أحمـد الشـرقـاوي

ادمونـد عمـران المليـح ـ عبد الكبيـر الخطيبـي ـ طونـي ماراينـي ·

يمكن اعتبار صدور كتاب « تصوير الفنان احمد الشرقاوي » ضمن مطبوعات « شوف » التي يشرف عليها محمد المليحي حدثا ثقافيا من أبرز الأحداث الثقافية التي تعرفها الساحة الوطنية هذه السنة .

ويجمع الكتاب بين اعمال الفنان الشرقاوي ، المطبوعة بأمانة راقية ، وبين ثلاث قراءات لهذه الأعمال ، من طرف ادموند عمران المليح وعبد الكبير الخطيبي وطوني ماراييني ، تتباين من حيث نقطة التقرب لفتح مغالق تجربة الشرقاوي الفنية ، التي ابتدات باحتراف الخط ، وانتهت بالدخول في عالم اللوحة ، والمفهوم المعاصر للتجربة التشكيلية ، بوعي تتجلى فيه الخاصية النقدية للموروث المغربي من جهة ، وللعطاء الأوربي من جهة ثانية .

وقد كان بودنا أن نقدم دراسة نقدية للكتاب ككل ، لوحات ، وانجازا فنيا ، وقراءة نقدية. ولكن عدم تمكن عدد من القراء من اقتنائه ، دفعنا للعدول عن هذه الفكرة ، في البداية ، والاكتفاء بتقديم مختارات من النصوص الثلاثة ، مع تعريف عام بالفنان واعماله ومعارضه والنصوص النقدية والمصادر العامة ، بالرغم من أن هذه المختارات لن تغني القارئ المهتم عن الرجوع الى المصدر الأصلي .

على اننا سوف نعود الى الكتاب في فرصة لاحقة .

1 ـ ادمونـد عمـران المليـح

لم يكن في مقدور احمد الشرقاوي ان يظل سجين هذا التقليد فبتيمه ولا ان يظل يكرره صعيدا دون ان يخاطر بنفسه ويخاطر بالتقليد معا . ترى ما العمل بهذه الكتابة المقدسة التي تفيض بالمعاني الروحية الممتلئة بالمشاعر الصادقة الموحية بالجمال ؟ كيف يجرؤ الناس على هذا التخطي والتجاوز بل على الخرق والانتهاك الشاذ الذي لم يسمح بمثله ؟ ثم هذا اللامعقول المتمثل في استخدام هذه الكتابة المقدسة ووضعها في خدمة رغبة دنيوية » ؟ .لا شك في أن هذه مشكلة بالنسبة لرجل متدين كاحمد الشرقاوي ـ وسنحدد فيما بعد معنى تدينه ـ فالمشكلة المطروحة حقيقة ولا تمليها ابحاث تجريدية لا سند لها ومحض افتراضات لا دليل عليها . ولن نجانب الصواب اذا نحن اثرنا موضوع وجود تحريم» يظهر وينجلي باشكال وطرق مختلفة ويكشف التحيل والتغيير التصويري عن وجوده كما يكشف وظيفته. ولكن لا يوجد حتى الآن ما يثير هذه الاضطرابات والتوترات الداخلية .

ان الشرقاوي لم يكن رجل فكر ولا صاحب نظريات فنية لذا لم يكن في وسعه أن يقوم بتحليل **ذي طابع فكري لعالم الجمال في مفهوم الاسلام او ان يحاول الكشف عن عناصر تعبير تشكيلية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى في مفهومها الحديث . فهو كمصور قبل كل شيء طبعا لم تكن** خطواته الاولى او محاولاته لتنسجم ، وان نراها تنسجم ابدا ، مع مناقشة ذات طابع فكري أو مع **أي نوع من المجابهة تقوم بين ثقافتين . ونستطيع ان نقرر اذا ما القينا نظرة شاملة عن بعد انه استمر يتابع اغناء موهبته دون صعوبة أو معاناة لقد التحق بمدرسة المهن الفنية في باريس حيث حصل على «الدبلوم» في عام 1959 واهتم بصفة خاصة بفن الرسم التخطيطي قبل غيره وارتاد في ذات الوقت عالم التصوير ، وبدا يصور في صمت وفي الخفاء . ولئن لم يظهر شيئا من لوحاته ولم يطلع احدا على ما كان يفعله فقد كان هذا من جانبه دليل جهد عنيف متواصل وليس دليل** شك أو تـردد .

