

الاستقبال الجمالي لظاهرة التجريد في أعمال الفنان محمد خدة قراءة اللوحة التجريدية فينومينولوجيًا

د. سعداني يوسف

جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس

ملخص الدراسة:

يروم هذا البحث رصد التلقي الجمالي لظاهرة التجريد في أعمال الفنان محمد خدة من خلال مقارنة الباحثة عمارة كحلي للوحاته التشكيلية. ويتعلق الجانب الأول بالمنهج الفينومينولوجي الاستطقي الذي توسلت الباحثة بجهازه المفاهيمي والإجرائي؛ في حين يتصل الجانب الثاني بجماليات الخطاب البصري لهذه النماذج التجريدية. هكذا تغدو الأسئلة في هذه المقاربة بحثًا عن جوهر المعنى الفينومينولوجي؛ إذ نلفي الباحثة تنتقل من المركز إلى الهامش، ومن الحواشي إلى باطن اللوحة المشع؛ مستكشفة شفراتها اللونية والحروفية. وللوقوف على الآليات المتحركة في استراتيجية هذه القراءة، سنهتم بصورة أساسية بتحليل العناصر الثلاثة التالية: استراتيجية العنونة والتوقيع: حوارية الشعر والتصوير، والذاكرة البصرية: فاعلية التشكيل الباطني، وإشراقات الحروفية: الكتابة والفن التشكيلي.

الكلمات المفتاحية: استطيقا، فينومينولوجيا، اللوحة، تشكيل بصري، تجريد، أيقون الزيتون، حروفية، ذاكرة بصرية.

Résumé :

Nous nous proposons dans cet article d'étudier la réception esthétique du phénomène abstrait dans les œuvres de Mohammed Khada, à travers l'approche prônée par Kahli Ammara dans son étude de ses toiles. Le premier aspect concerne la méthode phénoménologique et esthétique poursuivie par l'auteur, le deuxième concerne le discours visuel de ces objets abstraits. Ainsi, Les questions traitées dans cette approche sont d'ordre phénoménologique traitant l'essence du sens. Aussi, nous la trouvons se déplacer du centre à la marge, et des bordures de la toile à son fond, en quête des codes de couleurs et de lettres.

Et, pour pouvoir saisir les mécanismes mis en jeu par cette stratégie de lecture, nous nous focaliserons sur les trois questions suivantes : 1) La stratégie de titrologie et de signature : le dialogue entre la poésie et le dessin ; 2) la mémoire visuelle : la perspicacité de la configuration intérieure ; et 3) les illuminations des lettres : l'écriture et l'art plastique.

Mots clés : Esthétique, phénoménologie, toile, composition visuelle, abstraction, icône d'olivier, calligraphie , mémoire visuelle

مقدمة:

تقارب الباحثة عمارة كحلي جمالية التجريد في أعمال الفنان محمد خدة من زوايا متعددة، وتتم هذه المنظورات المتنوعة عن رحابة إدراكه الإستطقي للذات والعالم، فضلا عن تلقيه المنفتح للمشهد التشكيلي. ثم إنه في الوقت نفسه، يشغل من جهة على أن تكون اللوحة مكتنزة رمزيا، ونففيه من جهة ثانية يهتم بأن تكون عميقة بالتأمل الإنساني. ولعل ذلك قد أتاح له تجاوز إكراهات الالتزام في أعماله. "مما يدل أن الالتزام الأيديولوجي للفنان لم يكن ليحاصر رؤيته الفنية داخل أفق دوغمائي ضيق- وهو الذي انتهج التجريدية أسلوبا له في أعماله الفنية"⁽¹⁾. ومع ذلك ظل التواصل مع هذه اللوحات التجريدية ضعيفا لإرغافات ثقافية ذات صلة بالمشهد التشكيلي

في الجزائر عامة، وبإشكالات تشكيلية على الصعيدين التقني والجمالي للوحة التشكيلية نفسها. ثم هناك خطر آخر محقق بتلقي هذا الخطاب البصري، وهو في الحقيقة وطيد الصلة بما تقدم؛ إذ يصبح الإنصات إلى العمل الفني ضرباً من الصمم، فيتعطل التأويل، وفي أقل تقدير ينتج أوهاماً مغلقة ومصفدة بالوثوقية. وفي هذا الصدد، أيضاً، تتبدد دينامية القراءة بوصفها خبرة جمالية، مادام القارئ يفتقد أسباب التداوت مع نص اللوحة. هكذا، إذن، فإن تلقيها المتعثر في منظور الباحثة يعود إلى هشاشة الثقافة البصرية، وإلى الوعي البصري المتخلف، وإلى العمى البصري، الذي تنتجه الأمية البصرية⁽²⁾. وبذلك يكون قد "أخذ النقد الفني ... نزوعه نحو التبرير المتعالي، واعتماده على ذائقة بصرية مبتورة الحواس، وانفصال النخبة الناقدة عن آليات المرجعية الفنية، واهتبالها لفلسفة من المعارف النصية في طروحاتها الفنية أو تنظيراتها الأكاديمية... وعدم احتضان الحساسية النقدية العربية للعمل التشكيلي في ضوء المسارات الجمالية ذات البعد التواصلية كإستراتيجية التلقي... وبناء عليه ثمة جملة من العوائق التي تتدرج ضمن جمالية التجارب ومحسنات التلقي البصري"⁽³⁾. ومن شأن هذا الوضع أن يجعل من فك شفرات اللوحة التجريدية عملية عسيرة، مادامت علاماتها الجمالية ستظل طي الطمر والإضمار. ومع ذلك، رغم هذه الحجب تفتح الباحثة حواراً شفافاً مع أعمال الفنان محمد خدة. من هذه الزاوية، تنتهك هذه المقاربة معظم هذه المخاطر من أجل ملامسة شغاف سحر الألوان والخطوط والأشكال.

وعلى هذا النحو، نصبح إزاء تجربة خاصة رؤية وخبرة جمالية وتلقياً وتأويلاً. هنا، تبدأ الأسئلة؛ وهنا أيضاً تفصح هذه النصوص عن المختلف الكامن في طبيعتها. والظاهر أن الباحثة ليست بصدد البحث عن الأجوبة اليقينية التي تضرب أو تغلق هذا الأفق. ذلك "أن السؤال لا يجد تتمته واستمراره في الجواب، إنه، على العكس من ذلك، ينتهي وينغلق بفضل الجواب، ليقم السؤال نوعاً من العلاقة التي تتميز بالانفتاح والحركة الحرة... يتلف السؤال إلى الجواب وينتظره، لكن الجواب لا يهدئ من روع السؤال... غير أن على الجواب، عندما يجيب أن يستعيد ماهية السؤال التي لا يذبيها ما يجيب عنه"⁽⁴⁾. هكذا تغدو الأسئلة في المقاربة الجمالية لنماذج تجريدية لدى الفنان محمد خدة لعمارة كحلي بحثاً عن الجوهر في أعماله الفنية؛ لاسيما أنها تتجاوز التمرکز في قراءتها؛ إذ نلغياها تنتقل من المركز إلى الهامش، ومن الحواشي إلى قلب اللوحة؛ بل لا تقنع بذلك؛ فتحفر في طبقاتها اللونية والحروفية؛ وهذه الحركية محكومة أيضاً بمكنات المستويين الأمامي والخلفي في أن معاً. هذا الانفتاح على اللوحة التجريدية هو الذي يقوم بلا شك بإخصاب مقاربتها.

ويمكن أن نرصد بسهولة في هذا الاشتغال شغف القراءة بالغوص في أسرار العنوان والتوقيع والألوان وحروفية اللوحة. وفي هذا الاختيار إشارة واضحة إلى أن الباحثة قد وضعت يدها على الإمكانات النابضة في تجربة استثنائية ذهبت بالخطاب البصري إلى أقصى تخومه كشفاً، مشهديةً، شعريةً، وتلويناً. "وفي كل هذا ما يشبه النّيش في تفاصيل المادة الخام وتحويلها إلى مادة أخرى لانهاية وقابلة للتشكل على يد الفنان - الصّانع أولاً، ثم من وجهة نظر المتلقي الذي تواجهه الانفجارات الهائلة الكامنة في ثنايا اللوحة، في ثنايا علاماتها. علامة من هنا، علامة من هناك، وتشرئب كل الموجودات، تشرئب الأشياء في اتجاه كينونة أخرى، مسكونة بما اختزلته - تختزله التجربة المسافرة عبر تضاريس المرئي واللامرئي وكأنّها التماعات سكنت ذاكرة"⁽⁵⁾ محمد خدة. وضمن هذا الأفق، أسمح لنفسي أن أزعج بأن الباحثة قد استطاعت بخبرتها الجمالية الذاتية أن تقارب المعنى الفينومينولوجي لظاهرة التجريد مغلّة بالعين الثالثة في أعماق طبقات العلامات اللامرئية، نافذة بحسها الحاذق إلى مجازات الذاكرة البصرية والألوان والأشياء والفضاءات والأزمنة؛ بل إن غواية التأويل تدفعها إلى استكشاف فراغات وفي ومضات وتعرجات وتموجات وانسيابية التشكيل الحروفي المتوهج هندسياً ولونياً ومعرفياً.

1_ إستراتيجية العنونة والتوقيع: حوارية الشعر والتصوير

إذا كانت الباحثة قد حسمت في اختيار المنهج الذي ستعامل بواسطته مع أعمال الفنان محمد خدة التجريدية، حين تمثلت التصويرات الفينومينولوجية للفن بعامة، واختبرت الإمكانات الاستيطيقية التي ينطوي عليها الإدراك الفينومينولوجي للظاهرة التجريدية بخاصة؛ فإنها تنحو بهذا المنحى نحو تخصيص الأفق التأويلي من خلال رصد المعنى الفينومينولوجي المرتحل في عوالم اللوحة. ولا غضاضة أن نستبق في هذا المقام ما سيأتي، ونشير هنا أن الباحثة قد اقتربت من تخوم العلامات البصرية انطلاقاً من تحويل

الخبرة الفينومينولوجية إلى خبرة جمالية. "وعلى هذا الأساس المعرفي، يستمد موضوع البحث مسوغات تسميته من إستطبيق الخبرة الجمالية وجملة إشكالاتها النقدية التي تتعلق بتلقي العمل الفني وتأويله – إن بصريا وإن جماليا على سواء. يأتي المنهج الفينومينولوجي في هذا السياق اختبارا معرفيا يتوسل المقاربة الجمالية المفتوحة على الحوار المتأمل... (المرجعية هنا استفادت من **هوسرل**... وجملة أتباعه الذين استثمروا "التراث" الفينومينولوجي في مجالات الفن المختلفة...). بيد أن الحدس البصري قد استعان أيضا ببعض آليات السيميائية البصرية في مجال "العلامة الأيقونية البصرية" وكذا "البلاغة البصرية" (جماعة **هو...**)⁽⁶⁾. ومن هنا، ألفينا الباحثة قد وسعت جهازها المفاهيمي والإجرائي، فلم ترهن اشتغالها بالظاهرة التجريدية بفلسفة **هوسرل**، وإنما انفتحت على تصورات معرفية مختلفة، ومنجزات الخطاب البصري الحديث. وفي هذا الصدد، تراهن الباحثة على أفقها المعرفي الذي اندمج فيه الحدس الفينومينولوجي بالحدس الجمالي من أجل تأويل لغة بصرية كثيفة وعصية على العين المجردة لما تحتفل به من إمكانات دلالية متعددة، متحوّلة، ومدهشة.

وفي هذا السياق، يغدو العنوان في هذه المقاربة أحد المفاتيح التأويلية⁽⁷⁾ لشفرات اللوحة، فضلا عن التوقيع الذي هو في واقع الأمر تعيين مضاعف لها. ولعل أهم ما انتهت إليه الباحثة هو أنّ العنوان في أعمال الفنان **محمد خدة** التجريدية تنتهك الوظيفة التعيينية، التي تضطلع بتسمية النص ومباركته، وتهدف "إلى التعرف على العمل بكلّ دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس"⁽⁸⁾. ممّا يعني أننا بصدد عنوان لامرئي، غامض، لانهائي، مفتوح على العديد من الدلالات الممكنة. بل إنه ضد المؤلف رغم دلالة عناوين لوحات **محمد خدة** على أماكن جغرافية حقيقية. ثم إنّ العنوان تبعاً لذلك يشتغل من جهة بوصفه جزءاً من النص، ومن جهة ثانية يستفزّ أفق توقع القارئ بتشكيله الجمالي وبقلقه السيميولوجي، وفراغه المكتنز بالنقصان. لهذا، فإنّ عزل العنوان عن نص اللوحة وعن الإدراك الجمالي لمتلقيه، هو تبييد لديناميته، وتجميد للفعالية الجمالية للعمل الفني.

