من قضايا تجربتنا التشكيلية .

محمد بنيس

1 ـ يظهر ان الوقت قد حان للبحث عن حقول أكثر اتساعا للتقرب من واقع فنوننا التشكيليه بالمغرب ، لان النقاش المفتوح على مستوى معالجة واستكشاف قضايا ممارستنا التشكيلية ضاقت حدوده وافضى الى الدوران في حلقة مفرغة . ما دام قد اختار التركيز على معطيات الفنانين المغاربة في فترة السبعينات والثمانينات دون غيرها .

والاهتمام بالفترة الراهنة لواقع التشكيل قد يعطي بعض ملامح التصور الاولى عن مظاهرها وانعكاسها السلبي على تعاملنا اليومي معها ، وهذا النوع من الاهتمام ينحصر في اثارة الاهتمام بالظاهرة دون العمل على فهمها والمساهمة في وصف نقط التحول التي نسعى جميعا للوصول ، ولو لبعض جزئياتها الشفافة في مستقبلنا القريب .

ونتيجة لذلك أضحى من اللازم العودة الى الجذور التاريخية لادراك التحولات التي عملت على ايجاد مثل هذا الوضع . لم يعد ممكنا مناقشة تجربتنا الراهنة منفصلة عن المؤثرات المتراكمة ، وعن الموروث الثقافي ، لان رصد مدلول التحولات الحالية رهين بمدى قدرتنا على استجلاء هذه الجذور في تناسقها مع مجمل التحولات الاخرى سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا.

ولن يكون عملنا الا مقدمة لمشروع طويل النفس نرجو أن يساهم فيه الفنانون والمهتمون ، كل حسب امكانياته ، حتى نساهم ولو جزئيا ، في الوصول لبعض النتائج التي قد يكون لها تاثير على تجربتنا التشكيلية .

يعيش التشكيلي المغربي ، مثله مثل التجربة العربية وتجربة بعض دول العالم الثالث ، وضعية مأساوية ، لا يمكن أن يحسها غير أهل هذا الجزء من العالم ، لانهم يدركون فجيعتها من خلال تجربتهم اليومية ، ومعايشتهم للتطورات الحاصلة على مستوى التعبير التشكيلي التي تختلف كليا عما ورثوه من تقاليد ، وما تربوا عليه من حصيلة التذوق الفني عبر عصور طويلة .

ان اللوحة التشكيلية تخضع لنفس وضعية المشاهد المغربي ، فكل منهما يحيا عزلته وغربته أمام الآخر ، يدخل مناخا غير مألوف لديه ، يحيط نفسه باستقلالها عن الآخر ، تفضح علاقتهما برودة ظاهرة ، تحسها العين ،

وتسري في الاعضاء دبيبة متنامية هادئة ، تختار اللوحة حيزا فضائيا منزويا، ويجد المشاهد جسمه يميل نحو وقفة تحكمها الغربة ، ويثبتها السؤال الباطني اللاواعي . ان اللوحة ، كبنية متكاملة ، ليست تقليدا مغربيا ، ولا عربيا ، انها وافدة من حضارة أخرى ، ذات قيم تعبيرية نمت وتجذرت وفق خصائص لا نعهدها . كما ان المشاهد لم يعوده تراثه البصري على مخاطبتها وقراءتها بعينه الباطنية ، بل الكارثة هي أننا نصادف المشاهد ، في حالات متوفرة بكثرة ، وخاصة في المدن الحديثة التي نشأت مع المصالح الاقتصادية للاستعمار ، (البيضاء أولا ثم القنيطرة والمحمدية كنماذج فقط) يستحم غريبة عن وطنها ، أريد لها أن تفتعل ، في نفس الوقت ، تمثل التجربة الاروبية في نفس الغربة مع تقاليدنا البصرية . ان اللوحة ، عندما أريد لها أن تكون التي عاشت أطوارا من التحولات التاريخية على المستوى الفني والنظري بكل اتجاهاتها المتضاربة والمتناقضة .

ان قطيعة اللوحة التشكيلية بالمغرب ، في أغلبها ، عن تراثنا البصري واندفاعها في تقليد النماذج الغربية ، هما السبب الرئيسي في وجود هذه الوضعية المأساوية التي يحسها فنانونا المخلصون ، مثلما يحسها المشاهد المشحون بصفائه الوطني . لقد أصبحت الساحة الوطنية مجالا خصبا لاكثر من اتجاه غربي تعرف عليه الفنانون عند دراستهم في أوربا ، أو تأثروا به ، وهم في وطنهم قاعدون . وكان لا بد لهذا الفنان المغربي ، عموما ، أن يتأثر ويقلد النماذج الغربية ، ومستويات الوعي النظري الذى تحكم في توجيهها ، وأهدافها . وبالرغم من أن أوربا ليست واحدة ، ولا محققة لتجانس وهمي ، بل نجد فيها الاختيارات الفنية ممثلة بشكل غير مباشر لمصالح اقتصادية وايديولوجية ، كما هو الحال في وضعية مجتمعات ومراحل تاريخية أخرى ، فان الفنان المغربي لم يكن ليجد خلاصه مباشرة في اختياراته الوعية أو اللاواعية لمدرسة من المدارس الغربية ، ما دامت هذه المدارس متوفرة على حد أدنى ، وهو الواقع الغربي الذ ينصدر عنه .

وقد يصيبنا الذهول عندما ندرك أن هذه التحولات الكبيرة ، التي اخترقت المغرب ، في مفهوم العمل التشكيلي ومنجزاته في التطبيق ، قد تمت في فترة قصيرةجدا ، لا تتعدى في أحسن التقديرات نصف قرن ، بينما ترسخت تقاليدنا التشكيلية في المدينة والقرية ، في السهل والجبل عبر قرون طويلة . فهذه القفزة التاريخية ، ذات المد الانقطاعي ، تحت شروط استغلالية رأسمالية، لم تكن لتعطي الا وضعية مأساوية مماثلة لما نعيش عليه في ميادينا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . لقد تمت هذه القفزة في بعد تام عن اختياراتنا وارادتنا التي كانت وما تزال خاضعة لشروط « الآخر » في تحولنا ومصالحه في هذا التحول ، وكانت الفجيعة ، سقطنا في مأساة مفروضة علينا ، وأصبح من الضروري خلق شروط مضادة للخروج منها ، بعد أن أصبحنا نعي

عمقها ، وانعكاساتها على حياتنا المادية والروحية .

