جامعة قسنطينة 3 – صالح بوبنيدر
كلية الفنون والثقافة
قسم الفنون البصرية وفنون العرض

الشعبة: فنون بصرية / الفرع: فنون **التخصص: فن الإشهار**

القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

إعداد الطالبة
بوعامر أصالة بلسم

السنة الجامعية: 2024/2023

جامعة قسنطينة 3 – صالح بوبنيدر
كلية الفنون والثقافة
قسم الفنون البصرية وفنون العرض

الرقم التسلسلي:.....
الرمـــــــــز: .....

شعبة: الفنون البصرية/ فرع: فنون **تخصص: فن الإشهار**

القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

إعداد الطالبة **إشراف الأستاذة**
بـوعامر أصالة بلسم **د/ دراجي ابتسام**

أعضاء لجنة المناقشة

اسم ولقب الأستاذ	الجامعة	الرتبة العلمية	الصفة
جمال مفرج	جامعة قسنطينة 3	أستاذ التعليم العالي	رئـيـــسا
ابتسام دراجي	جامعة قسنطينة 3	أستاذ محاضر قسم أ	مشرفا ومقررا
صارة زقاي	جامعة قسنطينة 3	أستاذ محاضر قسم أ	عضوا مناقشا
نفيسة نايلي	جامعة أم البواقي	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
كريمة منصور	جامعة مستغانم	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
عبد الوهاب خالد	جامعة أم البواقي	أستاذ محاضر قسم أ	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024/2023

التصريح الشخصي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث)

بعد الاطلاع على أحكام الأمر رقم 1082 المؤرخ في 2020/12/23 وخاصة المادة الثالثة منه أصرح أن الأطروحة التي قدمتها للحصول على شهادة الدكتوراه الطور الثالث من كلية الفنون والثقافة جامعة قسنطينة 3، هي نتيجة جهد شخصي احترمت فيه أخلاقيات البحث العلمي (وخاصة منها: تجنب السرقة العلمية واحترام خصوصية المبحوثين)، مما يجعلني صاحبة حقوق ملكيتها الفكرية مع تحمل مسؤولية محتوياتها. وأعلن أنه يسمح بالاقتباس منها شريطة الإقرار بذلك، وفق قواعد المنهجية العلمية. كما أؤكد أن نص أطروحتي تمت مراجعته لغويا من قبل متخصصين.

بتاريخ: 06/02/2023

إمضاء صاحبة الأطروحة:

﴿الشـــــــكر﴾

الحمد والشكر لله تعالى الذي وفقني ومنحني القوة والإرادة لإتمام هذه الأطروحة بنجاح.

أتقدم بجزيل الشكــر والعرفــان إلى:

من أنارت دربي العلمي وساندتني طيلة فترة إنجاز هذه الأطروحة، مشرفتي وأستاذتي العزيزة **الدكتورة دراحي ابتسام.**

من تعبوا وأخلصوا في عملهم من أجل وصولنا إلى هذه المحطة، **أعضاء لجنة التكوين الدكتورالي،** كل باسمه ومقامه.

إلى **أعضاء لجنة المناقشة** على تفانيهم وجهودهم في قراءة هذه الأطروحة وتقديمهم لملاحظات قيمة تساهم في تطويرها وتحسينها.

إلى **الأساتذة الذين ساعدوني في تحكيم دليل المقابلة.**

إلى الدكتور **يخلف عبد السلام** على ترجمته لعنوان وملخص مقالي.

إلى **الفنان مصطفى نجاعي** على تحمله أسئلتي وطلباتي طيلة فترة إنجاز الأطروحة.

إلى عميد كلية الفنون والثقافة **الدكتور قاسم بوزيد.**

إلى نائب العميد المكلف بالدراسات العليا والعلاقات الخارجية الدكتورة المميزة **سمية بن دكوم وكل عمال المصلحة.**

إلى كل **أساتذة وإداريي قسم الفنون البصرية وفنون العرض.**

إلى **عمال مكتبة كلية الفنون والثقافة.**

إلى جميع أساتذتي بكلية الفنون والثقافة منذ سنتي الأولى جذع مشترك إلى الرابعة دكتوراه دون استثناء، وعلى رأسهم من جعلني أحب عالم فلسفة الفن وعلم الجمال وأبحث فيه:

الأستاذ الدكتور مفرج جمال.

وإلى كل من ساعدني في إنجاز هذه الأطروحة من قريب أو بعيد.

شكـــــرا لـــــكم جميـــــعاً

﴿الإهـــــــداء﴾

إلى عائلتي الرائعة...

أبي الحبيب الغالي أحمد زين الدين، أمي الحبيبة الغالية نعيمة

إخواني وأخواتي الأعزاء مؤيد، ميلاد، أمنية، مهاب.

خطيبي وصديقي وزميلي العزيز بغزو جلال وعائلته الطيبة.

صديقتاي وزميلتاي بوقزولة مفيدة وصغيري رشا وصال.

زميلاتي وزملائي في الدفعتين الأولى والثانية.

إلى أطيب الناس السيدة دباش شافية.

أهديكم هذه الأطروحة كتعبير عن امتناني وتقديري لكم على الدعم اللامحدود والحب اللامتناهي تجاهي.

لقد كنتم ركيزة قوية ودافعًا لي خلال هذه الرحلة العلمية، ودون دعمكم لما كنت قادرة على تحقيق هذا الإنجاز.

أنتم مصدر الفرح والسعادة في حياتي، وأتمنى أن يكون هذا الإنجاز اعترافا بسيطا بفضلكم وجميلكم.

بكل حب وامتنان، **بوعامر أصالة بلسم.**

ملخص البحث باللغة العربية

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ "القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي" إلى الكشف عن القيم الجمالية التي تتضمنها أعمال هذا الفنان، والتعرف على سيرته ومسيرته ورؤيته الجماليّة والفلسفيّة للفنّ التشكيلي المعاصر بصفةٍ عامّة والجزائري بصفةٍ خاصّة، وأهم مصادر إلهامه والدلالات المخفية وراء أعماله الفنية والرسائل التي يريد إيصالها من خلال لغته التشكيلية. كما تسعى هذه الدراسة في طريقها نحو تحقيق الأهداف سالفة الذكر إلى التعرّف على تطوّر مفهوم الجمال عبر العصور ونظريّات الفلاسفة حول تحديد طبيعة القيم الجماليّة، والتعرّف على مكونات وعناصر العمل الفنّي التشكيلي، والقيم الجماليّة التي يمكن أن يتضمّنها، وتحديد العوامل التي تؤدّي إلى تغيّر القيم الجمالية، والتعرّف على القيم الجماليّة الموجودة في الأعمال الفنيّة التشكيليّة المعاصرة الغربية والجزائرية. وتكتسب هذه الدراسة أهميتها من حيث أنها تقدم طرح حول أحد أهم المسائل الفنية والفلسفية المعاصرة المتعلقة بعوامل تغير القيم الجمالية تاريخياً، ومسألة تحديدها في الأعمال الفنية المعاصرة، بالإضافة إلى اثراءها للساحة الفنية التشكيلية باعتبارها مرجعاً يؤرخ لأحد الفنانين التشكيليين الجزائريين المعاصرين، خاصة وأنها تعتمد على مصادر مباشرة مع الفنان مصطفى نجاعي، إضافة إلى مساهمتها في التعريف به وبإنجازاته الفنية على الصعيد المحلي، العربي والعالمي.

ومن أجل تحقيق الأهداف المسطرة والوصول إلى نتائج علمية وتقديم توصيات عملية، اتبعت هذه الدراسة منهجية وصفية تحليلية ارتكزت على المنهج السيميولوجي، واستعانت بأداتي الملاحظة والمقابلة من أجل جمع البيانات اللازمة وتحليل العينة التي تمثلت في 12 عمل فني.

ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة، ما يلي:

- يعتبر الفصل بين القيم الفنية والقيم الجمالية أمراً غير وارد لأن، القيم الجمالية وليدة لحظة توظيف الفنان للقيم الفنية أثناء تكوين عمله الفني التشكيلي، حيث نسميها بالقيم الفنية عندما نتحدث عنها بصفة مجردة وقيماً جمالية عندما توظف من طرف الفنان، حسب رؤيته وأسلوبه وطريقة اخراجه لعمله الفني.
- من غير الممكن تصنيف الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، في نفس خانة ما جاءت به التيارات الفنية الغربية المعاصرة، فالفن التشكيلي المعاصر في الجزائر له خصوصيته وهو بعيد كل البعد عن تلك الأفكار المتطرفة التي لا تخضع لأي ضوابط وقيم، لذلك لازلنا نتحدث عن القواعد والقيم في الفن الجزائري المعاصر مع اعطاء أهميه أكبر للخطاب المخفي وراء هذه الاعمال الفنية.
- أكثر القيم الجمالية استخداماً من طرف الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي هي: الوحدة التوازن، السيادة، التضاد. التدرج، التباين.

الكلمات المفتاحية: قيم جمالية، عمل فني تشكيلي، فن معاصر، فنان جزائري، مصطفى نجاعي.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

The aim of this study, titled "Aesthetic Values in the artworks of the Algerian fine Artist “Mustapha Nedjai”, is to uncover the aesthetic values present in his artistic works. It seeks to understand his biography career, aesthetic and philosophical views of contemporary visual art in general and Algerian art in particular his sources of inspiration, the hidden meanings in his artistic works, and the messages he aims to convey through his artistic language. Additionally, the study aims to explore the evolution of the concept of beauty throughout history and philosophers' theories regarding defining aesthetic values. It also aims to identify the components and elements of fine artistic work, the aesthetic values it may encompass, factors leading to changes in aesthetic values, and the aesthetic values present in contemporary Western and Algerian fine artworks. This study is significant as it addresses one of the most important contemporary artistic and philosophical issues related to historical changes in aesthetic values and their determination in contemporary artworks. Moreover, it enriches the visual arts scene as a reference documenting one of the contemporary Algerian visual artists, especially given its reliance on direct sources with the artist Mustapha Nedjai, in addition to contributing to introducing him and his artistic achievements locally, regionally, and internationally. To achieve its stated objectives and reach scientific results and practical recommendations, this study followed a descriptive-analytical methodology based on semiotic methodology. It utilized observation and interviewing tools to collect necessary data and analyze a sample represented by 12 artworks. Some of the key findings of this study include:

- Distinguishing between artistic values and aesthetic values is not feasible because aesthetic values emerge at the moment the artist employs artistic values during the formation of their fine artwork. They are termed artistic values when discussed abstractly and aesthetic values when utilized by the artist, according to their vision, style, and manner of expressing their artistic work.
- It is impossible to classify contemporary fine art in Algeria within the same category as contemporary Western artistic movements. Algerian contemporary fine art has its distinctiveness and is far removed from extreme ideas that are not subject to any constraints or values. Therefore, discussing rules and values in Algerian contemporary art while giving greater importance to the hidden discourse behind these artworks is still relevant.
- The most commonly used aesthetic values by the Algerian fine artist Mustapha Nedjai include unity, balance, dominance, contrast, gradation, and variation.

Keywords: Aesthetic values, fine artwork, contemporary art, Algerian artist, Mustapha Nedjai.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
التصريح الشخصي	2
الشكر	3
الإهداء	4
الملخص	5-6
فهرس المحتويات	7-9
فهرس الأشكال والصور	10
1. مقدمة	**11**
1.1 مدخل عام	12
2.1 إشكالية الدراسة وأسئلتها الفرعية	13-14
3.1 أهداف الدراسة	14. 15
4.1 أهمية الدراسة	15
5.1 حدود ومجالات الدراسة	15 17
6.1 أسباب اختيار موضوع الدراسة	17 18
7.1 الدراسات السابقة	18-24
8.1 الخطة البحثية	24 25
9.1 صعوبات الدراسة	25 26
10.1 مصطلحات الدراسة	27-29
2. الإطار النظري (البناء المعرفي)	**30**
1.2 ماهية القيم الجمالية	30
1.1.2 مفهوم القيم	31-37
2.1.2 التطور التاريخي لمفهوم الجمال	37 46
3.1.2 نظريات القيم الجمالية	46 55
2.2. العمل الفني التشكيلي	55
1.2.2 مكونات العمل الفني التشكيلي	55 65
2.2.2 عناصر بناء العمل الفني التشكيلي	65-77
3.2.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي	77 .. 88

3.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي المعاصر.....88
1.3.2عوامل تغير القيم الجمالية.....88-100
2.3.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي الغربي المعاصر..... 100-113
3.3.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي الجزائري المعاصر.....114-122
3. الإطار المنهجي..... 123
1.3 منهج الدراسة 124-126
2.3 مجتمع الدراسة.....126-127
3.3عينة الدراسة..... 127-129
4.3 أدوات جمع بيانات الدراسة 129-132
4. الإطار التطبيقي..... 133
1.4 سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي" 134-147
2.4 مقابلة مع الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي".....148-161
3.4 تحليل عينة من أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي" 161
1.3.4 العينة (01)..... 161-174
2.3.4 العينة (02) 174-194
3.3.4 العينة (03).....174-194
4.3.4 العينة (04) 195-207
5.3.4 العينة (05) 207-217
6.3.4 العينة (06) 217-226
7.3.4 العينة (07) 227-233
8.3.4 العينة (08).....234-239
9.3.4 العينة (09) 240-248
10.3.4 العينة (10).....249-256
11.3.4 العينة (11).....257-262
12.3.4 العينة (12).....263-268
5. خاتمة.....269
1.5 عرض نتائج الدراسة.....270-275
2.5 مناقشة نتائج الدراسة.....275-276
3.5 توصيات الدراسة 276-277
4.5 مقترحات الدراسة 277

6. قائمة المصادر.....278-285
7. قائمة الملاحق.....244-286
الملحق "أ": (مقال المناقشة).....287-306
الملحق "ب":(شبكة تحكيم دليل المقابلة).....307-321
الملحق"ج": (الوثائق الخاصة بالقبول النهائي لإجراء المقابلة مع الفنان "مصطفى نجاعي" المقدمة من طرف المحكمين).....322-327
الملحق"د": (دليل المقابلة مع الفنان "مصطفى نجاعي" باللغة الفرنسية").....228-342
الملحق"هـ": (وثائق الملكية الفكرية).....343-344

فهرس الأشكال والصور

رقم الشكل	العنوان	رقم الصفحة
1	مخطط يصنف مراحل شبكة "جيرفيرو" لتحليل الصورة	126

رقم الصورة	العنوان	رقم الصفحة
1	صورة شخصية للفنان "مصطفى نجاعي"	134
2	العينة(1) لوحة Tassili an 7000 من سلسلة Tassili	161
3	العينة(2) لوحة دون عنوان من سلسلة État de siège	174
4	العينة(3) لوحة دون عنوان من سلسلة État de siège	175
5	العينة(4) لوحة Don Quijote من سلسلة In Decoris Mundi	195
6	العينة(5) لوحة Le corps est malade quant à la tête elle délire من سلسلة Ellipse et Laps	207
7	العينة(6) لوحة Silhouettes من سلسلة Chaos	217
8	العينة(7) لوحة Fossile من سلسلة Organique	227
9	العينة(8) منحوتة Mots et Maux من سلسلة Mots et Maux	234
10	العينة(9) لوحة دون عنوان من سلسلة Ar(t) mûr أو Armure	240
11	العينة(10) منحوتة Rubicub – Faites vos JE من سلسلة Coupes de Barres	249
12	العينة(11) منحوتة Chebeck من سلسلة XTortion	257
13	العينة(12) منحوتة Génome: tête enchaînée من سلسلة Imposture أو 1posture	263

1. مقدمة

1.1 مدخل عام

2.1 إشكالية الدراسة وأسئلتها الفرعية

3.1 أهداف الدراسة

4.1 أهمية الدراسة

5.1 حدود ومجالات الدراسة

6.1 أسباب اختيار موضوع الدراسة

7.1 الدراسات السابقة

8.1 الخطة البحثية

9.1 صعوبات الدراسة

10.1 مصطلحات الدراسة

1. مقدمة

1.1. مدخل عام

لن نبالغ إن سلمنا بأنّ عمر الفن مساوٍ لعمر الإنسان، لارتباطه بممارساته اليومية منذ القدم لكن الحاسة الجمالية لدى الإنسان قد تأخرت في الظهور مقارنة بالممارسة الفنية، حيث تشكلت خلال عملية مركبة تداخلت فيها الممارسات اليومية مع الطقوس الدينية وغيرها، لذلك نجد أن الشعور بالجمال، ماهيته، العناصر المكونة له ومصدر الحكم على الأشياء بأنها جميلة أو غير ذلك موضوع شغل الإنسان منذ قيام الحضارة، وعكف المهتمون بهذا الموضوع على تنظيم منهجية محددة لإنتاج أعمال جميلة وأيضا البحث عن قواعد أساسية لتحليل وتفسير الأعمال الفنية المختلفة.

ورغم قدم البحث في موضوع الفن والذي – حسب ما وصلنا من التاريخ – كانت بدايته من الحضارة الإغريقية حوالي القرن السابع قبل الميلاد، إلاّ أن التفسيرات التي أعطيت للفن كانت مبنية على أسس غير جمالية بحتة، بل على أسس اجتماعية، أخلاقية و معرفية، فارتبط الفن بالمفيد والنافع والخير، ليأتي القرن الثامن عشر ميلادي ويربط الفن أخيراً بالجماليات مع استحداث الفيلسوف الألماني "ألكسندر بومغارتن" مصطلح "الجماليات" الذي أقام الفن على أسس جمالية وفتح المجال أمام الفلاسفة والباحثين لإثراء الموضوع بأطروحات مختلفة.

ومما يبدو أن جماليات الفنون تختلف باختلاف الحقب الزمنية، بصفة الفن ظاهرة إنسانية تاريخية ترتبط حتما بعوامل اجتماعية، ثقافية وسياسية معينة، مما ينتج تيارات، مدارس وحركات فنية مرتبطة أساسا بكرونولوجيا التاريخ و لكل منها سيماته الجمالية الخاصة، من الكلاسيكية إلى المعاصرة مروراً بالحداثة.

والفترة المعاصرة عرفت تطورا فنيا يكاد يكون جذرياً من حيث الممارسة والتقنيات والتركيب، ما نتج عنه – بشكل طبيعي – طفرة تطورية فيما يخص التوجهات الفنية و فلسفاتها و فيما يخص إنتاج الأعمال الفنية التي كانت تخضع لقيم جمالية معينة في العصر الكلاسيكي للفن وأيضا في بدايات الحداثة، لكن في نهايات الحداثة ومع بداية المعاصرة تغيرت هذه القيم وأصبحت الإنتاجات الفنية غير مفهومة المواضيع والأهداف لاختلاف عناصر تركيبها وقواعد بنائها ما يفرض اختلافا للقيم الجمالية في الأعمال الفنية المعاصرة.

2.1. إشكالية الدراسة وأسئلتها الفرعية

لطالما كانت إشكاليّة تحديد مفهوم الجمال في الفن ومعايير الحكم عليه وتقييمه مهمّة ومقلقة بالنسبة للفلاسفة وعلماء الجمال عبر العصور، بل ازدادت تعقيدا في الفترة المعاصرة، فإذا كان الجمال الكلاسيكي يسمو إلى الكمال وبلوغ النموذج المثالي، والجمال الحديث يسعى إلى التعبير عن ذات الفنان وأحاسيسه، فإن الفنّ المعاصر قد لا يزال تائها هنا وهناك، نتيجة الحرّيّة التي تميّز بها والظروف التي نتج عنها والتي خوّلت للفنانين التمرّد على ما سبق والتحلّي بالفردانيّة سواء على المستوى الشكلي أو الضمني لأعمالهم الفنّيّة. ما نتج عنه تنوّع كبير في القيم الجماليّة وتداخل بين الفنون ومفاهيم جديدة للجمالية المعاصرة من الصعب حصرها أو الإلمام بها خاصّة وأن المعاصرة في تطوّرٍ وتغير دائم وسريع نتيجة للعولمة والتكنولوجيات الجديدة التي اكتسحت جميع المجالات.

وبما أنّ التوجّه المعاصر للفن صناعة غربية –سواء أكانت صناعة متعمدة أم حتمية تاريخية– نابعة من ثقافة ووسطٍ خاصّيْن، فإن انتشارها في الأواسط الشرقية بمفهومها الفلسفي يعرف احتشاما مقارنة بالتوجه الكلاسيكي الطاغي، والجزائر ليست استثناء من هذه الملاحظة، حيث نجد العديد من الفنانين التشكيليين الجزائريين الذين لا يزالون محبوسين داخل منطقة الراحة الخاصّة بهم يرفضون كلّ ما هو جديدٌ وغربي حتى وإن كان في صالحهم، فالفنّان في زمننا هذا أصبح فنانا عالميا بفضل وسائل التواصل التي تسهّل عليه عمليّة عرض أعماله وإيصال رسالته إلى أيّ مكان في هذا العالم.

حتى نقّاد الفنون التشكيلية أو الفنون البصرية عموماً في الجزائر لا يزالون ينظرون إلى أنّ فكرة المعاصرة هي فكرة مدمرة للهوية الجزائرية وأن العولمة تهدف إلى طمس كلّ ما يحمل البصمة الجزائرية، ونراهم يشجّعون الفنانين الذين يرسمون رموز الهوية والتراث على عكس الفنانين المواكبين لموجة المعاصرة، الحاملين لأفكار إبداعية عميقة تعكس تكوينهم الفعلي كفنانين يملكون جرأة استكشاف تقنيات جديدة و طرح أفكار فريدة للتأثير في المجتمع.

والفنان نجاعي واحد من هذا الصنف، فتكوينه في الجزائر وفي إسبانيا قد جعله ملمّا بقيمٍ جمالية مختلفة، وهذا التنوع هو الذي أعطى له ميزة في أعماله الفنّية وأسلوبا ورؤية فريدة وجعله يدرك ويعي ما يأخذه عن الغرب وما يأخذه من ثقافته لينتج في النهاية أعمالا فنية معبرة عن مجتمعه بروح معاصرة، و كذا التطرق لمواضيع تخاطب الإنسانية والعالم بأسره، وبالتالي فمهما كانت المعاصرة في الغرب قد بلغت أوجها في التطرف والغلو الفني على جميع الأصعدة، فإننا نجد أن الفنان نجاعي

وأمثاله من الفنانين الجزائريين يعون هذا الأمر وينتقون بعنايةٍ ما يناسب مجتمعهم لأنهم في النهاية يمثلونه.

هذا ما جعلنا نهتمّ بدراسة أعمال الفنان مصطفى نجاعي التشكيلية ومعرفة القيم الجمالية التي تتضمنها.

من خلال ما سبق، تتلخص لنا إشكالية الدراسة في التساؤل الرئيسي التالي:

- ما القيم الجماليّة الموجودة في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"؟

كما تنبثق عنها مجموعة من الأسئلة الفرعية، تتمثل في:

- كيف تطوّر مفهوم الجمال عبر العصور؟ وما نظريات الفلاسفة في تحديد طبيعة الحكم على القيم الجمالية؟
- ما مكوّنات وعناصر العمل الفني التشكيلي؟ وما القيم الجمالية التي يمكن أن نجدها فيه؟
- ما العوامل التي تؤدي إلى تغيّر القيم الجمالية ؟ وما القيم الجمالية الموجودة في الأعمال الفنية التشكيلية المعاصرة الغربية والجزائرية؟
- فيما تتمثل سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي"؟ وما رؤيته الجمالية والفلسفية للفن التشكيلي المعاصر عموماً والجزائري على وجه الخصوص؟

3.1 أهداف الدراسة

تسعى الدراسة أساسا للإجابة عن التساؤلات المطروحة، وبالتالي فهي تهدف إلى:

- استخراج القيم الجماليّة الموجودة في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي" من خلال تحليل عينة من أعماله الفنية.
- التعرّف على تطوّر مفهوم الجمال عبر العصور ونظريّات الفلاسفة حول تحديد طبيعة القيم الجماليّة.
- التعرّف على مكونات وعناصر العمل الفنّي التشكيلي، والقيم الجماليّة التي يمكن أن يتضمّنها.
- تحديد العوامل التي تؤدّي إلى تغيّر القيم الجمالية، والتعرّف على القيم الجماليّة الموجودة في الأعمال الفنيّة التشكيليّة المعاصرة الغربية والجزائرية.
- معرفة سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي" ورؤيته الجماليّة والفلسفيّة للفنّ التشكيلي المعاصر بصفةٍ عامّة والجزائري بصفةٍ خاصّة.

كما تهدف الدراسة أيضا إلى تحقيق ما يلي:

- معرفة كيف وظف الفنان أهم القيم الفنية في تكوين أعماله التشكيلية لتحقيق قيم جمالية.
- معرفة المواضيع التي تمثل مصدر إلهام الفنان مصطفى نجاعي في إبداعه لأعماله الفنية.
- الكشف عن الدلالات المضمرة خلف أعمال نجاعي التشكيلية.
- التعرف عل الرسائل التي يهدف الفنان مصطفى نجاعي إلى إيصالها من خلال أعماله الفنية التشكيلية.

4.1 أهمية الدراسة

تبرز أهمية الدراسة من خلال النقاط التالية:

- تتميز الدراسة بالجدّة والأصالة، كونها تبحث في أعمال فنان تشكيلي جزائري معاصر لا يزال على قيد الحياة.
- اثراء الساحة الفنية التشكيلية واستزادتها بهذه الدراسة كمرجع يؤرخ لأحد الفنانين التشكيليين الجزائريين المعاصرين، خاصة وأنها تعتمد على مصادر مباشرة مع الفنان.
- المساهمة في التعريف بفنان تشكيلي جزائري معاصر على الصعيد المحلي، العربي والعالمي، من خلال نشر الدراسة إلكترونيا وعلى نطاق واسع.
- المساهمة في الارتقاء بالذوق الفني والجمالي الجزائري العام وتسهيل عملية فهم الأعمال الفنية التشكيلية المعاصرة، من خلال تحليل عينة من أعمال الفنان "مصطفى نجاعي"، وبالتالي فهذه الدراسة عبارة عن همزة وصل بين الفنان والجمهور المتلقي.
- تساهم الدراسة في تبسيط فهم المصطلحات الفنية والفلسفية لعلم الجمال على طلبة الفنون، وتسلط الضوء على العلاقات التي تربط بينها.
- الدراسة تدلي بدلوها وتساهم بتقديم طرح حول أحد أهم المسائل الفنية والفلسفية المعاصرة المتعلقة بعوامل تغير القيم الجمالية تاريخياً، ومسألة تحديدها في الأعمال الفنية المعاصرة.
- تبرز الدراسة دور المنهج السيميولوجي وتحديداً مقاربة "جيرفيرو" في استخراج القيم الجمالية من أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي".
- تشجيع الباحثين الجزائريين على البحث في الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، من خلال تناول نماذج وتجارب فنانين جزائريين.

5.1 حدود ومجالات الدراسة

للإحاطة بمعالم الدراسة وجب تحديد حدود ومجالات اجراءها، والتي تلخص فيما يلي:

1.5.1 الحدود الزمنية

تختص الحدود الزمنية في تحديد وتأطير المجال الزمني المستغرق لإنجاز الدراسة، وتبيان كيفية تقسيمه على مختلف محطات إعدادها، حيث قسمت مراحل سيرورة هذه الدراسة حسب المجالات الزمنية الآتية:

- اختيار عنوان الدراسة: بعد الاطلاع على مجالات وعناوين البحث المقترحة من طرف لجنة التكوين الدكتورالي لكلية الفنون والثقافة، تم اختيار عنوان الدراسة ضمن أحد المجالات المقترحة وذلك بموافقة من السيدة المشرفة على العمل وفريق التكوين، حيث كان ذلك شهر أفريل 2021.
- انجاز تصور عام كمشروع أولي يقدم إشكالية الدراسة وأهدافها وأهم العناصر المنهجية التي تؤسس لإعدادها وفق مسار علمي مضبوط، وذلك بدايةً من سبتمبر 2021 إلى نهاية ديسمبر 2021.
- استغرق جمع المادة العلمية والاطلاع عليها والاحاطة بموضوع الدراسة ووضع خطة بحثية نهائية للدراسة تشمل العناصر النظرية والتطبيقية وبداية تحرير المبحث الأول من الإطار النظري في شكل مسودة حوالي ستة أشهر، أي منذ بداية جانفي 2022 إلى غاية نهاية ماي 2022.
- شهر فيفري 2022 وبالتزامن مع مرحلة جمع المراجع وبداية تحرير العناصر الأولى من الإطار النظري كمسودة، تم إنجاز المقال العلمي الخاص بالمناقشة بعنوان: توظيف المنهج السيميولوجي في استخراج القيم الجمالية من اللوحات التشكيلية الجزائرية– دراسة تحليلية لعينة من لوحات الفنان المعاصر "مصطفى نجاعي".
- استكمال الإطار النظري بجميع مباحثه وعناصره كان قبل بداية شهر فيفري 2023.
- الشروع في إنجاز الشق الأول من الإطار التطبيقي الخاص بالفنان "مصطفى نجاعي" أي كتابة سيرته ومسيرته الفنية وإعداد دليل المقابلة مع الفنان وتحكيمه وإرساله له واسترجاع المعلومات الخاصة بالمقابلة وترجمتها تم في فترة ما بين شهر مارس 2023 إلى شهر سبتمبر 2023.
- استكمال الشق الثاني من الإطار التطبيقي المتمثل في تحليل الأعمال الفنية الخاصة بالفنان "مصطفى نجاعي" من منتصف شهر سبتمبر 2023 إلى غاية شهر جانفي 2024.
- كتابة الخاتمة واستخراج النتائج واتمام تعديلات العناصر المنهجية والاخراج الشكلي للدراسة بين شهر جانفي 2024 وبداية شهر فيفري 2024.

بشكل عام استغرق الانجاز الكلي للدراسة أربع سنوات غير كاملة، وبالتالي فالحدود الزمنية لإنجاز الدراسة هي ما بين سنة2021 و2024.

2.5.1الحدود المكانية

تؤطر الحدود المكانية مكان إجراء الدراسة، ومختلف الأماكن التي لها علاقة بمسار إنجاز الدراسة والتي تذكر كما يلي:

- تجرى الدراسة بشكل عام في بلد الجزائر.
- اجريت الدراسة في ولاية قسنطينة لإقامة الباحثة والمشرفة عن العمل فيها، وانتماءهما لجامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر.
- تنتمي الدراسة إلى كلية الفنون والثقافة الواقع مقرها بجامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر، دائرة الخروب، المدينة الجديدة علي منجلي، ولاية قسنطينة.
- الفنان "مصطفى نجاعي" أنموذج الدراسة مقيم ومتواجد أثناء الدراسة وحاليا بالجزائر العاصمة.
- تكوين الفنان "مصطفى نجاعي" كان في المدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة وبكلية الفنون بفالنسيا بإسبانيا.
- تتواجد بعض الأعمال الفنية للفنان نجاعي في الجزائر، وأخرى في إسبانيا وتونس ودول أخرى أغلبها اشتراها أشخاص أجانب وسياح لهم هواية جمع الأعمال الفنية وسافروا بها إلى بلدانهم.

6.1 أسباب اختيار موضوع الدراسة

هناك أسباب ذاتية وأخرى موضوعية أدت إلى اختيار موضوع الدراسة، تتمثل فيما يلي:

1.6.1 أسباب ذاتية

- الميل الشخصي لما يتعلق بالدراسات الفنية الفلسفية المعاصرة وكل ما يتعلق بفلسفة الفن وعلم الجمال والنقد الفني التشكيلي المعاصر.
- الرغبة في تحليل أعمال فنية جزائرية والتعريف من خلالها بالفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي".
- الرغبة في المساهمة البسيطة للتأريخ للفن التشكيلي المعاصر بالجزائر.
- الاهتمام الشخصي بأعمال الفنان "مصطفى نجاعي" ورؤيته الفنية والفلسفية المعاصرة.

2.6.1 أسباب موضوعية

- كون موضوع الدراسة يندرج ضمن شعبة الفنون البصرية ومجال البحث المحدد من طرف فريق التكوين الدكتورالي.

- تقاطع تخصص الباحثة واهتماماتها البحثية في مجال الفنون مع الفنون التي يمارسها الفنان مصطفى نجاعي، تحديداً فن الإشهار والتصميم والتصوير والنحت والفنون البصرية المعاصرة.
- باعتبار أن البحث في هذا المجال يمكن أن يساهم في إثراء الحوار الفني وفهم أفضل لمفهوم الجمالية المعاصرة في الفنون التشكيلية.
- نظراً للأهمية الحالية والاضطرارية للبحث والتوثيق في ميدان الفنون التشكيلية في الجزائر من أجل المساهمة في التأسيس لتراث علمي وفني تشكيلي يغطي الفجوات السابقة.
- من منطلق أن تحليل أعمال فنية لفنان مكون أكاديمياً مثل "مصطفى نجاعي" يساعد على فهم الإسهامات الفنية والثقافية التي قدمها للمشهد الفني التشكيلي بالجزائر.
- تتيح دراسة الأعمال الفنية للفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي" الفرصة لرصد تطورات مساره الجمالي والتشكيلي عبر الزمن وتفاعله مع التطورات الفنية الإقليمية والعالمية.
- باعتبار أن أعمال نجاعي في قالبها الفني التشكيلي بمثابة مرآة عاكسة للجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية للمجتمع الجزائري، وكذا القضايا الانسانية العالمية وبالتالي فهي وسيلة من وسائل التعبير والتواصل.

7.1 الدراسات السابقة

باستثناء المقال العلمي التابع لهذه الأطروحة والخاص بمناقشتها، تعتبر هذه الدراسة الموسومة بـ: "القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي" الدراسة الأكاديمية الوحيدة التي تجمع بين هذين المتغيرين، والوحيدة التي تناولت بالبحث والتحليل أعمال الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي".

وعلى هذا الأساس فإن جميع الدراسات السابقة المتعلقة بها هي دراسات مشابهة وليست مطابقة، كونها تتشابه مع هذه الدراسة في متغيرها الأول "القيم الجمالية".

فيما يلي نعرض بعض من هذه الدراسات التي وجدت في حدود اطلاعنا، والتي اختيرت على أساس ما يخدم هذه الدراسة ويُؤسس لها، وفقا للتصنيف الآتي:

1.7.1 دراسات سابقة موجودة على مستوى العالم العربي

- الدراسة الأولى

دراسة بعنوان "القيم الجمالية لتقنيات الفن التشكيلي في عمل أفلام تحريك ثلاثية الأبعاد" للباحث" تهامي محمود تهامي" بإشراف من الأستاذ الدكتور "محمد علي محمود خاطر"، وهي أطروحة

مقدمة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة، تخصص رسوم متحركة، كلية الفنون الجميلة جامعة المينيا، مصر،2009.

أدت حتمية استخدام الحاسب الآلي في عصرنا في الكثير من المجالات إلى تطورات تقنية مختلفة، ففي مجال الفنون تضامنت جهود الفنانين ومصممي البرامج لتطوير برامج رسم وتصميم متخصصة، وأصبح الكمبيوتر يعطي دفعة كبيرة لقدرات الفنان إذ يوفر إمكانات هائلة في تنفيد الرسوم سواء في تصميم الخطوط واختيار الألوان ومزجها...إلخ إذ لم يقتصر الأمر على إتاحة الإمكانات القديمة والصور ذات البعدين وإنما تطور الأمر إلى تقنيات ثلاثية الأبعاد مع التحريك مما أدى لظهور بيئة رقمية جديدة بشكل يحاكي البيئة الواقعية من حيث الشكل، اللون، الملمس... مستلهما ومستفيدا بذلك من القيم الجمالية في الفن التشكيلي.

وعليه فإن الإشكالية الرئيسية لهذه الدراسة تتمثل في:

- كيف تتم الاستفادة من القيم الجمالية لتقنيات الفن التشكيلي في عمل أفلام تحريك ثلاثية الأبعاد؟

أما تساؤلاتها الفرعية فهي كالآتي:

- كيف يتم إيجاد جسر بين الفن التشكيلي بمعطياته المختلفة وفيلم الرسوم المتحركة ثلاثي الأبعاد؟
- كيف تتم الاستفادة من التقنيات التشكيلية ذات الملامس المعقدة في عمل أفلام ثلاثية الأبعاد وأعمال فنية متحركة؟

وبالنسبة لفروض الدراسة فجاءت كما يلي:

- هل هي حقبة جديدة للفنون الجميلة؟ أم أن الأمر لن يتعدى استغناء الفنان عن الفرشاة والألوان ليستبدل بها شاشة وأزرار؟
- هل تكنولوجيا الكمبيوتر يمكن أن تستوعب عالم الفنان لتعبر عن أحاسيسه وانفعالاته ورؤاه، وتسهم في نشأة مدارس فنية جديدة؟
- إيجاد معادلة تتيح تنفيذ الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد بتقنيات العمل التشكيلي.

أما المنهج الذي اتبعه الباحث في هذه الدراسة هو منهج التحليل الجمالي والفلسفي والوصفي في حدود زمنية من الفن البدائي حتى المعاصر، وحدود مكانية تخص مصر والعالم ككل.

وتمثلت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة فيما يلي:

- تطورت الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد لخلق بيئة شبه واقعية وشخصيات يمكن تحريكها على الحاسب الآلي.

- تقنيات المعالجة ثنائية الأبعاد يمكن أن يستفيد منها فنانو الرسوم المتحركة في التغلب على بعض المشاهد الصعبة التي تحتوي على تفاصيل كثيرة يصعب تنفيذها بالطريقة التقليدية.
- يمكن الاستفادة من التقنيات التشكيلية وقيمها الجمالية في تنفيذ أعمال متحركة ذات طابع تشكيلي.

أوجه الاستفادة من هذه الدراسة في الدراسة الحالية:

يمكن الاستفادة من هذه الدراسة بالاعتماد على بعض المراجع التي تضمنتها، إضافة إلى أخذ فكرة عن وضع خطة بحث مناسبة خاصة فيما يخص فصليها الأول والثاني اللذان تناولا القيم الجمالية في الفنون التشكيلية وتقنيات الفن التشكيلي والرسوم المتحركة.

- الدراسة الثانية

دراسة بعنوان "القيم الجمالية في أعمال الفنان الكويتي حميد خزعل (دراسة تحليلية)" للباحث "علي حسين علوان الجيزاني"، الدراسة عبارة عن مقال علمي منشور بمجلة الخليج العربي، المجلد 38، العدد3-4، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق،2010.

تبحث هذه الدراسة عن القيم الجمالية في أعمال الفنان الكويتي "حميد خزعل"، هذا الفنان الذي أثرى الساحة الفنية التشكيلية في الكويت بأعماله ونتاجاته النقدية في مجال الفن التشكيلي، وهو نموذج عن الفن التشكيلي الكويتي المعاصر الذي يمزج بين الثقافة المحلية والثقافات الأخرى الدخيلة كالثقافة الهندية وغيرها، مما أدى بالحركة التشكيلية الكويتية بل الثقافة بصورة عامة تأخذ تطورا أكثر وتأخذ بعدا جماليا ورؤيا فنية جديدة.

المنهج المتبع في الدراسة:

- اعتمد الباحث في منهجية هذا المقال على (المنهج الوصفي التحليلي) حيث يعتمد هذا المنهج على تجميع الحقائق والمعلومات ثم مقارنتها وتحليلها وتفسيرها للوصول إلى تعميمات مقبولة، ضمن رؤية فلسفية وجمالية.

الأدوات البحثية المستخدمة في الدراسة:

- اعتمد الباحث في عملية تحليل عينة البحث على أداة الملاحظة والتي تمثل وصفاً وتحليلاً للعمل الفني ومشاهدتهِ مشاهدة دقيقة، واعتمد الباحث أيضاً على المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية التي انتهى اليها الإطار النظري للبحث كأداة للتحليل.

المجتمع الأصلي وعينة البحث:

- يتحدد مجتمع بحث هذه الدراسة بأعمال فنية (لوحات) الفنان الكويتي "حميد خزعل" ضمن حدود الدراسة من عام (1981–2006)، حيث تم فيما بعد اختيار عينات البحث البالغ عددها(10 لوحات فنية) من مجتمع البحث الأصلي، وجاء اختيار الباحث للعينات بطريقة قصدية تماشيا مع المؤشرات في الإطار النظري التي توصل إليها الباحث.

حيث تم اختيارها وفقا للمصوغات الآتية:

- التنوع في الأعمال الفنية للفنان(حميد خزعل) والتباين في المدارس الفنية الحديثة التي اشتغل فيها.
- التسلسل الزمني لأسلوب الفنان في كل مرحلة من مراحله الفنية.
- تأكيد الباحث في اختياره للأعمال الفنية ذات القيمة الفنية وإهمال بعض اللوحات الواقعية المنقولة ولوحاته الدراسية في فترة دراسة الفنان.

بالنسبة للنتائج التي توصل إليها الباحث في دراسته، فجاءت كالآتي:

- أعطى الفنان "حميد خزعل" للفن الكويتي نكهة جديدة في مسيرتهِ الفنية فقد عكست لنا اعمالهُ أسلوباً مميزا كان له ثقلهُ في الفن التشكيلي في الكويت، فأعماله معروفة من بين المئات من الأعمال بسبب هذا الأسلوب، وكان لثقافتهِ الفنية دورا كبيرا في اثراء تجربتهِ وفي خصوصية أسلوبهِ وأيضاً كان لدراسته خارج القطر أثرا واضحاً في أفق رؤيتهِ الفنية.
- لقد مر الفنان "حميد خزعل" بمراحل فنية متسلسلة، تسلسل على أثرها أسلوبه الفني من خلال المراحل الفنية التي مر بها شأنه شأن أي فنان عالمي، فقد وجدناه في كل مرحلة زمنية يطرح أعمالا تختلف عن سابقتها وفيها تأثير من إحدى المدارس الأوروبية الحديثة إلى أن وصل في أعمله الأخيرة إلى مرحلة جميلة في التجريد الشكلي واللوني.
- لم يبتعد الفنان "حميد خزعل" في كل أعمله عن بيئتهِ المحلية ووطنه الأم (الكويت) رغم اشتغاله على المدارس الفنية الأوروبية الحديثة، بل على العكس فقد استفاد من هذه المدارس في توظيفه لمفردات واقعه الاجتماعي، وبقي محافظاً على أصالة أعماله من التقليد والاستنساخ للأعمال الأوروبية.
- لقد فضل الفنان عنصر الغرابة والغموض في أغلب أعماله ورفض التقليد، رغبةً منهُ في إدهاش المتلقي من ناحية ولتثقيف الإنسان الكويتي من ناحية أخرى، لقد أراد الفنان أن يدهش كل شخص يقف أمام إحدى أعماله ويجعله يخوض مرحلة من التفكير والتساؤل والدهشة لتفسير العمل.

أوجه الاستفادة من هذه الدراسة في الدراسة الحالية:

تتناول هذه الدراسة القيم الجمالية في أعمال فنان أيضا، وبالتالي فهي تتشابه ودراستنا إلى حد كبير خاصة وأن الهدف الأساسي نفسه، والاطلاع على هذه الدراسة قد أسهم في تحديد الهدف الرئيسي لدراستنا وتكوين فكرة عن كيفية كتابة إشكالية البحث، كذلك التعرف والاطلاع على بعض المراجع المهمة ومعرفة طريقة تحديد المجتمع الأصلي واختيار عينة البحث، وكذا أخذ فكرة عن معايير وأسس اختيار الأعمال الفنية.

2.7.1 دراسات سابقة موجودة على المستوى المحلي

دراسة بعنوان "القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري محمد خدة" للباحثة" بن مخلوف سليمة"، وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD، تخصص دراسات في الفنون التشكيلية، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،الجزائر،2017-2018.

إن أعمال الفن التشكيلي تعكس أنماط الحياة اليومية وتسجل وتوثق لها بأكثر من ثقافة وبيئة فهي تظهر أساليب عديدة ومتنوعة من حيث الموضوع والأسلوب والتقنية، وهي عناصر نسبية في العمل الفني وعندما تتوافق وتنسجم فيما بينها فان شخصية الفنان قد بلغت النضج الفني، فنجده يمر من حالة تخليص أفكاره من التسجيل المباشر إلى التعبير والتجريد والترميز وغيره بحثا عن الهوية عن طريق قيم جمالية خاصة.

وفي هذا السياق تأتي هذه الدراسة لتتناول "القيم الجمالية في أعمال الفنان محمد خدة" والنظر في منجزه التشكيلي بكل أنواعه، حيث تطرح الباحثة التساؤلات الآتية:

- ما أصل التجريد في أعمال محمد خدة، هل هو تجريد غربي استلهمه من مدرسة باريس في ظل ثقافة غربية؟
- وهل هو تجريد استلهمه من أسلوب إسلامي عربي أراد من خلاله إظهار نسبه؟ أو هو تجريد استمده بكل بساطة تجريد استمده من الموروث الثقافي الشعبي الجزائري؟

كما افترضت ما يلي:

- يمكن التأصيل لظاهرة التجريد في المنجز التشكيلي لأعمال الفنان محمد خدة عن طريق البحث في تاريخ الحركة التشكيلية في الجزائر، والوقوف عند أهم المراحل التي مرت بها في جو استعماري دام 132 سنة.
- من الممكن الوصول إلى معرفة أصل الحروف والرموز المستعملة في رسومات الفنان أنموذج الدراسة عن طريق تقصي القيم الجمالية المتميز بها.

المنهج المتبع في الدراسة:

- اعتمدت الدراسة المنهج السردي التاريخي التحليلي، في تقصي الحركة التشكيلية في الجزائر وجمع كل الحقائق المتعلقة بها، اعتماداً على مصادر مختلفة، والمنهج الاستقرائي لحصر واستخراج أهم المكونات والعناصر البارزة التي تميز أعمال الفنان محمد خدة وتمثل الدراسة إطارا نظريا تاريخيا منهجيا وصفيا.

الأدوات البحثية المستخدمة في الدراسة:

- استخدمت الباحثة كل من الملاحظة والمقابلة وهذه الأخيرة أجرتها مع أرملة الفنان "السيدة نجاة بلقايد".

عينة الدراسة:

- تناولت الباحثة في عينتها المختارة بطريقة قصدية تحليل 19 نموذج مقسم بين: 5 أعمال فنية للمنقوشات، 5 أعمال فنية للتلوين المائي، 5 أعمال للوحات الزيتية، 4 أعمال للوحات الملصق.

أما بالنسبة لأهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة فهي:

- ما يمكن تأكيده هو أن تلك الرموز ليست حروف عربية، لأن الفنان قد أكد على ذلك عن طريق كتاباته النقدية، فقط يمكن وصفها بأنها مجردة من كل معنى، استمد فيها من رسومات جداريات "التاسيلي نآجر"، برسوماتها العريقة والفريدة من نوعها، من رسومات المنزل القبائلي وخاصة منطقة "وضياس" التي تتميز ببيوتها الجميلة، من أفكاره الشيوعية الاشتراكية، من حرمانه، من فقره من ظلم استعمار مستبد، ومن نبذه فن المساند وأفكاره الاستشراقية.
- بهذه الملامح استطاع "خدة" الإنسان الفقير، الفنان العصامي الثوري، الشيوعي، خلق فن يتميز بهوية فنية وطنية وبلغة رمزية مجردة، هدفه استرجاع الهوية الوطنية.
- أنتج "محمد خدة" عدة لوحات، خلد أفكار يمكن أن تكون طريقا لتاريخ، يستلهم منه الشباب، قوة إرادة وعزيمة على التغلب على الصعاب، كما ترك كتابات نقدية وضحت فكره وفكر الفنانين المعاصرين له.
- الفنان "محمد خدة" هو الفنان الوحيد الذي فكر في إبداع فن جديد، مُرَّسخٌ في الماضي ويسعى إلى المستقبل، بدون إنكارٍ لأصوله التاريخية، ودون تأثر بالأبحاث المعاصرة، فن تجريدي منفتح على العالم، بدون عُقدٍ أو استخفاف. هنا نجد درسا من الدروس التي تركها لنا الجيل السابق وخاصة

الفنان "محمد خدة"، درس مبني على اتحاد الجسارة مع التعبير الفني وإمكانية تفاعلهما القوي من أجل نتيجة فعالة.

- أن الأعمال الفنية لمحمد خدة أعمال متميزة، تتمتع بقيم جمالية مختلفة، جعلت منه رمزا لرفض الهزيمة وفاعلا في النضال والتجديد ما جعله قامة كبيرة ميزت المشهد الفني التشكيلي والثقافي والنقدي الجزائري، خلال ربع القرن الأول من استقلال الجزائر، في فترة كانت الجزائر تعيش فقرا ثقافيا، أو بالأحرى إقصاء للفن، نأمل أن تتحسن ظروفه مع الجيل القادم من الفنانين الجدد.

أوجه الاستفادة من هذه الدراسة في الدراسة الحالية:

تتشابه هذه الدراسة مع دراستنا الحالية إلى حدٍّ كبير، غير أنها تختلف معها في الفنان أنموذج الدراسة، وبالتالي فيمكن الاستفادة من هذه الدراسة من خلال التعرف على المراجع المهمة التي تحتويها خاصة فيما يتعلق بموضوع الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، بالإضافة إلى كونها تعطي فكرة عن كيفية وضع عناصر خطة البحث و كيفية إجراء مقابلة مع الفنان "مصطفى نجاعي، كون الباحثة اعتمدت على أداة المقابلة التي أجرتها مع أرملة الفنان محمد خدة رحمه الله.

8.1 الخطة البحثية

من أجل السير المنظم والممنهج نحو الإجابة على إشكالية الدراسة وتساؤلاتها، تم وضع خطة بحثية مقسمة ومفصلة اعتماداً على ما جاء في الدليل الشكلي لإعداد أطروحة دكتوراه LMD للعلوم الإنسانية والاجتماعية لجامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر، والدليل الشكلي لإعداد أطروحة دكتوراه LMD في ميدان الفنون عموما والفنون التشكيلية على وجه الخصوص، المنجز من طرف الأستاذ الدكتور "مفرج جمال".

والمعتمدان من طرف لجنة التكوين في الدكتوراه لكلية الفنون والثقافة وجامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر في كتابة وتبويب الأطروحات.

وعلى هذا الأساس قسمت الدراسة على النحو الآتي:

- القسم الأول: هو القسم الخاص بمقدمة الدراسة وما تحتويه من عناصر تأسيسية ويضم: مدخل عام للدراسة، الإشكالية وتساؤلاتها الفرعية، أهداف الدراسة، أهمية الدراسة، حدود ومجالات الدراسة أسباب اختيار موضوع الدراسة، الدراسات السابقة، الخطة البحثية، صعوبات الدراسة وأخيراً مصطلحات الدراسة.

- القسم الثاني: يخص هذا القسم كل ما يتعلق بأدبيات الدراسة، أي الإطار النظري الذي يضم الخلفية المعرفية لمتغيرا الدراسة والعلاقة بينهما، حيث قسم هذا الجزء إلى ثلاثة عناصر أساسية بحيث يتفرع كل عنصر منها إلى ثلاثة عناصر فرعية.

العنصر الأساسي الأول خاص بمتغير الدراسة الأول، بعنوان "ماهية القيم الجمالية" وفيه تتطرق الدراسة في شكل عناصر فرعية إلى مفهوم القيم، التطور التاريخي لمفهوم الجمال، نظريات القيم الجمالية.

العنصر الأساسي الثاني يتعلق بجزء من متغير الدراسة الثاني، حيث عنون "بالعمل الفني التشكيلي" ويظم في عناصره الفرعية الحديث عن مكونات العمل الفني بصفة عامة ومن ثم التطرق إلى عناصر العمل الفني التشكيلي بصفة خاصة والقيم الجمالية المتضمنة له.

العنصر الأساسي الثالث يتناول العلاقة بين المتغيرين مع تحديد الفترة التي تهمنا في هذه الدراسة، بعنوان "القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي المعاصر"، وذلك من خلال عناصر فرعية بداية بتحديد العوامل المتسببة في تغير القيم الجمالية، ثم الحديث عن القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي الغربي المعاصر، ومن ثم التطرق إلى القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي الجزائري المعاصر.

- القسم الثالث: يأتي هذا القسم بعد قسم "أدبيات الدراسة" وقبل القسم الخاص بالجانب التطبيقي، من أجل الربط بينهما، حيث يتضمن الاجراءات المنهجية التي اعتمدتها الباحثة في انتقالها للشق العملي من الدراسة أو الخطوات المنهجية التي ساعدتها في اسقاط ما تناولته في الجانب النظري على الجانب التطبيقي، ويشمل: منهج الدراسة، مجتمع الدراسة، عينة الدراسة وأخيراً أدوات جمع بيانات الدراسة.
- القسم الرابع: يتمثل هذا القسم في الجانب التطبيقي للدراسة والذي بدوره ينقسم إلى ثلاثة عناصر أساسية كالتالي: عنصر سيرة ومسيرة الفنان "مصطفى نجاعي"، عنصر يعرض المقابلة المنجزة من طرف الباحثة مع الفنان "مصطفى نجاعي" وأخيراً عنصر خاص بتحليل أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي".
- القسم الخامس: خاص بخاتمة الدراسة، والتي تشمل عرض نتائج الدراسة ومناقشتها والختام بتوصيات ومقترحات.

9.1 صعوبات الدراسة

ككل دراسة علمية تتعرض لصعوبات وعراقيل وتواجه تحديات خلال سيرورة إنجازها، واجهت كذلك هذه الدراسة ومن خلالها الباحثة بعض التحديات التي حالت دون أن تظهر دراستنا هذه في نسخة تقترب من النسخة المثالية، ومن بين التحديات التي واجهناها ما يلي:

- استغراق مدة زمنية كبيرة في جمع المراجع المباشرة وغير المباشرة، التي تخدم الدراسة لقلتها خاصة تلك التي تتعلق بالفن التشكيلي الجزائري المعاصر.
- استغراق مدة زمنية كبيرة في الفهم والتعمق والاحاطة بموضوع الدراسة، كونه موضوع يرتكز على خلفية نظرية ذات طبيعة فلسفية.
- الدراسة تدخل ضمن تخصص الفنون التشكيلية، أي أن الموضوع يختلف عن تخصص الباحثة "فن الإشهار" خاصة من ناحية الفرق بين التحليل السيميولوجي للصور الفنية التشكيلية والصور الإشهارية، غير أن كلاهما ينتمي إلى مجال الفنون البصرية.
- التواصل مع الفنان "مصطفى نجاعي" أنموذج الدراسة عن بعد نظراً لبعد المسافة وانشغالاته الشخصية.
- كتابة السيرة الذاتية للفنان ومسيرته الفنية كاملةً من طرف الباحثة، نظراً لشح المراجع التي تناولتها باللغة الفرنسية ولانعدامها باللغة العربية.
- الالتزام الكامل بجميع ملاحظات ستة محكمين لدليل المقابلة مع الفنان، والحصول على موافقتهم النهائية لإجراء المقابلة، أدى إلى استغراق وقت كبير خلال هذه العملية.
- كبر حجم عينة التحليل واعتماد مقاربة "جيرفيرو" في التحليل السيميولوجي المعروفة بمراحلها الطويلة والدقيقة مع جميع وحدات العينة، مما أدى إلى بذل جهد كبير واستغراق وقت طويل في عملية التحليل.
- الالمام بجميع المواضيع التي ناقشها "نجاعي" في أعماله الفنية من خلال جميع السلاسل التي أنتجها، من أجل الاحاطة بكافة مسيرته الفنية، مما يستدعي بدل جهد أكبر من انتقاء البعض منها.
- الالتزام بإنهاء العمل على هذه الدراسة في الآجال القانونية، وبالتالي الالتزام بتحدي جميع الظروف والتحديات التي تواجه مسار إنجازها.

وفي النهاية، كانت هذه التحديات بمثابة الحافز الأول لإنجاز هذه الدراسة، وبالتالي فالتحلي بالانضباط والالتزام علميا مع مراعاة توجيهات السيدة المشرفة على العمل الدكتورة "دراحي ابتسام" أثمرت المجهودات المبذولة هذه الثمرة العلمية المتواضعة التي تضاف إلى رصيد البحث العلمي في مجال الفنون التشكيلية في الجزائر.

10.1 مصطلحات الدراسة

1.10.1 القيم

- لغةً

"القيم جمع لقيمة، وأصل القيمة واو، ومنه قومت الشيء تقويماً، وأصله أنك تقيم هذا المكان بهذا. وجاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي: القيمة بالكسر، واحدة القيم، وماله قيمة إذا لم يدم على الشيء، والقَوام: العدل وما يعاش به، والقِوام: نظام الأمر وعماده وملاكه. يُقال: ما لفلان قيمة: أي ما له ثبات ودوام على الأمر". (ابراهيم، د.ت، صفحة 490)

- اصطلاحاً

"إن لفظ (قيمة) واسع جدًا وله معانٍ كثيرة ومتعددة، ومع ارتباطه في بادئ الأمر بالموضوعات التجارية والاقتصادية إلا أن الفلاسفة والفنانين استخدموه في مجال تقدير الفن والجمال أيضًا، وهذا ما جعل منه مفهومًا ذا اتجاهين أساسيين مختلفين، أحدهما مادي مرتبط بالنفع والغاية العملية، وآخر معنوي أو روحي مرتبط بتقدير الجمال". (أبو ريان، 2002، صفحة 77)

"والقيمة المقصودة في العمل الفني تمثل الصفة التي تجعل الشيء مرغوبًا فيه، وتطلق على ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقًا للتقدير، فإن كان مستحقًا للتقدير في ذاته مثل (الحق والخير والجمال) كانت قيمته مطلقة، وإن استحق من أجل غرض كانت قيمته إضافية". (رحمة، 2015، صفحة 272)

2.10.1 الجمال

- لغةً

"وردت كلمة الجمال في لسان العرب بمعنى الحُسن ويكون في الفعل والخلق، والجمال مصدر الجميل والفعل جمّل، وجمّله أي زيّنه، والتجمل: تكلف الجميل، والجمال يقع على الصور والمعاني". (رعد، د.ت، صفحة 343)

- اصطلاحاً

"الجمال عند "أفلاطون" لا يقوم في الأجسام فحسب بل في القوانين والأفعال والعلوم، ويقرر أنه ثمت هوية بين الجمال والحق والخير، والجمال هو لذة خالصة، ويعبر عن التناسب والإتلاف، بينما يقوم الجمال عند "ارسطو" على الوحدة والانسجام، وعند "أفلوطين" على تشكيل الوحدة وإنشائها بين الأجزاء". (رعد، د.ت، صفحة 343)

3.10.1 القيم الجمالية

- اصطلاحاً

تعرف القيم الجمالية بأنها "قدرة الشيء أو قوته على إحداث نوع معين من الاستجابة الجمالية في المشاهد القادر على هذه الاستجابة" (ستولنيتز، 2007، صفحة 650)

ويرى "محسن عطية" أن: "هناك صفات جمالية نظمها الفنان بطريقة فريدة تجعل المتذوق يصف العمل الفني بالرقة، وتتوقف على هذا التجميع القيمة الجمالية التي تنسب إلى هذه الصفات. حيث اتفق الفلاسفة والنقاد أن قيمة الجمال تكمن فيما يحققه للإنسان من توازن، مع قدر من الاستماع واللذة". (شهبة، 2016، صفحة 21)

- اجرائياً

هي العناصر أو الصفات الجمالية التي يمكن تذوقها في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي المعاصرة من خلال الاستجابة الجمالية التي تحدثها في نفس المتلقي جراء تجميع مكونات العمل الفني كالخطوط والأشكال والألوان وتفاعلها مع خبرة المتلقي الجمالية لتعطي في النهاية احساس بالاستمتاع واللذة.

4.10.1 الفن التشكيلي المعاصر

- اصطلاحاً

تعرف الفنون التشكيلية Arts Plastiques والمصطلح هنا من الكلمة الاغريقية PLASTICOS التي تعني ما يمكن إعطاؤه شكلاً محدداً ظاهراً، بمعنى افتعال للشكل مع تحديده بمكونات شكلية، وانتشرت الكلمة لتشمل كل الفنون التي تهتم بمخاطبة حاسة البصر. (الفورتية، د.ت، صفحة 42)

والمعاصرة في الفن هي: "أحدث زمن فني لمفهوم الحداثة، وتكييف النتاجات الجديدة تكيفًا يتناسب وحاجات العصر في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية". هناك من يعرف الفن المعاصر على أنه: "الفن الذي يعرف حسب الوقت الذي وجد به، وليس حسب النوع الذي ينتمي له

فهو الذي يحدد الزمن، وعليه فالفن الذي نراه حولنا الآن ما هو إلا فنا معاصراً" (محمد ح.، 2020، صفحة 331)

- اجرائياً

هو الفن الذي يعتمد على تشكيل وتركيب العناصر الأساسية كالخط واللون والملمس...إلى غير ذلك بصفة مبتكرة تتكيف وتتناسب مع العصر الراهن، وهو الفن الذي يمارسه الفنان "مصطفى نجاعي" والذي يمزج فيه العديد من الأساليب والتقنيات ويجمع فيه بين مختلف المدراس الفنية الحديثة والتيارات الغربية المعاصرة ويستمد إلهامه من مرجعيات ومصادر مختلفة محلية وعالمية ليقدم نتاج فني تشكيلي جزائري معاصر.

5.10.1 الفنان التشكيلي الجزائري" مصطفى نجاعي"

"هو فنان جزائري معاصر ممارس لفنون بصرية مختلفة منها التشكيلية، من مواليد 5 سبتمبر 1957 في زمورة (برج بوعريريج). التحق بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة عام 1976، قبل أن يذهب إلى إسبانيا عام 1980 لمواصلة دراسته. يعود تاريخ معارضه الفردية والجماعية الأولى إلى الثمانينيات". (MAMA، 2021)

وسنتطرق لهذه المفاهيم والمصطلحات وغيرها بشكل مفصل ضمن الإطار النظري للدراسة.

2. الإطار النظري (البناء المعرفي)

1.2 ماهية القيم الجمالية

1.1.2 مفهوم القيم

2.1.2 التطور التاريخي لمفهوم الجمال

3.1.2 نظريات القيم الجمالية

2.2 العمل الفني التشكيلي

1.2.2 مكونات العمل الفني التشكيلي

2.2.2 عناصر بناء العمل الفني التشكيلي

3.2.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي

3.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي المعاصر

1.3.2 عوامل تغير القيم الجمالية

2.3.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي الغربي المعاصر

3.3.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي الجزائري المعاصر

2. الإطار النظري

1.2 ماهية القيم الجمالية

1.1.2 مفهوم القيم

- لغة

استخدم لفظ القيمة بمعناه الفلسفي لأول مرة من طرف الفيلسوف الألماني "ردولف هيرمان لوتسي" (Rudolf Herman Lotze) وطوره وأذاعه الفيلسوف "نيتشة" (Nietzche) وهو بالألمانية Wert ويعني "الذي يحدد ويشترط ما هو كائن، فالطبيعة في نظره موجهة نحو تحقيق الخير" (قنصوة، 1881، صفحة 14)

وبالنسبة للأصل اللاتيني للفعل الذي يدل على معنى القيمة « Valere» فإنه يعني"أني قوي وأني أرفل بصحة جيدة"، ليتطور بعد ذلك المعنى إلى فكرة أعم وهي "أن يكون الإنسان ناجحا ومتكيفا". كما أن كلمة "القيمة" بالفرنسية «Valeur» والإنجليزية « Worth » والألمانية « Wert» لا تزال تحتفظ برواسب معناها اللاتيني. (العوأ، 1970، الصفحات 269-270)

والقيمة في اللغة العربية جاءت في عدة معاني، حيث تشتق كلمة "قيمة" من "القيام" وتأتي كلمة القيام في مواضع ومعانٍ مختلفة، نذكر منها:

- في معنى العزم، لقوله تعالى:﴿ وَأَنَّهُ لَمَّا قَامَ عَبْدُ اللهِ يَدْعُوهُ ﴾ (الجن، الآية 19)
- في معنى المحافظة والاصلاح، قوله تعالى:﴿الرّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَآءِ﴾ (النساء، الآية 34)
- في معنى الوقوف والثبات: يجيئ القيام بمعنى الوقوف والثبات، التوقف في الأمر أي الوقوف عنده دون مجاوزة له، وأقام بالمكان أي ثبت عنده.
- في معنى الاستقامة والاعتدال: يقال استقام الأمر، والقَوّامُ هو العدل. (العوأ، 1970، صفحة 35)

ونجد كلمة "القيمة" أيضا بمعنى ثمن الشيء بالتقويم، نقول فيما بينهم إذا انقاد الشيء واستمرت طريقته، فقد استقام لوجهه، وقوم السلعة واستقامها أي قدرها. (المنظور، صفحة 500).

يقول أهل مكة: "يا رسول الله لو قومت لنا، فقال: الله هو المقوّم".

ومن ناحية السلوك يقال: أمة قائمة أي متمسكة بدينها مواظبة عليه، وفي الحديث: "ذلك الدين القيم"، أي المستقيم الذي لا زيغ فيه ولا ميل عن الحق. (العوأ، 1970، صفحة 37). لقوله تعالى:

﴿ وَذَلِكَ دِينُ القَيِّمَةِ ﴾ (البينة، الآية 5)

- اصطلاحاً

ترجع بدايات استخدام مصطلح "القيمة" إلى علم الاقتصاد، وتحديداً الاقتصاد السياسي. (البسيوني أ، 2002، صفحة 19)

ثم شاع بين الناس عن طريق علم الاجتماع، وفيه ميز علماء الاجتماع بين القيم والمعايير، إذ تشير كلمة معايير (Normes) المشتقة من الكلمة اللاتينية (Norma) المشتقة بدورها من الكلمة الإغريقية (Gromon) إلى: "القواعد التي توجه السلوك داخل المجتمع، بينما تشير القيم إلى: " قواعد المرغوب فيه". (مفرج، 2009، صفحة 47)

انتقل مصطلح "القيمة" بعد ذلك إلى الفلسفة، وتنامى الاهتمام بدراسة القيم عند الفلاسفة المحدثين حتى نشأ فرع للقيم من فروع الفلسفة قائم بذاته، والذي سمي بـ "علم القيمة" أو "أكسيولوجيا" أو "نظرية القيمة" (Axiology) وهي كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية (Axia) أي "قيمة" و (Logos) بمعنى علم أو نظرية. (الخزاز، د.ت، صفحة 383)

كما صارت كلمة "القيمة" تستعمل في صيغة الجمع غالباً، لأنه ليست هناك قيمة واحدة مفردة في الميدان الاجتماعي والجمالي والأخلاقي، بل مجموعة من القيم تشكل سلماً.

