

مركز دراسات الدكتوراه

المختبر: المصادر البديلة لتاريخ المغرب

فريق البحث: أصل وتطور الوجود البشري في المغرب

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الآثار والتراث

في موضوع:

المتحف في المغرب ومزيوغرافيا الهوية

النشأة والتحوّل والتأطير المعرفي

تحت إشراف الأستاذ: مصطفى النحيلة

إعداد: رضوان خديد

لجنة المناقشة:

الأستاذ أحمد سكونتي، المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط: رئيسا

الأستاذ مصطفى النحيلة، المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط: مشرفا

الأستاذ محمد بلعتيق، المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط: مقررا

الأستاذ عبد الله فلي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شعيب الدكالي بالجديدة: مقررا

الأستاذ حسن مسكين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شعيب الدكالي بالجديدة: مقررا

الأستاذ عبد العاطي لحلو، المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط: ضيفا

السنة الجامعية 2023_2024

إلى روح السيد الوالد،

إلى السيدة الوالدة متعها الله بالصحة والسلامة

إلى الأسرة الصغيرة والعائلة الكبيرة

إلى الأحبة في كل مكان

حفظكم الله جميعا.

شكر وتقدير

نتقدم بعبارات الشكر والتقدير لأستاذنا الكريم الدكتور مصطفى النحيلة الذي أطر هذه الأطروحة فكان السند والعون. وكل عبارات الامتنان والوفاء إلى أستاذنا الفاضل الدكتور عبد العاطي لحلو الذي أشرف على إعدادنا لهذه الأطروحة، فكان قريباً من كل مرحلة من مراحل إنجازها، مُصَوِّباً ومُوجِّهاً وناصحاً ومشجعاً، فلهما منا أطيب عبارات التقدير.

نود أن نتقدم بعبارات الامتنان والتقدير والعرفان إلى أساتذتنا الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ومقامه وصفته شاكرين لهم جهودهم العلمية الخيرة.

والشكر موصول لكل أفراد إدارة المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، وجميع أساتذتنا وأساتذتنا منذ أن التحقنا بهذه المؤسسة المباركة أواخر ثمانينات القرن العشرين. رحم الله من انتقل منهن ومنهم إلى ضيافة الرحمان، ومتع الله الباقي من السلف والقادم من الخلف بموفور الصحة والسلامة.

كل التقدير والشكر إلى من سَهَّلَ لنا أسباب الدراسة الميدانية خصوصاً في المتاحف التي قمنا بزيارتها في أكثر من مناسبة وأحياناً في ظروف كانت أجواء جائحة كوفيد 19 مازالت ظاهرة وجلية؛ الشكر والتقدير موصولان إلى أطقم مؤسسة أرشيف المغرب بالرباط ومكتبة مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود بالدار البيضاء، وإلى الفريق المكلف بتدبير مكتبة المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط، ومكتبة كلية الآداب جامعة شعيب الدكالي بالجديدة، وإلى أطقم المكتبات الفرنسية التي سبق لنا اشتغلنا فيها في سياقات سابقة.

نحب أن نتوجه بعبارات الامتنان إلى أحبة كُثُرَ وصديقات وأصدقاء وزميلات وزملاء كانوا باستمرار نعم العون والسند خلال رحلة إعداد هذه الأطروحة، فمنهم من جمعتنا بهم كراسي التحصيل العلمي، و تألفنا ببعضهم في التدبير المتحفي والإدارة الثقافية، وبعضهم الآخر جاورناهم في التدريس الجامعي والبحث الأكاديمي، هؤلاء نستسمحهم لعجزنا عن ذكر أسماهم كلهم وتعداد أفضالهم وإيفائهم حقهم وأيادهم البيضاء على مسارنا العلمي والأكاديمي، وصبرهم على استفساراتنا المتواصلة وطرق أبوابهم بالإحاح وإصرار قابلوهم على الدوام بالسماحة وطول البال، فلجميع منا أصدق عبارات الشكر والوفاء.

المحتويات:

3	شكر وتقدير
4	فهرس المحتويات
12	فهرس الصور التي ضمن النص
14	مقدمة عامة:
23	الفصل الأول: أنثروبولوجيا المتحف المغربي:
24	أولا- محاولة بناء موضوع لأنثروبولوجيا المتحف
24	1- تأطير نظري
25	أ- المتحف باعتباره ميدانا إثنوغرافيا
27	ب- المتاحف المغربية موضوعا للبحث الأنثروبولوجي
37	2- أنثروبولوجيا المتحف أم أنثروبولوجيا تاريخية للممارسة المتحفية؟
39	أ- الأنثروبولوجيا والتاريخ
49	ب- المتاحف والأنثروبولوجيا
58	ت- الأنثروبولوجيا والتاريخ والمتاحف
61	ث- التاريخ والأنثروبولوجيا والمزيولوجيا
70	ثانيا- المنهج، المفاهيم، الإشكالية والفرضيات
70	1- المنهج
75	أ- بين العمق والامتداد
76	ب- الأنثروبولوجيا والمتاحف وسؤال البراديجم

76	ت-المقاربة على أساس ثنائية الداخلي والخارجي
83	ث-المقاربة السيميائية للمتاحف (الأنثروبولوجيا التأويلية)
88	ج-أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة
91	2- المفاهيم
92	أ- مفهوم المتحف: من المتحف le musée إلى الشأن المتحف le muséal
95	ب-مفهوم الهوية
108	ت-مفهوم المعرفة
118	3- الإشكالية
120	4- الفرضيات
123	5- تقنيات البحث
124	6- معيقات ومصاعب واجهت إعداد هذه الأطروحة
124	أ- معيقات ومصاعب موضوعية
132	ب- معيقات ومصاعب ذاتية
138	خلاصة الفصل الأول
141	الفصل الثاني: الاستعمار والمعرفة والمتحف إلى 1956:
143	أولاً- أصول الممارسة المتحفية الكولونيالية بالمغرب
144	1- الأساس الذوقي/الأسلوبي: رومانسية دولاكروا وهوس جمع التحف
144	أ- أوجين دولاكروا: الفنان/المُخبر
153	ب-الفنانون وجامعو التحف المغربية
163	2- الأساس الاستطلاعي/العلمي منذ شارل دوفوكو

164	أ- شارل دوفوكو: المهمة الاستخباراتية
166	ب- البعثة العلمية لسنة 1901 وما بعدها
166	• قُبُل الحماية
169	• إِبَان الحماية
170	3- في محاولة نقد الإرث الكولونيالي
170	أ- بين الأنثربولوجيا الكولونيالية والنزعة الوطنية
177	ب- الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية
180	ثانيا- المعرفة المزيولوجية أية علاقة مع متاحف المغرب؟
184	1- متاحف المغرب والبراديغمات المزيولوجية
187	أ- براديغم متحف أمبريقي إمبريالي
190	ب -براديغم وطني شوفيني
194	2- صناعة المتحف المغربي، صناعة هوية
195	أ- المتاحف في المغرب المستعمر: الحديث نيابة عن أصحاب الشأن
197	ب-تتّحيف البقايا
203	ت-تتّحيف عناصر من الفن الإسلامي المغربي
207	3- مشروع ليوطي من وهران إلى المعرض الكولونيالي 1931
209	أ- المتحف والعقيدة العسكرية والثقافية لليوطي
211	ب-مصلحة الفنون والحرف الأهلية: آلة إنجاز المتحف المغربي برعاية ليوطي
217	ت-المتحف الإثنوغرافي بالمغرب: شهادة وصورة بَرّانية
223	ث-الموت غير المُعلن لمشروع ليوطي

231	4- ألفرد بيل وبروسبير ريكار وماريانو بيرطوتشي
231	أ- ألفرد بيل
233	ب-بروسبير ريكار
245	ت-ماريانو بيرطوتشي
247	خلاصة الفصل الثاني
251	الفصل الثالث: الثقافة المتحفية المغربية، ما قبل المأسسة:
256	أولاً- الثقافة المتحفية المغربية
257	1- المكوّن الأول: المُستحسن بين الصناعة والمحافظة والمحو
258	أ- النفيس والمُستحسن في التراث المغربي
263	ب-قضية التحفة المغربية
281	ت-الحُسن وصورة ثقافة الترف في حياة المغاربة التقليدية
287	2- المكوّن الثاني: المتحف والنخب المغربية
287	أ- تمثلات المغاربة لمشاهداتهم المتحفية في أوروبا قبل الحماية: المواجهة الأولى
290	ب-خطاب النخب المغربية الحديثة حول المتحف: المواجهة الثانية
295	• محمد عزيز الحبابي: من أجل تجاوز الإرث المتحفى الكولونيالى
297	• عبد الله العروى: التفكير بمتاحف فوق واقع الممارسة المتحفية المغربية
303	ثانياً- المتحفية المغربية التقليدية: المسافة بين المتحف/الرصيد والمتحف/المؤسسة
305	1- الحنطة والعجز عن تجاوز الحدود الموروثة عن القرون الوسطى
307	2- نزعة تكوين المجموعات
309	3- الدولة الحديثة ومأسسة الممارسات المتحفية

311	4- المؤسسة والتطوير
315	خلاصة الفصل الثالث
317	الفصل الرابع: السلطة والهوية والمشهد المتحفي الرسمي منذ الاستقلال إلى إصدار قانون
	56.20:
319	أولا- متاحف الدولة: الحصيلة الرسمية إلى إصدار قانون 56.20
326	1- القائمة الرسمية للمتاحف بحسب وزارة الثقافة
326	أ- التركة الكولونيالية
342	ب- تركة وزارة الثقافة
348	2- المتاحف الرسمية: أي متحف لأية هوية؟
348	أ- الميراث المتحفي وحدود الاستعمال
354	ب- تقرير غولفن: هبة مؤقتة أم بحث عن أساس معرفي
355	ت- مشاهدات غولفن في المتاحف الإثنوغرافية المغربية: متاحف بدون إيمان
358	ث- الأساس العلمي المقترح من لدن غولفن: متاحف للفنون والتقاليد الشعبية
362	3- المتحف والسياسة الثقافية من الاستقلال إلى إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف
379	4- ملاحظات حول السياسة الثقافية بعد إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف
379	أ- المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي: نحو سياسة ثقافية دامية
380	ب- المجلس الوطني لحقوق الإنسان: الحق في الذاكرة وفي المتحف
382	ت- النموذج التنموي الجديد: مغرب الغد ومتحف المستقبل
383	5- سؤال المتحف الوطني بالمغرب
389	ثانيا- المؤسسة الوطنية للمتاحف: هل من أساس معرفي جديد لمتاحف الدولة؟
391	1- حرب النوايا المعلنّة والخفية

- 395 2- قانون المتاحف 56.20: المعرفة والهوية الصيغة التشريعية والخلفية الثقافية
- 398 3- تطوير التشريعات المتحفية: مَطْلَبٌ قديم
- 403 أ- محطات على الطريق نحو القانون الجديد للمتاحف
- 405 ب-قانون المتاحف الجديد وتعديل قانون المؤسسة الوطنية للمتاحف
- 407 ت-القانون الجديد للمتاحف: وجهات نظر بدون أرضية معرفية
- 413 4- المؤسسة الوطنية للمتاحف: البداية بالفن الحديث، وبسياسة تغيير الأسماء وإعادة توزيع الأرصدة
- 414 أ- الفن الحديث والمعاصر أولاً
- 417 ب-سياسة تغيير الأسماء
- 421 ت-إعادة توزيع الأرصدة
- 422 خلاصة الفصل الرابع
- 424 الفصل الخامس: صورة ومعنى الهوية من خلال معارض متحفية: مزيوغرافيا الهوية:
- 426 أولاً- الشيء المغربي/القطعة/التحفة: المعنى في المعرض المتحفي
- 426 1- الشيء / القطعة/ التحفة
- 429 أ- الموزياليا
- 430 ب-البُعدان الوظيفي والعلاماتي للقطع
- 430 • البُعد الوظيفي
- 431 • القطعة علامة
- 433 ت-القطع المتحفية المغربية: الهوية والمعرفة
- 436 ثانياً- المعرض المتحفي
- 437 1- بناء المعرض المتحفي التَّصَوُّر والتقنية: هندسة وثقافة

443	2- المعارض المتحفية: قضية أنثروبولوجية
446	ثالثا- التحف المغربية في المعارض: بناء صورة وخطاب خارجي
447	1- "صناعة" فكرة "الأصيل": من المعارض العالمية إلى المتاحف الاستعمارية
447	أ- المعارض العالمية
448	ب-العرض المتحفى الكولونيالى
452	ت- المعرض الكولونيالى 1931
458	رابعا- معارض متحفية مغربية: مزيوغرافيا خطاب داخلي حول الهوية
458	1- عينة المعارض المدروسة
461	2- من التصورات المفاهيمية إلى الإنشاءات المزيوغرافية: ثنائيات دلالية
465	أ- المفتوح والمُغلق
484	ب-المُضاء والمُعتم
494	ت-السائل والصلب
514	3-المغربي عارضا ومعرضا
515	أ- المغربي عارضا
515	• المغربي من خلال العينة المَعَارِضِيَّة المدروسة
521	• المَعَارِضِيَّة المغربية والبراديغم المزيولوجي المَعُولَم
523	ب-المغربي معرضا
523	• المغربي بوصفه موضوعاً معرضاً
524	• المغربي بوصفه هوية عارفة بالمعارض
527	خلاصة الفصل الخامس
529	خاتمة عامة:

535

البيبلوغرافيا

579

الملحقات

فهرس الصور التي ضمن النص:

468	الصورة 01	وراء الأدرج: فضاء ضيق للعرض بمتحف سيدي محمد بن عبد الله في الصويرة
469	الصورة 02	الواجهة القديمة/الجديدة للمتحف الأثري بالرباط
469	الصورة 03	تمثال لبطلليموس مستخرج من موقع سلا ويعود إلى القرن الأول الميلادي
471	الصورة 04	تصميم المعرض المتحفي الدائم لمتحف التاريخ والحضارات ومحاولة خلق اندماج بين الكتل
472	الصورة 05	جانب من معرض لقي العصر الحجري بمتحف التاريخ والحضارات
472	الصورة 06	جانب من المعرض المتحفي المخصص للحضارة الإسلامية
473	الصورة 07	معروضات من الرخام في المعرض الدائم لمتحف التاريخ والحضارات بالرباط
474	الصورة 08	جزء من واجهة جدارية في القسم المخصص للتحف البرونزية
474	الصورة 09	نماذج للنقوش الصخرية معروضة في القسم الثالث من المتحف
477	الصورة 10	الكتّاب كما يقدمه متحف التراث الديني لوقش بتطوان
478	الصورة 11	تشخيص لزاوية طرقية باستعمال ديوراما مُبسّطة
481	الصورة 12	من معرض الأعمال الصباغية المغربية
482	الصورة 13	جزء من الخطاطة الزمنية في معرض: "من بن علي إلى يومنا هذا"
485	الصورة 14	معروضات من الثقافة المادية المورية، متحف القصبة للثقافات المتوسطية
486	الصورة 15	نقيشة ليبية من طنجة، متحف القصبة للثقافات المتوسطية
486	الصورة 16	نافذة مانويلية من بقايا الاحتلال البرتغالي للقصر الصغير، القرن 16م، متحف القصبة للثقافات المتوسطية
489	الصورة 17	اللباس التطواني، متحف باب العقلة
490	الصورة 18	القسم المطلي بدهان أسود من متحف باب العقلة

- 490 الصورة 19 القسم المطلي بدهان أسود من متحف باب العقلة من زاوية أخرى
- 495 الصورة 20 فسيفساء معروضة في حديقة المتحف عند مدخل المتحف الأثري بتطوان
- 495 الصورة 21 موكب باخوس، مدخل متحف تطوان الأثري
- 496 الصورة 22 مجسم كرومليش مزورة المعروض في متحف تطوان الأثري
- 496 الصورة 23 جانب من معرض متحف تطوان الأثري
- 503 الصورة 24 جانب من معرض "أغمات، تاريخ مشرق لحاضرة مغربية" بمتحف بنك المغرب (الصورة بعدسة السينوغراف فانسون مونو)
- 504 الصورة 25 معرض "أغمات، تاريخ مشرق لحاضرة مغربية" من زاوية مختلفة (الصورة بعدسة السنوغراف فانسون مونو)
- 511 الصورة 26 جانب من الفضاء الأول الذي يحمل عنوان: سجل ماسة، المجال والموارد الطبيعية
- 512 الصورة 27 القماش وتضييف مساحة العرض في الفضاء الأول، متحف بنك المغرب
- 512 الصورة 28 جانب من الفضاء الثاني الذي يحمل عنوان: سجل ماسة، مركز نقدي متميز
- 513 الصورة 29 الفضاء الثالث الذي يحمل عنوان: سجل ماسة، مدينة الدين والعلم

ملحوظة: كل الصور ملتقطة من طرف رضوان خديد باستثناء الصورتين 24 و 25 فهما بعدسة السينوغراف فانسون مونو.

مقدمة عامة

المتحف مؤسسة من مؤسسات الحداثة، والسَّيْرُ إلى المتاحف وزيارتها مَظْهَرٌ من مظاهر امتلاك المجتمع لمشروع ثقافي منسجم مع لغة العصر وقادر على إبقاء الاتصال بالماضي وبالذاكرة وبكل ما يمنح المجتمع خصوصيته بإسهام كل أفرادهِ وفنائه؛ ففي المتاحف يحتفي المجتمع بذاته، يُنشِئُ وَيَعْرِضُ صوراً لتمثلاته، وفيه يقدم للآخرين، أي القادمين من خارجه، الفكرة التي يريدُها أن تترسخ في أذهانهم بخصوص تاريخه وثقافته وهويته. لكن المتاحف ليست فضاءات للدعاية موجهة نحو الخارج فحسب، وليست أماكن لتخليد الماضي واستدامة العيش فيه فقط، إنها كذلك فضاءات للمستقبل، وللتربية على التراث، ووسائل لاكتشافه وتثمينه كما المحافظة عليه ودراسته والتعريف به. كما أنها فضاءات عمومية في المجتمعات التي يستطيع أفرادها تَمْلُكُها.

ورثت الدولة المستقلة في المغرب عن مرحلة الاستعمار شبكةً صغيرةً من المتاحف المكلفة بعرض بعض أوجه الهوية الرسمية، والظاهر أن المتاحف في المغرب مازالت جُزْأً من الثقافة الرسمية والنخبوية، في وقت يبدو المواطن، كما النُخب الفكرية، بعيداً عن الانشغال الحقيقي به وغير قادر على تَمْلُكِهِ.

إن مقارنة المتاحف المغربية من هذه الزاوية دفعتنا إلى تسجيل التباين بين "الجلبة" الإعلامية المُرَافِقة لأنشطة المؤسسة الوطنية للمتاحف، في مُقابل عدم تَحَوُّل المتحف إلى موضوع فكري ومعرفي وثقافي راهني وحقيقي في المغرب. كما أن "الشأن المتحفي" بالمغرب يدفعنا إلى التساؤل حول امتلاك الدولة المغربية الوطنية المستقلة لخطاب متكامل وناضج حول موضوع الهوية والدور الذي قررت أن يقوم به المتحف فيما يخص تعميم وإشاعة تصورها لهويتها بين المواطنين ولترسيخها لسردية تاريخية وطنية، وبالتالي حضور أو غياب سياسة ثقافية تنتظم في إطارها الممارسة المتحفية.

ومن منظور الصيرورة التاريخية، ورث المغرب مؤسسات متحفية أنشأت في البدء لتكون وسيلة لِشَرَعَةِ التمدد الاستعماري والبرهنة على نجاعته، وكانت جزءاً من عملية إثراء التمثلات الثقافية والاجتماعية حول الغير والآخر *l'autre*، ووسيلة من وسائل السياسة العمومية الاستعمارية. ومنذ الاستقلال، عجزت الدولة عن توظيف هذه التركة في إنجاز نهضة على أساس سياسة ثقافية واضحة الغايات، وحاضنة وشاملة *inclusive*، فقد بقيت متاحف المغرب على هامش المجتمع، كما تجاهلتها النُخب فلم تكن موضوع تفكير من منظور سؤال الهوية كما قضايا المعرفة. وَقَعَ هذا في وقت عرفت المتاحف عبر العالم منذ النصف الثاني من القرن العشرين تحولات جعلت الشأن المتحفي ينتقل من مقارنة عامة إلى منظورات تركز على الخصوصيات الجهوية والوطنية حيث تنوعت أشكال المتاحف واقتربت من البيئات والهويات الأصلية، واتجهت نحو خدمة الجمهور ودمقرطة الحق في الثقافة والفن.

ومنذ أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين عملت العولمة على استنابات ونشر ممارسة متحفية عابرة للجغرافيات والثقافات، وهو السياق الكوني الذي ستظهر فيه المؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب، وهو ما سيجعل مسار بناء المعارض المتحفية في المغرب ينتقل، دون أن ينجز تجذرا معرفيا ومجتمعيا، نحو تبني أساليب مَعَارِضِيَّة مُعَوَّلَمَة mondialisées ونمطية، قوامها لغة بصرية وتركيبات سيموتيقية عابرة للقارات، وهي مستجدات ليست بالضرورة ما احتاجه الورش المتحفي في مرحلة كانت تستدعي - على ما يبدو - بناء علاقة فعالة بين المجتمع المغربي بهوياته الجماعية المتعددة والشأن المتحفي le muséal والإنشاء المزيوغرافي muséographique والمَعَارِضِي. ومن ثمة كان من الضروري عقد المقارنة بين محركات ومحفزات الإنشاء المزيوغرافي حول مواضيع ذات طابع هويتي سواء قبل الحماية أم خلالها وبعدها في فترة الاستقلال. خصوصا في سياقين تاريخيين: المرحلة الكولونيالية المطبوعة بالهيمنة؛ وزمن الاستقلال الموسوم بسلطة الإيديولوجيا المركزية للدولة المستقلة.

عندما كتب طوني بينيت كتابه "ميلاد المتحف التاريخ والنظرية والسياسات"¹، كان يفكر انطلاقا من العالم الذي ينتمي إليه، وهو عالم غربي ولا غربي في الوقت ذاته، إن طوني بنيت الأسترالي يبدو غير منشغل بسؤال ولادة المتحف من الزاوية ذاتها التي تشغلنا، إنه ينتمي إلى جزء من العالم الغربي الجديد، ولا يتكلم من منطلق أنه من السكان الأصليين، بل مثل أوروبي أي باعتبار "المتحف" مؤسسة من مؤسسات ثقافته، وأداة من أدوات هويته التاريخية.

كيف يمكن لنا بناء سردية حول المتحف في المغرب؟ كان ذلك أحد أولى التحديات التي واجهت فكرة هذه الأطروحة منذ البداية، وهو تَحَدٍّ لأن السارد/الدّارس مُطالبٌ بالوعي بالسياق الثقافي المحلي الذي ينتمي إليه في المغرب باعتباره حاضنة ثقافية ومجتمعية لا تنظر إلى المتحف، أو لا تستطيع النظر إليه، من الزاوية ذاتها التي ينظر بها الإنسان الغربي (الغرب القديم كما الجديد). إن هذه الفكرة تُحيل على معنى التعدد، تعدد دلالة المتحف من منطلق توازي المعنى المعرفي للمتحف كما تقدمه الكتابات القادمة من المجتمعات ذات التاريخ المتحفي من جهة، في مقابل صور ووقائع الممارسة المتحفية كما تمت وتتم في المغرب منذ الفترة الاستعمارية، بل وقبلها إذا استحضرنا كتابات الرحالين المغاربة ومشاهداتهم في المتاحف الأوروبية، وفي مقابل أيضا التقاليد ذات الطابع المتحفي الذي عرفها المغاربة عبر تاريخهم وهي جزء من تراثهم.

¹ - طوني بينيت، ميلاد المتحف التاريخ والنظرية والسياسات، ترجمة محمد المبارك وحياة حسنين، مطبعة كركي، بيروت، 2019.

إن صياغة سردية حول المتحف في المغرب تطلبت منا تدبير المسافة مع المعنى العام كما الخاص للممارسة المتحفية، واحتاجت منا العمل على الإحاطة الشاملة قدر الإمكان بمختلف مكونات المشهد المتحفي المغربي، قبل تحديد الصّنف الذي قررنا أن يكون موضوع السرد والكتابة في هذه الأطروحة. لقد اخترنا لأسباب عدة أن نشتغل من منظور كرونولوجي على ثلاث مراحل من تاريخ المتاحف في المغرب وهي مرحلة نشأة المتحف في المغرب المستعمر، والمتحف في المغرب المستقل حتى إصدار قانون المتاحف سنة 2021، ثم المتحف تحت سلطة المؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب. كما عدنا إلى مرحلة ما قبل الحماية وإلى التراث الثقافي والتاريخي المغربي من أجل استحضار الممارسات المتحفية الفطرية أو الجنينية، تلك التي تدخل ضمن ما اصطلحنا عليه "الثقافة المتحفية المغربية التقليدية". لقد كان هذا الرجوع في تقديرنا ضروريا من منطلق طبيعة الاختيارات المنهجية التي اعتمدناها والتي تقتضي إقامة تقابل بين الممارسات المتحفية وشبه المتحفية المنتمية إلى داخل الثقافة المغربية وتلك الوافدة من الخارج. كما أن هذا الرجوع إلى ما قبل الحقبة الاستعمارية اقتضته - في نظرنا - حاجة هذه الأطروحة إلى قراءة سيرة المتحف في المغرب وطريقة بناء المعارض المتحفية (مزيوغرافيا العينة المختارة) في ضوء ما اصطلحنا على تسميته: "الثقافة المتحفية المغربية التقليدية"، أي استحضار الوعي بالتراث ما قبل الكولونيالي ومحاولة التفكير في سؤال نشأة المتحف في المغرب وأصوله من داخل الثقافة المغربية أي قبل مرحلة الهيمنة الخارجية، وبمعزل عن الاختيارات التي تتبناها معارض "المتاحف الرسمية".

ومن منظور موضوعاتي، اخترنا الصّنف الذي اصطلحنا على تسميته **بالمتاحف الرسمية**، سواء تلك التي ظهرت تحت سلطة الاستعمار أو تلك التي رعتها المؤسسات الحكومية في المغرب قبل إنشاء وزارة الثقافة، ثم تحت رعاية هذه الأخيرة، كما انصب اهتمامنا على التحولات التي ستعرفها هذه "المتاحف الرسمية" عبر انتقالها وتحولها من تحت هيمنة المستعمر إلى رعاية الدولة المستقلة ثم إلى سلطة مؤسسة مكلفة من طرف الدولة برعايتها متمثلة في المؤسسة الوطنية للمتاحف.

وهكذا فقد انتظمت الأطروحة في خمسة فصول وهي:

الفصل الأول: أنثروبولوجيا المتحف المغربي

خَصَّصنا هذا الفصل للقيام بتأطير نظري لموضوع الأطروحة، فَعَرَضْنَا في العنوان الأول العناصر التي تجعل من المتحف ميدانا إثنوغرافيا، وقمنا بجرد عدد من مظاهر التقاطع بين علوم نعتقد أنها تلتقي في دراستنا هذه وهي الأنثروبولوجيا والتاريخ والمزيولوجيا. وقمنا في عنوان ثانٍ بتحديد كُلِّ من المنهج

والمفاهيم والإشكالية والفرضيات التي أطرت مقاربتنا لموضوعنا، واستعرضنا المعوقات والمصاعب التي واجهت إعداد هذه الأطروحة خصوصا أثر جائحة كوفيد 19.

الفصل الثاني: الاستعمار والمعرفة والمتحف إلى 1956

يضم هذا الفصل عنوانين كبيرين هما: أصول الممارسة المتحفية الكولونيالية بالمغرب؛ والمعرفة المزيولوجية أية علاقة مع متاحف المغرب؟

وقد عملنا في هذا الفصل على التمييز بين الممارسات الاستعمارية الفرنسية والإسبانية، مُنتبهين إلى الخلفيات التاريخية ومُسلطين الضوء على نوازع الهيمنة المُغلقة بالخطاب المعرفي. وحاولنا فهم أثر كل ذلك على الصورة التي نشأ عليها المتحف في المغرب والغايات من وجوده، وما سيحمل في "جيناته" من خصائص مُتولّدة عن تلك المرحلة.

ففي العنوان الأول، من هذا الفصل قمنا بتحديد أصول الممارسة المتحفية الكولونيالية بالمغرب وهي التي ارتكزت في تصورنا على أساسين هما: الأساس الذوقي/الأسلوبي الذي بدأ مع أوجين دولاكروا واستمر مع ورثة توجهه الاستشراقي، وتعزز بعده مع عدد من الفنانين وجامعي القِطع والمتحف المغربية. أما الأساس الثاني، فقد أطلقنا عليه اسم الأساس الاستطلاعي/العلمي، إذ نعتبر أن مهمة شارل دوفوكو كانت منطلقه، قبل أن تنتظم المقاربة المعرفية للشأن المغربي مع البعثة العلمية منذ سنة 1901 وما بعدها، لتصبح ذات طابع مؤسساتي بدأ قبل الحماية نفسها. وحاولنا في نهاية هذا العنوان الأول من الفصل الثاني مقارنة نقد كل من الأنثروبولوجيا الكولونيالية والنزعة الوطنية مستلهمين الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية.

وفي العنوان الثاني من هذا الفصل قمنا بمقاربة نشأة المتاحف بالمغرب في ضوء البراديغمات المزيولوجية وقد اقترحنا في هذا الصدد أربع برديغمات نعتقد أنها أطّرت بشكل من الأشكال الممارسة المتحفية في المغرب وهي خلال المرحلة الكولونيالية: "البراديغم المتحفى الإمبريقي الإمبريالي" و"البراديغم الوطني الشوفيني". وفي زمن الاستقلال: "براديغم مطبوع بالغليان الفكري والسياسي" و"براديغم متحفى محكوم بالعولمة والتكنولوجيا".

وبعد أن تناولنا بالدراسة كيف أن "صناعة" المتحف بالمغرب المستعمر كانت في الوقت ذاته عملية "صناعة لهوية" تتقاطع أحيانا وتتباعد في أحيان أخرى مع التحولات التي يعرفها الحقل المعرفي حول المغرب، قُمنا بدراسة الأدوار التي اضطلع بها كُل من أبير ليوطي، وألفرد بيل، وبروسبير ريكار في منطقة الحماية الفرنسية، ومارينو بيرطوتشي في المنطقة الخاضعة للنفوذ الإسباني بشمال المغرب.

الفصل الثالث: الثقافة المتحفية المغربية: ما قبل المؤسسة

أفردنا الفصل الثالث لاستحضار العناصر التي نعتبرها من بين مكونات "الثقافة المتحفية المغربية التقليدية"، ويتعلق الأمر بمُكوِّنَيْن اثنين: أفردنا للمكون الأول عنوان: المُستحسن بين الصناعة والمحافظة والمُخو، وقد عالجنا فيه القضايا الآتية: النفيس والمُستحسن في التراث المغربي؛ قضية التحفة المغربية؛ الحُسن وصورة ثقافة الترف في حياة المغاربة التقليدية.

ووضعنا للمكون الثاني العنوان الآتي: المتحف والنُخب المغربية. ويتعلق الأمر بمُواجهَتَيْن جَمَعَت نخبة من المغاربة مع المتاحف في سياقين مختلفين، تعود المواجهة الأولى إلى ما قبل زمن الاستعمار، ويتعلق الأمر بتمثيلات الرحالين المغاربة إلى أوروبا بخصوص مشاهداتهم في المتاحف هناك.

أما المواجهة الثانية، فترتبط بطبيعة خطاب فئة من النخب المغربية بخصوص المتاحف بعد الاستقلال، وقد اخترنا كتابات عدد من المفكرين والكتاب المغاربة، وخصّصنا قراءة في بعض أعمال محمد عزيز الحبابي وعبد الله العروي.

وفي عنوان ثالث من هذا الفصل، حاولنا الإجابة عن سؤال لماذا لم تتحول "الثقافة المتحفية المغربية التقليدية" إلى ممارسة متحفية ذات طابع مؤسساتي؟ وقد جاء جوابنا في ثلاث نقاط وهي: عزز الحنطات عن تجاوز الحدود المورثة عن القرون الوسطى؛ وغياب نزعة تكوين المجموعات والمحافظة عليها le collectionnisme؛ وعدم قيام دولة حديثة في المغرب قبل الحماية بما يؤدي إلى تعاقد اجتماعي ومأسسة تقاليد متحفية محلية؛

الفصل الرابع: السُلطة والمشهد المتحفي الرسمي منذ الاستقلال إلى إصدار قانون 56.20

يتوزع هذا الفصل على عنوانين هما: متاحف الدولة: الحصيلة الرسمية إلى إصدار قانون 56.20؛ والمؤسسة الوطنية للمتاحف: هل من أساس معرفي جديد لمتاحف الدولة؟

وقد أبرزنا في العنوان الأول من هذا الفصل المُنطَلَقَات التي على أساسها اشتغلنا في هذه الأطروحة على المتاحف التي اصطلحنا على تسميتها بالمتاحف الرسمية وهي تتوزع في نظرنا على: "تُرْكَة كولونيالية" و"تُرْكَة وزارة الثقافة". وأوضحنا ماذا نقصد بكل واحدة منهما، وكيف أن وزارة الثقافة لم تكن الراعي الدائم لمتاحف منذ الاستقلال وأن عددا من المصالح الحكومية تعاقبت على تدبير المشهد المتحفي الرسمي.

وقمنا بدراسة موضوع السياسة الثقافية في علاقتها بالمتاحف المغربية، وتوقفنا عند أهم الدراسات التي كان المشهد المتحفي موضوعا لها، سواء بالشراكة مع اليونسكو منذ سنة 1962 أو مع البنك الدولي في مرحلة متأخرة.

واستعرضنا في المقابل ملاحظات هيئات دستورية ووطنية بخصوص السياسة الثقافية وتدبير المتاحف في المغرب، خصوصا بعد إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف.

وتساءلنا عن غياب المتحف الوطني بالمغرب، وعدم اتجاه الدولة منذ الاستقلال إلى إقامة مؤسسات متحفية تحمل صفة "متحف وطني"، كما شأن عدد من الدول في إفريقيا ومناطق أخرى بعد استقلالها.

وفي العنوان الثاني من هذا الفصل، تساءلنا عن الأساس المعرفي الذي قامت على قاعدته المؤسسة الوطنية للمتاحف، وأظهرنا كيف أن إصدار القانون الجديد للمتاحف رقم 56.20 والتعديلات التي أُدخلت على الظهير المُحدث للمؤسسة الوطنية للمتاحف رقم 55.20 قد شكلا مناسبة لمراقبة مساحات السُلطوي والسياسي في مقابل الثقافي والمتحفي والمعرفي.

ودرسنا في العنوان الأخير من هذا الفصل طبيعة المبادرات التي أقدمت عليها المؤسسة الوطنية للمتاحف مُحاولين إدراك المُنطلقات والغايات من تلك الاختيارات التدبيرية.

الفصل الخامس: صورة ومعنى الهوية من خلال معارض متحفية

خصصنا هذا الفصل لتقديم وتحليل المعارض التي قمنا بدراستها ميدانيا خلال فترة إعدادنا لهذه الأطروحة. وتوزعت مواضيعه على أربعة عناوين هي: الشيء المغربي/القطعة/التحفة المعنى في المعرض المتحفي؛ المعرض المتحفي؛ التحف المغربية في المعارض: بناء صورة وخطاب خارجي؛ معارض متحفية مغربية: مزيوغرافيا وخطاب داخلي حول الهوية.

قُمنا في العنوان الأول، بالتعريف بالقطعة المتحفية وأظهرنا بُعديها الوظيفي والعلاماتي. وفي العنوان الثاني، تطرقنا إلى المعارض المتحفية معناها وكيفية بنائها، أي من التّصوّر إلى الإنجاز الميزيوغرافي والسينوغرافي، كما عالجنا المعارض باعتبارها قضية أنثروبولوجية.

وفي العنوان الثالث، قمنا بمقاربة الكيفية التي نشأ بها الفعل المَعَارِضي للشيء المغربي قبل الاستعمار وإبّانه، حيث كانت الحاجة إلى تقديم هوية للمغرب من منطلق عرض الشيء الدال على المغرب وهويته،

والحامل لمعنى "الأصالة"، وتوقفنا في هذا الإطار عند محطات صناعة فكرة "الأصيل" من منظور خارجي.

وفي العنوان الرابع والأخير من هذا الفصل، أنجزنا تحليلاً تركيبياً وتأويلياً لِعَيَّة من المعارض الدائمة والمؤقتة¹ من منظور كونها إنشاءات مزيوغرافية وتركيبات سيميوتيقية مُنتَجَة لخطابات حول الهوية، باعتبار أن المعرض وسيط إعلامي média. وبعد أن استنتجنا عدداً من الخلاصات، قمنا بطرح قضية اصطلاحنا على تسميتها بـ"المغربي عارضاً ومَعروضاً"، قاربنا من خلالها حاجة الفعل المتحفي في المغرب إلى امتلاك تصورات معرفية ومهارات مَعَارِضِيَّة تُنْهَل من التراث الوطني والمحلي، وتستطيع توظيف التقنيات الوافدة لخدمة خطاب متحفي ومعارضِي مُعَبِّر عن الهوية الوطنية الجامعة وعن الهويات الجماعية المتعددة والغنية.

لقد مهَّذنا لكل فصل بمقدمة مُوجَّزة، وختمناه بتقديم الاستنتاجات والخلاصات التي وصلنا إليها، وفي أحيان كثيرة كانت تلك الخلاصات سلسلة من التساؤلات التي أثارها مقاربتنا للقضايا موضوع كل فصل.

إن كتابة الأطروحة، من حيث هي إنتاج سرديّة منسجمة حول المتاحف المغربية التي مازالت الكتابة عنها قليلة خصوصاً باللغة العربية، لم تكن أمراً مُيسِّراً؛ فبالإضافة إلى التحولات التي عاشها ويعيشها المشهد المتحفي المغربي خلال فترة الدراسة الميدانية، والحرص على تقادي حالة "التشتت" التي قد تكون انعكاساً لطبيعة الواقع المتحفي، انضافت عوامل جعلت بلورة الأطروحة تعرف هزتين اثنتين: الأولى، جَرَّت خلال الشهور الأولى من العمل الميداني حيث فَرَضَت جائحة كوفيد 19 على مشروع الأطروحة حالة من التجميد والشك استمرت شهوراً طويلة وكانت من بين أسبابها أن الجائحة فرضت الإغلاق والعزل الاجتماعي، فكُنّا شهوداً على عجز المتاحف المغربية عن أن تكون حاضرةً وفعالةً في العالم الافتراضي، ولمَسْنَا عن قرب حالة اللايقين واللاجدوى عند من حاولنا التواصل معهم عن بُعد خلال فترة الجائحة.

أما الهزة الثانية، فكانت في أبريل 2021 وتمثلت في صدور القانون الجديد للمتاحف الذي _في تقديرنا_ سواء من حيث السياق التاريخي الذي لم يكن بعيداً عن أجواء كوفيد 19، أم من حيث مضامين النص التشريعي والنقاشات التي دارت حوله في البرلمان المغربي والملاحظات التي سجلها عليه المجلس

¹ - يتعلق الأمر بأربعة عشر معرضاً مؤقتاً ودائماً.

الوطني لحقوق الإنسان، كل ذلك شكل بالنسبة لمشروع هذه الأطروحة هزة ثانية، إذ نعتقد أنها نقلت الاهتمام عندنا من الوقائع الميدانية إلى التحديات الفكرية والسياسية بخصوص المتاحف المغربية.

الفصل الأول:

أنثروبولوجيا المتحف المغربي

خصصنا هذا الفصل الأول من البحث للتأطير النظري، وانطلقنا فيه من الأسئلة التي هي من جوهر قضايا المتحف المغربي نحو إشكاليات أشمل وقضايا أوسع، أي تلك التي تهم الثقافة كما يفهمها الدرس الأنثروبولوجي، وقد استحضرنّا في توجهنا هذا عددا من المُحدّدات مثل: علاقة الخاص بالعام والسير من القريب نحو البعيد.

وأردنا أن يكون هذا الفصل أرضية نظرية لأطروحتنا، حيث عملنا على توطين **المتحف** داخل ما اصطلحنا على تسميته "مثلث أبيستيمولوجي" أطرافه هي: الأنثروبولوجيا والتاريخ والمزيولوجيا¹. وقدمنا في هذا الفصل أيضا المنهج والمفاهيم والإشكالية والفرضيات التي أطرت مُقاربتنا، وقمنا باستعراض المعوقات والمصاعب التي واجهت إعداد هذه الأطروحة، خصوصا أثر جائحة كوفيد 19، والتحوّلات غير الواضحة التي يعرفها المشهد المتحفي في ضوء إصدار قانون جديد للمتاحف سنة 2021، وأولينا أهمية لبسط "وضعيتنا الإثنوغرافية" وتقديم طبيعة علاقتنا بالميدان المتحفي الذي نعمل على إعداد أطروحتنا حول بعض قضاياها.

أولا- محاولة بناء موضوع لأنثروبولوجيا المتحف

1- تأطير نظري:

إن الفكرة الكامنة في جوهر المتاحف هي تخليد ذكرى الإنسان، وهو تخليد متحفي يأخذ أشكالا متعددة لا تقل أهمية عن تعدد البشرية نفسها وتتنوع مجتمعاتها، وتمثّلاتها حول ذاتها وتصوراتها بخصوص الآخر l'autre. وإذا استحضرنّا، في هذا السياق ماثيو أنجيلك Matthew Engelke، فإن بإمكاننا أن نذهب إلى اعتبار أن ما تعرضه المتاحف يكشف ملامح التعدد الهوياتي للجنس البشري عبر تسليط الأضواء على التفصيلات الثقافية الصغيرة الموروثة عن المجتمعات والتواريخ الإنسانية. وفي الوقت ذاته، تُسهم المتاحف في إثارة الفضول، وبعده السؤال، بخصوص الإنسان وقدراته الخلاقة والمستمرة وتأثيره المتنوع في المحيط الطبيعي ووسمه لبيئاته المختلفة بآثاره المادية واللامادية². بل، كما ذهب إلى ذلك ماثيو أنجيلكه «من المستحيل عدم مراعاة أهمية الطابع المادي في الثقافة. ومن المؤكد أنكم [كما يقول] ستواجهون صعوبة في العثور على مجتمع لا يحظى فيه التَشْيُّؤ objectification الذي

¹ - استعملنا كلمة "مزيولوجيا" عوض علم المتاحف أو تحافة أو متحفية، للإبقاء على الطابع الإشكالي لتسمية هذا الحقل حاضرا في الأذهان.

² - ماثيو أنجيلكه، كيف تفكر كـأنثروبولوجي، ترجمة عومرية سلطاني، منشورات الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2020، ص ص. 9-10.

يسم الثقافة بالأهمية، بالمعنى الحرفي والمجازي. فالبشر يستخدمون الثقافة المادية وأشياء [...] لفهم هويتهم والتعبير عنها وتقدير قيمتها¹.

يقوم السؤال الأنثروبولوجي بخصوص المتاحف، في اعتقادنا أيضا، على قاعدة الوعي بالحاجة إلى إدراك كل الممكنات التي تتيحها هذه المؤسسة الحديثة، وإلى محاولة فهم المفارقات المتضمنة والبنيات الخفية التي تدفع نحو، أو ضد، قيام ممارسة متحفية مؤثرة وفعالة، أي علاقتها بالقرار السياسي وبالعالم المال وبمختلف السلط. ومدى ارتباط أدوار المتحف ووظائفه بخدمة أنساق ثقافية مُحَدَّدة وبيئات مجتمعية بعينها، بما في ذلك استعمالها غير المُعلن (استعمال المتاحف) فيما يُمكن أن نصطلح على تسميته بـ"تدافع الهويات".

أ- المتحف باعتباره ميدانا إثنوغرافيا:

أن يكون المتحف ميداناً إثنوغرافيا، وَضْعُ يُبَاعَدُ بيننا وبين ممارسات إثنوغرافية وأنثروبولوجية كانت ترى في "المجتمعات البعيدة" و"البداية" مجالا لعملها الاستقصائي/ الميداني. فالدلالات القديمة (التقليدية) لكلمة ميدان terrain لا تنطبق على ما نشغل عليه (وفيه). كما أن كثيرا من الإحياءات التي ظلت تتوارد على خاطر، كلما ذُكر "الميدان" على لسان الإثنوغرافيين، قد لا تكون هي نفسها ما يتناسب مع ميداننا². فالمتاحف، على سبيل المثال، ليست مجتمعات بعيدة، أو هكذا تبدو ظاهريا، ومع ذلك فغياب البعد الجغرافي لا يجعلها جزءا من اليومي والمجتمعي المألوف؛ والمتاحف، لدى المغاربة، أماكن بعيدة لأنها تنتمي إلى ثقافة وافدة ودخيلة، والسير إليها لا يتأسس على تقاليد وموروثات محلية، ولا يُعَبَّرُ عن إرادة نابعة من موروث ثقافي وناشئة من تراكماته أو متولدة عن ثورة ثقافية-مجتمعية، كما أن المغربي لا يسير إلى المتاحف بل يُحمل إليها.

ومما يزيد من ترسيخ صورة المتاحف بوصفها الأماكن القريبة والبعيدة في الآن ذاته، كونها تعرض أشياء تنتمي إلى عالم الماضي وإلى الذاكرة، كما تستقبل أعمالا فنية وتحفا ومجموعات collections وافدة من جغرافيات وثقافات وأنماط عيش متباعدة ومختلفة. ومن ثم، فالمعارض المتحفية كثيرا ما تنقل زوارها إلى أزمنة وجغرافيات مختلفة عن الراهني والمُعاش، وعملية التغريب هذه تشبه في تصورنا كثيرا ما يقع للباحث الإثنوغرافي عند لقائه الأول مع ميدان الدراسة.

¹ - المرجع نفسه، ص. 39.

² - جيمابيترو جوبو، إجراء البحث الإثنوغرافي، ترجمة مجد رشدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص ص. 249-279.

تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن علاقة المتاحف بالأبحاث الميدانية أقدم، في الحقيقة، من انفتاحها على الجمهور الواسع، على اعتبار أن المتحف/المستودع سابقٌ على المتحف/المعرض؛ إن قسما كبيرا من أرصدة المتاحف حصيلة أبحاث ميدانية وهي قبل ذلك نتاج حركة في الجغرافيات البعيدة والمتباعدة بالمعنيين المادي والرمزي. كما استُعملت المتاحف لفترة طويلة مثل خزانة لأدلة الإثبات *Pièces à conviction*، وتُعرض في فضاءاتها أشياء وقطع من أجل البرهنة على أن الثقافات تحتل مراتب مختلفة على سلم التطور شأنها في ذلك شأن المجتمعات البشرية.

لهذه الأسباب، ألا يبدو اشتغال الأنثروبولوجيا على "المتحف/الميدان" مثل السعي إلى إغلاق دائرة بدأت منذ أن كان المتحف ذلك **الشريك الظاهر/الخفي** الذي ينتظر حصته من البعثات الإثنوغرافية، عندما كان يتربص ما سيأتي به الباحثون الميدانيون من قطع ونماذج وعيّنات، سرعان ما يُضيفها إلى أرصدته ومجموعاته المكنوزة، أو يقوم بعرضها ويتباهى بها أمام خاصته وجمهوره، بل ويقوم بإعداد الدلائل والمراجع التي يجب اعتمادها من طرف جامعي التحف في الميدان¹؟

نعتقد، من هذا المنطلق، أن المقاربة الأنثروبولوجية للمتحف تبدأ من مُساءلته بوصفه "ميدانا للبحث"، مع ما قد يرافق هذا التوجه من محاذير، وفي مقدمتها أن يعتقد العاملون في المتاحف أن الأمر يتعلق "بمراقبة" مُستترة لطرق اشتغالهم من أجل قياس كفاءتهم الإدارية كأفراد مسؤولين أو مشاركين في تدبير المتاحف التي يشرفون عليها أو يشتغلون فيها (أو سبق لهم العمل بها). إن الأمر ليس بين الباحث من جهة، والمُدبر المتحفي من جهة أخرى. الثنائية التي تشغل بالنا هي بين تراث الأنثروبولوجيا (وتاريخه الإثنوغرافي) على صعيد أول، وتراث المتاحف (وتاريخه وقضاياه) على صعيد ثان.

إن الباحث في "المتحف/الميدان"، خصوصا إذا كان منتميا إلى "مجتمع المتاحف"، مدعو إلى الالتزام بـ"المسافة الضرورية"، بحسب تعبير كاميل لا كويت-دوجردان Camille Lacoste-dujardin، وهي تشرح أن هذه المسافة تتجلى في طريقة استماع الباحث إلى مخاطبيه، وفي سعيه إلى الفهم وإلى بناء معرفة موضوعية، وأن يأخذ وضعية الملاحظ والمُستفهم/المستفسر في الوقت ذاته مع ما تتضمنه هذه الثنائية من تعارض «لأنها تتضمن حركة في اتجاهين: التراجع الضروري من أجل إنجاز المعالجة

¹ - *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Musée d'ethnographie et mission scientifique Dakar-Djibouti, Paris, Palais du Trocadéro, imp. Union, Paris, 1931.

ينتمي هذا الإصدار الفرنسي إلى سياق كولونيالي في النصف الأول من القرن العشرين، وبعد الحرب العالمية الثانية سترج إلى الوجود اليونسكو التي ستعمل على بلورة خطاب عالمي حول علاقة المتحف بالبحث الميداني.

Musées et recherches sur le terrain, Collection : Musées et Monuments, n° XII, Publication de l'UNESCO, Paris, 1970.

الموضوعية objectivisation والتي لا يمكن أن تتم بدون حركة معاكسة، تلك التي بواسطتها يقترب الباحث من الجماعة سعياً منه من أجل الفهم وتحقيق الاستئناس، وهذه الحركة تتولد عنها الذاتية»¹.

ربما لا يتعلق الأمر بميدان جديد، غير أنه مازال، على ما يبدو، لم ينل ما يكفي من الدراسة، وبالتالي فهو "ميدان بعيد"، بعيد المنال، مُستغلق مادام لم ينل حقه من الدراسة العلمية من مداخل علوم طبيعية وإنسانية مختلفة على الأقل من منظور حصيلة ما راكمه البحث داخل المغرب. إن جَرَدًا أوليا لما يُمكن القيام به في المتاحف المغربية من دراسات وأعمال بحثية يدل دلالة لا تكاد تترك مجالا للشك بأن المتحف "جغرافيا بعيدة" و"مؤسسة منسية" و"فضاء قصي". ولعل لنا في التذكير بِقَلَّةِ الإصدارات المغربية المتخصصة في مجال المتاحف وعلم المتاحف، وغياب تراكم أكاديمي حولها ما يؤكد ما ذهبنا إليه².

ب- المتاحف المغربية موضوعا للبحث الأنثروبولوجي:

تعرفت نخبة محدودة من المغاربة، قبل الحماية بعقود طويلة، على المتاحف؛ شاهدها في أوروبا السفراء والرحالون والطلاب المغاربة، ووقفوا أمام معروضاتها بين متعجب وساخر ومُتَحَسِّر. وإن ترك لنا بعضهم سرودا مفيدة حول مشاهدتهم المتحفية في تدويناتهم الرحلية، غير أنه لم يبق أي أثر مادي معروف في الثقافة المغربية، لم يتم تجاوز اكتشاف المتاحف والتعرف على بعض وظائفها، كما كانت في تلك الأزمنة، إلى الشروع في إقامة متحف مغربي، لقد ظل هذا المقصد بعيدا لأسباب نرغب في معرفتها³. غاب أيضا، ومازال بدرجة كبيرة، مشروع مزيولوجي قائم على نقد وتجاوز أمرين اثنين على الأقل: أولا، المعوقات الثقافية الموروثة، وثانيا، الإرث الكولونيالي. بل إن المتاحف المغربية تشغل وكأنها غير محتاجة أو في غنى عن أرضية فكرية متحفية نابعة وواعية بالشروط الثقافية المحلية؛ إن تَبَنَّى معارض دولية وإعادة "تسويقها" داخليا مثل أي بضاعة ثقافية مُعَوَّلَمَة وتقديمها في وسائل الإعلام العمومية باعتبارها بداية تحول كبير في المشهد المتحف المغربي، يجعل من موضوع المتاحف المغربية مَجَالًا لِمُساءلة السياسة الثقافية في المغرب، والسعي إلى معرفة إن كانت هذه السياسة الثقافية -إن وُجدت- قد تمكنت من تنزيل ودمقرطة ممارسة متحفية وطنية ومُواطنة بعد مُضَيٍّ ما يقارب السبعين سنة على الاستقلال.

¹ - Camille Lacoste-Dujardin, *Dialogue de femme en ethnologie*, François Maspero, Paris, 1977, p. 94.

² - بالرجوع مثلا إلى دليل الكتاب المغربي الذي تصدره المكتبة الوطنية، فإن ما صدر من كتب حول موضوع المتاحف سنة 2019 مما هو مدرج ضمن البيلوغرافيا الوطنية المغربية هو "لا شيء" وذلك ضمن الصنف المعنون بـ: 60 الجمعيات العامة وعلم المتاحف البيلوغرافيا الوطنية المغربية، ص. 54. <https://www.bnrm.ma/bnrm/ar/agence-bibliographique/bibliographie-nationale-marocaine.html> اطلع عليه بتاريخ: 15 فبراير 2022.

³ - رضوان خديد، المتاحف وأفكار النهضة، رحالون مشاركة ومغاربة في المتاحف الأوروبية، باب الحكمة، تطوان، 2019. قمنا في هذا الكتاب بدراسة ما كتبه رحالون مغاربة ومشاركة حول متاحف أوروبية قاموا بزيارتها خلال الفترة الممتدة من القرن 17 إلى بداية القرن 20 م.

غير أن المشهد المتحفي العالمي الذي دخل في حالة من الحركة والتحول¹ la mutation، يُعطي في المغرب انطبعا بعملية توهيم illusion؛ بدأها الوزير الأشعري على عهد حكومة التناوب الأولى من خلال ما اصطلح عليه بالمعارض الكبرى²، وأخذت لاحقا شكلا يبدو "ثوريا"³ عند فصل المتاحف عن قطاع الثقافة وتخصيصها بمؤسسة ذات استقلال مالي وتديري تعمل لفائدة الدولة⁴، ثم ترسخ الانطباع بالحركة والتحول في المشهد المتحفي المغربي مع تدشين متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر⁵ وما احتضنه من معارض ذات طابع دولي وما عرفه من أنشطة رسمية.

ومن بين المظاهر التي توحى بالحركة/التحول في المشهد المتحفي نجد:

- توجيه ملك البلاد رسالة ملكية حول المتاحف والتحافة بمناسبة انعقاد أشغال ندوة التراث الثقافي للريف، أي تحافة⁶؟ (ملحق رقم: 1. رسالة ملكية حول المتاحف والتحافة)؛
- اعتبار المتاحف طرفا في قضايا صيانة الذاكرة وفي النقاش حول "الحقوق الثقافية" ومعالجة ما سُمي بـ"التراث الجريح"⁷؛
- حضور القطعة الشاهدة في محاولة لكتاب تاريخ تركيبي للمغرب، من خلال المؤلف الذي أشرف عليه محمد القبلي وشارك فيه الأثريون وحمل عنوان: تاريخ المغرب تحيين وتركيب⁸؛

1- توقف فرانسوا ميريس François Mairesse، على سبيل المثال، عند ظاهرة تلاحق التحولات التي يشهدها المتحف بشكل عام، وأشار إلى أنه منذ بداية الألفية الثالثة تسود قناعة مفادها أن «المتحف، شكل غير مستقر يعرف تحولا ثابتا، سيكون مدعوا للتحول métamorphoser لكي يلبي حاجيات المجتمع. [...] عالم المتاحف يعرف بنفسه تحولات مهمة، بداية في أوروبا [...] ولكن أيضا على باقي القارات الأخرى مثل أفريقيا وآسيا»

François Mairesse (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, La documentation Française, p. 13.

https://www.vie-publique.fr/files/2020-11/9782111450219_NouvellesTendancesDeLaMuseologie_Extrait.pdf, consulté le 10/5/2022.

2- أقيمت هذه المعارض بمتاحف: البطحاء بفاس، الادوية بالرباط، دار الجامعي وفي قبة منصور لعلي بمكناس، ودار السي سعيد بمراكش، ومدرسة الفنون والحرف بتطوان. وجرى تدشينها من طرف الوزير محمد الأشعري خلال شهري يوليوز وغشت 2002.

3- من المعروف أن كل ثورة تعقبها ثورات مضادة، وفي أحيان كثيرة تتكشف حقيقة ما اعتبر ثورة بعد انقضاء فترة من الزمن تكون كافية لإدراك الغايات غير المعلنة.

4- خرجت المؤسسة الوطنية للمتاحف تنفيذا لـ:

ظهير شريف رقم 1.10.21 الصادر في 14 من جمادى الأولى 1432 (18 أبريل 2011) بتنفيذ القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية عدد 5940 بتاريخ فاتح جمادى الآخرة 1432 (5 ماي 2011)، ص ص. 2447-2444.

5- جرى تدشينه من طرف الملك محمد السادس يوم الثلاثاء 7 أكتوبر 2014.

6- التراث الثقافي أي تحافة؟ أعمال ندوة، منشورات المجلس الوطني لحقوق الإنسان، دار النشر ملتقى الطرق، الدار البيضاء، 2012، ص ص. 16-13.

7- المرجع نفسه.

قمنا أيضا بتتبع الأفكار الواردة ضمن توصيات المجلس الوطني لحقوق الإنسان:

توصيات المجلس الوطني لحقوق الإنسان بشأن مشروع القانون رقم 20.56 المتعلق بالمتاحف ومشروع القانون رقم 20. 55 المتعلق بتغيير القانون رقم 09.01 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف وتنظيمه.

https://www.cndh.ma/sites/default/files/mlhzt_lmjl_s_wtwsyth_fy_mshrwy_lqnwnyn_55.20_w56.20.pdf اطلع عليه بتاريخ 2021/04/21.

8- القبلي محمد (إشراف)، تاريخ المغرب تحيين وتركيب، منشورات المعهد الملكي للبحث في تاريخ المغرب، عكاظ الجديدة، الرباط، 2011.

- ظهور محاضن متحفية في الهامش، من بينها المتاحف الهوياتية¹ Musées identitaires²؛
- افتتاح متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر من طرف عاهل البلاد شخصيا يوم الثلاثاء 7 أكتوبر 2014؛
- تكثيف حضور المتحف في المشهد الإعلامي المغربي، ذلك أن عدد قصاصات وكالة أنباء المغرب العربي MAP خلال السنوات الخمس الأخيرة يتعدى كثيرا ما نشرته وكالة الأنباء المغربية حول المتاحف المغربية طيلة مدة وجودها أي منذ تأسيسها سنة 1959. يحتاج الأمر بدون شك إلى دراسة خاصة حول التواصل والتسويق الإعلامي للمتاحف المغربية، غير أننا أحصينا عشرات القصاصات الإخبارية التي قامت بتتبع أنشطة المؤسسة الوطنية للمتاحف وإدارتها والمتاحف التابعة لها منذ انطلاق بحثنا هذا أواخر سنة 2019³؛
- صدور قانونين سنة 2021، الأول عبارة عن قانون جديد للمتاحف المغربية يتمحور حول إحداث سجل وطني للمتاحف واعتماد علامة "متحف المغرب"، والثاني يُدخل تعديلات على القانون الذي أحدث المؤسسة الوطنية للمتاحف⁴؛
- تواصل تغيير أسماء عدد من المتاحف من قبيل تعويض اسم متحف دار السي سعيد بمراكش بالمتحف الوطني للزراي والنسيج دار السي سعيد، واستبدال اسم المتحف الأثري بالرباط بتسمية متحف التاريخ والحضارات، ومتحف القصبة للثقافات المتوسطية بدل متحف القصبة فقط؛
- افتتاح متاحف جديدة مثل المتحف الوطني للفوتوغرافيا بالرباط، وفضاء للفن المعاصر بقسم من بناية متحف القصبة بطنجة، وإطلاق مشاريع متحفية مع شركاء من بينهم وزارة العدل وبنك

¹ - رضوان خديد، « متاحف التراث الشعبي في مناطق الواحات بالمغرب من المبادرة إلى التأثير التنموي»، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، العدد 57، ربيع 2022، ص ص. 174-189.

² - المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

³ - وقع تحول ملحوظ في التغطية الإعلامية الرسمية لأنشطة المتاحف المغربية بعد تسلمها من طرف المؤسسة الوطنية للمتاحف، أصبحت مختلف الأنشطة التي يحضرها رئيس المؤسسة تشكل موضوع أحد الأخبار الرئيسية سواء على الموقع الإلكتروني لوكالة المغرب العربي للأنباء MAP أو كمادة إخبارية في النشرات الإخبارية الرئيسية. الأمثلة كثيرة ومن بينها تسليط الضوء على مختلف الاتفاقيات التي تعقدها المؤسسة الوطنية للمتاحف مع أطراف أخرى وطنية ودولية، وتغطية الأخبار المتعلقة بالمتاحف في أحداث من بينها: تبعات زلزال الحور في سبتمبر 2023 واندرج زيارة كل من مدير البنك الدولي وصندوق النقد الدولي لمتحف التراث اللامادي بمراكش ضمن الأنشطة البارزة في سياق احتضان مراكش لأشغال مؤتمر المؤسستين الماليتين الدوليتين في شهر أكتوبر من سنة 2023. الأمر ذاته سجلناه فيما يتعلق بمتحف اليهودية المغربية بالدار البيضاء، بل إن محافظة المتحف زهور رحيل أصبحت اسما إعلاميا حاضرا في البرامج الثقافية المسموعة كما المرئية.

⁴ - يتعلق الأمر بـ:

- ظهير شريف رقم 1.21.48 الصادر في رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص. 3380-3385.

- ظهير شريف رقم 1.21.47 صادر في 8 رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 55.20 بتغيير وتتميم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص. 3385-3387.

سبق لنا أن انجزنا تقديمًا ودراسة للقانونين الجديدين في مقالنا:

رضوان خديد، «متحف المغرب: قراءة في القانون الجديد للمتاحف رقم 20.52»، مجلة المنارة للدراسات القانونية والإدارية، الرباط، العدد 39، يونيو-سبتمبر 2022، ص ص. 245-262.

المغرب وأطراف أخرى، من أجل تحويل بنايات ذات قيمة تاريخية وتراثية إلى متاحف متخصصة كما هو شأن متحف التراث اللامادي جامع الفنا بمراكش¹؛

• ظهور متاحف تابعة لمؤسسات عمومية واستمرار نشاط أخرى مثل المتاحف التابعة لوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية وفي مقدمتها متحف محمد السادس للماء بمراكش، ومتحف التراث الديني بمدرسة لوقش بتطوان. الأمر نفسه فيما يخص توسع شبكة فضاءات الذاكرة للمقاومة وقدماء جيش التحرير التي يتجاوز عدد فضاءات العرض المتحفي لديها أزيد من 115 فضاء للذاكرة عند متم سنة 2023²؛

• احتضان مقر منظمة العالم الإسلامي للتربية والعلوم والثقافة (الإيسيسكو) بالرباط للمعرض والمتحف الدولي للسيرة النبوية والحضارة الإسلامية³ وهو المعرض الذي عرف إقبالا استثنائيا؛

• ظهور عدد من المتاحف بمبادرة من جهات منتخبة ومؤسسات جامعية وجمعيات وأفراد وفق تدبير وخصائص قد لا تكون دائما منسجمة مع ما هو مطلوب أن يتوفر في كل مؤسسة متحفية قادرة على القيام بكل مهامها تجاه المجموعات والمجتمع⁴؛

• اتجاه المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط نحو بلورة وتطوير تكوين متخصص في المزيولوجيا، وانخراط بعض الجامعات في أنواع من الدراسات الأكاديمية ذات الصلة بالشأن المتحفي مثل ماستر متخصص في علم المتاحف والوساطة الثقافية⁵، وشروع باحثين مغاربة في طرح قضايا تلامس الأسس المعرفية للمتاحف المغربية وقدرتها على أن تقوم بمهامها نحو المجتمع وثقافته⁶.

¹ - هذا المتحف موضوع شراكة وتعاون بين المؤسسة الوطنية للمتاحف والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (الإيسيسكو) وقعت في شهر أكتوبر 2020.

² - دليل شبكة فضاءات الذاكرة التاريخية للمقاومة والتحرير، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، دار أبي رفرق، الرباط، 2016.

³ - افتتح المعرض والمتحف الدولي للسيرة النبوية والحضارة الإسلامية في 28 نونبر 2022 بمقر منظمة العالم الإسلامي للتربية والعلوم والثقافة الإيسيسكو بالرباط.

⁴ - من بين الأمثلة على ذلك نذكر: متحف بلغازي ببوقنادل، متحف مراكش لمؤسسة بن جلون في مراكش، المتحف الأمازيغي le musée berbère بحدائق ماجوريل في مراكش، متحف إف سان لوران بمراكش أيضا، متحف عبد الرحمان السلاوي بالدار البيضاء، متحف النجارين لمؤسسة محمد كريم العمراني بفاس، المتحف البيئي بوكّماز écomusée de la vallée de Bougmez، المتحف البيئي لأوريكة Ecomusée de la vallée d'Ourika، متحف بيرت فلنت في مراكش، متحف الحمار في طنجة، المتحف الجامعي للنيازك بأكادير، المتحف الجهوي في أكادير أيضا.

⁵ - أحدث في سنة 2016 ماستر متخصص في علم المتاحف والوساطة الثقافية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس بالرباط، بشراكة بين هذه الجامعة والمؤسسة الوطنية للمتاحف. ومن المهم هنا الإشارة إلى أن هذا الماستر أحدث داخل شعبة اللغة والأدب الفرنسي وليس التاريخ أو الفلسفة مثلا.

⁶ - Mustapha Nhaila, «Le musée comme espace public : le cas du Maroc», [En ligne], URL :

https://www.academia.edu/30104948/Le_musée_comme_espace_public_le_cas_du_Maroc

Consulté le : 22/08/2022. Mustapha Nhaila, «Politique culturelle et public au Maroc : cas des musées», [En ligne], URL : Consulté le : 20/02/2023.

https://www.academia.edu/30090734/Politique_culturelle_et_public_au_Maroc_cas_des_mus%C3%A9es?uc-g-sw=30104948

إن توالي المستجدات الإخبارية حول المتاحف والاهتمام الإعلامي غير المسبوق، يوحى بإنجاز قطيعة مع صورة متاحف ساكنة، إن لم نقل جامدة على الأقل بسبب غيابها عن المشهد الإعلامي. وفي الوقت ذاته، يترك الإيقاع السريع والمتسارع أحيانا خلفه نوعا من القلق بخصوص الإطار المعرفي كما الهوياتي الذي تنتظم داخله مختلف المبادرات المتحفية، إذ الأمر يتعلق في العمق بتدبير قسم من التراث الوطني أي باشتغال على الهوية، وأحيانا استعمالها، وهو ما يجعل من طرح السؤال بخصوص المعرفة المنظمة لمختلف المتاحف سؤالا ملحا وضروريا، فإذا كانت الوفرة الإعلامية بخصوص بعض المتاحف تشكل قطيعة مع حالة الجمود والصمت السابقين، فهل ما يقع في الميدان المتحفي يُمَثِّل بدوره قطيعة من حيث الأسس المعرفية ومن منظور التصور المغربي الرسمي للهوية في كل أبعادها؟ كيف نفهم إذا التحول المتحفي في المغرب، وما هي صورته، وما مدى عمقه وأثره الاجتماعي/الثقافي، ومتى بدأ وأين يتجه؟

إلى جانب هذه الوقائع التي يمكن اعتبارها مؤشرات حركة فعلية أو مفترضة (تحول أم تَوَهيم)، ثمة عدد من المفارقات الملازمة للمشهد المتحفي بالمغرب، وهي مفارقات تستحق التأمل والتحليل، وهي كذلك مفارقات تعطي الانطباع بأنها من مكونات "البيئة المتحفية في المغرب" وربما من ثوابتها.

من بين هذه المفارقات نذكر: غنى الرصيد الأثري والتراثي المغربي في مقابل محدودية الحقل المتحفي المغربي وسوء توزيعه على الصعيد الجغرافي؛ استعمال صيغ من قبيل: "التحافة الاستعمارية" في مقابل "التحافة المغربية" والتأرجح بين تعبير "المتاحف بالمغرب" و"المتاحف المغربية" دون أرضية فكرية أو أساس مزيولوجي مُعلن، بل يكاد لا يكون هناك أي نقاش بخصوص هذه التسميات وكأنها بديهيات ومُسَلَّمات متحققة على أرض الواقع؛ ويتم أحيانا إثارة موضوع كتابة التاريخ بالاعتماد على المصادر المادية التي يوجد قسم منها بالمتاحف¹ دون ما الحاجة إلى أن يتم طرح موضوع كتابة تاريخ المتحف المغربي وكأنه مُنجز مُتَحَقَّق؛ غياب "المتحف الوطني"؛ غياب "متحف للتاريخ المغربي" (التاريخ الكلي)؛ طبيعة علاقة النخب بالمتحف فكرا وتصورا ووظيفة بما في ذلك الصمت عن المتاحف من طرف النخب

¹ - كان عبد الله العروي في طليعة النخبة المغربية التي نهبت إلى الحاجة إلى الوثيقة المادية، أو ما يسميه العروي "الشهادة" من أجل تأطير كتابة التاريخ في المغرب. يقول عبد الله العروي: «ماذا يميز رانكه عن ابن خلدون؟ وجود المكتبات، مخازن الرائد، المتاحف، بسبب قلة هذه الأشياء في وقته، اضطر ابن خلدون أن يخلط الوثائق الرائد بالرواية الشفوية والملاحظات الشخصية. لم يعيش في منطقة تتوفر فيها الرائد في مجموعات متصلة ومنسقة كبرلين في ظل الدولة البروسية، أو روما في ظل البابا حيث اشتغل رانكه» عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الجزء الأول الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الخامسة، 2012، ص. 117.

انطلقت دراسات تاريخية عمادها المصادر المادية في فترة قريبة ساهمت فيها الجامعات المغربية التي احتضنت بعض الباحثين المغاربة من خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، ثم الدور الذي قام به هذا المعهد نفسه في الاقتراب من كتابة التاريخ بالمصادر المادية.

منذ الاستقلال حتى السبعينيات حين كتب الفيلسوف المغربي محمد عزيز الحبابي مقالته¹؛ صمت البرامج الحزبية عن القضية الثقافية وفراغها من موضوع المتاحف؛ الحيز الذي شغله موضوع الهوية والمعرفة أثناء مناقشة قانون المتاحف رقم 56.20 في لجنة التعليم والثقافة والاتصال بالبرلمان المغربي².

يتسم إذن موضوع المتاحف المغربية بالغموض وبالتعقيد والانفلات المزمّن، تُواجه الباحث صورة شائعة تُؤلّد لديه انطبعا أوليا مفاده أن الأمر يتعلق فقط بعدد من البنايات التاريخية قامت السلطات الاستعمارية بتحويلها إلى متاحف، وأن الاستقلال جعل الدولة المغربية تَرثُ وضعا عملت على تدبيره بأقل تكلفة أو جهد سياسي وثقافي ومالي إلى أن قررت إحداث مؤسسة وطنية للمتاحف بعد حوالي مائة عام على ظهور أول المتاحف المغربية. غير أن الحقائق في الحقل المتحفي أكثر تعقيداً من هذه الصورة الظاهرة: فالمؤسسة الوطنية للمتاحف وبعد مرور ما يربو عن عشر سنوات لم تخرج إلى العموم بتصور واضح بخصوص الحقل المتحفي المغربي. لكن هل "المؤسسة الوطنية للمتاحف"، التي لا ترعى لوحدها كل الحقل المتحفي بالمغرب، تتحمل المسؤولية الحصرية³ عن هذا الوضع، أم أن ثمة أسباباً أخرى من بينها:

عدم امتلاك الدولة لسياسة ثقافية، وعجز مؤسساتها عن بلورة تصور متكامل بخصوص الهوية المغربية، وبقاء المتاحف، في المغرب المُسنَقِل ولمدة طويلة، خارج أي توظيف فعّال يخدم المجتمع والثقافة وما يتصل بهما عبر الإسهام في التنمية والتربية؟ غير أنه إذا كان الأمر هكذا، أي أن المؤسسة الوطنية للمتاحف غير مُطالبة بتدبير أعطاب الحقل المتحفي المغربي في شموليته في انتظار انقضاء السنوات الكافية للتمييز بين الفضاءات المتحفية وتلك التي لا تعتبرها المؤسسة متاحف لأنها لن تكون مُدرجة في "السجل الوطني للمتاحف" ولا تحمل علامة "متحف المغرب"، فكيف نفهم عدم إطلاق المؤسسة الوطنية للمتاحف لنقاش فكري وثقافي وفلسفي متعدد التخصصات سعياً وراء الإجابة عن الأسئلة التي من شأنها وضع أسس بناء معرفة متحفية أو مزيولوجيا مغربية قائمة على موروث وأرصدة فكرية وتدييرية، أي مزيولوجيا تستحضر الخصوصية الثقافية وطبيعة انتظارات الشعب بكل فئاته وحقيقته أولوياته في ارتباطها

¹ - الحبابي محمد عزيز، «المتحف وحماية تراث المغرب الحضاري»، ترجمة سعيد يوسف، مجلة التراث الشعبي، بغداد، العددان 11-12، دار الحرية، 1976، ص 29-36. وصدر قبل ذلك في مجلة الفنون عدد 6-7، ص 30-33، سنة 1975. والمقال ترجمة لمادة كان الحبابي قد كتبها لفائدة مجلة اليونسكو وهي:

Mohamed Aziz Lahbabi, «Le musée et la protection du patrimoine culturel maghrèbin», In Museum, Vol. XXVIII, n° 3, 1976, pp. 141-147.

² - تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون رقم 20.56 يتعلق بالمتاحف، المملكة المغربية، مجلس النواب، دورة أكتوبر 2020. <https://www.chambrederesrepresentants.ma/ar/> اطلع عليه بتاريخ 2021/03/15.

³ - تتوزع المتاحف في المغرب بين هيئات ومؤسسات عدة، كما أن القانون الجديد للمتاحف لا يجعل من المؤسسة الوطنية للمتاحف المشرف الوحيد والحصري على كل المتاحف بالمغرب.

بمعيشه اليومي وقيمه وذاكرته وتعدده الهوياتي. وبصيغة أخرى، إذا كانت المؤسسة الوطنية للمتاحف ستدبر القسم الأكبر من المتاحف المغربية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة (من خلال منح وسحب علامة "متحف المغرب")، فما هي الأسس المعرفية والمزيولوجية التي تدبر بها متاحفها اليوم بما فيها من أرصدة ثقافية وتراثية؟ ذلك أن التدبير المتحفي، الذي قد يسود في المشهد المتحفي المغربي خلال السنوات القادمة، هو ذلك الذي تُصنّع مرتكزاته اليوم في هذه الرحلة الانتقالية.

ولعل أحد المفارقات المميزة للقضية المتحفية في المغرب كونها، وهي تزرع تحت عبء إشكالية هويتها هي نفسها، مدعوة إلى رعاية قسم كبير من عناصر التراث المغربي ومظاهر الهوية المحلية والوطنية. بل تبدو المتاحف، بعد انتقال الإشراف عليها إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف، متجهة بإيقاع متسارع نحو ما يمكن وصفه بالهوية المُعَوْلَمَة (هذا ما يظهر على الأقل من خلال طبيعة المعارض المنظمة في متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر بالرباط)، في وقت لا يظهر موضوع هوية الممارسة المتحفية المغربية ومرتكزاتها المعرفية موضوعا حقيقيا للتنظير أو المناقشة الفكرية في الساحة الثقافية. دون أن نغفل عن وجود ممارسات متحفية مانتزال في الظل، وهي تعبيرات مجتمعية ذات طابع متحفي، وقد وضع القانون الجديد للمتاحف¹ هذه الفضاءات المتحفية أمام تحدي إثبات الشرعية لكي تنال صفة "متحف المغرب". وهو الأمر الذي كان من المنتظر أن يشكل أساس نقاش مَوْسَع حول المتحفية المغربية، الشيء الذي لم يقع، لأن القانون الجديد للمتاحف لم يسبقه نقاش فكري مع مختلف "الحساسيات المتحفية" بالمغرب، كما أن صدور هذا التشريع في سياق الإغلاق الذي طُبِعَ فترة جائحة كوفيد 19 أمر يستحق التنبيه والتفكير.

إن من يقترب أكثر وينظر إلى ما وراء الصورة شبه الساكنة لظاهر المتاحف المغربية سيكتشف بيئة يطبعها التدافع الصامت بين قوى تعمل على بسط سلطتها على الشأن المتحفي المغربي واستعماله لخدمة مصالح وهويات فنيّة، ومن ذلك مثلا قوة الحضور الفرنكفوني فيها، واستمرار استعمال ثنائيات تنتمي إلى التقاليد المعرفية الكولونيالية من قبيل: الفن الإسلامي والفن "البربري"، والفن القروي في مقابل الفن الحضري، وبقاء جهات واسعة من جغرافيا المغرب بدون متاحف حقيقية، والاهتمام المتزايد بالرافد العبري، وتَسْتَرُّ فضاءات متحفية تحت مُسميات بديلة مثل "فضاءات تفسير التراث" Les Centres d'Interprétation du Patrimoine و"فضاءات الذاكرة".

¹ - قانون رقم: 56.20. وعلى الخصوص التعديلات التي أدخلت على القانون الذي قامت على أساسه المؤسسة الوطنية للمتاحف وهي التعديلات التي جاءت في القانون رقم: 57.20.

ومن يدقق النظر، من زاوية أخرى، يُمَيِّز بين ممارسة متحفية تبدو وكأنها تقليدية ومحافظة، في مقابل ممارسة متحفية تظهر أكثر نزوعا وميلا إلى أن تكون مشابهة لما هو غربي ومتقدم وحداثي على الأقل على مستوى طبيعة المعارض والقيم والخطاب¹.

ولعل أحد أهم القضايا التي يمكن أن تكون محركا للمقاربة الأنثروبولوجية هي الاستفهام حول الكيفية التي تجمع بها المتاحف المغربية بين اعتنائها بالتاريخ والأصالة من جهة، وإتاحة فرص للحوار مع الثقافة الحديثة والمعاصرة ومن ثم الانتماء إلى الحداثة؛ أي التساؤل عن مدى حضور وعي ما بالتحديث يُمثله توظيف مؤسسة تنتمي إلى تراث النهضة الأوروبية وتمثل وجها من وجوه الحداثة الثقافية -أحيانا ما بعد الحداثة- لخدمة عناصر من التراث المغربي تُكْرِسُ في العمق ممارسات تنتمي إلى ما قبل النهضة وأحيانا إلى منطق قبلي وثقافة عشائرية؟

وبخصوص الشأن المتحفي في المغرب le muséal marocain، فإن غياب إنتاج معرفي ميزولوجي واضح المعالم، يَعْكُسُ إشكاليات فكرية عميقة من بين تجلياتها غياب السؤال الثقافي بشكل عام، والمتحفي على وجه الخصوص، داخل الفضاءات الجامعية وجهل فئات واسعة من النخب المثقفة بالأدوار التي يمكن للمتاحف أن تقوم بها.

كما لم يتحول المتحف في المغرب إلى ممارسة مجتمعية عمومية، فمغرب اليوم، بمظاهره ذات الطابع الحديث (تصنيع وتمدن وانفتاح على الثقافات) ليس مجتمعا يولي أهمية واعية للممارسات ذات الطابع الإمتاعي les loisirs خصوصا تلك المنتمية إلى ثقافة الحداثة والتي من مظاهرها ارتياد المتاحف باعتبارها فضاء عموميا. ولا يبدو الأكاديميون المغاربة (ومن ضمنهم المشتغلون بالمتاحف من قريب أو بعيد) منشغلون بتجديد المؤسسات الإمتاعية ومساءلة قدرتها على تلبية حاجيات مجتمعية وثقافية. ورغم ما يطرحه الشأن المتحفي المغربي من تحديات قيمية وثقافية وهوياتية، وما يمثله سَيرَ المغربي إلى المتحف (أو حَمْلِهِ إِلَيْهِ) من مفارقات، فإن الأنثروبولوجيا المغربية لم تلتفت إلى تلك القضايا إلا في مناسبات قليلة². في حين انشغلت إحدى الدراسات التي حاولت الإحاطة بالشأن المتحفي المغربي بمسألة الجندر (النوع الاجتماعي)، إذ اشتغلت كارول مالط Carol Malt على تسع وثلاثين فضاء متحفيا مغربيا، ولاحقت خلال السنوات الخمس التي استغرقتها دراستها نصيب النساء من صناعة القرار داخل المشهد المتحفي. غير أن الأهم في دراستها، من منظورها، هو أنها تساءلت عن الأهداف المتوخاة

¹ - في مراكش على سبيل المثال: متحف إيف سان لوران في مقابل المتحف الوطني للزراي والنسيج دار السي سعيد.

² - من بينها إشارات مهمة بأقلام الأساتذة: على أمهان، نعيمة الشخاوي، مصطفى النحيلة، أحمد السكونتي عدنا إليها وقاربناها في مكانها المناسب من هذه الأطروحة.

من المتاحف المغربية¹، وهو ما يحيل على إشكالية الهوية تدبيراً وتقديمها في الفضاء المتحفي. كما التفتت كارول مالت إلى القضية المعرفية من خلال طرحها السؤال التالي: «كيف يمكن للمتاحف أن تكون ذات معنى مع كل المعارف التي ترافقها»². إن سُؤالي الغاية والمعنى كفيلاً بجعل المتحف المغربي، من حيث هو حقل مُشترَك للمعرفة وللحوية³، موضوعاً أنثروبولوجياً واعداً وشائكاً.

يتساءل ليگروس Legros B. عن الكيفية التي يُمكن اعتمادها من أجل القيام بدراسة أنثروبولوجية لمتحف إثنولوجي فرنسي: متحف دوفينو Musée Dauphinois. وهو ينطلق من فرضية مفادها أن «الغريب قد يُدرك بطريقة مختلفة وأكثر سهولة المتحف»⁴ ومَرَدُّ هذا الاعتقاد إلى أن الباحث انتبه إلى انخراط المتحف وارتباطه بقضايا عديدة اجتماعية وثقافية وسياسية جعلته يطرح السؤال عما إذا كان من الضروري دراسة كل شيء؟

إن قُرب المتحف من الباحث المنتمي إلى المجتمع والثقافة ذاتها يطرح قضية المسافة الضرورية للقيام بالدراسة prendre du recul. قضية القرب أو غياب المسافة proximité شكلت أحد أكبر العناصر المحرصة على البقاء مُنْتَبِهين تجاه اليقينيّات والبديهيّات الخادعة.

وحسب ليگروس تواجه الدراسة الأنثروبولوجية للمتحف مآزق متعددة، وأن الجواب عن سؤال الكيفية التي يمكن بها دراسة المتحف من منظور أنثروبولوجي متوقف على واحد من الخيارين الآتيين: إما دراسة المتحف من منطلق اعتبار المشتغلين في المتاحف جماعةً بشريةً منسجمة ومتميزة ذات معايير وقيمها الخاصة، أو دراسة المتحف من حيث هو مؤسسة؛ في هذا الاتجاه كتب ليگروس: «إن القيام بدراسة متحف إثنولوجي أشبه بدراسة الإثنولوجيين من منطلق اعتبارهم مثل جماعة اجتماعية متميزة ومنسجمة لها معاييرها وقيمها المميزة لها، وبالنظر إلى وظيفتهم داخل المجتمع وسلوكياتهم ومحفزاتهم الواعية واللاواعية، وسيكون جزئياً دراسة لهم من منطلق علم النفس» ويضيف: «تتضمن دراسة المتحف تحليلاً له باعتباره مؤسسة، ولمشاكله، وللعلاقات داخل الفريق وتفاعلاتهم، أو دراسة معمقة للزوار باستعمال الاستثمارات»⁵.

¹ Carol Malt, Moroccan museums as agents for women's empowerment, a study of museums in thirty-two cities, The Edwin Mellen Press, New York and Ontario, 2013, pp. 46-47.

² Carol Malt, «Moroccan museums and the politic of place», In Site-Specific Performance in Arabo-Islamic Contextes, Faculty of Letters and Humanities, Tétouan, 2011, p. 53.

³ - نستعمل كلمتي المعرفة والهوية هنا بالمعنى المفهومي الذي أحد دلالاته: تعدد المعنى polysémique.

⁴ - Legros B., Le musée Dauphinois : Approche anthropologique, Maitrise d'Ethnologie, Université de Lyon, Lyon, septembre 1979, (Texte dactylographié), p. 2.

⁵ - Ibidem.

إن طبيعة متحف دوفينو، بل البيئة التاريخية والثقافية التي ينتمي إليها، تختلف عن طبيعة المتاحف المغربية وسيرتها والسياقات التي خرجت فيها إلى الوجود. هل معنى ذلك أن السؤال الأنثروبولوجي الذي يناسب المتاحف الغربية لا يليق طرحه على المتاحف المغربية أو أي مكان آخر لا ينتمي إلى ثقافة الغرب وتاريخه؟

تحتاج المتاحف المغربية في تصورنا إلى دراسات تقوم بتحديد معناها أو معانيها باعتبارها بقية شاهدة على ثقافة أجنبية وأن تُدرّس وضعيتها في بيئة لم تكن مؤهلة لتعيش حالة المثقافة acculturation.

من الضروري، في اعتقادنا، تحديد المعنى الأنثروبولوجي للمتاحف المغربية بوصفها موروثاً ثقافياً/مؤسسياً بقي بعد رحيل سلطة الاحتلال العسكري والثقافي، إنها أشبه ما يكون بالبقايا les survivances. موروث دُخِل على الثقافة المغربية التقليدية، يعيش أزمة هوية ومعرفة مستمرة منذ بدايته تحت سلطة الحماية وحتى يومنا هذا، وذلك على الأقل على صعيد بُعْدَيْن اثنين: على صعيد أصول هويته المؤسسية، وأيضاً على مستوى تمثله لوظائفه المجتمعية أي في ارتباط بهوية هذا الأخير. وفي هذا الصدد، من الممكن اعتبار المتاحف المغربية، على اختلاف أنواعها شاهدة على المعرفة السائدة بخصوص الهوية الثقافية على الصعيدين العالم والعامي أي كما تقدمها (أي الكيفية التي تقدم بها الهوية) في المتاحف الرسمية وكما تقدمها المتاحف الهوياتية والهامشية.

وفيما يتعلق بطبيعة موضوع المتاحف المغربية، يمكن القول إنه يظهر موضوعاً مُحدّداً. وقد انطلقنا في اختيار المتاحف وكذلك المعارض المتحفية موضوع الدراسة من متابعة يومية حاولنا في بدايتها السعي إلى الشمولية والإحاطة بما يقع في جل المتاحف وفضاءات العرض المتحفية، قبل أن نتوجه في فترة لاحقة نحو حصر لائحة المعارض وإبقاء الدراسة مفتوحة قدر المستطاع على مستجدات المشهد المتحفية مع إدراك أهمية اعتماد تأطير واضح لموضوع البحث.

لسنا إذن بصدد إعداد دراسة/دليل Etude/catalogue للفضاءات المتحفية¹، إن إحدى غاياتنا هي الإسهام في التوثيق وجمع شتات مادة متفرقة وتقديم صورة عن حقل غير واضح المعالم بشكل كامل، نريد

¹ - إننا لا نسعى إلى تقديم إحصاء لكل المتاحف والمشاريع المتحفية لكننا في الوقت ذاته نعمل على استحضار المتاحف التي شكلت -في اعتقادنا- عناصر أساسية ضمن سياق متحف محدد. وقمنا في الآن نفسه بتحديد عينة من المعارض المتحفية اعتبرناها متنا corpus للدراسة.

بالدرجة الأولى بناء نموذج modèle يعكس ظواهر المتحف في المغرب¹. ونسعى ثانياً، إلى بناء سرد/سيرة ثقافية موضوعها المتحف في المغرب محاولين تحقيق توازن بين العام والخاص.

تبدو المتاحف المغربية حقلاً بكاراً للدراسة الأنثروبولوجية رغم ما تتيحه في الحقيقة من مواضيع كان من المفترض أن تثير انتباه الدارسين المنتمين إلى حقل علم الإناسة. فالمعارض المتحفية، على سبيل المثال، تُقدم للباحث الأنثروبولوجي موضوعاً صالحاً للقراءة والتحليل. كل معرض هو بصيغة ما متن corpus يترجم فكراً وعقيدة ثقافية، وهو أيضاً خطاب discours يستعمل تركيبة مُنتقاة من الرموز والعلامات تتجمد فيها، طيلة مدة المعرض المتحفي، المعاني والتمثيلات المراد تبليغها إلى الزائر/المتلقي، وكل معرض يستعرض أو يستحضر إيتوس Ethos ما، وذلك لأن المعرض المتحفي يُقدم هيئةً أو صورةً حول هوية ثقافية ما أو أحد عناصرها، إذ أنه خلف طريقة إنشاء المعرض تكمن إرادة تسعى إلى ترك انطباع حسن بحسب تعبير رولان بارت².

2- أنثروبولوجيا المتحف أم أنثروبولوجيا تاريخية للممارسة المتحفية؟

ينتمي بحثنا هذا إلى حقل الأنثروبولوجيا تصوراً وموضوعاً ومنهاجاً وقصدية، لكن هذا الأمر ما كان له أن يحجب حقيقة أن عناصر القضية، التي نحن بصددّها، تتصل بعلاقات وثيقة مع حقلين علميين هما التاريخ والميزيولوجيا³. الأول علم قديم وعريق، وحسبنا ما ذكره ابن خلدون في وصفه لعلم التاريخ⁴، وما نَبّهت إليه أقلام حديثة ومعاصرة بخصوص الحاجة إلى هذه المعرفة وتقاطعها مع علوم وفنون عدة، وأهميتها الواضحة عندما يتعلق الأمر بوضع الأفكار والفلسفات والنظريات في سياقاتها. فلا

¹ - Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1974, pp. 305-317.

² - Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique». In *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. p. 5; Consulté le 22/3/2024 doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>

³ - إن من ينظر في المعارف التي تُدرّس في تخصص الميزيولوجيا في أكبر الجامعات سيجد أن التاريخ كما الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا من المواد الأساسية في هذا التخصص. فعلى سبيل المثال برامج "فريق البحث: العمل المتحفي بجامعة لافال Université Laval" بإشراف فيليب دوبي Philippe Dubé. وما يعطي للجمع بين التاريخ والأنثروبولوجيا في الدراسات الأنثروبولوجية القيمة التي لها يكفي أن نكرر ما كتبه أصحاب المشروع الدراسي فيما يتعلق بالهدف من هذا التكوين العلمي:

«الهدف: التمكن من الإحاطة بمجموع الواقع المتحفي من خلال الممارسات المهنية كما بواسطة الأفكار التي تستند إليها»

⁴ - يقول ابن خلدون: «(اعلم) أن فن التاريخ فن عزيز المذهب جم الفوائد شريف الغاية إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياساتهم، حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا، فهو محتاج إلى مأخذ متعددة ومعارف متنوعة وحسن نظر وثبوت بفضيلان بصاحبهما إلى الحق وينكبان به عن الزلات والمغالطات لأن الاخبار إذا اعتمد فيها على مجرد النقل ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني ولا قيس الغائب منها بالشاهد والحاضر بالذاهب فربما لم يؤمن فيها من العثور ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق» بن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، تاريخ ابن خلدون المسمى بكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، الجزء الأول، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص. 7.

تكاد تخلو نظرية من نظريات علوم الإنسان من بُعد تاريخي بشكل من الأشكال، إما تأسيسا عليه أو نقدا له (تأسيسا على تاريخ المعرفة أو نقدا لما تراكم منها).

أما الثاني، أي المزيولوجيا، فمعرفة ناشئة، إنها قيد البناء، وهي تتلمس لنفسها صفة "العلمية"، وتسعى إلى بناء تاريخها، وليس بمقدور المزيولوجيا أن تطور أدواتها دون الانطلاق من قاعدة تاريخية من شأنها تفسير وشرعنة *légitimation* كل اتصال أو تحوّل أو قطيعة بين معنى المتحف وقصديته وفلسفته ومناهج تدبيره¹.

يدفعنا هذا الترابط، بسبب طبيعة موضوع بحثنا، إلى أفراد فقرات، لأبد منها في اعتقادنا، لبسط علاقة الأنثروبولوجيا بالتاريخ أولا، ثم بالمتاحف ثانيا وثالثا ما بين الأنثروبولوجيا والتاريخ من جهة والمزيولوجيا من جهة أخرى.

لم يكن المتحف، من حيث هو متحف، موضوعا أساسيا للدراسات الأنثروبولوجية الكلاسيكية، لقد كان أحد المنطلقات والموائل، إذ إن عددا كبيرا من العينات والشواهد المادية انتهت إليه واستقرت في خزاناته، وهو ما جعله مقصد المتخصصين في التاريخ كما الأنثروبولوجيا بوصفه مصدرا للعينات *spécimens* والقرائن المادية المناسبة لعقد المقارنات بين المجتمعات والحضارات والأمم ولكتابة تاريخها الحداثي والثقافي على حدّ سواء.

ففي الوقت الذي لم تُطوّر فيه المتاحف، منذ القرن التاسع عشر كما هو شأن علمي التاريخ والأنثروبولوجيا، معرفة قائمة الأركان والأسس أي علما للمتاحف، يظهر تراث المعرفة التاريخية مثل قاسم مشترك بين الانشغالات الأنثروبولوجية والمتحفية. ويبدو أن عوامل عدة أهلت التاريخ للقيام بهذا الدور وفي مقدمتها: أسبقيته بوصفه أحد أقدم العلوم، وتقاطعه مع الأنثروبولوجيا في مساحات موضوعاتية متعددة في طبيعتها موضوع الحضارة بمختلف مظاهرها.

من هنا نعتقد أنه من الضروري أن ننجز ما يمكن أن نسميه محاول تأطير لموضوع المتحف بشكل عام من خلال تحديد موقعه داخل مساحة «مثلث» معرفي، أضلاعه الثلاثة هي: الأنثروبولوجيا والتاريخ والمزيولوجيا. إن هذه العملية، أي الموضّعة داخل هذا "المثلث الإيستيمولوجي"، من شأنها مساعدتنا على فهم واقع معرفتنا المتحفية في المغرب وربما التمييز بين طبائعه الخاصة أو الداخلية (المغربية)، في

¹ - François Mairesse, «L'Histoire de la muséologie est-elle finie ?», In **Muséologie un champ de connaissance** **Muséologie et Histoire**, International symposium organisé par ICOFOM, du 5 au 11 octobre 2006, Hiedgard K (et autres) (Ed.), pp. 79-86.

مقابل تلك التي تنتمي إلى الممارسة المتحفية العالمية أو الخارجية. وبتعبير آخر، التمييز بين الشرط الثقافي والشرط الإبيستيمولوجي.

أ- الأنثروبولوجيا والتاريخ:

نشغل وفق مقارنة أنثروبولوجية حول موضوع المتاحف المغربية التي اخترنا أن ندرسها باعتبارها واقعة ثقافية من دون أن نُغفل تحولاتها على خط زمني يمتد من سنة 1915 إلى زمن القيام بهذه الدراسة، إننا نحاول ممارسة نوع من "التفكير بالزمن" أو بحسب تعبير شميت: «تحليل البنى، دون العدول عن التساؤل حول التحولات المتعاقبة وحول خصوصية المجتمعات»¹. وبالتالي فنحن مدينون للمعرفة التاريخية وتقاطعاتها مع الأنثروبولوجيا².

مازال المحفّر القديم ذاته يُحرك جزءا من الأنثروبولوجيا، أي الرغبة في معرفة الشعوب، وهو حافظ وراثته الأنثروبولوجيا عن علوم أعرق مثل الجغرافيا والتاريخ. ثم إن الأنثروبولوجيا قامت على تراث تلك المعارف كما تأسست على علوم قريبة منها ونقصد، على نحو أدق، الإثنولوجيا والإثنوغرافيا اللتان استثمرتا ما راكمته الرحلات³ والبعثات الاستكشافية البرية والبحرية وعلى ما تحقق بدافع الفضول والمغامرة والرغبة في معرفة الآخر واستشراق مكامن قوته وضعفه.

لا بد من التذكير هنا بأمرين اثنين: الأول، أن الكثير من المواد الإثنولوجية والإثنوغرافية مُتضمّنة في المصادر التاريخية؛ والأمر الثاني، أن الأنثروبولوجيا ورثت تراكما مشتركا بين العلوم التي نشأت أو عرفت تحولا عميقا عندما شرعت في دراسة الإنسان باعتباره موضوعا للعلم منذ القرن التاسع عشر.

ويتم تقديم الإثنولوجيا باعتبارها، في بدايتها التاريخية، سلسلة من عمليات ملاحقة الظواهر والوقائع، وهو منظور يؤدي إلى مقارنة الأنثروبولوجيا بصفقتها وريثة ذلك التاريخ⁴، والرعاية للحصيلة

¹ - جون-كلود شميت، «الأنثروبولوجيا التاريخية»، ضمن معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، ترجمة وإشراف مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات ولتنشر، بيروت، 2011، ص. 342.

² - الأنثروبولوجيا والتاريخ، حالة المغرب العربي، ترجمة عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، المعرفة التاريخية، دار توبقال للنشر، الطبعة 1، الدار البيضاء، 1988.

³ - تعتبر رحلة ابن بطوطة -على سبيل المثال- مصدرا غنيا للدراسات التاريخية كما الإثنولوجية والأنثروبولوجية فيما يتعلق بمختلف الشعوب والقوميات التي زارها خلال رحلاته في القرن الرابع عشر الميلادي.

محمد بن عبد الله اللواتي الطنجي (ابن بطوطة)، تحفة النظر في غرائب الأسفار، تحقيق محمد بن عبد المنعم العرياني، دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 1987.

وعند العقود الأولى من القرن التاسع عشر، أنشأ الفرنسي وليام إدوارد William Edwards الجمعية الإثنولوجية بباريس سنة 1839 بدواع عرقية وتاريخية، وقد كان وليام من أوائل من وضع رهن إشارة الرحالين المشتغلين لتحقيق أهداف الجمعية الإثنولوجية الفرنسية وضع رهن إشارتهم استمارة إثنوغرافية على شكل توجيهات Instructions. جمعية إثنولوجية مماثلة ستخرج إلى الوجود في لندن سنة 1842.

Jean Poirier, *Histoire de l'ethnologie*, Presse Universitaire de France, Paris, 1984, p. 30.

⁴ - ظهرت كلمة إثنولوجيا أول ما ظهرت في كتاب شافان Chavannes في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، وهو فيلسوف وكاتب ذو نزعة أخلاقية، اعتبر شافان الإثنولوجيا فرعاً من التاريخ، وعلى نحو أدق لفلسفة التاريخ، وأنها تهدف إلى دراسة المراحل التي مرت منها البشرية في طريقها نحو الحضارة. ظهرت الكلمة في كتابه الصادر تحت عنوان: Essai sur l'éducation intellectuelle avec le projet d'une science nouvelle

العلمية والمنهجية لعمليات الجمع التي انشغلت في بدايتها الإثنولوجية والإثنوغرافية بما هو طريف وغريب سواء داخل المجال الجغرافي الذي يقع ضمن مجال هوية الباحث (الجامع) كما الفضاءات التي تنشط فيها هويات الآخر.

إن من يبحث في أصول البحث الأنثروبولوجي يجده يستقي، في مرحلة التحول، من أعمال مؤرخين ورحالين وفلاسفة انتبهوا إلى غنى الحضارة وتنوعها وتعددتها خارج أوروبا، من بين هؤلاء نذكر المؤرخ كوستنتان-فرانسوا فولني Costantin-François Volney (1757-1820) الذي كتب رحلة إلى سوريا والشام سنوات قبل حملة بونبارت، وقد ذكر فولني في رحلته مشاهداته في وادي الملوك بمصر، وتنبأ قبل العلماء الذين كانوا ضمن حملة بونبارت، بالأهمية الأثرية لحضارة مصر. كما يعتبر فولني، قبل مارك بلوك Marc Bloch بأكثر من قرن من الزمن، مؤسس توجه الدراسات التاريخية المنفتحة على العلوم الإنسانية، وهي المقاربة التي ستتطور لاحقاً في فرنسا تحت مسمى "مدرسة الحوليات" مع مارك بلوك Marc Bloch (1886-1944).¹

وتطورت الأنثروبولوجيا، خصوصاً الطبيعية²، بفضل تفاعلها مع علوم من بينها الجيولوجيا وما قبل التاريخ، علماً أن هذه العلوم زوّدت المتاحف، في الآن نفسه، بمجموعات collections وعينات وبشواهد دالة على غنى وتنوع الثقافات في بداياتها الأولى. وأسهم علم ما قبل التاريخ تدريجياً بمقاربات استفادت منها الأنثروبولوجيا وأفادت في المتاحف³. كما أن بعض رواد علم ما قبل التاريخ، ومن بينهم بوشي دي پيرث Boucher de Perthes (1788-1868)، أدركوا أن «الأشياء الحرفية المكتشفة لا يمكن أن تكون نتاجاً معزولاً لغريزة تقنية، بل إنها مُتضمّنة في إطار أوسع. وقد وقف [بوشي دي پيرث] بحزم وثبات

بدورها كلمة إثنوغرافيا ethnographie تنسبها دراسة بواربيه إلى المؤرخ الألماني B. G. Niebuhr الذي استعملها في محاضراته بجامعة برلين حوالي سنة 1810. وأشاع استعمالها الكتاب الإيطالي بالبي Balbi في تأليف من بينها: Atlas ethnographique du globe الذي صدر بالفرنسية. من المفيد التنبيه هنا إلى أن المؤرخ ب. ج. نيبور هو وريث تراث المستعرب والرحالة الألماني Karstens Niebuhr. Jean Poirier, *Histoire de l'ethnologie*, op. cit., p. 20.

¹ - من بين أعماله المرجعية نذكر كتابه: Les Caractères originaux de l'histoire rurale française, Armand Colin, 1931

² - لا يمكن إغفال مساهمة بول بروكا Paul Broca الذي من بين أعماله:

- Instructions générales sur les recherches et observations anthropologiques (1865)

-Instructions craniologiques et craniométriques (1875)

تجدر الإشارة هنا أن مجموع الرصيد الذي جمعه بول بروكا من جماجم وعظام ووثائق وشواهد أودعت في متحف أنشئ لهذه الغاية تحت اسم: متحف بروكا Musée Broca وانتقل هذا الرصيد لاحقاً إلى متحف الإنسان Musée de l'Homme بباريز.

Pauline Carminati, «Les momies du Muséum national d'Histoire naturelle : du cabinet anthropologique au musée de l'Homme», In *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 137 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ocim/966> ; DOI : 10.4000/ocim.966

³ - مثل اقتراح جدول زمني لما قبل التاريخ تنتظم على أساس تتابع التقنيات التي استعملت في الأدوات الماقبل تاريخية. هذا الاقتراح الذي تنسبه الدراسات لكأيريل مورتيلي Gabriel Montillet سنة 1869. أنظر:

Jean Poirier, *Histoire de l'ethnologie*, op. cit., p. 40.

عند القناعة القائلة بأنه لم يكن للحجّارين الأولين فؤوس وأزاميل فقط، بل لغة وفن وتقاليد أي ما يوازي بصورة غير دقيق، ثقافة بكاملها»¹.

كان عمل الجيولوجي الإنجليزي شارل ليبل Charles Lyell (1797-1875) تأسيسياً، لقد أفادت دراسته للأدوات الحجرية، بالموازاة مع دراسة البقايا العظمية للإنسان المنتمية إلى الزمن "البشري" الثالث Anthropoïdes tertiaires، في بلورة منظور مختلف للإنسان باعتباره موضوعاً للدراسة الأنثروبولوجية².

كما استفادت الإثنولوجيا، شأنها شأن المتاحف، من اقتراحات جون-إتيان كيتار Guettard Jean- (1715-1786) المتعلقة بالتأريخ النسبي La datation relative الذي يعتمد على تعاقب الطبقات الجيولوجية الأفقية وما تتضمنه من لقي أثرية. أتاح أعمال كيتار، ومن سار على منواله، إمكانية إعطاء قيمة زمنية تقريبية للبقايا الأثرية والعظمية وهو ما أسهم في إغناء التمثيل الزمني لتحولات الحضارة البشرية وانتشارها. وقد عزز هذا الأمر الأطروحات الأنثروبولوجية، في الآن نفسه، وأثرى البحث الأنثروبولوجي الطبيعي على الخصوص، ومنحه أداة تاريخية، وعضد آليات الاستقرار والمقارنة بين فضاءات جغرافية وثقافية مختلفة. كما مكن التأريخ النسبي المتاحف من تقديم بقايا ماقبل التاريخ باعتبارها عينات وتحفا "تاريخية"، أي منتمية إلى سياق طبيعي وثقافي محدد، وممثلة لحقبة زمنية بعينها. وتفاعلت الدراسات الأنثروبولوجية كما الأرصدة المتحفية مع الاكتشافات التي حدثت داخل الكهوف والمغارات، منذ سنة 1830، مع إدوارد لارتي Edouard Lartet (1801-1871) وتفاعلت أيضاً مع اكتشاف النقوش الصخرية وفي المجمل مع الفن الصخري L'art paléolithique.

كما اهتم فوستل دو كولانج Fustel de Coulanges (1830-1889)³ بالثقافة المادية عند اشتغاله على علاقات القرابة، كما أظهر الأهمية الخفية للدين بالنسبة للوقائع الاجتماعية، وقد كشف عن الترابط بين المجتمع ومجاليه. وهو في المحصلة، وبحسب جوان بواريه، قد أنجز قبل الأوان عملاً تاريخياً غير حَدَثِي.

¹ - روبرت لووي، تاريخ الإثنولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية، ترجمة نظير جاهل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2007، ص. 9.

² - لشارل ليبل Charles Lyell كتاب نشرت ترجمته الفرنسية سنة 1864 تحت عنوان:

L'ancienneté de l'homme prouvée par la géologie.

وفي فرنسا حوّل المتحف الطبيعي Le Muséum تخصص التشريح بتخصص جديد حمل اسم: التاريخ الطبيعي للإنسان سنة 1832.

Ibid, p. 30.

³ - مؤرخ فرنسي 1830 و1889 صاحب دراسة رائدة حول المدينة القديمة La Cité antique، ووصل أثره إلى كل من المؤرخ مارك بلوك Marc Bloch وأحد مؤسسي السوسيولوجيا الفرنسية إميل دوركايم Émile Durkheim.

من جهته، عرّف جون-كلود شميت Jean Claude Schmitt الأنثروبولوجيا التاريخية في معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا بأنها: «حسيلة تقارب متبادل بين العلمين [يقصد الأنثروبولوجيا والتاريخ] لقد أدرك الأنثروبولوجيون بشكل أفضل تدريجيا البعد التاريخي للمجتمعات التي يدرسونها»¹.

ولقد أسهم في التقارب بين العلمين مؤرخون من مشارب مختلفة، وبعضهم فرنسيون حيث لعبت مجلة «الحواليات» دورا بارزا في تقديم دراسات رائدة حول تاريخ العقلية استقادت منها الدراسات الاجتماعية والثقافية. من جهتهم، اكتشف المؤرخون بفضل الأنثروبولوجيين فضائل العمل الميداني.

وفي الاتجاه المعاكس، أي من الأنثروبولوجيا نحو التاريخ، وظف مارسيل موس Marcel Mauss (1872-1950) التفسير الأنثروبولوجي في أعمال ذات طابع تاريخي مثل مقاله الذي درس فيه الدين وأصول القانون الزجري (قانون العقوبات) Droit pénal².

ويجب التذكير أيضا بالمقاربة التي انتهجها المؤرخ الفرنسي مارسيل غراني Marcel Granet (1884-1940)³ وهو الذي قضى سنوات في الصين، جمع خلالها مادة إثنوغرافية كتب بها مؤلفات خصصها لمعالجة مواضيع ثقافية شعبية مثل الأعياد والأغاني القديمة في الصين، كما أصدر كتابا عن ديانة الصينيين، ثم قارب الحضارة الصينية في مؤلف لاحق⁴.

أفرد أندري نوشي André Nouschi في كتابه "مدخل إلى العلوم التاريخية"⁵ فصلا للمباحث التي يرى أنها ذات "تلوين روحي"، كما يقول⁶، وهي بنظره تضم القضايا الدينية بالمعنى الواسع للكلمة وقضايا الحضارة. ويعتقد أندري نوشي أن مبحث الحضارة يشمل، إلى جانب التظاهرات العلوية أي الفنون (مثل الهندسة والنحت والموسيقى)، مكونات أخرى من أبرزها: العمارة والحياة اليومية وأسلوب العيش اليومي وصناعة الأثاث وإعداد المناظر، في حين يبدو أندري نوشي وكأنه يتقاضي استعمال تاريخ الذهنيات وإن بدا جليا أنه بصدد الخوض فيه، بل سيستعمل عند معالجته لموضوع الحضارة باعتباره مبحثا تاريخيا تعبير: تاريخ الأفكار. وهو وإن كان مغرقا في العموميات إلا أنه بدا وكأنه ينبه الباحث في التاريخ إلى أن قضايا الحضارة حاضرة في المستويين الفكري واليومي على حد سواء.

¹ - جون-كلود شميت، «الأنثروبولوجيا التاريخية»، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، ص ص. 341-342.

² - Marcel Mauss, *Oeuvres. 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969, pp. 651-698.

³ - مؤرخ فرنسي (1884-1940) وهو أيضا أحد طلبة إميل دوركايم، وقد وظف المنهج السوسيولوجي في الدراسة التاريخية التي أعدها حول الصين.

⁴ - Marcel Granet, *La civilisation chinoise*, Albin Michel, Paris, 1994.

صدرت طبعته الأولى سنة 1929.

⁵ - André Nouschi, *Initiation aux sciences historiques*, Nathan, Paris, 1967.

⁶ - Ibid, p :159.

يَقْدِّمُ هذا المؤرِّخُ الثقافةَ بالصيغة الآتية: «الثقافة مظهر للحضارة، وتُدخل تحت مضمون هذه الكلمة كُلاً من تاريخ الأفكار الأدبية والفلسفية والأفكار العلمية وتاريخ الثقافة أو المعتقدات الشعبية. جميعها عناصر من الثقافة، فبالنسبة للمؤرخ الذي ما من إمكانية لترتيبها على أساس الأهمية إذ أنه مدعو إلى الاهتمام بها كلها. باعتبارها تساهم جميعها في تكملة صورة الإنسان»¹.

وينبئ في سياق آخر إلى أنه على المؤرخ أن يأخذ بعين الاعتبار ما يسميه "المناخ" السياسي الذي يتطور داخله التفكير *réflexion*، وذلك لأن المعرفة بالعوامل المساعدة والمعاكسة تسهم في تفسير بعض حالات التأخر الذي يصيب تطور الفكر هنا أو هناك².

ومن القضايا التي تناولها أندري نوشي في كتابه ذاك، موضوع الثقافة الشعبية التي يقدمها على أنها ما يقابل الثقافة «العلمية»³ *La culture «scientifique»* وهي [أي الثقافة الشعبية] ثقافة هشّة، تضع الكثير من عناصرها مع مرور الزمن. أما أهم خاصية التفت إليها الكاتب فتتمثل في كون الثقافة الشعبية شفوية الطابع وأنها «تنتقل بين الأُسَر من جيل إلى آخر»⁴. ثم إن مصادر الثقافة الشعبية التي تتوزع بين الحكايات والأحاديث والأساطير والأغنيات التقليدية والخرافات، تجعل التاريخ يلتقي مع مجال الدراسات الإثنولوجية والأنثروبولوجية كما عبّر عن ذلك صاحب كتاب مدخل إلى العلوم التاريخية.

وإذا كان البحث الأنثروبولوجي يتأسس على حصيلة دراسات ميدانية، هذا التراث الميداني يستخلص منه الباحث الأنثروبولوجي الملامح المحلية للثقافة، فإن الأنثروبولوجي يلتقي مع المؤرخ في عملية إعادة البناء *reconstitution* : الأنثروبولوجي يعيد تركيب المعنى واللامح الخفية، المؤرخ بدوره يقوم بإعادة بناء منطق الأحداث. وفي المحصلة يَسْعِيَان معا نحو حالة منشودة من الفهم.

وربما لا حرج في أن نقول إن علم التاريخ يحتاج الأنثروبولوجيا من أجل كتابة تاريخ أشمل للمجتمع، ولكي ينفلت من حالة الجمود التي تنتج عن الاعتماد على مصادر تقليدية مُختارة وكثيرا ما تكون عالمة ونخبوية (أخبار الملوك والقادة والسادة).

وليس معنى هذا القول إن علم التاريخ قد تقفَى خطى الأنثروبولوجيا وسار على نهجها منذ البداية، أو أن نشوء علم الأنثروبولوجيا كان السبب الوحيد لما عرفه علم التاريخ من تحديث وتطور وانفتاح على قضايا المجتمع، ذلك أن المعرفة التاريخية بدأت تتجدد في سياق تفاعلها مع أفكار الأنوار،

¹ - Ibid, p :173.

² - نفسه، الصفحة نفسها.

³ - نفسه، ص. 180.

⁴ - نفسه، الصفحة نفسها.

فبفضل مؤرخين عاصروا تلك الفترة تَمَّ التحول التدريجي -منذ أواخر القرن الثامن عشر- نحو كتابة تاريخ الإنسان العادي (مثال: لوگران دوسي Le Grand D'Aussy صاحب كتاب: تاريخ الحياة الخاصة للفرنسيين)، وهو تحوُّل سابق على نشوء علم الأنثروبولوجيا.

تُكمن جِدَّة عمل لوگران دوسي Le Grand D'Aussy على سبيل المثال في أنه قام بدراسة طبائع الفرنسيين من منطلق بنيوي وليس حَدْثي، حسب تعبير أندري بورغيير A. Burguiere¹. وبحسبه أيضاً، ومنذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بدأت في الفترة ذاتها إرهابات "التاريخ الأنثروبولوجي"، فظهرت بوادر توجيهه نحو كتابة تاريخ "البدايين" انطلاقاً من جمع وتوثيق ما يدل على طبائعهم، إذ إن «الطبائع هنا تحمل في طياتها التاريخ لأنها تعوض المؤسسات»². وهو ما وَجَّه الإثنولوجيا، في زمن سابق، نحو دراسة ما كان يسمى "شعوباً بدون تاريخ"، إنها مقارنة تدرس العناصر الثابتة من كل حضارة أكثر مما تلتفت إلى توالي الوقائع و«هي تقليدياً معرفة بالشعوب التي بدون تاريخ؛ وفي كل الحالات فإنها [أي الإثنولوجيا] تدرس في الثقافات [...] العناصر التي لا تتغير في البنية، بدل توالي الأحداث» بحسب تعبير ميشل فوكو Michel Foucault³.

وسواء تعلق الأمر بما سمي "اللوحات التاريخية" أم "التاريخ الطبيعي"، فإن أعمالاً تاريخية ستظهر منذ أواخر القرن الثامن عشر يمكن أن نصفها بأنها، بلغة اليوم، تُعالج هوية مجتمع ما داخل جغرافيا محددة. لقد وجد المؤرخ، المهتم بقضايا المجتمع، في الأنثروبولوجيا خلال مرحلة لاحقة ما يساعده على تطوير مناهجه وينبئه إلى أهمية الالتفات إلى مواضيع بقيت طويلاً بعيدة عن انشغالات المؤرخ التقليدي (أي كاتب التاريخ الحدْثي)، في هذا الإطار يُحِبُّ بعض المنتمين إلى مدرسة الحوليات⁴ التذكير بالدور الذي قام به جول ميشلي Jules Michelet حين نبَّه إلى الشروط الواقعية للمسكوت عنه، يقول بروغيير بخصوص الكتابة التاريخية عند جول ميشلي Jules Michlet: «عندما يبين تأثير عادة غذائية، كاستهلاك القهوة، على إحساس وسلوك النخب في المجتمع الفرنسي، خلال القرن 18، أو عندما يصف الجو الدرامي لقرن لويس 14 المتميز بالأزمات الغذائية والبؤس الاجتماعي، فإنه يكون يعالج الواقع التاريخي، وبالأساس على نحو إثنولوجي غير مباشر»⁵. وتكمن قيمة ميشلي أيضاً في الأهمية التي

¹ - أندري بورغيير، «الأنثروبولوجيا التاريخية»، ترجمة محمد حبيدة، مجلة أمل، الدار البيضاء، العدد 5، السنة 2، 1994، ص. 98.

² - بورغيير، مصدر سبق ذكره، ص. 99.

³ - Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 388.

⁴ - نسبة إلى: Les Annales d'histoire économique et sociale وهي مجلة للتاريخ تأسست سنة 1929 من طرف مارك بلوك Marc Bloch ولوسيان فيفر Lucien Febvre.

⁵ - المرجع نفسه، ص. 100.

أعطاهما للحدس باعتباره يساعد على استخراج التصورات والأحاسيس التي سادت خلال فترة زمنية معينة. ولعل هذا هو السبب الذي دفع لوسيان فيشر إلى اعتبار ميشلي: «أستاذًا لتاريخ الإحساس والذهنيات»¹.

وفي الآن نفسه، ناهضت مدرسة الحوليات تضيق الحقل التاريخي وجعله مقصوراً على مجال الحياة العامة، «فبالنسبة لمؤسسي الحوليات لم يكن تاريخ الحياة اليومية إلا طريقة لمعالجة التاريخ الاقتصادي والاجتماعي»². بهذا المعنى تكون هذه المدرسة قد انتبهت إلى المألوف من دون السير على نهج كتاب تاريخ الحياة اليومية، أي على الطريقة التي كتب بها، على سبيل المثال، ألفرد فرانكلان Alfred Franklin (1830-1917) «تاريخ الحياة الخاصة: أخلاق أساليب وعادات الباريسيين من القرن 12 إلى القرن 18»³. كما دعت مدرسة الحوليات إلى ضرورة خروج المؤرخ إلى الميدان بحثاً عن الملاحظة "المباشرة" بهدف دراسة أعمق للمجتمعات، وهو الشيء الذي يجعل هذه المدرسة التاريخية تتقاطع مع الأنثروبولوجيا، من خلال الاعتماد على بعض الأدوات التي يستند عليها هذا العلم.

تدفعنا هذه المعطيات إلى أن نقول مع بورغير بأن مدرسة الحوليات تتميز بنوع من التبصر الأنثروبولوجي، وبورغير يشرح هذا الاستنتاج بقوله: «فكما أن الإثنولوجي يستعمل المسافة التي يراها ضرورية بين الثقافة الخاصة وثقافة حقل ملاحظته للتخلص من مقولاته الخاصة وإعادة بناء النسق المنطقي للمجتمع الذي يدرسه، فإن المؤرخ يمكنه أن يستفيد من الطابع المجزء وغير المشيد للمصادر الخام، من أجل العثور، فيما وراء الواقع الظاهر على الآلية والمنطق اللذين من شأنهما تفسير ظرفية ما - ما نسميه بالفترة - أو تطور ما. ويمكن تطبيق نفس الإجراءات على المصادر النوعية والأدبية في سياق يؤدي إلى اهتمام منسق بما تخفيه أو تهمشه الخطابات المهيمنة للمجتمع»⁴.

إن غاية التاريخ، بحسب "مدرسة الحوليات"، هي الوصول إلى التصورات الخفية وغير المعلنة وذلك عبر سلوك مسار غير مباشر. هنا يظهر كتاب مارك بلوك: "الملوك مدَّعُو المعجزات" Les Rois Thaumaturges، نموذجاً لهذا التاريخ الأنثروبولوجي النَّزعة. استحضر بلوك في كتابه هذا الفلكلور، ففي هذا الأخير ما يُساعد على مد الجسور بين التاريخ والأنثروبولوجيا، إن: «الفلكلور الذي ظل زمنًا طويلاً بيد هواة الأشياء الجذابة والخفية يحمل دلالات للمؤرخ، وبالضبط بسبب هامشيته»⁵.

¹ - نفسه، ص. 101.

² - نفسه، ص. 102.

³ - ساق بورغير هذا المثال في مقاله المذكور سابقاً ص. 102. وعنوان الكتاب بالفرنسية هو:

A. Franklin, *La vie privée autrefois*, 12 vol., 1890.

⁴ - بورغير، «الأنثروبولوجيا التاريخية»، ص. 103.

⁵ - بورغير، الصفحة نفسها.

بهذه الأداة وبغيرها تعلّم المؤرخ من الأنثروبولوجي النفاذ إلى ما وراء "العنمة"، وذلك لأن المجتمعات، وبهدف ضمان بقائها وحماية نفسها، تكون مضطرة إلى تعتيم المسالك إلى جوهرها. لكن إذا كان هذا المعطى هو أحد منطلقات الأنثروبولوجي في تعامله مع المجتمعات التي يقوم بدراستها، أي المرور إلى ما وراء ما يعلنه المجتمع، فإن المؤرخ لا يتخلص بسهولة من الأسطورة المُعلَّنة (أو الرسمية)، بل كثيرا ما كان المؤرخ هو نفسه من عمل أو شارك في صياغة وتناقل الأساطير الرسمية.

ومن منظور عملي وإجرائي، ليست الأنثروبولوجيا التاريخية، من منظور مدرسة الحوليات، فهرسة لمظاهر الحياة اليومية لمجتمع ما، كما أنجز ذلك سابقا فرنكلان في كتابه "الحياة الخاصة للباريسيين"، وهي ليست جردا للأشياء المؤثثة لليومي، فالأنثروبولوجيا التاريخية ليست إحصاء للأشياء على طريقة فرنكلان، إنها القدرة على إظهار الكيفية التي «عملت التوازنات الاقتصادية الكبرى وحلقات التبادل على صنع وتحويل نسيج الحياة البيولوجية والاجتماعية، كيف عملت السلوكات على دمج الذوق والرموز المتكررة مع مادة غذائية معينة مستوردة منذ وقت قريب، من قارة أخرى [...] أو من طبقة اجتماعية أخرى، مُحوَّلَةً بذلك التجديد إلى تقليد»¹.

يخلص بورغيير إلى التعريف الآتي: «يمكننا تعريف الأنثروبولوجيا التاريخية كتاريخ للعادات: عادات فيزيائية، سلوكية، غذائية، وعاطفية، عادات ذهنية»². وهو يعتبر أن المهمة الدقيقة للأنثروبولوجيا التاريخية تتمثل في الانتباه إلى حالات اللقاء التي تقع بين التاريخ الاقتصادي والتاريخ الاجتماعي وتاريخ الأنساق الثقافية، وأنها في بعض المواضيع، مثل تاريخ الأوبئة والمجاعات، تقوم بإظهار «نقاط وميكانزمات التفاعل بين الضغوط الطبيعية والقواعد السوسيو-ثقافية»³.

وعلى صعيد متصل، لا يُخفي مؤرخو مدرسة الحوليات حاجتهم إلى الأنثروبولوجيا، وهي حاجة يرونها مرحلية، غير أنها مفيدة متى سعوا إلى الفهم: «فقد تكون إذن الأنثروبولوجيا بالنسبة للمؤرخ داء عابرا. إنها تستجيب بالنسبة إلينا إلى الحاجة للعثور على مختلف قنوات التغيير لفهرسته، لفهم آلياته ولتأكيد تعددياته»⁴. وذلك لأن «التاريخ بقدر ما يتجه نحو الماضي، فإنه لا يجد سوى معلومات متفرقة، أما الإثنولوجيا، التي بإمكانها ملاحظة مجتمعات مازال حية بكل تعقيداتها المتحركة، فإنها تقدم حقولا للدراسة مُكمِّلة وضرورية من أجل التأكد والتحقق من التحليلات»⁵.

¹ - المرجع نفسه، ص. 105.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المرجع نفسه، ص. 109-112.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 122.

⁵ - Charles Parain, «Ethnologie et histoire», In *Ethnologie et histoire*, Maurice Agulhon et autres auteurs, Editions Sociales, Paris, 1975, pp. 44-45.

ومن جهتها، تحتاج الأنثروبولوجيا إلى التاريخ الحديث وغير الحديث، تحتاجهما معا من أجل ألاّ تتفصل عن السياقات الحقيقة التي جرت فيها الوقائع وجرت خلالها التغيرات¹.

إننا نحتاج في موضوعنا هذا، إلى الاستماع إلى سيرة الأحداث كما "رُكِّبها" وسردها المؤرخون خصوصا تلك السرود التاريخية ذات الاتصال المباشر بموضوع المتاحف المغربية، ونحتاج إلى الاستئناس بالفهم الذي وصل إليه المؤرخ غير الحديث بخصوص سياقات ظهور المتحف بالمغرب وتحولاته.

ثمة إذن مساحات معرفية مُشتركة، هي من صلب التحول الذي عاشه كل من مبحث التاريخ كما ميدان الأنثروبولوجيا، مساحة تحقق فيها استلهاً أدوات كل حقل علمي من طرف الحقل المُقابل، وفي كثير من الأحيان كانت المتاحف طرفا في هذا التداخل/التكامل.

في هذا الصدد تهمنا الميكانيزمات التي حوّلت المتحف عندنا من مؤسسة حدثية إلى راعية للجمود؟ كيف احتوتها العادات الثقافية المتوارثة ودفعت بها نحو الهامش، أو لم تسمح لها بالخروج منه، فبعد أن كانت على هامش المجتمع، لأنها صنّعة المستعمر، بقيت فيه لأنها بضاعة السائح؟ هل الأمر هكذا فقط؟

ربما أيضا بإمكاننا التأمل، في إطار التفاعل مع التاريخ، في الآليات التي جعلت "ذهنية" طارئة ومرحلية، سادت خلال مرحلة ضعف محلي (الاستعمار) أن تستمر داخل المؤسسات بعد الانحسار الرسمي لتلك الفترة. بتعبير آخر، كيف استمرت الذهنية الاستعمارية مؤثرة في متاحفنا بعد الاستقلال؟

المغربي إنسان، والإنسان كائن تاريخي، يستند إلى الذاكرة ويحتاجها، يحتاج المغاربة ذاكرتهم بكل مكوناتها، يحتاجونها لأخذ موقعهم من الحاضر والمستقبل، ويحتاجون الذاكرة لأنها قوة دفع كبيرة تحرك الشعوب وتعطي للمجتمع حوافز وتضع أمام المؤسسات رهانات وتحديات. وذلك لأن الإنسان، بحسب تعبير أندري لوروا غوران André Leroi-Gourhan (1911-1986)، «في الوقت ذاته فرد حيواني وخالق للذاكرة المجتمعية»²

لا تعيش الشعوب تاريخها الراهن فحسب، إنها إذا كانت عريقة وذات مشروع وجودي، تتنفس خفيا من خلال جذورها وذاكرتها، تحتفي بماضيها في المتاحف وغيرها، ليس لأنها مسكونة بصورة ماضوية جامدة،

¹ - شكلت هذه القضايا وغيرها مواضيع الندوة الأولى التي انعقدت أشغالها في المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية (فرنسا) وجمعت بين الأنثروبولوجيا والتاريخ سنة 1974 بمبادرة جاك لوغوف Jacques Le Goff.

Charles Parain, «Ethnologie et histoire», op. cit., p. 29.

² - André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole : la mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris, 1965, p. 23.

وليس ذلك لأنها لا تتفك تسعى إلى بعث لحظة تاريخية قديمة، بل لكونها شعوب تاريخية، حتى لو غلبت عليها الشفهية زمنا طويلا (للمجتمعات الشفهية متاحفها الرمزية الكامنة داخل متونها المتوارثة). من هنا يكون المتحف في جوهر قضية استمرار الانتماء الوجداني إلى المُشْتَرَك التاريخي. «فالذاكرة لا يمكن اختزالها إلى مجرد سجن تحتبس بداخله العناصر الثقافية المُتَقَلِّتة على عقوبة الحاضر لها، كونها من مخلفات الماضي، بقايا ما قبل-تاريخية! لكنها على صعيد أكبر مما يستطيع التحليل اكتشافه بسهولة، تعمل على تحديد مجمل البنى الشكلية كأنساق ثقافية لا واعية تعطي دلالة ومعنى لما هو أسطوري، زمني ومعاش في حياة الشعوب؛ إنها تعطي للقواعد النازمة للعلاقات الاجتماعية انسجامها وضرورتها تأسيسا لمعايير الحياة الثقافية النازمة للعلاقات الاجتماعية بشكل مغاير لما هو سائد في الطبيعة»¹.

تمنح عناصر الذاكرة إذن، للقواعد النازمة للعلاقات الاجتماعية الانسجام وتكشف عن الحاجة إليها. إنها بحسب منطق هذا النص تعطي للثقافة ذلك الشيء الذي يميزها عن الطبيعة. في هذا السياق، تعمل -وعلى الأقل من المفترض أن تعمل- المتاحف المغربية مثل جهاز لإنتاج "لوحات تاريخية"، تُقدم من خلالها وبواسطتها صورا ودلالات عما هو وطني، ومن المفترض كذلك أن تعمل على تسجيل وتوثيق قسم مهم من الذاكرة الجماعية من منطق الحاجة إليها في عمليات البرهنة والتدليل والمقارنة مع سرود تاريخية مُناوئة أو مُهَدَّدة أو ساعية إلى نفس مرتكزات هوية وطنية جامعة.

يدفعنا هذا الأمر إلى استحضار عنصرين بقيا غائبين خلال مرحلة الانتقال بمتاحفنا ذات الطابع الإثنوغرافي من مرحلة الاستعمار إلى مرحلة ممارسة الاستقلال: أما العنصر الأول، فيتمثل في عدم تطوير الأبحاث المعنية بالفلكلور والتراث الشعبي باعتبارها أساس الانطلاق لصياغة قراءة مختلفة لتراثنا "الإثنوغرافي" وبما كان من شأنه أن يؤدي إلى إبداع تصورات جديدة للمتحف المغربي المتخصص في التراث الشعبي، وكان من شأن هذا التوجه أن يضع بين يدي باني اللوحات التاريخية عناصر إضافية تدعم شعارات بقيت قليلة البرهنة عليها متحفيا مثل: الخصوصية المغربية، وتقوم أيضا بإسناد الهوية المعبر عنها في منطق ديباجة الدستور المغربي، من خلال صياغة اللوحات التاريخية بلغة المتحف ووسائله على نحو يظهر ويعزز تكامل وتقاطع روافد الهوية المغربية بأبعادها العربية والأمازيغية والعبرية والأفريقية والصحراوية والأندلسية².

¹ - محمد حسين دكروب، الأنثروبولوجيا الذاكرة والمعاش، دار الحقيقة، بيروت، 1991، ص ص. 29-30.

² - جاء في تصدير دستور 2011 ما يلي: «المملكة المغربية دولة إسلامية ذات سيادة كاملة، متشعبة بوحدتها الوطنية والترايبية، وبصيانة تلاحم وتنوع هويتها الوطنية، الموحدة بانصهار كل مكوناتها، العربية-الإسلامية، والأمازيغية، والصحراوية الحسانية، والغنية بروافدها الإفريقية والأندلسية والعبرية والمتوسطية»

دستور المملكة المغربية، سلسلة الثقافة القانونية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، طبعة 2016، ص. 9.
يقول بودريس بلعيد عن دستور 2011: «إنه أول دستور لا يخاف من مكونات الهوية المغربية وينجز جردا تفصيليا لكل مكوناتها»
بودريس بلعيد، هويتي: الحق في الأمازيغية والثقافة والسياسة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2013، ص. 110.

أما العنصر الثاني، فيتمثل في عدم تطوير كتابة التاريخ المحلي بما يُغني التاريخ الوطني، وهو ما كان بإمكانه أن يُسعف وَيَسند مشاريع متاحف محلية ويُمكنها من تقديم لوحات تاريخية تفصيلية وذات طابع مجالي وترابي. وربما كان من شأن تطوير كتابة التاريخ المحلي في المغرب أن يُنبه إلى أرصدة مصدرية وموضوعاتية، ويُنمي المعرفة -المونوغرافية وغير المونوغرافية- بما يُحقق نوعا من الحاضنة التاريخية التي تتبلور في سياقها تصورات مختلفة لماهية المتحف المغربي -سواء أكان متحفا تاريخيا أو أثريا أو إثنوغرافيا أو فنيا- إن على صعيد الطرح الوطني كما على المستوى الجهوي والمحلي.

من هنا التساؤل عن الاختيارات السياسية التي ظلت في الخفاء تدفع بالذاكرة المحلية نحو التآكل والنسيان، كما نستفهم عن غياب مركز رسمي لجمع وتوثيق الفلكلور المغربي؟

«إن ما يحتفظ به المؤرخ من الماضي يستجيب، على نحو وثيق، لما يريد فهمه أو تبريره في المجتمع الذي يحيط به. لقد شكلت دراسة أصناف الحياة اليومية جزءا من الفكر التاريخي منذ أن كان الاهتمام الأساسي لهذا الأخير منصبا على رواية سيرة الحضارة وتقدهما. ثم أصبحت زائدة لما قامت الدولة القومية، المكونة حديثا بتسجيل الذاكرة الجماعية لتبرر بالماضي هيمنتها على تراب معين وطريقة تنظيمها للمجتمع»¹.

من الظاهر أنه، من منطلق يُزاوَج بين الأنثروبولوجيا والتاريخ، ستكون المتاحف بمجموعاتها وطريقة تكوينها وطبيعة الأشياء التي تختارها لتحظى بالعرض والتقديم للعموم، الفضاءات المثالية للقاء بين البرهنة على سياسة تاريخية وإمدادها بالقرائن الضرورية وبالقرائن المضادة، في الوقت نفسه الذي يمكن للمتاحف أن تكون أساسا جيدا لمساءلة السياسات الثقافية.

ب- المتاحف والأنثروبولوجيا:

كانت الأنثروبولوجيا والمتاحف معا مما ورثته المُستعمرات عن المستعمرين. ورث الطرف الأول أحد أدوات الطرف الثاني كما حاز الفضاءات (المستودعات) التي كان يحتفظ فيها هذا الأخير ببعض الأشياء التي أرادها أن تبقى داخل جغرافيا أرضها الأصلية.

نحتاج في إطار ما اقترحنا تسميته "المثلث الإبستمولوجي" إلى أن نسترجع بعض محطات العلاقة بين الأنثروبولوجيا والمتاحف. أي الضلع الثاني الذي يُوَطر مساحة نبحت عن موقع المتحف فيها (المتحف بصفة عامة والمغربي على وجه الخصوص).

¹ - أندري بورغيبير، «الأنثروبولوجيا التاريخية»، مرجع سبق ذكره، ص. 99.

يعتقد ماثيو أنجيلكه «أن الجهد الذي بذله علماء الآثار للتأكيد على محورية الثقافة المادية في مجرى التاريخ البشري يفوق ما أنجزه معظم علماء الأنثروبولوجيا»¹، ومرد ذلك وسببه، في اعتقادنا، أن الأنثروبولوجيين لم يولوا المتاحف القدر الكافي من الدراسة. إن هذه المؤسسات التي تختزن وتعرض قدرا غير قليل من الثقافة، خصوصا الثقافة المادية، بقيت على هامش الانشغالات ربما لأنها جزء من المرحلة الاستعمارية للنشاط الإثنوغرافي (أحد أهم روافد الأنثروبولوجيا التقليدية)، أو لأن الأنثروبولوجيا منذ ازدهار الاتجاه البنوي تعمق طابعها المفاهيمي والتجريدي وتباعدت بالتالي علاقتها مع المعرفة التاريخية ومصادرها بما في ذلك المتاحف².

ورغم ذلك، فإن المتحف كان باستمرار طرفا أساسيا في بناء الوعي الأنثروبولوجي³، بل كانت المتاحف قبل الجامعة مجال نشوء وبلورة واستلهم للقضايا والمقاربات ذات الصلة؛ فمن المتحف انطلقت فرضيات أنثروبولوجية (بخصوص التشابه الملاحظ بين ثقافات مادية متباعدة، وبخصوص انشغالات بشرية مقارنة رغم المسافة الجغرافية)، وإلى المتحف ظلت ترجع الكثير من البعثات الإثنوغرافية مُحَمَّلة بقطع وتحف ومجموعات. إنه من الصعب، من هذا المنطلق، فصل تاريخ الأنثروبولوجيا عن تاريخ المتاحف⁴، وكفي التذكير، في هذا الصدد، بأن بداية الثلاثينيات من القرن العشرين كانت فترة فاصلة في تاريخ الإثنولوجيا الفرنسية، وهي أيضا المرحلة التي شهدت انطلاق مشروع متحف الإنسان⁵ le Musée de l'Homme على يد بول ريفي Paul Rivet وبإسهام من عُلَمَين من أعلام الإثنولوجيا: لوسيان ليفي-برول Lucie Lévy-Bruhl ومارسيل موس Marcel Mauss. وفي ضوء التحولات التي يشهدها

¹ - ماثيو أنجيلكه، كيف تفكر كإثنولوجي، مرجع سبق ذكره، ص. 41.

² - يطرح باتريك برادو Patrick Prado على سبيل المثال جوانب من طبيعة علاقة المتحف مع الإثنولوجيا الفرنسية، ويتوقف عند ملاحظة مفادها أن الانطباع السائد يومهم بعدم وجود علاقة بين المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية (MINATP) ومراكز البحث الإثنولوجي بفرنسا: Patrick Prado, «L'ethnologie française au musée », In *Terrain* [En ligne], 25 | septembre 1995, mis en ligne le 07 juin 2007. Consulté le 10/10/ 2020. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/2858> ; Doi. <http://dx.doi.org/10.4000/terrain.2858>

³ - تتجه أعمال بونوا دو ليتوال Benoît de L'Estoile على سبيل المثال نحو المقارنة بين ما يقع من تحولات على مستوى براديغمات المتحف مع ما يجري داخل الفكر الأنثروبولوجي، ففي مقال تحت عنوان "الأنثروبولوجيا بعد المتاحف؟" تتبع أثر نهاية كل من متحف الإنسان Musée de l'Homme و المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية (MINATP) ومعه الانتقال من المتحف القائم على جمع القطع وتكوين المجموعات إلى قيام المتحف بالحوارة interlocution والترجمة la traduction. وتتوقف عند أثر هذا التحول على الأنثروبولوجيا.

Benoît de L'Estoile, «L'anthropologie après les musées ?», In *Ethnologie française* [En ligne], 2008/4 Vol. 38 | pages 665 à 670. Consulté le 25/12/ 2020. <https://www.cairne.info/revue-ethnologie-française-2008-4-page-665.htm>

⁴ - يشكل هذا الطرح مضمون المادة التي كتبتها أنيتا هيرل Anita Herle حول العلاقة بين الأنثروبولوجيا والمتحف وأكدت فيها على أنه منذ أواخر القرن التاسع عشر أسهمت المتاحف ذات المجموعات الإثنوغرافية خصوصا تلك التي توجد في متاحف الجامعات في تطوير الأنثروبولوجيا بوصفها تخصصا علميا مستقلا.

Anita Herle, 2016, «Anthropology Museums and Museums Anthropology», In *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology* (eds) F. Lazard, H. Diemberger, J. Robbins, A. Sanchez and A. Stasch [En ligne], consulté le 20/1/ 2021. URL : <http://doi.org/10.29164/16museums>

⁵ - Alice L. Conklin, *In Museum of Man. Race, Anthropology, and Empire in France, 1850-1950*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2013, pp. 101-144.

الحقل المتحفي حالياً في فرنسا مثلاً يتم طرح تصورات جديدة بخصوص دور الإثنولوجيا في المستقبل¹، خصوصاً ما يتعلق بمآلات ومصائر المتاحف الإثنوغرافية²، بل مصير الإثنولوجيا ومعناها هي نفسها³.

وكثيراً ما تسترجع الكتابات المنشغلة بمواضيع الهوية والتنمية والثقافة والحضارة وغيرها، تعريفاً قديماً للثقافة صاغه تاييلور إدوارد بورنت E. Burnette Taylor (1832-1917)⁴، كثيراً أيضاً ما يغفل مقتبسو تعريف تاييلر عن أهمية الفترة التي قضاها هو نفسه عاملاً في متحف بيت ريفرز في لندن⁵، وكثيراً ما لم يقع الالتفات إلى برهنته على طروحاته في كتاباته انطلاقاً من تجربته المتحفية (موضوع أصل خزف شمال أمريكا، اعتقاد المجمعات القديمة أن الألواني التي توضع حول الميت مملوءة بعناصر من الحياة غير المرئية).

وبدوره، تتقل فرانز بواس Franz Boas (1858-1942)⁶ بين العمل الميداني الأنثروبولوجي من جهة، والعمل لفائدة متاحف ألمانية وأمريكية، وتلاقحت في كتاباته التجربة الميدانية مع شروط العمل على المجموعات Les collections. ومن المعلوم أن بواس، وهو من مؤسسي الدراسة الأنثروبولوجية

¹ - أثار افتتاح متحف كي برونلي مثلاً في باريس نقاشاً حول وظيفة الإثنولوجيا وهو موضوع حضر في مجلة Débats في أعدادها لسنة 2007، وعرفت مجلة Ethnologie française سجلات بين الإثنولوجيين والمتحفيين بخصوصه: Bernqrd Dupqigne et Jqcaues Gutzirth, « Quel rôle pour l'ethnologie dans nos musées ? », In **Ethnologie française** [En ligne], 2004/4 Vol. 38 | pages 627 à 630. Consulté le 22 octobre 2021. <https://www.cairne.info/revue-ethnologie-française-2008-4-page-627.htm>

² - Christian Bromberger, « Les deux tentations des musées ethnographiques aujourd'hui : la dérive esthétisante et le virage sociétal », [En ligne], consulté le 15 mars 2022, <http://archivbib.hypotheses.org/587>

³ - من جهته يتساءل برنار دوبين Bernard Dupaigne في مقال له حول ما إذا كان ما يزال للإثنولوجيا أي معنى في عالم يشهد تحولات متسارعة، وهو يطرح هذا السؤال في ضوء ما عرفه متحف الإنسان Musée de l'Homme من عملية نقل لأزيد من 300000 قطعة من رصيده نحو متحف كي برونلي Musée du Quai Branly. ونقل مجموعة مهمة من أرصدة متحف مرسيليا صوب متحف مخصص لحضارة أوروبا والبحر المتوسط.

Bernard Dupaigne, « Au Musée de l'Homme : la disparition des ethnologues », In **Ethnologie française** [En ligne], 2004/4 Vol. 38 | pages 645 à 647. Consulté le 5 novembre 2021. <https://www.cairne.info/revue-ethnologie-française-2008-4-page-627.htm>

⁴ - يعتبر تاييلر أول من شغل كرسي الأنثروبولوجيا في بريطانيا، «وأول من وضع مبحثاً عن الأنثروبولوجيا العامة (1870)» أما تعريفه للثقافة فيقول فيه إنها «مجموع معقد يضم المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعادات وسائر الانتاجات وطرائق العيش التي تنتبثق من الإنسان الموجود في المجتمع»

م. ميشال إزار وج. جامين، «تاييلور إدوارد بورنت»، في: **معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا**، ص ص. 344-345. رجعنا أيضاً إلى:

روبرت لووي، **تاريخ الإثنولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية**، ترجمة نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2007، ص ص. 59-72.

⁵ - ميشال إزار وج. جامين، مرجع سبق ذكره، ص. 344.

⁶ - يُعتبر فرانز بواس المؤسس الفعلي للإثنولوجيا الأمريكية وهو كما يقول كلود ليفي-ستراوس: «الذي نشأ على العلوم الفيزيائية والطبيعية كان قبل كل شيء مراقباً دقيقاً لكل مظاهر حياة الشعوب المحلية».

كلود ليفي-ستراوس، «بواس فرامز»، ضمن **معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا**، تحت إشراف بيار بونت وميشال إزار، ترجمة مصباح الصمد، مجد، بيروت، الطبعة الثانية، 2011، ص: 310.

رجعنا أيضاً إلى:

روبرت لووي، **تاريخ الإثنولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية**، مرجع سبق ذكره، ص ص. 105-126.

الأمريكية، وأسهم في إغناء متاحف ألمانية من أهمها متحف الفلكلور ببرلين Völkerhunde Museum، والمتحف الأمريكي American Museum¹.

وليس الأنثروبولوجي ألفريد لويس كروبر A. L. Kroeber (1876-1960)² حالة استثنائية، هذا الباحث أمضى قسماً كبيراً من حياته مع بواس Boas ثم أشرف لسنوات على المتحف الأنثروبولوجي بكليفلورنيا بالموازاة مع عمله العلمي. وانطلق كلارك ديفيد ولسر Clark David Wissler (1870-1947) بدوره من التجربة المتحفية، إذ عمل طويلاً في المتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي. بل إن كلود ليفي ستراوس Claude-lévi Strauss (1908-2009) نفسه عُيِّنَ أستاذاً مساعداً لمتحف الإنسان بباريس سنة 1949³، وقام أندري لورو غوران André Leroi-Gourhan (1911-1986) «بدور في تحويل حدائق التركاديرو إلى متحف للإنسان»⁴.

وفي سياق متصل، نبه جون بواريه إلى تأثير المجموعات المتحفية في التفسير الانتشاري Diffusionniste للثقافة. فبالنسبة لهذا الاتجاه، يتم تفسير الظواهر الاجتماعية من منطلق التماثلات الثقافية، إذ إن هناك بالضرورة مصدر للإبداع الإنساني، أي مركز مُحدَّد تنتشر منه تلك المستحدثات التي تبرهن عليها محتويات المتاحف المتباعدة والمختلفة⁵. كتب بواريه في مكان آخر من كتابه الذي صار من كلاسيكيات تاريخ الإثنولوجيا مبرزاً دور الدراسات المتحفية: «إنه انطلاقاً من الدراسات المتحفية انتبه [الانتشاريون] إلى أهمية ظواهر الاقتراض»⁶.

يحيلنا هذا إلى ضرورة التنبيه إلى أن بعض الأنثروبولوجيين وسَّعوا مفهوم المتحف ليشمل اللغة. من بين هؤلاء نجد لويس هنري مرغان Lewis Henry Morgan (1818-1881) الذي قارب اللغة باعتبارها المتحف الإثنوغرافي الأكثر أهمية⁷.

¹ - اشتغل بواس في المتحف الإثنوغرافي الألماني وبعد حصوله على الجنسية الأمريكية عمل أميناً للمتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي وغادر سنة 1905.

² - كلود ليفي-ستراوس، «بواس فرامز»، المرجع سبق ذكره، ص 308-311.

³ - تلميذ فرانز بواس وهو الذي قام بجمع أعماله، ويعتبر «أفضل خبير في الهنود الكاليفورنيين، تمتد أبحاثه على نطاق واسع جداً: الأنثروبولوجيا الطبيعية، الألسنية [...] علم الآثار».

ماريون أبيليس وم. إيزار، «كروبر ألفريد لويس»، ضمن معجم الأنثولوجيا والأنثروبولوجيا، تحت إشراف بيار بونت وميشال إيزار، ترجمة مصباح الصمد، مجد، بيروت، الطبعة الثانية، 2011، ص 750-751.

⁴ - فريدريك بارث (وآخرون)، الأنثروبولوجيا حقل علمي واحد وأربع مدارس، ترجمة أبو بكر باقادر وإيمان الوكيل، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، الطبعة الأولى، 2017، ص 364.

⁵ - فريدريك بارث وآخرون، مرجع سبق ذكره، ص 328.

⁶ - Jean Poirier, Histoire de l'ethnologie, op. cit., p. 44.

⁷ - Ibid, p. 82.

⁸ - Ibid., p. 55.

وفي الاتجاه نفسه، وجب التذكير بالأمر الآتي: من بين مؤسسي الأنثروبولوجيا (خصوصا الطبيعية أو الفيزيائية) يوجد ورثة مشروع بروكا Broca العلمي، من أساتذة مدرسة الأنثروبولوجيا Ecole d'Anthropologie وممن اقتعد كرسي الأنثروبولوجيا بالمتحف الطبيعي Le Muséum بفرنسا؛ فإلى حدود سنة 1914، كما يفسر ذلك لوران موتشيلي Laurent Mucchielli، كانت الأنثروبولوجيا الفرنسية يتقاسمها أنصار علماء الأعراق التطوريين les raciologues évolutionnistes في مقابل مناهضيهم من أنصار الأنثروبولوجيا الاجتماعية: «خلال السنوات 1890-1914 كان المشهد المؤسسي كما الفكري مازال مهيكلا على أساس هذا التعارض [بين الفريقين] غير أن موازين القوى يبدو أنها تتحو نحو التوازن»¹. في هذا السياق، سيفتح في فرنسا -كما يوضح ذلك موتشيلي- مساران مختلفان في اتجاه علم الاجتماع؛ ففي مقابل التوجه الأنثروبولوجي-العرقى، كان أنصار "مدرسة متحف التاريخ الطبيعي" L'école des partisans du Museum متميزين بانفتاحهم على طروحات إميل دوركايم Emile Durkheim (1858-1917) عبر التوجه إلى الاشتغال على المجموعات الإثنية وليس العرق بالمعنى البيولوجي والتشريحي فحسب، وذلك من منطلق أن الإنسان يعيش بدرجة كبيرة في «مكان مصنوع خلقه بنفسه» كما ينقل ذلك موتشيلي عن جوزيف دونيكر Joseph Deniker (1852-1918) في كتابه "الأعراق وشعوب الأرض"².

وقد لعب سالمون ريناك Salomon Reinach (1852-1932)، عالم الآثار والأستاذ بمدرسة اللوفر Ecole du Louvre، دورا في تقارب الطرفين انتهى سنة 1910 بإنشاء "المعهد الفرنسي للأنثروبولوجيا" L'Institut Français d'Anthropologie وكان مقرها في "مختبر الأنثروبولوجيا الطبيعية بمتحف التاريخ الطبيعي" Laboratoire d'Anthropologie du Museum، إذ ضمت إدارة المعهد وهيئته العلمية أسماء تنتمي إلى الإثنولوجيا والمتاحف والأنثروبولوجيا، من بينهم: بول ريفي Paul Rivet (1876-1958) الإثنولوجي وأحد مؤسسي متحف الإنسان بباريس؛ ومن عالم السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا مارسيل موس وإميل دوركايم، إلى جانب متخصصين في الأنثروبولوجيا الطبيعية³. ليولد سنة 1925 في باريس "معهد الإثنولوجيا" بوصفه وريث التحولات التي بدأت في 18 يناير 1911، أي يوم انعقاد الجلسة الأولى "للمعهد الفرنسي للأنثروبولوجيا"⁴.

¹ - Laurent Mucchielli, *La découverte du sociale : naissance de la sociologie en France (1870-1914)*, La Découverte, Paris, 1998, p. 483.

² - Ibid, pp. 486-487.

³ - Ibid., p. 488.

⁴ - Ibidem.

ومن المصادفات أن "المعهد الفرنسي للأنثروبولوجيا" قد خرج إلى الوجود شهوياً قليلة قبل انعقاد الحماية الفرنسية على المغرب سنة 1912 والتي سيكون الجنرال أبير ليوطي Huber Lyautey (1854-1934) مقيمها العام الأول، كما أن تاريخ إنشاء "المعهد الفرنسي للأنثروبولوجيا" سنة 1925 هو نفسه تاريخ مغادرة ليوطي موقعه كمقيم عام بالمغرب.

ثمة إذن، بين المتاحف والأنثروبولوجيا ما يشبه طريقاً سياراً تنتقل عبره التجارب والقضايا والمدارس. ومن بين القضايا التي شغلت الحقلين (حقل المتاحف كما الأنثروبولوجيا) قضية التصنيف: تصنيف الإثنيات والأقوام والقبائل والثقافات المادية لمختلف الشعوب والجماعات. لقد تأسست الإثنولوجيا، في بدايتها، على فكرة تصنيف الأعراق البشرية من مُنطلق عدد من الخصائص، كما قامت الإثنوغرافيا في أولها على مبدأ تصنيف المجموعات البشرية على أساس الخصائص اللسانية، قبل أن يتجه البحث الإثنوغرافي نحو جمع وتصنيف الإنتاج الثقافي المادي، واضحاً في السياق ذاته لبنات حقل متحفي سيتوسع ويثرى خلال العقود اللاحقة. إنه تقارب معرفي يجد أصوله في الغرب في بدايات نشوء المجموعات المتحفية المُنظمة في سياق الأحداث والوقائع، كما في ارتباط بتطور الأفكار المميزة لكل فترة من فترات التاريخ وصولاً إلى الحقبة المعاصر.

لقد كان التوجه نحو المتاحف أحد مظاهر التحول الذي تولد عن «الفكر الإنساني لعصر الأنوار والموقف الحاسم تجاه الدين» إذ إن «البنية المؤسسية التي احتضنت وعززت هذه التطورات في فرنسا، كما في أماكن أخرى، توجهت إلى المتحف والمجتمع العالم بدلاً من الذهاب إلى الجامعة»¹.

كما أن هذا الاتصال بين المتحف والأنثروبولوجيا، لم يتوقف عن استحضار أصوله الموروثة عن أجواء النهضة الأوروبية، لقد أسهمت الكتابات الرحلية والتحف المجلوبة من مناطق بعيدة، في زعزعة بعض التصورات الموروثة عن التاريخ القديم وعن حقبة القرون الوسطى. من بين الأسماء التي تنتمي إلى تلك الفترة نذكر أندري ثيفي André Thevet (1504-1592) الذي شغل مهمة "واصف الكون لفائدة الملك" Cosmographe du roi، والذي كان في الآن نفسه مُنظّم المجموعات الغريبة بقصر اللوفر، ومن أعماله موسوعة ضمت رسوماً للأشياء الغريبة والعجيبة².

¹ - فريدريك بارث (وآخرون)، الأنثروبولوجيا حقل علمي واحد وأربع مدارس، مرجع سبق ذكره، ص. 252.

² - La cosmographie universelle d'André Thevet, cosmographe du roy [microforme] : illustrée de diverses figures des choses plus remarquables vues par l'auteur, & incogneuës de noz anciens & modernes By Thévet, André, 1502-1590.

https://archive.org/details/cihm_40485/page/n5/mode/2up
Consulté le 30/07/2022

وانسحب لقب "علماء غرف الغرائبيات" Savants de Cabinet على أول المشتغلين بالموضوع الأنثروبولوجي، حتى قبل أن يتحدد هذا الموضوع علمياً، أي أنه، بمعنى من المعاني، كانت "التحف" والوثيقة الثقافية المادية طرفاً في عملية الانتقال إلى الدراسة العلمية للإنسان. ومن المعلوم أن غرف الغرائبيات les Cabinets، إلى جانب الأروقة les Galeries، كانا معا الأساس الأوروبي الذي قامت على عمارته نواة المتاحف في مرحلة الانتقال من الكلاسيكية الجديدة نحو ثورة أولى حدثت في إيطاليا خلال القرن الثامن عشر، وكان من أبرز مظاهرها فتح المجموعات أمام طلبة المعرفة باعتبارها حلقة من حلقات التعليم العالي¹.

إلى تلك اللحظة، يرجع أصل التمييز بين علوم تُعنى بالمجتمعات المُتمركزة حول ما سُمي بالمُحضَرات التقليدية traditionnalistes، في مُقابل علوم أخرى تدرس المجتمعات التي تحركها الدوافع العقلانية rationalistes. وهو تقسيم سيتحول على يد مهندسي السياسات الاستعمارية، منذ القرن التاسع عشر، إلى آلة أكاديمية في خدمة مشاريع عسكرية واقتصادية وثقافية، وهو ما انتهى بكثير من الأرصدة الثقافية المادية في أقبية ومستودعات متاحف خارج بلدانها الأصلية بذرائع مختلفة ليس أقلها القول بضرورة نقل التحف إلى خارج أماكنها الحقيقية من أجل حمايتها، وأن المجتمعات التي توجد على أرضها مجتمعات جاهلة وعاجزة².

من هذه الزاوية، أي الترابط بين عملية السير نحو الآخر كما قام بها الغرب منذ اكتشافه "للإنسان الجديد"، تبدو المتاحف كيانات عاجزة. إن من يقرأ سيرة المغامرين وعشاق التحف والسفراء والعلماء وكل من أسهم في إغناء المتاحف الأوروبية خصوصاً الفرنسية والإنجليزية يخرج بخلاصة نسبية لكنها أكثر من مجرد انطباع: لم تمتلك المتاحف قرارها، ظلت تابعة، واستُعملت في أحسن الأحوال وسيلة لشرعنة الحصول على الممتلكات الثقافية لجماعات بشرية وأمم وحضارات تحت مُسميات عدة من بينها حماية التحف من "أخلاق وطبائع المتوحشين" و"مساعدتهم" على كتابة تاريخهم. وفي ذلك السياق، أُنتجت للمتاحف قواعد للعمل الميداني من بينها الدليل الذي كتبه جوزيف-ماري ديجيراندو Joseph-Marie De Gérando (1772-1842) تحت عنوان: "اعتبارات بخصوص المناهج المختلفة الواجب اتباعها أثناء مراقبة الشعوب المتوحشة"³.

¹ - رضوان خديد، المتحف والمتحفية بدايات وامتدادات ثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2015، ص ص 39-40.

² - وهي الصورة التي تظهر من خلال التنافس الفرنسي الإنجليزي على الآثار المصرية خصوصاً الفرعونية، وما وثقته مراسلات المعماري الإنجليزي جوزيف بونومي مع المنقب الفرنسي عن الآثار شامبليون بخصوص النقوش البارزة التي كانت في إحدى مقابر رمسيس السادس والتي أراد الفرنسيون كما الإنجليز نقلها إما إلى اللوفر أو المتحف البريطاني. رضوان خديد، المتاحف وأفكار النهضة، مرجع سبق ذكره، ص ص 86-88.

³ - العنوان بالفرنسية:

وقد ترسخ هذا الترابط بين بدايات الأنثروبولوجيا والحقل المتحفي¹، في الفترات اللاحقة مستفيدا من مطامع قوى استعمارية متنافسة على مصادر الثروة وراغبة في تحقيق "المجد"، وهو التصور الذي جسده إلى حد بعيد نابليون بونابارت Bonaparte Napoléon (1769-1821)، الذي يبدو أن حملته على مصر وسوريا تمثل التجسيد الأبرز في التاريخ الحديث لإرادة قديمة ظلت تطمح في حياة الشرق في كُليته أي "الشرق المادي" كما الرمزي والتاريخي. هكذا، وتحت حكم نابليون بونابارت ستعنتي مستودعات المتاحف الفرنسية، وستنطلق سياسة نهمة لترحيل تراث المستعمرات نحو فرنسا، وفي السياق ذاته سينجز جان-فرانسوا جوفري Jean-François Jauffret (1770-1840) مشروعا للمتحف الأنثروبولوجي Muséum anthropologique واضعا بذلك خطاظة لمجموعة أنثروبولوجية سنة 1803² أي تحت حكم نابليون بونابارت.

يرتبط متحف تروكاديرو Musée du Trocadéro بالميراث النابليوني (نسبة إلى نابليون بونابارت) بصلات وأسباب. والمتحف في نهاية الأمر، محطة من محطات ذلك الترابط الظاهر والخفي في الآن نفسه بين المركزية الأوروبية (النموذج الفرنسي) وتديرها أنثروبولوجيا ومتحفيا للممتلكات الثقافية الخاصة بالآخرين، أي المختلفين ثقافيا وأكثرهم ساعتها واقعين تحت سلطة الاحتلال المباشر وغير المباشر وغارقين في أنواع من العطب الداخلي وأشكال من التخلف العلمي والعسكري. إن سيرة هذا الترابط شديدة الاتصال بتاريخ المعرفة الأنثروبولوجية عندنا، كما أنه يُفسر التصور الذي ورثناه في ثقافتنا اليوم عن معنى المتحف ووظائفه. هذه الثنائية رعتها دول الاحتلال وميزت بين متاحفها تلك التي في المتروبول من جهة أولى، والمتاحف الأخرى، أي تلك التي أقامت في المستعمرات من منطلق التمركز حول الذات³، وتميز الأنا الغربي عن الآخر غير الأوروبي (والغربي عموما)، ومن منطلق عنصري يميز بين مجموعات وأقوام حرفية وأخرى حضارات فنانة استطاع الإنسان فيها تحقيق الإعلاء la transcendance.

كما أن التحولات التي سيعيشها متحف التروكاديرو وإحداث متحف للإثنوغرافيا به -على سبيل المثال- لم يكن منفصلا عن صراع المركزيات الأوروبية فيما بينها، والمنافسة الفرنسية/الألمانية على وجه

Joseph-Marie De Gérando, *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, 1880.

¹ - نليا دياس، «متاحف»، ضمن **معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا**، تحت إشراف بيار بونت وميشال إيزار، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2011، ص ص. 806-809.

² - أنجز التصور في إطار جمعية La Société philanthropique التي لم تستمر سوى مدة قصيرة أي بين سنتي 1799 و1805.

Jean Poirier, *Histoire de l'ethnologie*, op. cit., p. 23.

³ - كانت المجموعات المتحفية في الغرب أحد المصادر التي استعملت في المبالغات التي أحاطت بها النظرية التطورية مفهوم البقايا les survivances.

الخصوص: إذ إن «فكرة افتتاح متحف إثنولوجي في برلين من أدولف باستيان عام 1868 هي التي أجبرت في النهاية أرمن دو كاترفاج Armand de Quatrefages أستاذ الأنثروبولوجيا في متحف للتاريخ الطبيعي، وتلميذه إرنست تيودور هامى Ernest-Théodore Hamy للدفع من أجل إنشاء مؤسسة مماثلة في باريس. أدى هذا إلى إقامة متحف للإثنوغرافيا في تروكاديرو عام 1878»¹.

إن إحدى الخلاصات التي خرجت بها الأنثروبولوجيا مبكراً هي وجود ممارسات جمالية esthétique بأشكال مختلفة عند الإنسان في حقبة تاريخية متباعدة. وبتعبير آخر، أدرك الأنثروبولوجيون، مستأنسين بما أتاحتها علوم أخرى وبما توفر داخل المتاحف من تحف وعينات طبيعية وثقافية، أن "الفن" ليس محصوراً في الميراث الإغريقي والروماني. لقد كان القرن التاسع عشر مصدر نشوء التفكير في منظورين: الفن من أجل الفن والفن الوظيفي.

يمكن الحديث عن ترابط عضوي بين الأنثروبولوجيا والمتحف وهو اتصال ممتد من زمن النشأة، نشأة الدراسة الأنثروبولوجية كما ولادة المعنى الحديث للمتحف، وأنه في المحصلة يمكن التمييز بين أنثروبولوجيا واكبت ظهور المتاحف (أنثروبولوجيا أساساً طبيعية)، ويمكن أن تسمى "أنثروبولوجيا مواكبة"، في مقابل ما يمكن أن يبدو مثل أنثروبولوجيا نقدية anthropologie critique تحتفظ لنفسها بمسافة من المتحف. لكنه ترابط عرف لحظات تراخ وانكسار أيضاً: «كُسر الرابط ما بين المتاحف والعمل الميداني بشكل كبير في خمسينيات وستينيات القرن الماضي وصولاً إلى بنوية ليفي سترأوس. وكان الاستثناء هو دعم الـ MATP [متحف الفنون والتقاليد الشعبية] المستمر للأنثروبولوجيا في فرنسا نفسها»²، إذ استمرت الدراسات الأنثروبولوجية لفرنسا تجري أطوارها في هذا المتحف -أي متحف الفنون والتقاليد الشعبية-، في حين تواصلت دراسة الثقافة المادية في متحف الإنسان Musée de l'Homme خلال السبعينيات والثمانيات من القرن العشرين.

لقد كانت الأنثروبولوجيا من ضمن الأدوات الممهدة للاستعمار، وكانت المتاحف لاحقة على كل مرحلة من مراحل ما سمي "بالتهدئة"، أي أداة بناء وإنشاء تركيب ثقافي مناسب لحاجيات المستعمر ومن معه، إنشاء لاحق على عمل الأنثروبولوجيا والعلوم المشابهة التي تعمل على توفير أدوات الفهم أو تُقدم فهماً ناجزاً، وبين الإثنين كان العمل العسكري والسياسي. يبدو أن الأنثروبولوجيا اشتغلت على تفكيك/فهم البنى الثقافية المحلية لنزع فتائلها وتحييد مخاطرها عن المشروع الاستعماري، وتكلفت المتاحف ضمن

¹ - فريدريك بارث (وآخرون)، الأنثروبولوجيا حقل علمي واحد وأربع مدارس، مرجع سبق ذكره، ص. 253.

² - فريدريك بارث (وآخرون)، المرجع نفسه، ص. 301.

هيكلية إدارية (تابعة للإقامة العامة الفرنسية والإسبانية في المغرب) بالإسهام في عملية الشروع في تحنيط الصورة التقليدية المُراد تحنيطها وإيجاد السبل لإعادة توظيفها وفق رُزنامة ثقافية استعمارية.

إذا كانت هذه هي خلاصة علاقة الأنثروبولوجيا بالمتاحف، وهي طبعا خلاصة غير كاملة، فهل من إمكانية لتحديد طبيعة العلاقة التي تجمع كلا من الممارسة المزيولوجية والتاريخ؟ ما طبيعة علاقة المتحف بالتاريخ؟

ت-الأنثروبولوجيا والتاريخ والمتاحف:

يجب التذكير بداية بأن الحضارة مظهر من مظاهر حركة التاريخ البشري، أي أن المجتمعات تتجزأ وتعيش تاريخها وتعبّر عنه بوسائلها المكتوبة والشفهية، وأن قسما من التعبير الحضاري كان وسيبقى في صورة أشكال رمزية ناطقة بالتاريخ وغنية بالمضمرات اللاواعية المميزة للعقل الجمعي. إن قسما من هذا الميراث الرمزي يوجد في اللغة (اللغة بالضرورة ترميز)؛ والقسم الآخر، الأكثر عددا، يتجسد في المصنوعات البشرية، بما فيها التحف ومختلف المنقولات والأعمال الفنية والحرفية. وفي المحصلة، تُنَبِّتُ المجتمعات، عبر التاريخ (في إطار السيورة والتراكم)، قسما من ذاكرتها على حوامل supports مادية وأخرى لامادية، بعضها قابل للتحريك (منقولات)، وبعضها ثابت (غير منقول). إن مجموع هذه الحوامل الناقلة لعناصر الذاكرة الحضارية للبشر هي ما نسميه تراثا ثقافيا.

وبخصوص القيمة المعرفية للثقافة المادية، التي يرفع المتحف قسما منها، كتب كلود دانييل أردوين ما يلي: «إن الثقافة المادية، شأنها شأن المصادر الشفهية والمكتوبة، مصدر قيم للمعطيات التاريخية. على المتاحف أن تستعمل مجموعاتها بطريقة مختلفة وذلك لإغناء المعارف حول التاريخ وجعلها متاحف للجميع، وعلى الخصوص للذين يعتبرونه إرثهم المُشترك»¹.

يُتيح المتحفُ للمؤرخ² وثائق وقرائن مادية تسعّفه في القيام بالمقابلة مع المصادر المكتوبة (النصوص المكتوبة)، وهي العملية التي تجد أصلها الأقرب إلينا فيما قام به المؤرخون في عصر النهضة الأوروبية

¹- Claude Daniel Ardouin, « Quels modèles pour les musées africains ? Perspectives ouest-africaines », In **Bulletin WAMP**, n°4, 1993, pp. 16.

²- من بين أبرز المؤرخين الذين كتبوا عن المتاحف أو أسهموا فيها بقسط كبير: إدوارد بومبي Edouard Pommier وكريستوف بوميان Kristoff Pomian ودمينييك بولو Dominique Poulot وبيير نورا Pierre Nora ثم هناك بولا فيدلن Paula Findlen وجوزيف ألسوب Joseph Alsop وفرانسي هاسكل Francis Haskell. ومن الكتاب الناطقين بالإنجليزية نذكر: جون كلير Jean Clair وطوني بينيت Tony Bennet ودوغلاس كريمب Douglas Crimp ثم هناك كل من: كارول دونكان Carol Duncan وألان والاش Allan Wallach لهذين الكاتبين الأخيرين، على سبيل المثال، مقالة مهمة تحت عنوان:

«Le musée d'Art Moderne de New-York : un rite du capitalisme tardif », In **Histoire et critiques des arts** (version française), décembre 1978, pp. 46-66.

من أعمال أساسها المقارنة بين المصادر المكتوبة والمجموعات الخاصة من نقائش وقطع نقدية. كما أن المؤسسات المتحفية مفيدة فيما يتعلق بتاريخ الأفكار وهو الأمر الذي أكد عليه دومينيك بولو Poulot Dominique حين كتب مُسترشداً بأفكار كريزتوف بوميان krzysztof Pomian : «تعكس عمليات جمع التحف [والقطع لفائدة المتاحف] عدداً من المواقف العامة: مثل مفاهيم القيم العالمية، والوطن والأمة، والمفاهيم الإبيستيمولوجية، وطريقة تصور دور النخبة المثقفة والشعب فيما يتعلق بمستقبل الثقافة وغيرها»¹. من منظور معرفي، وبحسب بولو Poulot، فالمتاحف تتيح إمكانية الاشتغال على تاريخ الأفكار l'histoire des idées كما تسهم في تطوير الفكر التاريخي.

من جهته يعتقد فرانسوا ميريس François Mairesse أن المعرفة المتحفية بإمكانها أن تكون فرعاً من فروع التاريخ: «يمكن لعلم المتاحف أن يبدو مثل فرع للتاريخ، قائم من جهة، على تحليل الشيء analyse de l'objet [...]، ومن جهة أخرى، [يتأسس] على جزء محدود من تاريخ الأفكار». ويضيف قائلاً: «المتحف بوصفه مكاناً للنقل transmission حيث يلتقي الماضي بالحاضر من أجل مقارنة فضلى وحكيمة للمستقبل، إنه من الطبيعي أيضاً أن يفرض التاريخ نفسه بوصفه التخصص الأحق لفهم وتحليل وظيفة ورهانات المتحف، ولدراسة علاقتنا بالواقع، مروراً بالمحافظة على عدد من الأشياء مادية ولا مادية ونقلها إلى الأجيال اللاحقة»². وفي سياق آخر، كتب فرانسوا ميريس مؤكداً أن «النصوص الأساسية حول تاريخ المتحف لم يكتبها علماء المتاحف muséologues، بل المؤرخون»³.

لكن ثمة محاذير أو منزلقات، من بينها النزوع إلى إنشاء تصور طهراني للتاريخ عبر استعمال المتحف كواجهة جامدة ومعزولة عن الأحداث الراهنة و"الحية"، وهو الأمر الذي نبه إليه وارنر زامبيان Werner Szambien: «ما أن يميل التاريخ إلى أن يكون نقياً [طهرانياً]، منفصلاً عن الحوادث الجارية actualité، أن يأخذ [التاريخ] طابعاً صلباً مُدبراً ومؤسساتياً، يقع المتحف في عالم المثل»⁴.

إن من شأن الأنثروبولوجيا، في تصورنا، المساهمة في تفادي "قتل" المتحف في صورة جامدة، والمساعدة ربما على فك ارتعانه لأحداث تاريخية بذاتها، بإمكان التفكير أنثروبولوجياً في المتحف، كما

¹ - Poulot Dominique., « Les mutations de la sociabilité dans les musées français et les stratégies des conservateurs, 1960-1980 », In **Sociologie de l'art**, Moulin Raymonde (sous la direction de), Paris, 1986, p. 97.

² - François Mairesse, « L'Histoire de la muséologie est-elle finie ? », In **Muséologie un champ de connaissance Muséologie et Histoire**, International symposium organisé par ICOFOM, du 5 au 11 octobre 2006, Hidegard K (et autres) (Ed.), pp. 82-84.

³ - François Mairesse, « L'Histoire de la muséologie est-elle finie ? », op. cit., p. 79.

⁴ - Werner Szambien, **Le musée d'Architecture**, Picard, Paris, 1988, p. 9.

استحضر ذلك جون-كلود ديكلو Jean-Claude Duclos أن يسهم في المغرب، كما حدث ذلك في فرنسا، في النصف الأول من القرن العشرين، عندما كان السؤال حول كيفية إقامة متحفية فرنسية الشغل الشاغل لأسماء في مقدمتها جورج-هنري ريفيير Georges-Henri Rivière وبول ريفي Paul Rivet. يقول جون-كلود ديكلو: «دعا جورج-هنري ريفيير عندما أصبح مساعدا لبول ريفي، إلى إنشاء متحف فرنسي وهو ما قام به، وفي الوقت ذاته أسهم في ولادة الإثنولوجيا الفرنسية، لقد أسهم جورج-هنري في تطوير وترسيخ الأساس العلمي للمتاحف»¹.

وبحسب جون-كلود ديكلو، فإن جورج-هنري ريفيير قد أنجز مشاريعه المتحفية على أساس برنامج متعدد التخصصات programme interdisciplinaire ومُحَقَّب p riodis , وأنه جعل من التاريخ رافدا مفيدا للإثنولوجيا، وأن العمل الذي قامت به كل من الإثنولوجيا كما التاريخ جرت ترجمته بواسطة المزيوغرافيا.

وفي فرنسا أيضا، استثمرَ المتحفُ الوطني للفنون والتقاليد الشعبية²، أو ما سُمي بالمتحف-المختبر، التقاطعات المعرفية بين المزيولوجيا والتاريخ والأنثروبولوجيا. وشكلت إسهامات كل من فابر Fabver ومارك بلوك Marc Block تجسيدا لروح المتحف-المختبر الذي تتلاقى فيه معارف من أجل تقديم «الملاح الأصلية للوطن (أي فرنسا)» وتحديد ما «يعبر عن الروح الفرنسية قبل الثورة الصناعية»³. لقد انتهت تجربة المتحف-المختبر MNATP بتفرُّق الباحثين المكونين له، ويفسر كل من جيل لافرتي Gille Lafert  ونكولا ريناى Nicolas Renahy السبب بقولهما: «إن الأجواء غير الودية للمتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية، والصراع بين المشروع المزيوغرافي والمشروع العلمي أفضيا في النهاية إلى رحيل ماجي Maget ومساعدته إسحاق شيغا Isac Chiva»⁴.

ماذا نستخلص من فشل الشراكة بين المزيولوجي والمؤرخ في تجربة المتحف-المختبر الفرنسي MNATP؟ هل التكامل ممكن في المغرب وأي دور للأنثروبولوجي؟

¹ Jean-Claude Duclos, *De l'écomusée au Musée de société, Histoire, mode d'expression et mission d'une forme de musée en devenir*, (Texte non publié, version avril 1995), p. 7.

² Musée National des Arts et Traditions populaires.

³ Gille Laferte et Nicolas Renahy, *Tradition, modernité, domination, trois regards des études rurales françaises cristallisés autour d'une enquête*, pp. 3-4, consulté le : 20/7/2020. <https://hal.inrae.fr/hal-02815421/document>

⁴ Ibid., p. 4.

ث- التاريخ والأنثروبولوجيا والمزيولوجيا:

إذا كنا قد قاربنا المتحف في فقرة سابقة في علاقته بالأنثروبولوجيا والتاريخ، فإننا في الحقيقة حاولنا استعراض بعض مساحات اللقاء المعرفي بين المتحف (المكان الذي يعتني بالقطع ويقوم بعرضها ويقوم بمختلف وظائف التدبير) من جهة أولى، وعلمين من العلوم الإنسانية من جهة ثانية. وهو تقابل اقتضته الحاجة إلى فهم الترابط التاريخي الذي جمع المتحف بنشوء وتطور كل من علم التاريخ والأنثروبولوجيا، لكنه لا يبدو مستقيماً كفاية، لأن تقاطع المعارف وتفاعلها يقتضي أن تكون المؤسسة المتحفية مؤطرة وممثلة في هذا السياق بعلم خاص بها، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى استحضار "المزيولوجيا"¹ وتقديم عدد من القضايا المعرفية المتصلة بها قبل الخوض فيما قد يكون بينها وبين علم التاريخ والأنثروبولوجيا من تكامل أو تقاطع.

إذا كان المتحف، وعلى الأصح عدداً من الوظائف المتحفية قديمة، فإن المزيولوجيا تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر، وقد نشأت منشغلة بعمليات الوصف والتصنيف taxinomie، وتطورت في مرحلة

¹ - نريد أن ننبه هنا إلى أننا نستعمل كلمة "مزيولوجيا" بدل علم المتاحف من باب إظهار الطابع المبهّم لعلاقة هذه المعرفة بالعلمية scientificité. كما نستعمل كلمة متحفية أحياناً كترجمة مقترحة لها. بحسب أندري ديفالي André Desvallées فإن السؤال يتلخص في تحديد ما إذا كنا سنُعَرِّف المزيولوجيا باعتبارها فناً أم علماً.

André Desvallée, « Le défi muséologique », In **La muséologie selon Georges-Hervé Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages**, Paris, Dunod-Bordas, 1989, p. 83.

يعتبر المعجم الموسوعي حول المزيولوجيا أحد الأدوات التي تساعد الباحث على الاطلاع على العديد من القضايا التي تؤكد أننا بصدد معرفة قيد التشكل:

Desvallées, André ; Mairesse, François (sous la direction de), **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**, Paris, Armand Colin, 2011.

ويُدرج كتاب "المزيولوجيا والتاريخ والتطور" قضية المتحف والهوية ضمن محاولة تقديم الإجابة عن السؤال التالي: لماذا المتاحف؟

André Gob et Noémie Drouguet, **La muséologie, Histoire, développement, enjeux actuels**, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2003, pp. 78-82.

يذهب فرانسوا ميريس François Mairesse إلى أن المزيولوجيا ماتزال حقلاً هجيناً hybride وغير واضح الحدود أو الإطار، وأنه لا يتوقف عن الاستعارة من هنا وهناك الأدوات التي يحتاجها.

François Mairesse (sous la direction de), **Nouvelles tendances de la muséologie**, La documentation Française, https://www.vie-publique.fr/files/2020-11/9782111450219_NouvellesTendancesDeLaMuseologie_Extrait.pdf, consulté le 10/5/2022.

يقدم كل من فرانسوا ميريس وديفالي سرداً تركيبياً تاريخياً بخصوص المزيولوجيا في المعجم الموسوعي الذي أشرفا على إنجازه:

François Mairesse, et André Desvallées, « Muséologie », In **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**, op. cit., p. 343-384.

من الضروري التمييز هنا بين المزيولوجيا والمزيوغرافيا، فهذه الأخيرة كما يُعرفها فرانسوا ميريس François Mairesse في حدودها الدنيا "وصف للمتحف".

François Mairesse, « L'Histoire de la muséologie est-elle finie ? », op. cit., p. 84.

موالية من خلال دراسة الجهاز المتحفي le dispositif muséal وتاريخه ونظامه¹. لقد شكل قيام تنظيم يُعنى بالمتاحف في إطار "عصبة الأمم" بعد الحرب العالمية الأولى²، ثم إنشاء المجلس العالمي للمتاحف ICOM في إطار الهيئات التابعة للأمم المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية، السياق المؤسسي الدولي الذي دفع بالبحث عن أرضية فكرية وقيمية وتبديرية مشتركة بين المتاحف على اختلاف انتماءاتها الجغرافية والتاريخية وعلى تباين طبيعتها وتخصصاتها.

ورغم ما تحقق في هذا الاتجاه، وتوالي الأصوات القادمة من مختلف القارات والمناطق والمتاحف عبر العالم، كما يظهر ذلك جليا فيما صدر عن اليونسكو والمجلس العالمي للمتاحف، فإن الانطباع الذي يترسخ في ذهن من يتتبع تاريخ المجلس العالمي للمتاحف، هو أن سياسته الكبرى ظلت لعقود طويلة موضوع توازن سياسي/ثقافي بين أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، إلى جانب تدافع واضح بين المنظومة الناطقة بالفرنسية في مقابل المنظومة الناطقة بالإنجليزية، وقبل ذلك في إطار المنافسة بين الشرق والغرب في سياق الحرب الباردة، إذ إنه في مقابل نوع من الخطاب المؤحد (الإجماع الظاهر)، تتجلى في التيارات المزيولوجية والاتجاهات نزعة الانتماء إلى هذه المنظومة أو تلك خصوصا التدافع الفرنسي الإنجليزي داخل أوروبا ثم في مقابل الولايات المتحدة الأمريكية رغم أن بداية المجلس العالمي للمتاحف كان من عوامل تسريعه التوافق بين الفرنسي جورج صال Georges Salles والأمريكي شونسي هاملان Chauncey J. Hamlin³.

وستظهر تدريجيا أصوات من خارج العالم الغربي، في كل من الشرق الأوروبي وفي أمريكا اللاتينية ترعى ما اصطلح على تسميته بـ«الدراسة النظرية للظاهرة المتحفية» l'étude théorique du phénomène muséal. ومنذ ثمانينيات القرن العشرين اتجه المنتمون إلى الإيكوفوم Icofom، التي تأسست سنة 1977، إلى تقديم "البراهين" على أن المزيولوجيا تخصص علمي جامعي⁴.

¹ - François Mairesse, « La muséologie à la croisée des chemins », In **Complutum**, 2015, Vol. 26 (2), p. 30. Consulté le 01/03/2023.

https://www.researchgate.net/publication/283623043_La_museologia_en_la_encrucijada_de_los_caminos

² - l'Office International des Musées.

³ - تؤكد الرواية الفرنسية للاحداث المتعلقة بإنشاء المجلس العالمي للمتاحف ICOM على الدور الذي لعبه جورج صال مدير المتاحف الفرنسية خصوصا وأن الاجتماع الأول للمجلس العالمي للمتاحف قد انعقد في متحف اللوفر بين 16 و20 نونبر 1946. وأن جورج صال قدم دعما كبيرا للأمريكي شونسي هاملان -رئيس متحف بوفالو للعلوم Buffalo Museum of Science- من أجل إنشاء الإيكوم.

⁴ - François Mairesse (sous la direction de), **Nouvelles tendances de la muséologie**, op. cit., p. 14.

وخلال العقود المتعاقبة من القرن العشرين، تشعبت المجالات ذات الاتصال بالشأن المتحفي، خصوصا بعد أن صار المتحف يجمع بين أمرين، فهو من جهة، مكان للذاكرة¹ lieu de mémoire، وهو يشتغل من جهة أخرى باعتباره وسيلة إعلام (أو وسيط) média.

في هذا الصدد، وارتباطا بما اصطلح على تسميته بـ«المنطق الوسائطي» la logique médiathèque، تطورت مزيولوجيا فرنسية تراقب حالة تحول المتحف إلى آلة تشييطية/استعراضية/حدثية machine événementielle، استلهمت هذه المزيولوجيا مقاربات وعلوما من بينها السيميوتيقا وعلم النفس وعلم الاجتماع، وهو المنحى النقدي المتحفي الذي سارت فيه، منذ تسعينيات القرن العشرين، مدرسة أفينيون d'Avignon L'Ecole².

من جهته، يُقدم مارتان ر.، شارير Martin R. Schärer التعريف الآتي للمزيولوجيا، نجده مثيرا للاهتمام الأنثروبولوجي: «في قلب المزيولوجيا، كما نفهمها، تقع علاقة مميزة بين الإنسان والواقع المادي réalité matérielle والتي يجري تنحيف عناصرها/الشاهدة (التراث) داخل وخارج المؤسسة المتحفية، تتم الدراسة، و(أحيانا) عرضها أمام الأنظار»³.

يحتاج المتحف، بتعبير آخر، إلى أن يكون مستندا إلى ميتا-نظرية méta-théorie ليكون مؤهلا للدخول في تفاعل إبستيمولوجي مع التاريخ والأنثروبولوجيا، أي لأن يكون طرفا فيما أصطلحنا على تسميته بـ«المثلث الإبستيمولوجي».

إن المزيولوجيا، إذا انطلقنا من تعريف المتحف بوصفه مؤسسة تقوم على مبدأ أساسه العلاقة المتميزة التي تجمع بين الإنسان والواقع le rapport homme-réalité، معرفة متخصصة بالشأن المتحفي، ولكنها من منطلق التصور السابق للمتحف، أي ذلك الذي يبدو معه مثل مصدر ثانوي للوثائق والقرائن المادية، مخزن للأدلة عالق بين الأنثروبولوجيا والتاريخ، معرفة مُرتَهَنَة لعلوم أخرى.

¹ - لا يمكن في هذا الصدد إغفال كتابات بيير نورا Pierre Nora، الصادرة من داخل حقل التاريخ والتي تنبه المشتغل بالشأن المتحفي إلى قضايا بالغة الأهمية. من جهة أخرى، تستدعي فضاءات الذاكرة للمقاومة وقدماء جيش التحرير، وهي شبكة متاحف منتشرة عبر التراب المغربي فتح النقاش على خلفية الحوار المعرفي بين التاريخ (مدرسة الحوليات مثلا) والمزيولوجيا وأيضا معنى الذاكرة بالنسبة للأنثروبولوجيا.

² - هكذا يدعوها فرانسوا ميريس مع بعض التردد.

Ibid. p. 15.

يقدم دانييل جاكوبي Daniel Jacobi من زاوية "مدرسة أفينيون" قراءة في تحولات المتحف في سياق "المنطق الوسائطي" la logique médiathèque.

Daniel Jacobi, « Muséologie et accélération », In *Nouvelles tendances de la muséologie*, op. cit., pp :27-39.

³ - Martin Schärer, *Exposer la muséologie*, ICOFOM, Paris, 2018, p. 60.

إن قسماً كبيراً من مشكلة المزيولوجيا سببها عدم صياغة تحديد دقيق لموضوع هذه المعرفة، إنه الأمر الذي أكد عليه، على سبيل المثال، كل من جون دافالون Jean Davallon وهانا كوتيسنسر Hana Gottesgienser وإريك تريكي Eric Triquet¹. ذلك أن توسع حقل المتحف، وتنوع المجالات التي صارت موضوع العمل المتحفي، من بين العوامل التي تدفع بالبحث المتواصل عن صياغة تعريف للمزيولوجيا la muséologie والسعي المتواتر إلى أن تصبح حقلاً علمياً منذ فترة نسبياً قصيرة، وهو السعي الذي يُرجع جون دافالون حيثياته إلى أسباب ذات طابع سوسيولوجي².

وبالنسبة لأصحاب هذا المقال فإن تعاريف المزيولوجيا تنقسم إلى ثلاثة أنواع، تتحكم فيها تصورات مبنية على عموميات: «تصوّر يعتبر المزيولوجيا بمثابة مجموع المعرفة التي تُنظّم الأنشطة التي يقوم بها المتخصصون في المتاحف؛ تصور ثان، على العكس من ذلك، توظف هذه العبارة [مزيولوجيا] لعلمٍ عامٍ للمتاحف (نوع من الميطة-نظرية (méta-théorie)³؛ والثالث، وسيط بين السابقين، وهو العلم بطريقة عمل المتحف، أو إذا أردنا، يمكن أن يوصف كل تعريف بأنه "مهني" وآخر "نظري" وأخير "تدبيري"⁴.

لقد تخوف المشتغلون فكرياً على الشأن المتحفي من تشتت موضوع المزيولوجيا (أي المتحف) بين علوم عدة، مثل سوسيولوجيا التلقي وديداكديك وضعية التربية غير النظامية Didactique en situation d'éducation informelle، فالمتحف، بوصفه موضوع المزيولوجيا مهدد بحالة من التشتت والانحواء بين علوم وتخصصات كثيرة⁵.

في هذا السياق اتجهت فئة من مُنظري المتاحف⁶ إلى طرح مشروع إحداث وإنشاء مزيولوجيا نظرية muséologie théorique أو ميتا-نظرية للمزيولوجيا métathéorie muséologique أي علم للمتاحف ينطلق من سبب وجود المتحف الذي يقوم بجمع وحفظ الأشياء التي تبرهن على العلاقة الفريدة التي تجمع الإنسان بواقعه ومحيطه، ومن المفترض على الخصوص أن تكون هذه المزيولوجيا النظرية قادرة على الجمع بين دراسة خصائص المؤسسة المتحفية من جهة أولى، وإقامة ميتا-نظرية méta-

¹- Jean Davallon, Hana Gottesgienser et Eric Triquet, « Du média exposition à la muséologie », In 1^{er} Colloque sur la muséologie des sciences et des techniques, Dijon, 1993, pp. 82-93.

في الصفحة 82 من هذا المقال نجد ما يلي: «هناك نوع من الإجماع المنتشر على اعتبار المزيولوجيا شيء مثل "علم المتاحف" دون تحديد دقيق لموضوع هذا العلم».

²- Jean Davallon (et autres), « Du média exposition à la muséologie », op. cit., p. 82.

³- يمكن ترجمتها بـ "نظرية فوقية".

⁴- Ibid., p. 83.

⁵- Ibid., p. 86.

⁶- André Desvallées, « Le défi muséologique », op. cit., pp. 345-367.

théorie واسعة وذات طابع يشبه النظرية الثقافية العامة أو الشاملة بالمعنى الأنثروبولوجي للعبارة من جهة ثانية.

ومن بين أعلام هذا التوجه كل من زبيسلاف سترانسكي Zbyslav Stránský (1926-2016) وجورج هنري ريفيير Georges Henri Rivière (1897-1985) ورايمون سينلتون Raymond Singleton¹.

إن هدف هذا التوجه ومُبتغاه هو إقامة حقل للدراسة خاص بالميزيولوجيا، والنأي عن التوجه الرامي إلى جعلها نوعاً من العلم التطبيقي Science appliquée رَهينَ علومٍ أخرى مثل تاريخ الفن². ومع ذلك فإن السؤال الذي بقي مطروحاً هو كيف يُمكن بناء نظرية حول البعد السوسيولوجي والأنثروبولوجي للمتحف من غير الرجوع إلى وصف المهام انطلاقاً من الوظائف، أو الارتهاان إلى عريضة من المبادئ (أو العناصر)³.

تتنظر الميزيولوجيا النظرية إلى المتحف بوصفه مفهوماً مركزياً وذلك من مدخل مقارنة قائمة على دراسة المؤسسة المتحفية والعمل على «فهم العلاقات بين هذه المؤسسة وبيئتها الاجتماعية، لكن إذا وجب التذكير هنا بالمساهمة الممكنة للعلوم الاجتماعية في إنشاء معرفة موضوعها المتحف، فإن ذلك لا يحمل أي طابع واضح الأصالة. والدليل هو المساهمة الحاسمة لتاريخ المتحف في الميزيولوجيا والتي يمكن إضافتها إلى مجموع الأبحاث حول سوسيولوجيا المتحف وأنثروبولوجيا المتحف»⁴.

إن الغاية من هذا التصور، هو ألا تقف الميزيولوجيا عند وصف المهام المهنية للمتحفين، بل أن تتأسس على محاولة فهم المهام الاجتماعية والثقافية التي يقوم بها المتحف. وأكثر من ذلك أن تصبح الميزيولوجيا دراسة عمليات التثريث patrimonialisation التي تحدث عن طريق الوسيط média الذي هو المتحف»⁵.

وفي اعتقادنا أيضاً، تتمثل الغاية غير المُعلنة في إعطاء الميزيولوجيا قدراً من روح المبادرة بما يمكنها من امتلاك معرفة خاصة وهوية واضحة في مقابل العلوم والتخصصات الأخرى.

¹ - Singleton (R), 1969, « The purpose of Museums and Museum Training », In **Museum Journal**, dec., 1970, pp. 133-135.

² - وهو المنحى الذي سار فيه برنارد دولوش Bernard Deloche، ومعلوم أن دولوش يتجه نحو تقديم الوظيفة الجمالية وفق تصور فردي حر، عن أية وظيفة مجتمعية تنتهي بالتحف إلى الوقوع تحت سلطة نوع من التقديس والتجميد والتعبدية fétichisme.

³ - Jean Davallon (et autres), «Du média exposition à la muséologie», op. cit., p. 87.

⁴ - Ibidem.

⁵ - Ibid., p. 93.

وقد عَزَزَ برنار دولوش Bernard Deloche الدعوة إلى تمكين الميزيولوجيا من ميتا-نظرية خاصة بها، كما أنه فتح الباب أمام بناء نسق فلسفي داعم ومساند ينهل منه الفكر المتحفي. في كتاب Clef de muséologie يقترح دولوش تعريفا للميزيولوجيا باعتبارها «فلسفة للشأن المتحفي du muséal مكلفة بمُهمَتَيْن: أولاً، أن تُستعمل بوصفها ميتا-نظرية للعلم الوثائقي الملموس والبديهي؛ ثانياً، باعتبارها أخلاقيات تنظيمية لكل مؤسسة مكلفة بتدبير وظيفة التوثيق الملموسة والبديهية»¹.

أما فرانسوا ميريس François Mairesse فقد اعتبر بدوره أن الميزيولوجيا تُعنى بمظهر من مظاهر العلاقة الخاصة التي تجمع الإنسان بالواقع، وهو ما يتجسد عبر توثيق الواقع بواسطة الإدراك الحسي المباشر ومن خلال اكتناز وتقديم هذه التجربة².

خلاصة القول، إن الميزيولوجيا حقل تتقاطع فيه تخصصات متعددة؛ وأن الأنثروبولوجيا، كما غيرها من العلوم الإنسانية، تتسج مع الميزيولوجيا أواصر معرفية مؤقتة وفي بعض الأحيان علاقات براغماتية. وهي وضعية ترهن الميزيولوجيا داخل وضعية قد توصف بأنها سلبية، إذ تقوم ببنائها وتوجيهها معارف من خارجها: «يُمكن أن نقول إن إسهام البحث في العلوم الإنسانية في مجال الميزيولوجيا مرتبط أساساً بتطور التوازن المؤسسي للوظائف التي تميز المتحف (البحث والمحافظة والنشر)»³. يكشف هذا عن وضعية التابع التي تعيشها الميزيولوجيا، وحاجتها إلى بناء مشروعها المعرفي والانطلاق منه نحو بناء وتنفيذ عمليات تفاعل وتكامل مع باقي العلوم. وهو ما من شأنه أن يُمكن الميزيولوجيا، ليس فقط، من أن تكون قادرة على استعمال العلوم الاجتماعية من أجل التعرف على الخصائص الاجتماعية السوسيولوجية والنفسية للجمهور المتاحف، والمميزات التواصلية لوسائل النشر modes de diffusion، والحديث هنا أساساً عن المعارض les expositions، أي استغلال الدراسات ذات الطابع التطبيقي appliquées، بل وبلورة ممارسة فكرية وتنظيرية حول الشأن المتحفي بما في ذلك سؤالي الهوية والمعرفة.

ثمة إذن، بحسب جون دافالون Jean Davallon وهانا كوتيسسر Hana Gottesgienser وإريك تريكي Eric Triquet، ثلاثة تصورات تنتظم داخلها المقاربات الميزيولوجية للمتحف: واحد مهني، وثانٍ نظري، وثالث تدبيري⁴. ورغم أن هذا التمييز يساهم في توضيح الكثير من الأمور، إلا أن

1- Cité dans : André Desvallées et François Mairesse (sous la direction de), **Conceptes clés de la muséologie**, Armand Colin, Paris, 2010, p. 58.

2 -François Mairesse, «L'Histoire de la muséologie est-elle finie ?», op. cit., p. 80.

3 - Jean Davallon (et autres), «Du média exposition à la muséologie», op. cit., p. 85.

4 - Ibid., p : 83.

الميزولوجيا ماتزال حقلًا هجينًا hybride وذات حدود غير ثابتة، بحسب تعبير فرانسوا ميريس¹، وهي وضعية يصعب معها وصفها بأنها ممارسة إستمولوجية مكتملة الأركان. غير أن وضعية عدم الاستقرار هذه تجعل من الميزولوجيا مُلتقى انشغالات أنثروبولوجيا وتاريخية ومساحة متعددة المستويات لتقاطع هاتين المعرفتين مثلاً عندما ينشغلان معاً بموضوع الهوية. كما أن وضعية الهجانة l'hybridité تكشف عن أن الميزولوجيا، ورغم ما تحقق في إطار المجلس العالمي للمتاحف ICOM، ماتزال حقلًا معرفيًا قيد التشييد، وأن تاريخ الميزولوجيا تصنعه توازنات سياسية واقتصادية وتتحكم فيه إرادات تتجاوز بكثير أروقة هذا الفضاء الأكاديمي أو ذاك المختبر الجامعي، كما أن من يتتبع تاريخ الميزولوجيا كما يستعرضه على سبيل المثال "المعجم الموسوعي للميزولوجيا" يلاحظ أن وراء نشوء وأقول اتجاهات و"مدارس" ميزولوجية تكمن بشكل من الأشكال تأثيرات الجغرافيا السياسية/الثقافية، وتمثّلات موروثية عن فترات تاريخية مثل القرن التاسع عشر، وزمن الحرب الباردة، وما قبل الرقمنة وما بعدها².

إن أزمة الميزولوجيا (هَجَانَة إستمولوجية، تقلب بين الطابع العلمي النظري والعلمي التطبيقي وكذا التوجه إلى ربطها -وتخليصها أحياناً أخرى من الارتهاق لتاريخ الفن-، واتجاه ميزولوجيون إلى بلورة فكر متحفي قائم على الفلسفة -دولوش على سبيل المثال- باعتبارها منحى قيمي وإتقي) هذه الأزمة في حد ذاتها واقعة ثقافية، وبتعبير آخر، نجدها -من منظور أنثروبولوجي- مظهراً من مظاهر الأزمة المعرفية التي نفترض أنها ترخي بظلالها على المتاحف بما في ذلك المتاحف المغربية.

إننا هنا، في هذه الدراسة، بصدد الاشتغال في منطقة التماس بين التصورين النظري والتدبري، إننا نسائل المتاحف المغربية من منطلق ميزولوجيا تسعى إلى إنتاج ميّطاً-نظرية méta-théorie، ونقاربها في الوقت ذاته مستحضرين طريقة تدبيرها كأحد تمظهرات السياسة الثقافية في المغرب، إن الجمع بين هذين التصورين للميزولوجيا يدفعنا إلى استحضار التاريخ (تاريخ المتاحف بالمغرب وتاريخ

¹ - François Mairesse (sous la direction de), *Nouvelles tendances de la muséologie*, op. cit., p. 14.

² - نلاحظ ترابطاً بين أحداث تاريخية ووقائع ثقافية من جهة أولى، وما عرفته وتعرّفه الميزولوجيا من تحولات من جهة ثانية. تفاعلت الميزولوجيا مع نتائج الحرب العالمية الثانية، وتأثرت بالحرب الباردة، وثورة 1968، والثورة الثقافية في الصين، وانهيار جدار برلين. وفي التاريخ الراهن نجد على سبيل المثال: الرقمنة وجائحة كوفيد مع ما لهما من تفاعل مع قضية العولمة. من المهم الإشارة أيضاً إلى كتابات خيسوس بيدرو لورون Jesus Pedro Lorente حيث أبرز السياق الذي انتقلت فيه «الميزولوجيا الجديدة» إلى ما اصطلح على تسميته بـ«الميزولوجيا النقدية». مع ضرورة التنبيه هنا إلى أن أسماء اتجاهات ميزولوجية مثل: la muséologie critique و critical museology ثم la nouvelle muséologie و New museology لا تدل على مضامين متطابقة بين المنظومتين الثقافية الفرنسية والإنجليزية.

في المقابل، بوجدنا أن نعرف إن كان انتقال عدد من الدول من الاستعمار إلى الاستقلال قد ترك خلفه طروحات ميزولوجية ناشئة من بينات وطنية ومحلية. تقدم بيليوغرافيا الدراسات الميزولوجية في الدول الناطقة بالإسبانية والبرتغالية أعمالاً من بينها:

- Lorent J. P., *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012.

- Castilla A., *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós & Typa, 2010.

وما من شك عندنا أن لغات ومنظومات ثقافية خارج الغرب القديم، قد بلورت أو شرعت في التظهير في اتجاه ما يمكن أن يكون نوعاً من التأصيل لممارستها المتحفية من منطلقات هوياتية خاصة. نفكر هنا فيما يمكن أن ينتجه الصينيون واليابانيون والترك والبولنديون والإثيوبيون مثلاً.

تدبير الشأن الثقافي أيضا)، كما يدفعنا إلى الاحتفاظ بنوع من اليقظة الإبستمولوجية من أجل أن يبقى بحثنا أنثروبولوجيا على أصعدة الفكر والمنهج والغائية.

وبتعبير آخر، ومن منظور مباشر، كيف تعيش الممارسة المتحفية في المغرب تحولات المزيولوجيا، هل ثمة ترابطات أو إشارات دالة على أن ثمة عند الممارس المحلي وعي ما، هل تتبنى المتاحف المغربية -فكرا وممارسة- موقفا أو اختيارات مزيولوجية محددة؟ هل نستطيع في متم هذه الدراسة القول بوجود براديغم مزيولوجي مطبوع أو مستند إلى أساس "تمغريت" بأبعادها المختلفة؟ وهل نحن في المغرب بصدد إنتاج أدب متحفي أصلي *une littérature muséologique originale*، وهل في ثقافتنا ما يمكن أن يكون مصدرا ومجالا للتفكير والاستعمال (أي على صعيد المزيولوجيا كما الميزيوجرافيا)؟

يبدو أن موضعة المتحف داخل إطار إبستمولوجي أو ما اقترحنا تسميته "المثلث الإبستمولوجي" أمر شديد الصعوبة، ومرد ذلك لأسباب اتضحت لنا خلال متابعة علاقة كل من الأنثروبولوجيا والتاريخ بالمتاحف من جهة أولى، وبالمزيولوجيا من جهة ثانية، إذ أنهما أمران مختلفان كل الاختلاف. وذلك لأن المتاحف، من منطلق سيرتها التاريخية التي بدأت قبل المزيولوجيا بكثير ومن حيث تنوع المتاحف وتعدد أنماطها ومقصدها بتعدد الخصوصيات الثقافية وشروط وجودها واشتغالها، تبدو بسبب هذا كله بعيدة بدرجات مختلفة من المزيولوجيا (أي الإطار النظري)، بل في كثير من الأحيان تشتغل دون انشغال بما هو معرفة/متحفية وهو الأمر الذي -من حيث المبدأ- قد ينزع عنها صفة المتحف. إن هذا المعطى يجعل من العلاقة بين الأنثروبولوجيا والتاريخ والمتحف علاقة مزدوجة *double*، إذ تمتد في اتجاهين: نحو الشيء وصوب الشبيه، أي بالمتحف والمزيولوجيا.

هناك قضايا في صلب هذه العلاقة الإشكالية بين الأنثروبولوجيا والتاريخ والمتاحف والمزيولوجيا، وفي مقدمتها العلاقة مع التراث، في هذا الإطار، نستحضر الدعوة إلى القطع بين المزيولوجيا وبين الاشتغال بالتراث باعتبارها -أي العلاقة- جزء من علاقة وصاية أبيسية *patriarcal* تاريخية وقديمة ظلت تربط المتحف بالتراث¹. ما موقع الممارسة المتحفية المغربية من هذه القضية التي تطرح إشكالية الأولوية في المتحف: أي إما أن تُستعمل لضمان استمرار "ثابت ثقافي" من خلال المحافظة على تراثه وحماية مجموعاته المتحفية؛ أو أن تُعطى فيها الأولوية لما يُسمّيه فرانسوا ميريس تحرير المواطنين *l'émancipation des citoyens*؟ إن هذا النوع من القضايا المزيولوجية ذات الأبعاد الأنثروبولوجية

¹ - يتم في هذا الإطار التركيز على ما ترمز إليه العبارة اللاتينية *Patrimoine* من دلالات تتصل بمعنى "ميراث الأب".

Serge Chaumier, « Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine », In **Nouvelles tendances de la muséologie**, op. cit., pp. 67-80.

والتاريخية تؤدي من بين ما تؤدي إليه، إلى الاستفهام حول مصير المتحف وما يمكن أن تنتهي إليه المزيولوجيا في حالة ما استغنى المتحف عن هذا الارتباط التاريخي بالتراث.

إن من يتأمل في المنحى الذي تسير فيه المتاحف المغربية -على الأقل الرسمية وتلك التي تدور في فلكها- ويستشرف مستقبل الشأن المتحفي المغربي في علاقته بالتراث وبالهوية باحثاً في الآن نفسه عن الأسس المعرفية التي تتبنى عليها العديد من الاختيارات (طبيعة المجموعات المُقتناة، القطع المعروضة، مواضيع المعارض المتحفية، الاختيارات المزيوغرافية، مضمون خطاب المعارض المتحفية) يكون أمام إشكالية الآتية: كيف تبني المتاحف المغربية خطابها التاريخي والثقافي في سياق تغيب فيه الأجوبة الواضحة حول سؤالين كبيرين: سؤال "السياسة التاريخية" بالمغرب، وسؤال "السياسة الثقافية"؟

ومن بين القضايا والتحديات التي يشهدها الواقع الثقافي والمجتمعي في المغرب كما باقي أرجاء العالم، والتي تستفهم الأنثروبولوجيا كما المزيولوجيا بوصفها شاهدة على تحولات ثقافية عالمية والتي من المُفترض أن يكون لها حضور ما في المشهد المتحفي المغربي نجد: تجزئة الـ "نحن" la fragmentation du «nous»، والاعتقاد بالحاضر le présentisme، وتمدد الثقافة الرقمية la culture numérique، والميل إلى صناعة التظاهرات الكبرى l'événementiel¹.

وفي محصلة أولية ومرحلية، كُنّا قد بدأنا هذا الجزء من الدراسة بتسجيل مظاهر تبدو حركة أو تحولاً توحي بهما المتاحف المغربية منذ مطلع القرن الواحد والعشرين وتساءلنا عن إن كان ما يقع حركة وتحولاً أم عملية "توهيم". ونخلص هنا إلى أن ما يقع في المتاحف في المغرب وخارجه يؤشر على أننا نراقب، في هذه الدراسة، جانباً من مظاهر مرحلة وصفها إيڤ بيرجورون Yves Bergeron بأنها تتميز بعدم ثبات النموذج المتحفي، وبتفاعلها مع عوامل مختلفة سياسية ومجتمعية وتقنية (تقانية) وحقوقية وهوياتية identitaire².

من هنا فدراسة تحولات الحقل المتحفي المغربي واستجلاء طوابعه الخاصة قد تساعد على فهم السياق العام خصوصاً البُعدين الثقافي والمعرفي، كما أن تناولنا بالبحث المتاحف المغربية يتم من منظور كونها تمظهرات عمومية manifestations publiques، ومن زاوية أنها نتاج تاريخي لا يتوقف عن التشكل.

¹ - استندنا هنا من مقال لبرنار شيبيل Bernard Schiele حول التحولات التي يشهدها المشهد المتحفي في الصين :

Bernard Schiele, «Quels musées pour la Chine d'aujourd'hui ?», In **Nouvelles tendances de la muséologie**, pp. 95-110.

² - Yves Bergeron, «Les nouvelles frontières culturelles du Québec : le rôle des musées comme marqueurs identitaires», 2018, Port Acadie, (13-14-15), 321-333. Consulté le 26/12/2023.

<https://doi.org/10.7202/038437ar>

ثانيا- المنهج، المفاهيم، الإشكالية والفرضيات

1- المنهج:

نعتقد أن من واجبنا توطين الوقائع المتحفية¹ في إطار منظور جامع Une perspective globale، وذلك بتحديددها ومقاربتها، ومراقبة طبيعتها والمساحة التي تشغلها داخل الكل الثقافي المغربي، من هنا كانت ضرورة النظر في السياسات الثقافية، ومراقبة الشأن المتحفى ضمن ما اقترحنا تسميته الثقافة المتحفية المغربية.

يتعلق الأمر بمقاربة الوقائع المتحفية داخل الواقعة الشاملة Le fait total، باعتبار أن الواقعة الاجتماعية والثقافية الكلية هي المحتضن الحقيقي لمختلف العناصر التي تفعل فيه ويتفاعل معها.

وما كان لهذه الدراسة أن تنتمي إلى الأنثروبولوجيا إذا وقعت في التجزيئية المؤدية إلى حالة من العمى المنهجي. مع الإشارة إلى أنه بدون الإطار الاجتماعي والثقافي الشامل، تُصاب العناصر، بما فيها تلك ذات الارتباط بالمتاحف، بتشوهات واختلالات، فبدون الترابطات العلائقية لا يمكن إدراك المعاني.

ننطلق في بحثنا هذا من منطلقات منهجية² نسعى إلى أن تكون واضحة، لكننا في الآن نفسه نسعى إلى تطوير منهجيتنا، من حيث هي تفكير تحليلي ونقدي حول مجموع الإجراءات والتحويلات التي تجري في المشروع البحثي. كما نرغب في الإسهام في منهجية نابغة من (أهل البلد)، حسب تعبير حسن رشيق³.

ننتهي في هذا البحث إلى الأنثروبولوجيا على صعيد المنهج وطريقة التفكير واللغة، لكننا نتقاطع في الوقت ذاته، بسبب طبيعة الموضوع، مع حقلين معرفيين هما التاريخ والميزيولوجيا.

وفي منهجنا نجمع بوعي بين الدياكروني والسانكروني، بين السيروية في الزمن والوقوف عند الحالات المحددة، وذلك لاعتقادنا أننا نحتاج هذه الثنائية لفهم علاقة العام والخاص في الموضوع الذي نحن بصده⁴. ونحاول في عملنا هذا البقاء منتبهين إلى معالم القاعدة الثقافية الأم Matrix

¹ - ذات الطابع المتحفى، والمرتبطة بموضوع متاحف المغرب على وجه الخصوص، مؤكدين هنا على أن قسما مما له علاقة بالمتحف المغربي تجري أطواره خارج المتاحف نفسها.

² - يُعرّف جمال فزة المنهجية الأنثروبولوجية بأنها: «استراتيجية تقود عمل الأنثروبولوجي وتحكم على نشاطه الفكري والعملي على السواء بالنظام والاتساق». جمال فزة، *المنهجية الأنثروبولوجية*، دار الأمان، الرباط، 2013، ص. 7.

³ - أبو بكر باقادر وحسن رشيق، *الأنثروبولوجيا في الوطن العربي*، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 2012، ص. 124.

⁴ - حسن رشيق، *القريب والبعيد*، مرجع سبق ذكره، ص ص. 295-299.

formulation، بمعناها المفهومي الذي «يجمع بين الوصف والتعميم [الذي] يسمح بتلخيص سلسلة من الوقائع الخاصة في قاعدة واحدة»¹.

إن الدراسة الدياكرونية diachronique جزء مهم من العمل الإبستمولوجي، على الأقل من أجل مناهضة نقص الذاكرة manque de mémoire، وهو ما يميز الدراسات التاريخية. وفي اعتقادنا من الضروري أن نستحضرها (الدراسات التاريخية) أثناء القيام بدراسة أنثروبولوجية وميزيولوجية للحقل المتحفي المغربي. يدعم البعد الدياكروني ذاكرة المتاحف المغربية من خلال التعرف على الأعمال السابقة وخلصاتها ومراحلها، وهو ما يحقق تجميع تراكم معرفي حول الحقل المتحفي المغربي من جهة أولى، ويجعل هذه الأطروحة، من جهة ثانية، جزءا من حصيلة معرفية يمكن اعتمادها كقاعدة نحو ممارسة التفكير في المتاحف المغربية.

كما تشغلنا الثوابت البنوية أكثر بكثير من ملاحقة توالي الأحداث، ومع ذلك فمن الصعب أن تظهر التحولات التي عاشتها الممارسة المتحفية جلية دون خلفية تاريخية.

وتتيح لنا المعارض المتحفية حقلا لمقاربة الشأن المتحفي في إطار يجمع من جهة أولى، بين الحركية والديكرونية؛ ومن جهة ثانية، الثبات والسانكرونية التي يتيحها كل معرض. وقد اخترنا عينة تمثيلية من المعارض المتحفية اشتغلنا عليها في فصل خصصناه لها ولطبيعة خطابها ودلالاتها.

إن غايتنا في هذه الأطروحة هي بناء خطاب أنثروبولوجي موضوعه المتاحف المغربية. ونعتمد، على الصعيد المنهجي، على استلهاً واستعمال ثلاث مقاربات وهي: المقاربة القائمة على ثنائية "الداخلي" و"الخارجي" émique et étique، والمقاربة السيميائية للمتاحف (الأنثروبولوجيا التأويلية) والمقاربة النقدية لأنثروبولوجيا ما بعد الحداثة.

وسعينا إلى تطوير منهجية من شأنها أن تسهم، في حدود الممكن، في إثارة وإثراء التفكير الأنثروبولوجي حول موضوع المتحف المغربي، على قاعدة سؤال الهوية المغربية وطبيعة التحولات الثقافية والاجتماعية التي عرفها المغرب خلال العقود الأخيرة والتي لم تعد تسمح للبحث الأنثروبولوجي أن يبقى أسير مواضيع وآليات تفكير واشتغال على قضايا بائدة. كما نأمل التمكن من الإسهام في إثارة سؤال المعرفة في المتحف المغربي وبخصوصه، أي من داخل بيئته الثقافية.

¹ - المرجع نفسه، ص. 363.

إننا نراهن على تحقيق قدر كافٍ من التوازن بين الرغبة القوية في وصف أكبر عدد من المظاهر المرتبطة بالمتاحف المغربية وأن نقادى، في الآن نفسه، إنجاز دراسة فقيرة على مستوى الطرح النظري للإشكاليات.

وفي كل الأحوال، ثمة في تصورنا حاجة إلى التعرف على القضايا المتحفية والتعريف بها، وهي حاجة لا تقل أهمية عن الوفاء لتقليد نظري محدد بما يحقق لهذه الدراسة الوضوح المنهجي المطلوب؛ ثم إن للواقع المتحفى طابعه الذي يدفعنا دفعا نحو التفكير فيه والعمل عليه من داخل شروطه هو، من غير انفصالٍ عمّا هو معرفة عالمية تشغل الأنثروبولوجيين كما المتحفين اليوم.

نحاول إذن، فهم كيفية اشتغال المتاحف المغربية وحقيقة أعطائها ورهاناتها غير المُعلّنة في ضوء "المعرفة الداخلية" وفي مواجهة "معرفة خارجية". وتروم هذه الأطروحة الانطلاق من ماهية الشيء النفيس وما يمكن أن يوصف بالممارسات المتحفية التراثية المغربية، ونسير بها نحو التعميم من خلال العمل على المقارنة بينها وبين أشكال أخرى من الممارسة بما في ذلك تلك التي أفرزت المتاحف بصورتها الغربية الحالية والتي أضحت جزء من العولمة الثقافية ووطّنها الاستعمار في ثقافتنا وهي اليوم جزء من تراثنا المتحفى المُكلف بتدبير تراثنا العام، ومن هناك نصل تدريجيا إلى محاولة ابتكار عُدة مفاهيمية.

ومن منظور أنثروبولوجي تأويلي، نسعى إلى تقديم "لوحة عامة" نستعرض فيها الممارسة المتحفية المغربية. لكننا في الآن نفسه، نقوم بتعميق التأمل في حالات متحفية خاصة، بما يمنحنا في الآن ذاته معرفة أعمق بالتفاصيل وهامشا للتححرر والاقتراب من حدود مقاربات مختلفة.

ثمة سؤال يشغل بالنا ويتعلق بالكيفية التي نستطيع بها صياغة مقترحات قابلة للتعميم¹. لا تدعي هذه الدراسة الرغبة أو القدرة على الإحاطة الشاملة بكل ما يتصل بالمتاحف المغربية من قضايا. حسبنا تقديم اللوحة العامة، مستنديين على الممارسة الميدانية والملاحظة المباشرة وعلى خطابات discours

¹ - كتب كليفور جيرتز Clifford Geertz مفسرا أهمية الخاص لفهم العام: «إننا أشبه ما نكون بمُؤنمين [رسامي رسوم صغيرة] يرسمون على أقمشة صغيرة بلمسات تصبوا لأن تكون غاية في الدقة، وإننا لنأمل أن نعثر على مستوى أصغر ما يخفي عن أعيننا على صعيد الكل، واكتشاف حقائق عامة عبر غربة الحالات الخاصة» نقلا عن: حسن رشيق، **القريب والبعيد، (قرن من الأنثروبولوجيا بالمغرب)**، المركز الثقافي للكتاب، بيروت والدار البيضاء، 2018، ص. 298.

وبحسب حسن رشيق، فهناك مفهومان يوجهان مسألة التعميم عند جيرتز و"هما مفهوم الرؤية للعالم الذي يدل "على مجموعة الأفكار التي يحملها شعب ما حول الطبيعة الجوهرية للواقع" ومفهوم آخر متصل بالإيطوس الذي يحيل بنا على نمط الحياة لدى شعب ما، والطريقة التي ينجز بها - يحبب-ان ينجز بها أفعال. والدين يشمل رؤية للعالم تتمحور حول إشكال المعتقد، إيطوس يتمحور حول إشكال الفعل (l'action). ومن منطلق هذه المفاهيم يقابل جيرتز بين النزعة الإشرافية الإندونيسية وبين النزوع إلى الأضرحة والتبرك بالأولياء لدى المغاربة" حسن رشيق، **القريب والبعيد**، مرجع سبق ذكره، ص. 300.

وعلى صعيد مقابل، ومن منظور نقدي، من الضروري أن نعي أن فكرة التعميم مُتجاوزة: «وانطلاقا من السبعينيات أنجزت العديد من الدراسات الأنثروبولوجية، أعدّ قسما كبيرا منها باحثون مغاربة خارج الإطار العام لـ"شعوب وثقافة". وخارج فكرة عالم مؤلف من مجموعة ثقافية متميزة. بيد أن تلك الدراسات قد حسمت في مسألة التعميم على مجموع المغاربة عبر التخلي عنها بكل بساطة». حسن رشيق، المرجع نفسه، ص. 370.

أطراف عدة ذات صلة بالمتاحف؛ خطابات مكتوبة وشفهية يندرج بعضها ضمن سيرهم الذاتية (بيوغرافيات)¹. نعتمد أيضا على مادة مرئية خالصة تتمثل في جوهر المعرض المتحفي أو الوثائق المتبقية بعده. علما أن المعارض عندما تكون سياقات حية contextes vivants، فإنها تبدو أكثر غنا من الخطاب اللساني أو المكتوب، إذ إنها تقدم توليفة من العلامات والرموز المنتمية إلى مختلف المراجع (السمعية والبصرية والخطية).

إن المُعطى المَحَلِّي، الحالة المتحفية الواحدة، مُعطى أساسي ومحوري، فبدونه لا يمكن المسير نحو المعرفة العامة، فالمتاحف المغربية بهيئاتها المختلفة وبحسب طبيعة الكيفية التي تمارس بها المتحفية داخلها، تنبهننا إلى أنه لا وجود للنوع الواحد، وأن هذه الممارسة المؤسساتية الثقافية مهما بلغت عمليات التنظير لها (دوليا ووطنيا) لا تكاد تتحقق على الصورة ذاتها مرتين في مكانين مختلفين. وأن كلمة "متحف" تبدو مثل "صفة" قابلة لتغطية ممارسات متفاوتة. والمقصود هنا هو أن المتحف المغربي في كليته حالة محلية مرتبطة بما هو مغربي.

طبعاً، للمتحف معانيه المحلية، كما أن له معناه الوطني العام (أو من المفترض أن يكون له)، ثم إن كل ما يرتبط بالمتحف (كل متحف) من أحداث تاريخية ومظاهر ثقافية وما يجري فيه من سلوكيات اجتماعية، وما يخترنه ويعرضه من أشياء (تحف، قطع، نماذج، عينات)، كل ذلك يضعنا في مواجهة مُتون corpus شديدة التعدد والغنى الدلالي. وبقدر وعينا بهذا التنوع الدلالي يثيرنا السؤال بخصوص قدرة متاحفنا، حتى يومنا هذا، على إنتاج المعنى. واستدامة هذه العملية وترسيخها مجتمعياً على الصعيد المحلي والوطني دون إغفال بعدها العالمي والكوني.

ومن المعروف أن الأنثروبولوجيا التأويلية، عندما يتعلق الأمر بمد الجسور بين الخاص والعام، فإنها تنطلق من "مُسَلَّمة التجانس الثقافي"². نعتقد من جهتنا أن التجانس الثقافي لا يعني غياب التنوع والتعدد

¹ - نستحضر هنا بخصوص المادة البيوغرافية مقولة محمد جسوس: «إن البيوغرافيا هي وسيلة للحصول على معلومات مباشرة بتفاعل طويل يترك أقصى ما يمكن من الحرية للمبحوث». محمد جسوس، **قضايا منهجية في البحث السوسولوجي**، تنسيق نجيب الخدي، منشورات الجمعية المغربية لعلم الاجتماع، مطبعة دار المناهل، الرباط، 2019، ص. 108. والبيوغرافيا كتقنية تساعد على «التعرف على معطيات تفوق مستوى الفرد وتشكل مؤشراً على الأوضاع السائدة في الجماعة أو الفئة أو الطبقة أو المجال الذي تشمله البيوغرافيا» محمد جسوس، **قضايا منهجية في البحث السوسولوجي**، المرجع نفسه، ص. 109.

وبخصوص القضايا التي تطرحها البيوغرافيا: محمد جسوس، المرجع نفسه، ص. 87-140.

² - هل من إمكانية حقيقية لتحديد مرتكزات وملامح التجانس الثقافي المغربي. كتب حسن رشيق: «إننا لا نستطيع استخلاص الطرق التي يكون بها المغربي مغرباً إلا داخل ذلك التفاعل المستمر والمتواصل بين المغاربة المؤطرين اجتماعياً وبين مخزونهم الثقافي (الذي ليس بالضرورة سكونياً ومتجانساً ومنسجماً)» ويضيف: «عن الطرق التي يكون المغربي مغرباً ليست الطرق بالطرق المتجانسة ولا السكونية. وفيما يتعلق بالتحديدات المتصلة مثلاً بماهية وطبيعة اللباس أو الأثاث المغربي (البلادي) فإن المحتويات مختلفة ومتغيرة». حسن رشيق، **القريب والبعيد**، مرجع سبق ذكره، ص. 370.

كما رجعنا إلى:

Hassan Rachik, « Beldi et roumi, Réflexions la perception de l'occidental à travers une dichotomie locale », **Egypte/Monde arabe**, [En ligne], 1997, mise en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 11 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ema/1656;DOI:https://doi.org/10.4000/ema.1656>.

والاختلاف، بل ألوان من الصراع. نعتقد أن من المناسب لبحثنا أن نستحضر صورة التجانس الثقافي كما كانت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، من خلال الطريقة التي عبّرت بها عن نفسها عندما استقرتها النوايا الاستعمارية والممارسات المُمهّدة له، وعند لحظة تسلّطه الفعلي مع توقيع معاهدة الحماية سنة 1912. وهي صورة غنية - في إطار "التجانس" - بمظاهر "اللاتجانس". إن ردة الفعل كانت وطنية مغربية شاملة، أي عامة للتراب المغربي، لكنها لم تكن مُعبّرة فقط عن الوحدة، بل عن التعدد أيضا. أتت المقاومة الأبرز من الهامش، ودافعت عن الرموز الوطنية قبائل بعيدة عن المركز، واستمرت المقاومة في "المغرب غير النافع" مدة أطول، وتراجعت الهويات المحلية من أجل فسح المجال للهوية الوطنية. كان البُعد الثقافي قاعدة ومنطلق الكثير من مظاهر ردة الفعل ضد الاستعمار، إذ إن الصراع كان ثقافيا وكانت أطراف عدة مغربية وأجنبية على وعي به وعملت كل جهة من جهتها على أن تستثمر المعطيات الثقافية لفائدة مشروعها. عندما تراجع الفقيه البراغماتي الذي أدرك قوة المد الاستعماري، وربما أيقن أن المصلحة تقتضي الانحياز إليه أو على الأقل السكوت، في مقابل هؤلاء، كانت المواجهة مع القاعدة الثقافية الأم، ممثلة في الثقافة الشعبية حيث الثقافة ليست موقفا، بل نمط عيش شديد الغنى والتنوع لكنه استطاع، على ما يبدو، أن يجمع المغاربة حول المعنى المغربي للأشياء. إن المغاربة الذين استمروا لقرون طويلة يعيشون ويُغنّون ثقافتهم بكل عناصر التآلف والصراع الكامنة فيها، سينتقلون تحت تأثير عوامل داخلية وخارجية، إلى زمن ثقافي مختلف، حقبة تستثمر فيها بذور قديمة لإنبات ورعاية "اللاتجانس". لكن هل تجسد هذا الصراع أو الوعي في مشاريع متحفية موازية ومقابلة للمشروع الاستعماري؟ هل التفتت الحركة الوطنية إلى المتحف أم تجاهلته وما مدى قدرة الثقافة الشعبية لوحدها على بلورة متحفيتها في غياب مبادرات النخب السياسية والمنقفة في زمن الاستعمار كما الاستقلال؟

هذا هو الإطار النظري الذي نود أن ننطلق منه، عازمين على الجمع بين استعراض أكبر عدد من المعطيات الوصفية المفيدة لأطروحتنا، مع العمل على إدراج عملنا في إطار تقليد نظري اخترنا أن ينتمي بحذر إلى الأنثروبولوجيا التأويلية مع استفادتنا من مقاربات أخرى مساعدة. ونحن عازمون على أن يكون الإطار النظري في خدمة البحث وليس العكس، دون أن نُقلل من أهمية التعبير المُجَرّد.

خمس نقط نعتقد أنها شديدة الأهمية بالنسبة للمنهج الذي اعتمدناه في دراستنا هذه حول المتاحف المغربية وشكلت أساس عُدّتنا المنهجية:

وعاد إلى موضوع "التجانس الثقافي" في كتابات أخرى من بينها: حسن رشيق، دينامية الهويات الجماعية في المغرب، ترجمة حسن الطالب، منشورات جامعة ابن زهر بأكادير، سلسلة دورس افتتاحية الدرس 23، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008، ص. 12-15.

- أولاً، تدبير العلاقة بين العمق والامتداد؛
 - ثانياً، استحضار النماذج النظرية البراديغمات les paradigmes وعياً وصياغة؛
 - ثالثاً، إعمال ثنائية الداخلي émique والخارجي étique وحدودهما النقدية؛
 - رابعاً، اعتماد سيمياء المعرض المتحفي مع الوعي بالنقد الموجه للأنثروبولوجيا التأويلية؛
 - خامساً محاولة عدم الوقوع فيما توصف به مقاربات ما بعد الحداثة من الذاتية أثناء الكتابة.
- أ- بين العمق والامتداد:

كيف يمكن أن نتخطى ورطة الباحث بين خيارين صعبين: إما دراسة الكثير من الحالات وهو ما يؤدي إلى الخروج بدراسة سطحية وعامة، أو إنجاز دراسة معمقة لحدود محدود من الحالات تقضي في المحصلة إلى بسط القضايا وإظهار الترابطات بين عناصرها وتفسيرها¹. قال محمد جسوس في إحدى محاضراته: «لا فائدة في كل بحث إلا بقدر ما يقصي عددا من القضايا ويركز في نفس الوقت على قضايا معينة دون غيرها، لأننا نعرف أنه لا يمكن معرفة شيء ما إلا بتجاهل أشياء أخرى، والتجاهل لا يعني نكران أهميتها، ولكن القول باستحالة الإحاطة بكل شيء يعني أنه لكي تقع الإحاطة بقضية معينة يجب استبعاد قضايا أخرى»².

يتمثل التحدي لدينا، في الوصول إلى بسط جملة من القضايا المرتبطة بالمتحف وتوضيحها، وهو ما لا يكون بغير التعمق في أمثلة محددة من القضايا المتحفية، إلا أننا نحتاج دراسة متاحفنا المغربية في شموليتها، على الأقل الإحاطة بصورة تنوعها، وشروط ذلك التنوع وظروفه وسياقاته، بما يخدم الدراسة المتعمقة، وهو ما يُفضي بنا إلى ضرورة تدبير العلاقة بين العمق والامتداد³.

يرتبط عادة كل اختيار منهجي بشبكة من الاختيارات المندرجة ضمن تقاليد نظرية معينة⁴، فكيف نفسر اختيارنا للمتاحف التي نود الاشتغال عليها، كيف لا يكون الأمر اعتباطياً، وكيف لا يكون ناتجاً عن هندسة قَبْلِيَّة تروم الوصول إلى الأهداف المنشودة؟⁵.

¹- Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, op. cit., pp : 305-317.

²- محمد جسوس، قضايا منهجية في البحث السوسولوجي، مرجع سبق ذكره، ص: 160.
³- كان إيفانس برتشر E. E. Prichard قد نبه إلى أن على الباحث العمل على الجمع بين نوع من التوسع المجالي من جهة أولى، والسعي إلى تعميق دراسة موضوع أو موضوعين من جهة ثانية:

Edward E. Evans-Prichard, *Anthropologie sociale*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1969, p. 23.

⁴- حسن رشيق، القريب والبعيد، سبق ذكره، ص. 50.
⁵- تخلص حسن رشيق من هذا المأزق بالجملة الآتية: «إن الذي أملى هذا العدد المحدود نسبياً [يتحدث عن الباحثين الذين اختار دراستهم في كتابه القريب والبعيد] هو مقاربتنا التي ترنو إلى أن تكون مقارنة مكثفة. والشعار الذي نتبناه بهذا الخصوص نستعيده من ويسترمارك: "كثير عن قليل أفضل من قليل عن كثير"». حسن رشيق، المرجع نفسه، ص. 52.

يقوم اختيار الحالات الخاصة (المتاحف كما المعارض) التي سندرسها على مصداقية كل حالة أكثر من قيمتها الاعتبارية في سيرورة التعميم. لن نختار المتاحف لتشخيص مُخطّط مُسبق أو خلاصة حاضرة في ذهننا، ولن نعمل على تشييد بناء من الأدلة المُبرهنة على صحتها وبالتالي حاجتنا، حينذاك، إلى "حالات متحفية مناسبة". لقد اخترنا أن نتفاعل مع الميدان وظروفه باعتباره صاحب الأولوية، مؤكدين على أننا لم نأت إليه "عُراة" من كل إطار نظري، بل أتينا إليه، على الصعيد المنهجي وعلى المستوى النظري، بعد أن حاولنا تتبع سيرة البحث الأنثروبولوجي من منظور البراديغمات المتوالية ومن زاوية التقاليد النظرية المتعاقبة.

ب- الأنثروبولوجيا والمتاحف وسؤال البراديغم:

من المفيد أن نوجه اهتمامنا إلى مفهوم البراديغم، أي ما يجمع أهداف البحث والمناهج والتقنيات الإجرائية ويصهرها في معين موحد لها¹. لعل أول ملاحظة تجدر الإشارة إليها هي تعدد البراديغمات بتعدد السياقات الإيديولوجية والعلمية والتاريخية التي تفاعل معها البحث الأنثروبولوجي كما اشتغل في إطارها المتحف طيلة المسار الزمني الذي نراقب طبيعة المُنجَز المغربي خلاله.

إننا بصدد دراسة المعرفة والممارسة المتحفية على خط زمني وفي إطار تراكم ثقافي وتطبيقي وتدبيري يمتد من باراديغم الاستطلاع الاثنوغرافي التطوّري إلى الباراديغم الغالب في يومنا هذا على هذين الحقلين إذا كان هناك من باراديغم غالب، ونفترض أنه براديغم العولمة وأثرها في البحث العلمي ومعنى المتحف وتدبيرها للهويات.

كما نسعى في دراستنا إلى تأطير كل مرحلة من مراحل المتحفية المغربية ضمن براديغم محدد، وذلك من منظور يأخذ بعين الاعتبار تحولات الشأن المتحفّي المغربي وتفاعله مع وقائع وأحداث تاريخية وثقافية وطنية ودولية. ونحن في اتجاهنا هذا نعي أننا بصدد بناء تصور داخلي émique، يحرص على الوعي بالتأثير الخارجي éthique وسلطته، من غير أن يتجاهل أن بناء هذا الخطاب الداخلي بالعدة الأنثروبولوجية يجعله أقرب إلى الخارجي منه إلى الداخلي.

ت- المقاربة على أساس ثنائية الداخلي والخارجي:

يقدم عبد الله حمودي ثنائية الداخلي والخارجي بقوله: «ثنائية كانت معروفة في الأنثروبولوجيا كما تلقينتها، ترجمتها إلى اللغة العربية بثنائية "الداخلي" و"الخارجي". وللمفردتين معنيان نسبيا في ذهني؛

¹ - وأيضا نستعمل البراديغمات باعتبار هذا المصطلح يدل على «منظومة من التمثلات والقيم والمعايير المؤثرة في فهم العالم وإدراكه في حقبة معينة». حسن رشيق، القريب والبعيد، مرجع سبق ذكره، ص. 42. ضمن هامش للمترجم.

فالداخلي يتلخص هنا بالمعرفة التي أنتجتها المجتمعات حول ذاتها وبنفسها، والخارجي هو المعرفة التي أنتجها الأنثروبولوجيون. لكن هذا لا يعني - بحسب رأيي - نفي المشروعية عن ذلك الرصيد بدعوى أنه وضع من طرف باحثين أتوا من خارج المجتمعات المدروسة. [...] إن للخارجي عندي معنى آخر، وهو الذي يقع نسبياً خارج المعرفة الذاتية اليومية والعملية، أي "الخارج" بمعنى البناء المفاهيمي الذي يقوم به العلماء المنتمون إلى المنطقة كما يفعل العلماء الآخرون.¹

وقد حدد عبد الله حمودي ثلاثة أسباب تؤدي إلى وقوع النظرة الخارجية في ثغرات وهي:

السبب الأول: اعتبار كلام المخبرين خال من التصنيف، وإذا حدث واعتبر تنظيراً يتم التعامل معه بوصفه تنظيراً "أهلياً" لا يصلح سوى للنقد والتحليل بهدف تجاوزه نحو وضع مفاهيم علمية؛

السبب الثاني: يتم تقسيم التراث المغربي والمشارقي إلى قسمين واحد يشتغل عليه الأنثروبولوجيون وهو في الأغلب شفهي، والقسم الثاني يعتمد على التراث المكتوب وقد كان لزمان طويل مجالا خاصا للمستشرقين؛

السبب الثالث: المكانة الإبيستيمولوجية المتدنية التي خصصها الأنثروبولوجيون الأوروبيون والأمريكيون للمعرفة التي أنتجتها هذه المنطقة (المشرق والمغرب) «مكانة دونية خاضعة، أولاً وقبل كل شيء، لسلطتهم المعرفية»².

شكل موضوع المقاربات الداخلية والخارجية émique et éthique، سنة 1988، القضية الرئيسية للمؤتمر السنوي رقم 87 للجمعية الأمريكية للأنثروبولوجيا وقسم الأنثروبولوجيا العامة. وقد كان لحظة قوية في سلسلة النقاشات³ التي استمرت طويلاً بين كل من اللغوي كينيت لي بايك Kenneth Lee Pike (1912-2000)⁴ والأنثروبولوجي مارفين هاريس Marvin Harris (1927-2001)¹.

¹ - عبد الله حمودي، «الداخلي والخارجي في التنظير للظاهرة القبلية: خطوة في طريق تأسيس خطاب أنثروبولوجي مستقل»، مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 19، المجلد الخامس، 2017، ص. 36.

² - عبد الله حمودي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - Thomas N. Headland, « Emics and etics: the Insider/Outsider Debat », In **The Journal of Alerican Folklore**, January, 1990, consulté le 19/12/2020 sur https://www.researchgate.net/publication/246054591_Emics_and_Etics_The_InsiderOutsider_Debate

⁴ - كينيت لي بايك Kenneth Lee Pike الأنثروبولوجي واللغوي الأمريكي مبدع العبارتين: EMIC وETIC. طور مهاراته العلمية في حقل اللسانيات على يد Edward Sapir وإليه أهدى كتابه الذي يعنينا هنا «Language in relation to unified theory of the structure of behavior» اللغة في علاقتها بالنظرية الموحدة لبنية السلوك" الذي صدر سنة 1954. وهو الكتاب الذي يندرج ضمن المقاربة المسماة التكميميك La tagmémique، بوصفها إطاراً نظرياً كاملاً، يُمكن، ليس فقط من وصف الجانب اللغوي، بل يتيح تقديم تصوّر متماسك للفكر وللأنشطة البشرية المختلفة أي الثقافة. وقد نهل كينيت بايك من معجم العلوم الفزيائية العصرية واستخدم عبارات مثل: ondes. في البداية لابد من التذكير بأن كينيت قد صاغ الكلمة ETIC باستخدام الجزء الأخير من كلمة phonetic (لفظي)، وكلمة EMIC من الجزء الأخير من كلمة phonemic (فونيمي). أو صواتم/صوتيات. أي التعارض بين الأصوات ذات الدلالة والمعنى من منظور الإنسان الذي ينتجها من جهة، والأصوات بطابعها الفزيائي أي ما يخرج من موجات صوتية من أجهزة ناطقة أو تصدر عن أدوات النطق.

وهو النقاش الذي شكل أحد واجهات الجدل الذي ظل يدور بين أنصار المشاهدة من "الخارج" مثل هاريس، ومن يتبنون "المقاربة" من الداخل كما هو حال التأويليين، وكان أحد مواضيع هذا الجدل الموقف من قضية التمييز أو الخلط بين الخطاب المحلي (أو الشعبي)² والخطاب العالم³. في هذا الصدد يمكن اعتبار كتاب Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate الذي أسهم فيه كل من كينيت بايك ومارفين هاريس وطوماس هيدلاند Thomas Headland تنويعاً لمسار هذا الثنائي المفاهيمي (EMIC/ETIC) الذي استمر يشغل اللغويين كما الأنثروبولوجيين منذ خمسينيات القرن العشرين حين أصدر كينيت بايك كتابه: "اللغة في علاقتها بالنظرية الموحدة لبنية السلوك" Language in relation to unified theory of the structure of behaviour.

ويدور الاختلاف حول معنى ما هو الأحق (ماديا كان أم لامادي) عند أفراد المجتمع من جهة أولى، وعند الباحثين الأنثروبولوجيين من جهة ثانية. في هذا الإطار يمكن أن نقول إن المعنى الذي ينتجه المجتمع يقوم في أساسه على خصوصية طريقة التفكير السائدة بين أفرادهِ وجماعاتهِ، وهي تفسيرات منتمية إلى ما هو موجود داخل الثقافة كما تحددها التقاليد والمعتقدات المحلية، وبإيجاز فهي كما يُعبر عنها أبناء كل ثقافة أي المُشَخَّصين للثقافة المحلية والحاملين لها، سواء أكان هذا التعبير واعياً أم غير واع. ومن جهة أخرى، فإن المعنى الذي ينتجه الأنثروبولوجيون مصدره الأول الملاحظة العلمية الخارجية، ثم إن اللغة المستعملة (علمياً) للتعبير عن الممارسات والمعتقدات ومختلف مكونات الثقافات المتباينة، لغة تتكون من عبارات يمكن استعمالها لمعالجة مواد تنتمي إلى كل الثقافات. كما يتجه الباحث، من منظور خارجي، نحو التصنيف وإدخال الخاص/المحلي تحت سلطة ودلالة العام العالم. مع أهمية التأكيد على أن كلاً من الداخلي والخارجي émique et éthique يُحيلان معاً على نوعين من العمل الميداني،

ويعرّف كينيت في الصفحة 8 من الجزء الأول من كتابه الهدف من المقاربة الداخلية EMIC بالمقارنة مع المقاربة الخارجية قائلاً: «إن الهدف من المقاربة الداخلية EMIC هو اكتشاف ووصف هذا النظام السلوكي بوحداته الهيكلية والفئات الإنشائية لهذه الوحدات. [في حين] تتكون المقاربة الخارجية ETIC من مجموعة معقدة من الأهداف والإجراءات.»

Kenneth L. Pike, *Language in relation to unified theory of the structure of behavior*, Part 1, Preliminary Edition, Glendale, California, 1954, p. 8.

وبخصوص كينيت لي بايك:

Jean Caudmont, « Kenneth Lee Pike 1912-200 », In *La linguistique*, 2001/Vol. 37, pp : 147-156, consulté le 1/12/2020, [Kenneth.Lee.Pike.1912-2000 | Cairn.info](http://Kenneth.Lee.Pike.1912-2000.Cairn.info)

¹- مارفان هاريس: أنثروبولوجي أمريكي صاحب نظرية المادية الثقافية Matérialisme culturel من إصداراته الأساسية كتاب: Cultural Materialism: the Struggle for a Science of Culture, AltaMira Press, 1979.

²- في النص الأصلي لساردان مجلة L'homme تتم المقابلة بين خطاب شعبي (أو أهلي indigène) وخطاب عالم. هناك فرق كبير بين شعبي populaire وأهلي indigène.

³- جون بيار أوليفي دي ساردان، «الداخلي»، ترجمة الحبيب درويش، في مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 19، المجلد الخامس، 2017، ص ص. 166.

Jean-Pierre De Sardan Olivier. « Émique », In *L'Homme*, 1998, tome 38 n°147. Alliance, rites et mythes. p. 151.

فهما يتقاطعان أول ما يتقاطعان في طبيعة الموضوع وحقل الاشتغال الميداني قبل أن تتفرق بهما السبل والمناهج. وتجدر الإشارة هنا إلى أن المقاربة الخارجية تدّعي الحياد على الصعيد الثقافي والنزوع إلى الموضوعية؛ فهي تستحضر مجموعة من القيم الكونية وتعمل على تطبيقها على مجال الدراسة، وتعمل على المقارنة بين ثقافات عديدة، وهذه نقطة تمايز بالمقارنة مع المقاربات الداخلية الصّرفة.

و«تشير الداخلي EMIC إلى اللاحقة الاصطلاحية التي تشمل الخطاب والتمثيلات الشعبية أو المحلية، في حين تشير اللاحقة ETIC إلى البيانات الصادرة عن المشاهدة الخارجية أو إلى تأويلات الباحثين».¹ كما يُكرر حمودي كلمتين باعتبارهما مرادفتين للداخلي والخارجي وهما: «المعرفة "الحميمة" والمعرفة "الموضوعية"».² ويمكن التمييز أيضا بين مقولة المفاهيم القريبة من التجربة (ممارسة أصحاب التراث) والمفاهيم المُبدعة (من طرف الأنثروبولوجيين).