ووضعية فنوننا التشكيلية لا تختلف عن وضعية فنوننا الاخرى ، حتى التي استقرت في دواخلنا منذ أقدم العصور ، أو الوافدة علينا نتيجة توفر الشروط المادية الخالقة لها ، ومن الخطأ التحدث عن وضعية التشكيل في المغرب منفصلا عن واقع الفنون الاخرى ، كأنه الوحيد الذى يحيا مأساته ، بينما هي لم تخضع لنفس القوانين الموضوعية التي فرضت على سائر الفنون . ان الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرح والسينما كلها تخضع لنسق المأساة الموحد ، غريبة اليدين واللسان ، تتعامل معنا بمعايير لم تألفها أذواقنا واحساساتنا ، ولكن رغم كل هذه الوشائج الرابطة بين وضعية الفنون المغربية ، تظل تجربتنا التشكيلية تتوفر على خصوصية اشكاليتها ومأساويتها .

3 ـ ان الحديث عن القطيعة الموجودة بين تجربتنا الحديثة وبين موروثنا التشكيلي ترغمنا قطعا على طرح عطائنا القديم في هذا الميدان ، ولو على مستوى طرح السؤال .

ارتبط ذهن المهتمين والنقاد التشكيليين العرب والمستشرقين بطرح سؤال أساسي وهو : لماذا غاب التصوير عن فننا التشكيلي ؟ وهذا السؤال يقترن بنفس السؤال الذى طرح في الميدان المسرحي ، حين تم التساؤل عن سبب غياب المسرح في الادب العربي ، والحقيقة أن السؤالين معا منطلقان من الواقع الاروبي ، واسقاطه على وضعيتنا العربية . ولسنا ندرى الى أى حد يمكن الاستفادة من طرح السؤال على هذه الصيغة . ان السؤال يجب أن ينصب على ما تم انجازه ، على معرفة أسرار قواعد التشكيل العربي ، بالمغرب أو بغيره من الاقطار الاخرى ، والظروف التي تحكمت في وجود تجربتنا على هذا النحو . ولسنا نريد بهذه الصيغة اثارة مشكل الاصالة من جديد ، لان هذا المصطلح مطاط ، وتحول ، بعد استغلال المحافظين له ، الى اكتساب مضمون رجعي ، يريد للعالم العربي أن يسير على نمط وهمي ، يستقي جذوره من الماضي ، يتخذه قدوة ، واليه يعود . اننا بهذا السؤال نريد فقط قراءة التراث بفكر نقدى ، ونستقصي اسرار خصوصية الابداع العربي بالمغرب في مرحلة تاريخية محددة ، ونرى بعد ذلك هل يمكن استمرار هذا التراث كابداع متكامل، رغم زوال الشروط الموضوعية التي دعت الى وجوده ؟ .

ينحسر أصحاب السؤال الاول على غياب التصوير في موروثنا التشكيلي، ويرجعون سبب الغياب الى العامل الديني ، حيث قالوا بأن الاحاديث النبوية حثت على العزوف عن التصوير والتجسيم لكل ما هو انسان أو حيوان ، واستدلوا على ذلك ببعض الاحاديث ، منها « ان أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون » ، « لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب أو تصاوير » ، « ان الذين

يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال احيوا ما خلقتم » (1) ، ونحن لا نتحسر على عدم وجود التصوير بوفرة في تراثنا القديم ، لاننا نظن أن الانسان العربي بالمغرب ، أو بغيره من الاقطار ، أفرغ احساسه بالفن والجمال في أنماط تعبيرية يحق لمن لا يتوفرون عليها أن يعيشوا حسرة دائمة ، فهذا التراث غني فعلا باختراعاته البصرية ذات البعد الروحي العميق المجرد عن كل تشخيص .

واذا كان هؤلاء يظنون أن غياب التصوير في فننا العربي بالمغرب هو نتيجة التحريم المرسوم في السيرة النبوية ، فان الباحثين المستقصين للظاهرة يخالفون في نتائجهم التي توصلوا اليها ما يدعيه هؤلاء ، لان ما جمع في كتب الاحاديث ليس كله صحيحا ، بالاضافة لما نعثر عليه من اجتهادات « فمثلا في ايران كان فن السجاد والبسط فنا شعبيا قديما ، ومواردا للرزق والعمل لكثير من الصناع . وكان هذا السجاد – وما يزال – يستخدم في زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والنزهة في البساتين والمروج . وفي ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنباتات والحيوان » (2) ونجد التصوير ينتقل الى المخطوطات الاسلامية نفسها ، حيث نضج فن المنمنمات التي أطلق عليها الغرب منذ العصور الوسطى « فن المنياتور » (3) ، وهي التي كانت تزين بها دواوين الشعراء وبعض القصص مثل ما نجده في صور كثيرة من مقامات الحريري ، ورباعيات الخيام ، وكلستان الشيخ سعدى الشيرازي وألف ليلة وليلة (4) ، « وأقدم الخطوط الاسلامية المصورة بعض ما ترجم وألف في الطب والعلوم والحيل الميكانيكية ، وأشهرها « كتاب الحيل » الجامع بين العلم والعمل للجزري ، ثم كتاب عجائب المخلوقات القزويني (5)، بل كشف الباحثون الاثريون عن بقايا صور زينت بها بعض القصور والحمامات ، وجداريات بيوت الحريم ، بل وصل الامر في بلاد الفرس الى تصوير الامام علي ، ثم النبي نفسه ، وتوجد الى الآن صورة « المعراج » ترجع الى القرن العاشر الهجري ، من انجاز المدرسة الصفوية محفوظة بالمتحف البريطاني (6) . فالتصوير موجود في ايران والعراق وسوريا ومصر ، وهو يقل كلما اتجهنا صوب الغرب ، ولكنه لم يستطع أن يمثل الظاهرة الاساسية للوعي التشكيلي عند العرب . وغياب التصوير بشكل عام في موروثنا العربي بالمغرب لا يمكن أن يعود في رأينا لانتشار الاحاديث النبوية الناهية عن التصوير، وخاصة عند المغاربة السنيين الذين تشبثوا بالمالكية ، وهي المذهب الفقهي الحريص على تطبيق التقشف والزهد والبعد عن التطاول في البنيان والرفاه ، كما يرى ذلك الدكتور ثروت عكاشة ، اذ يقول « فلقد كانت مراكش الاقليم التي حرمت حرمانا يكاد يكون شاملا من آثار التصوير لتشددها في التمسك بالمذهب المالكي المعادي للتصوير معاداة صارمة » (7) ، وأمام هذه الوضعية ، ألا يحق لنا أن نطرح سؤالا آخر وهو : هل عرف المغاربة التشخيص قبل العهد

الاسلامي ؟ ان هذا السؤال يذهب بنا الى الجذور ، ولا يتركنا عند حدود قريبة قد لا تساعد على استقصاء كل جوانب المشكل . ليس المهم الآن أن نقدم اجابة ، ولكن المهم هو طرح السؤال والبدء في البحث ، لانه الاسلوب الوحيد الذى سيساعدنا على توسيع البحث والتأمل في هذه الوضعية . ان وجود التشخيص أم عدمه في حضارة من الحضارات ، وعند شعب من الشعوب ، لا يعطي في رأينا أفضلية تراث على تراث ، ولكن امكانيات ووسائل الاداء المستعملة هي التي تبين قيمة الابداع وخصوبته .