لم يكن الشرقاوي ممن يميلون الى السهل من الامور او يسعون الى النجاح الرخيص المؤقت والربح المادي الوفير ويتلمسون حياة الاضواء في قاعات العرض ويتجرفون في دوامات نجاح باهر ولكنه زائف . لذا كانت سنوات تأهيل نفسه لمهنة المصور سنوات صعبة ، سنوات بطيئة ، سنوات صبر ومثابرة أمضاها بوجه خاص في التأمل المتواصل في التصوير الذي كان يطالعه في اطار الواقع المغربي الذي كان اساس ولمحة حياته .
لم تكن لوحات الشرقاوي الاولى لتسمح برؤية وقياس ابعاد واهمية وعمق بحثه بل كانت مجرد تركيبات وملصقات من الحجم الصغير يحملها قماش القنب «الجوت» . ولم يبد في اتباعه هذه الطريقة التقنية شيء مبتكر . غير أن «جورج بودايي Géorges Boudailles » قد لاحظ بمناسبة المعارض التي اقيمت في الرباط وطنجة والدار البيضاء على التوالي ان احمد الشرقاوي «قد اكتشف وحقق اسلوبا شخصيا قائما على تركيب وتلصيق قطع متفرقة من قماش «الجوت» الخشن. وفي باطني الامر كانت الاجزاء المنقطعة مستخدمة لذاتها ومؤلفة احد عناصر اللوحة الاساسية كتسريحة امرأة بيضاوية الوجه حيث يضفي اللون والتصوير على اللوحة معنى تصويريا دقيقا» . وعلى ذلك اذا كان في هذا اثباتا او دليلا على بزوغ اسلوب شخصي فان هذا الاسلوب يظل اسير اتجاهات التصوير المعاصر وتياراته حيث يبرز الاختلاف لكن يظل معبرا عنه داخل تعبير تشكيلي معين. ان وقت القطيعة والهجر وتقويض النظم الجمالية لم يحن بعد ، ان التفاعل التقليدي المعهود للتشابه والتقارب يمكن أن يؤكد أن شيئا من هذا لن يقع. واذا استطعنا القول بأن «بيسيير Bissière » موجود على مسرح الاحداث، وهو بالفعل موجود، فلا أسهل من ربط احمد الشرقاوي به في المرحلة الاولى من انتاجه. وذات يوم افضى «بيسيير» اليه، وقد غمره تأثر صادق ، بما يأتي «لقد حققت ما كنت أحاول جاهدا أن أقوم به». واذا كانت العلاقة العميقة بين الرجلين ليست مثارا للجدل كما انه لا دخل لها في موضوع تناسقهما او في غيره فان هذا الاطراء يقف شاهدا على سوء فهم غير مقصود ولكن لم يكن في الوسع تفاديه او تداركه. وهذا ما لم يفت احمد الشرقاوي ملاحظته ولم يكن خافيا عليه.

