

من قضايا تجربتنا التشكيلية .

محمد بنيس

١ - يظهر ان الوقت قد حان للبحث عن حقول أكثر اتساعا للتقرب من واقع فنونا التشكيلييه 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 اثاره الاهتمام بالظاهرة دون العمل على فهمها والمساهمة في وصف نقط التحول التي نسعى جميعا للوصول ، ولو لبعض جزئياتها الشفافة في مستقبلنا القريب .

ونتيجة لذلك أضحي 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 ، فسي 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 كلياً عما ورثوه من تقاليد ، وما تربوا عليه من حصيلة التذوق الفني عبر عصور طويلة .

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

وتسرى في الاعضاء ديبية متنامية هائلة ، 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 ، اسها وافدة من حضارة أخرى ، ذات قيم تعبيرية نمت وتجدرت وفق خصائص لا نعهدها . كما ان المشاهد لم يعود تراثه البصري على مخاطبتها وقراءتها بعينه الباطنية ، بل الكارثة هي أننا نصاف 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 تقتل ، في نفس الوقت ، تمثل التجربة الأوروبية 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 بصفاته الوطني . لقد أصبحت الساحة الوطنية مجالا خصبا لأكثر 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 الذي 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 وايدولوجية ، 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 الذي تصدر عنه .

وقد يصيبنا الذهول عندما ندرك أن هذه التحولات الكبيرة ، التي اخترقت المغرب ، في مفهوم العمل التشكيلي ومنجزاته في التطبيق ، قد تمت في فترة قصيرة جدا ، لا تتعدى في أحسن التقديرات نصف قرن ، بينما ترسخت تقاليدنا التشكيلية في المدينة والقرية ، في السهل والجبل عبر نزون طويلة . فهذه القفزة التاريخية ، ذات المد الانقطاعي ، تحت شروط استغلالية رأسمالية ، لم تكن لتعطي الا وضعية مأساوية مماثلة لما نعيش عليه في مياديننا 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 الفجوة ، 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 الواقعة علينا نتيجة توفر الشروط المادية الخالقة لها ، ومن الخطأ التحدث عن وضعية التشكيل في المغرب منفصلا عن واقع الفنون الاخرى ، كأنه الوحيد الذي يحيا مأساته ، بينما هي لم تخضع لنفس القوانين الموضوعية التي فرضت على سائير الفنون . إن 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 اشكالياتها ومأساويتها .

3 - إن الحديث عن القطيعة الموجودة بين تجربتنا الحديثة وبين موروثنا التشكيلي ترغمنا قطعاً 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 يقتزن بنفس السؤال الذي طرح في الميدان المسرحي ، حين تم التساؤل عن سبب غياب المسرح في الادب العربي ، والحقيقة أن السؤالين معا منطلقان من الواقع الاوروبي ، واستقاطه على وضعيتنا العربية . ولسنا ندرى الى أي حد يمكن الاستفادة من طرح السؤال على هذه الصيغة . إن السؤال يجب أن ينصب على ما تم انجازه ، على معرفة أسرار قواعد التشكيل العربي ، بالمغرب أو بغيره من الاقطار الاخرى ، والظروف التي تحكمته في وجود تجربتنا على هذا النحو . ولسنا نريد بهذه الصيغة إثارة مشكل الاصاله من جديد ، لأن هذا المصطلح مطاط ، وتحول ، بعد استغلال المحافظين له ، الى اكتساب مضمون رجعي ، يريد للعالم العربي أن يسير على نمط وهمي ، يستقي جذوره من الماضي ، يتخذة قدوة ، واليه يعود . اننا بهذا السؤال نريد فقط قراءة التراث بفكر نقدي ، 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 ؟ .

يتحسر 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 نطن أن الانسان العربي بالمغرب ، أو بغيره من الاقطار ، أفرغ احساسه بالفن والجمال في أنماط تعبيرية يحق لمن لا يتفرون عليها أن يعيشوا حسرة دائمة ، فهذا التراث غني فعلا باختراعاته البصرية ذات البعد الروحي العميق المجرد عن كل تشخيص .

