانينا، فهُناك من تَعامَل مع النّصوص وبناها بطُرُق مختلفة جعلَتْه يؤسّس لنظام جديد غير معهود. وقد استطاع هذا الصّنف من الفنانين، على قلّتهم، التوَصُّلَ إلى النّفس الدّاخلي للحروف العربيّة المتنوّعة واستَخْرجوا منها الإيقاعات الكامنة بداخلها وحَرّروها بذلك من التّكرار المُملّ. فأضحَتْ الحروف في تشابكها بناءاتٍ معماريةً حديثة قريبةً من التجريدية الهندسيّة أو من الدزاين المعاصر.

هذه الملامح الجديدة للخطّ العربي في الفنّ التشكيلي المغربي التي دخلَت في حوار، منذ زمن طويل، مع الحداثة الفنيّة، تجعلُنا نعيد طرحَ سؤالنا الجوهريّ: هل يمكن اعتبار الخطّ فنًّا كباقي الفنون التّعبيرية في الوقت الرّاهن؟ وما دَوْرُ الوجْدان الإسلاميّ الذي لعب دورًا أكيدًا في تطوير هذا الخطّ؟ هل يعني أنّنا بصدد الحديث عن وجدان إسلاميّ أيضا؟ هل هُناك حجّة أكيدة يمكن أن نُقرَّ بموجبها بوُجود وجدان عربيّ أو إسلامي أصبح من المَفْروض ترجمتُه في الفنّ؟ ما الذي يميّز الفنّ الفرنسي عن الانكليزي أو الأمريكي أو الإسباني؟ هل هُناك حديثٌ في هذه الحضارات عن الوجدان الجمعي؟ ألا يتعلّق الأمرُ، وخصوصًا في ميدان الفنّ، بوجْدان الفَرْد المتفرّد؟ هل هُناك من ضَرورة للقول بهذا الوجدان الجمعي، حتى وإن صَدَق، خارجَ الدّعوات الهُوِيّاتية التي قد تصل في حالات التطرّف إلى

الرّفض الأَعْمى لكلّ ما هو غير عربي؟ ألا يتعلَّق الفنُّ الحديث ومعه الحداثَة بتأكيد فرديَّة الفرد عوضَ تسلّط الجماعَة؟ ألا يتنافى مفهوم الوجدان الجَمْعي مع ما أشرنا إليه سابقًا من كون الفنّ والإبداع هو التّصوير على غير مثال سَبَق؟ من هذا الباب نُريد أن نؤكّد على أهمّية الحَرْف أو الخطّ كما تحدَّثْنا عنه في مَنْأى عن المعنى أو الإحالة الثّقافية أو الجغرافية، ودليلنا في ذلك ما قَدّمناه من أمثلة التّناول في الخطّ الـمَغْربي الحديث.

هناك العديد من الفنّانين الذين انخرطوا في هذا الاتجاه الفنّي: عبد الله الحريري ومحمد موسيك وحسن المقداد وعمر أفوس وعمر بوركبة ومليكة أكزناي ونور الدين ضيف الله وغيرهم كثير. لكن العلاقةَ مع الخطّ لم تكن حُروفيّة فقط، بل اتَّسعت لتشمل الحِرْفةَ من حيث هي حرفةُ الخطّاط. وفي هذا الباب نبغَ عددٌ من الخطّاطين المغاربة المتمكّنين من الـمِهْنة، نذكر منهم على الخصوص: محمد قرماد ومحمد أمزيل ومحد كولين ومحمد بستان.

هذا الطّرح الذي يُحاول أن يربط العملَ الفنّيّ التشكيلي بالمحيط وبالمجتمع من خلال البَحْث عن هُويّة بَصَرية، حتّى وإن كان قد تعرّض لنقد لاذع من بعض النقّاد ولا يزال، فإنّنا نعتبر أنه أدخلَ العملَ الفنّي في دائرة الاهتمام الثّقافي و لم يَتْرك الفنّانَ في برجه العاجيّ بعيدًا عن اهْتمامات العَصْر. لم يكن من مُهِمَّة الفنّان أن ينجزَ خطابات سياسّية، ولكنه كان يحسّ أنه من المفروض عليه أن يُساهم في بناء ثقافة وطنيّة مستقلّة عن المراكز الكُبْرى. وجد نَفْسه بين فَكَّيْ نظامَيْن مُتكاملين متماسكيْن ومُتحالفَيْن عن وعي أو غير وَعْي: النظام الاستعماري الجديد الذي وإن كان قد غادَر البلادَ مظهريًّا فإنّه بقيَ ممثَّلا بقُوًى تعمل لصالحه، ليس لأنَّها تعمل ضدَّ مَصْلحة البلاد ولكنَّها لا تَعْرف – للأسف– إلا ثقافة الـمُسْتعمر، وتَجْهل حتّى أبسط قواعد ثَقافة البلَد، والنظام التقليداني الذي لا يرى أنّ من مصلحته الانْخراط في الحداثَة أيًّا كانت أوْجُهها، ولذا فإنّه كان يرْفُضها جملةً وتفصيلا.

هكذا وُجد الفنّان المغربيّ محاصَرًا بهذا الكمّ من الأسئلة، ولكنّه تغلَّب عليها واستطاع أن يضَع أسسَ ثقافة بَصريّة حديثة في مُجتمع يخرُجُ شيئًا فشيئا من التقليد نحو العَيْش في العَصْر. فما هي إذَنْ امتداداتُ هذه التيّارات المؤسِّسَة؟ هل تسَلَّمت الأجيالُ اللاحقة المشعلَ وهل تابعت المسيرَ؟ هذا ما سَوْفَ نتعرَّض له في الباب الثّالث بعنوان: التّأْصيل.

سِنُّ الرشد في الفنّ المغربي
(الهوية والتجريد) (1970 - 1990)

بعد الغليان الفني المرتبط أساسا بالحقل السّياسي وبالمقترحات التي تلَوّنت بتلاوينه، أصبح يبدو وكأن المشهد التّشكيلي المغربي بدأ يأخذُ ملامحَه ويتّجه نحو سيطرة اتّجاهات واضحة المعالم، وكأنَّ الأمر استقرّ على اختيار الاتجاه التجريدي واتجاه العَلاَمة الرّمزية المرتبطة بالثّقافة الشعبية، سواء العربية منها أو الأمازيغية. نحن في حدود بداية السّبعينيات وقبلَها بقليل، إذ شهدت المنطقة العربية هزّةً عنيفة بسبب حرب 1967م أو حرب الأيام الستّة كما سمّاها الإعلام الغربي، فبرزت إثر هذه الهزّة صدمة عنيفة جعلت العرب يطرَحون مصيرهم للتفكير مرّةً ثانية ويتساءلون عن شيئين اثنين:

1 – لماذا يخذلنا الغَرْب بعد أن اطمأنّا إليه وهو يرحل عن ديارنا. وكانت جراح حرب الجزائر لم تندمل بعد؟

2 – ما الذي يحدث على أرضنا حتى ننخدع كلّ مرة ونعتبر أنّنا أقوياء بأنظمتنا السياسية وقدراتنا الذاتية، وعند أول امتحان ينهار كلُّ شيء ونجدُ أنفسَنا في نقطة الصّفر وكأننا لم ننجز الاستقلالَ؟

طرحت هذه الأسئلة على المستويات العسكرية والدّبلوماسية والاقتصادية، ولكنها كانت أكثر حدّة على المستويات الفكرية والثّقافية والفنّية. كان سؤال الهُويّة قد طرح مباشرة بعد رحيل الاسْتعمَار، لكنّه في هذه المرّة سوف يُطرح بحدّة أكبر، على اعتبار أنه سوف يُعيد النظر في العلاقة الـمَعْرفية مع الغرب.

عن أي غرب نتحدث عندما نتوجه إليه لاستعارة معرفته؟ هل نتحدّث عن الغرب الحالي الرأسمالي الذي ساعد إسرائيل على قَهْر العرب والمسلمين، أم نتحدّث عن معسكر آخر مناهض لهذا الغرب الإمبريالي وحامل لقيم جديدة منها انعتاق الشّعوب؟ لقد طرحت من خلال القضية الفلسطينية مشكلة العروبة والإسلام، وكذلك مشكلة التخلّص من المعارف التقليدية بما فيها الأطر الفكرية التي تُخْضع الفردَ للقبيلة وللعقيدة. إنّ هذا النّوع من الفكر كان يقدم نفسه على أساس أنه اشتراكي أو شيوعي يتعاطى مع العالَم على أساس أنّه وطن واحد.

أحمد بنيسف

1 – الفن التشبيهي (التشخيصي) ومسألة التحريم

كما أشرنا إلى ذلك من قبل، فإنّ مسألة التحريم قد طرحت بشكل غير سليم من طرف المستشرقين المصوّرين منهم وغير المصورين. لكنها طرحت بالمغرب في مواجهة الفن الفلكلوري كما رأينا، أي فنّ "البطاقة البريدية" Carte postale كما سماه الفنّانون الحداثيّون. كان الحداثيّون كما رأينا يعتبرون أنّ الفن الاستشراقي الفلكلوري يُعتبر سُبَّةً بالنسبة إلى الثقافة المغربية، لأنّه يحاول سجْنَها في دائرة التقليدي والعتيق. و لم يكن فقط يفعل ذلك بحسن نيَّة بل كان حسب هؤلاء يقوم بذلكَ وِفْق مشروع استعماريّ يريد للمغرب أن يبقَى متخلّفا وأن لا يساير العصر والتقدّم. لذا قاموا ضدّه وكانَوا يلجؤون في بعض الحالات إلى فكرة مفادها أنّ الفن العربي عُموما والفنّ المغربي على الخُصوص موسوم منذ بداياته بالطابع التجريدي. كانوا يردّدون دونَ وعي منهم أطروحَة استشراقيّة تؤكّد أنّ الإسلام منع الصورة، وأن المجتمعات المسلمة بطبيعتها عدوّةٌ للصورة. إنّ هذه المسألة تستحق وقفةً للنظر فيها عن قرب، لأنّها تحمل في طياتها مغالطات كثيرة غير مبنية على أُسس علمية دقيقة.

2 – زمنُ التَّحريم

ينبغي أن نطرح السؤال مباشرة: هل حرّم الإسلامُ الصورة؟ إذا كان الجواب بالإيجاب وهو ما جرت به العادة، فيجب أن نطرح سؤالاً ثانيا: أين حَرّم الإسلام ذلك، هل في السنَّة أم في القرآن؟ ومتى تم ذلك بالضّبط وفي أيّة مناسبة ؟ وما هو الرهان الذي جعلَ الإسلاَم يكنُّ هذا العداء الكبير للصورة؟

بالرجوع إلى ما حَرّمه الإسلام نجد أنّ مفعولَها قد تمّ بسرعة، وأن الحدود قد أقيمت على فاعليها في حياة الرسول، وأن المجتهدين تولّوا تبيان مضارّها أو أسباب تحريمها، لكن الأمر يختلف عندما يتعلّق الأمر بالصّورة. فنحن عندما نتفحّص هذا الموضوع نجد فعلاً أنّ تقليدَ تحريم الصّورة موجودٌ في التوراة وأنَّ إمكانيّة تحيينه من جانب الإسلام لم تكن في النصّ المقدس أي القرآن. بل وحتى عندما نتفحّص نصوصَ الحديث فإنّ قُوَّة هذه الأحاديث ليست بالقدر الذي يَسْمح لنا بالاعتماد عليها دون مناقشتها.

كل هذا يَدْفعنا للعودة إلى التاريخ ومساءلته بالقَدْر الذي تسمح لنا به الوثائق المادية. فنتساءل مثلاً بما أن الأمر منحصرٌ الآن في سيرة الرّسول وأحاديثه التي وصلتنا بالرواية، وإذن في غالب الأحيان للتحريف أو التشويه أو الضعف أو الاختلاق فإنه لا طريق لنا سوى مساءلة الفترة التاريخية التي عاشها الرسول والفترات اللاحقة له والبحث عن الزمن الذي نشطت فيه ملاحقة الصور والتصوير والمصورين. نتساءل أيضا عن الوقع الذي أحدثه أو كان من الممكن أن يحدثه تحريم كهذا. لقد حملت

لنا الروايات تحطيم الأصنام التي كانت تمثل آلهة بالنسبة إلى الديانات الوثنية السابقة على الإسلام والتي تمثل خطرا حقيقيا على المؤمنين الجدد في الإسلام لكن بعض حلفاء الدين الجديد ونعني هنا النصارى المسيحيين لم يكونوا في حرب مع الرسول ولا مع جماعته. فما الداعي للهجوم على الصورة؟

نعلم من أخبار فتح مكة أنّ الرسول (ص) عندما دخلها حَطّم الأصنَام، وكان يقف عند كلّ واحد منها ويسمّيها ثم يُشير إليها مؤذنًا بتحطيمها. لقد بلغَ عددُ الأصنام المحطمة ثلاثمائة وستّين صنما. كانت الأصنام مذكورة في القرآن الذي يدعو للقضاء عليها. و لم يكن الإسلام وحده الذي حارب الأصنام، بل حاربتها اليهوديّة والمسيحية أيضا. فالتوراة مليئة بأخْبار الحُروب ضدّ عبدة بَعْل وأتباعه، وفي القرآن أن بني إسرائيل عادوا لعبادة العجْل أي بعل. لكن الصّورة التي بدون محتوى ديني لم يرد لها ذكْر في القرآن.

ويذكر الأَزْرقيّ في تاريخ مكة: أن الرسول (ص) وأحد أبناء أعيان قريش الذين كانوا يباشرون شؤون البيت الحرام، لما فتح مكة وكسر الأصنام، دخل الكعبة فوجد فيها صورتين من نوع ما نسميه اليوم بالجدارية. كانت الأولى تمثل إبراهيم وهو يلعب النّرد، والثّانية تمثل مريمَ العذراء وابنها يسوع، فغطّى بعباءَته صورةَ العَذْراء قائلاً: اتركوا هاته، وأشار إلى الصّورة التي بها إبراهيم قائلا: حَطِّموا هذه فقد كذبوا عليه(#).

ونفهم من هذه الروية إن صحَّتْ، أَنّ ما كان يهتم به النبيّ (ص) هو الكذب وليس التّصوير. ويتوافق هذا مع دعوة الإسْلام التي جاءت لدحض الكذب والبهتان. لم يأخذ الإسْلام هذا الموقف فقط من «الصورة» بل سبق وأن أخذ موقفا من الشّعر نظرًا لأنّه من الممكن أن يأتي بالبهتان: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ [سورة الشعراء، الآيتان 224 ، 225]. الممنوع أو المذموم ليس شكل التّعبير في حَدّ ذاته، إذ كان للرّسول شاعرُه، وهو حسان بن ثابت، ولكن محتوى هذا الشّكل التّعبيري.

ومن جهة أُخْرى وإذا نحن تصفّحنا تفاصيل التّاريخ المادّي وليس الأدبي، أي ذلك الذي يحكيه المؤرّخون بمختلف مَذاهبهم وعقائدهم، فإننا سوف نحصل على بعض الدلائل المادّية التي تساعدنا على فَهْم مُلابسات الصورة في المجتمعات الإسلامية، إذا تأملنا وجود الصورة في الحياة اليومية للناس

(#) [عن ابن شهاب أن النبي (ص) دخل الكعبة يوم الفتح وفيها صور الملائكة وغيرها فرأى صورة إبراهيم فقال: قاتلهم الله، جعلوه شيخًا يستقسم بالأزلام، ثم رأى صورة مريم فوضع يده عليها وقال: امحوا ما فيها من الصور إلاّ صورة مريم. الأزرقي: أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار. ص 107] صححها رشيد ملحس. نشر عبد المقصود خوجة. جدّة 2005.

فإننا سوف نجد أنها لم تنقرض من التداول طوال المدة التي تفصل عصر النبوّة والخلفاء الراشدين عن نهاية العصر الأموي الذي اقترن بعصر التدوين. في هذه الفترة يشير المؤرخون وخصوصا الغربيين منهم، أن حادثا مَا طرأ على الأمّة الإسلامية وجعلها تتبنّى عداء خاصا للصورة. يؤكد أوليغ كرابار Oleg Grabar أنّ الأمر يُعتبر غريبًا لأنّه ليس هناك في النصوص الإسلامية الأكثر قداسةً ما يبرّر هذا العداء. كلّ الدلائل تشير إلى أن هذا العِدَاء نشأ واتّسم بنوع من الحدّة في القرن الثامن الميلادي.

والإشارة إلى القرن الثامن الميلادي تأتي دائـمًا معزولة عن الظروف التاريخية العقدية والسياسية على الخصوص التي صاحبتها. فلا يذكر المؤرخون إلا نادرا ذلك القرار الذي أصدره يزيد بن عبد الملك الأموي ينص فيه على منع تداول الصُّوَر في أماكن العبادة، بما فيها المساجد والكنائس والبِيَع. وقد صدَر هذا القرار في نفس الوقت الذي صدر فيه قرارٌ مماثل في بيزنطة يمنع الكنائس من استعمال صور الـمَسيح في القُدّاسات الدينية. نشأ عن هذا الـمَنْع انقسامٌ في الكنيسة المسيحية بهذا الشّأن بين مُناوِئي الصورة– (الأورثودكس) ومناصريها (الكاثوليك). وهذا ما سمّاه المؤرخون بالجدل البيزنطي.

هذا الجدل القائم بسبب مَنْع الصّور وتداولها في أماكن العبادة بأرض الإسلام اتخذ هو الآخر طابعًا دينيا لكنّه في الأساس كان يُخْفي صراعا سياسيّا قويًّا. فالمؤرّخون – الأوروبيون خاصة – أشاعوا هذه الرواية مع بداية العهد الاسْتعماري، ولا يقولون إنّ الأمر يتعلّق بالإسلام السنّي فقط. بل يستَعْملون صورَ العالم الشيعي دونَ أن يشرحوا لماذا توجد صُور هنا ولا توجد صورٌ هناك. ومن هنا يمكن أن نطرح سؤالنا: عندما صدَر قرار الخليفة الأموي، لماذا منَع تداول الصور في أماكن العبادة؟ هل كانت الصور تُستعمل في هذه الأماكن قبل هذا القرار؟ ولأيّ غرض كانت تُستعمل؟ هل للعبادة أم لشيء آخر؟ نحن نعرف بالنّسبة إلى العبادة أنّ هذا شيء غير ممكن فِي الإسلام، ليس لأنّ الإسلام يحرّم عبادة الأصنام ولكن لأن الطّبيعة الإلهية لا يمكن تصويرها. فهي ذات مجردة بالمطلق، صمديّة لا تقبل التمثيل كما لا تقبل التثنية، وليس هذا من المستحيل فقط، وإنما ليست له دواع بالنّسبة إلى العبادة عند المسلم.

لماذا إذن كانت تُستعمل الصّور في أماكن العبادة؟ ربّما أمكن العثور على جواب من خلال العَوْدة إلى طبيعة القَرار المؤسّس للمَنْع. فلقد صدر الحُكْم بمنع الصّور داخل جميع أماكن العبادة حتى في غير الإسلامية منها. فهل كانت الصورة موضع جدل وصراع إلى هذا الحدّ؟ ما هو الرّهان الحقيقي للصّورة إذن في هذا المضمار؟ إذا تأملنا المعطيات مجتمعة: الصورة غير ممنوعة في العالم الإسلامي كلّه، هي ممنوعة فقط في العالم السني، ثم إنّ الصورة لم تمنع في القرآن وإنما منعت بقرار سياسي بعد عصر

النبوّة وبعد عصر الخُلفاء الراشدين، ثم إنّ صاحب قرار المنع خليفةٌ أموي، فإذا تأمّلنا هذه المعطيات التي تسمح لنا بأن نَفْهم بأن للمنع ارتباطًا بالدّعاية السياسيّة التي كان الشيعة يَقومونَ بها داخل المساجد تشبُّها بالمسيحيين (الكاثوليك) الذين كانوا يتحدّثون عن مُعاناة المسيح من خلال الصور والرسوم. يكون المنع إذَنْ موقف سياسيٌ، بَحَثَ له فُقهاء السّلطة عن مُبرّرات عقدية لا ندري مَدى توافُقها مع السنّة النبوية. فكما أنّ هناك عددٌ كبير من الأحاديث وضعت لخدمة الـمَصالح السياسيّة، فإن الصّورةَ قد مُنعت للأغراض نفسها.