ضمن هذا الأفق، تقف الباحثة على سمة التكثيف في عناوين لوحات **محمد خدة**، ومصدر ذلك في نظرها هو صلتها بالتكوين الشعري والتشكيل اللوني. وتؤكد هذه الرؤية "أنّ هناك تحاورا وتعلقا عريقين بين الشعر والتصوير. مما يدلّ أنّ بناء الرؤية التشكيلية لا تختلف إطلاقا عما يتشكّل في رحم الأجواء الشعرية. فقد كان الفنان ينحت عناوين لوحاته من صميم قراءاته الشعرية. ولقد تجلّى ذلك تجلّيا واضحا في ديباجتها اللغوية وفي صياغتها اللونية أيضا، حيث ألفيناه يجمع بين حدسه اللوني وحدسه الشعري، في سبيل إغناء العنوان بكل المجازات البصرية التي تمنح التأويل خصوصيته الرمزية"⁽⁹⁾. ومن ثم يصبح للعنوان ظاهر وباطن، حضور وغياب، سطح وعمق، بصر وبصيرة، وجه وذاكرة، خيال وجسد، وأنوار وعتمات. لذا، يستدعي سبر أغوار هذا التشكيل التجريدي المعقد كشفا باطنيا.

هكذا، إذن، يتشكل العنوان لدى **محمد خدة** من المرئي واللامرئي، من الشعري والتصويري، ومن الرمزي والتجريدي. "لكن هذا الازدواج هو في الحقيقة تعبير عن تلك الحساسية الرقيقة تجاه صيرورة الكائن... ليس ثمة من حاضر وحضور لدى الفنان إلا بشكل كنائي مجازي. فما يهتم به هي آثار الغياب... وبذلك فالصور التي يشتغل عليها لا توجد في اللوحة، وإنما في مخيلته هو كما في مخيلة المتلقي. وبهذا الشكل توجد اللوحة في تعلّقها بهذين القطبين، ولا تأخذ دلالتها إلا في تواردهما"⁽¹⁰⁾. وهذا التفاعل هو الذي منح الباحثة جرأة تأمل لوحات **محمد خدة** المشكلة شعريا وتلوينا وتشفيرا. ومع ذلك، ليس شكل اللوحة هو ما يهم الباحثة في المقام الأول بقدر ما يهمها معناه اللامرئي، وأبعادها المغايرة والمفارقة في الآن نفسه.

بيد أنّ السؤال الملح الذي يطالعا هنا، هو كيف استكشفت عمارة كحلي التكوين الشعري للعنوان على صعيد الممارسة النقدية؟

في هذا الإطار، تختار الباحثة أربع عينات من أعمال **محمد خدة**، تحلل عناوينها مستقصية الزخم الشعري الذي تنطوي عليه، انطلاقا من آليات تشكيلها، وصياغتها الأسلوبية. من هذه الزاوية، يؤشر عنوان لوحة "حرف وشدو" على تفاعل الكتابة مع الصوت الرخيم/الغناء. وهو في الحقيقة تشكيل مركب يضع عين الباطن أمام امتدادات متداخلة داخل اللوحة، أفقيا وعموديا واستدارة، فنصبح في الوقت نفسه، إزاء امتلاء لوني هو الآخر متنوّع ومتداخل، ومتماه مع تشكيلات حروفية متباينة الخطوط والألوان. ولعل

هذه القراءة تكشف بأنّ "الحرف" يشدو" بالطاقة الكامنة فيه على التماثل المتنوع: سر خفائه وتجليه من خلال ملء الفراغ ما بين المد والآخر. فاللوحة تجريب لعدد من الخطوط...ولذلك يتجاوز الحرف دلالاته الاصطلاحية المعروفة بأبجديته المجردة... وعلى هذا النحو من التجريد الفني، يخرج الحرف عن حرفه، لكي يغني ترسباته التكوينية...إذ يضحى الحرف بوظيفته المألوفة لصالح جماليته المفقودة. ولأجل ذلك، يأتي "الشدو" في العنوان عنصراً محايداً من هذه الجمالية المفقودة التي يحاول الحرف استعادتها رمزياً. فالغناء هنا ليس غير ما يراه الفنان في باطنه"⁽¹¹⁾. لاشك أنّ هذا التشكيل/الكتابة الباطني هو اليد اللطيفة التي ترسم اللوحة؛ ممّا يؤكد أنّ تحليلها لا ينجز إلاّ من خلال تأمل مزدوج: تأمل الرسام الذي يطوّع برويته الداخلية الحروف والألوان، وتأمل المتلقي الذي ينصت بإمعان إلى أسرار الموسيقى البصرية.

لذلك كان التناغم بين الحرف والغناء بؤرة اللوحة في نظر الباحثة. لهذا، تكون اللوحة مفتوحة باستمرار على الاكتشاف والتأويل. فالشعر والتصوير فتح مضاعف للمعنى اللانهائي. إنّ قراءة الباحثة للوحة التجريدية من خلال الشعري والتصويري، يهبها امتداداً رمزياً أبعد ممّا تؤشر عليه الحروف والألوان، ذلك أنّ الاستقبال الجمالي لتحوّلات المعنى سيصبح أكثر إغلافاً في مجاهل الباطن، وفي دهشة السؤال. وبهذا التصور، تظلّ الألوان والأشكال في منظور الباحثة تنتظر الاحتفاء من قبل العين، والاكتشاف البصري الحاذق. إلاّ أنّنا نتحفظ على إسقاط الباحثة "أل" التعريفية عن الدليلين الذين يتكون منهما العنوان "الحرف والشدو"، من أجل تعميق دلالاته التجريدية. فعلاً، مثل هذا الاقتصاد اللغوي قد ينهض بوظيفة اللاتعيين، ولكن "أل" في العنوان الأصلي باللغة الفرنسية تقيد أيضاً التعيين والتخصيص. ومن هذا المنظور، ألفينا البنية التركيبية للعنوان قد تمّ تعديلها؛ من التعريف إلى التنكير. وهنا نرصد انتقال المعرفة من المعلوم إلى المجهول، ومن التحديد إلى اللاتحديد. هذا التحوير مقبول إجرائياً رغم ما فيه من تعسف، ولكنّه يمثل ثغرة في المستوى التركيبي للعنوان الأصلي؛ وإن كنّا نسلم مع الباحثة ألاّ فكاك بين الحرف والشدو، بين الكتابة والموسيقى البصرية، وبين التشكيل الخطي واللوني. وعلى أي حال، إنّ الشروط الجمالية التي تتوفر عليها اللوحة، ومقاربة الباحثة لها كفيل بأن يجعلنا فعلاً أمام تجربة تجريدية فريدة، وفي تماس مع عوالمها المتداخلة الأشكال والألوان بعفوية وشغف وامتعة.

يكاد يكون اشتغال الباحثة على العناوين الثلاثة المتبقية بالآليات نفسها، تقدم أولاً القراءة الظاهرة للوحة، ثم تستنطق علاماتها البصرية في تفاعلها مع العنوان. وعلى هذا الأساس، تلقي العنوان "كباخرة تزف إلى البحر" صورة شعرية رمزية مؤسسة على الحضور والغياب. فمن جهة هناك تعمية على من تشبه الباخرة، ومن جهة ثانية لا يجد المتلقي الصورة المنتظرة للباخرة وهي في البحر؛ إذ يعاين مقابل هذا الغياب المضاعف علامات حروفية وسط ألوان وأشكال وفراغات وامتدادات وانحناءات متباينة. "غير أنّ التداخل يبدو جلياً في الوسط، حيث تظهر كوشم بربري يحاول أن ينفلت من اللوحة. أو كمرساة سفينة تحاول أن ترسو في القاع، أو كحرف صيني يحاول أن يكتب فوق علامات مطموسة...لاسيما وأنّ السواد الذي يملأ هذه العلامات الأيقونية التي تسبح في هذا الشريط الأزرق، يجعل إدراك الصورة مرتبطاً بالقدرة على "الحسّ التجريدي" الموجودة عند المشاهد. فإيقاع الأسود على الخلفية...الزرقاء فيه كثير من الحركة والانجذاب، اللتين تجعلان من هذه العلامات الأيقونية السوداء سفناً وشرعاً في عرض البحر! فالعلامة البصرية التي يستقبلها حقل الرؤية (عند التقاط اللون الأسود داخل اللون الأزرق)، تعرض نفسها للإبحار في ذهن مشاهدتها كباخرة تزف إلى البحر"⁽²⁾. هكذا، إذن، لا تظفر عين الباطن بمعنى العنوان إلاّ في الغياب الذي يجسد شعرية الخاصة؛ وهنا تصبح مشاهدة سطح اللوحة مكاشفات لعمقها، وحفراً في صمتها. وهذه الاستراتيجية، تملئها في نظر الباحثة بلاغة التجريد. إذ عمد الرسام في اللوحتين السابقتين "إلى المراهنة على العلامات الغامضة لإجبار متلقي الرسالة على استعادة ذلك الثراء المفقود، وذلك عبر إقحام عنيف لمدلولات عديدة أو مترامنة في سياق واحد"⁽¹³⁾. ولعل هذا هو ما جعل الباحثة تنفذ إلى السنن الدقيق والمحجوب للعلامات الأيقونية بواسطة التأمل الباطني. ومن ثم، تقرأ حركة الباخرة في البحر على أنّها عبور مجازي لبقايا العلامة في الذاكرة.

وعندما نعود إلى اللوحة الثالثة "تحليق" نتبين مشهداً عاماً تتداخل فيه كما اللوحتين السالفتين الألوان والظلال والعلامات والأشكال؛ فتبدو الحروف كما لو أنّها منكسرة في الماء، في حين تتدرج الألوان من البنفسجي الفاتح المشبع بالبياض، فاللونين البني والأسود. وكان لابد بعد ذلك أن تبحث الباحثة عن معنى

التحليق في العنوان عبر التخييل والتكثيف الشعري والحضور والغياب. فعنوان هذه اللوحة، إذن، له مستويان؛ مستوى أول صريح تعينه حاسة البصر؛ ومستوى ثانٍ غائب، أخصب، ومتعدد المعاني. "ومن ثمة تكون صورة "التحليق" هنا من باب قياس المدرك الحاضر... بالمدرك الغائب... إذ في دلالة "التحليق" رغبة عميقة في التجاوز والانعتاق من رتبة الأفق الساكن. و"كأن" العلامة تبتغي من رائيها أن يعمل خياله معها ويتركه "معلقاً" حتى يستطيع مواصلة الامتداد اللوني في ذهنه (خارج اللوحة)؛ حيث ريشة الفنان قد أصابها الذهول أمام عوالم العلامة التي نقلته بعيداً عن بياض الورقة... فالتحليق هنا ليس غير التحليق في المعنى خلف علامات اللوحة: الرؤية في سباق مع النظر، بل تبني أفقها عند انتهاء الإطار... ذلك أن ظلال البنفسجي التي يخترقها كلا من البني والأسود والأبيض على مستوى الجهة الأمامية من اللوحة، تمنح "التحليق" بعداً لا مرئياً يكاد يكون ميتافيزيقياً"⁽¹⁴⁾. ثم إن الباحثة في هذا الصدد، ترصد حركة مفتوحة لمعنى التحليق الذي انطوى عليه العنوان، إنه تحليق مترامن للمعنى خارج وداخل اللوحة، وفي الاتجاهين المتعاكسين على مستويي سطحها وعمقها. وإذا كانت "حافات الرسم في محيطها المرسوم تمثل حدود الرسم ونهاياته التي توقفت عندها ريشة الرسام، تجعلنا ننسحب إلى مركزها الخاص، إلى أشكالها وهيئاتها، فتؤطر أبصارنا وتجعلنا ننحذب لها"⁽¹⁵⁾، إذن فهي تتمحي في لوحة "تحليق"؛ فلا يصبح الإطار حداً لمعنى اللوحة. ذلك أن التحليق في العنوان وفي اللوحة التشكيلية اتخذ بعداً لا مرئياً، وأوشك أن يكون ميتافيزيقياً مثلما ألمحت إلى ذلك الباحثة آنفاً. وبهذا المعنى، تكون بلاغة العنوان قد تحدت بسماته التجريدية وانزياحه الشعري.

