الجسد في التشكيل المغربي المعاصر: صورة رمزية للقهر والظلم ومصادرة الحلم

اجساد ميثولوجية آتية من أزمنة غابرة تظهر في شكل «كائنات إنسية».. وملائكية بكامل تحولاتها الحفرية

رموز راقصة وسفر في تضاريس الجسد المغربي المقهور وغرف من قاع المجتمع تظهر بسلاسة صباغية

ابراهيم الحيسن*

«عندما أدخل إلى مرسمي أحاول نسيان ما قرأت من نظريات حول الفن،
أحاول الاشتغال بعفوية سريعة لإخراج ما هو دفين في جسدي، فأعمالي يحضر فيها الجسد، جسد مرتبط بالمادة ويتحرك كما تتحرك الكتابة،
وأيضا كما تتحرك الأشياء والعناصر الحية».

محمد القاسمي، تشكيلي مغربي راحل

أصبح الجسد ـ كما كان في عصر النهضة (على وجه الخصوص) ـ يحتل موقعا هاما ضمن انشغالات المبدعين والنقاد والمحللين في شتى مجالات الخلق والإبداع: مسرح، رقص، تشكيل.. الأمر الذي حوله إلى تيمة رئيسية لازمت جل إنتاجاتهم الفكرية والبصرية. وانطلاقا من الأهمية القصوى التي يكتسيها هذا الموضوع في الحقل التشكيلي، فقد ارتأينا النبش في أسرار الجسد بمفهوميه الجمالي والكوريغرافي وإظهار بعض خصوصياته الإبداعية في بعض الإبداعات الصباغية المغربية المعاصرة.

■ لعل أكثر العلوم التعبيرية التصاقا بالمظاهر الخارجية للأشياء هي الفينومينولوجيا التي اهتمت بالجسد من حيث اعتباره غلافا ماديا لذواتنا ودليلا لضمان حضورنا في العالم، كما أن نظرية العقد الاجتماعي التي ظهرت وتطورت في القرن السابع عشر (النظرية القائمة على مبدأ المساواة بين الأفراد وعلى مشاركتهم الحرة في إنتاج نظام سوسيو ـ سياسي)، حررت الإنسان من ذاته وأصبح سيدا لجسده ولملكاته بعدما ظل الإقطاعيون يمارسون هيمنة مطلقة ومباشرة على أجسام الأقنان ويتمتعون بحق حياتهم وموتهم..

وقد تم الاعتراف بهذا التحرر، خصوصا بعد ظهور مفهوم المجتمع المدني على يد كل من سبينوزا وروسو وهويس، هذا المفهوم الذي لعب دورا أساسيا في تحرير الأجساد التي صارت مثل الأجسام التي تجري عليها الدراسات والتجارب الفيزيائية الرياضية، كما أن النظرة الاقتصادية الليبرالية دعمت بدورها هذا المفهوم بالتركيز على الجسد البشري كقدرة حرة على الإنتاج.

أما الأبحاث الأدبية والفلسفية التي تناولت بالدرس والتحليل «الجسد» كقضية وكإشكالية، فهي عديدة نذكر من بينها تجربتين لميشيل فوكو: ففي كتابه «المراقبة والمعاقبة»، أبرز بعض الإجراءات القمعية والسلطوية التي تمارسها بعض الأنظمة على الجسد لإرغامه على نهج سلوك معين يسوده الامتثال والانضباط. بينما نجده في كتابه: «تاريخ الجنون في العهد الكلاسيكي» يصف المجنون بذلك الذي يأتي جسده بأشياء مخالفة للمألوف، أو بذلك الذي لم يعد جسده منتجا..

بينما مع التجربة السيميولوجية، يمكن أن نستنتج كون الجسد مثل بناء رمزيا لكونه عبر عن تمثلاتنا السيكولوجية والثقافية، أو برز نتيجة إنتاج تاريخي ثقافي وإيديولوجي متحول، ذلك أننا «نلاحظ اليوم كيف ترسم لنا حضارة الصورة (أي حضارة الجسد) الجسد المثالي الذي ينبغي أن نرغب فيه إلى درجة أننا نستلب في رغبة ليست رغبتنا أصلا، وهذا ما يوضحه رولان بارث Barthes .R عندما درس سيميائية جسد الإشهار، واستخلص أن عارضة الأزياء ـ أو عارضة الجسد ـ لا تعرض جسدها حقا ولا جمالها، وإنما شكلا محضا أو نموذجا تم ضبطه بصفة مسبقة ومجردة حيث ينحل المحسوس في الدال»، كما يقول (الحياة الثقافية).