3 - صراع التّشخيص والتّجريد في المغرب

كلّ هذا يجعلنا نتساءل لماذا تشَبّث المغاربةُ أُسوةً بعدد كبير من العرب بالفن التجريدي في جميع أصنافه و لم تُغْرِهم تيَّارات غربيّة أخرى؟ من المؤكد أن المعركة التي جرت بين الفنانين الشباب الحداثيين وأولئك الـمُسَيْطرين على سوق الفنّ مع بداية استقلال المملكة المغربية كان له دور كبير في هذا الاخْتيار. لكن الأمر تعدَّى المغرب ليطال دولاً أخرى. كان العالم الغربي آنذاك قد تجاوزَ إشكالية الفن التجريدي والفنّ التشخيصي و لم يعد لها من وجوب. كان الفن قد تحول إلى التكنولوجيا وظهرت تعبيرات جديدة مثل الفيديو آرت والبرفومانس والأنستلايشن وحتّى فنّ التصوير الصباغي كان قد تحوّل إلى ما يشبه أخلاطًا من الموادّ تعيد النظر كليّة في نبل الصّباغة الزيتية العتيدة.

لكن هناك بعض النّقاط [إن نحن أثرناها] بإمكانها أن تُنير لنا الطريق. فقد كان في بعض البلدان العربية فنٌّ تشخيصي يسمَّى بالواقعيّ، وكان يقترب أكثر من الفن الاجتماعي الاشتراكي الذي تطور في معسكر الدُّوَل الشّرقية التي كانت تدور في فلك الاتّحاد السوفييتي. كان هذا الفنّ في أغلب الأحيان فنًّا يمدح منجزات الدولة و يتوجّهُ إلى عُموم النّاس لإقناعهم بذلك. و لم يكن الفنّانون المغاربة الذين أصبحوا مكرّسين فيما بعد يعترفون بهذا الصنف من التعبير الفني، وكانوا يعتبرون أنّ الفنّان لا يمكن أن يُجَيَّش وراء إيديولوجية معينة. لكن بالمقابل وفي تبنيهم للفنّ التّجريدي كان هؤلاء الفنانون ينتجون فنًّا صامتًا لا يلتزم بقضايا الناس وبهمومهم اليومية. صحيح أنّهم لم يكونوا أبواقًا للسّلطة كما كانوا يسمّون أَصْحاب الفن الواقعي، ناعتين إيّاهم بالفنانين الرسميّين، لكنهم كانوا بالمقابل ينتجون فنًّا صامِتا مُحايدا، أو الفنّ للفنّ، كما يسمّيهم نظراؤُهم الواقعيون.

وهنا يمكن أن نُشير إلى بعض مُلابسات هذه المسألة. التي تتعلق بتشجيع الفن التجريدي من طرف المعسكر الغربي إبّان الحرب الباردة في مواجهة تشجيع الفنّ الواقعي من طرف الـمُعسكر الشّرقي. فلقد أصبح الأمر اليوم واضحًا فيما يتعلق بتشجيع وكالة الاستخبارات الأمريكية للفنّ التجريدي

وخصوصًا منه ذلك الذي لا يدّعي أنّه يُدافع عن فكر معيّن ملتزم بقضيّة جماهيريّة ما، أي إنه يدافع عن فكر مُحايد لا يعني إلاّ الفردَ وحدَه[1]. ولا يعني هذا أن الفن التجريدي كان كلّه مرتبطًا بهذه الوكالة، ولكن عددًا من فنّاني العالم الثالث – كما كانت تسمى الدّول غير المتقدمة – اختاروا طريقَ الفنّ التجريدي لأنّه لا يُزعج المسئولين، ويترك للفنّانين حرية التّصرف دونَ اللّجوء إلى مدح السلطان. لكن المشكلة تكمن في كون هؤلاء الفنّانين لم يتوقّفوا عند استغلال هذه الوضعيّة، بل راحوا يبحثون لها عن مبرّرات في ثقافتنا العربية الإسلامية للدفاع عن مواقفهم. كان هذا الجدال يفرغ المشكلَ من محتواه الحقيقي و لا يُسمّي الأشياءَ بمسمياتها بل يغرقها في نوع من النّقاش العقيم. فعوض الحديث عن عَدم قدرة الفنّان على التّصريح بآرائه والالتزام بقضيّة من القضايا، كان الحديث يدور عن شيء لا علاقة له بالدين ولا بالثقافة.

وهكذا عندما قرر الفنّانون المغاربة مؤسّسو الحداثة الدّخول في حرب مع الاستشراق المتأخّر، الذي كانوا ينعتونه بالفلكلوري، أخرجوا – كما قلت – حجّة أنّ المغرب بلدٌ إسلامي وأن الفن الذي يعبّر عن هويته الحقيقية هو الفنّ التجريدي. ولذا كان لا بد من العَوْدة إلى الرّموز الموجودة في العمارة والكتابة والحلي وغيرها. وهذا الهجوم العنيف على هذا النّوع من الفنّ (الواقعي) الذي لم يكن مُهمًّا في حدّ ذاته جعلَ عددًا من الفنّانين اللاحقين يمتَنعُ عن التّعاطي مع الفنّ التّشخيصي بجميع أنواعه. إنّنا نعرف أن هناك عددًا من الفنانين الأوروبيين – والفرنسيين منهم على الخصوص – فطنوا إلى لعبة الحرب بين الغرب والشرق وقرّروا عدم التبعيّة لكِلاَ المعسكرين. وقد أدّى هذا إلى بُروز تيّار «التّشخيصيّة الجديدة»[2]. وهذا دفع بعدد من الفنانين المَغاربة الذين كانوا يعتبرون أنفسَهم خارج الـمُنافسة على السوق، والذين لم يَجدوا لهم موقعَ قدم فيها، إلى تبنّي هذه التّسمية دون الفلسفة التي تأسّست عليها.

(1) يتعلق الأمر أساسًا بجاكسون بولوك (Jackson Pollock) ولكن وبنفس الطريقة دو كونينغ (De Kooning)، ورطخو (Rotkho) وآخرون، كانت السي أي إيه تشجّع هؤلاء الفنانين دون علمهم عن طريق المؤتمر الثّقافي الذي فتح له فروعا في أكثر من أربعين دولة، وكان ينشر الدوريّات والكتب التي تجعل من هؤلاء الفنّانين مثالاً يحتذى في الحرية الفردية في مقابل ما كانوا يقدّمونه على أساس أنّه فن موجّه ومُراقب من طرف السلطات في االعالم الاشتراكي. وكان اهتمام وكالة الاستخبارات الأمريكية بهؤلاء الفنانين نابع من أنّهم كانوا شيوعيّين سابقين، لذا كانت تظهرهم للعالم وكأنّهم غادروا الشيوعية لأنها لا تضمن لهم حرية الإبداع. لم تكن الوكالة تشجع الفنانين التشكيليّين فحسب، بل كانت تشجّع – في نفس الاتجاه – الموسيقيين والمهندسين المعماريين وغيرهم.

(2) برز تيّار التشخيصية الجديدة أو التشخيصية الحكائية (Figuration narrative) إبّان حرب الجزائر، حيث أحسّ بعض الفنانين الفرنسيين أنهم وبعد أربعين سنة من التجريدية الغنائية أو الهندسية لا يتوفّرون على وسيلة أو طريقة للتعبير عن آرائهم السياسية والاجتماعية فنيًّا. وهنا ظهرت هذه الحركة التي سوف تتطور إلى تيار، وكان من أكبر مساندِيه الفنان مارسيل دوشامب.

أحمد بنيسف
حزمة نعناع

وقد دعا المنتسبون إلى هذه المجموعة في بداية الثمانينيّات إلى تبنّي التّشخيص، مقدمين حجَّةَ أن الفنانين التّجريديين المغاربة يُمارسون التّجريد لعدم إتْقانهم تقنيات التّصوير الواقعي. وكانوا في هذا الاتجاه ينقلون عن غير وعي ذلك الجدلَ الذي دار قبل قرن من الزّمن عند ظهور الرّومانسية بين تيويدور جيريكو ومنافسه أوجِين دولاكروا. حيث كان الأول يَنْتسب إلى مدرسة جان لويس دافيد الواقعية الـمُحْدثة بينما كان دولاكروا يحاول التخلّص من قواعد الكلاسيكية. لم يكن بالطبع يجهل الرَّسم وقواعدَه، كما كان يدّعي تيودور جيريكو، بل كان متمرّدًا على مدرسة لويس دافيد الواقعيّة المتطرّفة. وأدّى هذا الجدل – كما رأينا سابقا – إلى ظهور تيّار الرّومانسية الذي قلَب قواعد الفن رأسًا على عقب. بالمقابل كان النقاش الدائر بالمغرب حولَ هذه المسألة يقتات من الصراع على السوق والتوسّل للمقتنين وخصوصًا منهم أولئك الذين يزعجهم عدم الإلمام بقواعد الفنّ وصعوبة فهم الفن التجريدي الذي يعتبر على كلّ حال مرحلةً أرقى من الفن التّشخيصي التبسيطي كما كان يدعو له هؤلاء.

لم يتقدّم هذا النزاعُ بالفنَّ المغربي بل أَثَر في السوق وفي وتيرة تقدّم الفن بالمغرب. إذ عاد المكبوتُ الذي كنّا نظنّ أن الساحة المغربية قد تجاوزته وتخلّصت منه إلى غير رجعة. عاد عندها عددٌ كبير من المقتنين إلى البحث عن الأعمال الأكثر فلكلورية ممَّا سبق والـمُغْرقة في التبسيطة والتي لا تخضع لأي قاعدة من قواعد الرسم والتصوير[3]. وعلى الرغم من هذه الهجمة أو ما كان يعتبرها الفنانون التجريديون رِدَّةً في الساحة الفنية الوطنية فإنّ ذلك قد قَوَّى من حضور الفن التجريدي المغربي على المستويْن المحلّي والدولي.

و لم يغطِّ هذا الضجيج الإعلامي الذي أحدثه هؤلاء المدافعون عن نصيبهم من السوق الفنّية الذين ارتبطت أسماؤهم بإعادة إحياء الفن الفولكوري، ونَفْخ الروح فيه من جديد، على عدد من الفنّانين التشخيصيين الذين تابعوا البحث في آدَوَاتهم ووسائلهم الفنية للتّعبير عن مكنون أنفسهم. لم يكن هؤلاء الفنانون بدورهم يولون أهميةً لقضايا الـمُجتمع أو الصّراعات السياسية، كما لم تكن أعمالهم حكائية

(3) طلب مني عدد من أصحاب المجموعات الخاصّة أن أنجز كتبا عن مقتنياتهم الفنّية، لكن – لأسف الشديد – عندما كنت أفحص تلك المجموعات لم أعثر فيها على ما يمكن أن يصلح لكي يوثّق تاريخيّا ويدخل في سياق التقدّم الفني. وكنت أعثر أولا على أسماء بدون أي رصيد فنّي على المستوى التقني، أو الإبداعي، ثم كنت أجدُ نفسي ثانيةً أمام أعمال ومواضيع لا ترقى حتى على مستوى الكارت (البطاقة البريدية). مرَّ المغرب من هذه المرحلة لكن أهميتها كانت في أنها سمحت بوَقْفة تأمُل سوف نوضحها عند حديثنا عن الفن المعاصر.

كما كانت عليه التّشخيصية الجديدة التي ظَهرت بفرنسا، ولكنها كانت أعمالاً تعبر بشكل واقعي تارةً وبشكل رومانسي تارة أخرى عن مشاهد طبيعيّة أو عمرانية يحاول الفنّانون من خلالها إضفَاء مسْحة شاعريّة تَتَّسم بنوع من الحزن والكآبة. بل منهم من تعدَّى ذلك بقليل وراح يُصوّر آلام المتشردين في الطرقات، أو أحلام الرّاغبين في الهجرة إلى أوروبا عبر مضيق جبل طارق المقابل لمدينة طنجة.

جل هذه الأسماء درست في مدرسة الفنون الجميلة بتطوان، والتي بقيت مرتبطة بالتعليم المدرسي الأكاديمي كما أسسه ماريانو برتوتشي. بل إن العدد الأكبر من هؤلاء الفنّانين بقيَ يرسم طوال حياته على طريقة برتوتشي. و لم يكن تَشَبُّه هؤلاء بمؤسس المدرسة الوطنية للفنون الجميلة يقتصر فقط على المواضيع بل تَعدَّاه إلى الخامات وطرائق الاشتغال. ومن غَريب الأمور أن بعض أعلام التّجريد في المغرب والـمُدافعين عنه باسْتماتة هم من خرّيجي هذه المدرسة العتيدة؛ مثل محمد شعبة ومحمد المليحي ومحمد أطاع الله. ولن تقلع هذهً المدرسة عن تخريج الفنانين الواقعيين إلاّ عند التغيير العميق الذي طالها في بداية تسعينيات القرن العشرين والذي تحدّثنا عنه بتفصيل في الفصل الخاص بالتعليم الفني[4].

لقد وجدت على الساحة الفنّية المغربية أسماء أخرى، منها من تخرج من مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، ومنها من تلقّى تعليمه الفني في معاهد تكوين المعلمين الخاصة بتدريس الفنون، ومنها عصاميّون لم يلجوا مدارس التعليم الفني قط، لكنهم تمكّنوا من تقنيات التصوير وأجادوا فيها حتى أصبحوا معلّمين كبارا. و لم يخرج هؤلاء أيضا عن القاعدة التي شملت التّصوير في المغرب وهي كما ذكرنا الاهتمام بالمشاهد والتعبير عن المشاعر وهواجس الذّات باستعمال استعارة المشاهد الطبيعية والعمرانية والوجوه البشرية. وعلى الرّغم من كلّ هذا فإنّ التصوير التّشخيصي ظلّ يُعتبر على مستوى السّوق أقلّ أهميّة بالمقارنة مع معلّمي الفن التجريدي الذين سوف نقف عند بعضهم فيما يلي.

4 – الفن التجريدي المغربي

لم يعرف بلد من البلدان العربية وحتى الإفريقية حضور الفن التجريدي كما عرفَه المغرب بداية من ستّينيات القرن العشرين و إلى العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين. فمنذ رَسْم الفنّان الجيلالي الغَرْباوي سنة 1952م أوّلَ لوحة تجريديّة مغربية كما سبق الذكر، وعودة أحمد الشّرقاوي، وتصريحه بأن الفنّ المغربي تجريدي، وأنه يوجد في كلّ المصنوعات المغربية، لم يتوقّف الفنّ المغربيّ عن إنتاج فنّ تجريدي. وهكذا تحوّل المشهد الفني المغربيّ شيئًا فشيئا من الفنّ الفلكلوري والفِطْري إلى التّجريدي.

(4) أنظر الفصل الثاني من الباب الثاني و المعنون برهانات التعليم الفني بالمغرب

لقد رَبَط الفنّانون الحداثيّون هجومَهم على هذه الأنواع من الفن بثلاثة أشياء أساسية.

– الفن التّشخيصي فن استعماري يقدّم صورةً سلبية عن بلدنا، وما علينا إلاّ أن نعيد قراءة ما كتبه المستشرقون منذ رينان Renan إلى اليوم للتأكد من ذلك.

– أما الفن الفطري فهو من ابتكار وتشجيع الاستعمار وممثّليه بالبلد، لإبقاء المغاربة خارجَ إطار الحداثة والتقدّم. عمّمت هذه القاعدة حتّى على ما كان يسمى بالفنّ الأكاديمي المدرسي إلى الحدّ الذي أصبحت فيه كلمة أكاديمي «شتيمة» يتحاشاها كل الفنانين.

– نحن الفنانون الحداثيون حَمَلَة مشروع ثقافة وطنيّة تقدميّة تسعى إلى رفع مستوى المغاربة وذائقتهم الفنية، وتصفّي الاستعمار داخل البَصر والبصيرة عند المغربي.

لم يكن طبعًا هذا الكلام من فَراغ، بل كان نابعًا من روح وطنيّة حاملة لمشروع التغيير. لكنّه وضعَ مع ذلك قيودًا جعلت كل متعاط لفنّ آخر يحسّ وكأنّه مدنّس أو يرتكب محرّما ما. وسيطر الفنّ التجريدي وأصبح الممثّل الوحيد للمغرب في المنتديات الدولية. وأصبح ينبغي على كلّ فنان يلج هذا الميدان لأول مرة أن يثبت جدارته في الفنّ التجريدي حتّى يقبل من السّوق. وبدا الأمر وكأن الفنّ توقّف عند هذه الطريقة التّعبيرية، وأنها الوحيدة الأفضل والنهائية.

وساعد على هذا كونُ الفنّ المغربي في صراعه مع بقايا الاستعمار ومن أجل بناء ثقافة وطنيّة، اعتمد على ما سمّاه الفنانون أنفسهم آنذاك – وكما سبق ذكر ذلك–، بالذاكرة البصريّة تارةً وبالهُويّة البصرية تارة أخرى. و كما سبق أن رأينا، فإنّ هذه الذاكرة كانت مكوّنة من رُموز مقروءة تارةً وغير مقروءة بالمرّة تارةً أخرى. فحتى الخط العربي الذي استُعمل إما مأخوذًا من المخطوطات أو من المعمار أو غيره، و لم يكن يُحتفظ فيه غالبًا إلاّ بحَرْف أو بتركيب حروف متشابكة لا تفيد معنًى عند تهجّيها. بمعنى أنّ هذا الجانب من الفنّ التشكيلي المغربي المرتبط بالتراث كان يبحث فيه الفنّان عن شيء يَقترب جدا من الفن التجريدي. ومن هنا بَرزت أسماءٌ وتكوّنت تيّارات حتّى داخل الفئات التي تبنّت التصوير التجريدي.

4 – 1 التجريدية الهندسية

نعرف أنّ التّجريدي انطلق من منبع واحد لكنّه تفرّع إلى فَرْعين أساسيين، ارتبط كل فرع باسم مُؤسِّسه. فكما أن التكعيبية استلْهمت دروسَ المعلّم الفرنسي بول سيزان (Paul Cezanne) فإنّ التجريد أيضًا استفاد من المعلّم نفسه. لقد تأمل التجريديّون وخصوصا فاسيللي كاندنسكي

(Vassily Kandinsky) وبيت مندريان (Piet Mondrian) أعمال بول سيزان وكيف أنه جرّد الطبيعة من كل الزّوائد وجعل اللّوحة مبنيَّةً على المقومَيْن الأساسيَّيْن: الشكل واللون. ومن هنا اعتمد كلّ فنان على مُقوّم، وارتبط التيّار الذي تأسَّس عليه باسمه. فتيّار اللّون ارتبط بالتجريديّة الغنائية، وتيّار الشّكل ارتَبط بالتجريديّة الهندسية. على أن هناك تنويعات كثيرة تجد لها مكانًا بين هذين الاتّجاهين.

أ - محمد الحميدي

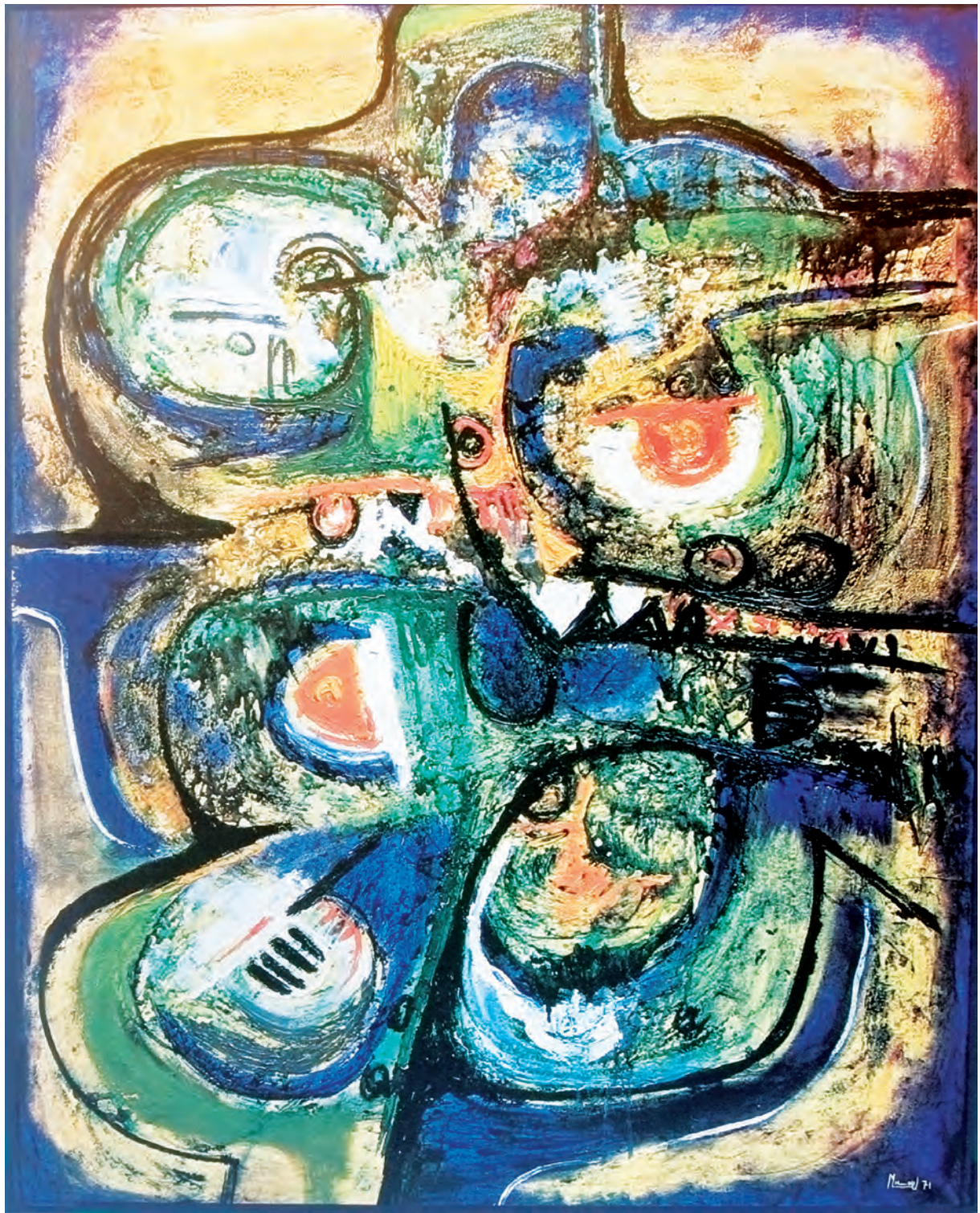
نبعت التجريدية الهندسية بالمغرب من تيّار التراث الذي عاد لمساءلة الهُوية البصرية المغربية. فالمتأمّل للصناعات اليدوية المغربية قد يعثر فيها على رموز هندسية غاية في الدقة لكنها لا تعني بالنسبة إلى المغربي أكثر من كونها رسومات ورثها عن أسلافه وكرّرها على مرّ العصور للتوشية بالحنّاء أو الوشم على أجساد النساء والرّجال أو الرقم في الزرابي أو النقش على الحلي أو في المعمار أو غيره، وهي معينات ودوائر ومربّعات أو رموز على شكل صليب حتّى ولو أنها لا علاقة لها بالمسيحية، فهذه كلّها رموزٌ استعملها فنّانون لجمالها ولأهميّتها التشكيلية أكثر من أهميتها الرّمزية. وفي هذا الباب يَبْرز اسمُ الفنان محمد الحميدي كواحد من أهم وأول المتعاطين مع هذا التراث أولاً وتحويله بعد ذلك إلى تجريد هندسي.