وسلم القيم (Echelle des valeurs) ترتب فيه القيم في الضمير الفردي والجماعي من أقواها إلى أضعفها، ومن ثم يغدو هذا السلم مرجعاً للحكم على الشيء وتقويم السلوك. (الجابري، 2009، صفحة 55)

تعددت تعاريف القيم بتعدد الرؤى والمجالات التي تشغلها، فمن الاقتصاد إلى علم الاجتماع إلى الفلسفة إلى باقي الميادين، ومن بين هذه التعاريف ما يلي:

يعرف الدكتور جميل صليبا "القيمة" من الناحية الذاتية على أنها: "الصفة التي تجعل ذلك الشيء مطلوباً ومرغوباً فيه عند شخص واحد أو عند طائفة معينة من الأشخاص، مثال ذلك قولنا إن النسب عند الأشراف قيمة عالية". (صليبا ب، 1971، صفحة 212) ومن الناحية الموضوعية: "ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقا للتقدير كثيراً أو قليلاً، فإن كان مستحقاً للتقدير بذاته كالحق، الخير والجمال، كانت قيمته مطلقة وإن كان مستحقاً للتقدير من أجل غرض معين كالوثائق التاريخية والوسائل التعليمية كانت قيمته إضافية. (صليبا ب، 1971، صفحة 212)

ويعرفها الدكتور مراد وهبة من ناحية المدلول المادي على أنها: "خاصية تجعل الأشياء مرغوباً فيها، فالقيمة الاستعمالية Valeur d'usage لسلعة ما ماهي إلاّ المنفعة الناتجة عن استعمالها وتكون

القيمة استبدالية Valeur d'échange عندما نقابل سلعة بسلعة أخرى أو بالنقد" (وهبة، 2007، صفحة 506)

أما من ناحية المدلول المعنوي: "من وضع اللاهوتي "ريتشل" (Ritshel) وغايته أن يقي الدين هجمات العلم بأن يُعيّن لكل منهما مجالا خاصاً، للعلم الظواهر والقوانين وللدين القيم". (وهبة، 2007، صفحة 506)

- مجالات القيم

تتسع مجالات القيمة لتشمل العديد من المجالات الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية، الثقافية، الأخلاقية والجمالية، وسنتطرق فيما يلي إلى معرفة كل مجال على حدةٍ:

– القيم الأخلاقية

تمثل القيمة الأخلاقية ركنا أساسيا في مبحث القيم، فهي ذات أهمية خاصة بالنسبة للإنسان، لارتباطها الوثيق بالحياة العملية والمشكلات اليومية، حيث ارتبطت تعريفاتها بموقفين بارزين: أولهما يرى أن الأخلاق وصفية أو تقريرية، أي لا تهتم بتوجيه سلوك الإنسان إلى ما يجب أن يكون، والثاني يرى عكس ذلك، أي أن وظيفة الأخلاق في حياة الإنسان ليس التعبير عما هو كائن، بل وضع معايير السلوك الصائب والسلوك الخير المفترض أن يكون. (الصباغ أ، 1998، الصفحات 191–195)

– القيم الثقافية

تمثل القيم العلاقات المنظمة للثقافة، على أساسها يتم تقدير ثقافة ما، والقيم تكون متضمنة في بحث ودراسة الثقافة، إذ أن الثقافة تكون معبرة عن قيم معينة سلبا أو إيجابا، وتدل الثقافة على التنوع والكلية لما يصنعه الإنسان بنفسه وبيئته. (الصباغ أ، 1998، صفحة 59) حيث تشمل جملة من العناصر كالفن والأدب والعادات والتقاليد والأعراف وغيرها مجسدة بأشكال مختلفة كقيم الأخلاق والعدالة والقيم الجمالية وغيرها من القيم، إذ تمثل الجانب المشترك بين أفراد الأمة ومجتمع معين ومهمة الثقافة هي أن تقترب من وجدان الأمة وأن تموضع لهم قيمهم ومعاييرهم وأحاسيسهم، وهي الشكل الخاص بهم الذي لا يجب أن يكون مكررا أو منقولا، ولكن يكون شكلا مؤصلا عندما ينبع من هذه المشاعر والقيم الأصيلة. (حلمي أ، د.ت، صفحة 101)

كما صنف كل من "ألبرت"(Allport) و"فيرنون" (Vernon) و"ليندزي" (Lind-zey) القيم من حيث محتواها أو مجالاتها إلى ست مجالات تتمثل في:

– القيم النظرية

هي مجموعة القيم التي يعبر عنها اهتمام الفرد بالعلم والمعرفة والسعي وراء القوانين التي تحكم الأشياء بقصد معرفتها، وميل الفرد إلى اكتشاف الحقيقة، حيث يتميز الأشخاص الحاملين لهذه القيمة بنظرتهم الموضوعية النقدية والمعرفية وهم عادة الفلاسفة، العلماء والمفكرين. (بوعطيط، 2012، صفحة 81)

– القيم الاقتصادية

تتعلق القيمة في الاستعمال الأكثر شيوعا بالمفهوم الاقتصادي، فعندما نتكلم عن قيمة التِبطال، وأيام العمل فإننا بصفة عامة نعني إما المستوى الذي تسهم فيه بسداد حاجات إنسانية، أو التقدير النسبي. كما يعبر بمصطلح النقود على سبيل المثال عن موضوع ما أو مجموعة من الأمور الإنسانية. (الصباغ أ، 1998، صفحة 53) كما يقصد بها كذلك أن يسلط الفرد اهتمامه وميوله إلى كل ما هو نافع، بهدف أن يتخذ من العالم المحيط به وسيلة للحصول على الثروة وزيادتها عن طريق الإنتاج والتسويق والاستهلاك واستثمار الأموال، والذين يتصفون بهذه القيمة عادة هم أصحاب المال ورجال الأعمال، وهي تمثل القيمة الغالبة في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة. (بوعطيط، 2012، صفحة 81)

– القيم السياسية

يعبر عنها باهتمام الفرد بالنشاط السياسي، وتعني تحقيق أهداف الفرد من سيطرة وقوة وحكم، حيث يتميز الأشخاص الذين تسودهم هذه القيم بالروح القيادية في مختلف نواحي الحياة، بالإضافة إلى قدرتهم على توجيه غيرهم، وهم عادة المشتغلين بالسياسة أو السياسيون. (شيخاوي، 2015، صفحة 32)

– القيم الدينية

يقصد بها الاهتمام الذي يوليه الفرد للكشف على ما وراء العالم الظاهري لمعرفة أصل الإنسان ومصيره، حيث يرى أن هناك قوة تسيطر على العالم الذي يعيش فيه، محاولا بنفسه أن يسمو إليها، إذ يتميز معظم الأشخاص الذين تسود عندهم هذه القيمة باتباع تعاليم الدين من جميع النواحي، ويتميز بعضهم بإشباع هذه القيمة في السعي لطلب الرزق في الحياة الدنيا على اعتبار ذلك عمل ديني. (شيخاوي، 2015، صفحة 32)

– القيم الاجتماعية

القيمة كمصطلح عام في العلوم الاجتماعية قد تعنى أي موضوع أو حاجة أو اتجاه أو رغبة، ويستخدم المصطلح في معظم الحالات حينما تظهر علاقة تفاعلية بين الحاجات والاتجاهات والرغبات من جهة والموضوعات من جهة أخرى، حيث يهتم علم الاجتماع والأنثروبولوجيا بالمستويات الثقافية المشتركة التي تحتكم إليها في تقدير مختلف الموضوعات التي تهم المجتمع حيث يرى "كارل مانهايم" أن القيمة تكون عندما يكون الموضوع ضروريا في سياق الحياة الانسانية. (الصباغ أ، 1998، صفحة 51)

- القيم الجمالية

ويعبر عنها باهتمام الفرد وميله إلى ما هو جميل من ناحية الشكل أو التوافق أو التنسيق، وهو ينظر إلى ذلك العالم المحيط به نظرة تقدير من ناحية التكوين والتنسيق، وليس بالضرورة أن يكون هؤلاء فنانين مبدعين، وإنما لديهم القدرة على التذوق للجمال والفن. (بوعطيط، 2012، الصفحات 81-82)

- أنواع القيم

يعد اتساع المجال الذي يغطيه مفهوم القيمة سبباً في جعل الفلاسفة والمفكرين يسرفون في التقسيمات الثنائية للقيمة، وفيما يلي أهم الأنواع بإيجاز:

- القيمة الموجبة والسالبة

يتميز مصطلح القيمة بازدواجية الاستعمال، إذ بوسعه أن يشمل المجال الكليّ لما هو مرغوب وما هو غير مرغوب دون تمييز، فعندما تكون القيمة في الجانب الموجب "كالجميل" نسميها قيمة موجبة، وعندما تكون في الجانب السالب "كالقبيح" نسميها قيمة سالبة، وفي حالة الحياد التام وعدم إثارة أي اهتمام يمكننا أن نقول عن الشيء أنه بلا قيمة. (الصباغ أ، 1998، صفحة 72)

- القيمة العامة والقيمة الخاصة

أي على حساب شيوع وانتشار هذه القيم، حيث نقصد بالقيم العامة تلك القيم التي يعم شيوعها وانتشارها في المجتمع كله بصرف النظر عن ريفه وحضره وطبقاته الاجتماعية، مثل: الاعتقاد في أهمية الدين والزواج والعفة...إلخ. أما القيم الخاصة، فالمقصود بها تلك القيم المتعلقة بمواقف أو موضوعات محددة أو جماعات خاصة أو دور اجتماعي خاص مثل: القيم المتعلقة بمراسيم الأعياد الدينية والمناسبات الخاصة...إلخ. (شيخاوي، 2015، صفحة 33)

- القيم الغائية والوسيلية

وهي القيم التي ينظر إليها الأفراد والجماعات على أنها تمثل غاية في حدّ ذاتها، أو أنها وسائل لغايات معينة، حيث تعرف القيم الغائية على أنها غايات في ذاتها وتعرف أيضا بالقيم النهائية وتكون إما قيما خاصة بالشخص نفسه وتتمركز حول الذات مثل: قيمة تقدير الذات، أو قيما خاصة بعلاقة الأشخاص فيما بينهم أو المجتمع كقيمة السلام العالمي، أما القيم الوسائلية فهي تمثل أشكال السلوك الموصولة لتحقيق هذه الغايات مثل: الصلاة، الصوم، الزكاة، الحج...التي توصلنا إلى قيمة العبادة أو الأمانة كقيمة الأخلاق. (بوعطيط، 2012، صفحة 84)

– قيم دائمة وقيم عابرة

ترتبط هذه القيم بالزمن أو الوقت، فالقيم الدائمة "نسبيا" هي القيم التي تبقى لزمن طويل مستقرة عند الأفراد، كما تنتقل من جيل إلى جيل، كالقيم المرتبطة بالعرف والتقاليد، أما القيم العابرة فهي القيم العارضة قصيرة الدوام سريعة الزوال، مثل: القيم المرتبطة بالموضوعات الآنية كقيم الموضة لدى الشباب. (شيخاوي، 2015، صفحة 34)

– قيم ظاهرة وقيم ضمنية

تتمثل القيم الظاهرة "الصريحة" فيما يصرح به الفرد عن طريق الكلام مثل: القيم المتعلقة بالخدمات الاجتماعية والمصلحة العامة، أما القيم الضمنية فهي التي يستدل على وجودها من خلال ملاحظة الميول والاتجاهات والسلوك الاجتماعي في مختلف المواقف الحياتية وتتميز بكونها أكثر صراحة من القيم الظاهرة التي غالبا ما تكون مزيفة. (بوعطيط، 2012، صفحة 85)

– قيم ذاتية وقيم موضوعية

* القيم الذاتية: يرى "هيوم" والعديد من الفلاسفة والمفكرين أن القيمة تنطلق من شعور ذاتي محض، حيث يؤكد أصحاب هذا الاتجاه أن القيمة تتخذ اسمها كقيمة من تقويم الإنسان لها والموضوع يعتبر ذا قيمة عندما تكون خبرته مشروطة بهذا التقويم الخاص، وأن الأشياء تكون عديمة القيمة لأنه لا يميل إليها أو يرغب فيها. (الصباغ أ، 1998، صفحة 73)

* القيم الموضوعية: يرى بعض الفلاسفة "المثاليين" أن القيمة حقيقة موضوعية كائنة في العالم الخارجي، سواء وجد الانسان على وجه الأرض أم لا، فإذا تحدثنا مثلا عن قيمة الجمال ووصفنا الزهرة بأنها "جميلة" كان جمالها هذا جزءاً منها.

في حين ظهر موقف ثالث يجمع بين التوجه الذاتي والموضوعي في تقدير القيم، فقيمة الشيء هي في علاقة ذلك الشيء بفرد معين من أفراد الناس، ولو تُرِكَ الشيء وحده بغير انسان لما كانت له قيمته. (رالف، 2011، صفحة 3)

2.2 التطور التاريخي لمفهوم الجمال

حظيت دراسة الجمال ومصادره وطبيعته باهتمام كبير من الفلاسفة عند القدم، حيث اختلفت مفاهيمه باختلاف الحقب الزمنية والرؤى المختلفة، ولكنه يبقى عند الفلاسفة كافة بمفهومه العام "صفة تلحظ في الأشياء، وتبعث في النفس سروراً ورضا" (صليبا أ، د.ت، صفحة 407) وفيما يلي تعرض الدراسة التطور التاريخي لمفهوم الجمال لدى أهم الفلاسفة من العصر اليوناني إلى الزمن المعاصر:

1.2.2 الجمال في العصر اليوناني

- الجمال عند سقراط

تجدر الإشارة إلى أن سقراط كان ثمرة من ثمار الحضارة الآثينية التي بلغت أوجها في القرن الخامس حيث تشبع بالنهضة الفكرية والجدل العقلي الذي انتشر إبان هذا العصر، خاصة في المجتمعات السفسطائية، مما جعله يمجد العقل ويعتبره جوهر النفس البشرية، أعجب سقراط بنتاج هذا العقل في فن أثينا وأخذ يبحث عن طبيعة هذا الفن ومعايير الحكم عليه أو تقييمه، غير أنه لم يكن مقتنع بهذا الفن. "فالشعراء لا يعقلون ما يقولون والرسامون يكتفون بجمال المظهر ولا يتعمقون في بعث الجمال الباطني في انتاجهم، وفنانو العصر لم يعد يهمهم التعبير عن انتاج الخير بقدر اهتمامهم ببعث اللذة في جمهور المتذوقين". الذين شبههم عند تلقيهم هذا النوع من الفن القائم على الوهم والخداع بالمسحور أو المنوم مغناطيسيا. وعارض بشدة كل النظريات الجديدة القائلة بأن الفن غاية في ذاته، لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته، وآمن بأن سواء ما كان منه فناً جميلا أو فنا صناعيا له وظيفة تخدم الحياة الانسانية، وعلى وجه الخصوص الحياة الأخلاقية.

"فالجمال عن سقراط هو الجمال الهادف إذ أن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا". ويقول أن: "ما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض"

وأعطى في ذلك مثالين: حيث يعتبر الأعين الجاحظة أجمل من الأعين الصغيرة العادية، كونها تعود بالنفع على صاحبها وتجعله يبصر في كل الاتجاهات، في حين الأعين العادية تبصر في اتجاه واحد مستقيم. وفضل الأنف القصير الأفطس على الأنف الطويل ذو الثقبتين الواسعتين، لأنه بهذا الشكل لن يضير النظر على عكس الأنف المرتفع ذو الثقبتين الواسعتين الذي يضايق الأبصار.

كما يفسر الجمال على أنه صفة للأفعال التي تتسم بالخير والنبل، فشجاعة الجنود للتضحية في الحروب تعد فعلا جميلا، ويفضل الموت على الحياة مع الجبن، لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند سقراط (وبالتالي يتحقق العدل).

كما أنه لا يأبه بالجمال الحسي الذي تغنى به فنانو عصره وشعراؤه قدر اهتمامه بجمال النفس والأخلاق الفاضلة وبقي في بحث دائم حولهما، ويُسقط ذلك على الحبّ، فيرى أن حب الجسد الذي يقوم على الجمال الحسي لا خير فيه.

"وفي النهاية يدعو سقراط إلى تحكيم العقل في السلوك الانساني والتمسك بأخلاقية الزهاد والحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن في نفوس البشر، وأنه يعتبر معايير اللذة الجمالية التي فصلت بين الجمال وقيم الحق والخير تحيل إلى التدهور الفني والانحلال الأخلاقي، فالقواعد التي يتبعونها ويحفظونها الفنانين ويعلمونها لغيرهم لا تكفي لخلق فن أصيل، لأنها تفتقد العنصر الجمالي القائم على أخلاقية الإنسان، ونقد من يفعلون ذلك بشدة من معاصريه إلى حدّ تفضيل أصحاب الحرف والصناعات عليهم". (حلمي ب، 1998، الصفحات 27-33)

- الجمال عند أفلاطون

سار أفلاطون تلميذ سقراط على منهج أستاذه، حيث تشرب النزعة العقلية وآثر منهج الاستدلال العقلي، بالإضافة إلى ميوله إلى التأمل الصوفي والإحساس الفني المستلهمين من الأسرار الدينية والأساطير القديمة، إذ يمكن تفسير هذا الميول بالرجوع إلى زمن كتابة فلسفته، التي لم تكن في عصر ازدهار الحضارة الآثينية (زمن أستاذه) وتمجيد العقل، وإنما ازدهرت فلسفته في عصر انحدار هذه الحضارة. فبالرغم من محاربته لفن خداع الحواس الذي نجده في فن النحت والتصوير ومطالبته بفن آخر يهدف إلى المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، إلاّ أنه آمن بأفضلية الإلهام والهوس والحب، لأنه يرى في هذه القوى اللاعقلية وسيلة اتصال بالعالم اللاواقعي أو الإلهي أين توجد الحقيقة. (حلمي ب، 1998، صفحة 37) وبالتالي فهو يقسم العالم إلى قسمين: عالم المثل حيث قيم الحق والخير والجمال وكل قيم الأخلاق والفضيلة، وعالم الواقع: حيث الفسوق والمجون والرذائل والخروج عن الأطر الأخلاقية.

ويلاحظ من ناحية أخرى أن " الفن يقلد الطبيعة فيحسنها، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلاّ مجموعة من أشباح وظلال كاذبة، فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد، أو كما يقول: محاكاة المحاكاة" (محمد أ.، د.ت، صفحة 12) ويعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع

في أصلها إلى العالم المثالي المعقول، وكأن النفس هي التي تطلبها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المثل، ويساعد الفن إذن على هذا النحو في عملية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليطهرها من رذائل البدن. (محمد أ.، د.ت، صفحة 14) وبالتالي فإنه لا يقبل في مدينته الفاضلة أي فن من الفنون يخرج عن تعاليمه ومعايير تقديره للفن الحق، سواء كان شعرا أو موسيقى أو نحتا أو رسما أو رواية أو رقصا، لأن هذا النوع من الفنون المنتشرة في عصره لا يمكن أن يعول عليها في تربية الشباب والنشء لأنه يصور الرغبات الدنيئة وأحط الغرائز ويحببونها إلى نفوس الناس، وفي مقابل ذلك رحب بالفنون الموجهة إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والاعتراف بفضائل الأعمال وإرشاد وتوجيه النشء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم. (محمد أ.، د.ت، الصفحات 12-13) فالفن الجميل أو الجمال عامةً عند أفلاطون هو

ما يجعل الإنسان تنتابه رجفة ويملؤه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره في اتجاه موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله، وقد يحدث له أثناء إبصاره تغيير نتيجة للرجفة التي تنتابه فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يدفأ فيؤثر الدفء في نفسه فينشط نمو الريش الذي يغلفها فتلين منافذه لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً يمنع الريش من البزوغ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة التي يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إل العالم الذي كانت تعيش فيه قبل سقوطها ذلك العالم الذي لا تنفك تصبو إلى العودة إليه لتكون في صحبة الآلهة الخالدة والذي تسعد فيه بالتأمل الدائم لمثل الحق والخير والجمال.

(حلمي ب، 1998، الصفحات 43-44)

- الجمال عند أرسطو

يمثل أرسطو ذروة صعود الإغريق في ميادين العلم وفروع الفلسفة، حيث تميز عن أستاذه أفلاطون بفلسفته العقلانية المحكومة بالواقعية، بعيداً عن الخيال الأفلاطوني وطابعه المثالي والصوفي، حيث بلور أهم أفكاره الجمالية في كتابه المعروف بـ: "فن الشعر". "إذ يرى أرسطو أن التناسق والانسجام والوضوح هي أهم خصائص الجميل" وما نستنتجه من تعريفه هذا، هو أن الجمال موجود على نحو موضوعي في الأشياء ومنه أن هذا العالم الواقعي يحوي جمالاً حقيقياً يمثل مصدراً لوعينا الجمالي وأعمالنا الفنية، وكمثال عن هذه الخصائص التي تحقق الجمال، طالب أرسطو بوضع بداية ووسط ونهاية وترتيبا منطقيا للأحداث في الأعمال الدرامية والروائية، ووضع أسسا جمالية ونقدية لمجرى العمل الفني. (عبده، 1999، الصفحات 55-57) وبالنسبة إلى رؤيته للفن فيتفق مع أستاذه من

حيث أن الفن محاكاة، لكن محاكاة أرسطو غير محاكاة أفلاطون فعوض أن يحاكي الفنان عالم المثل ومبادئ الحق والخير والجمال، يحاكي الواقع المعاش بخيره وشره و هذا ليس بهدف نشر الشرور والرذائل بين الناس وإنما من أجل تحقيق ما يسمى بـ: مبدأ "التطهير"، فعندما يحاكي الفنان أو الممثل على وجه الخصوص واقعة معينة ويعرضها على الجمهور ليرى ما يحصل للممثل إن أحسن أو أساء وبالتالي فهو يَعتَبِر مما يحصل له في نهاية العرض، ليكون بذلك قد أعطى للفن وظيفة تطهير الانفعالات مما جعل العمل الفني يقوم بوظيفة إيجابية. كما لا يفوتنا التذكير بأن محاكاة أفلاطون قد سميت بالمحاكاة البسيطة في حين سميت محاكاة أرسطو بالمحاكاة الجوهرية، كون الأولى تحرص على نقل الأحداث كما هي دون اضافات والثانية – أي محاكاة أرسطو– تسمح للفنان بالإضافة على أحداث الواقع حسب رؤيته وثقافته، فالتقليد بالنسبة لأرسطو إخراج فني للطبيعة وليس مجرد نسخ أمين للظواهر الطبيعية. (نوكس، 1985، الصفحات 20–22) ومنه نستنتج أن الجمال عند أرسطو هو جمال موضوعي لا يشترط المنفعة، فالشيء الجميل هو جميل لذاته في انسجامه وتناسق أجزاءه.

2.2.2 الجمال عند المسلمين

بعد استقرار الإسلام في شبه الجزيرة العربية أدى ذلك إلى تغير في طبيعة العلاقة بين الفرد وما يحيط به من مظاهر الحياة، وذلك لسببين: الأول نتيجة لما حمله الإسلام من نظم وقيم ومثل عليا وتعاليم تختلف عما كان لدى العرب الجاهلين، وثانيا أن الإسلام أخرج العرب من عزلتهم في صحرائهم إلى السيطرة على أكبر حضارتين في ذلك العصر وهما حضارتي الفرس والبيزنطيين، وهذا ما جعلهم يطلعون على ما تملكه هاتان الحضارتان من علوم إنسانية وتطبيقية. (حسين أ، 2003، صفحة 30) كما أن التطور التاريخي اللاحق حمل أكثر من موقف إسلامي واحد منذ فجر الدعوة. (نوكس، 1985، صفحة 24) لكن رغم هذا التطور وكثرة المواقف، اجتمع الفلاسفة المسلمون حول موقف أساسي يتعلق بمفهوم الجمال، حيث ينسبونه إلى الله سبحانه وتعالى كونه يصف نفسه "بالجميل" فهو مجمع القيم ومصدر الجمال المطلق. لقوله صل الله عليه وسلم:" لا يدخل الجنة من كان في قلبه مثقال ذرة من كبر... فقال رجل: "إن الرجل يجب أن يكون ثوبه حسنا ونعله حسنا"، قال:" إن الله جميل يحب الجمال، الكبر بطر الحق وغمط الناس" (صحيح مسلم، د.ت، الصفحات 65–91) وفيما يلي أهم العلماء والفلاسفة المسلمين الذين تطرقوا لمفهوم الجمال:

- الجمال عند ابن سينا

يقول ابن سينا: "الجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له" (ابن سينا أ، 1331هـ، صفحة 245) ويقول أيضا: "وكل خير بالقياس إلى شيء ما فهو الكمال الذي يختص به" (ابن سينا ب، 1985) فالجمال والخير عند ابن سينا هو الكمال الملائم للموضوع، وإدراك هذا الموضوع في كماله يكون من خلال اللذة العقلية التي تعتبر أكثر كمالا من الكمالات التي تدرك عن طريق اللذة الحسية الضيقة المحبوسة في مضيق الحواس وعوائقها. (رفاعي، 2002، صفحة 344)

- الجمال عند الفرابي

يقول الفرابي عن الجمال: "الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير" (رفاعي، 2002، صفحة 345) ويقول أيضا: "إذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله إذن فائت لجمال كل ذى جمال وكذلك زينته وبهاؤه وجماله له بجوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته" (الفرابي، د.ت، صفحة 47) يرى الفرابي أن الكمال هو السبب الرئيسي للجمال، حيث قسم الجمال إلى: جمال مطلق وأبدي وهو جمال الذات الإلهية أي أن الله وحده بصفاته وأسمائه يمثل الجمال المطلق الذي ليس كمثله شيئا، والجمال العرضي الذي نجده في الموجودات بحيث لا يمكنها أن تصل إلى الكمال المنشود دائما، وإن تم ذلك فسوف يكون لفترة من الزمان ثم يؤول نحو الزوال. (رفاعي، 2002، الصفحات 345-346)

- الجمال عند الغزالي

يقول أبو حامد الغزالي في كتابه احياء علوم الدين: "إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وجمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة" (الغزالي، د.ت، الصفحات 316-321) فهو بذلك يقسم الجمال إلى جمال ظاهر وجمال باطن، الجمال الظاهر الذي يتم إدراكه في الأشياء المرئية عن طريق العين، حيث يتجلى جماله في تناسب الشكل وحسن اللون إلى غير ذلك. أما الجمال الباطن فهو الذي يدرك من خلال "البصيرة" التي يتميز أصحابها بالفكر العميق والاحساس السليم والقلب المدرك لما هو أبعد من الظواهر والمرئيات. فصحيح أن خصائص وعناصر الشكل موضوع الجمال هي قيم جمالية تعبر عن الجمال وتحققه بوجودها، ولكن الغزالي يرى بأن الجمال الحقيقي هو الجمال الذي يحقق التوافق بين الشكل والمضمون مع الوظيفة التي خلق لها أو وضع من أجلها، كالفرس الذي يجمع بين حسن الهيئة والشكل واللون وحسن أداء الوظيفة كحسن العدو، أو خطّ اليد الذي يجمع بين الاستقامة والترتيب والتناسب والتوازي في أشكال الحروف مع المضمون الذي تعبر عنه هذه الحروف. (رفاعي، 2002، الصفحات 354-355) وهو

مفهوم يقترب من مفهوم "الجاحظ" عن الجمال حيث قال عنه: "إن أمر الحسن أدق وأرق من أن يدركه من أبصره" (أبو ملحم، 1990، صفحة 33)

- الجمال عند أبي حيان التوحيدي

يقول التوحيدي عن الجمال التالي: "الجمال هو كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس" (التوحيدي، 1951، صفحة 25) يشرح هذه المقولة "عفيف البهنسي" في كتابه "الفكر الجمالي عند التوحيدي" فيقول: " إن التناسب عند التوحيدي يقوم على الحدس حيث يؤكد التوحيدي على التناسق والتناسب الداخلي في العمل الفني، فهو لا يرى الجمال مجرد تناسب موضوعي بين الأعضاء والأجزاء، بل إن دور النفس في تقرير هذا التناسب هو الأساس. (البهنسي، 1997، صفحة 50)

- الجمال عند ابن القيم الجوزية

يؤمن ابن القيم الجوزية بأن الجمال الحق الذي ليس كمثله شيء هو جمال الله، والذي صنفه إلى أربعة تصنيفات: جمال الذات، جمال الأفعال، جمال الصفات وجمال الأسماء حيث يقول في هذا الصدد: "من أعز أنواع المعرفة معرفة الله سبحانه وتعالى بالجمال، وهي معرفة من عرفه بكماله وجلاله وجماله سبحانه وتعالى، ليس كمثله شيء في سائر صفاته، ويكفي في جماله أن جمال ظاهر وباطن في الدنيا والآخرة، فمن آثار صنعته، فما الظن بمن صدر عنه هذا الجمال" (ابن قيم الجوزية، 1987، صفحة 247) كما يهتم بالجمال الظاهر والباطن للإنسان في الوقت ذاته، حيث يبرز محبة الله لعبده حين يجمل لسانه بالصدق، وقلبه بالإخلاص والمحبة والتوكل، وجوارحه بالطاعة وبدنه بإظهار نعمه عليه في لباسه وتطهيره له من الأنجاس. (ابن قيم الجوزية، 1987، صفحة 253)

3.2.2 الجمال عند فلاسفة العصر الوسيط

ترى الكنيسة أن الله هو مصدر الجمال، مستندة في ذلك إلى أقوال القديس "أوغسطين" الذي قال: "إن الله هو مصدر كل جمال، وكل كمال وكل محبة ويفيض الجمال عن الله كما تفيض الأشعة عن الكواكب والأريج عن الأزاهير" (عوض، 1994، صفحة 194) كما عرف القديسين" أوغسطين" و"توماس الإكويني" الجمال بأنه: "يدخل السرور والبهجة في النفس عندما يُرى، وهو مظهر متغير للجمال الأعلى الخالد لله الذي هو مصدر كل جمال وما الطبيعة إلاّ وجه لفنه العظيم" (ركماوي، 2014، صفحة 16) من خلال رؤية القديسين حول الجمال ابان العصر الوسيط يتبين لنا أن المفاهيم المسيحية عن الجمال تلتقي مع مبدأ الاسكندرانيين خاصة كبير فلاسفتهم "أفلوطين" فيما يتعلق بنظرية

الفيض عنده التي تنص على أن الموجودات فاضت عن الواحد، وتلتقي من جهة أخرى مع مفاهيم وآراء أفلاطون وأرسطو في التعادل والتناسب والانسجام (عوض، 1994، صفحة 194) هذا يعني أن الفكر السائد في العصور الوسطى قد ردّ فكرة الجمال إلى فكرة الكمال والتناسب والفخامة، فقد رأى القديس "توماس الإكويني" أن الجمال يتطلب ثلاثة أشياء: أولها السلامة أو الكمال وذلك لأن كل ما ليس بكامل يعتبر قبيحا، ثم يتلو ذلك التناسب أو التناغم وأخيرا يجيئ اللمعان أو الصقال، لأننا نسمي بالجميل كل ما له لون لامع مع صقيل (الصباغ أ، 1998، صفحة 107) فنجد الفنان المسيحي قد برع في تصوير كل ماله علاقة بالديانة المسيحية وتمجيدها، خاصة في تزيين الكنائس والمعابد باستخدام الزجاج المعشق والملون على نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التي ترتبط بالدين. (محمد أ.، د.ت، صفحة 24)

4.2.2 الجمال عند فلاسفة العصر الحديث

بينما كان الجمال في فلسفات العصور السابقة مرتبط بالفكر الميتافيزيقي والأخلاقي والديني، صار مع بداية العصر الحديث بتأثير التطورات العلمية في مختلف المجالات وتداخل الميادين وتفرعها، أصبح الجمال كسائر العلوم الأخرى له أصوله وقواعده حيث كان للفيلسوف "آ.ج باومجارتن A.G Baumgarten" الفضل في تأسيس علم الجمال وذلك سنة 1735 ودعا إليه في كتابه" تأملات فلسفية في موضوعات تتعلق بالشعر" مما جعل فلاسفة العصر الحديث يهتمون به وينظرون له، ومن أبرز وأهم فلاسفة هذا العصر كل من "كانط" و"هيغل":

- الجمال عند كانط

يعتبر الفيلسوف الألماني "كانط" رائد من رواد الفلسفة المثالية وهي فلسفة تقدس وتعني من شأن الخيال والعاطفة والمشاعر حيث أصدر كتاب شهير بعنوان" نقد ملكت الحكم" سنة 1790 وهو كتاب مهم في بناء علم الجمال، يوضح فيه نظرته عن الجمال "إذ يقرر أن ليس من الممكن وضع قاعدة بموجبها يستطيع المرء أن يتعرف على جمال شيء ما، ولهذا فإن الحكم على الجمال حكم ذاتي وهو يتغير من شخص إلى آخر. (بدوي، 1996، صفحة 8) وهو يقصد بذلك أن الحكم الجمالي ينبع من الذات الانسانية من خلال المشاعر والأحاسيس وليس العقل باعتباره لا يخضع لأي قاعدة مضبوطة، وفي هذا الصدد له مقولة مشهورة مفادها أن "الشيء هو فكرتنا عن الشيء" وهي مقولة تدعم ما شُرح سابقا. كما أنه يربط الحكم الجمالي "بالذوق" ويفرق بين حكم "الذوق" و"الحكم الأخلاقي" فالأول هو حكم مجرد من النفع والغرض بينما الثاني يقوم على غاية محددة سلفا. (مقدم عدرة، 1996، صفحة

78) وميز بين الجميل الموجود في الطبيعة ومظاهرها والجليل الذي يفوق إدراكاتنا، الموجود إلاّ في عقولنا وتصوراتنا.

- الجمال عند هيغل

تنطلق رؤية هيغل للجمال من نظريته "الجدلية المثالية" وهي نظرية تنص على أن الجدل بين فكرتين متناقضتين ينشأ لنا عنه بالضرورة فكرة ثالثة، مفهوم هيغل عن الجمال مرتبط بجدلية الشكل والمضمون، حيث يعرفه على أنه التمظهر الحسي للفكرة، أو بعبارة أخرى "هو ذلك التجلي المحسوس للفكرة، فإن الصورة المحسوسة التي يتجلى فيها الفن ليست هي مصدر الجمال، بقدر ما يكون إدراكها بواسطة العقل هو مصر ذلك الجمال، ويرى أن الفن عمل العقل ومتاعه. (عوض، 1994، صفحة 267) وهو بذلك يقصد أن الجمال يكمن في شكل المضمون ومدى تطابقهما أي كلما تشكلت الفكرة بطريقة جيدة حسيا كلما ارتقت إلى مستوى المثالية، وهذا التطابق يختلف من عصر إلى عصر آخر، لأن لكل عصر ذوقه ووعيه وثقافته وقيمه الجمالية، حيث قسم الفن إلى ثلاثة مراحل:

– مرحلة رمزية: أين يشير الشكل إلى الفكرة رمزا، وبالتالي فهو بعيد عنها وأكثر فن يمكن أن يمثل هذه المرحلة هو فن العمارة.

– مرحلة كلاسيكية: حيث كان الشكل مطابق للمضمون، ونجد أن فن النحت هو أكثر فن يمكن أن يمثل هذه الفترة.

– مرحلة رومانسية: أين تسمو الروح عن الفكرة والمادة، فنجد أن الشكل فيها انفصل تماما عن المضمون، ويمثل هذه المرحلة كل من فن الموسيقى، فن التصوير، فن الشعر.

كما يرى بالإضافة إلى ما سبق أن جمال الطبيعة لا يعتبر جمالا، وإنما الجمال الفني هو الجمال الحقيقي لأنه ينبع من الروح الإنسانية وما هو روح أسمى من الطبيعة، فالطبيعة عنده لا تمثل الجمال وهو ما يبرز تفضيله للجمال الفني عن الجمال الطبيعي.

5.2.2 مفهوم الجمال في الزمن المعاصر

من الصعب على الباحث في علم الجمال منذ بداية القرن العشرين إلى يومنا هذا أن يكتفي بمنظور واحد، ذلك أن الانفتاح الكبير على الانجازات العلمية والصناعية ترتب عنه تحرر شبه مطلق للفنان، حيث أصبح لكل فنان ومفكر رؤيته الخاصة عن محيطه، لذلك نجد أن فلسفة الجمال المعاصرة قد انقسمت فيها الاتجاهات بقيادة فلاسفة حاولوا تفسير الظاهرة الفنية المعاصرة كل حسب توجهه، ومن أشهر الفلاسفة الذين تحدثوا عن مفهوم الجمال نجد:

- الجمال عند هنري برغسون

يقول برجسون: "لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل في أي إدراك حسي من إدراكاتها عندئذ يمكنها أن ترى الأشياء بنقاء وشفافية وصفاء وتكون بذلك قد أدركت أشكال العالم المادي المدرك بالحواس وألوانه وأصواته وفي نفس الوقت تكون أدركت أدق حركات الحياة الكامنة المدركة بالحدس" (رفاعي، 2002، صفحة 297)

يتبين لنا من خلال مقولة برجسون أنه يعطي أولوية الإدراك إلى "الحدس" على حساب الإدراك "الحسي" فهذا الأخير يحصره فقط في إدراك العالم المادي المحسوس بأشكاله وألوانه وأصواته، أما الإدراك الحدسي فهو يفوق ذلك إلى ما وراء الماديات، ويمكننا من إدراك جوهر الأشياء والظواهر. وهو بطرحه هذا يتفق مع سابقه الإمام الغزالي الذي قال بأن إدراك الجمال يتم وفق مستويين: مستوى الإدراك الحسي أو البصري ومستوى الإدراك من خلال البصيرة وموطنها القلب أو العقل.

وبالتالي فإن الجمال عن برجسون ما يدرك بالحواس شكليا أو مظهريا، وما يدرك بالحدس أو البصيرة جوهريا وبصفة مطلقة، مع تفضيله للثاني عن الأول، حيث يرى أن الحدس هو الوسيلة الأنجع للوصول إلى الجمال الحقيقي.

- الجمال عند جورج سانتيانا

ينتمي "جورج سنتيانا" إلى مذهب يطلقون عليه اسم "الفلسفة الطبيعية" وهذا المذهب يرى بأن الطبيعة هي الحقيقة كلها، فكل شيء في جوف الطبيعة، فإذا كان الإنسان جسما من ناحية وعقلا من ناحية أخرى، فكلتا الناحيتين تنتميان إلى الطبيعة على حدّ سواء. (سانتيانا، 2001، صفحة 17) فهو بذلك يخرج عن التقسيم المزدوج للإنسان في إدراكه للجمال كما ذهب إليه الفلاسفة المتصوفين والسبيل الوحيد في ادراكنا للجمال حسب رؤيته هو "الحواس" خاصة حاسة البصر.

يقتصر الإحساس بالجمال عند سانتيانا على اللذة الحسية، فهو لا يعترف بالحدس أو الروح أو البصيرة، حيث يقول في كتابه "العقل في الفن": "مادام انبثاق الفن بداية من الغرائز إنما هو الضمان، بل المعيار الصحيح لنجاح الطبيعة وسعادة الإنسان" (رفاعي، 2002، صفحة 404) وهو ما يجعلنا نستنتج أن الغرائز بالنسبة لسنتيانا هي المعيار الصحيح للتقدير الجمالي، الأمر الذي يبرر سبب اقرانه للجميل باللذيذ من الناحية الحسية عنده.

- الجمال عند إدموند هوسرل

لقد أراد هوسرل أن يحل مشكلة الإدراك الحسي والمعرفة بوجه عام، من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع وذلك من خلال تجاوزه أيضا للنزعتين العقلانية والتجريبية معا، حيث ذهب إلى حلّ أوسط يربط بين الذات والموضوع فيما يسميه "القصدية" ويرى أن غاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته.

حيث يتفق معه في هذا الطرح الفيلسوف "هايدغر" ويمكن تمييز ذلك من خلال تحليله للوحة الفنان "فان جوخ" والذي استنتج من خلاله أن العمل الفني هو "الحقيقة" وأن الغاية من العمل الفني ليس إعادة إنتاج الواقع بل إنتاج جوهره. (شاكر أ، 2001، الصفحات 28–29)

وهذا ما يدفعنا إلى استنتاج أن جمال لوحة حذاء الفلاحة لفان جوخ بالنسبة للفيلسوف "هايذغر"، لا يتمثل في جانبه الموضوعي فقط أو الذاتي فقط، وإنما الجمال يكمن في مقصدية الفنان من عمله هذا، الذي أراد من خلاله أن يلفت نظرنا إلى الحقيقة المخفية وراء ذلك الحذاء.

3.2 نظريات القيمة الجمالية

من خلال ما تطرقنا إليه سابقا فيما يخص محاولات الفلاسفة وعلماء الجمال في تحديد مفهوم الجمال، اتضح التباين والاختلاف الواضح في تعريف الجمال ومعرفة طبيعته، حيث تنوعت هذه التعاريف بتنوع الاتجاهات العامة أو المفاهيم الفردية أو بحسب المجالات والميادين كالميتافيزيقا والتصوف و الدين والأخلاق والعقل والحس، لكنها في النهاية تتلخص في ثلاثة مواقف أساسية تتمثل في:

1.3.2 النظرية الموضوعية

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن القيمة الجمالية أو صفة الجميل موضوعية ومطلقة، أي أن الجمال موجود في الأشياء، سواء اكتشفناه أم لم نكتشفه، لأنها موجودة بذاتها وغير متعلقة بشيء آخر، والجمال بهذا المعنى غير مقيد بالناظر إليه وذوقه، وعلى هذا النحو تلغى النسبية نهائيا. (حلمي ج، 1989، الصفحات 104–105) ينسب هذا الاتجاه صفة الجمال إلى الشيء نفسه وما يحمله من مميزات وخصائص تجعله جميلاً، بغض النظر إلى ذوق المتلقي ورأيه فيما يتعرض إليه، فأصحاب هذا الاتجاه لا يشركون الإنسان في عملية الحكم الجمالي ولا يعترفون بإدراكه العقلي لما يحيط به.

من أبرز أنصار هذا الاتجاه الفيلسوف أفلاطون، وربما فلاسفة اليونان عامة، يشترك معهم في ذلك كل من الفيلسوف هيغل والفيلسوف الغزالي...وغيرهم، حيث يقول أفلاطون في هذا الصدد "بجمال الأشياء مستقلة عن توافقها مع رغباتنا وأن الجمال الذي نخلعه على الأشياء بحسب موافقتها لنا ليس

سوى جمال عارض" (إسماعيل، 1974، صفحة 68) وبالتالي فميزان تقدير الأشياء الجميلة مستمد من الأشياء نفسها ولا علاقة له بالأحوال الشخصية والميولات والأهواء الذاتية للإنسان، حيث يقول "فيليب ليون Philip leon" في كتابه "Aesthetic Knowledge":

"إن شعوري أو حالتي العقلية عندما أتأمل سهلا، لا شيء سوى أن الجبل يختلف عن السهل، فالعالم إذن –وهو في هذه الحالة الجبل أو السهل– هو الذي يخلع على الشعور طابعه وليس الشعور هو الذي يطبع العالم، فالجبل ليس خطيراً أو رهيباً لأن لدي شعور بالخطورة أو الرهبة أخلعه عليه أو أخرجه فيه، وإنما شعوري وحالتي العقلية هي التي توصف بالرهبة والخطورة لأنني أدرك هذه الصفات في الجبل" (إسماعيل، 1974، صفحة 69)

وفي مثال أخر: لو أننا نضع برتقالة موضع حكم، وهذه البرتقالة تحمل من الصفات الخاصة التي من شأنها أن تجعلها جميلة، بحيث يمكن معرفة هذه الخصائص ما إن تذوقناها أو شممناها أو حتى تفحصناها، وبالتالي فحكمنا عليها بأنها جميلة هو وليد لحظة معرفتنا لتلك الصفات والخصائص التي تتمتع بها، ولو يحدث خلل لإحدى هذه الحواس نصبح غير قادرين على تمييز مذاق البرتقالة اللذيذ، أو رائحتها الطيبة ولا حتى قوامها الطري. لكن ذلك لا يقف حائلا دون بقاء البرتقالة تتمتع بتلك الصفات الايجابية، وحتى في حالة ما إذا كانت في مكان بعيد عنا بحيث لا يمكننا أن نتذوقها ولا أن نشمها ولا أن نلمسها، فإنه من غير المعقول أن تكف هذه البرتقالة عن كونها جميلة.

يقول "جرين Greene" عن النظرية الموضوعية:

"إنها ترتكز أيضا على حقيقة تجريبية مألوفة، هي أن بعض الموضوعات ترغمنا لكونها جميلة أو رشيقة في ذاتها إلى التطلع إليها، فالقيمة الجمالية تتمثل أمامنا بقوة طاغية، ونحن نشعر كأننا نكتشف شيئا كان هناك طوال الوقت، وكل ما نفعله هو أن نفتح عيوننا للجمال، غير أن الجمال كان هناك حتى عندما كانت عيوننا مغمضة" (ستولنيتز، 2007، صفحة 578)

وهذا ما يدعم فكرتنا السابقة حول جمال "البرتقالة"، ويؤكد لنا أن أنصار هذه النظرية لا يحملون الإنسان المتلقي أي مهمة غير مهمة استكشاف الجمال الكامن وراء تلك الموضوعات والموجود بوجودها.

وبإسقاط المثالين السابقين اللذان تناولا "الجمال الطبيعي" على ما يتعلق بـ "الجمال الفني" عبر "س.أ.م جودا C.E.M Joad" عن فكرته الرئيسية حول جمالية الموضوع التي لا تتأثر بأي شيء يحدث في الذهن الذي يدركها بمثال عن عمل فني يتمثل في: "لوحة عذراء الكنيسة" للفنان الإيطالي

"رافاييل"، حيث أنه افترض لو أنها تظل موجودة إلى غاية وفاة آخر إنسان على وجه الأرض، فهل هذا يؤثر على اللوحة أو يطرأ عليها أي تغيير أو تحول؟، لا طبعاً فالتغيير الوحيد الذي طرأ هو أنه لم يعد أحد يتذوقها، وهل يعني ذلك أنها تصبح آلياً غير جميلة؟ ويضيف إلى ذلك بمقارنته لهذه التحفة الفنية مع البالوعة في نفس الوضعية، ليجزم في النهاية افتراضه بقوله:" إننا كلنا نعتقد أن وجود لوحة فنية للعذراء لا يتأملها أحد، أفضل بكثير من وجود بالوعة لا يتأملها أحد". (ستولنيتز، 2007، صفحة 579)

يتفق أنصار هذه النظرية في الفكرة الرئيسية، المتمثلة في أن الجمال هو قيمة موضوعية أي أن القيمة الجمالية هي عبارة عن صفات إيجابية تكمن في الشيء ذاته، رغم ذلك فإن فلاسفة هذا الاتجاه قد اصطدموا بسؤال مهم وهو: كيف يتسنى لنا معرفة هذه الصفات؟

وفي رحلة البحث وتحليل هذا السؤال الجوهري، اختلفت الرؤى والاتجاهات بحيث تفرعت عن هذه النظرية الرئيسية ثلاث نظريات فرعية تباينت آراؤها حول إمكانية تعريف القيمة الجمالية، فبعضها يرى أنه بالإمكان وضع تعريف لها وتحديدها باعتبارها سمة قابلة للوصف، وتكون عادة سمة شكلية من سمات العمل الفني ذاته، وبعضها الآخر يرى العكس، ويؤكد على استحالة وضع تعريف للقيمة الجمالية، حيث تتمثل النظريات الفرعية في:

- النظرية الحدسية Intuitive

يرى الحدسيون الموضوعيون بأننا عندما نصادف القيمة الجمالية نعرفها جيداً، ومع ذلك لا نستطيع أن نعبر عنها بالكلمات لأنها ليست كأي شيء في العالم، والسبيل الوحيد لمعرفتها هو "الحدس" ومن المعروف أن الحدس لا يُتبع بالاستدلال، كشعور مرأة بمحبة رجلٍ لها أو أن يدرك مراهن أن حصانا معينا سيفوز في السباق، وبالتالي فالحدس عادة ينطوي في ذاته على شعور باليقين، يستبعد من خلاله إمكانية الخطأ أو حتى الشك.

وما يعاب على هذه النظرية هو ردها على سؤال آخر محير: ماذا يحدث لو تضاربت الحدوس فيما بينها؟، حيث جاء هذا الرد بناءً على أسس ومبادئ الاتجاه الحدسي وحسب تعريفه لذاته، حيث لا يسمح بتقديم أي أسباب دفاعا عن أي رأي، فالمفروض أن الحدس يدعم نفسه بنفسه وليس ثمة محكمة استئناف وراءه ولا يوجد أي مجال للنقاش، وحجته الوحيدة في ذلك أن الشخص ذو الذوق السليم هو صاحب الحكم الصحيح، لكن ذلك يحيلنا إلى حلقة مفرغة ذلك لأن صاحب الذوق السليم هو شخص قادر على إدراك الجمال، وبالتالي لا يمكننا معرفة صاحب الذوق السليم من صاحب

الذوق الرديء، طالما لم نعرف أصلا إذا كان العمل يتصف بالجمال أم لا، كون هذه النظرية لم تقدم لنا معايير وأسس مستقلة تحيلنا إلى معرفة الجمال أو الذوق السليم.

- نظرية السمات المصاحبة Accompanying-Properties

من أنصار النظرية المعاصرين الأستاذ "فيفاس Vivas"، حيث يرى أصحاب هذه النظرية أن الجمال هو الجمال فحسب لا يمكن تعريفه أو تحليله، تماما كما تفضل به أصحاب الاتجاه الحدسي، ولكنه رغم ذلك يحيلنا إلى سمات معينة مصاحبة دائما للجمال، وهي علامات لا تخطئ على وجود الجمال ولا تكون موجودة إلاّ حينما يكون الجمال موجوداً، وبالتالي يمكنها أن تحل لنا مشكلة التعرف على القيمة الجمالية في العمل الفني، والملاحظ أن هذه السمات تتعلق بالشكل بالدرجة الأولى، وبالتالي فأول نقد تلقته هذه النظرية أن العمل الفني لا يتكون من الشكل فقط بل من شكل ومادة ومضمون، كما أن تلك السمات التي حددوها "كالوحدة" و"التناسب" قد تختلف من عمل فني لآخر ومن اتجاه فني لآخر، وتتغير بتغير العصور ومتطلبات الفن حسب كل فترة، ومع ذلك اتفقوا على أن العامل الدائم هو الوحدة التي يمكن أن تحقق في أوجه مختلفة، مع محاولة وضع قوانين عامة تحترم الفوارق بين الأعمال الفنية. والمشكلة الرئيسية لهذه النظرية هي في كيفية معرفتنا أي الأعمال جميلة؟ وإلى أي الأعمال نتطلع منذ البداية لكي نجد السمات التي تتوقف عليها القيمة؟...ستكون حتما تلك التي تمنحنا متعة جمالية كمتلقين للعمل، لكن مهلاً هل وصول هذه النظرية إلى هذه المرحلة يجعلها موضوعية بمعنى الكلمة؟ مع العلم أننا سبق وقلنا أن الموضوعية هي وجود القيمة الجمالية في العمل الفني بشكل مستقل عن أي علاقات بين العمل والمشاهد، والملاحظ هنا انحراف النظرية عما جاءت به في الأول وهذا ما أدى إلى ظهور نظرية رئيسية أخرى تسمى بالموضوعية النسبية نتطرق إليها لاحقاً.

- النظرية التعريفية Definist

تختلف هذه النظرية عن سابقيها في كونها تسعى لتقديم تعريف للقيمة الجمالية، والتعريف الذي قدمته لها هو أنها: "صفة شكلية من نوع ما"، فعلى الرغم من اتفاقها مع نظرية السمات المصاحبة في كون هذه الصفات شكلية، إلاّ أنها تختلف عنها في عدم اكتراثها للاستجابة الجمالية للمتلقي، حيث يرى أنصار هذه النظرية أنه من الممكن أن ندرك القيمة الجمالية دون اضطرار إلى الشعور باللذة والانفعال، ونستحضر في ذلك مثالنا السابق حول جمال البرتقالة، حيث يمكننا أن نتعرف على القيمة الجمالية للبرتقالة من حيث نوعها أو مظهرها الخارجي، فلسنا مضطرين أن نحب هذه البرتقالة أو

نرغب في أكلها وتذوقها، يكفي أننا نتفق جميعا على أنها تحمل صفات تتطابق مع معايير البرتقالة الجميلة مثل: نعومة القشرة، التماسك، اللمعان... وهكذا يصبح لدينا نوع من التقدير المبني وفق درجات، لكن في بعض الأحيان تصطدم الدرجات العالية في تقدير عمل فني ما مع عدم تقبل المتلقين لهذا العمل بل وأكثر من ذلك، شعورهم بالملل تجاهه، وبالتالي فالجمال تبعا لهذه النظرية هو شيء موضوعي بارد نتعرف عليه آليا، وليس هذا ما يهم الناقد في تقديره للفن، حيث واجهت هذه النظرية تقريبا نفس الانتقادات التي وجهت لنظرية السمات المصاحبة، مما أدى بها إلى الانحراف والاقتراب بشكل كبير من النظرية الذاتية التي سنتطرق إليها في التالي. (ستولنيتز، 2007، الصفحات 606-587)

2.3.2 النظرية الذاتية

رؤية أصحاب هذا الاتجاه تتعاكس تماما مع رؤية أصحاب الاتجاه الموضوعي الذي يعتبر أن تقدير الجمال راجع إلى ما يتصف به الشيء من مميزات تجعله جميلا، حيث يرى أصحاب الاتجاه الذاتي أن الجمال هو معنى عقلي موجود في عقل المتأمل ويأتي على رأس هؤلاء الفيلسوف "ألكسي تولستوي A.N Tolstoï" الذي يرى أن: " قيمة الأثر الفني الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولا وأخيرا في من يدركونه، حيث أن جمال الأثر الفني يقوم إذا على أساس تقدير وإعجاب الناس له، ومن ذلك يستمد العمل الفني قيمته وتزداد بقدر المتذوقين له" (أبو دبوس، 1994، صفحة 99) وانطلق في طرحه هذا من نقده للنظرية الموضوعية ومدى مبالغتها، حيث افترض وضعية معينة لإنسان يعيش في جزيرة خالية من الناس ولكنها تحتوي على كل أنواع الثمار والينابيع والخيرات بحيث لا ينقص هذا الإنسان شيء، وافترض أن هذا الانسان يتمتع بمواهب فنية رفيعة، ثم طرح التساؤل التالي: هل يلجأ هذا الانسان إلى ممارسة فنه والاتيان بأعمال فنية؟ ليجيب عنه لا بالطبع، ففي رأيه أنه ليس هناك داعٍ لإخراج هذا الفن طالما ليس هناك من يتذوقه، فحسب "تولستوي" الفنان ما إن يشرع في ممارسة نشاطه الإبداعي حتى يكون المتلقي لهذا الإبداع حاضراً في ذهنه، يفرض مكانته في مخيلة الفنان. كما يرى الكثير من النقاد غير تولستوي أن النظرية الموضوعية تشجع في طياتها على الفلسفة الأرستقراطية في الحياة، فهي بقواعدها الصارمة تتجاهل الكثير ممن لهم رغبة في ممارسة الفن لكنهم يفتقرون إلى المواهب الرفيعة التي تؤهلهم لذلك حسب هذه النظرية، على الرغم من توجه السياسة العالمية نحو الديمقراطية التي تحاول أن تجد مكانا وفرصة للجميع في مختلف الميادين.

إن الموقف الأول والأخير للنظرية الذاتية هو أن الجمال موجود في عين الناظر لا غير، ومنه فقيمة العمل الفني لا يمكن اثباتها طالما القضية تتعلق بالذوق، فإما أننا نعجب بالشيء أو لا نعجب به، إلاّ أن مسألة الذوق هذه تُوقع هذه النظرية في ورطة، فكيف يمكننا أن نساوي بين أذواق وأحكام الناس جميعاً؟ وهل حكم الإنسان العادي على عمل فني مساوٍ لحكم إنسان واعٍ بالتربية الفنية وذو خبرة وثقافة جمالية؟. إن هذه التساؤلات تحيلنا إلى عبارة شائعة في التقدير الجمالي وهي عبارة " لا مشاحة في الأذواق" فهذه العبارة لا تصلح تماما أن تكون مرجعية في تقديرنا الجمالي للأشياء أو الأعمال الفنية. بهذا المنطق تقع النظرية الذاتية في مشكلة تعددية الآراء والأذواق، حيث يمكن لموضوع واحد أن يكون جميلاً وغير جميل في الوقت ذاته في فترات مختلفة من طرف شخصين أو مجموعتين أو حتى من الشخص ذاته في أوقات مختلفة، هذا وبالإضافة إلى أن هذه النظرية تبقى عاجزة أمام تساؤلنا حول بقاء بعض الأعمال الفنية خالدة ومثيرة للإعجاب لفترات طويلة، حيث ردها الوحيد حيال ذلك هو الإعجاب الجماعي لهؤلاء الناس بتلك الأعمال الفنية، وأن ذلك راجع فقط لإجماع أو اتفاق بعض الناس حول جمالها وإيجادهم لنفس اللذة أو المتعة فيها، وهذا راجع أيضا لتكوينهم المتشابه.

وجاء ردّ أنصار النظرية الذاتية حول تعدد الأذواق وعدم اتاحة الفرصة للأذواق السليمة والمتعلمة والخبيرة، أن هذا التعلم وهذه المهارات المرتكزة على التدريب والتفكير لا تغيّر شيء سوى أنها تجعل المتلقي يحب ما كان يكرهه دون أن يصبح ذوقه أو حكمه الجمالي أفضل من غيره.

إن هذه النظرية متعصبة لأفكارها، غير قادرة على تبرير مواقفها، والمشكلة التي جعلتها تقع في مستنقع الآراء المنغلقة على نفسها هي عدم تحديدها لأي ذات تقصد، حيث أن الذات الإنسانية صنفين: الذات الفردية الخاصة وهي الذات التي تنطوي على الأنا الضيقة وفردانية الفنان، والذات النوعية حيث مستوى الكائن الاجتماعي والعلاقة التي تجمع بين هذين الذاتين في نفس الفنان هي علاقة صراع ونزاع بين ضدين، حيث ينجم عن انتصار الذات النوعية تفاعل متبادل بين الفنان ومجتمعه والذوق العام، بحيث ينتقل من مجرد الأنا البسيطة الضيقة إلى الأنا الكلية، ومن فردانيته إلى رؤيته الاجتماعية، أما إذا انتصرت الذات الفردية فهذا يؤدي إلى تفشي الانحطاط الاجتماعي والانحلال الأخلاقي نتيجة الحرية المطلقة المعبرة عن الذاتية الفردانية للفنان. (عوض، 1994، الصفحات 135-141)

كانت هذه مجرد ملاحظات وأطروحات موجهة إلى أنصار هذه النظرية، والتي كانت من شأنها أن تكون نقاط قوة بالنسبة لموقفهم لو أنهم تمسكوا بها أو على الأقل كانت قادرة أن تحدّ ولو بنسبة قليلة تلك الانتقادات اللاذعة التي وجهت إليهم.

3.3.2 النظرية النسبية الموضوعية

تبتعد هذه النظرية عن اتخاد أي موقف متطرف، فهي تقف موقف وسط بين النظرية الموضوعية التي ترى الجمال في الموضوع نفسه، وبين النظرية الذاتية التي تربط الجمال بالمتلقي بحيث لا يمكن بأي حال من الأحوال إثبات قيمة العمل الفني بعيداً عن متذوقه.

تعتبر النظرية النسبية كغيرها من النظريات الفلسفية التي تحاول أن تتوسط بين نظريتين متضادتين، فعلى الرغم من تعرضها لخطر فقدان تميزها كونها تتأرجح بين طرفين، إلاّ أنها تكتسب قوتها من نقطة ضعفها نفسها، فهي غالبا ما تعتمد على النتائج الإيجابية لكل من النظرية الذاتية والنظرية الموضوعية دون أن تقع في نطاق التلفيق، بل تتجاوز ذلك عن طريق سدّ فجوات كل نظرية.

ويصنفها أنصارها على أنها موقف مميز يختلف أساسا عن النظرية الذاتية والنظرية الموضوعية(المطلقة). (عوض، 1994، صفحة 142)

تنطلق النظرية النسبية الموضوعية من حيث تبدأ النظرية الموضوعية، بأن حكم القيمة متعلق بالموضوع لا بالمتلقي له، ومع ذلك فإن النسبي يتفق مع الذاتي في أن القيمة ليست مطلقة تماما، وبالتالي فهي مرتبطة بالتجربة البشرية، فعلى الرغم من أننا نعزو القيمة إلى العمل الفني، إلاّ أننا لا يمكننا إهمال الاستجابة الجمالية للمتلقي، مع التخلص من فوضى النزعة الذاتية عن طريق التفريق بين تجارب الناس والتمييز بين الأذواق السليمة والأذواق الرديئة.

فالصفات التي تتميز بها الموضوعات وتجعلها جميلة في نظر الموضوعي، بالنسبة لأنصار النظرية النسبية الموضوعية هي "قيم باطنة Intrinsie" بحيث لا تفتعل هذه القيم إلاّ من خلال تجربة مباشرة مع المتلقي.

وهذا ما يتلخص في تعريف النظرية النسبية للقيمة الجمالية: "فالقيمة الجمالية ليست سمة "مطلقة" أو شعوراً مباشراً، وإنما هي صفة للموضوعات تتميز بأنها "إمكان" أو "قدرة" على إحداث تجارب لها قيمة باطنية، وبالتالي فالقيمة الجمالية "علائقية Relational" وهي واحدة من السمات التي تنتمي إلى شيء معين نتيجة لما يفعله هذا الشيء عند اتصاله بكائن عضوي بشري" (ستولنيتز، 2007، الصفحات 224-225)

وهذا الطرح هو ما يفرق لنا بين نظرة النسبيين والموضوعيين، فيما يخص الصفات الموضوعية للعمل الفني، ومن أشهر الأمثلة التي تقدمها النظرية النسبية في هذا الصدد هو "مثال الخبز"، فالخبز مغذٍ نظراً إلى تأثيراته في جسم الإنسان، وليس لأنه مغذيا في ذاته، فعلى الرغم من أن مكوناته توحي لنا بذلك إلاّ أنه لا يكون مغذياً إلاّ حين يؤكل، وهذا ما سميناه سابقاً بفكرة "الإمكان" أو "القدرة"، وبالإسقاط على الموضوع الجمالي فهذا الأخير كذلك لا يحدث متعة جمالية لو لم يتأمله أحد والعكس صحيح.

والدليل الوحيد على أن العمل الفني يحوي قيمة كامنة وصفات تحمل خاصية القدرة والإمكان هو إحداثه لمتعة أثناء التجربة الجمالية، مع التفرقة بين أنواع الاستجابة، فالنسبيون لا يودون أن يضعوا التقديرات التي يضعها الأحمق في حمقه على قدم المساواة مع الحكيم في حكمه وبالتالي ميزوا بين نوعين من حكم القيمة:

– الوصف الشخصي: وهو الذي يقوم فيه المتلقي بوصف مشاعره خلال التجربة الجمالية مثل: لقد أحببت هذا العمل الفني".

– الوصف الذي يعزو قيمة الموضوع: وهو أهم أنواع التقدير، بحيث لا يهتم صاحبه بوصف العمل عن طريق التعبير عن مشاعره، فعوض القول: هذا العمل الفني يعجبني، يقول هذا العمل الفني جميل، فهو بذلك يتنبأ بأن العمل الفني الذي أمامه سيثير إعجاب غيره، ومادام لا يوجد عدد محدد من التجارب، فمن الممكن أن تؤيده شواهد هائلة العدد، كما يمكن أن تكذبه شواهد كثيرة أخرى، وبالتالي يبقى حكم "غير منتهي Non-Terminating" أي لا يصل أبداً إلى اليقين.

يعترف أصحاب النظرية النسبية أن الاختلاف بين التجارب الجمالية أمر مشروط لا مفر منه، فالاختلاف الحاصل بين طرفين أحدهما ذو ذوق سليم وتربية جمالية رفيعة والآخر رديء الذوق ومحدود الثقافة الجمالية، من السهل التفريق بينهما، بينما يصعب علينا التفريق بين طرفين يتمتعان بنفس القدر أو نفس المستوى المعرفي للمبادئ الفنية الرفيعة والتجربة الحساسة المدربة والبحث الفكري، أولائك الذين يختلفون فيما بينهم لاختلاف مستوى المعلومات المتعلقة بالعمل الفني التي يملكونها مع معطياتهم وخبراتهم، أو اختلاف مزاجهم وطريقة تعليمهم وبيئتهم أو العصر الحضاري الذي يعيشون فيه، فمن غير المعقول " الإشادة بمزايا الفن الصيني على أساس المعايير الغربية أو الإشادة بمزايا الفن الغربي على أساس المعايير الصينية، هو أمر بعيد عن الحكمة حقاً" (ستولنيتز،

2007، صفحة 631) وبالتالي فالمعايير التي وضعها أنصار النظرية النسبية الموضوعية التي تمكن الناقد من اصدار الحكم السليم تتمثل في مجموعة من الصفات التي يجب أن تتوفر فيه وتتمثل في:

– أن يتمتع بحساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذي يحكم عليه.

– أن تكون له خبرة واسعة في الفنون.

–أن تكون له معرفة واسعة عن الفن في مجال الفن وغيره من المجالات.

– القدرة على الشعور عن وعي بنزواته الشخصية غير المألوفة وتأثيرها في حكمه.

– أن يكون له مذهب نقدي يقدم أساسا نظريا مرضيا للتقديرات الفنية. (عوض، 1994، صفحة 145)

فإذا كان الناقد الأول والثاني يتصفان بهذه الصفات واختلفا في الحكم على نفس العمل الفني (س) للأسباب الثانوية سالفة الذكر، فإن النظرية النسبية هنا تقدم لنا وجهة النظر التي تميزت بها والمتمثلة في: إما الجمع بين الرأيين وبالتالي تحصيل رأي شامل وكامل وغني إن أمكن ذلك، أو إذا استحال الجمع بين الرأيين لتعارضهما كليا، فما علينا سوى قبول الرأيين لطالما يمتلكان حججهما الموضوعية التي تثبت وجهة نظرهما، ففي النهاية تبقى الأعمال الفنية نخبوية ومن الصعب الوقوف عند تفسير واحدٍ لها.

وعند هذه النقطة نصل إلى الفكرة التي قد تكون أهم ما وصلت إليه النظرية النسبية، ذلك لأن هذه النظرية تعلمنا ألاّ نسأل هذا السؤال أبداً: ولكن ما هو التفسير الصحيح للقصة؟

فالأعمال الفنية لا متناهية التعقيد، وهي حسب تعبير "بوسBoas" "متعددة القيم Multivalente" أي أن فيها قيما متعددة ومختلفة، وأي تفسير يكون صحيحا إذا كان يعطي المدرك نظرة متسقة إلى ما هو موجود موضوعيا في العمل الفني. (ستولنيتز، 2007، صفحة 635)

هؤلاء النقاد أو الخبراء لديهم تجربة فنية عميقة في استطاعتهم أن يصمدوا أمام الآراء المضادة، لأن حججهم الموضوعية ليست مرتبطة بالتجربة الخاصة التي قد لا تكون واعية بما فيه من كفاية. (ستولنيتز، 2007، صفحة 646)

إن تعدد الآراء والقيم في الأعمال الفنية محل الحكم، ما هو إلاّ دليل على أن النظرية النسبية استطاعت أن تخلق جو يسوده الاحترام بين النقاد، الأمر الذي عجزت عنه كل من النظرية الموضوعية والنظرية الذاتية اللتان يتصفان أنصارهما بالجمود والتعصب.

وفي النهاية تبقى مسألة الحكم الجمالي من المسائل الفنية الشائكة والمعقدة التي لم يفصل فيها، ولن يفصل فيها بالبساطة التي نظنها، ذلك أن لكل نظرية من النظريات السابقة قدر من الحجج

والبراهين المقنعة، وبالتالي فمن يحاول أن يفصل في هذه الإشكالية وأن يحلها بسهولة يثبت بذلك أنه لم يفهم هذه المشكلات فهما حقيقيا على الإطلاق. (ستولنيتز، 2007، صفحة 649)

2.2 العمل الفني التشكيلي

1.2.2 مكونات العمل الفني التشكيلي

قبل تطرقنا لمفهوم العمل الفني ومكوناته، تجدر الإشارة إلى مفهوم الفن وتصنيفاته التي منها نتعرف على أنواع العمل الفني ومميزاته ومما يتكون، كما ينبغي علينا في البداية التعرف على موقع الفن في سلم القيم، فمن المعروف وجود ثلاثة مباحث رئيسية في الفلسفة هي: مبحث الأنطولوجيا(علم الوجود) (Ontology)، مبحث الأبستمولوجيا(المعرفة) (Epistemology) ثم مبحث الأكسيولوجيا (القيم) (Axiology)، وهذا الأخير هو المبحث الذي يهمنا في هذا الصدد، حيث تهتم نظرية القيم بالبحث في طبيعة القيم، وأصنافها ومعاييرها كما سبق وأن أشرنا إليه في المبحث الأول من الدراسة.