2 ـ عبد الكبير الخطيبي

من أين يبزغ الشعاع الذي يتسرب الى لوحات الشرقاوي ؟
ان فن التصوير في لوحات الشرقاوي مونوغرامي Monogrammati اي متشابك و «المونوغرام» «كما جاء في قاموس » لروبير Le Robert عدد مكون من الحرف الاول او من عدة حروف لاسم من الاسماء ـ سواء اكان هذا الحرف او تلك الحروف هي الحروف الاولى لهذا الاسم او غيرها متشابكة في تشكيل خاص وكأنها حرف واحد. مثال ذلك مونوغرام مكون من الحرف الاول للاسم الشخصي والحرف الاول من الاسم العائلي الخ ... «وبمعنى عام يشير المونوغرام الى تلك الاشيرة بالحروف الاولى أي التوقيع المختصر او شكل الاسم الشخصي فهو يرتد بنا اذن الى ما يشبه الخط الذي ترسمه الجذور.
ويكون التصوير طابع «مونوغرامي» عند ما يتمكن من ان يجعل الرسم وتشابك الشخصية ظاهرين مرئيين بحيث تماثل الذاتية الخطوط التي ترسمها الجذور وينشط الفن ويفيق في هذه الفترة التي يستغرقها الرجوع الى الاصل.
وان ما يجب أن نضعه نصب أعيننا بصدد هذا البحث ـ متجاوزين عن الكفاءة التقنية ـ هو ما يعني الاشياء والاهداف عند ما تتسامق الجذور وتشيع نشوة خمرة الشمس، انه هذا الذي يعني ويعبر عن رقصة مسقط الراس في صحرائه المترامية الموحشة وعزلته المهيبة ومنفاه الذي لا عودة منه. وبتوجيه الفن هذه الجهة فانه يضع في عين الشمس المتحولة معالم تسمية لاسم علم يعبر الشرق والغرب حادا وضاء مثل سيفين جلتهما دقة الوشم.
ويجب ان نحدد باختصار هذه الاستعارات البلاغية : فالشخصية لا تقوم ولا تمنح في صورة ايحاء بالوجود مولدا للنشوة وصناعيا ولكنها تفترض ـ وهذا يحدث على كافة المستويات ـ البحث عن مصير غير قابل للاحاطة. اننا نتكلم عن الخطوط التي ترسمها الجذور وعن رقصة الشمس في الحدود التي يمجد فيها كيان التصوير اللون في ناره المتقدة وفي تنقيته من الاشياء الغريبة وفق عروضها المهتزة فيبتعد الجذر عن ذاته لتذروه الريح.
لقد كنت اربط دائما لوحات الشرقاوي باللون ومع ذلك فقد استعمل مضطرا طوال حياته الفنية سلما من الالوان المختلفة، لكن اللون الخباري هو الذي يطالعني كلما عاودت مشاهدة لوحاته ولا نحو فهو اللون السائد في مسقط رأسه.

هل كنت احلم ؟ تدع الان جاذبا رؤية المونوغرام بطابعه التقني فهو ينقلص او بالاحرى يتكثف في صورة مبسطة مثل المعين، المثلث، المنمنمات ... صورة قابلة لان تعدها الهندسة وان يقيسها العلم.

ومن هنا يكمن السبب في انه تطالعنا عند بعض الرسامين ـ هنا وفي اماكن اخرى صورة هندسية ساذجة.

ان تكوين أو تاليف «المونوغرام» موضوع اساسي يهيىء ـ بقوة اليد ـ تنويعا في الالوان والخطوط وهذا التكوين يبدو بسيطا في ظاهره وكانه مغلق على ذاته ، بيد انه يلزم لادراك الاثر الذي تتركه رؤيته ان نمعن النظر في العناصر المختلفة الاخذة في التقدم في اماكن مختلفة . ولكن الى اين ؟ هنا يحسن أن نتحدث مع « كلي Klee » عن «غسق الوسط الخافت».

لناخذ مثلا لوحة «صباغة ناغرة ـ دراسة» (1966) وهي مونوغرام على شكل نصف دائرة نجد خطا في وسط الصفحة يقسمها الى قسمين والقضيب الايمن جاذبا نصف الدائرة بينما يكون تنقيط دقيق ومتدرج الافقية المطلوبة. وهكذا يرتسم توازن غير ثابت حسب تخطيط العلامات ، غير ان ما يجب تأمله هو كيف يمكن لقاعدة أو لمعيار تاليف أن يصل الى الكلمة . يقول «كلي »

« ان نكتب او نصور هذا امر واحد في نهاية المطاف» اذن فكيف يمكننا أن نفكر في التصوير بطريقة اخرى ؟

يجب حتى يتاتى للتصوير أن يعبر عن نفسه ان يكون لانتاج معنى دقيق ومحدد وكان الشرقاوي قد احس بحدود التناسب الهندسي التي تجعل التصوير قاصرا على بناء أو تركيب شبه علمي. فالتقاسف الهندسي يجعل من انتاج الفن مجرد ادوات ليس الا في عالم تقني، وفي هذا اغراء معروف ومحاولة سائدة لترك العالم يسير على هذا النحو.