وارتباطا بتاريخ الفنون التشكيلية، يصعب أن نقوم برصد دقيق، أو بتحقيب مضبوط للطرائق التعبيرية والأشكال الجمالية التي تم بها توظيف الجسد ودمجه، كموضوع أو كمفهوم، في العملية الإبداعية (رسم، نحت، كوريغرافيا، تصوير شمسي..) بسبب تنوع الاتجاهات الفنية وتعدد التقنيات والأسناد والوسائط المعتمدة في هذا الإبداع أو ذاك، أو في هذه الطريقة التعبيرية أو تلك.

فمع ظهور مجموعة من التوجهات التشكيلية التي قدمت الفن كفكرة (من أبرز ممثليها الفنان لوتشيوفونتانا 1899 ـ 1968) ، برز فن الجسد Body كمحاولة للاحتفال إبداعيا بالجسد وجعله Art مكونا تكميليا للعمل الفني.. ويعتبر جوزيف بويس (الذي كان مفاهيميا في بدايته) من أبرز الفنانين الذين أعطوا للنحت بعده الاجتماعي، بينما توصل العديد من الفنانين الآخرين، بتنكرهم لجميع وسائل الاتصال، إلى ما عرف باسم «فن السلوك» أو «فن الجسد» الذي يعتمد الجسد كمادة للتشكيل الفني والجمالي (الجسد الذي لا يقدم أي هدف للعمل الفني سوى العمل نفسه الذي يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية..).

وبتجاوزه لكل المفاهيم الفنية التقليدية، يتجه «فن الجسد» نحو نوع من الفن التحريضي الذي يثير حساسية الجمهور، من خلال تقديم «لوحات حية» ومتحركة، ويمكن اعتبار أعمال الفنان كونيلليس (كنموذج) حين قام، مثلا باستقدام إثني عشر حصانا إلى غاليري تيكو في روما عام 1969، وبعد ذلك بثلاثة أعوام استعان براقصة باليه تقوم بحركات مختارة أمام لوحة فنية قديمة، ثم أدخل عام 1976 شابا إلى متحف الفن في لوكرن (سويسرا) يحمل قناعا ذهبيا يشبه أبولون واقفا بين صورتين مرسومتين (إحداهما للفنان سوتين)، يضاف إلى ذلك، الأعمال التي قدمها الفنان أرنولف رانيير (تلطيخ الوجوه بالصباغة) التي كانت أكثر تحريضية ودرامية، يضاف إليها تجربة الفنانين جينا بانه (رش الجسد بالألوان) وهيرمان نيتشه (عرض العجول المسلوخة..).

القاسمي يسلخ أجساده..

بالمغرب، تميز الراحل محمد القاسمي، حتى وإن لم يعمر طويلا في هذه التجربة، بإعطائه الجسد/الجسد المسلوخ أبعادا تشكيلية أخرى، تتجلى في تلك العلامات والرموز المتطايرة والمتلاشية التي تغطي فضاء اللوحة، قبل أن يعود إليه بقوة في مرحلة موالية وبأكثر إيروتيكية..

ومن ثم، سيصير لـ«جسد» الفنان القاسمي هويات مختلفة: جسد الأرض، جسد المادة، جسد اللون، جسد السند، جسد الجسد، كما هو جلي في تجربة «اطلسيات» أو الأجساد الأسطورية التي أنجزها عام 1991.

تألق، إذن، الفنان القاسمي وتماهى مع تعدد أجساده، وانصهر داخل مواده وأسندته باحثا عن جسد آخر، وفي كل تجربة يبرز الجسد، جسد الفنان، وجسد اللوحة من عمق الفنان، وكلاهما يعكس صورة الآخر خارج إطار الزمن والفضاء والجنس.

إن الأجساد البادية في جل القطع الفنية التي أبدعها الفنان القاسمي (خلال المرحلة المذكورة)، هي أجساد ميثولوجية، بل آتية من أزمنة غابرة وتظهر في شكل «كائنات إنسية»، ملائكية بكامل تحولاتها الحفرية، ناتجة عن تمكن الفنان من التلاعب بالمادة وتثبيتها فوق السند، فهو يقوم بمراكمة مواد اشتغاله ومزجها بالصباغة (أو مزج الصباغة بها) لتصير هذه الأخيرة سميكة تجمع بين مكوناتها الحبال والأسلاك والخيوط وقطع الخشب والتغرية (الكولاج) بالورق والألياف الثوبية والخيش، هكذا تبدو أوجه اللوحة (أو على الأصح أجساد اللوحة) بالشكل الذي يقرره الفنان، إنها دعوة للسفر عبر زمن اللوحة، وعبر التاريخ، وهذا ليس بغريب على الفنان محمد القاسمي المولع دائما بالسفر والتنقل.