ومن هنا يتبنى حمودي على سبيل المثال مقولة أن المعرفة الشفهية والمعرفة الكتابية «وجهان لتراث واحد».³ «فالداخلي يتلخص هنا بالمعرفة التي أنتجتها المجتمعات حول ذاتها وبنفسها، والخارجي هو المعرفة التي أنتجها الأنثروبولوجيون. لكن هذا لا يعني - بحسب رأيي - نفي المشروعية عن ذلك الرصيد بدعوى أنه وُضع من طرف باحثين أتوا من خارج المجتمعات المدروسة. [...] إن للخارجي عندي معنى آخر، [يقول عبد الله حمودي] وهو الذي يقع نسبياً خارج المعرفة الذاتية اليومية والعملية، أي "الخارج" بمعنى البناء المفاهيمي الذي يقوم به العلماء المنتمون إلى المنطقة كما يفعل العلماء الآخرون».⁴

يتعلق الأمر بإمكانية أن يكون الأنثروبولوجي المنتمي إلى المجتمعات قادرا على بلورة رؤية وصياغة مفاهيم تمتح من المعين التراثي للمجتمع ومندرجة إبستمولوجيا في الأنثروبولوجيا. وبتعبير آخر، أن يكون الأنثروبولوجي المحلي، وريث "الأهلي"، قادرا على أخذ المسافة مما هو حميم مع استطاعته استثمار مفاهيمه وتوطئتها في مكانها المناسب من عملية صياغة معنى التراث وبلورة بحث علمي أنثروبولوجي حول موضوع مثل: المتاحف المغربية.

إن قسما كبيرا مما مكتوب قائم على النفي: التراث العالم المغربي ينفي عن التراث الشعبي، بما فيه ذلك الذي أضحي ضمن التراث اللامادي، كل أهلية للإسهام في الحقل المفاهيمي، من جهتها رسخت

¹ - من ملخص ترجمة مقال: جون بيار أوليفي دي ساردان، «الداخلي»، مرجع سبق ذكره، ص: 165.
رجعنا أيضا إلى المقال الذي كتبه ساردان De Sardan Jean-Pierre Olivier : Émique. In L'Homme, op. cit., pp. 151-166.

² - عبد الله حمودي، مرجع سبق ذكره، ص. 15 وتحضر الفكرة نفسها في صفحات أخرى من المقال مثل الصفحة 37.

³ - عبد الله حمودي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 36.

الأدبيات الإثنوغرافية والأنثروبولوجية (الخارجية)، خصوصا الاستعمارية، فكرة أن التفكير في التراث ممكن، بمنطق ولغة الحداثة، حصريا داخل النموذج الفكري والحضاري الغربي وليس من خارجه، وهي النظرة التي يدخلها كليفورد غيرتز ضمن ما يصفه بـ"التدليس الأكاديمي"¹

غير أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما هي المحاذير التي تتربص بعملية التعميم وبالمقاربات التي تنظر إلى كل ثقافة محلية من منظور عام وكوني؟

من المفيد التأكيد هنا أن كل من المنتسبين إلى داخل الثقافة insiders كما المنتسبين إلى خارجها outsiders قادرون معا على إنتاج معطيات وتأويلات ذات طابع تتدرج ضمن إحدى المقاربات الداخلية أو الخارجية.

وقد واجهت هذه المقاربة نقدا انتبها له؛ وفي هذا الإطار، يبدو مارفين هاريس Marvin Harris الذي قام بدور مؤثر في نشر ثنائية الداخلي/الخارجي، وهو إذ يُعتبر صاحب مشروع نظري يحمل اسم "المادية الثقافية"²، فإنه يوصف بأنه كان متحمسا للمقاربات الخارجية³، رغم أنه مارس نوعا من النقد لكلا النوعين من المقاربات سواء الداخلية أم الخارجية.

واجه هاريس النقد داخل الولايات المتحدة الأمريكية، بخصوص موقفه المتحمس للمقاربات الخارجية، من تيارات أنثروبولوجية متأثرة بالأبستمولوجيا التفكيكية (دريدا وفوكو) من جهة أولى، ومن جهة ثانية تلقى هاريس النقد من تيار مناصري "الداخلي" emicists، وهو التيار الذي يُرجّعه دو ساردون إلى مَنْ يُسميه "السلف-العلامة" ويقصد فرانز بواس Franz Boas الذي كان قد كتب سنة 1943 -أي قبل صدور كتاب كينيت لبي بايك بعقد من الزمن- ما يلي: «إذا كان هدفنا الأساسي هو فهم أفكار الناس، فإن تحليل تجربتهم برمتها ينبغي أن يكون على أساس مفاهيمهم لا مفاهيمنا»⁴.

على هذا الأساس النقدي تطورت في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين برامج بحثية أنثروبولوجية أدخلها دو ساردان ضمن ما يسميه بالتيار "المُناصر للداخلي"

¹ - كليفورد غيرتز، *تأويل الثقافات*، ترجمة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2009، ص. 102.

² - من بين أعماله الأساسية في هذا الإطار:

Marvin Harris, *The rise of Anthropological theory: a history of culture*, New York, Crowell, 1968. **Culture materialism; the struggle for the science of culture**, New York, Vintage Books, 1980. «History and significance of the EMIC/ETIC Distinction», In *Annual Review of Anthropology* (Palo Alto, Cali., Annual Reviews Inc., 1976), pp: 329-350.

³ - جون بيار أوليفي دو ساردون، «الداخلي»، مرجع سبق ذكره، ص ص. 170-171.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 170. ويحيل دو ساردون هنا على مقال لبواس:

Franz Boas, « Recent Anthropology », Science, 15 october 1943, vol., 98, pp : 334-337. Article consultable sur : <https://science.sciencemag.org/content/98/2546/334>

وهي تهدف، من وجهة نظره، إلى: "تعميق بعض المصطلحات وتجديدها (مثل: العلم المحلي، والإثنو-دلالية، تحليل العلامة الدالة)"¹.

يُعتبر كليفور جيرتز Clifford Geertz باحثاً إنتقائياً، كما يُوصف بأنه من أنصار الداخلي emicist²، وبعض كتاباته أفادتنا في اتجاه بلورة مسار منهجي منتبه إلى محاذير عدة نبه إليها هو نفسه وعمل غيره على الكشف عنها في كتاباته³. كما يساعدنا جون بيار أوليفي دو ساردون على الانتباه إلى محاذير إضافية: «إذا تجاوزنا الأبعاد السّجالية وصراعات المدارس والأشخاص، فإن الانتقادات الرئيسية لثنائية الداخلي/الخارجي على النحو الذي قدمها هاريس، يمكن تلخيصها كما يلي:

- إن معرفة العلماء، شأنها شأن بقية المعارف، تتأتى بدورها من "الداخلي"، فلاوجود في الأصل لفصل بين المعرفة المحلية (التي تكون من صنف "داخلي") والمعرفة العالمية (التي تكون من صنف "الخارجي")، فكلاهما "الداخلي"؛

- في المقابل، لا يمكن تحليل سلوك فاعل ما بمعزل عن الدلالة التي يحيلها ذلك السلوك إلى الفاعل فالداخلي إذاً بُعدٌ ضروريٌّ وداخليٌّ في "الخارجي"؛

- "الخارجي" ليس أكثر موضوعية وموثوقية من "الداخلي"، فالسلوكيات هي أيضاً "مُسرّحة"، مثلها مثل الخطاب؛

- لئن استطاعت الممارسات تحريف الأقوال، فإن هذه الأقوال لا تتضمن، رغم أنها "كاذبة"، ما هو أقل ملاءمة ودلالة؛

- إن مقولة "الخارجي" هي في الواقع وعاء جامع للكل؛ فمضمونها لا يقتصر على مجرد ملاحظات تجريبية أو مقاييس سلوك، بل هي تتضمن أيضاً تراكمات وتجريدات من اللائقين. ويضرب هاريس بالمؤسسات وأنماط الإنتاج مثلاً لذلك؛

¹ - جون بيار أوليفي دو ساردون، المرجع نفسه، ص. 170.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها، هامش رقم: 16.

³ - من بين أعماله التي رجعنا إليها:

Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global : les lieux du savoir*, trad., de l'anglais par Denise Paulme, collection Sociologie d'Aujourd'hui, Paris, Presse Universitaires de France, 1986, pp. 71-90.

واستفدنا من التقديم الذي كتبه دانيال سيفاي Daniel Cefaï في بداية ترجمته لكتابه "سوق صفرو حول اقتصاد البازار":

Clifford Geertz, *Le suk de Sefrou : sur l'économie du bazar*, traduction et présentation de Daniel Cefaï, Editions Bouchene, 2003, pp. 7-53.

كما استفدنا من تفاعل الباحثين المغاربة بخصوص كتابات جيرتز خصوصاً تلك الصادرة ضمن: عبد الأحد السبتي (وآخرون)، *الأنثروبولوجيا من البنيوية إلى التأويلية*، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013، ص ص. 85-150.

- لئن بدا من الممكن أن يكون للتعارض بين "الداخلي" و"الخارجي" معنى، فإن هاريس يبالغ في تجذير هذا التعارض إلى أقصى حد؛ ف"الداخلي" و"الخارجي" هما وجهان لعملة واحدة، أو هما مقاربتان متكاملتان.¹

نعمل في هذا الأطروحة على بناء خطاب موضوعه دراسة المتاحف كما بدت لنا خلال فترة الدراسة، ونعتمد من بين ما نعتمد ثنائية "الداخلي" و"الخارجي" *émique et éthique* على الصعيد المعرفي لمقاربة الممارسة المتحفية المغربية، كما بدت لنا في الواقع الثقافي. ننطلق من استعراض الأفكار السائدة في الحقبة الكولونيالية بهدف فهم مرتكزاتها المعرفية ومقاربة حدود تدبيرها لهوية "الغير" (المُستعمَر)، ونبحث عن خطاب مغربي مقابل حول المتاحف (بقسميه التراثي والحديث)، وهو ما يفرض في تصورنا تجميع شظايا هذا الخطاب الحاضر/الغائب بين المصادر والأخبار التاريخية والتمثيلات الشعبية (الثقافتين العالمية والشعبية) حول معنى الشيء النفيس في تراثنا من جهة، والخطاب المعاصر حول المتاحف (من مصادره المختلفة بما في ذلك ما تنتجه المتاحف المغربية بنفسها). إن مقابلة الخطاب الكولونيالي مع الخطاب المغربي (كما هو) بخصوص معنى النفيس ومعنى المتحف (على صعيد التمثيل وممارسة)، عبارة عن مواجهة معرفية موضوعها العميق هو الهوية. نسعى كذلك إلى إدراك أعطاب المتحف المغربي ورهاناته المُعلنة كما الخفية على ضوء "المعرفة الداخلية".

ولتحقيق هذه الغايات، لاحقنا الخطاب الداخلي من أجل فهم معنى التحفة في تراثنا، وعملنا على الاقتراب من الممارسات التقليدية التي تتوخى المحافظة على الشيء الثمين؛ فباستعمال مقاربة داخلية نتجه نحو سبر معاني الشيء النفيس في ثقافتنا الموروثة. وفي خطوة لاحقة نعمل على استكشاف أية معارف ومن أي منطلق معرفي خارجي أقام الاحتلال الفرنسي-الإسباني المتاحف على أرض المغرب، هل استوحت من التصنيف (التصنيفات) المتوارثة والمحلية، وهل استوحت مفاهيم شعبية وعالمية مغربية، أم تراها وضعت لتراثنا المادي واللامادي تصنيفات جديدة وأنشأت مفاهيم عبّرت بها، في البحث الأكاديمي وفي التأليف كما في المعارض المتحفية، عن المعنى الذي فهمته/أرادته للتراث المغربي؟

إن دراسة المتاحف المغربية من منطلق ثنائية الداخلي والخارجي من شأنها دفعنا إلى استحضار مختلف الموارد والمصادر الصانعة أو الحاضرة أو المؤثرة في الشأن المتحف المغربي وهي كذلك تدفعنا إلى الاستفهام حول "الخارجي" الغائب و"الداخلي" المُهمَل أو المُغفَل. وهي أيضا تمكننا من مقابلة التمثيلات بخصوص الهوية ذاتها أو العنصر الهوياتي الواحد من زوايا مختلفة. تساعدنا هذه المقاربة أيضا في محاولة تحديد موقع ممارسة متحفية ما (معرض على سبيل المثال) هل تنتمي من حيث

¹- جون بيار أوليفي دو ساردون، «الداخلي»، مرجع سبق ذكره، ص. 171.

المنطلقات الفكرية والأسس الثقافية إلى "الداخل" أم إلى "الخارج". وهي أمور ما كان لها أن تتحقق إلا بعملنا التدريجي والمستمر على ابتكار وتطوير جهازنا المفاهيمي.

ث- المقاربة السيميائية للمتاحف (الأنثروبولوجيا التأويلية):

بدا لنا التصور السيميائي *sémiotique* للثقافة مناسبة للأنثروبولوجيا التي نود إعمالها في دراسة المتاحف المغربية. هذه الأنثروبولوجيا باعتبارها مقارنة تأويلية¹ تهدف إلى إدراك آليات إنتاج المعنى². وأساس هذه المقاربة -في بحثنا هذا- النظر إلى المعارض المتحفية من حيث هي إنشاءات من العلامات والرموز جرى تأويلها، وباعتبارها جزءا من صرح كبير من أنساق المعاني نسميه ثقافة. ومن المعلوم أن كليفورد جيرتز Clifford Geertz (1926-2006)³ وصف مقاربتة الثقافية بأنها "سيميائية" *sémiotique* إذ قال إن الأنثروبولوجيا «ليست علما تجريبيا يسعى خلف قوانين، بل هي علم تفسيري يبحث عن المعنى»⁴. كما شرح موقفه بوضوح في كتابه "تأويل الثقافات" إذ يقول: «إن مفهوم الثقافة الذي أعتنقه، والذي ستحاول المقالات الآتية إيضاح نفعيته، هو بالأساس مفهوم سيميائي *sémiotique*. وأنا مقتنع مع ماكس فيبر أن الإنسان هو حيوان عالق في شبكات رمزية، نسجها بنفسه حول نفسه، وبالتالي أنا أنظر إلى الثقافة على أنها هذه الشبكات، أرى أن تحليلها يجب أن لا يكون علميا تجريبيا يبحث عن القوانين، بل علما تأويليا يبحث عن المعنى»⁵.

من هذا المنظور، اتجه عملنا الميداني نحو وصف بنيات المعنى. والمتاحف، من هذا المنطلق، بكل ما قيل عنها، وما يقال بخصوصها وما يتصل بها من متون شفوية ومكتوبة وبصرية، كل ذلك يمنحنا سجلاً

¹ - تأسست التأويلية على أعمال ماكس فيبر الذي يوصف بأنه المرجع الفكري لمفهوم علم الاجتماع التأويلي. ويقترح رابينو في المادة التي كتبها عن الأنثروبولوجيا التأويلية لفائدة "معجم الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا" تسميته بـ"التفهيم". والأساس هنا هو دراسات و. ديلتي الذي اشتغل على النصوص القديمة واضعاً عبارة "الفهم" باعتبارها الأداة الأولى للبحث في العلوم الإنسانية، في مقابل "العلة" السائدة في العلوم الطبيعية. فالفهم هو «الأداة الأولى للبحث في العلوم الإنسانية التي ينجح من خلالها في التماهي مع الدلالات القصدية، التي هي جوهرية في النشاط التاريخي والمادي لموضوع اجتماعي». انظر: بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، **معجم الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا**، ص. 342. خلص رابينو إلى أنه بالرغم من وجود دراسات في بريطانيا وفرنسا فإن الأنثروبولوجيا التأويلية تبقى أمريكية. بيار بونت وميشال إزار، المرجع نفسه، ص. 343. محمد براهيم صالح، «الدين بوصفه شبكة دلالية، مقارنة كليفورد جيرتز»، ضمن **دفاتر إنسانيات**، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عدد 4، سنة 2013، ص. 75-85.

² - يتعلق الأمر بـ"الفهم التعليلي"، أي «معرفة عالم الاجتماع أو الأنثروبولوجي لدوافع وأهداف عامل أو عمل اجتماعي». بيار بونت وميشال إزار، **معجم الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا**، ص. 343. و«تتعلق مهمة الأنثروبولوجي من فكرة أن السكان الأصليين ينتجون تأويلات لتجربتهم الخاصة، إلا أنها لا تكمن فقط في فهم الطريقة التي يشكلون بها حيواتهم (دائما بالجمع عند جيرتز) بل في الطريقة التي يطرحون بها إشكالية هذا التشكيل». بيار بونت وميشال إزار، المرجع نفسه، ص. 343.

³ - تلقى جيرتز أسس المقاربة التأويلية من أستاذه ت. بارسونز (الأستاذ حينها بجامعة هارفرد) والذي ترجم أعمال ماكس فيبر وأعطاه "طابعا أمريكيا" إذا جاز التعبير، وهو من وجه جيرتز كما وجه تلاميذ آخرين من بينهم ر. بيلاه وك إلى «مهمة تحليل "الثقافة" حسب منظور فيبر، أي الاستعانة بالفهم من أجل تشكيل الخيارات الإنسانية التي يبني من خلالها عالم القيم». بيار بونت وميشال إزار، المرجع نفسه، ص. 343.

⁴ - نقلا عن: ماثيو أنجيلكه، **كيف تفكر كإنثروبولوجي**، مرجع سبق ذكره، ص. 38.

⁵ - كليفورد جيرتز، **تأويل الثقافات**، ص. 82.

واسعا من "النصوص" الواجب قراءتها، ومن ثمّ بناء نموذج «يجعل من واقع مَعَقَّد واقعاً واضحاً ومفهوماً»¹.

ربما مئلاً إلى اختيار هذه المقاربة أملت حقيقة تاريخية مفادها أن كليفورد غيرتز طوّر في المغرب، وعلى ضوء تفاعله مع معطيات الميدان المغربي، مقاربتة الأنثروبولوجية التأويلية، سواء عند اشتغاله ضمن فريق موسّع حول التدنّين في المغرب وإندونيسيا، أو بعد أن شكّل فريقاً صغيراً اشتغل معه على مدينة صفرو². لا يهمننا في العمق أن تكون النظرية "مغربية"، فلا معنى لذلك هنا، لكن يهمننا أن يكون "حمضها النووي" قد تفاعل مع البيئة الثقافية المغربية وأن تكون بعض عناصر هذه الثقافة قد أسهمت في بلورة النظرية وفي تدقيق أدواتها³ وأنها تفاعلت مع الميدان المغربي.

كتب حسن رشيق مُعرِّفاً بالمقاربة الأنثروبولوجية التأويلية كما مارسها غيرتز: «الثقافة، في رأي غيرتز، هي مجموعة من النصوص تسعى الأنثروبولوجيا لقراءتها. فهي، مثلاً، تُقارب صراع الدّيكَة بوصفه نصّاً يقول كل شيء ما عن الباليينيين⁴: "في حَلَبَة صراع الدّيكَة تبرز إلى الوجود" فكلّ شكل رمزي مصون بشكل جماعي يمكن أن يُقارَب بوصفه أداة من أدوات قول شيء ما عن شيء ما [...] ينتقد غيرتز فكرة المُحلّل المحايد الذي يشرح الوقائع الخام باستخدام لغة محايدة تخلو من مرجعية ذاتية. في نظره، إذن لا توجد وقائع خام تنتظر الباحث كي يقوم بتفكيكها»⁵. ويضيف رشيق ملخّصاً مقاربة غيرتز التأويلية: «الوقائع المدروسة مُدرجة سلفاً في ضمن تأويلات محلية تضفي عليها معنى من المعاني. ولا يمكن للتأويل إدراك المعاني داخل نوع من العُري السيميائي؛ فهو تأويل لتأويلات محلية، ولا يمكن أن يكون غير ذلك»⁶.

أما بخصوص المعنى المُراد الوصول إليه، فهو في البداية ذلك المعنى الذي يعطيه الناس لما يقومون به، من هنا أهمية العبارات والكلمات ومختلف الأشياء التي يُمارس عليها المجتمع تأويلاً مستمراً:

¹ - حسن رشيق، *القريب والبعيد*، ص. 363.

² - الميدانان معا مكنا كليفورد غيرتز من إصدار أعمال من بينها:

Clifford Greetz, *Le Souk de Sefrou : sur l'économie du Bazar*, (1^{ère} édition : 1979).

تجدد الإشارة إلى أن المادة التي كتبها رابينو لفائدة معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا أغفلت ذكر عمله على الميدان المغربي سواء حين قارن بين التدين في المغرب وإندونيسيا أو بخصوص دراسته عن سوق صفرو.

ليفيت ج.، «الأنثروبولوجيا التأويلية»، *معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا*، مرجع سبق ذكره. ص. 342-344.

في حين أن ج. ليفيت في المادة التي كتبها حول كليفورد غيرتز أشار إلى العمل الميداني الذي قام به في المغرب:

ليفيت ج. «غيرتز كليفورد»، *معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا*، مرجع سبق ذكره. ص. 682-683.

³ - قبل غيرتز، يحضر المغرب في أعمال نظرية من بينها أعمال روبير مونتاني وجاك بيرك. وتُظهر البيلوغرافيا التي أعدها أندري آدم André Adam مجالات الاهتمام الأساسية لعدد من العلوم الإنسانية التي كان المغرب فضاءاً لاشتغالها، كما تظهر من خلال هذا الجرد البيلوغرافي غياب الاهتمام بالشأن المتحفّي المغربي كأحد الموضوعات المتروكة:

André Adam, *Bibliographie critique de sociologie, d'ethnologie et de géographie humaine du Maroc*, Mémoires du C.R.A.P.E, Alger, 1972.

⁴ - أي سكان بالي الإندونيسية.

⁵ - حسن رشيق، *القريب والبعيد*، ص. 289.

⁶ - المرجع نفسه، ص. 289-290.

«هناك إذن الوضع وهناك طريقة تصور ذلك الوضع أو تمثله وهذا الإشكال يرجع أصله إلى "ماكس فيبر" والذي يعتبر أن تفسير الظاهرة تكمن بالأساس في ربطها بالدلالات، ولذلك يقول إن التفسير الكامل لكل ظاهرة لا يمكن إنجازه إلا عن طريق اللجوء إلى الشخص المعني بالأمر، والحصول منه على أقصى ما يمكن من المعلومات، فهو وحده الذي يمكن أن يعطي الدلالات الخفية»¹.

أما بخصوص ما على الباحث المشتغل بالمقاربة الأنثروبولوجيا التأويلية القيام به فيتمثل في:

أ- الانطلاق أولاً، من التأويلات المتاحة، المحلية، المعبّر عنها -فيما يخص موضوع أطروحتنا- بواسطة خطابات discours متعددة المصادر، وطبيعة التوزيع الجغرافي للمتاحف المغربية، وصورها، ودلالات نصوصها، وتفسير اختياراتها من حيث التحف المختارة واللغة أو اللغات المعتمدة والجمهور المقصود بها وطريقة بناء المعرض. كل ما يتعلق بالمتاحف المغربية هو بالنسبة لنا نصوص وخطابات تتوزع على ركائز مختلفة وتصدر عن المتاحف وأصحابها كما تتوارث عن تاريخها المكتوب والمحكي والمنسي. لكن سيكون علينا الانغلات (أو الخروج عن طَوْع) المعاني المتاحة بعد جردها ومعرفتها والسير نحو بلاغتها الخفية؛

ب- مد الجسور ثانياً، بين المفاهيم المتاحة (القريبة من التجربة المتحفية) من جهة، والمفاهيم التي نأتي بها في قراءتنا للموضوع المتحفي بكل مكوناته؛

كتب كيرتز في هذا الاتجاه: «إن الاكتفاء بالمفاهيم القريبة من التجربة تجعل الإثنوغرافي يخوض فيما هو الآن، بالدرجة ذاتها التي يبقى معها مُقيّداً داخل الدّارجة (الكلام المحلي). والاكتفاء بالمفاهيم البعيدة تجرفه نحو أعماق التجريد، وتخنقه داخل المعجم العلمي»².

لا بد إذن، من تأطير كل تأويل بسياق، ثم من الواجب من يكون التأويل ذاته مجرداً بالدرجة الكافية مما يسمح بالقيام بالمقارنات النظرية المطلوبة. وهو ما يرى كيرتز أنه يتم عبر فهم التصورات «التمكن من ناصية المفاهيم، التي بالنسبة لجماعة بشرية ما، تنتمي إلى القريب، والعمل على القيام بذلك على أحسن وجه، من أجل وضعها في علاقة كاشفة مع مفاهيم بعيدة وذلك بواسطة التجربة التي أقامها المنظرون لإدراك الخصائص العامة للحياة الاجتماعية»³.

¹ - محمد جسوس، قضايا منهجية في البحث السوسولوجي، ص ص. 97-98.

² - Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global : les lieux du savoir*, trad., de l'anglais par Denise Paulme, collection Sociologie d'Aujourd'hui, Paris, Presse Universitaires de France, 1986, p. 73.

³ - Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global*, op. cit., p. 74.

استطرادا على ما قيل، من الضروري العمل على فهم التصورات السائدة في مجال المتاحف المغربية، ثم المرور إلى عملية بناء علاقة واضحة للمفاهيم المنتجة في المتحف وحوله مع غيرها من المفاهيم التي تنتمي إلى طروحات نظرية مُساعدة على استنباط الخصائص، وعلى بناء فهم يجمع بين المتحف من الداخل وباقي العناصر الخارجية.

وجب التنبيه هنا، كما فعل كيرتز، إلى أن الباحث مدعو إلى عدم ملاحقة الرموز لوحدها دون أن يُلقي بالاً إلى السلوكيات الثقافية والاجتماعية الفعلية، بما يؤدي إلى ممارسة "مقاربة منغلقة"، تبدو جيدة نظرياً، غير أنها مفصولة عن الواقع. لخص حسن رشيق المقاربة التأويلية كما عبّر عنها كيرتز فيما يلي: «يقارب كيرتز الثقافة بوصفها عنصراً (مظهراً، بُعداً من أبعاد الفعل الاجتماعي)، وكذا بوصفها سياقاً يسمح بفهم الفعل الاجتماعي، ويتوق الباحث إلى فهم اللوحة العامة التي تُقدّمها المجتمعات والثقافات المدروسة، معتقداً ضرورة التقريب بين المقاربتين: وصف الأشكال الرمزية الخاصة، ووضعها في سياق مجموع بنيوي من المعاني. والتأويلان معا يسيران بنوع من التوازي: تأويل العناصر وتأويل المجموع»¹.

ومن أجل تدقيق موقعنا من هذه النظرية أو تلك، راقبنا ما هو ممكن في إطار الأنثروبولوجيا التأويلية، واستحضرنّا النقد الذي وجه إليها، علّنا نستفيد منه بما يمنحنا حرية أكبر ويجعلنا قادرين على استنتاج المعطيات الميدانية بعيداً عن "الإكراه" النظري الجامد.

يُعتبر النقد الذي وجهه كل من بول رابينو Paul Rabinow (1944-2021) وفاتسون كرابانزو Vincent Crapanzano (ولد سنة 1939) إلى الأنثروبولوجيا التأويلية كما اشتغل بها كيرتز نقداً بالغ الأهمية، لأنه يكشف لنا عن بعض حدود هذه النظرية وعن سبل مختلفة انتهجها الباحثان في أعمالهما باستعمال المقاربة ذاتها.

انطلقت أعمال رابينو وكرابانزو في ستينيات القرن العشرين، ولم يكونا بعيدين في البداية عن الفريق الذي شكله كيرتز وزوجته للعمل في المغرب.

لا تعنينا كثيراً طبيعة العلاقة التي جمعت كيرتز، على سبيل المثال مع بول رابينو² بين الناقد والمُنقّد، بقدر ما تهمنّا علاقة أخرى أكثر فائدة، إنها العلاقة التي تنشأ بين الباحث ومخبريه الميدانيين، وهي الصلة التي تؤدي أحياناً إلى إنتاج "أسطورة حية" (أو أساطير حية). ويؤاخذ رابينو على

¹ - حسن رشيق، القريب والبعيد، ص. 292.

² - بعض مظاهر هذه العلاقة تكاد تظهر في المادة التي كتبها رابينو في معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، يقول رابينو: «لقد أضافت مؤلفات منطلقة من العمل الميداني (رابينو 1977)، والكتابة الإثنوغرافية، والسياسة، والاختلاف الثقافي (كليفورد وماركوس 1987) بُعداً تأملياً إلى تعقيد الحقل وتنوعه». رابينو، «الأنثروبولوجيا التأويلية»، مرجع سبق ذكره، ص. 343.

الأنثروبولوجيا التأويلية «(بل الأنثروبولوجيا التقليدية) طمّسها للمظهر الجدلي المميز للقاء الإثنوغرافي. فقد قُدِّم صوت المخبرين، وأفكارهم وشروحاتهم، بطريقة خفية، أو قل إنها أُسندت إلى فاعل بصيغة الجمع (بلد، ثقافة، قبيلة) هو من بنات أفكار الأنثروبولوجي نفسه»¹.

أما فانسان كرابانزانو Vincent Crapanzano فينتقد كيرتز بسبب ادعائه أنه كان محايدا، وانصرف كرابانزانو إلى إظهار أن الأمر لم يكن كذلك. وأظهر أيضاً، أن كيرتز لم يُول الاعتبار الواجب لرأي السكان المحليين (البالينيين)، من جهته شدد حسن رشيق على أن كرابانزانو بالغ في بعض انتقاداته²، كما وجه باحثون مغاربة آخرون ملاحظات حول طبيعة أعمال كيرتز وأنها لا تقدم بناء نظريا مغلقا بقدر «ما تقترح أسلوب عمل يتمتع بقوة استكشافية»³.

انتقد كيفن دويير Keven Dwyer (ولد سنة 1949) بدوره، كيرتز منبها إلى أن الأنثروبولوجي التأويلي حدد دوره في وقت الكتابة، وغفل عن دوره خلال البحث الميداني (تأثيره على مخبريه في إطار ما يسمى بـ"التفاوض المُعقّد"⁴). كتب حسن رشيق، مستحضرا ما كتبه كيفن في Moroccan Dialogues Anthropology : «يأخذ هؤلاء النقاد على الأنثروبولوجيا التأويلية طابعها الذي يتخذ بُعدا أحادي الصوت (monophonique)، أي حجبها وطمسها للبعد الحوارى الذي هو ميزة من مميزات العمل، ويستعيضون عن مفاهيم النص والتمثيل بمفاهيم الحوار والتحاور والمحادثة والخطاب. وهم يؤسسون الحوار بطريقة مثالية في إنتاج النصوص الأنثروبولوجية، ويستعيضون بالنص الثقافى عن الذات المتكلمة. وفي نظرهم الثقافة تُقارب بوصفها لعبة أصوات. لقد صمّموا أن يشجعوا الخاصية التعاونية للقاء الإثنوغرافي، والإنتاج المتبادل والحوارى للحديث، وبالتالي القطع نهائيا مع حالة الملاحظ المتجرّد، والمحايد، والموضوعي، والمتعالي. وهم يرون أيضا أن النص نتاج معقد لا يجب على الأنثروبولوجي التكتّم عليه»⁵.

والخلاصة أن النص الذي يكتبه الأنثروبولوجي هو نتاج متقاسم مع الناس الذين يقوم بدراسة بعض مظاهر حياتهم؛ ثم إن إحدى غايات الهجوم على سلطة الأنثروبولوجي وإظهار أهمية الحوار هو رفض «التمثيل الكلياني المُتولّد عن هيمنة التأويل الأنثروبولوجي»⁶ والحاجة من ثمة إلى غطاء نظري أوسع.

¹ - حسن رشيق، القريب والبعيد، ص. 338.

² - المرجع نفسه، ص. 339-340.

³ - عبد الأحد السبتي، «الوصف المكثف»، ضمن كتاب الأنثروبولوجيا من البنيوية إلى التأويلية، مرجع سبق ذكره، ص. 96.

⁴ - حسن رشيق، القريب والبعيد، ص. 339.

⁵ - المرجع نفسه، ص. 340.

⁶ - نفسه، ص. 341.

وبخصوص الفكرة تفاعل كيرتز مع منتقديه رجعنا إلى:

ج- أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة:

تلتقي تحت عنوان "ما بعد الحداثة" مناهج ومقاربات متعددة تشتغل في حقول عدة تنتمي للعلوم الإنسانية والاجتماعية بما فيها الأنثروبولوجيا. ولعل العنصر الأساس فيما بعد الحداثة هو ذلك الموقف النقدي والتنسيبي الذي تنطلق منه «إن القاسم الوحيد بين كافة مظاهر ما بعد الحداثة -من الأكثر اعتدالا إلى الأكثر جذرية- هو التعبير عن موقف شك معمّم تجاه الإنجازات المزعومة "للحداثة" التي يجسدها فكر "الأنوار" بالأخص في حقل المعرفة»¹. ويمثل مؤلّف "كتابة الثقافة" writing culture، حسب تعبير غيلنر «بياناً لتيار ما بعد الحداثة في الأنثروبولوجيا»².

ومن المعلوم أن المصادر الفكرية لما بعد الحداثة تعود إلى فلاسفة فرنسيين مثل ميشيل فوكو وجاك ديريدا وجان فرانسوا ليوتارد وجان بودريار كما تركز على «مذهب الذرائعية في التراث الفلسفي الأمريكي الذي ينتسب على سبيل المثال إلى ريتشارد رورتي»³.

إن من بين المقومات التي تتصل بما بعد الحداثة في الحقل الأنثروبولوجي:

أ- اعتبار الإثنوغرافيا "عملية كتابة" وبالتالي فهي "خاضعة لنسق النص"⁴.
ب- النظر إلى الإثنوغرافيا من منظور كونها واقعة تحت سلطات عدة من أهمها سلطة الإثنوغرافي ومن ورائه سلطة المجتمع الذي ينتمي إليه، هنا يحضر دور إدوارد سعيد بخصوص العلاقة بين المعرفة والسلطة، خاصة كتابه حول الاستشراق (1977)، وهو المؤلف الذي ذكرنا ر. دارنل بأن أفكار ميشيل فوكو ظاهرة فيه «يتعلق الأمر هنا بفكرة "اختراع" الشرق عبر نظرة المستشرقين الغربيين إلى الشرق»⁵.

ت- أهمية كتاب "كتابة الثقافة" لجيمس كليفورد، وقد صدر سنة 1986 فاتحا لنقاش واسع من مناحي عدة تتصل بالتفكير في الأنثروبولوجيا كما تتعلق بقضايا الاشتغال بها.

ث- ذهب المنتسبون إلى ما بعد الحداثة في الأنثروبولوجيا وفي طليعتهم فان مانن Van Maanen إلى أهمية القيام بحوار تأملي «يستعاض فيه بمبدأ "الحوار" بين الإثنولوجي

Clifford Geertz, *Ici et là-bas, L'anthropologue comme auteur*, trad. par Daniel Lemoine, Paris, Métailié, 1996, pp. 77-102.

حيث يضم الفصل الرابع من هذا الكتاب ردود كيرتز، وهي تمتد على صفحات أكثر بكثير من الصفحات التي ذكرها حسن رشيق.

¹ - بيار بونت وميشال إزار، مرجع سبق ذكره، ص. 791.

² - نقلا عن: حسن رشيق، *القريب والبعيد*، ص. 336.

³ - بيار بونت وميشال إزار، *معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا*، ص. 791.

⁴ - بيار بونت وميشال إزار، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁵ - نفسه.

ومخبريه عن هدف الوصف الموضوعي للآخر الذي يشوبه الالتباس السياسي والعمل ضمن برج عاجي»¹.

ج- بالرغم من بعض المبالغات التي وسمت بعض مواقف ما بعد الحداثيين في مجال الأنثروبولوجيا (مثل الرفض الكامل لادعاء الواقعية في الأنثروبولوجيا) فإن أهم إسهام لما بعد الحداثة -حسب ر. دارنل- يتمثل «في زعزعة اليقينيات وفي الإيحاء باختبارات [...] عن قيام علاقات مساواة بين الأنثروبولوجي والناس الذين يدرسهم»².

ومن منطلق أن «الإثنوغرافي ما بعد الحداثة يتجنب بناء نسق ويميل إلى أن يكون تجزيئيا»³. يدفعنا هذا الوضع إلى الاحتياط من التمثيلات الكليانية قدر احتياطنا من الصيغ التجزيئية، في الحالتين ثمة مساحات من الظل بين الإطلاعية، من جهة، والمبالغة في الأخذ بالنسبية، من جهة أخرى. في الحالتين تتم المسارعة إلى إعلاء القراءة الأنثروبولوجية على حساب الوقائع ومعطيات الميدان، والأمر وإن كان ضرورة تفرضها طبيعة المقاربات والتعاقدات الأكاديمية، فمن الواجب أيضا أن لا تكون على حساب الوقائع، بل الحاجة اليوم، بعد تجريب نظريات عدة، إلى التزام نوع من "التواضع" تجاه الثقافة، أي الصورة الحضارية الشاملة التي تتمتع على الإحاطة الدراسية.

لقد استلهمنا من "الدراسات الثقافية" قسما من روحها القائمة على نقد ثقافة «الهيمنة»⁴ والتسلط الذي تمارسه ثقافة غالبية على ثقافة مغلوقة. وهي مقاربة نعتقد أنها قد ساعدتنا في بحثنا هذا على القيام بتحليل الآليات التي استعملها الاستعمار لبسط سلطته على ثقافة المغرب المستعمر، والكيفية التي وظف بواسطتها المستعمر المتاحف نوعاً من "القهر الرمزي" على الهوية المغربية. إضافة إلى هذا، ستكون "الدراسات الثقافية" حاضرة ضمن عدتنا المنهجية أثناء قراءتنا للمشهد المتحفي المغربي في فترة ما بعد إعلان الاستقلال، وحين سنتساءل عما إذا كانت مختلف مكونات الهوية المغربية قد جرى تنحيها muséufication، أي البحث في مدى وحدود ديمقراطية المتاحف وحوكمة توزيعها على جغرافيا المغرب.

¹ - نفسه، ص. 792.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - حسن رشيق، القريب والبعيد، ص. 341.

⁴ - وهو مفهوم مركزي في الكتابات الماركسية وخصوصا أعمال أنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci) (1891-1937). ومعلوم أن "الدراسات الثقافية" استلهمت طروحاتها أيضا من أعمال لويس ألتوسير (Louis Althusser) (1918-1990) خصوصا اشتغاله على مفهوم "الإيديولوجيا" ومقاربتة لوظائف الدولة.

مارس الأنثروبولوجيون، من مداخل نظرية عدة، عملية دمج بطريقة قسرية وأحيانا اعتباطية، لمكونات فريدة ومتميزة من الثقافة ضمن الصُّهارة الكُلّية. وسواء تعلق الأمر بالأنثروبولوجيا التأويلية أم ما بعد الحداثة، فقد تعرضتا معا لانتقادات من بينها تلك التي كتبها إرنست غيلنر في كتابه: *Postmodernism Reason and Religion*، ويقدم لنا حسن رشيق تلخيصا لموقف غيلنر منهما فيما يلي: «يؤاخذ غيلنر على كيرتز وعلى الأنثروبولوجيا التأويلية وعلى ما بعد الحداثة ادعاءهم أن كل شيء نص، وكذا اختزالهم المجتمع في نظام من المعاني ينتظر من يفكك شفرته أو يُقوّضه، والتشكيك في وجود مجتمعات موضوعية، وتحويل النظرية إلى عائق من أجل فهم المجتمعات. ويلاحظ أنه انطلاقا من دراسة المجتمعات تتحول الأنثروبولوجيا من تأويل لردود فعل الأنثروبولوجي إلى تأويل لردود فعل الخاصة في أرض الميدان. وبالنسبة لما بعد الحداثة المقدّمة بوصفها شكلا ثقافيا عابرا وحالة معاصرة للنزعة النسبية فإن الحقيقة منفصلة، ومتملصة، ومتعددة الأشكال، وذاتية. ويتحدث غيلنر عن انزلاق من الشيء نحو المعنى ومن الموضوع نحو الذات. وبإيجاز فإن ما يؤاخذ على ما بعد الحداثة هو تشديدها على ذاتية الفاعل والكاتب»¹.

من السليم أن نهتدي نظريا بمقولة نراها حكيمة لحسن رشيق، جاءت في الصفحات الأخيرة من كتابه "القريب والبعيد" إذ يقول: «ومن أجل تقادي هذه المآزق المفترضة ربما وجب العمل عند تقاطع المقاربات المختلفة، مع التركيز الشديد على حدودها»².

ثمة أيضا عبارة قوّمت منهجنا في هذه الأطروحة، وهي تفرض علينا المزيد من الحيطة والحذر. قال محمد جسوس في إحدى محاضراته الجامعية: "فالأدوات سواء كانت نظرية أو منهجية تصنع الواقع"³.

إن الانفكاك، أو على الأقل، الوعي بضرورة الانفكاك عن هاجس التماثل بين الموضوع المدروس (واقعة محلية تتم داخل شروط خاصة هي من صميم المعين الثقافي المحلي) والنص الأنثروبولوجي الأوروبي - وغير الأوروبي - من بين أهم العتبات التي من المفترض أن تسهم في حماية الدراسة الأنثروبولوجية من القوالب النظرية الجاهزة والتي تجعل عددا من الأبحاث صدى ورجع صوت لبناء نظري، أو مناسبة لمراقبة تحقق النظرية بدل الكشف عن البنى والتطورات والأنساق المحلية. ويؤدي هذا الارتهاق لمقاربة نظرية دون إقامة الاعتبار لمعطيات الميدان إلى الوقوع تحت سلطة الحتميات الشمولية والتي من بينها القانون التاريخي الذي يعتقد بمسار وحيد للنسق الحضاري.

¹ - حسن رشيق، مرجع سبق ذكره، ص ص. 350-351.

² - المرجع نفسه، ص. 351.

³ - محمد جسوس، قضايا منهجية في البحث السوسولوجي، ص. 79.

لعل أكبر نتيجة تترتب عن ممارسة هذا النوع من الأنثروبولوجيا هو بقاء مساحات وعناصر ومكونات كثيرة من الثقافة المحلية والوطنية خارج الوعي، وبقاؤها بعيدة عن خريطة البحث واهتماماته. هكذا تنفلت قضايا ومؤسسات ثقافية من التأطير الأكاديمي، ولا يُخصص لها حيز مناسب في المشاريع الدراسية، مثلما هو حال موضوع المتاحف.

وبتعبير آخر، نعتقد أن الارتهان لوعاء نظري ما دون إدراك شروطه وحدوده قد يُعمي الباحث عن قضايا ثقافية واجتماعية، تنفلت لأنها في منطقة الظل. ويتمثل الخطر هنا في استمرار أثر الهندسة المعرفية القادمة من الخارج حاضرة على نحو آلي في سلوك الباحث "الأصلي" authoctone¹.

2- المفاهيم:

المفاهيم مفاتيح وأدوات اشتغال، أدوات يتم استعمالها وتكييفها، يقول كل من مارك أوجي Marc Augé وجون-بول كولين Jean-Paul Colleyn: «كل بحث مُحدّد يدفع، بالضرورة وتقريبا دائما، إلى إعادة بناء المفاهيم المُتبناة لكي تتلاءم مع العناصر الدقيقة الكامنة في الوقائع الملاحظة»². وكتب محمد واقدي من جهته: «نرى أن المفاهيم تقود تفكيرنا، فهي تحدّد مجال تفكيرنا وتوجهه، وكل مفهوم إذ يوجه تفكيرنا يستدعي مفاهيم أخرى أو يبعدها أو يحتوي ما يعود إلى مضمونها بكيفيته الخاصة. كل مفهوم هو في حدّ ذاته سير في اتجاه معين من التفكير أو هو ما يدفعنا إلى أن نسير في هذا الاتجاه. المفهوم كما نستخدمه هو الموقع الذي تنطلق منه أسئلتنا وتتكوّن من خلاله إشكالاتنا»³. ونحن نميز بين المفاهيم بنوعيتها "الإجرائية المعزولة" Concepts opératoires isolés حسب تعريف: رايmond كيبي ولوك فان كامبينهوت، و"المفاهيم النسقية" Concepts systémiques حسب تعريف: بيير بورديو وشامبردون وباسرون⁴.

نشتغل في بحثنا هذا على ثلاثة مفاهيم أساسية وهي : المتحف والهوية والمعرفة.

¹ - نستحضر هنا مقال أحمد السكونتي:

Ahmed Skounti, «L'anthropologue chez-soi : réflexions sur la pratique anthropologique au Maroc», In **Cahiers de recherche du Centre Jacques Berque**, I, 24, pp. 9-18.

² - Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, **L'anthropologie**, Que sais-je, Puf, Paris, 2^e édition, 2009, p. 7.

³ - محمد وقيدي، «التربية وهوية مغرب المستقبل»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام تحديات المستقبل، تطوان، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، 1998، ص ص. 129-130.

⁴ - Quivi Raymond et Campenhoudt Luc Van, **Manuel de recherche en sciences sociales**, Dunod, Paris, 1988, pp. 115-116.

أ_ مفهوم المتحف: من المتحف le musée إلى الشأن المتحفي le muséal

لكلمات مثل: متحف، museion، museum، musée، تاريخ خاص داخل سياقات لغوية وتاريخية وحضارية مختلفة. وهي سياقات بعضها أنتج المعنى الحديث للمتحف وبعضها الآخر مارس بعضها مما تدل عليه هذه الكلمة دون أن يستطيع تحويل خبرات تراثية بخصوص المحافظة على أشياءه وصيانة ذاكرته إلى عمل مؤسساتي يستند على أساس نظري وسيرة تاريخية للمتحف¹.

من المعلوم أن المتحف في الغرب يجد لنفسه لحظة من لحظات بدايته في التدابير التي اتخذت من أجل حماية التماثيل statues chryséléphantines المقامة في المعابد من تقلبات المناخ². وهي تماثيل مادتها الخشب ومغطاة بالعاج أو الذهب.

ممارسة أخرى توصف بأنها من بدايات الانشغالات المتحفية في الغرب وتتعلق بالتوجيهات المنسوبة إلى فيثريف Vitruve وهو المهندس الذي عاصر القيصر الروماني Auguste بخصوص عملية بناء les pinacothèques والتي يجب أن توجه نحو الشمال من أجل حماية ألوانها وجعلها تستمر يانعة لأطول فترة.

ومن المحطات المهمة في تاريخ المتاحف الغربية إبداع اللغات الأوروبية تدريجيا لعبارات تميز بها بين أنواع من الأشياء المثيرة للفضول، ومن ذلك تمييز اللغة الألمانية بين Wanderkammer أي مجموعة من الأشياء الطبيعية المثيرة للفضول، في مقابل عبارة kunstkammer أي مجموعة فنية. كما ستزدهر غرف العجائب والأشياء النادرة les cabinets de rareté بسبب التمدد الأوروبي نحو مناطق جديدة من العالم، وسيتعزز بحالة الرجوع إلى الأصول الكلاسيكية (أساسا الإغريقية والرومانية) التي لعبت دورا كبيرا في نشوء وتطور النهضة الأوروبية منذ القرن الخامس عشر. كما أسهمت الكنيسة ممثلة في بعض الباباوات مثل كليمن الرابع عشر Clément XIV وببي Pie VI في بعث الاهتمام بالأثرية القديمة من خلال إحداث فضاء لحفظ القطع الأثرية القديمة antiquarium خصوصا مجموعة

¹ - لا تولى الكتابات المؤرخة للمتاحف في الغرب كبير اهتمام لما يمكن أن يكون ممارسات متحفية خارج نظامها الثقافي والحضاري، وهي كثيرا ما تحصر اهتماماتها في سيرته الغربية وفي علاقته بتراثه. هذه بعض الخلاصات التي نخرج بها من قراءة كتاب:

Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.

في هذا الكتاب وعلى طول المادة المكتوبة التي تمتد على 215 صفحة لا يوجد في مقابل الذات الفرنسية المتكلمة عن متحفيتها ومتاحفها سوى من يعتبرهم دومينيك بولو شركاء في الثقافة والتاريخ الثقافي. الإنطباع ذاته نخرج به من قراءة كتاب:

Roland Schaer, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993.

ومن جهته ينبه بوميان كرزيستوف Pomian Krazysztof إلى أن كثيرا ما يتم نسيان أن قسما كبيرا من سكان العالم لا يعرفون المتحف:

Pomian Krazysztof, *Le musée, une histoire mondiale. Du trésor au musée*, Gallimard, 2020, p. 9.

¹ - Jean Favière, « Musées et public : propos en désordre », In *Nouvelles de l'ICCROM*, Vol. 21, n° 4, décembre 1968, p. 2.

² - Germin Bazin et Raymonde Moulin, *Muséologie*, Encyclopaedia Universalis, France, 2008, p. 654.

المنحوتات. واعتبرت الثورة الفرنسية لحظة تحول بالنسبة لتاريخ المتاحف في فرنسا والغرب ثم في باقي مناطق العالم¹.

تتعدد صيغ تعريف المتحف بتعدد المنطلقات المعرفية والميدانية والتجارب الشخصية أحياناً، في هذا الصدد، وقبل الوصول إلى التعريف المؤسسي كما صاغه المجلس العالمي للمتاحف، نشير إلى عينة من التعاريف التي اقترحها متخصصون من مشارب مختلفة:

ينطلق بوميان كرزيستوف Pomian Krazysztof في تعريفه من اعتباره المتحف «مكاناً غريباً، غير أن غريبته لا تبدو لنا [...] وهي تعود إلى طبيعته المتناقضة: إنه بدون فائدة ولا يمكن الاستغناء عنه في الآن نفسه»². ويؤكد على أن ثمة مقاربات كثيرة يمكن اتباعها في تعريف المتحف لكنه يعتقد أن التعريف الذي يرى أنه الأكثر مصداقية هو ذلك الذي يعتبر المتحف «حالة خاصة للظاهرة التي نقوم بتسميتها "المجموعة" la collection»³

ومن جهته يذهب جون فافيير Jean Favière إلى أن «المتحف في الوقت ذاته، لكن ينسب تختلف بحسب الأماكن والحوافز ووسائل المسؤولين، مركز للأبحاث وفاعل في عملية جمع وحماية التراث، ومركز للإشعاع الثقافي»⁴.

ويوضح آدم فيليب «أن المتاحف ليست مجرد مرفأ تحفظ فيه الأشياء المعرضة لخطر الضياع بمرور الوقت أو بتدرج التقدم البشري، بل قد تكون معاهد ديناميكية، يمكن للإنسان أن يتعرف فيها على الموارد الضخمة لدنياء وتاريخها الممتد»⁵.

وحدد جون-كلود ديكلو Jean-Claud Duclos دور المتحف في إتاحة إمكانية إعادة التوقيع داخل مسار من الزمن والفضاء لنمط من العلاقة مع العالم ومع الآخرين: «يتمثل دور المتحف [...] في إتاحة إمكانية إعادة وضع الذات في استمرارية زمن، فضاء، ونمط من العلاقة مع الكون والآخرين»⁶.

¹ - Jean-Rémy Mantion, «Déroutes de l'art. La destination de l'œuvre d'art et le débat sur le musée», In **La Carmagnole des musées. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution**, Jean-Claude Bonnet (sous la direction de), Armand Colin, Paris, 1988, p. 97.

² - Pomian Krazysztof, **Le musée, une histoire mondiale**, op. cit., p. 9.

³ - Ibid., p. 10.

⁴ - Jean Favière, «Musées et public : propos en désordre», op. cit., p. 2.

⁵ - أدامز فيليب (وآخرون)، **دليل تنظيم المتاحف** (إرشادات عملية)، ترجمة محمد حسن عبد الرحمان، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1993، ص. 32.

⁶ - Jean-Claude Duclos, **De l'écomusée au Musée de société**, Histoire, mode d'expression et mission d'une forme de musée en devenir, (Texte non publié, version 1998), p. 2.

وبدوره يُقدم جون غابي Jean Gabus تعريفاً للمتحف يميز فيه بين ما يسميه "المتحف الساكن أو السكوني" و"المتحف الدينامي أو المتحرك". وهو يقصد بـ"المتحف الثابت" قاعات العرض الدائمة، حيث يتم تقديم أفضل القطع والأشياء المختارة من بين المجموعات collections، إذ تكون القاعات مُجمّعة إما في شكل عُرف أو أقسام من المعرض وذلك بحسب طبيعة الموضوعات ووفقاً للخصائص الجغرافية أو العرقية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الدينية أو الجمالية. وفي هذه الحالة تتحكم القطعة أو المجموعات المنتقاة في شكل عمارة القاعة وتُحدد أبعاد الواجهات les vitrines، وتحسم في اختيار الألوان. ويفسر جون غابي معنى "المتحف المتحرك" بالإنشاءات التي تتم إقامتها من أجل المعارض المؤقتة أو الجوالّة (المتنقلة) itinérantes وهي بذلك تشبه العرض المسرحي. ويتساءل عن الأشكال التي ستأخذها مستقبلاً مُعدّات وتجهيزات المعارض من حيث كُتْلها والمواد التي ستصنع منها، أو عددها؛ من هذا المنطلق يدعو غابي إلى أن تكون المتاحف قادرة على التكيف مع مفهوم "المجهول الدائم" وأن يكون فضاء المتحف قابلاً لإعادة التشكيل والتحويل transformable¹.

ومن حيث المبدأ، فالمتحف أداة ووسيلة من أجل اكتشاف وتعميق العلوم. وهو مؤسسة أكاديمية غير نظامية في أحيان كثيرة. والمتحف من حيث التصور والإنجاز وسيلة إعلام جماهيرية كما أنه أداة من الأدوات التي تعبر بها السلطة عن نفسها كما أنه أحد مساحات الصراع بين إرادات وقوى داخلية؛ ففي المتحف تقول الدولة أو السلطة المركزية هكذا أفهم الهوية الوطنية، وفي متاحف أخرى يقول آخرون هذه هويتنا كل هذا تحت سقف الوطن الواحد.

هذه الدلالات الاصطلاحية لكلمة متحف، تجعلنا نقف على تعدد في التصورات، فالكلمة (المتحف) فضاء وعتبة مفهومية إلى قضايا تاريخية وثقافية. وما يظهر من وضوحها الأول سرعان ما يتوارى أمام تعددها في ارتباط بالسياقات التي توظف فيها. وهذا البعد المفهومي لكلمة متحف يظهر جلياً في النقاش الذي سبق وأعقب التصويت على التعريف الجديد للمتحف كما صاغه المجلس العالمي للمتاحف²: «المتحف مؤسسة دائمة لا تهدف إلى الربح وتعمل على خدمة الجمهور وتقوم بالبحث وجمع محفظ وتفسير وعرض التراث المادي واللامادي. والمتاحف مفتوحة في وجه الجمهور، ويمكن الوصول

¹ - Jean GABUS, «Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques (1965)», In **Vagues. Une anthrologie de la nouvelle muséologie**, DESVALLÉES, André (dir.). Volume 1, Mâcon, Editions M.N.E.S, 1992, pp. 337-386.

² - صودق على التعريف الجديد في الجمعية العامة غير العادية للمجلس العالمي للمتاحف ICOM المنعقد في براغ.

إليها وهي شاملة، وتقوم بتعزيز التنوع والاستدامة. إن المتاحف تعمل وتتواصل بشكل أخلاقي ومهني وبمشاركة المجتمعات، وهي تقدم خبرات متنوعة للتعليم والتمتع والتفكير وتقاسم المعرفة»¹.

تجدر الإشارة إلى أننا نستخدم عبارة "المتحف" في هذا البحث -في سياقات مناسبة- باعتباره "مفهوماً ناظماً"، نستعمله في مركز تقاطع مفاهيم أخرى من بينها الهوية والمعرفة. إننا نُقارب المتحف باعتباره مفهوماً يتفاعل مع هذين المفهومين داخل قضية كبيرة مدارها السياسة الثقافية، وفي ارتباط بتمثل التراث المغربي وتدبيره قبل الاستقلال وبعده، سواء تحت سلطة الاستعمار أو تحت وصاية وزارة الثقافة أو بإشراف مؤسسات مختلفة سابقة ولاحقة من بينها المؤسسة الوطنية للمتاحف. إنه أيضاً "مفهوم-جسر" إلى الآخر/المختلف كما الآخر/الشبيه (أو الذي يتقاسم فضاء الوطن).

والمتحف أيضاً (أنموذج)² *paradigme* مناسب ومدخل ملائم لمقاربة قضايا ثقافية عدة ولاستعراض وتفسير الاختيارات التدبيرية والثقافية سواء أكانت منتظمة ضمن سياسة ثقافية واضحة المعالم أم كانت ذات طابع عشوائي ومناسباتي. المتحف أيضاً عنصر من عناصر فلسفة أو نظرية سواء أكان الوعي بها حاضراً أم غائباً عند ممارسي الفعل المتحفي.

ومن باب الحرص، من جهة أولى، على التمييز بين المتحف البنائية ذات الوظائف التقليدية، وما نذهب إليه، من جهة ثانية، في بحثنا من معالجة مفاهيمية ومحاولة التعبير عن قضايا معرفية يمتد معناها إلى أبعد من حدود الوجود المادي للمتحف، نستخدم عبارة "الشأن المتحفي" *le muséal*³ كمرادف لكلمة "متحف" بمعانها المفهومية.

ب- مفهوم الهوية:

الهوية من "الهو"، أي الشيء نفسه، بمعنى حقيقة الشيء أو الكائن الذي تجعله مختلفاً عن غيره. وهي إحساس بالذات وسعي إلى المحافظة عليها سواء أكانت ذات فردية أم جماعية.

للحُوية معاني متعددة بتعدد الحقول المعرفية التي تستعمل فيها هذه الكلمة، تارة هي تركيب من التصورات حول الذات، وأحياناً أخرى هي نتاج كل مميزات الفرد المادية والرمزية والأخلاقية والقانونية

¹ - ترجمتنا للصيغة الفرنسية للتعريف. والنص الأصلي من موقع ICOM-France:

<https://www.icom-musees.fr/actualites/define-la-nouvelle-definition-du-musee#:~:text=Un%20mus%C3%A9e%20est%20une%20institution,la%20diversit%C3%A9%20et%20la%20durabilit%C3%A9>.

² - بالإضافة إلى أنموذج ونموذج ومنظومة، استعملت بعض الترجمات العربية لكتابات حول المتاحف تعبير "نموذج معياري" ومن بينها: طوني بينيت، *ميلاد المتحف التاريخ والنظرية والسياسات*، ترجمة محمد المبارك وحياة حسنين، مطبعة كركي، بيروت، 2019، ص. 20. وقد اعتمدنا في هذه الأطروحة كلمة "براديجم" في أغلب حالات.

³ - Bernard Deloche, « Muséal », In *Dictionnaire de Muséologie*, François Mairesse (sous la direction de), Armand Colin, Paris, 2022, pp. 378-382.

التي يحددها موقعه بالمقارنة بمن سواه، وهي موضوع رهانات ثقافية وسياسية متشابكة كما أظهر ذلك جان فرانسوا بايار Jean-François Bayart في كتابه "الوهم الهوياتي"¹.

والهوية مفهوم شديد الكثافة. وقد سعى البعض إلى إيجاد مرادفات لها في الكتابات الفلسفية التراثية مثل "الماهية" و"الجوهر"².

وتعتقد جلييلة المليح الواكدي أن هناك خمس أطروحات تعطي للهوية مدلولها النظري من داخل علم الاجتماع، ويتعلق الأمر بأطروحة أولى، ترى أن الهوية الجماعية تستمد مقوماتها من ثقافة المجتمع؛ وأطروحة ثانية، تذهب في اتجاه أن الهوية مشاركة وجدانية؛ وأطروحة ثالثة، تنطلق في تعريف الهوية من كونها قادرة على التغير عبر إدماج تجارب جديدة؛ وأطروحة رابعة، ترفض فكرة الهوية ذاتها؛ ثم أطروحة خامسة، تعتبرها الكاتبة لحظة أساسية في الفكر الغربي المعاصر وهي أطروحة "الوصل المركب" كما بدأها إدغار موران Edgard Morin من خلال كتابه "مدخل إلى الفكر المركب"³.

ويقدم معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا مادة مركزة حول عبارة "الهوية". ومن بين القضايا التي تثيرها هذه المفردة حسب ب. فيان:

- عايش قسم من الأنثروبولوجيين الغربيين الذي اشتغلوا في شرق آسيا وفي أفريقيا الانبعاث القوي لعبارة "الهوية" في تلك المناطق، علما أن الخمسينيات شهدت حركات تحرر في العديد من مناطق العالم، كما عرفت مرحلة جديدة من الوعي بالذات وهويتها؛
- ساد لفترة طويلة الربط بين معنى الهوية والملاحم الإثنية للجماعات المدروسة؛
- أتاحت التجمعات العمالية (المناجم في أفريقيا على سبيل المثال) والغيتوهات (الميز العنصري) بلورة موضوع الهوية، في وقت لا يُفصح ب. فيان في المادة التي كتبها عن الممارسات الغربية التي أسهمت في الدفع بـ"الهوية" نحو الواجهة؛
- عبارة "العادة" ذات علاقة بـ"الهوية"، على اعتبار أن العادة «درع الدفاع عن الهوية»⁴.

¹ - Bayard Jean-François, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

² - محمد وقيدي، «التربية وهوية مغرب المستقبل، مرجع سبق ذكره، ص. 129. نقل محمد وقيدي ما كتبه الجرجاني في كتابه "التعريفات" حين عرف الماهية بقوله: «ما به الشيء هو هو، وهي من حيث هي لا موجودة ولا معدومة، لا كلي ولا جزئي». المرجع نفسه، الصفحة نفسها. أما "الجوهر"، فما يرتبط بجوهر الكينونة في مقابل ما هو عَرَضِي بالنسبة لها. من ثم فالبحث في الهوية هو بحث فيما هو ثابت، وعن العنصر أو العناصر التي يجب المحافظة عليها رغم توالي التطورات والتغيرات. ثمة أيضا عبارة "الإينية" (الإينية المغربية) بلغة الفلاسفة القدامى.

³ - جلييلة المليح الواكدي، مساراته النظرية والتاريخية في الفلسفة، في الأنثروبولوجيا وفي علم الاجتماع، مركز النشر الجامعي، تونس، 2010، ص. 154-166.

⁴ - برنار فيان، «الهوية»، في بيار بونت وميشال إيزار، ضمن معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، ص. 991.

- اتجه البحث الأنثروبولوجي، منذ زمن قريب، إلى التركيز على تحليل "المشاريع الراهنة للهوية"، «أي إلى وضع تقرير عن رهاناتها الموضوعية والرمزية وفعاليتها الاجتماعية والسياسية وتنظيماتها وأنماط تشكيلها»¹.

من الواجب التذكير كذلك بأن مفهوم الهوية قد خرج من معين الفلسفة، فالهوية هي الاختلاف، وهي نفسها في مرآة الآخر. وذلك لأن كل هوية هي تماثل مع الذات واختلاف عن الذات الأخرى. وهو الأمر الذي يصبح معه من غير الممكن النظر إلى الهوية، كل هوية بمعزل عن "الاختلاف". ومن ثم يقتضي تحديد هوية كل عنصر مراقبة علاقته بـ"الآخر"، وتفاعل هذا "الآخر" مع هذه الذات/الهوية. أي أن إدراك معنى هوية ما، يقتضي وجود هوية مُقابلة، وهو ما لا يتحقق بدون مسافة تسمح بحصول المُقابلة والمُواجهة. من هذا المنطلق يُصبح الأنثروبولوجي المنتمي - بهويته الأصلية - إلى الثقافة ذاتها التي يشتغل عليها في وضعية غير مريحة: إنه مُطالب بالتعبير الصريح عن وعيه بموقعه من المعرفة الأنثروبولوجية ومن الموضوع (مجتمعه الأصلي) وألا يتوقف، أحيانا، عن البرهنة على قدرته على حماية المسافة الحيوية. تلك المسافة التي تعمل على محوها على أرض الواقع تحديات يشير إليها برنار فيرجلي Bernard Vergely: «تظهر لنا الهوية بوصفها واقعا عميقا، ضرورة أساسية، شيء يذهب بعيدا. نجد صعوبة في الإلمام به. العالم بصفة عامة وما بعد الحداثة هما معا على نقيض السعي إلى الهوية»². ورغم اعترافه بصعوبة تحديد مدلولاتها كاملة، فقد حصر الهوية في ثلاثة أقسام: إنها «تُحيل على ما يُعرف كيف يبقى هو نفسه رغم مرور الزمن، وبالتالي إلى ما هو ثابت، جامد، ودائم. وهي من هذا المنطلق الخاصة التي تميز ما يصطلح عليه الفلاسفة الجواهر، وتدل هذه العبارة على حقيقة قادرة على الاستناد إلى نفسها». أما القسم الثاني، فهو «أن الهوية وسيلة للتقدير un moyen de reconnaissance، وهي من هذا المنطلق أداة اجتماعية». وأخيرا القسم الثالث، وهو ما عبر عنه برنار فيرجلي بالميز والخاص جدا le propre، أي اللصيق بالذات دون غيرها مما هو مادي فيزيقي أو لامادي ذو طابع قيمى مثلا³.

ثم إن الهوية ليست مجرد توليفة أو تركيبة synthèse؛ فالأقرب إلى اعتقادنا هو النظر إلى الهوية بصفاتها قيمة دينامية ومستمرة. كما تحضُر "الهوية" في البرامج والتصورات التي تهدف إلى تنمية المجال الترايبي أكان حضريا أم قرويا، إن طمأننة المجتمع بخصوص الغاية المرجوة من التدخّلات التنموية

¹ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

² - Bernard Vergely, « L'enjeu vital de l'identité », In *Les Cahiers jungiens de psychanalyse* [En ligne], 2010/2 n°

132 | p. 76. Consulté le 25/ 4/ 2021. <http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-la-psychanalyse-2010-2-page-75.htm>

³ - Ibid., pp. 76-78.

يجب أن ينطلق من الوعي بما تمثله رموز مجالية (مثل المباني القديمة، المناظر الطبيعية) على صعيد تمثّل المجتمع لهويته. وقد شكلت تبعات زلزال الحوز في شتبر 2023 مثالا لقضية حماية هوية ثقافية وترابية لها صورها المادية والمجالية على امتداد حيز جغرافي شاسع ومتعدد التحديات (منطقة الحوز والأطلس الكبير). ولتحقيق هذه الغاية (الفهم) ميّز شيفا Isac Chiva ما يسميه هوية داخلية في مقابل أخرى خارجية «الهوية داخلية، صورة صنعها الموقع والزمان، وهي أيضا خارجية، تتأتى من العلاقة مع أماكن أخرى»¹. ويضيف إسحاق شيفا: «كما كتب ج. صوتير G. Sautter، إن أحد مظاهر الهوية الجماعية "هيئة الأماكن: باعتبارها دعما ملموسا بالنسبة للمجتمع الذي يحتاج، لكي يكون، أن يرى موجودا. في الآن ذاته، يصبح المنظر الطبيعي Paysage حاجة حيوية، يتحول شكل الأماكن إلى رهان»².

وبحسب دنيس كوش: «الثقافة تخضع، إلى حد كبير، لصيرورات لا واعية، أما الهوية فتحيل على معيار انتماء واع»³. بمعنى أنه إذا كانت الثقافة هي كل شامل تجمع بين أنماط للعيش والتصورات وطرق للتفكير وإنتاج مادي وغير مادي، فإن الهوية تصور انتقائي.

وفي هذا الصدد، ومع استحضار روح الفكر البارثي⁴، تبدو المتاحف واجهة لإبراز الهوية، بمعنى انتقاء ما يبرز الاختلاف الثقافي، وبالتالي فهي وسيلة لتجسيد إرادة الاختلاف عبر استخدام بعض عناصر الثقافة لتبليغ خطاب الفردية الثقافية.

وفي المحصلة نعتقد أن الهوية هي استمرار الذات الحضارية في سياقات عدة وفي ظروف متغيرة. وهي تدل أيضا على خصوصية الذات، وتؤثر على الوعي بها والاعتقاد بفردتها.

ومن زاوية ذات صلة، الهوية مجال الصراع بامتياز. تعيش المجتمعات المغلوبة صراعا مستمرا بين هويتها الأصلية في مقابل الهوية/المشروع المُقرّرة لتلك المجتمعات.

قد يكون من السهل الدعوة إلى تفكيك بنية التراث والهوية والشروع في بناء بديل مناسب للراهن، هذه الدعوات تظهر متطرفة وعاجزة عن مد جسور مع تاريخها، منبهة بصورة الراهن عند الآخر وراغبة في التخلص من عبئ قديم. ثم لعلنا نغفل عن معطى لا يقل أهمية وهو أن الثبات ليس أكبر صفات كل

¹ - Isac Chiva, **Une politique pour le patrimoine rural**, Rapport, 1994, p. 7. Consulté le 12/3/2020, <https://sites.ensfea.fr/escales/wp-content/uploads/sites/7/2009/07/Rapport-Chiva.pdf>

² - Ibid., p. 7.

³ - دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، مركز دراسات الوحدة العربية، 2007، ص. 148، نقلا عن حفصاوي حبيبة، الثقافة وبناء الهوية، ضمن ندوة: الهويات الثقافية حدود ورهانات، مرجع سبق ذكره، ص. 46.

⁴ - نسبة إلى رولان بارث Roland Barthes (1980-1915).

هوية حية، ثمة باطراد عملية تحلل، تحول، إعادة تركيب أي توجه نحو القيام بما يلزم من أجل البقاء والاستمرار.

ويقتضي المرور من هذه إلى تلك، أي من الهوية الأصلية إلى الهوية/المشروع القيام بعملية تدمير وإعادة بناء، يجب التخلص من النموذج الحضاري (الثقافي)، نسفه وإفراغه من معانيه وقيمه لتمكين النموذج المنشود من بسط سطوته. لا يتعلق الأمر دائما بتدخل مباشر، وبهدم علني، كثيرا ما انتهجت طرق أكثر نعومة، من بينها الهدم الرمزي الذي ينتج عن فصل العناصر التراثية والأثرية عن سياقاتها. وهو ما وقع، على سبيل المثال، داخل المتاحف التي أنشأها الاستعمار.

على صعيد متصل، لم تتمكن النخبة المغربية من إنتاج تصور شامل وحديث لمفهوم الهوية بارتباطه بمكونات التراث الثقافي محليا ووطنيا. هذا النوع من الانشغالات لم يكن حاضرا ضمن القضايا التي عاشها المغرب في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وليس معنى هذا أن نخبة من المغاربة لم تكن تدرك أنها تنتمي إلى هوية، تنطق بها وتصدر عنها في مواقفها وخطابها. لكن ثمة باستمرار مسافة بين الوعي والفعالية. كان الضغط الحضاري الغربي قد نبه النخبة المغربية إلى الحاجة إلى النظام والسلاح¹، لكن من غير أن يصل إلى درجة الإفصاح عن الأسئلة القوية بخصوص الأسباب العميقة لما سُمي لاحقا "العطب المغربي"².

ومن جهة أخرى، قام الاستعمار بعملية تدمير ممنهج للهويات في الكثير من مناطق العالم. وإن كان من غير المناسب القيام بالمفاضلة بين أنواع الاستعمار، إلا أن حظ بلدان من وطأة الاستعمار وقوة آله وأثرها على التقاليد والموروث المحلي كانت أكبر من غيرها، في هذا الصدد تتعدد عادة المقارنة بين السياسة الاستعمارية الفرنسية، على سبيل المثال، في كل من المغرب والجزائر³. ليس معنى هذا أن الهوية المغربية توقف وجودها أو اندثارها على طبيعة الاختيارات الاستعمارية، غير ألا أحد بإمكانه الاستهانة بقوة الآلة الاستعمارية إن على صعيد الفكر أو الأدوات المؤسساتية، ولا شك أن طبيعة شخصية ليوطي ومشاريعه المستندة على منطوق معاهدة الحماية شكلت الأرضية التي تأسس عليها تدبير الشأن

¹ - يظهر هذا الاهتمام كأحد الأولويات التي عمل السلطان مولاي الحسن الأول على تحقيقها من خلال إقامة مصانع للسلاح (المكنية ودار البارود) وتطوير النظام الضريبي. ويظهر هذا الاهتمام أيضا بوضوح في المجالات التي اهتم بها سفراء المغرب خلال القرن التاسع عشر، وما دونه كتاب الرحلات المغربية بخصوص كل من النظام في أوروبا والسلاح:

محمد بن عبد الله الصفار، *الرحلة التطوانية إلى الديار الفرنسية*، دراسة وتحقيق سعاد الناصر، مطبعة الحداد يوسف، تطوان، 1995.

إدريس العمراوي، *تحفة الملك العزيز بمملكة باريز*، تقديم وتعليق زكي مبارك، طنجة، 1989.

الطاهر الفاسي، *الرحلة الإبريزية إلى الديار الإنجليزية*، مطبعة محمد الخامس، فاس، 1967.

بهيجة سيمو، *الإصلاحات العسكرية بالمغرب 1844-1912*، منشورات اللجنة المغربية للتاريخ العسكري، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 1، المطبعة الملكية، الرباط، 2001.

² - عبد الحفيظ العلوي، *داع العطب قديم*، تحقيق محمد الراضي كنون، بدون اسم الناشر أو مكانه.

³ - جنرال كاترو، *ليوطي المغربي أو تطبيق الحماية بالمغرب*، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2017، ص. 79.

المغربي، بما فيه البُعد الهُوياتي. مفهومان أساسيان يظهران بجلاء في ارتباط بما يظهر مثل هوية/مشروع في مقابل "الهوية المغربية الأصلية": الأول، مفهوم الخصوصية المغربية¹ الذي دافع عنه ليوطي طيلة فترة قيامه بمهامه بصفته "خليفة للسلطان" ومقيما عاما لفرنسا بالمغرب، خصوصية أرادها ليوطي سياسية وجغرافية وقانونية وعسكرية، حيث انتهج أسلوبا مختلفا عن الأسلوب الذي اعتُمد في الجزائر، فاستثمر عناصر من الهوية المغربية بما يزكي اختياراته ويؤكد تصوره. ثانيا: مفهوم المغرب/المتحف أو المغرب/اللوحه، عن هذا كتب كاترو: «الحقيقة أن ليوطي يُكِنُّ للمغرب، كما صاغه، حُباً مطلقاً واستثنائياً، وأنه رفعه في ذهنه إلى درجة المثل الأعلى. كان المغرب من صنعه. يجسد تصوراتهِ و"حقيقته" ويعكس مزاجه. مما لا شك فيه، أن الرجل العظيم الذي كان مؤمناً بنفسه، ويعي أنه على صواب، سيجد نفسه مُغرماً بعمله. ومما لا شك فيه أيضاً أنه يعتبر إنجازهِ شيئاً خاصاً والمغرب مجاله الشخصي، الذي سيتركه لا محالة يوماً ما إلى خَلْفهِ وهو موسوم بخاتمه ومُشَرَّبٌ بروحه»².

لقد شكل الصراع حول تحديد معنى الهوية المغربية أحد أوجه النضال الذي خاضته الحركة الوطنية التي وُلدت من رحم ثقافة تقليدية وعلى أساس ميراث سَلَفِي، وقد أخذ شكل نضال ثقافي لكن من غير استعمال هذا المفهوم. ومن بين ورثة تلك الفترة نجد أبا بكر القادري الذي يُعرِّفُ الهُوية بقوله: «الهُوية هي الذاتية والخصوصية، وهي جماع القيم والمثل والمبادئ التي تشكل الأساس الراسخ للشخصية الفردية والجماعية وهوية الفرد هي عقيدته ولغته وثقافته وحضارته وتاريخه. وكذلك هوية المجتمع، فإنها الروح المعنوية والجوهر الأصيل للكيان والوطني [...] والجدير بالذكر في هذا السياق، أن مصطلح الهوية لم يكن متداولاً في الحياة الفكرية والثقافية في مطلع هذا القرن، فلم تكن الهوية من ألفاظ الثقافة والفكر، ولا من أدبيات العمل السياسي التي ترد على أقلام الكتاب وعلى ألسنة المتحدثين. وكانت العبارة التي تدل على هذه المعاني جميعاً، هي الأصالة الوطنية، والشخصية الوطنية، بل إن مفهوم الحركة الوطنية نفسه كان ينطوي على هذه المعاني، ويعبر عنها أقوى تعبير وأوفاه، وبأعمق الدلالة»³.

وكتب محمد بنشريفية في إشارة إلى مواقف نخبة من المغاربة من موضوع "الهوية"، وتعريفهم لها بين النظري والتطبيقي: «أما ما يتعلق بالهوية المغربية فإن كتابات الزعيم علال الفاسي ومقالات الأستاذ الزعيم محمد حسن الوزاني ومحاولات غيرهما من أعلام الحركة الوطنية تعتبر من البدايات التأسيسية في معالجة تحديدها وتعريفها ومحاوله رسم معالمها ومقوماتها، وهذا على المستوى النظري والتنظيري، وواكب

¹ - المرجع نفسه، ص ص. 65-81.

² - المرجع نفسه، ص. 76.

³ - أبو بكر القادري، «دور الحركة الوطنية في ترسيخ الهوية المغربية»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص. 113.

ذلك أعمال رائدة ومجهودات جادة على المستوى التطبيقي قام بها الأستاذ عبد الله كُنُون والأستاذ محمد الفاسي وغيرهما ممن أسهموا في إبراز هُوية المغرب الثقافية، وذلك في وقت كان يُتساءل فيه عن هذه الهُوية ويقال: هل للمغرب أدب وهل للمغرب تاريخ»¹.

ويعتقد محمد عابد الجابري أن الهوية الثقافية ليست كيانا جامدا، بل تتطور إما صوب الانكماش أو في اتجاه التطور والانتشار. كما أنها تغطي وتثرى بتجارب حاملها وأصحابها، وبعمليات الاحتكاك مع الهويات الأخرى².

أما عباس الجراري فيُعرف الهوية «باعتبارها ذاتا وطنية يبدأ تشكيلها من البيئة في جانبها الطبيعي والبشري، وما لها بالتعدد والتنوع من غنى يتجلى في مختلف مظاهر حياة المجتمع. ثم لا يلبث هذا التشكيل أن ينصهر في الدين بما له من تأثير على النظم التي تربط سير هذا المجتمع، وكذا على الفكر والسلوك. بدءاً مما تحده شرائع هذا الدين، وبدءاً كذلك مما ترسبه عقيدته من المفاهيم والتصورات، وفي هذا الانصهار تبرز اللغة باعتبارها أداة تواصل وبوتقة فكر ورمز وجود، وباعتبارها عنصرا يداخل كيان أفراد المجتمع، ويحثهم على الالتئام وحفظ التوازن ما قد ينشأ عن التنوع البيئي من فوارق وتفرعات. ومع اللغة وما يرفدها من لهجات يظهر التراث في بعده الثقافي والحضاري، وفي سياقه المدرسي والشعبي، مما أبدعته الأجيال المتعاقبة، سواء على مستوى المعرفة والخبرة، أو على صعيد العقل والروح، أو على نطاق العاطفة والذوق، وبرهنت به عن قدراتها وطاقتها وما لها من نبوغ وعبقرية»³.

ويُخلّصُ عباس الجراري إلى أن: «هُوية المغرب بهذا هي ذاته في أصلها وما اكتسبته عبر العهود المتلاحقة، نقصد الذات التي تكونت على امتداد التاريخ»⁴.

ويذهب محمد الكتاني إلى أنه: «يُمكننا أن ندرك أن هوية مجتمع ما ليست سوى هوية ثقافته، ويمكننا أن نؤكد منذ البداية إن إدراك مقومات الهوية الثقافية ليست أكثر من إدراك هوية المجتمع

¹ - محمد بنشريف، «حول الهويات والتراث»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص. 79.

² - محمد عابد الجابري، «العولمة والهوية الثقافية: عشر أطروحات» ضمن كتاب: العرب والعولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1998، ص. 308-297.

³ - عباس الجراري، المدخل التمهيدي لندوة مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص. 16.

⁴ - عباس الجراري، المرجع نفسه، ص: 17.
نتساءل هنا عن مآل اقتراح تداولته ندوة تطوان سنة 1997 ومفاده: إنشاء "مركز علمي للبحث في الهوية المغربية". جاء ذلك في كلمة اختتام الندوة بقلم: عباس الجراري، «كلمة اختتام» في ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، ص. 309.

وخصائص فكره الماثلة في إنتاجه المادي والمعنوي.¹ وأضاف قائلاً: «وقد أكد الباحثون في هذا المجال وجود ثلاث خصائص للهوية الاجتماعية المغربية، وهذه الخصائص هي وحدة النموذج النفسي للمغاربة سواء كانوا عرباً أو بربراً، وانعكاس طبيعة الأرض المغربية على هذا النموذج، يعنون بذلك أنه كانت الأرض المغربية ذات موقع خاص بين الشرق والغرب والشمال والجنوب، أي أنها منطقة مفتوحة على عمق أفريقيا وعمق الشرق فإنها أكثر قابلية للتعايش الحضاري مع الحفاظ على خصوصياته، والخصيصة الثالثة هي الميل القوي إلى الاستقلال، ورفض التبعية لما هو خارج الوطن المغربي».²

وتخوف عبد الله المرباط الترغي من تهديد كبير يتمثل حسب تعبيره في: «خلق هوية غريبة ذات مفاهيم وقيم هجينة يختلط فيها المغربي والغربي بصورة عشوائية، وتغيب فيها مقومات الشخصية المغربية الأصلية كما يجب أن تكون، وكما اعتاد أن تكون محصنة بقيمها الأصلية الصحيحة التي تقف في وجه كل التحديات وتفرض وجودها».³

ويركز محمد وقيدي على بُعد آخر من أبعاد الهوية، فهذه الأخيرة هي: «وعي الجماعة بتاريخها وتعرفها على ذاتها من خلاله».⁴ ويضيف: «الهوية هي هذا الشعور الذي يكون لجماعة ما بتاريخها بوصفه تاريخاً خاصاً تشكلت عبره مكوناتها الذاتية المميزة لها»⁵ وأضاف في مكان آخر: «الوعي بالهوية هو في حد ذاته وعي بالتمايز وبالغيرية. وبذلك فإن صدمة الاستعمار وقوة الاختراق الاقتصادي والسياسي والقانوني والفكري لبنيات المجتمع التي توجد في وضعية الخضوع لشروط خارجية قد ولّدا وعياً جديداً بالهوية. وهذا الوعي الجديد بالهوية ليس إدراكاً لتكونها عبر تداخل مكوناتها، بل وعياً بتفككها عبر عناصر اختراقها».⁶

أما سعيد بنسعيد العلوي فقد حصر ثوابت الهوية المغربية في ثلاثة مرتكزات هي: الملكية والإسلام والنسيج الاجتماعي المتماسك.⁷

يقوم التاريخ بدور الشاهد على الوقائع التي لا تنفك تضع معنى هوية مجتمع ما تحت الاختبار وإعادة الصياغة المفاهيمية. بدون التاريخ لا تظهر حركية البنى ودينامية الأنساق بما يساعد على تلافي

¹ - محمد الكتاني، «الهوية الثقافية للمغرب بين ثوابت الماضي ومتغيرات الحاضر»، ضمن دوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، ص: 231.

² - المرجع نفسه، ص: 235.

³ - عبد الله المرباط الترغي، «تجربة الموروث الثقافي وخدمة الهوية المغربية»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، ص: 85.

⁴ - محمد وقيدي، «التربية وهوية مغرب المستقبل»، مرجع سبق ذكره، ص: 130.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 131.

⁶ - نفسه، ص: 133.

⁷ - سعيد بنسعيد العلوي، «الهوية المغربية في أفق القرن الجديد: المكونات والتحديات»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، ص: 195.

وتفادي نشوء وهم الثبات الدائم للمجتمعات. بالتاريخ أيضا تتكشف نتائج الارتباط بالعناصر الخارجية، أي تلك المحيطة والضاغطة، بل الدافعة نحو صناعة واستنباط تأويلات جديدة للثوابت القديمة¹.

وبالتاريخ كذلك نحصل على عناصر تساعدنا على الاقتراب من سبب الاستمرار في بناء صورة عن الهوية الذاتية مُوجَّهة نحو الخارج. ففي التاريخ المكتوب والآخر المنفلت من الكتابة، ما يتيح عناصر بإمكان الأنثروبولوجي استقراءها ومقارنتها مع المادة الميدانية بغية فهم عناصر الخطاب المتحفي، شكلا ومضمونا، هندسة ومعرضات، وتفسير اختياراته التي يعجز مدبروها عن تفسيرها، لأنها تتم بدون وعي أو على الأقل بنصف وعي فقط. إن أحد الأمور التي تحتاج إلى التفسير، هو ما يبدو سلطة الموروث عن الخارج على ما هو قارٌّ في الداخل. وتجليات هذه السلطة على الاختيارات التدبيرية للتراث في المتاحف، وهي وضعية تبدو غنية بالمفارقات التي من بينها غياب توجه متحفي موجه نحو الداخل².

ثم إن في عمق كل هوية، كما تبدو في الزمن الآني، تكمن سير تاريخية عاشتها مختلف العناصر، كل واحد لوحده. تكمن أيضا تشابكات علائقية حدثت في أزمنة سابقة بين مختلف المكونات. هذه الوضعيات السابقة تساعد كثيرا على فهم معنى العلاقات التي تنتظم في إطارها صورة الهوية في لحظة "الآن"، وهو زمن يبسط سلطته بدرجات مختلفة على الأنثروبولوجي المُنبهر بتجريدية الخطاب الأكاديمي المفاهيمي الصِّرف.

هناك فقرة عند كلود ليفي-شترأوس تدق ناقوس الإنذار، فحين يكون الباحث تحت رحمة "الآن"، ويقتصر على اللحظة الحاضرة من حياة المجتمع، يصبح ضحية الوهم حسب تعبير صاحب كتاب "الأنثروبولوجيا البنيوية". وذلك «لأن كل شيء تاريخ، فما قبل الأمس تاريخ وما قبل دقيقة تاريخ؛ لكننا على وجه خاص نحكم على أنفسنا بعدم معرفة هذا الحاضر، لأن التطور التاريخي وحده هو الذي يتيح بروز عناصر الحاضر وتقديرها في علاقتها المتبادلة»³.

وعلى صعيد مرتبط بالمتحف تحديدا، لم يحضر سؤال الهوية في النقاش بين مهنيي المتاحف المغربية إلا في فترة متأخرة وعلى نحو محتشم وفي أحيان كثيرة بصورة مُضمرة. كما لم ينظر المثقفون المغاربة على ما يبدو إلى المتحف بوصفه ساحة لطرح مسألة الهوية، أو على الأقل ليس من الفضاءات الثقافية ذات الأولوية مثل المسرح والسينما والفنون التشكيلية والأدب. يبدو أن طابع الهامشية والنخبوية

¹ - Georges Balandier, *Sens et puissances, les dynamiques sociales*, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 13-17.

² - من هذا المنظور، تقع الهوية، كل هوية، بين الداخل والخارج، وبين داخلها وخارجها. إن الاستعمار عمَّق أثر الفعل الخارجي، بل حَتَمَ على الهويات المغلوبة، الأخذ الجذِّي بقوة الخارج، والتفكير فيه وبه، على الأقل من منظور إلزامية بناء وتحديث وسائل المقاومة.

³ - كلود ليفي-شترأوس، *الأنثروبولوجيا البنيوية*، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص. 29.

والبعد عن الجماهير كان من العوامل التي أبقت المتاحف غير حاضرة في المطارحات الفكرية التي كان سؤال الهوية (الوطنية كما المحلية، الفردية والجماعية) موضوعا لها، وهي في حد ذاتها مفارقة تستحق الدراسة لما يبدو مثل التماهي بين المواطن/المثقف والمواطن/غير المثقف. بل، ولعل في الأمر الكثير مما يستحق التحليل، غياب موضوع المتاحف المغربية عن جدول أعمال المناظرات الوطنية حول الثقافة والحيز المحدود الذي شغلته في السياسات الثقافية بالمغرب.

وفي الاتجاه ذاته، سيظهر موضوع الهوية كأحد الانشغالات النظرية للمتحمين المغاربة تدريجيا وعلى نحو متقطع منذ تسعينيات القرن العشرين، جاء الأمر بداية في شكل ورقات وإسهامات علمية ضمن أيام دراسية وحلقات نقاش حول المتاحف كانت تشرف عليها وزارة الثقافة بمعية شركاء من بينهم السفارة الفرنسية واللجنة المغربية للإيكوم. في هذا الصدد ستعرف الندوة المنعقدة يومي 13 و14 مارس 1996 تقديم ورقتين تلامسان موضوع المتحف المغربي وسؤال الهوية وهما: «وظيفة المتحف في حماية الهوية الثقافية»¹ و«وظيفة المتحف في تبيين الخصائص الإثنوغرافية والتاريخية للمجتمع»².

وفي مطلع الألفية الثالثة نشرت وكالة الأنباء المغرب العربي (MAP) البلاغ الصادر في ختام ندوة³ نظمتها جمعية خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث ومتحف مراكش Musée de Marrakech بمناسبة اليوم العالمي للمتاحف لسنة 2000. ومن مضامين البلاغ ما يلي:

- 1- سجل المشاركون أن المتاحف الخاصة تولد في المغرب في فراغ قانوني، وجدد المهنيون العاملون في المتاحف مطالبتهم بتحيين قانون 22.80؛
- 2- تساءل المشاركون حول قدرة المتاحف الخاصة في المغرب على الانخراط في سياسة وتشريع واضحين؛
- 3- أكد المتحميون المغاربة على أن المتاحف العمومية في المغرب تثير أسئلة بخصوص هويتها وبخصوص مكانتها في المجتمع وتمثلاتها لمختلف أوجه الثقافة المغربية وبخصوص استقلاليتها التدبيرية.

¹ - قدمها حسن الشراي محافظ متحف دار الجامعي بمكناس حينئذ تحت عنوان: «Rôle du musée dans la préservation de l'identité culturelle» لم يتم نشر أعمال هذا اللقاء العلمي.

² - قدمها رضوان خديد محافظ متحف مساعد يومئذ بمتحف دار السي سعيد في مراكش تحت عنوان: «Rôle du musée dans la mise en valeur des caractéristiques ethnographiques et historiques de la société» وقد وُزِع حينها منشور يتضمن ملخصات مختلف المداخلات.

³ - حمل اللقاء شعار: "المتحف بالمغرب الوضعية والآفاق" «Le Musée au Maroc, présent et avenir» ونظمته جمعية خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث ومتحف مراكش التابع لمؤسسة عمر بنجلون. ولم يتم نشر مداخلات المشاركين في كتاب.

والظاهر أن مفهوم الهوية، هوية المتحف المغربي كما طبيعة الخطاب الذي ينتجه المتحف حول الهوية المغربية ما تزال غير مطروحة بما يكفي في الساحة الثقافية تنظيرا وممارسة، من هنا بلورتنا لعدد من الأسئلة التي من بينها: كيف يمكن مقارنة موضوع الهوية في حقل شديد التنوع، حقل طارئ على الساحة الثقافية المغربية، ومؤسسة وافدة، جاءت في ركاب المستعمر، فعرفها المغاربة بوصفها من مظاهر حضور الآخر في بيئتهم بالقوة والسلطة ومظهرا من مظاهر تحكمه في هويتهم؟ وهل المتحف المغربي واحد أم متعدد؟ هل يقدم صورة عن الذات كما الآخر؟ هل له انشغال بموضوع الهوية؟ هل هو متعدد كما تتعدد مكونات الهوية المغربية وبالتالي كيف يمكن لنا أن نفهم الهوية المغربية من منظور متحفي؟

فهل من الممكن إدراك هوية مؤسسة ثقافية؟ هل لمجرد أنها مؤسسة حديثة فإن هويتها حديثة؟ هل هي مغربية فقط أم أنها تحمل في جيناتها هوية الغرب الذي نشأت في ثقافته وقام بتوطئتها في التربة المغربية؟ هل استقلت متاحفنا المغربية بهويتها الخاصة عن أصلها الأجنبي؟ وهل من الضروري أن تكون المتحفية (معرفةً وهويةً) ذات طابع وطني أو محلي، أم أنها وعاء ومعارف عابرة للهويات؟ وذلك لأن «متحف ما ليس فقط مجموعة أعمال فنية يستطيع أي واحد التأمل فيها على هواه، بل هو أيضا مجموعات مُجمّعة ومعرضة تبعا لنظام محدد والتي تحمل تمثالا عن الفن والمجتمع»¹.

إن من بين القضايا التي تدور حولها أطروحتنا هنا هي: سؤال الهوية في المتحف بوصفه سؤالاً يكشف عن الصراع الإيديولوجي، ويُخرج بعض عناصره إلى العلن، ولو في صورة كُنائية وترمزية في المعارض المتحفية على سبيل المثال. وفي هذا الإطار، تُقدم لنا سيرة مؤسسات متحفية عبر العالم أمثلة تؤكد أهمية سؤال الهوية في المتاحف، من الأمثلة التي نسوقها في هذا الصدد، الموقع الذي شغله النقاش حول المتاحف في إقليم كيبك إبان أوج الحركة الانفصالية في العقد السابع من القرن العشرين²، كما أن المتاحف الفلسطينية واحدة من تلك الأمثلة الغنية بالدلالات التي يمكن أن تضع أمامنا ما يمكن أن نسميه "خروج سؤال الهوية إلى العلن"، باعتبار المتحف وسيلة مقاومة، وطرف في جبهة صراع وجود. والمتحف الفلسطيني في القدس (متحف روكفلر) واحد من الأمثلة التي تتيح لنا الوقوف على حالة "خروج سؤال الهوية إلى العلن"، بل انفجاره ليتحول إلى طَرْف في صراع الوجود، وساحة من ساحاته³. كما تحضر

¹ - Nathalie Chouchan, « Editorial », In *Cahiers philosophiques*, 2011/1, n° 124, pp. 5-8.

² - ماثيو أنجيلكه، كيف تفكر كأثروبولوجي، مرجع سبق ذكره، ص ص. 39-40.

³ - نسب أديب حسن، المتاحف والصراع الفلسطيني الإسرائيلي على هوية القدس الثقافية المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة بالسلطة الفلسطينية، الطبعة الأولى، 2020. وكان هاني نور الدين قد نقل لنا جانبا من قضية هوية هذا المتحف والظروف التي ظهر فيها إلى الوجود المتحف الفلسطيني في القدس، والدور الذي لعبه عالم الآثار الأمريكي جيمس هنري بريستد والثري الأمريكي الذي كان مقيما في مصر جون روكفلر. يذكر المقال معطيات مهمة حول موقع المتحف، مساحته وملكية الأرض المقام عليها. في المقال أيضا تصميم للمتحف وتعداد لمختلف المراحل التي مرت منها عملية البناء، ومعطيات حول محتوى المتحف وطريقة العرض ومختلف المراحل التي عاشها المتحف الفلسطيني في

ثنائية "المتحف والهوية" كأحد أبرز مظاهر الصراع في منطقة الشرق الأوسط وإنتاج سرود متعارضة حول الذات والآخر¹.

والقضية الثانية التي تتمحور حولها مقاربتنا لموضوع الهوية في المتاحف المغربية تتمثل في: إمكانية مساءلة هوية المتاحف المغربية باعتبارها إرثا استعماريًا يجري تدبيره، أم انفصلت عن هوية المستعمر ومدت صلتها وارتباطاتها بتراث مغربي وتقاليد محلية موضوعها الثقافة المادية ورعاية وحماية الموروث الثقافي المحلي، والسؤال هنا هل يمكن بناء هوية متاحف مغربية على أساس "التراث المتحفي الاستعماري"؟ وهل هناك من خيارات بديلة؟ وهل حدثت قطيعة على صعيد تدبير الهوية المغربية بالأدوات المتحفية بعد الاستقلال؟ ففي مواجهة الاستعمار وفي مقابله، ارتكزت الحركة الوطنية على عناصر من التراث الثقافي المغربي، العناصر التي اعتبرت مميّزة لهوية مغربية تحاول الانفلات من قبضة الآخر/المستعمر. كان الدين واللغة، إلى جانب التمازج الاتني (العربي/الأمازيغي) أهم مرتكزات الهوية، كما دافع عنها وبواسطتها الوطنيون المغاربة على اختلاف مسافتهم الإيديولوجية مع كل مرتكز بمفرده²، فقد قامت «الحركة الوطنية على تجاوز التصنيفات الهوياتية القديمة والولاءات المحلية (لاسيما القبلية أو المرتبطة بالزوايا) من خلال استعمال خلق هوية جماعية قائمة على الولاء إلى الوطن. وإلى جانب اللغة العربية والإسلام استعمل الوطنيون رموزا تُسهم في خلق روابط جديدة ومشاعر الولاء الخاصة بالمغاربة»³.

كان المغرب تحت الاستعمار بهويتين اثنتين، هوية داخلية وأخرى خارجية، واحدة ظلت خفية/مقهورة لكن جاءت الحاجة إلى إظهارها وتجديدها واستعمالها كسلاح من أسلحة المقاومة والسعي إلى الاستقلال السياسي؛ وهوية ثانية، ظاهرة/غالبة من طرف سلطات الحماية، مبنية وفق رغباته هو وتصوراته ومشاريعه السياسية والعسكرية والاقتصادية.

كانت عملية بناء الحركة الوطنية تتم في تداخل مع عملية بناء خطاب مغربي حول الهوية والتراث. في هذا السياق تم تبني مواقف من عناصر عدة من التراث الثقافي بوصفها، من منظور الحركة

القدس حتى سنة 1967. هاني نور الدين، المتحف الفلسطيني في القدس (متحف روكفلر) تاريخه ومحتوياته، مجلة الفكر العربي، العدد 52، السنة 9، بيروت، آب (أغسطس)، 1988، ص ص. 232-242.

¹ - Thomas Richard, *Du musée au cinéma. Narration de Guerres au Moyen-Orient, Mythologies politiques et identitaires dans les conflits du Moyen-Orient à l'heure de la mondialisation*, Centre Michel de l'Hospital, Clermont-Ferrand, LGDJ/lextenso éditions, 2016.

² - إنشاء المدارس الوطنية الحرة من طرف شخصيات وطنية واعتماد اللغة العربية فيها، والموقف الرافض للظهير البربري ولنفي السلطان محمد يوسف.

³ - حسن رشيق، دينامية الهويات الجماعية في المغرب، مرجع سبق ذكره، ص. 9.

الوطنية، رديف أو شريك للاستعمار "تراث متواطئ" أو على الأقل "فاسد"، أو "أفسده المستعمر". وفي هذا السياق أيضا، كان دخول أشياء (قطع وتحف) إلى المتاحف المُقامة من طرف المستعمر، يجعل من الأشياء المغربية في ذلك الزمن تصاب بـ"تلوث" رمزي، أو تصاب رمزيا بنوع من المسخ على يد الأجنبي.

وفي زمن الاستقلال، يبدو أن الدولة لم تُشرك المتاحف في عملية بناء نموذجها الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، ولم تستعملها بوصفها «مساحة لتبليغ أفكار حول الأمة المغربية»¹؛ تركتها على الهامش، ولم تنظر إليها من منظور فعاليتها في تقريب المسافة بين الأصالة والحدثة، ولم توظفها في حوار معرفي بين الأنا المغربي الجامع والآخر، بل لم توظفها بالقدر الكافي لبناء سردية تاريخية وطنية قادرة على تثمين التعدد الهوياتي المغربي والإسهام في التربية على التراث وتحصين علاقة المجتمع بهوياته المتعددة وقيمه. وليس المغرب فريدا في هذا الأمر إذ «أدى تحقيق الدولة القومية المتجانسة ثقافيا إلى كبت الهويات القبلية والإثنية، والدينية، وقمعها. كما كثر الكلام عن انصهار الهويات في بوتقة الحلم القومي ورفع مناصرو الهويات الجماعية المهمشة أصواتهم»².

يقوم المتحف أحيانا بدور "الآخر". المرأة التي تنعكس عليها صورة الذات. والتي تتجلى عليها صور الهوية. من حيث المبدأ، يُنتظر من المتحف أن يقوم بمهمة ترجمة الهوية، وليس لعب دور "الآخر" المُختلف. كأنه النقيض الذي يمنح للهوية الفرصة لتعبر عن نفسها، وكأنه التحدي الذي يُلزم الذات الثقافية القيام بتعريف هويتها وإعادة التعريف.

هناك صور عدة لثنائية الذات والآخر من منطلق الشأن المتحفي، في هذا الإطار يمكن التمييز، من حيث الهوية، بين المتاحف الموروثة عن الاستعمار في مقابل تلك التي خرجت إلى الوجود منذ الاستقلال. لكن هل يصمد هذا التمييز متى أمعنا النظر فيها كلها، ألا تبدو متاحفنا الحالية حتى تلك الأكثر راهنية منها، غير قادرة على الخروج من سلطة التقليد المتحفي الموروث المعمول به في فرنسا، بل وحتى متى ابتعدت بدرجة ما تقوم باستيراد تجارب عُولمية أو مُعولمة، ومن هنا التساؤل عن معنى الهوية في سياق شروط معرفة متحفية لا تنتج بمنطق الهوية نفسها؟

يمكننا أيضا أن ندرس المتاحف المغربية بالنظر إليها بوصفها من حيث الهوية تنقسم إلى متاحف السلطة و متاحف المجتمع. الأولى، تُعبر عن قرار السلطة المركزية والقوى المسيرة للشأن العمومي بمختلف أبعاده السياسية والاقتصادية وغيرهما، في مقابل المتاحف الثانية التي تعبر عن اختيارات وأفكار وهويات

¹ Samir Kafas and Ashley V. Miller, «Visibility, democracy and the national museum network in Morocco», In Raymond Silverman, George Abungu and Peter Probst (dir.), **National Museums in Africa: identity, History and Politics**, London, Routledge, 2021, p. 17.

² - حسن رشيق، مديح الهويات المرنّة، ترجمة حسن طالب، منشورات ملتقى الطرق، الدار البيضاء، 2011، ص. 13.

أصحابها أفرادا كانوا أم جماعات. هل يمكن أن نصف الصنف الأول بأنه متاحف رسمية/مركزية والنوع الثاني متاحف غير رسمية/هامشية، النوع الأول: نموذج modèle، والنوع الثاني: نقيض النموذج contre-modèle؟

إن الواجب يُحتم على المتحف ألا يتقاضي الخوض في الاختلاف والتعدد، بل تقتضي الوظيفة والقصدية القيمة الثقافية للمتحف أن يكون قادرا على تحويلها إلى عناصر جلية وظاهرة وقابلة لأن تُفهم إلى حد كبير. إنها أحد التحديات التي ترفعها الهوية، باعتبارها مفهوما وتمثلات وممارسات، أمام المتاحف المغربية، وهو تحد واحد من بين لائحة طويلة من التحديات المعرفية والتدبيرية والجمالية والتقنية.

ت_ مفهوم المعرفة:

مفهوم المعرفة¹ في هذا البحث منفتح على العلوم الإنسانية التي أطرنا بها موضوع أطروحتنا في إطار ما اصطلحنا على تسميته بـ"المثلث الإبيستيمولوجي" وهي الأنثروبولوجيا والتاريخ والمزيولوجيا، إذ تحضر المعرفة التاريخية والحضارية والثقافية والتأويلية. ونحن نحاول أن نبقي متيقظين ذلك «أن نظريتنا الاجتماعية، المتغيرة والمؤقتة، المرتبطة بالنشاطات العملية الإدراكية للبشر والمجموعات الاجتماعية، الموجّهة بواسطة العقل المفكر والمُحرّكة من قبل الفكر الاستدلالي، تولّد "وقائع" لكنها لا تتطابق أبداً مع "الوقائع"، وهي لم تُثبت أبداً صحتها إلا بواسطة "وقائع" مُنتجة من قبلها. إن علم الاجتماع هو سجين عالمٍ دلالي له سور منيع»².

إن الأنثروبولوجيا هنا هي الإطار المعرفي الناظم، وهي المنهج الذي يُساعدنا على التمييز بين الظاهر والخفي، وهي كذلك أداة استنتاج الوثيقة التاريخية كما الممارسة الثقافية اليومية والإنجاز المتحفي المؤسساتي. فالإنثروبولوجيا جهاز لتلقي وتفكيك رموز وإشارات كثيرة تقع في الفضاء المتحفي، وبالتالي فإنها بالنسبة لنا هنا المعرفة التي تستعمل باقي المعارف، إنها في مركز تدبير إبيستيمولوجي³ مُوسّع ومتعدد الروافد. ثم إن مفهوم المعرفة في هذا البحث مُوطّرٌ بحاجيات المتحف ومفكر فيه أولاً من منظور أنثروبولوجي يُحاول فهم الشأن المتحفي المغربي le musée marocain، ويروم بناء أرضية فكرية

¹ - تدل "المعرفة" عند أندري لالاند André lalande على فعل التعرّف، كما تدل على الشيء الذي وقع التعرف عليه، وتنطبق على مجرد الاكتفاء بتعريف الشيء كما تعني فهم الشيء واستيعابه.

André Lalande, **Vocabulaire technique et critique de la philosophie**, Presses Universitaire de France, 15^{eme} édition, 1985, p. 171.

² - جيوفاني بوسينو، **نقد المعرفة في علم الاجتماع**، ترجمة محمد عرب صاصيلا، كتابك للنشر والتوزيع، (د.م)، الطبعة الثانية، 2008، ص ص. 16-15.

³ - دنان برتشارد، **ما المعرفة؟**، ترجمة مصطفى ناصر، سلسلة عالم المعرفة، رقم 404، سبتمبر 2013، الكويت، ص. 18.
عبد الله إبراهيم، **البحث العلمي في العلوم الاجتماعية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثالثة، 2017، ص. 29.

وفلسفية بخصوصه (مزيولوجيا). إنه مسعى أكبر بكثير من الممكن في أطروحتنا، إذ يتعلق الأمر بمحاولة التفكير من خارج «الشبكة الفرنسية» التي عرفها غاري غاتنغ Gary Gutting، وهو الذي درس فوكو Foucault وكتابه أركيولوجيا العقل العلمي Archeology of Scientific Reason، وكان أول من حدد معالم هذه الشبكة لمتكلمي الإنجليزية¹.

وسؤال المعرفة في هذا البحث، سؤال استقصائي وإعٍ بالحاجة إلى التتبع الدياكروني كما أنه سؤال يحتاج إلى البحث السانكروني في قضايا ومواضيع محددة. وفي الوقت ذاته، السؤال المعرفي له بُعدٌ استشرافيّ prospective، إذ إن بناء أرضية مزيولوجية باعتبارها مشروع البحث وأحد غاياته، تروم وتتوخى السعي إلى فهم شروط وحقيقة ما هو كائن متحفيا، وفي الوقت ذاته استدعاء شروط ابستمولوجية مُقابلة أو بديلة يُفترض بناء الشأن المتحف المغربي بواسطتها (أو على أساسها).

هذه المزيولوجيا المغربية المنشودة هي المعرفة التي نفترض غيابها، والتي نصبو البحث عنها أو العثور عليها أو المشاركة في بنائها في شكل تصور (تصورات) قائمة على أساس معنى الهوية (معاني الهوية المغربية)، وعلى قاعدة إمكانية أن تكون للمتحف المغربي فلسفته وفكره أي مزيولوجيته².

تواجه المتاحفُ المغربية، أكانت واعيةً بهذا الأمر أم غير واعية، تحديات معرفية، وهي في نظرنا من ثلاثة أنواع: الحاجة إلى منظومة معرفية، سلطة الميراث الاستشراقي، والمد الكولونيالي الجديد في ثوب العولمة وأثرها في المعرفة المتحفية المغربية (المتحف والسياسة في المغرب/السياسة الثقافية-المتحفية). يتعلق الأمر بسؤال معرفي ذي أبعاد تاريخية وثقافية وعلمية وإيديولوجية³.

ثمة، في تصورنا أيضا، عَطَبٌ مُضْمَرٌ ومُزْمِنٌ، يتعلق الأمر بالحاضنة المعرفية، أي بالخيط الفكري الناظم الذي تتحرك على أساسه المتاحف المغربية وتبني خطابها الخاص بها مستحضرة مُحَدِّداتِهِ الكبرى. إنه كذلك الخيط الناظم الذي أشار إليه منتصر لوكيلي تحت تعبير «الانتماء لنفس المنظومة

¹- باتريك هيلي، صور المعرفة مقدمة لفلسفة العلم المعاصر، ترجمة نور الدين شيخ عبيد، كتابك للنشر والتوزيع، (د.م)، (د.ت)، ص. 175.

²- وفق شروطه هو باعتباره متحفا مغربيا من المُفترض أن يكون في خدمة المجتمع وثقافته وهويته المتعددة. ولكن أيضا من منظور أن يمتلك هذا المتحف باعتباره مؤسسة القدرة المعرفية على توطين وتطوير المعارف المزيولوجية كما تحقق فيها التراكم والتطور خارج المغرب.

³- للقضية المعرفية بعد تطبيقي يرتبط بانخراط المتاحف المغربية في المعارف والتقنيات الحديثة، وهو الموضوع الذي كان حاضرا في عدد من اللقاءات التكوينية منذ تسعينيات القرن العشرين التي تناول فيها العاملون في المتاحف المغربية مواضيع من بينها: إعداد CDROM، الأنترنت والمتحف. ومن بين العروض الأولى التي قدمت آنذاك:

المعرفية»¹؛ وبالتالي فإن مفهوم المعرفة يقتضي استخلاص الأنموذج أو البراديغم الذي تنتمي إليه كل مرحلة من تاريخ المتاحف المغربية.

ظهرت المتاحف الأولى في المغرب في سياق أزمة كانت تتهدد الثقافة المغربية ببعديها الرمزي والمادي؛ كان دخول الأجنبي/المستعمر إلى المغرب قد صار أمراً واقعاً، وأصبح في حكم اليقين أن توقيع الحماية لم يكن نصف تنازل عن السلطة عبر اقتسام الحكم مع المقيم العام، بل إن ثقافة المغرب صارت بين يدي الغريب، يقرر في مصيرها إلى حد بعيد في إطار سياسة عمومية مفروضة من الخارج.

في هذا السياق، ومنذ مطلع زمن الحماية خرجت إلى الوجود أولى المتاحف بالمغرب، كان ذلك في زمن صارت فيه الثقافة المادية المحلية هشة، بعد أن تعرضت لهجوم كاسح من طرف نمط عيش وافد، أدى إلى إخراج الموروث الثقافي والاجتماعي المغربي من إيقاعه الرتيب والسكوني المألوف، وأدخله في إيقاع جديد يتميز بتسارع التحولات والانفتاح على منتجات وبضائع مُصنعة وتطبعه الحاجة المستمرة إلى دفع المجتمعات التقليدية إلى العيش في حالة من الاضطراب الثقافي الناتج عن هز المرجعيات والإحداثيات المتوارثة.

في هذا السياق المَهْدَد للبنى التقليدية والموروثة، قررت سلطات الحماية جمع وعرض أشياء في بنايات تعود إلى مغرب القرن التاسع عشر وما قبله، تكوّنت مجموعات "تاريخية"، اعتمدت كوثائق للتأريخ لمغرب تراه عين المقيم العام الفرنسي وترعاه سلطته الثقافية والسياسية/العسكرية. كانت فرنسا -إسبانيا معها-، شأنها في ذلك شأن كل سلطة غالبية، تبني خطابها التاريخي وتقيم بخصوصه الأدلة والبراهين الأثرية كما الإثنوغرافية.

لقد بدأ العنّت المعرفي مع بداية عملية إدخال أشياء من التراث المغربي إلى المتاحف من طرف مكلفين مدنيين وعسكريين لم تكن تربطهم أية علاقة وجدانية مع المواد التي يقومون بجمعها، قد يقول البعض وهل تحتاج الممارسة المتحفية إلى تفاعل عاطفي؟ يتعلق الأمر -على ما يبدو- بمستودعات لتجميع قطع من الثقافة المادية المغربية وعرضها بمنطقٍ مُنسجمٍ مع غايات سياسية واقتصادية، ليست متاحف إذا نظرنا إليها من زاوية الاتصال بالمجتمع في سياق من الحرية والقرار السيادي الثقافي ومن حيث القيم التي تنقلها.

¹ منتصر لوكيلي، «المنابر الثقافية بالريف وإمكانية حضورها المتحفي»، ضمن كتاب: **الريف أثر التاريخ**، إدريس اليزمي وأحمد سراج (إشراف)، أشغال ندوة: التراث الثقافي للريف، أية تحافة؟ منشورات المجلس الوطني لحقوق الإنسان، دار النشر ملتقى الطرق، الدار البيضاء، 2012، ص ص. 138.

ورغم المجهود الذي بذلته مصالح الفنون والحرف الأهلية، التي كانت تقوم باستمرار بتكييف معارف المتروبول مع الوقائع على أرض المستعمرات (نقصد التطورات التي عرفت الإثنوغرافيا والإثنولوجيا بفرنسا)، فإن ما وصل إلى أيدينا اليوم يضعنا في أحيان كثيرة أمام مجموعات متحفية بدون ما يكفي من الوثائق المرافقة، مجموعات مُعاقلة غير كاملة ولا متكاملة، خرساء بسبب غياب الوثائق والحاجة إلى أرشيفات غير متاحة باستمرار، بل يبدو أنها لم تكن متوفرة بالقدر الكافي إذا ما استحضرنّا ما صرح به كوتلاندا¹. كما يبدو أن ما عرفته الأرصدة الموروثة عن الحماية من إهمال وسوء تدبير، وما تعرضت له الأرشيفات من سوء استعمال وقلة رعاية طيلة العقود الأولى من الاستقلال، قد فاقمت من حالة الفراغ المعرفي بخصوص تلك المجموعات².

بداية، انتمت المتاحف المغربية تحت الاستعمار إلى الخلفية الاستشراقية³، تلك التي تعاملت مع التراث المحلي بوصفه مادة غرائبية، قبل أن تنتسب تمثلات هذا الاستشراق للشيء المغربي بتشعب روافد الاستشراق نفسه، كما حاول بنسالم حميش إيجاز ذلك في كتابه "العرب والإسلام في مرايا الشرق"⁴ من غير أن تكون القضية المتحفية حاضرة في طروحاته ربما باعتبارها قضية ثانوية أو جزئية/فرعية.

وإذا كان الاهتمام بالشيء المغربي قد انطلق ضمن المسعى الاستشراقي المُمهّد والمواكب للسيطرة العسكرية على المغرب، فإنه على الصعيد التنزيل العلمي التطبيقي كان ميلاد المتاحف في المستعمرات، ومنها المغرب، تُقام في بداية القرن العشرين على أساس الاعتقاد العلمي الموروث عن نظرية إسحاق نيوتن Isaac Newton (1642-1727) في مجال الجاذبية، حيث مبدأ الحتمية يُتيح قياس زمن ما على زمن آخر وبالتالي استطلاع مستقبل الكون والحضارات على حد سواء. في حين أنه ومنذ مطلع القرن العشرين ستقع ثورة عميقة على مستوى الفكر العلمي تحت تأثير تطور الدراسات الفيزيائية كما مثلتها ميكانيكا ألبير أينشتاين Albert Einstein (1875-1955) ونظرية الكوانتا la theorie des quanta التي كانت بداياتها الأولى مع ماكس بلانك Max Plank (1858-1947)، لتبرز إلى الوجود داخل التفكير العلمي نظرية الاحتمالات التي ستبسط نفوذها تدريجيا داخل العلوم الدقيقة كما العلوم الإنسانية وما يدور في فلكهما من مؤسسات من بينها المتاحف.

¹ - Service des Arts Indigènes· Historique (1912-1930), Avant-propos de J. Gollteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris, p. 7.

² - استمعنا منذ شروعا في العمل في المتاحف المغربية سنة 1994 إلى الكثير من الحكايات بخصوص ضياع وسرقة قطع متحفية ووثائق كانت في المتاحف المغربية إلى حين رحيل الإدارة الإستعمارية في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين. إن ما قيل لنا بقي للأسف بدون أدلة موقفة إلا ما كان من الفراغات الكبيرة التي تطبع المجموعات كما الوثائق المتعلقة بها.

³ - عقدت أكاديمية المملكة المغربية ندوة في أبريل سنة 1993 تحت عنوان: "المغرب في الدراسات الاستشراقية"، وصدرت أعمال هذه الندوة ضمن مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة الهلال العربية، الرباط 1995. ومن بين الأوراق المقدمة في هذه الندوة ورقة حول ألفرد بيل: محمد حجي، «دراسات ألفرد بيل Alfred Bel المتعلقة بالمغرب»، ضمن ندوة: المغرب في الدراسات الإستشراقية، ص ص. 129-139.

⁴ - بنسالم حميش، العرب والإسلام في مرايا الشرق، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011.

قامت المتاحف في المستعمرات على قناعة حتمية وعلى مقارنة زمن المستعمر مع زمن المستعمر، لاحقا ستقدم نظرية نظرية الكوانتا احتمالات عدة، وبالتالي فالحقيقة الجامدة والحتمية التي رعتها المتاحف الاستعمارية ستبدو متجاوزة من طرف الفكر العلمي L'esprit scientifique، حيث أضحى التغيير والتأويل وتداخل العلوم من سمات العصر المعرفي الجديد.

وقد تكون للثورة الرقمية وكل ما يتعلق بالنانو nanosciences والذكاء الاصطناعي آثار متسارعة على الممارسات العلمية والحياتية، ويمتد أثرها تدريجيا على كل مجالات المعرفة وصورة المؤسسات الثقافية ومن بينها المتاحف فكرا ومضمونا.

ويدل تقلب المتاحف بعد الاستقلال بين مصالح عدة وإلحاقها تارة بالتربية الوطنية أو الإعلام والسياحة أو بالسياحة والصناعة التقليدية وفي وقت آخر بالشباب والرياضة، ثم الأوقاف والشؤون الإسلامية ثم الثقافة والتعليم الأصلي، يدل كل هذا على أن الدولة لم تعرف ماذا تفعل بالمتاحف التي ورثتها عن الاستعمار، وهو ما يحيل على قضية سياسية وثقافية، لكن أيضا يدل على حالة فراغ معرفي.

حاول الوزير محمد الفاسي في نهاية ستينيات القرن العشرين، عن طريق اليونسكو الشروع في إيجاد الحل، قام بدعوة المستشرق لوسيان كُولفن Lucien Golvin، الذي أنجز تقريرا حول حالة المتاحف الإثنوغرافية بالمغرب وأشرف على تأطير المحافظين وقدم اقتراحات¹. وهي الاقتراحات التي جمعت بين التدخلات الإجرائية والفعلية مثل تغيير طريقة العرض وإحداث مستودعات بالمتاحف من جهة، ومحاولة تقديم عناصر إطار نظري يساعد (الوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي) على تلمس طريقها في مجال المتاحف. وفي العمق، يبدو أن المهمة التي أنيطت بكُولفن المستشرق هي التدليل على السبل الكفيلة بفك ارتباط المتاحف المُقامة في المغرب مع ماضيها الاستشراقي، لكن المفارقة هي السعي -على ما يبدو- لإنجاز قطيعة معرفية مع الاستشراق الكولونيالي على يد مستشرق مُنتمٍ إلى حد كبير إلى البراديغم ذاته.

غير أن المعرفة في المتحف ليست فقط قضايا فكرية وتدبيرية ومختبرية، إنها أيضا ذلك التداخل بين القرار الثقافي والمنطلقات الإيديولوجية ممثلة في قضيتين هما: السياسة التاريخية والخطاب السياسي. فعلى صعيد السياسة التاريخية، ربطت صوفي واكنهوفر Sophie Wagenhofer بين سياسة الدولة وتطور المتحف في المغرب: «خلال القرن الأخير، تقلبت الوضعية السياسية في المغرب

¹-Lucien Golvin, **Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques**, Décembre 1968- janvier 1969, Paris, UNESCO, 1969.

باستمرار، شأنها شأن وظيفة المؤسسة المتحفية نفسها»¹. وهي تؤكد على أن الدور المُخصَّص للمتاحف بوصفها وسائل فعالة في خدمة السياسة التاريخية والهوياتية، غالبا ما تعكس هذه التحولات السياسية. وذلك من منطلق أن المتاحف هي الفضاءات التي تُعرض فيها تمثيلات المجتمع وهوية السلطة السياسية. كما تجسد المتاحف أيضا إرادة التحديث والتقدم.

وتعتقد صوفي واكنهوفر أن دراسة تطور المشهد المتحفي بالمغرب le paysage muséal au Maroc من شأنها المساعدة على التمييز بين مختلف المراحل التي عاشتها السياسة التاريخية la politique historique قبل الاستقلال وبعده. كما سعت الكاتبة في مقالها إلى إظهار القطاعات ruptures والاستمراريات continuités، وركزت في البداية على المتاحف التي ظهرت في مغرب الحماية، وحاولت أن تظهر كيف تمت معالجة مواضيع مثل العلاقات بين الذات والآخر، وأسئلة الحداثة والتطور والسلطة وذلك من خلال (وفي) المعارض.

وتذهب صوفي إلى أن الاستقلال شكل قطيعة وأن هذه الأخيرة تمت أيضا في العلاقة مع الموروث الاستعماري لمتاحف المغرب. لهذا فالكاتبة في القسم الثاني من مقالها تعمل على أن تظهر بشكل متواز من جهة رفض المتاحف باعتبارها وسائل السياسة الثقافية والتاريخية للمستعمر، ومن جهة أخرى، العمل على استخدام المتحف بوصفه وسيلة إعلام média من أجل تجسيد وتقوية تمثّل مُحدّد للوحدة الوطنية. تتكلم صوفي أيضا عما تسميه "انفجار المتاحف المغربية" خلال الخمسة عشر سنة الأخيرة.

وفي تصور صوفي واكنهوفر، شكّل الاستقلال قطيعة، وفي الوقت ذاته تستحضر أن المتحف بالمغرب في الفترة الاستعمارية كان جزءاً من "الذاتية الأوروبية"². أي أنه شريك في عملية بناء صورة الدولة الوطنية في مناطق عدة من العالم، وطُرف في عملية ربط السياسة التاريخية في تلك المستعمرات بتاريخها الوطني من منطلق المقارنة والتبعية.

إن تحليل صوفي واكنهوفر، رغم أهميته، إلا أنه يوحي بأن المغرب المستقل أنجز قطيعة معرفية وتدبيرية مع فترة الاستعمار، وهو الأمر الذي لكي يتحقق يستدعي قدرة الدولة الوطنية على أن تُفكّ

¹ - Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique historique avant et après l'indépendance», p. 1. Consulté le : 25/03/2022.
http://www.academia.edu/2236047/Les_mus%C3%A9es_au_Maroc_reflet_et_instrument_de_la_politique_historique_avant_et_apr%C3%A8s_lind%C3%A9pendance

² - التعبير لكليفور كيرتز نقلا عن:
Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique», op. cit., p. 2.

الارتباط بين متاحفها والسردية التاريخية للاستعمار، وهو الأمر الذي وإن تراجعت مظاهره الكبرى مايزال ممتدا سواء من خلال الأدوات الفركونية مثلا أو من خلال الأولويات القائمة على تصور معين للتاريخ الوطني، إلا أنه في تقديرنا لم يرق إلى القطع الواعي مع الإرث الكولونيالي، بل تبدو بعض الاختيارات الثقافية أقرب إلى "صناعة الحاجة" إلى حضوره، ثم هل اختفى بشكل كامل المستعمر أم تراه يعود عبر مداخل التعاون الدولي والعولمة الاقتصادية والثقافية؟

أما فيما يتعلق **بالخطاب السياسي**، تُقدم لنا قوانين التراث والمتاحف في المغرب، وما تداولته، على سبيل المثال، قبة البرلمان المغربي خصوصا لجنة التعليم والثقافة والاتصال أثناء مناقشة القانونين¹ رقم: 55.20 و 56.20 إشارات تُبرز وضعاً معرفياً جرى التعبير عنه بخطاب سياسي مثلا من خلال تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال، وعَبَّرَ عنه الخطاب الصادر من مختلف الكتل السياسية أثناء مناقشة قوانين المتاحف².

قدم وزير الثقافة، ودافع سياسيا، وفق المسطرة الجاري بها العمل في البرلمان، عن قانونين يتضمنان من بين ما يتضمنان تسريع عملية فك الارتباط بين وزارة الثقافة والفضاءات المتحفية المغربية. مما يدفعنا إلى التساؤل عن الأساس الفكري والمعرفي الذي من مُنطلقه تمت الهندسة لعملية فك الارتباط. كما نستفهم عن بيده جميع أوراق هذا القطاع الذي قد يكشف المستقبل عن كونه منجما حقيقيا للسلطة والموارد المادية والرمزية، وسيتقوى الإقبال عليه ومحاولة الإسهام فيه وربما حجز حصة للمستقبل داخله أو بواسطته.

وفي سياق متصل، لكن هذه المرة من داخل متحف الروافد -دار الباشا بمراكش-، وهو أحد المتاحف التي قامت المؤسسة الوطنية للمتاحف بإعادة فتحها وفق تصور معرضي منسجم على ما يبدو مع قنوات معرفية غير مُعلنة، يُلاقي الزائر بمدخل المتحف كلمات شكر مكتوبة على لافتة تُنَوِّه بكل من: بيتي بيرش، خالد غريب، عزيز أخنوش، مولاي حفيظ العلوي. عبارات الشكر هذه، وهي من التقاليد المعمول بها في المتاحف، لها أكثر من دلالة سياسية نظرا للسياق الذي جاءت فيه. فهي تبدو أشبه باستثمار للمستقبل شهورا معدودة قبل انتخابات شتنبر 2021 والتي حملت حزب الأحرار إلى مقدمة المشهد السياسي بتصدرهم نتائج الانتخابات من حيث عدد المقاعد في البرلمان والمجالس المحلية

¹ - يتعلق الأمر بـ:

- ظهير شريف رقم 1.21.48 الصادر في رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص: 3380-3385.

- ظهير شريف رقم 1.21.47 صادر في 8 رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 55.20 بتغيير وتنظيم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص: 3385-3387.

² - تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون رقم 20.56 يتعلق بالمتاحف، المملكة المغربية، مجلس النواب، دورة أكتوبر 2020. <https://www.chambrederesrepresentants.ma/ar> / اطلع عليه بتاريخ 2021/03/15.

والجهوية. لا أحد يعتقد أن الإسهام في رعاية متحف أو تعليق كلمة شكر من المؤسسة الوطنية للمتاحف كانت السبب الحاسم في تقدم أحنوش المشهد السياسي (رئيس حكومة المَعِين)، لكن هل يستطيع أحد ما أن ينفي ترابطاً سَبَبِيّاً ما بين توجه ليبراليين مغاربة إلى الشأن المتحف والاستثمار فيه، مادياً ورمزياً، وكل ما حصل مما وصفته وسائل الإعلام باكتساح المشهد السياسي أمام القوة السياسية الدينية (حزب العدالة والتنمية) التي مارست التدبير الحكومي لمدة ولايتين متتابعتين (من 2012 إلى 2021)؟ طبعا المتحف في المغرب ليس وسيلة إعلام جماهيرية، وخطابه بعيداً عن إحداث تأثير شعبي أو الرفع من شعبية هذا الفاعل السياسي أو ذاك، لكن من قال إن استعمالات هذه الوسيلة هي أولاً وبالضرورة مُوجَّهة إلى الداخل؟ ومن جهة أخرى، تكشف دراسة حقل المتاحف في المغرب عن وجود صراع مكتوم حول الشأن الثقافي بين عدة أطراف، وأن الثقافة لها طابعها الاستراتيجي الذي يبدو أن السلطات العليا في البلاد لا تريد (أو لا تستطيع) وضعها تحت سلطة قطاع حكومي واحد، وهو ما يقتضي من بين ما يقتضيه، على سبيل المثال، إدراج التراث الديني ضمن التراث الثقافي الوطني، الأمر الذي لا يخدم بالضرورة المعنى الرسمي للشأن الديني وعلاقته بفلسفة الحكم في المغرب.

إن نقل السلطة على المتاحف بين قطاع عمومي (وزارة الثقافة) والمؤسسة الوطنية للمتاحف (مؤسسة تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي¹) يستحق الدراسة وهو يحيل على قرارات سياسية غير مُعَبَّر عنها بوضوح، نسجل هنا مثلاً عدم خضوع متاحف اللجنة المغربية للتاريخ العسكري لسلطة المؤسسة الوطنية للمتاحف، والطابع الخاص الذي يميز الفعل الثقافي والمتحف في مدينة الصويرة.

لا يبدو الحقل المتحف المغربي ظاهرياً، على الأقل، مجال تدافع جهات وأطراف متنافرة الغايات ومتباعدة الهويات، لكن من يُدقق النظر ويُتابع الوقائع يَجِد بعض الآثار الدالة على أن الحقل المتحف في المغرب تتحرك فيه القوى الداخلية وأحياناً الخارجية (الفرنكوفونية وغيرها)، وأن خارطة المتاحف المغربية موضوع توازنات ثقافية وسياسية في الوقت نفسه.

ثمة إشارات دالة في هذا الصدد بعضها يظهر في الصحافة المغربية إذا ما قمنا بمقارنة ما يُقال ويُكتب في بعض وسائل الإعلام عن تدبير وزارة الثقافة للقطاع المتحف مقارنة مع ما تقوم به المؤسسة الوطنية

¹ - المادة 1، من الباب الأول من ظهير شريف رقم 1.21.47 صادر في 8 رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 55.20 بتغيير وتنظيم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص: 3385.

للمتاحف: تبدو جريدة ليكونوميست¹ l'Economiste أشبه بوسيلة إعلام منخرطة في الدعاية للمؤسسة وهي توازي في ذلك ما تقوم به وكالة المغرب العربي للأنباء (MAP) القناة الرسمية لتلقي الخبر ونشره.

وبتعبير آخر، تبدو بعض وسائل الإعلام، خصوصا الفرنكوفونية منها، ناطقة بمضمرات إيديولوجية، وتتبنى خطابا سياسيا/ثقافيا/إعلاميا يُبشّر بحصول قطيعة تديرية داخل حقل المتاحف المغربية، من دون أن تصل إلى درجة طرح السؤال عن إن كان في قاعدة التحول التديرية ثمة فعلا تحول معرفي، أو قطيعة معرفية مع الذي كان تحت سلطة وزارة الثقافة. صمت آخر مؤازر يتعلق هذه المرة بكل الممارسات المتحفية التي لم تدخل تحت سقف المؤسسة الوطنية للمتاحف: بعض هذا الصمت يدخل ربما ضمن ما يُمكن أن يوصف بنوع من الرقابة الذاتية التي يمارسها الإعلام تجاه كل ما هو تحت سلطة الجيش (نقصد هنا المتاحف التابعة للجنة المغربية للتاريخ العسكري)، وبعض هذا الصمت الإعلامي نعتقد أنه يدخل تحت ثنائية الجهل والتجاهل، حيث تبقى الكثير من المبادرات المتحفية تعيش على هامش الشأن الثقافي الرسمي، بعيدة عن الأضواء الموجهة نحو متاحف السلطة، إما لأنها أقرب إلى الهوية المتحفية - الممزوجة بنوع من الانتهازية التجارية - منها إلى مشروع مؤسساتي قائم على أسس علمية حقيقية (البازارات التي تحمل أسماء متاحف)، أو لأنها في أحيان كثيرة تبدو مُقلقة أو عالية المخاطر (متاحف تشتمل الهوية القبلية أو أحد الروافد الثقافية الوطنية دون غيرها)، أو لا تبدو جادة بما فيه الكفاية (متاحف طريفة مثل: متحف الحمار في طنجة).

ولعل الفرق بين متاحف السلطة والمتاحف الأخرى - متاحف الهامش أو متاحف الظل - أن الأولى تقوم على أن المعروضات تنتمي إلى ذاكرة حية، ويُراد لها أن تبقى كذلك بقرار سياسي. في مقابل الصنف الثاني، أي تلك الواقعة تحت سلطة النسيان والتي لا يتم السعي بما يكفي من الوسائل لبعث الروح في عناصرها وتثمين ذاكرتها، وفي الحالتين معا يتعلق الأمر باختيارات سياسية عالمة تنتقي وتختار وتقصي وتُثمن وتدفع نحو النسيان. وربما التمييز بينها أساسه أن متاحف السلطة متاحف تنطق فيها المعارض بلسان الإيديولوجيا الغالبة والمتحكمة، في حين تبدو المتاحف الأخرى مثل أصوات مُعارضة، تقول كلمتها من خلال توظيف قطع مادية من التراث المنقول. هكذا تكون القطع التراثية كما

¹ - في تقديم حوار أجرته جريدة ليكونوميست مع الوزير محمد الأمين الصبيحي عقب تسليمه لأربعة عشرة متحفا من بينها متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف، نجد الجملة الآتية: «المغرب معروف بكثرة متاحفه الصغيرة المنتشرة في العديد من المدن وهي بدون إمكانيات وبلا زوار». العبارة استعملت كتقديم للحوار مع وزير للثقافة قام بتسليم 14 متحفا للمؤسسة الوطنية للمتاحف.

المؤسسة المتحفية الحاضنة لها وسائل إيديولوجية في خدمة سلطة محددة مستغنية عن المعرفة الفكرية التي من شأنها "إزعاج" أو "التشويش" على الخطاب السائد.

في هذا الصدد، يبدو الترابط بين "ما هو متحفي" و"ما هو شعبي" خارج هندسة الثقافة المركزية محفوفاً أكثر بالفراغ المعرفي، بمعنى أنه يبقى تعبيراً وجدانياً عن الهوية بواسطة الأداة المتحفية غير أنه توظيف يفتر إلى المعرفة الكافية أو المناسبة للقيام بالوظائف المتحفية وللتعبير عن أيديولوجيا¹. لهذا توصف الكثير من فضاءات العرض في المغرب بأنها متاحف من غير أن تكون متاحف على الصعيدين النظري والوظيفي. بهذا المنطق تبدو متاحف الهامش والمتاحف الهويةتية عاجزة لأنها تقتقد إلى معرفة قادرة على إحداث التأثير الثقافي أو السياسي.

يُعتبر الباحث الأسترالي طوني بينيت² من جامعة غرب سيدني أحد المهتمين بهذا النوع من القضايا وهو يستند في دراسته على أعمال ميشيل فوكو وكتاباتة بخصوص علاقة المعرفة بالسلطة.

أنتج الأسترالي توني بينيت أعمالاً دراسية حول موضوع تطور سياسات المتاحف خلال القرن 19 و20 في سياق التاريخ الاستعماري الأوروبي والأمريكي، وهو في أعماله تلك يتتبع المنطق السياسي الذي صاحب المؤسسات المتحفية من مرحلة إلى أخرى³.

نسجل هنا أن مقارنة كل من طوني بينيت ودومينيك بولو أمثلة على المقاربة الخارجية التي تحتنا على بناء مقارنة مقابلة، بخصوص العناصر نفسها، وذلك لأن كلا من طوني بينيت ودومينيك بولو اشتغلا على المتاحف التي توجد في بلدان المستعمر ولم يلتفتا إلى القضايا التي يطرحها تدبير الإرث المتحفي الاستعماري على الدول التي كانت مُستعمرة. إذ تُواجه هذه الأخيرة تحديات تتصل بالمعرفة والسلطة؛ فهي مُطالبّة ببناء معرفة حول تدبير متاحفها، وبناء علاقة واضحة بين السلطة التي أخذت مكان المستعمر القديم وبين الهوية بكل أبعادها.

¹ - لا تمنع الدولة إقامة متاحف بمبادرات جموعية وفردية أو مؤسساتية خاصة، لكنها لا تقوم بتأطير معرفي يمنح لهذه المبادرات المتحفية فرصاً حقيقية للنجاح. وبشكل غياب التأطير المعرفي لهذه المبادرات منذ انطلاقتها أحد أساليب احتكار القدرة على بناء خطاب سياسي بالأدوات الثقافية التي من بينها المتحف.

² - وكان طوني بينيت Tony Bennett قد شارك في ملتقى بباريس نظمته "متحف الإنسان" بتعاون مع الأكاديمي دومينيك بولو Dominique Poulot من جامعة باريس 1، في ندوة علمية تحت عنوان: «المتاحف، السلطة، المعرفة» «Museums, Power, Knowledge» وقد استعرض كل من طوني بينيت ودومينيك بولو موضوعاً مركزياً تمثل في: "إعادة كتابة الماضي الاستعماري: تحديثات معاصر". وبحسب مقال صادر في جريدة العربي الجديد بتاريخ 9 أبريل 2018 تحت عنوان: "المتاحف وإعادة كتابة الماضي الاستعماري"، فإن العرضين المتقدمين من طرف بينيت وولو أبرزتا "الطريقة التي تشبّك بها المتاحف مع ممارسة السلطة والكيفية التي أثّرت بها الممارسات المعرفية والجمالية والأنثروبولوجية على السلطة الثقافية منذ القرن التاسع عشر إلى اليوم".

وبرى بينيت أن الطريقة التي تعمل بها المتاحف تقول الكثير عن تاريخ الكولونيالية، حيث إنها المكان الذي تتقاطع فيه الأنثروبولوجيا وعلوم الأحياء والجغرافيا والاجتماع والتاريخ، لذلك قد يكون المتحف من أفضل الأماكن التي يمكن من خلالها إعادة مناقشة التاريخ بموضوعية وتفكير المعرفة التي تقدمها

³ - طوني بينيت، ميلاد المتحف التاريخ والنظرية والسياسات، مرجع سبق ذكره.

3- الإشكالية:

هل تمت مغربة المتاحف؟ وهل من الضروري أن تكون عندنا ميزيولوجيا بروح مغربية، وما معنى ذلك؟ هل معناه خروجها من تحت الوصاية الفكرية الموروثة عن الاستعمار، وأن تجد لنفسها التوليفة الفكرية والتدبيرية المناسبة والتي تجمع بين التوظيف السياحي (والاقتصادي)، والأثر التربوي والتعليمي غير النظامي والجمالي. أي أن تكون رغبة وساعية إلى الإسهام في بناء المواطن معرفيا وجماليًا وقيميًا؟ كيف يمكن للمتاحف المغربية أن تكون مغربية؟

إن طبيعة السؤال الإشكالي الأول يفترض طرح سؤال ضروري لاحق وهو: إلى أية منظومة معرفية تنتمي متاحفنا، وبأي معاني ودلالات تُقدّم وتُعرض الهوية المغربية من مُنطلقها؟ وسؤال المعرفة أساسه في تصورنا ضرورة وعي الميزيولوجيا المغربية بمكانها من البراديغمات المتحفية وقدرتها على نقدها وإضافة خصوصياتها الهوياتية عليها، فالمعرفة المتحفية ليست كلها قوانين مختبرية جامدة.

نفترض أن تحقيق هذا النوع من المعرفة المتحفية، الذي بإمكانها تمكين المتاحف المغربية من مقارنة مظاهر وعناصر الهوية بطريقة ومن منطلقات مختلفة، يحتاج ويتأسس على إدراك أو بناء الميزيولوجيا المغربية لهويتها الخاصة وهو سؤال ثقافي وسياسي كبير. وبالتالي فإن طبيعة الإشكالية التي نطرحها تُلْزِمُنَا بالبحث في الوجهة التي تسير الممارسة المتحفية في المغرب نحوها، هل في اتجاه بناء معرفة وهوية متحفية مختلفة أم صَوَّبَ ترسيخ الموروث والمُكتسب، هل تسير في اتجاه نقد وتجاوز الهوية المعرفية والثقافية المفروضة من الخارج أم أنها تنتمي، عن وعي أو بدونه، إلى براديغم جديد، وهل بلُورَت خطابا هوياتيا من الداخل وفق براديغم جديد عن وعي وإرادة وعلى أساس مقارنة ثقافية نقدية؟

يتعلق الأمر، في بعض أبعاد إشكالية بحثنا، بالتساؤل عن الروح التي تتبض داخل الجسد المتحف المغربي على مختلف مكوناته (أعضائه وعناصره)، وبحسب تعبير سمير ققص الروح التي تقف خلف إقامتها¹. لكننا نختلف مع سمير ققص عندما يحصر السؤال (الروح التي أقامت المتاحف) في الفترة الكولونيالية، ويجعل من أبيير ليوطي Hubert Lyautey (1854-1934)² الصانع الوحيد لهوية

¹ Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc », in Patrimoine culturelle marocain, Caroline Gauthier-Kurhan (sous la direction de), Maisonneuve et Larose, 2003, p. 41.

² - المرشال أبيير ليوطي أول مقيم عام للحماية بالمغرب: من أبريل 1912 إلى أكتوبر 1925 مع فترة انقطاع بين دجنبر 1916 ومارس 1917 حيث ناب عنه الجنرال هنري غورو Henri Gouraud.

المتاحف، ثمة في تقديرنا أمران: ضرورة البحث عن هذه الروح في مجمل المشهد المتحفي المغربي، وبخصوص المرحلة الكولونيالية هل كان ليوطي صانع المتاحف الوحيد؟ وهل انتهت سلطته برحيله؟

إن مراقبة الوجهة المعرفية، أي طرح السؤال بخصوص وجود -كما غياب- حركة مُنظمة ومُمتدة في الزمن منذ الاستقلال، يدفعنا إلى الاستفهام عما إذا كانت الممارسة المتحفية تنتظم معرفياً في إطار براديغم واضح المعالم، وهل طورت وعياً مُتفاعلاً مع دينامية الهويات الجماعية في المغرب، أم أنها تخدم هوية (أو هويات) مُحددة؟ ثم هل المتحف المغربي واحد أم متعدد، هل هو متعدد كما تتعدد مكونات الهوية المغربية؟ هل يقدم صورة عن الذات كما الآخر؟

نبحث إذا، عن الأسس الفكرية والمعرفية التي وَجَّهت متاحفنا خلال أزيد من مائة سنة، أي من سنة 1915 إلى الآن، ونتساءل عن البراديغمات *paradigmes* التي انتمت إليها، كما نبحث عن الكيفية التي يُمكن أن نكتب بها تاريخنا باستعمال مصادرها المادية وتراثنا المتحفي، وعن علاقة ذلك بكتابة تاريخ المتحف في المغرب بوصفه مؤسسة ثقافية حديثة. وقد جَمَعنا مختلف القضايا التي تتصل بموضوعنا في سؤال إشكالي كبير هو:

هل تَمَكَّنّا من العبور من صيغة: "المتاحف بالمغرب" إلى صيغة: "المتاحف المغربية"؟ هل تَمَلَّكنا هذه المؤسسة الثقافية الحديثة بعد قرن من الزمن؟ وهل انغرست في حياة المغاربة باعتبارها مؤسسة ثقافية قريبة؟ هل قمنا باستثمارها في قضايا المعرفة والهوية، التربية والتنمية؟

نتفرع عن الإشكالية الأساسية والأسئلة الكُلِّية قضايا مُرتكزاتية وفرعية، من بينها:

- قضية معرفة المتحف المغربي لتاريخه، سؤال البداية، يحتاج المتحف المغربي إلى أن يعرف تاريخه حتى يستطيع استطلاع صورته المستقبلية، يحتاج إلى أن يعرف تراثه، ليستشرف الآتي؛
- قضية معنى المتحف في ثقافتنا المغربية، ما هو معناه الخاص وما هي دلالاته المغربية؟ هل ثمة في تراثنا ما يُجسد وعياً تراثياً بقيمة المحافظة؟
- قضية حضور أو غياب التفكير في الشأن المتحفي *le muséal* عند عينة من النخبة المثقفة المغربية، وتقديم المشهد المتحفي بوصفه متناً *corpus* تقاطعت في بناء صورته مختلف الكتابات المُتاحة؛
- قضية الأساس الثقافي الذي انطلقا منه يتم وضع التصورات المزيوغرافية وإنشاء المعارض (خطاب العلامات الثقافية البصرية وتلقيها من طرف المغاربة)؛

- قضية مواجهة المتاحف المغربية لتحديات العولمة والجائحة والتحول الرقمي وغيرها من التحديات التي هي بقدر ما تبدو رهانات مستقبلية، إلا أنها تسائل في الوقت نفسه قدرة المتاحف على قيامها بوظائفها تجاه المجتمع.

من هنا يأتي السؤال: هل يُمكن نشوء تفكير بالشأن المتحفي المغربي في بيئة لا تُنتج فيها المتاحف خطابا معرفيا واضحا ومتأسسا على طرح فكري وجمالي وهوياتي ومجتمعي، وفي الوقت أيضا الذي يغيب السؤال بخصوص المتحف في الفضاءات الأكاديمية بالدرجة التي تجعل منه مادة للتفكير والبحث والتأليف، وفي الوقت كذلك الذي تفصل فيه الدولة بين المؤسسة المتحفية والقطاع الحكومي المشرف على الثقافة وبالتالي المراهنة -ربما- على متحفية مُعَوَّلَمة وبدون أسس هوياتية، ولا تضع ضمن أولوياتها بناء أساس فكري لـ"متحف مغربي" منخرط في سياسة ثقافية واضحة المعالم؟

وخلاصة إشكاليتنا: الرغبة في أن نتمكن من فهم ما قد يكون "الإدراك السائد" في المتاحف المغربية أي النظام الغالب عليها والذي صار نظامها الطبيعي المُتَحَكِّم فيها.

4- الفرضيات:

نفترض أننا باشتغالنا على المتاحف، وهي كما تبدو لنا "حلقات أخيرة" من سلسلة ثقافية إنتاجية وإبداعية تجد جذورها في مجالات ثقافية كثيرة (الحرف، الفن، التاريخ، الآثار...) ¹، نفترض أولا، أننا باشتغالنا على المتاحف عبر السير منها باعتبارها المَصَبِّ نحو المصدر الثقافي (صعودا) نحو المنابع نكون بصدد بناء دلالة المتحف المغربي، ونكون أيضا بصدد النظر في تراثنا المادي واللامادي ليس فقط من منظور التمييز فيها بين المستحسن والمستقبَّح في تراثنا المغربي، أو ما يَصْلُحُ للعرض ولتمثيل ثقافتنا وما لا يصلح، بل من منظور أشمل يتصل بالسياسة الثقافية وقدرتها على الإجابة عن التحديات التي تواجهها الهوية، وهي إجابة معرفية يحتاجها المتحف المغربي ليكون قادرا على القيام بوظائفه الثقافية والمجتمعية.

إن تاريخ المتاحف ووضعيته (مكانتها) في المغرب تكشف عن جانب من التحولات الثقافية والمجتمعية التي جرت في المغرب خلال عقود تمتد مما قبل الحماية إلى الوقت الراهن، ولكنها، ولعله الأمر الأكثر أهمية، كونها تعكس بواسطة توزيعها الجغرافي ومحتوياتها ومعارضها وطريقة تدبيرها، جانبا مهما من السياسات الثقافية في الزمن المعاصر والراهن، سواء أكانت تلك السياسات مُعلنَة أم خفية. كما أن

¹ - بالإضافة إلى مختلف المصادر التي تزود المتاحف بأرصدها سواء تلك المنتمية إلى التراث الطبيعي والثقافي أو إلى مجالات أخرى فنية وصناعية حديثة مثل دار السكة بالنسبة لمتحف بنك المغرب وتكنولوجيا الاتصال بخصوص لمتحف اتصالات المغرب على سبيل المثال.

المتاحف المغربية تقدم إفادات حول الوقائع الثقافية والسياسية المرتبطة بالصراع حول "الهوية الوطنية" (الموقف من العروبة والأمازيغية والإسلام)، أكثر من تعبيرها عن الماضي الذي من المفترض أنها تقوم بتقديمه أو عرضه¹.

ونعتقد أن المتاحف خلال فترة طويلة من الاستقلال لم تكن فقط ذات قيمة اقتصادية (التوظيف السياحي)، بل ظلت تحت عين السلطة التي رأت فيها أمراً آخر: علامة على أن الحماية كانت في خدمة السلطة والثقافة الرسمية بما يؤكد استمرار الدولة المغربية في فترة الاستعمار. لقد جرى تحنيط المتاحف حتى تبقى شاهدة على أنه لم تقع قطيعة سياسية تحت سلطة الاستعمار.

وشهدت الساحة المغربية نوعاً من الانفجار المتحفي Boom muséal أو الدخول في "مرحلة تضخم" une phase inflationniste في أواخر القرن العشرين، على الأقل في شكل مشاريع ونوايا مشاريع متحفية، سيظهر المجتمع المدني وكأنه بصدد تملك هذه الوسيلة الثقافية والإعلامية ويقوم بتوظيفها في بناء سرود تاريخية موازية (وأحياناً مُقابِلة) للسرد التاريخي الرسمي وللسياسة الثقافية التي مصدرها الدولة. من هذا المنطلق فإن فرضيتنا الثانية تتلخص في أن الانتقال السياسي وحاجة الدولة في تلك المرحلة اقتضت "الإنصاف والمصالحة"، كما احتاجت السياسة الرسمية إلى حركية متحفية تُعبر عن التعدد والتنوع واختلاف التعابير حول الهوية بما هو الدليل على مغرب حر ومنفتح.

أما فرضيتنا الثالثة، وهي مرتبطة بالسابقة، فمؤداها أن المؤسسة الوطنية للمتاحف تبدو، من خلال تعديل قانونها المؤسس² وإصدار القانون الجديد للمتاحف³، وسيلة الدولة لبسط سلطتها على التعابير المتحفية الهامشية (الهوياتية) سواء تلك التي ظهرت في فترة 1999-2021 أو تلك التي من

¹ - نجد ما يدعم فرضيتنا هذه في الطريقة التي استعرض بها بنسعدون ميكال الصراع حول محددات الهوية الوطنية في مقاله :

Mickael Bensadoun, «The (Re) Fashioning of Moroccan National Identity», In Maddy-Weitzman Bruce and Daniel Zisenwine (Ed.), **The Maghrib in the new century: identity, religion, and politics**, University Press of Florida, 2007, pp. 13-35.

ومن بين الخلاصات التي يخرج بها أن: «الهوية الوطنية المغربية في خضم عملية التنازع contestation وإعادة البناء»

Ibid., p. 30.

² - ظهير شريف رقم 1.10.2-1 الصادر في 14 من جمادى الأولى 1432 (18 أبريل 2011) بتنفيذ القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية عدد 5940 بتاريخ فاتح جمادى الآخرة 1432 (5 ماي 2011)، ص ص: 2444-2447. وقد جرى تعديله بـ:

ظهير شريف رقم 1.21.47 صادر في 8 رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 55.20 بتغيير وتنظيم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص: 3385-3387.

³ - ظهير شريف رقم 1.21.48 الصادر في رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص: 3380-3385.

الممكن أن تظهر لاحقاً¹. وفي الآن ذاته تم الاحتفاظ وتقوية شبكات من المتاحف وفضاءات الذاكرة والمتاحف البيئية التابعة لقطاعات حكومية: متاحف اللجنة الوطنية للتاريخ العسكري، فضاءات الذاكرة للمقاومة، متاحف وزارة الأوقاف، مراكز تفسير التراث التابعة لوزارة الثقافة، متاحف بيئية تابعة لمندوبية المياه والغابات. بمعنى خلق تعدد رسمي موازٍ للتعدد المنفصل من يد الدولة أو ذلك الذي قد يكون مُهدداً للهوية الرسمية بأي شكل من الأشكال. ومن هذا المنطلق فإن الحقل المتحفي المغربي يتحرك وفق استراتيجيا وليس على أساس سياسة ثقافية مكتوبة. إنه أيضاً حقل بطيء التحول، وهو ما لا يمكن مراقبته بدون استحضار البعد التاريخي مع «ضرورة التمييز بين البعد التاريخي وبين ثقله، فوجود بُعد تاريخي شيء، وثقل وقيمة ذلك البعد شيء آخر. والمطلوب هو ضبط قيمة الانفتاح على هذا البعد الزمني»².

ومضمون فرضيتنا الرابعة، أن المتابعة الدياكرونية لسيرة المتاحف المغربية ستساعدنا على الاقتراب أكثر من تحديد ماهية "المتحف المغربي" إن على صعيد الصور التي تحقق بها في إطار شروط تاريخية وثقافية محددة، أو على شكل تصورات وانتظارات وقضايا وغايات. هذه الثنائية التي تجمع بين "المتحف المغربي" كما جرى إنجازها في محطات تاريخية، و"المتحف المغربي" كما تتصوره وتبنيه خطابات أي بوصفه مفهوماً وتعبيراً عن هويات متعددة، بين هذا وذاك، وبواسطة الجمع بينهما، نكون أقرب إلى فهم ماهية المتحف المغربي، أي هويته هو في ذاته، ومن بعدها إمكانية أن يُعبّر عن هوية وطنية أو محلية أو هوية ما. هذه الفرضية لا تستبعد احتمالاً آخر مفاده أن المتاحف المغربية يُراد لها أن تكون بدون هوية واضحة، أي أن تشغل بوصفها قناة فقط.

ونفترض في الأخير، أن ثمة تماهٍ بين التحول والاستمرارية فيما يتعلق بالمتاحف المغربية منذ 1915. لا نكاد نعتقد بوجود قطيعة واضحة متولدة عن تحول معرفي أنتج قاعدة فكرية وتنظيراً متحفياً. بقيت المتاحف تحت رحمة عمليات تدبير بدون سياسة ثقافية واضحة المقاصد والتوجهات والغايات. ثمة فترات تبدو فيها الدولة وكأنها نسيت -أو تناست- متاحفها، وقع ذلك منذ الاستقلال إلى سنة 1962، كما جرى في فترات لاحقة عندما تُركت المتاحف سنوات بدون اعتمادات مالية للتسيير والاستثمار في تسعينيات القرن العشرين.

¹ - إذا اعتبرنا إحداث السجل الوطني للمتاحف كما منح وسحب علامة "متحف المغرب" من أدوات التأطير والضبط.
² - محمد جسوس، قضايا منهجية في البحث السوسولوجي، ص. 51. كان محمد جسوس قد استحضر مقولة لدوركايم مفادها أن مجال المقارنة الأساسي هو التاريخ. نقلاً عن محمد جسوس، المرجع نفسه، ص. 48.

في المحصلة، نبني أطروحتنا هذه حول الفرضية/القضية الآتية: التسليم على صعيد المعرفة للآخر (الغرب)، وتقديم السياسي على الثقافي، وتغليب المركز على الهامش، عوامل لا تُساعد في إنشاء وتدبير حقل متحف قادر على التعبير عن الهوية الثقافية والمجتمعية بمختلف مستويات تعددها وتنوعها.

5- تقنيات البحث:

- الحوار المُركز (نصف مُوجّه):

اخترنا اعتماد تقنية الحوار المُركز *entretien centré* ونظن أنها وسيلة مناسبة للحوار مع المسؤولين السابقين والحاليين على قطاع المتاحف والمؤسسات المتحفية. في هذا النوع من الحوار ليس المطلوب الإجابة عن أسئلة محددة مثل الاستبيان *sondage*، بل دعوة المُحاور إلى أن يتكلم بحرية، مثل سؤال: «كلمني عن سنوات التدبير في المتحف الفلاني». هذه التقنية يقول عنها جون فرلنسوا باربيي-بوفي *Jean François Barbier-Bouvet* ما يلي: «المبدأ هنا هو الاحترام التام لخطاب الآخر، وتتبع ما يقول دون مقاطعته، وإذا ما توقف إعادة إطلاقه انطلاقاً من العبارات التي قيلت وبالكلمات التي استُعملت وليس انطلاقاً من شبكة استجواب مُنظمة ومُهَيَّأة مسبقاً. في الآن نفسه وبقدر المعلومات التي يقدمها الزائر، من الواجب بالتالي الانتباه إلى الترتيب الذي تظهر عليه هذه العناصر [المعلومات] وسياق ظهورها، والمفردات المستعملة، وأن يقع الانتباه، بشكل افتراضي، إلى غياب غني بالمعاني لبعض الموضوعات وعدم الإتيان على ذكرها»¹.

والحقيقة أن هذا النوع من الحوار لا يمكن إلا أن يكون نصف مُوجّه كما يشهد بذلك جون فرلنسوا باربيي-بوفي². كما أن الأهم في هذه التقنية هو احترام عَفْوية المُتكلِّم.

- استمارة مُوجّهة للمحافظين السابقين:

حاولنا، خصوصاً في سياق الجائحة (كوفيد 19)، ربط الاتصال بالمحافظين السابقين واستفسارهم عن تجربتهم المهنية والميدانية. وكنا قد جربنا الاعتماد على الاستمارة كوسيلة إضافية لجأنا إليها بسبب قلة التواصل جراء تبعات الجائحة.

¹ - ضمن المقدمة التي كتبها جون فرلنسوا باربيي-بوفي *Jean François Barbier-Bouvet* لكتاب:

Eliséo Véron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition : de l'espace, le corps et le sens*, Centre Georges Pompidou, Gap, 1989, p. 16.

² - Ibidem., note n° : 1.

أنجزنا استمارة ووجهناها بصفة خاصة إلى الذين تكلفوا بتدبير عدد من المتاحف في الفترة السابقة على إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف. وأظهرت النتائج الأولية مدى العنّت الذي يميز خطاب هذه العينة، إذ من أصل أزيد من ثلاثين استمارة وحدهم خمسة محافظين ومسؤولين سابقين بالمتاحف أفادونا بإجابات واضحة في حين لم نتوصل بأي رد من البقية وهو الأمر الذي استخلصنا منه ملاحظات عملنا على بلورتها في استمارة ثانية. وتلقينا اعتذارات شفوية مضمنها حالة من العجز "النفسي" عن الحديث حول تجربتهم داخل المتاحف المغربية. ومن دون الخروج بخلاصات مستعجلة، ساعدتنا هذه الاستمارة الأولى على تَمَثُّلِ حَجْمِ القطيعة القائمة بين من اشتغلوا سابقا في المتاحف المغربية من جهة أولى، والشأن المتحفي في مرحلته الحالية أي تحت إشراف مؤسسة المتاحف من جهة ثانية، وهو الأمر الذي نقترح تسميته: "المسافة ذات الأبعاد المتعددة".

- مُعَايِشَةُ الفعل المتحفي خصوصا المعارض:

عملنا على أن نكون قريبين من التحولات التي تطرأ على المتحفية المغربية خصوصا المعارض الدائمة والمؤقتة، واشتغلنا على عينة تمثيلية من المتاحف والمعارض. حرصنا على أن تكون عينة متوازنة وتشمل متاحف مازالت تحت سلطة وزارة الثقافة وأخرى تديرها المؤسسة الوطنية للمتاحف، ومتاحف أخرى تابعة لقطاعات عمومية ومبادرات خاصة.

6- معيقات ومصاعب واجهت إعداد هذه الأطروحة:

أ- معيقات ومصاعب موضوعية:

• قلة وتشتت مصادر الكتابة حول المتاحف المغربية:

تاريخ المتاحف المغربية لم يُكتب بعد، كما أن المصادر التي يمكن أن تسهم في توثيق هذه المؤسسة الثقافية ما زالت مشتتة، فلا نتوفر على قاعدة بيانات واحدة شاملة تساعد الباحث على الانخراط الفعلي في هذا النوع من الكتابة. إنَّ أرشيف المتاحف المغربية في فترة الحماية وبعد الاستقلال مثلاً على أزمة الذاكرة الثقافية في بلادنا خلال الزمن المعاصر والراهن، وبرهاناً على الدائرة المُفَرَّغَة التي يدور فيها الشأن الثقافي خارج كل سياسة واضحة المعالم والأهداف، علماً أن كل سياسة ثقافية تحتاج، في مرحلة من مراحل تبلورها، إلى أساس وثائقي تسترشد بحصيلته وتبني مشاريعها انطلاقاً من إحصائياته ودراساته وخلاصاته. تحتاج المتاحف المغربية بالذات، على صعيد التدبير والتطوير، إلى ذاكرة مُوثَّقة، وإلى سيرة تاريخية تسند وجودها.

ليست لدينا صورة شاملة وواضحة عن كل الرصيد الوثائقي الذي يتصل على نحو مباشر بالمتاحف المغربية، تاريخها والمراحل التي مر منها تكوين مجموعاتها، والأطعم الإدارية التي أشرفت عليها ومختلف معاملاتها الإدارية وأنشطتها منذ تأسيسها إلى اليوم. وذلك بسبب غياب مركز للتوثيق يحفظ ذاكرة المتاحف المغربية ويصون أرشيفها.

يضم أرشيف المتاحف وذاكرتها، على سبيل المثال، بطاقات الجرد التي تعود إلى مراحل مختلفة من تدبير المجموعات المتحفية، وعددا مهما من الصور، وقدرا غير قليل من المراسلات التي توثق للحياة الإدارية والثقافية خلال فترات متعددة. سبق لنا أن عاينا أمثلة من هذا الأرشيف في متحف دار السي سعيد بمراكش خلال فترة عملنا فيه بين 1994 و2005¹، ووقفنا على قدر يسير من هذه الوثائق في المتحف الوطني للخزف بأسفي بين 2005 و2007 حين إشرافنا على إدارته². وما من شك عندنا في أن باقي المتاحف المغربية خصوصا تلك التي تعود إلى فترة الحماية كانت تتوفر على رصيد نفيس من الأرشيف.

وتتقاسم مؤسسات وطنية جزءاً مما له علاقة، على نحو مباشر وغير مباشر، بالمتاحف ومن بينها اليوم: مديرية التراث الثقافي بالرباط، وأرشيف المغرب، والمؤسسة الوطنية للمتاحف والمكتبة الوطنية. كما لا نستبعد أن تتوفر وثائق ذات صلة بالمتاحف المغربية، في أماكن أخرى ضمن أرصدة وثائقية خاصة، أو بين يدي بعض الإدارات الحكومية والمؤسسات والجمعيات.

كما أن قسماً مما يمكن اعتباره من أرشيف تاريخ المتاحف المغربية متوفر إما في مكاتب عمومية أو ضمن مجموعات خاصة خارج المغرب، وجزء آخر تحتضنه مراكز توثيق تابعة لبعض المتاحف المنتشرة عبر العالم خاصة الأوروبية منها، والتي تحصّلت، على الأقل منذ النصف الأول من القرن العشرين، على قطع فنية وتحف مغربية واستطاعت في إطار بعثات علمية، أو بطرق أخرى، أن تمتلك وثائق ذات صلة بتلك القطع المتحفية؛ لا يمكن أن يغيب عن بالنا، في هذا الصدد، ما كان بين يدي المتحف الإثنوغرافي تروكاديرو بباريس (Le musée d'Ethnographie du Trocadéro) (لاحقاً سيحمل اسم متحف الإنسان (musée de l'Homme))، وما تتوفر عليه متاحف أخرى من أرصدة ووثائق وهو ما يتطلب قراراً سياسياً واختيارات ثقافية من أجل الكشف عنها. ويبدو أن السير في هذا

¹ - أقيم بمراكش سنة 1928. صار هذا المتحف يحمل اسم: المتحف الوطني للنسيج والزراعي دار السي سعيد بعد أن أصبحت المؤسسة الوطنية للمتاحف تشرف على تدبيره.

² - يعود تأسيس هذا المتحف إلى سنة 1990 بأسفي، وكان مقره بالقصبة، قبل أن يجري نقله إلى "مدينة الفنون".

الاتجاه قد انطلق، على الأقل من منظور أكاديمي، كما توجي بذلك عناوين بعض الأطروحات الجامعية التي يجري إعدادها هنا وهناك¹.

وعلى صعيد متصل، يبدو أن كتابة تاريخ المتاحف تحتاج في الوقت الراهن إلى إمكانية الوصول والعمل، في الحد الأدنى، على ثلاثة مصادر لم تُستعمل بعد بالقدر الكافي:

1- الأرصدة الوثائقية والأرشفات الورقية وغير الورقية حيثما وُجِدَت، داخل المغرب كما خارجه، وسواء تعلق الأمر بمجموعات عامة أو خاصة،

2- التحف والأعمال الفنية ومختلف الأشياء المنتمية إلى التراث والشاهدة على تاريخ الفن المغربي وفي مقدمتها تلك التي توجد خارج المتاحف المغربية، وذلك لأن طبيعة المجموعات المتحفية وكل ما يتعلق بها من العناصر التي تساعد على توثيق الممارسة المتحفية نفسها فيما يتعلق على سبيل المثال بطبيعة الاختيارات العلمية والمناهج المتبعة، وطرق المحافظة والصيانة والنتائج المترتبة على مختلف الإجراءات على مختلف التحف والعينات والأعمال الفنية. كما أن الدراسات الإحصائية في هذا الباب ستكشف، لا محالة، عن طبيعة السياسات التي جرى اتباعها مثلا فيما يتعلق بعمليات اقتناء التحف وإغناء أرصدة المتاحف.

3- ذاكرة من أسهم في تدبير وتسيير الشأن المتحفى من قريب أو بعيد خلال العقود الأخيرة ممن مازالوا على قيد الحياة، ومنهم على سبيل المثال نعمة الله بوجبار الخطيب التي شغلت عدة مناصب ذات علاقة بالمتاحف المغربية وأشرفت منذ بداية الستينيات على تنظيم معارض متحفية داخل المغرب وخارجه، وعبد العزيز توري الذي شغل مناصب مهمة من بينها مدير التراث الثقافي وهو المنصب الذي سيُسند لاحقا لعبد الجليل الهجراوي² ثم عبد الله صالح، وعلي أمهان الذي أشرف طويلا على متحف البطحاء وكان رئيسا لقسم المتاحف في تسعينيات القرن العشرين، وكذلك حسن ليان ونور الدين قشة.

ومن بين من عمل طويلا في المتاحف المغربية ممن تختزن ذاكرتهم الكثير نذكر أيضا: حسن بلعربي الذي كان محافظا لمتحف دار السي سعيد لعدة سنوات، وهنية الشخاوي التي كانت القيمة على متحف البطحاء وآخرون ينتمون إلى أجيال لاحقة بعضهم من خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث.

¹ - من بين عناوين الأطروحات المسجلة بالجامعات الفرنسية والتي يثير عنوانها اهتمامنا نجد على سبيل المثال:

Objets du Maghreb dans les musées français et européens : collecte et exposition, En préparation par Sarah Lakhal depuis 1/9/2020, sous la direction de Eloïse Brac.

² - من بين المهام التي تقلدها عبد الجليل الهجراوي: محافظ المتحف الأثري بالرباط ورئيس قسم المتاحف قبل أن يشرف على مديرية التراث الثقافي.

ونعتقد، في الاتجاه ذاته، أن العمل على تاريخ المتاحف المغربية، وجمع شتات ذاكرتها لا يمكن أن يتم في حدود دائرة ضيقة محصورة في المشرفين الإداريين، بل تستدعي جمع وتوثيق شهادات أطراف أخرى من بينها: الفنانون خصوصا الأسماء التشكيلية التي واكبت تطور الحقل الفني المغربي منذ عقود¹، وأصحاب بعض الأروقة الفنية والبازارات الكبيرة خصوصا في مدينة مراكش وفاس وطنجة، وكذلك بعض الأجانب، الذين استقروا طويلا في المغرب، وخبروا ميدان حركة التحف فيه وكانت لهم علاقات بالشأن المتحفي، ومن بينهم الهولاندي بيرت فلينت صاحب دار تسكيوين بمراكش، والذي لعب أدوار مهمة مثلا فيما يتعلق بإغناء رصيد المتحف البلدي بأكادير ومتحف إف سان لوران بمراكش. كل هؤلاء عملنا على التواصل معهم والاستفادة من تجربتهم، توقفنا في ذلك مرات ولم تسعفنا ظروف بعضهم في مرات أخرى لأسباب صحية أو نفسية، لكننا عملنا على الرجوع إلى كتاباتهم متى كانت لهم مشاركات مكتوبة.

ومهما يكن فلا بد من تسجيل حقيقة مثيرة للاهتمام ومُقلقة، في الآن ذاته، وهي أننا لا نكاد نتوفر على يوميات أو مذكرات أو سير ذاتية بأقلام أسماء عرفت الحقل المتحفي وخبرته في مراحل التحول بين فترة الحماية وزمن الاستقلال، مثل المرحومين أحمد الصغريوي وحُسين القصري وبوجمعة لخضر هذا الأخير الذي ينتمي إلى مرحلة لاحقة من زمن الاستقلال.

نفقد لسيرة منشورة لأحد القيمين السابقين على المتاحف المغربية. سيرة تخبرنا عن يوميات العمل داخل فضاءات المتحف وبين المجموعات في المستودعات وتساعدنا ربما- على استخلاص المحدّات الفكرية والمنطلقات التي وقفت خلف تجربة مسؤول عن متحف مغربي. تبدو المتاحف كما هي الآن، بدون ذاكرة، من غير عمق إنساني، نعني عمق الإنسان الذي أشرف عليها خلال فترة من حياته بصفته مسؤولا، محافظا أو تقنيا أو حارسا.

• غياب إصدارات وركائز (مجلات متخصصة) وعدم وجود تراكم نقدي متحفي

لا يتوفر المغرب على مجلة أو نشرة متخصصة بالميزولوجيا دائمة الإصدار. يهنا هذا المُعطى لارتباطه بالبعد المعرفي للحقل المتحفي المغربي، فمن المعروف أن مجالين من مجالات الممارسة المتحفية علمية مهمة وهما: تقييم ودراسة الزوار Evolution/études des visiteurs والمحافظة la conservation.

¹- كتب ميشيل راغون Michel Ragon على سبيل المثال سنة 1964 ما يلي: «الرسامون المغاربة الشباب الحقيقيون هم اليوم أبعد من أن ينالوا نجاحهم، فهم مدينون بالتعريف بهم إلى غاستون ديبل ونعيمة الخطيب مديرة المتاحف المغربية». نقلا عن: إبراهيم الحيسن، المنجز التشكيلي في المغرب روافد وسمات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2015، ص. 50.

هذان مجالان معرفيان راكمت فيهما الأبحاث الشيء الكثير يكفي تعدد المجالات المتخصصة عالميا في أحد هذين القطاعين¹، في مقابل غياب تام لإصدار مغربي على الأقل يجمع بين هذين المبحثين (الجمهور والمحافظة)، في شكل نشرة مستمرة للأبحاث العلمية. ثمة أبحاث متفرقة وقليلة موزعة على إصدارات وطنية ودولية، لكن لا يوجد إنتاج معرفي/متحفي مغربي في أكثر مجالين تحقق فيهما تراكم عالمي.

خضعت المتاحف في المغرب لدراسات وافدة من الخارج وفق مقاربات مختلفة من بينها المقاربة الجندرية مثلا في بحث حول الحضور النسائي في المتاحف المغربية²، واتجهت دراسات أخرى إلى مقارنة نقدية للمتحف³، وثالثة تاريخية/ثقافية⁴.

إن الأمثلة التي أشرنا إليها سابقا لم تُصادف نقاشا علميا مستمرا حول الشأن المتحفي في المغرب، فالممارسة مُعزلة -أو معزولة- عن حقل التداول الفكري، وهو دليل إضافي على أزمة في الممارسة المتحفية نفسها وعند النخب المثقفة والمؤثرة. وعلامة على المشاكل التي يعرفها الحقل الثقافي المغربي: غياب استراتيجية بمنظور شامل تربط المتحف بقضايا ثقافية ومجتمعية، وعدم النظر إلى الحقل المتحفي باعتباره حقلاً للتفكير، وقلة الجسور بينه وبين البحث الأكاديمي الجامعي الذي يتم إنتاجه داخل المغرب كما خارجه.

إشتغلنا إذن على وثائق عَرَضِيَّة ومُتَفَرِّقَة، هذا هو الوصف الذي يناسب حالة الوثائق المتعلقة بالمتاحف المغربية. يتعلق الأمر بمتن "مُتَشَطِّط" corpus éclaté. فالمكتبة المغربية تكاد تكون فارغة من عنوان مباشر سابق ننطلق منه أو نؤسس على خلاصاته سواء من منظور تاريخي شافٍ أو بمنهجية أنثروبولوجية. هذا الوضع لم يكن غائبا عن بالنا؛ سبق لنا في كتاب "المتحف والمتحفية" أن أشرنا إلى عزمنا القيام بدراسة عن متاحف المغرب⁵، وعندما شرعنا في العمل ومراجعة ما بين أيدينا من مادة والبحث عن مادة تغنيها وتسد الثغرات الكثيرة، أدركنا الجهد الذي ينتظر كل باحث يقدم على خوض غمار هذا الموضوع في حدود ما هو متاح اليوم من مادة ميدانية ووثائقية وعلمية.

¹ - François Mairesse, Audrey Doyen, **Les revues du champ muséal à travers le monde**. OCIM and Chaire UNESCO pour l'étude de la diversité muséale. 2022. Consulté le: 26/3/2024. https://hal.science/hal-03944614v1/file/221116%20Ocim_Cahier-Obs_Revues-champ-museal-travers-monde_221115.pdf

² - Carol Malt, **Moroccan museums as agents for women's empowerment, a study of museums in thirty-two cities**, op. Cit.

³ - Carol Malt, « Moroccan museums and the politic of place », op. Cit., pp. 53-65.

⁴ - Habiba Aoudia, « La fabrique du musée d'art marocain : L'œuvre de Prosper Ricard », **L'Année du Maghreb** [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 13 août 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/anneemaghreb/3916> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/anneemaghreb.3916>

⁵ - خديد رضوان، **المتحف والمتحفية، بدايات وامتدادات ثقافية**، مرجع سبق ذكره، ص: 170.

وفي الاتجاه نفسه ورغبة في الاقتراب من موضوع متاحف المغرب من مدخل بداياته الفكرية والمعرفية، أنجزنا كتابا تحت عنوان: "المتاحف وأفكار النهضة"¹. عالجنّا في كتابنا هذا السياقات التي اكتشفت فيها نخبة من المغاربة المتاحف الأوروبية، وهو اكتشاف، وإن لم يفض إلى إنشاء متاحف مغربية إلا أنه ترك لنا رصيذا أدبيا وفكريا حول الكيفية التي اكتشف بها المغاربة المتاحف والتمثّلات التي أنتجوها حول ما شاهدوه. إن دراسة ذلك الرصيد الرّخلي المكتوب كان منطلق هذه الدراسة، قبل أن نعمل على ملاحقة مواد أخرى مُشتتة وغير كافية وذات طابع إداري وسطحي في أغلب الأحيان.

• تأثير الجائحة:

من الصعب حصر أثر كوفيد 19 على بحثنا حصرا كاملا. يبقى المعيار الأوضح بالنسبة لنا هو ملاحظة أثر الجائحة على السير وفق البرنامج الزمني الذي وضعناه سلفا للبحث خصوصا البحث الميداني، ووجد ما قمنا به من قراءات، وإحصاء ما تمكنا من إنجازه من مقالات قمنا بنشرها في ظل الظروف الاستثنائية.

لا أحد يُجادل في أن الدخول في فترة للحجر الصحي طويلة الأمد، أمر صعب على الجميع بما في ذلك الباحثين. ربما المنتمين إلى تخصص الأنثروبولوجيا يجدون بعض العزاء في محاولتهم فهم ما يقع في سياق الجائحة. لكن من الواجب الاعتراف بأن لا أحد كان مستعدا بما فيه الكفاية للدخول في حالة العزلة الاجتماعية وتحديد مجال الحركة لمدة طويلة. هذا الأمر بحد ذاته يسترعي الانتباه، أي كيف ندرك في لحظة أننا نحيا وفق خُطاطة من العادات اليومية التي صارت جزءا من طريقة تفكير والعمل والتوازن النفسي؟ كان من الضروري إيجاد عادات اشتغال جديدة؛ ربما يُسميها البعض: طقوس مرافقة لممارسة القراءة والكتابة.

ورغم التأثير النفسي الواضح للحجر الصحي وإقامة إجبارية في البيت، حاولنا توجيه العمل بصورة مكثفة نحو تدقيق الإطار النظري للدراسة. وتوسيع قاعدة القراءات في المباحث المعرفية التي تعيننا مباشرة في بحثنا خصوصا في الاتجاهين:

- التراكم التاريخي للأبحاث الأنثروبولوجية حول المغرب والمرجعيات النظرية التي نشغل في إطارها؛

¹- رضوان خديد، المتاحف وأفكار النهضة، رحالون مشاركة ومغاربة في المتاحف الأوروبية، مرجع سبق ذكره.

- المنهج وكل ما يتصل به من قضايا ووسائل خصوصا على صعيدي جمع المعطيات ودراستها.

كان من المفترض أن يكون شهر أبريل وماي 2020 مرحلة تجديد الاتصال الفعلي بالعمل الميداني، وذلك من خلال القيام بعدد من الزيارات إلى المتاحف. في هذا الصدد كان من المنتظر أن تنطلق هذه المرحلة من البحث الميداني من منطقة الراشيدية في بداية الأسبوع الأول من شهر أبريل، بالتزامن مع مشاركتنا هناك في ندوة تحت عنوان: "واحتا غريس وفركلة، المجال والمجتمع والتراث" من تنظيم جمعية البحث الاجتماعي والتنمية وبتعاون مع مختبر بيئة، مجتمع وتراب (كلية الآداب بالقيظرة) ومختبر المجال، التاريخ، الدينامية والتنمية المستدامة (كلية الآداب بتازة).

وكان من المفترض أن تكون مداخلتنا في أشغال هذه الندوة تحت عنوان: "المتحف في المجال الواحي: من المبادرة إلى التأثير التنموي"، على اعتبار أن المنطقة تنتشر بها مبادرات تروم إنجاز متاحف وهو ما يندرج في صلب أبحاثنا.

لم تتعقد هذه الندوة بسبب الحجر الصحي ومعها تأجل التنقل إلى عدد من المتاحف، لكن هذا الطارئ لم يقف حائلا دون كتابتنا للمداخلة ونشرها في مجلة متخصصة¹.

وفي ارتباط بموضوع البحث الميداني، سبق لنا أن جربنا الوسائل البديلة: المكالمات الهاتفية، الاتصال عبر الصفحة على الفيسبوك. هذه الوسائل الافتراضية لم تستطع في أغلب الأحيان القيام مقام الاتصال المباشر بالمشتغلين في المتاحف.

يتعلق الأمر بطارئ صحي عالمي تحول إلى بيئة محيطة بكل مظاهر الحياة، وهو الأمر الذي انعكس على ممارسة الحياة نفسها وعلى الأولويات، والأهم هو أن كوفيد 19 وضع البحث في سياق أزمة معنى شاملة. كان من الضروري تطوير مهارات تساعد على التكيف مع السياق الجديد وبلورة استراتيجية تأخذ بعين الاعتبار عدم إمكانية الالتزام بالخطاطة والبرمجة الزمنية التي سطرت قبل الجائحة. كان من الواجب كذلك مراقبة أثر الجائحة نفسها على المتاحف المغربية وهو أمر لم يكن في التصور الأصلي للبحث.

فقد شكلت ظروف الحجر الصحي المرتبط بجائحة كوفيد 19 فرصة لمراقبة الأمور الآتية:

¹ - رضوان خديد، «متاحف التراث الشعبي في مناطق الواحات بالمغرب»، مرجع سبق ذكره، ص ص. 174-189. ونظرا لتزامن فترة الحجر الصحي مع بطء النشر الورقي، فقد توجهنا إلى الكتابة والنشر عبر المواقع الافتراضية مركزين جهندا على مواضيع ذات صلة بالدراسة التي نقوم بها.

أولاً، قياس درجة مرونة عدد من الاختيارات المنهجية ذات الصلة ببحثنا حول المتاحف المغربية، بما فيها الجدولة الزمنية، مدى مرونتها وقابليتها للتأقلم مع طوارئ غير منتظرة.

ثانياً، مراقبة أثر الجائحة على المتاحف المغربية وطريقة تعامل مختلف المؤسسات المماثلة مع الوضع الجديد، بما فيها سرعة أو بطء التعاطي مع الوسائل الافتراضية البديلة، نوعية الأنشطة المقترحة، وطريقة التواصل، النجاعة، طريقة التحضير لما بعد الحجر الصحي. في هذا الإطار نتبعنا أنشطة أهم المتاحف والمؤسسات الوطنية وبعض الفاعلين المهتمين بالمجال المتحفي المغربي، واستطعنا تسجيل عدد من الملاحظات ستكون بدون شك مفيدة لبحثنا.

ثالثاً، مراقبة التعامل عبر العالم فيما يخص انعكاسات الجائحة على المؤسسات الثقافية عموماً، والقطاع المتحفي على وجه الخصوص: مراقبة كيفية تدبير المجلس العالمي للمتاحف ICOM للأمر، مبادرات اليونسكو، توصيات المنظمة العربية للمتاحف ICOM Arabe.

وفي المُجمل، وعلى صعيد الأفاق التي فتحتها طارئة كوفيد 19 أمام بحثنا، نعتقد أن منصات العالم الافتراضي، وكل الوسائل التكنولوجية والثقافية المرتبطة به يجب أن تكون موضوع تفكير وتساؤل ضمن بحثنا، إذ لا نبالغ إذا اعتبرنا أن الشأن الثقافي عموماً، والممارسة المتحفية المغربية على الخصوص، من المفترض أن يختلف مسارهما الذي سيأتي بعد رفع الحجر الصحي وانصرام ظروف الجائحة، عن الممارسة التي كانت قبله. وبعبير آخر، من حقنا، أمام قوة الرجة التي عاشتها مختلف المجتمعات والثقافات منذ شهور، أن نعتبر فترة الأزمة الصحية العالمية سياقاً زمنياً مناسباً لدراسة متاحفنا المغربية من منطلق قدرتها أيضاً على التأقلم مع أوضاع صعبة، والبحث في درجة استغلالها للوسائل التقنية الحديثة، وقدرتها على الاستمرار في التواصل، وطبيعة الأنشطة البديلة التي اقترحتها في زمن الحجر الصحي.

لم يعد الافتراضي بديلاً موازياً، بل أضحي ضرورة، ومن ثم، صار من الواجب أن نعيد التفكير في طبيعة الرهانات الجديدة التي تواجه سياستنا الثقافية وممارستنا المتحفية والسبل التي ستجعل منها قادرة على ممارسة مهامها التقليدية وربح رهانات غير عادية في سياقات بعضها ذو طابع طارئ مثل كوفيد 19.

هل ستتخبط المتاحف المغربية في الزمن الرقمي بطريقة أفضل وأنجع؟ وهل ستدرك متاحفنا المغربية أنها كادت تكون غائبة على رقعة الفعل العالمي في وقت كانت متاحف صغيرة حاضرة على

الأصعدة المحلية والدولية بفضل مبادرات خلاقة وبسبب حسن تدبيرها للأدوات الافتراضية في زمن الجائحة؟

ب_ معيقات ومصاعب ذاتية:

تتقاطع في وضعيتنا الإثنوغرافية وفي علاقتنا بالميدان¹، أي المتاحف المغربية، عناصر عديدة كان من الواجب أن ننتبه إليها²، ومعلوم أن «مفهوم الوضعية الإثنوغرافية مفهوم معقد، لأنه يشمل الحياة اليومية، ويتضمن مجموعة من المحدّات» صنفها حسن رشيق إلى ثقافية وسوسولوجية ونظرية³. وكان حسن رشيق قد عرّف المحدّات الثقافية بقوله: «نقصد بالمحدّات الثقافية تلك المعتقدات والأفكار والأحكام المسبقة، التي يكتسبها باحث معين، بوصفه فردا عاديا من أفراد مجتمع معين، فمدار الأمر هنا على معرفة طبيعة التأثيرات المحتملة لهذا النوع من المعارف»⁴.

إن مواجهتنا المباشرة مع المتاحف المغربية، باعتبارها الميدان الإثنوغرافي في هذا البحث، ما كان لها أن تتحو صوب حدّ أدنى من الموضوعية والعلمية المطلوبة ما لم ننتبه إلى تأثير مسارنا الشخصي وتجربتنا الذاتية وما قد يمثله المخزون غير المدرك عندنا من محاذير وانزلاقات في القراءة والفهم والتأويل. قد لا تعنينا كثيرا، أو هكذا نتوهم، هذه المحدّات إذا فهمنا أنها تخص الأنثروبولوجي غير المنتمي إلى المجتمع الذي يقوم بدارسته، لكن الأكيد أن «الملاحظون والملاحظون لا يتقاسمون الرؤية نفسها إلى العالم»⁵.

في وضعيتنا الإثنوغرافية، نعتقد أن أكبر عائق قد يتمثل في طبيعة علاقتنا بالمتاحف المغربية، لكوننا قضينا سنوات طوال نعمل في متحفين كانا تابعين لوزارة الثقافة، أعني متحف دار السي سعيد بمراكش، والمتحف الوطني للخزف بأسفي، وهي ممارسة وظيفية دامت من سنة 1994 إلى 2006.

كان من واجبنا بوصفنا باحثا أنثروبولوجيا، ومقبلاً على الميدان، أن نعي تأثير هذه الممارسة الوظيفية على رؤيتنا للواقع المتحفي: ألا يُوجّه انتماؤنا إلى زمن المتاحف المغربية تحت رعاية وزارة الثقافة كيفية رؤيتنا لها اليوم؟

¹ - يعتبر ماثيو انجيلكه أن فهم الأنثروبولوجيا يحتاج إلى فهم أمرين اثنين أساسيين وهما: العمل الميداني والنسبية الثقافية، إن العمل الميداني أضحى «أحد الطقوس المركزية في تكوين عالم الأنثروبولوجيا» أما النسبية الثقافية فهي: «الإدراك الذي يصطبغ به المنهج». ماثيو انجيلكه، كيف تفكر كإنثروبولوجي؟ مرجع سبق ذكره، ص. 17.

² - يقول ماثيو انجيلكه: «إذا كان العمل الميداني هو المنهج المميز للأنثروبولوجيا، فإن النسبية الثقافية هي أسلوبها المميز [...] وهي تعني ببساطة إدراكا ذاتيا نقديا. بمعنى أن شروط التحليل، والفهم، والحكم على الآخرين، الخاصة بك، ليست عالمية ولا يمكنها أن تكون معطى أو بديهية». ماثيو انجيلكه، المرجع نفسه، ص. 21.

³ - حسن رشيق، القريب والبعيد، مرجع سبق ذكره، ص ص. 48-49.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 36.

⁵ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، كان من الواجب استحضار طبيعة علاقتنا بالمتاحف التي لم تكن فقط مهنية وظيفية، مع ما يُلزم العمل الوظيفي من تدافع بشري ومنافسة وأشياء أخرى؛ من الضروري أن نستحضر هنا التأثير المُفترض لممارستنا تدريس مادة علم المتاحف في جامعتين مغربيتين هما: القاضي عياض بمراكش وأبي شعيب الدكالي بالجديدة. ألا تُوهِمنا هذه الممارسة البيداغوجية والتعليمية، حين الإقدام على العمل الميداني حول المتاحف المغربية، بأننا ننطلق من معرفة ناضجة أو ناجزة حول الموضوع وقضاياها. أستحضرنا عند انطلاقنا نحو الميدان هذا المُحدّد، سعياً إلى تحصين علاقتنا بالموضوع وحماية حواسنا من بديهيات معرفة مُسبّقة: أحكام وقناعات نشأت خلال يوميات العمل الإداري، كما ترسّخت بفعل ممارسة الدرس الجامعي، وهي بالتالي محاولة للإفلات قدر المستطاع من آثار خفية لمعيش استمر أزيد من عقدين من الزمن.

عنصر آخر وَضَعْنَاهُ نصب أعيننا وهو أخذ المسافة الكافية مما سبق لنا أن كتبناه حول المتاحف من إصدارات، لا يتعلق بالتكرار لها أو التحلل منها، الغاية هي ألا نسمح لما قمنا بكتابته سابقاً حول موضوع المتاحف أن يبسط سُلطانه بصفته بديهيات (بديهياتنا المكتوبة)، على علاقتنا بالميدان، أي ألا يُوجّه المكتوب، ذلك الذي سبق لنا كتابته، نظرتنا وطريقة اشتغالنا، وبما لا يجعل من هذا البحث مجرد وسيلة غير واعية للبرهنة على أفكار وخلاصات سبق لنا أن قمنا بصيغتها.

إن استحضارنا لهذا الأمر هو محاولة لإقامة مسافة واعية بين الذي كتبناه قبل هذه الأطروحة، وما قد نصل إليه من نتائج على أساس معطيات الميدان، وهي مسافة نسعى من ورائها أيضاً إلى تحقيق التمييز بين الذاتي والموضوعي بما لا يسمح لاعتقادنا بالمعرفة المُسبّقة بالميدان المتحفي المغربي، أن يُوجّه أو أن يعمي رؤيتنا لحقيقة الوقائع.

وعلى سعيد متصل، لا بد أن نعي أننا بشكل من الأشكال عنصر من عناصر الميدان المتحفي، تتجسد فينا، بطريقة ما، حالة من التداخل الصعب بين الملاحظ *l'observateur* والملاحظ *l'observé*، كما أن الأمر يزداد تعقيداً بسبب طابع الزمالة والصداقة ومشاعر أخرى مختلطة تجمعنا بالكثير ممن عمل أو يعمل في المتاحف المغربية أو له علاقة بها من قريب أو بعيد. ربما الانتماء إلى الأفواج الأولى من خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالمغرب، ولأننا، مثل ثلة أولى، شاهدين على صورة المتاحف وعلى طريقة تدبيرها بعد عقود من الاستقلال، واحتكاكنا، طالبا وموظفاً، بمحافظين سابقين، "عصامين" في مجملهم، كلها عوامل قد تكون مؤثرة. لا يمكن في السياق ذاته ألا نتجاهل التفاعل الوجداني الناتج عن معرفتنا بمسار محافظين عايشناهم ومن بينهم: نعمة الله بوجيبار، علي

أمهان، الحسين القصري، هنية الشخاوي، حسن بلعربي، عبد الجليل الهجراوي وآخرون الذين كانوا أساتذتنا وزملاءنا في فترات معينة.

يؤدي العمل في المتاحف، في الكثير من الأحيان كذلك، إلى بناء علاقات وجدانية صامته مع المجموعات المتحفية والفضاءات والناس الذين يشتركون معنا، أو على الأقل لا يتوقعون عن الإعلان عن رغبتهم في حماية التراث (المؤمنون بالقضية *la cause*) وهي حالة نفسية تشترك فيها الوظائف والمجموعات المهنية التي يعتقد العاملون فيها بأنهم بصدد القيام بمهام نبيلة، وهو ما تعززه مواثيق الأخلاقيات *code de déontologie*. وبعيدا عن التشريعات، قريبا من الممارسة اليومية، يؤدي السعي المستمر إلى حماية الممتلكات الثقافية إلى بناء يقينيات جامعة بسبب الانتماء إلى فئة تمارس التخصص ذاته وتبدو كأنها تشترك في قضية واحدة، هنا يبرز مفهوم الثقة.

إن الثقة الناشئة عن علاقات مبنية خلال سنوات الممارسة المهنية، والقائمة على قنوات ثقافية مشتركة، وتكوين علمي متماثل، وممارسة وتجريب ومراقبة متبادلة للمهارات والكفاءات، هذه الثقة مُقلقة لمن يُباشِر العمل الميداني، خصوصا عندما يكون زملاء الأمس ورفاق الدرب هم إحدى أهم مصادر المعلومة "الإثنوغرافية/المتحفية" الضرورية لهذا البحث.

للعمل المتحفية تقاليده حتى عندما تكون المؤسسة صغيرة، تجعل هذه التقاليد من المحافظ/المدير/المسؤول في وضعية شبيهة برأس الأسرة (الراعي) بالمعنى الديني، فهو يسهر على أفراد الأسرة المتحفية وممتلكاتها المادية والرمزية، من هنا وجوب الاحتياط من الألفة الخفية واستحضار المحاذير المضمرة، والانتباه إلى هذه السلطة (سلطة الأسرة المتحفية) -نوع من القرابة الرمزية غير مُعلنة- لأنها قادرة على لعب دور سلبي فيما يخص عملنا الميداني ومهمتنا الإثنوغرافية، والتي قد تكمن خطورتها في اشتغالها مثل أفكار مُسبقة مُوجّهة، ويقينيات منفلتة من الشك والسؤال وبديهيات ظنية ومُتحكّمة، أي أوهام صامته قد تقوم بالتنشويش على الفهم إن لم تُؤد إلى تحريف الإدراك.

في هذا الصدد، نعترف بأن الخروج إلى الميدان، مع الوعي بكل المُحدّدات أكانت ثقافية أم سوسيولوجية أم نظرية، أم شيئا آخر¹، أمر شديد الصعوبة، لكنه، في الآن نفسه، يساعد الدراسة، ويمدّ الباحث بتبنيات تُعاونُه على إدراك وضعيته على أرض الميدان. فبدون هذا الإدراك نسيرُ إلى الميدان بخلصات "جاهزة"، وفي أخف الضررين، نحمل، عن جهل أو قلة انتباه، تأطيرا مُسبقا سيعمل على توجيه ما نراه ونسمعه تبعا للمحدّدات القبلية. لكن ما من إمكانية لإنتاج معرفة أنثروبولوجية بعقل يدّعي

¹ - رشيق، القريب والبعيد، ص ص. 48-31.

العمل المباشر على الواقع (واقعه)، وأن يكون هذا العقل منفصلا كامل الانفصال عن هذا الواقع ذاته، ثمة حاجة إلى أن نعمل بوعينا وبلأوعينا، وهي حاجة ضرورية للمعرفة الأنثروبولوجية نفسها، إنها تشتغل مثل عنصر من عناصر الإدراك.

إننا ننتمي إلى فئة من الموظفين العموميين الذين عملوا في المتاحف، وهم يشتغلون الآن عليها، أي أن المسار المهني لم يعد هو الحاسم في طبيعة علاقتنا بالمتاحف المغربية، بل هي نظرتنا لها واعتبارها موضوعا للبحث، وهو أمر بدأ عندنا منذ بحث السلك الثالث لمعهد الآثار والتراث¹، غير أن الفصل بينهما لم يقع -إداريا- إلا بعد تكليفنا بمهام أخرى سنة 2006².

ننتمي أيضا إلى فئة اجتماعية صعبة التحديد، طبقة مغربية وُسطى أقرب إلى الفئات ذات الدخل المحدود. هذه فئة تضم فئات عدة وهي بين الطبقتين السفلى والوسطى، تنزلق بسهولة نحو الأسفل، وهي تضم متعلمين كثر، يؤمنون بأهمية الفعل الثقافي، سواء أكانوا يعملون في قطاعات ثقافية أم لا، وهم أناس على استعداد لشراء الكتاب ولدفع ثمن التذكرة لمشاهدة العرض المسرحي والموسيقي وهم يربون أبناءهم، في حدود المستطاع، على أهمية الأروقة التشكيلية، وفائدة المعارض المتحفية، ويحرصون على أن يزور أبناءهم متحفا مغربيا واحدا على الأقل. أما على صعيد الموقف النظري، ربما لا أتناقش مع الكثيرين ممن عمل في المتاحف المغربية، قناعات معينة. نؤمن، من جهتنا، بضرورة أن نكتب تاريخ ما فعلناه وما كنا شهودا عليه، ليس لتمجيد المساهمات البسيطة لهذا الفرد أو ذاك أو لإعلان أخطاء هذه الجهة أو تلك، بل بسبب اقتناعنا بأن هناك حاجة حقيقة لكتابة تاريخ الممارسة الثقافية عندنا، كما عشناها أو فهمناه، بما يسهم في كتابة تاريخ ثقافتنا الحديثة، ومردُّ هذه الاقتناع هو ذلك التناقض السافر بين من لم يتوقفوا عن توجيه النقد لما خلفته الأقاليم الأجنبية (استعمارية وغير استعمارية) حول المغرب، في مُقابل قلة ما ينجزونه هم أنفسهم تحت شعار الثقافة الوطنية أو الثقافات المحلية. وليس القصد أن نكتب التاريخ، وإن كانت النتيجة كيفما كانت الممارسة التي نقوم بها، هي إضافة صغيرة للتراكم التاريخي، بل المقصود ألا نتردد في رواية الوقائع كما تبدو لنا من زاوية نظر تخصصنا العلمي، فالتراث الأنثروبولوجي، شاء الأنثروبولوجيون أم لا، شهادة تاريخية من مستويات عدة (ممارسات ميدانية، متون

¹ - أنجزنا بالمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث وفي إطار دبلوم السلك الثالث أطروحة تحت عنوان: تراث الإنتاجية والإبداعية والمنظور المتحفي، تحت إشراف: الأستاذ عبد العزيز توري والأستاذ مصطفى النحيلة، سنة 2001.

² - رئيس مصلحة إدارية ومالية بالمديرية الجهوية للثقافة بجهة دكالة-عبدة، ثم محافظ بمركز دراسات وأبحاث التراث المغربي-البرتغالي بالجديدة.

إثنوغرافية، تقاليد نظرية، مناهج تحليلية وتأويلية، خلاصات تحت الطلب، خلاصات علمية أقرب إلى الموضوعية¹) كل هذه العناصر أجزاء من تاريخ العلوم وتاريخ الإنسان محليا وعالميا.

يتعلق الأمر إذن، بخصوص الموقف النظري، بفهمنا للأنثروبولوجيا، باعتبارها علما له قواعده العامة، لكن لا نحرم، أنفسنا من ممارستها وفق حاجة ثقافة ننتمي إليها من غير أن يسحبنا الانتماء إلى مغادرة الحقل المعرفي الذي نعمل في إطاره أو البقاء أسيري حدود أكاديمية/نظرية، إذ يتحول الملتزم المتشدد إلى خادم للنظرية بدل القدرة على التفكير في الوقائع والقضايا الفعلية والحية.

الأمر ذاته ينطبق في اعتقادنا بخصوص المزيولوجيا وعلم التاريخ، فإذا كانت دراستنا هذه تنتمي إلى الأنثروبولوجيا من حيث الإشكاليات والمفاهيم ومختلف الأدوات النظرية والإجرائية، فإن موضوع البحث وتربطاته بمجالات وأبعاد لا بد من معالجتها، يجعلان من المزيولوجيا وعلم التاريخ طرفي معادلة الأطروحة. إن للمتاحف المغربية التي نشغل عليها انتماء "ما" إلى المزيولوجيا، كما أن لوقائعها عمقا تاريخيا لا يبدأ بالضرورة مع إقامة أول المتاحف على يد الاحتلال على الأرض المغربية².

إننا على وعي بضرورة أن يندرج بحثنا الأنثروبولوجي ضمن «تقليد نظري يشكل مرجعيته [...]»، ويستعير منه مفرداته ومُسلّماته وفرضياته³ تحت ما يسمى "العلم المعياري"⁴. كما أننا نميل إلى ذلك التقليد النظري الذي عبّر عنه حسن رشيق بقوله: «المعرفة الأنثروبولوجية التي تهْمُننا هنا مرتبطة، في قسم كبير منها، بتقاليد نظرية يُقال عنها إنها تقاليد دولية»⁵. لكننا نختلف معه عندما يواصل في نفس الجملة قائلا: «ولقد تركنا جانبا ذلك النوع المحلي من المعرفة الإثنوغرافية، المتوقعة داخل المنوغرافيات، واللهجات المحلية، التي من المؤكد أنها تقدّم فائدة لا تنكر أهميتها، لكن لها أهميتها فيما يتصل بإشكاليات أخرى مرتبطة بتاريخ الإنتاج العلمي الكولونيالي»⁶.

لقد شكل الاهتمام إلى الإطار النظري الذي سنعتمده في هذا البحث تحدياً حقيقياً. فبالإضافة إلى إدراكنا أهمية أن نشغل في إطار نظري، وهو ما يعني أننا سنكون ملزمين به على نحو مُنظّم، وأننا سنراقب وضعيات التناقض والخلل التي قد تظهر بين المرجع النظري المُعتمَد من جهة، وما وصلت إليه

¹ - المأمول والمنشود هو الوصول إلى الحقيقة الإثنوغرافية الموضوعية عن طريق البحث والتقصي. يقتضي الأمر يقينا قُبَلًا بوجودها في الميدان، وبرغبة دؤوبة في السعي من أجل الكشف عنها والقدرة على صياغتها وتقديمها بالوضوح اللازم. قلنا الأقرب إلى الموضوعية لأننا أقرب إلى اليقين بعدم وجود حقيقة واحدة جاهزة في الميدان.

² - كانت هذه الفكرة هي منطلق كتابنا: رضوان خديد، المتاحف وأفكار النهضة، رحالون مشارقة ومغاربة في المتاحف الأوروبية، مرجع سبق ذكره.

³ - حسن رشيق، القريب والبعيد، ص. 44.

⁴ - المقصود: science normale وتترجم بالعربية أيضا إلى "العلم السوي". أنظر الهامش الذي كتبه مترجم كتاب حسن رشيق، المرجع نفسه، ص. 44.

⁵ - نفسه، ص. 45.

⁶ - نفسه، الصفحة نفسها.

أبحاثنا من جهة أخرى، لكننا مررنا من مرحلة حيرة سببها الإشكال الآتي: هل من الضروري أن تكون هذه النظرية حاضرة في بالنا قبل الاتصال بالميدان، أي أن نقوم بالبحث الإثنوغرافي على قاعدة مرجع نظري من المؤمل أن يساعدنا على فهم ما جمعناه من المعطيات الميدانية، ألا نكون بهذه الطريقة بصدد البحث عن أشياء تصوّرنا وجودها وعن أجوبة نريدها حاضرة في برنامجنا البحثي حتى قبل أن نشرع في العمل الميداني؟ فكأننا بصدد البحث عما نعرف ونريد؟

ومهما كان الأمر، فإن الباحث الأنثروبولوجي، أكان مغربيا أم وافدا من الخارج، "ابن البلد" أو أجنبيا، مدعو في كل الأحوال إلى أن يعي غربته عن الميدان وحاجته الدائمة إلى محاولة فهم محاوريه على الأرض، وهو تحذير من الاطمئنان إلى الانتماء إلى ثقافة جامعة أو وطن واحد أو تجربة مشتركة مهنية وحياتية أو نظرية جامدة. ولعل الإحساس بـ"التعب الثقافي"¹ واحد من المؤشرات الدالة على أن ثمة مجهود يُبذل من أجل الفهم.

وبعد، أسئلة كثيرة كان من واجبنا الإجابة عنها قبل الإقدام على العمل الميداني من بينها: كيف نبدأ من أين؟ كيف نمُدّ الجسور مع الميدان؟ بأي أدوات ووفق أي نظام؟

لعله في وضعيتنا بعض مظاهر الوضعية المُنتَبِسة؛ لَسْنَا باحثا صِرفا، يتعلق الأمر بموظف لوزارة الثقافة، وبمحافظ سابق بالمتاحف المغربية، ننتمي إلى زمن المتاحف تحت سلطة وزارة الثقافة ونشتغل على المتاحف في إطار أطروحة دكتوراه بعد أن بلغنا من العمر نيف وخمسين سنة، وبعد أن كتبنا حول الموضوع أعمالا منشورة بعضها صدرت قبل عقدين من الزمن².

ثمة شيء ما مُقلق في هذه الوضعية لأطراف ما، ربما هي فقط حساسيتنا الشخصية: فقبل أن نشرع في هذا البحث، كَلَّمْنَا زملاء من قطاع المتاحف في شأن حاجتنا إلى بعض المعطيات بخصوص موضوع المتاحف المغربية وكانت الحصيلة سلبية. المهم كان علينا أن نحتاط من هذه الحساسية الشخصية المُفْرِطَة، وألا نتوقف عن تطور طريقتنا في التواصل³.

وجملة القول، يستدعي المرور من وضعية الموظف (في قطاع المتاحف) والكاتب (في مجال علم المتاحف) إلى صفة الباحث إخضاع ما نعرفه عن المتاحف المغربية وما ترسخ عندنا في إطار

¹ - المرجع نفسه، ص. 33.

² - رضوان خديد، «المتاحف: الرصيد التراثي الكائن والوظيفة التربوية الممكنة»، مجلة قضايا تربوية، عدد 20، سنة 2000، ص ص. 30-

34.

³ - رضوان خديد، «المتحف والمدرسة: شراكة ثقافية من أجل التربية»، مجلة قضايا تربوية، عدد 12، سنة 2004، ص ص. 21-31.

³ - ومن منظور مختلف، ربما من حقنا أيضا أن نفترض أن انتمائنا إلى المتاحف وظيفيا لسنوات من شأنه أن يساعدنا على الوصول إلى المعلومة بعيدا عن المسارات السطحية للاستقصاء وربما إلى النظر عميقا. مجرد فرضية إضافية سنرى كيف ستجيب عنها التجربة الميدانية.

العلاقات اليومية الروتينية لمقياس واقع الحال في الميدان اليوم، وأن نستمع للمتكلمين عَوْضَ الاستماع إلى صوتنا الداخلي¹. لكن ألا توجد ولا فائدة واحدة في الصوت الداخلي؟ هل من الحتمي أن يكون الصوت الداخلي القائم على اتصال مباشر طويل بالموضوع مصدر بَلْبَلَة وتشويش؟

وهناك أمر آخر، كان من الضروري أن نكون على وعي به، ولا ندري إن كنا قد استطعنا تجاوزه أو استثماره بطريقة موضوعية. إذ تعود نواة هذا البحث، ربما، إلى اللحظة التي طلبنا فيها من اللجنة التي أشرفت على توجيه العاملين في المتاحف المغربية، والذين كانوا بصدد الاستعداد لقضاء فترة تدريب في متاحف فرنسية سنة 1996، وكنا حينها في مقتبل العمر، نقضي سنتنا الوظيفية الثانية في متحف دار السي سعيد بمراكش. جرى ذلك يوم 19 شتبر 1995 حين توجهنا بالخطاب إلى منصة تتكون من السادة عبد الجليل الهجرواي رئيس قسم المتاحف يومذاك، والسادة جون ببيير بادي Jean Pierre Bady مدير مدرسة التراث بباريس Ecole de Patrimoine، والسيدة و Balsamo مديرة الدراسات بالمدرسة الوطنية للتراث بفرنسا، طلبنا أن يكون موضوع اشتغالنا في متحف فرنسي حول مجموعة مغربية من المجموعات الموجودة في مستودعات المتاحف الفرنسية. تم رفض طلبنا، وأرسلنا إلى متحف دوفيناو Musée Dauphinois بمدينة غرونوبل، حيث مظاهر الاحتفاء بالثلج وبالألعاب الأولمبية الشتوية المقامة في هذه المدينة سنة 1968 ما تزال قوية الحضور هناك، وحيث لا وجود للقطع المغربية.

في ذلك المتحف سيكون اللقاء مع المحافظ الرئيسي جون كلود ديكلو Jean Claude-Duclaud، كان يقوم بدور كبير في تحويل متحف إثنوغرافي ينتمي إلى تقاليد بداية القرن العشرين، إلى مشروع متحفي/ثقافي قريب من المجتمع ومن البيئة الطبيعية المحيطة به. أي الالتفات إلى الحقيقة الثقافية والمجتمعية لمدينة عامرة بالمهاجرين وتتساكن فيها هويات متعددة.

في المحصلة لم يكن إرسالنا إلى متحف دوفيناو بذلك السوء، كان فرصة لضم سؤال المعرفة إلى سؤال الهوية الذي حملناه معنا من المغرب إلى فرنسا أو ربما جننا به من هنالك.

خلاصة الفصل الأول:

عملنا في هذا الفصل على بناء موضوع لأنثروبولوجيا المتحف المغربي، وسعينا إلى صياغة تأطير نظري لهذا الموضوع. واتجهنا نحو إظهار ما بين سؤال الشأن المتحفي، وعدد من القضايا الثقافية،

¹ - «لا توجد قاعدة أخرى لتدبير وجود الباحث في ميدانه غير قاعدة احترام أولئك الذين يستقبلونه» ميشال إيزار، «إثنوغرافي (منهج)»، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص. 25.

أي أننا ننطلق من المتحف نحو الثقافة المغربية وفي اتجاه المعرفة المتحفية خارج المغرب، وذلك في إطار توجه نبتغي من ورائه ربط الخاص بالعام.

وقد أظهرنا كيف يمكن أن يكون المتحف في المغرب، من منظور هذه الأطروحة، ميدانا إثنوغرافيا بين البعد والقرب، وأبرزنا ما للمتاحف من علائق قديمة ومتجددة مع علوم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا والتاريخ. وحاولنا تسليط أضواء الدراسة على نقط تلاقي هذه المعارف مع المزيولوجيا، مُسائلين في الوقت ذاته بشأن ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالمزيولوجيا المغربية.

واستعرضنا في هذا الفصل عددا من المفارقات التي تظهر لمن يراقب عن قُرب واقع المتاحف المغربية، حيث ظاهرها الذي يبدو شبه ساكن وجامد، يخفي في باطنه أزمت وإشكاليات عدة. وتساءلنا عن حقيقة هذا الانطباع، أي عن حقيقة حركة المتاحف المغربية: هل يتعلق الأمر بتحول mutation أم عملية توهيم.

وعملنا في هذا الفصل أيضا، على بسط المنهجية التي سَطَرناها، وهي مقارنة تجمع بين البُعدين الدياكروني والسانكروني، وفق توازن يعتني بالثوابت البنيوية أكثر من ملاحقة توالي الأحداث، لكن لا يتجاهل الخلفية التاريخية.

وأظهرنا كيف تقوم منهجيتنا في هذه الأطروحة على عدد من المرتكزات وهي: تدبير العلاقة بين العمق والامتداد، واستحضار النماذج (البراديغمات) على صعيدي الوعي والصياغة، وإعمال ثنائية الداخلي والخارجي émique et étique وحدودهما، واعتماد سيميائية المعرض المغربي مع الوعي بالنقد الموجه للأنثروبولوجيا التأويلية، ومحاولة نقادي ما توصف به مقاربات ما بعد الحداثة من تسلط للذاتية أثناء الكتابة.

وبعد أن قَدَّمنا المفاهيم الأساسية التي نشتغل عليها وهي: المتحف (الشأن المتحف) والهوية والمعرفة، وعملنا على استعراض مساحات التقاطع بينها في هذه الأطروحة، اتجهنا إلى تقديم الإشكالية المركزية وبسط قائمة القضايا التي تَوَطَّرها. وهي الأسئلة والقضايا التي يمكن تلخيصها في الصيغة الآتية: هل يُمكن نشوء تفكير بالشأن المتحف المغربي في بيئة لا تُنتج فيها المتاحف خطابا معرفيا واضحا ومتأسسا على طرح فكري وجمالي وهوياتي ومجتمعي، وفي الوقت أيضا الذي يغيب السؤال بخصوص المتحف في الفضاءات الأكاديمية بالدرجة التي تجعل منه مادة للتفكير والبحث والتأليف، وفي الوقت كذلك الذي تفصل فيه الدولة بين المؤسسة المتحفية والقطاع الحكومي المشرف على الثقافة

وبالتالي المراهنة -ربما- على متحفية مُعَوْلَمة وبدون أسس هوياتية، ولا تضع ضمن أولوياتها بناء أساس فكري لـ"متحف مغربي" منخرط في سياسة ثقافية واضحة المعالم؟

وعملنا كذلك في هذا الفصل على استعراض الفرضيات التي نبني عليها بحثنا وفي مقدمتها الفرضية الآتية: إننا باشتغالنا على المتاحف عبّر السير منها باعتبارها المَصَبِّ نحو المصدر الثقافي (صعودا) نحو **المنابع** نكون بصدد بناء دلالة المتحف المغربي، ونكون أيضا بصدد النظر في تراثنا المادي واللامادي ليس فقط من منظور التمييز فيها بين المُسْتَحَسِّن والمُسْتَقْبَح في تراثنا المغربي، أو ما يَصْلُحُ للعرض ولتمثيل ثقافتنا وما لا يصلح، بل من منظور أشمل يتصل بالسياسة الثقافية وقدرتها على الإجابة عن التحديات التي تواجهها الهوية، وهي إجابة معرفية يحتاجها المتحف المغربي ليكون قادرا على القيام بوظائفه الثقافية والمجتمعية.

وبعد أن قُمنَا بتحديد تقنيات البحث المعتمدة والتي جمعنا فيها بين الحوار المُمرّكز والاستمارة ومعايشة الفعل المتحفّي وفق مُقاربة تكاملية ومُعالجة استراتيجية نُوظِّفُ فيها كل تقنية في المكان المناسب لها، قُمنَا بعد ذلك باستعراض عدد من المُعْيقَات والمصاعب الموضوعية والذاتية التي اعترضت هذه الأطروحة.

الفصل الثاني:

الاستعمار والمعرفة والمتحف إلى 1956

نسعى في هذا الفصل إلى تقديم الأسس المعرفية التي شكّلت القاعدة التي أطّرت عملية إقامة المتاحف بالمغرب في فترة الحماية، نبحت إذن في المرجعيات المعرفية تلك التي نقسمها إلى ثلاث: الأساس الذوقي والأساس الاستطلاعي/العلمي والأساس المزيولوجي (أي براديجمات متحفية/إيديولوجية)¹. ونقوم في هذا الفصل أيضا بالبحث في الاختيارات الكولونيالية من خلال مسارات ستّ شخصيات محورية: أوجين دولاكروا وشارل دوفوكو وأبير ليوطي وألفرد بيل وبروسبير ريكار وماريانو بيرطوتشي، هؤلاء يبدو أنهم قد طبعوا المتاحف المغربية بشكل خاص، وقطاع تدبير التراث بصفة عامة في المغرب، بطوابع ثقافية تجمع بين الفردي والجماعي وتتهل من المعين الكولونيالي والغربي المُشترَك من جهة أولى، ومن تفاعل شخصي أو فردي أمام الرصيد التاريخي والتراثي المغربي من جهة ثانية. كما أننا نعمل على بناء بروفایل profil للمتاحف المغربية قبل الاستقلال، وفي الوقت ذاته نودّ فهم الروح التي كانت تسيطر عليها. وقد اعتمدنا هنا، بالدرجة الأولى، على المادة الوثائقية والأرشفات وخطاب مختلف الجهات حول المتاحف المغربية وإصداراتهم وناقشنا النقد الموجه إلى الكولونيالية مستحضرين ما كان قد بدأه كل من إدوارد سعيد² وميشيل فوكو³ بخصوص مقاربة المعرفة بوصفها سُلطة، والتي يبدو، فيما يتعلق بموضوع بحثنا، أنها سُلطة عمّلت على تجذير شَغفٍ استشراقي قديم ودفعه، في الآن نفسه، إلى مداه من خلال تشكيل -أو إعادة تشكيل- معالم الهوية المغربية وفق ما تشتهيهِ إرادة المستعمر وتمثالاته وحاجياته.

وُلدت المتاحف في المغرب في ظل ثلاث مؤسسات من إدارات الحماية: مصلحة آثار التاريخ القديم Service des Antiquités ومصلحة الفنون والحرف الأهلية Service des Métiers et Arts Indigènes الفرنسيين، واللجنة العليا للمآثر الفنية والتاريخية Junta Superior de Monumentos Artísticos Históricos الإسبانية. وقد كان عَرَابو المتاحف كذلك، حتى قبل الحماية، عدّد من جامعي التحف collectionneurs إما مدفوعين بأذواقهم الشخصية أو يعملون في إطار مهام محددة بعضها ذات طابع علمي أو إداري.

¹ - محمد وقيدي، العلوم الإنسانية والإيديولوجيا، منشورات عكاظ، مطبعة فضالة المحمدية، 1988.

² - إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة-السلطة-الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، الطبعة 2، مؤسسات الأبحاث العربية، 1984. وكتابه:

Said Edward, *Culture et impérialisme*, Trad. Paul Chemla, Paris, Fayard, Le Monde diplomatique, 2000.

كما أننا نستحضر كتابات انطلقت من أعمال إدوار سعيد لبناء براديجم على أساس نقد المقاربة الاستشراقية وممارستها فيما كان يسمى "العالم الثالث":

Rosalind O'Hanlon, David Washbrook, «After Orientalism : Culture, Criticism, and Politics in the Third World», In *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 34, n° 1, (January 1992), pp. 141-167.

³ - Michel Foucault, *Les mots et les choses une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

ورجعنا أيضا إلى الترجمة الآتية: ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي وآخرون، كتابك للنشر والتوزيع، بيروت، 1989-1990.

وشكلت مدينة طنجة¹ المدخل الدبلوماسي والحياتي والمعيشي والمتحفي نحو المغرب سواء لدولاكروا أو فيما يخص دوفوكو وغيرهما، أي لفرنسيين يُعتبران في طبيعة من أرسى نوعين من المقاربة للمغرب: المقاربة الذوقية ببعديها الممارس للفن والجامع للتحف؛ والمقاربة الاستطلاعية/العلمية بطابعها المُمَهِّد للاستعمار والمُنْظَر للسياسة الثقافية.

نعتقد أنه من الضروري مراقبة طبيعة العلاقة التي ظلت الممارسة المؤسساتية المُنْجزة للمتاحف بالمغرب والراعية لها تقيمها مع أصلها الذوقي والعلمي الموروث عن دولاكروا ودوفوكو. فهذا التوجه رغم سياقه الإمبريقي -السائد في أواخر القرن التاسع عشر- لم يقطع مع المزاجية والذاتية -فردية وجماعية غربية/استعمارية- وهو ربما التوجه الذي قد يساعدنا على تفسير المنحى الذي سار فيه المقيم العام الفرنسي أبير ليوطي، وارتباط تدبير التراث المغربي (الفنون والحرف) باسم بروسبير ريكار، بل وعدم انتظام الممارسة المتحفية منذ الاستعمار في إطار براديغم معرفي واضح المعالم تمثله مؤسسة متحفية كاملة الوظائف.

أولاً- أصول الممارسة المتحفية الكولونيالية بالمغرب

يُشكل التدبير الفرنسي للشأن المتحفي المغربي موضوعنا الأساس، غير أننا نأخذ بعين الاعتبار، في الوقت ذاته، شروط وخصوصية السياق الذي ظهرت فيه المتاحف في المناطق الواقعة تحت السيطرة الإسبانية، في هذا الإطار سنحاول إبراز عناصر التمايز بين الاستعمارين.

نشأت المتاحف كتجسيد لتراكمات ذوقية ومعرفية ومؤسساتية² جرت وقائعها داخل الثقافة الغربية وانتقل تأثيرها من ضمن ما انتقل إلى المغرب، بوصفه مستعمرة، وهو الوضع الذي يُشكّل، عن وعي وبدون وعي، الأساس الذي ورث المغرب المُستَقِل تركته عن فرنسا وإسبانيا واستمر في تدبيره³. مع ضرورة التأكيد على أن الاستعمار الإسباني للمغرب بالإضافة إلى أنه سابق على الاحتلال الفرنسي وأن

¹ خضعت طنجة لنظام دولي غير أنها ستقع لفترة تحت السلطة الإسبانية المباشرة: «في خضم الحرب العالمية الثانية اغتنمت حكومة فرانكو فرصة اندحار القوات الفرنسية في بداية الحرب العالمية الثانية وانشغال بريطانيا بالدفاع عن نفسها، فأقدمت يوم 14 يونيو سنة 1940، على احتلال طنجة وتنصيب حاكم إسباني عليها نائبا عن المندوب السامي الإسباني». أحمد العبدلاوي، مؤسسة الخليفة السلطاني في شمال المغرب 1912-1956 الثابت والمتغير، منشورات المندوبية السامية للمقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة أصكوم، القنيطرة، 2020، ص. 51.

Marlène Lespes. *De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Nayrolles, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017, pp. 69-88.

² وُلدت المتاحف بين حاضنتين واحدة إدارية-اقتصادية ألحقت التحف المغربية، قسما كبيرا من تلك التي وصفتها بأنها إثنوغرافية بالصناعة التقليدية، وحاضنة سابقة عليها كانت ذات طابع ذوقي وأسيرة التماثل الثقافية الفرنسية الفردية منها كما الجماعية.

³ - Weisgerber Franz, *Au seuil du Maroc moderne*, Rabat, Adition la porte, 1947.

إقامة إسبانيا للمتاحف في منطقة شمال المغرب يندرج ضمن شروط تاريخية وثقافية وسياسية خاصة بإسبانيا في علاقتها بالمغاربة وبالشبيء المغربي¹.

ويمكن تصنيف العناصر المؤسّسة نظرياً للمتاحف إلى: أولاً، أسس نظرية وهي تنقسم إلى ما هو "ذوقي"، وما هو "علمي". ثانياً، أسس تدبيرية إدارية واقتصادية أي أنها تدخل ضمن سياسة عمومية كولونيالية.

هكذا، وقبل أن تنتج الحماية أدواتها المؤسساتية المكلفة بتدبير التراث المغربي وإنشاء متاحفه الأولى، قبل هذا التدخل المباشر، انطلق السعي الفرنسي من أجل فهم "الروح المغربية"، لقد كانت وظيفة دولاكروا النقاط ملامح هذه الروح، وترجمتها في رسوماته واسكيتشاتهِ الأولى.

1- الأساس الذوقي/الأسلوبي: رومانسية دولاكروا وهوس جمع التحف

أ- أوجين دولاكروا: الفنان/المُخبر

لا نعتقد، على عكس فلورانس هودفتش Florence Hudowicz، أن مشاركة أوجين دولاكروا Eugène Delacroix (1798-1863) في السياسة الاستعمارية لفرنسا وتحوله إلى «أول رسام مستشرق في المنطقة المغربية»² كانت مجرد مصادفة، بل إن الكاتبة نفسها ستعود لتتراجع عندما تربط بين الدور الذي قام به دولاكروا في المغرب وحسّه الوطني، تقول: «إنه بدون شك مفهوم الوطنية concept de patriotisme الذي من الواجب الاحتفاظ به، الموروث عن الثورة [الثورة الفرنسية] والذي

¹ - الاحتلال الإسباني للشواطئ المغربية سابق على التوسع الفرنسي، وهو امتداد لحروب الاسترداد التي انطلقت في إيبيريا وامتدت إلى الشواطئ المتوسطية والأطلسية للمغرب منذ القرن الخامس عشر. جاء الإيبيريون إلى المغرب بوصفهم غزاة قبل فرنسا، وهم في تحركهم ذاك انطلقوا من رد فعل أساسه الخوف من عودة المسلمين والعرب والأمازيغ والمورسكيين إلى إيبيريا. وتبلور ذلك الخوف بتأطير من الكنيسة في شكل إنكار لقيمة الحضارة الأندلسية. نقرأ عند حسين مجدوبي ما يلي: «لم تتخلص تيارات فكرية وسياسية نافذة في إسبانيا من هيمنة التصور الذي تعتنقه بعض القيادات السياسية والعسكرية منذ عهد الملكة إيزابيلا الكاثوليكية حتى يومنا؛ تصور وإن اختلف شكله من حقبة إلى حقبة أخرى، يبقى ثابت الجوهر ونواته راسخة وهي: السعي إلى إبقاء المغرب دون إسبانيا في مختلف القطاعات. ولعل خير معبر عن هذا التصور هو المفكر أنخيل غانيت، عندما كتب في مؤلفه الشهير "إدياريوم إسبانيول" "أنه في نهاية القرن التاسع عشر يتعين علينا مساعدة المغرب على التمدن، شريطة إبقائه تحت السيطرة والمراقبة، حتى لا يفاجئ إسبانيا يوماً ما".

حسين مجدوبي، المغرب في الفكر الإسباني كيف شكل الإسبان صورة المغرب في مخيالهم عبر التاريخ، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، مطبعة الحمام، تطوان، 2023، ص: 9-10.

² - Florence Hudowicz, «Delacroix vs Benjamin-Constant les artistes et la France en mission politique au Maroc», In Benjamin-Contant, Merveilles et mirages de l'orientalisme, Nathalie Bondil (Dir.), Ed. Hazan, 2015, pp. 187.

تجدر الإشارة هنا إلى أن فلورانس هودفتش Florence Hudowicz تعقد مقارنة بين دولاكروا وبنجامان-كونستان Benjamin-Constant وتخرج بخلاصات من بينها أن الأول "مؤسس" والثاني "الفنان الذي أعاد التأسيس" fondateur et refondateur، وأن الثابت بين زيارة دولاكروا ومجيء بنجامان-كونستان سنة 1871 هي تلك الخلاصة التي تقول بأن الثابت هو عجز المغرب الهيكلي structurelle عن أن يقوم بتحديث نفسه:

Florence Hudowicz, op cit, p. 191.

شكل جوهر الدولة»¹، وهو الحس الوطني الذي سيظهر بمناسبة انعقاد معرض سنة 1845 بضعة شهور بعد معركة إسلي².

لم يأت دولاكروا أعزلا من كل تصور قبلي ولم يكن منفصلا عن حالة من الكشف التي عاشها الغرب عند اكتشافه فنون ثقافات مناطق بعيدة (الشرق الأقصى) مثلا كما في شمال إفريقيا³. كما أنه جاء باحثاً، عن وعي كامل أو بنصف وعي، عن الأدلة المدعمة للتمثل الغربي بخصوص العوامل المختلفة (المغرب والشرق البعيد كما القريب)، أتى باحثاً عما يُعزز مُسلّمات صورة قَبَلِيّة عن المغرب⁴ وهي تصورات كانت مُشوَّشة وغير واضحة وتغلب عليها صورة المسلم التركي⁵. ويبدو أن البلاط الفرنسي الذي كلف دولاكروا بهذه المهمة، في إطار بعثة دبلوماسية إلى السلطان المولى عبد الرحمان بن هشام (1778-1859)، قد راهن على أن دولاكروا سيكون قادراً على إثراء المِخيال الفرنسي، وهو الأمر الذي من شأنه دغدغة مشاعر فئات اجتماعية عديدة تحتاجها الطبقة السياسية الفرنسية من أجل إنجاز تمدد مريح انطلاقاً من الجزائر نحو المغرب⁶. ويبدو أن دولاكروا، من حيث أراد ذلك وسعى إليه أو لم يرغب فيه، كان بصدد الإسهام في بلورة صورة تسجن المغرب وتُحْنط ثقافته وفنونه في زمنٍ ماضٍ وقديم. وهو بذلك يُقدّم خدمة "وطنية" لفائدة "الأمة الفرنسية" وهويتها على حساب المغرب وزاده في ذلك يقينياته الاستشراقية-الرومانسية⁷ ووسيلته ريشته، بوصفه رساما، وقلمه من منطلق أنه ترك رصيда من الكتابات يغلب عليها طابع اليوميات والمراسلات⁸، بل اختلطت عنده الكتابة بالرسومات، وامتزجت باسكتشاتته sketch في إطار «وظيفة التذكُّر [...] أمام طبيعة جديدة خلاصة بشكل لا محدود، قام دولاكروا بتسجيل وترتيب معطيات الواقع كما يكون عليه الأمر في معجم [لهذا فإن] الكتابة في يوميات الرحلة بالمغرب تنتمي بشكل كامل إلى الصباغة [التشكيل]»⁹.

¹ - Ibid., p. 187.

² - Jennifer W. Olmsted, «The Sultan's Authority: Delacroix, Painting and Politics at the Salon of 1845», In *The Art Bulletin*, Vol. 91, Mar. 2009, College Art Association, New York, pp. 100-101.

³ - Maraini Toni, *Écrit sur l'Art, Choix de textes, Maroc 1967-1989*, Éd. Le Fennec, Casablanca, 2014, pp. 96-98.

⁴ - Marlène Lespes. *De l'orientalisme à l'art colonial*, op. cit., pp. 36-40 et 68.

Sophie Leclercq, «Le colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962) », In *Revue Historique*, t. 310, fasc. 2, PUF, avril 2008, pp : 315.

⁵ - Lespes. *De l'orientalisme à l'art colonial*, pp. 38-41.

⁶ - ومن المعلوم أن مقدّم دولاكروا تم في إطار بعثة دبلوماسية واستخباراتية كامتداد للاحتلال الجزائري سنتين قبل ذلك، أي سنة 1830.

⁷ - زينات بيطار، *الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي*، عالم المعرفة، العدد 157، يناير 1992، ص. 109-157.

⁸ - Eugène Delacroix, *Voyage au Maroc (1932) Lettres aquarelles et dessins*, Paris, Éd. Beaux-arts, 1930.

⁹ - Magali Gasse-Houle, «Ecrire la peinture : le journal de voyage au Maroc d'Eugène Delacroix », In *Delhousie French Studies*, vol. 72, 2005, Delhousie University, p. 33.

كانت طنجة "الفضاء المتحفي الأول"¹، وفي الوقت ذاته، المدخل المتحفي (فضاء الاستقبال)، الذي عبّر منه دولاكروا إلى المغرب، لم يكن أول الداخلين²، غير أنه يبدو الشخص المؤهل للقيام بهذه الزيارة بعين الفنان العالق بين الكلاسيكية والرومانسية كما نفهم من عبارة استعملها موريس أراما Maurice Arama³. كانت طنجة للغربيين الوافدين أول متحف حقيقي يشاهدون فيه صوراً لا حصر لها من الثراء الثقافي البصري وغير البصري، طنجة مدينة/متحف، وأول ما يُلاقي من يدخل المغرب في ذلك الزمان. ولعلها كانت تضع الداخل لها في تحدي المقابلة بين التمثل التاريخي المتوارث والصور الحية الماثلة أمام النظر.

¹ - من طنجة وعبر مينائها خرج الرحالون المغاربة الذين كانوا أول من اكتشف المتاحف الأوروبية، وعبر هذه المدينة سيدخل الرحالون والفنانون والمستكشفون والباحثون الأوروبيون وغيرهم إلى المغرب.

Maurice Arama, « Tanger : Décennies d'une mémoire picturale », In **Tanger : Espace imaginaire**, publication de La Faculté des Lettres et des sciences Humaines de Rabat et l'Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction de Tanger, Dar Annajah Eljadida, Casablanca, 1992, pp. 101-103.

محمد الفقيه الركراكي، «معطيات تاريخية عن حركة التشكيل بمدينة طنجة من دولاكروا (1798-1863) إلى محمد بن علي الرباطي (1861-1939)»، ضمن **طنجة في الآداب والفنون**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ومدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1992، ص ص. 183-192.

وفي طنجة ستظهر أول مجموعة متحفية جمعها ميشو بيلير Michaux-Bellaire منذ 1908 في ثانوية رينالت Lycée Regnalt بمرشان بحسب كارول مالت

Carol Malt, «Moroccan Museums and the Politics of Place», In **Site-specific performance in Arabo-islamic contexts**, Khalid Amine and George F. Roberson (Edit), Faculty of Letters and Humanities, Tétouan, 2011, Printer: Attorpes, Tanger, p. 58.

وبحسب الشرقي الدهمالي فإن هذا المتحف الأول كان وليد مبادرة للبعثة الفرنسية بطنجة التي قادها جورج سالمون Georges Salmon (1876-1909) ابتداء من سنة 1903 وأن المتحف نشأ منذ سنة 1905 بمقر البعثة في بناية بمنطقة مرشان في طنجة.

Ech charki Dahmali, «Histoire du premier musée au Maroc», In **Hespéris-Tamuda**, LVIII, n°1, Année 2023, p. 115-152.

² - طنجة ذاتها التي ستعرف مقدم أولى البعثات الدبلوماسية، ستعرف حضور البعثات العلمية والاستخباراتية إلى جانب عدد من الفنانين الراغبين في اكتشاف أنوار وألوان عالم مختلف. وهو ما سيقع بقوة في الفترة الممتدة بين 1832 و1860. وعبر طنجة دخل رحالون ومغامرون ودبلوماسيون قبل دولاكروا من بينهم كرابرك دو هيمسو Graberg de Hemsö (1830) وجون دراموند هاي John Drummond Hay الذي قضى في المغرب أكثر من أربعين سنة وأشرف على المعاهدة المغربية-الإنجليزية سنة 1856. وكانت طنجة في أواخر القرن 19 منطلق عملية جمع المعطيات حول الثقافة المغربية والمواقع الأثرية. يقول بيير شامبيون Pierre Champion عنها : «لا يمكن وصف طنجة بأنها مدينة فنية، إنها على الأصح مدينة الفنانين، ففيها اكتشف كل من دولاكروا Delacroix، ودودونك Dehodencq ورينو Regnault، وكلازان Clairin المغرب»

Pierre Champion, **Fès et Meknès**, Paris, H. Laurens, 1924, p. 9, cité par Marlène Lespes. **De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)**, op. cit., p. 103.

رجعنا أيضا إلى:

Marie-Haude Garaës, Jean Fernandez, **Tanger ou la dérive littéraire, Essai sur la colonisation littéraire d'un lieu**, Publisud, Paris, 2002.

Abdellah Djbilou, **Tanger puerta de Africa : Antología de textos literarios hispánicos 1860-1960**, Madrid, 1989.

³ - Maurice Arama, «Delacroix a-t-il compris le Maroc ? », In **Delacroix au Maroc**, Pub. Mission universitaire et culturelle française, Rabat, 1963, p. 32.

موريس أراما Maurice Arama مؤرخ الفن الفرنسي والمدير السابق لمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء.

قَدَّمَ دولاكروا في أعماله الفنية، كما كتاباته، صورة عن المغرب يبدو أنها عَمَّرَتْ طويلاً بعده¹، تلك الصورة لم تكن من اختراعه لوحده، لقد ورث تصورات قديمة، وأعاد إنتاجها بحسه وأدواته الفنية الشخصية في تناغم مع ثقافة الاستعمار التي أخذت تتجذر في فرنسا بعد أن استقرت جيوشها في الجزائر. وقد كشفت المقارنة بين أسلوبه الفني وطريقته في التقاط الحياة المغربية، في مُقابل مضامين مراسلاته ويوميته، تلك المسافة الإشكالية بين تدبير التمثيل الموروث عن الأدبيات الفرنسية بخصوص المغرب، في مقابل نشوء إحساس يُمارس نوعاً من "التفكيك غير المُدرَك" على بديهيات دولاكروا أي داخل لوحاته حول الإنشاء والشيء المغربي. لهذا فموريس أراما Maurice Arama يوجه نقداً يُمكن وصفه بأنه بين "الداخلي" و"الخارجي" حين يكتب: «ما كان ليثير حفيظتنا لو أن دولاكروا جعل من المغرب مكاناً شاعرياً غير مُوطَّن [جغرافياً] وغير مُؤرَّخ له. كُنّا سنفضل ذلك بدل حكم مُتسرَّع»².

مغرب دولاكروا الغرائبي والعامر بالمتناقضات الجامعة بين الجمال والرَّهبة، ليس سوى الترجمة الذاتية لعملية تأويل ذوقي لمعنى الهوية المغربية كما تلقاها ثم رآها خلال الشهور القليلة التي أمضاها بين طنجة ومكناس؛ فلا المساحة الجغرافية التي اجتاز ولا المدة الزمنية التي أمضى، كانتا بالقدر الكافي الذي يُتيح لدولاكروا تأسيس فهم مختلف عن ذلك الذي جاء به من فرنسا، غير أن أدواته الفنية الشخصية كانت تصنع من التمثيلات الموروثة في مقابل مشاهداته صياغةً مختلفةً للمغاربة ولأشْيائهم. لقد احتاج المشروع الاستعماري منذ 1830، وربما قبل هذا التاريخ أي منذ نابليون، إلى هذا النوع من الفنانين الذين يجمعون بين روح الفنان (المُتسلِّط الجميل)، ومنطق خادم المشروع الاستعماري (المُتسلِّط المُهشَّم). لم يكن دولاكروا عسكرياً، ولم يكن بصدد تفكيك عناصر الهوية المغربية والعمل على إعادة تركيبها بوعي علمي، كما لم يكن المشروع الفرنسي في المغرب قد وصل إلى هذه المرحلة، وسيتكلف آخرون لاحقاً بهذه العملية. انحصر دور دولاكروا في محاولة تفكيك جمالي لبعض مظاهر الحياة الظاهرة أمام عينيه على الأرض المغربية، وهي بدورها كانت ماتزال مُستَغَلَّة فنياً وثقافياً كما أنها غامضة وتبدو منيعة. وقد استمر يُنجز هذه المهمة خلال السنوات اللاحقة من عمره، عبر لوحاته ومن بينها تلك التي كان السلطان المولى عبد الرحمان موضوعها الأساس³.

كان دولاكروا في طليعة من قام بصياغة صورة غرائبية للمغرب وقام بتقديمها على ركيزة (أو وسيط) صباغي ولغوي في الآن ذاته، وهما وسيلتان تتكاملان لتقديم متحف مغربي افتراضي عمل

¹ - سبق استرجاع صورته في معرض أقيم بمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر بالرباط تحت عنوان: "دولاكروا، ذكريات رحلة إلى المغرب". وكان من المقرر أن يستمر هذا المعرض من 7 يوليو إلى 9 أكتوبر 2021، غير أنه استمر إلى ما بعد هذا التاريخ بسبب ظروف جائحة كوفيد 19. (ملحق رقم: 2. ملصق معرض: دولاكروا ذكريات رحلة إلى المغرب).

² - Arama, «Delacroix a-t-il compris le Maroc ? », pp. 30-31.

³ - سمير بوزويطة، مكر الصورة المغرب في الكتابات الفرنسية 1832-1912، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007، ص ص. 87-90.

موريس أراما على جمعه في كتاب بعنوان *Delacroix un voyage initiatique*، واضعاً دولاكروا في مركز تحوّل فني تجاه المغرب وتجاه الذات (ذات الفنان والذات الفنية الفرنسية)¹، وهو الأمر الذي يوحى به عنوان الكتاب نفسه، فكل من المغرب ودولاكروا، ومن ورائه فن الصباغة الاستشراقي، كانا بصدد المرور نحو محطة مختلفة. جاء الفنان إلى المغرب ضمن بعثة الكونت شارل هنري إدغار دمورني Charles Henri Edgard, comte de Mornay-Montchevreuil (1803-1878) التي أوفدها الملك لويس فيليب إلى السلطان سيدي عبد الرحمان، من أجل إلزام هذا الأخير بِرَدِّ البعثة التِّلْمَسَانِيَّة؛ أتى دولاكروا ضمن عملية التهييء لمشروع استعماري، ويبدو أن أحد أهم مهامه في تلك البعثة هي النفاذ إلى روح المغرب عبر حساسيات الفنان ومؤهلته الذاتية، وهو في عمله هذا ظل يعتقد أنه بصدد القيام بأمر شبيه بالذهاب عند آكلي لحوم البشر *anthropophages*².

كانت عين دولاكروا الوسيلة الأساسية التي التقط بها عناصر الجمال "الخام" التي ستصبح تحت الحماية، وبعد أن نضجت الأدوات الاستعمارية "المُناسِبَة" للمغرب، من مُرتكزات عمل مصالح الآثار والفنون الأهلية. بتعبير آخر، شكّل تفاعل دولاكروا مع الشيء المغربي برهانا على الممكن إنجازهِ. وكان دولاكروا، من حيث هو «برجوازي كبير مُتَصَنِّع ومُبْهَرَج»³ ورغم طابعه ذاك، فقد ظل يعتقد، خلال وجوده في المغرب، أنه يعيش وسط حلم⁴. وعمل على تَثْبِيَتِ قِسمٍ من أحلامه في الاستكشافات والأعمال بالصباغة المائية les aquarelles التي قام برسمها في المغرب ومن بينها: "سيدي الطيب البياز"، "أبناء باشا طنجة"، "جنود مغاربة ضمن حرس السلطان"، "في سوق طنجة"، "مسيرة استعراضية في طنجة"، "راقصون كُناوة في طنجة"، "ملابس بحارة مغاربة"، "فتاة تذهب لجلب الماء"، "تاجر من فاس"، "مغربي"، "يهودية تجلس إلى جوار كاتب"، "دراسة حول الملابس اليهودية"، "عائلة يهودية تستقبل مورناي"، "عروس شابة مساء يوم الحناء"، "شابة يهودية بالمغرب"، "داخل بيت بوزاڭلو"، "داخل بيت يهودي في طنجة"، "عرس مغربي في طنجة"، "دراسة حول الموسيقين اليهود في مدينة الصويرة"، "دراسة حول العرس اليهودي بالمغرب"، "مغاربة يركبون الخيل"، "درس في الفروسية"، "مغاربة أثناء السفر"⁵.

¹ - تتقاطع وتتكامل كتاباته (اليوميّات والرسائل والملاحظات على هامش الاستكشافات) مع أعماله الفنية على اختلاف أنواعها في رسم صورة المغرب الذي ترسخ في العقود اللاحقة في الفن والكتابة والمتاحف.

² - Maurice Arama, *Delacroix un voyage initiatique (Maroc, Andalousie, Algérie)*, Non Lieu Editions, Paris, 1999, pp. 13-27.

³ - Arama, «Delacroix a-t-il compris le Maroc ?», op. cit., p. 30.

⁴ - هذه هي الفكرة العامة التي نخرج بها من قراءتنا لكتاب:

Odile Quirot, *Eugène et le Sultan le voyage du peintre Delacroix au Maroc*, Paris Ed. Adam Biro, 1990.

⁵ - أسماء بعض الأعمال الصباغية والدراسية والاستكشافات من خلال كتاب موريس أراما:

Arama, *Delacroix un voyage initiatique (Maroc, Andalousie, Algérie)*, op. cit., pp. 57-168.

إننا نعتقد أن تأثير دولاكروا وتوظيف "قراءته الفنية للشيء المغربي" كانت أحد أسس الحاضنة الثقافية التي انتسب إليها أبير ليوطي وغيره من رجال الإقامة العامة في العقود الأولى من الحماية، ويبدو أنه "ألهم" واستمر أيضا يُغذي عملية ملاحقة "السّر المغربي" كما مارسها جامعو التحف les collectionneurs بعده خصوصا في زمن الاستعمار المباشر، وربما استمرت إلى حين انعقاد معرض "دولاكروا، ذكريات رحلة إلى المغرب" المقام سنة 2021، بل من الواضح أن نظرة دولاكروا إلى المغرب تعمل مثل مُوجّه خفي لبعض الاختيارات المتحفية، خصوصا تلك التي تقوم على نوع من التعبير عن الرضى المُشترَك تجاه تاريخ العلاقات المغربية الفرنسية، فلم يتضمن معرض دولاكروا، على سبيل المثال والذي انعقد في متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر، ما يدل على توجه نقدي تجاه التصورات التي أسهم في إنشائها دولاكروا حول الشيء المغربي، إن المعرض يستبطن مُسلّمة مفادها استمرار النظر إلى المغرب بعين دولاكروا، وأن أسس التدبير الثقافي الاستعماري للهوية المغربية ميراث عَصِي عن التفتيح وإعادة الاستعمال من منطلقات داخلية، أي من داخل الثقافة المغربية الرسمية.

وبشأن دولاكروا، لا يجب أن يغيب عن بالنا أنه كانت له محطة سابقة في الجزائر، أو أنها كانت محطته الضرورية/التهئية سِيراً على المسار الذي أصبح للحركة الفرنسية نحو المغرب منذ أن وقع احتلال الجزائر سنة 1830 (حركة سياسية وعلمية وجمالية وعسكرية).

عمل موريس أراما في كتاباته حول دولاكروا¹ على التوقف عند مقومات الهوية المغربية التي أَسَرَتْ الفنان الفرنسي وفي مقدمة تلك العناصر: التعدد الإثني والتنوع الثقافي، وقد شكلا مصدرا جماليا بالنسبة لدولاكروا، جمالية مطبوعة بملامح البساطة والانتماء إلى عمق تراثي أصيل ومختلف.