وهي باب من أبواب الفلسفة العامة، ترتبط بالمنطق وعلم الأخلاق وفلسفة الجمال والالهيات، وتهتم بالنظر في إحدى القيم كقيمة العقل أو الجمال أو النظر الاعتقادي في معنى القيمة. (خضر، 2003، صفحة 35)

إنه لمن الصعب علينا إيجاد مفهوم مضبوط للفن، لأننا أمام أحد أوجه النشاط الإنساني الذي لا يخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها، إذ يعتبر من أسرع الأنشطة الإنسانية تطوراً وأمضى في الحركة وأبعد عن الثبات والجمود والركوض مهما كان نوعه، كما لا ننسى طبيعة الفن نفسها التي تحول دون تقديم مفهوم مضبوط له، كونه ليس من العلوم الدقيقة كالرياضيات والفيزياء وغيرهما من العلوم التي يتفق على صحتها أكبر قدر من الناس، لأن معايير النظر فيها تأخذ شكل حقائق لها من صفات الثبات والعموم ما يضفي عليها صلابة وقوة. (خضر، 2003، الصفحات 35-36)

"لقد تطورت كلمة فن Art عبر العصور وأخذت معان مختلفة وقد اعتمدت هذه المعاني بدرجة كبيرة على الهدف أو الدور المنوط بالفن، أو الرؤيا التي تكمن خلف هذا المعنى أو ذاك" (الصباغ ب، 2019، صفحة 19)

وإذا ما بحثنا عن معنى هذه الكلمة بداية من اللغة العربية، فإن كلمة فن في اللغة العربية حسب ما ورد في معجم لسان العرب: "الفن واحد الفنون، وهي الأنواع، والفن: الحال، والفن: الضرب من الشيء، والجمع أفنان، وفنون... يقال وعينا فنون البنات، وأصبنا فنون الأموال... والفن الطرد، وفناّ

الإبل يفنّها فن، إذا طردها، وقال الجوهري فنّاً أي أمراً عجيباً والتفيين: التخليط، والفنون: الأخلاط من الناس" (الصباغ ب، 2019، صفحة 20)

وأما في اللغة الفرنسية والإنجليزية، فكلمة فن هي Art ولها نفس المعنى في اللغتين، وأصلها اللاتيني هو Ars.

"وأصل كلمة "فن" منذ العهد اليوناني القديم، فإنها تعني Techne باليونانية وهو ما يمثل النشاط الصناعي النافع بشكل عام، المتمثل في الصناعات المهنية والمهارات اليدوية كالتجارة والحدادة والزخرفة والعمارة وما شابه... إضافة إلى باقي الفنون الاعتيادية الأخرى مثل النحت والرسم والموسيقى وغيرها من الفنون الجميلة المتنوعة" (زكرياء، 1977، صفحة 8)

"وفي اللغات الأوروبية الحديثة، خرج عن الكلمة اليونانية مصطلح Technology ويقصد به الصناعة أو التقنية الصناعية، في حين خرج عن المعنى اللاتينيArt واقتصر استخدامها في تسمية الفنون الجميلة المتخصصة مثل النحت والرسم والموسيقى والشعر وغيرها" (حسين ب، 2010، الصفحات 23-24)

عموما فإن مفهوم الفن على مرّ العصور قد تأرجح بين ثلاثة مذاهب رئيسية:

- المذهب الأول: وهو مذهب يربط الفن بالمنفعة والحياة أو الواقع الاجتماعي، وجعل الفن ذا وظيفة إيجابية ضمن نسق فكري أو فلسفي معين ووفق رؤية محددة، وقد تباينت الآراء بين ربط الفن بالدين أو بالحياة الاجتماعية والتحرر الإنساني، أو فرض رقابة محددة على الفن وطلب دور محدد وصارم له أو رفضه والاستغناء عنه، وتمثل ذلك على سبيل المثال لدى أفلاطون وتولستوي والماركسية والبراغماتية بدرجات متفاوتة. (الصباغ ب، 2019، صفحة 50) كما نجد أصحاب اتجاه "الفن النافع" لا يفرقون بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية منهم "أرسطو و"دانتي" و"توماس الإكويني" وغيرهم، حيث يرى القديس توماس: "أن صناعة الأحذية والطبخ وفن الشعوذة والنحو والحساب ليست أقل من الفنون" (الصباغ ج، 2001، صفحة 31)

- المذهب الثاني: "حاول هذا المذهب تحرير الفن من وطئة الحياة والواقع وفصله عن كل اتجاه عملي أو نفعي، وجعله غاية في ذاته ومنزها عن الغرض، وتمثل ذلك بشكل واضح لدى "كانط" و"شيلر" و"كروتشيه" وغيرهم" (الصباغ ب، 2019، صفحة 50) حيث يفرق أصحاب هذا الاتجاه بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو المهن.

–المذهب الثالث: هو مذهب توفيقي بين المذهبين السابقين، حيث يرى هذا المذهب أن الفن يجمع بين الجميل والنافع على حدّ السواء، ويؤكد على العلاقة الوثيقة بين الأنشطة الصناعية والفنية الجميلة، ويتمثل ذلك لدى "جون ديوي" و"إتيان سوريو" و"جورج سانتيانا" وغيرهم، وأصحاب هذا المذهب لا يفرقون كذلك بين الفن الجميل والفن التطبيقي أو الفن النافع.

هكذا كان معنى الفن مثيرا للجدل ولا يزال كذلك لدى فلاسفة وعلماء الجمال والنقاد وحتى الفنانين أنفسهم، وهو ما جعل الفكر الجمالي غني بالأفكار والمواقف والنظريات المختلفة المتوافقة والمتعارضة فيما بينها.

يختصر الدكتور "جميل صليبا" ما قلناه سابقا عن مفهوم الفن، حيث يقول: "الفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالاً كانت، أو خيراً، أو منفعةً، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة". (صليبا أ، د.ت، صفحة 165) "أما الفن بالمعنى الخاص، فيطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، كالتصوير والنحت والنقش والتزيين والعمارة والشعر والموسيقى وغيرها..." (صليبا أ، د.ت، صفحة 165)

وهذا التعريف هو ما يهمنا في هذه الدراسة، حيث تسمى الفنون سابقة الذكر" بالفنون الجميلة Beaux Arts" وقسمها علماء الجمال إلى قسمين كبيرين وهما:

– الفنون التشكيلية Arts Plastiques: كالعمارة والتصوير والنقش.

– الفنون الإيقاعية Art Rythmiques: كالشعر والموسيقى والمسرح.

كما توجد تقسيمات أخرى للفنون على غرار هذا التقسيم مثل:

– فنون بصرية Arts Visuels: التصوير، النحت، العمارة...

– فنون سمعية Arts audio: الموسيقى، الشعر...

– فنون سمعية– بصرية Arts audiovisuels: مثل الرقص ...

وتقسيم آخر:

– فنون مكانية Art de l’espace: كالرسم، النحت، العمارة... والمقصود بالمكانية أنها تحتاج إلى مكان معين لعرضها.

– فنون زمانية Art temporels: كالموسيقى والشعر، وهي الفنون التي تحتاج إلى فترة زمنية لاستيعابها.

– فنون زمانية–مكانية Art spatio- temporel: كالرقص

يطلق على من يمارس هذه الفنون اسم "الفنان" وعلى ما ينتجه أثناء ممارسته لها "العمل الفني" حيث تختلف الأعمال الفنية من حيث الكيفية التي تظهر بها باختلاف أنواع الفنون، لكنها رغم ذلك تشترك فيما بينها من ناحية المميزات والمكونات.

"إن ولوج الظاهرة الجمالية يتخذ طرقا شتى، فقد نُقبل على العمل الفني متخذين وجهة نظر عالم الاجتماع أو المفكر الأخلاقي، وفي هذه اللحظة لا تكتشف لنا الأسرار الخفية والجماليات الباطنية في صميم العمل الاستطيقي، ولتحقيق هذا الهدف يجب النظر إلى العمل الفني دون انشغال بأصله وإنتاجه ومنافعه، وعلى هذا الأساس فإن تحليل مثل هذا الإدراك شرط ضروري لتفسير القيمة الاستطيقية لا التاريخية أو الأخلاقية للفن" (جابي، د.ت، صفحة 146)

وعلى هذا الأساس الجمالي الذي لا يهتم بالغوص في ماهية وأصل العمل الفني أو استخداماته النفعية والأخلاقية وغيرها من القضايا، نلتمس مجموعة من التعاريف حول العمل الفني:

"العمل الفني شكل أو هيئة ابتكرها الفنان لها مدلولها الثقافي وعلاقتها الزمنية ولها موضوعها..." (بن مخلوف، 2018، صفحة 29)

وفي تعريف آخر: " العمل الفني هو بمثابة ثمرة لعملية منهجية خاصة، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فإن هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا زمانيا يجعل منه موجودا حيا تشيع فيه الروح" (الصباغ ب، 2019، صفحة 68)

أيضا: "العمل الفني بناء وتركيب وليس مجرد موجود حدث بالصدفة أو مخلوق نجم عن لهو وعبث بطريقة عشوائية على ما يذهب إلى ذلك سوريو" (عبد المنعم عباس ب، 2012، صفحة 139) كما ورد أيضا تعريف العمل الفني على أنه: "تلك الأعمال الفنية ذات صيغة مكانية كاللوحات والتماثيل أو ذات صيغة زمانية كالسيمفونيات والمقطوعات الموسيقية، وفي كلتا الحالتين، فالعمل الفني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام من ناحية، كما أنه له مدلوله الباطني الذي يشير لموضوع خاص" (خضر، 2003، صفحة 96)" والمقصود هنا بالوحدة المادية أو المكانية هو التمظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، أما المدلول الباطني هو بنيته الزمانية المعبرة عن حركته الباطنية باعتباره عملا إنسانياً حراً ذا مدلول روحي". (خضر، 2003، صفحة 96)

تتميز الأعمال الفنية الجمالية بمجموعة من الصفات والمميزات تتلخص في:

– يعتبر العمل الفني نشاط يدوي خاص غير مرتبط بالآلة، كما أنه لا يعتمد على فكرة معدة مسبقاً يفرضها الفنان على الطبيعة ويحاول تطبيقها وإنما على محاولة إبداعية بغرض تحويل الطبيعة إلى روح.

– يُشبّه منتج العمل الفني الجمالي بحضرة حية Présence Vivante تستمر ماثلة في العمل الفني وبالتالي يمكن للجمهور في أي زمان ومكان المشاركة في عالم الفنان الجميل. (عبد المنعم عباس أ، 1998، صفحة 226)

– يغلب على الموضوع الجمالي الطابع الإنساني، لأن العمل الفني يمثل من قريب أو من بعيد صاحبه الفنان، خاصة بعدما أصبح العامل الإنساني هاما في الفن منذ أن أصبح الفنان "محور تفسير فنه" كونه يترك على أعماله بصماته الخاصة التي يهتم الباحثون في علم الجمال بدراستها فيما يخص نوعية الحياة التي يعيشها الفنان، والمؤثرات التي يتعرض لها، ومدى تأثيرها على أعماله الفنية، بحيث تسمى هذه اللغة التعبيرية بالأسلوب أو الطراز "Style" التي يعبر صاحبها من خلالها عن ذاته ليصبح متفرداً في محيطه.

– يعتبر الموضوع الجمالي ذلك الموضوع الذي نشارك فيه بعواطفنا ومشاعرنا نحو الآخرين دون أي تعارض، فالفنان يحاول أن يفتح لنا عالمه ويكشفه لنا لكي ننفذ إليه من خلال أعماله الفنية مستمتعين في ذلك بأعماله الخلاقة وأفكاره المبدعة. (عبد المنعم عباس أ، 1998، صفحة 227)

وتأسيسا على ما سبق يفترض علماء الجمال أن العمل الفني لا يخرج في تكوينه عن نطاق ثلاثة عناصر أساسية هي: المادة، الموضوع والتعبير، وفيما يلي نحاول إلقاء الضوء على كل عنصر من هذه العناصر مبرزين أهميته في بناء العمل الفني:

- المادة Matière

إن لكل فن مادته، فهي العناصر الحسية التي يتألف منها فقد تكون سمعية أو بصرية وتختلف باختلاف المجال الذي ينتهي إليه العمل الفني."... فالحجر موجود في العمل الفني المعماري والخشب موجود في العمل الفني المحفور، واللون موجود في اللوحة المرسومة، والصوت موجود في العمل الفني اللغوي، واللحن موجود في العمل الفني الموسيقي..." (هايدغر، 2003، صفحة 62) وهكذا هي المادة في سائر الفنون، حيث تكون في حالتها الخام قبل أن يلتقي بها الفنان، فيقوم بمطاوعتها وتحويرها وتنظيمها وتنسيق عناصرها المختلفة لتصبح بعد ذلك في صيغتها الفنية.

"يعتبر العمل الفني عند "سوريو" نشاط إبداعي يسعى لخلق أشياء، والشيئية هي أمر ضروري لبناء عمل الفنان، حيث يمثل الشيء الإدراك الحسي، وهو مكون من عنصرين متكاملين:

– العنصر الصوري أو الشكل Formal: ويتكون من مجموعة صفات المدرك من حيث كونه شيء موجود على هذا النحو أو ذاك، أو بتعبير آخر هو الماهية الحسية التي تتحقق في الإدراك الحسي.

– العنصر المادي Material: الذي يمثل مجموع الضرورات والمتطلبات والشروط المنظمة لواقعة تحقق المدرك" (عبد المنعم عباس ب، 2012، صفحة 140) وبالتالي عندما يتدخل الفنان ويقوم بتطويع مادته، فإنه يخلق من خلالها شكلا صوريا، لذلك يذهب الكثير من علماء الجمال إلى عدم التفريق بين كل من المادة والصورة أو الشكل في العمل الفني، إذ يقول سوريو في هذا الصدد: "الصورة هي المادة، لأن المادة غفل وخواء لا قيمة لها وهي تصبح بلا مدلول ولا غاية طالما بقيت بدون صورة، فلا فصل بين الصورة والمادة لأن الصورة هي كيفية Qualité باطنة في ذات الشيء من حيث كونه موضوعاً لا من حيث كونه مادة غفل أو امتداد محض" (عبد المنعم عباس ب، 2012، صفحة 141) والفنان ليس حراً تماماً في تعامله مع المادة، إذ عليه أن يأخذ بعين الاعتبار طبيعة تلك المادة ويصوغ عمله بناءً على ذلك. فالمادة لها حضورها ومقاومتها، ومن المعروف أن الفنان يستشعر هذه المقاومة في فن المعمار أكثر من أي فن آخر، ثم يأتي النحات في الدرجة الثانية من الاحساس بمقاومة المادة وعصيانها وتمردها، وهناك من الفنون التي تكاد ألاّ تفصح عن مادتها كالموسيقى مثلاً.

وبالتالي فإدراك الفنان لنوع مادته يجعله قادرا على استنفاذ جميع امكانياتها وتفادي الوقوع في خطأ عدم الملائمة بين المادة والموضوع المراد التعبير عنه، فعمل تمثال ضخم يقام في ميدان أو في العراء يختلف عن عمل آخر صغير محدود الابعاد له إمكانية العرض داخل صالات العرض، هذا ما يجعل الفنان أمام مسؤولية دراسة المواد المستخدمة في عمله الفني وخواصها كمقاومتها للطبيعة، وصلابتها...إلخ. فالمواد قد ترفض التشكيل أو التصور على نحو معين وتقبله على نحو آخر، ويظهر ذلك جلياً في المواد ذات المقاومة العالية مثل: الرخام في فن النحت.

وفيما يلي نلتمس الوظائف الجمالية لكل من المادة والشكل (الصورة) التي من شأنها أن تحقق جمالية حسية في العمل الفني عندما يتبعها الفنان ويراعيها أثناء إقباله على إنجاز عمله الفني:

– الوظائف الجمالية للمادة:

– أن تكون المادة ملائمة للموضوع.

– أن تتميز المادة بالجاذبية للحواس.

– الوظائف الجمالية للشكل (الصورة):

–أن يكون له حجم معين.

– أن يتميز بالوحدة ويتنوع فيها.

– أن يحقق التوازن والانسجام والتناغم بين عناصره.

– أن يكون له مركز ثقل بصري... إلى غير ذلك من العلاقات المنظمة للشكل.

- الموضوع Sujet

"سواء كان اللوحة– التمثال– القصيدة– الرواية، حيث ينتظم المحسوس الجمالي على شكل علامة أو إمارة، فيشير إلى شيء أو قضية أو ظاهرة" (خضر، 2003، صفحة 104) وبحديثنا عن الموضوع الممثل للعمل الفني، فإننا نواجه مشكلة مهمة والمتمثلة في اختلاف الفنون، وعدم خضوعها جميعا "للطابع التمثيلي" بل قد تكون هناك فنون لا تنطوي على موضوع، ونجد ذلك خاصة في فن المعمار وفن الموسيقى، حيث نتساءل عما يمثله ذلك المعبد أو تلك السمفونية؟.

كما نجد الأعمال الفنية الكلاسيكية أكثر تمثيلا لموضوعاتها على عكس الأعمال الحديثة وأكثر منها الأعمال المعاصرة، بحيث لم تعد صفة "عدم التمثيلية" تخص العمارة والموسيقى فحسب، وإنما تجاوزت ذلك وأصبح النحت والتصوير كذلك فنا مجرداً يختفي منهما عنصر التمثيل أو الموضوع. (خضر، 2003، صفحة 104) وذلك "حين أخذ المصورون ينادون بأن قيمة العمل الفني لا تقاس بقيمة موضوعه، كما أن جمال اللوحة لا يقاس بجمال النموذج الذي تمثله، وهكذا أصبح المثل الأعلى للتصوير المجرد والنحت المجرد والشعر المجرد" (زكرياء، 1977، صفحة 33) وهكذا تحررت بقية الفنون من أسر الموضوع متبعة خطى العمارة وخاصة الموسيقى، حيث أراد الفنانون للفن أن تكون له لغته الخاصة التي لا يكفي لفض أسرارها أو حلّ ألغازها أن يكتشف الجمهور ما تمثله أو تصوره أو تشير إليه، فإدراك العمل الفني لا ينحصر في فهم الموضوع الذي يصوره، وتذوق اللوحة لا يعني إدراك ما تحويه من مناظر ريفية أو لعائلة مقدسة حتى نكون بذلك قد وافيناها حقها من التقدير الفني. (زكرياء، 1977، صفحة 33) ولكي نثبت أن القيمة الجمالية للعمل الفني ليست في "التمثيل" نعرض ثلاثة حالات مختلفة لتعامل الفنانين مع موضوعات أعمالهم الفنية دون أن يؤثر ذلك في القيمة الجمالية لأعمالهم الفنية:

– الحالة الأولى (الموضوع لا يمثل محتوى العمل الفني): ومثالنا على ذلك إحدى لوحات الفنان "ماليفيتش" حيث وضع فيها مربعا أسوداً محاطا باللون الأبيض، وقد قال عنها: "آهٍ إنه الليل بداخلي"

ومن خلال ذلك نفهم أنه لا يوجد تمثيل موضوعي أو رابط منطقي يحولنا إلى فهم أن ما يقصده الفنان من ذلك المربع الأسود هو الليل بحسب منظوره. وفي مثال آخر: نستحضر تمثال "الليل" لمايكل أنجلو، فإذا تأملناه ندرك أن مقصد الفنان لا يتعلق "بالليل" وإنما الصراع النفسي الباطني للفنان والعصر الذي عاش فيه. (الخزعلي، د.ت)

– الحالة الثانية (نفس الموضوع يعبر عنه بطرق مختلفة من طرف فنانين مختلفين): مثلا قد يكون موضوع العمل الفني "الحصاد" غير أن طريقة تناوله تختلف من فنان لآخر باختلاف المعالجة الفنية واختلاف الظروف الاجتماعية والوعي الفردي، "فالفنان قد يعالج هذا الموضوع بأسلوب يعبر عن سعادة الفلاح بحصاد القمح واطمئنانه إلى جني حصيلة جهده، كما أن نفس الموضوع قد يعبر عن سيطرة الطبقة الحاكمة على الفلاح الكادح، أو قد يعبر عن منظر جميل يتجاوب مع أحاسيس سائح عاطفي يقضي يوم العطلة" (رياض، 2000، صفحة 76)

– الحالة الثالثة (نفس الموضوع ونفس الفنان لا يعبر عن الموضوع بنفس الطريقة): والمقصود بذلك تناول الفنان في العديد من المرات الموضوع ذاته لكنه يعبر عنه في كل مرةّ بطريقة مختلفة عن سابقيها، وهم كثر نذكر منهم: "الفنان رامبرانت Rembrandt" الذي اختار المسيح موضوعا للكثير من لوحاته، كذلك الفنان "بيكاسو Picasso" الذي اختار "الجرنيكا Guernica" موضوعاً لعدد معتبر من لوحاته. (زكرياء، 1977، صفحة 34)

رغم عدم تدخل الموضوع في عملية تقدير العمل الفني، واختلاف طريقة تعامل الفنانين مع مواضيعهم الفنية، بعيداً عن التمثيل والمطابقة، إلاّ أن موضوعات الأعمال الفنية لها صلة وطيدة مع عملية الإبداع الفني، فمن خلال تتبعنا للفنان أثناء انتقاء موضوعاته يمكننا أن نكتشف طبيعة شخصيته وميولاته واهتماماته.

وبالتالي نستنتج مما سبق أن مهمة الفنان لا تقتصر في تمثيل الموضوع أو تقليده أو نسخه أو نقله، بل هو يقدم لنا من خلاله معادلا حسيا لذلك المعنى الوجداني والعقلي الذي ينطوي عليه هذا الموضوع بالنسبة إليه، فلطالما كانت الكثير من اللوحات الفنية ذات الموضوعات البليدة أو التافهة إن صحّ التعبير تحفاً نادرة ومشهورة تاريخيا، والسرّ في ذلك أنها لا تمثل موضوعاتها وإنما تتجاوز ذلك إلى تعبير أعمق، حيث يصبح في هذه الحالة "الموضوع" سوى مجرد رمز. (خضر، 2003، صفحة 105)

- التعبير Expression

يعد التعبير العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفني بعد (المادة أو الشكل) و(الموضوع) فهو العنصر الذي يكمل العنصرين السابقين، حيث يعرف التعبير على أنه: " الإفصاح عن المعاني بلغة الشكل، وكل جسم له معنى، والأجسام حين تتجاوب ببعضها البعض أو تحتك تولد معاني" (البسيوني ب، 1994، صفحة 93) وعليه فإن المضمون يأتي قبل الشكل ويسبقه من حيث الزمن، فالفنان يستلهم ويبلور الفكرة أولا ثم يترجمها في شكل حسي قابل للتذوق، "والعمل الفني الأصيل إنما هو ذلك الذي ينطوي على غزارة المعنى، بحيث لا يكون ثراؤه ناتجا عن غموض أو لا تحدد بل عن عمق وتنوع" (خضر، 2003، صفحة 106) "والفنان الأصيل هو الذي يضفي على أعماله تعبيرها الذي يأسر القلوب ويسرق العقول، فالإنسان سرعان ما ينسى الخطوط والألوان بعد رؤيته للعمل الفني لكن تعبيره وحده الذي يبقى ماثلا أمامه متغلغلا في شعوره ووجدانه، وبالتالي لا ينساه بسهولة". (عبد المنعم عباس أ، 1998، صفحة 334) ومثالنا على ذلك، أن الوجوه التي نعرفها عندما تغيب عنا ونتذكرها فإننا لا نتذكرها بتقاسيم وملامح الوجه، وإنما بتعابيرها وما تفيض به من دلالات نفسية، والفنان برسمه لمرأة في وضعية ما، فهو لا يقوم في ذلك بنقل صورة مجردة بمجموعة من الملامح والحركات والسكتات، وإنما هي وقبل كل هذا تعبير فردي وعاطفي وجنسي. (خضر، 2003، صفحة 106) وهذا ما يجعل من التعبير العنصر المميز بين فنان وآخر، إذ يمكن لمجموعة من الفنانين أن يتناولوا نفس الموضوع باستخدام نفس المواد لكنهم في النهاية يختلفون في التعبير عن مقاصدهم وأحاسيسهم، وهذا ما ذكرناه سابقا فيما يخص اختلاف الموضوع عن المضمون.

أما بخصوص علاقة الشكل بالمضمون، فلطالما كانت هذه القضية من بين الإشكالات الفنية الشائكة، التي اختلف فيها علماء الجمال وانقسموا إلى قسمين: مدرسة الشكل ومدرسة المضمون وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة، فأصحاب مدرسة الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة جمالية، أما أصحاب مدرسة المضمون فيروا أن الفن كله مضمون فقط، لكن وفي النهاية يمكن القول بأن الفن هو المضمون والشكل معاً، أي أنهما جانبان متلازمان للعمل الفني ويحدد كل منهما الآخر، وتحقق الوحدة والتوازن بينهما هو معيار أساسي في تحقيق جودة العمل الفني.

فالشكل هو العنصر الذي يوجه إدراكنا وينظمه ومن دونه لكان التذوق مستحيلا، إذ أن ما يلفت النظر إليه وهو منفرد يستحوذ على اهتمامنا حين يوضع مع العناصر الأخرى. (خضر، 2003، صفحة 183) 'فالشكل الخارجي البحت، ليس هو بالشيء الهام في الشعر أو الفن عامة، وإنما المهم حقا هو الشكل الباطني العضوي" (خضر، 2003، صفحة 189) ونقصد بالشكل الباطني العضوي

ذلك الشكل الذي يحقق الوحدة العضوية، أي اتخاذ العناصر المكونة للعمل الفني اتخاذا عضويا، بحيث تتغلغل نفس الأفكار أو العواطف لأقل وأصغر جزء من أجزاء العمل الفني، سواء كان قصيدة أو مسرحية أو لوحة فنية...إلى غير ذلك، بحيث يعكس كل جزء من أجزائه في اتحاده مع الاجزاء الأخرى رؤية الفنان ومقصديته من عمله. (خضر، 2003، صفحة 189)

والتعبير هو العنصر الإنساني في العمل الفني، فهو يمثل الصلة القوية التي تربط بين الفنان وعمله الفني، ونحن لا ندرك هدف الفنان ورسالته من وراء ما يعنيه في فنه إلاّ من خلال ما يعبر عنه هذا الفن الذي نستطيع حدسه والشعور به. وبالتالي فعنصر التعبير هو بمثابة الجسر الذي يربط بين الفنانين والعمل الفني وذوات المتذوقين أو الجمهور المتلقي.

والأمر الذي يهمنا في التعبير "لا يكمن فيما يروي لنا من وقائع، وإنما يكمن في الطريقة التي تروى لنا بها تلك الوقائع من خلال شعور الفنان، بأن لا يمكن أن يكون للواقع معنى مالم ينظم في نطاق ما" (الخزعلي، د.ت، صفحة 7) "وبالتالي فالوظيفة الحقيقية للتعبير هي جعل المحسوس لغة أصيلة تحمل طابع أو طراز أو أسلوب، ولكنها لا تدين بشيء للمنطق، فليس من شأن العمل الفني أن يحيلنا إلى شيء آخر غيره حتى لو كان الواقع نفسه، وكمثال أعطاه علماء الجمال في هذا الصدد: "أنه ليس من المهم أن يكون "ستاندال Stendhal" قد تأثر أو لم يتأثر في تصويره لشخصية "جوليان" في روايته الموسومة "بالأحمر والأسود Le Rouge et le Noir" بأحد النماذج البشرية التي عاشت عصره، ولكن المهم في ذلك هو أن يقدم لنا المؤلف عملا فنيا لا يقوم على محاكاة الواقع بقدر ما يقوم على اختيار المناظر والشخصيات المناسبة ومضاربتها ببعضها البعض" (خضر، 2003، صفحة 107)

وعليه يتضح لنا جلياً أن لكل من الشكل والمضمون مكانته في العمل الفني، وأن مسألة التحيز لأحدهما قد أحدثت صدى كبير في مجال علم الجمال وفلسفة الفن، وكانت من بين الآراء المهمة في هذا الطرح هو رأي الفيلسوف "هيغل" الذي رأى بأن مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون وتطابقهما من عدمه ترجع إلى العصر الذي ينتمي إليه الفنان والعمل الفني، وذلك حسب ما هو سائد من أفكار ومرجعيات ثقافية ورؤى فلسفية وفنية خاصة بكل عصر.

وفي النهاية نختم حديثنا عن مكونات العمل الفني بقول الدكتور "زكرياء ايراهيم": "إن العمل الفني إنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة، واتحاد المبنى بالمعنى، وتكافؤ الشكل بالموضوع، بشرط

أن تتوفر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعا جمالياً يتمتع بشبه ذاتية" (زكرياء، 1977، صفحة 41) وهو ما يؤكد لنا أهمية كل العناصر وتعاونها وتآلفها في عملية تكوين العمل الفني.

2.2.2 عناصر بناء العمل الفني التشكيلي

بعدما تطرقنا في الجزء الأول من العنصر السابق إلى مفهوم الفن بصفة عامة وتصنيفاته الكبرى التي تنبثق منها أنواع فنية أخرى، ينتج عن ممارستها أعمالا فنية مختلفة، فإن المثير لاهتمامنا في هذه الجزئية هو الفن التشكيلي ومنتوجه الفني أي "العمل الفني التشكيلي" لذلك من الضروري التعرف على هذا النوع من الفنون، ومن ثم معرفة أهم العناصر التي تساهم في بناء العمل الفني التشكيلي.

"الفنون التشكيلية Arts Plastiques جاءت تسميتها من الجذر اللغوي (فن) Art في اللغة الإنجليزية Plastic Arts المشتق من Plastiscos والذي يعني المهارة في اللغة اللاتينية، حيث لا يزال هذا التفسير مأخوذا به حتى الآن، ويعتبر "كانط Kant" هو من أدخل مصطلح الفن التشكيلي في القرن 18 للدلالة على الفنون التشكيلية التي هي جنس من أجناس التشكيل التعبيري" (شاكر ب، 1987، صفحة 26) ويضيف مختار العطار بأن "الفنون التشكيلية هي اللوحات المرسومة والمصورة والتماثيل وكل إبداع صنعه الإنسان، وليس من صنع الطبيعة، فالإنسان منذ ملايين السنين قد غير من شكل الحياة ليس بالعلم فقط، ولكن بالفن أيضا، لقد تعلم مقاييس ومعايير الفن من الطبيعة ذاتها". (العطار، 2000، صفحة 5) "والفنون التشكيلية بأنواعها عبارة عن شكل وهيئة فراغية تتكون من وحدات مرئية محسوسة أو ملموسة، مرئية في شكل معين يمثل لغة بصرية عالمية، تعبر عن انفعالات الإنسان وسلوكياته الحضارية، كما تثير في نفسية المتلقي أحاسيس معينة، حيث تبدأ معالمها انطلاقا من مشاهد حياة الفنان اليومية وما يحيط به، لتصبح بعد ذلك مرجعا في كل الحضارات وشاهداً تاريخيا لفترة زمانية ومكانية معينة". (بن مخلوف، 2018، صفحة 38) وقد أوضح "محسن عطية" في مسألة الفن التشكيلي وعلاقته بالفنان قائلاً: "إن مضمون النشاط الفني التشكيلي يمثل خبرة إدراكية قوامها الصور والأشكال ذات الدلالات والمعاني، وتعتبر الشخصية المبدعة(الفنان) فعالة وقادرة على تجسيد أفكارها وتحقيق معانيها، كما تقدر على تحويل المدركات الكائنة في العالم المادي إلى رموز تنقل عبرها شتى حالاتها الشعورية إلى الآخرين". (تهامي، 2009، صفحة 12) وبالتالي فإن مهمة الفن التشكيلي تتمثل أساسا في قدرة الحاجات الفردية على الإجابة عن تساؤلات الجماعة والتعبير عن الذوات الجماعية وتمثيل الثقافة الفعلية للمجتمع، وعليه أصبح الفن التشكيلي

ضرورة حياتية وأولوية من الأولويات التي تسعى في سبيل تحقيق النضال الفكري والثقافي للشعوب المختلفة عبر أزمنة مختلفة، "كون مضامين المجال التشكيلي في تغير وتحول مستمر باعتباره مرتبط بالفكر الفلسفي السائد في كل فترة مما يترتب على ذلك تبدل وتحول في مفهوم الجمال نفسه، وما يتبعه من تغيرات في التقنيات وأساليب المعالجة التشكيلية" (حسين ج، 2020، صفحة 988)

لكن تبقى اللغة التشكيلية بمختلف عناصرها هي لغة موحدة بين الفنانين التشكيليين يستخدمونها بأنماط مختلفة حسب تجاربهم ومقاصدهم الشخصية في بناء أعمالهم الفنية التشكيلية والتعبير عن رسائل ضمنية مختلفة. وفيما يلي أهم عناصر بناء العمل الفني التشكيلي:

- النقطة

النقطة هي أبسط وأصغر العناصر التي يمكن أن تدخل في أي تكوين فني، رغم ذلك تعتبر الجزء الأساس والأهم الذي يخلق لنا الكلّ، تماما مثل الذرة في تركيب المادة، أو الخطوة الأولى في مسافة الألف ميل، فهي البداية التي تحيلنا إلى النهاية واللمسة الأولى لريشة الفنان أو قلمه على اللوحة. كما أنها أينما كانت وأينما حلت، فإنها لا تعبر سوى عن مجرد تحديد مكاني في الفضاء، مع ذلك فهي تثير في الرائي إحساسا يميل إلى الحركة، وهذا الاحساس لا يقتصر على المكان الذي حددته النقطة بل يمتد إلى ما يجاورها من فراغ.

حيث تفسر نظرية تفريغ الانفعالات Empathiy هذا الاحساس بالحركة على أنه احساس ذاتي نابع من ذات المشاهد وليس مبعثه الشكل الذي يراه، يشعر به نتيجة تعرضه إلى شكل مجرد جامد كنقطة محصورة داخل إطار، حيث يفرغ انفعالاته في هذا الشكل ويتخيل نفسه في نفس موقف تلك النقطة (محصور داخل حيز مغلق) وهذا ما يجعله حتميا تنتابه نزعات للحركة، فإن قامت عوائق تحول دون تحقيق هذه الرغبة كما هو الحال بالنسبة للنقطة التي داخل الاطار والتي يدركها على أساس أنها غير قابلة للحركة، وهذا الإدراك يتحول في نفسه إلى احساس بتوتر داخلي Tension وبالتالي يسقط هذا الإحساس على ذلك الشكل أو الوضعية التي يراها أمامه فيدرك فيها قوى حركية كامنة. كما أن تجاور نقطتين يؤدي إلى تحديد بعد واتجاه بينهما وتجمع نقطتين أو أكثر في حيز فراغي ما، يؤدي كذلك إلى خلق توتر داخلي وإحساس بالحاجة إلى الربط بين تلك النقط بواسطة خط وهمي، وهو ما يعرف باسم "الميل إلى التتمة" أو "الإكمال" أو" الاستمرارية" وتتزايد هذه المشاعر إذا اختلف حجم النقط عن بعضها، حيث ينتج عن هذا التجمع قوى جذب وتنافر خفية. (رياض، 2000، صفحة 112)

- الخط

يعد الخط أحد العناصر الهامة في كل عمل فني تشكيلي أياً كان نوعه، ويمثل الأثر الممتد الذي يتركه القلم أو الفرشاة على أي سطح، ويبدأ بنقطة تتحرك في اتجاه أو مسار معين، وقد يرى كذلك على أنه تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة، له طول وسمك واتجاه ويمكن أن يكون له لون، وليس له عمق ولا عرض. وللخط تصنيفات عديدة بيد أن أكثرها شمولا هو الآتي:

* الخطوط الصريحة:

– خطوط بسيطة: وهي المتكونة من خط واحد وتشمل: الخطوط المستقيمة، والخطوط غير المستقيمة (المنحنية، المقوسة)

– خطوط مركبة: وتشمل:

– خطوط أساسها خط مستقيم مثل: الخطوط المنكسرة، المتوازنة، المتعامدة، المتقطعة...

– خطوط أساسها خط غير مستقيم وتشكل الخطوط المتعرجة، اللولبية.

– خطوط تجمع بين الاثنين مثل الخطوط المضفورة.

* الخطوط الوهمية:

وهي عبارة عن حدود فاصلة نتيجة التقاء مساحتين أو أكثر تختلفان باللون أو القيمة الضوئية.

حيث إن لكل نوع من أنواع الخطوط وقع بصري مختلف على المشاهد،" والخط لا ينفرد بأسلوبية ونتيجة واحدة بل يتغير حسب التعبير الفني المقصود الذي يوظف من أجله لإبداء رؤية جديدة" (عبو، 1982، صفحة 203) وتعتمد شخصية الخط وقوته على الأداة أو الكيفية التي نفذ بها، وللخطوط وأنواعها وأوضاعها تأثيرها على المشاهد، فالخط الرأسي يعطينا الإحساس بالقوة والشموخ والثبات، أما الخطوط الأفقية فتعطي إحساسا بالسكون والراحة والنوم أو الموت، وهناك أيضا الخطوط الحلزونية واللولبية والمنكسرة والمتعرجة التي تخلق إيقاعا وحركة. " كما يخضع إيقاع الخط لأسلوب الفنان فنجده تأثيرياً في أعمال "ميرو Joan Miro"، تجريدياً في أعمال "بول كلي Paul Klee" وهندسياً في أعمال "بيت موندريان Piet Mondrian" (بن مخلوف، 2018، صفحة 45) في النهاية يبقى الخط من أقدم العناصر البنائية الفنية التي اكتشفها الإنسان من الطبيعة واستخدمها كوسيلة للتعبير الفني، وخير دليل على ذلك هي الرسومات البدائية الموجودة على جدران الكهوف منذ آلاف السنين.

- الشكل

"يشير مصطلح الشكل إلى التخطيط العام بأي شيء، وهنا يختلط معناه مع المعنى الخاص بمصطلح الهيئة Shape أو المظهر الخارجي للشكل، حيث تم التمييز بينهما على أساس أن الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء، أما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليها" (شاكر أ، 2001، صفحة 266) وما يهمنا في هذا الصدد هو حديثنا عن الشكل في معناه المجرد أي الهيئة الخارجية للشيء، وبذلك فالمقصود من الشكل في هذا السياق هو "ما ينشأ عن تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط، إذ يؤدي ذلك إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف في مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف تكوين الخط الذي ينشأ عن تكراره وباختلاف اتجاه ونظام الحركة" (سلام، 2017، صفحة 328)، حيث صنفت الأشكال عموما إلى:

– أشكال هندسية: وتشمل المربعات، المثلثات، الدوائر والمستطيلات...إلخ

– أشكال طبيعية: كأشكال الصخور، الجبال، السحب وكذا أشكال الكائنات الحية والمتمثلة في شكل الإنسان، الحيوان والنبات.

كما أضاف الفنانون إلى التصنيفين السابقين، تصنيف ثالث يتمثل في:

– الأشكال الفنية والجمالية: وهو تصنيف يمكن أن يجمع بين كل من الأشكال الهندسية والطبيعية في تكوينات مختلفة ذات سياق ودلالة خاصة. (شاكر أ، 2001، صفحة 266) حيث يتكون الشكل الفني الجمالي من عدة مساحات، وكل مساحة يحددها خط وهمي يشكل معناها، وهذه المساحة سواء كانت طبيعية أو هندسية أو حتى مجردة، فهي عناصر موزعة في العمل الفني تساهم في تحقيق الوحدة فيه وتوزيع هذه الاشكال الجزئية أو المساحات يرتبط بموضوع العمل الفني والأسلوب الذي يرى الفنان أنه يعبر عن نفسه من خلاله.

حيث تتنوع المظاهر الخارجية للأشكال (هيئاتها) في الحجم والقيمة واللون، وتعمل الأشكال كسطوح (مساحات) في علاقاتها ببعضها البعض، بعضها يتقدم إلى الأمام وبعضها يتراجع إلى الخلف، البعض يتحرك في اتجاه معين والبعض في اتجاه آخر، وكل هذه التحركات لها أهدافها ودلالتها التكوينية، وكل ذلك ضمن حيز مكاني يعتبر كعنصر بناء أساسي من عناصر بناء العمل الفني، لا يقل أهمية عن سابقيه ألا وهو: الفراغ أو الفضاء، أو ما يعرف بالأرضية في الأعمال الفنية التشكيلية ذات البعدين. (شاكر أ، 2001، صفحة 266)

- الفراغ

يعتبر مصطلح "الفراغ" مصطلحاً علميا وفيزيائيا بالدرجة الأولى، حيث يعرف في هذا السياق على أنه: " الحيز الذي تتحرك فيه الأجسام الصلبة دون أن تتلف أو تذمر، وتحافظ على شكلها من خلاله، وأما السوائل فهي تأخذ شكل وحجم ذلك الفراغ، وكذلك الهواء هو الحزام المحيط بالكرة الأرضية ضمن فراغ يسمى "بالسماء" الدائر حول الكرة الأرضية" (عبو، 1982، صفحة 294) أما بالنسبة لمفهوم الفراغ فنياً فهو مرتبط أساسا بالمفهوم الذي أشرنا إليه سابقا فيما يتعلق بالشكل، ففي حين تتكون هيئة الشكل Shape من مجموعة مساحات إيجابية لها حجم ولون وقيمة، فإن الفراغ هو الجزء السلبي من التكوين الفني العام للعمل الفني، أي أنه الجزء غير المستغل من طرف الشكل، وفي الحقيقة هذا التضاد هو ما يخلق لنا التكامل بين الشكل والفراغ في العمل الفني، حيث لا يمكننا رؤية وتمييز الأشكال لولا وجودها ضمن فراغ يخلق تباينا بصريا، والفراغ أو الفضاء بدوره لا يمكن أن يفعل أو أن نحس به دون توفر عناصر أخرى تتقاطع معه، وبالتالي فإن المساحة السلبية(الفراغ) لا تقل أهمية عن المساحة الإيجابية(هيئة الشكل)، حيث يعتبر فهم تأثير المساحة السلبية وكيفية استغلالها من طرف الفنان من أهم المهارات التكوينية الفنية، والتي من شأنها أن تحدث فرقا بين التكوين الجيد والتكوين الصحيح أو المتقن. (الشعراوي و سامر، 2020، صفحة 40) وبما أنه من الناحية الفيزيائية لكل مساحة بعدان على الأقل(الطول والعرض)، وقد تكون المساحة ثلاثية الأبعاد أي لها (طول، عرض وارتفاع) فإن تسمية الفراغ أو المساحة السلبية بالفضاء يطلق غالبا على المساحات ذات الأبعاد الثلاثة والتي نجدها في النحت أو العمارة مثلا، أما في التصوير أو اللوحة الفنية فإننا نسمي تلك المساحة السلبية "بالأرضية"، فالشكل يبرز إلى الأمام والأرضية تتوارى إلى الخلف، ففي حين يمثل الشكل المضمون الرئيسي المراد التعبير عنه فإن الأرضية تسعى إلى توفير الجو الملائم الذي يتناسب مع الشكل ويبرزه أكثر، ويجعله مؤدي لرسالته بطريقة أوضح وأسهل.

الشكل هو الأمامية المتصدرة للوحة ولكي يحقق هذه الصدارة لا بد له من أن يكون مميزا من حيث نصاعة اللون مثلا أو وفرة التفاصيل، بينما الأرضية يجب أن تكون عكس ذلك، فهي تمثيل إلى البساطة، كلون خافت قليلا أو منعدمة التفاصيل، تكون باهتة أو قاتمة لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه وليس تضعف قوته وتبدد رسالته، بحيث تعمل على أن توجه الرؤية للشكل أولا الذي يميز حدث الصورة ورسالتها.

إن العلاقة بين الشكل والأرضية لا يمكن أن نجزم فيها بأنها ثابتة رغم المجهودات المبذولة من طرف المختصين في الإدراك البصري والنظريات المختلفة أهمها "الجشطالت" في وضع قواعد الربط

بينهما إلاّ أن الإبداع في الفن أبى أن يكبح ويثبت هذه العلاقة بقواعد، فظل التجديد يلازم هذين العنصرين خاصة مع القرن العشرين أين بدأت العلاقة بين الشكل والأرضية تتذبذب، فتارة نشاهد الشكل مميزا والأرضية خادمة، وتارة أخرى نشاهد الصورة خاصة التجريدية من دون معالم مميزة لا شكل ولا أرضية، وتارة ثالثة ترسم الصور بحيث يتبادل الشكل وظيفة الأرضية وتتبادل الأرضية وظيفة الشكل تماما مثل ما نجده في فن الخداع البصري Optical Illusion Art. (البسيوني ب، 1994، صفحة 45)

- الكتلة والحجم

تعني الكتلة صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، فهي التي تحدد هيئة المادة من جميع جوانبها المرئية، ولكل كتلة حجم، والحجم يعني التجسيم، أو التجسيد، وهو معنى مضاد للتسطيح الذي يقتصر على بعدين في إبراز المرئيات، ويتكون نتيجة لحركة المستوى السطحي في اتجاه معين بحيث يصبح له طول وعرض وعمق. كما أن تحقق الحجم ببروز الأبعاد الثلاثة لا يعني بالضرورة توافر الكتلة، إذ أن الكتلة تعتبر إحدى خواص الحجم، عندما يكون صلبا وله صيغة مميزة مستقرة ذات دفع من الداخل، ممتلئة ولها ذاتية خاصة. وبالتالي فالكتلة والحجم مفهومان مترادفان في العمل الفني التشكيلي، إذ تتحقق الكتلة من خلال الحجم، ويظهر الحجم فنيا على شكل كتلة، ونجد هذا التداخل بين الظاهرتين جليا لدى الفنانين الذين مارسوا النحت والتصوير في آن واحد أمثال: مايكل أنجلو وبابلو بيكاسو وغيرهم، حيث مكنهم نجاحهم واتقانهم لتجسيم عالمهم بوسيلة النحت من اكتساب مهارة ونضج في إدراك البعد الثالث والاحساس بالكتلة في الفراغ من جميع جوانب الجسم، وبالتالي فهم يستفيدون من خبرتهم وحصيلة معارفهم بالوعي بالكتلة والأحجام في الفراغ من النحت إلى تصوير عالمهم الفني، فالتصوير يصبح كالنحت ذو أبعاد ثلاثة مليئا بالكتل والأحجام التي تتحد مع بعضها لتفصح عن معنى العمل الفني. ومثالنا الحي على هذا هو قدرة بعض الفنانين على نحت وتصوير الكتلة العضلية لجسم الإنسان كما تبدو في الحقيقة، كاشفين لنا عن تشريح الجسم الإنساني الرياضي والذي لا نجد له معادلا إلاّ في العصور اليونانية والرومانية، هذا بالنسبة للعصور الكلاسيكية، لكن معالجة كل من الحجم والكتلة تنوعت وتغيرت عبر العصور منذ فجر التاريخ إلى يومنا هذا. (البسيوني ب، 1994)

- الضوء والظل

إننا لا ننتبه في حياتنا اليومية أننا ندرك ما حولنا من كائنات وأشياء بصريا بفضل أشعة ضوئية قادمة من عالم بعيد عن أرضنا المظلمة بمسافة ثلاثة وتسعين مليونا من الأميال، جميعها عبارة عن فراغ مظلم، لتضيء لنا عالمنا "الأرض" انطلاقا من ذلك المصدر الرباني البعيد "الشمس"، حيث تنبعث تلك الأشعة منها ثم تسقط على الأجسام فتنعكس منها بقدر يتوقف على خصائصها، فمن المسطحات أو الاجسام ما يعكس قدرا كبيرا من الأشعة وفقا لخصائصها الطبيعية، ومنها ما لا يعكس إلاّ القليل منها أو لا يعكس شيئاً، والأمر يشمل كلا المصدرين سواء الطبيعية كالشمس أو الصناعية كالمصابيح.

إذا اعتبرنا الإضاءة عنصرا إيجابيا، فإن الظلال هي المقابل السلبي لها، حيث تتشكل كنتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام ثلاثية الأبعاد، ومناطق الظلال هي تلك التي لم تسقط عليها أشعة من مصدر ضوئي، حيث يتولد لنا التداخل بين هذين العنصرين(الضوء والظل) بشكل صريح ما يسمى "بالتباين أو التضاد Contrast". أما التداخل التدريجي بينهما ينتج لنا ما نسميه "بالتدرج Gradation" حيث تتأثر حدة الظلال بالعاملين التاليين:

– المساحة التي ينبعث منها الضوء: فتكون محددة تماما إذا كان مصدر الضوء صغيرا، وتكون متدرجة إذا اتسعت مساحة المصدر الضوئي.

– نوع الإضاءة، حيث تكون بأحد الأشكال التالية:

– إضاءة مركزة/ إضاءة غير مركزة أو موزعة.

– إضاءة غير مباشرة/ إضاءة غير مؤدية إلى ظلال.

إن الضوء كما ندركه في حياتنا اليومية، يختلف عن الضوء الذي يثري قيمة العمل الفني، إذ يعتبر التحكم في الضوء والظل من أساسيات الفن التشكيلي، لأنه غالبا ما يرتبط بغايات ومضامين العمل الفني، فتختلف طريقة توظيفه من عمل لآخر ومن فنان لآخر وحتى من عصر لآخر.

حيث تتلخص الغايات الفنية التي تحققها الإضاءة في العمل الفني التشكيلي فيما يلي:

– التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق السيادة للموضوع الرئيسي:

حيث تمثل المناطق المضاءة في العمل الفني مركز اهتمام وجذب بصري، كما يعطي الفنان للأماكن المضاءة أهمية في الظهور أكبر من المناطق المعتمة، وبالتالي تكون المناطق المضاءة أكثر قيمة من المناطق المعتمة.

– التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق التوازن:

ويكون ذلك من خلال التوفيق في توزيع المساحات الفاتحة والقاتمة حيث تعطي هذه الأخيرة انطباع الثقل في مجال الإدراك البصري.

– التعاون مع عوامل أخرى لتحقيق التأثير الدرامي:

استخدم الكثير من الفنانين خاصية الضوء والظل للتعبير عن مشاهد درامية في أعمالهم الفنية، فمنهم من استخدم هالات الضوء للدلالة على القدسية الدينية، ومنهم من استخدم الظلال للتعبير عن حالة مأسوية أو جوّ رومانسي شاعري...إلى غير ذلك من المشاهد.

– التعاون مع عوامل أخرى لإثارة الإحساس بالعمق الفراغي:

إضافة إلى الطرق الهندسية في تحقيق الإحساس بالعمق الفراغي على الأسطح ثنائية الأبعاد، نجد خاصية الضوء والظل كذلك تلعب دورا مهما في ذلك، حيث يمكننا أن نحول دائرة مرسومة من قرص بسيط مرسوم على مستوى ذو بعدين إلى تجسيم ندركه بصريا على أنه كرة ذات حجم وكتلة.

في الأخير نقول أنه كان ومازال عنصر الضوء ونقيضه الظل يمثلان أحد أهم عناصر بناء العمل الفني التشكيلي، ولا يزال تأثيرهما ممتداً إلى عصرنا هذا، بالرغم من تغير وتطور الأساليب الحالية عن القديمة. (رياض، 2000، صفحة 357)

- الملمس

الملمس تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد التي من خلالها يمكننا أن نميز بين سطح وآخر، حيث نتعرف على هذه الخاصية من خلال الجهاز البصري، ونتحقق منها عن طريق حاسة اللمس. (رياض، 2000، صفحة 357) وتصنف الملامس غالبا إلى صنفين:

– من حيث الدرجة: وتكون إما ملامس ناعمة كملمس قماش الحرير أو القطيفة أو ملامس خشنة كملمس الصوف.

– من حيث النوع: وتكون إما ملامس حقيقية (طبيعية أو صناعية) أو ملامس إيهامية:

* الملامس الحقيقية:

– الطبيعية: نجد الملامس الحقيقية في الطبيعة سواء كانت عضوية مثل: ملامس أوراق الأشجار، جلد الثعبان، ريش الطاووس، ظهر السلحفاة، الأسماك والقواقع البحرية...إلى غير ذلك، أو كائنات غير عضوية مثل: مسطحات الرمال والمياه، وملامس التربة والأحجار بأنواعها والملامس الخشبية المختلفة...

* الصناعية: وغاليا ما تكون ملامس تحاكي الملامس الطبيعية باستخدام مواد ووسائل وتقنيات مختلفة: كالطباعة والحفر والنقش...

– الملامس الإيهامية:

الملامس الإيهامية هي ملامس ذات بعدين، يتم إدراكها بحاسة البصر دون لمسها، غالبا ما تكون كذلك تقليدا للملامس الحقيقية مثل: تمثيل ملمس العشب في اللوحات الفنية التشكيلية بواسطة عناصر بناء العمل الفني الأخرى (النقطة، الخط، الشكل...) (الشعراوي و سامر، 2020، صفحة 37) وقد يختلف إدراك الملمس في الفنون التشكيلية بين أعمال فنية تشكيلية ثنائية الأبعاد وأعمال فنية تشكيلية ثلاثية الأبعاد وهذا ما نوضحه في العنصرين التاليين:

– الملمس في الفنون التشكيلية ثنائية الأبعاد:

يرتبط الملمس في الفنون التشكيلية ثنائية الأبعاد كالتصوير مثلا بالإدراك البصري فقط، ولا ارتباط له بحاسة اللمس، فحين نتكلم عن ملمس خشن يجاوره ملمس ناعم في ذات الحامل مهما كان نوعه من ورق أو قماش، فإن ذلك لا يهمنا، المهم في المقام الأول هو ذلك الإحساس البصري الناتج عن الاختلاف في الشكل بين ما أسميناه بالمساحة ذات الملمس الخشن والمساحة ذات الملمس الناعم.

وقد يكون للملمس في العمل الفني التشكيلي ثنائي الأبعاد دلالة فعلية على خامة معينة أو تقليدا لملمس الخامة المطلوبة، وهو ما سميناه سابقا بالملامس الإيهامية، كما نرى في الكثير من الأعمال أن الفنان يستعين مباشرة بقطع ذات خامات معينة ويقوم بإضافتها على لوحته، وهو ما نسميه بتقنية الالصاق أو Collage، لتكون هذه القطعة ذات ملمس حقيقي، كالنحاس أو الحديد أو الخشب أو النسيج أو الخيش...، وهو ما نجده خاصة في الفن المعاصر مع ظهور موجة الخامات المتعددة. (رياض، 2000، الصفحات 358–363) وهناك ثلاثة عوامل رئيسية تؤثر في مجال إدراك الملمس وهي:

– الضوء الساقط على الأسطح، بشدته أو قوته ونوعه، مثل: ضوء النهار أو الضوء الصناعي.

– الجهاز البصري للإنسان الذي يتلقى الإحساس بالملمس.

– تباينات طبيعة الأسطح نفسها. (الشعراوي و سامر، 2020، صفحة 36)

– الملمس في الفنون التشكيلية ثلاثية الأبعاد:

يعتبر الإحساس في الفنون التشكيلية ثلاثية الأبعاد كالنحت مثلا، خليطا يجمع كلا من الإحساس الناتج عن اللمس وذلك الناتج عن الإدراك البصري معا، فحينما نفرق بين تمثالا من الطين وآخر من البرونز يكون ذلك عن طريق حاستي البصر واللمس، والاختلاف في الملمس بالنسبة للفنون ثلاثية الأبعاد يتطلب اختلافا في المساحة أو الحجم أو المستوى أو اللون، وهذا ما يؤكد التباين بين نوع الخامات المستخدمة في العمل الفني، وهو ما يتضح جليا في فن العمارة أين تتعدد الخامات والأحجام والألوان والملامس على عكس الملامس في فن التصوير التي لا يمكننا الإحساس بها لأن الحامل أو العنصر الذي وظف من خلاله ذلك الملمس هو نفسه مهما تعدد التعبير عن الملامس في مضمونه. (رياض، 2000، الصفحات 358-369)

- اللون

للون أهميته في تكوين العمل الفني لا تقل عن العناصر السابقة، لذلك فهو من أساسيات التكوين في العمل الفني التشكيلي، حيث يمكننا أن نعرف اللون على أنه صفة أو مظهر للسطوح التي تبدو للعين المجردة نتيجة لوقوع الضوء عليها، ويعرف اللون كذلك على أنه: " ذلك التأثير الفيزيولوجي الناتج عن شبكة العين، سواء أكان ناتجا عن المادة الصبغية الملونة أو عن الضوء الملون، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائن الحي" (مرهون الضفار، 2010، صفحة 64) وبالتالي رؤيتنا للألوان تعتمد على الضوء، ومن دون ضوء (الظلام) تبدو لنا الأشياء سوداء، أي أنها تفقد خواصها اللونية، لأننا لم نعد نرى الضوء الساقط عليها، " فعندما نتحدث عن اللون لابد أن نكون على وعي بطبيعة الضوء، لأن الألوان التي نراها هي في الواقع ألوان الضوء، وإن القدرة الفائقة على تمييز الألوان هي أحد أهم خصائص الإبصار، فنحن نرى الأجسام ملونة لأن كل جسم واعتماداً على طوله الموجي يعكس الضوء الخاص به، بينما يمتص باقي مكوناته، فمثلا: نحن نرى اللون الأحمر لأنه امتص جميع مكونات الشعاع الأبيض الساقط عليه سوى اللون الاحمر". (دفاك، د.ت، صفحة 103)

أدت إشكالية تقديم وصف دقيق للون، والغاية إلى الحدّ من التسميات العامية للألوان التي لا تحمل نفس المدلول عند قائلها وسامعها إلى السعي لوضع أسس علمية لوصف الألوان بشكل دقيق لا يشوبه أي لبس، حيث سعى الكثير من المختصين إلى وضع طرق وآليات مناسبة لتحديد مواصفات الألوان، من بينها "طريقة مانسل Munsell System" حيث يرجع الفضل في وضع أسس هذه الطريقة

إلى صاحبها "ألبرت.هـ. مانسل Albert.H.Munsell" والتي نشرها عام1905م (رياض، 2000، الصفحات 317–318)، بحيث تعتمد في وصفها للألوان على ثلاثة خصائص، وهي:

– أصل اللون Hue:

ويسمى كذلك بالصبغة أو الهوية اللونية، والمقصود بها تلك الخاصية التي تجعلنا نميز أحد الألوان عن الألوان الأخرى، فنقول مثلا: هذا اللون أخضر وهذا اللون أحمر، وبالتالي فهي تشير إلى ذلك الاخضرار في اللون الأخضر وذلك الاحمرار في اللون الاحمر...

– قيمة اللون Value:

ونجدها بمسميات أخرى مختلفة مثل: النغمة Tone أو الإضاءة Lumnosity أو النصوع Brightness وهي الصفة التي تجعلنا نطلق على اللون في لغتنا المعتادة إسم "لون ساطع" أو "لون قاتم" فقد يتفق أصل لونين Hue ولكنهما يختلفان في قيمتهما Value مثل: رؤيتنا لسطح أحمر يقع نصفه في الظل ونصفه الآخر في النور، فرغم أنه نفس اللون "الأحمر" في الأصل إلاّ أنه ومما لا شك فيه أن درجة نصوعه تختلف بحسب حضور الأبيض (الضوء) أو غيابه وبالتالي الحضور الحتمي الخاص بالأسود (العتمة).

–الكروما Chroma:

تسمى أيضا هذه الخاصية "بالتشبع Saturation" أو الكثافة، وهي صفة تدل على مدى نقاء اللون ودرجة تشبعه، حيث يرتبط نقاءه بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة Neutral Colours (الأبيض، الأسود، الرمادي). (شاكر أ، 2001، صفحة 270)

كانت هذه مجموع الصفات أو الخصائص التي تتحكم في الكيفية التي يظهر بها لنا اللون والتي تحيلنا للحديث عن الأساليب الثلاثة التي وضعها الناقد "هربرت ريد" في استخدام اللون في الفنون التشكيلية والفنون المرئية بصفة عامة، والمتمثلة في:

– الأسلوب الرمزي:

وفيه يستخدم الفنان اللون من أجل مغزاه ودلالته، فكل لون يحمل دلالة خاصة اصطلح عليها لدى بعض الجهات الاجتماعية فقد يكون اللون الأحمر رمزا للدماء أو الثورة لدى بعضهم وقد يكون رمزا للقوة والملكية لدى البعض الآخر. (البني، 2022، صفحة 125)

– الأسلوب التناغمي:

وهو أسلوب يراعي فيه الفنان علاقة اللون بما يجاوره من عناصر التكوين الأخرى، كالضوء والظل والكتلة. (دفاك، د.ت، صفحة 105)

– الأسلوب النقي:

وهو أسلوب يستخدم فيه الفنان اللون من أجل اللون نفسه وليس من أجل خدمة الشكل، لأنه يؤمن بأن كل لون يحمل قيمة جمالية وحسية كامنة في ذاته، فيعتمد على الألوان النقية غير الممزوجة، أمثال الفنان الوحشي "هنري ماتيس". (البني، 2022، صفحة 127)

والتصنيف الشائع للألوان هو ذلك الذي يقسمها إلى ألوان حارة كالأحمر وما يجاوره وألوان باردة كالأزرق وما يجاوره، حيث استغل الفنانون هذا التصنيف والانطباع الذي يتركه في نفسية المتلقي للتعبير عن البعد الفضائي في لوحاتهم، حيث توحي الألوان الحارة بالقرب في حين توحي الألوان الباردة بالبعد.

وفي النهاية نستنتج أن الألوان مهما اختلفت وتعددت تصنيفاتها وأساليب استخدامها تبقى أحد أهم عناصر التكوين الفني التشكيلي، وأحد أهم مظاهر الحياة لأنها مرتبطة بثقافة الشعوب ومعتقداتهم وأفكارهم وعاداتهم وتقاليدهم التي تلخص فلسفة حياتهم.

- العمق(المنظور)

يعرف العمق أو المنظور على أنه: " تمثيل الاجسام المرئية على سطح منبسط (كاللوحة) لا كما هي في الواقع، ولكن كما تبدو لعين الناظر إليها من موقع معين". (الشعراوي و سامر، 2020، صفحة 30) "فالإحساس بالعمق الفراغي في الفنون التشكيلية ثنائية الأبعاد لا يمكن أن يكون واقعا ماديا، لأن اللوحة أو السطح عموما لا يتميز إلا بطول وعرض فقط، وما نراه قريبا أو بعيدا في اللوحة لا يعتمد على عمق حقيقي مادي، بل يعتمد على أحاسيس تثيرها دلالات تؤدي إلى التعرف على ما هو قريب وما هو بعيد، أو التعرف على ما نسميه شكلا وما نسميه أرضية". (رياض، 2000، صفحة 401) وللمنظور نوعان هما: المنظور الخطي والمنظور الهوائي

– المنظور الخطي

سمي بالخطي لأنه يتعلق بالخطوط التي تتشكل نتيجة أوضاع ومسافات نسبية بين الأشياء مثل: الخطوط الأفقية المتوازية للسكة الحديدية التي تبدو وكأنها تلتقي عند نقطة التلاشي على خط الأفق، أو الخطوط العمودية كأعمدة الكهرباء التي تبدو وكأنها تقترب من الأرض كلما بعدت عين

الناظر إليها نتيجة التضاؤل التدريجي لحجم الأعمدة كلما زاد بعدها، وهذا ما يؤدي إلى الإحساس بالعمق في الصورة.

– المنظور الهوائي:

وسمي بالهوائي لأنه يتعلق بمظهر الأشياء كما تبدو متأثرة بحالات الجو الطبيعي المحيط بها، حيث يلاحظ من خلال الخفوت التدريجي للضوء وتزايد نعومة الأشياء البعيدة، حيث عادة ما تمثل الأشياء البعيدة مثل: الجبال في المناظر الطبيعية بالألوان الباردة كالأزرق ودرجاته على عكس الألوان القريبة التي تعطي شعور بالقرب مثلما ذكرناه سابقا في عنصر الألوان. (الشعراوي و سامر، 2020، صفحة 31)

حظي هذا العنصر بأهمية كبيرة في بناء وتكوين العمل الفني، حيث برع في استخدامه واتباع قواعده فنانو المدرسة النيوكلاسيكية لكن أهميته تضاءلت مع ظهور مدارس الفن الحديث والمعاصر فمنهم من تصرف في القواعد الأساسية للمنظور وحرفها عن أصلها لتحقيق رؤية جمالية مخالفة وجديدة ومنهم من تخلى عنه تماما، لكن يبقى المنظور عنصر مهم في التصوير الواقعي أو الفنون التطبيقية والتصميم والهندسة المعمارية ونقطة من نقاط قوة الصورة الفوتوغرافية الفنية بالنسبة لقواعد التصوير الفوتوغرافي.

كانت هذه أهم عناصر بناء العمل الفني التشكيلي، التي تعتبر بمثابة حجر الأساس والحروف الأبجدية الأساسية للغة التشكيلية الضرورية لعملية التكوين الفني.

3.2.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي

يرتبط مفهوم القيمة في الفن بالمعنى المجرد المأخوذ من الصفات الكامنة في الموصوفين والموصوفات، كما تم الاشارة إليه في عنصر النظرية النسبية الموضوعية للقيم الجمالية، حيث استطاع العقل البشري أن يجردّ قيما فنية وأدخلها إلى المباحث الفنية مثلما جرد قيما أخلاقية، ليؤسس من خلالها مباحث أخلاقية، فجرّد قيمة الصدق من الإنسان الصادق، وقيمة الحلِم من الإنسان الحليم...إلى غير ذلك من القيم الأخلاقية، وفي مجال الفن استطاعت عقول الفنانين أن تجرد لنا من المرئيات الجميلة الموجودة في الطبيعة قيمة فنية وهي "الجمال"، حيث جردوا من التكوينات الجمالية الفنية المتناظرة قيمة فنية سميت "بالتناظر" ومن تجاور جزئيتين متوافقتين قيمة فنية سميت "بالتوافق" ومن تناسب جزئيتين متصلتين في الحجم قيمة فنية سميت "التناسب" وعليه أصبحت هذه القيم بعد

تجريدها تحمل معان ودلالات كامنة داخل عقل الفنان ومشاعره، حيث ينساب أثرها من داخل نفسه إلى حواسه التي يوظفها في تشكيل وإخراج عمله الفني للمتذوقين.

وتلك الآثار الفنية التي تنبع من ثقافة الفنان ومشاعره وخبراته وتوضع أمام المتلقي المتذوق من الممكن أن نسميها "قيما جمالية" وعلاقتها بالقيم الفنية أنها وليدة لها، حيث تقوم القيم الجمالية بمخاطبة إدراك المتلقي وحواسه بعد أن تولدت من القيم الفنية التي كانت كامنة ومخفية في ثقافة الفنان ومشاعره وخبراته.

إن كل من القيمة الفنية والقيمة الجمالية عنصران متلاحمان كتلاحم الروح مع الجسد وبالتالي ففصل أحدهما عن الأخرى قد يعرض العمل الفني إلى التفكك وقتل تأثيره الفني، والفصل بينهما في هذا الصدد، كان بدافع تقديم تصور عام لكل من المفهومين على حدى حتى نتمكن من معرفة العلاقة التي تربطهما، فالقيم الجمالية هي وليدة القيم الفنية التي عبرت من داخل الفنان إلى العالم الخارجي من خلال العمل الفني، وبالتالي يمكننا القول أن العمل الفني عبارة عن همزة وصل بين الشعور الخاص بالفنان و عالم الشعور الخاص بالمتلقي عن طريق ما سميناه في مكونات العمل الفني بعنصر "التعبير".

ولكي يكون العمل الفني مؤثرا في النفس البشرية لا بد له من ألاّ يخرج عن تلاحم عنصري القيمة الفنية والقيمة الجمالية، حيث يثبت هذا التلاحم ادراك الفنان للأسس الفنية العامة التي يقوم عليها العمل الفني، والتي تعتبر الأساس الأول الذي يلتزم به في بناءه لعمله الفني، فهذه الأسس ممكن أن نعتبرها منبعا للقيم الفنية، وحسن تطبيقها عمليا في العمل الفني هو مولود نشأ من ادراك الفنان، فكلما كان ادراكه عميقا وصحيحا، كلما جاء المولود على هيئة جميلة، أي نموذج للقيمة الجمالية. (فتيني، د.ت، الصفحات 71-73)

ومن بين الأسس أو القيم أو المبادئ الفنية العامة التي يعتمدها الفنان التشكيلي في إخراج بنية أعماله الفنية، نذكر:

- الوحدة

هي الكل المتكامل الذي يؤدي حدوث أي خلل في أي جزء منه إلى تخلخل في النظام الكلي للعمل الفني، مما ينتج عنه تكوينات عشوائية ومشوهة غير كاملة المعنى. (دفاك، د.ت، صفحة 109) "وتتحقق وحدة العمل الفني من خلال ارتباط عناصره الشكلية والحسية في تكوين محكم، إذ تبدو هذه العناصر في تأليف منسجم لا يمكن فصل أحد أجزائه عنه كي لا يختل التأليف، إذ يصبح الشكل كلاً

واحداً منسجما مع كل عناصره في وحدة عضوية متآلفة. (البني، 2022، الصفحات 80–81) وتتمثل العناصر التي تشملها الوحدة في مجال الفن التشكيلي في: وحدة الشكل، وحدة الفكرة (الهدف) ووحدة الأسلوب الفني.