عندما نقف أمام عمل ابداعي، في المجال البصرى، تتجلى فيه الخصوصية العربية بالمغرب ، أو بغيره من المناطق (الاندلس ـ الشام ـ مصر ـ العراق) نشعر تلقائيا بنوع من الاعتزاز والثقة ، بل يجرفنا تواجد داخلي عميق لا نتمكن من الكشف عن سببه ، هل هذا الشعور ناتج عن رومانسية ما زلنا نعيشها ؟ أم أنه يرجع لتقليدنا للغربيين الذين أظهروا قيمة هذا التراث ونبهونا لبعض أسرار ابداعه ، ان كلا من الافتراضين ربما نجد فيهما بعض التبريرات ، ولكنهما غير قادرين على خلق هذا التواجد العميق . لا بد أن يكون أصل هذا الاحساس مظهرا لما ترسب في بقايا لا وعينا ، وهو يعتمل فينا بحدة ، رغم أننا كدنا نسلب من كل ميراث قومي حقيقي ، بعد أن تعرض للدمار والتخريب والاستغلال على يد الاستعماريين ، القديم والجديد .

تعددت أساليب ووسائل تجليات موروثنا التشكيلي ، فهو محفوظ في الاواني والحلى والخشب والحديد والجبص والزليج والنحاس ، يوحد بينه الطابع الهندسي والنباتي والخطي الذى تشكلت منه مادة الرؤيا الجمالية ، وهو في هذا المنحى يعتمد على الرمز والايحاء أكثر مما يعتمد على تجسيد مظاهر الطبيعة والانسان ، والعلاقة بين الحياة المادية والروحية للفرد والجماعة ، ومن ثم شكل وحدة عامة لها بنية تؤسس نسقها بالتأليف بين الاشكال الهندسية والنباتية والخطية ، حسب تفرعات وتركيبات لا حدود لها ، ولكنها غالبا ما تنتمي الى أساس زخرفي مركزى هو الاصل في كل التفرعات الاخرى الناشئة عن خصوبة الابداع . هل هذا الفن ذو المظاهر المؤتلفة / المختلفة يتوفر على تآلف طبقي ؟ لا شك أن موروثنا التشكيلي طبقي ، ما دام قد وجد في مجتمع طبقي ، ان القواعد العامة غير طبقية ، وهي تلتقي في هذا مع اللغة التي لا يمكن القول بأن قواعدها طبقية ، من حيث التصريف والنحو . ونظن أن ما يجعل هذا الفن طبقيا هو نوعية المواد التي صنع منها العمل التشكيلي ، ثم مستوى زخرفته . ان استعمال الرخام أو النحاس ، او استغلال مساحة كبيرة من الجبص أو الخشب أو الزليج في البنايات الكبيرة أو الضخمة ، ثم تنوع الزخارف وكثرتها ، وفي بعض الحالات طلاؤها بماء الذهب هو ما يجعل هذا الموروث ارستقراطيا ، والعكس صحيح .

لا نستطيع أن نعطي دلالات الرمز الزخرفي ، لاننا لا ندعي الوصول الى

هذه المرحلة من معرفة أسرار هذا النمط التعبيري ـ البصري الذي يخرج من تركيب متآلف يستغل الخطوط المستقيمة والدائرية ونصف الدائرية والمنكسرة وفق كيمياء عين سرية تنظر الى الوجود من خلال تفريعات دائرية ومربعة ومستطيلة . ومع ذلك يمكن أن نستفيد ولو مرحليا من تفسيرات بعض المحللين ، من بينهم الاستاذ حسن ظاظا الذي يقول « ان الدائرة العربية عالم مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين . والنجمة الثمانية في وسطها نستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية، في قوله تعالى في سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية ... » ، ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومرده ، هو نقط هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله في حلقة ذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون والدراويش مكونين دائرة ، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله .. حي ، حي ، ونحوها . وكأن الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضيات التصوف . والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلاحظ توافقا زمنيا بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الاسلامي » (8) . هذا التفسير يحاول الرجوع بالزخرف العربي الى أصول دينية ، وهو مقبول منذ الوهلة الاولى ، ويلقي بعض الاضواء على النمط الدائري ـ في الزخرف ، الا أن هناك تفسيرا آخر قد يكون ممكنا فيما يخص الدوائر الشمسية في زخرفتنا المغربية، هذه الدوائر المنتهية عادة بخطوط منكسرة على مدى الدائرة ، متشكلة لزوايا حادة تترابط فيما بينها فتؤلف خط الدائرة . ويعتقد هذا التفسير أن الدائرة رمز لاشعاع الشمس المنبثق عن الدائرة الصغرى وسط الدائرة الكبيرة ، وهذا التركيب يرجع في المغرب الى عهد السلطان اسماعيل الذي كان يريد أن يتشبه بقوة وعظمة لويس الرابع عشر الذي سمى بملك الشمس ، وهو تفسير متقدم الاجتهاد بدون شك ، ولكن التركيب الشمسي لقصر البديع الذي أسسه المنصور السعدي بمراكش ، يضعنا أمام حيرة ، مما يجعلنا لا نقدم على اصدار أحكام نهائية .

من المحزن أن يكون شعراء وادباء المغرب والعربية عموما معروفين ومذكورين في مصنفات منتشرة ، وعادة ما ترتبط اسماؤهم بملك أو أمير أو وزير أو قائد ، بينما يصعب علينا معرفة أسماء الفنانين الذين أبدعوا في بناء القصور والمساجد والمدارس العلمية ، وكذلك حياتهم ، وتكوينهم المهني ، وطريقة هذا التكوين ، وتلامذتهم ، وطريقة عملهم ، وقد بقي هذا التقليد المجحف في حق هؤلاء الى اليوم ، وعند ما يذكر هؤلاء الفنانون في مصادرنا التاريخية ينسبون ، في أحسن الاحوال ، الى مدينتهم ، ولا نذكر ما يزيد على هذا ، لقد ضاعت أسماء هؤلاء الفنانين العظماء ، وبقيت أعمالهم ، منها ما

لقيه التخريب المتعمد ، ومنها ما يزال ماثلا أمامنا ، قد نستطيع ، وقد لا نستطيع رؤيته .