وإذا كان هؤلاء يظنون أن غياب التصوير في فننا العربي بالمغرب هو نتيجة التحريم المرسوم في السيرة النبوية ، فإن الباحثين المستقصين للظاهرة يخالفون في نتائجهم التي توصلوا اليها ما يدعيه هؤلاء ، لان ما جمع في كتب الاحاديث ليس كله صحيحا ، بالاضافة لما نثر عليه من اجتهادات « فمثلا في ايران كان من السجاد والبسط فنا شعبيا قديما ، وموردا للرزق والعمل لثبير من الصناعات . وكان هذا السجاد - وما يزال - يستخدم في زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والفرجة في البساتين والروج . وفي ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنباتات والحيوان » (2) ونجد التصوير ينتقل الى المخطوطات الاسلامية نفسها ، حيث نضج من المنمنمات التي اطاق 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 والف ليلة وليلة (4) ، « وأقدم المخطوطات الاسلامية المصورة بعض ما ترجم والف في الطب والعلوم والحيل الميكانيكية ، وأشهرها « كتاب الحيل » الجامع بين العلم والعمل للجزري ، ثم كتاب عجائب المخلوقات للفزويني (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 السنين الذين تشبهوا بالمالكية ، وهي المذهب الفقهي الحريص على تطبيق النقشف والزهد والبعد عن التناول في البنيان والرفاه ، كما يرى ذلك الدكتور تروث عكاشة ، اذ يقول « فلقد كانت مراكز الاقليم التي حرمت حرمانا يكاد يكون شاملا من آثار التصوير لتشددها في التمسك بالمذهب المالكي المعادي للتصوير معادة 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 الذي سيساعدنا على توسيع البحث والتأمل في هذه الوضعية . ان وجود التشخيص أم عدمه في حضارة من الحضارات ، وعند شعب من الشعوب ، لا يعطي في رايينا افضلية تراث على تراث ، ولكن امكانيات ووسائل الاداء المستعملة هي التي تبين قيمة الابداع وخصوبته .

عندما نقف أمام عمل ابداعي ، في المجال البصري ، نتجلى فيه الخصوصية العربية بالغرب ، أو بغيره من المناطق (الاندلس - الشام - مصر - 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 اظهروا 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 يعمل فينا بجدة ، رغم أننا كدنا نسلب من كل ميراث قومي حقيقي ، بعد أن تعرض للدمار والتخريب والاستغلال على يد الاستعماريين ، القديم والجديد .

تعددت اساليب ووسائل تجليات موروثنا التشكيلي ، فهو محفوظ في الاواني والحلى والخشب والحديد والجبس والزليج والنحاس ، يوحد بينه الطابع الهندسي والنباتي والخطي الذي 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 مركزي هو الاصل في كل التفرعات الاخرى الناشئة عن خصوصية الابداع . هل هذا الفن ذو المظاهر المؤتلفة / المختلفة يتوفر على تألف طبقي ؟ لا شك أن موروثنا التشكيلي طبقي ، ما دام قد وجد في مجتمع طبقي ، ان القواعد العامة غير طبقية ، وهي تتلقى 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 ، أو استغلال مساحة كبيرة من الجبس أو الخشب أو الزليج في البناءات 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 - البصري الذي يخرج من تركيب متآلف يستغل الخطوط المستقيمة والدائرية ونصف الدائرية والمنحسرة وفق كيمياء عين سرية تنظر الى الوجود من خلال تفرعات 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 تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحمة 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 والريدون والدرويش مكونين دائرة ، وأفواهم تلجج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله .. حي ، حي ، ونحوها . وكان 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 وفلاور 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 - في الزخرف ، الا أن هناك تفسيراً آخر قد يكون ممكناً 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 سمي 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 اسماءهم 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 مصافحنا التاريخية يذسبون ، 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 أسرار صناعته ، حتى يستفيد منه أبناء عصره ، أو من أتوا بعده ، كما هو الحال في انتشار المعاهد العلمية ، وكتب صناعة الشعر والنثر في مختلف الأمصار العربية ، وتوالي الحقب ، وما زلنا إلى الآن نقرأ وصية أبي تمام في الشعر . هؤلاء الفنانون منسيون ، وسرهم بين أجنحتهم يصرفونه لمن رأوا فيه استعدادا لمتابعة السير . إن فننا التشكيلي ، كما هو في كل الحضارات ، فن يدوي ، ولم يكن العمل اليدوي محترما ومقدرا بنفس مقدار العمل الفكري ، تبعا لتوزيع العمل في هذه المجتمعات . ولكن ما عرفناه في صباننا يمكن أن يكون عونا ونقطة انطلاق لرصد أطوار التعليم واحتراف الفن التشكيلي .