أجساد محمد القاسمي كثيرة ومتنوعة كرحلاته وتنقلاته.. بل حتى العناوين التي يختارها لمعارضه تجسد ارتباطه العضوي بالسفر الذي يعتبره مرجعيته الرئيسية في الخلق والإبداع والتواصل مع الناس. ولا أدل على ذلك (كمثال) من ذاكرة نور الذي أنجزه عام 1992، مغارة الأزمنة القادمة الذي أقامه عام 1993 بالمعهد الثقافي الفرنسي بالرباط، وقد ضم إرساءات تشكيلية مكونة من تلفزات قديمة وعلب وقارورات وآلات موسيقية عتيقة فضلا عن الكتب والمجلات وعدة أدوات إلكترونية مستعملة قام بتجميعها بشكل توليفي غريب يذكرنا ببعض تجارب الواقعيين الجدد (طاكيس، أرمان مثلا).. ثم روح الجسد، وروح الأثر.. أضف إلى ذلك معرض خلائيات (باريس: تشرين الثاني (نوفمبر) كانون الثاني (يناير) 2001 ـ قاعة فلورانس توبير)، وهو معرض جسد انشغال الفنان القاسمي بقضية الخلاء وكرس اهتمامه بالصحراء كفضاء جغرافي ممتد يوحي بالإبداع والبحث عن عالم مطلق يغري بفضاءاته الواسعة والممتدة.. «لقد كان لدي الانشغال بقضية الخلاء.. لأن هذه المسألة لها طابع فني أولا، وداخل اللوحات هناك شخوص في بحث دائم عن الخلاء.. وتكرس هذا الاختيار كثيرا بعد زيارات متعددة قمت بها إلى مالي والسنغال وموريتانيا ومناطق صحراوية أخرى استهوتني برمالها وفراغاتها الجميلة..

إن اهتمامي في هذه التجربة، تركز بالأساس على المادة / الماتيير وعلى الصحراء كفضاء للإبداع.. مع أنه ينبغي التمييز بين الصحراء والخلاء، لأن هذا الأخير يعني الفراغ، والصحراء ليست مكانا خاليا.. إنها مكان ممتلئ بتاريخه وثقافته وحيواناته وحشراته وواحاته.. ولها جغرافيتها ومسالكها الخاصة.

الخلاء أفظع من الصحراء.. لأن الخلاء لا يوجد فيه أثر، هو محو لأن تواجه اللاشيء، ليس هناك ما يقودك» ـ الكلام للفنان محمد القاسمي.

وإلى جانب ذلك، سبق للفنان القاسمي أن أقام معرضا أطلق عليه عنوان: «من الصحراء إلى الأطلسي ـ أركيولوجيا ذاكرة الماهية»، وذلك برواق باب الرواح بالرباط.. وأيضا المعرض الثلاثي الضخم «معادلة المعنى» ـ Equation du sens الرباط/ نيسان (أبريل) 2002 مباشرة بعد حصوله على جائزة الاستحقاق الكبرى بالمغرب، الذي أقامه بثلاثة فضاءات، هي: زمن الرواة بباب الرواح، السفر الإفريقي برواق محمد الفاسي وقد ضم مجموعة من الصور الفوتوغرافية والرسوم الفحمية والتخطيطات الحبرية التي نفذها على ضوء رحلة إفريقية قام بها بمناسبة حضوره مؤتمر دولي ببنين حول الرق كانت منظمة اليونسكو دعته إليه، ثم معرض «خارج المرسم» الذي أقيم برواق باب الكبير.

فبفضل كل هذا التألق الإبداعي والجمالي، أخذ حضور القاسمي ـ وطنيا ودوليا ـ أشكالا متنوعة جعلت منه مبدعا متعددا ومن أكثر التشكيليين المغاربة والعرب نشاطا وتوقدا في البحث الجمالي والتجريب التشكيلي. عن إبداعه، نجد الناقد الفني أسعد عرابي يقول: «أعمال الفنان محمد القاسمي نوع من السيرة الذاتية ـ أشبه بمونوغرافية «الجسد/الأنا» وسط طقوس جمعية يتوحد فيها الجسد مع الكون والفلك، تجذرها في جغرافية الرباط وشاطئها الأطلسي يوازي استغراقها في ذاتية المرآة: وجودية ووجدانية. العبور إليه يشبه تعريف المتصوفة لتجربة «الوجد»، أي الغرق الإرادي في الأوقيانوس. هناك أيضا السراب الصحراوي والفراغ الصامت.. كثيرا ما تمثل ألوان الصحراء، انعكاسا لمعاناة المرض وتجربة الموت»..

وإضافة إلى ذلك، قدم الفنان محمد القاسمي إبداعات تشكيلية أخرى رائدة وظف فيها الجسد الحي، حيث أنجز بحثا كوريغرافيا رائعا بتركيا أشبه بنحت حي، شاركته فيه الراقصة الفرنسية المشهورة كاترين بوزي، بحثا جماليا حركيا يقوم على ثنائية الإيماءة والنغمة الموسيقية المعبرة.

