المجلد: 17 العدد: 01/ مارس 2021
ص: 256 - 271
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

فنومنولوجيا التّرحال في الممارسة الفنيّة من خلال تجربة الفنّان التشكيلي خالد عبيدة

THE NOMADIC PHENOMENOLOGY IN ARTISTIC PRACTICE THROUGH THE EXPERIENCE OF THE ARTIST KHALED ABIDA

د. العش وصال*

الجامعة التونسيّة (تونس)

elleuch_wissal@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2021/01/21	تاريخ القبول: 2021/02/25	تاريخ النشر: 2021/03/30

ملخّص إنّ القصد من هذا المقال، هو محاولة قراءة تأويليّة وتحليل فمنومنولوجي لدلالات بعض اللّوحات الفنيّة من خلال التجربة الفنيّة **لخطّ الترحال 1 و 2**، والنّظر في إبداعات تلك التجربة الفنيّة، التي خاضها الفنّان التشكيلي التونسي خالد عبيدة. وبالفعل، لا تعني قراءتنا هذه، الاكتفاء بالدّلالات الظّاهرة، بل تسعى إلى كشف البنية العميقة للصّورة في تعيّنها الفنومنولوجي وحضورها التّفاعلي حياتنا، من خلال "العودة إلى الأشياء ذاتها" وتمثّلها كظاهرة حيّة.

يَلج بنا هذا التطرّق الفنومنولوجي لفلسفة التّرحال إلى جماليّة الصّورة الفنيّة عند الفنّان خالد عبيدة مع ما يتطلّبه هذا المسعى، من التزام ومقاومة. لذلك، فإنّ من أهمّ ما توصّلت إليه المقالة، من خلال تجربة خطّ الترحال، هذا التّواشج العميق بين جميع المعارف، الفلسفيّة والفنيّة والشّعريّة... والحضور الأنطولوجي للسّكن الإيتيقي داخل كوسموس الصّورة والذّات والعالم.

الكلمات المفتاحية: الفنومنولوجيا، الترحال، الالتزام، المقاومة، الثّورة، الإيتيقا.

ABSTRACT **:** The purpose of this article is to attempt to read and analyze phenomenological the semantics of some paintings through the artistic experience of the **nomadic line 1 and 2**, and to further interpret the innovations of that artistic experiment, which was conducted by the Tunisian figurative artist Khaled ABIDA. Indeed, our reading does not mean merely sustain the apparent connotations, but rather seeks to uncover the deep structure of the image in its phenomenological aspect and its interactive presence on our lives, through "returning to the same things" and representing it as a living phenomenon.

This phenomenological approach to the philosophy of nomadic draws us to the aesthetic of the artistic image of the artist Khaled ABIDA, with the commitment and resistance that this endeavor requires. Therefore, one of the most important findings of the article, through the experience of the nomadic line, is the profound confluence of all philosophical, artistic and poetic knowledge... And the anthropology presence of the ethics housing within the image, the self and the world.

Keywords: The phenomenology, Nomadic, Commitment, Resistance, Revolution, Ethics

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

لقد تَخيّر بعض الفنّانين التشكيليين التّرحال والخروج من إطار المساحات المغلقة والأروقة المُسيّجة والمعارض المُتعالية عن عامّة النّاس. إنّه الفنّ الترحالي الملتزم الذي يقصده الفنّان التشكيلي، من أجل استجلاء علاقات إنسانيّة متطوّرة والخروج من الأزمات التي تُلاحقه. يَتفعّل هذا الفنّ المرتحل، عبر آليّات فلسفة الصّورة ومقاصدها ومن خلال محاولة استيضاح فنومنولوجي لهذه الممارسة الفنيّة. وبالتّالي، سنُحاول من خلال المقاربة الفنومنولوجيّة، تحليل تجربة الفنّان التشكيلي التونسي خالد عبيدة، الذي قرّر أن يرتحل تشكيليًّا عبر بعض الجغرافيّات التونسيّة. ولعلّ محاولة تفهّم فنومنولوجيا بعض اللّمسات الجماليّة وكيفيّة إظّهارها كحدث ثوري حيّ وما يرصده الفنّان من وقائع حيّة وكيفيَّة تشكيلها جماليًّا عبر الفعل الفنّي، ما يدفع إلى إثبات استمراريّة الحياة وإزاحة رائحة الموت من بعض الأمكنة المهمّشة والمُغيّبة سياسيًّا وفنيًّا. لقد اختار الفنّان التّرحال المُلتزم والبحث عن ممارسات فنيّة للخروج من أزمة التّهميش والتحوّل بأعماله الإبداعيّة، علّه يُحقّق بها حريّة ممكنة. لكن رغم هذه الإمكانيّة الأخيرة في الفنّ، يبدو لنا أنَّ هذا الفنّ المرتحل، في حاجة إلى كشف عن دلالاته المخفيّة وفكّ رموز فلسفته العميقة وإزاحة الحجاب عن اقتدار الذّات المبدعة فنيًّا.

وبالفعل، فإنّ تعرّضنا إلى تفهّم فنومنولوجي، لهذا الفعل التشكيلي المرتحل، لا نأمل من خلاله، سرد تاريخي لمسيرة الفنّان الفنيّة، بقدر ما نَرتجي تعقّب طريقة أو أسلوب في التّعامل الفنّي مع بعض الظّواهر الحاضرة والمستحضرة. وكيفيّة تمثّل الصّورة التشكيليّة كحُضور فنومنولوجي وكظاهرة قصديّة.

لذلك، فإنَّه جدير بنا أن نَطرح المشكل في صيغته الإشكاليّة: كيف يلتزم الفنّان في خضمّ أزمة العلاقة بين الفنّي والسّياسي؟ هل يمكن مقاومة هذه العلاقة المتأزّمة من خلال هذا التّرحال التشكيلي؟ وما الذي يحدث داخل ساحة الفنّ عندما يتفعّل هذا الفعل التشكيلي فنومنولوجيًّا؟ وما الذي يقود الفنّان إلى هذا الترحّل الفنّي؟ هل هو البحث عن سكن إيتيقي هو الذي يَقود الفنّان إلى هذا الفعل؟

1. الفنومنولوجيا وفنّ الالتزام:

يتهيّأ الرحّال والفنّان التشكيلي التونسي خالد عبيدة[1]، في كلّ مرّة للسّفر حاملاً معه ما ينبغي حمله من لوحات فنيّة وبعض ارتسامات شخصيّة وصور لأحداث ماضية، في شأن ذاته والآخر ومستقبل الفنّ وآليّات العرض وعلاقته بالجمهور المتلقّي، لا سيما في ظلّ أزمات متنوّعة، تتطلّب التزامًا. إنّه اختيار حرّ، يشدّ به الفنّان الرّحال إلى أماكن منسيّة، بين سنتي 2013 و2014، أين حَطّ رَحله التشكيلي ونزل به ضيفًا على طلبة الفنون وكافّة العموم، صغارًا وكبارًا، من سيدي بو سعيد إلى سيدي بوزيد، إلى مناطق داخليّة وجنوبيّة... إنّها العودة المستمرّة إلى الواقع بما هو ظاهرة حيّة و"إلى الأشياء ذاتها". وبالتّالي يمكن اعتبار هذه

التّجربة الفنيّة الترحاليّة، كظاهرة فنومنولوجيّة[2] تُشاركنا حياتنا. فالفنومنولوجيا هي العلم الذي يدرس الظواهر فيعي بها ويُدرك حضورها.

