الإبداع الفنّي بين النصّ والصّورة

وصال العش عزديني*

مقدّمة

إنّ حال مركب الإنسان يضارع نسق النصّ أو تشكّل الصّورة، إذ إن النص يظل بحاجة إلى قراءة فنيّة لكنّها إبداعيّة فنيّة. وإنّ فعل العطاء هو الإرادة الّتي يبسط بها المبدع حميميّته مع الأثر أيضا. ولأنّ النصّ يتحوّل ببعض من الخصائص متمثّلا للعواطف وللمواضيع المتلاحمة مع الذّات الإنسانية، فإنّ للصّورة قدرة على الفعل والتّأثير الحيوي في المتقبّل. لذلك فإنّنا بحاجة إلى نظرة إبداعيّة أدبيّة وفنيّة شعريّة للنّصوص وللصّور وتلك هي اليقظة الّتي يجوز للوعي أن يختبرها. فكيف يمكن أن نؤسِّس مع الكاتب أو الرسّام صورة فنيّة وإبداعيّة للأثر؟ وكيف يمكن للقارئ أن يستفيد إنسانيّا وحياتيّا من هذا الإبداع الفنّي؟

عبر هذه الإشكاليّات ننفتح على ثلاثة عناصر رئيسيّة في هذا العمل: أوّلا، معيش النصّ والصّورة. ثانيا، نصّ الصّورة وصورة النصّ. ثالثا، فعاليّة الإبداع.

1. معيش النصّ والصّورة:

يمتلك أنا النصّ إحساسا وتفكيرا وجسدا وحكمة ووعيا وصيرورة ونشاطا عضويّا مشحونا بإرادة شبيهة بذات الإنسان. وتحيلنا «الصّورة إلى ما بعد موضوعها الأوّلي: خاصيّة التمثّل بالشّبه» [(1)]. غير أنَّ هذا التمشّي لا ينفصل عن ضرورة الوعي بالأثر وإدراكه في ذاته من أجل فهم نتجاوز به البعد المادّي. «يشمل (النصّ) المكتوب والشّفوي ويشمل اللّغوي وغير اللّغوي (النصّ الفيلمي والنصّ الموسيقي) وهو على أنواع حسب الجنس الّذي ينتمي إليه. وما تاريخ مفهومه إلاّ تاريخ الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النصّ أو الخطاب» [(2)]. تحمل الصّورة تمثّلا يكشف عن دلالته الإستطيقيّة وعن تجلّي «الشّعور الحيوي للجمال بواسطة الدّفء المشعّ من النّظرة وهمسة الابتسامة والمرح اللاّمع» [(3)]. ويحمل النصّ خطابا حياتيّا، يمكن أن يشبع حاجات النّاس الجماليّة ويوقظ الحسّ البدئي لأنّه يتأسّس من «فعل تلفّظي يكون فيه القائل منغرسا في وضعيّة تلفّظيّة مخصوصة» [(4)]. كما يمكن

*- باحثة أكاديمية في الايستطيقا وفلسفة الصّورة في الفنومنولوجيا وأستاذة الفنون الجميلة بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس – تونس.

إدراك[5] بنية الانتظام الرّمزي للنصّ والتّواصل مع دلالته متجاوزين بذلك ثنائيّة الذّات والموضوع وثنائيّة اللّغة والخطاب وثنائيّة الشّبيه في النصّ والواقع الفعلي.

وعلى هذا الأساس، يتواصل القارئ مع جسد النصّ وجسد الصّورة ضمن عالَم الحياة[6] وينفتح من خلالهما على معنى الحياة منتجا صورة متجدّدة ومتطوّرة. وعليه، يحيلنا الوعيُ بالنصّ الأدبي والنصّ الشّعري وبالصّورة الفنيّة [7] إلى إدراك رموز وإلى تفهّم ما بعد التمثّل النصّي وإلى ما بعد التشكّل الأوّلي للصّورة ليصبح معيشا «إنّ للمعيش شرطا لا محيد عنه، وهو أنّه معيش غائيّ ومقصديّ كذلك» [8]. إنّ هذا الإدراك المابعد أوّلي والمتجاوز لما هو دلالي هو إدراك يبحث عن فهم معيشي وعن وعي للنصّ. فينفتح كلّ من الكاتب والقارئ على عالم فاعل في الكتابة الحرّة وقراءة إبداعيّة مؤوّلة. ومن ثم «يفلت الخطاب المكتوب من القيد المكبّل للمخاطب حين يجعله في الحال الشّفوي في وضع مواجهة للمخاطب»[9]. إذْ لا وجود إلاّ لنصّ حيّ في صورة تحضر معيشيّا وتطلب قراءة ومعنى.

2. نصّ الصّورة وصورة النصّ:

يدرك المتقبّل عنوان النصّ أو الصّورة المعروضة ومن ثم، ينتبه إلى الانتماء الزّمني والمكاني والأبعاد التّأويليّة. فتحيلنا اللّحظات التّواصليّة مع النصّ على العالم وعلى خطاب فنّي جمالي، إذ يرتحل من خلالها الكاتب والرسّام إلى معالم معان مجازيّة تأويليّة. لذلك فـ«فعل التّأويل ليس معاديا للمعنى بل هو ما يفتح للمعنى أكثر من وجهة» [10] فيعيد صياغة وقائعها الرّمزيّة ويلج خباياها وإحساسها. إنّ هذا الانفتاح مثله كمثل «المتعة الّتي نكتسبها من رؤيا لوحة» [11]. لكنّها لا تأتي من الكينونة الواقعيّة للخطاب الشّفوي فحسب، بل تتمثّل أيضا في مبحث الخطاب المكتوب. يحصل لدينا أنه، «إذا كان الخطاب موجّها في حاضره الشّفوي إلى المخاطب المتعيّن، فإنّ الخطاب المكتوب يخلق لنفسه ملأه للسّامع. فكلّ من يتقن القراءة معنيّ بالانضمام إلى هذا الملأ الافتراضي» [12] والانضمام إلى عالَم الحياة أيضا كما هو مُتناوَل مع رولان بارط [13] في هذا المجال أيضًا [14]. وإذا كان «كلّ إدراك هو إدراك لـ... شيء ما مثلا، والحكم هو حكم على حالة شيء، وكلّ تقييم هو تقييم لحالة القيمة، والتمنّي لحالة من التمنّي وهلمّ جرا» [15]، وأن كلّ شيء يتصل بالإدراك فإنّ الأفعال في الحاصل هي الّتي تتباين فيتعذّر علينا إدراكها دون تشكّلها في صورة مرئيّة أو سمعيّة.

يتفعّل هذا الظّهور عبر الخيال ويبلغ أرقى درجات إظّهاره ليعبّر عن الصّورة-الموضوع الّتي رسمها الكاتب في النصّ والشّاعر في قصيدته. يمكن تمثيل هذا المأخذ من الطرح ببعض الأبيات

الشعريّة للشاعر **ناصر اسطنبول** في قصيدته **الحرفُ المُضاء** عن ديوانه" **فصُوصُ التناهي والتجلّي**" حين ينشد عبر الآتي:

الحرفُ من...
شيُوخنا... قرأت رسمَهُ المديدْ...
الحرف من شرخنا...
شهدت مجدهُ التليد...

إقرأ ضلاله كثيرا فوق رمل صفْصَفٍ
في ساعة الغسق المُكوّم
انتظر...
أُسْكُنْ...
تأوّه ... كي تراه...
عمائمٌ خُضْرٌ تشدّ الحرف من سَعف
الحصير
في زحمة...
في مهْمهٍ يخلو مداه...
يستحمُّ الوجه ليلا في مُحيا وحيِه...
الحرف محنة الغريب...
ألفيته تاجا يهزّ الحُرَّ نشوةً...
ويُسْكِنُ القُروح في الحِجَى...
تأوّه في قوافي الشِّعْر ليلا...
يشرق الحرف البعيد... [16]

إذا كانت «اللَّوحة افتتاحا للرّوح الّتي تتجرّد عن المادّة» [17] فإنّ فنّ النصّ الشّعري هو الّذي يترجم عن حريّة الإنسان بانفتاحه على العالَم. فالحركة التي بها ينفتح على العالَم هي في الحقيقة من دون سياج وهي تعيد دائما انفتاحها بطريقة مختلفة. يحمل أنا النصّ تجاربه وخبراته ورغباته وتوجّهاته وقدراته ومكتسباته وتاريخه ومعناه ... لكنّ «مهمّة إنتاج المعنى ترى المعنى كادحا في الأشياء وفي اللّغة، لا لأنّه معنى جديد وحسب بل لأنّنا ننتجه من جديد، وليس لأنّه متعطّش ليكون فحسب بل

لأنّنا عطاشى للقياه أي أنّنا **نرغب** فيه ولا نحتاجه وحسب» [18]. لذلك تحمل الصّورة غايات تاريخيّة وعلاقات تذاوتيّة ينفتح بها الأنا على عالَم الحياة. وعلى هذا الأساس تطرح المسألة الفنيّة ضمن النّصوص إشكالا أكثر تعقيدا. وبخاصة حين يتعلّق الأمر بوجود إمكانيّة حضور خصائص مشتركة داخل النصّ أو الصّورة، إذ ذاك يختبر القارئ المتقبّل كلّ العلاقات العلميّة والإنسانية. فيناظر جميع الإشكاليّات ضمن التحرّك الإبداعي للصّورة الفنيّة ليتفهّم التّجربة الإيستطيقيّة فعليّا ويشارك الكاتب في عمليّة إبداعه للأثر الفنّي. « ويظلّ للمعنى معناه خارج السّياق، فهو لا يتشبّث بموقع ولادته ولا يحرص أن يدفن فيه» [19]. وبالفعل توجد «عمليّة مطابقة تُجْرَى بداخلنا، ونستطيع أن نشعر دون جهد بأنّنا لسنا مجرّد شهود، بل إنّنا شركاء في خلق تلك الأعمال الّتي تستهوينا» [20]. وإذا ما عبّر نصّ ما عن موضوع معيّن، فمن المشروع أن نتساءل، ونحن نواجه قراءته، وبخاصة إزاء هذا المتمثّل داخل النصّ؟ هل يمكن أن تكون الصّورة الّتي يرسمها الكاتب ضمن نصّه امتدادا للحاضر؟ وهل يمكن تلمّس الذّات الإنسانية داخل صورة النصّ؟