وهنا نرى الشرقاوي يجابه المشكلة المسيطرة السائدة هي مشكلة تاثير التقنية والعلم على الفن فيجب على الفنان سواء اكان مغربيا أم غير مغربي الا يعتقد انه يستطيع دون أن يدفع الثمن غاليا ـ ان يستعير عالمه التقني من الغرب دون ان يتاثر به وبتاريخ الميتافيزيقيا الغربية. واذا اخذنا بنظرية «هيدجر Heidgger » يكون مصير الميتافيزيقا جوهر التقنية امرا واحدا متكاملا . فالذين يلجاون الى التقنية الغربية وهم يعتقدون ان بوسعهم أن يزهقوا «روحها» يظلون هم انفسهم خاضعين لسيطرة «اللاهوت» مقيدين بها ولطالما سمعنا الفنانين العرب وهم يصرحون بانهم لا يستخدمون التقنية الغربية الا ليعبروا بها عن قوميتهم تعبيرا افضل. فما معنى هذا ؟ ان الحماس المفرط وشدة النزوع الى تقمص المعرفة الغربية والفكر الغربي المعاصرين دون أن نعهم اسسهما ولو بعض الفهم لينطوي على تجربة جد تافهة الاثر وزهيدة القيمة بل ومثيرة للسخرية .

وبطريقته الخاصة يحاول الشرقاوي ـ بصبر ـ أن يرى بجلاء ما يكمن في هذا البرهان . فيستند على الثقافة الشعبية المغربية من وشم، ونسج ونوشية وشتى اشكال الوحدات الزخرفية والرمزية ، انه يشعر في اعماقه بانبثاق للجذور لا يقهر.

ويستند الشرقاوي في هذه الثقافة الى الحد الذي صار مسلكه فيه يشبه مسلك الصانع التقليدي أو الحرفي ان المعلم الحرفي عند ما ينسج سجادا أو يصنع بلاطا مثلا فانه يبتكر او يبتدع موضوعه الاساسي «المونوغرام» الذي يقود الى العملية ككل ويبعث الاحياء فيها . لكن مسالة الشرقاوي تثير اهتمامات اخرى. فحين كان يخفق نداء الوطن في نفسه مع نبضات قلبه كان يفسح مجال فنه امام ما تخطه الجذور من خطوط، وانه لمسعى قطعه مونه المبكر غير أن الخطوط التي تخطها الجذور كانت تجري منذ القدم، انها تسجيل الفن منذ ان اطل بفجره على العالم . وما المغرب والمشرق في مفهوم الوطن غير تلالؤ الشمس.

لقد ذكرنا الخطوط التي تخطها الجذور ... فماذا يكمن من تصوير في هذا النمط ؟ وعلام تقوم هذه الطريقة ؟ ان الوشم في هذا الاطار الاجتماعي مستوحى من رمزية قبلية كالطقوس، الشفاء والوشم العربي. وهذا لا يثير اهتمام الفنان الا عرضا. ان ما يتحرك في اثر الوشم انما هو وجود الرغبة العربي. وهذا لا يثير اهتمام الفنان الا عرضا. ان ما يتحرك في اثر الوشم انما هو وجود الرغبة والخط في هذه الحركة التي يشق ويصعب الحفاظ عليها باقتدار امرين ليس احدهما غريبا عن الاخر . انه تحول خفيف ودقيق ، انه زغب مستسلم لنشوة الشمس، انه انفلات الجذور في انشودة الشجرة.