تُمثّل التجربة الفنيّة **للترحال** طريقة تواصليّة في العرض الفنّي، تعتمد على الحضور الفنومنولوجي للوعي والإدراك وعلى ظواهر دالّة ولكنّها تنطلق من الفعل الملتزم. يلتزم هذا الفعل، بضرورة الانفتاح على الكلّ دون تمييز أو تفضيل أو تقسيم. لقد تخيّر الفنّان أن تتجلّى تجربته الفنيّة على أرضيّة التّرحال الدّائري، بعد أن أكمل رسم الدّائرة الإحاطيّة الأولى، التي انطلقت من **خطّ الترحال 1** في جانفي 2013 برواق الهادي التركي بسيدي بوسعيد، ليعود إليها بعد ستّ سنوات، عبر معرض **خطّ الترحال 2**، بين بعض مدارس الفنون التونسيّة في ديسمبر 2019، في طريق الرّجوع إلى رواق **الهادي التركي**، بسيدي بوسعيد سنة 2020.

الافتتاح الأوّل لمعرض **خطّ الترحال** في 18 جانفي 2013، برواق **الهادي التركي** بسيدي بو سعيد.

يتشكّل هذا الترحال التشكيلي فنومنولوجيًّا: أوّلاً، عبر قصديّة جماليّة بين الصّورة والمتقبّل/ القارئ، ثانيًا، من خلال تشكّل الصّورة كشكل من أشكال المعيش[3] فيقوم الفنّان، بإحضار بعض الأحداث الغائبة ويقصدها القارئ فنومنولوجيًّا فيَحضُر عالَمها. إنّها وفق عبارة أدموند هوسّرل: «تُذكّرنا بالشّبيه»[4] المعيش. لكنّها ليست منفصلة عن تجارب الفنّان السّابقة، في الإبداع والتشكيل وما أنتجه من رُؤى نقديّة ومواقف لبعض الظّواهر والأحداث الحاسمة.

لذلك يلتزم الفنّان التشكيلي خالد عبيدة فنيًّا، بكلّ ما يحمله هذا التّرحال التّشكيلي من صعوبات عسيرة ومتاعب. «إلاّ أنّ اللّحظات الحاسمة الّتي تخترق القائم من الأمر هي الّتي يهلّ معها المعنى استهلاليًّا، لا متزمّنًا، مخاطرًا، إبداعيًّا، غير اتّباعيّ أو احتمائيّ»[5]. لم يكن هذا الخيار الفنّي سهلاً ولم تكن العروض الفنيّة يَسيرة، بعد أن عَتقها الفنّان من سجن أروقة منظّمة ومُهيكلة من قبل السّلطة. فكلّما زاد الواقع تأزّمًا، زاد إحساس الفنّان بضرورة الترحال بلوحاته التشكيليّة، علّه يُقلّل من حدّة الفقر الفنّي التي يُعاني منها التونسي في بعض المناطق. فلم تعد التّجربة الفنيّة سجينة رواق بعينه، بل إنّها ما تنفكّ تُطلق صيحات فزعها عبر كلّ

فضاء وتَرتحل بارتسام ندب تشكيليّة، عبّر عنها بالصّورة والصّوت، وذلك من خلال إبداع فيديو فوتوغرافي لبعض لوحاته التي مثّلت أزمة النّدبة.

صور فوتوغرافيّة **للنّدبة** التي حملها الفنّان وهو في سنّ السادسة عشر، على إثر تدخّل جراحي دقيق خضع له، وحيث قام الفنّان باسترجاع بعض من هذه الصّور المصمّمة منذ سنة 2001 وتحيينها سنة 2011 على إثر أحداث الثّورة.

صور فوتوغرافيّة من فيديو **أوتوغرافيا: التيمة بين الأمس واليوم**، 3 دقائق و 24 ثانية.

إنّ بين ألم **النّدبة** الذّاتي المجسّد في هذه الصّور الفوتوغرافيّة، وألم الإنسان في بعض المناطق الجغرافيّة فلسفة، تحمل تفجّعًا وتوجّعًا وتشنّجات حادّة. لقد أدرج الفنّان بالصّوت ألم النّدبة الموجع، وصور من فيديو أوتوغرافيا، **التيمة بين الأمس واليوم**، بطريقة يعسر تصوّر أحدهما بمعزل عن الآخر أو تصوّر الصّورة بمعزل عن الصّوت. فالفنّ أسلوب حياة وإبداع معنى وتعبير عن الذّات، بل إنّه كشف للعالم والحضور فيه انطلاقًا من ألم الوخز الذّاتي إلى آلام الخدوش الكونيّة ومن تأزّم الذّات إلى تأزّم الآخر. تُبلّغ هذه الصّور الفوتوغرافيّة المرفوقة بالكتابة والنّصوص المختلطة، رسائل عن قضايا الفنّان ذاته، ومنها ترجمة قضايا العالم الذي يعيش فيلتزم فنيًّا. يُعبّر الفنّان بهذه التداخلات الدلاليّة عن تصدّع الذّات بإيقاعات تشكيليّة وذكريات مبعثرة، تمتدّ إلى حدّ الطّفولة وما اعتراها من تشوّشات نفسيّة.

لذلك تَنقلنا صور **النّدبة** وفيديو **التيمة بين الأمس واليوم**، عبر شريط حياتيّ، يتداخل فيهما السوسيولوجي مع الثّقافي، إلى مناطق جغرافيّة مختلفة وإلى الذّاكرة المهمّشة والمنسيّة في البلاد التونسيّة. يتحوّل الفنّان عبر شريط هذه الصّور إلى تفحّص قيمي في فنّ الالتزام، من خلال عمليّة قلب المواقع الجغرافيّة. وبالتّالي، يرسم دائرة ترحاله الفعلي ويُهيكل أطر فضاء العروض عبر هذا القلب الجغرافي من الجنوب إلى الشّمال، ليعرض تشكيليًّا، وجع التّونسي وآلامه في المناطق المنسيّة من قبل الدّولة.