ولو أمعنا النظر في تحليل الباحثة للوحة الرابعة "صدع خصيب"، لأمكن ملاحظة استنادها إلى جدلية المرئي واللامرئي، والتجلي والتخفي، والخارج والداخل؛ إذ إنها تقرأ أولاً الفضاء الأمامي للوحة، ثم تقتحم الفضاء الخلفي المتحرك، فتفكك شفراته رغم ما يكتنفها من احتمال؛ وهي بذلك تعطي المقاربة الفينومينولوجية الجمالية مداها التأويلي. وهكذا، تتبين في البداية وقفة بانورامية أمام شبكة من الألوان المتناغمة تشكيليًا، فتعرض تفاصيل اللوحة كما هي، أو كما تلنقظها عين الرائية؛ من خلال رصد الصدع بوصفه فتحة مضيئة تتسرب منها العلامات الحروفية والأوشام بشكل تناظري: عربي وصيني، وأسود وبرتقالي؛ ووراء هذه الأوشام شريط منحنى من الأعلى إلى الأسفل، تخترقه لطخات حمراء ووردية وبنية؛ وفي الآن نفسه، تتساقط فيه حجارة متباعدة الأحجام الهندسية والألوان، لتستقر في الأسفل متراصة أفقياً، في حين تكتمل الخلفية بتلوينات يتجاوز فيها الأخضر القاتم والرمادي الذي تتخلله الزرقة الخفيفة. وبهذا نكون قد عرضنا الرؤية الأولية للباحثة. ونقر في هذا السياق أننا أسقطنا بعض الجزئيات من المشهد المبدئي الذي رصدته تجنباً للإسهاب المفرط، ولكن دونما أن نبخس المشاهد حقه.

وكدأب الباحثة في اللوحات السابقة، تتأمل ما رآته عينها، نافذة إلى عمقه، بعينها الباطنية، فتلاحظ انسيابية في العلامات الأيقونية السالفة، مبتدأها مركز اللوحة، لتنتشر تالياً دائرياً بإيقاع لوني ينبض بعنفوان الحياة، حيث يتصدع السواد الذي تصدر الحيز الأمامي، فيشع من خلاله البياض، ويصبح الصدع بؤرة مركزية للنور، ومؤشراً على البناء. "يكون" "الصدع" بهذا المعنى "خصيباً" إذا أدركت العين أن العلامات الأيقونية التي تتجسس بالأسود والبرتقالي والأحمر والوردي إنما تبتغي إيقاف زحف الرمادي ونشر الحركة في روح العلامة. بل إن تساقط الحجارة على نحو عمودي ثم أفقي، يؤشر على أن لحظة الصدع هي لحظة كونية يتخفف من خلالها الحمل اللوني من ضغطه المادي الذي كان فيه. ومن ثمة فإيقاع اللون هنا مردود إلى حركته الباطنية التي يدرك منها امتداده في اللوحة... ولذلك يفسح عنوان **صدع خصيب** العبور من داخل الصدع (اللامرئي) إلى خارجه: عبور العلامة من عتمة اللون (رمادية الخلفية) إلى مصدر الضوء الذي يسمح لها بالانتشار المتناغم"⁽¹⁶⁾. بيد أن هذه القراءة ستسبب خيبة كبيرة للمتلقي لما فيها من مراوغة ومفارقة؛ فالمتوقع استناداً إلى المعطيات التي قدمتها الباحثة في المشهد الأولي أن تكون الحركة من الظاهر إلى الباطن، غير أن ما يحدث على المستوى العميق هو العكس؛ إذ يتم العبور من اللامرئي (داخل الصدع) إلى المرئي (خارج الصدع). وليس أدلّ على ذلك من النور الذي اخترق طبقات العتمة والحجارة الصلدة. فكأن الصدع، هنا، فتح نوراني في الظلمات. وإذا كان الصدع بهذا الشكل يحيل على الخصب لما يطفح به من فائض النور حين تتصدع اللوحة عن الأنوار المشرقة؛ فهو أيضاً في تصورنا علامة تؤشر في الآن ذاته على عنف التخصيب؛ فالنور لا يولد ولا يسطع إلا من خلال

الحفر بقوة في الحواجز الصفيقة الحالكة. ففي دليل "الصدع" معنيان: الانفتاح والاختراق؛ ذلك أن "الصدع: شق في شيء له صلابة"⁽¹⁷⁾. وإذن، فهذا الفيض الدلالي كله من الحيوية الباطنية للعنوان الذي تماهى فيه الاشتغال على التكوين الشعري والتشكيل اللوني في آن.

وهكذا نكتشف مع الباحثة أن جمالية اللوحة لدى محمد خدة لا تتحدد فقط بالإنصات إلى شعرية عنوانها؛ وإنما أيضا من خلال تلاوينها التي لها لغة باطنية وإيقاع خاص. وفي هذا الصدع، قد يمتح اللون بلاغته من التقابل اللوني الذي يتوزع على مستويين، مستوى خلفي (صفرة الرمل) ومستوى أمامي (قتامة الألوان) كما هو الحال في لوحة "حرف وشدو"، وهنا سينبثق الضياء والدفء من الداخل. ومن ثم، فإنّ اللامرئي سمة أساسية للتشكيل اللوني الذي ينطوي هو الآخر على طبقات خفية سبق أن استكشفناها في الحروفية الموظفة بوصفها عنصرا تشكليا. بهذا المعنى نصبح تجريديا أمام لون مضاعف؛ فالحرف والشدو تشكيلا لونيان متداخلان في آن في اللوحة نفسها. وهكذا، فإنّ حركة اللون من القتامة إلى الصفرة الفاتحة تجسد الرؤية الباطنية لمحمد خدة الذي يكثف اللون داخليا ليستنبطن تمظهره المرئي. بينما يخضع التشكيل اللوني في لوحة "كباخرة تزف إلى البحر" إلى آلية التكرار، فتتراءى أو تتناظر تبعا لذلك العلامات الأيقونية بمستوياتها اللونية. وبطبيعة الحال انسيابية هذه الحركة، ستسهل عملية انتقال الأشكال من لون إلى آخر. وتحديدًا هو عبور اللون من خلال حركته الداخلية إلى مقامه الميتافيزيقي اللامرئي. ولعل ذلك ما يجعل معنى الباخرة غير نهائي.

هذا الانفتاح، تلامسه الباحثة، كذلك في لوحة "تحليق"، التي يكاد يكون تركيبها اللوني حلما انطلقا من وظيفة الأداة؛ فالاشتغال بالريشة (الكتابة الصينية) والقلم (الكتابة العربية)، أو بالريشة القلم (التواشج الشكلي واللوني) يفضي إلى سفر اللون نحو فضاءات الحلم (العالم العربي/ الصين). وفي هذا الصدع، يتفاعل اللونان البني والأبيض من أجل تحقيق التناغم الداخلي بين مكونات اللوحة. "وهذا ما نحسبه جليا في لوحة تحليق التي تمتح صياغتها العنوانية من تكوين اللون في أقصى أبعاده الميتافيزيقية... ومن ثمّة يغتني "التحليق" في جوانية اللون وليس في برانيتها، لأنّ العنوان يفقد نضارته خارج اللون الذي تكون فيه"⁽¹⁸⁾. وهكذا لا فاصل بين التحليق وسيميائية الماء التي تحتفي بها هذه اللوحة المائية. في حين يبدو التشكيل اللوني في لوحة "صدع خصيب" مركبا، ومتباين المستويات اللونية بدءا من الحيز الأمامي إلى الحيز الخلفي للوحة. ولاشك أنّ التركيب بين بعض الألوان، وتخفيف بعضها قد أسهم في تحقيق التناغم الداخلي فيما بينها، فضلا عن تبئير الصدع من خلال بؤرة نورانية مشعة في مركز اللوحة. وهكذا "تنبجس الأيقونية بكل عنفوانها الجمالي بفعل التكرار والتقابل الزخرفيين. ولذلك يكون "الصدع" موصولا بالرؤية المحايثة للضوء وما نتج عنه في فضاء الرؤية لكونه قد أحدث تغيرات داخلية الشكل... فكان الضوء بحاجة إلى هذه الأتلام حتى يكون "خصيبا" في ضوء ثنائية الصدع/الظل"⁽¹⁹⁾. بل يمتد ذلك في نظر الباحثة إلى استمرارية الانفتاح الدلالي للصدع الخصيب؛ ولا يتم ذلك إلا من خلال الاستقبال الجمالي الذي يكشف باستمرار ما احتجب وراء الصدع. ويرتبط ذلك كله بالرؤيتين المتفاعلتين: رؤية الفنان ورؤية المتلقي.

ومن ثم، فإنّ بلاغة العنوان في لوحات محمد خدة لا تتحدد في منظور الباحثة بشعريته الأدبية فقط؛ وإنما أيضا من خلال شعريته البصرية. لذا، فإنّ التفاعل بين التكوين الشعري والتشكيل اللوني يكشف باستمرار البعد الجمالي للامرئي في المشهد التجريدي الحافل بالرموز والمجازات البصرية. لذلك، لقد حظي باطن اللوحة بأهمية بالغة؛ بل كان بؤرة الاشتغال البصري. الشيء الذي جعل المتلقي أمام تعدد في المعنى وتنوّع في التشكلات الرمزية. وهنا يصبح جدل المرئي واللامرئي، والخفاء والتجلي من أبرز مرتكزات مقارنة عمارة كحلي. نستطيع تبين ذلك بجلاء من خلال منظورها لأفق اللوحات، التي تكون في الغالب مفتوحة بصريا رغم ما يكتنفها من غموض والتباس؛ ذلك أنّها تتطلع بشغف إلى العبور وإلى الضياء. وفي الحقيقة هو نزوع جوهري للمعنى الفينومينولوجي الذي يستفز حدوس المتلقين ببياضاته وتوتراته وألوانه وعماته وغواياته وتحولاته اللانهائية. إذن، فالمعنى يوجد في المستقبل، وعلى الأقلّ إنه يلامس التخوم⁽²⁰⁾. ألم يفضي تأويل الباحثة إلى أنّ العمق الميتافيزيقي اللامرئي هو مآل حركية الألوان والأشكال؟⁽²¹⁾ ثم ألم يكن النور هو ما كانت اللوحات تروم بلوغه؟ ونستطيع أن نستحضر في هذا الصدع، الإشارة الحروفية في لوحة "حرف وشدو"، وعبور الباخرة/ السفن (العلامات الأيقونية السوداء) في

بحر اللون (الزرقعة) طلبا للإشعاع الذاتي في حدوده القصوفي لوحة "كباخرة تزف إلى البحر"، وصفاء ماء التكوين وشفافية البياض المشع في لوحة "تحليق"، والصدع المتفجر نورا عارما في العتمة تجسيدا للحركة والانتشارية والخصوبة في لوحة "صدع خصيب". وهكذا، فإن الوقوف عند مشارف الضوء هو في الجوهر طلب للامحدود. لذلك، نجد اللوحة متوثبة إلى هذا التأويل رغم ما تكابده من أهوال العتمة. وفي هذا السياق، يمكن أن نلاحظ بأن التوقيع في نظر الباحثة هو عنصر مُكمل للعنوان في اللوحة، إذ إنهما عتبتان تتيحان فهم التكوين التشكيلي لظاهرة التجريد لدى محمد خدة. ورغم هامشية التوقيع في فضاء اللوحة إلا أنه من صميم بلاغة التجريد؛ كما أنه من جهة امتداد للتشكيل اللوني لبعده البصري لونا وشكلا، وهوية للاسم من جهة أخرى. وواضح بشكل كبير أن توقيع الرسام في الزاويتين: اليمنى (التقليد الغربي) واليسرى (التقليد الشرقي) ينم عن انفتاحه المعرفي والجمالي على المرجعيتين الغربية والشرقية. بل إن شكله البصري كبنية وتاريخ وراث وانتماء للوحة وصاحبها. ولا غرابة في هذا المقام أن تظهر الحروف اللاتينية في التوقيع بهيئة الخط المغربي. ولكن الأمر أبعد من ذلك، فالهامش اللوني الذي يحتضن التوقيع هو مبتدى ميلاد المشهد التشكيلي؛ مما يعني أنه مرجع لوني وامتداد لنسيج اللوحة في آن معا.