3 ـ طوني مارايني

ان حقبة حياته الاخيرة (1965 ـ 1967) تمهد في الواقع على سيطرة مكتسبه في ميدان المادة التصويرية التي أصبحت شفافة في ميدان المادة التصويرية التي اصبحت شفافة تهز المشاعر وكذلك الحال في ميدان الرموز التي تحولت الى صور متعالية. وسنلقي هذه الروحانية التصويرية في اللوحات الكبيرة الاخيرة التي لم تطبع بعد والتي يتحدث عنها لاول مرة في هذا الكتاب الى الخروة. كما لو كان احمد الشرقاوي قبل ان ينتقل نهائيا الى احلام اخرى، قد وجد لهذا الفن الذي سعى وراءه ـ بشغف عظيم ـ معنى ساطعا .

سجل الشرقاوي اسمه في معهد باريس للفنون والصناعات سنة 1956 واذ حصل على شهادته دخل معهد الفنون الجميلة ـ وكفنان شاب كان يصيخ السمع الى نزعات الحركة العصرية ويعيرها اهتمامه وينهل مما حوله عناصر اعداده المهني ويالف اتجاهات الفن الاوروبي الطليعية المعاصرة للخمسينات . وسنجده يمارس بعض الاختيارات في واقع عمله ويحدث تغييرات جسيمة بغية التعبير عن عالمه الباطني بوضوح، وعما ورثته ذاكرته بصفة خاصة. وان استعماله «للرمز» ربطه نانية بالانان النموذج الاول، ربطا عميقا كما عاد الى ذكرى احداث الطفولة مما سمح له بان يؤكد انه بواسطة فن بعيد عن ثقافته قد استعاد معطيات نفسية وبصرية فارجعنا اليها دون أن ندري. ويتعين أن نطرح هنا مشكلة شخصية هذا الفنان. اننا لا نظن أن التصوير كان بالنسبة له «وسيلة» لاكتشاف شخصيته الثقافية فحسب اذ أن «الوسيلة» هنا هي الهدف نفسه، هي الملتمس، وبعبارة اخرى هي الرسالة الناطقة عينها وليست مجرد اداة فرسالة احمد الشرقاوي هي بكل تاكيد تصويره أي فنه .

لا بد لنا من أن نتذكر ذلك حتى لا نستنتج خطأ ان شخصيته غير الغربية قد تكاملت بما يشبه المعجزة من جراء قيامه بأعمال جريئة على الطريقة الغربية، فقد كان التصوير حياته وساحة قتاله، سواء في ميدان التشكيل أو في ميدان الروحانيات وكان التصوير عضوا من أعضائه، مثل ذاكرة طفولته والشخصية الثانية التي انتحلها بوعي وادراك، نعم كان تصويره تصوير هذا العصر تصوير مغرب هذا العصر، بكل ما يحمله المغرب حينذاك من شقاق وانقلاب. وليس في امكان احد ان يسلبه هذا الرباط الفريد الذي يربطه بالذاكرة المجسمة، كما لا يمكن أن يسلبه الحق في أن يتصرف به بابتكار خلال التناقضات التاريخية.

لقد تميز الوضع الفني في فرنسا سنة 1959 بتقارب بين نزعات فنية تخص منها فن البقع وفن التجريد الغامض وفن التعبيرية التجريدية. وكانت هذه النزعات تبرز خاصة جانب الرمز «الايمائي» ، الغريزي ، الذي نظن أنه سابق التصور. وكان يبحث عن منبعه الاول الصافي في طبيعة البقعة قبل تشكيلها . فقد جمع علم النفس الصوري ، منذ نصف قرن عناصر علمية جديرة بان تبرهن كيف أن بحثا مثل هذا قد يكون ملتبسا وفي نفس الوقت مفيدا ومغنيا. لانه ما من ايماءة او من رمز بسيط الا ويحمل معه شبكة من الترابطات العضوية. والنماذج العاسية، والآليات التي تحركها النفس (ومنها قوانين نظرية الاشكال، مثلا) فليس اذن من خطط شكلا يكون صافيا موضوعيا. لان الرمز، مهما كان مجردا وعفويا، انما يرجعنا دائما الى عمق «الانا» وقد يقول المخطاط الشرقي : لا بد من البحث عن الصفاء في مخطط الشكل وليس في المخطوط نفسه. فالتخطيط يرجع دائما الى نسبية الزمن. ولم يخف ذلك عن الشعراء السرياليين، اذ انهم كانت لديهم آلية حركة الكتابة تنشيطا للحياة النفسية وليس تقليدا اعمى للعفوية.