ينتمي محمد الحميدي إلى مدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء وجماعتها الذين حاولوا تطوير الفنون وربطها بالذّاكرة البصرية المحليّة. ولم يكن كثير الكلام ولم يتعاطَ مع وسائل الإعلام، لذا لم يبرز اسمُه كثيرًا لكننا نجده في كل المحطات والمواعيد المهمّة: نجده في الملفّ الخاص بالفنون التشكيلية الذي أعدته مجلة أنفاس[5]، كما نجده في مَعْرض ساحة جامع الفناء بمراكش[6] كأحد العارضين الأساسيين، وفي محطّات ومواعيدَ أخرى مهمّة كانت فارقة في تاريخ الفن التشكيلي المغربي. وتكمن قوة عمل محمد الحميديً في كونه متمكّنا من القواعد الأكاديمية للفن، وفي الوقت نفسه متمردا عليها.

(5) سنة 1966، أعدّ الشاعر عبد اللطيف اللّعبي وهو مدير مجلة «أنفاس» كما سبق ذكره ملفًّا خاصا عن الفنون التشكيلية المغربية باللّغة الفرنسية. وَجَّهَ عبد اللطيف آنذاك اسئلة إلى عدد من الفنانين يسألهم عن علاقتهم بالتّراث البصري المغربي وأهميته بالنسبة لتصفية الاسْتعمار الثّقافي. كان الفنانون المستَجْوَبون هم: فريد بلكاهية و محمد شبعة و محمد المليحي بوصفهم أقْطاب الحركة الدّاعية إلى الأخذ بالتراث البصري المحلّي، ثم الجيلالي الغرباوي و سعد بن السّفاج ومحمد أطاع الله ومحمد الحميدي. ولم يمهل الموت أحمد الشرقاوي الذي توفي قبل إعداد الملّف بشهور قليلة. ويعدّ هذا الملف مرجعًا أساسيا بالنسبة للباحثين الذين يهتمّون بتلك الحقبة من الفن التشكيلي المغربي.

(6) نَظّم تظاهرةَ جامع الفناء الفنّانون الذين وجهت إليهم الأسئلة في ملفّ مجلة «أنفاس» وأضيف إليهم مصطفى حفيظ و هو أحد المدرسين بمدرسة الفنون الجميلة آنذاك وخريج إحدى مدارس الفنون ببولندا مع نفس الفوج الذي تخرّج فيه أحمد الشرقاوي.

فعلاقته بالقماش وبالخامات تبقى أكاديمية. أمّا مواضيعه وتساؤلاتُها وأبحاثه الفنّية فهي مرتبطة بالتيار التجريدي تارةً وبتيار مساءلة التّراث تارةً أخرى. لكنّه وحتى عندما يعود لمساءلة التراث لا يختار منه إلا ما يقترب من التيار التجريدي الهندسي.



ميلود لبيض
1980

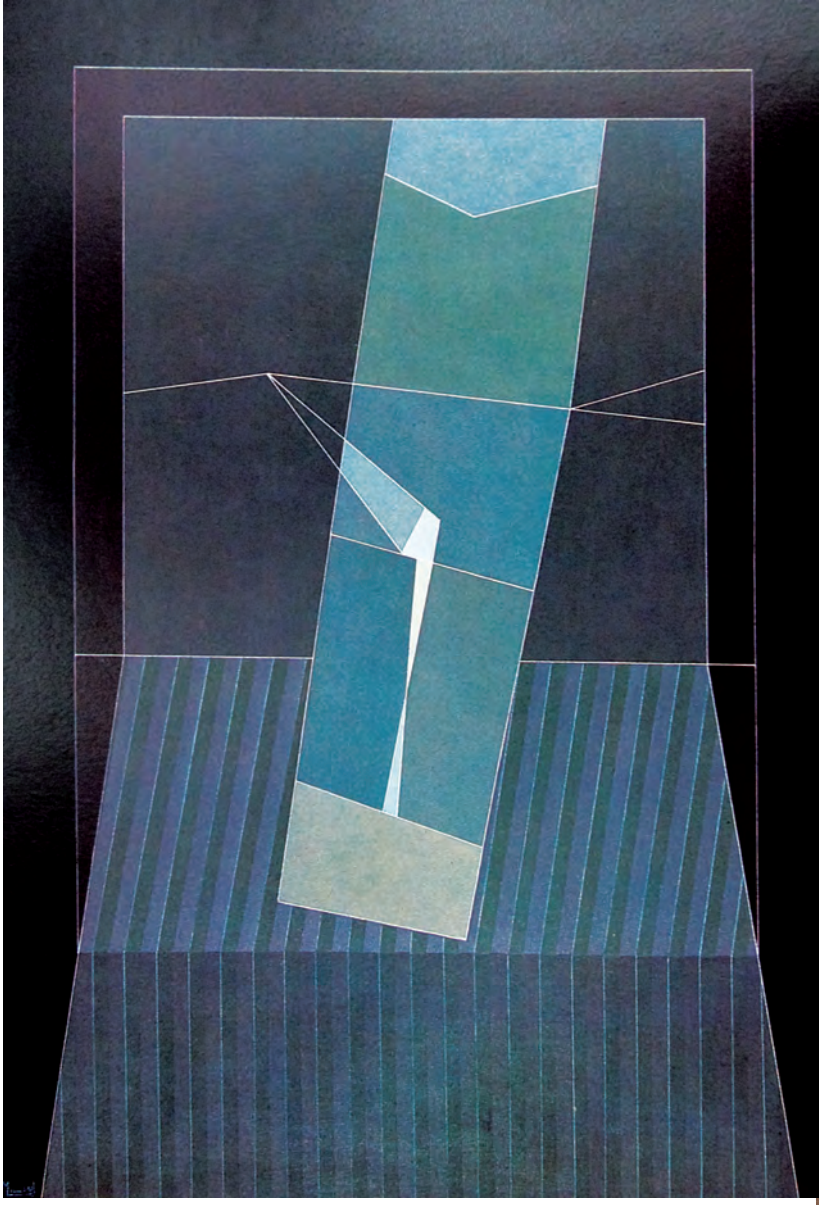
ج - ميلود الأبيض

يبرز اسم آخر في هذا الاتجاه؛ هو ميلود الأبيض. لقد غادر هذا الفنان البلدة التي ولد بها بُعيد المراهقة بقليل وفي السنوات الأولى لاستقلال المغرب، وقطع مشيًا كلَّ المسافة التي تفصل قلعة السّراغنة حيث ولد بالقُرْب من مرّاكش، إلى مدينة الرباط، ليستقرّ في الضفّة الأخرى لنهر أبي رقراق الذي يفصل مدينة الرباط عن مدينة سلا المغربيتين. لم يكن ميلود قد دخل المدرسةَ في حياته. فاشتغل بستانيًّا ثم حلاقًا. ولا ندري لماذا غيّر المهنةَ هكذا وإنّما كان في كل لحظة يلتقي أشخاصًا يتقاسم معهم نَفْس الاهتمام ألاَ وهو الرّسم. كان يرسُم على طريقة الفطريّين دون أن يسعَى إلى التّعريف بنَفْسه. تعرّف إلى الفنّان الورديغي وحسن الفروج، وسوف تقودَه الأقدار وحُبّ الفنّ إلى التعرف إلى محمد القاسمي وبوشعيب الهبولي وآخرين.

سوف يلج أحد المحترفات التي أقامَتْها وزارةُ الشّباب والرياضة في بداية استقلال المغرب بمراكز الـمَعْمورة قرب مدينة الرباط، والتي كانت مفتوحة في وجه الشباب المتعطّش لتعلّم الرسم والتّلْوين. وهناك يتعرّف إلى كل الفنانين الذين ذكرتُ أسماءَهم والذين سوف يكون لهم موقع مهمّ في رُقْعة الساحة التشكيلية المغربية.

وعلى عكس الفنانين الآخرين الورديغي وحسن الفروج، لم يتشبّث ميلود الأبيض بالفنّ الفطري بل استَعْمله فقط كرافعةٍ لدخول مركز التكوين. وهناك سوف يبدأ التفكير في الفنّ بما عَمّق السؤالَ

ميلود لبيض



حول المصير. وقد جعله كل هذا ينخرط في حركة أحمد الشرقاوي الدّاعية إلى البحث في الهُوية البصرية المغربية عوض الاكتفاء بما تعلمه الفن المغربي على يد المستعمرين. هذا الانتماء إلى هذه الحركة لم يدم طويلا فلقد ساعدَتْه زياراته المتعدّد لأوروبا من أجل العرض أو لمجرّد السياحة أن يكتشف عوالم فنية أخرى اعتبرها أكثر أهمية من طرح سؤال الهُويّة البصرية المحلية. ومن هنا سوف ينخرط في تجريد هندسي متقدّم جدا جعله يتبوأ مكانة خاصة عند النقاد والمهتـمّين بالفن عموما.

توفي ميلود الأبيض تاركا وراءه تراثا فنيا مهما يشهد بأن انتقال الفنان من الفن الفطري إلى الفنّ العالمي رهين فقط بمدى استفادته من وسطه ومن العلاقات التي تُتيحها له فرصُ العرض داخل البلد وخارجه.

4 – 2 التجريدية الغنائية

يمكن أن نعتبر أنّ التجريدية الغنائية هي التي سيطرت على السّاحة التشكيلية المغربية. ولا ندري ما هو السبب في ذلك، لكن من الممكن أن نفسّر ذلك – كما يؤكد محمد المليحي – بإمكانية اشتغال الصّور المسجلة في الذهنية وفي اللاّوعي دون أن ننتبه إليها. فمحمد المليحي الذي اشتغل على السيبرنطيقا في علاقتها بالرموز المتداولة، انتبه إلى أنّ الرسومَ الموجودة على الزّرابي المغربية تَميل أكثر إلى الحُرّية عوضَ الانغلاق في الصّرامة الهندسية. ويمكن أن نُثير الانتباه أيضا إلى ما قلناه بصدد الخطّ المغربي الذي تخلّص من ذات الصّرامة الهندسية ممّا أعطاه حرّية أكبر وإمكانيات إبداعية أهم. وهذه كلّها فرضيّات يمكن أن تَصْدق كما يمكن أن تكون تقريبية، لكنّ الثابت هو أنّ اهتمام الفنان المغربي بالتّجريد الغنائي اللّوني كان أكثرَ من التجريد الهندسي.

أ - عبد الكبير ربيع

في هذا الإطار برز اسم الفنان عبد الكبير ربيع الذي دخل المدرسة قبيل الاستقلال بقليل.

ولد في منطقة جبلية نائية عن المراكز الحضرية الكبرى، في قرية بولمان في أحضان أعالي الأطلس الكبير. دخل الكتاب ككلّ المغاربة في ذلك العهد، قبل أن يدخل المدرسة العصرية التي كان جلّ مدرسيها إن لم يكن كلّهم من الفرنسيين. وفي المدرسة العصرية سوف يلتقي لأول مرة في حياته بالرسوم الموجودة في الكتب المدرسية والقواميس. وسوف يقوم بتلوينها ونقلها على الورق ثم تقليدها. وعند الانتقال

عبد الكبير ربيع

إلى الدراسة بالثانوية الإعدادية سوف يلتقي بأحد الفرنسيين الذي كان لا يزال يتشبث بالانطباعية، وسوف يلازمه لكي يتعلم منه حرفة التصوير حسب القواعد الأكاديمية. لم يمرّ وقت طويل حتى أَلَمّ بكل ما يمكن أن يتعلّمه طالب في مدرسة الفنون الجميلة. ثم تقدم لامتحان دخول سلك التعليم فاجتازه بنجاح واستقر بمدينة فاس للتدريس منقطعًا للرسم والتصوير على الطريقة الانطباعية.

وشاءت الظروف أن يلتقي بيرنارد دوريفال وهو مدير متحف باريس للفن المعاصر آنذاك، فدعاه للإقامة بفرنسا ومتابعة الدراسة الفنية هناك. لكن مستواه كان لا يحتاج إلى مزيد من التعليم بشهادة أساتذة مدرسة الفنون الجميلة، لذا استقر بباريس بعضَ الوقت ليعود بعدها إلى المغرب وللاستقرار بمدينة الدار البيضاء، حيث سيكتشف العلاقةَ الحميمية بين الفنّ التجريدي وخصوصا الحركيّ منه والتصوّف على الطريقة المغربية. ومنذ ذلك الحين أي ما يقارب الأربعين سنة، وهو يعمّق طريقَته مُصرًّا على الغَوْص أكثر في الأعماق بعيدا باحثًا عن قاعٍ ما حيثُ يستقرّ الوجود.

ويمتاز عملُه بكثير من الزّهد بحيث إنه يقتصر على الأبيض والأسود مضيفًا إليهما في بعض الحالات بعض اللّطخات النورانية من الألوان الأولية؛ الأزرق مرّة فالأحمر تارةً أخرى، ونادرًا ما يستعمل الأصفر.

عبد الكبير ربيع

ب - محمد بناني

جاء محمد بنّاني للتشكيل من سلك التعليم، أي إنّه مارس التّعليم، وتعاطَى الفنّ. كان في بداياته رسّاما تشخيصيّا قبل أن يتحول للتّجريد الغنائيّ. ويرتكز عمله على المادّة الكثيفة، فهو يتعامل مع جميع الأنواع المتوفّرة لديه ويحوّلها إلى خامات صالحة لإنجاز العمل الفني؛ من ذلك الكحْل والرّمل وغُبار الرّخام إلى غير ذلك من الموادّ غير المعتادة في العمل الفني الصّباغي الأكاديمي. ورغم حضور تلك المواد الكثيفة فإن العمل الفنّي لمحمد بنّاني يبقى شفّافا وشاعريّا بشكل لافت.

محمد بناني

ج - عبد الرحمن المليانى

تكون هذا الفنّان في سلك التعليم الفنّي بالثانويّات المغربيـــة قبل أن يلتحق بمعهد تكوين أساتذة التعليم الفنّي. وفي بدايـــة السبعينات كانـــت أعماله الفنية تتّسم بنوع من السرياليّـــة، ثمّ تدرّج من العمل الكرافيكـــــي إلى الاستقرار في الغنائية اللّونية. ويتميز مثل محمد بناني بتعامله مع المادّة بشكل كثيف، حيث يعمد إلى اسْتعمال مواد غير متداولة في الوسط الفني، من ذلك التّربة و كلّ المواد التّرابية الخشِنة.

عبد الرحمان المليانى 1998

ح - محمد القاسمي

ينتمي محمد القاسمي إلى مجموعة الفنانين العصاميّين الذين تكونوا في محترفات وزارة الشباب والرياضة قبيل استقلال المغرب. كان محمد القاسمي يتعاطى الكتابة الأدبية قبل أن يتحول إلى الرسم. وكانت أعماله تقترب كثيرا من أعمال البنائيين الرّوس. ومع تقدّم تجربته وارْتباطه بالـمُثقّفين والكتّاب والشعراء والسياسيّين فقد تطورت أعماله بشكل لافت للنظر. فلم يسقط في التّجريد الـمُغالي ولا سقط في التشخيص، وإنّما بقيت أعمالُه تعبيريّة قريبةً جدا من التّشخيصية الجديدة الملتزمة بقضايا سياسيّة و إنسانية. كانت تعبيريته تسمَح له بالخوض دون عقدة في قضايا سياسية مثل مشاكل الهجرة و الحرب الأمريكية على بغداد وكل القضايا الإنسانية. اختطفَه الموت مبكّرا ولكنّه ترك وراءَه إرثا مهمّا من الأعمال الفنية المرسومة على القماش والورق.

محمد القاسمي 1988

محمد القاسمي 1994

خ - جيل التّسعينيات

بدأت بوادر التغيير تظهر في أواخر الثمانينيات بعد وصول جيل جديد من الفنانين المتعلمين بالمدارس المغربية أو الغربية الأوروبية. كان هؤلاء الشباب يهيئون أنفسهم للدخول في عالم جديد لا تربطه أيّة علاقة بالعالم القديم الذي سوف يُظْهِر فيما بعد أنّ الفنّ المعاصرَ سوف يكون هو عنوانه. من هؤلاء الشباب هناك عددٌ درس الفنَّ وآخرُ لَم يدرس الفنّ بل تعاطاه عن رغبة و عَزْم أكيدين. نذكر من هؤلاء أحمد بنسماعيل وحسان بورقية والماحي بين بين وكنزة بنجلّون ومحمد المرابطي ومعاد الجباري وعبد الله الديباجي وعبد الكريم الأزهر وأحمد الأمين وأمل بشير ومصطفى البوجمعاوي وغيرهم كثير. تميزت أعمال هؤلاء الفنّانين بالمزج بين كل الأشكال والأساليب دون عُقَد تذكر. فهم يهتمون بالتّشخيص ويُدْمجونه مع التجريد، كما يستعملون مواد القمامة محشورة داخل اللوحة، أو يتعاملون مع أسلوبين في وقت واحد، ككنزة بنجلّون التي تتعامل مع الفن التجريدي الخالص ثم تتحول في فترات من السنة نحو الفن المعاصر الأكثر إثارة. لقد دفعت هذه الفنّانة بعملها اللّوني نحوَ أقاصي الصّمت لتخرج بعد ذلك إلى الفنّ المُعاصر الذي يعتمد الخطاب أساسًا للابتكار.