من المؤكد أن هؤلاء الفنانين لم يتعلموا في مدارس أو معاهد رسمية أساليب وأسرار فنهم ، فلم يذكر لنا مصدر تاريخي ، حسب علمنا ، مدرسة واحدة للفن أو معهدا من معاهد التربية الفنية ، كما لا نظن أن واحدا من هؤلاء الفنانين قد خلف كتابا يعرض فيه اسرار صناعته ، حتى يستفيد منه أبناء عصره ، أو من أتوا بعده ، كما هو الحال في انتشار المعاهد العلمية ، وكتب صناعة الشعر والنثر في مختلف الامصار العربية ، وتوالي الحقب ، وما زلنا الى الآن نقرأ وصية أبي تمام في الشعر . هؤلاء الفنانون منسيون ، وسرهم بين أجنحتهم يصرفونه لمن رأوا فيه استعدادا لمتابعة السير . ان فننا التشكيلي ، كما هو في كل الحضارات ، فن يدوى ، ولم يكن العمل اليدوى محترما ومقدرا بنفس مقدار العمل الفكرى ، تبعا لتوزيع العمل في هذه المجتمعات . ولكن ما عرفناه في صبانا يمكن أن يكون عونا ونقطة انطلاق لرصد أطوار التعليم واحتراف الفن التشكيلي .

لم ينفصل ميدان التشكيل عن الحرفة التي تنتمي اليها المادة التي يتشكل منها العمل الفني، فالنقش على الخشب مثلا ينسب الى النجارة، وهذا هو حال الفنون الاخرى . ان الفنان عامل يدوى قبل كل شيء ، يلزمه أن يلتحق بمحل لتعليم الحرفة ، وهذا يتطلب المرور من مراحل تدريبية وتعليمية قد تستمر سنوات طويلة ، قد يبتدئ الصانع الصغير بمساعدة الفنان (الجباص أو النجار ...) في تحضير بعض أدوات العمل ، وبعض المواد ، ثم يبدأ شيئا فشيئا في مساعدة الاستاذ الفنان على انجاز عمله ، من البسيط الى المركب ، ومن السهل الى المعقد ، حتى يأتي يوم يكون فيه هذا المريد متقنا لاسرار أستاذه . وغالبا ما يصحب الصانع التلميذ استاذه في انجاز الاعمال الفنية الكبرى ، ويقضي الشهور في تتبع سير العمل ، ينبهه أستاذه لمكامن الابداع، ولمزالق الخطا التي لا تدركها الا عين الفنان ، وة ديطوف بين أعمال الاساتذة الآخرين المنجزة ، مدة طويلة ، يقارن ، ويسجل التحولات والمفارقات ، وغالبا ما يبقى الى جوار أستاذه أو ينتقل للعمل مع الاكثر اتقانا وشهرة ، ويحصل في الاخير على اجازة شفوية من فناني المدينة ، مثل ما عهدنا في توزيع الاجازة في الاسلوب التقليدى للتدريس بالقرويين ، وهذه الاجازة ـ الشهادة لا يمكن أن يدخلها غش أو رشوة لان هذا التلميذ لا يمكن أن يستر عيوبه ، ومن هنا كان الامتحان عسيرا ، على عكس ما وجد في القرويين حيث كانت تسلم الاجازات، في بعض الحالات ، بمقابل رشوة يسلمها الطالب لبعض العلماء . ولكن هذا الفنان الشاب عادة ما يعمل مع الاستاذ ، ولا يستقل الا بعد موت الاستاذ ، حيث يسلمه ثقته في عمله واتقانه ، وبهذا يمر الفنان في تعليمه بمراحل معقدة، لاحظناها عند فناني الزخرفة على الجبص أو الزليج أو الخشب ، كما لاحظناها

عند الاجواق الموسيقية الاندلسية والشعبية مثل نموذج فننا بتطوان وفاس وسوس .

لم يمت تراثنا التشكيلي ، فما زلنا نراه مجسدا في الاعمال القديمة الباقية وحيا في حياتنا اليومية ، وخاصة في المدن التقليدية ، والبادية ، ولكن هذا الوجود أصبح محصورا في الجانب المستمر من حياتنا القديمة ، أو مجددا في بعض المنازل الكبرى ، وخاصة عند الطبقة المتوسطة ، بعد أن فصل عن ظروفه التي ولدته ، وعن شروطه المعمارية ، وهو وجود مهدد بالتخريب منذ دخول الاستعمار الى المغرب ، رغم موقف ليوطي من هذا التراث ، ومهدد كذلك لانه أصبح مادة خصبة في يد بعض التجار الذين يبيعون نفائسه بأبخس الاثمان ، أو يحولونه في الانتاج الحالي الى سلعة مبتذلة ، كما أن عودة البورجوازية الى التراث لم تكن دائما نابعة من اختياراتها الذاتية وقناعاتها الفنية (وهل لها قناعات ؟) ، بل هي في غالب الاحيان متأثرة باقبال الغربيين عليه ، كما يقبلون على مظاهر الفلكلور ، وهذا ما نبهنا اليه الاستاذ العروى .

اننا نعيش الآن فترة مرعبة من تخريب تراثنا القومي ، لا بد من مواجهتها بشكل يسمح لنا بتعميق وتطوير الاسس العميقة لخصوصيتنا العربية بالمغرب .