انطلق دولاكروا من مشاهداته وتمثّلاته ses représentations، واستخرج معالجته التقنية للموضوع الصباغي على أساس قاعدة قوامها "تكامل الألوان"، وهي القاعدة التي أسهمت في إلهام الانطباعيين الرواد عند متم القرن التاسع عشر. إن نتاج دولاكروا، الذي يتوزع على أعماله الصباغية أنجزها لاحقا، وما قام برسمه من اسكتشات ورسومات تحضيرية بالإضافة إلى مراسلاته التي وصف فيها مشاهداته وانطباعاته حول المغرب وأساسا طنجة ومكناس وما بينهما، أدى كل هذا الإرث إلى إنجاز ما يمكن أن نعتبره "متحفا افتراضيا" عن مغرب دولاكروا، وهو "المتحف" الذي مارس قوة جذب قوية على عدد من الفنانين الغربيين ودفعهم إلى القدوم إلى طنجة لدخول "الفردوس المغربي" وأرض الخلاص من

¹ - وجدنا في التقاطعات بين أحمد الصفريوي وموريس أراما بخصوص عمل دولاكروا مادة تستوقف من يستحضر المقاربة الداخلية والخارجية إذ يبدو صوت الصفريوي ليس أقل انتماء إلى "الخارجي" من تحليل موريس أراما. بهذا الصدد رجعنا إلى:

- Ahmed Sefrioui, «Le Maroc de Delacroix», In **Delacroix au Maroc**, Pub. Mission universitaire et culturelle française, Rabat, 1963, pp : 7-8.

- Arama, «Delacroix a-t-il compris le Maroc ?», op. cit., pp. 25-36.

الحضارة الغربية وما يتحكم فيها من قيم رأسمالية. وهو "متحف افتراضي" يُخبر بوجود جغرافيا بعيدة ومختلفة من حيث القيم والدلالات، بوصفها شاهدة على الذي كان وعلى المُتَقَدِّم¹. بهذا المعنى وصفناه بـ"المُخبر" informateur و"ناقل الصورة" الذي كان له التأثير الواضح على من أتى بعده².

يبقى السؤال الآتي: لماذا كان دولاكرو مرجعا ذوقيا مُؤَيَّساً لمغرب الفنانين وجامعي التحف المغربية كما سيترسخ هذا الأمر خلال فترة الحماية؟ ولماذا الاحتفاء به في متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر في تظاهرة متحفية لا يبدو أنها انطلقت من مقاربة نقدية تجاه فنه ودوره في إقامة ذوق استعماري كانت المتاحف بالمغرب أحد تمظهراته؟

إننا نعتقد أن أوجين دولاكرو يُستعمل مثل جَدِّ أسطوري مُؤَيَّس، كان لِمَقْدَمِهِ إلى المغرب الأثر "الخالد" في الفن، وأن المتاحف بشكل خاص والسياسة الثقافية عموماً مدْعُوَّةٌ باستمرار إلى أن تأخذ بحسابها إرث هذا "الجَدِّ/الأصل" وأثره خصوصاً فيما يتعلق بمتاحف الفن الحديث والمعاصر. «إن دولاكرو لم يترك بصمته على الإنتاج "المغربي فقط"، بل إنه سرعان ما أصبح بالنسبة للكثيرين النموذج والمرجع الرئيسي في كل مرة كان الأمر يتعلق بالمغرب»³. وهو كذلك «مُبْتَكِرُ الحداثة. إنها حادثة مؤرخة» كما يقول عبد الكبير الخطيبي⁴

كما أن من مظاهر أثر دولاكرو ما يلي:

- تقديمه بواسطة الرسم والكتابة لمغرب قريب جغرافياً، بعيد ثقافياً، ومنتم إلى الشرق من غير أن يكون مشرقياً، وهو ما أحدث داخل النظرة الاستشراقية تأويلاً فرعياً سيستند إلى بعض معانيه الجيل الذي أشرف على صناعة المتاحف المغربية في العقود الأولى من الحماية؛
- قام دولاكرو بترجمة المشاعر الملتبسة تجاه المغرب باستعمال ألوان وأضواء وكتل محلية، مُقدِّماً بذلك تفسيراً جمالياً للشيء العتيق بالأدوات الفنية الحديثة؛
- أسهم دولاكرو في تهيئة غطاء جمالي، وهياً فئات من المجتمع الفرنسي، مانحاً بذلك مُحَفِّزات نفسية وذوقية كانت ضرورية للتهيئة للتوسع العسكري والسياسي والثقافي انطلاقاً من الجزائر؛

¹ - هو فردوس يشبه الكلاسيكية الأوروبية (بل الغربية عموماً) أي العالم الإغريقي-الروماني القديم، لكن أصبح عليها دولاكرو من طابعه الرومانسي. في هذا الصدد يقول موريس أراما: «بالنسبة له [دولاكرو] الغرائبية الباربارية barbaresque مجرد ذريعة لتفجير ألوان العشق الرومانسي على القماش، من غير أن يتسبب في تعرضه لهجوم حاد من طرف الأكاديميين».

Ibid., p. 26.

² - Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial*, op. cit., p. 600-605.

³ - Ibid, p : 100.

⁴ - عبد الكبير الخطيبي، *الفن العربي المعاصر (مقدمات)*، ترجمة فريد الزاهي، مطبعة عكاظ الجديدة، الرباط، 2003، ص. 27.

- استُعمل دولاكروا مثل وسيط إعلامي قادر على مخاطبة ذوق فئة من المجتمع الفرنسي - البرجوازية التي ينتمي إليها- والتي سيكون من أبنائها المقيم العام ليوطي Hubert Lyautey الذي تصرف مثل محافظ كبير، أو محافظ فوق العادة، قِيمَ على متحف حي كان هو المغرب في العقود الأولى من الحماية، وهو المنحى الذي سيأخذ شكله العلني والظاهر في المعرض الكولونيالي في باريس 1931¹.

- ألهم دولاكروا فنانيين قدموا من دول أوروبية وغربية أخرى، وأثر في التحول الذي سيعرفه الاستشراق الفني الإسباني، بتأثير مباشر من الفنان ماريانو فونتوري Mariano Fortuny (1838-1874)²، الذي شكل أحد أسس التوجه الفني والإداري الذي اعتمده ماريانو بيرطوتشي نيتو Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955) لاحقا في تدبيره لكل من "مصلحة الفنون الأهلية" و"مدرسة الفنون الأهلية" بتطوان خلال إشرافه على تدبيرهما تحت الحماية الإسبانية شمال المغرب.

يبدو أن مجيء دولاكروا مُبَكِّراً قبل الحماية بعقود وتعاقب فنانيين آخرين كبار وكل ما كتبه هؤلاء لم يؤثر سريعا في المجتمع المغربي، فلم يظهر فنانون مغاربة يشتغلون على الحامل الفني الحديث (اللوحة) إلا في فترات لاحقة أي عقودا طويلة بعد رحيل دولاكروا. ولم يخرج إلى الوجود فنان مغربي بالمعنى الحديث إلا مع إقامة المعرض الذي انعقد في قصر المامونية سنة 1922 الفنان محمد بن العربي الرباطي (1861-1939) وربما قبل هذا التاريخ عبر مشاركة مغاربة في معارض فنية خارج المغرب³.

وبتعبير آخر، لم يتمكن دولاكروا من غرس بذرة التشكيل الحديث في المغرب، في تلك الحقبة المبكرة خلال القرن التاسع عشر، ويبدو أن الأمر كان مستحيلا في سياق طَبَعَتُهُ الريبة من كل ما هو ينتمي إلى سلوكات وعوائد الغرباء الوافدين على المغرب، خصوصا في أجواء الصراع على الحدود مع الجزائر وعدم القدرة على تصنيف تلك الممارسات الفنية داخل خانة تبعتها عن صنف "المُلهيات"⁴. كما لم تقم السلطات الاستعمارية خصوصا الفرنسية -في فترة لاحقة- بإقامة معاهد أو مؤسسات أكاديمية فنية حديثة

¹ - Marcel Santana, *La vie exemplaire de Lyautey (je suis un animal d'action)*, L'Orme Rond, Avignon, 1986, pp : 127-130.

² - Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial*, pp. 48-51.

³ - كما أن المعرض الأول الذي شارك فيه فنان مغربي خارج المغرب سيكون في مرسيليا سنة 1916 وقد شارك فيه محمد بن العربي الرباطي، وقد جرت الإشارة إليه في خطاطة ضمن المعرض الاستيعادي لمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر. نُظِمَ هذا المعرض تحت شعار: "من بن علي إلى يومنا هذا" والذي كان مقررا له أن يكون مفتوحا أمام العموم بين 10 غشت و15 ديسمبر 2020 ثم مُدِدَت مدة المعرض بسبب جائحة كوفيد 19.

⁴ - أي ما يُبعد المسلم عن طريقة العيش والعبادة المنسجمة مع مقاصد الشرع.

بالمغرب، إذ راهنت على الفنون التقليدية وسَخَّرت لها المتاحف ضمن ما سخرت من الوسائل لإبقائها حية ولاستعمالها في مشاريعها الاقتصادية والسياسية والثقافية¹.

يبدو المغرب، من وجهة نظر استعمارية رسمية، أرضاً للفنون الشعبية العتيقة، وأنه يجب أن يبقى كذلك لأطول مدة ممكنة. بإمكان المغرب أن يكون مصدر إلهام للأجانب والعابرين بمناظره ومظاهر حياته، لكن ما من نية في أن يعرف بروز ممارسات فنية حديثة، على الأقل لم يقم المستعمر بوضع لبناتها المؤسساتية كما فعل في الجزائر وتونس².

قد نعتقد أن هذا الاختيار الاستعماري له مَزِيَّة، لأنه أبقى الفن المغربي مُستقِلاً، وأنه نجا إلى حد بعيد من تسلل النظرة الاستشراقية المطبوعة بالغرائبية، تلك النظرة التي استوطنت الفن التشكيلي في الجزائر وتونس. وبالتالي، تَوَلَّدَ الفن الحديث المغربي من الفطرة المحلية وتفاعلها مع الركيزة الصباغية الحديثة، أكثر من نشوئه من حاضنة أكاديمية غربية استوطنت المغرب ونقلت إليه تصورات وأساليب. وقد كان المتحف حاضراً في المغرب في هذا السياق، ليس بوصفه أكاديمية للفنون الحديثة أو فضاء لاستهلاك الأعمال الفنية الكلاسيكية، كما هو الحال في الغرب، بل بوصفه نافذة على الفن التقليدي مع نوع من التنظيم والتجديد برعاية مصلحة الفنون والحرف الأهلية لدواعي أغلبها اقتضتها الحاجة التسويقية. كما كانت المتاحف في المغرب، تحت رعاية الاحتلال، مستودعات للفنون التقليدية، يرتادها فنانون أجانب بحساسيات مختلفة. وفي ارتباط بهذا الموضوع، يجب التذكير بأن عبارة "فن حديث" كانت تُطلقها مصلحة الفنون والحرف الأهلية على ما يُنتجه الحرفيون والصُّناع من نماذج وُفِّقَ ما يقوم باقتراحه أطر ورسامو مصلحة الفنون والحرف الأهلية³.

لم يعمل الاستعمار على مد جسور بين الفن المغربي الموروث، والفنون الحديثة، ترك المجالين منفصلين كما هو حال المدن العتيقة التي أقيمت إلى جوارها مدن حديثة. وحدهم الفنانون الرواد من اختار العبور -في سياقات خاصة- بين الفضائين الجماليين والفنيين: من بين هؤلاء محمد بن علي الرباطي (1861-

¹ - أما المؤسسة، ربما الوحيدة، هي تلك التي خرجت إلى الوجود في تطوان تحت السلطة الإسبانية. وطبعها بطابعه الفنان الإسباني ماريانو بيردوتشي (1884-1955).

² - Nabila Oulebsir, **Les usages du Patrimoine : Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930)**, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2004.

Laurent Houssais, Dominique Jarrassé (Dir), **Exposition et culture coloniale. Les Arts en Tunisie sous le Protectorat**, Ed. Esthétiques du Divers, 2020.

³ - Prosper Ricard, « Arts indigène et musées », In **La Renaissance du Maroc, 1912-1922, Dix ans de Protectorat**, publication de la Résidence Générale de la République française au Maroc (Rabat), Poitiers Imprimerie, 1922. P. 215.

والوثيقة رقم: 89، العلبة رقم: 1، ص: 1، من رصيد بروسبير ريكار بأرشيف المغرب.

1939) ومولاي أحمد الإدريسي (1924-1973) ومحمد بن علال (1924-1995) وأحمد الوردغي (1928-1974). هؤلاء وغيرهم حسب قول طوني ماريني Tony Maraini لم يقيم الأجنبي بتعليمهم، بل كانوا فقط شهوداً على مواهبهم، وأنهم «الورثة الرمزيون لتراث أنثروبولوجي كوني»¹.

ب - الفنانون وجامعو التحف المغربية

كان الشيء المغربي جزءاً من الوَلَع بالشرق وعنصراً من مكونات صورة المغرب وفضاءات حياته الحقيقية كما المُنْحَلَة، وشاركت الكتابات الأدبية والسَّيَر الرحلية في إغناء تمثّل غربي حول المغاربة²، وأسهمت المعارض العالمية التي انطلقت خلال القرن التاسع عشر في تجذير صورة الشيء المغربي باعتباره علامة دالة على صاحبها الواقع بين البدائية والحضارة³.

عَرَفَ المغرب منذ مَقَدَم دولاكروا، وعلى فترات متباعدة أحياناً، مَقَدَمَ وعبور وفي أحيان أخرى استقرار فنانين، من أبرزهم ألفرد دوهودينك Alfred Dehodencq (1822-1882) الذي قضى عقداً كاملاً بالمغرب بين 1853 و1863، وهنري رينو Henri Regnault (1843-1871)، وجورج كليران Georges Clairin (1843-1919)، ثم بنجمان-كونستان Benjamin-Constant (1845-1902) الذي التحق، مباشرة بعد الهزيمة الفرنسية أمام الألمان سنة 1870، بكل من رينو Regnault وكليران Clairin اللذين أقاما مَشْغَلاً فنياً atelier في طنجة غير بعيد عن حي السوق⁴ واستحق هؤلاء الثلاثة لقب "مستشرقين"، غير أن الشرق الذي كانوا ينتمون إليه، كما تقول مارلين ليسب Marlène Lespes كان: «شَرْق المَشْغَل un orient d'atelier. حقاً، في عدد قليل من اللوحات وغالباً ما كانت صغيرة الحجم، أظهر الفنانون حياةً يومية مغربيةً مُحْتَمَلَةً ومتواضعة، لكنهم اختاروا في معظم أعمالهم إعادة البناء la reconstitution، ويعود سبب ذلك إلى ميلهم إلى العرض المُبْهَج أكثر من احترامهم لملاحظاتهم»⁵.

¹ - Maraini Toni, *Ecrit sur l'Art*, op. cit., p. 63.

² - قدمت رحلة الإيطالي أميدشي، على سبيل المثال، رصيذاً من الأعمال المرسومة حول الحياة الثقافية المغربية. تضم الرحلة 174 رسماً لعدد من الرسامين من بينهم د. لانسو D. Lancelot، أ. دو بيرار E. de Bérard، وس. أوسي S. Ussi. Edmondo De Amicis, *Le Maroc*, Traduit de l'italien par Hneri Belle, Edition La Porte, Impression El Maârif El Jadida, Rabat, 2005, (Edition originale : Librairie Hachette et C^{ie}, 1882)

³ - شارك المغرب أول مرة في معرض عالمي أقيم في باريس سنة 1867، وكان للبارون جول دو ليسبيس Le baron Jules de Lessepès يد في الكثير مما يتعلق بالرواق المغربي في ذلك المعرض. كما أشرف هو نفسه على الرواق التونسي الذي اتخذ شكل قصر البارون.

⁴ - أحصت مارلين ليسب 12 رسماً ممن تصفهم بأنهم ينتمون إلى "المتن الأساسي" le corpus principal كانوا يترددون على المغرب وبعضهم أقام فيه خلال العقود الأخيرة السابقة على سنة 1912:

Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial*, op. cit., p : 39.

⁵ - Ibid., p : 63.

ستتعاقب الأسماء الفنية التي ورثت بطرق مختلفة ميراث دولاكروا، حاورته أوحوّرتَه وفق مُنطلقات فنية وثقافية ونفسية خاصة. وعلى اختلاف السياقات التاريخية التي قدموا فيها -أي على أساس التحولات الفرنسية/الفرنسية وما سيعرفه العالم الغربي من أحداث- لم يتوقف التراكم الفني وإنتاج المعنى بخصوص الحياة المغربية بمختلف مكوناتها فيما يبدو أنه كان بلورة مستمرة للأساس الذوقي والسير نحو إيجاد أدوات جمالية لاحتواء وتفسير التراث المغربي.

وبتعبير آخر، كان الأساس الذوقي الذي بدأ مع دولاكروا بصدد التحول إلى ممارسة مُتوارثة داخل المشاغل الفنية في المغرب وخارجه، قام دولاكروا بالأمر نفسه بعد عودته إلى فرنسا حيث قضى سنوات طوال ينهل من ذكرياته ومذكراته ليُطوّر ويُنتج هذا المعنى المنشود، وهو الأمر ذاته الذي سار على منواله فنانون آخرون بأساليبهم الخاصة، مع ضرورة الإشارة إلى أن عددا منهم استقر مدة أطول في المغرب ومارس الرسم بحرية أكبر من تلك التي أُتيحت لدولاكروا.

وبالموازاة مع تبلور ذلك الأساس الذوقي، تسارعت وتيرة عملية جمع القطع الفنية المنتمية إلى المعيش المغربي، ذلك أنه في ذلك الزمن لم يكن المغاربة ينظرون إلى أشياءهم بوصفها تراثا، أو ذات معنى مُنفصل عن اليومي ببعديه الديني والدنيوي. لقد أنتج "الغير" أو "الآخر" هذا المعنى الطارئ على الأشياء المغربية، وقسم كبير من هذا "الغير" كان في البداية يتكون من فنانيين ودبلوماسيين ومبشرين¹.

أما في الميتروبول، وقبل الحماية بسنوات قليلة، أي سنة 1905، فقد شهد اللوفر افتتاح قاعة مخصصة للفن الإسلامي²، ومع وجود مصادر للتحف الأثرية شديدة الإثارة قادمة بالأساس من المشرق بما في ذلك مصر ومنطقة ما بين النهرين، بدأ المغرب غنيا بنوع مختلف من التراث اللائق بالمتاحف، ففي الوقت الذي بدأ فيه ضعيفا من حيث القطع الأثرية القادرة على منافسة تلك القادمة من الشرق³، كان أكثر إثارة للاهتمام من منظور الحرف العتيقة والفنون الحية.

¹ - نجد على سبيل المثال في الطريقة التي اعتمدها كل من هنري رينو Henri Regnault وجورج كليران Georges Clairin للبيت الذي استقرا فيه في مدينة طنجة سنة 1869 بدايات اعتماد الذوق الفني لفنانين أجانب في إنشاء مجموعات خاصة وأيضاً على صعيد تأويل وظائف الأشياء المغربية.

Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial*, p : 53.

² - Alain Pommereu, «Fabrique-moi une histoire : la Médersa de Oudayas », In *Quantar, Magazine des cultures arabes et méditerranéenne*, n° 96, Juillet 2015, p. 33.

³ - مع ضرورة التأكيد أن عملية نهب للآثار المغربية والقطع الإثنوغرافية والعينات الطبيعية ونقلها تمت بالتوازي مع عمليات استكشاف المغرب قبل الحماية وبعد انعقادها سنة 1912. في هذا الصدد يقدم مقال الشرقي الدهمالي -على سبيل المثال- نماذج من الدور التي قامت به البعثات الجغرافية والعلمية الفرنسية في عمليات نهب التراث المادي، وكيف أنها نقلت إلى متاحف فرنسية من بينها اللوفر ومتحف الإنسان ومتحف التاريخ الطبيعي قطعاً كثيرة.

Ech charki Dahmali, «Histoire du premier musée au Maroc», op. cit., pp. 144-147 et 153.

لقد لعب استقرار فرنسا في الجزائر، وتحولها إلى جاذب جغرافي للمغاربة دورا واضحا في تسريع وتيرة النفاذ إلى الفضاءات المغربية، أصبحت في سياقه الأشياء المغربية تظهر في لوحات الرسامين الذين زاروا المغرب ومن بينهم دولاكرو أكثر فأكثر، حيث اللباس والأثاث والحلي وكل ما له علاقة بالثقافة المادية المغربية مختلف وغريب وجاذب للاهتمام. أي أن حاضنة ذوقية قد خرجت إلى الوجود في المتروبول وفي الجزائر الموازية مع تلك التي أقامها الأجانب بالمغرب نفسه، وهي مستعدة للتلقي والتفاعل مع التراث المغربي وبعض عناصر هويته.

ومع انعقاد الحماية أصبح التراث المغربي تحت يد المستعمر، يستعمله ضمن ما يستعمل من الوسائل لرواية سرد تاريخي يتناسب مع أهدافه، لكننا نلاحظ أنه بالإضافة إلى المقاربة المؤسسية التي سهرت عليها مصلحة الفنون والحرف الأهلية، كان ثمة مقاربة فردانية رعاها فنانون ومهووسون أقاموا في المغرب ونظروا إلى أشيائه من زاوية ذوقية¹.

نما الولع الفرنسي²، بالتحف المغربية باعتباره جزءاً من الذوق الاستشراقي تدريجيا، كان ليوطي المقيم العام الفرنسي ومدير مصلحة الفنون الجميلة موريس ترنشان دو لينيل Tranchant de Lunel Maurice (1869-1932) من مناصري هذا الذوق، الأول كما الثاني، أقاما لنفسيهما صالونا مغربيا بفرنسا: المارشال ليوطي بـ Meurthe-et-Moselle وترنشان دو لينيل بـ La Seyne-sur-mer. وهو منحى فردي أسهم في انتشار ما يُطلق عليه ألان بوميريو Alain Pommereu وصف: هوية جمع الأشياء العربية araberies³.

ثمة آخرون أقاموا لأنفسهم متاحف مغربية صغيرة في بيوتهم من بينهم الكاتب والرحالة بيير لوتي⁴ Pierre Loti (1850-1923) بـ روش فور Rochefort. هؤلاء وغيرهم غدّوا في مخيلة العوام

¹ - أقام في المغرب خلال فترة الحماية الفرنسية على المغرب والتي دامت 44 سنة قرابة 500 فنان فرنسي بحسب الإحصاء التي قامت به مارلين ليسب، والتي قامت بتقسيمهم إلى ثلاث مجموعات: 1- الفنانون "المؤقتون" الذين زاروا المغرب ولم يترك أثرا في أعمالهم؛ 2- الفنانون المسافرون الذين زاروا المغرب وأثروا في أعماله؛ 3- الفنانون المقيمون في المغرب.

Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial*, pp. 321-371.

ووفرت "المديرية العامة للتعليم العمومي والفنون الجميلة وأثار التاريخ القديم" Direction de l'Instruction Publique des Beaux Arts et des Antiquités مشاغل des ateliers في كل من فاس ومراكش وسلا لفائدة الرسامين والنحاتين العابرين بناء على تعاقب (نظام 30 أكتوبر 1928) حيث تدوم مدة الإقامة ثلاث أشهر قابلة للتديد لثلاث أشهر ضافية مرة واحدة. وقد بلغ عدد الفنانين الذين استفادوا من هذه المشاغل حتى بداية العقد الثالث من القرن العشرين: 117 فنانا.

Direction de l'Instruction Publique des Beaux Arts et des Antiquités, Historique (1912-1930), Avant-propos de J. Gotteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris, p. 294.

² - نقصد العلاقة الذوقية والعاطفية مع ما هو مغربي، وهو ارتباط مختلف من حيث مصادره مع طبيعة العلاقة التي جمعت الإسبانين مع المغرب وتراثه.

³ - Alain Pommereu, «Fabrique-moi une histoire : la Médersa de Oudayas », op. cit., p : 35.

⁴ - يعرض بيت بيير لوتي إلى اليوم في قاعة ذات زخارف مغربية-أندلسية مزيجا من الأثاث الديني والدنيوي، ويتجاور فيها ما يشبه صناديق الأضرحة مع شمعانات نحاسية كبيرة وزرابي ومباخر. شاهدنا معروضات البيت عبر الرابط: <https://www.ville-rochefort.fr/maison-de-pierre-loti>

من الفرنسيين كما عند فئة من المثقفين تمثلاً قديماً حول تراث المغرب المادي ورسخوا صورة معينة عن حياة المغاربة، تلك الصورة التي تجد أصولها في تراث أوروبي قديم¹. حينها بدأ الشيء المغربي ينتظم ضمن مجموعات، بمعنى أنه أخذ يتحول إلى متاحف بالمعنى العتيق: أي "كنوز". وفي فترة لاحقة، سيتكّلف فنانون ومهووسون بالفن المشرقي بنشر قسم من هذا الذوق بين الأجانب المقيمين في المغرب وتكوين أرصدة من القطع المغربية، ومن بين هؤلاء الرسام رفايل بناتيل (Raphaël Pinatel 1875-1933) الذي أقام في قصبة الاوداية بالرباط².

لاحظَ ألان دو بوميرو أن طريقة استعمال المتحف المغربية في التأثيث لم تكن ذات علاقة بالدراسات الإثنوغرافية ولا بالمقاربة العلمية أو الفنية التي راكمتها مصلحة الفنون والحرف الأهلية في مرحلة لاحقة، لقد طغا على التوظيف وطريقة العرض الجهل بالمعاني والوظائف التي يقوم عليها التراث المغربي وهويته³، كان ذلك السلوك من مظاهر سيادة الذوق الفردي القادم من خارج الثقافة المنتجة للشيء المغربي ومن خارج المعرفة العالمية أيضاً.

إن من بين المجموعات التي تشكلت في إطار ممارسة متحفية/كنزوية قائمة على الذوق الشخصي، وأصبحت، بعد عقود من الزمن، العديد من مكوناتها جزءاً لا يتجزأ من الأرصدة المتحفية الوطنية بعد التحاقها بالمتاحف المغربية الأولى⁴، نجد:

- مجموعة ليبير Collection Libert⁵:

يخبرنا ألفرد بيل (Alfred Bel 1873-1945) بخصوص مجموعة ليبير Collection Libert في هامش من كتابه⁶، أن المجموعة ليبير تتكون من خزف فاس وقطع نحاسية وأخرى من الخشب المنقوش أو المصبوغ، اشترتها إدارة الحماية ونقلتها إلى متحف الرباط⁷ في دجنبر سنة 1915. والذي سيصفه لاحقاً بأنه "متحف الفنون المغربية Musée des Arts Marocains". ويتأسف على أن هذه

¹ - سميح بوزويته، مكر الصورة، المغرب في الكتابات الفرنسية (1832-1912)، مرجع سبق ذكره، ص ص. 11-37.

² - Alain de Pommereau, «Fabrique-moi une histoire : La Médersa des Oudayas», op. cit., p : 34.

³ - Ibid, p : 35.

⁴ - ليس موضوع هذه الأطروحة جرد المجموعات المغربية وتاريخ تكونها وتلك التي بقيت في المغرب والأخرى التي غادرت المغرب نحو المتاحف والمخازن الخاصة، فذلك موضوع آخر يستحق دراسات مفصلة، إننا نحاول فهم السياق الذي ظهرت فيه المتاحف في ضوء عمليات تكوين المجموعات أو بنائها، وأثر سياقات عملية بناء المجموعات المتحفية في العقود الأولى من القرن العشرين على بناء هوية المتاحف المغربية نفسها.

⁵ - Alfred Bel, **Les industries de la céramique à Fès**, Ancienne maison Bastide-Jourdan et A. Leroux, Alger et Paris, 1918, pp. 3-4.

Et : Revue L'Art et les Artistes, Revue l'Art et les artistes, n° 55, Septembre 1917, p. 3.

⁶ - Alfred Bel, **Les industries de la céramique à Fès**, op. cit., p. 3, note n° 2.

⁷ - Ibidem.

القطع الخزفية، التي لم يكن تاريخها آنذاك يتجاوز المائة سنة، لم تبق في فاس، إذ أن صناعة الخزف لا وجود لها في الرباط، كما يقول بيل، وبالتالي فهو يعتقد أنه كان من الأفضل لو بقيت في فاس لتستعمل كنماذج¹. وكتب بشأنها: «اقتنت الحماية le Protectorat مجموعة ليبيير، التي تضم خزف فاس وقطعا نحاسية وخشبية مصبوعة ومنقوشة، وقامت بنقلها إلى متحف الرباط (مدرسة الأوداية) في شهر دجنبر 1915. بل كانت الرصيد الأول [نواة] هذا المتحف المخصص للفنون المغربية. ونستطيع أن نتأسف لأسباب تتعلق بالتربية الذوقية الخاصة بصناع الخزف بفاس [وذلك لأن] القطع الجميلة المنتمية إلى هذه المجموعة لم تبق في هذه المدينة [أي فاس] حيث كان بالإمكان استعمالها كنماذج modèles لفائدة العمال ouvriers الحاليين، وذلك لأن هذه الصناعة [صناعة الخزف] لا وجود لها [يقصد في الرباط]»².

- **مجموعة ألفرد بيل**، والتي قال عنها هو نفسه : «أنا أيضا جمعت لحسابي الخاص، عددا صغيرا من القطع النادرة والقديمة»³.
- **مجموعة دولاهوس Delahousse**: يذكر بيل أن بطاقة Note أنجزها كل من بيرتلون ووينكلر Bertholon et Winkler حول مجموعة من الأواني الخزفية المغربية الموجودة بمتحف ليموج Limoges وهي المجموعة التي أعطاها الطبيب الفرنسي العسكري الرئيسي دولاهوس Delahousse إلى متحف ليموج. وفي هامش من كتابه، يُخبرنا ألفرد بيل أن دولاهوس قام بجمع هذه الأشياء في الحاميات على الحدودية المغربية⁴.
- **مجموعة ماك لود Mac Leod** من بين المجموعات النفيسة الأخرى التي يشير إليه ألفرد بيل في كتابه هذا، والتي تضم خزفيات فاسية، وهي المجموعة التي كونها قنصل إنجلترا الذي أقام طويلا في بفاس، أي حوالي ثلاثين سنة⁵.

¹ - Ibidem.

² - Ibid., p. 3.

مهمة هنا هذه الإشارة إلى أن مجموعة ليبيير كانت النواة الأولى لمتحف الأوداية، من المهم أيضا الانتباه إلى الغاية المنشودة من جمع القطع والأسف الذي عبر عنه ألفرد بيل بأنها لن تكون قريبة من صناع الخزف في فاس من أجل أن تكون نماذج يشتغلون وفقها أو على أساسها. هذه الفكرة (المجموعات باعتبارها نماذج) ستتطور لاحقا وهو ما تحدث عنه كوتلاند وريكار في أماكن أخرى. يلاحظ أيضا أن نقل المجموعة إلى الرباط لم يكن قد أدخل في حسابه التوظيف الذي سيعرفه لاحقا (تكوين وإعادة تكوين الحرفيين). هل كان نقل القطع يدخل فقط ضمن الإنجاز الثقافي المواكب لتحويل الرباط إلى عاصمة جديدة للمغرب (مغرب الحماية)؟

³ - Ibid., p : 4.

⁴ - Bel, *Les industries de la céramique*, op cit, p. 8, note n° : 1.

أما البطاقة التي يذكرها بيل هنا فمنشورة في:

Revue tunisienne, n° 102, novembre 1913, pp. 623-626.

⁵ - Ibid., p. 4.

- **مجموعة القبطان ج. ميليي Le capitaine G. Mellier** رئيس مصالح البلدية بفاس.

يذكر ألفرد بيل بأن القبطان ميليي غادر فاس سنة 1916 وترك لفائدة متحف البطحاء مجموعته من خزف فاس¹.

وعلى صعيد متصل، يضم الرصيد الوثائقي الخاص ببروسبير ريكار Prosper Ricard (1952-1974) والم محفوظ في مؤسسة "أرشيف المغرب"² عددا من الوثائق التي تقدم لنا فكرة عن عدد من جامعي التحف.

تحمل أحد الوثائق عنوان "**جامعو التحف**"³. بدأ ريكار موضوعه بالحديث عن القطع النفيسة من الزرابي المغربية، وبتأكيد على أنها مازالت غير معروفة عند الجمهور الواسع، في الوقت الذي حازت اهتمام بعض هواة الفن مثل الحاج التهامي لغللاوي باشا مراكش والسيد روني ميطر René Maître رئيس مصالح البلدية في مدينة وجدة. أما المجموعات التي ذكرها ريكار في الوثائق التي بين أيدينا فهي:

- **مجموعة الباشا لغللاوي**: يصف بروسبير ريكار الباشا لغللاوي بأنه عاشق بالفطرة للزرابي، ومتذوق جيد لها، وأنه يستعمل زرابي جبال الأطلس في تأثيث دوره الخاصة ويضيف إليها زرابي رباطية. وينوه أيضا بالدور الذي اضطلع به لغللاوي في مجال إنتاج قطع مستوحاة من تقاليد الزربية المحلية إن على صعيد الألوان كما الزخرفة⁴.

¹ - Ibidem.

² - يحتضن أرشيف المغرب منذ سنوات رسيدا مهما من الوثائق الخاصة ببروسبير ريكار. ينتظم هذا الرصيد تحت مُسمى: "مجموعة بروسبير ريكار". وقد تنقل هذا الرصيد بين محطات عدة منذ الاستقلال إلى أن قامت بتسليمه مديرية التراث الثقافي (وزارة الثقافة المغربية) إلى مؤسسة أرشيف المغرب. (ملحق رقم: 3. عينة من أرشيف بروسبير ريكار)

يتعلق الأمر بمجموعة ثمينة، وأصلية، وهي تتوزع على عشرين علبة (زهاء ثلاثة أمتار خطية من الأرشيف)، وتضم أزيد من ستين ملفا، بها مئات الوثائق بين صور ومستندات مرقونة وكتابات بخط يد بروسبير ريكار نفسه. ويلاص هذا رصيد قضايا عدة مثل: التراث المغربي، والمتاحف، والتدبير الفرنسي للتراث المغربي بمختلف أصنافه، والمعارض المغربية-الفرنسية، وسيير العديد من جامعي التحف المغربية.

وتتوزع الوثائق، من حيث سياقاتها التاريخية، على فترة زمنية تمتد من سنة 1871 إلى سنة 1957 أي أن بعض هذا الرصيد يمتد إلى مدة زمنية تبدأ قبل حياة بروسبير ريكار (1874-1952).

تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الرصيد يتكامل ويتقاطع من حيث النوعية والمضامين مع أرصدة أخرى من بينها مجموعة بروسبير ريكار المحفوظة في متحف "كي بروني بباريس Musée du Quai Branly".

³ - تحمل هذه الوثيقة رقم 497 وهي محفوظة في العلبة رقم 5 من رصيد بروسبير ريكار. وتقع في صفحتين مرقونتين على الآلة الكاتبة. والوثيقة خالية من كل إشارة واضحة إلى تاريخ الكتابة أو الرقن.

⁴ - الوثيقة رقم 497 من رصيد بروسبير ريكار بأرشيف المغرب، الصفحة الأولى.

ومن جهتنا نعتقد أن جزءا من الرصيد الأصلي الذي كان بمتحف دار السي سعيد في مراكش يرجع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى دور الباشا لڭلاوي، على الأقل من حيث توجيه الاهتمام نحو زرابي الأطلس الكبير أو ما اصطلح على تسميته بالزربية لڭلاوية¹.

- **مجموعة روني ميتر René Maître** : يصف بروسبير ريكار، روني ميتر رئيس مصالح البلدية في مدينة وجدة، بأنه الغريب الذي التفت إلى الشؤون البلدية municipale والاجتماعية، وأولى اهتماما بالحياة "الأهلية" la vie indigène. وهو المدخل الذي راكم انطلاقا منه معرفةً بمختلف أشكال الفن التي يصفها ريكار بأنها «أشكال من الفكر» des «2formes de pensée».

ويُفسر الكاتب وَلَع روني ميتر بأشكال الفن المغربي بأنه سَعْيٌ متواصلٌ لتمييزها وفهمها، وهو الأمر الذي جعله يحبها ويحيط نفسه بقطع كثيرة منها³. ويعدد مكونات مجموعة ميتر التي تضم زرابي وزڭيتية (الأطلس الكبير) قديمة جمعها خلال السنوات الأولى للحماية.

ويشير كذلك إلى الدور الذي قام به ميتر في عملية جمع واقتناء الزرابي من منطقة الجنوب المغربي، وإيداعها في قاعات بمتحف دار السي سعيد في مراكش لفائدة "مصلحة الفنون الأهلية"⁴.

وبعد أن عدد مُمَيَّزَات الزرابي والمنسوجات التي أشرف ميتر على جمعها، يؤكد أن أقدم القطع تعود إلى بداية القرن التاسع عشر إن لم يكن تاريخها يرجع إلى نهاية القرن الثامن عشر، وأن الزرابي والمنسوجات الأكثر جِدَّة تنتمي إلى ما يسميه "الصناعة الراهنة تقريبا" fabrication presque «5contemporaine».

وختم ريكار هذه الوثيقة بتأكيدِه على أن رصيد الباشا لڭلاوي ومجموعة ميتر هما الأكثر أهمية من الزرابي الوزڭيتية المعروفة بالمغرب في انتظار الحصول على معلومات إضافية في مستقبل الأيام⁶.

وسيتوقف بروسبير ريكار في حديثٍ إذاعي¹ على أمواج راديو ماروك عند نجاح المراقب المدني روني ميتر René Maître في جمع آلاف القطع والتحف، وأنه أوصى، على عَجَل، قُبَيْل وفاته بأن

¹ الباشا لڭلاوي كان أيضا مثل أثرياء المغرب وأعيانه الكبار مولعا بالقطع الأوروبية وفي مقدمتها الثريات والساعات الكبيرة والأواني الأوروبية الرفيعة، ذلك ما يظهر مثلا من خلال المقال الذي كتبه ترانشان دو لونيل.

Tranchant de Lunel, « les résidences », In **France-Maroc**, n° 96, novembre 1924, p. 181.

² - وثيقة رقم: 497، العلبة رقم: 5، ص. 1.

³ - الوثيقة نفسها، الصفحة نفسها.

⁴ - الوثيقة نفسها، ص: 2.

⁵ - الوثيقة نفسها، الصفحة نفسها.

⁶ - الوثيقة نفسها، الصفحة نفسها.

تُسَلَّم إلى متحف البطحاء بفاس. وعَدَّد ريكار مكونات هذه المجموعة التي صممت، بالإضافة إلى المنسوجات والزرابي، تحفا نحاسية وأسلحة وحلياً وأشياء أخرى لم يُفَصَّل فيها². كما أنه أسهم في إغناء رصيد متحف دار السي سعيد من منطلق مهامه الإدارية.

- **مجموعة بريث Collection Brethes**: ويتيح لنا تسجيل مكتوب لمادة إذاعية³ محفوظة ضمن "أرشيف المغرب" الحصول على بعض المعطيات بخصوص جمع التحف المغربية من طرف المهووسين بها؛ إذ بدأ الكاتبُ الحصة الإذاعية بالحديث عن الدوافع الكامنة وراء عملية جمع التحف، وهي الهواية التي قال إنها نزعة كثيرة الانتشار، وأنها تقع بين الفضول والتباهي، وأضاف أن فوائدها الكثيرة تتغلب على مساوئها⁴.

وانتقل ريكار، في الوثيقة الإذاعية ذاتها، إلى الحديث عن مجموعة بريث Berthes التي وصفها بقوله: «مجموعة أخرى ليست أقل إثارة للاهتمام، تكونت تقريباً خلال الفترة الزمنية ذاتها [أي بالمقارنة مع مجموعة ميتر] وهي تلك التي تخص السيد بيرث، الأُدجودان بيرث (l'adjutant Berthes)، كما يناديه المغاربة بؤد، لأنه استطاع دائماً أن يقيم معهم أفضل العلاقات»⁵. تتميز مجموعة بريث بغلبة القطع النقدية والمسكوكات. وبعد أن أتى على ذكر مراكز سك العملة التي تعود إليها مختلف القطع، وأن بيرث ألف كتاباً حول تاريخ المغرب من خلال المسكوكات، أخبرنا أن "بنك الدولة المغربية" La Banque d'Etat du Maroc اقتنتى هذه المجموعة⁶.

تجدر الإشارة هنا إلى أن آخرين أسهموا في تكوين مجموعات وفق ما أسمىناه الذوق الشخصي والفردى، ومن بين هؤلاء نجد أسماء في هذا المرجع أو ذاك مع قدر ضئيل من المعطيات كما هو شأن

¹ - أصل هذه الوثيقة حديث إذاعي ألقاه ريكار على أمواج راديو ماروك يوم 1 دجنبر 1950، والنسخة التي درسناها مكتوبة بخط يد ريكار وتقع في صفحتين. الوثيقة رقم: 258، العلبة رقم: 3. وهي بعنوان: مجموعة بريث Collection Brethes.

² - الوثيقة نفسها، الصفحة نفسها.

³ - أصل هذه الوثيقة حديث إذاعي ألقاه ريكار على أمواج راديو ماروك يوم 1 دجنبر 1950، والنسخة التي درسناها مكتوبة بخط يد ريكار وتقع في صفحتين. الوثيقة رقم: 258، العلبة رقم: 3. وهي بعنوان: مجموعة بريث Collection Brethes.

⁴ - الوثيقة رقم: 258، ص. 1.

⁵ - الوثيقة نفسها، الصفحة نفسها.

⁶ - الوثيقة نفسها، ص. 2.

مجموعة ر. راينو ¹Collection R. Raynaud، ومجموعة نانسي ²Collection C. Nancy،
مجموعة م. كاموتي ³M. Kamuter.

وشارك آخرون بطريقة مباشرة في تكوين وإعادة تكوين reconstitution بعض المجموعات المتحفية، وهو ما بدأ -على ما يبدو- مع متحف البعثة الفرنسية في طنجة إذ أسهم كل من ريتواغن Rittwagen ودوبري Dupré ولوري Lauret، إلى جانب كل من غاستون بوشي Gaston Buchet وميشو-بيلير Michaux-Bellaire في تكوين رصيده من خلال منحهم قطعاً من مجموعاتهم الخاصة⁴. كما انتقل قسم من مجموعتي أندري ريفايو André Réveillaud، الذي عمل محامياً في فاس بعد أن كان مراقباً مدنياً، وزوجته الفنانة ألين ريفايو دو لانس Aline Réveillaud de Lens، إذ انتقل جزء من مجموعتيهما إلى متحف الاوداية بالرباط بعد وفاتهما على التوالي سنة 1925 و1926⁵.

كان بعض جامعي التحف المغربية من الفنانين والمتاجرين بالقطع الفنية، وفي أحيان أخرى، كانوا فنانين وموظفين محوريين مشاركين في تدبير الشأن المغربي ومنتميين إلى جمعية للفنانين ومن بينهم جون بالدوي Jean Baldoui (1890-1955) ومارسيل فيكير Marcel Vicaire (1893-1976) اللذين شاركا في تأسيس أول جمعية للفنانين الاستعماريين بالمغرب تحت اسم: "القصبة"⁶، وأشرفا على التوالي على متحفي الاوداية والبطحاء بالإضافة إلى اضطلاعهما بمهام مفتشية الفنون والحرف الأهلية بكل من الرباط وفاس⁷. وفي مقدمة هؤلاء نجد أيضاً جوزيف دو لانيزير Joseph de

¹ - وقفنا على إشارة بخصوصها دون معطيات تفصيلية في:

Revue l'Art et les artistes, n° 55, Septembre 1917, p. 41

² - وقفنا على إشارة بخصوصها دون معطيات تفصيلية في:

Revue L'Art et les Artistes, op. cit., p. 35

³ - Abderrahim Khaled, «L'histoire des armes au Musée 'Borj Annour'», In Abdelhaq Lamrini, **Al jaych Al marghribi aabra attarikh**, Dar nachr al maarifa, Rabat, 1997, p. 548.

⁴ - Dahmali, «Histoire du premier musée au Maroc», pp. 152-153.

⁵ - Pommereu, «Fabrique-moi une histoire : la Médersa de Oudayas», p. 34.

⁶ - Lespes, **De l'orientalisme à l'art colonial**, p. 356 et pp. 475 -481.

Mylène Théliol, « L'association des peintres et sculpteurs du Maroc (1922-1933) », Rives méditerranéennes [En ligne], Varia, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 03/12/2023. URL : <http://journals.openedition.org/rives/3960> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rives.3960>

⁷ - Lespes, **De l'orientalisme à l'art colonial**, pp. 354-355.

Marcel Vicaire, **Souvenir du Maroc: un peintre au Maroc de 1922 à 1958**, Préface de Marc Fumaroli, Afrique Oreint, Casablanca, 2012, pp. 7-13.

La Nézière (1873-1944)، وهو واحد من الفنانين الذين عملوا إلى جانب ليوطي منذ 1914، وقد صاغ، في نهاية العدد الخاص بالفن المغربي الذي أعدته مجلة L'Art et les Artistes سنة 1917، وظيفة فرنسا تجاه الفن المغربي بالعبارات الآتية: «فلنتشرب، نحن الفرنسيون، بالفن المغربي لأننا قادرون على فهمه وعلى عشقه، علينا أن نستوحي منه كثيرا. لكن علينا أن نتذكر أن وظيفتنا هي المحافظة عليه، وتوجيهه أحيانا، دون أن نقوم بتغيير مساره»¹. شارك هؤلاء، في اعتقادنا من منطلق دُوقي وفردِي، في وُضْع جزءٍ من الأسس التي قامت عليها اختيارات مصلحة الفنون والحرف الأهلية بما في ذلك هُوية المتحف بالمغرب وفي صناعة عقيدته ومعناه، علماً أن قسماً من مجموعاتهم انتقلت إلى المتاحف الأولى مثل البطحاء والادوية ودار الجامعي ودار السي سعيد واستمرت لعقود طويلة، خلال زمن الحماية كما الاستقلال، محورَ الوظائف المتحفية وأحد مُحددات هوية المؤسسة المتحفية المغربية.

والدور ذاته سيضطلع به، في المنطقة الخليفة شمال المغرب²، الفنان الإسباني ماريانو بيرطوتشي Mariano Bertuchi الذي عينته الحماية الإسبانية مديراً لمدرسة الحرف والصنائع Escuela de Artes y Oficios في تطوان³. حيث اعتُبرت مرحلة إدارته بداية سياسة جديدة تتدرج ضمن محاولة تصالح الإسبان مع تاريخهم الأندلسي⁴، ومن بين الخطوات التي ينسبها فرناندو قالديراما

¹ - Josèph De Nézière, «Notre Protectorat sur l'Art Marocain», In L'Art et les Artistes, n° 55, 1917, p : 51.

² - أحدثت المنطقة الخليفة بمقتضى ظهير للسلطان مولاي يوسف مؤرخ بـ 14 ماي 1913. وهي من نتائج الاتفاق الفرنسي الإسباني لـ 27 نونبر 1912. وتشمل المنطقة الخليفة بالإضافة إلى قسم كبير من الشريط الشمالي للمغرب، كلا من سيدي إفني والمناطق الصحراوية جنوباً. وقد تعاقب على منصب خليفة السلطان كل مولاي المهدي بن إسماعيل والحسن بن المهدي، مع فترة بينهما تقلد خلالها باشا تطوان محمد الحاج مهام نائب الخليفة السلطاني من 42 أكتوبر 1923 إلى 8 نوفمبر 1925. وقد كانت تطوان عاصمة المنطقة الخليفة إلى استقلال المغرب سنة 1956. أحمد العبدلاوي، مؤسسة الخليفة السلطاني في شمال المغرب 1912-1956، الثابت والمتغير، مرجع سبق ذكره، ص. 15-16 و 36-37.

³ - في المنطقة الخليفة الخاضعة للاحتلال الإسباني، تمت إقامة أول مدرسة للحرف والصنائع سنة 1919، وحملت اسم: Escuela de Artes y Oficios وذلك في بناية عند مدخل الحي المسمى الملاح بمدينة تطوان. ومن بين المشاغل والمحترفات الأولى التي افتتحت بها نجد مشاغل مخصصة للزرك وصناعة الفوانيس وللتزويق والتطعيم. وفي سنة 1923 أضيف محترف خاص بالحايطي والطرز على المخدات والنجارة والتطعيم الغرناطي. وفي سنة 1928 نُقلت مدرسة الحرف والصنائع إلى مكانها الحالي أمام باب العقلة، وأضيف إليها مشغل لصناعة الزليج والخزف، واشتملت أيضا على قاعة لعرض مصنوعات الحرفيين والصناع.

وفي سنة 1928 عُهد إلى مدرسة الحرف والصنائع بتطوان بالإشراف على تهيئة وإعداد جناح المغرب في المعرض الإيبيري-الأمريكي Exposición Ibero-Americana المقام في إشبيلية. سنتان بعد ذلك سيتم تعيين الفنان ماريانو بيرطوتشي مديراً لهذه المؤسسة.

وجرت توسعة صلاحيات المدرسة، التي صار اسمها: مدرسة الفنون الأهلية Escuela de Artes Indigenas، فأصبحت تُشرف على مراكز حرفية أخرى بالمنطقة الإسبانية والتي كانت مكلفة بالحفاظ على الحرف وتعليمها بكل من شفشاون (مدرسة الزرابي) وتاركيست (الجلد والتطعيم بالفضة). وصارت تخضع لمقتضية مصلحة الفنون الجميلة بغرض الحفاظ على أصالة عملها وأسلوبها الفني المغربي.

كما قدمت المدرسة بعض التحف من إنتاجاتها هدايا لبعض ملوك العرب الذين كانوا يزورون المنطقة الخليفة أو إسبانيا، وكذلك قدمت قطعاً فنية لتجهيز مسجد واشنطن سنة 1955.

Fernando Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos 1912-1956*, Editoria Marroquí, Tetuán, 1956, pp. 369-373.

⁴ - وقع ما اسميناه "محاولة تصالح الإسبان مع تاريخهم الأندلسي" في سياق اجتماعي وسياسي ضاغط، من مظاهره: الحرب الأهلية وصول الجنرال فرانيسكو فرانكو إلى السلطة، ثم حاجة إسبانيا، في مرحلة بداية الخمسينيات، إلى العالم العربي والإسلامي لفك الحصار الأوروبي الذي ضُرب عليها كما جاء على لسان محمد العربي المساري. محمد العربي المساري، المغرب بأصوات متعددة، سلسلة شراع، طنجة، العدد 2، أبريل 1996، مطبعة إديما، ص. 89.

مارتينيث Fernando Valderrama Martínez إلى الفنان ماريانو بيرطوتشي نجد: تكوين مجموعات فنية وجرفية وإغنائها، واتجاهه إلى حماية مدرسة الحرف والفنون بتطوان من تأثير السياحة عبر منع بيع منتوجاتها، وارتفاع عدد المشاغل والمُحترفات إلى 12 مُحترفاً، وتنظيمه لزيارات المُعلمين إلى عدد من المتاحف بإسبانيا من أجل مشاهدة الفن العربي-الأندلسي هناك¹.

2- الأساس الاستطلاعي/العلمي منذ شارل دوفوكو

امتزجت في التصور الأوروبي عن المغاربة، وعن الشمال أفريقيين عموماً، وهو تصور ورثوه للغرب عموماً، مشاعرٌ قديمةٌ بخصوص المورسكي، والعثماني (التركي)، والمسلم، والأسود، فجاءت صورة المغربي في المُتخيل الجمعي الأوروبي خليطاً ثقافياً شعبياً قامت برعايته الكنيسة والثقافة الشعبية، ثم واصلت هذه المهمة جرائد مثل "الجريدة الصغيرة" Le Petit Journal². يتعلق الأمر بصورة نمطية ثم تصريفها على ركائز وحوامل كثيرة، ولم يسلم البحث العلمي منها، بل نجدُ أفاءً عليها من أنواع التأطير "العلمي" والنظريات المعرفية، ما يدعم فكرة نبوغ الإنسان الأوروبي وتفوقه³، وحاجة المغاربة إلى أن يُبادر الأوروبيون، وفي مقدمتهم الفرنسيون والإنجليز والألمان والإسبان إلى "إنقاذهم" من همجيتهم "الفطرية والطبيعية". وقد بذلت فرنسا جهداً استراتيجياً وسياسياً في لعبة التنازلات مع القوى الإمبريالية المنافسة (إيطاليا، إنجلترا، ألمانيا) بغية الاستفراد بالمغرب وتكملة بسط نفوذها على القسم الغربي من الضفة الجنوبية للبحر المتوسط وتوسعة المجال الجغرافي الخاضع لها.

جاء الباحثون في العلوم الإنسانية إلى المغرب مُحَمِّلين، بوعي أو بدون وعي، بقدر من التمثيلات المتوارثة، وأنتجوا، كُلٌّ في حدود يقينياته وأدواته المعرفية، صوراً ظلت قريبة من تلك النمطية التقليدية بخصوص المورسكي والمسلم والأفريقي، وأسعفتهم الوسائل التقنية المستحدثة بالإمكانيات المساعدة على الانتشار الواسع، وهو ما كان يتم ببطء وفي حدود ضيقة بواسطة الكتاب المخطوط والمطبوع. نقصد أنه

وعلى الصعيد الفكري ستهل السياسة الإسبانية الجديدة تجاه الإرث الأندلسي المحفوظ في المغرب من الأفكار الإنسانية humaniste التي انطلق منها بلاس إنفانتي B. Infante (1885-1936) والذي دعا إلى أن تكون الثقافة منطلقاً لبناء مقاربة سياسية مختلفة تجاه المغرب لأن هذا الأخير: «المنطقة التي مازالت تحتفظ بالتراث الأندلسي بفضل المورسكيين الذين قصدوا هذه الأرض بعد طردهم في القرن السابع عشر»

حسين مجدوبي، المغرب في الفكر الإسباني، مرجع سبق ذكره، ص. 119.
مع ضرورة الإشارة إلى أن مقاربة بلاس إنفانتي تتقاطع مع أطروحية أندلسي آخر هو خواكين كوستا، فهما معاً يُطالبان برد الدين إلى المغاربة الذين لهم فضل على تاريخ إسبانيا.

¹ - Fernando Valderrama Martínez , *Historia de la acción cultural de España en Marruecos 1912-1956*, op. cit., pp. 369-373.

² - سمير بوزويطة، مكر الصورة المغرب في الكتابات الفرنسية 1832-1912، مرجع سبق ذكره، ص ص. 20-37.
وبلقاسم حرو، الإمبريالية الفرنسية المصورة: صورة المغرب لدى الفرنسيين (1907-1956)، مجلة دراسات استشرافية، عدد 19، صيف 2019، العراق، ص ص. 142-173.

³ - ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي (وآخرون)، خصوصاً ما كتبه مطاع صفدي في بداية الترجمة تحت عنوان: الحداثة البعيدة، كتابك للنشر والتوزيع، (د. م)، 1989-1990، ص ص. 6-11.

تطورت وسائل النقل والاتصال خلال نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وقد لعب القطار والتلغراف، على سبيل المثال، أدوار مؤثرة ثم سرعان ما قامت آلة التصوير والسينما بتعميم شعبي مُتقارب في الزمن لصورة الآخر، كما كان المتحف أحد هذه الوسائل.

وعلى صعيد مُوازٍ، يبدو أن أحد الأهداف غير المُعلنة للمشروع الإثنولوجي في المغرب كان البحث عن السبل التي تجعل من التمدد من الجزائر نحو المغرب عملية قليلة التكلفة، وكان الرهان على النفاذ إلى جوهر الروح المغربية وفهم مُحفزاتها ومفاتيحها ومن ثم السعي إلى أن يبدو الاستعمار أشبه ببناء شراكة لصالح المغاربة، وأن ينشأ اعتقاد عند المغاربة بالحاجة إلى الوجود الفرنسي. ذلك أن من شأن نشوء ذلك الاعتقاد ورسوخه شرعنة القيام بـ"العملية التنويرية" وممارسة الدور الحضاري الذي ظل الفرنسيون يؤمنون به على الأقل منذ 1789 تاريخ الثورة الفرنسية¹ بعد أن تحولت إلى عقيدة دولة تعمل المؤسسات على تنزيلها وتحقيقها بكل السبل بما في ذلك الآلة العسكرية.

هذه الغاية الاستعمارية التي تجندت لها أبحاث ذات طابع أكاديمي، انصبت في قسم كبير منها على موضوع الهوية المغربية، والسعي إلى حلّ شفراتها والبحث فيها عما يخدم المشروع التوسّعي. غير أن المفارقة تكمن في أن الهوية الثقافية هي بالذات ما يمنع الذوبان في مشاريع الآخرين، على الأقل يجعله صعبا وغير كامل.

أ- شارل دوفوكو: المهمة الاستخباراتية

يوصف شارل دوفوكو Charles de Foucauld (1858-1916) بمكتشف المغرب²، وأستاذ الحياة الداخلية أو الروحية³، وبأنه الشخص الذي واجه وحيدا شمال إفريقيا، كما لم ينقطع الاهتمام بكتابه الذي وثق فيه رحلته داخل المغرب⁴. وهو إلى جانب تأخر ترجمة رحلته تلك إلى العربية⁵ لم يُقرأ كفاية من منظورات عدة من بينها المنظور المتحفي المغربي.

¹ - تلخص صورة غلاف جريدة Le Petit Journal هذه العقيدة، تظهر في الصورة امرأة تمثل فرنسا وهي قادمة من البحر إلى المغرب وفي ركبها الخير. بلقاسم حرود، الإمبريالية الفرنسية المصورة، ص. 169. كتب لقاسم حرود واصفا المرأة/فرنسا التي في الصورة: «تحليل المرأة الفرنسية الجميلة في الصورة التاسعة على ماريان، رمز الحرية والعقل عند الفرنسيين، وإلهة الحرية عند الرومان. وقد ارتبطت ماريان بالشعار الفرنسي (الحرية المساواة والإخاء) ومثلت انتصار الجمهورية الفرنسية» ص. 170. (الملحق رقم: 4. صورة الصفحة الأولى لأحد أعداد جريدة Le Petit Journal).

² - Bazin René, Charles de Foucauld explorateur du Maroc, Ermites du Sahara, Paris, Plon, 1921.

³ - Vaussard, De Foucauld, Maître de vie intérieure, C.F.R.F, 1933.

⁴ - De Foucauld, Reconnaissance au Maroc Le Voyage, Edition Collection Les Introuvables, 1985.

⁵ - صدرت الترجمة سنة 1999 عن دار الثقافة بالدار البيضاء، ثم أعيد طبعها سنة 2020 في دار نشر أخرى. فيكونط دوفوكو شارل، التعرف على المغرب الرحلة، ترجمة المختار بلعربي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2020.

بدأت رحلة دوفوكو يوم 26 يونيو سنة 1883، وانتهت يوم 25 مايو 1884، أي أنها دامت 11 شهرا وأُسبوعين. وضم نص الكتاب الذي صدر أول مرة سنة 1888 بالإضافة إلى نص الرحلة، معلومات استخباراتية، وصفحات حول اليهود المغاربة، وجرّد بالمفردات الأمازيغية، وجرّد بالمفردات الجغرافية، وبيانات إحصائية حول السكان وممتلكاتهم وطبيعة علاقات القبائل فيما بينها وكذا علاقتها بالسلطان، بالإضافة إلى صور ورسوم.

وُلِدَ شارل دوفوكو في عائلة نبيلة، وانتقل من الجندية إلى المغامرة الاستكشافية وُصولاً إلى حالة من "الرّهْبنة" لتنتهي حياته في تمرّاست¹.

والرحلة كما أنها نتاج العمل الذي قام به شارل دوفوكو، فإنها أيضا حصيلة مرافقه الرّبي مردوشي أبي سرور، الحاخام والتاجر اليهودي المغربي الذي كان رفيقه خلال هذه الرحلة التي دامت قرابة السنة. واستفاد دوفوكو من تأطير الجمعية الجغرافية بكل من الجزائر وباريس، وتتنقل بتوصية من قنصل فرنسا في طنجة، و«لم تُنشر بعض معطيات التجوال في المغرب إلا في طبعة 1939، أي بعد موت الأشخاص الذين كان لهم دور في الأحداث»².

استطاع دوفوكو استكشاف مناطق لم تكن قد وصلتها العيون الفرنسية ومن بينها الأطلس الكبير الشرقي، والسفح الجنوبي للأطلس الصغير، والمناطق المُمتدة بين درعة والأطلس الصغير وساحل المحيط الأطلسي، وهي مناطق كان مستكشفون أوروبيون قد وصلوا إلى إليها قبل الفرنسيين كما يوضح ذلك أندري آدم André Adam³. وعاد إلى فرنسا بمادة "علمية" ستكون واحدة من مرتكزات التهيئة العلمية والعسكرية لاحتلال المغرب انطلاقاً من الجزائر، كما رجع دوفوكو بتفاصيل فكرية سيتم استعمالها في بناء السياسة الثقافية الاستعمارية، فمن بين خلاصاته التي سيهتدي بها أبير ليوطي قوله: «في المغرب يُخشى الغازي أكثر مما يُكره المسيحي»⁴. وقد نبه أندري آدم André Adam إلى أن نقطة الضعف الأساسية في المعطيات التي قدمها شال دوفوكو تتمثل في أنه كان واقعا تحت سلطة وجهة نظر

¹ - بوزويّة، مكر الصورة المغرب في الكتابات الفرنسية، ص ص. 108-99.

² - فيكونط دوفوكو شارل، التعرف على المغرب الرحلة، ترجمة المختار بلعربي، في المقدمة التي كتبها المختار بلعربي، ص. 12.

³ - تأخر الفرنسيون في استكشاف هذه المنطقة بالمقارنة مع دول أوروبية أخرى، جاء إلى هذه المنطقة قبل شارل دوفوكو الألمانين: جرهارد رولفس Gerhard Rohlfs (1864-1861) وأوسكار لينز Oscar Lenz (1880-1879) وجاكوب شولد Jakob Schauldt (1882-1880)؛ والإيطالي: آدمولي Adamoli (1876)؛ والإسبانيان: خواكيم كاتيل Joaquim Gatell (1882-1868) وكريستوبال بينيتز Cristobal Benitez (1880-1879)؛ ومن الإنجليز: دونالد ماكينزي Donald Meckenzie (1891-1872)، وكولفيل Colville (1880).

André Adam, *Bibliographie critique de sociologie, d'ethnologie et de géographie humaine du Maroc*, Collection Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques Préhistoriques et Ethnographiques, Alger, 1972, p. 21.

⁴ - فيكونط دوفوكو شارل، التعرف على المغرب الرحلة، ص. 31.

الأقلية اليهودية المغربية التي كانت لها علاقات قوية مع الخارج (أي الدول الغربية)، وهي وجهة نظر أقلية تريد الانفكاك من وضعية الذمّي¹.

بـ البعثة العلمية لسنة 1901 وما بعدها

• قبيل الحماية:

سنوات قبل انعقاد الحماية التي كان من نتائجها دخول المغرب "قانونيا"² تحت سلطة القوتين الاستعماريّتين فرنسا وإسبانيا³ وجعلت من طنجة مدينة دولية تحت سلطة كل القوى الكبرى⁴؛ سنوات قبل أن يقع هذا الأمر، كانت الصورة تكاد تكون واضحة بخصوص الموقف مما هو تراث مغربي في مقابل ما هو إرث أوروبي. كان ميراث الرحلات والاتصال المباشر بالأرض المغربية قد حقق تراكمًا ظلّ يُغذي التمثلات الشعبية، لكنه يحتاج إلى عمليات تدقيق قصد أجراً وتنزيل وتفعيل العملية العسكرية والسياسة والثقافية، أي الانتقال إلى بسط النفوذ الفعلي على المغرب المادي والرمزي.

من هنا سينشأ ما يمكن أن يوصف بأنه دعوة إلى استرجاع الميراث الكلاسيكي التائه في صحاري بلاد الإسلام. ومثلما كانت أحلام اليقظة تجعل دولاكروا، سنة 1832، يُقيم تشبيهات بين المغاربة الذين التقى بهم حين مقامه وبين سكان روما⁵، فإن إدموند دوتي Edmond Douité (1867-1926)، وهو القادم من الدرس السوسيولوجي ومن الفضاء الأكاديمي، سيحتفي بما يُسميه "العبقريّة اللاتينية" أمام أطلال موقع ويلي، فيقول: «إنه من المستحيل أن ننقل إلى أولئك الذين لم يشعروا هم بها بأنفسهم، المشاعر التي تنتاب المسافرين المنغمس منذ شهور طويلة في همجية الإسلام البغيضة، عندما يكون قد سئم من العمارة العربية الفقيرة، أن يعاود اللقاء بالأسلوب البسيط والصلب والجميل والتنفيذ الدقيق لهذه الآثار الجميلة التي تدوم مثل علامة خالدة على العبقريّة اللاتينية»⁶. جاءت عبارات دوتي في كتابه En tribu، بعد أن تتقل بين مناطق من المغرب (الحوز، حاحا والشياطمة، عبدة ودكالة، الغرب، بلاد زمر...) وصل في إحدى تنقلاته سنة 1901 إلى موقع ويلي، هناك، حيث شاهد قوس النصر Arc

¹ - André Adam, *Bibliographie critique*, op. cit, p. 21.

² - تم توقيع معاهدة الحماية يوم 30 مارس بفاس من طرف كل من مولاي عبد الحفيظ ورينو Regnault

³ - الاتفاقية الفرنسية-الإسبانية الموقعة في مدريد يوم 27 نوفمبر 1912 بخصوص تقاسم النفوذ على التراب المغربي.

⁴ - كانت طنجة خاضعة لنظام دولي وهو الأمر الذي لن يتم تأطيره "قانونيا" إلا في سنة 1923 بمقتضى اتفاقية باريس الموقعة يوم: 18 دجنبر 1923.

⁵ - بوزويّة، مكر الصورة المغرب في الكتابات الفرنسية، ص ص. 62-63.

⁶ - Edmon Douité, *Mission au Maroc : En tribu*, Paul Geuthner, Paris, 1914, p. 459.

de triomphe والبازليك Basilique، وهي عبارات لا يمكن فهمها إلا بوضعها في سياقها العلمي للزمن الذي كُتبت فيه عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين¹.

انطلق الاهتمام العلمي بالمغرب بصورة قوية من الجزائر، وهي تحت الاحتلال الفرنسي، خلال فترة الحاكم العام جيل كامبون Jules Cambon (1845-1935)، وتوخى عملياً إنجاز مشروع علمي داعم للاستعمار، كان ذلك ابتداء من سنة 1890، علماً أن هذا الترابط يستعمل بونوا دو ليتوال Benoît de L'Estoile عبارة التداخل والتراكب le chevauchement - بين الحقول الإستعمارية والنشاط العلمي لم يكن استثنائياً أو محصوراً على التراب المغربي². ساند جيل كامبون «النشرة الخاصة بوثائق من أجل الشمال الغربي الإفريقي (المكوّنة من أربعة أجزاء، 1894-1897)»³، وقد نُشرت بإشراف كل من هنري دو لامارتييري Henri de La Martinière (1859-1922) الذي كان يومئذ المُكلّف بالمفوضية الفرنسية بالمغرب، ونيكولا لacroix المشرف آنذاك على قسم الشؤون الأهلية بالجزائر.

لعبت هذه النشرة دوراً أساسياً في «تنشيط البعثات العلمية التي انطلقت بداية 1901»⁴. ويبدو أن البعثات الآتية من الجزائر نحو المغرب كانت تُنافس "اللجنة العلمية للمغرب" Mission scientifique du Maroc التي كان مقرها طنجة. سعى العلماء الفرنسيون بالجزائر وفي مقدمتهم علماء مدرسة الآداب بالجزائر (Ecoles des lettres d'Alger) التي ضمت بين أعضائها لسانيين وإثنوغرافيين ومتخصصين في الإسلام، إلى الهيمنة على الدراسات العلمية الموجهة نحو الميدان المغربي؛ في هذا الصدد، وتحت إشراف روني باسي Basset René (1855-1924)، وبرعاية من لجنة المغرب والحكومة الجزائرية-الفرنسية، قاد كل من إدمون دوتي وأوغست مولييراس Auguste Mouliéras (1855-1931)، ووليام مارساي William Marçais (1872-1956) وآخرين بعثات نحو المغرب⁵.

¹- Adam, *Bibliographie critique*, p. 25-27.

²- Benoît de L'Estoile, «Rationalization colonial domination ? Anthropology and Native Policy in French-Ruled Africa», In *Empires, Nations, and Natives. Anthropology and State-Making*, Duke University Press, Durham and London, 2005, p. 37.

ويؤكد بونوا دولتوال Benoît de L'Etoile في مقاله على الترابط بين "الأسباب العلمية" scientific reason و"منطق الدولة أو أسبابها" :raison d'état

Ibid., p. 43.

³- حسن رشيق، *القريب والبعيد (قرن من الأنثروبولوجيا بالمغرب)*، المركز الثقافي للكتاب، بيروت والدار البيضاء، 2018، ص. 102.

⁴- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتعلق الأمر ببعثة بوشي Mission Buchet.

Michel Ponsich, « Le Musée Michaux-Bellaire à Tanger », In *Musées d'Antiquités du Maroc, Extrait du Bulletin d'Archéologie Marocaine*, tome IV, 1960, p. 15.

⁵- Daniel Rivet, «Exotisme et "pénétration scientifique" : L'effort de découverte du Maroc par les français au début du XX^e siècle», In *Connaissance du Maghreb, Sciences sociales et colonisation*, Paris, Edition du CNRS, 1984. pp. 95-109.

من جهتها تأسست البعثة العلمية في طنجة سنة 1903، على يد ألفريد لوشاتولييه Alfred Le Chatelier (1855-1929)¹، وضمت من بين أعضائها كلاً من جورج سلمون Georges Salmon (1876-1906)، وإدوارد ميشو بيلير Edouard Michaux-Bellaire (1857-1930). وسيتم نشر أبحاث أعضاء البعثة الفرنسية في "أرشفيفات مغربية" Archives Marocaines²، ومجلة العالم الإسلامي Revue du Monde Musulmane³. لقد أسهمت هذه البعثة ومن خلالها باحثون فرنسيون كثيرون في إنجاز رصيد معرفي حول المغرب، وهو الرصيد الذي انضاف وتقاطع مع الرصيد الذي أنجز انطلاقاً من الجزائر وجرى توثيق قسم منه في: Documents pour servir à l'étude du Nord-Ouest Africain⁴.

لقد كان أحد أهداف البعثة العلمية الفرنسية بالمغرب إنجاز ما يُمكن أن يوصف بالموسوعة المغربية المفيدة للاستعمال السياسي، «ولهذا السبب كان العمل المُنتج ضخماً بلغت أجزاؤه ثلاثة وثلاثين منشوراً ما بين عامي 1904 و1939»⁵. وحتى لا نقع في عملية «التبخيس الاعتبائي»⁶ لهذا الميراث، نعتقد أن قيمة هذا التراكم المعرفي أصبح اليوم تراثاً مغربياً مثله مثل باقي مكونات الموروث المكتوب الذي يحتاج إلى النقد والتثمين في الوقت ذاته.

ولعل أهم أمر انتبه له كل من إدموند بورك وحسن رشيق، في تقديرنا، هو أن المهمة العلمية لمدينة طنجة قامت على أساس ما سُمي "الاستعداد الفكري" و«الرغبة في تجاوز تأملات السوسيولوجيا الوضعية، ومن ثم، الانضواء ضمن منظور سوسيو-غرافي. لقد كانت المهمة العلمية لمدينة طنجة تابعة لكرسي السوسيولوجيا والسوسيوجرافيا الإسلامية التي أنشئت عام 1902 بالكوليج دو فرانس. ويوضح لوشاتولييه أن كلمة 'سوسيوجرافيا' اختيرت للسخرية من أوغست كونت ومقاربتة الموهلة في التجريد»⁷، كما أن خلفية المشروع العلمي للبعثة الفرنسية بالمغرب كانت جزءاً من صراع مصالح سياسية واقتصادية بين أنصار مغرب تابع للجزائر الفرنسية، في مقابل دُعاة مغرب خاضع للمتروبول بشكل مباشر.

Edmund Burke III, « La mission scientifique au Maroc », In **Recherches récentes sur le Maroc moderne** : actes 1977, Durham, Publications du Bulletin économique et sociale du Maroc, 1978, pp. 41-43 et 49-52.

¹ - سبق له أن قام برحلات إل المغرب بين 1889 و1890، وثقها في كتابه:

Alfred Le Chatelier, **Notes sur les villes et les tribus au Maroc en 1890**, Angers, Imprimerie Burdin, 1902.

² - أحدثت الأرشفيفات المغربية تحولاً في طريقة الاشتغال بالمغرب خصوصاً على يد كل من جورج سلمون (George Salmon) وإدوارد ميشو بيلير Edward Michaux-Bellaire، وبدأت سنة 1904.

³ - انطلقت سنة 1906.

⁴ - Edmund Burke III, « La mission scientifique au Maroc », op. cit., p. 40.

⁵ - حسن رشيق، مرجع سبق ذكره، ص: 104.

⁶ - Houroro Fouzi Med, **Sociologie politique coloniale au Maroc cas de Michaux Bellaire**, Casablanca, Afrique Orient, 1988, p. 9.

⁷ - حسن رشيق، **القريب والبعيد**، ص: 105. ويحيل رشيق على مقال إدموند بورك، ص. 45.

• إِبَانِ الحِمايَة:

خرج "المعهد العالي للدراسات المغربية" Institut des hautes études marocaines إلى الوجود في سنة 1920¹، وورث تركة مؤسسة انطلقت مع السنوات الأولى للحماية تحت اسم: "المدرسة العليا للغة العربية واللهجات البربرية" École supérieure de langue arabe et de dialectes berbères². قدم "المعهد العالي للدراسات المغربية" دفعة قوية للأبحاث حول المغرب، وعمل على التنسيق بين الباحثين، كما نشر الكثير من أشغال الندوات والأبحاث والتقارير واللقاءات العلمية على صفحات مجلة هسبريس Hespéris التي حَلَّتْ مَحَلَّ كُلِّ من "الأرشيفات البربرية" les Archives Berbères و"نشرة المعهد العالي للدراسات المغربية" Bulletin de l'Institut des Hautes-Etudes Marocaines.

وتعاون مع "المعهد العالي للدراسات المغربية" كثيرون ممن اعتبروا المغرب ميدانا لدراساتهم وكتبوا عنه، من باحثين منتمين إلى البحث العلمي، وممن ينتمون إلى المهام الاستعمارية سواء منها المدنية أم العسكرية؛ فالإلى المعهد سيأتي إميل لاووست Émile Laoust (1876-1952) قادما من الجزائر بعد أن عمل هناك إلى جانب روني باسي René Basset (1855-1924). ولا يجب أن ننسى روبير مونتاني Robert Montagne (1893-1954) وغيرهما ممن التحق بالمعهد بدعوة من أبير ليوطي. ومن بين الأسماء العسكرية التي كانت تدفع بالبحث الميداني نحو جمع وتوثيق اللهجات والعادات في كل من الجزائر والمغرب في هذه المرحلة المبكرة من الاستعمار الفرنسي نجد الجنرال بول هنري بروسبير Paul Henrys Prosper (1862-1943)، أحد أعمدة الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الأولى، ثم العسكري موريس لوغلي Maurice Édouard Le Glay (1868-1936)، الذي جمع بين عضوية "جمعية الجغرافيا بالجزائر وشمال إفريقيا" والمهام الحربية.

أما على صعيد المنطقة الخليفة التي كانت إدارتها إسبانية، فيُقَسَّم حسين مجدوبي زَمَنَ الحماية الإسبانية في شمال المغرب إلى مرحلتين: الأولى، من 1912 إلى 1927، ويعتبرها مرحلة استمرار الرؤية الدينية للتاريخ؛ ومرحلة ثانية، من 1927 إلى 1956، و«شملت تطبيق خطة كولونيالية سلمية»³، وهي المرحلة التي ستعرف الانطلاق الفعلي للبحث العلمي حول المغرب، إذ «تعززت الدراسات

¹ - Direction de l'Instruction Publique des Beaux Arts et des Antiquités, op. cit., p.18.

² - وكان المقيم العام ليوطي بالرباط قد أحدث "الجنة الدراسات الأمازيغية" سنة 1915. وأصدرت هذه اللجنة أرشيفات أمازيغية بين سنة 1915 و1920.

Rachik Hassan et Rahma Bourqia, «La sociologie au Maroc : Grandes étapes et jalons thématiques», Sociologie, 2011. <http://sociologies.revues.org/3719>.

³ - مجدوبي، المغرب في الفكر الإسباني، مرجع سبق ذكره، ص. 110.
من جهته يقسم العربي المساري الوجود الإسباني في شمال المغرب إلى أربع فترات وهي:

الدراسات الجغرافية والتاريخية والأنثروبولوجية والاقتصادية حول شمال المغرب. لأول مرة تشهد منطقة الشمال عملية أرشيف لكل مناحي الحياة من العمران والطبخ إلى ما هو عسكري وأدبي وتشكيلي»¹.
هكذا سيتم إحداث ثلاثة معاهد مَعْنِيَّة بالشأن المغربي خلال هذه المرحلة وهي:

- معهد الخليفة مولاي الحسن² سنة 1937؛
- معهد الجنرال فرانكو للدراسات والأبحاث الإسبانية-العربية في سنة 1938؛
- معهد الدراسات الإفريقية لمدرين في سنة 1945.

وهو ما يجعلنا نستنبط أن عملية البحث والدراسة لاحقة على فعل الاستعمار بالمقارنة مع قامت به فرنسا، وهو أيضا ما تؤكد الخلاصات التي خرج بها رودولفو خيل غريمو Gil Grimaو في كتابه "مقاربة للبيولوجيا الإسبانية حول شمال إفريقيا"³، حيث استنتج أن أغلب الدراسات الإسبانية صدرت ما بين 1927 و1956. ويُعلق حسين مجدوبي على مضامين كتاب رودولفو خيل غريمو، وعلى خلاصات كتاب⁴ لباحث إسباني آخر هو: توماس غراسيا فيغيراس Gracia Figueras «بافتقار إسبانيا لمشروع أو تصور وطني متكامل تجاه المغرب، وكيف لم يمتلك أي سياسي هدفاً واضحاً تجاه الجار الجنوبي»⁵.

3- في محاولة نقد الإرث الكولونيالي:

أ- بين الأنثروبولوجيا الكولونيالية والنزعة الوطنية:

ثمة رأي يقول إن الكتابات الأنثروبولوجية المغربية قليلا ما اهتمت بالأنثروبولوجيا باعتبارها منهجا (نقديا)⁶، أي لم تلق بالاً بما فيه الكفاية إلى الاستراتيجيات التي قادت البحث الأنثروبولوجي الكولونيالي، مميزة بين أثر تلك الاستراتيجيات في النشاط الفكري على صعيد الانتظام والاتساق. من هذا المنظور سجل فزة انشغالين أساسيين للأنثروبولوجيا المغربية ما بعد الاستعمار:

«أ- من حرب الريف الأولى إلى سنة 1927؛ ب- ما بين نهاية حرب عبد الكريم وقيام الجمهورية؛ ت- فترة الجمهورية الحرب الأهلية في إسبانيا؛ ث- الحرب العالمية الثانية ثم الخمسينيات، والربع ساعة الأخيرة للحماية». محمد العربي المساري، المغرب بأصوات متعددة، مرجع سبق ذكره، ص. 137. وسواء بخصوص تقسيم محمد العربي المساري أو حسين مجدوبي فإننا نلاحظ أنه لم تؤخذ بعين الاعتبار أن الإسبان يحتلون مدينتين مغربييتين منذ بداية التاريخ الحديث.

¹ - مجدوبي، المغرب في الفكر الإسباني، ص: 111.
² - نسبة إلى الحسن بن المهدي، ثاني خليفة للسلطان في المنطقة الخليفة.
³ - يتعلق الأمر بكتاب:

Gil Grimaو R., Aproximacion a una bibliografía española sobre el norte de África, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid, 1982.

⁴ - يتعلق الأمر بكتاب:

Gracia Figueras, T., Marruecos, la accion de Espana en el norte de Africa, Ediciones Fe, Madrid, 1939.

⁵ - مجدوبي، المغرب في الفكر الإسباني، ص. 113.

⁶ - جمال فزة، المنهجية الأنثروبولوجية بين إدوارد فسترمارك وإفانس بريتش، دار الأمان، الرباط، 2013، ص. 7.

أولاً، قضية ملائمة النماذج الغربية لدراسة الواقع في المغرب والمجتمعات العربية الإسلامية. يؤخذ الأنثروبولوجيون المغاربة -حسب فزة- على تلك النماذج الغربية كونها شاهدة على الانفصام بين ما تعلنه من قيم كونية من جهة، وما تخفيه من عقيدة إثنو-مركزية متضخمة.

ثانياً، يذهب بعض الأنثروبولوجيين إلى أن المجتمعات العربية الإسلامية تزخر بخصوصيات صعبة التلخيص، من ثمة يميل نقد المناهج الغربية من منظور الأنثروبولوجيين المغاربة إلى مناقشة مبدأ صلاحية النموذج، أي «قدرة العلم على معالجة الواقع، وغافلين عن مسألة غاية في الأهمية تتمثل في شروط الارتقاء بالممارسة الأنثروبولوجية إلى مرتبة العلم»¹.

ثالثاً، يُعاب على الأنثروبولوجيين المغاربة قيامهم بالتعريف بالأنثروبولوجيا على أساس حقول اشتغالها، وليس «الرؤية المنهجية ونموذج العلمية الذي يوجه الباحث أثناء بنائه للموضوع»². عاب فزة على مؤلفي كتاب "الأنثروبولوجيا في الوطن العربي" قلة معالجتهم للرهانات المنهجية التي تسود الأنثروبولوجيا العربية عموماً والمغربية على الخصوص، ولم يفته التنبيه إلى أن باقادر قد أثار الموضوع ولو على نحو محدود³.

تناول الدارسون المغاربة "الميراث الأنثروبولوجي" المنتمي إلى ما قبل الاستقلال من منطلق "الكلية التحويلية: تاريخ، علم، إيديولوجيا" عوض الاكتفاء بالتقابلات الجامدة التي تدور حول الثنائية: "الإيديولوجيا والعلم". يذهب فزة إلى أن الأنثروبولوجيين المغاربة لم يستثمروا بما فيه الكفاية إذ اكتفوا بإنشاء قوائم موضوعاتية على أساس معايير امبيريقية من بينها: الزمن (ما قبل كولونيالي - كولونيالي - مابعد كولونيالي)؛ أو انطلاقاً من معيار ترابي (قروي - حضري)؛ أو باعتماد معيار إيديولوجي (مساندة للاستعمار - معارضة للاستعمار).

كانت محصلة هذه المقاربة القائمة على أساس ومقياس إيديولوجي-نظري الوصول إلى تصنيف الدراسات المتراكمة إلى صنفين:

¹ - فزة، المرجع نفسه، ص. 7.

² - فزة، المرجع نفسه، ص. 8. يجمع جمال فزة تارة في نقده بين السوسيوولوجيا والأنثروبولوجيا وأغلب استشهاده تنتمي إلى السوسيوولوجيا. في هذا الصدد، يضرب المثل بكتاب لعبد الرحيم العطري تحت عنوان: "سوسيوولوجيا الأعيان"، ثم ينبه إلى أن الأمر يدخل في إطار تفتيت علوم الأنثروبولوجيا والسوسيوولوجيا وتحولها إلى: «سوسيوولوجيات بحسب الموضوعات أو التيمات التي تعالجها فتفقد على إثر ذلك وحدتها التي بدونها لا تتصور إمكانية لتقييم مدى تقدمها وارتقائها في سلم العلمية». فزة، المرجع نفسه، الصفحة نفسها. فسر فزة بهذا التوجه أيضاً ميل السوسيوولوجيين المغاربة إلى العمل في إطار السوسيوولوجيا الحضرية على حساب الاهتمام بالبحث الأنثروبولوجي أو الاشتغال على السوسيوولوجيا القروية بدعوى تراجع الساكنة القروية وبالتالي ضرورة تحويل الاهتمام عن الأنثروبولوجيا.

³ - يتعلق الأمر بكتاب "الأنثروبولوجيا في الوطن العربي" للكاتبين: أبو بكر باقادر وحسن رشيق. وقد صدر الكتاب سنة 2012 عن دار الفكر بدمشق. اعتبره فزة محاولة للتعريف بالأنثروبولوجيا انطلاقاً من ميادين اشتغالها وحقولها، ووصفه بأنه يشبه "تقريراً عاماً جداً عن حالة الأنثروبولوجيا في جزء من الوطن العربي". فزة، المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وقد رجعنا إلى كتاب باقادر ورشيق وبدا لنا أن نقد فزة قد أغفل طبيعة المشروع الذي يندرج في إطاره هذا الكتاب.

- الأبحاث الاستخبارية وهي وثيقة الصلة بالاستعمار.

- الأبحاث العلمية.

ويتساءل فزة عن إمكانية بلورة بحث علمي خارج كل إطار إيديولوجي، وعلى أساس هذا السؤال يبني القضية الآتية التي يرى أنها لا تقل خطورة: «لذلك فإن إقصاء أو حذف أعمال أو دراسات من قائمة الأعمال السوسيولوجية أو الأنثروبولوجية بالمغرب بدعوى أنها تدخل في دائرة البحث الاستخباري الموجه لخدمة الاستعمار مسألة فيها نظر؛ فقد تكون مظهرا من مظاهر الحس الوطني وقد اقتحم المجال العلمي مُحَوِّلا إياه إلى ميدان آخر من ميادين المواجهة بين "الحركة الوطنية" والاستعمار»¹.

في المحصلة يذهب فزة إلى أن "النزعة الوطنية" لا تقل خطورة على عملية البحث الأنثروبولوجي من الاستعمار، ذلك أن النزعة الوطنية تذهب بالتفكير الأنثروبولوجي نحو الاكتفاء بالعمل على فضح الخلفية الاستعمارية "للتراث الاستعماري" عوض الكشف عن «طبيعة السجلات المنهجية ذات الطابع العلمي التي تبلورت في سياق النضج التدريجي للإطار "اللايديو-نظري" الكولونيالي»².

ويخلص من خلال قراءته للكيفية التي تعامل بها الأنثروبولوجيون المغاربة مع الإرث العلمي الاستعماري إلى القول: «إن تبلور أي علم وتطوره لا ينحل أبدا إلى مجرد الكشف عن الدوافع الإيديولوجية التي قد تكمن خلف حركته. ومهما كانت هذه الدوافع قوية ومؤثرة، فإن الكشف عنها لن يعيننا في شيء على تعريف الأنثروبولوجيا في المغرب وكتابة تاريخها. بل سوف يشكل بلا ارتياب، العائق الأول أمام هذه الكتابة؛ لأنه سوف يحصرها في دائرة الصراع بين الذات والآخر. وعندئذ فإننا لن نحصل في أحسن الأحوال (في حال ما إذا نجحنا في الكشف عن الخلفيات الإيديولوجية للأنثروبولوجيا بالمغرب) سوى على صورة للذات الخالصة النقية التي لا سبيل لتعريفها إلا بالعودة إلى ماضيها المجيد؛ وذلك طالما أن الشر لم يتسلل إليها لأنها كانت مسرحا لعبث وهمجية الدخلاء»³.

أما مظاهر ما يسميه فزة "اجتياح النزعة الوطنية" لدائرة الأنثروبولوجيا بالمغرب، فقد حصرها في ثلاث:

- المظهر الأول: تمثل في العمل على التمييز بين الدراسات التي أنجزت بطلب مباشر من السياسة الاستعمارية في مقابل الأعمال البحثية المنجزة لسبب بحثي خالص؛

¹ - فزة، المرجع نفسه، ص ص. 11-12.

² - فزة، المرجع نفسه، ص. 12.

³ - نفسه، ص ص. 21-22.

- المظهر الثاني: ميل بعض الجامعيين المغاربة للدراسات الأمبريقية الوصفية في مقابل الدراسات النظرية، أي رغبة باحثين مغاربة في نقل الواقع المغربي لأن ما نقله غيرهم ذهب ضحية التأويلات المشكوك فيها؛

- المظهر الثالث: معاداة الانقسامية التي غلبت على عدد من أعمال الأنثروبولوجيين الغربيين، ويفسر فزة هذا المظهر بقوله: «نظرا لكونها تشكك في فرضية العمق التاريخي للدولة المغربية منذ القرن الثامن الميلادي، وتكشف عن الآلية "الحقيقية" التي تحقق الأمن والسلم الاجتماعيين دونما حاجة إلى احتكار العنف المشروع من طرف هيئة سياسية مركزية»¹.

لعله من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، الفصل بين الإيديولوجيا والعلم، ربما الانطلاق من مقاييس محددة قد تساعد على استشفاف اقتراب بحث ما من العلمية أو وقوعه بدرجة أكبر تحت سلطة الأيديولوجيا. غير أن المعايير (الأمبريقية) تكاد تُفرغ القضايا والوقائع من نسغها الاجتماعي (الإنساني) لترتبها في جداول جامدة أو باردة.

ومن ناحية أخرى، يبدو من الصعب الاطمئنان إلى القراءة النقدية "للتراث الاستعماري" متى كانت تلك القراءة محكومة بنزعة وطنية متضخمة. مع التذكير بأن للنزعة الوطنية أكثر من وجه وحال، فقد تتخفى خلف الوازع الاستعماري نفسه، حيث تتكشف وراء الأطماع الإمبريالية صور للنزعة الوطنية أكثر تضخما، وهي تظهر ساعتها، كما كان الحال منذ أواخر القرن التاسع عشر، مدعومة بالاقتصاد والعسكر و"العلم".

غير أنه على الصعيد المقابل، ألا يُطالبُ الباحثُ المغربي، وكل باحث ينتمي إلى مجتمع كان موضوعا لممارسات تولدت عن تحالف الاستعمار والأنثروبولوجيا، ببناء تصور أنثروبولوجي وأن يجعل منه المقصد والمنهج في غياب نماذج محايدة على الأصعدة الوطنية والمحلية؟ كأنما استطاع دوركايم وبرول وموس وبريتشار ووسترمارك، وبواس، وروث، وستراوس، الانفكاك الكلي عن الهوية والانتماء؟ نتفق مع فزة في أن النزعة الوطنية تأخذ الباحث بسهولة نحو مدارات لا تقل خطورة عن باقي النزعات والأيديولوجيات² التي يتم بها ومن أجلها بناء النظريات أو توظيفها في أحيان كثيرة، مع ضرورة التنبيه إلى أن قضية المنهج تكاد تكون قضية أكبر من اختيارات الباحثين المغاربة إذا ما تأملنا طبيعة الإطار الأكاديمي الذي ينتج فئة الباحثين ويقوم بإنتاجهم منذ الاستقلال. إذن، لعل التحدي الذي تخوضه الأنثروبولوجيا ومثيلاتها من العلوم هو إعادة بناء المشروع المعرفي برمته.

¹ - نفسه، ص. 13. كأنما فزة يلمح هنا إلى أن هذا التوجه النقدي لا يسلم من فرار إيديولوجي مركزي بوجهه.

² - كتب حسن رشيق: «فهم أعمال الكولونياليين بشأن المغاربة يعني إلقاء الضوء على ضروب من التوتر بين المنظورين الإيديولوجي والعلمي.» حسن رشيق، القريب والبعيد، مرجع سبق ذكره، ص. 2011.

وعلى صعيد متصل، يواجه، في العادة، المشتغل على الإرث الأنثروبولوجي الكولونيالي أحد الاختيارين، إما العمل على تخليص البحث الأنثروبولوجي من كل لوثة استعمارية¹، أو البحث فيه عن الغايات والأهداف الأنثروبولوجية.

إننا نعتبر، مع حسن رشيق، الأنثروبولوجية الكولونيالية جزء من التراث، أي ذلك القسم الموروث المُخَدَّر من نظرة الآخر². ومن ثمة، نعود إلى قسم من هذا التراث الكولونيالي، والعلمي/الكولونيالي³، لاستقراء هوية المتاحف كما أرادت إدارة الاستعمارية، أي بوصفها: أولاً، عنصراً من المشروع الثقافي الاستعماري، ثانياً، من حيث النظر إلى محتوياتها بين منظورين اثنين سياحي وآخر شوفيني، ثالثاً، باعتبارها مجالاً من مجالات بناء تراث وتركيب هوية مغربية "مقبولة من المستعمر" وقابلة للتحييف La muséalisation. ونحن في عملنا هذا، نحاول مراقبة عملية التحييف التي قام بها المستعمر، واستخلاص مدى قربها أو بعدها من المعرفة الإثنولوجية والأنثروبولوجية وذلك من منطلق مراقبة ضيق المسافة أو اتساعها بين الإنشاء المتحفي من جهة أولى، والمركزية الذاتية للمستعمر من جهة ثانية.

حملت السياسة الثقافية الاستعمارية في جوهرها ميراث علوم الأنثروبولوجيا الأوروبية، كما كانت في بداية القرن العشرين. تميزت تلك الفترة بسلطة التركيبات التطورية les reconstructions évolutionnistes، التي سادت أوروبا ثم العالم، وتعارضت في نقاط كثيرة مع الأفكار التي تبناها مؤسسو ودعاة الاتجاه الانتشاري وفي مقدمتهم فرانس بواس Boas. ماذا سيحدث إذا افترضنا جَدَلاً أن

¹ - يُميز محمد أديوان في كتابه "الثقافة الشعبية المغربية" (الذاكرة والمجال والمجتمع) بين نظرتين طبعتا الاهتمام الاستعماري بالمغرب وبتقاليده وعاداته منذ بداية القرن العشرين وهما: النظرة السياحية والنظرة الشوفينية. تقوم النظرة السياحية حسب أديوان على الاكتفاء باستملاح وجوه الحياة الثقافية، والبحث عن مواطن اللذة الروحية والاستمتاع والترفيه، وهي نظرة لا تهدف إلى التحليل أو البحث عن العلاقات السببية بين الظواهر الثقافية. أما النظرة الشوفينية فتتمثلها الدراسات الاستعمارية المتمركزة حول الذات الأوروبية. محمد أديوان، **الثقافة الشعبية المغربية الذاكرة والمجال والمجتمع**، مطبعة سلمى، الرباط، 2002، ص ص. 119-120.

² - يقسم حسن رشيق التراث إلى ثلاثة أقسام: "تراث النحن"، و"تراث الأجداد" وهناك التراث المنحدر من نظرة الآخر، ولا سيما تراث المستعمر. رشيق، **القريب والبعيد**، ص. 24.

وحدد رشيق ثلاثة مواقف من هذا التراث الأنثروبولوجي: «الموقف الأول يتمثل في رفض وإقصاء المعارف الكولونيالية من الساحة العلمية والأكاديمية. أما الموقف الثاني فيُشيدُ بإفراغ المعرفة الكولونيالية من طابعها الكولونيالي. والكشف عن الأحكام المسبقة المنطوية على توجيهات مركزية عرقية عملت على تحريف تاريخ البلدان المستعمرة وثقافتها. وأخيراً هناك موقف أكثر مرونة يرمي إلى إعادة النظر في التراث الكولونيالي بهدف التمييز بين صحيحه وزائفه، ونخل جيده وردئه». حسن رشيق، المرجع نفسه، ص ص. 27-28. ولعل الخلاصة التي وصل إليها حسن رشيق ولا تختلف معه وهي أن الأنثروبولوجيا يجب ألا تكون تحت سقف ماهو كولونيالي أو مابعد كولونيالي. «ينبغي أن تُفهم المعرفة الأنثروبولوجية والكولونيالية، ومابعد الكولونيالية من خلال نقد لأسسها النظرية؛ ومن ثم نوضّح، عند الاقتضاء، أن تأويلات كاتب لا تعدو أن تكون سوى تبرير عقلاني للمصالح الكولونيالية، أو الفئوية. في هذه الحالة تكون عملية التبرير هاته، وأدلجة (idéologisation) علم قائم هو ما ينبغي تحليله. ولا يسعنا في الوقت ذاته، استبعاد فكرة إمكان أن تكون وراء تبني التقاليد النظرية أيضاً دواعي فكرية ومعرفية. والمسألة مسألة جُرعات لكن لا أحد يمتلك الكم المناسب للجرعات» حسن رشيق، المرجع نفسه، ص. 48.

³ - رجعنا بخصوص "العلمي/الكولونيالي" إلى: ألبير عياش، **المغرب والاستعمار، حصيلة السيطرة الفرنسية**، ترجمة عبد القادر الشاوي ونور الدين السعودي، مراجعة إدريس بن سعيد وعبد الأحد السبتي، الدار البيضاء، دار الخطابي، 1985.

توني بالنتاين، «المعرفة الاستعمارية»، ترجمة ثائر ديب، **مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية**، العدد 17، المجلد الخامس، صيف 2016، ص ص. 13-46.

الانتشاريين سبقوا زمنياً التطوريين، أية أنثروبولوجيا تلك التي كانت ستكون من نصيب المغرب؟ وأية مقارنة لتراثه ومتاحفه كنا سنرث؟

يُعَلِّمُنا الدرس الأنثروبولوجي مراقبة الوقائع كما هي: فالمغرب كان موضوعاً للاتجاهات الأكثر انسجاماً مع العقيدة الفكرية والتاريخية الفرنسية، وهي قريبة من المدارات الأكاديمية البريطانية دون أن تكون مُتطابقة معها، وهي تتقاطع في نقط مع الطروحات الثقافية الأمريكية من غير أن تكون مجرد صدى لها، ولكنها نافرة لأسباب تكاد وجودية من الطروحات الألمانية، وإن تبادلت معها التجارب وراقب كل طرف حصيلة الأعمال الميدانية للطرف الآخر، فإن أوروبا ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدت ضيقة أمام الطموحين الفرنسي والألماني. ولا يعني ما ذكرناه أن المغرب كان حكرًا على الأبحاث الإثنولوجية الفرنسية، أو أنه كان ميداناً وفقاً على الدارسين الفرنسيين دون سواهم¹.

ولا مناص من التذكير بأن قسماً مهماً من الإرث الأنثروبولوجي من إنتاج وافدين من تخصصات مختلفة، أهمها: الفلسفة، إلى جانب "هواة". والمثير للانتباه أن عدداً من المحسوبين الأوائل على الأنثروبولوجيا الثقافية الفرنسية لم يكن لهم اتصال مباشر بالميدان. يتعلق الأمر على سبيل المثال بـ: إميل دوركايم (Émile Durkheim) (1858-1917)، سيلستان بوجلي (Bouglé Célestin) (1870-1940)، ولوسيان ليفي-برول (Lucien Lévy-Bruhl) (1857-1939)، ومارسيل موس (Marcel Mauss) (1872-1950). كان بعض هؤلاء مُنظرين des théoriciens من داخل التفكير الفلسفي في غالب الأحيان، وهم يشكلون استمراراً لعلاقة الفلسفة ببعض اهتمامات الأنثروبولوجيا². كما غلبت على انشغالات العديد منهم محاولة فهم قضايا مثل الدين والسحر والأسطورة عند المجتمعات التي اعتبروها "بدائية".

وفي الحقيقة شكل هؤلاء استمراراً لمفكرين سابقين، ينتمي بعضهم إلى فكر الأنوار، وقد اهتموا بالمجتمعات "العجائبية" بهدف نقد مجتمعاتهم (أي الأوروبية)، وسعوا إلى العثور في المجتمعات - ذات الثقافات المختلفة عن الثقافات الأوروبية ثم الغربية - عن أمثلة "أحفورية" شاهدة عن الممارسة الطوطمية، وقد استعملت باعتبارها أدلة على محطات سابقة من مسيرة البشرية نحو التطور (أو على طريق التطور L'évolution). ومن بين الأسماء التي نَحَتْ هذا الاتجاه نذكر: شارل لويس مونتيسكيو (Charles Louis de Montesquieu) (1689-1755)، وجون-جاك روسو (Jean-Jacques

¹ - André Adam, *Bibliographie critique*, op. cit., p. 7-62.

² - بخصوص الفلاسفة وعلاقتهم ببعض الاهتمامات الأنثروبولوجية وفي مقدمها "التدين" رجعنا إلى: Edward Evans Pritchard, *La religion des primitifs à travers les théories des anthropologues*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 84-97.

Rousseau (1712-1778)، وجاك تورغو Jacques Turgot (1727-1781)، ونيكولا دو كوندورسي Nicolas de Condorcet (1743-1794)، ثم أغيست كونت Auguste Comte (1798-1857)، هؤلاء كانوا على وعي بالحركة البشرية، وهم وإن لم يستعملوا المصطلحات التطورية إلا أن معانيها حاضرة في كتاباتهم¹.

كما تُعتبر بداية العقد الثالث من القرن العشرين مرحلةً فاصلةً سواء بالنسبة للتحويلات التي شهدتها المجتمع المغربي وثقافته، أم بخصوص البحث الأنثروبولوجي والذي أنجز في فرنسا تقارباً مع عالم المتاحف وفق منطق معرفي جديد، فقد ظهر بعد سنة 1930 من يدعوهم جون بواريه بالقادرين على ممارسة عمل إثنولوجي احترافي². ومن بين هؤلاء نجد مارسيل موس، الذي يوصف بأنه من كوّن الإثنولوجيين الفرنسيين الذين يوصفون بالمحترفين أو المهنيين³.

ومما يُرْسَخ أن فصلاً جديداً من تاريخ الأنثروبولوجيا كان بصدد التأسيس في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، انطلاق بحث جماعي تحت مُسمى: بعثة داكار-دجيبوتي La mission Dakar-Djibouti وهي البعثة التي يعتبرها البعض لحظة التحول في الإثنولوجيا الفرنسية نحو الإثنولوجيا المعاصرة l'ethnologie contemporaine¹. في الفترة نفسها لعب بول ريفي Paul Rivet (1876-1958) دوراً مهماً على الصعيد المتحفي في المتروبول، وهو، إذا استوحينا عبارة جون بواريه Jean Poirier، من المحترفين. والحق أن تأثير بول ريفي لامس مجالين اثنين: الأنثروبولوجيا والمتاحف على حد سواء. بالإضافة على كونه شغل منصب أستاذ الأنثروبولوجيا بالمتحف الطبيعي le Muséum. كما وُقِفَ سنة 1937- خلف تحول متحف الإثنوغرافي تروكاديرو Musée d'Ethnographie du Trocadéro (MET) إلى متحف الإنسان Musée de l'Homme الذي استوطن قصر شاليو Palais de Chaillot المنشأ في سياق احتضان باريس للمعرض العالمي L'Exposition Universelle لسنة 1937.

¹ - أشار إيفانس بريتشارد على سبيل المثال بهذا الخصوص إلى كتاب "روح القوانين" De l'esprit des lois : Edward Evans Pritchard, *Anthropologie sociale*, Payot, Paris, 1977, p. 20.

ورجعنا أيضاً إلى:

Michèle Duchet, *Anthropologie et Histoire au siècle des lumières* (Buffon, Voltaire, Raoult, Helvétius, Diderot), Flammarion, Paris, 1977.

² - Jean Poirier, *Histoire de l'ethnologie*, Presse Universitaire de France, Paris, 1984, p. 110.

يعزز هذا التحقيب ويسايره من الجهة المغربية أن سنة 1930 كانت نهاية المرحلة التي يسميها البعض: "ماقبل السوسيولوجيا" وهي تمتد من سنة 1895 إلى سنة 1930. أي السنة التي ظهرت فيها أطروحة مونتاني حول "البربر والمخزن". في حين من بين أبرز أعلام الفترة السابقة: مولييراس دوتي. عبد الصمد الديالمي، السوسيولوجيا: نموذج الوطن العربي، إفريقيا الشرق، 1989، ص. 40.

³ - Jean Poirier, *Histoire de l'ethnologie*, p : 115.

هل عرفت نظرة الأنثروبولوجيين الفرنسيين إلى المغرب تحولاً بالموازاة مع عاشته هذه المعرفة؟ هل اشتغل من يوصفون بالأنثروبولوجيين المحترفين في المغرب أم بقي مجالاً للهواة¹ الذين يجمعون بين أعمالهم اليومية والاهتمام "العميق" بالمجتمعات التي يعيشون فيها؟ يذهب عبد الله حمودي إلى تبني نقد الإرث "الخارجي" وهو يقترح طريقة أخرى (ثالثة) للممارسة هذا النقد عبر التأزيم: «هذا المنهج يقتضى الدخول العمق في التصورات والمفاهيم والوقائع التي تزخر بها تلك الأنثروبولوجيا إلى حد تأزيمها»².

ب- الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية:

لا مناص بالنسبة لنا، في هذا السياق، من استحضار الدراسات الثقافية Etudes culturelles والدراسات ما بعد الكولونيالية Etudes postcoloniales.

تكن أهميتهما، في اعتقادنا، في ميلهما نحو ممارسة نقد الأسس الفكرية التي تبدو أشبه بيقينيات، والسعي إلى تحريك البديهيات، والعمل على الانفكاك عن المقاربات والمنظورات ذات الطابع الأحادي. إنها رؤى ومنظورات تدعم مقاربتنا من أجل أن نلج، قدر المستطاع، إلى قضية الإرث المتحفي الكولونيالي³، وأن نُقارب سؤال السياسة الثقافية خصوصاً ما تعلق منها بقضايا المتاحف المغربية، آخذين بعين الاعتبار الترابطات التي لموضوعنا مع قضايا ثقافية ومستحضرين الأسئلة الغائبة بخصوص العام والخاص (الثقافة والمتحف).

خرجت "الدراسات الثقافية" إلى الوجود من جامعة برمنغهام Birmingham في بداية ستينيات القرن العشرين وحملت اسم Cultural Studies، وهو تخصص يروم التحليل الثقافي جامعاً في ذلك بين الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة ومنفتح على الآداب والفنون⁴. ويعتبر كل من ريشارد هوغارت Richard Hoggart (1918-2014) وستيوارت هول Stuart Hull (1932-2014) الرائدان

¹ - كتب جان بواربيه ما يلي: «الممارسون الحقيقيون [للأنثروبولوجيا] كانوا هم أولئك الذين يزاولون في المستعمرات مهام محددة، وعرفوا، بمعزل عن وظائفهم اليومية، كيف يهتمون بعمق بالمجتمعات التي يعيشون بين أفرادها: مشرون، إداريون، عسكريون. وعلى عكس ما قد نعتقد، كانوا كثيرون جداً، غير أن مساهمتهم بطبيعة الحال متفاوتة القيمة.»

Ibid., p. 117.

² - عبد الله حمودي، «الداخلي والخارجي في التنظير للظاهرة القبلية: خطوة في طريق تأسيس خطاب أنثروبولوجي مستقل»، مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 19، المجلد الخامس، 2017، ص. 49. فيما يلي الفقرة كما كتبها حمودي في الصفحتين 48 و 49: «تتلخص الأزمة، في نظرهم كما هو معروف، في الطابع الاستعماري لخطاب العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية على الخصوص. وقد خضعت الأنثروبولوجيا بالخصوص لحركتين نقديتين أنجزت في ظل الاستعمار والهيمنة حول مجتمعات المنطقة وغيرها. [...] الحركة الأولى من طرف النخب الوطنية، والثانية في إثر النقد الذي قام به إدوارد سعيد للاستشراق [...] لكنني أفضل اتخاذ منهج جديد في النقد؛ هذا المنهج يقتضى الدخول العميق في [...] التصورات والمفاهيم والوقائع التي تزخر بها تلك الأنثروبولوجيا إلى حد تأزيمها»

⁴ - Eric Maigret et Laurent Martin (sous la direction de), Les cultural studies : au-delà des politiques des identités, Lormont, Éd. Le Bord de l'eau, 2020.

الفعليان لحقل الدراسات الثقافية في بريطانيا¹، وقد استفادت الدراسات الثقافية من أعمال "التفكيك" déconstruction عند جاك دريدا (1930-2004) Jacques Derrida، ومن دراسات ميشيل فوكو Michel Foucault (1926-1984)، و«كان نموذج الترميز وفك الترميز أول نموذج مُنتج في مركز برمنغهام مُتعلق بالشأن الوطني والدولي. وكان على نطاق واسع، وعن طريق الخطأ يُنظر إليه كإسهام في بحوث وسائل الاتصال الجماهيري في حد ذاته»². و«تتمثل استجابة المشاركين في الدراسات الثقافية "في منطقة الهامش"، كما يلاحظ ستوارت وآنج، في "استحواذ المشتغلين بالدراسات الثقافية في أستراليا وكندا ونيوزيلندا على لقب "باحث ما بعد استعماري"»³. وقد تبلور هذا المنحى النقدي مابعد كولونيالي في الولايات المتحدة الأمريكية بعد انتقال "الدراسات الثقافية" إليها⁴.

ويهدف هذا النقد إلى دراسة علاقة الثقافة بالسلطة وهو «يرفض انتهاك الثقافة الأكاديمية للثقافة الشعبية، وثقافة الأقليات»⁵، كما تعود أهمية "الدراسات الثقافية" إلى كونها أثبتت «أن الثقافة الشعبية لا توجد بدون تمثيلات خارجية لها»⁶.

ويتيح لنا الاقتراب من "الدراسات الثقافية" استلهم مشروع فكري يساري بريطاني حاول نقد ثقافة «الهيمنة»⁷ والتسلط الذي تفرضه ثقافة غالبية على ثقافة مغلوقة. وهو تخصص نعتقد أن بإمكانه مساعدتنا مساعدتنا في بحثنا هذا على تحليل الآليات التي استعملها الاستعمار لبسط سلطته على ثقافة المغرب المستعمر، وكيف استعمل المستعمر المتاحف لممارسة "قهر رمزي" على الهوية المغربية. كما أن "الدراسات الثقافية" تحضر في تفكيرنا ونحن ندرس المشهد المتحفي المغربي بعد الاستقلال، حيث تعمق -على ما يبدو- التمييز بين عناصر الهوية التي جرى تثحيفها muséufication في مقابل العناصر التي بقيت خارج هذه العملية، ولم يتم تحقيق ما يمكن أن نصلح عليه ديمقراطية المتاحف وحوكمة توزيعها على جغرافيا المغرب.

¹ - عبد الفتاح شهيد، «نحو قراءة ثقافية للفنون الشعبية الرقص الجماعي المغربي نموذجاً»، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، العدد 48، صيف 2020، ص. 175.

² - تيم إدواردز، النظرية الثقافية: وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، ترجمة محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طبعة 1، 2012، ص. 140.

³ - المرجع نفسه، ص. 332.

⁴ - سايمون ديرونغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ترجمة محمود يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 425، يونيو 2015، ص. 54-51.

⁵ - أبو بكر خالد، «الثقافة الشعبية والعلوم الإثنية»، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، العدد 62، صيف 2023، ص. 17.

⁶ - أبو بكر خالد، المرجع نفسه، ص. 17.

⁷ - وهو مفهوم مركزي في الكتابات الماركسية وخصوصاً أعمال أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci (1891-1937). ومعلوم أن "الدراسات الثقافية" استلهمت طروحاتها أيضاً من أعمال لويس ألتوسير Louis Althusser (1918-1990) خصوصاً اشتغاله على مفهوم "الإيديولوجيا" ومقارنته لوظائف الدولة.

لابد أن نستحضر في هذا السياق أن كارول مالط Carol Malt، التي وَّجَّهَت النقد إلى تأثير الاستعمار على المتاحف المغربية، كانت تستند على أفكار إبراهيم أبي لغد (1929-2001)¹. ومن جهته حاول الشرقي دهمالي توضيح علاقة العلم بالاستعمار في الممارسة المتحفية الفرنسية بالمغرب².

لقد كان المغرب موضوعاً أنثروبولوجياً بشكل غير مباشر ثم بطريقة مباشرة على يد فئة من طلبة دوركايم، كما لعبت الحاضنة الجزائرية دور القاعدة "العلمية" المتقدمة نحو المغرب شأنها في ذلك شأن التمدد العسكري الفرنسي إلى ما وراء مدينة وجدة، وفي الحقيقة أن ما كان يتمدد نحو المغرب، على يد إدموند دوتي على سبيل المثال، وما سيأتي مباشرة من الميتروبول مع البعثة الفرنسية إلى طنجة على يد جورج سلمون ومُرافقيه ومن سيأتي في إطار بعثات وأبحاث لاحقة، كان هو عملية إدخال للمعطيات المغربية المُتحصل عليها في الميدان (في إطار عمل المستكشفين والبعثات) في جداول نظرية مُعدّة سلفاً على أساس الإطار النظري المورث عن فكر الأنوار المفعم بالروح الأنسية humanisme بعد أن وقع تحيينها في القرن التاسع عشر على أساس المقاربة الأمبريقية، وهي الروح التي ستُتيقن ثابته بعد التحول الإثنولوجي الفرنسي انطلاقاً من العقد الثالث من القرن العشرين. يقول تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov: «الإثنولوجيا ليست شيئاً آخر غير التمدد الكوني، الإنجاز/الاكتمال المنطقي لهذه الإنسية القديمة»³، والتي يعود لِيَصِفَهَا بأنها «لا شيء آخر غير إنجاز/اكتمال الإنسية المسيحية»⁴. ويفسر تودوروف أن ما يؤاخذُه كلود-ليفِي سترأوس على إنسية النهضة الأوروبية l'humanisme de la Renaissance أنها: «ليس فقط أنها حَصَرَتْ عينة ما هو إنساني l'échantillon de l'humain فيما هو ثقافات أوروبية وحدها، تجاهلت أو احتقرت ثقافات القارات الأخرى: إن هذا النوع من اللوم كان ليبقى منسجماً مع المشروع الإنسي نفسه، لأنه كان ليظهر بكل بساطة أن ما حققه هذا الأخير لم يكن على قدر طموحاته الأولى»⁵.

لقد اخترعت الحداثة (الغربية) ومن بين وسائلها الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا -بحسب تعبير مطاع صفدي: «مثالاً إنسانوياً جديداً جعلته سجيناً لفكرة معينة عن التقدم والتكامل الدائبيين المطلقين، بحيث تتمركز هذه

¹ - Carol Malt, «Moroccan Museums and the Politics of Place», op. cit., p: 55.

² - Ech charki Dahmali, «Les musées au Maroc pendant le protectorat, entre science et colonialisme», In Hespéris-Tamuda, Vol. LIX, n° 1, 2024, Rabat, pp. 104-121.

³ - Tzvetan Todorov, **Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine**, seuil, Paris, 1989, p. 86.

تُحيل كلمة "القديم" على الحقبة الإغريقية الرومانية من تاريخ الثقافة الغربية.

⁴ - Ibidem.

⁵ - Ibidem.

الفكرة أخيرا في نموذج معين عن الثقافة والحضارة، لا يكون في النهاية ذلك النموذج إلا المشروع الثقافي الغربي التقليدي»¹.

ثانيا - المعرفة المزيولوجية أية علاقة مع متاحف المغرب؟

نحاول هنا البحث عن وجود قرابة parenté ما بين فعل إقامة المتاحف تحت الحماية بالمغرب، مع صيرورة الفعل المتحفي الغربي (أساسا الفرنسي)، وتحديد طبيعة هذه القرابة إن كانت متحققة، وبالتالي البحث في أساس ثالث ينضاف إلى الأساسين السابقين (الأساس الذوقي والاستطلاعي/العلمي)، ونصطلح على تسميته بالأساس القائم على "الأرومة الإبيستيمولوجية"².

يعتقد سمير قفص أن طريقة تدبير التحف من حيث التوثيق والجرد استلهمت من المتاحف الفرنسية³، وهو أمر تشهد عليه بطاقات الجرد التي وقفنا عليها في متاحف مغربية تعود أرصدها الأولى إلى الزمن الكولونيالي، ومن بينها أرشيف متحف دار السي سعيد الذي كان يضم نوعين من البطاقات التي أنجزت خلال فترة الحماية، بطاقات صغيرة وأخرى أكبر وأكثر تفصيلا، ومن حيث الصياغة استوحت تلك البطاقات نمودجا كان معمولا به في متحف الإنسان في باريس (متحف تروكاديرو سابقا). غير أننا نذهب إلى أمرين إضافيين اثنين: الأول لم يكن متحف دار السي سعيد بمراكش وباقي المتاحف التي تنتمي إلى الزمن الكولونيالي مدبرة بمنطق مزيولوجي كما تشهد على ذلك وثيقة لمصلحة الفنون والحرف الأهلية تذكر عدد العاملين في مجموع المتاحف المغربية وطبيعة مهامهم⁴. الأمر الثاني، وهو أن متاحف المغرب بقيت معزولة عن التحولات التي يعرفها قطاع المتاحف العالمي بما في ذلك داخل فرنسا نفسها خلال النصف الأول من القرن العشرين، من منطلق كونها "مستودعات" تقوم ببعض الوظائف المتحفية (ومفتوحة أمام الزوار)، أكثر من كونها مؤسسات ثقافية وعلمية على اتصال بمستجدات الشأن

¹ - ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، مرجع سبق ذكره، ص. 15.

² - الأرومة في معاجم اللغة هي أصل الشجرة وما يبقى منها في الأرض بعد قلعها، وهي الأصل والنسب.

³ - Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc», in Patrimoine culturelle marocain, Caroline Gauthier-Kurhan (sous la direction de), Maisonneuve et Larose, 2003, p. 46.

⁴ - Service des Arts Indigènes, Historique (1912-1930), Avant-propos de J. Gotteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris, p. 19.

نقف في الصفحة 19 من وثيقة مصلحة الفنون الأهلية على مؤشر يكشف عن الموقع الهامشي الذي شغلته المتاحف داخل هذا التدبير الذي قادتته الحماية الفرنسية بين 1912 و1930 حيث إن القطاع كان يتوفر سنة 1920 على محافظ متحف واحد فقط، أما في سنة 1930 فلا وجود لمحافظ متحف، إذ تكلف ثمانية شواش رفقة عمال إضافيين بحراسة مرافق المتاحف والمعارض الدائمة خلال الليل.

المتحفي الفرنسي والدولي أو مُسَخَّرَة لخدمة قضايا المجتمع، وتسهم في بناء شخصية المواطن كما هو شأن المتاحف الفرنسية منذ الثورة¹.

غير أننا لا نكتفي بتكرار هذه اللازمة التي تربط المتاحف في المغرب بتاريخ المتحف الفرنسي، وذلك لأن أحد الملاحظات الأساسية التي استرعت انتباهنا هو تجذير الترابط بين **البرديغيات المزيولوجية من جهة أولى، والسرد التاريخية الوطنية من جهة ثانية**. ومن ثمة نعتقد بأنه من الضروري السعي إلى فك ارتباط المتاحف المغربية بسرد تاريخي/ثقافي يستمر في اعتماد التاريخ الثقافي للمستعمر مُنطلقاً وإطار فكرياً وتاريخياً ثابتاً. وبعبير آخر، نعتقد أن واجب هذا البحث اقتراح سيرة براديغيات متحفية مُتَحَلِّلة (أو في حِلِّ) من الثابت الفرنسي دون إغفاله.

لقد استمرت روح المتحف الإثنوغرافي للتروكادير و حاضرة في المتاحف المغربية، بما في ذلك عندما كان متحفاً-مختبراً ثم عندما عاش نوعاً من التحول métamorphose في سياق مرحلة ما بين الحربين العالميتين. ولحضوره ذاك علاقة بمسارات ودلالات وتوظيفات المجموعات المغربية، وله أيضاً أثر على مسار المتاحف المغربية أيضاً منذ الاستقلال إلى اليوم وإن اختفت المؤسسات القديمة (التي واكبت المتحفية الاستعمارية) وظهرت في مكانها (وظيفتها) مؤسسات مناسبة لزمان الاستقلال. نسجل هنا استمرار الاتصال الوثيق بين المتاحف المغربية والمرجعية الفرنسية سواءً عندما تكلف غولفن Golvin² في نهاية ستينيات القرن العشرين بإعداد تصور للنهوض بالمتاحف الإثنوغرافية المغربية، أو عندما كانت وزارة الثقافة تنظم أنشطة تكوينية لفائدة أطرها المتحفية داخل المغرب كما في فرنسا (في المتاحف مدرسة التراث بباريس Ecole du Patrimoine à Paris)، أو في الوقت الراهن حيث تقتفي "المؤسسة الوطنية للمتاحف" حُطى مؤسسات فرنسية/وطنية وعالمية/مفرنسة في عملية تجديد المشهد المتحفي المغربي، ويكفي الرجوع إلى نوعية الأنشطة التي دشنت بها المؤسسة الوطنية للمتاحف أنشطتها³، وطبيعة الشخصيات الفرنسية المواكبة لبرامج المؤسسة والمؤسسات الشريكة لها، ليظهر لنا أن الحقل المتحفي

¹ - Dominique Poulot, **Patrimoine et musées : L'institution de la culture**, Hachette, Paris, 2001, pp. 50-98.

² - Lucien Golvin, **Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques**, décembre 1968-janvier 1969, Unesco, Paris, 1969.

³ - تجدر الإشارة هنا إلى أن الحقل المتحفي المغربي ليس كله تحت سلطة المؤسسة الوطنية للمتاحف، لكن ما يتيح القانون الجديد للمتاحف من سلطة لهذه الأخيرة يجعل منها بالتأكيد سلطة موجهة للقرار في الشأن المتحفي والهيئة التي تحدد له روحه الغالبة عليه. ألا يستمر المشهد المتحفي المغربي، على الأقل جزء رسمي منه، في القبول بقيام دور "المؤقر للعينات" fournisseur d'échantillants؟ ألا تستمر المتاحف المغربية اليوم في لعب دور قريب من الميراث الذي خلفه مشروع دكار-جيبوتي؟ ألا يتقاطع كل ذلك مع يخلص إليه ميشل ليريس:

Michel leiris, «L'ethnographie devant le colonialisme », In **Cinq études d'ethnographie**, Paris, Gonthier, 1969, p. 86.

المغربي يترسّخ، بواسطة المؤسسة الوطنية للمتاحف، مثل جزء من نموذج ثقافي خارجي، وفي شكل ممارسات سياسية/ثقافية لا تريد -أو لا تعرف كيف- الانفلات من براديغم موروث ومُوجّه وضابط.

كيف ن فك إذن، الارتباط بمُسلّمة الارتهان للسرد التاريخي الفرنسي في مجال المتاحف؟

لعل الملاحظة التي تترسخ في ذهن عند محاولة تحديد البراديغمات التي انتمت إليها مختلف الممارسات المتحفية الفرنسية نفسها، هي الطابع الذاتي الغالب على عملية بناء تاريخ تكوين المجموعات سواء منها الخاصة أو العامة، وهو تقسيم متصل بالسرد التاريخي المُعتمد في هذا البلد أو ذاك¹، حيث التحقيب المعرفي وبناء النماذج يخضع لمنطق السرد التاريخية الوطنية من داخلها هي نفسها².

وعلى سبيل المثال، تقسم ليا سان-رايموند Léa Saint-Raymond تاريخ المتاحف الفرنسية إلى: حقبة ما قبل القرن 19، وتمتد من سنة 1683 إلى 1789، وقد وضعت لها عنوان: المتاحف الأولى³. ثم بارديغم متحف آخر يمتد من سنة 1878 إلى سنة 1938 ويتميز في نظرها بجمع تحف تنقسم إلى قسمين: «تحف الذات» و«تحف الآخرين». كتبت ليا سان-رايموند بأنها عملية جمع لقطع «الذات» و«الآخرين»، وأن هذه العملية تمت في سياق يتراوح بين الإثنوغرافيا والرهانات الهوياتية⁴. وفي هذه الفترة، أي بين 1878 و1938، سيتم إنجاز القسم الأكبر من المشروع الاستعماري، وسيقع إدخال المغرب تحت الحماية بعد خطوات متتالية ومتدرجة، وبعد أن كانت العشرية الثانية من القرن العشرين فترة اختبار في المغرب لمقاربة مختلفة عن الممارسة الفرنسية في الجزائر والمستعمرات الأخرى.

¹ - وهو ما خضع في فرنسا، على سبيل المثال، لعملية تحقيب تاريخي ومراجعة نقدية في إصدارات من بينها:

Kok-Escalte, Marie-Christine, **Instaurer une culture par l'enseignement de l'histoire : France 1876-1912 : Contribution à une sémiotique de la culture**, Publications universitaire européennes, Série 3, histoire, sciences auxiliaires de l'histoire, Berne : P. Lang, 1988.

² - نجد هذا المنحى بوضوح عند دومينيك بولو Dominique Poulot الذي يقوم بتنظيم مراحل المتاحف الفرنسية على أساس الوقائع التاريخية والثقافية الفرنسية محورها "الثورة الفرنسية" أواخر القرن الثامن عشر، وما يسميه بولو "مبادئ العقلانية" خلال القرن التاسع عشر:

Dominique Poulot, **Patrimoine et musées : L'institution de la culture**, op. cit., pp. 50-76 et 99-100.

وفي الاتجاه ذاته سار كل من أندري كوب André Gob ونويمى دروغيت Noémie Drouguet في كتابهما:

André Gob, Noémie Drouguet, **La muséologie Histoire, développement, enjeux actuels**, Armand Colin, Paris, 2006.

³ - Léa Saint-Raymond, **Collections d'œuvres d'art privée et publiques (XIX^e-XX^e siècle)**, Cours magistrale de Licence, Université Paris Ouest Nanterre, consulté le 12/10/2021, <https://hal.science/hal-02985698/document>, pp : 37-52.

⁴ - Ibidem.

وقد شكل كتاب بونوا دو لتوال Benoît de l'Etoile مرجعاً أساسياً لهذه المقاربة، أي التقابل بين «تحف الذات» و«تحف الآخرين».

ويتعلق الأمر بكتاب:

Benoît de l'Etoile, **Le goût des autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premières**, Flammarion, Paris, 2007.

يتم في السرد التاريخي الفرنسي اعتماد سنة 1938، أي عند بدايات الحرب العالمية الثانية، بمثابة السنة التي توقفت عندها مرحلة من تاريخ المتحفية الفرنسية، ونهاية براديجم استمر منذ 1878. هذا التاريخ، أي 1938، لا يطابق في تصورنا السرد التاريخي المغربي، ولا التحولات الثقافية الناشئة في المغرب مع الحركة الوطنية فكراً ومجتمعاً وتمثلاً للهوية، بل إنه لا يأخذ بعين الاعتبار الأثر الذي تركه المعرض الكولونيالي لسنة 1931 والذي أشرف عليه ليوطي وشكل نهاية مرحلة من التاريخ الثقافي والمتحفي والسياسي¹، ولا مع ميلاد حركة وطنية مغربية سلفية المؤلّد وحداثيّة المنزّع.

إن التركيز على البراديجمات التي عاشت في كنفها المتاحف الفرنسية بالأساس مرده تجذر التصور الذي يجعل التراث المتحفي الذي بين أيدينا وليد انعكاس لما كان يجري على الأرض الفرنسية حصراً ودون غيرها، وأن نشأة المجموعات المغربية وظهور التحف المغربية ضمن مجموعات أجنبية وغيرها من الوقائع الثقافية ذات ارتباط وثيق بتاريخ جمع التحف ونشوء البحث الإثنوغرافي وفكرة "تحف الذات" (أي الهوية الفرنسية) في مقابل "تحف الآخرين" أي المستعمرات، وعلى العموم غير الفرنسيين وفي الحد المتوسط غير الأوروبيين. بمعنى أن المجموعات المغربية خرجت إلى الوجود بوصفها من "قطع الآخرين" بالمعنى الاستعماري والأنثروبولوجي أيضاً.

وهو أيضاً تصور يُعَيَّبُ أمرين اثنين في تقديرنا: حجم الإسهام الفرنسي الحقيقي في مجال المزيولوجيا، وعدم تجاهل الممارسات ذات الطابع المتحفي أو «المتحفية الجينية» الكامنة ربما في تراثنا المغربي بكل مكوناته ومختلف روافده التاريخية كما الثقافية. إنه كذلك تصور يجعل هوية المتحف المغربي في زمن الاستقلال كما كانت في فترة الاحتلال، متاحف لا تستطيع إحداث قطيعة معرفية مع سياق كانت فيه تحت سلطة عسكرية وسياسية أجنبية مباشرة.

¹ - عرف العقد الثالث من القرن العشرين ميلاد مشروع Sarraut (على اسم ألبير ساغو Albert Sarraut 1872-1962)، الذي وضعته فرنسا من أجل تمويل التنمية الاقتصادية في المستعمرات وتكوين نُحْب أهلية. قاد هذا المشروع أسماء من بينها المارشال ليوطي Le Maéchal و Hubert Lyautey وألبير سارو Albert Sarraut الذي كان حينها وزيرا للمستعمرات، وجورج هاردي Georges Hardy مدير المدرسة الاستعمارية directeur de l'école coloniale، وموريس دولا فوس Maurice Delafosse.

وسيشرف المارشال ليوطي عشر سنوات بعد انطلاق مشروع Sarraut على المعرض الاستعماري L'Exposition Coloniale الذي انطلق في ماي 1931 ببورت فانسين Porte de Vincennes بباريس، ويبدو أن ليوطي استعمل المعرض الاستعماري لسنة 1931 مناسبة للترافع من أجل استعمار مختلف، استعمار تشاركي. عرف هذا المعرض أيضاً حضور السلطان محمد بن يوسف. (الملحقان 16 (أ) و 16 (ب) : جانب من زيارة السلطان محمد بن يوسف للمعرض الكولونيالي، والذي تضمن حضور حفل عشاء في متحف).

إن منطلقنا هنا هو استحضار البراديفيمات التي انتظمت في إطارها الممارسة المتحفية الغربية (خصوصا بفرنسا)، ومراقبة حدود انتماء الممارسة المتحفية المغربية تحت الحماية إلى واحد منها أو أكثر، ساعين من وراء ذلك إلى اقتراح تَمَايُزَاتِ نماذجية paradigmématique داخلية émique.

1_ متاحف المغرب والبراديفيمات المزيولوجية

هل من إمكانية للحديث عن براديفيمات مزيولوجية؟ هل تساعدنا أدبيات المجلس العالمي للمتاحف في الخروج بتصوير واضح حول هذه البرديغيمات؟ وأي دور للوقائع الثقافية والأحداث التاريخية في نشأة البراديفيمات وهل من تأثير لها على سيرة الممارسة المتحفية المغربية؟ هل ثمة وعي بها فيما يجري اليوم في متاحف المغرب؟

حدد وارنر زامبيان Werner Szambien طبيعة الفروقات (التمايزات) في معنى المتحف من القرن التاسع عشر حتى تاريخ إصدار كتابه بأن الفروقات الأساسية هي تلك «التي نجدها فيما يتعلق بالمقاربة التراثية»¹. علما أن وارنر زامبيان قد أكد منذ بداية مؤلفه على أن «كل عملية إحداث لمتحف تطرح قضايا مُحَدَّدة ترتبط بتوجهه vocation وبالقطع التي تعرض فيه»².

نستطيع أن نميز بين كتابات تستبطن تنبُّعا للبراديفيمات المتحفية من غير أن تعلن صراحة عن هذا الهدف، وكتابات تستعمل مفاهيم من قبيل النوع والصنف للتعبير عن البراديفيم.

نقف على النوع الأول من الكتابة المهمة بالتطور المعرفي للمتاحف مثلا في مقال لكل من جرمان بازان Germain Bazin ورايمون مولان Raymonde Moulin. نستخلص من مقالهما الذي يحمل عنوان «مزيولوجيا» توالي ما قد يُعتبر براديفيمات جرى التمييز بينها على أساس تتبع تطور الأسلوب الهندسي الغالب على المتاحف في كل مرحلة تاريخية³، هكذا نجد مثلا «الأساليب المتحفية» الآتية:

- خلال القرن الثامن عشر، أسلوب الروماني الجديد Néo-romaine وقد اعتمد لعرض المنحوتات القديمة antique؛

¹ - Werner Szambien, *Le musée d'Architecture*, Picard, Paris, 1988, p. 9.

² - Ibid., p. 8.

³ - Germain Bazin, André desvallées et Raymonde Moulin, «Muséologie», In *Encyclopaedia Universalis*, n° 16, France, 2008, p. 656.

- خلال القرن التاسع عشر نجد ما يلي:

- أسلوب الهياكل le Style Temple أو الأسلوب الإغريقي-الروماني؛
- أسلوب القصور le Style Palais من الأمثلة عليه متحف اللوفر؛
- تأثير فضاءات Hal من الحديد والزجاج وتأثير المعرض العالمي Exposition Universelle ومن الأمثلة الأساسية لهذا التأثير نجد متحف فيكتوريا وألبرت Victoria and Albert Museum ومتحف Musée du Cinquantenaire ببروكسيل. وهو الأسلوب الذي استمر حتى نهاية الحرب العالمية الأولى؛

- خلال القرن العشرين نجد على سبيل المثال:

- ما يوصف بأنه أسلوب إكلينيكي Style Clinic؛
 - ما يسمى بأسلوب "قفص الزجاج" Style Cage de verre؛
- أما التوجه الثاني من الكتابات التي تقدم تصورات ذات طابع براديغمي، التي تنحو نحو قراءة عالمية universelle لتطور الممارسة المتحفية، فنجد مثلاً التصنيف الذي اقترحه آدم غوبنيك Gopnik Adam والذي يميز فيه صاحبه بين أنواع من المتحف أو ما يمكن أن يوصف بأنه براديغمات متحفية¹، مَيَّزَ بينها كما يلي:

- النوع الأول من المتاحف يدعو غوبنيك بالـ mausoleum وهو مكان توضع فيه أشياء تربط الناس بماضيهم. ونحن نسميه المتحف/المدفن؛
- النوع الثاني يعود إلى منتصف القرن العشرين، حيث أضحي المتحف عبارة عن "آلة"، أي جهاز إنتاج، وكما يوضح ذلك آدم غوبنيك، وهو المكان الذي يتعرف فيه الناس على الكيفية التي يكونون بها منتمين إلى الحداثة؛
- النوع الثالث، هو المتحف الذي يكون استعارةً أو تعبيراً مجازياً métaphore للحياة المجتمعية.

إن من الصعب اعتبار المتاحف التي أقامت الحماية الفرنسية في النصف الأول من القرن العشرين مندرجة ضمن أحد هذه الأصناف الثلاثة، دون أن يمنع هذا الأمر من إيجاد رابط بينها وبين

¹-Gopnik Adam, «The Mindful Museum», In **Museum News**, American Association of Museums, November/December, 2007, p: 39. Cité par Carole Malt, «Moroccan Museums and the Politics of Place», op. cit., p. 55.

ورجعنا إلى مقال آدم غوبنيك Adam Gopnik عبر الرابط الآتي:

Consulté le : 30/12/2023. <https://thewalrus.ca/the-mindful-museum/>

الصنف الأول، أي المتحف/المَذْفَن mausoleum، من منطلق كونها مكان للدفن وللاحتفاظ بذكرى تراث سابق على الاحتلال، وكما هو الشأن عند الوقوف عند قبر أو ضريح ما، ثمة قدر كبير من المشاعر مع عدم استعداد كلي وكامل للحُلُول محلَّ الفقد.

وفي تصورنا، ومن منطلق محاولة ربط البراديغمات المتحفية بلحظة نشوء المتاحف في المغرب، نقترح تنظيم وتوزيع الممارسة المتحفية العالمية إلى أربعة براديغمات: **براديغم متحف أمبريقي إمبريالي** احتفى بالمعرفة التجريبية والتقنية خلال القرن التاسع عشر وتميز على الخصوص بتنظيم المعارض الكبرى وبالتداخل بين ما هو متحف وما يمكن وصفه بأنه مهرجان **foire**؛ و**براديغم وطني شوفيني** **nationalisme chauvinique** في النصف الأول من القرن العشرين بالموازاة مع بلوغ التنافس الإمبريالي أوجه ودخول القوى الصناعية في حربين عالميتين وتنافس متاحفها القومية على تغذية الصراع السياسي والعسكري والعمل على الاستفادة منه على حساب بعضها بعض وعلى حساب المستعمرات؛ و**براديغم مطبوع بالغلجان الفكري والسياسي** **ébullition intellectuelle et politique** في النصف الثاني من القرن العشرين وهو براديغم شاهد على الصراعات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، ففي سياق سيشهد قيام المجلس العالمي للمتاحف ICOM، وتقديمه بوصفه صوتاً للمتخفين عابر للجغرافيات والخصوصيات الثقافية، كانت الوقائع على الأرض تعرف حرباً باردة بين المعسكرين الشرقي والغربي، وحروب استقلال في مناطق عدة من أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية، وتشهد أيضاً ثورات ثقافية داخل أوروبا وخارجها من بينها ثورة 1968 في فرنسا نفسها، وتحولات بدت في حينها عميقة وثورية فيما يتعلق بطريقة ممارسة الفن ومعنى القطعة المتحفية ووظيفة المتحف باعتباره ميديا أو وسيط média، وسيادة ما أصبح يعرف بالميزولوجيا الجديدة **la nouvelle muséologie**¹؛ ثم **براديغم متحف محكوم بالعولمة والتكنولوجيا** إلى الوقت الراهن، هذا الذي نعتقد أنه الغالب على الزمن الراهن واليومي الآن عبر العالم، وهو البراديغم الذي لعبت ظروف الجائحة دوراً كبيراً في تسريع آثاره وربما تعميمه. مع ضرورة الإشارة إلى أن المجالات الجغرافية التي تجلت فيها صور هذه البراديغمات المتحفية تختلف عن تلك التي تعنيها، نقصد مثلاً أن القرن التاسع عشر الذي كان قرن المعارض العالمية الكبرى، والتي ستقام أساساً في دول أوروبية، كان يشهد حضور جغرافيات ثقافية من خلال ما يمثلها ويدل عليها من منظور عرقي وهي تحضر بوصفها موضوعاً للفُرجة والمقارنة، كما أن هذا التفاوت لم يختف في زمن العولمة والتكنولوجيا الرقمية إذ أظهرت فترة الجائحة الاختلاف الواضح من حيث قدرة دول وجهات من العالم على إبقاء

¹ - تؤكد الميزولوجيا الجديدة **la nouvelle muséologie** على الدور الاجتماعي للمتحف وعلى كون الإنسان في مركز هذه المؤسسة المتحفية، ويدعو هذا التيار إلى أن يكون الإنسان في مركز اهتمامات المتحف. ظهرت أفكار الميزولوجيا الجديدة في سبعينيات القرن العشرين، لقد جرى طرح أسئلة حول المكانة المخصصة للزوار والدور الاجتماعي للمتحف وبخصوص ضرورة ديمقراطية المتحف.

متاحفها مفتوحة على العالم الافتراضي رغم الحجر الصحي، في حين أن المتاحف التي لم تكن مؤهلة وغير منتمة فعلا إلى براديغم العولمة والتكنولوجيا، الذي تعيش في زمانه، اختفت ولم يعد يسمع لها حس أو صوت.

سنقوم في هذا الفصل بتقديم كل من البراديغم الأمبريقي الأمبريالي، والبراديغم الوطني الشوفيني لأنهما يدخلان ضمن السياق التاريخي الذي يعالجه هذا الفصل أي إلى تاريخ الإعلان عن الاستقلال السياسي للمغرب.

أ- براديغم متحفي أمبريقي إمبريالي:

كانت المعارض الكبرى التي كانت بدايتها أواسط القرن التاسع عشر¹ مناسبة للاحتفاء بالمعرفة التجريبية والتقنية، ولاستعراض الخطوات التي خطاها العالم المتقدم في هذا المجال. شكلت تلك المعارض الكبرى فرصة للمقارنة من خلال الجمع في مكان واحد بين ما وصلت إليه الدول السائرة بقوة على طريق التصنيع، في مقابل مناطق أخرى مازالت تعيش من حيث طُرُق الإنتاج والتقنيات في زمن عتيقٍ إن لم يكن بدائيا. يعتبر بول راس Paul Rasse أن طرق عرض المصنوعات التقنية، أو ما يدعوه بـ"مزيولوجيا التقنيات" la muséologie des techniques أسهمت في إشاعة حالة من التفاؤل. كتب بول راس: «كانت المعارض الكبرى خلال القرن التاسع عشر تراتيل للتقدم، لقد أسهمت مزيولوجيا التقنيات [المتولدة عنها] في حالة من التفاؤل العارم»².

والى القرن التاسع عشر أيضا، يرجع أقدم متحف إثنوغرافي بحسب كتاب أصدرته بين الحربين العالميتين «الوكالة الدولية للمتاحف» Office International des Musées³، ولم يكن مكانه في فرنسا، بل: «يعود المتحف الإثنوغرافي الأقدم إلى أصل دنماركي، متحف منظم على أسس عقلانية rationnelles، وقد أقيم في كوبنهاجن حوالي 1840»⁴. وقد قامت "الوكالة الدولية للمتاحف" بتعريف المتحف الإثنوغرافي وحددت طريقة العرض وميزت بين نوعين من هذه المتاحف: فمن جهة أولى، المتاحف الإثنوغرافية؛ ومن جهة ثانية، المتاحف الإثنوغرافية الخاصة بالفنون الشعبية للبلدان الأوربية: «بالنسبة للمتاحف الإثنوغرافية، والتي يتمثل هدفها في توضيح الخصائص المحلية للثقافة والحضارة والخصائص الشعبية لمختلف الأمم والقبائل، سيكون التنظيم الجغرافي [للمعرض] مفضلا في أغلب

¹ - أول معرض عالمي أقيم في لندن سنة 1851.

² - Paul Rasse, «Communication et muséologie des techniques », In 1^{er} Colloque sur la muséologie des sciences et des techniques, Dijon, 1993, p. 21.

³ - وهي المؤسسة العالمية التي كانت ترعى الشأن المتحفي الدولي قبل إنشاء «المجلس العالمي للمتاحف» سنة 1946.

⁴ - Muséographie, publication de l'Office International des Musées, Tome II, Madrid 1934, p. 426.

الحالات، وهو أمر ينطبق على المجموعتين الرئيسيتين لهذا المجال المتحفي: المتاحف الإثنوغرافية الخالصة والتي تضم معظم الأعراق والشعوب المختلفة على الأرض، والمتاحف الإثنوغرافية للفن الشعبي الخاص بمختلف الدول الأوروبية، والتي هي محددة بشكل واضح من منطلق وطني [هوية وطنية]¹.

يُدقق الكتاب في التمييز بين المتاحف الإثنوغرافية التي تعنى بالفنون الشعبية الأوروبية ويرجع ذلك لسبب أول يعتبره أقل أهمية ويتمثل في طبيعة القطع التي تضمها هذه المتاحف الوطنية الإثنوغرافية المقامة في أوروبا، أما السبب الذي يعتبره الكتاب أكثر أهمية وأساس التمييز فهو ما يسميه بالمبدأ النفسي الذي يشكل أساس المجموعات المتحفية، إذ أن هذا المبدأ يتمثل، لدى المتاحف الوطنية الأوروبية للفنون الشعبية، في الرغبة في معرفة الأساس الثقافي للشعوب التي تنتمي إليها الدول الأوروبية، وهو يندرج لدى المتاحف الإثنوغرافية الخاصة بالشعوب غير الأوروبية في إطار الرغبة الأشمل والأكثر اتساعا في فهم التطور الثقافي للبشرية وذلك من خلال معرفة ثقافات شعوب بعيدة وشعوب -يُسميها الكتاب- غرائبية exotique: «تختلف المتاحف الوطنية للفنون الشعبية بسبب طبيعتها اختلافا كبيرا عن المتاحف الإثنوغرافية الخالصة، ربما بدرجة أقل بسبب طبيعة الأشياء منه بسبب المبدأ النفسي الذي على أساسه تكونت المجموعات؛ يكمن هذا المبدأ، بالنسبة للأولين، في الرغبة عن كُتب في معرفة الأساس الثقافي للشعب الذي ينتمي إليه المرء، وبالنسبة للآخرين، في الرغبة الأكثر اتساعا في إدراك التطور الثقافي للبشرية جمعاء، من خلال معرفة الحالة الثقافية لشعوب أكثر بُعدا وكذلك لشعوب الغريبة (غرائبية)»².

والى القرن التاسع عشر أيضا، يعود استعمال المتاحف لحماية التراث الحرفي في أوروبا، لقد كان الاحتفاء بالطرفة الطاقية والتكنولوجية خلال هذا القرن وما رافقهما من تغيرات اجتماعية قد أوجع النزعة الرومانسية. في هذا السياق، ستظهر أولى المتاحف المعنية بمجال الحرف والصنائع القديمة في شمال أوروبا. بل إن الموسوعة الفرنسية Encyclopaedia Universalis، ومن خلال المادة التي كتبها كل من جرمان بازان Germin Bazin ورايمون مولان Raymonde Moulin، تورد ما يلي: «انصب الاهتمام خلال النصف الثاني من القرن [التاسع عشر] على الفن الصباغي وأقيمت متاحف للفن الصناعي أو الفن المُطبَّق في مجال الصناعة، المُسماة أيضا فن تزييني، وقد وُلد من الإحساس بالقلق

¹ Ibid., p. 407.

أطرت "الوكالة الدولية للمتاحف" سنة 1934، أي في سياق تغول استعماري المنطلق الجغرافي بالطريقة الأتية: «بالنسبة للمتاحف الإثنوغرافية، فإن المبدأ الجغرافي سيكون مبدأ الترتيب [العرض المتحفي] الأكثر طبيعية [قانون الحتمية]، كما هو الحال بالنسبة للمتاحف الوطنية للثقافة الشعبية. ورغم أن الأمر هكذا، فمن الضروري إعطاء كلمة جغرافيا تفسيرا خاصا، لأنه من خلال تجميع محتويات المتحف، فإن الاعتبارات المتعلقة بـ"الجغرافيا البشرية" و(الأنثروبوغرافيا) هي التي تدخل حيز التنفيذ قبل كل شيء».

Muséographie, op cit, p. 426.

² Ibid., p. 408.

الذي يُحدثه في الوعي تقهقر الحرف اليدوية؛ الأول هو متحف فيكتوريا وألبر Victoria and Alber Museum الذي أقيم بعد المعرض العالمي الذي شهدته لندن سنة 1851. والتطور الصناعي ذاته الذي أدى إلى ولادة متاحف الفن التزييني أودى في نهاية القرن [التاسع عشر] إلى ظهور متاحف غايتها حماية إبداعات الفن الشعبي المُعرَّضة للاختفاء السريع: متحف الفولكلور الذي أخذ شكل متحف في الهواء الطلق musée de pleine air في (متحف نورديسكا Nordiska Museet المقام في ستوكهولم سنة 1873 من طرف الدكتور أرثر هازيليوس Arthur Hazelius) سيعرف هذا النوع من المتاحف إشعاعاً كبيراً في الديمقراطيات الشعبية. في فرنسا، تعود مبادرة التنظيم المنهجي لمتاحف الفنون والتقاليد الشعبية إلى مرسوم سنة 1937 الصادر عن حكومة الجبهة الشعبية¹.

وفي الفقرات، الخاصة بثلاثينيات القرن العشرين² والصادرة عن الوكالة الدولية للمتاحف وهي ذات مسافة من سلطة النفوذ الفرنسي الطاغي كما سيُصبح عليه الأمر مع المجلس العالمي للمتاحف بعد 1946، نجد الأساس المعرفي والوظيفي للمتاحف الإثنوغرافية والإطار المعرفي الذي تمت فيه عملية جمع وعرض المجموعات المغربية، حيث استلهمت الحماية الفرنسية في فترة لاحقة، ممارسات متحفية تعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر وكان ميلاد نماذجها الأولى في دول أوروبا الشمالية. وهو إطار يعود إلى براديجم القرن التاسع عشر الذي اقترحنا تسميته بالبراديجم الإمبريقي الإمبريالي، وكان لفرنسا دور نقل بعض عناصره وتجريبها في المغرب، خصوصاً الحرف اليدوية والصنائع العتيقة. كما حاولت الإدارة الفرنسية بالمغرب على ما يبدو، ولفترة من الزمن، الجمع بين صيغة مُبسَّطة ومُعَرَّبة تحت الحماية للمتاحف الإثنوغرافية مع قدر من التجريب مستوحى من المتاحف التزيينية musées décoratifs الفرنسية. أي أن تجمع بين عناصر من البراديجم الأول (البراديجم الأمبريقي)، والثاني الذي أطلقنا عليه اسم براديجم وطني شوفيني.

ما صَحَّ هذا القول بالنظر إلى طبيعة المجموعات الأولى للمتاحف المُقامة تحت الحماية والتوظيفات أو المهام التي كانت موضوعاً لها؟ من المعلوم أن القطع الإثنوغرافية المعروضة تحت سقف متاحف الفنون التزيينية تتحول إلى قطع فنية جرى فصلها عن أبعادها الوظيفية الأخرى، خاصة تلك التي ترتبط بوظائفها اليومية. نقرأ في مرجع يعود إلى زمن الحماية الفرنسية بالمغرب أحد أهم المبادئ التي

¹ Germin Bazin et Raymonde Moulin, «Muséologie», op. cit., p. 655.

² أي الواردة في الكتاب الذي أصدرته «الوكالة الدولية للمتاحف» سنة 1934 والذي نشر في مدريد.

تقوم عليها المتاحف التزيينية في ذلك الوقت: «[إذ] يتم الاعتماد في عملية انتقاء القطع على طابعها التمثيلي أكثر من اعتماد صفاتها الجوهرية»¹.

نعتقد أنه لكي تتضح الصورة أكثر سيكون من اللازم مواصلة استعراض مظاهر باقي البراديغمات المقترحة خصوصا البراديغم الذي أطلقنا عليه اسم **براديغم وطني شوفيني**، والذي تزامن مع قسم كبير من النصف الأول من القرن العشرين أي السياق التاريخي لقيام الحماية بتأسيس متاحفها بالمغرب.

ب-براديغم وطني شوفيني:

ساد خلال النصف الأول من القرن العشرين، وهو يكاد يوازي الفترة الزمنية التي امتدت عليها أكثر سنوات فترة الحماية على المغرب من 1912 إلى 1956. كما توطر تاريخيا السنوات التي شهدت قيام سلطات الاستعمار الفرنسية كما الإسبانية بإنشاء أكبر عدد من المتاحف المقامة تحت إشرافهما أي بين 1915 إلى منتصف الأربعينيات. ونعتقد أن نهاية الحرب العالمي الثانية وتصاعد حركات الاستقلال خلال أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين أدنت بنهاية هذا البراديغم. كما نعتقد أن إنشاء المجلس العالمي للمتاحف ICOM كان آلية من بين الآليات الثقافية/السياسية التي وُضعت لاحتواء نتائج نهاية هذا البراديغم، ومحاولة الخروج من التصورات المُغرقة في الشوفينية والتوجه نحو تصور عالمي مُتوافق عليه بين القوى الكبرى.

كانت فرنسا، ومنذ حملتها على مصر على عهد نابليون بونابارت، تبني مَرْكَزِيَّتَهَا وتعمل على "صناعة أسطورتها"² في مُقابل إنجلترا أولا، ثم باقي القوى الاستعمارية اللاحقة باعتبارها أُمَّة صاحبة "رسالة حضارية"، وهي بالتالي لم تتوقف، على ما يبدو، عن البحث عن الجغرافيات التي تحتاج لتلقي هذه "الرسالة". هذا الحافز المُعلن نشأ مع الثورة الفرنسية وشكل الوجه الثقافي للاستعمار الفرنسي. أما الحافز الذي نعتقد أنه الأكثر حضورا، فقد كان، في تصورنا، توالي النكبات التي عرفها الكبرياء الفرنسي منذ الهزائم المتوالية داخل أوروبا وخارجها مثل هزيمة أسطول نابليون بونابرت في مصر في معركة أبي قير يوم 2 غشت 1798، ثم اندحار جيشه في معركة واترلو Waterloo يوم 18 يونيو 1815، بالإضافة إلى الانتكاسات السابقة والتي أدت إلى فقدان فرنسا لمستعمراتها في أمريكا الشمالية نتيجة ما عُرف بحرب السبع سنوات التي امتدت من 1756 إلى 1763. ومن المعروف أن فرنسا تمددت نحو

¹ - Muséographie, p. 392.

خصص المؤلف الصفحات من 289 إلى 399 لتقديم تطور الفنون التزيينية وظهور المتاحف الخاصة بها وأيضا طبيعة المجموعات التي تضم. ونسجل تقاطعات بين هذا التقديم مع ما مارسه فرنسا من متحفية في المغرب مما سنقف عليه في أماكنه المناسبة من هذه الأطروحة.

² - Roland Barthes, **Mythologie**, Paris, Le Seuil, 1957, pp. 60-63.

المغرب، قادمة من الجزائر، وهي تجر في قرارة نفسها نكساتها الداخلية والخارجية خلال القرن التاسع عشر وفي مقدمتها الهزيمة المُذلة أمام ألمانيا سنة 1870¹.

ورغم الانكسارات، فلم تتوقف المتاحف الفرنسية شأنها في ذلك شأن دول استعمارية أخرى، عن إغناء أرصدها الوطنية بكل السبل بما في ذلك نهب تراث الأمم والأقوام الأخرى²، وتعويض الهزائم العسكرية كما السياسية بنجاحات ثقافية.

تَجَدَّرَ المنحى القومي/الفرنسي للمتحف، شأنه في ذلك شأن دول غربية أخرى خلال النصف الأول من القرن العشرين. وكانت ليا-رايمون Léa Saint-Raymond قد عدت ثلاث وقائع مؤثرة تنتمي إلى هذه الفترة التاريخية وهي:

- نتائج الحرب العالمية الأولى؛
- نشوء سوق فني في الولايات المتحدة الأمريكية؛
- ظهور أفكار متحفية جديدة خلال العقد الثالث من القرن العشرين، مع إسهام جورج هنري ريفيير Georges Henri Rivière (1897-1985) في تطوير متحف الإنسان Musée de l'Homme³.

ففي فرنسا، خلال العقود الأولى من القرن العشرين، كان المتحف الإثنوغرافي تروكاديرو musée ethnographique du Trocadéro الملحق حينها بالمتحف الوطني للتاريخ الطبيعي (فرنسا) والذي سيصبح متحف الإنسان، الأداة الأكاديمية والمتحفية المُسَخَّرَة لخدمة التوسع الفرنسي، ويعود هذا المتحف (le musée ethnographique) الذي استوطن قصر تروكاديرو منذ سنة 1878 إلى ميراث البراديجم السابق (البراديجم الإمبريقي الإمبريالي) وقد عرف ما يمكن أن نسميه ولادة ثانية في سياق إنشاء المعهد الإثنولوجي الفرنسي بجامعة باريس L'institut d'ethnologie de l'Université de Paris كان ذلك سنة 1925. قام هذا المتحف، بوجهيه أو صيغتيه متحف تروكاديرو/متحف الإنسان، بالأدوار التي نهضت بها متاحف مشابهة مثل: متحف الكونغو ببلجيكا Musée du Congo Belge à

¹ - من يقرأ سيرة القادة والموظفين الفرنسيين الذي ولدوا أثناء الحرب الفرنسية الألمانية ويعدها يقف على إشارات مهمة في هذا الصدد. ولعل سيرة بروسير ريكار أحد الأمثلة الواضحة على ذلك، حيث تظهر في الخلفية النفسية الرغبة في استرجاع مجد فرنسي تهدم بعد الهزيمة أمام ألمانيا.

Alain de Pommerau, « Ricard Posper », In **Dictionnaire des orientalistes de langue française**, Ed. Karthala, Paris, 2012, pp. 875-876.

² - لنا في التجربة الفرنسية في مصر والهلل الخصب خير مثال على هذه المركزية الوطنية الشوفينية كما ظهرت من خلال الصراع الفرنسي الإنجليزي قبل أن تدخل إلى المعترك دول أخرى من بينها ألمانيا.

³ - Léa Saint-Raymond, **Collection d'œuvres d'art privée et publiques**, op. cit., pp. 75.

Bruxelles-Tervuren والمؤسسة الاستعمارية بأمستردام L'Institut coloniale à Amsterdam والسميثسونيان بواشنطن Smithsonian Institution à Washington.

يَدَّعي المنشور الذي أُعِدَّ ليكون دليلاً فرنسياً لكيفية جمع التحف والتراث المادي في المستعمرات أن من الواجب القيام بهذا العمل لفائدة "تاريخ البشرية"¹. وقد فسر واضعو الدليل السبب الداعي إلى القيام بعملية جمع القطع ونقلها إلى فرنسا، بأن المستعمرات شَرَعَت تفقد، بسبب اتصالها بالأوروبيين، أشياء كثيرة في مقدمتها "الحرف الأهلية"، من هنا ضرورة جمع وأخذ هذه الأشياء الشاهدة على تلك المجتمعات الأهلية. وبذلك تكون هذه العملية بمثابة خدمة يقدمها المستعمر "ليقظ والحريص" لفائدة المستعمر "الغافل والعاجز".

في التقديم المُمهِّد للدليل العملي والمُوجِّه لجامعي التحف من خارج فرنسا لفائدة متاحفها، يتم استعمال عبارات تمتح من معجم قانوني وأخلاقي *étique*، حيث تحضر كلمات مثل: الأدلة والبراهين بالمعنى المستخدم في "مسرح الجريمة"، وعبارة "أنواع الحضارة" في إشارة إلى الإيمان بالتعدد، وتعبير "الأصالة": «من المحتمل تقريباً أن يتم التعبير عن جميع ظواهر الحياة الجماعية بأشياء محددة، وذلك بسبب الحاجة التي دفعت الإنسان إلى بصم أثر نشاطه على المادة الخام. وبالتالي، فإن الأشياء التي يتم جمعها تُشكل مجموعة غنية من حيث أدلة الإثبات *pièces à convection*، والتي يُكوِّن لَمْ شملها أكثر الأرشيفات وضوحاً وصدقاً بالمقارنة مع الأرشيفات المكتوبة، وذلك لأن الأمر يتعلق هنا بقطع أصلية ومستقلة، لم تُصنع من أجل حاجيات قضية محددة، ولأنها تمثل بأفضل وجه أنواعاً من الحضارة»². ويؤكد "الدليل العلمي" على أنه «ليست القطعة [التحفة] شيئاً آخر غير شاهد يجب أن يحظى بالاعتبار المناسب للمعلومات التي يتيحها حول حضارة ما وليس من منطلق قيمته الفنية»³.

إن الفكرة التي نفهمها هنا هي دعوة أصحاب التوجيهات إلى أن يحتفظ من يقوم بجمع القطع الإثنوغرافية، المنتمية إلى خارج الجغرافيا الفرنسية والأوروبية، بنظرتهم إليها بوصفها قطع غرائبية *collections de curiosité*، وليس باعتبارها أعمالاً فنية *œuvre d'art*. من ثم دعوة أصحاب التوجيهات جامعي التحف إلى عدم البحث في الثقافة المادية غير الفرنسية عن صفاء الأسلوب *pureté de style* والنزعة *la rareté*.

¹- **Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques**, Musée d'ethnographie et mission scientifique Dakar-Djibouti, Paris, Palais du Trocadéro, imp. Union, Paris, 1931, p. 6.

²- Ibid., p. 7.

³- Ibid., p. 8.

والمقصود بصفاء الأسلوب: الانتماء إلى حضارة واحدة، أسلوب صاف واحد وظاهر. وهو أمر غير موجود حسب أصحاب التوجيهات حتى في أشهر الأعمال الفنية الأوروبية مثل منحوتة La Vénus de Milo، بل: «وحتى إذا ما كانت القطعة الأهلية indigène بها ما يدل على التأثير الأوروبي، فمن الواجب القيام بجمعها (الحصول عليها)»¹.

ومن جهة أخرى، يؤكد الدليل على أهمية أن يتم توثيق كل ما يساعد على بقاء القطعة الإثنوغرافية حية بعد نقلها من أجل عرضها خارج أرضها الأصلية وسياقها الثقافي². ويبدو أن مصلحة الفنون والحرف الأهلية بالمغرب، إذا كانت قد عملت على اعتماد هذا المبدأ³، فإن المفارقة تكمن في أن ما وصل إلينا اليوم داخل المتاحف المغربية من هذه الأرصدة الوثائقية المصاحبة للقطع قليل جداً؛ والنتيجة أن القطع المتحفية الموروثة عن الحماية في أغلبها، قطعٌ ميتةً objets morts وذلك لأنها غير مُحاطة بما يكفي من المعلومات التقنية والصور والرسوم والملاحظات، وهي معزولة عن سياقها (أو سياقاتها)، وغير قادرة على القيام بوظائفها لأنها خرساء وغير مُنخرطة اجتماعياً وتاريخياً وثقافياً.

وخلاصة القول، تنتمي متاحف الحماية الفرنسية بالمغرب تاريخياً إلى النصف الأول من القرن العشرين، لكنها من منظور معرفي مزيولوجي تعود أصولها إلى القرن التاسع عشر سواء من منطلق الدافع الرومانسي/الاستشراقي (دولاكروا وغيره من الفنانين وجامعي التحف المغربية) أو من منطلق الأساس العلمي/الاستطلاعي دوفوكو ومن جاء بعده)، أي أنها قامت على أساس البراديغم المزيولوجي الأمبريقي الأمبريالي. أما على صعيد الروح المتحكمة فيها، فقد انتمت إلى البراديغم الثاني الذي اقترحنا تسميته بالبراديغم الوطني الشوفيني. وفيما يتعلق بالكيفية -أي صناعة المتحف وتدبيره- عملت الإدارة الفرنسية على الجمع في هذه المتاحف، عن وعي -أو بدون وعي- وربما من منظور براغماتي فقط وبما ينسجم مع السياسة العمومية الإستعمارية محلياً، بين عناصر من الممارسة المتحفية الإثنوغرافية مع عناصر من المتاحف التزيينية. وفي الحالتين معاً، كانت الصيغة المُعتمدة في المغرب صيغة تجريبية، وتركيبية هجينة لا تشبه ما هو معتمد داخل فرنسا نفسها وباقي الدول الأوروبية حيث كان التمييز واضحاً، قبل الحرب العالمية الثانية، بين المتاحف الإثنوغرافية والمتاحف الوطنية للفنون والتقاليد الشعبية: الأولى

¹ - Ibidem.

أما المثال الذي يضربه أصحاب التوجيهات فهو عدم إغفال القطع "الأهلية" التي تعيد استعمال أشياء أوروبية مثل تلك التي توضع في القلاند وغيرها.

² - Instructions sommaires pour les collecteurs, op cit, p. 10.

³ - Service des Arts Indigènes, Historique (1912-1930), p. 22.

كانت فضاءات مخصصة لتقديم "البراهين" على "تخلف الآخرين"، والنوع الثاني من المتاحف تُستعمل لحفظ، عَبرَ العزل عن الآخرين (غير الأوطان الأوروبية)، أرصدة ما قبل صناعية تنتمي إلى أوروبا نفسها. كما أن ما تُرك في المغرب، ضمن أرصدة المتاحف المُقامة بعد الحماية هو ما لا تحتاجه متاحف المتروبول، إن الأولوية كانت لمتاحف فرنسا، ولغيرها من متاحف العالم الغربي، حيث الدول-الأمم les états-nations تبني صورة "المجد الوطني" منذ القرن التاسع عشر وفق تقابل بين قدرات وإبداعات "الذات المتطورة" وصورة "الآخر المتأخر" والجامد في موقع سابق على خط زمن الحضارة البشرية.

2_ صناعة المتحف المغربي، صناعة هُوية

نُقارب هنا الاختيارات التثقيفية de la muséification التي مارسها الاستعمار، والعناصر الهوياتية التي راهن عليها في مشروعه، محاولين البحث عن الأسس المعرفية لهذه الاختيارات ومتسائلين عن مضامين خطاب المتاحف المغربية تحت الاستعمار باعتبارها أحد القنوات التي أنتجت بواسطتها سلطة ثقافية غريبة خطاباً عن التراث المغربي بدل أصحابه، سواء أكان هذا التراث منقولاً أو غير منقول¹. كان الآخر هو المُتَحَكِّم والمُتَكَلِّم فهل اختلط الأمر على الذات والآخر معاً؟ وهل كان الاستعمار بصدد تقديم المغاربة متحفياً أم كان يقوم، من حيث لا يدري أو لا يريد، بتقديم نفسه أو بديلها بواسطة المتحف، ضمن ما يصفه ترفيتان تودوروف Tzvetan Todorov بـ"الاستعمال الجيد للآخرين"، وهو يقدم له بالعبارات الآتية: «من منظور مثالي، الغرائبية L'exotisme عبارة عن تنسيب relativisme شأنها شأن الوطنية le nationalisme، لكن بطريقة معاكسة على نحو نَسَقِي: في الحالتين، ما يتم تثمينه ليس محتوى ثابت، بل وطن وثقافة مُحدَّدَيْن بصفة حصرية على أساس العلاقة مع الملاحظ l'observateur»².

ظهرت أولى المتاحف المغربية³ في سياق تميز بوقوع الثقافة المادية المغربية تحت تهديد كبير من طرف نمط عيش سريع التحول، كانت المنتوجات الصناعية الأوروبية قد وجدت طريقها إلى

¹ - Arrif Abdelmajid, «Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale. Le cas du Maroc», In *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n° 73-74, 1994, p. 153-166.

² - Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, op. cit., p. 297.

³ - أحصى بروسبير ريكار عدد المتاحف سنة 1921 بالمغرب بما مجموعه ستة متاحف: متحفين للفن القديم وأربعة للفن الحديث.

Prosper Ricard, «Arts indigène et musées», In *La Renaissance du Maroc, Dix ans de Protectorat*, Imprimé à Poitiers, France, p. 215.

الفضاءات المغربية، وشكلت ضغطاً كبيراً على الحرف والصنائع المحلية، في ذلك السياق جرى إيداع العديد من القطع داخل بنايات تاريخية مشكلة بذلك نواة المجموعات المغربية الأولى.

يتعلق الأمر بقرار نابع من سلطة خارجية مُتَحَكِّمة (الحماية)، قامت باختيار ما رأت أنه يستحق المحافظة والتَّحْفِيف *la muséification* داخل المغرب، وجعلت من اختيارتها اللحظية أساس المتاحف المغربية الإثنوغرافية. بالموازاة مع هذا، كانت عملية أخرى تجري أطوارها في الوقت ذاته وهَمَّت، هذه المرة، الكشف عن البقايا الأثرية ما قبل الإسلامية وتثمينها في بعض الفضاءات المتحفية والمعارض. والملاحظ أنه عند بداية أورش الحفريات الأثرية كما الشروع في إقامة أولى المتاحف في المغرب، كانت أجزاء واسعة من البلاد خارج سلطة الاحتلال، إن سنة 1915 التي شهدت إقامة متحفِي البطحاء والأوداية تدخل ضمن مرحلة بداية التوسع نحو الجنوب والأطلس، أو ما اصطلح على تسميته بالتهدئة، وتصادف حرباً عالمية هددت وجود فرنسا نفسها.

هكذا نشأ تدريجياً ما يمكن وصفه بأنه مستودعات للقطع المغربية المُختارة من طرف سلطات الحماية، جلها يفتقد إلى ما يكفي من الوثائق وبعضها سيقضي سنوات طوال في ظروف لم تكن دائماً مناسبة للمحافظة على القطع الفنية: رطوبة مرتفعة، كثرة التحريك والنقل من مكان إلى مكان آخر من أجل القيام بعمليات ترميم البنايات، وعرضها أحياناً بدون ما يكفي من وسائل الحماية، واستعمال وسائل للإضاءة والنقل والعرض لم تكن جيدة بما يكفي في كل مرة، كما شكل تحريك القطع المستمر من طرف أيدي عاملة قليلة (أو منعدمة) التكوين أحد أكبر المخاطر التي عاشتها القطع المتحفية المغربية داخل هذه البنايات.

لقد كان استعمال بعض المباني التاريخية لإيواء القطع المتحفية وسيلة مكنت من حماية تلك المباني نفسها، لكنه عَرَّضَ القطع في مناسبات عدة، وبسبب طول الأمد وقلة التجهيز، لمخاطر ظهرت أضرارها على مجموعات من بينها مجموعة متحف الاوداية. لم تكن بيئة المباني التاريخية بيئة مناسبة دائماً للمحافظة لمدة طويلة على المخطوطات، والقطع الخشبية، والمنسوجات والزراي، والقطع المعدنية على سبيل المثال.

أ- المتاحف في المغرب المستعمر: الحديث نيابة عن أصحاب الشأن

الاستعمار واقعة عنيفة ودموية وهو في الوقت ذاته، وبصورة أقل ظهوراً، ممارسة للعنف الرمزي والمعنوي، تسلط تاريخي وأنثروبولوجي على الهوية، وإنتاج للخطاب عن الذات الثقافية المُستباحة وتفسير

لعلاماتها تحت سلطة القاهرة، وتدخل في البنيات الذهنية والمؤسسات الثقافية وعَبَتْ بمنظومة القيم¹ وهو أيضا واقعة un fait تنتج عنها ظواهر من "الاتصال الثقافي" و"التثاقف" acculturation، ومن هذا المنطلق يصف جورج بالندي Georges Balandier «العلاقات من النوع الاستعماري بأنها ظاهرة اجتماعية طويلة الأمد»² وبأنها -كما كان عليه الأمر في المغرب- علاقة بين قلة متحكمة وكثرة عاجزة، وبحسب تعبير جورج بالندي، الذي يستوحي أعمال ل. وايرث L. Wirth، فإن المعطيات الأكثر أهمية هي: «الاختلافات الأنثروبولوجية أو/و الثقافية، المعاملة "غير العادلة" [...] وبخصوص الوضعيات الكولونيالية، يُبرز وايرث الفجوة الثقافية l'écart culturel بين الجماعة المُتسلّطة، الحاملة "لحضارة متقدمة"، والجماعة التابعة، التي لا تتوفر على تقنيات توسعية وتبقى في أغلب الأحيان حاملةً لثقافة شعبية une Folk culture»³.

في هذا السياق، استُخدم المتحف إلى جانب وسائل أخرى مثل الصورة والإعلان والكتاب والفيلم لتأكيد أن الآخر (المستعمر) متأخر، ووظفت لتشخيص وتمثيل المدى الفاصل بين ثقافة المستعمر والمستعمر. حيث قامت الآلة الثقافية الاستعمارية ببناء صورة للثقافة المغربية. فكان "المغربي" وموروثه المادي والرمزي من بين أهم الموارد التي استعملتها في خطابها، أي في حديثها عن المغاربة، وعن هويتهم بالنيابة عنهم، وبطريقة ما أصبح المستعمر "الذات" و"الآخر" فيما يشبه لعنة ناتجة عن التمدد الاستعماري، و"ابتلاع" هويات مختلفة. أصبح المستعمر "مُسكوناً"، بالمعنى الشعبي المغربي، بأرواح مُستعمرية.

عمل المستعمر على تقديم تأويل محدد للغنى الهوياتي وتعدد الروافد التي تغذي الثقافة المغربية، بما يعني غنى وثراء هويته هو باعتباره قوة عسكرية وثقافية متمدة. وهو تأويل اجتهد في صياغته منظرو الحماية "الثقافية" عبر استعمال واجهات المتاحف les vitrines مثل نظارات مُكبّرة des loupes تقوم بتضخيم وأحيانا "تشويه" معاني "المقابلة" le contraste بين الفنون التقليدية الشعبية من جهة، والفنون الإسلامية ممثلة في المعمار الرسمي (مساجد ومدارس وزخارف ذات طابع إسلامي واضح). يذهب بنا التفكير هنا إلى أن المتحف استعمل لترجمة الثنائية، التي أرادها الاستعمار وسيلة استغلال وفُرقة، وتحويلها إلى مادة قابلة "للتطوير" في أفق تجذيرها وتعميقها، بما ينتهي بالمغرب إلى

¹ - Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1988. Paul Marty, *Le Maroc de demain*, Comité de l'Afrique française, Paris, 1925. Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Payot, Paris, 1973.

بشرى زكاغ، «تدبير الشأن الثقافي في المغرب خلال مرحلة الاستعمار»، مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 17، المجلد الخامس، صيف 2016، ص ص. 47-65.

² - Georges Balandier, *Sens et puissance*, Presse Universitaire de France, 1971, pp. 170-171.

³ - Ibid., p. 174.

مغربين متباعدين: واحد شعبي (أمازيغي وقروي) والثاني: عالم (إسلامي وعربي)¹، الأول، مُستَلَب؛ والثاني، مُتَحَكِّم.

وقد استخلصنا، في هذا الاتجاه، أن السياسة الثقافية الكولونيالية عبر الأداة المتحفية عملت على تَحْثِيف muséalisation بعض عناصر الهوية المغربية وذلك باستعمال العرض المتحفي وباقي مستويات توظيف التراث داخل المتحف أو انطلاقاً منه² وذلك في إطار مَقْوَلَة "الفن الاستعماري" l'art colonial³. وتوزعت العناصر ذات الأولوية على محورين اثنين: البقايا les survivances والفن الإسلامي.

ب- تَحْثِيفُ البقايا Muséalisation des survivances:

لعل فكرة جمع البقايا les survivances⁴ التي أفلتت من عملية "الأسلمة" islamisations هي إحدى الأهداف⁵.

خرج المتحف إلى الوجود في المغرب في سياق غَلَبَة المَيْل المستمر إلى التطورية، في هذا الصدد، كانت عملية عَرْض وتقديم عناصر من الثقافة المادية المغربية، ذات الأصل القروي الأمازيغي⁶،

¹ - شأن الوقائع السياسية، كما برهن عليها، على سبيل المثال ما اصطلاح على تسميته بـ"الظهير البربري"، ومن يتأمل في طريقة التمهيد طويلة الأمد التي طالما انتهجها الاستعمار بخصوص القضايا المغربية، يجد سندا لهذا الطرح.

Marlène Lespes. *De l'orientalisme à l'art colonial*, op. cit., pp. 546-568.

² - نقصد بالتوظيف انطلاقاً من المتحف مختلف الأنشطة التي كانت متاحف آنذاك تشارك فيها أو تحتضنها بما في ذلك عمليات تكوين الصانع والحرفيين واحتضانها لأنشطة ومساهماتها في معارض داخل المغرب وخارجه.

³ - يعود استعمال عبارة "فن استعماري" art colonial إلى أواسط القرن التاسع عشر، أطلق فريدريك بورجوا دو ميرسيي Frédéric Bourgeois de Mercey هذا الوصف على ما أنتجه الإيطاليون خلال التاريخ القديم من أعمال فنية قلدوا فيها الفنون الإغريقية. كما استعملت العبارة لوصف الإنتاج الحرفي للمعمرين بأستراليا. وخلال العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر جعلها الأكاديميون وجمعيات المستكشفين والباحثين الفرنسيون عبارة جامعة لمختلف الإنتاجات الفنية القديمة والحديثة للمستعمرات الفرنسية، ولعل تعريف نشرة الجمعية الجغرافية لمدينة تولوز Bulletin de la société de géographie de Toulouse يقدم بوضوح المعنى المقصود: «يعد الفن الاستعماري جزءاً من التراث الوطني من المفيد والمناسب تسليط الضوء عليه من أجل حماية مصالح الاستعمار» وقد استمر هذا المعنى طيلة النصف الأول من القرن العشرين. علماً أن تعبير "فن استعماري" استعملت أيضاً لوصف ما ينتجه الفنانون المنتمون إلى المتروبول الذين ذهبوا إلى إحدى المستعمرات وقاموا بإنتاج أعمال فنية هناك وعادوا بها إلى فرنسا.

Lespes. *De l'orientalisme à l'art colonial*, p. 295.

⁴ - بالنسبة لإدوارد لتابلور Edward Taylor هي: «الدلائل المتحجرة عن المؤسسات القديمة»، وعند إميل دوركايم Emile Durkheim: «بقاء أشياء فقدت فائدتها ولكنها بقيت على قيد الحياة بفعل قوة العادة» ويقول: «توجد في المجتمع حالات بقاء أكثر مما في الجسد» هيئة التحرير، «بقاء survivance»، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إيزار (إشراف)، ترجمة وإشراف مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 2011، ص ص. 295-296.

⁵ - جرى توظيف المجموعات المتحفية من طرف المستعمر والعلوم الداعمة لمشروعه (أو المساندة لتمده العسكري) في إطار ما سمي "بمنهجية التاريخ الافتراضي التخميني"، الذي يفترض تاريخاً للبشرية ولظواهر اجتماعية مشتركة ويبحث لها عن قرائن حية. ويسمى ما يتعارض أو لا ينسجم مع ذلك "التاريخ الافتراضي التخميني" بقايا Survivances. إلى هؤلاء انتمى عدد من دارسي المجتمع المغربي وثقافته التقليدية، أي باعتماد المنهج المقارن الذي يبني فرضيات تاريخية ويقوم بما يلزم لتأكيدهما.

⁶ - Piquet Victor, *Le peuple Marocain le bloc berbère*, Paris, Lib. Emile-larose, Paris, 1925.

أشبه ما تكون بالبرهنة على موقع المغاربة على قائمة "الشعوب البدائية" وفق الدراسات العرقية¹، فأشياءهم كما مؤسساتهم القديمة والأصلية (والمقصود السابقة على الإسلام وأحيانا على كل القادمين من خارج شمال إفريقيا) جامدة وعاجزة عن تجاوز سقفها المتوارث، العتيق و"البدائي"، ومن ثمّ الحاجة إلى أن يأخذ "الأوروبي المتطور" بيد "المغربي البدائي"²، وأن يدعم الاستعمار الفرنسي الأعراق التي "سُلبت" منها هويتها³.

وُظِّفت عملية تّحيف⁴ البقايا مثل تطبيق متحفّي استهدف قسما اعتُبر أصيلا من الدرجة الأولى من بين مكونات الهوية المغربية، وهو ممارسة متحفية -تحت شرط ما سُمّي بالسياسة البربرية la politique berbère⁵- وهي تستند على قراءة توظيفية وتطبيقية -على التراث المغربي المادي- ومتفاعل مع الإطار المعرفي الذي تدرّج من العقيدة التطورية لإدموند دوتي Edmond Doutté (1867-1926)، والمقاربة التجريبية لإدوارد وسترمارك Edvard Westermarck (1862-1936)، إلى المقاربة المونوغرافية والدراسات السوسيو-سياسية لروبير مونتاني Robert Montagne (1893-1954)، ووصولاً إلى المقاربة القائمة على علم نفس الشعوب⁶.

لقد كانت فكرة البقايا أو المخلّقات les survivances عنصرا من البرنامج التأويلي الذي أسهم فيه غير واحد منذ إدموند دوتي Edmond Doutté مستوحيا جيمس فرازر وإدوارد تايلور⁷. يتعلق الأمر

¹ - Alice L. Conklin, *In Museum of Man. Race, Anthropology, and Empire in France, 1850-1950*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2013, pp. 2-4.

² - تعج الأدبيات الرحلية والإثنوغرافية والإثنولوجية بهذه الأحكام بخصوص المغاربة: يكفي قراءة ما كتبه إدموند دوتي للوقوف على سيل كبير من النوع المشابهة. وقبل إدموند دوتي بعقود، ومن منظور جمالي، كان يوجين دولاكروا Eugène Delacroix قد شبه المغرب بالبلد الشرقي الذي يعيش في زمن قديم حي Antiquité vivante.

Marlène Lespes. *De l'orientalisme à l'art colonial*, p. 44 et pp. 625-632.

³ - Robert Montagne, *Les Berbères et le Makhzen dans le Sud du Maroc : essai sur la transformation politique des berbères sédentaires, groupe chleuh*, F. Alcan, Paris, 1930, pp : 393-419.

موقف مونتاني من تاقيلت يسميها: "الكانتون" باعتبارها "الوطن الحقيقي" ومدار حياتهم السياسية الأساسية، مما يجعل الفضاء السياسي المشترك هو الحدود التي يمكن التنقل فيها خلال يوم لعقد الاجتماعات (حوالي عشرة كلومترات).

Ibid., pp. 151-157.

⁴ - François Mairesse, «Muséalisation», In *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André Desvallées et François Mairesse (sous la direction de), Armand Colin, Paris, 2011, pp. 251-269.

⁵ - Charles-Robert Ageron, *Politique coloniale au Maghreb*, Presse universitaire de France, Paris, 1972, pp. 109-147.

⁶ - سجل حسن رشيق على الاختيارات المنهجية التي اتبعها كل من جورج هاردي ولويس برونو بالاعتماد على سيكولوجيا الشعوب الملاحظة الآتية: «وإن سيكولوجيا الشعوب منهج يتجاوز الإطار الكوني للأنثروبولوجيا التطورية، وتركيز الانتباه على شعب معين. ومع ذلك، وبعبارة عن تبني بلاد المغرب إطارا للتحليل، شدد برونو على العمق الأمازيغي للروح المغربية.» حسن رشيق، القريب والبعيد، مرجع سبق ذكره، ص. 211. أليس هذا هو التوجه ذاته الذي اختارته مصلحة الفنون الأهلية؟

⁷ - يذهب حسن رشيق إلى أنه على عكس دوتي، يرى إميل لاووست «أن الطقس وثيقة [...] تفيدنا حول المعتقدات القديمة». ويقول: «تجب الإشارة إلى أن الجيل الأول من الباحثين الكولونياليين (تقريبا ما بين 1900 و1920) ضمن المدافعين الشرسين عن فرايزر وعن المقاربة التطورية». حسن رشيق، القريب والبعيد، ص. 176. وكتب في هامش الصفحة 196.

بمظهر من مظاهر سيادة النزعة التطورية التي بسطت نفوذها على الدراسات الإنسانية¹، قبل أن تظهر أصوات أخرى قاربت الموضوع المغربي بطريقة مختلفة. كانت أعمال لويس برونو Brunot Louis (1882-1965) وجورج هاردي George Hardy (1884-1972) في طليعة مقارنة معرفية متماهية مع المشروع الكولونيالي لكنها تبدو تجديدا نظريا داخل هذا الإطار العام²، استندت على علوم طارئة حينذاك مثل علم النفس الاجتماعي. كتب هاردي يوجه نقدا مباشرا للنزعة التطورية: «ليس من اليسير تصنيف المغاربة داخل طبقة معروفة، وأن أبسط الطرق، وأقلها خطرا، هي دراسة المغرب في ذاته، والتعامل معه بوصفه حالة فريدة جدا، ثم نشير، بعد ذلك إلى التأثيرات التي تعرض لها»³. نتساءل عن أصداء هذا التحول الفكري الذي اقترح لمقاربة الموضوع المغربي على طريقة تقديم وعرض وتفسير الثقافة المغربية في المعارض المتحفية، بل في عموم الصورة التي رعتها المؤسسات الاستعمارية.

أنجز كل من هاردي وبرونو⁴ عملا إثنوغرافيا مُنصباً على وجه الخصوص على "عقلية الطفل المغربي"، كما غلب الفضاء المدرسي على غيره من الفضاءات في أبحاثهما. وخلصا إلى نتائج من الصعب تحديد إلى أية درجة ثم أخذها بعين الاعتبار فيما يتعلق بالمتاحف وبالصورة التي رعاها المستعمر وسوّقها حول المغربي والجمال عند المغاربة والذوق، سواء على صعيد توارث المهارات الحرفية أو فيما يتعلق بصورة الشيء المغربي ومعناه في التصور المغربي، أو على صعيد الكيفية التي بنت بها المؤسسة الاستعمارية العرض المتحفي، لكننا نعرف أن هاردي عمل مسؤولاً عن التعليم العمومي والفنون الجميلة. لكن في المجال التعليمي يبدو أنهما كانا يعملان (جورج هاردي ولويس برونو) على نقل أسس

¹ - في حين أن التوجه نحو الدراسات التي أولت أهمية صريحة لطبائع كل بلد، لم تنطلق إلا في العقد الرابع من القرن العشرين، وكان فرانز بواس Franz Boas في طليعة من وجهوا البحث نحو الثقافات ذات المكونات المختلفة، وهو التوجه الذي واصله باحثون من بينهم روث بنديكت R. Benedict ومرغريت ميد M. Mead.

² - نعرف، على سبيل المثال، أن أفكار لويس برونو Louis Brunot، قُدمت مثل مبادئ توجيهية من أجل إحداث تلاؤم بين طريقة التدريس الفرنسية الرسمية من جهة، وخصوصية المتدربين المغاربة ممن كانوا يقعون تحت صفة "الأهالي".

Georges Hardy, *Le Maroc, choix de textes précédés d'une étude*, Nouvelle édition, Dar Al Aman, Rabat, 2013, pp. 66-84, et textes choisis pp. 179-200, (La 1ère édition était en 1930).

³ -George Hardy, *L'âme marocaine d'après la littérature française*, Librairie Larose, Paris, 1926, p : 13.

ونقلا عن حسن رشيق، *القريب والبعيد*، ص. 197.

اعتبر هاردي أن «التعارض الحقيقي لا يكمن بين الأمازيغ والعرب، إنما بين القرويين والحضرين»

Louis Brenot, « L'esprit marocain. Les caractères essentielles de la mentalité marocaine », In *Bulletin de l'enseignement public du Maroc*, n° 45, 1923, pp : 35-59.

في هذا المقال يرى برونو أن للمغرب حضارة وليس عقلية بدائية، وهو في توجهه هذا كان يوجه رفضه نحو الأطروحات التي اشتغلت على الشعوب البدائية التي لا تمتلك تاريخا مكتوبا. مثل أعمال لوسيان ليفي برونل Lévy-Bruhl (1857-1939).

⁴ - استدعى أبير ليوطي جورج هاردي George Hardy سنة 1920 وكلفه بالإدارة العامة للتعليم العمومي والفنون الجميلة وآثار التاريخ القديم بالمغرب، وهي المؤسسة التي كانت دورها في الإشراف على المتاحف وهو ما يجعل للأفكار التي عبر عنها في كتاباته ذات أهمية خاصة. تجدر الإشارة إلى أن لويس برونو Louis Brunot عمل تحت إشراف هاردي.

المدرسة الدوركايمية المعتمدة كقاعدة صلبة في النظم التعليمي الفرنسي والمؤطرة بالمنظور اليعقوبي¹، عمل هاردي وبرونو على نقل وتكييف أسس المدرسة الفرنسية مع ما أسماه بالروح المغربية.

إننا نتحدث هنا عن وقائع تعود إلى أواسط العقد الثالث من القرن العشرين، في زمن كانت إحدى وظائف المتاحف المغربية، كما قلنا تتمثل في رعاية البقايا les survivances الدالة على انتماء المغاربة إلى محطة مثيرة للانتباه من "البداية" انسجاما مع النزعة التطورية. لقد استمر إنتاج هذه الممارسات من طرف باحثين وجهوا هم أنفسهم نقدا صريحا إلى الأسس ذاتها، فهذا برونو يرى أن التشبث بالتعميم يتسبب في الوقوع في أشد الأخطاء انتشارا، وذلك من خلال النظر إلى السكان المحليين باعتبارهم نسخا شبيهة للنموذج الذي صنعه الخيال الأجنبي².

وليس معنى ما ذهبنا إليه أن هاردي وبرونو عارضوا المشروع الكولونيالي، بل عملا من داخل "الحقائق" المغربية، كما أرادها المستعمر، باعتبارهما باحثين غير طارئين (مقيمين مدة طويلة بالمغرب). لكنهما لم يتوقفا عن "ترجمة" الفلسفة الاستعمارية التي انتهجها ليوطي، إذ يتعلق الأمر بمشروع "توافقي" يقوم «أساسا بإثراء العقلية [المغربية/الأهلية] وتهذيبها، وتطعيمها، وليس باقتلاع جذورها. يتعلق الأمر بتشجيع انبثاق ثقافة أهلية تتمثل المبادئ الأساسية للحضارة الغربية، مع احتفاظها، في الوقت نفسه، بخصائصها الأصلية التي لا تقبل الطمس»³. يعتقد حسن رشيق بأن هاردي وبرونو كانا بصدد بذل جهد للتوفيق بين الإيديولوجيا الكولونيالية وسيكولوجيا الشعوب⁴. وقد يكون من الصواب الاعتقاد بأن توظيف المتاحف بوصفها مشاغل ateliers للحرفيين والصناع وإن لم ينطلق من هذا الأساس المعرفي، إلا أنه كان مختبرا حيا له.

لعل صوت جاك بيرك Jacques Berque (1910-1995) كان أحد الأصوات المُنتمية وظيفيا إلى السلطة الاستعمارية، وفي الآن ذاته لم يتوقف عن البحث عن صوته الخاص. لم ينتم بيرك إلى اتجاه نظري نهائي، لكنه طَوَّر طريقة نظر إلى الوقائع المغربية وأساسا التشريعات المحلية (العرف، العمل). ومن الواضح أيضا أنه استغل وضعه الوظيفي لفائدة عملية الفهم القريب. إن هذه العينة من الباحثين المنتمين مَوْلِداً إلى بلاد المغرب (مسقط رأسه في الجزائر)، والذي بحسب تعبير حسن رشيق:

¹ - ومن المعلوم أن المنظور اليعقوبي يقوم على: «أن هناك من يعرف الحقيقة والمصلحة العامة، وأن من واجب من يعرف المصلحة العامة أن يعمل على فرضها عن طريق الدعاية» محمد جسوس، **قضايا منهجية في البحث السوسولوجي**، مرجع سبق ذكره، ص. 94.

² - Louis Brunot, **Au seuil de la vie marocaine, les coutumes et les relations sociales chez les Marocains**, Librairie Farraire, Casablanca, s. d., pp. 108-109.

³ - نقلا عن: حسن رشيق، **القريب والبعيد**، ص. 210. النص لأصلي من مقال: Louis Brunot, «L'action coloniale et les mentalités indigènes», p. 176.

⁴ - حسن رشيق، **القريب والبعيد**، ص. 211.

«ففي نظره أنّ مقارنة الواقعة المغربية يعني انشغالا ملموسا جدا بالوسط، ويعني فهم المغربيين عبر أخذ تأويلاتهم الخاصة في الاعتبار، ويعني البحث عن طرق تركيبهم للأشياء، ويعني الكفّ عن البحث عن نظام أهلي خالص وأصلي منفلت من أي احتكاك بينه وبين المجموعات الكبرى»¹. من الواضح أن تأثير هذا النوع من التحليل قليل الأثر على الممارسة الفعلية للمنظومة الاستعمارية خصوصا المتحفي منه، ثم إن النص الذي وردت فيه هذه الأفكار نُشر في لحظة حاسمة أشرّت لبداية التفسخ الكامل للهيكل الكولونيالي (1953)، ثم إن عبارات جاك بيرك حمّالة دلالات لا تقيد القطيعة مع المشروع الاستعماري، بل نفت الروح فيه وفق منطق يسترجع التصرُّور الأصلي لمشروع ليوطي أو على الأقل استرجاع روحه وتحسينها².

ولو افترضنا أن هذه الأفكار كانت مَحَطَّ إجماع، فما من شك أن تصريفها في طريقة التعامل مع التراث المغربي وهويته وتقديمه بالأدوات المتحفية، ما كان ليخدم البرنامج الاستعماري وتصورها للهوية المغربية، من هنا صعوبة أن يكون المتحف الكولونيالي أداة تعبير عن فهم المغاربة لأشياءهم وواجهة تعرض طريقة تركيبهم لتلك الأشياء. إن الاستعمار في جوهره وصاية وسيادة تُمارَسَان على شعوب تُعتبر قاصرة وتابعة. فما كان للاستعمار أن يعترف بالحاجة إلى الاستماع الحقيقي إلى تأويل المغاربة لثقافتهم بمختلف مكوناتها إلا في الحدود الذي تخدم المشروع الكولونيالي، وما كانت من حاجة أيضا إلى إعلاء قيمة قدراتهم على تركيب أشياءهم وتطويرها وتحويلها، إذ الأمر يتعارض مع فكرة "المغربي البدائي" الذي يحتاج الأوروبي من أجل "الانبعاث"، ومن ثمة التركيز متحفياً على البقايا الشاهدة والداعمة لهذه الأطروحة.

يُناهض المتحف الاستعماري هذين الاعترافين اللذين تفاداهما المستعمر: قدرة الثقافة المستعمرة على التعبير عن ذاتها بدل أن يتكلم باسمها أحد سواها، وامتلاك المستعمر تراثا حيا، ولأنه يمتلك مهارات إنتاجية إبداعية، تقنية وجمالية، مناسبة ومُتناسبة وقابلة للتطور دونما الحاجة إلى تدخل أجنبي إكراهي ومفروض من الخارج.

يجب التنبيه أيضا إلى أن البحث الأثري والمجموعات الناتجة عنه وُظِّفت بدورها لتعزيز مفهوم "البقايا"، لكن من منظور موازٍ ومتقاطع مع طريقة توظيف القطع الإثنوغرافية: ذلك أن البقايا الأثرية الإغريقية-الرومانية استعملت -بالاعتماد على الوسائل المتحفية أحيانا- لتأكيد علاقة المغرب القديمة بأوروبا، وأن الاحتلال مُتأسَّس على شرعية الحق في رجوع أحفاد روما إلى مُمتلكات أجدادهم، وأن مقدم

¹ - المرجع نفسه، ص. 226.

² - Jacques Berque, «Pour une nouvelle méthode politique de la France au Maroc», In *Opera Minora*, II, Edition Bouchère, Paris, 2001 pp. 45-80.

الإسلام إلى بلاد شمال إفريقيا أحدث شرخاً في صيرورة حضارية محلية مُتصلة الأسس بأوروبا. وقد تقاسم الإسبان مع الفرنسيين هذا المسعى، ففي سنة 1918 أنشأت الإقامة العامة الفرنسية بالمغرب "مصلحة آثار التاريخ القديم" le Service des Antiquités¹، ووضعت تحت إدارة لويس شاتلان Louis Chatelain (1883-1950)²، علماً أن الاهتمام "العلمي" بالآثار على الأراضي المغربية انطلقت مع البعثة الفرنسية إلى طنجة في بداية القرن العشرين، حيث قام موريس بيسيني Maurice Besnier (1873-1933) في إطار هذه البعثة بمواصلة أعمال أثريين هواة في مقدمتهم: شارل تيسوت Charles Tissot (1828-1884) وهنري دولامارتييري Henris de la Martinière (1859-1922)³.

ثم أطلق أبير ليوطي سنة 1915 الحفريات بموقع ويلي⁴. وسيتم تجميع حصيلة الحفريات الأثرية في فضاء متحفي بالموقع ذاته (وليلى) قبل أن تنتقل "مصلحة آثار التاريخ القديم"، ومعها الرصيد الأثري-المتحفي نحو بناية جديدة بالرباط أنشئت لتكون إدارة للآثار ومتحفا "للبقايا" من أزمنة ما قبل الإسلام. ومن الناحية التدبيرية قامت "مصلحة آثار التاريخ القديم" بتقسيم المغرب إلى ثلاث مناطق هي: الرباط، وطنجة، ووليلى. ووضعت كل منطقة تحت مراقبة مفتش للآثار، إضافة إلى ملحقتين بكل من مراكش ووجدة⁵.

وفي سنة 1919 أحدثت إدارة الحماية الإسبانية بالشمال من جهتها، "اللجنة العليا للمآثر الفنية والتاريخية" Junta Superior de Monumentos Artísticos Históricos، وهي من سَيُشرف على الحفريات الأركيولوجية بتامودا وليكسوس تحت إدارة لويس مونتالبان Luis Montalbán (1876-1971). وستشهد المنطقة الخليفة في هذا السياق إنشاء متحف أثري في تطوان منذ سنة 1931 مُوجَّه نحو عرض ما تكشف عنه الحفريات، خصوصاً المستويات الإغريقية والرومانية في مواقع مرتيل والجهة الغربية بني كرفط، وليكسوس وتامودا وغيرها من المواقع الأثرية⁶.

¹ - Maurice Euzenat, «Le Service des Antiquités au Maroc», In *Revue Historique*, t. 228, fasc. 1, 1962, PUF, Paris, pp. 129-134. *Direction de l'Instruction Publique des Beaux Arts et des Antiquités, Historique (1912-1930)*, pp. 93-107.

² - أطروحته التي ناقشها سنة 1943 تحمل عنوان: "مغرب الرومانيين".

Louis Chatelain, *Le Maroc des Romains, étude sur les centres antiques de la Maurétanie occidentale*, Paris, de Boccard, 1944.

³ - Maurice Euzenat, «Le Services de Antiquités au Maroc», op. cit., p. 129.

⁴ - Jean Boube, «Le Musée Louis Chatelain à Rabat», In *Musées d'Antiquités du Maroc, Extrait du Bulletin d'Archéologie Marocaine*, tome IV, 1960, p. 3. Euzenat, «Le Service des Antiquités au Maroc», p. 129.

⁵ - Ibid., p. 130.

⁶ Fernando Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos 1912-1956*, op. cit., pp. 726-734.

وقد تعاقب على "اللجنة العليا للمآثر الفنية والتاريخية" بعد لويس مونتالبان كل من بيلايو كنتيرو أتوري (1946-1867) Pelayo Quintero Atauri وميغيل تاراديل (1920) Miguel Taradell (1995)¹.

ت-تثخيف عناصر من الفن الإسلامي المغربي:

يَصِفُ أوجين أوبان Eugène Aubin (1931-1863)، في بداية كتابه، المغرب بأنه «متحف باليونثولوجي paléontologique للإسلام»²، كما تبدو عملية تثخيف عناصر من الفن الإسلامي المغربي وكأنها تنمهي مع مقولة دوتي Douité Edmonde بخصوص المغرب باعتباره مَنْ «حافظ على أكثر ما يوجد في الحضارة الإسلامية صفاء ونقاء»³. ويضيف حسن رشيق، دون أن يوضح إن كان هذا التعليق من عنده أم من عند دوتي قائلا: «إنه [أي المغرب] وثيقة حقيقية ماقبل تاريخية، مُعتقدا [أي دوتي] أنه سيعيد فيه اكتشاف صورة الإسلام الصحيح مثلما كان عليه قبل عشرة قرون»⁴.

يتعلق الأمر بإسلام شبيه بحكايات "ألف ليلة وليلة" التي ألهمت خيال الفرنسيين عندما شرع جوزيف-شارل ماردروس Joseph-Charles Mardrus (1949-1868) - فرنسي من أصول مصرية- في ترجمتها ابتداءً من سنة 1899، وتوالت أجزاءها الستة عشر وأعيد طبعها أربع مرات قبل سنة 1908⁵.

واستأثرت الثقافة الإسلامية المغربية باهتمام إدوارد ويسترمارك، إنه يتميز عن دوتي بوجود مسافة نسبية بينه وبين النزعة التطورية، وبالتجريبية الغالبة على مقاربتة. أمضى ويسترمارك في الميدان المغربي

وكانت "اللجنة العليا للمآثر الفنية والتاريخية" Junta Superior de Monumentos Artísticos Históricos قد خرجت إلى الوجود تطبيقاً للظهير الخلفي الصادر 18 غشت 1913 الذي يحث على المحافظة على التراث المعماري والفني والأثري بالمنطقة وجعله تحت نظر السلطات المخزنية من مساجد وقباب ومدارس وأسوار وقصبات ومآثر وكل بنايات ذات طابع تاريخي كيفما كانت وضعيتها. وكانت تلك اللجنة المركزية تحت رئاسة الصدر الأعظم وعضوية وزير العدلية أحمد الرهوني، عبد السلام بنونة محتسب نطوان، والكاتب العام للإقامة ومندوب الشؤون الأهلية ومندوب الأشغال العامة، إضافة إلى مستشارين يمثلون الأكاديمية الملكية الإسبانية للتاريخ والفنون الجميلة. وبهذه الصفة أصبح الرسام بيرطونشي عضواً فيها. وكانت تخضع لهذه اللجنة المركزية لجان جهوية بكل مدن المنطقة Juntas locales de Monumentos Artísticos e Historicos التي كان عليها القيام بجرد كل المآثر الموجودة بجهتها وتصويرها وحمايتها والحفاظ عليها. إضافة إلى الحفاظ على خصوصيات المدن العتيقة وتحديد الأحياء التي يجب الحفاظ عليها ومنع البناءات بها إلا برخصة خاصة من اللجنة التي ترفع للجنة المركزية اقتراحات بخصوص المآثر التي لها قيمة فنية وتاريخية التي يجب الحفاظ عليها. وتشمل المحافظة كل القطع الفنية أو القديمة من تماثيل وشواهد وقطع خزفية وزليج، وكل ماله طابع فني وتاريخي، حيث يمنع هذا الظهير هدمه أو نقله أو بيعه للخارج. وكانت مفتشية الفنون الجميلة والفنون الأهلية Inspección de Bellas Artes y Artes Indígenas التابعة للجنة العليا للمآثر الفنية والتاريخية تسهر كذلك على الحفاظ على التراث الفني والتاريخي وترفع للسلطات كل التجاوزات بخصوص هذه المسألة.

¹ - Maurice Euzenat, «Le Service des Antiquités au Maroc», p. 130.

² - Eugène Aubin, *Le Maroc d'aujourd'hui*, Armand Colin, Paris, 1904, p. 4.

³ - حسن رشيق، *القريب والبعيد*، ص. 120. جاءت هذه التعابير عند إدmond دوتي في:

Edmonde Douité, *Mission au Maroc. En Tribu*, Librairie Paul Geuthner, Paris 1914 pp. 5-6, 22-23.

⁴ - حسن رشيق، *القريب والبعيد*، مرجع سبق ذكره، ص: 120.

⁵ - Marlène Lespes. *De l'orientalisme à l'art colonial*, pp. op. cit., p. 116-120.

حوالي سبع سنوات في المجموع مُوزَّعةً على فترات¹، استطاع خلالها وصف أوجهِ كثيرة مما اعتبره العصر الوسيط العجيب، عصر وسيط إسلامي، غير منفصل عن الجذور الأمازيغية.

عنصر آخر يبدو أنه كان وراء هذا الصنف من المتاحف، ألا وهو "الرومانسية الإستشراقية"، لم ينقطع هذا الشغف الغربي بما هو شرقي؛ ورغم أن التمدُّد الإمبريالي كان قد أتمَّ مع بسط نفوذه على المغرب إحدى آخر محطات تمدده ولقائه الفعلي بأحلامه القديمة، إلّا أن أجيالاً جديدة من الغربيين ما فتئت تريد نصيبها من الشرق، وهو نصيب سيأخذ أشكالاً عدة من بينها الحرص على امتلاك أجزاء منه (تذكارات مادية)، بل وتكوين مجموعات كاملة من الأشياء المختلطة لكن مُعبّرة عن صورة الشرق كما هي في عقل جامعي المتحف الغربيين.

وبقدر ما كانت متاحف البقايا Les musées des survivances ناطقة بما يمكن أن يُعتبر الفهم الكولونيالي السائد لمعنى الثقافة الشعبية المغربية²، بقدر ما كانت متاحف الفنون الإسلامية والمجموعات المُماتلة³، محاولة للعيش داخل أجواء السُلطنة المغربية بمظاهرها العتيقة (المخزن القديم ومن خلاله الأندلس المُشْتَهَى)، كأنما المستعمر، بداعي حماية التراث الإسلامي-المغربي، منح لنفسه الحق بالتمتع بما تمناه طويلاً واشتهاه منذ الحروب الصليبية، وُصولاً إلى قصور الأندلس وملذاته وفنونها، وانتهاءً بالرغبة في الولوج إلى داخل أشد الفضاءات المغربية حُرمة وانغلاقاً (المساجد، الأضرحة، الزوايا، القصور السلطانية، البيوت). هذا التّعدي ما كان ليؤسّس إلّا لمتحفية جريئة وجارحة⁴.

¹ - استمرت زيارات ويسترمارك للمغرب من أواخر القرن التاسع عشر حتى سنة 1939.

² - وفي الوقت ذاته شاملة لكل البقايا السابقة على الإسلام بالمغرب، خصوصاً القطع الأثرية الشاهدة على امتداد النفوذ الأوروبي إلى المغرب.

³ - يسجل شربل داغر في مقدمة كتابه «الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال» أن هذا الفن ناشئ في تركيبه الدراسي على النحو التالي: «بدأ مع أوصاف الرحالة الأوروبيين للمدن الإسلامية، وعرضهم لسلوكات الذوق فيها وللمقتنيات والمعتقدات المتعلقة بها؛ وتأكّد في فِرز القطع الفنية وتاريخها (التي جلبها غير رحالة وتاجر وأمير ودبلوماسي إلى أوروبا، وكونت المجموعات الفنية الأولى منه)؛ وتعيّن في مدى القرن التاسع عشر كمّتن دراسي، قبل أن يعرف اسمه الأخير، الحالي، "الفن الإسلامي"، بعد تسميات عديدة، ويتكرس في مطلع القرن العشرين». وقد سجل داغر أن الدارسين لم يعيروا الكتابات التي تنتمي إليها الفن الإسلامي ما يليق من الاهتمام، إذ غابت المتن العربية الإسلامية مثل ما كتبه الجاحظ والفارابي وأبي حيان التوحيدي، وسبب هذا الغياب، حسب داغر، أمران: أما الأول، عدم توفر أغلب هذه الكتب في أوروبا منذ القرن السابع عشر. والسبب الثاني، وهو في نظري الأهم، ما وصفه داغر بـ«التعامل الأثاري مع منتجات بل "متبقّيات" هذا الفن: كما لو أنها "لقى أو طُرف" أثرية وحسب، صادرة عن ثقافة مطمورة، هي الأخرى، أو ما حظيت فيها الفنون بكتابات فنية وجمالية». شربل داغر، **الفن الإسلامي في المصادر العربية، صناعة الزينة والجمال**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، دار الآثار الإسلامية، الكويت، الطبعة الأولى 1999، ص. 5.

ويبدو أن علاقتنا بقسم كبير من تراثنا الثقافي المادي المودع في المتاحف، والذي خارجها، مازالت تحكمه ما يسميه داغر "الشروط الأثرية" إن على مستوى «التحقق النقدي مما "يلغنا" عنه من موارد، أو في التأويل الاجتهادي لقيم هذا الفن وأقيسته وأساليبه». شربل داغر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن الملاحظة التي ترتبت على هذه المقاربة الأثرية، كما ينبىء إلى ذلك داغر، هي «تكريس "فن" [...] وتعيين لتاريخه وأساليبه الفنية، من دون أن تكون لهذا المتن الناشئ صلات لازمة، على الأقل من ناحيته الدراسية، بالثقافة التي تحدث بها». شربل داغر، المرجع نفسه، ص. 6.

⁴ - من الأمثلة على هذا التّعدي transgression الطريقة التي دخل بها جيل بوريلي Jules Borély، الذي كان مديراً للفنون الجميلة والمباني التاريخية في المغرب، إلى بيت عائلة مغربية في مدينة أزموور:

Jules Borély, **Le Maroc au pinceau**, Dar Al Amana, Rabat, (nouvelle édition), 2014, pp. 276-277.

مع الإشارة إلى أن اعتناء الإسبان مَتَحَفِيًّا بالميراث الأندلسي الذي استمر حياً في المغرب قد اكتسب صبغة خاصة: أولاً، بسبب الوعي المُبَكِّر الذي عَبَّرَتْ عنه نُخبَةٌ من المغاربة المقيمين في الحواضر خصوصاً مدينة تطوان، إذ جعل هؤلاء من الموروث الأندلسي وسيلة لِتَلْيِينِ حِدَّةِ الآلة الاستعمارية الإسبانية، كما انخرط بعض علماء تطوان وأعيانها في "اللجنة العليا للمآثر الفنية والتاريخية" Junta Superior de Monumentos Artísticos Históricos وفي مقدمة هؤلاء نجد: أحمد الرهوني¹، وعبد السلام بنونة². أما السبب الثاني، فَمَرَدُّهُ إلى التحول الذي يشهده الفكر الكولونيالي الإسباني تجاه المغرب بعد سنة 1927 بتأثير من كُتَّابِ إسبان في مقدمتهم أقلام من منطقة الأندلس نفسها³، فقد «أصبح المغرب جزءاً مباشراً من تاريخ إسبانيا من خلال تسميته "المغرب الإسباني"»⁴. صار لزاماً على إسبانيا أن تواجه نفسها -أي موقفها من الميراث الأندلسي المنتمي إلى الحضارة الإسلامية- في ضوء متطلبات الواقع الاستعماري، ووفق ما طرأ دخل إسبانيا نفسها بعد الحرب الأهلية ووصول الجنرال فرانسيو فرانكو إلى الحكم.

ثمة، في تصورنا إذا، اختلاف بين التَمَثُّلِ الفرنسي للمغاربة وأشياءهم وتراثهم خصوصاً الإسلامي والأندلسي، في مقابل التمثلات الإسبانية، إذ شَكَّلَ هذا التراث بالذات مرآة عاكسة للداخل الإسباني وبالتحديد للزوايا المعتمدة من تاريخه وثقافته. كما يمكن اعتبار رعاية الإسبان لهذا التراث في إطار السياسة العمومية الكولونيالية الإسبانية، نوعاً من بدايات المصالحة مع قسم من الذات الثقافية الإسبانية.

وعلى صعيد آخر، وبالرجوع إلى الأسس الفكرية للممارسة المتحفية الفرنسية بالمغرب نقف على قضايا من نوع آخر. إن عمل جاك بيرك العميق، من جهة أولى، على الكثير من أوجه الفقه المغربي،

¹ - أحمد الرهوني شغل منصب وزير العدالة في الحكومة الخليفة التي استمرت بين 1922 و 1924 وحكومة 1924-1931، وحكومة 1931-1945.

أحمد العبدلوي، مؤسسة الخليفة السلطاني شمال المغرب 1912-1956 الثابت والمنغير، مرجع سبق ذكره، ص. 70-77.

² - عبد السلام بنونة (1888-1935)، يعتبر أحد أبرز النخب التطوانية التي آمنت بأهمية "المشاركة" في تدبير المؤسسات المحلية إلى جانب الإسبان كنوع من السير التدريجي نحو الاستقلال، وقد شغل منصب نائب رئيس المجلس البلدي لتطوان سنة 1931. كان متقناً للغتين الإسبانية والإنجليزية. ومن المشاريع التي قام بها: تأسيسه مع شركاء آخرين لشركة لليازارات بين المغرب وإسبانيا. و شغل منصب وزارة العدالة في الحكومة الخليفة التي استمرت بين 1922 و 1924. ومن بين كتابات عبد السلام بنونة التي لها علاقة بموضوع بحثنا سلسلة من المقالات التي كانت نشرها قيد حياته وجمعتها لا حقا حسناء داوود ونشرتها تحت عنوان:

عبد السلام بنونة، تحفة الإخوان في الصناعة القديمة بتطوان، تخريج وتقديم حسناء داوود، مكتبة سلمة الثقافية، رقم 91 من السلسلة، تطوان، 2016. وقد ضمنت حسناء داوود هذه الطبعة تعريفاً بعبد السلام بنونة استخلصته من كتابات والدها محمد داوود خصوصاً كتابه "عائلات تطوان"، ص. 9-14.

رجعنا أيضاً إلى:

مراد المعاشي، «برنامج عبد السلام بنونة في التمهيد لنشأة الحركة الوطنية بشمال المغرب 1916-1930»، ضمن ندوة: بداية عهد الاستقلال بالشمال المغربي بين رهان الوحدة وتحدي التنمية، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة أصكوما، القنيطرة، 2012، ص. 107-123.

أحمد العبدلوي، مؤسسة الخليفة السلطاني، مرجع سبق ذكره، ص. 70.

من جهته، يُدخِلُ محمد العربي المساري مشاركة هؤلاء، أي أحمد الرهوني وعبد السلام بنونة وغيرهما، ضمن ما يسميه: "التعايش الحذر" محمد العربي المساري، المغرب بأصوات متعددة، مرجع سبق ذكره، ص. 141-142.

³ - من بين تلك الأقلام الأندلسية نجد كلا من: بلاس إنفانتي وخواكين كوستا.

⁴ - حسين مجدوبي، المغرب في الفكر الإسباني، مرجع سبق ذكره، ص. 78.

بما فيها العمل والنوازل، وما يدور في فلكها من أعراف وعقود متوارثة، وما يتقاطع معها من طرق للتوثيق وللضبط؛ ومن جهة ثانية، تعميق درايته بالثقافات والممارسات القروية بالمغرب -وعموماً شمال إفريقيا-، كل هذه الأشياء بقيت خارج المتحف المغربي ببعديه الشعبي والعالم، رغم أن متخصصاً مثل جاك بيرك (متخصص ورجل سلطة فرنسية) أظهر قيمتها باعتبارها «قوية بترائها وبالتعاقدات Pacts المُبرمة»¹.

ولعل الخلل قد تأتى من ترنح جاك بيرك بين الوفاء المهني للمشروع الكولونيالي²، وطبيعته الشخصية باعتباره صاحب تصور مختلف بخصوص الثقافة المغربية، لقد أظهر جوانب مُغفلة من هذه الأخيرة دون أن يُقدّم حصراً لسماتها الثابتة³، كما أن أدراكه هذا سيتحقق في مرحلة متأخرة من الوجود الاستعماري الفرنسي بالمغرب وإن كان قد نبه في ثلاثينيات القرن العشرين إلى أن ما قامت به مصلحة الحرف والفنون والأهلية هو صناعة أحفورات des fossiles⁴ موسومة بصفة "الأصالة"⁵ ومطبوعة بهالة من "الصفاء" la pureté. لقد تمثلت مصلحة الحرف والفنون الأهلية لفترة طويلة دورها، باعتبارها الجهاز الملّك منذ أبير ليوطي بالقيام بما يجب من أجل أن تستمر حالة "الصفاء" هذه، بل واتجه جهد بروسبير ريكار وجون بالدوي ومارسيل فيكير وآخرون من أطر هذه المصلحة إلى العمل على رسم المسار الذي يجب أن يسير فيه الشيء المغربي ليبقى صافياً. أما السبب الأعظم فهو التباعد على صعيد الغايات بين الممارسة المتحفية كما قامت بها الحماية، والتي بقيت شأنها سياسياً وغير مَعنية بمستجدات البحث المعرفي سواء ذلك الذي كان يقع في المتروبول، أو حتى ذلك الذي كان يُعبر عنه بعض تحولاته أقطاب الجسم العلمي الكولونيالي في المغرب.

وسواء تعلق الأمر بمتحفة البقايا أم متحفة بعض عناصر الفن الإسلامي المغربي فإن ممارس التمتع بـ«جمالية الغنيمة» تظهر كأحد أكبر مقاصد المتاحف الاستعمارية داخل المغرب وخارجه⁶، وهو

¹ - Jacques Berque, «Etudes d'histoire rurale magrébine », In **Opera Minora**, I, Paris, Edition Bouchère, 2002, (éd originale : 1938), p. 81.

أما دراسته القيمة عن اليوسي فلم تصدر إلا سنة 1958 وإن كنا نظن أنها تتويج لتراكم معرفته بالفقيه المغربي ونظنها التشخيص الفعلي لفهم جاك بيرك لمعنى المغرب المسلم.

Jacques Berque, Al-Yousi Problème de la culture marocaine au XVIIe siècle, Rabat, Centre Tarik Ibn Zayad pour les études et la recherche, 2001 (éd original : 1958).

² - عمل حاكماً مدنياً

³ - حسن رشيق، القريب والبعيد، ص ص. 243-244.

⁴ - Jacques Berque, « Deux ans d'action artisanale à Fès », In **Opera Minora**, III, Sciences sociales et décolonisation, Editions Bouchene, Paris, 2001, p : 13. (cet article a été publié la première fois dans Questions nord-africaines, 15, 1939, 3-28).

⁵ - Céline Cravatte, « L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ? », **Cahiers d'études africaines** [En ligne], 193-194 | 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le : 05/1/2024. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.18852>

⁶ - جاء تعبير «l'esthétique du trophée» الذي نقترح ترجمته إلى "جمالية الغنيمة" عند ليا سان-رايمون في دراستها:

مظهر مرتبط هنا بمجال خاص (المتاحف) وله ما يشببه في المجال العام أي التدبير الكولونيالي لثقافة المستعمر¹.

3_ مشروع ليوطي من وهران إلى المعرض الكولونيالي 1931

ثمة تقاطعات بين المشروع العلمي الأنثروبولوجي الذي كان المغرب ميدانا له والمتاحف التي ظهرت على الساحة المغربية طيلة الفترة الكولونيلية من جهة، والمنظور الإيديولوجي من جهة أخرى، بل إن المنظور الأيديولوجي هو الذي يبدو الحاضر والمتحكم وليس التأطير المعرفي/المزيولوجي.

الأمر يعني وجود برنامج يَصُمُّ العلمي والمتحفي ووضعهما رهن إشارة الإيديولوجي ولخدمته، هذه القول تدعمه السيرة التي كتبها دانييل ريفي Daniel Rivet حول الكيفية التي أقام بها أبير ليوطي Hubert Lyautey أركان الحماية في المغرب: لقد كان المغرب -تحت رعاية ليوطي- مُختبراً لأشياء كثيرة²؛ مختبرا للسياسي والتدبيري-العسكري كما فضاءا لتجريب وصفات تدبيرية ثقافية ومجتمعية. أحدث ليوطي مصلحة الفنون الجميلة والمباني التاريخية سنة 1912 وكانت تابعة لمديرية الشؤون السياسية. لكن هل من سبيل إلى الاستعادة الواضحة لشبكة القرار التي كان المتحف جزء منها؟

يظهر ليوطي ومن اختارهم إلى جانبه منتمين إلى الخط الاستعماري الفرنسي التقليدي، ذلك الذي بدأ مع نابولين بونابارت وترسخ مع احتلال الجزائر³، غير أن ليوطي وفريقه، ومن ضمنهم أقطاب تدبير التراث المغربي وفنونه مثل ألفرد بيل وبروسبير ريكار، كانوا بصدد بلورة شبكة تأويل فرعية داخل الإيديولوجيا الاستعمارية من منطلق تجريب نوع من الاستعمار "المُريح والمُريح"، وبتعبير دانييل ريفي: «ترك ليوطي فكرة ما بخصوص الحماية قائمة على الاحترام المطلق والجدي للإسلام وعلى الإرادة في أن تنمو بين المجتمعين شراكة، وتداخل مصالح ومشاعر»⁴ والمندرج ضمن "منجزات" الجمهورية الثالثة⁵. أما مصدر هذه الفكرة -أي ليوطي- فإن دانييل ريفي يصفه في فترات لاحقة من حياته بأن نظريته لدوره في المغرب تتلخص في العبارة الآتية: «لا شيء قبلي، لا شيء حولي، لا شيء بعدي، أنا وحدي فقط. في

Léa Saint-Raymond, *Collections d'œuvres d'art privée et publiques (XIX^e-XX^e siècle)*, op. cit., p. 43.

¹ - Sernaye Jean, *L'œuvre française en terre marocaine*, , imprimerie Réunis, Casablanca, 1938.

² - Daniel Rivet, *Lyautey et l'instauration du protectorat français au Maroc : 1912-1925*, L'Harmattan, Paris, 1988, vol. 1, p. 227.

³ - جاك فريمو، فرنسا والإسلام من نابليون إلى ميتران، ترجمة هشام صالح، الطبعة 1، دار قرطبة للنشر والتوثيق والأبحاث، 1991.

⁴ - Daniel Rivet, *Lyautey et l'institution du protectorat au Maroc (1912-1925)*, vol. 3, L'Harmattan, Paris, 1988, p. 314.

⁵ - Lyautey Pierre, *Empire colonial française, Troisième République 1870 à nos jours*, édition de la France, Paris, s. d.

المغرب ليس هناك رواد ولا يُوجد خَلْف [...] ليوطي لم يَغْزُ المغرب، بل خَلَقه»¹. و«في الواقع، هذه المتاحف التي يقال عنها "متاحف الفن الأهلي" اندرجت ضمن إطار السياسة التي رسمها ليوطي من أجل حماية التراب، خصوصا ما يتعلق بالإطار المبني للمدن العتيقة والمراكز (الحضرية/الاستقرار) القديمة»²، لكنها أيضا كانت مظهرا من مظاهر تصور أشمل يتعلق بعملية "خلق" مغرب ليوطي.

وترتبط الأدبيات الاستعمارية نشأة المتاحف في المغرب تحت الحماية بأمرين:

- تطور الحفريات الأثرية في عدد من المواقع خصوصا المستويات الكلاسيكية (الإغريقية-الرومانية)؛
- الحاجة إلى أن تتحول الصناعات التقليدية والمهارات الحرفية المحلية إلى مورد اقتصادي وجمالي.

وجرى تقديم عملية إقامة تلك المتاحف وتدبيرها باعتبارها عنصرا من العناصر التي تجسد صورة المستعمر الحامي للهوية المغربية في بعدها التاريخي (الذي يعني مباشرة فرنسا) وفي بعدها الشعبي كما تمثله الحرف وصنائع المحلية.

لكن لا يجب أن يغيب عن بالنا أن المشروع الفرنسي بالمغرب، بما في ذلك رعاية المتاحف، عاش أَوْجَه في فترة تمتد من العشرية الثانية إلى العشرية الرابعة من القرن العشرين، وهي فترة تميزت بأمرين: استمرار عملية التهدة على الصعيد الداخلي حتى ثلاثينيات القرن العشرين، وخوض فرنسا حربين عالميتين. دون أن ننسى أن "الإمبراطورية الفرنسية" ستكون باستمرار بين جبهتين واحدة داخلية في المتروبول وأخرى خارجية في مختلف أطراف "الإمبراطورية".

هذه البيئة السياسية والعسكرية وما رافقها من تحولات اقتصادية، كانت لها آثار على المتاحف المغربية. نستحضر هنا أرشيف متحف دار السي سعيد الذي ضم صورا للمشاكل التي كانت به، وهي تنتج بعض حاجيات الجنود الفرنسيين في إطار دعم الجهد الحربي الفرنسي، وتؤكد ذلك عدد من الصور التي سبق لنا أن اطلعنا عليها عندما كنا نعمل في هذا المتحف. (ملحق رقم: 5. صورة لصناع في متحف دار السي سعيد يعملون لفائدة الجهد الحربي الفرنسي).

¹ - Daniel Rivet, *Lyautey et l'institution du protectorat au Maroc*, op. cit., p. 317.

² - Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc», op. cit., pp. 41-42.

لا يمكن إذن، فصل تاريخ هذه المتاحف عن تاريخ الصنائع المغربية التي وجهتها فرنسا نحو خدمة ظروفها السياسية والعسكرية الخاصة¹، والتي كان من أبرز مهندسيها أبير ليوطي.

ماذا أراد ليوطي من وراء المتاحف؟ هل صنع ليوطي متاحف على مقياس رؤيته ومنظوره؟ هل هي ترجمة لهويته هو؟ كيف نفهم التباطؤ الذي ستعرفه عملية إنشاء المتاحف بالمغرب بعد رحيله؟

أ- المتحف والعقيدة العسكرية والثقافية لليوطي:

نُسجل بداية، أن سنوات قليلة فَصَلت بين توقيع الحماية سنة 1912 وإقامة متحف البطحاء بفاس ومتحف الأوداية بالرباط سنة 1915، بل إن هذين المتحفين ورثا تراكما انطلق من الناحية العلمية والعملية قبل انعقاد الحماية نفسها. على أن الحقيقة التي يصعب إنكارها تتجلى في أن المستعمر، بغض النظر عن هويته الفرنسية أو الإسبانية أو الإنجليزية، لم يُقَمَّ مَجْدَه بالآلة العسكرية وحدها؛ لقد استعمل باستمرار ما نُسميه اليوم "قوة ناعمة" *soft power*، ففي منطقتي الحماية الفرنسية كما الإسبانية، بل وحتى في منطقة طنجة الخاضعة لنظام دولي، كانت المتاحف طَرَفًا، بدرجات مختلفة، في المشروع الثقافي الاستعماري وجزءاً من عملية بناء صورة بَرَّانية حول الهوية المغربية، وأداة من الأدوات التي استُعملت لتجذير حضور الآخر في ثقافتنا هندسة وتدبيراً. من جهة أراد ليوطي: «تحت العلم الفرنسي خلق هوية مغربية من خلال إعطاء صورة عصرية عن دولة-أمة للإمبراطوية الشريفة التي أنهكتها الصراعات القَبَلِيَّة»².

انتهج المقيم العام الفرنسي الأول لويس أبير غونزالف ليوطي Louis Hubert Gonzalve Lyautey سياسة ثقافية قائمة على "التهدئة والمحافظة" بحسب تعبير كارول مالت³، كما أنه اعتبر ما

¹ - من أجل فهم الترابط بين ما هو ثقافي واستعماري وسياسي في التدبير الفرنسي رجعنا أيضاً إلى:

Tranchant de Lunel, «L'art et les monuments du Maroc», In **L'œuvre du Protectorat**, Conférence franco-marocaine, exposition franco-marocaine de Casablanca, T. 1, Paris, Laibrairie Plon, 1916, p. 270 et 272.

غُذنا كذلك، من أجل فهم السياق التاريخي وعلاقته بالمتاحف المغربية بين الحربين إلى:

Abdellah Laroui A., **L'histoire du Maghreb Un essai de synthèse**, Centre Culturel Arabe, Casablanca, 1995, pp. 305-322. Charles-Robert Ageron, **Politiques coloniales au Maghreb**, PUF, Paris, 1972. Raoul Girardet, **L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962**, La table ronde, Paris, 1972. Eric Savarese, **L'ordre colonial et sa légitimation en France métropolitaine : Oublier l'autre**, L'Harmattan, Paris et Montréal, 1998.

² - Alain Pommereu, «Fabrique-moi une histoire : la Médersa de Oudayas», op. cit., p. 33.

³ - Carol Malt, **Moroccan Museum sas agents for women's empowerment, a study of Musems in thirty-two cities**, The Edwin Mellen Press, Lewiston Queenston Lampeter, New York antario, 2013, p. 52.

أسماء الانبعاث la Renaissance «عملا حربيا»¹، ووصفه رايمون بوانكاري Raymond Poincaré أمام البرلمان الفرنسي بأن اسمه «يساوي برنامجا من السياسة الاستعمارية»².

في تصورنا ما قام به ليوطي يندرج من حيث المنطلقات والأساس الإيديولوجي في إطار ما اصطلح على تسميته بـ"السياسة الإسلامية" التي انطلقت منذ أواخر القرن التاسع عشر، وإن كانت أصولها تعود إلى قبل ذلك بكثير³. وكثيرا ما يتم تقديم ليوطي بوصفه الراغب في تصحيح مسار الممارسة الاستعمارية بعد تجربة تونس والجزائر.

استعمل ليوطي⁴ مظاهر الهوية التقليدية المغربية بالطريقة التي تخدم المشروع الفرنسي بالمغرب. أقيمت المتاحف تحت سقف سياسة تعمل على المحافظة على كل ما يضمن ترسيخ الاستعمار في مجتمع تقليدي وجامد عبر مد جسور مع الإسلام "المغربي" أو طريقة عيش المغاربة لإسلامهم. في هذا السياق ظهرت المتاحف الأولى في كل من فاس والرباط ومكناس ومراكش، أي داخل الحواضر العريقة والأمنة، وحيث نخبة مغربية تسهم في إدارة الحماية وفق مقتضيات وثيقة فاس⁵ أي حيث الفقهاء شركاء.

كما خرج كل من متحف البطحاء والادوية في أجواء الحرب العالمية الأولى، التي رغم مآسيها، فإنها كانت الفترة التي تحرر فيها ليوطي من النفوذ المباشر لباريس، فشرع فعليا في تجسيد عقيدته العسكرية والثقافية على أرض الواقع، بعد أن توفرت له الوسائل "التشريعية" التي مارس بها سلطته بوصفه خليفة للسلطان، فكانت تلك «الفترة التي ظهرت فيها معالم مغرب عصري على المشهد الخلفي لمغرب تقليدي»⁶. وقد جسدت المتاحف الأولى بفاس والرباط هذه الصورة التي عبر عنها الجنرال كاترو⁷: صورة مغرب حديث يُبنى على مسافة من الهوية الأصلية للبلد، دون رغبة في تغطية القديم أو هدمه وإزالته، فقط أن تكون بينهما مسافة تتيح الرؤية والمقارنة وتبقي المغربي في حالة من السبات السياسي والثقافي.

¹ - Hubert Layautey, « Le Maroc artistique », In *Revue l'Art et les artistes*, Septembre 1917, p. 4.

² - Cité par Georges Hardy, « Layautey au Maroc », In *Cahiers Charles de Foucauld*, Imp. Wallon-Vichy, 1954, p. 122.

³ - حول "السياسة الإسلامية" لفرنسا أصولها وتطورها رجعنا إلى:

Claude Liauzu, *L'Islam et l'Occident la question de l'Islam dans la conscience occidentale*, Arcantère, Paris, 1989. Abdellah Laroui, *Islam et modernité*, La Découverte, Paris, 1987.

⁴ - تنقل ليوطي بشمال أفريقيا بين ثلاث محطات: عين الصفراء سنة 1903، ومحطة وهران سنة 1907 ثم محطة الرباط التي انطلقت رسميا سنة 1912.

⁵ - أي عقد الحماية الموقع في فاس.

⁶ - جنرال كاترو، *ليوطي المغربي أو تطبيق الحماية بالمغرب*، تعريب: احمد لقهمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2017، ص. 35. حدد الجنرال كاترو العناصر التي كانت تكبل حركة ليوطي في النص التالي: «وجد نفسه [أي ليوطي] متمتعا بحرية تامة في المغرب بصفته قائد السفينة، بصلاحيات مطلقة، وبموارد مالية هائلة، محررا من المعيقات الدولية ومن ثقل المساومات الألمانية، يتمتع بسلطة وبمسؤوليات جعلته فعلا في مرتبة خليفة الملك.»، ص. 35.

⁷ - رافق الجنرال كاترو ليوطي بين الجزائر والمغرب، والتقاء أول مرة عشية الهجوم على وجدة سنة 1907 واستمر ضمن المقررين منه إلى سنة 1925.

وكأننا هنا أمام تجسيد بصري لعمق العقيدة الاستعمارية واستراتيجيتها، التي تتجنب الهدم، من أجل الإبقاء على الشواهد القديمة الدالة على ما كان قبل فرنسا، مع القيام بتطبيق المشروع "التحضيري" الذي يستخدم "الذي كان" إطاراً لتعلية وإبراز مظاهر الحضارة الجديدة باعتبارها "المعجزة الفرنسية بالمغرب"¹. ومن المعروف، في هذا الاتجاه، أن مُدُنًا جديدة أُقيمت بجوار المدن العتيقة، بما حوّل حواضر كاملة إلى متاحف: فاس، مراكش، الرباط، مكناس.

كما استجاب المتحف حينها لحاجة المجتمع الناشئ في المغرب آنذاك، وهو «تَجَمُّع مختلف من أناس قادمين من آفاق وأوساط جد متنوعة»²، نواة مزيجة تجمع بين فئات وأفراد يريدون مغرباً بهوية فرنسية، وهو مجتمع ترعّمه أيديولوجياً أبير ليوطي الذي يظهر، من خلال الصورة التي رسمها له الجنرال كاترو، أشبه بشيخ زاوية بلباس عسكري.

كتب الجنرال كاترو في هذا الصدد: «هذا التجمّع المكوّن من مغتربين لا رابطة ولا طبقة اجتماعية يجمعان بينهم، وجب إذن إنشاء مجتمع وطني وخلق روح الوحدة والأهداف المشتركة لديه. وجب تطويعهم نحو اتجاه روحاني فدور المؤجّد هو من صلاحيات رجل مثل ليوطي»³. وفي الاتجاه ذاته، وقع استغلال بعض عناصر التراث المغربي، وجوانب من الهوية المحلية واستعمالها متحفياً لتحقيق ما أسماه الجنرال كاترو "بالاتجاه الروحاني".

إن التدبير المؤسّساتي للشأن التراثي في المغرب بما فيه الحقل المتحفي سيديره ليوطي طويلاً، ويُدّه ستستمر حاضرة في تقديرنا حتى المعرض الكولونيالي سنة 1931. وقد كانت "مصلحة الفنون والحرف الأهلية" أحد أدواته المؤسّساتية لتحقيق قسم من سياسته العمومية في المجال الثقافي والتراثي.

ب- مصلحة الفنون والحرف الأهلية: آلة إنجاز المتحف المغربي برعاية ليوطي:

تُعتبر مصلحة الفنون والحرف الأهلية الجهاز الإداري المباشر الذي أنجز بواسطته ليوطي قسماً من سياسته الثقافية، خصوصاً خلال الفترة الممتدة من 1912 إلى 1925⁴.

¹ - كلمة "المعجزة" وردت في العديد من الكتابات الفرنسية كتعبير عن الانبهار بالتحوّل الذي تحقّق في المغرب على يد ليوطي أثناء فترة الحرب العالمية الأولى. انظر على سبيل المثال: كاترو، مرجع سبق ذكره، ص. 36 وما بعدها.

² - كاترو، المرجع نفسه، ص. 42.

³ - نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - *Service des Arts Indigènes, Historique (1912-1930)*, Avant-propos de J. Gotteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris.

وهي نسخة من 31 صفحة، تتضمن الفقرات المخصصة لمصلحة الفنون والحرف الأهلية المنشورة في كتاب آخر يقع في 311 صفحة وهو: *Direction de l'Instruction Publique des Beaux Arts et des Antiquités, Historique (1912-1930)*, Avant-propos de J. Gotteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris.

أما سنة 1925، فهي السنة التي انتهت فيها وظيفة ليوطي بصفته مقيماً عاماً لفرنسا بالمغرب.

وقد شكّل انعقاد المعرض الاستعماري الدولي في باريس L'Exposition coloniale internationale de Paris سنة 1931 مناسبة استغلّتها مصلحة الفنون الأهلية بالمغرب للعمل على كتابة تاريخها خلال المرحلة الممتدة من 1912 و1930، وهو السياق الذي خرجت فيه إلى الوجود هذه الوثيقة التي تحمل عنوان:

Service des Arts Indigènes, Historique (1912-1930), Avant-propos de J. Gotteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris. وتضمنت هذه الوثيقة، التي كتب مقدمتها ج. كوتلاند¹، إشارات تتنقل الباحث إلى السياق الذي وُلدت فيه المتاحف المغربية الأولى، كما تستعرض جانباً من الأسباب التي فسّرت بها إدارة الحماية الفرنسية، في حينه، قيامها بتكوين المجموعات الإثنوغرافية ووضعها في متاحف.

وتتيح هذه الوثيقة أيضاً الوقوف على جزء من الخطاب الاستعماري بخصوص المتاحف المغربية بوجه خاص، وحول عدد من عناصر الهوية بشكل عام.

أعدّ هذا الإصدار بمناسبة المعرض الكولونيالي العالمي بباريس سنة 1931، وهو في طبعته المختصرة يقع في 31 صفحة. ويشير كوتلاند، في بدايتها، إلى أمر مهم وهو قلة الوثائق يومها، وتشتتها وصعوبة تفسيرها. وهو يقصد الوثائق المتعلقة بمرحلة إنشاء مصلحة الفنون الأهلية بالمغرب، كما صرّح بأنه جرى الاعتماد على الذاكرة التي مازالت تحتزن يومذاك بعض المعطيات بخصوص الظروف التي جرى فيها إنتاج النصوص التشريعية والإحصائيات وإعطائها، كما يقول كوتلاند، معانيها الحقيقية². الحديث هنا عن الاعتماد على الرواية الشفهية³ كمصدر لبناء تاريخ/سيرة بخصوص مصلحة الفنون الأهلية بين سنتي 1912 و1930.

يعتبر كوتلاند، منذ البداية، أن مصلحة الفنون الأهلية التابعة لمصلحة الفنون الجميلة والآثار، صيغة مبتكرة وجديدة كلياً لا وجود لها في فرنسا وغير مستوحاة من الميتروبول⁴.

¹ - جون كوتلاند (1886-1957) التحق بالمغرب بطلب من المقيم العام تيودور ستيغ Théodore Steeg الذي خلف المارشال ليوطي. بدأ كوتلاند عمله في المغرب في فبراير 1927، بوصفه المدير العام للمفتشية العمومية للفنون الجميلة والآثار. اعتمدنا بخصوص سيرته على: Caplat Guy, "GOTTELAND (Jean)", In L'Inspection générale de l'Instruction publique au XXe siècle. Dictionnaire biographique des inspecteurs généraux et des inspecteurs de l'Académie de Paris, 1914-1939. Paris : Institut national de recherche pédagogique, 1997. pp. 304-308. (Histoire biographique de l'enseignement, 13) ; https://www.persee.fr/doc/inrp_0298-5632_1997_ant_13_1_6683

² - Service des Arts Indigènes, Historique (1912-1930), p. 7.

³ - في هذا الصدد نتساءل ما إذا كان الوضع كما يصف كوتلاند سنة 1931، فكيف يمكن البحث عن وثائق مكتوبة في وقتنا الحاضر؟

⁴ - Ibid., p. 9.

ويذكر هذا التقرير التاريخي، عَقِبَ ذلك، عددا من الصناعات الأوروبية التي مارست تهديدا على الحرف والصنائع المغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر، والتي من بينها: المصنوعات القطنية الإنجليزية، والمصنوعات الحريرية من مدينة ليون، والزراحي الصناعية من مانشستر.

وفي مقابل هذه التهديدات، يبني كُوتلاند تدريجيا صورة بطولية لفعالية مصلحة الفنون الأهلية، وكيف أنها استطاعت، بواسطة فكرة مَحَلِّيَّة¹، إحياء الفن الأهلي وتسويقه.

وبحسب الوثيقة، فقد شكّل المعرض الفرنسي-المغربي المنظم بالدار البيضاء سنة 1915 انطلاقة تدبير قطاع الفنون الأهلية، ففي تلك السنة ستخرج إلى الوجود مُقَتَشِيَّتَان للفنون ومتحفان². وستشهد سنة 1918 إحداث وكالة للصناعات الفنية الأهلية Office des industries d'art indigène والتي تحدت مهمتها في تدبير الفن الأهلي على صعيد الإنتاج كما التسويق. وهو السياق الذي سيشكل الإطار الذي أشرف على حضور المغرب في معرض Pavillon de Marsan بباريس³.

وتتوقف الوثيقة قليلا عند عملية إلحاق وكالة الحرف الأهلية بمديرية التعليم Direction de l'enseignement وجعلها تحت إشرافها، وهو ما قد يوحي بحصول تحول داخل سقف الرؤية ذاتها، ستتجه مصلحة الفنون الأهلية، في إطارها الإداري الجديد، إلى تحديد أهداف كان لبعضها اتصال مباشر بموضوع المتاحف المغربية:

الهدف الأول، البحث عن قطع قديمة من أجل متحف في فاس والرباط، وإحداث متاحف في مدن أخرى، أما الغاية من تلك المتاحف فهو كما تقول الوثيقة: «تسهيل إعادة تربية الصناع الراشدين والقيام بتدريب ومُساوَرَة initiation الأجيال الجديدة على فنون البلاد»⁴.

والهدف الثاني، تمثل في تقوية المشاركة في المعارض داخل المغرب وخارجة من أجل التعريف بالفن الأهلي ومنتجاته والبحث عن أسواق إضافية.

تعتبر هذه الرواية الخارجية معرض الدار البيضاء لحظة اكتشاف لغنى الموروث المادي المغربي، وهو الأمر الذي يؤكد بروسبير ريكار Prosper Ricard في وثيقة وقفنا عليها في "أرشيف المغرب" وهي

¹ - أي ولادة الجهاز الاستعماري الفرنسي على أرض المغرب.

² - Ibid., p. 16.

يتعلق الأمر بمتقشيتين للفنون الأهلية وبتحف البطحاء بفاس ومتحف الأوداية بالرباط.
³ - من بين المعارض الأخرى نذكر: المعرض الكولونيالي في مارسيليا سنة 1922، المعرض الكولونيالي في ستراسبورغ 1924، معرض الفنون التزيينية في باريس Exposition des arts décoratifs 1925، معرض السباحة بغرونوبل 1925.

⁴ - Ibid., p : 18.

كلمة "مُساوَرَة" هي الكلمة العربية التي اعتمدتها الترجمة العربية لمعجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا لترجمة initiation: أندراس زمبليني، «مُساوَرَة initiation»، معجم الأنثولوجيا والأنثروبولوجيا، مرجع سبق ذكره، ص ص. 844-847.

بخط يده¹. عَرَفَ معرض الدار البيضاء سنة 1915 مشاركة منتجات من الخزف الفاسي وذلك إثر مسابقة نظمها هناك القبطان ميلي Le Capitaine G. Mellier رئيس مصالح البلدية بفاس، وهي المسابقة التي انطلقت ربيع سنة 1914².

ومن الأمور، التي سجلها إصدار مصلحة الفنون والحرف الأهلية سنة 1931، أن الإقامة العامة الفرنسية اكتشفت في الحرف والفنون المغربية منجماً مُربحاً، وستعمل على الاستثمار فيه، وستكون الزربية، كما المصنوعات الجلدية ومنتجات حِرفية أخرى، دائمة الحضور في الإحصائيات والتقارير الاقتصادية.

إن من بين المؤشرات التي تكشف عن الموقع الهامشي الذي شغله التدبير المتحفي وقدرته على القيام بوظائفه داخل هذا التدبير الذي قادتته مصلحة الفنون الأهلية بين 1912 و1930، هو توفر القطاع سنة 1920 على محافظ متحف واحد فقط، أما في سنة 1930 فلا وجود لمحافظ متحف، إذ تكلف ثمانية شواش رفقة عمال إضافيين بحراسة مرافق المتاحف والمعارض الدائمة خلال الليل³.

نعتقد أن هذه المؤشرات دالة، وهي توضح ماهية المتاحف في تلك الفترة، كما كانت تتمثلها المؤسسة المشرفة عليها. فكيف نفهم إذن، النص التالي الذي يتكلم عن الجرد والتربية؟ يقول كُوتلان: «في اعتقاد المُنظِّمين، فإن متاحف الفن الأهلي يجب أن تضم اختياراً كاملاً ومتكاملاً قدر المستطاع لأعمال الفن القديم المنتمية إلى هذه البلاد [أي المغرب]، وأن تنجز جِرداً للوثائق التي خَلَقَهَا الماضي. وهي [أي المتاحف] الأداة التي لا غنى عنها [...] تُستعمل لتربية أفراد متعددين، من أعوان المصلحة [مصلحة الفنون الأهلية] كما الصناع والهواة ومن يقومون باقتناء التحف»⁴.

يُشير المقتطف السابق من الإصدار إلى مُهمتين من مهام المتاحف: الجرد والتربية، غير أنهما تُحيلان على دلالات تنتمي إلى فترة ما بين الحربين العالميتين، حيث معناهما في المستعمرات مختلف عن تلك المعمول بها في الميتروبول. إن الجرد هنا، كما التربية، يرتبطان بالممارسة الشاملة للحماية وما كانت تسير نحوه من أهداف، مُستحضرة في توجهها ذاك الدروس التي استخلصتها فرنسا من تجربتها في مناطق أخرى وفي مقدمتها الجزائر.

¹ - الوثيقة رقم: 199، العلية رقم: 2 من رصيد بروسبير ريكار بأرشفيف المغرب، ص. 1.

² - Alfred Bel, *Les industries de la céramique à Fès*, op. cit., pp. 13-14.

³ - Service des Arts Indigènes, p. 19.