صلاح بنجنكان

بشير آمال

حسان بورقيبة

محمد المرابطي

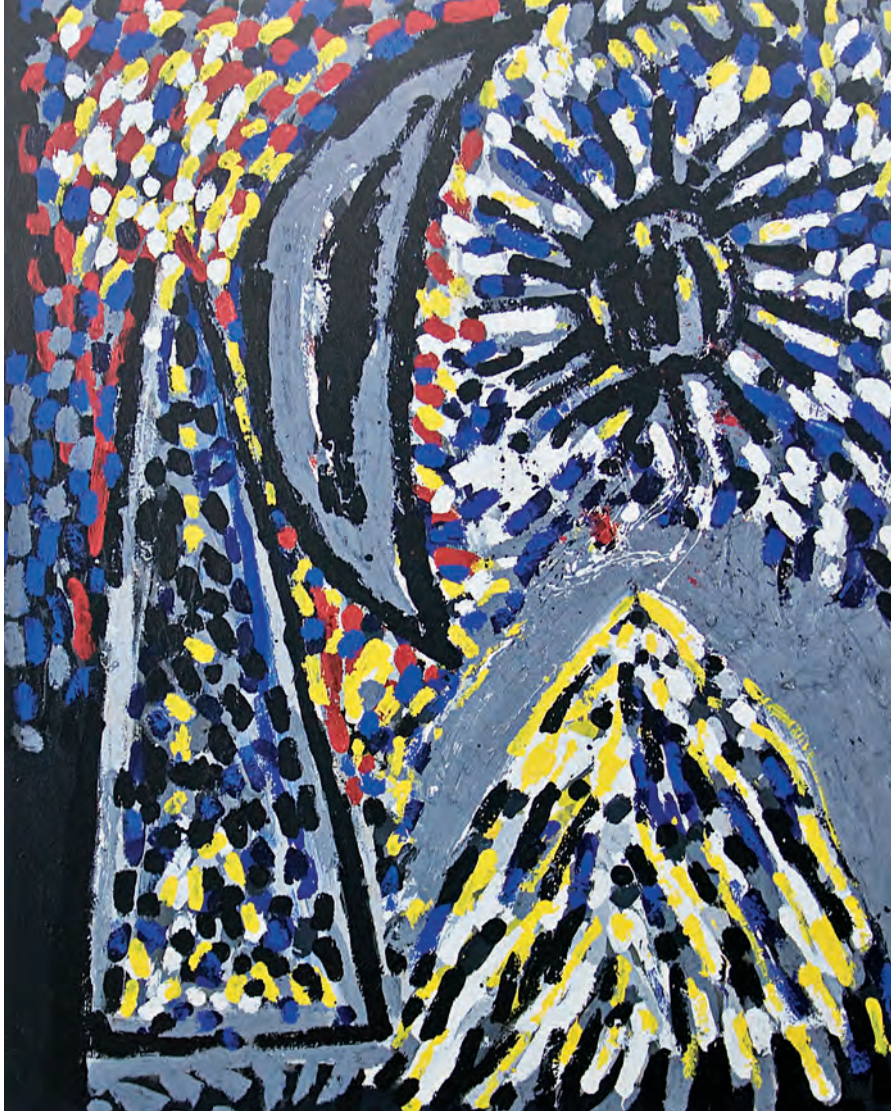
عبد الله الديباجي ←

عبد الكريم الأزهر

زين العابدين الأمين

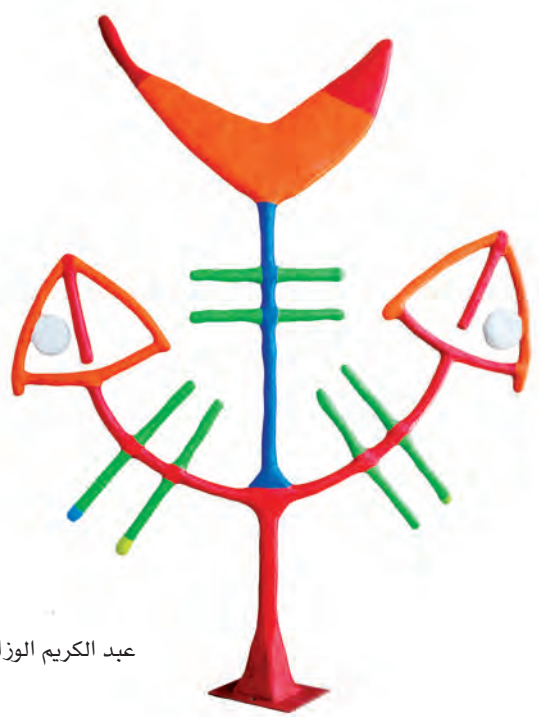
أحمد الأمين

كنزة بنجلون



بوشتة الحياني

التيباري كنتور



عبد الكريم الوزاني

يوسف الكهفاعي

يونس الخراز

أحمد بنسماعيل

مصطفى البرجمعاوي

فتيحة الزموري

الفنّ الفوتوغرافي بالمملكة المغربيّة

في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، بدأت تظهرُ بعضُ بوادر الفنّ الفوتوغرافي بالمغرب. بدأت أسماء تفرض وجودَها في المعارض والـمُلتقيات الفنّية داخلَ والمغرب وخارجه. لم تكن السَّاحة المغربيّة تعرف الفوتوغرافيا إلاّ كتقنية تُسْتعمل للتَثبّت من الهُويّة أو صورة صحافيّة تابعة للخَبر وخادمة له، أو في الكتب كصور توضيحيّة، وفي أرقى الحالات كصُور للحفلات والأَعْراس.

كان المصوّر الفوتوغرافي أبعد ما يكون عن الفنّان في الذّهنيّة المغربية. ولعلّ أول من اقتحم هذا الميدان هو محمد بنعيسى الذي كان يشتَغل حينها كإطار بإدارة الأُمم المتّحدة بنيويورك.، قبلَ أن يعود للمغرب ويَدخل غمار السّياسة والثّقافة. فهو الذي أسّس موسمَ أصيلا وبعدَها تقلّد منصب وزيرٍ الثّقافة بالمغرب، قبلَ أن يختم مَساره السّياسي بتقلّد منصب وزارة الخارجية.

نظم محمد بنعيسى سنة 1974 معرضًا لأعماله الفوتوغرافية بقاعة الأتوليه بالرباط تحت عنوان حَبّات الجلد، واقترح من خلاله العودةَ لطفولته والتحدث بواسطة الصور الشمسية، تماما كما يحكي الرّوائيّون. انتبه المثقّفون حينَها ومعهم الجمهور إلى أن الصّورة الفوتوغرافيّة قد تصلح لشيء آخر غير خدمة النّصوص بشكل خَنوع. عاد محمد بنعيسى إلى الذّاكرة ليستَنْطقها وكأنّه يروي فيلمًا بطريقة صامتة. وكان هذا الـمَعْرض الانطلاقَة الحقيقيّة لفنّ التّصوير الفوتوغرافي بالمغربَ. واتّضح بعد ذلك أن الأمرَ لم يكن كامنًا في كون المصوّرين الفوتوغرافيين لا يهتَمّون بالجانب الفنّي، ولكنّ الجمهور ومعه قاعاتُ العرض لم يكونوا يُولون أهمّية للتعبير بالصّورة الفوتوغرافية، كأن النّاس، النقّاد وتجّار الفنّ والجمهور، كانوا يعتبرون أنّ برودَة الآلة وميكانيكيتها لا يمكنهما أن يُتَرْجما الحرارةَ الدّاخلية للفنّان. لذا اعتبروا أنّ المصوّر تَقْنيٌّ ينقل الأحداثَ بأمانة وعليه أن يبقى كذلك.

محمد بنعيسى

محمد بنعيسى

العلاقة الأولى للمغاربة مع التّصوير الفوتوغرافي

هذا الأمر له ارتباطٌ بوضعيّة الصورة على المُستوى القانونيّ ثم الاعتباريّ الذي تركّز لدى المغاربة منذ علاقَتهم الأولى مع آلة التّصوير الفوتوغرافي. دخلت آلة التصوير مع المُسْتعمر كأداة للسّيطرة حيث أنّ الفنّانين المراسلين الذين عرَفْناهم[1] وتحدثنا عنهم في الباب الأول من هذا الكتاب، تراجَعوا وتركوا المكانَ للمصوّرَ الفوتوغرافي. فهو الذي أصبح يُرافق الجيوشَ وهو الذي أصبح المراسل الذي

(1) سجل التاريخ في هذا الباب أسماء مستشرقين كبار رافقوا الجيوش خلال الحروب، منهم هوراس فيرني Horace Vernet، خلال حرب فرنسا ضدّ الأمير عبد القادر الجزائري. أنظر بهذا الصدد كتابي: الفضاء والجسد، نشر دار الرابطة سنة 1996 الدار البيضاء، المغرب. كما أشرنا في الباب الأول إلى ماريانو فورتوني، وماريانو برتوتشي من الجانب الإسباني، الأول خلال حرب تطوان أو ما تسميه الأدبيات الإسبانية بحرب أفريقيا، والثاني خلال حرب أسبانيا على أمير الريف عبد الكريم الخطابي.

يُرسل الصورةَ كما هي في واقعيّتها وليس كما كانت نفسيّة الفنّان الرسّام تتدخّل في رسم النّزالات العسكريّة أو صُوَر الأفراد. وهكذا فضلاً عن التقاط صُور الحَرْب كان المصوّرون يلتقطون صوَر السُّجناء، بل ذهب الأمرُ إلى تصوير الجُنود الإسبان وهم يَحْملون رُؤوس الـمُجاهدين خلالَ حرب الرِّيف مقطوعةً ومعلقة في أحزمتهم كما لو كانت خُوذات محاربين.

هذا العنف الذي يُشبه إلي حدٍّ ما العنفَ الـمُمارَس على سكّان البلد من طرف الجيوش الأجنبية، هو ما جعل المغاربَة يدخلون مبكرا في علاقة متوتّرة مع الآلة الفوتوغرافية. فالفنّان الرسّام كان يَسْتعمل موادَّ وأدوات معروفة لدى الجميع، فهو يستعمل الألوانَ والفُرْشاة والقُماش أو الورق، وهو يصوّر وكأنَّه يكتُب، لذا فإنّ العلاقةَ معه حتّى وإن كانت على قدر مهمّ من التوتّر فإنّها لم تكن بذلك المستوَى القاهر. فللصّورة الفوتوغرافية وقعُ السحر؛ هذا من جهة، أمّا من جهة ثانية فإنّ الفنّان الرسّام كان يبحث عن النموذج (الموديل) الذي يقبلِ بأن يصوَّر أو كانَ يلتقط الصور بسرعة خلال الـمَعارك أو وهو يمرّ في الأسواق، بينما كان مصوّر الجَيْش يطلب أن يأتوه بالشّخصِ الذي يريد تصويرَه وأن يُقيّدوه ويفرضوا عليه أن يقفَ أمام المصوّر بطريقة معيّنة. هذه التّصرفات جعلَت آلةَ التصوير تتشابَهُ إلى حدّ التطابق مع البندقية والمدفعيّة والمسدّس. وعلى كلّ حال فإنّ لغةَ المصوّرين تمتَحُ من قاموس السّلاح، إذ يُقال للتّعبير عن أخذ الصّورة وخُصوصا في ميدان الموضة والإشْهار اليوم: قَنْبلة، أو إطلاق النار Shooting.

هذا من ناحية العنف العسكري، أمّا من ناحية العلاقة الرّمزية فإنّ للآلة صفة من صفات الشّيطان، فهي لا يمكنها أن تأخذ صورةَ الملائكة في مُجتمع مُسْلم، وبما أنها في ملكيّة الكافر الذي يكتَسح البلاد ويحتلُّها فهي لا يُمكن أن تَكون إلاّ فعلاً من أفعال الشيطان. أليست لها القُدْرة على سَلْب الصّورة وإخْراجها على الورق كما لو أنّها كانت الحقيقة؟ لذا نَشَب صراعٌ فقهي مهمّ في المجتمع المغربي بَيْن الفقهاء حول ضرورة الصّورة ومَدَى أهمّيتها بل ومدى تَطابُقها مع العادات والتّقاليد والـمُعتقدات الدينيّة وغيرها في مُجتمع مثل المجتمع المغربي. وتُرْجم هذا الجدلُ على شكلِ أشعارٍ نسجَها فقهاءٌ، منهم من أجازَها واستحبَّها، ومنهم من قال بكرهها ومَجِّها. ونورد هنا جدالاً بين فقيهين من مدينة مكناس المغربيّة بتاريخ 1928 وقد تم هذا التّلاسن(#) عبر نظم الشّعر، ممّا يدلّ على أن لا أحد من الفقيهين يتوفّر على دليل التّحريم أو الإباحة(2):

(#) كلا الشاهدين يحبذان الصورة ويجعلانها حافظة لحقيقة أمرهما ودالّة على المخبر في الحياة وبعد الممات.

(2) ذكره عبد الكريم الشيكر في الكتاب الذي صدر بمناسبة أول معرض للفنّ الفوتوغرافي المغربي، وكان من تنظيم بنك الوفاء سنة 1995 بمدينة الدار البيضاء المغربية تحت عنوان «نظرة حول الفن الفوتغرافي المغربي».

المثال الأول وهو المعادي للصّورة الفوتوغرافية؛

أيا من عابَ عن أهل الوِداد أدامك ربنا منشي العباد
مُصوّرنا بأحسن كل صورة وذَمَّ ذوي التَّشارك والعنَاد
فصورَتُك الشّريفة قد تبدَّتْ رآها القاطنون وكل باد
كأنّ لسانه فيهم يَقُولُ فها شكلي زوروه من بِعاد
ومن حُبّ عليك بلا تَناهي تحيّة ذي المواهب والأيادي

والمثال الثّاني وهو المحب للصّورة الفوتوغرافية والمدافع عنها؛

أيها الرّائي صورتي بعد دَفْني كلّ حيٍّ مصيره للفناء
إن تَغبْ عنكم حقيقةُ أمري فصفاتي يشهَدْن لي بصفائي
أكبرَ النّاسُ كلّ طيف خيالٍ وازدرَوْا بالحقيقة العذراء
فاقتفيت الآثار عنهم برَسْمٍ ذاكر من بعد الوفاة وفائي
وإذا ما رحلتُ عن دار ذلٍّ قال فيهم مذكرا بإبائي

هذا الجدلُ كان يخفي في حقيقة الأمر جدلاً سياسيّا حيث كان الوطنيّون المغاربة ونعني بهم أولئك الذين بدؤوا النّضال السّياسي ضدّ الاستعمار يستَعْملون الصّورَ الفوتوغرافية في دعايتهم السياسيّة. وليس من المُسْتبعد أن يكونَ النّقاش قد انجرّ نحو الخلاف الفقهي بإيعازٍ من السّلطات الاستعمارية حتّى تغلق البابَ على المناضلين الوطنيّين وتشكّك في إيمانهم لدَى القُرَّاء وعامّة النّاس على السّواء. إذا علمنا الدّور الذي لعبَتْه الصّورة في تعبئة الرّأي العامّ المغربيّ بعد نفي محمد الخامس، وكيف استغلّها السياسيّون آنذاك، سوف ندرك رِهان هذه التّقنية وكيف أنّها قد تلعب أدوارًا خطيرةً في الدّعاية السياسيّة كما رأينا ذلك بالنّسبة إلى صراع الشيعة والأمويين، الذي كان وراءَ مَنْع تداول الصّور، بل والقول بتَحْريمها.

الجانب الثّاني الذي استقرّ في ذهن المغاربة بل وتوارثوه على غِرار باقي الشّعوب المستعمرة، هو الجانب الإداريّ التّوثيقي. فدخول الآلة الفوتوغرافية بشكل عنيف لم يسمح للمغربيّ بالاخْتيار بل فُرِض عليه فرضًا. ومع تبنّي الإدارة للصّورة للأرشفة وتَوْثيق كلّ ما له علاقة بالسكان وهُويّات

الأفراد، أَحسّ المواطنُ المغربي أنّه مراقب ومسجّل بصفاته داخلَ سجلاّت مضبوطة. لقد رفَض المغاربة لزمن طويل التّسجيل في دفاتر الحالة المدنيّة خوفًا بالنّسبة إلى عدد كبير منهم من العلاقة مع الصورة الشّخصية. ولعلّ النّقاش الذي دارَ بين وزير الداخلية المغربي والمعارضة السياسية في البرلمان في نهاية تسعينيّات القرن الماضي حول بطاقة الهُويّة الوطنيّة والانتخابات، خيرُ دليل على ما نَقول. إذ استغلّ الوزيرُ هذا التخوّف من الأرشفة الذي بقِي قِسْمٌ كبير من المغاربة يتعاملون به مع الصّورة، وتلكّأ في تعميم البطاقة الوطنية التي كانت المعارضة تتوَخّى من خلال تَعميميها قطع الطّريق على التّزوير.

المواقف التي نتحدث عنها تخصّ بالطبع عامّة الشعب، لكنّ الطبقات المتعلّمة التي قبلت بالحداثة، وخصوصًا في جانبها التَّقْني، لم تتردّد قط في بداياتها في تبني التصوير والصورة. ولعل أهم حدث تاريخي فيما يتعلق بهذا الأمر هو انخراط مَلك المغرب المولى عبد العزيز في تَعلّم التّصوير وتقنياته، وأنجز بعد ذلك صورًا عديدةً لحاشيته وحتّى لحريمه. لقد استَقْدم السّلطان الذي كان خَلَف وَالده وهو صغيرُ السنّ، فرنسيًّا وطلب منه أن يعلّمه قواعدَ التّصوير، بل وجهّزَ استديو خاصًّا داخل القصر كان ينقلُه إلى أيّ مكان من المغرب حيث يتنقّل في أرجاء المملكة. وبَقيت صورُ هذا الملك الذّي تبنَّى الحداثةَ الأوروبّية في جميع مظاهرها داخل قَصْره، نظرًا لأنّ فُقهاء ذَلك العصر كانوا يَرْفضونها ويُؤَلّبون العامة ضدّ الملك. لذا بقيت في أذهان الناس صورةٌ غير مشرّفة عنه، تقول إنّه يُمارس رياضةَ الدرّاجات الهَوائية، كما كان يتعاطَى التَّصوير تَسليةً ولعبًا وليس هوايةً فنية.

يمكن إذن اعتبار هذا الملك أوّل مصوّر مغربي تعامل مع آلة التّصوير بحبّ دون أن تكون لديه رغبة في الاستعمال الإداري أو البوليسي. ومن التأمّل في صُوره يمكن أن نَستخلص أنّه كان يتعامل مع الـمَشاهد التي كان يُرَكّبها بنفسه بعناية خاصّة. فهو لم يُمارس التّصوير الفنّيّ على الطّريقة الأكاديمية أي بالصّباغة الزيتيّة أو الرّصاص أو الأَحْبار، لكنَّه كان يُرَكّب مواضيعَه بعناية. لم يصوّرْ مشاهدَ خارجيةً بل اقْتصر على كلّ ما يَدور حَوْله داخلَ القصر. وهكذا فقد صوّر حاجبَه وخَدَمَه وبعضَ نساء الحريم. ورَغْم أن التّقنيات لم تكن متطوّرة فإنّه مع ذلك أبَدع في تصوير مواضيعَ خاصّة به وقريبة إلى قلبه. يؤكّد هذا أنّ التّصوير الفوتوغرافي – رغم أنه ميكانيكي – فإنّه يمكن أن يلْمَس العواطفَ الدّفينة للإنسان. وسوف يمرّ زمنٌ طويل قبلَ أن تجد الصورة الفوتوغرافية مكانًا لها داخل دائرة الفُنون بالمغرب.

باستثناء هذا الملك الحداثيّ، بقيت العلاَقة بين المغربي والصّورة الفوتوغرافيّة متوتّرة وتدخل في باب الإكراه. فالمغربي مُكرَهٌ على أن يتقدم إلى المصالح الاستعمارية لأخذ صورة توضَع على بطاقة هُويّته، وهو مكرَهٌ على الوقوف أمام المصور في حالة السّجن أو الاعتقال السياسي أو الدخول المدرسيّ...

في كل هذه الحالات كان المغربي يُقاوم ولا يختار الوقوف أمام آلة التصوير الفوتوغرافية بل تُفْرض عليه. ومع مُرور الزّمن وظهور حالات ووَقائع كان للصورة فيها دَوْر أساسيّ خصوصًا فيما يتعلّق بـمُقاومة الاستعمار ورَحيل ملك البلاد بعيدًا وما خلّفه كلّ ذلك في نُفوس عامّة الناس، ظهرت فَجْأة صورةُ محمد الخامس على سَطْح القَمر وتحوّلت شيئا فشيئًا إلى صُورة مطبوعة على الوَرق تُباع في الأسواق. على أنّ هذه الصّور سبقَتْها، لكن في أوساط محدودة جدّا، صُورُ كوكب الشّرق، كما كانت تسمّى آنذاك، السيّدة أم كلثوم والموسيقار محمد عبد الوهاب، وبعد ذلك بكثير صُوَر جمال عبد النّاصر. هذه الصُّور التي دخلتْ بيوتًا في أعالي الجبال وأقاصي الأَرْياف جعلَتْ المغاربةَ يبدؤون في بناء علاقَة جدّ خاصّة مع الصورة الفوتوغرافية خاصّة، والصّورة بصفة عامة.

وعلى الرّغم من هذا التّبنّي للصورة الفوتوغرافية في الأَوْساط الشعبية وكلّ الفئات الاجتماعية وخصوصًا تلك التي أصبحت تستعمل الصّور لتَخْليد الـمُناسبات السّعيدة، سواءً تعلّق الأمر بالأعْراس أو الأعْياد أو الحفلات العامّة، فإنّ الصّورة الفوتوغرافية بقيت حبيسَةَ الدعاية السّياسية في الجرائد الحزبية أو الدّعاية الانتخابية، وفي يد الدولة تستَعْملها للدّعاية لمشاريعها أو لإبْراز قُوّة شخصيّة مَسؤوليها من أعلى الهَرم إلى أَسْفله. وبقي التّصوير الفوتوغرافي حبيسَ استوديوهات المصوّرين المحترفين الذين يوثّقون لأحداث، ولم يبرز فنان يُعيد النّظر في هذا الاستعمال الآلي للصورة الفوتوغرافية. على كلٍّ لم يبرز قبل الـمَعْرض الذي أشرنا إليه في بداية الفصل والذي نُظِّم سنة 1974م بالرباط. لم تُفْهم الصورةُ الفوتوغرافية في معناها الأصلي بما هي كتابة.