وفي المقابل، يَكتشف الفنّان التشكيلي خالد عبيدة، عن طريق ترحلّه، قيمة المشاهد النّادرة، خاصّة في الجنوب التونسي التي مازالت تُعاني البؤس والقحط. لكنّه ينتبه إلى ثراء الصّحراء التي صحّرتها أغلب الأنظمة السّياسيّة وأهملت طاقة شبابها الحيّة. تتكثّف لدى الفنّان رُؤى مختلفة لإضاءة هذه المواقع الجغرافية من زوايا متعدّدة عبر تشكيل بعض الذّكريات الطفوليّة للأزمنة الغابرة، في نسيج فنومنولوجي فنّي متميّز، تنطلق من آثار ندبة شابّ. تتمثّل

التّشكيلة الفنيّة لصورة **النّدبة** بدلالات بصريّة ولسانيّة وتتداخل فيها كلّ **المعاني** الإنسانيّة الكادحة، من خلال عالم الأشياء والحياة والظّواهر والمشاعر والاحتجاجات والآلام... فـ«مهمّة إنتاج المعنى ترى المعنى كادحًا في الأشياء وفي اللّغة، لا لأنّه معنى جديد وحسب بل لأنّنا ننتجه من جديد»[6]. فالظّاهر في هذه الصّور، أنّها تقصّ لنا إحدى أوجاع الفنّان الجسديّة، وتحديدًا، التي يحملها في عنقه جرّاء عمليّة جراحيّة خضع لها الفنّان الشّاب، إلاّ أنّنا نكتشف فلسفة ناقدة في الصّورة، يُعيد إنتاج تمثّلها من جديد وتتجلّى من خلال فضح تصدّعات الواقع ولَفظ وجع العالم، وحيث قام الفنّان باسترجاع بعض من هذا الإبداع المصمّم منذ سنة 2001 وتحيينه سنة 2011 على إثر أحداث الثّورة.

توقفنا اللّغة المكتوبة على صور **النّدبة والتيمة بين الأمس واليوم**، والتي مازالت تحتفظ بتجلّيها لحدث الثّورة التونسيّة، في إبداع الفنّان المرتحل عبر مسار فنّي متواصل. فينجذب المتقبّل لمثل هذه الصّور التي تُجسّد أحداث الثّورة التونسيّة والتي يستحضرها الفنّان تشكيليًّا. فقد يحضُر المنحى الفنومنولوجي في صورة النّدبة، من خلال استحضار ذكريات غائبة، وحضورها في الصّورة الفنيّة. إنّه العود بالذّاكرة إلى موقع الوجع وتمثّله فنيًّا عبر فعل الاستحضار. يُحافظ الفنّان على صدق هذا التمثّل فيلتزم فنيًّا ويُغامر بالتزامه الحرّ ويدفع بأثره لأَنْ يكون موضوعًا جماليًّا صادقًا، يُحقّق به استكمال الفعل الفنّي الملتزم.

وبالتّالي، نلمس آثار جرح ندبة الواقع الذي طال أغلب الفنّانين والفلاسفة المبدعين، فكانت فنيّة التّعبير عن الألم، شبيهة بتمثّلات الواقع المؤلم. إلاّ أنّ استحضار ألم هذا الضّيق الخانق طال كلّ شيء وتمثّله الفلاسفة والشّعراء والأدباء بفنيّة رائعة. فـ«لا البحر هو البحر يا ولدي.. ولا السّماء هي السّماء.. إنّي أشعر بضيق كضيم.. كم من البحر يلزمنا من أجل لفظ أوجاعنا، وكم من السّماء تكفينا كي نحلم مرّة أخرى.. ألا ترى أنّ السّماء قد سُرقت منّا يا ولدي؟»[7]. ولعلّنا نكتشف تَقاربًا بين صيحة هذا النصّ العميق وما يُحاول الفنّان خالد عبيدة استحضاره من صور، يُطفي بها لهيب وجعه ويروي بها العطش الفنّي فيُحرّر الصّورة من ثباتها. إنّ الصّورة هي التي تُحدّثنا حسب الرؤية الفنومنولوجيّة الهوسرليّة للفنون، فتشكو ألمها وتُواصل حلمها الترحالي المتجدّد.

إنَّ خطّ التّرحال، هو اختيار أراده الفنّان، تحرّرًا للصّورة ولذاته والآخر، إنَّه يجسّد به معنى الكينونة، الّتي تطلب فنّ الالتزام الحرّ والابتكار والإبداع والخلق والتّجديد. كما إنّنا بهذا الطّرح الفنومنولوجي، نكتشف أنّ حضور الصّورة الفنيّة، يكمن في قصديّتها التواصليّة[8] وكيفيّة ارتسامها في العالَم، كتمثّل يتجاوز الظّهور الشّكلي. إذ تَنفر الفنومنولوجيا «من كلّ أشكال الميتافيزيقا التأمليّة، والبناءات المجرّدة التي لا أساس لها من المعطيات المباشرة للتجربة»[9].

ففي نفس الإطار، يسعى الفنّان خالد عبيدة أن يُحقّق على أرض هذا الواقع المغيّب سياسيًّا، بعض مواقفه النّقديّة. لذلك تخيّر استدعاء هذا المسعى المرتحل والحامل لهمّ وجودي، ينبع دائمًا من

ندبة الواقع. إنّه يفضح هيمنة المؤسّسة السياسيّة ويكشف عن حالة الفقر الفنّي التي تُعاني منها بعض المناطق. لذلك، يُدافع خالد عبيدة عن ثراء هذه الأرجاء المهمّشة، لأنّه يرى في عمق أصقاعها، جمال طبيعي ميسّر للإلهام والإبداع والإنتاج والعرض والحضور.

لقد حلّ الفنّان التشكيلي التونسي خالد عبيدة، بلوحاته مختلف الأماكن، فكان التأثّر بالصّور الشّعريّة بليغًا وواضحًا. حيث استلهم فلسفة فنّه من بعض قصائد الشّاعر الفرنسي هنري ميشو (1899 . 1984)، عبر مجازات معبّرة لـ**امتحانات، تعزيمات وطُرق نائم وطُرق مستيقظ** فكان الاستلهام التشكيلي من شعريّة **قداسة اللّيل المحرّك ومسارات وعن طريق الإيقاعات**، ليجوب بجماليّة الشّعري المتجسّد في منجزات تشكيليّة ويرتحل بها مناطق تونسيّة مختلفة. لذلك يلتزم الفنّان، فنيّا عبر **خطّ الترحال 1**، **وخطّ الترحال2** ، المعارض التشكيليّة المتجوّلة، ويستشكل استراتيجيات السّاحة التشكيليّة فيُخالف أرضيّة قواعدها السّياسيّة. في الاتّجاه نفسه، ينصبّ اهتمام الفنّان على كشف بعض المواقع الجغرافية وما تُعانيه من استلاب،

لقد كان خطّ ترحاله الأوّل مواصلة للثّاني واكتشاف **للكونتينيوم** مستلهمًا من تمشّي هنري ميشو، الذي أسهم عبر صور شعريّة وتشكيليّة في التحرّر من كلّ الارتباطات الزّمكانيّة وتجاوز كلّ المسلّمات. وبالفعل، فقد حاول الفنّان تتبّع هذا المسار الخطّي داخل الشّكل الدّائري للترحال، ليحطّ رحاله المتجدّد والمنعتق من كلّ سلطة. من ذلك، يرفض الفنّان المؤسّساتيّة المكبّلة للعمل الفنّي وعروضها. يمنح خالد عبيدة، فعله التشكيلي قيمة تواصليّة مُقاومة، داخل حياة الطّلبة في مختلف المناطق، فتعمّ أصداء هذا الإبداع الثّوري المتحرّر من كلّ سلطة.

