

## البعد الاستطريقي لأيقون الزيتون عند الفنان محمد خدة

د.ة . عمارة كحلي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

### مقدمة:

يتبين المتأمل للوحات الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة (1930-1991) مدى الانشغال البصري الذي يبديه هذا الفنان في تشكيل "زيتونه"، من خلال التمظهرات البصرية التي تتجلى فيها أيقونية الزيتون مشهدا تشكليا تتواشج فيه لمسات الريشة الغامقة بتقاطيع الخط المفتوحة. وهو ما يجعل تحريك الأفق التخيلي سبيلا إلى فهم بلاغة التجريد عنده. ذلك أن الحقيقة الفنية للزيتون لا تستغني عن مظهرها البلاغي في مختلف أطوار تشكيلها البصري - على أساس أن البعد التخيلي يدخل في بناء المكون الرمزي لأيقون الزيتون.

ولاشك أن الوقوف عند الغموض الذي يحيط بالعلامات التشكيلية يحتاج إلى استقراء المزيد من المعاني المتوارية خلفها. وقد يكون للمعنى الاستطريقي نصيب أكبر في تذليل هذا الغموض واستيعاب مقاصده الدالة. إذ لا مناص من أن البحث في الاستطريقي يسعف حاستنا التذوقية على رؤية اللوحة ممكنا إستطيقيا يمارس فيها الفنان خبرته الإدراكية. ذلك أن رؤية الفنان نفسها "شخص" الزيتون إنسانا يمتلك كل القيم التي تحفظ له كينونته الإنسانية.

يعبر الرسام محمد خدة عن سر اهتمامه بالزيتون قائلا: "لقد رأيت زيتونا كثيرا وأتحدث عنه غالبا. أحب هذه الشجرة ومع ذلك أتوخى الحذر. ففي التواءاتها وفي نتوءاتها وفي تشققاتها، وفي عنادها المكابر في مجابهتها لعدوان الرياح، وأضرار الغبار، أجد فيها مسعى هذا الإنسان وأفهم الإنسان المتماسك..."

حتى وإن كان في احتجاجاتها بعض من الرومانسية التي تزعجني، فإن قلقها يثيرني ويدنيي. هناك بلا شك في إيماءاتها مغالاة بفرط مسرحيتها، غير أنه في رفضها في أن تتجذر في الأراضي كثيرة الخصوبة، وفي اختياراتها التي تفضل الأراضي الجافة - بل الصخور أيضا - كي تتشبث، كل هذا الزهد له طعم الكرامة.

الزيتونة عندي أصل. فهي منبت للعلامات وللكتابة التي أقترحها.

مذ ذاك، فإن جذع زيتون أو قطعة منه هو بالنسبة إلي منظر طبيعي كله، وإن يجعلني "أتجاوز" غالبا المنظر الطبيعي، وإن يكن في غموضه سهلا خريا بفعل نابالم<sup>(1)</sup>، وجسدا حنونا لامرأة أو صديق بقبضة ملوحة، فذلك حقي - وحقكم أيضا - في الخيال<sup>(2)</sup>.

يفصح الفنان في النص أعلاه عن أسباب اهتمامه بالزيتون في أعماله، وعن المرجعية الرمزية التي يصدر عنها في تشكيله لأيقون الزيتون. ويتضح جليا أن الأفق التخيلي الذي يوظف التشكيل البصري لرؤية الفنان، هو الذي يثمن بعض مقاصد هذه الدراسة. وبغض النظر عن التوجه الأيديولوجي لشخص الفنان (الاتجاه اليساري)، فإن المحمول الرمزي الذي يكنه للزيتون يترجم قرى كبيرة بينهما.

إن ما يستأثر بالانتباه على وجه الخصوص، هو أن يرى محمد خدة في الزيتون "أصل العلامات" التي يكتتها فوق نسيج القماشة التي يصبغها للوحاته. وفي ذلك ما يؤشر على اشتغال حثيث بالواقع الطبيعي، ومحاولة تشكيله على نحو فني مختلف. ونعتقد أن هذه المسافة من الاختلاف هي التي يصدر عنها مخيال الفنان وكذا جملة مدركاته الموضوعية والذاتية تجاه الزيتون.

ومن هنا تكمن المفارقة في عمله، إذ يغدو أيقون الزيتون موضوعا لتجريد الإنسان. أو بعبارة أخرى، يصبح الزيتون حجة تشكيلية للبحث في إمكانات "الإنسان" فيه. فالمحاثة الاستطيقية تفرض نفسها للتحري في

حضور الموضوع Le Sujet وغيابه في فن التصوير عند خدة (حضور أيقون الزيتون تشكيلا بصريا وعلامة جمالية مجردة من مظهرها الطبيعي، ثم مردودة بفعل الغياب إثر التأويل إلى مشهدها الطبيعي تشكيلا ذهنيا وتخيليا).

واعتبارا من هذه المعطيات، نحاول مقارنة الحد البصري (أيقون الزيتون بوصفه خبرة بصرية ضمن نسيج اللوحة) بشقه الفلسفي (خبرة المعنى التي ينتهي إليها التأويل من تأمل هذه الخبرة البصرية). ونسعى جاهدين في هذه الدراسة إلى تحريك المعنى الجمالي في عينة من مشاهد اللوحات من خلال متابعة المعنى وتكونه الفينومينولوجي.