تكشف الصّورة عن مُضمرات النصّ و في المقابل يكشف النصّ عن غور الصّورة ، كما أن هذا العمق (هو وسيلة) بصّرنا به «التّفكير الفينومينولوجي» [21]ومن ثم فهُما يكشفان لنا عن «عمق العالَم» [22] وعمق الإنسان. إنّه الانفلات من ذاتيّة مغلقة والتوجّه صوب العالَم والآخرين و كذا نحو إيستطيقا «جامعة» [23]. حيث تنأى الصّورة عن «الاستعمال المألوف» [24] فتسلك طريقا إتيقيا وفق حذْوٍ «هندسي فينومينولوجي» [25]. ولعلّ تفجُّع الفنّان أدفارد مونش [26] من خلال لوحة **الصّرخة** إذ مكّنه هذا، رسم عنف ما يعانيه الإنسان اليوم من خوف ورعب وألم وموت. لئن رسمت اللّوحة واقعا نعيشه اليوم عن طريق تعبيريّة الصّرخة المهيمنة على اللّوحة إلاّ أنّها صدمت القارئ بمعاني إتيقية[27]وإنسانية وفنيّة. مازالت هذه الصّورة حيّة تحمل معها توجّعا لموضوع «ينتمي "إلى العالَم"» [28] وتلك هي قوّة الموضوع الفنّي وإتيقيته. فكان نتيجة ذلك أن التحمت صورة **الصّرخة** بالموت وبالحياة فأربكت القارئ بأسلوبها الفنّي وكسّرت كلّ وجوه الثّبوت لحالة الموت. استمرّت الصّورة بفرادتها كحاضر يحمل معنى حادثًا ينقطع عند حدود الماضي. حيث شارك القارئ الصّرخة على درجة التّماهي الفنطاسي معها وتكيّف مع الصّورة فأربكت فاجعة عنف واقعه اليومي ونقدته.

حملت **الصّرخة** نصّا وجوديّا مغامرا وأدرك قارئ نصّ الصّورة أنّ التّجربة الإبداعية تحمل في باطنها تجربة إتيقيّة تواجهنا بالبحث عن صدى هذه الصّرخة في عالَمنا هذا وزماننا الآن [29]. فهل يمكن للمبدع القارئ أن يُرجّع العلاقة التّذاوتيّة بين الذّات والنصّ-الصّورة؟

3. فعاليّة الإبداع:

إزاء تفهّم فعاليّة الإبداع بين الصّورة والنصّ يمكن اعتماد عدّة مراجع: أوّلا، مرجعيّة الظّهور الخيالي[30] في عمليّة تجسّد وظهور الشّيء لأنّ «ما يظهر في حركة الخيال الحرّ هو "ما يطفو في الفنطاسيا" وهو ما يتشكّل ويصنع أو يعتمل شيئه في الدّاخل» [31]. ثانيا، التّركيز على هذا الظّهور الّذي ينتج الخيال الشّبيه المبدع فيصبح البورتريه المتشكّل ضمن كائن مشوّه شبيها بإنسان أو حيوان أو أيّ شيء آخر. لكن لا يظهر هذا الموضوع المتمثّل إبداعيّا وفنيّا كحضور لأنّه «لا يمثّل سوى استحضار، وهو بالشّبه وكأنّه هنا، لكن فقط بالشّبه» [32]. إنّ ما يظهر خياليّا له علاقة بفعاليّة الإبداع في النصّ والصّورة، وذلك ما يميّز خاصيّة الصّورة المبدعة وثراء معانيها الدّلاليّة فيحقّق الأثر نصّا كان أو صورة تعدّد المعنى ذاته [33]. واثبات حضوره القصدي عند لحظة قراءته. وبالتّالي «تقصد الصّورة ما ترسمه»[34]، وهي في ذات الآن «تقصد ما يجب أن تكون عليه كصورة-نسخة» [35]. عبر داخل خاصيّة الصّورة المشتركة نلاحظ الصّورة والموضوع الظّاهري المليء، والّذي يكون أيضا مقصودا انطلاقا من صورة [36]. وعليه، يتمظهر الوعي الإبداعي «وفقا لتناسب الصّورة مع الإحساس» [37]. إذ، يمكّننا هذا الوعي أيضا من مقاربة جماليّة للصّورة فتتفاعل كلّ هذه الأبعاد ضمن تجربة استطيقيّة تنطلق من «سمات أحاسيس استطيقيّة»[38]. ومن مساءلة هذه اللّوحة النصّ لتكشف رموزها الخفيّة.

وهكذا، ينتقل القارئ من سياج الصّورة كونها ظهورا إلى حضور الصّورة بوصفها وعيا إبداعيا لأنّ «التحوّل من الصّورة إلى وعي الصّورة، يُراد منه من النّاحية الفينومينولوجية تخليصها من الفهم المعهود لها» [39]. إذ القصد أن تحمل الصّورة نصّا وتتحوّل إلى مشكل مجسّد ومنه إلى رموز ومعان ونظام حياة وإبداع فعّال. «فلا زمان إلاّ ذلك الّذي تتمّ عنده الكتابة، وكلّ نصّ يكتب أبدا الآن وهنا»[40]. ومن الآن والهنا يمكن استخلاص المعاني المتّصلة بواقع القارئ، فيفكّ نسيج التشفير للعلامات البصريّة الّتي تحملها اللّوحة فيترحّل في أبعاد الصّورة الخياليّة ويرصد فرادتها الإبداعية ومن ثم يكشف قيم المسؤوليّة والالتزام وكذا قيمة الفعل الفنّي في إنتاج معنًى يقتضي مسؤوليّة ويرتبط بحدث.

وهكذا ننتقل إلى طور الإفادة من «مشكل الصّورة الّذي هو أيضا مشكل "الوعي المتخيّل" ،حيث يُقدَّم الموضوع بواسطة الخيال الخصب وليس داخل وجوده الواقعي» [41]للانفتاح عليه وتنميته. فضلا عن ذلك، يتعيّن على المتقبّل قدرة على التّأويل والتمثّل والرّؤية. يغني الرّائي الصّورة وينتقل معها من بُعْدِها التّشكيلي المتجسّد إلى البُعْدِ الرّمزي والتّجريدي والإبداعي. يمتلك المؤوِّل «وعيا بهذه العلاقة لمعرفة أنّ أحد هذه المواضيع يصبح شبيها بالآخر» [42]لأنّ القصد هو التّساؤل عن هذا الخيال الّذي لا

ينضب والتوغّل في أعماق رموز الصّورة وتأويل معانيها فيعاود النّظر في الصّورة، كاشفا أوجه الخيال لتأسيس معناه واستدعاء شبيهه.