لم ينفصل ميدان التشكيل عن الحرفة التي تنتمي إليها المادة التي يتشكل منها العمل الفني ، فالنقش على الخشب مثلا ينسب إلى النجارة ، وهذا هو حال الفنون الأخرى . إن الفنان عامل يدوي قبل كل شيء ، يلزمه أن يلتحق بمحل لتعليم الحرفة ، وهذا يتطلب المرور من مراحل تدريبية وتعليمية قد تستمر سنوات طويلة ، قد يبتدىء الصانع الصغير بمساعدة الفنان (الجباص أو النجار ...) في تحضير بعض أدوات العمل ، وبعض المواد ، ثم يبدأ شيئا فشيئا في مساعدة الأستاذ الفنان على إنجاز عمله ، من البسيط إلى المركب ، ومن السهل إلى المعقد ، حتى يأتي يوم يكون فيه هذا المريد متقنا لأسرار أستاذه . وغالبا ما يصحب الصانع التلميذ أستاذه في إنجاز الأعمال الفنية الكبرى ، ويقضي الشهور في تتبع سير العمل ، ينبغيه أستاذه لمكان الإبداع ، ولمزلق الخطأ التي لا تدركها إلا عين الفنان ، و قد ديطوف بين أعمال الأساتذة الآخرين المنجزة ، مدة طويلة ، يقارن ، ويسجل التحولات والمفارقات ، وغالبا ما يبقى إلى جوار أستاذه أو ينتقل للعمل مع الأكثر إتقانا وشهرة ، ويحصل في الأخير على إجازة شفوية من فناني المدينة ، مثل ما عهدنا في توزيع الإجازة في الأسلوب التقليدي للتدريس بالقرويين ، وهذه الإجازة - الشهادة لا يمكن أن يدخلها غش أو رشوة لأن هذا التلميذ لا يمكن أن يستتر عيوبه ، ومن هنا كان الامتحان عسيرا ، على عكس ما وجد في القرويين حيث كانت تسلم الإجازات ، في بعض الحالات ، بمقابل رشوة يسلمها الطالب لبعض العلماء . ولكن هذا الفنان الشاب عادة ما يعمل مع الأستاذ ، ولا يستقل إلا بعد موت الأستاذ ، حيث يسلمه ثقته في عمله وإتقانه ، وبهذا يمر الفنان في تعليمه بمراحل معقدة ، لاحظناها عند فناني الزخرفة على الجبس أو الزليج أو الخشب ، كما لاحظناها

عند الاجواق الموسيقية الاتدلسية والشعبية مثل نموذج فننا بقطران 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 ، او 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 ، او 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 - 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 الارببيين 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 وقرفا 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 الاربوبي (الفرنسي خاصة) استطاع فيما بعد ان يخلق رسامين فطريين كانوا في البداية خدما لهم أو مساعدين في القيام ببعض الاعمال اليدوية ، ويعتبر الرسام أزيم **Azima** من أشهر من قاموا بدور كبير في هذا المجال ، فهو الذى أظهر بن علال بمراكش حيث كان يعمل في خدمة أزيم طباخا ، كما نجد نماذج أخرى في كل من طنجة والرباط .