في هذا الباب يمكن التساؤل: هل بإمكان الصّورة أو التّصوير الفوتوغرافي أن يكون فَنًّا؟ ما علاقة الآلة التي تَلْتقط بالإبْداع الذي يتطلّبُ معاناةً وعلاقةً متوتّرة مع الموضوع المصوّر ومع الخيال؟ هل يكفي أن نوجّه "مدفع" الآلة نحوَ موضوع ما ونضغط على الزّر لكي نكون مُبدعين؟ كلمة الفوتوغرافية في الأصل مشتَقّة من فوتو Photon وغرافي Graph وهما كلمتان يونانيّتان. تعني الكلمة الأولى (فوتون) تلك الوَمَضات الضّوئية الـمُتسارعة المتلاحقة التي تنطلق من مركز إشعاع ما، وتتوجّه نحو بَصرنا لتقنبل شبكيّة العين. وتَعْني الثّانية (غرافي) الكتابةَ. بهذا تكون كلمة فوتو- غرافي تعني الكتابةَ بالضّوء أو بالنّور حسب ما نُريد التّعبير عنه. وبما أنّنا نتكلّم عن الكتابة فلا بدّ و أن نفترضَ أنّ هناك كاتبًا. تصبح إذن الآلة وسيلةً فقط في يَد أو في عين هذا الكاتب ليكتب بها ما يَشاء.

إذا كانَت الأمور فعلا على هذا النحو فإنّها تزداد تعقيدًا. فالكاتب يَخْتار مواضيعَه كما يختار أسلوبَه الذي لا يشبه أسلوبَ غيره. وللكاتب لغتُه الخاصّة. هذا التّداخل بين الكتابة والتّصوير الفوتوغرافي لا يَبْتعد كثيرًا عن التّصوير الفنّي بصفة عامّة. فلغة المصوّر الفوتوغرافي هي الضوء إذ لا يمكن لأيّ مصور لا

يُتقن اقتناصَ الضوء وكـمّيات النور النازلة على المواضيع التي يُراد تصويرُها أن ينفذ إلى عمق الأشياء. فتماما كما هو الشأن بالنسبة إلى الرسّامين المصوّرين فإن نجاح عمل يكمن في مدَى تسليط الضّوء على الأماكن الغامضة لتَظْهَر، وتخفيف النور على تلك المعروفة لتَتراجع حتى يمكن للعَيْن استخراج المجهول، وغير المَعروفَ وغير الـمُتداول إلى دائرة الضوء. نحن نقَيِّم العملَ الجيّد من غيره بفضل هذه القدرة الخارقة التي يملكها الفنّانون الكبار بجعلنا نندهش أمام ما يُبرزه عملهم من غوامض النفس البشرية بفضل الاستعمال الجيد للنّور(3). الفنان المصور الفوتوغرافي الذي يَتعامل مع النّور بهذه الطريقة يستطيع أن يجعل عملَه يرقى إلى مستوى هؤلاء الفنّانين. نحن نعلم كم هو ضروري للسينمائيّين دراسة تاريخ الفنّ والوقوف عند أعمال بعينها حتى يستطيعوا النفاذَ للنّفوس البشرية (الممثلون) واستِخْراج المناطق المعتمة داخلَها للتّعبير عمّاً لا تستطيع اللغة اليومية المبتذلة التعبير عنه.

سوفَ يكتسح عددٌ من الشباب المغربي ميدانَ التعبير بواسطة آلة التصوير الفوتوغرافي مسلّحين إذن بهذه الفلسفة. شباب لم يكن يهمّهم الريبورتاج (التقرير) الصّحفي أو التصوير العادي للأحداث. كان همهم هو التعبير عمّا يحسّون به تماما كالفنّان التشكيلي. ينتجون صورةً لا تصلح لشيء إلاّ للتأمّل والـمُتْعة البصرية. وفي هذا الباب كان أول ظهور قويّ للفن الفوتوغرافي المغربي على السّاحة الدولية ظهورْ مصوّر شاب كان قد هاجر مع عائلته إلى فرنسا واستقرّ في الضواحي الفقيرة لمدينة باريس. ساعدت ظروف خاصة على دخول هذا الشاب وهو بعدُ طفلٌ إلى بعض النّوادي التي تحاول مساعدة الشباب أبناء المهاجرين الذين يفشلون في غالبيتهم في الدراسة، نظرًا لعدم تأقلمهم مع المحيط، ونظرًا لعدم القدرة على التّوفيق بين ما يتعلّمونه بالبيت وما يتلقّونه في المدرسة والشارع. سوف ينجح هذا الشابّ في التغلّب على هذه الصعوبات بفضل ارتباطه بآلة التصوير الفوتوغرافي. وسوف يستفيد من منْحة إقامة قَدّمها له أحد أهم مهرجانات الصورة الفوتوغرافية في العالم، ألا وهو مهرجان آرل (Arles)، وآرلً ليست إلاّ المدينة التي عاش وتوفي بها فانسان فان خوخ Vincent Van ghog. فهناك استطاع هذا الشاب واسمُه التّهامي الناظر أن يحتكّ بكبار الفنانين المصوّرين في العالم.

وكأَنّ مصيرَه كان مسجّلا في اسمه النّاظر، وكأنه كان لزاما عليه أن يشتغل بالنظر كما كان أوّل كبار المصورين بفرنسا والعالم يحمل اسم نظر Nadar.

(3) يكفي الرجوع إلى أعمال رامبرنت أو غويا وتأملها حتى نتبين أهمية النور وتحوله من نور فيزيقي إلى نور ميتافزيقي، أو من المشبه إلى المنزه. وهنا يلتقي التصوير بالفلسفة الصافية التي تناجي كوامن النفس البشرية وتجعلها تتعالى بحثا عن المطلق. وهذا دور أساسي من أدوار الفن.

تعرّف الوســـط الفنّي المغربـــي على هذا الفنّان وهو في ريعان الشباب لأول مرة سنة 1985م بمدينـــة قرونوبل بفرنسا خلال المهرجان الفنّي الذي كان أقامه الناقد الفرنسي بيير كوديبير كما أشرنا إلى ذلك في وقت سابق. كانت أعمال التّهامي النّاظر التي شَدّت اهتمام النّقّاد تحكـــي مشاهداتـــه وهو طفـــل ينظر بشكل غريب إلى أيادي أمّه وصديقاتها وهنّ يَحكْنَ أغطية من الصوف. لكن اهتمامه انصبّ أكثر على المناطق التي كانت تضيئها المصابيح الزيتية التقَليدية وتبرز المساحات المعرورقة على سطح الأيادي مما أعطى عمقًا وشاعريّة لصُوَره. لم تكن هذه الصور تخبرنا بما يجري أو ما يحدث أو تنجز تقريرا صحفيا حول النّسيج، بل تودّ أن تجعلنا ننخرط في تلك العلاقة الحميمية التي كان الطفل يربطها بهذ الجوّ الخاص به. هذا الإحساس الذي وصلنا من خلال الصورة وضعنا في تلك الأجواء حتّى ولو كانت بعيدة عنّا، وهي أجواء توجد في كلّ مكان من العالم حيث النّساء ينسجْنَ على الدّوام أغطيةً وحيث الأيادي تشتغل بلا هوادة في المصانع أو المحلاّت الخاصة، كل هذه الأشياء هي الفن وهي قوة الصّور الفوتوغرافية الفنية.

بعد ذلك بقليل ظهر على الساحة الفنية عدد من الأفراد والجمعيات يبدأوا في التعريف بالفن الفوتوغرافي على أساس أنه فن لا علاقة له بالتصوير الصّحفي أو التّوثيقي. وقد سمح ذلك بالتعرف على عدد مهم من الفنانين الفوتوغرافيين المغاربة المقيمين خارج الوطن وتوزّعت أعمال الفنانين الفوتوغرافيين المغاربة على عدة اتجاهات، منها ما هو واقعي مباشر يتعامل مع الذاكرة سواء تلك المتعلقة بالأشياء أو بالفضاءات كتصوير الأدوات، وركزت في غالبها على الفضاءات المعمارية القديمة خصوصا وأنّ للمغرب تراثا مهما في هذا المجال، وأن عددًا مهمّا من الفنّانين لهم ذاكرة ترتَبِط بهذه الفضاءات. وعلى طريقة محمد بنعيسى راحَ عدد منهم يوثّق هذه التّحف المعمارية ويحكي من خلالها طفولَته ومغامراته وكأنّه يكتب سيرتَه الذاتية بآلة التصوير. ومنهم من اهتمّ بالخصوص بتطوير علاقته بالضّوء بغضّ النظر عمّا يمكن لصوره أن تحكيه، ليس هناك موضوع بعينه وإنما هي تحوّلات الضوء وكيف يمكن أن تعبّر عن نفسية الفنّان عن فَرحه وعن آلامه وأحلامه، تلك المتحقّقة منها والـمُجْهَضة. وثمّة عددٌ كبير حاول أن يتعامل مع التّقنيات من حيث إمكانية الإضافة والـمَحْو والتّركيب، تماما كما نجد ذلك في التّصوير التّجريدي حيثُ اللونُ وتضادُّ الألوان يكون هو الهدف، أو خَلْق وضعيّات تكاد تكون سرياليّة لا يمكن أبدًا للرسام توقّعها، أو إنْ هو أراد ذلك لا بدّ من أن يتعب كثيرا للحصول عليها. كما أنّ هناك من تَعامل مع الوجوه لكن بغير طريقة الاستشراقيين الفلكلورية. فعلى طريقة التّهامي الناظر راح عددٌ من هؤلاء الفنّانين يصوّر الوجوهَ ليجعل منها مرآةً إما لآماله وأحلامه وإمّا لاستِنْباط ما تُعبّر عنه هي من آلام ومعاناة. ارتبط هذا النّوع من التّعبير بالـمُعاناة أكثر من التّعبير عن

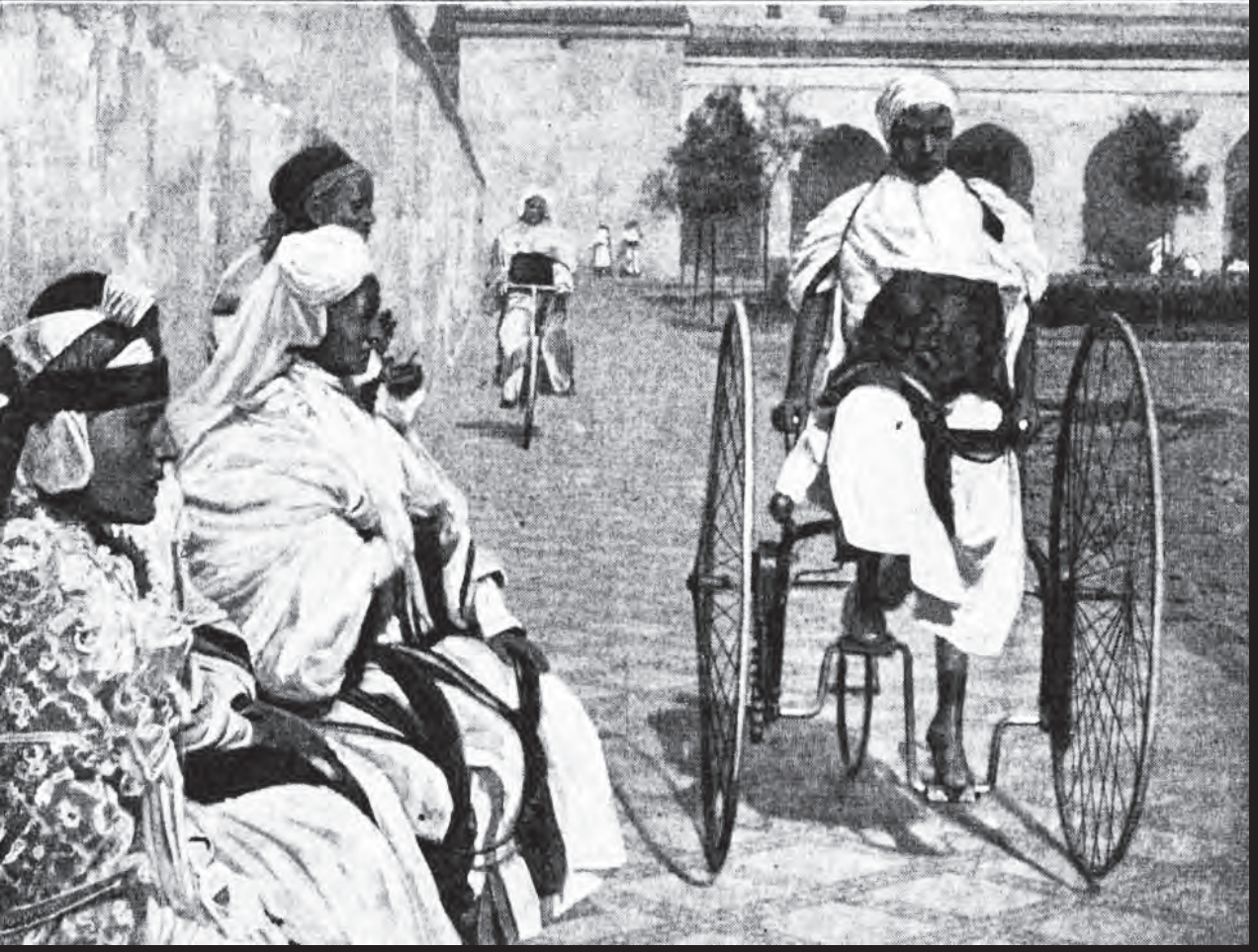
الفرح. وكأنّ الفرحَ لا يمكن أن يصلُح للمواضيع الفنّية. ليس هذا بالأمر الغريب، فتاريخُ الفنّ عبر العالم يُغْنينا عن الدّخول في سجال من هذا النوع. لقد أسّست الرومانسية لهذا المنْحَى الفنّي وكأنّي بها تقول إنّ الفرحينَ والفرحات لا يصنعون التّاريخ.

في أقلّ من عشر سنوات فرضَ الفنُّ الفوتوغرافي نفسَه وذلك بخلق جمعية وطنية[4] وصالون وطني سنوي[5] تقدم من خلاله الإبداعات الجديدة للمصورين الفوتوغرافيين المغاربة المقيمين منهم والمهاجرين. سمح كلّ هذا بدفع المثقفين والنّقاد وأصحاب القاعات ووزارة الثّقافة والمؤسّسات البنكية والتجاريّة إلى الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية من جانبها الفني. وما تنظيم المعرض «نظرة حولَ الفنّ الفوتوغرافي المغربي» الذي سبق ذكره، من طرف مؤسّسة بنكية إلاّ دليل على ما نقول.

وتطوّر التصوير الفنّي وانتقل إلى التعبير الـمُعاصر كما سبق وأشرْنا إلى ذلك في الفصل السابق. لكن ما يدلّ على تطوّر هذه الممارسة هو وجودها في الملتقيات الدولية ذات القيمة العالية من بينالياهات وأسواق فنية. لكن أهم عائق يقف في وجه هذه الممارسة هو عدم تشجيعها من السوق. فحتّى إن كان تجّار الفن يقدّمونها في مَعارِضِهم ويُحاولون تشجيعها بإصدار كاتالوغات للتّعريف بها، فإن المقتنين مازالوا يتوجّسون خيفةً من قيمتها النّقدية وفي أهميتها كتحفة فنية يمكن الحفاظ عليها وعرضها للسّوق الفنّية عند الحاجة. مازالت اللّوحة التشكيلية الصّباغية تسيطر على السوق في المغرب كما في العالم. فعلى الرغم من تبدلّ الأحوال وتصدّر بعض الأعمال المعاصرة مبيعات السوق الحالية فإن الأعمال الفنية ذات القيمة المالية مازالت تُسيطر على السّوق العالمية للفنّ. مازلنا بعيدين في المغرب عن المبيعات المهمّة لأعمال فنانين فوتوغرافيين كتلك التي نُشاهدها في نيوروك أو باريس أو لندن أو طوكيو وفي حالات نادرة لكنها أصبحت تتكاثر في بكين. فبعد أن ناضل الجيل الأوّل من الفنّانين الفوتوغرافيين في سبيل الاعتراف بالتّعبير الفنّي الفوتوغرافي جاء دور الأَجْيال اللاّحقة لكي تؤكّد حضور هذا النَوع من الفنّ في سوق الفنّ الوطني وبعد ذلك العالمي. ولن يتأتّى ذلك بدون مشاركة الفاعلين في هذا المجال وعلى رَأسهم الإدارة المعنية إذ أنّ الرابح الأول والأخير في هذا المضمار هو الفنّ المغربي بالمملكة المغربية.

(4) تأسست الجمعية المغربية للفنّ الفوتوغرافي في شهر ديسمبر من سنة 1988م وترأسها في بداية الأمر الفنان المؤسس عبد الحميد الرميلي قبل أن يخلفه الفنان محمد مالي الذي اشتغل لمدة سنوات استطاع خلالها أن يطوّر أداءَها الفنّي وأن يصنع للصالون الفني سمعة داخل المغرب وخارجه قبل أن يسلم المشعل للشباب، ومنهم الفنّان المصور جعفر عاقيل. ويرأس محمد مالي اليوم إدارة تحرير مجلة: جديد الصورة (Photo News) والتي تعنى من جملة ما تعنى به تشجيع الشباب على اقتحام عالم التصوير الفني.

(5) انعقدت أول دورة لهذا الصالون سنة 1986 بإمكانيات بسيطة جدا ولكن بعزائم قوية لكي يصل اليوم إلى أن يصبح مرجعا بالنسبة للتصوير الفنّي الفوتوغرافي.



السلطان مولاي عبد العزيز

السلطان مولاي عبد العزيز

السلطان مولاي عبد العزيز

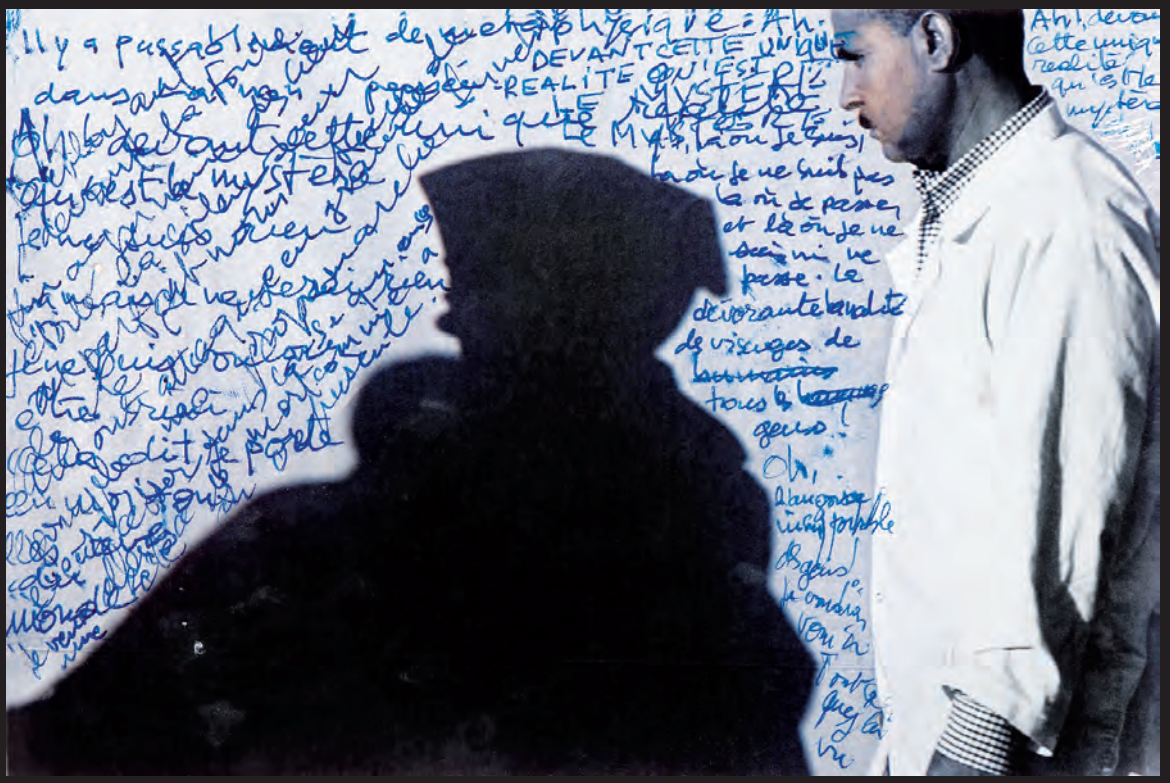
السلطان مولاي عبد العزيز

رشيد الوطاس

السلطان مولاي عبد العزيز

سلمان الزموري

عبد الحميد الرميلي



حسن نديم

جعفر عاقل

حمادي عنانو

جمال بنعبد السلام

نور الدين التلسغاني

علي الشرايبي

عبد السلام الحضيري

كريم رمزي

عبد الرزاق بنشعبان

محمد جنات

محمد مالي

نورد الدين الغماري ←

الفن المغربي المعاصر، أو الفردية المتحقّقة (1990 - 2013)

نحن الآن في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي و بداية التسعينيات. لقد تغير العالم وهدم جدار برلين واتجهت أنظار العالم نحو فضاء – ظنا منها – أنه أرحب، وأنّ الحدود امّحت وأن العالم أصبح بالفعل قرية صغيرة ووطنا للجميع. في هذه الحالة التي غاب فيها التقاطب على الأقل على مستوى التمنّي يبدو أن الفنانين أحسوا بانتفاء الحدود، ولذا لجؤوا إلى التعبير و لو شعوريا عن هذا الواقع الجديد. ومن هنا ظهرت مقولات من قبيل إنّ الفنّ لا وطن له، وإنّ بإمكان الفنان التحاور مع كل سكان المعمورة عبر لغة الإبداع التي لا تعترف بالحدود الجغرافية والسياسية، وتنأى بنفسها عن لغة التقاليد والعادات المحلية. وأصبح الفنانون عبر العالم يبحثون عن الانتماء إلى وطن وقبائل الفنانين، أكثر من انتمائهم إلى أوطانهم الفعلية.