فكيف نفهم البعد الاستطقي من أيقون الزيتون وتركيبه اللوني؟ وكيف ندرك الصلة الموجودة بين البصري والفلسفي داخل اللوحة؟ أو بعبارة أخرى، كيف يتمظهر إذا الاستطقي في لوحات خدة؟ وكيف السبيل إلى فهم هذه التمظهرات الاستطقية؟

### 1-المشهد التشكيلي للزيتون:

يقودنا البحث في الاستطقي حتما إلى اختبار مواطن السؤال التي شغلت هاجس الفنان في أثناء إنجازه لعمله. ذلك أن التأمل الدؤوب في بنية النسيج المكون لقماشة اللوحة عند هذا الفنان، يفضي بنا إلى التساؤل عن المعنى الجمالي الذي يثير حساسيتنا - بوصفنا مشاهدين - تجاه التركيب اللوني وكذا التناص الحاصل في البنية الداخلية التي يظهر عليها الشكل المركزي في اللوحة لماذا يحرص الفنان على ملء الفراغ الباطن لأيقون الزيتون؟ وما هو الاعتبار الجمالي الذي يختاره لألوانه؟

حينما نتأمل المشهد التشكيلي للوحة "زيتونة الفجر"<sup>(3)</sup> Olivier aube (لوحة زيتية، 1976، 92×65سم)، نلاحظ أن التنظيم الجمالي الذي تقوم عليه يستند إلى وضعية الزيتون الذي يشغل ارتفاع اللوحة ابتداء من القاعدة إلى غاية الزاوية اليسرى العلوية. ولا شك أن مسار الخطوط

المتداخلة بالأبيض والأسود، يوحي بأن ثمة عبور ينبغي أن يتم نحو الأعلى، لاسيما أن مساحة الأزرق المائل إلى البنفسجي تكتسح أيقون الزيتون وتدفع بالخطوط إلى التدفق خارج إطار اللوحة. كما أن الخلفية الغامقة ذات الأزرق النيلي والأخضر الزيتوني الفاتح، تدخل طرفا في هذا العبور، بحكم أن ما يحدث في النسيج الباطني للزيتون، إنما يكون صبرورة لا بد منها كي ينجز الانفراج عن الطبقات اللونية الزرقاء ويستعيد نبرته الطبيعية داخل المتخيل الذهني. مما يستدعي التكثيف الناتج عن تسابق الخطوط البيضاء بفعل تقاطعاتها وانحناءاتها، تفكيراً في هوامش الصورة المحيطة بأيقون الزيتون (فهو منظر طبيعي خالص - وإن بدا مظهره "غريباً").

أ وليس "الجميل غريباً"<sup>(4)</sup> لكونه لا ينسجم مع أفق توقعاتنا؟ !

نعتقد أن المعنى الاستطريقي<sup>(5)</sup> لا ينجلي أمام حساسيتنا إلا إذا نظرنا إلى اللوحة على نحو إستطريقي. إذ لا يكفي النظر وحده بدون أن يبدي الناظر اهتماماً<sup>(6)</sup> تجاه ما ينظر إليه - إذ لا يمتلك "الفن الاستطريقي"، في نظر كانط، "لذة المتعة بفعل الإحساس وحده فقط وإنما متعة التأمل"<sup>(7)</sup> أيضاً. وهذا ما نلفيه مطروحا في أعمال الفنان محمد خدة، حيث لا ندرك جمالية "الزيتون" عنده إلا من خلال ما يستدعيه التأمل من صور ذهنية تقوم بتركيب المعطى البصري وفق المحمول التخيلي. ولا غرو أن تكون لوحة "زيتونة الفجر" من هذا القبيل خطاباً إستعارياً، يتحمل فيه اللون الأزرق بخاماته المتباينة نصيباً وافراً من بلاغة الرمز. ذلك أن هذه الزرقة التي يشوبها السواد والبياض هي التي تمنح شكل الزيتون جمالاً خفياً، بل وتحثنا على تأمل تبعات هذا الانتشار اللوني ابتداء من المستوى الأمامي من اللوحة إلى غاية الخلفية منها.

ويشير الامتداد الرمزي الحاصل من باطن الزيتون إلى خارجه، إلى أن الامتلاء لا يلبي جمالاً حسياً محددًا وإنما هو جمال مطلق لكونه يكشف عن مشهد كوني داخل نسيج الزيتون. وليس "الفجر" من عنوان اللوحة غير عتبة

رمزية من هذا الجمال المطلق الذي يختبر فيه إمكاناته الاستطيقية - ما دام أن "الاستطيقى خاصة تعطى من خلال العمل الفني ولا تنسب أو تنتمي لأي موضوع سواه"<sup>(8)</sup>.

وفي ذلك إشارة ضمنية إلى أن صفة "الاستطيقى" التي نشغل بإثارة مقاصدها الدالة، لا تخلو من طابع المحايثة، لأن اللوحة - بوصفها عملا فنيا- هي التي تحدد كينونتها الذاتية والوجودية. ويعتبر جيرار جنيت هذه المحايثة ضربا من "السكون أو الانتظار"<sup>(9)</sup> اللذين يخضع لهما العمل الفني قبل ولوجه باب المشاهدة والمحاورة من قبل المتلقي. ومن ثمة تحايث لوحة "زيتونة الفجر" معناها فيها، من باب أن التلأل بسط لهذا الانتظار ونشر للمعنى المشئي ضمن هذا التواشج اللوني للأبيض والأسود داخل الأزرق.