⁴ - Ibid., p. 20.

يظهر هذا التباين جليا من خلال استحضار كُوتلاند ضمنيا للمنافع التي أسهمت في تحقيقها الكيفية التي شاركت بها الموارد المغربية في الجهد الحربي لفرنسا خلال الحرب العالمية الأولى.

وعلى هذا الأساس، فالمقصود بالجرد، هو التوجه نحو إحداث متاحف أشبه بالدليل (كتالوغ) المادي والمُنقّى. **المتحف/الدليل** مكانٌ يَصُمُّ النماذج التي تعتبرها "مصلحة الفنون والحرف الأهلية" لاثقة للتسويق. وبالتالي، فإن القطعة (التحف) التي تدخل الجرد هي تلك التي تستحق الدراسة التقنية (من منظور أطر مصلحة الفنون الأهلية)، والاثقة لأن تُستعمل كوسيلة تكوين (وإعادة تكوين) للموظفين كما الصُّناع. هل كانت عبارة الجرد مرتبطة ببراديجم معرفي معين؟ ربما أساس هذا المعنى يكمن في التوجه نحو الاستثمار في النظرة الغرائبية وتثمينها من أجل تعزيز مداخل الخزانة الفرنسية، كما يستند هذا التوجه إلى الفلسفة الاستعمارية التي انتهجها ليوطي تجاه المغرب والتي تقوم على التحكم في عينة مختارة من عناصر التراث المغربي وتوظيفها لفائدة المشروع الفرنسي مع الاستحضار المستمر للتجربة الفرنسية في الجزائر وتونس. أي أنها مندرجة ضمن ما اصطلاحنا على تسميته بالبراديجم الوطني الشوفيني.

أما كلمة **التربية**، فالظاهر من خلال منطوق النص أن المَعْنِيَّين بها ليسوا هم الجمهور الواسع، فهذه المتاحف لم تكن مفتوحة أمام العموم، كما أنها، لم تكن مُوجَّهة لخدمة الجمهور الواسع أو إذا شئنا بصيغة أوضح، لم تتمثل مهمتها في **تثقيف الشعب المغربي**.

تجدر الإشارة هنا إلى أن المتاحف، في فرنسا بالذات، خلال عشرينيات وثلاثينيات القرن الفارط، لم تكن قد تحولت إلى وسيلة إعلام جماهيرية média de masse، ولن يقع هذا الأمر إلا في عقود لاحقة ومتأخرة. ويكفي أن نشير هنا إلى أن ارتباط المتحف بالتربية في فرنسا، وإن كانت له بداياته التي تنتمي إلى السنوات التي أعقبت الثورة الفرنسية¹، إلا أن المعنى الحديث للدور التربوي للمتاحف بخصوص فرنسا- يعود إلى العقود الأخيرة من القرن العشرين².

وبالرجوع إلى وثيقة مصلحة الفنون الأهلية، فقد حدد كُوتلاند المَعْنِيَّين بعملية التربية في: أعوان مصلحة الفنون الأهلية والصناع والهواة والمشتريين.

¹ - Dominique Poulot, **Patrimoine et musées : L'institution de la culture**, Hachette, Paris, 2001, pp. 50-76.

² - وهي واحدة من القضايا التي عالجها ووثق لها الملف الذي أصدرته سنة 1991 "مجلة المركز الدولي للدراسات البداغوجية" بفرنسا وكتب جاك لانغ وزير الثقافة آنذاك- كلمة في مقدمته:

Jack Lang, «Ecole et Musée », Des élèves au musée (dossier), In **Education et pédagogie, Revue du Centre International d'Etudes Pédagogiques**, n° 16, 1992, pp. 16-17.

تلاميذ في المتحف des élèves au musée الصادر في مجلة: Education et pédagogies عدد 16، سنة 1992. رضوان خديد، «المتاحف: الرصيد التراثي الكائن والوظيفة التربوية الممكنة»، مجلة **قضايا تربوية**، الدار البيضاء، عدد 20، سنة 2000، ص 30-34. رضوان خديد، «المتحف والمدرسة: شراكة ثقافية من أجل التربية»، مجلة **قضايا تربوية**، الدار البيضاء، عدد 12، سنة 2004، ص ص. 21-31.

أما أحد أهم مقاصد هذه "التربية" فتتمثل في تمكين هواة القطع الفنية والتراثية من العثور على تحفٍ وَسَطَ السلع التي تُقدمها أسواق المدن العتيقة، وأن تُساعد المشتريين على عدم الانجرار فقط نحو القطع الغريبة حسب تعبير غوتلاند¹.

وَتَمَثِّلُ المقصد الثاني لهذه "التربية المتحفية" في "رعاية" الصانع المغربي وجعله بين ثلاثة خيارات: إما تأهيله ليكون قادرا على إعادة صناعة، كأفضل ما يُمكن، قطعاً صنعها هو بنفسه، أي تضيق هامش حرية المُعلم وتوجيهه نحو المصنوع المُنمَّط والمتمثل؛ أو تدريبه على صناعة قطعة تُقترح عليه خطوطها العريضة، أي خلق نماذج جديدة من طرف أطر مصلحة الفنون الأهلية وتكليف المُعلم بصناعتها وذلك وَفْقَ إطارٍ جماليٍّ و"ديزائنيٍّ" يضعه الإداري/الرسام؛ أو صناعة منتجات على شاكلة قطع يقع اختيارها من مجموعة أحد المتاحف الإثنوغرافية²، ومن ثَمَّ تحويل الصانع التقليدي إلى أجير. على أن المتاحف استُعملت أيضا لعرض ما يُنتجه الصناع، وقامت باقتناء قطع أنجزوها، وهو ما تشهد عليه بطاقات الجرد القديمة في متحف دار السي سعيد على سبيل المثال.

نجد هنا، ربما، ما قد يساعد على تفسير ظاهرتين استمرتتا طويلا في المتاحف بعد الاستقلال: الأولى، تشابه محتوى المتاحف الإثنوغرافية المغربية وقد أشار إلى هذه الظاهرة غولفن Golvin في تقريره³. والملاحظة الثانية، التي لطالما كررها الزوار على مسامعنا في متحف دار السي سعيد، في مناسبات عدة وهي تأتي في الغالب في صيغة السؤال التالي: ما هو الفرق بين هذه القطع التي في المتحف وتلك التي في الأسواق؟

لا يلتفت هذا الاصدار إلى المتاحف الأركيولوجية، ومهما يكن سبب سكوتها⁴ هذا فالنتيجة هي غياب النظرة الشاملة إلى التراث وعدم استحضار مكوناته المختلفة، وبقاء المشهد المتحفي المغربي مقسما بين ثلاثة مجالات منفصلة (منطقة الحماية الفرنسية، ومنطقة الحماية الإسبانية، والمنطقة الدولية بطنجة)، وبالموازاة مع هذا التقسيم نجد توزيعا آخر يضم أولا، المتاحف التي اعتنت بالمجموعات الإثنوغرافية، وثانيا تلك التي تكلفت بالقطع الأثرية، ثم الثالثة وأخيرا، المتاحف التي جمعت بين النوعين معا. في هذا الصدد، يستعمل غوتلاند عبارة **التحف القديمة**، دون أي توضيح، وهو ما نعتقد أنه يؤكد المعنى الاستعماري للمتاحف أي كونها استعملت أشبه بالدليل المادي والنفعي.

¹ - Service des Arts Indigènes, op cit, p. 21.

² - Ibid., p. 23.

³ - Lucien Golvin, **Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques**, décembre 1968-janvier 1969, Unesco ; Paris, 1969.

⁴ - أحد هذه الأسباب قد يكون إداريا/بيروقراطيا ويتمثل في أن القطع الأركيولوجية كانت في عهدة مصلحة أخرى وهي "مصلحة الآثار القديمة" Service des Antiquités.

ت- المتحف الإثنوغرافي بالمغرب: شهادة وصورة بَرّانية

وعلى نحو موجزٍ، فإن هذه الوثيقة، التي تعود إلى ثلاثينيات القرن العشرين، خصصت فقرات عدة لموضوع المتاحف بالمغرب جاء فيها ما يلي: «تخزن [المتاحف] مجموعات مهمة [...] تنتمي إلى الصناعات الحضرية والقروية، بصيغة أخرى عربية وبربرية، لها [المتاحف] طابع جهوي، في الوقت الذي يميل فيه متحف الرباط، العاصمة الإدارية، إلى تجميع عينات من مختلف أقاليم المغرب»¹. وهي: «مفتوحة بشكل مستمر، شكلت هذه المتاحف صدمة قوية للأهالي وعلى الخصوص الحرفيين الذين رغم كونهم يعيشون في مجتمع مُجَزَّأ [...] فإنهم يفقدون بسرعة كبيرة من تحت أنظارهم المشغولات التي تخرج من أيديهم، ولكن الشيء الذي فاجأهم أكثر هي الوثائق التي جمعناها حول فنونهم ومهنهم، في الوقت الذي ظلت هذه الأخيرة تبدو غير ذات استحقاق لأن تتناولها كتابات المؤلفين العرب، فنحن على عكس ذلك خصصنا لها كتباً كاملة، تتميز بثناء الأوصاف والتعاليق والصور دون احتساب مئات المقالات المنشورة حول موضوعها»².

وتقدم الوثيقة، باعتبارها شهادة رسمية، تواريخ افتتاح المتاحف الأولى التي عرفتها منطقة الحماية الفرنسية وهي:

- 1915: متحف البطحاء بفاس والادوية بالرباط ؛

- 1926: متحف دار الجامعي بمكناس؛

- 1928: متحف دار السي سعيد بمراكش.

وعلى صعيد متصل، نسجل أنه ليست هناك تسمية قارة لهذه المتاحف فهي تارة: متاحف للفن الأهلي، وأحياناً متاحف للفن الأهلي القديم إلخ.

والوثيقة بالغة الأهمية، في تقديرنا، خصوصاً باعتبارها شهادة عن زمانها، وهي تبدأ بعبارة دالة: «في الوقت الحالي، هناك أربعة متاحف للفن الأهلي القديم بكل من الرباط وفاس ومكناس ومراكش، أي في المدن المغربية الأساسية وفي متناول الساكنة الحضرية. أقيمت في بنايات أميرية، وهي في حد ذاتها نماذج مثيرة للاهتمام للعمارة خلال القرون الماضية، وتشكل مع حدائقها ذات الأسلوب الموري، هدفاً ممتعاً للزخرفة. تخزن المتاحف مجموعات مهمة من الفخاريات المُلَمَّعة والأسلحة المزخرفة بالطريقة الدمشقية والحلي الذهبية والفضية، والنحاس والبرونز المنقوشة والمُفَرَّغة والدنتيل والزرايبي وأثواب من الصوف والحريز، والجلود المطرزة، والمُقَشَّرَة excisés والتفسير والمخطوطات المزخرفة، القادمة من

¹ - Service des Arts Indigènes, p. 21.

² - Ibid., pp. 21-22.

الصناعة الحضرية والقروية، بتعبير آخر عربية وبربرية. لها [لهذه المتاحف] طابع يغلب عليه الجهوية؛ متحف الرباط، العاصمة الإدارية، يحاول مع ذلك تجميع نماذج (عَيِّنَات) spécimen من مختلف أقاليم المغرب»¹.

لا نجد، في هذا النص، المتحف الإثنوغرافي في قلب مشروع علمي أو معرفي موضوعه الثقافة المغربية، وفي المقابل، يغلب خطاب النفعية أو البراغماتية ومنطق السوق، وهو ما يبدو أنه كان الركن الأساسي الذي قامت عليه عملية تكوين المجموعات الإثنوغرافية، فلا وجود لقضايا أو مفاهيم وليست هناك خلفية إثنولوجية، علماً أن السياق كان في فرنسا مختلفاً من الناحية المعرفية. لكن المفارقة تكمن في أن الوثيقة تقوم بتعداد بعض الإصدارات التي خرجت إلى الوجود برعاية مصلحة الفنون الأهلية والتي كانت المتاحف والمتحف المغربية أحد منطلقاتها الأساسية مثل أعمال هنري باسي Henri Basset (1892-1926)، وإفاريست ليفي بروفنسال Évariste Lévi-Provençal (1894-1956)، والفرد بيل Alfred Bel (1873-1945)، وبروسبير ريكار Prosper Ricard (1874-1952)²، كيف نفهم إذن هذا الرصيد الكولونيالي المكتوب بأقلام استشراقية، وما علاقتها بالمتاحف والتراث المغربي وما صلتها برهان التسويق؟ تجدر الإشارة، في هذا الصدد، إلى أن غوتلاند لا يرى أن المشكلة تكمن في تسلط قوة عسكرية وسياسية أجنبية على الهوية المغربية، بل في عجز الصنائع المغربية عن إيجاد موقع قدم داخل السوق. وإذا كان من الواضح، كما أظهر ذلك إدريس بن علي³، أن الحرف المغربية لم تكن مؤهل لدخول عالم الاقتصاد الرأسمالي، فإن التوظيف الاستعماري لهذا العطب الداخلي كان أحد المنطلقات التي حددت إلى بدرجة كبيرة دور المتاحف الإثنوغرافية منذ السنوات الأولى للحماية.

وفي ارتباط بهذا السياق التاريخي وفي محاولة منا لتفسير قسم من هذه الكتابات التي أشار إليها غوتلاند، يبدو أن فئة من المنتمين إلى مصلحة الفنون الأهلية، بطريقة مباشرة وغير ومباشرة، كانوا يخوضون منافسة، وربما صراعاً فكرياً، مع الإداريين الخالصين، أي هؤلاء الذين يقومون بتنزيل المشروع الكولونيالي السياسي والعسكري في صورته الجافة. كان ثمة نوع من الرغبة عند بعض الدارسين المنتمين إلى المشروع الاستعماري، وكثيرون منهم من أطر مصلحة الفنون الأهلية نفسها، أن لا يقتصر تدبير هذا التراث، الذي يجري إبداعه على الأرض المغربية انطلاقاً من حقل كبير من العناصر التراثية الخامة، وألا

¹ Ibidem.

تجدر الإشارة هنا إلى أن الهامش رقم 1 بالصفحة رقم 21 يقدم لنا التواريخ الصحيحة لافتتاح أربعة متاحف: "سنة 1920 لم يكن بالمغرب غير متحفين بالرباط وفاس أقيما سنة 1915. متاحف مكناس ومراكش أقيمت بعد ذلك، مكناس سنة 1926، ومراكش سنة 1928". نسجل هنا أن عدداً من الوثائق الرسمية والدراسات مازالت تقدم تواريخ مغلوبة خصوصاً بالنسبة لمتحف مراكش (دار السي سعيد).

² Service des Arts Indigènes, p. 22.

³ -Driss Ben Ali, Le Maroc précapitaliste : formation économique et sociale, SMER, Rabat, 1983, pp. 71-87.

يبقى هذا التدبير حكرا على الإداريين وحدهم. ويظهر أن قسما من الإنتاج المعرفي الذي حمل توقيع باسي وبيل وريكار وغيرهم كثير، أشبه برؤية استشرافية سعى فيها وبواسطتها هؤلاء وغيرهم إلى إعطاء المشروع الكولونيالي في مجال الثقافة المغربية روحا "فوق استعمارية"، وربما لهذا السبب مازالت تلك الكتابات، على الأقل بعضها، ذات تأثير وقوة وفائدة. مع ضرورة التأكيد مرة أخرى أن هؤلاء حاولوا باستمرار السير على خطين: حبل الإدارة الاستعمارية وحبل البحث الأكاديمي مع ما ترتب على هذه الوضعية من صراع بين الذاتي والموضوعي، وبين خدمة المشروع الكولونيالي من جهة أولى، وتحولات الوعي من جهة ثانية.

وتفيد إشارة كوتلاند المهمة بشأن الاعتماد على الذاكرة لكتابة تاريخ مصلحة الفنون الأهلية عدم وجود خطة واضحة منذ البداية قائمة على برنامج مُعدّ سلفا ومكتوب، أي أن السلطات الاستعمارية شرّعت في تدبير حقل التراث والفنون المغربية دون خارطة طريق، وأن المتاحف التي وُلدت في المغرب وُلدت في إطار نوع من التجريب ومحاولة إيجاد شيء مفيد للحماية، أي فالقول بأن المتاحف جزء من عملية اختراع كولونيالي لعدد من صور التراث المغربي، كما نعرفها اليوم، يستحق مقارنته بوصفه فرضية لها ما يسندها، ولعل عبد الله العروي كان بليغا وموجزا عندما تكلم في كتابه "مجل تاريخ المغرب" عن تقليدين للتأليف التاريخي بالمغرب؛ الأول هو التأليف العربي-الإسلامي الذي انضاف إليه التأليف الاستعماري بوصفه تقليدا ثانيا¹ وهو الأمر الذي يطرح قضية بناء معنى المتحف في المغرب، ذلك المعنى الذي لا يمكن أن يتجاهل الدلالات الأولى أي تلك المنتمية إلى التاريخ.

وُلدت المتاحف المغربية في كنف إدارة الحماية، وقد رعت هذه العملية مصالح إدارية خرجت إلى الوجود بتتبع مباشر من المارشال ليوطي، ومن بين أهم تلك المصالح نجد "مصلحة الفنون والحرف الأهلية"، التي أشرفت على إحداث أولى المتاحف واستعملتها باعتبارها أداة سياسية و"مخازن ثقافية" ذات نفع اقتصادي لفرنسا. فهل كانت الممارسة المتحفية التي رعاها ألفرد بيل وماسينيون وبروسبير ريكار² عملية صون للذاكرة التراثية المغربية أم عملية إنتاج لتراث أم عملية اختراع لتراث *inventer un patrimoine*؟

¹ - عبد الله العروي، *مجل تاريخ المغرب*، الجزء 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة 5، 1996، ص. 16.
² - يحلو للكثيرين اعتبار هذا أو ذاك من أعلام السياسة الاستعمارية صاحب التأثير الأكبر فيما يتعلق بالتراث المغربي كما ورثناه عن فترة الحماية، والمقصود هنا أن البعض يتجه رأسا إلى اعتبار المارشال ليوطي الراعي الأبرز وواضع تصور ماهية التراث المغربي، وأن بروسبير ريكار كان أحد أبرز من عملوا على إنجاز تصور ليوطي. يجب التنبيه أولا إلا أن المارشال ليوطي شكل علامة حقيقية في بداية الحماية الفرنسية غير أن سياسته المغربية لم تكن التوجه الوحيد الذي عاشه المغرب إبان الإستعمار، فبرحيله عن المغرب بدأت مرحلة أخرى من الحماية سيكون لها قادتتها ومن بينهم جون كوتلاند. كما أن الدور الكبير الذي نهض به بروسبير ريكار لا يحجب أسماء أخرى كانت لها أدوار قبله وبعده من بينها ألفرد بيل وماسينيون.

يُمكن اعتبار ألفرد بيل من أوائل من أشاروا إلى هذه الوظيفة التي يجب أن تتحقق عن طريق استعمال المجموعات المتحفية المغربية، كتب بيل مستعرضا تجربته الإدارية بكل من الجزائر والمغرب، مستخلصا منها ما يلي:

- أثرت الصناعات العصرية الفرنسية على الصانع الأهلي؛
- عانت الجزائر، بحسب تعبير بيل، من أزمة الصناعات الأهلية، ونشأت هناك بروليتاريا صناعية؛

- أظهر، مع بروسبير ريكار¹، هذا التحول في تلمسان على الخصوص؛
 - وصف الصانع المغاربة بأنهم أكثر مهارة وحركة وذكاء من الصناع الجزائريين.
- وانطلاقا من هذا الأساس، فسر ألفرد بيل ما يُسميه "الواجب" تجاه الصناع الأهليين (المقصود المغاربة)، يقول: «ترتبت على إقامة الحماية الفرنسية على المغرب واجبات من بينها أن نعتني بالصُّناع الأهليين على اختلاف أنواعهم، وسيكون من المناسب أن نعلن عن السلوك الذي يجب اتباعه في هذا الشأن؛ علما أنه ليس من السهل العثور عليه [أي السلوك أو الطريقة]، وهذه الصعوبة تلزمنا بالاعتدال والحيلة»².

ومن بين الإشارات، ذات الصلة بهذا الموضوع، حديث ألفرد بيل عن أن المجلس البلدي بفاس المُكوّن من المسلمين فقط، كان قد طالب السلطات الفرنسية في دجنبر 1914 بإقامة مدرسة مهنية على الأقل لفائدة صغار الحرفيين بفاس. كما أشار إلى اقتراحه برنامجا في السنوات الأولى للاستعمار من بين عناصره: ضرورة تحديد الصنائع والفنون الأهلية التي بإمكانها مقاومة الصناعات العصرية الأوروبية والقيام بالمحافظة عليها مع تركها على صفتها الأصلية وتربية ذوق الصناع واستثارة مواهبهم³. ثم شكل انعقاد المعرض الاستعماري الدولي في باريس L'Exposition coloniale internationale de Paris سنة 1931 مناسبة استغلتها مصلحة الفنون الأهلية للعمل على كتابة تاريخها بين سنتي 1912 و1930. وتضمن تاريخها، هذا الذي قدم له ج. كوتلاند، إشارات تنقل الباحث إلى السياق الذي وُلدت فيه المتاحف المغربية الأولى، والأسباب التي تفسر بها إدارة الحماية الفرنسية قيامها بجمع المجموعات الإثنوغرافية ووضعها في متاحف⁴.

¹ - المقصود بروسبير ريكار، الذي حل محل ألفرد بيل سنة 1916 بعد أن غادر هذا الأخير المغرب. تكلف ريكار خلال الحرب العالمية الأولى بالعمل لفائدة مصلحة الفنون الجميلة بالمغرب وبدراسة الصنائع وإيجاد السبل لازدهارها ضمن نمطها التقليدي. من بين الذين سيعملون مع ريكار رسام aquarelliste لرسم الأشكال التي ضمتها المجموعات الخاصة من القطع المغربية، مكملًا بذلك ما كان يتوفر داخل ما كان يسمى بمتحف الفنون الأهلية بفاس (متحف البطحاء) وموفرا في الآن ذاته نماذج للصانع.

² - Alfred Bel, *Les industries de la céramique à Fès*, op. cit., p. 10.

³ - Ibid., p. 12.

⁴ - نقصد الإصدار الذي قمنا بتقديمه سابقا.

نخرج من قراءة غوتلاند بعدد من الاستنتاجات، من بينها أن المجموعات الإثنوغرافية المغربية ليست حصيلة براديجم علمي نتج عنه عمل إثنوغرافي ميداني، بل هي وليدة الحاجة إلى تمويل السوق التجارية ودعم مالية فرنسا في سياق الحرب العالمية الأولى؛ وأنها كانت طرفا في عملية إدارية تسويقية لهوية محلية جرى بناؤها بالموازاة مع تقلبات المشروع الاستعماري في المغرب وخارجه طيلة النصف الأول من القرن العشرين. نعتقد أن هذا هو أحد أسس إشكالية الأرصدة الموروثة عن فترة الاستعمار والتي من بين مظاهرها قلة المعطيات الخاصة بها (غياب الأرشيفات الكافية)، وعدم انتظام الأرصدة في مجموعات متكاملة، وعدم اندراجها في إطار تصوّر نظري واضح. ولا شك أيضا أن هناك عوامل لاحقة، تنتمي إلى زمن الاستقلال، جعلت المتاحف تفقد ما كان فيها من وثائق، بل ثمة من أخبرنا شفويا بأن عملية توزيع فضاءات بعض المتاحف بين الصناعة التقليدية والقطاع المكلف بالمتاحف في بداية الاستقلال، تضررت منها الأرشيفات كما المجموعات، هناك أيضا شهادات شفوية عن ممارسات لا تَمُتُ إلى التدبير المتحفي السليم بِصِلَة، كان يقوم بها بعض من بقي مكلفا ببعض المتاحف المغربية منذ الاستقلال إلى سبعينيات القرن العشرين من قبيل استعمال القطع الإثنوغرافية وكأنها ملك شخصي¹.

هناك في المُحصّلة روايتان: واحدة علمية ومضمونها ارتباط المتاحف في المغرب بما عرفته العلوم في الغرب، وأخرى تدبيرية، وهي رواية أطر وإداري مصلحة الفنون الأهلية، وهناك إمكانية لقراءة هذا كله من مدخل بعض الإشارات مثل تلك التي وردت عند عبد الله العروي الذي يذهب إلى أن حماية هذا التراث كانت أشبه بالذريعة المُستعملة من طرف الحماية لوضع اليد على فئة الصناع والحرفيين. كتب العروي مفسرا السياق الذي وقع فيه الالتفات إلى الخناطي² (تنظيمات الصنائع العتيقة): «أشرفت الخناطي على الانقراض بعد الحرب، انتهت الإدارة الفرنسية إلى ذلك فاستدعت ماسينيون ليقوم بمسح شامل ثم أوكلت معالجة القضية إلى بروسبير ريكار وبعده جاك بيرك. كانت على حق إذ فهمت أن الصناع وحدهم أقوىاء بتنظيمهم الذي يمثل رأسمالهم المعنوي. كانوا يملكون، بالموازاة مع الزوايا، قنوات اتصال أقوى من قنوات المخزن، سيما بعد أن خضع لحماية الأجانب. بعد 1920 و1930 وقع انحلال اقتصادي تلاه فراغ فكري ناتج عن الحملة السلفية. أصبح الفرد من جزاء هذا التفكك يحنّ إلى الانضمام إلى أي تكتل يعترض طريقه. لم تكن الحرف أساس أو ركيزة أو مرتع الوطنية، بل انحلالها هو الذي هيا الفرد نفسانيا للموالة»³. ولعل فيما كتبه غوتلاند ما يؤكد الحسابات السياسية التي حرّكت سلطات الحماية

¹ - لدينا شهادات شفوية حول استعمال بعض المتاحف المغربية مثل قاعة للأفراح مع تأنيثها بالقطع المتحفية في سبعينيات القرن العشرين.

² - محمد بوسلام، «الخطئة»، مَعْلَمَة المغرب، المجلد 11، مطابع سلا، 2000، ص ص. 3622-3623.

يصف جورج هاردي Georges Hardy الصناع التقليديين بأنهم من أهم الطبقات الاجتماعية في المغرب:

Georges Hardy, «Lyautey au Maroc », op. cit., p. 129.

³ - عبد الله العروي، خواطر الصباح، يوميات (1967-1973)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، طبعة 2، 2007، ص. 104.

نحو الخناطي، مما يؤكد أن هذه الأخيرة كانت موضوع صراعٍ إيديولوجيٍّ، وهو الصراع الذي استعملت في إطاره الحماية المتاحف باعتبارها فضاءات للاستيعاب *assimilation*. كتب غوتلاند: «ففي الوقت الذي كان من النادر أن تحظى بإشارات في كتابات المؤلفين العرب، خصصنا لها نحن كتابات كاملة، شديدة الغنى بالأوصاف والتعليق والصور، دون احتساب المقالات المنشورة بخصوصها»¹.

هل نقول إن الإشارة الأخيرة لثيمة، وأنها حق أريد به باطل؟ لم يُجانب الكاتب الصواب كثيرا، فيما يتعلق بهزلة ما بين أيدينا من كتابات مصدريّة سابقة على الفترة الكولونيالية حول الصنائع الإسلامية عموما والمغربية على الخصوص، لكن مدار "اللؤم" يتمثل في توظيف هذا المُعطى المعرفي في سياق لم يكن سياقاً معرفياً. وأحد أوجه الحقيقة هو أن الرصيد المُنجز بأقلام أجنبية (خارجية) أكثر وأغنى من تلك التي تنتمي إلى داخل هذه الثقافة، غير أن المفارقة تتمثل في كَوْن غوتلاند يقيس الإنتاج المعرفي الفرنسي، الذي يتم في سياق مختلف عن السياق الثقافي الذي نشأت فيه الحرف والصنائع في المغرب خاصة وفي العالم الإسلامي، ولم يلتفت إلى أن طبيعة علاقة الصنائع بالكتابة التي لا يمكن أن تُفهم إلا باستحضار السياق الثقافي الشامل في العالم الإسلامي منذ العصور الوسطى حتى بداية الزمن المعاصر.

وفي المحصلة، ثمة عدد من القضايا التي توحى بها هذه الوثيقة وكلها ذات صلة بتاريخ المتاحف المغربية:

أولاً، تدور الوثيقة حول مصلحة الفنون والحرف الأهلية المغربية، وهي بهذا المعنى سيرة فرنسية رسمية، أما الصوت المغربي فلا وجود له، والصورة المنشأة حول المصلحة، بشكل عام، والمتاحف، على وجه الخصوص، صورة برّانية؛

ثانياً، جرى بناء جزء من المعنى في زمن لاحق (معنى قسم من عناصر التراث المغربي)، وهذا المعنى يشمل عملية التّثخيف *la muséification*، حدث ذلك مع ألفرد بيل وماسينيون وتواصل مع بروسبير ريكار وجاك بيرك وآخرين. بل إن عملية بناء المعنى اللاحق على التدبير الإداري (هنا جمع نواة المجموعات الإثنوغرافية ووضعها في المتاحف) قد أفضى إلى بناء ذاكرة لاحقة. نستحضر كذلك، أن تاريخ مصلحة الفنون والحرف الأهلية نفسها عبارة عن تجميع متأخر -كما تشهد بذلك هذه الوثيقة- إذ تم الاعتماد على الذاكرة كما صرح بذلك غوتلاند. ذاكرة من؟ لا يقدم النص جواباً واضحاً؛

¹ - Service des Arts Indigènes, p. 22.

ثالثا، ورثت المتاحفُ الإثنوغرافية المغربية أعطاب المشروع الاستعماري، ومن بين الأعطاب التي أقرت بها الوثيقة نجد: فقر الذاكرة وتقديم البُعد التسويقي لتغذية الخزينة الفرنسية والمساهمة في المجهود الحربي؛

رابعا، تتضمن الوثيقة إشارات مكتومة إلى نوع من "النَدَم" بسبب حصيلة تدبير الفنون والحرف في الجزائر، لهذا كانت التجربة المغربية نوعا من "الفرصة الثانية"، بهذا المعنى تكون المتاحف المغربية وليدة براديجم نفسي يحتاج إلى دراسة بأدوات أخرى، وهو ما يدعم فرضيتنا التي تضع المتاحف المغربية المنجزة تحت سلطة الحماية ضمن براديجم وطني شوفيني؛

خامسا، تدفعنا الوثيقة إلى التساؤل حول أصل وأصالة الكثير من الأشياء الراقدة في متاحفنا، وتحثنا على الاستفهام بخصوص علاقة المجموعات الإثنوغرافية بخيال ومُتخيل أطر مصلحة الفنون الأهلية أكثر من نسبتها إلى الفنان والحرفي المغربي؛

سادسا، وُلِدَ المتحف الإثنوغرافي في سياق احتواء واستيعاب الصناعات التقليدية وهم فئة حضرية مؤثرة وَجَبَ تطهيرها، وهو ما يُعطي لعبارة "سياسة عمومية كولونيالية" معناها الذي يُقدم الإيديولوجي على الثقافي، والإداري على المعرفي، وهي اختيارات ربما لم تنته برحيل المستعمر.

تُحَرِّصُنَا هذه القضايا والمفارقات على مُساءلة الهوية كما ترسخت في متاحفنا منذ أن ظهرت إلى الوجود بالمغرب قبل أزيد من قرن من الزمن، وهو ما يقتضي الكثير من الكياسة والرزانة في معالجة مفهوم الأصيل l'authentique على سبيل المثال، وهي حيلة وكياسة نَبَّهْنَا لها غير واحد من الباحثين بصيغ مختلفة من بين هؤلاء حديث ألان بوميرو عن أن: «الحماية أعطت للمغرب جمالا استعماريًا une esthétique coloniale»¹ واستعماله لتعبير: «التقليد الصحيح la juste tradition»² في سياق حديثه عن دور بروسبير ريكار وكيف أنه أصبح مستشارا لمستعمرين متعددين من بينهم بريطانيا فيما يتعلق بالهند.

ث- الموت غير المُعلن لمشروع ليوطي:

كانت المتاحف في الحقيقة طرفا في صراع تخوضه سلطات الحماية لضبط قسم من الساكنة الحضرية، خصوصا تلك التي تنتظم ضمن حَنَطَات الحرفيين والصناع، هؤلاء ظلوا ومنذ الحماية يدافعون

¹ - Alain Pommereu, «Fabrique-moi une histoire», op. cit., p. 35.

² - Alain de Pommerau, «Ricard Posper», op. cit., p. 876.

عن ميراث حواضرهم، نتذكر هنا موقف أعيان فاس حين احتج قسم منهم على تنظيم المعرض المغربي- الفرنسي في الدار البيضاء وليس في مدينتهم¹.

كانت هذه هي القضية الهوياتية، على ما يبدو، والتي تفسر طبيعة الخريطة المتحفية التي توزعت على الحواضر ذات التأثير العريق على ما يبدو في القرار المخزني المباشر والذي ورثته سلطة الحماية ورعاه أبير ليوطي.

لكن هل انتهت السياسة الثقافية لليوطي برحيله سنة 1925؟ وهل رحلت معه الشبكة السياسية- الثقافية التي صنعت متاحف الحماية؟ نعتقد أن الجواب عن هذا السؤال من شأنه أن يكون مناسبة للتثبت من صلاحية الإطار البرايغمي الذي قلنا إن المتحف في المغرب انتمى له، والتأكد من إن كانت روح متحف المغربي مستمدة فعلا من ليوطي وطبيعة الدور الذي لعبه بروسبير ريكار في عملية مواصلة رعاية هذه الروح أو الانقلاب عليها. في العمق نكون هنا بصدد التمييز بين القول بأن المتاحف المغربية وليدة الاستعمار بصيغة إطلاقية وأن نقول بأنها إبداع فرد أو أفراد محددين. ونكون مرة أخرى في وضعية شبيهة بتلك التي وقفنا عليها مع دولاكروا حيث الازع والأثر الفردي والسيرة الشخصية يبدوان وكأنهما يُضيفان شيئا مختلفا إلى القرار المؤسساتي. وبتعبير آخر، ومثلما كان دولاكرا يصنع "مَغْرِبَه"، ألم يقيم ريكار بترسيخ معنى محدد للهوية المغربية بدأ مع ليوطي واستمر بعد رحيله، والسؤال إذا كان الأمر كما عبّرنا عنه، هو إلى متى استمر المعنى الذي بناه هؤلاء للمتحف المغربي؟ وأية جغرافيا ثقافية مغربية يتمدد عليها؟ وكيف نفهم التباطؤ الذي ستعرفه وتيرة عملية إنشاء المتاحف بالمغرب خلال مرحلة معينة من الحماية، هل للأمر علاقة برحيل ليوطي أم بشيء آخر؟

ماذا نعرف عن التحول الإداري من مصلحة الفنون والحرف الأهلية إلى مصلحة الحرف والفنون المغربية نهاية العقد الرابع من القرن العشرين؟ أي معنى لهذه التسميات على تصور هوية المغرب ووظائف متاحفهم؟ وهل يدل التراجع النسبي لعبارة "الأهلي" l'indigène، من اسم المصلحة المُشْرِفة على المتاحف المغربية، على اختفائها من التمثال الاستعماري والتصورات التي أنشأت تلك المتاحف؟ هل هو تحول معرفي وثقافي داخل الثقافة الاستعمارية أم هو ضرورة فرضتها تحولات ما بعد الحرب العالمية الثانية ونشوء نخبة من "الأهالي" لم تعد تستطيع القيام بدورها بوصفها شريكة في التدبير الاستعماري وهي موسومة بمثل هذه النعوت ذات الدلالة القذحية والسلبية، في وقت انتقل فيه الثقل داخل المجتمع الحضري من أهل الحنطة إلى الوطنيين خريجي المدارس العتيقة والجامعات المشرقية والأوروبية؟

¹ - الوثيقة رقم: 199، العلية رقم: 2 من رصيد بروسبير ريكار بأرشيف المغرب، ص: 1.

تُقدم لنا وثيقة نُشرت سنة 1940 معطيات حول المرحلة السابقة لبداية الحرب العالمية الثانية¹. ففي بداية هذا التقرير، يتم التذكير بما مر به قطاع الحرف التقليدية من مشاكل خلال الثلاثينيات، خصوصا ما بين 1935 و1936. وينبه إلى أن الحرب العالمية الثانية لم تشكل تهديدا للإنتاج فحسب، بل للتسويق أيضا وللدعم الموجه لقطاع الصناعات العتيقة بسبب أولويات الحرب. هنا يذكر التقرير بأن الصناعات التقليدية المغربية تنقسم إلى نفعية وصناعات تنتج قطعاً باذخة *activités de luxe*. وبخصوص المنتج النفعي، فإن الحرب دفعت سلطات الحماية إلى وضع خطة تتضمن العناصر الآتية:

- حماية السوق الداخلي؛
- رفع القدرة الشرائية للسكان القرويين؛
- تقديم طلبيات من الجيش الفرنسي لتصنع من طرف الحرفيين، وهي طلبيات موجهة للجنود الأهليين².

ففي زمن الحرب استعملت الصناعات العتيقة كوسيلة لإنتاج ما يسميه التقرير "قطع تعويضية" أو "منتج تعويضي" أو بديل *produit de substitution* وذلك بسبب توقف استيراد بضائع من الخارج.

أما المراقبة التقنية لمنتج الصناعة التقليدية، خصوصا ما يتعلق بالدباغة والنسيج والخرازة فقد وضعت بين يدي المصالح الفرنسية ممثلة في أطر مديرية الشؤون السياسية *La Direction des Affaires Politiques* كما تم الاعتماد على طوائف الصناع *L'ordre corporatif*³.

وقدّم التقرير السياق الذي أصبحت فيه بعض وظائف مصلحة الحرف والفنون الأهلية تحت إشراف مباشر لمديرية الشؤون السياسية: «يتطلب توجيه الإنتاج الحرفي التقليدي وتطويره وسائل مُعزّزة وتنسيق كل الجهود من أجل ضمان استمرار وحدة الحركة والعقيدة التي وحدها تستطيع تحقيق نتائج فعالة. في هذا الاتجاه، وبمناسبة التعديلات الجديدة التي عرفت هيكلة إدارة الحماية، أقر السيد المقيم العام بأن الظروف تبرر إلحاق مصالح الفنون الأهلية بمديرية الشؤون السياسية، التي تقع عليها المسؤولية السياسية وبالتالي السيطرة على الحنّطات التي تشكل العناصر الفاعلة في المدن المغربية الكبرى. تميل روح الإصلاح إلى الجمع، تحت سلطة واحدة وعلى الصعيدين الجهوي والمحلي، بين التنظيم والسيطرة على الإنتاج الحرفي النفعي. سيتعين على مصلحة الفنون للسكان الأصليين (الأهلية) والتي تحولت إلى مصلحة للمهن والفنون

¹ - يتعلق الأمر بالإصدار الآتي:

Soutien du paysannat et de l'artisanat indigène au cours de l'année 1940, Pub. Résidence Générale de France au Maroc, Imp. Réunies, Casablanca, 31 décembre 1940.

² - Ibid., p. 22.

³ - Ibid., p. 23.

الأهلية أن تطور عملها في اتجاه الإنتاج النفعي، تحت مراقبة المديرية الشؤون السياسية، في حين ستبقى إدارة المتاحف والحرف الفنية التقليدية artisanat artistique traditionnel تابعة لمديرية التعليم العمومي»¹.

يتضمن هذا النص المهم إشارات إلى الهيكلة الإدارية الجديدة التي أضحت عليها قطاع الفنون المغربية حيث ألحقت الحرف العتيقة ذات الإنتاج النفعي بمديرية الشؤون السياسية، في حين بقيت المتاحف والحرف الفنية التقليدية (التي تصنع منتوجا باذخا) تحت إشراف مديرية التعليم العمومي. عمليا تمت العملية عن طريق إلحاق مفتش من مصلحة الحرف والفنون الأهلية بمديرية الشؤون السياسية بفرع "الاقتصاد والتعاون والاحتياط الأهلي" Section de l'économie et de la prévoyance indigènes ليقوم بمهام استشارية فيما يتعلق بالأمور التقنية المتعلقة بالصناعة التقليدية². وعلى الصعيد الجهوي، يقوم المفتش المحلي التابع لمصلحة الحرف والفنون الأهلية بالدور ذاته لفائدة رئيس الجهة.

نعتقد أن الغاية كانت هي وضع الحرف العتيقة باعتبارها أداة إنتاج، مباشرة تحت سلطة الجهاز العسكري للرفع من مردوديتها بما يخدم المجهود الحربي الفرنسي في سياق الحرب العالمية الثانية. وهي وضعية حولت الصانع المغاربة إلى بروليتاريا في خدمة الجيش الفرنسي والحرب، علما أن التقرير يذكر الحرف الفنية التقليدية والمتاحف بقيت تابعة لمديرية التعليم العمومي³. يتعلق الأمر بتوجيه الإنتاج الفني التقليدي ليكون في خدمة اقتصاد الحرب. وهو وضع لم يكن نتاج الإكراهات التي فرضتها الحرب العالمية الثانية فحسب، بل هو أيضا مرتبط بما عرفته سياسة الإقامة العامة تجاه المغرب من خلال العمل المتواصل في اتجاه إفراغ عقد الحماية من مضامينه القائمة على نوع من سُمُو سلطة السلطان الرمزية فوق الإدارة الكولونيالية، والتوجه نحو إنهاء المقاربة التي تبناها أبير ليوطي والتي وظف لها هذا الأخير، من بين ما وظف، المتاحف لتمجيد مغربٍ مَحْزَنٍ وَقَبْلِي في الآن نفسه. كما أن مضمون هذه الوثيقة يعزز الاستنتاج الذي ذهبنا إليه بخصوص توظيف المتاحف باعتبارها وسيلة استيعاب في فترة كان ليوطي يحافظ على "هيبة المخزن" إعمالا لمنطق وثيقة فاس 1912، وهي الوضعية التي تغيرت بعد رحيله، وبعد أن تم العمل تدريجيا على إفراغ عقد الحماية من طابعه الذي تستمد فيه الإقامة العامة الفرنسية شرعيتها من سلطان المغرب. ثمة أيضا عنصر آخر، وهو أن ما كانت تخشاه سلطات الحماية،

¹ Ibid., p. 24.

² Ibidem.

³ Ibidem.

وما عبر عنه عبد الله العروي بـ"الموالاة"¹، أي انحياز الصناع التقليديين إلى الحركة الوطنية واتباعها وهو أمر كان قد تحقق بدرجة واضحة منذ الاحتجاجات التي أعقبت الظهير البربري سنة 1930².

نعتقد أن الوثيقة الثالثة تتكامل مع المصدرين السابقين، ويتعلق الأمر بإصدار صغير بقلم جون بالدوي Jean Baldoui³، وهي تُعطي الفترة اللاحقة من تاريخ المتاحف بالمغرب. وبحسب جون بالدوي فإن الفن المغربي يتميز بما يلي: أصالة حقيقية سببها احترام التقاليد؛ الوفاء الكبير؛ والفرادة (خصوصية وتنفرد) وهي متجددة باستمرار لأنها استطاعت الانفلات من عملية التصنيع l'industrialisation ومن سيطرة الآلة le machinisme.

وهناك جملة لبالدوي تُدلل على الوعي الكولونيالي بأهمية المتاحف ومختلف طرق العرض بما في ذلك (الأسواق/المعارض) les foires حيث كتب ما يلي: «من بين كل وسائل الإشهار (الدعاية)، الأفضل بالنسبة لنا دائما يبدو أنها تتمثل في الحصول على تحف جميلة والقيام بعرضها بطريقة حسنة»⁴. وبقدر ما عززت المرحلة السابقة -1930-1912- صورة الشيء المغربي الخلاب le pittoresque، يبدو أنه جرى تحول نحو السعي إلى الابتعاد عن تغذية هذا المنحى التي يبدو أنها استنفدت قوتها مع بداية الأربعينيات؛ في هذا الصدد يُشير جون بالدوي إلى أن معرض 1940 (السوق/المعرض foire التجاري التاسع عشر لمراكش) يختلف عن سنة 1939 في أن زائره سيجده فارغاً من الغرائبية وحسب تعبيره dépouillé de pittoresque، وأن المعرض/السوق يقدم على نحو إرادي شكلاً تلخيصياً وتوثيقياً⁵.

¹ - عبد الله العروي، *خواطر الصباح*، مرجع سبق ذكره، ص. 104.

² - تظهر حنطات الصناع والحرفيين كموضوع ومجال للصراع بين الوطنيين وسلطات الحماية ونخبها المعرفية فيما كتبه مثلاً جاك بيرك Jacques Berques في خاتمة مقاله:

Jacques Berque, «Deux ans d'action artisanale à Fès», In *Opera Minora*, III, Sciences sociales et décolonisation, Editions Bouchene, Paris, 2001, pp. 24-23. (cet article à été publié la première fois dans Questions nord-africaines, 15, 1939, 3-28).

³ - يتعلق الأمر بوثيقة من أرشيف الحماية الفرنسية بالمغرب تحمل عنوان:

Jean Baldoui, *L'artisanat Marocain à la XIX^e Foire de Marrakech*, Mars 1940, Pub. Service des arts indigènes.

عندما كتب جون بالدوي Jean Baldoui هذا الكتيب كان يشغل منصب رئيس مصلحة الفنون الأهلية بالمغرب، وهي المهمة الإدارية التي تكلف بها بعد بروسبير ريكار. كما أن بالدوي كان مفتشاً للفنون الأهلية ومحافظة لمتحف الاودية قبل ذلك.

Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial*, op. cit., p. 354.

⁴ - Jean Baldoui, *L'artisanat Marocain à la XIX^e Foire de Marrakech*, op. cit., p. 2.

⁵ - Ibidem.

ويعلق على هذا الاختيار بأن الأزمنة قد تغيرت (الإشارة إلى الحرب العالمية الثانية)، في هذا الصدد تتضمن الوثيقة إشارة إلى تأثير الحرب العالمية الثانية وإلى التوجيهات التي أعطيت للتعاونيات الحرفية.

ومن جهة أخرى يُذكر جون بالدوي بالأدوار التي أصبحت منوطة بمصلحة الفنون الأهلية وهي:

- 1- فنياً: استخراج الخصائص الأساسية للتقاليد، وحمايتها من العِلل المُحزنة بحسب تعبيره؛
- 2- تقنياً: تطوير الأدوات وطرق العمل، واعتماد الوَسْم l'estampillage أو علامة المراقبة؛
- 3- اقتصادياً: تثمين عن طريق المعارض والمنشورات publications الصناعات المحلية وفتح أبواب التسويق أمامها؛
- 4- اجتماعياً: تخليق التعاونيات والتجارة ودعم أفضل الصناع التقليديين في أوقات الشدة؛
- 5- سياسياً: استدامة الثقة والتواصل بين الإدارة الاستعمارية ومن هم تحت سلطتها.

كما حدد جون بالدوي مهمة مصلحة الفنون والحرف، خلال الحرب العالمية الثانية، في تقديم طلبيات إلى الصناع التقليديين الذين يعملون على الفن artisans d'art. ويقول عن هذه الطلبيات: «إن عدم تقديم الدعم إلى مجموعة من الصناع الممارسين للحرف الفنية، خلال فترة قد تكون كارثية، بواسطة تقديم طلبيات اقتناء (شراء المنتج)، يجعل من هذه الأخيرة رصيذاً دعائياً لزمَن السلم»¹.

نظن أن أحد الأسباب، غير المُعلنة، لوضع الصناع تحت سلطة "مديرية الشؤون السياسية" هو اعتبار الحرفيين والصناع مَصْدَرِ خطرٍ مُتصاعِدٍ على استقرار الاستعمار بالمغرب، خصوصاً وقد شَرَعَت طوائفهم (الحناطي) تتحول إلى مشاتل تحتضن أفكار الوطنيين، مُشْكَلِينَ بذلك تهديداً داخل الحواضر بدرجة أولى.

أما بقاء المتاحف في مرحلة ثانية تحت سلطة "مديرية التعليم العمومي"، وهو تحول على صعيد هيكلية إدارة الحماية موروثة عن مرحلة ما بين الحربين العالميتين ولجاك بيرك Jacques Breque (1910-1995) دور فيه²، فإننا لا نعتقد أنه أنتج فصلاً séparation حقيقياً بين الفضاء المتحفي والسلطة السياسية الكولونيالية. لكنه يؤشر -في تصورنا- إلى أن الأولويات أضحت إنتاجية وأنها تعدت مرحلة التكوين la formation وَفَقَّ الطريقة المُعتمدة في العقود الأولى من القرن العشرين، وأن الأرصدة المُجمَّعة في متاحف المغربية رهائن تنتمي إلى زمن مُلْتَبِس. في وقت اتجه المقيمون العامون بعد أبير ليوطي، وبطريقة تدريجية، نحو العمل على إعادة تأويل تركة هذا الأخير بالموازات مع توجُّههم نحو

¹ Ibid., p. 7.

والخلاصة هي أن المعرض التجاري foire بمراكش سنة 1940 وَجَّهته مصلحة الفنون والحرف الأهلية لإظهار مساهمة الصناعة المغربية العتيقة في خدمة المجهود الحربي الفرنسي إبان الحرب العالمية الثانية، وفي الوقت نفسه يؤكد جون بالدوي على أن قسماً من الإنتاج الموجه للحرب سيكون من الممكن تحويله بعد الحرب ليلانم الحاجيات والحياة اليومية للبلاد بعدها. ومن جهة أخرى يشير إلى ما قامت به المصلحة من أجل حماية الحرف الفنية.

² Jacques Berque, « Deux ans d'action artisanale à Fès », op. cit., pp. 7-24.

تسريع الخطوات المؤدية إلى "هدم" مصادر القوة في الهوية المغربية: الدين، التمازج والتداخل الإثني واللغوي والثقافي بين المغاربة، مكانة السلطان وأدواره.

وعلى صعيد متصل بحصيلة أبير ليوطي ومن جاء بعده، فيما يتعلق بالمنجز الكولونيالي من المتاحف، يبدو أنه من المشروع التساؤل عما إذا كان المتحف قد احتل حقا مقام الأولوية أو هو ضمن أولويات الإدارة الكولونيالية. فرغم أن المتحف بدأ رسميا في المغرب سنة 1915، ونشأ بوصفه مجموعات قبل ذلك بسنوات على الأقل منذ سنة 1905 مع مجموعة طنجة¹، إلا أن الحماية التي امتدت من سنة 1912 إلى 1956 لم تخلف في نهاية المطاف كمّا كبيراً من المتاحف، وتبدو السنوات الممتدة من 1915 إلى بداية الثلاثينيات من القرن العشرين الزمن الذي شهد إقامة المتاحف الأساسية والتي استوطنت العواصم المغربية التاريخية أي فاس ومراكش ومكناس والرباط التي اتخذتها الحماية عاصمة منذ 1912²، في الوقت الذي سيتراجع هذا المد المتحفي بعد الثلاثينيات. والسؤال هنا هو هل تعلق الأمر بتوقف للمد المتحفي، أم أن المشروع كان قد اكتملت عناصره بعد أن أضحت عواصم المغرب تتوفر على متاحف، وأنه بالتالي قد أدى وظيفته أو وظائفه في خدمة المشروع الاستعماري، باعتباره طُرفاً في تهيئة الظروف للمرور من منطق الحماية إلى منطق الاستعمار المباشر؟

ومن منظور توزيع الزمن الاستعماري دائما نلاحظ أن الفترة الأولى (1912-1931) شهدت حربا عالمية أولى وحرباً على المقاومة التي لم تستسلم للاستعمار أو ما اصطلح على تسميته بـ"التهدئة" la pacification. وشهدت الفترة الثانية (1932-1956) حربا عالمية ثانية وانطلاق الحركة الوطنية الحديثة وبداية العمليات الفدائية لجيش التحرير. المفارقة هنا هي أن هذه التحديات كاملة لم تمنع فرنسا - وكذلك إسبانيا في المنطقة الخليفية- من إقامة متاحف، غير أن إيقاع إقامتها سيتراجع من جهة، وسيتم التوجه بدرجة محتشمة نحو المتاحف الأثرية في كل من الرباط وتطوان خلال العقود الأخيرة من زمن الاستعمار.

وسَتَرْتُ المتاحف المغربية من هذه الفترة تداخلها واختلاطها مع قطاع الصناعة التقليدية³، إذ يبدو أن وصفها لمدة طويلا بأنها "متاحف إثنوغرافية" كان بمثابة إطلاق صفة أو تحديد نوع لهذه المتاحف ظلّ

¹ - Ech charki Dahmali, «Histoire du premier musée au Maroc», op. cit., p. 151.

² - دون أن ننسى متحف الدار البيضاء الذي تتوفر بخصوصه على معطيات قليلة، كما أن هناك إشارات متفرقة بخصوص متاحف أخرى من بينها تلك الإشارة المتعلقة بمتحف "النسخ من الصور الأعمال الفنية" كان في جناح بناية مديرية الفنون الجميلة والمباني التاريخية بحدائق المأمونية.

Jules Borély, *Le Maroc au pinceau*, op. cit., p : V.

³ - سيتم تقسيم دار السي سعيد على سبيل المثال، بعد الاستقلال، بين الصناعة التقليدية والمتحف، عملية فصل إدارية ومجالية لم تغير كثيرا من الواقع الموروث بما في ذلك تمثل المتحف عند ساكنة مراكش التي بقيت تنظر إليه بوصفه "دار الصباغة" أي المرفق التابع للصناعة التقليدية حيث تتم صباغة الصوف.

بعيدا عما هو مُتحَقَّق على أرض الواقع، أي من حيث الارتباط بالأسس المعرفية الأكاديمية وتحولاتها الفكرية والنظرية في فرنسا نفسها، أو على صعيد طبيعة الأرصدة الغالبة على مجموعاتِها والتي خضعت في المغرب لتصورات وغايات مصالح فرنسا السياسية والعسكرية والاقتصادية، كما على صعيد انفصال هذه المتاحف عن المجتمع المغربي الذي من المفترض أنها كانت تُقدِّم له صورة متحفية "إثنوغرافية" عن ثقافته المادية التقليدية. إن الذي وقع هو عملية عَزَلٍ لعناصرٍ من الثقافة المادية المغربية وفصلها عن سياقاتها الحياتية، وإضافة عناصر مُستحدثةً شارك في إنتاجها رسامو مصلحة الحرف والفنون الأهلية والصُّناع المغاربة وهَمَّت نوعين من المنتجات: قطع باذخة objet de luxe، وقطع وظيفية جديدة objets utilitaires et usuels، قِسَم كبيرٌ منها خرج إلى الوجود بفعل الحاجة إلى تمكين الجنود المغاربة المشاركين في حروب فرنسا من أشياء تُعزِلُهُم عن الجنود الفرنسيين من جهة، وتبقيهم، من جهة أخرى، مُنتمين إلى معنى هويتهم الأصلية كما يفهمها عقل المستعمر. أي الأشياء التي تعلن عن وجود هُوية بين هُويَتَيْن: المزيغ المغربي-الفرنسي.

وفيما قد يبدو مثل "العُود على البَدء" نتتبع العمل الذي بدأ ألفرد بيل وواصله بروسبير ريكار، علماً أن هذا التتبع من شأنه إظهار البعد السلطوي للمعرفة والترابط بينها وبينها الإيديولوجيا الاستعمارية، كما تساعدنا على مقاربة دور أفراد محددين، سيرتهم الخاصة، وأثرها على مصير هوية متاحف المغرب من خلال مأسسة الذوق الشخصي وكذا حدود المعرفة الذاتية وتحولها إلى برنامج.

من المهم أيضا التذكير بأن مسار بروسبير ريكار، الذي استمر فاعلا ومؤثرا بطرق مختلفة، يكاد يطابق القسم الأوفى من مدة الإشراف المباشر للحماية على المتاحف المغربية. استمر بروسبير ريكار حاضرا ومؤثرا، بأوجهٍ عدّة، في الشأن المتحفّي وفاعلا في عناصر التفكير والتدبير للتراث المغربي من سنة 1913 إلى سنة 1951¹.

كما أنه، وانطلاقا من البراديغمات التي اقترحناها كإطار معرفي، سيكون لكل من ألفرد بيل وبروسبير ريكار دور -نريد فهمه- فيما يتعلق بالكيفية التي أنجزا بها مهامهم في إطار ما أطلقنا عليه اسم البراديغم الوطني الشوفيني، فهل طبَّقا تصورا قَبْلَيا جاهزا أم أنجزا تأويلا مناسبا، من منظورهما، لما هو مغربي؟

¹- توفي سنة 1952.

4_ ألفرد بيل وبروسبير ريكار وماريانو بيرطوتشي:

يتعلق الأمر بكل من ألفرد بيل وبروسبير ريكار باعتبارهما أبرز صناع التوليفة montage المتحفية بالمغرب في إطار البراديعم الوطني الشوفيني الكولونيالي، والذي يمكن تقديمه باعتباره صيغة متحفية نشأت في إطار تمدد فرنسا بشمال إفريقيا، وتجسدت في صورتها النهائية بالمغرب وهي تستحق أن تحمل وسم: "صنع بالمغرب".

تقسم حبيبة عويدة تاريخ المتاحف المغربية تحت الحماية إلى ثلاثة أقسام:

- مرحلة 1914-1915، كانت تحت سلطة ألفرد بيل (1873-1945) استطاع، كما تقول، أن يحشد دعم ليوطي ونخبة محلية من الأجانب لإخراج متحف البطحاء إلى حيز الوجود؛
- مرحلة 1915-1920، تبدأ بنهاية معرض الدار البيضاء؛
- مرحلة 1920-1935، تزامنت مع عمل بروسبير ريكار¹.

نُسجل على هذا التقسيم عدد من الملاحظات، في مقدمتها أنه لا يغطي مجموع زمن الاستعمار أي من 1912 إلى 1956، وباقي الملاحظات سنقوم بالإشارة إليها في سياق تقديمنا لأثر كل من ألفرد بيل وبروسبير ريكار على المتاحف المغربية.

أ- ألفرد بيل:

وُلد ألفرد بيل في فرنسا سنة 1873، وانتقل إلى الجزائر ليشغل بالتعليم، وقضى خمس سنوات في وهران. والتحق بالمدرسة العليا للآداب بالجزائر التي كانت تحت إدارة المستشرق روني باسي René Basset، وفيها سيتعرف على عدد من المستشرقين كان من بينهم جورج مارسى Georges Marçais وإدموند دوتي Edmond Doutté. كما شغل مكان إدموند دوتي كأستاذ للآداب في مدرسة تلسمان التي أصبح سنة 1905 مديراً لها مكان وليام مارسى William Marçais وانتقل تدريجياً في أبحاثه من دراسة النصوص اللغوية إلى الانفتاح على المعرفة الإثنوغرافية وهو الشيء الذي ظهر في دراسته التي أعدها تحت عنوان : «بعض الطقوس المتعلقة بالاستمطار في زمن الجفاف عند المسلمين المغاربة» « Quelques rites pour obtenir la pluie en temps de sécheresse chez les Musulmans Maghrebins », وأصبح عضواً في "المعهد الإثنوغرافي بباريس"².

¹ - Habiba Aoudia, «La fabrique du musée d'art marocain : L'œuvre de Prosper Ricard», *L'Année du Maghreb* [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 13/8/2022. URL : <http://journals.openedition.org/anneemaghreb/3916> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/anneemaghreb.3916>

² - Alain Messaoudi, « Bell Alfred », In *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Ed. Karthala, Paris, 2012, pp. 77-78.

وبدعوة من المقيم العام الجنرال ليوطي التحق ألفرد بيل بالمغرب، فعينه مندوبا لإدارة الكتابة العامة للدولة الشريفة «فيما سمي آنذاك بلجنة تحسين التعليم بالقرويين أو مجلس العلماء التحسيني للقرويين، وقد احتفل بتدشين هذا المجلس في أول اجتماع له بقصر البطحاء بفاس يوم 21 جمادي الثانية 17/1332 ماي 1914 [...] وقد كثف ألفريد بيل اتصالاته بعلماء فاس وأدبائها وصناعها وجرفيها، واطلع على المآثر والنقوش والتحف والمخطوطات قبل أن يرحل مُنْقَلًا بالمستندات والنماذج والمستسخرات إلى تلمسان حيث أخذ يُحرر ويُؤلف»¹.

يُقَدِّم ألفرد بيل Alfred Bel (1873-1945) نفسه في كتابه "صناعات الخزف في فاس" بوصفه حامي تراث المدينة (فاس)، والسابق إلى إقامة متحفها. وذلك أنه يذكر بوضوح أنه أقام متحفين بفاس لحماية تراث المدينة الذي صار يتناقص بسبب الحضور الأوروبي المتزايد، فيقول: «إنه من أجل المحافظة على القطع الجميلة والقديمة التي نعثر عليها بمدينة فاس بين الفينة والأخرى، أقمْتُ متحفين. يستجيب كل واحد منهما لأهداف مختلفة، وكلاهما له فائدة كبيرة من تطوره منذ السنوات الأولى لانعقاد الحماية [الاستعمار] من أجل تغادي اختفاء قطع نفيسة للعلم والفنون المغربية كما وقع في تلمسان على سبيل المثال»².

وعند حديثه عن تطور صناعة الفخار بفاس خلال القرون الوسطى، يذكر ألفرد بيل Alfred Bel أنه وقف على بقايا زليج في دور متهدمة بفاس (حومة سويقة الذبان)، وأن قطعا من ذلك الزليج قد انتقلت إلى ما يُسميه بيل "المتحف الأركيولوجي" -الحديث هنا عن فاس-، وأن بعضها موجود في قاعة الاستقبال للإقامة الفرنسية بفاس³.

لم تدم إقامته المهنية في المغرب سوى سنتين (1914-1916)، وهو الأمر الذي أرجعه ألان مسعودي Alain Messaoudi إلى «شدة تعلقه بناس وأشياء تلمسان»⁴. ورغم قصر هذه المدة، فإن ألفرد بيل يصف نفسه بأنه حامي تراث مدينة فاس -كما أشرنا إلى ذلك سابقا- مع ضرورة الإشارة إلى أن مهمته الرئيسية التي حضر من أجلها إلى المغرب كانت إدخال إصلاحات على مدارس المغاربة المسلمين، ومع ذلك فقد اتجه اهتمامه إلى إنجاز جُرود inventaires صدرت بعد مغادرته المغرب وفي

¹ - محمد حجي، «دراسات المستشرق ألفرد بيل Alfred Bel المتعلقة بالمغرب»، ضمن أعمال ندوة المغرب في الدراسات الإستشراقية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة الندوات، مطبعة الهلال العربية، الرباط 1995، ص. 130.

² - Alfred Bel, *Les industries de la céramique à Fès*, op. cit., p. 4.

كما أن إربوح حميد Irbouh Hamid ينقل عن بروسبير ريكار أن دار عدبل في فاس احتضنت متحفا قبل 1915: Irbouh Hamid, *Art in the Service of colonialism (Fransh Art Education in Morocco 1912-1956)*, I.B. Tauris, London, 2005, p. 182.

³ - Alfred Bel, *Les industries de la céramique à Fès*, p. 2.

⁴ - Alain Messaoudi, *Art in the Service of colonialism*, op. cit., p. 78.

مقدمتها: "دليل الكتب العربية في خزانة جامع القرويين بفاس" Catalogue des livres arabes de la bibliothèque de la mosquée d'El-Qaraouiyyine à Fès و"النقائش العربية بفاس" Les inscriptions arabes de Fès، وكتاب حول الصناعات الخزفية بفاس Les industries de la céramique à Fès.

إننا نعتقد أن دور ألفرد بيل تمثل في إسهامه في إنشاء أمثلة فعلية بخصوص طريقة تدبير التراث المغربي من النوع الذي يوصف بأنه من "الفن الإسلامي"، وأنه قدّم صيغة مُستوحاة من "التراث الكولونيالي" وتركاماته في الجزائر بعد أن قام بتكييفها adaptation كي تتسجم مع التوجهات الجديدة للاستعمار في المغرب بما يتوافق مع رؤية أبير ليوطي، وبما يُجَنَّب أيضا إدارة الحماية الفرنسية أخطاءً سابقة.

ب-بروسبير ريكار:

بروسبير ريكار Prosper Ricard (1874-1952)¹، واحد من المستشرقين-الإداريين الذين أشرفوا مباشرة على إقامة عدد من المتاحف المغربية، واقتناء التحف لها أو تزويدها بها، ووضع السياسة

¹ - بروسبير ريكار واحد من أقطاب السياسة الاستعمارية المُدانيين في مجال تدبير الهوية المغربية محافظةً وصناعةً وتسويقاً. ارتبط اسمه بالمقيم العام ليوطي الذي تعرف عليه مُعلما للفنون في مدرسة بالجزائر واستقدمه إلى المغرب سنة واحدة بعد انعقاد الحماية. رافق ريكار مختلف المحطات التي مرت منها الإدارة الفرنسية في تدبيرها للشأن التراثي والجرفي والمتحفي بالمغرب، وقد شارك بوصفه رجل فكر وتنظيم، كما تشهد على ذلك كتاباته، وأيضا من موقع المسؤولية المباشرة والفعلية باعتباره رجل ميدان ومُدير إداري.

يُوصف بروسبير ريكار بأنه "فنان وحماسي الفنون". وهو الذي وُلد في فرنسا بعد أربع سنوات من هزيمتها أمام ألمانيا سنة 1870، بدأ معلما ثم هاجر إلى الجزائر بعد أن قضى فترة الخدمة العسكرية حيث التحق طالبا بالقسم الخاص بالفنون في الجزائر. ثم عمل في تلمسان ووهران حتى سنة 1905، وتحصل في الوقت ذاته على شهادة في اللغة العربية والقبائلية (Kabyle) ليصير مفتشا للتربية الفنية والصناعات بالجزائر.

تعرف بروسبير ريكار على ليوطي في وهران، حيث قدم لهذا الأخير ما كان ينجزه للتلاميذ من أعمال رسم مستوحاة من الزرابي المحلية. وسنوات قليلة بعد هذا اللقاء سيطلب ليوطي من الحاكم العام للجزائر جونا (Jonnart) أن يضع رهن إشارته معلم الفنون ليعمل معه في المغرب.

أصبح ريكار في فاس، منذ سنة 1915، مفتشا "للفنون الأهلية" ومحافظة لمتحف الفنون الإسلامية وهي المهمة التي استمر فيها حتى سنة 1920، ليتقلد مسؤولية الإشراف على "مصلحة الفنون الأهلية" بالرباط بين 1920 و1935. علما أنه انطلقا من سنة 1931 صار مديرا شرفيا للمصلحة نفسها وذلك تحت سلطة المقيم العام نوغييس Noguès مع تغيير اسم هذه الإدارة التي أصبحت تُدعى: "مصلحة الفنون والحرف المغربية" (Service des Arts et Métiers du Maroc). واستمر مكلفا "بحماية" الصناعات الجرفية إلى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، قبل أن يسهم سنوات قليلة قبل وفاته في تنظيم أول مؤتمر للصناعة التقليدية بشمال إفريقيا سنة 1949 ثم أسبوع الفنون والتقنيات بشمال إفريقيا سنة 1951 الذي نُظم بالجزائر.

توفي ريكار سنة 1952 وهو يحمل لقب المدير الشرفي لمصلحة الفنون والحرف المغربية، وبهذا يكون قد واكب المشروع الثقافي الاستعماري الفرنسي خلال مراحل مختلفة، وتقلد مسؤوليات تدبيرية على مستويات عدة من سنة 1913 إلى سنة 1952، أي من العام الأول للحماية، وهي الفترة التي كانت فيها فرنسا تعمل ضمن ما كان يُصطلح عليه "التهدئة" تحت غطاء الشرعية السلطانية، إلى سنة 1952 التي ستعرف بداية انقراط عقد العلاقة بين الإقامة العامة الفرنسية بالمغرب ومؤسسة العرش.

Alain de Pommereau, «Pospère Ricard (1875-1952)», op. cit., p. 826.

ومن منظور مغربي، يقدم لنا عبد الهادي الديوري، وهو من مواليد سنة 1914 واشتغل بتجارة منتجات الصناعة التقليدية وكان على معرفة بماسنيون وبروسبير ريكار، شهادة موجزة عن بروسبير ريكار كما عرفه، يقول الديوري: «وقد كان من المفيد الإشارة إلى أنه كان لريكار اهتمام بالغ بأمور الصناعة العريقة، وهو الذي يفوق لويس ماسنيون ثقافة وعلماء، ولقد درس الشيخين النجاري وسيدي خليل، بل المرجح أن ريكار هو

التدبيرية الخاصة بها في إطار وظائف "مصلحة الفنون والحرف الأهلية"، وكانت أولى مهامه بالمغرب "مكلف بمهمة بمفتشية التعليم الأهلي"¹.

انتقل بروسبير ريكار سنة 1915 من الجزائر إلى المغرب بدعوة من أبير ليوطي، بعد أن فشلت في الجزائر السياسة المعتمدة هناك في مجال حماية وتثمين الصناعة التقليدية، إذ لم تستطع الزربية الجزائرية، كما يقول ألان بومميرو Alain Pommeau، «مُناقَسة الزرابي التركية في أسواق المتروبول [...] فلبى دعوة ليوطي الذي كان ينوي اعتماد سياسة مشابهة في المغرب لكن على نطاق أوسع»². وفي فاس قام «ريكار بتكوين مجموعة collection من القطع القديمة ودعا إلى تقليدها من أجل زبناء غربيين une clientèle occidentale. وقد جرى توزيع هذه القطع، عبر المغرب، في المعارض-الأسواق foires (الأول أقيم في الدار البيضاء سنة 1915)، وعُرِضَت أيضا في باريس في رواق مارسان Pavillon de Marsan تحت إشراف "اتحاد الفنون التزيينية Union des arts décoratifs سنة 1917 [...] متحررة من المرجعية المشرقية، فرضت "الزربية المغربية" نفسها، ومنذ حين ذاك استنهضت أغلب المجهود المبذول لخدمة الصناعة التقليدية المغربية. أصبح ريكار مفتشا لمكتب الصناعات الفنية الأهلية Office des industries d'arts indigène التي تأسس في نونبر 1917 من أجل الاستجابة لجنون المتروبول»³.

وقد حَمَلَ متحف الاوداية بالرباط لسنوات اسم: متحف بروسبير ريكار⁴. لم يكن الأمر مجرد مصادفة، أو قرارٍ تكريميٍّ شكليٍّ، إذ يُنسب إلى ريكار فضل إقامة وتطوير متاحف كل من فاس ومكناس ومراكش وهي التي كانت تُدعى حينها "متاحف الفن الإسلامي"، ثم متحف الرباط "متحف الاوداية" الذي اعتُبر متحفا مُمثلا لمختلف مكونات التراث المغربي دون أن يكون متحفا وطنيا حقيقيا.

ومن بين أهم ما تركه بروسبير ريكار في أرشيف متحف البطحاء السجل الذي أعده ووثق فيه أسماء من قاموا بإهداء قطع أسهموا بها في إغناء رصيد هذا المتحف، وبالرجوع إلى الدراسة التي أعدتها حبيبة عودية نعرف أن الكثير من أعيان وأرباب صنائع فاس كانت لهم إسهامات في تكوين المجموعات الأولى لمتحف البطحاء⁵، ويعود أحد أسباب هذه المشاركة على ما يبدو إلى أمرين: طبيعة العلاقات التي نسجها

الذي قدم العون في ذلك لماسنيون» عبد الهادي الديوري، مذكرات الحاج عبد الهادي الديوري رجال المقامة الأخفاء، أعده للنشر جعفر الكنسوسي ومحمد العدناني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص ص. 35-36.

¹ - Direction de l'Instruction Publique des Beaux Arts et des Antiquités, Historique (1912-1930), op. cit., p. 10.

² - Alain de Pommerau, «Ricard Posper», p. 875.

³ - Ibid., pp. 875-876.

⁴ - Ibid., p. 876.

⁵ - Habiba AOUDIA, «La fabrique du musée d'art marocain : L'œuvre de Prosper Ricard», op. cit.,

ريكار -وقبله ألفرد بيل- مع قسم من نخبة فاس، وإلى حرص هذه الفئة على ألا تستأثر مدينة أخرى (غير فاس) بالمكانة التي لطالما حظيت بها عبر التاريخ، في هذا الصدد تقدم لنا بعض كتابات ريكار رد فعل نخبة فاس عقب تنظيم معرض المغرب-فرنسا بالدار البيضاء سنة 1915¹.

لريكار أيضا وجه الباحث والمُنظّر، فقد توازى لديه العمل التدبيري-الإداري بكم مهم من الكتابات حول الفن المغربي وغيره، وأسهم في مؤتمرات بعضها أتاح له الفرصة للقيام بقراءة تركيبية في المنجز الاستعماري بالمغرب خصوصا ما يتعلق منه بالمتاحف². كما أتاح الحلقا الإذاعية التي كان يُقدمها على أمواج "راديو ماروك" Radio Maroc استرجاع وتوثيق جوانب لا تقل أهمية بخصوص الموضوع الذي نقوم بدراسته.

واكب ريكار قسماً كبيراً من تاريخ الحماية الفرنسية بالمغرب، كما رافق "مشروعها الثقافي" وأنجز سياسة المارشال ليوطي ومقيمين عامين آخرين أتوا من بعده، وأشرف على تكوين موظفين نقلوا التجربة المغربية في مجال تدبير الفنون التقليدية والمتاحف إلى بلدان أخرى من بينهم جاك ريفو Jacques Revault³ الذي انتقل من المغرب إلى تونس.

تجدر الإشارة هنا إلى أن ريكار كان على صلة وثيقة بعدد كبير من جامعي التحف المغربية⁴، وهو ما تشهد عليه، على سبيل المثال، عدد من الوثائق التي بين أيدينا، ومن بين هؤلاء نجد مغاربة مثل الباشا التهامي الكلاوي (187-1956)، ومن الفرنسيين نجد المراقب المدني روني ميطر René Maître.

¹ - الوثيقة رقم: 199، العلية رقم: 2 من رصيد بروسبير ريكار بأرشيف المغرب، ص. 1.

² - Allocation de Prosper Ricard lors de l'inauguration de l'exposition de l'artisanat Nord-Africain à Alger, 1951, document n° : 604, boîte n° : 7, Archive du Maroc.

³ - انتقل جاك ريفو Jacques Revault (1902-1986) من المغرب إلى تونس، بعد أن عمل مع ريكار منذ سنة 1924، تلبية لطلب إميل غو Emil Gau المدير العام للتعليم العمومي والفنون الجميلة في تونس. كان الهدف من ذهاب جاك ريفو هو خلق مصلحة شبيهة لتلك التي تعمل في المغرب: "مصلحة الفنون والحرف الأهلية". يمكن الرجوع إلى:

Prosper Ricard, «Arts indigène et musées», In La Renaissance du Maroc, op. cit., p. 211.

وأيضاً ما كتبه لوسيان كُولفِن:

Lucien Golvin, «Jacques Revault (1902-1986)», In Désert et Montagne au Maghreb, Hommage à Jean Dresh, Edisud, 1986, p. 416.

⁴ - إن من بين المجالات التي تفيدينا فيها وثائق بروسبير ريكار ما يتعلق بجامعي التحف (collectionneurs)، خصوصاً أولئك الذين سلموا أرصدتهم إلى متاحف مغربية. وقد أوردنا في المكان المناسب من هذا الفصل ما تضمنه رصيد بروسبير ريكار بأرشيف المغرب من معطيات بخصوص جامعي التحف المغربية.

وبالإضافة إلى جامعي التحف المغربية، استقدم ريكار عددا من تلاميذه الجزائريين ومن بينهم أوزوازو معمري Azouazou Mammeri (1890-1954) الذي قضى سنوات طوال أستاذا للزخرفة بالمدرسة الإسلامية بالرباط، ومفتشا للفنون والحرف المغربية ثم مسؤولا بمتحف دار السي سعيد بمراكش.

كان لبروسبير ريكار كذلك وَلَع خاص بالزراي، وهو نفسه جمع قطعاً نفيسة منها، وكانت الزراي من النماذج التي استعملها في تدريسه لفن الرسم بالجزائر قبل انتقاله إلى المغرب. ولعل من أهم الأعمال التي تُنسب إليه "دليل الزراي المغربية" أو "متن الزراي المغربية" (Corpus des tapis marocains) الذي وثق فيه ما كانت قد توفرت إلى حينه من معلومات حول زراي المغرب من حيث الأنواع والزخارف والأصل الجغرافي والإثني.

هذا الولع الشخصي بالزراي سيظهر ليس فقط في كتابات وأعمال ريكار الفنية، بل أيضا في المُنجَز المتحفي، أي من حيث طبيعة المجموعات خصوصا من المنسوجات والزراي، وأيضا فيما يتعلق بتدبيره لمسألة الإنتاج المحلي منها¹، في وقت كانت ورشات صناعية برساميل أجنبية قد تقاطرت على المغرب من أجل صناعة زراي مغربية وتصديرها بعد النجاح التسويقي الذي حققه هذا المنتج في عدد من المعارض بفرنسا. في هذا الإطار ومن أجل حماية هوية الزربية المغربية سيتم اعتماد آلية التأشير أو الوَسْم l'estampillage. وهو الإطار نفسه الذي وُظفت المتاحف لخدمته باعتبارها مصدراً مرجعياً ومفتوحاً في وجه الصناع قصد الاستلham من الزراي المودعة فيها².

تأسيسا على ما سبق، يحتل روسبير ريكار موقعا متميزا في كل مشروع دراسي يروم استرجاع سيرة المتاحف في المغرب، فالرجل شريك في صناعتها، وكتابات ووثائق تكشف بعض أوجه المقاربة التي تأسست على قاعدتها. في هذا الاتجاه سارت على سبيل المثال حبية عودية -كما أشرنا إلى ذلك في فقرة سابقة- إذ تنسب بروسبير ريكار إلى المرحلة الثالثة الممتدة بحسبها من 1920 إلى 1935. وهو الأمر الذي يدفعنا إلى التنبيه إلى أن حبية عودية بتحديد المدة الزمنية لريكار بين 1920 و1935، تلغي دوره في الفترة التي سبقت 1920، وهي المرحلة التي كان فيها شاهدا على إقامة متحف البطحاء والاداية وشاهدا بالخصوص على الدور الذي سيلعبه معرض الدار البيضاء في توجيه الإقامة العامة لفرنسة بالمغرب إلى الموارد المادية والرمزية التي ستتيحها الحرف والفنون المغربية لفائدة فرنسا خلال فترة الحرب العالمية الأولى. كما أن دوره فيما بعد 1935 لا يقل أهمية، فقد استمر مديرا شرفيا لمصلحة

¹ - Jacques Berque, «Deux ans d'action artisanale à Fès», op. cit., p. 13.

² - تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا التوظيف لم يكن محصورا على الزراي وحدها.

الفنون والحرف الأهلية واستمر كذلك بعد أن أصبحت هذه المصلحة تحمل اسم: "مصلحة الفنون والحرف المغربية" Service des Arts et Métiers du Maroc. وأسهم سنوات قليلة قبل وفاته في تنظيم أول مؤتمر للصناعة التقليدية بشمال إفريقيا سنة 1949 ثم شارك في أسبوع للفنون والتقنيات بشمال إفريقيا سنة 1951 الذي نُظم بالجزائر وهي كلها مهام يشهد عليها الرصيد الوثائقي لأرشيف المغرب.

إن السؤال الذي يشغلنا هنا هو: ماذا تحمل متاحف المغرب، في هويتها، من آثار وعلامات تعود إلى اختيارات بروسبير ريكار؟

يكاد يكون من البديهي أن يحتل بروسبير ريكار موقعا متميزا في كل مشروع يسعى إلى كتابة سيرة المتاحف في المغرب وفهم محفزاتها وشروطها وإطارها المعرفي ومنظورها للهوية، فالرجل شريك في صناعتها، وكتاباتاته كما تصريحاته الإذاعية ومشاركاته في المؤتمرات تركت عددا من الوثائق¹ التي تكشف بعض أوجه المقاربة التي تأسست على قاعدتها السياسة التي أقامت المتاحف ورعتها. وأثره واضح من خلال رصيده بأرشيف المغرب، وهو رصيد وثائقي يشهد على أن دور بروسبير ريكار بدأ قبل 1920، واستمر لسنوات طويلة بعد ذلك، بل إن أثره يظهر في طبيعة الأرصدة التي ظلت تشكل نواة المتاحف المغربية الموروثة عن الإدارة الفرنسية.

¹ يحتضن أرشيف المغرب منذ سنوات رصيدا مهما من الوثائق الخاصة ببروسبير ريكار. ينتظم هذا الرصيد تحت مُسمى: "مجموعة بروسبير ريكار". وقد تنقل هذا الرصيد بين محطات عدة منذ الاستقلال إلى أن قامت بتسليمه مديرية التراث الثقافي (وزارة الثقافة المغربية) إلى مؤسسة أرشيف المغرب. يتعلق الأمر بمجموعة ثمينة، وأصلية، وهي تتوزع على عشرين علبة (زهاء ثلاثة أمتار خطية من الأرشيف)، وتضم أزيد من ستين ملفا، بها مئات الوثائق بين صور ومستندات مرقونة وكتابات بخط يد بروسبير ريكار نفسه. ويلامس هذا رصيد قضايا عدة مثل: التراث المغربي، والمتاحف، والتدبير الفرنسي للتراث المغربي بمختلف أصنافه، والمعارض المغربية-الفرنسية، وسير العديد من جامعي التحف المغربية. وتتوزع الوثائق، من حيث سياقاتها التاريخية، على فترة زمنية تمتد من سنة 1871 إلى سنة 1957 أي أن بعض هذا الرصيد يمتد إلى مدة زمنية تتجاوز حياة بروسبير ريكار (1874-1952).

تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الرصيد يتكامل ويتقاطع من حيث النوعية والمضامين مع أرصدة أخرى من بينها مجموعة بروسبير ريكار المحفوظة في متحف "كي برونلي بباريس (Musée du Quai Branly).

لم يكن من اليسير العمل على رصيد بروسبير ريكار، وذلك بسبب طبيعته التي تحتاج الكثير من العناية مما هو مألوف عند المشتغلين على "الربائد" النفيسة، كما أن الوثائق التي استعرضنا مضامينها هنا تتميز بأن المتوفر منها بعضه بخيط يد الكاتب نفسه، وهو أمر يزيد ولا شك من قيمتها ويمنحها درجة من الأصالة لا غبار عليها، غير أن تقادم الورق وانمحاء مداد الكتابة في بعض الأجزاء من السطور شكل عائقا حقيقيا في ظل غياب مسودة مرقونة في أحيان كثيرة. وهو الشيء الذي عانينا معه مثلا فيما يخص تقرير ريكار حول المعرض الفرنسي-المغربي بالدار البيضاء.

وعلى صعيد المضامين، من الواضح أن مسار وسيرة بروسبير ريكار يتماهيان بدرجة كبيرة مع المرحلة التأسيسية للمتاحف المغربية تحت سلطة الاستعمار الفرنسي، فقد كان واحدا من الذين أشرفوا على تنزيل وبلورة الدور الذي ستقوم به "مصلحة الفنون الأهلية" بوجه عام والمتاحف على الخصوص بما ينسجم مع أمرين اثنين على الأقل: أولا، خدمة المشروع السياسي والثقافي كما بلوره ليوطي ومن كان على منهجه من أقطاب المشروع الاستعماري الفراهين على استعمار دائم على أساس المشاركة المدروسة للخبز المحلية. ثانيا، صيانة بعض عناصر التراث الثقافي المغربي المنقول انطلاقا من رعاية فكرة أن المغرب متعدد الهويات خدمة لغايات الاستعمارية، وأن قسما من تراثه صالح "للتطوير" من أجل تحقيق موارد مالية لفائدة الخزينة الفرنسية، في هذا الصدد شكلت الحربان العالميتان الأولى والثانية مَحْكا حقيقيا لقياس نجاعة هذا الرهان الاقتصادي. ولعل تراجع وتيرة إقامة المتاحف بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية يدعم ما نذهب إليه هنا.

ويبدو أن حبيبة عودية اعتمدت على الرصيد الوثائقي المحفوظ بمتحف كي برونلي Musée du Quai Branly بباريس، وأن جانبا من الوقائع التي أسهم فيها بروسبير ريكار ظلت هنا في رصيده الوثائقي المحفوظ حاليا بأرشفيف المغرب.

فمن خلال هذا الرصيد نقف عند دور ريكار في محطات مؤثرة من تاريخ صناعة المتحف المغربي وتشكيل مجموعاته ووضع منطقه انطلاقا من المعرض الفرنسي-المغربي بالدار البيضاء سنة 1915.

المعرض الفرنسي المغربي بالدار البيضاء سنة 1915

- تقرير حول المعرض الفرنسي المغربي بالدار البيضاء :

هذه الوثيقة عبارة عن تقرير بخط يد بروسبير ريكار، وقد انتهى من تحريرها يوم 26 دجنبر 1915 وهي تقع في 29 صفحة¹.

في هذا التقرير وصف مفصل للمعرض، وقد توزعت فضاءاته بين:

- قسم خاص بالفنون الجميلة خُصص للحماية الفرنسية بالمغرب وضم أعمالا فنية ولوحات لعدد من الفنانين من بينهم جبريل روسو Gabriel Rousseau (1876-1951) مثل لوحته "شاطئ مازغان" ولوحته "إشراق شمس على دكالة"؛

- قسم خاص بالفنون المغربية، انتظم تحت عنوان: "الفنون الأهلية"، وضم معروضات من المناطق التي كانت حينها تحت سلطة الحماية بالمغرب مثل الدار البيضاء والشاوية، أسفي وعبد، مוגادور، ومراكش؛

- قسم للجزائريين والتونسيين المقيمين بالمغرب.

وتكمن أهمية هذه الوثيقة في أنها نقلت لنا صورة تقريبية عن أحد المعارض الأولى المشتركة بين المغرب وفرنسا في زمن الحماية. أقيم المعرض في الدار البيضاء، المدينة الحديثة والناشئة آنذاك، وهو الاختيار الذي أثار حفيظة أعيان مدن تاريخية في مقدمتها فاس².

ويتيح لنا تقرير ريكار حول معرض الدار البيضاء تبين المنطق التعميمي والتمييزي الذي على أساسه تعاملت السلطات الاستعمارية مع الموروث الثقافي المغربي، ففي الوقت الذي لم تبسط فرنسا

¹ - التقرير مسجل تحت رقم: 668 ومحفوظ في العلبة رقم: 7 من مجموعة بروسبير ريكار بأرشفيف المغرب.

حول أهمية هذا المعرض والمعارض التجارية foires لكل من فاس والرباط سنة 1916 أي في سياق الحرب العالمية الأولى والتحديات التي عاشتها الإقامة الفرنسية بالمغرب:

Georges Hardy, «Lyautey au Maroc », op. cit., p. 124.

² - ثمة إشارات مهمة حول موقف برجوازية فاس -كما يدعوها ريكار- في عدد من الوثائق والتي من بينها الوثيقة رقم: 199 المحفوظة في العلبة رقم 2.

سلطتها على مجموع التراب المغربي، إلا أنها اعتبرت المناطق الجغرافية الخاضعة لسلطتها كافية لتمثيل كل التراث المغربي. أما الطابع التمييزي فيظهر من خلال الفصل بين أعمال الأوروبيين، وتلك التي صنعها المغاربة والأخرى التي من إنتاج تونسيين وجزائريين، حيث تظهر، من خلال هندسة المعرض، تراتبية hiérarchie، إذ يحتل أسفل مراتبها التراث المغربي وإنتاجات الحرفيين المغاربة، مسبوقين بكل من أعمال الفنانين الأوروبيين (الفنون الجميلة)، يليهم في درجة وسطى التونسيون والجزائريون الذين تلقوا تدريباً و"تربية" على يد الإدارة الفرنسية وانتقلوا إلى المغرب لدعم وترسيخ الوجود الاستعماري.

تتبع أهمية هذا التقرير من طبيعة المهام التي تقلدها ريكار أيضاً، وأن المعطيات الواردة فيه تشكل مصدراً لا غنى عنها لمقاربة نشوء تدبير مؤسساتي للتراث الثقافي المنقول بالمغرب، وقد عاد الكاتب إلى موضوع معرض الدار البيضاء في مناسبات لاحقة، إذ نجد عدداً من الوثائق، الكامنة ضمن رصيده، تُغني معرفتنا ببداية صناعة المعارض بالمغرب سواء المتحفية منها أم التسويقية Foires.

- وثيقة بعنوان: "منذ ثلاثين سنة افتتح معرض فرنسي-مغربي بالدار البيضاء"

وفي سياق متصل، تقدم لنا الوثيقة المعنونة بـ: "منذ ثلاثين سنة افتتح معرض فرنسي-مغربي بالدار البيضاء" Il y a trente ans une exposition franco-marocain s'ouvrait à Casablanca، ما يمكن أن يكون قراءة جيوسياسية للسياق الذي شهد انعقاده. ويبدو أن ريكار كتب هذا النص قبل أيام قليلة من حلول شهر شتبر الذي شهد افتتاح هذا المعرض قبل ثلاثين سنة، وبذلك يكون تاريخ الوثيقة هو سنة 1945¹.

عاد ريكار في هذا النص إلى السياقات التاريخية المحلية والفرنسية التي شهدت انعقاد هذا المعرض (الحرب العالمية الأولى، عمليات "التهذئة"، الجهل بموارد المغرب، ضعف وسائل النقل داخل المغرب)، وهو يُرجع فضل انعقاد هذا المعرض وتمكنه من تحقيق أهدافه إلى المقيم العام ليوطي² هذا الأخير الذي وصف المعرض يوم افتتاحه بأنه "معرض معركة" exposition de combat³، كما يصفه ريكار بأنه "انتصار اقتصادي وسياسي"⁴.

أما أهداف المعرض كما ذكرها الكاتب فهي:

- مجابهة الدعاية الألمانية ومنافسة صورتها باعتبارها قوة اقتصادية متفوقة على فرنسا⁵؛

¹ - الوثيقة رقم 125، العلية رقم: 1 من مجموعة ريكار بارشيف المغرب. (وثيقة مرقونة وبدون تاريخ تدوين).

² - الوثيقة نفسها، الصفحة: 1.

³ - الوثيقة نفسها، الصفحة: 5.

⁴ - نفسها، الصفحة: 6.

⁵ - نفسها، صفحة: 2.

- التخلص من كل أشكال النفوذ الألماني على التراب المغربي¹؛
- إظهار موقع المغرب من الحرب العالمية الأولى (يقصد ريكار أنه مغرب "فرنسي وليس في ملكية ألمانيا")².

وعلى صعيد المضامين، تتكامل هذه الوثيقة مع التقرير الأول فيما يتعلق بتقديم معطيات تُقربنا من صورة المعرض ومحتوياته، بل توفر لنا معلومات لم ترد في التقرير السابق بشكل واضح من قبيل مشاركة مستعمرات فرنسية من أفريقيا الغربية، وأن إعداد المعرض تمَّ خلال أربعة شهور، والدور الذي لعبه فيكتور بيرتي Victor Berti (1850-1944) بوصفه المشرف الرئيسي على المعرض³.

جاء المعرض على شكل مدينة مَشرقية مليئة بالكنوز، حاضرة صغيرة متميزة بفضاءاتها المنسجمة والمنتظمة والمثيرة لأرواح زائريها بحكاياتها المستخلصة من "ألف ليلة وليلة" بحسب تعبير ريكار⁴.

أما إحدى أهم نتائج معرض الدار البيضاء فكانت الوعي بما يُمكن أن تقدمه الفنون المغربية من موارد اقتصادية لفائدة فرنسا، وهو الأمر الذي اقتضى وضع وتطوير خُططٍ للمحافظة على الصنائع العتيقة خصوصا تلك التي ظهرت مردوديتها (ستكون الزرابي والمصنوعات الجلدية في المقدمة لمدة طويلة)، فمن هذا المنطلق أسهم المعرض الفرنسي-المغربي في إخراج "مصلحة الفنون والحرف الأهلية" إلى حيز الوجود، ثم انعكس لاحقا على تصور هذه المؤسسة لوظيفة المتاحف المغربية والغاية من وجودها خلال السنوات اللاحقة.

وفي هذا الاتجاه، يُخبرنا بروسبير ريكار أن من بين امتدادات المعرض الفرنسي-المغربي لسنة 1915 تأسيس ستة متاحف بكل من الدار البيضاء والرباط ومكناس وفاس ومراكش وباريس، هذا الأخير بـ"الوكالة الشريفة للحماية" l'Office chérifien du Protectorat ، وهي المؤسسة التي استمرت خمسة عشرة سنة. ويتمثل الامتداد الآخر لمعرض الدار البيضاء في انعقاد المعارض/الأسواق les foires بكل من مدن فاس والرباط ومكناس والدار البيضاء ومراكش وفي بعض المناسبات في أزرو⁵.

صورة المعرض المتحفي الدائم بكل من البطحاء والأوداية

- تقديم معرض متحف الأوداية تحت عنوان: "متحف الفن الأهلي من خلال حديث

لريكار" Musée d'art indigène à partir d'une causerie de Ricard.

¹ - نفسها. يذكر ريكار أن أسرى ألمان كانوا في مقدمة من استعملوا لإعداد فضاء المعرض الفرنسي-المغربي بالدار البيضاء منذ إطلاق فكرته يوم 9 ماي 1915 (ص. 2).

² - نفسها، ص. 4.

³ - نفسه، ص. 4.

⁴ - نفسه، الصفحة نفسها.

⁵ - نفسه، ص. 7.

تقع الوثيقة في صفحة واحدة بخط يد ريكار، وهي تحمل تاريخ الخامس من شهر غشت 1946. والظاهر من خلال عنوانها أنها مادة إذاعية قدمها ريكار على أمواج راديو ماروك Radio Maroc .

يُحدد بروسبير ريكار في الفقرة الأولى موقع متحف الأوداية قبالة حديقة تُعرف باسم المدرسة، ثم يصف المعمار والمعرض المتحفي مُقَدِّمًا في الآن نفسه صورة موجزة ومفيدة عن الهيئة المزيوغرافية للمتحف في أربعينيات القرن العشرين.

- ورقة تقديمية لمتحف البطحاء بعنوان: "متحف البطحاء"¹ Le Musée du Batha.

الوثيقة مرقونة، وتقع في صفتين، كما تتضمن في أعلاها ملحوظة مكتوبة بخط اليد تشير إلى أن نسخة منها أرسلت إلى السيد بلدوي Baldoui².

يذكر ريكار في البداية بأن متحف البطحاء يقع منذ سنة 1915 في دار البطحاء التي بنيت نهاية القرن التاسع عشر تحت حكم السلطان الحسن الأول، قبل أن يقوم السلطان عبد العزيز بتوسعتها. ونفهم من الوثيقة التي بين أيدينا أن دار البطحاء تتوزع بين متحفين اثنين: "متحف الفن القديم" le musée d'art ancien و"متحف الفن الحديث" le musée d'art moderne. وهذا التمييز يؤكد كاتبة الوثيقة في الفقرات اللاحقة، وهو يستعمل تارة عبارة متحف ويقوم في أحيان أخرى باستعمال كلمة "قسم" section : «المجموعات المُجمَّعة في هذين القسمين تمثل وثيقة مثيرة للاهتمام، إنها تلقى الاهتمام من طرف علماء الآثار والسواح والحرفيين، وهي [أي المجموعات] تؤكد الكمال الذي بلغه الفن المغربي»³. ثم يستعرض الكاتب خصائص أهم مجموعات متحف البطحاء من القطع الخشبية التي تعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي، والتحف الرخامية التي ترجع إلى القرن السادس عشر، ويصف في عُجالة مميزات الخزف الفاسي والألبسة النسائية والمُطرزات والحلي. ويتوقف عند القاعة المخصصة للأسلحة التقليدية، ويفيدنا بأن مجموعة الأسلحة المعروضة آنذاك في متحف البطحاء كانت في ملكية السلطان مولاي الحسن الأول، وأنها تتضمن قطعاً فريدة من بينها أقواس ونشاشيب، وأن بعضها كان عبارة عن هدايا من ملوك بعثوا بها إلى سلاطين المغرب.

ومن بين الأشياء التي ذكرها ريكار مما هو معروض في متحف البطحاء، القفص الذي سُجِنَ فيه الروكي بوحمارة، ومظلة الهيبة، وبعض الألوية والأعلام الدالة كما يقول على «المخزن القديم وعلى

¹ - الوثيقة رقم: 89، العلبة رقم: 1 من رصيد بروسبير ريكار بأرشيف المغرب.

² - تولى جان بلدوي Jean Baldoui مهام إدارية في الإقامة العامة الفرنسية بالمغرب من بينها الإشراف على "مصلحة الفنون والحرف الأهلية".

³ - ريكار، متحف البطحاء، وثيقة سابقة، ص. 1.

المراحل الأولى من عملية التهئية»¹. ويُخصّص ريكار في جملة تعريفه بالمعروضات التي يقول إنها تنتمي إلى "الفن البربري" L'Art Berbère : «يُضيف الفن "البربري" إلى هذه المجموعات طابع الأصالة بحكم الطابع الفنتازي للزرايبي المنتمية إلى هذا الفن وقطع الحلي والفخاريات ذات الطابع البدائي والفطري»².

وتحدث أخيرا عن قاعات الفن الحديث، التي وصفها بأنها مخصصة لتقديم أعمال متنوعة أنجزها حرفيون تحت توجيه مصلحة الفنون والحرف الأهلية. والمقصود هنا بالفنون الحديثة الزرايبي وقطع الأثاث والخزف والنحاس وتزيين المخطوطات والخشب المنقوش والأثاث الحريرية والصوفية والقطنية وفن التفسير. ويُعلّق ريكار على هذا القسم من المعرض المتحفي بتأكيديه على أن المعروضات تُظهر الموارد الحرفية التقليدية ذات الطابع الجهوي وما تقدمه من إمكانيات للتكثيف ولتطبيق التقنيات ولصناعة الديكور بما يتناسب مع المتطلبات الآنية³. وختم الوثيقة بالتتويه إلى ما يمكن أن تقدمه مكاتب مفتشية "مصلحة الفنون الأهلية" من معلومات حول الصناعة التقليدية والظروف التي يتم فيها وضع وتنفيذ مختلف المشاريع⁴.

ومن بين النقط التي أكد عليها ريكار في كتابات أخرى، أن عملية التوسع الاستعماري في المغرب ما كان لها أن تتوقف بسبب الحرب العالمية الأولى، وأن مجال الفن (الفن المغربي)، كان من المجالات التي وجب ترسيخ الأثر الفرنسي فيها⁵. كما يعبّر ريكار أن عملية جرد الموارد الفنية المغربية قد انطلقت بمناسبة المعرض المغربي-الفرنسي الذي انعقد بالدار البيضاء سنة 1915، إذ يجعل ريكار من ذلك المعرض لحظة اكتشاف لغنى الموروث الفني المغربي (الحرف بالأساس) وعلى الخصوص المفارقات الجمالية التي ظهرت من خلال عرض المنتجات القروية، تلك القادمة من الجبال، إلى جانب المنتجات الحضرية، أما المثال الذي يذكره في هذا السياق فهو التقابل بين الزرايبي الأمازيغية والزرايبي الرباطية ذات الإطلالة المشرقية⁶، وهو بذلك يكون بصدد بناء أسطورة يحدد لها تاريخ بدايتها. كما أنه يعتبر إقامة المتاحف وسيلة لإنقاذ القدرة الإبداعية عند الحرفي المغربي، ففي المقالة نفسها يقول: «من أجل إنقاذ الوضعية [تدهور الإبداع] كان من الواجب جمع القطع المصنوعة قديما والتي تستحق الاهتمام. لهذه الغاية، أحدثت بدون تأخر متاحف فاس والرباط حيث جُمعت عينات من الفن المحلي والجهوي. هكذا

¹- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

²- المصدر نفسه، الصفحة: 2.

³- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁵ - Prosper Ricard, «Arts indigène et musées», In *La Renaissance du Maroc*, op. cit., p. 211.

⁶ - Ibid., p : 211.

شكلت فنون الخشب والمعدن والنسيج والجلد إلخ، مجموعات des collections لم تتوقف عن الاغتناء حتى يومنا هذا»¹.

وخلاصة القول بخصوص مسار كل من ألفرد بيل وبروسبير ريكار، يمكن أن نخرج بالأفكار الآتية:

تتكامل مضامين هذه الوثائق فيما بينها وتقدم مُعطيات بخصوص قضايا متحفية من داخل الآلة الإدارية والسياسية الفرنسية. وتتيح لنا هذه المصادر، التي حَزَرَهَا واحدٌ من المستشرقين الذين رافقوا البرنامج "الثقافي" الاستعماري زهاء أربعين سنة، الاقتراب من وقائع مازالت آثارها بادية في مستودعات المتاحف المغربية². وتتقاطع هذه الوثائق كذلك عند نقط أساسية بما يجعلها تساعدنا على استكشاف المحور الأساسي الذي رُسم للتراث المغربي على يد ليوطي وفريقه المشتغل داخل "مصلحة الفنون الأهلية" وخارجها، والكيفية التي نظر بها ريكار إلى تلك الممارسات من مواقع مختلفة وعبر محطات زمنية متباعدة تمتد من 1915 إلى بداية الخمسينيات من القرن العشرين. لم يكن ريكار صانع المتاحف

¹ - Ibid., p : 212.

² - تظهر الصورة أوضح عندما نطالع مقالات بروسبير ريكار ومحاضراته التي قدم فيها قراءة مركزة لتدبير الفرنسي للحرف والفنون في شمال إفريقيا. مثلاً ما جاء في المقال:

Prosper Ricard, «L'artisanat indigène en Afrique du Nord», Rapport présenté le 6 mars à la Conférence coloniale par M. Ricard, Chef du Service des Arts Indigènes du Maroc, In *Bulletin économique du Maroc*, 1934/1935, pp. 131-132.

في هذا التقرير يستعرض بروسبير ريكار المراحل التي قطعتها الإدارة الفرنسية فيما يخص تدبير الحرف العتيقة والفنون في شمال إفريقيا. ففي الجزائر لم ينطلق الاهتمام الفرنسي بالصنائع العتيقة إلا سنة 1890 وكان الدافع هو البحث عن تكوين يد عاملة يمكن للأوروبيين أن يستخدموها. حيث انطلق التكوين في الجزائر من غير نتائج مُرضية، وأن ذلك دخل ضمن سياسة الاحتواء l'assimilation أو الاستيعاب أو الدمج. وخلص ريكار من خلال التجربة في الجزائر إلى أن «الأفضل أن يتطور الأهالي على أرضية حضارتهم هم، في انسجام مع عاداتهم وتقاليدهم التقليدية» (ص. 131). وصلت التجربة الفرنسية إلى هذه القناعة ما بين 1900 و1910 وعن هذا التوجه (الذي يسمح للجزائريين بالتكوين والعمل في المهن والحرف إما انطلاقاً من الموروث التقليدي أو بالتكوين في المهن الأوروبية) الحاكم العام بالجزائر جومار Jomart (ص. 131). رغم طول مدة وجود فرنسا في الجزائر فإن سنة 1905 شكلت لحظة مهمة، لأنها ستشهد انعقاد معرض للفن الإسلامي القديم وتأسيس متحف للفن الإسلامي. (ص. 131)

يتضمن المقال إشارات إلى أمور ستتكرر لاحقاً في المغرب من بينها: استعمال التحف الموجودة في المجموعات المتحفية الجزائرية وعند الخواص كنماذج، وإنجاز رسومات للعمل عليها من طرف الصناع الجزائريين وتنظيم معرض سنوي بمدرسة الجزائر والعمل على تسويق المنتج الجرافي خصوصاً الزرابي (ص. 131) كلها ممارسات سيعيشها المغرب لاحقاً بما يُقَدِّرُ فكرة التحول عما كان ممارساً في الجزائر.

في تونس، التي يقول عنها ريكار بأنها تبعت المثال الجزائري بدأ فيها الأمر بإنشاء القسم الإسلامي la section musulmane بالمتحف العلوي لباردو. ثم في سنة 1909 انطلق وضع برنامج للتحديث الفني يقوم على المراقبة الدقيقة للتقاليد المحلية: مرة أخرى سيكون الرهان على الزربية وهذه المرة الزربية الفيروانية، إلى جانب فخار نابل Nabeul. ولاحقاً، أي سنة 1933، ستقتدي تونس بالتجربة المعتمدة في المغرب (تحت الحماية) فيما يتعلق بمحاولة توجيه العمل الحرفي نحو طابعه الأصيل الذي كان في تونس (ص. 131).

وفي المغرب عرفت فترة الحرب العالمية الأولى انتظام الصناعة التقليدية، ينسب ريكار هذه العملية إلى المارشال ليوطي بوصفه عارفاً بقيمة العمل الاقتصادي والاجتماعي ولكن أيضاً بوصفه مُحِباً للفن وهاوياً للفن وحامياً له بطبعه وراعياً mécène (ص. 132).

أحدث أول مكتب لرعاية الصناعة التقليدية artisanat سنة 1917 ثم أعقبه سنة 1920 إقامة مصلحة الفنون الأهلية Service des arts indigènes ليبدأ العمل بتجريب طريقتين: إحداث مشاغل تابعة للدولة atelier d'Etat. والطريقة الثانية، ترك الصناع في أورشهم وتقديم طلبيات لهم لإنجازها هناك.

اتضح الصورة منذ 1920 بأن الطريقة الثانية هي الأنسب والأكثر فائدة. وفي إطار هذه المقاربة أنشئت أربعة متاحف بكل من فاس ومكناس والرباط ومراكش، ويعتبرها متاحف للفن القديم musées d'art ancien (ص. 132).

المغربية الأوحده، ثمة آخرون سبقوه وأتوا بعده، غير أن ثمة عناصر تجعل من وثائقه سندا كبيرا من أجل كتابة تاريخ المتاحف المغربية خلال فترة الحماية. ولعل من أظهر هذه العناصر:

- استمراره في "مصلحة الفنون الأهلية" منذ نشأتها إلى وفاته حيث شغل منصب رئيس المصلحة ثم أصبح مديرا شرفيا؛
- انتظام كتاباته، بكل أنواعها (تقارير، مقالات، دراسات...) طيلة هذه الفترة الزمنية، واتصال كتاباته بالشأن التراثي المغربي عموما والموضوع المتحفي بوجه خاص في المغرب وباقي بلدان شمال إفريقيا الخاضعة للاستعمار الفرنسي؛
- قيامه بدور حلقة الربط بين جهات عدة: "جامعو التحف" و"مصلحة الفنون الأهلية"؛ وبعض أعيان المغرب (الباشوات مثلا) والمؤسسات المتحفية، وبين المتاحف المغربية وبعض المتاحف الفرنسية. ولعل أهم دور رَبطَ قام به ريكار يتجلى في استقطاب أعوان له من مستعمرات فرنسية واستقدامهم إلى المغرب، قبل أن يتحول هذا الأخير إلى مصدر لإداريين "ثقافيين/سياسيين" في خدمة المشروع الاستعماري في مناطق أخرى؛
- أن قسما مهما من المجموعات المُسماة "إثنوغرافية" تنتمي إلى الصناعة التقليدية وهي وليدة سياسة ريكار وفريقه الإداري ومن توارث أسلوبه بعده. نستحضر في هذا السياق ما كتبه عن الأثاث المغربي وكيف نظر إلى التراث المغربي المنقول، فالشيء المغربي بحسبه غير موجود: «باستثناء بعض المرافق وبعض وسائل الجلوس، فإن الأثاث المغربي لا وجود له، جرى خلق واحد [أثاث مغربي] له أسلوب عربي و"بربري" وهذا الأخير يتسم بطابع عصري واستعماله ظهر في بيوت الأوروبيين»¹؛
- قلة الوثائق في المتاحف والأرشيفات المتعلقة بتلك المجموعات، ويتمثل السبب الأساس في تقديرنا- في كَوْن تلك المتاحف لم تكن في الأغلب سوى مستودعات وأماكن لتقديم/عرض النماذج وليست أماكن للدراسة، هذه العملية جَرَتْ في أماكن أخرى إن كانت قد تمت فعلا بالمعنى المزيولوجي؟
- لا مناص من مواجهة سؤال الأصالة، أصالة قسم مما هو في المتاحف المغربية المتبقي والشاهد على الفترة الاستعمارية. يَطرح مفهوم الأصيل L'authentique قضايا ترتبط بالذات كما الآخر (الغير)، علما أن "المستعمر" أي "الغريب"، هو من حدد في تلك العقود الأولى من القرن العشرين، الشيء الأصيل الذي يتوجب المحافظة عليه وتقديمه في المعارض.

¹- Prosper Ricard, «L'artisanat indigène en Afrique du Nord», op. cit., pp. 131-132.

كان الفرنسيون كما الإسبان في المناطق التي يبسطان عليها نفوذهما يقرران في الأصل المغربي. وقد استعمل ريكار هذا المفهوم في عدد من كتاباته دون تقديم معايير واضحة، لكنه كرر حرص "مصلحة الفنون والحرف الأهلية" على المحافظة على الشيء المغربي الأصل¹. قامت المعارض (ومن ضمنها المعارض المتحفية)، داخل المغرب وخارجه، بأدوار متعددة، كانت أورشاً ومشاعل لبناء وتشكيل صورة "الأصل"، فأسهمت بأسلوبها ووسائلها في ترسيخ ثقافة موازية ناتجة عن إرادة خارجية، تشتغل تحت غطاء شرعية تاريخية: عقد الحماية المؤقت مع السلطان. كما عمل المعرض المتحف تحت سلطة الحماية على ترسيخ صورة نوع ثانٍ من "الأصل": المغربي/الفرنسي، من خلال المعارض المؤقتة الخارجية التي قامت بعرض التحف المغربية والمصنوعات المغربية المُفَرَّسَة francisés، ومن بينها المعرض الكولونيالي في مرسيليا سنة 1922، ومعرض الفنون التزينية في باريس سنة 1925، والمعرض الكولونيالي في باريس سنة 1931، من منطلق أنها أحد الوسائل المعتمدة من أجل ترسيخ هوية مزيجية ومُشتركة بين المستعمر والمستعمر.

ومن يُطالع الرصيد الوثائقي لبروسبير ريكار يستنتج خلاصات من بينها أن التحدي الألماني وقوة دعايته شكلت أحد المُنغصات والمحفزات التي وقفت خلف المعرض الفرنسي المغربي الذي أقيم بالدار البيضاء سنة 1915، مع ضرورة التذكير هنا أن المتاحف المغربية الأولى، كما هو شأن المعارض/الأسواق les foires، نشأت عملياً استمراراً لنجاح معرض الدار البيضاء.

إن الوثائق التي قدمناها هنا تكشف بالواضح أن المتحف المغربي خضع عند ولادته لمنطق الحقبة التاريخية، بل للراهن التاريخي الفرنسي والأوروبي. وأنه لم يكن منتما على الصعيد المعرفي إلى براديغم ميزولوجي مُعتمد داخل الميتروبول نفسه. كان المتحف في المغرب على هامش المعرفة المتحفية وليس في قلبها، فجاء منذ نشأته موسوماً بأعطاب لازمته طويلاً من بينها أنه كان خزانة بدل أن يكون فُرجة عمومية، وأنه أدى إلى عَزْل القطع والمجموعات عن سياقاتها الاجتماعية والثقافية، وأقام تمييزاً بين ثنائيات تستوجب الدراسة والتحليل من قبيل: فن "بربري" وفن "إسلامي"، وفن قديم وآخر حديث

ت-ماريانو بيرطوتشي:

ماريانو بيرطوتشي نيتو Mariano Bertuchi Nieto (1884-1955)، عاش بين غرناطة الإسبانية، وسبتة، ثم تطوان وريثة التراث الأندلسي. وهو مثله مثل أوجين دولاكروا يعتبر فناناً مستشرقاً

1- Muriel Girard, «Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc», **Socio-anthropologie** [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, consulté le 16/8/2022. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio->

يرسم الشرق القريب (المغرب) الذي يراه¹. إلا أنه انتمى، على عكس دولاكروا، إلى فترة زمنية كان استعمار المغرب قد صار حقيقة على أرض الواقع، ولم يعد مجرد مشروع يتم الإعداد له². وهو يوصف بأنه فنان الحماية الإسبانية على المغرب، وهو إلى جانب صفته تلك، واحد من أبرز صناع "المعنى الإسباني" للشيء المغربي من منطلق أنه شغل وظيفة مفتش "مصلحة الفنون" وأدار "مدرسة الفنون الأهلية" بتطوان، وأشرف على إدارة المتحف المغربي (باب عقلة) في أربعينيات القرن العشرين، ومن بين المهام التي اضطلع بها إشرافه على إعداد الرواق المغربي ضمن المعرض الإيبيري-الأمريكي بإشبيلية سنة 1929.

ويوصف ماريانو بيرطوتشي بأنه «أندلسي مُشَبَّعٌ بذكرات الأندلس الصامتة»³، ويبدو أنه كان بطريقة ما بصدد تحقيق ذلك التقارب الذي لطالما رفضته التيارات الإيديولوجية والعسكرية وريثة وصية إزابيلا، أي أن تعترف الهوية الإسبانية بالأثر المغربي العميق على تاريخها الإنساني والجمالي. لا ندري هل كان يدفعه انتماؤه الأندلسي، إذ ولد في غرناطة من أصول مالطية، أم أن حسه الفني واتصاله الطويل بشمال المغرب (تعود أول رحلة له إلى طنجة إلى سنة 1899). كيفما كان الحال، فإن ماريانو بيرطوتشي كان في مقدمة القائمين على تحويل تطوان إلى عاصمة لما كان يُسمى حينها: "المغرب الإسباني"⁴. وتدل قائمة النياشين والأوسمة التي تحصل عليها منذ بداية الفترة الثانية من الحماية الإسبانية بالمغرب على أنه كان مُنْقَذاً جيداً للسياسة الثقافية الإيبيرية لهذه المرحلة وربما أحد واضعي هندستها فكرياً وتظهيراً⁵.

إن تأثير ماريانو بيرطوتشي واضح، فهو أهم وريث إسباني لماريانو فورتوني Mariano Fortuny (1838-1874)، إلا أنه بالإضافة إلى صفته الفنية، كان شريكاً فعلياً في تنفيذ إرادة إسبانيا فيما يتعلق بالشيء المغربي في مرحلة أدركت فيها إدارة الحماية بشمال المغرب أن خُفْضَ تكلفة العملية

¹ - سبقه إلى المغرب رسامون إسبان آخرون من بينهم: ماريانو فورتوني Mariano Fortuny (1838-1874)، الذي جاء إلى المغرب ليرسم وقائع الحرب المغربية-الإسبانية لسنة 1860 وعاد إليه في فترة لاحقة رفقة رسام إسباني آخر هو خوسيب تابيرو إ بارو Josep Tapiró i Baró (1836-1913) هذا الأخير استقر في طنجة منذ سنة 1876.

Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial*, op. cit., p. 39.

² - علما أنه قام في سن مبكرة برحلات إلى المغرب (المنطقة الشمالية) قبل انعقاد الحماية الإسبانية على المنطقة الشمالية، حيث تكلف برسم لوحات لفائدة المجلة الإسبانية la ilustración Española y Americana ومن بين المواضيع التي قام بتغطيتها "فنيا" في العقود الأولى للحماية: حرب الريف.

³ - Mariano Bertuchi : 50 ans après, AFKAR/IDEES, PRINTEMPS/ETE 2006, p. 103. Consulté le : 03/01/2024

<https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2006/03/36Bertuchi-fra.pdf>

⁴ - حسين مجدوبي، *المغرب في الفكر الإسباني*، مرجع سبق ذكره، ص: 78.

⁵ - نال ماريانو بيرطوتشي العديد من الأوسمة والنياشين بعد سنة 1928 ومن بينها: 'Ordre Civil d'Afrique 'Médail de Paix au Maroc Chevalier de l'Ordre d'Afrique, avec la distinction de 'Commandeur de l'Ordre d'Isabel la Catholique .Commandeur

الاستعمارية يُمَرُّ أيضاً عبر تثمين Valorisation إرث الهوية الأندلسية المشتركة بين ضفتي البوغاز (ممر جبل طارق).

وكنوع من "الاستيعاب" assimilation، يصف فنانون الشمال المغربي ماريانو بيرطوتشي بأنه ابتعد عن الاستشراق : «وبعد فرض الحماية على المغرب استمر اهتمام الفنانين المغاربة والإسبان بجمال مدينة تطوان وبأعمال عديدة بعيدة عن الأسلوب الفرتوني الاستشراقي وأقرب من واقع المدينة الاجتماعي والمعماري والفني وذلك باعتمادهم تقنيات حديثة متأثرة بالأساليب السائدة في الغرب [...] ويعتبر الفنان ماريانو برتوتشي الشخصية الأمل والأهم لتمثيل هذا الجيل حيث طور بتطوان أسلوبه ولغته الخاصة باعتماده على حياته الاجتماعية ومناظرها الطبيعية والتراثية بتقنية انطباعية فرضتها قوة التضاد بين النور والضوء والظلال، غير أن أهم المنجزات التي خلدت اسم برتوتشي هي خلقه للمدرسة الإعدائية للفنون الجميلة بتطوان سنة 1945، ليلتحق بها الرعيل الأول من الفنانين المغاربة لدراسة تقنيات ونظريات التعبير التشكيلي ولتتابعوا بعدها دراستهم الفنية العليا بالمدارس الإسبانية حيث كان في مقدمتهم المرحوم السرغيني»¹.

ثمة اختيارات رعاها بروسبير ريكار وماريانو بيرطوتشي وغيرهما لأسباب تخص فرنسا وإسبانيا، فكيف نستطيع اليوم فصل هوية متاحفنا عن هوية هذا "الآخر" الذي انتقى من التراث المغربي ما بدا له الأنسب والأصلح، واشتغل ببعض الأدوات المتحفية لترسيخ صورة هوية المغرب كما تمثلها؟ فكيف نعيد ترتيب مظاهر هويتنا وتقديمها متحفيا دون إقصاء لأحد مكوناتها بما فيها تلك الموروثة عن المستعمر؟ وهل من تفسير متحفي جديد لتراثنا المنقول قادر على تجاوز ميراث بروسبير ريكار؟

إن السؤال الذي نحمله معنا من هذا الفصل إلى الفصول الموالية هو: هل خرج المتحف المغربي، على الصعيد المعرفي، من البراديغم الفرنسي المُمَرَّكز حول ذاته، أي ذلك الذي اصطلحنا على تسميته بالبراديغم الوطني الشوفيني؟ وما هو ثقل وتكلفة هذا الإرث في تدبير الهوية متحفيا منذ الاستقلال؟

خلاصة الفصل الثاني:

لم يُسهم المغاربة بِحُرِّيَّة في بناء الصورة التي قَدَّمَهَا عنهم المستعمر في الملصقات الإشهارية ولا في الأفلام الدعائية ولا حتى في الأعمال الفنية المرسومة، والأمر ذاته وقع بخصوص صورة المغربي

¹ - M'hammed Benaboud et Bouabid Bouzaid, *Peintres de Tétouan*, Pub. Association Tétouan Asmir, t. II, éd. Okad, 2010, pp. 9-10.

وهيئة الثقافة المغربية كما قدمتها المتاحف في فترة الحماية. يتعلق الأمر، وعينا بذلك أم لم نع، بجرح أحدثه الآخر في كياننا، وكان المتحف أحد فضاءاته، بل وأداة من أدواته.

عمل الاستعمار على جعل المغاربة يظهرون متحمسين، كما أراد أن يراهم، أي متى وافقت صورتهم مقتضيات ومتطلبات السياسة الاستعمارية، ذهب بول باسكون إلى أن حالة المغاربة تحت الاستعمار تشبه ما يجري في المتاحف: «كان الناس يعيشون متروكين لحالهم، وكأنهم في إناء مغلق، تحيط بهم الإدارة الاستعمارية وكأنها تحتفظ بهم في متحف»¹.

استُخدمت المتاحف أولاً لإشباع فضول الأوروبيين خاصة والغربيين عموماً، واستعملت ثانياً، لإظهار أن ثمة مسافة حضارية كبيرة تفصل المستعمر عن المستعمر، فوُظِّفت، إلى جانب وسائل أخرى مثل الصورة والإعلان (الملصق Affiche) والفيلم لتأكيد أن المغربي المستعمر يحتاج إلى المهمة التمدينية القادمة من الخارج أي من فرنسا بالدرجة الأولى (التتوير الفرنسي)، ثالثاً، جرى استعمال المتحف مثل أداة لإعادة إنتاج وللمحافظة على ما يُشخّص فن المغرب وجماله كما تمثله وفهمه وأرادَه ليوطي ومن ينتمون إلى توجهه الاستعماري، هؤلاء الذين يحبون أكل ما في البيضة دون إحداث كسور غائرة على القشر.

ونشأت المتاحف في المغرب ضمن منظور شامل تمثله الثقافة الاستعمارية، وقد جرى التسويق لها رسمياً خصوصاً نحو الميتروبول بوصفها أداة لتخفيف تكلفة الاستعمار (التكلفة الاقتصادية والاجتماعية)، وعلى الصعيد المحلي باعتبارها وسيلة لنقل transmission الخبرات الحرفية والفنية العتيقة وبالتالي طمأننة المغاربة على مصير ثقافتهم وتراثهم (خطاب موجه نحو الأعيان والخاصة من الحرفيين والصناع والتجار)، وبوصفها أيضاً (أي المتاحف) تلبية الحاجة الشوفينية عند جمهور المعمرين والزوار الأجانب، حيث المسافة بين النظرة السياحية و"متعة" النظر من موقع المركزية الأوروبية (والغربية)، مسافة ضيقة جداً. وهي بذلك، أي المتاحف، استُعملت وسيلة لصناعة تلاحم هوياتي بين فئة اجتماعية طارئة مُتباعدة الأصول والمشارب قام بإنتاجها الفعل الكولونيالي، وهو مجتمع مؤقت متحالف براغماتياً لفائدة مشروع استعمل تراث المغاربة وهويتهم لتحقيق أهدافه. وفي الوقت نفسه العمل على "تحييد" طوائف الحرفيين والصناع باعتبارهم كتلة حضرية قد تشكل خطراً على ثبات أركان الاستعمار.

تبدو هذه السلسلة من الأهداف غنية بالتناقضات، والسبب في نظرنا يتمثل في أن المتاحف، تحت الحماية، كانت وليدة ثقافة استعمارية ترعى أمرين مُتعارضين: من جهة أولى، الهوية المغربية، ومن

¹ - بول باسكون، «زرع النماذج وغياب التجديد»، مجلة بيت الحكمة، الدار البيضاء، العدد الثالث، السنة 1، أكتوبر 1986، ص. 7.

جهة ثانية، مصالح القوى الاستعمارية. كانت المتاحف في المغرب عنصرا من عناصر مشروع "المشاركة" الذي اعتبر ثمرات حقبة ما بعد الحرب العالمية الأولى ونتيجة من نتائج قُرابة قرن من الاستعمار المباشر والمُكَلَّف في الجزائر وغيرها¹.

إن "المشاركة" باعتبارها تَوَجُّها استراتيجيا نابعا من داخل الثقافة الاستعمارية والذي نضج في بداية العشرية الثالثة من القرن العشرين، كان قد بدأ في المغرب من خلال سياسة ليوطي قبل ذلك التاريخ بعدة سنوات²، كان المغرب مختبرا لتجريب وصفة جديدة، أو البحث عنها، بعد أن أثبتت التجربة في الجزائر وفي غيرها أن الهويات العرقية والثقافية تجعل الاندماج بمعنى الذوبان الكامل مستحيلا، في هذا الإطار تحددت مهمة مصلحة الحرف والفنون الأهلية بالمغرب، لتدبير أمر "المقادير" المسموح بها من الهوية المغربية، بما يحقق مشاركة مأمونة العواقب. وقد كانت متاحف المستعمر أحد مُخْتَبَرَات تحديد المقادير وتجهيز أماكن لحفظ العينات المناسبة. لقد كانت المتاحف بتعبير بروسبير ريكار «أداة قيمة instrument précieux»³.

وفي هذا الصدد، نعتقد أن ما شهدته الساحة المغربية من برامج هَمَّت حقل التعليم والحرف والفنون والمتاحف، لا تنفصل عن مشروع أرادت من خلاله فئة من منظري الاستعمار تجذير الحضور الفرنسي في المغرب وغيره من المستعمرات عبر إنتاج تمثيلات وممارسات توفيقية بين التقاليد المحلية (في المستعمرات) وبين الانتماء إلى "وطن بديل" كما كان من المفترض أن تمثله "فرنسا العابرة للبحار"، كان المتحف في المغرب، شأنه شأن التعليم والحرف والفنون، وسيلة، في حدوده الدنيا، لصناعة أهلي مؤمن بفرنسا، أو ما يمكن أن نسميه: أهلي/فرنسي.

«والحقيقة هي أنه على الرغم من أن الخطاب الاستعماري كان يميل إلى الحط من المستعمر، كان المشروع الاستعماري مفيدا للمستعمر والمستعمر كما كان ضارا لكليهما. سواء في أوقات السلم أو الحرب، كان المستعمر والمستعمر يتقدمان ويتراجعان ثقافيا واقتصاديا وسياسيا واجتماعيا»⁴.

استطاعت سلطات الحماية أن تجعل المتاحف المغربية في قلب دورة إنتاجية اقتصادية وثقافية، فهي مرجع ومكان لتوجيه الحرفيين نحو إنتاج وإعادة إنتاج المصنوعات سواء منها تلك التي وُصفت بالقطع الفنية أو تلك التي أدخلتها الآلة الاقتصادية للإقامة العامة ضمن الموارد التي تغذي الاقتصاد

¹ - بلقاسم حرود، «الإمبريالية الفرنسية المصورة، صورة المغرب لدى الفرنسيين (1907-1956)»، مرجع سبق ذكره، ص. 162. نستحضر أيضا كتابات ريتشارد بينل المشار إليها عند بلقاسم حرود بخصوص ما يسميه التطبيق الذكي لمشروع "المشاركة" في المغرب.

² - Georges Hardy, «Lyautey au Maroc», op. cit., pp. 127-128.

³ - Charles Buttin, «les poignards et les sabres marocains», avec une introduction de Prosper Ricard, In *Hespéris*, tome XXVI, 1er trim., Année 1939, p. 1.

⁴ - بلقاسم حرود، «الإمبريالية الفرنسية المصورة، صورة المغرب لدى الفرنسيين (1907-1956)»، مرجع سبق ذكره، ص. 157.

الفرنسي خصوصا خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية، وعلى المستوى الثقافي شكلت المجموعات المتحفية مصدرا لكتابات مازالت إلى اليوم مراجع لا غنى عنها للباحث، مثل Corpus des tapis marocains الذي يحمل توقيع بروسبير ريكار، وكتاب Bijoux arabes et berbères du Maroc لجون بوزنسو Jean Besancenot.

لقد هيا الاستشراق الفني، في البداية، أرضية ذوقية في إطار صناعة "جنة جمالية" مُنتَجة صِباغياً داخل المشاغل الفنية «Orient d'atelier»، بدأ هذا الأمر بصورة عملية مع أوجين دولاكروا، وتواصل مع فنانيين وجامعي تحف. وفي مرحلة لاحقة -في سياق ما بعد مؤتمر الجزيرة الخضراء وما أعقبها من اتفاقيات بين الدول الأوروبية الاستعمارية، وبعد وضع اللبنة العلمية المُستَكشفة والدراسية- انطلقت مرحلة ثانية، مرحلة تمدد الإمبراطورية الفرنسية على التراب المغربي، وتحويل بعض عناصر تراثه إلى لائحة محلية تتضافر إلى "الفن الاستعماري الفرنسي"، وقد كانت عملية تَحْيَيف muséification جزءاً من التراث المغربي وسيلة من الوسائل التي أسهمت في إغناء الرصيد الوثائقي ذي الوظيفة الدعائية المفيدة في عملية بناء ونشر "الأسطورة الفرنسية".

والسؤال هنا هو: إذا كانت "الدعاية للاستعمار" هي الحقل الدلالي الذي خُط للمتحف في المغرب قبل 1956، فأى معنى (أو معاني) أضحت له من الاستقلال إلى اليوم؟

الفصل الثالث:

الثقافة المتحفية المغربية، ما قبل المؤسسة

بُنِيَ الشأن المتحفي المغربي le muséal marocain بنسبة كبيرة على قاعدة مَرْجِعِيَّة مُؤَدَّاهَا التسليمُ للممارسة الغربية المستمدة من فلسفة معرفية تتصرف باعتبارها نظرية كونية. لا مناص من التذكير بأن الإنشاء المتحفي وتطوُّر مَقاصِدِهِ قد ارتبط بوعي نُخب مجتمعية غربية عملت على صناعة قاعدة للفكر الحداثي، وأن القوى الاستعمارية وهي تُقيِّم متاحفها على التراب المغربي كانت، من منطلق محدد، تعتقد بتقديمها خدمة حضارية وسهرها على إدخال الثقافة المغربية إلى زمن التحديث.

قبل أن ننخرط في دراسة المشهد المتحفي منذ الاستقلال وخطاب الدولة حول متاحفها في سياق ما أنتجته من "سياسيات ثقافية" -وهي قضايا أفردنا لها الفصل الرابع-، نعتقد أن من واجبنا طرح السؤال الآتي: هل أحدث الاستعمار قطيعة داخل تراث متحفي مغربي كان يسير بأدواته الخاصة نحو التحوُّل إلى ممارسة متحفية مؤسساتية؟ وبعبير آخر، هل كانت الثقافة المغربية قبل الكولونيالية تمتلك مَقَوِّمات ثقافة نتجها نحو صناعة متاحفها، وتعمل على تحويل إرثها الخاص (ذلك المرتبط بنظرتها إلى أشياءها وطريقة تصنيف مصنوعات، ومفهومها للحُسن والتلف، وتمييزها بين المستحسن والمستقبح، والنفيس والخسيس)، هل كانت هذه الثقافة التقليدية قادرة لوحدها، أي بدون التدخل الخارجي، على مأسسة الممارسات ذات الطابع المتحفي الجَنيني في إطار صورة مختلفة عن تلك التي ظلت الثقافة المغربية تعيش فيها بين ثنائية الصناعة والبناء من جهة أولى، والمحو والإفناء من جهة ثانية؟ ألم يكن الأمر يتعلق بحتمية في شكل دائرة مُفَرَّغَة مُستمرة ترهن الأرصدة التي كان من الممكن أن تكون قاعدة ممارسة متحفية مؤسساتية لأمرين اثنين: الأمر الأول، السلطة الدينية التي لا تساعد على تحقيق التراكم لأسباب تتعلق بتأويلها للدين أكثر من ارتباطه بالدين نفسه؛ والأمر الثاني، الصراع السياسي وحالة عدم الاستقرار التي طبعت تاريخ المغرب، فحتى عندما تكون السلطة المركزية قوية، فإن عملية الإفناء تكون مَظْهَراً من مظاهر هذه القوة. إن حَلَقَات متواصلة من الصناعة والبناء كما المحو والإفناء ظلت تنطلق من مركز الدولة أو تنتهي إليه. وهو ما قد يدفع بنا إلى استحضار فرضية مؤداها عدم رغبة الدولة في أن يقع تراكم ما خارج سلطتها مما قد يشنت الولاءات، وعجزها هي نفسها عن ضمان استمرار التراكم وإنشاء المجموعات واستدامتها¹. والظاهر أن السلطتين الدينية كما السياسية (بِبُعْدِيَّهَا المركزي والقَبْلي) ما كان لهما ليفسحا هامش الحرية الضروري لتظهر المتاحف في المغرب استجابة لدوافع ومحفزات داخلية.

نهدف هنا إلى تَلَمُّسِ حضور فكرة التحفة في تراثنا قبل المرور إلى صورة المتحف كما هي في ثقافتنا الحديثة. وللموضوع أبعاد كثيرة، من بينها ما يطرحه التمييز بين المُسْتَحْسَن والمُسْتَقْبَح (أو النفيس والخسيس) في تراثنا من قضايا وهل يمكن الحديث عن ثقافة ترف وجمال في التراث المغربي؟ فكيف

¹ - افتقاد المخزن المغربي إلى النصوص الأصلية لاتفاقيات ومراسلات وحاجته إلى النسخ التي عند الأطراف الأخرى.

السبيل إلى بناء تصور واضح حول مفهومي هما المُفاضلة والتَّباهي في مجتمع يقوم تقليدياً على نوع من التَّبَرُّع من "طموح الدنيا الزائل" ومما يُسمَّيه المغاربة "وسخ الدنيا"¹؟ ولماذا لم تتحول/تتطور الممارسات التقليدية إلى مؤسسات متحفية حديثة؟

وبذلك فنحن نعود هنا إلى ما قبل الموزياليوم *muséalium*². كما تجدر الإشارة هنا، إلى أن التثاقف *acculturation* تحت الإكراه الذي فرضه الاستعمار على المغرب، وقوة حضور الآخر، أسهماً بدور كبير في إفراغ المؤسسات التقليدية من أدوارها وفعاليتها، إن لم تكن سرعت بانهايار بعضها (مثلاً: الحنطة -الصَّنْف-، والحسبة)³، وإلى إرباك علاقة المغاربة مع الشواهد المادية الدالة على هويتهم.

نحاول إذن في هذا الفصل، استرجاع بعض معالم ما نصطلح على تسميته **بالتثاقفة المتحفية التقليدية عند المغاربة**. وهي معارف تجاهلتها المعرفة الاستعمارية المؤسسة للمتاحف في المغرب، وأهمها التدبير المتحفى الذي أتى بعد الاستقلال.

لا تتمثل غايتنا فقط في مُساءلة هوية تراثنا المتحفى من منطلق مساءلة الأساس الفكري والمعرفي الذي جُمع في إطاره، يبدو أن مسعانا "تأصيلي"، وهو ما لا مجال لتفاديه ما دمنا نرغب في آخر المطاف في ربط الفن المغربي بجذوره، أي قبل أن تبسط عليه القراءات الغربية سلطتها "العلمية"، والبحث في تراث المغرب عن أسس براديغم مختلف عن ذلك المفروض من الخارج. إن مُرادنا كذلك يتجه نحو ما عَبَّر عنه

¹ - وتعبير من "نوافل العيش"، نجده عند ابن خلدون في المقدمة، ويأتي في سياق الحديث عن الصناعات والعادات الناشئة عن الترف والنعيم. يقول ابن خلدون: «ذلك أن الأمة إذا تغلبت وملك ما بأيدي أهل الملك قبلها كثر رياشها ونعمتها فتكثر عواندهم ويتجاوزون ضرورات العيش إلى نوافله ورقته وزينته» ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، 1981، ص. 167. ربما أكثر تعبير يستحق أن نتوقف عنده هو **متاع الدنيا**. يوصف كل شيء بأنه من متاع الدنيا النفيس كما الخسيس، المستحسن كما المستقبح. هناك تعلق بمتاع الدنيا، وخوف على متاع الدنيا وخوف من متاع الدنيا، وهو التقلب بين طلب التمتع والفرار أو الهجرة نحو الآخرة، أو السعي إلى التخفف إذ إن متاع الدنيا ثَقِيل وهو أيضاً زائل. يتعجب شربل داغر من أن الكتابات المتخصصة في الفن الإسلامي سواء أكانت بالعربية أم بلغات أجنبية، تنقيد غالباً بالشأن الديني أو القدسي، وقليل ما تولي الاعتبار للشأن الدنيوي. وفي هذا الاتجاه يقول داغر: «كما لو أن المسلمين، صانعين ومقتنين، ما طلبوا الفن في حياته وسلوكاتهم، بل في معابدهم الفنية وحسب» شربل داغر، **الفن الإسلامي في المصادر العربية، صناعة الزينة والجمال**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، دار الآثار الإسلامية، الكويت، الطبعة الأولى، 1999، ص: 6.

² - رجعنا بخصوص هذا المفهوم إلى:

André Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », *CeROArt* [Online], 4 | 2009, Online since 10 October 2009, connection on 14 December 2020. URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/1326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceroart.1326>

وأيضاً إلى:

Comment sortir les « muséalium » hors des vitrines des musées », article consulté le 21/12/2020 sur le site : <https://cursus.edu/articles/41360/comment-sortir-les-musealiums-hors-des-vitrines-des-musees>

³ - محمد بوسلام، «الحنطة»، **معلمة المغرب**، المجلد 11، مطابع سلا، 2000، ص ص. 3623-3622.

Raymond A., Floor W., Özdemir N., «ŞİNF», In *Encyclopédie de l'Islam*, (nouvelle édition), t. IX, Leiden Brill, 1998, pp. 668-671.

ومعلوم أن الصيغة الأولى لمادة: «صنف» في موسوعة الإسلام كان قد كتبها لويس ماسينيون L. Massignon

وبخصوص الحسبة: عبد الرحمن بن نصر الشيرازي، **كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة**، نشره الباز العريني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1946. عبد العزيز بن عبد الله، **معلمة الفقه المالكي**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983.

شربل داغر بالرغبة في القيام بـ«قراءة "أناسية" (أنثروبولوجية) للصنائع الإنسانية - قراءة تتبين الفن في نشاطه داخل الجماعة، تبادلًا في الحياة وتنافسًا على المقتنيات، واجتهادًا وصياغة لما تلحقه الجماعة بهذه الأنشطة ومواردها من صفات وأقيسة "مستحسنة" (أو "مستقبحة")»¹. لكننا نعترف أن طموحنا يتعدى هذا كله إلى ربط ما قد نصل إليه من خلاصات بالحقل المتحفي المغربي وبالسبل الكفيلة بتجديد بنائه على أسس الخصوصية الثقافية. إننا نعي أن موضوع هذا الفصل يحتاج مساحة أكبر ومقاربة أكثر عمقاً².

ومن منطلق طبيعة المقاربة والمنهج الذي اتبعناه في هذا البحث، وبعد أن قمنا في الفصل السابق باستعراض الأسس النازمة للمتحفية الاستعمارية في المغرب، نحاول هنا في هذا الفصل، البحث في السيرة المُهملة، أي تلك الرواية غير المكتوبة وذات الصلة في اعتقادنا بالشأن المتحفي المغربي. وهي جزء من سرد تاريخي نفترض أن من شأنه أن يُسهم في ممارسة بناء نقد يستحضر مرجعية حضارية مغربية واعية بحدودها، أو بالحدود التي وقفت عندها تاريخيًا وثقافيًا، ونعتقد أيضًا أن من شأنها تقديم عناصر خطاب داخلي، وفي الحد الأدنى مادة معرفية خام، ربما تساعدنا على بناء نقد للمتحف في بُعْدَيْه المعرفي والهوياتي وينضاف إلى الأسس المتولدة عن الحداثة نفسها أي عن السرد التاريخي الخارجي³.

ولتحقيق هذه الغاية سنحاول استخلاص وعرض بعض مكونات ما نصطلح على تسميته بالثقافة المتحفية عند المغاربة⁴، وتتكون في تقديرنا من **المكون الأول** الذي يتضمن العناصر الآتية: المستحسن والمستقبح

¹ - شربل داغر، مرجع سبق ذكره، ص. 6.

² - يندرج هذا الفصل ضمن السعي إلى الوقوف عند خصائص الجماليات المغربية، والبحث عن المستحسن والمستقبح في التراث المغربي وهي محطة ضرورية نعتقد أن التوقف عندها من شأنه أن يقدم لنا أدوات تحليل ومقارنة لما سنقوم به في الفصول الموالية.

³ - وكان حمودي قد طرح هذا السؤال الذي يعنينا هنا: «ماذا يفعل الأنثروبولوجيون بالتقاليد التي رواها لهم المخبرون؟ الجواب هو أنهم في الغالب همشوا جانبًا مهمًا منها؛ خاصة فيما يتعلق **بالتصنيفات والتسميات**. فهم اعتبروا أن ذلك الجانب لا يستحق اهتمامًا مركزا، أو أنه ضرب من ضروب الفكر البدائي أو الأيديولوجيا، ولهذا يهملونه ويتركونه جانبا للمرور بسرعة إلى شبكة المفاهيم المتداولة بينهم». عبد الله حمودي، «الداخلي والخارجي في التنظير للظاهرة القبلية: خطوة في طريق تأسيس خطاب أنثروبولوجي مستقل»، **مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية**، العدد 19، المجلد الخامس، 2017، ص. 39.

يعتقد الإثنوغرافي أنه يصدد توضيح ما في ذهن المُخبر، ويرتب ضمن تصنيفات واضحة أمورا «غير حاضرة في عقل المجتمع المدروس». (هذه الصيغة القديحة استخلصها عبد الله حمودي من كتاب جاك بيرك *Les Berbères et le Makhzen*، طبعة 1930، ص. 140. وانتقدنا حمودي بأن وصفها بأنها: «العقبة الإبيستيمولوجية المتأصلة في المعرفة الأنثروبولوجية، والتي تمنعها من الأخذ بعين الاعتبار المفاهيم والاهتمامات الفكرية لمنطقتنا» عبد الله حمودي، مرجع سبق ذكره، ص. 41.

في مكان آخر كتب حمودي: «خلال بحث ميداني، شرح لي أناس لا يقرأون ولا يكتبون - عبر عملية تصنيف معقدة للظم الري- كيف يتم توزيع الماء في واحاتهم». ويضيف قائلا: «فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن هؤلاء ينتمون إلى المجتمعات نفسها التي ينتمي إليها المختصون في العلوم، أولئك المتبحرون في علوم الكسور الرياضية المعتمدة في قسمة الإرث مثلا، يمكننا أن ندرك أن عملية البناء المفاهيمي ليست حكرا على الأنثروبولوجيين، وهذا طرح يلتقي مع أطروحات ليفي ستراوس، لكن مع فرق مهم وهو أن طرحي يهدف إلى بناء مفهوم علائقي سار في واقع القبيلة، وتوجيه عملية بناء ديناميتها وطرق إعادة تشكيلها، وليس إلى مجرد التفكير فيها». المرجع نفسه، ص. 38-39.

⁴ - «المتحفية المغربية» صيغة لغوية لحقيقة غير واضحة المعالم. وهي تعبير عن كيان تنتشر عناصره داخل كيانات أخرى. تحتاج المتحفية المغربية إلى عمل أركيولوجي، ينقب في الأرصدة التاريخية والثقافية عن المظاهر الحضارية وسلوكات المحافظة والخبرات المتوارثة والمرتبطة بتدبير الأشياء وحمايتها وصيانتها وترميمها.

أو النفيس والخسيس في التراث المغربي، ونقارب فيه أمرين: الأول، التمثل المغربي بخصوص المواد والأشياء وما يرتبط بها من ممارسات تهدف إلى الصيانة والحفاظ، وأخرى تُمارس نوعاً من المحو والإفناء (التخريب، الحفر على الكنوز...)؛ ثانياً، مفهوم الحُسن وصورة ثقافة الترف في الحياة التقليدية للمغاربة.

لا نسعى إلى جرد هذه العناصر، بل غايتنا الإشارة إلى الأمثلة وتنظيم العناصر المختارة في بنية نحاول من خلالها الإجابة عن بعض الأسئلة من قبيل: كيف عبّرت الثقافة المغربية عن التمييز بين أصناف الأشياء، وعلى أي أساس، وقعت تلك التصنيفات؟ ووفق أية آليات بلور الإنسان المغربي منظوره للأشياء؟ هل على أساس الحُسن أم القيمة الروحية أم شيء (أشياء أخرى)؟ كيف عبّر عن كل صنف، إن وُجد ذلك التعبير صريحاً وظاهراً أو مُضمراً وخفياً؟

ودائماً، في إطار استكشاف مكونات الثقافة المتحفية عند المغاربة، نقارب المكوّن الثاني والذي يشتمل على تفاعل النخب المغربية مع المتاحف، وتمثلاتهم التي عبّروا عنها سواء في رحلات تمت قبل الحماية إلى الديار الأوروبية، وهي مادة غنية سنعمد إلى مقاربتها من خلال اختيار عيّنة مُعبّرة ومناسبة. مع التمييز بين مرحلتين وخطابين: خطاب الاكتشاف والصدمة، وخطاب الانتكاس والعجز.

إننا نبحت في هذه السطور المغربية عن تمثّل النخب المغربية -باعتبارها حاملة للثقافة المغربية- للشأن المتحفى وكيفية تلقيه لما تقدمه المتاحف من تحديات للفقيه المرافق للسفير المغربي إلى الدول الأوروبية قبل الحماية أو الفقيه المنخرط في بلورة نوع من التساكن بين التصورات التقليدية والدينية والحدثة خلال الحماية، وأيضاً الفيلسوف والمؤرخ والأديب الذين يكتبون في سياق المغرب المستقل (الحبابي، العروي، بريدة وآخرون).

لا نسعى، كما قلنا، إلى القيام بجرد كامل لمختلف العناصر التي يمكن اعتبارها من مكونات ما نصطلح على تسميته بالثقافة المتحفية التقليدية عند المغاربة، بل نروم تقديم أمثلة ونماذج تُساعدنا على

لا يمتلك المغرب تاريخاً متحفياً قبل الاستعمار، لكنه يتوفر على سيرة حضارية عريقة، في تاريخ المغرب كما في ثقافته أشياء ووقائع تنتمي إلى الحقل المتحفى وهي عناصر من ندعوه "الثقافة المتحفية". وتتمثل قيمتها في أنها تحمل أسماء وذات وظائف ودلالات مرتبطة بالثقافة المغربية الشاملة في كل أبعادها.

والقضية التي تشغلنا هنا هي الوقوف عند بعض الممارسات والتقاليد والمؤسسات المغربية التي يبينها وبين المتاحف عناصر التقاء وتشابه، هذا من جهة أولى، ومن جهة ثانية، مراقبة كيف فهم المغاربة الذين شاهدوا متاحف في أوروبا قبل الحماية المتاحف وهل استحضروا تلك الممارسات والتقاليد التي كانت في المغرب، هل أقاموا مقارنات، وبالتالي هل كانت الممارسات المغربية تقاليد متحفية أم شيئاً آخر؟

ثم هناك قضية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها وهي تلك المتعلقة بالتحول في المعنى والوظيفة للأعمال الجرفية في مجتمع مثل المجتمع المغربي ودور المتحف في ذلك.

النفاذ، ما أمكن، إلى بنية تمثلية خفية ظلت تحكم علاقة المغاربة بأشياءهم سواء على صعيد الموروث التراثي كما الخطاب الفكري الحديث فيما يتعلق بما يمكن أن يندرج تحت عنوان: الثقافة المتحفية المغربية التقليدية. وغايتنا هي أن نفهم لماذا لم تتحول هذه الممارسات التقليدية إلى مؤسسة متحفية، أي نريد أن ندرك حدود البراديعم المغربي الذي ظل تقليديا ينتج ويستعمل عناصر يمكن وصفها بأنها ممارسات متحفية فطرية أو جنينية لكنها وليدة مجتمعا وشاهدة عليه.

نرى من جهة أخرى، أن الثقافة المتحفية في المغرب تقوم على موروث تساق مع طبيعة المحطات التاريخية التي عبرتها الثقافة المغربية منذ عهدها القديمة، وصولا إلى الزمن الراهن. ثمة في اعتقادنا ممارسات تقليدية تظهر فيها قوة الشيء والحاجة إليه والاحتفاء بعنايته والحرص على حمايته والقيام برعايته من طرف مؤسسات كانت ترى فيه أكثر من الوظيفة اللحظية، تعتبره تراثا وتصونه باعتباره يحمل دلالات قدسية أورمزية أو تمييزية¹.

إن جزء كبيرا من هذا التراث المنتمي إلى ثقافة متحفية تقليدية نشأ في حاضنة القداسة والسياسة، وانتمى إلى الأعراف الاجتماعية، وقد تجلى في ممارسات تنتمي إلى التمييز بين المستحسن والمستبح، وتُعطي الانتماء إلى ثقافة الترف من غير أن تقيم له مؤسسات رعاية تضمن استمراره في الزمن.

أولا- الثقافة المتحفية المغربية:

نعتقد أن التفكير بطريقة مختلفة في ماهية الممارسة المتحفية المغربية يمكن أن ينطلق، في نظرنا، من النظر إلى هذه الممارسة المتحفية من مدخل (أو مداخل مختلفة)، يتمثل أول المداخل في تجاوز المُسلّمات التي تجعل وجود المتحف رهين بوجوده داخل البناية وانحصاره فيها، والتوجه نحو النظر إلى المتحف من حيث علاقة المجتمع مع أشيائه وكيف تتجلى هذه العلاقة في ثقافته.

المدخل الثاني، هو محاولة الانتباه إلى مختلف الممارسات والإشارات والعناصر المنتمية إلى الثقافة المغربية في شموليتها وتعدد روافدها، بما في ذلك تلك التي تقوم على تحديد هوية الأشياء بين ما هو منها وما هو ليس منها، أي ما تعتبره الثقافة المغربية خاصا بها وما تراه نقيض ذلك. وليس القصد القيام بإحصائها، بل إظهار ترابطها فيما بينهما ضمن بنية ثقافية كانت لها ممارساتها التي تقوم على التمييز والتصنيف والرفض كما الإدماج.

وثالث المداخل، ممارسة المحافظة إلى جانب الإنتاج في الثقافة المغربية وعبر تاريخها، حيث نعمل على استحضار أمثلة لممارسة المحافظة على الأشياء والمعاني في الثقافة المغربية، خصوصا ما يتعلق

¹ - من الأمثلة التاريخية: المصحف العثماني، ومن الأمثلة السياسية والثقافية: مظلة السلطان.

بالجمع بين الإنتاج والمحافظة على الأثر المادي. كما أننا في الوقت ذاته ننطلق من وعينا بالممارسات الماحية والهادمة، أي تلك التي تندرج ضمن ثقافة المَحْو والإفناء في التاريخ الثقافي المغربي.

رابع المداخل، نتساءل عن الكيفية التي ميز بها المغاربة بين النفعي والجمالي؟ هل كان الحرفيون والصناع ينتجون فقط من أجل الوظيفة النفعية؟ ما هي الأشياء الجمالية وماهي الركائز التي قامت عليها؟ هل من فلسفة أو عقيدة أو تقاليد ساندت تلك الممارسات المنتجة للجمال والمؤطرة له صناعة واستعمالاً؟ هل من فلسفة أو فكر أو تعابير على الأقل في التراث المغربي (الأمثال، الملحون، الحكاية الشعبية) ميزت بين النفعي والجمالي. وبين المستحسن والمستقبح؟

وخامس المداخل، نُمثِّله طريقة التعبير عن مشاهدات المغاربة في المتاحف خارج المغرب، قبل الاستعمار وإبانَه وبعده، لكن تهمنا الإشارات التي تنتمي إلى ما قبل الحماية بالذات، أي تلك التي تعود إلى فترة لم يكن فيها في المغرب بناية متحف. تلك المشاهدات أنتجت نصوصاً شاهدةً على تمثل فئة من المغاربة بخصوص أشياءهم وأشياء غيرهم وموقفهم من طريقة تدبيرها صناعةً ومحافظةً وعرضاً أمام الملاء.

نسلك في عملنا حول "الثقافة المتحفية المغربية التقليدية" مسارين متقاطعين: المسار الأول، استعادة ما نصطلح على تسميته بـ"الرواية المهمة"، أي ما كان يمكن أن يكون أساس متحفية مغربية ناشئة من منطلق الممارسات المحلية؛ والمسار الثاني، محاولة فهم لماذا لم تؤد هذه العناصر إلى نشوء متحف مغربي قبل الاستعمار أو بلورة فكر متحف في العقود الموالية للاستقلال مُوجَّه نحو نقد الإنشاء المتحف الموروث عن الاستعمار ومحاولة "تجاوزه" أو "مغربته" أو "تذويبه" في حاضنة ثقافية محلية أي البناء به وبنقده "لبراديغم متحف مغربي".

1- المكوّن الأول: المستحسن بين الصناعة والمحافظة والمَحْو

نُقارب تحت هذا العنوان المستحسن والمستقبح في التراث المغربي، وجوانب من التمثل المغربي بخصوص المواد والأشياء، وممارسات الصيانة والمحافظة والمَحْو والإفناء (التخريب، الحفر على الكنوز)؛ كما نُعالج ضمن المكون الأول مفهوم الحُسن وصورة ثقافة الترف في حياة المغاربة.

أ_ النفيس والمُسْتَحْسَن في التراث المغربي:

نعتقد أن فكرة المتحف حاضرة في تاريخنا الثقافي في صور مختلفة من بينها أن المغاربة، شأنهم شأن الأمم الأخرى، زاجوا بطريقتهم الخاصة بين الإنتاج والمحافظة، وأنهم طَوَّرُوا خبرات تحمي رموزهم الثقافية وصانوا ما يدل على هويتهم، وعمل بعضهم على مَحْو عناصر هُويّاتية لا تتوافق مع مراحل سادت فيها تصورات مختلفة، أي أن رصيد المغرب من الثقافة المادية دليل على ممارسة الإنتاج والمحافظة والإفناء (أو المَحْو) أيضاً¹.

ومن يتأمل في التراث المغربي يجد حضور مبدأ **المفاضلة** بين السيء والأُسوء والحسن والأحسن والقبيح والجميل، إذ التدريب على صنعة ما، على سبيل المثال، يروم الوصول بالمتعلم إلى حيازة القدرات المهارية الكفيلة بارتقائه إلى مرتبة المَعْلَم أي القادر على صناعة القطع وفق تقاليد الصنعة من غير أن تمنعه ذات التقاليد من إظهار براعته الفردية وقدراته الخلاقة ضمن وداخل النظام والمعنى المعتمد بين أرباب كل حرفة وفن متوارث، وهذا التدريب من أجل بلوغ مرتبة "المَعْلَم"، هو أيضاً سعي وراء "الشيء" أو "القطعة" أو "التحفة" المقبولة من طرف أرباب الصناعة (الحنطة)² والمرغوب فيها اجتماعيا وثقافيا.

¹ - لا مناص من استحضار ممارسات المحو والإلغاء والهدم والإفناء وما نتج عنها من عدم وجود تراكم تراثي مادي يتناسب وقيمة الحضارة المغربية وعراقتها وتلاحق السلالات فيها واتساع رقعة التأثير المغربي في حقب تاريخية عدة، فهل يعبر التراث المغربي اليوم عن عظمة الدولة المغربية واستمرارها ونفوذها عبر التاريخ، ماذا بين أيدينا من نفائس الأندلس التي كانت مراكز عاصمة إمبراطورية؟ وماذا في متاحفنا من تاريخنا الإفريقي؟

يطرح موضوع المحو كممارسة إشكاليات كثيرة من بينها قضية الشعور واللاشعور في الثقافة المغربية، تبدو بنية هذه الثقافة وكأنها قائمة على "ثابت الإلغاء"، المُوالي يعمل على إلغاء السابق. ثمة ممارسات قديمة ضد التراكم، فهل يستقيم الحديث عن ممارسة متحفية تقليدية في حضرة ثقافة لا تنزع نحو التراكم؟ أين العطب؟

وهذه أمثلة عما كان يقع في تاريخ المغرب وضاع بسببه الكثير:

عند الناصري في الاستقصا أحداث كثيرة تشبه مضمون هذا النص: «ثم اقتحم [أي جيش السلطان محمد بن عبد الله] على الحباينة جبال غيابة، فأبادهم قتلا وتشريدا. والعساكر ببلادهم وهم تنتسف الزروع. وتحرق العماثر. وتستخرج الدفائن إلى أن تركها أنقى من الراحة. وعاد إلى مكناسة» الناصري، **كتاب الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى**، تحقيق وتعليق جعفر الناصري ومحمد الناصري، ج. 7، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1956، ص. 23.

وعند الناصري أيضا: «واستخرج خباياهم قديمها وجديدها» الناصري، **الاستقصا**، ج. 8، ص. 80.

والمخزن نفسه كان الهادم كما الباني والمحافظ، فقد اعتنت الدولة بالترميم، نجد أمثلة تتعلق بهذه العمليات وهي كثيرة ومن ذلك رسالة المولى عبد الرحمان بن هشام في شأن ترميم عمائر وأسوار وصقالة سلا، ومما جاء في الرسالة: «كما نقلها الناصري: «وأما الصقالة الجديدة والسور فيشرعون الآن في إصلاحها إصلاحا متقنا بالطايبية الجيدة التي لا تؤثر الكور فيها شيئا ويجعلون لها ساترا على كيفية بحيث يكون الضارب في أمان [...] ونحن على نية إحداث بستيون جيد إن شاء الله» الناصري، المصدر نفسه، ج. 8، ص. 79.

وتعرضت ممتلكات مغربية للنقل إلى الخارج في سياقات متعددة، ونقصد هنا النقل بالغصب، أو في سياق انتقامي مثل ما كان من نتائج استيلاء الإسبان على تطوان سنة 1860، فبعد أن تناهب سكان المدينة أثاث بعضهم بعض، بحسب ما ينقله الناصري، جاء الدور على الإسبان لنقل ما وقع تحت أيديهم. كتب الناصري في فقرة تحتاج وقفة للتحليل: «ولم يقدّم شيئا على نقل البارود والمدفع الذي كان للمسلمين بالمدينة، فأما المدفع فحمله إلى إصبانيا، وأما البارود فجعله بضريح ولي الله سيدي السعيد. وكذا فعل بجميع آلات الجهاد» الناصري، نفسه، ج. 9، ص. 94.

² - الحنطة تنظيم للصناع يرعى مصالحهم ويدبر خلافتهم فيما بينهم، وعلى رأس كل حنطة أمين يختارونه من بينهم وهو من حيث المبدأ أعرفهم بأسرار الصنعة وأصناف المصنوعات. وللأمين دور المحافظ على قسم من الموروث الحرفي وما يتصل به من أسماء وأشياء. يقول الفرد بيل عن الأمين: «إن من واجبه المحافظة بطريقة ما على التقاليد وعلى جودة الصناعة وعلى الذوق السليم»

وإذا كانت النَّفَاسَة عند فئات من المجتمع غير مادية المُنطلق وقائمة على قيم دينية وتقاليدي متوارثة، فإن ثقافة المغاربة قد طورت خلال مسيرتها الحضارية معاني أخرى للشَّيء النفيس، من بينها المعنى الجمالي. كما أن البعد الاقتصادي لطالما أسهم في تحديد طبيعة الركائز les supports التي تتجسد عليها تلك المعاني. وإلى هذين العاملين يمكن أن نضيف العامل التقني الذي شخصته طوائف الحرفيين وحنطاتهم، إذ أن المُعَلَّم ذكرنا كان أو أنثى هو من ظل يعمل على تجسيد المعنى المجتمعي لمراتب الجمال على الخامات المختلفة.

وكما أنه جرى تمييز أسواق الصنائع وتخصيص كل حرفة بمكان مناسب، وقع أيضا التمييز داخل كل حَنْطَة بين مراتب الصُّنَّاع وجرى التمييز أيضا بين منتوجاتهم التي كانت تُنسَب لأصحابها فيما يشبه التوقيع الرمزي، فيقال مثلا حَسْكَه المُعَلَّم فلان ومِنْجَل المُعَلَّم فلان وزربية المعلمة فلانة. وهو الأمر الذي يُحيل إلى مبدأ أساسي لطالما كان سببا في صناعة الفريد والنفيس وهو "مبدأ" التباهي. بدون شك عندما يتعلق الأمر بإطلاق أحكام مثل المستحسن والمستقبح، والنفيس والخسيس نكون بصدد إطلاق حكم أساسه المفاضلة، وقد يتبعه التباهي. علما أن من طبيعة الأمم والجماعات التباهي بما عندها من أشياء ومهارات. وأنها تستند في ذلك على موروثها من الخبرات (على سبيل المثال: الصَّنَعَة) وقدرات أفرادها الخلاقين.

إن الملاحظة الأساسية التي لا مناص من ذكرها هنا هي أن حضور كل من المُفاضلة والتباهي، ورغم أثرهما البديهي على التمييز بين أصناف المصنوعات، إلا أن أكبر غائب هو التدوين من داخل الصنائع والحرف¹.

Alfred Bel, *Les industries de la céramique à Fès*, Ancienne maison Bastide-Jourdan et A. Leroux, Alger et Paris, 1918, pp. 24-25.

¹ - أي كتابة أهل الصنعة والحرفة عن حرفتهم. ولعل مهنة صناعة الكتاب من الخطاطين والمفسرين والزواقيين هي من حظي ببعض الاعتناء ووفرت للتراث المغربي سرودا مكتوبة وثقت لحرف فنية وممارسات تزيينية بأقلام أصحابها، ويعود ذلك في اعتقادنا إلى أن من بين من اشتغل بهذه الصنعة كان العلماء والكتاب وبعض الخاصة. ومن ذلك ما أشار إليه السعيد بنموسى بخصوص وجود مسافرين مغاربة ألفوا في هذه الصنعة، وأن بعض كتبهم مفقودة وأما ما هو معروف ففي مقدمته كتابان هما:

كتاب لعهد السفيناني بعنوان: صناعة تفسير الكتب وحل الذهب، وكان بروسبير قد نشره بالمطبعة الشرقية سنة 1925، وقام بتحقيقه ونشره السعيد بنموسى. والكتاب من العصر السعدي إذ وقع الفراغ من كتابته سنة 1029 هـ.

والكتاب الثاني من تأليف أبي العباس أحمد بن حميدة، وعنوانه: كتاب تدبير السفير في صناعة التفسير، وقد توفي صاحبه سنة 1101 هـ. وهو أيضا نشر بتحقيق السعيد بنموسى.

السعيد بنموسى، نسخ وتفسير وترميم الكتب السماوية المقدسة للتراث في المغرب والأندلس، دار السلام للطباعة، الطبعة الأولى، الرباط، 2018، ص ص. 9-10 و 74-118.

وقد ذكر محمد المنوني في كتابه حول الوراقة أسماء العديد من الوراقين والخطاطين والمزوقين:

إن العمل الذي قام به كل من فو توان Vo Toan، مهندس ضريح محمد الخامس، للتعريف بالمعلم محمد بن عبد الكريم¹ الذي اشتغل مع البلاط المغربي منذ الحسن الأول، والتعريف بالصناع والمعلمين الذي أنجزه أندري باكار André Pacard بعد ذلك في كتابه *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture*²، تكاد تكون غير مسبقة في تراثنا المكتوب من حيث تخصيص فقرات كاملة للتعريف بصناع شعبيين، لكن يبدو أن مؤسسات مثل وزارة الأوقاف قد أخذت تتجه نحو توثيق ذاكرة بعض الصناع من خلال توثيق مجموعاتهم collections³. ومن جهة أخرى، قامت الحماية الفرنسية بإحصاء الصناع وإنجاز بطاقات جرد خاصة بكل واحد منهم خصوصا في المناطق التي كانت تشتغل فيها مفتشيات للفنون والمهن المغربية، وحصيلة هذه البطاقات لم تُستعمل، حسب علمنا، في إصدار كتاب أو موسوعة تضم بيانات هؤلاء الصناع ونوعيات مشغولاتهم، ربما الأسماء التي جرى تداولها هي تلك التي دخلت في وثائق الحماية لأسباب من بينها مشاركتها في أورش معروف مثل مسجد باري، أو كانت ضمن مجالس بلدية مثل مجلس فاس، أو ممن شاركوا في معارض خارج المغرب ودخله، أو كانوا يجمعون بين مكانة مرموقة في الصنعة وقيامهم بوظائف تجعلهم من عداد رجالات

محمد المنوني، تاريخ الوراقة المغربية، صناعة المخطوط المغربي من العصر الوسيط إلى الفترة المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 2، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1991.

هذا لا يقلل من قيمة ما كتب عن الحرف والصنائع من خارجها. نسوق كمثالين لها ما أنجز حول صنائع وحرف مدينة تطوان من لدن كل من ألكسندر جولي Alexandre Joli وعبد السلام بنونة وهما كتّابان، إلى جانب ما أنجز خلال فترة الحماية، أسهما في الإسهام في الحفاظ على قسم من ذاكرة الصنائع والمصنوعات وبعض الصناع.

- ألكسندر جولي، الحرف والصنائع بتطوان خلال العقد الأول من القرن العشرين، ترجمة جمال الدين العمارتي، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، رقم 195 من السلسلة، تطوان، 2021.

- عبد السلام بنونة، تحفة الإخوان في الصناعة القديمة بتطوان، تخريج وتقديم حسناء داود، مكتبة سلمى الثقافية، رقم 91 من السلسلة، تطوان، 2016.

وقد قارن رفاعة رافع الطهطاوي، في بداية القرن التاسع عشر، بين توثيق الحرف والصنائع العربية-الإسلامية في مقابل ما يقوم به الفرنسيون. وفي هذا الصدد كتب الطهطاوي ما يلي: «ثم إن الفنون في اللغة الفرنسية قد بلغت درجة أوجها، حتى إن كل علم فيه قاموس مرتب على حروف المعجم في ألفاظ العلم الاصطلاحية، حتى علوم السوقة، فإنها لها مدارس كمدرسة الطباعة، ويعني مجلس علماء الطباعة وشعراها، وإن كان هذا من أنواع الهوس غير أنه يدل على اعتناء هذه البلاد بتحقيق سائر الأشياء ول الدنيئة»

رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة، دراسة وتحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 1973، ص. 88.

¹ - فوطان، ضريح محمد الخامس، منشورات سوشيريس، رقم 1، الشركة الجديدة للطباعة والكارتوناج إيديال، الدار البيضاء، 1976، ص. 35-36. كما أورد أسماء المعلمين في الصفحة: 167 واضعا أسماءهم في مقابل البليوغرافيا العالمية.

Vo Toan, *Le Mausolée Mohammed V*, Edition Sochepress-Casablanca, 1976, pp. 58-60.

² - André Pacard, *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture*, tome 1, édition atelier 74, Annecy, 1981, pp. 440-441, 476-477.

Ibid, tome 2, pp. 40-41, 172-173, 258-261, 358-359, 412-415, 456-457, et 597.

³ - فن الزليج المغربي، مجموعة الصانع التقليدي لمعلم مولاي حفيظ، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، طبع في كرا، النمسا، 2021، ص. 112-13.

المخزن أو بسبب وعي بعض الكُتاب بأهمية ذكر الأسماء كما هو حال عبد السلام بنونة¹ وعند ألكسندر جولي Alexandre Joli².

والأمر نفسه يمكن أن يصدق بخصوص مميزات المصنوعات المغربية (أو عموم الغرب الإسلامي) بالمقارنة مع غيرهم³.

والنفيس عند المغاربة ليس بالضرورة من الذهب أو الفضة، فقد يكون الشيء النفيس بسيطاً وغير مثير للاهتمام كثيراً لغير المنتمين إلى المعين الثقافي ذاته.

نجد الماء⁴ في مقدمة هذه المواد، فهو مادة الحياة والطهارة. كما أن معنى النفاسة بخصوصه متصلة بالحاجة إليه من أجل الحياة وبقائها والاستقرار في الأرض والثبات في المكان. كما أن هذه النفاسة قائمة على قيمة النُدرة، وعلى تمثل ديني للطهارة ترتبط بالمعتقد العالم منه والشعبي على حد سواء، وتمتch أصولها مما كان قبل الإسلام وتتصل بعض معانيها، في العمق، بمشترك ثقافي وإنساني قديم، وتجد أحد أهم أسسها في الطقوس الدينية التي مارسها الإنسان المغربي عبر العصور. كما أن بعض أنواع الماء التي استعملت في الخيمياء كانت أكثر نفاسة وأعز⁵.

¹ - أورد مثلاً عبد السلام بنونة في رسالته المعنونة بـ: **تحفة الإخوان في الصناعة القديمة بتطوان** الأسماء العائلية لبعض الصانع.

عبد السلام بنونة، **تحفة الإخوان في الصناعة القديمة بتطوان**، الصفحات: 22، 23، 38.

² - وبخصوص دراسة ألكسندر جولي:

ألكسندر جولي، **الحرف والصنائع بتطوان خلال العقد الأول من القرن العشرين**، الصفحات: 144، 147، 150، 165، 199، 201، 215، 223، 244، 245، 246.

³ - كتب الحسن بن الوزان في سياق ذكره لمحاسن ومساوئ الأفارقة (أي المغربية القدامى)، ما يلي: «ثم إن سكان بلاد البربر أناس ماهرون، حسبما يشاهد من جودة الأعمال المختلفة التي ينجزونها» الحسن بن محمد الوزان، **وصف إفريقيا**، الجزء الأول، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983، ص. 86.

وكتب الجاحظ في "الرسائل" حين ميّز بين اليونانيين والصينيين وأعمال هؤلاء وأولئك فالإونانيون أصحاب صناعة تصوّرية فلسفية والصينيون أهل صناعة يدوية وحذق. ويصل الجاحظ إلى العرب فيجعلهم كما ينقل ذلك داغر ويعلق بقوله: «إذ الجاحظ ينظر إلى العرب على أنهم أقرب، واقعا، من اليونانيين منهم إلى الصينيين» شربل داغر، **الفن الإسلامي في المصادر العربية**، صناعة الزينة والجمال، مرجع سبق ذكره، ص. 19.

وذلك لأن العرب بحسب الجاحظ «وجهوا قواهم لقول الشعر وبلاغة المنطق وتشقيق الكلام وتصريف الكلام» واستثنى الجاحظ عند العرب صناعة السيوف كعمل يدوي. الجاحظ عمرو بن بحر، **رسائل الجاحظ**، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء 1، دار الجليل، بيروت، ص. 71-72.

وعند الوشاء في كتابه "الظرف والظرفاء" فقرات عدد فيها البلدان التي تنتج أحسن أنواع الأشياء والمتاع. الوشاء محمد بن إسحاق، **الموشى أو الظرف والظرفاء**، تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت، دون تاريخ. ص. 199-200.

⁴ - مصطفى أعشي، «الماء»، **معلمة المغرب**، المجلد 20، مطابع سلا، 2004، ص. 6925-6926.

⁵ - والماء أنواع، لبعضها حضور قوي في عملية السعي إلى تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة عبر الخيمياء، ذاك هو ما كان يسمى "الماء الملكي" في الكيمياء القديمة.

اشتغل بعض المغاربة طويلاً بالسعي إلى معرفة السبل الكفيلة بتحويل المواد الخسيسة إلى مواد نفيسة. نجد عند الحسن بن الوزان في كتابه "وصف إفريقيا" أخبار الكيمائيين، يقتل بن الوزان: «لا تظنوا أن عدد الكيمائيين قليل، بل بالعكس، فإن عدد الذين يتعاطون دراسة هذا الفن الجنوني التافه كثير جداً [...] والكيميائيون صنفان، بعضهم يتابعون البحث عن الإكسير، أي المادة التي تعطي صبغتها لكمعدن أو ركاز، وبعضهم يشتغلون بتجارب لإكثار عدد المعادن بواسطة السباتك» الحسن بن الوزان، **وصف إفريقيا**، مصدر سبق ذكره، ص. 175-176.

ومثل الماء، ثمة خامات أخرى اعتبرها الصناع والحرفيون المغاربة نفيسة¹، ومن بينها مثلاً الخشب الذي كان يُسميه الصناع والحرفيون المغاربة "واوا" أو "الويواني". والذي لطالما اعتبروه أنفس من خشب الأرز، الذي يُعدُّ، في حد ذاته، خشباً نفيساً للصناعة خصوصاً ما يُجلب منه غابة حجيرة على الطريق إلى ميدلت². أما الويواني فقد افتقده الحرفيون وبقيت ذكره فقط، بعد أن كان الخشب المفضل في إنجاز القباب وقد كان يتميز برائحته الطبيعية الراسخة في ذاكرة الصناع القدامي.

كشف أندري باكار André Pacard أن هذا الخشب هو نفسه الخشب المسمى سامبا³ samaba وأنه كان خشباً محلياً، واليوم لا وجود له في الطبيعة المغربية، ويوجد في غانا وساحل العاج والكامرون. كما يعتقد باكار أن الأخشاب النفيسة في المغرب اليوم ثلاثة أنواع وهي: واوا، الأرز، العرعار⁴.

ومن المواد النباتية التي احتفى بها المغاربة ولا يزالون نجد الشاي، إن ما يتعلق به من طقوس خصوصاً التقاليد التي كانت شائعة حول طرق المحافظة على الأواني المستعملة في إعداد الشاي وتقديمه للضيوف⁵. ولفترة استعملت صناديق الشاي، التي كانت من خشب في مرحلة أولى ثم معدنية في زمن لاحق، عُلباً تُحفظ فيها الأشياء الثمينة مثل الحلي وغيرها⁶.

تعود نفاسة بعض الأشياء عند المغاربة إلى وظيفتها العلاجية وقدرتها بحسب المعتقد على تخليص الأجساد كما الأرواح من الأعطاب. فهذا هاشم المعروف ينقل لنا ما كانت تعرضه دكاكين الباعة في الدار البيضاء في العقود الأولى من القرن العشرين مما يمكن أن نعتبره من الرصيد المتحفي

¹ - جمع محمد بن عبد الجليل بلقرين في كتابه "المعادن-الافلاز-الأجسام الكيميائية في المراجع العربية الأصلية" قسماً من التراث المغربي والشرقي المتعلق بالخامات المعدنية وما كان شأنها في تلك المصادر من تصورات وتمثيلات ثقافية. محمد بن عبد الجليل بلقرين، المعادن-الافلاز-الأجسام الكيميائية في المراجع العربية الأصلية بطريقة التاتيل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2005. ومن بين الإشارات الواردة في هذا الكتاب: "بلور مراكش" (الصفحة: 15)؛ "الطين السجلماسي" (الصفحة: 486)؛ ومن بين من اشتهر في الغرب الإسلامي في هذا التخصص أحمد بن محمد الغافقي المتوفي سنة 1146م (الصفحة: 480).

² - André Pacard, *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture*, op. cit., T. 2, p. 220-223.

³ - الإسم التقني هو: Triplochiton scleroxylon.

⁴ - Ibid., p. 222.

⁵ - مثلاً ما يتعلق بالشاي خصوصاً التقاليد التي كانت شائعة حول طرق المحافظة على الأواني المستعملة في إعداد الشاي وتقديمه للضيوف.

رجعنا إلى المادة التي جمعها كل من السبتي والأخصاصي في كتابهما:

عبد الأحد السبتي وعبد الرحمان لأخصاصي، من الشاي إلى الأتاي العادة والتاريخ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، 1999.

ومن خلال ما جاء في منظومة الأتاي لعبد السلام بن محمد الزموري الفاسي المتوفي سنة 1279 هجرية الموافق 1862 ميلادية والتي شرحها محمد بن المكي البطاوي. المصطفى بن محمد البوعناني، «أزموار من خلال تراجم بعض أعلامه»، ضمن ندوة: أزموار حاضرة دكالة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004، ص. 37-60.

⁶ - بحث ميداني.

الطبيعي الذي اعتبر نفيساً لأسباب علاجية وليست جمالية: «وكان يُشاهد عند الباعة في شوارع الدار البيضاء جلود الفهود وكانت ترد من المذاكرة ومن زعير، ونادراً كان يشاهد جلد أسد، أصطيد من جبال الأطلس المتوسط»¹.

ومن منطلق التراث المغربي اللامادي تُظهر التعابير الشعبية للمغاربة تمثّلهم للجميل والقبيح من خلال صيغ تستعمل توصيفاً لونية، واستثماراً لأسماء الألوان. كما وقف على ذلك أنس أمين في كتاب: "حفريات لونية في الثقافة الشعبية"².

الاستحسان والاستقباح مرتبطان بالسياقات التي تكون فيها الألوان كما توجد فيها الأشياء. «أهال المرسوم الشعبي جمالية الذوق الجمعي على بعض الألوان كما خندق ألواناً أخرى في خانة القبح الجمالي؛ ما جعل الألوان في الثقافة الشعبية تتأرجح بين الاستحسان والاستهجان، فقيمة الألوان الجمالية تستنبط من خلال وضعها في سياق حمولتها التراثية والشعبية إن جمالاً أو قبحاً، ومادام لكل قاعدة استثناء، فإن بعض الألوان التي يستحسنها الذوق الشعبي تصبح مُنقراً منها في سياقات مختلفة، الشأن نفسه لبعض الألوان المستهجنة تكتسي مُسحة جمالية في الواقع والمتخيّل الشعبيين»³.

يُصبح الأبيض وهو لون شريف عند المغاربة، أي يدخل ضمن المستحسن لقول المغاربة "لَبِيْضُ شَرِيف"، لكنه يستحيل لونا مستقباحاً في مواضع من بينها: عندما تكون لحية الرجل بيضاء ويكون سلوك صاحبها لا وقار فيه، فيقال عنه "شِبَّةَ عاصِيَّة" أي أن الأبيض يصبح مذموماً ومستقباحاً؛ ومنه أيضاً التعبير عن قلة الرزق من طرف التاجر بقوله "هذا نهار بَيْضٌ" وهو ما اصطلح على تسميته أنس أمين بـ: «أبيض الإفلاس»⁴.

ويصير الأسود، وهو اللون الممجوج تقليدياً، مُحَبَّباً ومستحسن في سياقات مختلفة، فيقال "لَكْحَلْ لَبَّاسٌ" من باب استملاح السواد؛ ويقال "فَلَانَةُ كَاوْكََاوْ مُحَمَّرَةٌ" ويقال "لَكْحُولْ تَيْشَمٌ"⁵.

ب_ قضية التحفة المغربية:

لكل حضارة ممارساتها المهمة بجمع التحف، ولكل قوة أو سلطة سياسية مستودعاتها ولكل حضارة مَخازنها¹، ولها نظامها المُعتمد في مراتب المعارف والمواد وأيضاً الأصناف والطوائف

¹ - هاشم المعروف، عبير الزهور في تاريخ الدار البيضاء وما أضيف إليها من أخبار أنفا والشاوية عبر العصور، الجزء 1، دار النجاح الجديدة، 1987، ص. 145.

² - أنس أمين، حفريات لونية في الثقافة الشعبية المغربية، باب الحكمة، تطوان، 2020 الطبعة الأولى، 2020، ص ص. 45-51.

³ - أنس أمين، المرجع نفسه، ص. 45.

⁴ - نفسه، ص ص. 47-48.

⁵ - نفسه، ص ص. 50-51.

والمصنوعات وصُنّاعها² وأسواقها³. ثم إن كل مجتمع أو حضارة تنتج ثقافتها المادية وتضع لها نظاما تصنيفيا تُمَيِّز بواسطته بين أشياءها، وهو نظام يتطور مع الوقت ومع تطور المعرفة بالأشياء، ومع وجود قاعدة من العقائد والتمثيلات والممارسات التي ترافق تلك الأشياء من حقل القداسة إلى المجال الديني أو في الاتجاه المعاكس⁴. كما أن شمال إفريقيا، وضمنه المغرب، لم يكن جزيرة معزولة عما يروج منذ حقبة التاريخ القديم من تحف ونفائس تباع أو تهدى⁵.

على ماذا نتوفر بخصوص معرفة صناعات الزينة والحُسن في تراثنا وثقافتنا؟ وخصوصا النظر إليها من داخلها، من طبقاتها وأصنافها، والكيفيات التي نظر بها الصانع إلى أشياءه، بما يخدم فهمنا لثقافتنا المادية ويساعد في بناء المعنى "المغربي" للممارسة المتحفية من حيث هي فكر وتمثل للثقافة وتدبير لها ثم تأويل مستمر لعناصرها.

نواجه غياب شرطين بدونهما تبقى المهمة صعبة:

- غياب المصنوعات، وتشظي المتاح منها، وتوزعها بين متاحف ومجموعات وحضورها الخفي في استعمالات وإعادة استعمال متأخرة؛

¹- عند الجاحظ تعبير جميل وهو "محاسن الأمم" أي ما تميزت به كل أمة من صنعة يدوية أو عقلية. توقف داغر عند هذا الأمر في كتابه "الفن الإسلامي في المصادر العربية، صناعة الزينة والجمال". ننقل عن داغر قوله: «إن التفاضل واجب في جميع الأشياء والنبات والموت. وقد تختلف في الجواهر وكلها كريم، وتتفاضل العتاق وكلها جواد» شربل داغر، الفن الإسلامي في المصادر العربية، مرجع سبق ذكره، ص. 16. وما يهمنا هو الانتباه إلى أن ثمة فكرة المفاضلة بين الأمم على أساس مهاراتها في نوع من الصناعات.

²- Raymond A., Floor W., Özdemir N., « Şinf », *Encyclopédie de l'Islam* (nouvelle edition), t. IX, Leiden Brill, 1998, pp. 668-671.

³- إبراهيم صفاء الفيلاي، *الأسواق العتيقة بمراكش الذاكرة والمستقبل*، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2020.
⁴- تقدم مسخرة بيلماون (من بين أسمائه الأخرى بوجلود وبوليطاين) فرصة لمراقبة مرور جسد الإنسان بين عالمي المقدس والمدنس، بين حالتي الطهارة والنجاسة، شأنه في ذلك شأن ما يرافق الكرنفال من مواد وأدوات ومن أبرزها جلود الأضاحي (البطاين) التي سيتم لبسها طيلة مدة العرض بما فيها من بقايا الدم والقذورات وما فيها من نتانة.

Hammoudi Abdellah, *La victime et ses masques : Essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb*, Ed. Seuil, Paris, Paris, 1988, pp : 97-98.

وفي الحقيقة، يقدم لنا سيناريو المسخرة " كما نقله عبد الله حمودي تحولات عدد من الخامات والمصنوعات بين الاستحسان والاستقباح، كما بين المقدس والمدنس.

Ibid., pp. 97-106.

و محمد أديوان، *الثقافة الشعبية المغربية (الذاكرة والمجال والمجتمع)*، مطبعة سلمى، الرباط، 2002، ص ص. 140-119.

يتيح العرض/الطقس مراقبة الكيفية التي يمر بها "الشيء" في ثقافتنا التقليدية من وضع الخسة إلى النفاسة. يذهب أديوان إلى أن تغيير نية الاستعمال L'intention d'usage يترتب عنه اختراق المسافة الفاصلة بين المدنس والمقدس: «فالجلود تستعمل في الاحتفال بكل فاذوراتها وندسها، وبعد اللعبة تتحول إلى فضاء مقدس تؤدي فوقه الصلاة في البيوت أو المساجد» أديوان، المرجع نفسه، ص ص: 140-139.

⁵- كان المغرب من الأماكن التي يطلب فيها الحصول على الشيء النفيس، وغرّضت على ملوكه وأغنيائه أصناف من التحف، ينقل لنا إدريس بن محمد العمرابي في رحلته "تحفة الملك العزيز بمملكة باريز" أن تاجرا أخبر السفارة المغربية أنه صنع تحفة لفائدة السلطان العثماني ويريد بيعها لسلطان المغرب. رضوان خديد، *المتاحف وأفكار النهضة*، باب الحكمة، تطوان، 2019، ص: 172.

• عدم وجود مصادر "صريحة" اعتنت بالتقنيات والخصائص الجمالية ووثقت لطرق الإنجاز وللمهارات، وربما الأهم للتصورات المرتبطة بالشيء في ذاته وفي ارتباطه بالمجتمع ومختلف الأنساق الأخرى (المعتقد، الصنعة، الموروث الشفهي...)

بحسب بروسبير ريكار "الشيء المغربي" لا وجود له. يقول ريكار: «باستثناء بعض المرافق étagères وبعض الأرائك divans فلا وجود للأثاث المغربي، لقد تم خلق واحد [أثاث مغربي] بأسلوب عربي وحتى بربري، وهذا الأخير بمسحة عصرية، حيث خرج استعماله إلى الوجود عند الأوروبيين واستطاع أن يصل إلى داخل بيوت بعض الأهالي»¹. إن ما ذهب إليه بروسبير ريكار في الفقرة السابقة من أن الأثاث المغربي لم يكن له وجود، لا يخلو من صواب إذا كنا ننطلق من معنى الأثاث وصورته على النمط الأوروبي أو الغربي ونعتبره مرجعا.

من جهته يعتقد صادم ج. J. Sadam في المادة التي كتبها لفائدة موسوعة الإسلام² أن اللغة العربية تفتقد العبارات المناسبة للتعبير عن مفهوم "mobilier"، ويضيف بأن اللغة العربية كثيرا ما تستعمل كلمات تقريبية مثل فرش، آلة، أداة، أثاث، متاع، ويُسجل صاحب المقال، وموضوعه المشرق العربي بالأساس، أن العيش في بيوت المسلمين، خلال العصور الوسطى، كان يتم قريبا من الأرض ويستطرد المؤلف مُنبِّها إلى أن من غير الصواب الاعتقاد بأن كل أثاث المسلمين خلال القرون الوسطى كان قصيرا bas. وليس معنى هذا الكلام فراغ البيت من الأثاث كما توهم بعض المستشرقين -ومنهم هنا ريكار-. كما ينبه كاتب المقال في "موسوعة الإسلام" إلى ضرورة الابتعاد عن التمثيلات القائمة على مرجعية غربية: «كثيرا ما تُكَيَّف أحجام الأثاث مع نمط العيش وطريقة الجلوس والذوق»³، كما أن ثقافة حضرية سادت في الغرب الإسلامي شأنه في ذلك شأن المشرق⁴.

¹- Ricard Prosper, «L'artisanat indigène en Afrique du Nord», (Rapport présenté le 6 mars à la Conférence coloniale par M. Ricard, Chef du Service des Arts Indigènes du Maroc), In **Bulletin Economique du Maroc**, 1934/1935, p. 132.

تسير عبارات ريكار في اتجاه ترسيخ ثلاث مسلمات وهي:

- قلة المنقول المغربي الأصلي، قلة الأثاث؛
- صناعة التراث، الذوق الأجنبي الذي انتقل إلى داخل البيوت المغربية نفسها.
أوجد المستعمر أسانيد supports من الأثاث تستجيب للحاجيات وللذوق الأجنبي وقع العمل عليها بالأيدي المغربية، صُنعت بمهارة الصانع المحليين ورُزِنَتْ بالزخرفة المستوحاة من التراث المحلي العربي والأمازيغي.

²- Sadam J., «Athàth », **Encyclopédie de l'Islam**, nouvelle édition, supplément, Leiden, Brill, 2007, Tome XII, pp. 98-99.

³- Ibid., p. 98.

⁴- جينيفر سكيرس، **الثقافة الحضرية في مدن الشرق**، ترجمة ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 308، أكتوبر 2004.

إن فراغات كبيرة تعتري الرصيد المنقول المغربي، فلا نكاد نجد أرضية دراسية قامت على التمييز بين أساليب الآثار المغربي خاصة والغرب الإسلامي على وجه العموم، شبيهة بذلك العمل الذي أُنجِرَ بخصوص العمارة، حيث العناصر المميزة لكل أسرة حاكمية أو فترة تكاد تكون اليوم معروفة. إن من الصعب تخيل العمارة المرينية فارغة من كل أثاث يتناسب وغنى التراكيب الفنية المميزة لها. والأمر ذاته يمكن قوله بخصوص الصروح الهائلة التي أنشأها سلاطين المغرب من الدولتين السعدية والعلوية، فهل كان قصر البديع فارغا -سنورد لاحقا نصا للفشتالي يصف فيه جانبا من أثاث قصر البديع بمناسبة الاحتفال بذكرى المولد النبوي-، وهل كانت قصور ورياضات عاصمة السلطان المولى إسماعيل فارغة من الأثاث التي يتناسب ومقاييس وزخارف قصور مكناسة في عهده؟

يعتقد سمير قفص أن أصل المتحف في المغرب يجب البحث عنه في الممارسات السابقة على قيام "مصلحة الفنون والحرف الأهلية" التابعة للاستعمار والتي قامت بإحداث المتاحف بالمغرب. وهو يؤكد على أن مختلف السلالات التي حكمت المغرب قد أسهمت في إغناء الرصيد الفني الوطني خصوصا فيما يتعلق بفن البناء والمعمار وما يتصل بهما من فنون تزيينية¹.

عمل أولياء الأمور والأعيان والأثرياء على تمويل منجزات عمومية ومنشآت ذات نفع عام وعلى ترسيخ حضورهم الاجتماعي ورعاية وإبقاء ذكركم مستمرا. كما أنه إلى جانب العمارة، فإن الطلبات العمومية commandes publiques لامست مجالات أخرى من بينها تمويل نسخ وزخرفة المخطوطات خاصة الدينية منها وهو ما ترك رصيدا من المخطوطات تتقاسمه المجموعات المتحفية والمكتبية الوطنية والأجنبية الخاصة والعامة. وانتبه سمير قفص إلى دور الأحباس (الأوقاف)، جاء ذلك في إشارة سريعة² بخصوص الإسهام في رعاية وحفظ وأحيانا إبداع ممتلكات دينية منقولة وغير منقولة.

ومن بين القطع التي وقفنا عليها وهي واحدة من الدلائل على فعالية نظام الوقف³ في حفظ المنقولات على اختلاف استعمالاتها الدينية كما الدنيوية نذكر: "القبة" أو "البوابة" أو "العمارية" التي كانت

¹ - Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc», In Gaultier-Kurhan, Caroline (dir.), **Patrimoine culturel marocain**, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, pp. 40-41.

² - Ibid., p. 41.

³ - أبرز غير واحد من الدارسين قيمة ودور الأحباس (الأوقاف) في الحياة الثقافية والفنية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمع الإسلامي، إذ أن «منشآت العبادة، التي يمثل جلها تحفا فنية حقيقية، كانت دائما موضع عناية خاصة. اعتمادات [مالية] متصاعدة القيمة كانت تخصص للعناية بها ولترميمها»

Abou Fares, «La Mosquée et l'Art » In **La Pensée**, n° 4, Fevrier 1963, pp : 65-77.

تستعمل لحمل العروس وهي معروضة في متحف التراث الديني لوقش بتطوان علما أنها قطعة وَقْفِيَّة (ملحق رقم 6. العمارة قطعة وقفية). إلا أن الأرصدة المتبقية بين أيدينا اليوم مما هو متوفر ومعروف بالمتاحف لا يتناسب أولا، مع عراقلة الحضارة المغربية وغنى مراحلها؛ ثانيا، تتميز هذه الأرصدة -كما شدد على ذلك علي أمهان- بقلة القطع التزيينية والجمالية الخالصة¹:

يُرجع أمهان انطلاق الاهتمام بالبعد التزييني والجمالي إلى الفترة الاستعمارية حيث ظهر ما كان يُسمى مراكز الفن الأهلي Les Centres des arts indigènes² حيث تم تأطير الحرفيين المغاربة من طرف مستشرقين، وهي محطة مهمة -في تصورنا- بخصوص العلاقة بين المعرفة والشيء المغربي (الفنون المحلية)، غير أن مقارنة علي أمهان، الذي يعتمد على أرصدة المتاحف المغربية في الحكم على كل التراث الفني المغربي، تبدو لنا أحد المداخل إلى طرح أسئلة بخصوص الثقافة المتحفية المغربية: هل يُعقل مثلا أن قصور السلاطين والأعيان كانت خالية من قطع تزيينية؟ وهل نستبعد أن الحرفيين والصناع المغاربة لم يتباروا في صناعة أعمال تحتاجها فئة تتطلب في حياتها اليومي الشيء الكَمالي بعد أن توفرت لها الأشياء الأساسية، أي الحاجة إلى القطع التزيينية والجمالية الدالة على مكانتها الاجتماعية. يبقى السؤال الذي لم يطرحه أمهان أو غيره وهو الأمر المثير للاهتمام: أين ذهبت القطع/العلامات الدالة

ومن بين الدراسات التي حاولت تتبع دور الوقف بالمغرب خلال حقبة زمنية محددة نجد: السعيد بوركبة، دور الوقف في الحياة الثقافية في عهد الدولة العلوية، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 1996. التي رجعنا إليها من أجل فهم آليات اشتغال هذه المؤسسة وأثرها على صناعة الشيء المغربي.

ويعتبر جوفري لبويس Geoffrey Lewis المعلنون بـ«Le rôle des musées et le code professionnel de déontologie» أن «مفهوم الوقف الذي ينتج عنه التنازل عن شيء ما لفائدة الناس (الجمهور) لغايات دينية قد أسهم بدوره في تكوين المجموعات» (ص: 1).

Geoffrey Lewis, «Rôle des musées et Code professionnel de déontologie», In **ICOM, Comment gérer un musée: Manuel pratique**. Paris : Unesco, 2006, p : 1. Consulté le 25/1/2024 En ligne sur www.icom.museum

ومن جهته كتب عبد العزيز بن عبد الله ما يلي: «شيء مُحْتَس، فهو إذن بشكل عام مُمْتَلِك موجه لعمل خيري دائم أو لفائدة الصالح العام. يتم إخراج [ذلك الشيء] من الملكية الخاصة لفائدة الوطن، إنه وقف عمومي»

Abdelaziz Benabdellah, **L'art maghrébin, Etude sur les différents aspects de l'Art au Maroc et sur l'évolution historique de l'Art maghrébin**, notes et documents XXI, imprimeries réunies, Casablanca, 1961, pp. 132-134.

ورجعنا كذلك إلى: رقية بلمقدم، «الوقف»، **معلمة المغرب**، مجلد 22، مطابع سلا، 2002، ص ص. 7607-7605.

وتعتقد كارول مالت، من جهتها، أن عملية تكوين مجموعات لفائدة المواطنين جرت في وقت متأخر في بلدان المغرب العربي، لكنها انتهت إلى أن ثمة ممارسات جمعت وحافظت على أشياء كما هو حال المدارس العتيقة وذلك بواسطة نظام الوقف. وقد عبرت عن هذه الفكرة بالصيغة الآتية: «بينما كان التقليد القديم المتعلق بتكوين المجموعات بطيئا في الوصول إلى المغرب، فقد تم جمع بعض القطع القيمة وحفظها وجعلها متاحة للتفسير في المدارس بواسطة نظام الوقف»

Carol Malt, «Moroccan Museums and the Politics of Place», In **Site-specific performance in Arabo-islamic contexts**, Khalid Amine and George F. Roberson (Edit), Faculty of Letters and Humanities, Tétouan, 2011, Printer: Attorpes, Tanger, p. 55.

¹- Ali Amahan, «Aperçu sur le musée du Batha», In **Lamalif**, n° 174, février 1986, p. 54.

²- Ibidem.

على فئة اجتماعية كانت بدون شك تحتاج إلى الشيء المترف والجميل والنفيس؟ هل في ثقافتنا ترابط أم تقاطع بين منظومتَي الإنتاج والمحافظة على فرض أن المغاربة أنتجوا قطعاً تزيينية وجمالية صرفة؟

مما لا شك فيه أن الوظيفة النفعية الأساسية للأشياء المغربية، أي تلك التي تؤدي أدواراً يومية ضرورية مثل الأكل والشرب والعمل والنوم، وظيفة ظاهرة وواضحة، لكن هل كان المغاربة مجرد كائنات تنتج وتستهلك في إطار دورة أقرب إلى الطبيعة الحيوانية، ألم تكن لهم أشياءهم التي تعبر عن معنى الجمال عندهم، أشياء من أجل متعة العين والأذن وباقي الحواس. هل عجز الأنثروبولوجي عن الانفلات من الخطاطة الموروثة عن تركز أوربا حول ذاتها والتي لا تصنف نظام الأشياء ودلالاتها إلا من خلال مسارها التاريخي الخاص الذي تعتبره مرجعاً كونياً؟ لكن أمهان في مقالته نفسها يفتح باباً لم يدخل منه هو نفسه، ويتعلق الأمر بكتاب حول التفسير لمحمد السفياني وهو كتاب يعود إلى القرن السابع عشر¹.

لقد عرف المغاربة تصنيفات لأشياءهم، ويبدو أن طبيعة علاقة المغاربة بالأشياء يمكن أن نستخلص أنها كانت تنتظم انطلاقاً من ثلاثة محفزات أو أنواع من المنطق: **منطق الاعتقاد، ومنطق الوجهة، ومنطق الاستطاعة:**

أولاً، **منطق الاعتقاد**، ومضمونه العلاقة بالشيء لارتباطه بالمقدس بأصوله الكتابية وغير الكتابية، وطلب بركته أحياناً، واستعماله وسيلة للحصول عليها في أحيان أخرى. وهو المنطق الغالب الذي ظل يُعلي من قيمة أشياء محددة. ومن هذا المنطلق، حظي النص الديني المكتوب بالتوقير والتقدير، فاحتفظ المغاربة مسلمين ويهوداً بالمخطوطات المقدسة وفي مقدمتها المصاحف ولقائف التوراة²، واحتفى المغاربة المسلمون بلوح لحضار الشاهد على ختم حفظ القرآن. حيث يتم الاحتفاظ بأشياء بسبب ما يُعتقد أن فيها من البركة والقيمة الروحية، ومن ذلك ما يُجلب مثلاً من الحج والمزارات والزوايا: بلغة فلان، أو عَكَاز فلان، تقدم لنا كتب سير الأولياء والمتصوفة أمثلة للأشياء التي يتسابق الناس للحصول عليها لاعتقادهم بكرامات أصحابها وخوارقهم، وبالتالي لم يكن النظر إليها بسبب قيمتها الوظيفية، بل الروحية والاعتقادية. يُعتبر كتاب "التشوف إلى رجال التصوف" لأبي يعقوب يوسف بن يحيى التادلي من المصادر الغنية بالإشارات والوقائع التي تمنحنا إمكانية استقراء بعض أوجه معنى المستحسن والمستقبح والنفيس والخسيس في تراثنا، ومعنى التحفة عند فئة من المغاربة أي ما يليق الاحتفاظ به. وقد اخترنا هذا الكتاب

¹ - Ibidem.

² - يذكر السعيد بن موسى وهو مُسَوَّر كتب، عمل بالمكتبة الوطنية للملكة المغربية منذ سنة 1970، أن من بين أرصدها لفافة من الجلد الرقيق يصل طولها إلى 43 متراً مكتوب عليها التوراة. السعيد بنموسى، نسخ وتفسير وترميم الكتب السماوية المقدسة للتراث في المغرب والأندلس، دار السلام للطباعة، الطبعة الأولى، الرباط، 2018، ص: 17.

لأنه «يتضمن أخبار عدد من الرجال الذين تنتهي إليهم معظم الأسانيد الصوفية في المغرب الأقصى»¹. والكتاب أيضا شاهد على فترة دقيقة من فترات التحول الثقافي بالمغرب، أي المدة الزمنية الممتدة من القرن الخامس الهجري إلى القرن السابع الهجري.

إن المتصوفين هم من كان: «لباسهم ما ستر وطعامهم ما حضر»²، وهم ينتمون إلى الفئة الْمُخَلِّيَّة والتاركة، إذ إن «الناس إما تارك أو فاتك»³. وقع التعبير عن هذا الأمر بصيغ عدة من بينها: الخروج من الدنيا و«عدم التلبس منها بشيء»⁴. وهو انتقال نجد في كلام المتصوفين ما يدل على أنه انتقال من نفاسة مادية إلى نفاسة روحية.

تضمنت بعض الأخبار الواردة في كتاب التشوف إشارات إلى الكيفية التي ينتقل بها المتصوف من عالم النفاسة المادية إلى عالم النفاسة الروحية والرمزية. فقد تنازل، على سبيل المثال، ابن الملي وقد كان كاتب أحد الكبراء عن أثوابه النفيسة مقابل جبة راع⁵. ولم يكن أبو العباس الخراز⁶ يحتفظ بما يلقيه عليه الناس من أنواع الأثواب «فيطرحها على الفقراء، ويبقى بمُرَقَّعَتِه وكان يسافر على التجرد»⁷. ونجد في خبر أبي علي الحباك أنه دفع أثوابه لفقير وأخذ منه مرقعته⁸.

تظهر الأثواب النفيسة في الأحلام⁹، فهي لباس من بَلَّغ مكاناً رفيعاً بعد الموت. وهي مرتبة اعتقد المتصوفون المغاربة أن إدراكها لا يكون بغير الاستغناء عن كنوز الدنيا. فقد نقل لنا التادلي الكيفية التي تعامل بها أبو محمد مع الله ابن يحيى بن يجاش الزناتي مع كنز ظهر له، قال: «حدثوا عنه أنه ظهر له كنز قديم في جنان له. فوضع عليه نعليه وقال لابنه محمد: جئني بنعلي من الجنة. فجاءه بها. فقال له: أين وجدتها؟ قال له على صخرة. فقال له يا بني اجتهد فإنك لم تصدق إلى الآن»¹⁰.

¹ - أبو يعقوب التادلي، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 22، الطبعة الثانية، 1997، الصفحة رقم 5 من المقدمة التي كتبها أحمد التوفيق.

² - التادلي، المصدر نفسه، ص. 38.

³ - المصدر نفسه، ص. 39-40.

⁴ - نفسه، ص. 337.

⁵ - نفسه، ص. 36. وردت ترجمة ابن النميلي وهو أبو عبد الله محمد بن حسان التاؤثتي تحت رقم 192 من كتاب التشوف، الصفحات: من 368 إلى 371.

⁶ - وهو أبو العباس أحمد ابن عبد العزيز السلاحي الخراز، وردت ترجمته تحت رقم 199، الصفحات: من 377 إلى 378.

⁷ - التادلي، المصدر نفسه، ص. 377.

⁸ - المصدر نفسه، ص. 437. وأبو علي الحباك هو عمر بن العباس الصنهاجي وخبره تحت رقم 264 في التشوف من الصفحة 436 إلى الصفحة 437.

⁹ - نفسه، ص. 426.

¹⁰ - نفسه، ص. 133. نجد في سيرة أبي تونارث ولجوط ابن عبد الرحمن الهنتيفي خبرا مشابها فقد فارق الهنتيفي رجلا كان يلزمه لأنه لم يستطع أن يرى كنزا رآه وقال له: "أذهب إني ظننت أنك ترى ما أرى". ص. 389.

والقاسم المشترك بين أخبار جل المتصوفة الذين نقرأ أخبارهم في كتاب التشوف هو هذا التجرد والنفور من الشيء المادي النفيس، مع القدرة على رؤية الكنوز وسهولة الحصول على الدراهم "الطرية" والمعادن الغالية¹.

لقد توقف ظهور النفائس كما اختفاؤها في النص المنقبي Hagiographique على الكرامة، فتحت حصيرة المتصوف مألّ يبدو ويتبدّد². لكن فئة من معاصري الأولياء رفضت الانصياع لسلطان الكرامة، ورأت في بعض أفعالهم دلائل على معرفتهم بالكيمياء³.

كما كانت الأكفان من أهم النفائس⁴ التي يُرسل في طلبها من أماكن بعيدة وتُصان في مواضع مناسبة في انتظار الموت. وعُد تراب قبور الصالحين من أنفس النفائس التي يُستسقى بها المطر ويُستشفى بها⁵. كما أُمّر بعض الزهاد بالمحافظة على أشياء محددة، ومنها على سبيل المثال المحافظة على القلنسوة⁶.

إن المبدأ الذي على أساسه نظر المتصوفة والزهاد المغاربة إلى مظاهر الحياة المادية أن «كل الذي فوق التراب تراب»، وهو مبدأ وقاعدة طبعت سلوك فئات عريضة من الخاصة كما العامة، إما عن اعتقاد أو اضطرار.

ثانياً، منطق التذكّار والتذكّر: ويدخل ضمنه حرص العائلات والأفراد على التراث العائلي والشخصي، وصيانته وحفظه ضمن ما يعبر عنه المغاربة بقولهم «كنشم فيه الريحة ديال الجدود» أو «شمان الريحة». بهذا المنطق يصبح الشيء قطعة تذكارية شاهدة بصرف النظر عن طبيعتها.

ثالثاً، منطق الوجاهة والتميّز، وأساسه الظاهر هو الاستطاعة المادية، والحرص على إظهار الانتماء إلى فئة مُعتزّة بالحسب والنسب والقدرة المالية. وهو منطق يندرج ضمن ثقافة الترف كما عرفها المغاربة وشكّل فيها بناء دار -أو حيازتها في حومة محددة- وتوفرها على المواصفات الجمالية المطلوبة (الرياض، الزخارف بالزليج والجبس والخشب المنقوش والمصبوغ...) ⁷ أحد أبرز مظاهرها، ورغم حرص

¹ - خبر الدراهم الطرية في أماكن كثيرة من كتاب التشوف، ففي أكثر من مناسبة كان بكتفي المتصوف برفع طرف ما يجلس عليه ليجد الدراهم. مع الإشارة إلى أن من معاني "الطرية" هنا أنها غير مزورة. أنظر على سبيل المثال الصفحة: 197 من التشوف. انظر أيضاً خبر أبي حفص عمر بن ميسكوط وفيه يقول بعد أن رفض قدرا من المال: "ولو أردت أن تكون داري هذه فضة لكانت. فنظر الرجل إلى جدرانها وقد انقلبت فضة ثم قبض في التراب الذي كان يحفر فيه فإذا هو قد انقلب ذهباً". ص. 142.

² - نفسه، ص. 318.

³ - نفسه، ص. 243.

⁴ - نفسه، ص. 37.

⁵ - نفسه، ص. 83 والصفحتان: 132-133.

⁶ - نفسه، ص. 391. (القلنسوة: غطاء الرأس)

⁷ - في المجال القروي مظاهر الوجاهة لم تتوقف حصراً عند امتلاك "الدار الكبيرة" التي قد تكون عبارة عن عدد من الخيام أو قطع بأعداد كبيرة من الماشية بحسب المناطق.

المغاربة تقليديا على عدم التباهي بالامتلاكات خوفا من "الحسد" و"العين"، إلا أن المجتمع على اختلاف مكوناته كان يعرف مترفيه وأثريائه، كما أن الخوف من زوال النعمة كان يوازيه الأخذ بمبدأ وجوب التمتع "بنصيب من الدنيا"¹ وعدم حرمان النفس من "كل زينة وكل طيب من الرزق"². ومن المعلوم أن من الأمور التي كانت تدل على حالة من الترف غير المعلنة القدرة على أكل فواكه وأنواع من السمك في غير أوقاتها المعروفة³.

وعلى صعيد آخر، تُسعدنا اللغة الأمازيغية باعتبارها متحفا لسانيا⁴، بكلمات من قبيل: (تكفا) التي تكاد تكون ترجمة لكلمة (أتحف)؛ أما التحفة والهدية فتقابلها كلمة (نوف) وتجمع على (نوفن). أما الشيء الفاخر والتمين فيقال له (تيتيغت) وتُجمع على (تيناغ)⁵. وتستعمل كلمة (تايسي) بمعنى التركة، فيعتبرها البعض المقابل الأمازيغي لعبارة "تراث"⁶ وهناك أيضا عبارة "أيدا" التي من معانيها "الملك من الأرض".

وإذا أردنا أن نُعَدِّد بعض الأشياء التي أجمع المغاربة على نفاستها نجد من بينها ما يلي:

احتلت القطع ذات الطابع الديني رأس القائمة فيما يعتبره المغاربة نفيسا وكان في مقدمتها المصحف العثماني الذي نقله عبد المومن الموحدي من قرطبة إلى العاصمة مراكش. ينقل لنا الناصري عن مصادر تاريخية قريبة من الحدث الطريقة التي اعتنى بها المغاربة بهذا الشيء النفيس والمقدس: «ثم عزم عبد المومن على تعظيم المصحف الكريم وشرع في انتخاب كسوته واختيار حليته، فحشر الصناع المتقنين ممن كان بالحضرة وسائر بلاد المغرب والأندلس؛ فاجتمع لذلك حذاق كل صناعة من المهندسين والصواغين والنظاميين والحلائين والنقاشين والمرصعين والنجارين والزواقين والرسامين والمجلدين وعرفاء البنائين، ولم يبق من يوصف ببراعة، أو ينسب إلى الحذق في صناعة، إلا أحضر للعمل فيه؛ والاشتغال

¹ - مصداقا للآية 77 من سورة القصص: «وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا وأحسن كما أحسن الله إليك ولا تبغ الفساد في الأرض إن الله لا يحب المفسدين».

² - سورة الأعراف، الآية 32: «قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون».

³ - من بين الأمثال الشعبية بخصوص أكل سمك الشابل في غير وقته: «دو مال ياكل الشابل في الليالي».

⁴ - حول اللغة بوصفها تختزن جزء من الذاكرة الجماعية المتعلقة بالممارسات التقليدية يمكن الرجوع إلى ما تختزنه كلمة أَكْدَال الأمازيغية من معاني: «كلمة [أكْدال]... مأخوذة من فعل "كُذِّل" الذي يفيد معنى الحماية والحفاظة والمنع أو التحريم ... وهي تعني بصفة عامة: المكان المحمي حماية مادية أو معنوية، مؤقتة أو دائمة، قصد تحقيق المصلحة والاستفادة المثلى منه. وهكذا تطلق على منطقة الخُرْم بضريح ولي أو بجواره، ملجأ الخائف أو المطارد بالجبل أو بالسهل التي يمنع الراعي فيه مؤقتا، بغية نمو عشبها وتمكن عروقها» صديقي علي أزاكو، أكْدال، معلمة المغرب، ج. 2، ص. 602.

⁵ - محمد شفيق، المعجم العربي الأمازيغي، ج. 1، (أحض)، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1990، ص. 190.

⁶ - مداخلة شفوية لأحمد السكوني في ندوة انعقدت أشغالها في المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط يوم الجمعة 25 دجنبر 2020، تحت عنوان: Patrimoine: approches émiques et étiqes croisées. (انعقد اللقاء عن بعد بسبب ظروف الجائحة الصحية ولم تصدر بعد أشغال اللقاء في عمل مطبوع).

بمعانيه. وبالجمل، فقد صنعت له أغشية بعضها من السندس؛ وبعضها من الذهب والفضة، ورصع ذلك بأنواع اليواقيت وأصناف الأحجار الغريبة النوع والشكل العديمة المثال. واتخذ المغشاء محمل بديع مما يناسب ذلك من غرابة الصنعة وبداعة الصبغة. واتخذ للمحمل كرسي على شاكلته، ثم اتخذ للجميع تابوت يسان فيه على ذلك المنوال، ووصف ذلك بطول¹. أما النعل النبوي فقد كان موضوع حماية واحتماء، نقرأ في "نشر المثنائي" لأهل القرن الحادي عشر والثاني "لمحمد بن الطيب القادري خبر استشفاع أهل فاس في الشدة والمغرم بالنعل النبوي. يقول صاحب نشر المثنائي: «ومن حوادث هذا العام [1114هـ] خروج أهل فاس بالنعل النبوي الذي تحت يد الشرفاء الطاهريين المراكشيين الصقليين الحسينيين القاطنين بمصمودة من عدوة فاس الأندلس، مستشفعين من شدة المغرم وغير ذلك، فقبل شفاعتهم وترك النعال عنده بداره، لأن النبي صلى الله عليه وسلم، لم يورث، وما تركه تصدق به خليفته أبو بكر الصديق رضي الله عنه-. وزعم بعضهم أن النعال أهديت لبني عبد المومن من بني غومي ملوك الموحدين. وكان حينئذ من الشرفاء الطاهريين قاضي القضاة وقاضي الدولة، نعلي الجيش والكتاب وغيرهم من خدام الدولة. فلما دخل أبو يوسف بن عبد الحق المريني مراكش وخرج منها من بقي من شيعة بني عبد المومن الموحدين وغيرهم أخلصوا لهم النعال وقدموا بها على المغرب»².

وأورد محمد بن الطيب القادري تفصيلاً إضافياً يتعلق بالطريقة التي اعتنى بها السلطان المولى إسماعيل (1645-1727) بالنعل النبوي: «وفي عام أربعة عشرة ومائة وألف شدد في المغرم على أهل فاس السلطان المنصور بالله مولانا إسماعيل بن الشريف الحسني، فطلب أهل فاس من الشرفاء الطاهريين الحسينيين أن يعطوهم النعل النبوي يستشفعون به للسلطان فأحضره بين يديه ودفعوه له بمكناس، فعفا على أهل فاس في تلك التقية (كذا) وأخذ السلطان النعل وأدخله لداره بقصد التبرك، وبني قبة بداره معلومة إلى الآن تسمى قبة النعل ووضع فيها النعل في كرم. وبقي النعل عنده مدة حياته، ولا أدري حقيقة ما وقع بعد وفاته»³.

وحظيت آلة نفر من النحاس cymbale de cuivre كانت ترافق ركب الحج لتعلن ساعة الانطلاق، وكانت توضع عند العودة في بمارستان فاس من أجل العناية والمحافظة عليها كما ينقل ذلك المنوني عن الونشريسي باعتبار هذه الآلة من "الأحباس العامة"⁴. ولم يكن مستشفى فاس المكان الوحيد الذي صان

¹ - الناصري، كتاب الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، مصدر سبق ذكره، الجزء 2، ص. 168.

² - محمد بن الطيب القادري، نشر المثنائي لأهل القرن الحادي عشر والثاني، تحقيق محمد حجي وأحمد التوفيق، الجزء الثالث، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مكتبة الطالب، الرباط، 1986، ص. 144-145، و 254-260.

³ - المصدر نفسه، ص. 258-259.

⁴ - محمد المنوني، من حديث الركب المغربي، مطبعة المخزن، تطوان، 1953، ص. 14.

بعض القطع المغربية وحافظ على ما يدل على الهوية بل استعملت الصقالات للغرض ذاته، يقول محمد المنوني: «ومن الطُرف التي كان يحملها هذا الركب [ركب الحج الفاسي] في بعض السنوات كسوة مقام إبراهيم فقد استجلبها -بواسطته- السلطان سيدي محمد بن عبد الله ووضعها بصالة البرج البحري المعروف بالصقالة من قصبة الصويرة وقد بقيت محفوظة مدة في شيء كثير من العناية إلى أن صارت بالزاوية القادرية هناك حيث لا تزال الآن تحفظ بها»¹.

ولعبت المخازن الجماعية (إكودار: مفرد أكادير) طويلاً دوراً في المحافظة على الممتلكات الجماعية والشخصية وقامت بأدوار ثقافية واجتماعية داعمة للهوية². ولعل الألواح التي كانت توثق لعهود ومواثيق وممتلكات القبيلة والأفراد من أنفس ما كان يُحفظ في المخازن الجماعية³، ثم تقاسم مع المسجد هذا الدور حين أصبح إمام المسجد يقوم أحياناً بدور المحافظ على الألواح: «ولمنع أي زيادة أو نقصان في نص اللوح يتم إيداعه في مكانٍ مَصُونٍ لدى أمين الحصن (أكادير) الجماعي إن وجد أو عند إمام المسجد، وقد تكتب منه نسخ بعدد العُرفاء (إنفلاس) في القبيلة ليكون عند كل واحد منهم، ولا يتم استخراجها للاطلاع عليه إلا بمحضر الجماعة إذا حدثت نازلة تقتضي ذلك»⁴.

هذا فيما يتعلق بدور المساجد المنتشرة بين القبائل في المحافظة على الألواح المتضمنة لعهود ومواثيق بالغة الأهمية وعلى غيرها من النفائس وفي مقدمتها المخطوطات وهذا الدور الأخير تقاسمته مع خزانات الزوايا والمكتبات⁵، في حين لعبت المساجد المغربية الكبرى وفي مقدمتها جامع القرويين دور الفضاء الذي يُصان فيه الآثار إلى جانب مداخل الأحياس، فقد بني المستودع بجامع القرويين حوالي 617

¹ - المنوني، المرجع نفسه، ص. 29.

² - كلمة أكادير (ج. إكودار) وهي عبارة شائعة في مناطق الأطلس الكبير الغربي وسهل سوس والأطلس الصغير، «تحل محل كلمة إغرم في الأطلس الكبير الأوسط والأطلس المتوسط والجنوب الشرقي من تازناخت إلى تافلات» صديقي على أزاكو، «أكادير»، معلمة المغرب، ج. 1، ص. 586.

وقد كانت تبنى في مناطق حصينة طبيعياً قصد خزن الثروات ولكي يتم الاحتفاء بها في حالات الصراع: «كما تكون مكاناً للمبادلات التجارية ولبعض الصناعات كالحداثة والتعدي وصناعة الأسلحة أو إصلاح الحلي» صديقي على أزاكو، مرجع سبق ذكره، ص. 586.

يضم الأكادير الواحد عدة غرف (أَكْنَارُ جمعها إَكْنَارُون) ويتوفر في الغالب على مسجد ونظفية لخزن الماء ومكان يقيم في الحارس وفضاء مخصص للمشاة. أما تدبير الأكادير فيتم على أساس الأعراف التي إما تكون مكتوبة أو شفوية يسهر على رعايتها مجلس إنفلاس أو أعضاء الجماعة. وهو مكان لخزن أشياء تعتبرها الجماعة كما الأفراد ذات قيمة، بعضها سريع العطب، وبعضها الآخر قابل للاستمرار في الزمن شرط المحافظة مثل الحلي الفضية. عمر أمير، جذور الديمقراطية في المغرب، دار السلام للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2013، ص. 89-77.

³ - محمد العثماني، ألواح جزولة والتشريع الإسلامي: دراسة لأعراف قبائل سوس في ضوء التشريع الإسلامي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الطبعة الأولى، الرباط، 2004، ص. 100.

عمر أفا، «الألواح»، معلمة المغرب، المجلد 2، مطابع سلا، 1989، ص. 656-657.

⁴ - أفا، المرجع نفسه، ص. 656.

⁵ - الشرقي الدهمالي، "التطور التاريخي والتوزيع الجغرافي للمتاحف المغربية" ضمن: ندوتان علميتان، صيانة الذاكرة الوطنية والعودة المظفرة، نشر المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، دار أبي رقرق، الرباط، 2010، ص. 33.

هجرية الموافق 1220 ميلادية بحسب هنري تيراس H. Terrasse الذي يقول: «بني مستودع تحت أرضي به خمسة فتحات عليها سياجات [حديد] وبابان منها واحدة من الحديد. حتى يومنا، في الزاوية الشمالية الشرقية من المسجد [القرويين] يوجد أسفل رواق الصحن، قاعة بمستوى أدنى [من حيث العلو] من الطريق ومضاعة بواسطة فتحات تقضي إلى هذا الفضاء، قد تكون مطابقة للمستودع الذي أُعِدَّ في القرن الثالث عشر [الميلادي] لكنها [القاعة] ستكون قد عُدَّت كثيرا»¹ وتم جمع وحفظ أدوات فلكية خلال القرون الموالية فتشكلت منها مجموعة متحفية اعتبرت معها القسم العلوي من مئذنة جامع القرويين متحفاً، كما تخبرنا بذلك إديث وارثن Edith Warthon خلال رحلتها التي تعود إلى السنوات الأولى للحماية². وهو رصيد من الأدوات الفلكية خصوصا الأسطرلاب astrolabe الذي اجتمعت فيه مهارة علماء الدين من المشتغلين بعلم الأوقات (الموقتون) من جهة، والصناع المتفنون في صناعة المعادن تنويباً وصَباً وزخرفة من جهة أخرى.

يمكن اعتبار فضاءات المحافظة على الأشياء ذات القيمة الرمزية والمادية والتي توزعت بين المخازن الجماعية (إكودار) ومختلف دور العبادة بما فيها العبرية-المغربية، والزوايا والمكتبات فضاءات لرعاية الهويات الدينية والثقافية للمجتمعات المغربية، في مقابل بيت المال الذي رعته الدولة (المخزن) باعتباره عنصراً من عناصر السيادة، دون أن نغفل هذا التطابق اللساني بين كلمة (المخزن) بمعنى السلطة التقليدية المغربية و(المخزن) بوصفه مكان للمحافظة والصيانة والحماية.

انتبهت كارول مالط إلى قيمة بيت المال في المغرب ودلالته الثقافية³، ويعرض متحف القصبية للثقافات المتوسطية بطنجة عدداً من الصناديق الكبيرة، بعضها مُصَفَّح، بل إن قاعات المتحف قد احتفظت بمعالم وظيفتها السابقة بوصفها خزانة مالية⁴. وفي الحقيقة يتعلق الأمر بمرحلة محددة من تاريخ المغرب، وهي المرحلة المتأخرة التي لعبت فيها طنجة دوراً مهماً باعتبارها عاصمة الديبلوماسية المغربية. (ملحق رقم: 7. صناديق مصفحة)

وقد كان القوس أحد أقسام بيت المال في المغرب، «يحكم سده بخمسة أقفال تودع مفاتيحها لدى خمسة أشخاص هم أمينان وعدلان وباشا المدينة، لكل واحد مفتاح بحيث لا يفتح القوس أو يخرج منه شيء إلا

¹ - Henri Terrasse, *La Mosquée Al-Qaraouiyyin à Fès*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968, p. 56.

² - Edith Warthon, *Voyage au Maroc*, traduit par Frédéric Mameyron, Ed. Du Rocher, Monaco, 1996, p : 94.

³ - Carol Malt, «Moroccan Museums and the Politics of Place», op. Cit., p. 54.

⁴ - لا نعتقد أن طريقة العرض الآن كما هي في المعرض الدائم لمتحف القصبية للثقافات المتوسطية بطنجة تُسلط ما يكفي من الضوء على هذه الوظيفة الأصلية، كما أن بعض العناصر مثل "المزلاج" و"القفل" يمكن أن تكون مواد لإغناء المعرض.

بحضور الخمسة وتوقيعهم في سجلات خاصة. وكان لكل بيت مال خاصة في فاس ملحق يسمى القوس»¹.

وإلى جانب الخزانات الرسمية التي تحتفظ بما هو نفيس من منظور الدولة، فإن الدور المغربية، خصوصا في الحواضر العريقة كانت تتوفر على ما يسمى "بيت لخزين"²، ومن تقاليد المغاربة في تدبيرهم لأشياءهم القيمة وضعها في "الطارمة".

والطارمة هي البيت من الخشب، وفي "لسان العرب": «يقال للنحل إذا مَلَأَ أُبْنَيْتَهُ من العسل: قد خَنَمَ، فإذا سَوَى عليه قيل: قد طَرِمَ ولذلك قيل للشهد طَرْمٌ وطَرْمٌ»³ فالطَرْمُ هو شهد العسل. وكانت الطارمة خزانة واسعة وبدون رفوف في الغالب وقد استحدثت على شكل بابَين متجاورين ينغلقان بمفتاح. والكلمة أيضا تُستعمل في تونس بمعنى قبة، سقف «تستعمل في تونس للدلالة على نوع من الخزائن أو الدرج المثبتة بالجدار»⁴.

تتقل لنا كاترين كامبزار-أمهان Catherine Capmazard-Amahan ما جاء عند الوزان Léon L'Africain الذي تكلم عن الطارمة، يقول الوزان: «الأغنياء يصنعون لأنفسهم مصاريع أبواب من خشب رائع النقش وهم متعودون على استعمال داخل غرفهم هذه الخزانات armoires المصبوغة [عليها زخارف مصبوغة] وهي بحجم الغرفة. يحفظون فيها الأشياء les objets ذات القيمة الكبيرة»⁵.

ومن بين من وصف الطارمة الرسام الفرنسي مارسيل فيكير Marcel Vicaire: «عُرفت الممتدة على 12 مترا على 3 أمتار مؤثثة بالطريقة المغربية، مُدَّت الأرائك على طول الجدار الرئيسي، والغرفة تحتوي على سَريرَين. وعلى أحد طَرَفَيْهَا طارمة من خشب منقوش ومُضاءة، وفيها باب واطئ، وهي تستعمل خزانة للملابس»⁶.

وبالإضافة إلى الطارمة التي كانت تستعمل لحفظ الممتلكات الشخصية والعائلية، وتستعمل لضمان سلامة ما فيها مواد طبيعية مثل الكافور والفلل "السودانية"، فإن المغاربة طوروا مهارات تروم حفظ الأقوات والمُؤن ومن ذلك التازوطة وهي بناءات من الحجر لا غير، كانت كثيرة الانتشار في بلاد دكالة، وتواصل

¹ - عبد العزيز بن عبد الله، مَعْلَمَةُ الفقه المالكي، مرجع سبق ذكره، ص. 291.

² - وجدنا أسماء مختلفة من بينها: القوس والنصرية (أو المصرية) وهي تستعمل في بعض المناطق لخرن المواد التموينية. (عمل ميداني)

³ - ابن منظور، لسان العرب، المجلد 12، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ص ص. 360-361.

⁴ - محمد الحبيب خوجة، «العربية في تونس بين الفصحى والعامية»، على الموقع: <http://khizanaty.blogspot.com/2012/03/blog-post.html> شوهد بتاريخ: 04 مارس 2022.

⁵ - كاترين كامبزار-أمهان، «صناعة الخشب: فن ومهارة»، ضمن دليل معرض فنون الخشب متحف دار السي سعيد، 2002-2003، دار المناهل، الرباط، 2002، ص. 13.

⁶ - Marcel Vicaire, *Souvenir du Maroc un peintre : au Maroc de 1922 à 1925*, Afrique Orient, Casablanca, 2012, p. 184.

تشبيدها إلى أواسط ثمانينيات القرن العشرين. وتتميز بأنها تُبنى بطريقة تساعد على حفظ ما داخلها من المدخرات والأشياء؛ والأمر ذاته يقوم به "التوفري"¹ (من العبارة الأمازيغية إفري بمعنى الكهف) والتي على عكس التازوطة منتشرة في مناطق عدة من المغرب وتتجز عبر إحداث حفرة مستطيلة الشكل متدرجة الانحدار وتسقيفها²، أما **المطامير** (لَمْطَامِرْ)³ فهي أكثر انتشارا، ولعلها الوسيلة الأقدم استعمالا للمحافظة على المحاصيل وخزن الأقوات، وأيضا لسجن الأعداء في ظروف قاسية⁴. ثم هناك "الكرَايز"، وهي عبارة عن مخازن لحماية البصل وإبقائها على حالة جيدة مدة كافية. وهي أسوار من الحجارة تخزن بداخلها البصل وتغطي من أجل الحماية⁵. (ملحق رقم: 8. التازوطة، والتوفري).

كما أن الهدايا، بأنواعها المختلفة، دليل على وجود الشيء المغربي من الصنف النفيس. تسعفنا المصادر بأخبار الهدايا، وما من شاكلتها، مما كان يُتبادل بين السلاطين المغاربة وغيرهم من معاصريهم في مشارق الأرض ومغربها⁶. كما تنقل لنا خبر ما كان يُهدى إلى السلاطين في مناسبات عدة من طرف أشخاص أو قبائل. ينقل لنا الناصري في "الاستقصا" الخبر عن الهدايا التي جيء بها إلى السلطان أحمد المنصور السعدي بعد معركة وادي المخازن فيقول بخصوص هدايا البرتغال: «فقدّموا بهدية وضعوها يوم دخولهم إلى فاس على الكراييص والعجل، فعجب الناس منها عجا بليغا، وكان ذلك اليوم يوما مشهودا وكان من جملة ما فيها ثلاثة ألف دكات من ريات الفضة، وأما الطُرف النفيسة والأثاث الرفيع فشيء لا يحصى». ولحقت بها هدايا الإسبان، يقول الناصري في السياق ذاته نقلا عن الفشتالي: «ثم وردت إرسال طاغية الاصبانيول صاحب قشتالة بهدية عظيمة منها اليواقيت الكبار التي انتزعها الطاغية من تاج أبائه وصنديق [هكذا] مملوء من الدر الفاخر، وقضب الزمرد وغير ذلك، وتكلم الناس فيما بين الهديتين أعني هدية البرتغالي وهدية الاصبانيولي أيهما أعظم، ولم يهتد أهل العقل والمعرفة إلى مقدار التفاوت بينهما»⁷. والأمر يدور هنا حول تعلق المغاربة بأشياء محددة والتفاخر بها وتقديمها -داخليا وخارجيا- بوصفها ذات

¹ - مازالت تستعمل الكهوف لحفظ الفواكه مثل التفاح والإجاص في العديد من المناطق الجبلية بالمغرب، وقد وقفنا عليها في مناطق جبال الأطلس الكبير ناحية أوريكا. (عمل ميداني)

² - بحث ميداني قمنا به خلال سنة 2022 وهم الجماعات الترابية التي مازالت بها التازوطة قائمة وأبضا التوفري ببلاد دكالة. ولاحظنا تركز هذه البناءات التقليدية والمميزة في جماعات قروية من بينها جماعة أولاد حمدان والشعبيات (إقليم الجديدة).

³ - حفر واسعة من الداخل وأضيق عند مداخلها، والكلمة باللسان الدارج وأصلها من الفعل العربي طَمَرَ بمعنى دفن ودس في التراب. وتكتبها بعض المصار والوثائق هكذا "متمورة". مثلا في عرف قبيلة أيت بها أحيى بتاريخ 1873م المنشور في كتاب:

علي العجدي، أوفاق عرفية وثائق حول أيت باعمران، دار أبي رقرق، الطبعة الأولى، الرباط، 2017، ص ص. 60-55.

عبد العزيز بن عبد الله، مَعْلَمَةُ الفقه المالكي، سبق ذكره 1983، ص ص. 313-314.

⁴ - ثيصار لويس دي مونطالبان، مطامير تطوان تنظيفها واستكشافها، تعريب حسناء داوود، الرقم 80 من منشورات مكتبة سلمى الثقافية، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2016، ص ص. 10-11.

⁵ - تنتشر هذه الطريقة في منطقة الأطلس المتوسط خاصة الحاجب (منطقة بودربالة بإقليم الحاجب) يتم تخزين البصل طيلة شهر أكتوبر من كل سنة وفق الطريقة التقليدية التي يدعونها "لكرَايز".

⁶ - عبد الرحيم الربيعي، «الهدية والسلطة في مغرب القرنين 18 و19: الهدايا المقدمة للسلطان نموذجا»، مجلة ليكسوس، العدد 47، ماي 2023. اطلع عليه بتاريخ: 2024/4/5. <https://revues.imist.ma/index.php/Lixus/article/view/39677>

⁷ - الناصري، الاستقصا، مصدر سبق ذكره، الجزء 5، ص ص. 91-92.

قيمة مادية ورمزية؛ فعند صاحب "الحل البهيجة في فتح البريجة" إشارات بخصوص الهدايا التي قدمتها قبائل دكالة للسلطان سيدي محمد بن عبد الله أثناء مَقْدَمِهِ من أجل ضرب الحصار على حصن مازيغن (مازغان)¹، وبحسب هاشم المعروفي كانت هدية الدار البيضاء إلى السلطان مولاي سليمان تتكون من «أربعة بغال محمّلة بالسمن والزرابي من النوع الرفيع»².

وكان رُكْب الحج المغربي أحد أكثر المناسبات التي تظهر فيها الهوية الجمالية للشيء المغربي وطريقة العناية بها وحملها إلى مسافات بعيدة، إذ يُرسل سلاطين المغرب مع ركب الحج الرسمي تحفا ونفائس مغربية بالإضافة إلى ما كان يصطلح على تسميته بالصَّرَّة³. ومن بين الأشياء النفيسة التي أرسلت ضمن ركب الحج الفاسي: مصحف من الذهب والجواهر والياقيات بعثه السلطان يوسف المريني، وأرسل المولى إسماعيل العلوي ياقوتة عظيمة في صندوق من الذهب، وبعث المولى عبد الله العلوي 23 مصحفا مُحَلَّاً بالذهب ومرصعا بالدر والياقيات ومن بينها المصحف العثماني⁴.

وشكلت بعض قطع السلاح (المدافع)، وبعضها كان من الهدايا التي صُنعت في أوروبا لفائدة سلاطين المغرب، مما كان بحوزة المخزن عند انعقاد الحماية، موضوع انفعال شعبي وحالة من الغضب بسبب سوء تعامل السلطات الفرنسية معها، فهذا جعفر الناصري يورد في كتابه "سلا ورباط الفتح وقرصنتهما" ما أحس به أبناء سلا والرباط من مشاعر بسبب طريقة تعامل الإدارة الفرنسية مع تلك المدافع، يقول جعفر الناصري: «أدركنا عددا كبيرا من المدافع المعدنية ونحن صغار السن مبعثرة في أبراج سلا. مكتوب عليها عند إفراغها بخط عربي جميل. أنها مقدمة هدية من ملك الدنمارك أو السويد للسلطان سيدي محمد بن عبد الله. وقد تصرف الفرنسيون في هذه المدافع في عهد الاحتلال بالأخذ والنقل للمعامل بقصد إعادة سبكها أيام الحربين العالميتين ومنها ما كانوا يضعونه أمام أبواب إداراتهم ومكاتبهم وثكناتهم العسكرية مقلوبة على رؤوسها وأفواهها من أسفل مركوزة في الأرض. فكنا نستشعر من تلك الإهانة والازدراء بمآثرنا الحربية، وسلاح من أسلحتنا الجهادية التي كانت تقدمه لنا الدول الأوروبية تترضانا به وتعتزف بقوتنا عليها»⁵.

¹ - رضوان خديد، الحل البهيجة في فتح البريجة، الحكاية والتاريخ، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة أصكوم، القنيطرة، 2019، ص. 111.

² - المعروفي، عبير الزهور، مرجع سبق ذكره، ص. 178 وص. 186.

³ - المنوني، من حديث الركب المغربي، مرجع سبق ذكره، ص. 25-29. كان ركب الحج المغربي يحمل معه، بالإضافة إلى الهدايا، ما كان معروفا بـ "صرة الركب" وهي هدايا نقدية تُحمل إلى الحجاز. محمد المنوني، مرجع سبق ذكره، ص. 22-25.

⁴ - المنوني، المرجع نفسه، ص. 25-27.

⁵ - الناصري، كتاب الاستقصا، الجزء 7، ص. 45، هامش رقم: 81.

أشرنا في الفقرات السابقة إلى أمثلة لما عدّه المغاربة من النفائس والتحف بعضها من الخامات وبعضها الآخر من المصنوعات، وتوزع سبب اعتبارهم لها ذات قيمة رمزية دينية أو دنيوية. وأشرنا إلى أمثلة للفضاءات التي استعملت في التاريخ المغربي لحفظ الأشياء القيمة سواء أكانت ملكا للدولة أم للقبيلة أو للأسرة والفرد. وهو ما أردنا به الإشارة إلى أن تخصيص أماكن لحفظ الأشياء دليل استمر في اللغة والذاكرة والآثار رغم اختفاء الكثير من التحف وضياعها. وفيما يلي نحاول التوقف بشكل مختصر عند ظاهرة **المحو والهدم** وما يدخل في بابهما من عمليات إفناء القطع وهدم معالمها والبحث عنها واستخراجها من طرف **الكَنَازة**¹.

تتزرع المصادر المغربية كما الروايات الشفهية بأخبار ضياع النفائس، ويمكن الحديث عن ممارسة مُزِمّة لعملية **المحو**. من يطالع المصادر التاريخية، يجد أن قسما من النفائس ضاع بسبب الصراع أو ما سيحمل في التاريخ الحديث اسم "السبية" وقبلها بمدة طويلة وفق ما كان يسمح به المخزن من إطلاق يد قبيلة أو عدة قبائل "تأكل" قبيلة محددة عقابا لها، وهذه العبارة وردت بكثرة مثلا عن الناصري في الاستقصا²، وهو عقاب جماعي يتم بواسطته المحو المادي أو الرمزي لمجتمع نالهُ الغضب. وقد عانت أقليات، اليهود المغاربة، من نتائج التقلبات السياسية خصوصا في المراحل الانتقالية، وأيضا نتيجة تحالفات أبرموها مع جهات داخلية أو خارجية ومن ذلك ما وقع في تطوان وفي مدن أخرى³. كما ضاعت أشياء أخرى لأسباب مختلفة مثل الحرائق والزلازل أي كوارث كانت للإنسان يد فيها أم لم تكن،

¹ - طور المغاربة خطابا غنيا بخصوص الكنوز والدفائن، وهو خطاب تعود عناصره المكتوبة على الأقل إلى العصور الوسطى، ولابن خلدون موقف عبر عنه في المقدمة بقوله: «فأهل الأمصار بأفريقية يرون أن الأفرنجة الذين كانوا قبل الإسلام بها دفنوا أموالهم كذلك وأودعوها في الصحف بالكتاب إلى أن وجدوا السبيل إلى استخراجها وأهل الأمصار بالشرق يرون مثل ذلك [...] ونجد كثيرا من طلبه البربر بالمغرب العاجزين عن المعاش الطبيعي وأسبابه يتقربون إلى أهل الدنيا بالأوراق المتخرمة الحواشي أما بخطوط عجمية أو بما ترجم بزعمهم منها من خطوط أهل الدفائن بإعطاء الأمارات عليها في أماكن يبتغون بذلك الرزق» بن خلدون، **تاريخ ابن خلدون المسمى بكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر**، الجزء الأول، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص. 322.

وتتزرع العديد من المصادر التاريخية والكتابات المنقوبة وكتب الجغرافيين وكتب الكوزموغرافيا (مثل كتاب تحفة الألباب ونخبة الاعجاب لأبي حامد عبد الرحيم القيسي الغرناطي) بالإشارات إلى المدافن والدفائن والكنوز وما وقع لمن طلبها وكيف أنها مال لا يأخذه إلا صاحبه، أي "مُرصود" ومُقَسَّم لصاحبه. كتب أبو حامد الغرناطي ما يلي: «لكل دفين صاحب لا يأخذه سواه» أبو حامد عبد الرحيم القيسي، **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**، تحقيق إسماعيل العربي، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1993، ص. 107.

وممن ذكرهم أيضا نجد الحسن بن الوزان، الذي يخبرنا أنهم كانوا يُدعون الكنزيين في فاس، وهم «يبحثون عن الكنوز المدفونة في أسس الأبنية الأثرية القديمة. يذهب هؤلاء الحمقى إلى خارج المدينة متقبين في عدد من الكهوف والأطلال لعلهم يجدون فيها هذه الكنوز، لأنهم مقتنعون تماما بأن الرومان عندما أخذت منهم امبراطورية أفريقيا وفروا إلى بلاد بيتنيك في إسبانيا، دفنوا في ضواحي فاس عددا وافرا من الأشياء الثمينة النفيسة التي لم يتمكنوا من أخذها معهم، وسحروها» كما يذكر الوزان أنهم أقاموا على أنفسهم أمينا في مدينة فاس. الحسن بن محمد الوزان، **وصف إفريقيا**، مصدر سبق ذكره، ص. 274.

وقد أشار على سبيل المثال أوغيست موليراس قبل الحماية إلى ولع المغاربة بمطاردة الكنوز واستخراجها وأعمال الخنقطة:

Auguste Moulières, **Le Maroc inconnu : étude géographique et sociologique, Exploration du Rif**, vol. 1, Imprimerie Fouque, Oran, 1895, pp. 53-54.

² - الناصري، **كتاب الاستقصا**، الجزء 9، ص. 200.

³ - الناصري، المصدر نفسه، ص. 90-91.

مثل خبر الحرائق التي اشتعلت في الحواضر العريقة وأتت على المنازل ودكاكين الصناعات وما فيها¹. أي أن الكوارث والجوائح أسهمت في عدم تحقيق تراكم من المعارف والأرصدة الفنية، والأهم أنها ذهبت بأرواح الكثيرين من أرباب الصناعات والمهارات التقنية والجمالية².

فقد المغرب عبر الأزمنة أرصدة كثيرة، بسبب عوامل داخلية نذكر من بينها الصراع على الحكم، والصراع بين القبائل، ونهب المحلات السلطانية أثناء تنقلها، وما تسببت به الجوائح والطواعين والكوارث الطبيعية وما يقوم به الكنازون والباحثون عن الأموال المدفونة؛ كما فقد المغرب الكثير من أرصده نتيجة الأطماع الخارجية سواء في مرحلة تمدها أو بعد نُكوسها. ويقدم تاريخ الاستعمار البرتغالي على سبيل المثال من الأمثلة الدالة في هذا الباب، فحتى عندما كان البرتغاليون بصدد مغادرة موقع مازيغن (مازغاو/البريجة) سنة 1769، فإن الانفجار الذي أحدثه عقب مغادرتهم الحصن، أدى إلى تخريب ما كان يمكن أن يكون جزءا من التراث المشترك المغربي-البرتغالي³. كما قررت السلطة المركزية، تحت الضغط الخارجي، هدم أسوار المدن أحيانا وترحيل سكان الحواضر وهو ما أتى على محاضن وبيئات تراثية وأثرية كاملة، وهو الأمر الذي نقف عليه بوضوح في دكالة على الأقل في ما آلت إليه حواضر من بينها: تيط⁴ والمدينة أو مدينة الغربية المعروفة حاليا باسم إثنين الغربية⁵.

إن هذه العوامل الداخلية كما الخارجية، والطبيعة والبشرية، أفقد المغرب ما كان من شأنه إغناء الأرصدة المتحفية والمجموعات العمومية. ولعل خبر بناء وهدم قصر البديع في مراكش⁶ وتكالب أغلب العوامل التي ذكرناها سابقا عليه، واحد من الأمثلة التي تلخص إلى حد ما، مصير الأرصدة التراثية

¹ - ومن بينها الحريق الكبير الذي اشتعل في مراكش سنة 646 هـ والذي أورده الناصري في: الناصري، نفسه، الجزء 5، ص: 264.

وخبر حريق آخر:

نفسه، الجزء 9، ص: 112.

² - البزاز محمد الأمين، تاريخ الأوبئة والمجاعات بالمغرب خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، الطبعة الأولى، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 18، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1992. سعيد الحاجي، «الجوائح في المغرب من خلال كتب التواريخ العبرانية (ق16-18م)»، ضمن أعمال ندوة الجوائح عبر تاريخ المغرب الأنواع والأسباب والتدابير، تنسيق البيضاوية بلكمال ومحمد أبيهي، الطبعة الأولى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 82، مطبعة الأمنية، الرباط، 2020، ص ص. 157-179.

³ - خديد، الحلل البهجة في فتح البريجة، سبق ذكره، ص ص. 126-127.

فرانسيسكو أوليفيرا مارتينش، البرتغال والمغرب في القرن 18 حصار مازكاو الأخير، ترجمة عثمان المنصوري، مطابع الرباط نت، 2023، ص ص. 89-93.

⁴ - مركز مولاي عبد الله حاليا، وهو اليوم جماعة قروية تقع جنوب مدينة الجديدة. وقد جمع محمد الشياظمي الأخبار عن خرابها في: محمد الشياظمي، تاريخ مدينة تيط أو مدينة مولاي عبد الله، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2003، ص ص: 69-75.

⁵ - على الطريق بين الزمامرة وأسفي، وهي اليوم بدورها مركز قروي، وفضاء فاقد لطابعه الحضري ولقسم كبير من تراثه وآثاره. يقدم الحسن بن الوزان في كتابه وصف إفريقيا إشارات مهمة بخصوص تخريب كل من تيط والغربية ومدن أخرى: الحسن بن محمد الوزان، وصف إفريقيا، الجزء الأول، ص ص. 152-153.

⁶ - الناصري، كتاب الاستقصا، الجزء 5، ص. 144-134.

والجمالية المغربية في ظل غياب مؤسسة حامية ذات طابع "فوق زمني" قادرة على ضمان الاستمرارية بمعزل عن تقلبات السياسة والطبيعة.