كان الاستعماريون ، في الشمال والجنوب ، يسعون لخلق مناخ أوروبي لابنائهم ، ولانفسهم أيضا ، وهكذا قاموا بإنشاء مسارح (مسرح طنجة سنة 1912) ، والمعاهد الموسيقية ، وكذلك مدارس الفنون التشكيلية ، وأشهرها مدرسة تطون 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 الأخرى ، وفي مقدمتهم أبناء البورجوازية الصغيرة .

كان افتتاح مدارس الفنون التشكيلية الغربية بالمغرب تعبيراً عن رغبة الاستعماريين في خلق قنوات تضمن لهم الاستمرار في حياتهم الخاصة على النمط الاربوبي ، وتجذب بأبناءهم من الاندماج في الواقع المغربي على جميع مستوياته (بناء مدن جديدة - 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 الاربوبي في جميع المجالات ، وهم بهذا برروا خارجيا استعمارهم واستغلالهم .

هكذا دخل الفن التشكيلي ، بمفهومه الغربي الأكاديمي الى المغرب ، وبدأ يرسى قواعد تقاليد ثقافية لم يكن للمغاربة بها عهد من قبل . وإذا 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 تطون . 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 الاستعماري مثل مجلة « رسالة المغرب » و « الانيس » ، و « الانوار » ، فان محاولات أمزيان تكاد تكون أول عمل أكاديمي 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 أخذناها عن بعض الصور المنشورة للوحاتها

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

لم نعرف في العهد الاستعماري سوى بعض الاسماء القليلة التي ربما كانت هي نفسها التي نظمت سنة 1956 أول معرض مغربي ، ولكن مرحلة ما بعد 50 ستشهد النزوع نحو ترسيخ هذه التقاليد الغربية ، وسيقتسم عدد الفنانين المغاربة .

ان التقليد الغربي ، في الفن التشكيلي ، شأنه 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 - رسامون تخرجوا في المعاهد الرسمية . اضطر هذا الصنف من الرسامين الشباب لاخذ القيم الغربية في مفهوم اللوحة وتطبيقاتها، ولم يقتصر تدريس الفنون التشكيلية في البيضاء وتطوان ، بل بدأت نوادي الشبيبة والرياضة تلعب دورا في هذا الاكتساح ، وبإشراف مدرسين فرنسيين ، أشهرهم السيدة برودسكيس التي تخرج على يدها كل من القاسمي وميلود . وعادة ما كانت هذه المعاهد والاندية في علاقة مع البعثات الثقافية الأوروبية ، وخاصة الفرنسية والاسبانية ، ثم الامريكية والالمانية (معهد جوتة) فيما بعد ، وكانت هذه العلاقة تقوم على أساسين : I / عرض اللوحات التي ينجزها هؤلاء الشباب ، والبحث عن المشتريين لها من الاجانب والمغاربة . 2 / اعطاء منح دراسية لهؤلاء الشباب للتوجه الى الخارج .