2. **فنّ المقاومة والثّورة:**

يُوظّف الفنّان خالد عبيدة، بعض من المعارف الشّعرية والفلسفيّة والفنيّة لأداء عمله التشكيلي فيمزج الصّور الثابتة بالصّور المتحرّكة ويُؤلّف بين لغة الكتابة ولغة الصّورة. كما يربط الفنّان بين بعض هذه الرّموز المصوّرة والمكتوبة والوقائع الماديّة الحاضرة والمستحضرة وكلّ الأحاسيس المرافقة. لتنعكس كلّ هذه الظّواهر على فضاء اللّوحة بجغرافيّة مُحكمة وجماليّة مبدعة. إنّنا نُلاحظ مدى تجانس هذه ظواهر الواقع مع بُنية الشّبكة التشكيليّة للوحاته، التي كثيرا ما تكون محكمة التّوزيع والبناء.

إذ يصعب على الفنّان المقاوم والمُتحرّر من كلّ إلزام، أن يتحوّل إلى إنسان منشطر سياسيًّا وفنيًّا، جغرافيًّا وزمنيًّا. لذلك، فهو لا ينفكّ عن المقاومة بالثّورة على أساليب التهميش والقمع، من أجل إعلاء كرامة الفنّان. إنّ «العيش بكرامة، هو صراع يومي ضدّ كلّ أشكال القمع»[10]. كما لا يستطيع الفنّان أن يَبقى محايدًا عن كلّ وضع ولا مباليًا إزاء الواقع ومنشطرًا. لذلك كان **خطّ التّرحال 1** مسارًا عايَن فيه فضاء العروض الفنيّة في كلّ من قفصة وسيدي بوزيد مثلاً، وعلى الرّغم من احتضانهما، لمعاهد عليا للفنون والحرف، إلاّ أنّ الأزمة تتمثّل، في غياب لفضاء عرض مهيّأ للإبداع الفنّي، حتّى بعد الثّورة. ولأنّ الحديث عن مثل هذه الأزمة، يضعنا ضرورة أمام فعل مواجه لبعض المخاطر، إلاّ أنّ الفنّان، يَتحرّر من كلّ خطر،

ويَنسج الواقع الفعلي على الصّورة. فيتجسّد بالتّالي، قصد الفنّان المقاوم لهذا الخطر وكيفيّة التّعامل معه فنيًّا عبر خطّ الترحال.

إذ كانت الممارسات التشكيلية والإبداعيّة الفنيّة في تونس قبل الثّورة، معزولة عن الجمهور وعن المتقبّل النّاقد ولم تعرف التحرّر إلاّ في السّنوات الأخيرة، إلاّ أنّ انبثاق مثل هذه التّجارب الفنيّة المرتبطة بقضايا الواقع والمقاومة للسّياسة القائمة، من إحدى العناصر المهمّة التي شغلت الفنّان التشكيلي في تونس. بل إنّ أغلب العروض الفنيّة، اتّخذت من الجدران والشّوارع وصفحات التّواصل الاجتماعي، إحدى المسالك وطرق المقاومة الثّوريّة.

لم تَعد الفنون حبيسة الفضاء المغلق واستقلّ الخطاب التشكيلي وتحرّرت الرّؤى النّقديّة والفنيّة عن كلّ سلطة. فكان الوعي الفنّي، صيحة فزع، يَستنطق بعض التّجارب ويُوقظ كلّ إحساس جمالي بين ما يتمثّل ذهنيًّا وبين ما يوجد كواقع فعلي. إنّه بالأحرى، اليأس من اللاّعدالة الاجتماعيّة، هو الذي يَقود الفنّان إلى الفعل[11] والثّورة والإنصات إلى جرحى المجتمع ومواجهة الخطر بفعل الترحال. لقد اهتمّت الأعمال الفنيّة بالجانب التشكيلي، لكنّها بحثت أيضا في أسسه ومحاوره وآفاقه وضغوطاته السياسيّة والاجتماعيّة في خضمّ المبحث الفنّي المعاصر. من أجل ذلك، فإنّ ما يُمكن أن يُنجزه الفنّان خالد عبيدة، بترحاله التشكيلي الثّوري[12] عن طريق **ممارسة خطّ الترحال**، هو أوّلاً، الوعي بقيمة هذا الفعل المُقاوم. ثانيًا، تحويل وجهة ما تُريده السّلطة والاستراتيجيات الغير عادلة. ثالثًا، محاولة تعرية الواقع وفضح اغترابه عبر تثوير الواقع القائم.

أراد الفنّان من خلال لوحة/ جدار، Digaje التي كتبها كما تنطق، حسب الصّورة التّالية وتوزيعها على أربع لوحات متفرّقة، وحيث تعمّد الفنّان برسمها على هذه الشّاكلة، الاحتفاظ بأنطولوجيّة المعنى المقاوم للدّولة المتسلّطة. إنّه يُمتّن الرّابطة بين الفعل الفنّي والمعرفي الفلسفي والحياتي واليومي داخل ساحة الفنّ التونسي.

لوحة /جدار مستلهمة من الثورة التونسية عنوانها «ديكاج، تكتب كما تنطق»، تقنية مزدوجة على أربع لوحات متفرقة، 245 صم 165*صم 4 * لوحات، مجموعة الدولة2011.

قد يحمل أثرًا فنّيًّا فعلاً مقاومًا للدّفاع عن طبقات مسلوبة وقد يُعبّر الفنّ عن عالَم الكلّ، فتتضافر كلّ هذه العوالم لتصوّر الواقع تشكيليًّا ودلاليًّا، وهذا هو شغل القراءة السّيميولوجيّة. فهل يمكن تغييب الفنّان في اللّوحة؟ يُجيبنا رولان بارت، بأنّ القصد من هذا النّمط من التّغييب هو أن يرتبط القارئ مباشرة بالنصّ الّذي أمامه لتتبدّى تأمّلاته وقراءته للأثر في زمان الحاضر ويتّصل القارئ بروح النصّ وبمعناه التّأويلي دون سلطة المؤلّف أو رقابة الرسّام[13]. فشأن القارئ، أن يُؤوّل لغة النصّ المكتوبة أو المرسومة وأن يُعبّر عنها بحريّة.