– وحدة الشكل:

تتحقق وحدة الشكل عن طريق وجود علاقة وثيقة بين عناصر التكوين الفني، بداية بوجود عنصر رئيسي تخضع له كل العناصر والأجزاء الأخرى، إضافة إلى تحقيق وحدة عضوية تربط التكوين ككل من خلال علاقات شكلية مختلفة، مثل:

– التماثل بين الأشكال عن طريق: الحجم، الشكل، اللون، الاتجاه

– التجميع عن طريق التقارب، التوازي، التلامس، التراكب، التداخل، التشابك، التناسج

– وحدة الفكرة:

يميل المتلقي للعمل الفني إلى تركيز فكره في موضوع واحد، ولا يجب أن يشتت ذهنه وفكره في موضوعين أو أكثر في آن واحد، لذلك فهو يتعاطف مع العمل الفني الذي يتميز بوحدة الموضوع إلى جانب وحدة الشكل، والمقصود بوحدة الموضوع أن يكون العمل الفني متكاملا، حاملا لرسالة مرئية ذات موضوع مرتبط الأجزاء، وتجدر الإشارة إلى أن الفكرة أو الهدف من العمل هو الذي يحدد الأسلوب والطريقة التي يتبعها الفنان، فمثلا يمكن أن يعبر الفنان في لوحته على شيء عتيق أو شيء حديث، ويمكن أن يجمع بين الموضوعين، إذا كان الهدف من ذلك هو إظهار التباين بينهما أو الفروق أو الأخطاء والهفوات، فبذلك يكون الجمع بين الموضوعين فكرة سليمة لا ينقصها الإحساس بالوحدة.

– وحدة الأسلوب:

يعتبر الأسلوب الفني Style من العوامل المتعددة التي تحقق الوحدة، فالأسلوب الفني هو نتاج للتعليم وللخبرات المكتسبة، وهو تطور لتقنية أداء العمل تطورا تدريجيا وعلى مر السنين حتى ينضج ويصبح ميزة لعمل فنان دون غيره، وبالتالي فهو لصيق الصلة بالفنان، إذ يمكن لمن يرى العمل الفني أن يتعرف على صاحبه بمجرد رؤيته لذلك الأسلوب الفريد، فكما يعبر عن ذلك الفرنسيون في قولهم: "الأسلوب هو الإنسان...Le style est l'homme" ولو أن لوحة فنية واحدة قد أنجزت لتعبر عن موضوع واحد لكنها جمعت بين أسلوبين مختلفين في أدائها لكان من المؤكد أن تفقد وحدتها، تماما كالمسكن ذو الطراز العربي الإسلامي القديم مثلا، الذي يؤثثه أصحابه بأثاث حديث أو معاصر، أو أن يحاول

مصور أن يجري تحسينات على إحدى اللوحات القديمة ويكون أسلوبه الفني قد تغير طيلة تلك السنوات السابقة، فمن المؤكد أن تؤدي اللمسات الجديدة إلى تفكيك وحدة ذلك العمل الفني. (رياض، 2000، الصفحات 265-292)

كما أن الوحدة في العمل الفني لا تلغي التنوع أو تحدّ منه، إذ "يميل الإنسان من جهة أخرى إلى التنويع في الفن للتخلص من التكرار وكثرة التماثل من أجل لفت الانتباه، مع الابقاء على الوحدة وعدم الاخلال بها، وقد يكون هذا التنويع بالجمع بين الخطوط العمودية والأفقية والمقوسة أو في أطوالها فتكون طويلة وقصيرة وسميكة أو رفيعة، أو في اتجاهاتها، فيتجه بعضها نحو اليمين وبعضها الآخر نحو اليسار...إلى غير ذلك". (غيث و الكرابلية، 2008، صفحة 121)

- الإيقاع

يعرف "جون ديوي" الإيقاع في الفن التشكيلي على أنه: " تكرار أي عنصر من عناصر الشكل المتماثلة، كتكرار وحدة، وما يقع بين كل وحدة وأخرى من مسافة تسمى فاصل، ويؤكد أن هناك أمثلة لا حصر لها من الإيقاعات في العناصر الطبيعية مثل: نسيج بيت العنكبوت، وفي توزيع مساحات أوراق الشجر على الفروع وغيرها من نماذج الطبيعة". (شندي، 2008، صفحة 129) و الإيقاع عند "رينزRunes" هو: "الاستمرار الناتج عن تكرار عناصر من أجزاء متشابهة، وأن أهمية الإيقاع مبنية على قيمة التبادل بين التوتر والاسترخاء، والعمل والراحة، والمشي والنوم..." (شندي، 2008، صفحة 130) ومن خلال التعريفين السابقين نستنتج أن الإيقاع يرتكز على عنصرين أساسيين هما:

- الوحدات: وهي الأشكال والعناصر المرسومة وتمثل العنصر الإيجابي.
- الفترات: وهي الفراغات الموجودة بين تلك العناصر وتمثل العنصر السلبي.

حيث يؤدي تكرار هذه الوحدات والفترات في تتابع وتبادل مستمر ضمن نظام معين إلى خلق الإيقاع سواء كانت وحداته شكلية أو لونية.

وهناك عدة أنواع من الإيقاع أهمها:

- إيقاع رتيب: هو الإيقاع الذي تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات تشابها تاما على جميع الأصعدة كالشكل والحجم والموقع... باستثناء اللون فتختلف فيه إذ يمكن أن تكون الوحدات سوداء مثلا والفترات بيضاء أو رمادية اللون.

-إيقاع غير رتيب: هو الإيقاع الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها وجميع الفترات مع بعضها، لكنهما يتخلفان فيما بينهما من خلال الشكل أو الحجم أو اللون.

– الإيقاع الحرّ: حيث يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها البعض اختلافا تاما، وتختلف فيه كذلك أشكال الفترات عن بعضها اختلافا تاما وكليا.

– إيقاع متزايد أو متصاعد: لما يتزايد حجم الوحدات تدريجيا مع ثبات حجم الفترات أو العكس أي لو يتزايد حجم الفترات مع ثبات في حجم الوحدات، أو أن يتزايد حجم كل منهما تدريجيا معا.

–إيقاع متناقص أو متنازل: إذا تناقص حجم الوحدات تناقضا تدريجيا مع ثبات حجم الفترات أو إذا تناقص حجم الفترات تدريجيا مع ثبات حجم الوحدات، أو أن يتم التناقص التدريجي لكليهما معا.

ويتوقف تحديدنا لنوع الإيقاع المتزايد أو المتناقص على حسب الجهة التي ينظر منها الرائي فلو نظر من جهة الوحدات الصغيرة نحو الوحدات الكبيرة سمي ذلك بالإيقاع المتزايد، ولو نظر من جهة الوحدات الكبيرة نحو الوحدات الصغيرة سمي ذلك بالإيقاع المتناقص. وغالبا ما نجد في العمل الفني الذي يحتوي على إيقاع عموما، اجتماع ايقاعات متعددة بجوار بعضها بشكل أو بآخر، علما أن ذلك لا يضر بالعمل الفني ووحدته بل على العكس يكسبه تنويعا وتجديداً ويحد من الملل أو الرتابة التي قد تنتج عن إيقاع النوع الواحد، شرط أن يكون أحد الأنواع له سيادة وأولوية على ما يجاوره من الأنواع الأخرى. (رياض، 2000، الصفحات 181–184)

- الاتزان (التوازن)

التوازن هو الحالة التي تتعامل فيها القوى المتضادة، وهو أيضا ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة الجاذبية، والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دورا هاما في جماليات التكوين الفني، حيث يتحقق الاحساس بالراحة النفسية حين النظر إليه، والفنان يتجه نحو تحقيق التوازن في تنظيم عناصر عمله الفني لا لأنه أساسا فنيا فحسب بل لأنه كذلك أساس من أسس الحياة. (الكوفحي، 2009، صفحة 79) وبالتالي فالوصول إلى تحقيق التوازن لا يتم بواسطة مجموعة من القواعد أو عن طريق نظام معين فحسب، بل الأساس في تحقيقه هو قدرة الفنان على الاحساس العميق بتنظيم العمل الفني واندماجه فيه، وهنا يظهر الجانب الإبداعي والمخيلة الخصبة للفنان عند ابتكار وسائل توازن تبعا للفضاء الذي يعمل فيه، مستعينا بالجوانب العلمية والعملية المتاحة من هذا المجال.

كما أن توزيع الكتل من أجل تحقيق التوازن يمكن أن يتحقق بواسطة كل عناصر التشكيل كالأشكال والإضاءة والألوان والفضاء...إلى غير ذلك. (دفاك، د.ت، الصفحات 110–111) فالصورة التشكيلية تبدو متزنة إذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعا متعادلاً، أي تخضع لقانون العدل فالقوائم

والفواتح والتجمع والتفرق والظلال والأضواء والأحجام الصغيرة والكبيرة...كلها عوامل مصاغة بحيث تريح الرائي، فمثلا: تجمع القاتم في جانب وترك بقية الصورة فاتحة يخلق لدينا إحساسا بعدم الاتزان وبالتالي فقدان العمل الفني لأحد مقوماته الرئيسية. (البسيوني ب، 1994، صفحة 60)

ومن بين الأنواع الشائعة لمبدأ التوازن ما يلي:

– التوازن المتماثل (السيمتري): هو تماثل الأشكال والكتل والخطوط والألوان والخامات وكل عناصر التكوين في قسمي التصميم تماثلا كليا، أي أن الجانب الأيمن يتماثل تماما مع الجانب الأيسر أو أن يتماثل الجزء العلوي كليا من الجزء السفلي، وكأن أحدهما يكون بمثابة صورة مرآة بالنسبة للآخر، حيث يتوسط هذين الجانبين محور وهمي ينشأ من خلاله التوازن بين الطرفين. (غيث و الكرابلية، 2008، صفحة 162)

– التوازن غير المتماثل المحوري: " وهو تناسب وتساوي حجم الأشكال والكتل والخطوط في قسمي التصميم بغض النظر عن وجود التماثل أم عدمه" (العربي، د.ت، صفحة 48)

– التوازن غير المتماثل الإشعاعي (المركزي): يحدث عندما تكون عناصر التكوين الفني موزعة بشكل دائري، حيث تتوسط جانبيه نقطة مركزية فيتحقق التوازن لو دار التكوين حول مركزه وهذا النوع يعطي احساسا بالحركة والحيوية، وهو أقل استخداما من الأنواع الأخرى نظرا لصعوبة تحقيقه وحاجته لمساحة أكبر من غيره. (الشعراوي و سامر، 2020، صفحة 41)

– التوازن غير المتماثل الوهمي(المستتر): " وهو الذي لا يعتمد على التشابه بين التشكيلات وإنما على الاحساس بأوزانها النسبية في العمل ككل". (أيام، 2017، صفحة 221)

- النسبة والتناسب

التناسب مصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع كعناصر العمل الفني مثلا، والجدير بالذكر أن لغة التناسب هي لغة تحليلية ذات نتائج دقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل الذي تكونه، ومن أشهر تطبيقات التناسب في التكوينات الفنية والتصميمية النسبة الذهبية البسيطة والمستطيل ذو النسبة الذهبية. (سلام، 2017، الصفحات 330–331) أما مصطلح النسب فهو مصطلح يدل على "تباين العلاقات بين عنصرين فقط، ويشير إلى علاقة كل عنصر بالآخر فيما يتعلق بالحجم والمساحة، ولكن لا يتحدد بمقياس ثابت" (صولة، د.ت، صفحة 142) وتعتبر النسبة والتناسب من الأسس المهمة في تكوين العمل الفني، كونه يهدف إلى الجمع بين

العناصر متباينة الأطوال والأحجام على نحو جيد، يتناسب مع طبيعتها دون إسراف في الأطوال أو خلل في الأحجام. حيث استمد الفنانون الإغريق النسب الجمالية من شكل الجسد الإنساني، واعتبروها نسب مثالية وأكدوا ضرورة الاقتداء بها. (البني، 2022، صفحة 81) فقد كان لديهم تصور بصري يحدد رأس الإنسان من حيث الحجم بأنه يساوي سبع جسمه، وطول الفخذ يتعادل مع طول الساق، إلى غير ذلك من الامثلة التي تثبت التزام المدارس الكلاسيكية بالحساب الدقيق في تقدير الأحجام فيما بينها وفي محيطها ككل، حيث ظلت هذه الطرق الصارمة تتداول بين طلاب الفن لفترة زمنية معتبرة إلى أن أخذت في التغيير والتطور وأخذ منحى جديد في التقدير النسبي مع فناني العصر الحديث. (البسيوني ب، 1994، صفحة 49)

- السيادة

وتسمى أيضا بنقطة الارتكاز أو نقطة الاهتمام أو النقطة المحورية، وهي النقطة التي تكون بمثابة المفتاح للتكوين الفني الكلي، وتتمثل في النقطة الأولى التي يسقط عليها نظر المشاهد، حيث يشترط فيها أن تكون الأكثر جذبا للوهلة الأولى. (العربي، د.ت، صفحة 51) وفي تعريف آخر: يقصد بالسيادة في العمل الفني التشكيلي على أنها طريقة توزيع الأهمية البصرية على جميع العناصر، مع إعطاء أهمية بصرية أكبر للعنصر الذي يخدم ويوضح فكرة العمل الفني ويزيدها وضوحا. (عبد الهادي، 2020، صفحة 86) وبالتالي فالسيادة هي النواة وبؤرة العمل الفني وأهم جزء فيه والعنصر المتسيد على باقي العناصر أو هي الهيمنة والسيطرة التي يمنحها الفنان لأحد عناصر عمله الفني حتى يوجه ويجذب انتباه المتلقي إلى أهم جزئية فيه.

فعلى الرغم من أن النقاد والمختصون يرون بأنه ليس من المستحب أن يكون هناك مركزان متصارعان أو أكثر في عمل فني واحد، وأن ذلك يؤدي إلى تقسيم مشاعر المشاهد وتشتيت نظره في مساحات بصرية متعددة، إلاّ أن بعضهم الآخر يرى بأن الصورة التشكيلية يمكنها تحتوي على مركز واحد هام يمثل بؤرة النظر، أو على عدة مراكز موزعة بطريقة مدروسة في انحاءها، حيث تتجمع كل عناصر الصورة وقواها المتصارعة حول هذا المركز (الحالة الاولى)، في حين تحدث تجمعات عدة حول مراكز متنوعة (الحالة الثانية)، وبالتالي وحسب رأيهم لا يصح لنا نظريا الادعاء بأن الحالة الاولى أفضل من الثانية أو العكس، فالمسألة نسبية مرتبطة إلى درجة كبيرة بحساسية الفنان وتبلور طرازه ومدى تأثير وجهة نظره على جمهوره المتذوق. (البسيوني ب، 1994، صفحة 82)

وهناك وسائل وطرق متعددة يمكن بواسطتها أن يقوى مركز السيادة، ويتمثل أهمها فيما يلي:

– سيادة الفراغ أو السيادة عن طريق الفراغ، فليس من الضروري أن يكون العنصر الجاذب للانتباه عنصرا ايجابيا، فقد يكون أيضا فراغا سلبياً

– السيادة عن طريق اختلاف شكل الخطوط أو شكل الموضوع الرئيسي عما حوله.

– السيادة عن طريق خطوط التوجيه الظاهرة بشكل صريح للمتلقي نحو الموضوع الرئيسي أو الوهمية المخفية التي يستنتجها لوحده.

– السيادة عن طريق التباين في الألوان أو درجة اللون مثل توظيف مساحة ملونة بالقاتم وسط مساحة ملونة بالفاتح والعكس صحيح.

– السيادة عن طريق الحدة، أي بإظهار التفاصيل الدقيقة لجزء معين دون غيره.

– السيادة عن طريق تأطير الموضوع الرئيسي سواء بإطار طبيعي كالأشجار أو مصطنع كالنوافذ والأبواب.

– السيادة عن طريق الانعزال، أي بوضع جسم معين وحيداً ومنعزلا في أحد أطراف الصورة في حين تبقى بقية الأجسام مجتمعة مع بعضها.

– السيادة عن طريق الحركة أو السكون، أي بتواجد جسم متحرك مع أجسام ساكنة أو العكس.

– السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر وهذا يكون عندما يظهر شخصين أو أكثر يوجهون نظرهم نحو عنصر معين ضمن تكوين الصورة، يجعلنا ندرك أن ذلك العنصر هو أهم عنصر.

– السيادة عن طريق القرب أو البعد، كأن يكون مكان الموضوع الرئيسي في المقدمة والموضوعات الثانوية في مؤخرتها.

– السيادة عن طريقة ميزة وأفضلية المكان، حيث يميل الإنسان إلى تفضيل المنتصف عن الأطراف، واليمين عن اليسار والوجه خير من الظهر والرأس أولى من القدم...إلى غير ذلك من الأفكار والميولات التقليدية المتوارثة.

تعتبر هذه الطرق إضافة إلى طرق تقدير الأهمية النسبية التي سبق وأشرنا إليها طرقا كلاسيكية، مقارنة بما أصبح متداول حاليا بين الفنانين، حيث أصبحت القاعدة الشائعة في تقدير التناسب والسيادة هي "قاعدة الثلث أو الأثلاث La règle des tiers" أو خطوط التقسيم في التكوين. (رياض، 2000، الصفحات 295–312)

- الحركة

تعتبر الحركة في المجال البصري من أقوى مثيرات الانتباه، والمقصود بالحركة في هذا الصدد ليس حركة الأشكال أو رسم أشخاص يسيرون أو يرقصون، فحتى وإن فعلنا ستبقى هذه الأشكال وهذه الأشخاص ساكنة لا تتحرك. وبالتالي فالمقصود بالحركة في العمل الفني التشكيلي ثنائي الأبعاد هي قدرة الفنان على جعل عين المشاهد تتحرك في أجزاءه، أو أن يستطيع المتلقي أن يحسّ بإخلال التوازن فيه، بحيث يوحي له بقدوم حركة أو حدث.

والظاهر لنا أنه لا سبيل إلى التعبير عن الحركة في مثل هذه الحوامل المسطحة، غير أنه من الممكن عن طريق الأشكال الثابتة إثارة أحاسيس ديناميكية لدى المشاهد. فمثلا: تعبيرنا عن الرياح عندما تشتد قد لا يعرف تأثيرها بصريا إلاّ عن طريق زيادة في ميل الأشجار أو الأعشاب أو تطاير رداء أو شعر امرأة. إن هذه الموضوعات وغيرها هي موضوعات ثابتة في الصورة، وبالتالي إدراك الحركة في الصورة لا يكون عن طريق العين فقط، بل للدماغ البشري كذلك دورا أساسيا في إدراكها. (بديع، دويكات، و دويكات ، 2018، الصفحات 56-57) وتتمثل أنواع الحركة في الفن التشكيلي عموما في ثلاثة أنواع، اثنان منها نجدهما في الحوامل أو المسطحات ثنائية الأبعاد كاللوحات الفنية وتمثل في:

– الحركة التقديرية: نجد هذه الحركة في الأعمال الفنية التشكيلية ثنائية الأبعاد حيث "تعتمد هذه الحركة على الثقافة الفنية للمشاهد، إذ يكون له دورا فعالا في الاحساس بالحركة، وذلك من خلال محاولة الربط بين علاقة العناصر ببعضها البعض واتجاهاتها ومساراتها وأشكالها وألوانها، ومحاولة تفسير هذا الترابط في المجال المرئي الذي يترجمه ويقدره العقل على أنه حركة" (النشار، 2016، صفحة 109)

– الحركة الإيهامية: تظهر هذه الحركة كذلك في الأعمال الفنية التشكيلية ثنائية الأبعاد، والتي تنتج من حيل فن الخداع البصري، "وهو فن محين بين هندسة التجريد والتأسيسات العلمية والبصرية والنفسية في مجال علم النفس، وهو عبارة عن شبكة من الخطوط والمساحات والأشكال الهندسية يتم وضعها في تنظيم هندسي ذو عمق فراغي له صفة التكرار فيوهم الناظر بالحركة الإيحائية الديناميكية كنوع من الخداع البصري" (النواو و آخرون، 2021، صفحة 6) وهذه الحركة الإيهامية لا تعتمد على ثقافة المشاهد، بل يقتحم فيها الشكل عين المشاهد في المجال المرئي، من خلال تلقيه عدة صور ذهنية سريعة تحدث له توترا في عقله، مما ينتج عنه ذبذبات تجعله يدرك ان الأشكال التي يراها أمامه تتحرك، وبالتالي توحي له بحركات وهمية وهي الحقيقة الثابتة. (النشار، 2016، صفحة 109)

– الحركة الفعلية: والمقصود بالحركة الفعلية أنها حركة حقيقية استطاع أن يحققها الفنان في الفراغ الحقيقي ثلاثي الأبعاد، مستخدما في ذلك بعض الأساليب والحيل التكنولوجية والأدوات والوسائل الميكانيكية والمواقد الكهربائية، إلى جانب استعانته بقوى الدفع الطبيعية مثل: الهواس والماء...إلى غير ذلك. (النشار، 2016، صفحة 110)

- التدرج والتباين والتضاد

تحمل هذه المصطلحات معان متقاربة وذات صلة ببعضها البعض، ونظرا لأهميتها في التكوين لا يكاد يخلو عملا فنيا تشكيليا من أحداها على الأقل، حيث يعرف التدرج على أنه: "الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان مع درجات متوسطة، فإذا جمعت الصورة بين مساحتين إحداهما سوداء تماما والأخرى بيضاء تماما، فهما لونان متباينان وإذا ربط بينهما بدرجات رمادية متوسطة أي من الرمادي القاتم جداً إلى الأفتح إلى الفاتح جداً مع بقاء الطرفين الأبيض والأسود وبالتالي نحصل على ما نسميه تدرجاً للألوان" (رياض، 2000، صفحة 163) وللتدرج أنواع كثيرة منها:

التدرج في الاتجاه، التدرج في الانحناء، التدرج في قيمة اللون، التدرج في الحجم والتدرج في الشكل.

وقد يكون بطيئا أي واسع المدى أو سريعا، حيث كلما زادت سرعته كلما اقترب من حالة.

وبالنسبة لمفهومي التباين والتضاد، فإننا لا نكاد نلمس فرقا بينهما من حيث المعنى، فكلاهما يعني الاختلاف الواضح بين شيئين، حيث يعرف التباين على أنه: "الاختلاف بين عناصر التكوين من أشكال وألوان وخطوط وأحجام...إلى غير ذلك، مما يجعلها تثير تركيز المشاهد وتجذبه نحو عنصر ما أي نحو مركز السيادة". (عبد الهادي، 2020، الصفحات 86-87) أما التضاد فما هو إلاّ: "علاقة ثنائية المبنى، تتكون من شيئين أحدهما يكمل الآخر ولا غنى لأحدهما عن الآخر، وهي تجسد ثنائية الوجود، فما من شيء في الوجود إلاّ ويوجد نقيضه الذي يضاده وفي نفس الوقت يظهر قيمته فنقيض النهار هو الليل وهو الذي يظهر وجوده وقيمته، ونقيض الحياة هي الموت، وهي التي تعطي لها المعنى وكذلك نقيض اللون الأبيض هو اللون الأسود وهو الذي يبرزه ويعطيه قيمته". (سلام، 2017، صفحة 330)

نستنتج من خلال التعريفين السابقين أنه بإمكاننا اعتبار أن التضاد هو أقصى درجات التباين وأن التباين يمكنه أن يوجه نظرنا نحو مركز السيادة في حين أن التضاد لا يمكنه، لأن التباين قد يكون بين عدة عناصر لكن التضاد عبارة عن ثنائية متناقصة، وأن التباين يمكنه أن يكون تضاد إذا

ما بلغ أقصى درجاته في الاختلاف، في حين أن التضاد لا يمكنه أن يكون مجرد اختلافا حيث يتباين اللون الأبيض مع اللون الأزرق مثلا، ويتعاكس ويتضاد مع اللون الأسود.

كانت هذه أهم الصفات الجمالية أو العلاقات التكوينية الأساسية التي تربط عناصر العمل الفني التشكيلي، كما نجد هناك علاقات أخرى قد تكون أقل استقلالية من التي سبق ذكرها، أي أننا نجدها بطريقة أو بأخرى تساهم في تحقيق إحدى العلاقات الرئيسية سالفة الذكر أو أن تكون جزءً منها أو إحدى أنواعها، لكنها لا تقل أهمية عنها إذ تساهم هي الأخرى في تحقيق الجمال والقبول الإدراكي للعمل التشكيلي من طرف المتلقي، ومن بين تلك الأسس الثانوية الأخرى نذكر:

- التناظر أو التماثل أو السيمترية

ويقصد به الحالة التي يتماثل فيها نصفي العمل الفني، سواء العلوي والسفلي أو يتماثل جانباه الأيمن والأيسر، أو أن يحتوي على وحدات متماثلة، وتعتبر هذه الصفة من العلاقات التي ليست لها استقلالية العلاقات الأخرى، كونها تنبثق من التكرار، فالتكرار يحقق التوازن ومن ثم التناظر (التوازن المتماثل أو التوازن المحوري أو السيمتري).

- التطابق

المقصود بالتطابق هو بلوغ التماثل أقصى درجاته، أي التماثل التام بين عنصرين أو أكثر وبالتالي فهو ناتج عن التكرار، وعندما يزيد التطابق بين أكثر من عنصرين يكون تأكيداً على التكرار. (سلام، 2017، صفحة 331)

- النظام أو التوزيع

نظرا لتعدد عناصر التشكيل في العمل الفني، فإنه من الواجب خضوعها لنظام معين يربط بينها بنسق محكم وجميل، يبعدها عن الملل ويجنبها الرتابة، وهذا النظام أو النسق يحدده الفنان انطلاقا من أسلوبه وبراعته، فكما يرى أرسطو أن الكائن المؤلف من عدة أجزاء لا يمكنه أن يكون جميلا إن لم تكن أجزاؤه متآلفة في نظام محكم متناسبة مع الحجم الذي يجمعها، وهذا ما يحيلنا إلى مفهوم " الوحدة في الأسلوب" الذي سبق وأن أشرنا إليه. (البني، 2022، صفحة 81)

- الانسجام (التناسق)

يحيلنا كذلك هذا العنصر إلى "وحدة الأسلوب الفني" حيث نعني بالانسجام أو التناسق " وحدة العمل الفني من حيث الصياغة والأسلوب مثل: أسلوب "فان جوخ" فلكل فنان أسلوبه وطريقته المتميزة في الأداء، بحيث يخلق من عناصر التكوين الفني عمل فني منسجم ومتناسق من حيث اللون والخط

والملمس والقيمة الضوئية، كما أنه مطالب بأن يكون عارفا لكيفية التعامل مع الفراغ ومدلوله وانسجامه مع العناصر الإيجابية الأخرى، وكذا العلاقات النسبية بين الحجوم والمسافات الفاصلة بينها والألوان وقواعد تنسيقها إلى غير ذلك". (بديع، دويكات، و دويكات ، 2018، صفحة 58)

- التكرار

يؤدي تكرار عنصر أو وحدة إلى خلق توازن أو إيقاع يمثل ترديدا لفكرة ما، وهذا الترديد لا يتم على وتيرة واحدة بل يتضمن عنصر التنوع من أجل الحدّ من الشعور بالملل، كما أنه يشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة في الأعمال الفنية ثنائية الأبعاد. (البسيوني ب، 1994، صفحة 54)

- القياس

هو الحجم الحقيقي والواضح من الشيء المرئي فيما يتعلق بالأشياء الأخرى، حيث يمكن للقياس أن يخلق لنا عنصر سيادة في العمل الفني من خلال تكبير العنصر الأهم مقارنة بباقي العناصر، إذ يمكن أن يكون العنصر الأكبر حجما في الطبيعة هو الأصغر حجما في العناصر الموجودة داخل العمل الفني، وهذا ما يعرف بالحجم المرئي للعنصر، وهو على النقيض تماما من الحجم الطبيعي فالحجم الطبيعي هو الحجم الذي اعتادت العين على رؤيته في الطبيعة، أما الحجم المرئي للعنصر فهو الحجم الذي أعطاه له الفنان بغض النظر عن حجمه الحقيقي، ويندرج هذا العنصر "المقياس" ضمن ما سميناه بالنسبة والتناسب وكل ما يتعلق بمعرفة الأبعاد في العمل الفني. (مركز الجزيرة الإعلامي للتدريب والتطوير، د.ت، صفحة 15)

2.3 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي المعاصر

1.3.2 عوامل تغير القيم الجمالية

بحديثنا في العناصر السابقة عن نظريات التقدير الجمالي، تبين لنا أنها تنقسم إلى رأيين متضادين يجمع بينهما رأي ثالث موازن إلى حدّ ما بينهما، وفي هذا العنصر نريد معرفة العوامل التي تؤثر في القيم الجمالية وتؤدي إلى تحورها أو تغيرها عبر العصور، وإذا كان التقدير الجمالي واستخراج القيم الجمالية من العمل الفني مرتبط بالمواقف الثلاثة (الموضوعي، الذاتي، النسبي الموضوعي) فالأسئلة التي تراودنا هي: أي من هذه المواقف تأثرا وتغيراً؟ وهل هذا التغير يمس كل المواقف بأسسها ومبادئ حكمها؟ أم أنه يمس موقفا دون الآخر؟ وإذا كان كذلك هل يؤثر ذلك على المواقف الأخرى أم لا؟

يرى أصحاب الموقف الموضوعي أن تقديرهم للقيم الجمالية في الأعمال الفنية– ونخص بالذكر التشكيلية– صالح لكل زمان ومكان، لأن الجمال موجود في العمل الفني ذاته مستقلا عن أي شيء خارجه، وهؤلاء يؤمنون بأن عناصر الجمال في الجميل ذاته، على أساس أن هذه العناصر غاية في ذاتها، وأن الانتباه في اللغة العادية يرتكز في معناها فقط، في حين أن اللغة في الفن تجذب الانتباه إليها في ذاتها لأن فيها تعبيرا مباشرا حيث يقول "بيتر"(Pater) وهو أحد الموضوعيين: "إن الفنون جميعا تصبو إلى مكانة الموسيقى، وهي أيضا أساس نظرية الفورمالزم والتي بحسبها تكون الصورة، أو السطح الحسي المزخرف هو الوحيد الذي يحمل قيمة استيطيقية" (إسماعيل، 1974، صفحة 117) فعناصر الجمال في العمل الفني الجميل لا تستهدف غاية خارجية عنها وإنما غايتها كامنة فيها والكشف عنها هو ما يحدث متعة جمالية بحتة، والعناصر الموضوعية لجمال الجميل، هي تلك العناصر التي تعتمد عليها الصورة الأولى، والتي يسميها "هربرت ريد" "الصورة البحتة" والمقصود بها في العمل الفني هو توزيع المساحات المكانية أو المسافات الزمانية خالية من كل محتوى، وبالتالي فهي صورة المساحات المغطاة بمجموعة من الألوان والأشكال..."والحكم الذي ينصب عليها يكون هو الحكم الجمالي البحت، لأنه ينصب على العناصر المنضبطة والمكونة لهذه الصورة وهو من ثم يعد حكما موضوعيا، لأنه يصدق دائما على الشيء نفسه وفي الظروف نفسها" (إسماعيل، 1974، صفحة 118)

وتتكون الصورة البحتة بحسب وجهة نظر "هربرت ريد" من العلاقات ولا شيء سوى العلاقات لأن البسيط ليست له صفة استطيقية، فالأنغام والألوان المنفردة لا تعد جميلة لأنها لا تتمثل فيها تلك العلاقات التي نجدها متمثلة في المركب والتي أحصيناها سابقا من إيقاع، وحدة، توازن...

وما يمكننا أن نستنتجه من موقف الموضوعيين إزاء اشكالية تغيير القيم الجمالية، أنهم يرون بأن الحكم الموضوعي حكم مبني على ذوق ثابت يتفق عليه الجميع، لأن الصفات والعلاقات التي تخلق بين عناصر بناء العمل الفني كامنة فيه وليست لها أي ارتباط بعوامل أخرى خارجة عنه وبالتالي فالجمال البحت في نظرهم هو الجمال الموضوعي الصادر عن الصورة الأولى (الشكل) وليس (المحتوى) وهو الأمر الذي جاءت به نظرية الفورمالزم (النظرية الشكلية) في بداياتها وبالتالي فهم بهذا الطرح يبرؤون أنفسهم من العوامل التي يمكنها أن تؤثر في القيم الجمالية للأعمال الفنية التشكيلية وأرجعوها إلى الموقف الذاتي الذي يربط جمال العمل الفني بالإنسان وحده، إلى أساس أن الأشياء تفقد مفهوماتها إذ هي انفصلت عن الإنسان وأنه لا قيمة للنور إذا كان كل الناس عميانا وأن الجمال يكمن

في أعين الناظر وليس في الشيء المنظور إليه...إلى غير ذلك من الأفكار الذاتية التي سبق وأن تطرقنا إليها، لكن الجديد هنا هو وقوفنا عند فكرة الذوق الذاتي.

إن فكرة الحكم على عمل فني من منطلق ذاتي أي دون التزام بأي قواعد تؤطر رأي المتلقي نحو العمل الفني، هي في الواقع مجازفة، لأن الأحكام الجمالية الصادرة عن الأذواق الذاتية هي ليست ذاتية بالمعنى الحرفي للكلمة، فبالإضافة إلى كونها تعطي فرصة لجميع الأذواق بما فيها الأذواق غير السليمة، والاتفاق فيها يصبح مسألة شبه مستحيلة، فإن هذه الأذواق تتأثر كذلك إلى حدّ كبير بعوامل أخرى، كأن يتأثر أحدهم في الحكم على عمل فني بأشخاص آخرين متصلين به شخصيا أو فكريا، أو بالآراء السائدة في مجتمعه أو بالأفكار والموروثات القديمة لجنسه...

وبالتالي تختلط عليه مفاهيم الجمال مع عدة مجالات أخرى، وهذا ما سمي "بالذوق العام" أو "النقد الشعبي" وهو سهل لأنه يعتمد على الأحكام الشخصية وهي أحكام لا تبحث عن موطن الجمال البحت وإنما تعبر عن حالة من حالات تأثر الشخص بعمل فني ما، الأمر الذي يجعلها مختلفة غير متطابقة، وبالتالي " فالأذواق الذاتية لا تختلف في تقدير جمال الجميل، وإنما تختلف في تقدير آثار الجميل، واختلافها مرده إلى الذات المتلقية المتأثرة، وإذا ما تلقت هذه الذات عملا فنيا فإنها تتأثر بكل المؤثرات التي فيه بحسب استعدادها لهذا التأثر، والقدر الأعظم من هذه المؤثرات –في رأينا– يرجع إلى المحتوى (الموضوع) وكل تأثير يحدث اتفاقا عاما يكون مرجعه إلى الصورة (الشكل)" (إسماعيل، 1974، صفحة 87) وبالتالي سبب اختلاف الاذواق من الناحية الذاتية هو محتوى الأعمال الفنية، إذ يختلف وقعها وتأثيرها من متلقي إلى آخر، نتيجة اختلاط المحتوى أو تعبير الفنان بعدة عوامل ومجالات أخرى ومنه فالصورة الثانية (المحتوى) هي صورة هجينة غير متضمنة للجمال البحت الناتج عن علاقات عناصر العمل الفني ذاته الذي تحدث عنه الموضوعيون.

وإذا كان الجمال عند هؤلاء– الموضوعيين– قائم على أسس صالحة لكل زمان ومكان كما يزعمون، تمكن كذلك الذاتيون من حصر أسبابهم وأسسهم الذاتية التي تجعلهم يحكمون بالجمال أو القبح على العمل الفني، وتبدأ سلسلة الأسس التي يقوم عليها المقياس الذاتي أو الشخصي أو النسبي بما يمكن أن نسميه "أساس المنفعة":

- أساس المنفعة

منذ قديم الزمان ربط الفلاسفة والمفكرون بين الجميل والنافع أو المفيد، وساووا بين معنى الجميل بالطيب Good، ومن أبرز أمثلتنا عن هذا الموضوع كل من الفيلسوف سقراط وأفلاطون، فكما

سبق وأن تحدثنا عن تعريف أفلاطون للجمال في العناصر السابقة، سنؤكد في هذا الأساس (أساس المنفعة) على نظرة كل منهما – سقراط وأفلاطون– للجمال، إذ يقول سقراط في هذا الصدد: " إن الشيء يكون جيداً ورائعاً إذا كان هذا الشيء قد وضع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة" (ركماوي، 2014، صفحة 17) وبالتالي فإنه كان يعارض كل النظريات والاتجاهات التي تجعل من الفن غاية في ذاته وليس وسيلة، وآمن بأن الفن سواء ما كان منه فنا جميلا أو فنا صناعيا له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية، لذلك رأى سقراط أن الجمال هادف وله غاية، فالجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية. (حلمي ب، 1998، صفحة 21) كما اهتم بالجمال الداخلي ونبذ وأنكر الجمال الحسي الخارجي، حيث ذهب إلى أن الجمال الحسي الجسماني لا خير فيه لا للمحب ولا للمحبوب، واعتبر جمال النفس هو صاحب الشأن في رفعة الإنسان إلى المراتب العليا أو مراتب الأبطال. (حلمي ب، 1998، صفحة 35) ورأى أن الفن وجب أن يكون وسيلة لتكريس الأخلاق والجمال والخير لا إلى اللذة الحسية. (حلمي ب، 1998، صفحة 37) واعتبر أن: "كل شيء ذا فائدة هو رائع وجميل فالسلّ الذي تحمل فيه الأشياء هو رائع والدرع والترس رغما ما فيهما من تناسب الأجزاء هما قبيحان إذا كانت الغاية منهما ضرر الإنسان" (عوض، 1994، صفحة 24) أما أفلاطون فقد أصر على ضرورة النفع في الجميل كذلك، فهو يرى أن الأشياء الجميلة هي الأشياء الممتعة، واشترط أن تكون تلك المتعة قادمة عن طريق حاسة الإبصار أو السمع فقط، فالجميل عنده هو ما كان ممتعا ونافعا، وليس وصف واحد من الوصفين بكافٍ. (إسماعيل، 1974، صفحة 90)

ومنه نستنتج ونحدد بوضوح أن الحكم القائم على أساس المنفعة ميدانه الذات أو الأناego فالذات تريد وتطلب غاية وتريد تحقيقها لأجل منفعتها، وفي الطرف المقابل هناك من يرى أنه من غير المعقول أن يكون الشيء المفيد هو نفسه الشيء الجميل وإلا ما فائدة الأزهار في المزهرية رغم أننا نراها في غاية الجمال، وهل منفعة أعضاء جسم الإنسان الداخلية وفائدتها كالكبد والمعدة والرأتين تجعلها بالضرورة جميلة؟ وأن الفراشة أقل نفعا من الخنزير رغم ذلك نعدها أجمل منه.

ومنه فالحكم الجمالي القائم على أساس المنفعة حكم شخصي متغير، لأن الفائدة أو المنفعة التي نتخذها للحكم بجمال الشيء، قد تكون في حالات أخرى سببا في نفي هذا الحكم عنه، وبالتالي فالمنفعة ليست قيمة الشيء المحكوم عليه وإنما هي أثر أو امتداد له، ومن ثم ليس غريبا أن نجد من يؤمن بالمنفعة في الفن هم نفسهم المؤمنين بديناميكيته وحيويته. (إسماعيل، 1974، صفحة 93)

- الأساس التعليمي

ارتبط كذلك الفن بالأساس التعليمي أو المنفعة التعليمية منذ العصور الكلاسيكية وخاصة العصور الحديثة، حيث كان اليونان يمجدون الفنانين والشعراء ويمنحونهم مكانة خاصة وينظرون لهم نظرة تعظيم وإكبار ويضعونهم حتى في مصاف الأبطال ومصاف الكهنة عند العرب، حيث كانوا يزعمون أن لهم صلة مع الآلهة (بالنسبة لليونان) ومع الجن (بالنسبة للعرب)، لذلك كانوا يؤمنون بأن لهم شيء من المعرفة، يرغبون باستكشافه وتعلمه على أيديهم. ومن ثم كان الفنانون في القدم هم بناة المثل العليا والتقاليد، فنجد الشعراء مثلا كانوا أنفسهم أرباب الحكمة يعلمون الناس الشجاعة ويبذرون في نفوس الناس بذور المعرفة بأفكارهم العميقة وبالتالي اقتصرت الغاية من الفن أنداك على الفائدة التعليمية أولا، وأن جانبه الآخر– أي جانب المتعة والتسلية والرضا النفسي– ليس جوهريا، وأنه لا يتحقق إلا في فائدة الدرس الذي يصحبه، فهو بذلك يقف المقام الثاني بعد غاية التعليم والتعلم.

ولكننا نجد هناك كما هي العادة دائما، موقفا معارضا ومعاكسا تماما للقضية الأولى التي عرضناها، حيث يقول" فدريدن" وهو أحد المعارضين للغاية التعليمية للفن في حديثه عن الشعر: "إن المتعة هي الغاية الأولى، إن لم تكن الغاية الوحيدة من الشعر، ويمكن أن يضاف التعليم على أن تكون له المرتبة الثانية، لأن الشعر لا يعلم إلا من حيث هو يمتع" (إسماعيل، 1974، صفحة 94)

ومن الواضح أن المعرفة التي نتلقاها من الفنون عامة منها الفنون التشكيلية، لا تكون في صورة العمل الفني بل في محتواه، ونحن نستفيد من هذه المعرفة بكميات ودرجات متفاوتة بيننا، وذلك بحسب استعدادنا الشخصي وقدراتنا العقلية وحالاتنا النفسية...إلى غير ذلك. وبالتالي إذا كان المحتوى غير ثابت الكمية دائما فإن الحكم القائم على أساسه حكم غير ثابت الكيفية، وهذا ما يحدث تفاوت في مدى تقدير القيمة التي تضفيها أحكامنا المختلفة على هذه المعرفة. (إسماعيل، 1974، صفحة 94)

ومنه نستنتج أن الحكم الجمالي القائم على أساس المعرفة أو الأساس التعليمي هو حكم شخصي لا ينصب على عناصر ثابتة في الشيء المحكوم عليه، وبالتالي يعد حكما نسبيا ومتغيرا.

- الأساس الأخلاقي

تعتبر مسألة اقتران الأخلاق بالجمال مسألة موجودة منذ القدم، وعندما نتحدث عن الأساس الأخلاقي فإننا بالضرورة نتكلم كذلك عن الأساس الديني، فهذين الأساسين ينحوان منحى واحد ويتبادلان الظهور بحسب المكان والبيئة والأزمان، وقد يجتمعان ويسيران جنبا إلى جنب، فعندما يحاول ناقد جمالي أن يستبعد الدين عن ميدان الفن، فهو في الحقيقة يستبعد الجانب الاخلاقي فيه، فالجانب الأخلاقي دائما هو موضوع الاقتران بالفن أو الانفصال عنه. وقد سبق وأن تحدثنا عن وجهة نظر

أفلاطون وتعريفاته التي تقرن الجمال بالأخلاق، منها قوله: "الجميل هو المساعد الذي يقود إلى الخير" (إسماعيل، 1974، صفحة 97) ويقول "كروتشه" أن الخير في هذه الحالة لن يكون جميلا ولا الجميل خيراً، وذلك لأن السبب غير الأثر والأثر غير السبب، ويعطي مثالا في هذا الصدد عن عملية اخماد النار بالمياه فإذا اعتبرنا أن الماء في ذاته ليس صالحا إلا إذا ألقي على النار، والفعل هنا يكون هو الصالح لا الشيء نفسه "الماء" أي أن الشيء لا يكون خيرا في ذاته قبل استعماله أو توجيهه إلى غرض ما، وإنما هو كذلك عندما يتحرك ويعطي أثراً.

ويفرق أيضا "كروتشه" بين الخير والجمال ويتفق مع أرسطو في هذه الفكرة التي طرحها في كتابه "الميتافيزيقا" حيث يذهب إلى أن "الخير والجمال يختلفان لأن الخير يوجد في السلوك فحسب ولكن الجمال يوجد كذلك في الأشياء غير المتحركة" (إسماعيل، 1974، صفحة 97)

كما أن الفن وكما لوحظ منذ زمن بعيد لا ينتج عن فعل إرادي، على عكس العمل الخير فالإرادة الخيرة التي تخلق رجلا صالحا لا تخلق فنانا، ومادام الفن لا ينتج عن فعل إرادي فإنه لا يخضع للمفضالات الأخلاقية، وإلاّ فالحكم على عمل فني جميل من منظور أخلاقي، ليس ببعيد عن حكمنا على مثلث بأنه شرّ أو على مربع بأنه فاضل.

وبما أن الإرادة مرتبطة بالرغبة، والفنان الذي ينظر إلى الأخلاق في عمله بعين الاعتبار يحقق في الواقع رغبة، لكن هل بتحقيقه لتلك الرغبة قد أنتج بالضرورة شيئاً جميلا؟

يجيب على ذلك القديس "توماس الإكويني" فيقول: "من الواضح أن الجمال يقدم إلى قدرتنا على المعرفة شيئا منظما فوق الطيب ويعلو عليه، لهذا فإن ما يكفي لأن يلبي الرغبة يسمى طيب ولكن ذلك الذي يمتع فهمه يسمى جميلا" (إسماعيل، 1974، صفحة 98)

وبالتالي فإذا حكمنا على عمل فني بأنه جميل لأنه حقق لنا رغبة، فإننا في هذه الحالة نكون قد حكمنا بأخلاقيته لا بجماله، والرغبة عند الأفراد متفاوتة، تتحكم في تحديدها عوامل شتى وبالتالي يتفاوت حكم الأفراد عن الأعمال الفنية من الناحية الأخلاقية وتكون أحكامهم في هذه الحالة أحكاما نسبية كونها لا تنصب على السبب وإنما الأثر، وبالتالي فهي أحكام جمالية عامة وليست استطيقية بحتة.

- الأساس التاريخي

الواقع أن كل حكم جمالي هو حكم تاريخي بمجرد أن يصدر عن صاحبه، وبالتالي فهو نسبي من جهة وموضوعي من جهة أخرى، حيث يرى" كروتشه" أن كل حكم تاريخي هو حكم نسبي ومطلق

على حدّ السواء، وأن نسبيته تزداد وضوحا كلما ابتعدنا عن الموضوع محل الحكم، وعندئذ يندرج ضمن دائرة الأحكام الشخصية متأثرا بالعاطفة التي كاد يشعر بها كل الناس، والمتمثلة في "حب الماضي"، وتفضيل القديم والوقوف بجانبه على حساب الجديد، ذلك أن الناس يعرفون الماضي– عادة– أكثر من معرفتهم للحاضر. فمثلا حين يحكم البعض أن "ليوناردو دافنشي" هو أفضل الفنانين وأشدهم عبقرية، فإن هذا الحكم يعد تاريخيا، وبالتالي نسبيا عندما لا ينصب على حقيقة موضوعية وهي موهبة وكفاءة ليوناردو– التي يحتمل الاختلاف في تقديرها– بقدر ما ينصب على شعور الشخص نفسه إزاء تلك الشخصية التاريخية التي أكسبها قدمها تاريخيا هالة خاصة.

والحقيقة أن " ليوناردو دافنشي" أكفأ الفنانين في زمانه لا في زماننا، وبالتالي تلك الهالة التي اكتسبها في عصره وإن كانت حقيقة موضوعية– مقدرة الفنان الفائقة– فإن هذه الحقيقة لا تثبت للحكم في زماننا هذا، لأنه من الممكن أن تكون هناك قدرات أخرى تفوق قدرته.

هذا وبالإضافة أننا نجد القديم عموما قد نسجت الأيام حوله هالة مميزة، وأشاعت عنه الأسطورة جواً يستهوي النفوس، فيما يسمى "بالحاسة التاريخية" التي تجعل النقاد يفضلون القديم عن الجديد حيث يندرج تحت هذا الشعور أو هذه الحاسة التحيز والتأثر بالشخصيات القوية سواء كان تحيز فكري أو شخصي، وبالتالي فمهما تكن قوة الحكم التاريخي فإنه لا يخلو من التأثر بالمؤثرات الشخصية فالعوامل الشخصية المحيطة بالناقد هي التي تجعله يعجب أو ينفر من تلك الشخصية التاريخية إضافة إلى العلاقات الخاصة التي صنعتها هذه الشخصيات والتي جعلت منها جزءً أسطوريا من التاريخ قربها إلى النفوس أكثر قبل أن يقربها إنتاجها الفني.

وما نستنتجه من ذلك أن الحكم التاريخي أيضا لا يتأثر بالعمل الفني مباشرة، وإنما يتأثر بالعوامل الخارجية وبالتالي فهو حكم شخصي تشترك فيه عوامل خارجية خاصة بالناقد وأحيانا أخرى خاصة بالأثر ذاته (إسماعيل، 1974، الصفحات 100–103)

- الأساس الاجتماعي

تحدث "أرسطو" قديما عن "المحاكاة" في الفن وأولاها عناية خاصة وجعلها مهمة الفن الجميل كما جعل موضوع هذه المحاكاة هو العام لا الخاص ووضع المقياس الذي يختبر به صدق المحاكاة الشعرية، فجعله في المتعة الدائمة التي يقدمها العمل إلى المجتمع لا مجرد المتعة التي يحس بها الفنان في عملية الإبداع" (إسماعيل، 1974، صفحة 103) وبالتالي فالمهمة الحيوية للفن هي إفشاء المتعة في المجتمع أي أن الفن هنا مرتبط بالمجتمع ولا يمكن أن ينشأ فن فردي تنعدم فيه الصلة مع

المجتمع، وإلاّ لن تكون له أية قيمة ولا يمكنه بالتالي أن ينمو ويتطور، ورغم وجود هذه المفاهيم الأولية للنظرية الاجتماعية في الفن عند "أرسطو" منذ القدم، إلاّ أنها لم تظهر بشكل جليّ إلاّ في القرن الماضي، وقد اعتبرها بعض النقاد أنها تشغل المرحلة الثالثة من تاريخ الاستطيقا بعد مرحلة المثال عند "أفلاطون" ومرحلة الإدراك الحسي عند "كانط"، تحت اسم " المشاركة الوجدانية الاجتماعية" وكان "جويو" ممثلا لها.

ومهمة المدرسة الاجتماعية هي بيان الوظيفة التي يقوم بها الفن اتجاه البنية الاجتماعية ومساهمته في المحافظة على هذه البنية وتطورها والسعي إلى تنمية المشاركة الوجدانية الاجتماعية. وبالتالي فهي نظرية واسعة من حيث المجالات التي تشكلها كونها تهتم بالفن والحياة في شتى مظاهرها، فنجدها تحتضن الأسس السابقة التي ذكرناها كأساس المنفعة أو الأساس التعليمي أو الأخلاقي ...إلى غير ذلك.

ورغم اتساع مجال هذه النظرية، وبالتالي اتساع مفاهيم الجمال التي وضعتها، إلاّ أن الاتجاه الاجتماعي يفسر على أساس من اعتبار المحتوى الفني، في حين يظل الشكل أساسا لاتجاه آخر مخالف، والحكم الاجتماعي يرفض كل الاعمال الفنية التي لها صيغة فردية والتي لا تنشأ بينها وبين أفراد المجتمع أي علاقة، حيث سموه " بفن ساكن الكهوف"، والعمل الفني الناجح في نظرهم هو الذي يقدم إلى المجتمع شيء يتفاعل معه ويستفيد منه خاصة إذا كان العمل الفني مصورا بطريقة مسايرة للاتجاه العام وروح العصر السائدة في بيئة معينة، مما يزيد من شهرته وقوة تفاعله مع المجتمع كونه وليد لتلك الظروف الاجتماعية أو الأخلاقية أو السياسية بحيث يمكن أن يصبح رمزا لها.

وهكذا يبنى موقف المجتمع من الأعمال الفنية، فيقبل منها ما يتفاعل معه ويلبي رغباته ويراه يعبر عن واقعه، ويرفض منها ما يشكل بينها وبين الحياة حاجزا أو فاصلا، وهذه الرغبات تتمثل في كل ما يندرج ضمن الظواهر الاجتماعية المشتركة من مسائل سياسية، اقتصادية...إلى غير ذلك.

وبالتالي فهو يقيم العمل الفني بحسب ملائمته لظروف الحياة أي يعتمد على صلة أثره الفني بالخارج ومنه فالحكم الاجتماعي هو حكم عام وليس حكم استطيقي بحت.

- الأساس النفسي

كما رأينا سابقا أن الأساس الاجتماعي يهتم بنفسية المجتمع ككل، فإن الأساس النفسي يهتم بنفسية الفرد ويتخذها موضوعا له، حيث وصل هذا الأساس إلى تصنيف الناس حسب موقفهم من

العمل الفني هذا وبعد اجراء عدة تجارب يطلب فيها من المبحوثين التفضيل بين شيئين مع ذكر أسباب هذا التفضيل، حيث صنفت ردود أفعالهم إلى أصناف نذكرها فيما يلي:

– الصنف الربطي: وهو الصنف الذي يحكم على الأشياء لا بما هي ولكن بما تثيره في نفسه من ذكريات، فنجد من لا يحب اللون الأحمر لأنه يربطه أو يذكره بالدم، لكن هذا الصنف سرعان ما تلقى العديد من الانتقادات بداية أن أي اختلاف طفيف في الظل أو في درجة اللون قد يطرح فكرة الترابط نهائيا، فأي علاقة بين لون النار المستعرة ولون الدم القاني، وكيف للون باب منزل ملون بالأخضر أن يكون له أي نوع من الارتباط بجمال أوراق الربيع المبكر، ثم وإذا كان من الممكن أن يربط أحدهم بين اللون الأحمر والدم، فمن الممكن أن يربط غيره بينه وبين الوردة، وبالتالي ما ينفر منه هذا قد يكون محببا إلى ذاك، وبالتالي فالتفضيل والنفور هنا لا يخص الشيء ذاته، لأن الشيء لا يمكن أن يجمع حقيقتين متناقضتين، وإنما هذا التناقض يخص النفس البشرية والذوات الخاصة.

والترابطيون عندما يربطون بين الألوان وحالتنا النفسية الخاصة يربطون اللون في حدّ ذاته منفردا، وليس الأسس الموضوعية لجمال الصورة وبالتالي فهم يربطون بين جزء من أجزاء الموضوع ونفسيتنا، فاللون الأحمر في ذاته ليس أساسا لجمال الصورة بل عنصرا فقط، فالأساس هو توزيع اللون وتنسيقه على اللوحة، والأساس الجمالي الموضوعي هنا هو هذا التنسيق لا في الحمرة ذاتها، فقد يفشل الفنان في توظيف اللون الأحمر وتوزيعه رغم كونه محبب إلى بعض النفوس، وبالتالي ينطوي هذا الفشل على العمل الفني ككل.

ومنه فالموقف الترابطي لا يتناول جمال الأشياء وإنما يربط بين شيئين خارجيين من خلال ذواتنا، ويجعلنا نميل إليها ونفضلها عن غيرها.

– الصنف التعاطفي (المشاركة الوجدانية): وهو نوع آخر من الترابط بحيث يحدث بين الأشياء وذواتنا مباشرة، أي أننا نشترك وجدانيا مع الشيء فيصبح شعورنا شعوره، وبعض الناس يعتبرون أن الشيء الجميل هو ما ساعد على هذه المشاركة، فالمشاركة الوجدانية هي ذاتنا في صورة موضوعية نتقاسمها مع الغير، فنحن ننقل تلك الصورة التي تخص ذواتنا ونكتشفها فيهم، نشعر بأنفسنا في الآخرين ونشعر بالآخرين في أنفسنا، فنحن نشعر بأنفسنا عن طريق الآخرين سعداء، عظماء أحرار... أو عكس ذلك.

– صنف الاتحاد الفني: هذا الصنف كسابقه ويصوران نوعا واحد من الترابط، لكنهما يختلفان في أمر بسيط وهو أن الاتحاد ما نحس بنفوسنا في الصورة أو الموضوع، أما المشاركة الوجدانية

نحس بها مع "With"، وبالتالي التمييز بين النفس والموضوع يختفي أو لا يقوم في الاتحاد أي أننا حين نحكم على موضوع فإننا نحكم على حالتنا النفسية الظاهرة فيه (في شكلها الموضوعي) فأشعر بنفسي أنها حرة أو مرحة عندما أتأمل الشيء الجميل، فأنا بذلك لا أشعر بنفسي متصل بالشيء أو مواجهة له ولكنني أشعر بها فيه.

وهذا الصنف من الترابط – ترابط الاتحاد الفني– بالإضافة إلى ترابط المشاركة الوجدانية نجده خاصة عند النوع التشخيصي من الناس أي اللذين يشخصون الأشياء ويتصورونها أشخاصا فالإبريق عندهم سمين مرح وكأنه يضحك منك، وشجرة الصفصاف عروس ويصبح الجمال جزءاً مهما في حياتهم الخاصة فيصنع في السحب إيماءة وفي الامواج مرحا وفي الصخور أصواتا، وبالتالي فهم الذين يعطون للأشياء معانيها وقيمها.

وهنا يتضح لنا أن الحكم الجمالي الذي يعتمد على مشاركتنا الوجدانية أو اتحادنا الفني اضافة إلى الترابط عن طريق الذاكرة، هي مثيرات ذاتية تقع خارج ميدان الجمال الموضوعي وبالتالي فالحكم على أساسها يعد حكما متغيرا وغير ثابت كالحكم الموضوعي الذي يصدق عند كل الناس في كل زمان.

ولا تنتهي مهمة علم النفس عند حدّ دراسات الترابطيين، بل هناك من الدراسات النفسية التي كان لها رأي في هذا الصدد، ولعل رؤية " فرويد" في هذا الميدان كانت من أهم النظريات التي ذاع صيتها، حيث يجعل "فرويد" الغريزة الجنسية Eros من أهم العوامل المؤدية للسلوك الفني سواء كان ممارسة فنية أم تذوق فني، بحيث لا تظهر جلياً في صورتها الطبيعية، وإنما تتزين بزي يقبله المجتمع وأعطى مثالا عن تصوير الفنان لأبواب الكنيسة التي ترمز إلى الجنس اللطيف ورمزيتها هاته كان قد استنتجها نتيجة للتحليل النفسي لآلاف الحالات، ورغم ذلك تلقت نظريته هذه العديد من الانتقادات فليس هناك دليل على أن السلوك الفني له دافع جنسي، صحيح أنه هناك مواضع وحالات يكون الباعث الجنسي واضحا فيها رغم ذلك وحتى في هذه الحالة فإن الدافع الجنسي قد يكون عاملا من بين الكثير من العوامل النفسية الأخرى المتشابكة.

إضافة إلى ذلك نجد "النظرية الفيزيولوجية" في الحكم الجمالي الذاتي التي عرضها "جرانت ألن" في كتابه "فلسفة الفن الفيزيولوجية"، والمقصود من ذلك أننا نتأثر فيزيولوجيا بالأشياء ونحكم عليها انطلاقا من ذلك التأثر، حيث يسمي "بيرت" هذا النوع من الحكم النوع الفيزيولوجي أو الذاتي Physiological or Subjective type والمتأثر في هذه الحالة هو حواسنا، حيث تكون أحكامنا الجمالية

تعتمد على الأوصاف الحسية التي نصور بها موقفنا، فعندما نصف الشيء بأنه جميل فهذا الوصف سطحي، أما إذا أردنا أن نعبر عنه بطريقة تنفذ إلى الأعماق وتهز الكيان وجب علينا أن نستخدم ألفاظ بعيدة عن الجمود والموضوعية، فالقول عن صوت أنه جميل أقل تأثيرا من وصفه على أنه عذب أو حلو أو ملتهب أو حار، فإذا كانت كلمة جمال تفهم بطرق مختلفة فكلمة حرارة لها نفس الوقع والاحساس عند الجميع، رغم التفاوت الطفيف في الاحساس بها ومن ثم كانت الألفاظ الحسية كثيرة الشيوع في الاحكام النقدية الفنية كونها تقرب وجهات النظر من بعضها.

رغم هذا تبقى هذه الالفاظ الحسية دلالاتها كامنة في نفوسنا وليست صفات في الأشياء ذاتها وبالتالي فهي مرتبطة بالصورة الثانية للأشياء أو محتوياتها أي أنها لا تعبر عن حقائق موضوعية في الأشياء، وبالتالي تبقى حكما ذاتيا متغيرا، رغم محاولاتها في التقريب بين الذوات.

ومنه نستنتج أن الحكم الجمالي على أساس نفسي هو حكم ذاتي عام ومتغير بالرغم من تعدد نظرياته واجتهاد أنصاره في تقريب وجهات النظر في الحكم على الجميل (إسماعيل، 1974، الصفحات 107-117)

يتضح لنا جلياً مما سبق أن الأسس الذاتية في الحكم الجمالي باختلافها وتعددها، هي المتأثر الرئيسي بالعوامل الخارجية التي يمكن أن نلخصها في البيئة والجنس وبقية العوامل الحضارية مما يجعلها أسس متغيرة وغير ثابتة وهذا التغيير مرتبط بمضمون العمل الفني، فالأحكام الجمالية المبنية على أسس ذاتية تختلف وتتغير من متلق لآخر من ناحية المضمون (الصورة الثانية) لأن الأذواق الذاتية قد تخلط محتوى أو مضمون الاعمال الفنية مع عوامل أخرى خارجية لا تمت للجمال البحت بصلة، وهذا ما يجعلها متغيرة وغير قابلة للتعميم، وبالتالي غير مؤهلة لإعطاء أحكام عن القيمة الجمالية للأعمال الفنية.

وبالرجوع إلى الموقف الموضوعي وإلى الموضوعيين الذين يزعمون بالثبات الكلي والتام للأسس الموضوعية أو ما نسميها كذلك بالقواعد أو بأسس التكوين التي يعتمدونها في إصدار الأحكام الجمالية، نجد أنها في الحقيقة ليست بذلك الثبات الذي بالغوا في التأكيد عليه، والواقع أنه حتى الأسس الموضوعية هي الأخرى متأثرة إلى حدّ ما ببعض العوامل الخارجية، لكنها لا تصل إلى درجة التغيير الكلي، والأصح تعبيراً أن نصفها بأنها تتنوع وتختلف من حيث التطبيق، لكنها في النهاية تبقى قواعد أساسها موجود ومتين وصالحة لكل زمان ومكان، لأنها مستلهمة من الطبيعة والطبيعة أزلية وهي جزء من حياتنا تسيطر على سلوكنا وأحاسيسنا وبالتالي فالخروج عنها يعتبر انحراف.

"ورداً على أولائك الذين يستنكرون وجود القواعد في الفن للتنصل ظاهريا من التقيد بها، نقول أن القواعد لا توقف ملكات الابتكار أو تكبت حرية المواهب الفردية في الانتاج الفني، بل هي وسيلة لإرشاد الفنان حديث العهد وتوجيهه وتحسين طريقة تعبيره". (رياض، 2000، صفحة 47) فهي تمثل الخبرة التي يقدمها الفنانون السابقون القدماء للاحقين الجدد في شكل نصائح تعينهم لينتهجو الاتجاهات الصحيحة في التكوين الفني أو في شكل معايير للتحقق من صحة أعمالهم، وبعدما يصل الفنان إلى مرحلة النضوج الكامل ويستوعب هذه القواعد، يمكنه بعد ذلك أن يصنع لنفسه أسلوب جديد نابع عن فكرة مستقلة ونظرة متفردة، فهذه القواعد ليست قيودا تحول دون تطور الفكر الفني، بل على العكس، فرصيد الفنان من المعارف المكتسبة هي التي تتفاعل مع المواهب الربانية للوصول إلى مرحلة الإبداع الفني.

وما نستنتجه من هذا، أن القواعد الفنية المستلهمة من الطبيعة لا تتعارض مع الاتجاهات الفنية بتنوعها واختلاف أزمنتها، والدليل على ذلك أنها تنطبق أيضا على فنون حديثة النشأة أو المعاصرة وهي تنطبق على التحليل الجمالي للصورة الفوتوغرافية، أو تصاميم المنشآت السكنية، أو تصاميم الملصقات الإشهارية وأغلفة الكتب...إلى غير ذلك، وبالتالي فهي تنطبق على كافة المجالات التي تعتمد على الإدراك البصري في تلقيها، سواء كان العمل الفني بدائيا أو كلاسيكيا أو حديثا أو معاصراً. (رياض، 2000، الصفحات 48–49) حيث يقول "دافيد هيوم" في هذا الصدد: " يبدو أنه من بين كل اختلاف وتغير في الذوق توجد بعض القواعد العامة، هذه القواعد هي الاستطيقا العامة التي يقوم على أساسها الذوق، فهي بمثابة قواعد الكتابة، ومنذ عهد أرسطو لم يشك أحد في قيام مثل هذه القواعد، ولكن اختلاف المناهج الفكرية في العصور المختلفة منحها تطبيقات مختلفة، وعلى أساس هذا الاختلاف قام تذبذب الأذواق" (إسماعيل، 1974، صفحة 85)

ما يمكننا التأكد منه من عبارة هيوم "اختلاف المناهج الفكرية في العصور المختلفة منحها تطبيقات مختلفة" هو تأثير تلك المناهج الفكرية المرتبطة بكل عصر كعوامل خارجية في القواعد الفنية، مما يجعلها تطبق وفق آليات وطرق مختلفة من عصر لآخر، فبالإضافة إلى تأثير هذه العوامل واختلاطها مع ذاتية المتلقي إلى درجة التحكم في أحكامه وتغييرها، فإنها كذلك تمس الأسس الموضوعية وتؤثر في كيفية توظيفها، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على أهمية هذه العوامل التي أصبحنا نسميها بالأسس الذاتية لأنها الفاعل الاول في الحكم الذاتي، وبالتالي فهي منصهرة مع ذات المتلقي ومسيطرة عليها كليا.

وهذا ما يجعل الحكم الذي يتوسط كل من الحكم الذاتي والموضوعي والمتمثل في الحكم "النسبي الموضوعي" يجمع بين الاثنين، فهو من جهة يؤمن بالصفات الموضوعية التي تجعل العمل الفني جميلا ويتخذها وسيلة للحجاج والاثبات، ومن جهة أخرى لا يهمل التجربة الجمالية الصادرة عن الذات المتلقية رغم تأثرها بعوامل أخرى لا تجعل منها ذاتية بالمعنى الحرفي أو جمالية بالمعنى الجمالي البحت وذلك نظرا لما لها من أهمية في معرفتنا لما يشعر به الفنان من مشاعر وأحاسيس ورؤية خاصة مترجمة في عمل فني "التعبير أو المحتوى" على وجه الخصوص، وبالتالي فأنصار هذا المذهب الذي أؤيده بدوري يدركون أهمية كلا الجانبين الذاتي والموضوعي، فالأسس الموضوعية أو القواعد تقربنا للشكل وتدلنا على جماليته والأسس الذاتية تحيلنا إلى المحتوى وتقربنا من ذاتية الفنان كما أنهما يكملان بعضهما ويأثران في بعضهما البعض، فمن خلال لوحة فنية يمكننا أن نعرف العصر الذي تنتمي إليه أو الحادثة التاريخية التي تعبر عنها، وبالمقابل يعبر الفنان باللغة التشكيلية عن حادثة تاريخية قد عاشها سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة رمزية، وحتى وإن نظرنا إلى الذاتية والموضوعية من ناحية الفنان نجد أن "عبقرية المؤلف هي التي تعطي الروح والقيمة في العناصر المكونة للجمال، وإلاّ كانت العلاقات المختلفة المكونة لهذه العناصر تكراراً مملا" (إسماعيل، 1974، صفحة 121) وبالتالي فالقيم الجمالية حسب رؤيتنا هي التكامل بين الشكل والمحتوى وبين الذات والموضوع.