في المقابل، بوسع المتعقب للمشهد التشكيلي عند خدة أن يعاين بعضا من هذه التجليات الاستطيقية التي تكشف عن رؤية باطنية للجمال. وذلك من خلال ما تعرضه لوحة "عن الزيتون"<sup>(10)</sup> Sur l'olivier (لوحة زيتية، 1980، 45×65 سم) من علامات جمالية تدعو متأملها إلى استيعاب التناسق الحاصل ما بين أيقون الزيتون والعلامات المجاورة له: ففي وضعية الامتداد المستقيم التي يظهر عليها، فضلا عن تشكله مستوى أماميا بالقياس إلى ما يظهر خلفه ومن حوله، كل ذلك، يمنح التشكيل اللوني مستوى جماليا متناغما.

ومما تجدر الإشارة إليه أن التشاكل الذي يبديه أيقون الزيتون في صيغة تصميمه المتحركة مع حركة الكتابة المتماوجة، لا يخلو مطلقا من بلاغة المجاز. ذلك أن المحمول التخيلي لأيقون الزيتون يدفع بالتأويل بعيدا في هذه اللوحة، فتراه العين شرعا وقد تعلقته به تلك العلامات الحروفية عن يمينه وشماله، مثل توائم قديمة تنتظر من رائها أن يفك قيدها ويحرر وثاقها من خلال أيقونية الزيتون. ولاشك أن الفجوة المضيئة التي تفتح على مشهد

سماوي هادئ، تترك انطبعا بالخصوبة التي يتمتع بها الأفق التخيلي الذي ينسج من خلاله أيقون الزيتون مشهد اللوحة كلها.

هكذا يفترض أيقون الزيتون من متلقيه مخيالا خصبا كي يشارك الفنان في بناء كل هذه الدلالات. فلوحة "عن الزيتون" فضاء أزرق من نسيج الحلم، يبتغي إدراكا جماليا يحسن فهم الإيقاع الذي يتحرك فيه التركيب الفني كله للوحة. ذلك أن الوصول إلى حافات الحلم المكون للوحة يعد قصدا من مقاصدها الدالة التي تتشكل في خبرة مشاهدها: إذ يثير البعد الاستطقي لزيتون معنى التراكم الداخلي للخبرة لأن بناء المشهد عند إدراكه يحتاج إلى تضافر مجموعة من الرؤى في أثناء تركيبه البصري وتحليل مكوناته البنائية. كما يطرح التشكيل المتنوع للحرف المغربي إلى جانب صنوه التيفيناغي<sup>(11)</sup> أو ما يمكن أن يكون تشكيلا محضا، الحضور الجمالي للعلامة ضمن التركيب المشهدي للوحة. ونحسب أن توظيفنا من هذا القبيل يستشرف تقاطعا بصريا ما بين الكتابة وفن النحت، لما يظهر عليه أيقون الزيتون - في لوحة "عن الزيتون" - وكأنه منحوت بعناية الخطاط الذي يقرأ في الأشكال صيرورتها اللامرئية.

يتساءل بول سيبلو Paul Siblot في هذا الصدد إذا لم يتعلق الأمر بالنسبة إلى الفنان خدة "بسرقة العلامات"<sup>(12)</sup> مثل بروميثيوس<sup>(13)</sup> الذي منح البشر بحسب الأسطورة علاوة على النار، الفنون والكتابة؟ وباختلاف يسير على الأرجح هو أن هذه العلامات كانت موجودة سلفا، لكونها بشرية، بيد أنه كان لا بد أن يرجع إليها الحياة"<sup>(14)</sup>. ولا نجانب الصواب إذا ما اعتبرنا التشكيل الفني في لوحة "عن الزيتون" قائما على البعد الاستطقي للعلامة تحديدا.

وقد يكون أيقون الزيتون - في هذا المقام - حجة إستطيقية لا غير، يخول للفنان الاشتغال على أكثر من نص واحد. إذ يحفز المشهد الطبيعي المختزل لشكل الزيتون، ذاكرة الفنان على تركيب علامات متباينة المشارب

ضمن نسيج اللوحة. وكأن الحدس الجمالي للزيتون يستدعي معه هذا الثقافة التشكيلي الذي ينصهر فيه الموروث المحلي (التشكيل المغربي للعلامة) بالثقافات الوافدة (التراث التجريدي عموماً). ولأجل ذلك، تغدو الطبقات اللونية في تراتبها السيميائي مجالاً للتأمل في مستويات مظهرها الجمالي، بعد أن قلص الزيتون المسافة بين فن التصوير وفن النحت على ظهر الكتابة.

يترجم إذا الانشغال الجمالي في لوحة "عن الزيتون" وعيا جمالياً في رؤية المنظر الطبيعي وتشكيله ممكناً إستطيقياً يغدو بموجبه أيقون الزيتون ظاهرة للتأمل والبحث في الوقت نفسه. فالفنان لا يفصل ما يراه عما يدركه في متخيله، ولا ما يصوره عما يعتقد موجوداً في باطنه. فالإدراك الجمالي للزيتون يتحرى كشفاً بصرياً في خبرة البناء والتركيب، لأن الشكل مصدره الهامش اللوني الذي يستمد منه حركة المعنى وتأويله.