يحتفي الفنّان والقارئ بقدرة الإبداع على «التّواصل مع مجالات أخرى لكن بتركيزها خاصّة على ميدانها الخاصّ المثمّن لقدرتها وهدفها المميّز» [43] بشرط عدم الادّعاء بالظّفر بخطاب أو تأويل حاسم للنصّ أو للصّورة. يشبه معنى الصّورة معنى الملفوظ النصّي في بنيتهما التّجريديّة. وبالتّالي، «يتحقّق الأثر بطريقة واحدة تتمثّل في الفعل» [44]. لذلك، تمثّل الصّورة مأخذا لأرضية تستعرض من خلالها ألوانا تحمل تاريخا ودلالات وتأويلا، لأنّ «القصد من كلّ عمل تأويليّ هو استكشاف صور لا حصر لها من ممكنات الوجود» [45]. كما يمكن ربط هذا العمل التّأويلي المبدع داخل الصّورة بنسيج علاقة إنسانيّة إتيقيّة معيشيّة منتجة ومبدعة.

خاتمة

لا تمنع هذه الصّيغة المزدوجة من النصّ الصّورة وصورة النصّ من فعل الإبداع وإمكانيّة انفتاح الواحد على الآخر، وهذا ليس إلاّ عطاء مستمرّا لمعنى وتوق نحو انفتاح سيميولوجي أيضا. وبالتّالي فإنّ عالَم الصُّورة هو عالَم يتقوّم إتيقيّا، لكنّه عالَم قادر على الفعل والحياة ومسكون بنفس العمق الّذي يسكن العالَم الفعلي. لذلك تكون الصّورة فضاء لحياة لا تنضب ولا يمكن للقارئ كما يقول رولان بارت «إلاّ أن يفتن بأشكال فراغها لأنّ الفراغ لا يعني مطلقا أنّها جوفاء» [46] بل إنّه سكن فينومينولوجي ترتحل إليه الصّورة باعتبارها معيشا إتيقيّا وتواصلا إنسانيا وإبداعا فنيّا لا تستقرّ عند معنى مستقلّ ولا عند تأويل مطمئنّ.

هوامش البحث

1. Husserl (Edmund), *Phantasia, conscience d'image, souvenir (De la phénoménologie des présentifications intuitives)*, textes posthumes (1898-1925), trad. de l'allemand par Raymond Kassis et J.-F. Pestureau et Marc Richir, int. Eduard Marbach, trad. avec le concours du Centre national du livre, Jérôme Millon, 2002, chap.2, §12, Grenoble, p.69.

2. الغريبي (خالد)، **المدى التّأويلي في أدب المسعدي** ، عن مخبر البحث في المناهج التّأويليّة، دار محمّد علي للنّشر، تونس صفاقس، جويلية 2015، ص.33. يُنظر، معجم السّرديّات، مجموعة من المؤلّفين، إشراف محمّد القاضي، مجموعة من النّاشرين، الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، ط1، 2010، ص.452.
لقد انتقلنا من مجرّد النصّ بوصفه نسقا لغويّا محايثا إلى كونه تواصلا. وفق هذا لحذو نفهم فهما مغايرا علاقة المتكلّم باللّغة وعلاقة النصّ بما يحيل عليه وعلاقة المتكلّم بالمتكلّم إليه. وبالتّالي تغيّر مقام انتاج الخطاب ووضعيّة المخاطب وعلاقة الإخبار بالمقام. ينظر المرجع نفسه، صص.452_453.

3. Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad., prés, bib. et chro. par M. David-Ménard, Flammarion, Paris, 1990, p.83.

4. بن عيّاد (محمّد)، **الكيان والبيان** ، تقديم الأستاذ مبروك الباهي، عن وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ط.1، مطبعة التّسفير الفنّي بصفاقس، تونس، جانفي 2013، ص.126. وإذا كان **بول ريكور** يعتبر اللّغة بنية ثابتة فإنّ الخطاب يمثّل حدثا بفعل تحقّقه وصيرورته الزّمانيّة. وإذا كان الخطاب التلفّظي يتأسّس انطلاقا من أفعال تلفّظيّة فإنّ الصّورة تحمل أيضا خطابا شبيها بمستويات الخطاب التلفّظي لأنّ «المعنى لا يبرز بمجرّد التلفّظ به بل هو مبحوث عنه من خلال قوّته التّأثيريّة كذلك»، المرجع نفسه، ص.127.

5. يرتبط الإدراك بخاصيّة الصّورة المدركة وبتجسّدها الفيزيائي أيضا فيعمل إدراكنا على استذكار بعض الحالات المعيّنة. كأن نعيش الماضي ضمن إدراك متتابع. لذلك يمكن وصف النّغم بالنّغم المدرك لأنّ ما يدرك منه هو هذا الآن الحاضر. يُنظر هوسّرل، **دروس فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزّمن** ، تعريب لطفي خير اللّه، ط. 1، منشورات الجمل، بغداد/العراق-بيروت/لبنان، 2009، ص.47.

6. Lebenswelt/monde de la vie

7. لعلّ في تجاوز المقولات اللّسانيّة البنيويّة والعبور إلى لحظة الوعي يكشف حقيقة عن إنتاج لا يخصّ نصّ فحسب بل خطابا أيضا وقولا يتقوّمان بـ"النصيّة المنفتحة" الّتي تعتمد "المقصديّة". يُنظر: الغريبي (خالد)، المدى التّأويلي في أدب المسعدي، المرجع نفسه، ص.34.