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

ب - الفطريون : وهم الرسامون المغاربة الذين لم يسبق لهم أن درسوا الفن التشكيلي في المعاهد ، بل مكنهم الأوروبيون ، الذين كانوا يعملون معهم ، من أخذ الفرشاة ، واستعمال الاوان في صفائها ونقاوتها على قماش اللوحة ، بعد أن يشيروا عليهم برسم بعض المظاهر الفلكلورية لواقعنا اليومي . وهؤلاء يشبهون في عملهم ما قام به ادريس الصغريوي في كتاباته بالفرنسية تلبية لنزعة البحث عن الغرابة في الحياة العربية ، وهو ما فعله بول بولزيمع الم رابط 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 - الرسامون الهواة ، وهم من لم يلتحقوا بالمعاهد الفنية ، ولم يتلقوا دراسه اكاديمية ، ولكنهم تجاوبوا مع اللوحة من خلال ثقافتهم الخاصة ، فباتسروا عملهم في بعد عن كل اشرا ف أو توجيه ، يتابع تكوينهم وتطورهم ، ويمكن القول بانهم 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 تجميع التجربة التشكيلية بالمغرب ، خاصة وأن المراكز الثقافية والشعبية والرياضة ووزارة الثقافة تتسابق لعرض لوحاتهم ، حتى تخلق جوا ثقافيا ، يؤدي وجوده لعرقلة تطوير وعينا البصري 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 - ان عطاءات فنانينا التشكيليين ، ما قبل 56 وما بعدها ، تكاد تغطي عليها تجربة اللوحة الأوروبية 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 تشكل 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 - **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 لفناننا التشكيلي ، لقد اختلفت مقاييس التكوين التربوي والمهني عما ألفناه من قبل في عصورنا السابقة ، فالشباب المغربي الذي 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 الأكاديمية التي لا نتشبت بها أيضا ، ولكن هذا التكوين ضرورى لكل من يريد أن يستوعب التجارب السابقة، وينطلق في تأسيس قيم ابداعية راسخة، مثلما نجد في ميدان الشعر والقصة القصيرة والرواية بصفة خاصة (ما نقوله عن التشكيل يمكن أن نطبقه في المسرح) ، لا اظن 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 أسرارهم ، فان هناك جوانب أخرى تربوية لم يققوا عليها هم الآخرون ، وتتمثل في عدم الاطلاع الدقيق والطويل المدى على اللوحات الفنية نفسها في أوروبا ، بحيث ينذر أن نجد فنانا قضى سنوات في متحف من المتاحف الأوروبية يراقب عن كثب أسرار التجربة الغربية في نماذجها النابضة . وهذا راجع الى انعدام الاهتمام بالتكوين العميق للفنان في أوروبا ، 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 تقنياتهما. لقد مضى الزمن الذي كان الفنان المغربي يفني عمره أمام سقف أو جدار أو باب الى جانب أسناده ، ينقل اليه تجربته الطويلة والغنية ، وينبئه الى مواطن الجمال في العمل التشكيلي . ان التعب والمعاناة والمشقة التي عرفها الفنان التقليدي لم تعد تخطر على بال فنانينا ، فأغلبهم يكتفي بالصور المنقولة على صفحات الكتب والمجلات والدوريات ، أى يعتمدون على لوحات مزورة ليس في مقبورها نقل جماليات اللوحة بكل دقة وتفصيل ، كما أنهم يحولون أنفسهم بين عشية وضحاها الى فنانين كبار لم يعد لهم ما يروونه أو يتعلمون منه .

2 - **الخلفيات الثقافية** . أغلبية فنانينا التشكيليين ، باستثناء مجموعة محدودة تعد على رؤوس الأصابع ، 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 الذي 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 بان 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 القومية والوطنية ، ومعاشتها عن طريق القراءة أو اللقاء المباشر مع المثقفين المغاربة بصفة عامة ، ان قطيعة أغلبية فنانينا التشكيليين مع الرصيد الثقافي ، انساني وقوميا ووطنيا ، وابتعادهم عن مخالطة المثقفين . والمساهمة معهم في مناقشة وتطوير وضعيتنا الثقافية يؤدي بهم للانعزال والعيش في وهم دائم . اننا حين ننظر الى وضعية كبار الفنانين الاربوبيين ، منذ عصر النهضة الى الآن ، نجدهم ملتقين 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 متعددي الاهتمام . والخلفية الثقافية لفنانينا مرتبطة بالخلفية التقنية والتربوية ، ولا شك ان هاتين الخلفيتين انعكاس غير مباشر لخلفية أخرى أقوى وأصلب ، تنعرس في الواقع الملتهب .

3 - **الخلفية السوسيو مادية** : لا ينفصل الفنان التشكيلي عن أوضاع التعليم والاقتصاد والسياسة ، فهي جميعا تصب في بؤرة واحدة ، وتنعكس بأشكال 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 (الاربوي) عن مستخدمين في الميدان الفني ، يقذفان بالمبدع المغربي الى التبعية التي نحياها ، فينتج أعمالا أغلبها يخضع للهدف التجاري ، 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 الموقته ، محولة كل عمل فني الى سلعة مثل السلع الاخرى . ان الظاهرة التجارية وبؤس كثير من فنانينا واعتمادهم على انتاجهم الفني في كسب العيش تكمن وراء تخريب مشروع ثقافي هام ، ووراء عبودية مجموعة من الفنانين تظن انها تمارس عملها الابداعي بحرية في مجتمع الاستغلال والتبعية .