2.3.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي الغربي المعاصر

لقد أصبحت الساحة الفنية مليئة بالقضايا والمسائل المطروحة حول الجماليات المعاصرة، نتيجة الجدل الذي أحدثه التكاثر الفطري للتيارات والاتجاهات والمذاهب الجمالية والفنية على نحو غير مسبوق، مما جعلها تبلغ حداً هائلا من الانتشار على نطاق واسع وفي وقت قصير، لدرجة أنها أصبحت تشكل هاجسا للنقاد المعاصرين وأصبحت تتجاوزهم لكثرة تشعبها وتعقيدها، بحيث أصبح من المتعذر إحصاؤها أو الإلمام بها كلية، و بالرغم من ذلك من الواجب علينا في هذه الدراسة تسليط الضوء على أهم المذاهب والتيارات الفنية الحديثة والمعاصرة وأكثرها تأثيرا على حياة الإنسان ومجتمعه منذ بداية القرن العشرين كالدادائية والتعبيرية والسريالية ومختلف السياقات التاريخية التي أدت إلى ظهورها كالحربين العالميتين والأزمات الاقتصادية والفكرية والسياسية التي عرفها العالم الغربي، والتي أثرت على الحقل الجمالي بطريقة أو بأخرى وأخلت بالأصول الفلسفية والأسس الفكرية للفنون التي سبق وأن رسختها القيم الكلاسيكية أو قيم الحداثة والتنوير كالحرية والعدل والمساواة والعقلانية

والموضوعية وغيرها من القيم الانسانية التي سماها الفيلسوف المعاصر "جان فرانسوا ليوتار" بالحكايات الكبرى للمشروع الغربي وبالتالي انقلبت الموازين أو بتعبير جمالي انقلبت الأذواق وأصبح مصطلح ما بعد الحداثة أو المعاصرة في جميع الميادين وميدان الفنون على وجه الخصوص مرتبطا بالانتفاضة الفنية والجمالية التي شهدها العالم والمنعرج الحاد الذي اتخذته الأشكال الفنية سواء في العمارة أو التصوير أو المسرح والسينما إلى غير ذلك، حيث شهدت تمرد جيل جديد من الفنانين نذكر أبرزهم في الفنون البصرية "الفنان مارسيل دوشامب" الذي جاء بفكرة الفن الجاهز، أو الفنان "أندي وارهول" الذي أدار ظهره للقيم الجمالية المعروفة منذ العصور الكلاسيكية وما تبعها من حركات فنية حديثة، وتمرد كذلك معاصروه على كل القيم والمعايير السائدة والاساليب المعمول بها، وصار الفنان حراً إلى أبعد الحدود دون أي قيود تفرضها عليه مدرسة فنية معينة أو أسلوب أستاذ تعلم منه الممارسة الفنية، واقتحمت وسائل الاعلام والاتصال عملية الابداع الفني واكتسحت موضة تعدد الوسائط والوسائل في الميدان الفني مما جعل الفنون المعاصرة متداخلة ومتعددة يوما بعد يوم، وأصبح الذوق الفني الجمالي في مأزق ونقاش وجدال حول ما يسمى بـ " أزمة الفن المعاصر" التي تطرح اشكالية امكانية استمرار الحديث عن وجود معايير التقويم الجمالي والفني في ظل ما أصبح يسميه الفلاسفة والمفكرين الغربيين أمثال "جيل ليبتوفسكي" بعصر الفراغ (جيمنيز، 2012، الصفحات 9-11)، وللخوض أكثر في مسائل الجمالية المعاصرة واتجاهاتها وأفكارها في ظل التحولات الكبرى التي تعرفها المجتمعات المعاصرة، وجب المرور أولا بالمحطات التاريخية الكبرى عبر العصور والإشارة إلى القيم الجمالية وخصوصيتها حسب كل عصر وكيف أثرت كل الظروف المحيطة بالذوق العام سواء من ناحية تذوق الشكل أو المضمون وكيف أصبح للمضمون أهمية أكبر مقارنة بالشكل.

ولعل وحسب ما تقره الأحداث التاريخية عبر العصور القديمة، ليس هناك معيار ثابت للحكم الجمالي، لأن القيم الجمالية متغيرة وتتطور بتطور البيئة التي تنتمي إليها، وبالتالي فمعايير الحكم الجمالي تتغير مع الذوق خاصة الذاتية منها، وللتفضيلات الشخصية سلطانها في مجال التذوق الفني ولها مكانتها المهمة على مرّ التاريخ كونها المحرك الأساسي المتحكم في الجمالية ككل فحتى العناصر البصرية التشكيلية مثل الخط واللون والحجم ورغم ما تحمله من رمزية وايحاءات جوهرية في الفن التشكيلي إلاّ أنها لا تمثل قيما جمالية في ذاتها، وإنما قيمتها تتوقف على ارتباطها بالطاقة الابداعية للفنان الممزوجة بروحه وخياله وعاطفته وفكره وكلها عوامل تتشكل في ظل الجو العام الذي نشأ فيه الفنان.

وكما أشرنا إليه في العنصر السابق أن مضمون الأعمال الفنية هو المتأثر المباشر من ناحية بيئة الفنان ومرجعتيه، وذلك لأنه مرتبط كذلك بشكل مباشر مع ذاتية الفنان المتأثرة بدورها بعوامل خارجية متحولة يصعب السيطرة عليها أو تثبيطها، وهذه التغيرات في مضامين الأعمال الفنية تمس أو تؤثر بطريقة غير مباشرة في الجانب الشكلي للعمل الفني، فحتى القيم الجمالية الموضوعية أو الشكلية يتطور توظيفها مع مرور الزمان وتغير المكان إلى غير ذلك من العوامل التي تتدخل في كيفية توظيفها من طرف الفنان، فالفنان التشكيلي مثلا ينطلق ابداعه من الفكرة وتلك الفكرة لها من الخصوصية ما يمكنها أن تفرض على الفنان مادة معينة دون أخرى وشكل أو لون معينين دون غيرهما وأن يخلق علاقات دون أخرى بين مجموعة من العناصر التشكيلية.

كل هذه المعطيات تؤكد لنا ما قلناه سابقا عن القيم الجمالية، بأنها قيم تنتج عن التكامل بين الشكل والمضمون كتكامل الجسد مع الروح، وأن المتذوق للعمل الفني يحتاج إلى حواسه ليدرك ما هو بصدد تذوقه، وإلى وجدانه لكي يتعاطف مع مقصدية الفنان من ذلك العمل، حيث يقول محسن محمد عطية بخصوص ذلك: "يرجع اختلاف أحكام النقد حول عمل فني ينتمي إلى عصر ما، إلى طبيعة الذوق المتقلبة، فلكل حقبة تاريخية وحدة في ذاتها، لها مضمونها وبيئتها الباطنية، وتتأثر القيم الجمالية عادة بالحركة الاجتماعية في كل عصر، ويمكن النظر إلى تاريخ الفن على أساس أنه يتشكل من تعاقبات الأساليب استناداً إلى مبدأ التطور عبر التاريخ". (عطية، 2002، صفحة 12)

فرغم اشتراك الفنون التشكيلية في استنباطها للعلاقات الفنية بين عناصرها من الطبيعة إلاّ أنه يمكن العثور في كل عصر على نغمة سائدة، بل وفي كل عمل فني حتى وإن كانت مجموعة من الأعمال التي تنتمي إلى نفس العصر نجد هناك ما يميزها عن بقية الأعمال من قيم خاصة، الأمر الذي يسمح للنقاد من متابعة تطور تلك القيم الجمالية من الماضي إلى الحاضر، متنبئين بالمستقبل. (عطية، 2002، صفحة 12)

فمنذ فنون ما قبل التاريخ مثلا، كان الفنان المصري القديم قد اكتشف جمالية الخط الانسيابي والتلوين الصافي الصريح، حيث تحيلنا تلك الخطوط الانسيابية إلى الاحساس بأناقتها ورشاقتها وتسهل الانتقال السهل للعين على المتذوق، كما تقرب الاحساس بحيوية الحياة وتحقق المتعة البصرية، كما كان الفنان الفرعوني يرسم أقصى ما يمكنه في سطح محدد، لذلك كان يولي عناية باختيار ما يرسمه بحيث يكون لازم ومفيد، كما استبعد الظلال بسبب قابليتها للتغير والزوال لأنه كان ينشد الخلود والأزلية، إضافة إلى أنه كان يمزج بين ما هو صغير ودقيق مع ما هو صرحي وضخم مما أعطى

لفنه قيم جمالية مميزة. والمشاهد التي كان يهتم بتصويرها على جدران المعابد والزيقورات إلى غير ذلك، لم تكن تحمل في طياتها وظيفة تزيينية فقط، وإنما كان الفنان الفرعوني يؤمن ويعتقد بإمكانية بث الحياة فيها، ومن خلال هذا المعتقد تولدت الرموز والاشارات التي بفضلها يتواصل العالم الإنساني بالعالم الروحي الميتافيزيقي، وتمحورت وظيفة الفن في هذه الفترة حول تذكير الناس بأن العالم الآخر أكثر وجوداً من العالم الآني، وقد خضعت الجمالية الفرعونية لوجهة نظر الشمس القائلة بأن الصور المعرضة لأشعة الشمس تكتسب هالة إلهية، باعتبار أن المادة التي تتشكل منها أشعة الشمس غير قابلة للفناء، وما نلاحظه في الفن المصري القديم بشكل أكبر هو عنصر الوضوح، كونه لا يهتم إلاّ بما هو حقيقي مبتعداً عن الظلال التي تخلق انطباع العمق والغموض. (عطية، 2002، الصفحات 17-18)

وبالنسبة للفنان الصيني فكانت اللوحة في نظره مجالا للتأمل، تنفذ بواسطتها الصور عبر جمال وجداني إلى عالم الفنان، فيعبر بواسطة الخطوط والألوان عن روح الإنسان والطبيعة والأشياء بكيفية تجريدية، حيث رأى جمالية خاصة في مزجه لفنون الشعر والتصوير والخطوط الكتابية عن طريق فرشاته في وقت واحد، مصورا من خلال مشاهد الطبيعة دواخل الانسان وأحلامه. (عطية، 2002، صفحة 18)

أما الفنان الإغريقي القديم فقد تخلى تقريبا عن فكرة الآلهة في فنه، وهذا بعدما تطورت أفكار الإنسان وأصبح الفن عند معظم الفلاسفة يمثل نمطا من المعرفة الحسية وليس الحدسية كما كان في الشرق، ويقوم مبدأ الجمال عند اليونان على أساس المقاييس والنسب الرياضية والنظام الموحد للأجزاء في علاقتها مع الكل، حيث كان العدد يرمز عندهم إلى الحقيقة الخفية وأن التناغم يتحقق من خلال التوتر بين الأضداد والتوازن الجميل هو الذي يوحي بحركة سكونية تدور في مركز ثابت، والبهجة الجمالية هي التي تتحقق لنا عن طريق تأمل كل ما يتضمن النظام والتناسب والاتزان، وهي قيم تحقق الاستقرار النفسي للمشاهد، ومتعة المتذوق إذا تكمن في تأمله لعمل فني يكتشف فيه المنطق الكلي لبناء العمل الفني، ولا ننسى أن الفنان الاغريقي قد نظر إلى الجسم الانساني على أنه يمثل النموذج الأمثل للنسب الصحيحة، واستخدمت هذه النسب على المباني اليونانية والرومانية وأتخذ مبدأ الوحدة في التنوع أهميته الكاملة في هذا العصر، حيث يتطلب خضوع التناسق العام بين عناصر العمل الفني في مجموعها مراعين في ذلك تنوع وظائفها، ضمن إيقاع معين يتميز بالتنوع معوضا للملل الناتج عن سيادة التكرارات والمتماثلات وتتوازن البساطة مع الشعور بالتعقيد الناتج عن توظيف الخطوط

المنعرجة والملتوية هروبا من الازعاج الذي يسببه تعقدها، سعيا لتحقيق واستعادة عنصر الرشاقة والانسيابية بين الخطوط. (عطية، 2002، الصفحات 18-19)

أما الخط في الفن الإسلامي فقد كان يوحي بالحركة والإيقاع سواء في استخدامه للتأثير بالالتواء والتدفق أو بالانزلاق بحيوية ومرونة مثل تكوينات التوريق أو ما يمسى بالزخرفة النباتية، حيث احتل الأسلوب التوريقي مكانة رئيسية في الفن الإسلامي إذ تظهر فيه الزخارف النباتية وكأنها تنبت من عُقد تشكل مراكز، تتفرع منها الأغصان والأوراق في انسيابية مريحة وتناسق تام وتوازن محسوس مع التأكيد على تكرار الوحدات وتقابلها فيما يسمى بالتوازن العكسي، ولا ننسى استخدامه للعناصر الشكلية الهندسية البسيطة ودمجها فيما بينها لتشكيل تكوينات زخرفية هندسية معقدة إلى غير ذلك من الفنون الزخرفية والتجريدية التي كانت تنبع من إيمانه ومعتقداته الدينية الإسلامية، وما ميز الفنان الإسلامي أكثر هو تفاديه لترك فراغات كبيرة في تكويناته الفنية سواء في الزخرفة أو في الخط العربي خاصة، وذلك لاعتقاده أن الفراغ أمر غير محبب وهو مساحة سلبية إن لم تشغر بشيء إيجابي يسكنها الشيطان وتسيطر عليها الطاقة السلبية، وبالنسبة للألوان التي استخدمها الفنان الإسلامي هي ألوان زاهية وفاتحة تخلق الاحساس بالبهجة وتحفز خيال المتلقي في عالم شاعري وجميل، خاصة في فن المنمنمات الذي كان يفسر ما يقال من كتابات شعرية بصور دقيقة التفاصيل كثيرة الألوان وغنية بالمعاني. (عطية، 2002، الصفحات 20-22)

أما في العصور الوسطى فقد دعا الفنان لتحرر من سلطة الجسم والحواس ممجدا للنفس، و اعتبر فنان العصور الوسطى فنه على أنه إلهام علوي أو كشف للروح على أساس أن الطبيعة والإنسان يمثلان شيئا واحد. (عطية، 2002، صفحة 21)

وكان الجمال في عصر النهضة يفهم على أنه مصدر لبهجة العين والذهن في نفس الوقت حيث كان الفنان "ليوناردو دافنشي" يتفنن بما يراه، وجعل فنه بمثابة توحيد لذاته في الطبيعة، أما الفنان "بروجل" فكان هدفه من فنه هو تقوية الخيال انطلاقا من تداخل المادة والحس والفكرة، وبالنسبة "لفيلاسكيز" فقد كان يسعى في تصوير شخصيات أعماله إلى المثالية فتبدو حقيقية لدرجة قياسية حيث كان يهتم بالحياة الإنسانية وجل مظاهرها وما يتعلق بالإنسان بالدرجة الأولى باعتباره الحقيقة الأساسية، وبالنسبة للفنان "كارافاجيو" فقد لجأ إلى استخدام الإضاءة والتركيز عليها في طابع مسرحي يتميز بالسكينة والحدّة، كما استخدم الإضاءة ليعطي قداسة لبعض تفاصيل الحياة اليومية، واستفز الشعور بالتوتر العاطفي الحاد في أعماله باستخدام الإضاءة والظلال مشكلا قوى تعبيرية، وبالنسبة

للفنان "رامبرانت" فقد منح الإنسان في لوحاته مزيدا من النور، حتى وإن كان في موقع يستوجب التظليل، وذلك بأسلوب درامي وشاعري غامض نوعا ما من أجل تقوية تعبيرية العمل، وجعل "فرمير" أيضا النور يتجلى ويسود في جل أعماله تقريبا وأحبه أكثر من الأشياء التي يسلط عليها النور وبالنسبة "لتتسيانو" فقد تناول أيضا النور ليخلق في لوحاته وهجا ملفتا ومدهشا إضافة إلى اكتسابه عمقا ورزانة في طابع مثالي. (عطية، 2002، الصفحات 12-13)

وبالنسبة لفن الباروك في القرن السابع عشر فقد كانت القيم الجمالية فيه تتميز بالحركات والأشكال المبالغ فيها والطابع التعبيري والأشكال المفتوحة وبالوحدة المتوحدة وبالنزعة التصويرية حيث جعلوا من اللاتوازن قيمة جمالية وركزوا على الإيحاء والعمق، وباتباعهم لمبدأ الوحدة غير القابلة للتجزئة افتقدت تكويناتهم خاصية التوازن التقليدي، وتميز الشكل بالتحرر حيث أصبحت الأشكال تتكاثر وتتوالد، وحاول الفنان أن يخضع رؤيته لشكل أسلوبه ونمط تصوره بل ولسلطانه، وبذلك يصبح نمط التصوير يهمين على وسائل التعبير مثل: قوة الشكل اللولبي الباروكي لدى "روبنز" و الضوء في أعمال "رامبرانت" التي أصبحت تعطي للعمل الفني ككل طابعا خاصا. (عطية، 2002، الصفحات 13-14)

وكان الفن الكلاسيكي الجديد عن ما يسمى بـ" النيوكلاسيكية" أو "الكلاسيكية الجديدة" يتسم بمحاولاته الدائمة في إعادة إحياء أو بعث القيم الجمالية الكلاسيكية للفنانين القدامى، حيث تميز كذلك بالطابع المثالي وبالتعبير عن الهيبة والعظمة والاعتدال والحرية والوطنية والعدل والمساواة إلى غير ذلك من القيم النبيلة، "أما من ناحية الشكل فكان يستخدم فيه الأشكال المغلقة والخطوط المنحنية ويتصف بالألوان ذات النقاء المطلق والترتيب المتسلسل والوحدة". (عطية، 2002، صفحة 13)

وهذا الأسلوب الفني الصارم الخاضع للقواعد الشكلية والضمنية، جعل منه فن مبتذل متكلفا أو متكررا ومتصنعا، وبالتالي مملا عند الناس مما يجعلهم في رحلة بحث عن نوع آخر مختلف هذا ما التمسناه لدى الفن الرومانسي في أوروبا في القرن التاسع عشر الذي يعتبر بمثابة ثورة ضد القيم الجمالية الكلاسيكية، حيث استشعر الفنانون الرومانسيون أن المجتمعات بحاجة إلى فن يؤكد على عناصر الاندفاع والانفعال والتخيل والحرية والتعبير والعاطفة في مقابل النظام والوضوح والتوازن والصفاء والعقلانية التي كانت سائدة في الفترة النيوكلاسيكية، حيث أخذ الفنان الرومانسي في التعبير عن اللامحسوس ووحد بين الطبيعة والذات و استبدل الحدس بالحواس، فالجمال في نظرهم تعبيرا عن الحدس بحيث يخلق عوالم خيالية تنقل الرائي إلى روعة العالم اللاواقعي، وكانت من أبرز المفاهيم

الرومانسية ارتباط الفنان بالطبيعة وتشكلهما في وحدة واحدة باعتبار أن الطبيعة تمثل كائنا حيا، حيث أصبح من الممكن توظيف الظلال والأضواء والمنظور في المناظر الطبيعية لتضفي جمالا على أي عنصر مهما بدا قبيحا، وبالتالي فالضوء الظل ساهما في تحريك المشاعر والعواطف كونهما يتصفان بخصائص درامية عميقة والقدرة على تحقيق الأجواء العاطفية وبالتالي تعزيز القدرة التعبيرية والخيالية للفنان والمتلقي، ويتميز الأسلوب الجمالي للفن الرومانسي بالطابع الشخصي والتعبير عن الذاتية والخيال الفياض وربط الرمز بالأسطورة ما يجعله يصل بين الرؤية الحسية والروحية لذلك تميزت أعمال الفنان الرومانسي بالمناخ العاطفي والتعبيرات القوية، حيث تحولت مفردات النقد من متوازن ومتسق وأنيق إلى قوي وحيوي وغريب وأخاد إلى غيرها من التعبيرات البليغة، وأولها معنى كلمة "رومانسي" المتمثل في "خيالي". (عطية، 2002، صفحة 23)

وعندما وصلت الرومانسية إلى ذروتها، أصبحت محل سخرية وتهكم بالنسبة إلى البعض كونها أفاضت وبالغت في الوهم والخيال...

فجاءت المدرسة الواقعية لترد على أفكارها و مبادئها بداية من الموضوع المعالج في حدّ ذاته حيث دعا أنصار الواقعية إلى ضرورة معالجة الواقع برسم أشكال الواقع كما هي في الحقيقة وتسليط الضوء على جوانب حياتية هامة، يوصلها الفنان للمتلقي بأسلوب واقعي بسيط ودقيق دون تحريف أو تغريب أو تنميق، وبالتالي تميزت بالموضوعية وجعلت للمنطق الموضوعي أهمية أكبر من الذات فصور فنانوها الحياة اليومية كما هي بكل صدق وأمانة دون أن يتدخلوا في الموضوع بهدف معالجة مشاكل المجتمع اليومية لذلك سميت "بمدرسة الشعب" أي عامة الناس بمستوياتهم المختلفة، أما من ناحية الشكل فاهتموا باستخدام النسب والوضعيات الحقيقية والألوان الصادقة وتصوير الملامس بشكل قريب جدا من الواقع، حتى تصوير الطبيعة التي تشترك فيه مع المدرسة الرومانسية فقد اختار "جماعة الباربيزون" تصويرها بطريقة واقعية بسيطة من مناظر مألوفة كالغابات والسهول والجبال دون الحاجة إلى إدخال الخيال لأنهم يعتقدون أن الطبيعة جميلة في ذاتها وليس هناك داع لإضافة أشياء خارجية إليها، ومن أشهر روادها: كوربيه...

أما في المدرسة الانطباعية فحاول فنانو الانطباعية تقليد الضوء عندما ينعكس على أسطح الأشياء وذلك عن طريق توظيف الألوان الزيتية في شكل بقع منفصلة صغيرة ذات شكل واضح وفضلوا الرسم خارج المرسم في الخلاء بتصوير الطبيعة مباشرة، وأحيانا يرسمون نفس المنظر في أوقات مختلفة أو أجواء طبيعية مختلفة ليواكبوا تغير الضوء خلال تلك التقلبات الجوية أو الزمنية

وذلك لإظهار جمالية الضوء والألوان والصفات السطحية في فترات وأجواء مختلفة، ومن أشهر فنانو الانطباعية: الفنان كلود مونيه صاحب لوحة "انطباع شروق الشمس"، أوجست رينوار، بول سيزان... كما اعتقد الانطباعيون أن الخط من صنع الانسان لذلك لا يوجد خط في الطبيعة، فكانت ألوانهم صافية ونظيفة ونقية، فسجلوا المشاهد بعين عابرة ولحظة احساس الفنان في زمان ومكان واحد، حيث يسجل الفنان الانطباعي مشاهد وانطباعات في فترة معينة من الزمن تماما كما يقوم المصور الفوتوغرافي بالتقاط صورة لشيء ما في لحظة معينة، واهتموا بتصوير الأشياء تحت ضوء الشمس مباشرة خاصة لحظة شروق الشمس وكانوا يكتفون بالشكل العام فقط للموضوع المصور ولا يبدون اهتمام للتفاصيل الدقيقة وإنما الانطباع الكلي فقط فيتركون للمتلقي مهمة استكمال الأجزاء الدقيقة بالرغم من أنها غير مرسومة بشكل صريح وواضح وهذا ما يزيد من جاذبية لوحاتهم وجمالها.

أما الفنان التعبيري فقد تناول موضوعاته على أساس الجمع بين الطبيعة المعبرة عن مظاهر الحياة عن طريق الرموز، وبين مشاعر وعواطف الفنان، حيث تحمل الصور في أعمال التعبيريين رموز وعلامات سحرية تحمل معان خاصة تعمل كمحفز لخيال المتلقي باعتباره المشارك الثاني أو المشارك غير المباشر في العمل الفني حيث تحمل هذه الرموز حمولات حسية وعاطفية تنبع من وجدان الفنان فتخاطب المتلقي بلغته وتجعله يتعاطف معها، كأن يعبر كائن ما عن حالة حسية أو صفة معينة فيجعله يستشعر الحزن أو الفرح أو الغموض أو الكآبة ...وهذا ما نسميه بإقحام المتلقي لحياة الموضوعات، ومن أشهر فناني هذه المدرسة هو الفنان "فان جوخ" و"مانيه" حيث كانت لوحاتهم تتصف بالألوان المعتمة والاستغناء عن الظلال والعمق الفراغي أيضا استخدام بعض الألوان الزاهية والبقع المتضادة، وما يهم الناقد في هذه المدرسة هو قيمة التعبير عن المشاعر بطريقة عفوية دون تصنع أو مبالغة في الصياغة الشكلية والجمالية، كما يعطي الفنان التعبيري الأولوية في فنه للألوان وطريقة توظيفه لها للتعبير عن ما بداخله، وبالتالي فالحكم على هذا النوع من الاعمال يستند بالدرجة الأولى على محتوياتها وما تتضمنه من طاقة وقوة تعبيرية نابعة من داخل الفنان، ومنه فمن بين أهم المعايير التي يعتمدها الناقد في الحكم على الأعمال التعبيرية هي عدم التكلف واللاتصنع والبراعة في قوة التعبير.

وبالنسبة للمدرسة التجريدية فقد اهتم فنانوها برؤية الأصل الطبيعي من زاوية هندسية، حيث يحولون المناظر وما يرونه إلى أشكال هندسية كالمثلثات والدوائر والمربعات وغيرها، فتظهر اللوحات التجريدية وكأنها تجميعية لقصاصات ورقية متراكمة ليس لها دلائل بصرية مباشرة لكنها تحمل رمزية

تحيلنا إلى اكتشاف مضمونها في جوف الفنان، فالمدرسة التجريدية في الفن التشكيلي تبحث عن جوهر الأشياء وتعبر عنها بأشكال موجزة تحمل داخلها الخبرات الفنية، والمقصود بالتجريد هو التخلص من آثار الواقع والارتباط به، حيث يمكن أن تعبر الدائرة في صورة تجريدية عن التفاحة أو الكرة أو الشمس أو القمر إلى غير ذلك من الأجسام كروية الشكل، كما يمكن أن يكون لشكل واحد من اللوحة مدلولات متعددة تختلف باختلاف المشاهد لها، من أبرز روادها: "الفنان كاندنسكي".

والمدرسة التكعيبية هي الاتجاه الفني الذي اتخذ من الأشكال الهندسية أيضا أساسا لبناء العمل الفني، حيث قامت على الاعتقاد بنظرية تؤمن بأن الهندسة أصلا للأجسام التي نراها أمامنا فاعتمدت على الخط الهندسي في جميع تكويناتها كعنصر أساسي بأنواعه المختلفة سواء المستقيم أو المنحني مشكلين به مختلف التشكيلات الأسطوانية أو الكروية أو المضلعة والمسطحة كالمثلثات والمستطيلات وغيرها، ويعتبر الهدف الأساسي لجمالية التكعيبية ليس التركيز على الأشياء وإنما على أشكالها المستقلة المحددة بخطوط هندسية صارمة، وبالتالي أخدت من الجمال الطبيعي الواقعي وحولته إلى جمال فني، من أشهر فنانيها الفنان "بابلو بيكاسو".

وبالنسبة للمدرسة السريالية فقد تميزت بالتركيز على كل ما هو غريب وخارج عن المألوف ومتناقض ولا شعوري، حيث كانت تهدف إلى البعد عن الحقيقة من خلال اطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام، ويتجه السرياليون عادة نحو خلق أسلوب طفولي، كما اعتمد الكثير منهم على النظريات التفسيرية للأحلام لعالم النفس "فرويد"، وبحثت الدراسات النفسية بدورها في الفن السريالي عن الصلة بين أعماق النفس الحيوانية البدائية وبين منتجات الجميل، وهدف الفنان هنا هو لفت انتباه المتلقي نحو عالم أحلامه من خلال ازاحة الحدود بين الحلم الواقع وبين المعقول واللامعقول والمزج بين الأزمنة والأماكن والجمع بين المبتذل والسامي، من خلال الجمالية التوليفية ومن خلال اخراج الموضوعات من إطاراتها المألوفة كتحريف الأشكال عن صورها المعتادة وخلق صور عجيبة ويعرض المألوف بأساليب مبتدعة ليتحول إلى مدهش، وأهم ما يميزها جماليا هو نزعتها العبثية والتهكمية واللامألوف المستلهم من الأحلام والهلوسات العقلية والجمع بين المتناقضات وتحرير الطاقات اللاشعورية واهتمامها بالمضمون أكثر من الشكل، من أشهر فنانيها "سلفادور دالي".

كذلك نجد من أهم الحركات الفنية التي أحدثت ضجة ومنعرج كبير في الأوساط الجمالية الفنية ما يسمى "بالحركة الدادائية" وهي حركة من الحركات الفنية التشكيلية الثورية التي ظهرت في القرن العشرين نتيجة الظروف التي حصلت في أوروبا ذلك الوقت، وتسمى أيضا بمدرسة "رد الفعل" واجهت

هذه الحركة عدة انتقادات استهدفت المنتوجات الفنية المندرجة تحتها خاصة من النقاد غير المختصين دون الرجوع إلى الظروف التاريخية والأوضاع السياسية الحادة التي أدت إلى ظهورها، لقد أطلقت هذه الحركة العنان للآلية ونبذت كل القواعد التقليدية للفن التي كانت تعتبرها بالية، حتى تؤكد على مبدأ "المصادفة" و"الاحتمالية" كوسيلة إبداعية مباشرة، وظهرت منذ ذلك الوقت الاندماجيات المباشرة بين الوسائط التشكيلية والتركيبات المصنعة الجاهزة، وشكلت قصاصات الجرائد والأقمشة والمعادن والخردوات البلاستيكية وغيرها مواد أولية في الأعمال الفنية، فكان الفنان يهتم بمكان العرض أكثر من موضوع العمل الفني نفسه، ومع اكتشاف دور الأشياء الجاهزة في هذه الحركة والحركات الأخرى التي تبعتها. تطلب الأمر إعادة النظر في مفاهيم أساسية جمالية مهدت لتأسيس رؤية جمالية خاصة لفنون "ما بعد الحداثة" أو ما نسميه كذلك "بالفن المعاصر".

"لقد اكتسبت عبارة "فن معاصر" منذ 1980 معناها الخاص وهذا لا يرجع في حقيقة الأمر إلى بنائها اللغوي، بمثل ما ارتبط مفهوم الفن الحديث بفكرة الحداثة مع بودلير أو مع مشروع الفنانين الطليعيين الذين برزوا عقب الانطباعية، فعبارة فن معاصر لم تكن في بداية الأمر تحيل سوى على مجال لم يتم ضبط حدوده بدقة، فمصطلح المعاصرة في بداياته لا يعني سوى الانتماء إلى الزمن الحاضر أو الراهن" (جيمنيز، 2012، صفحة 101) لكنه ومن جهة أخرى سرعان ما أخذ المصطلح مفهومه العميق، المفهوم الذي ينبع من البيئة و الظروف التي أدت إلى ظهور المعاصرة كتيار فكري وفني له جذوره وأسبابه، فالمعاصر من هذه الزاوية هي مزيج من التطبيقات اللامتجانسة والتي هي في الوقت ذاته كلاسيكية وحديثة وراهنة، وبالتالي في ممارسات فنية هجينة لا تحدد بالفترة الزمانية الراهنة فقط بل يمكنها أن تجمع بين عدة فترات، كما يدل لفظ "معاصر" على صفة تقويمية بالنسبة إلى الممارسات الموروثة منذ الزمن الماضي والوفية لأنماط التمثل القديمة، فالفن المعاصر هو ذلك الفن الذي يدعي أنه يجدد أشكال الإبداع التقليدية ويطورها، فهو يتميز بدرجة إبداع عالية وغير متوقعة ولم يسبق رؤيتها من قبل، إضافة إلى ميله إلى استفزاز الملتقي، الأمر الذي لم يتقبله فئة كبيرة من الجمهور وحتى النقاد، ويرجعون أسباب شهرة وغنى ممارسيه إلى الدعم المؤسساتي الذي يتلقونه سواء اعلاميا أو اقتصاديا.

من بين هؤلاء المعارضين لفكرة الفن المعاصر السوسيولوجي "جان كلير" (Jean Clair) الذي أرجع ما وصل إليه الفن المعاصر إلى زمن الحداثة والحركات الطليعية واتهمها بالتواطؤ مع النظم الشمولية كالنازية والستالينية وهذا ما يؤكده جيل لبوتوفسكي (GillesLipovetsky) عندما وصف

المعاصرة "بالحداثة الفائقة" أي أن المعاصرة في نظرهما هي أقصى ما وصلت إليه الحداثة من شدود وغلو وتطرف في ممارسة الفن كتعبير عن تراكمات في الذاكرة الأوروبية السياسية والاقتصادية والاجتماعية... أيضا نجد المعارض الفرنسي "جون بودريار"(Jean Boudrillard) الذي صرح بأن الفن الراهن يمثل "لا شيء" واعتبر المعاصرة أنها علامة على بذاءة وخلاعة الرأسمالية الليبرالية الجديدة التي انتشرت وسيطرت بشكل واسع بفضل وسائل الإعلام والاتصال والإشهار، وبالتالي فالفن هنا ما هو إلاّ ضحية من ضحاياها العديدة، التي أدت به إلى فقدان الأصالة وشيوع الابتذال وعدم الكفاءة والعجز، وإعطاء فرصة للمتطفلين على عالم الفن بالظهور وحمل شارات وألقاب الفنانين. حيث قال بودريار في هذا الصدد: "نحن أمام مؤامرة الفن ومشهده البدائي الذي عوض بافتتاح المعارض والتعليقات والعروض التي تقام والترميمات والتجميعات والعطايا والمضاربات وهذا ما يسمى في التعبير الشائع إثارة الضغائن". (جيمنيز، 2012، صفحة 105)

الأمر الذي أزعج أنصار هذا الفن وأقلقهم، فاتهام الفن المعاصر كلية بأنه لا شيء دون الاستناد إلى حجج وبراهين مقنعة أو إلى تحليل منهجي مدروس لأعماله الفنية هو نوع يدل على الاستخفاف والسطحية والتسرع في الحكم، كما أنه لم يكونوا متفقين مع من يسقطون معايير الحكم على الجمال في السابق على الجمال الفني المعاصر، وأن هذه المسألة هي التي خلقت اشكالية لدى المتلقين فهم ينظرون بأعين كلاسيكية أو حداثوية إلى عمل فني معاصر له منظومة مفاهيمية خاصة وذوق جمالية فريد، وبالتالي فقد زادوا الطين بلة فبهذه الرؤية التي تعتبر في غير محلها لا يمكنهم أن يبسطوا فكرة تلقي الأعمال المعاصرة للجمهور وإنما قد يقحمونهم في متاهات هم في غنى عنها.

ومن أشهر منظري ونقاد الفن المعاصر الناقدة الفرنسية "نتالي هنيك"(Nathalie Heinich) صاحبة كتاب "باراديغم الفن المعاصر"(Le Paradigme de l'art contemporain) الصادر عام 2014 والذي تحدثت فيه عن الفن المعاصر باعتباره باراديغم مستقل وقائم بذاته، كما أنها عرفت مصطلح باراديغم في كتابها انطلاقا من أرضية علمية وضعها منظر العلوم "توماس كون" (Thomas Kuhen) التي مفادها أن التطور العلمي لا يتبع مسارا خطيا وإنما يتنقل ويتطور عبر ثورات تنفي ما جاء قبلها من توجهات وفرضيات ونظريات، وبالتالي فهي تعتبر الفن المعاصر ثمرة ثورة فنية حقيقية أدت إلى ظهوره كنوع جمالي جديد أو بالأحرى نوع جنيسي جديد Genre générique حيث يحمل هذا المصطلح معنى أبلغ وأقوى من "النوع" لذلك استخدمت الناقدة مصطلح باراديغم الذي يلخص ما تتصف به الفترة المعاصرة عموما والفن المعاصر تحديدا كونه بنية عامة للمفاهيم المتعامل بها في حقبة زمنية معينة

ناتجة عن التجربة والنشاط الإنسانيين من تاريخ الفن وتصنيفات الجمال وكذا خطابات الفن والاقتصاد والتسويق والقانون والقيم وتلقي الأعمال.

كما قسمت الناقدة "ناتالي" باراديغم تاريخ الفن الغربي عموما إلى ثلاثة أقسام استناداً إلى التقسيمات الكبرى للعصور وهي كالتالي:

– باراديغم الفن الكلاسيكي: الذي يلتزم بقواعد محددة موروثة عن التقاليد الإغريقية والرومانية التي أعيد بعثها من جديد في عصر النهضة.

– باراديغم الفن الحديث: وهو الفن الذي كان يرتبط بشكل كبير مع فردانية الفنان ويعكسها بوضوح، مخترقا للقواعد الكلاسيكية.

– باراديغم الفن المعاصر: أين أعتبر الفن لعبا بالحدود، أي حدود ماهية العمل الفني و ما يعتبر أصلا فنا. (خصيف أ، 2020)

وقسمت فترة الفن المعاصر إلى جيلين:

●الجيل الأول يتمثل في أربع محطات رمزية تلخص لنا الأفكار الثورية التي جاء بها الفن المعاصر وتتمثل في:

– الفن الجاهز أو المصنوع مسبقا (Ready made) الذي دشنه "مارسيل دوشامب" (Marcel Duchamp) منذ 1913.

– الفن المفاهيمي (Art Conceptuel) الذي يعطي أهمية وأولوية وأفضلية للفكرة على حساب الشكل، والذي دشنه "روشنبرغ" (Rauschenberg) سنة 1953.

– فن الأداء (L’art de performance) وهو نوع من الفن القائم على مجموعة من الحركات المعبرة تؤدى أمام الجمهور.

– فن التجهيزات أو المنشآت (L’installation) وهو الفن الذي يخرج ويستغني كليا عن أي دعامة لعرضه، وبالتالي يعرض مباشرة في الفضاء أمام الجمهور.

تعتبر هذه المحطات الأربعة هي أساس ومنطلق مختلف التيارات التي جاءت من بعدها في الفن المعاصر.

●الجيل الثاني وهو الجيل الذي ارتكز على المحطات التي سبق ذكرها (الجيل الأول) إلاّ أنه أنتج أعمال فنية هجينة تبتعد نوعا ما عن الأعمال الأصلية الأولى، حيث تميزت أعمال هذا الجيل بالسخرية والعبثية المطلقة وبعد الفنان عن عمله والأخلاق والسعي وراء كسب المال والتباهي بالخداع

وانعدام الجدية والتهكم... إلى غير ذلك من المظاهر والقيم التي صعب تقبلها على شريحة كبيرة من الجمهور والتي وجدها تتنافى مع منتظراته وخلفيته الاستطيقية التي بناها من خلال الأعمال الكلاسيكية أو الحديثة، رغم ذلك فإنها لقيت دعما كبيرا من طرف المؤسسات الكبرى والمستثمرين وأصحاب النفوذ، واحتضنتها كبريات المعارض والمتاحف، أمثال الفنان البريطاني "داميان هيرست" (Damien Hirst) والياباني تاكاشي موراكامي (Takaschi Murakami). (خصيف أ، 2020)

والجدير بالذكر هنا هو أن هذه الأعمال الفنية المعاصرة رغم تعددها واختلافها إلا أنها تجمعها نقطة مهمة مشتركة ترتبط أساسا بأهم ما يميز الفن المعاصر من الخروج عن المألوف وخرق القواعد والمعايير، وهذا القاسم المشترك يتمثل في " السرد أو الخطاب المحكي" (Le Récit) فنجد أن كل الأعمال الفنية المعاصرة تستند إلى خطاب يمنحها إمكانية مدّ وتوسيع مجال العمل الفني إلى ما وراء الموضوع إما لأنه لم يعد هناك موضوع من الأساس أو لأن الموضوع في الأعمال الفنية المعاصرة لم تصبح له أي قيمة مقارنة بالمضمون أو بما وراء الشكل والموضوع. (Heinich, 2014, p. 63)

وهذا ما زاد من إشكالية عدم وجود معايير للتقويم الجمالي للأعمال الفنية المعاصرة ووضع النقاد في مأزق وصعوبات لا متناهية من بينها صعوبتين بارزتين: الصعوبة الأولى متعلقة بمناداة بعضهم ممن لهم حنين إلى التراث القديم بضرورة إعادة بعث المعايير القديمة واسقاطها على الفن المعاصر، ولكن يا ترى أي معايير يقصدونها بالضبط هل ما كان يسمى "التماثل" و"التناسب" في فترات تاريخية مختلفة مرت على الفن الأوروبي كالعصر القديم والعصر الوسيط؟ وما هي الفترة التي يجب أن نخصها تحديدا؟ وماهي المعايير التي نتبناها دون غيرها؟ وهل سنكون على يقين أنها صالحة لنقد وتقييم الأعمال الفنية المعاصرة؟ (جيمنيز، 2012، صفحة 106)

إن وضع معيار معين لتقييم أعمال فنية معينة تنتمي إلى فترة معينة وجب أن يكون مناسبا لها أي ينتج عن تطبيقه أحكاما سليمة،" فالمعيار الجمالي يفترض وجود معيار سابق أو ما يسمى ميتا– معيار(Méta-critère) يمكن أن يضمن صحته أو على الأقل يجعلنا نتنبأ بها، ويكفي أن نتفحص مهام المعايير السابقة ليتبين لنا أن معيار المعيار الجمالي لا يمكن أن يكون جمالياً" (جيمنيز، 2012، صفحة 107)

وبالتالي هذا ما يؤكد لنا أن الميتا–معيار المرتبط بنسق المجتمع وتمثلاته أو بما يسمى بروح العصر ذو الطابع الإيديولوجي له دخل كبير في توجيه القيم والمعايير المناسبة للتقييم ونقد الأعمال الفنية.

والصعوبة الثانية تتعلق بخصوصية الفن المعاصر في حد ذاته، فكما قلنا سابقا أنه وصف بالفن الذي يلعب بالحدود، وبالتالي فماهيته أصلا محل شك، ومادام هذا النوع من الممارسات الفنية قد لقي احتواء ودعم من طرف مؤسسات كبرى فإن ذلك اعتراف غير مباشر على ازاحت المعايير أو تلاشيها، ولم يعد يتوقف الاعتراف بالعمل الفني بناء على صفاته الخاصة، وإنما بناء على الوسط الفني الذي خرج منه وماذا قرر تجاهه، هل يعتبره عملا فنيا أم لا. (جيمنيز، 2012، صفحة 107)

في النهاية تبقى إشكالية البحث عن معايير تتناسب والأعمال الفنية المعاصرة إشكالية العصر في هذا المجال، لكن ورغم الأهمية التي اكتسبتها نجد أن الروائع والتحف الفنية المنجزة في عصور سابقة لم تكن ثمرة المعايير الموضوعية وحدها، وعليه من غير الضروري الوقوف عند هذه النقطة بالذات وأن نجعلها عائق يحول بيننا وبين تذوق الأعمال الفنية المعاصرة والاستمتاع بجمالها الجنوني.

هذا وبالإضافة أنه من غير المنطقي التذرع بغياب معايير للقول بعدم إمكانية أو إخفاق الحكم الجمالي واللجوء إلى التقييم الذاتي فقط، فحتى وإن لم تكن هناك قيم أو معايير جمالية ثابتة عن الفن المعاصر بإمكاننا أن نجد بعض المعالم التي تسمح لنا بتمييز العمل الجيد والجميل من العمل السيء والقبيح وبالتالي تفتح لنا آفاق التقييم، ومن بين هذه المؤشرات نذكر مثلا: انسجام غاية الفنان والإجراءات التقنية المعمول بها والمواد الموظفة من طرفه وتناوله الخاص، أو كذلك منطق أو عقلانية ما يميز نشاطه الفني، أو التحكم في توجيه المشروع ...إلى غير ذلك من العناصر التي يمكنها أن تفتح شهية تحليل وتأويل ونقد الأعمال الفنية المعاصرة بهدف نقل تجربة جمالية قد تكون أكثر تعقيداً للغير(الجمهور) حتى وإن كانت تميل أحيانا إلى الذاتية، لكننا على الأقل نساهم في الحدّ أو تجنب تحكم معيار واحد مسيطر وسائد بقوة في المجتمع الغربي الراهن ألا وهو "المال" ! (جيمنيز، 2012، صفحة 108)

3.3.2 القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي الجزائري المعاصر

كما سبق وأشرنا إليه في العنصرين السابقين من نفس المبحث، فيما يتعلق بالقيم الجمالية وعوامل تغيرها أو بالأحرى تطورها عبر العصور وأسباب اختلافها، وأن مضامين الأعمال الفنية المرتبطة بذاتية الفنان هي المتأثر المباشر في حين يأتي تحور القيم الشكلية في المرتبة الثانية وكنتيجة تفرضها سلطة الفكرة على المادة والشكل باعتبارها الخطوة الاولى والمحرك الأساسي في العملية الإبداعية للممارسة الفنية التشكيلية، وبالتالي فالقيم الجمالية تنبع من البيئة والظروف التي أدت إلى ظهورها كما سبق وأن تطرقنا إليه بالنسبة لتطور مفاهيم الجمالية المعاصرة في المجتمعات الغربية، والأمر لا يختلف كذلك بالنسبة للقيم الجمالية في الأعمال الفنية التشكيلية الجزائرية المعاصرة التي تكونت نتيجة لظروف تاريخية سياسية، اقتصادية، اجتماعية ودينية شهدها المجتمع الجزائري في فترات زمنية مختلفة.

لقد اهتم المؤرخون والباحثون والنقاد في مجال الفن التشكيلي الجزائري بتصنيف مصادره على مرّ التاريخ إلى مصدرين أساسيين ويتمثلان في: مصادر داخلية ومصادر خارجية، والتي من خلالها سنعتمد في هذه الدراسة على تقصي القيم الجمالية الموجودة في الأعمال الفنية التشكيلية الجزائرية خاصة المعاصرة منها مراعين في ذلك خصوصية كل مصدر، هذا وبالإضافة إلى اعتماد معيار المصدر في اكتشاف القيم الجمالية أيضا نعتمد في هذه الدراسة على التسلسل التاريخي والسيرورة الزمانية، إذ وقفنا عند ثلاث أهم محطات تاريخية في تاريخ الفن التشكيلي الجزائري المتمثلة في: مرحلة ما قبل التاريخ، مرحلة الحداثة ومرحلة ما بعد الحداثة أو المعاصرة، كما لا ننسى أهم منعرج تاريخي أثر بشكل كبير على الفن التشكيلي الجزائري المتمثل في الاستعمار الفرنسي وبالتالي راعينا أيضا في نفس التصنيف وضعية الجزائر السياسية المقسمة إلى ثلاث مراحل: مرحلة ما قبل الاستعمار، مرحلة الاستعمار ومرحلة الاستقلال وما يأتي بعده.

وعليه نفصل في هذا التصنيف الثلاثي على النحو التالي:

<u>– مصادر داخلية: من مرحلة ما قبل التاريخ إلى مرحلة الحداثة "الفن الإسلامي" (قبل و أثناء الاستعمار الفرنسي):</u>

ساهمت أبحاث العلماء والأثريين في الجزائر وعبر العالم في اكتشاف أنواع فنية عديدة من الفنون البدائية والقديمة في مختلف ربوع الوطن، حيث يمكن أن نقسم مختلف الحضارات التي مرت

على تاريخ الجزائر حسب الآثار التي نسبت إليها والتأثيرات التي تركتها في الأجيال والثقافات اللاحقة إلى قسمين وهما:

أولا الحضارات التي جلبتها معها جحافل الغزاة: كالحضارة الرومانية، الوندال والبزنطيين وهي حضارات قد رفضت تأثيرها الأجيال المعاصرة والموالية لتلك الفترة منذ البداية لذلك بالرغم من وجود آثار لها إلا أن فنونها لم تنتقل إلينا عبر الأجيال ولا نجد لها أي مظهر من المظاهر في فنوننا الشعبية.

ثانيا النوع الآخر من الحضارات التي وجدت في الجزائر، هي الحضارات المحلية الوطنية التي نشأت وترعرعت على أرض الجزائر، والتي تركت آثارا شاهدة تحكي للأجيال مجد الأجداد ومنها ما اندثر بعد مرور الزمن لعدة عوامل أهمها المناخية، وهذه الحضارات التي قامت على أرض الوطن هي التي تقبلتها الأجيال السابقة وتبنتها وتناقلتها الأجيال اللاحقة على مر الزمن، حيث أصبحنا نجدها الآن في مظاهر فنية وحرفية مختلفة خاصة في الصناعات التقليدية الشعبية عبر مختلف أرجاء الوطن.

والجدير بالذكر هنا هو أن تلك الرموز والعناصر الزخرفية الموظفة في الصناعات الفخارية أو تزيين المصوغات الفضية والحلي التقليدي، أو تلك التي نجدها في شكل منسوجات وزرابي تقليدية و المصنوعات الجلدية، أو حتى في شكل أوشام ورسومات الحناء التي تتزين بها العروس الجزائرية ليلة زفافها سواء لدى بلاد القبائل أو الأوراس أو الصحراء، تشبه إلى حدّ كبير رموز وحروف الكتابة الأمازيغية المعروفة باسم "التيفيناغ"، " فقد وجدت رسومات بدائية بالطاسيلي، محاطة برموز تشبه إلى حد بعيد كتابة التيفيناغ، وهذا ما يثبت أن الفن البربري ما هو إلا امتداد لفن طاسيلي ناجير" (مردوخ، د.ت، صفحة 8) حيث تقع منطقة الطاسيلي ناجر في الجنوب الشرقي من الجزائر" يحدها من الشمال العرق الشرقي الكبير (منطقة اساون نيغرغارن وبوراغت)، ومن الجنوب منطقة عيسو وإين الزوا المتاخمة للحدود النيجيرية، ومن الغرب عرق أمقيد، ومن الشرق إن أزاق ومنطقة فزان الليبية" (بشي، 2009، صفحة 82) "إذ تعد منطقة الطاسيلي من أكبر المتاحف المفتوحة على الطبيعة في العالم بمساحة تقدر بـ 80.000 كلم^2" (Haj, 2015, p. 15)

اكتشفت رسومات التاسيلي منذ بداية القرن العشرين، حيث صنفها الباحثون حسب مظاهرها التشكيلية إلى: رسوم بدائية، رسوم الأقنعة، أشخاص مقنعون، الرسم الطبيعي، رسوم الأبقار والأشخاص، الرعاة، وكذا رسوم المرحلة الأخيرة. حيث توزعت هذه الأنواع من الرسومات على فترات

زمنية مختلفة، واختلفت دواعي رسمها بين السحر وطرد القوى الشريرة وبين التعبير عن صراعه مع قساوة الطبيعة خاصة الحيوانات التي يواجهها كالغزلان والزرافات والأبقار المرسومة في مشاهد واقعية والمرسومة والملونة بألوان ذات مصادر طبيعية كالتراب والفحم ودم الحيوانات ولون الأوكر المميز الذي يشبه إلى حد ما المزج بين اللون البرتقالي واللون الأصفر الشاحب... (مقدس، 2018، صفحة 96) وذلك على دعامات طبيعية أيضا أهمها جدران الكهوف التي تتميز بملمس الحجر الصلب والخشن كما تميزت رسومات الإنسان البدائي من الناحية الجمالية ببساطتها الشكلية والموضوعية تعكس اهتمام الانسان الأول ومظاهر عيشه ويومياته محققا قيما وصفات جمالية دون أن يشعر كتكرار العناصر وبعض الإيقاعات المتزايدة والمتناقصة مثلا...إلى غير ذلك من الصفات التي تجعلها جميلة رغم بساطتها. أما رسومات الفترة الأخيرة فكما قلنا سابقا كانت عبارة عن رسومات و رموز أشتق منها لاحقا كتابة "التيفيناغ".

ومن بين المصادر الداخلية للفن التشكيلي الجزائري أيضا نذكر "الفن الإسلامي" ذلك الفن المرتبط بالديانة الإسلامية الحامل لقيم جمالية خاصة، حيث " جاء العرب بالإسلام إلى أرض الجزائر منذ أربعة عشر قرنا، حاملين معهم ضمن ما حملوه عناصر من فنونهم" (مردوخ، د.ت، صفحة 16) خاصة فيما يتعلق بفن العمارة، حيث شيد المسلمون في العصور الإسلامية الأولى المدن والقصور والمساجد التي تتميز بعناصر معمارية وزخرفية فريدة، ومن البصمات البارزة التي ساهمت في تطوير الفن الإسلامي هي البصمة الأندلسية والبصمة التركية، حيث طور الأندلسيون الفن الإسلامي مما جلبوه معهم من عناصر حضارية بعد نكبة الأندلس، فأبدعوا في تشييد القصور والمساجد خاصة في مدينة تلمسان والمدن الساحلية الجزائرية وتميزت عمارتهم "بالعقود المدببة والأعمدة الحلزونية والتيجان الملونة والمداخيل المسقفة والقرميد الأخضر" (بن حموش، 2013، صفحة 139)"وبتدهور الوضع بالجزائر نهاية القرن الخامس عشر ميلادي أصبحت معرضة لحملات الاعتداء ومحاولة الغزو الإسباني، بالمقابل كانت هناك محاولات لتجميع الشتات الإسلامي من قبل العثمانيين" (أبو قاسم، 1992، صفحة 196) حيث تركوا طابعهم في الفنون الإسلامية، إذ تميزت فنونهم بالدقة والرصانة وكثرة القبب المركزية في المساجد والتصاميم الداخلية الفريدة والزليج وتصميم الأبواب والأثاث المزخرف، وبعض الرسومات الزخرفية الحائطية ذات المواضيع الدينية كمناظر الكعبة الشريفة ومشاهد للمعراج... لكن هذا النوع من الفن لم يلغي الفن المحلي البربري حيث ورد تاريخيا أن لا الإسلام ولا العرب فرضوا الفن الإسلامي على السكان الأصليين في شمال إفريقيا وهذا ما تم تأكيده من طرف

المجتمع المزابي بالجنوب الجزائري، وظل كل من الفن الإسلامي والفن البربري يمارسان في المجتمع الجزائري، إذ يشترك الفن البربري مع الفن الإسلامي من الناحية التجريدية لكن هذا الأخير يتميز عن سابقه من حيث توظيف الزخرفة والشكل الهندسي والبياني وبعض الخطوط المتشابكة الناتجة عن العقيدة الإسلامية التي تنبذ الفراغ السلبي ومجد الدقة والإتقان الذي يتحقق في مظاهر مختلفة كتكرار الوحدات والتناظر المحوري وتفضيل الألوان الباردة عن الحارة بمعتقد أن اللون الأخضر هو لون الجنة...وغيرها من الصفات الجمالية التي تميز الفن الإسلامي الذي يبتعد عن كل ما هو تشخيصي وتمثيلي إنساني، أما التجريد البربري فهو يركز على الرموز والأشكال غير المألوفة المستوحاة من مخيلته ومحيطه.

وبحديثنا عن الفن التشكيلي الإسلامي الجزائري وجب الإشارة إلى أهم الفنون التي برزت في تلك الفترة والمتمثلة في فن الزخرفة والخط العربي وفن التصوير والمنمنمات.

فكان للخط العربي أهمية كبيرة في المجتمع الجزائري قبل الاحتلال الفرنسي حيث اعتمد عليه في كتابة المصحف الشريف وتخطيط لافتات الاعلانات والإشهارات التجارية وعناوين الدكاكين واستخدم أيضا كزخارف فنية في إعمال المنمنمات بمختلف أنواعه وقواعد كتابته، ومن أشهر الفنانين الخطاطين القدماء في الجزائر "الدكتور محمد بن سعيد شريفي".

وبالنسبة لفن التصوير فقد "وجدت لوحة رسمها الفنانون الجزائريون سنة 1824، بطلب حسين باشا وهي تصور المعركة التي خاضها الجزائريون ضد الانجليز في السنة المذكورة، و كان الباشا وضع اللوحة في قصره حيث ضلت حتى جاء الكونت ديبرمون، قائد الحملة الفرنسية على الجزائر سنة 1830م فأخذها وسلمها الى القائد أركانه توليزي، وقد وضعت نسخة من هذه اللوحة في مكتبة الجزائر أما اللوحة الأصلية فلا ندري ما مصيرها". (أبو قاسم، 1992، صفحة 449) وبالتالي فالتصوير في الجزائر لم يكن منعدما تلك الفترة، ولكنه في نفس الوقت لم يلقى نفس العناية التي وجدها في أوروبا مع بدايات عصر النهضة.

"لقد تميزت القصبة بداية القرن العشرين بالفنون التقليدية التي تأثرت بفنون الشرق الإسلامي الوافدة في فترات متفاوتة من عهد الدولة الإسلامية، وقد ارتبطت هذه الفنون بعائلات توارثتها عبر الأجيال" (هنان و بن ساحة، 2021، صفحة 232)، أهمها فن المنمنمات الذي لطالما ارتبط بعائلة "راسم".

مثلت عائلة "راسم" الريادة في الفن التشكيلي الجزائري، حيث تميزت بكونها عائلة فنية محبة ومتذوقة للفنون فكان الأب "علي راسم" حريص على تعليم أبنائه أصول فن الرسم والزخرفة، وكان الابن الأكبر "عمر راسم" المولود في جانفي 1884م صحفي مثقف مناضل ومصلح اجتماعي وفنان ممارس للفن الإسلامي، ويرجع له الكثير من الأعمال الفنية في هذا المجال من بينها طباعة الجزء الأخير من القرآن الكريم بخطه المغربي الجميل، أما بالنسبة لأخيه "محمد راسم" المولود سنة 1886م الذي تصدى بفنه الإسلامي للاستعمار الفرنسي حينما كان يحاول طمس الهوية الجزائرية والدين الإسلامي واستبعاد الفن عن الفرد الجزائري العربي المسلم، وهذا ما دفع محمد راسم في الاجتهاد أكثر في البحث عن الأصول الفنية والجمالية الإسلامية في الكتب العربية وتعرف عن مدارس فن المنمنمات العربية والإسلامية التاريخية القديمة، حيث اعتمدها كخطوة أولى دفعت به إلى تأسيس مدرسة المنمنمات الجزائرية القائمة بذاتها التي تجمع بين الفنون المحلية والتصوير الإسلامي.

إذ يختلف أسلوب محمد راسم ممثلا لمدرسة المنمنمات الجزائرية عن كل من مدرسة بغداد والمدرسة الايرانية من حيث القيم الجمالية في تكوينها من ناحية الشكل في اهتمامه بالتجسيم والمنظور الذي ينعدم في المدارس الاسلامية القديمة، غير أن أسلوبه يتشابه معها من ناحية التكوين أيضا انطلاقا من رسم موضوع معين بأسلوب تعبيري دقيق مؤطر بإطار بديع من الزخرفة الجميلة والدقيقة التي عادة ما تحمل عنصر الكتابة التي تحتل حيزا من الفراغ المحسوب بشكل دقيق.

أما من ناحية مضمون لوحاته التصغيرية فيتناول فيها التعبير عن أفكاره الثورية ورسائله التي يسعى إلى تركها للأجيال اللاحقة، فالكثير منها يصور حياة الشعب الجزائري الهنيئة التي كان يتمتع بها قبل أن يطأ الاستعمار أرضه، بالإضافة إلى تمجيده لبعض شخصيات وأمجاد شعبه من خلال لوحات تعبيرية، ويظهر جليا أنه كان يحاول أن يجهر بموقفه ضد الاستعمار الفرنسي ويدعو الشعب الجزائري إلى الثورة ضد المحتل، وذلك عن طريق ادراجه لبعض العبارات الثورية الصريحة في المكان الخاص بالكتابة المحصور بين إطار الزخرفة أو داخل علم يرفرف أو في زاوية من زوايا اللوحة. (مردوخ، د.ت، الصفحات 18-22)

- مصادر خارجية: الاستعمار والمستشرقين، مرحلة الحداثة والمعاصرة (أثناء الاستعمار):

يعتبر السبب الأول والأساسي لانتشار الفن الغربي بالبلاد العربية على غرار شمال إفريقيا والمغرب العربي، هو التسلط الاستعماري الذي كان محكما قبضته على أغلب هذه البلدان النامية التي تتمتع بخيرات وغنائم طبيعية كبيرة ومواقع جغرافية استراتيجية، جعلتها محط اهتمام وتهافت من طرف

الدول الغربية من أجل نهب ثرواتها واستغلالها، وهذا ما حدث مع الجزائر التي احتلت من طرف الاستعمار الفرنسي في الفترة الممتدة ما بين 1830-1962م أي قرابة قرن وثلاثون سنة، حيث عانت الجزائر في هذه الفترة من كل أنواع الاستغلال المادي واللامادي، وحاول الاستعمار الفرنسي طمس الهوية الوطنية والثقافة الجزائرية والدين الإسلامي واللغة باعتبارها الركائز الأساسية القادرة على بعث الحضارة من رمادها، وذلك عن طريق التوسعات الاستعمارية بترساناتها الحربية وسياساتها الاحتلالية التي قامت على دراسات سوسيولوجية وأنثروبولوجية معمقة رصدت نقاط الضعف والقوة قصد تطوير مناهج استعمارية للقضاء على مختلف ركاز ومقومات الهوية الوطنية (قجال، 2015، صفحة 64) ساعية في المقابل لنشر ثقافتها وحضارتها وفنونها، ومن بين الطرق والأساليب التي عمدتها في ذلك هي الحركة الاستشراقية.

حيث عرف المجتمع الجزائري الحركة الاستشراقية إبان الاحتلال الفرنسي، الذي استغل كل المخطوطات والوثائق العثمانية ووضعها تحت تصرف المستشرقين الذين بدورهم قاموا بدراسة وتحليل هذا الإرث الثقافي الحامل لمعالم فنية وثقافية وأثروبولوجية تترجم طبيعة وخصائص الفرد والمجتمع الجزائري، كما تعلموا اللغة العربية وفهموا الدين للتغلغل أكثر في حيثيات المجتمع، وهؤلاء وجدوا كل الدعم من السلطات الفرنسية وعناية الطبقة البرجوازية، حيث قدمت لهم فرنسا كل التسهيلات من أجل الاقامة والاستقرار بالجزائر، شريطة خدمة مصالحهم المتمثلة أساسا في تصوير الجيش الفرنسي وتعظيمه وتمجيده في صورة البطل وأنه جيش متفوق لا يقهر، وأن فرنسا أتت لتنقذ الجزائر من التخلف والعزلة وأنها لم تكن مستعمرة وإنما معمرة! (محمدي، 2010، صفحة 127)

هذا وبالإضافة إلى أن الجزائر كانت أكثر الدول التي مارس فيها المستشرقون لوحاتهم الفنية واستلهموا منها مواضيعهم، نظرا لتنوع مناخها ومناظرها الطبيعية الخلابة وفنونها الشعبية وتقاليدها وطابعها العمراني العتيق ومختلف المنجزات الحرفية من حلي وزرابي ونحاس ولباس تقليدي متنوع... (Haj, 2015, p. 18) "ومن أبرز المستشرقين الذين وفدوا إلى الجزائر وأثروا في الفن الجزائري نذكر كل من ألكسندر جيني، فاسبار فوبر، أنج تيسي، هنري ماتيس، ليون كوفي، أوجين ديلاكروا، أدوار ماني، أوغست رونوار، ألبير لوبور، ألبير ماركي وناصر الدين دينيه"...وغيرهم (زيتوني و مالكي، 2021، صفحة 1041) "حيث أحصي 919 رساما زاروا الصحراء الجزائرية واستلهموا منها لوحاتهم ورسموا مناظرها و مشاهد الحياة بها في مجال الفنون التشكيلية وحدها، هذا ما بين سنة 1830م و 1960م فقط" (Bué, 2000, p. 102) كما عبر"ثيوفيل غوتييه" أحد المستشرقين عن أهمية ومكانة

الجزائر بالنسبة للرسامين المستشرقين بقوله: "إن السفر إلى الجزائر يضاهي في أهميته ضرورة الحج إلى إيطاليا" (Gautier, s.d, p. 92)

إن هذه الحملات الاستشراقية الوافدة إلى البقاع الجزائرية، قد مهدت بدورها إلى اللجوء إلى استراتيجيات أخرى لنشر فن وثقافة المستعمر، حيث انتشر الرسامون الفرنسيون أكثر فأكثر وذلك من خلال تأسيس مدرسة الفنون الجميلة سنة 1880م وجمعيات ومدارس فنية خاصة تهدف إلى تعليم أصول الموسيقى الغربية الكلاسيكية والرقص الكلاسيكي وفي التصوير تهتم بتعليم المتمدرسين أصول التصوير من خلال أسلوب المدارس الفنية الغربية الحديثة، حيث تخرج من هذه المدارس الكثير من أبناء المعمرين وأقاموا العديد من المعارض على طريقتهم الغربية مما زاد انتشار الذوق الفني الغربي في الجزائر، ومشى على خطاهم بعض الرسامين الجزائريين القلائل وانتشرت على أيديهم كذلك أساليب المدارس الغربية.

ونتيجة لهذه التأثيرات نجد أن المتاحف الخاصة بالفنون الجميلة الموجودة بالجزائر كذلك قد دعمت المستشرقين، حيث كانت مليئة باللوحات الفنية ذات الأسلوب الفني الغربي، والتي توجد في كبريات المدن الجزائرية كالعاصمة، قسنطينة، وهران وبجاية. (مردوخ، د.ت، صفحة 28)

<u>– مصادر داخلية وخارجية: مرحلة المعاصرة (مرحلة الاستقلال إلى يومنا هذا):</u>

كما اتضح لنا من المحطات السابقة أن الفن الجزائري قد نتج عن خلفية وتراكمات تاريخية عدة "وبدخول الفن المعاصر ممارسة وتعليم وانتشاره في أوساط الفنانين الجزائريين عكس نوع من التجاذبات والتناقضات في الفكر الفني في حد ذاته باعتبارنا أننا في خضم الحداثة الفنية أم ما بعد الحداثة الفنية، وهل وصل فكرنا إلى الفكر وفلسفة الذي أنتج التناقضات في فنون ما بعد الحداثة في الغرب؟" (زيتوني و مالكي، 2021، صفحة 1045) وتعتبر هذه المسألة من بين أكثر المسائل والإشكاليات التي لاتزال تطرح إلى يومنا هذا فيما يتعلق بالفن المعاصر في البلدان العربية لاسيما الجزائر، حيث يقول العطار في هذا الصدد: "أن المعاصرة في المجتمعات النامية والمتخلفة هي "التحديث" – أي الارتقاء بثقافة المجتمع من خلال إمكاناته كما أسلفنا القول .أما المعاصرة التي تعتمد التقليد أو نقل نماذج الإبداع في أكثر الدول تقدما فنابعة من السيل الإعلامي الجارف الذي يجتاح الدول المتخلفة ويصيبها باليأس والاكتئاب الاجتماعي" (العطار، 2000، صفحة 144) وبالتالي فالمعاصرة في العالم العربي ليست كتلك التي في العالم الغربي، حيث يرى الكثير من النقاد أن مصطلح المعاصرة بالنسبة للمجتمعات النامية ما هو إلا مصطلح يدل على الفن الذي نعيشه في وقتنا

الراهن، أي أن دلالتها زمنية لا أكثر، على عكس الدلالة التي تحملها في بيئتها الأصلية التي نتجت عنها ومنها نتيجة للثورات والإيديولوجيات الجديدة والمناقضة لما قبلها. ومن بين النقاد المعاصرين الذين تحدثوا في هذا الصدد الناقد "محمد خصيف" حيث يقول: "الفن في الغرب له جذور جمالية وفلسفية وتاريخية وله سيرورة موضوعية لم تعرف تمزقات كما عندنا، فإذا كان الفن المعاصر جاء بقطيعة مع الفن الحديث الذي كان قبله، فهذه حقيقة لا غشاوة عليها، وكل نقد أو قراءة تحليلية ستكون طبقا لهذا الواقع. وأين نحن من هذا؟" (خصيف ب، 2021)

وعلى هذا الأساس صنف الفن التشكيلي الجزائري من طرف النقاد المعاصرين إلى عدة أصناف أهمها وأوسعها التصنيف الثنائي التالي:

– الأول يظم الفنانين المهتمين بالحفاظ على الطابع العربي الاسلامي والتراث الثقافي الجزائري الممارسين للفن الإسلامي من منمنمات وخط عربي وأسلوب الحروفية... أمثال خالد سباع ومحمد بوكرش، وأحمد خليلي وغيرهم.

– وقسم ثان متأثر بالثقافة الغربية والتيارات الفنية الدخيلة، نتيجة الاستعمار والعولمة والتكوين بالخارج، خاصة من الناحية التقنية والمواد والخامات الفنية المستجدة.

وصنفت الدكتورة قجال نادية الحركة الفنية التشكيلية الجزائرية إلى ثلاثة أصناف كالتالي:

– الصنف الأول: صنف منبهر بالفن الغربي المعاصر والموضات العابرة ينظر بعين الاحتقار إلى ما هو كل محلي ينبذ الأصيل والقديم ويمجد عباءة التبعية والتقاليد الأعمى في محاولة بائسة لركوب موجة المعاصرة لعلها تمنحه سحنة المتحضر.