وفيما يلي نص للضعيف الرباطي، ينقل لنا صورة عن مآل النفائس المغربية عقب مراحل انتقال السلطة والنزاع بين ورثة العرش، وهي صراعات بقيت مستمرة حتى التاريخ الحديث كما يشهد على ذلك هذا النص ونصوص أخرى. «وفي السادس والعشرين من رمضان دخل سيدي محمد بن عبد الله المذكور بمراكش فوجد أهل مراكش في فتنة كبيرة متسلحين بنحو الأربعين ألفا من أجل الرحامنة [الذين] أرادوا أن يخرجوا زمران من ديارهم، فَهَدَّنْهُمْ ودخل على دار السلطان سيدي محمد رحمه الله، وحمل ما كان فيها باقيا ولم يترك فيها سوى هري تحت الأرض معمور بالأواني ذا الودع، وما فضل عن مولانا هشام حمله سيدي عبد الله، ودخل على دار مولانا هشام، واحتوى على ما فيها من ذهب وفضة، وتكشف على حريمه، وسلب النساء من الحلي والجوهر والذهب واللباس وحمل ذلك على الجمال والبغال، وخرج معه كل من كان محصورا من فاس ومن سلا ومن مكناس من [كلمة غير واضحة]، وكان قبل وروده دخل مولاي الحسين على دار أبيه، وحمل عدة من الملف والكتان وذهب للسراغنة، ورمى سيدي عبد الله المذكور على يهود مراكش خمسة آلاف متقال قبضها منهم دون لازمة هو ومن الهدايا وغيرها.

ووجد في دار مولانا هشام عدة طناجر الذهب والأواني من الذهب. كل ذلك حمله وخرج بنحو المائة جمل من السلع كالعشينة وصناديق من الجعاب ذا المكاحل وغير ذلك. وكل ذلك أتى به من مراكش لفاس، وعز ذلك (على) أهل مراكش وقالوا إن مولانا اليزيد لم يرد السكنى معنا ولا الوصول إلينا، وذا دليل على قول الحاج بلا غرور أنه لا يخوض ماء وادي أم الربيع»¹.

أوردنا هنا النص الكامل الذي جاء عند الضعيف الرباطي، وهو نص مهم جدا، فما قام به مبعوث المولى اليزيد تزامنا مع وصول المولى هشام إلى فاس لملاقاة أخيه هناك. وفي موضع لاحق من الكتاب يورد تنمة الخبر عن ترحيل الأمتعة من مراكش إلى فاس، ويشتمل النص اللاحق على توضيحات مهمة منها: أن الجعاب هي المكاحل الرومية، يقول الضعيف: «وكان الذي وجد بدار السلطان رحمه الله القشينة وجعاب المكاحل رومية»².

لم تتقطع الكثير من هذه الممارسات التي كانت عبارة عن عملية مَحْو من الداخل وهدم بمعاول ذاتية. فهذا المؤرخ محمد الأعرج السليمان في كتابه "زبدة التاريخ وزهرة الشماريخ" ينقل لنا ما قام به السلطان

¹ - الضعيف الرباطي، تاريخ الدولة السعيدة، ج 1، دراسة وتحقيق محمد البوزيدي البوشيخي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1988، ص. 212.
² - الضعيف، المصدر نفسه، ص. 214. يورد هذا المصدر أيضا ما جرى عند دخول السلطان اليزيد إلى مراكش في الصفحات: 233-235. وما عاشته مراكش من تخريب مولاي هشام لبعض مآثر على يد مولاي هشام صفحة: 263.

المولى عبد الحفيظ قبل تنازله عن الملك: «وفي متم شعبان من السنة، كان السلطان المولى عبد الحفيظ قد فرغ من أشغاله الخاصة، وجمع ما كان بقصور الملك من صامت المال المفترق عند العائلة الملوكية من مصوغ وتيجان وأحجار كريمة عديمة المثل وذهب وجواهر وما في الخزائن من النفائس والأعليق [هكذا]، وكل ما خف حمله وثقلت قيمته وقدم ذلك بين يديه إلى طنجة ثم أعلن بتنازله عن الملك.

وانتقل إلى طنجة فشيّد بها قصرا هيا فيه أسباب راحته، وأقام به عاكفا على لذاته، مغتتما صفو أوقاته. وبعدها أقام هناك بضع سنين، انتقل إلى بلاد إسبانيا بما لديه من ملايين الذهب ونفائس الأعليق منفردا بنفسه، وترك عائلته بطنجة ولم يزل ينتقل ببلاد إسبانيا من جنوبها إلى شمالها لهذا العهد»¹.

قد لا يخلو ما ينقله السليمانى من أثر الموقف الذاتى تجاه المولى عبد الحفيظ، فالمؤرخ كان ممن لا يخفي ولائه لمن ولى بعده أي السلطان المولى يوسف، ومع ذلك فما أورده السليمانى يؤكد ممارسات متواترة أفنت الكثير من عناصر التراث المادى والجمالى المغربى خصوصا ما ينتمى منه إلى ما يصفه السليمانى بـ« ما خف حمله وثقلت قيمته».

وهي عوائد هدم ومحو منفلة من كل مؤسسة حامية، وقد استمرت خلال فترة الاستعمار في النصف الأول من القرن العشرين، كما تشهد على ذلك هذه الحادثة التي جرت وقائعها شهورا قليلة قبل الاستقلال، ففي كتاب "خياطو السلطان" نقف على ما قام به ابن عرفة² قبيل رجوع السلطان سيدي محمد بن يوسف وكيف أنه أفرغ القصر مما كان فيه: «فابن عرفة، الذي غادر البلاد في اتجاه منفاه (...) إثر تحيته عن العرش، أفرغ القصر وأخذ معه كل ما هو ثمين، بما في ذلك الأقمشة ومستلزمات الخياطة المسلمة من طرف حاييم قبل سنتين. وروت مسعودة أن السلطان محمد الخامس أمر بإرسال شاحنة إلى ابن عرفة في منفاه، مملوءة بالجرار التي نسي نقلها معه»³.

تـ الحُسن وصورة ثقافة الترف في حياة المغاربة التقليدية:

يتصل موضوع الثقافة المتحفية عند المغاربة، في نظرنا، بمفهوم الحُسن وبثقافة الترف⁴ في التاريخ والتراث المغربيين، إذ التمتع بالنفيس والحسن كما الحُسن، لا يستقيم بغير وعي وحالة من الاكتفاء

¹ - محمد بن الأعرج السليمانى، زبدة التاريخ وزهرة الشماريخ، دراسة وتحقيق عبد الرزاق بنواحي، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، الكتاب الثاني، الطبعة الأولى، مطبعة أصكوم، القنيطرة، 2020، ص. 556.

² - محمد بن عرفة (1886-1976)، نصيبته الإقامة العامة الاستعمارية بالمغرب على العرش بعد نفيها السلطان محمد بن يوسف. لم يدم مقامه على العرش سوى سنتين من: 1953 إلى 1955.

³ - ألبير ساسون، خياطو السلطان مسار عائلة يهودية مغربية، ترجمة سعيد عاهد، مرسوم، الرباط، 2009، ص. 110.

⁴ - من المفردات نجد "عوائد النعيم"، وتستعمل في مقابل "الضرورة". ومن المفردات أيضا ما ورد عند الجاحظ في رسالة المعاش والمعاد، تحت عبارة الاستظراف وهذه الكلمة وما في أصلها كالظرف نجد لها استعمالات في المصادر القديمة تحيل على نوع من التألق في الحياة والتفنن فيها إن على صعيد الأشياء أو السلوكات. وقد لاحظ الجاحظ أن الاستظراف طبع من طباع الناس: «والناس في طبعها [...] والاستظراف والتتوق وجميع ما تستلذ الحواس من المناظر الحسنة والروائح العبقية، والطعوم الحسنة والاصوات الموقفة، والملامس اللذيذة. ومما كراهيته في طباعهم

ونزوع إلى ثقافة التمتع بالفريد والغريب والنفيس وإلى «صناعة بذخ وحُب وأبهة»¹، وهي أمور لها بيناتها الخاصة وشروطها التي لا تكاد تكون بدونها. نستعرض فيما يلي أمثلة من ثقافة الترف في التراث المغربي، وهي عناصر تاريخية وثقافية تقليدية تتضمن في طياتها ملامح وممارسات ذات صلة بثقافة متحفية يُمكن وصفها "بالجنينية" أو الفطرية، وهي من هذا المنطلق، وقائع وبراهين دالة على أن التراث المغربي يختزن منطقاً خاصاً، غير أن هذا المنطق التقليدي بقي حبيس شروط مجتمعية/تاريخية لم تذهب به نحو تكوين مجموعات عمومية، أي المرور نحو المأسسة institutionnalisation القائمة على الديمومة permanence وعدم جواز التصرف l'inaliénabilité. وهي عناصر متفرقة تدفعنا إلى الاستفهام عن فئات من المغاربة تنطبق عليهم صفة "الظرفاء"، كما تسميهم النصوص العربية القديمة²، أي جامعو الطُرفِ والنفائس والتحف والمتذوقون لها.

تقدم لنا نصوص مصدرية عالمية وشعبية توصيفا لأثاث منازل وقصور بعض الخاصة وما في مجالسهم من نفائس، والأمر ذاته نجد بعض الإشارات إليه فيما يخص الألبسة والحلي وأنواع الأطعمة، وما يليق ليكون لباس الملوك والشرفاء، وأدب المجالس عند الأعيان وكبار التجار، وما يليق بغيرهم من الفئات. وأحد تلك الأمثلة حفظته لنا المصادر التاريخية المغربية التي نقلت لنا صورة مجلس السلطان أحمد المنصور الذهبي أثناء الاحتفال بالمولد النبوي؛ ينقل لنا أحمد بن خالد الناصري عن الوزير والكاظم عبد العزيز الفشتالي (1549-1621) وعن غيره ممن عاصروا الدولة السعدية ما يلي: «كان ترتيب المنصور في الاحتفال بالمولد النبوي الكريم أنه إذا طلعت طلائع شهر ربيع الأول صرف الرقاع إلى الفقراء أرباب الذكر على رسم الصوفية والمؤذنين النعارين في الأسحار فيأتون من كل جهة ويحشرون من سائر حواضر المغرب، ثم يأمر الشماعين بتطريز الشموع وإتقان صنعتها فيتبارى في ذلك مهرة الشماعين من كل ما يباري النحل في نسج أشكالها لطفا وإدماجا فيصوغون أنواعا من الشمع التي تحار النواظر ولا تذبل زهورها النواضر، فإذا كان ليلة المولد تهيأ لحملها وزفاف كواعبها الصحافون المحترفون

أضداد مما وصفت لك وخلافه» رسالة المعاش والمعاد، ضمن رسائل الجاحظ، مجلد 1، ص: 103. نقلا عن شربل داغر، الفن الإسلامي في المصادر العربية، مرجع سبق ذكره، ص. 37.

¹ ابن عبد ربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، تحقيق محمد التونجي، الطبعة 2، دار صادر، بيروت، المجلد: 1، ص. 8. العبارة للمحقق الذي يصف البيئة الأندلسية. ورغم اشتراك العدة الدنيا من بلاد المغرب مع الأندلس في أمور عدة إلا أنه اختلف عنها على ما يبدو في طبيعة البيئة الثقافية الغالبة على أهلها. نجد في بعض الوقائع التاريخية ما يحملنا على السير في هذا الاتجاه ومن ذلك على سبيل المثال واقعة المعتمد بن عباد التي تسلط الأضواء على اختلاف البيئتين الأندلسية والمغربية. فقد عُذ عمل بنات المعتمد بن عباد بالنسيج واشتغال ابنه بصناعة الحلي مما لا يُلحَق وذلك لأن في عرف ثقافة الترف الأندلسي الاشتغال في صناعة الحلي طامة وليس الحلي بهاء ونعمة.

² كانت الأندلس تنافس المشرق في الفن والأدب وغيرهما، (مثال العقد الفريد) لكنها بلورت شخصية جمالية مستقلة عن المشرق، شخصية أسهم في صنعتها المغاربة، غير أنهم احتفظوا في هذه الجهة من شمال إفريقيا بشخصية ثقافية خاصة، شخصية يخلب عليها نوع من الخشونة والصرامة العقائدية والجمالية بالمقارنة مع العدة الشمالية (الأندلس).

² للطرف والظرفاء الكثير من الطرائف التي تتدرج ضمن البُعد الدنيوي لمجال صناعة الجمال في التراث العربي-الإسلامي مثل العطور والألبسة المناسبة لكل مجلس ولكل حال والأواني وكيفية معالجة المواد وما يفرضه الانتماء إلى الظرفاء من سلوك ومعالجة وصناعة.

أبو الطيب محمد الوشاء، الظرف والظرفاء، تحقيق ودراسة فهمي سعد، عالم الكتب، (د. م)، 1986.

بجمل خدور العرائس عند الزفاف [...] فإذا طلع الفجر خرج السلطان فصلى بالناس وقعد على أريكته وعليه حلة البياض شعار الدولة وأمامه تلك الشموع المختلفة الألوان من بيض كالدمى وحمرة جلبيت في ملابس الأرجوان وخضر سندسية واستحضر من أنواع الحسك والمباخر ما يلهي المحزون ويدهش الناظر، ثم يدخل الناس أفواجا على طبقاتهم [...] فإذا طوي بساط القصائد نشر خوان الأطعمة والموائد» أما صورة الإيوان الذي يجري فيه هذا الاحتفال بقصر البديع في مراکش، فهو: «قباب عالية متقابلة وقد مد فيها من فرش الحرير، وصفت النمارق وتدلّت الأستار والكلل والحجال المخصوصة بالذهب على كل باب قبة وحنية سري، ودار على الحيطان حائطيات الحرير التي هي كأزهار الخمائل ما رُئيت قط في عهد الأوائل»¹.

وبالرجوع على سبيل المثال إلى "كتاب الحلل البهيجة في فتح البريجة"، باعتباره مخطوطا ناشئا على أساس محكي شعبي شفهي، نقف عند جانب من التمثيل المغربي الشعبي للهيئة التي عليها مجلس السلطان. وكيف تمتد النفاسة من لباس السلطان إلى حصانه وصورة مجلسه.

يقول صاحب "الحلل البهيجة في فتح البريجة" واصفا لباس السلطان سيدي محمد بن عبد الله أثناء ضربه حصارا على حصن مازيغن²: «خرج الملك في زينته على سبيل عادته في زي عظيم وركب جوادا من العتاق، يسبق ولا يسبق، يلحق ولا يلحق، وعليه سرج مرصع بأنواع الياقوت والجواهر، على الملك حلة تساوي بيت مال المسلمين»³.

أما مجلس الملك فوصفه صاحب المخطوط بقوله: «فدخل الرجل فوجده [أي وجد الملك والمقصود سيدي محمد بن عبد الله] جالسا على كرسي من الذهب قوائمه من الفضة مرصع بالدر والجواهر والياقوت الأحمر وعلى الملك حلة تساوي ملك كسرى وقيصر»⁴.

وتتفنن النصوص الشعبية، مثل الملحون في تعداد مظاهر الترف، مما يليق بأن يكون في بيوت الكُبراء وعلى موائدهم من أثاث وأصناف. فهذا سيدي قدور العلمي -وهو ذو منزع صوفي متشائم- يقول في قصيدته "التائية":

«كم من ربوة ملوثة بالعار نكسات // حصنت اجدارها // وجبست وزوقت // الم

¹ - الناصري، كتاب الاستقصا، الجزء 5، ص ص. 151-153.

² - مازغاو أي الجديدة حاليا، ومن أسمائها أيضا المهودومة والبريجة.

³ - خديد، الحلل البهيجة في فتح البريجة، ص. 115.

⁴ - خديد، المرجع نفسه، ص. 121.

جبرت // لسقافي والخصات // غرست في أرضها الغرس الي ينبت // من جل الطيب ياسمينات ووردات
// كلها من دجاج صنعت // شهدو في حسن زينها جل الحضرات // لكن اليوم خرجو فيها شي لولات»¹.

ويقول الحاج الصديق الصويري واصفاً مجلساً مُتَرَفّاً:

«مفروش بطرز ضيف صنفات مرقومين // بشطارة وتسارح كمثيل // على الانعات // بلحوف
وناموسيات // ولومبَر من الكمخة // رتهم بالفينة متلمطين // ومخاد من الموبر حجوبهم روقات الحرير
// من شغل أهل التمييز // والحياطي سلوك اليبيرز // وتريات ايقودوا في البهيم والشمع ضياه يلوح في
الحساكي // ومنير في الدجان يوقدوا كان كواكب سارجين // واشراجم من لبرازيل دايرين // بالبساط
منبتين // واخوامي مطروزة مشجرة تسبي عقول الفاهمين والسفرة من بلار مالية // نادات الريم أم الخير
// حضرت على حضورها مملوكة لها جابت السفرة من الذهب // وكذاك البراد من امثيلها عن قرب
دارت الفناجل // وكيوس الفرفر والودع // قرب السفرة جاوا داروا حبشيات عند مولاتي مملوكات حاقات
طبوع الآلات // كلموا عود مع رباب // جابوب الرجراج مع الجنك أو لجناح أو لخماسي // دارت الطبايع
حتى اصبح الصباح // هب نسيم القبله نغايم الاوتار»².

ومن يطالع نصوصا حكاية شعبية يجد فيها تصويرا غنيا لما هو لائق بحياة السلطان والأمير
وأصحاب الحكم والمال، إذ لا تكاد تخلو المتون الحكائية الشعبية المغربية من تصوير أشياء وممتلكات
مما كان يعتبره المغاربة الأفضل من كل شيء من منطلق أنه آت من جهة محددة أو من صناعة طائفة
من الصانع المهرة، أي من الأشياء والمتاع التي لا يتحصل عليها جميع الناس والدالة على الترف
والذوق.³

¹ - محمد الفاسي، معلمة الملحون، الجزء الثالث، روائع الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة تراث، الرباط، 1990، ص. 32.

² - الفاسي، المرجع نفسه، ص: 58.

³ - في حكاية "عيشة" تتكرر اللازمة الآتية: «لَقَيْتُكَ مُفَرَّشَ لُحْرِيرٍ وَمُغَطِّيَ بُلْخَرِيرٍ»؛ وفي حكاية "احديدان امديدان" يطلب احديدان من والده أن يبني له بيتا بقوله: «أبا إلى بيت تمشي حتى تجي وتلقاني ابني لي دار من الحديد سواريتها حديد وسقفها حديد أو خلي لي ما ناكل أو سير حتى تجي أو تلقاني». طه المتوكل، الحكاية الشعبية في جنوب المغرب منطقة درعة نموذجاً، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2017، ص. 105-115.

وفي حكاية "آه على ما فات" وصف "اللقبة" ومن ذلك: «وعلى الباب ستر، فشلت الستر وهو من الحرير الأصفر الفاقع، ففتحت الباب ودخلت (وإذا بباب ثالث) من الفضة وعليه ستر من الحرير الأخضر، فشلت مفتحت الباب ودخلت. وإذا بالمكان متسع مفروش أدنه وأقصاه، ودميع حيطانه بالبسط المذهبة وفيه سبع فرش، وعلى كل فرش ستر مسقط من ألوان سبعة، كل ستر لا يشبه الآخر [...] فشلت الستور ونظرت فرأيت فرشا من الحري ووسائد ومخدات من ألوان الحرير. ورأيت شينا من ذلك الفرش ما رأيت قط، وقد صغرت نفسي. ثم إنني أتيت إلى الفراش الثاني، فرأيت فيه شينا عظيما. وكل فراش مسبول على سرير من الساج مرصع بالعاج، فيه فصوص كثيرة من أحجار مختلفة مثل الياقوت الأخضر والأحمر والأصفر والأبيض وأحجار من الدر، وكذلك فصوص الجواهر والمرجان، وجميع الأسرة مرصعة هكذا، والقبه ترهج بتلك الفصوص [...] ثم إنني شلت طرف كل ستر ونظرت ما تحته، وفي المكان صناديق من الساج والعاج و(الأبنوز) الجيد»

هذا مقتطف من وصف طويل لنفاس أثاث قصر في حكاية شعبية مغربية:

مؤلف مجهول، آه على ما فات، تحقيق وتقديم رشيد بازي، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية أكدال/الرباط، نصوص ووثائق رقم 10، المطبعة والوراقة، مراكش، الطبعة الأولى، 2013، ص. 74-75.

واحتفظت الأمثال الشعبية وميزت، في جُمْلٍ قصيرة، بين المستحسن والمستقبّح، وأشارت الأمثال إلى من تعتبرهم الأقدّر على صناعة الشيء الجيد والنفيس، وأشارت كذلك إلى ما تراه الثقافة الشعبية الأفضل، وما يستحق أن يُتاجر به أي المُرْبِح من البضائع، واتجهت أمثال مغربية أخرى إلى الدعوة إلى ترك الحَسَن والنفيس والعالي إذا كان سببا في الشقاء¹. ولعل هذه المصادر العالمّة كما الشعبية خير شاهد على أن اللغة متحف ثقافي: فالمصادر التاريخية والجغرافية كما الأمثلة والحكايات الشعبية والنصوص الشعرية المتوارثة تكتنز صورا ورموزا ثقافية ومجتمعية، إنها تصونها لأزمة طويلة في قوالب ملفوظة صانعة بذلك متحفا خفيا في اللغة.

وعُدّ جمع الكتب من الممارسات الدالة على نصيب من الظرف والانتماء إلى ثقافة الترف² عند بعض المغاربة. بل إن عددا من الكتب المغربية أضحت بنفسها متاحف افتراضية، ولعل في مقدمتها كتاب "تحفة النظر في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار" لابن بطوطة لما تضمنه كتابه من أوصاف للمناطق التي قام بزيارتها وما قاله بخصوص نفائسها وتحفها وقيمتها عند أصحابها³.

أما المصنوعات النفيسة التي كانت مضرب المثل فإن الإشارات على قلتها تدل على أن قطعا تزينية، وبدرجة أقل وظيفية، كانت مما لا يقدر على اقتنائه إلا الخاصة من ذوي الاستطاعة والذوق. ومن بين الأمثلة على هذه المصنوعات نذكر:

- مُسَمِّس: وهو ثوب من الحرير يصل «عرضه إلى 0,63 سنتمتر، وطوله حسب المطلب، وآخر من سد باب نسجه المعلم محمد جسوس المتوفى سنة 1313 [هـ]»⁴ وكانت تستعمله التطوانيات لتزيين أعلى السرير النحاسي، أي أنه يفصل أعلى السرير عن سقف الغرفة؛
- فَرْخَة: يقول عنها عبد السلام بنونة: «اضمحلّت أيضا مناسج (شرابي) النساء، وهي ثوب من الحرير أسود يسمى (الشَّرْبِيَّة) أو (الفَرْخَة)، تشده النساء برؤوسهن، ومنتهى عرضه مختوم

¹ - من بين الأمثلة الشعبية المغربية نذكر: «يبلى الحرير حتى يعي وما يتمسحو بيه الطواجن» أي أن الشيء النفيس وإن تلاشى فإن قيمته تبقى محفوظة ودائمة؛ «خود الصنعة والحرفة من ليهود والشرفا» أي عليك بأخذ الصنعة المتقنة والحرفة الجيدة من اليهود والشرفاء؛ «النجار هو اللي يلعب بالخشب ويخرج العجب» أي أن الصانع المبدع هو من يبدو مثل من يلعب بالمادة الخام ويصنع منها أشياء عجيبة؛ «لولا الشهاوي لبازت السلوع» أي لولا الرغبات والشهوات لكسدت الأسواق وبقيت السلع في أماكنها لا تباع ولا تشتري؛ و«كلشي تجارة إلا البالي على الجدي خسارة» كل شيء يباع إلا أن بالمتلاشي مكان الجديد والقيم؛ «إلا شفتي الشاب شاب اعرف سلعة قرن جاب» أي إذا رأيت الشاب قد أصابه الهرم والشيخوخة فاعلم أنه جلب سلعة لها قرن من الزمن؛ «الله يلعن كاس البلار اللي نشرب فيه المرار» أي بشس النفيس الذي يتسبب بالأذى.

² - عبد الستار الحلوجي، المخطوط العربي منذ نشأته إلى آخر القرن الرابع الهجري، الرياض، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، 1978، ص. 121.

³ - ابن بطوطة محمد بن عبد الله الطنجي، رحلة ابن بطوطة (تحفة النظر في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار)، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 5 أجزاء، 2010.

⁴ - عبد السلام بنونة، تحفة الإخوان في الصناعة القديمة بتطوان، مرجع سبق ذكره، ص. 23.

بحاشية فضية مختومة بطرفيها ذهب. آخر من نسجها بتطوان المعلم جسوس المتوفي سنة 1323»¹

- **المكاحل المُرْتِيَّة** سُرُّها وجعباتها بأسلاك الذهب والفضة: وهو عمل كان يقوم به الصايغ أو السَّرَّار، وقد أدى الاستعمار إلى الحد كثيرا من تداول السلاح بين المغاربة كما نافست البنادق المستوردة هذه الصنعة².

- **خزانات ملابس**: كتب ألكسندر جولي: «يصنع بعض النجارين هذه الأشياء بعناية أكبر وبذوق حسن. وقد شاهدنا لدى أحد يهود تطوان الأغنياء صوانات كبيرة وجميلة أنتجها نجار مسلم يدعى سي أحمد، وهو معروف بمهارته»³.

وصندوق العروسة متحف شخصي، تبدأ المرأة به، ومعه، وضعا اجتماعيا جديدا، وفيه ستوضع القطع الخاصة بها، سواء تلك التي جاءت بها من بيت أبيها أو القطع التي ستلقاها من زوجها أو في شكل هدايا من عائلتها وجاراتها.

هل نجانب الصواب إذا قلنا إن صندوق العروسة خير مثال على تثمين الممتلكات الشخصية والرغبة في حفظ الممتلكات ذات القيمة المادية والاعتبارية عبر إيداعها في مكان خاص؟ لقد كان صندوق العروسة مُكوَّنًا أساسياً من مكونات جهاز العروسة في عدة جهات من المغرب. وقد تقنن الصناع خصوصا النجارون في صناعته وتنافست الحنطات المختلفة في تكسيته بالجلد أحيانا أو بالتطعيم والزخرفة والنقش والصباغة. وقد ضم متحف دار السي سعيد بمراكش في رصيده، قبل الانتقال إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف، مجموعة نفيسة منها والأمر ذاته في عدد من المتاحف المغربية مثل متحف باب العقلة بتطوان والمتحف الإثنوغرافي بشفشاون.

صندوق العروسة (وصندوق الشوار) إنه نصيب كل امرأة من الزينة والحسن، نصيب يكبر أو يصغر لكنه في الأحوال جميعها يدل على أن الثقافة المغربية احتقت بالجمال وجعلت من قطعة أثاث هذه عنصرا ماديا ملموسا ورمزا يُرافقُ العروس في حياتها الزوجية. (ملحق رقم: 9. صندوق العروسة والشوار)

¹ - بنونة، المرجع نفسه، ص. 23.

² - نفسه، ص ص. 69-73.

³ - ألكسندر جولي، الحرف والصنائع بتطوان خلال العقد الأول من القرن العشرين، مرجع سبق ذكره، ص. 211.

2- المُكوّن الثاني: المتحف والنخب المغربية

يضم هذا المُكوّن تمثّلات النُخب المغربية بخصوص المتاحف من خلال كتابات رحلية وأدبية وتاريخية وفلسفية قبل الحماية وبعدها.

أ_ تمثّلات المغاربة لمشاهداتهم المتحفية في أوروبا قبل الحماية: المواجهة الأولى

يتعلق الأمر بمواجهة مباشرة أولى بين المغربي والمتحف، وقد جرت أطوارها قبل الحماية وخارج البلاد، وهي مواجهة عابرة، لم تترك خلفها متاحف بالمغرب، إذ لم يحتفظ لنا التاريخ بمبادرة متحفية مغربية ناتجة عن ذلك الاتصال الأول بالفضاء المتحفّي في أوروبا قبل 1912.

فبخصوص هذه المواجهة الأولى بين المغربي والمتحف في سياق رحلي نستفهم: هل استحضر المغاربة وهم في زيارتهم ورحلاتهم الدبلوماسية كما العلمية إلى الديار الأوروبية الرصيد المغربي من التقاليد التي تدور حول حماية عناصر ثقافية معينة من تراثهم؟ وكيف فهم الرحالون المغاربة ماهية المتاحف الأوروبية في ضوء الثقافة التقليدية؟ وما هي القيمة المعرفية/المتحفية لهذه المشاهدات الرحلية؟

يسود الاعتقاد بأن المتاحف إنما وقع اكتشافها بعد أن وُضع الاستعمارُ يده على جُل أقطار العالم العربي-الإسلامي، حينها فقط أقيمت بعض المتاحف، فلا وجود لها في واقع هذه المجتمعات وفي معارف نُخبها قبل العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين؛ أي قبل أن يقوم المستعمرُ بإنشائها ويوظفها لخدمة مشاريعه.

والحق إن لهذه الفكرة السائدة ما يدعمها ويشدُّ من أزرها على أصعدة عدة، غير أن من يطالع كتابات الرحالين المشاركة والمغاربة، ويقرأ في نصوص المفكرين الأوائل ممن احتك بالمجتمعات الغربية وبعلموها، يُدرك أن للمتاحف في المشرق والمغرب، على حد سواء، سيرة وماض يتصل، في جزء منه، بالوقائع والأحداث التاريخية التي شهدتها هذه المنطقة والتي من أبرز محطاتها دخول نابليون بونابرت بلاد مصر مع بعثة علمية أطلقت النّهَم الأوروبي إلى القطع الشرقية خصوصاً الأثرية، وتضاعفت معها الرغبة في إغناء أرصدة المتاحف الفرنسية، كما تصاعدت بعدها المنافسة الفرنسية-الإنجليزية حول الأرصدة الأثرية والكنوز الفنية والتراثية التي كانت بعيدة المنال ومحصنة لقرون طويلة ضد الأطماع الأجنبية؛ ويتصل الجزء الآخر من ماضي "فكرة المتاحف" في هذه المنطقة (العالم العربي-الإسلامي) بسؤال النهضة كما تناولها المفكرون العرب والمسلمون منذ رفاة رافع الطهطاوي في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

فقد اكتشفت نخبة من المغاربة المتاحف الأوروبية، وهو اكتشاف، وإن لم يُفض إلى إنشاء متاحف مغربية وفق النموذج الغربي، إلا أنه ترك لنا رصيذا أدبيا وفكريا حول الكيفية التي نظر بها الرحالون الرواد إلى أماكن العرض، والتمثّلات التي أنتجوها حول ما شاهدوه فيها من تحف وموميאות وكنوز¹.

سبق الخطاب حول المتاحف ظهورها المؤسّساتي/الحديث في الفضاء الجغرافي المغربي². وقد كان هذا الخطاب الأول حول المتاحف خطابا مغربيا، صاغه بعض الرحالين بلغة النخبة المخزنية التقليدية، وصفوا فيه مشاهدتهم في بلاد الآخر. وكيفما كان أسلوب ذلك الخطاب وحدوده المعرفية، إلا أنه يُتيح لنا النفاذ إلى الكيفية التي تعرفت بها فئة من المغاربة على المؤسسات الثقافية الحديثة ومن جملتها المتاحف، كما أن ما وثّقه الرحالون المغاربة يحفظ لنا لحظة التقائهم بالمتاحف ومواجهتهم لها، مع كل ما رافق تلك اللحظة من صدام معرفي ومن محاولة للفهم والتعبير. ويتعلق الأمر، بدون شك، بوجه من وجوه تراثنا المتحفي (على مستوى الخطاب والتصورات)، وهو تراث سابق على احتلال المغرب، ومن ثمّ نراه أحد الأسس التي من الممكن تفكيك عناصرها وإعادة تأويلها والبناء انطلاقا منها أو على مسافة من حصيلتها.

أدركت فئة ممن زاروا أوروبا خلال القرن التاسع عشر ما للمتاحف من أثر واضح على المدنية الغربية، اكتفى بعض الرحالة بوصف انطباعاتهم عن المتاحف التي قاموا بزيارتها (كما هو حال جل الرحالين المغاربة)، وانصرف آخرون، وهم قلة على ما يبدو، إلى الدعوة إلى تحديث مجتمعاتهم، جاعلين من المؤسسات الثقافية الجديدة أحد السبل المساعدة على إطلاق العقول من محابسها، وهو الاتجاه الذي سار فيه كل من رفاة رافع الطهطاوي (1801-1873) في مصر، وخير الدين التونسي (1822-1890) في تونس.

ومن يتتبع ما كتبه الرحالون المغاربة منذ أحمد بن قاسم الحجري³ (عاش بين القرنين 16 و 17) وصولا إلى عبد الله الفاسي⁴ (1871-1930) يدرك أهمية هذا التراث المغربي المكتوب بخصوص مشاهدات مغربية في المتاحف الأوروبية.

¹ - رضوان خديد، «المتاحف المغربية وسؤال البداية»، مجلة الثقافة المغربية، الرباط، العدد 42، غشت 2021، ص ص. 32-43.

² - خديد، المتاحف وأفكار النهضة، مرجع سبق ذكره، ص ص. 198-204.

³ - أحمد بن قاسم الحجري أفوقاي، رحلة أفوقاي الاندلسي، 1611-1613، حررها وقدم لها محمد رزوق، دار السويدية، أبو ظبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

⁴ - عبد الله الفاسي، حديقة التعريس في بعض وصف ضخامة باريس أو الغصون الكاسية بأزهار وصف الديار الباريسية، دراسة محمد البغيل، باب الحكمة، تطوان، 2016.

شكلت الرحلة أحد وسائل اتصال المغاربة بالعالم الخارجي، وأهم السبل التي مكنت من اكتشاف الحداثة قبل التمدد العسكري الاستعماري¹. كما يُمكن اعتبار كتابات الرحالين المغاربة متنا تاريخيا/ثقافيا منتما إلى المتحفية المغربية، مع الوعي بطبيعة وحدود هذا الانتماء إلى الممارسة المتحفية المؤسسية التي لم تنشأ إلا في فترات لاحقة. والأهم في نظرنا هو ما تضمنته كتابات هؤلاء من إشارات إلى معرفة المغاربة بالمتاحف قبل الاستعمار وهو ما يجعل ذلك الاتصال الأول يكون في أوروبا وليس على أرض المغرب، وهو أيضا اتصال نتج عن سير المغاربة نحو الغرب وليس وليد قدوم الجيوش الغازية إلى شمال أفريقيا². تجدر الإشارة هنا إلى أن آراء الرحالين بخصوص مشاهداتهم المتحفية في أوروبا تطورت مع الزمن ولم تكن ذات طبيعة واحدة. وعلى العموم، فقد تدرجت من النفور والتعجب والاستفهام حتى صارت نوعاً من الفضول العلمي ومحاولة الفهم والتفسير التقني في حدود ما أتاحتها طبيعة تكوينهم والمدة التي قضوها في أوروبا وقدراتهم اللغوية على التعبير عن مُستجدات غريبة عنهم. ولعل ما كتبه أحمد بن محمد الكردودي في مؤلفه "التحفة السنية للحضرة الشريفة الحسنية بالمملكة الإصنيولية"³ ما يدل على نشوء وعي تدريجي منذ سنة 1885 أي تاريخ بعثته إلى إسبانيا، يقول الكردودي مفسرا الغاية من حفظ المتاحف الإسبانية لعينات من المعادن: «ومرادهم بها معرفتها على أصل خلقتها وتعريف المتعلمين بها للبحث عن كيفية استخراجها واستخلاصها مما خالطها من الأجزاء المتصلة بها وفصل كل نوع من الأنواع التي خالطها على حدته»⁴.

إن هذه الطريقة المغربية في النظر إلى تحف الآخر (الأوروبي) والكيفية التي أوّل بها الرحالون أسلوب تدبير الأوروبيين لمتاحفهم، هذه العناصر وغيرها حاضرة في النصوص الرحلية منذ بداية القرن السابع عشر الميلادي، وقد توسعت في العقود اللاحقة لتشمل مجالات جغرافية أكثر اتساعا ولتلامس قضايا أكبر، بل تطورت النظرة المغربية نفسها لتصبح -مثلا من خلال موقف الكردودي ومن جاء بعده-

¹ - كتب أحمد المكاوي ما يلي: «تفيد دراسة محتويات نصوص الرحلات المتعلقة بأوروبا (مجالا وامتدادا)، بمختلف اصنافها (سفارية، تعليمية وحجية)، في الاقتراب من طبيعة الذهنية المغربية ومستويات نظرتها إلى الآخر (أوروبا) المتفوق، المتغلب والمخالف دينيا. وبصرف النظر عن التفاوتات بين مختلف اصناف الرحلات في رؤيتها لأوروبا، وهو تفاوت أملته اعتبارات كثيرة منها اختلاف السياقات بل يوجد تفاوت في صنف بعينه من الرحلات، فإن السمة العامة والمميزة للنظرة المغربية إلى أوروبا، كما عكستها النصوص الرحلية هي التأرجح بين الانبهار بالمدينة الأوروبية وتبخيسها والتنازع بين تحقير القوة الأوروبية والهلع منها» أحمد المكاوي، **الرحالون المغاربة وأوروبا**، جذور للنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2007، ص. 157.

² - تواصلت الرحلات بل وزادت بعد انعقاد الحماية، وتواصل معها التعبير عن المشاهدات بالأسلوب التقليدي أي الذي كان قبل 1912، ومن ذلك ما جاء عند محمد الحجوي الذي يقول: «الرفقاء دخلوا بيت الأمور القديمة من آثار الدول البائدة» وفي فقرة أخرى كتب الحجوي: «من جملة ما رأيته في باريز دار الصور المجسمة من الشمع» محمد الحجوي، **الرحلة الأوروبية 1919**، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص: 79.

³ - أحمد بن محمد الكردودي، **التحفة السنية للحضرة الشريفة الحسنية بالمملكة الإصنيولية**، تحقيق عبد الوهاب بنمنصور، مطبوعات القصر الملكي، المطبعة الملكية، الرباط، 1963.

⁴ - خديف، **المتاحف وأفكار النهضة**، ص ص. 190-191.

أكثر تعبيراً عن فهم أدوار المتحف لكن في حدود مرجعية سياسية ظلت عاجزة عن صناعة نهضة ثقافية؛ «ثم إن هذا الجمع بين السرد الوصفي ولغة الانفعال الذاتية/الثقافية والحضور الفعلي، لكن المؤقت، للجسد المسلم/الغريب داخل مدنية الأوروبي عموماً وفي فضاءات متاحفه بشكل خاص، كل هذه العناصر تُعطي للرحلة، من حيث هي فعل ونص وحركية للعلامات والرموز في المكان وكتابة متدرجة في الزمن، شكلاً سينوغرافياً لانهائياً شديد الثراء متعدد الدلالات بسبب غنى المفارقات والصور. بهذا المعنى أيضاً، تكون هذه المتون الرحلية تشييداً متحفياً للتمثيلات الثقافية»¹.

ب_ خطاب النخب المغربية الحديثة حول المتحف: المواجهة الثانية

كيف نظرت النخب المغربية الحديثة إلى المسألة المتحفية؟ بل هل حضر المتحف في كتاباتهم وبأي معنى ولأية غاية؟ وهل حضر عندهم نقد التركة الاستعمارية من المتاحف وطرق تدبيرها وهل استحضروا عناصر من بين تلك التي اصطلاحاً على تسميتها بالثقافة المتحفية التقليدية عند المغاربة؟ هل أفرزت النخب السياسية كما الثقافية سلبية الحركة الوطنية، والتي احتل بعض أعلامها صفوفاً متقدمة في المشهد الثقافي كما السياسي بعد الاستقلال، خطاباً فكرياً (أو حتى تاريخياً أو أدبياً) موضوعه المتاحف المغربية؟ هل وَعَتْ بأدواره ووظائفه، والآن بعد أزيد من سبعة عقود على الاستقلال ماذا أنتجت النخب المغربية من كتابات مما يدخل تحت مُسمّى الثقافة المتحفية المغربية؟ وأي معرفة عند عينة من المغاربة بخصوص أدوار المتحف ووظائفه، هل يعرفونه وكيف يستحضرونه في ارتباط بهويتهم؟

باستثناء كتابات قليلة وإشارات متفرقة هنا وهناك (مثلاً عند محمد عزيز لحبابي وعبد الله العروي) لا تكاد تحضر تيمة المتحف عند المفكرين المغاربة كما المؤرخين، وهو ليس حقلاً من الحقول ذات الأولوية عند علماء الاجتماع بمختلف تخصصاتهم ولا الأنثروبولوجيين على اختلاف مشاربهم. ومن يتأمل في حصيلة الدراسات الإنسانية منذ الاستقلال إلى اليوم يلاحظ أن المتحف ليس قضية من قضايا الأنثروبولوجيا المغربية².

هل مرد ذلك إلى السياق الذي بدأت فيه العلوم الاجتماعية والسياسيولوجيا والأنثروبولوجيا بعد الاستقلال والذي تميز بالصراع السياسي والإيديولوجي مما جعل الأولوية تكون للتيارات والمواضيع التي

¹ - خديد، المرجع نفسه، ص. 150.

² - من المثير للانتباه في هذا الصدد أنه لم نجد في مجلة المناهل التي تصدرها وزارة الثقافة مقالة فكرية واحدة عن المتاحف منذ بداية صدورهما سنة 1974. والأمر ذاته نلاحظه بخصوص مجلات "تقدمية" مثل أنفاس Souffles.

تضع الباحث السوسيولوجي والأنثروبولوجي على اتصال بالفلاح والعامل وكل القوى الواعدة بـ"ثورة" مرتقبة. فكانت مواضيع مثل الطقوس والأضحية¹ ذرائع Prétextes من أجل تحليل السياق السياسي المغربي ونقده، في حين وقع القفز على المتاحف وما شاكلها من التيمات باعتبارها جزءا من التركة الاستعمارية، تركة سياسية وثقافية هامشية ومنبوذة معرفيا.

يأخذنا هذا التفسير الأول إلى قضية مهمة وهي الهوية المعرفية للنخب المغربية وحقيقة الرهانات التي شغلت بالها لعقود طويلة. وبتعبير آخر، ألم تُعاني نُخبنا الثقافية من نوازع مُتعارضة؟ من جهة أولى، تتطلق من رغبة واضحة في الانفصال عن الثقافة الشعبية؛ ومن جهة ثانية، تطلب ود القواعد الشعبية. من مظاهر هذه المفارقة الغريبة غياب الفضول المعرفي تجاه المتاحف الإثنوغرافية بل وحتى الأركيولوجيا والكتابة عنها بمنطق النقد والتحليل، وفي الحد الأدنى الوصف.

لم تشكل المتاحف المغربية لحد الساعة انشغالا أساسيا عند النخب الثقافية والاقتصادية، وإن بدأ السياسي المغربي مؤخرا ينتبه إليها. ليست المتاحف هماً واضحاً وصريحاً للأقلام التي اهتمت بالمؤسسات الثقافية. ولم يحضر الموضوع المتحفي في المناظرات الوطنية حول الثقافة المغربية². كما تخلو المكتبة المغربية من دراسات مطبوعة تقوم على مقارنة المتاحف المغربية انطلاقاً من مداخل معرفية دقيقة أو إنسانية وتنتهي إلى الإجابة عن قضايا محددة وتقدم مع المحصلة، وفي الآن ذاته، سيرة تركيبية لمختلف المراحل التي عاشتها تلك المتاحف.

إن غياب سيرة شاملة للمتاحف المغربية بعد أزيد من قرن من الزمن على بداية ظهورها في المغرب واقعة ثقافية في حد ذاتها، وهي ملاحظة قد تبدو غير ذات أهمية للبعض، لكنها في تصورنا مؤشر على طبيعة علاقة النخب الكاتبة بالمغرب مع موضوع الذاكرة الثقافية في أبعدها الوطنية والمحلية وفي الوعي بأهمية الأداة المتحفية، ثم إننا نعتقد أن غياب تيمة المتحف عن الكتاب المُوجَّه للقراءة العمومية، خصوصاً الناطقين أو القارئین بغير الفرنسية، يؤشر إلى العطب القائم بين مؤسسات التنشئة الاجتماعية وعلاقتها بالروافد الكفيلة بإغناء هذه المؤسسات بالمواد الثقافية. وبتعبير آخر لم يتم ربط

¹ أبو بكر باقادر وحسن رشيق، *الأنثروبولوجيا في الوطن العربي*، دار الفكر، دمشق، 2012، ص ص. 142-173. يقول رشيق في الصفحة 155 ما يلي: «نلاحظ أيضاً أنه باستثناء "التدين الشعبي" تبقى جل المنظومات الثقافية كالفن والإيديولوجيا والأدب الشعبي شبه مقصية».

² عرف المغرب انعقاد ثلاث مناظرات تحت شعار: "المناظرة الوطنية حول الثقافة المغربية". الأولى سنة 1986 بتارودانت والثانية في فاس سنة 1992 وهما معا من تنظيم وزارة الثقافة. ومناظرة ثالثة نظمها اتحاد كتاب المغرب يومي: 9 و10 يناير 2015 بطنجة. وكان اتحاد كتاب المغرب قد نظم ندوة في الموضوع ذاته من 12 أبريل إلى 13 ماي سنة 1977 تحت عنوان: "مناظرة حول إشكاليات الثقافة المغربية". مناظرة حول إشكالية الثقافة المغربية، مجلة أفاق، (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، السلسلة الجديدة، الرباط، العدد 2، 1977، ص ص. 96-97. بخصوص مناظرة سنة 2015، فقد بقيت مخرجات وتوصيات ورشة الهوية والتعدد الثقافي واللغوي بعيدة من موضوع المتاحف وتدبير التراث المادي، ربما لاعتقاد المشاركين في الورشة بانفصال التراث المادي عن التراث اللامادي. وقد يكون السبب الأصح هو جهل واضعي محاور ورشة الهوية بالدور الذي يمكن للمتاحف أن تقوم به في هذا الشأن، أما الفرضية الثالثة فهي الابتعاد من مجال أصبح من اختصاص "المؤسسة الوطنية للمتاحف".

المناظرة الوطنية حول الثقافة المغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة البيضاء، (ب. م)، 2016، ص ص. 49-51.

العلاقات الفعلية والمنتجة لمضمون تربوي عماده التعليم والثقافة، ولم تتجح السياسة التعليمية كما الثقافية في بلورة رؤية للهوية بكل أبعادها مع ما كان سيقضي هذا الأمر من حاجة إلى مؤسسات متحفية تتصف بالقرب والنجاعة والقدرة على إبراز التعدد وتمتلك أدوات كفيلة بمد الجسور بين الأدوات التربوية والمضمون الثقافي، وهو أيضا دليل على عجز المتاحف المغربية عن صناعة جمهور لها بين النخب المثقفة كما عموم المغاربة.

نحاول فهم معنى المتحف في عقل نخبة مغربية بصمت الثقافة المغربية الحديثة والمعاصر، ومن بين هؤلاء نجد محمد برادة (1938)، الذي يقول: «يبقى أن الثقافة الشعبية لا تلد الثقافة الشعبية الجديدة، كما أن الأيديولوجيات لا تخلق الأيديولوجيات، كما لاحظ ذلك كرامشي، إنها تولد لا عن طريق "التوالد العذري" (من غير إخصاب)، بل بواسطة العنصر "الذكر"، أي علائق انتاج جديدة تحول وعي وممارسة القوى الاجتماعية المنتجة للثقافة الشعبية»¹. ربما يرمي محمد برادة إلى الحركة الداخلية السياسية/الثقافية، أي ثورة داخلية باعتبارها محركا للتاريخ وسببا في تجديد (تغيير) الثقافة عموما والشعبية على وجه الخصوص، كما أنها القادرة على "خلق الإيديولوجيا الجديدة".

لقد قام الاستعمار باعتباره سلطة من خارج الذات بممارسة ما يسميه محمد برادة "الإخصاب"، وكانت السياسة الاستعمارية هي ذلك "العنصر الذكر"، هذا إذا نظرنا إلى الاستعمار بصفته عاملا خارجيا أنتج أثرا على الداخل عبر تحريك القوى الساكنة. لكن برادة لا يعني الاستعمار في موقفه هذا، إنه يراهن على إيديولوجيا من خارج الثقافة المحلية، الشعبية والعالمية، لإنجاز ما يسميه "خلق الإنسان الجديد". من هنا يصبح المتحف أكان جامدا في الصورة التي أنجزها الاستعمار بالمغرب، أم مُتمثلاً في صوره المُنجزة بعد الاستقلال غير ذي أهمية إذ أنه لم يتوقف حسب منطق محمد برادة عن ولادة الثقافة نفسها، أي تلك التي لا تعد بميلاد إنسان مغربي جديد. ينطق نص محمد برادة، بطريقة ما، بآس واضح من الموروث المحلي، يضعه المثقف في سلة واحدة، إنه "الثقافة الشعبية" التي "لا تلد الثقافة الشعبية الجديدة". طبعا لا يمكن فهم مقولة محمد برادة خارج سياق الصراع السياسي والإيديولوجي الذي عاشه المغرب لعقود طويلة بعد الاستقلال، كما لا يمكن تجاهل الأدبيات الفكرية والنظرية التي وجهت اليسار في المغرب وخارجه وأدت في كثير من الأحيان إلى بروز نوع من الانفصام في العلاقة مع التراث عموما والثقافة الشعبية على وجه الخصوص، من مظاهر ذلك الفصام: اعتبار اليسار، من جهة أولى، الفئات الشعبية (العمال والفلاحين) هم قاعدة الثورة المنشودة، ومن جهة ثانية، الجزم بانعدام أية فائدة "خلاقية" تخرج من الثقافة الشعبية. يبدو أن قسما كبيرا من المثقفين المغاربة قد مارس نوعا من التطهير الثقافي غير المقصود بسبب حمأة الصراع

¹ - محمد برادة، «عن الثقافة الشعبية» مجلة أفاق، السلسلة الجديدة، عدد 9، يناير 1982، ص. 9.

السياسي، ولعل بعضهم اعتبر أنها مجرد أضرار جانبية dommages collatérales لصراع بين التقليد والحادثة. وكان المتحف في المغرب في مقدمة المتضررين، ثم إن الخاسر الأكبر هو المتحف المغربي الذي حَرَمَ نفسه من مصدر ثمين كان بإمكانه إغناء أدبه وإثراء نصوصه، كما أن قلة من الفنانين التشكيليين اتجهوا إلى استلهام الثقافة الشعبية واستلهام التحف المعروضة في المتاحف المغربية.

يبدو أن فكرة تحكمت في عقل المتحف المغربي، وهذه الفكرة/القناعة مفادها أن الدولة المركزية أخذت مكان المستعمر دون أن تكون رغبة في تغيير ما ورثته. وأن ما هو شعبي، وما هو موروث يحتاج إلى تأويل جديد، غير تقليدي، وهو ما لا يمكن أن يتحقق إلا بوسيلتين لا يد للشعب فيهما إلا بالمنطق البراغماتي¹: «التاريخ والنشاط الثوري الذي يخلق "الإنسان الجديد"» بحسب تعبير محمد برادة.

ولعل عبد الكبير الخطيبي (1938-2009) من المتقنين المغاربة الذين مدّوا جسرا حقيقيا مع الثقافة الشعبية وإنتاجها المادي والرمزي، لا يمكن أن نذكر هذا السوسيولوجي دون أن نستحضر عمله عن الوشم، ولعل كتابه حول الزربية مع علي أمهان من الكتب التي تستحق دراسة خاصة.

وكانت للخطيبي، في بداية الثمانينيات من القرن العشرين، مشاركة مفيدة في ملف لاتحاد كتاب المغرب حول الثقافة الشعبية، ومن المواضيع التي عالجها والتي تدخل في صلب ما يشغلنا هنا، موضوع **المقابلة بين الثقافة الوطنية والثقافة الشعبية**. وكلنا نعلم أهمية هذه الثنائية عندما يتعلق الأمر بهندسة مشروع ثقافي يوازن بين الوطني والمحلي ويأخذ بعين الاعتبار مختلف مستويات ومكونات الهوية الوطنية.

يقول عبد الكبير الخطيبي: «هذه العبارة "الثقافة الشعبية" كانت مختلفة سابقا وراء إيديولوجيا الثقافة الوطنية الشائعة في فترة ما بعد الاستقلال»². ثم وصف الثقافة الوطنية بأنها شعارات: «شعارات تتكلم باسم وحدة وتوحد كل شيء»³، ويضيف: «ولم تستطع قط تلك الشعارات أن تكون إيديولوجية شاملة وقادرة أن تتغير مع سيرورة التاريخ»⁴.

وقريبا من هذه الثنائية لكن من منظور ثقافي وسياسي مختلف، كتب محمد ابزيكا (1950-2014): «وإذا كان المتحف التقدمي -أي المتحف الذي يضع إمكانياته المعرفية رهن إشارة الجماهير الشعبية- يتبنى الثقافة الوطنية في مرحلة الاستعمار تبنيًا قائمًا على استيعابه للمرحلة التاريخية التي كان

¹ - سياسة تحريك الشارع وتوجيه الجموع.

² - عبد الكبير الخطيبي، «مقدمة لمفهوم الثقافة الشعبية»، مجلة أفاق، السلسلة الجديدة، عدد 9، يناير 1982، ص. 10.

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - نفسه.

الانتعاش الثقافي فيها مرتبطا بالنضال السياسي الذي قادتته النخبة، وهي مرحلة التحالف الوطني أمام التناقض الرئيسي: الاستعمار، مرحلة تجنيد الجماهير الشعبية لتحقيق مشروع الاستقلال، مرحلة تجميد الكيانات الثقافية الموجودة (أي تجميد تناقضات داخلية)، وإدماجها في كيان واحد يعزز الوحدة السياسية لتحقيق مشروع النخبة - الطبقة المهيمنة، خصوصا ان الاستعمار كان يتخذ من الانقسام أو التقسيم أداة لترسيخ وجوده (الظهير البربري مثلا)، فإن هذا المثقف في المرحلة الثانية، أي ما بعد الاستقلال، ملزم بأن يعيد النظر في مفهوم الثقافة الوطنية، باعتبار هذا المصطلح مرتبطا بالأساس السياسي الذي قامت عليه الحركات الوطنية في العالم العربي، وهو الدولة - الطبقة. وحتى لا يكون هناك تناقض بين شعار السياسي المطروح اليوم من طرف الأحزاب التقدمية والمثقفين التقدميين، وهو، الحكم الشعبي وبين نظيره الأيديولوجي: الثقافة، فإن المطالبة بنظام سياسي شعبي يستلزم مؤسسة تعليمية وثقافية شعبيتين¹.

ثم يجيب محمد ابزيكا عن السؤال: متى تكون الثقافة الشعبية نфия للثقافة الوطنية؟ بقوله: «نعم، ولا - نعم إذا كان مفهوم الثقافة الوطنية ترجمة لأساس سياسي تقوم الحكومات الوطنية لحد الساعة في العالم العربي، وهو الدولة - الطبقة. ويكون الجواب لا إذا كان مفهوم الوطنية يأخذ بعين الاعتبار مصلحة الأغلبية الساحقة من المواطنين، أي الجماهير الشعبية التي تبنت الطبقة القائمة نضالها ضد الاستعمار وتكررت لها بعد "خروج" هذا الاستعمار»².

يستعمل محمد ابزيكا تعبير "التقييم المتحفي للثقافة" بمعنى سلبي. جاء ذلك في معرض تقديمه للكيفية التي يفهم بها من يُسمّيه المثقف التقليدي، الذي هو في كتابته نقيض "للمثقف العضوي"، مستلهما بدوره غرامشي ومُعترفا بأن الواقع المغربي لا تصدق عليه تماماً هذه المقارنة: «أما المثقف التقليدي فإن مفهومه للثقافة الشعبية لا يختلف عن مفهومه للثقافة [...] وعندما يستعمل مصطلح التراث ينطلق من مفهوم سكوني ثبوتي يكرس النزعة الماضوية التي تخدم المشاريع التجميدية، وهذا يترجم عمليا التقييم المتحفي للثقافة وهو تقييم ينطوي على إيديولوجية التوحش والتأخر، تلك الإيديولوجية التي تسعى من وراء محاولة تأكيد مصطلح الفلكلور إلى تحنيط ثقافة الشعب وتطويقه ومنعها من الامتداد في الحاضر والمستقبل»³.

¹ - محمد ابزيكا، «مفهوم الثقافة الشعبية بين المثقف العضوي والتقليدي»، مجلة أفاق، عدد 9، يناير 1982، ص. 14.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المرجع نفسه، ص. 17.

ويضيف في السياق ذاته: «هذه الأصالة التي يتقاطع عليها المثقف العضوي والتقليدي، يفهمها الأخير فهما متحفيا يستلزم تحنيط ثقافة الشعب وتعقيمها ضد التطور والتفاعل مع التاريخ سواء في شكلها أو مضمونها»¹.

يبدو المتحف في كلام محمد ابزيكا دالا على فئة من المثقفين الذين دفعتهم مواقفهم السياسية إلى عدم التدقيق في بعض الأمور، خصوصا وأن مقال ابزيكا يعالج موضوع "مفهوم الثقافة الشعبية"، وهو ما تكشف عنه عبارته الآتية: «إن العلاقة بين الثقافة الوطنية والثقافة الشعبية إذن تتحدد من خلال مصير الديمقراطية»². إنه يضع "الثقافة الوطنية" في مقابل "الثقافة الشعبية"، مقابلة تضاد وصراع وجود، مُعتبرًا المتحف وما يقوم به جزء من هيمنة السلطة السياسية.

ومع ذلك فقد وعت النخب المغربية بأهمية المتاحف وأنها طَرَف في صراع حضاري، فهذا محمد أمزيان يقول: «إن هذه الحرب الحضارية حسب تعبير المهدي المنجرة هي التي تفسر وجود 80% من الحروب الدائرة في العالم الإسلامي، كما تفسر قرار التدمير الشامل، تدمير الإنسان والمنشآت والمتاحف، باختصار: تدمير ذاكرة الأمة»³. ويتحسر محمد بنشريف على التفريط في التراث المغربي قائلا: «ولا يفوتني أن أشير إلى مظهر من المظاهر السلبية للحملة على التراث وهو الذي يتجلى في الاستغناء عنه وعدم الحفاظ عليه والسماح بتركه يذهب إلى الخارج شرقا وغربا. وأشير هنا إلى مخطوطات ونقائس أثرية تخرج يوميا وتُنقل إلى بلدان في الشرق والغرب»⁴.

نقدم هنا عينة مختارة من كتابات مُفكرين مغربيين هما محمد عزيز الحبابي وعبد الله العروي، وهما معا ينتميان إلى الثقافة المغربية الحديثة والمعاصرة، ويندرجان ضمن سياق الاستقلال وهما وريثا الفكر الوطني المنفتح على ثقافة الغرب، فأى مساحة نالتها المسألة المتحفية المغربية في كتاباتهما الفلسفية والتاريخية والأدبية؟

• محمد عزيز الحبابي: من أجل تجاوز الإرث المتحفى الكولونيالي

لعل محمد عزيز الحبابي (1922-1993) من أكثر الفلاسفة المغاربة المعاصرين الذين عبّروا عن وعي ببعض المفارقات التي يعيشها المتحف في المغرب وفي البلدان المشابهة له. صاغ الحبابي موقفا

¹ - نفسه، الصفحة نفسها.

² - نفسه، ص. 15.

³ - محمد أمزيان، «التوفيق بين الموروث الحضاري والتطلعات المستقبلية»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، تطوان، 1997، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص. 67.

⁴ - محمد بنشريف، «حول الهوية والتراث»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، تطوان، 1997، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص. 81.

فكريا وإيديولوجيا من المؤسسة المتحفية، فتساءل عن المستفيد منها وطالب بإعادة تحديد وظائفها وذلك لأنها صُممت خلال الفترة الكولونيالية «من قبل باحثين أجانب مهتمين، أولاً بالإنثوغرافيا والإنثولوجيا، دون تفكير بتربية الشعب أو المستقبل»¹.

وهو يحاكم الاستبداد الكولونيالي وتسلطه على الهوية، فهو من أزال «الموضوعية من العلم، والأصالة من الشعب ومن أجل أن يستعيد العالم العربي والعالم الثالث بعامه، هويته القومية ينبغي الحفاظ على حضارتهما»².

وإذا لم يكن المتحف، حسب الحبابي، قادراً على أن يكون شاهداً موضوعياً على الاستمرارية التي تتقدم عبر الزمن وأن يعكس تقدم الاستمرارية واستمرار التقدم³، فإن ذلك يؤدي إلى انتقاء المبرر لوجود المتحف، وسيبقى مجرد مخزن بسيط للمتحف، وستنفي عن معروضاته كل اتصال بالواقع. ومن الضروري لديه أن يتم فك ارتباط المتاحف مع الإنثوغرافيا الاستعمارية⁴.

دعا الحبابي إلى أن تُقام المتاحف في أماكن غير بعيدة عن المدارس، وأن تشهد الأرياف إقامة متاحف⁵ ذلك أن الطريقة التي رأى أنها المؤدية إلى فعالية المتحف هي تقريب التراث والحضارة من الشباب: «إن الحضارة لا يمكن حمايتها إذا وضعت في صندوق من زجاج، بين جدران أربعة. إننا نحمي الحضارة حين نتركها تنفس. والتراث الحضاري يكون سليماً معافى عندما يهتم به من يعود إليهم. آنذاك سوف يفيد في أن يُنمي، وبخاصة لدى الشباب، إدراكهم للإمكانيات والآفاق المفتوحة أمامهم»⁶.

ولعل الحبابي من القلة المثقفة التي طالبت في وقت مبكر بأن يسترجع المغرب تراثه الذي في الخارج: «ومن المهم الإشارة هنا إلى ضرورة أن تُعاد إلينا المواد والأرشفات الموجودة الآن في المتاحف الأوروبية»⁷.

تُلخّص، في تصورنا، الجملة الآتية جوهر فكرة الحبابي وأطروحته حول المتحف: «حين يُعاد النظر في المتاحف ووظائفها، ويُعاد تحديد مهماتها، سوف يكون المتحف مؤسسة للتغلب عن التخلف»⁸.

¹ - محمد عزيز الحبابي، «المتحف وحماية تراث المغرب الحضاري»، ترجمة سعيد يوسف، مجلة التراث الشعبي، بغداد، العددان 11-12، دار الحرية، 1976، ص. 32.

² - الحبابي، المرجع نفسه، ص. 33.

³ - نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - نفسه، ص. 34.

⁵ - نفسه، الصفحة نفسها.

⁶ - نفسه، الصفحة نفسها.

⁷ - نفسه، الصفحة نفسها.

⁸ - نفسه، ص. 35.

• عبد الله العروي: التفكير بمتاحف فوق واقع الممارسة المتحفية المغربية

لم ينشغل عبد الله العروي (1933) بالتراث والمؤسسات الراعية لمكوناته، مثل المتاحف، في ذاتها، لكن من يقرأ على سبيل المثال كتابه "ثقافتنا على ضوء التاريخ" يجد أنه يُحدد الشروط الذي يراها ضرورية لقيام العلم، كل علم، بما فيه ذلك الذي يكون به المتحف أو يكون فيه؛ ذلك الشرط هو: حرية النقاش. نجده يقول في كتابه ثقافتنا على ضوء التاريخ: «إن العلم في رأينا لا يستلزم الديمقراطية بقدر ما يستلزم حرية النقاش، أي التعددية والتسامح، وهاتان خصلتان قد توجدان ضمن أنظمة تقليدية غير ديمقراطية كما يشهد على ذلك تاريخ ألمانيا القيصرية واليابان الإمبراطورية»¹.

إن المتاحف التي تحفظ حصيلة الأبحاث الميدانية التي تقوم بدراستها علوم مثل علم طبقات الأرض وعلم الأحياء البائدة وعلم ما قبل التاريخ، هذه المتاحف تُمكن الباحث من أن «يتعامل مع إنسان أبكم لا يتميز عن الحيوان والجماد»².

وفي مُستهل مؤلفه "ثقافتنا على ضوء التاريخ" كتب العروي ما يلي: «يتساءل الفيلسوف أيضا عن ماهية الإنسان، ما يميزه عن سائر الكائنات، فيقول إنه التاريخ»³. وبالرجوع إلى كتابه "مفهوم التاريخ" ندرك أن العروي يعتبر وجود المتاحف أساساً من أسس التحول الذي حصل منذ القرن التاسع عشر في مجال كتابة التاريخ. بل إنه في كتابه "ثقافتنا على ضوء التاريخ" يقدم جواباً يدخل، هذه المرة، في صلب مهمة المتحف كما تمثلتها المعرفة القديمة ومفادها أن الإنسان عندما أدرك تاريخه توجه إلى نفيه عن طريق إنتاج وبناء السرد التاريخي، كما واجه الإنسان في فترات لاحقة التغيير بواسطة «إغراقه في مخطط عام معروف مسبقاً»⁴. ثم يكتب مستقهما: «عندما نحتفظ بتذكّار أو صورة، عندما نكتب سيرة ذاتية، أليس هدفنا هو محو الزمان بعد أن نتيقن أن الماضي لا يعود؟»⁵.

وقد انتبه عبد الله العروي إلى أهمية الثورة العلمية وأثرها على ذهنيات المؤرخين وكيف أنها دفعتهم إلى توسعة مفهوم القداسة من "العهد الديني" إلى "العهد التاريخي" حسب تعبيره. كتب عبد الله العروي في "مفهوم التاريخ" يقول: «أما في القرن الماضي [القرن 19] فإن المؤرخين اكتشفوا قدسية الوثيقة ذاتها، أو بعبارة أدق، وسعوا مفهوم القداسة من العهد الديني إلى العهد التاريخي المادي. ومن جرّاء هذا التقديس لمخلفات الماضي نشأت رغبة عارمة في البحث عنها ثم جمعها وحفظها. لا يمكن

¹ - عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة 2، 1988، ص. 127.

² - العروي، المرجع نفسه، ص. 18.

³ - نفسه، ص. 9.

⁴ - نفسه، الصفحة نفسها.

⁵ - نفسه، الصفحة نفسها.

بحال طمس آثار الثورة العلمية في تغيير ذهنية المؤرخين، لأن العلم الحديث زودهم بالمفاهيم وبالوسائل المادية»¹.

وأرجع عبد الله العروي التحول الذي حصل في القرن التاسع عشر إلى ما يسميه اكتشاف قدسية الوثيقة في حد ذاتها، وهو ما نتج عنه تمديد مجال القداسة ليشمل -كما يقول- تقديس مخلفات الماضي، وهو ما أدى بدوره إلى نشوء الرغبة القوية في البحث عنها والقيام بجمعها، والعمل على المحافظة على الوثائق المادية التي أصبحت تضم من بين مكوناتها القطع الأثرية والإثنوغرافية وغيرها.

وتُعتبر إشارة عبد الله العروي الموجزة إلى دور الثورة العلمية أساسية هنا، إذ أن الشرط المعرفي لعب دوراً محورياً في تطور المتاحف كما أسس لهذا التحول الذي يعنى المفكر أي داخل حقل التاريخ. وقد استفاد حقل المتاحف، كما استفاد حقل التاريخ من الثورة العلمية وتمثلت تلك الاستفادة، كما عبّر عن ذلك العروي نفسه لأنها، أي الثورة العلمية، «زودتهم بالمفاهيم وبالوسائل المادية»².

ويجعل عبد الله العروي من وجود المتاحف إلى جانب مراكز حفظ الأرشيفات والربائد من ضمن المؤسسات التي ساعدت المؤرخ في أوروبا على التمييز بين الوثائق من جهة أولى، والروايات الشفهية من جهة ثانية. أورد عبد الله العروي هذه الفكرة في سياق التمييز بين مؤرخين ينتمي كل واحد منهما إلى شروط المعرفة المتاحة في زمانه ومكانه الذي عاش فيه وتحرك بين مؤسساته الثقافية، كتب العروي في معرض إجابته عن السؤال التالي: ماذا يُميز رانكه عن ابن خلدون؟ ويجيب قائلاً: «وجود المكتبات، مخازن الربائد، المتاحف... بسبب قلة هذه الأشياء في وقته، اضطر ابن خلدون أن يخلط الوثائق الربائد بالرواية الشفهية والملاحظات الشخصية. لم يعيش في منطقة تتوافر فيها الربائد في مجموعات متصلة ومنسقة كبرلين في ظل الدولة البروسية، أو روما في ظل البابا حيث اشتغل رانكه»³.

وفي كتابه "مجلد تاريخ المغرب" عبّر العروي أكثر من مرة عن اعتقاده بأن تجديد كتابة تاريخ المغرب يتطلب ما يسميه بالظروف الذهنية والاجتماعية، الجماعية كما الفردية. وهو الشيء الذي يظن أنه لا يتحقق إلا بشروط كثيرة وفي مدة زمنية طويلة⁴. أحد هذه الشروط هو الاشتغال على أنواع من الوثائق المادية التي تدخل ضمن ما يسميه (الرمز الشاهد) هذا النوع ليس الشرط الحاسم في عملية الكتابة التاريخية النهائية، لكنه يؤدي إلى تغيير مفهوم الحدث وتختلف معه طريقة النقد والتأليف، أي كما

¹ - عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الجزء الأول، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الخامسة، 2012، ص. 115.

² - العروي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - نفسه، ص. 117.

⁴ - عبر عن ذلك أيضاً في كتابه: مجلد تاريخ المغرب، الجزء 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة 5، 1996، ص. 12.

يقول: «تتغير ذهنية المؤرخ. يُصبح يفهم كلمة تاريخ غير ما كان يفهمه أسلافه في الحرفة»¹. يقترب المؤرخ من علماء الاجتماع بعد أن ينخرط في عملية التحليل، وتظهر المسافة بينه وبين الأدباء، كما يفسر العروي في الصفحة ذاتها.

هنا لا بد من إيراد مقولة للعروي في كتابه مجمل تاريخ المغرب تستحق وقفة ولو موجزة، يقول: «عندما يعطي الباحث قطعة أثرية لتحليلها إلى عناصر كيماوية، فإن الوثيقة عنده في النهاية هي التحليل وليست القطعة الأثرية الأولانية»².

وفي هذا الصدد، يفسر عبد الله العروي أهمية فك شيفرة الكتابة الهيروغليفية على يد شمبليون من خلال نتائجها التي لا يحصرها في كونها أحدثت قطيعة في طريقة الكتابة الكلاسيكية للتاريخ، بل أهمية الحدث لدى لعبد الله العروي تكمن في أن البحث اتجه نحو وجهة جديدة ومختلفة هدفها الوثيقة الأثرية والإثنوغرافية وغيرهما وفق تدرّج أشار إليه المفكر في الفقرة التالية: «إن فك ألغاز النقوش الفرعونية كان بمثابة العثور على كتاب مفقود. لم يتسبب إذا في قطيعة داخل التأليف الكلاسيكي، ما تولد عنه، وكان في غاية الأهمية، هو تغيير الاتجاه من البحث عن المكتوب، عن المرويات، عن أقوال البشر إلى الحفر في آثار مدفونة في جوف الأرض. تركّز البحث أولاً عن أحجار تحمل حروفاً أو صوراً هندسية، ثم انتقل الاهتمام إلى أحجار مصقولة أو منحوتة أو مثقوبة، إلخ، تحمل دلالتها في بناها وفي هياكلها؛ فتغير بذلك علم الأوليات»³.

وبعيداً عن الكتابة الفكرية وقريباً أكثر من التأليف الأدبي عند العروي، وعلى طول سلسلة خواطر الصباح⁴ لم نجد العروي يذكر متحفا مغربيا واحدا، لكن حضرت بعض مشاهداته في هذا المتحف أو ذاك خارج المغرب، وهي على كل حال إشارات قليلة. ورغم قلتها فإنها لم تخل من أهمية.

ففي إشارة إلى علاقة المال بالفن ودور المال في المتاحف كما في غيرها، كتب عبد الله العروي عقب زيارته للمُجمّع البلدي بلوس أنجلوس لحضور حفل موسيقي، وبعد أن قرأ أسماء الراعين mécènes المنقوشة على المرمم: «أتذكر ما كتبه بول فين، مؤرخ روما القديمة، عن علاقة المال

¹ - العروي، مجمل تاريخ المغرب، ص. 14.

² - العروي، المرجع نفسه، ص. 19.

³ - العروي، مفهوم التاريخ، مرجع سبق ذكره، ص ص. 128-129. والصفحات: 119-136.

⁴ - نشرت على أجزاء ثم في كتاب واحد سنة 2017 تحت عنوان: خواطر الصباح 1967-2007، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، طبعة 2، 2007.

والفن، الطبقة الوسطى وروح التباهي بالإحسان وتخليد الاسم. تلك كانت أحباس روما وهذه أحباس أمريكا المعاصرة»¹.

وفي سياق عائلي خاص، ينقل للقارئ كيف تفاعلت زوجته مع مشاهداتها في متحف في مدينة لندن: «تقول لطيفة في بطاقة من لندن إنها زارت المتحف الوطني، سيما القاعات المخصصة لرسامي إيطاليا إبان عهد النهضة. فشاهدت عدة لوحات مثل المسيح طفلاً وأمه العذراء فتمثل لها عصام [ابنهما] في كل واحدة منها»².

وسجل في يومياته تفاعله مع زيارته للمتحف الوطني في مدينة بروكسل قائلاً: «جولة في المتحف الوطني واكتشاف الرسام روني ماغريت. لم أتأثر بألوان فنان كما تأثرت بأعماله التي تمزج الحلم والعقل. لوحاته، ملصقات في الواقع، تمثل أحلام رجل رصين متعقل طلق الرومانسية بعد، أو قبل، أن يعرفها. أثر في لأنه أبعد ما يكون عن ميلنا الغريزي إلى ذغذغة العواطف. لا أتصوره يضحك أو يبكي. قد يمزح وهو مقطب. في المتحف نفسه يوجد عرض عن حضارة المايا، حضارة الخوف والوسواس الدائم. الفن كتجربة لا كتعبير، يصور حالة نفسانية ولا يتجاوزها. أستطيع أن أعلق على هذا المعرض المخيف بما قلته عن اليأس التاريخي كأساس أنثروبولوجي لترسيخ التقليد. الجمود على الموجود عبارة قالها محمد عبده دون أن يدرك خطورتها لأنه كان مازال يأمل»³.

وتعليقاً على زيارته لمتحف في مدينة نانط Nantes ولعدد من معالم تلك المدينة، كتب العروي: «مكتوب على المرء، في حقبة ما من حياته، أن يكتشف، أن الواقع يكذب الخيال»⁴. وتعود الزيارة إلى شهر أبريل من سنة 1974. ويبدو أن مشاهداته في مدينة نانط، بما في ذلك المتحف، لم توافق الصورة التي رسمها له في خياله من خلال ما سَوَّقَ لها. فقد كتب في النص نفسه يقول: «زرت متحف البحر حيث تعرض على الدوام كنانيش سجلت فيها أسماء وأسعار الرقيق المستوردين من إفريقيا، وكذلك الحديقة البلدية حيث نصب تمثال جول فرن»⁵.

وفي فقرة مهمة كتب العروي حول مشاهداته في البندقية⁶: «في البندقية، في إيطاليا كلها، السواح حجاج، الأوروبي، حتى غير المتدين يأتي هنا حاجاً إلى منبع حضارته. هذه عقيدته، رؤيته لنفسه وللتاريخ». ثم يضيف في خلاصة حول المتاحف: «أن تتجول في المتاحف يدعوك إلى اتباع خطى

¹ - العروي، المرجع نفسه، ص. 29.

² - العروي، نفسه، ص. 69.

³ - نفسه، ص. 96.

⁴ - نفسه، ص. 229.

⁵ - نفسه، الصفحة نفسها.

⁶ - كتبها يوم 17 يونيو 1976.

مالرو، إلى التفكير في الفن والحضارة والموت. هل يستتبع أن ذلك وهم كله؟ ما أعلم يقينا هو أن الأوروبيين يعتقدون هذا، يتصرفون على هداه تجاه أنفسهم وتجاه الغير غير عابئين بما يقول ذلك الغير، قريبا كان أو بعيدا، حتى وإن انتصر لماركس. الرد الوحيد هو ما سننجز مستقبلا»¹.

وكتب في سياق آخر يعود إلى سنة 1981: «أتذكر تأثري العميق عندما زرت متحف جنيف وأنا في طريق العودة من الكويت بعد أن شاركت في مناظرة عن الهوية الثقافية والبدائل الحضارية. كنت متألما جدا مما سمعت (ترهات كمال أبو المجد الثرثار) وما لمست من تنافس شرس بين المغتربين المصريين والفلسطينيين على النفوذ وذعر الجميع عند ذكر العراق وإيران. غمرني شعور بالفراغ وأنا أتفحص لوحة لأحد متأخري الانطباعيين نُصَوِّرَ عاملا يمشي في طريق ريفي جنوب فرنسا وقت الظهيرة، مُنهك، جائع بدون شك، يتحاشى أشعة الشمس، يستثقل الحياة ويعدّ الدقائق. ومن العمق، كالنداء، تصلني خافطة أنغام باخ. ومساءً، في غرفة الفندق المظلمة، هتف هاتف من البيضاء بخبر موت رجل»².

هكذا يحضر المتحف عند العروبي في سياقات تتراوح بين الشخصي والانطباعي من جهة أولى، ثم الفكري والعلمي من جهة ثانية. إن قراءة قسم من تراث عبد الله العروبي المكتوب يُمكننا من الوقوف عند حضور تيمة المتحف في فكره ضمن اشتغاله على قضايا التاريخ والحضارة، وسعيه إلى توضيح الأساس الذي قامت عليه المعرفة في الغرب، في مُقابل تلك التي قامت عليها ثقافتنا. المقارنة قائمة في جل كتابات العروبي، أحيانا صريحة ومعلنة وتارة أخرى خفية وغير مباشرة. من الأمثلة الواضحة عقده للمقارنة بين الشروط الموضوعية التي كتب من داخلها كل من ابن خلدون ورائكه. وفي سياقات مختلفة يتكلم العروبي عن شروط التطور.

ويحضر المتحف في كتاباته في سياقات مختلفة يمكن تقسيمها إلى قسمين: ففي كتابيه مفهوم التاريخ ومجمل تاريخ المغرب على سبيل المثال يُظهر العروبي دور المتحف إلى جانب الرائدة (الأرشيفات) والأبحاث الأثرية³ في بلورة ممارسة (ممارسات) مختلفة لكتابة التاريخ، مع إشارته وتبنيه إلى أن مثل هذه المؤسسات لا تقوم أو توجد بغير شروط، تَوَقَّف عند بعضها في كتابه ثقافتنا على ضوء التاريخ وألمح إليها في كتابه مفهوم التاريخ وهي شروط يمكن إجمالها في العلم الذي لا يكون بدون حرية النقاش والتعددية. وهذا هو القسم الأول؛ أما القسم الثاني، فتعبر عنه كتاباته ذات الطابع الأدبي خصوصا

¹ - نفسه، ص ص. 300-301.

² - نفسه، ص. 430.

³ - كتب العروبي: «المنهج السليم هو أن نطرح أسئلة توجهنا إلى التنقيب، المنظم والمكثف والجماعي، على وثائق من نوع جديد، أي مخلفات مادية لا يمكن أن نعثر عليها إلا بواسطة حفريات مبرمجة: إذ الظاهر هو أن عدد الوثائق المكتوبة من النوع الأدبي أو الإداري محدود في كل الأحوال». عبد الله العروبي، **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، ص. 38. وفي كتاب مجمل تاريخ المغرب سيدعو إلى تأسيس مدرسة وطنية للحفريات: «كل بلد يهمل هذا الحقل يحكم على نفسه بالبقاء خارج حلبة التاريخ المعاصر. والحفريات لم تعد تقنية تهم فترة قبل-التاريخية، حيث لا يتوفر الدارس على وثائق مكتوبة، بل هي اليوم وسيلة لمعرفة كل الفترات حتى القربية جدا منا». عبد الله العروبي، **مجلد تاريخ المغرب**، ص. 22.

كتابه خواطر الصباح ففيه، شأن الخواطر، يحضر نوع من التداعي والتلقائية وربما التعبير عن الرأي بشكل مباشر، مع الإشارة إلى ملاحظة مهمة وهي غياب مشاهدات العروى في المتاحف المغربية¹. في خواطر الصباح تغيب مشاهدات العروى في المتاحف المغربية، لا يأتي على ذكرها، له مشاهدات مثلا في ساحة جامع الفنا في مراكش أكثر من مرة، لكن لم يرد اسم متحف مغربي واحد، في حين ستحضر بعض المشاهدات في متاحف خارج المغرب. وكيفما كان الحال فاهتمام العروى بالسينما وبالرواية يفوق بكثير اهتمامه بالمتاحف، على الأقل هذا ما يخرج به القارئ للخواطر. ولعل العروى أيضا عندما يتكلم عن المتاحف ودورها فهو يتحاشى الاستشهاد بالمتاحف المغربية على الأقل حتى لا يتسبب لقارئه في نوع من سوء الفهم.

والقاسم المشترك بين هذين النوعين من المعالجة (التنظيرية والأدبية) هو الأساس الفكري الذي ينطلق منه العروى فيهما معا، في الكتابة العلمية الدراسية كما التأليف الأدبي، هذا القاسم أو بعض مظاهره هو ما عبّر عنه هو نفسه في خاتمة كتابه من ديوان السياسة في الفقرة التالية: «العلاقة بين الديمقراطية والإبداع أعمق مما يُتصور. الكل سياسة دعوة صادقة مخادعة. قائمة في كل الأحوال لكن نتائج متناقضة. في ظل الأمية، السياسة طاغية ومنحطة. في ظل النظام الديمقراطي مجالها ضيق وقيمتها عالية»².

ما الذي جعلنا نَجْمَعُ المُكوّنَ الشعبي والمكون العالم داخل حقل دلالي واحد أطلقنا عليه "الثقافة المتحفية المغربية"؟ إنه افتراضنا أننا أمام قيم وممارسات وأرصدة ثقافية محلية (قريبة) مترابطة، تحمل في طياتها وثاياتها إرهاصات متحفية بقيت محاصرة بشروطها فلم تنتظم في إطار مؤسساتي قائم على بناء معرفة مُؤَطَّرَة وتطوير تدبير يصنعان متحفية قبل الاستعمار وبعده. إننا إزاء ما أطلق عليه ألو هاما سيس Alou Hama Cisse "بنك ثقافي"³ مُهْمَل.

المُكوّنُ الشعبي كما المُكوّنُ العالم بِقِسْمَيْهِ التقليدي والحديث افتقدا معا إلى الجهاز القادر على تحويل الأرصدة والأفكار إلى سياسة عمومية، وتحويل الخبرات والمهارات التراثية كما الأشياء إلى تحف تسهم في بناء سردية تاريخية وثقافية وطنية ومحلية. ذلك الجهاز هو الدولة الوطنية بوصفها المؤسسة المُنتَجَة والراعية للمؤسسات الضرورية لها ومن بينها تلك التي موضوعها الهوية الجماعية مثل المتاحف.

¹ - لا ندري هل زارها أم لم يرقم بزيارتها؟ لكن في النصوص التي بين قفينا بدراستها ثمة سكوت عنها.

² - عبد الله العروى، من ديوان السياسة، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2009، ص. 154.

³ - Alou Hama Cisse، « Comptes sur la culture : comment la banque culturelle au Mali aide les communautés rurales à sauvegarder leurs ressources culturelles », In **AFRICOM Conférence et 1er Assemblé général Musée en Afrique : Défis pour le 21 eme siècle**, 29 septembre-1er octobre 2003, (le document n'est pas paginé), feuilles : 30 et 31.

ثانيا - المتحفية المغربية التقليدية: المسافة بين المتحف/الرصيد والمتحف/المؤسسة

نحاول هنا الإجابة عن أحد الأسئلة التي رافقتنا طيلة سنوات إعداد هذه الأطروحة، بل حملناه معنا لأعوام قبل ذلك: لماذا لم تنشأ المتاحف في التربة المغربية قبل زمن الاستعمار؟ ولماذا لم تتولد عن الرصيد الأثري والتراثي والفني والثقافي المغربي، الذي قدمنا أمثلة عنه، مؤسسة متحفية تضطلع بمهام الجمع والجرد والمحافظة والعرض أمام العموم؟

إن العنصر الذي نعتقد أنه يمارس تشويشاً حقيقياً علينا ونحن نحاول الفهم، هو النموذج المتحفى الغربي الذي أصبح اليوم المرجع الكوني أو العالمي. في الوقت ذاته، كيف يمكن لنا أن نتجاوز ذاتيتنا الثقافية التي تدفعنا دفعا إلى الاعتقاد بأن كل الشروط المحلية كانت جاهزة لنشأة مؤسسة متحف مغربية ولو بعد زمن، شريطة أن لا يتدخل الأجنبي ليزيد من تعميق أعطاب المجتمع المغربي ويبقيه عاجزا عن التطور؟

إن المتحف، باعتباره ممارسة اجتماعية وثقافية، هو التعبير عن النزوع البشري إلى المحافظة على العلامات والرموز المميزة للشخصية الحضارية، ومن مظاهر هذا النزوع البشري المشترك قيام المجتمعات بتصنيف ممتلكاتها وفضاءاتها إلى نفيس وعادي (أو مستحسن ومستقبح)، وعملها على توارث أدوات طقوسية وصيانة ذاكرتها عبر نقل معارفها وخبراتها وقيمها بطرق مختلفة من أهمها خزن النفائس وحمايتها، وتواتر الحكايات والأساطير والملاحم. وفي المحصلة، يهدف المتحف/الممارسة الثقافية إلى ضمان بقاء واستمرار المزاوالات والتقاليد والأشياء والأماكن الداعمة لبقاء المجتمع، إنه تقاليد المحافظة كما مارسها المغاربة طيلة حقبة طويلة لكي يبقوا مغاربة أي لضمان بقاء هويتهم. شأنهم في ذلك كل الجماعات البشرية التي طورت ممارسات وأحيانا مؤسسات لحماية هويتها.

هذه الممارسة المتحفية البشرية المتعددة والمختلفة، لم يتم التعبير عنها باسم واحد إلا في النصف الأول من القرن العشرين الذي كان السياق التاريخي الذي تمدد فيه الغرب إلى أقصاه، وتمددت مؤسساته وتحولت إلى مؤسسات عالمية "مرجعية"، وذلك من منطلق أن الغالب يبسط سلطته وثقافته. من هذا المنطلق فإن الممارسات المتحفية "الأصلية" لا تتجلى وجوباً في صورة بناية تقام وفق الأسلوب الإغريقي (الموسيون mouseion) أو الروماني (الموزايوم museum)، وهي لا تتم أيضاً بالضرورة في فضاءات شبيهة بتلك التي عرفت أوروبا منذ عصر النهضة الإيطالية.

ومن ثَمَّ فإن حصر علاقة المغاربة بالمتحف في صورته التي ظهر عليها في مرحلة ما بعد توقيع الحماية، قد يحجبُ عن أعيننا تاريخاً من الممارسات الجمالية والتقنية والحضارية المغربية القائمة على التكامل البديهي بين الإنتاج والمحافظة من منطلق المعنى الثقافي المحلي. ورغم أن هذه الممارسات "المتحفية" ليست قائمة على مشروع علمي -بالمعنى الحديث- إلا أنها تُمثل أساساً جوهرياً من أسس تاريخنا المتحف، باعتبارها جزءاً من التراث ومن الكيفية التي ظل المجتمع التقليدي يُدبر بها رموز وعلامات هويته، ضامناً لها بذلك الحماية والاستمرار والفعالية¹. لكن، في الآن نفسه، نسجل أن الممارسات المتحفية "الجنيبة" لم تتحول/تتطور إلى متاحف مؤسساتية، داخل بيئة ظلت محكومة بنظرة معينة للحياة (تغليب الآخرة على الدنيا)، كما لم تتطور فكرة المتحف في مجتمعات لا تتعم بالأمن والاستقرار لفترات طويلة بما يمكنها من إنجاز تراكمها الثقافي والحضاري، ولعل التحدي الأكبر الذي عاشه التراث المغربي طويلاً هو القدرة على تطوير مؤسسات قادرة على ضمان استمرار وديمومة الأرصدة خلال الفترات الانتقالية الحرجة، وقبل هذا وذاك تَمَثُّل الشيء التراثي وتوسعة مجاله ليشمل عناصر دنيوية.

إن المكونات التي قمنا باستعراض بعض عناصرها تضعنا أمام رصيد متعدد وغني، غير أنه لم يُؤطر داخل إطار مؤسساتي دائم، وهو ما كان يقتضي القدرة على بناء مسافة منه تُمْكِنُ من معرفته من منطلقات معيارية تجعل منه تَرْكَةً (تراثاً) قابلة للجرد والتصنيف والتوظيف، ولم ينتظم ضمن مجموعات عمومية؛ بقيت التحف المغربية كما المعارف المرتبطة بصناعة الأشياء (العمارة كما المنقول) وطرق المحافظة عليها وترميمها عبارة عن خبرات هشة وخاضعة للأمزجة الفردية والسلطوية.

نحاول في الفقرات الموالية تقديم بعض العناصر التي بدت لنا الأسباب التي حالت دون تطور الممارسات المتحفية المغربية "الأصلية" أو ما اصطلحنا على تسميته بـ"الثقافة المتحفية التقليدية" إلى ممارسات مؤسساتية. وهو ما نفترض أنه يستوجب إظهار ما بين عَمَلِيَّي التَّحْيِثِ la patrimonialisation والتَّحْيِيفِ la muséalisation من ترابط مع:

- عجز الحَنُطَات في المغرب عن تجاوز الحدود القروسطية moyenâgeux؛

- عدم تطور نزعة جمع وتنظيم مجموعات le collectionnisme؛

¹- رضوان خديد، «المتاحف المغربية وسؤال البداية»، مرجع سبق ذكره، ص ص. 32-43.

- عدم تبلور دولة حديثة في المغرب قبل الحماية وهو ما كان من شأنه أن يُشكّل بيئة للوطنية le nationalisme باعتبارها الحاضنة الفكرية المؤطرة لمأسسة التراث وللممارسات المتحفية.

1_ الحُنة والعجز عن تجاوز الحدود الموروثة عن القرون الوسطى:

سبق لنا أن استعرضنا عددا من الممارسات التقليدية المغربية التي يمكن أن توصف بأنها ممارسات "ما قبل متحفية"، ذلك أن تراثنا حصيلة ممارستين مترابطتين: الإنتاج والمحافظة، قمنا بذلك في كتابنا "المتحف والمتحفية بدايات وامتدادات ثقافية"¹. إن استحضار هذا المُعطى يدفعنا إلى استحضار المعارف التراثية المتصلة بالترميم والصيانة، ومختلف الخبرات الحرفية المرتبطة بكيفية معالجة أشياءنا التقليدية ونفائسنا القديمة، وهي خبرات ومعارف تقوم في الكثير من الأحيان على المعرفة بخصائص المواد الخام، وتعتمد على استعمال مواد طبيعية وحيل كيميائية شعبية. وتظهر فعالية هذه المعارف التقليدية بخصوص الحماية والصيانة والترميم حتى يومنا هذا في أوراش ترميم العمارة العتيقة حيث يتوارث الحرفيون أسرار الخطات المناسبة لكل مرحلة من العمل ولكل نوع من الأضرار، ويقومون بدعم مختلف مكونات المنشأة بطريقة ناجعة، كما يتوارثون مُعجماً لغوياً خاصاً يتداولونه فيما بينهم. ومن يقترب كثيراً من الصناع المتمرسين بفنون الحرف العتيقة يقف على سُبل وطرائق فريدة بخصوص كيفية تحققهم من قيمة الخامة التي يشتغلون عليها ومن بينها على سبيل المثال مضغ جزء قليل من الخامة، إذا كانت خشباً مثلاً، كما أنهم يمتلكون خبرة قديمة بخصوص تفاعل أغلب الخامات التي يعملون عليها مع الحرارة والرطوبة والهواء. ويعرف المتمرسون من الصناع تأثير الزمن على القطع الفنية كما يُدركون بالتجربة أن أنية مصنوعة من خشب العرعر، على سبيل المثال، في مدينة الصويرة الشاطئية ستُصاب بأضرار معلومة إذا نُقلت إلى مدينة مراكش دون القيام بالإعدادات المناسبة.

وتمتد الممارسات التي تروم المحافظة على مختلف حقول تراثنا انطلاقاً من الأعراف والفقه والعمل والنوازل، ووصولاً إلى المهارات والصنائع بمختلف تخصصاتها سواء تلك التي توصف اليوم بأنها إبداعية أم تلك التي تُسمى خدماتية. دون أن نغفل الفضاءات المحمية بتقاليد من القداسة أو البركة والتي ظلت لأزمنة طويلة أماكن حُرْم تُحفظ فيها الأشياء والرموز مثل المخازن الجماعية والأضرحة ومختلف الفضاءات المماثلة.

¹ - خديد، المرجع نفسه، ص ص. 22-13.

إن الرجوع إلى ما كشفت عنه الحفريات الأثرية في مختلف المواقع المغربية المنتمية إلى حقب تاريخية وما قبل تاريخية، وما تبرزه الأبحاث الميدانية بين الحرفيين وأرباب الصنائع العتيقة على سبيل المثال، إضافة إلى فعالية الحسبة¹ باعتبارها أحد آليات مراقبة الصنائع، ومساهمة إدارة الأوقاف (الأحباس) في إغناء الملكية الثقافية والمحافظة عليها بالمغرب، كل هذه العناصر وغيرها تكشف بالملاموس وجود تقاليد ومعارف تروم المحافظة على أشياء مُحدّدة ظلت تُستعمل وتُتوارث في إطار **حُنَاطات الحِرَف والصنائع**، من غير أن تستطيع هذه الأخيرة تجاوز السقف الذي عاشت تحته في القرون الوسطى. لم تتطور الحُنَاطات لتصبح طوائف حرفية منتظمة في طبقة اجتماعية لها سلطة حقيقية على معارف الصناعات ومنتجاتهم، كما أن الحنطات لم تتطور في اتجاه القدرة على إنتاج خطاب حول معارفها وصناعاتها، بقيت منفصلة عن المعرفة المكتوبة، منتمية إلى الثقافة الشعبية الشفهية وإلى بيئة العوام، ومجالاً لحياة اقتصادية معيشية هشة. امتلكت الحنطات أرصدة من الخبرات لكنها خبرات رهينة حياة ومسارات أفراد (المعلمين) أكثر منها أرصدة خبرات موثقة ومصانة على مسافة من سير الأفراد وأمزجتهم. ولم تكن المعارف والمهارات والصنائع ميراث الحنطة أو "رأسمالها" الذي طورت له ما يكفي من وسائل المحافظة والتممين بما في ذلك التوثيق عبر التدوين²، كان ملكاً لأفراد (مُعلمين) ينقلونه لمن أرادوا أو يتركونه يرحل برحيلهم. ولم يقع التداخل الكافي بين المعرفة الشعبية والصناعة أحد مكوناتها، والمعرفة العالمية. بقيت الثقافة الشعبية ميراث العوام، وبقي العوام على هامش القرار، وعلى هامش المجتمع، كتلة بشرية كبيرة تنعت بالدهماء والعامّة والسود، تستعمل معارفها عند الحاجة من غير أن تستطيع امتلاك زمام قرارها.

كانت حيازة الصنعة في الوقت ذاته امتلاكاً لنوع من المعرفة، لكن هذه المعرفة بقيت باستمرار خادمة سُلطٍ أخرى: السلطة الدينية والسياسية والاقتصادية، ورهينة النخبة المتعلمة القادرة على القراءة والكتابة والإفتاء في أمور الدين والدنيا؛ وبتعبير آخر، لم يتم السماح للصنائع ليتحولوا إلى سلطة معرفية وجمالية مؤثرة خارج حدود مجال الصناعة وحدها، أي التأثير الذي يجعل من حيازة الصنعة حيازة لسلطة مؤثرة.

تقليدياً، لم يحظ الصناعات بتمثيل اجتماعي وثقافي إيجابي؛ في هذا الصدد سجل أ. شابان A. Chabin في المادة التي كتبها تحت عنوان "صناعة" في موسوعة الإسلام l'Encyclopédie de

¹ - محمد لقبال، الحسبة المذهبية في بلاد المغرب العربي (نشأتها وتطورها)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 1971.
² - Franklin Alfred, Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle, H. Welter, Paris, 1906.

l'Islam أنه «في الأدب العربي، نلاحظ تشوّهاً حقيقياً réelle distorsion بين موقف إيجابي من المنتج le produit وموقفاً سلبياً من المُنتِج le producteur»¹.

2_ نَزْعَةُ تَكْوِينِ المَجْمُوعَاتِ le collectionnisme :

كان الوعي بِشَرطَي القوة والجمال، من ضمن أهم المرتكزات التي قامت عليها النهضة الأوروبية². وتغرز هذان المُرتكزان بظهور فئات اجتماعية تستعمل المجموعات collections في توظيفات ذات طابع إما تَمَتُّعي خاص délectation privée: امتلاك غرف للغرائبيات كنوع من الحُطوة الاجتماعية؛ أو مفتوحة أمام العموم: فتح المجموعات أمام الدراسات الجامعية، واستعمالها لتطوير المعرفة والعلوم.

إن نشوء "التراث" le patrimoine في أوروبا، كان وريث تراكم مجتمعي وتقاليدي ثقافية وممارسات فردية أنتجت نُزوعاً إلى تكوين المجموعات le collectionnisme³ وتنظيمها ومأسسة تدبيرها institutionalisation؛ وقامت على تطوير المعرفة بالأشياء وبالأماكن ذات القيمة والاعتبار بالنسبة للذاكرة التاريخية، أماكن يصفها دومينيك بولو Dominique Poulot بأنها «أماكن عبور» للأعمال الفنية⁴. ومن منظور أن الأشياء كما الأماكن التي تصان فيها عبارة عن فضاءات للحياة وللحماية وهي أيضاً وسائل لنَقْلِ de transmission سَرَدِيَّةٍ أسطورية أو تاريخية حول الذات المُشتركة ومنجزاتها، وبالتالي شرعنة légitimation استمرارها والدفاع عن وجودها. هذا المنزع، وإن وجد أصوله القديمة في عملية الكنز la thésaurisation، فإنه كان وليد حالة إيديولوجية وثقافية مختلفة ناشئة عن سياق النهضة الأوروبية la Renaissance⁵.

يتعلق الأمر بمستويين في الحقيقة: أولاً، الدفعة القوية التي أحدثتها إعادة اكتشاف الميراث الإغريقي-الروماني على الذوق الجمالي الأوروبي الذي قبع طويلاً تحت السقف القروسطي/المسيحي؛ ثانياً، أثر الدفع impulsions المترتب على هذا الرجوع إلى الكلاسيكية الأوروبية، بالتوازي وبالتقاطع معها ما عاشته

¹ - Chabin A., « ŠINĀ'A », In *Encyclopédie de l'Islam*, Tome IX, Leiden Brill, 1998, p : 651.

² - رضوان خديد، المتاحف وأفكار النهضة، مرجع سبق ذكره، ص ص. 43-34.

³ - André Desvallées et François Mairesse (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Colin, Paris, 2011, pp. 53-69.

قد يكون من البديهي، من منطلقات أنثروبولوجية كما يذهب إلى ذلك كونستانس تيودور Constance Theodore، أن المغاربة مثل غيرهم مارسوا عملية تكوين مجموعات بطريقة فطرية وعفوية، بدافع الفضول la curiosité والرغبة في إعطاء معنى للعالم المحيط بهم:

Constance Theodore, «Pratiques collectionnistes dans un contexte consumériste : les collectionneurs contemporains à l'épreuve du monde marchand ?». *Sciences de l'information et de la communication*. 2023.

Consulté le : 16/3/2024. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04385263v1/document>, p. 12-15. Dominique Poulot, *Musées et muséologie*, La Découverte, Paris, 2005, p. 39-50.

⁴ - Dominique Poulot, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, Hachette, Paris, 2001, p. 5.

⁵ - Ibid, pp : 10-33.

أوروبا من اكتشاف للعالم الجديدة وراء المحيطات. لقد اكتشف الأوروبيون التعدد بما في ذلك غنى تاريخهم ما قبل القروسطي/المسيحي، وهو ما نشأت عنه بيئة تفاعل فيها اتجاهان:

- اتجاه أول، وهو ذو قصدية معرفية انشغل بقضية التعدد (تعدد الإنسان وثقافته المادية)، وهو الذي اعتمد على آليتين هما: الجرد l'inventaire والوصف la description، والتي كانت في الحقيقة استعادة لعمليات سابقة عرفتتها حضارات سابقة على أوروبا (في الحضارة العربية-الإسلامية كتابات ذات طابع مشابه من بينها أعمال القزويني¹ التي نجد بعض أصولها في التراث الشرقي)، وقد تفرع عن هذا الاتجاه منحى استراتيجي/معرفي عمل على محاولة تفسير التعدد والاختلاف بما يخدم المطامع الاقتصادية والتوسعية الأوروبية أي نشوء معارفة خادمة للسياسة موضوعها التنوع البشري والثقافي؛

- اتجاه ثانٍ، طور عمليات الحياة والتحويل إلى رأسمال capitalisation، وهو الاتجاه الذي وجد في الفضاء المتحفي الشريك، وهي شراكة جمعت المتحف بجامعة التحف les collectionneurs والرعاة les mécènes.

من هذه التحولات تولدت "مأسسة التراث" في أوروبا، يعتقد دومينيك بولو أن القرنين الثامن عشر والتاسع عشر «كانا اللحظات الاستراتيجية لعملية البناء هذه [أي بناء مضمون التراث] لقد شهدا وضع المعايير canons، والقوائم والدلائل répertoires et catalogues، هذه التي ستتوحد لاحقا في عملية إنشاء المتحف»²، ذلك أن «التراث المُمأسس le patrimoine institutionnalisé ومن مناح كثيرة ليس سوى غرفة للتسجيل une chambre d'enregistrement لما وقع الإعجاب به والاعتراف به (الإقرار بأهميته)»³.

إن التحدي الذي تحقق في أوروبا وتغذر، على ما يبدو في مجتمعات مثل المغرب، هو انتقال المجموعات من الفضاء الخاص إلى الفضاء العام أو من المجال الحميمي intime إلى الفضاء العام. أي أن تمتلك الدولة "غرفة التسجيل" chambre d'enregistrement بحسب تعبير دومينيك بولو، باعتبارها لحظة تعبير عن مسؤولية جماعية مؤطرة بالقانون وضامنة للحقوق بما فيها الحق في الوصول إلى النفائس ومشاهدتها (التمتع بها)، أي أن ينفصل المالك للمجموعة عن أرصدته دون أن يفقد الحق في مشاهدتها في فضاء عمومي، وأن يكون من حق من لا يملك القطع والمجموعات أن يتمتع بدوره

¹ - زكرياء بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات و غرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، الطبعة الأولى، 2000.

² - Dominique Poulot, Patrimoine et musées L'institution de la culture, op. cit., p. 6.

³ - Ibid, p. 5.

بالممتلكات الثقافية الجماعية، الحق في الوصول إلى التراث وجه من أجه الديمقراطية التي يتيحها المتحف على سبيل المثال.

بدا من الصعب -وربما من المستحيل- أن يتحقق مرور المجموعات من المجال الحميمي إلى الفضاء العام بسبب غياب ما اصطُح على تسميته في الأدبيات التاريخية المغربية بالحاجة إلى النظام¹. وهو الأمر الذي يضعنا أمام التساؤل الآتي: هل قيام الدولة الحديثة شرط أساسي لعملية التثريث la patrimonialisation، والتثيف la muséalisation؟

3_ الدولة الحديثة ومأسسة الممارسات المتحفية:

ربما بإمكاننا تقديم تعريف ثقافي للدولة الحديثة²: إنها تلك المنظومة المجتمعية والثقافية الغنية بتعدداتها الإثني والتراثي، والمنضبطة لإطار جغرافي وثقافي مُحَدَّد، إطار جامع تمتدُّ عليه الهوية الوطنية دون تمييز، ويتشارك فيه المواطنون والمؤسسات في نقل transmission واستدامة سردية تاريخية جامعة. إنَّ الدولة الحديثة نتاج مجتمع "تعاقدية"³، وهي جهازٌ حامٍ وضامنٍ للمعنى الحديث للتراث وهي مبدئياً على مسافة واحدة من كل مكونات الهوية الثقافية وذلك من منطلق أن الدولة الحديثة تتأسس على العقلانية كما يذهب إلى ذلك ماكس فيبر Max Veber (1864-1920)⁴؛ والدولة الحديثة أيضاً أهُمُّ مُنتَجٍ ومُسْتَهْلَكٍ للمعنى الحديث للتراث: يكفي في هذا الصدد التذكير بالأساس الدولي étatique للنقاش حول ما سمي بالاستثناء الثقافي L'exception culturelle. فالدولة الحديثة "مُوَطَّرَةٌ" ومُدَبَّرَةٌ للتراث، وراعية لحقل الهوية بأبعاده المتعددة، وهي كما بدأ ذلك في أوروبا منذ النهضة la Renaissance، تطورت في استعمال الأدوات والمؤسسات المناسبة لضبط ما يصلح لأن يكون ضمن التراث وما يليق لأن يكون في المتاحف. ومن بين الأدوات المنهجية ذات البعد المؤسساتي المعمول بها نجد: التثريث la patrimonialisation، والتثيف la muséalisation.

¹ - أحمد المكاوي، النظام، الجهاد والهجرة في مغرب القرن 19م، مجموعة البحث في الثقافة الشعبية والفكر الصوفي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، دار أبي رفرق للطباعة والنشر، الرباط، 2015.

² - أما التعريف القانوني للدولة الحديثة: «باتت الدولة في واقعها المستقر عبارة عن كيان مؤسس على فكرة القانون بصفته أنظمة عامة لا شخصية، ومقتربة بالوحدة والمركزية، ويتميز جهازها البيروقراطي القائم على النمط القانوني العقلاني [...] أما اختراع الدولة الحديثة فهو مرتبط بشدة بتاريخ أوروبا الحديثة، حيث انطلق مشروع بناء الدولة من فرنسا وإنجلترا بدءاً من القرن الثالث عشر. [...] على أن الفكرة الحديثة للدولة دخلت إلى الاصطلاح السياسي في القرن السادس عشر» وجيه قانصو، الدولة الحديثة الخصائص والوظائف، منشورات كونراد أدنور، (د. ت)، (د. م)، ص ص. 3-5.

³ - فيليب برو، علم الاجتماع السياسي، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص: 114.

⁴ - لوران فلوري، ماكس فيبر، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2005، ص: 36 و 86. وجيه قانصو، الدولة الحديثة الخصائص والوظائف، مرجع سبق ذكره، ص. 22.

- التحويل إلى تراث أو التثريث¹ Patrimonialisation، من العمليات الأولية والضرورية التي تهدف إلى حماية وتثمين الموارد الطبيعية والثقافية. وللتثريث ترابطات مع عملية أخرى وثيقة الصلة بها تسمى المَثَحفة أو التثحيف Muséalisation وغايتها معاً تحوُّل معنى الشيء الذي يصير تحفة وعلامة على إبداعية الإنسان واعتناؤه بهويته وقدرة المجتمعات على الاحتفاء بخصوصيتها.

والتثريث la patrimonialisation هو إصباح "صفة التراث" على عناصر من بيئة أو ثقافة مجتمع ما، وهو عملية تضع تلك العناصر في مقام ما يجب المحافظة عليه وتثمينه لفائدة حاضر الإنسان ومستقبله.

- أما التثحيف Muséalisation فمعناه القدرة على تحويل شيء ما إلى قطعة متحفية² Objet de musée، هذا الانتقال يُسمى مَثَحفة (أو تَثَحيف) Muséalisation وهو عبارة عن سيورة معالجة وتحوُّل Processus، إنه حسب تعريف أكثر دقة: «عملية تستهدف استخراجاً مادياً أو مفاهيمياً، لشيء ما من بيئته الطبيعية أو الثقافية الأصلية وإعطائه وضعاً متحفياً Statut muséal، وتحويله إلى موزياليوم muséalium أي قطعة متحفية أو إدخاله في الحقل المتحفى»³.

صاغ مارتان شارير، من جهته، هذا المعنى بقوله: «تتحول الأشياء إلى قطع متحفية بسبب القيم التي نُصبغها عليها»⁴. أما كتاب "علم المتاحف: مراجعة قواعدها" فقد أبرز أهمية التثحيف وارتباطه بالمجالات البيئية والثقافية: «التثحيف، إنه العملية التي بواسطتها تتحول القطع التاريخية-الثقافية والطبيعية إلى قطع متحفية. تتضمن هذه السيورة مراحل: الاكتشاف والبحث والمحافظة والترميم والتفسير بواسطة إقامة المعارض، ناهيك عن استعمال تلك القطع لاحقاً كمعروضات. أما الدلالة الواسعة لكلمة تثحيف فتحيل على كل قطعة تمتلك قيمة متحفية في حين أنها تمتد لتشمل القطع العمرانية (غير المنقولة) [التراث] اللامادي، والبيئة، ويقود التثحيف إلى ظهور متاحف متكاملة musées intégraux

¹ - بعض الإصدارات تترجم Patrimonialisation بـ:تثريث، مثلاً في الملخص العربي لمقال:

Skounti Ahmed, «De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines ?», In *Hesperis-Tamuda*, Vol. XLV, Rabat, 2010, p. 34.

² - Julie-Anne Côté, *De la danse au musée : préservation et muséalisation*, Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, sous la direction de Yves Bergeron et Isabelle Launay, Université du Québec Montréal, 2021, pp. 52-53.

³ - André Gob, «Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation», *CeROArt* [Online], 4 | 2009, Online since 10 October 2009, connection on 14 December 2020. URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/1326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceroart.1326>

⁴ - Martin Schärer, *Exposer la muséologie*, ICOFOM, Paris, 2018, p. 52.

ومتاحف بيئية»¹. إن شرط الدولة الحديثة أساسي لمأسسة المتحف، ذلك أن الدولة الحديثة تضمن وصول الجمهور إلى تراثه والتمتع بمجموعاته ses collections، فبحسب تعبير مارتين رگور Martine Regourd فإن «الخاصية الأساسية للمتحف هي وصول الجمهور إلى المجموعات»²

4_ المأسسة والتطوير:

لم ينشأ المعنى الحديث للتراث داخل المغرب في سياق شروطه هو، لأن هذه الشروط بالذات لم تكن لتساعد على بلورة ما يقتضيه المعنى الحديث للتراث والذي يقوم على التحوّل من منطق القبيلة إلى منطق الدولة الوطنية والدولة الإرادية³. كما احتاج نشوء المعنى الحديث للتراث والمتحف وتطورهما إلى إيجاد سلطة فكرية مُناهضة لكل عمليات الهدم والتخريب vandalisme، وأن تكون سلطة مسموعة الرأي ومنتشرة على التراب المغربي، وهو ما لم يكن ممكناً في ظل دولة ذات سلطة رمزية على قسم كبير من التراب المغربي، أكثر منها دول مُدبّرة لكل شأن من شؤون الجهات والأقاليم. وهو ما يدفعنا إلى القول إن بقاء الدولة المغربية أسيرة ميراث تقاليد الحكم المنتمية إلى القرون الوسطى، وغياب النظام بالفعالية efficacité التي تحققت في الدولة الأوروبية الحديثة، كل ذلك أبقى معنى التراث في المغرب محصوراً في المعنى "القروسي" moyenâgeux، وهو معنى غير واضح المعالم لأنه غير مُفكّر فيه بمعزل عن المُعتد والمعيش اليومي والمُوروث. وما كان له بالتالي أن يسعى إلى إنشاء المؤسسات الضرورية لتدبيره، والكفيلة بالمحافظة عليه واستدامته والتي من بينها المتحف باعتباره «الفضاء التمثيلي بوصفه فضاءً عقلاً وعلماً»⁴. وبتعبير آخر، يقتضي المعنى الحديث للتراث أن يمتلك المجتمع ونخبته، على الأقل بما فيها ساسة الدولة، القدرة على صياغة إسقاط une projection في المستقبل لذواتهم الحضارية وأن يكون لهذا الإسقاط إمكانية أن يتحقق مادياً وبطريقة فعلية وملموسة عبر تحديد الأرصدة الدالة على هذه الذات الحضارية، وإقامة ما يجب من المؤسسات الكفيلة بحمايتها واستمرارها. يتعلق الأمر بامتلاك الفكرة

¹ - André DESVALLEE (et autres), *Museology : Back to Basics – Muséologie : revisiter nos fondamentaux*. Working papers, ICOFOM Study Series - ISS 38, Morlanwelz, 2009, p. 317.

² - Martine Regourd, «Les musées entre citoyenneté et management», In *La pensée*, n° 302, avril-mai-juin 1995, p. 99.

³ - Dominique Poulot, *Patrimoine et musées L'institution de la culture*, op. cit., p. 7.

Hassan Rachik, *Symboliser la nation Essai sur l'usage des identités collectives au Maroc*, Le Fennec, Casablanca, 2002, pp. 7-41.

⁴ - طوني بينيت، ميلاد المتحف، التاريخ والنظرية والسياسات، ترجمة محمد المبارك وحياة حسنين، مطبعة كركي، بيروت، 2019، ص. 20.

ومأسسة البرهنة الفكرية كما المادية عليها، وهو السياق الذي يجعل من المتحف أحد الفضاءات الخادمة للهوية والدولة الحديثة في الوقت ذاته.

كما أن طبيعة المعرفة التقليدية السائدة، ومركزات التعليم العتيق واهتماماته ما كان لها أن توفر الدراسات العلمية *études érudites* الكفيلة بإنتاج تأويل مختلف حول عناصر الهوية الدينية كما الدنيوية. ثم إن تأخر قيام **الدولة الحديثة** (والاطمئنان إلى مفهوم الأمة الجامعة) باعتبارها التجسيد الأمثل لانتظام المسلمين في إطار مؤسساتي/غير تراكمي، وبقاء المغرب في معزل عن مستجدات الفكر الأوروبي كأحد أوجه استمرار الصراع الإسلامي/المسيحي والحيطه مما يأتي من "المُخْتَلَفِ عقائدياً"، ونهج سياسة الانغلاق عما يكون "الأخر" بصدد إنجازاته من إنتاجات فكرية ومؤسسية، كأحد أوجه "حماية بيضة الإسلام"؛ واستمرار المخزن كما القبائل يتبادلان لحظات التمدد والانحسار تبعاً لموازين القوى وتحولاتها بين الطرفين، كل هذه العوامل لم تهئ البيئة المناسبة لقيام دولة مغربية وطنية حديثة؛ بقي المغرب عالقاً في زمن سياسي قديم، وبقيت هويته سجيناً النص المكتوب المتوارث فهماً وتفسيراً وفق نظرة ما كان لها -في سياق الشروط المغربية- أن تنتج *un collectionnisme marocain*، وما كان لها أيضاً إنتاج موقف وجودي أساسه التمييز بين "الماضي" و"الحاضر"، لقد كان مغرباً يعيش ماضيه باستمرار باعتباره حاضراً. هذه الحاجة إلى الموقف الفكري من الماضي، والوعي بتوظيفاته البديلة والممكنة، كانت تقتضي حصول ثورة أو قطيعة في الزمن الفكري والمعيشي للدولة المغربية ثم للنخب وعموم المغاربة، وهي أمور يبدو أنها لم تقع. بقي الماضي مُنْقَلَباً من الإدراك، وبقيت معه المسافة الضرورية لتنتقل الأشياء من وظيفتها اليومية إلى تمثيلها لمراحل سائلة بقي هذا التحول مُقْتَضِياً، بل إن هذا القُدْر بدوره ظلَّ مجهولاً.

لم تتجه الممارسات المغربية -كما جرى ذلك في أوروبا انطلاقاً من النهضة *la Renaissance* - نحو مأسسة معنى للتراث؛ ولم يتم فصل المفهوم وتمثلاته المعرفية عن المُعْتَقَد والمعيش، بل إن كلمة تراث لن تظهر في حقل التداول عند النخب المغربية، سوى في فترة متأخرة ولم يتطور معناها ليصبح شاملاً وموازياً لما هو معمول به في الأدبيات والتشريعات الغربية إلا مع إقامة وزارة للثقافة وإحداث مديرية للتراث الثقافي وإنشاء المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط، وهو الأمر الذي لن يقع إلا في أواسط ثمانينيات القرن العشرين. في حين كان الاستعمار قد أدخل عناصر من التراث المغربي إلى ما يُسميه ميشيل فوكو *Michel Foucault* **الأماكن المغايرة** *heterotopias* أي أماكن «لزمن متراكم إلى ما لا نهاية»¹، والتي من بينها المتحف الذي كان من خصائص الثقافة الغربية بحسب

¹ - نقلاً عن طوني بينيت، المرجع نفسه، ص: 19.

تعبير ميشيل فوكو: «إن فكرة مُراكمة كلِّ شيء، تأسيس نوعٍ من الأرشيف الجامع، وإرادة أن نحتجز في مكانٍ واحدٍ كلَّ الأزمنة، وكلَّ الحقب، وكلَّ الأشكال، وكلَّ الأذواق، فكرة إقامة مكانٍ يجمع كلَّ الأزمنة فيما هو نفسه خارج الزمن ولا يدخله خراب الزمن، المشروع الرامي إلى تنسيق نوع من التراكم المستمر واللانهائي للزمن في مكانٍ ساكن، لهي فكرةٌ تنتمي إلى حدثتنا»¹.

يبدو أن الدولة المغربية في ثمانينيات القرن العشرين شرعت "ظاهرياً" في الانخراط بدرجة أكبر في المعنى الدولي للتراث"، المعنى المؤسساتي كما تنتجه وتنتشره منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو)، فالدولة المغربية من هذا المنطلق كانت مُطالبَةً، من جهة أولى، بِتَحْيِين وتحديث actualisation تشريعاتها وقوانينها؛ ومن جهة ثانية، كانت مدعوةً إلى تجميع إرث من المؤسسات الموروثة بعضها عن الزمن الكولونيالي (مثل المتاحف ومفتشيات المباني التاريخية ومصلحة آثار التاريخ القديم Service des Antiquités) ضمن هيكلية إدارية organigramme وأن تجد لها الوسائل الكفيلة بتدبيرها أي الأطر المُتمَثِّلِينَ لهذا المعنى العالمي للتراث (فئة وافدة من مؤسسات خارجية فرنسية بالأساس وأخرى من خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث)، لكن يبدو أن الدولة قررت أن يكون الإطار المُكوّن مَحَلِّاً على هيئة profile ليست إدارية صِرْفَةً ولا هو الباحث القادر ببسر على التنظير للتراث المغربي من داخله. لقد تَمَّ بطريقة ما تعطيل إمكانية أن يُنجِب المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بسهولة نقداً للمنظومة برمتها المَحَلِّي منها كما الوافد.

نَخْلُصُ إلى ما يلي:

- احتاج إنشاء وتدبير التراث المغربي والقيام بعملياتي التثريث la patrimonialisation والتثحيف la muséalisation إلى مُرْتَكِزٍ معرفيٍّ تستند عليه مختلف العمليات التي يخضع لها ذلك التراث: التدخلات والترميم...، لكن قبل هذا النوع من المعرفة التطبيقية احتاج التحول إلى انتشار المعرفة المكتوبة وتقلص المسافة بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، أي أن يكون المجتمع قد انتقل من الشفهية إلى الكتابية، بالدرجة التي تجعل المُعَلِّم قادراً على توثيق معارفه وخبراته وإبداعاته الشخصية في مجال الصنعة، وليقوم بتوثيق وتَمَلُّك إضافاته بما يحمل دلالات من بينها امتلاكه لشخصية فردية تقارب بينه وبين الفنان artiste وتباعده عن المعنى القروسطي moyenâgeux للصانع artisan؛

¹ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- تطلب إنشاء وتدبير "التراث المغربي" أي التثريث، سياقاً سياسياً، في مركزه فكرة الدولة الحديثة القائمة على العقلانية، والمتمثلة لصورتها وميراثها، الدولة الحامية بمؤسساتها للتراث الذي بدوره يحميها رمزياً بما له من قوة برهنة وشرعنة، كشكل من أشكال تبادل المنفعة لفائدة مجتمع الدولة-الأمة؛

-احتاج التثريث إلى **مرتکز مجتمعي وثقافي**، بيئة تؤمن بالحاجة إلى الذاكرة المشتركة للمواطنين، أي الانطلاق من الوعي بالانتماء إلى حاضنة متعددة الأبعاد: محلية ووطنية. وهو ما تطلب تطويرا لمؤسسات التنشئة الاجتماعية خصوصاً المدرسة؛

- احتاج التثريث *muséalisation* إلى تحديد معنى الجمال المغربي ومعايير *ses canons* في ارتباط بكل روافده وأصوله وامتداداته، كما احتاج إلى مأسسة قابلة للتطور للحضارات، وإلى تطور شخصية المعلم في اتجاه فردانية الفنان وشخصيته القادرة على الإبداع وهو ما لا يمكن أن يتحقق دون رعاية *mécénat* وحماية *protection* ومناخ من الحرية.

إن النظر إلى الثقافة المغربية المادية من داخلها، يقدم لنا جرذا طويلاً من الأرصدّة التراثية الخامّة *à l'état brute*، يزخر التاريخ الثقافي المغربي بممارسات تراوحت بين الإنتاج والمحافظة، لكنها بقيت ممارسات "فطرية" أسيرة نظام القبيلة وتقلبات الأمزجة وإكراهات دولة غير قادرة على مأسسة ذاكرتها وتراث مجتمعيها.

تكمن القضية التي أردنا التنصيص عليها هنا في أن "الخامات" الضرورية لقيام المتحف كانت حاضرة في الموروث الثقافي والمجتمعي المغربي، لكنها بقيت "خامات" غير مُستعملة في صناعة مؤسسة متحفية، والسبب الرئيس، كما بدا لنا، لا يكمن في الأرصدّة ذاتها، بل في طبيعة المجتمع وإيقاعه وعقله الجمعي والسياسي. إن حالة الثبات الفكري تحولت إلى دائرة مُفرّغة جعلت الثقافة المغربية تدور فيها على إيقاع قيام السلالات الحاكمة وسقوطها، التي وإن أسهمت في إنشاء وبقاء الهوية المغربية وإغنائها بالرموز، لكنها لم تتمكن، بالموازات مع ذلك، من تطوير المؤسسات التي بإمكانها المحافظة على الأرصدّة وصناعة التراكم، أي المؤسسات الراعية للتراث والقادرة على البقاء والاستمرار والتطور بمعزل عن سقوط السلالة الحاكمة وفنائها كما هو شأن نظام الأوقاف (الأحباس) لكن مع القدرة على التطور والتفاعل، أي أن تتحول المؤسسات التقليدية لتصبح قادرة على ضمان استمرار الأشياء المادية الدالة على تراث الدولة وهويتها من منطلق **فوق-سياسي** بفضل مؤسسات متعاقد اجتماعياً عليها، وهو ما لم يقع إلا في الدول الحديثة وبدأ في أوروبا بالذات لكنه حصل هناك على أنقاض المؤسسات التقليدية ومن منطلق إحداث القطيعة مع منطقتها الموروث والقائم على الولاء.

لا يتعلق الأمر في مجال المزيولوجيا باكتساب المعارف والتقنيات فحسب، بل بالفكرة التي يحملها المجتمع عن ذاته، وقدرته -وعجزه أيضا- عن مأسسة ممارساته المتحفية المتوارثة، وبناء خطاب عالم حولها، ثم تدبيره للإرث الكولونيالي بوعي يستحضر ممارساتها التقليدية ومعارفه والممكن بها. يتعلق الأمر إذن، بالمعاني التي تصدر عن شبكة من المتاحف منتظمة على جغرافية وطن كامل، وطبيعة علاقتها بالمعاني التي أنتجها وينتجها المجتمع عبر تاريخه الثقافي، إنها المعاني والدلالات التي تحتاج من أجل توظيفها مزيولوجيا إلى أساس فلسفي وفكري وهوياتي، كما أنها تحتاج إلى خبرات ومعارف علمية وتقنية. وربما تحتاج أيضا إلى نوع من الإيمان بأن المتحف ليس بالضرورة هبة المستعمر إلى المُستعمرين وأن المجتمعات قادرة على إعادة تأويل المؤسسات وتكييفها مع تراثها الثقافي والجمالي وجعلها في خدمة المجتمع لا أن يكون هذا الأخير في خدمتها.

خلاصة الفصل الثالث:

عدنا في بداية هذا الفصل إلى ما قبل الموزياليوم muséalium، سعيا وراء جمع عناصر من الرواية المُهملة، تلك التي لها علاقة بالممارسة المتحفية "الجنينية" في التراث الثقافي والتاريخ المغربي. كما حاولنا البحث عن العناصر الواردة في خطاب نخب مغربية تنتمي إلى فترات سابقة ولاحقة على الاستعمار، وبعضها انتمى إلى نخبة الفقهاء والعلماء والكتاب الذين كانوا سفراء لسلطين المغرب أو رافقوا مبعوثيهم إلى الدول الأوروبية حيث شاهدوا المتاحف من ضمن ما شاهدوه من مظاهر الحياة الحديثة.

لقد عملنا على تقديم هذا المتن corpus من منطلق تقديم تصور أساسه المنظور الداخلي émique. وقد نظمنا هذه العناصر تحت عنوان "الثقافة المتحفية عند المغاربة"، وقمنا بتوزيع عناصرها على مُكوّنين:

اشتمل المُكوّن الأول على العناصر الآتية: المستحسن والمستقبح، قضية التحفة المغربية، الحسن والترف عند المغاربة؛

وضم المكون الثاني: مواقف وتمثالات النخب المغربية بخصوص المتاحف من خلال بعض الكتابات الرحلية والفلسفية والتاريخية سواء قبل الحماية وخلالها أم بعدها.

وقد خالصنا إلى أن وجود عناصر تنتمي إلى ممارسة متحفية جنينية لم تتحول إلى ممارسة متحفية فعالة بسبب عوامل في مقدمتها في تصورنا، عدم القدرة على تحقيق تراكم مُوطّر بوعي معرفي وثقافي، وعدم مأسسة الممارسات أي تحويلها إلى مؤسسات راعية للتراث.

كما سجلنا أن النخب التقليدية والحديثة، قبل الحماية وبعده، بقيت عاجزة عن إدراك الأدوار التي يمكن للمتاحف أن تقوم بها، إلا في استثناءات قليلة أشرنا إليها.

وحاولنا في القسم الأخير من هذا الفصل تقديم فرضيتنا في محاولة للجواب عن سؤالين: لماذا لم تنشأ المتاحف في التربة المغربية قبل زمن الاستعمار؟ ولماذا لم تتولد عن الرصيد الأثري والتراثي والفني والثقافي المغربي مؤسسة متحفية تضطلع بمهام الجمع والجرد والمحافظة والعرض أمام العموم؟

وقد ذهبنا في جوابنا إلى أن ثلاثة عوامل نعتقد أنها كانت في مقدمة الأسباب وهي:

- عجز الحَنُطَات في المغرب عن تجاوز الحدود القروسطية *moyenâgeux*؛

- عدم تطور نزعة جَمْع وتنظيم مجموعات *le collectionnisme* ومأسستها

؛ *institutionnalisation*

- عدم تبلور دولة حديثة في المغرب قبل الحماية وهو ما كان من شأنه أن يُشكِّلَ بيئةً "عقلانية"

للوطنية *le nationalisme* باعتبارها الحاضنة الفكرية المؤطرة لمأسسة التراث وللممارسات المتحفية.

الفصل الرابع:

السلطة والهوية والمشهد المتحفي الرسمي منذ الاستقلال
إلى إصدار قانون 56.20

نعمل في هذا الفصل على استعراض الحصيلة الرسمية من المتاحف المغربية، أو بتعبير أدق متاحف الدولة، أو المؤسسات التي يُمكن أن توصف بأنها متاحف التي ترعى رسمياً الهوية. ونحاول، انطلاقاً من الوثائق التي قمنا بدراستها، التمييز بين التركة الكولونيالية في مقابل الرصيد الذي ورثته المؤسسة الوطنية للمتاحف عن وزارة الثقافة.

ونهدف كذلك إلى محاولة فهم المنطقات المُتَحَكِّمة في الشأن المتحف، متسائلين عن وجود سياسة ثقافية واضحة المعالم خُلف الاختيارات التي اتبعتها الدولة منذ الاستقلال. وفي هذا الصدد نقوم بتتبع مسار تدبير متاحف المغرب الرسمية وانتقال الإشراف عليها بين قطاعات حكومية عدة إلى أن خرجت إلى الوجود وزارة مكلّفة بالثقافة في سياق عالمي ووطني مطبوع بالغليان أواخر ستينيات القرن العشرين.

وندرس في هذا الفصل محاولات التأطير المعرفي التي بدأت منذ سنة 1962 في إطار الشراكة/الوصاية التي مارسها مؤسسات دولية، وصولاً إلى تقرير للبنك الدولي يعود إلى السنوات الأولى من الألفية الثالثة.

كما نحاول في هذا الفصل مراقبة الكيفية التي حاولت بها مؤسسات وطنية (المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، والمجلس الوطني لحقوق الإنسان، واللجنة الملكية للملكة بإعداد النموذج التنموي الجديد) إحداث نوع من التوازن بين خروج الحقل المتحف من مجال التدبير الذي كان يُشرف عليه قطاع حكومي عمومي من جهة أولى، وانتقاله إلى سلطة المؤسسة الوطنية للمتاحف من جهة ثانية، وتوزع قسم من المتاحف بين قطاعات عمومية مختلفة ومبادرات خاصة من جهة ثالثة. نفترض في هذا الصدد أن بعض التوصيات التي يقترحها كل من المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، والمجلس الوطني لحقوق الإنسان، بمثابة مؤشرات دالة على أن الشأن المتحف يشهد توسعاً يتجاوز حدود المتاحف الفعلية، وأن شمة وعياً، وربما قلقاً، في جزء من عقل الدولة يتم التعبير عنه من خلال التنبيه إلى ضرورة أن تكون المتاحف شريكة في قضايا اجتماعية واقتصادية وبيئية وحقوقية وتربوية وتعليمية أكبر بكثير مما تقترحه المؤسسة الوطنية للمتاحف وما تقوم بإنجازه باعتباره من الأولويات. وفي هذا الإطار، تبدو الإشارات الواردة في تقارير وتوصيات المجلسين أوضح الصيغ المُعبّرة عن نوع من النقد الداخلي، الذي تُمارسه مؤسسات دستورية مغربية تجاه السياسة الثقافية بشكل عام، والشأن المتحف بصفة خاصة. كما يُقدم "النموذج التنموي الجديد" تصوراً ثقافياً ومجتمعياً مستقبلياً يستحضر في حدود ضيقة الشأن المتحف.

كما نُقارب في هذا الفصل المؤسسة الوطنية للمتاحف من مُنْطَلَقِ الأسس التي قامت عليها خصوصاً توجيهات البنك الدولي وتوصياته، والكيفية التي ترجمت من خلالها النصوص التشريعية هذا التحول في حقل المتاحف المغربي.

ونسعى في القسم الأخير من هذا الفصل الرابع، إلى فهم المنطلقات التي على أساسها تمّ اتخاذ القرار بترحيل السلطة على قسم كبير من المتاحف المغربية من قطاع حكومي عمومي إلى مؤسسة مستقلة وقريبة من فئة اقتصادية وثقافية محددة. كما نتساءل عن طبيعة الاختيارات التي اعتمدتها المؤسسة الوطنية للمتاحف في سنواتها الأولى، أي ممارساتها الافتتاحية والتي يمكن أن تكون دالة على طبيعة سياساتها تجاه التركة المتحفية الرسمية التي تكلفت بها، وعلى طبيعة مشروعها المعرفي والهوياتي بخصوص الشأن المتحفي المغربي.

أولاً- متاحف الدولة: الحصيلة الرسمية إلى إصدار قانون 56.20

إن الحديث عن الحصيلة الرسمية أمر محفوف بالكثير من المخاطر نظراً للفراغات التي تواجه الباحث بسبب قلة المعطيات وضعف التوثيق وسكوت (أو عجز) الفاعلين الأساسيين عن بلورة خطاب سيّري ذاتي أو موضوعي من جهة أولى، أو ممارسة نوع من النقد تجاه مسارهم المهني وصياغة هذا النقد في صورة وثائق مكتوبة من جهة ثانية. ولعل أحد أكبر النقائص التي تواجه الدارس للشأن الثقافي بما في ذلك الموضوع المتحفي هو غياب الإحصائيات المضبوطة والمنظمة¹.

يحتمي الكثير من المشرفين السابقين على المتاحف وراء صمت مُلغز، ويقوم بعضهم الآخر باستعادة روح النص الإداري (المؤسساتي الرسمي) في بعض كتاباتهم².

من هنا، فإنه بالإضافة إلى التحدي الذي يطرحه تحديد مفهوم المتحف الرسمي في غياب تبني الدولة لمفهومها الواضح لما هو المتحف في تصورهما وفكرهما وأيديولوجيتهما، يواجه الباحث عدم قيام مصالح الثقافة، التي رعت طويلاً هذا القطاع، بإصدار أرضية فكرية ورؤية معرفية واستراتيجية تساعدنا على فهم لماذا هذه الاختيارات وليس غيرها، وعلى سبيل المثال: لماذا لا يتوفر المغرب على متحف وطني حقيقي؟ لماذا بقيت جهة ذات أهمية سياسية وحيوية في المغرب مثل الأقاليم الصحراوية بدون متحف بحجم التحدي الذي تمثله هذه القضية الوطنية³ والأمر ذاته يمكن تسجيله بخصوص منطقة الريف؟ لماذا يتم الإعلان عن مشاريع متحفية ولا تخرج إلى حيز الوجود؟⁴ لماذا وحدها مدينة أكادير بها متحف بلدي وفق مواصفات علمية؟ لماذا يتم إغلاق متاحف مثل المتحف الأركيولوجي بالعرائش والمتحف الجهوي للفخار في سلا؟ لماذا الاستمرار في العمل ضمن منطق الإرث المتحفي الكولونيالي،

¹ - كتب محمد لطفي المريني الذي شغل عدة سنوات منصب الكاتب العام لوزارة الثقافة والاتصال ما يلي: «إن المؤشر الأكثر وضوحاً والأكثر تعبيراً عن وضعية الشرود التي تعيشها الثقافة على ملعب الحكومة هو غياب المعطيات أو سلسلة من الإحصائيات حول الثقافة»

Mohamed Lotfi M'rini, **Culture et développement : repères pour une politique culturelle**, publication de la Fondation de Salé pour la Culture et les Arts, Cham's Print, Salé, 2020, p. 8.

² - علي أمهان، على سبيل المثال، وعبد الجليل الهجراوي ومحمد ممر.

³ - افتتح متحف للتراث الصحراوي سنة 2001، ولا نعتقد أنه يرقى إلى الانتظارات الوطنية والمحلية وإلى حجم القضية الوطنية.

⁴ - مثال مشروع: المتحف الوطني للآثار le Musée National de l'Archéologie

وعدم التوجه نحو تنويع البدائل وتجريب براديجمات مزيولوجية مختلفة؟ ولماذا إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف بدل تقوية هياكل وصلاحيات ووسائل وزارة الثقافة؟ هل هي خصخصة غير مُعلَّنة للمتاحف أم محاولة إحداث ثورة على صعيد صورتها دون تغيير روحها المستمرة منذ الحماية؟ أم مجرد معالجة تشريعية غايتها أعمال الحكامة وضمان تطوير المشهد المتحفي وهو ما يوحي بأن وزارة الثقافة تُركت لتتحمل وحدها "فشل تدبيرها للمتاحف"؟ وأخيرا وليس آخرا: لماذا تبدو وزارة الثقافة في المغرب وكأنها أصبحت غير معنية بما هو متحفي بعد إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف، على أنها وهي ترعى "مراكز تفسير التراث" les Centres d'Interprétation du Patrimoine لا تكون بعيدة عن المزيولوجيا، وضرورة رعايتها للتراث المغربي المنقول وللمباني التاريخية المحتضنة للمتاحف، كما أنها مطالبة -من منظور تشريعي وبوصفها الجهاز الحكومي صاحب الاختصاص- بإعداد وتقديم نصوص تشريعية حول المتاحف والمتحفية المغربية كما وقع حين تقديمها لمشروع قانونيين رقم 55.20 و 56.20؟ وهذه الوزارة هي نفسها التي ترعى المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بوصفه المؤسسة الأكاديمية التي من مهامها القيام بالتكوين المعرفي لفائدة نسبة كبيرة من المرشحين للعمل في المتاحف، بما في ذلك متاحف المؤسسة الوطنية ومتاحف اللجنة المغربية للتاريخ العسكري؟ هل تعذر على وزارة الثقافة إقامة "عزاء" لعلاقتها مع المتاحف faire le deuil des musées هل فشلت الوزارة في إقامة مراسيم تأبين مرحلة من تاريخها؟

وبالعودة إلى تعبير "المتاحف الرسمية" الذي يفيد التوفر على لائحة المتاحف التي تنسبها الدولة إلى نفسها وتعترف بها أو تقوم برعايتها بشكل رسمي، وهو ما يفترض أن هذه الدولة نفسها قد حددت عددا من المعايير التي على أساسها ظلت تُصنّف المتاحف المغربية¹، نقف على مساحات فراغ وعدم وضوح كما أن المشهد المتحفي المغربي يبدو وكأنه يتوزع بين قطاعين: واحد مُهيكل formel وآخر غير مُهيكل informel، وضعية دار/متحف تيسكوين² مثال مستمر منذ عقود، فهي تارة متحف وتارة أخرى شيء مختلف. كما أن فضاءات كثيرة ظلت وماتزال تحمل اسم متحف وهي في الحقيقة مزيج من البازار ورواق العرض ومخزن لتراث غير مُتجانس ومُنفلت من كل عملية للجرد والدراسة l'inventaire et l'étude. وحتى بداية القرن الواحد والعشرين ظل تاجر فخار بسيط يستوطن أحد فضاءات باب الرب

¹ - وهو الشيء الذي لن يقع إلا مع اعتماد "ال سجل الوطني للمتاحف" وتنزيله كما تفعيل الآليات الكفيلة بمنح أو سحب علامة "متحف المغرب" والتي على أساسها يتم إدراج أو سحب مؤسسة ما من السجل الوطني للمتاحف وهو أمر ما يزال بعيد المنال. أي أن الأداة التشريعية والتدبيرية لضبط المتاحف الرسمية لن تبدأ "تشريعيا" إلا مع قانون 56.20 لسنة 2021. ماذا عن السنوات السابقة، وماذا عن متاحف اللجنة المغربية للتاريخ العسكري وباقي المؤسسات العمومية -مثل الأوقاف والشؤون الإسلامية- بعد إعمال السجل الوطني للمتاحف؟ وإذا استحضرنّا أن المؤسسة الوطنية للمتاحف التي تشرف على السجل الوطني، لا سلطة لها، بعبارة القانون 56.20 على متاحف اللجنة الوطنية للتاريخ العسكري، فإن متاحف أخرى توجد خارج هذا الجرد الوطني الرسمي الذي مازال في بدايته.

² - لصاحبها بريت فلينت Bert Flint الذي استطعنّا إجراء مقابلة معه قبل وفاته يوم 1 نوفمبر 2022.

بمراكش يرفع لافتة مكتوب عليها متحف الفخار، بل تقع عيناى الزائر لمراكش حتى يومنا هذا على عبارة "متحف بربري" Musée berbère فوق محلات عدة.

نسجل هنا أن القطاع الوصي على المتاحف لم يُنجز وينشر على قطاع واسع، حتى صدور قانون 56.20، أية وثيقة رسمية تجرد المتاحف المغربية في شموليتها وعلى اختلاف أنواعها وفق معايير واضحة، وثيقة تُصنّف ما هو تابع للقطاع العمومي كما الخاص، وتقوم بإحصاء كل الفضاءات المتحفية بما في ذلك التي تقيمها جمعيات أو هيئات منتخبة، بل كان من المفيد لو ضمت هذه الوثيقة جردا بالمشاريع المتحفية التي قدمت إلى وزارة الثقافة أو قطاعات حكومية أخرى (التعليم العالي مثلا) وبقيت حبرا على ورق. غير أن القطاع الحكومي الوصي على الثقافة أعد ونشر أحيانا وثائق تضمنت جردا حَصَرَ -في أغلب الأحيان- في المتاحف التي تحت إشرافه المباشر، وقليلًا ما أتى على ذكر متاحف مؤسسات عمومية أو خاصة أخرى إلا في سياق أوراق عمل أُعدّت بمناسبة لقاءات تكوينية كانت تلك الأطراف الأخرى شريكة في تنظيمها، وهو ما يدفعنا إلى ترجيح بأن وزارة الثقافة ظلت تنظر إلى المشهد المتحفي من زاوية تدبير متاحفها وليس من منظور سياسة ثقافية وطنية شاملة¹.

وفيما يتعلق بمتاحف وزارة الثقافة، يكاد يكون "دليل متاحف المغرب"، الذي صدر سنة 1987، وثيقة فريدة رغم بساطتها وقلة المعطيات التي توفرها². وهو دليل أعدته مصلحة المتاحف في ثمانينيات القرن العشرين، ويضم خريطة وُطّنت فيها وزارة الشؤون الثقافية شبكة متاحفها والمشاريع المُزمَع إنجازها.

¹ - كانت هناك محاولات لإحصاء مختلف مكونات المشهد المتحفي المغربي، نشر مثلا الشرقي الدهمالي قائمة للمتاحف المغربية لكنها بقيت غير كاملة: الدهمالي الشرقي، "التطور التاريخي والتوزيع الجغرافي للمتاحف المغربية"، ضمن: ندوتان علميتان صيانة الذاكرة الوطنية والعودة المظفرة، منشورات المندوبية السامية للمقاومة وأعضاء جيش التحرير، دار أبي رقراق، 2010، ص ص. 33-44.

² - متاحف المغرب، دليل صدر بمناسبة المعرض الذي نظّمته وزارة الشؤون الثقافية، برواق باب الرواح بالرباط من 20 فبراير إلى غاية 30 مارس 1987، مطبعة إديال، الدار البيضاء، (بدون أرقام صفحات). في غياب أراضيات معرفية صادرة عن القطاع المكلف بالمتاحف يمكن أن نستشف من هذا الدليل التصور الحكومي القطاعي للشأن المتحفي المغربي. نفهم من خلال هذا الدليل أن وزارة الشؤون الثقافية نظمت معرضا برواق باب الرواح بالرباط حول موضوع المتاحف المغربية في الفترة الممتدة ما بين 20 فبراير و30 مارس 1987، ويحضر في النص محاولة لتوطين المتاحف ضمن مجريات الأحداث العالمية وما شهدته الممارسة المتحفية في العالم بعد الحرب العالمية الثانية من دون أي موقف نقدي يعبر عن وجهة نظر وطنية أو موقف مما بين يدي وزارة الثقافة من رصيد موروث في أغلبه عن الحقبة الكولونيالية بمنطلقاتها العلمية والإيديولوجية.

يحدد النص الوظائف الأساسية للمتاحف فيما يلي:

- تكوين المجموعات،
 - الحفظ والحماية والترميم،
 - التعليم وإثارة الحس الفني،
- هذه الوظائف تدعوها الوثيقة "وظائف داخلية" وتضيف إليها "الوظيفة التعليمية".

ويتوقف الدليل عند ما يعتبره مميزات متاحف المغرب، وهي:

- وجودها داخل قصور مسجلة ضمن قوائم التراث التاريخي،
- يديرها محافظون منتمون لوزارة الشؤون الثقافية،
- كونها تنقسم إلى متاحف أثرية وأخرى للفنون الشعبية، نسجل هنا تفادي استعمال عبارة متاحف اثنوغرافية التي عمرت طويلا، لكن هذه العبارة ستعود في وثائق لاحقة وستختفي عبارة "متاحف الفنون الشعبية".

وقد صَدَرَ "الدليل" بمناسبة المعرض الذي أقيم في باب الرواح بمدينة الرباط، والذي عرضت فيه وزارة الثقافة قِطْعاً مختارة من أهم المتاحف المغربية وذلك بهدف إظهار «تطور فكرة المتحف منذ البداية حتى تطلعات المستقبل (...)» وذلك بعرض المجموعات الأثرية الأكثر تعبيراً عن كل متحف مغربي بطريقة جمالية وفنية وتعليمية¹.

وفي هذا الدليل الصغير، تكشف الوزارة عما تعتبره أهدافاً ومشاريع، وهو ما يُمكننا من عقد مقارنة بين ما كان مُسَطَّراً سنة 1987، وما تم إنجازه على أرض الواقع حتى تاريخ إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف (ملحق رقم: 10. خريطة متاحف المغرب الرسمية والمشاريع بحسب وزارة الثقافة).

ثمة وثيقة أخرى تحت مُسمى: "دليل المتاحف"، وهي تجميع، دون أساس معرفي أو رابط فكري، للنصوص التعريفية التي توصلت بها مديرية الثقافة من مختلف المتاحف التابعة لوزارة الثقافة. وتشتمل بعض النصوص على صور وتصاميم لبناية هذا المتحف أو ذاك. ويبدو هذا العمل، الذي كُتِبَ بالفرنسية وعُنوان ب: Le guide des musées، مثل مادة خام كان من الصعب أن تعرف طريقها إلى النشر دون إعادة صياغة فكرية واللغوية²، لكنها تُقدِّم صورة عما كانت عليه المتاحف المغربية أواخر القرن العشرين.

¹ - متاحف المغرب، مرجع سبق ذكره، الصفحة الأولى من الورقة الثانية.

² - يعود قسم كبير من هذا الدليل إلى سنة 2001 وإن كانت النصوص التقديمية المتضمنة فيه أقدم من ذلك بكثير. بالاعتماد على هذا الدليل قمنا بإعداد جدول لتواريخ إنشاء المتاحف كما هو معتمد من طرف وزارة الثقافة، أي التاريخ الرسمي لإنشاء كل متحف:

المتحف	تاريخ الإنشاء
البطحاء بفاس	1915
الأوداية بالرباط	1915
الجامعي بمكناس	1920
الأركيولوجي بالرباط	1920
باب عقلة تطوان	1928
القصبة طنجة	1928
دار السي سعيد بمراكش	1930
الأركيولوجي بتطوان	1939
الأركيولوجي بالعرانش	1973
محمد بن عبد الله بالصويرة	1981
الإثنوغرافي بشفشاون	1985

أما غاية الدليل كما يبدو، تقديم فكرة عامة عن المتاحف المغربية التابعة لوزارة الثقافة ومميزات كل واحد منها. ومما يدل على طابعه العمومي وأنه كان مُوجَّهًا للنشر، انتهاء كل نص حول كل متحف بعنوان وهاتف المؤسسة. وقد لاحظنا في المادة التي بين أيدينا غياب عملية التنسيق والتأطير، وعدم وجود خُطِّ رابطٍ علميٍّ أو جمالي واضح.

ومن الأشياء التي نستنتجها من هذا الدليل، أو مشروع الدليل، هو الصورة العامة لمختلف المعارض الدائمة المُقامة في تلك المتاحف، والتي استمر أغلبها لعقود طويلة. وأهم ما يُحسب لهذه الوثيقة أنه يوثق لحالة من "الفوضى" على صعيد اللغة كما الفكر من داخل الإدارة المشرفة على تلك المتاحف: نصوص مُركَّبة من أجزاء صغيرة تراكمت عبر الزمن، والسؤال هنا هو أية صورة عن الهوية قد يخرج بها القارئ لهذا الدليل؟ تظهر كما قلنا غير منتظمة في خطٍ فكريٍّ واحدٍ، غير متكاملة فيما بينها، وأنها ما زالت تُكرَّرُ على صعيد المعروضات الكثير مما جاء في ملاحظات لوسيان كُولفن Lucien Golvin في نهاية ستينيات القرن العشرين¹.

وبالرجوع إلى تقرير للبنك الدولي، والذي اعتمد في صياغته على تقارير ومعطيات رسمية، نجد شبكة المتاحف بالمغرب لا تضم سوى ثلاثة متاحف أثرية وثمانية متاحف إثنوغرافية تحت وصاية وزارة الثقافة وسبعة متاحف متخصصة تتبع قطاعات حكومية أخرى².

ومن جهة أخرى، لا تقدم كتابات بعض من أشرف على المتاحف المغربية لمدة طويلة أي نوع من المساعدة فيما يخص الوصول إلى رؤية واضحة حول عدد المتاحف المغربية بشكل شامل والمعايير المُعمَّدة معرفياً وهوياتياً في تدبيرها، ولعل أبرز مثال هو الأنثروبولوجي علي أمهان، الذي كان رئيساً لقسم المتاحف وكان قبل ذلك محافظاً لمتحف البطحاء بفاس، ففي كتاباته كما تصريحاته يقع التركيز أولاً³، على متاحف وزارة الثقافة، على الأقل هذا هو الانطباع الأساس الذي نخرج به من كتاب: Arrêts

الفن الحديث بطنجة	1990
الخزف بأسفي	1990

كما لاحظنا غياب متحف الأسلحة بفاس ربما لأنه كان بصدد الانتقال إلى سلطة "اللجنة المغربية للتاريخ العسكري".

¹ - Lucien Golvin, Maroc : **développement et réorganisation des musées ethnographiques**, décembre 1968- janvier 1969, Unesco ; Paris, 1969.

² - Gianni Brizzi (et autres), **Mettre les Ressources du Patrimoine culturel au service du développement national**, Rapport sur la mise en valeur du patrimoine culturel au Maroc, La Banque Mondiale, 2003, p. 8.

³ - Mustapha Jlok, «Entretien avec Ali Amahan», In **Asinag-Asinag**, Revue de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, Numéro 6 – 2011, pp. 87-92.

sur site, le patrimoine culturel marocain. فالمتاحف المغربية بحسب علي وكاترين أمهان، وإلى حدود العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، كانت تتوزع على الشكل الآتي:

- 03 متاحف أثرية،
- 08 متاحف إثنوغرافية،
- 04 متاحف متخصصة¹.

يُميز علي وكاترين أمهان في كتابهما Arrêts sur sites بين متاحف 1915 أي كُلاً من البطحاء والأودية، ومتاحف 1920-1940 وهي المرحلة التي عرفت إنشاء عدد من المتاحف تحت الاستعمار، ثم مرحلة الركود، وصولاً إلى مرحلة 1980-1994 التي شهدت إقامة متاحف بكل من الصويرة وسلا وشفشاون وطنجة وأسفي².

ومن حيث الأنواع، يُميّز الكاتبان بين ثلاثة أنواع: أولاً، الأثرية وكان عددها ثلاثة عند صدور الكتاب. ثانياً، المتخصصة وعددها سبعة، ثلاثة منها بيد مصالح غير الثقافة (البريد، بنك المغرب، المعادن). ثالثاً، الإثنوغرافية وهي ثمانية متاحف، أحصاها الكتاب، وكانت تابعة كلها لوزارة الثقافة في ذلك الوقت³.

ورغم اضطلاع الرجل بمهام عدة في وزارة الثقافة وإشرافه على عدد من الملفات ذات الصلة بموضوع المتاحف، وشغله لمنصب رئيس قسم المتاحف فترة مهمة من الزمن، وإثرائه الخزانة المغربية بمؤلفات عدة وممارس التدريس في المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، فإن الدارس يقف مُتَحَيِّراً من قلة المعطيات التي يزود بها القارئ بخصوص المتاحف المغربية عموماً، والمتاحف الأركيولوجية بوجه خاص؛ ففي هذا الكتاب لا يكاد يتعدى التعريف ببعض المتاحف ذكر المدينة التي يقع فيها وتاريخ التأسيس: الرباط (1920)، تطوان (1939) العرائش (1979) وجُملاً قليلة في بعض الأحيان. مما لا شك فيه أن طبيعة كتاب Arrêts sur sites ينحو منحى الدليل السياحي/التراثي، وأن طرح قضايا المتحف المغربي لا يتناسب وطبيعة الدليل العام، ورغم أن أمهان قارب أنواعاً أخرى من المتاحف في مقالات سابقة إلا أنه في هذا الدليل سكت عنها واحتفظ بمتاحف الدولة بل متاحف وزارة الثقافة فقط.

¹ - Ali Amhan et Catherine Cappazard-Amahan, Arrêts sur site, le patrimoine culturel marocain, Le Fennec, Casablanca, 1999, pp. 201-209.

² - Ibid., p. 201.

³ - صدر الكتاب سنة 1999، وقد شغل علي أمهان وظائف عدة في وزارة الثقافة من بينها: محافظ متحف البطحاء، وكان رئيساً لقسم المتاحف. أما كاترين كامبزار أمهان فمن بين الوظائف التي تقلدتها في حقل المتاحف: عملها بالمتحف الأثري بالرباط.

يذهب التحليل إلى تَبَعَاتِ المسؤولية الإدارية، ونتائج المسار المهني، وعلاقة المعرفة بالممارسة في أروقة الإدارة، هذه العلاقة التي يبدو أن الطرف الضائع فيها هو البحث العلمي¹، وربما يشكل الحوار الذي أجراه لفائدة مجلة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية أحد الأدلة على سعة اطلاع الباحث وأن ما لا يقوله أكثر بكثير مما يُصرح به². ففي هذا الحوار يُقَسِّم علي أمهان تاريخ المتاحف إلى: مرحلة أولى، من 1912 إلى نهاية ثلاثينيات القرن العشرين؛ ومرحلة ثانية، من 1936 إلى 1956؛ ومرحلة ثالثة، من 1956 إلى 1975؛ ومرحلة رابعة، من 1975 إلى الألفية الثالثة³.

ولعل علي أمهان كان يميز بين ثلاثة أنواع من استراتيجيات الخطاب: أولاً، خطاب المسؤول الإداري ورئيس قسم المتاحف السابق؛ ثانياً، خطاب الباحث الأنثربولوجي؛ ثالثاً، خطاب المناضل الثقافي الأمازيغي. وفي مقابل الأثر المكتوب لعللي أمهان ولقلة ممن شغلوا مناصب في قطاع المتاحف المغربية مثل عبد الجليل الهجراوي⁴، يواجه الباحث قلة ما هو مكتوب عن الممارسة المتحفية، خصوصاً بأقلام من تقلدوا مناصب القرار. تغيب الشهادات الحية، وتزيد من أزمة المعرفة التي تشتد بسبب "قانون الصمت" الذي يدفع الباحث إلى تفسير الأمر بـ: الرقابة الذاتية، أو الغضب الصامت، أو العجز وعدم القدرة عن صياغة خطاب حول التجربة بِبُعْدِيَّهَا الْفَرْدِي وَالْمُؤَسَّسَاتِي، ولعل الخطأ يكمن في افتراضنا أن مُدَبِّرَ الشَّأْنِ الثقافي عموماً والمتحف بوجه خاص مُؤَهَّلٌ بالبداهة للتعبير عن موقف فكري من تجربته إما برواية سردية أو معالجة تقييمية ونقدية.

ولا يبدو أن المقاربة الخارجية، خصوصاً تلك المنتمية إلى حقل دراسات النوع (الجندر) Les études de genre، قد سعت إلى تقديم تصنيف للمتاحف المغربية، في هذا الاتجاه سارت كارول مالط Carol Malt في دراستها⁵، وهي مقاربة تنطلق من فرضية غير مُعلَّنة مؤداها تجاوز التصنيفات ذات الطابع الإداري والتدبيري (متحف عام أو خاص مثلاً)، واتجهت رأساً إلى البحث في القضية التي تشغلها وهي الوقوف على الدور الذي تلعبه المتاحف المغربية في عملية منح وتوفير سبل

¹ - معلومات قليلة تلك التي نخرج بها من كتابات عبد الجليل الهجراوي على سبيل المثال. محمد عبد الجليل الهجراوي، مستقبل ماضي، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة التومي، (د. م)، 2013. ولا نستفيد كثيراً من الكتابات القليلة لمحمد مامر والذي كان له دور مؤثر في طريقة تدبير المتاحف المغربية في فترة أواخر القرن العشرين إلى جانب أسماء أخرى:

Mohamed Mammar, «Regard sur les musées du Maroc», In **Libération** (Journal marocain), n° du samedi 13/5/2000.

² - Mustapha Jlok, «Entretien avec Ali Amahan», op. cit.

³ - Ibid., pp : 90-92.

⁴ - عبد الجليل الهجراوي، مستقبل ماضي، مرجع سبق ذكره.

⁵ - Carol Malt, **Moroccan Museum as agents for women's empowerment, a study of Museums in thirty-two cities**, The Edwin Mellen Press, Lewiston Queenston Lampeter, New York antario, 2013.

القوة والسلطة للمرأة¹. وهي ترى أن الممارسة المتحفية المغربية بعد الاستقلال استمرت في اتباع الأسلوب الأوروبي للمزيولوجيا وهو أسلوب بحسب تعبيرها خاضع للسلطة الأبوية patriarchal². تنقلت كارول مالت بين 39 متحفاً من غير أن تكون قضية تصنيفها إلى متاحف رسمية وأخرى غير رسمية منطلقاً أساسياً للدراسة، كما يظهر ذلك في كتابها وأيضاً في مقال لها حول مشروعها العلمي³.

1- القائمة الرسمية للمتاحف بحسب وزارة الثقافة:

نخرج من مختلف الوثائق الصادرة عن وزارة الثقافة⁴ بقائمة متاحف اعتبرت بشكل من الأشكال - أي من دون بلورة خطاب معرفي وهوياتي صريح- متاحف الدولة أو متاحف رسمية، وهي متاحف عمومية وقسم منها يدخل ضمن التركة الاستعمارية إما بشكل مباشر، بمعنى أنها كانت قائمة قبل سنة 1956، أو بشكل غير مباشر، من منطلق أن فكرتها ظلت كامنة في التدبير الاستعماري للشأن التراثي المغربي، وأن زمن الاستقلال سيشهد خروج الفكرة القديمة إلى حيز الوجود كما هو شأن متحف العرائش.

أ- التركة الكولونيالية:

في مقدمة التركة الكولونيالية نجد المتاحف المُقامة في المدن الإمبراطورية والتاريخية للدولة المغربية أي كل من البطحاء بفاس والوادية بالرباط، ودار الجامعي بمكناس ودار السي سعيد بمراكش والمتحف الأثري بالرباط⁵. هذا هو الإرث الفرنسي بالمنطقة السلطانية الذي مازال حياً إلى اليوم، وينضاف إليه ما خلفته إسبانيا في المنطقة الخليفية وما أقيم تحت السلطة الدولية في طنجة، حيث تشمل التركة الكولونيالية في هذين المنطقتين على المتاحف التالية: متحف القصبية بطنجة، متحف باب عقلة بتطوان والمتحف الأثري بتطوان.

¹ - تمحور عمل كارول مالت حول مفهوم empowerment (بالإنجليزية) الذي يترجم أحيانا بالفرنسية إلى responsabilisation وعبارة empouvoirement وبالعربية التمكين.

اهتمت مالت بالمغربيين اللواتي قمن بالإشراف المباشر على المتاحف في فترة زمنية محددة، لكن لم تحظ أسماء مؤسّسة بالقدر الكافي من الاهتمام مثل: نعمة الله الخطيب بوجبار وجودية حصار بنسليمان اللتين قامتا بدور مبكر في الحقل التراثي المغربي.

ولم تول مالت أهمية كبيرة للمجموعات المتحفية المغربية التي تزخر بالآلاف من القطع المصنوعة من طرف النساء في الحواضر كما البوادي، وهي القطع التي يُعدّ وجودها في المتاحف تعبيراً عن عملية تقاسم الفضاء بين الجنسين، كما أن تلك القطع تعبر عن أنواع أخرى من السلطة بعضها فعلي ومادي كما تعبر عنه بوضوح القطع التي تعود إلى المناطق الصحراوية وثقافة الترحال، وقطع أخرى ترمز إلى مكانة المرأة في المجتمع على مختلف المستويات وفي كل الممارسات الثقافية. ونوع ثالث من المجموعات خاص بالمرأة مثل أدوات الزينة النسائية.

² - Carol Malt, *Moroccan Museum as agents for women's empowerment*, op. Cit., p: 53.

³ - Ibid., p : 64.

⁴ - باعتبارها السلطة الحكومية المكلفة بالقطاع المتحفي قبل إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف وقبل صدور قانون 56.20.

⁵ - أسماء هذه المتاحف ستعرف تغييراً بعد إشراف المؤسسة الوطنية للمتاحف عليها.

إن حصيلة التركة الكولونيالية الحية ثمانية متاحف لا أكثر ولا أقل، وهي حصيلة خُلِقَتْ خُلُقاً في بيئة اجتماعية وثقافية مغربية لم تستطع تطوير ثقافتها المتحفية وفق شروطها الذاتية لأسباب توقفنا عندها في الفصل الثالث الذي خصصناه للثقافة المتحفية عند المغاربة. وقد استوطنت هذه المتاحف بنايات تاريخية تنتمي في المجمل إلى أواخر القرن التاسع عشر. وتتوزع بين متاحف أركيولوجية وأخرى إثنوغرافية، علماً أن بعض المتاحف المنتمية إلى هذا الصنف الثاني كانت تضم من بين مجموعاتها قطعاً أثرية كثيرة ونفيسة كما هو شأن متحف البطحاء ومتحف دار السي سعيد¹.

احتفظ المغرب المُستقل بالتركة المتحفية الكولونيالية واختفت فضاءات متحفية أخرى من بينها: متحف الدار البيضاء² وربما بعض فضاءات العرض التي كانت في غرف التجارة والصناعة وفي بعض الإدارات، ويتعلق الأمر على المرجح بمجموعات متحفية بدون متاحف مُعلّنة³.

متحف البطحاء⁴:

افتتحته الإقامة العامة الفرنسية بفاس سنة 1915، وقد وصفته الوثائق الفرنسية بأنه "متحف للفنون الأهلية"⁵. وهو وإن كان وليد قرار كولونيالي إلا أنه، في إطار مقتضيات الحماية، خرج إلى الوجود

¹- كان الحوض الرخامي الأندلسي (حوض الوضوء) الذي يعود إلى القرن الثامن الهجري (القرن الرابع عشر الميلادي) أحد أبرز القطع الأثرية بمتحف دار السي سعيد وظل معروضا لسنوات طوال عند نهاية الممر الرئيسي للمتحف (المدخل)، وبالإضافة إلى الحوض الرخامي تضمنت مجموعة متحف دار السي سعيد عددا من المقابر (شواهد القبور) الرخامية.

Naima El Khatib-Boujibar "Cuve à ablutions" dans Discover Islamic Art. Museum With No Frontiers, 2024. Consulté le : 28/1/2024.

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_D;5;fr
Source: [https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_D;5;fr&cp]

وحافظ متحف البطحاء طويلا على الكثير من القطع الأثرية الإسلامية لعل في مقدمتها قطعة من منبر جامع الأندلس، تعود إلى فترة حكم بني زيري (980م/360هـ)، ومعه قطع أموية (985م/365هـ). وأجزاء من سقوف أثرية.

Naima El Khatib-Boujibar "Éléments de minbar" dans Discover Islamic Art. Museum With No Frontiers, 2024. Consulté le : 28/1/2024. https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_C;4;fr
Source: [https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_C;4;fr&cp]
ورجعنا كذلك إلى:

Catherine Cambazard-Amahan, **Le décor sur bois dans l'architecture de Fès**, Paris, CNRS et Rabat, 1989.

²- استطعنا خلال إعدادنا لهذه الأطروحة الحصول على معطيات بخصوص هذا المتحف من بينها أن متحف الدار البيضاء Musée de Casablanca كان بالعنوان الآتي: شارع المستقبل Rue de l'avenir قرب باب مراكش.

³- وقفنا في بطاقات الجرد القديمة بمتحف دار السي سعيد، وهي البطاقات التي تعود إلى سنوات الحماية، على إشارات بخصوص أن مصدر بعض التحف يعود إلى هذا النوع من المجموعات المتحفية، وأحيانا هناك إشارة إلى وجود ما سمي بالصالون الشتوي ببلدية مراكش.

⁴- اخترنا أن نورد في هذا الجزء من الأطروحة أسماء المتاحف كما كانت قبل إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف بما ينسجم مع أسمائها في سياقاتها التاريخية التي نحن بصدددها.

⁵- **Reconnaissance du Maroc, 1912-1922, Dix ans de Protectorat**, Résidence Générale de la République française au Maroc (Rabat), Poitiers Imprimerie, 1922, p. 417.

من خلال العمل الميداني لا حظنا أنه معروف أكثر باسم دار البطحاء، وهو الأمر ذاته الذي وقفنا عليه في المدن الأخرى، ففي مراكش كلمة متحف قليلة التداول ويحضر بخصوص متحف دار السي سعيد تعابير مثل: دار السي سعيد فقط، أو دار الصباغة. وفي أسفي كان يُشار إلى المتحف الوطني للخزف في مكانه السابق (أي قبل ترحيله إلى مكانه الجديد) ببيرو أراب bureau arabe أو القشلة.

بعد أن صدر ظهير قضى بتحويل قصر سلطاني إلى متحف¹. وصف بروسبير ريكار متحف البطحاء بفاس عند نشأته بأنه يتكون من سبع قاعات بالإضافة إلى قاعة أخرى تضم تذكارات سلطانية أو إمبراطورية souvenirs impériaux. وهو وصف قصير جَمَعَ فيه بين طريقة العرض كل من متحفِي البطحاء والأوداية². حظي هذا المتحف باهتمام الباحثين من مداخل عدة³ غير أن شهادة كل من بروسبير ريكار وعلي أمهان في نظرنا ذات اعتبار خاص فالأول ورث المشروع عن ألفرد بيل⁴ Alfred Bel وأعطى للمتحف طابع النواة المؤسسة للمتاحف بالمغرب؛ أما الثاني، أي على أمهان، فإنه يُعد أحد أبرز الأسماء المغربية التي أشرفت على هذا المتحف في زمن الاستقلال بسبب اعتبارات قد يكون من بينها في تقديرنا أنه أنثروبولوجي واشتغاله على الثقافة الأمازيغية في المجال القروي وتدييره فضاء متحفيا في حاضرة فاس، وكتابته عن متحف البطحاء وعن غيره⁵.

وإذا كانت كتابات بروسبير ريكار تتضمن طرحا لتصور وظيفة المتحف في المغرب، بما في ذلك متحف البطحاء، ففي ورقة تقديمية بعنوان: "متحف البطحاء"⁶ قمنا بدراستها، ذكر ريكار في البداية أن متحف البطحاء يقع منذ سنة 1915 في دار البطحاء التي بنيت نهاية القرن التاسع عشر تحت حكم السلطان الحسن الأول، قبل أن يقوم السلطان عبد العزيز بتوسعتها.

¹ - تؤكد وكالة الأنباء المغرب العربي MAP على هذه المعلومة، ونشرتها جريدة لومنتان يوم 22 ماي 2000، فهل إحداث متحف عبر إصدار ظهير يقضي بتحويل قصر سلطاني إلى متحف تحت سلطة الاستعمار تعبير عن تحول نحو مشروع حديث أم إجراء إداري وقانوني فرضته المساطر وان القرار كان قرارا فرنسيا كاملا؟ من الصعب اعتبار الظهير قراراً سيادياً يدخل ضمن صراع بين التقليد والحداثة.

«Le musée du Batha, Quand un ancien palais fait sa mue», Texte de la MAP, Le Matin (Journal marocain), n° du lundi 22 mai 2000.

² - P. Ricard, «Arts indigène et musées», In *La Renaissance du Maroc*, op. cit., p. 212.

³ - Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc», In Gaultier-Kurhan, Caroline (dir.), *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 41. Carol Malt, *Moroccan Museum as agents for women's empowerment*, op. cit., p. 5.

عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، (منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي) المطابع الفرنسية المغربية الرباط، بدون تاريخ (المرجح أنه يعود إلى سنة 1970 أو 1971)، ص. 362. محمد بوتليل، "ماذا تعرف عن متحفِي البرج الشمالي والبطحاء بفاس"، في مجلة الفنون، صدرت عن وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، عدد 2، السنة 8، شتنبر 1981، الرباط، ص. 65-66. لعل أهم إشارة في هذا المقال هي تلك التي تذكر فيها المجلة الصادرة عن وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية عن أن الوزارة «ترعى سياسة لتجديد المتاحف وصيانة الآثار» (ص. 61) وهي جملة بدون معطيات، عبارة دعائية بدون محتوى محدد.

⁴ - شرع المستشرق ألفرد بيل Alfred Bel منذ 1914 في تكوين مجموعة المتحف.

⁵ - Ali Amahan, «Aperçu sur le musée du Batha», In : *Lamalif*, n° 174, février 1986, p : 54.

⁶ - الوثيقة رقم: 89، العلبة رقم: 1 من رصيد بروسبير ريكار بأرشيف المغرب. الوثيقة مرقونة، وتقع في صفحتين، كما تتضمن في أعلاها ملحوظة مكتوبة بخط اليد تشير إلى أن نسخة منها أرسلت إلى السيد جان بلدواي Jean Baldoui الذي تولى مهام إدارية في الإقامة العامة الفرنسية بالمغرب من بينها الإشراف على مصلحة الفنون والحرف الأهلية.

وبحسب الوثيقة التي كتبها بروسبير ريكار، فإن دار البطحاء تتوزع بين متحفين اثنين: الأول، "متحف الفن القديم" Le Musée d'art ancien والثاني، "متحف الفن الحديث" Le Musée d'art moderne. وهو الأمر يؤكد كاتبة الوثيقة في الفقرات موالية، لكنه يستعمل تارة عبارة متحف، ويقوم في أحيان أخرى باستعمال كلمة "قسم" section: «المجموعات المُجمَّعة في هذين القسمين تمثل وثيقة مثيرة للاهتمام، إنها تلقى الاهتمام من طرف علماء الآثار والسواح والحرفيين، وهي [أي المجموعات] تُؤكِّد الكمال الذي بلَّغهُ الفنُّ المغربي»¹.

وقدَّمَ ريكار مجموعات متحف البطحاء وهي تتوزع بين القطع الخشبية التي تعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي، والتحف الرخامية التي ترجع إلى القرن السادس عشر، ووَصَفَ بإيجاز خصائص الخزف الفاسي والألبسة النسائية والمطرزات والحلي.

وأتى على ذِكر محتويات القاعة التي تُعَرَّضُ فيها الأسلحة التقليدية، مُشيراً إلى أن مجموعة الأسلحة، المحفوظة آنذاك في متحف البطحاء، كانت في ملكية السلطان الحسن الأول، وأنها تتضمن قطعاً فريدةً من بينها أقواس ونشاشيب، وأن بعضها كان عبارة عن هدايا من ملوك بعثوا بها إلى سلاطين المغرب.

وأشار ريكار أيضاً إلى بعض المعروضات التي يبدو أنها كانت تشد انتباه زوار متحف البطحاء، والتي من بينها: القفص الذي سُجِنَ فيه الرُّوكي بوحمارة، ومظلة الهيبة، وبعض الأولوية والأعلام الدالة كما يقول على «المخزن القديم وعلى المراحل الأولى من عملية التهذئة»².

وأوجَزَ ريكار في عبارات قليلة تعريفه بالمعروضات التي يقول إنها تنتمي إلى "الفن البربري" L'Art Berbère: «يضيف الفن "البربري" إلى هذه المجموعات طابع الأصالة بحكم الطابع الفنتازي للزرايبي المنتمية إلى هذا الفن وقطع الحلي والفخاريات ذات الطابع البدائي والفطري»³.

وفي فقرة أخيرة، نقل لنا محتويات قاعات الفن الحديث، التي وصفها بأنها مخصصة لتقديم أعمال متنوعة أنجزها حرفيون تحت توجيه مصلحة الفنون والحرف الأهلية. والمقصود هنا بالفنون الحديثة الزرايبي وقطع الأثاث والخزف والنحاس وتزيين المخطوطات والخشب المنقوش وأثاث الحريرية والصوفية والقطنية وفن التسفير⁴.

¹ - ريكار، متحف البطحاء، وثيقة سبق ذكرها، ص. 1.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص. 2.

⁴ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وفي ستينيات القرن العشرين، كانت وزارة الإعلام والسياحة والفنون الجميلة والصناعة التقليدية بصدد تحويل متحف البطحاء إلى "متحف لتاريخ المغرب"¹، وهو المشروع الذي أشار إليه كُلٌّ من جيزان F. J. Gysin وبريندرليث H. J. Penderleith في تقريرهما حول حالة التراث والمتاحف بالمغرب سنة 1962²، وذكر أنهما أُخبرا بهذا المشروع، وأنه سيكون الصيغة المغربية من "مدرسة اللوفر" École du Louvre³، وقد اقترحا إقامة هذا المتحف في فضاءات البرج الشمالي في وقت لم يكن متحف الأسلحة قد خرج بعد إلى حيز الوجود.

كتب أمهان، من جهته، مقالة موجزة حول المتحف ذاته، ونشرها في مجلة لاماليف Lamalif التي تميزت بخط تحرير تَقْدُمي في سياق سياسي منغلق وصعب، غير أن مضامين المقالة تكشف عن "عنت" الرجل وهو الأنثروبولوجي والمسؤول عن متحف عتيق وفي الوقت ذاته يستعمل ركيزة تواصلية تعبر عن وعي سياسي إن لم نقل موقفا إيديولوجيا تقدما.

في مقالته تلك، قدم أمهان متحف البطحاء ومجموعته بإيجاز وانتقل سريعا للحديث عن الخصائص المميزة لكل من فنون الكتاب والخزف بفاس وكذا الفنون المعدنية والمنسوجات، وسيكرر المقولة الموروثة عن الاستعمار أن الفن المغربي ينقسم إلى فن حضري وآخر قروي. ورغم أن عنوان المقال هو "نظرة على متحف البطحاء"، فإن الكاتب اتجه نحو التعريف بالفخار القروي بمنطقة الريف⁴، من منطلق أن متحف البطحاء يتوفر على رصيد من فخار تلك الجهة ومبتعدا عن مناقشة أية قضية ثقافية أو إيديولوجية يطرحها هذا المتحف مثل كونه نواة المتاحف المغربية المنجزة من طرف المستعمر، وأنه يجمع بين القطع الأثرية والإثنوغرافية طيلة عقود طويلة دون مراجعة فكرية ونقدية لطريقة العرض، وطبيعة علاقة هذا المتحف بهوية المدينة التي بها وكذا المجتمع الذي يحتضنه.

• متحف الاوداية:

شأنه شأن متحف البطحاء؛ ينتمي متحف الاوداية، المُقام بالرباط سنة 1915، إلى الزمن الأول من النفوذ الكولونيالي بالمغرب، وهما معاً يقعان فيما كان يُسمى بالمنطقة السلطانية، أي تحت النفوذ الفرنسي، كما تحضر في خلفيتهما الهوياتية لأنهما يتوفران على رصيد مهم من التركة الاستعمارية تدبيرا

¹ -Anonyme, «les Exposition d'Histoire et d'Art Marocains», In **Les Arts Traditionnels du Maroc, Cahiers de Maroc-Documents**, nouvelle série, n°2, 1964, p. 5.

² - وقفنا على قسم مهم من هذا التقرير منشورا في:

Harold James Penderleith et F. J. Gysin , Rapport de mission (mai 1962), In **Les Arts Traditionnels du Maroc, Cahiers de Maroc-Documents**, nouvelle série, n° 2, 1964, pp. 46-55.

³ - Ibid., p. 48.

⁴ - Ali Amahan, «Aperçu sur le musée du Batha», op. cit., p. 56.

وتمثلاً للشيء المغربي¹؛ افتتح الأول في فاس أحد العواصم التقليدية للمغرب التاريخي، أما الثاني، فافتتح في فضاء مدينة الرباط بوصفها العاصمة الجديدة، والمدينة التي جعلتها الحماية مركزاً لها بالمغرب الحديث، كما أنهما معاً المتحفان المقامان خلال فترة الحرب العالمية الأولى، وكانا معاً من مكُونات مُركَّبِْن للصناعة التقليدية يقومان على التطوير والإنتاج والتسويق في إطار السياسة العمومية التي انتهجتها سلطات الحماية².

ورغم أن متحف الاوداية خرج إلى الوجود في العاصمة الجديدة للمغرب³، إلا أنه استوطن معماراً يرجع إلى عهد السلطان المولى إسماعيل (1672-1727م). وحتى وقت قريب، أي إلى بداية الألفية الثالثة كان ما يزال وَفِيّاً للصورة التي أُقيِمَ عليها سنة 1915، مع ما حصل داخله من تراكمات لم يتم التوثيق لها للأسف. ويبدو أن طابع معرضه الأساسي لم تتغير بشكل جذري طيلة قرابة قرن من الزمن، ذلك ما نستخلصه من عقدنا مقارنة بين مشاهداتنا له في تسعينيات القرن العشرين والوصف الذي نجده في بعض الوثائق الكولونيالية⁴، ثم لاحقاً في تقرير كُولْفَن⁵ الذي يعود إلى ستينيات القرن العشرين. وإذا كان متحف الاوداية سيحمل بدوره صفة متحف الفنون الأهلية، وسيتم اعتباره واحداً من فضاءات تكوين الحرفيين والصناع المغاربة من أجل خدمة اقتصاد الحرب كما بينا ذلك في مكانه، إلا أن هُوية خاصة ستميزه عندما سيحمل اسم **متحف بروبيير ريكار**⁶.

أما نواة مجموعة هذا المتحف فتعود إلى ما قام بجمعه ليبيير Libert⁷. وانضافت إلى هذا المجموعة الأولى مجموعتين اثنتين لكل من أندري ريفايو André Réveillaud، الذي كان محامياً في

¹ - Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc», op. cit., p. 41.

² - Alain Pommereu, «Fabrique-moi une histoire : la Médersa de Oudayas», In **Quantar, Magazine des cultures arabes et méditerranéenne**, n° 96, Juillet 2015, p. 34.

³ - اهتمت إدارة الحماية الفرنسية بمدرسة الاوداية منذ السنة الأولى من بسط سلطتها على المغرب: الجريدة الرسمية للدولة المغربية الشريفة المحمية، عدد 4، السنة الأولى، 24 جمادى الثاني 1331 الموافق 31 مايو 1913، ص. 29.

⁴ - **Reconnaissance du Maroc, 1912-1922, Dix ans de Protectorat**, op. cit., p. 408.

وقفنا ضمن رصيد بروسيير ريكار بأرشيف المغرب على تقديم موجز لمعرض متحف الاوداية تحت عنوان: "متحف الفن الأهلي من خلال حديث لريكار" تقع الوثيقة في صفحة واحدة بخط يد ريكار، وهي تحمل تاريخ الخامس من شهر غشت 1946. والظاهر من خلال عنوانها أنها مادة إذاعية قدمها ريكار على أمواج راديو مراكش.

يُحدد بروسيير ريكار في الفقرة الأولى موقع متحف الاوداية قبالة حديقة تُعرف باسم المدرسة، ويصف في الفقرات الموالية المعمار والمعرض المتحفي مقدماً بذلك صورة موجزة ومفيدة عن الهيئة المزيوغرافية للمتحف في أربعينيات القرن العشرين.

⁵ - Lucien Golvin, **Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques**, op. cit., pp. 8-11.

⁶ - Anonyme, «Les musées du Service des métiers et arts marocains (Musée Prosper Ricard)», In **Museum**, Vol. VII, n° 1, 1954, p. 65. El Kasri Houssein, «A walk through Morocco: The Oudaïa Ethnographic Museum», In **Museum International**, n° 179, 1993, p. 18.

⁷ - كان من مُختكري تجارة التبغ. يقول ألان بوميرو إن المجموعة جرى شراؤها من صاحبها.

مدينة فاس، ومجموعة الفنانة ألين دو لنس Aline de Lins، في حين أسهم مغاربة بإعارة مخطوطات ووثائق لمتحف الاوداية¹.

ويذهب علي أمهان إلى أن متحف الاوداية، في صورته الموروثة نواتها عن البرنامج الثقافي والسياسي الكولونيالي، «يُلخّص الإنتاجات من كل جهات المغرب»². وبالإضافة إلى المجموعات الإثنوغرافية المتنوعة التي يضمها متحف الاوداية، يضم المتحف في مجموعته قطعاً أثرية من أبرزها، بحسب أمهان، تيجان وقطع خشب مرينية وقطع تعود إلى حفريات تمت بمسجد الكتبية في مراكش³. وخلال بداية الألفية الثالثة، وفي إطار ما سمي بالمعارض الكبرى، تحول متحف الاوداية إلى متحف وطني للحلي⁴.

• متحف دار الجامعي:

يعود القصر إلى أبي عبد الله الجامعي، وقد بُني سنة 1882م/1299هـ، واقتنته السلطات الفرنسية لتحويله إلى مستشفى ثم محكمة عسكرية فمصلحة للفنون الأهلية، وأُلحق بالفنون الجميلة في سنة 1916، ليصبح متحفاً سنة 1920⁵ بالإضافة إلى احتضانه رواقاً للصناعة التقليدية. وفي سنة 1958، بعد انفصال مصلحة المتاحف عن مصلحة الصناعة التقليدية، «تحول المركز إلى متحف يُدعى متحف دار الجامعي»⁶.

يذكر تقرير الوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، أن تغييراً جرى في قاعة الخشب خلال العشرية 1961-1970، وذلك بإضافة نماذج من الخشب المطلي بالأصباغ الملونة وعرض بعض الأثاث كالرفوف والصناديق، كما وقع تغيير في العرض داخل قاعة الخزف وقاعة الطرز، وكذا الشبابيك

Alain Pommereu, «Fabrique-moi une histoire : la Médersa de Oudayas », op. cit., p. 34.

¹ - Ibidem.

² - Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, *Arrêts sur site*, op. cit., p. 205.

³ - Ibid., p. 206.

ينطبق هذا الوصف طبعاً على ما قبل شروع المؤسسة الوطنية للمتاحف في تدبيره.

⁴ - Carol Malt, *Moroccan Museum as agents for women's empowerment*, op. cit., p. 145.

الحلي والحلل، المعارض الكبرى للتراث، متحف الأوداية، الرباط 2002-2003، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، دار المناهل، الرباط، 2002.

⁵ - *Le guide des musées*, Janvier 2001, Direction du patrimoine, pp. 23-24.

ويعود تاريخ تأسيسه إلى سنة 1926 بحسب عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، المطابع الفرنسية المغربية الرباط، (منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي) بدون تاريخ (سنة 1970 أو 1971)، ص. 370.

⁶ - عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، ص. 370.

الحديدية وقاعة أسلحة الفروسية والحلي¹، بما يوحي بأن متاحف المغرب لم تكن جامدة على وجه الإطلاق قبل زيارة غولفن Golvin سنتي 1968 و1969.

ويذهب أمهان إلى أن الرصيد الأول لهذا المتحف يعود إلى سنة 1917². وهو الرصيد الذي يضم إلى جانب القطع الخشبية من مكناس سواء المنقوشة أو المصبوغة، تحفا من الحلي والمنسوجات والمرزات. كما أن أبرز القطع الأثرية، بحسب أمهان، هي المقابريات ما قبل إسلامية³.

إنه ثالث متحف من ضمن التركة الكولونيالية التي تتهل هويتها، في تصورنا، من الوظيفة التاريخية للمدينة المقام بها (مكناس)، كما ظلت تستمد قسما من هويتها من ثقل دلالة اسم البناية التي استوطنتها، حمل هذا المتحف طويلا اسم "دار الجامعي" وانتفى بهذا الاسم إلى عائلة مخزنية كما هو شأن متحف دار السي سعيد الذي احتفظ طويلا باسم أحد أفراد عائلة أحمد بن موسى أحد خدام السلطان المولى الحسن الأول وابنه السلطان المولى عبد العزيز والمقصود هنا سعيد بن موسى "العلاف" أو "وزير الدفاع" في أواخر القرن التاسع عشر.

احتضن متحف دار الجامعي بين 2002 و2003 معرضا ضمّ المعارض الكبرى التي أشرفت عليها وزارة الثقافة في عهد الوزير محمد الأشعري، كان المعرض تحت عنوان: "الزربية نسيج الدلالات"⁴، وكانت تلك على ما يبدو، سواء لهذا المتحف كما لباقي المتاحف التي توزعت عليها هذه المعارض -وهي بالمناسبة النواة الصلبة للتركة الكولونيالية- إحدى آخر المحاولات المعلنة لمحاولة إبقاء المتاحف تحت سلطة وزارة الثقافة عبر البرهنة على قدرة أطرها على صناعة معارض مختلفة ذات طابع موضوعاتي وقصيرة الأمد. كما شهد المتحف في وقت سابق محاولات لتنظيم معارض مؤقتة من بينها معرض حول مجموعة المطرقات المحفوظة في مستودعاته⁵ وذلك بشراكة مع المصلحة الثقافية لسفارة فرنسا بالمغرب.

¹ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

² - Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, *Arrêts sur site*, op. cit., p. 203.

³ - Ibid., p. 204.

⁴ - الزربية نسيج الدلالات، المعارض المعارض الكبرى للتراث، متحف دار الجامعي، 2003-2002، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، دار المناهل، الرباط، 2002.

⁵ - *Le fil du passé : Broderie*, Catalogue et exposition réalisés avec le concours de la Direction du Patrimoine Culturelle du Ministère des Affaires Culturelles, Service Culturelle de l'Ambassade de France à Rabat, Texte de Hassan Cherradi, Photos de Wily Dubois, Edition Institut Français de Meknès, 1995.

• المتحف الأثري (الرباط):

أقيم المتحف الأثري بالرباط في الثلاثينيات¹ من القرن السابق، وأصبحت البناية في عهدة إدارة مصلحة آثار التاريخ القديم Service des Antiquités سنة 1930 من أجل عرض ما كشفت عنه الحفريات الأثرية بالمغرب². أُدخِلت عليه تعديلات في تصميمه سنة 1952، وأضيفت إليه قاعة³ بعد الاستقلال سنة 1957، ثم أعيد تدشينه سنة 1960⁴ وضم المتحف في بدايته قطعاً أثرية تعود إلى ويلي وبناسا وتاموسيدا والتي دخلت إلى المتحف سنوات 1931-1932⁵ وقد شكلت تلك القطع الأثرية نواته الأولى.

ويبدو أنه إلى حدود سنة 1952، كانت هذه البناية ذات طابع إداري/علمي أكثر منها متحفاً مُوجَّهاً إلى عموم الزوار. على الأقل هذا ما يستشف من عبارة جون بوب Jean Boube عند تقديمه لما كان يُسمى في تلك الفترة بمتحف لويس شاتلان Louis Chatelain، نسبة إلى أحد أهم المسؤولين عن الاختيارات التي تحكمت في الأركيولوجيا المغربية طيلة عقود الحماية الفرنسية، إن لم يكن أهمهم جميعاً. نجد عند جون بوب الإشارة التالية: «سنة 1952، أخيراً، أقيمت قاعة فسيحة بيضاوية، كان من المنتظر أن تُستعمل لمعرض دائم لمجموعات ما قبل التاريخ، لكنها لم تُستعمل قط»⁶. ومنذ يوليو 1955 حمل

¹ - أقيم سنة 1930 بحسب: عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، مرجع سبق ذكره، ص: 358. وعند كارول مالت، فهذا المتحف تأسس سنة 1932، وأنه يحتضن المجموعة الوطنية منذ سنة 1986.

Carol Malt, *Moroccan Museum as agents for women's empowerment*, op. cit. p. 140.

وعند علي وكاترين أمهان سنتي 1931 و1932.

Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, *Arrêts sur sites*, op. cit., p. 208.

² - ارتبط وجود المتحف الأركيولوجي بالرباط، في بدايته بشيئين اثنين: أولاً، حفريات ويلي التي كانت عنصراً من عناصر السياسية/الثقافية التي أخذها ليوطي Lyautey على عاتقه منذ بداية الحماية سنة 1912. ثانياً، تنظيم مصلحة الآثار Services des Antiquités التي بدأت سنة 1918. كانت القطع الأثرية الأولى تعرض في متحف صغير ملحق بموقع ويلي. في الموقع أيضاً بدأت مصلحة الآثار قبل أن تنتقل سنة 1930 إلى بناية المتحف الأثري بالرباط.

Jean Boube, «Le Musée Louis Chatelain à Rabat», In *Musées d'Antiquités du Maroc, Extrait du Bulletin d'Archéologie Marocaine*, tome IV, 1960, p. 3.

³ - يتعلق الأمر بالقاعة البيضاوية الشكل والتي كانت قد أنشأت لتكون مخصصة لعرض القطع الأثرية المنتمية إلى حقبة ما قبل التاريخ، كما كان من المنتظر أن يشرف جون بوب Jean Boube على إعداد المعرض المتحفي الجديد بها.

Jean Boube, «Le Musée Louis Chatelain à Rabat», op. cit., p. 3.

⁴ - عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، مرجع سبق ذكره، ص. 358. وصل مجموع عدد زوار هذا المتحف بين 1961 و1969: 80545 زائراً. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁵ - Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, *Arrêts sur sites*, pp. 207-208.

وعبد العزيز توري، «المتحف الأثري في الرباط العاصمة»، مجلة المتحف العربي، الكويت، عدد 4، سنة 1987، ص. 43.

⁶ - Jean Boube, «Le musée Louis Chatelain à Rabat», op. cit., p. 3.

المتحف الإثري أو كما يسميه جون بوب Jean Boubé "متحف آثار ما قبل الإسلام" اسم: متحف لويس شاتلان¹ Musée Louis Chatelain .

لا يقدم جون بوب سببا لعدم استخدام القاعة البيضاوية لعرض آثار ما قبل التاريخ، غير أنه يخبرنا أنه وجب انتظار سنة 1960 حيث أعيد فتح هذا المتحف واستعملت هذه القاعة من ضمن الفضاءات التي عرضت فيها القطع الأثرية البرونزية المكتشفة في المغرب² (ملحق رقم: 11. جانب من العرض المتحفي بعد الاستقلال وقبل إنشاء وزارة الثقافة).

وبحسب عبد العزيز توري، فقد شهد المتحف سنة 1957³ انتقال مجموعات وليلي⁴ إليه، ثم أعيد تنظيمه سنة 1960، ليصبح متحفا وطنيا. وعبر علي أمهان، من جهته، عن هذا التوظيف أو الاستعمال ذي الطابع الوطني بقوله: «بفضل التحويل الذي تمّ سنة 1957 لمجموعات وليلي⁵ وبسبب إعادة التنظيم الذي جرى سنة 1960، وصل المتحف إلى درجة متحف وطني»⁶.

لقد استمرت صورة هذا المتحف كما ورثها عن بداية ستينيات القرن العشرين كما يظهر ذلك من خلال الرجوع إلى الصور التي نشرها جون بوب⁷ إلا ما كان من تغييرات ضئيلة على صعيد الصورة العامة للمتحف. وسيشهد المتحف أيضا إعادة تنظيم سنتي 1985 و1986، حيث أضحت القاعة

¹ - Ibid., p. 3.

² - Ibid., p. 14.

افتتح المتحف بحضور وزير التعليم، إلى جانب جون شاربونو Jean Charbonneaux المحافظ الرئيسي لشعبة الآثار الإغريقية والرومانية بمتحف اللوفر. ويقول جون بوب عن حضور جون شاربونو: «منح لهذا المتحف [المتحف] رعاية علمية سامية»

Ibid., p. 3.

³ - عبد العزيز توري، «المتحف الأثري في الرباط العاصمة»، مرجع سبق ذكره، ص. 43.

⁴ - بحسب الهجراوي فالمتحف الأثري بالرباط جاء لتعويض "متحف وليلي". محمد عبد الجليل الهجراوي، «من المصادر الأثرية لتاريخ المغرب نماذج من معروضات المتحف الأثري بالرباط»، (ثانيا: الحضارة الرومانية)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، العدد 19، 1994، ص. 141-165.

⁵ - هناك إشارات متفرقة إلى "مجموعة وليلي" وأحيانا "متحف وليلي"، ومن بين تلك الإشارات أنه: «المتحف الوحيد في المغرب الذي يؤدي الزوار رسوما عن زيارته، والمداخل تحول كل سنة إلى الخزينة العامة». عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، ص. 358.

⁶ - Ali Amahan Catherine et Cambazard-Amahn, *Arrêts sur sites*, p. 208.

عبد العزيز توري بدوره يقول بأن حلته الجديدة جعلت منه «متحفا وطنيا متخصصا في حفظ وعرض مواد العهود ما قبل الإسلامية» عبد العزيز توري، "المتحف الأثري في الرباط العاصمة"، ص: 43. ومن جهته وصفه، عبد العزيز صالح سالم بالمتحف الوطني للآثار. عبد العزيز صالح سالم، «إضافات جديدة على نقود الدولة السعدية في ضوء مجموعة مخزن المتحف الوطني للآثار بالرباط (دراسة أثرية فنية)»، مجلة التاريخ العربي، العدد 55، شتاء 2011، ص. 271. بل يضع هذا الزصف في عنوان مقاله. ونجد في وثيقة لوزارة الثقافة تعود إلى سنة 2001، أن تقديم تاريخ المغرب منذ ما قبل التاريخ إلى الحقبة الإسلامية عبر القطع الأثرية. انطلاقا من أدوات ما قبل التاريخ وصولا إلى الخزف الذي عثر عليه في المدن الإسلامية الأولى بالمغرب، كان مجرد طموح لم يتحقق في هذه البناية.

Le guide des musées, Janvier 2001, Direction du patrimoine, op. cit., p. 26.

⁷ - Jean Boubé, «Le musée Louis Chatelain à Rabat», op. cit., photos pages : 4,5,7,9,11,12 et 13. .

البيضاوية مخصصة للتحف البرونزية، تحت اسم (قاعة البرونزيات) وحُصِّصَت لحضارات ما قبل الإسلام بالمغرب¹. وفي سنة 1987 افتتحت قاعة *Salle des vertébrés*².

يتصل هذا المتحف في منطلقه الهوياتي الكولونيالي بعملية تشخيص صورة الذات (ذات المستعمر) والبرهنة على غنى حضور الحضارة الأوروبية في مغرب ما قبل الإسلام. في هذا الإطار يبدو كل من المتحف الأثري بالرباط³ (المنطقة السلطانية) والمتحف الأثري في تطوان (المنطقة الخليفة) عبارة عن ركاز متحفية *des supports muséographiques* المراد من ورائها تقديم الأدلة المادية على "الحق" في العودة إلى المغرب حيث مازالت القرائن الأثرية الإغريقية والرومانية ماثلة، وأحيانا كثيرة مدفونة، في كل من ويلي وليكسوس وغرهما⁴.

واستخدمت السلطات الاستعمارية المتحفين الأثريين مثل وسيلة لعقد المقارنة بين صورة التراث المحلي والثقافة والفن "الأهلي" بأبعادها الأمازيغية والعربية-الإسلامية، في مقابل صورة الإرث الهندسي والفني الإغريقي-الروماني. وبشكل عام، وُظِّف كل من المتحف الأثري بالرباط وتطوان لترسيخ الاعتقاد بالطابع "البدائي" لما هو ناشئ محليا بالمقارنة مع ما هو آت من الخارج، وأن هذه "الحقيقة" تاريخية كما أنها ثقافية، بما ينسجم مع مقولة إدمون دوتي في بداية القرن العشرين⁵.

• متحف القصبية:

أنشئ متحف القصبية بطنجة سنة 1920، وكان يُسمى "متحف ميشو بيلير" *Musée Michaux-Bellaire*⁶، إذ ضم متحف القصبية مجموعة ميشو بيلير التي كانت بمتحف في مدينة البوغاز منذ 1908 في ثانوية رينالت *Lycée Regnalt* بمرشان⁷. وانضاف إلى رصيد المتحف جزء

¹ عبد العزيز توري، «المتحف الأثري في الرباط العاصمة»، مرجع سبق ذكره، ص. 44.

² Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, *Arrêts sur sites*, p. 208.

³ حاليا: متحف التاريخ والحضارات.

⁴ وبعد الاستقلال سيستمر غياب رواق إسلامي كما سجل ذلك عبد العزيز توري سنة 1987 وذلك رغم أن الحفريات الأثرية في المواقع الإسلامية قد «فرضت مكانتها انطلاقا من سنة 1975» عبد العزيز توري، «المتحف الأثري في الرباط العاصمة»، ص. 47.

⁵ سبق لنا أن استشهدنا في الفصل الثاني، على سبيل المثال، بما قاله إدمون دوتي: «إنه من المستحيل أن ننقل إلى أولئك الذين لم يشعروا هم بها بأنفسهم، المشاعر التي تنتاب المسافرين المنغمس منذ شهور طويلة في همجية الإسلام البغيضة، عندما يكون قد سئم من العمارة العربية الفقيرة، أن يعاود اللقاء بالأسلوب البسيط والصلب والجميل والتنفيذ الدقيق لهذه الآثار الجميلة التي تدوم مثل علامة خالدة على العبقورية اللاتينية»

Edmon Doutté, *Mission au Maroc : En tribu*, Paul Geuthner, Paris, 1914, p. 459.

⁶ Michel Ponsich, «Le Musée Michaux-Bellaire à Tanger», In *Musées d'Antiquités du Maroc, Extrait du Bulletin d'Archéologie Marocaine*, tome IV, 1960, pp. 15-21.

⁷ Carol Malt, «Moroccan Museums and the Politics of Place», In *Site-specific performance in Arabo-islamic contexts*, Khalid Amine and George F. Roberson (Edit), Faculty of Letters and Humanities, Tétouan, 2011, Printer: Attorpes, Tanger, p. 58.

يقع المتحف في القسم الشرقي من القصبية، الذي بناه أحمد بن علي ابن القائد علي بن عبد الله الريفي سنة 1738م وهو ما تؤرخه نقيشة مثبتة في قسم من هذا القصير يحمل اسم: "قبة دار البخاري".

من حصيلة الحفريات التي ظلت تقوم بها مصلحة الآثار التابعة للحماية الفرنسية و"الجمعية الأثرية بطنجة" إلى سنة 1956¹، وقد افتتح مجددا في بداية سنوات الاستقلال سنة 1959².

يستوطن هذا المتحف معمارا من القرن الثامن عشر. وتتوزع مجموعاته بين أثرية وإثنوغرافية³ وهو يشترك في هذه النقطة، أي من حيث طبيعة نواته من المجموعات المتحفية وفي كونه تلقى خليطا من القطع الأثرية والإثنوغرافية مثله مثل متاحف أخرى سبقت الإشارة إليها. كما أنه يتقاسم مع بعض المتاحف الكولونيالية صعوبة الحسم في تاريخ اعتباره متحفا⁴، أي بين احتضانه للقطع واستعماله مثل مستودع للبقايا والقرائن المادية أو مشغل حرفي atelier من جهة أولى، وفتح أمام العموم باعتباره فضاء للعرض من جهة ثانية⁵.

دافعت الوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصيل، في ستينيات من القرن العشرين، عن طبيعة المجموعة المعروضة في متحف طنجة، وعن كونها تنتمي إلى مناطق عدة، مُعتبرة أن موقع المدينة يُفسّر هذا الاختيار ويُعطيه الشرعية اللازمة، فالغاية من هذا المتحف هي تمكين الزائر الخارجي من الاطلاع على حياة المغاربة في البادية كما المدينة⁶.

• متحف دار السي سعيد:

حمل هذا المتحف اسم دار السي سعيد⁷ منذ سنة 1928⁸، وهو يمتد على قسم كبير من الدار التي تحمل اسم سعيد بن موسى المتوفي سنة 1900 والذي كان غلّفاً أو وزيرا للحرب في عهد السلطان عبد العزيز.

يشترك هذا المتحف إذن مع سابقه في كونه يستوطن بناية تاريخية، يتعلق الأمر بعدد من الدور التي كانت تتكون من غرف منتظمة حول ساحات داخلية ورياضات جرى ضم بعضها إلى بعض، قبل

⁷ - Michel Ponsich, « Le Musée Michaux-Bellaire à Tanger », op. cit., p. 15.

¹ - Ech charki Dahmali, « Histoire du premier musée au Maroc », In **Hespéris-Tamuda**, LVIII, n°1, Année 2023, pp : 156-157.

² - Michel Ponsich, « Le Musée Michaux-Bellaire à Tanger », p. 15.

³ - Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, **Arrêts sur sites**, p : 207.

⁴ - الأمر ذاته وقفنا عليه بخصوص المتحف الأثري بالرباط ومتحف دار السي سعيد بمراكش.

⁵ - تأسس سنة 1922 بحسب كارول مالت.

Carol Malt, **Moroccan Museum as agents for women's empowerment**, p :149.

⁶ - عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، ص. 360

⁷ - Gaston Deverdun, **Marrakech des origines à 1912**, Editions Techniques Nord-Africaines, Rabat, 1959, p. 546.

⁸ - **Service des Arts Indigènes, Historique (1912-1930)**, Avant-propos de J. Gotteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris, 1931.

الحماية، ثم وقع الربط بينها عبر ممرات مسقوفة في فترة لاحقة. كما أن أول عنصر مازال يغلب على هوية متحف دار السي سعيد هو هذا الانتماء إلى إرث عائلة أحمد بن موسى¹ مع ما ظل يحمله هذا الاسم من معانٍ في مخيلة ساكنة مراكش لعقود طويلة.

أصبحت دار السي سعيد، في بداية عهد الحماية، مقراً للحاكم العسكري بمنطقة مراكش، ثم سلمتها مصلحة الأملاك المخزنية إلى مصلحة الفنون الحرف الأهلية سنة 1928، فأصبحت تضم مصالح للصناعة التقليدية ومتحفاً للفنون القديمة². وفي سنة 1957، عقب إعلان الاستقلال، تم توزيع مرافق الدار بين مصالح الصناعة التقليدية والمتحف، فاحتفظ هذا الأخير بالرياض الكبير بالإضافة إلى عدد من المرافق الأخرى، وخضعت البناية سنوات 1978-1980 للترميم، كما عرفت لاحقاً عدداً من عمليات الصيانة، وانضاف إلى القسم المخصص للمتحف جناح مهم يضم ساحة بها نافورة وعدداً من الغرف، في حين ماتزال أجزاء مهمة من دار السي سعيد غير متاحة أمام الزائر؛ من بينها القسم الذي كان في الأصل حماماً خاصاً بالدار، وكذلك عدد من المرافق التي بقيت تحت يد الصناعة التقليدية مما هو معروف في مراكش بدار الصباغة، وهو القسم الذي كان عبارة عن مطابخ وإصطبلات الدار عندما كان أبناء موسى في عز قوتهم.

وتخبرنا بعض وثائق وزارة الثقافة، أن متحف دار السي سعيد شهد إقامة معارض مؤقتة خلال ستينيات القرن العشرين، معارض للوثائق التاريخية عن الحياة في مراكش منذ المرابطين إلى العلويين. «وجهزت قاعات أخرى للتعريف بالحرف المهنية القديمة كالنجارة والصياغة والحياكة والدباغة عززت بيانات توضيح الطريقة التنظيمية التي كانت تخضع لها جميع أنواع الصناعات التقليدية في ذلك الوقت»³، وتذكر هذه الوثيقة نفسها أنه تم إحداث متحفٍ ملحقٍ بمتحف دار السي سعيد وذلك بالمنارة «خاصٍ بعرض أنواع من الزرابي المعروفة في ناحية مراكش»⁴.

¹ - وهو شقيق بالحماد بن موسى وزير السلطان الحسن الأول.

² - في أرشيف مصلحة الفنون والحرف الأهلية أحدث هذا المتحف سنة 1928. وفي عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، سنة 1932، والأمر نفسه عند كارول مالت:

Carol Malt, *Moroccan Museum sas agents for women's empowerment*, p. 137.

أما في «Le guide des musées» فسنة 1930.

Le guide des musées, Janvier 2001, Direction du patrimoine, p. 16 :

³ - عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، ص. 369.

⁴ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقفنا على إشارة بخصوص اقتراح إحداث متحف للزرابي بمراكش في:

Harold J. Penderleith et Frédéric J. Gysin, Rapport de mission (mai 1962), In *Les Arts Traditionnels du Maroc*, *Cahiers de Maroc-Documents*, nouvelle série, n° 2, 1964, p. 49.

ويصف علي أمهان متحف دار السي سعيد بأنه «متحف جهوي يَضُم مجموعات متنوعة»¹. وهو يَعتبر أن مجموعته من التحف الخشبية تكملة جيدة لمجموعة البطحاء². كما توقف أحمد السكونتي عند رصيد متحف دار السي سعيد، فأشار إلى أن مجموعة المتحف بدأت تتشكل خلال أربعينيات القرن العشرين، وأن أول تاريخ في سِجِل الجرد هو يوم 18 أكتوبر 1946، وقد رَعَتْهُ مفتشية مصلحة الفنون والحرف آنذاك. تم إغناء رصيد المتحف، بحسب أحمد السكونتي، بوسيلتين هما الاقتناء acquisition والتقدم بطلبات commande وهي طلبات امتدت إلى مدن أخرى غير مراكش من بينها الصويرة³، وفي الحقيقة فإن الوسيلتين اعتمدتا في باقي المتاحف الإثنوغرافية الكولونيالية خصوصا في فترات الحربين العالمية الأولى والثانية، ويمكن أن نضيف إلى الاقتناء والتقدم بطلبات وسيلة ثالثة أغنت أرصدة المتاحف في فترة مبكرة وهي تسليم جامعي التحف لبعض أرصدتهم إلى متاحف في مقدمتها متحف البطحاء ومتحف الاوداية⁴.

وفيما يخص هويته، انطبع متحف دار السي سعيد لفترة طويلة بتأثير قبائلي Kabyle (الجزائر) واضح، سواء فيما يتعلق بالتدبير الإداري الذي أشرف عليه المعمري ذو الأصل الأمازيغي القبائلي ، أو فيما يتعلق ببعض القطع من الأثاث التي يبدو أنها صُنعت بوصفها طلبات تتميز بِمَلَمَحٍ قبائلي واضح (صناديق وأثاث مختلف)⁵.

ومن جهة أخرى، كنا قد وقفنا خلال عملنا بهذا المتحف، على المجهود الذي بذله حسن بلعربي -أحد المحافظين السابقين- من أجل إغناء رصيد متحف دار السي سعيد، خصوصا مجموعات الزرابي القروية والفخار المحلي (من الأطلس الكبير وجنوب المغرب)، إضافة إلى تكوينه رصيда مهما من التحف الصحراوية المغربية.

وأسهم المتحف، شأنه شأن أهم المتاحف المغربية، في معارض خارج المغرب من بينها: معرض Splendeur du Maroc الذي أقيم بالمتحف الملكي لأفريقيا الوسطى Le Musée Royal de l'Afrique Central في بلجيكا ما بين أكتوبر 1998 وماي 1999. وشارك المتحف في تظاهرة زمن

¹ - Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, **Arrêts sur sites**, p. 204.

² -Ibidem.

³ - Ahmed Skounti, «Bois domestiques et coffres du Musée Dar Si Saïd», In **Bois : art et usages (Musée Dar Si Saïd, Marakech)**, 2002, Dar Al Manahil, Rabat, 2002 ; p. 22.

⁴ - وقفنا على إشارات مهمة عند بروسبير ريكار عند اشتغالنا على رصيده الوثائقي بأرشيف المغرب، ومن الوثائق التي تتضمن معلومات بهذا الخصوص: الوثيقة رقم 497 وهي محفوظة في العلبة رقم 5 من رصيد بروسبير ريكار. وتقع في صفحتين مرقونتين على الآلة الكاتبة. وحديث إذا عي بعنوان: "مجموعة بريث" Collection Brethes ألقاه ريكار على أمواج راديو ماروك يوم 1 دجنبر 1950، والنسخة التي درسناها مكتوبة بخط يد ريكار وتقع في صفحتين وهي الوثيقة رقم: 258، المحفوظة في العلبة رقم: 3.

⁵ - هذه الملاحظات مستقاة من عملنا في هذا المتحف واشتغالنا على مجموعاته بين 1994 و2006.

المغرب بفرنسا Le Temps du Maroc، من خلال إعارة قطع جرى عرضها في العاصمة الفرنسية باريس، وشارك في معرض جهوي أقيم بمتحف دوفيناو Musée Dauphinois بمدينة غرونوبل Groneble خلال الفترة الممتدة من أكتوبر 1999 إلى يونيو 2000.

كما أسهمت أرصدة متحف دار السي سعيد، خصوصا المجموعات القروية في إنشاء النواة الأولى لعدد من المتاحف من بينها المتحف الوطني للخزف بأسفي، وشارك في المعارض الافتتاحية لبعض المتاحف غير التابعة لوزارة الثقافة ومن بينها: المتحف البلدي لأكادير ومتحف مراكش، وذلك في إطار نوع من الإعارة المحدودة زمنياً.

• المتحف الأثري (تطوان):

أقيم المتحف الأثري بتطوان El Museo Arqueológico de Tetuán في شهر نوفمبر 1931، ثم نُقلت محتوياته سنة 1940 إلى بنايته الحالية غير بعيد عن مبنى الباشوية وسط مدينة تطوان¹. وعلى إثر وفاة مديره بلايو كانتيرو Pelayo Quintero سنة 1946، تم تعيين الباحث الأثري ميكل طاراديل Miguel Tarradell المعروف بأبحاثه حول تامودا وليكسوس، حيث قام بإعادة تنظيم المتحف وإعطائه إشعاعاً أوسع، إذ باتت تتكون مرافق العرض الأساسية في المتحف من ثلاث قاعات: خُصّصت القاعة الأولى، لعرض القطع الأثرية الآتية من مواقع مرتيل ومن الجهة الغربية بني كرفط، الثانية لتقديم اللقى الأثرية الآتية من ليكسوس، وخصصت القاعة الثالثة لموقع تامودا. كما قام ميكل طاراديل بعرض قطع من الفسيفساء من ليكسوس وبعض شواهد القبور Estelas funeraria بالحديقة التي توجد في مدخل المتحف، إضافة إلى مخزن لحفظ المواد والآثار القادمة من مختلف المواقع الأثرية²، وأعدّ ميكل طاراديل Miguel Tarradell دليلاً خاصاً بهذا المتحف³.

أحدث هذا المتحف الأثري إذا في المنطقة الخليفية تحت إدارة السلطة الإسبانية، وأشرفت عليه "اللجنة العليا للمآثر الفنية والتاريخية" Junta Superior de Monumentos Artísticos Históricos. وانتقل إلى بناية حديثة، شأنه في ذلك شأن المتحف الأثري في الرباط. وقد ضم قطاعاً

¹ - سنة 1939 في وثيقة أعدتها مديرية التراث الثقافي:

Le guide des musées، op. cit., p. 44.

سنة 1949 في: عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، مرجع سبق ذكره، ص. 360.

² - Fernando Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos 1912-1956*, Editoria Marroquí, Tetuán, 1956, pp. 726-734.

³ - Raymond Thouvenot, «Promenade archéologique au musée de Tétouan (Maroc)», In *Revue des études anciennes*, n° 1-2, pp. 138-145.

جرى الكشف عنها في حفريات بمنطقة الشمال في مواقع إغريقية-رومانية مثل لكسوس، وعُرضت به مقابريات ليبية *stèles funéraires libyques*، وخزفيات تعود إلى القرنين الثالث والرابع الميلادي. بالإضافة إلى إعادة تركيب وإنشاء مُجَسَّم لمَعْلَم يعود إلى قُبَيْل التاريخ من منطقة مزورة *cromlech* *protohistorique de M'zora* والذي يرجع إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد¹.

ولعل من أهم ما ميز هذا المتحف هو اعتناؤه بعدد من قطع الفسيفساء وهو الأمر الذي لم يُخف بعض الفرنسيين إعجابهم به بالمقارنة مع ما أنجزوه في المنطقة الخاضعة لسلطتهم².

وإلى متم ستينيات القرن العشرين، كان المتحف الأثري بتطوان يتكون من ثلاث قاعات: واحدة لما قبل التاريخ، وثانية لموقع لكسوس، وثالثة مخصصة لموقع تامودا³. وقد غابت عنه معروضات من الحقبة الإسلامية شأنه في ذلك شأن المتحف الأثري للرباط. ويبدو أن صورته التي وجدناها عليه خلال عملنا الميداني لم تختلف كثيرا عن صورته التي كان عليها عند مغادرة الإسبان المنطقة الخليفية.

• متحف باب عقلة:

تعود نواة هذا المتحف إلى سنة 1928، حين جرى إحداثه تحت اسم "متحف الفن الأهلي" *Museo de Arte Indigena* في منزل تم كراؤه لهذا الغرض. وفي سنة 1946 تم نقل محتوياته إلى مقره بموقعه الحالي في الصقالة، حيث أصبح يحمل اسم: المتحف المغربي *El Museo Marroqui*. وفي 29 يوليوز سنة 1948 تم تدشينه من طرف خليفة السلطان بمنطقة الشمال والمقيم العام الإسباني. وكان المتحف المغربي *El Museo Marroqui* يتكون من حديقة جميلة و طابقين يضمنان تسع قاعات تحوي آنذاك ما يقارب 1105 قطعة ما بين الألبسة والحلي والأسلحة والآلات الموسيقية والخزف وغيرها من المجموعات التي حصلت عليها "اللجنة العليا للمآثر الفنية والتاريخية" *Junta Superior de Monumentos Artísticos Históricos* بشرائها من أصحابها أو ما قدمته السلطات المغربية والإسبانية للمتحف وما تبرع به بعض الخواص أو العائلات⁴.

¹ - Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahan, *Arrêts sur sites*, p. 206.

² - Raymond Thouvenot, «Promenade archéologique au musée de Tétouan (Maroc)», op. cit., pp. 138-145.

بعد أن زار الفرنسي رايمون ثوفنو المتحف الأثري بتطوان، ووقف على عملية نقل ألواح الفسيفساء إلى هذا المتحف، كتب في الهامش رقم 2 ما يلي: «هل يجب التذكير هنا أن منطقة الحماية الفرنسية لا يوجد بها متحف للآثار الإغريقية-الرومانية قادر على تلقي الفسيفساءات *les mosaéques*، التي تتضرر ببطء بفعل تقلبات الطقس، لأننا مجبرون على تركها في الهواء الطلق»

Ibid., pp. 143-144.

³ - عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، ص. 360.

⁴ - Fernando Valderrama Martínez, *Historia de la acción cultural de España en Marruecos 1912-1956*, op. cit., pp. 741-743.

افتتح رسمياً في 1948 بوصفه "متحفاً تقليدياً"، دشنه خليفة السلطان مولاي الحسن بن المهدي¹. وهو يستوطن أحد أبراج (باستيون) سور تطوان ويُنسب إلى باب عقلة. وأصل مجموعته استقدمت من "بيت الفنون الأهلية" الذي كان بدار بنونة، زنقة المقدم، ويحمل اسم «Foyer musulman» أو "متحف الفنون الأصلية" أو الأهلية².

وكانت مجموعات المُطرزات، التي يحفظها هذا المتحف، أهم مجموعة شدد انتباه كل من جيزان F. J. Gysin وبريندرليث H. J. Penderleith في تقريرهما حول حالة التراث والمتاحف بالمغرب سنة 1962، وهي إشارة جاءت ضمن توصيات تدعو إلى إحداث متاحف متخصصة³.

ب- تركة وزارة الثقافة:

يتعلق الأمر بالمتاحف التي بقيت قائمة إلى إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف، وهو ما يعني أن المشاريع التي لم تكن قد أُنجِزَت على أرض الواقع أو جرى افتتاحها وإتاحتها للعموم، وكذا المتاحف التي استمرت لفترة واختفت⁴، لن تكون ضمن هذه التركة.

ظلت وزارة الثقافة مسؤولاً حصرياً عن المتاحف بالمغرب إلى أن خرجت إلى الوجود قطاعات عمومية أخرى ترعى متاحفها ومن بينها وزارة الطاقة والمعادن، والمندوبية السامية للمقاومة وجيش التحرير، ولجنة التاريخ العسكري ووزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. كما أنه من الضروري التذكير أن

¹- يقع المتحف داخل حصن أثري يعود إلى سنة 1813 بني بأمر السلطان سيدي محمد بن عبد الرحمان.

جرى تدشين آخر لهذا المتحف يوم 29 يوليوز وألقى فيه الوزير محمد بن عبد القادر خطبة:

يونس السباح، التراث الأدبي للوزير محمد بن عبد القادر ابن موسى، سيليكى أخوين، طنجة، 2024، ص ص. 197-198.

²- Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, *Arrêts sur sites*, op. cit., p. 207.

- *Le guide des musées*, op. cit., p. 46.

عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، سبق ذكره، ص. 358.

³- Harold J. Penderleith et Frédéric J. Gysin, *Rapport de mission* (mai 1962), op. cit., 1964, p. 49.

⁴- نقصد بالأساس متحفين استمررا لفترة من الزمن وجرى إغلاقهما وهما: المتحف الأثري بالعرائش ومتحف الجهوي للفخار بسلا الذي أنشئ سنة 1993.

فيخصوص المتحف الأثري بالعرائش، فقد افتتح سنة 1978 في برج بناء السلطان المريني يوسف بن عبد الحق حوالي سنة 1279م. كانت أغلب معروضاته من نتائج الحفريات المنجزة بموقع لكسوس. يعطي علي وكاترين أمهان تاريخ 1979 لإنشاء هذا المتحف:

Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahan, *Arrêts sur sites*, p. 202.

أما المتحف الجهوي للفخار بسلا فقد أقيم سنة 1994، حيث أحدث داخل برج يقع على الجهة الجنوبية الغربية من ضريح سيدي بن عاشر. ويرجع تاريخ البناء إلى القرن 18م تحت حكم السلطان سيدي محمد بن عبد الله. وكانت أهم معروضات المتحف مثابة بئر موحدية عثر عليها بمدينة سلا، وجرة مرينية نفيسة.

Ibid., p. 209.

لا نجد ما يفسر قرارات إغلاق المتاحف بشكل واضح، أو بالاعتماد على أرضية علمية واضحة أو سياسة ثقافية مفسرة. هل يمكن الحديث عن موت متحف أم اختفائه أم إعدامه؟ هناك مشاريع جرى إجهاضها أو ماتت حتى قبل أن يصير لها وجود فعلي. كما لا نفهم قرار تسمية متحف الفخار بسلا بأنه متحف جهوي، في الوقت الذي لم تظهر فيه متاحف جهوية أخرى مشابهة. يبدو الأمر أقرب إلى مزاجية أفراد منه إلى قرارات سلطة ثقافية.

متحف الأسلحة بفاس قد خرج إلى الوجود قبل إنشاء وزارة الثقافة، وأن هذا القطاع الحكومي جهاز حكومي "لاحق" على الوقائع المتحفية.

• متحف الأسلحة:

يقع متحف الأسلحة بفاس في حصن عسكري يعود إلى القرن السادس عشر ميلادي. بُني سنة 1582 بيد أسرى برتغاليين بأمر من السلطان أحمد المنصور (1578-1603). وقد خرج إلى الوجود قبل أن تكون في المغرب وزارة للثقافة¹. وهو حلقة رابطة بين التركة الكولونيالية والإرث اللاحق عليه.

أُحدث هذا المتحف في سنة 1965 ليحافظ على مجموعة "دار السلاح" أو "دار السناح" التي كانت محفوظة قبل ذلك بمتحف البطحاء²، وهي المجموعة التي تنتمي أغلب قطعها إلى "المكينة" التي أنشأها السلطان المولى الحسن الأول في أواخر القرن 19م. وتضم المجموعة كذلك هبات ملكية. كتب أمهان حول أصل مجموعة متحف السلاح بفاس: «في الأصل، فإن السلطان المولى يوسف (1912-1927) هو من وهب مجموعته الرائعة من الأسلحة من مختلف الأنواع ومن مصادر مختلفة، والتي كونها أجداده العظماء»³.

وبحسب وثيقة للوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي تعود إلى بداية سبعينيات القرن العشرين: «يرجع الفضل في الحصول على المجموعة المهمة من الأسلحة التي يتوفر عليها المتحف حالياً إلى الهبة الملكية الكريمة، التي تفضل صاحب الجلالة الحسن الثاني نصره الله، وتبرع بها مساهمة منه في المحافظة على هذا النوع من التراث وتقدر هذه المجموعة بـ3000 قطعة من مختلف أنواع الأسلحة المغربية القديمة، كما يرجع إليه الفضل حفظه الله في إعطاء أوامره السامية، بنقل جميع الأسلحة

¹ - ورثته وزارة الثقافة عن مصلحة الفنون الجميلة التي كانت تابعة لوزارة التعليم.

Hafid Lokadem, « Musée Borj Nord: Passé et devenir », In **Patrimoine et musée Au Maroc**, El Maarif Al Jadida, Rabat, 2007, p. 93.

² - تاريخ التأسيس بحسب دليل وزارة الثقافة سنة 2001، وسنة تحويل برج النور إلى متحف هو 1963 بحسب: «عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971»، ص: 363.
وبحسب علي أمهان أقيم سنة 1963 الذي يصفه بأنه أكبر متحف للأسلحة بكل أفريقيا:

Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahan, **Arrêts sur sites**, p. 204.

وبحسب مقال لعبد الرحيم خالد متضمن في كتاب: عبد الحق المريني، الجيش المغربي عبر التاريخ، دار نشر المعرفة، الرباط، 1997، ص: 547-548. فإن المتحف يعود إلى سنة 1964. وأنه يتكون من 16 قاعة ويضم مجموعات من الأسلحة بعضها حصل عليه المتحف في إطار هبات ومقتنيات:

Abderrahim Khaled, « L'histoire des armes au Musée 'Borj Annour' », op. cit., p. 547.

وهو أول متحف أقيم في الاستقلال أي بعد مرور عشر سنوات كاملة.

³ - Ali et Catherine Cambazard-Amahan, **Arrêts sur sites**, pp. 204-205.

التي كانت سابقا بمعمل السلاح الذي أسسه جده العظيم مولاي الحسن الأول إلى هذا المتحف الحديث»¹.

وبحسب عبد الرحمن خالد، فالمتحف يضم مجموعة كاموتي M. Kamuter التي ترجع حصيلتها إلى سنة 1945. وقد كان كاموتي مراقبا مدنيا شرفياً في الفترة ذاتها، وتتكون مجموعته من 240 قطعة سلاح تضم خناجر مغربية وعلب بارود ومكاحل. كما اغتنى المتحف بمجموعة ثانية سنة 1960 من الملك الحسن الثاني وتتكون من 208 مكحلة، ومجموعة ثالثة سنة 1962 من الملك الحسن الثاني وتتكون من 41 قطعة من بينها بندقية رشاشة فرنسية، ومجموعة رابعة تضم القطع التي كانت في ماكينة فاس التي بنيت من طرف السلطان الحسن الأول بين 1893 و1894. ثم في سنتي 1962-1963 انضافت أسلحة تنتمي إلى عدد من الدول من بينها تركيا والصين وإيران. ويحصى المقال ما مجموعه 2343 قطعة².

أما عدد القطع التي كانت معروضة قبل انتقال متحف السلاح إلى يد اللجنة المغربية للتاريخ العسكري، بحسب دليل المتاحف، فيصل إلى 1089 قطعة، تتوزع على 15 قاعة³. في حين يكشف المقال الذي نشره حفيظ مقدم أن مجموع رصيد المتحف يصل إلى 8244 قطعة تتوزع بحسبه بين تلك التي كانت معروضة والقطع المحفوظة في المستودعات، بالإضافة إلى التحف التي كان متحف الأسلحة قد أعارها لعدد من المتاحف المغربية⁴.

ويعتبر المدفع الكبير المسمى "سيدي ميمون" والذي يُعتقد أنه استُعمل في معركة وادي المخازن أحد أبرز القطع ذات الصيت الشعبي بهذا المتحف⁵.

وقد انتقل المتحف إلى إدارة لجنة اللجنة المغربية للتاريخ العسكري بتاريخ 22 شتنبر 2004، وشهد عمليات ترميم وتأهيل وحماية على صعيد البناية كما المجموعات وفق تصور علمي متعدد الأبعاد⁶.

¹ - عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، ص ص. 363-365.

² - Abderrahim Khaled, «L'histoire des armes au Musée 'Borj Annour'», p. 548.

³ - Le guide des musées, p. 8.

⁴ - Hafid Lokadem, « Musée Borj Nord: Passé et devenir », p. 94.

⁵ - محمد بوتهليل، «ماذا تعرف عن متحفي البرج الشمالي والبطحاء بفاس»، مجلة الفنون، الرباط، عدد 2، السنة 8، شتنبر 1981، ص. 64.
- Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, Arrêts sur sites, p. 205.
- Le guide des musées, p. 10.

⁶ - Hafid Lokadem, « Musée Borj Nord: Passé et devenir », pp. 100-110.

• متحف سيدي محمد بن عبد الله:

أُحدث سنة 1981¹. ويضم مجموعات تمثل مدينة الصويرة ومحيطها الطبيعي والثقافي من أعمال على الخشب وآلات موسيقية وحلي وأسلحة يرجع بعضها إلى القرن الثامن عشر². وقد حمل عند بدايته اسم: متحف الفنون والتقاليد الشعبية³.

وفي سنة 1995، أعيد افتتاحه في حفل رسمي بحضور وزير الثقافة آنذاك علال سي ناصر، ثم أغلق مدة وخضع لعمليات ترميم على صعيد البناية، كما تم تغيير طريقة العرض المزيوغرافي وانضمت إلى المعرض قطع أثرية، ليُعاد افتتاحه في أواسط العقد الأول من القرن الواحد العشرين⁴.

ويبدو أن المتحف يميل إلى الاهتمام بالممارسات الاجتماعية والفنية والتقليدية والخبرات الحرفية (الحلي: الدّك الصويري) وصناعة المنتجات الفنية من خشب العرعار المحلي.

كما أن عاملين أساسيين وسّما هذا المتحف عند بدايته: وجوده في مدينة الصويرة ذات الطابع التاريخي والثقافي المطبوع بالتعدد والانفتاح على الآخر، والطابع الشخصي للفنان بوجمعة لخضر (1945-1989)⁵ الذي أشرف على هذا المتحف وطبعه بخصوصيته على اعتبار أن بوجمعة كان فنانا تشكيليا ومنتميا إلى الإثنولوجيا مهتماً بالفنون الشعبية، وهو ما يُعطي الانطباع بأن هوية هذا المتحف تتصل بروح المكان (مدينة الصويرة ومحيطها)، وشخصية المحافظ (بوجمعة لخضر) واهتماماته، وهي تجربة فريدة لم يتم العمل على استثمارها وتكرارها في أماكن أخرى.

لم ينتقل متحف سيدي محمد بن عبد الله إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف بسبب العقار الذي في ملكية بلدية الصويرة، ووجود تعاقد بينها وبين وزارة الثقافة من أجل وضع البناية بين يدي هذه الأخيرة بسومة كرائية رمزية مُقابل إقامة الوزارة متحفاً بها⁶. هكذا بقي متحف متحف سيدي محمد بن عبد الله أحد

¹ - بحسب عزوز بو جميد الذي شغل منصب محافظ متحف سيدي محمد بن عبد الله بعد وفاة بوجمعة الأخضر، الذي كان أول محافظ لهذا المتحف، فقد بدأ المتحف سنة 1980 بمناسبة مهرجان محلي للفنون الشعبية.

² - Le guide des musées, p. 5.

أقيم سنة 1980 بحسب علي أمهان بإقامة باشا من القرن 19. قد تكون قلة المعطيات التي يقدمها أمهان بخصوص هذا المتحف من الأشياء المثيرة للاهتمام.

Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, Arrêts sur sites, p. 206.

عند كارول مالت افتتح سنة 1983:

Carol Malt, Moroccan Museum as agents for women's empowerment, p. 125.

³ - حوار مع عزوز بوجميد أحد المحافظين السابقين لمتحف سيدي محمد بن عبد الله.

⁴ - لعب عبد الفتاح إشخاخ، باحث في آثار الحقبة القديمة (توفي شهر غشت من سنة 2020)، دورا في إغناء رصيد المتحف بالقطع الأثرية خصوصا المنتمية إلى الفترة القديمة. هذه المعلومات مستقاة من حوار مع عزوز بوجميد أحد المحافظين السابقين لمتحف سيدي محمد بن عبد الله.

⁵ - Lakhdar Magicien du signe, publication du Musée de Marrakech, , Youssef Impression, Marrakech, 1999.

لم يكن موظفا بقطاع الثقافة واشتغل في إطار أشبه بالتعاقد، وتوفي سنة 1989. (عمل ميداني)

⁶ - حوار مع عزوز بوجميد.

آخر المتاحف التابعة لوزارة الثقافة، قبل أن يتم إغلاقه سنة 2022، والشروع في تهيئته ليصبح مركزاً لتفسير التراث.

• المتحف الإثنوغرافي:

افتتح سنة 1985 بشفشاون، وهو يشغل القسم الأيسر من قصبة تاريخية، ويبدو أن المتحف لم تتح له الإمكانية ليشغل كل الفضاءات التي كانت قد خُصصت له في البداية. وهو أيضاً يجاور ساحة شهيرة بشفشاون معروفة باسم وطاحم¹.

كان هذا المتحف مهماً من حيث طبيعة معروضاته التي تنتمي إلى المحيط الجغرافي والثقافي الذي تمثله مدينة شفشاون. سواء من حيث موقعها في الجغرافيا، كما عمقها التاريخي المغربي-الأندلسي. لكن يبدو أن المتحف لم تتح له فرصة حقيقية وموضوعية ليتطور. فخلال مشاهداتنا في هذا المتحف، التي تعود إلى أواخر العقد التاسع من القرن العشرين، كان المتحف يشبه كثيراً، من حيث الهوية، ما قامت به السلطات الكولونيالية في متاحفها بالحوضر التاريخية للمغرب. ومنذ أن "فقدت" وزارة الثقافة السلطة على التدبير المباشر للمتاحف، أفرغ متحف شفشاون من معروضاته ونُظِم به معرض حول بعض الحرف التقليدية بشراكة مغربية-إسبانية.

• متحف الفن المعاصر:

يقع المتحف في الحي الإنجليزي القديم بطنجة، في فيلا بُنيت سنة 1890م لاحتضان القنصلية البريطانية واستمرت كذلك إلى سنة 1980. وأصبحت متحفاً للفن المعاصر سنة 1990م².

أدرج علي وكاترين كمبازار-أمهان هذا المتحف ضمن المتاحف المتخصصة التي تشمل كذلك كلا من: متحف السلاح بفاس، والمتحف الوطني للخزف بأسفي، والمتحف الجهوي للفخار بسلام³.

وضمت فضاءات متحف الفن المعاصر في طنجة نماذج من الأعمال الفنية لفنانين مغاربة من الرواد والمعاصرين، إذ انتظمت اللوحات داخل سِتِّ قاعات؛ خُصِّصت الأولى منها للفنانين الرواد، واحتضنت القاعات الموالية حساسيات فنية مغربية تفاعلت مع التجربة الفنية الغربية إما عبر التماهي معها أو محاولة تجاوزها.

¹ - Le guide des musées, pp. 3-4.

- Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, Arrêts sur sites, p. 209.

- Carol Malt, Moroccan Museum as agents for women's empowerment, p. 124.

² - Le guide des musées, p. 39.

³ - Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, Arrêts sur sites, p. 202.

• المتحف الوطني للخزف:

انطلق متحف الخزف في بدايته سنة 1990 بجناحين اثنين هما: جناح فاس ومكناس وجناح أسفي. وبتاريخ 16 نونبر 1994 افتتح كل من رواق الخزف الأخضر ورواق الخزف المعاصر.

استوطن هذا المتحف القصبة التي يُرَجَّح أنها تعود، من حيث الأصل، إلى الدولة الموحدية. وهو الموقع ذاته الذي شهد إقامة برج برتغالي وتحول، في القرن الثامن عشر، إلى إقامة للأمراء العلويين. وتحت الحماية الفرنسية تحول الموقع إلى مكتب للمراقب المدني الفرنسي ومازال يعرف بين الساكنة باسم "بيرو عرب" Bureau Arabe. كما أُغْلِقَ لفترات متقطعة بسبب حالة البناية التي كانت تقتضي عمليات ترميم مكثفة ومتواصلة، وقد بذلت جهود من أجل تحسين طريقة العرض¹ إلى أن تم نقل المتحف الوطني للخزف إلى "مدينة الفنون"² بعد أن أصبح تحت سلطة المؤسسة الوطنية للمتاحف.

وإلى حين انتقال المتحف إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف ظل يضم معرضا يتكون من الأقسام الآتية: قسم الخزف الأخضر (أو ذو الطلاء الأخضر)، وقسم خزف فاس ومكناس، وقسم خزف أسفي، وقسم الخزف المعاصر.

وقد التصقت سيرة هذا المتحف طويلا بالدور الذي قام به بوجمعة العملي (1890-1971) في تطوير الخزف بأسفي، الأمر ذاته طبع مرحلة تدبير وزارة الثقافة وتجدد مع انتقال المتحف إلى المؤسسة الوطنية حيث سيحتضن معرضا تحت عنوان: "المُعَلِّم بوجمعة العملي وأول مدرسة للخزف بالمغرب"³.

• متحف فنون الصحراء:

مقره بدار الثقافة في مدينة العيون⁴، وقد أقيم سنة 2001. وشُرع في اقتناء مجموعته الأولى سنة 1999⁵، في الوقت الذي كانت متاحف مغربية أخرى، وفي مقدمتها متحف دار السي سعيد، قد اقتنت

¹ - شغلنا منصب محافظ المتحف الوطني للخزف سنتي 2006 و2007.

² - أعيد افتتاح المتحف الوطني للخزف بأسفي يوم السبت 3 مارس 2018. نور الدين زوروري، «المتحف الوطني للخزف يفتتح أبوابه مجانا»، جريدة الأحداث المغربية، عدد 6460، 7 مارس 2018، الصفحة الأخيرة.

³ - سارة صبري، «خزف أسفي، من الصناعة إلى المتحف»، مجلة زمان، العدد 89، مارس 2021، ص ص. 72-75. بحسب هذا المقال فالمتحف أحدث سنة 1990، لا يورد المقال أي شيء حول المتحف إلا ما يتعلق باحتضانه لمعرض: وأن هذا المعرض سيستمر بالمتحف إلى غاية 11 أبريل 2021.

⁴ - Musée des Arts sahariens Laayoun, Pub. Ministère de la Culture et de la Communication, (s.d). Carol Malt, Moroccan Museum as agents for women's empowerment, p. 132.

⁵ - ضمت لجنة اقتناء المجموعة الأولى للمتحف لفائدة متحف العيون السادة: طالب بوياء العتيك (مدير مركز الدراسات والأبحاث الحساني بالعيون)، عز الدين مناني (عن مديرية الموارد البشرية بوزارة الثقافة)، رضوان خديد عن مديرية التراث الثقافي محافظ مساعد ساعتها بمتحف دار السي سعيد بمراكش). رضوان خديد، تقرير عن مهمة في إطار لجنة معاينة واقتناء تحف بمدينة العيون، يومي 16 و17 غشت، 1999. (تقرير غير منشور).

قبل ذلك بسنوات قطعاً من التراث الصحراوي المغربي ضمت على الخصوص مصنوعات جلدية مزخرفة بالصباغة ومَحَامِل (أمشقب) وحصائر صحراوية.

حاول المتحف استرجاع بعض ملامح الحياة في الصحراء، وشكل كل من الجَمَل والخيمة بالإضافة إلى الأثاث التقليدي للمنطقة واللباس والحلي أهم محاور المعرض الدائم.

2- المتاحف الرسمية: أي متحف لأية هُوية؟

أ- الميراث المتحفّي وحدود الاستعمال:

ساد لعقود طويلة تمييز أول يُفَرِّق بين فترتين أو "حقبتين": الاستعمار والاستقلال، وكأن لا تلوينات *contrastes* وتفاصيل بين الحَقْبَتَيْن، وهو تمييز يوحى، على الأقل من حيث الدلالة الأولى، إلى أن الاستقلال أسس لممارسة متحفية مختلفة. هل يُعبر هذا التمييز حقاً عن مقاربتين مختلفتين للهوية الثقافية في المغرب بواسطة الأداة المتحفية أم أنه لا يَعدُّ أن يكون شعاراً إيديولوجياً، وجزءاً من دعوات الوطنية المغربية التي، وإن نجحت في بعض الأمور، إلا أنها فشلت في إنتاج مشروع ثقافي شامل للدولة المغربية تكون المتاحف طرفاً فيه وعنصراً من عناصره المؤثرة والمتأثرة؟ هل عاشت المتاحف المغربية تحولات عميقة؟ وهل استعملتها الدولة المستقلة لبناء وترسيخ هوية ثقافية ما؟

عاشت المتاحف المغربية السنوات الأولى من الاستقلال على هامش الحياة الثقافية المغربية، ولم يتم العمل على دفع المغاربة ليكونوا معنيين بها لمدة طويلة من الزمن، ولم تُبَنِّ الجسور الضرورية والكفيلة بجعل المتاحف المغربية جزء من حياة المغاربة وثقافتهم بعد الاستقلال. وسواء تم تفسير هذه الوضعية بغلبة الصراع السياسي لمدة طويلة على ما سواه، خصوصاً بين القصر وقسم من ورثة الحركات الوطنية، أو أرجعنا الأمر إلى طبيعة تكوين أغلب النخب التي برزت على الساحة السياسية كما الثقافية خلال العقود الأولى للاستقلال، أو قمنا بإرجاع الأمر في مُجْمَلِه إلى أن الميراث المتحفّي المتحصل عليه من المستعمر وكيف كان يُنظر إليه بعين الريبة والشك إن لم يكن بنوع من الاستهجان والاستقبح لأسباب يعود بعضها إلى كونه وجهاً من وجوه الحضور الاستعماري الذي تسلط على الهوية المغربية، أو عُدنا بالأمر إلى أسباب نفسية وغير نفسية، فإن المحصلة تكاد تكون هي ذاتها: استمرت المسافة بين المغاربة والمتاحف، فلم تتحول إلى فضاء عمومي، ولم تتبناها النخب السياسية كما الثقافية باعتبارها موضوعاً حيويًا.

ثمة تمييز ثانٍ عَمَرَ طويلاً وهو ذلك الذي يجعل من قانون 22.80 لحظة فاصلة في زمن الاستقلال بين متاحف ما قبل هذا التشريع ومتاحف ما بعده. وذلك من منطلق أن هذا القانون حاول الإحاطة بالحقوق التراثية في نص تشريعي واحد، بما في ذلك المتاحف التي أضحت طرفاً في قضية تدبير التراث المغربي¹. وبتعبير آخر بدا قانون 22.80 الصياغة التشريعية المُعبّرة عن وعي عمومي بأن للمتحف في المغرب وظيفة مُحددة فيما يتعلق بتدبير التراث. وقد أسهمت الدراسة التي أنجزها فانسون نيغري Vincent Négri² في تفاعل أقلام مغربية من بينها سمير ققص، حيث انتبه هذا الأخير إلى المفارقة التي تعيشها المتاحف بين بقائها أسيرة تشريعات مستوحاة من قوانين المستعمرين السابقين، وتكليفها (أي المتاحف) باسترجاع وتملك الهوية الثقافية³.

سَجَّلَ سمير ققص في مقاله أن الإطار التشريعي بالإضافة إلى عوامل أخرى لم تتح لوزارة الثقافة التفاعل بطريقة إيجابية مع عدد من مقترحات إحداث متاحف كانت الوزارة تتوصل بها من جهات مختلفة أغلبها جهوية ومحلية. كما سجل أن الحقل المتحفي شهد تدشين متاحف سرعان ما تختفي من بينها متحف الحسيمة سنة 1983 ومتحف طانطان سنة 1986. نعتقد أن أموراً كثيرة كانت وراء هذه الإخفاقات ولم يكن الإطار التشريعي سوى عنصرٍ واحدٍ من بين عناصر أخرى، وهو ما قام سمير ققص بتلخيص بعض مظاهره في الجمل الآتية: «إذا كانت هذه الأمثلة تكشف عن قدر من الاهتمام من طرف هيئات جهوية، فإنها تظهر من طرف معاكس عناصر النقص المؤسساتي والنقائص الهيكلية على صعيد الإدارة الوصية. في الواقع، هيكلتها التراتبية المُغرقة في التخطيطية sa structure encore très schématique، والنقص الكبير الذي تعاني منه من حيث الموارد البشرية والمالية، وعدم وجود إطار قانوني محدد spécifique، [هذه العوامل] أفرزت إدارة غير قادرة على صياغة وتحديد سياسة ثقافية متحفية والسير بنجاح بمختلف المشاريع التي قُدِّمَتْ لها»⁴.

أما التمييز الثالث فيقوم على الفصل بين حقبتين من زمن الاستقلال على أساس التفريق بين مرحلة المتاحف تحت سلطة وزارة الثقافة، ومرحلة المتاحف بيد المؤسسة الوطنية للمتاحف.

¹ - Samir Kafas, « De l'origine de l'idée de musée au Maroc », pp. 50-52.

يستحضر سمير ققص الدراسة الآتية:

Abdelaziz Jazouli, Etude sur la loi 22.80, document intégré au cours de Rabat, organisé sous l'égide de l'ICOROM, 1999-2000.

² - Vincent, Négri, *L'autonomie des musées en Afrique* (étude), imprimerie Blanchard, ICOM et Fondation Rockefeller, 1995.

³ - رضوان خديد، «متحف المغرب: قراءة في القانون الجديد للمتاحف رقم 56.20»، مجلة المنارة للدراسات القانونية والإدارية، العدد 39، يونيو/شتبر 2022، ص ص. 250-251.

⁴ - Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc», p. 54.

يظهر ذلك في الخطابات التي صاحبت قيام المؤسسة الوطنية للمتاحف¹، ثم تَرَسَّخَ مع قانون 55.20²، وهو خطاب نابع من داخل المؤسسة كما من خارجها (على لسان أقلام أغلبها تنتمي إلى الإعلام)³، وهو خطاب مُوجَّه يسعى، على ما يبدو إلى ترسيخ فكرة القطيعة مع الذي كان، أي ما قبل المؤسسة الوطنية للمتاحف، سواءً انتمى هذا "الذي كان" إلى فترة الحماية أو الاستقلال. الطريف هو أن من ينظر إلى الأمر من منظور مختلف سيبدو له الأمر وكأنه رغبة جامحة في القطع مع مرحلة وزارة الثقافة، ومحاولة للربط بالذي تعيشه بعض أنواع الممارسة المتحفية في البلدان الغربية بما يفرض عند اكتمال الدائرة إلى اللحاق بالعولمة الثقافية والرجوع إلى أحضان المستعمر من مدخل مختلف، ربما لأنه يبدو إرادي أكثر volontariste وأكثر تناغما مع طبيعة الثقافة العالمية السائدة⁴.