تزامن كل هذا بالطبع مع ظهور وسائل اتصال جديدة كالقنوات التلفزيونية الفضائية والانترنيت والهواتف النقالة وغيرها مما جعل الناس يسكنون في العوالم الافتراضية أكثر منه في العوالم الأرضية الجغرافية الحقيقية. وهذا التواصل و هذه الوسائل دخلت بدورها عالم الفن، ليس فقط على مستوى التوزيع و التواصل، وإنما أيضا على مستوى الابتكار. ولقد سهل من تبنّي هذه الوسائل في الممارسة الفنية التشكيلية أنّ الفن – والمعاصر منه على وجه الخصوص – كان قد لفظ منذ الستينيات من القرن العشرين كل الوسائط التقليدية للتعبير الفني من اللوحة والنحت وغيرها واتجه إلى الأدوات التكنولوجية الجديدة، مستعينا بها لفهم عالمه تارة، و لتغييره وتفكيكه من أجل بنائه من جديد تارة أخرى.

أثرت هذه الانقلابات وما رافقها من تخَلٍّ عن مفهوم الإبداع واستبداله بمفهوم الابتكار في مفهوم الفنّ والفنان نفسه. هل الفنّان هو ذلك المبدِع الذي يسحب من أعماق نفسه إنتاجا لم يسبقه له أحد وذلك بعد معاناة نفسية وكدّ واجتهاد، أم هو كما يعتبره الفنانون الحاليون شخص يفكر فقط في محيطه ويتحايل على الأشياء كي يعيد ترتيبها في الفضاء، والنظر إليها من زاوية لم يسبقه إليها أحد وفق تصوره الخاص؟ هذه الأسئلة تقودنا إلى طرح أسئلة أخرى أكبر وأخطر على الفن بمعناه الأكاديمي الحديث: هل من الضروري أن يمر الفنان من مراحل تعليمية أكاديمية يطلع فيها على أعمال كبار الفنانين العباقرة والبدء بالتشبه بهم ومحاكاتهم قبل أن يطمع في أخذ حيز مكاني ولو بسيط بجانب أساتذته ومعلميه؟

نحن نعرف أن بوادر هذه الانقلابات الكبيرة في الفن في الغرب الأوروبي والأمريكي قد بدأت في الظهور بعد الحرب العالمية الثانية. بل إن هناك من يعتبر أن من أكبر أساتذتها الفنان الفرنسي

مارسيل دوشامب Marcel Duchamp الذي انتقل من فرنسا إلى الولايات المتحدة هاربا من ويلات الحرب العالمية الأولى وهناك قام بعرض مَبْوَلَته الشهيرة التي سوف تصبح نبراسا للفنانين المعاصرين في الستينيات. لقد كان سمى عمله هذا النافورة ولكن التسمية الفنية والفلسفية التي يود إيصالها للمتلقي هي فكرة Ready-made أي المصنوع سلفا. وكان يريد أن يقول إن كل شيء فن ولا شيء فن؛ وإنه بإمكان أي شخص أن ينتج عملا فنيا إن هو استطاع أن يمتلك الشجاعة في اختيار شيء ما مهما كان قليل الشأن، وتوقيعه وتحمّل مسئوليته في تقديمه للجمهور. ولكن الفكرة التي كانت تحت كل هذا الكلام مفادها أن الفن بما هو ممارسة تقليدية أكاديمية في أوروبا إلى حدود الحرب العالمية الثانية كان مازال يحمل في ثناياه حتى ذلك العصر فكرة القداسة التي ورثها من انتسابه للكنيسة وفضاءات المقدّس التي لم يتخلص منها قط. لذا بادر الفنانون الدادائيون الذين كان ينتمي إليهم مارسيل دوشامب Marcel Duchamp إلى محاولة نزع القداسة عن الفن وتدنيس قاعات العرض التي كانت تعتبر مكانا – يكاد يكون – دينيا. كما عمدوا، وخصوصا مارسيل دوشامب نفسه، إلى التهجم على أيقونات الفن الأوروبي التي طالما قدّسها الجمهور، ويتعلق الأمر مثلا بالجوكاندا التي رسمها بشوارب كما لو كانت رجلا. كما عرض بباريس قبل أن يلتحق بالولايات الأمريكية أشياء جمعها من القمامة، كعجلة دراجة هوائية، وحامل قناني من ذلك الذي يستعمل لعرض قناني النّبيذ بمتاجر بيع الخمر بباريس.

هذه الطريقة في التعامل مع الفن لم تترك أثرا في إبانها ونسيها الجمهور والنقاد والصحافة، نظرا لانشغال الجميع بالحرب العالمية الأولى وويلاتها. وكانت أوروبا محتاجة لأفكار جديدة تمكنها من مساعدة الجراح على الالتئام أكثر من ممارسات أو نظريات تعيد النظر في الأساسيات. وفعلا لقد كانت حركة الدادائيين قد نشأت إبان الحرب العالمية الأولى لإعادة النظر في الحداثة التي لم تستطع أن تفي بما وعدت به، وهو المساواة والعدالة والإخاء، أي شعار الثورة الفرنسية التي اعتقد الجميع أنها جاءت لتحرير الإنسان وإسعاده. ولقد كانت هذه الممارسات ومعها الأفكار من فلسفة نيتشه والتحليل النفسي عند فرويد والتكعيبية في الفن ما هي في الحقيقة إلا إيذان بإعادة النظر في الحداثة ومحاولة تفكيك آلياتها الفكرية والفنية التي بقيت مرتبطة أيما ارتباط بالفكر الديني والعقدي للقرون السابقة على زمن الحداثة. وهذه النبوءة المتقدمة جدا سوف تنتظر ما يقارب الخمسين عاما قبل الرجوع إليها عند التفكير في ما آلت إليه الأوضاع بعد الحرب العالمية الثانية، والفظاعات التي ارتكبت بالموازاة مع العنف الأوروبي الذي مورس على الشعوب المستعمرة.

وإذا كانت عملية عرض الـمَبْولة أو ذلك الشيء المصنوع سلفا ready-made قد لقيت نجاحا

على المستوى الإعلامي سنة 1917م فإن الجمهور كما أسلفت نسيها و لم يعد لها ذكر في المؤلفات والمصنفات الخاصة بالفن التشكيلي. لكن صاحبها مارسيل دوشامب وإدراكًا منه لدور الإعلام والتواصل، عمد إلى إحياء ذكراها وذلك بإعادة نشر صورها في سنوات الأربعينيات، كما أعاد نشر التعاليق الصحفية التي رافقتها مما أعادها إلى الواجهة وجعلها مصدر إلهام بالنسبة لعدد مهم من الفنانين الذين كانوا بحاجة إلى إعادة نظر كبيرة وهامة للفكر الفني والفلسفي بعيد انتهاء الحرب الكونية الثانية. بدأت إذن عملية إعادة النظر الكبيرة في المفاهيم الأساسية التي تأسس عليها الفن منذ عصر النهضة، والتي مثلث بالنسبة إلى الأوروبيين والأمريكيين قوام الجانب الروحي الذي اعتبروا أنه ميزهم عن باقي الإنسانية. فالثورات الفنية الكبرى التي سبقت أو تزامنت مع الثورات العلمية والسياسية التي بوأت أوروبا مركز قيادة العالم، وأصبحت هي النموذج المطلوب من طرف الشعوب التي تريد التقدم، بدأت في التآكل منذ ذلك الزمن.

في هذا الوقت بالذات لم تكن الشعوب العربية قد استكملت استقلالها السياسي، وبعضها كان يصارع من أجل ما أسميته في فصل سابق من هذا الكتاب بترميم الهوية البصرية[1] التي اعتبر البعض حينها أنها أصيبت بالتلف أو التحريف أو التشويش. لم ينخرط فنانو الشعوب العربية إذن في ذلك الوقت في إعادة النظر هاته كما أنهم لم يأخذوا بمواقف زملائهم الأوروبيين فقط، لأنهم كانوا مشغولين ببناء الأنظمة الثقافية والفنية لبلدانهم، و لم يكن يهمهم الهدم أو التفكيك الذي كان يعني حسب رأيهم فناني أوروبا وأمريكا. كان الفنانون العرب يخرجون لتَوِّهم من سيطرة الأنظمة الاستعمارية بينما كان زملاؤهم الغربيون يعيدون النظر في نظام معرفي اعتبروا أنه ذهب بهم إلى الهاوية. كانوا يعيدون النظر في الميتافيزيقا وفي العقلانية الديكارتية التي بحسبهم قتلت الإنسان وألهت التقنية. وفي الجهة المقابلة كان العرب والأفارقة لايزالون مفتونين بقوة المستعمر وكأنهم كانوا يريدون التمكن أولا من آلياته المعرفية المادية منها والروحية، وكان الأمر يخص بالأساس تصفية الاستعمار على جميع المستويات.

نسي الفنانون العرب أن الاستقلال لا يعني فقط التحرر السياسي وطرد المحتل، وإنما يعني أيضا التحرر من مصادر المعرفة الغربية التي أدت إلى هذا الاستعمار. والتحرّرُ منها يقتضي معرفتها ونقدها تماما كما كان يفعل فلاسفة ومفكرو الغرب الأوروبي والأمريكي بعد الحربين العالميتين. كان همهم الأساسي هو امتلاك المعارف والتقنيات ذاتها التي اعتبروا أنها أدت إلى احتلال بلدانهم وقهر شعوبهم مع إغفال تام لثقافاتهم الأصلية ومعارفهم التقليدية. قليلون هم أولئك الذين انخرطوا في نقد معارف

(1) أنظر فصل إشكالية اللوحة ضمن الباب الثاني.

الغرب ونقد المعارف والثقافات المحلية ووضعها تحت نظر التساؤل المستمر. لم يحدثْ هذا إذن على المستوى الفني على الرغم من أنه حدث ولو جزئيا على المستوى الفلسفي[2]. هذا المنحى الفكري الذي كان يخترق كل شيء بما فيه الفكر الفني، هو الذي جعل الفن يراوح مكانه بين التيار التجريدي و قرينه العمل على الرمز المأخوذ من الخط العربي أو الرّمز الأمازيغي. ظل الفن المغربي يعيش على الإشكاليات والمواضيع نفسها قرابة الثلاثين سنة، وعلى الرغم من قيام تلك «الزوبعة في فنجان» التي عبرت عن رفضها للتجريد، مدعية أنها تنتسب للتشخيصية الجديدة فإن أي سؤال لم يطرح في هذا الباب.

1 – التعليم الفني والمحاولات الأولى للتجديد

كأن الأمر لا يستقيم إلا بتدخل الأساتذة والمدرسين. وكما سبق الذكر، عمدت مصالح مدينة الدار البيضاء إلى الاتصال بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ببنمسيك التابعة لجامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء، وطلبت منها الإشراف على إصلاح التعليم بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء. فكونت الجامعة – كما ذكرت– لجنة تربوية بيداغوجية وعهدت لها بهذه المهمة. وأول ما اهتمت به هذه اللجنة هو إعادة تهيئة المدرسة لكي تكون مدرسة عليا للفنون الجميلة، وأن تخرج من وضعيتها القديمة التي تركها عليها الاستعمار. و لم يهتم الفنان فريد بلكاهية عندما كان مديرا بتغييرها. و لم يكن التغيير سهلا إذ يتعلق الأمر بتغيير العقليات أولا. وكان من الضروري تغيير شروط دخول المدرسة لوضعها في مصاف التعليم العالي. فكان أن طُبق شرط الحصول على شهادة الباكالوريا (الثانوية العامة). ثم اهتمت اللجنة البيداغوجية بتطعيم هيئة التدريس بعناصر شابة وأخرى متمرسة، لكنها متفتحة على الطرائق الجديدة للتعليم الفني.

وبعد أن ضمنت اللجنة كل هذه الشروط انتقلت لوضع برنامج تعليمي وتكويني في مستوى المدارس العليا بأوروبا، وإن أمكن، أحسن ما يوجد من المدارس في المنطقة المغاربية. و لم يوضع البرنامج دون أخذ ما كانت تتوفر عليه المدرسة بعين الاعتبار. مرت سنة كاملة خضعت لها المدرسة وكل أطقمها للتجربة الجديدة، وبعد ذلك تم التعاقد مع مدارس أوروبية من فرنسا وبلجيكا وهولندا وإسبانيا، ودخلت المدرسة في علاقات مع مدرستي الجزائر العاصمة وتونس. كان همّ اللجنة البيداغوجية هو تبادل التجارب والرؤى حول أيّ مدى يستطيع البرنامج التعليمي الذي أقرته أن يتوافق مع التجارب العالمية.

(2) أشير هنا إلى أن المفكر عبد الكبير الخطيبي كان قد انخرط مبكرا في هذا المضمار. فعندما كان العرب يفكّرون في إحياء التراث غير عابئين بما يمكن أن يحتويه هذا التراث من أفكار قد تعيدهم إلى قرون غابرة، كان هذا المفكر المتنبّه ينادي بما كان يسميه النقد المزدوج، ويعني به نقد المعارف الغربيّة التي أسّست للفكر الاستعماري ونقد الفكر السّلفي والتقليداني العربي الذي يتحالف عن غير وَعْي منه مع الفكر الاستعماري، لأن كليهما يؤسّس لفكرة مفادُها أن ليس في مصلحة العرب أن يتقدموا.

في السنة الأولى من التجربة حدث وأن هدم جدار برلين. والكل يعرف مدى القوة الرمزية التي كانت لهذا الحدث. فلقد ظنّ الناس أنّ العالم قد انفتح على مصراعيه، وأن الحدود قد انتفت، وأن الناس أصبحت تعيش في قرية واحدة. سوف يتضح أن كل هذا كان ضربا من ضروب الوهم، لكن أثره كان كبيرا في النفوس وفي مخيالات الفنانين. وتزامن هذا الانهيار مع انفتاح سقف السماء بحيث صارت تمطر صورا بدون توقف. فلقد تطورت ظاهرة الصحون اللاقطة ومعها القنوات الفضائية، وأصبح الخبر مباحا للجميع أو هكذا خيل للناس. في هذا الجو لم يعد من المسموح حشر الطلبة في الفنون الجميلة داخل خانة معينة وإكراههم كما كان يحدث ذلك في السابق على الالتزام بدروس معينة. أصبح الطلاب أكثر علما من المدرس. وبدأ المدرس يحس أنه متجاوَز وعليه أن يعيد النظر في معارفه أو ينسحب في هدوء.

2 – التّبادل الفني

للتغلب على هذا كان من اللاّزم أن تدخل المدرسة في علاقات مع مدارس أخرى تستقطب فنّانين من آفاق مُختلفة، ودَعْوتهم للقاء الطّلبة. وهكذا تمّ الاتفاق مع مَدرسة الفُنون بإيكس أون بروفانس (Aix en Provence) بجنوب فرنسا على برنامج فنّي وتربوي دقيق. تمّ بموجبه الاتفاق على أن تَتَنَقل مجموعةٌ من الطلبة من مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء إلى هذه المدرسة التي كانت آنذاك في طليعة المدارس الفرنسية من حيث تدريس الفنّ المعاصر والتّقنيات الجديدة. لم يكن السّفر للتعليم والتّحصيل وإنّما كان بغَرض تَنْفيد برنامج فنّي، اتُّفقَ عليه مسبقا، ينجز بالاشْتراك بين طلبة مدرسة الدّار البيضاء ومدرسة إيكس أون بروفانس. كانت هذه التّجربة شيئًا جديدا بالنّسبة إلى الطلبة المغاربة. فقد كان المشروع يتكوّن من إنجاز أعمال فنّية في فَضاء طبيعي غابي وكان على الطلبة أن يجدوا لهم مكانًا داخل هذا الفَضاء ويَشْتغلوا عليه بإضافة أشْياء اصطناعيّة حَدّدوها قبلَ الوصول إلَى ذلك المكان. و لم يكن الأمر يتعلق بتحطيم الطّبيعة، لكن بإضافة ما يُمكن إضافته للحصول على شيء ذي معنًى، وعندها يصبح هذا الشيء هو العمل الفني.

وفي إطار المشروع دائـمًا كان من اللاّزم على الطلبة أن يعودوا ويقضوا مدة أسبوع داخلَ فضاء حضَري وهو مدينة مرسيليا، والاشتغال على الفضاء مُباشرة بعد العَوْدة من الغابة. كان المتوخَّى هو جعلُ الطلبة يتساءلون بوصفهم فنّانين عن مآلات الإنْسان ما بين الفَضاء الطّبيعي الذي يشْتغل فيه الإنْسان بكلّ جوارحه ويَتفاعل معه كجُزْء منه، وبين الفَضاء الحضريّ الذي يُمَثّل عددًا من الإكراهات التي تجعل الإنسانَ حيوانًا أكثر من ذلك الموجود في الفَضاء الطبيعي.

ما يقرب الستّة أشهر بعد ذلك استَقْبلت مدرسةُ الفنون الجميلة طلبةَ مدرسة إيكس أو بروفانس للاشتغال على مشروع آخر. كان الأمر يتعلّق دائما بفضاء طبيعي لكنه فضاء شبه صحراوي، خالٍ من كلّ شيئ إلاّ من الحجارة الصمّاء. كان المطلوب من الطّلبة عدم تَكْسير الحجارة و عدمٍ إضافَة أي شيء عليها سواءً أكانَ صباغةً أو جبْسا أو أي شيء آخر. كان من الـمَمْنوع استعمال أيّة أداة، عدَا استعمال اليدين والجَسد كما لو كنّا مكان الإنْسان البدائيّ وهو يَتعامل مع الطبيعة. كان من الصّعب على الطلبة الحصولُ على أعمال فنية، لقد ظلّوا يَدورون في نفس المكان إلى أن جاءَهم الإلهام من أطفالٍ كانوا يَرْعون الأَغْنام بالقُرْب منهم. كان السر في الحُصول على التّوازُن، وكان الأطفال يركبون الحَجارة بسرعة ويحصلون على توازُن غايةً في الدقّة. بعد هذه التجربة عادَ الطّلبة للاشتغال على فَضاء حضريّ واختاروا لهذا الغَرض فضاءَ الدار البيضاء.

إضافة إلى هذه الـمَشاريع كانت المدرسة وفْقَ برنامج مسطّر سلفًا تستقبل عددا من الفنّانين العرب والأفارقة والأوروبين الذين كانوا يلْتَقونَ الطلبة في وَرْشات ويتقاسمون معهم تجاربَهم الفنّية. كان الفنانون الجزائريّون والتونسيّون والمصريّون والليبيّون والسوريّون والسينغاليّون والفرنسيّون والإسْبان والهولنديون والبلجيكيون يتَوافدون على المدرسة ويشكلّون ورْشات للاشْتغال أو للنّقاش حول الأعمال والتّظاهرات الفنّية التي كانت تُقام في أرجاء الـمَعْمور. استطاع الطلبة أن يتَعَلّموا من الزُوّار أكثرَ مما تعلّموه من أساتذتهم المقيمين.