4 ـ بدأت اللوحة الغربية تدخل المغرب منذ بداية القرن 19 ، ويعتبر دولاكروا 1832 أشهر رسام زار طنجة في هذه الفترة ، لم تكن زيارته غريبة ، فهو رسام رومانسي رحل الى المغرب عاشقا للتجوال وباحثا عن أرض سحرية لا تجود عليه بها جدران الواقع الاروبي ، كما وصل بعده (وربما قبله ؟) رسامون آخرون ، منهم من أتوا في مهام رسمية ، ومنهم من نزلوا طنجة بحثا عن « الغرابة » . دخل في هذه الفترة رسامون انجليز وفرنسيون ، وهذه المرحلة تسجل دخول الفن التشكيلي بالمفهوم الغربي ، للمغرب . ولا شك أن الرسامين الذين مارسوا فنهم بالمغرب آنذاك كانوا يعتمدون اختيارات فنية ، ولهم كفاءات مختلفة القيمة ، وبالتالي فان أهدافهم كانت بالتأكيد متضاربة ، ومع تصاعد دخول الاروبيين الى المغرب ، وانتشارهم في بعض المدن ، واختيار بعض الرسامين لكل من مدينة مراكش وطنجة على الاخص ، ثم احتكاكهم بالانسان المغربي ، من قريب أو بعيد ، ولدت ظواهر تشكيلية ذات مضمون استعماري يتخذ الواقع المغربي لعبة أسطورية وترفا مجانيا ، يعكس مضمون علاقاتهم مع الانسان المغربي . وقد أصبحت هذه الظاهرة مؤكدة مع فرض الحماية رسميا ، وأصبح الوجود الاروبي ذا صبغة «قانونية» تخدم المصالح الاستعمارية .

لا نعرف شيئا عن التأثيرات التي قد يكون هؤلاء الفنانون مارسوها على أقرب الناس اليهم ، من رجال المخزن أو التجار الكبار أو الخدم الذين كانوا يعملون في بيوتهم أو في خدمتهم . ان هذه البداية تظل غائبة عنا لعدم قدرتنا

على التعرف على هذه المراحل الاولى من التجارب ، ولكن الرسام الاروبي (الفرنسي خاصة) استطاع فيما بعد ان يخلق رساميين فطريين كانوا في البداية خدما لهم أو مساعدين في القيام ببعض الاعمال اليدوية ، ويعتبر الرسام أزيما **Azima** من أشهر من قاموا بدور كبير في هذا المجال ، فهو الذى أظهر بن علال بمراكش حيث كان يعمل في خدمة أزيما طباخا ، كما نجد نماذج أخرى في كل من طنجة والرباط .

كان الاستعماريون ، في الشمال والجنوب ، يسعون لخلق مناخ أوربي لابنائهم ، ولانفسهم أيضا ، وهكذا قاموا بانشاء مسارح (مسرح طنجة سنة 1912) ، والمعاهد الموسيقية ، وكذلك مدارس الفنون التشكيلية ، وأشهرها مدرسة تطوان التي أسست سنة 1945 ومدرسة الدار البيضاء في عهد الحماية أيضا . وكانت هذه المسارح والمعاهد في بدايتها خاصة بالاسبان والفرنسيين ، ثم اتسعت لتشمل أبناء الاعيان ، وفي أواخر الايام الاستعمارية وبداية الاستقلال توجه اليها مجموعة من أبناء الطبقات الاخرى ، وفي مقدمتهم أبناء البورجوازية الصغيرة .

كان افتتاح مدارس الفنون التشكيلية الغربية بالمغرب تعبيرا عن رغبة الاستعماريين في خلق قنوات تضمن لهم الاستمرار في حياتهم الخاصة على النمط الاوربي ، وتجذ بأبناءهم من الاندماج في الواقع المغربي على جميع مستوياته (بناء مدن جديدة ـ مدارس خاصة ...) . ان البنيات الاستعمارية نقيض الواقع المغربي ، ورفض له . كان الاستعماريون ، وما يزالون ، يحتقرون المغاربة ، والمستعمرين (بفتح الميم) في كل مناطق العالم ، ثقافة ، وحضارة ، وتاريخا ، وفنا ، كما أنهم ركزوا خاصية تفوق النمط الاروبي في جميع المجالات ، وهم بهذا برروا خارجيا استعمارهم واستغلالهم .

هكذا دخل الفن التشكيلي ، بمفهومه الغربي الاكاديمي الى المغرب، وبدأ يرسي قواعد تقاليد ثقافية لم يكن للمغاربة بها عهد من قبل. واذا كان الغربيون قد فشلوا في اقتلاع جذورنا أيام الحماية ، فانهم قد تركزوا ثقافة ولغة وفنا بعد خروجهم الشكلي ، وما يزالون يؤثرون تبعا لهيمنتهم الاقتصادية علينا الى الآن . ونموذج الفنان التشكيلي المغربي الذى نعرفه لهذه المرحلة هو مريم أمزيان التي كانت مقلدة لعمل أساتذها بمدرسة تطوان . وبالرغم من أننا لم نعد نذكر عنها شيئا ، ولا نعرف عن رسومها الا ما بقى محتفظا به على الصفحات الاولى والداخلية لبعض المجلات المغربية في العهد الاستعمارى مثل مجلة « رسالة المغرب » و « الانيس » ، و « الانوار » ، فان محاولات امزيان تكاد تكون أول عمل اكاديمي يسجل لنا بداية لقاء الانسان المغربي مع اللوحة المغربية . ان أمزيان كانت فنانة فاشلة بالتاكيد على المستوى التقني والابداعي بصفة عامة ، وهذا ما يفسر لنا غيابها عن ساحتنا الوطنية ، ولكنها من ناحية أخرى ، وحسب الملاحظات التي اخذناها عن بعض الصور المنشورة للوحاتها

كانت رومانسية ، تستقي من الطبيعة المغربية ومن بعض المظاهر الاجتماعية والحضارية المغربية ، مما جعلها تحضى باهتمام من مثقفي الحركة الوطنية . ونحن الآن في حاجة لذكر هذه الفنانة ، والتذكير بها ، والبحث عن أعمالها ، واعطائها المكانة التي تستحقها .

لم نعر في العهد الاستعماري سوى بعض الاسماء القليلة التي ربما كانت هي نفسها التي نظمت سنة 1956 أول معرض مغربي ، ولكن مرحلة ما بعد 56 ستشهد النزوع نحو ترسيخ هذه التقاليد الغربية ، وسيتسع عدد الفنانين المغاربة .

ان التقليد الغربي ، في الفن التشكيلي ، شانه شأن اللغة الفرنسية ، لم ينتشر على عهد الحماية ، كما يتوهم البعض ، ولكنه ساد وهيمن بعد 56 . وقد ظهر بعد هذه الفترة ثلاثة نماذج من الرسامين المغاربة .