وَرِثَ المغربُ عن الفترة الاستعمارية تسعة متاحف، استمرت شبه جامدة ولم تُردَفَ بمؤسسات متحفية كثيرة بعد الاستقلال، والأهم في تقديرنا هو أنها بصورتها تلك، الموروثة عن الاستعمار، كانت تُستعمل مثل أدلة على حداثة المغرب وتطوره على الأقل من منظورٍ سياحيٍّ مُوجَّهٍ نحو الخارج. هل كانت صورها ومضامينها تُعَبِّرُ عن الانتظام في إطار سياسة ثقافية لمغربٍ بِصَدَدِ إنجاز استقلاله الثقافي؟

ربما لم تعتبر الدولة المستقلة كل الرواية الكولونيالية مُرَجَّة، لقد رَعَت الإقامة العامة طويلا عددا من ثوابت الدولة المغربية، تنفيذا لمقتضيات عقد الحماية، ولم يُصبح التراث الرسمي في خطر فعلي إلا عند نفي السلطان محمد بن يوسف. فلم يكن المتحف، في شكله الموروث عن الاستعمار، مؤسسة عَدُوَّة للدولة أو تشكل خطرا على هويتها الرسمية؛ كان منسجما، على ما يبدو، مع التصور العتيق للشأن العام، ثم إن تأثيره ظل هامشيا في زمن الاستعمار كما في بداية الاستقلال؛ ففي هذه الحقبة الأخيرة كانت المراهنة على التعليم لبناء المغرب الحديث وغاب أي دور حقيقي للمتاحف، وتم الاعتماد على مؤسسات أخرى، أكثر فعالية وجماهيرية، لتجديد دماء التقاليد وترسيخ السلطة الدينية-الشعبية لنظام الحكم.

تعتقد صوفي وينهوفر، وآخرون قبلها، أن الخط السياسي-الثقافي للدولة المغربية الحديثة يتعارض مع ما ترويه أو تحكيه المتاحف الموروثة عن الاستعمار. نعتقد من جهتنا، أن السُّلطة في المغرب لم تر

1- ظهير شريف رقم 1.10.21 الصادر في 14 من جمادى الأولى 1432 (18 أبريل 2011) بتنفيذ القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية عدد 5940 بتاريخ فاتح جمادى الآخرة 1432 (5 ماي 2011)، ص ص: 2444-2447.

2- ظهير شريف رقم 1.21.47 صادر في 8 رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 55.20 بتغيير وتنظيم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص: 3385-3387.

3- قمنا في هذا الإطار بتتبع تصريحات مسؤولين في المؤسسة الوطنية للمتاحف، وكذا البلاغات الصحافية التي تصدر عنها، بالإضافة إلى عدد من الفيديوهات التي وثقت لبعض أنشطة المؤسسة.

4- رضوان خديد، «متحف المغرب: قراءة في القانون الجديد للمتاحف رقم 56.20»، مرجع سبق ذكره، ص ص: 245-263.

في المتاحف وما تعرضه، وطريقة عرضها، وخطابها وحكايتها أي شكل من أشكال التعارض البين مع تصوراتها في زمن الاستقلال خصوصا إذا استمرت المتاحف جامدة في هيئتها المورثة عن الاستعمار.

لم تعيش السلطة في المغرب قطيعة، كان المتحف طرفا فيها في فترة الاستعمار كما في زمن الاستقلال. ولم تتعامل السلطة مع المؤسسات المورثة عن المستعمر بمنطق هدم الرواية السابقة، بما فيها الرواية التي تقدمها المتاحف. فليس الاستقلال في المغرب، كما يبدو، زمن بناء وطنية مُفتقدة، إذ السيرة الرسمية للوطن تدعم فكرة الاتصال بين ما قبل الحماية وما بعدها؛ ولا حاجة بالتالي -على ما يبدو- لإنشاء متاحف وطنية كما جرى الأمر في عدد من الدول بعد استقلالها.

يبدو أن الدولة المغربية لم تكن في حاجة إلى تأكيد الشرعية بهذه الأداة الهامشية وقليلة الجماهير. في وقت تسابقت دول حديثة التأسيس أو وليدة اتفاقيات دولية قسمت العالم، إلى إنشاء متاحف وطنية. أي أننا نعتقد أن أحد مرتكزات تدبير المتاحف منذ الاستقلال يجد بعض معانيه في تمثل السلطة لهويتها هي نفسها في زمن الاستعمار كما الاستقلال، وأن أحد عناصر هذا التمثل يدور حول الاعتقاد بأن المستعمر كان في خدمة الدولة المغربية وليس العكس. وأن المتاحف قد وُظفت لخدمة الأساس التقليدي، وأنها رغم انتمائها إلى المؤسسات الحديثة، قدمت خدمات في اتجاه ترسيخ عتاقة المغرب وتُميِّز صورته التقليدية.

لم تكن المتاحف، في زمن الحماية، منصة للتبشير بهوية مغربية حديثة، كما أنها ظلت غائبة عن النقاش السياسي والثقافي، بل وحتى الديني، فلم نقف على مطارحات أو جدل فقهي أو فتاوى بخصوص زيارة المتاحف من طرف المسلمين كما وقع لمستحدثات أخرى¹. جرى التعبير في مراحل سابقة خلال القرن 19 من طرف الرحالين المغاربة عن تفاعلهم مع مشاهداتهم في المتاحف، دون أن تتطور تلك الآراء تحت الحماية إلى موقف فقهي صريح. لكننا نعلم أن فقهاء أسهموا، على الأقل في المنطقة الشمالية، في رعاية متحف باب عقلة (المتحف المغربي El Museo Marroqui)، كما نجد إشارات في أرشيف بروسبير ريكار توجي بأن أعيان فاس والرباط أسهموا في أرصدة متحفني البطحاء والاداية.

كما أن المتاحف لم تظهر وكأنها مصدر لإزعاج عقائدي واضح، بل إنها تُعطي الانطباع بأنها غير موجودة ثقافيا وسياسيا من منظور دُعاة التحديث والوطنية الراغبين في القطع مع الاستعمار ومع قسم من التقاليد المتوارثة، كما لم تستفز بما يكفي الحمية الدينية للأطراف المحافظة.

¹ - أحمد المكاوي، المستحدثات والشأن الديني في القرن 19 و20، أكورا، طنجة، 2022.

من جهتها، لقد احتفظت الدولة المستقلة بالمتاحف من غير أن تجعلها أحد محاور الفعل الثقافي وأحد مرتكزات خطاب وطني لدولة مستقلة حديثاً، بل لم تخصص لها اعتمادات كما لاحظت ذلك أمينة توزاني¹.

وكانت صوفي وينهوفر قد خرجت بخلاصة تحتاج في تقديرنا إلى مناقشة، كتبت صوفي: «إذا لم تكن الحكومة المغربية تنظر إلى المتاحف باعتبارها وسيلة للتربية على هوية وطنية l'apprentissage d'une identité nationale، فإنها [أي المتاحف] قامت، كما هو الشأن إبان الاستعمار، بدور في تمثيل la représentation الحداثة والتقدم»².

وفي نظرنا عجزت الدولة المغربية عن استعمال المتاحف في اتجاهين معاً: التربية على التراث، كما لم تتمكن من استعمالها من أجل تقديم تصور بخصوص الحداثة والتقدم، ولعل في تتبع حجم حضور المتحف في مختلف البرامج و"السياسات" ما يظهر ذلك.

إن الدولة الوطنية المستقلة اشتغلت بما تركه عندها المستعمر من الأدوات وعلامات دالة على الحداثة، وتمثلت المشكلة في عجز الدولة عن الاستمرار في تشغيل تلك الوسائل وفي استعمال علامات الحداثة وتحويلها إلى مؤسسات فعالة سواء من أجل خدمة التراث وحمايته وتثمينه، كما بهدف بناء ثقافة حديثة ومجتمع عصري؛ إن أقصى ما استطاعته هو اعتبار المتاحف جزءاً من المعروض السياحي³ ومن التسويق الدعائي الخارجي في محافل اليونسكو على سبيل المثال.

هكذا استعمل المتحف منذ الاستقلال في الحد الأقصى مثل بضاعة سياحية، وبوصفه أحد الوسائل الموجهة نحو مخاطبة الغرب بأداة ثقافية تنتمي إليه، وسيلة تركها الاستعمار في أطراف إمبراطوريته الاستعمارية، وبقيت إدارة المغرب المستقل طويلاً عاجزة عن فهم وظائفها الممكنة، لكنها احتفظت بها ما دامت لا تشكل أي خطر إيديولوجي ولا تثير حفيظة جهات ذات حساسية تجاهها.

¹ - Touzani Amina, **La culture et la politique culturelle au Maroc**, Casablanca, Croisée des Chemins, 2003, p. 34.

² - Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique historique avant et après l'indépendance», Consulté le : 25/03/2022, p. 9.
http://www.academia.edu/2236047/Les_mus%C3%A9es_au_Maroc_reflet_et_instrument_de_la_politique_historique_avant_et_apr%C3%A8s_lind%C3%A9pendance

³ - بدأ السعي إلى تطوير القطاع السياحي بشكل كبير من خلال إدراجه في المخطط الثلاثي 1965-1968 باعتباره قطاعاً استراتيجياً لاقتصاد المغرب وهو ما استمر في المخططات اللاحقة. ستظهر بعد 1965 عدد من المتاحف: العرائش سنة 1979، محمد بن عبد الله بالصويرة سنة 1980، المتحف الإثنوغرافي بشفشاون سنة 1985، متحف الفن الحديث بطنجة سنة 1990، متحف الخزف بأسفي سنة 1994. نلاحظ أن حتى فيما يتعلق بربط المتاحف بالمخططات السياحية فإن مسافة زمنية كبيرة تفصل بين المخطط الثلاثي 1965-1968 وبداية إقامة هذه السلسلة من المتاحف التي يعمر بعضها طويلاً كما هو حال المتحف الإثري بالعرائش.

نتفق مع قسم مما ذهب إليه صوفي ونهوفر، لكننا نختلف معها في الخلاصة والتأويل: نتفق معها عندما تقول إن الحكومة المغربية لم تطلق أية إعادة تنظيم جذري للمعارض ولم تطرح من منظور نقدي الموروث الكولونيالي¹، لكننا نختلف معها في الأسباب. تعتقد صوفي أن التحول كان ذو طابع دلالي *sémantique*².

نعتقد أن صوفي ونهوفر كانت بصدد تكرار ما ذهب إليه سمير ققص الذي يفسر إقصاء المتاحف من السياسات الحكومية ذات الطابع الوطني خلال العشريات الأولى من الاستقلال بكون المتاحف مؤسسات مطبوعة أو موسومة بطابع استعماري³. في اعتقادنا أن الدولة لم تر في المتاحف كما هي أي عنصر إزعاج حقيقي.

يذكر ققص أن المتاحف شأنها شأن الهياكل التابعة لمصلحة الفنون الجميلة بالمغرب بقيت لمدة في زمن الاستقلال تُسيّر من طرف أجنب لغياب أطر مغربية مُكوّنة في هذه المجالات. وكتب سمير ققص في هذا الشأن: «بعد الاستقلال وجدت الدولة بين يديها ميراثا كولونياليا مزعجا *embarrassant* لم يهتم به أحد كما ينبغي من أجل التفكير في الوسائل الكفيلة بإعادة استعماله وتوظيفه لوسائل التنمية. غير أن الإطار العام، على صعيد التحف لا يمكن وضعه إلا متى حددت الدولة سياسة واضحة تجاهه، بل تجاه مجموع التراث الثقافي بكل أبعاده التربوية والاقتصادية والبيئية»⁴.

فقط سنة 1963، سيتم إنجاز متحف متخصص في المغرب، كان هو متحف الأسلحة بفاس الذي حصل على مجموعة الأسلحة التي كانت في متحف البطحاء بالإضافة إلى هبة ملكية مهمة⁵. هل كان إنشاء متحف الأسلحة بفاس سنة 1963 لحظة تحول ثقافية وسياسية؟ ميزته الأساسية أنه متحف متخصص أقيم بعد سبع سنوات من الاستقلال، لكن بالمنطق ذاته الذي كان معمولاً به في فترة الحماية أي توظيف بناية تاريخية (البرج الشمالي)، والانطلاق من رصيد جاهز يتحول تدريجياً إلى عبئ تدبيري في غياب الوسائل العلمية والتقنية المناسبة⁶.

¹ - Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique», op. cit., p. 12.

² - Ibidem.

³ - Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc», op. cit., p. 49.

⁴ - Ibid, p : 54.

⁵ - Ibidem.

⁶ - إشارات عند حفيظ مقدم بخصوص حالة قسم من رصيد متحف الأسلحة حين تسلمته اللجنة المغربية للتاريخ العسكري: Hafid Lokadem, « Musée Borj Nord: Passé et devenir », op. cit., p. 93.

وسيشكل تكليف لوسيان كُولفَن Lucien Golvin بإعداد دراسة حول المتاحف الإثنوغرافية أواخر ستينيات القرن العشرين عودة صريحة إلى أحضان الإطار المعرفي الذي أنتج المتاحف المغربية بكل معوقات الخلقية والخلقية (القيمية). تم استجلاب مستشرق مخضرم في سياق براديجم مزيولوجي مختلف ومطبوع عالميا بحالة من الغليان¹ ، فكيف نفهم هذه الخطوة التي صادفت أجواء الثورات الثقافية في نهايات الستينيات من القرن الفارط.

ب- تقرير كُولفَن: هبة مؤقتة أم بحث عن أساس معرفي

يقدم لنا تقرير لوسيان كُولفَن Lucien Golvin (1908-2002)² صورة عن حالة المتاحف الإثنوغرافية المغربية منذ الاستقلال إلى سنتي 1968-1969، أي حصيلة أزيد من عقدين من حياتها منفصلة عن السلطة الاستعمارية المباشرة.

ويبدو أن رغبة ما في تطوير حقل المتاحف الإثنوغرافية ستجري أطوارها في أواخر ستينيات القرن العشرين، لا نتوفر على ما يكفي من الوثائق بخصوص الدافع الذي كان وراء هذا التوجه، هل هو مبادرة قطاعية، قرار سياسي، اقتراح من خارج المغرب مثلا من طرف اليونسكو؟

¹ - اقترحنا في الفصل الثاني من هذا البحث، في محاولة منا للتدقيق ولربط البراديجمات المزيولوجية بنشوء وتطور المتاحف في المغرب، تنظيم وتوزيع الممارسة المتحفية على أربعة براديجمات:

1- براديجم متحف أمبريقي امبريالي احتفى بالمعرفة التقنية خلال القرن التاسع عشر وتميز على الخصوص بتنظيم المعارض الكبرى وبالتدخل بين ما هو متحف وما يمكن وصفه بأنه متحف/تسويقي foire؛

2- وبراديجم وطني شوفيني في النصف الأول من القرن العشرين بالموازاة مع بلوغ التنافس الإمبريالي أوجه ودخول القوى الصناعية في حربين عالميتين وتنافس متاحفها القومية على تغذية الصراع السياسي والعسكري والعمل على الاستفادة منه على حساب بعضها بعض وعلى حساب المستعمرات في الأول والأخير؛

3- وبراديجم مطبوع بالغليان الفكري والسياسي في النصف الثاني من القرن العشرين وهو براديجم شاهد على الصراعات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، ففي سياق سيشهد قيام المجلس العالمي للمتاحف وتقديمه بوصفه صوت للمتخفين عابر للجغرافيات والخصوصيات الثقافية، كانت الوقائع على الأرض تعرف حربا باردة بين المعسكر الشرقي والغربي، وحروب استقلال في مناطق عدة من أفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية، وتشهد أيضا ثورات ثقافية داخل أوروبا وخارجها من بينها ثورة 1968 في فرنسا نفسها، وتحولات بدت في حينها عميقة وثورية فيما يتعلق بطريقة ممارسة الفن ومعنى القطعة المتحفية ووظيفة المتحف باعتباره ميديا أو وسيط média، وسيادة ما أصبح يعرف بالمزيولوجيا الجديدة la nouvelle muséologie؛

4- براديجم متحف محكوم بالعولمة والتكنولوجيا إلى الوقت الراهن.

² - Lucien Golvin, **Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques**, décembre 1968- janvier 1969, Unesco, Paris, 1969.

قبل كُولفَن حضر إلى المغرب كل من جيزان F. J. Gysin وبريندرليث H. J. Penderleith وكتبنا تقريرا حول حالة التراث والمتاحف بالمغرب في شهر ماي من سنة 1962. امتد التقرير على 37 صفحة ولم يكن خاصا بالمتاحف وحدها، فبالإضافة إليها قدما ملاحظات وتوصيات بخصوص المباني التاريخية والمدن العتيقة، والأرشيفات والمكتبات. وأشارا في تقريرهما إلى أنهما حظيا بمقابلة الملك الحسن الثاني.

وأهم المقترحات التي تقدمنا بها تتعلق بتجميع أهم القطع الأثرية التي بمتحف القصبة في طنجة والمتحف الأثري بالرباط في "متحف تاريخ المغرب" الذي كان مشروعا يجري التداول بخصوصه للتنفيذ في مدينة فاس. واهتم صاحبنا بتقرير 1962 بالتنبيه إلى حاجة المغرب إلى مختبر لترميم القطع المتضررة، وتغيير الإضاءة المستعملة في المتاحف المغربية، وإبلاء أهمية المراحيض بها، وتوفير مقاعد ليسترخ الزوار بين الفينة والأخرى.

Harold J. Penderleith et Frédéric J. Gysin, Rapport de mission (mai 1962), op. cit., pp. 46-55.

يتعلق الأمر بهبة sursaut مؤقتة، ستعرف المتاحف منذ الاستقلال لحظات مشابهة لها، ربما كانت فكرة المعارض الكبرى آخرها برعاية وزارة الثقافة في زمن الوزير الأشعري، وبتدبير من علي أمهان وآخرين نهاية العقد الأخير من القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة¹.

وبالرجوع إلى ستينيات القرن العشرين، في سياق تُعرف فيه مناطق عدة من العالم تحولات سياسية وثقافية، بل ثورات ثقافية (فرنسا 1968 وفي مناطق أخرى)، كانت المتاحف المغربية في حالة ارتخاء كامل، خاملة، إن لم نقل جامدة².

قام غولفن بتكليف من اليونسكو وتحت إشراف مكتب هذه الأخيرة بالرباط، بجولة حول المتاحف الإثنوغرافية المغربية ما بين شهر دجنبر 1968 ويناير 1969. وكتب بخصوصها تقريرا تحت عنوان المغرب: تطوير وإعادة تنظيم المتاحف الإثنوغرافية³. ويتوزع التقرير على المحاور الآتية:

أولا، التعريف بالمتاحف الموجودة؛ ثانيا، تقديم تصورات حول ما يجب أن يكون عليه متحف للفنون الشعبية المثالي (أو النموذجي)؛ ثالثا، استعراض ما توفره المتاحف الحالية من إمكانيات؛ رابعا، المهمة البيداغوجية: تقديمها واقتراح نصائح؛ خامسا، خلاصات.

وقد حددت لمهمة غولفن الأهداف التالية: أولا، تطوير متاحف جديدة وإعادة تنظيم المتاحف الإثنوغرافية الموجودة؛ ثانيا، مساعدة السلطات المغربية من أجل التخطيط لمشروع يهدف إلى حماية وتنمية الممتلكات الثقافية؛ ثالثا، عقد جلسات مناقشة مع السلطات المعنية حول مستجدات المناهج العلمية الخاصة بالمحافظة والبحث والتربية ومن ضمنها ما يتعلق بتكوين العاملين الذين سيقومون بهذه المهام أي المحافظة والبحث والتربية.

تتقل غولفن عبر عدد كبير من جهات المغرب، وتوقف في 17 مدينة لزيارة متحف إثنوغرافي أو للاطلاع على ما تقوم به مؤسسة ترعى قسما من الممتلكات الثقافية المغربية.

ت-مشاهدات غولفن في المتاحف الإثنوغرافية المغربية: متاحف بدون إيمان

عبر غولفن عن إعجابه بالمجموعات التي شاهدها في متحف دار السي سعيد، ولاحظ أن هذا المتحف يُعطي الانطباع بأنه لم يتجدد منذ فترة طويلة. وقد أتى على ذكر بناني M. Bennani المسؤول

¹ - خمسة معارض مؤقتة نظمتها وزارة الثقافة والاتصال وافتتحت في شهر يوليوز وغشت 2002.

² - لا أحد من الذين عملوا في المتاحف المغربية في تلك الفترة نشر مذكرات شخصية معروفة أو متاحة، ربما نجد يوما ما وثائق خاصة تلقي الضوء على عقود الخمول المتحفي تلك، بل لا تتوفر حتى على جرد مضبوط بأسماء من تكفلوا برعاية المتاحف المغربية طيلة سنوات.

³ - أنجزت هذه الدراسة في زمن الوزير محمد الفاسي، ورافق غولفن خلال تنقلاته الصفريوي، ذكر اسمه هكذا، ونرجح أنه أحمد الصفريوي، وسيقوم في مرحلة أخيرة من جولته بتقديم الحصيلة أمام الوزير وبحضور محافظي المتاحف آنذاك.

عن المتحف، وقال إنه يشنكي من قلة الاعتمادات والعاملين. نظن أن غولفن شاهد العرض المتحفي الذي تركه الفرنسيون كما هو بعد مضي أربعة عشرة سنة على الاستقلال. وسجل خلال زيارته هزالة النصوص التقديمية المرافقة للمعرض. وصف غولفن متحف دار السي سعيد بقوله: «متحف جميل جدا، ممتع أثناء الزيارة، لكنه يدخل ضمن نوعية تشمل الكثير من متاحف الأقاليم كما نراها في أماكن كثيرة من العالم، متاحف مُرهقة، تعيش حياة خاملة، لا نحس فيها بأية شعلة، أي الإيمان الذي يجب أن يحرك مجموعاته ويثير اهتمام العموم بها»¹.

نعتقد أن هذا النص بخصوص متحف دار السي سعيد يستحق أن يُخصَّص له عنوان: حاجة المتاحف المغربية إلى الإيمان بقضية ما. ويبدو أن غولفن، وهو يُؤنسُ المتاحف humanisant les musées كان يُمرّر توصيفا لحالة شعب ومجتمع في خمول قاتل للمعنى، وفاقد للإيمان بأية قضية ثقافية يسعى إلى تحقيقها.

أعجب غولفن كذلك بمجموعة متحف دار الجامعي بمكناس، وبطريقة العرض التي كانت معتمدة هناك. ونوّه بمحاولة إنجاز نموذج لمشغل حدّاد تقليدي، ولاحظ أيضا قلة المعلومات المرافقة للمعروضات، كما سجل غياب دليل خاص بهذا المتحف.

وبدا له متحف البطحاء بفاس شبيها بالمتحفين السابقين وأثارت اهتمامه محاولة إعادة تركيب حفل العرس، ورأى أن هذه المحاولة أقرب إلى الروح التي يجب أن تكون عليها متاحف الفنون التقليدية والشعبية. ومع ذلك فهو يصف متحف البطحاء بأنه "متحف كامل" un musée complet². لا نكاد نفهم السر وراء هذا الوصف، هل يقصد غنى المجموعات؟ ثمة أمر غير مُعبّر عنه بالمقارنة مع المقدمات التي صاغها قبل الوصول إلى هذه الخلاصة. كما نوّه بمجموعة التحف التي يضمها متحف الأسلحة بفاس، بل ذهب إلى حد القول إنه لم يتح له مشاهدة ما يماثلها من حيث الجمال والشمولية³. ووصفه بقول: «هذا المتحف يُمثّل نموذجا لهذا النوع [من المتاحف] ولا يماثله متحف مشابه في أي بلد من العالم الإسلامي»⁴. وفي متحف الأسلحة أيضا، سيأتي على ذكر شخص باسم السريغيني، وقال عنه بأنه يبدو أنه يعرف جيدا تقنيات وطريقة استعمال الأسلحة المعروضة.

أما في مدينة تطوان، وبعد أن سجل إعجابه الكبير بجودة وجمالية ما تنتجه مدرسة الفنون والحرف، عاتب متحف باب العقلة لاستعماله حوامل mannequins ذات ملامح أوروبية لعرض أزياء

¹ - Lucien Golvin, Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques, op cit, p. 4.

² - Ibid., p. 6.

³ - Ibidem.

⁴ - Ibid., p. 7.

محلية، وسَجِّل أن طريقة العرض في هذا المتحف التطواني ذكرته بمتحفين أوروبيين هما: musée Grévin بباريس¹ و la Maison Dussaud بلندن²، وهما معا متحفا للمجسمات الشمعية. ومن جهة أخرى، سجل غولفن إعجابه بعملية إعادة تركيب مطبخ عائلي تقليدي، وعملية استعادة هيئة أثاث بيت برجوازي تقليدي. ولم يمنعه الإعجاب بعمليات التركيب والاستيعادة restitution هذه، من الإشارة إلى التناظر بين طبيعة المتحف، بوصفه متحفا للفنون الإسلامية، وفي الوقت ذاته متحفا للفلكلور.

ووصف غولفن متحف الاوداية بأنه يمثل تركيبا للفنون الجهوية بالمغرب une synthèse des arts régionaux du Maroc³، لكنه سَجِّل أنه لا يُمكنُ التَّعَرُّف على كل القطع المعروضة. كتب غولفن بخصوص الاوداية: «متحف تركيبي de synthèse، يقدم فكرة موجزة succincte لكن كافية عن التنوع البشري للمغرب»⁴.

وقد نال متحف الاوداية مثل هذا التقدير المشروط حين كتب غولفن: «يمثل متحف الاوداية متحفاً إثنوغرافياً حَسَناً يستلهم أفضل قواعد المعرض العلمي الحديث. يكمن الخطأ في تسميته في أدلة الأسفار guides de voyage متحفا للفن الإسلامي [...] لا يوجد في الرباط أي متحف للفن الإسلامي وهو أمر مؤسف»⁵.

وفي المحصلة، وباستثناء متحف الاوداية الذي وصفه بأنه «متحف حقيقي للفن والحرف الشعبية»، فإن باقي المتاحف عبارة عن معارض مُلتَبِسة équivoques⁶.

إن أهم الانطباعات التي خرج بها غولفن من طوافه على المتاحف الإثنوغرافية، في نهاية ستينيات القرن العشرين، هو أنها تعاني نقل صورتها الغامضة بسبب جمعها بين صفة متاحف الفن الإسلامي والمتاحف الإثنوغرافية؛ وأن محتوياتها متشابهة⁷ وتميل إلى تهميط uniformiser ما هو معروض، فهي عبارة عن خليط من القطع المُستَقَدَّمة من عدد من الجهات المغربية. وإذا كان غولفن قد

¹ - متحف للشمع تأسس سنة 1882 بمبادرة خاصة.

² - هكذا في التقرير وربما المقصود متحف السيدة تيسو Musée Madame Tussaud للشمع في لندن والذي تأسس سنة 1835.

³ - Ibid., p. 8.

⁴ - Ibid., p. 11.

⁵ - Ibid., p. 10.

⁶ - Ibid., p. 11.

⁷ - تفسر الوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصيل الغاية من التكرار داخل محتويات المتاحف، ففي التقرير الذي يرجع إلى بداية سبعينيات القرن العشرين يشرح التقرير لماذا يقف زائر في متحف القصبة بطنجة على أنواع من التحف يتكرر ما يشهدها في متاحف مغربية أخرى: «إن الغاية من هذا التنوع -نظرا لكون طنجة هي أحد أبواب المغرب التي يلج منها السائح بلادنا- هي إفادة الزائر وتمكينه من الاطلاع بصفة خاصة على حياة الشعب المغربي في البادية والمدينة، والتعرف على إنتاجاته الفنية، وأخذ فكرة واضحة عن مظاهر الحضارة المغربية التي تتسم بالبساطة والذوق السليم، والإبداع، والتفنن في اذق الجزئيات» عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، ص: 359. والمقصود أن موقع طنجة، بوصفها بابا من أبواب المغرب، تقدم في متحفها صورة شاملة للتراث المغربي وبالتالي يجوز عرض خليط من مختلف المناطق، لا بد أيضا من فهم هذا التفسير انطلاقا من سياق المغرب في ستينيات القرن العشرين.

عَبَّرَ عن إعجابه وتشجيعه لمحاولات التركيب والاستعادة restitution البسيطة التي رآها في متاحف دار الجامعي والبطحاء وباب عقلة¹، فلأن هذه المحاولات بدت له مثل هَبَّات حياة sursauts de vie في جسد خامل تغيب عنه جذوة الحياة وشعلتها، فهو فاقد "للإيمان" sans foi.

إن حالة المَوَات الداخلي، المُعَبَّر عنها بغياب الإيمان بحسب تعبير كُولفَن، ربما شكلت مفاجأة لمن كانوا يُعَوِّلُون عليه ليرشداهم إلى طريقة علمية مادية المنطلق والغاية. لكن لماذا نحا كُولفَن هذا المنحى؟ ولماذا نظر إلى المتاحف الإثنوغرافية المغربية من هذا المنظور الذي يتلخص في عبارة "متاحف بدون إيمان"؟

تكلم كُولفَن من داخل الثقافة الإسلامية كما فهمها كمستشرق، ومن منطلق معرفته بشمال إفريقيا، تلك المعرفة التي بدأت على الأقل منذ مجيئه إلى تونس سنة 1929 وحصوله بها على الإجازة في الفلسفة، ثم انتقله إلى الجزائر حيث عمل بها مديرا لمصالح الصناعة التقليدية من 1946 إلى 1957، وإشرافه على إقامة عدد من المتاحف بكل من الجزائر وقسنطينة ووهران، بعد أن كان قد أسهم، في تونس، في إحداث متحف دار جلول (مدينة صفاقس). وفي الجزائر كذلك سيناكش أطروحة الدكتوراه، وفيها أيضا سيشارك، إلى جانب جورج مارسى Georges Marçais، في حفريات أثرية في مناطق عدة من أبرزها قلعة بني حماد. أما السياق الذي أنجز فيه هذا التقرير فقد كان حينها يشغل كرسي الفن والأركيولوجيا الإسلامية بجامعة إكس-مارسيليا Aix-Marseille، ويقوم بين الفينة والأخرى بمهام علمية في عدد من الدول الإسلامية مثل اليمن وسوريا، ثم المغرب الذي أوفدته إليه اليونسكو في إطار التعاون مع المغرب حول موضوع المتاحف الإثنوغرافية، وأنجز لاحقا دراسات من أهمها كتابه تحت عنوان: palais et demeures de Fès والذي صدر سنة 1986 بالتعاون مع Jacques Revault وعلي أمهان².

ث- الأساس العلمي المُقْتَرَح من لدن كُولفَن: متاحف للفنون والتقاليد الشعبية

دعا كُولفَن المشرفين على قطاع المتاحف إلى أن يبحثوا لها عن روح في الهوية التقليدية والشعبية للثقافة المغربية. إنه يرى هذه "الروح" المنشودة، أكثر أهمية وجوهرية من الوسائل التقنية. اتجه خطاب كُولفَن -وربما فكره أيضا- إلى الأهم في اعتقاده أي: القضية التي سينطلق منها ويتكلم بلسانها المتحف

¹ - يتعلق الأمر بـ: مشغَل حداد تقليدي في متحف دار الجامعي، والعروسة في متحف البطحاء، وورشة التسفير في البطحاء، ومطبخ تقليدي وأثاث برجوازي تقليدي بمتحف باب العقلة. عبر عن موقفه الإيجابي من هذه المحاولات في سياقات مختلفة منها بينها ما جاء في الصفحة: 5.

² - Vial Charles, «Lucien Golvin, Douvenirs», In *Antiquité africaine*, n° 40-41, 2004, pp. 7-12.

في المغرب، والتي ستعطيها شعلة الإيمان. ولتحقيق هذه الغاية دعا كُولفَن إلى انخراط المتحفية المغربية في التحول نحو تصور جديد أساسه اعتماد متاحف للفنون والتقاليد الشعبية بدل المتاحف الإثنوغرافية¹.

هل هو أساس علمي، أم إيديولوجي؟ نرى أن كُولفَن كان بصدد الحديث أولاً من داخل معارفه المتراكمة حول التراث المغربي من منظور شمولي، من حيث غناه وتعددته، كان يعقد مقارنة، دون أن يُعبّر عن ذلك، بين غنى الحياة المغربية وما تزخر به فنونه وتقاليده الشعبية وحيوية من جهة أولى، وما هو معروض -وكيف هو معروض- في المتاحف الإثنوغرافية التي قام بزيارتها -حيث الخمود والجمود كما قال- من جهة ثانية. ففي مقابل حياة الأسواق، ودينامية دكاكين الصانع، وجَلَبَة الحومات (الأحياء السكنية في المدن العتيقة)، وحياة البيوت المغربية وصخب الأزقة، وثراء وتعدد أصناف وأنواع كل عنصر من عناصر التراث الشعبي المغربي، في مقابل كل ذلك شاهد في المتاحف قِطْعاً معزولة نَكِرَة وكأنها مدفونة في بناية قديمة.

وستتجه اقتراحاته الفعلية إلى إنجاز متاحف وفق رؤية حيّة، من بين عناصرها: ترميم منازل برتغالية بمدينة الجديدة (المقصود حصن مازغاو) وتأثيثها؛ إقامة معرض دائم في الفضاء المحيط بالمسقاة البرتغالية (بمازغاو أيضاً)؛ وإقامة متحف للفن والتقاليد الشعبية بالقشلة (حيث توجد دار السلطان) في مدينة أسفي ليحتضن تراث القبائل الممتدة من أزموور إلى آكاير باعتباره خطوة في اتجاه إقامة متحف وطني بالرباط؛ واقتراح تحويل متحف دار السي سعيد إلى متحف للفن الحضري²؛ وإنجاز متحف للفن الإسلامي، بل أن يكون مخصصاً لكل الغرب الإسلامي، واقتراح أن يكون متحفاً عصرياً ومُجَهَّزاً بطريقة جيدة³، ونَبّه إلى أن القِطْع المنتمية إلى الفن الإسلامي يجب أن تكون جزءاً من المتحف الأركيولوجي بالرباط⁴، وأوصى بجعل متحف القسبة في طنجة خاصاً بالفن في منطقة الشمال المغربي، كما اقترح إحداث متحف للزربية بالرباط⁵.

انتقد كُولفَن إذن أحد أسس تدبير المجموعات المنتمية إلى الفنون والتقاليد الشعبية المغربية منذ عقد الحماية؛ أي جعلها أسيرة بنايات لم تكن في أغلب الأحيان إطار عيشها وحياتها في الواقع المجتمعي والثقافي الشعبي الحقيقي، كما انتقد بقاءها هناك على الصورة نفسها، إن لم تكن قد تدهورت هذه الصورة بعد الاستقلال. لقد نظر إلى ما يمكن أن يوصف بالمسخ المُكرّر لجزء من الثقافة المادية المغربية، هذه

¹ Lucien Golvin, **Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques**, pp. 5-6.

² من أجل تجاوز العائق الذي تطرحه الزخرفة الغنية في عدد من أقسام هذه الدار الكبيرة حيث تسود حالة من الحرص على «عدم الإساءة إلى جمال المكان»

Idem., p. 11.

³ Idem, p. 31.

⁴ سيتم لاحقاً إحداث جناح عرض يضم بعض القِطْع المنتمية إلى الفن الإسلامي بالمغرب.

⁵ Ibidem.

الصورة/المسخ ناتجة عن فصل التحف الشعبية عن بيئتها لأسباب تعود إلى غايات ومقاصد مصلحة الفنون الأهلية في زمن الاستعمار واستمرار الاختيارات ذاتها سنوات بعد الاستقلال. ويبدو أن كُولفَن شاهدَ، في نهاية ستينيات القرن العشرين، تَجَذَّرَ المسخ وتَعَوَّلَه بعد مرور 14 سنة على رحيل "مصلحة الفنون والحرف الأهلية". كما انتقد كُولفَن هذه الصفة التي سجنَت داخلها تحت مسمى: "المتاحف الإثنوغرافية". وهو الأمر الذي بدا له وكأنه يفصلها فصلاً عن الداخل بِبُعْدِيهِ الثقافي/المجتمعي والتاريخي/الحضاري، ويُبقيها تدور في فلك رؤية الآخر لهذه الهوية المغربية التي تبدو مُوزَّعة بين الحي والميت.

ليس لكُولفَن موقف رافض للإثنوغرافيا بدليل أنه اقترح تصوراً لمتحف وطني إثنوغرافي بالرباط، لعله من أوائل التصورات التي نتوفر بخصوصها على مادة مكتوبة، فيما يتعلق بفترة ما بعد الحماية. وهو يرى أن هذا المتحف يجب أن يكون وسيلة لتثمين مختلف الجهات المغربية¹، بدل التوجه المعمول به والذي رفضه بشدة² (ملحق رقم: 12. خطاطة لوسيان كُولفان الواردة في تقريره سنة 1969).

وقد ربط هذا المتحف الإثنوغرافي بما سمَّاه المتحف المثالي *un musée idéal*، وتحققه رهين بالخروج من المسار الذي سارت فيه الممارسة المتحفية داخل المغرب كما خارجه حسب تعبيره³. وفي هذا الصدد فإن المتحف المثالي، من منظوره، هو ذلك الذي يهدف إلى ربط اتصال الأجيال الصاعدة بحضارتها، وهو الأمر الذي يحتاج إلى اعتماد طريقة عرض مثيرة للاهتمام، قادرة على شد انتباه الزوار، وتتميز بالجدية في الوقت ذاته، وأن تكون كاملة ما أمكن، وأن يكون المتحف الإثنوغرافي بيتاً ثانياً لكل مغربي *le chez soi*⁴.

وعلى صعيدي عملي، عَدَّ كُولفَن مظاهر هذه الصورة المثالية للمتحف المنشود، وحدد لها أربعة مظاهر هي: جودة المعارض، وتنوع وتجديد طريقة العرض، وصرامة المعلومات، وأقصى درجات النظافة في المرافق كما القطع المعروضة⁵.

¹ - Ibid., p. 20.

² - Ibid., p. 31.

عبر عن موقفه في الصفحة 20 بقوله:

«Il faut absolument condamner la tendance actuelle de mêler tout et à faire des musées de synthèse dans les régions ce qui me paraît inapproprié»

وسيكّرر موقفه هذا في أماكن أخرى من بينها الصفحة: 31.

³ - Ibid., p. 12.

⁴ - Ibid., p. 13.

⁵ - Ibid., p. 18.

لكن موقفه من الإثنوغرافيا سيظهر بوضوح أكثر إذا تمعنا في طبيعة التكوين الذي رآه الأنسب لمحافظ متحف الفنون والتقاليد الشعبية حيث راهن على السوسيولوجيا، وبعبارة أدق القدرة على امتلاك محافظ المتحف للمعارف المناسبة للقيام بمهام السوسيولوجي إلى جانب المعرفة بالتقنيات المتحفية، وقد جعل من المعرفة التقنية الخاصة بالمتاحف لاحقة على أمرين وهما: سعة ثقافة من يتكلف بتدبير المتحف، وتلقي تكوين يُمكنه من القيام بالمهام السوسيولوجية. ويُضاف إلى هذه الأشياء قدرات تَجَمُّع بين الذكاء والدوق¹.

هل كان العمل الذي يشهد عليه تقرير غولفن جزءاً من مشروع للدولة المغربية، ومحطة من سياسة ثقافية ستستمر وتؤتي ثمارها خلال السنوات الموالية؟ لا يظهر الأمر كذلك، لا نستبعد أن تكون مهمة غولفن مبادرة شخصية من الوزير محمد الفاسي، الذي لعب أدواراً في اليونسكو². إن ما يدفعنا إلى ترجيح فرضية أن الأمر يتعلق بهبة لحظية ومؤقتة وذات طابع فردي، هو مراقبة تطور الممارسة المتحفية المغربية خلال العقود اللاحقة، فقد تلاشت آثار مقترحات غولفن مثلما تلاشت مقررات وتوصيات أخرى. كانت هبة من الهبات التي عرفها المشهد المتحفى بين الفينة والأخرى، والتي تقع دون تأثير حقيقي على حالة الخمول المزمن، أي الحالة التي وصفها غولفن، بتعبير جمع فيه بين الدبلوماسية ونوع من الوعي بحقيقة الحضارة الإسلامية، عندما قال بأن المتاحف الإثنوغرافية تعاني من الافتقار إلى الإيمان.

ومهما يكن فهذه الاستشارة المعرفية، التي ربما سبقتها استشارات أخرى من بينها المهمة التي قام بها كل من جيزان F. J. Gysin وبريندرليث H. J. Penderleith سنة 1962³، تدل على رغبة القطاع المُكلف بالمتاحف بالحصول على وجهة نظر خارجية بخصوص المتاحف الإثنوغرافية، ويبدو أن اختيار غولفن كان إشكالياً *problématique* مادام الرجل أستاذ كرسي للفن والأركيولوجيا الإسلامية، وقد راكم خبرة حول الثقافات المحلية بكل من تونس والجزائر والمغرب، إلا أن اشتغاله الطويل في مصلحتين للفنون والحرف تحت السلطة الكولونيالية الفرنسية بكل من تونس والجزائر، وهو ما جعل من الصعب الحسم فيما إذا كان قادراً حقاً على خدمة المتاحف الإثنوغرافية التي كانت وليدة هذه المصالح نفسها في نسختها المغربية.

¹ Ibid., p. 24.

² - كان عضواً في المجلس التنفيذي لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) من 1958 إلى 1964، ثم رئيساً للمجلس ذاته خلال الفترة الممتدة من 1964 إلى 1966.

قاسم الزهيري، «الفاسي محمد بن عبد الواحد»، *معلمة المغرب*، المجلد 19، مطابع سلا، 2004، ص. 6417.

³ - Harold J. Penderleith et Frédéric J. Gysin, «Rapport de mission (mai 1962)», op. cit., pp. 46-55.

ومن جهة أخرى، هل كان محمد الفاسي يبحث عن أساس معرفي لِيُخَلِّصَ متاحف المغرب من صفة "المتاحف الإثنوغرافية"؟ وهو ما أسعفه إليه كُولْفَن نصف إسعاف، إذ اقترح تبني عبارة "متاحف الفنون والتقاليد الشعبية"¹ شأن المتاحف الموروثة عن الحماية ودعا في الوقت نفسه إلى إنشاء متاحف إثنوغرافي بالعاصمة.

إن أهم ملاحظتين وردتا في تقرير كُولْفَن هما: أولاً، غياب المحافظة conservation مع غياب مستودعات حقيقية، فهو يقول: «المحافظة بالمعنى الحقيقي غير موجودة»². خصوصاً وأن المستودعات في المتاحف التي قام بزيارتها عبارة عن مكان يتم التخلص فيه من القطع غير المرغوب فيها débarras حسب قوله³.

ثانياً، غياب الدور التربوي وانعدام الفضاءات المُوجَّهة للمجتمع وللباحثين، يقول كُولْفَن إنه لم يسمع عن أن أحداً في المتاحف التي زارها نَظَّمَ معرضاً مؤقتاً واحداً حول موضوع محدد⁴.

هل استطاع كُولْفَن أن يتخلص من ماضيه، وهل عليه أن يفعل؟ القضية مطروحة مثلاً مع غيره، جاك بيرك على سبيل المثال⁵، هل تُعتبر نظرة كُولْفَن مقارنة من الداخل أم من الخارج، وهو الذي كان يتجول داخل مشهد متحف موروث عن الممارسة الكولونيالية بأبعادها العلمية والتدبيرية، مشهد أسهم هو نفسه في صناعة عناصره في شمال إفريقيا؟

3- المتحف والسياسة الثقافية من الاستقلال إلى إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف

نتتبع حضور/غياب المتحف المغربي في السياسة الثقافية⁶، والموقع الذي احتلته المتاحف الوطنية في مختلف السياسات العمومية منذ 1956 إلى صدور قانون المتاحف رقم 56.20¹، وهي مقارنة نسير فيها

¹- كرر كُولْفَن اقتراحه هذا في سياقات عدة، بل ذهب إلى حد التدليل على طريقة بناء المعارض التي يجب اتباعها جاعلاً من ديوراما Diorama العرس الذي رآه في متحف البطحاء مثلاً:

«Cet essai d'évocation d'une des scènes les plus caractéristiques de la vie citadine paraît des plus heureuse et conviendrait fort bien à l'esprit dans lequel doit être conçu un musée des arts et traditions populaires.» p. 5.

وفي سياق آخر سيدعو إلى تعيين فنان منظر مغربي خريج إحدى المعاهد العليا ليعمل على دراسة وتنويع طريقة العرض في المتاحف المغربية. الصفحة: 32. ذلك لأن المعارض المغربية مملّة بسبب جمودها حسب تعبيره.

²- Lucien Golvin, *Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques*, p. 11.

³- Ibid., p. 10.

⁴- Ibid., p. 12.

⁵- هناك إشارة ذكية كتبها عبد الرحيم بوعبيد في مدخل لكتاب فيليكس ناتاف Félix Nataf بعنوان *L'indépendance du Maroc*: وقد جاءت في سياق التعليق على مقارنة ألبير ميمي Albert Memmi، يقول عبد الرحيم بوعبيد: «إنه يراقب المستعمر المُتهم، يستمع إليه، وينتهي إلى "استبطان" التهمة»

Félix Nataf, *L'indépendance du Maroc (Témoignages d'action 1950-1956)*, Plon, Paris, 1975, p. 18.

⁶- السياسة الثقافية فلسفة للتحرك une philosophie d'action وتعبير عن إرادوية الدولة un volontarisme de l'Etat. قامت السياسة الثقافية الفرنسية في زمن أندري مالرو André Malraux على أبحاث ميدانية قام بها بين سنوات 1964 و1966 ببيير بورديو Pierre

بالتوازي مع تتبع البراديغمات المعرفية التي أطرت الممارسة الميزيولوجية عبر العالم، على الأقل كما تُعبر عنها عدد من الكتابات المتخصصة، ويقوم بصياغتها المجلس العالمي للمتاحف منذ 1946، علما أن الفترة الزمنية التي نحن بصددتها -أي من بداية الاستقلال إلى تاريخ صدور قانون المتاحف رقم 56.20- تدخل ضمن براديغمتين اثنتين: الأول، اصطلاحنا على تسميته البراديغم المطبوع بالغليان الفكري والسياسي؛ والثاني، البراديغم المتحفي المحكوم بالعولمة والتكنولوجيا.

تُعتبر السياسة الثقافية الأرضية الشاملة والرؤية/الإطار التي تتيح لمختلف المؤسسات المتحفية العمل لتحقيق غايات قد تكون من بينها الإسهام في تنمية القوة الناعمة لدولة ما، أو ترسيخ ديمقراطية الولوج إلى

Bourdieu إلى جانب كل من آلان داربيل Alain Darbel ودومينيك شنابر Dominique Schnapper. إلى جانب أعضاء من مركز السوسيولوجيا الأوروبية Centre de sociologie européenne، ولامس البحث دولا أوروبية هي فرنسا وإيطاليا والأراضي المنخفضة واليونان وبولونيا، وظهرت النتائج سنة 1966. بخصوص هذه الدراسة رجعنا إلى كتاب:

Pierre Bourdieu, Alain Darbel et Dominique Schnapper, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Edition de Minuit, 1969.

رجعنا أيضا إلى كتاب:

Philippe Uriflino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette, Paris, 2004.

أما الكتابات المغربية المنشورة حول السياسة الثقافية فمازالت قليلة، ومن بين الإصدارات التي رجعنا إليها: Amina Touzani, *La politique culturelle au Maroc*, La Croisée des Chemins, 2003. Nabil Bayahya, *Politiques culturelles à l'âge du numérique l'exemple du Maroc*, Descartes et Cie, Paris, 2015. Radouane Khoulaifa, *Les politiques culturelles et la norme juridique de diversité culturelle à l'ère du numérique*, Imprimerie Papeterie El Watanya, Marrakech, 2019.

ووقفنا على معلومات وإشارات عند محمد لطفي مريني الذي شغل منصب الكاتب العام لوزارة الثقافة سنوات عدة، وقد قدم من خلال هذا الكتاب تصورا من داخل التدبير المؤسسي الذي كان جزء منه، وأفكارا وتصورات من الخارج باعتباره فاعلا جمعويا ومعنيا بالشأن الثقافي.

Mohamed Lotfi M'rini, *Culture et développement, Repères pour une politique culturelle*, op. cit.

من جهة أخرى، إذا اعتبرنا أن الأحزاب السياسية ومن خلال برامجها الانتخابية تشكل ما يمكن أن يوصف بأنه "أبنائك نوايا" بخصوص مشروع السياسة الثقافية التي ستقوم بتنفيذها حين وصولها إلى تدبير الشأن العمومي، نسجل ما يلي بخصوص البرامج الانتخابية لسنة 2016 و2021 كما وثقتها مقال وكتب هذه القضية في حينها وأيضا كما حاولنا تتبعها من جهتنا:

أهم ملاحظات كاتبة المقال:

- عمومية الطرح أو الطابع التعميمي والفضفاض لطرح المسألة الثقافية،
 - المساحة الهزيلة التي خصصت للثقافة عموما،
 - حزب الاستقلال مثلا يقترح إحداث مراكز ثقافية مغربية في الخارج،
 - حزب الأحرار يدعو إلى الربط بين الثقافة والاقتصاد،
 - العدالة والتنمية يدعو إلى تطوير الاستفادة من المكتبات الرقمية،
 - حزب الأصالة والمعاصرة يطالب بكتابة تاريخ مشترك للمغاربة،
 - التقدم والاشتراكية يريد مزيدا من الفن في المدارس.
- لا تتضمن هذه القراءة في البرامج الانتخابية الحزبية سنة 2016 أية إشارة بخصوص المتاحف.

Aïda Bouazza, «Et la culture dans tout ça ?», In *L'Economiste*, du jeudi 29 septembre 2016, p. 42.

وهي الملاحظة التي سجلناها بخصوص البرامج الانتخابية خلال انتخابات 2021 والتي جرت في أجواء الجائحة الصحية، فإن الخلاصة الأساسية التي خرجنا بها هي ذلك الحيز الضيق الذي تشغله المسألة الثقافية في البرامج الانتخابية للأحزاب -لإشارة انتخابات 2021 كانت انتخابات جماعية وتشريعية في الوقت ذاته- و"الصمت" المريب إن لم نقل تجاهل المتاحف.

¹ - ظهير شريف رقم 1.21.48 الصادر في رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص: 3380-3385.

الخدمات الثقافية ودعم التربية والتعليم غير النظامي، أو ترسيخ صورة نظام حكم مُتَوَرِّح وحداثي. غير أن السياسة الثقافية مَطْلَبٌ تدبيري أيضاً؛ لكي تستطيع المؤسسات المتحفية القيام بأدوارها العلمية والتقنية. تحتاج عمليات ترميم القطع الفنية، على سبيل المثال وهي من المجالات ذات الصلة المباشرة بالمتاحف، إلى نهج سياسة ثقافية مناسبة لحماية وتوجيه العمليات التقنية المرتبطة بالترميم *restauration* وتحديد الأولويات. تقوم هذه السياسة الثقافية للترميم مثلاً على العناصر الآتية:

- تكوين المرمِّمين؛
- تأطير وضعيتهم القانونية *statut* والاعتبارية؛
- تحديد المؤسسات والهيكل المؤسساتية المتخصصة والمسؤولة؛
- إعلام الجمهور *L'information du public*.

وفي هذا الصدد نَبَّه بول فيليبو Paul Philippot في مقاله إلى أن عملية الترميم قبل أن تكون قضية تقنية، هي مشكلة ثقافية¹.

لعل تأسيس وزارة للشؤون الثقافية سنة 1968، أي بعد أكثر من عقد على الاستقلال، يؤشر على طبيعة الموقع الذي يحتله الشأن الثقافي عموماً والمتحف بوجه خاص داخل الهيكلة العامة للنظام في المغرب²، من غير أن يقع الانتقال إلى ما يدعوه محمد علال سيناصر "الدولة الثقافية"³. لقد كانت المتاحف هنا في المغرب قبل إنشاء القطاع الثقافي الذي من المفترض أن يكون مُنْقَذ سياسة عمومية بخصوصها،

¹ - Paul Philippot, «La conservation de œuvres d'art, problème de politique culturelle», In *Bulletin annuelle de l'ICCROM*, Chronique 12, Janvier 1986, pp : 2-4.

² - وربما من باب التبرير نفق على إشارات إلى غياب وزارة للثقافة في فرنسا نفسها حيث لم تنشأ سوى سنة 1959 مع أندري مالرو André Malraux.

Mahmoud Chahdi, *Le théâtre marocain, pour une institutionnalisation de la politique culturelle*, thèse de doctorat, soutenue le 15 décembre 2016, à l'université de Strasbourg, p. 191.

من جهة أخرى، يعتقد الدهمالي أن تقلب المتاحف المغربية بين المصالح انتهى سنة 1974 بإحداث وزارة الشؤون الثقافية، وهو ما لا نوافقه الرأي عليه.

الشرقي الدهمالي، «التطور التاريخي والتوزيع الجغرافي للمتاحف المغربية»، مرجع سبق ذكره، ص ص. 33-44، خرجت وزارة الثقافة إلى الوجود بظهير ملكي يعود إلى 8 يوليوز 1968 واستمرت سنتين، ثم عادت إلى الظهور سنة 1974 أي بعد "اختفاء" مؤقت. وتم وضع إطار واختصاصات وزارة الشؤون الثقافية سنة 1978.

Samir Kafas, «De l'origine de l'idée de musée au Maroc», op. cit., p. 50.

وكان الملك الحسن الثاني قد أعلن إحداث وزارة للشؤون الثقافية في خطاب للعرش يوم 3 مارس 1968، تحت إسم: وزارة الشؤون الثقافية والتعليم الأصيل وعين على رأسها الوزير محمد الفاسي وهو نفسه الذي شغل، سنة 1956، منصب وزارة التعليم العمومي والفنون الجميلة في أول حكومة للمغرب المستقل.

Amina Touzani, *La politique culturelle au Maroc*, op. cit., pp. 22-25.

³ - محمد علال سيناصر، *نظرات في تدبير الشأن الثقافي بالمغرب 1992-1995*، دار أبي رقراق، الرابطة، 2012، ص: 51-52. ويعتبر علال سيناصر أن عدة قرائن دعت إلى تأسيس جهاز حكومي متخصص في الثقافة في النصف الثاني من القرن العشرين: العامل السيكولوجي، والعامل المجتمعي، واعتبار الثقافة القاسم المشترك الذي تتمثل بواسطة صورة "الدولة-الأمة"، والعامل التنموي، وأخيراً مقاييس الفاعلية التي تجعل جزء مهما من الثقافة متصلاً بالصناعة الثقافية. ومعلوم أن محمد علال سيناصر شغل منصب وزير الشؤون الثقافية بين 1992 و 1995.

ظلت المتاحف منذ الاستقلال تنتقل من قطاع حكومي إلى آخر تبعا لتتنقل مصالح "الفنون الجميلة". هذه التي، اقترنت إن لم نقل "ذابت"، في التعليم والصناعة التقليدية والسياحة والأوقاف والشؤون الإسلامية والشباب والرياضة في الحكومات المتلاحقة منذ 1956 إلى 1968.

يبدو أنه كانت هناك باستمرار سياسة ثقافية لكن ربما لا يمكن فهمها إلا من الداخل، أي من داخل السياسة المغربية أو سياسة الدولة المغربية. والسؤال الذي نعتقد أننا مطالبون بصيغته هنا هو: هل احتاجت الدولة إلى المتاحف في شيء يَغْنِيها ويُفِيدُها هي نفسها أي كسلطة؟ إن المقاربة التيقنوقراطية تتحدث أحيانا -وهي جزء من القطاع الوصي أو قريبة منه- عن «عدم التوصل إلى وضع سياسة ثقافية بمشاركة مع أطراف معينة»¹.

ربط محمود شهدي في أطروحته بين الطريقة التي وقع بها تدبير الحقل الثقافي والمشاكل التي عاشها المغرب منذ الاستقلال، وأولوية سعي المغرب إلى استرجاع كامل تراثه، وقضية الصحراء، وتحديات الجفاف، وأشار الباحث إلى الصراع السياسي مع بعض رموز الحركة الوطنية (ركز على علال الفاسي)، وسرّد أهم المحطات التي مرّ منها تأسيس قطاع حكومي مغربي مُكَلَّف بالثقافة، محطات توقف فيها سريعا عند الأسماء الوزارية مُظهِراً انشغالاتها. ورغم أن أطروحة محمد شهدي حول المسرح المغربي، فإن هناك الكثير من المشتركات مع الحقل المتحفي خصوصا ما تعلق بالمشروع الذي تقدم به أحد الوزراء² والذي رام إحداث مديرية تجمع بين الفنون والتراث. ومن بين الإشارات، التي تُعدُّ مهمة في نظرنا، حديث الباحث عن الصراع بين الوزراء حتى لا يظهر وزير الثقافة كشخص يحظى بتغطية إعلامية كبيرة، وتوقف في عُجالة عند تقلب الثقافة بين التعليم العالي والأوقاف والشؤون الإسلامية بعد أن خرجت نواتها من كَنَفِ مكتب كان تحت إدارة الشباب والرياضة والتعليم الشعبي³.

¹ - محمد بهوض، «السياسة الثقافية في المغرب بين الطموح والواقع»، جريدة بيان اليوم، الملحق الثقافي، العدد 7917، الجمعة 16 شتنبر 2016، ص. 7.

في هذا المقال الذي كتب سنة 2016 بقلم باحث مقرب من الوزارة في ذلك الوقت، ونشر في جريدة الحزب الذي ينتمي إليه الوزير نقرأ ما يلي: «أما الوجه السلبي فيمكن أساسا في عدم التوصل إلى وضع سياسة وطنية للثقافة بمشاركة مع الأطراف المعنية، وعدم وضع تنظيم جديد للوزارة يأخذ بعين الاعتبار المستجدات ذات الارتباط بالثقافة (اللغات، الصناعات الثقافية والإبداعية، الثقافة الرقمية...)، والتردد المميت في تغيير عدد من المسؤولين الذين تبث فشلهم بوضوح في تدبير إداراتهم الثقافية»

الفكرة هنا هي أن الصوت من داخل وزارة الثقافة يريد من جهة أو جهات ما في الدولة أن يتبنى سياسة "وطنية للثقافة" أما الوزارة فإنها تقوم بتدبير القطاع فقط.

² - يتعلق الأمر على المرجح بالوزير محمد بن عيسى

³ - Mahmoud Chahdi, *Le théâtre marocain*, op. cit., pp. 191-211.

ويتيح لنا الكتاب الذي نشرته الوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصيل إلى جانب وثائق أخرى¹ الحصول على عناصر تساعدنا على الاقتراب من طريقة تدبير المتاحف في بدايات انتظامها في إطار وزارة للثقافة. اعتبرت الوزارة آنذاك نفسها أنها أدخلت إصلاحات جذرية على وضعية المتاحف العتيقة: «وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، إدراكا منها لأهمية المتاحف في نشر الثقافة والتعريف بحضارته العريقة، وجهت عناية خاصة لهذا القطاع، فأدخلت الإصلاحات الجذرية على وضعيته العتيقة، مستعينة بخبراء من منظمة اليونسكو، كُلفوا بالتعرّف على إمكانات المتاحف الوطنية، والقيام على أساس ذلك بإعداد دراسات متقنة لتنظيمها وفق أحدث القواعد العلمية، ثم عُهد في نفس الوقت لاختصاصيين في علم المتاحف من المجلس الدولي لمتاحف بالإشراف على التداريب التي كانت تنظم من حين لآخر لمحافظي المتاحف الوطنية، بغية تنمية معارفهم وإطلاعهم على ما استحدث في هذا الشأن من أساليب جديدة في العرض والتنظيم والترتيب والمحافظة والتنويع والتجديد، وغير ذلك من الأساليب الحديثة في التشويق»². نعرف من بين هذه العمليات، التي يتحدث عنها هذا الإصدار/التقرير، تلك الجولة التي أنجزها كُولفن Golvin بين سنتي 1968 و1969، والتي نتوفر على تقرير بخصوصها وكانت بإشراف الوزير محمد الفاسي، وقد قدمنا مضامينه وناقشناها في صفحات سابقة.

ومن خلال هذه الوثيقة الصادرة عن وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، نعرف أن الوزارة خصصت اعتمادات لشراء القطع الأثرية والتحف الفنية. وأنها قامت خلال السنوات العشر (1961-1969) بترميم وصيانة المتاحف الآتية: القسبة بطنجة، متحف البطحاء بفاس، برج النور بفاس، متحف دار الجامعي بمكناس، متحف الاودية بالرباط، متحف دار السي سعيد بمراكش، ومتحف ويلي³.

وأشار التقرير إلى أن أزيد من عشرين محاضرة وندوة أشرفت عليها الوزارة للتعريف بدور المتاحف وفعاليتها وأهمية التراث القومي الذي تزخر به مختلف مناطق المغرب. لكننا نسجل أننا لا نكاد نتوفر على أية إصدارات وثقت لمضامين هذه المحاضرات وللأعمال التي قُدمت خلال تلك الندوات حول المتاحف المغربية وهو أمر مؤسف.

¹ - يتعلق الأمر بكتاب: عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، مرجع سبق ذكره.

² - المرجع نفسه، ص. 322. في هذا النص نجد كلمة التشويق، ولا ندري هل المقصود حقا التشويق أم التسويق؟

³ - نفسه، ص ص. 355-356.

أما استراتيجية الوزارة خلال هذه العشر سنوات كما يقول التقرير، فقد هدفت إلى: «تعميم المتاحف على جميع الأقاليم والمدن المغربية التي تتوفر على ثروات مهمة وخاصة ما يتعلق بإحداث متاحف للرسم والنحت والنقش»¹.

وقدم التقرير فكرة عن صورة كل المتاحف التي كانت موجودة في نهاية 1969، وهو أمر مهم لأنه يساعدنا على تركيب صورة المتاحف أولاً الموجودة حقاً وليس التي وقعت الإشارة إلى وجودها ولم يتم التقرير بوصفها، ومن جهة أخرى، يتعلق الأمر بحلقة تمدنا بصورة المتاحف في مرحلة مهمة ومفصلية أي ستينيات القرن العشرين². في انتظار التوفر عما يتعلق بالسنوات الخمس الأولى من زمن الاستقلال. المهم أن هذه العشرية -موضوع الإصدار/التقرير- هي العشرية الأولى من حكم الملك الحسن الثاني، وهي مرحلة تأسيسية.

وكرر التقرير اللّازمة التي نجدها في وثائق سابقة ولاحقة، ومضمونها أن المغرب يتوفر على نوعين من المتاحف: الأثرية والإثنوغرافية. مُعرِّفاً في البداية المتاحف الأثرية بأنها هي تلك التي «تزودها إدارة الآثار بما تسفر عنه الحفريات من قطع تاريخية أو فنية»³ وهي كما جاء في هذه الوثيقة: متحف الآثار بالرباط ومتحف ويلي ومتحف طنجة والمتحف الأثري بتطوان⁴.

¹ - نفسه، ص. 356.

² - يخبرنا هذا الإصدار أيضاً عن تأسيس جمعيات لأصدقاء متاحف الفنون التشكيلية، أظن أن المقصود أروقة وليس متاحف.

ومن المعلومات المهمة في هذا الإصدار/التقرير إعلانه عن أن سنة 1970 ستشهد افتتاح المتاحف الأثرية:

- متحف الآثار الإسلامية بمراكش؛
- متحف إثنوغرافي بأسفي؛
- متحف إثنوغرافي بالجديدة؛
- متحف الفنون التشكيلية بالدار البيضاء .

لا شيء تحقق من كل هذا.

ذكر التقرير المعارض الدولية التي شارك المغرب فيها بالخارج (عبر الوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية)، وذلك عن طريق إرسال تحف أخذت من متاحف مغربية:

- المعرض الدولي ببروكسيل؛
 - معرض الفنون الإفريقية بدار ؛
 - معرض مونريال بكندا؛
 - المهرجان الثقافي الإفريقي بالجزائر.
- كما شارك المغرب بصفته عضواً في المنظمة الدولية للمتاحف في المؤتمر الذي انعقد بألمانيا الغربية.

³ - نفسه، ص. 357.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 357-358.

أما المتاحف الإثنوغرافية فهي: «التي تحتوي على ما يتعلق بحياة الشعب من ملابس وأوان وأدوات وغيرها»¹. وهي بحسب الوثيقة: متحف البطحاء ومتحف الأسلحة بفاس، متحف الأوداية بالرباط، متحف دار السي سعيد بمراكش، متحف دار الجامعي بمكناس، متحف الفنون التقليدية بتطوان².

وَعَطَى التقريرُ الذي كتبه أندري آدم André Adam قسماً مهماً من عقد السبعينيات. وقد تضمن التقرير المصاغُ تحت عنوان "السياسة الثقافية بالمغرب"، إشارات إلى المجهود المبذول في المجال المتحفي من طرف الدولة وإشارات إلى المشاريع المزمع إنجازها³. ثمة إشارة مهمة حول المشاريع المبرمجة برسم المخطط الخماسي 1973-1977⁴. ومن بين تلك المشاريع: متحف تاريخي وإثنوغرافي بالدار البيضاء، متحف موقع بالرباط في شالة، ومتحف للأعمال الصباغية la peinture بباب الرواح، ومتحف تاريخي وأركيولوجي بقصر البديع في مراكش، ومتحف ببرج القاري بمكناس، ومتحف بالقصيبة citadelle (المسماة البرتغالية ومحيطها) بالجديدة، ومتحف متعدد الأقسام بالقشلة بأسفي. وهذه الأقسام، هي: التاريخ والإثنوغرافيا، والفخار، وصناعة السكر والصيد البحري⁵، وهي مشاريع تبدو مثل استمرار لمقترحات كُولفَن Golvin، ومحاولة إنجاز المشاريع المتحفية التي سبق التبشير بها في تقرير الوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي بين 1961 و1971. غير أنها ستبقى، مرة أخرى، حَبْراً على وَرَق، ولن يخرج منها إلى حيز الوجود سوى متحفين بعد مرور سنوات طوال، ويتعلق الأمر بكل من متحف بالقشلة في مدينة أسفي الذي أصبح متحفا وطنيا للخزف، ومتحف ببرج قاري بمكناس، أما المشاريع الأخرى فلم تر النور.

وتحت ضغط خارجي قادم من مؤسسات ترعى الشأن الثقافي العالمي، خصوصا اليونسكو، أضحى المغرب مُطالباً بتقديم تصوره للشأن الثقافي واستعراض سياسته الثقافية. في هذا الإطار يأتي التقرير الذي أعده كل من محمد بن البشير ونجيب مولاي محمد تحت عنوان "السياسة الثقافية في المغرب" ونشرته اليونسكو سنة 1981، ضمن عدد من التقارير الدولية التي تحمل التوجه ذاته.

¹ - نفسه، ص. 362.

² - نفسه، ص. 362-371.

³ - André Adam, «La politique culturelle au Maroc», In Santucci (Jean-Claude), Flory (Maurice) (dir.), **Annuaire de l'Afrique du Nord**, Centre national de la recherche scientifique, Centre de recherches et études sur les sociétés méditerranéennes, (CRESM), Paris, Edition du CNRS, 1974, pp. 116-117.

⁴ - لم تتم الإشارة إلى الثقافة إلا في المخطط الاقتصادي والاجتماعي 1968-1972 حيث أشارت أمينة التوزاني أنه تضمن عبارة "الثقافي" le culturel لأول مرة. لنتم في المخطط التنموي الاقتصادي والاجتماعي 1973-1977 تقديم تعريف للسياسة الثقافية، حيث امتد التعريف على 14 صفحة. وتكشف أمينة التوزاني أن جهات أخبرتها خلال قيامها ببحثها حول السياسة الثقافية بالمغرب أن خبيراً فرنسياً اسمه دوليو M. Delieux هو من كتب تلك الصفحات في إطار التعاون المغربي-الفرنسي. كما عقدت التوزاني مقارنة بين التوجهات الثقافية المتضمنة في المخطط المغربي 1973-1977 وتلك التي صدرت سنة 1961 في المخطط الفرنسي الرابع.

Amina Touzani, **La politique culturelle au Maroc**, op. cit., pp. 31-33, et note n° 16, p. 290.

⁵ - André Adam, «La politique culturelle au Maroc», op cit pp. 116-117.

وبالرجوع إلى هذا التقرير الذي وقعه كل من محمد بن البشير ونجيب مولاي محمد، نقف على صغر المساحة التي شغلها المتحف داخل هذه السياسة الثقافية. ففي الصفحة 13، ذكر التقرير ما تقوم به الحكومة المغربية في المجال المتحفي: «ضاعفت الحكومة المغربية الجهود من أجل إحداث العديد من المتاحف من أنواع مختلفة: تستمر [الحكومة] في احتضان وتشجيع الأبحاث والدراسات، وتكوين المجموعات وخلق المتاحف من بينها:

- متاحف الآثار: بالرباط حيث تجمع كل ما له صلة بالبقايا الرومانية في بلدنا وفي ويلي قرب زرهون، وطنجة وتطوان؛

- متاحف إثنوغرافية: متحف دار البطحاء بفاس، ومتحف الأسلحة بفاس، ومتحف الأدوات بالرباط، ودار السي سيعد بمراكش، ودار الجامعي في مكناس، ومتحف الفنون التقليدية بتطوان»¹.

هكذا تحدث التقرير عن خلق متاحف جديدة، غير أنه استشهد بمتاحف أنشأتها فرنسا وإسبانيا باستثناء متحف الأسلحة بفاس. وتحت عنوان: "تدابير بخصوص الآثار والمعالم التاريخية والمتاحف" نقف على جملة فضفاضة يقول فيها التقرير: «إعداد جرد للتراث الثقافي، جمع وتسجيل كل المعطيات ذات الصلة به عبر تطبيق المناهج العلمية الأكثر حداثة، هذا هو اتجاه هذه التدابير»².

إن أهم ملاحظة، في تقديرنا، بخصوص هذه الوثيقة التي تحمل عنوان "السياسة الثقافية في المغرب" هي تلك المتمثلة في سكوتها عن مناقشة الأسس التي قامت عليها المتاحف بشكل خاص، وتدبير التراث الثقافي على العموم إبان الفترة الاستعمارية، وتقديم إجابات حول المنطلقات الهوياتية والمعرفية التي يجري بها تدبير التركة الكولونيالية وفي الوقت ذاته عملية بناء التصورات التي تنشأ عنها متاحف جديدة منذ الاستقلال.

ومن الملاحظات الدالة، أن تقرير "السياسة الثقافية في المغرب"، الذي يعود إلى سنة 1981 والموجه إلى اليونسكو، أغفل الإشارة إلى أن هذه المنظمة الدولية أشرفت على إعداد تقريرين، على الأقل، بخصوص المتاحف المغربية خلال ستينيات القرن العشرين³، واحد يعود إلى سنة 1962 وثنان يرجع إلى

¹ - Mohammed ben Bachir et Najib Moulay Mohammed, **La politique culturelle au Maroc**, Unesco, 1981, p : 13.

² - Ibid., p. 22.

³ - كان المغرب قد بدأ تنسيقه مع اليونسكو سنة 1962 في مجال التراث والمتاحف كما تنقل ذلك صوفي ويكنهوفر عن:

Gysin Frédéric et Harold James Plenderleith, **Maroc. Convention du Patrimoine culturel**, Paris, Unesco, 1964, p. 4.

سنة 1969¹ وهي مرحلة انتجت فيها اليونسكو ما اعتبره محمد علال سيناصر: «مفهوم عملي للثقافة في العالم، رغم الاختلافات في الرأي طيلة أزيد من نصف قرن»².

وعلى صعيد آخر، قبل سنة واحدة على الشروع في تسليم المتاحف، التي كانت تحت سلطة وزارة الثقافة، إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف بعد صدور القانون الذي أحدث هذه الأخيرة³. خرج إلى الوجود ما سُمي بـ"التوجيهات الاستراتيجية من أجل تدبير وتطوير التراث بالمغرب"⁴. تضمنت هذه الوثيقة فصلاً تحت عنوان: المتاحف. وهو يمتد على ثلاث صفحات من الصفحة 18 إلى الصفحة 20. وفي الصفحة 49 تحت عنوان: "من أجل مواكبة المؤسسة الوطنية للمتاحف في تأهيل المؤسسات المتحفية". وبالرجوع إلى هذا التقرير الذي أعدته مديرية التراث بوزارة الثقافة، خصوصاً الفقرة الأخيرة، نفهم أن الوزارة مازالت تتكلم من موقع غير الذي أضحت عليه بعد أن صارت المؤسسة صاحب السلطة على المتاحف المغربية⁵.

ثم أصدرت وزارة الثقافة بتاريخ 5 شتنبر 2016، تزامناً مع اقتراب موعد الانتخابات، تقريراً تحت عنوان "حصيلة وزارة الثقافة 2012-2016"⁶، والملاحظ أن الوثيقة التي تأتي بعد أن انتقلت السلطة على عدد من المتاحف إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف، لا تتضمن أية إشارة أو تعليق بخصوصها، ولم تقدم تصوّراً يخص طبيعة تدبيرها للأرصدة المتحفية وعلاقتها بالمؤسسة. غير أن هذا التقرير، الصادر بعد إقامة المؤسسة الوطنية للمتاحف يوحي بحرص الوزارة على أن تبقى صاحبة سلطة على قطاع المتاحف، وذلك

وهي تعلق على هذا التعاون بقولها بأنها كانت تلك فرصة «لكي يقدم المغرب نفسه بوصفه دولة حديثة وتقدمية، وهو انشغال مركزي بالنسبة لدولة صاعدة مستقلة»

Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique historique avant et après l'indépendance », op. cit., p : 10.

¹ - سبقت الإشارة إليهما وهما:

- Harold J. Penderleith et Frédéric J. Gysin, «Rapport de mission (mai 1962)», In **Les Arts Traditionnels du Maroc**, Cahiers de Maroc-Documents, nouvelle série, n°2, 1964, pp. 46-55.

- Lucien Golvin, **Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques**, décembre 1968-janvier 1969, Unesco ; Paris, 1969.

² - محمد علال سيناصر، **نظرات في تدبير الشأن الثقافي بالمغرب (1992-1995)**، ص: 81. وقد شغل محمد علال سيناصر مهام وزير الشؤون الثقافية بين 1992 و1995.

³ - ظهير شريف رقم 1.10.21 الصادر في 14 من جمادى الأولى 1432 (18 أبريل 2011) بتنفيذ القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية عدد 5940 بتاريخ فاتح جمادى الآخرة 1432 (5 ماي 2011)، ص ص: 2444-2447.

⁴ - Orientations stratégiques pour la gestion et le développement du patrimoine au Maroc, Ministère de la Culture, Direction du Patrimoine Culturel, 2013.

⁵ - باستثناء متاحف اللجنة المغربية للتاريخ العسكري. وهو ما سيظهر بوضوح في نص قانوني لاحق: ظهير شريف رقم 1.21.47 صادر في 8 رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 55.20 بتغيير وتنظيم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص: 3385-3387.

⁶ - **حصيلة وزارة الثقافة 2012-2016**، منشورات وزارة الثقافة، نشر بتاريخ 5 شتنبر 2016.

من خلال إيداعها لدى الأمانة العامة للحكومة لمشروع قانون لتنظيم المتاحف من ضمن مشاريع قوانين أخرى، وهو ما قد يعطي الانطباع بأن وزارة الثقافة كانت بصدد تحصين سلطتها على قطاع التراث الثقافي ومن ضمنه المتاحف، هذا إن لم تكن فقط بصدد اضطلاعها بدورها كجزء من الجهاز الحكومي المكلف بصياغة -أو اقتراح- قوانين قطاعية¹.

وفي مقابل هذه الكتابات المتقطعة، وقليلة المعطيات، الصادرة عن الجهاز الحكومي المكلف بتدبير الشأن الثقافي المغربي، والتي تحاول التأكيد، بشكل من الأشكال، على أن ثمة سياسية ومنهَج عملٍ له أثاره على المؤسسات المتحفية وفق رؤية دولة، في مقابل هذه الحصيلة، نُقارِبُ نصوصاً تُقدِّمُ نظرةً من الخارج حول السياسة الثقافية المغربية بما فيها تدبير التراث والمتاحف.

قدم تقرير البنك الدولي حول "التراث الثقافي والتنمية الوطنية"²، حسب اعتقادنا، مُقاربةً نقديةً لما تراكم من سياسات ثقافية نهجتها الدولة في قطاع التراث والمتاحف حتى سنة 2003.

إن أولى الملاحظات التي تتعلق بواقع السياسة الثقافية، كما لخصها التقرير في دراسته حول المغرب، هي تلك التي سجل فيها أن المؤسسات الحكومية العاملة في المجال الثقافي في المغرب شبيهة على العموم بتلك التي توجد في الدول العربية والدول الصناعية، لكنها لا تتوفر على نظام داخلي organisation interne ولا على سياسات إجرائية politiques opérationnelles ولا على موارد بشرية كافية لرفع مختلف التحديات المتعلقة بتدبير القطاع الثقافي برمته³.

ورغم إشارة التقرير إلى أن وزارة الثقافة أنجزت دراسة سنة 1998 اعتبرها البنك الدولي تقدم توصيات تستحق التطبيق، كما حاولت إيجاد السبل الكفيلة بتعزيز دور وزارة الثقافة⁴، فإن أهم ملاحظة

¹ - اما القوانين المودعة لدى الأمانة العامة للحكومة خلال الفترة بين 2012 و 2016 فهي:

- قانون إطار بمثابة ميثاق وطني للتراث،
- مشروع تعديل القانون رقم 80-22 المنظم للتراث،
- قانون الكنوز البشرية.
- مشروع لتفويض تدبير المآثر التاريخية والمواقع الأثرية إلى القطاع الخاص،
- مشروع قانون لتنظيم المتاحف.

² - Gianni Brizzi (et autres), **Mettre les Ressources du Patrimoine culturel au service du développement national**, Rapport sur la mise en valeur du patrimoine culturel au Maroc, La Banque Mondiale, 2003.

قام بصياغة هذا التقرير جيانى بريزي Gianni Brizzi وهو مستشار في الثقافة والتنمية لجهة الشرق الأوسط وأفريقيا الشمالية بالبنك الدولي إلى جانب مساهمين آخرين في التحرير من بينهم: Michael Cernça, Sergio Fiorentino, Mohammed Dalil Essakali, Fouzi Mourji.

يمتد التقرير على 75 صفحة وهو عبارة عن وثيقة في السياسة العامة politique générale. ويُحيلُ على تقرير سابق للبنك الدولي تحت عنوان: « Patrimoine culturel et développement : un cadre d'action » Juin 2002

³ - Ibid., p. 15.

⁴ - لم نستطع الحصول على هذه الوثيقة. ومن حسن الحظ أن تقرير البنك الدولي استعرض توصيات الدراسة الوزارية لسنة 1998 وهي كما يلي:

ترددت بشكل مباشر وغير مباشر عبر صفحات تقرير البنك الدولي هي غياب سياسة ثقافية مُحَدَّدة: «الحكومة المغربية لا تتوفر حتى الآن [إلى تاريخ كتابة التقرير] على تصريح سياسي رسمي شامل يجمع كل المبادئ في وثيقة سياسية وطنية واحدة وشاملة»¹، كما أن البرنامج الحكومي 1998-2000 ليس أكثر من "نوايا" أو "عناوين أهداف" من بينها: إعادة هيكلة وتنظيم الإدارة الثقافية وتمكين المغرب من تدبير جديدة للشيء الثقافي².

وبخصوص المتاحف المغربية، سجَّلَ التقرير أنه بالمقارنة مع الحاجيات والموارد المُمكنة، فإن شبكة المتاحف بالمغرب متخلفة جداً، إذ إنها لا تضم سوى ثلاثة متاحف أثرية وثمانية متاحف إثنوغرافية تحت وصاية وزارة الثقافة وسبعة متاحف متخصصة تتبع قطاعات حكومية أخرى³. وأضاف التقرير أن المغرب يتوفر على شبكة صغيرة من المتاحف الخاصة ويقوم بتعداد الأمثلة الآتية: دار بلغازي بالرباط-سلا، وفي فاس، ومتحف ماجوريل بمراكش⁴.

وعَدَّدَ التقريرُ العناصرَ التي اعتبرها من مظاهر النقص التي تعاني منها هذه المتاحف من منطلق دراسته للسياسة الثقافية في مجال تدبير التراث : «للأسف فالمتاحف العمومية الكائنة، ليس فقط قليلة العدد، بل تعاني كذلك من الحاجة إلى موارد بشرية، ومن سوء تنظيم فضائها، ومحدودية مخصصاتها التقنية dotation technique. لا تتوفر [المتاحف المغربية] على الموارد البشرية المتخصصة للقيام بأشغال المحافظة المناسبة والبرامج التربوية التي تتمحور حول التراث. وبالإضافة إلى هذا، فإن قاعاتها [قاعات المتاحف] ومستودعاتها تعاني في أغلب الأحوال من الرطوبة التي تمنع المحافظة على العديد من القطع خصوصاً المنسوجات. المتاحف الخاصة -من جهتها- فإنها في وضعية أحسن، غير أنها تصطدم بدورها بقلة الموارد البشرية المناسبة و[ضعف] الموارد المالية»⁵. وكرر التقريرُ في صفحات لاحقة الإشارة إلى حالة العجز المالي الذي تعاني منه المتاحف المغربية بسبب السياسات المتبعة، إذ سجل التقرير الذي

-
- 1- تدقيق مهمة وزارة الثقافة خصوصاً فيما يتعلق بتدخلها وتداخلاتها مع مؤسسات حكومية أخرى؛
 - 2- إعادة تحديد التفاعل والتقسيم للمؤسسات الإدارية والإجرائية بين المركز والجهات عبر لا مركزية حقيقية وفعالية للموارد والاعتمادات المالية وصلاحيات الصرف؛
 - 3- إعادة هيكلة الإدارة المركزية والمندوبيات الإقليمية حسب المهام المحددة لهم؛
 - 4- مصاحبة إعادة هيكلة وزارة الثقافة وتوفير أنماط جديدة من التدبير قائمة على أساس الأهداف.

Ibid., p. 24.

¹ - Ibid., p. 22.

² - Ibid., pp. 51-52.

أي في الفترة الزمنية التي صادفت قيام البنك الدولي بهذه الدراسة.

³ - Ibid., p. 8.

⁴ - Ibidem.

⁵ - Ibid., pp. 8-9.

يعود إلى سنة 2003 -أي بعد الحركة¹ التي بدأت في المتاحف عقب تكليف حكومة التناوب التي ترأسها عبد الرحمان اليوسفي- حالة الخصاص المزمّن من حيث الموارد المالية الذي تعاني منه المتاحف المغربية².

وأشار التقرير إلى أن دعماً خارجياً من طرف منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) وبرنامج الأمم المتحدة للتنمية (بنود PNUD) والاتحاد الأوروبي وعدد من الدول وُجّه إلى المتاحف المغربية غير أن المشكلة، بحسب التقرير، تتمثل في غياب مقاربة استراتيجية فيما يتعلق بالمجالات التي يتم استعمال الهبات والمساعدات الخارجية فيها.

وذكر التقرير أيضاً عدم توفر الوزارة على الموارد البشرية القادرة على تنسيق تلك الهبات والمساعدات ومتابعة تنفيذها، وتحقيق الاستفادة المثلى من المساعدات الخارجية وتحويل المعرفة المتأتية من إشراك الخبرات الخارجية والوطنية. والتزم المانحون الأجانب في الغالب الأعم فقط بالمصالح التي حددتها مؤسسات التعاون الدولي والخبراء، ولم يكونوا قادرين فعليا على مساعدة الحكومة المغربية على تقوية سياساتها وتحسين أداء مؤسساتها وسدّ النقص الحاصل في المتخصصين المؤهلين³.

كما تقدّم البنك الدولي، من خلال هذا التقرير، بعدد من الاقتراحات ذات طابعٍ ماديٍّ وتقنيٍّ ومعرفيٍّ، لكننا سنقتصر هنا على الاقتراحات ذات الطابع المعرفي لتناسبها مع طبيعة هذه الأطروحة.

نصح البنك الدولي، في هذا الإطار، المغرب بنهج مقاربة انتقائية في تحديد ما يجب العمل على المحافظة عليه وذلك بسبب ضعف الموارد المالية وغنى الرصيد التراثي. ولاحظ التقرير غياب تصريح حول المبادئ الشاملة حول التراث⁴. ودعا إلى إعادة تقييم وتحديد دور المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بالرباط. كما نبّه إلى ضرورة تطوير المعرفة بالتراث والنهوض بالخبرات متخصصة، وتنمية وإتمام عمليات الجرد للممتلكات الثقافية بما يستجيب للحاجة إلى المعرفة⁵.

ونسجل في هذا الصدد، أن بعض الخلاصات التي خرج بها تقرير البنك الدولي كان قد نبّه إليها باحثون من المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث سنوات قبل ذلك؛ حيث لاحظت نعيمة الشخاوي أن علوم

¹ - وهي حركة تميزت بتنظيم معارض مؤقتة في بعض المتاحف عبر تخصيص كل متحف بنوع من المعروضات: الحلي في متحف الاوداية والخشب في دار السي سعيد على سبيل المثال.

² - Ibid., p. 34.

³ - Ibid., p. 37.

⁴ - Ibid., p. 14.

⁵ - Ibid., p. 13.

ويقترح البنك الدولي في السياق ذاته تقديم خبراته المعرفية في مجالات التكوين والتدبير.

التراث والبحوث المنجزة في هذا المجال بالمعاهد التابعة لوزارة الثقافة لم يقع دمجها بما يكفي في إطار سياسة ثقافية شاملة، وبدرجة أقل في إطار سياسة علمية مُعدّة مُسبقاً¹.

ولعل من بين أهم ملاحظات التقرير أن التراث المغربي شديد الاتصال بالثقافة الحية للمغرب، وأن الحماية والاستغلال الاجتماعي والاقتصادي لهذا الترابط بين التراث والثقافة المغربية الحية يحتاج فهماً عميقاً². هذه واحدة من القضايا المعرفية المهمة التي نبه إليها التقرير، كما دعا منذ البداية إلى تطوير أنواع جديدة من المتاحف بالمغرب³. وقدم البنك الدولي توصيات في أفق تطوير المعرفة بالشأن التراثي عموماً في المغرب، إذ دعا إلى أن تقوم كل من المدرسة الوطنية للهندسة وكلّيات الدراسات الاقتصادية بتقديم دروس لفائدة الطلبة الراغبين في التخصص المهني في مجال التراث الثقافي، واقترح لهذه الغاية تدريس المواد الآتية:

- المحافظة على المباني والمَعَالِم؛
- تدبير المناطق الحضرية التاريخية؛
- اقتصاد وتدبير المؤسسات الثقافية.

على أن تستمد الكُلِّيَّات المغربية المعنية تكويناتها في المجال التراثي من التجربة المُحصَّلة في الجامعات الأكثر تطوراً في البلدان الصناعية، أما المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث فدعا البنك الدولي إلى تحيين برامجه وإغنائها لكي تتضمن التثمين الاجتماعي والاقتصادي للتراث⁴. ونُسجل هنا عدم دعوة البنك الدولي إلى أن يُطوّر المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث مهاراته ومكتسباته المعرفية وأن يرفع منها نحو مزيد من المعالجة الفكرية والنظرية للشأن التراثي والمتحفي المغربي، بل اتجهت التوصيات نحو "تعميق" المسافة بين الكليات المغربية والمعهد الوطني للآثار، وإلى أن تكون الجامعات في البلدان الصناعية هي المرجع للكليات المغربية في مجالات تراثية تخص المغاربة. وأن يَتَوَجَّه المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث نحو اعتماد مُقاربة اجتماعية واقتصادية للشأن التراثي المغربي.

¹- Naima Chikhaoui, «Les sciences du patrimoine au Maroc, investigation et réflexion», In **les sciences humaines et sociales au Maroc, études et arguments**, Rabat, Institut Universitaire de Recherche Scientifique, 1998, p. 196.

وفي الصفحة 189 إشارة إلى غياب سياسة ثقافية.

²- Gianni Brizzi (et autres), **Mettre les Ressources du Patrimoine culturel au service du développement national**, op. cit., p. 13.

³- Ibid., p. 3.

⁴- Ibid., p. 54.

إن أهم فكرتين نعتقد أن تقرير البنك الدولي أسهم بهما من منظور معرفي هما: أولاً، تذكيره القطاع الوصي على المتاحف (وزارة الثقافة آنذاك) أن التراث المغربي تراث حي، وأن ثقافة المغاربة ثقافة حية، وبالتالي حاجة المغرب إلى إيجاد أنواع أخرى من المتاحف، واقترح في هذا الصدد، إقامة متاحف جديدة خصوصاً متاحف المواضيع أو متاحف موضوعاتية musées thématiques¹؛ والأمر الثاني هو دعوته إلى سياحة ثقافية عبر ما سمّاه "الأحواض الثقافية المندمجة" les bassins culturels intégrés، والتي يمكن أن تكون مُتَغَيِّراً من المتغيرات المجالية التي تنتظم ضمنها تصورات متحفية مختلفة في ارتباط بمنظور شامل للتراث ولآليات توظيفه وتثمينه.

إن دراسة تدبير المتاحف المغربية في ضوء سؤال السياسة الثقافية يضعنا أمام النتائج الآتية:

- ارتبطت وضعية المتاحف بتحويلات أكبر منها بكثير، كانت قبل إنشاء وزارة الثقافة تنتقل بين قطاعات حكومية من بينها التعليم والصناعة التقليدية والسياحة والرياضة والأوقاف، والتعليم الأصلي؛
- لم تستطع الدولة تشغيل المتاحف بوصفها تجهيزاً ثقافياً في خدمة المجتمع، لغياب سياسة ثقافية واضحة المعالم، ولم تتمكن من تفكيك شفرتها وإعادة تشغيلها لأنها لم تبادر طيلة عقود طويلة إلى الالتفات إلى المعرفة المتحفية، فقد غاب الدرس المزيولوجي عن المؤسسات الجامعية عقوداً طويلة ومازال حتى تاريخ إنجاز هذه الأطروحة في بداياته في المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، مع وجود تجارب هامشية ومؤقتة باشرها في بعض الجامعات بشكل مؤقت بعض الباحثين والأساتذة².
- ثلاثة أشياء تحسب لوزارة الثقافة من منظور موضوعي:

5- إغناء رصيد المجموعات المتحفية، فلعدة سنوات لم تتوقف وزارة الثقافة عن الاقتناء، ليس بالقدر الكافي وربما ليس بالمنهجية المثلى، لكن عملية الاقتناء في حد ذاتها عنصر إيجابي، ولعبت في هذه العملية أسماء من داخل المتاحف المغربية أدواراً مهمة من بينها على أمهان³ وحسن بلعربي⁴ وهنية الشياوي⁵ والحسين القصري⁶. نعرف، على سبيل المثال، أن متحف

¹ Ibid., p. 51.

² رحبت شعبية التاريخ في كلية الآداب جامعة القاضي عياض بمراكش بالدرس المزيولوجي خلال بداية الألفية الثالثة والأمر ذاته وقع في كلية الآداب جامعة شعيب الدكالي بالجديدة في العقد الثاني من الألفية الثالثة وأتاحت الوسائل للقيام به لبضع سنوات ثم توقفت. كما عرفت جامعة محمد الخامس درسا مزيولوجيا.

³ - محافظ سابق لمتحف البطحاء ورئيس سابق لقسم المتاحف بديرية التراث الثقافي.

⁴ - محافظ سابق لمتحف دار السي سعيد.

⁵ - محافظة سابقة لمتحف البطحاء.

⁶ - محافظة سابقة لمتحف الاوداية.

دار السي سعيد اغتنى بأرصدة مهمة من بينها مجموعة الفخار القروي من الأطلس الكبير والزرابي من مختلف المناطق خصوصا الأطلس الكبير-تنسيفت ومجموعة الحلي التي كانت بحق مجموعة غنية، وربما واحدة من أهم المجموعات، وقطع نفيسة من التراث الصحراوي. كما أن الوزارة، ومن خلال الحفريات الأثرية التي يشرف عليها المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، ظل يغني أرصدة المتاحف، خصوصا المتاحف الأركيولوجية، بلقى وقطع أغنت مجموعاتهما، غير أنها ربما لم تحظ بالمعالجة المزيوغرافية الكافية.

وفي الإطار ذاته، يكتشف الزائر للمعارض الاستيعادية للتشكيل المغربي بمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر على سبيل المثال، أهمية الرصيد الذي كونته وزارة الثقافة المغربية من الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة قبل نقل المتاحف إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف؛

6- استمرار عملية ترميم بنايات المتاحف خصوصا تلك التي توجد في مبانٍ تاريخية، إذ عملت وزارة الثقافة طيلة سنوات على القيام بالتدخلات اللازمة من أجل أن تبقى هذه المباني التي بها المتاحف صامدة أمام عوادي الزمن، وقد لعبت مفتشيات المباني التاريخية التي كانت نشيطة في مختلف المناطق التاريخية الكبرى أدوارا في القيام بمختلف التدخلات من أجل الصيانة والترميم سواء الجدران أم السقوف والأرضيات بما في ذلك الأعمال الإنشائية الكبرى أو ترميم عناصر الزخرفة بكل موادها الخام وعناصرها الأصلية: الزليج، الجبس، الخشب، تدلاكت؛

7- إنشاء المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، وإن لم يتضمن في سنوات التكوين الأولى به تخصص المزيولوجيا، إلا أن تكويننا في هذا المجال كان متوفرا، إذ إن مختلف التخصصات والعلوم المساعدة *les sciences auxiliares*، مما يدخل ضمن علوم التراث، كانت تؤدي بالضرورة إلى المزيولوجيا بطريقة أو بأخرى، وهو على سبيل المثال ما عاشته الأفواج الأولى التي كانت قضت فترة تدريب قصيرة بالمتحف الأركيولوجي بالرباط تحت إشراف محافظه عبد الجليل الهجراوي وذلك في السنة الأولى من السلك الأساسي، وفي السنة الثانية كان التدريب يتم بموقع ويلي في الغالب مع ما يرافق هذا التكوين من احتكاك مع أنواع من المجموعات الأثرية، كما ظل محافظ متحف الاودية الحسين القصري يستقبل طلبة المعهد، خصوصا من يدرسون في إطار تخصص الأنثروبولوجيا، لاكتشاف العمل المتحفي والتّمرس على بعض مهامه¹.

¹- صادف الفوج الذي ننتمي إليه من طلبة المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، على سبيل المثال، أن كان الأستاذان علي أمهان ثم عبد الجليل الهجراوي محافظين سابقين بأهم المتاحف المغربية وهما على التوالي متحف البطحاء بفاس والمتحف الأركيولوجي بالرباط. وتقلدا على التوالي

ورغم نقط الضوء هذه، فقد افتقدت وزارة الثقافة في المغرب القدرة الحقيقية على تدبير قطاع المتاحف، ويرجع ذلك إلى عدد من الأسباب من بينها:

8- طبيعة الإرث المتحفي الذي وُضِعَ بين يدي وزارة الثقافة وما ورثته عن مختلف القطاعات

العمومية التي تكلفت بتدبير المتاحف في فترات قبلها؛

9- محدودية الموارد المادية والمالية التي وُضِعَتْ رهن إشارة المتاحف المغربية، بل التي يتم

تخصيصها لعموم وزارة الثقافة والتي لم تصل يوما إلى رقم واحد في المائة من ميزانية الدولة؛

10- طبيعة الهيكلية الإدارية الجامدة لوزارة الثقافة، ومحدودية الصلاحيات الممنوحة لمحافظي

المتاحف والتي كثيرا ما شكلت عائقا أمام أخذ المبادرات والانفتاح على المحيط المجتمعي

والاقتصادي والثقافي؛

11- طبيعة التكوين المعرفي للأطر التي أشرفت على تسيير المتاحف لعقود طويلة قبل إنشاء

المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث¹ ومُقدّم كفاءات مغربية عزّزت دراساتها بالتحصيل خارج

المغرب؛ وهو ما جعل الكثير ممن يتكلف بتدبير المتاحف المغربية إما يتجه إلى ممارسة نوع

من المزيولوجيا العِصاميّة، أو يقوم بتدبير المتاحف كما يتم تدبير كل إدارة عمومية. والسؤال

الأهم في نظرنا هو: لماذا لم يتم إنشاء شعبة للمزيولوجيا منذ البداية؟ مع وعينا بصعوبة

تحديد لحظة البداية: هل بالتزامن مع إنشاء الجامعة المغربية في زمن الاستقلال ضمن شعب

التاريخ أو الفلسفة مثلا، أم مع إحداث المعهد الوطني لعلوم الآثار بالرباط في ثمانينيات

القرن العشرين؟

وفي بداية الألفية الثالثة، سنوات قليلة قبل التوجه نحو إطلاق فكرة إقامة مؤسسة مكلفة بتسيير

المتاحف المغربية، أظهرت وزارة الثقافة ما بدا حينها مثل هبة أخرى لفائدة المتاحف، بعد تلك التي تعود

إلى سنة 1968 حين قام الوزير محمد الفاسي باستقدام لوسيان كُولفِن Lucien Golvin، بدا الأمر مع

الوزير الأشعري وكأن الدولة -حكومة التناوب الأولى- تذكرت أن لها متاحف وأن من واجبها كدولة أن

مهمة تسيير قسم المتاحف بمديرية التراث، وفي نفس الوقت ظلا يقدمان محاضراتهما بالمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، وهو ما جعل الدرس المزيولوجي حاضرا في حصصهما الدراسية بشكل يكاد يكون مستمرا.

¹ - خرج المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث إلى الوجود سنة 1985.

أحدث المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث بمقتضى المرسوم رقم 2.83.705 الصادر في 9 من جمادى الأولى 1405 (31 يناير 1985). وتجدر الإشارة هنا إلى أن مديرة المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث جودية حصار بن سليمان سبق لها أن شغلت مهام محافظة المتحف الأركيولوجي بالرباط.

تجعلها متاحة للمواطنين المغاربة، وأن الإعلام العمومي يجب أن يكون الوسيلة التي يدخل من خلالها المتحف إلى بيوت المغاربة¹.

تُعزِّز وثيقة صادرة عن ديوان الوزير الأشعري هذا المنحى الراغب على ما يبدو في جعل المتحف شأنًا عمومًا على الأقل عبر تعميم الخبر عبر القنوات الرسمية التي طالما تجاهلت وجود المتحف في المغرب.

يتعلق الأمر ببلاغ صحفي يستعرض المعارض التراثية الكبرى المقامة في المتاحف المغربية وهي:

1- معرض الحلي: ينقسم إلى ثلاثة أجزاء، سيتم تدشينه يوم الخميس 25 يوليوز 2002 بمتحف الأوداية بالرباط؛

2- معرض نسيج الدلالات: الزربية، بكل من دار الجامعي وباب منصور العلي وقبة السفراء بمكناس. يفتتحه الوزير الأشعري يوم الإثنين 29 يوليوز 2002؛

3- الخزف والفخار: يحتضنه متحف البطحاء بفاس، ويتكون من ثلاثة أجزاء (الخزف الأركيولوجي والإسلامي والعصري)، يفتتحه الوزير يوم الخميس 1 غشت؛

4- فنون الخشب: بمتحف دار السي سعيد في مراكش، يدشنه الأشعري يوم الأحد 4 غشت 2002؛

5- الطرز المغربي: سحر الألوان، بمدرسة الفنون والحرف بتطوان، وتعرض فيه 200 قطعة من أهم مراكز الطرز المغربي، يدشنه الأشعري يوم الخميس 8 غشت 2002؛

والغاية من هذه المعارض، بحسب بلاغ وزارة الثقافة والاتصال، هو:

- «تتويج المجهودات التي تبذلها وزارة الثقافة والاتصال منذ ثلاث سنوات من أجل ترميم أغلب المتاحف الوطنية»²؛

- يتم «تنظيم هذه المعارض في أفق تأسيس المتحف الملكي للتراث»³.

كان من المنتظر أن تستمر المعارض حتى يناير 2003، بعد ذلك سيتم تمديد المعارض إلى غاية غشت 2003 (ملحق رقم: 13. بلاغ لوزارة الثقافة بخصوص المعارض المتحفية الكبرى).

¹ - جرى بث وصلات إخبارية سنة 2002 عبر القناة التلفزية الأولى تخبر المغاربة بأن متاحف المغرب تقدم معارض كبرى.

² - بلاغ صحفي صادر عن ديوان وزير الثقافة والاتصال محمد الأشعري حول المعارض المتحفية الكبرى، ص. 2.

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- ملاحظات حول السياسة الثقافية بعد إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف

حاولت ثلاث مؤسسات وطنية على ما يبدو تحقيق نوع من التوازن بعد أن فقد القطاع الحكومي تدبيره للمتاحف بالمغرب: المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، والمجلس الوطني لحقوق الإنسان، واللجنة المكلفة بصياغة النموذج التنموي الجديد.

أ- المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي: نحو سياسة ثقافية دامجة

أوصى المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي في تقريره لسنة 2011 بما يلي: «من أجل نجاعة أكبر للإجراءات التي يمكن اتخاذها على الصعيد الثقافي فإن المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، وعلى غرار التوصيات التي اقترحها بخصوص السياسات العمومية الأخرى، يثير الانتباه، بشكل أساسي، إلى ضرورة خلق ما يلزم من الانسجام بين السياسات الثقافية وسياسة التربية بشكل رئيسي»¹. كما أبرز تقرير المجلس لسنة 2015 أهمية استحضار البُعد الثقافي والتراثي في مواجهة التحولات المناخية، إذ أن «من واجب المثقفين والمؤسسات الثقافية والقيمين على الشأن الثقافي في مختلف بقاع العالم أن يتجندوا من أجل زرع حب الطبيعة في النفوس ويعملوا على نشر ثقافة جديدة عمادها احترام البيئة والتواضع امام الطبيعة عن طريق الاستهلاك المستدام والتضامن بين الأجيال وبين الإنسان وغيره من أشكال الحياة على الأرض والموارد الأخرى غير النباتية والحيوانية. وعلى الفنون بدورها أن تضطلع بمهمة تكوين المواطنين وخلق حس مواطنة عادلة مناخيا»².

ومن بين التقارير التي أنتجها المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي والتي تبدو مثل عملية تقييم واستدراك على الفراغات التي تطبع السياسة الثقافية نجد الإحالات الذاتية الآتية:

- رأي المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي تحت عنوان: إدماج الشباب عن طريق الثقافة، ففي هذه الوثيقة قام المجلس بتقديم توصيف للسياسة الثقافية المغربية من خلال جرد عدد من النقائص التي من بينها: «عجز في العمل الثقافي وخصائص في بنيات استقبال الشباب وتوزيع غير عادل للمنشآت والتجهيزات على تواضعها بين الفئات والجهات والمدن والقرى، وانطلاقا من أن العرض الثقافي العمومي أصبح غير ملائم بالنظر لانتظارات وتطلعات الشباب»³. ورأى المجلس في فقرة أخرى أن: «ضعف الاستثمار العمومي في مجالات الثقافة يمثل أكبر دليل على غلبة التمثيلات السلبية أو الضيقة لها، في الوقت الذي يفترض الإقرار بالتنوع الثقافي وعيا جديدا بأهمية المسألة الثقافية في السياسات العمومية،

¹ - المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، التقرير السنوي 2011، ص. 58.

² - نفسه، ص. 91.

³ - المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، إدماج الشباب عن طريق الثقافة، رأي المجلس، رقم 2012/3، ص. 6.

وبأدوارها في إدماج الشباب في الحياة العامة، كما التماسك الوطني»¹. كما أوصى التقرير بـ: «إنقاذ كل أماكن العيش الحاملة لذاكرة ثقافية، وإصلاحها وإدراجها ضمن الفضاءات الثقافية للشباب»².

- رأي المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي تحت عنوان: **أماكن العيش والفعل الثقافي**، عالج التقرير التداخل بين أماكن العيش وسياسات التهيئة المجالية والثقافية مُسَجِّلاً أن: «أماكن العيش في مدننا وقرانا لا توفر شروطاً فعلية لمشاركة المواطن في الشأن العام، وفضاءات عمومية تسمح بتفتح وتحرره من إكراهات الحياة اليومية، وبالتزود بمكتسبات الثقافة وعطاءات الفن»³.

- إحالة ذاتية تحت عنوان: **اقتصاديات الثقافة**، حيث خصص ثلاث صفحات لمجال المتاحف والتراث غير المادي، ومن أهم الخلاصات التي قدمها المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي بخصوص واقع المتاحف بالمغرب إشارته إلى أنه: «من المؤكد أن القطاع المتحفي في حاجة إلى تنظيم وعقلنة بالنظر إلى تعدد المشرفين على المتاحف رغم قلتها، قياساً إلى الخزان التراثي والثقافي الغني الذي يمتلكه المغرب، فضلاً عن الطاقات الإبداعية الشابة التي تتطلع إلى فضاءات لعرض أعمالها وإنتاجاتها»⁴.

- إحالة ذاتية تحت عنوان: **المضامين الثقافية والإعلام**، سجل المجلس الاقتصادي والاجتماعي في هذا التقرير أن من بين أسباب هزلة المضامين الثقافية في المشهد الإعلامي المغربي كَوْن: «السياسات العمومية لم تعمل على جعل الثقافة في قلب خططها ومشاريعها الوطنية والجهوية، [و] أن الثقافة تبقى هامشية في السياسات التحريرية، فكيف بالأحرى التفكير في إنتاج مضامين ثقافية هادفة»⁵.

ب- المجلس الوطني لحقوق الإنسان: الحق في الذاكرة وفي المتحف

دعا المجلس الوطني لحقوق الإنسان إلى «إنشاء المتحف الوطني للتاريخ وذلك ضمن المشاريع التي تخص جبر الضرر الجماعي للمساهمة في خلق ذاكرة جماعية انطلاقاً من القراءات المتعددة والمتباينة لتاريخ المغرب الراهن، بشكل خاص، وتاريخ المغرب بشكل عام؛ [و] الانكباب مع المؤسسات المعنية على إطلاق التشاور لإحداث متحف وطني للهجرة بما يحفظ حق المهاجرين المغاربة في صيانة ذاكرتهم وإعادة الاعتبار لحضورهم النوعي والوازن الممتد لأزيد من قرن في بلاد المهجر؛ [و] إحداث

¹ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

² - نفسه، ص. 7.

³ - المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، **أماكن العيش والفعل الثقافي**، رأي المجلس، رقم 2013/10، ص. 7.

⁴ - المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، **اقتصاديات الثقافة**، إحالة ذاتية، رقم 2016/25، ص. 48.

⁵ - المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، **المضامين الثقافية والإعلام**، إحالة ذاتية، رقم 2018/35، ص. 23.

وكان المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي قد نظم، بشراكة مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل، في بداية شهر أبريل 2022، لقاء توافيلاً خصص لتقديم رأيه في موضوع تدبير التراث الثقافي تحت عنوان: "من أجل رؤية جديدة لتدبير التراث الثقافي وتثمينه".
المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، من أجل رؤية جديدة لتدبير التراث الثقافي وتثمينه، رأي المجلس، رقم 2021/55.

وحدة حفظ الذاكرة والعناية بالتاريخ المغربي، بمختلف روافده، لتفعيل توصيات هيئة الإنصاف والمصالحة ذات الصلة بالذاكرة والنهوض بالتاريخ»¹.

وفي ارتباط أيضا بتوصيات "هيئة الإنصاف والمصالحة"، أكد المجلس الوطني لحقوق الإنسان على أمرين: من جهة أولى، التأكيد على أهمية «الانفتاح الحضاري والتعدد اللغوي والتنوع الثقافي وبحماية الحقوق الثقافية والنهوض بها». والتنصيب على الأدوار المحورية التي يجب أن تقوم بها «الجماعات الترابية في هذا المضمار في إطار تقريب المؤسسات المتحفية ومشاريعها من الساكنة»؛ ومن جهة ثانية، التثبيت على وظيفة المتحف في «إدماج الذاكرة المحدثّة تفعيلًا لتوصيات هيئة الإنصاف والمصالحة باعتبارها جزء لا يتجزأ من المتاحف»².

كما أبدى المجلس الوطني لحقوق الإنسان ملاحظاته بخصوص قانون المتاحف الجديد، فبعد أن أطر المجلس الوطني تقريره بمرجعيات وطنية ودولية، تقدم بعدد من الملاحظات شملت كلا من قانون 55.20 و 56.20، وأهم التوصيات التي اقترحها فيما يتعلق بقانون المتاحف الجديد، هي:

- حاجة النص القانوني إلى دياجعة: «تمهيد النص بدياجة تبرز السياق الذي يصدر فيه تشريع خاص بالمتاحف والأدوار المنوطة بها والغايات المتوخاة من تنظيمها بارتباط مع النهوض بالحقوق الثقافية بوجه عام ومع مستلزمات تعزيز التنمية البشرية وتوطيد أسبابها»³؛
- «استحضار جميع العناصر المتضمنة في التعريف الذي وضعه المجلس الدولي للمتاحف؛
- استحضار حفظ الذاكرة والمصالحة مع الذات ومع التاريخ في ارتباط مع العناصر المتعلقة بأهداف خدمة وتنمية المجتمع؛
- خلق فضاءات ومنصات رقمية للتفاعل والتواصل بين المتحف والجمهور؛
- بناء شراكات مع مؤسسات متحفية أجنبية ودولية من أجل تمكين الجمهور المغربي من تنظيم زيارات افتراضية لها واكتشاف محتوياتها؛
- تنظيم عروض عيانية وافتراضية لمحتويات المتاحف الدولية والوطنية والجهوية والمحلية في مختلف الجهات والمناطق»⁴.

¹ - المجلس الوطني لحقوق الإنسان، وحدة حفظ الذاكرة والنهوض بالتاريخ المغربي بمختلف روافده، (د. ت)، ص. 12.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - توصيات المجلس الوطني لحقوق الإنسان بشأن مشروع القانون رقم 20.56 المتعلق بالمتاحف ومشروع القانون رقم 20.55 المتعلق بتغيير القانون رقم 09.01 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف وتنظيمه، ص. 8.

⁴ - المرجع نفسه، ص. 11 و 12. https://www.cndh.ma/sites/default/files/mlhzt_lmjl_s_wtwsyth_fy_mshrwy_lqnwnyn_5520_w56.20.pdf عليه بتاريخ 2021/04/21.

تجدر الإشارة هنا إلى أن المجلس الوطني لحقوق الإنسان كانت له مبادرات في اتجاه إنشاء متاحف من بينها "متحف تاريخ المغرب" M.H.M، بالدار البيضاء¹ وهو المشروع الذي لم يخرج إلى حيز الوجود إلى حد الآن.

ت-النموذج التنموي الجديد: مغرب الغد ومتحف المستقبل

ومن منظور مُستقبلي، أدرج "النموذج التنموي الجديد: مغرب الغد" الثقافة وتدبير التراث والمتاحف ضمن ما أسماه: «الاختيار الاستراتيجي الثالث، النهوض بالتنوع الثقافي كرافعة للانفتاح، للحوار وللتماسك»²، واقترح التقرير العام للنموذج التنموي الجديد ست توصيات لتحقيق النهوض الثقافي وهي:

«- إدماج قوي للثقافة ضمن المنظومة التربوية؛

- دعم دور الإعلام باعتباره أداة للإخبار والنقاش العام ومواكبة مسار تحوله الرقمي؛

- تشجيع تطوير مبادرات ثقافة مبدعة؛

- دعم وتشجيع إنتاج ثقافي وإعلامي مبتكر [...] ووضع علامة مميزة لفائدة الفاعلين والمبادرات الثقافية والإعلامية؛

- إنشاء وتنشيط فضاءات ثقافية في مختلف المناطق؛

- ضمان المحافظة على الموروث الوطني والذاكرة الجماعية وتنميتها وتعزيز إشعاع التاريخ والثقافة المغربية على المستوى الدولي»³

ولن تقع الإشارة للمتاحف إلا في التوصية الأخيرة بالصيغة الآتية: «إنشاء متاحف متخصصة للتراث اللامادي ورقمنة كل محتويات الثقافة اللامادية»⁴.

لا نكاد نفهم المنطلقات التي على أساسها تمت الدعوة إلى إنشاء متاحف للتراث المادي دون باقي مكونات التراث المغربي، وهي كثيرة وتتهددها بدورها عوامل محو وتنميط متشعبة. كما أن الترابط بين التراث المادي واللامادي يقتضي -في اعتقادنا- التوصية بإنشاء متاحف متخصصة وأخرى شاملة

¹ - أشرف عبد العاطي لحلو سنة 2013 على إعداد مشروع هذا المتحف وكذا دراسة الجدوي وذلك لفائدة المجلس الوطني لحقوق الإنسان.

² - النموذج التنموي الجديد، تحرير الطاقات واستعداد الثقة لتسريع وتيرة التقدم وتحقيق الرفاه للجميع، التقرير العام، إعداد اللجنة الخاصة بالنموذج التنموي، 2021، ص. 112.

³ - المرجع نفسه، ص ص. 113-114.

⁴ - نفسه، ص ص. 114.

للتراث المغربي لإظهار الترابطات بين الطبيعي والثقافي من جهة أولى، والمادي واللامادي من جهة ثانية. كما نعتقد أن منطلقات صياغة التقرير يحكمها التوجه نحو "الصناعة الثقافية" و"التسويق" أكثر من التوجه نحو تنمية الوعي بالتراث المغربي وبلورة معرفة كافية به، وهو ما نستخلصه مثلاً من إغفال الإشارة إلى المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث.

هل يمكن أن يكون تدبير المتاحف، خارج كل سياسة ثقافية شاملة وواضحة المعالم والمقاصد، قراراً سياسياً حذراً، من منطلق أن «التصور الحداثي لا يمكن أن يوجد وبالتالي أن يسود سوى في مجتمع حيث غالباً لم تعد التقليدية le traditionalisme هي الأداة الرئيسية لتشريع السلطة السياسية وللانتماء الديني وللانتماء الجماعي، أي متى، تاريخياً، لم يعد التقليد la tradition شرعياً على نحو قبلي»¹؟

ننتقل من هذا السؤال نحو قضية متحفية نعتقد أنها تساعدنا على ملامسة بعض مظاهر الحذر السياسي، وأثره على القرار الثقافي، نقصد قضية غياب "المتحف الوطني" في المشهد المتحفي المغربي. ولا نعني استعمال العبارة فقط، بل تَبَيَّنَت الدولة كما المجتمع فضاء متحفياً جامعاً بوصفه "المتحف الوطني".

5- سؤال المتحف الوطني بالمغرب:

ما معنى أن يكون متحفٌ ما متحفاً وطنياً؟ وكيف تُدَبَّر المتاحف الوطنية قضية الهوية؟ وهل بإمكان متحف ما أن يُقدم الهوية (كل الهوية)؟ وهل أحدث غياب المتحف الوطني في المغرب نوعاً من القلق/الاستفهام المعرفي؟ ما هي حدود المعالجة المتحفية لما هو "الوطن" إذا استحضرنّا أن «المتحف في حد ذاته مفهوم أوروبي»²؟

تحضر ثنائية **المتحف/الوطن** بقوة في سياقات تغلب عليها الرغبة في تأكيد الخصوصية التاريخية والثقافية على امتداد جغرافيا وطنٍ وإِ بتعدداته الداخلية وتميزه في مقابل غيره من الأوطان، أي أن لِبِلاد ما هويتها الجامعة -بمعنى الترابط- بين مختلف العناصر الهويةانية الصغرى الكامنة فيها، وهي أيضاً هوية فوق الهويات الصغرى الداخلية، ومتجهة نحو تبني نموذج حضاري يستعمل الأدوات الحديثة لتجسيد الخصوصية الهوية الوطنية وتمثيلها ونقلها والتعبير عنها بالأداة المتحفية.

¹ - Jaky Bouju, «Tradition et identité », enquête, usages de la tradition, 1995, p. 19, En ligne, mis en ligne le 6 mars 2007, consulté le : 22/10/1021 Url, [http : enquete, revues. Org/document 313. Html](http://enquete.revues.org/document313.html).

² - André Gob, Noémie Drouguet, La muséologie histoire développement enjeux actuels, , Armand Colin, Paris, 2003, p. 80.

ومن بين تلك السياقات التي يبرز فيها ثنائية **المتحف/الوطن** نجد: أولاً، عندما يتكامل السرد التاريخي المكتوب والشفهي مع عملية بناء التراث الوطني وتجسيده (تمثيله) عبر إنتاج الدليل le catalogue كما وقع بداية في دول أوروبية من بينها فرنسا، بحيث يُصبح الوطنُ تراثاً¹؛ ثانياً، في حالة السعي إلى استعادة الهوية الوطنية أو بنائها، حيث يكون للمتحف الوطني دور مُحدّد عليه القيام به، وهو ما وقع في إفريقيا مثلاً في فترة ما بعد الاستعمار²؛ ثالثاً، عند محاولة مواجهة العولمة عبر ترسيخ المعنى الوطني للهوية³؛ رابعاً، عندما يكون الترابط بين المتحف والوطن طرفاً في السؤال الإشكالي حول مآل ومصير الهوية الوطنية، وهو ما يقض مضجع دول ترى نفسها تسير نحو الذوبان في بعضها بعض كما هو حال دول الاتحاد الأوروبي⁴.

نعتقد أن **المتحف الوطني المغربي** -في حضوره المُنجز كما في غيابه الإشكالي- من المداخل المناسبة لمساءلة علاقة الدولة بالمتاحف وبالتركة الكولونيالية والهويات الجماعية. إن الأمر في تصورنا يرتبط بقدرة الدولة المستقلة -وربما رغبتها أو عدم رغبتها- على توظيف المتحف لخدمة إيديولوجيا وطنية⁵، ونقص القدرة المعرفية، في الوقت الذي نقصد بالرغبة وجود الحاجة إلى المتحف بما يخدم هويتها. تذهب صوفي وينهوفر إلى أن «الدولة [الدولة المغربية] لم تعرف كيف تستغل إمكانات تأكيد الهوية الوطنية الكامنة في المعارض التاريخية والإثنوغرافية. لم يقع إحداث أي مؤسسة تكون غايتها نشر الأسطورة المؤسسة للدولة المغربية»⁶.

من بين العبارات قليلة التداول في المشهد الثقافي المغربي، خصوصاً على المستوى الإعلامي كما بدا لنا ذلك من خلال المتابعة الميدانية والبحث فيما هو متاح من الوثائق والإصدارات، **الجمع بين الهوية الوطنية والمتحف في صياغة واحدة**، وغياب السؤال عن المتحف الوطني أو طرحه باعتباره

¹ - Dominique Poulot, *Patrimoine et musées L'Institution de la culture*, Hachette, Paris, 2001, pp. 105-109

² - Anne Gaugue, *Les Etats africains et leurs musées, la mise en scène de la Nation*, L'Harmattan, Paris et Montréal, 1997.

³ - Thomas Richard, *Du musée au cinéma : narrations de guerres au Moyen-Orient : mythologies politiques et identitaires dans les conflits du Moyen-Orient à l'heure de la mondialisation*, Centre Michel de l'Hospital, Clermont-Ferrand, LGDJ/lextenso éditions, 2016.

⁴ - Camille Mazé, *La fabrique de l'identité européenne, dans les coulisses des musées de l'Europe*, Belin, Paris, 2014.

⁵ - Anne Gaugue, *Les Etats africains et leurs musées, la mise en scène de la Nation*, op. cit., p. 5.

Adama Djigo, «Patrimoine culturel et identité nationale : construction historique d'une notion au Sénégal», *Journal des africanistes* [En ligne], 85-1/2 | 2015, mis en ligne le 07 juillet 2016, consulté le 29/1/2024. URL : <http://journals.openedition.org/africanistes/4617> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/africanistes.4617>.

⁶ - Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc: reflet et instrument de la politique historique avant et après l'indépendance, op. cit., pp. 11-12.

قضية ذات ارتباط بموضوع الهوية على الأقل عند النخبة المثقفة. ورغم أن الأمر يبدو هكذا، ألا يستبطن تعبير "المتحف المغربي" في حد ذاته تمثلاً ما لمتحف وطني يجمع شتات العناصر التي بين يدي مختلف المتاحف؟ وهو تجميع افتراضي مُرتكز الأساس الانتماء إلى جغرافيا وتاريخ وثقافة المغاربة وأساسه الإيديولوجيا¹.

ولعل ما يزيد الموضوع "غموضاً" أن حكومة عبد الرحمان اليوسفي وهي بصدد إطلاق مشروع المكتبة والمتحف بالرباط، وصفت المكتبة بأنها وطنية ولم تقم بالأمر ذاته فيما يتعلق بالمتحف. ففي سنة 2001 جرى الحديث في وسائل الإعلام عن أمرٍ ملكيٍّ بتحويل مبنى إقامة المارشال ليوطي في الرباط إلى متحف تحت مُسمى: **المتحف الملكي للتراث والحضارات** من غير وصفه بأنه المتحف الوطني². كما لم يحمل متحف **محمد السادس للفن الحديث والمعاصر** بالرباط صفة المتحف الوطني، وثمة مشروع أعلن عنه بنسالم حميش عندما كان وزيراً للثقافة تحت اسم "متحف المغرب" Le Musée du Maroc لم يخرج بعد إلى النور³، وهو أيضاً لم يقع الإعلان عنه بوصفه متحفاً وطنياً.

هذا في الوقت الذي سجل فيه التقرير الذي أعده البنك الدولي في بداية حكومة التناوب أن المفارقة الأساسية التي أثارت انتباه مُعدّي الدراسة حول تدبير التراث الثقافي في المغرب، هي أن المغرب لا يتوفر على متحف وطني⁴.

وقبل ذلك بسنوات (ستينيات القرن العشرين)، نبّه لوسيان غولفن Lucien Golvin إلى أن عرض الأنواع نفسها من التحف والمنتمية إلى مناطق مغربية مختلفة في متاحف عديدة، ليس اختياراً مناسباً، وبعد أن حذر من الملل الذي سينتج عن التكرار، لأن المتاحف تعرض الأشياء نفسها، دعا إلى تصور يعتبره أكثر حكمة وأشد إثارة للاهتمام للزوار، وذلك أن يعرض كل متحف ما يُميز الجهة وما يُعبر

¹ - يصعب التفكير فيما نسميه "المتاحف المغربية" أو "المتحف المغربي"، دون الانتماء بطريقة ما إلى إيديولوجيا وطنية. وهو ما يؤشر على المؤهلات الاجتماعية والسياسية للمتحف، مؤهلات شغلت ميزولوجيا العقد الثامن من القرن العشرين واحتلت مكاناً متقدماً داخلها، حيث جرى النظر إلى المتاحف بوصفها أدوات سياسية مؤثرة. انظر مقدمة كتاب:

Anne Gaugue, *Les Etats africains et leurs musées, la mise en scène de la Nation*, op. cit., pp. 5-10.

² - اعتبر تقرير البنك الدولي متحف الثقافة الحضارات أنه من المنتظر أن يكون منارة النسق المتحف المغربي للدولة Le phare du système des musées de l'Etat ووصفه بأنه متحف وطني وكان من المتوقع أن يسهم في تمويله هو (أي البنك الدولي) والمكتبة الوطنية وصندوق الحسن الثاني الذي تعززت مداخله بعملية الخصخصة التي قام بها المغرب في ذلك الوقت.

Gianni Brizzi (et autres), *Mettre les Ressources du Patrimoine*, op. cit., p. 9.

لم يخرج هذا المشروع إلى حيز الوجود، كما لم يخرج إلى الوجود مشروع آخر حمل اسم **المتحف الوطني الأثري** لذي ويبدو أنه أجهض بقرار ما، ضداً على المسطرة التي كانت تتجه نحو انطلاق المشروع. (ملحق رقم: 14. أغلفة مشاريع متحفية لم تخرج إلى حيز الوجود)

³ - بنسالم حميش، **إصلاح ثقافي أيضاً**، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، الرباط، 2011، ص. 18.

⁴ - Gianni Brizzi (et autres), *Mettre les Ressources du Patrimoine*, op. cit., p. 8.

بأحسن طريقة عن نمط العيش¹. وفي هذا السياق أيضا تكلم غولفن عن ما سماه متحفاً تركيبياً *musée de synthèse* - لم يقل متحفاً وطنياً- بل أشار إلى أنه: «إذا كان من الضروري أن يكون هناك متحف تركيبى بالمغرب، ما من احتمال لتصوره سوى في العاصمة الرباط»². وفي سياق آخر، وبعد استعراض مشاهداته في مختلف المتاحف الإثنوغرافية سيصف متحف الاوداية بالرباط بأنه يمثل تركيباً للفنون الجهوية بالمغرب³. ثم في سياق مختلف، دعا غولفن إلى إنشاء متحف وطني إثنوغرافي بالرباط وفقاً لتصور يجعل منه وسيلة لتثمين مختلف الجهات المغربية⁴ بدل التوجه المعمول به والذي ظل يرفضه بشدة طيلة تقريره⁵.

ومع ذلك فقد حازت بعض المتاحف المغربية صفة المتحف الوطني دون معايير واضحة ومعلنة، في مقدمة تلك المتاحف نجد المتحف الأثري بالرباط الذي خضع لعملية إعادة تنظيم في أواخر خمسينيات القرن العشرين وأعيد افتتاحه يوم 10 فبراير 1960، وبخصوص هذا التنظيم الجديد للمتحف الأثري كتب عبد العزيز توري: «في العاشر من فبراير 1960 دشّن المتحف في حلته الجديدة التي جعلت منه متحفاً وطنياً متخصصاً في حفظ وعرض مواد العهود ما قبل الإسلامية»⁶.

والتسمية ذاتها (متحف وطني) يطلقها كل من علي وكترين كمبزار-أمهان على هذا المتحف في كتابهما *Arrêts sur sites*، وهما يعتقدان أن المتحف الأثري بالرباط قد بلغ درجة متحف وطني، وكأن ثمة تصنيفاً واضحاً ومُعتمداً كان يُميّز بين المتاحف المغربية على أسس علمية واضحة، وهو الأمر الذي لم نقف على ما يدل على وجوده الفعلي⁷. وإلى سنوات قليلة ماضية تواصل الحديث عن المتحف الوطني

¹- Lucien Golvin, *Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques*, op. cit., p. 5.

²- Ibidem.

³- Ibid., p. 8.

⁴- Ibid., p. 20.

⁵- Ibid., p. 31.

عبر عن موقفه في الصفحة 20 بقوله: «من الواجب التنديد بالمنحى الحالي والذي يقوم بخلط كل شيء وأن يقيم متاحف تلخيصية في الجهات وهو الأمر الذي يبدو لي غير مناسب».

وسكرر موقفه هذا في أماكن أخرى من بينها الصفحة: 31. كما اقترح إقامة محافظة وطنية للحرف والمهن العتيقة هدفها تطوير التجارب التي شاهدها في متحف البطحاء (مشغل التسفير) حيث الحرفيون يواصلون حماية المعارف المتوارثة يقول: «إنها تستحق أن نعلم وأن تصبح رسمية».

Ibid., p. 6.

⁶- عبد العزيز توري، «المتحف الأثري في الرباط العاصمة»، مرجع سبق ذكره، ص. 43.

⁷- Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, *Arrêts sur sites*, op. cit., p. 208.

وكأنه حقيقة متجسدة على أرض الواقع¹، بل أطلق رسمياً على متحف بآسفي محدود الرصيد والوسائل منذ بدايته تحت مُسمّى: **المتحف الوطني للخزف**².

وقد سجل البرلمان المغاربة أثناء مناقشتهم لقانون المتاحف الجديد رقم 56.20 ما يلي: «افتقار المغرب لمتحف وطني شامل يستطيع أن يعرض مختلف مراحل وعصور ومكونات تاريخ الأمة المغربية الغني بترائيه وأركيولوجيته»³.

إن الحديث عن المتاحف المغربية في ارتباط بموضوع الوطنية، يفترض وجود قاعدة واضحة أي سياسة ثقافية بخصوص كيفية تدبير التراث تحت سقف جامع هو الوطن/المغرب، أي أن تكون الدولة قد حَسَمَت في سياستها تجاه هويتها وأوجدت لنفسها خطاباً ووسائل إعلام ووسائط -ومن بينها المتاحف- لتمثيل ونقل خطابها؛ وأن عملية "ترميز الوطن" symboliser la Nation⁴ بَلَّغَت على أصعدة الصناعة النظرية -بما في ذلك الأرضية الفكرية المزيولوجية-، كما الإنجاز المزيوغرافي muséographique مستويات متقدمة قادرة على استعمال الهويات الجماعية في تطوير أمرين اثنين على الأقل: تأطير الحياة العمومية لكل المواطنين؛ وصناعة ثقافية.

وإذا كانت الدولة المغربية عريقة بما يكفي لتكون ذات جَوْهَرٍ هوياتي واضح المعالم، فإن التحدي الذي يبدو أنه ظل طويلاً يَكْبُحُ إرادة التغيير على صعيد المعالجة المتحفية، هو عجز الدولة عن الانخراط في أحداث مؤسساتية انخرط لا يُهدد النواة التقليدية للسلطة؛ وينضاف إلى هذا العنصر عناصر ثانوية لا تقل أهمية من بينها: ذلك التشابه الذي يمكن أن يكون ثاوياً في عقل صانع القرار السياسي والثقافي بين الثقافة الشعبية المغربية و"الرّمال المتحركة"، إذ ما زالت المعرفة بالموروث الشعبي في بدايتها مع ما يستتبع هذا النقص من عدم يقين مؤسساتي تجاه العقل الشعبي. ثمة حاجة إلى «مفهوم شعب من دون سياسة» بحسب تعبير طوني بينيت Tony Bennett⁵.

¹ - Ahmed Ghazali, «Patrimoine du Rif : Pour un musée hors les murs», In **Rif les traces de l'histoire**, Driss El Yazami et Ahmed Siraj (sous la direction de), Conseil National des droits de l'homme, La Croisée des chemins, Casablanca, 2011, pp : 357.

² - Ali Amahan et Catherine Cambazard-Amahn, **Arrêts sur sites**, p. 202.

³ - تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون رقم 56.20 بتعلق بالمتاحف، دورة أكتوبر 2020، السنة التشريعية الخامسة 2020-2021، الولاية التشريعية العاشرة 2016-2021، ص. 20.

⁴ - Hassan Rachik, **Symboliser la Nation**, Casablanca, Le Fennec, 2003.

⁵ - طوني بينيت، ميلاد المتحف التاريخ والنظرية والسياسات، ترجمة محمد المبارك وحياة حسنين، مطبعة كركي، بيروت، 2019، ص ص. 231-232.

كما لم تكن المتاحف جزءاً من تراث تقاليد الدولة المغربية، أي مؤسسة تَظْهَر فيها وتظهر بواسطتها، لكنها (أي الدولة المغربية) لم ترفض أيضاً الإرث المتحفي الاستعماري أو تشترع مباشرة بعد الاستقلال- في إنشاء شبكة متاحف بديلة، بل حافظت عليها كما هي لعقود طويلة، وبعضها مازال إلى اليوم أقرب إلى الصورة التي كان عليها إبان الحماية¹، ولم تعتبر الدولة التوفر على متحف، أو متاحف وطنية²، من الضروريات المستعجلة كما حدث ذلك في عدد من الدول الإفريقية على سبيل المثال³.

يستدعي الحديث عن متحف وطني، من منظور آخر، طرح السؤال بخصوص الوجود الحقيقي لـ"ما هو وطني"، وتعبير مختلف: "المجموعة الوطنية" la collection nationale، وبالتالي التساؤل عن الوجود الفعلي لمثل هذه الحقيقة. ذلك أن الأمر بهذه الصيغة: "مجموعة وطنية" يتم تحديده في جوهره essentialisé ويُقدم بوصفه معياراً لا زمانياً canon intemporel. ثمة عملية اختيار وإعلاء لعناصر هوياتية في مقابل نوع من غَضِّ الطَّرَف أو إغماض العين عن عناصر أخرى، وهناك أيضاً عملية بناء للمجموعة الوطنية بوصفها توليفة مناسبة، مرجعية، صالحة لتمثيل الثقافة الوطنية والتاريخ القومي وتلخيص الهويات الموجودة في جغرافيا وطنية. من هذا المنطلق، يبدو تأخر التوجُّه نحو إطلاق متاحف وطنية نوعاً من التمهّل أو الكياسة التي لها ما يفسرها كذلك إذا نحن استحضرنّا السياق السياسي والتاريخي والثقافي الذي عاشه المغرب منذ الاستقلال إلى أواخر تسعينيات القرن العشرين، بل إلى حدود دستور سنة 2011 الذي يقدم نوعاً من التعاقد المجتمعي والتشريعي حول معنى الهوية الوطنية وروافدها.

وعلى صعيد متصل، إن المساحة المحدودة التي تشغلها الوثيقة المادية في الدرس التاريخي المغربي الجامعي، كما طبيعة الكيفية التي يُسَهَّم بها الكتاب المدرسي في بناء تمثّل تلاميذ المدارس بخصوص الهوية الوطنية والمحلية، وهزالة المادة الإعلامية المخصصة للتراث عموماً وللمتاحف المغربية بوجه خاص، وغياب ربط حقيقي مستمر ومستدام بين فضاء المدرسة والأروقة والمتاحف كما المواقع والمعالم التاريخية، إن هذا العناصر وغيرها تجعلنا نفكر في أن الدولة لم تعتبر المتحف طرفاً في بناء ونقل transmission سرد تاريخي وطني أساسه أو أحد ركائزه الاعتماد على المصادر المادية والتراث والفنون الشعبية.

¹ - مازال المتحف الأركيولوجي بتطوان أقرب إلى الصورة كان عليها عند رحيل الإسبان سنة 1956. (بحث ميداني)

² - مثلاً: متحف وطني للآثار، وآخر للتاريخ الطبيعي، وثالث للفنون الشعبية.

³ - من بين تلك الدول الإفريقية نجد: الطوغو، النيجر، نيجيريا، والسنغال. تقول آن كوك Anne Gaugue: «يظهر جيداً أن المتحف يسهم في انتشار تمثيلات سياسية، خاصة تلك التي تتعلق بالوطن»

Anne Gaugue, *Les Etats africains et leurs musées, la mise en scène de la Nation*, op. cit., p. 194.

يعترف بعض المؤرخين بالحاجة إلى المصادر المادية وإلى الأرصاد المتحفية، وبعضهم يعي أن دراسات تاريخية كثيرة مازالت لم تستغل وتشتغل على هذا النوع من الوثائق¹. وإلى هذا الأمر أشار محمد قبلي على سبيل المثال حين يقول: «ليس لنا إلا أن نأسف للشغرات وأحياناً للبياض الكلي الذي يكتنف بين الفينة والأخرى مجمل التحاليل المهمة باقتصاديات المغرب عموماً وكذا بالظروف الدقيقة المتصلة بأحوال المعاش، أي بكل ماله اتصال بما يعرف بـ (الحضارة المادية) على وجه العموم»².

ثانياً - المؤسسة الوطنية للمتاحف: هل من أساس معرفي جديد لمتاحف الدولة؟

قبل إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف كان التفكير يجري، أحياناً بشكل متباعد، في اتجاهات عدة من أبرزها فكرة إحداث "وكالة وطنية" كما هو الشأن في بعض الدول المغاربية (تونس مثلاً). وأطلقت اقتراحات أخرى من بينها إحداث شبكة وطنية للمتاحف³. وتحدث تقرير البنك الدولي، من جهته، عن تحويل الصندوق الوطني للعمل الثقافي FNAC إلى جهاز متخصص في تدبير وتثمين التراث⁴.

وقبل أن تخرج المؤسسة الوطنية للمتاحف إلى الوجود، شهد المشهد الثقافي ظهور مؤسسات des fondations فاعلة قال عنها تقرير البنك الدولي ما يلي: «في المغرب، المؤسسات الخاصة les fondations privées تكون في الغالب تحت رعاية مجموعات صناعية وبنكية تجارية كبيرة»⁵.

وشكلت العلاقة التي جمعت بين وزارة الثقافة، بوصفها سلطة عمومية، بكل من مؤسسة محمد كريم العمراني ومؤسسة عمر بن جلون مثالين من بين الأمثلة التي تمحورت حول نقل رعاية عناصر من التراث وإقامة متاحف إلى فاعلين خواص بشراكة مع الدولة. وهو ما قام على أساسه متحفان هما **متحف النجارين بفاس ومتحف مراكش بالمدينة الحمراء**⁶.

¹ - توجد إشارات تدل على الوعي عند قسم من المؤرخين والكتاب والباحثين من أجيال سابقة إلى أهمية الأثر الأركيولوجي، من بينهم عبد الله العروي الذي خصصنا له عنواناً ضمن الجزء الأول من هذا الفصل، ولا نعدم إشارات مثلاً عند عبد العزيز بنعبد الله، ففي معرض تقديم لرحلة أحمد بن هشام العموري أشار إلى أن هذا الأخير ذكر في رحلته أن إمارة لليهود كانت بتوات سنة 905 م، وقد علق عبد العزيز بنعبد الله على هذا الخبر بقوله: «وقد أشار إلى مثل هذا الكاتب اليهودي شلوش Shloush الذي زعم أن اليهود أقاموا أول دولة لهم في الريف ولم يؤكد ذلك أي مؤرخ من الغربيين فضلاً عن العرب كما أنه لم يعثر على أي أثر أركيولوجي أو معماري يشهد بذلك»
عبد العزيز بنعبد الله، **الرحلات من المغرب وإليه عبر التاريخ**، دار نشر المعرفة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2001، ص. 20.
² - محمد قبلي (إشراف)، **تاريخ المغرب تحيين وتركيب**، منشورات المعهد الملكي للبحث في تاريخ المغرب، الرباط، 2011، ص. 2.
³ - رجعنا إلى الأوراق المقدمة في إطار: اليوم الدراسي الذي نظم من طرف جمعية خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث ومتحف مؤسسة محمد كريم العمراني (متحف النجارين بفاس) تحت عنوان: مستودعات المتاحف والمحافظة على المجموعات وذلك يوم 25 ماي 2002.

⁴ - Gianni Brizzi (et autres), **Mettre les Ressources du Patrimoine**, op. cit., p. 40.

⁵ - Ibid., p. 16.

⁶ - قامت المؤسسات كل من جهتها بترميم كل من فندق النجارين بفاس ودار المنهجي بمراكش، وإقامة متحفين بهما، وسمحت وزارة الثقافة من جهتها للمؤسستين بتحصيل المداخل والتصرف فيها لعدة سنوات وإحداث متحفين خاصين في بنايتين عموميتين.

في هذا الصدد، ألا يمكن أن نذهب إلى أن هذه الشراكات الأولى كانت، بشكل من الأشكال، عمليات تجريبية انتهت إلى إنشاء مؤسسة وطنية واحدة لمتاحف؟ إن من بين ما يدفع إلى السير في هذا الاتجاه تلك التوصية التي صاغها تقرير للبنك الدولي على النحو الآتي: «إن إعادة إنتاج هذه الشراكات partenariats على نطاق واسع ستُسهم كثيرا في حماية وحفظ واستعمال التراث الثقافي المغربي»¹. أليس هذا ما حصل فعلا مع إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف؟

غير أن توصيات البنك الدولي ذات الطابع الاقتصادي، والتي تضع التحول في مجال التراث والمتاحف ضمن سياق ينتمي إلى نوع من المعرفة المحكومة بالمتغيرات المالية والمحاسبانية أكثر منه مراعاة للخصوصيات المحلية، نبه إلى ضرورة أن تكون الدولة، حين دخولها في شراكة مع القطاع الخاص والمؤسسات les fondations، متوفرة على «الموارد البشرية المؤهلة للقيام بهذه المهمة وعلى سياسة مناسبة من أجل تشجيع المساهمة المالية والاستثمار الخاص»²، علماً أن المؤسسات les fondations كما القطاع الخاص يعرفون أن في مقدمة مكاسبهم من وراء ترميم المعالم الأثرية وتمويل شراء التحف وإقامة المعارض المتحفية الحصول على التقدير المجتمعي وحيارة صورة جيدة عند عموم المواطنين³، وربما الأهم هو نيل نوع من "الحضوة" عند صانع القرار السياسي.

إلا أن الدولة لم تذهب، عند إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف، في اتجاه إحداث قطيعة عميقة على الصعيد المعرفي كما التدبيري: اختارت من الناحية الأولى، الاستمرار تحت مظلة التركة الفرنسية (من الناحية الفكرية واللغوية والتوجه العام لبرامج المؤسسة الوطنية للمتاحف)⁴؛ كما لم تقم بإنجاز قطيعة تدبيرية عميقة -أي من الناحية الثانية- في مجال التراث والمتاحف إذ أُنشئت المؤسسة الوطنية للمتاحف بوصفها "مؤسسة شبه عمومية" ذات استقلال تدبيري وفق نظام المؤسسات les fondations. وهي صيغة مُعدّلة من فكرة "الوكالة المستقلة"⁵ التي جرى الحديث عنها والتي يبدو أن جهة ما في وزارة الثقافة كانت تحبها⁶، وهي أيضا الفكرة الموازية أو المشروع/البديل الذي كان يهدف إلى تطوير صندوق العمل الثقافي FNAC وتحويله إلى وكالة⁷ بما كان سيُبقي المتاحف تحت سلطة وزارة الثقافة.

¹ - Ibid., p. 17.

² - Ibid., pp. 25-26.

³ - Ibidem.

⁴ - مواد إعلامية عديدة تكشف استمرار الترابط بين الحقل المتحفي المغربي ممثلاً بالمؤسسة الوطنية للمتاحف والمنظومة الفراكفونية: يوسف لهاللي، «حوار مع جاك لانغ»، *جريدة الاتحاد الاشتراكي*، العدد 13386، الإثنين 27 فبراير 2023، ص. 3.

⁵ - التجربة التونسية.

⁶ - وصلنا إلى هذا الفهم من خلال متابعتنا خلال السنوات الأخيرة من العقد الأول من القرن الواحد والعشرين لما كان يجري في إطار التهيئة لخروج المؤسسة الوطنية للمتاحف، كما استمعنا إلى مسؤولين سابقين لكنهم رفضوا باستمرار توثيق الحوارات معهم وإعلان أسمائهم.

⁷ - Gianni Brizzi (et autres), *Mettre les Ressources du Patrimoine*, op. cit., pp. 25, 55 et 60.

1- حرب النوايا المعلنَة والخفية:

نُسجل أن إحداه المؤسسة الوطنية للمتاحف لم يكن موضوع إجماع من طرف كل الفرقاء¹، لقد أعلنت جمعية خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث موقفا يدعو إلى اعتماد مقارنة تقوم على تطوير قطاع المتاحف تحت سلطة وزارة الثقافة وذلك بمنحها عددا من الصلاحيات من بينها استقلالية التدبير Autonome de gestion وقامت الجمعية بصياغة تصور بديل يتضمن نظاما جديدا خاصا بالمحافظين. ثم ظهر في فترة لاحقة أن قرار إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف أكبر من صلاحيات وزارة الثقافة، وأن خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث ممن يعملون في المتاحف، وبعضهم قضى فيها قرابة عقدين من الزمن، غير مؤهلين "نفسياً" على الأقل لهذا التحول². ولعل الغائب الكبير في النقاش الذي دار لفترة بين بعض خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث³ وباقي الأطراف التي بدت لفترة وكأنها مع أو ضد إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف، كان الغائب الكبير هو مقارنة "المشروع الفكري والثقافي والمتحفي للمؤسسة الوطنية للمتاحف" مع "المشروع الفكري والثقافي والمتحفي لوزارة الثقافة". لقد غاب هذا النقاش الذي نعتبره جوهرية لسبب أساسي وحاسم، وهو أنه لا وجود للمشروعين معا على ما يبدو، فلم يستبق النقاش التشريعي حول المؤسسة الوطنية للمتاحف تقديم أرضية فكرية وثقافية ومتحفية أمام العاملين في المتاحف حينها، بل وإشراكهم في بلورتها وتجويدها، كما لم تستطع وزارة الثقافة طيلة العقود التي أشرفت فيها على المتاحف صياغة أرضية فكرية وثقافية لمتاحفها على الرغم من أن وزارة

¹ - نقرأ في حوار مع كاتب عام سابق لجمعية خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث ما يلي: «ومن نماذج ذلك -أي التخلي عن التراث لصالح متدخلين آخرين- إلحاق بعد المنشآت العسكرية التاريخية باللجنة الوطنية للتاريخ العسكري، وتفويت المتاحف للمؤسسة الوطنية للمتاحف، على الرغم من تضارب القوانين وتناقضها وانعكاس ذلك سلبي على التحف والمتاحف، وفق ما يؤكد العارفون في المجال في كل المناسبات، الذين يضيفون كذلك، إلحاق المدارس العتيقة والمكتبات بوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، واستئثار وزارة الفلاحة بالمواقع الطبيعية دون تنسيق مع وزارة الثقافة» خطة الصبيحي لوضع التراث المغربي بين أيدي لوبيات العقار»، (تحقيق اليوم)، **جريدة الأخبار**، العدد 1091، الجمعة 3 يونيو 2016، ص ص. 16-17. معطيات إضافية وقفنا عليها في العدد الثالث من مجلة التراث المغربي التي تصدرها جمعية خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث التي خصصت لموضوع إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف.

² - فضل عدد من محافظي المتاحف خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث البقاء في مكاتب إدارات وزارة الثقافة، وغادروا المتاحف التي انتقلت إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف، وبعضهم الآخر جرب لفترة أو أكثر العمل تحت إدارة المؤسسة الوطنية للمتاحف ثم غادر إلى جهات أخرى. وقد وجدنا صعوبات حقيقية في إجراء حوارات مع الكثير منهم.

³ - مصطفى لطفي، «جدل بين وزارة الثقافة المغربية وموظفي المتاحف حول جدوى إنشاء مؤسسة مستقلة للإشراف عليها»، **جريدة الشرق الأوسط**، الأحد 18 محرم 1431 هـ 3 يناير 2010 العدد 11359. اطلع عليه بتاريخ: 2024/3/29.

الثقافة تُشرف على معهد وطني لعلوم الآثار والتراث الذي كان من الممكن أن يسهم في إغناء البعد المعرفي لاختيارات الوزارة في مجال المتاحف.

وثمة أيضا أمر آخر، وهو أن الانطباع قد ساد بأن المراهنة على المؤسسة الوطنية للمتاحف تصطبغ بصبغتين: من جهة أولى، الرعاية الملكية المباشرة لقطاع المتاحف؛ ومن جهة ثانية، ظهور توجه ينقل السلطة على المتاحف من القطاع العمومي ممثلا في وزارة الثقافة نحو التدبير الخاص لكن تحت غطاء المؤسسة La Fondation التي تعمل لفائدة الدولة باعتبارها وسيلة لتفعيل ما اصطلاح على تسميته: **الحكامة المتحفية**.

وبقدر ما شعر عدد من المشتغلين داخل حقل المتاحف بنوع من الاستبشار بالعناية الملكية بهذا القطاع، كانت تتسرب مشاعر الخوف، إلى الكثير من المشتغلين في الحقل المتحف، من نتائج وضع أرصدة التراث المغربي بين يدي جهاز جديد تشرف عليه أسماء تنتمي إلى عالم المال والأعمال وقادم من خارج الحاضنة التاريخية لقطاع المتاحف أي وزارة الثقافة¹.

وبعد أن تسلمت المؤسسة الوطنية للمتاحف من وزارة الثقافة 14 متحفا من بينها متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر²، وفي الشهور اللاحقة صدرت تصريحات يبدو أنها كانت ملغومة أو بدت كنوع من رفع السقف. إذ يذكر الوزير الصبيحي على سبيل المثال أن المؤسسة ستقوي **الحكامة المتحفية** la gouvernance muséale للمتاحف التي تنتقل إليها من وزارة الثقافة. وذهب وزير الثقافة إلى القول بأن المؤسسة الوطنية للمتاحف ستأتي بخبرة ووسائل من أجل تحسين مجموعات المتاحف

¹ - يبدو أن بعض التصريحات الإعلامية والبلاغات الصحفية لم تأخذ بعين الاعتبار التراكم الذي تحقق في المتاحف منذ الاستقلال. ثمة تصريحات يُفهم منها أن المتاحف تبدأ في المغرب مع المؤسسة الوطنية للمتاحف

فيديو لوكالة المغرب العربي للأنباء ليوم الخميس 24 مايو 2018. اطلعنا عليه يوم : 15 أكتوبر 2020

الرابط: <http://www.mapexpress.ma/videos/marrakech-taux-davancement-travaux-du-musee-national-du-tapis-atteint-90-qotbi>

وأبضا فيديو تقديم حصيلة المؤسسة الوطنية للمتاحف:

<https://www.medias24.com/mehdi-qotbi-fait-le-bilan-de-la-fondation-nationale-des-musees-6303.html>

² - شملت عملية التفويت التي تمت في بداية شهر فبراير 2014 أربعة عشر متحفا وهي: المجموعة المتحفية للمتحف الاثنوغرافي لشفشاون ومتحف دار السي سعيد بمراكش وفضاءات ومجموعات المتحف الأركيولوجي لتطوان والمتحف الاثنوغرافي لباب عقلة بتطوان ومتحف القصبة بطنجة والمتحف الوطني للفنون الصحراوية بالعيون ومتحف البطحاء بفاس ومتحف دار الجامعي بمكناس ومتحف برج بلفاري بمكناس والمتحف الوطني للخزف بأسفي ومتحف دار الباشا بمراكش ومتحف الأوداية والمتحف الأركيولوجي ومتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر بالرباط.

بهذه العبارات عممت وكالة أنباء المغرب العربي MAP يوم 3 فبراير 2014 عملية تنفيذ القرار المشترك لوزارة الثقافة ووزارة المالية ليوم 7 يناير 2014. <https://www.mapexpress.ma/ar/actualite>

وتشجيع المهنية le professionnalisme وأن الهدف هو «ضمان ولوج الجمهور [إلى المتاحف] في أحسن الظروف»¹.

فيما ذهبت كتابات، وفي مقدمتها ما يصدر عن جريدة "l'Economiste" ومجلة Challenge، إلى التعبير عن نوع من تشجيع دوائر المال والأعمال في المغرب لأنشطة المؤسسة الوطنية للمتاحف²، والأمر ذاته صدر عن جرائد مغربية أخرى من بينها "الأحداث المغربية"³.

ومنذ إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف حظيت تحركات مهدي قطبي بوصفه رئيسها بتغطية من طرف وكالة المغرب العربي للأنباء MAP حيث تم ترسيخ صورته بوصفه شخصية ثقافية أساسية⁴، كما تحولت بعض المنشورات الفرنكفونية في الغالب، إلى سبورة نشر بلاغات المؤسسة الوطنية للمتاحف، ولم يتوقف كاتبو التقارير الصحفية عن التذكير بأن المؤسسة تنظم معارضها بشراكة مع متاحف ومؤسسات عالمية كبيرة مثل Le musée d'Orsay فيما يتعلق بمعرض الانطباعيين les impressionnistes سنة 2019، ومع معهد العالم العربي بباريس، ثم مع متحف بيكاسو بالمدينة نفسها. وستتكرر طويلا عبارات مثل: "أول مرة بالمغرب" و"بشراكة مع مؤسسات متحفية عالمية". ألا يُعَبَّر هذا التكرار عن حاجة مستمرة إلى البرهنة على المصادقية، ونوع من المُحَاجَجة بسلطة خارجية رمزية ومعرفية تعطي للممارسة المتحفية شرعيتها ومشروعيتها على الصعيد المعرفي؟

وفي مقابل هذه الكتابات ذات الطابع الدعائي، ثمة أصوات قليلة تحدثت بمنطق مختلف، ربما أقرب إلى النقد المتحفوي واضعةً لمقالاتها عناوين قد تبدو صادمة من قبيل: "البدايات الفاشلة لمتحف الفن المعاصر في الرباط"⁵ و"تراث ومتاحف المغرب في خطر"¹.

¹- Mohamed Chaoui (propos recueillis par), «Amine Sbihi : La Fondation améliorera la gouvernance de l'art», In **l'Economiste**, Mardi 7 octobre 2014, p. V.

²- Amine Boushaba, «L'incroyable renaissance des musées marocains», In **l'Economiste**, n° 5275, du : 18/5/2018. Anonyme, «Musées du Maroc : la métamorphose», In **Challenge**. Consulté le : 7/5/2021. <https://www.challenge.ma/musees-du-maroc-la-metamorphose-127803/>

³- أحمد ردسي، «المتاحف المغربية» تدخل عهد الشفافية...!، **جريدة الأحداث المغربية**، العدد 7005، الخميس 19 دجنبر 2019، ص. 12. يتعلق الأمر في هذا المقال بتغطية الندوة الصحفية التي أقيمت في متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر بمناسبة تقديم حصيلة خمس سنوات من عمل المؤسسة.

⁴- Fatima Zahra Errajy, «Le Maroc sur la bonne voie pour le renforcement de la dynamique et de la culture des musées», MAP, 18 mai 2018, consulté le 15/9/2020. <http://www.mapexpress.ma/actualite/opinions-et-debats/le-maroc-sur-la-bonne-voie-pour-le-renforcement-de-la-dynamique-et-de-la-culture-des-musees-mehdi-qotbi/>

⁵- Roxana Azimi, «Les débuts ratés du Musée d'art contemporain de Rabat », In **Le Monde**, du 12/06/2015. Consulté le : 23/3/2024. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/19/les-debuts-rates-du-musee-d-art-contemporain-de-rabat_4657910_3212.html

خرجت المؤسسة الوطنية للمتاحف في البداية، من الناحية التشريعية والتسويقية، في صورة إصلاح للحقل المتحفي تقوده وزارة الثقافة، ويبدو أن نية هذه الأخيرة أو على الأقل ما انتظرته أو نَوَت الوصول إليه هو أن تحتفظ بإدارة المتاحف ولو بطريقة غير مباشرة، وأن تكون المؤسسة الوطنية للمتاحف مصلحة من مصالحها مع توفرها على هامش من الحرية يجعلها غير مُرْتَهَنَةً لتقلبات القرار الوزاري الذي يبدو أنه كثيراً ما عَجَلَ بنهاية مشاريع كانت قيد التصور أو الإنجاز. ذلك على الأقل ما نفهم من تصريح تنقله كارول مالت، سنة 2010، عن رئيس قسم المتاحف بوزارة الثقافة والذي بعدما أقر بحاجة هذا القسم إلى إعادة هيكلة وتقييم، أعلن أن وزارة الثقافة اقترحت نقل عملية تشغيل المتاحف إلى "مؤسسة المتاحف المغربية" بوصفها جهازاً يُمكن أن يكون شبيهاً بمظلة شاملة أو بنية خاصة تحت إشراف الوزير الأول، وكالة تابعة له وتكون خاصة ولكن ليست خاصة في الوقت ذاته، أي غير مستقلة عن وزارة الثقافة. وواصل رئيس قسم المتاحف مُفَسِّراً جانباً من أعطاب القطاع الحكومي وأثر ذلك على المتاحف المغربية: «يتغير الوزراء، ولديهم أجنداتهم الخاصة»².

أشرنا في الفقرات السابقة إلى مواقف أطراف من إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف: الوزارة، خريجو المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، الإعلام الاقتصادي. وهي مواقف ذات طابع لحظي ويغلب عليها طابع الخطابة الانفعالية، فهي إما دعائية لفائدة المؤسسة أو نوع من المناوأة ضدها، وهي خطابات لم تتطور إلى طروحات فكرية أو أرضيات معرفية، أو دراسات نقدية تأسست على تتبع الممارسة المتحفية للمؤسسة الوطنية للمتاحف وقامت بمقارنتها على صعيد الكم والكيف مع ما كان تحت إشراف وزارة الثقافة.

إن هذا السياق يعطي الانطباع بأن العناصر غير المُصَرَّح بها أكثر بكثير من تلك المُعَبَّر عنها. ورغم أن أطرافاً مسؤولة وشريكة في صناعة السياق الذي نحن بصده ماتزال حاضرة في المشهد الإداري والثقافي والأكاديمي المغربي، إلا أن النفاذ إلى حقيقة أدوارهم وكُنْه اختياراتهم وطبيعة نواياهم وحقيقتها تحاط بالكثير من التعتيم إن لم يكن الصمت³.

¹ - شيماء الهناوي، «تراث ومتاحف المغاربة في خطر.. تقرر نزعها من وزارة الثقافة وتحويلها لمؤسسة أنشئت على مقاس المهدي قطبي وعُين فيها دون احترام الدستور»، منشور على موقع goud.ma بتاريخ 4 فبراير 2014، اطلع عليه بتاريخ 2019/12/20.

² - Carol Malt, *Moroccan Museum as agents for women's empowerment*, op. cit., p. 58.

في هذا النص الإنجليزي جاءت عبارة يوسف خيارة، رئيس قسم المتاحف يومئذ، على الصيغة الآتية:

«an agency under him that was private but not private».

³ - عملنا على إجراء حوارات مع أكثر من طرف وجهة لكننا واجهنا باستمرار "سقفاً" لا نتلقى بعده أجوبة واضحة.

ثمة مأزق مُضَاعَف، من جهة أولى، تعدد النوايا¹ المُصَرَّح بها والمُضَمَّرَة، ومن جهة ثانية، حرب مواقع أو صراع سُلط في حقل متحف مغربي يبدو أنه لا يتوفر على الأدوات المعرفية والتواصلية المناسبة للتعبير عن هذا الصراع بلغة المعرفة والبحث المزيولوجي وغير المزيولوجي.

وفي هذا الإطار، شكل صدور القانونين 56.20 المتعلق بتطبيق قانون المتاحف والقانون رقم 55.20 المعدل والمتمم للقانون رقم 01.09 المؤسس للمؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب²، فرصة لالتقاط إشارات، بعضها جاءت على لسان مهدي قطبي³ وبعضها الآخر عبر عنه الفاعل السياسي والقطاع الحكومي (وزارة الثقافة) ضمن لجنة التعليم والثقافة والاتصال في البرلمان المغربي، كما الفاعل الحقوقي في المجلس الوطني لحقوق الإنسان.

يبدو أن صدور القانونيين معا كان بمثابة إعطاء الانطلاقة، في سياق مطبوع بتبعات الجائحة الصحية (كوفيد 19)، للمرور بالمؤسسة الوطنية للمتاحف إلى مرحلة ثانية، من حيث الدور الثقافي باعتبارها تمنح كما تنزع علامة "متحف المغرب"، وهو دور لا يمكن أن تقوم به المؤسسة، من حيث المبدأ أو كما نتصور، إلا من منطلق قاعدة معرفية وعلى أساس فهم مُعَيَّن للهوية الثقافية ولأدوار المتحف في المغرب.

2- قانون المتاحف 56.20: المعرفة والهوية الصيغة التشريعية والخلفية الثقافية

صادق البرلمان المغربي يوم 10 فبراير 2021 على قانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف. ويتضمن التشريع⁴ كلمات مفاتيح عدة، ربما في مقدمتها عبارة "متحف المغرب" التي خرجت إلى الوجود، في المغرب، فيما يشبه "المصادفة" بعد مرور عقدين على اعتماد مجلس الشيوخ الفرنسي قانون 5-2002

¹ - (جمع: نية).

² - رضوان خديد، "متحف المغرب: قراءة في القانون الجديد للمتاحف 56,20"، مرجع سبق ذكره، ص ص. 245-262.

³ - Salima, Guisser, « Entretien avec Mehdi Qotbi », In *Aujourd'hui le Maroc*, n° 905 du 18 mai 2021, p. 20.

⁴ - قد يوصف التشريع الجديد بأنه أداة عمل وُضعت من أجل خدمة المتحف المغربي، غايتها ترشيد المتحف وعقلنته وتشجيع الاستثمار فيه وربطه بمفاهيم السوق ليكون راهينيا وقادرا على أن يكون متحفا "ناضجا". للأسف لم تظهر لحد الآن ملاحظات أو تقييمات علنية صادرة عن جهتين: المتاحف العمومية غير التابعة للمؤسسة الوطنية للمتاحف ولا لوزارة الثقافة أو جهة أخرى؟ ونعني على سبيل المثال متحف محمد السادس لحضارة الماء في مراكش. والجهة الثانية يُمثّلها أصحاب بعض المبادرات "المتحفية" الخاصة، وبعضهم له تاريخ طويل وربما في طليعتهم بيرت فلنت Bert Flint صاحب "متحف" تسكيوين الذي أجرينا معه حوارا في سياق فترة الجائحة وكانت حالته الصحية متدهورة وقد توفي بعدها بشهور قليلة. ثمة ملاحظات جرى التعبير عنها عبر قنوات معينة، لكن لا شيء في اتجاه طرح القضايا أمام الرأي العام. وهو ما كان، في اعتقادنا سيجعل من سياق خروج القانون الجديد للمتاحف مناسبة للقيام بنوع من التسويق المُوسَّع، بين المغاربة، للمتحف بكل أبعاده.

المتعلق بـ"متحف فرنسا"¹. تجدر الإشارة هنا إلى أن المصادقة على هذا النظام الجديد للمتاحف المغربية تمت بالتوازي مع اعتماد مشروع قانون رقم 55.20 بتغيير وتتميم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف والذي خرج إلى الوجود في زمن وزير الثقافة بنسالم حميش الذي يعتبره من بين «النقط المُنتَقاة» من حصيلة تدبيره للقطاع الثقافي عموماً والمتحفي بوجه خاص².

ومن الضروري التنبيه، منذ البداية، إلى أن الأمر لا يتعلق، في هذا الجزء من البحث، بقراءة قانونية خالصة، بل بمحاولة وضع عملية المراجعة التشريعية ونتائجها في سياقاتها، كما أننا نروم النظر إلى الصيغة التشريعية التي خرج بها قانون 56.20 المتعلق بالمتاحف في المغرب بوصف هذه الصيغة هي التعبير المؤسساتي (تشريعي/حكومي وبرلماني) عن التمثيل "الرسمي" لماهية المتحف المغربي وأدواره. ونتساءل عن مدى توافق (تباعد أو تطابق) الصيغة التشريعية مع الحاجيات المجتمعية والانتظارات الثقافية فيما يتعلق بالمتحف من حيث معناه وأدواره ووظائفه المنشودة في المغرب.

وبتعبير آخر، هذه القراءة في قانون المتاحف، بقدر ما هي تفكيك للنص وحفر في مضمراته ومسكواته وطبقاته، فإنها تسعى إلى البحث في ملامح تحول الوعي بأدوار المتحف في المغرب، وفي الصمت المريب، إن لم نُقل "المُخيف"، للمتقنين المغاربة تجاه "الشأن المتحفي" المغربي.

ولا يتعلق الأمر بالمتاحف باعتبارها "أدوات ثقافية" فقط، بل بما يوجد خلفها، أو في أساسها، من تمثل للهوية (الهويات)، ومن تصور بخصوص الذاكرة، وما يرتبط بكل ذلك وبغيره من استراتيجيات ثقافية حاضرة أو غائبة، مُعبّر أو مسكوت عنها، مُنظمة في هيكل فكري واحد أو متفرقة ومشتتة على أكثر من جهة وقطاع ومتوزعة على حوامل وركائز متعددة أو رهينة زمن سياسي أو ثقافي/اجتماعي.

وعلى صعيد متصل، هل من الممكن مقارنة النص التشريعي الخاص بالمتاحف، دون أن يحضر سؤال السياسة الثقافية من منطلق أنها هي من المفروض أن يُحدد للمتحف المغربي مهامه على اختلاف أنواعه وتخصصاته، وهي المهام التي تستقي، من حيث المبدأ، مشروعاتها من انتظارات المجتمع وحاجاته، كما تنهل مرجعيتها من مختلف المصادر المؤسسية الدستورية والمجتمعية، السياسية كما

¹ - صدر في فرنسا بتاريخ 4 يناير 2022. وتشمل هذه العلامة الفرنسية متاحف الدولة (المملوكة للدولة) بالإضافة إلى المتاحف المملوكة للجماعات المحلية والمسيرة من طرف محافظ قامت بتعيينه الدولة الفرنسية، والمتاحف التابعة للجماعات المحلية والخاضعة للمراقبة التقنية لمديرية المتاحف الفرنسية.

Philippe Poirrier, «Musées et politiques culturelles », In *La Lettre de l'OCIM*, novembre-décembre 2014, n° 96, p. 14.

² - بنسالم حميش، إصلاح ثقافي أيضاً، مرجع سبق ذكره، ص. 27.

المدينة، والاقتصادية والعلمية، آخذة بعين الاعتبار الرصيد التشريعي الوطني كما العالمي؟ علما أن كل سياسة ثقافية، إن وُجدت، تكون مجبرة على الاشتغال على محورين أساسيين: من جهة أولى، تدبير الموروث والراهن؛ ومن جهة ثانية، استشراف المستقبل والإعداد له.

ما من شك في أن تطور الحقل المتحفي المغربي يرتكز، من بين ما يركز عليه، على ما يُسمى بالمهام المؤسساتية، وهو ما اقتضى ربما، من منظور معين، إنجاز أرضية تشريعية، بدل فتح نقاش عمومي واسع. لكن ثمة استفهام أول يطرح نفسه وستجيب عنه السنوات المقبلة: هل اختيار المقاربة التشريعية، يدل على أن اختيارات الدولة محسومة ومنتبهة واضحة فيما يتعلق بالإطار السياسي/الثقافي الذي يُوجّه ثلاثية: المتحف والمعرفة والهوية؟ ويليهِ استفهام ثان يرتبط بمدى توفر الشروط المعرفية، ومدى وعي المجتمع بحاجته إلى المتحف، وما إذا كانت النخب تقوم بأدوارها أي بالدفع نحو فتح نقاش عمومي حول المتحف. ألا تُشكل قلة الخطاب المعرفي والفكري في الساحة المغربية (حول المتحف) سببا كافيا لتبرير وفهم اختيار انطلاق التحول، المُراد تحقيقه في الحقل المتحفي المغربي، من داخل المدار التشريعي/البرلماني وليس من الحاضنة المجتمعية والأكاديمية/الثقافية؟ ألا يتعلق الأمر بمعالجة مسطرية لشأن ثقافي تَجَعَلُنَا أمام فرضيتين: أولا، عزز النخب المثقفة المغربية عن تمثل أدوار المتاحف ووظائفها لكونها نخب منفصلة تنشئةً وتكويناً وفكراً عن الشأن المتحفي؛ ثانيا، وجود رزنامة سياسة/ثقافية عند صانع القرار السياسي تقتضي معالجة تشريعية في قبة البرلمان بما يوحي بأن ثمة تمييزا بين الأهداف والتصورات الكبيرة من جهة أولى، وطبيعة الممارسة المتحفية الفعلية بالمغرب من جهة ثانية.

وعلى صعيد متصل، من المهم أن يتيح التشريع الجديد "غريلة" ما تراكم داخل الفضاء المغربي من ممارسات متحفية¹، لكن ربما من الضروري أيضا أن يقع إنتاج تصور شمولي، أكثر من خطاب تنظيري عام، وإجراءات إدارية/مسطرية؛ ثمة حاجة إلى أرضية فكرية تقوم عليها الممارسة المتحفية المغربية في ضوء التحديات التي يعيشها مغرب اليوم، بما يجعل من المؤسسات الثقافية عموما، والمتاحف على الخصوص، طرفا فاعلا، متأثرا ومؤثرا في عمليات التنمية التي قد لا تحقق كل غاياتها بغير بناء المواطن وجعله (أو إبقائه) على اتصال معرفي وجمالي مع هويته وتراثه، وتمكينه من الوسائل المعرفية والجمالية الكفيلة بمساعدته على اغتنام الفرص الكونية.

¹ - هكذا يمكن تلخيص المعنى المتداول بخصوص إحداث علامة "متحف المغرب" بوصفها آلية للتمييز بين المتاحف المغربية.

فهل يرقى النص التشريعي إلى لحظة تاريخية، يصح اعتبارها بداية حقبة جديدة من تاريخ المتحف المغربي؟ هل يؤشر على وعي متطور عند الجهازين التشريعي والتنفيذي بخصوص الأدوار التي يمكن للمتحف القيام بها لفائدة الثقافة والمجتمع، بما يخدم الهوية بمختلف أبعادها؟ كيف يستشرف النص التشريعي مستقبل الشأن المتحفي بالمغرب، وما هي رهاناته هل هي سياسية أم ثقافية/مجتمعية أم إيديولوجية؟

ألا تتجدد بواسطة هذا التشريع سلطة المركز على الحقل المتحفي المغربي؟ وكيف يمكن تصنيف المتاحف التي لا تحصل على علامة التميز: "متحف المغرب"، هل سيتم اعتبارها مثلاً ليست مِكوّناً من مكونات الممارسة المتحفية "القانونية" أم أنها فقط ليست ممارسة متحفية "رسمية"؟ بتعبير آخر، ومن منظور أنثروبولوجي، كيف لن تكون جزءاً من "متحف المغرب"؟

كيفما كان الحال، ثمة نقاش سياسي/ثقافي شهدته قبة البرلمان المغربي حول المتحف، وهو أمر بالغ الأهمية في اعتقادنا، خصوصاً إذا استحضرنا أن القانون قدمته وزارة الثقافة التي كانت راعية هذا القطاع قبل إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف¹ التي أضحت، بمنطوق قانون 56.20، صاحبة السلطة الفعلية على قسم كبير من المتاحف المغربية².

3- تطوير التشريعات المتحفية: مَطْلَبٌ قديم

سجل المشاركون في ندوة "المتحف بالمغرب: الحاضر والمستقبل"، والتي كانت من تنظيم جمعية خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث ومتحف مراكش التابع لمؤسسة عمر بن جلون سنة 2000 بمناسبة اليوم العالمي للمتاحف، عدداً من الملاحظات، لم تكن الأولى في تاريخ المتاحف المغربية، من بينها:

- أن قانون 22.80 يحتاج إلى تحيين خصوصاً فيما يتعلق بتدبير المتاحف بالمغرب؛
- أن المتاحف الخاصة تُولّد في المغرب ضمن فراغ قانوني؛

¹- يذكر بلاغ للمؤسسة الوطنية للمتاحف أن قانون 56.20 ثمره عشر سنوات من الخبرة والمعرفة التي اكتسبتها المؤسسة الوطنية للمتاحف والمؤسسات المتحفية. هل ذلك يفيد أن لا شيء أنجز قبل العشر سنوات؟

²- باستثناء المتاحف التابعة للجنة المغربية للتاريخ العسكري.

- تساءل المتحفون المغاربة حينها عن قدرة وأهلية المتاحف الخاصة لكي تتخطى في إطار سياسة وتشريع واضحين¹.

لم تكن تلك هي المرة الأولى التي تُسجل فيها ملاحظات بخصوص قانون 22.80، كما أنها ليست المناسبة الفريدة التي عَبَّرَ فيها قسم من المشتغلين في المتاحف المغربية عن الحاجة إلى إطار تشريعي منظم وواضح وقادر على تقديم المساعدة، بل إن قانون 22.80، في حد ذاته، كان محطة تشريعية في مسار طويل ومتباعد المحطات تواصل منذ العقد الثاني من القرن العشرين.

يرجع تاريخ المنظومة التشريعية الخاصة بالمحافظة على المباني التاريخية والمواقع والممتلكات الثقافية بالمغرب إلى أزيد من قرن من الزمن، انطلقت مع بداية الحماية الفرنسية وعرفت استمرارية بطيئة بعد الاستقلال، وشكل قانون 22.80 المتعلق بالمحافظة على المباني التاريخية والمناظر والكتابات المنقوشة والتحف الفنية والعاديات كما تم تنظيمه وتغييره، لبنة أساسية في مجال التشريع للتراث في مرحلة الاستقلال. فقد عرفت سنة 1912 إنشاء "مصلحة التحف الفنية والفنون الجميلة والمباني التاريخية"، وصدر في السنة ذاتها أول ظهير خاص بحماية التحف والمباني². يعود النص التشريعي الأول كما قلنا إلى سنة 1912، قبل أن يصدر قانون جديد مكمل ومتمم له وذلك بعد سنتين من عقد الحماية، إذ وسَّع القانون الجديد من دائرة ما يمكن إدخاله ضمن الآثار³. كما أن سنة 1914 ستشهد تأسيس مصلحة مكلفة بالتراث في شخص ما سُمي حينئذ بـ: «مصلحة الفنون والمباني التاريخية». وفي سنة 1945 صدر قانون جديد عَهَدَ بالمحافظة على التراث إلى «مديرية التعليم العمومي»، إذ تكلفت مفتشية المباني التاريخية والمواقع التابعة لهذه المديرية بحماية المعالم التاريخية ورعايتها وصيانتها.

استمرت بعد الاستقلال بنيات تدبير التراث والمتاحف الموروثة عن الفترة الكولونيالية، واستمر معها طويلا الإطار القانوني الموروث يَبْسُطُ روحه على قطاع تدبير التراث عموما وعلى المتاحف بوجه

¹- حمل اللقاء شعار "المتحف بالمغرب الوضعية والآفاق" «Le Musée au Maroc, présent et avenir» ونظمته جمعية خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث ومتحف مراكش التابع لمؤسسة عمر بنجلون. ولم يتم نشر مداخلات المشاركين في كتاب. فقط جري تعميم بيان ختامي عبر وكالة المغرب العربي للأنباء في حينه.

²- الفصل 3 من الظهير الصادر في الجريدة الرسمية رقم 5 بتاريخ 29 نوفمبر 1912.

³- كثيرا ما تختلط التواريخ وأسماء المصالح المكلفة بخصوص بداية التشريع لحماية الآثار والتحف المغربية. ذلك ما نقف عليه في المقتاتين الآتيتين:

المصطفى، توري، «دور التشريع في حماية التراث الثقافي»، في: ندوتان علميتان صيانة الذاكرة الوطنية والعودة المظفرة، ص ص. 45-53.

الدهمالي، الشرقي، "التطور التاريخي والتوزيع الجغرافي للمتاحف المغربية"، في: ندوتان علميتان صيانة الذاكرة الوطنية والعودة المظفرة، ص ص. 33-44.

خاص. ولم يصدر أول قانون مؤثّر، تحت الاستقلال، إلا في سنة 1981¹، وقد تضمن مواداً تخص المنقولات من التحف. ثم صدر سنة 2006 قانون يغير ويتم بعض مواد قانون 22.80 خصوصاً ما يتعلق بحماية المنقولات ومنع إخراج المقيد منها inscrit كما تلك المُرْتَبَة classé إلى خارج البلاد إلا بشروط.

كما تُعتبر "التوصية المتعلقة بحماية التراث الثقافي والطبيعي على الصعيد الوطني"، التي تَطْلُب من الدول القيام بعدد من التدابير العلمية والفنية والإدارية والقانونية والمالية، مَرَجِعاً كَوْنياً التزم به المغرب حين شَرَعَ في تطوير رصيده التشريعي الخاص بحماية الممتلكات الثقافية ورعاية التحف.

وفي الإطار ذاته، يدخل سن قانون المتاحف الذي عبرت فيه الدولة عن التزامها تجاه ثرواتها الثقافية، وحرصها على العمل في إطار الاتفاقيات الدولية، وبذلك فهي معنية بوضع الوسائل التشريعية الكفيلة بحماية الممتلكات الثقافية من منقولات وغير منقولات، واتخاذ ما يجب من إجراءات إدارية وقانونية لتحقيق هذه الغاية.

إن حماية وتدبير وتنمين التراث، الذي يُعدُّ جزءاً من الذاكرة التاريخية والثقافية وبالتالي الهوية الوطنية، مهمة أساسية من مهام الدولة أولاً، كما أنه ثانياً، قد وُضِع على عاتق عدد من المؤسسات العمومية، ولا يعني ذلك أنه وقف عليها دون غيرها، ذلك أن حماية التراث مسؤولية جماعية وفردية، عمومية وخاصة، مؤسساتية ومدنية، مركزية ومحلية. غير أن الدولة، في كل مكان، هي الراعي الحقيقي لتراث الأمة، والمدير الأساسي لذاكرتها ورموزها بما تنتجه مؤسساتها من تشريعات وقوانين، وبما لديها من وسائل للتنفيذ والدعم والزجر والعقاب. وفي الإطار ذاته، انتبه سمير قفص إلى المفارقة التي عاشتها المتاحف المغربية بين بقائها أسيرة تشريعات مستوحاة من قوانين المستعمر، وتكليفها في الوقت نفسه باسترجاع وتملك الهوية الثقافية. إننا نذهب إلى ما ذهب إليه سمير قفص من أن التشريع الذي يُعنى بشكل مباشر بإحداث المتاحف وتنظيمها ليس سوى المرسوم رقم 2.75.443 بتاريخ 31 دجنبر 1995². وهو تشريع متأخر كثيراً عن تاريخ استقلال المغرب، ولم يكن قادراً -إلى جانب عوامل أخرى-

¹ - الجريدة الرسمية عدد 3564 بتاريخ 18 فبراير 1981.

² - Samir Kafas, « De l'origine de l'idée de musée au Maroc », op. cit., p. 52.

على حل العديد من المشاكل ولا المساعدة على التفاعل السريع والإيجابي من طرف وزارة الثقافة مع طلبات واقتراحات إقامة متاحف تقدمت بها هيئات جهوية¹.

وفي المحصلة، ظل التشريع المغربي في مجال المتاحف قليلا، ولم يستطع مواكبة مستجدات وتحديات ميدانية من بين مظاهرها تزايد أعداد الفضاءات المحسوبة على المتاحف خارج كل إطار واضح المعالم، وعجزت المؤسسات الرسمية طويلا عن الرقي بمتاحفها الموروثة إلى مصاف المؤسسات المتحفية الجاذبة للاهتمام وطنيا ودوليا.

ويبدو أن أحد الأسباب الرئيسية التي وقفت طويلا وراء حالة المتاحف المغربية يتمثل في العيوب التأسيسية التي ظلت تحملها التشريعات الموروثة عن الفترة الاستعمارية، وأن سياسة مَغْرَبَة التشريعات لم تقلح في إبدال الروح السابقة بواحدة جديدة قادرة على تقديم تصور شامل للهوية المغربية، والمساعدة على تحريك الحقل المتحفي والمساهمة في إطلاق الدينامية المنتظرة منذ فجر الاستقلال. لا مناص، على ما يبدو، من الإقرار بأنه «عند الحصول على الاستقلال لم تقم [أية] دولة إفريقية فرنكوفونية بكيفية نهائية وشاملة بإلغاء القوانين الأوروبية وعلى وجه الخصوص القانون الفرنسي»². فقد نبه فانسون نيجري إلى أن القوانين التي تدبر المتاحف والتراث الثقافي في الدول الإفريقية الناطقة بالفرنسية، سواء تلك التي ورثت التشريعات الأوروبية أو التي اعتمدت كأساس لها ومرجعا القانون الفرنسي رقم 56.1106 بتاريخ 3 نوفمبر 1956، تنصّ على عدد من التشريعات الخاصة بمعنى الملكية الثقافية وما يتعلق بالحفريات الأثرية والجرد والتسجيل، غير أنها «لا تتضمن إجراءات تخص المساطر التي يجب اتباعها من أجل إرجاع هذا التراث إلى الشعوب [كما لا يُحدد] تحت أي شكل ستساهم في الحياة الاجتماعية وفي تطوير المجتمع»³.

من جهتهم، سجّل خبراء البنك الدولي العديد من الملاحظات التي من بينها تلك المتعلقة بالتشريعات المغربية في مجال التراث عموما مع ما لها من انعكاسات على التدبير المتحفي على وجه الخصوص: «تستند التشريعات التي تدبر حماية واستعمال التراث الثقافي في المغرب على مجموع

¹ - Ibid., p. 54.

² - Vincent Négri, *L'autonomie des musées en Afrique* (étude), imprimerie Blanchard, ICOM et Fondation Rockefeller, 1995, p. 83.

³ - Ibidem.

القوانين المعتمدة خلال فترة الحماية الفرنسية¹، جرى نسخ بعضها وألحقت بها إضافات بواسطة قانون 22.80 بتاريخ 25 دجنبر 1980. يتمثل المشكل في تنفيذ القانون فيما يتعلق التسجيل الفعلي للتراث الذي ما زال بعيد الاكتمال، وضعف حماية التراث بسبب قلة وسائل المراقبة والقدرات، كما أن العلاقات بين وزارة الثقافة وباقي المؤسسات المركزية والمحلية علاقات ليست مُحَدَّدة بطريقة واضحة و/أو ضعيفة التنسيق فيما بينها².

واضح أن الخبرة الدولية، على الأقل كما هي مُعبَّر عنها في هذا التقرير، لم تُرجع مشاكل التراث المغربي إلى طبيعة النصوص التنظيمية، بل إلى طبيعة العلاقات التي تجمع مختلف الأطراف المتدخلة في حقل التراث. لكن في الوقت ذاته لا يمكن أن نغفل الإشارة الواردة في هذا التقرير ومضمونها أن أساس هذه التشريعات قائم على إرث جرى "ترقيعه" وانضافت إليه نصوص من أهمها قانون 22.80، أي أنه لم تقع مراجعة شاملة قادرة على الخروج بتشريع جديد يتميز بروح مختلفة عن تلك التي تسكن تشريعات الحماية الفرنسية. في هذا الإطار، أوصى البنك الدولي سنة 2003 بما يلي: «على حكومة المغرب ووزارة الثقافة تشجيع انخراط المجتمع المدني في القطاع الثقافي وذلك عن طريق التبرني المستمر للسياسات والتشريع المناسب. بالإضافة إلى هذا، عليهم تشجيع قيام جمعية أو مؤسسة وطنية (Fondation Nationale) من أجل التراث، والتي ستحصل تدريجيا على وضع دولي. هذه الجمعية أو المؤسسة (fondation) سيكون عليها أن تتعاون مع المؤسسات غير الحكومية الموجودة فعلا في القطاع لتصبح تدريجيا مؤسستهم الحامية (organisation parapluie). بالإضافة إلى هذا، على المؤسسة أن تعمل مثل قنطرة بين المؤسسات التجارية المتخصصة في القطاع، والمؤسسات الحكومية، والوسط الجامعي»³.

¹ - يستوحي التشريع المغربي كثيرا من النموذج الفرنسي، ويستعمل معجما من القانون الأوروبي كما بين ذلك سمير قفص في ورقته التي قدمها في اللقاء الذي انعقد بمدينة فاس سنة 2002 تحت عنوان: «Les réserves des musées et la conservation des collections» وثائق غير منشورة.

² - Gianni Brizzi (et autres), **Mettre les Ressources du Patrimoine culturel**, op. cit., p. 21.

³ - Ibid., p. 26.

يعتقد بعض خبراء التشريع في المجال المتحفي أن عددا من العمليات القانونية بإمكانها أن تحقق وظائف الصندوق الاستئماني trust. وعلى أساس المقارنة، يرى بعضهم أن للمؤسسات fondations من الخصائص ما يجعلها أكثر قربا من الصناديق الاستئمانية. ولعل أهم تحدي هو ذلك المتعلق باستمرارية المؤسسة fondation، والفَيْصَل هنا هو منطق النص القانوني وروحه وما يمنحانه من صلاحيات، علما أنه في المتاحف كما لاحظ ذلك فانسون نيجري فإن المُخصَّص الأولي dotation initiale الأكثر أهمية يتمثل في الممتلكات الثقافية les biens culturelles. يذهب فانسون، من جهة أخرى، إلى أن من فضائل المؤسسات fondations كونها أكثر حرية، وأن مراقبة السلطة العمومية لها يكون قَلِيْلًا، أي عند تشكيلها لتتأكد من أنها متوافقة من حيث الموضوع والغاية مع السياسة الثقافية المعتمدة في البلاد. ربما من الضروري الإشارة إلى أن فانسون اقترح سنة 1995 أن ترعى السلطات العمومية في الدول الإفريقية عملية تسليم تدبير المتاحف إلى المؤسسات fondations التي تستوحي نظام شركة مُحَاسِبة. وذلك لأنه يعتقد أنها الأقدر على التوفيق بين السلطة العمومية من جهة أولى، ونوع من الاستقلالية والمرونة في تدبير وتنظيم المتاحف من جهة ثانية، لكنه يحد، في الوقت ذاته، على أن يقع الانطلاق من التشريعات المعمول بها في كل بلد.

Vincent Négri, **L'autonomie des musées en Afrique**, op. cit., p. 112.

تجدر الإشارة إلى أن البنك الدولي اقترح على وزارة الثقافة تصوره التشريعي والتدبري لمجال التراث الثقافي تحت عنوان كبير ألا وهو: تثمين التراث¹. وهي الأرضية الفكرية/الاستراتيجية التي شرعت الدولة، كما يبدو، في تنفيذها منذ سنة 2011 وربما قبل هذا التاريخ، من خلال إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، ثم تبني أرضية تشريعية وسن قوانين تمنح هذه المؤسسة نفسها صلاحيات واسعة لم تكن بين يدي وزارة الثقافة.

أ- محطات على الطريق نحو القانون الجديد للمتاحف:

عشية افتتاح متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر بالرباط في أكتوبر 2014، وفي حوار مع وزير الثقافة يومئذ محمد أمين الصبيحي صرح هذا الأخير أن وزارة الثقافة، بتنسيق مع المؤسسة الوطنية للمتاحف، قد أنجزت مشروعاً أولياً لمرسوم بخصوص ما سماه آنذاك Normalisation des musées، وقال في هذا الصدد: «قمنا، بالتوافق مع المؤسسة الوطنية للمتاحف، بإعداد مشروع أولي لمرسوم بخصوص تنظيم وتسوية وضع المتاحف. هذا النص القانوني الذي يهتم المتاحف العمومية كما الخاصة، يهدف إلى توحيد (وخلق انسجام) harmoniser بين المراجع التشريعية وحماية اسم "متحف" من كل استعمال غير لائق. ومن شأنه أن يحدث نوعاً من المتاحف الخاضعة لشروط الجودة والحاصلة على علامة التميز "متحف المغرب". وعلى الصعيد الوظيفي، المشروع الأولي للمرسوم ينص على إحداث بنية² تتكلف بتطبيقه³. ويبدو أن هذه البنية أو الأداة المؤسسية قد اختفت في القانوني الجديد للمتاحف، والذي بقي هو المؤسسة الوطنية للمتاحف بصفتها المشرف الوحيد على عملية تسوية وضعية المتاحف ومنح (وسحب) علامة التميز "متحف المغرب". كما تم سحب البساط من تحت أرجل وزارة الثقافة بشكل كامل، بعد أن كان الوزير يعد المتاحف الخاصة بالعموم القادم على يد الوزارة، إذ صرح الصبيحي في ذات الحوار بما يلي: «من أجل دعم المتاحف الخاصة، فإن القانون [المقصود المشروع الذي كان تحت الإعداد سنة 2014] ينص على أن المتاحف الحاملة لعلامة التميز تكون مؤهلة لاستفادة من الدعم العلمي والتقني والمالي من الدولة والجماعات الترابية. وزارة الثقافة من جهتها، تستعد لإطلاق، ضمن طلب عروض مشاريع في مجال التراث، لمنح دعم من أجل تطوير المتاحف الخاصة

¹ - Gianni Brizzi (et autres), **Mettre les Ressources du Patrimoine culturel**, op. cit., p. 60.

² - ستحمل هذه البنية في رقم 55.20 المعجل والمتمم للقانون رقم 01.09 المؤسس للمؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب اسم: مجلس التوجيه والتتبع.

³ - Mohamed Chaoui (propos recueillis par), «Amine Sbihi : La Fondation améliorera la gouvernance de l'art », op. cit., p. V.

ولاحقا من أجل الحصول على علامة التميز، وذلك على شاكلة الميكانيزم الذي أقمناه من أجل دعم خلق وتحديث المكتبات»¹.

نفهم من الجزء الأخير من الحوار أن الوزارة كانت تنوي الإشراف على عملية منح شارة "متحف المغرب" قبل أن ينتقل هذا الإشراف إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف لا حقا أي 2021/2020². ويبقى السؤال كيف السبيل إلى نص المشروع الذي تكلم عنه الوزير الصباحي؟ يبدو أن قسما مهما من تاريخ المتاحف المغربية ومحطاتها عبارة عن مشاريع قوانين ذابت في نصوص لاحقة بعد تحويل وجهتها ومقاصدها.

لم تعد لوزارة الثقافة سلطة مؤسساتية على عملية تدبير الحقل المتحفي الوطني، ولم تعد لها السلطة كما كانت تُمَيَّ النفس -ظاهريا على أقل- بخصوص تدبير علامة التميز "متاحف المغرب". بقي السؤال: بعد صدور القانون الجديد للمتاحف، هل ستستمر وزارة الثقافة في القيام بعملية الجرد داخل المتاحف بتنسيق مع المؤسسة الوطنية للمتاحف ومحافظي المتاحف؟ كما كان قد صرح بذلك وزير الثقافة السابق محمد أمين الصباحي غداة افتتاح متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر سنة 2014، حيث صرح في حوار مع جريدة L'économiste بما يلي: «في غمرة هذا وَقَعْنَا مَرُسُوماً ثنائِي الأطراف يُحَدِّدُ السُّبُلَ التطبيقية لعملية النقل، ذلك أن وزارة الثقافة ستستمر في القيام بجرد المجموعات بتنسيق مع المؤسسة الوطنية للمتاحف ومع المحافظين»³.

وفي سنة 2016 سيعود الحديث عن مشروع قانون جديد لتنظيم المتاحف. في هذا الإطار تتضمن الوثيقة التي أصدرتها وزارة الثقافة يوم 5 شتبر 2016 تحت عنوان "حصيلة الثقافة 2012-2016" الإشارة إلى أن الوزارة أعدت مشروع قانون لتنظيم المتاحف. ويذكر التقرير ذاته مشاريع القوانين أخرى وُضِعَتْ عند الأمانة العامة للحكومة في الفترة ذاتها، وهي:

- قانون إطار بمثابة ميثاق وطني للتراث؛
- مشروع تعديل القانون رقم 22.80 المنظم للتراث؛
- قانون الكنوز البشرية.

¹ - Ibidem.

² - وربما قبل هذا التاريخ.

³ - Ibidem.

أجابت المادة السادسة من قانون 56.20 عن هذا الاستفهام.

كما صاغت مشروعا أثار الكثير من الجدل حينها والمتعلق بتقويض تدبير المآثر التاريخية والمواقع الأثرية لفائدة القطاع الخاص¹.

ب- قانون المتاحف الجديد وتعديل قانون المؤسسة الوطنية للمتاحف:

بعد مخاض طويل، شهدت الترسانة التشريعية المغربية صدور نصين قانونيين مترامين من حيث التوقيت ومتراطين من جهة الأثر، يتعلق الأمر بالتشريع الجديد الخاص بالمتاحف المغربية، والنص القانوني المُنمّق لقانون تأسيس المؤسسة الوطنية للمتاحف².

وإذا كان من الواضح أن أمراً جديداً قد حَصَلَ في مجال المتاحف المغربية، وأن الآلة التشريعية انبرت لصياغة أرضية قانونية تراها مناسبة، فإن السؤال الذي يشغل بالنا هو حقيقة هذا الجديد، أي مراميهِ على المدى المتوسط والبعيد، وتأثير الاختيارات العمومية، كما يُعَبِّر عنها النص القانوني، على مصير الممارسة المتحفية في المغرب وما يرتبط بها من حقوق تدور حول تدبير التراث المغربي في شموليته.

ومن أجل أن تتضح الصورة نعود إلى ديباجة قانون رقم 01.09 الذي يقضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، ففيه في اعتقادنا ما يوضح الخط الرابط بين إصدار القانون الجديد للمتاحف رقم 56.20 بالتزامن مع تعديل القانون الذي أحدثت بموجبه المؤسسة الوطنية للمتاحف. في ديباجة قانون 01.09 نقف على الفقرة التالية: «إحداث مؤسسة وطنية للمتاحف لمن شأنه أن يقوي الحكامة المتحفية الرامية إلى تحقيق تكلم الغاية³ وتتمين رصيد متاحفنا الوطنية في انسجام مع مقتضيات القانون رقم 19.05 القاضي بتغيير وتتميم القانون رقم 22.80 المتعلق بالمحافظة على المباني التاريخية والمناظر والكتابات المنقوشة والتحف الفنية والعادية»⁴.

انطلاقاً من هذه الديباجة التي تعود إلى سنة 2011 على الأقل، يمكن فهم القانون الجديد بوصفه الأداة التشريعية التي وُضعت بين يدي المؤسسة الوطنية للمتاحف لتحقيق **الحكامة المتحفية**، والتي تهدف

¹ - **حصيلة وزارة الثقافة 2012-2016**، منشورات وزارة الثقافة، نشر بتاريخ 5 شتنبر 2016.

² - صدر الظهير رقم 1.21.48 ليوم 21 أبريل 2021 المتعلق بتطبيق قانون 56.20 والذي يخص المتاحف وقد صدر الظهير بالجريدة الرسمية بتاريخ 13 ماي 2021. وفي العدد ذاته من الجريدة الرسمية صدر الظهير رقم 1.21.47 بتاريخ 21 أبريل 2021 بشأن تنفيذ القانون رقم 55.20 المعدل والمتمم للقانون رقم 01.09 المؤسس للمؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب. يتكون النص الأول (56.20) من 06 أبواب و32 مادة. ويتضمن التشريع الثاني (55.20) تغييرات وتتميمات على المواد: 2 و3 و9 و11 من قانون 01.09.

³ - في فقرة سابقة من هذه الديباجة وقعت الإشارة إلى الغاية الآتية: «وضع سياسة تدبير عصري ومندمج تجعل من المتاحف فضاءات عمومية رحبة وجذابة تساهم في التعريف بمختلف أوجه الثقافة الوطنية وكذلك الدولية وفي فهم مختلف الثقافات من فنون وأركيولوجيا وتاريخ وخبرات وهندسة معمارية» ديباجة القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد 5940، فاتح جمادى الأخيرة 1432 (5 ماي 2011)، ص. 2444.

⁴ - نفسه، الصفحة نفسها.

بدورها إلى الوصول إلى الغاية المعلنة في وقت سابق أي: «وضع سياسة تدبير عصري ومندمج تجعل من المتاحف فضاءات عمومية رحبة وجذابة تساهم في التعريف بمختلف أوجه الثقافة الوطنية وكذلك الدولية وفي فهم مختلف الثقافات من فنون وأركيولوجيا وتاريخ وخبرات وهندسة معمارية»¹.

وإذا كانت ديباجة القانون رقم 09.01 (لسنة 2011) قد حددت الغاية من إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، وقد جرى الاحتفاظ بها كاملة في القانون رقم 20.55 (لسنة 2021)، فإن مواد هذا الأخير تضمنت مستجدات ربما تدخل ضمن نوعين من "بنك الأهداف":

أولاً، إعطاء المؤسسة الوطنية للمتاحف الوسائل - بما فيها القانونية- للقيام بمهامها والتي من ضمنها الإشراف على تنفيذ مقتضيات قانون 56.20؛

ثانياً، تحقيق التوسع التدريجي لمجال تحرك المؤسسة بما يجعلها، ليس فقط وارثة لعدد من المتاحف التي كانت بيد وزارة الثقافة، بل وقادرة على إحداث متاحف جديدة وهو ما عبر عنه قانون 55.20 بالصيغة التالية: «تُوهَّل المؤسسة، علاوة على ذلك، للقيام لحسابها الخاص بإحداث متاحف جديدة في مختلف مجالات التراث المتحفي بصفة خاصة، والتراث الثقافي المادي واللامادي بوجه عام»²، وأن تكون كذلك المشرفة -بطريقة غير مباشرة- على المتاحف المسجلة في "السجل الوطني للمتاحف".

ماذا بخصوص ما كان يسميه القانون المُحدث للمؤسسة **مجلس التوجيه والتتبع** هل استمر في النص الجديد؟

- ظل قائماً، ولكن جرى تقليص عدد أعضائه من 10 إلى 6 أعضاء في النص التعديلي 55.20.³
- كما أضيفت إلى **مجلس التوجيه والتتبع** مهمة جديدة وهي من حيث منطوق نص 55.20: منح وسحب علامة التميز "متحف المغرب" طبقاً للتشريع «الجاري به العمل»⁴.

¹ - نفسه.

² - القانون رقم 20.55 بتغيير وتنظيم القانون رقم 09.01 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، المادة رقم 2، الجريدة الرسمية، عدد 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص. 3385.

³ - المادة رقم 9 من قانون 55.20، الجريدة الرسمية، عدد 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص. 3386.

⁴ - المادة 11 من القانون نفسه، الصفحة نفسها.

ت-القانون الجديد للمتاحف: وجهات نظر بدون أرضية معرفية

في العادة، تُرافق وتُؤطر عملية تجديد متحف ما أو إعادة إبداعه réinventer كتابات أكاديمية يصدر بعضها بأقلام المفكرين والمثقفين المشرفين أو المواكبين لعمليات التحول تلك. ولنا في بيبليوغرافية المكتبة الوطنية الفرنسية أمثلة كثيرة لما صدر أثناء أو بعد مشاريع الإحياء أو إعادة الهيكلة والتجديد وإعادة الإبداع لعدد كبير من المتاحف الفرنسية¹. هذه الملاحظة تصلح للتعميم على الكثير من الأوراش المتحفية عبر العالم. وحسبنا أن نستشهد هنا بالنقاش الفكري/الأوروبي الذي دار بمناسبة إقامة متحف يخلد معركة نورماندي La bataille de Normandie². فهل نجد شيئا من هذا المنتج الفكري والأكاديمي فيما يخص الأوراش التي أنجزت في قطاع المتاحف المغربية منذ الاستقلال إلى اليوم؟ الجواب الواضح طبعاً بالنفي. يكاد ينحصر الأمر في نوعين من الوثائق: ملفات صحفية قليلة المعطيات ومُوجَّهة لجمهورٍ محدودٍ يحضر افتتاح (أو إعادة افتتاح) هذا المتحف أو ذاك، وبلاغات ومراسلات إعلامية تعيد تكرار ما جاء في البلاغات الصحفية بعد نشرها من طرف وكالة المغرب العربي للأنباء³. وبالتالي تغيب المؤكبة الفكرية لعميات تأهيل المتاحف، على الأقل، وهو ما يهمنا، لا نكاد نجد آراء مكتوبة ومتاحة تفسر الاختيارات المزيولوجية وتدُلنا على الأساس العلمي الذي تم تبنيه والبناء على قواعده ومنطلقاته. يغيب أيضاً ما يمكن أن نسميه "النقد المتحفي".

إن غياب هذه الأرضيات المعرفية المكتوبة والواضحة، والتي تواكب المشاريع المتحفية من المنبع إلى المصب، يدفعنا دفعا إلى النظر في النصوص التشريعية من زاوية التقصي عن الخطاب الغائب سواء الفكري/الأكاديمي أم السياسي/الثقافي.

وبتركيز شديد نحن مدعوون إلى الاعتراف بغياب نقاش أكاديمي وتراكم نقدي/جمالي حول المتاحف، تماما كما يغيب النقاش السياسي/الثقافي العمومي حول الشأن المتحفي، ولا أدل على ذلك من غياب

¹ - تضم بيبليوغرافيا المكتبة الوطنية الفرنسية أمثلة كثيرة لما صدر أثناء أو بعد مشاريع الإحياء أو إعادة الهيكلة والتجديد وإعادة الإبداع لعدد كبير من المتاحف الفرنسية. ومن بين ذلك ما أثير على صفحات مجلة الإثنولوجيا الفرنسية Ethnologie française بخصوص متحف الإنسان Le Musée de L'Homme.
² - مثلاً:

Denis Peschanski, «Les historiens au Musée. Aléas du partenariat», In **Musées d'histoire et histoire dans les Musées**, Actes du séminaire du 17 juin 1992, Association internationale des musées d'histoire, Direction des musées de France, Ministère de l'Education nationale et de la culture, 1993, pp. 39-42.

³ - ربما جانب هذا التعميم الصواب، لكن هذه هي الصورة الغالبة إذا أخذنا بعين الاعتبار قلة وصول الكتاب المتخصص في المتاحف إلى الجمهور العريض وعدم قدرته على المساهمة في أمرين: التربية على زيارة المتاحف والتمتع بها، والدفع نحو خلق قاعدة متفاعلة مع كل جديد في المجال المتحفي المغربي أكان الجديد معرضاً أم تشريعاً.

المتحف في البرامج الحزبية المقدمة بمناسبة انتخابات سبتمبر 2021، أي سنة صدور قانون المتاحف الجديد. كما أن تقديم مشروع قانون جديد للمتاحف ترك خلفه، إلى حد الآن، رصيذا هزيلا من القراءات، والتفاعلات، أهمها: تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون 56.20 يتعلق بالمتاحف؛ وملاحظات المجلس الوطني لحقوق الإنسان وتوصياته بشأن مشروع القانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف ومشروع القانون رقم 55.20 المتعلق بتغيير القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف وتتميمه.

غير أننا نبدأ أولا بالتفسير الذي قدمه مهدي قطبي¹ باسم المؤسسة لهذا المستجد التشريعي، ففي حوار له مع منبر صحفي في 18 ماي 2021، اعتبر قطبي القانون الجديد استمرارا لقانون 22.80 المتعلق بالمحافظة على المباني التاريخية، وأن القانون رقم 56.20 بحسب تعبيره: «الأول على الصعيد الإفريقي»²، وأنه يهدف إلى تطوير قطاع المتاحف بالمغرب وجعله يتموقع في مكان متقدم من الساحة الفنية لحوض البحر المتوسط وأوروبا، مع العمل على حماية الممتلكات الثقافية ومحاربة الاتجار غير المشروع في التحف.

وبخصوص علامة التميز "متحف المغرب"، وقصد الوصول إلى الغايات المنشودة، أعلن قطبي عن النوايا الآتية:

- دعم الهياكل المتحفية الموجودة كي تصبح متلائمة مع المعايير المتحفية؛
- المساعدة والمواكبة لإحداث متاحف جديدة؛
- العمل على تأهيل المتاحف القائمة خلال ثلاث سنوات؛

¹ - رئيس المؤسسة الوطنية للمتاحف، وصفه جاك لانغ Jack Lang في مقال في الجريدة الفرنسية لوفيفارو Le Figaro بأنه: «شغوف بفرنسا والمغرب»

Valérie Sasportas, « Mehdi Qotbi, l'influent ambassadeur de la culture marocaine », consulté le 2/2/2024 <https://www.lefigaro.fr/culture/mehdi-qotbi-l-influent-ambassadeur-de-la-culture-marocaine-20231213>

² - Salima, Guisser, « Entretien avec Mehdi Qotbi », op. cit., p. 20.

اعتمدت دول إفريقية أساليب عدة لإحداث مؤسسة أو مؤسسات عمومية هدفها إيجاد الهياكل العمومية أو الشبه عمومية المناسبة لتدبير الثقافي بشكل عام والمتاحف بوجه خاص: شهدت الزبير سابقا (الكنغو الديمقراطي) سنة 1970 ظهور مَجْمَع المتاحف الوطنية Institut des musées nationaux وقد ضم قانونه بدون انسجام بين توجهين: مَرَكْزَة القرار بخصوص المتاحف والحديث عن استقلالية التدبير autonomie. وفي تونس خرجت إلى الوجود وكالة وطنية لإحياء التراث والتنمية الثقافية (قانون رقم 88.11 بتاريخ 25 فبراير 1988 وكما جرى تعديله سنة 2019) والوكالة تحت وصاية وزارة الثقافة. أما في الجزائر فتخضع المتاحف للوكالة الوطنية للآثار وحماية المواقع والمعالم وذلك على أساس قانون رقم 87.10 بتاريخ 6 يناير 1987 وهي تابعة لوزارة الثقافة. ثمة أيضا إشارات إلى ما يسمى في الجزائر بمجلس التوجيه والذي يلعب مبدئيا دورا في الإشراف على التسيير الإداري والمالي للمتاحف بناء على قانون 85.277 بتاريخ 12 نوفمبر 1985 الذي يحدد الوضعية القانونية للمتاحف الوطنية الجزائرية، الأمر يتعلق بسلطة رقابة سياسية على المتاحف على ما يبدو. وفي موريتانيا يشرف المكتب الوطني للمتاحف على المتاحف الموريتانية، وقد أعلن عن إنشاء هذه المؤسسة سنة 2007.

- منح علامة "متحف المغرب" لمدة أربع سنوات قابلة للتجديد؛
- إحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب سجلاً وطنياً للمتاحف المغربية registre national des musées على أن يتضمن السجل رقماً وطنياً لكل متحف ووصفاً مفصلاً لموضوعه ومجموعاته من التحف؛

• اعتقد قطبي أن هذا القانون رقم 56.20 يشجع المغاربة على تقاسم التراث. وبالرجوع إلى تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون 56.20¹، نقف عند آراء الفرق السياسية ومختلف التفسيرات التي تقدمت بها سواء لدعم القانون أو رفضه. كما يتضمن التقرير مختلف الملاحظات التي أعربت عنها مختلف الفرق البرلمانية، وكذا التعديلات التي تقدم بها البرلمانيون، كما قدم التقرير الصيغة النهائية التي جرى التصويت عليها. وبذلك يكون التقرير البرلماني خير عون للوقوف على الكيفية التي جرى بها بناء هذا النص التشريعي في مرحلته البرلمانية، ومختلف القراءات التي خضع لها، والتعديلات المقبولة أو غير الموافقة عليها.

إن من أهم ما يتيح التقرير هو الاقتراب من نظرة الفاعل السياسي إلى المتحف في المغرب، إذ شكلت مناقشة قانون 56.20 مناسبة للوقوف عند طبيعة تصور السلطتين التشريعية والتنفيذية لماهية المتحف المغربي وأدواره ووظائفه ونواقصه. هكذا نخرج من قراءة تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون رقم 56.20 بملاحظتين أساسيتين هما: أولاً، حضور موضوع الهوية ووجود مضمّرات كثيرة لا يجري التصريح بها، ومن الأمثلة على ذلك تحذير بعض الأصوات البرلمانية من التنسيق مع ما سُمّي في تقرير لجنة التعليم والثقافة "متاحف محاكم التفتيش والهولوكوست"، فقد «حذرت بعض المداخلات من التنسيق والتعاون مع المتاحف العنصرية والمؤدلجة». مشيرة إلى أن هناك متاحف مستفزة لمشاعر المغاربة والمسلمين وأخرى تزور التاريخ وتشتغل على إيديولوجية معروفة ومتاحف انتقائية، وكل ما تعرضه لا علاقة له بالعلم ولا بالثقافة، بل له علاقة بأغراض إيديولوجية معادية لهوية المغاربة [...] لكنها نبهت إلى ضرورة التسلح باليقظة لاستثناء المتاحف المؤدلجة والعنصرية من هذا التعاون، وخاصة متاحف الهولوكوست ومحاكم التفتيش»². ثانياً، أحصى التقرير البرلماني أزيد من عشر ملاحظات وأعطاب تعاني منها المتاحف المغربية وهي تتراوح بين غياب متحف وطني شامل، ووجود خصائص

¹ - تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون رقم 56.20 يتعلق بالمتاحف، دورة أكتوبر 2020، السنة التشريعية الخامسة 2020-2021، الولاية التشريعية العاشرة 2016-2021.

² - المرجع نفسه، ص. 21.

عبر عن هذا الموقف البرلماني المقرئ الإدريسي أبو زيد (عن حزب العدالة والتنمية)، كما نقلت بعض المواقع الإلكترونية الخبر في حينه: <https://howiyapress.com> consulté le 2/2/2024.

مهول في عدد المتاحف بالبلاد، وإهمال ترميم وصيانة المآثر التاريخية الهامة، وتعدد المتدخلين في تدبير التراث الثقافي والأركيولوجي مع ما ينتج عنه أحيانا من التضارب أو التناقض أو الإعاقة، والحاجة إلى تعميق ثقافة المتاحف بالمغرب من خلال الاهتمام بالشأن المتحف، وضرورة الربط بين الدينامية التنموية والمؤسسات المتحفية المغربية، واعتماد مقاربة جديدة لتأطير المتاحف من أجل تحقيق النجاعة وتحسين قدرات الموارد البشرية في اتجاه أعمال أمثل لمنظومة أخلاقيات المتاحف¹.

ما هي الخلاصات التي نخرج بها من السيرة التشريعية للمتاحف في ارتباطها بالقضية الثقافية وبالسياسة الثقافية وفي اتصالها بإقامة المؤسسة الوطنية للمتاحف؟

في مقال لها تحت عنوان "علوم التراث في المغرب"، اعتبرت نعيمة الشخاوي الوضع التشريعي والقانوني مظهرًا أساسيًا يرتبط بالتجسيد الفعلي لكلمة تراث، وذلك لأن: «هذه التسمية "تراث" عندما تتحقق، تؤثر على واقعيتين *deux faits*: أن للتراث وضعًا قانونيًا، وأنه فعلاً قضية عمومية»².

إن إقرار قانون المتاحف، كما وقع التصويت عليه يوم 10 فبراير 2021، يُعتبر حدثًا مهما فيما يتعلق بتوجه الدولة، بواسطة المؤسسة الوطنية للمتاحف، إلى تنظيم الحقل المتحف، وهو أمر بالغ الأهمية خصوصا فيما يتعلق بتدبير المجموعات المتحفية الخاصة، وتأهيل المشهد المتحف وتحيين الترسنة القانونية بما يساعد على حماية التراث الوطني وتثمينه. إلا أنه لا مناص هنا من إثارة قضيتين:

أولاً، دخلت المؤسسة الوطنية للمتاحف في مرحلة ثانية، تَكَشَّفت فيها نوايا مختلفة عن تلك التي كانت معلنة في البداية، أي في نهاية العقد الأول من القرن الواحد والعشرين؛ ظهرت في النص الصلاحيات الممنوحة من الدولة إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف وظهرت أيضا حدود هذه الصلاحية. وفي هذا التشريع، نقف على لحظة نهاية مرحلة التعاقد مع المؤسسات *les fondations* والتي يبدو أنها كانت مرحلة تجريبية.

ثانياً، حددت الدولة علامة تمنحها لمتاحفها، تحت مُسمى "متحف المغرب"، وهي علامة تمييز وتصنيف وآلية حكامه وتحفيز، لكنها ألا تعني أن علامة "متحف المغرب" تصنع داخل المشهد المتحف المغربي تمييزا بين عناصر الهوية المقبولة، بمنطق الدولة، في مقابل العناصر الهوياتية المرفوضة، أم أنها شارة تمنح لكل متحف على أساس الاستحقاق المعرفي، أي نجاحه في القيام بالمعالجة المعرفية المناسبة

¹ - تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون رقم 56.20 يتعلق بالمتاحف، ص ص: 20-21.

² - Naima, Chikhadui, «Les sciences du patrimoine au Maroc », op. cit., p. 186.

لمختلف المهام والوظائف المتحفية بمعزل عن طبيعة الأرصدة والخطاب الهوياتي، والمسافة بينه وبين تمثيلات الهوية على الصعيد المركزي.

- يدور النص/القانون، في جوهره، حول سلطة رقابة تعمل في العمق على اختبار مصداقية المتاحف. وبِغَضِّ النظر عما يمكن أن يكون لهذا المنطلق التصوري من نتائج إيجابية أو عكسية، فإننا نفترض أن مباشرة هذه المهمة ستحتاج إلى أدوات تنفيذ مؤهلة وأخرى قادرة على مواكبة المتاحف عن قرب، ربما كان من الأفضل لو انفتحت المؤسسة الوطنية للمتاحف على المجتمع المدني بقوة كي تكون شريكا فعليا في مختلف المناطق المغربية، كما ستحتاج هذه العملية إلى تطور معرفة مزيولوجية في الكليات والمؤسسات العليا على الصعيد الجهوي؛
- تغيب إلزامية البحث العلمي، قد يقال إنها بديهية، وأنها متضمنة في مواد مختلفة من القانون، لكن لماذا حضرت أثناء النقاش البرلماني وغابت في الصياغة النهائية؟ وفي ارتباط بهذه الملاحظة نسجل غياب إلزامية نشر تقرير سنوي (مثلا) حول حالة المتاحف المغربية؛
- يَصْغُ التشريعُ الحماية القانونية لقسم مهم من التراث بيد المؤسسة الوطنية للمتاحف؛ من هنا التساؤل عن الحدود بين الحماية القانونية من جهة أولى، والوصاية الإدارية من جهة ثانية؟ علما أن هذه الأخيرة «يمكن أن تأخذ شكل مراقبة لقانونية عمليات صرف الاعتمادات المالية engagements [ومراقبة قانونية] الإعارات وعمليات تأهيل المتاحف»¹. فالنص يتضمن مساحات واضحة، لكنه أيضا، ومثل كل تشريع، فيه قسط من "الغموض" وهو ما قد يصدق عليه تعبير لورانس فريدمان حين يقول: «الغموض ربما يُوقِّرُ التَّمَكِّينَ (عن وعي أو بلا وعي)»²؛
- نستخلص من قراءة هذه التشريعات المتحفية قوة التوجه التوحيدي للدولة tendance unitaire، بواسطة عملية التوحيد يسعى المركز إلى تقوية عوامل الانسجام cohésion من أجل تدبير يُقلل من "مخاطر" التنوع الإثني والثقافي أو تهديدات التعدد الذي يميز الجماعات المكونة للوطن. في هذا السياق، من "الطبيعي" أن يكون المتحف، بوصفه أحد رُعاة الهوية، تحت مراقبة خاصة من طرف السلطة الحكومية. في الآن ذاته، نُسجل أن ثمة إرادة واضحة لعدم استمرار أسلوب التدبير القديم (تدبير مباشر عبر وزارة الثقافة). من هنا تظهر عملية تجديد النصوص التشريعية في بعض أبعادها، مثل عملية "تحديث" و "تحيين" لعلمية بسط الدولة يدها على الحقل المتحفية؛

¹ - Vincen Négri, *L'autonomie des musées en Afrique*, op. cit., p. 45.

² - لورانس، فريدمان، الأثر: كيف يؤثر القانون في السلوك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الكتاب رقم 482، مارس 2020، ص. 52.

- من حيث المبدأ، كل تشريع جديد هو إجابة عن قضايا طارئة أو مُنتظرة. والتشريع في المجال المتحفي يمنح الفرصة لمراقبة الترابطات الهيكلية والعضوية التي تجمع المتحف بمؤسسات أخرى (الدولة، المجتمع...)، لعل من المفيد أن يقع التفكير منذ الآن في الكيفية التي ستمكن من قياس أثر التشريع الجديد على الحقل المتحفي المغربي. علما أن «الشيء الذي له علاقة بالأثر هو تلك الدراسات التي تكشف ما إذا كان الناس يعرفون ويفهمون حقوقهم وواجباتهم»¹؛
- نتساءل عن قدرة التشريع الجديد لأن يكون الإطار القادر على التفاعل إيجابيا مع الآمال الكبيرة التي بقيت معلقة لزمن طويل فيما يخص الحقل المتحفي، يكفي أن نذكر هنا بأهمية الرسالة الملكية إلى ندوة التراث الثقافي للريف، أية تحافة؟ وهي الرسالة التي تضمنت توجيهات بخصوص وظيفة المتاحف الجهوية².

دخل المشهد المتحفي زمنا انتقاليا مُلتبسا؛ فمن جهة ثمة نص قانوني تتقاسم بواسطته كل من المؤسسة الوطنية للمتاحف ولجنة التاريخ العسكري تدبير نوعين من التراث: الأول مدني والثاني عسكري عن طريق المتاحف التي تحت سُلطتَيْهِما. دون أن تخصص التشريعات الجديدة إشارات إلى متاحف مؤسسات عمومية أخرى قائمة ومفتوحة في وجه العموم ومن بينها متاحف وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية.

لقد لاحظنا عقب خروج القانون الجديد للمتاحف توجه الأطراف الأخرى، التي أصبحت فيما يشبه وضعية خارج القانون، إلى انتهاج أساليب متعددة لإبقاء ما بين أيديها من المجموعات ومن عناصر التراث المادي الممثلة لجوانب من الهوية. في هذا الإطار راهنت وزارة الثقافة على مراكز تفسير التراث Centres d'Interprétation du Patrimoine، واستمرت تراهن على المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث ليكون الإطار المعرفي المرجعي لعلميات التحول الجارية. كما أن وزارة الثقافة هي نفسها السُلطة الحكومية المُخَوِّل لها صياغة وتقديم مشاريع القوانين المتعلقة بالتراث بما في ذلك التدبير المتحفي. غير أن وزارة الثقافة ألغت في هيكلتها المصالح ذات الارتباط بالشأن المتحفي ولم تتجه، كما هو معمول به في دول أخرى، إلى إنشاء مستودعات وطنية وجهوية لحفظ وتأمين الأرصدة من التراث المادي واللامادي

¹- لورانس فريدمان، المرجع نفسه، ص. 30.

²- الرسالة الملكية، ضمن ندوة التراث الثقافي للريف، أية تحافة؟ إدريس اليزمي وأحمد سراج (إشراف)، منشورات المجلس الوطني لحقوق الإنسان، دار النشر ملتقى الطرق، الدار البيضاء، 2012.

الأثري والفني والشعبي، ولا نعرف في طاقمها المدير لشأنها خلية إداية/علمية تقوم بمتابعة مستجدات الفضاء المتحفي بالمغرب وقادرة على تقديم التوجيه الفكري والمعرفي.

واتجهت المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير إلى توسعة شبكتها من المتاحف تحت اسم : فضاءات الذاكرة للمقاومة والتحرير. والأمر نفسه يمكن أن ينطبق على العلاقة بين المتاحف البيئية les écomusées بالوكالة الوطنية للمياه والغابات¹.

من جهتها، اختارت قطاعات حكومية أخرى تشرف بدورها على متاحف الاستمرار في وضعية مُتَبَسِّة، وهو الأمر الذي وقفنا عليه من خلال أبحاثنا الميدانية مثلا في المتاحف التابعة لوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية وفي مقدمتها متحف محمد السادس لحضارة الماء في مراكش، ومتحف التراث الديني بمدرسة لوقش في تطوان.

وعلى صعيد المؤسسة الوطنية للمتاحف، تبدو المهمة التي أضحت على عاتقها كبيرة الحجم والآثار الآنية والمستقبلية، وهو ما يحتاج إلى أن يظهر تأثير وفعالية "مجلس التوجيه والتتبع" المنصوص عليه في التشريعات منذ سنة 2011.

لكن، في غياب أرضية علمية مؤسّسة ونتاج معرفي مُنظّر ومُفسّر تقدمه المؤسسة الوطنية للمتاحف، كيف نستطيع فهم توجهاتها الثقافية والفكرية والمتحفية إذا لم نراقب اختياراتها المزيوغرافية والمزيولوجية ونراقب أولوياتها؟

4- المؤسسة الوطنية للمتاحف: البداية بالفن الحديث وبسياسة تغيير الأسماء وإعادة توزيع الأرصدة

بدأت المؤسسة الوطنية للمتاحف عملها، من خلال تتبعنا لطريقة اشتغالها في سنواتها الأولى بأربع خطوات وهي: تسليط الضوء أولا على الفن الحديث والمعاصر؛ ثانيا، نهج سياسة تغيير أسماء بعض المتاحف المغربية؛ ثالثا، تَواري الأرصدة المتحفية الغنية التي كانت تقدمها المتاحف الإثنوغرافية².

¹ - سابقا: المندوبية السامية للمياه والغابات ومحاربة التصحر.

² - ثمة عنصر رابع لكنه يبقى في حكم النوايا غير الواضحة المعالم وهو: السعي إلى إيجاد بديل أو بدائل أكاديمية توفر مُكوّنين في المزيولوجيا خارج المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث.

أ- الفن الحديث والمعاصر أولاً:

ورثت المؤسسة الوطنية للمتاحف عن وزارة الثقافة مشروعاً وطنياً، بل ملكياً، يتعلق بتقوية التجهيزات الثقافية في العاصمة الرباط، وتأهيلها لتكون في مستوى التوجه الذي يخدم صورة مغرب جديد¹، يتعلق الأمر بمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر² الذي افتتحه الملك محمد السادس يوم الثلاثاء 7 أكتوبر 2014 في بناية جديدة تقع في مكان ظاهر واستراتيجي من المدينة. غير أن السياق المتحفي والثقافي الذي جرى فيه خروج هذا المشروع إلى حيز الوجود صادف انطلاق العمل الفعلي للمؤسسة الوطنية للمتاحف، إذ بدا المشروع أول إنجاز لها، وظهر -من خلال وسائل الإعلام- لحظة تحول في المشهد المتحفي للمغربي³. لقد تعاقب على إدارة مشروع متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر وزراء ثقافة كل واحد يتبنى خطاباً يوحي بأنه هو من أنقذ مشروعاً تسلمه مُعطلاً. كتب بنسالم حميش على سبيل المثال: «توقفنا في استصدار حكم قضائي بإلغاء عقد مع متدخل أجنبي أبلى البلاء السيء في التسويق والمساومة ومحاولة الابتزاز، فاسترجعت الوزارة أقواس الواجهة التي كان ذلك المتدخل يصنعها بالإنابة (sous-traitance) في معمل بعين عتيق، واولكلنا إلى وزارة النقل والتجهيز (كما كان الشأن في المكتبة الوطنية) مهمة إتمام الأجزاء المتبقية في آجال قريبة ومتفق عليها»⁴.

¹- Mohamed Chaoui, «Musée Mohammed VI : une nouvelle page pour le Maroc», In L'Economiste, Mardi 7 octobre 2017, pp. II et III.

²- متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر المتحف من تصميم المهندس المغربي كريم شاكور، وهو يتميز بالتباين بين الغلاف الخارجي، أو الصورة الخارجية ذات الطابع النيوكولونيالي، والفضاءات الداخلية الحديثة والتي تستجيب للوظائف المتحفية. وحول تكلفة إقامة هذا المتحف يذكر الوزير أمين الصبيحي الأرقام الآتية:

تكلفة متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر وصلت إلى 187,3 مليون درهم، توزعت على الشكل التالي:

- 23,3 مليون درهم للدراسات؛

- 164 مليون للإنشاءات (البناء).

التمويل فيما يخص عملية الإنشاء من الصندوق الوطني للعمل الثقافي Fond National de l'Action Culturelle التابع لوزارة الثقافة ومن صندوق الحسن الثاني للتنمية الاقتصادية والاجتماعية.

Mohamed Chaoui, «Amine Sbihi : La Fondation améliorera la gouvernance de l'art», op. cit., p. V.

في هذا الحوار ذاته وصف أمين الصبيحي، الذي إلى ذلك الوقت كان يتكلم بوصفه المشرف على القطاع المتحفي بالمغرب، متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر بأنه أول تجهيز متحفي ضخم في المغرب المستقل. وأنه احتاج عشر سنوات من أجل أن يكون جاهزاً، فهو مشروع دولة. وقد برر الوزير طول المدة بكثرة المراجعات التي تم إدخالها على التصاميم وكذا تعقيد المساطر الإدارية والتنظيمية بعد كل توقف للأشغال.

من جهته، راهن قطبي من خلال ما أدلى به في حوار صحفي فيما يتعلق بتمويل المتحف (متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر) على القطاع الخاص، وذكر من القطاعات المنتظر مشاركتها في تمويل المتحف: الكونفدرالية العامة للمقاولين بالمغرب (CGEM) والفيدالية الوطنية للسياسة. أما أول معرض احتضنه المتحف فهو معرض: "مائة عام من الإبداع"، وكل الأعمال ملك لجامعي تحف أعاروها لمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر.

Mohamed Chaoui, «Qotbi : Le musée va démocratiser la culture», op. cit., p. IV.

³- وصفه محمد شلاوي في مقدمة حوار مع الوزير أمين الصبيحي بأنه متحف من الجيل الثالث، دون تقديم تعريف بالأجيال السابقة. Mohamed Chaoui, «Amine Sbihi : La Fondation améliorera la gouvernance de l'art», p. V.

⁴- بنسالم حميش، وإصلاح ثقافي أيضاً، مرجع سبق ذكره، ص. 18.

حمل المعرض الافتتاحي لمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر عنوان: "مائة عام من الإبداع" «100 ans de création»، وهو يحكي تاريخ التشكيل المغربي (الصباغة المغربية la peinture marocaine) منذ 1914 حتى سنة 2014. وذلك من خلال عرض 500 لوحة وعمل لحوالي 200 فنان¹.

ظَهَرَ الأمرُ وكأنَّ اختيارات المؤسسة الوطنية من حيث الأولويات واضحة: ستنتم المراهنة على الفن الحديث والمعاصر، وعلى متحف هذا تخصصه، لتنزيل سياسة الدولة الجديدة في حقل المتاحف المغربية. من جهته بدا المتحف وكأنه يقول إنَّ مغرب اليوم هو مغرب الفنون الحديثة والمعاصرة، مغرب عالمي ومنفتح.

وفي الوقت الذي نفهم من تصريحات الوزير أمين الصبيحي أنَّ متحف محمد السادس يستجيب لانتظار كبير من طرف الفنانين ومن طرف عالم الفن وهو ما يؤكد تميز وتنوع المدرسة التشكيلية المغربية²، أي أنه تجهيز متحف يستجيب لحاجة فئة معينة³، ظهرت المؤسسة الوطنية للمتاحف وكأنها تتجه نحو جعل التجهيز المتحف الخاص (فئة الفنانين وجمهور الفن الحديث والمعاصر) منطلقا لسياسة متحفية تبدأ بالجهاز الجديد والنخبوي.

شكَّلت المراهنة على تحريف muséification الفن الحديث والمعاصر والاهتمام به حَجَرَ الزاوية في عملية التغيير الموعود بها للمشهد المتحف الرسمي بالمغرب. في هذا الإطار، لا يملك المراقب لسيرة المؤسسة الوطنية للمتاحف، إلا أن يتساءل عن الفكرة الكامنة وراء هذا الاختيار، أي الفن الحديث والمعاصر أولا، هل مَرَدَّ ذلك إلى أن مهدي قطبي فنان تشكيلي وخريج المدرسة الفنية الفرنسية أم إلى أسباب أخرى؟ كما نتساءل عن دور المنظومة الفرنكفونية، ممثلة على سبيل المثال، في جاك لانغ Jack Lang بصفته مدير معهد العالم العربي في باريس ووزير ثقافة فرنسي سابق، والذي كان في مناسبات كثيرة حاضرا ظاهرا وخفيا.

¹ - عملية إعداد المعرض بدأها محمد راشدي وأكملها عبد العزيز الإدريسي.

² - Mohamed Chaoui, «Amine Sbihi : La Fondation améliorera la gouvernance de l'art», op. cit., p. V.

³ - يقول دانييل بوران Daniel Buren: «متحف ما للفن الحديث لا يكون مَعْنياً فقط بقطع objets، بل أكثر من باقي المؤسسات، [يكون معنياً] بفنانين»

Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», In **Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie**, textes choisis et présentés par Andrés Desvallées, Mâcon, Savigny-le-Temple, 1992, p. 160.

يطرح هذا الأمر قضايا عديدة من بينها طبيعة أرصدة المتاحف التقليدية في المغرب، أي تلك التي ورثتها مؤسسة المتاحف عن وزارة الثقافة وهو رصيد يتوزع عموماً بين قطع الأثرية وإثنوغرافية (التراث والفنون الشعبية)، أي أن أغلب أرصدة متاحفنا كانت من الصنف الذي يُسمى "وثائق" أو "قطع/وثائق" objets/documents والتي يُدخلها جون كلود ديكلو Jean-Claud Duclos تحت مُسمى "الممتلكات غير الفنية" biens non artistiques، بل يذهب إلى حد مطالبة المدرسة الوطنية للتراث بفرنسا بالتمييز بين نوعين من الاستراتيجيات: واحدة خاصة بالقطع الفنية œuvres، وأخرى، تناسب القطع/الوثائق¹.

إن من المخاطر التي تتهدد المشهد المتحفي في هذا الاتجاه، أي من منطلق المراهنة على متاحف الفن الحديث والمعاصر²، إعطاء الأولوية للبعد الفني³، وإهمال المجموعات المتحفية ومجالات أخرى من التراث، والحضور الطاعي أو الميل القوي إلى الإنشاءات السينوغرافية.

يطرح تطور الفن الحديث والمعاصر قضايا تتعارض من منظور متحفي مع أحد أهم منطلقات الممارسة المتحفية المتأسسة على المحافظة وعرض القطع والتحف والشيء بصفة عامة. يقول دانييل بوران Daniel Buren: «إذا أخذنا بعين الاعتبار الفن المعاصر، نلاحظ أن الشيء فَقَدَ من أهميته لفائدة إنشاءات حركية وتعبيرية وأنشطة احتفالية. صارت المحافظة اليوم أقل أهمية»⁴، وفي حوار مع شيفا Chiva نشرته مجلة Débat سنة 1992، قال كلود ليفي شتراوس: «قلْتُ دائماً إن المتاحف أقيمت

¹ عاشت فرنسا، التي يتم تبني نموذجها، هذا التوجه قبل عقود.

Jean-Claude Duclos, *De l'écomusée au Musée de société, Histoire, mode d'expression et mission d'une forme de musée en devenir*, (Texte non publié, version avril 1995), p. 55.

² - ستشهد الساحة المتحفية ظهور متاحف فنية من بينها متحف الفن المعاصر في طنجة والذي افتتح سنة 2022، ويضم أعمالاً فنية معاصرة تتوزع على الفضاءات التي كانت مغلقة من متحف القصبة بطنجة، مع مدخل خاص. والفضاء ربح للمدينة بدون شك ويبدو أنه يتكامل مع القسم الذي يشغله متحف حضارات المتوسط.

النقطة الإيجابية التي لا نقاش حولها هي الرغبة الواضحة في تنويع العرض المتحفي، وهو في حد ذاته أمر مهم. يبقى سؤال المضمون والفلسفة الثأوية في أساس عدد من الاختيارات وتلك قضية أخرى.

من خلال زيارتنا لهذا الفضاء لاحظنا ما يلي:

- أتاح توظيف هذا الفضاء لعرض الأعمال الفنية المعاصرة فتح الفضاءات نفسها أمام الجمهور وهو أمر محمود؛
- طبيعة المفارقة التي تتبدى للزائر بين الأعمال الفنية المعاصرة من جهة وطبيعة الفضاءات التي كانت تستعمل مثل فضاءات للخدمات التابعة للدار الكبيرة؛
- قضية الانتقال بين فضاءين من البناية نفسها دون صِغٍ للربط بين القطع الأثرية والفنية من جهة، والأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة من جهة ثانية.

وسيُعرف المشهد المتحفي أيضاً افتتاح متاحف فنية أخرى من بينها المتحف الوطني للتصوير بالرباط بالإضافة إلى مشاريع أخرى مُعلنة.

⁴ - Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», op. cit., p. 160

أولاً من أجل القِطْع ثم بعد ذلك من أجل الزوار، حتى إذا صَدَمْتُ الأفكار الشائعة حالياً. الوظيفة الأساسية للمتاحف هي المحافظة»¹.

إن وضعية المتاحف الأثرية والإثنوغرافية وغيرها بالمقارنة مع متاحف الفنون الحديثة والمعاصرة ليست ظاهرة مغربية أو حالة فريدة وجديدة. لقد حظيت متاحف الفنون الحديثة باهتمام أكبر في فرنسا، وكان تأثيرها على المشهد المتحفي موضوع تدافع فكري وكتابات منتقدة وأخرى مساندة لهذا التوجه². يتعلق الأمر، في نظرنا، بمتاحف فن قريب من فئة ذات سُلطة وذوق عابر للقارات. وبمنظور للتراث يبسط سلطته على ما سواه من الثقافات المحلية والتاريخية. من هذا المنطلق، متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر أقرب إلى المتحف على النمط والمستوى العوَلمي le musée au stand mondialisé القادر على إحداث تأثير كبير في جميع أحواله.

وعلى صعيد متصل، شكلت لحظة افتتاح متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر، اللحظة الأكثر تعبيراً عن نقل السلطة passation de pouvoir بين وزارة الثقافة والمؤسسة الوطنية للمتاحف، سيتم الحديث عن أن مهدي قطبي هو من وجه الدعوة إلى وزراء الثقافة (الأحياء) الذين تعاقبوا على تسيير القطاع بالمغرب. ورغم التصريحات الإعلامية التي أطلقها أمين الصبيحي الذي كان حينها وزيرا مكلفا بالقطاع الثقافي، إلا أن الوقائع على الميدان خصوصا في بعدها البروتوكولي -توشيح بعض أطر المؤسسة الوطنية للمتاحف بأوسمة ملكية مثلا- تُعلن وفاة سُلطة وزارة الثقافة على المتاحف وميلاد سلطة فعلية بديلة. كأنما يتعلق الأمر بترحيل الاهتمام والأولوية المتحفية من حقل الأركيولوجيا والإثنولوجيا والذهاب به نحو حقل الفن الحديث والمعاصر، لكن مع استعمال هذه الأولوية نفسها وسيلة للرجوع إلى الحاضنة الفرنسية التي أنشأت الحقل المتحفي ببُعْدَيْه الأركيولوجي والإثنوغرافي بالمغرب. هنا تأتي مقولة جورج ستينر Georges Steiner : «إن القطائع الأساسية نادرة في تاريخ الإدراك الحسي عند البشر»³.

ب_ سياسة تغيير الأسماء

شرعت المؤسسة الوطنية للمتاحف في تعويض الأسماء القديمة للمتاحف بأخرى ذات دلالات مختلفة، تحيل في أغلبها على التخصص على مستوى المعروضات بعد أن كان التركيز على اسم البناية.

¹ - نقلا عن جون كلود ديكلو:

Jean Claud Duclos, *De l'écomusée au Musée de société*, op. cit., p. 58.

² - جمع جون كلود ديكلو قائمة من هذه الإصدارات في كتابه:

Ibid., p. 62. Et dans la bibliographie de ce même livre.

³ - نقلا عن جون كلود ديكلو:

Ibid., p. 57.

الاسم هوية وهو إعلان عن معنى محدد للشخص أو الشيء أو المكان. وإطلاق الأسماء على المتاحف كما تغييرها ليست قرارا اعتباطيا، وعندما يتم تغيير اسم متحف ما، فذلك أمر يستحق التأمل خصوصا إذا كان الاسم قد عمّر طويلا، ورافق المتحف عقودا وبقي كما هو بين فترتي الاستعمار والاستقلال، ومما يزيد من اهتمامنا أن عمليات تغيير الأسماء تحدث مثل حملة متسلسلة ومتقاربة في الزمن ربما من أجل البرهنة على أن شيئا ما يقع، وهو ما يجعلنا نستحضر مرة أخرى مفهوم "التوهيم" الذي سبق لنا أن أشرنا إليه في بداية هذه الأطروحة.

مما لا شك فيه أن المتحف الأول الذي حظي باسم ملك المغرب هو متحف ضريح محمد الخامس¹، والذي تُشرف على تدبيره اللجنة المغربية للتاريخ العسكري. ثم حظي متحف الفن الحديث والمعاصر في العاصمة الرباط بحمل اسم الملك الحالي للبلاد، وبعده خرج إلى الوجود متحف بمراكش حاملاً بدوره اسم متحف محمد السادس لحضارة الماء وهو تحت إدارة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. كيف يمكن أن نفهم هذا الأمر؟

يذهب بنا التفكير في اتجاهين:

الأول، إصباغ مهابة ورمزية الاسم الملكي بكل أبعادها على متحف معين دليل على الشروع في بناء إيديولوجيا للمتاحف المغربية. وأن أصنافا من المتاحف بمواصفات عالية تجمع بين الجودة معماراً ومضموناً مؤهلة لأن تعتبر متاحف ملكية وهو مالم يتحقق في عقود سابقة؛

ثانياً، الملكية المغربية بطابعها العريق ومحافظتها على أصالتها، بل رمزيتها التقليدية وعمقها، تتبنى وترعى وتبارك المتحف بوصفه مؤسسة ثقافية حديثة.

ما من شك في أن إطلاق اسم عاهل البلاد على متحف ما يُعطيهِ شرعية مختلفة، ويُؤسِّس لِمَثَلٍ جديد عند عموم المغاربة² بخصوص إدخال عناصر محددة من التاريخ والتراث والفنون المغربية إلى المتاحف، وهو ما لم يحدث إلا في العشرية الثانية من القرن الواحد والعشرين، بعد ما يقارب القرن على ظهور أولى المتاحف بالمغرب.

¹ - فوطان، ضريح محمد الخامس، منشورات سوشبريس، رقم 1، الشركة الجديدة للطباعة والكارتوناج إيديال، الدار البيضاء، 1976. ص ص. 56-61. (ملحق رقم: 15. تصاميم متحف محمد الخامس)

قام الملك محمد السادس بتدشينه بتاريخ: 16 نوفمبر 2005 بمناسبة الذكرى الخمسين للاستقلال.

² - حضور متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر في نشرات الأخبار وهو يحتضن زيارات رسمية لشخصيات سياسية دولية، يبني في ذهن المتلقي المغربي دلالة مختلفة لوظيفة المتحف.

وبالرجوع إلى إقدام المؤسسة الوطنية على تغيير أسماء متاحف قديمة بأسماء أخرى نلاحظ ما

يلي:

- أن تغيير أسماء المتاحف من طرف المؤسسة الوطنية للمتاحف ملاً المشهد الإعلامي أكثر من الحديث عن برنامج علمي على أساسه تتم مباشرة العمل على التركة المتحفية التي انتقلت إليها، كما غلبت المقاربة التسويقية القائمة على تغيير الأسماء بطريقة فَوْقِيَّة، على التوجه إلى المجتمعات المحلية في المدن التي بها تلك المتاحف خاصة وإشراك عموم المواطنين المغاربة عبر فتح حوار مُوسَّع وتقديم ما يُسمى في التدبير المتحفي مخططات الاستراتيجية للمتاحف les plans stratégiques، وإعلان رزنامة لتحقيق الأهداف؛
- من الصعب الانطلاق من سياسة تقوم على تغيير الأسماء دون الاستفهام عن مدى تطابق دلالة الأسماء مع عمق التغيير الذي يجري في كل متحف. أصبحت أسماء المتاحف تابعة للمعارض التي تحتضنها بعد أن كانت تدل على اسم البناية التي تحتضن المتاحف : متحف النسيج والزرايبي دار السي سعيد، بعد أن كان الاسم يقتصر فقط على متحف دار السي سعيد، وأصبح متحف الاودية يحمل اسم متحف الحلي والألبسة، وبالتالي أضحت هوية المتحف رهينة بالمعرض المقام به حالياً في إطار نوع من انتهاج سياسة المتاحف المتخصصة وتسويق كل متحف عبر استعمال اسم يدل على وظيفته. بعض الأسماء طموحة بدرجة تبدو كبيرة مثل متحف الثقافات المتوسطية القصبة بطنجة، والانطباع ذاته نخرج به فيما يخص متحف التاريخ والحضارة بالرباط أي المتحف الأثري سابقاً. كثيراً ما تبدو الأسماء أكبر من الحقائق التي تدل عليها، هل يكفي أن نُطلق اسماً يُعلنُ الوظيفة المبتغاة من ذلك المتحف ليكون المتحف ذلك الشيء الذي يدل عليه الاسم؟ يتعلق الأمر -على ما يبدو- بانتهاء استراتيجية تقديم الأسماء قبل المعاني، أو ربما بعدم القدرة على قياس التكلفة الفكرية والمعرفية التي يقتضيها كل اسم ليكون قادراً على التدليل على المعنى؛
- إذا افترضنا أن المتاحف التابعة للمؤسسة الوطنية للمتاحف تشكل عائلة متحفية واحدة على اعتبار أن تدبيرها يقع على عاتق راعٍ واحد، وأن هذه المتاحف تتقاسم، من حيث البيئة الفكرية والإدارية الأسس نفسها، فإننا مع ذلك نلاحظ أن لائحة أسماء المتاحف لا تساعد كثيراً على استخلاص قرابة جامعة بين متاحف المؤسسة: إنها تفتقد إلى وحدة دلالية unité sémantique.

- واختفت أيضا من أسماء المتاحف عبارة "إثنوغرافي"، نسجل هنا أن المؤسسة الوطنية للمتاحف بالمغرب، ومنذ انخراطها في عملية تحويل المتاحف وإعادة صياغة معارضها وتخصصاته، أطلقت عليها أسماء أبعدت عنها، على ما يبدو في العلن، صفة متاحف إثنوغرافية. وقع ذلك في إطار من التنفيع المستعجل غير المرافق بأرضية فكرية واضحة، وكأن الأمر يتعلق بقرار بديهي، في حين أن النقاش حول معنى المتحف الإثنوغرافي وطرق تجديد وتطوير مقاربه وأدواته مازال متواصلا¹.

¹- في هذا الصدد نورد هنا الخلاصات التي خرجنا بها من قراءة كتاب غير منشور لجون كلود ديكلو:

Jean-Claude Duclos, De l'écomusée au Musée de société, op. cit

وهي خلاصة تجربته الطويلة في متحف دوفينو بغرونوبل. كما سبق لنا إجراء حوارات معه في مناسبات سابقة في المغرب وفرنسا. من منظور جون كلود ديكلو فإن المتحف الإثنوغرافي يقوم على محاور axes، وهي ممارسات أساسية تطبع عملياته الفكرية والعملية: -القيام بالمقارنة comparer: عبر إتاحة الفرصة للزوار لعقد مقارنة بين المختلف والمتشابه ثقافيا différences et ressemblances بين المجمعات وبين الذات والآخر. -إعطاء إحداثيات وعلامات Donner des repères: بما يمكن من تحديد موقع في الزمان والمكان. والربط بين العناصر في بيئة واحدة بما يمكن في نهاية الأمر من بناء ذاكرة مجتمعية une mémoire sociale. -استرجاع Restitution: يكون المتحف متحفا بإرجاع أشياء المجتمع إلى المجتمع. بوضع ما قام بجمعه بين يدي الجماعات المجتمعات التي هي من تمتلكها حقا. -إقامة المآتم أو التشييع un travail de deuil Accomplir : ملاحظة تحول واختفاء أشياء ومعارف وممارسات والقيام بعملية جمع collecte والتشجيع على ذلك "عملية المآتم" «travail de deuil» بوصفه طقسا وممارسات تساعد على قبول المرور إلى مرحلة لاحقة أو مولية للأشياء ولنمط العيش ولقبول التغير والتحول changement وللتجاوز عبر معرفة أسباب التحول. -الاعتراف Reconnaître: إعطاء الأقليات الفرصة للمعرفة والاعتراف وهي من المهام الجديدة للمتاحف الإثنولوجية التي تندرج ضمن معرفة الآخر La connaissance d'autrui «وللممارسة تنسيب الثقافة» «relativisme culturelle» واحترام الاختلاف وهي في المحصلة ضرورة أنية في عالم يسوده التداخل الثقافي وإن كانت الظروف الطارئة الصحية التي يشهدها العالم منذ 2020 قد فرضت تحديات أمام هذا التداخل الثقافي، علما أن هذه الشعارات التي نشأت على الأقل منذ أواخر ستينيات القرن العشرين لم تمنع كوارث ثقافية وقيام عمليات تخريب في مناطق عدة من العالم قبل 2020. هذه الوظائف المجتمعية للمتحف مترابطة فيما بينها ومتصلة وحاضرة في مختلف المهام التي يقوم بها المتحف سواء ما يتعلق بتدبير المجموعات (من اقتناء إلى إقامة المآتم) أم بالتواصل وخدمة الجمهور. ويمكن أن نضيف إلى العناصر السابقة:

-القيام بعملية المعالجة أو أن يكون المتحف شريكا في المعالجة thérapie بالنسبة للمجتمع: نفكر مثلا هنا في إشراك المتحف في ملفات حقوق الإنسان وجبر الضرر الجماعي في مناطق تضررت من قرارات مركزية وعانت من سنوات الرصاص ونتائجها.