فالتوقيع في لوحة "حرف وشدو" ينزوي في هامشها الأيسر، متّخذا الأشكال المرسومة سندا له خلاف الهامش الأيمن الذي يفتقد مثل هذا المرتكز، في حين نلفيه يتموقع أيضا في الهامش الأيسر الغامق من لوحة "كباخرة تزف إلى البحر"، وهو حيز ساكن وضيق، وفي ذلك إحالة إلى أن الأرض بيت أليف للاسم. وعلى المنوال نفسه، نلاحظ التوقيع في لوحة "صدع خصيب" مثبتا في أقصى اليسار عند مستقر الحجارة على طبقة بنية غامقة حيث يترسخ سلام الأرض. وفي لوحة "تحليق" نجد التوقيع البني اللون في الهامش الأيمن الفاتح، وهو أيضا بداية لتلوين البياض؛ بل هو، إن شئت، رحم اللوحة برمتها. وهكذا، تنصت الباحثة إلى صمت البدايات بأذن الباطن المتحفزة، وتتأمل بالعين الثالثة المعنى المستتر في الأشكال والألوان. "إذ اختيار الهوامش اللونية فضاء جماليا للتوقيع، هو من باب الطقوس والشعائر التي تسبق الاحتفال بالتسمية (تخلق الشكل داخل اللون وتخريج اللون لأشكاله المطمورة). وهو ما ينبئ بأن هذا الهامش اللوني هو طبقات لونية يتخارج بعضها من بعض في سبيل الابتداء والولوج إلى عالم اللوحة... فالمقطع الموجود فيه التوقيع هو جزء من كل، يعبر من خلاله المسمى إلى الضفة اليابسة التي توفر له بيته (كينونته) وتضمن له انتشاره اللوني على سطح اللوحة"⁽²²⁾. بوسعنا، إذن، أن نقول إن هناك توليفة لونية وشكلية في لوحات محمد خدة، يتواشج في رحابها الشعر والتصوير من أجل تشييد بلاغة تجريدية لها خصوصياتها، من خلال تمظهراتها البصرية المختلفة، وتجلياتها الفينومينولوجية التي تقدم للمتلقى إمكانات تأويلية متعددة ومفتوحة.

2_ الذاكرة البصرية: فاعلية التشكيل الباطني

تفتح الباحثة أفقا جديدا في مقاربتها لأيقون الزيتون بوصفه موضوعا جماليا وبصريا يتم من خلاله تشكيل خبرة المعنى للطبيعة، لاسيما في بعدها التجريدي. ومن ثم، يبدو لنا بشكل جلي رهانها على الإدراك الإستيطقي للمنهج الفينومينولوجي في استكشاف الممكّنات الدلالية والبصرية للظاهرة الفنية. ولعل ذلك ما جعلها تتجاوز التكوين التشكيلي لظاهرة التجريد في عتبتين العنوان والتوقيع، لتنفذ إلى فضاء اللوحة؛ مسائلة متخيل الزيتون، وما ينطوي عليه من طاقات تصويرية، ومعان محتملة، وإمكانات تأويلية. ولا ينفصل ذلك كله عن الذات المنتجة للخطاب التجريدي، والذات التي تتأمله جماليا مخترقة علاماته الخفية بحدوسها الكشفية؛ وهي بهذا المسعى التذاتوي تنزع إلى أن تجعل اللوحة التجريدية نصا ديناميكيا. وإذا ما تفحصنا التصورات الفينومينولوجية الإستيطقية التي كانت مرجعا فعليا للباحثة نتبين قراءتها المتدرجة لموضوع الزيتون، فتنتقل من التشكيل اللوني لأيقون الزيتون، إلى تشكيله البصري، فبعده الإستيطقي. ونستشف من ذلك أيضا انسجاما في رؤية الباحثة التي تظل وفيّة لتصورها الذي تصدر عنه في اشتغالها على اللوحة التجريدية، إذ إنها تتخذ من المستويين اللوني والبصري مدخلا لملامسة التمظهر الفينومينولوجي لأيقون الزيتون. وهذه الاستراتيجية رصدناها كذلك في مقاربتها للعنوان والتوقيع، حيث استفادت جماليا من التواشج الشعري واللوني لما لهما من امتدادات بصرية. ومن هذا المنطلق، "أضحى الزيتون" موضوعا جماليا يختبر فيه الرسام إمكاناته الفنية كلها في أثناء تشكيله للوحة. إذ يغدو أيقون

الزيتون موضوعا لتجريد الإنسان(التعالى الفينومينولوجي للموضوع)، حيث تفرض المحايثة الاستطبيقية نفسها في هذه المفارقة المتمثلة في حضور الموضوع وغيباه في التصوير التجريدي لدى **محمد خدة**: وذلك من خلال تجرد الزيتون من مظهره الطبيعي وعودته-إثر ذلك- مكوّنا بنويا ومدركا تخيليا في تشكيل المشهد الطبيعي وبناؤه. ومن خلال هذه التظاهرات المرئية واللامرئية، يمتح الزيتون بلاغته البصرية من نسغ علاماته الأيقونية التي تستعير الكتابة نسيجا تشكليا لها⁽²³⁾، فتغدو الذاكرة البصرية فضاء خصبا يمد أيقون الزيتون بنسغ علاماته الحروفية المتنوعة تشكيلا وإيحاء.

إزاء هذا التصور لأيقون الزيتون في لوحات **محمد خدة** تهتم الباحثة بمقاربة مستواه الأول من خلال **تشكيله اللوني**. وفي هذا النطاق، تصف لوحة **"زيتونة الفجر"** وصفا عاما مركزة على شكل غصن الزيتون الأسود وتموضعه في المساحة الزرقاء، وما يحيط به من ألوان متفاوتة الدرجات. غير أنّ هذه الرؤية البصرية سرعان ما تبحث عن قرائن البعد التجريدي في هذا الأيقون؛ ولا يتحقق ذلك إلا من خلال العين الكشفية الخبيرة باقتناص المضمّر في الخطاب البصري، ولذا تؤكد الباحثة على التوسل بـ **"الإبوخية"**⁽²⁴⁾؛ فترصد تحوّل الزيتون من الصورة المرئية الدالة على الطبيعة إلى صورة تجريدية. **"إذ يتخذ الأيقون خطوطا دقيقة بالأبيض تحيط بالتصميم الأسود للغصن المشرّح: وكأنّ الحركة الباطنية للنسغ تحوي فضاء حيويا يزخر بالحياة، ولذلك من الواجب تأملّه في هذا الانبجاس الداخلي للمعنى، أو ما يرشح من المعنى الخفي. فالمظهر -أنطولوجيا- يعمل على تجلي المستور من الموضوع تدريجيا. ولأجل ذلك يؤشر عنوان زيتونة الفجر على بلاغة التجريد، التي تتأوى في طرحها المجازي على التأمل الباطني لعلامتي الزيتون/الفجر: الزيتون مأخوذا في بعده التجريدي يساوق في دلالاته الحافة الفجر مأخوذا في بعده التجريدي"**⁽²⁵⁾. وهنا، يصبح تمثّل الرسام لغصن الزيتون في منظور الباحثة تمثلا باطنيا؛ وسندها في ذلك ما ارتبط بأيقون الزيتون من دفء وإشعاع وصفاء. ويجسد التلازم بين الزيتون والفجر اللامرئي في التشكيل اللوني لأيقون الزيتون. وبيان ذلك أنّ الباحثة لا تراهن على الرؤية البصرية المألوفة؛ حين تتبنى الإبوخية طورا، والكشف الباطني طورا ثانيا، والاستبصار(البصيرة) طورا ثالثا⁽²⁶⁾. فلا عجب، إذن، أن تتخطى الزرقعة في منظورها حدود اللامرئي، ويصبح حد الزيتون في اللوحة مؤشرا على الامتداد عبر ضيائه الباطني.

على هذا النحو، يتبيّن لنا أنّ قراءة الباحثة للتشكيل اللوني في لوحة **"ترتيل من أجل زيتون"** لا ينفصل عن التصور السابق؛ إذ تقدم وصفا عاما له، ثم تجلّي شفراته وتستنتق نتوآته وتعرجاته التي تفصح عن وهج الحياة الكامنة في اللامرئي الذي ينطوي عليه شكل غصن الزيتون؛ بينما ينهض تشكيله اللوني على مبدأ التقابل بين الأبيض والأصفر، والأزرق والأسود ممّا يتولد عنه شبكة من التشكيلات اللامتناهية. في حين يبدو غصن الزيتون محفّوفا بامتدادات ترابية اللون، وبهوامش خضراء مشبعة بالسواد. بيد أنّها، في منظور الباحثة تعبر فقط عن الجو الطبيعي الذي ينبت فيه شجر الزيتون، غير أنّ هذا التأويل قد يضع حيوية الحركة اللونية الباطنية للزيتون موضع سؤال؛ وإن سلّمنا مع الباحثة أنّ الألوان الترابية تحيل بشكل ما على الفضاء الطبيعي للزيتون؛ فإنّ ذلك سيخفف لا محالة من أثر التجريد في تعبير مظهره اللوني.

وفي هذا المنحى، أيضا، ترصد الباحثة في لوحة **"زيتون نموذجي"** مستويين، هما: الشكل المرسوم(غصن الزيتون)، واللون الذي يشكل خلفية اللوحة. واللافت، هنا، تركيز الكثافة اللونية في غصن الزيتون، ممّا قد يؤشر على طبيعته الأولى في الوجود شكلا وتلوينا. لذلك، نلّفي **"لون الزيتون ما بين السواد المائل إلى الزرقعة وانفتاح البني المشبع بالبياض. وفي ظل هذه المجاورة اللونية يتشبع الزيتون بإشعاع باطني يمنح التشكيل اللوني رائحة الأرض التي خرج منها"**⁽²⁷⁾. ويتناغم ذلك مع خلفية اللوحة الفاتحة الزرقعة في معظمها، مع لطخات ذات لون بني مخفف. وهذا يؤكد الاستنتاج السابق الذي توصلت إليه الباحثة، فالتغير اللوني للزيتون خارجي، ويحيل تحديدا على لون التربة التي تمثل جذور وجوده. وما يعزز انبعاثه تحرره من أيّ أشكال تنتهك فضاءه.

لعل ما يميّز لوحة **"عن الزيتون"** هو الحضور المهيمن للونين الأزرق والأسود، وانتصاب غصن الزيتون من الأسفل إلى الأعلى، والتداخل في الطبقات اللونية المترتبة. ولعل هذا ما منح شكل الزيتون إشعاعا باطنيا، فضلا عن قتامة الهامش التي جلّت هذا المشهد الساطع. ومن ثمّ، هذا التجلّي اللوني يتحقق

من تحت الطبقة اللونية لأيقون الزيتون لا من سطحها، وهذا الأمر يتناغم مع البعد اللانهائي الناجم من امتداد غصن الزيتون في فضاء اللوحة.

يكشف ما سبق أنّ الباحثة تضبط التشكيل اللوني لأيقون الزيتون بالحركة الباطنية للون نفسه، ربّما لذلك أفينا باطن الزيتون مشعا في الغالب؛ وكأنّه لا يعكس تمظهرات اللون فحسب؛ بل أيضا داخل الرسام المتوهج. ومع ذلك، فإنّ البعد التجريدي ليس خالصا في التمثيل اللوني للزيتون، ذلك أنّ هذه الألوان في منظور الباحثة مستمدة من الطبيعة رغم ما ينطوي عليه تشكيلها من غموض وإبهام. تجدر الإشارة مرة ثانية إلى أنّ مقاربة الباحثة تنتهي إلى أنّ التشكيل اللوني لأيقون الزيتون لدى محدّد خدة هو مجرد منظر طبيعي. ولكن هذه الصورة الأولية للزيتون، هي في الجوهر صورة متخيّلة، فالأشكال والألوان داخل اللوحة ليست محاكاة خالصة، وإلاّ لم اهتتم الباحثة بالتفسير اللوني، وبجدل الظاهر والباطن في وصف غصن الزيتون؟ ثمّ أليس تجلّيه التشكيلي استبطانا داخليا؟ إذن، كيف للوجود الأصلي للزيتون أن يتجاوز آثار الذاكرة وتحولات العالم، وانتهاكات المخيلة والاستبطان واللانهائي؟ وفي النهاية، ما تقدم يضع البعد التجريدي للطبيعة في جدل كبير، بل يورطه في صراع دائم مع المشهد الطبيعي المحض للزيتون.

أمّا المستوى الثاني الذي قاربت من خلاله الباحثة التجريد في لوحات محدّد خدة، فإنّه **التشكيل البصري لأيقون الزيتون**، الذي يحضر بشكل طاغ في فضاء اللوحة، متخذا تخطيطا باطنيا، يضطلع بسد الفراغ بأشكال متباينة الحجم، فيما هناك الثقاف أو امتداد في جوانبه، في حين يتناهى في داخله الفضاء التشكيلي في الضالة. وفي هذا الصدد، يتبدى أيقون الزيتون بصريا في لوحة **"زيتونة الفجر"** في صورة "سهم منطلق في الفضاء أو شكل جسد منحوت ينتصب بزاوية مائلة تجاه الأعلى"⁽²⁸⁾. وفي الحالتين، يتحرك الزيتون/السهم نحو الأعلى، كما لو أنّه بحركته يزحزح هدأة الزرقة. وهنا، تغدو النقطة بؤرة للتخطيط الباطني للزيتون، ومنطلقا لتشكيل وتحول الخطوط. والظاهر أنّ ذلك يبدأ من حواف الزيتون ويمتد إلى أقصى نقطة في داخله. وبالاستناد إلى هذا التشكيل البصري الذي يستلهم الإمكانات الدلالية والبصرية للنقطة يصبح التشكيل البصري لأيقون الزيتون في لوحة **"زيتونة الفجر"** منزاحا عن دلالاته المألوفة. وهنا يتجلّى انفتاح الكتابة أو الرسم/الوشم بالنقط⁽²⁹⁾. ويكفي أن نشير إلى أنّ الباحثة قد رصدت الكتابة المطموسة في اللوحة انطلاقا من النقطة بوصفها علامة بصرية دالة.