وفي الانشغال نفسه تنحو لوحة "ترتيل من أجل زيتون"<sup>(15)</sup> Psalmodie pour un olivier (لوحة زيتية، 1986، 92×65سم)، حيث يحتاج أيقون الزيتون فيها إلى تأمل خاص بحكم شكله المميز. ولا ريب في أن للتكثيف اللوني نصيباً في بلاغة التشكيل البصري من حيث توزيع الأشكال في اللوحة ومساحة الأحجام التي تشغلها فضلاً عن مستويات مظهرها. هذا وتظهر الخلفية الغامقة ذات العلامات الأيقونية باللونين الأزرق البنفسجي والبني الصلصالي، مثل جداريات الطاسيلي التي تتراءى فيها مشاهد العدو: فظلال الأجساد أو ما يشبهها، بمثابة جوقة ترافق حركة الزيتون - وهو ما تفصح عنه دلالة "الترتيل" من خطاب العنوان مجازاً. وتكمن جمالية الخلفية في هذا التناوب اللوني للحركة المكتوبة ابتداءً من اليسار في اتجاه اليمين. ولذلك يساوق التشكيل اللوني الأبعاد الحروفية للعلامة بطريقة مثيرة للانتباه، وكأن الخطاب الجمالي لأيقون الزيتون يقصد إلى ذلك قصداً.

لا تخاطب إستطبيقية هذه اللوحة حساسيتنا فقط بل تثير وعينا الجمالي أيضا. فالعرض الافتراضي لمورفولوجية الزيتون الباطنية لا ينتهي حتما داخل حدود إطار اللوحة، بقدر ما يختبر مشهده الجمالي في مدركاتنا التخيلية حصرا. ويذهب مالك علولة بعيدا في تأويل المشاهد الطبيعية عند الفنان خدة، حينما يعتقد أنها ليست غير "مشهدنا الذهني"<sup>(16)</sup>. وذلك انطلاقا من "لغة الأرض التي يعثر على رموزها الضالة، والتي يعمل على تنظيمها تحت أنظارنا بأصباغ يحتفظ فيها الصلصالي والأحمر والأزرق والأسود من خلال تعقدها الهيروغليفي بضوء موجود في كل مكان"<sup>(17)</sup>. وقد تكون رؤية الناقد هنا ممكنا من إمكانات إستطبيقية قد يهتدي إليها التأويل عند محاورة المشاهد الطبيعية للرسام خدة. ولا شك أن التفكير في "هيروغليفية" العلامات مرده إلى الغموض الذي تطرحه سيميائياتها في أثناء الإدراك. وهو إن كان كذلك، فهو (أي الغموض) "الملازم للخطابات الفنية يعد خصيصة إيجابية ومحفزة على إنتاج التأويل في ظل تجاوز إطار محورية المعنى وحياديتها في المتعة الجمالية"<sup>(18)</sup>. والظاهر أن المشهد التشكيلي عند الفنان خدة لا يتوسل المتعة الجمالية سبيلا إلى الغموض، وإنما يلزم مشاهده على ألفة الغرابة سبيلا إلى تحقيق المتعة الجمالية لديه.

واتساقا مع هذه المعطيات، تبتغي لوحة "ترتيل من أجل زيتون" طرحا جماليا مغايرا لأيقون الزيتون. إذ نخال الجمالية هنا مستوى إدراكيا من نسيج الزيتون نفسه، لكونه لا ينفصل - في شكله كما في نسقه السيميائي - عن مقصديته المحايثة.

ومن ثمة ندرك أن هناك بحثا في الفراغ الفاصل بين العلامة وصنوتها الموازية لها، بل هناك بحثا في بنية التصميم الذي يظهر عليه أيقون الزيتون. مما يفترض أن رؤية الفنان تستعيد وهج العلامة من أزمنة سحيقة وتقوم بتركيبها على نحو زخرفي يكتشف الزيتون خلالها أصالته البصرية. ولأجل ذلك، ينتهي أيقون الزيتون إلى الغرابة لأنه استخلص مشهده التجريدي من تراكمات أيقونية عريقة (هناك زخرفة من الرموز بمعنى الكلمة). بالإضافة



إلى مشهد الكتابة التي يستثمر الفنان كل إمكاناتها التشكيلية في تمثيل هذه الرموز. وعليه، تنشغل لوحة "ترتيل من أجل زيتون" بالإدراك الجمالي الذي يكونه الهامش اللوني من اللوحة ونسق العلامات الجمالية التي تتركب مشهدها التشكيلي.

وقد لا يختلف السياق كثيرا في لوحة "زيتون نموذجي" (19) Olivier écorché (لوحة زيتية، 1986، 73×60 سم) من حيث اندراجها في مفهوم البحث الجمالي. ذلك أن مزيها الجمالية تكمن في انفراد أيقون الزيتون في اللوحة، فضلا عن كثافة تشكيله اللوني. ولقد أضفى البعد البصري على هذه الكثافة تناغما شعريا في طريقة الانتشار التي يعبر بها الزيتون عن نسقه السيميائي.

تنشغل لوحة "زيتون نموذجي" إذا بتحريك زاوية النظر من المستوى الأمامي الغامق إلى المستوى الخلفي الفاتح من اللوحة. ومما يثير الانتباه هو أنه في تقابل هذين المستويين، يحدث ما يشبه التقاطع البصري ما بين الظهور الفينومينولوجي للزيتون وقد تخلص من سطحه الخارجي (محاكاة المظهر اللوني للزيتون من خلال امتزاج البني الفاتح بزرقه السواد) والتمظهر السابق لسطح اللوحة من خلال التشكيل الفاتح لحرف "النون". ومن ثمة تحاول الرؤية تركيب الحقيقة الفينومينولوجية للزيتون بوصفه سطحاً متشابك البناء بالهامش الأولي لسطح اللوحة. ويستمد البعد الاستطريقي وجاهته الإدراكية في هذا المشهد التشكيلي من نكتة التضليل الذي يقتطع نسق الزيتون من مشهد سابق غير مرئي لا يزال يحتفظ بعلامة النون أثرا ينتسب إليه هذا التخريج الهجين لشكل الزيتون. فيبدو هذا الأخير - إثر ذلك - نونا تحمل نونا أخرى بداخلها.