– الصنف الثاني: يمثل دعاة الاستغراب الذين يهدفون إلى الدفاع المتقدم ويمثلون الحصن الواقي للهوية الثقافية من أخطار العولمة كونهم يرفعون شعارات رنانة مثل وجوب مجابهة المركزية الأوربية. (زيتوني و مالكي، 2021، صفحة 1045)

– الصنف الثالث: الذي تبنى دورا محوريا في إعلاء وتثبيت الهوية والثقافة الإسلامية، والذي قسمته إلى ثلاثة أقسام:

- القسم الأول ويتمثل في مجموعة من الفنانين الذين اقتنعوا بواجب إثبات الذات بدافع التميز عن الغير، قصد منح اللوحة الفنية هوية ثقافية بغض النظر عن المعايير والقيم التي تقوم عليها هذه الهوية، بحيث يسهل التعرف على جنسية الفنان من خلال عمله الفني، على عكس معظم الأعمال

الفنية والحديثة التي لا تتضمن أي دلالة أو رمز يحيلنا إلى موطن الرسام أو انتمائه الحضاري والثقافي.

- القسم الثاني من الفنانين المتحمسين لإثبات الهوية الثقافية، فيتمثل في مجموعة من الرسامين الذين يكتفون بحضور بعض الدلالات التي تشير إلى موطن اللوحة والتي يمكن تشبيها ببصمة إصبع أي مواطن جزائري على بطاقة التعريف الوطنية بغض النظر على قناعات هذا المواطن ووعيه ومواقفه تجاه قضايا أمته وعقيدته. في لوحات هذا النوع من الرسامين نصادف مجموعة من التناقضات التي تشوه شخصية العمل الفني بحيث تجتمع العمارة الإسلامية مع العري في تراكيب فنية حديثة تعبيرية أو وحشية أو تكعيبية أو نص تجريدية وتتخللها بعض الرموز الشعبية في رسالة معقدة يصعب فهمها وهنا نعود إلى معيار الهوية.
- أما القسم الثالث فيضم مجموعة من الفنانين الأكثر واعيا نسبيا بضرورة التصدي إلى للغزو الفكري الغربي، الذين نراهم يميلون إلى بلاغة اللغة التشكيلية وعيا بقدرة الصورة على التعبير على مشهد واحد عن أفكار تعجز النصوص الطويلة عن إيصالها إلى المتلقي. (زيتوني و مالكي، 2021، الصفحات 1046-1047)

غير أنه ومن وجهة نظرنا أن الحديث عن الصنف المتأثر بالثقافة الغربية خاصة الذين تكونوا خارج الجزائر من المجحف في حقهم أن نصفهم بأنهم ينظرون بعين الاحتقار إلى كل ما هو محلي وينبذون الأصيل والقديم ويمجدون التبعية والتقليد الأعمى، من أجل ركوب موجة المعاصرة والتحضر لأن الكثير منهم أخذوا عن المجتمعات الغربية إلاّ التقنية والوسائل الجديدة والطرق المعاصرة في التكوين، أما بالنسبة لمحتوى أعمالهم الفنية فتتعلق بالمجتمعات الجزائرية والقضايا الإنسانية عامة لأنه وفي نظرهم الفن رسالة إنسانية تنبع من ذات الفنان لتعكس واقع البيئة التي يعيش فيها أو حتى رسالة للإنسانية عبر مختلف بقاع العالم، فالفن يتخطى كل الحدود الجغرافية ولا يمكننا أن نحده بمنطقة معينة دون غيرها، وهكذا هو الحال بالنسبة للفنان محل الدراسة "مصطفى نجاعي.

3. الإطار المنهجي (إجراءات الدراسة)

1.3 منهج الدراسة

2.3 مجتمع الدراسة

3.3 عينة الدراسة

4.3 أدوات جمع بيانات الدراسة

3. منهج الدراسة

1.3 منهج الدراسة

يعتبر المنهج الهيكل الأساسي في البحث العلمي، حيث يضمن التسلسل المنطقي والسيرورة المنظمة للدراسة وبالتالي التوصل إلى نتائج علمية سليمة ودقيقة. حيث يعرف المنهج على أنه: "عبارة عن أسلوب أو تنظيم أو استراتيجية أو خطة عامة تعتمد على مجموعة من الأسس والقواعد والخطوات، يستفاد منها في تحقيق أهداف البحث أو العمل العلمي". (الجلبي، د.ت، صفحة 19)

تختلف المناهج البحثية باختلاف نوع الدراسة بين الكمية والكيفية، حيث تندرج دراستنا هذه ضمن الدراسات الكيفية أي الدراسات التي تعتمد على التحليل النوعي للمعلومات والبيانات المتعلقة بالبحث وليس التحليل الكمي الذي يستند على إحصائيات وأرقام.

ومنه فهذه الدراسة تصنف كدراسة وصفية تحليلية، والتي اعتمدنا فيها على منهجين: المنهج الوصفي والمنهج السيميولوجي.

حيث يعرف المنهج الوصفي على أنه: "المنهج الذي يهتم بدراسة حاضر الظواهر والأحداث ويقوم برصد ومتابعة دقيقة لها أو لأحداث معينة بطريقة كمية أو نوعية في فترة زمنية معينة أو عدة فترات من أجل التعرف على الظاهرة أو الأحداث من حيث المحتوى". (شادي، 2001، صفحة 49)

وبالتالي فاستخدام المنهج الوصفي في هذه الدراسة ارتكز على جمع المعلومات المتعلقة بالموضوع بانتقاء وعناية من أجل الاحاطة بجميع جوانبه، خاصة تلك المتعلقة بالفنان "مصطفى نجاعي" وبسيرته الشخصية ومسيرته الفنية التشكيلية، وهذا بالاعتماد على أدوات المنهج الوصفي المتمثلة في كل من أداتي الملاحظة والمقابلة.

وبالنسبة للمنهج السيميولوجي فهو منهج يعود إلى "علم السيميولوجيا" الذي جاء في بداياته ليهتم بالدلائل اللغوية فقط، حيث يعتمد في ذلك على علم اللسانيات الذي يعتبر من أقدم العلوم، إلى أن صدر مؤلف الفيلسوف الفرنسي "Roland Barthes" "عناصر السيميولوجيا" " Eléments de la sémiologie" عام 1964 أين نلتمس فعلا نشأة سيميولوجيا الصورة ويعتبر بذلك "بارث" أول من وضع منهجية لتحليل الصورة بالاعتماد على هذا المنهج الذي سمّاه "السيميوطيقا" "Sémiotique" والذي طبقه في تحليل المثال الإشهاري "عجائن بانتزاني" في كتابه "بلاغة الصورة" حيث تحدث فيه عن ثلاث إرساليات تنبثق أثناء عملية قراءة الصورة: إرسالية لسانية، إرسالية أيقونية غير مشفرة، إرسالية مشفرة. (عفان، 2005، الصفحات 12-13)

توالت النظريات والطرق التي تتبعت خطى نظرية "رولان بارث" في قراءة وتحليل الصورة، فمنها من دعمت ما جاء به ومنها من نقدت وأضافت، ومن أبرز هذه الطرق طريقة الفيلسوف والفنان الفرنسي "لوران جيرفيو Laurent Gervereau" حيث تعتبر طريقة شاملة في تحليل الصورة الثابتة تحديداً التشكيلية أي اللوحات والأعمال الفنية التشكيلية.

وفيما يلي الخطوات المتبعة في تحليلنا للأعمال الفنية التشكيلية للفنان "مصطفى نجاعي" حسب شبكة التحليل السيميولوجي لمقاربة "لوران جيرفيرو":

- المرحلة الأولى (الوصف الأولي):

– الجانب التقني: اسم صاحب اللوحة، تاريخ ظهورها، نوع الحامل والتقنية، الشكل والحجم.

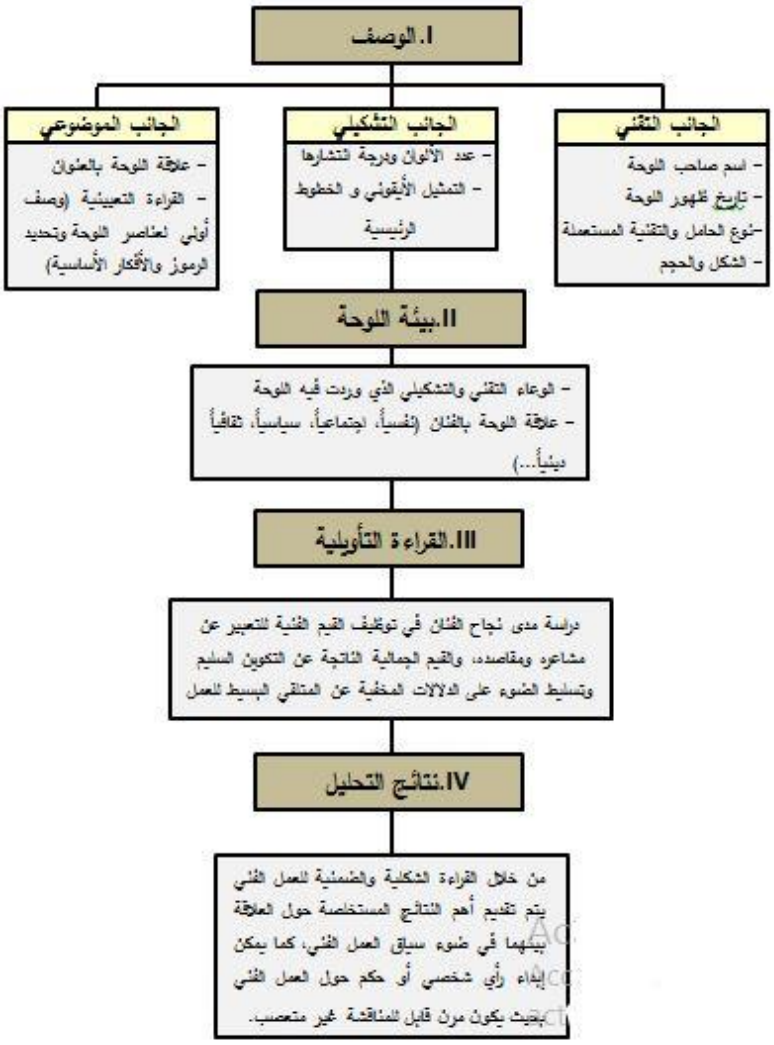
– الجانب التشكيلي: عدد الألوان ودرجة انتشارها، التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية (التركيب).

– الموضوع: علاقة اللوحة بالعنوان، القراءة التعيينية (وصف أولي لعناصر العمل وتحديد الرموز).

- المرحلة الثانية (دراسة بيئة اللوحة): الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة، علاقة اللوحة بالفنان (نفسياً، اجتماعياً، سياسياً، ثقافياً، دينياً...)
- المرحلة الثالثة (التأويل أو القراءة التأويلية التضمينية): دراسة مدى نجاح الفنان في توظيف القيم الفنية للتعبير عن مشاعره ومقاصده، والقيم الجمالية الناتجة عن التكوين السليم وتسليط الضوء على الدلالات المخفية عن المتلقي البسيط للعمل.
- المرحلة الرابعة (نتائج التحليل): من خلال القراءة الشكلية والضمنية للعمل الفني يتم تقديم أهم النتائج المستخلصة حول العلاقة بينهما في ضوء سياق العمل الفني، كما يمكن إضافة رأي شخصي أو حكم حول العمل الفني بحيث يكون مرن قابل للمناقشة غير متعصب. (Aglione, s.a, pp. 11-12)

حيث قمنا بتصنيف هذه المراحل في شكل مخطط كالتالي:

الشكل (01): مخطط يصنف مراحل شبكة "جيرفيرو" لتحليل الصورة



المصدر: من اعداد الباحثة بالاعتماد على معلومات من المرجع (Aglione, s.a, pp. 11-12)

2.3 مجتمع الدراسة

يحظى تحديد مجتمع الدراسة من قبل الباحثين بأهمية بالغة، نظرا لأن هذا المجتمع سيكون موضع اختيار العينة التي ستجرى عليها الدراسة، حيث يعرف مجتمع البحث على أنه: "جميع الأفراد أو الأشياء أو العناصر الذين يشتركون في بعض الخصائص أو كلها والتي يمكن ملاحظتها" (ربحي و غنيم، 2009، صفحة 137) وهناك من يطلق عليه مجتمع الدراسة الأصلي ويقصد به كامل الأفراد أو الأحداث أو المشاهدات موضوع البحث أو الدراسة ويعتبر تحديد المجتمع من أهم الخطوات المنهجية في البحث العلمي. (عبيدات و آخرون، 1999، صفحة 84)

وبالنسبة لمجتمع البحث الخاص بهذه الدراسة فيتمثل في أعمال الفنان "مصطفى نجاعي" التشكيلية.

والتي حسب تقديره يفوق عددها 900 عمل فني، دون احتساب الأعمال التي عرضها في اسبانيا كتطبيقات ميدانية أثناء تكوينه هناك، وأعمال السلسلة التي يعمل عليها حالياً.

وبالتالي فالمدة الزمنية التي تنتمي إليها هذه الأعمال هي ما بين: 1985 إلى 2015.

بمعدل 11 سلسلة فنية تتناول مواضيع مختلفة.

حيث يتميز مجتمع هذه الدراسة بمجموعة من الخصائص والصفات المتنوعة، التي قد يصعب التحكم فيها نظرا لاعتبارات موضوعية أهمها محدودية الوقت، والتي تؤدي بنا إلى اختيار عينة بحثية تتناسب وإمكانيات هذه الدراسة، ومن أهم هذه الخصائص نذكر:

- كبر حجم مجتمع البحث وعدم تحديده بدقة حتى من طرف الفنان نفسه.
- تنوع الأعمال الفنية التشكيلية كون الفنان ينهل من كل المشارب الفنية، ويتقن العديد من التقنيات القديمة والحديثة.
- بعض صور الأعمال الفنية، ضاعت من الفنان رغم حرصه على أرشفة أعماله إلكترونياً بنفسه.

3.3 عينة الدراسة

لأسباب واعتبارات تتعلق بمجتمع البحث وطبيعته وخصائصه التي بيناها في العنصر السابق والتي حالت دون الأخذ بالدراسة مجتمع البحث ككل، لجأنا إلى أخذ عينة صغيرة منه.

حيث تعرف العينة على أنها: "عبارة عن مجموعة جزئية من الأفراد أو الظواهر التي تشكل مجتمع الدراسة الأصلي، فبدلا من إجراء البحث أو الدراسة على كامل مفردات المجتمع يتم اختيار جزء من تلك المفردات بطريقة معينة ". (عبيدات و آخرون، 1999، صفحة 83)

والطريقة التي اختير بها الفنان أنموذج الدراسة وأعماله الفنية كمفردات عينة هذه الدراسة هي طريقة قصدية لمناسبتها وتماشيها وموضوع الدراسة، وعلى هذا الأساس سمي هذا النوع من العينات بالعينة القصدية. كما تعرف بأسماء متعددة مثل: الغرضية، العمدية أو النمطية، حيث "يقوم فيها الباحث باختيار المفردات بطريقة تحكمية لا مجال للصدفة فيها، وفق إدراك مسبق ومعرفة جيدة لمجتمع البحث ولعناصره الهامة وبالتالي لا يجد صعوبة في سحب مفرداتها بطريقة مباشرة". (بن مرسي، 2009، صفحة 73)

وقبل حديثنا عن مفردات عينة هذه الدراسة، تجدر بنا الإشارة إلى أسباب اختيار الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي" كأنموذج لهذه الدراسة وكجزء من أحد أهم متغيرات عنوانها، والتي نلخصها فيما يلي:

- كون الفنان "مصطفى نجاعي" فنان تشكيلي جزائري معاصر.
- تكوين الفنان الأكاديمي الذي يتماشى ونوع الدراسة.
- اتفاق فلسفة الفنان مع طرح هذه الدراسة.
- تنوع أعمال وأساليب وتقنيات الفنان مما يساعدنا على انتقاء الأعمال الفنية المناسبة.
- سيرة الفنان ومسيرته الفنية الحافلة بالأعمال والمشاركات المحلية والدولية المهمة والتي من الضروري أن نقف عندها.
- تجاوب الفنان مع الباحثة سابقاً في مواضيع بحثية، ومساهمته الكبيرة بالمعلومات اللازمة من أجل دعم هذا البحث العلمي.

وبالنسبة للأعمال الفنية التشكيلية المنتقاة كعينة من المجتمع الأصلي سالف الذكر، فتمثلت في 12 عمل فني، كل عمل فني ممثلا عن السلسلة التي ينتمي إليها، ماعدا سلسلة "حالات حصار" "États de siège" التي أخذنا منها عملين، لأسباب تخدم البحث وتبين منعرج مهم في مسيرة الفنان التشكيلية.

للإشارة فإن الأعمال الفنية المختارة هي عبارة عن لوحات فنية تشكيلية أو منحوتات معاصرة تنتمي إلى فترة ما بين: 1985 إلى 2015.

والتي سنذكر ترتيبها وعناوينها والسلسلة التي تنتمي إليها بالترتيب الكرونولوجي من الأقدم إلى الأحدث وكما جاء ذكرها في عنصر التحليل التابع للإطار التطبيقي للدراسة، كما يلي:

العينة(1): لوحة Tassili an 7000 من سلسلة Tassili(1985).

العينة(2): لوحة دون عنوان من سلسلة État de siège (1987).

العينة(3): لوحة دون عنوان من سلسلة État de siège (1989).

العينة(4): لوحة Don Quijote من سلسلة In Decoris Mundi (1990).

العينة(5): لوحة Le corps est malade quant à la tête elle délire من سلسلة Ellipse et Laps(1995).

العينة(6): لوحة Silhouettes من سلسلة Chaos (1996).

العينة(7): لوحة Fossile من سلسلة Organique (1998).

العينة(8): منحوتة Mots et Maux من سلسلة Mots et Maux (2001).

العينة(9): لوحة دون عنوان من سلسلة Ar(t) mûr أو Armure (2006).

العينة(10): منحوتة Rubicub – Faites vos JE من سلسلة Coupes de Barres(2009).

العينة(11): منحوتة Chebeck من سلسلة XTortion (2011).

العينة(12):منحوتة Génome: tête enchaînée من سلسلة Imposture أو1 posture (2015).

حيث تم اختيار هذه الأعمال الفنية على هذا المنوال، نظراً للاعتبارات التالية:

– سرعة المعاصرة وتطورها المستمر وبالتالي تطور الفنان.

– دراسة تطور الجمالية لدى الفنان مصطفى نجاعي منذ بداياته إلى سنة 2015 آخر سلسلة له لحد الآن.

– حسب نجاعي السياق يحدد المواضيع (المفاهيم)، وبدورنا نقول أن الشكل يتبع الموضوع والموضوع يتبع السياق، وبالتالي فالجمالية هي خلاصة أو محصلة هذا التتابع المنهجي.

–تنوع الموضوعات والتقنيات والأساليب لدى نجاعي وتطورها الدائم.

– تعبر الأعمال الفنية المختارة عن أهم محطات حياة الفنان في الجزائر واسبانيا.

– التنويع بين اللوحات الفنية التشكيلية والمنحوتات الفنية المعاصرة.

– تنويع الأعمال الفنية من أجل استخراج قيم جمالية مختلفة.

– الإحاطة والإلمام بإنتاجات نجاعي الفنية من خلال التطرق إلى جميع السلاسل التي أنجزها.

4.3 أدوات جمع بيانات الدراسة

ككل دراسة علمية تستخدم في منهجيتها مجموعة من الأدوات البحثية التي تسهم في جمع المعلومات والبيانات، كذلك وظفت هذه الدراسة أداتين مهمتين لجمع البيانات الخاصة بها من أجل الوصول إلى نتائج صحيحة ودقيقة وتتمثل فيما يلي:

1.4.3 الملاحظة العلمية

تعتبر الملاحظة واحدة من أقدم وسائل جمع البيانات والمعلومات الخاصة بظاهرة ما، حيث يمكن تعريفها على أنها: "عملية مراقبة أو مشاهدة لسلوك الظواهر والمشكلات والاحداث ومكوناتها بأسلوب علمي منظم ومخطط وهادف بقصد التفسير وتحديد العلاقة بين المتغيرات وتوجيهها لخدمة الإنسان وتلبية احتياجاته". (عبيدات و آخرون، 1999، صفحة 73)

تعتمد هذه الدراسة على أداة الملاحظة، تحديداً الملاحظة المنظمة وليس البسيطة، حيث تعرف الملاحظة المنظمة على أنها: "الملاحظة التي يحدد فيها الباحث المشاهدات والحوادث التي يريد أن يجمع عنها بيانات وبالتالي تكون البيانات المجموعة أكثر دقة وتحديدا عنها في حالة الملاحظة البسيطة. وتستخدم غالبا في حالة الدراسات الوصفية". (عبيدات و آخرون، 1999، الصفحات 73-74) وفي هذه الدراسة وُظِّفت أداة الملاحظة المنظمة فيما يلي:

- بدايةً في عملية اختيار موضوع الدراسة وهذا من خلال مسار التكوين والاحتكاك بوسط البحث في مجال الفنون التشكيلية، لوحظ نقص في الدراسات التحليلية التي تتناول قضايا جمالية الفن التشكيلي الجزائري المعاصر، وهو ما نتج عنه غموض وعدم فهم و شح كبير في المعلومات المتعلقة بمختلف جوانبه، لذلك تم صياغة موضوع هذه الدراسة على هذا الأساس وبالتحديد حول أعمال مصطفى نجاعي من أجل ابراز القيم الجمالية التي تحتويها.

- أيضا في عملية التمعن والتدقيق في اختيار الأعمال الفنية التي يمكن استخراج منها قيم جمالية وتكون هذه الأعمال متوافقة مع ما يتم ذكره في الإطار النظري ومسايرة لمنحى البحث.

- كما أن عملية الملاحظة لا تقتصر على جمع البيانات فقط، فقد تساهم كذلك في عملية تحليلها وبالنسبة لهذه الدراسة الملاحظة ستكون أداة مهمة في المرحلة الوصفية أو التعيينية في عملية تحليل الأعمال الفنية في الجانب التطبيقي.

2.4.3 المقابلة

المقابلة هي "محادثة موجهة بين الباحث وشخص أو أشخاص آخرين بهدف الوصول إلى حقيقة أو موقف معين يسعى الباحث للتعرف عليه من أجل تحقيق أهداف الدراسة، وهي وسيلة شفوية عادة مباشرة أو هاتفية أو تقنية لجمع البيانات، حيث يتم خلالها سؤال فرد مبحوث أو خبير عن معلومات لا تتوفر في الكتب أو المصادر الأخرى". (ربحي و غنيم، 2009، صفحة 102)

ونوع المقابلة المعتمدة في هذه الدراسة هي: المقابلة غير المقننة (المفتوحة).

"حيث تمتاز بأنها مرنة، يعطى فيها المبحوث حرية التحدث عن أي جزئية تتعلق بمشكلة البحث دون قيد، كما أن للباحث الحرية في تعديل أسئلته التي سبق وأن أعدها، أو زيادة مدة المقابلة أو إنقاصها". (نقي، 2021، صفحة 93)

المقابلة المفتوحة أجريت بين الباحثة والفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي" وذلك عن بعد عبر البريد الالكتروني وخصصت لها مدة شهر بين شهري جويلية وأوت 2023.

حيث مرت مرحلة إجراء المقابلة بمرحل أساسية، تتمثل في:

- مرحلة إعداد دليل المقابلة والتي قمنا فيها بصياغة الأسئلة الموجهة للفنان حسب محاور البحث الأساسية.
- مرحلة مراجعة دليل المقابلة وتدقيقه وإخراجه في شكله النهائي بمساعدة الأستاذة المشرفة.
- مرحلة إرسال الدليل من أجل تحكيمه واختبار صدقه من طرف ستة أساتذة جامعيين بمختلف الرتب العلمية ومن مختلف الجامعات الوطنية والعربية وهم:

– الأستاذة الدكتورة منصور كريمة، تخصص الفنون من كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر.

– الدكتورة زقاي صارة، تخصص فنون درامية، من كلية الفنون والثقافة، جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر، قسنطينة، الجزائر.

– الدكتور فتحي صبحي السماديسي، تخصص تصميم المنسوجات، كلية الفنون التطبيقية، محافظة البحيرة، جامعة دمنهور، مصر.

– الدكتورة بن مخلوف سليمة، تخصص دراسات في الفنون التشكيلية، كلية الأدب واللغات، قسم الفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر.

– الدكتورة فاتن ريدان، تخصص علوم السينما والسمعي البصري، المعهد العالي للمسرح والموسيقى بالكاف، جامعة جندوبة، تونس.

– الدكتور علي شمس الدين، تخصص موسيقى وعلوم موسيقية(تكنولوجيات حديثة)، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، جامعة قابس، تونس.

- مرحلة استلام ملاحظات المحكمين وتعديلها.
- إعادة إرسال الدليل معدلاً من أجل الحصول على الموافقة النهائية للمحكمين على تطبيق الدليل.
- مرحلة ترجمة أسئلة المقابلة إلى اللغة الفرنسية وإرسالها للفنان مصطفى نجاعي.
- مرحلة استلام أجوبة الفنان وترجمتها من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

توظف المقابلة المفتوحة لأهداف كثيرة تختلف باختلاف أهداف البحوث، منه من يستعين بها كأداة تدعم تحليل المعلومات الموجودة في الاستبيان، أو توظيفها كأداة بحث مستقلة بحيث يحولها إلى فئات ويقوم بتحليلها، وتستخدم أيضا كأداة داعمة للجانب التحليلي من الدراسة، كونها تقدم إضافة للبحث ككل واستزادة معرفية، باعتبارها شاهداً أو مصدراً مباشراً لمعلومات معينة، الأمر الذي ينطبق

على دراستنا هذه فيما يخص الاحاطة المعلوماتية المتعلقة بالفنان "مصطفى نجاعي" وفلسفته في الحياة ومسيرته الفنية وخاصة المعلومات الفنية والتقنية وذلك من أجل تسهيل عملية تحليل الأعمال الفنية والالمام بالمعلومات اللازمة.

4. الإطار التطبيقي

1.4 سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"

2.4 مقابلة مع الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"

3.4 تحليل عينة من أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"

1.3.4 العينة(1)

2.3.4 العينة(2 و3)

3.3.4 العينة(4)

4.3.4 العينة(5)

5.3.4 العينة(6)

6.3.4 العينة(7)

7.3.4 العينة(8)

8.3.4 العينة(9)

9.3.4 العينة(10)

10.3.4 العينة(11)

11.3.4 العينة(12)

4. الإطار التطبيقي

1.4 سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"

الصورة (01): صورة شخصية للفنان "مصطفى نجاعي"

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

1.1.4 طفولته وأسرته

ولد الفنان مصطفى نجاعي في الخامس من سبتمبر عام 1957 بزمورة – برج بوعريريج، عاش في الجزائر العاصمة وفيها تدرج في دراسته من المستوى الابتدائي إلى غاية التحاقه بالمدرسة العليا للفنون الجميلة.

عاش في حي شعبي بسيط يسمى "سكالة" بمنزل متواضع في جوّ يمكن أن نصفه بالعادي، ليس ذلك الجو الذي يسوده الاهتمام بالفن أو كما يقول هو نفسه: "لم يكن بيتنا من البيوت التي تزيّن باللوحات الفنية، ولم نكن نعيش في جوّ فني وثقافي، كما كان بعض الفنانين الذين كانوا يتمتعون بمثل هذه الفرصة".

كان أبوه مواطنا بسيطا، يعمل كإمام مسجد وهي مهنة توارثتها العائلة أبا عن جد، يتقاضى أجرا قاعديا، ثم معاشا تقاعديا بسيطا، حيث صنف مستوى معيشته في بيت الأسرة آنذاك على أنه عادي أو أقل من ذلك، ويذكر نجاعي أن أغلب رجال عائلته من جهة الأب كانوا أئمة مساجد، أما أمه الحاملة للقب "بسطانجي" والتي تعتبر من أكبر العائلات الجزائرية العريقة والمعروفة منذ العهد العثماني في الجزائر، المتميزة بالثراء وحب الفن وممارسته. لنجاعي أخت وأخوان يقيمون جميعا حاليا بلندن ببريطانيا.

2.1.4 دخوله عالم الفن

اكتشف نجاعي هوايته وحبه للرسم من خلال أساتذة مادة التربية الفنية، التي كان يدرسها في ثانوية "باستور" بالجزائر العاصمة، خاصة من خلال ردة فعل أحد أساتذته عندما رأى ما ينجزه في القسم مقارنة بزملائه، وكانت نفس ردة الفعل ونفس الانطباع من طرف الأساتذة السابقين سواء في الابتدائية أو المتوسطة، وكانت نصيحتهم المتكررة له أن يدخل عالم الفن من خلال التكوين في أحد مدارس الفنون الجميلة Les beaux-arts.

واصل نجاعي دراسته في ثانوية باستور حتى المستوى الثالث، ثم قام باجتياز امتحان شهادة البكالوريا، لكنه لم يوفق في الحصول عليها بعد محاولته الأولى، كما لم تكن لديه رغبة في إعادة الامتحان والمحاولة من جديد، في نفس الوقت كان متأثرا بتوجه وبتكوين شابين من شباب حيّه، اللذان كانا يزاولان دراستهما بالمدرسة العليا للفنون الجميلة، وأراد أن يتعرف على طبيعة تكوينهما أكثر، كانت هذه الخطوة بمثابة الدفعة التي شكلت حافزا كبيرا له لدخول ميدان الفن من بابه الواسع، بعدما اجتاز مسابقة الالتحاق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة في سبتمبر عام 1976م، وظل فيها لمدة 4 سنوات ثم تخرج منها بحصوله على الشهادة.

أثبت نجاعي حبه وشغفه بالفن ورغبته اللامتناهية في التكوين في هذا المجال، وهو ما ظهر جليا في تخرجه أولا على دفعته طيلة مساره التكويني، إلى أن تحصل على منحة دراسة في الخارج في عامه التكويني الرابع، وكما ذكر نجاعي أن من حسن حظه أن تلك المنحة كانت إلى دولة إسبانيا بلد أشهر الفنانين أمثال بيكاسو ودالي وغيرهم.

انتقل نجاعي إلى إسبانيا سنة 1980م ودرس اللغة الإسبانية هناك لمدة سنة، ثم سجل في كلية الفنون الجميلة بمدينة "فالنسيا" وتخرج منها بشهادة بعد تكوين مدته 5 سنوات.

بعد حصوله على الشهادة من كلية الفنون الجميلة بإسبانيا، لم يكن له حق البقاء بعد هذا الحدث سوى لسنة واحدة، وبالتالي أراد أن يمدد مدّة إقامته في إسبانيا عن طريق التقدم بطلب إلى السلطات الجزائرية، لكن الجهات المعنية تأخرت في الردّ على طلبه، ولحسن الحظ أنه تمكن من التسجيل في شهادة الدكتوراه، هذا وبالإضافة إلى الصعوبات التي كان يواجهها عند دخوله وخروجه إلى ومن الجزائر، حيث يتم توقيفه دوريا بسبب واجب الخدمة الوطنية، وكان نجاعي يبلغ من العمر وقتها حوالي 30 سنة.

الصعوبات سالفة الذكر وغيرها جعلت قرار نجاعي بالإقامة النهائية بالجزائر أمرا حتميا، خصوصا ما يتعلق بواجب الخدمة الوطنية.

دخل نجاعي إلى الجزائر يوم 3 أكتوبر 1988م قبل يومين من أحداث 5 أكتوبر من نفس العام حيث توجه إلى الثكنة العسكرية التي كان معنيا بأداء الخدمة الإلزامية بها بمدينة البليدة، لكن عامل اكتظاظ المركز العسكري جعل من تجنيده أمرا مؤجلا، ليعفى في النهاية من أداء الخدمة الوطنية لتجاوزه السن القانونية لذلك.

في وقت قصير من إقامته بالجزائر، استطاع نجاعي التعرف على العديد من الأشخاص في الميدان الفني في الجزائر، خاصة في العاصمة، من بينهم يذكر نجاعي السيدة "ليليان الهاشمي" – رحمها الله– التي كانت مختصة في سينوغرافيا العروض، كان لقاؤه بها في معرض رفقة زوجته "نورية العباسي" التي درست معه في نفس الدفعة في المدرسة العليا للفنون الجميلة وأيضا في كلية الفنون بإسبانيا.

تعاون نجاعي مع السيدة "ليليان الهاشمي" بعدما أعجبت بأعماله في العديد من الأفلام والعروض المسرحية كسينوغراف ومصمم أزياء مسرحية في حوالي 3 أفلام و4 مسرحيات، بالإضافة إلى البرامج التلفزيونية مع التلفزيون الجزائري، أهمها حصة "قصة قصتي" في كلّ ما يتعلق بالجانب الفني للديكور والجينريك والصور الرقمية وغيرها، كما قام بتصميم اللباس الرياضي لرياضيي الألعاب الأولمبية دورة 1992م بمدينة برشلونة.

ظل نجاعي يشتغل في مجال الفن في الديكور والسينوغرافيا بين المسرح والسينما والتلفزيون إلى غاية "العشرية السوداء" التي مرت بها الجزائر، والتي شكلت منعرجا كبيرا في حياته –كباقي الجزائريين– حيث توقف كل شيء وأصبحت غاية الناس الوحيدة هي الحفاظ على أمنهم وسلامتهم.

كما لاذ العديد من الفنانين الجزائريين بالفرار إلى الخارج، وقد ذكر نجاعي أنه كان مهددا هو وزوجته من طرف المتطرفين الإرهابيين، مما دفعه إلى السفر إلى ألمانيا وظل هناك لمدة 3 سنوات.

بعد رجوع نجاعي إلى الجزائر، لمس تغيرا في الوضع الفني والثقافي ويذكر أنه أصبح أسوء مما كان عليه، فقد توقفت الحياة الفنية والثقافية بشكل كبير وكادت أن تكون منعدمة نتيجة لما مرت به الجزائر من ظروف بسبب التفكير الراديكالي والتأويل المتطرف للنصوص الدينية. الأمر الذي جعل نجاعي يبحث عن عمل يدر عليه دخلا، ليساعد زوجته في مصاريف المعيشة التي أخذتها على عاتقها.

استطاع نجاعي أن يتحصل على وظيفة في شركة سوناطراك الجزائرية في مجال الاتصال، أين كان يشرف على المجلة الخاصة بالشركة والموسومة بـ: "م.د ميديا M.D Media" ويهتم بكل ما له علاقة بالاتصال في الشركة، خاصة الاتصال البصري، وذلك عن طريق تصميم كل دعامات الاتصال البصري التي تخص شركة سوناطراك، وكان ذلك لمدة 6 سنوات في جنوب الجزائر بحاسي مسعود تحديدا.

بعد ذلك، قام بالتحويل إلى أحد فروع الشركة في الجزائر العاصمة وبقي في نفس مجال الاتصال والإشراف على مجلة العلاقات الانسانية للإدارة المركزية لشركة سوناطراك، التي أصبحت تسمى بعد 4 سنوات من ذلك باسم S'énergie بالإضافة إلى انشغاله بتصميم الهويات البصرية وكل ما يخص الجانب البصري لمشاريع الشركة.

يعتبر نجاعي حصوله على وظيفة لها علاقة بمجال تكوينه حدثا استثنائيا في ذلك الوقت، لأن وضعية الفنانين في تلك الفترة لم تكن إطلاقا على ما يرام، حيث عاش أغلبهم الحرمان والفقر والتشرد، فضلا عن التهديد والاغتيال، لذلك فوظيفته في شركة سوناطراك تعني له الكثير خاصة أنه –وإلى الآن– لا يزال يتقاضى منحة التقاعد من هذه الوظيفة.

لم يكن نجاعي وزوجته متفرغان للتفكير في إنجاب الأطفال وتحمل مسؤوليتهم في ظل الظروف التي مرا بها على المستوى الشخصي وعلى المستوى الوطني، وأيضا عدم استقرارهما في بلد إقامة محدد، أو حتى منزل محدد، وفي هذا الصدد يذكر نجاعي أنه لم يمتلك منزله الخاص إلاّ بعد عمر طويل، فلم يكن من الفنانين الذين عاشوا في منازل كبيرة، يمتلكون ورشات فنية خاصة، وإنما كان يقوم بأعماله الفنية في غرفة صغيرة مساحتها 3/3 متر مربع، وفي حالة ما إذا كانت الأعمال ذات أحجام

كبيرة وتستدعي مساحات كبيرة لإنجازها، فإنه يستعين بأماكن أوسع يمتلكها أصدقائه أو يقوم باستغلال فضاءات المدرسة العليا للفنون الجميلة.

3.1.4 المعارض والإنجازات

- أهم المعارض الفردية

قام نجاعي بمعارض فردية بإسبانيا في فترة دراسته هناك أولها بعد عام من دراسة اللغة الإسبانية ودخوله إلى كلية الفنون – السنة الاولى 1982 وأخرى بألمانيا والجزائر هي كالتالي:

- معرض "Jeux calligraphiques" بالمعهد الفرنسي، فالنسيا، إسبانيا/ سنة 1982.
- إنشاء مجموعة Artères / سنة 1983.
- معارض متنقلة في "كاستيلا ديلا مانشا Castilla de la Mancha"/ منذ سنة 1983 إلى 1985.
- معرض " Tassili an 7000" المعهد الفرنسى بفالنسيا – أسبانيا/ سنة 1986.
- معرض خاص بأعمال المعارض الثلاث السابقة ، معهد سرفانتس، الجزائر العاصمة/ سنة 1990.
- معرض " Indecoris Mundi" قصر الثقافة ، الجزائر العاصمة/ سنة 1991.
- معرض "Ellipse et Laps" ، صالة عايدة ، هامبورغ ، ألمانيا/ سنة 1994.
- معرض "راثاوس بانكوف Rathaus Pankow "، برلين/ سنة 1995.
- معرض "متحف فولكيركوندي Musée Volkerkunde"، هامبورغ/ سنة 1995.
- معرض "مكتبة مارتزان Bibliothèque Martzan "، برلين/ سنة 1995.
- صالة " كولتور بوديوم Kultur Podium " ، برلين/ سنة 1995.
- صالة "فوير واش Feuer Wache "، ماغدبورغ ، ألمانيا/سنة 1995.
- صالة " كونست كونتور Kunst Kontor"، هامبورغ/ سنة 1996.
- مشروع أوروبي بين هامبورغ ولندن "دراسة حول الهجرة"/سنة 1997.
- معرض "espace libre" ، هامبورغ/سنة 1997.
- معرض " Chaos / organiques "، صالة الفنون الجميلة /سنة 1998.
- صالة فندق الأوراسي/ سنة 1999.
- معرض "Mot & Maux" بقلعة الجزائر العاصمة /سنة 2002.
- معرض "Ar mûr e"، صالة توب أكشن الجزائر العاصمة/سنة 2006.
- معرض " Coups de Bars"، صالة RACIM /سنة 2009.

- معرض"X torsion"، متحف ماما الجزائر العاصمة / سنة 2011.
- معرض "1posture" قصر الثقافة الجزائر العاصمة / سنة 2015.
- معرض "Retro-impro"، صالة الياسمين، الجزائر/سنة 2016.

- أهم المعارض الجماعية

قام نجاعي بالعديد من المعارض الجماعية في العديد من البلدان أهمها:

الجزائر، ألمانيا، إسبانيا، الولايات المتحدة الأمريكية، فرنسا، جنوب إفريقيا، الإمارات العربية المتحدة، هولندا، المكسيك، روسيا، قطر.

- الإنجازات الأخرى

- Traitement et vieillissement de costumes فيلم "Leila Ma Riseon"، سنة 1989.
- سينوغرافيا لمسرحية "حافلة تسير"، القلعة، سنة 1990.
- تصميم أزياء للوفد الجزائري إلى "الألعاب الأولمبية في برشلونة 92 "، سنة 1991-1992.
- تصميم وإنتاج بلاطو وجنريك البرنامج التلفزي"Censure "، سنة 1993.
- سينوغرافيا لمسرحية " Milles hourras pour une " م. ديب، سنة 1994.
- المدير الفني لمهرجان "فيبداFIBDA" الجزائر للقصص المصورة ، سنوات 14/2008.
- كتابة مسرحية "Murent Murent"، هامل، سنة 2010.
- كتاب "Ennayer chez les Béni Snous، تلمسان، إصدار Dalimen، سنة 2010.
- سينوغرافيا مسرحية "لجواد"، إخراج نور الدين الهاشمي، سنة 2011.
- كتابة مسرحية هامل، سنة 2011.
- كتاب الطفل والفنان MéMôme، إصدار Dalimen، سنة 2014.
- منسق ومصمم سينوغرافيا "50" عاما من القصص المصورة الجزائرية" في أنغوليم بفرنسا، سنة 2013.
- منسق ومصمم سينوغرافيا "50" عاما من القصص المصورة الجزائرية" في IMA بفرنسا، سنة 2016.
- عضو لجنة تحكيم مهرجان الجزائر الدولي للفيلم الملتزم، سنة 2017.
- كتاب "Art ou pas art"، إصدار "Dalimen "، سنة 2019.

4.1.4 الاستلهام والتأثر

يذكر نجاعي أنه في الفترة التي كان فيها طالبا بالمدرسة العليا للفنون الجميلة، كانت هناك موضة سائدة في أوساط الطلبة، وقد قسمت هذه الموضة الطلبة إلى قسمين، قسم متأثر بالفنان الراحل "محمد إسياخم" وقسم آخر متأثر برواد حركة أوشام.

نجاعي وعلى الرغم من أنه كان شابا في مقتبل العمر والمسيرة الفنية، إلاّ أنه كان يتصف بشخصية متمردة، ولا يتفهم توجه الفنانين الذين يخطون خطى فنان أو تيار آخر مثل إسياخم وأوشام أو فنانين آخرين من مجالات أخرى كالموسيقى والغناء الذين يتبعون طابع معين ويتقيدون بقواعده.

يتساءل نجاعي بتعجب: لماذا يقلد هؤلاء الفنانون غيرهم؟ ولما معظم المغنيين يغنون مثل الفنان الراحل "قروابي؟"

يضيف نجاعي أن الفنان قروابي –رحمه الله– هو فنان بمعنى الكلمة، لكن من يقلده هل يصنف نفسه فنانا؟

يظهر رأي نجاعي في هذا الصدد وهو أن الفنان يجب أن يكون مبدعا حتى وإن كان في بداية مساره، حتى وهو في طور التعلم في معاهد وكليات ومدارس الفنون، لأن عليه أن يبحث عن نفسه وعن شخصيته الفنية، حتى وإن كان أو كنا جميعا معجبين بفنانين معينين ومتأثرين بهم، هذا لا يعني أن نسمح لأنفسنا بتقليدهم خاصة في مراحل متأخرة من ممارساتنا الفنية، فالفنان في بدايته يمكن أن يلجأ إلى التقليد من باب احتراف التقنية وإثراء المعارف والبحث في الفن، لكن ذلك لا يمكن أن يكون شيئا عاديا إن ظل ملازما للفنان وعادة متأصلة فيه.

فالفنان الحقيقي –حسب وجهة نظر نجاعي– هو الفنان الذي يظهر من خلال رؤيته وأسلوبه الخاص المترجمان في أعماله الفنية.

ذكر نجاعي كل من الفنان "غويا" والفنان "رامبرنت" في سياق إعجابه بهم، وأضاف أنه لم يكن من المتأثرين بالفنانين المعروفين أمثال بيكاسو، ماتيس، بيكون وغيرهم.

الفنانان "غويا" و"رامبرنت" فنانان كلاسيكيان وأسلوبهما مختلف تماما عما يقوم به نجاعي، إلاّ أن تأثره بهما يظهر بوضوح في قوة الألوان المستخدمة في أعماله، خاصة في سلسلته "أش ذا العار؟" المستلهمة من أعمال الفنانين السابق ذكرهما، وبالتالي فتأثره كان من ناحية قوة الألوان وليس من ناحية الأسلوب، حيث يؤكد لنا نجاعي ذلك في قوله: "La force des couleurs, mais pas la manière de faire"

كما أنه أعجب بالجوّ العام في لوحات "رامبرنت" و في سلسلة اللوحات السوداء للفنان "غويا"، حيث يقول نجاعي: "كل ما اكتشف الفنان أكثر كل ما وجد نفسه أكثر وبالتالي يتطور أكثر"، كما أنه كان يتفادى تكرار ما قام به مسبقا، ويقول أن له حساسية من فعل ذلك، فهو دائم البحث عن التجديد.
يصرح نجاعي أنه ضدّ مصطلح "الأسلوب" أو كما نسميه في اللغة الأجنبية "Style"، لأنه يرى أنه من غير المعقول أن يتبع فنان ما أسلوبا معينا طيلة فترة مسيرته، حيث وصف ذلك بالفعل "السخيف Absurde" وأضاف أن الفنان يجب أن يطور من نفسه ومن أعماله ولو بوتيرة بطيئة، المهم أنه يسعى إلى ذلك التطور بعدما يتعلم أشياء جديدة في مسيرته الفنية، وهذا الطرح يعتبر أهم مبدأ من المبادئ التي يتمسك بها الفنان نجاعي منذ بداياته.

أعطى مثالا عن هذا النوع من الفنانين وذكر كل من الفنان إسياخم ومجموعة أوشام، وبين اختلافه الكليّ عنهم وعن رؤيتهم للفن، واستشهد في هذا الصدد بمقولة بيكاسو: "أفضل أن أنقل عن الآخرين عوض أن أنقل عن نفسي"

«Je préfère de copier les autres que de copier moi- même ! »

حيث يقول نجاعي في هذا الصدد:" كيف لنبات نقطع منه جزء ونغرسه فنجده يحيا من جديد وبطريقة مغايرة عن التي كان عليها الفرع الأصلي، ولو نقوم بزبر شجرة تكاد أن تموت سترجع لا محالة إلى الحياة من جديد، لكن لا يمكننا أن نفرض على الجميع هذه الرؤية، لكن على كل من يصف نفسه بالمبدع أن يكون في المستوى المطلوب وألاّ يجد لنفسه أعذارا واهية".
وبالتالي يؤكد نجاعي أنه يعمل ما بوسعه لكي تكون كل سلسلة من سلاسل أعماله الفنية مختلفة عن سابقاتها، أما عن شخصيته ولمسته كفنان فهي موجودة دائما.

وميز نجاعي بين الأسلوب " Le Style" والشخصية "Le Caractère"، فالأسلوب هو ما يميز أو ما يحدد عصر أو فترة زمنية لفن معين، كالتصوير مثلا سنوات الستينات والسبعينات.
وبالتالي فالفنان يحدد ما هو سائد في فترة زمنية معينة عايشها، حيث يقول نجاعي أن أعماله المنجزة سنوات 1990م، 2000م و2015م كلها عبارة عن سيرورة فنية وتطور مستمر، وهذه هي القاعدة التي فرضها على نفسه منذ دخوله عالم الفن، فمن الواجب أن تكون أعماله الفنية في تطور دائم وخاصة في إبداع دائم "Création" وعدم تكرار ما سبق.

5.1.4 الأسلوب والتقنية المستخدمة

يقول نجاعي أن الفنان في عصرنا الحالي محظوظ جداً لتوفر وسائط فنية واتصالية عديدة، فالإضافة إلى فنون الوسائط والدعامات التقليدية، أصبح هناك ما يسمى بفن الفيديو والتصوير الفوتوغرافي والدمج بين تقنية الصورة والفيديو والتصميم الغرافيكي وغيرها من الفنون البصرية المعاصرة وبالتالي فالفنانون حاليا ليس لديهم أي عذر لعدم الإبداع، وعليهم أن يبذلوا مجهوداتهم لاكتشاف وتعلم التعامل مع هذه الوسائط الجديدة واستغلالها أحسن استغلال.

يصف نجاعي هذه الوسائط "بالمدهشة"، ويرى مشروعيتها في اقتحام عالمه الفني وأن يبدع من خلالها ولا يستبعدها إطلاقا، مثلما يفعل البعض من معاصريه إن لم نقل أغلبهم، فهذه الوسائط تحمل إضافة وفائدة تعود عليه وعلى أعماله الفنية وتجعل التجربة الفنية غنية ومعاصرة، كما يعتبر اكتشاف الوسائط والتقنيات المعاصرة بمثابة إشباع لفضوله، تماما كفضول طفل في بداية استكشافه لمحيطه، وذكر نجاعي أن هذه الدعامات والوسائل والتقنيات المتطورة لو كانت في زمن " ليوناردو دافنشي" و"مايكل أنجلو" "وبوتشيلي" وغيرهم لاستغلوها أحسن استغلال لأنهم كانوا يبدعون بما توفر لهم من إمكانيات، وعليه، من الخطأ أن نحصر أنفسنا في زاوية استعمال وسائلهم وتقنياتهم القديمة، بحجة وصولهم لأوج العطاء الفني والمثالية في التعبير.

فالفنان التشكيلي أو ممارس الفنون البصرية لا يجب أن يتوقف عند دعامة معينة أو أسلوب معين أو نوع معين، لأن الفن البصري سيبقى في تطور دائم، وحتى مستقبلا ستظهر تقنيات جديدة علينا أن نعمل على استخدامها من خلال التجربة وحب الاستكشاف وتلك المشاعر التي تحرك الفنان الحقيقي لإنتاج إبداع معاصر فريد من نوعه.

يضيف الفنان نجاعي أن –وللأسف– هناك من الفنانين الجزائريين المعاصرين من يظن أن ممارسته لفن معاصر تعني تقليد الفن الغربي بكل ما يحمله من توجهات وتقنيات دون أدنى تحوير أو تغيير، وأعطى مثال عن ذلك بما يسمى "فن التجهيز L'installation" وهو اتجاه فني معاصر يقتضي تجهيز فضاء معين أو تأثيثه بعناصر ثلاثية الأبعاد تحمل في مجمل تكوينها فكرة معينة.

يرى نجاعي أن هذا الأخير من أكثر التوجهات التي يلجأ إليها من لا يفهم فعليا ماهية الفن المعاصر وبالتالي يدخله من باب التقليد والمحاكاة السلبية، حيث وصف ذلك بأنه "فن أي شيء" أي فن غير مؤسس وغير مؤصل.

يقول نجاعي: "يمكننا أن نقوم بفن معاصر بمعطيات مجتمعنا، مادامت هناك لغة وثقافة وحداثة وحتما معاصرة، أعبّر بالنسبة لمجتمعي ومحيطي من خلال استخدام الوسائل والوسائط

التكنولوجية الجديدة، أنا فنان ينتمي إلى حوض البحر الأبيض المتوسط (متوسطي)، مغاربي، مسلم، بربري، إفريقي، وبالتالي فأنا غني أكثر من الفنان الأوروبي من ناحية التنوع الثقافي. وسكان منطقة البحر الأبيض المتوسط عموما يتميزون بالغنى الثقافي، نظرا لكون منطقتهم قد عُرفت تاريخيا بمرور عدة حضارات قديمة تركت أثرها إلى يومنا هذا، والجزائر جزء من هذه المنطقة التي تداولت عليها عدة حضارات ومستعمرات لقرون وأزمنة طويلة آخرها فرنسا، لذلك قلت أننا أغنياء أكثر منهم".

وبالتالي يقول نجاعي "أن ممارسة الفن من خلال أعين غربية ليس له أي معنى أو تأثير، لكن وبما أننا نعيش في زمن العولمة، أين أصبح العالم كقرية صغيرة، يمكن أن نستلهم من مواضيع إنسانية أو مشاكل عالمية أو نستعمل التكنولوجيا وبعض الوسائل والمواد الموجودة في العالم كله، كآلة التصوير والسيارة والساعة وغيرها، تلك المواد المتوفرة أمامنا وأمام الجميع.

يضيف نجاعي: "لكني من غير الممكن ومن غير الصحيح أصلا أن أعيد انتاج الأفكار الغربية في مضامين أعمالي الفنية، لأن لدي تفكيري الخاص، الذي يتغذى من ثقافتي الخاصة وثقافة مجتمعي". وبالتالي فإن الفنان نجاعي –في هذه النقطة– يقف موقف المعارض لمن يعتبر أن الفن المعاصر لا يكون إلاّ من خلال أعين وتفكير غربي، وأعطى رأيه بخصوص الفن الإفريقي المعاصر وقال أنه يراه أحسن من الفن الغربي المعاصر بأشواط ووصفه "بالمدهش".

حتى في أمريكا اللاتينية واليابان والصين هناك في العالم أجمع فنانين متمكنين ومبدعين، وبالتالي يجب أن نفتح أعيننا على هؤلاء الفنانين المعاصرين في العالم ككل، ولا نركز فقط مع الفن المعاصر الغربي مثلما يفعل معظم النقاد والمهتمين بالفن.

لا يخفي نجاعي تأثر ثقافتنا إلى حد ما بالثقافة الغربية نتيجة الاستعمار الفرنسي وكل ما نشاهده عبر القنوات التلفزيونية الغربية وكذا الأنترنت، لكن بالنسبة لشخص مثقف أو فنان وجب عليه أن يكون واعيا بذلك وألاّ يكون تفكيره كتفكير أي شخص عادي، أي يجب أن يكون ذا مستوى وثقافة وتكوين وله القدرة على التحليل والنقد والحكم وألا يستقبل ويستهلك أي وارد من الخارج، لأنه –ومن المفروض– أن الفنان الجزائري هو منتج الثقافة المعاصرة لمجتمعه.

يقول نجاعي: " ثقافتي أنا، ليس فقط لأني مسلم أو أمازيغي، بل لأني إفريقي، مغاربي، متوسطي وقبل كل شيء "je suis un terrien "، إنسان ابن بيئته، وأرضه التي ينتمي إليها، والتي بدورها غنية بثقافات متعددة وتاريخ ضارب في القدم، وغنانا هذا يرجع أولا لكوننا أناسا ننتمي إلى هذا العالم، وأننا مدركون أن كل هذه الثقافات هي ثقافات تخصنا، فحتما سنكون أغنى من غيرنا".

وهذا التفتح نحو كل هذه الثقافات هو ما ينقص الفنان الجزائري المعاصر، لأننا ليومنا هذا لا زلنا نجد من يزعم أنه يتبع تيارا فنيا معينا، أو من هو متدين فيلتزم بممارسة الخط العربي والزخرفة الإسلامية فقط، كل هذه المظاهر يسميها نجاعي "بالعقد" ليس إلاّ، عقد ناتجة عن نقص الثقافة والتعلم، حيث أعطى نجاعي في هذا الصدد مثالا عن الإسلام، واستشهد بقول الله تعالى: "وَما أَرسلناكَ إلاّ كافةً للناسِ بشيراً ونذيراً ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يعلمون" (سبأ، الآية 28)

وعن النبي محمد صل الله عليه وسلم في قوله تعالى: "وَما أرسلناكَ إلاّ رحمةً للعالمين" (الأنبياء، الآية 107) وقال أنه رغم أن هناك آيات تبين رحمة الله ومخاطبته للناس أجمعيين، إلاّ أن هناك نوع من البشر يحسبون أنفسهم أعلى درجة من غيرهم، بل ويعطون لأنفسهم حق الحكم على الناس بالذهاب إلى الجنة أو النار، بل التكفل بإرسالهم إلى الوجهتين المذكورتين.

وبالتالي فهو بهذا المثال ركز أكثر على ضرورة التفتح على الذهنيات والثقافات الأخرى، لكي نتفادى أي تعصب نحو اتجاه معين سواء كان فكريا أو دينيا أو ثقافيا أو حتى فنيا.

يقول نجاعي أن الثقافة تفتح الأبواب وتحذف الحدود، لكن هناك من الناس من لا يمكنهم أن يخرجوا من أحيائهم أو أريافهم أو بلدانهم أو من طريقة تفكيرهم، لا يمكنهم الذهاب حتى نحو البلدان المجاورة كتونس والمغرب، يصنعون لأنفسهم حدود ويمشون وفقها طيلة مسارهم.

لهذا أقول –يضيف نجاعي– أن الفنان هو رؤية، هو فلسفة حياة ومبدع ليس بحرفي، على الرغم من أن الحرفي أيضا له أهميته في المجتمع من خلال إعادة إنتاج كل ما هو تقليدي، وحتى التقاليد تتطور عبر الزمن، لكنه يصنع الأشياء بأعداد كبيرة ومتماثلة، على عكس الفنان الذي يهدف للإبداع في كل مرة.

لا يهتم الفنان فقط بالتقاليد والتراث، بل يهتم بكل شيء، التراث وأي موضوع آخر، كما يمكن أن يستلهم أو يستعمل التراث حتى يبدع شيء معاصرا آخر، نتكلم عن الإبداع والإبداع هو أمر فردي لا يمكن أن نقول "بيكاسو" أحسن من "مونيه" أو "ماتيس"، لكل منهم شخصيته الفردية وأسلوب حياته وتعبيره الخاص وفلسفته الخاصة، لذلك نفرق بين هؤلاء الفنانين من خلال شخصياتهم وبصماتهم المتفردة والخاصة بكل منهم والإبداع الخاص بكل منهم.

يوضح نجاعي أن التقنية أمر والإبداع أمر آخر، الإبداع يسبق التقنية، سواء عن طريق اللصق "Collage " أو التركيب "Montage " وغيرها من التقنيات، كل ذلك غير مهم فهو يمثل مجرد تقنية، ومن جهة أخرى يمكن للتقنية أن تعطي قيمة لعملك وتعطيه ميزة وشخصية، هناك الكثير ممن هم

متقنون للتقنية وليسوا مبدعين، وهناك العكس، لديهم حس إبداعي واسع، لكنهم يفتقرون إلى التقنية، ربما كونهم لم يتكونوا في المجال، لكن يرى نجاعي أن هؤلاء يمكنهم أن ينجزوا أعمالا فنية مذهلة ما إن يستعينوا بالتكنولوجيا والأنترنت في معرفة أنواع التقنية، لأن الأنترنت في وقتنا تكاد تغنينا عن الالتحاق بالمعاهد لتعلم التقنية، وبالتالي فهذه الأخيرة سهلة التعلم وهذا الأمر في صالح الفنان، مع ذلك هناك من الفنانين من لا يبذل مجهودا للتعلم أكثر مما يدخلهم في دوامة التكرار والنسخ.

كل خلق الله يتطور، ولو أن كل الناس – كل في مجاله– أخذوا هذا الناموس الإلهي، لسارت الأمور بشكل أفضل في كل الميادين، خاصة وأن الله وهبنا عقلا خارقا، عدم استعماله يعتبر خسارة.
وبالنسبة لأولئك الذين يختبؤون وراء مسؤولية حفظ التراث فمن وجهة نظر نجاعي أن هناك من يهتم بالتراث، ليس للفنان دخل كبير في حفظ التراث، يمكن أن نستلهم منه أو نعتمده في بعض الأعمال الفنية لكن من غير المعقول أن نرهن مسيراتنا الفنية كاملة في سبيل هذه الجزئية الصغيرة، المؤرخون ومحافظو التراث والأركيولوجيون هم أولى الناس بالتراث وليس الفنان.

6.1.4 التأثير الاجتماعي والثقافي لأعماله الفنية على الجمهور

يتحدث نجاعي في هذا الموضوع بكل ثقة قائلا: " يمكنك أن تطلبي رأي الجمهور الذي سيكون إيجابيا حتما، ففي كل مرة أعلن عن سلسلة جديدة ينتظرها الجمهور بفارغ الصبر، وهذا ليس غرور مني، فقط لأني عودت جمهوري منذ عودتي من إسبانيا، أن آخذ كل وقتي في الإعداد للمعرض الذي أتطلع إلى القيام به، وبالتالي أعده بإتقان تام، لأن العرض من أجل العرض فقط، ليس من أهدافي ولا أعتقد أن لذلك أي معنى".

يقول نجاعي: "Quand on exposent on s’explosent" أي أنه يدّخر كل طاقته لإبهار جمهوره من جميع النواحي يوم العرض، سواء من ناحية الأعمال الفنية وقوة تعبيرها أم طريقة العرض وتقديم تلك الأعمال، ولو أن الفنان العارض لأعمال فنية معينة لديه الحسّ الإبداعي الحقيقي لكان في كل مرّة يعرض فيها يأتي برؤية جديدة.

حتى فيما يتعلق بطرق وكيفيات العرض، وسائل الاتصال المطبوعة والدعامات الأخرى، كتيب عرض الأعمال وطريقة تصميمه، كل عنصر من العناصر السابقة مهم، وكل ذلك يصب في فعالية الاتصال البصري لأعمال الفنان وطريقة تسييره لمسيرته الفنية كفنان محترف، لذلك يقول نجاعي أنه يراعي التأني والتمعن في كل تفاصيلها ويأخذ وقته الكامل لإعداد ما يجب أن يكون، حتى لو أخذ منه الأمر 3 سنوات أو 4 فهذا غير مهم بالنسبة له.

يقول نجاعي: "الأهم بالنسبة لي هو عندما أنهي كل شيء، أتمم تركيب وهيكلة المعرض والسينوغرافيا المناسبة الخاصة به وكتيب الأعمال والدعوات وكل دعامات الاتصال الأخرى وباقي التفاصيل الصغيرة والدقيقة، التي يجب أن تكون أقل ما يمكن أن نقول عنها في حالتها المثالية، وبالتالي في كل مرة أقوم بذلك، بعد معرض أو معرضين أو أكثر، تعود الجمهور على هذا الانبهار وبالتالي يبقى متعطشا إلى المعرض القادم، منتظرا إياه بفارغ الصبر وبكل حب وإخلاص".

يقول أيضا:" بالرغم من انقطاعي عن العرض لمدة طويلة بسبب جائحة كورونا وأسباب أخرى، إلاّ أني أعمل على الرجوع بقوة في القريب العاجل، بعدما أكمل كل التفاصيل التي تحدثت عنها سابقا فيما يخص الهوية البصرية للمعرض، خاصة كتيب عرض الأعمال « Le Catalogue » لأن مثل هذه الأشياء البسيطة هي التي تبقى مع مرور الزمن في التاريخ الفني لبلد معين".

ويخبرنا نجاعي أنه يتلقى رسالات من الجمهور يسأله فيها عن جديد كتاباته وهل هو بصدد العمل على كتاب أو معرض فني، فيردّ بأنه لا يعلم، لأنه ببساطة ليس كاتبا وإنما فنانا لا يبدأ التأليف إلا عند الإحساس بحاجة إلى الكتابة وأنه الوقت المناسب لها، المهم أنه يحب ما يقوم به، حتى عندما كان يعمل بدوام كامل في شركة سوناطراك، كان يجد الوقت ليمارس شغفه وما يحب أن يبدع فيه.

بعد تقاعده منذ حوالي ثلاثة أشهر، أصبح نجاعي متفرغا أكثر لممارسة الفن ولمساعدة بعض أصدقائه، حيث ذكر أنه بصدد العمل على تصميم دعائم بصرية تخص تأبينية صديقه الراحل الفنان "مصطفى سرّاج" رحمه الله الذي توفي قبل عام، وكان ذلك بطلب من أصدقاءه بمغنية بالغرب الجزائري، فاستقبل نجاعي هذا الطلب بكل صدر رحب وأن له شرف القيام بذلك.

وهكذا فإن الفنان نجاعي دائما ما يعمل على إشغال نفسه بالفن والاستمتاع به، حيث يذكر أنه لا يستطيع السكون دون فعل شيء ما، ويقول في هذا الصدد: "حتى في أوقات استراحتي عندما أحتسي كوب قهوة أجلس وأدون الأفكار التي تراودني في كناشتي أو على هاتفي، لذلك، لدي الآلاف من الأفكار المسجلة، وحاليا أبحث عن ورشة لأعمل بها، باختصار أقضي دائما وقتي مشغولا مخططا لما علي القيام به على المدى القريب والبعيد".

وحول مسألة التنقل بين الولايات من أجل عرض أعماله الفنية، يذكر نجاعي أن ذلك لا يعود إليه وأنه يطمح لفعل ذلك لولا الصعوبات والعراقيل التي تحول دون ذلك، بداية بمكان العرض وبطرق نقل الأعمال عبر الولايات إلى غير ذلك من المسؤوليات المالية واللوجيستية، وأنه يأمل في اهتمام أكثر بالفن من طرف الجهات المسؤولة، لتكون الجزائر مثل باقي البلدان الغربية المتطورة، حتى يمكننا

أن نصل إلى هذا المستوى من الاحترافية في المعارض، لأن القيام بمعرض في العديد من الأماكن يستلزم منا مجهودات كبيرة، مالية ولوجيستية وحتى نفسية.

نفس الشيء ينطبق على المسرحيات، فكل فريق العمل المسرحي يأمل أن تعرض مسرحيتهم في كل مسارح الجزائر، حتى الكتب التي تنشر يرغب أصحابها في رؤيتها في كل ربوع الوطن، لكن للأسف لا تزال الكتب التي تنشر في العاصمة تبقى في العاصمة، ولا تتاح لبقية القراء بسهولة فكيف لو أردنا أن نعرضها وننشرها خارج الجزائر؟

يقول نجاعي أنه عندما يقوم بإبداعات فنية تشكيلية فإنه يقوم بها بنفسه وبرؤيته الخاصة، أما بالنسبة للأعمال الدرامية فيما يخص المسرحيات مثلا فإنه يقرأ النص أولا ليشكل رؤيته الخاصة، ثم يتناقش مع المخرج ليطلع على رؤيته كذلك، ويوجهه تقريبا حول ما يريد على خشبة المسرح من ديكور، سواء كان على الطريقة الكلاسيكية أم المستقبلية أم الساذجة إلى غير ذلك، ومن ثم تتضح له الفكرة التي يعمل عليها ويحققها سينوغرافيا.

وهنا أيضا يكمن الإبداع، فالمسرحية ذات النص القديم مثلا يتم عرضها لعدة مرات وبطرق مختلفة، فلكل منظوره الخاص، نفس الشيء ينطبق على إعادة تأدية الأغاني، فإضافة اللمسة الجديدة والشخصية الفنية الخاصة هو الهدف من الإعادة دائما.

كما تحدث نجاعي في النهاية عن مشكلة التأريخ والنقد في الجزائر، والتدوين والبحث في هذا المجال الذي يعتبر مستحدثا في بلادنا.

7.1.4 أهم الخطط المستقبلية

يحضر نجاعي في المستقبل القريب لمعرض حول موضوع جديد بعنوان: Eco-System وكتابين لم يفصح عن موضوعيهما بعد.

2.4 مقابلة مع الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"

مقابلة مع الفنان: مصطفى نجاعي / بتاريخ: 2023/07/20 / عبر البريد الالكتروني

(حوار الباحثة مع الفنان مصطفى نجاعي): السيد نجاعي، أشكركم على قبولكم المشاركة في هذه المقابلة، نتشرف بالتحدث معكم حول مسيرتكم الفنية وإنجازاتكم، يتم إجراء هذه المقابلة في إطار بحث أكاديمي حول القيم الجمالية الموجودة في أعمالكم. أريد أن أحيطكم علمًا بأن المقابلة التي سنجريها معًا ستلعب دورًا أساسيًا في ربط الجانب النظري مع الجانب التحليلي لهذه الأطروحة، سيساعد النقاش الذي سنجريه على إقامة علاقات قوية بين المفاهيم النظرية التي تم الخوض فيها وتطبيقها العملي في تحليل أعمالكم الفنية، في النهاية نأمل أن نتمكن من تضمين هذه المقابلة في أطروحتنا كشهادة على سيرتكم ومسيرتكم الفنية.

يعتبر تعاونكم قيمة ثمينة في سبيل خدمة التقدم العلمي في مجال الفنون، شكرًا لكم.

– المحور الأول: **ماهية القيم الجماليّة.**
–هدفه: التعرّف على أهم المحطات الممثلة لتطوّر مفهوم الجمال عبر العصور و نظريّات الفلاسفة في تحديد طبيعة الحكم على القيم الجماليّة.

1/ تصنّف القيم في الحياة إلى فئات ومجالات مختلفة، منها الأخلاقية، الاجتماعية، السياسية، الثقافية، الاقتصادية، الدينية، الجمالية...إلخ.

أ– كيف تعرّف القيم؟

قيمي هي قيم عالمية ببساطة، إنها قيم إنسانية... كإنسان على هذه الأرض، تندرج قيمي ضمن رؤية عالمية. هذه القيم هي المحرك لجميع إنجازاتي الفنية.

ب– وماهي القيم التي تعتبرها هامّة في حياتك؟

الكرامة، الحرية، المساواة، الرحمة، العدالة، التضامن والمسؤولية...