فالرمز في التصوير الغامض الذي ليس له شكل واضح، الخاص بالخمسينيات. كان يتلاشى في المادة الرملية (فوتييه ـ ديبوفيه) ان لم يرسم آليا وبعنف كخط ملامحي تعبيري (ي. كلاين ـ سولاج) .

أما اذا تلاشى في المادة الرملية، فقد يبقى اخيرا في حالة أولية في مكان باهت الالوان (ماتسييه) . وجلي لدينا أن فكرة كهذه لتصوير حركة أو لتصوير بقعة لم تكن لترضي الشرقاوي تماما. لان الرمز يسير لديه جنبا الى جنب مع منطق تركيب التصوير التخطيطي. ولذا ، فبموجب القلق الذي استولى عليه نراه ينطلق في البحث عن كائنين مهمين : هما الشكل الذي يضعه مستقلا في ارضية اللوحة، والرمز الذي يستعيده ليرسخه مثل وشم في الارضية ثم يحرره مثل طوطم طائر في الفضاء. سافر الشرقاوي الى بولندا سنة 1961 ليكرس سنة للدراسة في اكاديمية فارسوفيا، وتمثل هذه الحقيقة من حياته مرحلة جاسمة من مراحل تطور تصويره وسو فتسمح له هذه الحقبة بان يعارض جانبا ادبيا من جوانب التصوير البولندي المجرد ويعوضه بدرس الابحاث التخطيطية البولندية التي كانت في طليعة الابحاث المماثلة وبدراسته لبعض الفنانين الالمان، واخص منهم بالذكر بـ . كلي وم . ارنست. ويمثل ارنست. ويمثل الالوان ـ الغنائية السلافية والآخرون الرو،

تتيكية الالمانية.
وكان الشرقاوي يكرس حينذاك كل وقته لابحاث عن طابع الفضاء الشعري وعن تعبير الاشكال، ويتبع في ذلك مراحل متتالية : فبعد ان وازن بين العناصر الصورية في ارضية مجردة، صور في داخلها رموزا تخطيطية وتبدأ هذه الرموز بالتربيع البسيط الذي يحصل عليه بحسب بعض خيوط من قطعة القماش وتنتهي بجمع عدة رموز صغيرة مصورة على نمط حسب الترتيب.

التعريف بالفنان أحمد الشرقاوي

ولد احمد الشرقاوي في « ابي الجعد » بالمغرب في ثاني اكتوبر / تشرين الاول سنة 1934 . وتوفي بمدينة الدار البيضاء يوم 17 غشت / آب 1967 وكان قد عين في ذلك الوقت بالذات استاذ رسم بالمعهد التقني في بومون ـ سور / واز بفرنسا .