وفي السياق ذاته، كان من الممكن اختيار الانتقال من المتحف الإثنوغرافي إلى المتحف الإثنولوجي، ذلك أن «المتحف الإثنولوجي يهدف إلى تخليد rendre mémorable القطع والوضعيات les situations التي يقوم بعرضها» بحسب تعبير ماريا دو روساريو و ف.س. سرايفا:

Maria do Rosário F. C. Saraiva, Des concepteurs et des visiteurs, l'exemple d'une exposition au Musée Dauphinois, DEA Muséologie : Publics, Expositions, Institutions, Sous la direction de Jean Davallon, Soutenu le 23 septembre 1997, p. 2.

ت_ إعادة توزيع الأرصدة

مما لا شك فيه أن المتاحف المغربية تميزت طويلا بغنى الأرصدة والمجموعات التي تحتفظ بها في مستودعاتها والتي لم تتمكن طيلة الفترة الممتدة من 1956 إلى يومنا هذا من تقديمها للعموم في معارض كبيرة ومناسبة. غير أن طريقة العرض التي ظلت قائمة في تلك المتاحف، إلى أن تسلمت المؤسسة الوطنية للمتاحف زمام تدبيرها، كانت تعطي انطبعا إيجابيا حول أهمية الأرصدة المحلية وقدرتها على التعبير عن غنى وثراء الهوية المغربية والتنوع المميز لكل جهة من الجهات التي كانت بها تلك المتاحف. كان بإمكان الزائر لمتحف دار السي سعيد بمراكش، على سبيل المثال، أن يأخذ فكرة واضحة عن التراث المادي الفني والشعبي في مناطق واسعة من جبال الأطلس والسهول الممتدة من نهر تنسيفت إلى تخوم الصحراء. وكانت المعروضات المتنوعة والمختلفة لكل من متحف البطحاء بفاس والواداية بالرباط ودار الجامعي بمكناس تنقل الزائر إلى أوجه من الأرصدة المتحفية الكامنة في أقبية ومخازن تلك المتاحف.

ومنذ انتقال المتاحف المغربية إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف بادر، هذه الأخيرة إلى اعتماد تغيير يكاد يكون جذريا للمعارض، وهو أمر كان ضروريا ومفيدا نظرا لطول المدد التي قضتها المعارض الدائمة والتي استمر بعضها عقودا كاملة. غير أن الاستراتيجية التي تبنتها المؤسسة الوطنية للمتاحف وطبيعة اختياراتها من حيث مواضيع المعارض، جعلت الأرصدة المميزة لكل متحف تختفي من فضاءات المعارض إلا في حالات قليلة من بينها متحف باب عقلة بتطوان. أصبحت مشاهدة الحلي الفضية، التي تميز منطقة الجنوب والتي كانت معروضة في شكل توليفات خاصة بكل مركز للإنتاج وهو من بين ما كان يميز متحف دار السي سعيد في مراكش، تتطلب من الزائر الانتقال إلى متحف الحلي والألبسة بالرباط¹. وصار على من يُقيم في الأطلس المتوسط الذهاب إلى متحف دار السي سعيد بمراكش من أجل مشاهدة أنواع من منسوجات منطقته والتي كانت -قبل المؤسسة الوطنية للمتاحف- معروضة قريبا منه بمتحف دار الجامعي بمكناس. هكذا تم فصل الأرصدة عن جمهورها المحلي، ومجمعاتها القريبة التي كانت بواسطتها تتملك s'approprier، ولو في الحدود الدنيا، قسماً من تراثها المادي.

وبعد أن ظلت تلك المتاحف، ذات الأرصدة الغنية، تُستعمل مثلا من طرف المدارس لاحتضان زيارات يتعرف من خلالها تلاميذ كل منطقة بها متحف عن تراثها وتراث المناطق المحيطة بها بل الجهات القريبة منها، أضحت تلك المؤسسات المتحفية مُسَخَّرَةً لخدمة مسارات سياحية ينتقل عبرها الزائر الوافد

¹ - تم إفساح المجال أمام المتحف الأمازيغي le Musée Berbère بحدائق ماجوريل ليصبح مرجعا في مراكش حيث يعرض مجموعة من الحلي الفضية.

من الخارج في إطار زيارات منظمة voyaes organisés عبر محطات تدخل من ضمنها مشاهدة ما في هذه المتاحف التي أصبحت متخصصة¹.

إن عيوب هذا الاختيار هو ما وعى به لوسيان غولفن Lucien Golvin في ستينيات القرن العشرين، فلم يقترح ضمن الاستشارة التي قدمتها اليونسكو للوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي نهج سياسة المعارض المتخصصة، بل أوصى الوزارة بتعزيز طرق بناء المعارض واعتماد الوسائل الكفيلة ببعث الحياة في متاحفها من خلال تشجيع الديوراما على سبيل المثال، في وقت لم تكن فيه الوسائل التقنية السمعية البصرية متوفرة بالقدر والنجاعة المتاحة في يومنا هذا.

خلاصة الفصل الرابع :

قمنا بداية في هذا الفصل بتأطير معنى "الحصيلة الرسمية"، واستعرضنا قائمة المتاحف التي تدخل ضمنها، مع حرصنا على التمييز بين ما اصطلاحنا على تسميته بالتركة الكولونيالية في مقابل تركة وزارة الثقافة.

وعملنا في هذا القسم من البحث على تحليل ودراسة معنى أن يكون المتحف "متحف الدولة أو المركز" وعلاقة ذلك بالهوية، ودرسنا المحاولات الأولى التي قامت بها السلطة الحكومية المكلفة بالمتاحف لمعالجة عدد من القضايا المرتبطة بتدبيرها، وفي هذا الصدد قدمنا وناقشنا مقترحات غولفن Golvin الواردة في تقريره عن المهمة التي قام بها بين سنتي 1968 و1969.

وخصصنا عنوانا كاملا للسياسة الثقافية وعلاقتها بالشأن المتحفي من الاستقلال إلى إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف، مُنْهَيْنَ إلى أن هذه الفترة الزمنية قد اصطلاحنا على تسميتها من منظور البراديغمات المزيولوجية المقترحة: براديغم الغليان. وقد خلصنا إلى أن الواقع المتحفي المغربي ظل بمعزل عن الطروحات المعرفية التي ميزت هذا البراديغم.

وبعد أن قاربنا موضوع سؤال المتحف الوطني في المغرب في اتصاله بإشكاليات السياسة الثقافية، قدمنا السياق الذي خرجت فيه إلى الوجود المؤسسة الوطنية للمتاحف، محاولين البحث عن الأساس المعرفي لمتاحف الدولة الذي ربما جاءت هذه المؤسسة للعمل من منطلقه.

¹ - استمعنا خلال بحثنا الميداني إلى أطر تعليمية ومرشدين سياحيين وفاعلين اقتصاديين وزوار سبق لهم أن شاهدوا هذه المتاحف في زيارات سابقة أو أتوا بناء على توجيه ونصيحة من طرف أشخاص سبق لهم زيارتها. إن السؤال الذي تردد على لسان أكثر من مخاطب هو: أين ذهبت تلك المجموعات الغنية والمتنوعة؟

وقمنا بدراسة الكيفية التي عبرت بها التشريعات المتحفية الجديدة، وفي مقدمتها قانون 55.20 والقانون 56.20 عن الملامح الثقافية والإيديولوجية المؤطرة للممارسة المتحفية من منظور رسمي.

وكانت طريقة صياغة قوانين المتاحف الجديدة ومناقشتها مناسبة لمراقبة تفاعل السياسي (الحكومة والبرلمان) والحقوقي (المجلس الوطني لحقوق الإنسان) مع موضوع المتحف والمساحة التي خصصت داخل التشريعات المتحفية الجديدة لقضايا المعرفة الهوية، في وقت غاب فيه النقاش العمومي حول الشأن المتحف.

وفي القسم الأخير من هذا الفصل، راقبنا بدايات عمل المؤسسة الوطنية للمتاحف، والتي انطلقت من ثلاثة عناصر:

- البداية بالفن الحديث والمعاصر؛
- انتهاج سياسة تغيير أسماء المتاحف؛
- القيام بإعادة توزيع الأرصدة والمجموعات المتحفية.

الفصل الخامس:

صورة ومعنى الهوية من خلال معارض متحفية: مزيوغرافيا
الهوية

نسعى في هذا الفصل إلى مُقاربة المتاحف المغربية بوصفها مواقع للإنتاج الثقافي والرمزي، ونقوم بدرستها باعتبارها أجهزة إنتاج للصُور والمعاني بخصوص المعرفة كما الهوية. ويتركز موضوع هذا الفصل حول محاولة مُقاربة المتاحف المغربية من الداخل، لكن هذه المرة ليس انطلاقاً من الوثيقة، بل من داخل معارضها. وقد اخترنا التركيز على عَيِّنة من المعارض المتحفية التي قمنا بدرستها خلال مدة إنجاز هذه الأطروحة، وهي تتوزع بين معارض دائمة وأخرى مُؤقتة.

لقد توجَّهنا بالدراسة في هذا الفصل نحو المعارض وتشبيدها الميزيوجرافية وعناصرها السيميوتيقية، وقد كنا خلال عملنا على هذه المعارض ننطلق إرادياً، في زيارتنا الأولى، من محاولة التلقي مثل زائر عادي، إذ نحاول فهم الخطاب الذي أراد كل متحف أو معرض تبليغه إلى زائريه بخصوص هويته هو نفسه باعتباره متحفا مغرباً، وثانياً، من حيث تعبيره الواضح عن الهوية التي يَبْنِي ويُقدم بخصوصها خطاباً عبر مختلف الوسائط.

وفي مرحلة ثانية كنا نأخذ مكاننا من زاوية الباحث لنُساوِل المتحف والمعرض عن طبيعة المعرفة التي ينطلق منها ويبنى بها خطابه المتحفى حول الهوية. نبحت عن حضور، كما غياب، البراديغم ونتتبع وجود المعنى وغيابه. ساعين من وراء ذلك إلى استخلاص الأسس المعرفية التي تشتغل على قاعدتها المؤسسة المتحفية المغربية، من منطلق أن المعرض المتحفى يقدم أيضاً خطاباً حول ماهية المتاحف نفسها أي هويتها.

يتعلق الأمر في هذا الفصل بمقاربة لجوانية المتاحف المغربية كما ظهرت لنا في عدد من المعارض، مقارنةً انطلقنا فيها من الميزيوجرافيا، ومنها توجَّهنا نحو التمثلات الثاوية خلف كل إنشاء معارضٍ. نستحضر في هذا السياق ما كتبه نتالي شوشان Nathalie Chouchan التي ترى أن اختيارات هوياتية، مُعبَّر عنها من خلال التمثلات، تتجلى وتتحقق في عمليتين متحفيتين أساسيتين: **جمع التحف** (تكوين المجموعات)، و**المعرض**. كتبت ناتالي: «ليس المتحف مجرد مجموعة من الأعمال الفنية التي يمكن لكل واحد التأمل فيها *contempler* على هواه، إنها أيضاً مجموعات وقع تكوينها وعرضها حسب ترتيب مُعَيَّن، والتي تحمل تَمَثُّلاً بخصوص الفن والمجتمع»¹.

تُمثل المتاحف الأماكن التي تحفظ الأشياء المتوارثة وتلك الدالة على القوة والتميز. فالمتاحف وريثة مخزن الكنوز Treasury والمعبد Acropolis، لهذا كتبت كارول مالط: «أن جَمَعَ هذه القطع

¹ - Nathalie Chouchan, «Editorial», In *Cahiers philosophiques*, n° 124, 2011, p. 6.

يُمْكِنُ أَنْ يُعَزَّزَ هَيْبَةُ واستمرارية والحفاظ على سلطة من يرهاها»¹، كما أن عرض ما يُتَحَصَّلُ عليه من يد الآخرين يقوي السلطة (صورة السلطة وقوتها) عند المتغلب، وعملية العرض في حد ذاتها تُعَزِّزُ الفخر عند الجماعة². وتُقدم المتاحف، من خلال العارض، ما تعتبره الجماعة علامات تميُّز أو تَفَرُّد.

من هذه المنطلقات نحاول، في هذا الفصل، البحث في معنى المعرض (القطعة والشيء)، كما نأمل الوصول إلى فهم الكيفية التي يُبنى بها المعرض في المتاحف المغربية باعتبارها آلات لصناعة المعنى (المعاني المراد فهمها من الأشياء التي يجري توظيفها في بناء المعرض)، وبالتالي الوصول في حدود الممكن إلى إدراك كيف تصنع المتحفية المغربية معرفياً دلالات الأشياء؟ وهل هناك إطار إيديولوجي يوجه هذه العملية؟ وأية صورة للهوية يمكن استخراجها من الممارسة المتحفية (من منطلق العينة المعارِضية المُختارة)؟

كيف تعرض مؤسسة ثقافية متحفية مغربية أشياء مغربية؟ بل كيف يكون المغربي عارضاً ومعرضاً؟

إن إحدى الغايات التي نصبوا الوصول إليها في هذا الفصل من الأطروحة هي معرفة ما إذا كان ثمة ما يدل، في الممارسة المتحفية المغربية ومن خلال عَيِّنَةِ المعارض موضوع الدراسة، على أن المتحفية المغربية أنتجت أو هي بصدد إنتاج "ترميز فكري مغربي" أو ما يمكن أن يكون معالم لـ: idéogramme muséographique marocain.

أولاً- الشيء المغربي/القطعة/التحفية: المعنى في المعرض المتحف

1- الشيء / القطعة / التحفة:

تتضمن القطع، وبعبارة أوسع وأشمل الوثيقة³، عناصر صغيرة من المعلومات la micro-information التي ينطلق منها المتحف في عمله ليبنى خطابا discours. وتمثل قطع المتحف

¹ Carol Malt, **Moroccan Museum as agents for women's empowerment, a study of Museums in thirty-two cities**, The Edwin Mellen Press, Lewiston Queenston Lampeter, New York antario, 2013, p. 49.

² Ibidem.

³ - ومن منظور مختلف يمكن التمييز بين القطعة التي هي أعمال فنية œuvres والقطع التي يمكن وصفها بأنها وثائق documents. يُفهم من هذا التقسيم أن القطع/الوثائق objets/documents ذات قيمة إخبارية وتوثيقية فقط وكأنها عاجزة عن مخاطبة الذوق الجمالي. وبتعبير آخر، يمكن أن نميز بين وضعية العمل الفني ووضعية الوثيقة statut d'œuvre et statut de document.

المظاهر المادية واللامادية للوجود الفعلي كما الروحي والأخلاقي للإنسان¹؛ «إن تطور الإثنولوجيا وتدريسها لا ينفصلان عن المتحف (دراسة وصفية ومقارنة للعناصر المادية للثقافات) [...] بعد مفهوم القطعة الشاهدة [...] تصبح القطعة، كأولوية، الشاهد على تشكيل السياق الذي استخرجت منه، وعلى الربط بين الإنسان الذي استعمل هذه القطع مع فضاء وزمن ذلك الاستعمال»².

ويعتبر مبحث تاريخ التقنيات أحد مجالات التقاء مختلف العلوم المهمة بالقطع والأشياء³. فهذه الأخيرة لا تُفهم إلا ضمن كلٍ تنتمي إليه، وهي أيضا امتداد للإنسان prolongement de l'homme. من هنا أهمية الوظائف التي كانت تقوم بها الأشياء ومازال بعضها يقوم بها، وما تُحدثه القطع أو أحدثته في محيطها من علامات وبصمات. كما أن ظهور بعض الأشياء أو اختفائها يتصل بتحولات تقنية وذوقية وثقافية ومجتمعية متشابكة ومتراطة فيما بينها؛ وبعبارة أخرى، فالقطع والأشياء مدخل إلى بناء صورٍ حول الحضارات المختلفة ووسيلة لاستعادة جوانب من ثقافة المجتمعات ولإنشاء تمثيلات حولها⁴، كما أنها شاهدة على علاقة الإنسان بذاته وبمحيطه، بل وبالمعاني التي يُنتج عن وجوده ومجموع ثقافته، ذلك أن الثقافة المادية كثيرا ما تكون الحامل الفعلي للأرصدة الرمزية للمجتمع.

والقطعُ جسورٌ إلى معرفة الخبرات الإنسانية واستخلاص الحركات (الإيماءات) gestes المتوارثة والتقاليد. وبالقطع تكون الدراسة الأنثروبولوجية إزاء الإنسان الفعلي والملموس وليس المفهومي

ويذهب جون كلود ديكلو إلى أن: «وثيقة، إذا كانت هذه هي وظيفتها، فإنها بالتالي ليست عملا فنيا. إذا لم تكن مستعملة، وإذا كانت قوتها الإشهادية pouvoir testimonial غير مفعلة على المدى القريب والمتوسط والبعيد، فإنها بالتالي شيء ميت بشكل نهائي»، ويصفها بأنها "ممتلكات غير فنية biens non artistiques".

Jean-Claude Duclos, **De l'écomusée au Musée de société, Histoire, mode d'expression et mission d'une forme de musée en devenir**, (Texte non publié, version avril 1995), p. 55.

¹ - André-Georges Haudricourt et Pascal Dibie, **Les pieds sur terre**, Ed. A. M. Métailié, Paris, 1987, pp. 156-172.

² - Jean-Claude Duclos, **De l'écomusée au Musée de société**, op. cit., p. 7.

ومن جهة أخرى، هناك من ذهب إلى أن المتحف في كليته يتحول أحيانا إلى قطعة أو شيء وذلك مثلا عندما يتم تغليف المتحف ويكون مربوطا ومحزوما empaqueté.

Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», In **Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie**, textes choisis et présentés par Andrés Desvallées, Savigny-le-Temple, Mâcon, 1992, pp. 150-179.

³ - هنري هودجز، **التقنية في العالم القديم**، ترجمة رندة قاقيش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995، ص ص. 9-29.

⁴ - انتقلت عملية جمع التحف وتكوين المجموعات من مرحلة أسطورية إلى حقبة دينية (البقايا ذات الطابع الديني les reliques)، ثم إلى حقبة عقلانية تتميز بالمقاربة الموسوعية للعلوم في أوروبا، وهي المرحلة التي ظهرت فيها أكاديميات العلوم مثل L'accademia del Cimento سنة 1657 بفرنسا، و La royal Society بلندن سنة 1660، ثم L'Académie des sciences سنة 1666 بباريس. وصولا إلى محطة القرن التاسع عشر التي تميزت بسيادة النزعة الوضعية والتقنية في الغرب.

أضحت المجموعات المتحفية مجالا من مجالات ديمقراطية الولوج إلى الثقافة والحق في التمتع بالهوية، وهي أيضا، ومنذ عقود، وسيلة للإثارة الفكرية stimulation intellectuelle ولتربية النظر éducation du regard وردت هاتان الإشارتان عن سميير قفص في المرجع:

Kafas Samir, «De l'origine et de l'idée de musée au Maroc», in Gaultier-Kurhan, Caroline (dir.), **Patrimoine culturel marocain**, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, pp. 39-40.

فَحَسْبُ le conceptuel أو المُجَرَّد فقط، أي الإنسان الحي، الفاعل في الخامات، وذلك الذي يترك أثراً جلياً وظاهراً بما في ذلك عاداته والهيئة والأوضاع الجسمانية attitudes، وهو ما يظهر جلياً على سبيل المثال لمن يراقب طريقة عمل الصناع والمعلمين، والكيفية التي يتحركون بها أثناء العمل، وطريقة استعمالهم للخامات وللمعدات والأدوات. تظهر الصانعة والصانع كائنات فاعلة ومتعددة في مكانٍ واحدٍ محدود، لكنهم يصنعون التعدد بصناعتهم للمنسوجات والأواني الفخارية والمصنوعات المعدنية والخشبية، يُرَوِّضُونَ الخامات بالقليل من الأدوات والكثير من الصنعة، وبالقليل من المُعدّات والكثير من المهارة والخبرة، ويصنعون أشياء من أجناس واحدة (خرقة سايسية، خلالة فضية، جِرار طينية) لكنه تعدد ينبني على نوع من التوازن بين الانضباط لتقاليد الصنعة من ناحية أولى، والتعبيرية الشخصية المميزة لكل مُعلِّم أو مُعلِّمة. والنتيجة أن كل مُعلم وصانع يعيش في أشياءه، ومن خلال حياته الرمزية تلك، يُبقي ذكرى مجتمعه وثقافته حية. إن هذا الأمر ينطبق، في اعتقادنا، على القطع الأثرية والإثنوغرافية كما الأعمال الفنية الأكثر راهنية وإغراقاً في التجريب. أي أن في المتحف توجد صورة الإنسان الحي متمثلة في أشياءه وأفكاره.

وعلى صعيد آخر، تطرح القطع المتحفية قضايا معرفية عدة من بينها ثنائية التَمَلُّك والمُشاركة أو القيام بفعل التقاسم من خلال المعرض المتاح للعموم من جهة أولى، والنزوع إلى التملك والانفراد بالشيء دون الآخرين من جهة ثانية؛ إذ يكون المتحف، كما رعاة المجموعات، مدعواً باستمرار للقيام بمبادرات وعمليات actions، والمقصود بالفعل action: روح المبادرة والجرأة والتغيير التي يجب أن تطبع المتحف، في مقابل التَمَلُّك possession التي ترمز إلى الجمع والخزن والحياة والثبات والاستفراد بالأشياء والقطع. وليس المقصود هنا المُقابَلة بين المجموعات الخاصة والعمومية، إذ أنه كثيراً ما أصبحت المجموعات الخاصة الجيدة مجموعات عمومية كما نَبّه إلى ذلك دانييل بورن¹.

ومن بين القضايا المعرفية التي في محورها ومركزها القطعة المتحفية، نجد الترابط بين "القطعة الأصلية" و"غرفة الكنز"، وما لهذا الترابط من أثر على طبيعة هندسة المتحف ومهامه وأولوياته. إذ يرتبط مفهوم القطعة الأصلية l'original بغرفة الكنز chambre du trésor. ثمة حاجة مازالت قائمة إلى القطع الأصلية exposer des originaux وما دامت هذه الحاجة قائمة ستكون هناك حاجة إلى غرفة الكنز، أي المتحف في شكله الهندسي الذي تتاهضه المزيولوجيا الجديدة.

¹ - Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», op. cit., pp. 168-169.

أ_ الموزياليا muséalisa:

يتعلق الأمر بمفهوم يحمل دلالة واسعة تشمل كل ما يمكن أن يكون شيئاً متحفياً objet de musée سواء كان مادياً أم غير مادي، طبيعياً أم صناعياً ثقافياً، بل يشمل كذلك ما يُستعمل لعرض وتفسير القطع من واجهات vitrines ونصوص تفسيرية ومواد سمعية وبصرية¹.

ويرتبط مفهوم الموزياليا بقضايا أنثروبولوجية وسوسيولوجية من بينها السؤال بخصوص المنطلقات التي تجعل من أشياء بذاتها قطعاً متحفية دون غيرها، والآليات التي يقع بواسطتها تحويل شيء ما إلى قطعة متحفية. ومدار الاستفهام هنا فكرة "الاستحقاق" أي الموصفات التي تجعل من شيء ما موزياليا: هل تلك الموصفات كامنة في الشيء ذاته أم مما أصبغها المجتمع وثقافته عليه؟ وبالتالي يتم طرح السؤال حول الآليات التي بواسطتها يتم اختيار القطع الشاهدة والمُعبرة عن ثقافة محددة، لماذا أشياء دون غيرها؟ وما أثر ذلك على المعنى المُراد نقله إلى المتلقي (جمهور المعرض المتحفي) بخصوص هوية ما؟ تُعتبر القطع المتحفية (موزياليا) ركائز supports حاملة ومؤثّرة للممارسات الاجتماعية والثقافية، فما الذي يقع عندما يعالج المتحف القطع المتحفية les muséalisa؟ أي عندما يقوم بجمعها ويقوم بالتعريف بها والمحافظة عليها وعرضها.

يُجيب كل من جون دافالون Jean Davallon وهانا غوتسنسر Hana Gottesgienser وإريك تريكي Eric Triquet عن هذه الأسئلة بالجملة التالية: «يبدو أن ما يقوم به المتحف ينتمي إلى حقل إنتاج وتدبير الذاكرة الجمعية من خلال ركائز مادية. أما البعد الثاني فهو «تراثي»، ويخُصّص إلى اقتراح تعريف للسيرورة المتحفية le processus muséal من منطلق هذه الثنائية (إنتاج وتدبير - الذاكرة الجمعية - الوساطة - والبعد التراثي) حيث إن المزيولوجيا هي: «دراسة العمليات التراثية - أو عمليات التتريث - التي تتم بواسطة المتحف»².

¹ - Termes muséologiques de base, In **Publics et Musées**, n° 14, 1998. Education artistique à l'école et au musée. pp. 163-171; consulté le 21/9/2023. https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1998_num_14_1_1128,

وأيضاً:

Jean Davallon, Hana Gottesgienser, Eric Triquet, «Du média exposition à la muséologie», In **1er Colloque sur la muséologie des sciences et des techniques**, Dijon, 1993, p. 88.

² - Ibid., pp. 92-93.

وكان أصحاب هذا المقال، في فقرة سابقة، أكدوا على أن اعتبار القطع حاملة لذاكرة اجتماعية حقيقية من طرف الجمهور والزوار يُعطيها بُعداً أنثروبولوجياً يتجاوز وجودها التقني وهبتها الجمالية.

Ibid., p. 90.

يجب التذكير هنا بأن المجموعات المتحفية والقطع المعروضة ليست أشياء مينة، ثمة علوم تجعلها تتكلم من بينها المزيوغرافيا la muséographie التي اعتبرها مارسيل موس Marcel Mauss فرعاً من فروع الإثنوغرافيا الوصفية¹. تحاول المزيوغرافيا جعل الأشياء والقطع والتحف قادرة على الكلام، إنها تقدم نفسها معارف وتقنيات مساعدة على إنتاج خطاب جامع بين الفائدة والمتعة، وبين الجمال والتربية وبين الثقافة والإيديولوجيا وبين التواصل وإنتاج المعنى أو الدلالة.

ب_ البُعدان الوظيفي والعلاماتي للقطع:

• البُعد الوظيفي:

من الواجب التذكير هنا بالبعدين النفعي والعلاماتي للقطع والأشياء، وأنها تخضع لعمليات تصنيف وترتيب من بينها ما يُسمى بالترتيب أو التصنيف الخطي، وهو التصنيف الطبيعي على مسارات خطية classification naturelle des objets en lignées، والذي يُمكن من دراسة القطع من خلال تطورها المرفولوجي والتقاني، و يحتفي بالأشياء في ذاتها (بوصفها فكرة أو تمثيل توثيقي لصيرورة تقنية)، وهو ما تعمل بعض المتاحف على توثيقه في إطار مجموعات les collections، فالمتاحف تُحافظ وتعرض أحياناً تحولات الشيء النفعي بمَعزِلٍ عن قيمته الجمالية. إن المتاحف الإثنوغرافية، على سبيل المثال، انتمت طويلاً إلى هذه المقاربة.

ونُستعمل القطع من أجل إعادة بناء الماضي (ماضي الثقافة المادية) أو الحضارة المادية la civilisation matérielle لجماعة بشرية ما، أي ذاكرتها الجماعية أو «الذاكرة الجماعية المُتمثلة في المجموعة la collection»².

ومن الضروري أيضاً التأكيد على أن لبعض الأشياء "هوية شخصية خاصة بها" ونستحضر هنا ما كتبه جون كوكو Jean Cocteau في عدد نهاية سنة 1960 من Plaisir de France وهو عدد خصص للمتاحف الخاصة: «ثمة لوحات tableaux قاتلة، أقصد أنها بدون أولوية ظاهرة تقتل ما

¹ - Marcel Mauss, **Manuel d'ethnographie**, Payot, Paris, 1967, pp. 16-17.

² - Daniel Buren, « Exposition de l'exposition », op. cit., p. 176.

لقد بقيت المجموعات لفترة طويلة في مركز اهتمامات المتاحف والسبب الأساس لوجودها، يقول دانييل بورن Daniel Buren: «نحن جميعنا على وعي تام بأن متحفاً ما لا يستطيع فعل أي شيء بدون مجموعة، وبدون نواة مختارة تقوم بدور الوسيلة التذكيرية التقنية mnémotechnique والخميرة ferment من أجل التوجهات المستقبلية»

Ibid., p. 175.

من الضروري الإشارة هنا إلى أن تحولات تقنية ومعرفية طرأت تجعل هذه الفكرة نسبية بدرجة كبيرة. ثمة على سبيل المثال توجه إلى اعتماد تصورات لمتاحف بدون مجموعات متحفية.

حولها. وبالمثل، توجد أشياء لا تتبع قوتها من الجمال وحده، بل من الأمواج التي تطلقها والتي تحدد لها مكانًا خاصًا كأشياء شاهدة»¹.

ويؤكد جون غابي Jean Gabus هذه الفكرة ذاتها بقوله: «القطعة ليست وليد الصدفة، إنها شاهدة على شيء أو على أحد ما، على المكان : مواد أولية (حضارة الذرة، البامبو، الأرز، البلاستيك)، على التقنية: طرق [أساليب] مهارة تقنية، روح الاختراع عند الجماعة»². وبسبب ذلك يدعو غابي إلى أن تحتفظ كل قطعة بقيمتها اللغوية وبقدرتها على التعبير عن ماهيتها (هويتها)³.

ويضيف غابي: «هذه القطعة-الشاهدة تُخبر بما تعرف، إذا نحن عرفنا كيف نسألها»⁴. أما الطريقة فتقتضي إعداد بطاقات موضوعاتية fiches thématiques للبحث الميداني، والوصول إلى إعداد مونوغرافية حول القطعة la monographie de l'objet. وذلك لأن فكرة العرض (بمعنى توظيف القطع في معارض) يجب أن تكون حاضرة في ذهن جامع القطع من الميدان⁵، أي التفكير في جعل القطعة قادرة على التعبير لاحقًا في فضاء العرض، وهو ما سيحتاج إلى عناصر مُرافقة: مادة أو مواد أولية المستعملة في صناعتها، وسلسلة المراحل التي تقطعها القطعة مع ما يدل على كل مرحلة، والسياق الاقتصادي أو الاجتماعي أو الطقوسي الذي تنتمي إليه وتوظف فيه. لهذا يقول جون غابي: «ليست هناك قطعة مجانية»⁶.

• القطعة علامة:

يعتني المتحف، من حيث المبدأ، بالمجموعات، يحافظ عليها ويعرضها للجمهور. ويمكن اعتبار المجموعات عينة دالة échantillon significatif على الأصول أو الجذور الثقافية وعلى الهوية.

وكما أن القطع المتحفية -الإثنوغرافية مثلا- غالبا ما تكون متعددة الوظائف polyfonctionnel، فإنها أيضا متعددة الدلالات polysémique. وهو ما يقع حين تُستعمل القطع في تركيبية إبداعية تدعى المعارض؛ إن هذه العملية المتجددة واللانهاية (أي صناعة المعارض)، تَظْهَرُ لنا مثل إعادة خلق مستمرة للتحفة، إذ يتم تسليط الضوء على معانيها أو بعضها، وتعطى لها أحيانا دلالات

¹- نقلا عن:

Jean Gabus, «Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques (1965)», In Desvalées (dir.) **Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie**. Volume 1, Editions M.N.E.S, Mâcon, 1992, p. 348.

²- Ibidem.

³- Ibid., p. 349.

⁴- Ibid., p. 350.

⁵- Ibidem.

⁶- Ibid., p. 351.

جديدة مثل ما يقع في الإنشاءات الفنية المعاصرة، أو الكشف عن معاني ظلت مُهملة، وفي بعض الأحيان يتم تحميلها معان طارئة وإسباغها عليها.

وعلى صعيد متصل، فإنه من منظور البعد الدلالي، أي من مُنطَلَق مقارنة القطع باعتبارها علامات¹، تمتلك القطع مُنطَقها ودلالاتها الخاصة؛ ذهب تشان فان لي Tchang Fan Li في كتابه Dynastie Song إلى أن لكل قطعة منطق، وأن هذا المنطق يُمكن الوصول إليه أو تحصيله بواسطة الذكاء البشري. نقل هذه الفكرة جون غابي Jean Gabus مؤكداً على أن القطعة علامة²، أي علامة في ذاتها قبل فعل التأويل الذي يجري في المعرض.

لقد عرفت البشرية في مجتمعات عدة تواصلاً قائماً على الشيء بوصفه "رمزاً للفكرة" idéogramme، ولم تتوقف المتاحف في الحقيقة عن استعمال هذه اللغة العتيقة والناجعة أيضاً³. ويبدو أن أحد أهداف المعالجة المتحفية هي: المساعدة على النظر إلى الأشياء من الداخل أي من مُنطَلَق منطقها الخفي، على الأقل هكذا قد يبدو الأمر متى تركنا جانباً قوة التأويل وسلطته مع وعينا بأهمية بناء سرد تاريخي لكل مجتمع والحاجة إلى استعمال القطع المتحفية باعتبارها وثائق شاهدة.

إن أحد التحديات التي سعيها إلى الإشارة لها هنا، هي هذه الثنائية الحاضرة في كل قطعة معروضة أمام الجمهور (أي البُعدان الوظيفي والدلالي) فمن جهة أولى، للشيء هيئة وصورة⁴ واستعمالات وظيفية ثقافية وتاريخية مثلاً؛ كما أن على الشيء، من جهة ثانية، أن يحتفظ بقدرته الإيحائية⁵. ذلك لأنه بالنسبة للمتحف «فإن المواد الإثنوغرافية تُعادل مفردات لغة. تبدو كل قطعة ذات قيمة وصدى لكلمة ما، غير أنه من منظور لغة عالمية فهي تدل على: تقليد، روح الاختراع، المهارة والمستوى التقني [...] والذوق الفني بوصفهم اختياراً لمسار ثقافي [نهجته جماعة بشرية محددة]»⁶ وبتعبير آخر، إنها توصيل معنى محدداً عن ذاتها وعن الجماعة البشرية وهويتها.

¹ - إيريك بويسنس، السيميولوجيا والتواصل، ترجمة جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017، ص ص. 106-113.

² - Jean Gabus, «Principes esthétiques», op. cit., p. 351.

³ - يؤكد جون غابي على أن البشرية في حضارات مختلفة، خصوصاً عند السكان الأصليين لأستراليا، استطاعوا تحويل أشياء (قطع) إلى رموز وعلامات، وأنهم يعتقدون بالتواصل مع الأشياء بطريقة أعمق من مجرد النظر.

Ibidem.

⁴ - غي غوتبي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2012. حاول المترجم في مقدمته إثارة عدد من القضايا المتعلقة بالصورة ومن بين تلك القضايا علاقة النظرة بالواقع وبالوسائط: ص ص. 7-24.

⁵ - Jean Gabus, «Principes esthétiques», p. 367.

⁶ - Ibid., p. 375.

ت_ القطع المتحفية المغربية: الهوية والمعرفة:

وجدت القطع المغربية نفسها منذ عقود سابقة على الحماية طرفا في مقاربات معرفية. لم تكن الأشياء المغربية غاية في ذاتها إلا لدى عشاق كنز القطع النفيسة، أما الأكاديميون فإن الميراث المادي المغربي قد بدا في نظرهم قرائن إضافية على أطروحات كانت من بين أهدافها: البرهنة على تخلف (بدائية) المجتمعات غير الغربية، واستعمال القطع المغربية باعتبارها وثائق "تاريخية" لمجتمع بدون تاريخ مكتوب. هكذا انتقل وضع قطع مغربية إثنوغرافية إلى وضعية المستندات المُدعّمة، رغما عن المغاربة، للمشاريع التوسعية تحت غطاء تحالف أكاديمي-سياسي-عسكري.

وفي الإطار ذاته، سيتم تقاسم ما يقع تحت يد المستكشفين والباحثين والمغامرين، على اختلاف تخصصاتهم وظائفهم وميولاتهم، بين متاحف الميتروبول ومتاحف مُنشأة في المغرب، وبقي قسم آخر تحت يد جامعي التحف يكاد يكون جُلّ قطعه مجهول المصير.

وحتى ثلاثينيات القرن العشرين، وقبيل الحرب العالمية الثانية، سيشكل متحف تروكاديرو أحد الأدوات المعرفية/المتحفية التي اشتغلت بوصفها مختبرا ومركزا علميا ومخزنا كبيرا يلاحق التراث المادي.

وتعتبر أدبيات الميزيولوجيا الفرنسية كُلاً من بول ريفي Paul Rivet وجورج هنري ريفيير¹ Georges Henri Rivière مؤسسي مدرسة متحفية فرنسية استطاعت العبور بالمتاحف (الإثنوغرافية والاستعمارية) من مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية إلى ما بعدها، أي من زمن المتحفية التي تضع نفسها رهن إشارة مجد "الإمبراطورية الفرنسية" (متحفية وظيفية) إلى زمن سيمهد لنوع من بدايات العولمة الثقافية كما قامت برعايتها اليونسكو، ولعب المتحفون الفرنسيون دورا واضحا في بلورة أفكارها وطريقة اشتغالها من خلال المجلس العالمي للمتاحف.

نعود هنا إلى كراسة منهجية² تنتمي إلى ما أطلقنا عليه تسمية "المتحفية الفرنسية الوظيفية"، وقد لعب كل من بول ريفي وجورج هنري ريفيير دورا كبيرا في صياغتها، لنقف عند بعض الانشغالات المعرفية بخصوص القطع (الأشياء الثقافية) ومن ضمنها القطع المغربية: «يُمكن لكل ظواهر الحياة الجماعية تقريبا أن تترجم في شكل قطع محددة وذلك بسبب تلك الحاجة التي لطالما دفعت الإنسانية إلى وسم المادة الخام بميسم أنشطتها. إن مجموعة من القطع جرى جمعها بطريقة منهجية هي إذن حصاد

¹ - شغل بول ريفي منصب مدير متحف تروكاديرو وكان جورج هنري ريفيير نائبه.

² - Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques, Musée d'ethnographie et mission scientifique Dakar-Djibouti, Paris, Palais du Trocadéro, imp. Union, Paris, 1931.

من "أدلة الإثبات"، والتي يشكل تجميعها أرشيفا أكثر كشفا وأكثر موثوقية من الأرشيفات المكتوبة، وذلك لأن الأمر يتعلق بقطع أصلية ومستقلة»¹.

نقف في الفقرة السابقة عند إشارة ربما تدلنا على منطلق أساسي يوجه الاختيارات الموجهة لجامعي التحف لفائدة المتاحف الفرنسية (قطع غير فرنسية وغير غربية). ذلك هو البحث عن "دلائل الإثبات"، ويظهر المعنى أوضح في الفقرة الموالية: «القطعة ليست شيئا آخر غير شاهد يجب النظر إليه بحسب المعلومات التي يقدمها عن حضارة معينة، وليس بحسب قيمتها الجمالية»².

إذا كانت توجيهات بول ريفي وجورج هنري ريفيير، كما يظهر ذلك من خلال هذه الفقرة، تدعو إلى عدم النظر إلى القطع الإثنوغرافية بوصفها مجموعة من القطع الغرائبية أو أعمالا فنية *œuvre d'art*، إلا أنه يسجن قيمة القطعة في ضرورة توظيفها للبرهنة وتوطيد الحضارة التي تنتمي إليها تلك القطع على محور التاريخ *Axe de l'histoire* كما تبنته المعرفة الموروثة عن القرن التاسع عشر والمُساندة لفكرة حاجة المجتمعات "المتخلفة" لوصاية حضارية (الاستعمار لفائدة المستعمر). بل نَبَّهَ كُلُّ من بول ريفي وجورج هنري ريفيير إلى أهمية جمع وحيارة القطع المنتمية إلى مجتمعات غير أوروبية والتي تظهر عليها تأثيرات القارة العجوز³.

هل حدثت قطيعة معرفية ما بعد الاستقلال؟ يبدو أنه لم يحدث داخل منطق جمع التحف وتكوين المجموعات تحول، استمرت تدبير الإرث دون قدرة على مساءلة مرتكازته الفكرية و"الفلسفية". وبرحيل الحماية، دخلت المجموعات المتحفية المغربية في حالة من الموت غير المعلن داخل المستودعات وتحنطت المعروضات في صورة فلكلورية، وتجاهلتها النُخب. وهو الأمر الذي ما كان ليساعد على بناء خطاب هوياتي مختلف وإن تبدلت من حيث الظاهر بعض العناصر الشكلية من قبيل اختفاء الوصاية المباشرة للإقامة العامة ومصلحة الفنون الأهلية. بل سيلاحظ بعض أطر وزارة الثقافة، لكن من منظور أنثروبولوجي يُحاول البحث عن العطب الكامن في المتاحف المغربية من دون أن يكون قادرا على تبني لغة مزعجة للإدارة، أن المجموعات الإثنوغرافية: «قد تم تشكيلها [أي المجموعات المتحفية] في ظل ظروف محددة، خاصة في ظل الحماية. إنها تشهد على حقبة وإلى النظرة التفصيلية التي اتخذتها سلطات الحماية تجاه الثقافة المادية للبلد المحتل حديثاً. إنها تعكس، مثل بطاقة بريدية ملونة ومجمدة،

¹ - Ibid., p. 7.

² - Ibid., p. 8.

³ - Ibidem.

أما المثال الذي يضربه أصحاب التوجيهات فهو عدم إغفال القطع "الأهلية" التي تعيد استعمال أشياء أوروبية مثل تلك التي توضع في القلاند وغيرها.

وجه المغرب في فجر القرن العشرين بأنسجته وجلوده وأزيائه وحُلِيّه وقطعه النفعية من الخشب والنحاس والبرونز ومخطوطاته. وهنا أيضاً، لم تكن الأقدمية معياراً للاختيار. يبدو كل شيء، في الحقيقة، قديماً، في هذه الإمبراطورية القديمة من منظور الحماية. إن تكوين هذه المجموعات من متاحف البطحاء بفاس والأوداية بالرباط ودار سي سعيد بمراكش ودار الجامعي بمكناس وغيرها من المتاحف هو أحد الأوجه المثير للاهتمام فيما يخص تاريخ الحماية في المغرب. لقد تم الربط بينها [أي المجموعات المتحفية التي جمعتها إدارة الحماية] من قبل النخب الوطنية المغربية المستقلة منذ عام 1956 وبين صورة قديمة ورجعية للمغرب لم تر فيها [هذه النخبة الوطنية] نفسها وهي المتجهة بكل ذاتها نحو فكرة التقدم والتحديث. بقيت المتاحف إذن على هامش المجتمع، وربما منظوراً إليها بمثابة عبء تركته لها الحماية من الصعب عليها أن تحمله»¹.

لا نمتلك إحصائيات دقيقة عن رصيد المغرب من القطع الأثرية والتراثية وتلك التي تنتمي إلى الثقافة المادية مما هو بين يدي المتاحف وما هو خارجها. نمتلك أرقاماً بخصوص أعداد القطع داخل هذا المتحف أو ذاك في فترة محددة ضمن تقرير أو مشروع متحف، لكن شيئاً دقيقاً وثابتاً، علماً أن فضاءات متحفية عدة لا تندرج تحت وصاية المؤسسة الوطنية للمتاحف لها أرصدها التي تعيش في صمت². نعرف أن قطاعاً مُعَيَّناً -وهي قليلة- أصبحت توصف بأنها تراثٌ وطني، لكن ليس هناك اليوم، بعد أن فقدت وزارة الثقافة تدبيرها المباشر للمتاحف، أجوبة عن أسئلة مآلات المجموعات المتحفية التي كانت في مستودعات ومعارض المتاحف المغربية الكبرى: الأوداية والبطحاء والجامعي ودار السي سعيد وغيرها، وبخصوص السياسة (أو السياسات) المتبعة في عمليات إغناء الأرصدة المتحفية وتنمية المجموعات.

وما من شك في أن عدداً من المؤسسات العمومية وشبه العمومية المغربية تتوفر على أرصدة فنية مهمة، تشكل اليوم إسهاماً كبيراً في إغناء الرصيد الفني الوطني ويمكن اعتبارها وسيلة لحفظ أنواع جديدة من الأرصدة التي تتحول إلى تراث، لكنها مجهولة وغير متاحة للعموم بالقدر الكافي.

تقدم المتاحف المغربية جانبا من الأرصدة المغربية الطبيعية والأثرية والإثنوغرافية وكذلك الفنية الحديثة والمعاصرة. ففي متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر كما في باقي المتاحف المنتقلة إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف يتم عرض وتقديم قسم من أرصدة المؤسسات العمومية وشبه العمومية وفي أحيان كثيرة مجموعات أو قطع في ملكية الخواص. ومع ذلك فإنه من الواضح أن أهم المجموعات

¹ - Skounti Ahmed, «De la patrimonialisation : comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines ?» In *Hesperis-Tamuda*, Vol. XLV, Rabat, 2010, pp. 24-25.

² - القانون 56.20 يستثنى من وصاية المؤسسة الوطنية للمتاحف المتاحف التابعة للجنة المغربية للتاريخ العسكري، لكن ثمة متاحف تابعة لقطاعات وزارية مثل الأوقاف والشؤون الإسلامية ومتاحف أخرى ذات وضعيات مختلفة. ولم يكن بين يدي وزارة الثقافة أي إحصاء شامل لمحتويات المتاحف الخاصة خلال فترة رعايتها للقطاع.

الحاضرة في عدد من المعارض هي تلك التي في ملكية وزارة الثقافة وأكاديمية المملكة المغربية ومجموعة المؤسسة الوطنية للمتاحف ومجموعات خاصة أخرى، يكاد يغلب عليها طابع "anonymat".

يشد انتباه الزائر إلى معارض المؤسسة الوطنية للمتاحف غنى مجموعة وزارة الثقافة¹، وأهمية مساهمتها في بناء ذاكرة للفن الحديث والمعاصر بالمغرب، إذ يُشكّل الرصيد الذي وضعت الوزارة بين يدي المؤسسة الوطنية للمتاحف قسما مهما من المعارض بما في ذلك مجموعة الوزارة من الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة. كثيرون هم الفنانون المغاربة الذين احتفظت وزارة الثقافة ببعض أعمالهم التي تُسهم اليوم في تقديم صورة استرجاعية للتشكيل المغربي، وتشكل مكونا معاصرا من مكونات التراث المغربي، كما وقفنا على ذلك في متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر².

ثمة أرصدة فنية أخرى مُكمّلة ولا تقل أهمية، من بينها اللوحات التي في ملكية أكاديمية المملكة المغربية³، وهذه المؤسسة حاضرة برصيدها في عدد من المعارض، لكن نتأسف لغياب، كما هو شأن رصيد وزارة الثقافة، أي إصدار يقدم نظرة شاملة عن رصيد المؤسسات العموميتين (نقصد وزارة الثقافة وأكاديمية المملكة المغربية).

ثانيا - المعرض المتحفي:

يكون الشيء -أو القطعة- في المعرض في حالة "غير طبيعية"، إنها وضعية لا تشبه وضع الشيء في الحياة المعاشة. كما أن المعرض انتقال من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين⁴.

¹ - لا يمكن تخيل هذا المعرض دون أعمال من مجموعة وزارة الثقافة والتي من بينها:

- أعمال محمد حمدي (ازداد سنة 1974)، أعمال من سبعينيات القرن العشرين.
- أعمال كريم بناني (ازداد سنة 1938)
- أعمال مصطفى حفيظ (ازداد سنة 1970)
- أعمال محمد شعبة (1945-2013) من بينها لوحة تركيب التي تعود إلى سنة 1993
- ولوحات الملاحى التي تنتمي إلى سبعينيات القرن العشرين.

² - من بينهم: حسن السلاوي (1946-2024)، عيسى يكن (1937-2016)، الحسين الميلودي (1945-2022)، أحمد الطريبق أفيال (1949-2015)، أحمد العمراني (1942)، محمد الإدريسي (1946-2003)، الشعيبة طلال (1929-2004)، عباس صلاحي (1950-1992)، عبد الباسط بن دحمان (1949-2018)، فاطمة حسن الفروج (1945-2011)، محجوبي أحرضان (1920-2020).

³ - ومن بين أبرز اللوحات الفنية التي في ملكية أكاديمية المملكة المغربية نجد:

- لوحة لعهد القاسمي (1942-2003) أنجزها سنة 2002
- لوحة لبوشتى الحياني (1953) تحت عنوان: "الرجل والزهرة"
- لوحة للمحجوبي أحرضان (1920-2020) بعنوان "ضباب الصباح، الخميسات" مقاساتها 134 X 85 سم
- لوحة إلياس السلفاتي (1967) بدون عنوان ومقاساتها 168 X 152 سم
- لوحة عبد الرحيم يامو (1952) وعنوانها "حديقة صيف"، أما مقاساتها فهي: 200 X 140 سم.

⁴ - وهي الفكرة الأساسية التي نخرج بها من قراءة أدبيات المزيوغرافيا وخصوصا كتاب Manuel for travelling exhibition الصادر عن اليونيسكو سنة 1953. فالحكي في المتاحف أساسه بصري دون أن يلغي الحكي الشفهي. يُعرف جون كلود ديكلو عملية العرض هي أن "تظهر أولا ثم تقول ثانيا" وبتعبير آخر أن تقدم للعين ثم بعدها تتكلم.

وتظهر بعض القطع المتحفية في المعارض المتحفية وكأنها "مُكلفة بمهمة"، عليها أن تقوم بدور الأيقونة icône الهوياتية، دور لا يتوقف نجاحها في تحقيقه على قيمة القطعة المعروضة في ذاتها أو قيمتها الجوهرية sa valeur intrinsèque، إذ إن المعرض المتحفي جهازٌ ثقافيٌّ وأداة إعلامية مُنتجةٌ للدلالات في حدود شروط مادية ومعرفية وأيديولوجية¹. ويُجسد المعرض المتحفي أحد الوجوه الظاهرة والملموسة لمعنى الذات الحضارية، ويبدو كل معرض متحفي مثل تشخيص تمثيلي لعناصر من الهوية في الحدود التي أمكن تحقيقها بالوعي والمعرفة وبالقدرة على استعمال التقنية، مع الاحتكام إلى مشروع علمي projet scientifique وأساس نظري. إذ إن المشروع العلمي le projet scientifique يقوم بالكشف عن هوية المتحف ومعاني اختياراته.

تختلف دلالة القطع في المعرض عن حقيقتها خارجه، ويتزايد الاختلاف عندما تنتمي المنطلقات المعرفية المؤسَّسة للمعرض المتحفي إلى خارج الثقافة المُنتجة للقطع المعروضة كما المقاربة المعتمدة في عملية التأويل l'interprétation.

إن واحدة من وظائف المتاحف، هي القدرة على إعطاء وجود عمومي للتحف والقطع التي في حوزته، لكن دوره ليس رهينا بها وحدها، أي أن طبيعة المجموعات التي بين يدي متحف ما ليست بالضرورة محددا نهائيا لطبيعة المعارض التي سيحتضنها أو ينظمها، ثمة عمليات بناء فكرية وتشديد مادي لكل معرض يلتقي فيها التقني بالثقافي.

1_ بناء المعرض المتحفي التَّصَوُّر والتقنية: هندسة وثقافة

المعرض المتحفي وُلِدَ مكانه الذي يولد فيه²، وهو أيضا، حسب تعبير دانييل بورن Daniel Buren، الوعاء المُثَمِّن¹ le réceptacle valorisant. ولكل معرض متحفي منطق² الذي كثيرا ما يكون هو ذاته -في العمق- منطق الثقافة التي أرادت أو تَبَنَّتْهُ أو أنشأتها أو يتم السير نحوها³.

Jean-Claude Duclos, *De l'écomusée au Musée de société*, op. cit., p. 40.

¹ - وكمثال على هذه الشروط ما كتبه ب. ر. أدامز ما يلي: «تبدأ كل مشاكل إعداد المعرض بوضعه في بناء المتحف نفسه». إن الخصائص المعمارية لبناية المتاحف تتطلب بذل جهد في اتجاه التكيف والمواءمة بين تصور مطلق للمعرض المراد إنشاؤه من جهة، ومعرض نسبي المُمكن إقامته في حدود المكان المتاح من جهة أخرى. ب. ر. أدامز، ضمن كتاب: أدامز فيليب (وآخرون)، *دليل تنظيم المتاحف (إرشادات عملية)*، ترجمة محمد حسن عبد الرحمان، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1993، ص. 207. وعلى الصعيد التقني كان أحد الانشغالات الأساسية لصنّاع المعارض هو إيجاد الوسائل المناسبة لعزل القطع وجعل الفضاء مناسباً لها. وعلى الصعيد الثقافي والأيديولوجي، لا يكاد يخلو معرض متحفي من قضية فكرية أو تأثير التفكير، إلا أن معالجتها تكاد تختفي أو يتم العمل على إخفائها وهو ما يشكل تحدياً مسكوتاً عنه عند واضعي تصميم المعارض.

² - لطاما كانت عمارة المعرض هي الأساس أما القطع فلاحقة: «كانت عمارة المبنى في المتاحف القديمة هي العرض الرئيسي بينما الأثاث والمعروضات الأخرى كانت تابعة لمتطلباته» أدامز فيليب (وآخرون)، *دليل تنظيم المتاحف (إرشادات عملية)*، مرجع سبق ذكره، ص. 29.

ويتعلق الأمر في المعارض المتحفية بإعادة كتابة "معارف"، وتحويلها لكي تصبح قابلة لأن تُقدم في شكل معارض أو تحويلها إلى محتوى قابل لأن يتم عرضه *exposable*. وبتعبير آخر، المعرض المتحفي هو تحويل للمعرفة إلى مادة عمومية، متعددة الوسائط، ومنتشرة في فضاء وفق استراتيجية معينة، وناقلة لخطاب نحو جمهور من المتلقين، ومن هنا وصف المعرض المتحفي بأنه وسيط (وسيلة إعلام)⁴ *média* يجتمع فيه بُعدان اثنان: من جهة، الفضاء المادي المُدرَك بواسطة الحواس

والمعارض عوالم ومُمكنات تكاد تكون لانهائية: «لا توجد عمليا حدود لما يمكن لرجل المتحف إنجازَه داخل الجدران الأربعة للقاعة متى توفرت التجهيزات والخيال والبراعة الفنية» المرجع نفسه، ص. 31.

¹- بالمعنى الذي يُحدد قيمة القطعة المتحفية. يقول بورن: «المعرض هو فعلا "الوعاء المثلث" حيث لا يتم عرض الفن فحسب، بل يتعرض للتلف، لأنه إذا تم الكشف عن العمل بالأمس بفضل المتحف، فإنه اليوم يعمل فقط كأداة تزيينية لفائدة بقاء المتحف».

Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», op. cit., p. 151.

²- ثمة أبحاث حاولت دراسة ما بين المعرض المتحفي وأنواع أخرى من المعارض من عناصر التقاء واختلاف، يعقد -على سبيل المثال- كتاب *Muséographie* الذي صدر سنة 1934 عن هيئة الأمم المقارنة بين تدبير المعرض في كل من المتحف والبازار بل يدعو صراحة محافظي المتاحف إلى استلهم الطرق والتقنيات الجمالية التي يعتمدها التاجر (ص: 333-334)، واتجهت كتابات لاحقة إلى عقد مقارنات بين المعرض المتحفي والأسواق/المهرجانات *les Foires*. استفدنا من دراسات حول المعارض المتحفية في العقود اللاحقة على الحرب العالمية الثانية، عالج وبعضها موضوع المعرض المتحفي بوصفه هو نفسه عملا فنيا. من بينها:

Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», pp. 150-179.

ويعتبر كتاب شوميه Serge Chaumier واحدا من الإصدارات التي طرحت داخل الثقافة الفرنكوفونية التحولات الحديثة وعددا من القضايا ذات الصلة بموضوع المعارض:

Serge Chaumier et Jacobi Daniel, *Exposer des idées, du Musée au centre d'interprétation*, Editions Complicités, Paris, 2009. Serge Chaumier, *Altermuseologie : Manifeste expologique sur les tendances et les devenir de l'exposition*, Hermann, Paris, 2018.

³- بمعنى السير نحو النموذج الحضاري المنشود. والمعرض، بالإضافة إلى تعريفه بوصفه عملية تُمثِّل لمعرضات من خلال تقديمها للجمهور على أساس برنامج مُحدَّد في مكان مفتوح أو مغلق وذلك باستعمال الوسائل التقنية والفنية والجمالية المناسبة، فإنه محاط بمحاذير من بينها بحسب جون كلود ديكلو:

- أ- إنه سلاح قوي *arme puissante* في يد من يصنعها؛
- ب- المعرض قادر إيديولوجيا على تقديم ونشر خطاب منقوص *tronqué* وغير كامل؛
- ت- إذا كان المعرض على الصعيد الفني محرّف *forcée* ومتمسك بالشكليات *formaliste* يصبح عائقا وحاجزا؛
- ث- إذا كان المعرض مرتبا ومنظما *agencee* بطريقة أمينة وشفافة، فإنه يعيد تركيب ويعكس بلغته البصرية *langage visuel* أشعة المعرفة *les rayons du savoir* حسب تعبير: Georges H. R., *Cours de muséologie général*, 1971

نقلا عن:

Jean-Claude Duclos, *De l'écomusée au Musée de société*, op. cit., p. 39.

⁴- يفسر لنا كل من جون دقّالون وحنا كوتينسر وإريك تركي هذا الدور الإعلامي للمؤسسة المتحفية في نقطيتين: المتحف يشغل اجتماعيا عبر مسارين للعقلنة *un double processus de rationalisation* الأول تواصلية والثاني تنظيمي. أما البعد الأول فمضمونه عقلنة العلاقة مع الزائر وفي هذا الصدد يتم على سبيل المثال استعمال المقاربات التواصلية والسميائية *sémiotique*. أما البعد الثاني فمن بين مظاهره أن المتاحف "تفكر في نفسها" من منطلق المنافسة/التكامل مع المؤسسات الثقافية التي يمكن أن تتقاسم معها زمن الأنشطة الممتعة *le temps du loisir*.

Jean Davallon (et autres), «Du média exposition à la muséologie», op. cit., p. 92.

«مفهوم الوسيط تدل على دعامة (ركيزة) للمعاني، تشير إلى مكان لإنتاج المعنى» كما أنه «في أغلب الأحيان، تكون وسائل الإعلام مكانا لظهور عدة أنواع من الخطاب الاجتماعي. وهذا ينطبق على المعرض كما هو الحال في وسائل الإعلام الأخرى» «يطبق مصممو ومنظمو المعارض، في ممارساتهم، سلسلة كاملة من الفرضيات، من ناحية حول الخصائص الأساسية للمعرض كوسيلة إعلام، ومن ناحية أخرى حول القواعد التي تسمح ببناء أنواع مختلفة من الخطاب، من ناحية أخرى. (تعليمي، أدبي، جمالي، تاريخي، إلخ). كل هذا يشكل معرفة بديهية وضمنية، متجسدة في ممارسة معقدة والتي بدأت دراستها للتو». بهذه العبارات تم تعريف المتحف بوصفه ميديا في كتاب:

Eliséo Véron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition : de l'espace, le corps et le sens*, Bibliothèque Publique d'Information : Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, pp. 23-30.

espace appréhendé par les sens، ومن جهة أخرى، الفضاء المفاهيمي أو المفوّه conceptuel ou conceptualisé. فإذا كان البرنامج العلمي هو الأساس النظري، فإن صياغة مشروع المعرض le projet يُشكل ترجمته التي تتبني وتتجسد في صورة عناصر ملموسة ومحسوسة في الحيز المكاني المخصص للمعرض بما يُمكن من نقل المضامين وتجسيدها أمام المشاهدين والزوار. ومن ثمة يمكن لنا القول إن بناء المعرض المتحفي هو انتقال من **منطق النص** إلى **منطق الحيز المكاني** كنوع من الفضائية أو الحيزية la spatialité.

ومن بين العناصر التي تتم في مرحلة التصور كما الإنجاز: تقطيع المعرض إلى محطات وفق ما يُسمى la scénarisation، أي المقاطع المنتظمة والمُشكّلة لمسار الزيارة، ولعملية توزيع الأفكار والمعروضات على الفضاءات المحتضنة للمعرض¹. ويتم أيضا تدبير الفضاء والمسافات وفق أهمية الأفكار المُراد تبليغها وبحسب ترتيبها hiérarchie des idées. فالمعرض المتحفي إذن تَحْيِيز (إضفاء المكانية) spatialisation وترميز symbolisation وتكييف adaptation لبرنامج programme لضروريات وإكراهات الفضاءات التي يقام عليها المعرض. ومن بين أهدافه الوصول إلى وضع يشبه علامات ترقيم على مساحة فضاء العرض ponctuation de l'espace، بما يتماشى ويتناسب مع النظام الإيديولوجي للخطاب المراد تبليغه؛ يتعلق الأمر، بكتابة حيزية ومكانية، وعملية إعطاء شكل لرسالة خطابية une mise en forme d'un message discursif.

كما يستحضر منتجو سيناويوهات المعارض عناصر أخرى لا تقل أهمية من بينها: اتجاه الزيارة واختيار نوعية المسار le circuit، وإيقاع السّير rythme de cheminement، وتدبير فُسحات النقاط الأنفاس، أو قفات الاستراحة مما يطلق عليه "العياء المزيولوجي" la fatigue muséologique الناتج عن طول مدة الوقوف والتنقل بين المعروضات وكثرة الوثائق المتاحة.

ومثل كل وسيط média يطرح المعرض المتحفي من منطلق تناوله للهوية ما يسمى في الدراسات الثقافية بـ"الأثار الإيديولوجية" « les effets idéologiques والنقد الموجه إلى الدراسات الثقافية موضوعه تحجيم الثقافة وتلخيصها في "الأثار الإيديولوجية" »

Nelly Quemener, «Affects et réception médiathèque, des dimensions idéologiques du plaisir du texte aux dimensions affectives de l'idéologie», In Maigret Eric et Laurent Martin (Dir.), **Les cultural studies au-delà des politiques des identités**, Le bord de l'eau, Riom, 2020, pp. 223-224.

¹ - Sunier Sandra, «Le scénario d'une exposition», In **Publics et Musées**, n° 11-12, 1997. Marketing et musées (sous la direction de Jean-Michel Tobelem) pp. 195-211; Consulté le 12/02/2024 doi : <https://doi.org/10.3406/pumus.1997.1096> https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1997_num_11_1_1096

ومن منظور سينوغرافي، فالمعرض بحسب جون-نويل دورو Jean-Noël Duru يقوم على السعي إلى: «إيجاد الأنساق التي تجعل الأشياء بارزة بطريقة يرغب الأشخاص في النظر إليها وفهمها»¹.

يُساعد الاعتماد على السينوغرافيا في إنجاز عالم خاص بكل معرض univers spécifique، عالم فريد ومميز، يتكون من عوالم صغيرة، أو بداخله عوالم صغيرة micro-univers حسب تعبير مريا سرايفا Maria Saraiva. وسواء استعملنا كلمة "عالم" univers أم استخدمنا كلمة "أجواء" ambiance، فإن المعرض يظهر مثل فضاء مادي ورمزي (لامادي) يحيط بالزائر²، تقول مريا مايلي نقلا عن أوغويار Augoyard J. F. إن المعرض: «جو مادي ومعنوي يحيط بالزائر»³.

إن مجال بناء المعارض المتحفية مجال واسع، فهناك فلسفات مختلفة تُشكّل أساس هذه المقاربة أو تلك؛ في هذا الصدد، يتم التمييز بشكل عام بين طريقة عرض القطع التي تقوم على بناء فضاءاتها

¹ - نقلا عن:

Maria do Rosário F. C. Saraiva, **Des concepteurs et des visiteurs, l'exemple d'une exposition au Musée Dauphinois**, DEA Muséologie : Publics, Expositions, Institutions, Sous la direction de Jean Davallon, Soutenu le 23 septembre 1997, p. 36.

اشتغل هذا السينوغراف طويلا مع جون كلود دي كلو وأنجز معه عددا من المعارض بمتحف دوفينا والمتاحف التابعة له وقد شاهدنا في متحف دوفينا طريقة إنجازهِ للتصورات الميزيوغرافية.

تجدد الإشارة هنا إلى أننا نقارب البناء السينوغرافي للمعرض المتحف بوصفه شبكة من الرموز codes يكون الزائر والمشاهد مطالبا بحل شفراتها decoder.

عن طريق الوسائل والتجهيزات السينوغرافية scénographique يتم إعادة إبداع récréation لأجواء ambiances.

السينوغرافيا أحد الوسائل والأدوات outils التي يستعملها المصمم (مصمم المعرض) concepteur من أجل تقاسم التمثلات والإثارة، وفي أحيان كثيرة السعي إلى تجسيد ذاكرة جماعية حول موضوع أو قطعة محددة.

² - العناصر الخمسة المكونة عادة للمعرض هي:

- 1- القطعة؛
- 2- الصورة image بكل أنواعها الثابتة والمتحركة ومختلف أشكالها والتقنيات المستعملة في إنجازها وعرضها داخل المعرض؛
- 3- الصوت: مرافق للمعرض، مثلا موسيقى musique d'ambiance (مثلا: les ambiances, les phonogrammes) أي موسيقى مثلا تساعد على التقارب مع المعروضات وتنتقل بالزائر إلى أجواء خاصة؛
- 4- النصوص المكتوبة: les textes والتي تقول القاعدة المتداولة بين المتحفيين إنها نصوص للمشاهدة وليست للقراءة؛
- 5- معلومات وصفية la signalétique تعطي، على سبيل المثال، توجيهات للزوار بما في ذلك الأسهم les flèches التي تحدد اتجاه الزيارة؛

³ - Maria do Rosário, **Des concepteurs et des visiteurs**, op. cit., p. 3.

هذا التعبير نقلته عن جون-فرانسوا أوغويار Augoyard Jean-François من مقال له يعود إلى سنة 1995 وهو:

Jean François Augoyard, «L'environnement sensible et les ambiances architecturales» In **L'espace Géographique**, n° 4, 1995, pp. 302-318.

الأصلية، فكأن المعرض يحاول وضعها في سياقها "الطبيعي"؛ وهناك طريقة، في الجهة المقابلة، تعتمد إلى تقديم القطع في إطار يعطيها معنى حديثاً أو راهنياً. وفي الحالتين معاً، يتعلق الأمر بتفسير للقطعة المعروضة وتأويل لها une interprétation.

أما الطابع الغالب على المعارض المتحفية فهو أن تظهر القطعة، من جهتها، في وضعية الثبات ومَحْمِيَّة¹ وهي وضعية غير طبيعية بالمقارنة مع حياتها التي كثيراً ما تكون كثيرة التحولات خصوصاً قطع التراث الشعبي. هكذا يختلف وضع القطع المتحفية في المعرض عن تاريخها ووظائفها ومعانيها حين كانت (أو تكون) حاضرة في أنساقها المجتمعية، أي عندما كانت تُصنع وتُحرَّك، وتُنقل و"تحيا" بوصفها أداة outil أو آلة instrument وهي في اتصال دائم ويومي بأصحابها ومجتمعاتهم communautés مع ما يرافق القطعة/الشيء -ضمن الحياة المجتمعية- من تحولات وتمثلات ثقافية واجتماعية وخطابات وسرديات مكتوبة وشفهية.

تجتمع في المعرض المتحفي الأشياء والقطع المُتفرقة (أو التي كانت متفرقة قبل أن تنتظم في مجموعة collection)، يتم تقليص الجغرافيات وتقريب الأزمنة (الضرورة البيداغوجية واحدة من الأسباب). وفي المعرض المتحفي، يتم في أحيان كثيرة العمل على استرجاع restitution سياقات انتمت إليها الأشياء أو القطع؛ فالمعرض أداة استعادة لصورة أزمنة سابقة، وللعلامات الدالة على فئات وجماعات مؤثرة أو هامشية، حية أو مندرسة، كما أن بعض المعارض -المخصصة لفنان واحد مثلاً- تتميز لِتَمَيُّز الفرد، في الوقت الذي تقدم فيه المعارض الدائمة -على سبيل المثال- في المتاحف الوطنية ما تعتقد أنه البرهان على تميز شعب في مساحة جغرافية مُحدَّدة (الوطن)، وتتحو معارض متحفية أخرى إلى تقديم فكرة بخصوص الأثر البشري.

ويجمع المعرض المتحفي بين طرف أول وهو العمل على المضمون contenu من خلال تحويل الخطاب إلى سيناريو، واختيار العناصر الإيكونوغرافية والقطع الضرورية أو الأساسية؛ والطرف الثاني، الذي يتفاعل مع المضمون ويتكامل معه في حوار داخل المعرض المتحفي وهو المسار السينوغرافي Le parcours scénographique والذي «قد يختلف أحياناً عن المسار العلمي»².

¹ - تعتبر حماية التحف أحد المبادئ التي تقدم على غيرها في مختلف مراحل تصور وإنجاز المعرض المتحفي، وتشمل الحماية والأمان أو التأمين للزائر كما للقطع والمعروضات. غير أن حالة الوضع تحت المراقبة وما تقتضيه من وسائل بما في ذلك إنشاء بيئة محروسة يستدعي التفكير والتأمل في أثر كل ذلك على حدود الممكن في المعرض المتحفي.

² - Jean-Pierre Duval, «Outils de conception et scénographie», In REMUS, la Muséologie des sciences et des techniques, OCIM, Dijon 1993, p. 17.

إن المعرض آلة كاشفة لأنها تضع المعارضات، على اختلاف أنواعها، تحت الأضواء. وهو أيضا جهاز صانع للمعاني ووسيلة لتعميم وإشاعة acte de vulgarisation مفتحة على العموم. والمعرض المتحفي أيضا حدث ثقافي «إن كل معرض، من المفترض أن يكون محاولة للأنسنة un essai d'humanisme وفُرجة un spectacle»¹. فمن الناحية التقنية، يتأسس فن صناعة المعرض على قواعد لا تختلف كثيرا عن تلك المعمول بها في التشكيل والعمارة والهندسة² «يتعلق الأمر بتركيب للكتل composition des masses لا يمكن أن يكون بدون ما يلي: 1- الفضاء (مساحة المعرض) 2- الإضاءة (مصابيح، أجهزة عرض، أنابيب إضاءة منتشرة، نظام البطاريات)؛ 3- الدعامات [الركائز] (الصور والألواح والنوافذ، ولكل عنصر من هذه العناصر قيمة معمارية أو حتى جمالية مستقلة عن وظيفتها). 4- الوسائل الرسومية [الغرافيكية] (نصوص، خرائط، رسومات، صور، سيناريو). 5- القطع [المعارضات] (لا يتم اكتشافها، من حيث المبدأ، إلا بعد أول لقاء مع الدعامات، ولكنها من يتحكم في الكل)؛ 6- الاتصال بالجمهور»³.

وتعمل مختلف العناصر المكونة للمعرض وفق خطة شاملة تستهدف تحقيق التناغم بين مختلف الأشكال forme، وتهدف أيضا إلى تجسيد حالة من التوازن للأشكال équilibre بين الوحدات الهندسية ومختلف الكتل les masses. وهي المطالب التي يتحقق جزء كبير منها بواسطة القيام باختيارات تقنية وجمالية التي يتحقق بواسطتها التفاعل المنشود بين الدعامات (الركائز) والقطع المعروضة والإنارة والألوان...).

ويعتبر غابي Gabus تركيب الكتل composition des masses، وربما يصدق أن نقول: "تتضيد الكتل في المعرض"، هو العُنْصُرُ الفارقُ في لغة كل معرض⁴. إن من بين أهداف عملية توزيع الكتل، في تفاعلها مع مختلف العناصر الأخرى للمعرض، الترغيب في القيام بالجولة donner envie d'une promenade. أما على صعيد الإنجاز، فيتأسس تدبير الكتل على الكثير من الحسابات الرياضية، كما يندرج على الصعيد الجمالي عادة ضمن أسلوب⁵ قد يكون كلاسيكياً أو شرقياً أو ينتمياً إلى أحد الأساليب الحديثة مثل le Modulor، أو أسلوب le Corbusier، وما يهمنا هنا أن تدبير الكتل

¹ - Jean Gabus, «Principes esthétiques», op. cit, p. 337.

² - بخصوص مرحلة قبل الحرب العالمية الثانية، نقف على هذا المعنى في صيغته الأكثر تقنيا codifié في كتاب Muséographie الصادر سنة 1934 حيث خصص الفصل العاشر لحاجيات المعرض وفق التصور الموروث عن القرن التاسع عشر والذي كان مازال مستحكماً في أهم المتاحف في العالم الغربي.

³ - Jean Gabus, «Principes esthétiques», p. 338.

⁴ - Ibid., p. 345.

⁵ - Robert Fohr, «Musée», In Encyclopaedia Universalis, n° 16, France, 2008, p. 651.

عملية رياضية كما أنها ثقافية، كما أنها مسألة إحساس بالمقاييس، وهي بذلك عملية بناء توازن بين المقاصد الثقافية والإكراهات الهندسية والتقنية والجمالية أيضاً.

2_ المعارض المتحفية: قضية أنثروبولوجية

وإذا كان المعرض المتحفى، كما يظهر من الناحية التقنية أي بوصفه «تركيبية تتكون من العناصر التالية: شكل ومادة القطعة، والألوان، وألعاب الضوء»¹، فإن هناك وجهاً آخر للمعرض المتحفى، وهو الوجه الذي يصفه جون غابي **بالبعد الفكري** intellectuel، وهو مقابل للبعد الأول أي **الوجه المادي والفيزيقي** physique: «ويندمج هذا الجانب المادي، بطبيعة الحال، مع الجانب الفكري للموضوعات، والفكر التعليمي، أي البنية والتسلسل الزمني للحقائق والبحث عن الأصداء الشعرية التي ينبغي، كما هو الحال في كل عمل فني أصيل، خلق معجزة نقل مشاعر الحياة من خلال الأشياء الميته»².

إن صانع العرض المتحفى، حسب تعبير جون غابي، ينطق بالنيابة عن الآخرين³، أي بالنيابة عن المجتمعات التي كانت القطعة لها ومن ثقافتها. وفي هذا الإطار، يظهر المزيوغرافي le muséographe مثل مُترجمٍ أو ناطقٍ باسم جماعة أو جماعات بشرية غائبة، وهو يبني خطابه على أساس القطعة (أو القطع) التي بين يديه. كما لا يغيب عن البال أن هذه المهمة محفوفة بمزالق كثيرة في مقدمتها الخلط بين الخطاب الذاتي لصانع المعرض المتحفى وبين ما يُمكن أن يكون خطاب المجتمع الغائب (أو الجماعة الصامتة) بحكم اختفائها من الوجود وبقاء بعض الأشياء الدالة على ثقافتها، أو بسبب "عجزها" عن بناء خطاب حول ذاتها بالأداة المتحفية وهو ما كان عليه الحال تحت السلطة الاستعمارية، وما يمكن أن يكون واقعا كذلك في كل مجتمعات متعددة الهويات تعيش في إطار نظام لا يُحسن استعمال الوسائل المتحفية لتتمين مختلف المكونات التراثية بالقوة ذاتها.

على أن التحدي الأكبر في تصورنا، هو حاجة صانع المعرض المتحفى، الذي موضوعه المجموعات الأثرية أو الإثنوغرافية، إلى استحضار السياقات الحقيقية التي كانت فيها القطع جزءاً من حياة المجتمع ومعيشه اليومي، وهو ما لا يمكن أن يتحقق في اعتقادنا إلا بصورة نسبية ومحدودة. إن بقاء الأشياء ووصولها إلينا لا يعني أن ذاكرة الناس حول تلك الأشياء ومشاعرهم قد وصلت إلينا كاملة غير منقوصة، بل ربما يتعلق الأمر بنقصين: من جهة أولى نقص الأشياء المادية؛ ومن جهة ثانية، نقص فيما يتعلق

¹ - Jean Gabus, «Principes esthétiques», p. 337.

² - Ibid., p. 337.

³ - Ibid., p. 353.

بالمعاني والأبعاد اللامادية التي كان لها في اليومي والمعيش عند الأفراد كما المجتمع؛ وقد نضيف إلى كل هذا عنصراً ثالثاً يتمثل في حاجة المعرض المتحفي إلى أن يرسل رسالة واضحة شأنه في ذلك شأن كل عملية تواصلية وهو ما يلزم واضعي المشروعات العلمية للمعارض المتحفية كما التصورات المزيوغرافية بالتركيز على جوانب محددة، أي القيام باعتماد انتقائية "إيجابية" بداعي تجنب التشويش والإتقال على الزائر.

تخضع القطع الأثرية كما الإثنوغرافية، في تقديرنا لعميات **تحجيم dimensionnement** متعددة، وهي إذا كانت لها أسبابها الموضوعية التي من بينها: المساحة المحدودة لفضاءات العرض داخل المتاحف، واستحالة قول كل شيء عن السياقات التاريخية كما الثقافية لكل قطعة أو تحفة، فإن ثمة في تقديرنا أسباباً غير مُعلنة تجعل قطعاً بالذات محورا لهذا المعرض المتحفي أو ذاك، كما أن الفرق والمسافة بين المُتاح من المعطيات العلمية بخصوص السياقات الوظيفية لكل قطعة أو تحفة من جهة، والجانب الذي يتم تسليط الضوء عليه أثناء المعرض المتحفي من جهةٍ مُقابلةٍ، يطرح تحدياً حقيقياً، إذ يتم ردم "المسافة أو الفرق" بين المُثبت علمياً والغاية الفكرية أو الإيديولوجية بترجيح فرضيات وتخمينات "خادمة ومساعدة لفكرة المعرض" قد تتحول أحيانا إلى حقائق معروضة أمام الزائر للمتحف، أو على الأقل تتلقاها فئة من الزوار باعتبارها الرسالة الأساسية le message principal.

إن المعرض المتحفي، من هذا المنظور تجسيد لتخمين بخصوص العناصر الغائبة أو المفتقدة - وربما المرغوب فيها- واستحضار لها، وهو بناء لتصوير حول المشاعر والمعنى، بل بناء لمعنى من بين المعاني التي لا حصر لها، كما هو الأمر داخل كل لغة؛ إنه بناء بالحدس وأحيانا بالخيال لمعالم حضارية، ألا يكون بهذا المعنى وفي أحيان عدة تلخيصاً تَعَسُفياً لثقافة كاملة؟

يحتاج إظهار البعد الفكري للأشياء المعروضة عمليات عدة، بعضها له طابع معرفي (الإطار النظري للمقاربة المزيولوجية...) وبعضها الآخر يتميز بطابعه التقني/التكنولوجي (صناعة وتجسيد صورة المعرض بواسطة الأدوات المزيوغرافية بعضها تقليدي وبعضها الآخر يستخدم وسائل تنتمي إلى أجيال متقدمة من التكنولوجيا). وكل هذا الورش الضروري لبناء المعرض المتحفي وتحقيق فكرته وتصوره القَبلي يتوخى من بين ما يتوخى إلقاء الضوء على الشيء أو القطعة أو التحفة أو العمل الفني أو العينة الطبيعية، وذلك لأن «القطع لا تلقي الأضواء على نفسها من تلقاء نفسها، فمن خلال إدراك الكائنات الواعية تكتسب [هذه الأشياء] المعنى والأهمية»¹.

¹- Anita B. Shah, «ICOFOM : Muséologie et présentation», In *Les nouvelles de l'ICOM*, n° 3, 2003, p. 12.

يبدو المعرض المتحفي أيضا، آلة صانعة لحالة نفسية أساسها استقبال الزائر والسير به -وربما توريطة- نحو تساؤلات وقضايا وفضاءات تنتمي إلى خارج المتحف (الطبيعة، المجتمع، الثقافة...). بهذا الشكل يظهر المتحف ومن خلال المعرض وبواسطته مؤسسة قادرة على استقبال الزائر ثم "الخروج" به من المكان (بناية المتحف) إلى فضاءات أوسع وفق قراءة مُعَيَّنة واستراتيجية مُسبقة. هكذا يظهر المعرض المتحفي أشبه بالباب منه بالقاعة أو الصالة المُغلقة.

إن هذا الأثر الذي يُمارسه المعرض المتحفي من بين القضايا التي تهم الأنثروبولوجيا، أي ذلك الاتصال الذي يقع بين الزوار وعالم المعرض¹، والذي يتحول معه المكان (المتحف) إلى باب يُمكن العبور منه نحو عالم ما وراء القطع المعروضة، ويتحول معه زائر المعرض إلى رحلة un voyageur. ومن جهتهم، يسعى مصممو المعارض إلى التَّحَكُّم في مختلف المكونات بما يُحقق إبداع مجموع دالٍّ أو إنجاز تركيبية بليغة ومُعَبِّرة، ويتم بواسطتها (أي المعارض) نقل الزوار إلى أجواء الموضوع، إنها تسير بخيال الزوار إلى أزمنة أو أمكنة مختلفة. هذه رحلة بالحواس تتحول أحيانا إلى مُعايشة وسفر في الذاكرة «رحلة في الإحساس والمعلومات»².

يؤدي المعرض المتحفي إذاً، إلى داخل الثقافة (التي قد تكون ثقافة الذات كما يمكن أن تكون ثقافة الآخر)، كما يمكن أن يوصل إلى فضاءات أخرى، مادية ولا مادية، لبعضها طوابع جماعية أو خصوصية شخصية، وينتمي بعضها إلى الماضي كما الحاضر أو المستقبل المُتَخَيَّل والمُمكِن كما الصعب (وربما المستحيل)؛ وبتعبير آخر، فالمعارض المتحفية وسائل للولوج إلى دواخل des intérieurs، وإلى ماهيات essences، وإلى هويات identités.

والمعرض المتحفي، في الاتجاه ذاته، صانع للرحالة وللمسافرين بين الهُويات، ناقل لزواره نحو أزمنة متعددة وأحيانا متباعدة وقد تكون غير مألوفة أو غير منتظرة. هذا التقارب بين المعرض المتحفي وفعل الرحلة، ربما يعود إلى القلق البشري المُستمر من الآخر. إن فكرة الدخول إلى المُغلَق والوصول إلى الخَفي -القيام بالرحلة- أكان في سيرة حضارة أو علوم أو فنون أو شخصيات أو وقائع أو قضايا، ظلت طويلا أحد أكبر محركات الجماهير كنوع من الاستجابة لغريزة حب الاكتشاف، وهي الغريزة التي تعمل المتاحف على إثارتها واستعمالها وتشجيعها.

¹ - يقوم المعرض بخلق بيئة، جو، وسط ambiance، إنه آلية وأساس جيد لنقل الزائر إلى موضوع المعرض وجعله يتابع زيارته.

² - حسب تعبير مصمم المعارض المتحفية جون-نويل دورو Jean-Noël Duru نقلا عن: Maria do Rosário, Des concepteurs et des visiteurs, op. cit., p. 36.

كما أن للمعرض المتحفي سُلطة لَيّنة وخفية، لكن نجاح هذه السلطة وفعاليتها *efficacité* لا تتحقق في كل المجتمعات ولا تمتد إلى جميع المواطنين: أولاً، لأن المتحف غير مُتاح للجميع؛ ثانياً، لأنه حتى عندما يكون مُتاحاً لا يستفيد منه الجميع؛ وثالثاً، لأن للمعرض المتحفي لغة خاصة، وله معجمه اللساني (وفوق-اللساني *métalangue*) وهو ما يجعل عملية التلقي *la réception* (أي تلقي خطاب المعرض) تستدعي وتقضي امتلاك المتلقي (الجمهور) أدوات مناسبة لقراءة المعرض بما في ذلك الحد الأدنى من المفردات الجمالية والمعرفية.

من هذا المنطلق هل يدل ارتفاع أعداد المعارض المتحفية في الفترة الزمنية التي أعقبت إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف، على دَمَقَرَطَة فعلية وحقيقية في الوصول إلى المعارض والاستفادة كما التمتع بها؟

ثالثاً - التحف المغربية في المعارض: بناء صورة وخطاب خارجي

انطلقت عملية عرض القطع المغربية في الخارج قبل أن تظهر المتاحف داخل المغرب، حدث ذلك بوسائل متعددة من بينها: المعارض العالمية *Les expositions universelles*، والأروقة والمتاحف والمزادات التجارية.

من الصعب تقديم دراسة شاملة ودقيقة حول تطور حضور الشيء المغربي في المعارض خارج المغرب، لكننا نعتقد أن ثمة ثلاث مراحل واضحة، على الأقل، من منظور تاريخي: أ- ما قبل انعقاد الحماية الاستعمارية على المغرب (أي ما قبل 1912)؛ ب- الفترة الكولونيالية وشكل فيها المعرض الاستعماري لسنة 1931 لحظة أساسية؛ ت- ما بعد 1956 أي زمن الاستقلال.

إننا نفترض أن المشاركة المغربية الأولى في المعرض العالمي *Exposition universelle* بباريس سنة 1867 كانت مُنْطَلَق بناء فكرة "الأصيل" المغربي القابل للعرض والتقديم أمام العموم (عموم خارج المغرب)؛ وأن السياسة الثقافية الكولونيالية وَظَّفَت المَعَارِضَ، المتحفية وغير المتحفية داخل المغرب وخارجه، لترسيخ صورة شيء "أصيلٍ مُشْتَرَك"، وقد كان المعرض الكولونيالي *Exposition coloniale* بباريس سنة 1931 "ذروة" هذا التوجه؛ ولم يتم، منذ استقلال المغرب، العمل على تفكيك تلك الترابطات الدلالية الناشئة عن سياق الفعل الكولونيالي، بل قد تكون المعارض الحالية -مع المؤسسة الوطنية للمتاحف- إعادة إنتاج لخطأ فاعلة ومؤثرة وربما غير مُدْرَكَة.

1_ "صناعة" فكرة "الأصيل": من المعارض العالمية إلى المتاحف الاستعمارية أ_ المعارض العالمية:

بدأت مشاركت المغرب في المعارض العالمية قبل الحماية بسنوات، ينقل لنا أحمد الناصري في "كتاب الاستقصا" الخبرَ بخصوص أول حضورٍ للمغرب في معرض عالمي Exposition Universelle، وكان ذلك في باريس سنة 1867: «وفي هذه السنة [1285هـ] كان سوق دار البلار بباريس من أرض فرنسا [هكذا في المصدر] وذلك أن الطاغية نابليون الثالث لما بلغ من ضخامة الدولة ونفوذ الكلمة ما قل اتفاقه لغيره من الأجناس حاول أن يتجاوز ذلك إلى أن يجلب إلى رعيته ودار ملكه كل أمر غريب في العالم حتى يجتمع عنده ما افترق عند غيره فكتب إلى ملوك الآفاق [...] ولم يبق إلا من بعث تجاره ونفائسه وغرائبه من الجليل والحقير، وكان السلطان سيدي محمد رحمه الله قد بعث تاجره الحاج محمد بن العربي القباج الفاسي المعروف بالفرنساوي وهذا الرجل من العارفين باللسان الفرنسي البصيرين بعوائد ذلك الجيل ولذا لقب بالفرنساوي وبعث معه السلطان رحمه الله كل شيء غريب مما اختص به قطر المغرب من سروج مذهب، ومناطق مزخرفة، وقطائف منمقة، وغير ذلك من الأعلى إلى الأدنى حتى الزليج الفاسي والمعلمين يباشرون ترصيعه في محاله وحضر هذا السوق الملوك فَمَنْ دونهم من كل إقليم حتى السلطان عبد العزيز العثماني رحمه الله [...] فأقامت عمارته ثلاثة أشهر ثم انفض الناس إلى بلادهم»¹.

وتواصلت مشاركة المغرب بعد ذلك، وتكاثفت خلال الحقبة الاستعمارية، ففي سنة 1913، أي بعد سنة واحدة من عقد الحماية، كان المغرب حاضرا في المعرض العالمي لمدينة غان Gand البلجيكية وهو آخر معرض من هذا النوع نُظِمَ في أوروبا قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى². وفي هذا الصدد، تنقل لنا الجريدة الرسمية الصادرة في شهر يوليو من تلك السنة تقريرا عن هذا الإسهام، وعن صورة الرواق المغربي ومكوناته³. وفيه إشارات هامة تحتاج إلى توقف، من بينها استخدام كلمة **سرادق** للحديث عن الرواق المغربي والذي عُرِضَتْ فيه حصيلَةُ العمليات الأثرية المُنجَزَة في المغرب حتى ذلك الوقت. ويضم الخبر وصفاً لطريقة تنظيم المعرض والفضاءات والمعروضات ومن أشرف على تدشين المعرض والأعمال الفنية (لرسامين أجانب) والمشغولات المغربية المعروضة والمدن التي جلبت منها.

¹ - أحمد الناصري، كتاب الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، تحقيق محمد الناصري وجعفر الناصري، الجزء 9، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1956، ص ص. 121-122.

² - Pierre Roy et Pierre Boucheron, Exposition universelle et internationale de Gand 1913, p : 4. Consulté le : 15/02/2024.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5395999f.r=Exposition%20universelle%201867%20pavillon%20du%2020Maroc?rk=321890;0>

³ - الجريدة الرسمية للدولة المغربية الشريفة المحمية، عدد 9، السنة الأولى، 29 رجب 1331 الموافق 4 يوليو 1913، ص ص: 65-66.

إننا نرى أن المشاركة في مختلف المعارض العالمية منذ سنة 1867 على عهد السلطان سيدي محمد بن عبد الرحمان، كانت تفرض اختيار ما يُمكن اعتباره "الشيء المغربي الأصل" والمُمَيِّزَ "للمغرب الأقصى"، ثم لاحقاً -تحت الاستعمار- المُمَثِّل "للأصيل" في "المملكة المغربية الشريفة المحمية". نشأ هذا الأصيل المُتَوَاتِر في اعتقادنا مما أسماه أحمد الناصري: «كل شيء غريب مما اختص به قطر المغرب»¹ في سياق حاجة سلطان المغرب إلى تلبية دعوة نابليون الثالث للمشاركة في المعرض العالمي بما هو مُمَيِّزٌ للمغرب، ولعلها كانت من أولى المناسبات التي نفترض أنها طرَحَتْ على الدولة في المغرب الإجابة عن سؤال ما هي الأشياء المادية الدالة على هويتها والتي يُمكن عرضها أمام العالم الخارجي. ربما كانت الهدايا التي كان يرسلها سلاطين المغرب إلى الخارج محطات سابقة ومشابهة لكننا نعتقد أن طبيعة "التحدي" الذي فرضته المشاركة في معرض عالمي في باريس سنة 1867 كان من نوع مختلف، وأنه بطريقة غير مباشرة استدعى الإجابة عن سؤال ماهية الأصيل القابل للعرض والمُعَبِّر عن الهوية المغربية في ذلك الزمن.

ب- العرض المتحفي الكولونيالي:

أنجبت الكولونيالية متاحفها التي توصف بأنها "متاحف غريبة"² musées exotiques، وقد تأرجحت الغايات المنشودة من المعارض سواء داخل المغرب أم خارجه خلال الفترة الحماية بين خدمة الحرب والسعي إلى السلم. كان الصراع غربياً/غربياً، في وقت كانت فيه موارد المغرب المستعمر بما فيها فنونه وحرفه، شأنها شأن كل موارد المستعمرات، في خدمة أجنداث خارجية، فمنذ معرض الدار البيضاء سنة 1915 وصولاً إلى شبكة المعارض/الأسواق les foires التي أضحت تواريخ ثابتة في بعض المدن المغربية وفي مقدمتها مراكش، وصولاً إلى مشروع المعرض الدولي للدار البيضاء الذي أقيمت قبته في بداية العقد الخامس من القرن العشرين، وعُبر محطات أخرى من أبرزها المعارض العالمية التي شارك فيها المغرب منذ سنة 1913 بوصفه دولة محمية فرنسية، ومروراً بالمعرض الكولونيالي سنة 1931 الذي أشرف عليه الماريشال أبير ليوطي بعد سنوات قليلة على انتهاء مهمته بالمغرب بوصفه مقيماً عاماً، فَعَبَّرَ كل هذه المحطات وغيرها³ لا يبدو الشأن الجمالي والثقافي المغربي مقصوداً في ذاته، أي أنه

¹ - الناصري، كتاب الاستقصاء، الجزء 9، ص. 122.

² - Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura, «Démantèlement, reconversions, créations. Contribution à l'analyse du changement institutionnel», In **Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel**, Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.), Editions du Comité des travaux historique et scientifiques, Paris, 2013, p. 9.

يمكن ترجمة العبارة أيضاً بـ: متاحف غرائبية ومتاحف عجيبة.

³ - من بينها أيضاً: معرض في رواق مارسان بباريس سنة 1919 Exposition du Pavillon de Marssan؛ والمعرض الكولونيالي في مرسيليا 1922؛ ومعرض الفنون التزيينية بباريس سنة 1925.

موضوع محافظة وتشمين ليخدم هويته هو نفسه، بل يبدو مؤرّطاً في صراعات إيديولوجية وعسكرية¹، وفي الوقت ذاته أحد الأدوات المستعملة من لدن المستعمر (الفرنسي كما الإسباني) في استراتيجيات كانت المعارض على اختلاف أنواعها (معارض عالمية، معارض أسواق les foires، معارض متحفية) من بين الأدوات المُستعملة فيها على الأقل في عملية بناء الخطاب الدعائي والتمييزي وتقديم البراهين المرئية بخصوصه.

قامت طريقة العرض الاستعمارية، على الأقل منذ المعرض المغربي-الفرنسي المقام في الدار البيضاء سنة 1915، على تقديم تقابل بين التراث القروي (أساساً الأمازيغي) من جهة أولى، والتراث الحضري (المطبوع بالنقش المشرقي أو الأندلسي) من جهة ثانية². وفي مقابل هذه "الثانوية" أو التقابل بين الفن المغربي القروي والفن الحضري المغربي، شهد المعرض استعمال آلية تقابل ستستمر طويلاً لكن هذه المرة بين الفن المغربي/البسيط أو الحرفي من جهة، والفن الفرنسي (الغربي)/المزكّب أو المتطور من جهة ثانية³.

تميز المعرض المغربي-الفرنسي الذي أقيم في الدار البيضاء، كما نفهم ذلك من كتابات ريكار بأنه معرض فني وتجاري في الآن ذاته ووسيلة لقياس القدرة الشرائية المغربية ولجرد الموارد الاقتصادية المحلية⁴. كان هذا المعرض مختبراً لمراقبة مؤهلات الحرف والفنون المغربية وما الذي يمكن أن توفره لفائدة فرنسا في زمن الحرب كما السلم.

لقد وُظِّفت المعارض داخل المغرب وخارجه لترسيخ صورة "الأصيل" المغربي/الفرنسي، أُصِّلَ جديد أو مُستَحْدَثٌ ومُتَوَلَّدٌ عن الوضعية الاستعمارية. كانت المعارض التي رعتها سلطات الحماية أو أسهمت فيها، ومن بينها المعرض الكولونيالي في مرسيليا سنة 1922، ومعرض الفنون التزينية في باريس سنة 1925، والمعرض الكولونيالي في باريس سنة 1931، مُحَاضِنٌ لتركيب صورة الهوية المغربية (تحت الحماية) وأسواقاً لنشرها وتعميمها. وهي في نظرنا مرحلة ثالثة بعد المرحلة الأولى التي مثلتها المشاركات في المعارض الدولية، والمرحلة الثانية التي تمثلت في إقامة أولى المتاحف بالمغرب.

¹ - المنافسة الفرنسية الألمانية كما تشهد على ذلك وثيقة كتبها بروسبير ريكار ضمن أرشيف المغرب. بعنوان: "منذ ثلاثين سنة افتتح معرض فرنسي-مغربي بالدار البيضاء". الوثيقة رقم 125، العلية رقم: 1 من مجموعة ريكار بارشيف المغرب. (وثيقة مرقونة وبدون تاريخ تدوين).
² - Prosper Ricard, «Arts indigènes et musées», In *La Renaissance du Maroc, Dix ans de Protectorat*, Imprimé à Poitiers, France, pp. 211.

³ - انظر بهذا الخصوص مكونات المعرض المغربي-الفرنسي لسنة 1915 كما وثقها بروسبير ريكار بخط يده في وثيقة اطلعنا عليها في أرشيف المغرب. التقرير مسجل تحت رقم: 668 ومحفوظ في العلية رقم: 7 من مجموعة بروسبير ريكار.

⁴ - Ibidem.

ومع انعقاد سلطة الحماية على المغرب، ستنتقل رسمياً بمنطقة التعاقد المُوَقَّع بين سلطان المغرب والدولة الفرنسية- مرحلة بناء تأويل جديد للأصيل المغربي، ميزته الأساسية أنه ثنائي الأقطاب bipolaire: مغربي/فرنسي ومغربي/إسباني. حيث ستميز هذه المرحلة من جهة باستعمال المعرض المتحفي ضمن شبكة أولى من المتاحف أنشأتها سلطات الحماية في أهم المدن التاريخية المغربية لتقديم جرد inventaires لما هو "مغربي"؛ وإلى جانب هذا الصنف الأول من التراث، ظَهَرَ تدريجياً تراث ثانٍ مُوازٍ يتكون من جهة أولى، من حصيلة الأبحاث الأثرية (التي صارت لها أماكن للхран والعرض في المواقع والمتاحف مثل: ويلي وليكسوس والمتحف الأثري بكل من الرباط وتطوان)؛ ومن جهة ثانية، تحقق تراكم متسارع من الإنتاج المعماري والفني موضوعه وفضاؤه المغرب والمغاربة.

في السياق الكولونيالي أصبح اللائق للعرض لا يتحدد فقط انطلاقاً من النوع الأول، أي ما هو "مغربي" صرف، بل أصبح يتحدد من منطلقين اثنين إضافيين: أولاً، قدرته على التعبير عن الأثر الفرنسي كما الإسباني على الثقافة المغربية، أي حضور المستعمر في الشيء المغربي من منطق الهيمنة والتأثير؛ ثانياً، التدليل على انتهاء زمن المغرب المُغْلَق والمجهول الذي لا يُعرَف داخله، بعد أن صار المغاربة كما الفضاءات المغربية مواضيعاً للحفريات الأثرية وللأعمال الفنية والإنجازات الهندسية والمعمارية المنجزة تحت سلطة المستعمر المُنظَّم للمجال العمومي والحاضر عسكرياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً في مختلف مكوناته بما فيها تراثه وهويته¹.

بدأ اختيار القطع كما الأماكن التي ستصبح متاحف على يد "المستعمر" أي "الغريب"، إنه من حَدَدَ في تلك العقود الأولى من القرن العشرين، الشيء الأصيل، واللائق للعرض. ثم إن دلالة استخدام بعض المباني والقصور السلطانية إقامات أو مستشفيات عسكرية وتحويلها إلى متاحف يرمز إلى وقوع المظاهر التقليدية تحت سلطة قوة حديثة: المباني المخزنية المستعملة كمتاحف تقدم صورة للتفوق الأوروبي، الفرنسي كما الإسباني، اللذين يقومان بحماية هوية هُشَّة. كتبت صوفي وينهوفر في هذا الاتجاه: «جَرى تتحيف muséifié قوة السلطان، في الوقت الذي تفرض فيه القوة الاستعمارية الفرنسية نفسها كمُهيمن معاصر»².

¹ - أحد مظاهر هذا الحضور ما يُصطلح على تسميته بالتراث الكولونيالي le patrimoine colonial.

² - Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique historique avant et après l'indépendance», p : 7. Consulté le : 25/03/2022.
http://www.academia.edu/2236047/Les_mus%C3%A9es_au_Maroc_reflet_et_instrument_de_la_politique_historique_avant_et_apr%C3%A8s_lind%C3%A9pendance

وفي السياق الكولونيالي ذاته تم وضع القطع (الإثنوغرافية وغيرها) في تلك المتاحف الأولى، بوصفها محاولة إنقاذ، جرى في الواقع عزلها وفصلها عن سياقاتها الأصلية وتحويلها تحت السلطة الاستعمارية/الثقافية إلى أعمال فنية وشواهد مينة¹؛ ولم تكن الغاية، على ما يبدو، السعي إلى إعادة خلق الفكر المحلي الذي أبدع القطع². وجرى تعميم الإخبار بهذا الدور "البطولي" للمستعمر، بوصفه مُنقِّدًا بقايا "هوية مغربية هشة"، في المعارض المتحفية داخل المغرب وخارجه وضمن المعارض العالمية Expositions universelle كما المعارض الكولونيالية.

وقامت المتاحف المُقامة في بعض مدن المغرب بدورٍ مُوازٍ، كانت أورشاش ومشاغل لبناء وتشكيل صورة "الأصيل" والتربية على ذوق مُحدَّد. جرى عرض القطع بطريقة تُمسِّحُ حالة الاختلاف عن صورة الحضارة الغربية؛ الفوضى في مقابل النظام. الأمر أقرب إلى إنتاج عشوائية أو فوضائية مقصودة، "فوضائية" مثل تلك التي لطالما ترددت في كتابات الرحالين الغربيين الذين زاروا المغرب ووصفوا حركة الناس والبضائع في حوماته وأسواقه: «الفن والثقافة الأهلية كانت تُرتَّب مثل متفرقات bric-à-brac غرائبية خارج غائبة la téléologie التاريخ الأوروبي وعلى الأخص، خارج الحداثة»³. عشوائية تترجم حياة الأهالي، العالقين بين البدائية وشكل قديم من الحضارة، والذين يحتاجون الفرنسي والإسباني لجمع وحماية ما بقي من الجمال عندهم بسبب هشاشة تراثهم كما كينونتهم. ثمة نوع من استمرار النزعة الإنسانية الممزوجة بالرومانسية النابعة من باتوس pathos غربي يجد أصوله في التاريخ الإغريقي-الروماني القديم.

¹ - يطرح مفهوم الأصيل L'authentique قضايا ترتبط بالذات كما الآخر. كانت الإدارة الفرنسية كما الإسبانية، في المناطق التي يسيطر عليها نفودهما، تُقرَّان في الأصيل المغربي، كان بروسير ريكار يُطارد "الشكل الأصيل" للقطع المغربية، بل جعلت الكتابات التي توثق لعمل مصلحة الحرف والفنون الأهلية من توجيه الذوق نحو "الأصيل" أحد مهامها التي تتحقق بواسطة المتاحف. يجب الرجوع إلى:

Muriel Girard, «Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc», **Socio-anthropologie** [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, consulté le 16/8/2022. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.563>

² - كانت هذه الفكرة، أي سعي المتحف الإثنوغرافي إلى إعادة خلق الفكر الذي أبدع القطع، متداولة في الفضاء المتحفى الفرنسي سنوات قبل انعقاد الحماية على المغرب كما نفهم من كتابات مؤسس متحف دوفينو musée Dauphinois هيبوليت مولر كما نقل ذلك جون كلود ديكلو Jean- Claude Dulos.

Jean-Claude Duclos, **De l'écomusée au Musée de société**, op. cit., p. 6.

³ - Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument», op. cit., p. 7.

ت- المعرض الكولونيالي 1931:

ميزت ليا سانت-رايموند Léa Saint-Raymond في دراستها للمرحلة الممتدة من 1878 إلى 1938 بين التحف التي تصفها بأنها تحف "الذات" وتلك التي تعتبرها تحف "الآخرين"¹. يتناول المقال بالتفسير معنى تحف "الذات" وتحف "الآخرين" لدى الفرنسيين على الخصوص والأوروبيين على وجه العموم. ويَهْمُنَا ما ذهبت إليه ليا سانت-رايموند من أجل محاولة فهم الكيفية التي بُني بها معنى الشيء المغربي المُقَدَّم في المعارض، وارتباط كل ذلك بسياق تاريخي هو جزء من التاريخ الثقافي والسياسي والعسكري الغربي، والذي من بين عناصره جمع الأشياء الغريبة والعجيبة exotiques، ونشوء البحث الإثنوغرافي والأنثروبولوجي، وتبلور ثنائية "الذات" و"الآخر"، كما شخصتها المجموعات المتحفية التي استعملت للقيام بوظائف عدة من بينها كونها شاهدة على تميز إنسان الغربي².

كان الشيء المغربي جزءاً من هذا الذي سُمِّي تحف "الآخرين" من منظور استعماري وأنثروبولوجي ومتحفي. وقد دخل بدوره إلى متحف التروكاديرو Musée Trocadéro حين أصبح هذا المتحف الإثنوغرافي الفرنسي يوصف بأنه متحف-مختبر³. وفي هذا الصدد تقول ليا Léa إن تحف "الآخرين" لم تكن تحفاً، بل عَيِّنَات spécimens⁴، وسيبقى قِسْمٌ منها في المتاحف بعد كل معرض عالمي أو كولونيالي⁵.

¹ - Léa Saint-Raymond, **Collections d'œuvres d'art privées et publiques (XIXe-XXe siècle)**, Cours magistrale de Licence, Université Paris Ouest Nanterre, 2015, pp : 37-52, consulté le : 12/10/2021, <https://hal.science/hal-02985698/document>

رجعنا أيضاً إلى كتاب:

Benoît de l'Estoile, **Le goût des autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers**, Flammarion, Paris, 2007.

² - Léa Saint-Raymond, **Collections d'œuvres d'art privées et publiques**, p. 38.

³ - Ibid., p. 40.

⁴ - Ibid., p. 41.

⁵ - ورث متحف المستعمرات musée des Colonies الذي شغل البناية التي أقيمت بمناسبة المعرض الكولونيالي لسنة 1931 جانباً من المعروضات، واستمر هذا المتحف من سنة 1931 إلى 1935 وبعد تحولات متعددة يحمل اليوم اسم متحف تاريخ الهجرة Le musée de l'Histoire de l'immigration، وقسم آخر من الأرصدة الموروثة عن المعارض الكولونيالية وعمليات الجمع في إطار البعثات وأنشطة أخرى تتوزع على متاحف أخرى من بينها متحف كي برونلي Musée Quai Branly. ومن أجل فهم أدوار المتاحف اللاحقة على الاستعمار poscoloniaux والتي ورثت أرصدة كبيرة ومن بينها متحف كي برونلي Quai Branly على سبيل المثال، نستحضر نص ناتالي شوشان Nathalie Chouchan التي تقول: «إن دراسة المتاحف الإثنوغرافية التي تم إدخالها إلى المستعمرات الفرنسية في أفريقيا السوداء في ثلاثينيات القرن العشرين ومتاحف ما بعد الاستعمار التي أخذت مكانها تسمح لنا بسليط الأضواء الكاشفة على المشاركة السياسية لهذه المؤسسات. أنشأت الحكومة الفرنسية بين الحربين المعهد الفرنسي لأفريقيا السوداء، الذي تحدت مهمته المزدوجة في التوفيق، من جهة، بين سكان المتروبول والمشروع الاستعماري، ومن جهة ثانية، تسهيل التحري [البحث المعرفي] في المستعمرات».

وتذهب ليا سانت-رايموند إلى أن مرحلة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية عرفت تحوُّلاً نشأ عما سُمِّي مشروع سارو Sarraut، وهو مشروع يعود إلى سنة 1921 ومُضمَّنُهُ تفكير فرنسا في البدء بتمويل التنمية الاقتصادية في المستعمرات، والعمل على تكوين نُخبٍ من "الأهالي" في خدمة الإدارة الاستعمارية. هذه الأفكار حملها رباعي مُكوّن من: مورييس دولا فوس Maurice Delafosse (1870-1926)؛ وجورج هاندي Georges Handy (1884-1972) وقد شغل منصب مدير المدرسة الاستعمارية (Ecole coloniale)؛ وألبير سارو Albert Sarraut (1872-1962) وقد شغل منصب وزير المستعمرات ثم المارشال ليوطي Le maréchal Hubert Lyautey.

وقد وقفت التصورات المستقبلية لمشروع سارو Sarraut خلف المعرض الاستعماري L'Exposition Coloniale لسنة 1931 الذي أشرف عليه وكان القَيِّم على إنجازهِ المارشال ليوطي، بوصفه المشرف العام على المعرض الكولونيالي¹ Le commissaire général de l'Exposition Coloniale. أقيم المعرض الاستعماري بـ Porte de Vincennes بباريس وقد استعمله ليوطي بوصفه مناسبة مواتية للترافع لفائدة "استعمار تشاركي"، وقد رافق إنجاز هذا المعرض وتبعه إنجاز أو تجديد عدد من المتاحف ذات الطابع الاستعماري والتي كان للمغرب نصيب من محتوياتها بما في ذلك تحويل المعرض الاستعماري نفسه من معرض مؤقت إلى معرض دائم بمتحف².

سَعَت ليا سانت-رايموند إلى الإيحاء بأن قطيعة ما une rupture قد حدثت مع انعقاد المعرض الكولونيالي سنة 1931، وأن عملية التمييز بين تحف "الذات" أي تلك المنتمية إلى الغرب من جهة أولى، وتحف "الآخرين" التي ترجع إلى باقي الأمم والمجتمعات والجغرافيات غير الغربية من جهة ثانية، قد وصلت إلى لحظة تحول حاسمة. من جهتنا لا نستطيع تبني هذه القراءة التي تبدو وليدة تَمَرُّزٍ مزمن حول الذات égocentrique.

ثلاثة أمور نعتقد أنها مهمة من أجل فهم دلالات المعرض الكولونيالي لسنة 1931: الأمر الأول، جاء المعرض في سياق الاحتفال بمرور 100 سنة على احتلال الجزائر سنة 1830؛ ثانياً، انعقد المعرض بين الحربين العالميتين؛ ثالثاً، تكلَّف المارشال ليوطي بمهمة المشرف العام على المعرض³ Commissaire Général de l'Exposition.

¹ - Léa Saint-Raymond, Collections d'œuvres d'art privées et publiques, p. 42.

² - Ibidem.

³ - كان مورييس ترانشان دو لينل Maurice Tranchant de Lunel (1869-1932) الذي عمل إلى جانب ليوطي في المغرب وشغل منصب مدير "مصلحة آثار التاريخ القديم" Service des antiquités من بين من أصدرُوا نصوصاً ورسوماً بمناسبة المعرض الكولونيالي 1931.

وبالإضافة إلى الطابع "المسرحي" الذي ميز المعرض الكولونيالي لسنة 1931، فإنه يبدو مثل لحظة الإعلان عن انتهاء زمن "الإمبراطورية الفرنسية"، أو ما يشبه المعرض التركيبي لممتلكات فرنسا التي ستتلاشى تدريجيا خلال الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. وهو أيضا في تقديرنا لحظة "اكتمال" عناصر بناء المشروع في المغرب بخصوص هويته بأيدي فرنسية. والمعرض الكولونيالي 1931 تجسيد للتفوق، للتحكم في المستعمر وعرضه هو بذاته وبيئته وثقافته. وقد ضم المعرض حديقة حيوانات وفضاءات لتشخيص الحياة البدائية قام بها بعض الأهالي المستقدمين من المستعمرات.

لقد كان المعرض الكولونيالي خطابا حول "الآخر"، المستعمر، حول هويته من دون أن تُعطى له الكلمة ليتكلم عن نفسه، حيث المٌهْمِئُ وحده من يتكلم Rapport de dominant sur les dominés. ومن المعلوم أن متحف كي برونلي¹ Musée du Quai Branly احتفظ بقطع كانت معروضة في الرواق المغربي² بالمعرض الكولونيالي 1931، من بينها عدد من القطع الفخارية التي تجسد أشكالاً حيوانية³.

امتد المعرض الكولونيالي لسنة 1931 من 6 ماي إلى 15 نوفمبر، واستوطن المنطقة بين La Porte Dorée و Le Parc de Vincennes على مساحة بلغت 130 هكتارا. وقد وصف موريس دو نوارمون Maurice de Noirmont في مقال له هذا الموقع بأنه مكان ظليل بالمقارنة مع الأماكن التي انعقدت فيها المعارض العالمية السابقة في 1889 و1900. وهو يعتقد أن طبيعة المعالم والمعروضات يتناسب مع هذا المكان المتميز بمظهره الطبيعي (الغابوي)⁴.

¹ - حول متحف كي برونلي Musée du Quai Branly :

Christelle Ventura, «Les "polyphonie " du musées du quai Branly ou l'art d'acclimater les discours », In **Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel**, Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.), Paris, Editions du Comité des travaux historique et scientifiques, 2013, pp. 71-100.

² - شاهدنا طريقة تنظيم المعرض في عدد من الوثائق السينمائية التي تعود إلى فترة انعقاد المعرض سنة 1931، واطلعنا أيضا على عدد من ألبومات الصور التي وثقت لهذا المعرض والتي من بينها :

- L'exposition coloniale de 1931-pasé- présent n°294 –TVL (<https://www.youtube.com/watch?v=t8OIK4n-dEo>). Vue le : 12/08/2022.
- Exposition coloniale de 1931 / Paris Vincennes (<https://www.youtube.com/watch?v=t2SJK1wdpgY>). Vue le : 12/08/2022.
- L'Histoire en images-1931, l'Exposition coloniale de Vincennes (<https://histoire-image.org/albums/exposition-coloniale-1931#:~:text=Destin%C3%A9e%20%C3%A0%20montrer%20l'influence,pavillons%20%C3%A9ph%C3%A9m%C3%A8res%20avaient%20%C3%A9t%C3%A9%20r%C3%A9alis%C3%A9s>) vue le : 29/04/2021.

³ - <http://collections.quaibranly.fr>. Consulté le : 3/07/2022

⁴ - Maurice de Noirmont, «L'Exposition coloniale», In **La Géographie**, n° 1, 1931, p. 22.

قاد عملية إنجاز المعرض ثلاثي مُكوّن من: وزير المستعمرات، والمارشال ليوطي بوصفه المشرف العام على المعرض، والحاكم العام الجنرال Olivier. حدد هؤلاء الغاية من المعرض في جملة نقلها مورييس دو نوارمون Maurice de Noirmont: «إعطاء الفرنسيين الوعي بإمبراطوريتهم لكي يتقبلوا السياسة الاستعمارية»¹، والمعرض بهذا المعنى جزء من نقاش داخلي فرنسي-فرنسي، والعملية برُمّتْها عملية تسويق ومسرحة سياسية une mise en scène politique تهدف إلى أن ينظر الفرقاء (السياسيون والمختلّفون أيديولوجيا داخل فرنسا) و«يعرفون ماضي الأعراق الخاضعة [فرنسا] وقيسون أفضالنا [أفضل فرنسا على الأعراق الخاضعة لها]»².

اندرج المعرض ضمن نقاش فرنسي داخلي قديم ومتجدد، تعود بعض محطاته إلى ضياع المستعمرات التي كانت تحت سلطة فرنسا خلال القرن 17 والقرن 18. ومن محاور هذا الجدل المتجدد في فرنسا كان النقاش حول تكلفة العملية الاستعمارية برمتها وحول تبرير القيام بفرض الحضارة الغربية على "الأهالي" في مناطق نائية و«سعيدة بحالتها الطبيعية»³. وهي أسئلة وقضايا غذتها الأفكار الشيوعية ويبدو أنه كان على المعرض أن يُقدم «جوابا مفحما بخصوصها»⁴.

أما المارشال ليوطي فقد اعترف في حوار قصير أجراه معه Robert Artus بأنه ليس متخصصا في فن تنظيم المعارض ومع ذلك فالمعرض الكولونيالي لسنة 1931 يُدكّرُ بالمعرض الذي نظمته حول المغرب بداية سنة 1915 ويقصد معرض الدار البيضاء الذي يقول عنه: «هذه التظاهرة الكبيرة للدار البيضاء كانت في وقتها أداة (وسيلة) للحرب. هنا هذا المعرض الكولونيالي الدولي لباريس هو عمل للسلم»⁵. ويدور جوهر تعليق Robert Artus حول فكرة أن المعرض تجسيد لفكرة إمكانية الاستعمار أن يبنى السلم وهي فكرة دافع عنها ليوطي.

وعلى صعيد آخر، وفي ارتباط بالغايات المنشودة من تنظيم المعرض الاستعماري سنة 1931، والذي يعود أصله التشريعي إلى قانون صودق عليه يوم 17 مارس 1920 يرخص بافتتاح المعرض⁶، باعتباره أحد الأدلة المادية على أن الفرنسيين لم يعانون بقوة من آثار الأزمة الاقتصادية التي عرفها العالم

¹ - Ibidem.

² - Ibid., p. 29.

³ - Ibid., p. 24.

⁴ - Ibid., p. 22.

⁵ - Robert Artus, «Ce que nous dit le Maréchal Lyautey», In *Le Journal de l'Exposition coloniale*, Juin 1931, p. 1. Consulté le : 20/05/2023. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k936142n?rk=21459;2>

⁶ - Maurice de Noirmont, «L'Exposition coloniale», op. cit., p. 27.

في نهاية عشرينيات القرن العشرين، فالأعداد الكبيرة للزوار الذين اقتنوا التذاكر وزاروا المعرض اتخذ دليلاً على أن حياة الفرنسيين لم تضرر اقتصادياً بقوة¹. والغاية الأخرى التي توخاها المعرض تتمثل في تغذية خيال الشباب الفرنسي، وذلك لأن «خيال الشباب تثيره هذ الأجواء وعرض الأضواء الذي لا يمكن مقارنته. إن الميل نحو مهنة ما لا يتطلب أكثر من هذا»².

وقد مُنح للمعرض الكولونيالي طابعاً دولياً، متمثلاً في تبادل التجارب بين المستعمرين (الدول الاستعمارية)، وقد حظي في هذا الإطار رواق إيطاليا باهتمام خاص. في الوقت ذاته طرحت تساؤلات عن سر غياب كل من بريطانيا وإسبانيا عن المعرض³. وتم النظر إلى المعرض الكولونيالي الفرنسي بوصفه منافساً للمعرض البريطاني في ومبلي Wembly⁴.

إن جزءاً من خطاب دو نوارمون يكشف عن أن المعرض الكولونيالي واجهة من واجهات الصراع مع أطراف منافسة علمياً وتكنولوجياً، كتب دو نوارمون: «في الوقت الراهن، إنها قضية ذكاء، قضية علم واعتبار. يبرهن المعرض الكولونيالي على أن هذه الخصال مازالت لنا نحن [أي الفرنسيين]»⁵. وعلى أرضية هذه الخلافات الناشئة بين "الأقوياء"، فإن المعرض "يُظهر مختلف مناحي الوجه الأبيض المتمدّد على العالم"⁶.

أما من حيث طريقة تنظيم المعرض، فقد جرى إنشاء نسخ مشابهة لأهم المعالم التي تعتبرها فرنسا ممثلة لمختلف جهات إمبراطوريتها. أخذ المعرض شكل مَعبر كبير انتظمت على جنباته أروقة بنيت في شكل مُجَسِّمَاتٍ للمستعمرات وينتهي الممرّ بالوصول إلى مُجَسِّم بالحجم الطبيعي لمعبد أنجور - قال Anghor-Val في الكمبودج. وتضمن المعرض أيضاً أروقة لمستعمرات سابقة لألمانيا أضحت تحت النفوذ الفرنسي ومن أهمها جزء من الكامرون.

أرادت فرنسا أن تجمع في مكان واحد أمام أنظار الفرنسيين ما يُمثل مستعمراتها الممتدة بين قارات أمريكا وأفريقيا وآسيا. كان الجمهور بطريقة ما مدعواً إلى القيام بجولة عبر العالم خلال يوم واحد.

¹ - Ibid., p. 28.

² - Ibid., p. 26.

وتجدر الإشارة إلى أن المعرض احتضن أنشطة فنية وعروضاً للأضواء jeux de lumiere

³ - Ibidem.

⁴ - أي معرض الإمبراطورية البريطانية La British Empire Exhibition

⁵ - Ibid. p. 29.

⁶ - Ibid., p. 30.

وشهد المعرض تقديم ما سمي بالحدائق البشرية les Zoos humaines التي أثارت اهتمام الجمهور وأحدثت نقاشا سياسيا وأخلاقيا حيث نادى الحزب الشيوعي بالوقوف في وجه البشاعة الإمبريالية ونادى باستقلال المستعمرات.

ويصف مورييس دو نوارمون الرواق المغربي في المعرض الكولونيالي بأنه يمثل «أسوار مراكش»¹. وقد أشرنا إلى أن ليوطي كان يرى المعرض الكولونيالي مثل إعادة إنتاج لما قام به هو نفسه في المغرب سنة 1915 بالدار البيضاء، لكن هذه المرة أي سنة 1931 بحجم أكبر -أي على صعيد مجموع "الإمبراطورية الفرنسية"- وأيضا من مُنْطَلَقِ دعم السّلم داخل أوروبا، بعد أن كان معرض 1915 قد سُجِرَ لخدمة المجهود الحربي الفرنسي إبان الحرب العالمية الأولى (ملحق رقم: 16. زيارة السلطان محمد بن يوسف لرواق المغرب في المعرض الكولونيالي 1931).

في الحالتين معا؛ 1915 كما 1931، كان المعرض l'exposition وسيلة سياسية واقتصادية، استعملت فيها عناصر من التراث الثقافي في بناء خطاب حجاجي discours argumentatif، وجرى تشييد صورة لهوية "الأخر" أي الهوية المغربية وكل هوية مختلفة عن "الذات" الفرنسية والأوروبية والغربية عموما. تعتقد ليا سانت-رايموند أن المعرض الكولونيالي شكل قطيعة، ربما من حيث تصاعد أصوات داخل فرنسا وفي الغرب مناهضة للأسباب التي وقفت خلف دخول أوروبا في حرب عالمية أولى، لكن في اعتقادنا لم تقع ثمة قطيعة فيما يتعلق بِتَمَثُّل مكانة الغرب في العالم بالمقارنة مع ثقافات مختلفة عنه.

تفسر لنا ليا سانت-رايموند منطق المتاحف التي تعرض قطعاً مجلوبة من المستعمرات على النحو الآتي: «تتبع متاحف "الذات" منطقاً مختلفاً عن ذلك المعمول به في متاحف "الآخرين". وإن كان من حيث الأصل، فهما معا متاحف وطنية patriotiques الأولى تُعلي الجذور والتقاليد الوطنية أو الجهورية، والأخرى تساهم في عظمة الوطن بواسطة عرض ثروات المستعمرات»². وتعتقد ليا سان-رايموند أن كلا النوعين من المتاحف، أي متاحف الذات و متاحف الآخرين، لعبت دورا كبيرا في ثلاثينيات القرن العشرين في تهيئة قاعدة لطريقة العرض muséographie التي ستظهر في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية³.

¹- Ibid., p. 26.

²- Léa Saint-Raymond, Collections d'œuvres d'art privées et publiques, p. 45.

³- Ibid., p. 46.

إن عرض أشياء تنتمي إلى ثقافة مُستعمراتٍ مختلفة الثقافات، فرضت على متاحف البلدان المستعمرة بناء خطاب وإيجاد أدوات مناسبة، استعملت مثلاً الديوراما diorama بكثافة من أجل تقديم القطع في سياق قابل للاستيعاب من لدن جمهور الميتروبول. وقد تعزز أيضاً بفضل عرض هذه القطع القادمة من المستعمرات الدور التعليمي للمتاحف الأوروبية.

وفي فترة لاحقة، كما تذكر ذلك ليا سانت-رايمون Léa Sain-Raymond سيقع تحول من حيث فلسفة المعرض، يتعلق الأمر **بنظرة مُجَمَّلة regard esthétique** إلى قطع الآخرين¹. فهذه الأعمال الموصوفة بالمتوحشة ستحصل على الحق في أن تُعرض بوصفها أعمالاً فنية²، كان ذلك مع أندري مالرو André Malraux (1901-1976) الذي فضل تسميتها **بالفنون الأساسية Arts primordiaux**.

رابعاً - معارض متحفية مغربية: ميزيوغرافيا خطاب داخلي حول الهوية

1_ عينة المعارض المدروسة:

ثمة عدد من الأسباب تقف خلف لائحة المعارض المتحفية التي اخترناها لتكون العيّنة التي نقوم بدراستها، وهي أسباب بعضها اختياري وبعضها الآخر وليد الضرورة وما فرضته، على سبيل المثال، السياقات الموضوعية التي جرى فيها إعداد الأطروحة والتي من بينها: إغلاق المتاحف أبوابها التزاماً بشروط الحجر الصحي الناتج عن جائحة كورونا في فترة تزامنت مع بداية العمل الميداني الذي كُنّا قد شرعنا فيه أواخر سنة 1919؛ بقاء معارض بعض المتاحف التي تسلمتها المؤسسة الوطنية للمتاحف على حالتها التي كانت عليها تحت سلطة وزارة الثقافة وهو ما اعتبرنا أنه من الضروري توثيق بعض مظاهره (أي صورة المعرض المتحفي كما كان قبل المؤسسة) مثل ما هو حال المتحف الأثري بتطوان؛ علمنا أن متحف سيدي محمد بن عبد الله بالصويرة والذي بقي تحت سلطة وزارة الثقافة سيتم إغلاقه وتغيير معرضه وتحويله إلى "مركز لتفسير التراث" Centre d'interprétation du patrimoine ومن ثمة ضرورة توثيق جوانب من صورة معرض متحفي انتهى مع انتهاء سلطة وزارة الثقافة على المتاحف. صادف قيامنا بإعداد هذه الأطروحة انخراط متحف بنك المغرب بالرباط في برنامج لتثمين ما تتجزه الأركيولوجيا المغربية في موقعين أثريين هما سجلماصة وأغمات، وهي عملية تثمين لجوانب من التاريخ الثقافي المادي للهوية من بين أبعادها التفاعل بين المعرفة الأركيولوجية والمقاربة المتحفية؛ كما أن وزارة

¹ Ibid., p. 51.

² Ibidem. .

الأوقاف والشؤون الإسلامية تشرف على متاحف بها معارض دائمة اعتقدنا أنه من الضروري أن تشملها العينة المختارة خصوصا وأن متاحف بنك المغرب كما وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ليست ضمن ما تشرف عليه المؤسسة الوطنية للمتاحف.

وتتوزع العينة المختارة بين معارض دائمة وأخرى مؤقتة، راقبنا ودرسنا في هذه العينة قضايا يلتقي فيها البعد التقني (التطبيقي)¹ المرتبط ببناء المعرض المتحفي بالقضايا الأنثروبولوجية²، وعملنا على تفكيك شيفرة المعارض المتحفية التي ندرسها لنصل إلى الإجابة عن السؤال الآتي: أي خطاب هويتي ذلك الذي تقدمه المعارض المتحفية المدروسة؟

قمنا في هذه العملية، التي اصطلحنا على تسميتها تفكيك شيفرة المعارض المتحفية، بمحاولة استخلاص ودراسة مختلف التعبيرات المعارضية (من المعرض)؛ إن الفرضية التي أطرت مقاربتنا هي اعتقادنا بأن مختلف المعارض، سواء الأثرية كما الإثنوغرافية والفنية، تبني شبكة دلالية، وتقرح صرحاً من المعاني انطلاقاً من قاعدة إيديولوجية أو معرفية أو بهما معا بخصوص سؤال الهوية. إنه سؤال حاضر لكنه خفي وغير مُعلن ولا يتم التصريح به، تماماً كما أن المنطلقات الإيديولوجية والمعرفية مسكوت عنها. فهل بالإمكان استجلاء سؤال الهوية كما المنطلقات الإيديولوجية والمعرفية في مختلف المعارض المدروسة من خلال تحليل التصورات السينوغرافية وكيفية بناء الإنشاءات المزيوغرافية؟ إن الأمر يتعلق بالبحث عما خُلف مختلف الاختيارات التقنية كما العلمية من معارف وعلوم، وعن حدود

¹ - ورثت المتاحف المغربية معارض دائمة عن المستعمر، عجزت لسنوات عن تدبيرها، أو تركتها أحيانا كما هي، وحاولت في فترات متباعدة الاستعانة بخبرات أجنبية خصوصاً عن طريق اليونسكو من أجل الحصول على اقتراحات تساعد في تحريك الحقل المتحفي بما في ذلك طريقة العرض. لكن سنوات الاستقلال وعقوده الأولى لم تكن فارغة من نوع آخر من المعارض فرض نوعاً من الدينامية على المتاحف، تلك هي المعارض المؤقتة خصوصاً التي تنظم خارج المغرب أو يشارك فيها في مناسبات (انظر بهذا الخصوص عدد من الإشارات في سيرة نعمة الله الخطيب بوجبار وفي الكتاب الذي نشرته وزارة الأنباء والفنون الجميلة سنة 1964 ووثائق أخرى) كان هناك منذ الاستقلال حاجة إلى صناعة معارض تقدم الهوية المغربية، بوصفه بلداً عريقاً ويمتلك أرصدة تراثية وفنية، وباعتباره دولة مستقلة تؤكد بواسطة مختلف الوسائط بما في ذلك المعرض أنها كذلك، وأنها تمتلك خطاباً حول ذاتها وهويتها.

انتظر الحقل المتحفي سنوات التسعينيات ليشهد محاولات لامتلاك خبرات والتمرس بالخبرات الأجنبية من خلال تنظيم بعض اللقاءات حول تقنيات تقديم وعرض القطع الفنية في المتاحف.

عرفت سنة 1997 على سبيل المثال تنظيم لقاء للتكوين استمر من يوم 20 نوفمبر إلى 29 من الشهر نفسه تحت عنوان: تقنيات تقديم القطع الفنية في المتاحف، أشرفت عليه مؤسسة المركز الثقافي الألماني Geuthe Insitut Rabat-Casablanca وكتابة الدولة في الثقافة في ذلك الوقت. انعقد التكوين بدار الباشا في مراكش بإشراف كي ريشك Kai Reschke القادم من برلين بألمانيا. وقد شاركت في ذلك التكوين الذي ترافق مع حصص تطبيقية شهدها متحف مراكش التابع لمؤسسة عمر بنجلون. عرف المشهد المتحفي محاولة "للتحريك" والتجديد في بداية الألفية الثالثة " تحت إشراف وزارة الثقافة وذلك من خلال تجربة المعارض الكبرى التي انطلقت سنة 2001، وهي العملية التي أشرف عليها بشكل واضح كل من وزير الثقافة محمد الأشعري وأحد الرؤساء السابقين لقسم المتاحف بالوزارة ذاتها علي أمهان.

² - قبل إقامة المتاحف بالمغرب عرفت القطع والأشياء المغربية طريقها إلى فضاءات للعرض، كان في مقدمتها الصالونات الشخصية لعدد من السفراء والأعيان الذين قاموا بعرض التحف وتقديمها لزوارهم (من بينهم أظن أحد السفراء في طنجة والخبر وارد في رحلة مغربية حين توقف السفير المغربي في بيت سفير الدولة التي كان متوجها إليها في طنجة) والشكل الثاني للمعارض الذي سبق المتاحف بالمغرب واستمر يغذيها بالقطع هو المعارض/الأسواق les foires. ولا يجب أن نغفل عن الدور الذي لعبته البازارات باعتبارها ممارسة وسطى بين ممارسات جامعي التحف الذين تسابقوا إلى تكوين مجموعات مغربية من جهة، وممارسات رعاة الأروقة وتجار الفن.

انتسابها إلى أسلوب جمالي أو فني، أو توجه أو تيار أو مدرسة مزيولوجية أو عقيدة علمية ومعرفية أو إيديولوجيا.

وقد اعتمدنا في هذا الجزء من الأطروحة، أي فيما يلي من فقرات هذا الفصل، على خلاصات ونتائج مقاربتنا الإثنوغرافية للمعارض المختارة، وهي مقارنة قامت أساسا على الملاحظة المباشرة l'observation directe والحوار l'entretien بوصفهما وسائل استعملناهما -مع الوعي بضرورة تكيفهما- لتفحص عالم صغير من ثقافتنا microcosme هو عالم المعارض المتحفية وذلك لأن المعرض «أكثر من أي ركيزة ثقافية أخرى: مجال جيد لاعتماد مقارنة بواسطة الملاحظة»¹.

وسعينا إلى استخلاص الرابط le lien الذي يجمع بين مختلف الكُتل والعناصر التي توصف بأنها عوالم صغيرة micro-univers، وقمنا بالأمر ذاته فيما يتعلق بدلالة (وأحيانا دلالات) الجو العام l'ambiance de l'ensemble الذي ميز كل معرض متحفي.

وتتكون العينة التي اخترناها لتكون موضوع الدراسة هنا، والتي نقدم بخصوصها قراءة أنثروبولوجية تركيبية وتأويلية، من عدد من المعارض التي تتوزع بين معارض دائمة وأخرى مؤقتة، بعضها مازال تحت سلطة وزارة الثقافة وبعضها الآخر انتقل إلى تدبير المؤسسة الوطنية للمتاحف أو تحت سلطة عمومية أخرى وهي إما خضعت لتجديد أو تغيير لمعارضها أو مازلت على حالها.

وقد ضمت العينة المدروسة المعارض الآتية:

عنوان المعرض	المتحف	الجهة المشرفة	طبيعة المعرض
المعرض الدائم لمتحف سيدي محمد بن عبد الله	متحف سيدي محمد بن عبد الله بالصويرة	وزارة الثقافة	معرض دائم
المعرض الدائم لمتحف التاريخ والحضارة	متحف التاريخ والحضارة بالرباط	المؤسسة الوطنية للمتاحف	دائم
المعرض الدائم لمتحف التراث الديني بمدرسة لوقش	متحف مدرسة لوقش بتطوان	وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية	دائم

¹ - Eliséo Véron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition*, op. cit., p. 12.

أطلق جون فرانسوا باربي-بوفي Jean François Barbier-Bouvet في تقديمه لهذا الكتاب على الملاحظات التي يجمعها ويسجلها الباحث داخل المتحف تسمية ملاحظات أليفة observations domestiques في مقابل ملاحظات "متوحشة" يلتقطها أي واحد ويردها.

وعملنا على الاستماع المباشرة أو عبر تسجيلات لتصورات متدخلين في عدد من المعارض، كما استمعنا إلى الزوار واستفسرنا عدا منهم بخصوص ما يعتبرونه المعنى من كل معرض أو بخصوص جزئية أثارت انتباههم أكثر من غيرها. وانتبهنا إلى طبيعة ما نقوله من معاني مقارنة بما صرح به بعض منظمي المعارض من أهداف، أي الفرق/المسافة بين تصور المعرض من جهة أولى، وما جرى تقديمه من جهة ثانية.

المعرض الدائم لمتحف الثقافات المتوسطية	متحف الثقافات المتوسطية القصبة بطنجة	المؤسسة الوطنية للمتاحف	دائم
المعرض الدائم لمتحف الروافد	متحف الروافد دار الباشا بمراكش	المؤسسة الوطنية للمتاحف	دائم
المعرض الدائم للمتحف الأثري بتطوان	المتحف الأثري بتطوان	المؤسسة الوطنية للمتاحف	دائم
المعرض الدائم لمتحف باب العقلة	متحف باب العقلة	المؤسسة الوطنية للمتاحف	دائم
المعرض الدائم لمتحف بنك المغرب	متحف بنك المغرب	بنك المغرب	دائم
معرض: دولاكروا، ذكريات من سفر إلى المغرب	متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر	المؤسسة الوطنية للمتاحف	مؤقت
معرض: "هنري كارتيه- بريستون"	متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر	المؤسسة الوطنية للمتاحف	مؤقت
معرض: "أفريقيا بعدسة مصورها من مالك بن سيدي إلى اليوم"	متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر	المؤسسة الوطنية للمتاحف	مؤقت
معرض: "بين الغضب والرغبة، القلب النابض للإنسان"	متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر	المؤسسة الوطنية للمتاحف	مؤقت
معرض: أغمات، تاريخ مشرق لحاضرة مغربية	متحف بنك المغرب	متحف بنك المغرب	مؤقت
معرض: "سجل ماسة، ملتقى الحضارات والتجارة"	متحف بنك المغرب	متحف بنك المغرب	مؤقت

2_ من التصورات المفاهيمية إلى الإنشاءات المزيوغرافية: ثنائيات دلالية

اشتغلنا في هذا القسم من الأطروحة على هذه العينة من المعارض الدائمة والمؤقتة، وقاربناها من منظور التحليل الشكلي لكل معرض analyse formelle de l'exposition، ومن ثم نظرنا إلى المعارض بوصفها مزيجاً مترابطاً مكوناً من عناصر غير متجانسة hétérogénéité compositionnelle، إذ تحضر فيها عناصر نصية مادية وقطع فنية وتحف وعلامات تشوير وحراس

وأضواء وزوايا مُظْلِمَة، غير أن هذه التركيبة تخضع في الأساس، أو من حيث المبدأ، إلى خطاطة خطاب *plan du discours*.

تتمثل فرضيتنا الأساسية للتذكير، في اعتبارنا كل معرض متحفٍ حاملاً وركيزة *support* لخطاب ما حول الهوية يتأسس على تفسير¹ مُحدّد لها وينبني على تأويل لعنصر أو عدد من عناصرها وذلك بمعزل عن شرط الوعي بهذه الحقيقة عند العارض والزائر.

وتبدو القطعة (التحفة) كأنها غير مكتفية بنفسها، فهي تحتاج إلى هذه الإحاطة والتأطير والوضع ضمن سياق من أجل جعلها متاحة لتلقي الزائر. يتم استعمال مختلف التقنيات والوسائل لهذا الغرض (ديوراما *diorama*، المجسمات *maquettes*، النماذج *modèles* النصوص التقديمية والتفسيرية، التعليق الصوتي...).

ووراء الغاية التواصلية الواضحة التي تطبع المعارض المتحفية موضوع الدراسة، نستحضر التأويل باعتباره شكلاً من أشكال ممارسة سُلطة تستخدم مختلف الأدوات لبناء المعنى ونقله *sa transmission*. إن وضع تصور المعرض أشبه برسم مخطط استراتيجي وهو كذلك أقرب إلى بناء سيناريو يهدف إلى توجيه رسالة (رسائل) إلى الزوار، وربما إلى غيرهم أيضاً. يصبح المعرض فضاء منتجاً للمعاني والدلالات *les significations* وذلك بواسطة الكيفية التي تتلاحق بها المعارضات

¹ - يعتبر كتاب فريمان تيلدن Freeman Tilden من الكتب المؤسسة للتوجه المعرفي الذي عمل على بناء إطار نظري لعملية تفسير التراث: بحسب فريمان تيلدن فإن كل تفسير "تأويل" لمنظر *paysage* أو معرض *exposition* أو نص يقوم على أسس ستة وهي:

- **علاقة القرب *la relation de proximité, identification***: إثارة اهتمام الزائر عبر إشراكه من خلال حسن اختيار لحظة (لحظات) مشتركة بين الناس جميعاً.
 - **الشكل *la forme***: التمييز بين المعلومة *information* والتفسير أو التأويل *interprétation*. والمقصود هنا ليس طرح معلومات، بل طريقة تقديم المعلومة على النحو الذي يجعل من الموضوع شأناً من شؤون المتلقي/المشاهد، أي القدرة على إبداع الشكل الذي يدفع زائر المعرض إلى أن يصبح معنياً وطرفاً.
 - **تداخل العلوم *l'interdisciplinarité***: فن التأويل الجيد يحتاج إلى علوم وفنون أخرى من أجل الوصول إلى ما يُعتبر روح الموضوع المُشاهد أو النص المقروء أو المسموع.
 - **الإثارة والتحدّي *la provocation***: دفع المشاهد والزائر والقارئ إلى البحث عن المزيد، إلى بذل المجهود، إلى البحث عن أجوبة أحياناً يكون من الأفضل أن يختفي صاحب التفسير أو التأويل حتى لا يتحول الزائر إلى مستهلك للتفسير بدل الموضوع (الأعمال الفنية أو المعارضات).
 - **تقديم الكل بصورة شمولية *la globalisation* وإظهار الكوني *l'universel***: ويتعلق الأمر بمعرفة طريقة الحكي *raconter l'histoire*.
 - **تخصيص الجمهور والزوار الأطفال ببرنامج خاص**: الاشتغال على طريقة للتفسير تناسب الجمهور من الأطفال.
- نقلاً عن:

Dominique Poulot, *Musées et muséologie*, La Découverte, Paris, 2005, p. 35.

ورجعنا كذلك إلى كتاب:

Freeman Tilden, *Interpreting our heritage*, Ed. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976.

ويتصل بعضها ببعض (يتعلق الأمر في الحقيقة بطريقة تعاقب الكتل les masses)، وأيضاً بطريقة ترتيب الخطاب le discours في فضاء المعرض بحيث يكون فعالاً efficace.

إن إنجاز تصوّر conception نهائي ومُعتمَد بخصوص كل معرض من هذه المعارض المدروسة، كان في تقديرنا لحظة أساسية. ثمة إمكانيات عدة تتوزع بين طرق وكيفيات modalités موضوعية قائمة على حصيلة المعرفة المرتبطة بكل تخصص من تخصصات المسهمين في وضع التصورات الأولية بخصوص كل معرض ثم خلال بناء الصيغة النهائية. كما أن هناك الطرق والكيفيات الحدسية intuitives، غير المفكر فيها بطريقة عقلانية جلية والتي تستمد مصدرها من معيش مصمم المعرض وتجاربه الشخصية، تتضاف إليها التكيفات adaptations الضرورية لصناعة خطاب موجه للجمهور الواسع.

وبالإضافة أيضاً إلى ما اصطالحنا على تسميته بالكيفيات الحدسية intuitives ذات المصدر الثقافي والمعيشي، ثمة سلطة القرار الظاهرة أو الخفية التي توجه الاختيارات: ابتداء من موضوع المعرض والتحف والغاية من إقامته وصولاً إلى اختيار التحف والقطع المعروضة ومسار الزيارة الذي يحقق داخل فضاء المعرض المحطات التي من المفترض أن يمر منها الزائر من أجل تلقّي ناجع optimal للخطاب المضمّر أو الخفي.

وقد أولينا أهمية في بداية عملنا الميداني على هذه المعارض إلى محاولة استخلاص ثلاثة عناصر من كل معرض، قبل أن نعدّ إلى ترتيب الخلاصات الوصفية الأولى في تركيب جامعٍ ومُنظَّم. أما العناصر الثلاثة التي راقبناها خلال عملنا على كل معرض فهي:

- **التصور المفاهيمي لكل معرض** (l'élaboration du concepte la conceptualisation de l'exposition)

- **كتابة السيناريو** (le découpage de l'exposition en divers séquences qui préfigure la visite)

هل ضمت المعارض قطعاً فقط أم أيضاً أشياء أخرى بديلة ومكملة ونائبة عن القطع في حال غيابها؟ كيف تمّ توزيع مختلف العناصر لرواية التاريخ أو لتقديم فكرة أو تصور عن عنصر تراثي أو هوياتي أو فني؟

- **الإنشاء الميزيوغرافي لكل معرض** la mise en scène muséographique

لم نتجاهل التحليل الخطابى المفاهيمى L'analyse discursive conceptuelle أي العمل على المعارض من خلال ما هو مكتوب في المعرض (البطاقات، النصوص التقديمية...) إذ اعتبرنا أن موضوعنا يحتاج إلى الوقوف عند الخطاب المفاهيمى أيضا.

وعملنا على الاستفادة من مقاربات ومناهج حاولنا جعلها في خدمة مشروعنا، واستعملنا التأويلية في تفسيرنا للمعارض المتحفية. ولتحقيق هذه الغاية نهجنا المسلك التالي:

- قمنا بتقطيع المعارض إلى سلسلة من المقاطع المصورة، ونحن في هذه العملية نستحضر مبدأ سيميائيا أساسيا مفاده أن الصورة تنطبع بطابع الحقل الذي تنتمي إليه؛
- عملنا في تحليلنا التركيبى على الانتقال من الجزء (كل معرض وعناصره السيميائية) إلى الكل (إنتاج الدلالات والمعاني وتقاطعها في معاني كبيرة ندعوها: معاني مؤطرة) وذلك باتباع الخطوات الإجرائية الآتية:

- المشاهدة والملاحظة
- الوصف
- التفسير والتأويل

وعملنا خلال هذه العمليات على تحليل صورة المعارض المدروسة ومكوناتها الأيقونية واللسانية¹ قمنا إذن بقراءة العلامات في ضوء الأدوات المعرفية والمنهجية وفي ضوء سؤال الهوية. وقد توزعت خلاصتنا بخصوص القضايا التي خرجنا بها من دراستنا للعينة المختارة من المعارض المتحفية المغربية على ثلاث قضايا أنثروبولوجية/تأويلية نعتبرها المعاني المؤطرة وهي: أ- المفتوح والمغلق. ب- المضاء والمُعتم. ت- السائل والصلب.

لا بد من التذكير هنا، قبل الشروع في تقديم صياغتنا التركيبية للمعارض المدروسة، بأن عملية اختيار فكرة المعرض كما انتقاء القطع التي تم عرضها كلها ذات أهمية، وهي لا تقل أهمية عن الاستراتيجيات المتبعة في وضع ترتيب معين للكتل المكونة لكل معرض²: إننا نحاول إدراك المنطق الذي

¹ عبد المجيد العابد، «تقديم كتاب السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية»، مجلة نوافذ، عدد 55-56، يونيو 2013، ص ص. 179-184.

² ففي العادة تتوزع الكتل في مسار العرض المتحفى وفق الترتيب الآتى: «أ- تعتبر القطع كتلة masse كما تظهر للعموم [الزوار أو الجمهور] من على مسافة تتراوح ما بين 10 و 15 متر خلال اللقاء الأول. ب- بعد ذلك فقط، انطلاقا من فرديتها [أو فردانيتها] أو شخصيتها «individualité»

Jean Gabus, «Principes esthétiques», op. cit., pp. 345-346.

مع ضرورة التنبيه إلى أن الكثير من فضاءات العرض المتحفى في المغرب لا تتيح الالتزام بهذه المقاييس وذلك بسبب طبيعة البنيات التي تحتضن أغلب تلك المتاحف.

على أساسه جرى تدبير الكتل les masses، وذلك لأن هندسة وتدبير الكتل قد تكون أيضا قضية ثقافية وإيديولوجية¹. فبواسطة الأشياء (القطع) وحولها يجري بناء المعارض، الفكرة الخفية يفصح عنها من خلال تركيب الشيء في جملة معارضية (ومرئية)، لا يكاد يبقى الشيء على ما كان في المجتمع أو في مخازن المتحف، إنه فونية² phonème أحيانا، وفي أحيان أخرى رمز أو علامة، وفي أغلب الحالات يحمل فوق طاقته الطبيعية (النقل المعيشية). ونستعيد هنا أيضا، ما كتبتة صوفي وينهوفر: «إن اختيار الأشياء، ولكن أيضا عرضها وإخراجها mise en scène، يجب أن تُفهم على أنها قراءة مُحَدَّدة تؤثر على تفسير وفهم المتفرج»³.

أ_ المفتوح والمُغلق:

تنتج المعارض المتحفية المغربية خطابا حول الهوية، سواء وعَتْ بذلك أم لم تَع، إنه خطاب داخل صندوق غير تقليدي⁴. وهي تقوم على رَصِّ قطع وأشياء ذات قيمة تراثية أو جمالية ووضعها في إطار البناء الفكري/الجمالي الذي يُسمى المعرض. والمعارض بطبيعتها لا تستطيع دفع جدران المتحف لكنها تستطيع ممارسة نوع من اقتصاد القطع وتدبيرها (عددا وحضورا) وفق شروط المُمكن في المكان الفيزيقي بأبعاده المحدودة.

والبنية المحتضنة لكل معرض عبارة عن صندوق حاضٍ وحامٍ للمعروضات، لكنه أيضا يُمارس سُلطة خفية ومؤثرة على الأقل في صورة السؤال الذي يتوارد في ذهن مصمم المعرض ذلك السؤال الذي مضمونه: ما الذي يمكن القيام به في هذا المكان أي في الفضاء المخصص للمعرض موضوع التصميم؟ لهذا ففي حَضْرَة نسبية المُمكن وَضْعُهُ في كل صندوق يظهر سؤال الشيء الغائب، التحف والقطع والمجموعات الغائبة، والتي لم يتم تقديمها للجمهور وتلك التي يتعذر عرضها بسبب محدودية الصندوق. يحضر أيضا سؤال مساحة الاهتمام التي نالها الفضاء عند الزائر في مقابل الشيء المعروض وما قد يُعيق ويُشوّش على التلقي وعلى عملية بناء جو مميز لكل معرض متحفِي ambiance.

¹ - نتقاط هنا مع الملاحظة التي تقول بأن هناك متاحف متوجهة نحو الماضي وأخرى نحو المستقبل.

Robert Fohr, «Musée», op. cit., p. 651.

وفي الاتجاه ذاته يطرح دانييل بورن السؤال الآتي: «كيف يمكننا أن نعمل كمتحف معاصر ونستمر في عرض أشياء من الأمس؟»

Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», op. cit., p. 175

² - الوحدة الصوتية الصغرى، أو الفونية أي أصغر مكون أساسي مستعمل في إنشاء الكلام.

³ - Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument», op. cit., p. 4.

⁴ - بلور حسن مسكين في محاضراته الأكاديمية مفهوم "الصندوق". من إصداراته التي رجعنا إليها: حسن مسكين، التواصل السياسي أسس الخطاب وأهدافه، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2022.

إن لازمة "الصندوق الخانق" قد عاشتها المتاحف المغربية منذ بداية المتاحف سنة 1915، حيث وُلدت في بنايات بجدران "عمياء"، وقد بدا لفترة أن اقتران انطلاق المؤسسة الوطنية للمتاحف مع إنشاء بناية متحفية جديدة (متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر) بجوانبه الخارجية الشفافة علامة على توجه الدولة نحو فك الارتباط مع "المُعَلَّق" والمرور إلى زمن "المتحف المفتوح". وبتعبير آخر، إرسال رسالة مفادها: شروع المتحف المغربي في الخروج من الصندوق، وربما تجاوز قسم من التراث المعارضي patrimoine expositoire القائم على "إحكام السد".

لكي نُدقق في حقيقة هذا التصور بخصوص دلالة بناية المتحف القادر على فتح المتحفية المغربية على آفاق جديدة كما توحى بذلك هندسة متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر¹، من الضروري استعراض مظاهر ثنائية "المغلق والمفتوح" كما بدت لنا في عدد من المعارض المتحفية.

يقدم لنا المعرض الدائم لمتحف سيدي محمد بن عبد الله² صورة نراها معبرة عن تدافع الوعاء (البناية) مع المحتوي (المعروضات). أراد هذا المعرض طويلا أن يقول أشياء كثيرة: تاريخ الصورة والمنطقة. التراث الطبيعي والثقافي، الحضارات المتعاقبة على المنطقة، البقايا الأثرية الشاهدة على مختلف

¹ - نستفسر هنا عن متحف جديد يقدم كل شروط العلمية/المهنية لكي لا يكون صندوقا خانقا ليصبح هو نفسه وعاء لتلقي وإعادة تقديم خطاب حول الهوية جرى إنتاجه لزائر عالمي في مناطق أخرى ليعاد تقديمه للزائر في المغرب حول أوجه من هوية أو تاريخ المغاربة وثقافتهم.

² - قمنا بزيارة معرض هذا المتحف في مناسبات كثيرة وأجرينا حوارا مطولا يوم السبت 02 أكتوبر 2021 مع السيدة المحافظة غيثة الأودي ومع بعض العاملين في المتحف، للإشارة فالسيدة غيثة هي أيضا من يشرف على التدبير الإداري لبيت الذاكرة بالصويرة.

تجدد الإشارة إلى أن في الصورة فضاءات للعرض وتفسير التراث بعضها مفتوح أمام العموم وبعضها الآخر قيد الإعداد. ومن بين الفضاءات قمنا بالوقوف عند طريقة العرض فيها:

- "بيت الذاكرة" الذي يرفض أصحابها أن تحمل اسم متحف، يبدو أن إطلاق اسم متحف على "بيت الذاكرة" في الصورة قد حضر في نقاشات مغلقة وهامشية بقيت بدون أن تترك خلفها أثرا مكتوبا شاهدا على مختلف المواقف ومفسرة على الأقل لبعض الاختيارات، شاركنا في ندوة علمية بمدينة الصويرة دافع فيها أن أندري أزولاي عن تسمية بيت الذاكرة بدل متحف. بالسبب له هذه التسمية الأولى تنهل من الماضي ومنغرس في الحاضر ومنفتحة على المستقبل. هل معنى هذا أن المتحف عند أزولاي يدل فقط على ما هو انتهت وظيفته في الماضي؟ أمر إن صح يستحق النقاش. يبدو أنه صرح بما يشبه هذا الكلام في برنامج J'ai tant de chose à vous dire على القناة الثانية المغربية.
- التصميم الأولي لبيت الذاكرة كان يضم صناديق زجاجية كبيرة على أرضية الفضاء المفتوح للبيت. يبدو أن عبد الفتاح إشخاخ محافظ الآثار السابق بالصويرة نبه إلى أنها ستكون عائقا أمام استغلال الساحة لإقامة أنشطة يحضرها جمهور (ندوات...)، المشرفون اليوم على فضاء بيت الذاكرة، ومن بينهم غيثة الأودي، يحمدون المقادير التي خلصتهم من واجبات زجاجية كانت مقترحة في التصور الأول الذي أنجزته Timssit.

- "المنزله"، بناية تاريخية تضم معرضا للخزفيات والمكان أيضا مشروع نواة لمتحف الشاي بالصويرة. وبحسب التصريحات الشفهية التي قيلت لي خلال زيارتي لمدينة الصويرة يوم 02 أكتوبر 2021، فإن مشروع متحف الشاي الذي قدم للملك في إطار مشروع كبير تحت اسم: "الصويرة حاضر الفن والثقافة" والذي خصص له عقار شاسع من الملك الغابوي، هذا المشروع لم تنطلق أشغاله الفعلية بعد، في حين تنتج الأمور نحو إقامة نواة لمتحف الشاي في المنزله. المنزله قبة علوية مزينة بسقف من الخشب المزين بالزخرفة المصبوغة. والفضاء يحتضن معرضا دائما للفنان الإيطالي روجيرو جيان جياكومبي (1930-2006).

الحضارات، التراث الأثري والأرصدة الإثنوغرافية، لكن من الواضح أن المكان ظاهرٌ فوق الكل، حاضراً للأشياء وفقاً ما يشاء الجدار والممر والسلم والسقف والأقواس والمداخل والعتبات والأركان¹.

خُصص المستوى الأرضي لتقديم معطيات طبيعية وتاريخية: موقع موكادور وموضعها، شجرة الأركان، الميناء، صناعة السكر، عمارة وعمران الصويرة. إلى جانب الخرائط والصور يضم هذا الفضاء واجهات بها قطع أثرية وإثنوغرافية وعينات من خشب العرعار والأركان.

ويتكون المستوى العلوي من حَلَقَتَيْن تحيطان بالصحن، الرواق والغرف التي كانت خلف الرواق تَمَّ فتح بعضها على بعض مشكلة بذلك فضاء ثانياً محيطاً بالرواق. جُهِزَ هذا القسم من المعرض بواجهات مختلفة الأحجام أغلبها عمودية vitrines verticales وتضم قطعاً تنتمي إلى المجموعات التالية: الحلي، الأسلحة التقليدية، الأقلية اليهودية، المخطوطات، التعليم التقليدي، نجارة خشب العرعار، الآلات الموسيقية وموسيقى الطرق الصوفية، اللباس التقليدي ومن بينها الحيك. يضم المستوى العلوي أيضاً فضاء للمعارض المؤقتة وقاعة للأنشطة المختلفة تحمل اسم **بوجمعة لخضر** الفنان التشكيلي والمحافظ الأول لهذا المتحف².

يبدو أن التصور المفاهيمي للمعرض الدائم لمتحف سيدي محمد بن عبد الله يقوم على المَحَلِّيَّة la localité، وأنه يريد أن يقول كل شيء حول الخصوصية المجالية على صعيد التراث الطبيعي كما الثقافي بمكوناته المادية واللامادية. أي أن كتابة سيناريو المعرض la scénarisation أرادت قول أشياء كثيرة حول أوجه متعددة للهوية المحلية³، وهو ما يقوله أيضاً نصٌّ في شكل خطاب نوايا للعموم: «يهدف المتحف إلى الحفاظ على الموروث الثقافي للمدينة والإقليم والتعريف به وذلك من خلال مجموعات متحفية متنوعة المواضيع ترصد تاريخ المنطقة وغناها الطبيعي (الطابق السفلي) وتعكس تنوع ثقافة ساكنتها (الطابق العلوي)»⁴، يوحي النص المكتوب بأن كُتِلَتَيْن مُرتَبَتَيْن عمودياً (بعضها على بعض) تَؤَطِّران المعرض في وضوح. غير أنه وبعد خطوتين من هذا النص التقديمي يقع الزائر تحت إغراء الأدراج escalier التي تتجه بالزائر نحو الطابق العلوي. إن السلم أو الأدراج هو الكتلة المعمارية

¹ - يعود تاريخ اختيار هذه البناية لتكون متحفاً تحت اسم "متحف سيدي محمد بن عبد الله"، إلى 20 أكتوبر 1980، كان ذلك بمناسبة المهرجان الأول للموسيقى الذي احتضنته المدينة حينئذ.

² - قدما تعريفاً لبوجمعة لخضر في سياق تعريفنا بمتحف سيدي محمد بن عبد الله في الفصل الرابع. وجدنا خلال إحدى زيارتنا هذا الفضاء يحتضن معرضاً تشكيمياً مؤقتاً، ويجري الإعداد لنشاط جمعية شبابية حول التوعية بأهمية التلقيح ضد كوفيد 19.

³ - ربما ملامح الماضي، الذي تأسست في إطاره فكرة متحف بالصويرة مازالت ظاهرة عليه حتى اليوم. أي طابع المحلية والتركيز على مميزات المنطقة التي توجد به مدينة الصويرة إن على الصعيد الطبيعي كما الثقافي. من حيث المنطلق تبدو الفكرة مناسبة، تحتاج كل المدن عندنا إلى متاحف مماثلة من حيث الغاية، وليس بالضرورة على صعيد طريقة المعالجة فيما يتعلق بطريقة العرض.

⁴ - نص تقديمي عام لمتحف سيدي محمد بن عبد الله، عند المدخل، زيارة أكتوبر 2021.

الظاهرة والغالبة على ما سواها، وهي كتلة من تاريخ التحولات التي عاشتها البناية، أي من حقيقة البناية الثابتة، وهي أيضا جزء لا يتجزأ من سلطة الصندوق كما بدت لنا في متحف سيدي محمد بن عبد الله بالصويرة. ووراء هذه الأدرج يختفي قسم من المعرض، ذلك الجزء الميت تماما من جسد المادة المعروضة والذي يبدو مثل لاحقة أو زائدة appendice ترسخ فكرة وجو خلل في الإنشاء المزيوغرافي la mise en scène muséographique.



الصورة 01: وراء الأدرج، فضاء ضيق للعرض بمتحف سيدي محمد بن عبد الله في الصويرة

تقع أجزاء أخرى من المادة المعروضة تحت طائلة الإنارة الطبيعية القادمة من النوافذ والتي هي أيضا عناصر من طبيعة البناية وهندستها مثل الأدرج التي تستحوذ على مركز المتحف. ففي القسم العلوي وحيث المعروضات تتمدد على الجدار المقابل للزقاق تغرق القطع في إضاءة طبيعية تقوم بمحو ملامحها وتفصيلها، وتخرج بها من معنى كونها في معرض متحف. وَضَعُ يُفسد بدرجة كبيرة كل محاولة للتمتع بالقطع المعروضة خصوصا عندما يتكالب على الشيء المعروض ودعامات العرض كل من الضوء الطبيعي القادم من النافذة المفتوحة من جهة أولى، والإنارة الداخلية غير المناسبة من جهة ثانية. انعكاس الأشعة قاتل للمعروضات، وهو أيضا يشغل مثل آلة تقوم بتفتيت صورة الخطاب المنشود والذي يدعو كما هو معلن في النصوص التقديمية les textes de présentation وفي طبيعة المعروضات إلى الإخبار ببراء التراث المحلي وتنوع مصادر هويتها (عربية أمازيغية عبرية).

من جهته، يُقدم المعرض الدائم لمتحف التاريخ والحضارات بالرباط مثالا عن تكلفة الصندوق الجامد وأثره على تشكيل صورة المعرض المتحفي. لقد انتقل المتحف إلى إدارة المؤسسة الوطنية للمتاحف وعرف محاولة لتغيير طريقة العرض¹، لكنه لم ينتقل إلى أبعد مما كان عليه.



الصورة 02: الواجهة القديمة/الجديدة للمتحف الأثري بالرباط

لم يتغير الإطار العام للمتحف؛ الواجهة الخارجية هي نفسها، مازالت غير قادرة على إثارة الاهتمام، في حين تركز الجهد على خلق نوع من الدفء الداخلي عبر الألوان والإنارة وربما الأهم إحداث فاصل بين مدخل المتحف من جهة، والولوج إلى الردهة الأساسية hall التي كان في صدرها تمثال بطليموس، هذا الأخير جرى نقله يصبح في الجهة المقابلة أي خلف الحاجز الفاصل المقابل للمدخل.



الصورة 03: تمثال لبطليموس مستخرج من موقع سلا ويعود إلى القرن الأول الميلادي

¹ - تم الإعلان عن تسليم وزارة الثقافة للمتحف الإثري بالرباط إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف هذا المتحف يوم 5 فبراير 2014 وافتتح المعرض الجديد شهر أبريل سنة 2017 تحت إسم: متحف التاريخ والحضارات.

يبدو تحريك تمثال بطليموس إشارة إلى أن الزمن غير الزمن، فالتمثال هو ذاته، لكن وجهه هذه المرة مصوب نحو قبلة أخرى. تشغلها جمجمة جبل إيغود¹ صدارة المعرض، وهي مُستعملة في مركز الإنشاء المزيوغرافي لتحقيق التصور المفاهيمي للهوية المعبر عنه في المتحف الأثري من مُنطلق تاريخي، وهو خطاب يستدل بالاكشافات الأثرية التي جرت في موقع مغربي (جبل إيغود-جهة أسفي).

إن النص الخَطِّي الذي يحمل عنوان: "الجناح الإسلامي" والذي يُقدم نبذة تاريخية بَدَل الحديث عن المعروضات، قرينة إضافية بخصوص الكيفية التي بني بها التصور المفاهيمي المُهيكل لخطاب المتحف حول الهوية المغربية. تتحكم في النص عقيدة وطنية لكنه مبني أيضا على أساس قرائن وأدلة يُحاجج بها ويشير إليها ضمنا دون الرجوع إلى المصادر التي لا تعني الشيء الكثير للزائر العادي، في حين أن المتخصص في تاريخ المغرب يعرفها. يدفعنا أسلوب هذا النص إلى الاستفسار عن نوع هذا النص، هل هو نص متحفي أم سياسي، أم تاريخي فقط؟

ورغم المجهود المبذول في عملية التحسين الداخلي *amélioration*، إلا أنه من الصعب القول بنجاح العرض الدائم في صورته الحالية في تجاوز التصور المفاهيمي *la conceptualisation* الذي ساد في المتحف الأثري، كما يظهر أن عملية تطوير الإنشاء المزيوغرافي *la mise en scène muséographique* واجهت بدورها الإكراهات التي يَعرِضُها الهيكل الهندسي العام المُمَيَّز للبنائية، ومحدودية الفضاء وعدم وجود روابط بين مختلف الأقسام، إذ يعود الزائر كل مرة إلى نقطة البداية لينطلق نحو جناح ما قصد مواصلة الزيارة. ورغم أن بناية المتحف تنتمي إلى التراث الكولونيالي² إلا أنها تتقاسم مع البنايات المغربية التي احتضنت متاحف بفاس والرباط ومدن أخرى أثرها "الخانق"؛ إنها تُحيل وتدل على الإغلاق والفصل بدل التواصل والانفتاح بين مختلف مكونات المعرض، وهي من هذا المنطلق لا تساعد على بناء خطاب متحفي موضوعه اتصال مكونات الهوية التاريخية والثقافية للمغاربة كما تبرهن عليها الوثائق الأثرية.

في المحصلة، وكما كان الأمر زمن المتحف الأركيولوجي³، ينتقل الزائر بين ثلاثة فضاءات: المركز، القاعة البيضاوية والممر المؤدي إليها، والساحة الصغيرة.

يحمل المعرض الدائم لمتحف التاريخ والحضارات اسم "المغرب عبر العصور" *Le Maroc à travers les âges* وقد اختير له كصورة تسويقية الوجه البرونزي ليوبا الثاني. أما العنوان الفرعي للمعرض فهو: المجموعة الدائمة لمتحف التاريخ والحضارات.

¹ - الدالة على وجود الإنسان العاقل بالمغرب على الأقل قبل 315000 سنة.

² - بنيت في العقد الثالث من القرن العشرين.

³ - أي تحت الحماية الفرنسية ثم وزارة الثقافة المغربية.

حاول مصممو المعرض مدّ خيطين رابطتين متوازيين تنتظم بواسطتهما الزيارة، وهما: **المسار التاريخي والمسار الموضوعاتي**.

يتناول المسار التاريخي بالعرض الحقب الآتية: أ-ما قبل التاريخ؛ ب- المغرب القديم؛ ت- الفترة الانتقالية؛ ث- الجناح الإسلامي. من جهته يتكون المسار الموضوعاتي من: أ- تاريخ التصوير والكتابة؛ ب- قاعة الرخام؛ ت- قاعة البرونز؛ ث- مجموعة الآثار الحجرية

توخى تصميم المعرض "تذويب" هيكل "الجامد" و"الخانق" للبناية في المسارين (التاريخي والموضوعاتي)، لهذا اختفت في التصميم التوزيع الهندسي لبناية المتحف لفائدة المعرض المتحفي، واستعملت الآثار الحجرية، رغم قلة انتشارها (ممثلة باللون الأخضر في التصميم)، لتبدو مثل عنصر جامع أو خالق للإنسجام créateur d'harmonie بين مختلف الكتل.



الصورة 04: تصميم المعرض المتحفي الدائم لمتحف التاريخ والحضارات ومحاولة خلق اندماج بين الكتل

القسم المركزي: هو المتحف الأساسي، أو النواة التي شهدت ولادة المتحف قبل عقود. هذا الجزء عبارة عن مكعب كبير يميزه السلم المؤدي إلى المستوى العلوي. تنتزع المعروضات على واجهات حائطية.

نجد في هذه القاعة ما يُسميه النص التقديمي: «أدلة مادية من مختلف الحضارات التي توالى على المغرب من عصور ما قبل التاريخ إلى العصر الإسلامي»¹.

تنتزع على الواجهات الحائطية les vitrines murales بالمستوى الأرضي (الجهة اليمنى انطلاقاً من المدخل) الحضارات الآتية: العصر الحجري القديم والحديث والعصر البرونزي وهي تحاول إيجاد نقطة بداية الحضارة في المغرب حيث تعود حالياً إلى زهاء مليون سنة قبل الميلاد. أما اللقى الأثرية فتعود إلى مواقع كثيرة من بينها: جبل إيغود وتافوغالت وأشقار وسيدي عبد الرحمان ووادي درعة، وهي كلها تقدم

¹ - من النص التقديمي للمعرض الدائم بمتحف التاريخ والحضارات، تحت عنوان: تاريخ وحضارات المغرب، المجموعة الدائمة.

تأطيرا جغرافيا/حضاريا لمغرب يمتد بعيدا في الزمن. من خلال المواقع واللقى الأثرية التي وجدت فيها وهي تقدم إطلالة إلى منابت الهوية في المهد الماقبل تاريخي.



الصورة 05: جانب من معرض لقي العصر الحجري بمتحف التاريخ والحضارات

وفي المقابل، تعرض الواجهات المُقامة على الجهة اليسرى، حضور حضارات قديمة على التراب المغربي وهي الفينيقية والمورية والرومانية. يصف النص هذه الحقبة بالعصور القديمة المغربية، وهي مُمثلة في هذا القسم من المعرض بواسطة لقي أثرية من الرخام والبرونز والخزف اكتشفت في مواقع: ليكسوس وشالة وموغادور ووليلي وغيرها. يبدأ المعرض في المستوى العلوي من هذا القسم من المتحف بمحاولة تقديم المرحلة "الغامضة" أو الانتقالية حسب تعبير النص التقديمي. أعطى العرض لهذه المرحلة طابعا دينيا وذلك من خلال عرض قطع أثرية تمثل ممارسة الطقوس الدينية اليهودية والمسيحية.



الصورة 06: جانب من المعرض المتحف المخصص للحضارة الإسلامية

وشكلت هذه العتبة الطقوسية مدخلا نحو وصول الإسلام إلى بلاد المغرب. ويتركز المعرض فيما بقي على السلالات الحاكمة في المغرب منذ الإدارة إلى العلويين، ويقوم المعرض في أغلبه على لقي أثرية تعود إلى مواقع إسلامية مثل: بليونش وسجلماصة، بالإضافة إلى جزء مما كشفت عنه حفريات شالة والكتيبة.

أما القسم الثاني والمخصص للرخام والبرونز من العصر القديم فإنه يوجد على يسار المدخل، لا بد من الخروج من القسم المركزي وعبور جزء من الساحة الخضراء التي تعرض بها بعض التيجان chapiteaux والقطع الحجرية الأخرى، للوصول أولا إلى الفضاء الذي خُصص للقطع المرمية، ثم العبور منه نحو القسم الذي تعرض فيه اللقى البرونزية¹.



الصورة 07: معروضات من الرخام في المعرض الدائم لمتحف التاريخ والحضارات بالرباط

ثمة نوع من الجمالية المميزة لهذا القسم من المتحف، يبدو أكثر إثارة للانتباه، وتعمل المواد الخام (الرخام والبرونز) بسبب تفاعلها مع الإنارة وقوة إحياءات التظليل ombrage دور المثير أو المحفز والمنبه stimulant. الأمر يبدو أكثر نجاحا فيما يخص القطع الرخامية التي تتناسب بشكل جيد مع الخلفية السوداء، وبدرجة أقل فيما يتعلق بالقطع البرونزية التي تتلقى تبعات التفاعل غير الناجح دائما بين الطبيعة المعدنية للقطعة وانعكاس الإنارة الخارجية على زجاج الواجهات vitrines.

يبدو هذا القسم الجناح "المُدلّل" من المعرض، استلهمت السينوغرافيا قاعدة فنية بديهية قائمة على التقابل بين الأبيض والأسود (أقصى المفتوح والمغلق من الألوان)، والفضاء مُهدى إلى قطع من التراث المنتمي إلى التاريخ القديم الإغريقي-الروماني، لكنه مُقدّم ومفسّر من منظور وطني مغربي وعالمي، يقول نصّ

¹ - يحمل مدخل هذا القسم من المتحف لوحة تذكارية مكتوبة عليها العبارة الآتية: «تكريم الأستاذة جودية حصار بن سليمان (1953-2018) محافظة متحف الآثار بالرباط من سنة 1973 إلى 1986 مديرة مؤسسة للمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث من 1986 إلى 2005».

مُرافقٌ لهذا القسم من المعرض: «تتميز قاعة البرونز بعرض مجموعة غنية من التحف الثمينة تم العثور عليها بمواقع مغربية قديمة مثل ويلي المصنفة كتراث عالمي لليونسكو والتي جعلت متحف التاريخ والحضارات مفخرة ذات صيت وطني وعالمي»¹. لكننا لا نكاد نفهم في هذا النص ذاته معنى كلمة افتراضي: «إن الزائر مدعو لاكتشاف عالم افتراضي لحرفيي البرونز الذين صمموا منحوتات ذات قيمة فنية مستوحاة من نماذج قديمة موروثه من الفن اليوناني»².



الصورة 08: جزء من واجهة جدارية في القسم المخصص للتحف البرونزية

خُصص القسم الثالث من المعرض الدائم بمتحف التاريخ والحضارات للنقائش. وهو مُقام في ساحة صغيرة على يمين المتحف من جهة المدخل، هذا التوظيف بدوره موروث عن المتحف الأركيولوجي، مع إدخال تحسينات على صعيد وسائل العرض.



الصورة 09: نماذج للنقوش الصخرية معروضة في القسم الثالث من المتحف

¹ - فقرة من النص الخاص بالمعروضات البرونزية بمتحف التاريخ والحضارات بالرباط.

² - فقرة من النص الخاص بالمعروضات البرونزية بمتحف التاريخ والحضارات بالرباط تبدو هذه الصيغة في العربية بعيدة عن الإدراك السهل من لدن عموم الزوار.

يضم المعرض في هذا الجزء من المتحف نماذج من النقوش الصخرية والنقائش الليبية واللاتينية والإسلامية.

إن من الظاهر أن تصميم المتحف (الصندوق) وتصور فكرته الأولى لا تسعف عرض القطع الكبيرة ولا تتناسب وتقديم النقائش وما يدخل في نوعها من المعروضات. للعمارة هويتها الأوربية اللاتئة لعرض وثائق تاريخية محدودة، والفضاء غير مؤهل مساحةً وعمارةً ليكون متحفاً وطنياً للأثار. لا تتوالى الكتل بطريقة انسيابية، ويتعذر الاحتفاظ بخيط رابط متصل في المكان بشكل سلس وسهل.

كيف بنى متحف التاريخ والحضارات خطابه حول هويته هو، وهوية القومية المغربية التي يريد أن يظهر مُشخّصاً لسيرتها التاريخية. أول ملاحظة هي أنه وقع تفادي إطلاق اسم المتحف الوطني هنا أيضاً وفي هذه المرة كذلك، واختار من أطلق على المتحف اسمه الجديد الجمع بين التاريخ بصيغة المفرد المُعرّف والحضارات بصيغة الجمع المُعرّف أيضاً. يُراد بهذا التعبير سرد سيرة الهوية الواحدة في تفاعل مع حضارات متعددة، أي رواية تاريخ هوية واحدة في تفاعلها مع حضارات عدة بما يدل على أن الأصل محلي ومغربي المنشأ وأنه يتحدد في الإنسان كما ترمز إليه جمجمة الإنسان العاقل من موقع جبل إيغود. لكن يظهر أن أحد العناصر الغائبة هنا هي: غياب مساحة في المتحف/المعرض لنقاش مغربي-مغربي حول الهوية؛ ألا توحى الطريقة التي كُتِبَ بها سيناريو المعرض la scénarisation بأنه قد جرت الإحاطة الكاملة بكل مكونات الهوية المغربية في بعدها التاريخي في الرواية التي يقدمها هذا المعرض. وبتعبير آخر، ألا يدل المعرض بسبب محدودية مساحة بناية المتحف وعدم اتصال أقسامه فيما بينها على رواية تاريخية/متحفية قد لا تخدم سردية تاريخية مغربية وطنية مفتوحة ومنفتحة؟

سعى منظمو المتحف، في مساحته المحدودة، إلى جمع ما يعتبرونه الأقدّر من بين التحف المتاحة على التشخيص والبرهنة على اتصال التاريخ المغربي بعدد من الحضارات. تغيب القضايا الواضحة خلال المعرض، ليس معرضاً جريئاً، وربما ما كان له أن يكون غير ما هو عليه، لأنه مُطالبٌ ببناء خطاب جامع، وصاهرٍ لكل ما هو معروف ومثير للاهتمام وقابل للعرض في توليفة مُنسّقة. هل حقيقة التاريخ عندنا، بل وفي كل مكان سيرة واحدة؟ يتعلق الأمر هنا بتقديم التاريخ المغربي من خلال شواهد مادية، أمر في غاية الأهمية، لكن لماذا لا يحضر التفاعل مع الإشكاليات التي نبه إليها دارسوا التاريخ الوطني بكل أطيافهم ومنطلقاتهم المعرفية كما الإيديولوجية؟ ربما هذا الاختيار الغائب كان من شأنه أن يسهم في دعم الدور التربوي/التعليمي للمتحف، بما يجعل منه ساحة فكرية عمومية. لعله الاختيار الذي يتم تفاديه لأنه يفتح المعرض على المجهول، وربما لا يجعل منه معرضاً دائماً. ففي المنشور الصغير الذي يقدم فيه متحف التاريخ والحضارات مجموعته الدائمة sa collection permanente نفهم أن معايير الهوية

المُعتمَدة هي: القِدَم والعِتاقة والاتصال بالحضارات التي برزت في تاريخ حوض البحر المتوسط باعتبارها أحد أهم مهاد الحضارة. بمعنى أن الهوية المغربية كائنة لأنها قديمة، وهي قديمة لأنها معاصرة لحضارات معروفة، والشاهد على كل ذلك هذه اللقى الأثرية التي تكشف عنها الأرض المغربية، بعضها محلي النشأة وبعضها الآخر وافد¹.

يبدو أن الفكرة التي قام عليها التصور المفاهيمي لهذا المعرض هي أن الهوية المغربية متصلة الحلقات لها روافدها الداخلية والخارجية، وأن الحضارة لم تتقطع من على الأرض المغربية.

لكن المتحف لم يبذل الجهد الكافي لتفسير أسرار هذا الحضور المغربي في تاريخ الحضارات القديمة، عناصر مثل الموقع الجغرافي والتحويلات المناخية الكبرى والعوامل الإثنية والسياسية والاقتصادية بقيت في الظل، كان من الممكن استثمار القراءة المعروفة لعبد الله العروي لمجمل تاريخ المغرب والانطلاق منها على سبيل المثال، كما كان من الممكن الاستناد إلى كتابات بعض الأنثروبولوجيين المغاربة بخصوص الهوية. يتساءل الواحد حقا هل هذه القضايا مكانها في المتحف، الجواب هو نعم، لكن كان الأمر يحتاج إلى فضاء جديد يقدم مواد سمعية بصرية تفسر بطريقة أعمق ما شاهده الزائر وتربط بين حلقاته، مرة أخرى يظهر أثر محدودية الممكن داخل البناية/الصندوق.

من جهته، انتظم المعرض الدائم لمتحف التراث الديني داخل مدرسة لوقش بتطوان²، يتعلق الأمر بمدرسة دينية³ جرى تحويل غرف الطلبة فيها وعددا من مرافقها إلى قاعات للعرض⁴، وذلك بإغلاق عدد من الأبواب، دون إزالتها وهو اختيار ألزم الإنشاء المزيوغرافي la mise en scène muséographique بفتح مسار للربط بين الغرف مع الأخذ بعين الاعتبار صيانة وحدة البناية وحفظ ذاكرتها باعتبارها كانت أحد مرافق المسجد (جامع لوقش) والإبقاء على ما يدل على وظيفتها الأصلية. من جهته، يمتد المعرض المتحفي على المستوى الأرضي والمستوى العلوي، وهو معرض دائم، كما لم نقف في هذا المتحف على ما يدل على أن هناك بَرْمَجَة لمعارض مؤقتة. ومن بين المواضيع التي يتوزع

¹ منشور صغير عبارة عن مطوي dépliant خاص بالمعرض الدائم لمتحف التاريخ والحضارات، بعنوان:

Le Maroc à travers les âges, collection permanente du musée de l'histoire et des civilisations.

² جرى تدشين متحف التراث الديني لوقش بتطوان يوم 9 جندبر 2011.

³ - قابلنا مكلفا بالمتحف، رجل لطيف لكن يبدو أن ثمة أمر لا نقدر على فهمه أو تفسيره، هل مرده إلى هيئة المكلف الذي جمع بين الشباب والهيئة الأفغانية بما في ذلك اللحية الكثة أم شيء آخر؟ كان لطيفا ومفيدا، لكننا نتساءل عن ردة فعل الزوار الأجانب، لا حظنا نظرات مستفسرة في عيون إسبانييتين زارنا المتحف معنا في ذات الصباح. قد يكون تسويقا ناجحا وربما هو خلال لا ندري؟

⁴ - من يرجع إلى ما كتبه التهامي الوزاني سنة 1953 في مجلة الأنيس وأعيد نشره سنة 2002 سيجد تخوفا كبيرا من اندثار مدرسة لوقش، كتب إبراهيم الخطيب على سبيل المثال في توطئة الكتاب التي جمعت فيه المادة التي كان التهامي الوزاني قد كتبها عن مدرسة لوقش: "على أن صدور هذا الكتاب في أفق الاحتفاء بذكرى مرور 250 عاما على إحداث مدرسة لوقش (وهو ما يصادف، على وجه التقريب، سنة 2003) ليعتبر في حد ذاته، تنويه بتاريخها التربوي الحافل، وتنبيهها لما يتهدد مصيرها، كمعلمة معمارية، من دمار وشيك". التهامي الوزاني، مدرسة لوقش، نشر جمعية تطاون-أسمير، 2002، ص ص. 4-5.

عليها معرض متحف لوقش نجد: الإسلام والمغرب، الكُتّاب، غرفة الطلبة، الزوايا، علم التوقيت، الأوقاف والمجتمع الإسلامي. ومن بين الفضاءات المتميزة في المتحف نعتقد أن القاعة التي تسترجع أجواء لَحْضار واحدة منها.



الصورة 10: الكُتّاب كما يقدمه متحف التراث الديني لوقش بتطوان

يعرض المتحف قطعا من الأثاث الديني تم جلبه من عدد من المساجد والزوايا العريقة والمنتمية إلى مختلف الحواضر المغربية، يتضمن المعرض أيضا عددا من المخطوطات ووسائل الكتابة التقليدية باستعمال الصمغ والصلصال مثلا، كما يقدم المعرض كيفية الاعتناء بالكتب النفيسة وفي مقدمتها المصحف عن طريق وضعه في صندوق خاص، ويعرض أدوات التوقيت مثل الساعات بما فيها الساعات الشمسية والأسطرلاب. وإلى جانب الكراسي العملية والمنابر اعتنى المعرض بالوسائل التقليدية المستعملة في مختلف مراحل حياة المغربي المسلم من ممارسة للطهارة (بالماء أو بالتيمم) وصولا إلى إعداد الميت للدفن (يعرض المتحف محملا لحمل الميت إلى مثواه الأخير).

تبدو الطريقة التقليدية المعتمدة في تقديم مختلف المعروضات مناسبة لطبيعة وهوية مختلف القطع، هناك ميل إلى اعتماد الديوراما من غير أن تكون تشخيصية، تغيب على سبيل المثال المجسمات، وتغيب الأصوات التي كان بإمكانها -شأنها في ذلك شأن الإضاءة- أن تعطي لكل قسم من المعرض جوا خاصا *ambiance spécifique*.



الصورة 11: تشخيص لزاوية طرقية باستعمال ديوراما مُبَسَّطَة

ويظهر أن مضمون الخطاب الذي يرسله هذا المعرض هو: هذا هو إسلام المغاربة وهذه صورته المادية في ثقافتهم وتاريخهم، وأنه عنصر أساسي من هويتهم. لا بد من الإقرار أولاً بأن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية تمارس من حيث التأطير التشريعي ما يمكن أن نصطلح عليه "متحفية غير مُهَيَّكَة" *muséologie informelle*. ورغم أن النص التشريعي الجديد للمتاحف 56.20 أقر فقط بوجود مؤسستين راعيتين للمتاحف بالمغرب هما المؤسسة الوطنية للمتاحف واللجنة المغربية للتاريخ العسكري، إلا أن وزارة الأوقاف فاعل حقيقي في المشهد المتحفي المغربي خصوصاً فيما يتعلق بقسم كبير من هوية المغاربة.

إن معرض التراث الديني لوقش، يواجه بدوره ثنائية "المفتوح والمغلق"، إذ أنه جعل الزوار ينفثون على التراث الديني للمغاربة، وفي الوقت ذاته أغلق المعرض أمام التراث الديني غير المسلم وإن كان ديناً لأقلية مغربية، فلا حضور لمعتقدات المغاربة القديمة، ولا للمعتقد اليهودي بالمغرب ولا لمرحلة المسيحية القديمة ومختلف مراحل الإستعمار بالمغرب بما فيها الحماية الفرنسية الإسبانية وتعدد دور العبادة المسيحية بالمغرب على اختلاف كنائسها. من هذا المنطلق، فإن "الصندوق" ليس الإطار المُحاصر للمعرض والذي يقوم بتضييق مساحة المُمكن على صعيد النَّصُّور كما على مستوى بناء الصورة، الصندوق قد يكون كذلك إطاراً معرفياً أو أيديولوجياً غير مُعلن يوجه التصور ويبقي الحياة المتحفية تتحرك داخل إطار تصوراتي جامد وربما مكرر. إن عملية استيراد بعض المعارض المتحفية وتوطينها في فضاءات متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر¹ تجعله أحياناً يتحول إلى صندوق يتلقى الجاهز، ويستهلك المُستهلك.

¹ - كان المتحف يقدم لزواره خلال شهر شتنبر 2021 ثلاثة فضاءات وهي:

أقيم معرض: دولاكروا، ذكريات من سفر إلى المغرب على القسم الأيمن من متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر للداخل إلى المتحف من الباب الرئيسي¹.

وقد أنجز المعرض وفق توزيع ينتظم على ثلاثة أقسام مفتوحة على بعضها بعض، وضم المعرض² مجموعة كبيرة من أعمال الفنان الفرنسي إلى جانب الكثير من مقتنياته الشخصية، وعددٌ منها عبارة عن تحف مغربية رافقته خلال حياته وشكلت مصدر إلهام لأعماله، ومن بينها أواني خزفية ومصنوعات جلدية وأسلحة وألبسة تقليدية وآلات موسيقية. وينتهي المعرض بقسم مخصص لنماذج من الأعمال الفنية العالمية التي تأثر أصحابها بنظرة دولاكروا من بين تلك الأعمال لوحة لهنري ماتيس Henri Matisse (1869-1954) تحت عنوان: "امرأة ذات الكندورة الزرقاء" *Femme à la gandoura bleu*.

ومن حيث التصور المفاهيمي للمعرض *la conceptualisation* فقد اعتبر منظمو معرض دولاكروا أن هذه التظاهرة بمثابة عودة الفنان إلى مصدر إلهامه، ذلك على الأقل ما يفهم من بلاغ المؤسسة الوطنية للمتاحف كما تناقله الإعلام المغربي؛ تنسب الصحافة المغربية إلى بلاغ المؤسسة الوطنية للمتاحف اعتبار دولاكروا "أول سفير للنور والألوان المغربية" *le premier ambassadeur de la lumière et des couleurs marocaines*³ هذه الصيغ الإطلاعية، ربما جذابة على الصعيد التسويقي، لكن قد تكون لها تكلفة على المدى الطويل. لا يمكن الاستمرار في تسويق المتحف على أساس أن أنشطته غير مسبوقة. لا تتوقف بلاغات المؤسسة الوطنية على تكرار عبارة لأول مرة في إفريقيا وفي العالم العربي، وصيغ أخرى مشابهة.

أما إذا نظرنا إلى طبيعة هذا المعرض في ارتباطه باختيارات المؤسسة الوطنية للمتاحف، يبدو أن ثمة رغبة في جعل المتحف حاضرا ضمن شبكة عالمية، ويتم القيام بمجهود في هذا الاتجاه عبر شراكات مع مؤسسات معروفة، والملاحظ أن لفرنسا، إلى حد الآن، خطوة كبيرة، وهو نتيجة منطقية لعدد من العوامل قد يكون من بينها غنى وثقل التاريخ المشترك وطبيعة مسار وعلاقات مدير المؤسسة الوطنية للمتاحف.

- معرض: دولاكروا، ذكريات من سفر إلى المغرب "Delacroix, souvenirs d'un voyage au Maroc" سيستمر إلى 9 أكتوبر 2021.

- المعرض الدائم للمتحف والذي يقدم استرجاعا للمنجز التشكيلي المغرب خلال قرن من الزمن.
- معرض أعمال فنية لشباب وهو منظم في إطار تظاهرة شارك المتحف في تنظيمها تفاعلا مع سياق الجائحة.

¹ - المعرض منظم بشراكة بين المؤسسة الوطنية للمتاحف والمتحف الوطني يوجين دولاكروا ومتحف اللوفر. أما مندوبا المعرض les commissaires de l'exposition فهما كلير بيسيد Claire Bessède مديرة المتحف الوطني يوجين دولاكروا وعبد العزيز الإدريسي مدير متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر.

سينوغرافيا المعرض لكل من كريستوف مارتنين Christophe Martin وأليسون ميميل بايست Alisson Mimil Baysset. والتصميم الجرافيكي conception graphique لهو سو كونغ Ho Sook Kang.

² - كان من المنتظر أن يستمر -حسب الإعلان- من 7 يوليو إلى 9 أكتوبر 2021 لكنه بقي أطول من هذه المدة.

³ - <https://www.maroc.ma/fr/actualites/rabat-abrite-lexposition-delacroix-souvenirs-dun-voyage-au-maroc-une-premiere-en-afrique> (consulté le: 27/09/2021)

- يتميز معرض دولاكروا بالغنى على صعيد المجموعة المعروضة، لكنه غنى يكاد يشوش على الزائر بسبب الوفرة في حيز يكاد يكون شديد الامتلاء. يضاف إلى ذلك أن الخلفية (الحمراء/البرتقالية) والتي تمتد على طول جدران فضاءات هذا المعرض تنتهي أحيانا بإحداث تأثير غير إيجابي على الزائر. يبدو أن هذا الاختيار جائب الصواب وأحدث نوعا من الملل؛
- لا يستطيع الزائر العادي الربط بين كل بطاقة تعريفية والتحف المناسبة لها وذلك لغياب رقم قرب كل تحفة يتيح البحث عن مقابل له في لائحة البطاقات التعريفية، هذه الطريقة سهلة ومطبقة في متحف التاريخ والحضارة بالرباط، وهو كما هو معروف بدوره تابع للمؤسسة الوطنية للمتاحف. يزداد الأمر صعوبة بشأن الملابس المعروضة داخل واجهة زجاجية كبيرة؛
- وجود أخطاء رقن في بعض النصوص جعلتها غير قابلة للقراءة. مثال: "قرب

مخل حيري، مشبك معدنيوزركشة"

والمقصود:

مشبك معدني وزركشة.

- لا يمكن فك لغز هذه الجملة وغيرها إلا بالرجوع إلى البطاقات الفرنسية المقابلة؛
- عدم المبادرة إلى تصحيح فقرة مهمة في النص الذي يحمل عنوان: "حسب دولاكروا أم على خطاه". فبالإضافة إلى ثقل هذه الصيغة/الترجمة، تضمن النص خطأ جعل نهايته غير مفهومة. ينتهي النص بالجملة التالية:

"يمكن أن نرى هنالك ما قبل ما بعد دولاكروا"

والمقصود: "يمكن أن نرى هنالك ما قبل وما بعد دولاكروا".

ويُقَدَّم معرض آخر وهو: "من بن علي إلى يومنا هذا" في الملصق الخاص به بوصفه معرضا/حدث Exposition événement¹، باعتباره تركيبة استرجاعية لتاريخ الأعمال الصباغية بالمغرب. لقد أعاد فيه متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر إنتاج أطروحة محورها وأحد منطلقاتها الأساسية: أن للفن الصباغي عند المغاربة تاريخ بداية يعود إلى العقد الثاني القرن العشرين (سنة 1916) مع مشاركة بن علي في معرض أوروبي.

¹ - نُظِم هذا المعرض تحت شعار: "من بن علي إلى يومنا هذا". وهو المعرض الذي مُدِّد أمده بعد أن كان محددا في الفترة ما بين: 10 غشت و15 ديسمبر 2020.

خُصِّصَ للمعرض فضاء بالمستوى العلوي. إن فكرة المتحف تبدو جيدة خصوصاً إذا افترضنا أنها تُمكنُ المؤسسة الوطنية للمتاحف كما الزائر من التعرف على ما بين يدي بعض المؤسسات الوطنية المغربية من أعمال فنية. وبالتالي فإن المعرض من هذا المنظور، يُقيم مساراً أفقياً بين مجموعات وطنية معزولة عن بعضها البعض. لا شك أن القيام بهذا الرّبط الأفقي هو إحدى مهام المؤسسة¹، ربما الملاحظة الأساسية هي أن طبيعة المعرض ومكوناته لا يمكن البرهنة على أنها تُعبّر عن مقاربة أصيلة ترقى إلى أن تكون تجسيدا لتصور مَعْرِضِيّ ناشيء عن تمثّل ثقافي متكامل بخصوص الهوية المغربية وتراثها والمكان أو الحيز الذي يمكن أن تشغله الفنون الحديثة والمعاصرة في السردية التاريخية كما السيرة التاريخية-الثقافية للمغرب والمغاربة.

ثمة سعي إلى تقديم نظرة شاملة لمسار ما يناهز المائة سنة من الفن الصباغي في المغرب، طموح كبير تحد من إنجازهِ عوامل موضوعية كثيرة في مقدمتها محدودية الفضاء، طبيعة المتاح من الأعمال الفنية وتأثيرات جائحة كوفيد 19 التي أنجز المعرض في سياقها (ابتداء من 10 غشت 2020). وإلى جانب هذه العوامل الموضوعية، ثمة في نظرنا عوامل ذاتية ربما في مقدمتها طبيعة تصور مصممي المعرض لماهية الفن الصباغي المغربي وطبيعة شبكة العلاقات التي ينتمي إليها مدبرو المؤسسة الوطنية للمتاحف. التصورات كما العلاقات رَسَمَت، في تقديرنا، هوية المعرض، كما أن العوامل الموضوعية حددت له شكله الذي جاء عليه في النهاية، والذي أوصل رسالة مفادها أنه قريب من "المُغلق" أكثر منه إلى "المفتوح".



الصورة 12: من معرض الأعمال الصباغية المغربية

¹ - ظهير شريف رقم 1.10.21 الصادر في 14 من جمادى الأولى 1432 (18 أبريل 2011) بتنفيذ القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية عدد 5940 بتاريخ فاتح جمادى الآخرة 1432 (5 ماي 2011)، ص: 2444-2447. والظهير الشريف رقم 1.21.47 صادر في 8 رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 55.20 بتغيير وتنظيم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص: 3385-3387.

لا يلتفت المعرض كثيرا إلى بعض الأسئلة التي ربما كان بإمكانها أن تسير بالتصور المعرضي نحو "المفتوح"، من قبيل: ماهية التشكيل المغربي؟ أي مكوناته التي من ذاته المحلية في علاقتها بالتراث الجمالي المغربي.

وعلى صعيد متصل، لكن هذه المرة أكثر قربا من قضية الهوية، قد يتساءل الزائر عن السر وراء غياب تعبيرات تشكيلية ذات طابع محلي، أعمال واضحة الملامح والرموز ومعبرة بوضوح عن مختلف روافد الهوية المغربية كما حددها دستور 2011. يبدو متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر، من هذه الزاوية، مثل جهاز رسمي يقوم بالبسترة pasteurisation عملية لا شك مضنية وقاسية تدفع في اتجاه توليف تركيبة فنية وطنية و"نموذجية".

أولى المعرض أهمية لزمّن البداية، يرجع بها النص التقديمي المخصص لابن علي الرباطي إلى سنة 1886 حين استقر في مدينة طنجة. توحى صيغة أنه قد وَقَدَ إلى طنجة مُكْتَمِلَ العدة الفنية، يقول النص: «استقر بن علي الرباطي في طنجة حوالي سنة 1886، وتبنى المدينة التي أصبحت مصدر إلهام ونافذة مفتوحة يطل منها على العالم من حوله، حيث كان أول رسام مغربي يعرض في أوروبا، أولا في لندن سنة 1916، ثم في مرسيليا، عبر لوحة تتدرج ضمن التيار الطبيعي توثق لمشاهد الحياة اليومية في طنجة»¹. لكن في المحور الزمني المعروف بَعْدَ نص بن علي الرباطي يَفُكُ التركيز هذه المرة فقط على سنة 1916، مع جعل البداية لا يكون عند هذه النقطة على المستوى الجغرافي: ثمة وعي بأن البداية كانت قبل سنة 1916، لكن الإنشاء المزيوغرافي يقول شأ آخر.



الصورة 13: جزء من الخطاطة الزمنية في معرض "من بن علي إلى يومنا هذا"

¹ - النص التقديمي الخاص بن علي الرباطي، ضمن معرض: "الأعمال الصباغية المغربية ضمن المجموعات الوطنية".

إن الانطباع العام هو أن هذا المعرض يَسْتَعِيد المنطق ذاته الذي ظل المغرب يشارك به في المعارض الدولية، ربما القصد هو هذا نفسه، أي نقل هذه التجربة إلى الداخل (من بين معاني الداخل هنا: داخل متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر) بعد أن ظلت عقوداً طويلة خارجية. ربما ما يؤكد هذا الاختيار هو أن مدخل المعرض، من الجهة اليسرى، يقدم ما يمكن اعتباره المحطات التاريخية لأهم المعارض التي شارك فيها الفن المغربي. هذا الخط الزمني ينطلق مع مشاركة بن علي الرباطي في معرضين: الأول في لندن والثاني في مدينة مرسيليا سنة 1916، وينتهي المحور الزمني عند سنة 2014 أي سنة افتتاح متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر واحتضانه لمعرضه الأول تحت عنوان: "1914-2014 مائة عام من الإبداع في المغرب"¹. واختار واضعو هذا التمثيل التخطيطي إظهار أهم التظاهرات الكبرى التي شارك فيها فنانون مغاربة داخل المغرب وخارجه. مع ذكر الأسماء التي تعتبر أساسية في المشهد التشكيلي المغربي خلال كل محطة تاريخية. مما يجعلنا أمام **كرونولوجيا مقلوبة** *une chronologie inversée*: لا يتم الانطلاق من الحساسيات الطبيعية والمحلية ويتم السعي إلى توطين الممارسة الصباغية في المغرب على محور للزمن مستورد وله شروطه الخاصة. وهو الشيء الذي يجعلنا نعتقد بأن إدارة المؤسسة الوطنية للمتاحف لها فهم معين لمعنى الهوية الجمالية عند المغاربة وأن أحد تجلياته قد يكون الانتماء إلى تاريخ خارجها والحضور فيه.

حَظِيَّتْ الممارسة الفنية الفِطْرِيَّة لبعض الأسماؤها المعروفة مثل: الشعبية طلال (1929-2004) وفاطمة حسن الفروج (1945-2010) وعباس صلاحي (1950-1992) بمساحة في المعرض، لكن نعتقد أن التصور الذي قام على أساسه المعرض يندرج بدوره ضمن ما اصطلاحنا على تسميته **كرونولوجيا مقلوبة**، إذ أن ما هو فِطْرِي، هو الأصل وهو ممارسات تشكيلية وفنية واسعة وسابقة، وأن اللاحق، أو ما كان يجب أن يظهر كذلك هو التعبير الجمالي بالطريقة الغربية. لكن يبدو أن المُحَدِّد الأساس كان هو التأكيد على المرجعية الغربية والرسم باعتماد الحامل *chevalet* والتأريخ لهذا الاستعمال، أي الارتهان إلى المُغْلَق بَدَل السير نحو المفتوح، أي ما يمكن أن يفتح التراث الجمالي المغربي على إمكانياته الذاتية في تفاعل مع مختلف المؤثرات، ويجعله -في الوقت ذاته- قادراً على بناء مسافة نقدية مع ميراثه الجمالي كما ميراث المستعمر والغرب و"الآخر".

يُنْظَرُ مُنْجَزو هذا المعرض إلى الفن المغربي من الجهة المُقَابِلَة. فيُصْبِحُ الأصل، الذي هو الحساسية الطبيعية الفنية الشعبية عند الإنسان المغربي، الاستثناء، والمرحلة اللاحقة، إما ثورية كما صاغها بعد فناني مدرسة الدار البيضاء، أو ذات طابع جذبة *trance* ظاهرة أو خفية، مُعْلَنَةً أو مَسْكُوتَةً عنها

¹- جمع هذا المعرض أزيد من 400 عمل فني في حوزة مؤسسات وأفراد.

ملتصقة بأعمال الفطريين المُعْتَمَدِينَ إما في حياتهم أو بعد رحيلهم من أمثال الشعبية طلال وفاطمة حسن الفروج وعباس صلاحي.

إن مركز هذا المعرض في نظرنا هو لوحة "مشهد أسطور" (قياسات 98x 67,5 سم)، العمل عبارة عن تمرين مدرسي، رسمها عبد الله فخار سنة 1955 (عاش فخار بين 1945 و 1990)، وهي منجزة بالرصاص على الورق وتوجد ضمن ملكية المؤسسة الوطنية للمتاحف. يبدو أنها تُقدّم بوصفها شهادة على دخول الفن المغربي في مرحلة جديدة من مظاهرها السعي إلى امتلاك التقنيات الأكاديمية. تيمة اللوحة مستوحاة بالكامل من التراث الغربي الكلاسيكي والرسام يظهر مثل تلميذ منبهر بالنموذج الذي أمامه، يقف أمامه بدون هوية أو قدرة أو جرأة على محاولة التأويل. الأمر ذاته يمكن أن نقوله بخصوص لوحة "بورتريه" التي رسمها سعد بن سفاج سنة 1957، (ولد الفنان سنة 1939) وهي صباغة زيتية على قماش وفي ملكية المؤسسة الوطنية للمتاحف¹.

بقي المعرض على ما يبدو وفيًا لتيمته "الأعمال الصباغية" ونبه بطريقته الخاصة إلى بعض ما تتضمنه بعض المجموعات العمومية من أعمال، لكن يفنّد الزائر حضور القضايا، أو على الأقل الرغبة في إثارة بعض جوانبها. المعرض يحاول أن يكون مُهادنا مع الجميع، لا يرغب في الدخول في أي نقاش، هل الأمر يتعلق بغلبة البعد السياسي على ما سواه. متحف رسمي أي متحف بدون مشاكل، ومنذ متى كانت الممارسة المتحفية محايدة؟ ومتى كانت الغاية الكبرى للمتاحف أن تكون صناديق مغلقة؟

ب_ المُضَاء والمُعْتَم:

إن المَعْرُوضَ ظاهراً، مُعْتَرَفٌ به، ومَطْرُوحٌ أمام العموم ومُسَلَّطٌ عليه الأضواء. وتقديم الظاهر يستدعي افتراض وجود الشيء الخفي، كما أن الحاضر يشير إلى الغائب ذلك الذي لم تشمله عملية التَّحْفِيفِ *muséification* أو الذي دخل إلى المتاحف لكنه بقي في المخازن والمستودعات.

يبدو أن وضعاً اعتبارياً أو مكانة *statut* يتم تحديدها لكل قطعة أو تحفة أو عمل فني داخل المعارض، على اختلاف أنواعها مؤقتة أو دائمة. بمعنى أن كل معرض عبارة عن خطاب يُتَرَجَّمُ نَسَقاً من الأفكار بواسطة الأدوات والوسائل السيميوتيقية المناسبة. تلتحق الأشياء بنسق من الأفكار حين يُقرر منظمو المعرض إشراك القطعة فيه أو إقصائها. وفي الحالتين، فالقطع الحاضرة في المعرض كما تلك

¹ - أنتج سعد بن سفاج أعمالاً لاحقة مارس فيها التأويل، بل الجرأة على الحامل والإطار.

الباقية في المستودعات أو الغائبة تحصل على وضع ما: القطع الحاضرة، القطع الغائبة، التحف التي في الواجهة، تلك التي يقع المرور أمامها سريعا، القطع الجاذبة للاهتمام، اللوحات التي في الممرات الضيقة وشبه المعتمدة. يظهر المعرض المتحفي نفسه، ومن ورائه المتحف، من هذه الزاوية مثل "جهاز إيديولوجي" يُسلط الأضواء على عناصر ويترك في العتمة أخرى. هل من طابوهات لا يستطيع المعرض المتحفي في المغرب مقاربتها؟ وهل اقترب منها بطريقة ما؟ وكيف ثم ذلك؟

تُقدم المؤسسة الوطنية للمتاحف المعرض الدائم لمتحف الثقافات المتوسطية القصبة طنجة من خلال منشور تعريفى بالصيغة الآتية: "يعتبر متحف القصبة للثقافات المتوسطية إرثا ثقافيا أساسيا وجزء من الذاكرة الجماعية للبحر الأبيض المتوسط. كما أنه من أقدم المؤسسات الثقافية التي تشهد على ثراء وتنوع المنطقة المتوسطية. إذ يقع في قلب قصبة مدينة طنجة التي تتميز بالعديد من نقاط القوة الجيو-استراتيجية، مما يخولها أن تكون واجهة أساسية بين أفريقيا وأوروبا، فضلا عن تمركزها على ضفتي البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي"¹. في هذا الإطار، وربما لتحقيق هذه الغاية يحاول المعرض رصد أهم المحطات الحضارية منذ حقب ما قبل التاريخ؛ إذ تم تخصيص واجهات لعرض لقي أثرية شاهدة على حضور وتفاعل شبه جزيرة طنجة مع مختلف الأزمنة منذ ما قبل التاريخ. كما يقدم المتحف ملامح من الفترة المورية تتضمن أمثلة من الثقافة المادية المنتمية إلى ما قبل التسلط الروماني المباشر على المنطقة. كما استدلت المتحف على وجود هوية ثقافية بمنطقة طنجة قبل الرومان بنقيشة ليبية.



الصورة 14: معروضات من الثقافة المادية المورية، متحف القصبة للثقافات المتوسطية

¹ - مقتطف من مطوي لمتحف القصبة تحت عنوان: متحف القصبة للثقافات المتوسطية، منشورات المؤسسة الوطنية للمتاحف، بدون تاريخ، ص: 1.



الصورة 15: نقيشة ليبية من طنجة، متحف القصبة للثقافات المتوسطية

يتتبع المعرض المتحفي الآثار القديمة والإسلامية والبرتغالية، حقبة زمنية امتد بعضها لفترات طويلة وعرفت تحولات كثيرة يتم التدليل عليها بقطعة أو قطعتين أحياناً، ربما طبيعة اتساع الفترة الزمنية والرغبة في إظهار أن منطقة الشمال المغربي عموماً وطنجة على وجه الخصوص كانت الملتقى الحثمي لثقافات عدة، وربما هذه الرغبة الجامحة في التأكيد على انتماء الهوية الثقافية المحلية إلى حوض البحر المتوسط دفعت بمصممي المعرض إلى خوض تحدي الحاجة إلى البرهنة على الحضور المستمر رغم غياب ما يكفي من الشواهد المناسبة للعرض وفي غياب الشروط الموضوعية لقول/عرض كل شيء.



الصورة 16: نافذة مانويلية من بقايا الاحتلال البرتغالي للقصر الصغير، القرن 16م، متحف القصبة للثقافات المتوسطية

ورغم هذه المجهودات فإن نتيجة الإنشاء المزيوغرافي تجعل الهوية المتوسطة أَوْضَحَ من هوية مدينة طنجة، فالأولى مُعَبَّرٌ عنها بالثقافات المتوسطة، ومقصود بها الحضارات التي سادت وبقيت الشواهد المادية الدالة عليها، في حين أن طنجة تبدو مثل رجوع صدَى un écho لما وقع وجرى خارجها. إن ملامح الثقافة المحلية غير ظاهرة، وهي في الحقيقة تحتاج إلى جهد استخراجي واستخلاصي (أثري ومفهومي) لا يمكن للمتحف أن يقوم به لوحده. ربما كان سيتحقق بعض التوازن لو اتجه التصور la conceptualisation ثم سيناريو المعرض نحو تقديم صُورٍ تفاعل الثقافية المحلية مع المؤثرات الخارجية في مجالات تراثية وثقافية مادية ولا مادية مثل اللغة والعمارة.

يبدو خطاب المعرض مُنْشَغَلًا بالتأثيرات الخارجية، ويظهر المَحَلِّي مثل مجال تمدد لتلك التأثيرات دون رد فعل ظاهر. تُسَلِّطُ الأضواء على جوانب التاريخ المُشْتَرَك، لأن ثمة رغبة في تثمينه وربما الانتماء إليه ولأن القطع المتحفية المتاحة تساعد في الحد الأدنى على ذلك. لا نقول إن المعرض يسعى إلى ترسيخ تبعية الثقافة المغربية للمؤثرات الحضارية الخارجية، لكن تغيب على ما يبدو رؤية متحفية تنطلق من فكرة تقديم الثقافة المحلية على ما سواها. ثمة نوع من الاستسلام لما هو مُتاح وتغيب فكرة الكشف.

إن أحد أوجه ثنائية الظاهر والخفي في معرض ما ترتبط أيضا بالإثارة الجمالية، لعبة الإظهار والإخفاء، نوع من ممارسة الإغواء la séduction، ثمة تسلل إلى اللاوعي، تحفيز للخيال، إن نجحت عملية توجيه الحواس إلى الشيء المُراد النظر إليه، بَسَطَتِ السينوغرافيا المتحفية سلطانها على الزائر، وأدخلته تدريجيا في عملية تَبْنِيِ التصور المفاهيمي. وهي أشياء افتقدتها طويلا المعارض المتحفية كما ورثتها المغرب المستقل عن المستعمر، واستمرت تحت تدبير وزارة الثقافة. إن المعرض الدائم لمتحف سيدي محمد بن عبد الله بالصويرة مثال على غياب حِسِّ المفاجأة أو القدرة على الإغراء، فالأشياء ظاهرة، بل ربما ظاهرة أكثر مما يجب¹. والقطع موضوعة ومُودَعَة déposées وليست معروضة exposées.

كما يظهر بوضوح التحدي الذي تمارسه منافذ الضوء في العمارة التقليدية على المعرض المتحف في جعل التحف تبدو مكشوفة بصورة قد لا تكون جميلة ومؤثرة. هناك أمثلة كثيرة وقفنا عليها من بينها المعرض الدائم لمتحف سيدي محمد بن عبد الله بالصويرة ومتحف الروافد دار الباشا بمراكش. الضوء الحقيقي، ذلك الذي كان مرتبطا بوظيفة المسكن، يقتل المعارض المتحفية، إنها إضاءة طبيعية "قاتلة" للسينوغرافيا بما فيها ذلك الضوء الذي يدخل عبر أبواب القاعات كما هو الشأن في متحف الروافد دار الباشا بمراكش.

¹ - ذكرنا في مكان سابق أن هذا المعرض المتحفى انتهى ويتم الإعداد لتحويل المتحف إلى مركز لتفسير التراث.

الوضع مختلف في المتاحف التي تستوطن منشآت جديدة، أي مبنية لتكون متحفا. المثال الأوضح لدينا هو متحف محمد السادس لحضارة الماء بالمغرب في مراكش¹. ففي هذا المتحف ما كان للعرض أن ينجح دون عاملين أساسيين: العتمة وهبّات التهوية الباردة.

وفي ارتباط بثنائية الظاهر والخفي، تفادى المعرض الدائم لمتحف التراث الديني المقام داخل مدرسة لوقش بتطوان، معالجة القضايا والممارسات التي يتداخل فيها الشرع مع الأعراف والتقاليد المحلية، فسعى إلى تقديم صورة تكاد تكون نمطية للهوية الدينية للمغاربة، فلا تظهر أمام الزائر الكثير من وجوه التعدد والغنى الذي يزخر بها التدين الشعبي؛ كان من الممكن أن تشكل بعض اللحظات من حياة المغربي المسلم، مثل الزواج وازدياد مولود جديد، وحفل الختان، وصوم الطفلة ليومها الأول من شهر رمضان، فُرصاً لتقديم عدد من الممارسات الدينية المغربية التي تتجلى فيها الحياة الدينية للمغاربة من حيث هي ممارسة شعبية غنية ومتنوعة. اختفت من المعرض الممارسات التدينية الشعبية، وظهر الإسلام العالم، وجرى التركيز على ما يظهر مثل تدْيُن حَضْرِي تقليدي ذو منزع "مخزني".

ومن المؤسف غياب الأصوات التي كان من شأنها أن تضفي على بعض الفضاءات طابعا قويا ومؤثرا، لا نسمع تراتيل ولا استظهارا جماعيا بأصوات أطفال صغار، ولا يصل إلى سمعنا أجواء خطبة الجمعة أو الكراسي العلمية ولا حتى رفع الأذان، لا نعرف السبب الحقيقي وراء جعل المعرض الدائم لمتحف التراث الديني أصما وأخرسا بدرجة مثيرة للاستفهام، لماذا غابت الأصوات في ممارسات ظلت تنتقل باللسان والمشافهة أكثر من أية وسيلة أخرى.

ورغم هذا الجفاف السمعي، إلا أن الطابع العام الغالب على المعرض المتحفي يتميز بنوع من الاعتدال الجمالي الذي يتناسب وطبيعة الموضوع أي تدين المغاربة، وإن كنا نسجل أن مضمون المعرض ينحصر في جوانب محدودة من التراث الديني المرتبط بالإسلام في المغرب وتغيب ممارسات دينية أخرى، لم تظهر على سبيل المثال تيمة "إمارة المؤمنين"، وهو أمر منصوح عليه في الدستور، لم تقع الإشارة إلى "البيعة" بأبعادها الشرعية والتعاقدية بين الراعي والرعية، يغيب التدين اليهودي ولا أثر للممارسة المسيحية في المغرب سواء قديما أم راهنا.

ويعتني المعرض الدائم لمتحف باب العقلة في تطوان، من جهته، بمواضيع عدة في مقدمتها موضوع توزيع الماء في تطوان ومختلف المعدات والأدوات التقليدية التي استعملت في جلبه وإتاحته للسكان في مختلف الأحياء كما توصيله إلى مختلف المرافق العمومية. وفي هذا الصدد يحظى التعريف

¹ - افتتح بتاريخ 5 يناير 2017. وهو تابع لوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. المتحف في بناية حديثة، والعرض يقوم على استعمال التقنيات الحديثة بما فيها هندسة وتدبير الإضاءة.

بالشبكة التقليدية لتوزيع الماء المسماة "السكوندو" والتي تعود بدايتها إلى القرن الخامس عشر الميلادي بعناية واضحة فخصصت لها فضاءات للتعريف بها وتفسيرها للزائر، وعُرضت عينات من الأدوات الخزفية المستعملة في إنشاء القنوات التقليدية لتوزيع الماء. وأفرد المتحف أجنحة عدة لعرض بقايا دالة على التاريخ العريق لحاضرة تطوان، وهو إن لم يعلن عن كونه متحفاً لتاريخ المدينة، لكن هذا البُعد يبدو واضحاً مثلاً من خلال تخصيص فضاء كبير للتطور العمراني للمدينة، كما يعرض المتحف في هذا الصدد قطع زليج من مكتشفات المطامر بتطوان تعود إلى القرن الثامن عشر، وفي سياق عرض قطع الزليج القديمة أفرد المتحف نصاً للتعريف بالزليج التطواني ومميزاته التي ينفرد بها من حيث طريقة التقطيع بالمقارنة مع الزليج كما يصنع في مدن مغربية أخرى من أبرزها فاس. ويركز المتحف أيضاً على مظاهر الثقافة الحضرية وما يتصل بها من أثاث وصنائع وهو ما يتجسد في ثقافة مادية من بين مكوناتها الألبسة التقليدية والمطرزات (التعجيرة التطوانية)، وحضور هذا النوع من الطرز مثلاً في الزربية الرباطية.



الصورة 17: اللباس التطواني، متحف باب العقلة

دخل هذا الفضاء بعد انتمائه إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف مرحلة مختلفة، وبدا لنا أكثر المتاحف استفادة من التحول، استطاعت المعالجة المتحفية أن تستفيد من الفضاءات التي لطالما لم تُستثمر بالطرق المثلى. ثمة نوع من الجرأة ذات الأثر الإيجابي في التعامل مع الفضاءات خصوصاً القسم الذي جرى دهنه باللون الأسود وحُصِّص لعرض تطور عمران مدينة تطوان.



الصورة 18: القسم المطلي بدهان أسود من متحف باب العقلة



الصورة 19: القسم المطلي بدهان أسود من متحف باب العقلة من زاوية أخرى

كما أن الإضاءة ذات تأثير إيجابي، إذ تبدو "خادمة" للسيناريو ولإنشاء المتحف وليس العكس كما في معارض أشرنا إلى بعضها سابقا. من المهم الإشارة هنا إلى أن استعمال الطلاء الأسود في فضاء تقليدي -عادة ما يكون أبيضاً ومفتوح السقف على السماء- شهادة على أن أمرين جرى الحسم فيهما على الأقل أثناء أشغال تهيئة المتحف: الأمر أولاً، تقديم الغاية المتحفية على الالتزام الجامد بصورة هوية معمارية تقليدية كما توارثتها الذاكرة الثقافية المغربية؛ والأمر الثاني، صعوبة مقاومة الحلول التقنية المجربة والناجحة عبر العالم، والتي تقدم للزائر (العالمي) خطاباً متحفياً وفق آليات تقوم بتكييف الفضاءات التقليدية عبر العالم بدل أن تتأقلم هذه التقنيات مع تلك الفضاءات. وبالتالي نكون أمام التحدي الحقيقي الذي تعيشه الهوية التراثية ومظاهرها إزاء تبليغ صورتها ومعانيها بواسطة المتحف كوسيلة إعلام وتسويق ثقافية.

وعلى صعيد آخر متصل بدوره بموضوع هوية متحف باب العقلة، نشير هنا إلى أن القطع المعروضة لم تعد تنحصر في القطع التي كانت ضمن أرصدة هذا المتحف، ثمة تحف من متاحف مراكش وفاس وطنجة مثلا، وهو وجه آخر من أوجه ثنائية "المُضاء والمُعتم"¹، فالظاهر أنه يجري تحريك القطع والتحف وتنقلها من المعتم إلى المضاء والعكس لكن في غياب الالتفات إلى مجموع العناصر بما فيها تاريخ المتاحف نفسها وعلاقة أرصدها القديمة بمحيطها المباشر، وعلاقة هذه المجموعات أيضا بجمهورها التقليدي الذي أُلِفَ أن يجدها في تلك المتاحف.

ومن جهته، ينتظم المعرض الدائم لمتحف بنك المغرب² في فضاء للعرض في شكل مَمَرَيْن فسحيين يتجاوز فيهما موضوعان: تاريخ النقود في المغرب ومعرض أعمال رسامين أجنب صوروا مناظر مغربية وأعمال فنانين مغاربة تُقابل الصناعة العصرية للنقود. على اليمين اللوحات وعلى اليسار حكاية الحضارة المغربية كما يمثلها ويشخصها تاريخ النقود قبل أن يصل الإسلام إلى بلاد المغرب وتحت السلالات المتعاقبة على حكمه، ثم الكيفيات التقليدية التي ضرب بها المغاربة نقودهم وبعض أوجه تفاعل المغرب مع محيطه القريب والبعيد كما تمثله النقود وتشهد عليه في مجالات السياسة والتجارة سواء مع الشرق أو الغرب أو مع العمق الأفريقي.

حاول مصممو العرض إحداث زوايا مناسبة وقادرة على خلق حالة من الاستغراق في التيمة التاريخية، واكتشاف الجزء اللاحق بعد كل لحظة توقف. الزوايا القائمة تعمل على حجب الرؤية إلى الذي يأتي بعد (أي اللاحق والموالي من المعروضات)، حجب مؤقت، يُسهّل ويساعد على التركيز أمام كل حقبة تاريخية أو قضية، هذه التقنية تقابلها في الجهة الأخرى، المخصصة للوحات، المسار الخطي وإمكانية مدّ البصر.

القطع النقدية معروضة بطريقة مناسبة، داخل إطار حديدي خاص وهي مؤطرة بقدر كاف من النصوص باللغتين العربية والفرنسية. فكرة الحماية حاضرة من غير أن تكون حاجزا للتمتع بكل قطعة نقدية، إذ سخرت وسائل مناسبة من أجل النظر إلى تفاصيل بعض القطع الصغيرة، وإظهار التفاصيل المعتمة، كما تم الاحتفاء بالقطع التذكارية التي خصص لها مكان لا تغفل عنه الأبصار.

إن بناء صورة جميلة حول قطع معدنية صغيرة، متعددة المصادر ومتوزعة على حقب تاريخية متباعدة ليس بالأمر السهل. لقد تم توحيد الركائز التي يغلب عليها بخصوص القطع النقدية اعتماد وسائل العرض

¹ - سبق لنا في الفصل الرابع أن تناولنا هذا الموضوع تحت عنوان: إعادة توزيع الأرصدة

² - افتتح متحف بنك المغرب في الرباط يوم 19 يونيو 2002، وتعود نواة مجموعته إلى سنة 1947.

<https://www.bkam.ma/musee/A-propos/Musee/L-histoire-d-une-institution-et-le-patrimoine-d-un-pays-en-partage> consulté le: 18/02/2024.

العمودي، واختيرت لبعض الأدوات اعتماد الواجهات الأفقية. ومن بين التيمات التي يعالجها المعرض نذكر:

- نشأة الدولة الإسلامية بالمغرب؛
- عظمة الغرب الإسلامي؛
- في ظل الخلافة الموحدية؛
- امبراطوريات الذهب؛
- الذهب مقابل الملح؛
- سك النقود؛

ومن بين الأعمال الصباغية المعروضة الجهة المخصصة نجد:

- لوحة لوسيام ليفي-دهومر Lucien Levy-Dhurmer تحت عنوان: "سر الأوداية"؛
- لوحة هنري جون بونتوي Henry Jean Pontoy (1888-1968) بعنوان: وصول القائد، فاس 1937؛
- لوحة اللورد إدوين ويكس Lord Edwin Weeks (1849-1903)؛
- لوحة جاك ماجوريل Jacques Majorelle (1886-1962) قصبة أغير، وادي أونيلة 1928.

ومهد بنك المغرب، من جهة أخرى، لمعرضه الفني والتشكيلي المُنظَّم تحت عنوان: **الفن المغربي عصريّة من الطراز الرفيع** بنص يقول فيه: «منذ استقلال المغرب وفي أعقاب التحرر السياسي، ظهرت موجة من الفنانين الجدد تتدد بالاستشراق بسبب الطابع الاستعماري وجماليته "الرجعية". متشبعين بأفكار حديثة عن الفن، يسير الفنانون التشخيصيون والتجريديون وشبه التجريديين على خطى الحداثة مع إظهار أصولهم العربية في نفس الوقت. لقد ميز رواد مدرسة تطوان ومجموعة الدار البيضاء، التي ستصبح فيما بعد مدرسة الدار البيضاء، الحداثة المغربية بإعطائهم رؤية لمغرب جماعي سواء بشكل ملموس أو بطريقة رمزية. مع تطويرهم لأساليب مختلفة، فهم لا يعارضون الرجوع إلى الفن الإسلامي بتشابكاته وزخارفه، وإلى المناظر المحلية الخلابة وكذا إلى الحرف اليدوية وتقنياتها القريبة من الفن التصويري والمستخدم في تركيبات شخصية ملونة ومتوازنة»¹.

¹- النص التقيدي الأول عند مدخل معرض الفن التشكيلي بالمستوى الأرضي لمتحف بنك المغرب، شتنبر 2021.

ثمة أولاً فروق بين النص العربي والفرنسي، في النص العربي نجد "أصولهم العربية" وفي النص الفرنسي «revendiquant leur marocanité chacun selon ses moyens» أكيد أن المعنيين مختلفين ويحيلان على تصور مختلف للهوية المغربية، على الأقل هوية الفنانين التشكيليين.

ولو نظرنا بمنظور شامل إلى تركيبة المعارض، بوصفها جملة واحدة، سنجد أنها تقدم إطاراً من اللوحات الفنية (أعمال تشكيلية صباغية) تحيط بتيمة النقود بين الماضي والحاضر. لا نعتقد بأنه كانت هناك نية لأن تحتل تيمة "المال" مركز المعرض، بل ما من إمكانية للقيام بمفاضلة بين هذا وذاك (اللوحة الفنية والقطع النقدية) هما معا مُنَجَز حضاري وشواهد من الثقافة المادية؛ فالعملية الفنية كما صناعة النقود تقومان على تحويل الخامات إلى شيء مُبَدَع، لكن قد يكون الاختلاف الأساسي في مجال تداول هذا وذاك، الانتشار الواسع للنقود وما يتصل بها من سلطة ظاهرة لا مجال للطعن فيها من جهة أولى، والتداول المحدود للوحة الفنية -على الأقل في المجتمع المغربي- وافتقادها لسلطة توازي أو تقارب تلك التي للنقود.

إن الدرس الذي يقدمه متحف بنك المغرب، إذا افترضنا أن هناك وعياً ورغبة من الأساس في تقديم هذا الدرس بالذات، يتمثل في تصورنا، في الجمع بين الفن والمال في مكان واحد، كل واحد حاضراً بطريقة ما في هوية الآخر، القيمة النقدية للعمل الفني لا مرأى فيها والقيمة الجمالية لعملية سك وتدبير النقود لا نقاش فيها كذلك. يبقى السؤال الأهم لدينا لنا، هو كيف يفهم الزائر الأجنبي هوية المغرب من خلال هذا المعرض المتحفي، أي خطاب تقدمه هذه المزوجة بين حقلين من الإبداع والإنتاج المادي والرمزي منتعشان من منظور أخلاقي إلى برادغمات متباعدة؟ هل تفسر الضرورة (ما هو متوفر عند بنك المغرب نقيم به متحفاً) الجمع بين المادتين والرصيديين أم أن في الأمر اندراجاً ضمن تقليد عالمي أو عولمي؟ أي أن متحف بنك المغرب يتكلم لغة الجمال كما يفهمها رجل المال عبر العالم، هذا أحد الأوجه التي لم يلق عليها المعرض المتحفي ما يكفي من الأضواء.

ومن مكونات العرض الدائم وقفنا على معرض بعنوان "الفن المغربي عصريّة من الطراز الرفيع"، الذي ضم عرضاً لمجموعة من أعمال التشكيلية المغربية (صباغية بالأساس)، نجد هنا عدداً من الأسماء الحاضرة في معرض متحف الفن الحديث والمعاصر¹. يتعلق الأمر في الحالتين معا بمحاولة تقديم إطلالة شاملة على المنجز الصباغي في المغرب من خلال عرض لوحات تحمل توقيع الأسماء المعروفة. لكن المعرض يكشف في المكانين معا -أي في متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر وفي معرض متحف بنك المغرب- عن الشيء التالي: غنى الممارسة التشكيلية المغربية وضعف استثمار

¹ - معرض: الأعمال الصباغية المغربية ضمن المجموعات الوطنية.

الأرصدة الفنية الحديثة كما التقليدية. ويُحسب لمتحف بنك المغرب أنه يقتني ويحافظ، بل ويتقاسم مع الجمهور العريض هذه الذخائر الفنية، لكن في هذا الجناح كما في القسمين الآخرين من المعرض المتحفي لا نجد ما يساعد الزائر على مَوْضَعَة التيمات التراثية كما الفنية التي تعالجها هذه المعارض ضمن معنى الهوية المغربية في شموليتها وتراثه في عموميته. فمتحف بنك المغرب يصون ويثمن جوانب عدة من الهوية الوطنية والمحلية لكنها تبقى معالجة منقوصة لغياب الطرح الشامل لمضامين ومكونات الهوية المغربية، وهو الأمر الذي يَصْدُقُ أيضا على المعارض التي شكلت العينة المدروسة في هذه الأطروحة والتي بدت لنا مطبوعة بطابع القطاعية الضيقة sectoriel ومتميزة بالتجزئية fractionnaire، وهو الوضع الذي نعتقد أن مؤسسات دستورية مطالبة بتقديم الأرضية المناسبة ومن بينها المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية¹.

ت_ السائل والصلب:

سيرورة التاريخ وانصرام حقبه في مواجهة بقاء الشواهد الدالة، وحركة الزوار في مقابل جمود الحراس، وعفوية العموم أمام التحف والأعمال الفنية في مواجهة توتر إدارة المتحف وانتباه مستخدميها؛ وسَيْلان الزمن/اليومي في مقابل الحرص على أن يظهر الشيء المعروض هو نفسه في كل يوم؛ كل معرض متحفي هو تحدي للطبيعة، مُنَازَلَة لطبيعة الأشياء ولأوضاعها المألوفة عندما تكون خارج المتحف، والمعرض المتحفي "عملية تصليب" solidification لما هو مناسب في الطبيعة البشرية وفي طبيعة الأشياء، إنه التثبيت الضروري من أجل بناء الدلالة والمعنى.

يبدو أن المعرض الدائم لمتحف تطوان الأثري صَلَبٌ وثابِتٌ منذ النصف الأول من القرن العشرين، وأن المُعالجة المتحفية للقطع الأثرية من شمال المغرب الموروثة عن الحقبة الإسبانية هي نفسها ما رأيناه في زيارتنا المتعددة إلى هذا المتحف²، لكن مع ظهور واضح لآثار السنوات المتلاحقة على صورة المعرض الأولى. تحتل الفسيفساء موقعا مهما في هذا المتحف وهي تتوزع بين الحديقة وواجهة المدخل وقاعة مخصصة لها. وفي حديقة المدخل عدد مهم من الجرار الفخارية بأشكال عدة، ثمة أيضا شواهد قبور، قطع كثيرة بدون بطاقات تعريفية.

¹ - ظهير شريف رقم 1-20-34 صادر في 5 شعبان 1441 (30 مارس 2020) بتنفيذ القانون التنظيمي رقم 04-16 المتعلق بالمجلس الوطني للغات والثقافة المغربية .

² - قمنا بزيارات متعددة لهذا المتحف خلال إعدادنا لهذه الأطروحة وقليلها. وتكررت زيارتنا لمتحف تطوان الأثري يومي 18 و 19 ماي 2022، رفقة المحافظة المساعدة أسماء القبلي، الفضاء محدود، لكن التوزيع جميل ومناسق. ثمة الكثير من القطع الأثرية المعروضة في حديقة المتحف، مزيج متراكم منذ سنوات. وفي يوم 18 ماي 2022، وبدعوة من بيت الشعر في تطوان، قدمنا ورقة موجزة عن اليوم العالمي للمتاحف أمام مدخل هذا المتحف، حاول المنظمون إحياء فكرة الموسايون وذلك من خلال الجمع في مكان واحد بين عدد من الفنون من بينها النحت والشعر والخطابة والموسيقى.



الصورة 20: فسيفساء معروضة في حديقة المتحف عند مدخل المتحف الأثري بتطوان

تتزين واجهة المتحف بفسيفساء اكتشفت في منزل الأنسات الثلاث في موقع ليكسوس، وتمثل هذه الفسيفساء باخوس في سن صغيرة، وهي تعود إلى أواخر القرن الثاني بعد الميلاد.



الصورة 21: موكب باخوس، مدخل متحف تطوان الأثري

كما تحتل فسيفساء الأنسات الثلاث موقعا متميزا عند باب المتحف، تجسد الفسيفساء ثلاث فتيات مُتَحَلِّقات في شكل دائرة وقد تزينت أركان الفسيفساء برؤوس إناث (الفصول الأربعة) بالإضافة إلى أشكال هندسية.

يتوزع المعرض داخل المتحف على ثلاث قاعات، مرتبة ترتيبا كرونولوجيا انطلاقا من فترة ما قبل التاريخ إلى الفترة الإسلامية مروراً بالفترة الموريطانية فالرومانية. كما خصص المتحف قاعة لعرض قطع أخرى من فسيفساء ليكسوس.

يتميز الفضاء الما قبل تاريخي بعرض مجسم مقبرة مزورة وهي على شكل كرومليش Cromlech وتقع على بعد 25 كلم من مدينة العرائش.



الصورة 22: مجسم كرومليش مزورة المعروض في متحف تطوان الأثري

يبدو أن التصور المتحفي الذي وضعه الإسبان في النصف الأول من القرن العشرين قام على ترسيخ عزل منطقة شمال المغرب الواقع آنذاك تحت الاستعمار الإسباني، لكن في فترة لاحقة، أي زمن الاستقلال، لا يبدو أن عملا عميقا قد أنجز في اتجاه بناء خطاب متحفي هنا في الشمال، وربما في جهات أخرى من المغرب، خطاب موضوعه الهوية المحلية والجهوية والوطنية. بقيت المعروضات في أغلبها على حالها، ربما جرى تعويض إسبانيا بالحديث عن البحر المتوسط، أي ربط التاريخ المحلي بالمؤثرات المتوسطية. لقد تغير السياق التاريخي والثقافي في المغرب كما في إسبانيا مرات عدة منذ 1956 ومازالت صورة المتحف جامدة بدرجة كبيرة.



الصورة 23: جانب من معرض متحف تطوان الأثري

العنصر الثاني المحدد لهوية متحف تطوان الأثري هو أنه متحف في خدمة موقع ليكسوس، وهو دور كبير، لكنه يحتاج إلى مراجعة في ضوء المستجدات التي عرفها البحث الأثري من جهة، ومن منطلق مراجعة المنطلقات الفكرية والإيديولوجية التي جعلت ليكسوس غاية في حد ذاتها بدل أن تكون

عنصرهما من عناصر التراث والهوية المحلية والوطنية ومصدرا ماديا شاهدا على تفاعل الحضارة المغربية مع مظاهر تنتمي إلى حضارات وافدة.

والأهم أن المتحف الأثري مدعو إلى إعادة التفكير في هويته في ارتباط بما طرأ على محيطه المباشر من تحولات، ثم إن جهة طنجة-تطوان-الحسيمة، شأنها شأن شمال المغرب تقع في مساحة التماس مع المؤثرات الإيبيرية ولا يتوقف الجميع هنا عن عقد المقارنات بين ضفتي البحر المتوسط، هذه أمور تستحق التوظيف المتحفي أو على الأقل الوعي بها والتعبير عنها في معارض مؤقتة.

من جهته، يبدأ المعرض الدائم لمتحف الروافد دار الباشا مراكش، بصورة مُكبَّرة لخارطة العالم للشريف الإدريسي. تُوهم هذه الوثيقة الزائر بأن المعرض سيتجه نحو استعراض نماذج من الحضارات التي أثرت الثقافة المغربية، الخريطة بوصفها مقدمة أو مدخلاً، يضاف إليها اسم المتحف، وإعلان دكان البُن الذي يعلو مدخل المتحف إلى جانب اسم المتحف، كل هذه العناصر توحى بأن المعروضات ستكون من مصادر مختلفة من خارج المغرب وربما من داخله، وأن المعرض المتحفي الدائم سيظهر ما بين التراث المغربي والحضارة الإنسانية قديما من تفاعلات وكيف حَصَرَت الحضارات البعيدة في ثقافتنا كما أغنت الثقافة المغربية حضارات أمم أخرى. هذا السيناريو الذي يوحي به اسم المتحف وخريطة الإدريسي بالحجم الكبير عند أول قاعة من قاعات المتحف لا يتحقق داخل المتحف. ألا يُنتج التّوهيم بدوره حقائق سائلة، لا تبقى صلبة لمدة طويلة.

يتوزع معرض الروافد على غرف رياض دار الباشا، وبعض ملحقات القصر، ويُعالج المواضيع عدة أختيرت لها العناوين الآتية:

- برونز الفترة العتيقة شاهد على ماض تليد؛
- المجوهرات التقليدية منبع الإبداع؛
- لمحة من التراث اليهودي المغربي؛
- خزف مدينة فاس فن زاخر بالألوان؛
- مقتوفات من الفن الإسلامي¹.

يظهر أن متحف الروافد دار الباشا بمراكش بَحَثَ طويلا عن هويته، لابد من التذكير هنا أن الشيء الصلب (الثابت) في المتحف هو البناية، معلم ثابت وظاهر، بجمالياته الزخرفية الداخلية، وبمعانيه

¹- نجد عند مدخل هذا الجناح عبارة أكثر دقة: مقتطفات.

التاريخية العابرة لأزمته "السبية" والحماية والاستقلال. دار الباشا لوحدها، من حيث هي عمارة، متحف كامل، هذه العمارة المغربية الأندلسية كما انتهت في هذه الدار تحتاج أن يخصص لها متحف مناسب، وأي مكان كان أليق من دار الباشا نفسها. أسرار هذه الدار وما يعلق بها من أخبار تتوزعها المصادر المكتوبة والشفهية، والدار نفسها تنقسمها مصالح عدة ولو اجتمعت أخبارها وصورتها الشاملة لأفادت كثيرا في معرفة تطور العمارة التقليدية وما عرفه نسيج مدينة مراكش من تحولات وما يتصل بكل ذلك من معارف وخبرات حرفية ومهنية ووقائع تاريخية مازالت جنبات دار الباشا شاهدة عليها. وقع الاختيار على استمرار التجزئة (تقطيع دار الباشا)، وأن تُترك الروايات الشفهية تتلاشى لتختفي، وتتقطع الصلات بين الصناع، الذين أسهم معلمهم في بناء وزخرفة أركان الدار من جهة، والأجيال الحالية من الصناع في مدينة مراكش. وفي مقابل كل هذا، وقعت المراهنة على ما يبدو اختيارا سهلا، أي تجميع عينات من متاحف مغربية رئيسية في قاعات الرياض (رياض دار الباشا) والغرف المجاورة، وربطها بفكرة **تعدد الروافد** وهي الفكرة ذاتها التي تدور حولها عدد من المعارض التي تنظمها المؤسسة الوطنية للمتاحف سواء منها المعارض الدائمة كما المؤقتة (مثال: تعدد الروافد في المعرض الدائم لمتحف التاريخ والحضارات؛ تعدد الروافد في المعرض الدائم لمتحف القصبة للثقافات المتوسطية بطنجة).

أما العنصر السائل فهو القضية أو الغائية التي تكاد تنفلت من بين أيدي منظمي المعرض. ألا يُجَازف متحف الروافد عندما يلعب دور **البطاقة البريدية**؟ أم تراه يقرأ جيدا طبيعة الحياة الثقافية والتنشيطية التي ينشدها زوار مراكش خصوصا، سياحة الأفواج والمجموعات الكبيرة التي تتشكل من عوام أوروبا وبلدان الغرب (قبل الانفتاح على الصين وبلدان أخرى)؟ ألا ينخرط في حالة من السيلان الذي تؤكد على ما يظهر دكان البُن والحَرَكية المُمَيَّزة لمطعم المتحف والتي تغطي حركته أحيانا على أجواء المعرض.

من واجب الممارسة المتحفية، في كل مكان، أن تقرأ جيدا السياق الذي تشتغل فيه، هذه النقطة قد تُفسر اختيار تصور متحف الروافد بدار الباشا مثل ألبوم album من البطاقة البريدية، هل كانت الروافد المبتغاة من العبارة في بدايتها، أي قبل سنوات طويلة، وفي حياة لباتي بيرش Patti Birch (1923-2007) وعلى عهد وزير الثقافة محمد الأشعري في إطار حكومة التناوب هي هذه الروافد، ألم تحمل الكلمة مع الوقت معاني جديدة، إن من طبيعة الكلمات أنها لا تحمل دلالاتها في ذاتها، المعاني تأتي من الخارج، من الاستعمال، من السلطة، من سلطة صاحب الكلمة أو "مُول الكلمة" بالتعبير الشعبي¹.

¹ - تعود بدايات فكرة تحويل دار الباشا إلى متحف على الأقل إلى أواخر القرن العشرين، بعد أن ظل هذا القسم من قصر الكلاوي مندوبية لوزارة الثقافة بماركش لعدة سنوات، كما استعمل قبل ذلك خزانة لمكتبة بن يوسف. وفي فترة استوزار محمد الأشعري تبلورت تحويل دار الباشا إلى متحف وعرض مجموعة باتي بيرش بها. ومعلوم أن بيرش هي إحدى رعاة الفن والتراث ومن إسهاماتها في هذا الاتجاه: المشاركة في تمويل عملية ترميم منبر الكتبية ومنحها 1500 قطعة من مجموعاتها لفائدة متاحف المغرب.

كانت فكرة متحف الروافد في البداية تقوم، على ما نعتقد وما بلغ إلى علمنا¹، على أساس متحف يضم مجموعات تنتمي إلى حضارات مختلفة من خارج المغرب وربما من داخله، على أن تكون مجموعة باتي بيرش نواة هذا المعرض. ويبدو أنه جرى إعطاء معنى جديد لكلمة "الروافد". المعرض الدائم في متحف دار الباشا قائم على التحف المغربية التي جرى جلبها من المتاحف المغربية ذات الأرصدة الأساسية (دار السي سعيد، البطحاء، المتحف الأثري، الأوداية والجامعي)، تبدو دار الباشا متحفا بدون مجموعة خاصة به، على الأقل هذا ما يظهر من خلال الزيارة، إذ لم نقف على قطعة واحدة تحمل إشارة تدل على أنها تنتمي إلى رصيد متحف الروافد. هل ثمة أساس معرفي واختيار مُعلن لهذه العملية، أي أن يكون متحفا بدون مجموعات، فضاء لتلقي التحف وبناء معرض بخصوصها. إذا كان الأمر كذلك فلماذا لا يتم التعبير بوضوح عن هذا الاختيار؟ لا نعتقد بوجود أي اختيار فكري من هذا النوع، نميل إلى الاعتقاد بأن المُنْطَلِقَيْن الأساسيين المُؤَجِّهَيْن لصورة هذا المتحف (أو الشكل الذي أتى عليه إن على صعيد المعروضات أو طريقة العرض) هما: استعمال السوق السياحي لمراكش كواجهة وطنية للتعريف بغنى المتاحف المغربية. ورغبة مهندسي المتحف في أن تكون دار الباشا مُخَلِّدَةً لمعنى التراث المغربي كما أحبه باتي بيرش². قد يكون لهذه الاختيارات التَّصَوُّريَّة والمفاهيمية conceptuel ما يدعمها، لولا أنه بالإضافة إلى إبقاء دار الباشا حاضنا للمعارض وفي الوقت نفسه على هامش المعرض، فإننا نعتقد أن ثمة حاجة إلى أن لا يفهم قسم من الزوار أن المتاحف المغربية ذات الأرصدة الكبيرة قد تحولت إلى مجرد مخازن يتم جلب القطع منها عند الحاجة. يتعلق الأمر، بتعبير آخر، بالحاجة إلى أن تكون فكرة المعرض قائمة على أسس "صلبة" بما يكفي أي ألا تكون لحظية أو مزاجية. يبدو أن المعرض الدائم لمتحف دار الباشا تغاды الارتهان لمجموعة باتي بيرش، إذ لم يجعلها نواة المعرض، لكن يبدو أن المسافة بين تعدد الروافد والانزلاق نحو خطاب العولمة discours de la mondialisation أمر تعذر على مهندسي المعرض نقاديه. اختيار للمتحف عنوان متحف الروافد.

روافد ومن وماذا؟ روافد الحضارة المغربية وهويتها ربما، الروافد التي صبت وتصب في نهر الثقافة المغربية منذ البدء، والتي أغنت واغتننت بما في هذه الأرض وما عليها من قدرة على الجمع بين الآتي

<https://lematin.ma/journal/2018/exposition-hommage-philanthrope-americaine-patti-birch/304045.html>
consulté le: 19/02/2024.