وأما ما يتصل بالتشكيل البصري لأيقون الزيتون في لوحة **"عن الزيتون"**، فإنّه يرتبط بالخطوط الدقيقة وأسلوب التنقيط، ممّا يعني أنّه يتقاطع مع اللوحة السابقة في اصطناع التنقيط أسلوبا. غير أنّ الاشتغال المركزي يهتم بالأشكال التي تحيط بالزيتون؛ سواء أكانت حروفا من الخط المغربي أم تشكيلات محورة عنها. ومن ثمّ، فإنّ التناغم الإيقاعي بينهما؛ وبالأحرى بين المركز والهوامش هو الذي يحدد السمات الخاصة للتشكيل البصري. "وكانّ أيقون الزيتون – بهذا الظهور التشكيلي- يطرح نفسه فضاء للكتابة (تتمثل عمودية الغصن مع مطلق الألف) بجوار المشهد التشكيلي الذي تصنعه العلامات البصرية الأخرى... ولذلك يجد الزيتون تسويغه التشكيلي في رسوم الكتابة المحفوظة في هذه الذاكرة البصرية... إنّ اقتران الزيتون بالكتابة، من خلال العلامات الحروفية ذات التشكيلات المتباينة، إنّما يؤشر على رغبة عميقة من قبل الفنان في أنّ الزيتون بوصفه عنصرا تشكيليا لا يمكن فصله عن الكتابة، على اعتبار صورته التخيلية التي يمكن وضعه فيها. إذ تكون الريشة قد نحتت الزيتون ألفا بإمكانه أن يمسك الحروف ويلقها عليه"⁽³⁰⁾. وهكذا، لا تصبح الحروف بتلويحاتها وتشكيلاتها المختلفة مادة تشكيل فحسب؛ بل لغة التشكيل البصري عينه؛ خاصة عندما تنخرط في حوار دينامي مع أيقون الزيتون.

وتخضع لوحة **"ترتيل من أجل زيتون"** للآلية نفسها على صعيد التشكيل البصري لأيقون الزيتون⁽³¹⁾: دقة التخطيط، كثافة النقط، طبقات لونية غامقة، وكتابة في حواشيه ذات امتدادات لا محدودة، وموغة في الإغراب. والواقع أنّ هذه السمات بما فيها من غرابة محفزات لاستكشاف المعنى الخفي في اللوحة. إنّ "الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقرّه"⁽³²⁾. والاستراتيجية نفسها تعابنها الباحثة في لوحة **"زيتون نموذجي"** مع قليل من الفوارق، إذ يظهر أيقون الزيتون منفردا، باستثناء التشكيل الهندسي للحرفين: الزاي (نقطة البداية) والنون (نقطة النهاية) اللذين انكشفا في شكل قوسين مختلفين؛ فالأول أصغر حجما وطولا، والثاني أكبر منه. وعلى هذا النحو، يصبح التكتيف الخطي واللوني ميلادا للحرف/الزيتون؛ ومن هذه البؤرة المركزية تبدأ انتشارية التشكيل

البصري. "وكان إيقاع العلامة التشكيلية للحرف هو الذي يحتفي بأيقونيته البصرية، باعتبار الزيتون مظهرا من حركة التجلي التي يحدثها نون المد بعد غياب الزاي منه"⁽³³⁾. ولا شك أنه سيتمخض عن هذا التفاعل بين الحرف واللون في باطن اللوحة تأويلات شتى؛ ولذلك لا يمكن أن تكون الإمكانيات التي اختبرتها الباحثة سوى اختبار من هذه الاختبارات التي استفتحت التشكيل البصري لأيقون الزيتون عبر تفكيك علاقات عناصره وشفراته، التي تشتغل غالبا بشكل تناغمي ضمن أفق الكتابة. "حيث لا ينفصل التشكيل البصري لأيقون الزيتون عن فضاء الكتابة مطلقا. والتقاطع الفني الحاصل بينهما هو الذي يستمد منه الزيتون بلاغته وبعده التجريدي معا. ذلك أن التخوم ما بين مرئية الشكل ولامرئية تحده، وذلك من خلال ما يستعيره من ألوان تناسبا محوريا من حول الزيتون: وذلك من خلال استعارة الرموز الطبيعية لهذه الشجرة واختزال علاماتها البصرية على نحو تتحقق معه محاكاة الكتابة (من قبيل امتداد "السهم" في لوحة زيتون الفجر، وامتداد "الألف" في لوحة عن الزيتون، وامتداد "الذراع" أو "الجسد المستلقي" في لوحة ترتيل من أجل زيتون، وامتداد "النون" في لوحة زيتون نموذجي)"⁽³⁴⁾. وفي طيات هذا التقاطع بين التشكيل البصري والكتابة تكمن البلاغة التجريدية للزيتون التي تنهض على تحويل المنظر الطبيعي، ليغدو علامة محتفية باللامرئي ومغتنية بالزخم الرمزي والوهج الجمالي والخبرة الجمالية. هناك، إذن، تواشج خلاق بين التشكيل اللوني والتشكيل البصري والبعد الاستطقي في تظهير المستويات التشكيلية للوحة الزيتون؛ مما يتطلب قارنا يمتلك قدرة فائقة على التأمل والسؤال والكشف؛ وذلك ما تحصنت به الباحثة من أجل اقتفاء آثار المعنى المرتحل، الموارد، والمفتوح.

تكشف المستويات السالفة للتشكيل اللوني والبصري لأيقون الزيتون أن جماليته كامنة في خطابه المجازي/الاستعاري وبلاغة رمزيته؛ وجماله الخفي، وانزياحه عن المؤلف، فضلا عن الرؤية الباطنية لهذا الجمال، والتلاقح بين الكتابة وفني التصوير والنحت، وانعكاس ذلك كله على الإيقاع الداخلي للوحة؛ لاسيما حينما يوزع الرسام في فضاءه التشكيلي الأشكال والألوان والرموز بنسب متألفة ومتباينة في آن معا؛ مما يجعلنا أمام تعدد لمراكز النظر إلى الموضوع الجمالي/أيقون الزيتون في اللوحة بعينها، ولذلك ستكون وجهة نظر المتلقي متحركة؛ وهذا من شأنه أن يمنح الموضوع المستقبل مستويات متعددة تلقيا وتأويلا. ولعل البعد الاستطقي في هذا المضمون يشكل عمقا في الخطاب البصري لأيقون الزيتون. إنه "علامة جمالية تقترض من رائيها إدراكا جماليا خاصا يتم بموجبه فهم التجريد الحاصل في تشكيل المشهد الطبيعي للزيتون. ومن ثمة، يطرح البعد الاستطقي 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 عميقة في مبناها التخيلي كونها تستثمر تراثا عريقا في امتداداته البصرية"⁽³⁵⁾. هذه هي، إذن، شعرية أيقون الزيتون في لوحات محمد خدة: حضور وغياب، انكشاف واحتجاب، مركز وهوامش، حدود وامتدادات لا متناهية، شفافية وكثافة، إشراق وعتمة، كتابة وتصوير، ذاكرة ومتخيل، روح وفكر، ألوان وأشكال، شرق وغرب، رؤيا وإيقاع.

3_ إشراقات الحروفية: الكتابة والفن التشكيلي

تواصل الباحثة عمارة كحلي قراءتها الاستكشافية لأعمال محمد خدة، حين توسع دائرة اشتغالها؛ فننتقل من التكوين التشكيلي لظاهرة التجريد على مستويي العنوان والتوقيع، إلى البعد التجريدي للزيتون، ثم تلامس بحدسها الحاذق تخوم المرئي، والحدود القصوى للامرئي؛ لاسيما حين ترتحل خلف إشراقات ومجازات وفتوحات الحروفية في اللوحة التشكيلية. وبقدر ما يكون هذا التفاعل التشكيلي بين الكتابة/الحروفية والتصوير، يكون انفتاح اللوحة على إمكانيات بصرية تبدأ من التشكيل البصري والجمالي، إلى شعرية الفراغ البصري في التشكيل الخطي، فهوية التشكيل الخطي لدى الفنان محمد خدة. ذاك لأن "الحرف العربي، يعد من العناصر والمفردات البصرية القادرة على التجاوب مع الفنان ومساعدته، للقيام باستنهاض معمار تشكيلي جديد ومتفرد، نظرا لما يتمتع به من خصائص وصفات تتيح لهذا الفنان، التعبير المتقن، عن الحركة والكتلة، بسلاسة ويسر، وفق نظم بصرية جمالية تشكيلية، تنبثق بشكل ذاتي من الحرف، لتتجلي في الفراغ"⁽³⁶⁾ خطوطا وألوانا وأشكالا متداخلة، متحركة، خافتة، دافقة بالمخاتلات، ومضمخة بعبق الذات، ومشغوفة بسحر الذاكرة.

في لوحة "ضفاف الأردن" لمحمد خدة كثير من السمات التي ألمحنا إليها سابقاً، إذ ينهض التشكيل البصري فيها على رصف الحروف عمودياً، بحيث يكون الماء مجاوراً لحدود اليابسة الترابية اللون. وليس من الصدفة أن ترصد الباحثة في هذا الإطار سمة الاستدارة على مستوى شكل الحروف، فتدور النون والياء والراء والسين. "ولاشك أن لحركة التدوير أبعاداً جمالية تترك المشاهد يتخيل الامتدادات والتقويس سفناً راسية في الماء: وبخاصة عند تأمل النون والياء في شكلهما الزورقي وكذا في شكل السين المقلوب الذي يغدو مرساة في نظر العين. وعلى هذا النحو البصري، ترسم لوحة ضفاف الأردن انفتاح السواد (في تشكيله الحروفي) على الماء، وكأنّ الامتداد من صنيع الفرع الذي يغمر اليابسة وهي تتطلع إلى الماء"⁽³⁷⁾. وما يرتبط به من ألوان: الزرقة اللازوردية، الزرقة اللازوردية الفاتحة، البياض المشبع بالزرقة، البني الغامق والمخفف. وانطلاقاً من هذا التشكيل الحروفي واللوني تخلص الباحثة إلى أنّ بلاغة الخطاب البصري في لوحة "ضفاف الأردن" تتحدد فقط على مستوى السطح التصويري، ويتأكد ذلك من خلال تركيزها على حاسة البصر في عملية التلقي، وعلى قراءة الشكل واللون والفضاء.

غير أننا نعتقد أنّ الدائرة/تدوير الحروف تمنح الخطاب البصري إمكانات تأويلية أعمق وأخصب وأبعد من مستوى السطح التصويري، لاسيّما انفتاحها على النهائي تشكيلاً ودلالة؛ ولاشك أنّ الحروف المشتغل عليها ليست مجرد أداة أو تمظهر لنمط معين من الكتابة؛ إنّ لها أبعاداً وجودية ومعرفية ورؤية؛ كما لم يكن من الصدفة مركزية النون المدورة يمينا، لتتخذ شكل العين. تمثل النون نصف دائرة. والنقطة التي فوقها هي أول دلالة على النون الأخرى، النون الروحانية، أي العلوية في مقابل النون السفلية. فالنون تجسّد للكون في شكله الكروي. والكون منه محسوس وروحاني؛ ظهر المحسوس وغاب الروحاني. كذلك النون دلت على كروية الكون بالنون الروحية المقدرة فوقها"⁽³⁸⁾. ثم هناك إمكانية أخرى من إمكانات غواية البصر والبصيرة في أن معاً؛ وهي تحولات الحروف، فالنون اتخذت شكل العين مثلما أشارت الباحثة إلى ذلك أنفاً؛ والألف كادت تغدو ياء، فضلاً عن السين التي بدت في وضع مقلوب.