أ ـ رسامون تخرجوا في المعاهد الرسمية . اضطر هذا الصنف من الرسامين الشباب لاخذ القيم الغربيةفيمفهوم اللوحة وتطبيقاتها، ولم يقتصر تدريس الفنون التشكيلية في البيضاء وتطوان ، بل بدأت نوادى الشبيبة والرياضة تلعب دورا في هذا الاكتساح ، وباشراف مدرسين فرنسيين ، أشهرهم السيدة برودسكيس التي تخرج على يدها كل من القاسمي وميلود . وعادة ما كانت هذه المعاهد والاندية في علاقة مع البعثات الثقافية الاروبية ، وخاصة الفرنسية والاسبانية ، ثم الامريكية والالمانية (معهد جوته) فيما بعد ، وكانت هذه العلاقة تقوم على أساسين : 1 / عرض اللوحات التي ينجزها هؤلاء الشباب ، والبحث عن المشترين لها من الاجانب والمغاربة . 2 / اعطاء منح دراسية لهؤلاء الشباب للتوجه الى الخارج .

وهذا الصنف من الرسامين هو الذى استطاع أن يكون العمود الفقرى لتجربتنا التشكيلية ، ويصبح ، بحكم التحولات الكيفية التي طرأت على وعي فئة منه ، رائدا للابداع التشكيلي في المغرب .

ب ـ الفطريون : وهم الرسامون المغاربة الذين لم يسبق لهم أن درسوا الفن التشكيلي في المعاهد ، بل مكنهم الاروبيون ، الذين كانوا يعملون معهم ، من أخذ الفرشاة ، واستعمال الالوان في صفائها ونقاوتها على قماش اللوحة ، بعد أن يشيروا عليهم برسم بعض المظاهر الفلكلورية لواقعنا اليومي . وهؤلاء يشبهون في عملهم ما قام به ادريس الصفريوى في كتاباته بالفرنسية تلبية لنزعة البحث عن الغرابة في الحياة العربية ، وهو ما فعله بول بولزمع المرابط في كتابه « حياة مليئة بالثقوب » . وقد تحول الفرنسيون لتمجيد هذا النوع من الرسامين بعد أن أصبح الشباب المتخرج من المعاهد والاندية الفنية يعي ، بحكم تكوينه الثقافي ، ما يمارس عليه من ضغوط . والغريب أن الدعوة لهذه المدرسة سقط في شراكها بعض النقاد المغاربة ، كما حدث للاستاذ محمد السرغيني سنة 66 بنادى الشبيبة والرياضة بفاس .

ج ـ الرسامون الهواة ، وهم من لم يلتحقوا بالمعاهد الفنية ، ولم يتلقوا دراسة اكاديمية ، ولكنهم تجاوبوا مع اللوحة من خلال ثقافتهم الخاصة ، فباشروا عملهم في بعد عن كل اشرا فأو توجيه ، يتابع تكوينهم وتطورهم ، ويمكن القول بأنهم يشكلون اليوم الاغلبية الساحقة من الرسامين المغاربة ، منهم فئة انقطعت عن الدراسة في سن مبكر ، ومنهم من تابع تكوينه الثقافي واستمر في تجربته الفنية ، مما وفر لنا بعض الرسامين الجامعيين . ويساهم القسم الاول من هذه الفئة في تمييع التجربة التشكيلية بالمغرب ، خاصة وأن المراكز الثقافية والشبيبة والرياضة ووزارة الثقافة تتسابق لعرض لوحاتهم ، حتى تخلق جوا ثقافيا ، يؤدي وجوده لعرقلة تطوير وعينا البصرى وخلق ارضية صلبة للعمل المستقبلي تقوم على الوعي بالحرية والابداع . أما الفئة الثانية فانها لم تقدر على فرض نفسها كشريحة متقدمة يمكنها من المساهمة في التغيير .

هذه النماذج الثلاثة هي التي تعرفها الساحة الوطنية ، وأصحابها هم الذين يحددون العمل التشكيلي في المغرب ، بمختلف تجاربهم ومستويات وعيهم وتقنياتهم ، ولا يمكن أن نبحث عن معضلة الابداع التشكيلي ونحن غافلون عن الاسباب التي حركت ظهورها والاشكال المتعددة لهذا الظهور .

5 ـ ان عطاءات فنانينا التشكيليين ، ما قبل 56 وما بعدها ، تكاد تطغى عليها تجربة اللوحة الاروبية بمختلف اتجاهاتها في العصر الحديث ، منذ الحركة الرومانسية الى الآن . ومن السهل على المتتبع والمهتم بفننا التشكيلي أن يجد أصداء مشتتة لمختلف المدارس التي عرفتها أوربا في القرنين 19 ، 20 ، منعكسة في أعمال فنانينا . اننا نعثر بسهولة على آثار الرومانسية والانطباعية والتأثيرية والتكعيبية والدادائية والسريالية والتجريدية والبصرية والفطرية والفن الشعبي. وهي حصيلة ايجابية اذا ما نظرنا اليها من الخارج ، لان اهتمام الفنان المغربي بهذه المدارس يعكس بعمق مستويات وعيه وطموحاته وتأثراته، غير أن هذه المدارس لم تتشكل جميعها تيارا يتبلور في أغلب أعمال مرحلة معينة. هناك ثلاث مدارس هي التي استطاعت لوحدها أن تسيطر على العين المغربية في فترة من الفترات ، ونقصد بها التجريدية والفطرية والبصرية ، أما غيرها فلم يكن الا اشارات للبدء ، أو تجربة معزولة عن الموجة العامة ، والسؤال المطروح علينا الآن هو معرفة خصائص التجربة المغربية في ممارسة المفهوم الغربي للوحة .

1 ـ الابداع وخلفياته التقنية والتربوية : ان السمة الطاغية على ابداعنا التشكيلي هو تقليد المدارس والتقنيات الغربية ، بحيث يمكننا العثور بسهولة كبيرة على ملامح التقليد في تجربتنا العامة ، وفي كل مرحلة عند فنان معين ، أو ظاهرة بكاملها ، والمأساة الحقيقية لا تكمن في هذا التقليد ، لانه