والسيد يطرزها بالأرابيسك:

أما الفنان عزيز السيد ـ المزداد عام 1946 بعين بني مطهر بوجدة ـ فقد حاول، بكثير من البداهة الإبداعية، الاشتغال على الجسد العاري المنهوك والمحطم، الجسد الذي لا يحمل هوية صاحبه (إخفاء الوجه) والذي لا تنقل منه اللوحة إلى القارئ سوى بعض تمثلاته الجسدية وحركاته الجسمانية المعبرة التي يقوم الفنان عزيز السيد بتشخيصها وتجسيدها ورسم أهم قسماتها لنقلها إلى مستوى الرؤية الحية.

فعلاقة الفنان عزيز السيد الأولى بالجسد، تعود إلى مرحلة التكوين الأكاديمي (1968) ببولونيا، وتحديدا بأكاديمية الفنون الجميلة بكراكوفيا، حيث كانت طبيعة هذا التكوين تفرض الاشتغال يوميا على أجساد النساء العاريات كموديلات للرسم. وكان ينقل هذه الأجساد بحرفية عالية وبأكبر صدق مرئي ممكن على السند. كما كان يتلاعب (صباغيا) ببنياتها وهيئاتها البدنية بقدر الاشتهاء بالاستدارات والانحناءات والتكورات التي تكتنز بها أعضاء حساسة من الجسد.

هكذا نسج الفنان عزيز السيد أولى خيوط هذه العلاقة التي بدأت في التطور والتحول، خصوصا بعد عودته إلى بلاده المغرب، إذ أخذت معادلات جمالية أخرى غير الرسم المباشر على منوال قواعد Règles آنغر ودافيد، واتسمت بإدخال تزاويق ومفردات زخرفية غارقة في الإقلالية والنمنمة والاختزال..

ومن ثم، نجد الجسد الإنساني عنده «ينهض في وضعية الطبيعي دون ستار، لا زي يكسوه ولا رأس له تحدد جنسه، بل لا ملامح له تحدد «هوية» هذا الجسد وتجعله قابلا للمساءلة.. فقط هو جسد واحد يتحرك في أجساد كثيرة مستنسخة تشبه بعضها وتفترق عن بعضها، لذلك ينسلخ عن هويته ليكتسي بعدا إنسانيا كونيا. إن كل أجساد السيد العارية تبدو واقفة أو سائرة، يدل على ذلك انفراج السيقان في حركة دائمة، فهل هي سائرة إلى حتفها؟ علينا أن لا نتخيل كثيرا، نيابة عن الرسام، وأن لا نستبق أحلامه.. هو الذي يعرف أثناء الخربشات الأولى للمشاريع أين ستذهب «شخوصه» الرمزية.

الجسد، إذن، في لوحات السيد مكشوف إلا من الوجه، يحضر عاريا متحركا، ومطروزا بعناصر جمالية مستعارة من الرقش العربي وفنون الأرابيسك بشكل يذوب فيه الموضوع ـ الجسد داخل الخلفية ـ ليصير الإثنان واحدا، كما تعكس ذلك بعض Fond اللوحات التي جاد بها معرض الفنان المقام برواق باب الكبير بالرباط خلال شهر كانون الثاني/ يناير 2004.

يقول الفنان السيد معللا: «حين أرسم وأصبغ الجسد على اللوحة، لا أكترث بإبراز التفاصيل والجزئيات، بل أعمد إلى إخفائها داخل تزاويق مكثفة أحيانا، مبعثرة أحيانا أخرى. فقسمات الوجوه وملامحها التي تؤشر على هوية أصحابها لا تهمني في البناء التشكيلي، بقدر ما تهمني الهيئة العامة للجسد التي أقوم بتوظيفها توظيفا جماليا متحركا داخل الفضاء، فضاء اللوحة. بهذا المعنى، أجدني أشتغل على الستر والإخفاء كسؤال جمالي تطغى تعبيريته على رمزيته، ورمزيته على تعبيريته مستعملا في ذلك أسلوب المحو والكتابة بالعلامات والإشارات، وإن كانت هذه التوظيفات ـ المفردات الزخرفية ـ بدأت تتقلص تدريجيا في أعمالي الصباغية الأخيرة».

أجساد صارخة ضد الظلم والاستبداد

وإضافة إلى ذلك، نجد الفنان محمد الدريسي الذي برز حفارا Graveur ونحاتا ومصورا وملونا كبيرا اشتغل تعبيريا على الوجوه الفزعة والأقنعة والأجساد المحطمة والمنهوكة، خصوصا الأنثوية منها، التي تظهر لديه بائسة ومكتئبة مختزلة في بنياتها وتكويناتها حالات متعددة من الفزع والقلق الوجودي والتأمل الميتافيزيقي، بل وقائمة على العنف والقتل الرمزي والانغلاق والأسرار الدفينة ودرجات التذمر والصراخ المكبوت والبوح المؤجل، فهو يعتبر الإبداع انعكاسا افتراضيا للجسد الإنساني، الجسد المظلوم والعاري والمجرد، وهو معادل تشكيلي للحرية ولحركية الفكر لبنية إيقاع الأشكال والصور المخادعة لمطلق الجسد كما ظل يردد.