3 – التبادل الثقافي

فهمت اللّجنة البيداغوجيّة أنّ التعليم الفنّي المعاصر لا يمكنه أن يتمّ بمعزل عن الوسط الثّقافي الـمُباشر أو العامّ. لهذا تأسّس محتَرَفٌ للجماليّات، كان القصدُ منه هو التفكير في العمل الفنّيّ في علاقته المتشعبَة مع أَنْماط التعبير الأخر: الشعر والرّواية والقصّة والسّينما والموسيقى والرّقص... كان المبدعون من كلّ هذه الآفاق يدعون للقاء بالطّلبة والتحدّث إليهم عن انشغالاتهم الإبداعية. وهذا الزّخم جعلَ الشّباب يتفتحون على آفاق أخْرى لم يكن الطّلبة السابقون قد عرفوها. لم يبق التعليم مُقْتصرا على تَقْنيات التّصوير والكرافيك والتزيين الدّاخلي أو الديزاين لوحده بل تعدّاه إلى التّفكير في الفَلْسفة والتّاريخ والـمُجتمع وأصناف الإبداع الأخرى.

من هذا التعليم تخرّج طلبة أصبحوا من بعدُ فنّانين مَرْموقين على المستوى العالَمي سوف نَأتي على ذكْرهم فيما سيأتي. كما أنّ الكلّية التي يَنْتمي إليها الخبيران موليم العروسي وعبد الكبير ربيع أَسّست

مهرجانًا دوليا لفنّ الفيديو. أصبحَ فضاءً لتبادل التّجارب، لكن وفي نَفْس الوَقْت مختبرًا ونافذةً يطلّ منها شبابُ المغرب على العالم. وسمح هذا اللّقاء الدّولي لعدد من الفنانين المغاربة الشباب دخول باب العالَمية من قلب مَدينة الدّار البيضاء.

4 – إصلاح التعليم بمدرسة تطوان

لم تكن الـمَدْرسة الوطنيّة للفنون الجميلة قد تخَلَّصت بعد من التّعليم الأكاديمي. كان على رأسها الفنان القدير محمد السّرْغيني الذي بقي وفيًّا للتّعليم الذي تركه برتوتشي. عندما أحيل على التّقاعد سنة 1992م وخَلَفه الفنّان عبد الكريم الوزّاني المعروف بتفتُّحه على الفنّ الـمُعاصر. كانت الفرصة سانحةً للّجنة البيداغوجية بمدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء بإشْراك الـمُدير الجديد في إصلاح التعليم. وهكذا وبالاتّفاق مع وزير الثّقافة الوصيّ على مدرسة تَطْوان تمّ الاتّفاق مع خبيرَيْن: واحد من مدرسة الفُنون الجميلة بالدّار البَيْضاء وواحد من مدرسة الفنون بإيكس أون بروفانس، على القيامَ بخبْرة وتقديم بَرْنامج بَديل عن البرنامج المعتَمدَ الذي كان الزّمان قد تجاوزه بكثير. وفعلاً تمّ اعتماد برنامج مشابه للبرنامج المعتمد بمدرسة الدار البيضاء. وصادفَ هذا الإصلاحُ التربويّ وصول وجوه شابّة درست في أوروبا ومقتنعة بالتعليم الفنّي في شكله المعاصر. وهكذا بدأت مدرسةُ تطوان تُخرج أفواجًا من الشّباب الذين تعلّموا بطرق معاصرة.

5 – الفنّ المعاصر

تطرح تسميةُ الفنّ المعاصر إشكاليةَ كبيرةً خصوصا بالنسبة إلى الذين تربَوْا في كنف الفنّ الأكاديمي. ما نسميه بالفنّ المعاصر ليس نمطًا تعبيريّا ولا تيّارا داخل الفنّ الحديث، بل هو قطيعة مع عصر الحَداثة. فكما أنّ الفنّ الحديث كان قد مثّل قطيعة مع فن النّهضة وفنّ التّشخيص بصفة نهائيّة، فإنّ الفنّ المعاصر يمثّل قطيعةً مع الفنّ الحديث. فالفنّ الحديث – وخصوصا بالمعنى المتداول – هو ذلك الذي قطع الصلة بصفة نهائيّة مع التّشخيص ومع قواعد النهضة الأوروبية في التّصوير، التي تمثّلت في نظريّة الأبعاد والرّسم الصحيح. ويمكن أن نعتَبر أنّ التّكعيبيّة هي بداية نهاية الفنّ الكلاسيكي وبعده كلّ الفنون الأخرى بما فيها الرومانسيّة والانطباعيّة إلى غير ذلك من التيّارات التي اعتمدت الوجهَ كوسيلة للتّعبير. هذه الثّورة لن توازيَها إلاّ ثورة الفنّ المعاصر. فالفنّ الـمُعاصر ثورة على الحُدود؛ فحيث يُصرُّ الفنّ الحديث على الدّاخل، يصر الفنّ المعاصر على الخارج. فالفنّان الحديث ينجز ويَعْرض عملَه داخَل المحترف، ويتعامل مع دواخله وحميميّته ثم ينقل عمله لداخل الكاليري (Galerie)

وبعدها إلى المتحف أو البيت؛ بينما الفنّان المعاصر ينجزُ عملَه خارجَ المحترف، قد يكون في الشارع أو في المعمل أو في السّوق، ثم يعرضه خارج الكاليري إذ يستطيع عرضه في الشّارع أو في الفَضاء الطّلق أو لا يعرضه بتاتًا. كما أنّ الفنّان المعاصر لا يحتاج لاستدْعاء حميميّته الداخلية أو عواطفه، إنّه يشتغل على سطح الشّعور إذ يتعامل مع أشياء واقعية لا تتطلّب منه الإلهام. يعملُ الفنّان الحديث جاهدًا لكي يتقن عملَه صباغةً أو نَحْتًا لأنّه يعتقد ويُريد أن يكون عملُه خالدًا، بينما يشتغل الفنّان المعاصر على الزّائل والفانيَ دون إعْطاء أيّة أهمية للخلود. وحيث يتحدّث الفنّان الحديث عن الإبداع، يقول الفنان المعاصر بالإنْجاز، معتبرًا الإبداعَ كلمةً ومفهوما دينيّين.

من هنا يظهر أن الفنّ المعاصر ينتمي لزمن غير زمن الفنّ الحديث، زمن يحلو للبعض أن يسمّيَهُ زَمن ما بعد الحداثة. فالفنّانون المعاصرون يعيبون على فنّاني الفنّ الحديث ارتباطَهم بشكل لا واع بالسجلّ الديني الكنَسي الذي مازال يتعامل مع الداخل كروح وكجوهر يتّسم بالغُموض والغَرابةً. لذا فإنّ الفنّ الحديث يتّسم بالتراجيديا كما أكدنا على ذلك فِي الفصول السابقة، بينما يتبنّى الفنّان المعاصر السّخرية والاستهزاء من العالم والأشياء، بل ويُدَنّسها. ألم يعرض مارسل دوشامب مَبْولةً واستدعى الجمهور لافتتاح المعرض مُعرِّضًا كلَّ الضيوف للسخرية السّوداء. هذا الاتّجاه في الفنّ جعلَه ينْبني على النّقد اللاذع للنّاس والمجتمع. بل يُجازف ويخاطر الفنّان المعاصر في كثير من الحالات بنفسه معرّضًا جسده لخطر الموت والإتْلاف فِي سبيل (برفورمَانس) يقصد من ورائها إثارة النّاس و وَضْعهم أمَام نفَاقهم الاجتماعي، ويوجّه معْولَه النّقدي للنّظم الدينية والعقدية والاجتماعية والسياسيّة. كما يمكن أَن يُعيد النظرَ في النّظَريات العَلمية أو غيرها. إن الفنّ المعاصِر لا يعرف للمقدّس معنًى.

أما فيما يتعلق بالموادّ والوسائل، فإنّ الفنّ الـمُعاصر يرى أنّ كلّ شيء يصلُح لكي يكون فنًّا. فمن القُمامة إلى الأسْلاك الكهربائيّة إلى الأشجار والحجارة على التكنلوجيا إلى أدوات الطّبيب أو المهندس أو الفقيه، كلّ شيء يصلح لكي يكون موضوعَ عمل فنّي. فالأعمال الفنّية تتأرْجح بين التّنصيبات إلى البرفورمانس حيث يستعمل الجسد كحامل وكفاعل أساسي في العمليّة الفنية، إلى الفيديو أو الكمبيوتر إلى آلة التّصوير الفوتوغرافي الرّقمي... كلّ هذه الوسائل صالحة لأن تكون فنًّا. لقد تراجعت الحوامل النبيلة من قماش ورُخام ومعادن، تلك التي كان يستَعْملها الفنّان لقد أصبحت من عداد الماضي.

كما أنّ العملَ في حدّ ذاته لم يعدْ له نفسُ المعنى السّابق، قد يكون العمل فقط خطابًا حول عمل آخر، كما قد يكون استدعاء لشخص بعينه يعيد تجربة معيّنة أو استنساخ عمل فنّي أو صناعيّ معيّن.

لم يعد للاهْتمام بأصالة العمل الفنّي من معنى. وعلى سبيل المثال: فالفتاة التي قبلت عمل تومبلي (Tomblay) بأحد المتاحف الفرنسية وأتلفته حسب المحافظين بأحمر الشّفاه الذي وضعته عليه، أصبحت تتقاسم العملَ مع الفنّان الأصلي، إذ أنها أنجزت (برفومانس) وخاطرت بنفسها بهذا الصنيع. من هنا يضعُ الفنّ الـمُعاصر نفسَه أمام حدّ آخر و هو حدّ القانون والملكية الفكريّة. فالفنّان الذي عرضَ أحدَ أعماله الـمُكوّن من مَجْموعة مرايا و وَضَع بجانبه مطرقةً وكأنّه يطلبَ من النّاس أن يكسروه، جعل أحدُ المارة يستَسْلم للاستفزاز ويكسر العمل، وهو ما وضعَ القضاءَ أمام نازلةٍ لم يسبق له أن تناولَها قبلَ ذلك اليوم.

6 – أعلام الفنّ المغربي الـمُعاصر ومُنجزاتهم

من مميّزات الفنّ المعاصر أنه حتّى وإن كان يُتيح تأكيدَ الفرديّة، فإنّه يسمح بخلق فضاءات يلْتئم فيها الفنّانون لإنجاز أعمال جماعيّة. وفي هذا الصدد تكوّنت بالدار البيضاء مجموعتان للعمل الجَماعي في ميدان الفنّ المعاصر. ويتعلّق الأمر بمجموعة عين السّبع وبمجموعة زفير. تأسّست مجموعةٌ ضِمْنَ جمعية قانونية رأسها الفنان حسن درسي، ورفضَ فنّانو زَفير الخضوعَ لقانون الجمعيّات متمرّدين بذلك على الأُطر الإدارية للسلطات المحليّة. من هاتَيْن المجموعتين خرج عددٌ من الفنّانين المعاصرين. على أنّ هناك فنانين آخرين التصقوا بمهرجان فنّ الفيديو ممّا سمَح لهم بالتّحليق عاليًا ومُغادرة المغرب للعيش بين فرنسا وأمريكا. يتعلق الأمر هنا بمنير الفاطمي.

– حسن الدّرسي والعمل على إعادة الاعْتبار للفضاءات الخَضْراء:

عمل حسن الدّرسي مدرّسا بمدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء وساهم بالتّغيير الذي أشرفت عليه اللّجنة البيداغوجية التي تحدثنا عنها. جمع حولَه مجموعةً من المتخرّجين من التّعليم الفنّي بذات المدرسة، وأَسّس جمعيةَ عين السّبع التي استمدّت اسمها من حيّ بمدينة الدار البيضاء بنفس الاسم، حيث كانت توجد حديقةٌ للحيوانات. سوف يظهر بعد سنوات التأسيس أنّ الأمر كان يتعلق بالدّفاع عن أقدم سَبُع بتلك الحديقة وقد أهملته السّلطات حتى مات بسبب الكبر، ولكن أيضا بسبب عدم العناية. هذا التّوجه الأيكلوجي لازم الجمعية ومؤسّسها إذ سوف يتوجّهون إلى حديقة عُمومية لها عُمق في الذّاكرة الجماعية لسكان مدينة الدّار البيضاء وأهملت هي الأخرى من سلطات المدينة. سوف يضع ماكيت (نموذج مجسّم) لتهيئة الحديقة وسوفَ يُناضل من أجل إعادة الاعتبار لهذا الفضاء التّاريخي. اهتمّت قاعاتُ العرض والجرائدُ وعددٌ من وسائل الإعلام بالموضوع، وأخذت مُبادرته بعدًا دوليّا، فعرضت

حسن الدرسي
مشروع مجسم
تاريخ فن العمارة

الماكيت في البينياليهات والملتقيات الفنية الدولية، وأخيرا اقتناها متْحف مركز جورج بومبيدو بباريس(أنظر الصور).

لم يَطُلْ اهتمامُه الفضاءات العمومية فقط، بل لقد ذهب في نفس الاتّجاه لإعادة الاعتبار للمكونات الثّقافية الشعبية. ومن أعماله الـمَعْروفة علي الصعيد العالمي الصّور العائليّة على الطّريقة الشعبيّة القديمة، حيث كانت العائلات بمناسبة الحفلات والأعياد، تقصد استوديوهات المدينة لتأخذ لها صورًا تذكارية. صنع حسن الدَّرسي استوديو فوتوغرافيًا متنقّلاً وراحَ يصوّر العائلات بالأسواق العموميّة بالأرياف والقرى المغربية قبل أن ينتقل بكلّ مُعداته إلى أماكن أخرى من العالم (انظر الصور). يعدّ حسن الدرسي من مؤسّسي الفنّ المعاصر بالمغرب.

حسن الدرسي
بورتريهات عائلية

فوزي لعتيريس
باب جهنم

- فوزي لعتيريس،
أو سؤال الوَسط الاجتماعي والثّقافي:

صادف إصلاحِ التعليم الفني بمدرسة الفنون الجميلة بتطوان وتحويلها إلى معهد عالٍ وطنيّ للفنون الجميلة وصول أستاذ شابّ تلقّى تعليمه الفنّي بمدارس الفُنون بفرنسا. كان التعليم الفنّي بفرنسا وعدد من دول العالم الغربي قد انتقل من الفنون الجميلة إلى الفنون المعاصرة. تعلّم فوزي إذن في هذا الجوّ، ومن حسن حَظّه أنّ المدرسة كانت قد تفتّحت على مُمارسات جديدة سمَحت له بتوظيف معارفه، وجعل الطّلبة يستفيدون مما حَصّله من تقنيات. تخرّج على يديه عددٌ من الطلبة الذين أصبحوا فنّانين على المستوى العالَمي، نذكر منهم يونس رَحْمون، و الباتول السّحيمي، وصفاء الرواس، وغيرَهم.

كان هَمّ الفنّان فوزي لعتيريس هو الوسط الاجتماعي والثّقافي بالـمَعْنى الأنتربولوجي للكلمة. ينتبه إلى كلّ الصناعات التقليدية ودَوْرها في الحياة اليومية للناس، ويُحاول أن يشوّشَ على تلك العلاقة التي تربطهم بها. يَعْتبر أنّ النّاس ينسون بفعل الاستعمال أهمّية الأشياء التي صنعوها بأيديهم، ولذا فهي تَنْتهي أن تكون مصدر إبداع وابتكار. لذا يعمل ويَدْفع الفنّانين الذين يَعْملون من حوله على تغيير اتجاهات الأشياء. يطلب من كلّ واحد أن يهتَمَّ بالوسط الذي يعيش فيه وأن يسائله ويشتغل انطلاقًا منه. ولعلّ أهم مثال على هذا هو اهتمام يونس رَحْمون بالمسْألة الدّينية وهو الذي يربط علاقةً روحانيّة بالإيمان، والباتول السّحيمي التي تَتّخذ من عالم المرأة (المطبخ هنا) منطلقًا للتّعبير عن مآسي

العالم العربي و الدّولي على السواء.

لا يقف فوزي هنا بل يُعيد مساءلَة التراث الشّعبي البصريّ وخصوصًا الرّسومات الشعبية التي قدّمناها في الباب الأول لهذا الكتاب. فلقد أنجز سلْسلَةً من الأعمال تمتح كلُّها من ميثولوجيا البُراق ورأس الغول وكلّ الحكايات الشّعبية التي صُوّرتَ مِن خلال تلك الرّسوم. هذا المنْحَى شدّ إليه عددًا من النقّاد الذين كتبوا عنه وجعلوا منه واحدًا من أهم مؤسّسي الفن المعاصر(انظر الصور).

- أحمد الراشيدي والعودة إلى عالم الطّفولة:

أحمد الراشيدي
حديقة ألعاب في الصحراء

كان أحمد الراشيدي في سنته النهائية بمدرسة الفنون الجميلة بالدّار البيضاء عندما طالَ الإصلاحُ نظامَها التعليمي. لم يكن من الطّلبة الذين سايروا الأساتذة القُدامى وأبدَوْا مقاومة شديدة لذلك الإصلاح. انْخرط في الحركة التّجديدية وصار يُنتج أعمالاً معاصرة وكأنّها كانت كامنةً فيه تنتظر البُروز. كلّ ما يهمّ أحمد الراشيدي هو الحركة والتّوازن. لا يَنْظر للعالم إلاّ من هاتين الزاويتين، أن تتحرّكَ الأشياءُ وتحافظَ على توازُنها: هذا ما قَدّمه أمام اللّجنة لاجتياز اختبارات الديبلوم النّهائي للدراسات الفنية، وهذا ما استمرّ يشتغَل عليه طوالَ حياته. لا يهتمّ أحمد الرّاشيدي بالعرض أو بالقاعات أو بالملتقيات الدّولية، يعمل في صمتٍ ويُشارك في الأعمال الجماعية، لكن مشاركته تكون دائما مميّزة.

أحمد الراشيدي
حديقة ألعاب في الصحراء

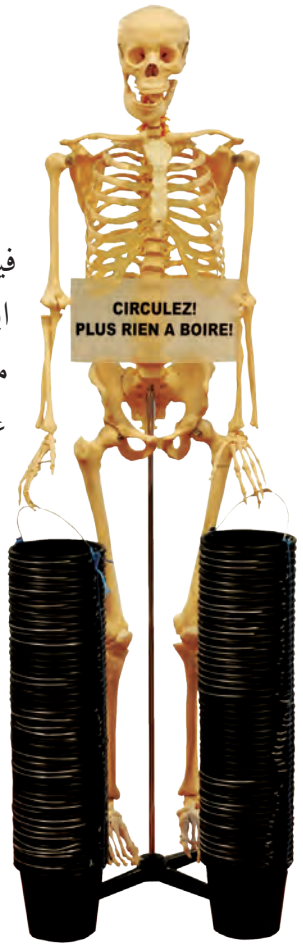
في صحراء مرزوكة الشاسعة[3] عملت مع ثلاثة عشرَ فنّانا على الفضاء الصحراوي. لم يكن يهمّنا الجانب الثّقافي وإنّما طلبتُ من الفنّانين التركيز على جانب الصّوت والأثر والمعادن والنّباتات. طلب مني أحمد الراشيدي أن أحضر له عددًا مهمًّا من عيدان شجر الكافور الأوكاليبتوس وحبال القنّب. أقام في ذلك الفضاء الفسيح حديقةَ ألعاب للأطفال تشابكت فيها العصيّ بشكل غريب جعلَها مع حركة الرّيح تحدث موسيقَى غريبة. لم يتمالكْ زُملاؤه الفنّانون أنفسهم وراحوا يلعبون كالأطفال (انظر الصورة).

(3) مرزوكة في منطقة صحراوية في الجنوب الشرقي للمغرب على الحدود الجزائرية. نُظّمت عملية فنّية تحت إشراف موليم العروسي و بدَعْم من مؤسّسة تجاريّة سويدية فرنسية مغربية في هذه المنطقة المعروفة على المستَوى العالمي بكثافتها الرّملية الشاهقة. بعد الإعلان عن التّظاهرة من خلال وسائل الإعلام المغربية لمدّة ثلاثة أشهر وفحص ملفّ التّرشيح، احتُفظ بثلاثة عشر فنّانا شابًّا تتراوح أعمارُهم ما بين عشرين وخمسة وثلاثين سنه. كان المطلوب من الفنانين الاشتغال على الفضاء الصّحراوي كحامل وليس كموضوع. من الإكْراهات الفنّية التي قُدّمت للفنانين هو عدم التّعامل مع الصحراء كمشكل ثقافيٍّ أو موضوعاتي. هيأ الفنّانون مشاريعَهم خلال مدّة امتدّت لستة أشهر بمرافقة نظرية فسلفية لموليم العروسي وتمّ إنجاز الأعمال خلال أسبوعين. (لائحة الأعمال ولائحة الأسماء) .