ضرورى لكل انطلاق لاحق ، ولكنها تنبع من الجذور التربوية لفنانينا التشكيلي ، لقد اختلت مقاييس التكوين التربوى والمهني عما ألفناه من قبل في عصورنا السابقة ، فالشاب المغربي الذى أراد أو يريد أن يأخذ تجربة غربية ليس لها جذور في تقاليدنا التشكيلية لم يتلق بصفة عامة تكوينا أكاديميا قويا رغم نزوعه الى التجديد والخروج على المقاييس الاكاديمية التي لا نتشبث بها أيضا ، ولكن هذا التكوين ضرورى لكل من يريد أن يستوعب التجارب السابقة، وينطلق في تأسيس قيم ابداعية راسخة، مثلما نجد في ميدان الشعر والقصةالقصيرة والرواية بصفةخاصة (ما نقوله عن التشكيليمكن أن نطبقهفي المسرح) ، لا أظن ان هؤلاء الفنانين قد درسوا علم التشريح ، ولا علم أسرار الالوان من حيث تكوينها ، وتأثير الزمان وأحوال الطقس عليها ، كما لم يتعرفوا على تركيب وفعاليات القماش أو الخشب بما فيه الكفاية ، ولا أسرار تهيئة اللوحة حتى تتحمل أنواعا معينة من الالوان والمواد المضافة لاطول مدة زمنية ممكنة . وهذه من أوليات العمل التشكيلي . واذا كان فنانونا الكبار قد وصلوا الى هذا الادراك ، وتمكنوا من بعض أسراره ، فان هناك جوانب أخرى تربوية لم يقفوا عليها هم الآخرين ، وتتمثل في عدم الاطلاع الدقيق والطويل المدى على اللوحات الفنية نفسها في أوربا ، بحيث ينذر أن نجد فنانا قضى سنوات في متحف من المتاحف الاوربية يراقب عن كثب أسرار التجربة الغربية في نماذجها النابضة . وهذا راجع الى انعدام الاهتمام بالتكوين العميق للفنان في أوربا ، وراجع في نفس الوقت الى خلو المغرب من متاحف وطنية كبرى تضم أعمالا للفنانين العظماء يستطيع الفنان أن يدرسها ويتأمل قوانين ابداعها ، بل ان هؤلاء الفنانين لا يتمكنون حتى من مشاهدة أعمالهم مجتمعة في متاحف وطنية، أو في لقاءات دورية، ويفتحون نقاشا حول تقنياتها. لقد مضى الزمن الذى كان الفنان المغربي يفني عمره أمام سقف أو جدار أو باب الى جانب أستاذه ، ينقل اليه تجربته الطويلة والغنية ، وينبهه الى مواطن الجمال في العمل التشكيلي . ان التعب والمعاناة والمشقة التي عرفها الفنان التقليدى لم تعد تخطر على بال فنانينا ، فأغلبهم يكتفي بالصور المنقولة على صحات الكتب والمجلات والدوريات ، أى يعتمدون على لوحات مزورة ليس في مقدورها نقل جماليات اللوحة بكل دقة وتفصيل ، كما أنهم يحولون أنفسهم بين عشية وضحاها الى فنانين كبار لم يعد لهم ما يرونه أو يتعلمون منه .

2 ـ **الخلفيات الثقافية** . أغلبية فنانينا التشكيليين ، باستثناء مجموعة محدودة تعد على رؤوس الاصابع ، تهمل الجانب الثقافي من حسابها الذاتي . وقد نشعر باحراج عند ما نريد فتح نقاش مع بعض الفنانين المغاربة، ونكتشف خواءهم الثقافي . وهذه الخاصية تلعب دورا لا يقل عن السابق في خلق مأساوية فنوننا التشكيلية ، ان بعض الفنانين الشباب يحملون القماش والفرشاة والالوان دون أن يتساءلوا عن نوعية الكتاب الذى سيتودهم في جحيمهم، ويظهر

الخواء الثقافي على مستويين : **الاول** يشمل قلة الاطلاع على الموروث الثقافي بصفة عامة . فالفنان غالبا ما يهمل ضرورة التثقيف الادبي والفلسفي والعلمي والفني ، وهذا الموقف يدفع البعض ليظن بأن الابداع التشكيلي لا علاقة له بالثقافة الانسانية. وان الفنان ملهم من السماء، تمطر عليه الرؤى والتقنيات، وهذا قمة السقوط في الوهم . أما **الثاني** فيتجلى في عدم اهتمام هؤلاء الفنانين بثقافتنا القوميةوالوطنية.ومعايشتهاعنطريق القراءة أو اللقاء المباشرمع المثقفين المغاربة بصفة عامة ، ان قطيعة أغلبية فنانينا التشكيليين مع الرصيد الثقافي، انسانيا وقوميا ووطنيا ، وابتعادهم عن مخالطة المثقفين . والمساهمة معهم في مناقشة وتطوير وضعيتنا الثقافية يؤدى بهم للانعزال والعيش في وهم دائم .

اننا حين ننظر الى وضعية كبار الفنانين الاروبيين، منذ عصر النهضة الى الآن ، نجدهم ملتفين ومرتبطين عضويا بالحركات الثقافية والفكرية والفنية والعلمية لعصرهم، ولقد لعبت هذه العلاقات، الى جانب المؤثرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، دورا في حدوث تحولات نوعية في مختلف الفنون بتناسق وشكل جماعي من طرف فنانين متعددى الاهتمام . والخلفية الثقافية لفنانينا مرتبطة بالخلفية التقنية والتربوية ، ولا شك أن هاتين الخلفيتين انعكاس غير مباشر لخلفية أخرى أقوى وأصلب ، تنغرس في الواقع الملتهب .

3 ـ **الخلفية السوسيومادية** : لا ينفصل الفنان التشكيلي عن أوضاع التعليم والاقتصاد والسياسة ، فهي جميعا تصب في بؤرة واحدة ، وتنعكس باشكال متعددة على مستويات من التجربة الفنية . ان المبدع التشكيلي في المغرب سليل البورجوازية أو البورجوازية الصغيرة ، وهذه الاخيرة هي التي ينتمي لها أوفر عدد من الفنانين ، وغالبا ما يسقط هؤلاء في لعبة البيع والشراء التي تفرضها عليهم ظروفهم الموضوعية التي يعيشون فيها. فالفوضى السائدة في التقييم الفني ، وبحث الرأسمال الاجنبي (الاروبي) عن مستخدمين في الميدان الفني ، يقذفان بالمبدع المغربي الى التبعية التي نحياها ، فينتج أعمالا أغلبها يخضع للهدف التجارى ، فهو لا يطور ولا يبحث عن قيم جديدة ، نتيجة خضوعه المستمر للعروض المادية ، ولهذا السبب يقل عنده دافع الابداع والبحث العلمي ودافع التثقيف والتكوين الذاتي والانخراط في الصراع الاجتماعي ، فتحل المصالح المادية الموقتة ، محولة كل عمل فني الى سلعة مثل السلع الاخرى . ان الظاهرة التجارية وبؤس كثير من فنانينا واعتمادهم على انتاجهم الفني في كسب العيش أسباب تكمن وراء تخريب مشروع ثقافي هام، ووراء عبودية مجموعة من الفنانين تظن أنها تمارس عملها الابداعي بحرية في مجتمع الاستغلال والتبعية .