أظن أنّ هذه العلامات ستمكن المتلقي من خرق مستوى السطح التصويري للوحة "ضفاف الأردن"، ليتفحص إشاراتها، بعيداً عن الإطار، قريباً من نبض الأعماق، من هنالك تبدأ مقاربة الانزياح الرمزي للحروفية والألوان. ولكن مع ذلك، نتفهم تعامل الباحثة مع سطح اللوحة، ذلك أنّه ينسجم مع استراتيجية قراءتها البصرية له، حيث كثيراً ما تشتغل على محتواه بوصفه عمقا، أو تجلياً لباطن اللوحة التجريدية. "هذا العمق السطحي، أو السطح العميق، تفكيكاً للثنائي الميتافيزيقي الذي يفصل السطح عن العمق والباطن عن الظاهر والشكل عن المحتوى... ويؤمن بوجود فعلي للباطن، ويقول بسطح كثيف يحجب حقيقة الأشياء"⁽³⁹⁾. في هذا المنحى يخلخل هذا البحث استراتيجية مساواة السطح؛ فينفذ إلى أعماقه الغائرة وهوامشه المنسية، فيستنطق ببياضاته اللامتناهية، ويعيد التساؤل في محو أطراسه، ممّا يضع المتلقي في مأزق حين يورطه في أسئلته؛ فلا يجد خياراً سوى شذو بصره وبصيرته حتى يدرك تمام الإدراك فتوحات الكتابة والقراءة في آن معاً.

في حين يتبدى التشكيل البصري في لوحة "مكتوب النهار" من خلال تداخل الكلمات وامتداداتها في الفضاء اللوني. وهنا، أيضاً، تتكسر أفقية الخط، فتتزعج الكتابة من حيث اتجاهاتها نتيجة الحركة الدورانية اللامألوفة للتشكيل الخطي انسجاماً مع الحركة الدورانية للفارس. "إذ نجد عند التدقيق في جزئيات اللوحة حروفاً مثل (النون، العين، الكاف، الميم)، وبعض أسنان السين المتكسرة وكذا الباء والواو، وبعض الحركات الخطية مثل أغمد السيوف أو الزوارق، فهي إما تاءات أو باءات أو راءات. أما عند النظر إلى اللوحة في كليتها، فتبين عن شكل إنسان (مصارع/فارس) يحمل في يمينه طائراً أو فانوساً أو سمكة، وفي يسراه سيفاً أو عصاً أو قلماً، بل نحسبها قسبة خطاط"⁽⁴⁰⁾. ويعني هذا الاكتناز الدلالي من جهة، أنّ الحروفية جمال مفتوح؛ وأنّ تلقيها من جهة أخرى لا يتم إلاّ من خلال زوايا متعددة. وفي هذا الصدد، ترى الباحثة أنّ هذه القراءة المتعددة ذات صلة وطيدة بأسلوب التدوين؛ أي بحركة القلم/الريشة التي تجلّي الحروف في أجساد لطيفة، متعددة الوجوه، متموجة، ولا نهائية الامتدادات.

وفي السياق نفسه، تتفحص الباحثة الحروفية بصرياً في لوحة "حرف وشدو" انطلاقاً من التفاعل بين الحيز الأمامي (التشكيلات المختلفة للحروف) والحيز الخلفي (تناعم الألوان). ويرتبط هذا التشكيل كما اللوحة السابقة بآلية التدوير وبأسلوب التدوين الذي يحدد الرؤية التشكيلية. "فتكون بذلك لوحة حرف

و**شدو** تجليا عن هذا الامتداد المتبادل بين التماظهر الحروفي والتماظهر التشكيلي، من باب أنّ فعل التدوين قد أضحي هجينا في تعالقاته الإدراكية عند الفنان **محمد خدة**... نحسب أنّ التماظهر الجمالي الذي اتسمت به هذه اللوحة من حيث حروفيتها، إنّما يبين أساسا عن هذا التماور الداخلي الذي يبيده شكل الحرف ضمن هذه الأيقونية اللانهائية في تداخلاتها اللونية⁽⁴¹⁾. ولا يتعلق الأمر بذلك فحسب؛ إنّ **محمد خدة** يذهب أبعد من ذلك في التجريد، حين يغذي المستويات البصرية والجمالية للوحة التجريدية بتشكيلات حروفية محوّرة، ليس هدفها محو عتاقة الحرف؛ وإنّما استكشاف خصائصه الجوهرية برؤية مغايرة للساند. ويمكن أن نستحضر، هنا، أيقون الفارس/المصارع الذي رصدته الباحثة في لوحة **"مكتوب النهار"**؛ والذي لم يعتمد **محمد خدة** في تشكيله على البعد البصري المألوف للغة فقط؛ وإنّما انتهك هذا السنن بالإيهام الحركي (الخلفية السوداء المحفزة على الإشعاع اللوني)، والتعمية على الحروف، وتدويرها بصريا بشكل غير معتاد.

وفي واقع الأمر، لم تكف الباحثة بمعينة الحروفية بوصفها تشكيلا بصريا وجماليا في لوحات **محمد خدة** استنادا إلى جماليات الحرف العربي فقط؛ وإنّما اختبرت فضلا عن ذلك التعالق الخلاق بين الشكلين الصيني والعربي في لوحة **"صيف وهّاج"**. وفي ضوء ذلك، تعين تنويعا في التجلي البصري والجمالي؛ ويتجسد من خلال انكتاب العلامات الأيقونية في **هيئة أطراس**. وفي هذا الصدد، تتكثف على التشكيلات الصينية علامات أيقونية تؤشر على رموز بربرية، وتحتها تشكيلات بالخط العربي، بحيث تبدو النون فيها بجلاء. هكذا، نجد أنفسنا أمام ثلاثة نصوص؛ وبالأحرى إزاء كتابة متعددة؛ بعضها فوق بعض، والتي ليست في نهاية المطاف سوى الطرس^(*). ويتواشج ذلك مع ألوان غامقة وفاتحة في آن؛ بل من هنا، من هذا الرحم اللوني تتولد العلامات الأيقونية. ولعل ذلك، هو ما يمنح التشكيل البصري حركية؛ ولاسيما التدفق العمودي للأحمر الأرجواني، ليغمر السطح (المستوى الأمامي) كما لو أنّه في نظر الباحثة حمم من العلامات البصرية المتوقدة والكاسحة.

وبالتساوق مع هذه الحركة الظاهرية؛ تنشط حركة باطنية في أغوار الكتابة الصينية، حين تتمظهر في أشكال عمرانية في الجزء العلوي من الخلفية. "ومن الدال جدا أن يساوق التشكيل البصري في لوحة **صيف وهّاج** التدفق اللوني المنتشر في أرجائه... فالهيئة التي تتكثف بها العلامات الصينية عموديا، توازي الوضع الأفقي للرموز، بما في ذلك حروفية النون، وما يجاورها من مدود ونقط. وهو ما يجعل التشكيل الجمالي في هذه اللوحة متأثيا أساسا من هذه التماظهرات العمودية والأفقية... وكأنّ هذه اللوحة-مثل صنوتها **مكتوب النهار**- تحاكي انتشار الحبر على الورق، غير أنّها تزيد عليها في تصوير ميلاد العلامة وانجاسها من ميلاد اللون. ذلك أنّ تشكّل الحرف -في ماهيته التشكيلية- يظل صياغة لونية، وفي ذلك تكمن مزيته البصرية⁽⁴²⁾. وعلى هذا النحو، تتحدد دينامية التشكيل الحروفي لدى **محمد خدة** انطلاقا من تشكيل الحرف بصريا من زوايا متعددة، وتمركزه في المستوى الأمامي من اللوحة، فضلا عن التفاوت اللوني بين السطح والخلفية. ثمّ إنّ ذلك، يتعزز أيضا بتناغم الحرف مع بهاء اللون، حين يطوّع تشكيلا؛ ويكتف لون الحواشي الحافة بالكتابة. كما يدفع تحوير الحروف قلبا وتدويرا وتنقيطا وتلوينا بالتشكيل البصري إلى حدوده الجمالية القصوى. هذه التنويعات البصرية تمنح الحروفية طابعا خاصا يمتح تميّزه من التواشج بين المرئي واللامرئي، والمستويين الأمامي والخلفي، والكتابة والمحو.

في هذا الأفق، تغدو شعرية **الفراغ الباني** من محددات جمالية الحروفية بالنسبة إلى الباحثة، إذ ينكشف لها أنّها لا تجد مددها المعرفي وعمقها الفني فقط في الشكل واللون كما بيّنا ذلك سلفا. وبناء على ذلك، يصبح الحد الفاصل بين حدود الحرف والهامش اللوني مكمنا لهذا الفراغ. وفي هذه الحالة، ما كان للتشكيل الحروفي أن يستغني عن هوامشه اللونية، مثلما هو الحال في لوحة **"ضفاف الأردن"**، حيث انتهك **محمد خدة** المركزية البصرية موجهها زاوية الرؤية إلى الوراء وإلى الأمام على حد سواء. "ومن ثمّة، يتشكل الفراغ سيميائيا من امتلائه اللوني المتباين مع سواد الحروف. إذ تنفتح لوحة **ضفاف الأردن** على تنويع المرتكز اللوني المجاور لتخوم الخط، في سبيل تفعيل النظر داخليا وخارجيا في الوقت نفسه. ولذلك ليس البياض الظاهر من الخلف غير تراكم جميع المسات اللونية فيه، قصد احتواء أفضل للفراغ، فيتحقق عندئذ الاتزان اللوني ما بين الهامش الأزرق وصنوه البني القاتم المقابل له على يسار اللوحة ويمينها... فيكون الفراغ عندئذ فضاء لونيا حاملا للانتشار المكاني داخل اللوحة⁽⁴³⁾. غير أنّه يتجاوز ذلك

وظيفيا؛ فينجز في القراءة الثانية للباحثة لوحة جديدة داخل اللوحة الإطار: "لوحة من تضاريس تهب أفق النهر وما يجاوره من يابسة منجذبة إليه"⁽⁴⁴⁾. بينما تتمثل الباحثة في القراءة الأولى السواد/التشكيل الحروفي في المستوى الأممي للوحة الإطار يابسة طافحة بالبهجة، ومنفتحة بفرح على الماء/الزرقاء؛ الذي ترسو فيه الحروف (النون والياء) بامتداداتها وتقوساتها زوارق وسفنا؛ كما يتخذ حرف السين المقلوب في هذا المشهد الحروفي صورة مرسة. وهكذا يكون التفاعل بين الألوان تخصيصيا لشعرية الفراغ في التشكيل الخطي؛ إذ يتعالق السواد بالزرقاء من جهة، والبياض بالألوان الترابية من جهة أخرى. ولا شك أن تواشج اللون بالحرف قد منح اللوحة هذا الفائض من المعنى. ولا يمكننا أن نتكلم عن ذلك إلا من خلال تحويل **محمد خدة** الهامش إلى مركز؛ هذا القلب مهم في تشكيل اللوحة وتلقيها مثلما ألمحنا إلى ذلك آنفا. لذلك، خرق اللوحة لسلطة هذا المركز هو إزاحة بدرجة ما للمألوف؛ مما يعني أن المنظور نفسه سيصبح موضع تعديل. ومن هنا، فهم اللوحة سيتم على نحو مختلف بعدما تبدلت المواقع والأدوار. في العادة "المركز وحده يأخذ زمام المبادرة ويرمي العناصر المحيطية في التفاهة... إنه يمتلك على المجموعة قدرة جذب يمارسها حتى، جزئيا، على مجال مجاور (مركزه أقل قوة). القدرة على الجذب تفرغ المكونات من عناصرها الأغنى"⁽⁴⁵⁾. إذن، أن تصبح الحواشي والأطراف مركزا على سبيل الإجراء أو الاستعارة هو إثراء معرفي وجمالي للوحة؛ إذ لا يجد المتلقي نفسه بصدد جزء من اللوحة/الموضوع؛ فالهوامش هي، أيضا، فلك تسبح من حوله المكونات الأخرى. يمكننا القول إننا إزاء كتاب/رسم مفتوح. "ثمة شيء هام جدا: الشعور بأنه كتاب لامتناه. وهو في حقيقة الأمر كذلك... ثمة هناك، علاوة على ذلك، فكرة الكنوز المخبوءة. يمكن لأي شخص أن يكتشف كنزا"⁽⁴⁶⁾. من هنا، نستطيع أن نتأمل عوالم اللوحة الممكنة واللاممكنة، إذ لا يكتفي المتلقي بمعرفته السابقة، ولا بمشاهدته المتحققة لسطح اللوحة فحسب؛ ذلك أنه سيغني قراءته بما تحصل عليه من إضافات جمالية نتيجة اختبار مركز جديد للرؤية والتأويل. بهذا المعنى، لن تكون لغة اللوحة التجريدية المشفرة عائقا أمام اكتشاف كنوزها، واستشراف مكونات علاماتها البصرية.