أعماله عموما، تندرج تشكيليا ضمن ما يعرف بـ«التعبيرية الاجتماعية» التي أرسى دعائمها الفنان الألماني ماكس بيكمان الذي طرده أدولف هتلر من بلاده بسبب موضوعاته الساخرة التي كانت تثير سخطه وقلقه، إضافة إلى أعمال الفنانين أوتو ديكس وجورج غروز برسومهما الكلبية (التهكم والسخرية) التي كانت تعبر عن الاشمئزاز من الحرب بطريقة احتجاجية شديدة لدرجة وصفت بـ«الموضوعية الجديدة» كامتداد لجماعة الجسر (البروك) المتأثرة كثيرا بفن الرسام الإسكندنافي إدوارد مانش منذ تأسيسها عام 1905 في درسدن بألمانيا كبديل عن الواقعية الانطباعية الفرنسية. لذلك، يمكن اعتبار أجساد الفنان الدريسي (المصبوغة والمنحوتة) إبداعات تعبيرية تنطق بجمالية رمزية تخترق المألوف والاعتيادي، لتقدم المجتمع في صورة عارية، مكشوفة وغير مغلفة بالحقائق المزيفة، إذ تنطق بأصوات جريئة مبحوحة أحيانا، جاهرة أحيانا أخرى منددة وصارخة ضد كل اشكال العدوان والظلم والاستبداد والاستغلال.

على هذه السكة الإبداعية، ظل المبدع محمد الدريسي ـ أو فنان الشعب كما تصح تسميته ـ يسافر في تضاريس الجسد المغربي المقهور ويغترف موضوعاته التشكيلية من قاع المجتمع بسلاسة صباغية وحفرية وأسلوب نحتي ما بعد حداثي متفرد أقرب إلى الإبداع الشعبي الباعث على التأمل والبحث في تفاصيل الأشياء الهامشية. موضوعات، هي في الأصل انعكاس لمعايشات مباشرة، عن قرب واحتكاك، مستعارة من اليومي ومن حياة الناس أمسى الفنان الدريسي يجسدها بلغة تصويرية (مبسطة /مجسدة) ثائرة ضد كل سلوك لا إنساني، كما أن هذه الموضوعات ـ التي تنفذ إلى قلوب الناس بسهولة ـ مستمدة من الشارع والسوق والحارات الشعبية والفضاءات العمومية التي يتردد عليها ليس بهدف التنزه والسياحة، بقدر ما كان يتقاسم فيها مع البسطاء والفقراء تعبهم وقلقهم اليومي، ويقرأ في ملامحهم وقسمات وجوههم المشحوبة أسئلة الحياة وصراع البقاء والانشغال الروتيني بالبحث عن لقمة العيش، لذلك، ظل يؤكد من خلال أجساده على الوحدة العاطفية في الفن وعلى عنصر الشعور الإنساني، بل ظل هدفه ينحو دائما في اتجاه الإحساس بالمشاركة الوجدانية.

هو ذا الفنان الراحل محمد الدريسي كما عرفته مبدعا خلاقا تجاوزت إنسانيته حدود المألوف وارتقى فنه درجة عالية من الإبداع لدرجة وصفه بـ«الفنان الاستثنائي»، كما ظل فنانا إنسانا، وإنسانا فنانا يؤمن برسالته الإبداعية التي كان يدافع عنها بكل تجربته الجمالية..

أما الفنان عبد الكبير البحتوري، فقد أولى اهتماما كبيرا للجسد الأنثوي بأهم تمفصلاته ومفاتنه المخفية، حيث يقوم بتعريته وتفكيكه وتمطيطه، مستعملا في ذلك الكثير من الخطوط المرتعشة على إيقاع الجسد وحركاته..