<https://fnm.ma/project/voyages-de-patti-birch-passions-et-collections/> consulté le : 19/02/2024.

¹ - التقينا بباتي بيرش بضع سنوات قبل وفاتها في بيتها بضاحية مراكش، وقد رافقنا في زيارتنا تلك عزوز بوجميد من أجل معاينة جانب من القطع التي كانت يصدد وضعها بين يدي وزارة الثقافة المغربية.

² - ننقل هنا النص الذي تشكر المؤسسة الوطنية للمتاحف من خلاله باتي بيرش: «باتي بيرش المتوفاة سنة 2007، كانت محسنة أمريكية ومواطنة عالمية عرفت بشغفها الكبير للفن والثقافة ودعمها للمتاحف ومؤسسات عديدة بالولايات المتحدة الأمريكية والعالم. تعلقت بالفن المغربي خاصة وأحبت البلد ومواطنيه، وقد تجلّى ذلك من خلال إحداثها لمنصب محافظ بقسم الفن الإسلامي بمتحف الميثروبوليتان للفنون (م.م.ف) وإنشاء الجناح المغربي بالم.م.ف الذي أنجز تكريما لها ودعمها لمتحف دار الباشا.» هذا النص يوجد في مدخل المتحف تحت عنوان: شكر.

كيف ما كان مصدره، وصهره في مادة واحدة يتقاسمها المغاربة بوصفه الهوية المغربية المتعددة. أحيانا يكون الخطاب عن التعدد قاتلا للتعدد.

يحتضن بنك المغرب بين الفينة والأخرى معارض مؤقتة، ومن بينها معرض أغمات: تاريخ مشرق لحاضرة مغربية¹. إن بناء خطاب متحفي عن مدينة مازال البحث الأركيولوجي يكشف عن تفاصيلها الأثرية التي تبرهن على تاريخها الذي ظلّ كامناً تحت التراب أمر يشبه البحث عن الماء السائل والخفي، وهو أيضا عملية تحقق من الروايات المتواترة في المصادر التاريخية².

ويدور قسم كبير من عمل الأثريين حول السعي إلى الكشف عن المعالم والمواد الأثرية والعمل على قراءتها باعتبارها وثائق، إن العمليات الأركيولوجية تنتج حقيقة مختلفة عن تلك التي كانت من قبل، تتم تعرية هياكل ظلت خفية ومؤمنة، ويصبح من اللازم على أطراف عدة التعامل مع مستجدات لم تكن في الحسبان³. وأول تلك المستجدات ضرورة الاعتناء بالهياكل والبنيات الأثرية التي غالبا ما تكون هشة تحت الثرى، ثم تزداد هشاشتها بعد الكشف عنها.

ويتميز البحث الأثري بكونه لا يميل إلى التعجيل في تقديم التفسير الجازمة والنهائية، ثمة باستمرار فرضيات مُحتملة، وتوجد باطراد حقائق تتكشف أمام الأعين بعد اتضاح الترابطات التي لم تكن واضحة من قبل. هذه الدينامية تجعل من حقل البحث الأثري، في مجال واسع تاريخيا وحضاريا وجغرافيا مثل أغمات⁴، قابلا لصياغة أسئلة جديدة، وربما لتوجيه الانتباه نحو فرضيات مختلفة، من هنا فإن أغمات، من منظور علم الآثار، ورش مفتوح وغني باحتمالات كثيرة ممكنة. ويتزايد هذا الثراء مع توسع العمل الميداني الذي، وإن قام في جزء منه على المصادر التاريخية، فإنه يعمل باستمرار على بناء تأويله المعرفي الخاص الذي يقوم على الشواهد المادية واللقى الأثرية بما يحقق تأكيد الخبر التاريخي أو تجاوزه، كما أن الفضاء الذي تتم فيه الحفريات في أغمات يعرف منذ سنة 2005 توسعا مستمرا، إذ انتقل من

¹ - رضوان خديد، «أغمات تاريخ مشرق لحاضرة مغربية. محطة للتأمل في الممكن بالآثار والمتاحف»، مجلة Le Jardin des Hespérides، العدد 11، شتنبر 2020، ص ص. 89-95.

² - حملت مدينتان اسم أغمات، تنسب الأولى إلى أوريقية والثانية إلى هيلانة. واشتهرت الباقية منهما باحتضانها لقبر المعتمد بن عباد أمير أشبيلية وشاعرها زمن ملوك الطوائف. ذكر الحسن بن الوزان أن عدد كوانينها كان يبلغ ستة آلاف كانون، وأنها كانت في زمن الموحدين "متحضرة جدا وتدعى مراکش الثانية". الحسن بن محمد الوزان الفاسي، وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1983)، ص ص. 135-136.

ولخص أحمد الناصري أخبار أغمات في كتاب الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، الجزء 2، مصدر سبق ذكره، ص ص. 15 و19 و20 و56 و89. يُنظر بخصوص الإشارة إلى بعض المحطات من تطور البحث الأثري حول المدينة الإسلامية في المقدمة التي كتبها عبد العزيز توري لكتاب "مدينة موغادور-السويرة، دراسة تاريخية وأثرية" ص ص. 11-15. راجع أيضا ضمن الكتاب نفسه ما قالته المؤلفة:

مدينة المغاري، مدينة موغادور-السويرة، دراسة تاريخية وأثرية، (الرباط: دار أبي رقرق، 2006)، ص ص. 45-47.

³ - ومع ذلك فإن: «أركيولوجيا مُقلقة خير من أركيولوجيا غير مبالية» حسب تعبير كارل أكسل موبيرغ. راجع:

Moberg Carl-axel, Introduction à l'archéologie, François Maspero, Paris, 1980, 219.

⁴ - تمتد المدينة على حوالي 100 هكتار داخل السور الذي تم التعرف على حدوده. ويمتد تأثير أغمات عميقا وبعيدا في جغرافيا وتاريخ المغرب خاصة، والغرب الإسلامي على العموم. وقد سُجل الموقع على لائحة التراث الوطني في سنتي: 2007 و2016.

التركيز على الحمام الأثري إلى الحديث عن المركز الإداري للحاضرة وُصُولاً إلى عموم مساحة المدينة، وهو توسع يُنتج حقيقة تاريخية وعلمية أغنى من المصادر التقليدية (المكتوبة والشفوية).

وبتعبير آخر، يتميز البحث الأثري بطول النَّفس، فالزمن فيه مديدٌ، وهو مُعطى يختلف إلى حد بعيد عن منظور المعرض المتحفي الذي يحتاج إلى الخلاصات وإلى التفسيرات الثابتة بخصوص التحف واللقى المعروضة، ويسعى إلى امتلاك خلاصات صالحة لأن تُعرض أمام الجمهور الواسع. ففي مُقابل الزمن المديد (أو الطويل) للبحث الأثري وهو زمن انسيابي أو "سائل"، ثمة الزمن المحدود بل "الثابت" والذي من مظاهره تجميد صورة العرض النهائي المُتاح للعموم، وهو غالباً قصير المدة، في المعارض المتحفية، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالمعارض المؤقتة.

وفي أغمات، على سبيل المثال، يبدو العمل على الأرض وكأنه يتم في مجال عذري¹، أو على صفحة بيضاء، فباستثناء ما كان معروفاً ومُثبتاً حول الحمام الأثري، فإن الذي تكشف عنه الحفريات منذ بدايتها حتى يومنا هذا، وما سيظهر لاحقاً، هو إنجاز للأركيولوجيا المغربية في الزمن اللاحق على إحداث المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، ويصب في اتجاه كتابة التاريخ، وربما إعادة كتابة تاريخ الدولة والمجتمع على حد سواء.

وفي المحصلة، فإن عمل البحث الأثري في هذه المدينة، عمل علمي وثقافي-تنموي²، وهو يروم مدّ حدود الأركيولوجيا المغربية نحو آفاق أوسع وأرحب من خلال تأسيس انطلاقها الجديدة من مراكز قوية الدلالة مثل أغمات وإكليس وسجلماصة. ويتعلق الأمر، في نهاية المطاف، بعملية إحياء للذاكرة، وتشخيص للتاريخ³. غير أن التدخلات الأثرية والحفريات التي تتم هنا وهناك تحتاج إلى أدوات مُرافقة، تنهض بأدوار عدة من بينها: تبيين الجهود المبذولة والتعريف بالنتائج وجعل البحث الأثري شأناً عمومياً.

¹ - عملياً كل ما كان معروفاً من الرصيد الأثري لأغمات لم يكن يتعدى التلة الصغيرة الناشئة عن اختفاء سقف حمام أغمات تحت الأثرية، وصورة لهذه البناية التاريخية نفسها التقطها الباحث السوسولوجي والمستشرق الفرنسي إدموند دوتي في بداية القرن العشرين. في سنة 1995 انطلق مشروع أركيولوجي حول أصول المدينة الإسلامية في المغرب، توخى العمل على ثلاثة مواقع هي: نكور وتمدولت، وأغمات. ثم في سنة 2005 كانت انطلاق الحفريات التي مازالت مستمرة والتي كان للسفير الأمريكي السابق بالمغرب فريلاندر F. Vreeland، دور بارز في بدايتها.

² - تؤكد أدلة كثيرة حضور البعد الثقافي للتنموي في البحث الأثري الذي يجري في أغمات ومن بينها: الرغبة في أن تتم المحافظة على ما تكشف عنه الحفريات ولا تذهب ادراج الرياح كما وقع ذلك في مناطق أخرى، هناك أيضاً وجود تصورات ومشاريع لجعل ما تكشف عنه الحفريات في مركز إعادة هيكلة للمجال من خلال اقتراح إنشاء متحف وتهيئة السوق الأسبوعي وجعل ما أظهرته الحفريات قابلاً للتوظيف الثقافي والاجتماعي والاقتصادي. وهو ما ينسجم ربما مع ما كتبه كارل أكسل موبيرغ: «إن واجب الأركيولوجيا ليس خدمة علماء الآثار، بل من هم ليسوا علماء آثار»

Moberg Carl-axel, *Introduction à l'archéologie*, op. cit., p. 218.

³ - نعتقد أن من شأنها أن تساهم في تجديد النقاش حول ماهية المدينة التاريخية في بلاد المغرب (المغرب)، وهو أيضاً ما يندرج ضمن نقاش قائم من بين نتائج التقرير التالي:

Patrimoine et développement durable dans les villes historiques du Maghreb contemporain : Enjeux diagnostics et recommandations, Bureau de l'UNESCO à Rabat, 2004.

إن المتاحف عموماً، عبر وسيلتها الجماهيرية الممثلة في المعارض، واحدة من الأدوات القادرة على مواكبة العمل الأثري في إطار تدبير عقلاني وجَدَلِي ونافع لحدود ومناهج كلا التخصصين.

بدا لنا معرض: "أغمات، تاريخُ مشرقٍ لحاضرة مغربية"، مثل محطة زمنية ذات طابع متحفي (زمن صلب) جرى بناؤه من أجل التأمل في الممكن بالآثار والمتاحف بخصوص مرحلة تاريخية تنتمي إلى (زمن سائل) ومُنْقَلِت. فقد احتضن متحف النقود لبنك المغرب بالرباط من 5 مارس إلى 31 غشت 2020 معرضاً مؤقتاً اختار له مصمموه مساراً circuit يغلب عليه الطابع البيداغوجي، ينطلق من نصٍ للجغرافي الشريف الإدريسي (1100-1166م) حول أغمات، ويمضي نحو محطات غنية من تاريخ الموقع، وقد قاموا بذلك كلما أسعفتهم اللقى الأثرية، كما استُعملت لتحقيق هذه الغاية بعض التقنيات السينوغرافية والوسائل التواصلية والتفسيرية والتي من أبرزها النصوص التقديمية، والبطاقات المرافقة للتحف، والمُجَسَّم التوضيحي.

وقد رام هذا التصوُّر، على ما يبدو، استعراض أمثلة ملموسة من التراث المادي واللامادي لهذه الحاضرة العريقة. وتوخى المعرضُ أيضاً التعريف بالحفريات الأثرية المستمرة بأغمات منذ عدة سنوات والتي كشفت عن عدد من المعالم مثل: الحمام الذي يعود إلى القرن العاشر الميلادي، والمسجد الذي جاء ذكره في كتب التاريخ والقبّة المُلَحَّقة به، بالإضافة إلى دورٍ سكنية بعضها مُزَيَّن بزخارف، وعدد من اللقى الأثرية ذات القيمة الفريدة التي يُقدمها المعرضُ المؤقت لزواره وفي مقدمتها تلك التي ترتبط بتقنيات تدبير الماء واستعماله بأغمات.

أنجزَ البحثُ الأثريُّ الذي انطلق بأغمات أواخر القرن العشرين "ثورة صغيرة" يُقدم معرض بنك المغرب بعض وجوهها: يقوم الإنشاء المتحفي على بناء خطاب من بين دلالاته البرهنة على أن أغمات كانت أكثر من سجن للمعتمد بن عباد (1040-1095م)، وشاركت في صناعة الحضارة المغربية، و موقع مُسَهِّم في أحداث كبرى، وبالتالي فالمعرض المتحفي يبدو مثل مُرافعة plaidoirie لفائدة البحث الأثري الذي بإمكانه إسناد السردية التاريخية الوطنية بأبعادها المختلفة بما في ذلك الهويات الجماعية "المحلية" أو "الهامشية" أو "الفرعية".

بدت لنا الاختيارات السينوغرافية لفانسون مونو Vincent Monnot متوازنة إلى حد كبير، ما من إنقالٍ غير مُبَرَّر، فقد كان المِيل إلى جعل التركيب السينوغرافي في خدمة اللقى الأثرية اختياراً صائباً، سمح للعين بالتوجُّه نحو التحف (قطع خزفيات مكسورة، تحف معدنية بأحجام صغير...)، ثم لاحظنا أن تدبير الفضاء المُخصَّص للمعرض كان من التحديات ربما الكبيرة؛ سعى المصممون إلى تنظيم مسار بيداغوجي مع الرغبة في الإحياء بوجود أبعاد (منظورات) Perspectives في حيزٍ محدود، وربما لو

توفرت إمكانية إضاءة أفضل من تلك المتاحة في فضاء العرض لاغتنى البعد الجمالي، ولتبدت بعض العناصر المستوحاة من العمارة أكثر تأثيراً.



الصورة 24: جانب من معرض "أغمات، تاريخٌ مشرقٌ لحاضرة مغربية" بمتحف بنك المغرب

إنه من الصعب دائماً بناء سرد مُركّز (أو تركيبي) للتاريخ، تزداد الصعوبة عندما يتعلق الأمر بتقديم التاريخ في معرض متحفي محدود المساحة والوسائل، وعندما يكون الأثريون هم أنفسهم من يتكلف باختيار القطع لمعرض يُشرفون عليه في وقت لم تنته بعد الحفريات الأثرية التي يقومون بها في الموقع ذاته¹.

¹ - القَيِّمون على المعرض هم: عبد الله فلي ومحمد بلعتيق وأحمد صالح الطاهري. أجرينا حوارات متعددة مع عبد الله فلي حول هذا المعرض كما بخصوص الحفريات في كل من أغمات وسجلماصة وإكليز والقضايا التي يطرحها المرور من الاشتغال في الموقع إلى بناء المعرض المتحفي.



الصورة 25: معرض "أغمات، تاريخ مشرق لحاضرة مغربية" من زاوية مختلفة

وفي العادة يكون الرهان كبيرا عندما يتعلق الأمر ببناء معرض حول حاضرة لم يتم استعادة صورتها الكاملة، فـ"إدخال" أغمات إلى المتحف للمرة الأولى ليس بالأمر الهين، غير أن للآلة المتحفية مهاراتها التي كثيرا ما تتجح في القيام بدورها عندما تتمكن من التواري لصالح الموضوع، ويبدو أن أحد الأدلة على نجاح متحف بنك المغرب إلى حد ما في مهمته هذه يتمثل في قدرته على أن تكون أغمات مُشَخَّصة في معرض "أغمات: تاريخ مشرق لحاضرة مغربية"¹ بوصفها مُتَعَدِّدة الأبعاد، فلا أسبقية لقضية سك النقود على ما سواها من التيمات². يُدخِلُ دومينيك بولو Dominique Poulot هذا النوع من المتحفية تحت عنوان "متحف المدينة/الحنين" وهو وليد الوعي المعاصر بالتراث الحضري بصفة خاصة، وتعود بداياته إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد ارتبط ظهوره بما يسميه دومينيك بولو بالندم على اختفاء جزء من النسيج العمراني التقليدي³.

قدم المعرض المتحف لملحة جامدة وصلبة عن العصر الذهبي لأغمات، يتعلق الأمر بصورة مُنْذِرَة تحاول الحفريات استرجاع بعض شظاياها منذ سنة 2005. وَنَبَّهَ المعرضُ كذلك إلى المُمكن، وإلى الخيارات البديلة عن الحالة الموروثة: كل مُكوّن من مكونات المعرض يقوم في جوهره على تجميع

¹ - يندرج هذا المعرض، من منظور متحف بنك المغرب، ضمن برنامج من المعارض المؤقتة والتي من بينها "طريق الذهب"، و"سجل ماسة"، وكان من المنتظر أن يمتد معرض "أغمات: تاريخ مشرق لحاضرة مغربية" من 5 مارس إلى 31 غشت 2020، قبل أن يتم تمديده حتى متم دجنبر من السنة نفسها. وقد صادف المعرض جائزة كوفيد 19 وهو ما جعل أغلب الأنشطة تأخذ طابعا افتراضيا.

² - لم يغفل المعرض عن دور أغمات باعتبارها مركزا تاريخيا لسك النقود، غير أن هذا الموضوع تقاسم مع تيمات أخرى فضاء المعرض المؤقت.

³ - فيما يتعلق بالسياق المتحفى الفرنسي:

Dominique Poulot, *Musée et Muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, p 33.

العناصر الصغيرة، ترتيبها، وتكملة الأجزاء الناقصة أو التدليل عليها بما يرمز إليها¹، إنه ترميم ليس للقطع والتحف، بل لمساحة من مساحات الهوية، وهو ترميم وتثمين يتضمن في بعض معانيه فكرة الوعد باسترجاع المُفْتَقَد². هذا الإيهام الواعد يَظهرُ مثل لحظة بعث لمدينة، كما أنه من الممكن أن يكون خطوة في اتجاه تصويب أهداف المتحفية المغربية.

تظهر في المعرض أيضا لَمَسَة واضحة للمتحفية الاسترجاعية، وفي الوقت ذاته نلمس حذرا مُتَوَازِناً من الانجرار نحو متهات علم متاحف التأويل *la muséologie d'interprétation*. ربما يُبرهن المتحف وهو يحتضن بعض ملامح أغمات أن تدبير التراث عبارة عن سلسلة من الحلقات المترابطة، وأن هذه الحاضرة التاريخية، مثلما كانت ملتقى شمال وجنوب قسم كبير من العالم القديم تحت سقف العالم الإسلامي، فإن المدينة ذاتها تُعلِّمنا جميعا ضرورة تكامل علوم الآثار والتراث وتلاقي المشارب العلمية والمعرفية والتقنية والمهنية بما يخدم كل التراث المغربي على اختلاف عناصره ومكوناته، والخلاصة نفسها تصلح للتعميم في مناطق أخرى من العالم متى استطاعت علوم الآثار والتراث إنجاز تكاملية الحقول المعرفية *complémentarité des champs cognitifs*، تكاملية مفيدة لجمع وتوثيق ودراسة وتثمين عناصر الهوية³. وفي سياق متصل، استطاع معرض "أغمات: تاريخ مشرق لحاضرة مغربية"، المقام بمتحف بنك المغرب بالرباط أن يكون حدثا متحفيا راهنياً، قريبا من زمن استخراج القطع من الأرض، وتحولها إلى وثائق شاهدة. وهو الأمر الذي بقدر ما يشي بدينامية البحث الأثري، يدلّ أيضا على أن شيئا ما يتحرك في الفضاء المتحفى المغربي.

طبعاً يبدو المعرض المتحفى، في البدء والمنتهى، مثل إعلان فعلي عن انبعاث أغمات، وانعقاد هذا المعرض في العاصمة الحديثة للمغرب (الرباط)، قد لا يخلو من دلالات رمزية تجمع بين حاضر الدولة المغربية وعمقها التاريخي. يُعبّر المعرض المتحفى عن الوعي الناشئ بخصوص المُمكِن بالتراث الثقافي، ووعي من شأن السنوات القادمة أن تؤكد أو تنفي حقيقته ومدى استمراريته ورسوخه. ولعل أحد المقاييس التي يمكن الاحتكام إليها فيما يخص نجاعة بعض الاختيارات الآنية تتمثل في القدرة على تثبيت التربية على التراث داخل المنظومة الشاملة للتربية والتعليم. يكفي أن ندرك ما معنى أن تمتد مساحة أغمات العاصمة الأثرية على ما يناهز المائة هكتار: إننا أمام مشروع ستكون أجيال مغربية كثيرة مدعوة إلى

¹ - يجب الإقرار بأن المعالجة المزيوغرافية توفقت إلى حد بعيد في جعل سينوغرافيا المعرض في خدمة اللقى الأثرية، واستطاع فانسون مونو Vincent Monnot إقامة توازن بين حدود الفضاء المُتاح والحاجة إلى الحصول على أبعاد (منظورات) Perspectives.
² - يتحدث البعض عن "استعادة الوجود المادي" *La reconstitution matériel de l'existence*. انظر على سبيل المثال:

Ibidem.

³ - احتاجت الحفريات التي تجري في أغمات إلى خطاب متحفى مُصاحب، علما أن الأداة المتحفية لم تُستعمل في المغرب دائما بالطريقة المناسبة وفي الوقت الأمثل؛ واحتاج المتحف -من جهته- بوصفه وسيطا ثقافيا وإعلاميا، إلى فرصة جديدة، إذ إن المتحفية المغربية، تتوق إلى هذا النوع من المبادرات العلمية القادرة على تكسير دوامة المعارض التقليدية التي تُعَمَّرُ طويلا وتفصلُ عقود طويلة بين معروضاتها والسياقات التاريخية التي جرى فيها اكتشاف أو جمع القطع والتحف المفدّة للجمهور.

الكشف عنه والعمل على صيانتة وتثمينه¹. ثم إن الأوراش في مجال الآثار المغربية، كما في مجالات أخرى من التراث، تحتاج إلى أن تلعب المتاحف كما المدارس عندنا دور ناقل الوصية.

إن إسهام المعرض المتحفي الأساسية هنا، في نظرنا، هي دفعه لأطراف عدة نحو الوعي بوجود "كنوز" تستوجب العناية وحسن الاستعمال، كما أن معرض: "أغمات، تاريخ مُشرق لحاضرة مغربية" يَحْتِ على الشروع الفعلي في الكتابة بما تكشف عنه الحفريات، لا نقصد الكتابة عما تكشف عنه الأركيولوجيا فحسب، بل الكتابة بها أيضا.

لقد صادف المعرضُ سياقًا وبأيا عالميا²، وتحول اضطرابا إلى مادة افتراضية لشهور عدة. ما من شك في أن الوساطة الرقمية لم تستطع القيام مقام المشاهدة المباشرة، لكنها مدّت ما يكفي من الجسور بين صورة أغمات وجمهور واسع من السابحين في عوالم الإنترنت. ربما كان من الصعب كذلك إدخال حاضرة غنية بحمولاتها التاريخية لأول مرة إلى متحف و"تجميدها" في تركيب متحفي مؤقت، هذه العبارة الأخيرة ذات أثر سحري وخلاصي في هذا السياق، غير أن الأزمة الصحية العالمية وآثارها على الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية جعلت الحاضرة التاريخية تعيش طويلا في الفضاء الافتراضي المفتوح خارج توقعاتنا جميعا. تحول المعرض المؤقت، بشكل من الأشكال، إلى معرض افتراضي دائم، وتلاقت فيه الحاضرة العتيقة مع ما توفره الوسائل الرقمية من تجاوز للحدود وانتشار ومن تفاعل وسرعة.

هل سيقع استثمار حصيلة هذه الترابطات، الإرادية واللاإرادية، في استراتيجية ثقافية-تراثية مستقبلية؟ لكن ما من شك في أن احتضان متحف بنك المغرب للحصيلة المؤقتة للحفريات التي ماتزال متواصلة بمدينة أغمات الأثرية، تجعلنا نعتقد بمرور علوم الآثار والتراث في المغرب إلى مرحلة مختلفة أحد مظاهرها محاولة الجمع بين البحث الأثري والمقاربة المتحفية في جدلية إيجابية ودينامية ذات طابع تكاملي. بالأداتين معا، علم الآثار والمعرض المتحفي، يستطيع الأكاديمي التوصل إلى "الترجمة" المادية لعدد من القضايا والفرضيات والخلاصات المؤقتة، فالمعرض المتحفي يلزم المعنيين به بإنجاز تركيب ذي دلالة، ويقتضي القدرة على صياغة خلاصة واضحة وهو ما لا يكون دائما أمرا هينا. ومن الواجب التنبيه، في هذا الصدد، إلى أن المعرض المتحفي ليس بالضرورة نهاية رحلة مشروع تنقيبي أثري، فهو

¹ - أغمات مثال لمواقع مغربية متعددة تنتمي إلى حقبة متباينة وتمتد على مساحات مختلفة وتشكل رصيذا ضخما وهشا يحتاج إلى تطور وعي أفقي وعمودي بضرورة حمايته ودراسته وتثمينه.

² - حول أثر الجائحة على المؤسسات المتحفية رجعنا إلى:

Les musées dans le Monde, face à la pandémie de COVID-19, (Rapport de l'UNESCO, Mai 2020). Rössler Mechtild et Eloundo Lazare, «Réflexions sur la crise, lieux du patrimoine mondiale, musées et interprétation du patrimoine», In *Patrimoine Mondial*, n° 95, Juillet 2020, pp. 22-27.

أيضا قد يكون محطة ضمن مسار السعي إلى امتلاك المعنى الكامل، وذلك لأن المعرض المتحفي الجيد فرصة لتدقيق الأسئلة ولجعلها قضايا مرئية.

يُعيد علم الآثار، إلى جانب علم المتاحف، اكتشاف علاقة الإنسان بالفضاءات التي ترك عليها بصماته الثقافية وآثاره الحضارية، بالتنقيب يقع الرجوع إلى الأماكن المهجورة والمنسية من أجل جمع قطع الذاكرة والشواهد الدالة على فعل الإنسان. ومن جهته، يقوم المتحف باستخراج المعنى، ويعمل على جعل كل قطعة ناطقة وفصيحة وذات صوت مسموع وصورة واضحة ومرئية، وربما يمثل هذه الكيفيات تتحقق دينامية إيجابية تجمع بين علم الآثار وعلم المتاحف دون السعي إلى مَحْو أو تجاوز إبستمية l'épistémique كل تخصص، غير أننا نعتقد أن مجال التقارب الأكثر بروزا بين علوم التراث في المغرب كما يظهر في معرض أغمات كما في معرض سجلماسة هو نقادي القضايا والأسئلة الإشكالية بخصوص الهوية وتقديم خدمة ثقافية عمومية تنحو نحو بناء سردية تاريخية وهوياتية وطنية جامعة.

يبدو معرض "سجلماسة ملتقى الحضارات والتجارة"¹ احتفاء بالهوية المغربية وعملية استحضار لقسم من ذاكرة الرافد الإفريقي². ويندرج معرض سجلماسة ملتقى الحضارات والتجارة³، ضمن المسار المتحفي لبنك المغرب الذي يتمحور في جانب منه حول المعارض المؤقتة ذات الموضوعات التاريخية والحضارية، والذي يهدف إلى الإسهام في تثمين المعرفة بالمسكوكات، وجعل التراث النقدي numismatique مادة حاضرة في أمرين اثنين على الأقل: أولا، النظر إلى المسكوكات باعتبارها مدخلا من مداخل رواية التاريخ المغربي وتجديد كتابته. ثانيا، تنويع العرض المتحفي وإغنائه في اتجاه جعل المشهد المتحفي المغربي متعدد الأقطاب.

طَمَحَ هذا المعرضُ أولا، إلى تقديم وإبراز الدور الذي لعبته سجلماسة منذ بداياتها إلى صورتها اليوم. يُعطي المعرض إذن زمنا طويلا وحافلا بالتحويلات المذهبية والسياسية والتغيرات الطبيعية كما الثقافية. وهو، ثانيا، متأسس على طموح منطقي لأنه ينطلق من عنصر ثابت تمثله سجلماسة نفسها، من حيث استمراريتها، ومن حيث أوضاعها بين الازدهار والتراجع. لقد ماتت سجلماسة سياسيا منذ قرون بعيدة،

¹ - رضوان خديد، «معرض "سجلماسة ملتقى الحضارات والتجارة" ذاكرة الرافد الإفريقي للثقافة المغربية»، مجلة Le Jardin des Hespérides، العدد 13، غشت 2022، ص ص. 122-129.

² - كان من المنتظر أن يستمر من 23 دجنبر 2021 إلى غاية 30 ماي 2022 لكنه استمر مدة أطول.

³ - وعلى صعيد متصل، ثمة نواة معرض ظلت متاحة بمركز الدراسات والبحوث العلوية بالريصاني، وهو المعرض الذي يمكن اعتباره "نواة تاريخية" لعملية مَتحَفَة اللقى الأثرية muséification المكتشفة في هذه المنطقة. في هذا الاتجاه ذاته يمكن إدراج معرض: "سجلماسة ملتقى الحضارات والتجارة"، الذي نتصور أنه وريث ما أنجز من مبادرات ذات طابع متحفي (على سبيل المثال: معرض طريق الذهب، سنة 2003)، ونفترض أنه ممارسة متحفية تصبو إلى التأسيس على الذي كان، وتسعى إلى بناء جسور دائمة بين الممارسة الأثرية من جهة أولى، وعملية التأويل التي تتيحها الأدوات المتحفية من جهة ثانية.

لكنها استطاعت أن تبقى حاضرة على الصعيد التجاري والمالي نظرا لعوامل مرتبطة بالموقع وطبيعة الاقتصاد الذي ساد قبل ازدهار التجارة البحرية، ولن تتراجع قيمتها إلا مع الانهيار التدريجي والمتواصل للاقتصاد الموروث عن القرون الوسطى، ولن "تموت" من المنظور الاقتصادي إلا بعد انهيار العالم القديم.

أما تيمة المعرض الأساسية فتتمثل في دور سجلماسة ضمن تاريخ النقد المغربي، باعتبارها موقعا أساسيا لضرب النقود بالغرب الإسلامي من الزمن الوسيط (القرون الوسطى) إلى الزمن الحديث.

وقد توزع المعرض على ثلاثة محاور: المحور الأول يحمل عنوان: "سجلماسة، المجال والموارد الطبيعية"، وهو المحور الذي يبرز انتماء سجلماسة إلى البيئة الواحية لتأقلمت مع كل ما يتصل بهذه البيئة من موروث ثقافي ومهارات وخبرات وتدابير للموارد الطبيعية. أما المحور الثاني فيحمل عنوان: "سجلماسة، مركزاً نقدياً متميزاً"، وموضوعه كما يدل على ذلك العنوان هو الدور الذي ظلت سجلماسة تقوم به طيلة قرون طويلة بوصفها حاضرة متخصصة في سك النقود للدول المغربية المتعاقبة، الأمر جعل منها مركزاً مهماً من مراكز الغرب الإسلامي. ويحمل المحور الثالث عنوان: "سجلماسة، مدينة الدين والعلم"، وفيه حاول منظمو المعرض إظهار الأبعاد العلمية والروحية لسجلماسة، تلك الأبعاد التي لطالما حجبها الدور النقدي والتجاري اللذين اشتهرت بهما؛ إذ إن سجلماسة شاركت في نشر المذهب المالكي في أفريقيا، والتصوف الطريقي، وقراءة القرآن برواية ورش، والخط المغربي، إلى جانب دورها في تلاقح المهارات والمعارف والفنون بين المغرب وإفريقيا جنوب الصحراء.

وقدّم المعرض لزواره مجموعات نفيسة من المسكوكات، وقطع أثرية أخرى من مجموعات عمومية مختلفة. فالقطع النقدية هنا ليست مجرد شواهد مادية دالة على وجود المدينة وعلى دورها الاقتصادي والمالي لفترة طويلة فحسب، بل المسكوكات هي أيضاً ركائز Supports تختزن علامات ثقافية شاهدة على التراث بأبعاده المادية واللامادية؛ يكفي في هذا الصدد أن نتأمل في دلالات مختلف مكونات الزخرفة التي تضمها كل قطعة نقدية، أي أن ننظر إليها من حيث هي سجلات ثقافية وجمالية registres culturels et esthétiques، وأن نقوم بدراستها باعتبارها خلاصة مهارات وصنائع أصيلة.

وتتمثل إحدى ضمانات نجاح معرض "سجلماسة ملتقى الحضارات والتجارة" تتمثل في قوة الحضور المادي والرمزي لهذه المدينة إن على صعيد التاريخ أو على مستوى الحضارة. هذا، وإن كانت صورة سجلماسة الحالية لا تخبر إلا بقسط يسير عن الماضي، فإن عملية "توضيح الصورة" من المقاصد التي سعى المعرض إلى تحقيقها. لكن عملية توضيح الصورة هذه بدأت في شكل ممارسة أركيولوجية في سجلماسة نفسها قبل أن تنقل إلى المتحف، على أن الذي جرى في معرض "سجلماسة ملتقى الحضارات

والتجارة" هو الرغبة في "القبض" على الصورة كما توضحت في البحث الأثري في موقع سجلماصة. وفي الحالتين: فإنه بخصوص "توضيح الصورة" كما عملية "بنائها بواسطة الإنشاء المزيوغرافي" يتعلق الأمر بالرغبة في الإحاطة بعنصر من عناصر الرافد الإفريقي باعتباره من المصادر المكوّنة للهوية المغربية.

شهدت سنة 2021 الإعلان عن دعوة دولية "للتعبير عن الاهتمام" من أجل إطلاق جيل جديد من الأبحاث الأثرية بموقع سجلماصة. خرجت المبادرة من المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث وشكلت حجر الزاوية في مبادرات تكاثفت حولها جهود مؤسسات عمومية من أبرزها وزارة الثقافة والشباب والرياضة -قطاع الثقافة-.

وكما هو شأن الكثير من المواقع المغربية التي لم تشهد وجودا إغريقيا أو رومانيا، لم تحظ سجلماصة باهتمام سلطات الحماية الفرنسية، ولن يقع الالتفات إليها إلا سنة 1970، لكن للأسف هذه الحفريات الأولى لم تترك خلفها وثائق مكتوبة تشهد على حصيلتها. وأعقبتها حفريات بمساهمة إيطالية انطلقت سنة 1972 لكنها لم تستمر طويلا، ثم حفريات أخرى في سنة 1974 لم تدم بدورها، وإلى غاية يومنا هذا ماتزال البعثة المغربية-الأمريكية التي تواصلت أشغالها ما بين 1988 و1998 أهم بعثة متعددة التخصصات قامت بحفريات منتظمة بسجلماصة. لتنتقل سنة 2012 بعثة جديدة هذه المرة مغربية-فرنسية.

وفي المحصلة فهذه الأوراش الأثرية متباعدة في الزمن، ولم تتدرج، على ما يبدو، ضمن إرادة فعلية لتحويل الموقع إلى مكسب ثقافي/تنموي تستفيد منه المنطقة.

وبتعبير آخر، وبالإضافة إلى غياب برنامج أركيولوجي وطني خاص بسجلماصة، فإن الفعاليات المحلية (سياسية وثقافية واقتصادية) تبدو غير واعية بقيمة ما بين أيديها من أرصدة أثرية وتاريخية.

في هذا الإطار، يمكن اعتبار البعثة المغربية التي أشرف عليها عبد الله فلي سنة 2021، والتي اشتغلت وفق مقاربة الاستبيارات sondages، محاولة في اتجاه إعادة هيكلة العمل الأثري في سجلماصة، وإيجاد خيط رابط بين مختلف مكونات الموقع، وهي ولا شك تعبير عن إرادة المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، ومن خلاله السلطات الثقافية المغربية، في امتلاك برنامج واضح للحفريات بهذه الحاضرة، مخطط بأهداف محددة.

ورغم قصر المدة الزمنية التي اشتغلت خلالها بعثة 2021 (15 يوما) إلا أن حصيلة الدراسة، كما يظهر ذلك من خلال التقرير النهائي¹، استطاعت أن توقظ الاهتمام بموقع سجلماصة من خلال إحياء

¹ - Abdellah Filli, *Sijilmasa 2021 Mission de diagnostic archéologique*, Insap, Rabat, 2021.

قضايا سابقة وإطلاق إشكاليات جديدة متعلقة بالموقع ومن بينها: تحصينات سجلماسة ووسائل الدفاع بها، العلاقة بين المستويات الأثرية المنتمية إلى العصر الوسيط وتلك التي تعود إلى الزمن الحديث، تقنيات استعمال الماء في منطقة الواحة حول سجلماسة، التوزيع العمراني للحاضرة، قضايا موقع المنصورية.

إن حصيلة هذه الدراسة العلمية بالغة الأهمية، فمن بين أهم ما تحقق بفضلها: أولاً، التنبيه إلى أن المجال الذي يستحق الحماية بموقع سجلماسة أكبر من ذلك الذي شملته عملية التقييد في عداد التراث الوطني. ثانياً، تتجلى في قدرة الحفريات على أن "تتجاوز" النصوص المكتوبة وأن تسير نحو الكشف عن هيكل المدينة الفعلي، في هذا الصدد يُعتبر الكشف عن ملامح باب من أبواب سجلماسة لحظة انفلات من مُسَلّمات النص المصدري وصورة المدينة كما يقدمها هذا الأخير، والانطلاق نحو إظهار ملامحها الفعلية كما يبرزها البحث الميداني.

ولعل من بين ما يشد انتباه القارئ لتقرير بعثة 2021 هو أن الأركيولوجيا المغربية، بعد أزيد من ثلاثة عقود على إنشاء المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، وهي فترة قصيرة قياساً بمعدل أعمار المؤسسات المشتغلة على الآثار عبر العالم، بصدد ترسيخ مقاربة تتأسس على إعداد مشروع أركيولوجي وطني يُوازن بين مختلف الحقب المُكوّنة لتاريخ المغرب وذلك من منطلق أن الهوية الوطنية كلّ متكاملٌ ومترابط، وأن الورش الأثري يحتاج إلى نوع من "النفس الطويل". هذا ما نفهمه من الدعوة إلى اعتماد برنامج حفريات متواصل يشتغل وفق مقاربة تقوم بالحفريات على مساحات واسعة des fouilles extensives بدل القيام فقط بالاستبارات sondages.

إن معرض "سجلماسة ملتقى الحضارات والتجارة" لا تُدرّك معانيه إلا من خلال هذه النظرة أيضاً، أي من حيث كونه تجسيد متحفٍ للبحث الأثري المغربي وهو يبنى مشروعه بخصوص سجلماسة (تنظيماً وهيكلية وتفسيراً) ويرسخ عملية تأسيسه (إعادة تأسيسه) على المبادرة الإرادية، كما القدرة على العمل في إطار شراكات دولية، وإظهار القدرة على تدبير أورشه على المدى الطويل، بما يجعل الأثريين المغاربة الحاليين والمستقبليين أوصياء على تفسير المعالم الأثرية المغربية من داخل هويتهم الوطنية.

غير أن الإنشاء السينوغرافي لمعرض سجلماسة جاء مطبوعاً بسلطة الحد الأدنى وأقرب إلى التقليلية minimalisme. من المفيد الاستماع إلى من تكلف بتصميم معرضٍ ما عندما يقوم بتفسير تصويره السينوغرافي، في هذا الصدد يندرج ما قاله يونس دوري Younes Duret حول معرض سجلماسة المقام بمتحف بنك المغرب بالرباط، وهو صاحب الشركة التي أشرفت على وضع وتنفيذ التصور

السينوغرافي¹. يجب التنويه، في هذا الصدد، إلى أن من حسن الحظ أن مصمم المعرض تقاسم مع متتبعيه في العالم الافتراضي الكيفية التي أخرج بها إلى الوجود التصميم الذي اقترحه وأنجزه بخصوص معرض "سجل ماسة ملتقى الحضارات والتجارة" أو ما يُسميه هو "المعالجة الإبداعية"، وقد حاول إطلاع مشاهديه على الكيفية التي فكر بها لإنجاز هذا المشروع السينوغرافي. يجب الإقرار بأن مثل هذه المادة التي يحكي فيها صانع معرض متحف الكيفية التي فكر بها لإخراج المشروع السينوغرافي قليلة جدا في المغرب إن لم تكن نادرة وأن شهادته مفيدة على أكثر من صعيد.



الصورة 26: جانب من الفضاء الأول الذي يحمل عنوان: سجل ماسة، المجال والموارد الطبيعية

إن مما يثير الانتباه في حديث السيد يونس هو التركيز على السينوغرافيا وغياب الحديث عن الميزوغرافيا، لعل هذا أحد المداخل لفهم طبيعة المعالجة التي جرى اعتمادها في المعرض. هل للأمر علاقة بكون المصمم قادم من حقل الدوازين Design، أو لأنه بصدد ترسيخ خطواته الأولى في مجال تصميم المعارض المتحفية؟

والأكيد أن استخدام الثوب على هيكل خشبي أو معدني ليس بالأمر الجديد في المعارض المؤقتة داخل المتاحف وخارجها، بل تطورت فيما يشبه موضة منذ أواخر القرن العشرين لتصبح ذات امتدادات من بينها تغليف المعالم الكبرى بالقماش: تجربة الفنانين كريستو وجان-كلود Christo et Jeanne-Claude بخصوص تغليف empaquetage البرلمان الألماني سنة 1995، وربما أقرب مثال من حيث الزمن والمسافة الجغرافية والثقافية هو عملية تلفيف قوس النصر Arc de triomphe في باريس خلال الممتدة بين 18 سبتمبر و3 أكتوبر 2021.

¹ - المادة المصورة والمبثوثة على قناة يوتيوب عبر الرابط: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5wfvb-IRa4>.

ولعل ما يشفع لهذا الاختيار هو طبيعة فضاء العرض، حيث كان من المُنتَظَر أن يُحدث القماشُ تأثيراً إيجابياً عبر الاستفادة من الإنارة الطبيعية، والمساعدة على تليين أو تخفيف الزوايا الحادة التي يبدو أنها ما كانت لتتناسب موضوع المعرض الذي يستحضر فضاء الواحة حيث البيئة المفتوحة وانتشار الكتل ذات المنحنيات مثل الكثبان الرملية. غير أن القماش طرح مشكل التناسب والتناسق بين وسائل العرض ذات الزوايا القائمة (واجهات زجاجية وصور كبيرة) في مقابل أثر effet الثوب الأبيض المتميز بالمنحنيات والاستدارات، بل لعل الانطباع، الذي لم يرغب أحد فيه بدون شك، هو ذلك الذي قد يبدو معه القماش الأبيض وكأنه وسيلة لتقليص الفضاء moyen de réduction d'espace وهو الطابع الذي طغى على المشهد العام للمعرض.



الصورة 27: القماش وتضييف مساحة العرض في الفضاء الأول، متحف بنك المغرب

ومهما يكن، فمن الصعب تحديد خيطٍ رابطٍ جمالي بين الأقسام الثلاثة للمعرض. القسم الأول يسود فيه القماش؛ والقسم الثاني تُميّزه الواجهات التي تعرض القطع النقدية؛ أما القسم الثالث فتشغله الزربية المبسوطة على الأرض، فما الذي يُوجِد الأقسام الثلاثة جمالياً؟ السؤال هنا من منظور المقاربة المزيوغرافية. لم يظهر لنا أي ترابطٍ جمالي، بدت كل كتلة مستقلة مجالياً ومنفصلة أسلوبياً.



الصورة 28: جانب من الفضاء الثاني الذي يحمل عنوان: سجل ماسة، مركز نقدي متميز

وبالرجوع إلى الصورة النهائية للمعرض، ومن منظور فني وجمالي، نعتقد أن هذه السينوغرافيا يغلب عليها طابع "الحد الأدنى" أو التقليلية *minimalisme*، يُمكن إرجاع ذلك إلى كون صاحب التصوّر قادم من أسلوب محدد من عالم الديزاين *Design* إذا انطلقنا مما هو ذاتي، ومن الممكن أيضاً أن نفسر الأمر بأسباب موضوعية قد يكون من بينها الحرص على نوع من "الرزانة" والاعتدال *sobriété* تجاه موضوع المعرض، وقد يعود الأمر إلى إكراهات موضوعية تتصل بما هو تحت اليد من لقي أثرية أو إمكانيات، وإن كنا نستبعد هذه الفرضية الثالثة بسبب الكيفية التي تم بها عرض كل من الجرة الكبيرة، وهي قطعة نفيسة تبدو وكأنها خارج مسار المعرض، وربما كان من الأفضل لو خُصّص لها مكان في قلب الفضاء الأركيولوجي، والملاحظة ذاتها تصدق بخصوص الواجهات *vitaines* المُخصّصة لعرض المسكوكات والتي تبدو مثل أنصاف أبواب، وهو الانطباع الذي يُرسخه المزلاج (الزكروم) المثبت على الجزء السفلي لكل واحدة منها، فيما يشبه محاولة تعلية لاحقة. كما أن طريقة إسناد هذه الواجهات في وضع شبه مائل تؤكد أن ثمة مشكلاً ما في طريقة المعالجة الميزيوجرافية.



الصورة 29: الفضاء الثالث الذي يحمل عنوان: سجل ماسة، مدينة الدين والعلم

كما نسجل غياب وسائل وتقنيات أصبحت مألوفة في المعارض اليوم بما فيها المعارض المؤقتة، نقصد استعمال أدوات العرض الإلكتروني وأجهزة البث، ربما هذا المعطى يؤكد التصور التقليلي. وعلى صعيد آخر، لم تكن الإضاءة *l'eclairage* دائماً عَوْناً للزائر وذلك رغم المجهود الحقيقي الذي بذل في هذا الاتجاه. ولعل طريقة استعمال جريد النخل (السعف) بدورها بدت وكأنها أداة لتغطية الهيكل الحديدي الذي يحيط به القماش الأبيض أكثر منها وسيلة تتوخى استحضار فضاءات الواحة.

من جهتها تطرح الزربية المبسطة على الأرض وهي بحجم الفضاء الثالث قضية ذوقية وأخلاقية déontologique، ألم يكن في الإمكان إعادة طبع موتيفاتها على ركيزة support مصنوعة من مادة مناسبة حتى يصبح السير عليها أمراً مقبولاً؟

3_ المغربي عارضاً ومَعْرُوضاً:

الإنسان عارضاً ومَعْرُوضاً، ربما تُلَخِّص هذه الجملة أحد أهم المُحَقَّرَات التي تدفع الأنثروبولوجيا إلى مقارنة المعارض المتحفية والعمل على دراستها؛ إذ إن إدخال ثقافة ما إلى المتحف وعرضها هي أيضاً، بمعنى من المعاني، القيام بعرض أصحاب تلك الثقافة والحاملين لها، أي اعتبار المعارض من الثقافة بمثابة العينة المُمَثِّلَة أو المُشَخِّصَة لتاريخهم وهويتهم أو تمثلاتهم وتطلعاتهم¹. لكن ألا يتضمن الطرح بهذه الصيغة الكثير من التعميمية، وربما التبسيطية أو التسطيفية platitude، فلا وجود لمتحف يدَّعي أنه الأقدر على تقديم تاريخ وثقافة شعب متعدد الأعراق وغني التراث ومتنوع الروافد المُشَكِّلَة لهويته والمغذية لها، بل حتى المتاحف الوطنية الكبرى عبر العالم لا تدعي الإحاطة الشاملة بتراث وهوية وَطَنٍ ما، ومع ذلك فإن المتاحف عبَّرَ العالم فضاءات للمحافظة على ما يدل على الإنسان، بالمعنى الكوني والمحلي أيضاً، وكل معرض متحف يبدو مثل نافذة على الهوية الجماعية خصوصاً إذا كان مندرجاً ضمن أحد حقول التراث ومجالاته، وربما يتمثل أحد الإشكاليات التي تبدو مثل عائق كبير هو تأثير شكل هذه النافذة (المعرض) ومقاساتها dimensions وطبيعة اتجاهها orientation لما لهذه المُتَغَيَّرَات ولغيرها من أثر على صورة المعرض، تلك الصورة التي يتم تلقيها من لدن عموم الجمهور. فالمعارض باعتبارها نوافذ على الهوية مثلاً قد لا تتجو من تأثير "إطار النافذة" الذي قد يكون إطاراً إيديولوجياً يستعمل المعرض المتحف يُوَظَّفُهُ، وهو ما يضع الدَّارس أمام تحدي تدبير العلاقة بين الثقافي والإيديولوجي، بين الشواهد الدالة على الإنسان وهويته من جهة أولى، ومن جهة ثانية الخطاب المُنتَج حول الإنسان والمقاصد المُتَوَخَّاة من الخطاب المتحف le discours muséographique أي الغايات الظاهرة كما الخفية.

نريد في هذا القسم من الأطروحة تَلَمُّس بعض عناصر صورة المغربي عارضاً ومَعْرُوضاً، أي بوصفه أولاً، صانعاً للمعارض المتحفية من مُنْطَلَق المؤسسات المغربية الراحية لوجودها والمُدَبَّرَة لشؤونها، كما الخبرات والمهارات المُنجَزَة لها على أصعدة التصور والإنشاء المزيوغرافي وعلى أصعدة الأساس المعرفي كما الإنجاز التقني؛ ثانياً، باعتبار المغربي موضوعاً للمعارض، والمقصود صورته من خلال الكيفية

¹ - تبعاً لموضوع كل معرض والغايات المتوخاة منه.

(الطريقة والأسلوب) التي قُدِّمَ بها تراثه وهويته كما ظهرت لنا في العينة التي قُمنَا بدراستها. إذ إن خارج هذه العينة ثمة معالجات أخرى ومقاربات مَعَارِضِيَّة مختلفة نجدها مثلاً في معارض المتاحف التي ترعاها اللجنة المغربية للتاريخ العسكري، كما أن أنواعاً من المتاحف المغربية ذات الطابع التقني والعلمي تقدم صورة مختلفة من بينها مثلاً متحف اتصالات المغرب بالرباط ومتحف النيازك بجامعة ابن زهر في أكادير، ومن العينات الأخرى التي لا تدخل ضمن مقاربتنا هذه المتاحف التي يُمكن أن توصف بأنها متاحف "الهامش" ومن بينها المتاحف التي تقدم مجموعات خاصة ناشئة عن ذوق أصحابها وسيرتهم الحياتية واهتماماتهم والبيئات التي ينتمون إليها ومن الأمثلة على هذا النوع المتاحف في المناطق الواحية¹. وتتضاف إلى كل هذا المتاحف التي تقدم التراث الثقافي وجوانب من الهوية المغربية برعاية مؤسسين ورعاة غير مغاربة.

إن مضمون فرضيتنا في هذه المرحلة من الأطروحة هو أن هوية المغربي، أو ما يمكن أن يُسمى "تمغريبت"²، تظهر من خلال هذه العينة من المعارض غنية ومتنوعة لكنها غير متمركزة حول جوهر واحد أو قضية جامعة.

أ- المغربي عارضاً:

إن تعداد المعارض المُندرجة ضمن هذه العَيِّنة، يوحي بأن المغربي أصبح صانع معارض، أي منتج خطاب معارضي حول هويته وثقافته أي ذاته، لكن هل أصبح المغربي فعلاً صانعاً لمعارضه؟ وبأي معنى يقوم بذلك؟

• المغربي من خلال العينة المعارضية المدروسة:

تُوفِّر المعارض المتحفية سياقاً مناسباً للقيام بدراسات عدة بما في ذلك اعتماد مقاربة أنثروبولوجية، وذلك لأن فضاءات المعارض عبارة عن مكان مُقَيَّد ومُحدَّد المقاييس وهو ما يوحي بإمكانية دراسة الوقائع داخلها بسهولة، أي أنها تجعل المعارض أقرب إلى الظروف المختبرية. غير أن الطابع الاصطناعي والمؤقت للوقائع داخل المعارض تضعان الباحث في حالة من التوجس والقلق.

¹ - رضوان خديب، «متاحف التراث الشعبي في مناطق الواحات بالمغرب: من المبادرة إلى التأثير التنموي»، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، العدد 57، ربيع 2022، ص ص. 174-189.

² - حاول مثلاً سعيد بنيس تقديم تعريف لها من منطلق كونها «ترمز إلى التفاعلات المجتمعية والمخيال المغربي إلى سرديّة التاريخ والحضارة والدولة والثقافة واللغة والإنسان»، وهو يقارب "تمغريبت" باعتبارها سرديّة وهي «استنتاج مفاده أنها مشترك ومتقاسم ومتداول، يجمع بين المقولة الفكرية والمفهوم النظري والحكي الواقعي والمنظومة الحضارية والنسق المجتمعي والرابط الاجتماعي»: سعيد بنيس، تمغريبت محاولة لفهم اليقينيّات المحلية، رؤى برينت، الرباط، 2022، ص ص. 6-7.

ثمة في تصورنا ثوابت ومتغيرات في الكيفيات التي جرى بها تصور وإنشاء المعارض التي شكلت العينة المدروسة وهي تتلخص في نظرنا في النقاط الآتية:

- تنتمي هذه المعارض، الدائم منها والمؤقت، إلى الخطاب الرسمي حول الهوية، دون أن تكون الفواصل واضحة بين مقارنة المؤسسات الراعية للمعارض التي درسناها وهي: وزارة الثقافة ووزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية والمؤسسة الوطنية للمتاحف وبنك المغرب للشأن الهوياتي والسياسة العمومية بخصوص الهوية، وذلك بسبب طابع التعميمية والمناسباتية الذي يميز خطاب صانعي المعارض، وعدم التنزيل الكامل للمجلس الوطني للغات والثقافة المغربية¹ الذي خرج إلى الوجود في دستور 2011، أي أن المعارض خطاب رسمي حول الهوية في أبعادها المختلفة لأن المؤسسات المشرفة على المتاحف المحتضنة لتلك المعارض مؤسسات عمومية، في وقت مازال حقل الهوية المغربية ينتظر معالجة تشريعية وتدبيرية أكثر وضوحاً؛

- بدت لنا المعالجات المفاهيمية في هذه المعارض ذات طابع قطاعي تجزيئي، فلا ترابطات واضحة بين المادي واللامادي من مكونات التراث المغربي، وبين الرافد الإفريقي أو العبري وباقي الروافد المشكلة للهوية المغربية؛ ثمة ما يمكن أن ينطبق عليه توصيف: أخرية "الهنا" «l'ici» 'altérité de l'؛

- تبدو الإنشاءات المزيوغرافية وكأنها تنتمي إلى أجيال مختلفة، ثمة مساحة حديثة ولو في الحد الأدنى في أغلب المتاحف التي انتقلت إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف، في الوقت الذي مازال المتحف الأثري لتطوان شاهداً على مزيوغرافيا من زمن سابق، المعارض المؤقتة لمتحف بنك المغرب بدورها تتجه نحو الأساليب العصرية في إنشاء المعارض مع ملاحظتنا فرق في توازن الكتل وانسجام الإنشاء السينوغرافي بين معرض "أغمات، تاريخٌ مشرقٌ لحاضرة مغربية" ومعرض "سجل ماسة ملتقى الحضارات والتجارة"؛

- لا نكاد نقف على أسلوبية مغربية مبتكرة، أي لغة جمالية ومعارضية قيد الإنشاء (أو التجريب)، أي صناعة لغة معارضية تنطلق من الحديث والكوني على صعيد التقنيات، لكنها تبني في الآن نفسه أسلوباً جمالياً مميزاً؛

- المغربي حاضر في كل المعارض المكونة للعينة المدروسة حاضر من مداخل مختلفة: بقايا المغربي، مصنوعات، معتقداته، جيرانه، آثاره المادية، امتداده الجغرافي، استمراره التاريخي إلخ، كل معرض يروي

¹ - ظهير شريف رقم 1-20-34 صادر في 5 شعبان 1441 (30 مارس 2020) بتنفيذ القانون التنظيمي رقم 04-16 المتعلق بالمجلس الوطني للغات والثقافة المغربية.

حكايات حول الإنسان ذاته لكنها كلها حكايات من الماضي، وأحيانا الماضي البعيد، في وقت يكاد الحاضر يكون غائبا في حين أن المستقبل المغربي ومآلات هويته يغيبان تماما؛

لقد لاحظنا، خلال العمل الميداني واشتغالنا على عدد من المعارض والأنشطة المتحفية خلال فترة إنجاز هذه الأطروحة، أن المعرض المتحفي في المغرب رهين السياق الثقافي العام، وداخل هذا السياق الواحد تتعدد التأويلات من غير أن تقدم حقا قراءات متعارضة أو متباينة. لا تكاد تتقاطع الخطابات المعرضية/المتحفية في صيغة نقاشات مبنية على أطروحات واضحة المعالم، يسود المضمّن، بل يعم نوع من تجاهل القضايا الحارقة: تَمّ مثلا إقامة معرض: **دولاكروا، ذكريات من سفر إلى المغرب من غير الانشغال بالأسئلة التي توجه نقدا إلى الاستشراق** كما مورس حول صورة المغربي ومظاهر حياته وتراثه؛ ويعرض **المعرض الدائم لمتحف التراث الديني** بمدرسة لوقش عناصر من مظاهر التدين عند المغاربة ولا يحضر المعتقد اليهودي والمسيحي؛ ويقوم **المعرض الدائم لمتحف الروافد دار الباشا مراكش** ببناء معرضه حول عناصر محدودة من الروافد التي تقوم عليها الهوية المغربية ولا يذهب إلى حد إثارة الأسئلة حول العلاقة بين هذه الروافد، بل يغيب البعد الأفريقي ويتم التركيز على فكرة عامة مضمونها أن المغرب ملتقى ثقافي. من خلال هذه الأمثلة وغيرها يبدو المعرض المتحفي عنونا لقضية بدون تفاصيل فكرية وأقرب إلى ممارسة نوع من "الشعبوية" المتحفية الراقية والبعيدة عن طرح الإشكاليات.

مرت المتاحف المغربية من كونها تُستعمل في إطار توظيف معرفي مقارناتي comparative أو عن طريق المقارنة في زمن الاستعمار، إلى القيام بما يشبه الدور نفسه، أي المقارنة، لكن هذه المرة من أجل ترسيخ صورة جامدة عن الهوية، صورة محدودة الجراة وذلك في زمن الاستقلال.

لهذا فإن **أولى الاستنتاجات** التي تفرض نفسها هنا هي حاجة المتاحف في المغرب إلى أن تولي أهمية أكبر إلى تبيين التباينات الثقافية الدقيقة les contrastes بما يُنمّي فعاليته (فعالية المتحف) بوصفه عامل تنسيبي opérateur relativiste، ويُمكنه من المساعدة في تفسير التحولات والأزمات المجتمعية والثقافية بعيدا عن رؤية مركزية سلطوية تقوم بتنميط، تحت ما هو وطني وجامع، خصوصيات وتنويعات محلية وجهوية.

تُستعمل المعارض المتحفية أيضا وباستمرار في المغرب لغايات سياحية وهي تستمر في تسويق صورة ما عن المغرب، تُدرج المتاحف في برامج الزيارات السريعة التي تضعها الشركات التي تقوم بنقل أعداد كبيرة من السواح، فيمرون خلال يوم واحد مثلا من أسواق مراكش ومتحف واحد على الأقل من متاحفها، و يقومون بزيارة عدد من معالمها السياحية الأخرى، وفق إيقاع يوازيه تسارع أو تباطؤ أضواء آلات التصوير les flashes des caméras. هذا الوضع المستمر منذ الاستقلال يبدو أنه أصبح أساس

الخطاب الموجه إلى المجتمع المغربي كما الزائر ويكاد يصبح عقيدة فكرية متحكمة في جانب كبير من الاختيارات سواء فيما يتعلق بقسم مهم من المواضيع التي تتحول إلى معارض كما هو الأمر أيضا فيما يتعلق بطريقة المعالجة وزاوية النظر التي يبني عليها قسم كبير من التصورات وسيناريوهات المعارض. وبتعبير موجز، مفاد **الاستنتاج الثاني** أن الكثير من المعارض المدروسة والمشاهدة تقدم المادة الإثنوغرافية الصالحة لإنتاج البطاقة البريدية.

استنتاج ثالث، تقوم المعارض المتحفية على التواصل بواسطة العلامات البصرية بدرجة أساسية. وهو ما يطرح تحديات تقنية وإنجازية على المتاحف، وتحديات التلقي عند الجمهور المغربي الذي يبدو غير مؤهل بما فيه الكفاية لتفكيك الرسائل البصرية بسبب ضعف التربية الجمالية وقلتها في أسلاك التعليم الأساسي وهو ما يزيد من عزل المتحف عن المجتمع حتى في حالة تنويع المعارض وتوليها بوثيرة سريعة كما هو الحال بالنسبة لمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر. ثمة حاجة إلى أن يتعلم الشفرات **apprentissage des codes** سواء كان عارضا أو معروضا.

استنتاج رابع، بدت لنا بعض المتاحف المغربية راغبة في التحرك، لكنها مكبلة بموروثها الذي يمارس عليها ثقلا كبيرا وبأشياء أخرى. يعتقد بعض المحافظين أن طبيعة المجموعات وشكل الفضاءات التي تستوطنها تلك المتاحف هي الأسباب وراء حالتها. ما من شك في أنها ضاغطة، لكننا وقفنا على ما يدل على أن قسما من حالة المتاحف وصورة معارضها وطريقة تدبيرها يعود إلى الكيفية التي يتم التعامل بها مع ثنائية المعرفة والهوية: النظر إلى المعرفة من منظور التقنية والتكلفة، ومقاربة الهوية من زاوية الخطوط الحمراء والبقاء رهين القطع المتحفية التي تحت اليد (في المستودعات).

استنتاج خامس، تقدم لنا عينة المعارض المتحفية المغربية التي قمنا بدراستها -إذا نظرنا إليها على نحو شامل وسريع- ممارسات مزيوغرافية متباينة، وهو تباين تتحكم فيه على ما يبدو الوسائل المادية المتاحة أكثر منه منطلقات فكرية أو إيديولوجية أو ميثولوجية. لكن التدقيق في طبيعة خطاب كل معرض والإطار الذي يتحرك داخله نجد أنها تتوزع على ثلاثة حقول دلالية: المغلق/المفتوح، والسائل/الصلب، المضاء/المعتم.

استنتاج سادس، مازالت المعارض الأثرية عندنا كما الإثنوغرافية والفنية تحت تأثير المجموعة، "تلهث" وراء تقديم الكم، وغير قادرة على بناء معارض موضوعاتية ذات طابع دقيق، مثل عناصر الزخرفة، الأثر الباقي من الصناعات، أو حول الإبداعية عند الصناعات وما إلى ذلك من قضايا من المطلوب

أن تكون تمتلك المتاحف إمكانية تدبير التوازن بين الفعل action بما في ذلك تحريك القطع المتحفية وعرضها من جهة أولى، وتنمية المجموعات وحياتها possession من جهة ثانية¹.

تبدو الكثير القطع المعروضة في المتاحف المغربية، قطعاً خرساء وذلك لأنها غير مُحاطة بما يكفي من المعلومات التقنية والصور والرسوم والملاحظات معزولة عن سياقها (أو سياقاتها) وغير قادرة على القيام بوظائفها لأنها غير منخرطة اجتماعياً وتاريخياً وثقافياً. إن منطق الكم، أي عرض الكثير من الأشياء وبناء المعرض على الشيء يحتاج إلى مقارنة معارضية تتيح لأشياء أن تكون قادرة على الاستماع إلى صوت الأشياء المعروضة كما مشاهدة صورتها.

من بين الخلاصات التي خرجنا بها من دراستنا للمعارض/العينة أنه لا يمكن الحديث في الوقت الراهن عن محاولة الانفكاك عما يسميه مدير المتحف الإثنوغرافي نوشاتيل Musée d'ethnographie de Neuchâtel بـ"العبودية للقطعة"² «l'exclavagisation de l'objet». (استشهاد جاء على لسان ساندرا سونيي Sanda Sunier في مداخلتها التي تابعتها في إطار لقاء بغرونوبل سنة 1996 تحت عنوان: Libre échange sur l'écrit dans l'exposition, un peu, beaucoup, (passionnément).

سُلطة القطع غالبية على سلطة الموضوعات في مختلف المعارض، بما في ذلك معارض متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر حيث اللوحات، وأحياناً إنشاءات installations، تتحول إلى قطع عوض طرح قضاياها.

في المغرب هل يُعدُّ التفكير في هذا الاتجاه ترفاً فكرياً؟ ألا يمكن أن يستمر المتحف في اشتغاله على القطع وفي الوقت نفسه الانفتاح على المواضيع اليومية؟ أي صورة المغربي اليوم ومناقشة قضاياها. إذ الهوية ليست بالضرورة ما ورثناه من الماضي، بل هي ما نفعله اليوم، تظهر الهوية من خلال السلوكيات كما الاختيارات الفردية كما الجماعية ومن خلال الأزمات التي تقترض طرحها في المعارض أمام العموم. نفكر مثلاً في هذا الصدد في غياب معرض متحف مؤقت حول الأعياد الدينية، عيد الأضحى نموذج لاستمرار وتحولات الشعائر والطقوس في الوقت الراهن.

¹ - التقابل بين "الفعل" action و"الحياة" possession شكل أحد مواضيع مقالة دانييل بورين Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», In **Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie**, textes choisis et présentés par Andrés Desvallées, Savigny-le-Temple, 1992, Mâcon, pp. 150-179.

² - حضرنا سنة 1996 في مدينة غرونوبل الفرنسية لقاءً علمياً تحت عنوان: Libre échange sur l'écrit dans l'exposition, un peu, beaucoup, passionnément وقد عالجت ورقة لساندرا سونيي Sanda Sunier من متحف نوشاتيل هذه الإشكالية.

استنتاج سابع، تدور مختلف المعارض المتحفية التي قمنا بدراستها حول القطع الأصيلة وهي تقدم صورة نقية ومنسجمة cohérente حول المجموعات المغربية. وهي بذلك تقدم صورة جامدة أحادية لمحتوياتها. لكن في أرصدة المتاحف قطعاً مجهولاً، وأخرى مثار نقاش حول هويتها، وقطعاً ثالثة كانت نماذج اشتغل عليها حرفيون، وأشياء تنتمي إلى أصناف أخرى. لم يلتفت المعرض المتحفى بعد إلى قضية المجموعات المغربية، ولم يصل بعد إلى مرحلة مناقشة أرصدته بعين نقدية.

استنتاج ثامن، تستدعي الوظائف المتحفية مُساءلة مستمرة بخصوص قدرتها على تطوير أدواتها ونجاحها في امتلاك لغة ملائمة للتعبير عن كل مكون من مكونات الهوية بأبعادها المحلية والوطنية، المادية واللامادية.

ليس من الضروري أن تكون المتاحف في المغرب أسيرة سعي مستمر من أجل اللحاق بنموذج مزيولوجي muséologique بعينه، ولا أن تتحول إلى مجرد مستودعات لخزن ما تكشف عنه العلوم الميدانية من أركيولوجيا وإثنوغرافيا على سبيل المثال، بل على المتاحف، في اعتقادنا، أن تمتلك مشروعها الخاص، أن تكون قادرة على صياغة وبناء معارض للأفكار كما المعالم والمدن التاريخية والعصرية، وأن تكون في طليعة المؤسسات الثقافية القريبة من الجمهور الواسع والقادرة على نشر الوعي بتلازم الثقافة والتنمية. كما أن المتاحف مُطالبة بأن تبني بالموازاة مع كل ذلك صرحها الفكري من خلال استلهاً التراث والمعرفة في أبعادها الوطنية والكونية، وأن تتفتح أكثر على العلوم التي تشتغل على التراث في الميدان مثل علم الآثار والإثنوغرافيا.

استنتاج تاسع، يطرح تملك المهارات الميزوغرافية والديزائنية ومختلف تقنيات بناء المعرض من لدن المغاربة قضية علاقة التقني بالثقافي، وسؤال حيادية الاختيارات السنوغرافية والمزيوغرافية.

ثمة حاجة مستمرة إلى استقدام مهارات تبدو غير ناشئة في تربة الأشياء المغربية، مهارات، بعضها يستوطن المغرب ويشغل في حقول جمالية أخرى ويتوسع في أنشطته نحو إنشاء المعارض المتحفية، الإشكال الذي نريد الإلماع إليه هنا هي هل المعارض -من حيث التقنيات- تولي أهمية لسؤال الهوية المحلية؟ هل التقنيات تنتصر لنفسها أم للقيم والمنطلقات الهوية التي تحكم الثقافة المغربية؟ لاحظنا فرقا كبيرا بين نوعية المعالجة في معارض متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر وما يتم في المعارض المؤقتة بمتحف بنك المغرب، جرأة الأول النسبية يوازيها وقار الثاني وطابعه المحافظ. لا شك أن ثمة تمييزاً بين المواضيع التاريخية والفنية، لكن اللغة البصرية تشي بوجود اختلاف في الموقف من الهوية، الأول "اختراقي" و"استفزازي" بشكل تدرجي، والثاني "حذر" ومنتهب إلى ثوابت تقليدية. كيف تتفاعل

سلطة التقنية (تقنية المعرض) المستوردة مع دلالة الشيء المغربي؟ هل من تأثير؟ هل تقنيات العرض محايدة مجرد مرايا عاكسة أم أنها أحيانا تكون مُعاكسة؟

أن يكون المغربي عارضا معناه أن يكون قادراً على توجيه ردود الأفعال تجاه المادة المعروضة، وأن يكون بإمكانه إنتاج بيئات تقنية وجمالية (إنشاءات مزيوغرافية) تستطيع تأطير المشاعر les émotions والإحاطة بها، لكن أليس الأهم هو أن يمتلك المغربي بوصفه عارضا معرفةً بالعناصر التراثية المُعبّرة عن هويته بمختلف أبعادها: أن يستخرج من تراثه أسلوب صناعة للمعارض، أن يدرك تحديات البراديغم المزيولوجي المُعولم mondailisant الذي يعيش في إطاره وأن يشتغل عليه وليس بالضرورة له؟

• المَعَارِضِيَّةُ المغربية والبراديغم المزيولوجي المُعولم:

يبدو أن المؤسسة الوطنية للمتاحف انخرطت في عملية تغيير للمتاحف المغربية التي انتقلت إلى سلطتها وفق منطق التغيير والتحوّل الذي بدأ في المتاحف الإثنوغرافية والإثنولوجية المُقامة في الدول الأوروبية كما بدأ ذلك مع المتحف الإثنوغرافي لنوشاتيل Le musée ethnographique de Neuchâtel منذ بداية العقد الثامن من القرن العشرين في إطار التطورات التي ستعرفها المعالجة المفهومية conceptuel العلمية والسياسية للأخرية altérité¹؛ يتعلق الأمر: في تصورنا بالتحاق "مباشر" لقسم من المتاحف المغربية -أي جزء مهم من تلك التي اصطلحنا على تسميتها بالمتاحف الرسمية- ببراديغم العولمة وذلك: «باقتراح مؤسسات متحفية متناغمة مع الصيرورات الجارية والمرتبطة بما بعد الكولونيالية post-colonialisme والأوربيّة l'europanisation وأيضاً العولمة la globalisation، يتعلق الأمر بإظهار رؤية أوسع "للهوية"، لم تعد محلية أو وطنية بشكل صارم، بل أصبحت متعددة الثقافات وعالمية»².

إن ما قامت به المؤسسات المتحفية الإثنوغرافية والإثنولوجية الأوروبية والغربية³ التي اختزنت أرصدة المستعمرات هو أشبه بعملية "هضم ثانٍ" deuxième digestion بعد عمليات القلع والنزع والقمض و"الهضم الأول" التي جرت في زمن الاستعمار وقبله وبعده⁴. من هذا المنطلق، أي بارتباط بالبراديغم

¹ - Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura, «Démantèlement, reconversions, créations. Contribution à l'analyse du changement institutionnel», op. cit., p. 9 et 29.

المتحف الإثنوغرافي نونشاتيل musée ethnographique de Neuchâtel متحف سويسري تعود بداية مجموعاته إلى سنة 1795.

² - Ibid., p. 9.

³ - حول الحالة الفرنسية:

Mélanie Roustan, «Des usages de l'autochtonie dans les musées français », Culture & Musées [En ligne],

28 | 2016, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 22 février 2024. URL :

<http://journals.openedition.org/culturemusees/852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.852>

⁴ - أي أثناء التمهيد الاستكشافي والعلمي السابق للعمليات الاستعمارية العسكرية، وخلال الحروب التي جرت بعد تراجع الاستعمار المباشر.

المُعَوِّلُ mondailisant يكون من الضروري طرح الاستفهام الآتي: هل يصنع المغربي معارضه أم يَحْتَضِنُهَا؟ وبتعبير آخر، هل المغربي من خلال المؤسسة الوطنية للمتاحف صانع معارض أم مُحْتَضِن معارض؟

من المثير للانتباه في هذا الصدد، أن ما يقع في أوروبا والغرب على صعيد المؤسسات كما التصورات المُتَجَبَّة للمعارض المتحفية، ويُوصَفُ هناك بأنه تَحَوُّل ناتج عن "أزمة" crise وتعبير عنها¹، إلا أن امتداداته - بخصوص الشأن المتحفي المغربي- تظهر (أو تُسَوَّق) باعتبارها تَحَوُّلات فارقة، أي صانعة للفرق بين مرحلتين من تاريخ التدبير المتحفي بالمغرب، قد يكون الأمر صحيحا -إلى حد ما- من منظور تشريعي ومؤسسي، لكن هل هو كذلك من منظور ثقافي وفكري وإيديولوجي؟ ألا يَنبَنِي المشروعُ الثقافي والفكري للمؤسسة الوطنية للمتاحف على الرغبة في أن تكون المتاحف المغربية أولا فضاءات للمعارض المندرجة ضمن براديغم العولمة؟ قد نفترض أن هذا المنحى تحكمه عوامل وأسباب مسكوت عنها، لكن من المثير للانتباه أولا، صعوبة التمييز بين اختيارات المؤسسة الوطنية للمتاحف والسياسة العمومية فيما يتعلق بالمتاحف؛ ثانيا، غياب التفاعل النقدي critique للنخب المغربية تجاه تدبير قسم من التراث المغربي المحفوظ في المتاحف وطريقة تقديمه في المعارض، لكن هل النخب المغربية ذاتها مُهَنَّمَةٌ ومُدرِكة أن الفضاء المتحفي فضاء تدافع وصراع حول الهوية، وأن المغربي بوصفه عارضا هو أيضا، وربما قبل كل شيء، هو المغربي القادر على تَمَثُّل هوياته وبناء خطاب حولها بمختلف الوسائل والوسائط médias المُمكنة بما فيها المعارض المتحفية.

يبدو أن المؤسسة الوطنية للمتاحف تولي أهمية كبيرة لتجسيد فكرة أن المتاحف التابعة لها فضاءات للحوار بين الثقافات. وهي فكرة في حد ذاتها ذات أساس قيمي وتاريخي وثقافي، غير أنها تستبطن، من دون امتلاك الوسائل الكافية، ذلك الاتجاه الذي عبرت عنه آن كريستين تايلور Anne-christine Taylor بخصوص متحف كي برونلي Musée Quai Branly أي اعتبار المتحف «مؤسسة ثقافية "شاملة"»². والمقصود بامتلاك الوسائل هو: انتظام المعالجات المفهومية لمختلف المعارض la conceptualisation، كما عمليات الإنشاء المزيوغرافي، ضمن سردية تاريخية وثقافية وطنية واضحة ومتكاملة العناصر، وربما الأهم أن يكون ما وراء المعارض من عناصر هوياتية

¹ - Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura, «Démantèlement, reconversions, créations. Contribution à l'analyse du changement institutionnel», op. cit., pp : 10-12.

² - نقلا عن:

Christelle Ventura, «Les "polyphonie " du musées du quai Branly ou l'art d'acclimater les discours », In **Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel**, Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.), Paris, Editions du Comité des travaux historique et scientifiques, 2013, p. 71.

متوازنَ الحضور والأثر على المغاربة أولاً؛ والتفكير في كل معرض من حيث معناه في ارتباطه بهوية المتحف الذي يحتضنه من جهة، وصلته بالمشهد المتحفي المغربي في عمومته؛ ويدخل ضمن هذه الوسائل أيضاً ما تسميه كريستيل فونتورا Christelle Ventura: «إزالة الطابع الأنثروبولوجي عن القطع الإثنوغرافية la dés-anthropologisation des objets ethnographiques»¹، ومراجعة الطريقة التي تعيد بها المؤسسة الوطنية للمتاحف صياغة رؤيتها للثقافة بما في ذلك القدرة على تدبير فعال للعلاقة مع المعارف من جهة أولى، ومع المتخصصين والمؤسسات العلمية والفكرية المغربية وغير المغربية (ربما أيضاً غير الوطنية) من جهة ثانية.

بـ المغربي معروضاً:

• المغربي بوصفه موضوعاً معروضاً:

أنشأ الآخر l'autre الصورة التي اشتى أو أراد بخصوص "المغربي"، بدأ ذلك في الميثولوجيا وانتقل إلى الأدب ثم التاريخ والإثنولوجيا والمتحف. بدأت صورة المغربي تَحْيَلِيَّة وسمعية (أو سماعية) أي وقع تَنَاقُلُها بالمشافهة وفي التعابير الشعبية، قبل أن تتحول إلى صورة بَصَرِيَّة ظاهرة ومُثَبِّتة شديدة الانتشار والتأثير. والتقطت رسومات، في إطار الاستشراق، للمغربي وبنيته. إنَّ بعض مَكُونَات هذه الصورة الاستشراقية واقعي، وقسمٌ كبيرٌ منها تمثيل لاستيهامات، وبعضها الآخر تَمَثُّلات تنتمي إلى ذاكرة شعبية تُعيدُ إنتاجَ يقينياتها، فهي تنظر إلى المغربي ولا تراه.

فالمغربي المعروض داخل تصورات الآخر l'autre مغربي نَمَطِيّ، تدل عليه العلامات والرموز المتراكمة في تراث الآخر والتي ظل يستعملها في عملية بناء صورته النصية textuel كما البصرية.

لقد كان المعرض المتحفي محطة وُسْطى بين عدد من الوسائط التي قَدَّمت صورة المغربي، وقامت بعرضه؛ كما أن المعرض المتحفي كان من أولى الوسائط التي اكتشف فيها الرحالون المغاربة أنهم (ومغربياتهم أو تمغريبتهم) موضوع معروض². وشكلت المشاركة في المعارض العالمية les expositions universelles منذ 1867 تحدياً من نوع مختلف، إذ كان على المغربي ممثلاً في السلطة (المخزن كما كانت تسمى) أن يُقدِّم شواهدَ وعلامات دالة على تميزه وأصالته، وأن يكون بشكل من الأشكال شريكاً في بناء صورته عن نفسه أمام الآخر. ثم توالى الأحداث التاريخية كما الوقائع الثقافية الممهدة للاستعمار

¹ Ibidem.

² - ومن ذلك وقوف أبو عبد الله محمد الغساني على رسوم تصور موقعة الزلاقة خلال رحلته لإسبانيا بين سنتي 1690 و1691. رحلة الوزير في افتتاح الأسير، نشرها ألفرد البستاني سنة 1939. وعندما مر أحمد بن المهدي الغزال من سبتة نحو إسبانيا سجل محافظة الإسبان على ثقب أحدثته قذيفة في أحد أبواب سبتة عند محاصرة السلطان المولى إسماعيل لها. أحمد بن المهدي الغزال، نتيجة الاجتهاد في المهادنة والجهاد، رحلة الغزال السفارية إلى الأندلس 1766-1767، تحقيق وتقديم إسماعيل العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1980، ص. 51.

والناتجة عنه، إذ أنتجت الهيمنة الاستعمارية ما يمكن أن يوصف بأنه تتحييف لبعض العلامات الدالة على المغربي، أي إنشاء المجموعات المتحفية بوصفها جرد inventaires لتلك العلامات. وقد استمرت هذه الصورة في معارض لاحقة يعود بعضها في بدايات أواخر الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة مثل معرض: Exposition : Splendeur du Maroc الذي أقيم في المتحف الملكي لأفريقيا الوسطى بتيرفيرن (ضاحية بروكسيل) (Tervuren, Belgique) Au Musee Royal De L'Afrique Centrale وقد كنا شهودا على استمرار الصور النمطية المؤرثة بعض عناصرها عن "التقليد المعارضي الكولونيالي" حيث بدا تجميع للخيام يُمثل السوق كما الحياة المغربية القروية أحد أهم الكتل التي تشد انتباه الزوار وتُسهم في ترسيخ التمثيلات القديمة¹.

إن العنصر الذي نعتقد أنه الغائب في سيرة المغربي بوصفه موضوعا معروضا هو الحرية، أو حرية القرار المُستندة على المعرفة؛ لم يشارك المغاربة بمعرفة وحرية في بناء صورتهم، ولم يختاروا دلالتها في الملصقات الإشهارية والأفلام الدعائية والمعارض المتحفية في الزمن الكولونيالي، ورغم وجود ممارسات متحفية جنينية فإنها لم تتطور إلى ممارسات متحفية مُؤسَّسة institutionnalis   وفعالة efficace ومُنْتَجة لخطاب حول الذات المغربية وصورتها مُوجَّه نحو الداخل والخارج. فهل تغير الأمر منذ الاستقلال إلى اليوم؟

• المغربي بوصفه هوية عارفة بالمعارض:

لم يفتقد المغاربة في تراثهم ممارسات أساسها عرضهم لأشياءهم وتقديمهم لصور عن ذواتهم، كما اعتنى العقل الشعبي المغربي بالهيئة التي يجب إظهارها للخارج وهو مما تدلُّ عليه الأمثال والتعابير الشعبية من قبيل: «عَمَرُهَا بالتين وَدَهَنَ فمك بالعسل»²، كما ارتاب العقل الشعبي من الظاهر المَرْخُوف: «ألمزوق من بَرَّا آش اخبارك من الداخل؟»³. وشكلت المناسبات الاجتماعية سياقات للعرض والاستعراض، وتقديم الذات وبعض الممتلكات؛ يقع هذا الأمر في الأفراح كما الأتراح، والأعراس كما المآتم، غير أن الثقافة المغربية التقليدية غلب عليها طابع الصوت أكثر من الصورة، فذاكرة المغربي التقليدية سَمَاعِيَّة، والسلطة فيها للأذن وليس للعين، في حين أن كلمة "عين" وقعت تحت تمثيل سلبي La représentation négative فهي أداة أنواع من الشرور والآفات كالمراقبة والتلصص والأذى.

¹ - استمر هذا المعرض بين 30 أكتوبر 1998 و31 ماي 1999. وقد عابنا في عين المكان سنة 1989 طريقة إنشاء المعرض ومكوناته. كما أن دليل المعرض يعطي صورة تقريبية حول مضامين الصور المقدمة من خلال الإنشاء المزيوغرافي:

Ivo Grammet et Min De Meersman, **Splendeurs Du Maroc. Exposition Au Musee Royal De L'Afrique Centrale (Tervuren, Belgique) Du 30 Octobre 1998 Au 31 Mai 1999**, Flammarion, Paris, 2001.

² - مثل مغربي ومعناه الحرفي: املا بطنك بالتين وقم بدهن فمك بالعسل

³ - مثل مغربي: أيها المَرْخُوف من الخارج، ما أحوالك من الداخل؟

لقد كان الآخر l'autre هو من أقمَّ المغربي في نظام العرض، بنى عنه الصورة وشيأ a chosifié هويته (هويته)، منتجا بهذه الطريقة فصلاً منظوراً بين تصورات المغربي حول ذاته من جهة أولى، وصورة ذاته (ذواته) المعروضة من جهة ثانية.

إن "المغربي بوصفه هوية عارفة بالمعارض" تعبيرٌ نريد به الإشارة إلى شرط نعتقد أنه ضروري ليكون "المغربي المعروض" متأسسا على منطق معرفي داخلي ومختلف، أي غير مندرج ضمن الصيرورة التي تنتمي إلى مجرد رد فعل على الكولونيالية أو العولمة أو أي هيمنة خارجية سواء أكانت سابقة أو قادمة، ومن غير أن يفضي ذلك إلى حالة من الانغلاق على الذات، بل أي أن يكون المعرض المتحفي ذا هوية مغربية ليس فقط من منطلق القطع المعروضة، بل من منطلق طريقة المعالجة وتطويع تقنيات العرض، وتقاسم الشيفرات المغربية les codes marocains بين "المغربي العارض" و"المغربي المعروض"، أي بين كل المؤسسات والأفراد المُسهِّمين في بلورة التصورات المفاهيمية للمعارض المتحفية les mises en scénarios muséographiques، والمنجزين للإنشاءات السينوغرافية les mises en scénarios muséographiques، كما الجمهور من عموم الزوار المغاربة الذين يأتون إلى المتحف وهم قادرون على تفكيك مستويات محددة من الشيفرات المغربية من منطلق أن مؤسسات التشيئة وفي مقدمتها المدرسة والجامعة زودتهم بالحد الأدنى الضروري للقيام بعملية فك الشيفرات les découdages؛ وبتعبير الآخر، أن يتحول كل معرض متحفي إلى فضاء حقيقي للتفاوض négociation بين مختلف فئات المغاربة حول هوياتهم الجماعية.

لقد لاحظنا خلال إعدادنا لهذه الأطروحة، أن المتاحف التي اصطلحنا على تسميتها بالمتاحف الرسمية، ومن خلال عَيِّنة المعارض التي قمنا بدراستها، ورغم أنها ذات طابع عمومي، إلا أنها غير متاحة -على صعيد التلقي- أمام كل المغاربة¹، وذلك رغم أن المعالجة المعارضية للتراث ومن خلاله للهوية ماتزال متأسسة بدرجة كبيرة على القطعة l'objet مثلما كان عليه الأمر في التقليد المتحفي الكولونيالي، من هنا التحدي الذي يطرحه بناء معارض متحفية حول أفكار أو طروحات فكرية بخصوص الهوية، أي المرور إلى ما بعد القطع والتحف نحو تقديم قضايا ثقافية وإتاحة الفرصة لأطراف عدة للمشاركة في صياغتها مفهوما وجماليا (ربما أيضا)، يتعلق الأمر بأكثر من مزيولوجيا تشاركية منفتحة

¹ - وهو ناتج عن أسباب عدة من بينها ما يذكره كل من أندري غوب André Gob وناومي دروغي Noémie Drouguet في كتابهما إذا يقولان: «لغة المعرض غير معروفة؛ على عكس النص، لا يمكن تعلمها في المدرسة. يجب تعويد الزائر على هذه اللغة، تعليمه المفاتيح التي تمكنه من فك شيفرة المعرض منذ الطفولة، من أجل تمكين أكبر عدد من الاستفادة من المتحف. وفي غياب هذا، سيبقى المستفيد الوحيد هو تلك الدائرة المحدودة من ذوي الاطلاع والذين يمتلكون هذه اللغة والذين ينقلونه إلى أوساط اجتماعية مختارة»

André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 105.

على العالمي والكوني L'universel، ولكنها أيضا "مغربية" من منطلق القضايا والانشغالات والمشروع المجتمعي والثقافي.

وفي تقديرنا يحتاج هذا الاتجاه، الذي قد يؤدي إلى ما اصطلحنا على تسميته "المغربي بوصفه هوية عارفة بالمعارض"، إلى فتح أوراش فكرية وثقافية وإيديولوجية من بين أولوياتها:

- اعتبار العولمة براديجماً ثقافياً يقتضي اعتماد سياسة ثقافية قادرة على العمل من داخله (باعتباره سياقاً)، والسعي في الوقت ذاته إلى تجاوزه (من منظور كونه ليس الهوية)؛

- اعتبار المزيولوجيا معرفة وفنا تُسهم البشرية في بنائها من منطلقات فلسفاتها الخاصة، ومن داخل قيمها وثقافتها، وهو ما يستدعي على سبيل المثال ضرورة مشاركة النُخب المغربية في إغناء الحقل المزيولوجي واستحضاره بوصفه حقلاً للتفكير في أبعاد وقضايا ثقافية من بينها: المشترك والمُميّز، الخاص والعام، القريب والبعيد، المحلي والوطني والكوني؛

- تطوير عِلْم جمالٍ مغربي المنطلقات والروح والعلامات والرموز، وجعل المزيوغرافيا أحد حقول تجريب وتطوير وتقديم هذه الاستطيقا Aesthetic؛

_ امتلاك المتحفيين المغاربة لتتقيات وضع التصورات المزيوغرافية والقيام بإنشائها متحفياً مع استحضار أن المتحف المعني والمُعنتي بالهوية بمختلف أبعادها المغربية هو ذلك المتحف الذي يجد الزائر في معارضه تعبيرات عن "الهأبيتوس المغربي"، بحسب تعبير طيب بياض الذي يجمع في هذا المفهوم مفهومي لكل من بيير بورديو وعبد الله العروي¹؛

- جعل التراث المغربي بمختلف أبعاده وأسئلة الهوية على اختلاف قضاياها أحد الخيوط الفكرية الممتدة بين مختلف مراحل التنشئة والتربية والتعليم، وأن يكون التراث كما الهوية موضوع لعب وتعليم ونقد وتجاوز من داخل المدرسة والجامعة والمتحف؛

- ديمقراطية المتاحف وإتاحة الفرصة للمغاربة جميعاً لامتلاك الأدوات الضرورية لفك شيفرة الصورة، بما في ذلك الصورة المتحفية.

¹ - طيب بياض، الشخصية المغربية تأصيل وتأويل، منشورات باب الحكمة، تطوان، 2024، ص ص. 30-33.

خلاصة الفصل الخامس:

تعرض المتاحف أمام زوارها شبكة كبيرة من الرموز مُجَسَّدةً على حوامل مادية (التحف، العينات، وسائل العرض، النصوص المكتوبة...) يتم تسليط الأضواء على العناصر المختارة وفق استراتيجية خطاب مُحدد سلفاً، مؤطر مفاهيمياً *conceptualisé* ومُنَجَّزٌ مزيوغرافياً *mise en scène muséographique*.

وتتيح المتاحف للباحثين في الأنثروبولوجيا مادة غنية، قد تكون معزولة عن سياقاتها المعيشية والحقيقية، لكنها أيضاً قد تكون مدخلاً لمقاربة قضايا هي من صُلب الواقع الثقافي المغربي، إذ خلف المعارض المتحفية وشبكة العلاقات المُرَمَّزة التي تشغل بال البحث الأنثروبولوجي، ثمة في تقديرنا تمثيلات وقضايا حول "المغربي" باعتباره صانع معارض (عارضاً) وأيضاً من منطلق كونه موضوعاً للعرض (معروضاً).

فالمنطلق إذن، هو الربط بين معطى أول مفاده أن البحث الأنثروبولوجي يعمل على حل شفرات *décrypter* نسق الرموز الثقافية؛ أما المعطى الثاني فيتمثل فيما يقدمه المتحف من **شبكات صغرى من الرموز الثقافية**، هكذا نسمي المجموعات المعروضة. كل معرض هو بطريقة ما نسق من الرموز على الأنثروبولوجيا تفكيكها وحل شفراتها *décryptage*.

ثمة خطابات مستترة خلف أنساق الرموز، ويوجد منطق خفي خلف صورة المعارض المتحفية، ووراء هندسة الشأن المتحفي باعتباره جزءاً من السياسة الثقافية على اعتبار أنها قسم من السياسة الشاملة التي ترعى مفاهيم الهوية الوطنية والمحلية.

حاولنا في هذا الفصل تتبع مظاهر التعبير عن بعض عناصر الهوية المغربية في عينة من المعارض المتحفية. وكنا في عملنا بصدد محاولة الإجابة عن سؤال الوعي بالذات الحضارية، وبالتعدد الهوياتي في المعارض التي قمنا بدراستها. ولهذا الغرض قمنا بإنشاء تقابل بين الصورة التي قدمتها وتقدمها المعارض خارج المغرب مع تلك التي تقدمها بعض المؤسسات المتحفية داخل المغرب. أي أننا في المحصلة عملنا على تبيان الخطاب الداخلي في مقابل خطاب خارجي وسيلتُهُما معاً المعرض المتحفي.

لقد حاولنا في هذا الفصل مراقبة عينة من المعارض المتحفية وقاربنا جملة من القضايا التي تلامس أسئلة المعرفة والهوية في إطار ما أطلقنا عليه تسمية أخرية "الهنا" *l'altérité de «l'ici»*.

وعملنا في هذا الفصل أيضا على تحديد معنى القطعة المتحفية، وعَرَّفنا بخصائص المعرض المتحفي باعتباره جهازاً يبني المعانى، لهذا فإن من الأسئلة التي رافقتنا في زيارتنا إلى مختلف المعارض كانت محاولة العثور على جواب سؤالين اثنين هما في جوهر القضية المعرفية كما الهويةاوية: ما المعنى المراد تبليغه؟ وكيف تم بناء ذلك المعنى؟

بدت لن المعارض أسيرة المُمكِن تقنيا، والمُتاح والمُباح في حدود الإمكانيات والصلاحيات الإدارية، وظهرت بعض المتاحف أكثر حَرَكية دون أن يظهر لنا ما يدل على وجود سياسة ثقافية بخصوص المتاحف ومعارضها في شموليتها وبمعزل عن السلطة الإدارية العمومية وشبه العمومية المُشْرِفة عليها؛ أي إطار فكري وسياسة عمومية واضحة الغايات والمنهج. تبدو المعارض مثل جزر من القضايا المُتباعِدة، كُتِل محشورة في مساحة ضيقة من جغرافيا المغرب، قليلة الترابط المفهومي بينها.

ربما نعيش في المغرب نَحْوُلاً في فهم معنى المتحف بوصفه مستودعا ومخزنا صامتا، ويتم المرور حاليا إلى بناء آلة معارضية تجعل من المتاحف فضاءات قادرة على إنشاء وتطوير خطاب متحفي جميل ومفيد، غير أن قضية الغائية الهويةاوية لا تبدو حاضرة بصورة معلنة وواضحة. يتم الاشتغال على بعض مكونات التراث ويتم تبني مقاربات متعددة دون أن يظهر أنه ثمة أساس فكري أو فلسفي جامع لها وفق أساس علمي، نقصد قاعدة علمية توجه دور المتاحف المغربية ومعارضها في بناء سردية تاريخية وثقافية وطنية، وتساعد على تحقيق نوع من التكامل بين المعارض بما يُفضي إلى إنتاج خطاب كبير grand discours وهو ما يحتاج إلى "بناء وتشبيد" ما اصطلحنا على تسميته بـ: المغربي بوصفه هُوية عارِفة بالمعارض.

خاتمة عامة:

كيف يمكن صياغة خاتمة عامة لهذه الأطروحة من دون استحضار أن دراسات المتاحف في المغرب مازالت في بدايتها؟

لقد حاولنا قدر المستطاع التحلل من يقينياتنا تجاه موضوع الممارسة المتحفية كما عرفناها وعملنا فيها منذ تسعينيات القرن العشرين، وعملنا على أن نضع بين أعيننا مقتضيات العمل الأكاديمي، حيث أولينا أهمية للإطار النظري، وحاولنا تأطير موضوعنا وإظهار مفارقتين اثنتين على الأقل:

أولاً، غنى التراث المغربي بما في ذلك اشتغاله على ممارسات ذات طابع متحفٍ فطري أو جنيني، وتعدد مكونات الهوية الجماعية والأرصدة التاريخية المكتوبة والشفوية، في مقابل عدم نشوء مؤسسة متحفية في المغرب قبل الاستعمار.

ثانياً، وجود ممارسة متحفية بالمغرب منذ نشأتها الفعلية تحت سلطة الاستعمار أي منذ أزيد من قرن من الزمن، إذ عرفت تحولات عدة، واستمرت تُحقق تراكمًا بطيئاً على أصعدة تكوين الأرصدة وتعدد أنواع المتاحف والإطار التشريعي، والتحول على صعيد التدبير من قطاعات حكومية عدة إلى وزارة الثقافة، ومن هذه الأخيرة إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف. تكمن المفارقة في أن هذه السيرة بكل أبعادها التدبيرية والمعارضية بقيت بدون مواكبة فكرية وإنتاجية أكاديمية، تكون ليس فقط أساساً لأطروحتنا هذه أو لكل عمل أكاديمي، بل إن غياب المتابعة الأكاديمية وعدم اهتمام النخب الفكرية بشكل دائم بما يقع في المتاحف أبقي هذه الأخيرة حقلاً هامشياً، ومساحةً لأنواع من الإنتاج الثقافي الخارج عن كل سياسة ثقافية حقيقية، وجعلها تبقى منفصلة من كل نقد ثقافي أو متحفٍ جاد ودائم ومؤثّق ومحفوظ، وهو ما كان ليُشكّل سنداً لنشوء ميزولوجيا واعية بالعناصر الهويةتية المغربية، ومُنْتَبَهَةً إلى حاجيات الجمهور المغربي في مختلف المناطق وبين مختلف الجماعات المكونة للشعب المغربي.

وكما أن تحول الممارسات المتحفية الفطرية والجنينية إلى مؤسسات قادرة على التطور ما كان له أن يتم في غياب شروط أشرنا إليها في مكانها في الفصل الثالث، فإن غياب الشرط الفكري والمعرفي أسهم في إبقاء الممارسة المتحفية المغربية تستنسخ بطريقة من الطرق مُنْطَلَقَاتِها الكولونيالية، فلا السُّلْطَة وَجَّهَتِ المتاحف عبر سياسة ثقافية شاملة لتكون فضاءات عمومية، ولا النُخب استطاعت اختراق بنايات المتاحف وتَمَلُّك الممارسات التي تجري داخلها ونقل الفعل المتحف في المغرب من حالة النخبوية إلى التملك الفكري ثم الديمقراطي أي إتاحتها لجميع المغاربة بالوعي والمعرفة اللازمين.

وبالرجوع إلى الفصول الخمسة المكونة لهذه الأطروحة يمكن إيجاز الخلاصات العامة التي وصلنا إليها في النقاط الآتية:

- تشكل المتاحف المغربية ميدانا للبحث والتقصي الإثنوغرافي كما القراءة والتحليل الأنثروبولوجي، وهو أمر "طبيعي" متى استحضرنّا الترابطات التي لطالما جمعت الانشغالات الأنثروبولوجية من جهة أولى، والممارسات المتحفية من جهة ثانية. وأكثر من هذا، فالمشهد المتحفي المغربي وما يعتمل داخله يقدم ميدانا مناسباً لمراقبة ودراسة ثنائيات من قبيل: السياسة والثقافة، إنتاج التراث وتدبيره، صورة الهوية ومنطق السلطة، السلطة والمعرفة؛
- اقتضى بناء موضوع لأنثروبولوجيا المتحف في هذه الأطروحة تحديد موقع المتحف وسط مثلث إستيمولوجي أطرافه هي الأنثروبولوجيا والتاريخ والمزيولوجيا، لقد بدا لنا أن مقارنة سيرة المتحف في المغرب تقتضي الالتزام منهجيا بمقتضيات المعرفة الأنثروبولوجية، لكنها تستلزم أيضا الإحاطة بالسياقات التاريخية ومحاولة استخراج البراديغمات المزيولوجية التي أنتجت الممارسات المتحفية سواء قامت بتأطيرها أو تكييفها أو انزلحت عنها؛
- لا يمكن فصل المتحف في المغرب عن قضايا تدبير الحقل الثقافي في شموليته، ولا يمكن عزل هذا الأخير عن الاختيارات السياسية والمجتمعية المرتبطة بتدبير الهوية. وعلى صعيد آخر، يُقدم المشهد المتحفي المغربي مظاهر توحى بحالة من الحركية والتحول وقد أظهرنا أنها أقرب إلى عملية "توهيم"، وأن حقيقة الحركية تقع في مكان آخر أي على مستوى التدافع الإيديولوجي الذي مازال لم يأخذ شكلا واضحا ومكشوفاً في المجال المتحفي المغربي. إن إقرار قانون جديد للمتاحف وتضمنه وضع آلية لمنح وسحب علامة متحف المغرب وصدور مراسيم تنظيمية بهذا الشأن في فترة لاحقة، قد تكون خطوات استباقية لتدبير ما قد يعرفه المغرب في مجال المتاحف من ظهور تدافع هوياتي يجتاح الفضاءات المتحفية بشكل واضح؛
- تحتاج الممارسات المتحفية في المغرب، وفي طبيعتها المتاحف التي اصطلاحنا على تسميتها بالمتاحف الرسمية إلى سَنَدٍ فكري ونظري يكون قاعدة مزيولوجية لها، وهو ما دفعنا إلى التساؤل عما يمكن أن نصطلح على تسميته بالمزيولوجيا المغربية؛
- صعوبة إحصاء كل الفضاءات التي تحمل صفة متحف، وتعدّر تصنيفها بسبب الطابع "المهزوز" caractère rhapsodique وغير الدائم أو المنتظم للكثير منها، بل وطابعها العابر والمؤقت éphémère؛
- ثمة مراحل فراغ أو بياض طويلة الأمد في سيرة الشأن المتحفي المغربي منذ الاستقلال إلى صدور قانون المتاحف سنة 2021؛

- يبدو تغيير أسماء المتاحف من طرف المؤسسة الوطنية للمتاحف أشبه بتعبير عن رفض القرابة أو البنوة un refus de la filiation بين تركة وزارة الثقافة والمؤسسة الوطنية للمتاحف، أكثر منها تعبير عن موقف معرفي تجاه تسمية المتحف الاثنوغرافي على سبيل المثال، والأمر قد ينسحب على عدد من الاختيارات التي تبنتها المؤسسة الوطنية للمتاحف كما أظهرنا ذلك في الفصل الرابع؛

- لم تستطع المتحفية المغربية الرسمية فك الارتباط مع التركة الاستعمارية، ومازال المتحف في المغرب يحتاج إلى أن يبني لنفسه مرتكزات des assises؛

- من الصعب الحديث عن قطيعة فكرية عميقة بشأن المتحف المغربي بين الاستعمار والاستقلال ومن رعاية وزارة الثقافة إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف، الأمر أشبه بعملية "توهيم"؛

- تظهر وزارة الثقافة بما فيها عدد من قدماء محافظي المتاحف أقرب إلى حالة العاجز عن إقامة تأبين لمرحلة تدبير المتاحف faire le deuil des musées، ثمة عطب في عملية المرور من ما قبل المؤسسة إلى ما بعدها؛

- تبدو المتاحف المغربية شواهد دالة على تدبير الغريب والآخر لقسم من ثقافة وهوية المغاربة، فإذا كانت الهيمنة الاستعمارية المباشرة قد ولّت منذ عقود، فإن عدم إقدام الدولة الوطنية المستقلة على سن سياسة ثقافية تجعل المتحف في صلب خدماتها المتاحة لجميع المواطنين، وتسليم قسم كبير من رصيد الدولة من المتاحف الرسمية إلى المؤسسة الوطنية للمتاحف في سياق مطبوع بالعولمة الثقافية، وغياب النخب المثقفة عن التفاعل مع مختلف المستجدات التي تقع في الحقل المتحفي المغربي (إذ لم تحصل المواجهة الثالثة)، وغياب الدرس المزيولوجي عن الجامعات المغربية وتاريخ الفن أيضا، رغم بعض التجارب المتقطعة، كل ذلك أسهم في ظهور إنشاءات مزيوغرافية موضوعها المباشر وغير المباشر الهوية المغربية أو بعض عناصرها، من غير أن تكون قادرة على تقديم إنشاءات مُتَوَلِّدة عن تفكير من داخل هذه الهوية نفسها وتراثها التاريخي كما الثقافي والجمالي؛

- عمل الاستعمار على أن يظهر المغاربة كما أراد أن يراهم وأن يُنظر إليهم، واستعمل لتحقيق هذه الغاية المتاحف وغيرها من الوسائل التي استعملها لبناء صورة المغربي المستعمر، يتعلق الأمر "بجرح" أحدثه الآخر في كياننا الثقافي لم تحظ بعد على صعيد نقد الإنشاء المزيوغرافي الكولونيالي كما اقترح آليات التجاوز الضرورية لإنشاء منطق مزيوغرافي مختلف، ليس من حيث

الأدوات التقنية والهندسية التي تشترك فيه الاتجارب المزيوغرافية عبر العالم، بل من حيث المنطلقات الفكرية والهوياتية والدلالية والجمالية من هنا الحاجة إلى ما اصطلاحنا على تسميته "المغربي بوصفه هوية عارفة بالمعارض"؛

- سجلنا حضور المتحف في تقارير مؤسسات دستورية من بينها المجلس الاجتماعي والاقتصادي والبيئي والمجلس الوطني لحقوق الإنسان، كما لاحظنا أنه منذ إنشاء المؤسسة الوطنية للمتاحف، وبعد اعتماد دستور 2011، تتجه الدولة تدريجيا نحو تدبير توازنات كان من المنتظر أن يسهم في بلورتها وتفعيلها المجلس الوطني للغات والثقافة المغربية؛

غير خاف على أحد أن أطروحتنا، شأنها شأن كل دراسة علمية وليدة سياقاتها الخاصة والعامة، وهي مجرد لبنة صغيرة في مشروع أكاديمي يهدف إلى التوثيق للممارسات الثقافية التراثية كما الحديثة ودراسة بنياتها وتحولاتها وأعطابها. نعتقد من هذا المنطلق، أن من بين الخلاصات العامة التي نود الإشارة إليها هنا هي أن المتحف في المغرب يعيش مرحلة تأسيس طويلة الأمد، وأن خروجه من حالته هذه تستدعي جعله متاحا ومُدرَكًا بالنسبة لجميع المغاربة وهو ما يحتاج نهج آليات تؤدي إلى ديمقراطية الوصول إليه، أي أن يكون المتحف في المغرب قادرا على أن "يُشبه" المجتمعات المحلية وأن يُعبر عن انشغالاتها وهويتها العامة والخاصة، وأن يتحول إلى فضاء عمومي وشأن مجتمعي.

إن إيجاد السبل للخروج بالمتحف في المغرب من حالة التأسيس طويل الأمد (حالة جمود مُقَنَّع) إلى ممارسة التأثير الثقافي والتفاعل المجتمعي، يحتاج إلى مشاريع وأبحاث أكاديمية مستقبلية من مداخل عدة، لكننا نستطيع أن نفترض في خاتمة هذه الأطروحة، من منطلقات أنثروبولوجية ومزيولوجية ومع استحضار الخلفية التاريخية، أنه بدون القدرة على نقد التركة المتحفية والسير في اتجاه إنجاز قطيعة فكرية مع المنطلقات التي تأسست على قاعدتها تلك التركة سيبقى المتحف في العمق أسير تلوينات من الهيمنة والسلطة، وقد تدوم حالة التأسيس طويل الأمد.

لقد وَجَّهنا أطروحتنا نحو ما اصطلاحنا على تسميته بالمتاحف الرسمية، وسيكون بالإمكان أن تقوم أبحاث ودراسات مستقبلية بالوقوف عند صنف آخر يمكن وصفه بأنه البديل الرسمي le double officiel مثل المتاحف التي تحت سلطة اللجنة المغربية للتاريخ العسكري، ومن مكوناته كذلك المتاحف التي ترعاها مثلا وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ومؤسسات مثل بنك المغرب، بل يمكن أن يمتد معنى البديل الرسمي إلى متاحف ترعاها مؤسسات مثل مؤسسة عمر بنجلون في مراكش (متحف

مراكش) ومحمد كريم العمراني في فاس (متحف فندق النجارين). وقد لن يكون مُجانبا للصواب أيضا أن يشمل هذا الوصف بعض المتاحف التي تشرف عليها جمعيات تحمل صفة جمعية ذات النفع العام تقوم برعاية متاحف في مراكش والدار البيضاء على سبيل المثال ويغلب عليها طابع "المحميات التراثية" ذات التفاعل القوي مع مظاهر العولمة.

إن هذه المتاحف التي تدخل ضمن ما اصطلاحنا على تسميته البديل الرسمي والتي يرفض بعضها حمل اسم متحف (وهو ما عبر عنه مثلا بعض رعاة بيت الذاكرة في مدينة الصويرة)، واحد من المجالات التي نعتقد أن البحث حول الشأن المتحفي في المغرب يمكن أن يتجه نحو دراسته في المستقبل. والأمر نفسه بخصوص ما يمكن أن يوصف بأنه متاحف الهامش، أي تلك المبادرات المتحفية التي تنتمي إلى الأقليات والقضايا والتعابير والهويات الجماعية الكامنة في الظل أو الواقعة خارج المسارات الثقافية الرسمية والتي ومن الأمثلة عليها المجموعات التي تحتضنها القرى المغربية (المتاحف الهوياتية المنتشرة في مناطق الواحات في الجنوب والجنوب الشرقي على سبيل المثال).

إن أطروحتنا هذه، وبالقدر ذاته التي عبرنا فيها عن الحاجة إلى كتابة تاريخ الممارسة المتحفية المغربية، حاولنا أن تكون هي نفسها أرضية فكرية وعلمية في حدود الممكن لخدمة الشأن المتحفي المغربي ببعديه المزيولوجي والمزيوغرافي. إذ ظهر لنا أن المعرض المتحفي يستطيع أن يكون خير وسيلة للتعريف بالمتحف عند جمهور واسع من المغاربة متى توفرت فيه مقومات الأساس التصوري conceptuel المستمد من روح التراث المغربي، وتم بناؤه على الصعيد المزيوغرافي muséographique باعتماد لغة جمالية وبعناصر سيميوتيقية sémiotique مناسبة.

يحتاج المغرب إلى مؤسسات متحفية ذات تأثير مجتمعي، تُمارس فيها التربية على التراث باعتبارها رافدا من روافد التربية على المواطنة. وتستلهم من تحفها ومحفوظاتها الأفكار التي تغني حقول الإنتاج الثقافي المختلفة أي القدرة على إغناء الاقتصاد والإسهام في التنمية.

الببليوگرافيا

مصادر ومراجع بالعربية

مصادر:

- القرآن الكريم.
- أبو حامد عبد الرحيم القيسي، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، تحقيق إسماعيل العربي، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1993.
- أحمد بن خالد الناصري، كتاب الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى، تحقيق وتعليق جعفر الناصري ومحمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1956.
- أحمد بن قاسم الحجري أفوقاي، رحلة أفوقاي الأندلسي، 1611-1613، حررها وقدم لها محمد رزوق، دار السويدي، أبو ظبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
- أحمد بن محمد الكردودي، التحفة السنية للحضرة الشريفة الحسنية بالمملكة الإصنيولية، تحقيق عبد الوهاب بنمنصور، مطبوعات القصر الملكي، المطبعة الملكية، الرباط، 1963.
- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، تحقيق محمد ألتونجي، الطبعة 2، دار صادر، بيروت، المجلد: 1، 2009.
- إدريس العمراوي، تحفة الملك العزيز بمملكة باريز، تقديم وتعليق زكي مبارك، طنجة، 1989.
- الحسن بن محمد الوزان، وصف إفريقيا، الجزء الأول، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983.
- الطاهر الفاسي، الرحلة الإبريزية إلى الديار الإنجليزية، مطبعة محمد الخامس، فاس، 1967.
- زكرياء بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، الطبعة الأولى، 2000.
- عبد الحفيظ العلوي، داء العطب قديم، تحقيق محمد الراضي كنون، بدون اسم الناشر أو مكانه.
- عبد الله الفاسي، حديقة التعريس في بعض وصف ضخامة باريس أو الغصون الكاسية بأزهار وصف الديار الباريسية، دراسة محمد البغيال، باب الحكمة، تطوان، 2016.
- عبد الرحمن بن محمد (بن خلدون)، تاريخ ابن خلدون المسمى بكتاب العبر وديوان المبتدا والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، الجزء الأول، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
- عبد الرحمن بن محمد (بن خلدون)، مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، 1981.
- عبد الرحمن بن نصر الشيرازي، كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة، نشره الباز العريني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1946.

- عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء 1، دار الجيل، بيروت، 1991.
- محمد الحجوي، الرحلة الأوروبية 1919، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.
- محمد بن إسحاق الوشاء، الموشى أو الظرف والظرفاء، تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت، دون تاريخ.
- محمد بن إسحاق الوشاء، الظرف والظرفاء، تحقيق ودراسة فهمي سعد، عالم الكتب، (د. م) 1986.
- محمد بن الأعرج السليمانى، زبدة التاريخ وزهرة الشماريخ، دراسة وتحقيق عبد الرزاق بنواحي، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، الكتاب الثاني، الطبعة الأولى، مطبعة أصكوم، القنيطرة، 2020.
- محمد بن الطيب القادري، نشر المثنائي لأهل القرن الحادي عشر والثاني، تحقيق محمد حجي وأحمد التوفيق، الجزء الثالث، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مكتبة الطالب، الرباط، 1986.
- محمد بن عبد السلام الضعيف الرباطي، تاريخ الدولة السعيدة، ج 1، دراسة وتحقيق محمد البوزيدي البوشيخي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1988.
- محمد بن عبد الله الصفار، الرحلة التطوانية إلى الديار الفرنسية، دراسة وتحقيق سعاد الناصر، مطبعة الحداد يوسف، تطوان، 1995.
- محمد بن عبد الله اللواتي الطنجي (ابن بطوطة)، تحفة النظار في غرائب الأسفار، تحقيق محمد بن عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 1987.
- محمد بن عبد الله (ابن بطوطة)، رحلة ابن بطوطة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأقطار)، 5 أجزاء، تحقيق عبد الهادي التازي، أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2010.
- يوسف بن يحي التادلي، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 22، الطبعة الثانية، 1997.

وثائق وأرشفات:

- بلاغ صحفي صادر عن ديوان وزير الثقافة والاتصال محمد الأشعري حول المعارض المتحفية الكبرى، يوليوز 2021.

- رضوان خديد، تقرير عن مهمة في إطار لجنة معاينة واقتناء تحف بمدينة العيون، يومي 16 و 17 غشت، 1999. (تقرير غير منشور).
- مطوي لمتحف القصبية تحت عنوان: متحف القصبية للثقافات المتوسطية، منشورات المؤسسة الوطنية للمتاحف، بدون تاريخ.

نصوص تشريعية:

- دستور المملكة المغربية، سلسلة الثقافة القانونية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، طبعة 2016.
- ظهير شريف رقم 341-80-1 بتاريخ 17 صفر 1401 (25 دجنبر 1980) يتضمن الأمر بتنفيذ القانون رقم 80-22 المتعلق بالمحافظة على المباني التاريخية والمناظر والكتابات المنقوشة والمتحف الفنية والعاديات.
- ظهير شريف رقم 1.10.21 الصادر في 14 من جمادى الأولى 1432 (18 أبريل 2011) بتنفيذ القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية عدد 5940 بتاريخ فاتح جمادى الآخرة 1432 (5 ماي 2011)، ص ص. 2444-2447.
- ظهير شريف رقم 34-20-1 صادر في 5 شعبان 1441 (30 مارس 2020) بتنفيذ القانون التنظيمي رقم 16-04 المتعلق بالمجلس الوطني للغات والثقافة المغربية.
- ظهير شريف رقم 1.21.47 صادر في 8 رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 55.20 بتغيير وتتميم القانون رقم 01.09 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص. 3385-3387.
- ظهير شريف رقم 1.21.48 الصادر في رمضان 1442 (21 أبريل 2021) بتنفيذ القانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف، الجريدة الرسمية، عدد: 6986، فاتح شوال 1442 (13 ماي 2021)، ص ص. 3380-3385.
- مرسوم رقم 2.21.1059 صادر بتاريخ فاتح شعبان 1443 (4 مارس 2022) بتطبيق القانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف. الجريدة الرسمية عدد 7095، ص ص. 3264-3268.
- مرسوم رقم 2.21.1060 صادر في 16 شوال 1443 (17 ماي 2022) بتحديد دفتر التحويلات المتعلقة بعلامة التميز "متحف المغرب" (الجريدة الرسمية عدد 7095. بتاريخ 29 شوال 1443 (30 ماي 2022) ص ص. 3269-3272.

- مشاركة المغرب في المعرض العالمي لمدينة كان Gand البلجيكية، الجريدة الرسمية للدولة المغربية الشريفة المَحمية، عدد 9، السنة الأولى، 29 رجب 1331 الموافق 4 يوليو 1913، ص ص. 65-66.
- نص تشريعي حول المنقولات والتحف المغربية، الجريدة الرسمية، عدد 2، السنة 1، 1913، بتاريخ 16 ذو الحجة عام 1330.

كتب:

- إبراهيم الحيسن، المنجز التشكيلي في المغرب روافد وسمات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2015.
- إبراهيم صفاء الفيلاي، الأسواق العتيقة بمراكش الذاكرة والمستقبل، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2020.
- أبو بكر باقادر وحسن رشيق، الأنثروبولوجيا في الوطن العربي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 2012.
- أحمد العبدلوي، مؤسسة الخليفة السلطاني في شمال المغرب 1912-1956 الثابت والمتغير، منشورات المندوبية السامية للمقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة أصكوم، القنيطرة، 2020.
- أحمد المكاوي، المستحدثات والشأن الديني في القرن 19 و20، أكورا، طنجة، 2022.
- أحمد المكاوي، النظام، الجهاد والهجرة في مغرب القرن 19م، مجموعة البحث في الثقافة الشعبية والفكر الصوفي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، 2015.
- أحمد المكاوي، الرحالون المغاربة وأوربا، جذور للنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2007.
- أدامز فيليب (وآخرون)، دليل تنظيم المتاحف (إرشادات عملية)، ترجمة محمد حسن عبد الرحمان، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1993.
- إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة-السلطة-الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، الطبعة 2، مؤسسات الأبحاث العربية، 1984.
- الأنثروبولوجيا والتاريخ، حالة المغرب العربي، ترجمة عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، المعرفة التاريخية، دار توبقال للنشر، الطبعة 1، الدار البيضاء، 1988.

- ألبير ساسون، خياطو السلطان مسار عائلة يهودية مغربية، ترجمة سعيد عاهد، مرسوم، الرباط، 2009.
- ألبير عياش، المغرب والاستعمار، حصيلة السيطرة الفرنسية، ترجمة عبد القادر الشاوي ونور الدين السعودي، مراجعة إدريس بن سعيد وعبد الأحد السبتي، الدار البيضاء، دار الخطابي، 1985.
- التهامي الوزاني، مدرسة لوقش، نشر جمعية تطاون-أسمر، 2002.
- الحلي والحلل، المعارض الكبرى للتراث، متحف الأوداية، الرباط 2002-2003، منشورات وزارة الثقافة والاتصال، دار المناهل، الرباط، 2002.
- السعيد بنموسى، نسخ وتفسير وترميم الكتب السماوية المقدسة للتراث في المغرب والأندلس، دار السلام للطباعة، الطبعة الأولى، الرباط، 2018.
- السعيد بوركبة، دور الوقف في الحياة الثقافية في عهد الدولة العلوية، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 1996.
- الطيب بياض، الشخصية المغربية تأصيل وتأويل، منشورات باب الحكمة، تطوان، 2024.
- ألكسندر جولي، الحرف والصنائع بتطوان خلال العقد الأول من القرن العشرين، ترجمة جمال الدين العمارتي، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، رقم 195 من السلسلة، تطوان، 2021.
- المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، من أجل رؤية جديدة لتدبير التراث الثقافي وتثمينه، رأي المجلس، رقم 2021/55.
- المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، المضامين الثقافية والإعلام، إحالة ذاتية، رقم 2018/35.
- المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، اقتصاديات الثقافة، إحالة ذاتية، رقم 2016/25.
- المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، أماكن العيش والفعل الثقافي، رأي المجلس، رقم 2013/10.
- المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، إدماج الشباب عن طريق الثقافة، رأي المجلس، رقم 2012/3.
- المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي، التقرير السنوي 2011.
- المجلس الوطني لحقوق الإنسان، وحدة حفظ الذاكرة والنهوض بالتاريخ المغربي بمختلف روافده، (د. ت).

- النموذج التنموي الجديد، تحرير الطاقات واستعادة الثقة لتسريع وتيرة التقدم وتحقيق الرفاه للجميع، التقرير العام، إعداد اللجنة الخاصة بالنموذج التنموي، 2021.
- المناظرة الوطنية حول الثقافة المغربية، منشورات إتحاد كتاب المغرب، مطبعة البيضاء، (ب. م)، 2016.
- أحمد العثماني، ألواح جزولة والتشريع الإسلامي: دراسة لأعراف قبائل سوسفي ضوء التشريع الإسلامي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الطبعة الأولى، الرباط، 2004.
- أنس أمين، حفريات لونية في الثقافة الشعبية المغربية، باب الحكمة، تطوان، 2020 الطبعة الأولى، 2020.
- إيريك بويسنس، السيميولوجيا والتواصل، ترجمة جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017.
- باتريك هيلي، صور المعرفة مقدمة لفلسفة العلم المعاصر، ترجمة نور الدين شيخ عبيد، كتابك للنشر والتوزيع، (د. م)، (د. ت).
- بنسالم حميش، العرب والإسلام في مرايا الشرق، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011.
- بودريس بلعيد، هويتي: الحق في الأمازيغية والثقافة والسياسة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2013.
- بنسالم حميش، إصلاح ثقافي أيضا، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، الرباط، 2011.
- بهيجة سيمو، الإصلاحات العسكرية بالمغرب 1844-1912، منشورات اللجنة المغربية للتاريخ العسكري، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 1، المطبعة الملكية، الرباط، 2001.
- تيم إدواردز، النظرية الثقافية: وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، ترجمة محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طبعة 1، 2012.
- جلييلة المليح الواكدي، مفهوم الهوية، مساراته النظرية والتاريخية في الفلسفة، في الأنثروبولوجيا وفي علم الاجتماع، مركز النشر الجامعي، تونس، 2010.
- جمال فزة، المنهجية الأنثروبولوجية بين إدوارد فسترمارك وإفانس بريتش، دار الأمان، الرباط، 2013.
- جنرال كاترو، ليوطي المغربي أو تطبيق الحماية بالمغرب، تعريب: أحمد لقهمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2017.

- جينيفر سكيرس، الثقافة الحضرية في مدن الشرق، ترجمة ليلي الموسوي، سلسلة عالم الفكر، الكويت، العدد 308، أكتوبر 2004.
- جيوفاني بوسينو، نقد المعرفة في علم الاجتماع، ترجمة محمد عرب صاصيلا، كتابك للنشر والتوزيع، (د. م)، الطبعة الثانية، 2008.
- حسن رشيق، القريب والبعيد (قرن من الأنثروبولوجيا بالمغرب)، المركز الثقافي للكتاب، بيروت والدار البيضاء، 2018.
- حسن رشيق، مديح الهويات المرنة، ترجمة حسن طالب، منشورات ملتقى الطرق، الدار البيضاء، 2011.
- حسن رشيق، دينامية الهويات الجماعية في المغرب، ترجمة حسن الطالب، منشورات جامعة ابن زهر بأكادير، سلسلة دورس افتتاحية الدرس 23، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008.
- حسن مسكين، التواصل السياسي أسس الخطاب وأهدافه، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2022.
- حسين مجدوبي، المغرب في الفكر الإسباني كيف شكل الإسبان صورة المغرب في مخيالهم عبر التاريخ، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، مطبعة الحمام، تطوان، 2023.
- حصيلة وزارة الثقافة 2012-2016، منشورات وزارة الثقافة، نشر بتاريخ 5 شتبر 2016.
- دليل الكتاب المغربي "إصدار المكتبة الوطنية، 2019.
- دليل شبكة فضاءات الذاكرة التاريخية للمقاومة والتحرير، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، دار أبي رقرق، الرباط، 2016.
- دنكان برتشارد، ما المعرفة؟، ترجمة مصطفى ناصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 404، سبتمبر 2013.
- رضوان خديد، المتاحف وأفكار النهضة، رحالون مشاركة ومغاربة في المتاحف الأوروبية، باب الحكمة، تطوان، 2019.
- رضوان خديد، الحل البهيجة في فتح البريجة، الحكاية والتاريخ، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة أصكوم، القنيطرة، 2019.
- رضوان خديد، المتحف والمتحفية بدايات وامتدادات ثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2015.

- رفاعة رافع الطهطاوي، الأعمال الكاملة، دراسة وتحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 1973.
- روبرت لووي، تاريخ الإثنولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية، ترجمة نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2007.
- زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 157، يناير 1992.
- سايمون ديرونغ، الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ترجمة محمود يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 425، يونيو 2015.
- سعيد بنيس، تمغريب محاولة لفهم اليقينيّات المحلية، رؤى برينت، الرباط، 2022.
- سمير بوزويّة، مكر الصورة المغرب في الكتابات الفرنسية 1832-1912، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007.
- شربل داغر، الفن الإسلامي في المصادر العربية، صناعة الزينة والجمال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، دار الآثار الإسلامية، الكويت، الطبعة الأولى 1999.
- طه المتوكل، الحكاية الشعبية في جنوب المغرب منطقة درعة نموذجاً، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2017.
- طوني بينيت، ميلاد المتحف التاريخ والنظرية والسياسات، ترجمة محمد المبارك وحياة حسنين، مطبعة كركي، بيروت، 2019.
- عبد الأحد السبتي وآخرون، الأنثروبولوجيا من البنيوية إلى التأويلية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2013.
- عبد الأحد السبتي وعبد الرحمان لخصاصي، من الشاي إلى الأتاي العادة والتاريخ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، 1999.
- عبد الستار الحلوجي، المخطوط العربي منذ نشأته إلى آخر القرن الرابع الهجري، الرياض، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، 1978.
- عبد السلام بنونة، تحفة الإخوان في الصناعة القديمة بتطوان، تخريج وتقديم حسناء داوود، مكتبة سلمة الثقافية، رقم 91 من السلسلة، تطوان، 2016.
- عبد الصمد الديالمي، السوسيوولوجيا: نموذج الوطن العربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1989.

- عبد العزيز بنعبد الله، الرحلات من المغرب وإليه عبر التاريخ، دار نشر المعرفة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2001
- عبد العزيز بن عبد الله، معلمة الفقه المالكي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983.
- عبد الكبير الخطيبي، الفن العربي المعاصر (مقدمات)، ترجمة فريد الزاهي، مطبعة عكاظ الجديدة، الرباط، 2003.
- عبد الله إبراهيم، البحث العلمي في العلوم الاجتماعية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثالثة، 2017.
- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ الجزء الأول الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الخامسة، 2012.
- عبد الله العروي، من ديوان السياسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2009.
- عبد الله العروي، خواطر الصباح، يوميات (1967-1973)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، طبعة 2، 2007.
- عبد الله العروي، مجمل تاريخ المغرب، الجزء 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة 5، 1996.
- عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة 2، 1988.
- عبد الهادي الديوري، مذكرات الحاج عبد الهادي الديوري رجال المقامة الأخفاء، أعده للنشر جعفر الكنسوسي ومحمد العدناني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001.
- عشر سنوات من المنجزات الثقافية في عهد الحسن الثاني 1961-1971، المطابع الفرنسية المغربية الرباط، (منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي) بدون تاريخ (المرجح أنه يعود إلى سنة 1970 أو 1971).
- عمر أمير، جذور الديمقراطية في المغرب، دار السلام للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2013.
- غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2012.
- فرانسيسكو أوليفيرا مارتينش، البرتغال والمغرب في القرن 18 حصار مازكاو الأخير، ترجمة عثمان المنصوري، مطابع الرباط نت، 2023.

- فريدريك بارث وآخرون، الأنثروبولوجيا حقل علمي واحد وأربع مدارس، ترجمة أبو بكر باقادر وإيمان الوكيل، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، الطبعة الأولى، 2017.
- فن الزليج المغربي، مجموعة الصانع التقليدي لمعلم مولاي حفيظ، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، طبع في كراز، النمسا، 2021.
- فوطوان، ضريح محمد الخامس، منشورات سوشبريس، رقم 1، الشركة الجديدة للطباعة والكرتوناج إيديال، الدار البيضاء، 1976.
- فيكونط دوفوكو شارل، التعرف على المغرب الرحلة، ترجمة المختار بلعربي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2020.
- فيليب برو، علم الاجتماع السياسي، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998.
- كلود ليقي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
- كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2009.
- لوران فلوري، ماكس فيبر، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2005.
- لورانس، فريدمان، الأثر: كيف يؤثر القانون في السلوك، سلسلة عالم المعرفة، الكتاب رقم 482، الكويت، مارس 2020.
- ماثيو أنجيلكه، كيف تفكر كأنتروبولوجي، ترجمة عومرية سلطاني، منشورات الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2020.
- متاحف المغرب، دليل صدر بمناسبة المعرض الذي نظّمته وزارة الشؤون الثقافية، برواق باب الرواح بالرباط من 20 فبراير إلى غاية 30 مارس 1987، مطبعة إديال، الدار البيضاء.
- محمد أديوان، الثقافة الشعبية المغربية، الذاكرة والمجال والمجتمع، مطبعة سلمى، الرباط، 2002.
- محمد العربي المساري، المغرب بأصوات متعددة، سلسلة شراع، العدد 2، أبريل 1996، مطبعة إديما.
- محمد الأمين البزاز، تاريخ الأوبئة والمجاعات بالمغرب خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، الطبعة الأولى، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 18، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1992.

- محمد الشياظمي، تاريخ مدينة تيط أو مدينة مولاي عبد الله، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2003.
- محمد الفاسي، معلمة الملحون، الجزء الثالث، روائع الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة تراث، الرباط، 1990.
- محمد القبلي (إشراف)، تاريخ المغرب تحيين وتركيب، منشورات المعهد الملكي للبحث في تاريخ المغرب، عكاظ الجديدة، الرباط، 2011.
- محمد المنوني، تاريخ الوراقة المغربية، صناعة المخطوط المغربي من العصر الوسيط إلى الفترة المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 2، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1991.
- محمد المنوني، من حديث الركب المغربي، مطبعة المخزن، تطوان، 1953.
- محمد بن عبد الجليل بلقزيز، المعادن-الأفلز-الأجسام الكيميائية في المراجع العربية الأصلية بطريقة التأثيل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2005.
- محمد جسوس، قضايا منهجية في البحث السوسيولوجي، تنسيق نجيب الخدي، منشورات الجمعية المغربية لعلم الاجتماع، مطبعة دار المناهل، الرباط، 2019.
- محمد حسين دكروب، الأنثروبولوجيا الذاكرة والمعاش، دار الحقيقة، بيروت، 1991.
- محمد شفيق، المعجم العربي الأمازيغي، ج: 1، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1990.
- محمد عبد الجليل الهجراوي، مستقبل ماضينا، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة التومي، (د. م)، 2013.
- محمد علال سينا، نظرات في تدبير الشأن الثقافي بالمغرب 1992-1995، دار أبي رقرق، الرباط، 2012.
- محمد لقبال، الحسبة المذهبية في بلاد المغرب العربي (نشأتها وتطورها)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 1971.
- محمد وقيد، العلوم الإنسانية والإيديولوجيا، منشورات عكاظ، مطبعة فضالة المحمدية، 1988.
- مؤلف مجهول، آه على ما فات، تحقيق وتقديم رشيد بازي، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية أكادال/الرباط، نصوص ووثائق رقم 10، المطبعة والوراقة، مراكش، الطبعة الأولى، 2013.

- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي وآخرون، كتابك للنشر والتوزيع، بيروت، 1990-1989.
- مينة المغاري، مدينة موغادور-السويرة، دراسة تاريخية واثريّة، الرباط: دار أبي رقرق، 2006.
- نسب أديب حسن، المتاحف والصراع الفلسطيني الإسرائيلي على هوية القدس الثقافية المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة بالسلطة الفلسطينية، الطبعة الأولى، 2020.
- هاشم المعروف، عبير الزهور في تاريخ الدار البيضاء وما أضيف إليها من أخبار آنفا والشاوية عبر العصور، الجزء 1، دار النجاح الجديدة، 1987.
- هنري هودجز، التقنية في العالم القديم، ترجمة رندة قاقيش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.
- وجيه قانصو، الدولة الحديثة الخصائص والوظائف، منشورات كونراد أدناور، (د. م)، (د. ت).
- يونس السباح، التراث الأدبي للوزير محمد بن عبد القادر ابن موسى، سليكي أخوين، طنجة، 2024.

مقالات:

- أبو بكر القادري، «دور الحركة الوطنية في ترسيخ الهوية المغربية»، ضمن ندوة: "مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة"، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص ص. 113-126.
- أبو بكر خالد سعد الله، «الثقافة الشعبية والعلوم الإثنية»، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 62، صيف، المنامة، 2023، ص ص. 16-29.
- أحمد ردسي، «المتاحف المغربية" تدخل عهد الشفافية...!»، جريدة الأحداث المغربية، العدد 7005، الخميس 19 دجنبر 2019، ص. 12.
- الشرقي الدهمالي، "التطور التاريخي والتوزيع الجغرافي للمتاحف المغربية" ضمن: ندوتان علميتان، صيانة الذاكرة الوطنية والعودة المظفرة، نشر المندوبية السامية لقدماء المقاتومين وأعضاء جيش التحرير، دار أبي رقرق، الرباط، 2010، ص ص. 33-44.
- المصطفى بن محمد البوعناني، «أزمور من خلال تراجم بعض أعلامه»، أعمال ندوة: أزمور حاضرة دكالة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2004، ص ص. 37-60.

- المصطفى توري، «دور التشريع في حماية التراث الثقافي»، ضمن: ندوتان علميتان، صيانة الذاكرة الوطنية والعودة المظفرة، نشر المندوبية السامية لقدماء المقاتومين وأعضاء جيش التحرير، دار أبي رقرق، الرباط، 2010، ص ص. 45-53.
- أندراس زمبليني، «مُسارّة initiation»، ضمن معجم الأنثولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، ترجمة وإشراف مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات ونشر، بيروت، 2011، ص ص. 844-847.
- أندري بورغير، «الأنثروبولوجيا التاريخية»، ترجمة محمد حبيدة، مجلة أمل، العدد 5، السنة 2، 1994، ص ص. 97-125.
- برنار فيان، «الهوية identité»، ضمن معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، ترجمة وإشراف مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات ونشر، بيروت، 2011، ص ص. 990-991.
- بلقاسم حرود، الإمبريالية الفرنسية المصورة: صورة المغرب لدى الفرنسيين (1907-1956)، مجلة دراسات إستشرافية، عدد 19، صيف 2019، العراق، ص ص. 142-173.
- مصطفى المسناوي، «زراع النماذج وغياب التجديد» حوار مع بول باسكون، مجلة بيت الحكمة، الدار البيضاء، العدد الثالث، السنة 1، أكتوبر 1986، ص ص. 5-30.
- توني بالنتاين، «المعرفة الإستعمارية»، ترجمة ثائر ديب، مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 17، المجلد الخامس، صيف 2016، ص ص: 13-46.
- جون بيار أوليفي دي ساردان، «الداخلي»، ترجمة الحبيب درويش، في: مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 19، المجلد الخامس، 2017، ص ص. 165-181.
- جون-كلود شميت، «الأنثروبولوجيا التاريخية»، ضمن معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، ترجمة وإشراف مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص ص. 341-342.
- جينيفر سكيرس، الثقافة الحضرية في مدن الشرق، ترجمة ليلي الموسوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 308، أكتوبر 2004.
- حبيبة حفصاوي، «الثقافة وبناء الهوية»، ضمن ندوة: الهويات الثقافية حدود ورهانات، تنسيق: الزهرة الخمليشي، منشورات كلية الآداب تطوان، باب الحكمة، تطوان، 2019، ص ص. 41-54.
- حسن رشيق، «الهوية الخشنة والهوية الناعمة»، ضمن دفاتر إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عدد 4، سنة 2013، ص ص. 115-126.

- «خطة الصبيحي لوضع التراث المغربي بين أيدي لوبيات العقار»، (تحقيق اليوم)، جريدة الأخبار، العدد 1091، الجمعة 3 يونيو 2016، ص 16-17.
- رضوان خديد، «معرض "سجل ماسة ملتقى الحضارات والتجارة" ذاكرة الرافد الإفريقي للثقافة المغربية»، مجلة Le Jardin des Hespérides، الرباط، العدد 13، غشت 2022، ص 122-129.
- رضوان خديد، «متاحف التراث الشعبي في مناطق الواحات بالمغرب من المبادرة إلى التأثير التنموي»، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، العدد 57، ربيع 2022، ص 174-189.
- رضوان خديد، «متحف المغرب: قراءة في القانون الجديد للمتاحف رقم 20.56»، مجلة المنارة للدراسات القانونية والإدارية، الرباط، العدد 39، يونيو-شتتبر 2022، الرباط، ص 245-262.
- رضوان خديد، «المتاحف المغربية وسؤال البداية»، مجلة الثقافة المغربية، الرباط، العدد 42، غشت 2021، ص 32-43.
- رضوان خديد، «أغمات تاريخ مشرق لحاضرة مغربية. محطة للتأمل في الممكن بالآثار والمتاحف»، مجلة Le Jardin des Hespérides، الرباط، العدد 11، شتتبر 2020، ص 89-95.
- رضوان خديد، «المتحف والمدرسة: شراكة ثقافية من أجل التربية»، مجلة قضايا تربوية، الدار البيضاء، عدد 12، سنة 2004، ص 21-31.
- رضوان خديد، «المتاحف: الرصيد التراثي الكائن والوظيفة التربوية الممكنة»، مجلة قضايا تربوية، الدار البيضاء، عدد 20، سنة 2000، ص 30-34.
- رقية بلمقدم، «الوقف»، معلمة المغرب، مجلد 22، مطابع سلا، 2002، ص 7605-7607.
- سارة صبري، «خزف أسفي، من الصناعة إلى المتحف»، مجلة زمان، العدد 89، مارس 2021، ص 72-75.
- سعيد الحاجي، «الجوائح في المغرب من خلال كتب التواريخ العبرانية (ق16-18م)»، ضمن أعمال ندوة الجوائح عبر تاريخ المغرب الأنواع والأسباب والتدابير، تنسيق البيضاوية بلكامل ومحمد أبيهي، الطبعة الأولى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم 82، مطبعة الأمنية، الرباط، 2020، ص 157-179.

- سعيد بنسعيد العلوي، «الهوية المغربية في أفق القرن الجديد: المكونات والتحديات»، في ندوة: مستقبل الهوية المغربية امام التحديات المعاصرة، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، 1998، ص ص. 189-224.
- عباس الجباري، «المدخل التمهيدي لندوة»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصر، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص ص. 15-31.
- عبد الفتاح شهيد، «نحو قراءة ثقافية للفنون الشعبية الرقص الجماعي المغربي نموذجاً»، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 48، صيف 2020، المنامة، ص ص: 156-179.
- عبد العزيز توري، «المتحف الأثري في الرباط العاصمة»، مجلة المتحف العربي، الكويت، عدد 4، سنة 1987، ص ص. 42-47.
- عبد العزيز صالح سالم، «إضافات جديدة على نقود الدولة السعدية في ضوء مجموعة مخزن المتحف الوطني للأثار بالرباط (دراسة أثرية فنية)»، في مجلة التاريخ العربي، تصدر عن جمعية المؤرخين المغاربة، العدد 55، شتاء 2011، ص ص. 271-330.
- عبد الكبير الخطيبي، «مقدمة لمفهوم الثقافة الشعبية»، مجلة آفاق (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، السلسلة الجديدة، عدد 9، يناير 1982، ص. 10.
- عبد الله المرابط الترغي، «تجربة الموروث الثقافي وخدمة الهوية المغربية»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص ص. 83-111.
- عبد الله حمودي، «الداخلي والخارجي في التنظير للظاهرة القبلية: خطوة في طريق تأسيس خطاب أنثروبولوجي مستقل»، مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 19، المجلد الخامس، 2017، ص ص. 11-56.
- عبد المجيد العابد، «تقديم كتاب السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية»، مجلة نوافذ، عدد 55-56، يونيو 2013، ص ص. 179-184.
- علي صديقي أزيكو، «أكّال»، معلمة المغرب، مجلد 2، مطابع سلا، 1989، ص ص. 602-603.
- علي صديقي أزيكو، «أكّادير»، معلمة المغرب، مجلد 1، طابع سلا، 1989، ص ص. 585-586.

- عمر أفا، «الألواح»، معلمة المغرب، المجلد 2، مطابع سلا، 1989، ص ص: 656-657.
- قاسم الزهيري، «الفاسي محمد بن عبد الواحد»، معلمة المغرب، المجلد 19، مطابع سلا، 2004، ص. 6417.
- كاترين كامبزار-أمهان، «صناعة الخشب: فن ومهارة»، ضمن دليل معرض فنون الخشب متحف دار السي سعيد 2002-2003، دار المناهل، الرباط، 2002، ص ص. 8-13.
- كلود ليفي-ستراوس، «بواس فرامز»، في: معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إيزار (إشراف)، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص. 310.
- ليفيت ج.، «الأنثروبولوجيا التأويلية»، في: معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إيزار (إشراف)، ترجمة وإشراف مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص ص. 342-344.
- ماريون أبيليس وم. إيزار، «كروبير ألفريد لويس»، ضمن معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إيزار (إشراف)، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 2011، ص ص. 750-751.
- محمد ابزيكا، «مفهوم الثقافة الشعبية بين المتكف العضوي والتقليدي»، مجلة آفاق (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، عدد 9، يناير 1982، ص. 14.
- محمد الفقيه الرُّكْرَائي، «معطيات تاريخية عن حركة التشكيل بمدينة طنجة من دولاكروا (1798-1863) إلى محمد بن علي الرباطي (1861-1939)»، ضمن : طنجة في الآداب والفنون، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ومدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1992، ص ص. 183-192.
- محمد الكتاني، «الهوية الثقافية للمغرب بين ثوابت الماضي ومتغيرات الحاضر»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص ص. 225-245.
- محمد أمزيان، «التوفيق بين الموروث الحضاري والتطلعات المستقبلية»، في ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، تطوان، 1997، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص ص. 41-76.
- محمد برادة، «عن الثقافة الشعبية» مجلة آفاق (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، السلسلة الجديدة، عدد 9، يناير 1982، ص. 9.

- محمد براهيم صالح، «الدين بوصفه شبكة دلالية، مقارنة كليفورد غيرتز»، دفا تر إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عدد 4، سنة 2013، ص ص. 75-85.
- محمد بنشريف، «حول الهويات والتراث»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة الندوات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1998، ص ص. 77-82.
- محمد بهوض، «السياسة الثقافية في المغرب بين الطموح والواقع»، جريدة بيان اليوم، الملحق الثقافي، العدد 7917، الجمعة 16 شتنبر 2016، ص. 7.
- محمد بوتهلل، «ماذا تعرف عن متحف البرج الشمالي والبطحاء بفاس»، مجلة الفنون، صدرت عن وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، عدد 2، السنة 8، شتنبر 1981، الرباط، ص ص. 65-66.
- محمد بوسلام، «الحنطة»، معلمة المغرب، المجلد 11، مطابع سلا، 2000، ص ص. 3622-3623.
- محمد حجي، «دراسات المستشرق ألفرد بيل Alfred Bel المتعلقة بالمغرب»، ضمن أعمال ندوة المغرب في الدراسات الإستشراقية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة الندوات، مطبعة الهلال العربية، الرباط 1995، ص ص. 129-139.
- محمد عابد الجابري، «العولمة والهوية الثقافية: عشر أطروحات» ضمن كتاب: العرب والعولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1998، ص ص. 297-308.
- محمد عبد الجليل الهجراوي، «من المصادر الأثرية لتاريخ المغرب نماذج من معروضات المتحف الأثري بالرباط»، (ثانيا: الحضارة الرومانية)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1994، العدد 19، ص ص. 141-165.
- محمد عزيز الحبابي، «المتحف وحماية تراث المغرب الحضاري»، ترجمة سعيد يوسف، مجلة التراث الشعبي، العددان 11-12، دار الحرية، بغداد، 1976، ص ص. 29-36.
- محمد وقيدي، «التربية وهوية مغرب المستقبل»، ضمن ندوة: مستقبل الهوية المغربية أمام تحديات المستقبل، تطوان 1997، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة "الندوات"، مطبعة المعارف الجديدة، 1998، ص ص. 127-144.
- مراد المعاشي، «برنامج عبد السلام بنونة في التمهيد لنشأة الحركة الوطنية بشمال المغرب 1916-1930»، ضمن ندوة: بداية عهد الاستقلال بالشمال المغربي بين رهان الوحدة وتحدي التنمية"، منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة أصكوما، القنيطرة، 2012، ص ص. 107-123.

- مصطفى أعشي، «الماء»، معلمة المغرب، المجلد 20، مطابع سلا، 2004، ص ص. 6925-6926.
- مناظرة حول إشكالية الثقافة المغربية، مجلة آفاق، (مجلة اتحاد كتاب المغرب)، السلسلة الجديدة، الرباط، العدد 2، 1977، ص ص. 96-97.
- منتصر لوكيلي، «المناظر الثقافية بالريف وإمكانية حضورها المتحفي»، ضمن ندوة: التراث الثقافي للريف، أية تحافة؟ تحت إشراف إدريس اليزمي وأحمد سراج، منشورات المجلس الوطني لحقوق الإنسان، دار النشر ملتقى الطرق، الدار البيضاء، 2012، ص ص. 125-142.
- ميشال إزار وج. جامين، «تايلور إدوارد بورنت»، ضمن معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص ص. 344-345.
- ميشال إزار، «اثنوغرافي (منهج)»، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، ترجمة مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص ص. 24-29.
- نليا دياس، «متاحف»، ضمن معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص ص. 806-809.
- نور الدين زروري، «المتحف الوطني للخزف يفتح أبوابه مجانا»، جريدة الأحداث المغربية، عدد 6460، 7 مارس 2018، الصفحة الأخيرة.
- هاني نور الدين، «المتحف الفلسطيني في القدس (متحف روكفلر) تاريخه ومحتوياته»، مجلة الفكر العربي، العدد 52، السنة 9، بيروت، آب (أغسطس)، 1988، ص ص. 232-242.
- هيئة التحرير، «بقاء survival»، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، بيار بونت وميشال إزار (إشراف)، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2011، ص ص. 295-296.
- يوسف لهاللي، «حوار مع جاك لانغ»، جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد 13386، الإثنين 27 فبراير 2023، ص. 3.

مراجع إلكترونية:

- الببلوغرافيا الوطنية المغربية. الرابط إلى المكتبة الوطنية بالمغرب.
<https://www.bnrm.ma/bnrm/ar/agence-bibliographique/bibliographie-nationale-marocaine.html> اطلع عليه بتاريخ: 15 فبراير 2022.
- تقرير لجنة التعليم والثقافة والاتصال حول مشروع قانون رقم 20.56 يتعلق بالمتاحف، المملكة المغربية، مجلس النواب، السنة التشريعية الخامسة 2020-2021، الولاية التشريعية العاشرة 2016-2021، دورة أكتوبر 2020. <https://www.chambredesrepresentants.ma/ar/> اطلع عليه بتاريخ 2021/03/15.
- توصيات المجلس الوطني لحقوق الإنسان بشأن مشروع القانون رقم 56.20 المتعلق بالمتاحف ومشروع القانون رقم 20.55 المتعلق بتغيير القانون رقم 09.01 القاضي بإحداث المؤسسة الوطنية للمتاحف وتتميمه.
https://www.cndh.ma/sites/default/files/mlhzt_lmjljs_wtwsyth_fy_mshrwy_lqnwnyn_55_20_w56.20.pdf اطلع عليه بتاريخ 2021/04/21.
- شيماء الهناوي، «تراث ومتاحف المغاربة في خطر.. تقرر نزعها من وزارة الثقافة وتقويتها لمؤسسة أنشئت على مقاس المهدي قطبي وعُين فيها دون احترام الدستور»، منشور على موقع goud.ma بتاريخ 4 فبراير 2014، اطلع عليه بتاريخ 2019/12/20.
- عبد الرحيم الربيعي، «الهدية والسلطة في مغرب القرنين 18 و 19: الهدايا المقدمة للسلطان نموذجاً»، مجلة ليكسوس، العدد 47، ماي 2023. اطلع عليه بتاريخ: 2024/4/5.
<https://revues.imist.ma/index.php/Lixus/article/view/39677>
- محمد الحبيب خوجة، «العربية في تونس بين الفصحى والعامية»، على الموقع: <http://khizanaty.blogspot.com/2012/03/blog-post.html> شوهد بتاريخ: 04 مارس 2022.
- مصطفى لطفي، «جدل بين وزارة الثقافة المغربية وموظفي المتاحف حول جدوى إنشاء مؤسسة مستقلة للإشراف عليها»، جريدة الشرق الأوسط، الأحد 18 محرم 1431 هـ 3 يناير 2010 العدد 11359. اطلع عليه بتاريخ: 2024/3/29.
- <http://aawsat.com/details.asp?section=4&article=551135&issueno=1135>

Archives et sources :

Fond Prosper Ricard (Archive du Maroc).

- Document n° : 89, Boîte n° : 1
- Document n° : 125, Boîte n° : 1
- Document n° : 199, Boîte n° : 2
- Document n° : 258, Boîte n° : 3
- Document n° : 497, Boîte n° : 5
- Document n° : 604, Boîte n° : 7
- Document n° : 668, Boîte n° : 7

Livres :

- Abdelaziz Benabdellah, L'art maghrébin, Etude sur les différents aspects de l'Art au Maroc et sur l'évolution historique de l'Art maghrébin, notes et documents XXI, Imprimeries réunies, Casablanca, 1961.
- Abdellah Djbilou, Tanger puerta de Africa : Antología de textos literarios hispánicos 1860-1960, Madrid, 1989.
- Abdellah Filli, Sijilmasa 2021 Mission de diagnostic archéologique, Insap, Rabat, 2021.
- Abdellah Hammoudi, La victime et ses masques : Essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb, Ed. Seuil, Paris, 1988.
- Abdellah Laroui, L'histoire du Maghreb Un essai de synthèse, Centre Culturel Arabe, Casablanca, 1995.
- Abdellah Laroui, Islam et modernité, La Découverte, Paris, 1987.
- Abdellah Laroui, Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912), François Maspero, Paris, 1980.
- Albert Memmi, Portrait du colonisé, Payot, Paris, 1973.
- Alfred Bel, Les industries de la céramique à Fès, Ancienne maison Bastide-Jourdan et A. Leroux, Alger et Paris, 1918.
- Alfred Franklin, Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième siècle, H. Welter, Paris, 1906.
- Ali Amhan et Catherine Cappazard-Amahan, Arrêts sur site le patrimoine culturel marocain, Le Fennec, Casablanca, 1999.
- Alice L. Conklin, In Museum of Man. Race, Anthropology, and Empire in France, 1850-1950, Cornell University Press, Ithaca and London, 2013.

- Amina Touzani, La culture et la politique culturelle au Maroc, Croisée des Chemins, Casablanca, 2003.
- André Adam, Bibliographie critique de sociologie, d'ethnologie et de géographie humaine du Maroc, Collection Mémoires du Centre de Recherches Anthropologiques Préhistoriques et Ethnographiques, Alger, 1972.
- André Desvallées et François Mairesse (sous la direction de), Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Armand Colin, Paris, 2011.
- André Desvallee, François Mairesse et Bernard Deloche, Museology : Back to Basics – Muséologie : revisiter nos fondamentaux, Working papers, ISS 38, Morlanwelz, 2009.
- André-Georges Haudricourt et Pascal Dibie, Les pieds sur terre, Ed. A. M. Métailié, Paris, 1987.
- André Gob et Noémie Drouguet, La muséologie, Histoire, développement, enjeux actuels, Armand Colin, Paris, 2006.
- André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Presses Universitaire de France, Paris, 15^{eme} édition, 1985.
- André Leroi-Gourhan, Le geste et la parole : la mémoire et les rythmes, Albin Michel, Paris, 1965.
- André Nouschi, Initiation aux sciences historiques, Nathan, Paris, 1967.
- André Pacard, Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture, deux tomes, édition atelier 74, Annecy, 1981.
- Anne Gaugue, Les Etats africains et leurs musées, la mise en scène de la Nation, L'Harmattan, Paris et Montréal, 1997.
- Auguste Mouliéras, Le Maroc inconnu : étude géographique et sociologique, Exploration du Rif, vol. 1, Imprimerie Fouque, Oran, 1895.
- Bayard Jean-François, L'Illusion identitaire, Paris, Fayard, 1996.
- Bazin René, Charles de Foucauld explorateur du Maroc, Ermites du Sahara, Plon, Paris, 1944.
- Benoît de l'Etoile, Le goût des autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premières, Flammarion, Paris, 2007.
- Camille Lacoste-Dujardin, Dialogue de femme en ethnologie, François Maspero, Paris, 1977.
- Camille Mazé, La fabrique de l'identité européenne, dans les coulisses des musées de l'Europe, Belin, Paris, 2014.
- Carl-axel Moberg, Introduction à l'archéologie, François Maspero, Paris, 1980.

- Carol Malt, Moroccan museums as agents for women's empowerment, a study of museums in thirty-two cities, The Edwin Mellen Press, New York and Ontario, 2013.
- Catherine Cambazard-Amahan, Le décor sur bois dans l'architecture de Fès, CNRS et SMER, Paris et Rabat, 1989.
- Charles de Foucauld, Reconnaissance au Maroc 1883-1884, Edition d'Aujourd'hui, 1985.
- Charles-Robert Ageron, Politiques coloniales au Maghreb, Presse Universitaire de France, Paris, 1973.
- Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Plon, Paris, 1974.
- Claude Liauzu, L'Islam et l'Occident la question de l'Islam dans la conscience occidentale, Arcantère, Paris, 1989.
- Clifford Geertz, Le souk de Sefrou : sur l'économie du bazar, traduction et présentation de Daniel Cefai, Editions Bouchene, 2003.
- Clifford Geertz, Ici et là-bas, L'anthropologue comme auteur, trad. par Daniel Lemoine, Métailié, Paris, 1996.
- Clifford Geertz, Savoir local, savoir global : les lieux du savoir, trad., de l'anglais par Denise Paulme, collection Sociologie d'Aujourd'hui, Presse Universitaires de France, Paris, 1986.
- Daniel Rivet, Lyautey et l'instauration du protectorat français au Maroc : 1912-1925, vol. 1, L'Harmattan, Paris, 1988.
- Direction de l'Instruction Publique des Beaux Arts et des Antiquités, Historique (1912-1930), Avant-propos de J. Gotteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris.
- Dominique Poulot, Musées et muséologie, La Découverte, Paris, 2005.
- Dominique Poulot, Patrimoine et musées. L'institution de la culture, Hachette, Paris, 2001.
- Driss Ben Ali, Le Maroc précapitaliste : formation économique et sociale, SMER, Rabat, 1983.
- Edith Warthon, Voyage au Maroc, traduit par Frédéric Mameyron, Ed. Du Rocher, Monaco, 1996.
- Edmonde Doutté, Mission au Maroc. En Tribu, Librairie Paul Geuthner, Paris, 1914.
- Edmondo De Amicis, Le Maroc, Traduit de l'italien par Hneri Belle, Edition La Porte, Impression El Maärif El Jadida, Rabat, 2005, (Edition originale : Librairie Hachette et C^{ie}, 1882)

- Edward Evans-Pritchard, *Anthropologie sociale*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1969.
- Edward Evans-Pritchard, *La religion des primitifs à travers les théories des anthropologues*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1965.
- Eliséo Véron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition : de l'espace, le corps et le sens*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information : Centre Georges Pompidou, 1989.
- Eric Maigret et Laurent Martin (sous la direction de), *Les cultural studies : au-delà des politiques des identités*, Éd. Le Bord de l'eau, Lormont, 2020.
- Eugène Delacroix, *Voyage au Maroc (1932) Lettres aquarelles et dessins*, Éd. Beaux-arts, Paris, 1930.
- Eugène Aubin, *Le Maroc d'aujourd'hui*, Armand Colin, Paris, 1904.
- Faouzi M. Houroro, *Sociologie politique coloniale au Maroc cas de Michaux Bellaire*, Afrique Orient, Casablanca, 1988.
- Felix Nataf, *L'indépendance du Maroc (Témoignages d'action 1950-1956)*, Plon, Paris, 1975.
- Fernando Valderrama Martínez , *Historia de la acción cultural de España en Marruecos 1912-1956*, Editoria Marroquí, Tetuán, 1956.
- François Mairesse (sous la direction de), *Dictionnaire de muséologie*, Armand Colin, Paris, 2022.
- Franz Weisgerber, *Au seuil du Maroc moderne*, Adition la porte, Rabat, 1947.
- Freeman Tilden, *Interpreting our heritage*, Ed. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976.
- Gaston Deverdun, *Marrakech des origines à 1912*, Editions Techniques Nord-Africaines, Rabat, 1959.
- Georges Balandier, *Sens et puissances, les dynamiques sociales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
- Georges Hardy, *Le Maroc, choix de textes précédés d'une étude*, Nouvelle édition, Dar Al Aman, Rabat, 2013.
- George Hardy, *L'âme marocaine d'après la littérature française*, Librairie Larose, Paris, 1926.
- Gianni Brizzi (et autres), *Mettre les Ressources du Patrimoine culturel au service du développement national, Rapport sur la mise en valeur du patrimoine culturel au Maroc*, La Banque Mondiale, 2003.
- Hamid Irbouh, *Art in the Service of colonialism (Fransh Art Education in Morocco 1912-1956)*, I.B. Tauris, London, 2005.

- Hassan Rachik, Symboliser la nation Essai sur l'usage des identités collectives au Maroc, Le Fennec, Casablanca, 2002.
- Henri Terrasse, La Mosquée Al-Qaraouiwiyyin à Fès, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1968.
- Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques, Musée d'ethnographie et mission scientifique Dakar-Djibouti, Paris, Palais du Trocadéro, Imp. Union, Paris, 1931.
- Ivo Grammet et Min De Meersman, Splendeurs Du Maroc. Exposition Au Musée Royal De L'Afrique Centrale (Tervuren, Belgique) Du 30 Octobre 1998 Au 31 Mai 1999, Flammarion, Paris, 2001.
- Jacques Berque, Al-Yousi Problème de la culture marocaine au XVII^e siècle, Centre Tarik Ibn Zayad pour les études et la recherche, Rabat, 2001 (éd original : 1958).
- Jean Baldoui, L'artisanat Marocain à la XIX^e Foire de Marrakech, Mars 1940, Pub. Service des arts indigènes.
- Jean-Claude Duclos, De l'écomusée au Musée de société, Histoire, mode d'expression et mission d'une forme de musée en devenir, (Texte non publié, version 1998).
- Jean Poirier, Histoire de l'ethnologie, Presse Universitaire de France, Paris, 1984.
- Jean Sernaye, L'œuvre française en terre marocaine, imprimerie Réunis, Casablanca, 1938.
- Jules Borély, Le Maroc au pinceau, Dar Al Aman, Rabat, (nouvelle édition) 2014.
- Kenneth L. Pike, Language in relation to unified theory of the structure of behavior, Part 1, Preliminary Edition, Glendale, California, 1954.
- Kenza Sefrioui, La revue Souffles 1966-1973 Espoirs de révolution culturelle au Maroc, Edition Du Sirocco, Casablanca, 2^{ème} tirage, 2014.
- Kok-Escalé, Marie-Christine, Instaurer une culture par l'enseignement de l'histoire : France 1876-1912 : Contribution à une sémiotique de la culture, Publications universitaires européennes, Série 3, histoire, sciences auxiliaires de l'histoire, P. Lang, Berne, 1988.
- Lakhdar Magicien du signe, publication du Musée de Marrakech, Marrakech, Youssef Impression, Marrakech, 1999.
- Laurent Houssais, Dominique Jarrassé (Dir), Exposition et culture coloniale. Les Arts en Tunisie sous le Protectorat, Ed. Esthétiques du Divers, 2020.

- Laurent Mucchilli, La découverte du sociale : naissance de la sociologie en France (1870-1914), La Découverte, Paris, 1998.
- Les musées dans le Monde, face à la pandémie de COVID-19, (Rapport de l'UNESCO, Mai 2020).
- Louis Brunot, Au seuil de la vie marocaine, les coutumes et les relations sociales chez les Marocains, Librairie Farraire, Casablanca, s. d.
- Lucien Golvin, Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques, Décembre 1968-janvier 1969, Paris, UNESCO, 1969.
- Maraini Toni, Ecrit sur l'Art, Choix de textes, Maroc 1967-1989, Ed. Le Fennec, Casablanca, 2014.
- Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, L'anthropologie, Que sais-je, Presse Universitaire de France, Paris, 2^e édition, 2009.
- Marcel Granet, La civilisation chinoise, Albin Michel, Paris, 1994.
- Marcel Mauss, Oeuvres. 2. Représentations collectives et diversité des civilisations, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- Marcel Mauss, Manuel d'ethnographie, Payot, Paris, 1967.
- Marcel Santana, La vie exemplaire de Lyautey (je suis un animal d'action), L'Orme Rond, Avignon, 1986.
- Marcel Vicaire, Souvenir du Maroc: un peintre au Maroc de 1922 à 1958, Afrique Orient, Casablanca, 2012.
- Marie-Haude Garaës, Jean Fernandez, Tanger ou la dérive littéraire, Essai sur la colonisation littéraire d'un lieu, Publisud, Paris, 2002.
- Martin R. Schärer, Exposer la muséologie, ICOFOM, Paris, 2018.
- Maurice Arama, Delacroix un voyage initiatique (Maroc, Andalousie, Algérie), Non Lieu Editions, Paris, 2006.
- Michel Foucault, Les mots et les choses une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1966.
- Michel leiris, Cinq études d'ethnologie, Denoël Gonthier, Paris, 1969.
- Michèle Duchet, Anthropologie et Histoire au siècle des lumières (Buffon, Voltaire, Raousseau, Helvétis, Diderot), Flammarion, Paris, 1977.
- M'hammed Benaboud et Bouabid Bouzaid, Peintres de Tétouan, Pub. Association Tétouan Asmir, t. II, éd. Okad, Rabat, 2010.
- Mohammed ben Bachir et Najib Moulay Mohammed, La politique culturelle au Maroc, Unesco, 1981.

- Mohamed Lotfi M'rini, Culture et développement : repères pour une politique culturelle, publication de la Fondation de Salé pour la Culture et les Arts, Cham's Print, Salé, 2020.
- Musées et recherches sur le terrain, Collection : Musées et Monuments, n° XII, Publication de l'UNESCO, Paris, 1970.
- Muséographie, publication de l'Office International des Musées, Tome II, Madrid, 1934.
- M.-M. Vaussard, Charles de Foucauld, Maître de vie intérieur, Editions du Cerf, Juvisy, 1933.
- Nabil Bayahya, Politiques culturelles à l'âge du numérique l'exemple du Maroc, Descartes et Cie, Paris, 2015.
- Nabila Oulebsir, Les usages du Patrimoine : Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830-1930), Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2004.
- Odile Quirot, Eugène et le Sultan le voyage du peintre Delacroix au Maroc, Ed. Adam Biro, Paris, 1990.
- Patrimoine et développement durable dans les villes historiques du Maghreb contemporain : Enjeux diagnostics et recommandations, Bureau de l'UNESCO à Rabat, 2004.
- Paul Marty, Le Maroc de demain, Comité de l'Afrique française, Paris, 1925.
- Philippe Urifalino, L'invention de la politique culturelle, Hachette, Paris, 2004.
- Pierre Bourdieu, Alain Darbel et Dominique Schnapper, L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public, Edition de Minuit, Paris, 1969.
- Pierre Lyautey, L'empire colonial français, Troisième République 1870 à nos jours, édition de la France, Paris, 1931.
- Pomian Krazysztof, Le musée une histoire mondiale. Du trésor au musée, Gallimard, Paris, 2020.
- Quivi Raymond et Campenhoudt Luc Van, Manuel de recherche en sciences sociales, Dunod, Paris, 1988.
- Radouane Khoulaifa, Les politiques culturelles et la norme juridique de diversité culturelle à l'ère du numérique, Imprimerie Papeterie El Watanya, Marrakech, 2019.
- Raoul Girardet, L'idée coloniale en France de 1871 à 1962, La Table ronde, Paris, 1972.

- Reconnaissance du Maroc, 1912-1922, Dix ans de Protectorat, publication de la Résidence Générale de la République française au Maroc (Rabat), Poitiers Imprimerie, 1922.
- Robert Montagne, Les Berbères et le Makhzen dans le Sud du Maroc : essai sur la transformation politique des berbères sédentaires, groupe chleuh, F. Alcan, Paris, 1930.
- Roland Barthes, Mythologie, Le Seuil, Paris, 1957.
- Said Edward W, Culture et impérialisme, Trad. Paul Chemla, Fayard, Le Monde diplomatique, Paris, 2000.
- Roland Schaer, L'invention des musées, Gallimard, Paris, 1993.
- Serge Gruzinski, La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle, Gallimard, Paris, 1988.
- Service des Arts Indigènes : Historique (1912-1930), Avant-propos de J. Gollteland, publié à l'occasion de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris.
- Soutien du paysannat et de l'artisanat indigène au cours de l'année 1940, Pub. Résidence Générale de France au Maroc, Imp. Réunies, Casablanca, 31 décembre 1940.
- Thomas Richard, Du musée au cinéma. Narration de Guerres au Moyen-Orient, Mythologies politiques et identitaires dans les conflits du Moyen-Orient à l'heure de la mondialisation, Centre Michel de l'Hospital, Clermont-Ferrand, LGDJ/lextenso éditions, 2016.
- Tzvetan Todorov, Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine, Seuil, Paris, 1989.
- Victor Piquet, Le peuple Marocain le bloc berbère, Paris, Lib. Emile-larose, 1925.
- Vincent Négri, L'autonomie des musées en Afrique (étude), Imprimerie Blanchard, ICOM et Fondation Rockefeller, 1995.
- Vo Toan, Le Mausolée Mohammed V, Edition Socheppress-Casablanca, 1976.
- Werner Szambien, Le musée d'Architecture, Picard, Paris, 1988.

Thèses et recherches universitaires:

- Legros B., Le musée Dauphinois : Approche anthropologique, Université de Lyon, Maitrise d'Ethnologie, Texte dactylographié, septembre 1979.

- Julie-Anne Côté, De la danse au musée : préservation et muséalisation, Thèse de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine, sous la direction de Yves Bergeron et Isabelle Launay, Université du Québec Montréal, 2021.
- Mahmoud Chahdi, Le théâtre marocain, pour une institutionnalisation de la politique culturelle, thèse de doctorat, soutenue le 15 décembre 2016, à l'université de Strasbourg.
- Maria do Rosário F. C. Saraiva, Des concepteurs et des visiteurs, l'exemple d'une exposition au Musée Dauphinois, DEA Muséologie : Publics, Expositions, Institutions, Sous la direction de Jean Davallon, Soutenu le 23 septembre 1997.
- Marlène Lespes. De l'orientalisme à l'art colonial : les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956), thèse de doctorat sous la direction de Jean Nayrolles, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017.
- Maria do Rosário F. C. Saraiva, Des concepteurs et des visiteurs, l'exemple d'une exposition au Musée Dauphinois, DEA Muséologie : Publics, Expositions, Institutions, Sous la direction de Jean Davallon, Soutenu le 23 septembre 1997.
- Mohammed Said El Mortaji, L'Art islamique dans les musées français, thèse de doctorat nouveau régime Science de la Communication (Muséologie), sous la direction de Jean Desvallées, Université D'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2000.

Articles :

- Abdelmajid Arrif, « Le paradoxe de la construction du fait patrimonial en situation coloniale. Le cas du Maroc », In Revue du monde musulman et de la Méditerranée, n°73-74, 1994, pp. 153-166.
- Abderrahim Khaled, «L'histoire des armes au Musée 'Borj Annour'», In Abdelhaq Lamrini, Al jaych Al marghribi aabra attarikh, Dar nachr al maarifa, Rabat, 1997, pp. 547-548.
- Abou Fares, «La Mosquée et l'Art » In La Pensée, n° 4, Février 1963, pp. 65-77.
- Ahmed Ghazali, «Patrimoine du Rif : Pour un musée hors les murs», In Rif les traces de l'histoire, Driss El Yazami et Ahmed Siraj (sous la direction

de), Conseil National des droits de l'homme, La Croisée des chemins, Casablanca, 2011, pp. 353-357.

- Ahmed Sefrioui, «Le Maroc de Delacroix», In Delacroix au Maroc, Pub. Mission universitaire et culturelle française, Rabat, 1963, pp. 7-8.
- Ahmed Skounti, «L'anthropologue chez-soi : réflexions sur la pratique anthropologique au Maroc», In Cahiers de recherche du Centre Jacques Berque, I, 24, pp. 9-18.
- Ahmed Skounti, «De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines ?» In Hespéris-Tamuda, Vol. XLV, Rabat, 2010, pp. 19-34.
- Ahmed Skounti, «Bois domestiques et coffres du Musée Dar Si Saïd», In Bois : art et usages (Exposition au Musée Dar Si Saïd, Marrakech), Dar Al Manahil, Rabat, 2002, pp. 22-23.
- Aïda Bouazza, «Et la culture dans tout ça ? », In L'Economiste, du jeudi 29 septembre 2016, page : 42.
- Alain Messaoudi, «Bell Alfred», In Dictionnaire des orientalistes de langue française, Ed. Karthala, Paris, 2012, pp. 77-79.
- Alain Pommereu, «Fabrique-moi une histoire : la Médersa de Oudayas », In Quantar, Magazine des cultures arabes et méditerranéenne, n° 96, Juillet 2015, pp. 33-35.
- Alain de Pommerau, « Ricard Prosper », In Dictionnaire des orientalistes de langue française, Ed. Karthala, Paris, 2012, pp. 875-876.
- Ali Amahan, «Aperçu sur le musée du Batha», In Lamalif, n° 174, février 1986, pp. 54-56.
- Alou Hama Cisse, « Comptes sur la culture : comment la banque culturelle au Mali aide les communautés rurales à sauvegarder leurs ressources culturelles», In AFRICOM Conférence et 1^{er} Assemblée général Musée en Afrique : Défis pour le 21^{ème} siècle, 29 septembre-1^{er} octobre 2003, (le document n'est pas paginé), feuilles : 30 et 31.
- Amine Boushaba, «L'incroyable renaissance des musées marocains», In L'Economiste, n° 5275, du : 18/5/2018.
- Amine Sbihi, «La Fondation améliorera la gouvernance de l'art», Propos recueillis par Mohamed Chaoui, In L'Economiste, Mardi 7 octobre 2014, p. 5.
- André Adam, «La politique culturelle au Maroc», In Santucci (Jean-Claude), Flory (Maurice) (dir.), Annuaire de l'Afrique du Nord, Centre national de la recherche scientifique, Centre de recherches et études sur

les sociétés méditerranéennes, (CRESM), Edition du CNRS, Paris, 1974, pp. 107-128.

- André Desvallées, «Le défi muséologique», In La muséologie selon Georges-Hervé Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages, Dunod-Bordas, Paris, 1989, pp. 345-367.
- Anita B. Shah, «ICOFOM : Muséologie et présentation», In Les nouvelles de l'ICOM, n°3, 2003, p. 12.
- Anonyme, «Le musée du Batha, Quand un ancien palais fait sa mue», Texte de la MAP, Le Matin (Journal marocain), n° du lundi 22 mai 2000.
- Anonyme, «les Exposition d'Histoire et d'Art Marocains», In les arts traditionnels du Maroc, Cahiers de Maroc-Documents, nouvelle série, n°2, 1964, pp. 5-6.
- Anonyme, «Les musées du Service des métiers et arts marocains (Musée Prosper Ricard)», In Museum, Vol. VII, n° 1, 1954, pp. 64-66.
- Benoît de L'Estoile, «Rationalization colonial domination ? Anthropology and Native Policy in French-Ruled Africa», In Empires, Nations, and Natives. Anthropology and State-Making, Duke University Press, Durham and London, 2005, pp. 30-57.
- Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura, «Démantèlement, reconversions, créations. Contribution à l'analyse du changement institutionnel», In Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel, Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.), Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, 2013, pp. 9-33.
- Carol Malt, «Moroccan Museums and the Politics of Place», In Site-specific performance in Arabo-islamic contexts, Khalid Amine and George F. Roberson (Edit), Faculty of Letters and Humanities, Tétouan, 2011, Printer: Attorpes, Tanger, pp. 53-65.
- Chabin A., «Şinā'a» In Encyclopédie de l'Islam, Tome IX, Leiden Brill, 1998, pp. 649-653.
- Charles Parain, « Ethnologie et histoire », In Ethnologie et histoire, Maurice Agulhon et autres auteurs, Editions Sociales, Paris, 1975, pp. 25-48.
- Charles Vial, «Lucien Golvin, Douvenirs», In Antiquité africaine, n° 40-41, 2004, pp. 7-12.
- Christelle Ventura, «Les "polyphonie" du musées du quai Branly ou l'art d'acclimater les discours », In Les musées d'ethnologie. Culture, politique

et changement institutionnel, Camille Mazé, Frédéric Poulard et Christelle Ventura (dir.), Editions du Comité des travaux historique et scientifiques, Paris, 2013, pp. 71-100.

- Charles Buttin, «les poignards et les sabres marocains», avec une introduction de Prosper Ricard, In Hespéris, tome XXVI, 1^{er} trim., Année 1939, pp. 1-28.
- Claude Daniel Ardouin, «Quels modèles pour les musées africains ? Perspectives ouest-africaines», In Bulletin WAMP, n° 4, 1993, pp. 14-21.
- Daniel Buren, «Exposition de l'exposition», In Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie, textes choisis et présentés par Andrés Desvallées, Savigny-le-Temple, 1992, Mâcon, pp. 150-179.
- Daniel Jacobi, «Muséologie et accélération», In François Mairesse (sous la direction de), Nouvelles tendances de la muséologie, La documentation Française, pp. 27-39.
- Daniel Rivet, «Exotisme et pénétration scientifique : L'effort de découverte du Maroc par les français au début du XX^e siècle», In Connaissance du Maghreb, Sciences sociales et colonisation, Edition du CNRS, Paris, 1984, pp. 95-109.
- Denis Peschanski, «Les historiens au Musée. Aléas du partenariat», In Musées d'histoire et histoire dans les Musées, Actes du séminaire du 17 juin 1992, Association internationale des musées d'histoire, Direction des musées de France, Ministère de l'Education nationale et de la culture, 1993, pp. 39-42.
- Dominique Poulot, «Les mutations de la sociabilité dans les musées français et les stratégies des conservateurs, 1960-1980», In Moulin Raymonde (sous la direction de), Sociologie de l'art, Paris, 1986, p. 95-109.
- Ech charki Dahmali, «Les musées au Maroc pendant le protectorat, entre science et colonialisme», In Hespéris-Tamuda, Vol. LIX, n° 1, 2024, Rabat, pp. 104-121.
- Ech charki Dahmali, «Histoire du premier musée au Maroc», In Hespéris-Tamuda, Vol. LVIII, n°1, 2023, Rabat, pp. 115-152.
- Edmund Burke III, « La mission scientifique au Maroc », In Recherches récentes sur le Maroc moderne : actes 1977, Durham, Publications du Bulletin économique et sociale du Maroc, 1978, pp. 37-56.
- François Mairesse, «L'Histoire de la muséologie est-elle finie ?», In Muséologie un champ de connaissance Muséologie et Histoire,

International symposium organisé par ICOFOM, du 5 au 11 octobre 2006, Hidegard K (et autres) (Ed.), pp. 79-86.

- Georges Hardy, «Lyautey au Maroc », In Cahiers Charles de Foucauld, Imp. Wallon-Vichy, 1954, pp. 121-133.
- Germain Bazin, André desvallées et Raymonde Moulin, «Muséologie», In Encyclopaedia Universalis, n° 16, France, 2008, pp. 653-662.
- Hafid Lokadem, «Musée Borj Nord: Passé et devenir », In Patrimoine et musée Au Maroc, Mustapha Jlok (coordination), El Maarif Al Jadida, Rabat, 2007, pp. 89-111.
- Harold J. Penderleith et Frédéric J. Gysin, «Rapport de mission (mai 1962)», In Les Arts Traditionnels du Maroc, Cahiers de Maroc-Documents, nouvelle série, n°2, 1964, pp. 46-55.
- Hoceïn El Kasri, «A walk through Morocco: The Oudaïa Ethnographic Museum», In Museum International, n° 179, 1993, p. 18.
- Hubert Lyautey, «Le Maroc artistique», In Revue l'Art et les artistes, n° spéciale "Le Maroc Artistique", Paris, Septembre 1917, pp. 3-4.
- Isac Chiva, « Entretien avec Claude Lévi-Strauss : qu'est ce qu'un musée des Arts et Traditions populaires ?», In Le Débat, n° 70, mai-août, 1992/3, pp. 156-163.
- Jack Lang, «Ecole et Musée », Des élèves au musée (dossier), In Education et pédagogie, Revue du Centre International d'Etudes Pédagogiques, n° 16, 1992, pp. 16-17.
- Jacques Berque, «Pour une nouvelle méthode politique de la France au Maroc», In Jacques Berque, Opera Minora, II, Edition Bouchère, Paris, 2001 pp. 45-80.
- Jacques Berque, «Etudes d'histoire rurale magrébine », In Jacques Berque, Opera Minora I, Paris, Edition Bouchère, 2002. (éd originale : 1938), pp. 71-196.
- Jacques Berque, «Deux ans d'action artisanale à Fès», In Opera Minora III, Sciences sociales et décolonisation, Editions Bouchene, Paris, 2001, pp. 7-24.
- Jean Boube, « Le Musée Louis Chatelain à Rabat », In Musées d'Antiquités du Maroc, Extrait du Bulletin d'Archéologie Marocaine, tome IV, 1960, pp. 3-14.
- Jean Davallon, Hana Gottesgienser, Eric Triquet, «Du média exposition à la muséologie», In 1^{er} Colloque sur la muséologie des sciences et des techniques, Dijon, 1993, pp. 82-93.

- Jean Favière, « Musées et public : propos en désordre », In Nouvelles de l'ICCROM, Vol. 21, n° 4, décembre 1968, pp. 2-3
- Jean Gabus, «Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques (1965)», In Desvallées, André (dir.) Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie, Volume 1, Editions M.N.E.S, Mâcon, 1992, pp. 337-386.
- Jean-Pierre Duval, «Outils de conception et scénographie», In REMUS, la Muséologie des sciences et des techniques, OCIM, Dijon 1993, pp. 16-17.
- Jean-Rémy Manton, «Déroutes de l'art : La destination de l'œuvre d'art et le débat sur le musée», In La Carmagnole des musées. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution, Jean-Claude Bonnet (sous la direction de), Armand Colin, Paris, 1988, pp. 97-130.
- Jennifer W. Olmsted, «The Sultan's Authority: Delacroix, Painting and Politics at the Salon of 1845», In The Art Bulletin, Vol. 91, Mar. 2009, College Art Association, New York, pp. 83-106.
- Joseph De Nézière, «Notre Protectorat sur l'Art Marocain», In Revue L'Art et les Artistes, n° spéciale "Le Maroc Artistique", Paris, Septembre 1917, pp. 47-51.
- Jean François Augoyard, «L'environnement sensible et les ambiances architecturales» In L'espace Géographique, n° 4, 1995, pp. 302-318.
- Louis Brunot, « L'esprit marocain. Les caractères essentielles de la mentalité marocaine », In Bulletin de l'enseignement public du Maroc, n° 45, 1923, pp. 35-59.
- Lucien Golvin, «Jacques Revault (1902-1986)», In Désert et Montagne au Maghreb, Hommage à Jean Dresch, Edisud, 1986, pp. 413-415.
- Magali Gasse-Houle, «Ecrire la peinture : le journal de voyage au Maroc d'Eugène Delacroix », In Delhousie French Studies, vol. 72, 2005, Delhousie University, p. 33-42.
- Martine Regourd, «Les musées entre citoyenneté et management», In La pensée, n° 302, avril-mai-juin 1995, p. 99-110.
- Maurice Arama, « Tanger : Décennies d'une mémoire picturale », In Tanger : Espace imaginaire, publication de La Faculté des Lettres et des sciences Humaines de Rabat et l'Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction de Tanger, Dar Annajah Eljadida, Casablanca, 1992, pp.101-103.
- Maurice Arama, «Delacroix a-t-il compris le Maroc ? », In Delacroix au Maroc, Pub. Mission universitaire et culturelle française, Rabat, 1963, pp. 32-33.

- Maurice de Noirmont, « L'Exposition coloniale », In La Géographie, n° 1, 1931, pp. 22-30.
- Maurice Euzenat, «Le Service de Antiquités au Maroc», In Revue Historique, t. 228, fasc. 1, 1962, PUF, Paris, pp. 129-134.
- Maurice Tranchant de Lunel, «les résidences», In France-Maroc, n° 96, novembre 1924, p. 181.
- Maurice Tranchant de Lunel, «L'art et les monuments du Maroc», In L'œuvre du Protectorat, Conférence franco-marocaine, exposition franco-marocaine de Casablanca, T. 1, Paris, Laibrairie Plon, 1916, pp. 270-272.
- Mickael Bensadoun, «The (Re) Fashioning of Moroccan National Identity», In Maddy-Weitzman Bruce and Daniel Zisenwine (Ed.), The Maghrib in the new century: identity, religion, and politics, University Press of Florida, 2007, pp. 13-35.
- Michel Ponsich, «Le Musée Michaux-Bellaire à Tanger», In Musées d'Antiquités du Maroc, Extrait du Bulletin d'Archéologie Marocaine, tome IV, 1960, pp. 15-21.
- Mohamed Aziz Lahbabi, «Le musée et la protection du patrimoine culturel maghrèbin», In : Museum, Vol. XXVIII, n° 3, 1976, pp. 141-147.
- Mohamed Chaoui, «Musée Mohammed VI : une nouvelle page pour le Maroc», In L'Economiste, Mardi 7 octobre 2017, pp. II-III.
- Mohamed Chaoui (propos recueillis par), «Amine Sbihi : La Fondation améliorera la gouvernance de l'art », In L'Economiste, Mardi 7 octobre 2014, p. V.
- Mohamed Chaoui (propos recueillis par), «Qotbi : Le musée va démocratiser la culture », In L'Economiste, Mardi 7 octobre 2014, p. IV.
- Mohamed Mammar, «Regard sur les musées du Maroc», In Libération (Journal marocain), n° du samedi 13/5/ 2000.
- Mustapha Jlok, «Entretien avec Ali Amahan», In Asinag-Asinag, Revue de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, Numéro 6 – 2011, pp. 87-92.
- Naima Chikhaoui, «Les sciences du patrimoine au Maroc, investigation et réflexion», In les sciences humaines et sociales au Maroc, études et arguments, Rabat, Institut Universitaire de Recherche Scientifique, 1998, pp. 185-198.
- Nathalie Chouchan, « Editorial », In Cahiers philosophiques, 2011/1, n° 124, pp. 5-8.

- Nelly Quemener, «Affects et réception médiathèque, des dimensions idéologiques du plaisir du texte aux dimensions affectives de l'idéologie», In Maigret Eric et Laurent Martin (Dir.), Les cultural studies au-delà des politiques des identités, Riom, Le bord de l'eau, 2020, pp. 223-234.
- Paul Philippot, «La conservation de œuvres d'art, problème de politique culturelle», In Bulletin annuelle de l'ICCROM, n° 12, Janvier 1986, pp. 2-4.
- Paul Rasse, «Communication et muséologie des techniques», In 1^{er} Colloque sur la muséologie des sciences et des techniques, Dijon, 1993, pp. 18-23.
- Philippe Poirrier, «Musées et politiques culturelles», In La Lettre de l'OCIM, novembre-décembre 2014, n° 96, pp. 13-18.
- Raymond A., Floor W., Özdemir Nutku., «Şinf» , In Encyclopédie de l'Islam, (nouvelle édition), tome IX, Leiden Brill, 1998, pp. 668-671.
- Raymond Thouvenot, «Promenade archéologique au musée de Tétouan (Maroc)», In Revue des études anciennes, n° 1-2, pp. 138-145.
- Ricard Prospère, «Arts indigène et musées», In La Renaissance du Maroc, Dix ans de Protectorat, Imprimé à Poitiers, France, pp. 211-215.
- Ricard Prospère, «L'artisanat indigène en Afrique du Nord», Rapport présenté le 6 mars à la Conférence coloniale, In Bulletin économique du Maroc, 1934/1935, pp. 131-132.
- Raymond Singleton, «The purpose of Museums and Museum Training», In Museums Journal, Décembre 1969, pp. 133-135.
- Robert Fohr, «Musée», In Encyclopaedia Universalis, n° 16, France, 2008, pp. 646-653.
- Rosalind O'Hanlon, David Washbrook, «After Orientalism : Culture, Criticism, and Politics in the Third World», In Comparative Studies in Society and History, Vol. 34, n° 1, (January 1992), pp. 141-167.
- Rössler Mechtild et Eloundo Lazare, «Réflexions sur la crise, lieux du patrimoine mondiale, musées et interprétation du patrimoine», In Patrimoine Mondial, n° 95, Juillet 2020, pp. 22-27.
- Sadam J., «Athàth », Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, supplément, Leiden, Brill, 2007, Tome XII, pp. 98-99.
- Salima, Guisser, « Entretien avec Mehdi Qotbi », In Aujourd'hui le Maroc, n° 905 du 18 mai 2021, p. 20.
- Samir Kafas and Ashley V. Miller, «Visibility, democracy and the national museum network in Morocco», In Raymond Silverman, George Abungu

and Peter Probst (dir.), *National Museums in Africa identity, History and Politics*, London, Routledge, 2021, pp. 18-37.

- Samir Kafas, «De l'origine et de l'idée de musée au Maroc», In Gaultier-Kurhan, Caroline (dir.), *Patrimoine culturel marocain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, pp. 39-55.
- Sophie Leclercq, «Le colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962) », In *Revue Historique*, t. 310, fasc. 2, PUF, avril 2008, pp. 315-336.

Références électroniques:

- Adama Djigo, «Patrimoine culturel et identité nationale : construction historique d'une notion au Sénégal», In *Journal des africanistes* [En ligne], 85-1/2 | 2015, mis en ligne le 07 juillet 2016, consulté le 29 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/africanistes/4617> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/africanistes.4617>
- André Gob, «Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation», In *CeROArt* [Online], 4 | 2009, Online since 10 October 2009, connection on 14 December 2020. URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/1326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceroart.1326>
- André Thevet, *La cosmographie universelle*, [microforme] : illustrée de diverses figures des choses plus remarquables veues par l'auteur, & incogneuës de noz anciens & modernes By Thévet, André, 1502-1590. Consulté le 30 juillet 2022. https://archive.org/details/cihm_40485/page/n5/mode/2up
- Anita Herle, 2016, «Anthropology Museums and Museums Anthropology», In *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology* (eds) F. Lazard, H. Diemberger, J. Robbins, A. Sanchez and A. Stasch [En ligne], consulté le 20 janvier 2021. URL : <http://doi.org/10.29164/16museums>
- Annie Krieger Krynichi, «Prosper Ricard», http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biog02_ricard.htm, consulté le 03 octobre 2022
- Anonyme, « Musées du Maroc : la métamorphose », In *Challenge*. Consulté le : 7 mai 2021. <https://www.challenge.ma/musees-du-maroc-la-metamorphose-127803/>
- Benoît de l'Estoile, «L'anthropologie après les musées ?» In *Ethnologie française* [En ligne], 2008/4 Vol. 38 I pages 665à 670. consulté le 25

décembre 2020. <https://www.cairne.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-665.htm>

- Bernard Schiele, «Quels musées pour la Chine d'aujourd'hui ?», In François Mairesse (sous la direction de), Nouvelles tendances de la muséologie, La documentation Française, pp. 95-110. Consulté le 22 mai 2022. https://medias.vie-publique.fr/data_storage_s3/2020-11/9782111450219_NouvellesTendancesDeLaMuseologie_Extrait.pdf
- Bernard Dupaigne, «Au Musée de l'Homme : la disparition des ethnologues», In Ethnologie française [En ligne], 2004/4 Vol. 38 I pages 645 à 647. Consulté le 5 novembre 2021. <https://www.cairne.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-627.htm>
- Bernard Dupaigne et Jacques Gutwirth, «Quel rôle pour l'ethnologie dans nos musées ?», In Ethnologie française [En ligne], 2004/4 Vol. 38 I pages 627 à 630. Consulté le 22 octobre 2021. <https://www.cairne.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-627.htm>
- Bernard Vergely, «L'enjeu vital de l'identité», In Les Cahiers jungiens de psychanalyse [En ligne], 2010/2 n° 132 I page 75-94. Consulté le 25 avril 2021. <http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-la-psychanalyse-2010-2page-75.htm>
- Céline Cravatte, «L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ?», In Cahiers d'études africaines [En ligne], 193-194 | 2009, mis en ligne le 25 juin 2009, consulté le 05 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/18852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.18852>
- Christian Bromberger, «Les deux tentations des musées ethnographiques aujourd'hui : la dérive esthétisante et le virage sociétal», [En ligne], consulté le 15 mars 2022, <http://archivbib.hypotheses.org/587>
- Comment sortir les « muséalium » hors des vitrines des musées », article consulté le 21 décembre 2020 sur le site : <https://cursus.edu/articles/41360/comment-sortir-les-musealiums-hors-des-vitrines-des-musees>
- Entretien avec Patti Birch <https://lematin.ma/journal/2018/exposition-hommage-philanthrope-americaine-patti-birch/304045.html> consulté le: 19/02/2024. <https://fnm.ma/project/voyages-de-patti-birch-passions-et-collections/> consulté le : 19/02/2024

- Fatima Zahra Errajy, «Le Maroc sur la bonne voie pour le renforcement de la dynamique et de la culture des musées», MAP, 18 mai 2018, consulté le 15 septembre 2020. <http://www.mapexpress.ma/actualite/opinions-et-debats/le-maroc-sur-la-bonne-voie-pour-le-renforcement-de-la-dynamique-et-de-la-culture-des-musees-mehdi-qotbi/>
- François Mairesse (sous la direction de), Nouvelles tendances de la muséologie, La documentation Française, consulté le 10 mai 2022. https://www.vie-publique.fr/files/2020-11/9782111450219_NouvellesTendancesDeLaMuseologie_Extrait.pdf
- François Mairesse, «La muséologie à la croisée des chemins», In Complutum, 2015, Vol. 26 (2), pp : 29-37. Consulté le 01 mars 2023. https://www.researchgate.net/publication/283623043_La_museologia_en_la_encrucijada_de_los_caminos
- François Mairesse, Audrey Doyen, Les revues du champ muséal à travers le monde. OCIM and Chaire UNESCO pour l'étude de la diversité muséale. 2022. Consulté le: 26 mars 2024. https://hal.science/hal-03944614v1/file/221116%20Ocim_Cahier-Obs_Revues-champ-museal-travers-monde_221115.pdf
- Gille Laferte et Nicolas Renahy, Tradition, modernité, domination, trois regards des études rurales françaises cristallisés autour d'une enquête, consulté le 20 juillet 2020. <https://hal.inrae.fr/hal-02815421/document>
- Girard Muriel, «Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc», In Socio-anthropologie [En ligne], 19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, consulté le 16 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.563>
- Gopnik Adam, «The Mindful Museum», consulté le 30 décembre 2023. <https://thewalrus.ca/the-mindful-museum/>
- Guy Caplat, «GOTTELAND (Jean)», In L'Inspection générale de l'Instruction publique au XXe siècle. Dictionnaire biographique des inspecteurs généraux et des inspecteurs de l'Académie de Paris, 1914-1939. Paris : Institut national de recherche pédagogique, 1997. pp. 304-308. (Histoire biographique de l'enseignement, 13) ; https://www.persee.fr/doc/inrp_0298-5632_1997_ant_13_1_6683
- Habiba Aoudia, «La fabrique du musée d'art marocain : L'œuvre de Prosper Ricard», In L'Année du Maghreb [En ligne], 19 | 2018, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 13 août 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/anneemaghreb/3916> ; DOI :
<https://doi.org/10.4000/anneemaghreb.3916>

- Hassan Rachik, «Beldi et roumi, Réflexions la perception de l'occidental à travers une dichotomie locale», In Egypte/Monde arabe, [En ligne], 1997, mise en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 11 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ema/1656>;DOI:<https://doi.org/10.4000/ema.1656>.
- Isac Chiva, Une politique pour le patrimoine rural. Consulté le 12 mars 2020, <https://sites.ensfea.fr/escales/wp-content/uploads/sites/7/2009/07/Rapport-Chiva.pdf>
- Jaky Bouju, «Tradition et identité», enquête, usages de la tradition, En ligne, mis en ligne le 6 mars 2007, consulté le 22 octobre 2021 Url, [http : enquete, revues. Org/document 313. Html](http://enquete.revues.org/document313.html).
- Jean Caudmont, «Kenneth Lee Pike 1912-2000», In : La linguistique, 2001/Vol. 37, pp. 147-156, consulté le 1 décembre 2020, [Kenneth Lee Pike 1912-2000 | Cairn.info](https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2001-37-147-156.htm)
- Jean-Pierre Olivier De Sardan, «Émique», In L'Homme, 1998, tome 38 n°147. Alliance, rites et mythes. pp. 151-166; doi : <https://doi.org/10.3406/hom.1998.370510>
https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1998_num_38_147_370510
- Léa Saint-Raymond, Collections d'œuvres d'art privées et publiques (XIXe-XXe siècle), Cours magistrale de Licence, Université Paris Ouest Nanterre, consulté le 12 octobre 2021, <https://hal.science/hal-02985698/document>
- Lewis Geoffrey, «Rôle des musées et Code professionnel de déontologie», In ICOM, Comment gérer un musée : Manuel pratique. Paris : Unesco, 2006, p : 1. Consulté le 25 janvier 2024 En ligne sur www.icom.museum
- Mariano Bertuchi : 50 ans après, AFKAR/IDEES, PRINTEMPS/ETE 2006, p : 103. Consulté le : 03 janvier 2024 <https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2006/03/36Bertuchi-fra.pdf>
- Mélanie Roustan, «Des usages de l'autochtonie dans les musées français», In Culture & Musées [En ligne], 28 | 2016, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 22 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.852>

- Mustapha Nhaila, «Le musée comme espace public : le cas du Maroc», [En ligne], URL : https://www.academia.edu/30104948/Le_mus%C3%A9e_comme_espace_public_le_cas_du_Maroc Consulté le : 22/08/2022.
- Mustapha Nhaila, «Politique culturelle et public au Maroc : cas des musées», [En ligne], URL : https://www.academia.edu/30090734/Politique_culturelle_et_public_a_u_Maroc_cas_des_mus%C3%A9es?uc-g-sw=30104948 Consulté le : 20 février 2023.
- Mylène Théliol, «L'association des peintres et sculpteurs du Maroc (1922-1933)», Rives méditerranéennes [En ligne], Varia, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 03 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rives/3960> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rives.3960>
- Naima El Khatib-Boujibar, «Cuve à ablutions» In Discover Islamic Art. Museum With No Frontiers, 2024. Consulté le 28 janvier 2024. https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_D;5;fr
Source: [https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_D;5;fr&cp]
- Naima El Khatib-Boujibar, «Éléments de minbar», In Discover Islamic Art. Museum With No Frontiers, 2024. Consulté le 28 janvier 2024. https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_C;4;fr
Source: [https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;ma;Mus01_C;4;fr&cp]
- Patrick Prado, «L'ethnologie française au musée ?», In Terrain [En ligne], 25 | septembre 1995, mis en ligne le 07 juin 2007, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/2858> ; DOI : [10.4000/terrain.2858](https://doi.org/10.4000/terrain.2858)
- Pauline Carminati, «Les momies du Muséum national d'Histoire naturelle: du cabinet anthropologique au musée de l'Homme», In La Lettre de l'OCIM [En ligne], 137 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ocim/966> ; DOI : [10.4000/ocim.966](https://doi.org/10.4000/ocim.966)
- Pierre Roy et Pierre Boucheron, Exposition universelle et internationale de Gand 1913. Consulté le 15 février 2024. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5395999f.r=Exposition%20universelle%201867%20pavillon%20du%20%20Maroc?rk=321890;0>

- Rachik Hassan et Rahma Bourqia, «La sociologie au Maroc : Grandes étapes et jalons thématiques», Sociologie, 2011.
<http://sociologies.revues.org/3719>.
- Robert Artus, «Ce que nous dit le Maréchal Lyautey», In Le Journal de l'Exposition coloniale, Juin 1931, p : 1. Consulté le 20 mai 2023.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k936142n?rk=21459;2>
- Roland Barthes, L'ancienne rhétorique. In Communications, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 172-223; Consulté le 22 mars 2024 doi :
<https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236
- Roxana Azimi, «Les débuts ratés du Musée d'art contemporain de Rabat», In Le Monde, du 12/06/2015. Consulté le : 23 mars 2024.
https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/19/les-debuts-rates-du-musee-d-art-contemporain-de-rabat_4657910_3212.html
- Sandra Sunier, «Le scénario d'une exposition» In Publics et Musées, n°11-12, 1997. Marketing et musées (sous la direction de Jean-Michel Tobelem) pp. 195-211; Consulté le 12 février 2024 doi :
<https://doi.org/10.3406/pumus.1997.1096>
https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1997_num_11_1_1096
- Serge Chaumier, «Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine», In François Mairesse (sous la direction de), Nouvelles tendances de la muséologie, La documentation Française, pp : 67-80. Consulté le 17 juin 2022. https://medias.vie-publique.fr/data_storage_s3/2020-11/9782111450219_NouvellesTendancesDeLaMuseologie_Extrait.pdf
- Sophie Wagenhofer, «Les musées au Maroc : reflet et instrument de la politique historique avant et après l'indépendance». Consulté le : 25 mars 2022.
http://www.academia.edu/2236047/Les_mus%C3%A9es_au_Maroc_refl_et_et_instrument_de_la_politique_historique_avant_et_apr%C3%A8s_li_nd%C3%A9pendance
- Termes muséologiques de base, In Publics et Musées, n°14, 1998. Education artistique à l'école et au musée, pp. 163-171. Consulté le 21 septembre 2023. https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1998_num_14_1_1128,
- Theodore Constance, Pratiques collectionnistes dans un contexte consumériste : les collectionneurs contemporains à l'épreuve du monde marchand ? Consulté le : 16 mars 2024.

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04385263v1/document>

- Thomas N. Headland, «Emics and etics: the Insider/Outsider Debat», In The Journal of Alerican Folklore, January, 1990. Consulté le : 19 décembre 2020 sur https://www.researchgate.net/publication/246054591_Emics_and_Etics_The_InsiderOutsider_Debate
- Valérie Sasportas, «Mehdi Qotbi, l'influent ambassadeur de la culture marocaine». Consulté le 02 fevrier 2024 <https://www.lefigaro.fr/culture/mehdi-qotbi-l-influent-ambassadeur-de-la-culture-marocaine-20231213>
- Yves Bergeron, «Les nouvelles frontières culturelles du Québec : le rôle des musées comme marqueurs identitaires», 2018, Port Acadie, (13-14-15), 321–333. Consulté le 26 décembre 2023. <https://doi.org/10.7202/038437ar>

مصادر سمعية وبصرية:

- فيديو لوكالة المغرب العربي للأنباء ليوم الخميس 24 مايو 2018. اطلعنا عليه يوم : 15 أكتوبر 2020

الرابط: <http://www.mapexpress.ma/videos/marrakech-taux-davancement-travaux-du-musee-national-du-tapis-atteint-90-qotbi>

- فيديو تقديم حصيلة المؤسسة الوطنية للمتاحف: اطلعنا عليه يوم : 15 أكتوبر 2020

<https://www.medias24.com/mehdi-qotbi-fait-le-bilan-de-la-fondation-nationale-des-musees-6303.html>

• حول المعرض الكولونيالي سنة 1931:

- L'exposition coloniale de 1931-passé- présent n°294 –TVL (<https://www.youtube.com/watch?v=t8OIK4n-dEo>). Vue le 12/08/2022.
- Exposition coloniale de 1931 / Paris Vincennes (<https://www.youtube.com/watch?v=t2SJK1wdpgY>). Vue le 12/08/2022.
- L'Histoire en images-1931, l'Exposition coloniale de Vincennes (<https://histoire-image.org/albums/exposition-coloniale-1931#:~:text=Destin%C3%A9e%20%C3%A0%20montrer%20l'influence,p>

avillons%20%C3%A9ph%C3%A9m%C3%A8res%20avaient%20%C3%A9t%C3%A9%20r%C3%A9alis%C3%A9s.) vue le 29/04/2021.

- مجموعة متحف كي برونلي :Musée Quai Branly
- <http://collections.quaibranly.fr>. consulté le 3/07/2022

- تصريحات يونس دوري Younes Duret -واضع التصور المزيوغرافي - عن معرض سجلماصة
المقام بمتحف بنك المغرب بالرباط :
<https://www.youtube.com/watch?v=Q5wfvb-IRa4>

الملحقات

580 فهرس الملحقات:

- 581 1 نص الرسالة الملكية الموجهة إلى أشغال ندوة: التراث الثقافي للريف: أية تحافة؟
- 584 2 ملصق معرض: دولاكروا ذكريات رحلة إلى المغرب. بمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر
- 585 3 عينة من أرشيف بروسبير ريكار بأرشيف المغرب
- 590 4 دعاية استعمارية قبيل انعقاد الحماية على المغرب
- 591 5 صناع مغاربة يعملون في جانب من متحف دار السي سعيد بمراكش لإنجاز طلبية لفائدة الجهد الحربي الفرنسي
- 592 6 صورة العمارة، قطعة وقفية. متحف التراث الديني مدرسة لوقش. تطوان
- 593 7 صورة صندوق مصفح. متحف القصبية بطنجة
- 594 8 (أ) تازوطة (جماعة الحوزية، إقليم الجديدة)
- 594 8 و (ب) توفري (جماعة أولاد رحمون، إقليم الجديدة)
- 594 9 صندوق العروسة والشوار، متحف باب عقلة بتطوان
- 595 10 خريطة متاحف المغرب الرسمية والمشاريع بحسب وزارة الشؤون الثقافية
- 597 11 (أ) القاعة الكبيرة (منظر عام) المتحف الأثري بالرباط
- 597 11 و (ب) قاعة البرونز المتحف الأثري بالرباط
- 598 12 خطاطة لوسيان غولفن بخصوص المتاحف المغربية كما شاهدها بين 1968 و 1969
- 599 13 بلاغ صحفي بمناسبة المعارض التراثية الكبرى
- 601 14 (أ) مشروع المتحف الوطني الأثري. صورة غلاف البرنامج الاستشاري الهندسي والوظيفي والتقني 2004
- 602 14 (ب) مشروع المتحف الملكي للتراث والحضارات بالرباط
- 603 15 متحف ضريح محمد الخامس، التخطيطات الهندسية (مشروع التحويلات والتخطيط الشكلي)
- 604 16 (أ) السلطان محمد بن يوسف في حفل عشاء بمناسبة انعقاد المعرض الكولونيالي 1931
- 605 16 (ب) زيارة السلطان محمد بن يوسف والمارشال ليوطي للرواق المغربي في المعرض الكولونيالي لسنة 1931

نص الرسالة السامية التي وجهها جلالة الملك محمد السادس إلى المشاركين في الندوة الدولية حول :

التراث الثقافي للريف : أية تحافة ؟

«الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على مولانا رسول الله وآله وصحبه

حضرنا السعداء والسائلين»

بالحسب لما أن توجه الحكم في اجتماع هذه الندوة الدولية، حول «التراث الثقافي للريف: أية تحافة؟» التي أضفينا على انعقادها بمدينة الحسيمة رعاية السامية؛ لما توليه من أهمية بالغة لحماية الرصيد الثقافي والتاريخي والتراثي، الذي تخر به منضقة الريف، ومدينة الحسيمة اللذين لهما، والذين يعض أهلها الأناوس سامي غنايتنا، وسابع عظمة.

ونو، بكافة، الترحيب بالمشاركات والمشاركين فيها، من باحثين مرموقين في مجالات التاريخ والآثار والتراث والثقافة، وممثلين عن المؤسسات الوطنية والهيئات العلمية، وكذا فعاليات المجتمع المدني، المعنية بتبذل الرأي، بخصوص المواضيع المطروحة في جدول أعمال هذا الملحق العلمي العام.

وإن تنضم هذه الندوة من طرف المجلس الوطني لحقوق الإنسان، بشراكة مع المجلس الجماعي لمدينة الحسيمة، ومجلس جهة تاركة - الحسيمة - تاونات، وبإعتم من مجلس الجمالية المغربية بالخارج، والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، والمعهد الوطني للعلوم الآثار والتراث، وكذا فعاليات خارجية مؤهلة، يضمن عليها هذا حقوقا هاما، يؤسس للثور الرائد، الذي يقوم به المجلس، الذي تم الاتفاق، به إلى مؤسسة دستورية، وثلة في إحصار الاختيار الديمقراطي الوطني، والمرجعية الكونية، التي اعتمداها لحماية حقوق الإنسان، والوقوف بها بملتنا.

ملحق رقم: 1. نص الرسالة الملكية الموجهة إلى أشغال ندوة: التراث الثقافي للريف: أية تحافة؟

المصدر: التراث الثقافي للريف، أية تحافة؟ تحت إشراف إدريس إليزي وأحمد سراج، منشورات المجلس الوطني لحقوق الإنسان، دار النشر ملتقى الطرق، الدار البيضاء، 2012، ص ص: 13-16.

وهذا الصمد، نواة التنوير بالجهود الخيرية، التي ما جئنا بمثلها المجلس الوطني لعقود الإنسان، يتعاون مع شركائه، لمواصلة تفعيل توصيات هيئة الإحصاء والمصالحة، بمساراتها المتعددة، وبخاصة في شغلها المتعلق بحبر الضرر الجماعي، وبحال الفارين وحفلة التذكور، والتي تكتسي أهمية بالغة في تعزيز النموذج المغربي المتميز.

إنكم النموذج المشهود له بالريادة، بقوة وعالميا، في مجال العلاقة التنموية، الهادف لتحقيق الإحصاء والمصالحة.

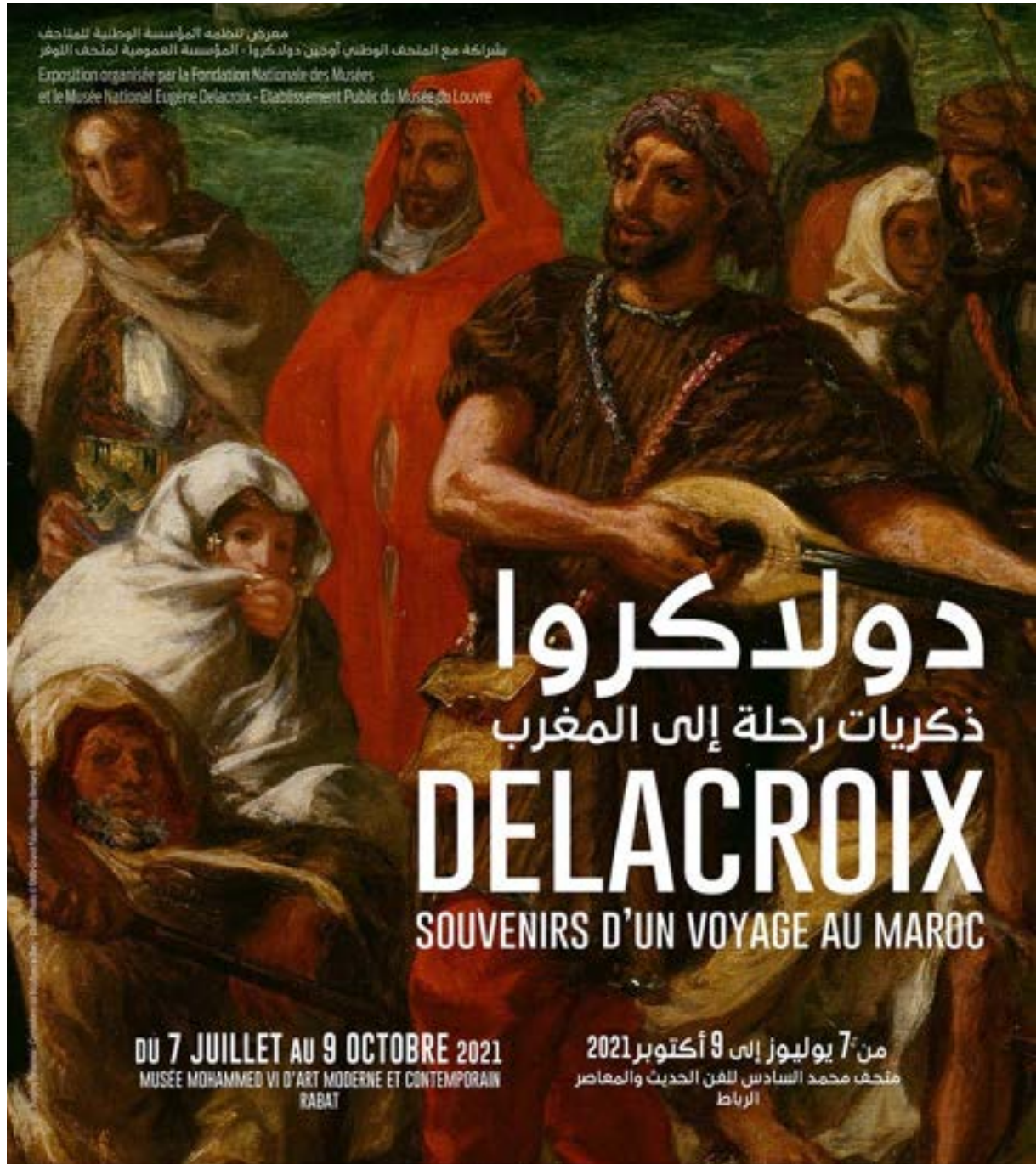
وهنا نؤكد على ضرورة إبقاء ما يلزم من الاهتمام، بحفلة التذكور الجماعية للمغاربة، باعتبارها لبنة أساسية على درب استكمال بناء المجتمع الديمقراطي، التي تعمل جميعا على توطئة أركانه، وصيانة مكتسباته، بموازاة مع تكعيم مصالحه المغربية مع تاريخهم، وتجاوز ثوابت الماضي، لتحصين الحاضرهم، ومواصلة تطوير انشغالهم، بحزم وثبات، في ورش الإصلاح الديمقراطي والتنمية الشاملة، التي أضلعا مسارها بإقرار الشعب المغربي، باستفتاء حر ونزيه، للمستور الجديد للمملكة، المتعلم والديمقراطي في منتهى واعماله وموهبه، والتي «صعدت» المغربية من أجل جميع المغاربة».

ومما يضعني على تكريم ضامها خاصا، أنها تلتمس بعد إحياء مؤسسة أرسيف المغرب، التي تنضج منها الفوضى بمهمة صيانة التراث والأرشيف الوطني، وحفلة وتنظيمه، باعتبارها ملكا ناعما لجميع المغاربة، خاضعين كل العائدين المعنيين لتكثيف جهودهم، لتمكين هذه المؤسسة الجديلة، من القيام بالبور المنوط بها، على الوجه الأكمل، بما يجعل أرسيف الوطني يعكس الحق التاريخي والحضاري للمغرب.

مضرات السمات والمساواة،

إننا لواتفون أن تكوكم هاته، بما تضمه من باحثين وخبراء مرموقين، من داخل الوطن وخارجه، مستشارهم في تكوين رؤية علمية موضوعية، ولتعم المعرفة الرصينة، بتاريخ منصفة الربيع وتراثه العريق، باعتبارها أحد المكونات الأصلية للهوية المغربية الموحدة، الغنية بتعلمها وروايتها.

فقد ضلت هذه المنصفة تشكل مجال للنوازل والتعاضل مع العضادات المغربية والأورو-منوسمية والمشرقية والإفريقية، مما جعلها تكتسب شخصية هوياتية متميزة، تجمع بين المعلومات الثقافية العملية، وتلج الواجبات عليها من الجهات الأخرى.



ملحق رقم: 2. ملصق معرض: دولاكروا ذكريات رحلة إلى المغرب. بمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر.

LES COLLECTIONNEURS

pour R. et

S'ils ne sont pas encore très connus du grand public, les tapis qui nous intéressent ici ont néanmoins retenu depuis longtemps l'attention de quelques amateurs d'art, en particulier S.E. El Haj Tachani El Glaoui, pacha de Marrakech, et M. Maître, Chef des Services Municipaux d'Oujda.

Familiarisé depuis sa prime jeunesse avec ces harmonies tantôt sévères quand elles sont noires et blanches, tantôt plus caressantes quand elles sont chaudement colorées, inspirées peut-être par les deux saisons singulièrement contrastées des hauts plateaux sud-atlaniques, l'hiver et l'été, le pacha actuel de Marrakech est l'amateur né. En fin connaisseur et en homme de goût, il a fait entrer ces harmonies, et par conséquent les tapis qui les réalisent, dans l'ameublement de ses demeures principales, ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs de composer pour des habitations plus septentrionales des ensembles tout autrement et aussi heureusement colorés avec des tapis de Rabat par exemple. Ce faisant, il a exercé, dans le pays de production, depuis une vingtaine d'années, une action vraiment salutaire qui s'est traduite par le rappel aux traditions pour la teinture et le décor, par des commandes souvent renouvelées et rémunératrices, enfin par de sérieux encouragements aux meilleures tisseuses. Tous ceux qui ont visité son palais de Marrakech ont vu comment il a su ajuster ces tapis à leur cadre.

Quant à M. Maître, qui comme beaucoup d'entre nous est arrivé en étranger dans ce pays, mais qui a toujours eu à s'occuper de questions municipales, par conséquent sociales, il n'a pas manqué de se pencher sur la vie indigène, autant et plus peut-être pour en pénétrer les mobiles que pour en découvrir les aspects. Chemin faisant, il s'est arrêté devant les diverses formes d'art, qui sont aussi des formes de pensée. Cherchant à les distinguer et à les comprendre, il s'est pris à les aimer. Et il s'en est entouré. Ses collections, compl

ملحق رقم: 3. عينة من أرشيف بروسبير ريكار بأرشيف المغرب

الصفحة الأولى من الوثيقة رقم 497، العتبة رقم 5 حول جامعي التحف. الوثيقة بدون تاريخ

complètes et variées, comptent en particulier des tapis Ouaouzguita de fabrication ancienne, réunis dans les premières années du Protectorat qui donnent des renseignements précieux sur l'histoire de la fabrication au moment précis où elle va abandonner l'emploi des colorants naturels.

Ainsi qu'il en avait le devoir, le Service des Arts Indigènes s'est lui-même fait collectionneur de tapis du Sud. Il en a réuni de nombreux spécimens dans plusieurs salles du musée du Dar Si Saïd, à Marrakech, où ils créent une atmosphère vraiment originale. A côté des tentures (hambels) à poil ras, à rayures noires et blanches, il en est d'autres qui s'égaient plus ou moins sobrement de vives couleurs. A côté des tapis proprement dits, à haute laine simplement noire et blanche, on en voit d'autres où la polychromie tantôt chante en sourdine sur un fond noir et blanc, tantôt s'orchestre sur une chaude dominante de tons roux ou dorés, tantôt se répartit par taches vives et égales dont le rythme saccadé rappelle celui de la musique chleuh.

D'âges divers, les plus anciens de ces documents peuvent remonter jusqu'au début du XIXe siècle, peut-être même à la fin du XVIIIe siècle, tandis que les plus récents sont d'une fabrication presque contemporaine.

Telles sont, jusqu'à plus ample information, les collections les plus intéressantes de tapis Ouaouzguita connues au Maroc. S'il en est d'autres, nous serions heureux qu'elles puissent nous être révélées : la documentation sur ce point comme sur tant d'autres gagnera à être complétée.

Prosper RICARD.

ALLOCUTION

prononcée par Prosper RICARD, lors de l'inauguration de l'Exposition de l'Artisanat Nord-Africain au Bar Saïri, à Alger, à l'occasion de la III^e Semaine des Arts et Techniques d'Afrique du Nord, le 4 Mai 1951, en réponse au discours de Monsieur WEILL, Secrétaire Général Adjoint de Monsieur le Gouverneur Général de l'Algérie

Monsieur le Secrétaire Général,
Excellence,
Mesdames, Messieurs,

Je tiens tout d'abord à exprimer mes sentiments de profonde gratitude à l'adresse du Gouvernement Général de l'Algérie qui a bien voulu m'inviter à assister aux échanges de vues qui vont avoir lieu au cours de la III^e Semaine des Arts et Techniques d'Afrique du Nord, qui va s'ouvrir aujourd'hui même ; c'est un honneur auquel j'attache un très grand prix.

Dirai-je ensuite la surprise, qui m'est infiniment agréable, d'assister à la résurrection de ce vieux Palais Saïri, merveilleusement rénové, comme sous l'effet d'une baguette magique. Ceux qu'intéressent le présent et le passé de ce pays seront reconnaissants à la Haute Administration Algérienne d'avoir rendu possible cette rénovation, et d'avoir rendu accessible à tous ce chef d'œuvre de l'art algérois désormais destiné à une vocation nouvelle puisqu'il va servir de cadre à l'activité et aux manifestations de l'Artisanat Algérien.

Ce m'est aussi un bien agréable devoir de saluer les Autorités Algériennes, et leurs invités, qui ont bien voulu, par leur présence réchauffer l'éclat de cette réunion et marquer du même coup l'intérêt qu'elles portent à la cause de l'Artisanat représenté ici par des chefs d'atelier venus de la Métropole et des trois Territoires de l'Afrique du Nord Française.

Ma joie est grande, au surplus, de retrouver à Alger de fervents disciples et amis ; tel M. Jacques LEBLANC qui fut l'un de mes plus chers collaborateurs au Maroc et que sur la demande de M. GALT j'allai installer dans son poste actuel où, avec une impeccable méthode et une inlassable persévérance malgré des difficultés sans nombre, il met en valeur les ressources si variées de l'artisanat tunisien ; tel M. Lucien SOLVIN, élève de M. LEVY, qui a commencé si brillamment à faire en Algérie ce que je m'étais promis autrefois d'y faire moi-même et que des circonstances indépendantes de ma volonté m'empêchèrent de réaliser, ce que je regrettais tout au long de ma carrière marocaine mais que je ne regrette plus maintenant puisque M. SOLVIN est là et fera beaucoup mieux que j'aurais fait moi-même. Dans cette réunion j'eusse aimé voir aussi M. Marcel VIGARIÉ, qui au Maroc fut mon collaborateur de la première heure, devenu par la suite mon successeur ; que M. BRILLAS, son représentant, veuille bien lui faire part de l'immense regret que nous cause son absence en ce jour.

Ce m'est enfin un devoir bien doux, puisque l'occasion unique s'en présente, d'évoquer devant vous, en manière de reconnaissance publique, les noms des personnalités, vivantes ou disparues qui, au cours de ce demi-siècle écoulé, ont préservé, favorisé, soutenu l'Artisanat nord-africain. Je voudrais les nommer toutes, car leur souvenir s'impose impérieusement à mon esprit, mais comme elles sont

الصفحة الأولى من الكلمة التي ألقاها بروسبير ريكار في معرض الصناعة التقليدية لشمال أفريقيا سنة 1951

الوثيقة رقم 604، العلبة 7. المصدر: رصيد بروسبير ريكار في أرشيف المغرب بالرباط

IL Y A TRENTÉ ANS UNE EXPOSITION FRANCO-MAROCAINE

S'OUVRAIT À CASABLANCA

Il y aura 30 ans , le 5 Septembre prochain , que s'ouvrait à CASABLANCA , une grande exposition franco-marocaine digne de ce nom . Manifestation osée s'il en fut , parce que la presse et genre en un pays étirée et encore si peu pacifié , parce que improvisée en un moment où la guerre faisait rage sur le sol de la mère-patrie . D'autre part , les ressources locales , encore si faibles et les moyens de communication , si rares et si précaires tant à l'intérieur qu'avec la métropole , ne semblaient guère favoriser un tel dessein . Mais le cas , c'est au Résident Général LIAULT , ramenant ces difficultés à leur juste appréciation , et exaltant les importants résultats susceptibles d'être obtenus , fit pencher la balance en faveur d'une réalisation audacieuse .

L'expérience prouva , une fois encore , que le grand chef avait vu juste , que l'exposition faisait partie d'un tout logique , qu'elle venait à son heure , qu'elle atteignit , dépassa même xxxxx au B.T . C'est ce qu'on va essayer de rappeler ci-après .

LES RAISONS DE L'EXPOSITION - Il convient de rappeler que , bien longtemps avant que s'éclatât la guerre mondiale , l'ALLIANCE nous livrait un combat à mort dans tous les domaines et sur tous les théâtres , particulièrement au Maroc , soumise par l'acte d'ALGERI-RAS au régime des capitulations et de la porte ouverte pour tous .

الصفحة الأولى من وثيقة لبروسبير ريكار تحت عنوان: قبل ثلاثين سنة معرض فرنسي مغربي افتتح في الدار البيضاء

وثيقة رقم 125، العلة 1. بدون تاريخ. المصدر: أرشيف المغرب بالرباط

LE MUSÉE DU BATHA

Le Musée d'Art Musulman de Fes est installé depuis 1915 dans le cadre somptueux du Batha, construit à la fin du siècle dernier par S.M. le Sultan Moulay Hassan et agrandi par son fils S. M. Moulay Abd EL AZIZ.

Les bâtiments d'une architecture sobre et de belles proportions, disposés aux deux extrémités d'un splendide riad, abritent d'une part le Musée d'Art ancien, de l'autre le Musée d'Art moderne.

Les collections réunies dans ces deux sections constituent une remarquable documentation, également appréciée des archéologues, des touristes et des artisans; elles affirment la richesse et la perfection souvent atteinte par l'Art Marocain.

Les bois sculptés du XII^e siècle à nos jours offrent de magnifiques floraisons, des palmes et des rinceaux souvent mêlés aux inscriptions de style coufique ou anselou; des marbres du XVI^e siècle révèlent la grâce des talipes et des beillets inspirés de l'Orient; céramiques bleues ou polychromes, peintures brochées, parures féminines, tissés de soie et d'or, broderies au petit point, bijoux rehaussés d'émaux et de pierreries, montrent le luxe et le raffinement des intérieurs Fassis.

Une Salle d'Armes et une curieuse artillerie apportent une note, peut-être un peu sévère dans ce Palais riants, mais cette collection, qui fut jadis celle de S. M. Moulay Hassan, contient des pièces rares, autant qu'hétéroclites. Les arbalètes y voisinent avec des mitrailleuses; les tromblons trapus à large bouche avec les longs fusils riflés; canons et mortiers, cadeaux de souverains au Sultan du Maroc sont des témoignages de grande amitié et de bonne harmonie.

La cage du regui BOU HADARA, le parascot d'EL HIBA, quelques étendards et drapeaux évoquent le souvenir de l'ancien Maghzen et les premières étapes de la pacification.

الصفحة الأولى من وثيقة لبروسبير ريكار تحت عنوان: متحف البطحاء

الوثيقة رقم: 89، العلبة رقم: 1. رصيد بروسبير ريكار في أرشيف المغرب. كتبت في سنة 1940

Le Petit Journal

ADMINISTRATION

55, RUE LAFAYETTE, 55

Les manuscrits ne sont pas rendus

On s'abonne dans les bureaux de poste

5 CENT.

22^{me} Année

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ

5 CENT.

Numéro 1.096

ABONNEMENTS

PAR AN

SEINE ET SEINE-ET-OISE 2 fr. 50

DÉPARTEMENTS 2 fr. 50

ÉTRANGER 3 fr. 50

DIMANCHE 19 NOVEMBRE 1911



LA FRANCE VA POUVOIR PORTER LIBREMENT AU MAROC LA CIVILISATION
LA RICHESSE ET LA PAIX

الملحق رقم: 4. دعاية استعمارية قبيل انعقاد الحماية على المغرب

الصفحة الأولى من جريدة Le Petit Journal ليوم الأحد 10 نونبر 1911



ملحق رقم: 5. صورة صناع مغاربة يعملون في جانب من متحف دار السي سعيد بمراكش لإتجاز طلبية لفائدة الجهد الحربي الفرنسي

المرجح أن الصورة تعود أربيعينيات القرن العشرين

المصدر: رصيد متحف دار السي سعيد. نسخة منجزة في تسعينيات القرن العشرين.



ملحق رقم: 6. العمارة، قطعة وقفية. متحف التراث الديني مدرسة لوقش. تطوان.

المصدر: تصوير رضوان خديد



ملحق قم: 7. صندوق مصفح. متحف القصبة بطنجة

المصدر: تصوير رضوان خديد



ملحق رقم 8 (أ). تازوطة (جماعة الحوزية، إقليم الجديدة)

المصدر: عمل ميداني، تصوير: رضوان خديد



ملحق رقم: 8. (ب). توفري (جماعة أولاد رحمون، إقليم الجديدة)

المصدر: عمل ميداني، تصوير: رضوان خديد



ملحق رقم: 9. صندوق العروسة والشوار، متحف باب عقلة بتطوان

المصدر: عمل ميداني. تصوير: رضوان خديف



ملحق رقم: 10. خريطة متاحف المغرب الرسمية والمشاريع بحسب وزارة الثقافة

المصدر: متاحف المغرب، دليل صدر بمناسبة المعرض الذي نظمته وزارة الشؤون الثقافية، برواق باب الرواح بالرباط من 20 فبراير إلى غاية 30 مارس 1987، مطبعة إديال، الدار البيضاء، (بدون أرقام صفحات).



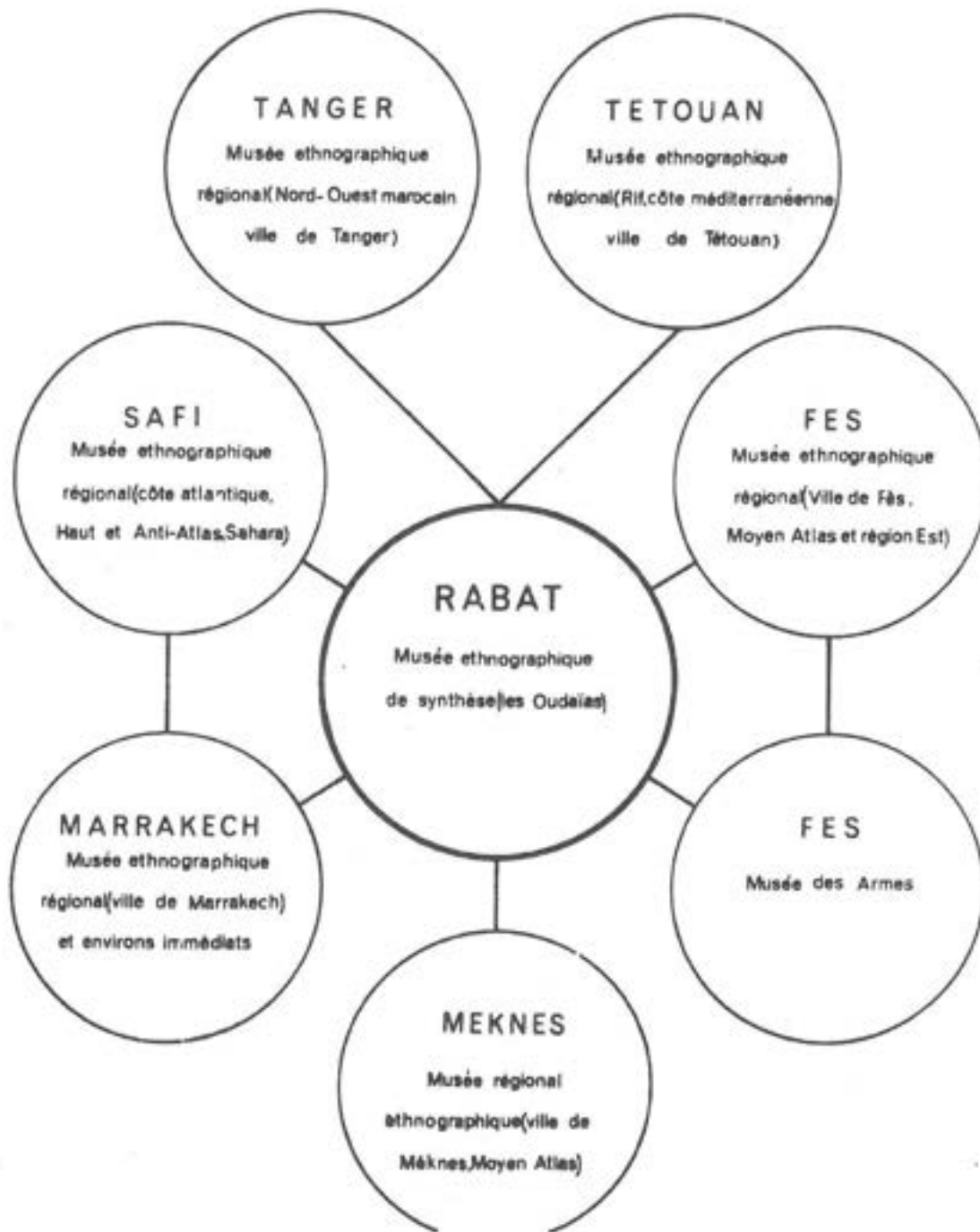
ملحق رقم 11 (أ) القاعة الكبيرة (منظر عام) المتحف الأثري بالرباط.



ملحق رقم 11 (ب) قاعة البرونز المتحف الأثري بالرباط.

المصدر:

Jean Boube, « Le Musée Louis Chatelain à Rabat », In Musées d'Antiquités du Maroc, Extrait du Bulletin d'Archéologie Marocaine, tome IV, 1960, planche III, p. 7 et planche VII, p. 13.



ملحق رقم: 12. خطاطة لوسيان كولفن بخصوص المتاحف المغربية كما شاهدها سنة 1968 و 1969.

المصدر:

Lucien Golvin, Maroc : développement et réorganisation des musées ethnographiques, Décembre 1968-janvier 1969, Paris, UNESCO, 1969, p. 33.



بلاغ صحفي

تنظم وزارة الثقافة والاتصال خمسة معارض تراثية كبرى، وذلك حرصا منها على تعريف الرأي العام بموروثه الثقافي. إذ أن هذا الموروث يتميز بتنوع مكوناته وتعدد أصنافه وهذا ما يؤكد أهميته وأصالته وضرورة المحافظة عليه وإحيائه قصد الاستفادة منه، تلك هي الغاية من تنظيم هذه المعارض التراثية الكبرى.

يتعلق الأمر بـ :

معرض الحلي : ينقسم هذا المعرض إلى ثلاثة أجزاء تعكس التطور التاريخي والتصنيفي حسب الجنس والفضاء الفني للمجوهرات في الحضارة المغربية، والتي ستبرز في نفس الوقت التغيير والاستمرارية والوحدة في تنوع هذه الإبداعات. سيتم تدشين هذا المعرض يوم الخميس 25 يوليوز الجاري من طرف السيد وزير الثقافة والاتصال بمتحف الأوداية بالرباط على الساعة السابعة مساء.

يُنظم معرض "**نسيج الدلالات : الزربية**" في ثلاثة فضاءات تعد من أهم المآثر التاريخية للعاصمة الإسماعيلية، مكناس : دار الجامعي وباب منصور لعلج وقبة السفراء. سيتضمن هذا المعرض، الذي سيفتتحه وزير الثقافة والاتصال يوم الاثنين 29 يوليوز الجاري على الساعة السابعة مساء، عدة أجزاء من بينها جزء تمهيدي لعرض أقدم النماذج في المجموعات الوطنية، وسيتم ضمن الأجزاء الأخرى إبراز قيمة مختلف الأشكال والأساليب التي تميز كل جهة أو مركز للإنتاج.

ينقسم معرض **الخزف والفخار** الذي يحتضنه قصر البطحاء بفاس إلى ثلاثة أجزاء : الخزف الأركيولوجي، الخزف الإسلامي والخزف العصري. سيتم افتتاح هذا المعرض من طرف السيد الوزير يوم الخميس 1 غشت 2002 على الساعة السابعة مساء.

1. رسالة مغلفة - المبرقة

الهاتف: 037.20.34.28
الفاكس: 037.70.81.18

"فنون الخشب"، سيتم عرضها بمتحف دار سي سعيد بمراكش. سيتيح هذا المعرض للزائر الاطلاع على مجموعة غنية ومتكاملة للتحف المصنوعة من الخشب والمستعملة في مجال الهندسة المعمارية وكذا تلك المرتبطة بالفضاء المنزلي والممارسات الدينية. سيدشن السيد محمد الأشعري معرض فنون الخشب يوم الأحد 4 غشت 2002 على الساعة الثامنة مساءً.

وأخيراً، يتعلق المعرض الخامس بـ "الطرز المغربي : سحر الألوان"، سيقام هذا المعرض بمدرسة الفنون والحرف بتطوان. سيقدم من خلال 200 قطعة معروضة أهم مراكز الطرز المغربي، وكذا التقنيات المستعملة والرسومات البديعة والألوان الزاهية المنتقاة.

سيقوم السيد محمد الأشعري بتدشين هذا المعرض يوم الخميس 8 غشت 2002 على الساعة السابعة مساءً.

إن اختيار المواضيع الخمسة التي تتمحور حولها هذه المعارض تُلميه أهمية وغنى المجموعات التي تتوفر عليها المتاحف الوطنية.

يأتي تنظيم هاته المعارض لنتوج المجهودات التي تبذلها وزارة الثقافة والاتصال منذ ثلاثة سنوات من أجل ترميم أغلب المتاحف الوطنية.

لقد عبأت هذه المعارض مهنيين ومكنت من انتقاء أجود القطع، من جردها، من إغناء توثيقها ومن تحسيس الزائر بشراء هذا الموروث الثقافي. حيث أن هذا الأخير سيتمكن من رؤية قطع فريدة لم يسبق أن اكتشفت للجمهور من قبل.

تنظم هاته المعارض في أفق تأسيس المتحف الملكي للتراث. وستدوم إلى غاية يناير 2003.

حول الأهداف المتوخاة من تنظيم هاته المعارض سيترأس السيد محمد الأشعري، وزير الثقافة والاتصال ندوة صحفية، وذلك يوم الخميس 25 يوليوز الجاري على الساعة الخامسة والنصف مساءً بالأوداية بالرباط.



ROYAUME DU MAROC
MINISTÈRE DE LA CULTURE

Musée National de l'Archéologie

Programme de consultation
architectural, fonctionnel et
technique

Août 2004

ملحق رقم 14 (أ) مشروع المتحف الوطني الأثري. صورة غلاف البرنامج الاستشاري الهندسي والوظيفي والتقني 2004.

ROYAUME DU MAROC
Ministère de la Culture et de la Communication

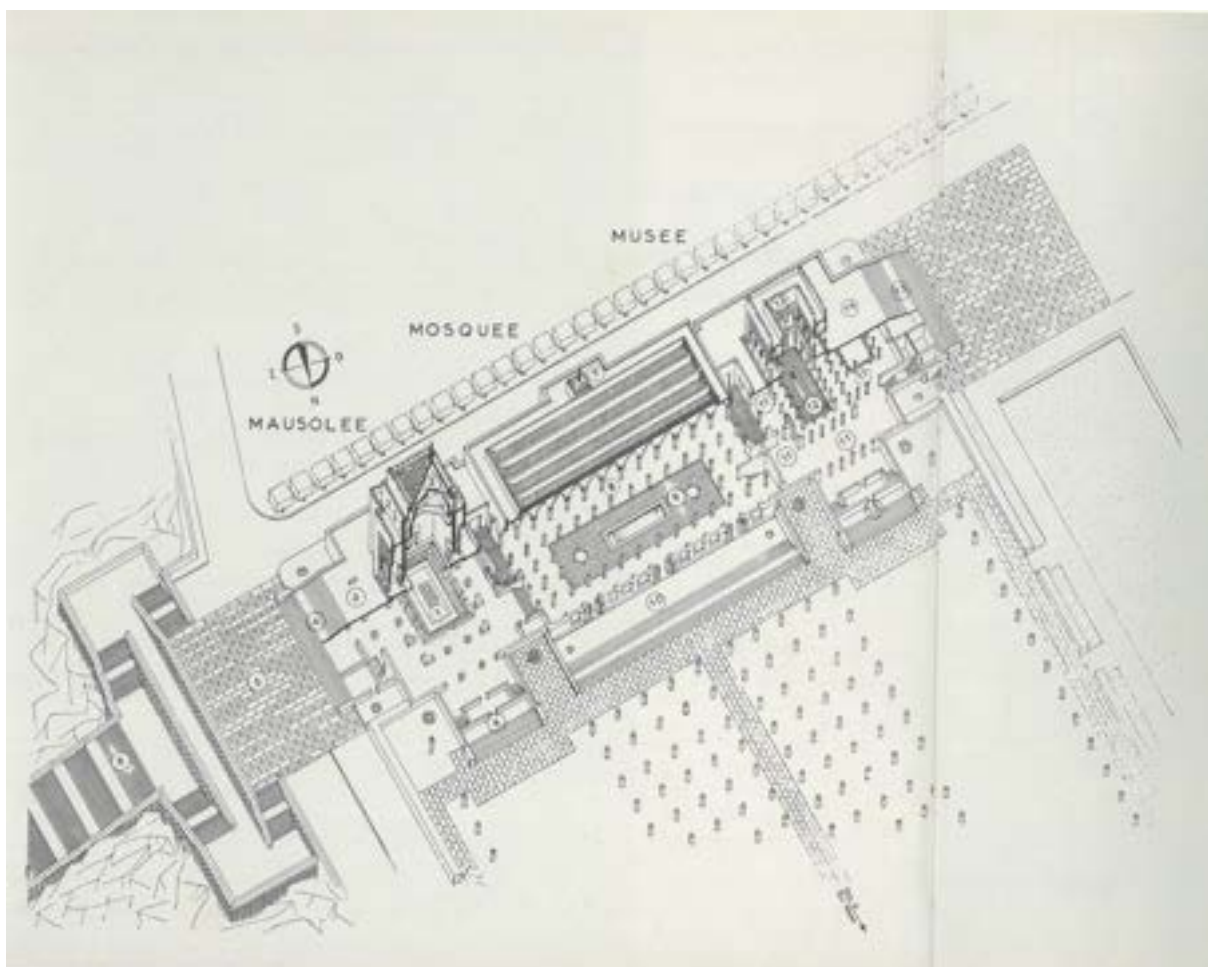
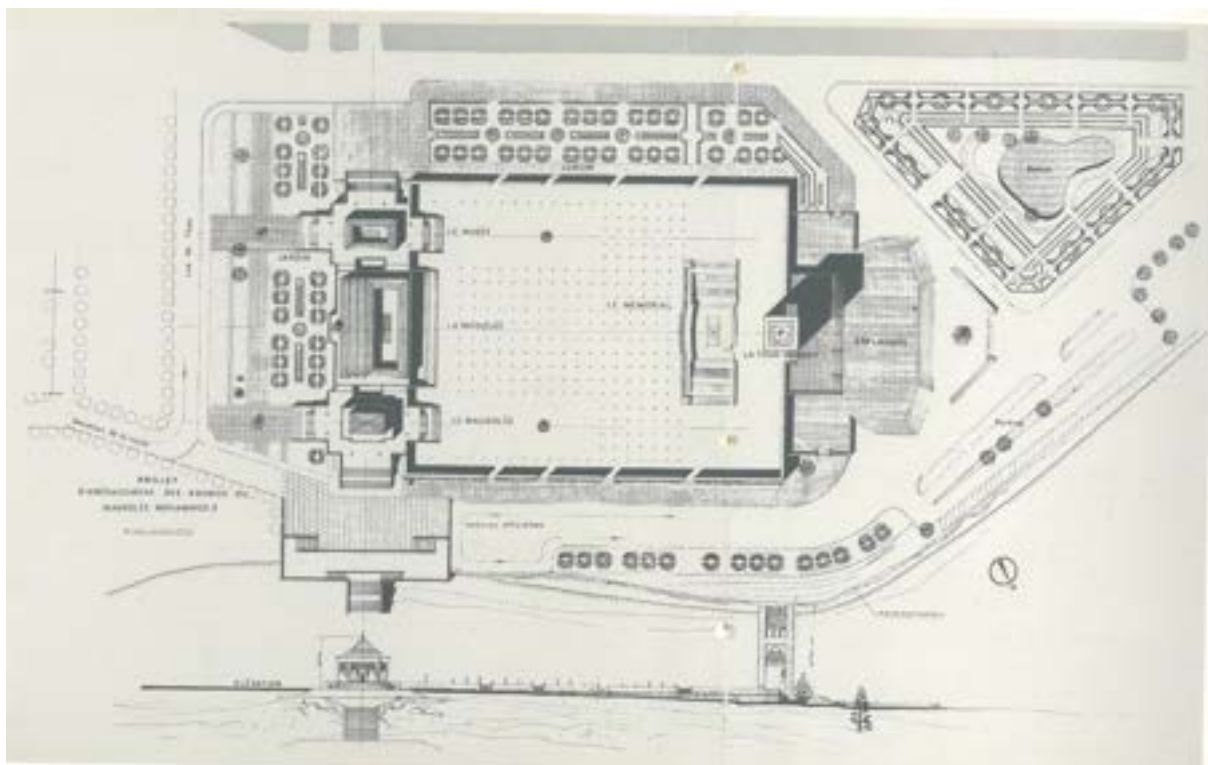
MUSEE ROYAL
DU PATRIMOINE ET DES CIVILISATIONS
RABAT



PROGRAMME DE CONSULTATION
Architectural, Fonctionnel et Technique

Février 2002

ملحق رقم 14 (ب) مشروع المتحف الملكي للتراث والحضارات بالرباط.
صورة غلاف البرنامج الاستشاري الهندسي والوظيفي والتقني 2002.



ملحق رقم 15. متحف ضريح محمد الخامس، التخطيط الهندسية (مشروع التحويلات والتخطيط الشكلي). المصدر: فو طوان، ضريح محمد الخامس، نشر سوشيريس، الدار البيضاء، 1976، ص: 70_73.



ملحق رقم: 16 (أ). السلطان محمد بن يوسف في حفل عشاء بمناسبة انعقاد المعرض الكولونيالي 1931

المصدر:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53247783q.r=Exposition%20coloniale%201931%20Maroc?rk=21459;2>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ملحق رقم: 16 (ب). زيارة السلطان محمد بن يوسف رفقة المارشال ليوطي للرواق المغربي في المعرض الكولونيالي لسنة 1931
المصدر:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b532478136.r=Exposition%20coloniale%201931%20Maroc?rk=107296;4>