وفي هذا المنحى، يتحرك الفراغ في لوحة **"مكتوب النهار"** في اتجاه مدود العبارات وانسياب تقاطيع حروفها. فالفراغ هنا يسكن التجاويف المخترنة داخل العبارة، ويقوم بتشكيل خطوط بنية في أثر ما كتب بالأسود (كتابة فوق كتابة). وليس الأحمر البني (الكستنائي) غير غبش الفراغ وهو يدركه النهار (الصفرة المستضيئة للهامش اللوني)⁽⁴⁷⁾. وهذا يعني أن الفراغ يستمد جماليته من أطراف زوايا اللوحة بوصفها تمثل مركزية بديلة؛ وتعصد الباحثة تصورها هذا من "تعميق الأثر المحيط بسواد التدوين"⁽⁴⁸⁾. وبصرف النظر عن مثول الفراغ في السواد المخفف المتحوّل إلى بني قاتم، فإنه يبدو في منظور الباحثة موسوما بالاستضاءة والانتشارية. وهنا، أيضا، يصبح الفراغ يدا ثانية للكتابة؛ يكتب عبارة لا تكاد حروفها تبين؛ ولكنها في نهاية المطاف هي كتابة للجسد؛ هي تشكيل كتابي أو مخطوط بلغة الباحثة، يدعو المتلقي إلى تأمله وتفكيكه وتأويله. وإذا شئت هي مغامرة لاستكشاف حركة الفارس الدورانية المنبثقة من التشكيل الخطي، وهكذا تتحوّل هذه الصورة الخطية إلى صورة حيّة، متحركة بدورانها وتحولاتها وتفاصيلها، حتى أن الباحثة لا تستقر على تحديد ما في يمين ويسار الفارس؛ كما لو أنها الغياب المضاعف الحاضر في التشكيل الحروفي؛ ولعل هذا هو سر الفراغ الباني الذي يستدعي قارئه لاستكشاف شعرية. **كذلك هو شأن عمارة كحلي التي ألفيناها لا تقرأ التشكيل البصري فقط؛ وإنما تبنيه، لذلك نكتشف معها تشكيلا حروفيًا متجددا؛ واللامحدد فيه، هو أيضا متعدد.** بمعنى أننا بصدد مقارنة تتجاوز الخطية والاختزال، مقارنة تنوّل بالدهشة والكشف والاستباق. لذلك قراءتها المتعددة للوحة نفسها، تفاجئنا، تربكنا، تبهرنا، وتزحزح باستمرار أفق توقعنا بمفاجأتها؛ وبأسرار التشكيلات الحروفية المتحوّلة في اللوحة وفي مخيلة المتلقي.

من الجدير بالملاحظة، بهذا الصدد، أن شعرية الفراغ في لوحة **"حرف وشدو"** تتجاوز الإمكانات الجمالية والدلالية التي يوفرها التواشج اللوني ومركزية جوانب اللوحة؛ حين تنهض على التداخل الزخرفي، الذي يشكل امتداده متاهة، "حيث يبدو الفراغ في أثناء ذلك زخرفة هندسية ممثلة عن آخرها، تساوq التشكيل الخطي الذي يظهر في وسطها... وهو الأمر الذي من شأنه يغدو فيه الفراغ - في هذه اللوحة- فعلا "متاهة مدوخة" تستأثر بانتباه الرائي وتخريه باختبار عتباتها اللامرئية... بل إن متعلقات الغياب تدفع بالرائي إلى معايشة صورة "الفقد" داخل التلوين الزخرفي للفراغ"⁽⁴⁹⁾، الذي تكتسحه النقط

المتفاوتة الأحجام. من الواضح، إذن، أنَّ الفراغ هنا، يشتغل بوصفه استعارة للمناه الفاتن، المدوخ، والمضلّ؛ ولكنّه في الآن نفسه لا يخلو من السؤال والتخمين. "إنّ العالم المجرد للتخمين هو المناهة"⁽⁵⁰⁾. وبلا ريب، كان للخطين المتماهييين: المغربي والكوفي يد طولى في زخرفة وهندسة هذا الفراغ المناه. ويتجلّى الفراغ في لوحة "صيف وهّاج"، أيضاً، من خلال التنويع اللوني، وتوزيع الرؤية من الأعلى إلى الأسفل، والعكس؛ ممّا يسمح بتجلية معالم عمرانية كانت متوارية خلف التشكيل الصيني والتشكيل الحروفي العربي (الخط المغربي).

وهكذا، يتبيّن لنا أنَّ شعريّة الفراغ في التشكيل الخطي لدى **محمد خدة**، تشتغل من خلال تنويع بصري، وتراهن في الوقت نفسه على الكثافة اللونية والتواشج الزخرفي ودينامية الحواشي والتهجين الحروفي؛ ممّا يجعل اللوحة التجريدية محتفية بالعلامات الجمالية التي رصّع بها الفراغ سطحها؛ كتابة، هندسة، زخرفة، وتلويناً. وعندما نتأمّل هذه التنويعات على مستوى الاشتغال نتلمس وهج المسألة الدائمة لمنجز الخطاب البصري، والشغف بالبحث المغاير عن العناصر الفاعلة في اللوحة التجريدية؛ فذلك ما يحقق التجاوز رؤية ومعرفة وممارسة. لذا، وجدت الباحثة اللوحات السابقة تلامس تخوم الجديد من خلال الخروج بالحرف من كلاسيكيته الشكلية إلى أشكال لامألوفة؛ وهذا الرهان أكسب الحرف دينامية واسعة تشكيلاً وفكراً؛ وهذا معناه أنَّ الجوهر في الحركة؛ أي أنَّ جوهر الحرف العربي هو جماله وبهاؤه. "أقول إنّ هذا الخط ينتهي، في مشهديته الخاصة إلى إخفاء المعنى والكشف عنه في آن. ينتهي إلى خلق دال في حالته الخاصة"⁽⁵¹⁾، يعادل الأثر الجامع⁽⁵²⁾ لدى **جاك دريدا** مثلما ألمح إلى ذلك **أنفا بختي بن عودة**؛ إذ يحيل على "امحاء الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علاماته. هكذا يكون الأثر قناة للارتباط بسابق النصوص والعلامات، وللتّيه في علامات أخرى لاحقة، في نشاط معمم للغرس والبعثرة والتوليف الطبّاقى"⁽⁵³⁾. وعلى هذا النحو، نكون بصدد كتابة "ذات قيمة غير قابلة للتعيين: "الأثر" هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضراً أبداً"⁽⁵⁴⁾. وهذا يعني أنّه "يتأسس على إمكانية واحتمالية المحو. واحتمالية الانمحاء هذه تظهر نفسها في محو الأثر لكل ما يمكن أن يسهم الأثر في حضوره... ولذلك فإنّ تتبع (مسار) الأثر يطابق تماماً هذا الانمحاء، إذ أن محو الأثر لنفسه يتم من خلال محوه لما يمكن أن يعزز وجوده، ولذلك يتأسس الأثر نفسه على أنّه علاقة بأثر آخر... وعليه، فإنّ الأثر لا بد له أن يطبع نفسه بالإحالة على الآخر، على أثر آخر، يطبع نفسه بالنسيان والتخلي عن مكانه، ولذلك فإن طاقته الإنتاجية تقف في علاقة ضرورية مع طاقة محماته"⁽⁵⁵⁾. ولذا، فإنّ العلامة تتحدّد بما هو غائب، بالأثر الدائم الامحاء. هناك بالفعل عدد من لوحات **محمد خدة** تنهض جمالياتها على التعامل مع العلامة بوصفها حداً بين الفراغ والامتلاء⁽⁵⁶⁾. الكتابة في بعض اللوحات مشطوبة/محموة، ولكنّها قابلة للقراءة في الوقت نفسه.

يمكن القول إنّ مقارنة الباحثة **عمّارة كحلي** لأعمال **محمد خدة** لم تكن قراءة في جماليات لوحاته التجريدية فحسب، بل إنّها حاولت جاهدة تبيين ما تنطوي عليه من معرفة؛ إن على مستوى استراتيجية تشكيّلها، أو الرؤيا التي تستشرفها، والجمال الذي تشيّد هندسة وروحاً. فكيف، إذن، "يمكن الحديث عن الجمال بعيداً عن المعرفة؟ تكمن الإجابة عن السؤال في أنّ فلسفة الجمال لم تكن يوماً بمعزل عن الفلسفة... فالجمال مستوى من مستويات الإدراك الإنساني الذي يملك خصائص يّتميز بها عن غيره. لا يمكن إدراك الجمال بعيداً عن الأفق المعرفي الذي أنتجه، لذلك هناك أكثر من سبب يجعلنا ندرج التجربة الجمالية ضمن أفقها المعرفي الخاص بها"⁽⁵⁷⁾. لهذا السبب، ألفينا الخطاب البصري في لوحات **محمد خدة** يتوسع في مقارنة الباحثة من التكوين التشكيلي لظاهرة التجريد انطلاقاً من عتبتى العنوان والتوقيع إلى البعد التجريدي للطبيعة (خبرة المعنى في أيقون الزيتون)، فجمالية الحروفية في التشكيل التجريدي، وانفتاح هذه الفضاءات التشكيلية على آفاق معرفية خصبة، ممّا يجعل اللوحة/اللوحات فضاء جمالياً مكتنزاً بالمعرفة ومشرّعاً على التأويل.

ومع ذلك، كثيراً ما ألفينا الباحثة مقيّدة حينما كانت تحبس نفسها عن جمالية العرفان في أعمال **محمد خدة**⁽⁵⁸⁾؛ انسجاماً مع توجهه الأيديولوجي، وتجنباً للالتباس الذي قد يكون مجازفة غير محمودة العواقب إجرائياً. ومع ذلك، التفت الباحثة حول هذا السياج بمرونة، واخترقت المنطقة المحظورة، حين قاربت باطن اللوحة بعين باطنها، وبحدسها الشفاف، فتمخض الكشف الباطني عن لوحة باطنية؛ ولا نبالغ إذا قلنا

إنّ الباحثة كانت تجلّي أماننا أكثر من لوحة باطنية في اللوحة الواحدة. كذلك نجد هذه الجمالية مرتبطة بالمجازات والتكثيف واللامرئي والمحو والطرس والفراغ والغياب والاستدارة.

ثم إنّ الإشعاع الباطني لأيقون الزيتون في لوحات **محمد خدة** لا يمكن سلخه بالمطلق عن الصورة النورانية للزيتون في القرآن، والتي يمكن أن تكون مختزنة في ذاكرته ولاوعيه مثلما هو الزيتون المنتشر في بيئته موشوم في ذاكرته البصرية كما ألح على ذلك البحث. لهذا تحيل الباحثة على (الآية 35) من سورة **النور** (*) حين تقارب أيقون الزيتون المشبع بالدفع؛ تأكيداً على أنّه نتاج تجربة داخلية لدى الفنان (59)؛ بل تعضد ذلك بتفسير **محيي الدين بن عربي** لسورة النور؛ ولاسيما الدلالات المختلفة التي أشار إليها ذات الصلة الوطيدة بمعنى الدفع الذي يوفره الإشعاع الباطني للزيتون كما يتمثله الفنان **محمد خدة**. وفي السياق نفسه، النور في منظور **ابن عربي** دائم الإضاءة ما دام لا يفتقد إلى مدد الدهن الزيتوني؛ "الزيت مادة الأنوار، وهو مثل للإمداد بالنور الإلهي الذي أودع الله في الزيت لبقاء النور... فإنّ الإمداد في نور الشمس يخفى، بخلاف المصباح فإنّ الزيت والدهن يمدّه لبقاء الإضاءة، فهو باق بإمداد دهني... نور المصباح ظاهر يمدّه نور باطن في زيت، أي نور من نور... فإنّ نور السراج الظاهر يعلو حساً على نور الزيت الباطن وهو الممدّ للمصباح، فلو لا رطوبة الدهن تمد المصباح لم يكن للمصباح ذلك الدوام" (60). لذلك لا غرابة أن تكون لوحات الزيتون مشعة، دافئة باطنياً؛ لا سيما من خلال التشكيل اللوني؛ وبالأخص اللون الأزرق الطافح بالإشعاع الضوئي الباطني والزخم الحياتي. ولعل ذلك ما جعل الزيتون مرتبطاً على الدوام بالضوء، والزرققة المتجاوزة لحدودها المرئية. وعلى هذا النحو، يغدو التشكيل اللوني مضيقاً وباطن أيقون الزيتون مشعاً، شفافاً، وصافياً صفاء الشجرة المباركة التي تنتزه عنالجهات (61)، ولا ينضب مددها الباطني، فزيتها صاف لا يدركه النقصان، ولا يصيبه الخلل (62)؛ بل يكاد يُضيء من غير أن تمسّه نار.