2/ لطالما أثار مفهوم الجمال جدلاً واسعا في أوساط الفلاسفة، علماء الجمال، المؤرخين، النُّقاد والفنانين على مرّ العصور وصولا إلى وقتنا الحالي.

أ– كيف تعرّف الجمال؟ وهل تراه في الشكل الخارجي للشيء أم في جوهره، أم في اتحاد الاثنين معاً؟

إذا كان الفن هو الروح، فإن الجمال هو الجسد، الغلاف الخارجي. إنه من الخطأ أن نقلل العلاقة بين الجمالية والفن إلى العلاقة بين البيضة والدجاجة. الجمال في الفن مفهومٌ نسبي وقد يختلف من

شخص لآخر أو من ثقافة لأخرى. الجمال في الفن هو بالتالي تجربة شخصية فريدة يمكن أن تتعارض مع المفهوم التقليدي للجمال...

ب- وهل هناك تطوّر أو فرق بين مفاهيم الجمال في وقتنا الحاضر وفي ما مضى ؟

نعم، في العصور الكلاسيكية، كان الجمال غالبًا ما يرتبط بالانسجام والتوازن والتناسب، وما إلى ذلك... وهي معايير حقيقية تم فرضها. استكشف الحداثويون والمعاصرون أشكالًا جديدة من التعبير وشككوا في المفاهيم التقليدية للجمال. في الوقت الحاضر، يعتبر الجمال تعبيرًا شخصيًا ويمكن أن يأخذ أشكالًا عديدة ومختلفة.

3/ اختلفت الآراء حول طبيعة القيم الجماليّة للعمل الفنّي بين موضوعيّة (موجودة داخل العمل الفني) وبين نسبية (متعلقة بالتجربة الجمالية للمتلقي) وبين رأي يجمع بينهما والمتمثل في الرّأي الموضوعي-النسبي

- ما رأيك فيما يخص طبيعة القيم الجمالية للعمل الفني؟

أصبحت حساسًا للغاية لكلمة "الجمالية"...! بينما كانت الجمالية محدودة عند الكلاسيكيين، فإنها في الوقت الحاضر في غاية الازدهار، حيث يسيطر التجميل المفرط على كل شيء. لتلخيص الأمر، هناك جمالية أكثر من الفن نفسه. للمقارنة بالدين، نحن نشهد في الوقت الحاضر الكثير من الخطابات، وهي شكل من أشكال تجميل الخطاب الديني،, بينما هناك غياب تام للروحانية. إنه عصر الفراغ...

- المحور الثاني: **العمل الفني التشكيلي.**
- هدفه:التعرّف على مكوّنات وعناصر العمل الفني التشكيلي، والقيم الجمالية التي يمكن أن يتضمنها.

1/ يتكون العمل الفني التشكيلي من مادّة وشكل وموضوع وتعبير(فكرة)

- هل تبدأ عملك الفني من المادة أو الموضوع أو الفكرة ؟

الفكرة... حتى وإن كانت متناقضة، فالكلمات هي الوسيلة الأولى لتلك الأفكار. وعندما أتحدث عن مسيرتي الفنية (نص بريس بوك)، فإنني أصف نفسي بـ "رحال العقل ومتعدد الاختيارات، لطالما كانت طبيعتي فضولية جدًا، ومتعطشًا للمعرفة واكتشاف مناطق جديدة. أتساءل حينها بالكلمات، وبدون تكلف، أمزجها كألوان لترجمة الأفكار والرؤى التي تطاردني والتعبير عليها، وتحركني وتمدني بالشجاعة والثقة، أنا الذي نادراً ما أكون هادئًا، وأبحث في وحدتي عن حلول لمشاكلي، أنا الذي غالبًا ما أجد الراحة فقط فيما يثير إعجابي ويجعلني حرًا".

2/هل ترى أن المواضيع التي تتناولها في أعمالك الفنية تمثل فكرتك أم ترمز لها؟

الاثنان معا، باعتبار عملي الفني يتأرجح بين التعبير النصف تشخيصي، الرمزية والتجريد، وكل ذلك مستوحى من الحياة اليومية. أنا أنتج مجموعة من الأعمال الفنية على شكل التركيبات وباستعمال الألوان وتجارب أخرى تقنية وتكنولوجية، وتحولت هذه المجموعة مع مرور الوقت إلى مشروع مفتوح نحو تجارب ومناطق ووسائط أخرى. جميع مفاهيمي تصبح استيعابًا لبيئتي المحيطة بي، دون أن تكون ذات تعبير محلي بحت، حيث يسير كل شيء نحو العالمية حتى الصراعات. تتأثر أعمالي بالحياة والحياة اليومية وبكل ما يشكل هذا العالم، وأصفها بأنها فن السياق. بالنسبة لي، السياق هو ما يصنع المفهوم، وهو شكل من أشكال الرد على تعقيدات الحياة، وفوق كل شيء، نوع من العلاج بالنسبة لي.

3/ هل تهدف إلى التعبير عن رؤية فنيةٍ خاصّة أم إلى استكشاف مفاهيم وقضايا أوسع من خلال أعمالك الفنية؟

الاستكشاف والتجربة وتوسيع الحدود هو السعي الدائم لأي فنان. كل موضوع هو مغامرة تتطلب تفكيرًا عميقًا وإلى أبعد الحدود، بحثا عن التطور لتجنب التكرار، وهذا هو حال العمل على موضوع ما.

يؤثر سياق الإنتاج وسياق التلقي لعملي على تعريف وإنتاج أعمالي الفنية، دون التخلي عن جزء من الحلم والخيال، وقوتهما التي تتميز بالغموض. خوفي الوحيد هو التكرار، فهذا النهم لاستكشاف مساحات إبداعية جديدة كل لا يمر دون عواقب، فإن إعادة النظر المستمرة تؤدي إلى التوترات والقلق والتوقف الحقيقي الذي يمكن أن يستمر لفترة طويلة.

4/ هل تفضل أن تترك المجال مفتوحاً أمام تأويلات متعدّدة أم ترغب في أن تكون أعمالك أحادية التأويل؟

المفهوم من أجل المفهوم يخيفني لأنني لا أتخيل عملاً دون تفريغ عاطفي أو أن يكون العمل فارغًا من المعنى. واقعي الظاهر هو في الحقيقة تساؤل واستفهام، يتطلب قراءة ثانية، هو اقتراح للعواطف للأفكار والتأويلات الممكنة التي يتم تقديمها للمتلقي.

5/ ما هي العوامل التي تؤثر في اختيارك للمواد المناسبة لعملك الفني؟

هذا النهم لاستكشاف مساحات إبداعية جديدة كل مرة، والتعامل مع وسائط ومواد جديدة، هو حاجة ضرورية للإبداع. تتخذ مسيرتي خطوات كخيط موصل لعمل يتطور باستمرار. لا أسعى إلى الفوز

بمساحات هنا وهناك في عالم الفن، بل أسعى إلى احتلال الأرواح. هذا شكل من أشكال الرحلة المبدئية للبحث عن الذات، رحلة اكتشاف ولكن الأهم اكتشاف الذات، وفي نهاية الرحلة، لا يوجد سوى شيء واحد، وهو الرفعة بعيدًا عن كل شكل من أشكال الاستعباد.

6/ هل تفضل استخدام مواد تقليديّة مثل الألوان الزيتية والألوان المائية والطين أم تحاول استكشاف مواد جديدة وتقنيات حديثة في إنتاج أعمالك؟

الفن هو استكشاف مستمر، وكل عصر يولد موادًا وتقنيات جديدة، وهو فرصة للفنانين. لذلك، فأنا لا أحدد نفسي بأي قيود.

7/ هل تعتبِر المادة جزءًا أساسيا من رسالتك الفنية، أم تعتبرها مجرد وسيلة لتحقيق الشكل التعبيري الذي ترغب فيه؟

كل شيء يتوقف على الأعمال الفنية والحاجة اللحظية. لكنني متأكد من شيء واحد وهو أن التقنية تساهم في تحسين وإبراز جودة العمل الفني.

8/ هل تعتبر العمل الفني نفسه نتاجا لتفاعلك مع المادة والشكل التعبيري، أم تعتقد أن النتيجة النهائية هي المهمّة بغض النظر عن العملية التي أدّت إليها؟

العمل فني هو كل متكامل، لا يمكن فصله بهذا المعنى، كنتيجة لذلك، مهما كانت طبيعة الوسائل والتقنيات فالمهم هو العمل الفني بحد ذاته.

9/ هل تفضّل استخدام الخطوط الصّريحة (الغليظة أو الرفيعة) أم أنك تميل لاستخدام الخطوط الوهميّة في أعمالك الفنية؟

كل شيء يتوقف على العمل الفني والتأثير المرجو. ولكن الأهم بالنسبة لي هو وجود ديناميكية وإيقاع وتوازن وقواعد ترتيب يمكن العثور عليها في الطبيعة نفسها.

10/ هل تستخدم في أعمالك الفنية الشكل الهندسيّ أكثر أم تفضل الشكل العضويّ والطبيعي أم تبتكر أشكالا فنية خاصة بك ؟

أنا أقترب أكثر من الطبيعة في تصوراتي، فالطبيعة هي درس في الحياة. يمكن أن تظهر الأشكال الهندسية من وقت لآخر خدمة لحاجة محددة، ولكن هذا ليس قاعدة.

11/ أ- هل تستخدم الألوان الزاهية أم الداكنة في أعمالك الفنية؟

أستخدم جميع الألوان.

ب- وهل لديك تفضيلات في استخدام ألوان معيّنة في أعمالك الفنية؟

هناك لون يهيمن على أعمالي بشكل خاص وهو اللون الأحمر، ولكن ليس هو فقط... أسعى إلى التباين وديناميكية الألوان، تمامًا كما أسعى إليه في الأشكال.

12/ أ- بالإضافة إلى تقنيات الكولاج والنقش ماهي التقنيات التي تستخدمها لإضفاء الملمس البارز على عملك الفني؟

جميع التقنيات الممكنة، لا يوجد حدود، الحد الوحيد هو حد داخلي فينا.

ب- كيف يمكن للملمس أن يؤثر على التجربة الحسّيّة للمشاهد؟

يحدث التأثير الحسي بطرق متعددة: الألوان والأشكال الجذابة والملمس المتنوع الذي يمكن أن يحفز حواس المشاهد، ويوفر له تجربة جمالية ولكن ليس هذا فقط، هناك أيضا اختيار موضوعات وتكوينات أو أساليب محددة، يمكن للعمل الفني أن يثير الفرح والحزن والغضب أو أي مشاعر أخرى، مما يمكن أن يؤدي إلى رد فعل عاطفي. يمكن أن تؤثر الأعمال الفنية الأخرى على حاسة اللمس من حيث استخدام مواد ملموسة أو إنشاء تركيبات تفاعلية حيث يدعى المشاهد إلى اللمس أو التفاعل بشكل فيزيائي مع العمل الفني.

13/ كيف تحقق التوازن بين المساحات الإيجابية والفراغات السلبية في العمل الفنّي؟

هناك أشياء لازمة للوجود الداخلي وأشياء أخرى تتعلق بالمعرفة والإتقان، الفراغ والامتلاء هي رؤية وثقافة ومفهوم خاص بكل فنان وثقافة معينة.

14/ أ- ما التأثيرات التي ترغب في تحقيقها من خلال توظيفك للضوء والظل في عملك الفني؟

يخضع الظل والنور إلى قواعد طبيعية وتقنية. إنه عمل فطري لكل فنان. إنه مزيج من العناصر التي تشكل العمل الفني، الظل، النور، الوزن، التوازن، التباين، الإيقاع وغيرها، أما بالنسبة للتأثير، فهو مشاركة هذه المشاعر التي تمت تجربتها في خضم العملية الإبداعية.

ب- هل تفضّل استخدام الضّوء أم الظلّ؟

لا يمكن أن يكون هناك ظل بدون ضوء. أحتاج إلى الضوء وأحتاج إلى غيابه، تمامًا مثل الضوضاء والصمت، إنه اختيار انتقائي وفقًا للحاجة اللحظية أو حاجة العمل الفني.

15/ هل تفضل استخدام الأحجام والكتل والمساحات الكبيرة أم الصغيرة للتعبير عن فكرتك؟

نعم لدي تفضيل للمساحات الكبيرة ولكن ليس ذلك فقط، فأنا أستخدم جميع الأشكال، والأهم هو ما نملأ به تلك المساحات.

16/ ما القيمة المضافة التي تقدّمها الحوامل لأعمالك الفنية؟

تتيح تنوعا في العرض العام، مما يتيح بدوره غنا سينوغرافيا.

17/ هل التكوين الجيّد لعناصر العمل الفني يعتمد على التكوين الأكاديمي للفنان أم أنه موهبة أو ذوق جمالي أو أنه خبرة عمليّة؟

التكوين الفني أمر مهم بالفعل، ولكن الموهبة والإحساس إضافة إلى الثقافة، تشكل معا مجموعة من العوامل المهمة للرؤية الفنية.

18/ هل تعتمد على التخطيط في إيجاد التكوين المناسب لعملك الفني أم تبدأ مباشرة في توزيع العناصر؟

عالمي مميز إلى حدٍ ما بمعنى أن الكلمات والألوان تمتزج مع بعضها البعض بسرور. أبدأ بالمطالعة حول الموضوع المختار، أدون الملاحظات المهمة، وأبحث عن عناصر رمزية مرتبطة بالموضوع، وأقوم برسم نماذج صغيرة قد تتغير لاحقًا. إنها سيرورة عمل كاملة. لا يوجد رسومات نهائية أبدًا...

19/ هل ترى أنّ القيم الفنية (القواعد) هي جزءٌ من الجمال الفني وتمثل مؤشرات عن وجوده أم أنها تمثل الجمال ذاته؟

الجمالية ليست الروح، وليست الفن، إنها الجسد، الغلاف. في الواقع، يمكنني حتى الوقوف ضد الجمالية، لأن الجمالية أيضًا نسبية وتعتمد على الذوق الشخصي...

20/ أ- كيف تحقق كلًّا من الصفات الجمالية الآتية في أعمالك الفنية؟

- الوحدة -الحركة -التدرج والتباين والتضاد- التناظر -التطابق -التوزيع والانسجام- التكرار- النسبة -التوازن - الإيقاع- التناسب - السيادة.

لا أفكر في الجمالية عندما أقوم بإنشاء أعمالي، هذا التصنيف غير موجودة عند الفنان. الإبداع هو عملية معقدة تعمل بمجموعة من العمليات المتكاملة، ورؤية شاملة.

ب- و ماهي الخصائص التي ترتكز عليها في أعمالك؟

لقاء بين الجميل والقبيح، والخير والشر، وغيرها...

- المحور الثالث: **القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي المعاصر.**

- هدفه: تحديد العوامل التي تؤدي إلى تغيّر القيم الجمالية، و التعرّف على القيم الجمالية الموجودة في الأعمال الفنية التشكيلية المعاصرة الغربية والجزائرية.

1/ في اعتقادك، هل تختلف القيم الجماليّة في الأعمال الفنية المعاصرة عن التي نجدها في الأعمال الفنية الكلاسيكيّة؟

نعم، في العصور الكلاسيكية، كان الجمال غالبًا مرتبطًا بالجمال الإلهي، والانسجام، والتوازن، والتناسب، وما إلى ذلك؛ قوانين حقيقية تم فرضها. الفنانون الحديثون والمعاصرون استكشفوا أشكالًا جديدة من التعبير وشككوا في المفاهيم التقليدية للجمال. في الوقت الحالي، يُعتبر الجمال تعبيرًا شخصيًا وقد يأخذ أشكالًا متعددة. تم طرح هذا السؤال وهو يستحق تأملًا عميقًا، حيث نعيش في عصرٍ مفرط التجميل، إلى الحد الذي ننسى فيه الجوهر الأساسي وهو "الفن"! هذا الشيء الذي لا ينتبه له حتى من الفنان الذي يُطلق عليه اسم الإبداع. اختزل كل شيء في الجمال...! ووفقًا لفيلسوف هايدغر، يكمن أصل العمل الفني في الفن نفسه.

في الممارسة الفنية –وربما أكثر من أي مجال آخر– الإبداع الحقيقي ليس فقط بالضرورة مرتبطًا بنظرية جمالية مسبقة، بل أيضًا دائمًا يتعارض معها، يقوم بفك شيفرة كل ما تدعي النظريات جعله ثابتًا. الجمال الحقيقي، كما قال بيلينسكي، لا تحاول فرض ما يجب أن يكون عليه الفن، ولكن حاول تعريفه. بمعنى آخر، لا يجب أن تعتبر الجمالية الفن كهدف أو كمثال لا يمكن تحقيقه إلا من خلال تطبيق نظرياتها. هذا ما أعتقد...

2/ في رأيك، ما هي أسباب تغيّر القيم الجمالية عبر العصور؟

كل عصر يولِّد أنماطًا جديدة من التفكير تؤثر في طريقتنا لتصوُّر الأمور.

3/ هل تفضّل الجمال الفني الكلاسيكي أم الحديث أم المعاصر؟

كفنان، أفضل ما قاله بودلير: أنه إذا وجب بقواعد الأساتذة، فإن الجمال سيختفي من العالم بسرعة كبيرة. أنا لا أفكر أبدًا في الجمالية عندما أنتج أعمالي الفنية.

4/ هل تعتقد أن الثقافة والتكنولوجيا والعولمة لعبت دورا في تحوّل القيم الجماليّة؟

نعم، في الوقت الحاضر، للأسف، تسيطر هذه الجمالية المفرطة على الفن المعاصر، والفن "المالي" الذي يُنتجه الأمركة لكي لا أقول العولمة!

5/ هل تعتقد أن قواعد التكوين الفني لم تعد صالحة في تكوين الأعمال المعاصرة أم أنها تتعلق بالإدراك البصري وليس لها علاقة بالتغييرات الخارجيّة؟

أعتقد أنه المشكلة ليست في التكوين بالأساس، وإنما هو تصوُّر مرتبط بالعرض والإخراج. مفهوم "الفن الجدلي" أمر خاص بالفن المعاصر، وهو نتاج عصر يعكس بشكل كبير هذا النمط الجديد الذي يعكس العولمة أو بالأحرى السعي وراء الإثارة والإبهار اللذان أصبحا معيارين. أسعار الأعمال الفنية

مرتبطة اليوم بشكل مباشر بالضجة الإعلامية التي تحيط بها والتي يروّج لها بحذر من قبل البائعين، لاستهداف المشترين المنبهرين بالرؤية العالمية.

6/ ما رأيك في الجماليّة الفنيّة الغربيّة المعاصرة؟

لم تعد مجرد جمالية، بل فعلاً "جمالية مفرطة" بشكل غير مسبوق، الجمال من أجل الجمال ولكنه فارغ من المعنى، هذا لا يعني عدم وجود فنانين ذوي جودة، بل إنهم يُهمشون أو يُعتبرون خارج التيارات الرائجة.

7/ هل تعتقد أنّ الفنّ الغربيّ المعاصر له جماليّة خاصّة أم أن القيم الجمالية منعدمة فيه؟

كل ثقافة لها جماليتها الخاصة، ولكن للأسف، قمعت الثقافة الغربية العديد من الثقافات في جميع أنحاء العالم، وهذا نتيجة لتأثير التوسع العالمي الذي أعتبره افتقارًا للثقافة البشرية.

8/ كيف تنظر إلى التوازن بين الجمال والرمزية في الفن المعاصر؟

تتمثل الجمالية والرمزية في اثنين من المفاهيم المختلفة ولكنهما مرتبطتان ارتباطًا وثيقًا في مجال الفن والاتصال البصري. الجمالية تشير إلى الإدراك وتقدير الجمال والانسجام والعاطفة في الأعمال الفنية. وغالبًا ما يتم ربطها بمعايير مثل الشكل واللون والتكوين والأسلوب. تسمح الجمالية بتقييم الجانب البصري للعمل واستكشاف تأثيره العاطفي والحسي على المتلقي. أما الرمزية، فتتعلق بالمعاني والرسائل التي يتم نقلها من خلال الرموز والعلامات أو التمثيلات البصرية. بالتالي، تركز الجمالية بشكل أكبر على تقدير الجمال والعاطفة في الفن، بينما تركز الرمزية على المعنى والرسائل التي يتم نقلها من خلال الرموز المستخدمة في الفن.

9/ هل تعتقد أن الجماليّة الفنيّة المعاصرة قادرة على تجاوز الحواجز الجغرافية والثقافية وتكوين جسور فنيّة بين مختلف المجتمعات والثقافات؟

بالفعل، لم تعد هناك حدود جغرافية في عالم الويب، ومن هنا جاء توحيد المفاهيم...! لطالما كان هناك تبادل بين الثقافات على مدى آلاف السنين، ولكن اليوم هو تغيير في النمط، وانقطاع عن ما عشناه في الماضي القريب. نحن نتجه بشكل متزايد نحو عالم موحد، وأقول حتى أنه عالم مغشوش.

10/ ما الدور الذي تلعبه المؤسّسات الفنية والمعارض والمستثمرون ورجال الأعمال في دعم الجمالية الفنية المعاصرة رغم الانتقادات الكبيرة التي تواجهها؟

إذا كنت تتحدثين عن بلدنا... نعيش في كوكب آخر، لا زلنا في ثقافة الفعاليات المؤقتة دون مستقبل... كل هذا العالم المحيط بالفنانين لا يوجد هنا، إنه فراغ فلكي. حتى أننا لا نقوم ببناء تراث فني. متاحفنا تتنفس الفراغ باستثناء التراث الاستعماري...

11/ حسب رأيك، هل الأعمال الفنية التشكيلية الجزائرية المعاصرة، هي أعمال معاصرة بالمعنى الفلسفي للمفهوم أم بمعناه الزمني؟

ظاهرة زمنية وموضة، ولكنها تفتقر إلى الجانب الفلسفي للمفهوم.

12/ هل ترى أن الجماليّة الفنيّة المعاصرة في الأعمال الفنيّة الغربية تختلف عن الجمالية في الأعمال الفنية الجزائرية المعاصرة؟ وفي ماذا بالتحديد؟

كل ثقافة تنتج جمالية ذات خصوصية متفاوتة، ولكننا أيضًا نتأثر بالتأثيرات الخارجية، نعيش في عصر العولمة على جميع الأصعدة، للأسف حتى الفن لم يسلم من ذلك. اعتقدنا دائما أن الفن هو آخر حصن للحرية، ولكن هذا لم يعد الحال. هناك تقليد للتأثير الغربي يمكن أن نراه بشكل خاص في الجمالية، ولكن لا يزال هناك بعض الفنانين يعملون على إنتاج مرتبط بالأصل أو إنتاج شخصي جدًا. ومع ذلك، يظل القليل من الإنتاج الفني عمومًا حداثيا أو ما بعد حداثي أكثر منه معاصرا.

13/ أ- هل تؤمن بأن الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر يستطيع أن يكون تعبيراً عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي في الجزائر؟

نعم، لكن ليس ذلك كل شيء، يملك الفنانون هواجس شخصية أنتجها الزمن والمحيط أو المكان.

ب-وإن كان كذلك، كيف تعبّر عن هذه القضايا في أعمالك؟

مثالًا، مواضيعي: "et Maux Mots"، "Armures"، "Coups de barres"، "Xtorsions"، "1Postures"" وحتى التي بصدد الإنتاج، هي تعبير عن الواقع الاجتماعي، ما أسميه "السياق". ومواضيع مثل "Ellipse et laps"، "Chaos"، "Organiques" هي مواضيع مرتبطة بعالمي، أحيانًا بطابع غامض، علمي أو فلسفي...

14/ أ- كيف تقسّم اتّجاهات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر؟

لم يمر وقت طويل بعد لنتحدث عن اتجاهات، إنه ظاهرة حديثة في تاريخ الفنون التشكيلية الجزائرية. لكن ما يمكنني قوله بالتأكيد أن هناك فنانين معاصرين يملكون قيم وعوالم فنية خاصة لكل منهم، وهناك آخرون تحت تأثير اتجاهات غربية بسبب السوق العالمية. وهناك آخرون، وهم كثيرون، يتراوحون بين الفن الحديث والما بعد الحداثي.

ب- وعلى أي أساس هذا التقسيم؟

إنه تقدير شخصي مستند إلى تجربتي الميدانية، وأتمنى أن يعمل باحثون آخرون وطلاب دكتوراه على دراسة الفنون البصرية. فعلاً، هذا هو ما يفتقده المجال الفني.

15/ أ- هل تظن أنّ الجمهور يفضّل الأعمال الفنيّة التشكيليّة الجزائرية الكلاسيكيّة أم المعاصرة؟

عمومًا، يميل الجمهور إلى الأعمال الفنية الكلاسيكية والحديثة أكثر من الأعمال المعاصرة، ولكن هناك جمهور للفن المعاصر أيضا.

ب- ولماذا في رأيك؟

قلة الثقافة البصرية، التعليم الذي يفتقر للمحتوى الفني، غياب سياسة حقيقية للفنون البصرية على الصعيد الوطني، نقص التقاليد الفنية وغياب تاريخ قريب للفنون البصرية في الجزائر، حيث لا يصل هذا التاريخ حتى إلى قرن.

- المحور الرابع: **أسئلة عن أعمال الفنان مصطفى نجاعي التشكيلية.**
- هدفه: معرفة سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي" ورؤيته الجماليّة والفلسفية للفن التشكيلي المعاصر بصفة عامّة والجزائري بصفة خاصّة.

1/ هل تسعى إلى تطوير نمط فنّي فريد يميّزك عن الفنّانين الآخرين؟

لا، أنا أبذل جهدًا كبيرًا للابتعاد عن الأسلوب، بل أنا أكثر تركيزًا على روح وجوهر الأشياء. الأسلوب يرتبط بشكل أكبر بفترة زمنية محددة، وزمن معين...

2/ ما المصادر التي تستلهم منها فكرة إنتاج أعمالٍ فنية جديدة؟

الحياة العامة، الحياة اليومية، الغريب، والروحانيات، وقبل كل شيء، سفاهة الإنسان...

3/ ما التقنيات والأساليب التي تعتمد عليها بكثرة في إنتاج أعمالك الفنية ثنائية الأبعاد وثلاثية الأبعاد؟

كل ما يتوفر في بيئتي، من التصاميم الكلاسيكية إلى المنتجات الحرفية والصناعية.

4/ هل هناك رموز معينة تتكرر في أعمالك الفنية؟

نعم، السمك، ال ×، اللولب، الحروف والكلمات التي تتكرر دائمًا وغيرها...

5/ هل تعتقد أن لوحاتك تعكس ثقافة الجزائر؟

إذا كانت نعكس نجاعي، فإن ذلك يكفيني تمامًا. أنا لا أضع نفسي في هذه الهوية المشتركة، بل أنا أسعى أكثر للوصول إلى هويتي الشخصية.

6/ أ- أثناء إنتاجك لأعمال فنية جديدة، هل تحرص أن تكون هذه الأعمال مواكبة للأحداث الجارية في العالم ؟

نعم، مصدر إلهامي هو من اليوميات، "نوع من الدراسة أو الرنين السوسيولوجي، النفسي، الفلسفي وغيرها"...

ب- ما مثالك عن ذلك ؟

لقد قمت بذلك بالفعل عام 2009 في معرض "Coups de Barres" أثناء الفترة الثالثة لولاية بوتفليقة.

وسأقوم أيضًا بذلك في المعرض القادم "النظام البيئي".

7/ أ- هل لديك أعمال مفضّلة من بين أعمالك؟

في كل معرض هناك لوحات مفضلة، وهذا أمر طبيعي.

ب- إذا كان الأمر كذلك، فما هي ولماذا؟

هناك العديد منها في مختلف المواضيع. يمكنني أن أقوم باختيار بسيط، ولكن هناك الكثير من الأعمال بعد مسيرة فنية تمتد لأكثر من 40 عامًا.

8/ هل تعتبر نفسك ملتزمًا بأي حركة فنية معينة أو تتبع نهجا فنيا خاصّا؟

أنا في الواقع في مسار فني فردي، حتى إنني حاولت مع صديقي العربي أرزقي في عام 1998 إطلاق حركة فنية تسمى "لو جستارت"، لكني أعتقد أننا كنا قد تقدمنا قليلاً في الزمن...

9/ خلال مسيرتك الفنية، ما الفترة الزمنية التي تميزت بغزارة إنتاجك للأعمال الفنية؟

ما بين عامي 1998 و 2015، حتى وإن كانت المعارض تتذبذب بين 2 و 3 و 4 سنوات.

10/ هل تحاول إيصال رسائل سياسيّة أو اجتماعيّة من خلال أعمالك الفنيّة ؟

بالتأكيد، رسائلي متنوعة أيضًا، أنا أهتم لقضايا عصري.

11/ ما المشاعر التي تخاطبها من خلال أعمالك الفنية؟

لمس الحساسيات، إثارة النقاش، تحفيز الوعي وإطلاق الروح...

12/ لماذا تفضل إنتاج مجموعات فنية (سلاسل) عن إنتاج أعمال منفردة؟

لا أعلم، لقد فُرضت عليّ منذ معرضي الأول في عام 1982، ولكنني لا أقوم بإنتاج أعمال مستمدة من نفس المفهوم، كل عمل لديه فرادة ولا يتكرر.

13/كيف تفسر وجود عنوان في بعض أعمالك الفنية وغيابه في البعض الآخر؟

بعض الأعمال تأتي مع عناوينها، والبعض الآخر يرفض أن يكشف عن نفسه.

14/ما الفئات العمرية (شباب- كبار) والجنسية (أولاد – بنات) التي تخاطبها أكثر من خلال أعمالك؟

أنا لا أمارس التسويق الفني، حتى أني لا أفكر في ذلك.

15/ كيف هو ردّ فعل الجمهور عمومًا عند تلقيه لأعمالك الفنية؟

بصراحة، إيجابي جدًا، ويمكنني القول أن كل معرض هو حدث منتظر بشكل كبير من قبل الجمهور.

16/ كيف يمكن للمشاهدين فهم رسالة أعمالك الفنية؟

بشكل رئيسي، يتكون الجمهور من أشخاص معتادين ومتابعين لي منذ سنوات، بالإضافة إلى أنني دائمًا أرفق معرضي بنص تمهيدي لكل موضوع فني من أجل أن أقدم المشاهدين إلى عالمي، دون الحاجة لشرح الأعمال بل للحديث بدلاً من ذلك عن الموضوع.

17/ أ–هل تختار بنفسك الأماكن التي تعرض فيها أعمالك الفنية؟

نعم، حتى وإن لم يكن هناك خيارات كبيرة أو أماكن مناسبة لمعارض كبيرة.

ب– في حالة اختيارك لأماكن العرض، ما المعايير التي تأخذها بعين الاعتبار؟

مساحة واسعة بالأخص، أعمل على مدى 3/2 سنوات على موضوع واحد، وعلى أعمال كبيرة الحجم، لذلك، الإشكالية الأهم هي المساحة.

18/ ما النتائج التي تتمنى أن تحققها من خلال أعمالك الفنية؟

ملامسة الضمير، وإثارة الفضول في العقول...

19/ أ– ما الصّعوبات والتّحدّيات التي واجهتها في مسيرتك الفنية؟

إنها حقيقة محزنة أن الفنون البصرية في الجزائر تعاني من وضع غير مستقر وتهميش كبير، وتم وضعها مع المنسيات. إن القطاع الفني هو قطاع استراتيجي يحمل هوية وصورة البلاد، لكنه أصبح فاشل في هذه المهمة. لذلك نحن موجودون كفنانين دون أن نكون موجودين...

ب– وكيف تغلبت عليها؟

أنا موجود، وبالتالي أقوم بفعل فني، وهو نوع من النضال لكي لا يموت الفن في هذا البلد. كما قال الفنان أسياخم: "بلد بدون فنانين هو بلد ميت... آمل أن نكون أحياء... أن نكون أحياء!"

20/ ما المشاريع أو المعارض المستقبلية التي تخطط للقيام بها؟

– المعرض القادم بعنوان "النظام البيئي"

– كتابين في طور التأليف.

21/ ما النصائح التي تقدمها للفنانين الناشئين الذين يحاولون دخول عالم الفن؟

نصيحتي هي أن تتبع شغفك، وتعمل بجد، ولا تتوقف أبدًا عن التعلم...

22/ هل لديك ما تضيفه بخصوص هذا الموضوع؟

إذا كان هناك وسيلة لفهم ما يحدث في مجتمعنا، فهي الثقافة، حيث تعتبر الثقافة حالة صحية تعكس مجموع الأنشطة في بلد ما. لذا من الأفضل التحدث عن "فقدان الثقافة"، حيث يكون هذا أكثر عدالة. الإنسان لا يستطيع أن يكون مبدعًا عندما تكون الصورة التي يرى فيها نفسه مشوشة وملوثة ومشوهة بسبب اختلاط القيم المعممة. الثقافة ليست ظاهرة ثانوية، وليست هيجان لخيالنا؛ إنها العنصر الخامس في حياتنا بعد الأرض والهواء والماء والنار، ومن خلالها فقط نستطيع التواصل مع أقراننا. بلا شك، الثقافة هي العامل الأساسي للتطور. للأسف، دائمًا ما نشاهد حالات محزنة لا مفر منها، الروح ضيقة الأفق، قصيرة النظر ومقيدة، ما يؤدي إلى تقليص النقاشات الفلسفية الكبيرة إلى ردود فعل عاطفية بسيطة ومفاهيم متجمدة، ملوثة بتشويه القومية الجاحدة. لقد عشنا ونعيش ما زلنا تحت تأثير ماضٍ ما زال حاضرًا، حيث نكون تحت سيطرة نوع من التبعية العقلية تمنعنا من التعمق في أي شيء. نحن لا نستطيع أن ننفصل عن نوم العقل ونستمر في هذا السباق نائين بأنفسنا عما يحدث في عالمنا.

نعيش في عصر يتميز بعقلية مسيطرة تعتمد بشكل أساسي على الخيال الشخصي، والتحليل النفسي، والبلاغة المملة، مما يؤدي فعلياً إلى تجويف معاني الكلمات. هذا النمط التفكيري العقيم وغير المناسب يثبط من قدرتنا على التعبير عن تجارب عصرنا المشتركة.

في هذا السياق، تقاوم الثقافة بألم، وتستمر في العيش بين العقبات والضغوط. يجب على الفاعلين أن يسعوا لمعارضة السهولة والروتين، ومحاربة المتشددين والمستغلين؛ محاربة جوعهم وجوع الآخرين، وجعل الفكر الحر متاحًا للجميع. أحاول أن أنسحب من هذه البيئة المكتظة، وأجد مأوى في فني، وهو نوع من العلاج الذاتي.

التناقض في عصرنا هو أننا نمتلك المزيد من المعرفة ولكننا نمتلك صبرا أقل وتسامح أقل، ونمتلك طرقًا أوسع ورؤى أضيق. ننفق أكثر ولكننا نستمتع أقل، نشتري أكثر ولكننا نقدر أقل. نحن في عصر الوجبات السريعة ولكن بهضم بطيء. نحن نستخدم تقنيات لا نجيدها ولا نفهمها بشكل جيد. نحن مغمورون بكمية هائلة من المعلومات المتاحة عبر الإنترنت ومصادر أخرى، ولكننا نجد صعوبة في تفسيرها ووضعها في السياق الصحيح. بدلاً من تطوير فهم عميق، غالبًا ما نكتفي بتصفح المواضيع والبقاء سطحيين في نهجنا، فكر شبيه بمنطق الوجبات السريعة.

الفن لا يفلت من هذه البيئة، حيث أصبحت السهولة الكلمة الرئيسية. الخطاب قد غلب على الأفعال. ما يحدث في الغالب مع الفن المعاصر هو بالضبط انعكاس لعصرنا، الكثير من المفاهيم للقليل من الجودة...! وهذا ينطبق أيضًا على الجمالية التي انتزعت الأفضلية في عملية الإبداع والخيال.

3.4 تحليل عينة من أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "مصطفى نجاعي"

1.3.4 العينة(1): سلسلة الطاسيلي Tassili

الصورة (02): العينة البحثية 01

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم اللوحة: طاسيلي عام 7000 /Tassili an 7000

– اسم صاحب اللوحة: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهورها:1985 بإسبانيا

– نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش، تقنية مختلطة (تقنية الأنكوستيك)

– الشكل والحجم: مستطيل، 113سم×146سم

- الجانب التشكيلي

- عدد الألوان ودرجة انتشارها:

يتطلب التعبير الفني أدوات مختلفة، تختلف باختلاف توجه الفنان والهدف من عمله الفن، وللممارسة الفنية البصرية عناصر تملؤ فضاءات النتاجات الفنية، مما يجعلها أرضيةً للتأويلات المتباينة، سواء من النقاد أو من المتلقي، وأبرز العناصر الفنية في اللوحة التشكيلية- والتي تعتبر فضاءً فارغا ينتظر من الفنان ملؤه بما يناسب- هو اللون الذي ينتج لغة بصرية يستطيع المتلقي فك شيفرتها، ليتواصل مباشرة مع حواس وخيال وأفكار ومشاعر الفنان، وتختلف أهمية الألوان في العمل الفني باختلاف عددها ودرجة انتشار كل لون منها وتدرجاته.

المتلقي لعمل الفنان مصطفى نجاعي المعنون بـ: "طاسيلي عام 7000" يصطدم بمساحة لونية واسعة يحتل فيها اللون الأزرق القاتم حوالي ثلاثة أرباعها، ويتركز هذا اللون في خلفية المشهد بالدرجة الأولى، وفي قميص أحدى الشخصيتين الرئيسيتين، كما يلاحظ متلقي هذا العمل بعض التدرجات الأفتح للون الأزرق مركزة في منتصف يسار اللوحة ومحيطة بالعنصر الدائري الواقع أعلى اللوحة.

وبالنسبة لثاني أكثر لون انتشارا في اللوحة هو اللون الترابي الذي يتركز أسفلها وفي كامل المساحة اللونية لجسم الشخصية الرئيسية الثانية الواقعة على يسار اللوحة، كما نجد اللون الترابي في أعضاء جسم الشخصية الرئيسية الأخرى(الذراعين والرأس).

يلاحظ المتلقي أن الفنان قد وظف اللون الترابي بتدرجات ودرجة سطوع مختلفة، تختلف باختلاف الجو العام للمشهد وباختلاف أهمية العناصر التي يريد الفنان اظهارها، اضافة إلى مراعاة عنصري الظل والنور.

ثالث أكثر لون انتشارا في اللوحة هو اللون الرمادي، الذي نجده في العنصر الذي يقطع اللوحة أفقيا وأيضا في العنصر الواقع خلف الشخصية الرئيسية على اليمين في الجزء العلوي منه، كما نجده في العنصر المتموضع أقصى يمين اللوحة، واللون الرمادي أيضا موظف بتدرجات مختلفة ودرجات سطوع متباينة.

وفي المرتبة الرابعة من حيث درجة الانتشار، نجد اللون الأسود الذي حدد به الفنان محيطات العناصر، كما وظفه لملء المساحات اللونية لكل من: العنصر الذي تجلس عليه الشخصية الرئيسية على اليسار وأيضا الشخصية الموجودة في المستوى الثاني أقصى يمين اللوحة، وحوامل العنصر الرمادي البيضوي في نفس المستوى، كما وظف اللون الأسود لبيان انتشار الظلال في اللوحة.

وفي المرتبة الخامسة والأخيرة من حيث انتشار الألوان نجد اللون الأبيض الذي وظفه الفنان في المناطق الساطعة من اللوحة، وأيضا لبيان انتشار عنصر النور فيها، ويرجع الاستعمال القليل للون الأبيض في اللوحة إلى كون المشهد المصور مشهداً معتماً.

– التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

تحتوي هذه اللوحة في تكوينها على خطوط رئيسية وهمية وأخرى صريحة، حيث تتمثل الخطوط الرئيسية الوهمية في خطين: الأول هو الخط الوهمي الأفقي والذي نستنتجه من العنصر الأفقي الرمادي الذي يقطع اللوحة أفقيا مشكلا أفق المنظر الممثل أو المعبر عنه في اللوحة، أما الخط الوهمي الثاني هو خط عمودي يمكننا من خلاله أن نحدد العناصر التي تقف عموديا على الأرضية المصورة في اللوحة باللون الترابي، الذي يتدرج من الفاتح نحو القاتم، كلما اقتربنا إلى قاعدة اللوحة أو نحو ضلعها الأفقي السفلي.

حيث يحيلنا هذا الخط الأفقي الوهمي إلى الحديث عن مجموعة من الخطوط العمودية هي الأخرى لكنها صريحة وظاهرة لعين المشاهد وتمثل النوع الثاني من الخطوط المكونة لهذه اللوحة، حيث تتمثل الخطوط العمودية الصريحة في هذه اللوحة في خطين أساسيين يظهران كحاملين للشكل البيضوي الواقع في أحد المستويات الخلفية للعمل الفني، أيضا في بعض خطوط أجسام الشخوص المصورة كخطوط وسط الجسد وخطوط الأرجل، غير أنها تبدو مائلة نوعا ما أيضا في تقاسيم الشكل البيضوي الرمادي حيث أننا نجد خط عمودي غليظ يقطعه طوليا في المنتصف في الجزء العلوي منه، والخطوط الرمادية المشكلة للمكعب الرمادي في مستوى خلفي من اللوحة.

كذلك، نجد الخطوط العمودية الصريحة في مقدمة الأقواس الظاهرة في المجسم الرمادي الأفقي والظاهرة على عرضه كليا من اليسار نحو اليمين. هذا بالنسبة للخطوط الصريحة العمودية، أما بالنسبة للخطوط الصريحة الأفقية، فنجدها هي الأخرى تمثل محيط بعض العناصر الملونة مثل محيط العنصر الأفقي الرمادي الواقع في خلفية اللوحة، وأيضا في الأضلع الأفقية للمكعب الرمادي في مستوى خلفي من اللوحة، كما نجدد الخطوط الأفقية تقطع المجسم البيضوي الرمادي أفقيا وتتقاطع مع الخط العمودي الآخر لتشكل لنا تقاسيم متكونة من ستة أجزاء، كما يمكننا أن نشاهد الخطوط الأفقية في بعض الجزئيات الصغيرة مثل المجسم الأسود الذي يبدو كالكرسي يجلس عليه الشخص الأيسر كذلك في الاستقامة الافقية لكل من كتفي الشخوص.

والجدير بالذكر أن هذه الخطوط تبدو لنا مستقيمة أفقية ومستقيمة عمودية لكنها تميل كذلك نوعا ما إلى الانحناء في بعض الأحيان والانكسار والليونة أحيانا أخرى، خاصة في رسم الشخوص والمجسم البيضوي والشكل الكروي في الجزء العلوي من اللوحة.

بالنسبة للأشكال الموزعة في هذا العمل الفني، نلاحظ الشكل المستطيل في أجساد الشخوص في الكرسي والمكعب في الجسم الخلفي، كذلك نجد تكرار الأقواس، والشكل الدائري المحدد نوعا ما بزاوية قائمة جعلته يبدو كالشكل الخماسي ، أيضا الشكل البيضوي في الجسم الضخم الواقع خلف العناصر الأخرى أعلى اللوحة ورأسي الشخصيتين اللتان جاءتا في شكل كروي تقريبا.

يمكن أن نلخص العناصر الأيقونية المكونة لهذه اللوحة في ثمانية عناصر أساسية وهي: الشخص الأيمن، الشخص الأيسر، الشكل الدائري والشكل البيضوي المثبت بأرجل على أرضية منظر اللوحة، الشكل الأفقي المستقيم الذي تتخلله أقواس، شخص آخر باللون الأسود في مستوى خلفي من اللوحة، أيضا المكعب الرمادي الذي أمامه الذي يبدو كالصخرة والعنصر الشبيه بالكرسي الذي يجلس عليه الشخص يسار اللوحة.

كما يمكننا أن نستنتج طريقة تركيب هذه اللوحة وكيفية توزيع عناصرها عن طريق مستويات مختلفة.

فلو نفترض أن اللوحة مقسمة بحسب القاعدة الذهبية التي تقسم الصور إلى مربعات عن طريق تقاطع خطين أفقيا وخطين عموديا، وتقاطعهما هذا يعطي4 نقاط ذهبية، أي نقاط قوة وهيمنة في الصورة سواء كانت تشكيلية أم فوتوغرافية، وبتقسيمنا هذا نجد أن النقاط الأربعة تشمل الشخصين المرسومين بحجم كبير في منتصف اللوحة، وهذا ما يبرر كذلك وجودهما في المستوى الأول، أي أنهما أكثر العناصر أهمية في هذا العمل الفني.

أما في المستوى الثاني، أي بالرجوع قليلا خلف ما يوجد وراء هذين الشخصين، نجد المجسم البيضوي المثبت على الأرضية والشخص الثالث الأسود على يمين اللوحة بحجم صغير، يليه المجسم المكعب الرمادي في المستوى الثالث والمجسم الأفقي الذي تتخلله الأقواس في المستوى الرابع ثم في المستوى الخامس والأخير نجد الشكل الدائري الذي يتموضع في الخلفية العلوية للوحة، أما الخلفية السفلية أو في المنتصف السفلي للوجه، فنجدها متمثلة في الأرضية الترابية وهي تقريبا مشاركة في كل المستويات بداية من الأول وحتى المستوى الرابع حيث يتدرج لونهما من الأسود أو البني القاتم نحو الأصفر الفاتح كلما تعمقنا نحو مستويات متقدمة.

- الموضوع

– علاقة العنوان باللوحة:

تحمل اللوحة التي أمامنا عنوان "طاسيلي عام 7000" وهو ترجمة لعنوانها الأصلي المكتوب باللغة الفرنسية "Tassili an 7000". المتأمل لهذه اللوحة دون أن يقرأ عنوانها، معرض للتيهان بين أشكالها الغريبة ورموزها المختلفة، لكن بإرفاق الفنان عنوان لهذه اللوحة جعله بمثابة المفتاح الأول للدخول إلى ما تخفيه عن المتلقي خلف تلك العناصر والتركيبات.

يمثل العنوان هنا النسبة الأكبر المساهمة في فهم المعنى العام للوحة والذي يمكن أن يكون من خلاله معنى مشترك لدى جميع المتلقين لهذه اللوحة.

وجه نجاعي فهم المتلقين لهذا العمل من خلال عنوانه "طاسيلي عام 7000" أو على الأقل أشار إلى جزء منه. حيث ينقسم هذا العنوان إلى قسمين كالتالي:

كلمة "طاسيلي" وهي منطقة صحراوية تقع في جنوب الجزائر، معروفة بآثارها المتواجدة على شكل جداريات داخل الكهوف، تحمل رسومات ضاربة في القدم، تعود إلى مرحلة ما قبل التاريخ، وهي مصنفة كتراث عالمي من طرف المنظمة العالمية لحماية وحفظ التراث "اليونيسكو".

لا تزال هذه المنطقة إلى يومنا هذا شاهداً على حياة الانسان الأول أو كما يسمى بإنسان ما قبل التاريخ، من خلال الرسومات الغرافيكية المنقوشة على الجدران والرموز المختلفة، التي تحمل في طياتها أسلوب عيش بسيط وتفكير محدود وبدائي.

أما الشق الثاني من العنوان "عام 7000"، فيقصد به الفنان 7000 سنة قبل الميلاد، وهي الفترة الزمنية التي حددها علماء الآثار آنذاك – أي وقت إنتاج نجاعي لهذه اللوحة أو على الأقل بالتقريب– لعمر الرسومات الموجودة بها، والتي تعود إلى حوالي 7000 سنة قبل الميلاد.

وباعتبار أن هذه اللوحة رمزية وأن الفنان نجاعي لا يفضل التمثيل في منجزاته، فمن المؤكد أن علاقة العنوان بمحتوى اللوحة وعناصرها لا تقف عند تمثيل أو محاكاة مشهد من المشاهد البدائية المنقوشة على جدران كهوف الطاسيلي، وإنما يذهب بهذه اللوحة إلى ما هو أبعد من ذلك.

لأن العنوان في حقيقة الأمر يحمل معنى مزدوجا، الأول يحيلنا إلى فترة ما قبل التاريخ، كما تحدثنا سابقا، والثاني هو المستقبل أو بالتحديد مستقبل الإنسان الحالي بعد 7000 سنة من تاريخ إنتاج هذه اللوحة.

"طاسيلي عام 7000" بين الماضي والمستقبل، الماضي ما يمثل تاريخ الإنسانية والمستقبل ما يهدد وجودها، أي أن الإنسانية في طريقها نحو ما قبل تاريخ جديد أو بدائية جديدة.

يقصد نجاعي باستعماله لهذا العنوان، أننا كلما تقدمنا مستقبلا نحو هذا الرقم كلما اقتربنا من الرجوع إلى ماضينا، وكلما تقدمت الإنسانية وتطورت كلما اقترب الإنسان من التدمير الذاتي لكوكبه، خاصة إذا نظرنا إلى سباق التسلح بين مختلف البلدان والتكتلات وما نتج عنها من اختراعات وأسلحة تؤدي حتما في نهاية الأمر –ما إن يتم استعمالها– إلى الدمار الشامل والعودة إلى حياة ما قبل التاريخ، لتعود الإنسانية إلى مرحلة الصفر وإلى بداية جديدة تنطلق مع من ظلوا على قيد الحياة ونجوا من تلك الكارثة باختبائهم في مغارات وملاجئ في أماكن بعيدة عن موجات تلك الانفجارات النووية والبيولوجية المدمرة.

– القراءة التعيينية (وصف أولي):

تهدف هذه المرحلة إلى تقديم وصف مفصل وكأننا نصف اللوحة لشخص لا يبصر، أو إلى شخص مغمض العينين، وبالتالي تعتبر مرحلة الوصف بمثابة ترجمة نص مرئي إلى نص مقروء، وفي هذه الخطوة علينا جرد العناصر الموجودة داخل إطار العمل الفني وتحديد مواضعها بصفة دقيقة بالاعتماد على المستويات التي استنتجناها سابقا.

في المستوى الأول من اللوحة، في منتصف يمينها تظهر لنا الشخصية الأولى وكأنها رسمة تمثل رجل أو إنسان (بصفة عامة) على يدّ طفل صغير بطريقة عفوية وساذجة، حيث تخلو من التفاصيل والتشريح الكلاسيكي لجسم الإنسان وتركز على الخطوط المحيطة والأشكال الأساسية فقط، فالرأس مثلا يخلو من تفاصيل وملامح الوجه أو الشعر، وصور بطريقة تجريدية على شكل دائرة ذات لون أصفر قاتم يميل إلى اللون البني ونفس اللون نجده بدرجات متفاوتة في الأطراف العلوية لهذه الشخصية، كما نلاحظ أن الطرف الموجود على اليمين أطول من الطرف الثاني الأيسر ويأخذ شكلا معقوفا نوعا ما، أما بالنسبة للطرف الأيسر الثاني فنلاحظ أن اليد مرتفعة قليلا ومطوية وكأن تلك الشخصية تستعمل لغة الجسد في حوارها مع الشخصية الأخرى المقابلة لها.

وبالنسبة للجسد فنلاحظ أن هذه الشخصية أو "الرجل" وكأنه يلبس ملابس حديثة وليست بدائية، قميص أزرق بأكمام قصيرة وسروال أزرق أيضا يشبه سروال الجينز، تظهر هذه الشخصية في وضعية وقوف دون تصوير القدمين.

أما الشخصية الثانية المقابلة للشخصية الأولى والموجودة في منتصف يسار اللوحة، فإننا نلاحظ جسم بشري لكنه يبدو أيضا كجسم حيوان، وأقرب جسم حيوان لهذه الشخصية هو جسم الأسد، حيث يجلس

هذا الكائن على شكل يشبه الكرسي بأرجل قصيرة لونه أسود أما لون الكائن فهو الأصفر، كذلك يتدرج نحو البني والأسود، وله رأس شبه دائري ولا يلبس ثيابا ملونة كالكائن الآخر.

الأطراف العلوية لهذا الكائن ولنفترض أنه كائن بشري أيضا(رجل أو مرأة) كذلك يأخذ وضعية التعبير الجسدي، وكأنه يشرح أمر ما أو يتبادل أطراف الحديث في وضعية مقابلة للشخصية الأخرى، تظهر أطرافه السفلية مثبتتين على أرضية تأخذ ربع اللوحة وتتدرج ألوانها هي الأخرى من الأسود الموجود على حافة اللوحة السفلية نحو البني ثم الأصفر الفاتح في مستويات أعمق.

في المستوى الثاني لهذه اللوحة، نجد عنصرين أقل أهمية وقربا، وبالتالي أقل حجما من العنصرين السابقين، ويتمثلان في:

أولا: شخص آخر مرسوم بطريقة بدائية ملون كاملاً باللون الأسود، يظهر منحني القامة، ونلاحظ ذلك من خلال انحناء أطرافه السفلية التي يظهر منها طرف واحد وأيضا انحناء ظهره، يبدو كأنه يمد يده لغرض ما، ورجل العنصر المقابل له في نفس المستوى، في شكل خط مستقيم مائل نوعا ما، مثبت على الأرضية وخط آخر مماثل له بنفس الطول، فتنتهي قمة هذين العمودين بعنصر بيضوي الشكل، واسع المساحة، لا نرى قمته لكن يمكن أن نستنتج نهايتها من خلال محيط الشكل والخطوط المكونة له، حيث يقسم هذا الشكل البيضوي خط عمودي عريض نوعا ما أسود اللون، يقطعه أفقيا خطان آخران يحملان نفس خصائص الخط العمودي.

في المستوى الثالث نجد على يمين اللوحة مكعب رمادي اللون يبدو وكأنه صخرة عملاقة أو منزل حجري مثبت عند نهاية الأرضية، حيث نلاحظ أن أضلاعه الخلفية أطول من الأضلاع الأمامية وكأن الأرضية أعطت لنا منظراً لارتفاع طفيف مثل ارتفاعات وانخفاضات الكثبان الرملية.

بالنسبة للمستوى الرابع، عند انتقال العين نحو الجهة اليسرى للوحة أين يظهر شكل مستطيل أفقي رمادي اللون رفيع مثبت على الأرضية بواسطة حوامل أفقية مستطيلة رفيعة أيضا، مشكلا جسرا أو جدارا يمتد من يسار اللوحة إلى منتصف يمينها ثم يمكننا أن نستنتج أنه يختفي في الطرف الأيمن كونه يأتي وراء المجسم الرمادي الذي شبهناه بالمنزل سابقا.

وفي المستوى الخامس والأخير وهو أقصى درجات عمق اللوحة، نجد ما نسميه بالخلفية والمتمثلة هنا في المساحة الأكبر للوحة الظاهرة باللون الأزرق، الذي يمكن اعتباره لون سماء مظلمة.

تتخلل هذه السماء دائرة صغيرة الحجم محيطها ذو أضلاع حادة نوعا ما تقترب من الشكل الخماسي كما ذكرنا سابقا، ويحيط بها لون أبيض باهت وبقعة بيضاء داخلها وكأنها مصدر إضاءة، نجم ساطع، قمر مضيئ أو جسم غريب لامع قادم من بعيد.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة اللوحة)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

أنجز نجاعي لوحة "طاسيلي عام 7000" لما كان في السابع والعشرين من عمره، حيث كانت بدايته في عالم الفن وانتاج الأعمال الفنية، إذ تعود اللوحة لسنة 1985م عند تواجده بإسبانيا، وهو تاريخ بعيد نوعا ما، الأمر الذي يبرر التقنية التي أنجزت بها "تقنية الأكوستيك" وهي تقنية قديمة كان يستخدمها الفنانون في لوحاتهم قبل اعتمادهم أنابيب الالوان والمواد المصنعة الحالية، وتسمح هذه التقنية بإظهار الملمس وتحسسه على نحو ثلاثي الأبعاد بالاعتماد على دمج عدة مواد كريزين الصنوبر، الشمع، البنزين والصباغة.

يمكننا أن نلمح استخدام هذه التقنية جليا في الجزء السفلي للوحة أين تظهر خطوط أفقية رفيعة متجمعة في شكل مستطيلات ومربعات تشبه بلاط الحائط، والتي تم طبعها على تلك المادة الملتصقة بواسطة الحشو الداخلي المتدرج لورق "الكرتون".

أما بخصوص الوعاء التشكيلي الذي وردت فيه هذه اللوحة ورغم أن الفنان نجاعي منذ بداياته كان يتصف بالفرادة وحب التميز ورفضه التقيد بأسلوب معين – حتى أنه يخاف ذلك– وبالتالي فمن الصعب التعرف على المسار الذي ينتهجه في ظل هذا التنوع والتجديد المتواصل بين عمل فني وآخر وبين سلسلة وأخرى.

إلاّ أنه يمكننا أن ننسب جزئيا هذه اللوحة التي أمامنا إلى التشكيل الرمزي والتعبيري في الآن ذاته، فمن الملاحظ استخدام الفنان لعدة رموز غير مفهومة تنتظر منا التفسير والتأويل، أيضا يحمل هذا العمل الفني شحنة تعبيرية وعاطفية حاول الفنان أن ينقلها لنا من خلال المشهد المحاكي داخل اللوحة بجميع تفاصيله الشكلية واللونية والملمسية.

- علاقة اللوحة بالفنان:

دائما ما يردد الفنان مصطفى نجاعي شعاره " السياق يأتي بالمواضيع" ولوحة "طاسيلي عام 7000" ليست استثناءً من هذه القاعدة وهذا الشعار الذي يعتبر المحرك الأساسي لإنتاج الأعمال الفنية الخاصة بالفنان نجاعي منذ بداياته.

ففكرة إنتاج هذه اللوحة أو مصدر إلهامه في هذا الصدد هو منطقة الطاسيلي نفسها وما تزخر به من مناظر طبيعية وشواهد تاريخية حية وجدت بوجود إنسان ما قبل التاريخ.

حيث أتيحت للفنان نجاعي سنة 1984م – أي قبل سنة من إنجاز هذه اللوحة– الفرصة لزيارة الطاسيلي رفقة زوج ذو جنسية إسبانية من زملائه أثناء فترة إقامته بإسبانيا لمزاولة دراسته، وكانت هذه الرحلة انطلاقا من إسبانيا نحو العاصمة ثم إلى منطقة "جانت" بصحراء الجزائر.

هذه العطلة القصيرة بعد سنوات من الاغتراب انتهت بزيارة أحد أجمل المناطق التاريخية في الجزائر والعالم ككل، مثلت حافزاً وإلهاما لنجاعي، بعدما كان يحلم بزيارتها ويطالع الكثير من الكتب عنها، الأمر الذي جعل تلك الأحلام المكبوتة والأفكار المحبوسة تتحرر فور عودته من الرحلة في شكل سلسلة مليئة بالأعمال الفنية المتنوعة والمعنونة بسلسلة "الطاسيلي" وذلك سنة 1985.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

يمكن البدء في عملية تأويل عمل فني وتسليط الضوء على ما لا نراه أمامنا، انطلاقا من معرفة العلاقات التي تربط بين العناصر الفنية الأولية كالشكل واللون والحجم والملمس إلى غير ذلك أثناء تداخلها فيما بينها في تكوين فني فريد تحركه فكرة الفنان التي تتبلور لاحقا بعد الاستثارة الخارجية أو ما نسميه بالإلهام، إضافة إلى إندماج الفكرة مع الشكل، ما ينتج لنا كلا مركبا يحتاج التمعن لفك شيفراته وتحليل معناه وتحرير مكنوناته.

فالقيم الفنية والعلاقات بينها عند تشكلها في العمل الفني، فإنها تصبح قيما جمالية تحيلنا إلى جمالية شكلية وجمالية باطنة (جمالية المعنى) وقد يختلف التوازن بين هذين الشقين من فنان لآخر وتيار فني لآخر ومن فترة زمنية لأخرى.

فتارة تتغلب الفكرة على الشكل وتارة أخرى يتغلب الشكل على الفكرة (المعنى) ومثالنا عن ذلك في الفن المعاصر فيما يخص تغلب الفكرة على الشكل هو ما نسميه بالفن المفاهيمي، الذي يهتم بفكرة ومعنى العمل الفني دون الاهتمام بشكله وطريقة تجسيده.

أما فيما يخص تغلب الشكل على الفكرة نجد مثالنا فيما نسميه بفن الواقعية المفرطة، الذي يهتم اهتماما بالغا بالتجسيد الكلاسيكي المثالي، مانحاً درجة أقل من الأهمية للفكرة، لذلك اتفقنا في مرحلة سابقة من هذا البحث على أن الجمال نسبي وموضوعي في الآن ذاته.

وفي هذه المرحلة من تحليل عمل "طاسيلي عام 7000" سنحاول أن نعرج على كلا الجانبين الشكلي والضمني، فيمكن أن نستنتج بعض الصفات الجمالية الموجودة في هذا العمل الفني انطلاقا من أهم

صفة فيه والمتمثلة في: وحدة العمل الفني، فالفنان قد حقق الوحدة في هذه اللوحة من خلال توحيده لأسلوب التصوير فنلاحظ أن كل عنصر مصور بأسلوب موحد مع بقية العناصر، كذلك وحدة الشكل حيث يمكننا ملاحظة أنه قد حدد شكلين رئيسيين(الشخصيتين) في اللوحة لتخضع بقية الأشكال والعناصر الثانوية الأخرى، وبالتالي تحقق التماثل بينها من ناحية الشكل واللون.

أيضا حقق الفنان جمالية الاتزان أو جمالية توزيع العناصر بحيث تسير العين في اللوحة بحسب أهمية العناصر، كما أن المسار الوهمي لعين المتلقي يتسم بالراحة من ناحية الصخب والإثارة اللونية، فالألوان متوازنة وموزعة بشكل مريح ومنتقاة بشكل مدروس من ناحية درجة السطوع والتدرج، وهو ما نسميه بالتوازن غير المتماثل الوهمي أو المستتر.

أما بالنسبة للسيادة فمن الملاحظ أن الفنان قد اعتمد على سيادة الشكل التي لخصها في الشخصيتين المصورتين في منتصف اللوحة وبحجم كبير ولون مخالف للون الخلفية ومتضاد معه، الأمر الذي ساعد على تحقيق السيادة والبروز عن بقية العناصر، كما حقق نجاعي قيمة الحركة في ذهن المتلقي بطريقة عفوية غير مخطط لها عن طريق حركة يدي الشخصيتين اللتان تبدوان في حالة حوار ولغة جسد معينة. وهو ما سميناه بالحركة التقديرية، أي التي تعتمد على ثقافة وخبرة المتلقي في استنتاج مواضع ووضعيات الحركة بين مختلف العناصر.

بالنسبة للتدرج فنجده في الأحجام وفي قيمة اللون، فنجد التدرج اللوني في اللون الأزرق من الفاتح إلى الغامق، وأيضا في اللون الترابي الذي يجمع بين الأصفر والبني والأسود في تدرج سلس وناعم ومريح بصريا.

كما تتباين الألوان فيما بينها وتتنوع، فنجد الأزرق والأصفر والقيمتين اللونيتين الأسود والأبيض، وهذه الألوان بدورها تحقق تضاداً فيما بينها، كثنائية (الأزرق والأصفر) و(الأبيض والأسود) في درجات معينة.

وبالنسبة للمعاني المخفية وراء الرموز المتعددة الموظفة من طرف الفنان وتكملة لما يوحي به عنوان اللوحة، نتطلع في هذه الفقرة إلى إعطاء معنى لكل عنصر من العناصر المكونة لهذا العمل الفني أو لتشكيلات معينة من العناصر، في محاولة منا للتقرب من مقصد الفنان ومشاعره وأفكاره بداية من المستوى الأول أين وظف نجاعي الشخصيتين اللتان تبدوان في حالة تبادل لأطراف الحديث في منتصف اللوحة.

هذان العنصران هما أحد الرسومات الغرافيكية المتواجدة فعلا في جداريات منطقة الطاسيلي، حيث استلهم منها نجاعي ووظفها حسب رؤيته وتكوينه الفني في لوحته "طاسيلي عام 7000" ولوحات أخرى من نفس السلسلة.

والرمزية الأولى لهذه الرسومات هي الإنسانية، وأكثر ما يمكن أن يرمز للإنسانية هي ثنائية (الرجل والمرأة) أو تحديدا آدم وحواء وبداية الحياة. حيث يصور المشهد على أنه بداية حياة تارة نحسبها حياة أولى وتارة تبدو أنها حياة بعث جديد، عام 7000 في الماضي والمستقبل، بعثت بعدما حدثت كارثة نووية أدت إلى القضاء على الحياة على كوكب الأرض، ذلك الجو المخيف والليلة العتمة التي لا يظهر منها سوى القمر في السماء وضوء أشعة بعيدة ربما تكون أشعة الانفجارات النووية أو أشعة الأمل في بداية جديدة.

استخدم نجاعي الألوان الطبيعية التي يمكن أن نجدها في أي مكان أو منطقة صحراوية كاللون الترابي واللون الأزرق الليلي، أما الأزرق الموظف في لباس الشخصية الموجودة على يمين منتصف اللوحة فربما يشير إلى جنسها "ذكر"، كما يمكن أن يكون الغرض من إلباسه ذلك القميص والسروال هو الإشارة إلى رجل المستقبل أو مستقبل الإنسانية عموما، في حين يرمز العنصر الآخر إلى المرأة وإلى الإنسانية ما قبل التاريخ.

أيضا في المستوى الثاني من اللوحة أين نجد ذلك العنصر البيضوي المثبت على الأرض بحوامل عمودية سوداء، بالقرب منه شخص باللون الأسود، وهي عناصر مأخوذة من رسومات الطاسيلي الأصلية كذلك، لا ندري إن كانت تصويرا لعملية استخراج القمح أو الماء من خزان مخصص لذلك أو استخراج لخيرات الأرض من معادن وغاز وبترول.

وعلى الأغلب وظفها الفنان للدلالة على عملية التعدين التي تحتاجها الصناعات الثقيلة أهمها الصناعة الحربية، وبالنسبة للجسم المربع الصخري الموجود في المستوى الثالث فهو أقرب لأن يكون منزلا أو كهفا، وهو الآخر مأخوذ من رسومات الطاسيلي، في حين أن الأقواس الرمادية الموجودة في المستوى الرابع على يسار اللوحة فتمثل الجدار الفاصل بين الماضي والحاضر أو تمثل جسرا يربط بين الإنسانية فيما قبل التاريخ وبين الإنسانية بعد 7000سنة مع توقع الانفجار النووي المدمر أي أنه حاجزا لاستمرارية الحياة الأولى.

أما بخصوص دلالة اللون الترابي أو الأصفر المائل للبني والأسود في أسفل اللوحة كأرضية للمشهد العام فيحيلنا إلى لون الرمال في الطاسيلي أو اللون الطبيعي للرمال الصحراوية بصفة عامة، أو لون الإنسان المخلوق من طين "من منظور ديني".

بالرجوع إلى تأويل هذا العمل الفني من منظور سياسي استراتيجي، فيجدر بنا ذكر الحدث الذي غير خارطة العالم ونظامه السياسي والاقتصادي وهو الحرب الباردة التي كانت بمثابة أرض خصبة لبذور التسلح النووي في العالم، وسنة إنتاج هذا العمل الفني كانت الحرب الباردة في نهايتها مع احتلال الاتحاد السوفييتي لأفغانستان واشتداد الصراع في بؤر الأزمات حول العالم، تم الاعتراف بالقدرة المدمرة لهذه الأسلحة، وظهرت استراتيجية الدمار المتبادل المؤكد كوسيلة لصد التهديدات بين المعسكرات المتناحرة، ومع تطور القنبلة الهيدروجينية بدأ سباق التسلح يتخذ منعرجا أخطر على الكوكب الأزرق وساكنيه، وهو ما أراد الفنان بيانه من خلال عقد مقارنة بين الإنسانية قبل وبعد 7000 سنة، بين التعاون والسلام النسبي الذي تعبر عنه رسومات الطاسيلي وبين سباق التسلح الذي يجر البشرية إلى حتفها، حيث تمثلت آثار هذا السباق في:

- على الأمن الدولي: سباق التسلح النووي أثر بشكل كبير على الأمن الدولي وزاد من حدة التوترات بين الدول الكبرى وزاد من احتمال وقوع صراعات نووية في المستقبل.
- على الاقتصاد الدولي: يتطلب إنتاج وصيانة وتحديث أسلحة الدمار الشامل تكاليف هائلة، هذه الموارد يمكن استخدامها بشكل أفضل للتصدي لقضايا مثل الفقر والصحة والتغير المناخي.
- على الجانب الإنساني: في حالة استخدام الأسلحة النووية، ستكون النتائج وخيمة جداً، حيث يمكن أن تسفر عن دمار لا يوصف، حتى في حالة عدم استخدامها، يبقى تواجدها يثير القلق ويسلط الظلام على مستقبل الإنسانية.
- على مكافحة انتشار الأسلحة النووية: تعتبر هذه السباقات عائقاً للجهود الدولية لمنع انتشار الأسلحة النووية إلى دول جديدة أو جماعات إرهابية.
- على الدبلوماسية والعلاقات الدولية: ساهم السباق في تعقيد العلاقات الدبلوماسية بين الدول والتكتلات، وهو يشكل عائقاً أمام تحقيق التواصل الفعال وحل النزاعات.