إن انشغالا جماليا من هذا القبيل، يدعم ما توصلنا إليه سابقا بشأن فكرة البحث التي تشغل الهاجس التشكيلي لدى الفنان خدة. ولا شك أن ما تعرضه هنا لوحة "زيتون نموذجي" لا يخلو مطلقا من بحث في الألوان وفي

كيفية إدراكها من زوايا متباينة من اللوحة. ونحسب أن الأفق التخيلي من الخصوبة بمكان، لأن المحمول التعبيري كثيف، حيث لا ينفك أيقون الزيتون خلاله يخاطب حاستنا الذوقية و"عاطفتنا الاستطيقية"<sup>(20)</sup> معا.

وانطلاقاً من هذا الاعتبار، لا يتوسل الخطاب الجمالي في لوحة "زيتون نموذجي" إثارة انفعالنا فحسب وإنما إقناعنا جمالياً بصورته المادية أيضاً. فالمحاكاة الطريفة التي تحدثها الخامات اللونية ما بين البني الفاتح والسواد المائل إلى الزرقة الغامقة، فضلاً عن شبكة الخطوط البيضاء الدقيقة والنقط، إنما من باب إقناعنا بما نرى وأن ما يحدث أمامنا قد اقتطعه الفنان من الطبيعة لا غير. "فالفنان التجريدي إذ ينفذ عن كاهله العبء التقليدي في صناعة "ما يشبه الطبيعة"، إنما ينشد الوقوع على العلاقات والقوانين الجوهرية التي تحكم الطبيعة"<sup>(21)</sup>. ولذلك تدعو اللوحة مشاهدتها إلى تذوقها بوصفها كذلك، حتى يتسنى له استيعاب تمظهرها الجمالي.

## 2-السؤال الاستطريقي لأيقون الزيتون:

وإذا، ماهي أهم المستخلصات الفينومينولوجية التي يترتب عنها البعد الاستطريقي لأيقون الزيتون؟

لقد أتاحت لنا المعاينة البسيطة للوحات خدة من اكتشاف مستويات متباينة من التمظهر الجمالي لأيقون الزيتون عنده. كما بينت التحاليل الجزئية لتفاصيل الأشكال وسميائياتها البصرية، أن البحث الجمالي عند هذا الفنان لا ينفصل عن انشغاله التشكيلي للوحة عموماً. ولهذا السبب لا يعدو أن يكون أيقون الزيتون في هذا الصدد علامة جمالية تفترض من رائها إدراكاً جمالياً خاصاً يتم بموجبه فهم التجريد الحاصل في تشكيل المشهد الطبيعي للزيتون.

ومن ثمة، يطرح البعد الاستطريقي لأيقون الزيتون إشكال الصلة الموجودة بين المعطى البصري وقرينه الفلسفي: وذلك من خلال إثارة وعينا الجمالي بعلامات أيقونية غير مألوفة تقتضي تأمل علاقاتها التركيبية حتى

ينجلي معناها. ولذلك نلفي هذه "الأيقونية"<sup>(22)</sup> عميقة في مبناها التخيلي لكونها تستثمر تراثا عريقا في امتداداته البصرية. فلوحات من قبيل "زيتونة الفجر" أو "عن الزيتون" أو "ترتيل من أجل زيتون" أو "زيتون نموذجي"، كلها تختبر - كلا بطريقتها الخاصة - تراكمات إدراكية تترجم وعيا بصريا برمزية الأشكال الموظفة بزوايا مختلفة في اللوحة.

ولذلك نعتقد أن "الجمالي" يساوق دوما ما هو "تأملي" في أعمال خدة، ذلك أنه لا يمكن فهم الاستطريقي لديه من دون أن يتحرى المشاهد فحفا طويل النظر في بنية العلامة ونسق تشكيلها ضمن فضاء اللوحة. ولا نجانب الحقيقة في هذا السياق إذا ما اعتبرنا على لسان غادامير بأن "العمل الفني لا يثير متعة فحسب، وإنما يثير غما أيضا"<sup>(23)</sup>. ونأخذ كلمة "غم" هنا في معناها الفلسفي التي تدل على القلق الوجودي. إذ نستشعر في كل لوحة من اللوحات المذكورة أن هناك سؤالا ما رابضا في ثناياها يربك هشاشتنا البصرية ويلزما بالتركيز تجاه ما تقوله اللوحة.

لا يتجلى السؤال الاستطريقي في أيقون الزيتون إلا خفيا لكونه يتخذ من الطبقات اللونية مطية للمجاز الرمزي. ففي اللون الأزرق (بخاماته المتدرجة) المصاحب دوما للسواد والبياض أو للبني فاتحا كان أم غامقا، علاقة وطيدة تترك انطبعا بأن خبرة اللون لدى الفنان خدة تترجم في الأساس إدراكا جماليا باللون ووعيا جماليا بالغاية التي يتوسط من خلالها اللون للتعبير عن رؤيته. "ففي أي صورة، هناك لقاء وأثر للظاهرة وللوعي في الوقت نفسه. بيد أن الظاهرة نفسها لا توجد إلا مرتبطة بما يسبقها وبما يلحقها وبما يحيط بها. كل وعي إذا تفاضلي عبر الزمن"<sup>(24)</sup>.

ولا شك أن الوعي الجمالي لا ينفصل في أبعاده التأملية عن الذات العارفة التي تشكل موضوعها ضمن رؤيتها وخبرتها. ولذلك يكون "التفاضل" في النص أعلاه موازيا لمفهوم التراكم الداخلي للخبرة. نظرا لأن أيقون الزيتون

بذاته "معيش إستطقي" Vécu esthétique يعيش في خبرة الفنان الذاتية والفنية معا.

ولعله من هذا الجانب بالإمكان أن ندلل على هذا التعامل العميق مع أيقون الزيتون - من خلال ما أدرجناه من معطيات بصرية للوحات المذكورة - حيث لا ينفصل التشكيل البصري لأيقون الزيتون عن فضاء الكتابة مطلقا، والتقاطع الفني الحاصل بينهما هو الذي يستمد منه الزيتون بلاغته وبعده التجريدي معا. وذلك من خلال استعارة الرموز الطبيعية لهذه الشجرة واختزال علاماتها البصرية على نحو تتحقق معه محاكاة الكتابة (من قبيل امتداد "السهم" في لوحة "زيتونة الفجر"، وامتداد "الألف" في لوحة "عن الزيتون"، وامتداد "الذراع" أو "الجسد المستلقي" في لوحة "ترتيل من أجل زيتون"، وامتداد "النون" في لوحة "زيتون نموذجي").

ومن ثمة يتوخى التشكيل البصري لأيقون الزيتون اختبار عدد من العلامات الأيقونية التي يقطعها الفنان - جزئيا - من ذاكرته البصرية<sup>(25)</sup>. وقد يطرح هذا الاقتطاع الجزئي انشغالا فنيا بالمقطع أكثر من التركيز على شمولية المشهد الطبيعي كله. ذلك أن كل لوحة من اللوحات السابقة تعرض حقا بصريا يفي بمتطلبات الزاوية التي ينظر من خلالها الفنان حصرا. إذ تمثل لوحة "زيتونة الفجر" مظهرا من مستويات الظهور المطلق للزيتون وكيفية امتداده مشهدا كونيا من الباطن. وتمثل لوحة "ترتيل من أجل زيتون" علاقة التجاور ما بين مظهر الزيتون ومظهر الكتابة بينما تعبر لوحة "عن الزيتون" عن علاقة التواصل الموجودة ما بين الزيتون والعلامة، في حين تعبر لوحة "زيتون نموذجي" عن التوحد الرمزي الموجود ما بين المستوى الأيقوني للزيتون والمستوى الأيقوني للحرف.

#### خلاصة:

كيف انتقل "الزيتون" من مجرد خبرة معيشية إلى خبرة جمالية؟ أو بعبارة أخرى، كيف غدا "الزيتون" - لدى الفنان محمد خدة - ممكنا إستطقييا بإمكانه أن يحيل إلى فضاء زخم من العلامات الجمالية؟ إن

تساؤلاً بهذا الحجم المعرفي هو الذي نظنه الأجدر طرحاً في الإبانة عن الإشكال الاستطقي الحاضن للوعي الجمالي لدى الفنان خدة. ذلك أنه إذا كانت "الخاصية الوجدانية داخل المؤلف بمثابة فكر، فإن هناك فلسفة في أي مؤلف"<sup>(26)</sup> على حد تعبير ميكال دو فرين. وقد يكون في هذا الصدد، ما استنبطناه عن التشكيلين اللوني والبصري بشأن اللوحات السابقة، مفيداً في استيعاب أن كل لوحة - على حدة - تقصد معنى ما محايتها فيها وأنها تحدس إلى إظهار رؤية ما وإن تطلب الأمر إغراباً<sup>(27)</sup> في الشكل أو إشباعاً عميقاً في الخامات اللونية بالألوان الترابية.

من هنا، يتضح أن البعد الاستطقي لأيقون الزيتون يتشكل قصدياً ضمن تمظهراته الفنية تحديداً.

فقد أضحى "الزيتون" موضوعاً جمالياً يختبر فيه الفنان كل إمكاناته الفنية ضمن بناء اللوحة. ولقد أظهر التجريد قدرة على تعالي الموضوع *Transcendental du sujet*، بحيث يتحول "الزيتون" بموجب ذلك إلى مراتب قصدية تكشف في كل مرتبة منها (والمرتبة لوحة بذاتها في خبرتها الكشفية) عن إدراك جمالي متدرج في البحث الفني التشكيلي عند محمد خدة. ولذلك لم ينفصل مطلقاً المعطى اللوني عن قرينه الفلسفي في تثمين البعد الإستطقي للوحة.

أ فليس التقطيع المتكرر للخطوط داخل نسيج الزيتون مشهداً إدراكياً واحداً لحالة فينومينولوجية متفاوتة في تفاصيلها الانفعالية؟ بعبارة أخرى، أ ليس المشهد التشكيلي لأيقون الزيتون عند خدة تفصيلاً جزئياً لصورة واحدة يعيد في كل مرة تركيب سيرورتها المقصدية؟

نحسب أن الانشغال الجمالي لأيقون الزيتون يتأصل مدركاً تخيلياً ووسيطاً جمالياً في ذاكرة الفنان البصرية. ولأجل ذلك لا ينشغل بمحاكاة ما هو موجود في أفق انتظارنا، بقدر ما يبحث في نقل حدوسه اللونية التي رافقت مداركه الأولى بنواحي مستغانم وغليزان، وكذا وعيه البصري إثر

احتكاكه وتمرسه مع الأعمال الفنية الأجنبية والمحلية بعد النضج الفني للفنان. ولا غرو - تبعا لذلك - " أن ننتهي إلى مسألة الذاتية عندما ندرك أن الوعي يكون وحيدا أمام ظاهرة اللون، كما هو الحال في كل حدث حسي" (28). وقد يكون هنا الانتهاء إلى الذاتية مقاما لا بد منه في كل خبرة فينومينولوجية، كما يكون - إلى جانب ذلك - الاهتمام باللون (29) في الفن الحديث عتبة حاسمة في تثوير أبعاده الداخلية وفي تحديث رؤيته التشكيلية.

وعليه، يخلص البعد التجريدي للطبيعة إلى خبرة المعنى سبيلا إلى فهم المشهد الطبيعي للزيتون. إذ لا يعدو هذا الأخير ظاهرة جمالية تقتضي التشريح والتأمل من قبل المشاهد.

### الهوامش:

- (1) "نابالم" ترجمة حرفية لكلمة Napalm وتعني مادة شديدة الالتهاب (البترين المجمدة) التي تدخل في صنع القنابل المحرقة. ينظر المادة ضمن المعجم الفرنسي.
- (2) Mohamed Khadda , Feuilles épars liés ,essai sur l'art, Alger, S.N.E.D,1972, p.p: 83-84.
- (3) Michel-Georges Bernard, Khadda, Alger, ENAG Editions, 2002, p.110.
- (4) العبارة للشاعر شارل بودلير Charles Baudelaire (1867-1821). يقول فيها: "الجميل غريب دائما. أنا أعني أنه يحوي دوما شيئا من الغرابة، من الغرابة الفطرية، اللاإرادية واللاواعية، وأن هذه الغرابة هي التي تصنع بوجه خاص وجود الجميل". ينظر النص ضمن الموقع الإلكتروني: [ Collège de la petite Camargue ] IDD"le beau est toujours bizarre" MHTML Document
- (5) ينبغي أن نشير أن معنى "الاستطقي" Esthétique تنحدر أصوله الاشتقاقية من الإغريق Aisthesis وتعني الإحساس أو الإدراك، أي الإدراك الحسي للعالم الخارجي. وقد نحت الفيلسوف ألكسندر بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (1804-1728) مصطلح "علم الجمال" في القرن الثامن عشر، انطلاقا من هذه الأصول الإغريقية. وذلك من خلال الجزء الأول من كتابه الموسوم "إستطيقا" Aesthetica المنشور باللغة اللاتينية عام 1750. ويعتبر فيه بومجارتن أن موضوع علم الجمال هو "علم المعرفة الحسية" وأن "الجمال هو كمال المعرفة الحسية بوصفها كذلك". ينظر:
- Armand Nivelles , Les théories esthétiques en Allemagne , De Baumgarten à Kant , Société d'Édition " Les Belles Lettres " , 1955 , p.35 , 57.
- ولقد ظل هذا التأثير العقلاني في تأمل الجميل والجمال مميّزا في الكتابات الفلسفية اللاحقة بعد بومجارتن: فقد كان الحسي (موضوع الجمال) دون المعقول منزلة، بحكم أن الحكم الجمالي ينفصل في غايته وتصورات المنهجية عن المفاهيم المنطقية. وهو ما سيرسخه الفيلسوف كانط في كتابه "نقد ملكة الحكم" (1790). مميّزا فيه "الحكم الذوقي" عن "الحكم الأخلاقي".
- وسينشغل الاستطقيون الحدائثيون بكل المستويات الجمالية التي يحيل عليها العمل الفني حصرا.

ينظر تفاصيل أكثر عن "الإستطيقا" وإشكال تعريفها وتصوراتها المعرفية للفن والعمل الفني، في البحوث المنشورة في مؤلف جماعي بتنسيق:

Serge Trottein , L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?, Paris , Presses universitaires de France , 2000.

(6) يرى الفيلسوف كانط أن "الفكر لا يمكن أن يتأمل جمال الطبيعة من دون أن يجد نفسه مهتما في الوقت نفسه". ينظر:

Emmanuel Kant , Critique de la faculté de juger , traduction par A. Philonenko , Paris , Librairie philosophique , 1965, p.133.

(7) Ibid., p.137.

(8) سعيد توفيق، مدخل إلى موضوع علم الجمال، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1992، ص.132.

(9) Voir: Gérard Genette , L'œuvre de l'art , Immanence et Transcendance ,Paris, Edition du Seuil,1994, p.288.

(10) Michel-Georges Bernard, Khadda, p.94.

(11) حروف التيفيناغ هي الحروف التي كان التوارق يكتبون بها. وبقيت لزمن قريب جدا من اختصاص النساء، يحررن بها الرسائل لأقاربهن المتواجدين بمدن وقرى المغرب العربي. وأصل هذه الحروف مستمد من الكتابة النوميديّة القديمة. ينظر:

عبد العزيز سعيد الصويغي، التيفيناغ – رحلة الحروف العربية بين الكنعانيين والتوارق، ط.1، الجماهيرية العربية الليبية، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، إدارة المطبوعات، 2006، ص.107-110.