جسد، أم أجساد؟ لا يهم، الأمر سيان، ففي شتى الحالات تظل أجساده تمثل تأملات تشتغل داخل وجدان الفنان. هذه الأجساد «التي كرست اشتغالها منذ أزيد من عقد من الزمن لموضوع الجسد الأنثوي بمفاتنه السرية ـ ظلت دائما مشدودة إلى بوصلة الدواخل هاته، حيث لا شيء داخل فضاء اللوحات يتجسد كما هو، ولكنه يتراءى وهو مبصوم بنفسية الفنان، ومطبوع باستيهاماته الداخلية واستلهاماته اللحظية أيضا، حيث كثيرا ما تنقلب الأشياء تحت ناظره إلى ألوان مجردة لكنها ألوان سائلة بسحر الموسيقى وضاجة بالحركة، لأن البحتوري لا ينقل في أعماله حقيقة الأشياء، وإنما الترجمة الفنية لهذه الأشياء، و«لأن الحقيقة الفن»، كما يقول الفنان الروسي كازيمير ماليفيتش، «ليست شيئا آخر سوى فعل اللون على الحواس»، بل إن المنطلق في نقل الأشياء إلى فضاء اللوحة يتمثل أساسا في تجاهل حقيقة الأشياء كما هي متفق عليها عادة».

بينما تختزل أعمال الفنان محمد أبو الوقار ـ مزداد بمراكش عام 1946 وحاصل على جائزة وطنية في الفيلم المغربي القصير عن شريطه «حادة» ـ انشغاله بالجسد الآدمي الشارد نتيجة قلقه اليومي وصراعه الدائم مع العيش والحياة. الجسد، بالشكل الذي يصوغه، يتجاوز صورته التشبيهية ليبدو في هيئة ممزقة، متشظية وضبابية ترسم واقعا صعبا يسوده اليأس والتذمر، والخوف من المستقبل.

وارتباطا بذات الموضوع ـ الاشتغال على الجسد كتيمة ـ نجد أن اختيار الفنان محمد بوزيان قد استقر (على غرار تجارب مذكورة) على الجسد الأنثوي وقدمه كمفردة تعبيرية ترمز إلى الأرض والأم، أو بتعبير آخر إلى الخصوبة والإنتاج والعطاء، هذا الجسد يظهر أيضا صارخا، منفعلا في بعض لوحات الفنانة خديجة طنانة.. وقد قدمته ضمن تجربة صباغية جريئة جسدت سلسلة احتجاجات (بصيغة المؤنث) ضد كل أشكال الاستغلال البشع والعنف والتعذيب.

هروب على إيقاع النار

بينما يبدو الجسد، أو بالأحرى الأجساد، في لوحات الفنانة فوزية جسوس أكثر اكتواء واحتراقا، أجسادا هاربة وصاعدة على إيقاع نار ملتهبة وألوان حارة (الأصفر والأحمر القاني والدرجات الطيفية الناتجة عن امتزاجهما)..

فالفنانة فوزية جسوس، اشتهرت كثيرا برسم المرأة التي تعتبرها كائنا معزولا وغير معترف به.. لذلك نلحظ أن جل لوحاتها تتمحور حول أجساد أنثوية مكتوية بنار العزلة والتهميش، إذ تظهر في قماشاتها متحولة تتماهى مع الشطحات الجدبية ـ من الجدبة ـ على إيقاع خطوط منفلتة ومتنافرة وأصباغ حارة ذات معنى.

إلى جانب ذلك، يجدر بنا ذكر التجربة الجسدية للفنان سعد الحساني خلال الثمانينات قبل أن ينشغل لاحقا بالصباغة المفاهيمية والتكثيف اللوني والمادوي، وكذلك تجربة الفنان الحسين ايت أمغار (التربية التشكيلية بمراكش) الذي يحاول إعطاء الجسد أبعادا تعبيرية مغايرة ترسم حالات اليأس والقلق التي تدفع بالإنسان أحيانا إلى دائرة الانطواء والانعزال والانكماش على النفس، وذلك باعتماد تقنية لونية مختلطة تجمع بين الصباغة والأقلام الشمعية والأحبار ـ Encres وغيرها.

أجساد الفنان الحسين ايت أمغار، هي في الأصل بنيات جسمانية نحيفة ومحتشمة.. عارية ومجردة تغيب تفاصيلها وقسماتها لتظل بذلك رافضة متمردة.. تحتج بطريقتها الخاصة ضد ضنك العيش ومصادرة الحلم.. وترفض كل أشكال السلطة والرقابة والعنف الذي يمارسه «الأقوياء» على الأجساد الضعيفة.

وبأسلوبه التشخيصي الهندسي المعتمد على ثلاثية الخط والشكل واللون، جدد الفنان حسين موهوب اهتمامه بالجسد وقدمه مختزلا داخل تقسيمات مربعية ومقطعات مساحية متقايسة على شاكلة الأشرطة المرسومة والملونة وفق حس جمالي رقيق غاية في الانسجام الطيفي والقزحي.

