

## جماعة 65 بين الاطمئنان والقلق .

حوار مع : محمد المليحي ، محمد شعبة ، فريد بلكاهية .

بنيس : احب في البداية أن ينطلق حوارنا من معرض السننتين للعربي الذي أقيم مؤخرا بالرباط ، لما انتظرنا منه قبل الانعقاد ، وما أثاره من نقاش حاد أثناء وبعد انعقاده . وحوارنا يمكن أن يعطي لهذا المعرض قيمته ، أو على الأقل ، دلالات وجوده . وهنا أظن أننا من الناس الذين عليهم أن يدلوا بأرائهم حول هذا المعرض . آراء تكون منطلقا للنقاش حول الفن العربي في جمته ، والفن المغربي على وجه الخصوص .

المليحي : يمكن الانطلاق ، كما ذكرت ، من معرض السننتين العربي ، لأنه هو السبب ، على ما أظن ، في وجود هذا الملف .

لقد تساءلت : هل كان يجب أن يكون أم لا ؟ . والحقيقة أنه كان من الواجب أن يقام من جانب ، كما أنه كان يجب الا يقام من جانب آخر .

كان ينبغي أن يقام ، من حيث شهو وسيلة اعلامية ، يتعرف عبرها الجمهور المغربي - بما أن المعرض الثاني أقيم بالمغرب - على هذا الجانب من الفن المغربي والعربي . هذا الجمهور بمختلف فئاته ، سواء منها التي تهتم بالفن صدفة كمن تتأجئه قطرة مطر - أي لا تسعى بحثا عنه ، وتنتظر حتى يمر بالصدفة أمامها ، أو فئة المهتمين ، مثل المبدعين أنفسهم .

طبعاً للمعرض اسم ، وهذه علة ولدت معه ، انه يسمى معرض السننتين ، لأنه يقام مرة كل سنتين . وهذا النوع من المعارض موجود في الغرب . الذي قرر - في ثلاثينات هذا القرن ، على ما أظن هذه الطريقة في العرض . وبالضبط ايطاليا التي أقامت أول معرض على هذا المنوال بالبنديقية ، أخذ يجمع منذ ذلك الحين - وعلى رأس كل سنتين - ابداع الرسامين والمعماريين والنحاتين الايطاليين ... بل حتى الحفلات الموسيقية ، إذ كانت تقام بينا -لات على هامش المعرض المقام في دار البلدية ، وذلك في كل المراكز الثقافية التي كانت تقوم بنشاط مواز لهذا المعرض أو معارض له .

المهم أن هذا المعرض كانت له صيغة خاصة هي أن يبرز احسن مشارك - مثل الاولمبياد ، حيث يذهب كل رياضيي العالم ، ليظهر منهم القوى

والسريع و .. الخ . اى ان يظهر أحسن فنان وأحسن فن . فكانت هناك طبعا جوائز . ولا ننسى أن أول بينينال تمت اقامته في عهد موسوليني . العهد الذى كان فيه نوع من تشجيع كل ما هو وطني . وكان هدف السياسة هو ابراز هذا الطابع الوطني ، خاصة في الثقافة والرياضة . احياء الرياضة والرجوع الى التراث الروماني ما قبل المسيح .

بعد الحرب العالمية الثانية ، أخذ البينينال صبغة ثانية ، وذلك حين سيطرت عليه أمريكا وفرنسا ، لقد أصبح سياسيا . وبدل أن يبرز الفنانين الايطاليين أصبحت مهمته هي ابراز الفنانين الأجانب الذين كانت من ورائهم مصالح تجارية (قاعات العرض والمتاحف مثلا) .

هذا النوع من المعارض (هناك معارض أخرى مثل بينينال سان باولو وبينينال باريس للشباب في 1959 والذي شارك فيه المغرب ، وبينينال الاسكندرية ) لم يعد يلبي رغبة وهدفا كانا مطروحين وهما اكتشاف أحسن فنان ، خاصة من تيار الشباب المعاصر ، تيار الاحتجاج والرفض . لقد وقع تغيير في التفكير ، وأصبح على الفن أن يتفتح أكثر على الجماهير ... الخ . لماذا أقول ان هذا المعرض كان ينبغي أن يكون ؟ انني أقول ذلك فقط لجانب اعلامي ، لكي يعرف بالفن العربي .

لقد انشئ معرض السننتين العربي في السنوات القليلة الاخيرة . وهناك عدد من الفنانين العرب الذين عارضوه ، ومنهم جماعة من المغاربة . وذلك لأننا نعرف المازق الذى وصلت اليه كل بينينالات العالم ، فماتت ولم تعد تعطي أية نتيجة ايجابية . ولذلك قلنا : لماذا يسقط العرب دائما في نفس النماذج الجاهزة التي انتهت في المغرب ؟ ولماذا نرتدى دائما قميص شخص آخر لم يعد صالحا له ؟ الا اننا لم نتمكن ، للأسف ، من فرض رأينا ، لأن الاغلبية لم تكن معنا ، فتقرر اقامته . بيد أننا كسينا ، رغم ذلك ، شيئا مهما ، وهو الغاء الجوائز والامتيازات ، التي تشكل روح البينينالات الأخرى . أما عن النقطة الأخرى ، وهي : لماذا كان يجب ألا يكون ؟ فذلك لانه لم يعد له معنى فالمعارض من هذا النوع هي دائما ذات صبغة رسمية . سواء أحببنا أم كرهنا ، دائما تتحكم فيها دولة أو منظمة ، وخاصة الدول التي تسير وفق نظام سياسي معين ، فتتدخل لفرض وجودها في الميدان الثقافي ، مفررة ومعينة وفارضة الأشخاص الذين يسيرون هذه النظاهرات . نحن لا نهرب من رسمية هذه التجمعات . بل نلاحظ فقط أن النتيجة هي دوما غير ايجابية : ان الجانب الرسمي هو الذى يختار الأشخاص الذين يضع فيهم ثقته ويعرفهم ويظنهم - حسب رأيه - فنانين جيدين . في حين أنهم قد لا يكونوا كذلك . وفي هذا تجن على الفنانين الحقيقيين :-

لهذا ، في رأبي ، كان ينبغي ألا يكون معرض السننتين العربي نهائيا . كان ينبغي أن يكون هناك تجمع فني بشكل آخر . لا تسألني عن هذا الشكل ،

لأنني أنا نفسي لا أعرف ما هو .

**بنيس :** معنا الآن مشاركان في المعرض : المليحي وشبعة . ومعنا أيضا  
بلكاهية الذى رفض المشاركة ، فهل بالإمكان زيادة توضيح هذه النقطة  
المتعلقة بالموقف العملي الذى صاحب هذا المعرض ؟

**شبعة :** لقد اوسع المليحي أن مصدر البيينال أوروبي . وفي أغلب  
الاحيان فان البيينالات انطلقت ونمت استنادا الى وضعية جد نشطة ، من  
حيث كثرة الأعمال ووفرة القاعات ووجود سوق معينة ، تشكل في جملتها  
الخلفية الحقيقية التي تكمن وراء البيينال .

حين نبحث عن هذه العناصر في العالم العربي نلاحظ أن هناك رغبة  
سياسية سابقة على واقع حقيقي لنشاط ونصح فنيين حقيقيين ، يمكن ،  
انطلاقا منهما فرز شيء ، يمكن أن يكون على شكل تظاهرة كبيرة يتبارى فيها  
الفنانون العرب ليعبر كل واحد منهم ، أو كل مجموعة أو قطر ، ما يمكن إبرازه  
من امكانياته الفنية ومن مسائل يبتغي معالجتها ومناقشتها من خلال ابداعه ..  
هذا في رأيي الشخصي ، وجه التناقض : انه ، في الوقت الذى لا يوجد  
فيه في المغرب أكثر من متحف قومي قديم ، مورو ثعن نظام استعماري ( بل  
وحتى محتوياته التي تركها المستعمر نلاحظ تخلفا واضحا في معالجتها  
والعناية بها .. الخ ) ، وفي الوقت الذى نرى فيه عدم تומר عدد كبير من  
الفنانين البارزين والنشطين حقا ، وعدم توفر سوق فنية ضخمة ورواج فني  
كبير ... في هذا الوقت يطرح بيينالي عربي ضخم .. هو تظاهرة فنية ثقافية  
كبرى من المفروض ان يوجد رواج معين محيط بها وقادر على استقبالها ..  
اذ ، منطقيا ، كيف يتأتى لبيينالي ما أن يقام في جزيرة مقلرة ..

من جهة أخرى ، هناك واقع ثان ، وهو وجود عدد من الفنانين العرب  
غير منضوين تحت جمعيات أو تجمعات - طبعا نتكلم على مستوى الواقع  
الرسمي - بسبب انتمائهم أو عدم انتمائهم ، أو لعدم رضى الرسميين عنهم ..  
الى غير ذلك ، هو وجودهم خارج هذا الميدان - ميدان المعرض - وعجزهم عن  
المشاركة فيه .

لقد لاحظنا هذا أيضا في البيينالي الاول ببغداد ، حيث ان مجموعة من  
الفنانين الجيدين العراقيين أنفسهم ، لم يشاركوا وظلوا خارج المعرض .  
وشخصيا ، الشيء الذى لفت نظري جدا هو وجه التناقض هذا . اذ  
كيف يمكن للانسان أن يتصور تظاهرة بمثل هذه الضخامة التي تتطلب نشاطا  
ثقافيا حولها وعددا من المناظرات والتحركات الموازية ، والمعارض الجانبية -  
في المغرب الذى نعرفه جيدا . فبالأحرى بلدا عربيا آخر ، في نفس درجة تخلف  
التجهيز الفني والحركة الفنية . تصور بيينالا عربيا في قطر ! أى جو سيحيط  
به . سنظل السائلة مجرد تصوير وصحافة واعلام . وسوف لن نشير حولها أية  
حياة ، في ظل الانعدام التقريبي للحياة الثقافية .. من حيث هي نشاط حر

مفتتح .. الخ .

بنيس : إذن ، يمكن القول بأن العالم العربي لم يصل بعد الى مرحلة البيينال . أو أن البيينال مرحلة تم تجاوزها على الصعيدين العالمي والعربي .  
وانه يجب البحث عن أشكال أخرى للعمل الجماعي .

هنا ، اذا كان ممكنا للأخ بلكاهية ان يوضح لنا الدوافع التي جعلته يتخذ هذا الموقف من عدم المشاركة في البيينال ، هل المسألة شكلية أم انها ذات ارتباط بتحليل عام - مفتتح به - لوضعية الفنون التشكيلية في العالم العربي ، وللاطار العام الذي يسعى لاحتوائها ولنزع صفة الابداع عنها وجعلها مجرد دعائية مؤقتة لا تملك ولو مردودا بسيطا ، لا على مستوى الجمهور المتذوق ولا على مستوى الفنانين فيما بينهم ومستوى الفن التشكيلي نفسه .

بلكاهية : لقد كنا أول من اثار فكرة البيينال في بغداد ، وكنا في ذات الوقت ضدها . وكان هذا من الأسباب التي غيرت اسم البيينال الى « معرض السننتين » ، تغييرا ليس له مدلول في الواقع ، إذ ان نفس ما يحدث في بينينات أوروبا ، ونفس الطريقة التي يسير عليها البيينال هناك ، لا يختلفان عما نجده الآن في المغرب .

وقد سعينا - نحن أصحاب هذا الموقف ، وبعد أن تم الاتفاق على انشاء البيينال - الى اعطاء صبغة خاصة له ، بحيث يتجاوز كونه مجرد لوحات مثبتة الى حائط . لذا اقترحنا أن يكون البلد المضيف بعد العراق هو فلسطين ، وهنا اقترح الفلسطينيون أن يحتاروا قطرا يقام فيه المعرض وكأنه أرض فلسطين . وكان البلد الذي وقع اختياره هو المغرب .

كنا نعرف أننا لا نتوفر على الامكانيات والوسائل التي ترقى الى مستوى ما نحملة من تصور عن الكيفية التي ينبغي أن ينظم بها البيينال ، وقد كانت معرفتنا في محلها ..

أما عن موقفنا من البيينال ، ولماذا لم أشارك فيه . فهذا شيء بسيط . والاخوان قد أوضحوا مشكله طولا وعرضا . وقد كنت أنوى ألا أثير المشاكل التي اعترضتنا - كجمعية - مع الإدارة . ومع ذلك ...

لقد أتاحت لنا الفرصة لأن نكون أول من يثير بعض المسائل . - وليس في هذا أي تعصب - ، كان ممكنا للمغرب أن يكون مثلا ، وكان ممكنا أن تنتج عن ذلك فضيحة .

نحن شعرنا بذلك المصاعب منذ لقاء بغداد . ولم يكن ، في الحقيقة ، فرق بين بينال بغداد وبينال الرباط من حيث المستوى . سوى أن الاعلام العراقي لعب دورا أكبر من الدور الذي لعبه مثيله في المغرب .

لقد واجهت الجمعية مشكلا كبيرا ، لأول مرة ، وهو مشكل اداري حكومي ، وصل الى حد أنه صار سياسيا .

والحقيقة أن مسألة البيينال أصلها كله سياسي . حتى اذا نظرنا الى

الدول المشاركة الأخرى : مصر ، سوريا .. الخ .. كل شيء رسمي : الوفود ، الفن .. الخ .. كل شيء وقع اختياره تبعا لمقاييس رسمية ،  
المهم أننا أضعنا فرصة كان يمكننا أن نطرح ونثير فيها عددا من  
الأسئلة لا تعطي حلا ، بل فقط أن نقول بأن هناك مرضا في البيئال ، في  
بلادنا نفسها . وأن العلاج يمكن ايجاده مع الزمن . ولذلك لم أكن متفقا تماما  
مع مشاركة المغرب ..

**بنيس :** يمكن لنا أن نفهم مما تم من هذا الحديث الجماعي الى الآن أن  
المعرض كان فاشلا ، بصفة عامة ، سواء على مستوى الابداع الذي قدم الى  
الجمهور ( من فنانيين ، ومهتمين بصفة عامة ) او على مستوى النشاط الموازي  
لهذا البيئال .

**ألا يمكن أن نقول بأن الجمعية المغربية للفنون التشكيلية تتحمل  
مسؤولية في هذا الفشل ؟**

**بلكاهية :** حقيقة أن الجمعية تتحمل بدورها نصيبا من هذه المسؤولية .  
لا يمكن أن نرمي كل شيء على الإدارة . نصيب الإدارة أوفر ، الا أن للجمعية  
ايضا نصيبها . وأظن لو أن الجمعية المغربية لم تشارك في المعرض فانها  
كانت ستطرح سؤالاً هو : لماذا لم يشارك هؤلاء الناس ؟ كما اننا لو لم نشارك  
لتمكننا من التحرك أكثر مما في حالة مشاركتنا . لأن ذلك سيتيح لنا امكانيات  
العمل خارج البيئال ، نشرح ونفسر لماذا لم نشارك . الا أن الجمعية شاركت  
الآن ، وكأنها تزكي الشكل الذي تم به البيئال .

**المليحي :** أود أن أضيف نقطة الى مسألة الفشل والمسؤولية هذه .  
حقيقة أن البيئال كان قنبلة ذات مفعول بعيد المدى ، ولا زلنا نحن أنفسنا  
الآن نستنتج عددا من الأمور التي لم نكن ندرکها قبله .

نحن جمعية فنية لا تزال ، لا من حيث الجيل الذي ننتمي اليه ولا من  
حيث التجربة ، في البداية . وتجربتنا - وتسلسلها وتسلسل الافكار والمضمون  
ضمنها - لا تمشي على نسق واحد . بحيث أننا كنا نتصور - مثاليا - أن  
البيئال سيتم في إطار وجو معينين . الا أن شيئا من ذلك لم يتم ، وأظن  
أن هذا يعود الى سببين :

**أولا :** العراقيل التي وضعتها الإدارة ( البيروقراطية ) ، من حيث بطء  
سير الأمور في اعداد الترخيصات والترتيبات اللازمة ... المشاكل التي يعرفها  
كل واحد منا ..

**ثانيا :** العجز الذي سقطنا فيه نحن أنفسنا ، الأشخاص المكونون لهذه  
الجمعية ، كان من المفروض أن يتنبا المشاركون في الجمعية بالفشل قبل  
وقوعه . وهذا شيء لم يحصل . كنا نتوقع فشلا ، الا أننا لم نتصوره بنفس  
الحجم الذي حصل به ... وكان لدينا حماس يدفعنا الى العمل على انجاح  
المعرض رغم عراقيل الإدارة . كل ذلك انطلاقا من غيرتنا الوطنية . الا أنه

لقد تعرض الأخ شعبة في البداية الى نقطة في غاية الاهمية وهي : كيف يمكن أن تقام تظاهرة أو بينال بهذا الشكل في نفس الوقت الذي لا تتوفر فيه الدولة المضيفة على جهاز فني مادي ( كالمتاحف والصحف والاداعات ومختلف وسائل الاعلام ) لكي تستطيع تلتقيح هذه التظاهرة ، وفي نفس الوقت الذي لا تتوفر فيه على تجهيز انساني : خلقي وعقلي . الناس لم ينصجوا بعد . اذا قلنا في الصحف بان المعرض قد فشل ، فان علامة استمهام ستظل مرتسمة في اذهان الجمهور ، ما معنى انه فشل ؟ واذا قلنا بانه نجح ، فما معنى انه نجح ليست هناك تربية فنية ولو متوسطة تمكن المرء من الدخول في نقاش مع الناس ومع بعضنا البعض . لا زلنا نعيش الى حد ما ، في الخيال . لكن في خيال يكاد يكون ملموسا : لا في البيينال ولا في المعارض ولا في الحركة ولا في التجربة .. السخ ..

أظن أن الذي وقع كان في نفس الوقت تجربة . فالادارة قصرت حين سارعت الى قبول هذه التظاهرة دون أن تقدر لوازمها . لقد كنا واعين بهذه المسألة منذ رأينا تطوع المغرب وترحيبه . لكننا املنا في أن نجعلها فرصة نبرهن بها على أن هناك في المغرب جماعة من الفنانين يفكرون بطريقة مختلفة عن الفنانين العرب عموما ، ويشكلون طريقة مختلفة يلتقون فيها مع عدد من الفنانين العرب في مختلف البلاد العربية . ومن الممكن أن نتقارب معهم فنشترك سوية في الرمن والفكر . لاستحالة قيام انسجام أو تجمع في الوقت الحاضر نظرا لاختلاف الأنظمة العربية سياسيا .. ونظرا للبعد .. السخ ، ، كنا نتمنى هذه الفرصة لتوضيح - والبرهنة على - أن هناك طريقتين في الفن التشكيلي : الفن التشكيلي كما هو مطبق وممارس من الناحية الاكاديمية ، الفن ، العمل الابداعي الذي تحصره في مساحة مربعة هي اللوحة ، لوحة العمق، أو لوحة الزخرفة ، المعينة ، والفن التشكيلي كتصرف آخر ، كخروج على تلك اللوحة وعلى ذلك الاطار المعين .

لقد كان هدفنا - كما تكلمنا عن ذلك مرارا - أن نكون بيئة خاصة بهذا البيينال ، مثل المعرض . وهذا الهدف يتطلب ، طبعا ، مجهودات ضخمة وامكانيات مادية وتنظيما معينيا . انه ليس مجرد فكرة توضع في لوحة أو رواية أو قطعة شعرية . انه يتطلب تجهيزا وتصميما وتنسيقا واناسا .. انه يتطلب ميزانية .

وللاسف فان الادارة التي كنا نتعامل معها لم تكن في مستوى تفكيرنا ولم تكن تعرف ، ولن تعرف أبدا ، - لأن هناك أناسا لا قدرة لهم على أن يعرفوا أبدا - الهدف الذي كنا نسعى اليه . لقد كنا نريد اعطاء درس للفنانين العرب في مختلف اقطار الوطن العربي ، بالطريقة التي نفكر بها ، وحتى للفنانين

المغاربة والجمهور المغربي وعن طريق هذه التظاهرة - كما كنا نفكر فيها - كان سيكون بمستطاعنا في النهاية ، أن نوضح ماذا نقصد بالرجوع الى التراث في الفن الاسلامي والعربي ، وكيف نتصور فن الحاضر والمستقبل القريب ، وكيف يمكن تطبيقه ، وهو بالتأكيد ليس فن اللوحة التي ترسم في يوم واحد ثم تعلق على الجدار ، ولا مجرد الرؤية التي لا تنسد قولا اتصال لها بالحياة اليومية وتسلسلها .

أظن أن هذه هي النقطة التي أراد بلكاهية أن يتكلم عنها ، لأنني أعرف وأفهم كيف يفكر ، وكل منا يعرف ما يود الآخر قوله . ( وهناك صعوبة التعبير بالعربية ) ، وهي النقطة التي كنا نود اظهارها والتركيز عليها . كانت لنا رغبة في أن نكون في مستوى الفن في العالم . أي أن نشارك بدورنا في الفن العالمي المعاصر ، فنقدم بدورنا جملة اضافات . وللأسف لم ندرك ذلك .

هذا جانب . هناك جانب آخر ينبغي التأكيد عليه إذ يمكن أن يكون هو سبب فشل الجمعية وهي أن جميع الأفراد المنتمين الى هذا التجمع الذي نحن منه ليسوا كلهم في نفس مستوى التفكير ... وللاسف ففان بعض الشباب الذين كانوا من المفروض أن يكونوا أكثر طلائعية وأن يدفعوا بنا قدما الى الأمام معهم لا يفعلون غير ملء الوقت ، كل الوقت ، بكلام عن تقدمية في الافكار وفي التشكيل دون أن يستطيعوا تحقيق شيء من ذلك على الصعيد العملي . وأنا أتحدى أيا كان . لا أريد أن أعقد محاكمة للشباب ، ولكن هناك من يقول بأن جماعتنا - وخصوصا من شارك منها في تجربة البيضاء أو تجربة الستينات أو تجربة جامع الفنا - تمثل عرقلة تجاه الشباب الذي يبرزون والذين يرغبون في الانتاج والنشاط . وواضح ضعف هذا القول ، فكل شاب يمكن أن يكون متحمسا ويحمل أفكارا ويحس بأنه يحتوي على شيء يكاد ينفجر داخله .

هناك جانب آخر في غاية الأهمية ، وهو أن الفن التشكيلي - وهذه نقطة ينبغي توضيحها - أصبح ينضم ، أكثر من أي وقت مضى ، التزاما ثقافيا ، وحتى سياسيا . إلا أن أغلب الفنانين المغاربة لا يهتمون ثقافيا بأى شيء ، لا يبحثون ، لا يطالعون . الأسرة الفنية متخلفة في المغرب . والجمهور من خلفها ، بالغ التخلف .

**بلكاهية :** ما كنت أود قوله بخصوص المسؤولية هو أن الفنان لا يمكن أن يتحمل وحده المسؤولية الثقافية ، سواء أكان هذا الفنان رساما أم شاعرا أم كاتباً ، أم موسيقياً .. الخ .. فهناك جانب أساسي يتحمله الشعب الذي لا يحملهما لشيء مما يجري حوله في هذا الميدان ..

الجو الثقافي لا يخلق بالفنان وحده وبوجوده ، على الناس أن يمتلكوا بدورهم حرارة البحث للتعرف ، مثلما يبحث الفنان من أجل الابداع والخلق ..  
**بنيس :** هذه النقطة التي أترجموها حيوية ، تبرز وضعية الفن التشكيلي ، كما تبرز وضعية الفنانين والجمهور . لكن اعتقد بالنسبة لما طرحه بلكاهية أن

هناك مسؤوليتين : خالية وتاريخية . المسؤولية الحالية تتحملها الدولة والجمعية . والمسؤولية التاريخية تكمن في أن الناس - الذين لا يهتمون بالفنون التشكيلية - في المغرب لهم تقاليد واهتمامات ، لكنها تقاليد واهتمامات تقليدية ، تنحصر في نطاق النمط التقليدي لممارسة العمل الإبداعي في المغرب ، والذي ارتبط دائما بالاشياء النفعية الملتصقة بالحياة اليومية . ( في البناء وتزيين الأدوات والاثاث والحلي .. الخ .. ) وهذا مشكل اعتقد أن حله لا يمكن أن يتم بسهولة .. على الجمعية - ممثلة في فنانها الواعين - أن تقدر هذا الجانب التاريخي .. الذي تعقده الدولة بعدم نشرها للفن .. سواء على مستوى المدارس أو المدن أو القرى أو المنادف .. الخ .. بحيث أن النشاط الفني يوجد وكأنه محارب بطريقة غير مباشرة .. تجعل من العمل الفني أو الممارسة الفنية مسألة نخوية .. تمارسها جماعة ضيقة من الناس يسمونهم في بعض الأحيان مرضى وفي بعض الأحيان خارجين عن الاطار الاجتماعي .. الخ . لكن ، لم تعطهم الفرصة ، لا هم ، ولا الناس ، لكي يقرأوا بعضهم بعضا في هذا العمل الجماعي .

شعبة : الحقيقة التي عبر عنها بلكامية هي حقيقة واقعية ، وهي تلتقي بالنقطة التي سبق أن أثرتها في البداية حول : كيف يمكن لحركة ما ، ولفن ما بالتالي ، أن يتبلورا وينتجسا في جو ميت من الناحية الفنية . إذ أن هناك علاقة جدلية بين المبدع والاطار الذي يعيش فيه ، إذا لم تكن هناك حرارة حوله فان وزنه يختل ويمكن أن يتوقف ولا يعطي الاشياء التي يمكن أن يعطيها فعلا ، ، الا أن ما يطرح علينا نفسه هنا هو أزمة مرتبطة باحساساتنا وأفكارنا كيف يمكن أن نتصور نشاطا فنيا ، أو بعض التطبيقات الفنية ، نحن ، كفنانيين ، كمجموعة فنية تتكون من ثلاثة أفراد أو أربعة ؟ .. وما هو الواقع الحقيقي للهياكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ؟ هل الامكانيات التي توفرها هذه الهياكل سلبية أم ايجابية ؟

وفعلا ، فان السرد الذي قدمه المليحي عن تصوراتنا حول البيئنا ينطبق تماما مع تصورنا ، بارتباط مع تجربة 65 ، تجربة المدرسة . فاذا حاولنا مراجعة ما ترتب عن هذه التجربة ( والتجارب المماثلة لها مثل معرض جامع الفنا ، وبعض الأعمال في ثانويات البيضاء ... ) ، ثم العمل التربوي الذي ينطلق من نظرة بيداغوجية قوية مضادة للفكر الأكاديمي الغربي ) ، وحاولنا معرفة ما اذا حصل هناك تقدم ما ، فاننا سنجد أمامنا ما يلي :

لقد كان من المنتظر بالنسبة لنا - كعناصر ساهمت في هذه المبادرة الأولى - ، ومثلما أشار المليحي الى ذلك ، أن يستفيد الشباب الذين برزوا بعدنا من معطيات تجربتنا ، مع النظر اليها نظرة نقدية .. كما كان من المفروض أن يكون أولئك الشباب أكثر ديناميكية وأن يدفعونا بدورنا قدما الى الأمام ، إذ كنا قد بقينا حبيسي نوع من الأكاديمية الخاصة بنا ، حبيسي نوع من الدوران في عملنا الخاص ، الذي لا يتقدم بالسرعة المطلوبة مثلا . لكن الدهش

هو أنه لا يوجد ولا عنصر واحد يمكن أن يدفعك الى التحرك ، ويجعلك تحس بأن هناك زهيرا واصافات ونقدا لتجربة معينة ، وبأن عناصر جديدة قد دخلت الى هذه التجربة . لا شيء من هذا يحصل ، الوقت يمر ولا زال الجانب الانتهازي - المتمثل في رغبة الوصول الى الصاق الاسم بالجرائد ، وفي نوع من التكريس المعين - أكثر تجذرا داخل الشباب ، بل وهناك ما هو أكثر من ذلك في الجمعية الجديدة التي ظهرت مؤخرا - والتي تتوفر على عدد من العناصر الشابة القائمة على عدد من الادعاءات والتصريحات من حيث السلوك والأخلاق الفنية - وهو أن هؤلاء الناس - في نشراتهم ومطبوعاتهم وكلامهم - يحسون أي مصدر رأى حركة سابقة لهم . سواء من ناحية تقديمهم أو من ناحية تبنيهم لها . انهم ينطلقون من أنه لم يكن هناك شيء قبلهم ، ومن أنهم أول من سيبدأ في اعطاء الدروس للناس : ألف ، باء ، تاء .. وعمليا ، هم يعطوننا بالفعل دروسا في عدد من الاشياء .. جعلتنا نكتشف هذه المسائل ، ونصحح المسار... يمكن ان يكون كلامي هذا بوليميكيا نوعا ما .. وهذا طبيعي .. ولكن هذا هو الشيء المؤسف ..

من جهة أخرى ، اذا تحدثنا عن نفسنا ، كاشخاص ذوي تجربة لها بعدها في التاريخ النسبي للحركة ، فانني الاحظ - شخصا - أنه بسبب جمود العناصر التي ظهرت بقينا ندور دائما في أكاديمية خاصة بنا .. هذا نقد ذاتي شخصي ، وللأخوان المساركيين معي في التجربة ، أعبر عنه بصراحة : نحن لا نتحول بالسرعة المطلوبة ، والتي كان مفروضا أن نتحول بها ، وبإمكاننا أن نبقى - بسبب هذا الجمود وعدم الديناميكية - نحن أنفسنا ..

ان كل ما سبق أن طرحناه ، وكل العرائض التي سبق أن أمضيناها جماعة ووجهناها لوزير الثقافة في أوائل الستينات ، وحتى الملف الخاص الذي نشرته أنفاس سنة 1965 - حيث كانت تصدر بالفرنسية - ، لا زالت هي نفسها الآن .. لا زلنا لحد الآن نتحدث عن الغبار المحيط بأدوات المتحف الاهلي في الأوداية وفاس أو غيرها .. ( بل ويمكن أن نتحدث عن المسائل التي ذهبت بغبارها .. ) .

ولهذا ، فلا أنا ، ولا بلكاهية ولا المليحي ، ولا غيرنا ممن شارك في تجربة معينة ، بقادرين على تجاوز هذه الأكاديمية الخاصة بنا . ولو كان الجو الثقافي الفني الخارجي والالتصاق بنا ذا حيوية أكثر لما كان ممكنا أن نظل نحن دائما « روادا » - كما يقولون في الشرق ..

ان هذا الواقع يصل في وقت ما الى أن كلا يريد ممارسة أعماله « الخاصة » به ، فينطوى على ذاته ويعلن أنه لا علاقة له بسابقيه ولا بمعاصريه .. وهذا يقود المرء الى شيخوخة مبكرة حتما ..

الخلاصة هي أن هناك - مثلما قال المليحي - احساس وتطور فني من جهة ، ومن جهة أخرى انعدام واقع يدعم هذا الاحساس وهذا التطور .

**بالكاهية :** لا زلت أفكر بأن الفنانين ذوي التجربة في هذه الجمعية يتحملون مسؤولية ما ..

في أحد الأيام المربية ونع حوار بين الشبان والرواد .. فأوضح ثلاثة أشخاص أو أربعة الطريق بعص الشيء .. كان الشبان ينتظرون .. ولكن : لما بنى الأعضاء طريق. خاصا للمشاركة ، تبعه كل الناس لان لهم نوعا من الثقة فينا .. وهذه مسألة لم نكن نشعر بها كثيرا ..

الخطأ الآخر أن لنا تجربة طويلة مع الوزارة ، التي نعرف أساسها البنية عليه . الورراء يتحركون ولكن الناس الجالسين في الوزارة مثل الأصنام التي لا تتحرك . وهم الذين يشكلون الوزارة الحقيقية . إذ يمكن أن تكون للوزير أفكار جيدة رائعة ولكن حين يحاول تطبيقها يصبح أمام أمر آخر .

**بشيس :** إذا سمحتم ، بالنسبة للأخ شبعة ، والأخ المليحي ، طرحا تفسيراً ، هو : أن التجربة التي بدأتها لم تكن من الديناميكية ما كان منتظرا لها .. وفي نفس الوقت قلتم أن عنصر الشباب الذي كان من المفروض أن يدفعكم كثيرا للعمل لا وجود له .. ألا يمكن أن نقول بأن الأفق العربي توجد فيه مجموعة من العناصر التي تدفع بالتجربة التشكيلية العربية الى أفق أوسع ذي وجود .. وفي نفس الوقت : هل هذه العناصر وجدت داخل المعرض ، أو لم توجد داخله .. وبالتالي هل يمكن أن نقول بأن التجربة المغربية التي تستمد قيمها من أصول وطنية وقومية لا تتوفر على تجربة مماثلة على الصعيد العربي . ومن هنا يمكن أن نطرح قضية الفن التشكيلي في العالم العربي ، كتقليد وكتجريب ، ما دام أن التجريب في المرحلة الراهنة يتضمن خاصية ايجابية على الأقل لأنه أفضل من الارتقاء في أحضان التجربة الأوروبية ونقلها نقلا شوها لا نستفيد منه لا التجربة العالمية ولا التجربة الوطنية ..

**شبعة :** أظن أنك بدأت تجيب تقريبا على المشكل .. اعتقد أن هناك فرقا بين التجربة المغربية والتجارب الموجودة في مختلف أرجاء الوطن العربي التي لم يكن مطروحا فيها مشكل الثقافة الوطنية بنفس الطرح الذي تم به أيام معاناتنا مع الاستعمار والغزو الفكري الاستعماري .. الخ .. الشيء الذي أدى الى جعلنا أكثر استيلايا بالغرب المباشر والى أنه في البلدان العربية هناك اجترار واستهلاك قسورى للمسائل التي تعمل في أوروبا بدون أى نقد الشيء الذي لا نلاحظه بنفس القوة هنا ، في المغرب . باستثناء العراق وسوريا ولبنان ، بكل تحفظ ، وبكيفية جد ضئيلة . مثلا التجربة العراقية تأخذ أصلتها من التراث الآشوري ، وهناك عدة اتجاهات فيها ، مما يجعلها تبتعد عن وجه من الاستيلايا ، لكن مع الاستمرار في وجه آخر منه هو الاهتمام بالقومية من حيث الشكل أكثر من الاهتمام بدراسة المقومات والخروج منها بعناصر ديناميكية تحدث شيئا جديدا . بالنسبة للمغرب ، حظ المغاربة هو إنهم واجهوا بكيفية أوضح مسألة العلاقة والصراع مع الغرب .

فمن جهة كنا اختلطنا أكثر بالغرب ، ولا زلنا نسبيا ، ومن جهة أخرى كان صراعنا مع الاستيلا ب الغربي أكثر حدة ، فكان وعينا أكثر نضجا . أنا لا أتكلم بكيفية عامة . لا يزال لدينا فنانون مستلبون بكيفية عميقة ، بالأشكال الغربية . لكن عملية ربط الصلات بالتراث والحركة التي قام بها بعض الفنانين في وقت كانت تطرح مسألة الثقافة الوطنية على المستوى الثقافي في المغرب تم من طرف عدد من المثقفين التقدميين . استطاع بعض الفنانين التشكيليين بدورهم فهم هذه الحركة ، والمساهمة فيها بدورهم . مما أتاح نوعا من التحرر من الأشكال الاستيلا بية الغربية .

**المليحي :** بخصوص الإجابة على سؤالك ، لا زلت أنذكر ما كنت أود قوله في البداية . لنعد دائما الى تجربة مدرسة الدار البيضاء . أرى أن التجارب لا تتم في جميع الدول ، فيمكن في مجمل أوروبا ، التي تمتلك نفس الأرضية الثقافية ( تاريخ الفن مثلا ) أن تحدث تجربة في بلد معين وفي ظروف معينة فقط ، ولا تتكرر في بلد آخر . مثلا : الباوهاوس أو السريالبيين في ألمانيا وسويسرا أو المستقبليين في إيطاليا .. هذه كلها تجارب تحدث مثل الانفجارات .. في نفس الوقت .. بين الحربين ، وخاصة في العشرينات . وهي فترة مهمة في تاريخ الفن المعاصر - ، ما نلاحظه هنا هو أن التجارب ليست عمومية ، انها تحدث في مكان ولا تتكرر في مكان آخر .

في العالم العربي ، تجربة المغرب خاصة ، الا أنها ظلت قزما ، ولم تتم . ما السبب ؟ هو ما ذكرناه في البداية ، ليس هناك جهاز أو تجهيز .. ان هذه التجربة مثل نبتة زرعت في مكان لا يتوفر فيه الماء الكافي ، بحيث يصل نموها الى نقطة وتقف ، وتموت . أن تنمو ، هذا ليس ممكنا .

طبعا مشكل المغرب هو مشكل ثقافي عام : على الصعيد العربي ، الدول العربية تنطق بنفس اللغة ، ولها نفس التاريخ . لكنها لا تعبر وتبدع بنفس القوة وببنفس النفس . تجد اليوم في العالم العربي ، دولة أو قطر تبرز فيه جماعة بخصائص معينة في التفكير العربي ، ولو تكونت عن فرد أو فردين . نحن لم نستطع الذهاب بعيدا .. هناك المسألة المادية ومسألة الإدارة ثم مسألة الجمهور الذي نعيش بين ظهرائه . لكن ، في نفس الوقت ، علينا ألا نقال من أهمية هذه التجربة ، بحيث أن هذه التجربة تركت صدى كبيرا . طرحنا عددا من الامور ، نحن قد لا نلاحظها لأنه يلزم جيل آخر ، وآخر من بعده ، هو الذي يمكن أن يلاحظ ويغربل هذه الخصال أو الامتيازات التي طرحتها هذه التجربة . هذه النقطة مهمة لأننا نتخطب فيها جدا ، لا من ناحية الصحافة ولا من ناحية الاخوان الذين يكتبون عن الفن ، وعن التجارب الفنية ، انهم يسبرون وكانهم في درب مظلم ، لأنهم لا يتوفرون على رؤية واضحة . لكنني متأكد من أن التجربة التشكيلية التي حدثت في المغرب ، تركت ، على العموم سوابق بحيث أنه لم يعد بإمكان الفن التشكيلي أن يعود خطوة

الى الوراء ، مثلا تجربة الفن الفطرى ، ما يسمى بالـ **Naive** قلنا في ملف مجلة أنفاس 1965 أن هذه الحركة سوف تتقلص وتنكمش ، وفي الوقت الذى قلنا فيه هذا الكلام ضحك علينا الناس .. وقالوا : لا يمكن لهذه الحركة أن تموت وتقف . والدليل أنها وقفت وذلك لأن الناس الذين كانوا يمسون الحركة الفنية في مغرب ذلك الوقت ، لم يظلوا هم أنفسهم ، تلك الفئة المكونة من أجناب ذوى تفكير يختلف عن التفكير التقدمي الأوروبي الآن والذين كانوا يظنون أن باستطاعة المغرب أن ينتج فقط فنا غريبا وبأن الفنان المغربي المثقف المفكر لا وجود له . وأصبح وأضحى اليوم أن الكلام الذى قلناه أصبح وأصدق . هناك جانب تنبغي الإشارة اليه وهو أن هذه التجربة أو الحركة التي وقعت في المغرب أنتجت من السقوط في نوع من التشكيل مثل الذى يمكن ملاحظته في بعض الدول العربية التي مرت بنفس مجرى التاريخ ، مثل الجزائر أو تونس . إذ أستطيع أن أقول أن المغرب يقف الآن في طليعة الحركة التشكيلية بهذه البلدان الثلاثة ، من جميع النواحي ، لا العليا ولا الدنيا . وهذا شيء مهم لأن الفنان الذى سيسرع في العمل الآن ، رغم معلوماته القاصرة ، يعلم أنه كان هناك فلان وفلان وكانت التجربة الفلانية والمدرسة الفلانية وهؤلاء الأشخاص والمؤسسات أطلقت بعض المواضيع ، بحيث أن أى حركة أو أى تصرف فني تشكيلي يطبقه هذا الفنان الجديد يعمل في حسابه التجارب السابقة له ويتصرف بكيفية أخرى ، هناك تقدم الى الامام ، رغم كل شيء . وهذا حكم فيه نوع من التفاؤل ، حقيقة انه لا يمكن أن نقول بأن التجربة ماتت ولم تكن شيئا . بل تركت ، حتى في الفن التجارى المغربي الذى تقدم بطريقة لا يمكن تصورها ، من ناحية الاشهار ، من ناحية الخط . بين الفترة التي تكلمنا فيها في ملف أنفاس عن الخط والتخطيط في الشوارع والمتاجر ، وبين الآن وقتنا خمره كبيرة في التقدم ، متناهية الجمالية ، خاصة في البيضاء والرباط ، إذ تغير الذوق المرئي الفني تغيرا كبيرا بوجود تجربتنا . وأنا متأكد من أن عددا من الطلبة الذين كانت أحوالهم ضعيفة فعجزوا عن اكمال دراستهم خرجوا للعمل في معامل تجارية . والافكار والتجربة التي اخذوها من المدرسة طبقوها أو حاولوا تطبيقها . وهذا كسب ينبغي أخذه بعين الاعتبار ولا يمكن التقليل من أهميته . وكل تجربة تخلف نتيجة ما .

لنعد الى نقطة العراق . مثلما قال الأخ شعبة : العراقيون ركزوا على تراثهم الفني بصفة خاصة . وهي الدولة العربية الوحيدة ذات الهيكل التحتي الفني من متاحف ومعاهد بل حتى معاهد ثانوية فنية . في الجانب الآخر لدينا مصر . ومعروف ما حصل في مصر منذ حملة نابليون الى الآن من تغير فني التفكير والتصورات ، لا في الآداب ، ولا المسرح .. الخ . مصر سقطت في فخ البحر الأبيض المتوسط ، بحيث اذا تكلمنا عن الفن والابداع في مصر يلزمنا أن نتكلم عنه كبلد من بلدان حوض المتوسط ، يشارك من قديم - وخصوصا

الآن في ثقافة هذا الحوض . والعراق بعيد عن هذا الجو ، وهو الذي جعله ينجو من التأثير السلبي الغربي . وبعده جعل فنانيه يسافرون ويهتمون أكثر بالفن الغربي ، ولكن الفن الغربي الطلائعي ، هذه نقطة يجب أن نضع سطورا تحتها ، لأنني أرى أحيانا أو أقرأ في الصحف والمقالات بأن التأثير الأوروبي سيء ، ولكن لا يقع التمييز داخل هذا الأوروبي ، ليس كل ما يأتي من أوروبا سيئا، هناك الجيد وهناك الرديء ، نحن نعترف بأن عددا من الأفكار استنطننا اكتسابها عن طريق الغرب التقدمي . ليس ثمة من شك . وليس الشرق التقدمي الشرق التقدمي لا وجود له . ما يوجد الآن في العراق هو فن تشكيلي أكاديمي نظيف ، بينما في مصر ، يوجد الفنانون بالمئات ، لكن ذوى فن أكاديمي رديء . التجربة المغربية لا تنتمي لا للوضع العراقي ولا للوضع المصري . هي تجربة خاصة بدأت انطلاقا من الثقافة الاصلية المغربية التي نحن نرثها بالعزيزة . فأنت تجد الفنان المغربي يحس بنفسه وينتمي الى ثقافته دون أن يفكر فيها، رغم أنه يعمل نوعا من التشكيل ، يمكن أن نحكم عليه سطحيا بأنه أوروبي ، أو متأثر بأوروبا لكنه يتوفر على نغمة عربية افريقية ، وهذه هي النقطة التي أظن أن علينا الانتباه اليها جيدا .

بنيس : اذا سمحت . طرحت التجربة العراقية والتجربة المصرية . على اعتبار أنها تمثل علامات في طريق التجربة التشكيلية العربية ككل . وكما أوضحت : لدينا التجربة المغربية التي لها خصوصية بحث في التراث الوطني والقومي اعمق من التجربة العراقية التي اتجهت الى الاكاديمية الغربية وأخذتها بنوع من الرحي ، بينما تبقى التجربة المصرية مقلدة ، ولكن مشوهة حتى لهذا التقليد نفسه .

بالنسبة لي من الصعب أن أطرح مسألة التجربة المصرية ، خاصة وأنني سمعت في السنة الماضية في باريس أن فنانا مصرية - دون أن أرى لاسف معرضه لأنه كان قد انتهى - أقام ضجة ، لم أعرف سببها هل لنظافة عمله أم لطبيعة بحثه . لكن ما يهمنا الآن هو هل يمكن أن نقول بأن المغرب هو الذي يحمل نوعا من تجربة البحث الخاصة، ذات الخصوصية، لا علاقة لها بالتجربة الغربية ، عندما نقارن هذا البحث المغربي بما فعله العراقيون وبما فعله بعض الفنانين الهزيعين بين أقطار عربية ، لأنه مثلا في سوريا أو في لبنان أو في الجزائر أو تونس ، لم تستطع أن تتبلور حركة ، بينما في المغرب يمكننا أن نتكلم عن حركة ولكن في العالم العربي يمكن أن نتكلم عن أشخاص . إذن هل يمكن أن نقول بأن المغرب يتميز بهذه المكانة في التجربة ، وهل يمكن ، من بعض الجوانب أن نموضعها بين التجربة المستقبلية والتجربة الدادائية والتجربة السوربالية .. الخ .. هناك تجربة مغربية ، ، هذا السؤال يوضح فعلا شكل هذه التجربة داخل الاطار العربي ، والى حد ما حتى على طريق البحث التشكيلي على الصعيد العالمي . نحن طبعا لا نود تضخيم هذه التجربة

ولكننا نسعى لأن نكون موضوعيين في الحكم عليها .

شعبة : في هذه النقطة توجد الإشكالية التي طرحت . اعتقد أنه علينا أن نقدر التقدير اللازم للتجربة المغربية الخاصة رغم حدودها . لكن رغم هذا أظن أنه في بعض بلدان المشرق ، مثل العراق خاصة ، حيث توجد حياة متطورة من أكاديميات ومعاهد توفر شروطا معينة ، علينا أن نراعي علاقة جدلية جد مهمة بين امكانيات الاطار الفني الثقافي الذي يساهم في تطوير حركة ما وبين الامكانيات الانسانية المحدودة التي يمكن أن تحرك من خلال مبادرة ما مسلسل تجربة معينة لها قوتها ، لكن هذه القوة لا يمكن أن تبقى محدودة نظرا لاختفاء هذه الامكانيات ، فمثلا عند ما أفكر في التجربة المغربية - وأقصد التجربة المنطلقة من الاتصال بالتراث - وأرى أن ما يحدث في العراق ، بالرغم من المظاهر الأكاديمية التي يمكن ملاحظتها في الجو الفني العراقي . بالنسبة لي يمكن أن طفرة معينة من الوعي ، بوجود تلك الامكانيات الضخمة ( كليات الأكاديميات الجامعات .. الخ .. الفنية التي تخرج وتكون عددا من العناصر ) لديك وفرة انسانية وبالتالي عدد ضخم من خلاله يمكن أن تخوض صراعا فكريا وايدولوجيا ... من حيث الاتجاه الفني الذي يجب أن يكون وكيف يمكن اختيار الناس للاتجاهات التي يرونها أصلىح .. فما نوعية علاقتهم بالتراث العراقي ؟ وهل على الخصوصية العراقية في الفن أن تنطلق من الآشوريين أم من منطلقات أخرى .. الخ ؟ ..

مبالسبة لي ، أرى ، من جهة أنه اذا كان لوفرة الأكاديميات عيب أنها تفسد عددا من المواهب مؤقتا ، فهي م وجهة أخرى تكون اطارا حيويا يمكن من خلاله أن تتبلور حركة وتفرز عددا من الامكانيات .

من جهة ثالثة في الوقت الذي تنعدم لدينا فيه هذه الأطر والهيكل ، فان الامكانيات العربية المحدودة التي يمكن أن تفرز بمبادرة خاصة وفي ظروف اجتماعية في مكان معين مثل حالة مدرسة البيضاء مثلا ، يمكن أن توفر تجربة ، تعطي مفعولها بكيفية غير مباشرة أو بكيفية يلاحظها متفرج أو لا يلاحظها ، أغلبية الناس لا يلاحظونها ويمكن أننا نحن أنفسنا لا نزن مداها . ما يبقى هنا هو كيف يمكن أن نختار ؟ شخصا أظن أنه اذا كانت قد توفرت بعض الامكانيات في المغرب ، نظرا لأنه لم يوجد هيكل أكاديمي يضغط على الافكار المتقدمة ويمنعها من البروز .. الشيء الذي دفع مجموعة من الافراد الى التفكير في نوع من ديداغوجية معينة تحارب بها مفاهيم معينة في التعليم المدرسي والفني .. الخ .. ولكن لو كانت تتوفر أكاديميات لكان ممكنا الا تتم تجربة البيضاء مثلا .. الا أنه من جهة أخرى ، أظن شخصا ، وأفضل أن تحصر تجربة مؤقتا ، على شرط أن تتوفر الهياكل والناس الذين يتحركون ويتكثرون ليفرزوا من بعد ..

أزمتنا في المغرب ، اذا كانت هناك أزمة فعلا ، أرجعها شخصا الى

هذا المشكل ، وأنه نحن ، شخصا ، ساهمنا في تجربة يمكن أن تعتبر ديناميكية ومتعددة الأبعاد ، فعلا تجمدنا بسبب انعدام الاطار وعدم توفر الهياكل ، أظن أنه ليس ممكنا أن نتضح الأفكار لدى مجموعة من الناس ووضعية معينة بدون توفر امكانياتها .

**المليحي :** السؤال الذي طرحته في البداية ، والمتعلق بسبب حدوث التجربة في المغرب ، وهل يمكن اعتبارها التجربة الرائدة والنموذجية في العالم العربي ..

لدى فكرة بخصوص هذه النقطة - وهي أن ما حصل في المغرب شيء مختلف عن الشرق . ربما أكون متسرعاً في هذه التصريح لأنني لا أعرف كل ما يحدث في الشرق ، إنما نحن نعرف - انطلاقاً من بعض الدلائل - على أن هذه التجربة خاصة بالمغرب ، وذلك لأن المغرب هو البلد الوحيد في العالم العربي الذي لا زال محتفظاً بترائته بطريقة ناجحة . لا التراث الشعبي ولا التراث الأرسقراطي ، لأنه يتم الاحتفاظ به بروح لا توجد في الشرق .

يمكن أن نبسط الأمر فنقول بأن الطبقة المثقفة في الشرق أدارت ظهرها لبلادها ونظرت الى الغرب ، رغم أنها لا تتكلم الفرنسية والانجليزية كما نتكلمها نحن في المغرب ، فإن المتاعمة في دماغهم أعمق من الموجودة في دماغنا ، أولاً . والغنى ، الثروة الموجودة في المغرب من الفنون الشعبية انتاجاً وابداعاً شعبياً مغربياً لا يوجد في الشرق ، باستثناء العراق . فانت مثلاً اذا سافرت في قرى لعراق ستجد تشابهاً كبيراً مع المغرب ، لكن لا مجال للمقارنة مع المغرب ، هذا الذي يوضح لنا ما يقال عن أن تاريخ المغرب بحاجة الى إعادة كتابة

من جديد . المغرب غني ، ثقافتنا في الجبال والسهول والصحراء ، غنية بالانتاج ، حتى من حيث الذوق في الصناعة ، في تصنيع المواد الطبيعية من طرف الانسان المغربي ( جلد ، صوف ، حجر ، خشب ) يوضح أنه قد سبق للمغرب أن عرف حضارة تكنولوجية ، يمكن من حيث الزمن الذي حدثت فيه ، أن تقارن بالتكنولوجية المعاصرة . هذا شيء معروف مثلاً ، في السقي والري وتسيير المياه ، النواعير والحرث والتجارة .. أنظر مثلاً في الأطلس الطريقة التي تم بها اختراع القفل ، انها طريقة خاصة بالمغرب ، لكل بيت قفله الخاص المصنوع من الخشب فقط . الطريقة التي يأكل بها المغربي ويلبس وينصرف هذا كله كنز يمكن للفنان أن يستقي منه أفكاره وممارساته .. هذا مثال .. الرجل المغربي متعود على الحرفة .. والحرفة في المغرب ناجحة .

الفنانون العرب حين يكتشفون أنهم يتفهمون على قابلية للفنسون التشكيلية يتعاطون للدراسة الأكاديمية ويسافرون الى روما وباريس لتلقي بعض الدروس الأكاديمية ، ثم يعودون الى البلاد لتطبيق نفس الطريقة التي تعلموا ودرسوا بها في بلادهم . لكنهم حين يكونون في الغرب لا يمارسون الفن مع التجمعات أو الشباب الذين ينتقدون ويحتجون ، ويظلون محدودى الأثق

تحت توجيه معلمهم . وفي أغلبية الحالات يكون هذا الأستاذ شيخا وربما كانت لديه تجاه هذا الفنان أو التلميذ العربي نظرة أبوية تجعله لا يطلب منه ولا يحتم عليه أن يبهر في عمله . ويدفعه الى عمله بطريقة مختلفة ، فيصبح فنانا متذبذبا حين عودته الى بلاده ويطبق نفس الافكار البورجوازية المميتة في التفكير ، وهذا هو ما يحصل في مصر مثلا .

هذه الظاهرة لم تحدث لدينا في المغرب ، بحيث عندما عدنا الى المغرب وافتتنا حولنا وجدنا المغرب غنيا من جميع النواحي الفنية ( التخطيط ، الرسم ، الحفر هذا الغنى يلعب دورا يجعلنا نحس أحيانا بعجزنا ، أننا دون قدرة ، عند ما تسافر مثلا في القرى المغربية أو في المدن أو الاحياء ، فانك ترى كيف ينحت الطفل الصغير الخشب الذي يصنع منه ( المنفاخ ) أو المشط ... الخ . وكيف يتعامل معه ببراعة تجعلك قزما أمامه .

لا أدري كيف يمكن أن نتميز عن هؤلاء الناس لاننا نعرف كيف نخرج لونا مع لون .. الحرفة هي في الحالتين . هذه هي النقطة التي فتحت أمامنا بابا غنيا من الاكتشافات والاختراعات . والنقطة المهمة هي الطلاق الحاصل بين المثقف العربي وبثته ، والشئ الذي لم يحصل لدينا في المغرب رغم الاختراعات الموجودة واللغة التي نتكلم بها ، وتغربنا ، لا زلنا متجذرين أكثر من هؤلاء .

هذا هو السبب الذي يجعل الفنانين العراقيين على الخصوص ، الأذكيا منهم ، حين يصلون الى المغرب يفاخرون الى حد أنهم لا يستطيعون اخفاء مفاجاتهم واعجابهم بالوسط الذي نعيش نحن فيه ، قبل أن يستطيعوا تقييم عملنا الذي يراه المغرب . لكن ، عندما كانوا يرون العمل المغربي في الصحف أو في زيارتنا نحن اليهم فانهم لم يكونوا يستطيعون تقييم صلة فننا بأصالتنا أنا مثلا وقعت لي حكاية مع اسماعيل شموط حين أتى الى هنا وذهبتنا الى مراكش لمساعدة مهرجان الفولكلور . لقد كاد يجن ، كان يقول لي : ألم يتم تدريب هؤلاء الناس واعدادهم في معاهد شعبية ؟ وكنت أقول له : ألا ترى أن الناس أتوا رغما عنهم من مساكنهم للرقص والغناء لتتحدث عن التكوين وعن المعاهد الشعبية ؟

بنيس : هنا نطرح لدينا إشكالية هي أن التجربة العربية في الشرق العربي بصفة عامة ساقطة في التجربة الغربية ، بمعنى أنها تعيش استلابا للغرب ، الا يمكن أن يقال بأن التجربة المغربية تعيش استلابا بالنسبة للماضي والتراث المغربي ؟

المليحي : لا أظن . عندما أقول بأن للمغاربة ارتباطا بتراثهم لا أرمي من ذلك الى أنهم يرسمون ويقطعون . بل انهم يسبغون سبيرا موازيا . الفنانون المغاربة يسبغون على طريقة معينة ، لكن فكرهم وانسفالهم لداخلي موجود مع الوضع التقليدي أو الاصيل في المغرب . انه ليس عملية نقل أو نسخ ، انها

فقط عملية تقييم . نعرف أن هذه الأشياء موجودة . نعرف كيف يتذوق الشعب الألوان والخطوط والرموز والاشارات . هذه أشياء مهمة ، تجعلنا نتقرب من هذا التراث

هناك تجربة نستفيد منها جدا ، هي تجربة الباوهاوس الألمانية ، هذه التجربة التي بحث فنانونها في تراثهم الشعبي واهتموا بأى تراث شعبي في العالم . مثلا منهم بول كلي الذي قضى مدة في شمال افريقيا : تونس والجزائر . وجميع أبحاثه الفنية والشعرية في التشكيل ممرضة حول الفنون الشعبية ، والفن على العموم في الشمال الافريقي . كان هذا الرجل هو العمود الفقري للجانب الشعري في الباوهاوس بحيث كان يتوازن مع الجانب العقلي الذي كان من طرف المهندسين والفنانين الآخرين .

التجربة المهمة في الباوهاوس هو أنها كانت تجربة شعبية اشتراكية في نفس الوقت : انتاج غن لاستهلاك أكبر عدد من الجمهور ، لم يكن هناك فن يتجه الى طبقة معينة . هذا هو الجانب السياسي المهم فيها .

تجربة الباوهاوس هذه لبيت أن كل الفنانين العرب يتأملون ويبحثون فيها ، نحن في المغرب عرفنا أغلبنا ، درسناها في الغرب واتصلنا بأناس ونعرف أناسا منها لا يزالون أحياء ، ونحن نقدر هذه التجربة ، التي كانت ثورية في وقتها وضد الأكاديمية .

بما أن المغرب لم يسبق له تراث أكاديمي في هذا الميدان تصبح الصلة بيننا وبين هذه التجربة غريبة جدا . ليس بمعنى أن نطبقها مائة في المائة ، ولكن أن نأخذها كإرضية للتفكير فيما يمكن خلقه من فن مغربي لا زال مرتبطا بالشكل الاستعماري .

عندما نتكلم عن القديم ، أو الماضي ، في المغرب ، فإننا نفكر دائما في ذلك الفاصل الذي وقع في تاريخنا - بسبب التدخل الاستعماري - بين ما قبل الاستعمار وما بعده . وذلك لأنه كانت في المرحلة الأولى عملية سير ، وان بطيئة ، توقفت بسبب الاستعمار ، وتغيرت المفاهيم والقيم . لذلك فإن الرجوع الى الماضي - بحثا عن التوازن - يفرض على المرء أن يصارع هذا التيار الذي هو ملقى فيه للوصول الى تلك المرحلة القديمة .

وموضوع البحث عن الأصالة موضوع مطروح في كل ميادين التعبير . طبعاً هناك من يعود الى الماضي لينطلق منه بحثا عن حل جديد ، وهو سيعثر على حل ما يشكل من الأشكال ، وهناك من يعود الى الماضي بعاطفية ورومانطيقية ، قائلاً أن في هذه العودة وحدها الحل ، وهو بهذا لا يمثل سوى رجوعاً الى الوراء .

هذه نظرة عامة عما يمكن أن يحدث داخل الفنون التشكيلية أو غيرها . أما ما يحدث لدى الأفراد ، في المغرب ، - الأفراد الذين أعرفهم شخصياً - فهو أنهم في الوقت الذي بدأوا يتساءلون عن الماضي وعن الرجوع الى الماضي

فإنهم لم يكتفوا بالنقل التام للماضي ، بل انشغلوا وتساءلوا حوله ..  
ان ثقافتنا الماضية ثقافة مركبة ، تحتاج الى نوع من التوضيح والبحث  
عقلية جديدة ، هي ليست ، بالتأكيد ، عقلية « العالم » - بالمعنى القديم -  
الذي يفسر مظاهر أو قيم الماضي ، وإنما هي عقلية متفتحة وقابلة للتجديد .  
تقديم رؤية مختلفة تماما للماضي .

ثم هناك نقطة بحاجة الى توضيح أكثر ، وهي أنه إذا كان هناك  
فنان أو رسام أوروبي ، أصل ديانته هو المسيحية ، ويدعو للعودة الى  
الماضي ، فإنه هو الذي سيقع في استيلا ب من طرف الماضي ، ويصح عليه  
هذا الحكم ، لأنه سيدخل في بعض الاطر والمقاييس التي هضمت وأصبحت  
أساس التغيير الذي حدث فيما بعد . أما نحن ، فقد وقع لنا وقوف مفاجيء .  
حصل بعده أن الجيل أو الجيلين اللاحقين على بداية التدخل الاستعماري  
احتفظوا فقط بالماضي ولم يغيروه . اننا نشاهد هذه المرحلة من الجمود  
والحفاظة في التفكير والرسم والكتابة والشعر .. الخ . وإذا كان لها من ميزة  
فهي أنها مكنتنا من أن نرى ونشاهد بسهولة كيف كان ماضينا (المحافظة  
على الفن الشعبي أو الفن العتيق بكيفية ما وايصاله الينا ) ، وهذا يختلف  
عن ما وقع في الشرق العربي ( سوريا ، لبنان ، مصر ، .. الخ . ) ، حيث  
تكونت ، من جراء الاصطدام بالغرب ، طبقة بورجوازية محت وأزالت بعض  
المظاهر العتيقة . فبقى الشباب الآن دون اتصال بماضيهم ، وهذه مسألة  
غريبة جدا ، جعلت المشرق العربي ، البعيد جغرافيا عن أوروبا ، يصبح أقرب  
ليها منا نحن . وقد حدث لي شخصا أن كنت أتكلم مع عدد من الفنانين  
العرب - في العراق أو في مصر لا أذكر - فلاحظ أحدهم : كيف يمكن لكم أن  
تمكروا بهذا . وأن تكون لديكم انشغالات من هذا النوع وأنتم أقرب الى  
أوروبا ؟ لقد كانوا ينتظرون منا ، بسبب هذا القرب ، أن نكون في طليعتهم ،  
أو في طليعة أكثر تقدما منهم ، بالمعنى الذي يفهمون به كلمة « طليعة » ، أي  
أن نكون مقلدين للأوروبيين كالبغاوات .

وكخلاصة ، أظن أن الرجوع الى الماضي أو الاهتمام به سيكون فيه  
استيلا ب أو لا يكون فيه حسب قوة أو ضعف الشخص المثقف ، وتبعاً للكيفية  
التي سيتم بها هذا الرجوع .

**شبهة :** أظن أن المليحي تعرض الى مجموعة من النقاط المهمة دون شك .  
النقطة الأولى منها - والتي غالباً ما تنسى عندما يعالج بعض الناس مشكل  
ضرورات وأسس العلاقة بالتراث - هي الوقفة التاريخية التي وقعت بحكم  
السيطرة الاستعمارية .

فقد كانت فعلاً وقفة تاريخية تركت المثقفين أو الأنثجنسيا المغربية ،  
سواءً في ميدان الفن والكتابة أو غيرهما ، تقوم فقط بدور الحماية ، والحفاظة  
على / أو الاستمرار في تقديم القديم . كما أنها أدت من جانب آخر ، وبفعل

المخطط الثقافي الاستعماري ذي التوجيه المعروف ، وعبر تربية وتوجيه للجيل الذي نعتبر أنفسنا جزءا منه ، الى أن نتوقف - نحن هذه المرة - كذلك ، بسبب الوعي بالاستيلا ب من طرف الثقافة الغربية الاستعمارية على الخصوص ( ولا نتكلم عن الثقافة الغربية المتقدمة أو التقدمية )

ونتذكر فعلا بتسدد هذه المناقشة ، وهذا الموضوع ، مرحلة 65 - 66 ، حيث كان مشكل الثقافة الوطنية مطروحا ، وكانت عدة جمعيات وهيئات تناقشه في أنشطتها المتعددة . كما نتذكر ، في هذا الوقت بالذات ، أنه كان لتجربة مدرسة الدار البيضاء ، التي ساهمنا فيها ، علاقة وثيقة بهذه الأشكالية . فكنا نحن ، ككتنانين مثقفين ، واعي ن بأنه علينا الدخول فسي محاولة لاكتشاف ذاتنا . أى ما يمكن تسميته بـ « الأصالة الحقيقية » ، وهنا طرحت علينا قضية الرجوع الى التراث ، من منظور يتعلق بالخصوصية . طبعاً يمكن أن يكون الرجوع الى التراث نوعاً من الاستيلا ب ، كما يمكن أن يقع الشيء نفسه بخصوص الاهتمام بالغرب والجرى وراءه . هذا الاستيلا ب له خطورة حقيقية . ولكن الذى يجب أن نذكره هنا هو أن العلاقة بالتراث لا يقوم بها الفنانون مثلاً - وهذا ما نعرفه بدقة أكثر - بكيفية تجعل من عملهم التجاء وهروباً الى الماضي والتراث كحل لمعضلة ، بل فقط كإرضاء لرغبة أو متطلبات اجتماعية خارجية : أن يرضى عنه الناس ويقولون انه انسان أصيل .

عندما يتصرف الفنان بهذا الشكل فانه يكون انتهازياً فقط ، ثم مستلباً . وحقيقة أن الرجوع الى التراث بهذا الشكل لا يمكن أن يعطي نتيجة أكثر من رجوع تسجيلي ، بل وأكثر من ذلك ، فولكلورى . وأمثلة هذا النوع من الاستيلا ب نساعدنا في الشرق العربي كثيراً .

بذئس : حتى الرجوع الى الماضي يطرح معضلات كثيرة . ففرض الرجوع الى الماضي ، أولاً ، لا يمكن أن يكون معقولاً . وكذلك فان رجوعنا اليه كله ليس معقولاً ، بمعنى أن الوعي التئدى الذى يصاحب عملية الرجوع الى الماضي هو الذى يبرر وجودها في المرحلة الراهنة . أى أن كل فكر يعود الى الماضي بدون أن يكون مصاحباً بعملية نقدية تحطيمية - ان شئنا - للأسس الخارجية واللاهوتية في هذا الماضي ، لا يمكن الا أن يكون ضحية لهذا الماضي .

الا أنه ربما كانت هناك مشاكل مرحلية ومشاكل بعيدة المدى بهذا الخصوص .

مثلاً الاخ بلكاوية طرح مسألة مهمة ، وهي قيامه باستفتاء في معرض السننتين بالرباط ، على مجموعة من الناس الذين كانوا مكلفين بمختلف الاجنحة ، استنتج منه أن الناس كانوا جد معجبين بالجناح المصرى لكونه الجناح الذى يحتوى على التشخيص أكثر مما يحتوى على الرموز والخط . بمعنى أن العودة

الى الماضي هي الآن عودة الى مرحلة معينة من الوعي البصرى .  
الا يمكن ان نقول الآن بأنه من الضروري التفتح على الوعي التشخيصي  
في اطار غير الاطار الأوروبي ودون التسقوط في المفهوم التقليدى للعمل الفني  
نحن امام واقع لا يمكن انكاره ، ونظريا لا يمكن ان نحل مسألة  
الرجوع الى الماضي بسهولة على ما اعتقد . لا اظن انه بإمكان المثقفين في  
المغرب ، او في العالم العربي أو العالم الثالث بصفة عامة ، ان يحلوا هذه  
الاشكالية بسهولة لأنها ناتجة عن تراكم تاريخي معقد . ولا يمكن تبعا لذلك  
ان نأتي ونحلها في لحظة تاريخية ، قصيرة . الا أنه يبقى مطروحا مع ذلك .  
بلكاهية : حين قلت بأن التشخيص والرجوع الى التاريخ ملاحظ في أعمال  
المصريين تلك ، لم أقصد تاريخهم وتشخيصا خاصا بهم ، وانما تاريخ  
وتشخيص اناس آخرين وثقافة أخرى .

بنيس : نعم ، غير أن المسألة التي اتارت انتباهك ، والتي تهمننا هنا ،  
هي : لماذا كان الناس معجبين بالتشخيص ، بينما ليس في تراثنا المغربي  
تشخيص وانما تعبير بالرمز والخط الذى هو الدال والمدلول في نفس الوقت .  
هذا هو المشكل .

شبيعة : اظن أن هذه الملاحظة تقودنا الى اشكالية جد واسعة ، لا تتعلق  
فقط بتجربتنا في المغرب وبالمشاكل التي نخوض فيها كفنانيين مغاربة وكفنانين  
عرب ، بل انها تمتد لتصبح اشكالية كل العالم الثالث ، وكل الثقافات التي  
خضعت في مرحلة تاريخية ما لسيطرة الثقافات الغربية ، والتي لم تعرف  
أغليبتها الفن التشكيلي بالمفهوم الغربي ، أى كتسلسل تاريخي عربي .  
ففي الوقت الذى نرى فيه أن التشخيص ، في مختلف مراحل الفن الغربي ،  
من الفن الكلاسيكي القديم الى الوسيطى الى عصر النهضة الى الباروك الى  
الكلاسيكية الجديدة الى الرومانطيقية) يأخذ اشكالا مختلفة ويشارك في تركيبات  
خاصة ، من حيث مفهوم الفضاء ، حسب كل عصر وحسب كل اتجاه . فاننا  
نلقي دائما - زيادة على التشخيص الانساني - عناصر طبيعية .

اما في الوقت الحاضر ، في العالم الثالث - والمغرب والعالم العربي جزء  
جزء منه - فاننا نتساءل : كيف يميل عامة الناس الى - ويتجاوبون بسهولة  
مع - لوحات من النوع الذى عرض في الجناح المصرى (لان فيها فلاحه تحمل  
قلة ، وفيها نخلة وجملا وخيمة ونوعا من الحياة العربية مماثلة لتلك التي  
يشاهدونها في السينما والتلفزيون وغيرهما ) ؟ علام تدل هذه الظاهرة ؟ انها  
تدل على أنه ما دامت الفنون التشكيلية لم تسترجع دورها في الشارع والحياة  
اليومية - مثلما كانت في التراث - فان الذى يعوضها ويحل محلها الآن هو  
التلفزيون والسينما والصور المتحركة .

هكذا نفهم بسهولة لماذا يميل رجل - او امرأة - من الشعب بسهولة  
الى هذا النوع من الفن ويتجاوب معه ، لان هذا الرجل - او المرأة - مستغرب

كذلك من طرف هذه الفنون البصرية التي ليست طبعا فنونا تشكيلية لانها تقوم مقام الحياة التشكيلية والصورية التي كان يعيشها الرجل الشعبي في التاريخ القريب . هذه فعلا مشكلة يعاني منها الفنان الحديث .

فأمامنا الآن ، عوض أن نجد متفرجا حرا تماما ومتمكنا من عناصره الفكرية والحساسية التقليدية بكل صفاء ونقاوة ، نجد - بالاضافة الى حساسيته التقليدية - عناصر استيلايات وحساسيات جديدة راجعة الى تأثيرات الصور الفوتوغرافية والتلفزيون والسينما .. وحتى الروايات والافلام والمسرحيات المصورة .

وعندما يأتي شخص الى المعرض ويشاهد لوحة فيها نوع من الحكاية : أشخاص وعلاقات بين الارض والسما ، والطبيعة . فانها تجعله يقرأ نفس القراء : يرى صورة ثابتة في حين أنه يشاهد أمام التلفزيون صورا متحركة مسترسلة .

ليس بإمكاننا أن نقول الآن بأنه يمكن حل هذا المشكل بطريقة ديناميكية لا تنازل فيها ولا سقوط في استيلايات ناجمة عن تأثيرات من المفروض علينا مقاومتها بجدية ونجاعة .

ان التربية التشكيلية الغربية تفيدنا في اكتشاف اللوحة ، لا كشيء مدموج في الهندسة . في ثرائنا ليست هناك « لوحة » وهذا عنصر دخل مع التربية الاكاديمية الى مدارس الفنون الجميلة في العالم العربي . وكل هذا آخذ في الانتشار شيئا فشيئا . وليس معنى ذلك ان علينا أن نرفضها لانها انتشرت - كوسائل جديدة - ودولية ان شئت - بل علينا أن نقبلها على حسابنا الخاص ، لكن مع التصرف فيها بالشكل الذي ينطبق مع ذاتنا ومع خصوصيتنا الثقافية والتاريخية .

طبعا هنا ينبغي ألا تكون العلاقة بالتراث متطرفة ، وأنت على حق عندما تطرح هذا المشكل هو هل يمكن للإنسان أن يظل في التراث فقط ، لكي يوظف / ويعتمد على طريقته التاريخية في التواصل رافضا كل الامكانيات الجديدة . الا أنني أعتقد أنه ينبغي طرح المشكل بشكل أكثر ديناميكية ..

ان كل التراث التشكيلي ، كل وحدات وعناصر ومفردات اللغة التشكيلية يجب أن تحوز على اهتمام الفنان التشكيلي في العالم العربي والعالم الثالث - والمغرب ضمنها طبعا - لكي يوظفها من أجل أسلوب ينبغي خلقه يوما بعد يوم .. وهنا نعود الى مسألة سبق أن أشرنا فيها بينما وهي ضرورة احصاء وجمع التراث وخلق فرق للدراسة والبحث .. الخ .. وجمع الوثائق ، وذلك لتعرف عليها ونعرفها أولا . فنحن عندما نتحدث عن التراث لا ننتقل الا من تجارب واحساسات خاصة ، رغم ان كلا منا شاهد كثيرا وتجول وجمع وقام بعمل وثائقي ، فان ما قام به يظل ضئيلا وغير كاف بالنسبة للضرورة المطروحة وهي علاقتنا بالتراث . لا يجب أن تبقى هذه العلاقة شعارا وحسب . أو محاولات

لاستيعاب التراث داخليا من خلال عمل فردي .

أنني أؤكد على أن مسألة التوثيق والقيام بدراسات حول الوثائق المجموعة بعد تصنيفها ، وإدارة حوار وجدال حولها وحول علاقتها بالاشكال والقيم الحديثة هي الطريقة التي يمكن أن نغني بها هذه التجربة التي لا زالت في البداية .

بنيس : ما أريد توضيحه هو أنني لا أرمي من وراء هذا الكلام اتخاذ موقف مضاد من هذه التجربة ان المشكل مطروح علينا سواء أحببنا أمكرهنا، بمعنى أن الاشكال التي نجدها في الشمال أو في الجنوب ، في المدن أو البوادي ، ذات علاقة باللاوعي الجماعي المغربي في المراحل التاريخية السابقة ، ونحن الآن لا نعيش نفس تلك الظروف التي أوجدتها من قبل . ولذلك نحن قطيعة بين دلالات هذه الرموز وبين التحولات التي نعيشها الآن في الظاهر والباطن ، وهنا تصبح المسألة شائكة . وهذا ناتج اما عن قصورنا في معرفة التراث ، لانه لم يبحث فيه بما يتطلبه من جهد وعناية وجدية وتسلح بالرؤية العلمية ، وربما كان السبب راجعا الى أن هذا البحث الذي قمنا به الى الآن خاضع لظروف خارجية منسربة . لا يمكن القول بأن الشكل في أي عمل تشكيلي منفصل عن واقعه الاجتماعي الذي أنتجه ، وبالتالي لا أظن أن هناك شكلا خالدا ، كما أنه لا يوجد وعي خالد ، وهذا مرتبط بالتحولات الاجتماعية والتاريخية . ان الفكر التقدي يستلزم جمع التراث ثم إعادة شرحه ، وهنا ندخل العلوم السوسولوجية ، الاقتصادية ، الانثروبولوجية ... وبعد ذلك يتم ارساله الى وعي المشاهد الذي يحيا قطيعة مع مدلولات القيم الفنية القديمة . ومن هنا تطرح اشكالية الرجوع الى الماضي في نفس الوقت الذي تطرح علينا فيه مسألة التوجه الى أوروبا وتقليد هذا الفنان أو ذلك بسهولة، أرى أن المسألة فوق الرغبة الفردية ، وأظن أن التشخيص يمكن أن يلعب دورا نسبيا ، ولا أقول ايجابيا أو سلبيا ، فنحن نعرف بأن التشخيص ، حتى في أوروبا ، ليس كله صالحا لتربية الفن ، بالإضافة الى أنه لا يحقق وحدة ، بطبيعة التيارات ، والمدارس ، والدول نفسها ، فهو في فرنسا غيره في ايطاليا ، وغيره في المانيا وانجلترا وروسيا ، يعني أن المسألة أمامنا ولا يمكننا نكرانها . وأخاف أن يكون الرجوع الى الماضي راجعا لتنبه الغربيين لنا لما في هذا التراث من امكانيات تعبيرية متعددة ، وأخاف أن نكون في بحثنا عن الماضي خاضعين لسيطرة غربية ضد تكون لها علاقة بالفكر الغربي، وقد لا تكون لها هذه العلاقة . وعلى هذا هل يمكن القول بصفة نهائية بأن الحكاية لا دور لها بناتنا بالنسبة الينا ، ونشطب عليها بالاحمر ، أو نقول مع بعض الاخوان الفنانين الآخرين بأن الرجوع الى الماضي ليست له فاعلية ؟ طبعاً هنا يمكن أن نطرح صيغة للاشكالية ، لا بقصد الوصول الى نتائج نهائية ، ولكن على الأقل لتحديد بعض ملامحها .

بلكاهية : أظن - من حيث الثقافة - أن أية ثقافة الا وفيها فكرة امبريالية

بالضرورة . أمام هذا المشكل علينا أن نوظف امكانياتنا للحفاظ على اشيائنا . في نفس الوقت الذي يجرفنا السيل معه ، حين تتبع ثقافة ما من بلاد معينة وتتدفق نحو هذا الجزء من العالم ، ثم هذا الجزء وذلك .. فان الموقف ليس هو اغماض العينين أمام ما يحصل . الطريقة المثلى هي أن نعترف بأن طرق عملنا متأثرة بالمدارس الأوروبية فنكون واقعيين أمام أنفسنا وأمام الناس الذين يلاحظون ذلك وسنكون بلداً ان لم نقم بذلك .

هناك بعض الناس يعطون الاخذ من أوروبا صفة الاجرام ، فيقولون : ان كل ما تعملونه أوروبي وماخوذ عن « النصارى » ، ولكنهم هم أنفسهم لا يفتنون الى أن المشكل مطروح كذلك بالنسبة لهم كمشاهدين .

ينبغي على هؤلاء الناس أن يشاركوا بدورهم في البحث عن حل لهذه الاشكالية . ينبغي أن نمضغ كل ما نتلقاه ونهضمه ثم نرى ما يتبقى لنا من ذلك . ولكن يجب تجاوز هذه المرحلة بدورها ، إذ لا يمكن لنا أن نظل واقفين عند نقطة واحدة .

**شبهة :** انهم فعلا لا يحلون المشكل ، بل فقط يميعونه ويزيدون في تقوية التأثير المعاكس لوعي تشكيلي فني جماهيري شعبي كان من المفروض أن يكون متوفرا وأن يتم تطويره أكثر بالاتصال مع الفنانين أنفسهم . وهذه مسألة - كما قلت - لا يمكن أن تحل بسهولة . ولكن هناك جانب يجب تذكره دائما وهو الميادين التي ينبغي على الفن التشكيلي أن ينتشي ويتحرك فيها لكي يتمكن من المساهمة في حوار حقيقي يساعد على بلورة حلول غير آلية لهذا المشكل .

تصور أننا في الوقت الذي نقول فيه بأن هناك استيلاجا غربيا نجد أنفسنا محتاجين الى عدد كبير من الاكاديميات والمدارس والمتاحف ، رغم أننا ضد فكرة المتحف . ولكن ما سقطنا فيه - وهذه مسألة أظن أن الاستاذ العروى قد تعرض لها في بعض كتاباته - هو أننا غالبا ما نحارب مسألة ما قبل أن نجربها أو نمر بها ، أي أننا نتجند لمحاربة طريق من طرق العمل أو ممارسة معينة قبل أن نعيشها لكي نعرف لماذا وكيف نحاربها .

لقد سقطنا ، نحن أنفسنا ، في الخطأ ولا زال بعضنا متشبثا به . سأقول ان المتحف مجرد أعمال يتراكم عليها الغبار ويذهب أناس معينون لمشاهدتها، وهذا أمر لا معنى له ، لكن : قبل أن نصل الى هذه المرحلة فانهم وصلوا اليها في أوروبا لأنهم اكتشفوا أشياء ، وقبل أن نصلها ، فهناك عدد كبير من الناس - مئات الملايين من البشر - الذين استفادوا ولو من بعض ما كان موجودا ، وكذلك الكثير من الفنانين الذين استفادوا من المتاحف .

لقد كان الفنان اذا تعب من الأكاديمية أو وقع خصام بينه وبين أستاذه يحمل حاملة لوحاته ويشغل في المتحف قائلا : حتى أنا يجب أن أقوم ببحث أو عمل عن روبنس أو رامبرانت أو فلان . ونحن نعرف أن أكثر فناني التاريخ

الأوروبي الحديث استمدوا وعيهم من المتحف أكثر مما استمدوه من غيره .  
نأخذ ماتيس مثلا وكيف أن عملا معيناً في متحف معين وتراث معين كان  
السبب في تحريكه وتغييره دائما ، وبالتالي في تحديد الطريق التي سلكتها  
موهبته في جعلتها لاحقا .

كيف نحل المشكل إذن ؟ هل نعمل قليلا من التشخيص أو ننقص منه  
أو نضيف إليه ؟ أو نعمل التجريدي أو المختلط ؟ وكيف يمكن أن نتصور فننا  
في المستقبل ؟

إننا إذا جمعنا كل تراثنا ، ولم تكن هناك مؤسسات تحركه وتعرضه  
وتصنفه وتصوره وتقوم بعمل محاضرات ومناقشات ، فهناك من يقول بأن  
هذا سيكون كله هباء ، وهناك من يقول إذا لم تكن هذه المؤسسات فإن التراث  
المجموع سيبقى لدى فلان وفلان ، في منزل أو مكان ، ويبقى بإمكان قلة من  
الأشخاص فقط أن يتعاملوا معه ، كاختصاصيين وهذا فعلا ما يحصل الآن :  
الشيء القليل الموجود هو لدى بضعة أشخاص فقط ، والشيء الكثير لا زال  
ينبغي تصنيفه واعداده ..

حين يكتشف شخص ما هذا الفراغ فإنه يتساءل كيف حدث أن وجد عدد  
من الفنانين الذين بإمكانهم أن يعملوا عملا معقولا نسبيا .

**المليحي :** لقد أشار الأخ شعبة الى نقطة بالغة الأهمية ، لا زال يقع  
حولها جدال زمني - فعال إننا ارتكبنا خطأ في موقفنا من المتاحف ، حين  
رفضنا ما ونحن في مسيس الحاجة إليها . ألا يمكن قول نفس الشيء عن علاقتنا  
مع التراث ؟ بمعنى : هل نستمر في تجربة البحث عن الأصالة والثقافة  
الأصيلة .. الخ . لكي نبرز من الماضي جوانبه الإيجابية التي يمكن أن  
نستفيد منها ، أم نقول بأنها مرحلة أدت رسالتها ونقوم بتجاوزها ؟  
إن الإجابة على هذا السؤال تتوقف على جانب الاستهلاك من طرف  
الجمهور .

لنأخذ مثلا : العمل الشخصي - بغض النظر عن ميدانه واتجاهه -  
فالفنان المغربي ، أو العربي ، حين يمارس شكلا أو طريقة في التعبير فإنه  
يستمر فيها طوال الوقت ، مكررا طريقة التركيب والتجهيز الى الحد الذي تجد  
فيه من يقول بأن « فلان مات » . نحن نتذمر من هذه الظاهرة ، ولا سيما  
الفنانون الذين يفكرون ويجدون ويبحثون . إلا أنه لا يمكن الانتقال من مرحلة  
الى أخرى دون أن يكتمل ذلك الحوار بين المنتج والجمهور ، خاصة ونحن  
نهتم برد فعل جمهور معين .

إن رد الفعل هذا لم يحدث بعد ، والجمهور الذي سيحدث رد الفعل هذا  
لا زال لم يوجد بعد . ولذلك فنحن نضطر للتصرف بكيفية تجعل الفنان  
الطلائعي منا - وخاصة في الفترات الأخيرة - يكتشف أنه يتنبأ ويحس  
بأشياء - مثل الرادار - قبل أن يصل إليها الناس بعشر سنوات أو عشرين .

هذه حقيقة لا زالت موجودة في أوروبا وأمريكا ، إلا أن جمهورنا يتميز بطريقة أبطأ في الهضم .

هناك نقطة أخرى مهمة وهي عدم وجود طبقة مثقفة تستطيع أن تصرف التعبير أو الابداع الى الآخرين .

اذك تلاحظ أنه اذا كان هناك معرض أو مسرحية أو حفلة موسيقية مان الناس لا يزدحمون على أبواب المسرح أو القاعة أو المعرض مثلما يزدحمون على شبابيك قاعات سينمائية تعرض أفلام الكاراطي أو غيره . وما يهمني هنا ليس اهتمام الناس بالكاراطي وإنما كون منتجي أفلام الكاراطي قد وجدوا جمهورهم بسهولة ووصلوا الى طريقة للحوار معه جعلت هذا الجمهور يستهلك انتاجهم بفرارة . في حين لم يجد ابداع الفنانين التشكيليين أو الموسيقيين أو المفكرين أو غيرهم جمهوره بعد .

ان اللوم مطروح على الجمهور بدوره . فالناس يعرفون أحيانا بأن هناك معرضا أو مسرحية ولكنهم لا يذهبون لمشاهدة أى منهما ، مقتصرين على العلم بأنها موجودة . يجب أن نكون لديهم مبادرة الذهاب لمشاهدة المعرض أو المسرحية أو الحفل الموسيقي ، هذه الروح مفقودة الآن لدى الجمهور ، وهنا يمكن أن نعود الى مسألة الاستيلاء المزوج : الغربي التقليدي - تقليدي لانك تجد الانسان منقسما على نفسه الى نوع من الكسل والى نوع من قبول الوضع : « السلمية » . وغربي لأنه يهضم المفاهيم الغربية في موضعها دون أن يتحرك ويتجدد ودون أن يقوم بمجهود . هذا المرض موجود طبعا ، وهو يعرقل السير ، اذ لا يمكن لنا أن نتحول الى موضوع آخر في الفن ما دام هذا الوضع على ما هو عليه ، وما دام الغرب هو صاحب المبادرة في التجارب والانتاجات الجديدة .

نعم ، هذه حقيقة يجب أن نعترف بها لا زال الغرب هو الذى ينتج آخر نمط يمكن أن يوجد في طريقة تعبير معين . لقد مر الغرب بمراحل لم نمر بها بعد في الفن التشكيلي ، مثل السوربالية والدادائية والانطباعية ، ولا زالت كلها دينيا في عنقنا .

يجب أن نمر بها ، ولو فقط لكي يعرف ذلك الجمهور بانها وجدت وطرحت ، ويتضح من هذا أنني ألفت بالفنان دورا مدرسيا تعليميا : نعم ، انه دور لا بد منه للجمهور ، وعلينا أن نصبح مثل الموظف الصغير الذى يعمل فقط لكي يغطي حاجياته والباقي ينفقه على والديه .

هذه العملية أجدها في الثقافة أيضا . فنحن نرسم ونبدع ، في نفس الوقت الذى يجب علينا فيه أن نفسر ما نقوم به . ونهي ، حتى أولئك الناس الذين يستهلكون ما ننتجه . انها عملية متعبة جدا ، واذا سرنا على هذا المنوال فانه لا بد من مرور أجيال كثيرة قبل أن نستطيع حل وتصفية مشكل واحد .

إذا تفقنا على هذا المشكل - وهذا أمر ممكن - فأننا نفقد اتصالنا مع ذلك الجمهور الافتراضي ( : هناك جمهوران : : فعلى ، وآخر نحسب له حسابا في داخلنا وفي إنتاجنا وفكرنا ) .

هذه هي الظاهرة الرئيسية في العالم المتخلف بخصوص الفن . وبإمكاننا أن نتكلم عن التخلف في هذا الميدان لأن الفن صارت له اليوم صلة بالنمو الاقتصادي والصناعي والفكري لمجتمع معين .

هناك ما يمكن تسميته بـ « مستويات الحياة » ، وهي صيغ موجودة في كل العالم (أوروبا ، أفريقيا ، العالم العربي ... الخ ) . على شكل هرم تصاعدي ، بحيث أن الإنسان الموجود في هذا الكوكب سيصل يوما ما إلى نقطة يوحد فيها مفاهيمه ، وفي ذات الوقت تصرفاته . وهنا لم يعد بإمكاننا أن نقول بأننا لا زلنا متغربين ، لأنه توجد ظاهرة نتحد فيها جميعا ، سواء كنا استراليين أو أفريقيين أو آسيويين ، أن العالم كله يسير نحو التجمع في القمة لتكوين مجتمع كوكبي ، ونحن نوجد ضمن هذا العالم فليس بإمكاننا أن نرفضه ونتجاهله . اننا نستهلك انتاجاته المعنوية والمادية . غير أنه علينا ألا ننظر للمسألة من وجهة نظر استعمارية . بل علينا - ونحن نسير نحو تلك القمة الهرمية - أن نحمل ونجر معنا بعض قيم الثقافة التي ننتمي إليها ، وهذا أمر مفروض علينا .

إنها عملية مزدوجة أبدا ولا نستطيع الفرار منها .  
إن التجربة التي أشار إليها الاخ سبعة في البداية مهمة جدا . ومادامنا لم نتجاوزها فإنها تبقى دائما أساسية ، ودائما مطروحة ، حتى بعد عشر سنوات أو أكثر . أن الشيء الذي تكون له قيمة ووزن لا يمكن أن يشيخ ويفنى ، ويبقى دائما صالحا .

بنيس : لنحاول تلخيص كل ما سبق في ختام هذا الحوار : أن التصور الذي يوجد لدى جماعة من الناس هو أن مجموعة من الفنانين المغاربة ، مجموعة 65 - أن سننا اطلاق هذا الاسم عليهم - قد توصلت إلى قناعات فنية فيما يخص الحوار مع التراث ووقفت عندها .

غير أن ما يظهر لنا من مثل هذا الحوار هو أن هناك فعلا نوعا من الرضى على هذا العمل ، لكن رضى يصاحبه في ذات الوقت نوع من القلق ، بمعنى أننا نجد نذاعلا ما بين العمل الفني كأنجاز تاريخي - وهذا شيء لا ينكره أي شخص - وبين أفق المستقبل والشكل الذي يمكن أن يطرح به . والمسألة - كما وقعت الإشارة إلى ذلك من قبل - لا يمكن أن تحل آليا وبسرعة بل تتطلب شروطا تاريخية معقدة ، أن حركة 65 خلقت نتيجة شروط تاريخية فإن تحول هذه الحركة نفسها نحو المستقبل لا بد له من شروط تاريخية ، تتعلق بالمتفاعل وبتربية العين وبالبحث في هذا التراث نفسه ، وبتعميق النظرية النقدية .. هذه قضايا متداخلة ولم نتوصل بعد إلى

اعطاء نقيضها ان صح القول . وكل ما يطرح الآن على الساحة التشكيلية المغربية هو مجرد اقتراحات ممكنة تدور حول الكيفية التي يمكن أن نتصور بها فنا تشكيليا مغربيا فاعلا في الواقع وفي المستقبل كذلك ...

شبهة : الواقع أنه مهما كانت رغبة وعمل الفنانين كأشخاص أو كمجموعات (مثل مجموعة 65 وغيرها)، فإنه لا يمكن لنا أن نصل الى حل، ونطور اى شكل مستقبلي انطلاقا فقط من مختلف الاقتراحات الموجودة الآن في الساحة ، ودون خلق سوق حقيقية فعلية .

ان تلك السوق هي تعبير عن الارادة الجماعية التي يمكن أن تكون ، وهي ارادة تتداخل معها مسألة السلطة والمؤسسات التي توجد المتحف والمجتمع الثقافي المختلط والفن في البادية والمدينة . وما لم يتوفر هذا فإنه لا يمكن أن يكون ثمة نمو ولا يمكن أن ننتظر التقدم .

وكما قال المليحي ، نحن مضطرون فعلا لأن نظل ، ولسفوات ، في تجربة شكلية معينة لاننا لم نستقد بعد في حوارنا مع الناس ، بسبب أن كثيرا من الناس لم يشاهدوا إنتاجنا ، وبسبب أننا لم نعرض عملنا الا مرة أو مرتين أو ثلاثا في مدينة معينة أو مدينتين . العمل التشكيلي يشاهد ولا يسمع عنه كخبر ، وعلى الانسان أن يعايشه . الا أنه كيف يعايشه الانسان اذا لم يكن قد شاهده ، الشيء الذي لا يمكن الا من خلال معارض متكررة ونشاط قوى الحجم .

وكما قلت في بداية الحديث ، فاننا نتساءل كيف يمكن أن يقام بيبنال في المغرب أو البحرين أو قطر أو غيرها ، أى في بلد لا يتوفر على حياة ثقافية حقيقية . وفي الوقت الذي لا يوجد فيه ولو معرض سنوى محلي محترم . هذا ، باختصار ، هو - في رأبي - الجانب المهم الذي علينا أن ننتبه اليه . فمهما كانت الحال فإن المسألة لا تبقى مسألة أشخاص ومحاولة أشخاص معزولين .

نحن - كفنانين وكمثقفين - نوجد داخل مجتمع ، وعلى هذا المجتمع أن يحملنا على عاتقه مثلما نتحمل نحن مسؤولية العلاقة به على عاتقنا . وما لم تكن هناك عملية تفاعل فإنه سنتظل هناك فقط محاولات نخبوية نوعا ما ، تعرف وتعرض في الظل ، وتظهر بالتدريج حسب جهدها ، ولكن جهدها يبقى جهد أشخاص فقط ، ولا يتحول الى جهد اجتماعي فعلى .

بنيس : شكرا للأخ شبعة على هذه الاضافة . هل من اضافات أخيرة أخرى ؟

المليحي : نعم . هناك مسألة يمكن أن ندعوها بالهدف الأخلاقي ، لهذا الحوار ، فما دام هذا الحوار سينشر ، فإنه يحسن ببعض الناس أن يبذلوا جهدا في تربية أنفسهم ، أى في أن يتعلموا وفي أن يكتسبوا نوعا من الاستطلاع . لأنه لا يمكن للانسان أن يتكلم عن الفن اعتباطا . لا بد من أن

تتوفر لديه نظرة تاريخية لتطور الاشكال الفنية ونموها . وهي توصية  
أوجهها خاصة للشباب المثقف الذي عليه أكثر من غيره أن يبذل مجهودا  
ويثقف نفسه في هذا الميدان : ميدان الفنون التشكيلية .

---

### السينما العربية

مجلة تصدر كل شهرين عن المكتب الاوروبي لاتحاد النقاد  
السينمائيين العرب

المسؤولان عن النشر : عبده عشوية وخميس الخياطي

العنوان 22 زنقة ارطوا - باريس 8

الاشتراكات بالمغرب توجه باسم رئيس الفيدرالية الوطنية للنوادي  
السينمائية المغربية 9 زنقة وهران - الرباط -

CinémArabe

l'UCAC : c/ AFCAE  
22, rue d'Antois - Paris 8° France