في هذا الإطار تلامس الباحثة أكثر الأسئلة حساسية في التجربة التشكيلية لدى **محمد خدة**، حين تقترب من هوية التشكيل الخطي في لوحاته الحروفية؛ حيث يصبح الحرف ذاكرة ثقافية يستثمر الفنان أبعادها الهندسية والجمالية في أن. بل لا ينفصل ذلك عن عنفوان الألوان التي تنبجس من أغوارها العلامات المفتوحة. وفي هذا السياق، يتعامل مع الخط المغربي/الفاسي، ولكن دونما أن يتقيد بشكله المألوف، فيشكله بحسب أفق التشكيل التجريدي للوحة التي هو بصدد إنجازها. ولذا، "في حالة الخط المغربي، نكون أمام انزياح عما ألفه المتلقي الذي تعود قراءة النصوص المطبوعة، من جهة، والذي ترتبط علاقته بهذا الشكل الخطي بنماذج ثقافية ونصية محددة" (63). وهذا يعني أنّ التشكيل الحروفي لدى **محمد خدة** ينهض على هوية فنية خاصة؛ وبالأخص أنّه لا يتوسل بالحرف بوصفه مادة تراثية محنطة؛ إذ رأينا كيف وقفت الباحثة على ما طاله من انزياحات رغم ما فيه من توشية عتيقة وعيقة؛ إنّه يولد من جديد مع كل لمسة، واستدارة، وتقوس، وسمو، وتلون، وانسيابية، وانفتاح، وتحوير، وقلب، وتفخيم، وترقيق، وامتداد، وتداخل، ومحو، وغياب في اللامرئي وفي اللانهائي. لاشك أنّ ما تقدم يكشف ما يتمتع به الحرف في لوحات **محمد خدة** الحروفية من جموح وشغف وبياض وتعيم وخصوبة وكثافة تجريدية وخرق. "إنّ الخط، ككتابة جليّة تلغي، تدمر، تقلب الجوهر نفسه للغة عند نقلها إلى فضاء خاص، هو بين الرسم والكتابة والموسيقى. فهذه الحركة المترنحة بين الصوت والخط هي التي نسائلها هنا. والخط العربي مثله مثل الخط الصيني، كتابة صامتة للدليل، وبلاغة بعيدة الدلالة" (64). بهذا المعنى ينجز التشكيل الخطي لدى **محمد خدة** هويته الخاصة.

وفي هذا الصدد، تذهب الباحثة إلى أنّ الخطاب الحروفي في اللوحات السابقة يتجسد فضائياً من خلال الهامش اللوني الذي يمنح الزخرفة شساعة للتمظهر بخلاف الفضاء الذي ضاق عن رحابتها. بل لا تتردد في الذهاب أبعد من ذلك؛ فالسواد في منظورها دال تشكيلي مفتوح حتى على الإدراك غير اللوني. لذلك، تلغيه يتسع من خلال حدوده الخارجية (المرئي)؛ بينما تضيق حدوده الداخلية كما لو أنّه يتقصد حفظ ما انطوى في بطنه من أسرار بعيداً عن أي توقع جاهز. ومن ثمّ، "يمكن القول إنّ كل مشهد حروفي- من هذه اللوحات المذكورة- يمثل مستوى تذوقياً في تمرين اليد على الكتابة... ولأجل ذلك، يشقّ فعل التدوين سبيله إلى تشكيل تمظهراته الفينومينولوجية من خلال ما يضيفه الفنان عليها من لمسات لونية متميّزة، فتغدو هوية التشكيل الخطي عند الخطاط خدة محايثة لرؤيته الفنية حصراً. إذ لا نعدم لظاهرة الحروفية لدى هذا الفنان من حضور ذاتي يطبع البلاغة البصرية لسطح اللوحة كلها-لاسيما إذا ما اعتبرنا النسق

التكويني للخط مكوّنا مندمجا مع بقية العناصر الفنية الأخرى التي يتألف منها المشهد التجريدي".⁽⁶⁵⁾ وعلى هذا الأساس، يصبح التدوين فعلا حاسما في تحديد المعنى التشكيلي؛ بل تغدو الوضعيات المختلفة والمتنوعة التي تتخذها الحروف فضاء للاختبار الجمالي لدى المتلقي. بيد أن جمالية الحروفية في نظر الباحثة لا تستند إلى تحويل وتحوير الحرف تشكليا فحسب؛ بل أيضا من خلال انفتاحها على المشهد التجريدي وتشكيله البصري واللوني.

خلاصة:

وهكذا، فإن استكشاف التجليات الجمالية والمعنى الفينومينولوجي في الخطاب البصري للوحات محمد خدة التجريدية يستلزم تأملا نافذا ووعيا جماليا خبيراً وحسدا إدراكيا وعينا ثالثة للعبور من سطح اللوحة، من مرئيتها إلى باطنها/اللامرئي. "ويعني ذلك أن تعقب الهيئة ابتداء من الشكل الخارجي إلى تموضع الأشكال في الداخل، بحثا في المكونات الداخلية للوحة. وإذا ما اعتبرنا أن الشكل هو الذي يظهر لنا ملامح العمل الفني... فإنه مرتبط باللون وتركيبته في العمل الفني. لهذا يواجه المشاهد اللون ملتبسا بتوزيعية الأشكال"⁽⁶⁶⁾. هذا التواشج له أيضا وشائجه وإغراءاته وفتنه ومجازاته ومفارقاته ومتاهاته وأهواله وحرانقه التي استدرجت بشغف الباحثة نحو مجاهل وفراغات اللوحة التجريدية. على هذا النحو، وجدت المقاربة الجمالية لعمارة كحلي في نماذج تجريدية لدى الفنان محمد خدة مقاربة عشقية، وجدية، حفرية واستشرافية/كشفية في آن. ثم إن الدخول إليها، ليس كالمخرج منها؛ لاسيما على المستويات المنهجية والإجرائية، والجمالية والمعرفية والبصرية. ليس ثمّة أجوبة نهائية و يقينية. هناك دائما أسئلة تتجدد بتحوّلات الهندسة الباطنية للوحة. إنها لعبة جمالية تتقنّ بسطحها، الذي هو في الآن نفسه باطن ثري بالعلامات المتوهجة. ومع ذلك، أقر أن مقاربة الباحثة قد ورطتني في أسئلة حارقة، فأنا مدرك كلّ الإدراك أن أثقالها بحاجة ماسة إلى قارئ آخر يخرجها من أغوار صمتها، ويفجرها قراءة وتأويلا.

ولكن أقول، كنت في ضيافة كتابة مضاعفة: لوحات محمد خدة التي يتماهى فيها الظاهر والباطن والشكل واللون من جهة، وكتابة الباحثة عمارة كحلي التي يتواشج فيها الشعر والرسم والنحت والكتابة من جهة أخرى. بين هذين الحدين المنفتحين ارتحلت خلف المعنى مأخوذا بمكاشفات مشهدية اللوحة رسما وتلقيا. والحقيقة هذه الحالة ملأتني بالحروف والعلامات والألوان والأصوات والأنغام والإشراقات والعمائم والأوشام والزخارف والرموز والرسوم والفضاءات والروائح وأشياء أخرى كثيرة واضحة ومطموسة؛ إنها آثار الكتابة العسيرة على التحديد. كتابة فلسفتها قرع الكتابة بالأسئلة؛ وجمالياتها كتابة الكتابة بالمحو؛ إنها كتابة باطنية وقراءة كشفية للوحة التجريدية.

الإحالات:

1. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، الجزائر، دار ميم للنشر، ط. 1، 2013، ص. 83.
2. المصدر نفسه، صص. 14، 89، 213، 214.
3. معاشو قرور، الأمية البصرية، إشكالية تلقي الحداثة في الفن التشكيلي العربي، الجزائر، دار ميم للنشر، ط. 1، 2013، صص. 55، 56.
4. موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي، عبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، المغرب، ط. 1، 2004، ص. 13.
5. بشير القمري، مجازات، مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط. 1، 1999، ص. 115.
6. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، صص. 9، 10.
7. أميرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط. 1، 2009، ص. 20.
8. جوزيب بيزا كمبروبي، وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، ضمن السيميائيات السردية، نمذجة سردية، الأشكال السردية، وظائف العنوان، دار التنوير، الجزائر، ط. 1، 2013، ص. 227.
9. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص. 214.

10. فريد الزاهي، من الصورة إلى البصري، وقائع وتحولات، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2018، ص.341.
11. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.115.
12. المصدر نفسه، ص.117.
13. أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، تر: محمد التهامي العماري، محمد أودادا، مراجعة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط.2، 2014/2013، ص.127.
14. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.119.
15. عبد الستار جبر عداي، تجليات اللغة البصرية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط.1، 2002، ص.72.
16. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.121.
17. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي ببيزون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2003م - 1424هـ، 384/2.
18. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.130.
19. المصدر نفسه، ص.131.
20. فتحي إنقزو، قول الأصول، هوسرلوفينومينولوجيا التّخوم، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.1، 1435م - 2014هـ، ص.71.
21. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.128، 130، 192.
22. المصدر نفسه، ص.144.
23. المصدر نفسه، ص.214.
24. "إبيوخيه... (Epoché)، هذه العبارة الإغريقية استعملها هوسرل بتعديل لمدلولها الريبي في الأصل، أيتعلق الحكم ليقصد بها وضع المعرفة وجملة الموجودات والنظريات القائمة موضع سؤال، والإحجام عن استعمالها قبل فحص صدقها ومعناها فحصا نقديا بحسب نظام الوعي وقانونه، وبخاصة صدق المعطيات المفارقة التي لم تخضع لهذا الفحص أصلا." ينظر: إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط.1، 2007، ص.129.
25. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.150.
26. المصدر نفسه، ص.144، 151، 184، 195، 217.
27. المصدر نفسه، ص.153.
28. المصدر نفسه، ص.159.
29. عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد، العراق، بيروت، ط.1، 2009، ص.55-71.
30. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.161، 162.
31. المصدر نفسه، ص.163.
32. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.4، 2007، ص.69.
33. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.161، 162.
34. المصدر نفسه، ص.166.
35. المصدر نفسه، ص.174.
36. محمد شاهين، الحروفية العربية، الهواجس والإشكالات، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ط.1، 2012، ص.16، 17.
37. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.185.
38. خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ط.1، 2000، ص.49.
39. عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ط.2، 2008، ص.63.
40. عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.186.
41. المصدر نفسه، ص.188.

- *الطّرس: "الصحيفة، ويقال هي التي محبت ثم كتبت... الطّرس الكتاب الذي محي ثم كتب، والجمع أطراس وطروس... الطرس الكتاب المحو الذي يستطيع أن تعاد عليه الكتابة." ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين، لسان العرب، نسقه وعلق عليه ووضع فهرسه علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط.1، سنة1988، 143/8.
42. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.190.
43. المصدر نفسه، ص.196.
44. المصدر نفسه، ص.196.
45. جورج باتاي، التجربة الداخلية، تر: عدنان محمد، دال للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط.1، 2017، ص.152.
46. خورخي لويس بورخس، سبع ليال، تر: عابد إسماعيل، دمشق، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، 1999، صص.71،70.
47. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.197.
48. المصدر نفسه، ص.200.
49. المصدر نفسه، ص.198.
50. أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص.56.
51. بختي بن عودة، ظاهرة الكتابة في النقد الجديد، مقارنة تأويلية، قدم له وراجع: عبد القادر فيدوح، دمشق، دار صفحات للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط.1، 2013، ص.283.
52. ينظر: جاك دريدا، مواقع، حوارات مع جاك دريدا، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ط.1، 1992، ص.14.
53. كاظم جهاد، مقدمة المترجم، ضمن جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سينا، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ط.2، 2000، ص.27.
54. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص.53.
55. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء/ بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2000، ص.60.
56. عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، اللاذقية، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.1، 1993، ص.10.
57. محمد خطاب، استطيعا التصوف عند محيي الدين بن عربي، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط.1، 2017، صص.81،82.
58. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.193.
- *"اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ وَقَدْ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (35)" [سورة النور: الآية 35]
59. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.151.
60. محي الدين ابن العربي، رحمة من الرحمن في تفسير وإشارات القرآن من كلام الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، دمشق، مطبعة نصر، 1410هـ-1989م، 216/2، 217، 219.
61. محي الدين ابن العربي، رحمة من الرحمن في تفسير وإشارات القرآن من كلام الشيخ الأكبر محي الدين ابن العربي، ص.219.
62. القشيري، لطائف الإشارات (تفسير القشيري)، تحقيق: إبراهيم البسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط.3، (د.ت)، 612/2.
63. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، الدار البيضاء/ بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1991، ص.234.
64. عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، صص.55-71.
65. عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمد خدة، ص.206.
66. نزار شقرون، مكاشفات الصورة في اللوحة والكاركاتير، دار محمد علي للنشر، المعهد العالي للفنون والحرف، صفاقس، تونس، ط.1، 2010، ص.44.