إن الجسد الذي يقدمه الفنان موهوب في لوحاته الصباغية، يظهر راقصا يتلاعب على إيقاعات وترانيم موسيقية/ بصرية متنوعة، هي بالتأكيد من عزف وتلحين الفنان،

وخلافا لكل النماذج الصباغية سالفة الذكر والمتسمة بالاشتغال على الجسد كتيمة محورية لازمت اللوحة المسندية (لوحة الحامل Chevalet) طويلا، نجد التجربة التشكيلية الفريدة للفنان عبد اللطيف الزين المسماة ب Transe art، والتي تندرج ضمن ما يعرف بالعرض/الحدث أو البرفورمونس، وقد قدمها في مناسبتين هما: عرس الألوان وتظاهرة ألوان الجاز اللتان تقومان على ثلاثية الموسيقى والجسد والتشكيل.

ففي هاتين المناسبتين، أبان الفنان عبداللطيف الزين عن قدرة عالية في تحويل الإيقاعات الكناوية بكل شطحاتها وأهازيجها وطقوسها وترانيم موسيقى الجاز إلى لطخات لونية مشهدية متطايرة (مخدومة) أثبت من خلالها أن اللون ـ ولا شيء غير اللون ـ هو سيد الإيقاع التشكيلي ووحده القادر على منح المتلقي فرص الاشتهاء والاستمتاع بكل الجوارح والأحاسيس من داخل عنف الصباغة أحيانا كثيرة..

عن هذه التجربة الجمالية، كتب الناقد الفرنسي بيير ريستاني: «ما شدني في تجربة الفنان عبد اللطيف الزين، كون طقوس الجدبة التي اشتغل عليها، طقوس البصمات الإنسانية عريقة وموغلة في القدم، بمعنى ما (...) وهي، هنا، تخدش ـ في الوقت نفسه ـ أبحاثا حديثة للغاية، ولهذا فنحن لا نتحدث عن حداثة، بل عما «بعد حداثة الزين»..

إنها قياسات إنسية، أي بصمات الجسد، لكنها (...) تهم مجموع الجسد المستقل عن الرأس، عن مراقبة الوعي إذن؟؟

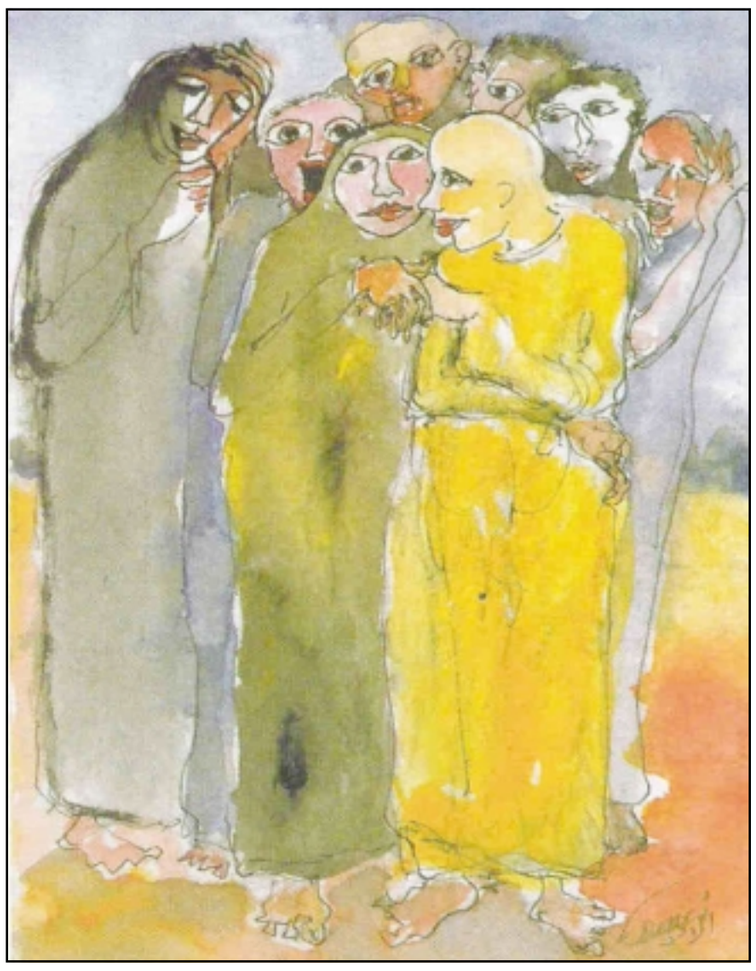
.. وبتوظيفه، إذن، لظاهرة الجدبة حيث تنخر الفرشاة حية عملها الفني عبر بصمات متكررة، يمجد الزين القيمة المطهرة.. يمجد الحياة بكل علاماتها (..)، وهذا هو تعليل ما يمكنه أن يكون الفن (..) في ظل وضع ما بعد الحداثة الذي نعيشه اليوم»..

ونختم بتجربة الفنان عبد الكريم الأزهر، الذي اشتغل على الجسد الآدمي/ الإنسان وقدمه في صور مختزلة مصاغة بخطوط سريعة وواثقة دالة غطت جل لوحاته المنجزة خلال عودته إلى مسقط رأسه (أزمور التي ازداد بها عام 1945) قادما إليها من مدينة ضخمة تعج ليلا ونهارا بالحركة والسرعة، إنها الدار البيضاء التي عاش فيها (مضطرا) على إيقاعات سريعة لا تؤمن بالتوقف والسكون ولم تكن تنسجم في أي شيء مع البطء والهدوء والصمت الذي يسم طبعه وسلوكه إنسانا وفنانا..

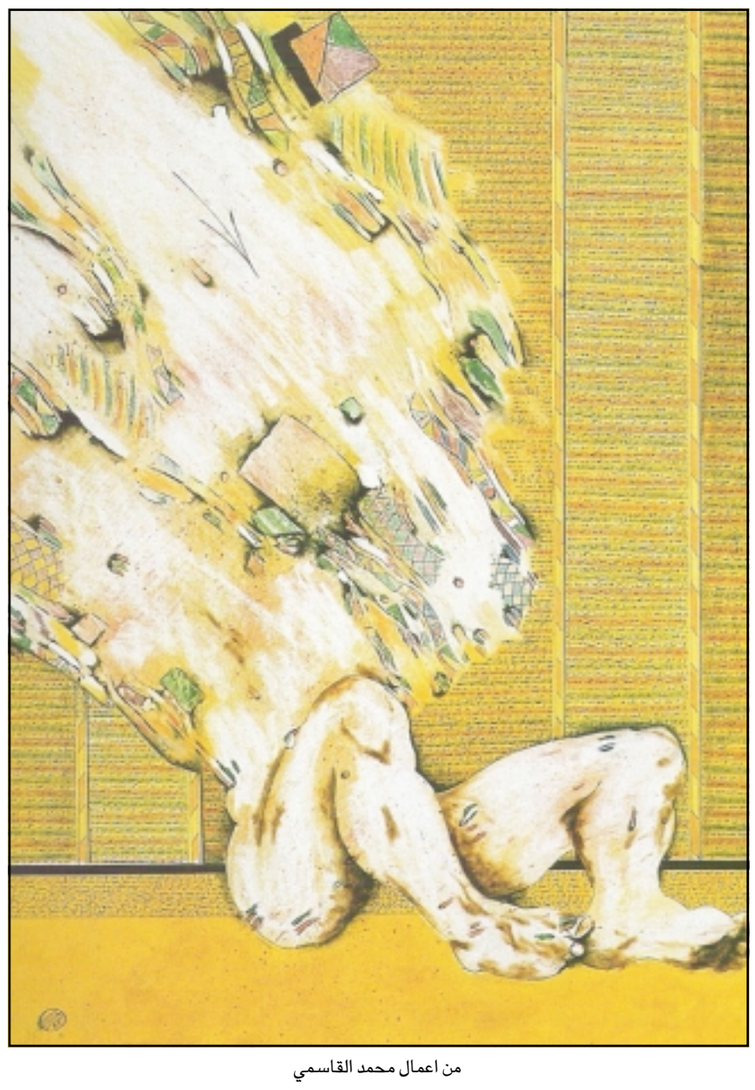
من هنا، ظهر ارتباط الفنان الأزهر وانشغاله اليومي بالجسد/الإنسان (موضوعه المحوري) حيث رسم كثيرا من حالات انفعالاته وانتظاراته وصراعه الدائم مع العيش والحياة، فقد كان يتخذ في كل مرة وضعا رمزيا في لوحاته، قبل أن يتحول تدريجيا إلى رموز وعلامات تجريدية (أسهم، أرقام، حروف، رفوف..) ترسم في رمزيتها وتعبيريتها مواقف ومعاينات ولحظات مشاهدة كثيرة عاشها الفنان وتقاسمها مع إنسان لوحاته..

غير أن طابع التجديد والاستمرارية التي تسم التجريب التشكيلي والبحث الجمالي عند الفنان الأزهر، سيحول كل هذه الرموز إلى مفردة تعبيرية أخرى أكثر رمزية هي: العين.

إن حضور العين في أعمال الفنان لدليل على انشغاله المتواصل بقضايا إنسانية تهمه (وتهمنا)، وتكبر لديه دون أن تنفصل عن كينونته. ولهذا، تبرز العين وتظهر عنده، كشاهد عيان وكمراقب خصوصي (بتعبير الراحل ناجي العلي في حديثه عن حنظلة)، إنها الرغبة في إيجاد صيغة رمزية جديدة كفيلة باختزال المسافة بين العين الدارسة/القارئ والعين المدروسة/اللوحة، مع عدم استثناء عين ثالثة منتجة (متفرجة على ذاتها)، هي عين الفنان..



من اعمال عزيز السيد



من اعمال محمد القاسمي

* ناقد تشكيلي من المغرب