من أجل ذلك، حاولنا تفهّم دلالات هذا الأسلوب التّشكيلي من خلال عروض **خطّ الترحال 1 و 2**، الذي يُؤلّف بين الهجين والجميل والفنّي والشّعبي والإنساني والأصلي. بذلك كانت لوحة، **ديكاج** مزيجًا من الآلام الموشومة بدماء الثوّار والصّور المرسومة بذاكرة الزّمن والأحرف المشعّة والمتورّدة بجلائها الخصب. كما تُعيدنا حدّة الخطوط المرسومة واللّطخات اللّونيّة المشوّشة إلى حدث الثّورة وزمن تحمّل أوجاع الألم الدّامي. فكان استلهام الفنّان من آثار الثّورة التونسيّة، المتشكّلة على الجدران، خيار تشكيلي، يُرسله إلى المتقبّل، باعتماد المثيرات البصريّة والعلامات الأيقونيّة المعبّرة بفنيّة بيّنة.

فمن خلال كلمة «ديغاج» الثّورية، انطلقت شرارة الفعل وكانت اللّوحة بمثابة استدعاء للحدث عبر ثنائيّة التضادّ والخربشات المشوّشة. إنّها بالأحرى لوحة محمليّة جماليّة، وملحميّة تاريخيّة، تُعبّر عن صمود الكلمة واستمراريّتها عبر تكرارها الرُّباعي والتّأليفي. يُعوّل الفنّان على وقع الكلمة ومصداقيّة معناها فيُدمجها داخل مؤثّرات بصريّة، تُربك العين وتُرجع القارئ إلى لحظة الحدث.

لئن تشكّلت بعض الشّذرات بطريقة هجينة، إلاّ أنّها أمتعت المتلقّي بصدقها وبراءة رسمها: «ديكاج، تكتب كما تنطق» لذا، كان لهذا التّشكيل الذي عكس وقائع حدثت بالفعل، وقعه الإيجابي على المتقبّل وتفاعله الفعلي، لا سيما عند استعادة ذكرى سبب اندلاع الثّورة ومقصدها الأساسي. ولعلّنا في حاجة أكثر اليوم إلى تمرّس هذا الفعل الثّوري في الفنون للتّعبير عن الغضب إزاء واقع منهوك، ووضعيّات بائسة، كانت

ضحيّة بعض الإيديولوجيّات القائمة. وبالتّالي، فإنّ نقد مقولة التّطبيق النّموذجي والمبتهج للفنّ المنظّم من قِبَلِ السّلطة، هو رفض لمقولة الوعي المؤسّساتي وقلبه من الأساس.

قد يحمل الإضراب، كما يُفيدنا ميكال دوفران «أثرًا فنيًّا»[14]، فيُضفي شعبيّة ووعيًا مقاومًا، فيقوم بعمليّة فضح السّلطة القائمة والسّياسات المتلاعبة. وبالرَّغم من أنَّ الإضراب هو فعل سياسي، إلاَّ أنَّه بنظر ميكال دوفران، يُمثّل حدثًا استطيقيًّا. وحيث يُسمّيه بـ«الفنّ الشّعبي»، من حيث هو فنّ يُحرّر الفنّان من كلّ القيود. إذ لا يُمكن للدّولة إجبار الفنّان على اللّعب، وفق ما تُبرمجه له أو إتّباع ما تُمسرحه له السّلطة من كلّ أشكال التّشويه والقبح. فكيف لأرض ولاّدة، أنجبت عمالقة في الفلسفة والفكر النّقدي أن تسيّرها سلطة مستبدّة؟

نتوقّف في نفس الإطار، عند هذا المقطع البليغ لأمّ الزّين بن شيخة المسكيني، في روايتها **جرحى السّماء** فتقول بألم المفكّرة الثّوريّة: «هنا في تونس التي احتضنت ابن خلدون وأبا القاسم الشّابي وابن الرشيق القيرواني والعلامة ابن المنظور من جمّع لسان العرب برمّته، قد صار ممكنًا بين أصوات البشر.. مسرح لفنّ الفظاعة والقبح.. قابل للّعن وللغلق.. لا شيء يدعو فيه إلى الفرجة على مهزلة لا تُضحك بقدر ما تُبكي.. بل علينا أن نمرّ من النّقد إلى الفضح إلى الشّتم.. وحدها الفضيحة كفيلة بإنصاف ديمقراطيّة يُغدر بها قبل وصولها إلى الرّكح.. »[15]. فالفضح أصبح ضرورة اليوم، خاصّة عند مواجهة السّلطة المتسلّطة، التي تتخفّى باسم الديمقراطيّة. وفي الواقع، فإنّ هذه الديمقراطيّة السّياسيّة، هي أكثر صوريّة من أن تكون واقعيّة وقد ابتدأ الشّعب معرفة هذا.

بالرّغم من العمليّة التّهذيبيّة التي تبدو فيها الدّولة بعلاقتها بالفنّ إلاّ أنَّ نوعيّة هذا الفنّ السّياسي، يُمثّل دور الوساطة الشكليّة، مثل الفنّ المفهومي، الّذي يُلغي المشاركة الخلاّقة للجمهور ومُعايشته الفعليّة للمعارض. ولعلّ هذا الفنّ المفهومي هو الذي يُحاول الفنّان خالد عبيدة محاربته عبر تجربة فنيّة للتّرحال التّشكيلي.

تُعلِّم التّجربة الفنيّة الحيّة، الفنّان كيف يُقاوم ويُوقظ الجانب الإنساني فيتحرّر من الفنّ المفهومي ونَلج إلى فنون الحياة المرتحلة. وبالتّالي، فإنَّ الفنّ الذي يخلق ذاته عبر ترحاله، ويسلك طريقه بحريّة، هو الفنّ المُقاوم. قد يُذكّرنا هذا الفعل الفنّي الترحالي، باستطيقا الفيلسوف جيل دولوز، حين تخيّر في كتاباته الفلسفيّة مسلك التّرحال الفكري الحرّ، عبر النّظر في فضاءات متنوّعة: كالأدب من خلال **بروست** وكافكا وفضاء الفنّ من خلال تشكيلات فرانسيس بيكن الجماليّة ومجال فنون السينما[16]. وبالتّالي، ارتحل دولوز بفكره الفلسفي، إلى جماليّات الأدب والشّعر والفنّ، مركّزًا بالأساس، على الفعل الإبداعي، بما هو فعل مقاومة.

ولعلّ ذلك أيضًا، ما يُميّز **خطّ الترحال** التشكيلي، للمبدع الفنّان خالد عبيدة ضمن كوسموس تشكيلي مقاوم حرّ وقد يرتحل القارئ، من خلال هذا المسار برؤى فنومنولوجيّة مغامرة ويَلج إلى معان لا نهائيّة، محاولاً، في كلّ مرّة تفهّم مقصد الفنّان وإدراك هدفه والوعي بمساره المتجذّر بمعنى إيتيقي عميق. فهل

يمكن للوحات تضمّنت صور ورموز وأيقونات ونصوص واقعيّة حيّة، أن يتّخذ منها القارئ، فعل نظر لإتيقا أصيلة وأصليّة؟ وما الذي يحتاجه الفنّان لاستقلاليّته الإتيقيّة داخل هذا الكوسموس التشكيلي؟

3. **إيتيقا الفنّان:**

يرتحل خالد عبيدة بلفيف من اللّوحات الفنيّة، عبر **خطّ التّرحال**، مع ما يتقلّده من متعة المغامرة الإيتيقيّة داخل كوسمولوجيا تشكيليّة، من أجل. فكانت لوحة **كوسموكونيا**، تكريمًا للفنّان التشكيلي، بول كلاي[17]، فكان لهذا التّكريم الفنّي وقعه الخاصّ، لا سيما في مستوى اختيار الألوان المتضادّة: الباردة والحارّة وكيفيّة تشكيل الخطوط الدّائريّة لتلتقي في نقطة تلاشي واحدة، تُوحي باستمراريّة الحركة في الزّمان والمكان وصيرورة الحياة الكوسمولوجيّة.

(كوسموكونيا 2012 أكريليك على القماش. 109 صم/ 162صم، مجموعة خاصّة).

لا يخلو هذا النّظر التّشكيلي، من العودة المستمرّة إلى المقاربة الفنومنولوجيّة لرموز الأثر وذات المبدع وتأويل القارئ وما يتحمّله الفنّان من السّلطة. إلاّ أنّ سعي الفنّان إلى ارتسام ومعالجة واقع معيّن لا يتوقّف عن الحركة والتجدّد[18]. لذلك يقودنا هذا التّرحال في الفنّ إلى الإتيقي من حيث هو «سكن»[19] لفعل الفنّان الحرّ والذي يُحاول جاهدًا التحرّر من الأزمات المحيطة.

وبما أنَّ العالَم الفنِّي هو أحد العوالم الممكنة للبحث الفنومنولوجي، فإنّنا بذلك، نكتشف أهميّة الإيتيقا، إحدى إمكانيّات الكينونة التي تتأسّس باستقلاليّة في ذاتها. إنَّنا نستأنف بهذا الأسلوب الفنّي، صيرورة للفعل الفنّي تتعيّن إيتيقيًّا وتتمثّل كمَثل « أسلوب كيان وإيقاع وجود وصيغة فعل»[20]. فتتجسّد بعمق في الإنسان الفنّان ويَقصدها عن طريق هذا الترحّل التشكيلي، بما هو طريقة في الحضور الفنّي رغم تعنّت السياسي. لكن «كيف للسّياسة إذا كانت "تدبيرًا للمدينة" ألاَّ تعمل على تنمية روابط إتيقيّة غير قهريّة وألاَّ تفتح ذاتها لحيويّة ما هو إتيقي لتبني ذاتها وإيّاه في ما يطلب ويرغب؟»[21]. فلئن كانت السّلطة السياسيّة قهريّة بطبيعتها وتتّصف بالكليانيّة، فإنّها لا تنفكّ تُمارس سيطرتها على كلّ المؤسّسات، ولا سيما المؤسّسة الفنِّية،

لأنّ الرّقابة اليوم، أصبحت مستبطنة ولأنّ إتّباع «النّظام» لا يُنتج فنًّا حرًّا، بقدر ما يُدخل الفرد داخل أنظمة بوليسيّة معقّدة.

إنشاء الدّوائر1، 2011 تقنية مزدوجة على الورق المثبت على الخشب، 147 صم/ 151صم. (مجموعة الدّولة).

لقد كانت لوحة **إنشاء الدّوائر 1**، بمثابة السّكن الإيتيقي الذي كرّم من خلالها الفنّان خالد عبيدة، الشّاعر والفيلسوف ابن عربي الأندلسي[22] فلعلّ القصد، من عمليّة استحضار هذا العلاّمة، يحمل رسالة إيتيقيّة، في ضرورة، مُواجهة للتّهميش المعرفي ومحاربة الجهل.

وعليه، استقرّ الفنّان في حضن هذا السّكن التصوّفي، عبر تشكيل الخطوط الدّائريّة ساعيًا وباحثًا ومنقّبًا عن بعض المعاني الوجوديّة والفكريّة الفلسفيّة المجرّدة. وحيث يُمكن تلمّس نزعة التأمّل التصوّفي، خاصّة في هذا الإنجاز الإبداعي: **إنشاء الدّوائر1**. إنّنا نلاحظ من خلال هذه اللّوحة الفنيّة، جماليّة ارتسام الزّخارف الفنيّة العربيّة الإسلاميّة، ومدى تجانس التّشكيل والتّلوين. بل إنّنا نقصد مساءلات تشكيليّة واستشكالات ميتافيزيقيّة حول حقيقة الكون والوجود وفنومنولوجيا العالم. يعتمد الفنّان في لوحة **إنشاء الدّوائر 1**،على الشّكل الدّائري للخطوط، التي تلتقي داخل نقط من التّلاشي المحوريّ، فتَبثّ دقّة هندسة

دوائرها، في المتأمّل، عمق الصّورة ورحابتها وواقعيّتها وثراء مساحاتها اللّونيّة، التي تتمثّل عبر درجات متفاوتة وترتكز خاصّة، على خصوبة اللّون الترابي داخل إطار شبكيّ.

ينطلق الفنّان بلوحة **إنشاء الدّوائر1** ، من بحث استشكالي حول كتابات ابن عربي الفكريّة ومذهبه الصّوفي، وحيث يُوثّق فيها الفنّان، صلة التّلاقي الوثيقة بين التّشكيل الفنّي والفلسفي والدّيني. وبالتّالي، كان حضور المعجم الصّوفي وزخرفة فنّ الأرابيسك ونقط التّلاشي الإيهاميّة المتأثّرة بفنون عصر النّهضة، بيّنًا، في تشكيليّة اللّوحة. ولعلّ عمليّة تكرار بعض الأشكال وتداخلها وتراكبها وتحرّكها وتدفّقها الحركي وانسجامها مع بعضها، ما يزيد البحث التشكيلي عمقًا فنومنولوجيًّا وتفهُّمًا لمعنى السّكن الإيتيقي، وتأثّره بالمنزع الصّوفي.

بذلك ينفتح القارئ الذي يشبّهه رولان بارط بالذّات المرتبكة على دلالات حرّة، فيقوم بتفجيرها وتشتيتها، غاية البحث عن تناغم فنومنولوجي، لهذا المقام الفنّي. ومن ثمَّة، فإنّ انفتاح الفنّان على هذه المغامرة، يتطلَّب تعمّقًا في الفكر والوجود، وحيث يستمرّ الفنّان على هذا الطّريق، إنّه احتفال التّفكير[23] بإيتيقا الفنّ وتلك هي «أصالة الفنّان، ليست فقط وفاء للذّات ذاتها، إنَّها أيضا الوفاء للأثر»[24] المبدع فنيًّا. فنعترف للفنّ بمكانته التّاريخيّة ونكشف عن أفق ممكن للتَّحاور مع معارف فلسفيّة ونُخلّص الآخر/ المتقبّل من الفهم المعهود[25]. فهل يمكن لآثار فنيّة أن تكون ثوريّة وتُساهم في إنارة الفكر والواقع وتخرج عن الرّؤية المتداولة؟

- **خاتمة:**

تنفتح التّجربة الفنيّة على تعدّدية المعنى واختلاف التّأويل، لكنّ متعة المقاربة الفنومنولوجيّة، تتمثّل بصور مختلفة، ذلك هو معنى القراءة الفنيّة في انفتاحها على الواقع بالتزام. فقد يكون المؤرّخ فنانًا، يحمل همًّا سياسيًّا منكبًّا داخل مهمّة جماليّة، وحيث يتجذّر فعل المقاومة في المجال الفنّي فيُحوّل رموز اللّوحة إلى موضوع جماليحضر فعليًّا. لذلك، يُشدِّد الفنّان على ضرورة معايشة الواقع. ولعلّنا نستطيع تفهّم هذا الفعل الفنّي المرتحل، عبر تفعيل التّواصل الفنّي وضيافة القارئ ومشاركته الإبداع وسُكناه إيتيقيًّا. إذ أنّ الأمر يتعلّق في النّهاية باختيارين: فإمّا أن تكون العروض الفنيّة حبيسة معارض وولايات وأروقة محدّدة أو أنّها تخرج إلى الشّعوب وتتجوّل في كامل الأرجاء فتكتسح كلّ المجالات الحرّة. ولعلّ الاختيار الثاني، هو الذي انتهجه الفنّان فارتبطت تجربته الفنيّة بمقاومة مُريدة، ومغامرة ملتزمة لكنّها متجدّدة ومسايرة لسيرورة الزّمن والمكان.

الهوامش:

[1] - خالد عبيدة، فنان وناقد تشكيلي وناشط ثقافي في المجتمع المدني التونسي. أسّس وترأّس سنة 2015 جمعية رقش للثقافة والفنون والتصميم بسليانة وأدار خمس دورات متتالية **للمهرجان الدّولي للفن والشباب والمدينة** بسليانة. ويُدير حاليًّا، المعهد العالي للفنون والحرف بالمهديّة. كتب الفنّان التشكيلي خالد عبيدة عن التشكيل الفنّي وسوق الفنّ العربي المعاصر والفنّ والمقاومة والعديد من قضايا المجتمع باللّغتين، العربيّة والفرنسيّة، ومن أهمّ هذه الكتب، يمكن أن نذكر:

- **سفور المقاومة في الفن النسائي المعاصر**، منشورات دار محمد علي، 2015

- **الحروف العاليات في التشكيل العربي المعاصر**، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2014.

- **السّوق الفنية العربية المعاصرة وتحديات العولمة**، البحث الفائز بالمرتبة الأولى لجائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي في دورتها الخامسة، 2012.

- Le dessin dans le jet, auto poïétique d'une conduite graphique, centre d'édition universitaire, 2014.

- Paul Klee, dessins d'arbres et d'allégories، ATEP, 2012.

كما أقام التشكيلي والنّاقد الفنّي خالد عبيدة عروضًا فنيّة، يمكن أن نذكر أهمّها:

* معرض تحت عنوان **كونتينيوم Continuum**، جويلية 2011، (في السنة الأولى من الثورة التونسية)، وهو المعرض التشكيلي الأوّل، الذي أنجزه بدار سيباستيان بالحمامات. وقد باشر إثر ذلك، مشروعًا تشكيليًّا مترحّلاً على مدى 7 سنوات تحت عنوان **خط الترحال**، هيكلته معارض تشكيلية ثلاثة متجولة وهي كالتّالي:

* معرض **خط الترحال#1؛ في البحث عن كونتينيوم دائري**، من 2013 إلى 2014، بين سيدي بو سعيد وسيدي بو زيد مرورا بقفصة.

* معرض **انطباعات شمالية؛ تكريما فنيا لسليانة** من 2017 إلى 2018، بين سليانة وبن عروس ونابل.

* معرض **"خط الترحال#2؛ عود على بدء**، من 2019 إلى 2020 بين مدارس الفنون والحرف (تطاوين، قابس، صفاقس، المهدية، سليانة) وتونس العاصمة برواق، آلان نداو Alain Nadaud بقمرت .

[2]- تتكون كلمة فنومينولوجيا من مقطعين Phenomena وتعني الظاهرة و Logy وتعني الدراسة العلمية. وقد ظهر مصطلح الفنومينولوجيا في الفلسفة المعاصرة مع أدموند هوسرل. إلاّ أنّ جذوره الأولى، كانت مع فرانز برنتانو وتلميذه كارل شتومبف... وقد استخدم هيجل مصطلح الفنومنولوجيا في كتابه **فينومينولوجيا الرّوح** (1807) . انظر الرّابط التّالي:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%86%D9%87%D8%AC_%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%86%D9%88%D9%85%D9%8A%D9%86%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A_%D8%B9%D9%86%D8%AF_%D9%87%D9%88%D8%B3%D8%B1%D9%84

[3]- انظر: Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 2, *La perception esthétique*, 3ème éd., coll. Epiméthée, Essais philosophiques, PUF, Paris, 1992, p. 427. (1ère éd. 1953, 2ème éd. 1967).

[4]- Husserl (Edmund), *Phantasia, conscience d'image, souvenir, (De la phénoménologie des présentifications intuitives)*, LX, Observation de l'image de Fechner, Appendice, textes posthumes (1898-1925), traduction de l'allemand par Raymond Kassis et J.-F. Pestureau et Marc Richir, int. Eduard Marbach, traduction avec le concours du Centre national du livre, (traduction française, J.-F. Pestureau), Jérôme Millon, Grenoble, 2002, p.180.

[5]- العيّادي (عبد العزيز)، **إيقاعات واستشكالات في فلسفة الاثبات**، ط1، دار نهى للطّباعة والنّشر، تونس2013، ص.129.

[6]- العيّادي، **إيقاعات واستشكالات في فلسفة الإثبات**، ط1، مرجع مذكور، ص.128.

[7]- بن شيخة المسكيني (أمّ الزّين)، **جرحى السّماء**، ط.1، جداول للنّشر والتّرجمة والتّوزيع، لبنان، سبتمبر 2012، ص.14.

[8]- انظر: Dufrenne (Mikel)*, esthétique et philosophie*, t.1, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1988, p.151, (1ère éd. 1967, 2ème éd. 1976).

[9]- انغزو (فتحي)، **قول الأصول، هوسرل وفنومنولوجيا التخوم**، دار الأمان، الرباط 2014، ص.99.