- كنزة بنجلّون، والنضالُ من أجل الحريات الفردية:

سبق وأن تعرضنا لهذه الفنّانة المتميزة في الفصل الأول من هذا الباب. فهي كأحمد الراشيدي ومنير الفاطمي خرّيجة مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، لكنها التحقت بمدرسة إيكس أون بروفانس بفرنسا بعد ذلك لاستكمال دراستها. وبعد تخرّجها من هناك سنة 1995م عادت إلى المغرب واستقرّت للعمل بمدينة الدار البيضاء. تأرجح عملُها – كما تؤكّد على ذلك في عدد من حواراتها – بين الفنّ الحديث والمعاصر. فطريقتُها في الفنّ الحديث تقترب كثيرًا من الفن المعاصر. إذ اشتغلت على المونوكروم أو اللاّون أي اللّون الواحد. وبهذه الطريقة كانت تقتل الفنّ أي أنها كانت تقدّم عملاً لا يقول شيئًا إذ أنّه يعتمد على لَوْن واحد، وكلّنا يعرف موقفَ الجماليّين الكلاسيكيين من اللّون الواحد والنّغمة الواحدة والكلمة الواحدة. فهم يعتبرون أنّ هذه العناصر المعزولة لا تؤسّس للعمل الفنّي. و فعلاً فموقف كنزة بنجلّون ينبني على هذا الأساس، أي دَفْع العمل الفنّي إلى حُدوده القصوَى أي إلى الصّمت.

كنزة بنجلون
لم تبقى للجدران آذان



كنزة بنجلون
انصرفوا ليس هناك ما يشرب

بعد هذا الصّمت المطبق كانت كَنْزة تخرج إلى الفنّ الـمُعاصر المباشر: تنصيبات، فيديو آرت Vidéo art فنّ حضَريّ، ميكانيكا... لكن تحولاً كبيرًا طرأ على عملها ابتداءً من تحرّك الشّارع العربيّ والتزامها بالقضايا السّياسية والاجتماعية لبلدها. بعد ما آلت إليه المجتمعات العربيّة من صعود لقُوَى محافظة بل نكوصيّة، ومع خطر الحَجْر على الحرّيات الفرديّة كَرّست كَنْزَة بنجلّون كلّ عملها للدّفاع عن هذه الحرّيات، وخصوصًا حرّية المرأة وحرية الـمُعْتقد وحرّية التعبير. ففي معرض هام تُعيد الفنّانة النّظر، بطريقة ساخرة وقويّة، في تعدّد الزّوجات، وتَزْويج القاصرات، والاغْتصاب الجنسي، وحرّية التّعبير الفنّي خصوصًا بعد ما خرج بعضُ الإسلاميين بـمَقولة الفنّ النّظيف (أنظر الصور).

- محمد الباز، الفنّان المتعدّد:

نشأ محمد الباز بالمغرب ثم انتقل مع والديه إلى فرنسا، وهناك تعلّم بمدارس الفنّ. يَنْتبِهُ الباز إلى الظّواهر الثقافية والمجتمعية التي تحمل دلالات سياسيّة أو اجتماعية. ولعلّ أحدَ أهمّ أعماله لُعْبة الورق. نحن نعرف أن استعمال لُعبة

محمد الباز
دورية الليل

الورق ككناية عن التّلاعب والـمَكْر والخديعة قد شَدّ انتباهَ الفنانين وخصوصًا التعبيريّين منهم بعد الحرب العالمية الأولى. فالكلّ يعرف مدَى اهتمام أوتو ديكس الفنان الألماني بهذا المنحَى. لكن محمد الباز يستعمل لعبةَ الورق ذات الأصل الإسباني والتي تجد لها صدى كبيرا في الأوساط الشعبية المغربية للكناية عن شيئين اثنين على الأقلّ. فهي من جهة تُستعمل عند العرّافين والعرافات لقراءة المستقبل، ومن جهة ثانية لعبة تتمّ عن الخداع والدّسائس والتّحالفات التي قد تنشأ بين اللاّعبين. ففيها الحظّ وسوءُ الحظّ والسّلطة والجاه والحبّ والمال. كلّ هذه الرّموز موجودة على الورَق والتي وَظّفها الفنّان بطريقة ذكيّة على قِطَع مرايا تجعل المتلقيّ مُشاركًا بالرّغم منه في اللّعبة إيّاها.

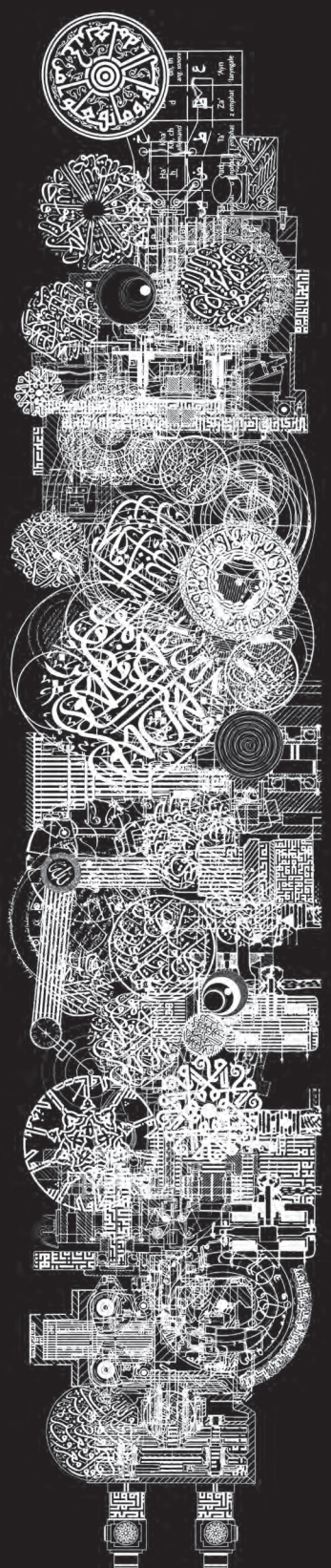
محمد الباز
منشأة

- منير الفاطمي ونقد المجتمع:

دخل منير الفاطمي مدرسة الفنون الجميلة بعد الإصْلاح في بداية تسعينيات القرن العشرين، لكنّه لم يتحمّل صرامةَ التعليم بها، انتقل بعد ذلك إلى مدرسة روما الإيطالية فكان له نفس الإحساس. عاد بعد ذلك إلى المغرب واقتحم عالم الفنّ متسلّحا بذكائه و رغبته الجامحة في أن يصبح فنانا. وما هي إلاّ سنوات قليلة حتى حصل على الجائزة الأولى لملتقى الفنّانين الشباب الذي كانت تنظّمه مؤسّسة بنك الوَفاء لرعاية الفنون. وعند تأسيس المهرجان الدولي لفنّ الفيديو بالدّار البيضاء أصبح أحد المشاركين النّشطاء في فعالياته. فتح له هذا بابًا كبيرا على العالم ابتداءً بفرنسا وبعدها أمريكا حيث حتضنُه عددٌ من القاعات الفنّية.

يعتمد منير الفاطمي على تتبُع الأحداث في العالم العربي والإسلامي ونقدها بشكل لاذع. تتناول أعمالُه مشكلَة القاعدة، وأُسامة بن لادن، وفاجعة العراق وصدّام حسين، وعلاقات الشّرق بالغرب، والحادي عشر من سبتمبر. لكنها تهتم أيضا بالمهاجرين العرب

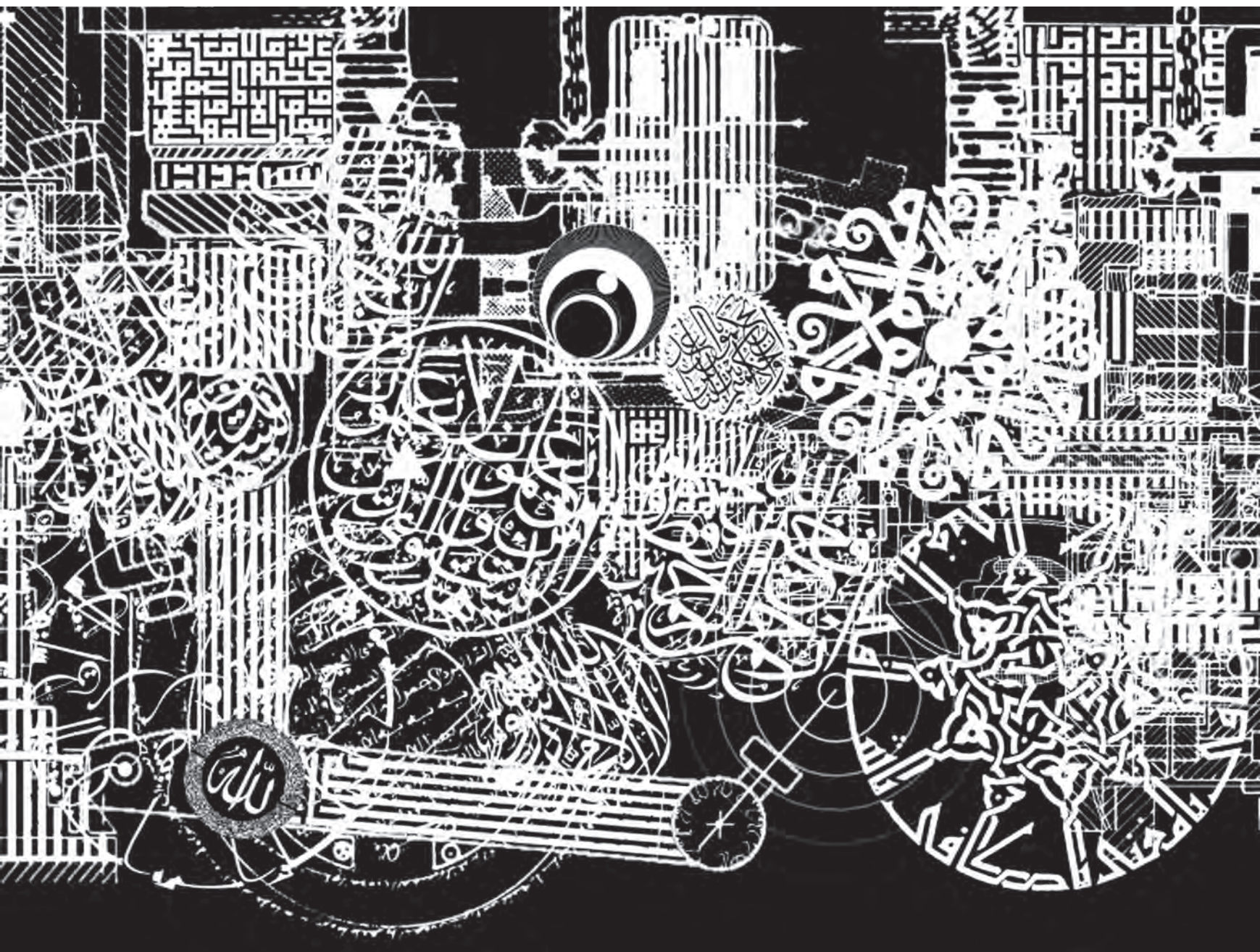
منير الفاطمي
مقطع تفصيلي



منير الفاطمي
الأزمنة الحديثة

بفرنسا، وعلاقة النّاس بالإعلام والاتصال. إنه ينتقد المجتمع والسياسة معتمدا في ذلك على الفيديو أو التركيبات أو الرسم أو كلّ هذه التقنيات مجتمعة. تدعم عدد من القاعات أعمال منير الفاطمي لذا نجده بكل المعارض الدولية الهامة وكل الأسواق الفنية العالمية. إنه يمثل بحق نوع الفنان المعاصر.

منير الفاطمي
الأزمنة الحديثة



- بلال شريف و مشكل الهجرة السرّية:

يعد بلال شريف من أصغر الفنانين الذين تعرّضتُ لأعمالهم في هذا الكتاب. فلقد تخرج من مدرسة الفنون الجميلة بتطوان سنة 2005م. كان من الفنانين الثلاثة عشر الذين اشتغَلْت معهم في صحراء مرزوكة، كان همّه الأساسي هو الاشتغال عن المهاجرين السريّين الذين يحاولون العبور إلى أوروبا مرورًا من شمال المغرب حيث وُلد وحيث يَقْطن.

في صحراء مرزوكة أصرَّ على أن يصنع مَرْكبات ورقيّة ويؤثّث بها فضاءً شاسعا ويعلّق على ذلك من بَعْدُ بقوله: إنّ الأفارقة المهاجرين مَرّوا من هنا. لقد ابتلعت الصحراء عددًا كبيرا منهم قبل أن يبتلع البحرُ الأبيض المتوسّط الباقي. لم يقف تفاعلُه مع مشاكل الهجرة السرّية في هذا العمل، بل أعادَ التّجربة في نفس الفضاء الصّحراوي مستلهمًا تجربة السّلالم التي صنَعها المهاجرون لتخطّي الأسلاك الشائكة والمرور نحو مدينة سَبْتَة المغربية المحتلّة. سلالـمُه كانت تقول إن الأفارقة لم يمرّوا إلى أوروربا بل رَحلوا إلى السّماء (أنظر الصور).

هذه بعض النماذج التي نعتبرها نضجت لكي تُقدَّم لجمهور القراء وتقول لهم إنّ: على أنّ الفن المعاصر مازال حديث العهد بالمغرب، ولذا يصعب جمعه وملاحقته في تدوينات هذا الكتاب.

بلال الشريف
سلاليم الأرواح

المراجع

المراجع العربية

«نظرة حول الفن الفوتوغرافي المغربي. بنك الوفاء سنة 1995 الدار البيضاء – المغرب.

موليم العروسي، الفضاء والجسد، نشر دار الرابطة، الدار البيضاء 1996.

موليم العروسي، باريس من النهضة إلى الحداثة، أو الفن بما هو فكر، مجلة عالم الفكر، نشر الثقافة والإعلام، الكويت 2008.

محمد شبعة، الوعي البصري بالمغرب، نشر اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2001.

Bibliographie

- Philippe Jullian, Les Orientalistes, Office du livre, Fribourg, Suisse, 1977.
- Bernard Saint Aignan, La renaissance de l'Art Musulman au Maroc, Edition d'art Rabat Maroc,)sans date(.
- Moulim El Aroussi :
- Les tendances de la peinture contemporaine marocaine, édition Publiday-Multidia, Casablanca, 2002
- Identité et Modernité dans la peinture marocaine, Zoom sur les années 60, Edit Loft, Casablanca 2012.
- La peinture marocaine au rendez-vous de l'histoire, Edit Wafabank, Casablanca 1988.
- Moulim EL Aroussi et d'autre, Tendance de la peinture contemporaine au Magheb, Edit Wafabank, 1990, Casablanca.
- Moulim EL Aroussi, Abdélkébir Khatibi et d'autres, RABI, Edt Venise Cadre, 2009, Casablanca.
- Abdelkébir Khatibi et d'autres, La peinture de Ahmed Cherkaoui, Edit Chouf, Casablanca, 1976
- Félix Marcilhak, Jacques Majorelle, Edit ACR, Paris, 1995.
- Matisse Au Maroc, Edit Adam Biro, France 1990.
- 19 Peintres marocains, Grenoble France, 1985.
- Souffles numéro spécial sur les arts plastiques au Maroc, 1967.

مولييم العروسي

دكتوراه في علم الجمال جامعة السوربون ١، باريس ١٩٨٦

دكتوراه دولة في الفلسفة والأدب الفرنسي جامعة الحسن الثاني الدار البيضاء ٢٠٠٤

شغل المناصب التالية:

أستاذ للفلسفة وعلم الجمال بجامعة الدار البيضاء منذ سنة 1988، مدير ماجستير الهندسة الثقافية والفنية بنفس الجامعة، رئيس قسم الفن التشكيلي بكلية آداب بنمسيك الدار البيضاء من 1993إلى 2003، مدير الشئون التربوية بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء المغرب من سنة 1989 إلى سنة 1995، أستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بإكس أون بروفانس بفرنسا، أستاذ زائر بالمعهد العالي للفنون والحرف بكابس تونس ابتداء من 2007،

رأس الجمعية المغربية لنقاد الفن بالمغرب، عضو سابق بالمجلس الإداري لإتحاد كتاب المغرب ، عضو لجنة الفنون التشكيلية بمؤسسة رعاية الفنون لبنك الوفاء المغرب سابقا، رئيس لجنة تحكيم بينالي الشارقة الدولي للفنون التشكيلية لدورة 1999، عضو لجنة تحكيم بينالي المحبة باللاذقية في دورة 2002، عضو لجنة تحكيم بلاشير ببينالي داكار 2008، مدير فني للمهرجان الدولي لفن الفيديو بالدار البيضاء لدورتي 2008و2009،

يحاضر في موضوع الفن وعلم الجمال بعدد من الجامعات الدولية، باريس، بوردو، مرسيليا، كرونوبل، ليل (بفرنسا)، بولونيا و روما (بإيطاليا)، بروكسيل (بلجيكا)، داكار (السنيغال)...

عين مشرفا عاما لعدة معارض، منها على الخصوص:

مقامات من الفن المغاربي المعاصر ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب موريتانيا 1990.

الفن التشكيلي النمساوي. (الدار البيضاء فيينا 1997).

معارض أبسولوتمان أرت بتفويض من شركة أبسولوت السويدية ما بين ١٩٩٨ و ٢٠١٠.

المعرض التشكيلي المغربي المعاصر بمعهد العالم العربي بباريس، مابين 2014 و 2015.

صدر له :

. ملائكة السراب، نشر مكتبة المدارس، الدار البيضاء، ٢٠١٢

. مدارج الليلة الموعودة رواية، دار صومادي، الدار البيضاء، 1993 ، ١٩٩٤

. الفضاء والجسد، دار الرابطة للنشر، الدار البيضاء 1996

. علم الجمال والفن الإسلامي، دار إفريقيا الشرق 1991ودار الرابطة للنشر 1996 الدار البيضاء المغرب

Esthétique et Art islamique, édit. Afrique Orient, Casablanca, 1991 ; deuxième édition, Arrabeta, Casablanca, 1996

. الفن التشكيلي المغربي على موعد مع التاريخ1988 ، نشر مؤسسة بنك الوفاء الدار البيضاء

La peinture marocaine au rendez-vous de l'histoire (en collaboration avec Toni Marini et Edmond Amrane El Maleh),édit. Wafa Bank, Casablanca, 1988

فنانو دكالة هبة الأرض، بالاشتراك مع عبد الكبير الخطيبي 1996، نشر جمعية دكالة الدار البيضاء المغرب

Peintres de Doukkala, don de la terre (en collaboration avec A.Khatibi), Casablanca, 1993

. قناديل الليالي العشر، 1994

Les lanternes des nuits, essai sur l'art, édit. Somadi, Casablanca, 1994

في الحضرة العالية، كتاب بالاشتراك مع الفنان الإيطالي روجيرو باللغة الفرنسية، دار مرسم 2000

Transcendance, édition Marsan, Rabat, 2000

اتجاهات التصوير المغربي المعاصر، كتاب فاخر باللغة الفرنسية نشر وطبع في أسبانيا 2002

Les tendances de la peinture contemporaine marocaine, PM édition, Casablanca, 2002

الهوية والحداثة في الفن المغربي، زوم على سنوات الستّين من القرن العشرين، 2012

Identité et Modernité dans la peinture marocaine ZOOM, édition Loft Gallery, Casablanca, 2012

اتجاهات التصوير المغاربي المعاصر، (كتاب جماعي) سنة 1990

Les tendances de la peinture contemporaine au Maghreb,(en collaboration avec Mediène Benameur, Abdelkebir Khatibi et d'autres), édit. Wafa Bank, Casablanca, 1990

وصدرت له عدة مقالات، وشارك في العديد من الندوات واللقاءات بالعالم العربي، وفي أنحاء شتّى من العالم

إنجازات سمعية بصرية

الشعيبية أو التصوير التشخيصي بالاشتراك مع المخرج المغربي عبد القادر لقطع 1984

القاسمي أو إماطة الحجاب، بالاشتراك مع عبد القادر لقطع، 1995أنجز الفيلمان للتلفزة المغربية.

هو هو، فيلم مستوحى من رواية المؤلف مدارج الليلة البيضاء من إنتاج جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء 1997وهي السنة التي تمّ فيها تكريمه من طرف اتحاد كتاب المغرب بالدار البيضاء، وصدر بالمناسبة كتاب بعنوان نشيد الرمال إلى موليم العروسي، ومعرضا تشكيليا موازيا تحت عنوان Holà à MOULIM EL AROUSSI

المحتوى

المقدمة 5

I – البدايات: النشأة والنشوء 10

1– مغرب المستشرقين 15

2– ينابيع الفن المغربي 41

3– الانتقال من الحِرَف التقليدية إلى الحامل أو استقلال اللوحة
(الفن الفِطْري والثقافة الشعبية) 62

II – التأسيس: دخول الحداثة (1950 – 1970) 69

1– الوعي بالذات، أو انبجاس الفرد 83

2– رهانات التعليم الفني 91

3– إشكالية اللوحة: الفن والمجتمع أو (الأصالة والمعاصرة) 108

III– التأصيل 117

1– سنّ الرشد في الفن المغربي (الهُويّة والتجريد) (1970 – 1990) 123

2– الفن الفوتوغرافي 150

3– الفن المغربي المعاصر أو الفردية المتحققة (1990– 2013) 168

تصميم ، إنجاز وطباعة
مطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم