

التشكيل والتأويل

قراءة في التجربة الفنية لمحمد المليحي

الحسين أوعسري

لم يكن الراحل محمد المليحي (1936م-2020م) فناً تشكيمياً فحسب، بل كان أحد المؤثرين الفعليين في تاريخ الحركة التشكيلية المغربية المعاصرة إبداعاً ونقداً وتدريساً، بلور اتجاهها فنياً جديداً يعكس نظرتَه للفن وللحدائثة الفنية التي نالَ منها إلى جانب كوكبة من أقطاب جماعة "الدار البيضاء" التي سعت منذ ستينيات القرن الماضي إلى إضفاء أسلوب الحدائثة على مختلف الفنون الأدبية والبصرية. لقد كان الكل منشغلاً خلال هذه الفترة الحاسمة في التاريخ العربي بالبحث "عن السبل الكفيلة بتحرير الفنون العربية من "تبعيتها" شكلاً ومادة ومنتخلاً لتاريخ الفن الغربي ومعطياته البصرية ط(1).

والحديث عن تحرير الفن من التبعية يقود إلى تسليط الضوء على الكيفية التي نظر بها محمد المليحي، باعتباره عضواً فاعلاً في مدرسة الدار البيضاء المعروفة بتوجهها التجريدي، إلى التجارب الفنية السابقة التي تمتعت بـ"الفطرية"(2) أو المنتمية إلى جماعة تطوان التي وصفت حركتها الفنية بالثشخصية. فالأمر يتعلق باتجاهين فنيين؛ أولهما كان بإيعاز من الفنانين الأجانب الذين أثروا في مجموعة من المغاربة الذين اكتسبوا مهارات الفن في محيطهم، وثانيهما يناهض هذه الأعمال التي توجهت إلى تشخيص اليومي، ويسعى إلى تشكيل وعي بصري جديد يشكل قطعة مع الاتجاه الأول باستثمار الإرث البصري

استثمارا مغايرا يستفيد من المدارس الفنية العالمية التي اطلع عليها هؤلاء بحكم أن معظمهم تلقى تكوينا أكاديميا فنيا في الخارج، وحاولوا استثماره في صناعة ثقافة بصرية تنهل من الظواهر المحلية لكن بعيدا عن تدخل الآخر.

لقد اتخذ محمد الميحي ومن لفّ لفيغه من "جماعة البيضاء" موقفا واضحا من التجارب الفنية السابقة اتم بالرفض الذي وصل إلى حد التبخيس وقتئذ، وفي المقابل نحت لنفسه أسلوبا خاصا جعل لوحاته أكثر فرادة. لذلك آثرنا في هذه الدراسة الإجابة عن سؤالين نرى أنهما قينان بإلقاء نظرة عن تجربة الميحي الفنية، وهما: كيف نظر/أول الميحي تجارب الفن الفطري؟ وكيف يمكن تأويل تجربته الفنية؟

1- عن تأويل الفن

يرتبط مفهوم التأويل ارتباطا وثيقا بالفن خاصة مع التطور الذي عرفه عند بعض الهرمينوطيقيين الذين وسعوا مجال التأويل ليشمل وقائع مختلفة بما فيها الفن باعتباره رافدا من روافد الحقيقة في نظر غدامير الذي بلور "صياغة هرموسية جديدة لا تكتفي بتأويل النصوص بل تذهب ما هو أبعد من ذلك، إنها تسائل جوهر الكينونة ذاتها"⁽³⁾. يُعد ربط الفن بالكينونة أحد اهتمامات الفلسفة التي اعتنت بالجماليات واستقصاء ما وراءها، فللكينونة صلة بحقيقة الفن تفضي إلى استحضار تأويل هايدغر لإحدى أشهر لوحات "فان غوج" الذي رسم حذاءه، "فقد أراد من خلال قراءته الهرموسية (...) تمثل حذاء الكشف عن "كينونة المنتج" من خلال ظاهره، كما يتسلل إلى اللوحة (الصورة العامة) لا كما هو موجود في الواقع"⁽⁴⁾.

لذلك، فإن اللوحات التي تنتمي إلى الفن التشخيصي لا تمثل الواقع تمثيلا قائما على التطابق، بل تستبطن دلالات أخرى أكثر عمقا عندما نخرج موضوع الصورة من وظيفته

النفعية الاستعمالية. بعبارة أخرى، قد يكون هذا الأسلوب في التشكيل موجهًا لتكريس صورة ما لا تعكس بالضرورة الواقع الحقيقي؛ ذلك أن استيعاب المعنى الثاوي خلف اللوحة يستلزم وجود معنيين، "يتكفل المعنى الأول بوصف المعطى الظاهر من خلال سند الصورة ذاتها، أما المعنى الثاني فهو نتاج التأليفات الجديدة التي تعد، في واقع الأمر، قصديات مسقطه من صلب النظرة وحاصلها"⁽⁵⁾.



إذا كان المعنى الأول محايثًا يحصر الصورة في ما تحيل عليه، فإن المعنى الثاني يتكئ على خلفيات إيديولوجية مرتبطة بقناعات المؤول وتوجهاته، وقد تسقط هذه التأويلات وتصير متجاوزة بسقوط الإيديولوجيا المؤطرة لها كما حصل مع محمد المليحي نفسه الذي بلور في بداية "السبعينيات" أسلوبه المميز المبني على الموجية، في وقت صارت مدرسة الدار البيضاء مجرد ذكرى⁽⁶⁾، وهي المدرسة التي ناهضت التصور التشخيصي الذي بلورته مدرسة تطوان في الشمال لأن تأويل للمليحي لهذا الفن يختلف عن تأويلات غيره؛ تأويل يستمد من تكوينه الأكاديمي الرصين ومن قناعاته الفكرية التي تقاسمها مع مجموعة من الفنانين الذين انتقدوا نقدا لاذعا التجارب الفنية الفطرية.

2- محمد المليحي مناهضا للفن الفطري

يطلق الفن الفطري في التشكيل المغربي على الفن الذي أبدعه الرواد الأوائل بإيعاز من الأجانب الذي حلوا بالمغرب، وشجعوا مجموعة من الفنانين الذين اشتغلوا في بيوتهم (ابن علي الرباطي، شعيبية طلال...) أو كانوا من أبناء الأعيان (حسن الكلاوي...)، تعلموا مبادئ الفن على أيديهم، مما جعل الكثير منهم إما يقتدي بهؤلاء الأجانب أو يبدع لوحاته بتوجيه منهم، خاصة وأن التحفيز تعدى حدود الوطن عندما ساعد العديد من الأجانب المغاربة للمشاركة في معارض عالمية.



ولأن تأويل هذه اللوحات تباين حسب قناعات المؤلفين وخلفياتهم، ألفينا هذا الفن يعرف بأسماء مختلفة، "فتارة يسمى الفن الفطري، وأخرى الفن الساذج، وثالثة الفن الخام، ورابعة الفن الفريد، وخامسة الفن البدائي وسادسة الفن الأول، وسابعة الفن العتيق..."⁽⁷⁾. ليست هذه التسميات مرادفات لبعضها البعض بقدر ما هي تعبير عن مواقف تنموي نظرة أصحابها تجاه هذه الأشكال الفنية. فإذا كانت تسميات من قبيل: الفن الفطري أو الخام أو الفريد مقبولة في النقد الفني، فإذا تسميات أخرى مثل الفن الساذج تدخل في باب رفض هذه المحاولات الأولى التي صارت اليوم محطة أساسية لا يمكن الاستعاضة عنها من لدن الباحثين في تاريخ الفن التشكيلي المغربي.

ومن جملة الفنانين الذين نعتوا هذا الفن بالبدائي نجد محمد المليحي الذي أقر أن "الفن الفطري (...) فن شعبي وبدائي وزائف"⁽⁸⁾. قد نقبل النعت الشعبي والبدائي ولكن صفة الزائف تفرغ أعمال الفطريين من محتواها. فالمليحي، وهو يطلق مثل هذه الأحكام، كان يستحضر إلى جانب فريد بلكاهية ومحمد شبعة وغيرهما التوجه الكولونيالي الذي وجه الفنان المغربي إلى استلهام الشعبي واليومي في لوحاته التي تقدم صورة عن المغرب الذي يريد الفنان الأجنبي نقله إلى الآخر.

لقد كان هذا النقد على يد مجموعة من الفنانين الذين تلقوا تكويننا في الغرب وتشبعوا بقناعات مداس فنية هناك تستهجن الأعمال التي يشجع أصحابها "فنا فولكلوريا مسنودا من قبل بعض النقاد الجمالين الغربيين أو من طرف بعض المراكز الثقافية الأجنبية، ولكونهم -قبل هذا وذاك- يعتبرون فنانين سذجا"⁽⁹⁾.

واضح أن هذا النقد الفني الجديد الذي كان يقوده مليحي ورفاقه وقتئذ كان موجها لأشخاص عاشوا في كنف الأجانب أمثال ابن علي الرباطي وغيره وللمؤسسات أيضا وفي مقدمتها مدرسة الفنون الجميلة بتطوان التي تتلمذ فيها لمليحي وكان يشرف عليها الفنان الإسباني بيرطوتشي.

إن هذا النقاش الدائر حول الفولكلور والثقافة الشعبية التي لطالما نظر إليها مثقفو الستينيات نظرة ازداء واحتقار كان شعار هذه المرحلة، فن قاوموا الفن الشعبي كثر في الفن وفي غيره من المجالات. لقد كان الإبداع في هذا السياق التاريخي محكوما بمفاهيم مثل الالتزام، والفنان الملتزم هو من يراهن على العمق، "إذ لا يمكن الحديث في اللوحات والمنحوتات والتنسيبات المختلفة عن الجميل أو الفاتن فقط، وإنما عن العمق والمعنى، إنه الافتراض الذي يجعل تاريخ الفن، من وجهة نظر معينة، يتجلى بوصفه تخلصا تدريجيا من

وظيفة الجميل، لحساب طبقات الدلالة، وانزياحا من الاستعارات الممتعة إلى الرموز المربكة" (10).

صحيح أن كلام شرف الدين ماجدولين في القولة يرد في سياق مخالف يهتم فيه بكنه الفن وماهيته، ولكنه يفيدنا في فهم التجربة التي أسسها المليحي وهو ينتقد الفن الفطري؛ ذلك أن وظيفة الفنون لا تكمن في تناسق عناصر اللوحة لجذب انتباه الناظر إليها بل تنزاح عن الواقع الحرفي وتستبدله بفسيفساء من الرموز المربكة أو ما يسمي بالفن التجريدي الذي اتخذه المليحي أسلوبا للوحاته.

لقد اهتم نقاد الفن الفطري بعمق اللوحات، ودافعوا عن جوهر الفن، وحاولوا استنبات فن محلي أصيل يستفيد من المدارس الفنية العالمية ليصهر في بوتقتها تجاربه المحلية، بعيدا عن الاستيلاء أو الاستشراق الفني بنوعيه: الاستشراق الفني الذي مارسه الفنانون الأجانب ممن كانوا يركزون في صورههم ولوحاتهم على جوانب معينة من حياة الإنسان المغربي والعربي، وغالبا ما تكون هذه الجوانب مرتبطة بما هو بئيس أو رخيص في حياته، وكذا ما يسميه فريد الزاهي "الاستشراق الداخلي" (11)؛ ويقصد به إبداعات الفنانين المغاربة والعرب على السواء الذين ترعرعوا في محيط الفنانين الاستشراقين وتمثلوا بوعي أو بغير وعي رؤيتهم للفن، فجاءت أعمالهم منكبة على الشعبي واليومي تنقصها المرجعية الفنية التي غابت بحكم أن بعض هؤلاء لم يتلق في بدايته تكوينا أكاديميا يسمح له بفهم فلسفة الفن وعلاقته بالكينونة.

على أن أهم ما يمكن ملاحظته على "جماعة 65" التي دعا أعضاؤها ومنهم المليحي إلى "تبني خطاب تربوي بيداغوجي فني يسائل هوية اللوحة المغربية والعرض في الساحات العمومية" (12) أنها وقعت أسيرة مرجعية تختصر الفن في وظيفة الالتزام، فسارعت إلى

تشديد تجربة تقصي التجارب السابقة عليها وتمعتها بالساذجة حيناً وبالبدائية حيناً آخر. لا شك أن المليحي وجماعته لهم من القرائن ما يدعم أطروحتهم في مجال الفن التشكيلي، فهناك فنانون أجنب سَخَّروا الفن لغايات إمبريالية، ومنهم من كان في "مهمة استخباراتية بالأساس" (13) أمثال دولاكروا. لذلك ما كان على هذه الجماعة التي تشكل لديها وعي نقدي إلا أن تنصدى لهذه المحاولات ولهذا الاستشراق بنوعية الداخلي والخارجي، وهو ما يفسر طبيعة النعوتات التي نعتت بها التجارب الفطرية لاسيما في سياق تاريخي احتدم فيه النقاش على مختلف الأصعدة.

ولئن كان دولاكروا وغيره من الفنانين الأجانب قد جاؤوا في مهمة استخباراتية، فإن ذلك لا ينفي أنهم تأثروا بالخصوصية المغربية واستطابوا العيش في المغرب واستهوتهم مدنه وثقافته، كما أن العديد من الفنانين الفطريين كانت لهم رؤيتهم الخاصة، فالشعبية طلال "ظلت تؤول الواقع وتعيد تشكيله على طريقتها الطفولية" (14). نعم، لا يمكن تأويل الواقع بالكيفية نفسها لأن الإبداع ببساطة منفلت لا يخضع لقيود، ولا يمكن أن يكون وفق شروط مضبوطة؛ إنه دائماً يحمل في طياته لمسة صاحبه وبصمته، ولهذا "نفهم ذلك الجواب التلقائي العميق الذي رد به الفنان الإنجليزي السير جون ليفري على الفنان بن علي الرباطي الذي طلب منه أن يعلمه قواعد الرسم (...) لا أستطيع أن أعلمك شيئاً، فأنت خلقت رساما وعليك أن تبقى على حالك" (15).

إن التطور الذي عرفته الحركة التشكيلية المغربية جعل العديد من النقاد التشكيليين والمهتمين بالنقد الجمالي لا يضعون هذه التجارب الأولى في سلة الفن الساذج، بل قرأوها في سياقها، واعتبروها حلقة أساسية لا محيد عنها في تاريخ التشكيل المغربي، وذلك ما أشار إليه فريد الزاهي أثناء حديثه عن الاستشراق الداخلي الظاهر في لوحات فنانين مغاربة

وعرب أمثال: مريم أمزيان، وحسن الكلاوي وغيرهما إذ قال معقبا على نعت هذا الفن بالاستشراق الداخلي: "الأمر ليس قدحا أبدا ولا تبخيسا من القيمة "الوطنية" لهذا الضرب من الإبداع، وإنما يتعلق الأمر بمكون أساس من مكونات الإبداع التصويري لدينا، الذي يشكل امتدادا تأويليا لتاريخ كبير من التصوير والتشكيل" (16).

نلاحظ أن فريد الزاهي ينبه إلى أن الأمر يتعلق بالتأويل في المقام الأول؛ إنه التأويل المزدوج: تأويل الفنان الذي تمثل مفهوم الفن في بداياته الأولى بكيفية محكومة بسياق البدايات وإكراهاتها، وتأويل الفنان الناقد (محمد مليحي) المحكوم هو الآخر بتكوين في سياق تاريخي مغايرين للسياق الأول تماما.

وهناك من ذهب أبعد من ذلك عندما اعتبر هذا النقد الذي قاده محمد مليحي إزاء الفن الفطري ذا أثر بالغ على تطوير التجربة الفنية، إذ بفضل هذا النقد صرنا نتحدث اليوم عن مدرستين أو جماعتين متباينتين في المغرب: جماعة الشمال المعروفة بجنوحها نحو التشخيص وجماعة البيضاء التي راهنت على التجريد لبلورة لوحة تشكيلية لها خصوصية محلية ومنفتحة في الوقت ذاته على مدارس التشكيل العالمية. لذلك، فإن من "حسنات هذه الكتابات كونها ساهمت كذلك في إثارة انتباه فئة من الشباب المغربي إلى ضرورة التسلح بالأدوات المعرفية الأكاديمية اللازمة لتعزيد ممارستهم الفنية" (17).

صحيح أن هذا النقد كان حادا ولاذعا، ولكنه لم يكن سلبيا في مجمله بل كان مكملا في نظرنا للتجارب الفطرية، أضاف إليها التكوين الأكاديمي، وخلق نقاشا حول حقيقة الفن وماهيته، والأهم من ذلك كله أنه يشكل نوعا من التجسير أو العبور إلى مرحلة أخرى عرفت مراجعة كثير من القناعات الفكرية وفي طليعتها النظرة إلى الإبداعات الفنية الأولى التي كانت تنعت أنها بدائية أو انطباعية أو محافظة أحيانا. فلنتأمل

السؤال المهم الذي طرحه شرف الدين مجدولين بخصوص هذه المسألة المرتبطة بقضايا الفن وغيره من قضايا الفكر: "هل يمكن أن نعت بالمحافظة بمجرد البقاء على عتبات جمالية موروثية، بالطبع لا، يمكن فهمها بوصفها هاجسا أمنيا، الخوف من الفراغ ومن تبيد التراث. ففي المحافظة رغبة عقلانية في إيجاد منطق للمسار، ورفض للقطائع" (18).

لعل الرغبة الملحة في إيجاد منطق للمسار أو السعي الحثيث نحو كتابة تاريخ للفن التشكيلي الذي يعتبره فريد الزاهي إحدى الحلقات المفرغة في النقد التشكيلي المغربي والعربي على حد سواء (19) هي يفسر تراجع المليحي نفسه عن آرائه السابقة التي كانت محكومة بسياق عام أشرنا إليه، وهذا السياق الذي لم له أي مبرر اليوم.

لا أحد اليوم يستطيع أن ينكر إسهامات الرواد، وكل حديث عن التشكيل في المغرب لا يستقيم إلا بذكر هؤلاء الرواد أمثال ابن علي الرباطي، ومحمد بن علال، ومولاي أحمد الإدريسي، والجيلالي الغرباوي، والشعبية طلال وسواهم. هؤلاء أعمال خالدة، ولا يمكن تبخيس أعمالهم نتيجة تأويل ربط إبداعهم بالاستشراق، خاصة وأن المؤسسين الأوائل للتشكيل في المغرب لم ينشأوا كلهم في حضن المستعمر، بل إن إرهاصات التشكيل وبوادره الأولى غير مقترنة بالمرحلة الاستعمارية بقدر ما هي قديمة مورست بطرائق وصيغ مختلفة تعد مؤسسة للوعي الجمالي وللفن البصري في المغرب.

وهناك من ذهب أبعد من ذلك، ورأى أن رفض المليحي ومن تقاسم معه هذا التصور للأعمال الفطرية من أعضاء جماعة الدار البيضاء يترجم "ذلك الإحساس بضرورة ميلاد كرامة جديدة، بعد أن عاشوا لسنوات خارج المغرب من أجل التحصيل الفني" (20). يفهم من هذا الكلام أن هؤلاء الذين تلقى معظمهم تكويننا فنيا أكاديميا في الغرب أحسوا

أنهم تركوا فراغا في ساحة التشكيل المغربي فحاولوا ملء هذا الفراغ بطروحات جديدة لإثبات وجودهم.

إن الحقيقة التي لا مرء فيها اليوم أن هذا النقاش أو التقسيم الذي نرى أنه مرتبط أساسا بقناعة المؤول "يتطلب التجاوز الضروري لطابعه الاختزالي" (21). هذه إحدى الخلاصات المهمة التي اهتدى إليها فريد الزاهي في مناقشته للفن الفطري، فما نحتاج إليه اليوم هو تأويل أعمال مليحي وغيره من لوحات الفن التشكيلي لتسليط مزيد من الضوء على تجاربهم والتأريخ لها بمختلف الصيغ (22)، وذلك قصد الإسهام في بلورة نقد فني قائم على فلسفة الجماليات، وهو النقد الذي ما زال يشكو من شح كبير في وقت يهemin فيه النقد الصحفي والأدبي الذي لا يلامس في كثير من الأحيان جوهر الفن.

3- التشكيلي والأيقوني في لوحات محمد المليحي

لكل فنان أسلوب خاص في تشكيل لوحاته الفنية. فإذا كان حسن الكلاوي فنان الفرس والفرسان، وأحمد الشرقاوي فنان الوشم، وعبد الله الحريري فن الحروفية... فإن محمد المليحي يعد فنان الموجة، استطاع بهذا الاختيار أن يضيف على لوحاته ميسما خاصا ميز تجربته الفنية وأكسبها أسلوبا وبعدا استثنائيين.

وللاقترب أكثر من هذه التجربة الفنية يمكن الانطلاق من بعدين أساسيين يشكلان كنه الصورة بصرف النظر عن نوعها هما: البعد التشكيلي والبعد الأيقوني (23).

كيف شكّل مليحي لوحاته؟ وما دلالات وأبعاد هذا التشكيل؟

يتجلى البعد التشكيلي في لوحات مليحي في عناصر التركيب التي تتكون أساسا من الخط واللون والشكل وغيرها من العناصر، يتحول الخط عندما يمتزج باللون إلى الموجة

وتتحول الموجة إلى علامة تحيل على موضوع آخر عندما يتخذ الخط شكلا مغايرا، وذلك كله يستوعبه الشكل الذي يعيره الفنان اهتماما بالغا في بعض المدارس الفنية مثل التكعيبية.

لا شك أن الشكل الهندسي السائد في مجال التشكيل بشكل عام هو المستطيل لاسيما في "التشكيل الغربي الذي فضل شيئا فشيئا، وخاصة في القرن الرابع عشر، الرسم على المسند، أي اللوحة ذات الشكل المستطيل" (24). لقد اتخذت معظم اللوحات الفنية المستطيل إطارا لتحديد مجال الرسم أو المربع في أحسن الأحوال كما هو الشأن للبورترية، وعندما يتعلق الأمر بأمواج البحر يغدو المستطيل الأفقي شكلا ملائما لاستيعاب المدى والأفق البعيدين لفضاء البحر، إذ لدينا "موضوعات (المضائق والشلالات أو شغاف الجبل)، تميل إلى المستطيل العمودي، وهناك أخرى تميل إلى الأفقي (البحر، السهول)" (25).

وبالقائنا نظرة على بعض لوحات المليحي التشكيلية يتضح أن المستطيل الأفقي ليس الشكل الهندسي الوحيد الذي أطر به لوحاته، بل نجد المستطيل العمودي خاصة عندما يؤسب الجسد ويحول الموجة إلى "كيان رمزي لجسد المرأة المجدولة المضفورة القد وتفكيك لسلسلة الخط المستقيم واستحضار لذبذبات الزمن" (26). إنه انتقال من عالم الطبيعة إلى عالم الإنسان لكن بعناصر الطبيعة ذاتها التي يتم تحويلها، فلا يمكن للمستطيل الأفقي أن يظهر مفاتن المرأة (ضفيرة الشعر، الخصر..)، لذلك يلجأ تحويل الخطوط المنحنية أفقيا إلى خطوط منحنية عموديا، وفي الحالين معا يظل الخط المنحني/المتعرج الذي يماثل الموجة أداة مثلى لرسم فيسيفاء الجسد كما علو الأمواج وانخفاضها. أليس جسد المرأة مثل الموجة بـ"أردافه وتضاريسه ومنفرجاته" (27)؟

أما البعد الأيقوني فيمكن في التماثل الذي يقيمه المليحي بين الخط وأمواج البحر الذي شكل جزءا من طفولته؛ فالخطوط المنحنية تحيل من خلال الذاكرة الثقافية على

الموج الذي يتماثل مع ثيمات أخرى نهضت عليها لوحات لوحاته، فبالموجة رسم قرص الشمس وأشعتها وجسد المرأة وتضاريسه "إن التموج في شعر المرأة دال على الرشاقة والشهوة الحسية" (28).

وتلك هي سمة الخط المتعرج في مجال التشكيل في الكثير من التجارب الفنية التي ربطت بين هذا الخط وشكل المرأة. "لقد كان الشعر الطويل لنساء ميسا وأوجين غراسيه وجورج دو فلور يتناسب مع تعرج الخطوط التي كانت تؤول باعتبارها علامة صريحة على الشهوة والأنوثة الخاضعة" (29).

لقد أطر الموجة بالشكل الهندسي واشتغل على الألوان، لبيدع بعنصر واحد يتكرر في معظم أعماله التشكيلية (الموجة) ثيمات متعددة يستند تأويلها إلى المعطى الثقافي، فالخطوط والأشكال والألوان ليست مقصودة لذاتها، بل تحيل من خلال طرائق تركيبها وبناء على ما تتيحه الثقافة، فجسد المرأة في لوحات المليحي يتحدد بالخط الذي يتخذ شكل الموجة وليس بتحديد الوجه والعينين والفم وباقي الأعضاء التي لا تشير إليها اللوحة، وذلك هو البعد الأيقوني الذي "يتضمن عملية التمثيل لكل الموجودات في الكون، الحقيقية منها أو الخيالية، وكذا شكل حضورها في الصورة، ما يعود إلى الإنسان في المقام الأول" (30)، فما بهم هو جسد المرأة بصرف النظر عن لونها وشكلها وسنها وقامتها.

تشكل الخطوط المنحنية في نظرنا المستوى التشكيلي الرئيسي في لوحات المليحي الذي خلق بواسطة تنويع شكل الخط بين الأفقي والعمودي عوامله الفنية، وهذه العوامل تتنوع بتنوع الألوان، أما الخط المستقيم فلا يشكل في لوحات الرجل سوى تخوم تفصل بين عناصر مختلفة يؤطرها الشكل الواحد أحيانا.

وما يمكن استنتاجه بخصوص هذه التجربة الفنية أنها تقوم على عنصري التكرار والاستبدال (التحويل)، يكرر الخط المنحني بأشكال مختلفة، والأهم في الخط المنحني أنه يحيل على الحركة التي تماثل حركة الماء والجسد معا خلافا للخط المستقيم الذي غالبا ما يستخدم باعتباره حافة التي "لا تحتفظ سوى بالملمح وتهمل التفاصيل التعبيرية التي لا تؤدي أي دور في التمييز بين الصورة/المضمون"⁽³¹⁾.

يمنح الخط المنحني/المتعرج إمكانيات عدة لتنوع الموضوعات لاسيما عندما تنضاف إليه الألوان، فتركيب هذه العناصر يجعلها في كثير من الأحيان مقترنة بـ"الأنوثة التي نعثر عليها في تعرج الخطوط في الفن الجديد"⁽³²⁾. لذلك كله، نرى أن أساس تأويل التشكيل ينبنى على محور التركيب في علاقته بدائرة الثقافة، فالخط بصرف النظر عن شكله وحجمه يحيل على الموجة أو على جسد المرأة استنادا إلى ما تحتزنه الذاكرة حول الموضوع الذي تمثله اللوحة، والتماثل بين جسد المرأة والموجة عن طريق الخط المتعرج ليس سوى ثنائية من ضمن ثنائيات أخرى يخلقها التفاعل بين التشكيلي والأيقوني في لوحات المليحي. إن اللوحة تخلص الموجة من الانطباع الحسي وتشحنها بأبعاد أخرى تتجلى في "ما يمكن أن نقوله النظرة"⁽³³⁾.

بناء على ذلك كله، فإن تأويل أعمال المليحي وغيره من الفنانين التشكيليين يقتضي ربط التأويل حسب فريد الزاهي بـ"معناه الإيتيمولوجي: الإيالة أي الرجوع إلى الأصل، أصل العمل الفني الذي هو: المادة وعمل اليدين أو الفكر، والتركيب والتوليف وخلق الآثار والتحويل والتصوير والتفكيك، إلى غير ذلك من العلهيات التي يتناساها الناقد"⁽³⁴⁾. يشي هذا الكلام أن تأويل اللوحة الفنية أو ممارسة النقد الفني ليس عملية سهلة على نحو ما نلقيه عند من انتقدوا الفنون التشكيلية نقدا صحفيا أو أدبيا غافلين جوهر الفن وأصله

وطرائق توليف مكوناته مما يجعل مجموعة من الفنانين ونقاد الفن يستأوون من القراءات الأدبية والمواكبات الصحفية التي لطالما تحفظوا على إدراجها في خانة النقد الفني. فالتأويل لا يكون وفق قناعات جاهزة بل يجب أن ينطلق من مكونات اللوحة وعناصرها التعبيرية. ذلك أن "مفتاح التأويل إذن ثقافي، وليس معطى قليلاً متاحاً للجميع" (35).

الهوامش

- 1- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، وقائع وتحولات، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، 1، 2018، ص: 64.
- 2- أنظر، عزيز أزغاي، التشكيل وخطاباته، تطور الخطاب النقدي حول الفن التشكيلي في المغرب، دار أبي رقرق، الرباط، ط، 1، 2015، ص: 31.
- 3- سعيد بنكراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون/ دار الأمان/ منشورات الاختلاف/ ط، 1، 2012، ص: 126.
- 4- غي غوتي، الصورة، المكونات والتأويل، تز: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1، 2012، ص: 22.
- 5- نفسه، ص: 20.
- 6- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، مرجع سابق، ص: 215.
- 7- نفسه، ص: 93.
- 8- نفسه، ص: 99.
- 9- عزيز أزغاي، التشكيل وخطاباته، مرجع سابق، ص: 33.
- 10- شرف الدين ماجدولين، الرسام والروائي، الصورة وإنتاج الأثر، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، 1، 2020، ص: 72.
- 11- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، مرجع سابق، ص: 229.
- 12- عزيز أزغاي، التشكيل وخطاباته، مرجع سابق، ص: 37.
- 13- عزيز أزغاي، طيف دولاكروا المغربي، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، ع: 77، يناير 2014، ص: 179.
- 14- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، مرجع سابق، ص: 108.
- 15- عزيز أزغاي، طيف دولاكروا المغربي، مرجع سابق، ص: 181.
- 16- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، مرجع سابق، ص: 229.
- 17- عزيز أزغاي، التشكيل وخطاباته، مرجع سابق، ص: 31.
- 18- شرف الدين ماجدولين، الرسام والروائي، مرجع سابق، ص: 54.
- 19- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، مرجع سابق، ص: 124.
- 20- عزيز أزغاي، التشكيل وخطاباته، مرجع سابق، ص: 76.
- 21- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، مرجع سابق، ص: 112.

- 22- نفسه، ص: 124.
- 23- أنظر سعيد بنكراد، تجليات الصورة، سميات الأنساق البصرية، المركز الثقافي للكاتب، الدار البيضاء، 2019، ص: 17.
- 24- سعيد بنكراد، الصورة، المكونات والتأويل، مرجع سابق، ص: 49.
- 25- نفسه، ص: 55.
- 26- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، مرجع سابق، ص: 215.
- 27- نفسه، ص: 216.
- 28- سعيد بنكراد، تجليات الصورة، مرجع سابق، ص: 172.
- 29- سعيد بنكراد، الصورة، المكونات والتأويل، مرجع سابق، ص: 242.
- 30- سعيد بنكراد، تجليات الصورة، مرجع سابق، ص: 130.
- 31- سعيد بنكراد، الصورة، المكونات والتأويل، مرجع سابق، ص: 229.
- 32- نفسه، ص: 242.
- 33- سعيد بنكراد، حذاء فن غوغو، مجلة علامات، ع: 54، 2020، ص: 09.
- 34- فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، مرجع سابق، ص: 135.
- 35- محسن الدموس، حين يلتقي الفن بالفلسفة، مجلة علامات، ع: 54، 2020، ص: 27.