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

أطار معتم يسيطر على هذه التجربة . ولا غرابة في أن جانبا مهما من تجربتنا لا يمحذ إلا أن 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 الألوان وحرية الخطوط والبعد عن التشخيص ، وهي عناصر يشترك فيها مع التجريديين ، ولكن الشرقاوى اضاف لاعماله قراءة هادئة لموروثنا التشكيلي ، نتج عنها ايمانه بضرورة توظيف عنصري التشكيل البدوى والافريقي بالاضافة الى استغلال امكانيات الوشم . كان ادخال هذه العناصر المغربية في أوحة الشرقاوى دمجا لايجاد مناخ مغربي للأوحة ، 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 ، تسلمت في عملها بوعي نقدي ايديولوجي متقدم ، وعادت تبحث في الموروث العربي بالمغرب ، ويمحذ القول بانها أول من أعاد لمفهوم الزخرفة معناه الابداعي ، بدل المعنى المتبدل الذي يريد أن ينظر للزخرفة باحتقار ، لقد بدأت الحركة البصرية على يد هؤلاء ، فاتحة صراعا نقديا مع الفطرية التي كانت آنذاك تدعمها البعثات الاربوية ، ومع التجريدية التي تحولت الى ابداع مجاني . ظهرت هذه الجماعة داخل مجلة « أنفاس » ، وبرزت كطليعة ثقافية واعية ، تستقرى، موروثنا البصري وتكشف عن أسرارها ، 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 . وإذا كانت التجربتان معا قد سعتا الى قراءة الموروث المغربي ، والاستفادة منه في عملها التشكيلي ، فإن هذا السعي بقى حبيس النظرة الاربوية ، والتجربة الغربية بصفة عامة رغم أن جماعة 65 أكثر وعيا وتقدما من غير شك .

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

تستهدف البحث عن المعادلة الصعبة ، وهي نفس المواقع التي تدخلها الفنون الأخرى . ولا شك أن إعادة النظر في التجربة بكاملها ، بفكر نقدي ، والتفتح على التجربة العربية (وخاصة في العراق) ، ثم المزيد من الالتصاق بعطاء المبدع العالمي ، دون الاقتصار على أوروبا والولايات المتحدة فقط ، وأخيرا ضرورة الانخراط في النضال الثقافي والاجتماعي قوميا ووطنيا ، ستؤدي كلها للدفع خطوة الى الامام نحو ايجاد صيغة للمعادلة الصعبة ، حيث الانسان هو العنصر الاساسي في تشكيل العمل الفني . ولعلنا الآن ، بمناسبة معرض السنيتين 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 » - للدكتور ثروت عكاشة مجلة « عالم الفكر » ص. 209 - المجلد 6 - العدد 2 - 76 .
- (2) « العالم العربي ومشاكل الفن الحديث » - حسن ظاظا - مجلة « عالم الفكر » - ص. 233 - المجلد الثالث - العدد 3 - 1972 .
- (3) نفس المرجع - ونفس الصفحة
- (4) نفس المرجع - ونفس الصفحة .
- (5) التصوير في الاسلام عند الفرس - الدكتور زكي محمد حسن - ص. 24 - الطبعة الاولى - 1936 - مطبعة لجنة التأليف والترجمة - القاهرة
- (6) الصورة ميثقة في المرجع السابق ، وهي اللوحة التي تحمل رقم 34 - شكل 45
- (7) التصوير الاسلامي بين الحظر والاباحة - الدكتور ثروت عكاشة - مجلة « عالم الفكر » - ص. 536 - المجلد 6 - العدد 2 - 1976 .
- (8) العالم العربي ومشاكل الفن الحديث - حسن ظاظا - « عالم الفكر » من 235 - المجلد 3 - العدد 3 - 1972 .
- (9) كتب هذا المقال قبل معرض السنيتين .