(12) عنوان لوحة للفنان خدة.

(13) تبعا للأسطورة الإغريقية، فقد سرق بروميثيوس Prométhée النار من السماء وأتى بها إلى الأرض ليساعد البشر على تعويض نقص الطبيعة، وتعبيرا عن غضبه، يبثلي زوس – كبير الآلهة – البشر بالآلام داخل علبه "باندور"، ويقيد بروميثيوس في أعلى قمة "القوقاز"، حيث يقتلع منه النسر كبده الذي يظل ينمو باستمرار (الألم الأبدي). ينظر الموقع الإلكتروني:

<http://mythologica.fr/grec/promethee.htm>

(14) Paul Siblot , Interrogation des signes , in: Beaux-Arts ,Musée national des beaux-arts , n°1 ,1994, p.113.

(15) Michel-Georges Bernard, Khadda, p.112.

(16) Malek Alloula (1967) , in: Exposition rétrospective Mohamed Khadda , Ministère de la culture , Musée National des Baux-Arts , Alger , 1-31 mars 1983 , p.13.

(17) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(18) أحمد يوسف، العلامة الجمالية وأبعادها السيميائية، ضمن مؤلف جماعي بعنوان: سؤال المعنى – مقاربات في فلسفة الجمال والعمل الفني، منشورات مختبر الفلسفة وتاريخها، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط.1، 2005، ص.70.

(19) Michel-Georges Bernard, Khadda, p.101.

(20) يرى محمد محسن الزراعي أن العاطفة الاستطيقية "لا تحصل عبر ما يظهر أي عبر وجود الشيء، بل تتجه نحو الشيء، فهي تنتج عن اتجاه النظر إلى الشيء أوهي عاطفة يثيرها الشيء عبر توجيه النظر إليه". ينظر كتابه:

الإستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية، تونس، دار محمد علي للنشر، ط.1، 2003.

(21) إدوار الخراط، في نور آخر – دراسات وإيماءات في الفن التشكيلي، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ط.1، 2005.

(22) تعين كلمة "أيقون" "Icône" في أصولها الإغريقية معنى الصورة Eikôn. وتميز الأيقونية الكنيسة الشرقية، بحيث تحيل على التصوير الديني المنجز على الأعمدة الخشبية من قبيل الأيقونات البيزنطية والروسية. ينظر مسرد المصطلحات الوارد ضمن كتاب:

Elisabeth Livère-Crosson , Comprendre la peinture , Editions Milan , 1999 , p.52.

ويضيف فريد الزاهي أن هذه "الكلمة الإغريقية التي تعين الصورة تحيل على التجربة البصرية التي تقدم لنا العالم في شكل فضائي ملون وذي أبعاد". ينظر كتابه: العين والمرأة - الصورة والحدائنة البصرية، الرباط/المغرب، منشورات وزارة الثقافة، ط.1، 2005، ص.31.

(23) غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح: د. سعيد توفيق، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص.322 من الملحق.

(24) Pierre Francastel , Etudes de sociologie de l'art , Paris , Editions Denoël , 1970 , p.61.

(25) نتبنى هنا تعريف فريد الزاهي، والذي يعتبر فيه الذاكرة البصرية "ذلك الرصيد الهائل التاريخي والمتحول، ذا الطابع المشترك الذي يختزنه، بصريا، الفنان والذي يجد موطنه الفعلي في البنية الثقافية، سواء في جوانبها العاملة أم الشعبية". ينظر كتابه:

العين والمرأة - الصورة والحدائنة البصرية، ص.105.

(26) Mikel Dufrenne , Phénoménologie de l'expérience esthétique , II - La Perception esthétique, Paris, P.U.F, 1967, p.555.

(27) نستعير مفهوم "الإغراب" من الناقد أبي الحسن حازم القرطاجني (المتوفي بتونس في 1285/هـ684م)، وقد ورد هذا المفهوم ضمن تعريفه لماهية الشعر وحقيقته، والغرابية هذه من قوة التخيل الموجودة في الشعر، التي يستجيب لها خيال السامع وينفعل على إثرها نفسيا. ولذلك يرى حازم القرطاجني أن حضور هذه "الغرابية" من صفات الشعر القوي، وأن غيابها منه علامة على ضعفه. وإذ نوظف مفهوم "الإغراب" في سياق النص أعلاه، فذلك راجع إلى الجمولة التخيلية التي يثيرها الجانب البصري للأشكال عند محمد خدة وأثر ذلك على المشاهد في أثناء تأمل اللوحة وتأويلها.

وبالإمكان الاطلاع على مفهوم "الإغراب" ضمن كتاب حازم القرطاجني الموسوم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط.2، 1981، ص.71 وما بعدها.

"الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريمه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها".

(28) ميخائيل بوكمول، لون البعد، مجلة "فكر وفن" (ألمانيا)، ع:52، السنة الثامنة والعشرون، 1991، ج.1، ص.37.

(29) تعتبر جوليا كريستيفا Julia Kristeva أنه "عن طريق اللون بدأ فن التصوير الغربي يتخلص من ضغوط المعيار المحفوظ والبصري [المنظور] (مثلما يطلعنا عليه جيوتو Giotto)، كما عن طريق التمثيل نفسه (مثلما يطلعنا عليه سيزان Cézanne وماتيس Matisse وروثكو Rothko وموندريان Mondrian)". ينظر كتابها الموسوم:

Polylogue , Editions du Seuil , 1977 , p.p.: 394-395.