1959 : حصل على شهادة من مدرسة المهن الفنية في باريس .
أول معرض فردي بمرسم تالهيمر بباريس .
1960 : دخل مرسم « أوجام » بمدرسة الفنون الجميلة في باريس .
1961 : حصل على منحة لدراسة الفن في بولندا بمدرسة الفنون الجميلة في فرسوفيا حيث تعرف على الصباغ التجريدي البولوني «ستاجوسكي» .
1961 يونيه / حزيران) ، معرض جماعي في قاعة عرض «كولو» في فارسوفيا ، (غشت /
ب) : اشترك في عرض «صالون الخريف» في الدار البيضاء ،
(اكتوبر / تشرين الاول) : اشترك في معرض «البنال الثاني للشباب» في باريس .
(نوفمبر / تشرين 2) : معرض فردي بمعهد غوتة في الدار البيضاء .
1962 (فبراير / شباط) : معرض فردي بقاعة عرض «أورسولا جيراردون» في باريس . قدم المعرض الناقد الفني ج. ك. لامبير ،
(ابريل / نيسان) : اشترك في معرض « تشكيليو مدرسة باريس والتشكيليون المغاربة» نظمه غ. ديال في الرباط ،
(ماي / ايار) : دعي لحضور معرض «صالون ماي» والمعرض الجماعي «اختيار» .. الذي نظم بقاعة عرض «اورسولا جيراردون» في باريس ،
(اكتوبر / تشرين 1) : معرض جماعي بقاعة عرض «لا ـ هون» في بار باريس ،
(نوفمبر / تشرين 2) : معرض جماعي بقاعة عرض «شاربانتيي» (مدرسة باريس 1962) . حصل جائزة ثانية شرفية بدرجة جيد بقاعة عرض باريس، كما حصل على ميدالية نحاسية بالصالون الدوزاري العاشر في باريس ،
1963 (يناير / كانون 2) : معرض فردي بالمركز الثقافي الفرنسي في طنجة، الرباط والدار البيضاء
(مارس /) : اشترك في معرض «عشرون تشكيليا اجنبيا» بمتحف الفنون الحديثة في باريس ،
(ماي / ايار) : معرض فردي بمرسم «تالهايمر» في باريس. دعي لحضور معرض «صالون ماي» في باريس. شارك في معرض «عشرة تشكيليين من المغرب العربي» نظمه ب. غوديبير بقاعة عرض «غوفيرنالي» في باريس ،
(يونيه / حزيران) : شارك في معرض «اشكال وألوان» بالدار البيضاء . كما شارك في معرض «شاربانتيي» في باريس ،
(غشت / ب : معرض فردي بقاعة عرض «رودوسين» في الدار البيضاء ،
1964 (يناير / كانون 2) : شارك في معرض «الشكل الصغير» بقاعة عرض «فليف» في باريس مع أ. ماسون ، هـ. ميشو ، وغيرهما ،
(ابريل / نيسان) : شارك في المعر ض الدولي الذي نظم بمتحف الجزائر ، بالجزائر العاصمة . كما شارك في معرض «أولابرنيت» «بشامبر دامور» الذي نظمه ج. س. لامبر في طوكيو باليابان ،
(اكتوبر / تشرين 1) : معرض فردي بقاعة عرض ج. كاستيل في باريس. قدم المعرض ج. ديال، الناقد الفني الفرنسي ،
(دسمبر / كانون 1) : شارك في المعرض الجماعي «فن القرية» الذي نظمه دكتور غاي بسان جوار ـ ان ـ فوسينيي ومدينة ليون بفرنسا .
1965 (يناير / كانون 2) : شارك في معرض « جماعة قاعة كاستيل» في جوهانسبورغ ، بجنوبي افريقيا ،