[10]- انظر: Triki (Fathi)**,** *Ethique de la dignité, Révolution et vivre ensemble*, arabesque éditions, 2018, p.210.

يُهدي الفيلسوف فتحي التريكي كتاب، **إيتيقا الكرامة، الثّورة والعيش سويًّا**، إلى روح الشّهيد التّونسي الفاضل ساسي الشّاعر المناضل والثّوري، الذي عبّرت آخر قصائده الموسومة بـ **وقدري أن أرحل**، عن اغترابه وأزمته ووجعه... يبحث هذا الكتاب عن كيفيّة تدبُّر كرامة عمليّة وكيفيّة اشتغال مفهوم الكرامة، كواجب وكحقّ عملي، يعتمد بعض من الخبرات الوظيفيّة. ويكشف عن بعض الأحداث والأزمات. لكن أليست هذه الكرامة مشروطة بالحريّة والعدالة الاجتماعيّة والتحرّر من أزمة الرّقابة السّياسيّة ومن كلّ الأزمات الرّاهنة؟

[11]- انظر: Dufrenne, « Révolution dans l'art ? », in *Revue d'Esthétique*, n°17, dossier : *Art, révolution*, Paris, Jean-Michel Place, 1990, p.54.

[12]- ولعلّ ما يزيد قيمة لهذا الفعل التشكيلي الثّوري، أنّ في بحثنا عن مفهوم الثّورة، نجد نقطة تلاقي مع خطّ التّرحال. إنّ مفهوم الثّورة في أصلها «اللاّتيني (volvore) الذي منه تشتقُّ لفظتا (révolte) و(révolution) بَدءًا بالخط المنحني والمحيط والعودة والطَّي والتسكُّع وتحويل الوجهة والتغيير المفاجئ». انظر: العيّادي، **إيقاعات واستشكالات في فلسفة الإثبات**، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس 2013، ص.153.

[13]- انظر: بارط (رولان) ، **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.

[14]- Dufrenne, Art et Politique, Paris, UGE, coll. 10/18, 1974, p.269.

[15]- بن شيخة، **جرحى السّماء**، مرجع مذكور، ص.61.

[16]- انظر جملة هذه الكتب المتنوّعة التي ارتحل من خلالها دولوز فكريًّا وفلسفيًّا وفنيّا وعايش فيها جماليّات الإبداع والنّظر النّقدي: Deleuze (Gilles), *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.-

-Deleuze, et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, 1975

- Deleuze, L'Image-Temps, Cinéma 2, Edition de Minuit, 1985.

- Deleuze, Logique de la sensation, éditions de la Différence, 1981

[17]- بول كلاي (18 ديسمبر 1879 – 29 جوان 1940) ، الفنّان السويسري الألماني، الذي تأثّر بالتّعبيرية والتّكعيبية والسريالية كما اكتشف نظريّة الألوان وكتب عنها. ويمكن أن نذكر في هذا المجال، محاضراته حول **نظريّة النّموذج والتّصميم** إضافة إلى إسهاماته المتميّزة داخل مدرسة الباوهاوس.

[18]- انظر: Croce (Benedetti), *La philosophie comme histoire de la liberté, contre le positivisme*, textes choisis et présentés par S. Romano, pub. Avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, Seuil, Février 1983, p.239-244.

[19]- العيّادي، **إتيقا الموت والسّعادة**، ط.1، دار صامد للنّشر، تونس، أفريل 2005، ص.25.

[20]- **نفس المرجع**، ص.157.

[21]- نفس المرجع، ص.66.

[22]- ابن عربي الأندلسي (1164 – 1240)، الشّهير بـمحي الدين بن عربي، أحد أشهر المتصوّفين ويُلقّب بالشيخ الأكبر وله مؤلّفات هامّة في مجال علم الكون خاصّة.

[23]- انظر: Derrida (Jacques), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2005, pp.38-39. (1ère dépôt légal 1978).

[24]- *Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t.2 : *La perception esthétique*, 3ème éd., Paris, PUF, coll. Épiméthée/Essais philosophiques, 1992, p.674. (1ère éd. 1953, 2ème éd. 1967).

[25]- انظر: الزّارعي (محسن)، **القصديّة والإبداع (مقاربات للصّورة الفنيّة)**، ط.1، المغاربيّة للتّوزيع، تونس، 2012، ص.107. يُوضّح الزّارعي معنى القول بـ«الفهم المعهود»، فيُفيدنا، بأنّه الفهم الّذي يعتبر الصّورة مجرّد مظهر أو نسخة أو انطباع أمبيري وفيزيائي مباشر. نفس المرجع، ص.106.

قائمة المراجع:

- العيَّادي (عبد العزيز)، إتيقا الموت والسَّعادة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، ط.1، 2005.
- --، إيقاعات واستشكالات في فلسفة الإثبات، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس 2013.
- انغزو (فتحي) ، قول الأصول، هوسرل وفنومنولوجيا التخوم، دار الأمان، الرباط 2014.
- 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.
- بن شيخة المسكيني (أمّ الزّين)، جرحى السّماء، ط.1، جداول للنّشر والتّرجمة والتّوزيع، لبنان، 2012.
- الزّارعي (محمّد محسن)، القصديّة والإبداع (مقاربات للصّورة الفنيّة)، ط.1، المغاربيّة للتّوزيع، تونس، 2012.

- Adorno (Théodore W.), *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989.

- Croce (Benedetti), *La philosophie comme histoire de la liberté, contre le positivisme*, textes choisis et présentés par S. Romano, pub. Avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, Seuil, Février 1983.

- Derrida (Jacques), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2005. (1ère dépôt légal 1978).

- *Dufrenne (MIKEL), Art et Politique*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1974.

- *(---), Esthétique et philosophie*, t.1, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, (1ère éd. 1967, 2ème éd. 1976).

- (---), « Esthétique- Esthétique et philosophie », in *Encyclopedia Universalis*, corpus 7, Paris, 1988.

- *(---), Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t.2 : *La perception esthétique*, 3ème éd., Paris, PUF, coll. Épiméthée/Essais philosophiques, 1992. (1ère éd. 1953, 2ème éd. 1967).

- (---), « Révolution dans l'art ? », in *Revue d'Esthétique*, n°17, dossier : *Art, révolution*, Paris, Jean-Michel Place, 1990.

- Husserl (Edmund), *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, *(De la phénoménologie des présentifications intuitives)*, LX, Observation de l'image de Fechner, Appendice, textes posthumes (1898-1925), traduction de l'allemand par Raymond Kassis et J.-F. Pestureau et Marc Richir, int. Eduard Marbach, traduction avec le concours du Centre national du livre, (traduction française, J.-F. Pestureau), Jérôme Millon, Grenoble, 2002.

- Triki (Fathi), *Ethique de la dignité, Révolution et vivre ensemble*, arabesque éditions, 2018.