8. ابن عيّاد (محمّد) ، **في المناهج التّأويليّة**، تقديم الأستاذ محمّد الهادي الطرابلسي، عن وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ط/ 1، مطبعة/ التّسفير الفنّي، صفاقس، تونس، ديسمبر2012، ص.126.
يتضمن هذا المعيش المدرك بُعدين: الأوّل، ما تباشرنا به العلامة عيانا مجردا قبل أيّ تأويل. كما يتمثّل الثّاني، في تحوّل العلامة هذه إلى وسيط يسلّمنا إلى المعنى فيغدو كلّ تأويل إعادة صياغة للمعنى وارتباطا بحيويّة الفكر الّذي

منه يستمدّ المعنى مشروعيّته. فيغدو التّأويل ها هنا عملا أنطولوجيّا كونه يصوغ قالبا تخييليّا للوجود. ينظر المرجع نفسه و الصّفحة نفسها.

9. المرجع نفسه، ص.130.

10. العيّادي (عبد العزيز)، **إيقاعات واستشكالات في فلسفة الإثبات**، ط.1، دار نهى للطّباعة والنّشر، صفاقس، تونس2013، ص.131. لا وجود إلاّ للفعل الاستطيقي الّذي من خلاله نعطي للّوحة معنى ونقوّض بهذا الفعل الحدود الفاصلة بين الفنّان والمتقبّل القارئ المؤوّل وذلك هو الحدث الّذي يرتسم عبر الذّات القارئة والمبدعة. «**وعليه فإنّ لا مهرب من المعنى إلاّ أنّ الأثر الفنّي يطوّر معناه بتطوير مادّته الاستطيقيّة** »، نفس المرجع، ص.126.

11. 12 Chalumeau (Jean-Luc), *Lectures de l'art*, édition du Chêne, Paris, 1991, p.16.

12. بن عيّاد (محمّد)، **في المناهج التّأويليّة**، مرجع مذكور، صص.130_131.
يمكن تبيّن أربعة خصائص جوهرية للخطاب: فهو أوّلا، نظام كلام تثبيتي. ثانيا، يمثّل الخطاب نظام كلام بين القائل ومقوله عن طريق مجموعة من الرّوابط والمشيرات. ثالثا، الخطاب نظام كلام محيل على المخاطب، وهذا وجهه التّواصليّ الأساسي، وهنا تحلّ العلاقة بين فعل الكتابة وفعل القراءة محلّ العلاقة بين فعل الكلام وفعل السّماع. رابعا، يحيلنا الخطاب على العالم، بما أنّه يتضمّن الوضعيّة التلفّظيّة المتشاركة بين المتخاطبين. يُنظر، المرجع نفسه، ص، 129_ 130_ 131.

13. فيلسوف فرنسي وناقد أدبي وفنّي وسيميولوجي وانثروبولوجي ومنظّر اجتماعي، ولد في 12 نوفمبر1915 وتوفّي في 25 مارس 1985. كان له التّأثير البالغ في تطوير علم الدّلالة وإثراء عدّة مدارس كالبنيويّة والماركسيّة وما بعد البنيويّة والوجوديّة. يُنظر، التّعريف الذي ورد في غلاف كتاب رولان بارط، **لذّة النصّ**، تعريب: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط.1، حلب، 1992.

14. حيث يذهب في طرحه قائلا: « إنّ ما أجده هو جسد المتعة»، نفس المرجع، ص.107. يلتحم **بارط** بالنصّ إلى درجة التّماهي ويخترق أزمنته ومفاهيمه وشخصيّاته ومعانيه وخطابه وأسلوبه يولّد منه كائنا يلتذّ عند قراءته لنصٍّ. فيربط جسد المتعة هذا بذاته وبكلّ عناصرها التّاريخيّة والاجتماعيّة والعصابيّة. يُنظر المرجع نفسه، و الصّفحة نفسها.

15. Husserl (Edmund), *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, t.1 : *Introduction générale à la phénoménologie pure*, trad. P. Ricœur, Gallimard, Paris, 1950, §83, p.283.

16. اسطمبول (ناصر)، **فصوص التّناهي والتجلّي** ، قصيدة **الحرف المضاء**، دار المنتهى، الجزائر، 2016، صص.79-81. يتناول ناصر اسطمبول هذه القصيدة ليعبّر عن قوّة دلالة الكلمة والحرف. ولكنّه، في الحالتين لا يهمل رؤيته الشعريّة العميقة في التخيّل الابداعي فيتجلّى مضمون القصيدة الفعّال حين يتوقّف طويلا عند صور الحرف وتمثّلاته الخارقة، وهي وقفة تنقلنا إلى كنه تأمّلاته في سيميولوجيا الشّعر وفي قدرة الحرف على اختراق كلّ التّسميات والتّحديدات، وبالتّالي قدرتها على الفعل والحركة والتّجاوز... إنّ الكلمة الشّعريّة لا تسمّي الموجودات بأسمائها، ولكن بما يتمثّله التخيّل وتتصوّره الفنطاسيا. ومع ذلك، فإنّه قد يكون من الأفضل الوقوف على تفسير

مضمون القصيدة: تسود القصيدة أنفاس من التّفاؤل الأنطولوجي تجاه الحرف وقدرته على العطاء و حين «يشرق الحرف» نتباهى مع الشّاعر بعظمة لغتنا ونندهش حين يشارك الإنسان كلّ آلامه وآماله... فالحرف يهدينا الأمل ويجلب لنا النّور رغم «القروح». ورغم معاناة الشّاعر الوجوديّة، إلاّ أنّ القارئ لقصائده يختبر ومضات تفاؤليّة أخرى لإرادة الحياة وأحلام جوهريّة تتنبّه إلى عمق الحرف وإلى حضور الكلمة حتّى وإن غابت واستبدلت بنقاط ثلاث «...». يتجلّى التّفاؤل في قدرة الكلمة على الإبداع الحرّ والتّأثير الشّعري على المتقبّل. وبالتّالي، كان لحضور الحروف في الشّعر ارتباطا بتسمية الموجودات المتمثَّلة، لكنّها تمتلك دلالات مختلفة عن الأشياء العينيّة المدركة حسيّا. وعليه، فلشعريّة الكلمة قدرة هائلة على الحضور الفاعل رغم عمق الشّرخ الوجودي.

17. Chalumeau, *Lectures de l'art*, مرجع مذكور، ص.16.

18. العيّادي (عبد العزيز)، **إيقاعات واستشكالات في فلسفة الاثبات** ، ط1، دار نهى للطّباعة والنّشر، تونس 2013، ص.128.

يضيف الأستاذ العيّادي في هذا الإطار مبيّنا قيمة التّأويل والمعنى الإبداعي حيث يذهب في قوله: " أنّ اللّحظات الحاسمة الّتي تخترق القائم من الأمر هي الّتي يهلّ معها المعنى استهلاليّا، لا متزمّنا، مخاطرا، إبداعيّا، غير اتّباعيّ أو احتمائيّ. فعلى سبيل المثال، ماذا يفيد التّعاطي مع كتاب لا يحدّثني إلاّ عمّا كنت حصّلت وعرفت والتّعاطي مع لغة تستعيد المسكوت والسّاري من الدّلالات؟ ما قيمة كتابة لا تدخل في لسانها وكأنّها غريبة عنه؟ ما قيمة نصّ لا يستدعي تأويلا مكرورا؟".

المرجع نفسه، ص.129.

19. العيّادي (عبد العزيز)، **إيقاعات واستشكالات في فلسفة الاثبات**، المرجع نفسه، ص.128.

20. فيشر (أرنست)، **ضرورة الفنّ** ، تعريب أسعد حليم، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة الفنون التّشكيليّة، الشارقة، ص.342، (د.ت.).

21. Patočka (Yan), *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, trad. du tchèque par Erika Abrams, ouvrage trad. avec le concours du centre national du livre, Jérôme Millon, Grenoble, 2002, p.27.

22. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

23. Château, *L'autonomie de l'esthétique*,.7، مرجع مذكور، ص.

24. Merleau-Ponty (Maurice), *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969, p.183.

25. Richir, *Phénoménologie en esquisses (Nouvelles fondations)*, مرجع مذكور، ص.32.

26. انظر: *Dictionnaire de peinture*, s. la dir. de Michel Laclotte et de Jean-Pierre Cusin, Larousse, Paris, 1987, pp.624-625. وما يحيّر في لوحة الصّرخة هو تميّزها بسيادة لمعنى يربك القارئ رغم بساطة الظّاهر للصّورة. إذ يظهر في المشهد الأمامي مسلك سكّة حديديّة، ويقف عبر هذا المسلك، رافعا يديه بجانب رأسه. في حين تتراءى العينان محدّقتان والفم في حالة صراخ. أمّا من الجهة الخلفيّة فيظهر شخصان يحملان قبّعتين وخلفهما مشهد طبيعي من التّلال . يذكّرنا هذا المشهد الفنّي بصيحة الفزع التي أطلقها **هوسّرل** في مفتتح الأثر الفلسفي: **أزمة العلوم الأوروبيّة** حين عبّر عن أزمة وانهيار ومرض الإنسان المعاصر. انظر ص.15.

27. يرجع أصل مفهوم إتيقا « **إيتوس**» إلى **هوميروس** الّذي يعطها معنى عينيًّا فيربطها بالسّكن وقد حمل هذا المفهوم لدى **هزيود** معنى نمط الوجود وكيفيّة التّفكير والفعل والإحساس «ويتبطّن كيفيّة الإحساس والتّفكير والفعل مع البحث عن التّميز الّذي يرفع إلى مستوى البطولة الّتي يتغنّى بها الشّاعر». انظر العيّادي (عبد العزيز)، **إتيقا الموت والسّعادة**، ط.1، المغاربيّة للنّشر والتّوزيع، تونس، أفريل 2005، ص.52.

28. *Recherches logiques, (t.1 : Prolégomènes à la logique pure),* trad. Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Schérer, P.U.F., collection Épiméthée, 4ème édition revue, Paris, 1994, chap.IV, p.116.

29. يمكن في هذا الإطار التّذكير **برولان بارط** حين بيّن في **درس السيميولوجيا** أنّه يمكن قراءة النصّ بتغييب المؤلّف. وذلك لعدّة اعتبارات، أوّلها أنّ الزّمان لم يعد على ما كان عليه. لكنّ «الكتاب والمؤلّف يضعان نفسيهما على خطّ واحد ويوزّعان **كسابق ولاحق**» انظر، رولان بارط، **درس السيميولوجيا** ، الفصل الثّالث: **موت المؤلّف**، تعريب عبد السّلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، سلسلة المعرفة الأدبيّة، دار توبقال للنّشر، ط. 3، الدّار البيضاء، 1993، ص.84. إزاء ما سلف ذكره، هل يمكن تغييب الرسّام في اللّوحة أو المؤلّف في النصّ؟ يقصد **بارط** بهذا النّمط من التّغييب هو أن يتّصل القارئ مباشرة بالنصّ الّذي أمامه لتتبدّى تأمّلاته وقراءته للأثر في زمان الحاضر فيتّصل بروح النصّ وبمعناه التّأويلي دون سلطة المؤلّف ودون رقابة الرسّام. هكذا، يبتعد الكاتب عن كلّ تسييج فكري.

30. يمثّل الخيال «عنصرا حيويّا» وفعلاً فينومينولوجيًّا قصديًّا لكلّ العلوم فمن خلاله ينبسط المعنى وينفتح عمق إدراكنا للشّيء. انظر: Husserl, *Idées directrices*,§72، المرجع السابق، ص.225.

31. الزّارعي (محمّد محسن)، **القصديّة والإبداع (مقاربات للصّورة الفنيّة)** ، ط.1، المغاربيّة للتّوزيع، تونس، 2012، ص.114.

32. *Phantasia, conscience d'image, souvenir,* chap.2, §7, p.61.

33. يُنظر، رولان بارط، **درس السيميولوجيا** ، المرجع السابق، ص. 62. إنّ من أخصّ خصائص النصّ بالنّسبة إلى **رولان بارط** أنّه «تعدّدي»، ص. 63. وهذا يعني أنّ مغامرة المعنى لا تنتهي بوحدة المعنى. ولكن بلا نهائيّة معانيه وكأنّنا **ببارط** يريد من القارئ أن يرتحل ضمن المعاني اللاّنهائيّة واللاّمكتملة للنصّ أو اللّوحة. وهو هاجس معرفي لا يمكن له أن ينتهي إلى حدّ ولا إلى يقين ولا إلى نهاية. بهذا يشبّه **بارط** القارئ بالذّات المرتبكة. فقد تتعثّر وقد تتعطّل المخيّلة. لكنّ النصّ لا يمكن أن يخضع لأيّ «تأويل، حتّى لو كان حرّا، وإنّما لتفجير وتشتيت»، الصفحة نفسها. بهذا يحاول **بارط** البحث عن «التعدّد المتناغم للدّلائل».
الصفحة نفسها.

34. المرجع نفسه الصفحة نفسها. إنّ لوحة **برنتانّو** والنّحوت الّتي تحملها هي أمام عينيّ الآن وهذا ما يقصده **هوسّرل** بالفنطاسيا الّتي تحمل على فعل القصد. لقد رسم **فرانز برنتانو** وزوجته سنة 1886 بورتراي **هوسّرل** وقد ثبّته هذا الأخير بعد ذلك على حائط البيت. ينظر الهامش من الصفحة نفسها و المرجع نفسه.

35. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

36. لم يعد الواقع قاعدة نعتمدها كونها معيارا أو مشروعا ينسخ منه الفنّان صوره وتمثّلاته، بل إنّ للصّورة المبدعة أساسا لا ينفصل عن التمثّلات الفنطاسيّة. ذلك أنّ صورة البورتريه تصبح عبارة عن ذلك الشّبيه القريب من صورة معيّنة في الواقع فنعي به رغم اختلافه ورغم عدم وجود هذا الكائن في الواقع.

37. Durand (Gilbert), *L'imagination symbolique*, P.U.F./Quadrige, Paris, 1984, p.8.

38. Husserl, « Phénoménologie de la conscience esthétique », In *Revue d'esthétique*, n°36, Paris,39 1999, p.11.

39. الزّارعي، **القصديّة والإبداع (مقاربات للصّورة الفنيّة)** ، المرجع السابق، ص.107. إنّ المقصود بـ«الفهم المعهود»، هو الفهم الّذي يتوقّف عند اعتبار الصّورة مجرّد مظهر أو نسخة أو انطباع وهذا المعنى يتوضّح خاصّة في الإرث الامبيري حيث يتقوّم على «نزعة نفسانيّة للصّورة، وقد ظلّ مفهومها مشبعا بمعان فيزيائيّة مباشرة»، المرجع نفسه، ص.106.

40. رولان بارط، **درس السيميولوجيا**، الفصل الثّالث: **موت المؤلّف**، المرجع السابق، ص.84.

41. Triki-Boubaker (Rachida), *L'image (Ce que l'on voit, ce que l'on crée)*, Larousse, Paris, 2008,42 p.35.

42. Phantasia, *conscience d'image, souvenir*, chap.2, §12, pp.69-70.

43. Château (Dominique), *L'autonomie de l'esthétique (Shafeteesbury, Alison, Hegel, et quelques autres)*, L'Harmattan, coll. *O*uverture *p*hilosophique, Paris, 2007, p.7.

44. Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Gallimard, Paris, 1992, p.34.

45. ابن عيّاد (محمّد، تحت إشراف)، **دروب السّيمياء** ، الفصل الثّاني: «بين الحصار الإيديولوجي والتّأويل الأنطولوجي»، وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، جامعة صفاقس، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ط.1، تونس، 2008، ص.49، (صص.49-87). فلا وجود لتأويل مطلق ولا لكيان خاصّ كما يذهب إلى ذلك **بورس**. ومن ثم، فإنّ عمل المؤوّل لا يتوقّف عند حدّ وهو في هذه المغامرة المستمرّة وفي هذه المتاهة الهرمسيّة وفي هذا الممكن الوجودي المتخيّل في الكون الإنساني لا يتوقّف عن الإبداع وعن التّفكيك. انظر نفس المرجع، صص.50-51.

46. ينظر رولان بارط، **درس السيميولوجيا** ، المرجع السابق ، ص. 24. يعرّف **بارط السيميولوجيا** فيقول: «هذه السيميولوجيا الّتي أنا بصدد الحديث عنها منفعلة فعّالة هي في ذات الوقت وبالنّسبة إلى شخص اعتملت بداخله اللّغة مدى حياته، في السرّاء والضرّاء»، الصفحة نفسها. فمن قراءة الصّورة إلى صورة القراءة الّتي يريدها بارط ندرك أنّ الولوج إلى أسرار القراءة المبدعة يعني الولوج في تجارب جماليّة وفنيّة وإتيقيّة وسيميولوجيّة أيضا. وتلك كلّها أدوات تواصل مع حياة الأثر.

المصادر والمراجع

1. العربيـــة

- ابن خلدون، **المقدمة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979، ص.169.
- ابن عيّاد (محمّد، تحت إشراف)، **دروب السّيمياء** ، الفصل الثّاني: «بين الحصار الإيديولوجي والتّأويل الأنطولوجي»، وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، جامعة صفاقس، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ط.1، تونس، 2008.
- **الكيان والبيان** ، تقديم الأستاذ مبروك الباهي، عن وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، الطّ1 مطبعة التّسفير الفنّي بصفاقس، تونس، جانفي 2013.
- اسطمبول (ناصر)، **فصوص التّناهي والتجلّي**، دار المنتهى، الجزائر، 2016.
- بارط (رولان)، **درس السيميولوجيا** ، تعريب عبد السّلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، سلسلة المعرفة الأدبيّة، دار توبقال للنّشر، ط.3، الدّار البيضاء، 1993.
- --، **لذّة النصّ**، تعريب منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط.1، حلب، 1992.
- الزّارعي (محمّد محسن)، **القصديّة والإبداع (مقاربات للصّورة الفنيّة)** ، ط.1، المغاربيّة للتّوزيع، تونس، 2012.
- العيّادي (عبد العزيز)، **إتيقا الموت والسّعادة**، ط.1، المغاربيّة للنّشر والتّوزيع، تونس، أفريل 2005.
- --، **إيقاعات واستشكالات في فلسفة الإثبات**، ط.1، دار نهى للطّباعة والنّشر، صفاقس، تونس2013.
- فيشر (آرنست)، **ضرورة الفنّ** ، تعريب أسعد حليم، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة الفنون التّشكيليّة، الشارقة، (د.ت.).
- هايدغر (مارتن)، **مبدأ العلّة**، تعريب نظير جاهل، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط. 1، بيروت، 1991.
- هوسّرل (ادموند)، **دروس فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزّمن**، تعريب لطفي خير الله، ط.1، منشورات الجمل، بغداد/العراق-بيروت/لبنان، 2009، ص.47.

2 . المراجع الأجنبيــة:

- Chalumeau (Jean-Luc), *Lectures de l'art*, édition du Chêne, Paris, 1991.
- Château (Dominique), *L'autonomie de l'esthétique (Shafeteesbury, Alison, Hegel, et quelques autres)*, L'Harmattan, coll. *O*uverture *p*hilosophique, Paris, 2007.
- Dastur, « Phénoménologie de l'imagination et expérience esthétique (De Husserl à Sartre) », in *Phantasia et création artistique (Études sur la phénoménologie de l'image)*, textes réunis et préparés à la pub. par : Mohamed Mohsen Zeraï, avant-propos de Éliane Escoubas, pub. de l'UR : Cultures artistiques, Savoirs et Technologie, Gabès-Tunisie, 2010, (pp.35-50).
- *Dictionnaire de peinture*, s. la dir. de Michel Laclotte et de Jean-Pierre Cusin, Larousse, Paris, 1987.
- Durand (Gilbert), *L'imagination symbolique*, P.U.F./Quadrige, Paris, 1984.
- Fink (Eugen), *De la Phénoménologie*, trad. de l'allemand par Didier Franck, Minuit, Paris, 1990.
- Husserl (Edmund), *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. et préf. par G. Granel, Gallimard, Paris, 1976.
- --, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, *Introduction générale à la phénoménologie pure*, trad. Paul Ricœur, Gallimard, Paris, 1950.
- --, *Leçons sur l'éthique et la théorie de la valeur*, trad, int., notes et glossaire par Philippe Ducat, Patrick Lang et Carlos Lobo, préf. de Dominique Pradelle, Paris, P.U.F., Epiméthée, Paris, 2009.
- --, *Méditations cartésiennes*, trad. G. Peiffer et E. Lévinas, J. Vrin, Paris, 1986.
- --, *Phantasia, conscience d'image, souvenir, (De la phénoménologie des présentifications intuitives)* textes posthumes (1898-1925), trad. de l'allemand par Raymond Kassis et J.-F. Pestureau et Marc Richir, int. Eduard Marbach, trad. avec le concours du Centre national du livre, Jérôme Millon, Grenoble, 2002.
- --, « Phénoménologie de la conscience esthétique », In *Revue d'esthétique*, n°36, Paris, 1999.
- --, *Recherches logiques, (t.1 : Prolégomènes à la logique pure)*, traduction Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Schérer, P.U.F., collection Épiméthée, 4ème édition revue, Paris, 1994.
- Kant (Emmanuel), *Critique de la raison pure*, trad. de Jules Barni, préf. de Luc Ferry, chronologie et bibliographie de Bernard Rousset, GF, Paris, 1987.
- --, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad., prés, bib. et chro. par M. David-Ménard, Flammarion, Paris, 1990.
- Merleau-Ponty (Maurice), *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969.

- Patočka (Yan), *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, trad. du tchèque par Erika Abrams, ouvrage trad. avec le concours du centre national du livre, Jérôme Millon, Grenoble, 2002.
- Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Gallimard, Paris, 1992.
- Richir (Marc), *Phénoménologie en esquisses (Nouvelles fondations)*, Jérôme Million, Grenoble, 2000.
- Triki-Boubaker (Rachida), *L'image (Ce que l'on voit, ce que l'on crée)*, Larousse, Paris, 2008.