(ماي / أيار) : دعي للمشاركة في معرض «صالون ماي» في باريس ،
(يونيه / حزيران) : معرض فردي في كارلستار بالسويد ، وبعد ذلك شارك في معرض «الفن التشكيلي المغربي المعاصر» بقصير الزجاج في مدريد ، اسبانيا . كما شارك في المعرض الجماعي «التشكيليون المغاربة» الذي نظم بباب الرواح في الرباط ،
معرض فردي بمعهد غوتة في الدار البيضاء ،
(أكتوبر / تشرين 1) : معرض جماعي بقاعة عرض «سولستيس»
1966 (أبريل / نيسان) : شارك في «مهرجان فنون السود» بداكار في السينغال ،
(يونيه / حزيران) : معرض جماعي بقاعة عرض «سولتيس» في باريس وبقاعة «الوين» في لندن ،
(يوليه / تموز) : شارك في معرض «ستة تشكيليين من المغرب العربي» بقاعة عرض «بانترودوموند» في باريس ،
1967 (أبريل / نيسان : معرض «ستة تشكيليين من المغرب العربي» بقاعة الفنون في تونس العاصمة ،
(ماي / أيار) : معرض فردي بقاعة سولستيس في باريس. كما شارك في معرض «ايطاجنيرو » من اجل الفيتنام الذي نظم بقاعة «بلييل» في باريس ،ومعرض «عصر الجاز» بمتحف «غالييرا» في باريس،
اكتوبر : معرض السنتين بباريس : تقدير للشرقاوي .
نوفمبر : قاعة «الفن المقدس» : معرض تقدير للشرقاوي ،
1968 (فبراير / شباط) : شارك في معرض السنتين بنيودلهي ، في الهند ،
(أبريل / نيسان) : معرض غواش بقاعة «سولتيس» في باريس ،
(ماي / ايار : معرض «تقديري للشرقاوي» بـ «صالون ماي» في باريس وبقاعة «باب الرواح» ايضا في الرباط ،
(يونيه / حزيران) : تماثل واصداء ، برواق فيركامير ، باريس. قدم المعرض جان جاك لوفيك .
1969 (يناير / كانون 2) : معرض تداخلات شعراء وتشكيليين» ـ بقاعة د. طامبلون. غواش أحمد الشرقاوي بمصاحبة قصيدة «الطلسم» بقلم ج. غيشار ميلي في باريس ،
1970 (أكتوبر / تشرين 1) : معرض « حديقة مانيس» نظمه ر. ج. مولان بمهرجان شانتيلون في باريس ،
1971 (فبراير / شباط) : معرض «تقنية الطبع والحفر» نظمته «مونيك دو غوفنان» و ج. م. سيرو في «لهال» بباريس ،
1974 (أبريل / نيسان) : معرض «الالمعين» نظمته سيريس فرانكو بقاعة «لوي دوبيف» في باريس

المصادر :

ي. بنزيت قاموس 1976 . 713 ـ 714
بولافي : كاتلوج الفن الحديث ، 1966 ص. 90
بواحي ، جورج : الشرقاوي ، مطبوعات البعثة الثقافية الفرنسية ، المغرب ، 1962 .
جورج ، والدمار : الشرقاوي ، مطبوعات قاعة سولستيس ، باريس ، 1967 .
غيشار ـ ميلي ، جان : الرؤيا المعطلة ، مطبوعات زديك ، باريس ، 1972 .
هوغ ، روني ، وروديل ، جان : الفن والعالم الحديث ، مطبوعات لاروس، باريس، «الجزء الثاني» قاموس «بلياد » باريس 1969 ص 1203
سيفور ، ميشيل ، وراغون ، ميشيل : الفن التجريدي ، مطبوعات مايت، باريس، الجزء الرابع
السجلماسي ، محمد ، الفن التشكيلي المغربي ، مطبوعات ج. ب. تايندبي ، باريس ، 1972 ، ص 58 و 71 .

كتب النصوص :

م. س. بداي ، م. بن امبارك ، ج. بوادي ، ج. بوري ، ب. كابان ، كونيا . ز . داود ، ج، ديال، ف. الفاطمي، ع. الخطيبي، ع. المليح، ج. غاسيو ـ تالابو، ب. غوديبر ، و. جورج، م. دوغفنان، ج. غيشار ـ ميلي، ج ـ ك. لامبير، ج ـ ج. لوفيك ط. مراييني، ج. د. ريي، ا. روديتي، ج. روديل، م. السهيلي، م. سيجلماسي، ك. الزبدي .

مصدر النصوص :

الرسائل الفرنسية ـ جون افريك ـ ابوس ـ «لاماليف» ـ غاليري دوزار ـ انفاس ـ الحوار ـ القوس ـ المغرب السياحي ـ العمل ـ لي نوفيل ابتريير ـ آرت انطرنا شيونال ـ لوفيكارو ـ جردان دوزار ـ انتغرال .