6 ـ قد تصل الخطوط العريضة لجذور واقعنا التشكيلي الى حد وضع

اطار معتم يسيطر على هذه التجربة . ولا غرابة في أن جانبا مهما من تجربتنا لا يمكن الا ان يعطينا نفس الاحساس ، ولكن هذه المرحلة الطويلة الى حد ما استطاعت أن تفرز بعض الدفقات الايجابية التي حاولت بصدق أن تفتح مجالا أكثر خصوبة لواقع التجربة ، وهذا واضح في عطاء الشرقاوى ، وجماعة 65 .

عرف الشرقاوى ، في أعماله بغنى الالوان وحرية الخطوط والبعد عن التشخيص ، وهي عناصر يشترك فيها مع التجريديين ، ولكن الشرقاوى اضاف لاعماله قراءة هادئة لموروثنا التشكيلي ، نتج عنها ايمانه بضرورة توظيف عنصرى التشكيل البدوى والافريقي بالاضافة الى استغلال امكانيات الوشم . كان ادخال هذه العناصر المغربية في لوحة الشرقاوى دمجا لايجاد مناخ مغربي للوحة ، وقد يتراءى هذا التطعيم وجها آخر من وجوه الانتقائية ، وقد يكون هذا الرأى صحيحا ، غير أن هذا النوع من التركيب الباطني للعمل الفني كان خطوة ايجابية في وضع طابع وطني على تجربة اللوحة التجريدية بالمغرب .

أما جماعة 65 فهي أكثر تقدما في الوعي والبحث عن خصوصيتنا الوطنية والعربية ، تسلحت في عملها بوعي نقدى ايديولوجي متقدم ، وعادت تبحث في الموروث العربي بالمغرب، ويمكن القول بأنها أول من أعاد لمفهوم الزخرفة معناه الابداعي ، بدل المعنى المتبدل الذى يريد أن ينظر للزخرفة باحتقار ، لقد بدأت الحركة البصرية على يد هؤلاء ، فاتحة صراعا نقديا مع الفطرية التي كانت آنذاك تدعمها البعثات الاروبية ، ومع التجريدية التي تحولت الى ابداع مجاني . ظهرت هذه الجماعة داخل مجلة « أنفاس » ، وبرزت كطليعة ثقافية واعية ، تستقرئ موروثنا البصرى وتكشف عن أسراره ، ويعتبر محمد شبعة ومحمد المليحي وفريد بلكاهية أعمدة هذه التجربة . ولكن هذه المجموعة توزعت مجهوداتها فيما بعد ، وقد عملت ظروف وأحداث بداية الثمانينات وطنيا وقوميا على انحراف هذه التجربة عن غاياتها ، بحيث أصبحت عند الاغلبية تلبية لشروط العين البورجوازية ، بدل أن تتجذر أكثر في مسار التحول الاجتماعي .

واذا كانت التجربتان معا قد سعتا الى قراءة الموروث المغربي، والاستفادة منه في عملها التشكيلي ، فان هذا السعي بقي حبيس النظرة الاروبية ، والتجربة الغربية بصفة عامة رغم أن جماعة 65 أكثر وعيا وتقدما م نغير شك.

7 ـ هذه الجذور العامة التي حاولنا اثارتها قد تساعدنا على تحليل وضعية فنوننا التشكيلية من زاوية أشد حرارة ، فالانفصال أو الاتصال بالموروث ، ونوعية التعامل مع التجربة الغربية ، والعناصر التربوية والثقافية والسوسيو ـ مادية ، كلها أدت مجتمعة الى وجود الوضعية الراهنة. واذا كانت السبعينات قد حولت المبدع والمهتم معا من القناعة والقبول الى التساؤل والبحث ، فان الثمانينات تسجل حوارا أعمق وصراعا أعنف رغم الصمت الذى قد يظهر مسيطرا ، ان اللوحة المغربية تحيا الآن في مواقع درامية

تستهدف البحث عن المعادلة الصعبة ، وهي نفس المواقع التي تدخلها الفنون الاخرى . ولا شك أن اعادة النظر في التجربة بكاملها ، بفكر نقدى ، والتفتح على التجربة العربية (وخاصة في العراق) ، ثم المزيد من الالتصاق بعطاء المبدع العالمي ، دون الاقتصار على أوربا والولايات المتحدة فقط ، وأخيرا ضرورة الانخراط في النضال الثقافي والاجتماعي قوميا ووطنيا ، ستؤدى كلها للدفع خطوة الى الامام نحو ايجاد صيغة للمعادلة الصعبة ، حيث الانسان هو العنصر الاساسي في تشكيل العمل الفني . ولعلنا الآن ، بمناسبة معرض السنتين العربي الثاني ، المقام حاليا بالمغرب (9) مقبلون جميعا من خلال قراءة التجربة العربية في تكاملها ، وتعدد اتجاهات وعيها ، ومستويات تقنياتها ، ومن خلال الحوار والمناقشة ، على النفاذ لمرحلة أعلى من الوعي بظاهرتنا التشكيلية ، ووضع خطوط عريضة للوحة المستقبل التي بدأت العين تبصرها في بعض تحولات اللوحة المغربية .

هوامش :

(1) عن مقال « التصوير الاسلامي بين الحظر والاباحة » ـ للدكتور ثروت عكاشة مجلة « عالم الفكر » ص. 209 ـ المجلد 6 ـ العدد 2 ـ 76 .

(2) « العالم العربي ومشاكل الفن الحديث » ـ حسن ظاظا ـ مجلة « عالم الفكر » ـ ص. 233 ـ المجلد الثالث ـ العدد 3 ـ 1972 .

(3) نفس المرجع ـ ونفس الصفحة

(4)نفس المرجع ـ ونفس الصفحة .

(5) التصوير في الاسلام عند الفرس ـ الدكتور زكي محمد حسن ـ ص. 24 ـ الطبعة الاولى ـ 1936 ـ مطبعة لجنة التاليف والترجمة ـ القاهرة

(6) الصورة مثبتة في المرجع السابق ، وهي اللوحة التي تحمل رقم 34 ـ شكل 45

(7) التصوير الاسلامي بين الحظر والاباحة ـ الدكتور ثروت عكاشة ـ مجلة « عالم الفكر » ص. 536 ـ المجلد 6 ـ العدد 2 ـ 1976 .

(8) العالم العربي ومشاكل الفن الحديث ـ حسن ظاظا ـ « عالم الفكر » من 235 ـ المجلد 3 ـ العدد 3 ـ 1972 .

(9)كتب هذا المقال قبل معرض السنتين .