يمكننا تأويل أحد مشاهد العمل الفني الذي يتموضع أقصى يمين اللوحة في المستوى الثاني منها، أين نجد العنصر البيضوي المثبت على الأرض بحوامل عمودية سوداء، بالقرب منه شخص باللون الأسود، على أنه نظرة استشرافية من الفنان لحروب قادمة وهي ما تسمى بحروب الماء، وهو

ما نراه جليا في أزمة سد النهضة الأثيوبي مع دول المصب التي من أبرزها مصر والسودان، والتي ولدت صراعا جعل من المنطقة بؤرة توتر تحاك خلالها الخطط وتعقد بموجبها الاتفاقات وتصدح بحقها تهديدات بالتدخلات العسكرية المختلفة، كما يمكننا تأويله على أنه انتقاد واستشراف لحروب كانت ولا زالت تقام بسبب ثروات الأرض، وهي الحروب التي ابتدأت من بدائية الإنسان لكن يريد الفنان أن يلفت انتباهنا أن كل مظاهر التطور والتحضر والتمدن قد شملت كل المجالات الانسانية باستثناء مجال واحد هو مجال الحرب الذي يمارس فيه الإنسان تطوره بكل بدائية فكر وضمير ممكنة.

- المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا لعمل "طاسيلي عام 7000" كعينة من أعمال سلسلة "الطاسيلي" ككل، يمكننا أن نلخص ما استنتجناه كالآتي:

– تعتبر لوحة "طاسيلي عام 7000" أو سلسلة "الطاسيلي" ككل من أوائل إنجازات الفنان التشكيلية حيث تعود لسنة 1985م والتي أنجزها لما كان طالبا في كلية الفنون بفالنسيا– إسبانيا.

– استخدم نجاعي أثناء إنجازه لهذه اللوحة تقنية "الأنكوستيك" والتي تعتبر من بين التقنيات التشكيلية القديمة التي استخدمها كبار الفنانين القدامى، ما يدل على تكوينه الأكاديمي الجيد، وإحاطته الكاملة بالتقنيات التي تتطلب الإعداد والتحضير على عكس الوسائل والمواد التشكيلية الجاهزة سهلة الاستعمال.

– اعتمد نجاعي في هذه اللوحة على تركيب معاصر والمتمثل في قاعدة الأثلاث La règle des tiers من أجل إبراز العنصران السائدان المتمثلان في الشخصيتين اللتين تتوسطان اللوحة.

– تجمع هذه اللوحة بين عدة أساليب: الرمزي، التعبيري،الساذج وشبه التشخيصي.

– القيم الجمالية الموجودة في اللوحة هي: الوحدة، التوازن، السيادة، الحركة، التدرج، التباين، التضاد.

– استلهم الفنان فكرة إنجاز هذه اللوحة من مصدر طبيعي، متمثل في منطقة الطاسيلي وذلك أثناء زيارته لها سنة 1984.

– اقتبس نجاعي العنصرين الرئيسيين وبعض العناصر الفرعية الأخرى من الرسومات الغرافيكية الموجودة على جدران كهوف الطاسيلي.

– تحوي هذه اللوحة على ألوان تعكس الألوان الحقيقية للطبيعة الصحراوية في الليل، حيث تميل في مجملها إلى الألوان الباردة.

– تحمل هذه اللوحة رمزية مزدوجة تتأرجح بين الماضي والمستقبل، ماضي الإنسانية وبدايتها ومستقبل الإنسانية ونهايتها.

– يرمز عنوان اللوحة "طاسيلي عام7000" إلى الحياة الإنسانية قبل سبعة آلاف سنة قبل التاريخ و مستقبل الحياة الإنسانية بعد سبعة آلاف سنة من تاريخ إنجازها.

2.3.4 العينة(2و3): سلسلة حالات حصار Etat de sièges

تستدعي هذه السلسلة أخذ عينتين أي لوحتين لتحليلهما معا، وذلك نظرا للخصوصية التي تتمتع بها في مسيرة الفنان والتي تحيلنا إلى التعرف على التحول في الرؤية الفنية والجمالية لنجاعي وبين ما كان عليه في إسبانيا وما أصبح يثير اهتمامه بعد ما عاد إلى بلده الجزائر ووجد شخصيته الفنية أكثر فأكثر، لذلك وبصفة استثنائية سنتناول في المراحل التالية تحليل اللوحتين معا.

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

- اللوحة الاولى: *الصورة (03): العينة البحثية 02*

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

– اسم اللوحة: دون عنوان

– اسم صاحب اللوحة: مصطفى نجاعي

- تاريخ ومكان ظهورها:1987 بإسبانيا
- نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش وأكريليك، تقنية مختلطة.
- الشكل والحجم: مستطيل، 48سم*65سم

▪ اللوحة الثانية:

الصورة (04): العينة البحثية 03

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

- اسم اللوحة: دون عنوان
- اسم صاحب اللوحة: مصطفى نجاعي
- تاريخ ومكان ظهورها:1989 بالجزائر
- نوع الحامل والتقنية: صبغة قماش على ورق.
- الشكل والحجم: مستطيل، 21سم×29سم

○ الجانب التشكيلي

▪ *اللوحة الاولى:*

- عدد الألوان ودرجة انتشارها:

استخدم الفنان نجاعي في اللوحة ألوانا مختلفة ترتبط درجة انتشارها بمواضع استعمالها المتكرر والمساحات التي تشغلها، ففي المرتبة الأولى نجد اللون الأبيض المنتشر في منتصف خلفية اللوحة بشكل واضح على شكل مستطيل. أما في المرتبة الثانية فهي تخص اللون الأسود المنتشر بشكل ملحوظ في مختلف أرجاء اللوحة على شكل ضربات فرشاة ورموز وحروف، كذلك في أطراف الكرسي السفلية والعلوية ومحيط المقعد ومسند الظهر و في أسفل اللوحة عند نهاية أرجل الكرسي على شكل ضربات قصيرة للفرشاة متتابعة وعمودية، أيضا أعلى يسار اللوحة في شكل خط مستقيم عريض نوعا ما ومائل. وبالنسبة للون المنتشر في المرتبة الرابعة فنرجح اللون الأحمر القاتم الواقع وسط اللوحة على شكل مربع يمثل مقعد الكرسي، وفي المرتبة الخامسة والاخيرة اللون الأصفر الذي نجده يختلط مع اللون الأسود والأبيض في مسند أو ظهر الكرسي الذي جاء على شكل سلك لولبي الشكل.

- اللوحة الثانية:

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

المتأمل في هذه اللوحة يجد صعوبة في الفصل بين الألوان المستخدمة وتحديد درجة انتشارها بشكل مضبوط، كونها عبارة عن أصباغ معظمها ذات ألوان قاتمة متداخلة فيما بينها بشكل متساو ومنسجم، مع ذلك يمكن استنتاج بعض الألوان الغالبة كاللون الأبيض والأزرق والرمادي والبني والبنفسجي الفاتح والأسود والتي تشكل جميعها خلفية للوحة، ما عدا اللون الأسود المستخدم بالإضافة إلى الخلفية في رسم تجريدي لكرسي بثلاث وضعيات مختلفة.

- اللوحة الأولى:

– التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

من الواضح لمتلقي هذه اللوحة أنها تحتوي على عنصر أساسي وحيد وهو الكرسي، يمكن أن نستنتج من خلاله الخطوط الرئيسية الموجودة في اللوحة ككل، بداية من الخطين الوهميين اللذان يبني عليهما نجاعي تكوين لوحاته "الخط الأفقي والخط العمودي"، أما الخط الأفقي فيمثل القاعدة أو الأرضية المثبت عليها الكرسي عند أسفل اللوحة، حيث نستنتج الخط الوهمي لهذه الأرضية من خلال ضربات الفرشاة المتتابعة باللون الأسود وكذا أرجل الكرسي القائمة والتي تعطينا انطباع الثبات والاستقرار على مساحة مسطحة. وبالنسبة للخط الوهمي العمودي فهو الخط الذي يوحي لنا باستقامة الكرسي والذي من خلاله كذلك نعرف أن الكرسي في وضعية عمودية غير مائل أو مقلوب، خاصة عند نسبة الخطوط الصريحة المشكلة للعنصر الرئيسي "الكرسي" إليه. أي بالرجوع إلى المحور

العمودي الوهمي للوحة نستنتج أن أطراف الكرسي عمودية هي الأخرى وتشكل زاوية قائمة خاصة السفلية منها أما العلوية فالجهة اليسرى تبدو عمودية قائمة و الجهة اليمنى تميل نوعا ما إلى الانحراف نحو الطرف الأيمن للوحة.

أيضا نجد على يسار اللوحة خط واضح سميك نوعا ما ومائل يبدأ من منتصف أعلى يسار اللوحة وينتهي عند الزاوية اليسرى العلوية.

بالإضافة إلى الخطوط المستقيمة والمائلة المشكلة لأضلع المربع أو ما سميناه سابقا "المقعد".

أما بقية الخطوط العمودية والمستقيمة والمائلة يمكن أن نجدها موزعة في بعض الرموز والحروف المصغرة المتواجدة في الفضاء العام للوحة أو ما سميناه بالخلفية.

وبالنسبة للخطوط الرئيسية الأخرى أيضا نجد الخطوط المنحنية المرسومة بالون الأبيض في منتصف اللوحة تحديدا في المقعد أو الشكل المربع ذو اللون الأحمر، حيث تتقاطع هذه الخطوط المنحنية في منتصف المربع وتربط بينها دائرة صغيرة أعطت عمق للمقعد.

أيضا نجد نوع آخر من الخطوط الصريحة وهو الخط اللولبي الذي يربط بين الطرفين العلويين للكرسي ويشكل مسند الظهر.

تكوين هذه اللوحة يعتمد على عنصر أساسي سائد بنيت حوله بقية العناصر الفرعية المتواجدة في الخلفية.

- اللوحة الثانية:

– التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

تحتوي هذه اللوحة على ثلاثة عناصر أساسية تشكل مشهد اللوحة كلل، أو يمكن اعتبارها عنصر واحد مكرر والمتمثل في الشكل التجريدي للكرسي أي الخطوط الأساسية فقط التي تحيلنا إلى معرفة هيئة الكرسي والحالة التي هو عليها، فالناظر لهذه اللوحة يرى من خلال ألوان الخلفية المتداخلة خطوط مستقيمة عمودية وأفقية وأخرى مائلة مشكلة ثلاث وضعيات مختلفة لكرسي.

ففي منتصف اللوحة تبدو الخطوط المشكلة لهذا الكرسي مستقيمة، سواءً العمودية منها المشكلة للأطراف العلوية والسفلية للكرسي أم الأفقية المشكلة لمسند الظهر والمقعد والتي تبدو لنا بشكل مائل نتيجة وضعية الكرسي المرسوم وفقا لمنظور أيمن جانبي أحادي القطب.

أما على يسار اللوحة فالخطوط المكونة للكرسي تبدو مائلة نوعا ما، فالخطوط الموجودة في الجزء العلوي تميل قليلا نحو الجهة اليمنى، وخطوط المقعد المقابلة للمشاهد أفقية، والجانبية منها تبدو

أفقية أيضا لكنها تميل نحو العمق أي منتصف يسار اللوحة، كون الكرسي مصور بشكل مقابل لعين المشاهد.

وبالنسبة للجهة اليمنى من اللوحة فوضعية الكرسي الثالث تبدو غير مستقرة، أي أنه يبدو مقلوب فتظهر لنا الجهة السفلية منه مقابلة لعين المشاهد، تبدو فيها الخطوط المشكلة للأطراف السفلية مائلة نوعا ما ومرفوعة نحو الأعلى، في حين مسند الظهر هو الآخر مائل نحو الأسفل أي أن جميع الخطوط المكونة للكرسي في حالة ميلان وعدم ثبات، وهو ما يؤكد لنا وضعية الكرسي المقلوبة.

فيما يخص التكوين العام للوحة، فإن نجاعي قد قسم اللوحة عموديا إلى ثلاثة أقسام متساوية العرض تقريبا كل قسم منهم يحتوي على كرسي مرسوم في وضعية مختلفة، حيث يظهر لنا هذا التقسيم من خلال الفواصل الملونة بالأسود والمحيطة بألوان أخرى داخل خلفية اللوحة.

- الموضوع
  - اللوحة الاولى:

– علاقة العنوان باللوحة:

يتضح لنا من خلال البطاقة التقنية للوحة الأولى أنها لا تملك عنوانا، حيث ترفق معها جملة "دون عنوان" "sans titre" في أي مرجع أدرجت فيه وذلك لتوضيح الأمر للمتلقي، يقول الفنان نجاعي في هذا الصدد مفسرا لغياب العنوان في بعض الأعمال الفنية وحضوره في البعض الآخر: "بعض الأعمال تأتي مع عناوينها، والبعض الآخر يأبى أن يكشف عن نفسه" (من المقابلة) ، والشطر الأخير من هذه المقولة هو ما ينطبق على هذه اللوحة، وبالتالي لا يمكننا تقديم قراءة عن علاقة عنوان اللوحة بمحتواها، وإنما سنتطرق في هذا الصدد إلى العنوان العام للسلسلة التي تندرج تحتها هذه اللوحة الفنية إلى جانب عدة لوحات أخرى، وذلك من أجل تقريب رؤية الفنان للمتلقي ومعرفة الهدف من وراء إدراجه هذه اللوحة مع سلسلة "حالات حصار".

عنوان السلسلة التي تنتمي إليها هذه اللوحة هو بالغة العربية "حالات حصار" أما باللغة الفرنسية فنقرأه إما "état de sièges" (حالات حصار) أو (حالات الكراسي) أو "sièges de l'état" أي (كراسي الحكم)، لكن وعلى الرغم من أن هذه اللوحة قد تبدو لنا تعبر في محتواها عن عنوان السلسلة كونها تحتوي على العنصر الأساسي الذي استخدمه نجاعي في سلسلة "حالات حصار" وكرره في كل اللوحات التي تنتمي إليها، إلاّ أنها في حقيقة الأمر وحسب "نجاعي" ليس لها أي علاقة بهذه السلسلة ووجودها ضمنها كان لدواعي أخرى، والدليل على ذلك أنها أنجزت في وقت آخر ومكان آخر وتقنية

أخرى، غير مكان وزمان وتقنية بقية أعمال السلسلة. وبحديثنا عن المكان والزمان وكون الفنان نجاعي يعمل بمبدأ " Le contexte fait le concept" "السياق من يصنع المواضيع" فإن سياق إنتاج هذه اللوحة كذلك مختلف تماما عن سياق إنتاج بقية لوحات سلسلة "حالات حصار" الأمر الذي يدعم مسألة اختلافها عن بقية اللوحات الفنية المكونة للسلسلة.

من الواضح لأي متلقي أن أحد أسباب إرفاق هذه اللوحة إلى هذه السلسلة تحديداً هو كما قلنا سابقا "عنصر الكرسي" الذي رسمه وكرره نجاعي بعد إنتاجها في سياق آخر وفي عدة لوحات أخرى، الأمر الذي جعلها تتطابق من ناحية المحتوى الشكلي للوحة مع بقية اللوحات وبالتالي تعزز انتماءها للسلسلة، وبالنسبة للمتلقي العادي فإنه من ناحية أخرى لا يمكنه أن يلاحظ أن هذه اللوحة لا تنتمي إلى سلسلة "حالات حصار" في واقع الأمر وأنها أنجزت بسنتين قبل إنتاجها، وإنما أدرجت إليها لاحقا. لكن ومن وجهة نظر تحليلية وبعين ناقدة، من السهل أن يتعرف أهل الاختصاص أن طريقة الأداء وأسلوب التصوير في هذه اللوحة يختلف عما هو في بقية لوحات سلسلة "حالات حصار".

ومن وجهة نظرنا فإن السبب المخفي وراء إدراج هذه اللوحة ضمن هذه السلسلة بالضبط حتى وإن كان الأمر دون وعي الفنان نفسه، هو التعبير عن الوضعية السياسية التي كانت في إسبانيا لما كان مقيم فيها وعن الوضعية السياسية التي كانت فيها الجزائر لما عاد إليها سنة 1988، هذا وبالإضافة إلى أن هذه السلسلة بالتحديد قد شكلت منعرجا حاداً في الرؤية الجمالية والتوجه الفني لنجاعي كونها تناولت عدة جوانب متناقضة سواء من حيث السياق أو الجمالية أو الأسلوب ...إلى غير ذلك، متبوعة بالسلسلة التي أنتجت في نفس الفترة تقريبا و في نفس السياق سلسلة " آش ذا العار" والتي سنتحدث عنها أيضا بعدما ننتهي من تفسير محتوى اللوحتين اللتين بصدد التحليل من سلسلة "حالات حصار".

- اللوحة الثانية:

– علاقة العنوان باللوحة:

نفس الشيء بالنسبة لهذه اللوحة، هي الأخرى غير معنونة من طرف الفنان، لكن وبما أنها تندرج أيضا تحت سلسلة "حالات حصار" فدراستنا لعلاقة العنوان باللوحة ستكون متعلقة بعنوان السلسلة ككل.

بالعودة إلى التسمية الأولى والأصلية للسلسلة باللغة الفرنسية "état de sièges" نجد أن علاقتها باللوحة تنقسم إلى قسمين أو معنيين رئيسيين:

الأول "état de sièges" "حالات حصار" وهو مصطلح سياسي خاص بقانون الدفاع الفرنسي.

الثاني"état de sièges" "حالات الكراسي" وهي مختلف حالات أو وضعيات الكراسي المصورة في كل لوحات السلسلة منها الثابتة والمقلوبة والمحطمة...إلخ ، ونخص بالذكر هنا الحالات الثلاث المصورة في هذه اللوحة تحديداً.

أيضا بالنسبة للتسمية المقلوبة " siège de l'état" فهي تسمية تحمل رمزية سياسية أيضا لمقر الدولة أو كراسي الحكم.

بعد معرفتنا لمختلف المعاني التي يحملها عنوان السلسلة، وبالإسقاط على اللوحة من الناحية الشكلية والضمنية يتبين لنا أن عنوان السلسلة له علاقة تمثيلية وعلاقتين رمزيتين مع اللوحة، حيث نجد أن الكرسي ممثلا فعلا في اللوحة وبحالات مختلفة، يختلف معناها باختلاف وضعياتها، وأن تلك الكراسي ذات الوضعيات المختلفة بمجملها تشترك في معنى رئيسي و رمزية مشتركة وهي التعبير عن كرسي الحكم أو كرسي السلطة.

وبالنسبة للعلاقة الرمزية الثانية، فهي التي نستنتجها إطلاقا من العنوان الأول" حالات حصار" حيث لا نجد ما يمثل هذا العنوان شكليا داخل اللوحة، لكن وبالعودة إلى ظروف إنتاج اللوحة والسياق الذي جاءت فيه نجدها مرتبطة بأحداث تاريخية جزائرية أليمة كانت مصدرا لإلهام الفنان للتعبير عن هذه القضية، والتي سنتناولها بالتفصيل في الجزء الخاص بتأويل العمل الفني.

- اللوحة الأولى:

<u>– القراءة التعيينية (وصف أولي):</u>

اللوحة عبارة عن مستطيل عمودي الوضعية، تحتوي على عنصر رئيسي و عدة تفاصيل وعناصر أخرى فرعية.

في المستوى الأول يظهر العنصر الرئيسي الممثل لعنوان اللوحة وهو "الكرسي" حيث يحتل أغلب مساحة اللوحة، ويمتد أعلاه و أسفله إلى حدودها العلوية والسفلية.

يقترب شكل هذا الكرسي من الشكل الشائع لكراسي إلاّ أنه يميل إلى القليل من التجريد والسريالية، حيث يظهر مصورا من الناحية الأمامية بشكل نوعا ما مرتفع، أي من زاوية نظر غطسية.

تتكون الجهة العلوية للكرسي من عمودين أسودين يشكلان دعامتي مسند الظهر، بحيث لا يمكننا أن نميز ملمسهما أو المادة التي صنعا منها، هذين العمودين متقابلان لكن غير متوازيان، حيث يقتربان من بعضهما عند نهايتهما وارتباطهما بجزئية "المقعد" أما الجزء الرابط بينهما في الأعلى فنجد الجزء الخاص بإسناد الظهر عند الجلوس والذي صور بطريقة خاصة غير تمثيلية، على شكل لولبي أصفر

اللون يتخلله بعض النقط البيضاء والخطوط اللولبية الرفيعة ذات اللون الأبيض، أما محيطه فكان بخط لولبي كذلك أسود.

وبالنسبة للجزء الخاص بالجلوس "المقعد" فصوره نجاعي على شكل مستطيل ذو لون أحمر قاتم، ومحيطه كذلك محدد بخط غليظ أسود، كما نلاحظ أن خط حيز الجزء الأيسر أغلظ من بقية الحواف. المرجح أن سبب ظهور الجزء الأحمر مائل قليلا نحو يمين المقعد أي أنه ليس في منتصف المقعد تحديداً هو أن الجزء الثابت في المقعد عبارة عن المستطيل الأسود السفلي الذي لا يظهر لنا منه سوى حوافه الأربعة فقط، أما الجزء الأحمر الواقع فوقه فربما هو عنصر يمكن تحريكه أي أنه غير ثابت وعلى الأرجح أنها عبارة عن وسادة أقل حجما من المقعد، حيث يمكن أن نستنتج ليونتها من خلال الخطوط المنحنية التي تتقاطع في منتصفها والدائرة التي تربط بين تلك الخطوط وكأنها عبارة عن زر مثبت لإسفنج الوسادة مع غلافها الخارجي ذو اللون الأحمر.

أما بالنسبة للجزء السفلي للكرسي فلا يظهر لنا منه سوى الأرجل الأمامية، في شكل عمودين متوازيين غليظين باللون الأسود، الأيسر يظهر أكثر من الأيمن كونه أبعد وكون زاوية الرؤية تفرض ذلك.

بالنسبة للمستوى الثاني والذي يمثل خلفية اللوحة، فهو عبارة عن مساحة ملونة تأخذ كامل مساحة اللوحة ذات لونين فاتحين، "الأبيض" يتوسط اللوحة في شكل مستطيل غير محدد الحواف، بحيث يتداخل مع اللون الفاتح الثاني "البيج" مشكلا ما يمكن أن نعتبره إطار أو محيط يحد كامل حواف اللوحة.

كما أشرنا إليه سابقا أن الخلفية تتخللها مجموعة من الرموز والحروف اللاتينية والرسومات المصغرة وبقع سوداء وضربات فرشاة رفيعة وغليظة، باهتة وقاتمة...

من بين ضربات الفرشات الواضحة ذات اللون القاتم نجد العلوية ناحية الجهة اليسرى للوحة والتي أتت في شكل خط مائل كما أشرنا إليه سابقا في الجزء الخاص بجرد الخطوط الأساسية.

وأيضا الضربات السفلية عند نهاية أرجل الكرسي الأمامية المصورة في اللوحة، والتي تتداخل مع نهايتها بحيث لم تعد تظهر لنا الخطوط الأفقية التي تمثل حيز نهاية الأطراف السفلية للكرسي، حيث جاءت هذه الضربات قصيرة ومتتابعة تشبه العشب غير أنها سوداء اللون، تنتهي في الأسفل عند نهاية الحافة الأفقية السفلية للوحة.

بقية الضربات جاءت أخف وأقل وضوحا، تبدو وكأنها بقع ومساحات غير نظيفة موزعة تقريبا على كامل اللوحة، خاصة الجزء الأيسر منها.

أما بالنسبة للرموز والحروف اللاتينية والأرقام والرسومات المصغرة التي يمكن أن نميزها، فنجد في أعلى يمين اللوحة كتابة لا تظهر بوضوح إن كانت حروف لاتينية مقلوبة مثل: حرف Z وحرف E أم أنه رقم 32. أيضا بالنزول قليلا إلى الأسفل بين دعامتي ظهر الكرسي نجد كل من حرفي A و I أيضا و كتصوير مصغر نجد على يمين اللوحة رسمة لكرسي صغير، خالي من التفاصيل لا يظهر منه سوى الخطوط الأساسية المكونة له من زاوية نظر مقابلة.

كذلك نجد في نفس الجهة (اليمنى) من الناحية السفلية للوحة حروف لاتينية أخرى متداخلة نوعا ما نرى منها حرف A وحرف U أو في قراءة أخرى حرف A وحرفين I.

بالعودة إلى يسار اللوحة نجد عند الناحية السفلية حروف غير واضحة كذلك لكن تبدو انها قريبة من حرف C مقلوب و حرف H.

من نفس الجهة اليسرى نحو المنتصف قليلا نجد حرفين آخرين هما حرف S مقلوبا وحرف I.

- اللوحة الثانية:

<u>– القراءة التعيينية (وصف أولي):</u>

في هذه اللوحة تبدو لنا الخلفية متداخلة مع العناصر الأساسية وبالتالي لا نميز أي مستوى، لكن يمكن الفصل بين هذه العناصر والخلفية انطلاقا من الألوان المحيطة بها، حيث نلاحظ أن الألوان التي تتخلل تلك الكراسي بصفتها العناصر الأساسية في اللوحة مصورة أو منجزة بألوان فاتحة أهمها اللون الأبيض، في حين نجد ما يحيط بهذه الكراسي يميل إلى ألوان أغمق قليلا ولو بدرجات متفاوتة ومن بين هذه الألوان نذكر: الأزرق المحمر(البنفسجي)، الرمادي، البني، الاسود.

كما ذكرنا سابقا في الجزء الخاص بتركيب اللوحة، نجدها مكونة من ثلاثة أقسام أساسية كل قسم يتناول عنصر رئيس وهو "الكرسي" لكن كل كرسي في كل قسم من هذه الأقسام له وضعية مختلفة عن الوضعيتين الأخريين.

بداية في وصف الكراسي ووضعياتها المختلفة، نبدأ من القسم الذي يتوسط اللوحة، وهو القسم الذي يبدو فيه الكرسي في وضعيته العادية يظهر لنا من منظور جانبي أيسر، تظهر لنا من خلاله تقريبا جميع الخطوط والأضلاع والزوايا المكونة له، حيث رسمه الفنان نجاعي وبقية الكراسي الأخرى في هذه اللوحة بطريقة تجريدية لا تظهر لنا فيها سوى الخطوط الأساسية المشكلة للهيكل العام.

وبالنسبة للألوان التي يحتويها فهي نفسها ألوان الخلفية، غير أنه وكما سبق وأن أشرنا نلاحظ وجود لون أبيض يحيط بالكرسي ويبرز مناطق معينة فيه من أجل تمييزه عن بقية الألوان التي تتداخل مع الخلفية.

على الجهة اليسرى وفي القسم الأيسر نجد كرسي آخر يظهر لنا من منظور أمامي مقابل، نميز فيه الخطين الجانبيين الأساسيين المشكلين لمسند الظهر، حيث يبدوان مائلان قليلا على اليمين وبالنسبة لجزء المقعد يبدو منفصلا عن الجزء العلوي للكرسي ويميل هو الآخر قليلا نحو اليسار في حين أرجل الكرسي الأمامية تبدو ثابتة وفي وضعيتها العادية، وهو ما يعطي انطباع الحركة وعدم تماسك الأجزاء المكونة للكرسي كما ينبغي. أيضا بالنسبة للألوان فهي نفسها غير أن اللون الأبيض متمركز على الجهة اليمنى للكرسي، كذلك نجد بقعة لونية بنية أسفل الكرسي بين أطرافه السفلية.

بالنسبة للقسم الأيمن، فالكرسي الموجود في هذه الناحية لا تظهر لنا وضعيته بوضوح وبسهولة مثل الوضعيتين السابقتين، فالمتمعن جيدا لهذا الجزء يلاحظ أن الكرسي مصور من زاوية جانبية وهو مقلوب، بحيث تظهر لنا الجهة السفلية منه مقابلة لنظرنا، فنرى الأطراف العلوية والسفلية بوضوح مرتفعة قليلا، والجزء السفلي للمقعد أيضا، أما بالنسبة لمسند الظهر فقد اكتفى الفنان بالإشارة لوضعيته بخط مائل موصول مع المقعد. استخدم الفنان نفس الألوان الموجودة في كامل اللوحة الأزرق المحمر الرمادي الأسود و اللون الأبيض حول الكرسي تحديداً، أما الجزء الملون بالبني القاتم والمظلل فنجده خاصة في الجهة السفلية للمقعد بهدف إظهار العمق.

كما أشرنا إليه سابقا، خلفية اللوحة عبارة عن ألوان متداخلة ومختلطة فيما بينها، لكن تبقى هناك أجزاء فاتحة اللون وأخرى قاتمة كنوع من اللعب بالضوء والظل من أجل خلق بعد معين أو عمق أو توضيح جزئية معينة أو الفصل بين العناصر والأجزاء المكونة للوحة.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة اللوحة)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:
  - *اللوحة الاولى:*

أنجزت اللوحة الأولى عن طريق تقنية مختلطة تتمثل في المزج بين الألوان الزيتية وألوان الأكريليك على قطعة قماش، حيث تعتبر هذه التقنية من بين التقنيات الأكثر استعمالا في لوحات نجاعي، وهي تقنية قاعدية في تكوينه كفنان محترف حيث تلقاها طيلة تكوينه في المدرسة العليا

للفنون بالجزائر العاصمة بالإضافة إلى كلية الفنون الجميلة بفالنسيا بإسبانيا، سواء كتقنية مركبة أي مختلطة أو استخدام تقنية الزيت على القماش وتقنية الأكريليك كل على حدى.

تعتبر هذه اللوحة من اللوحات الأولى التي أنجزها نجاعي، حيث كان ذلك بإسبانيا لما كان يزاول تكوينه الفني هناك، وبالتالي فهي مرآة عاكسة للفنان الشاب الطموح الذي كان يجتهد بكل إخلاص وحب في دراسة الفن وتغذية مواهبه وتطوير ذاته واكتشاف قدراته وشخصيته الفنية خاصة، لذلك هذه اللوحة التي أمامنا هي نموذج عن الفنان الفتي الذي بدأ يخطو خطواته الأولى نحو عالم الفن.

كانت هذه اللوحة بالنسبة لنجاعي بمثابة الكلمات الأولى التي يبدأ بكتابتها طفل التحق بالمدرسة في عامه الأول، حيث يعتبرها من بين اللوحات التي كان يتدرب خلال إنجازها على التكوين الفني الجيد وتنسيق الألوان وانسجام وتوزيع العناصر بطريقة صحيحة وجميلة، لذلك فالغاية التشكيلية الأولى لإنتاج هذه اللوحة هو التمرن على تحقيق تكوين جميل، حيث حاول الفنان نجاعي أن يأخذ مما حوله عنصرا ويحاول أن ينجز من خلاله تكوين جميل، فاختار عنصر "الكرسي" كونه أحد أكثر العناصر التي يصادفها في يومياته، وبالتالي فأراد أن يصنع من لا شيء (شيء متداول وليس له أهمية خاصة) شيئا جميلا.

هذا ما يجعل من الوعاء التشكيلي الذي وردت فيه هذه اللوحة تعليمي أكاديمي ذو غاية جمالية بحتة، ولما نتحدث عن الجمال البحث فإننا نتحدث عن الجمال الشكلي أو الموضوعي كما شرحناه سابقا في الجزء النظري من هذه الدراسة، هذا بالنسبة لما يظنه الفنان أما بالنسبة لرأينا في المضمون المخفي وراء هذه اللوحة فسنفصل فيه في الجزء الخاص بالتأويل.

- اللوحة الثانية:

تعتبر اللوحة الثانية من بين اللوحات الأولى التي أنجزت في الجزائر، وذلك سنة 1889م أي بعد عودة نجاعي من إسبانيا بسنة واحدة، لم يكن إنجازها مخطط له أو مبرمج لكن الوقائع التاريخية التي عاشها نجاعي فور عودته إلى الجزائر قد شكلت بالنسبة له دافعا كبيرا ومصدر إلهام وإبداع فريدين رغم وقعها الأليم في نفس الفنان وفي نفوس الجزائريين ككل.

المقصود بأن هذه اللوحة أو هذه السلسلة ككل غير مخطط لإنجازها، أن نجاعي في تلك الفترة كان منشغلا بسلسلة أخرى كان قد برمج عملية إنجازها (سلسلة إنديكوريس موندي)، بالإضافة إلى انشغاله بمشروع آخر في مجال السينما، حيث كان يشرف على سينوغرافيا وملابس شخصيات فيلم

من إنتاج (جزائري–تونسي) وبالتالي فقد كان يستعمل كثيرا الصبغات المخصصة للقماش، مما ساعده على التعبير عن أفكاره بشكل عفوي ومباشر دون أي سابق تحضير.

وبالتالي أخذ تلك الصباغة الموجودة في الاستديوهات في شكل براميل مملوءة، والأوراق والأقمشة التي يجدها أمامه، واستعملها في انجاز عدة لوحات صغيرة حوالي 25 لوحة، أكبرها حجما لا تتجاوز أبعادها 50×70 سم.

أما بالنسبة للوعاء التشكيلي الذي وردت فيه هذه اللوحة، فهو مختلف عن اللوحة الأولى التي تحدثنا عليها سابقا من ذات السلسلة، فهذه اللوحة تحمل قالبا تعبيريا رمزيا محملا بالمشاعر والأفكار التي يريد ايصالها الفنان حول ما عاشه فور عودته إلى بلده، والتي سنفصل فيها في المراحل القادمة.

- علاقة اللوحة بالفنان:
  - اللوحة الاولى:

كأي عمل فني وليد السياق الذي جاء فيه، جاءت هذه اللوحة في سياق معين يبرر زوايا علاقتها مع الفنان وأسباب إنتاجها، فكما ذكرنا سابقا أن هذه اللوحة أنتجت في إسبانيا لما كان الفنان نجاعي يزاول دراسته هناك، وبالتالي كان في مرحلة التعلم والتكوين الأكاديمي من أجل صقل مكتسباته التعلمية ومهاراته ومواهبه الفردية، فإلى جانب مشاريع ومعارض أنجزها لما كان طالبا بكلية الفنون بفالنسيا، أنجز الفنان هذا العمل كبداية بحث عن ذاته الفنية وعن بصمته الشخصية كفنان بعدما كان يحاول تقليد كبار الفنانين مثل : رامبرانت وبيكاسو وغيرهما.

وبالتالي فعلاقة الفنان بهذه اللوحة من الناحية النفسية هي علاقة اكتشاف وبحث أي البحث عن شخصية الفنان الفريدة، والانتقال من المحاكاة إلى تحقيق تكوينات فنية خاصة عن طريق أبسط الأشياء الموجودة في يومياتنا، أما اجتماعيا فكان يريد من خلالها أن يشق طريقه نحو عالم الفنان المحترف وأن يثبت لمن حوله من الفنانين زملائه أو معلميه أنه فنان بمعنى الكلمة، فنان يتصف بالفرادة والتميز والحرية الكاملة، ليس بحبيس أي أفكار أو أي أسلوب معين لأي فنان من الفنانين الذين سبقوه أو الذين تعلم على يدهم سواء في الجزائر أو في إسبانيا.

أما بالنسبة للسياق السياسي أو التاريخي الذي جاءت فيه هذه اللوحة والذي يبوح لنا عن علاقتها سياسيا وتاريخيا بالفنان نجاعي هو الجزء المخفي وراء هذه اللوحة، فعلى الرغم من أننا صرحنا سابقا أن الغاية الأولى من إنتاج هذه اللوحة هي غاية جمالية بحتة حسب وجهة نظر الفنان إلاّ أنه يبقى هناك ترجيح بأن لهذه اللوحة كذلك ارتباطات سياسية تاريخية عاشها الفنان في الفترة التي

أنجزها فيها، ولحسن حظه أنها كانت فترة مستقرة سياسيا نوعا ما أو في بداية استقرارها، بعدما عانت إسبانيا العديد من السنوات من الدكتاتورية والحكم المستبد والحروب الأهلية، وبالتالي فتلك الفترة (فترة انتاج اللوحة) كانت تمثل فترة الانتعاش والنقاهة والانتقال نحو الديمقراطية، والتعبير المخفي لهذه الوضعية أو الحياة السياسية في هذه اللوحة هو ما سنتطرق إليه في الجانب التأويلي من أجل معرفة العناصر المستخدمة من طرف الفنان التي توحي لنا بهذه القراءة.

- اللوحة الثانية:

رغم أن اللوحة الثانية تنتمي إلى نفس سلسلة اللوحة الأولى، إلاّ أنها لم تأتي في السياق نفسه فكما ذكرنا أن هذه اللوحة أنجزت في الجزائر مع بقية لوحات السلسلة، وبالتالي فالسياق التعبيري الذي جاءت فيه يختلف عن السياق الذي أنتج فيه نجاعي اللوحة السابقة بإسبانيا، ومنه فعلاقتها بنجاعي مختلفة تماما عن علاقته باللوحة الأولى.

حيث نستنتج أن علاقة الفنان نجاعي النفسية مع هذه اللوحة هي علاقة مشاعر نفسية قوية تتأرجح بين ذعر وخوف وصدمة نفسية وحسرة وغضب، نتيجة لوضعية البلاد المروعة التي صادفته فور عودته إليها بعد غياب طويل، لم تكن مشاعر إيجابية خالصة كما كان يظن، مشاعر اشتياق أو محبة بل على العكس تماما، لم يكن يعلم نجاعي ماذا ينتظره بعد يومين من دخوله إلى الجزائر.

تاريخ 5 أكتوبر 1988، كيف لجزائري وفي سن نجاعي أن ينسى هذا اليوم، كيف لفنان مثله أن يسمح بمرور هذه المأساة التاريخية دون أن يعبر عنها بكامل طاقته الإبداعية، هذا اليوم الذي يعني الكثير في نفوس من عاشوه، يوم انتفاضة الشعب الجزائري وخروج المتظاهرين للشوارع في احتجاجات عارمة شملت كل الولايات الجزائرية، من أجل الاحتجاج عن الوضع المعيشي المتدني والبطالة المنتشرة والاقتصاد المنهار والحرمان من الحقوق والبيروقراطية الممارسة في مختلف القطاعات، في فترة حساسة فترة الانتقال من مرحلة الاستعمار إلى مرحلة الاستقلال حينما كان الشعب الجزائري يعيش فترة ضغوطات نفسية متراكمة منذ فترة الاستعمار وحالة من التيه و الاضطراب بعد الاستقلال، مما جعله ينفجر بعد فترة من الكبت ويحول هذه المشاعر إلى مشاعر انتقام، حيث تدخلت قوات الجيش لقمع المتظاهرين وتم اقرار حالة حصار وحظر التجوال ليلا من طرف الرئيس السابق "الشاذلي بن جديد" للحفاظ على ما تبقى مما خربه المتظاهرون، حيث أسفرت هذه الأحداث عن عدد كبير من الضحايا قدرته الدولة بـ 169 في حين قدره المعارضون بأكثر من 500 قتيل وآلاف المفقودين.

كان ذلك ملخصا عن الحالة النفسية والظروف الاجتماعية والسياسية التي تشكل علاقة الفنان بهذه اللوحة، والتي سنتطرق فيا بعد إلى التعرف على الرموز التي وظفها الفنان من أجل التعبير عن هذه المشاعر والموقف الذي عاشه أول عودته إلى بلاده.

ومن خلال تطرقنا إلى ما يخص بيئة انتاج اللوحتين اللتان ينتميان إلى نفس السلسلة يتضح لنا أكثر فأكثر أنهما مختلفتان تماما وتكاد أن تكونا متعاكستان رغم انتماءهما إلى نفس السلسلة، وهذا الاختلاف والتجميع الحاصل هو الذي شكل بالنسبة لهذه السلسلة نقطة قوة وهو ما أثار اهتمامنا من أجل تسليط الضوء على هذه الجزئية لأنها فعلا أثرت على مسيرة الفنان ورؤيته الفنية وحسه الجمالي وأفكاره وتوجهاته وكل ما يدخل في تشكيل شخصية الفنان وبناءها.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

- *اللوحة الاولى:*

كما ذكرناه سابقا أن هذه اللوحة حسب وجهة نظر الفنان أنجزت لهدف جمالي بحت، أي أنها لا تحمل أي رمزية أو أي معنى مخفي، لكن رأينا في هذا الشأن غير ذلك وكنا قد أشرنا إلى السياق الذي جاءت فيه هذه اللوحة والذي يمكن أن نتخذه كسنداً لإعطاء تأويل ومعنى لهذه اللوحة حتى تكون لها جمالية في المعنى إلى جانب جماليتها في التكوين والتشكيل.

وقبل الحديث عن الشق الرمزي وكشف الرموز التي تحيلنا إلى معناها بالإسقاط على السياق الذي أنتجت فيه، الأجدر أن نبدأ بعملية تحديد القيم الجمالية التي تحتويها هذه اللوحة كرابط بين عناصرها الشكلية و فوق الشكلية.

كقيمة مهمة جدا في تكوين العمل الفني، تحقق هذه اللوحة قيمة "الوحدة" على جميع المستويات التي تقاس بها، بداية من "وحدة الشكل" حيث نلاحظ فور تلقينا للوحة "الكرسي" والذي يمثل العنصر الأساسي في اللوحة ومجموعة من العناصر الفرعية التي تم التنسيق و والتجميع والربط بينها عن طريق التقارب والتداخل والتشابك فيما بينها، بحيث أعطت انطباع التكامل وتحقيق الوحدة الشكلية للوحة. أما من ناحية تحقيقها "لوحدة الفكرة"، فيبدو لنا أن هذه اللوحة قد حققت وحدة موضوعية بتناولها موضوع واحد الذي جاء يعبر عن السياق الذي انتجت فيه، على الرغم من الأولوية الجمالية التكوينية الشكلية التي فرضها الفنان نجاعي عند إنجازها. وفيما يخص وحدة الأسلوب، فكما نرى أن اللوحة قد حققت "وحدة الأسلوب" كونها أنجزت بأسلوب تصوير موحد، صحيح أن الفنان نجاعي معروف بكرهه الشديد للتعلق بأسلوب واحد وتكراره عدة مرات في منجزاته الفنية، لكنه لا يرتكب خطأ

استخدام عدة أساليب في عمل فني واحد، لأن ذلك يهدد وحدة العمل الفني ويشتت انتباه المتلقي، وفي غالب الأحيان خاصة عند الاخفاق في الجمع بين تعدد الأساليب في عمل فني واحد يؤدي ذلك إلى الانحراف عن تحقيق التكوين الفني الجميل.

كما أن تحقيق هذه اللوحة للوحدة على عدة أصعدة لم يمنعها من أن تتصف كذلك بالتنوع بين العناصر المكونة لها، فنلاحظ وجود خطوط ذات أنواع مختلفة: مستقيمة، لولبية، مائلة، منحنية ... تختلف من ناحية السمك والاتجاه واللون أيضا، إلى غير ذلك من أوجه التنوع...

كقيمة جمالية أخرى نجد ما ينتج لنا عن صفة الاتزان، حيث حققت هذه اللوحة جمالية التوازن من خلال التكوين العام للوحة الذي يوحي لنا بالتوزيع السليم والتوازن المطلوب، إذ لم يعتمد الفنان على أي قاعدة ثابتة لتحقيق الاتزان، وإنما على رؤيته وتقديره المبني على الخبرة والحدس والتعلم الجيد وقدرة الفنان على الاحساس بعمله الفني وتنظيمه. حيث نجد هناك نوع من التوازن بين الفراغ والكتلة وبين الألوان القاتمة والألوان الفاتحة، وهو ما سميناه سابقا بالتوازن غير المتماثل أو التوازن الوهمي.

بالنسبة للقيمة الجمالية الثالثة التي يمكن أن نستخرجها من اللوحة هي قيمة "السيادة"، فكما يظهر في اللوحة العنصر السائد هو "الكرسي" نظرا للصفات التي تميزه عن بقية العناصر بداية من حجمه الكبير إلى قربه أو تصويره في المستوى الأول و تمييزه عن الخلفية بواسطة ألوان قاتمة وبالتالي متضادة مع ألوان الخلفية الفاتحة، كل هذه الصفات الشكلية ساهمت في لفت نظرنا نحو "الكرسي" كما أعطته أهمية بصرية أكثر، وغالبا ما ترتبط الأهمية البصرية بالأهمية الموضوعية، وهو الأمر الذي ينطبق على هذه اللوحة، فحسب رؤيتنا التي أسقطناها على سياق اللوحة من أجل استنتاج معنى مخفي غير الجمالية البحتة التي صرح بها الفنان، يتبين لنا أن "الكرسي" له من الأهمية الموضوعية ما يقارب أهميته البصرية، وهذه الأهمية الموضوعية نربطها بالقراءة التأويلية التي أشرنا إليها في المراحل السابقة فيما يخص دلالة الكرسي سياسيا في تلك الفترة التي أنجزت فيها اللوحة بإسبانيا، فكما نلاحظ أمامنا في هذه اللوحة أن الكرسي يبدو في وضعية ثابتة، والكرسي عادة ما يرمز للحكم والرئاسة، فبعدما كان سابقا يرمز للحكم عن طريق التاج، أصبح الآن من الشائع والمتداول التعبير عن الحكم عن طريق الكرسي، هذا وبالإضافة إلى الحالة أو الوضعية التي صور بها والتي ترمز للثبات والحياة السياسية المستقرة، كذلك الوسادة الحمراء المصورة على المقعد والتي تعطينا انطباع الراحة بعدما كان مقعد الكرسي مجرد خشبة غير مريحة، أي أنه وأخيرا شهدت إسبانيا الحياة الديمقراطية

وانتعشت بعد مدة طويل من الحكم الدكتاتوري والمستبد الأمر الذي سينعكس حتما على حياة الشعب الإسباني وسكان إسبانيا ككل وينعمون أخيرا بحياة سياسية آمنة ومستقرة.

- اللوحة الثانية:

لو اختصرنا أكثر ما يميز هذه السلسلة عن بقية السلاسل في كلمة واحدة، سنختار كلمة "صدفة"، فكما أشرنا إليه سابقا أن "سلسلة حالات حصار" لم يكن الفنان "مصطفى نجاعي" يخطط إطلاقا لإنتاجها، ففي تلك الفترة كان مشغولا بأعمال فنية أخرى، لكن وبالرغم من صدفة إنتاجها من حيث السياق والأحداث التي تعرض إليها الفنان فور أن وطئت قدماه الجزائر، أو صدفة الوسائل التقنية التي توفرت أمامه فحفزت فيه دافع الإبداع، إلا أنها لا تخلو من القيم والصفات الجمالية التي تدل على التكوين الجيّد والموهبة التي بدأت تصقل شيئا فشيئا.

فمن بين القيم الجمالية التي يمكن أن نستخرجها من هذه اللوحة بالذات نذكر:

قيمة الوحدة: وحّد نجاعي بين عناصر هذه اللوحة من ناحية الشكل أولا، فنلاحظ أن الكراسي الثلاثة مصورة بطريقة موحدة من حيث الحجم والمساحة التي تشغلها في اللوحة، أيضا من حيث شكلها و اكتفاءه بالخطوط الأساسية المحددة لها على طريقة تجريدية، وكذلك من حيث اللون الأسود الذي رسمت به. أما بالنسبة لوحدة الموضوع، فنستنتجها من خلال اختياره لموضوع واحد "الكرسي" مع ابقاءه لخاصية التنويع والتي نلاحظها من خلال الوضعيات المختلفة لكل كرسي من الكراسي المصورة. وبخصوص الوحدة المطبقة في أسلوب التصوير ككل، من الواضح أن اللوحة قد صورت بأسلوب واحد ووحيد سواءً الخلفية الموحدة أو الكراسي الثلاثة المصورة على نفس المنوال، وهو أسلوب مرتبط أساسا بالتقنية المعتمدة، حيث سيولة الألوان وخفتها ساهمة بشكل كبير في انسجامها وتداخلها فيما بينها.

قيمة السيادة: قسمت سيادة هذه اللوحة إلى ثلاثة أقسام متساوية الجاذبية، والمتمثلة في الثلاث كراسي المصورة في اللوحة، حيث ميزنا هذه الأخيرة عن الخلفية من خلال اختلاف شكل الخطوط التي رسمت بها عما هو موجود في الخلفية التي تبدو خالية من الخطوط الصريحة بأنواعها، بالإضافة إلى التباين الحاصل بين ألوان هذه الخطوط والألوان المستخدمة في الخلفية، فتصوير نجاعي لهذه الكراسي بخطوط سوداء خلق تباين وتضاد جعلنا نميزها بسهولة عن الخلفية.

رغم تساوي الجاذبية البصرية لهذه الكراسي إلى حدٍّ كبير، إلاّ أنه يبقى الكرسي الواقع في المنتصف يجذب النظر بنسبة أكبر، كون العين البشرية عادة ما تنساق وتفضل الأشياء الوسطى عن الأشياء الجانبية.

قيمة الحركة: المتلقي لهذه اللوحة يحس بنوع من الحركة في بعض أجزاءها خاصة الطرفين الأيسر والأيمن وبصفة أكبر الطرف الأيمن، أين توجد الكراسي في حالة ميلان أو انقلاب تام، حيث تعتمد هذه الحركة في استنتاجنا لها على ثقافتنا الفنية كمشاهدين، كونها تُحسّ لا تُرى، أي أننا بمجرد تلميحات نتوقع حدوث الفعل الحركي حتى وإن كانت الصورة ثابتة، وهذا النوع من الحركة في الأعمال الفنية ثنائية الأبعاد هو ما سميناه "بالحركة التقديرية".

أيضا لا تخلو هذه اللوحة من قيم التدرج، التباين والتضاد، فنلاحظ أن الخلفية تتدرج ألوانها من الألوان القاتمة إلى الألوان الفاتحة فمثلا نجد اللون الأسود والأبيض وما بينهما من رماديات ذات درجات لونية مختلفة، أيضا نلمح اللون الأزرق والأحمر وما بينهما من درجات متقاربة مثل الأزرق المحمر أو البنفسجي الفاتح...كما أن تداخل هذه الألوان فيما بينها يخلق لدينا تباين وتفاوت في الظهور فمثلا نجد اللون الأبيض الذي يتباين ويختلف مع اللون الأزرق، في حين نجد ألوانا تشكل ثنائيات متضادة كونها بلغت أقصى درجات التباين مثل التضاد بين الأسود والأبيض، وبين درجات الأزرق ودرجات الأحمر التي تقترب كثيرا إلى اللون القرميدي أو البني.

وبالنسبة لنظام وتوزيع عناصر هذه اللوحة فقد يسهل استنتاجه انطلاقا من التقسيم الثلاثي العمودي الذي قام به الفنان نجاعي أين يحمل كل قسم عنصر من العناصر الأساسية في وضعية معينة، كما تحقق هذه اللوحة انسجاما عاما بين عناصرها التشكيلية سواء من ناحية الالوان المستعملة أو الموازنة بين المساحات السلبية والمساحات الإيجابية. أيضا تكرار عنصر "الكرسي" مع الإبقاء على ميزة التنوع خلق توازن عام للوحة مثل من خلاله ترديداً لفكرة ما.

وكإشارة صغيرة عن أحد العناصر التي اعتمدها الفنان في تكوين عمله الفني، والتي لم يسبق لنا الحديث عنها نذكر" المنظور" حيث صورت الكراسي الثلاث بمنظور خطي مختلف، يتخلف كل منه عن الآخر باختلاف زاوية النظر أو زاوية التصوير، كما نلاحظ أن هذا المنظور قد سهل علينا التعرف على وضعية الكرسي في كل قسم، وأنه قد رسم بطريقة يدوية حرة لم تستخدم فيها أي أداة تسطير أو قياس، وبالتالي فإن توظيفه كان بهدف إعطاء نظرة واقعية للكراسي الثلاث من زوايا مختلفة وبوضعيات مختلفة تسهل على المتلقي التعرف عليها.

على عكس اللوحة الأولى التي قلنا أن الفنان كان قد أنجزها لغرض جمالي بحت، والتأويل الذي قمنا بإعطائه لها تأويل شخصي تام، فإنه من الواضح لنا أن هذه اللوحة قد صورت لهدف رمزي أيضا فجمالية هذه اللوحة جاءت بين الشكل والمضمون، لأنها تحتوي على حمولات أو رموز يمكن أن تروي لنا أحداث تاريخية وسياسية، بعد أن نقوم بفك شيفراتها عن طريق إسقاطها على السياق العام الذي جاءت فيه، والذي قمنا في المراحل السابقة بالحديث عنه والتفصيل فيه.

صور نجاعي الكرسي في هذه اللوحة مكررا ثلاث مرات، أراد من خلال ذلك أن يعبر عن ثلاث وضعيات سياسية واجتماعية عاشها الشعب الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال، ثلاث كراسي، ثلاث وضعيات، ثلاث حالات نفسية اجتماعية وسياسية مرت على الشعب الجزائري في فترة حساسة، بين ما كان يأمل أن يعيشه بعد سنوات من الاحتلال وبين ما فرض عليه وبين ما نتج جراء نفاذ صبره وانفجار مكبوتاته.

الكرسي الذي يتوسط اللوحة في حالته العادية يمثل الاستقرار والتوازن والحياة العادية والعادلة الآمنة والمريحة التي كان يحلم المواطن الجزائري أن يعيشها بعد سنوات من سلب وطنه وحقوقه الإنسانية و الظلم والقهر الذي عاناه جراء الاحتلال الفرنسي الغاشم، حياة خالية من مظاهر العبودية والاستغلالية و سلب الحريات والظلم وأبعد من ذلك مظاهر القتل والفقر والتشرد والاغتصاب...

الحياة التي كان يحلم أن يجدها بعد استقلاله وتخلصه من هذا الكابوس، حياة تسودها الديمقراطية والعدالة والتكافؤ والاحترام، حياة الاستقرار والطمأنينة.

أما الكرسي المصور على يسار اللوحة، يبدو لنا أنه مائل نوعا ما نحو اليمين ولا يقف متزنا مستقيما، هذا الميلان هو الواقع الذي فرض على المواطن بعد سنوات من استقلاله، هو الصدمة التي تلقاها، هو خيبة الأمل التي صادفته بعد سنوات من الأمل والصبر، هذا الميلان هو الحياة المتوترة والمزرية التي حملت كل مظاهر البيروقراطية والبطالة والتشرد والمعيشة المتدنية وتقهقر النظام والتسيير في مختلف القطاعات.

الكرسي الثالث الموجود على يمين اللوحة، يعتبر الأكثر تمثيلا لعنوان السلسلة "حالات حصار" والممثل للفترة التي لحق بها نجاعي عند عودته إلى الجزائر و التي عاشها بكل تفاصيلها الأليمة. وضعية الكرسي المقلوبة تمثل انتفاضة 5 أكتوبر 1888، انقلاب الكرسي يعني انقلاب الحكم يعني غضب الشعب واعتصامه وخروجه في مظاهرات تاريخية كتبت في سجل تاريخ الجزائر من ذهب،

هذه المظاهرات التي راح ضحيتها أبرياء ذنبهم الوحيد رفضهم لواقعهم التعيس وحياتهم المزرية ورغبتهم في التغيير والتأسيس لجزائر حرة ومستقلة بمعنى الكلمة.

هذا الكرسي وهذه الوضعية وهذه الحادثة التاريخية هو ما لخصه نجاعي في عنوانه "حالات حصار" التي أعلنت بعد أيام قليلة من هذه الانتفاضة.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

- *اللوحة الاولى:*

بعد تحليلنا للوحة الأولى من سلسلة "حالات حصار"، يمكننا أن نلخص ما استنتجناه كالآتي:

– استخدم الفنان في هذه اللوحة تقنية مختلطة بين الزيت والأكريليك على القماش، حيث تعتبر التقنيتين(الزيت على القماش والأكريليك) من أكثر التقنيات المستخدمة في لوحاته والتي أجادها منذ بداياته سواء منفصلة أم مختلطة.

– تعتبر هذه اللوحة من أوائل الأعمال الفنية التشكيلية التي قام بها نجاعي في إسبانيا.

– الأسلوب الذي نستنتجه من هذه اللوحة يتأرجح بين أسلوب أكاديمي و جمالي بحت يبحث فيه الفنان عن جمالية للتكوين، وبين أسلوب تعبيري رمزي مخفي وراءها يعبر عن وضع سياسي اجتماعي معين عاشه في تلك الفترة في إسبانيا.

– القيم الجمالية التي يمكن أن نستخرجها من هذه اللوحة هي: الوحدة، التوازن، السيادة، التباين والتضاد اللوني.

– تركيب هذه اللوحة يعتمد على عنصر أساسي سائد "الكرسي" بنيت حوله بقية العناصر الفرعية المتواجدة في الخلفية.

– تجمع هذه اللوحة بين ألوان حيادية وأخرى حارة (الأحمر والأصفر)، كما تغلب عليها الخطوط المستقيمة العمودية الصريحة والتي تعطي في مجملها انطباع التفاؤل والراحة النفسية.

– من الناحية الرمزية، استخدم الفنان الكرسي كعنصر أساسي بهدف إنجاز تكوين جمالي بواسطة شيء اعتيادي ومتداول في يومياته كتدريب على إنجاز تكوين جميل، أما استخدامه حسب وجهة نظرنا كان كرمز سياسي يعبر عن السلطة أو الحكم تماما مثل رمزية التاج عند التعبير عن الحكم الملكي.

– يرمز الكرسي المرسوم بخطوط مستقيمة وعمودية ثابتة والوسادة الحمراء التي تتوسط المقعد، إلى الوضعية السياسية والاجتماعية المستقرة والمزدهرة لإسبانيا في تلك الفترة والتي انعكست على نفسية الفنان بالإيجاب.

– لم يكن إدراج هذه اللوحة مع سلسلة "حالات حصار" في الحسبان، والسبب الرئيسي وراء إدراج الفنان لهذه اللوحة ضمن هذه السلسلة هو تطابق العنصر الرئيسي "الكرسي" مع بقية العناصر الرئيسية " الكراسي" التي تداولها في بقية أعمال السلسلة.

– هذه اللوحة ليست لها أي علاقة بعنوان السلسلة الرئيسي" حالات حصار "état de siège" من الممكن أن تكون لها علاقة مع العنوان المشتق "حالة الكرسي" والممثلة في الكرسي ذو الوضعية المستقيمة.

- اللوحة الثانية:

بعد تحليلنا للوحة الثانية من سلسلة "حالات حصار"، يمكننا أن نلخص ما استنتجناه كالآتي:

– ارتبطت التقنية التي أنجزت بها هذه اللوحة بالمواد المستخدمة، والتي كانت عبارة عن أصباغ القماش، وقطع القماش ومجموعة من الأوراق التي صادفت نجاعي أثناء مهمته المتمثلة في التحضير لسينوغرافيا وملابس فيلم (جزائري–تونسي).

– لم يخطط نجاعي للقيام بهذه السلسلة وإنما إنتاجها كان صدفة، تأثره بحادثة 5 أكتوبر 1988 كان المحرك الأول والمصدر الملهم والمحفز لإنجاز هذه اللوحة والسلسلة ككل رغم وقعه الأليم في نفسية الفنان والجزائريين.

– الفترة التي أنجزت فيها هذه السلسلة كانت نفس فترة انشغال الفنان بالتحضير للعمل السينمائي وفترة إنجاز سلسلة أعمال فنية تشكيلية جديدة بعنوان " إينديكوريس موندي".

– اللوحة تجمع بين كل من الأسلوب التعبيري، الرمزي والتجريدي.

– تعتبر اللوحة من اللوحات الأولى التي أنجزها نجاعي بعد عوته من إسبانيا و دخوله إلى الجزائر.

– اعتمد الفنان في كيفية تكوين اللوحة على تقسيم ثلاثي بطريقة طولية لمساحة اللوحة كاملة بحيث يحتوي كل قسم على عنصر أساسي "الكرسي" يختلف كل كرسي عن الآخر في وضعيته وزاوية رسمه.

– يغلب على هذه اللوحة الألوان الباردة والخطوط المائلة، حيث تعطي لنا انطباع الحزن والانكسار و التمرد.

– يحمل الكرسي في هذه اللوحة أيضا رمزية سياسية اجتماعية، حيث يعبر عن انتفاضة 5 أكتوبر 1988 وخروج الشعب الجزائري في مظاهرات عبر مختلف ربوع الوطن، للتنديد بمظاهر الظلم والمعيشة المتدنية والدكتاتورية الطاغية في تلك الفترة(ما بعد الاستقلال).

– تحمل وضعيات الكرسي المصورة معاني مختلفة، حيث ترمز الوضعية الموجودة في المنتصف إلى الثبات والاستقرار الذي كان يأمله الشعب الجزائري بعد الاستقلال، الوضعية التي على اليسار ترمز إلى تدني الأوضاع وتقهقر الحالة السياسية والاجتماعية للبلاد، أم الكرسي الموجود على البمين فيرمز إلى انتفاضة 5 أكتوبر1988 وغضب الشعب وحالة الطوارئ التي أعلنت بعدها في الجزائر.

– عنوان السلسلة بالنسبة لهذه اللوحة يرمز فعلا لحالة الحصار التي عبر عنها الفنان في القسم الأيمن للوحة "الكرسي المقلوب" والتي جاءت مباشرة بعد انتفاضة الشعب.

– عند تحليلنا للوحتين نلاحظ هناك نوع من التطور الجمالي أو ما يمكننا أن نصفه حتى بالتناقض الجمالي والحسي والسياسي والاجتماعي بين كل من اللوحتين الأولى والثانية رغم كونهما من نفس السلسلة واشتراكهما في نفس العنصر الشكلي الرئيسي "الكرسي"، فلما كان نجاعي في إسبانيا كان له اهتمامات جمالية بحتة وكان يعيش في بلاد وضعيتها السياسية والاجتماعية آنذاك تسير نحو الاستقرار والديمقراطية والازدهار والرفاهية، لم يكن يحمل أي هم سوى أنه يتقن مبادئ التكوين الجيد، لكن وعند عودته إلى الجزائر واصطدامه بواقعة 5 أكتوبر 1988، تغيرت رؤيته الجمالية البحتة وأصبح يميل إلى الجمالية الرمزية التي تعبر عن مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والنفسية للشعب الجزائري والتي كانت تمثل البداية أو الانطلاقة نحو التعبير عن مختلف قضايا بلده وقارته وثقافته وكل ما يخص القضايا والأزمات الإنسانية ككل.

3.3.4 العينة(4): سلسلة إين ديكوريس موندي In Decoris Mundi

الصورة (05): العينة البحثية 04

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى(الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم اللوحة: Don Quijote/ دون كيشوت

– اسم صاحب اللوحة: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهورها:1990 بالجزائر

– نوع الحامل والتقنية: زيت على قماش وأكريليك ومواد أخرى...، تقنية مختلطة.

– الشكل والحجم: مستطيل، 120سم*180سم.

- الجانب التشكيلي

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

استخدم الفنان مصطفى نجاعي في لوحة "دون كيشوت" مجموعة من الألوان والتي تتفاوت درجة انتشارها بتفاوت المساحات التي تشغلها، الأمر مرتبط كذلك بأهمية كل لون من الألوان الموظفة داخل اللوحة، مما يجعل الأولوية والأكثرية في استخدام لون معين وإبرازه مقارنة مع باقي الألوان وسيلة من وسائل لفت انتباه المتلقي إلى معنى أو إيحاء معين. وهو ما ينطبق على اللون الأحمر الدموي في هذه اللوحة الذي أخذ أكبر مساحة والتي نقدرها بحوالي نصف المساحة الكلية

للوحة في حين تشغل بقية الألوان مجتمعة النصف الآخر منها، حيث ينتشر اللون الأحمر خاصة في الجزء العلوي و في المنتصف إلى غاية اختفاءه تدريجيا كلما اقتربنا من الحافة السفلية للوحة.

في المرتبة الثانية من درجة الانتشار نرجح اللون الأسود الفحمي، والذي نجده في منتصف اللوحة وأسفلها عند الحافة تماما، يمثل اللون الأسود في اللوحة لون الكرسي الموجود على اليمين الذي يظهر منه أجزاء بسيطة كالطرفين السفليين (رجلي الكرسي الأمامية والخلفية) وعمود واحد من عمودي مسند الظهر، كما يظهر كذلك اللون الأسود في منتصف الكرسي أي الجزء الذي يمثل المقعد.

أيضا نجده في الكرسي المقابل للكرسي الأيمن والواقع على الجهة اليسرى للوحة، حيث نميزه في أعمدة الأطراف العلوية والسفلية وكذلك بشكل أوضح في المساحة المربعة التي تمثل مقعد الكرسي. كما نجد اللون الأسود يحتل المساحة السفلية كلما اقتربنا أكثر للحيز السفلي للوحة على شكل قاعدة أو أرضية مثبت عليها الكرسيين المرسومين في منتصف اللوحة.

في المرتبة الثالثة من درجة الانتشار نجد اللون البيج المائل للاصفرار قليلا، والذي نجده حول الكرسيين، ويختلط كذلك مع اللون البني الفاتح الذي يمكن أن نرتبه في المرتبة الرابعة من ناحية درجة انتشاره في اللوحة.

وفي المرتبة الخامسة اللون الأبيض الذي رسم به الهيكل العظمي الجالس على الكرسي الأيمن حيث يظهر مختلطا قليلا مع اللون الأسود الذي رسم به الكرسي.

أما المرتبة السادسة فهي للون الأزرق الذي وظف على شكل خربشات قلم أو فرشات في أسفل اللوحة عند قاعدتها خاصة على اليسار وبشكل أخف عند الزاوية السفلية الموجودة على يمين اللوحة.

في المرتبة السابعة والأخيرة نذكر أقل الألوان توظيفا والتي لا نراها بشكل واضح إلاّ عند تركيزنا على تفاصيل اللوحة، حيث جاءت هذه الألوان على شكل بقع أو مواضع صغيرة في مختلف أرجاء اللوحة امتزج فيها لونين بارزين، نذكر من هذه الألوان: اللون البرتقالي واللون الرمادي.

– التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

تحتوي هذه اللوحة على أيقونات ورموز وكدا خطوط رئيسية صريحة ووهمية ساهمت في تكوين وبناء اللوحة، فكما نعلم أن نجاعي يركز على خطين وهميين في بناء لوحته، الخط الوهمي العمودي والخط الوهمي الأفقي، حيث يتمثل الخط الوهمي الأفقي في القاعدة الوهمية التي جاءت في شكل ضربات فرشاة باللون الأسود وخربشات باللون الأزرق والتي أعطت لنا إيحاء بوجود أرضية أفقية ثابتة

أما الخط الوهمي العمودي، فنستنتجه من خلال وضعية الكرسيين المرسومين بخطوط عمودية على الأرضية والمشكلة لزوايا قائمة.

وبالتالي فالخطوط الصريحة العمودية في هذه اللوحة هي ما يظهر لنا من الأطراف العلوية والسفلية للكرسيين، أما الخطوط الصريحة المائلة فهي ما يشكل جوانب وحواف المقعد الذي يظهر في شكل مربع أو مستطيل.

أيضا كخطوط أخرى مائلة، نجد على يسار اللوحة من الجهة العلوية خط أبيض خفيف مائل عن خط الأفق قليلا، ويتقاطع ويشكل زاوية قائمة مع خط آخر أبيض وخفيف يكاد لا يظهر ينحرف قليلا عن الخط الوهمي العمودي المقسم للوحة عموديا.

وكخطوط محنية وأقواس ونصف دوائر ودوائر وأشكال بيضوية نجدها في تفاصيل الهيكل العظمي من رأس وأضلاع ومفاصل، وكذا الشكل البيضوي الأسود الموجود على الكرسي الأيسر.

بالنسبة للعناصر الأيقونية أو الرمزية كتعبير أدق، نميز شكل "الكرسي" الأيمن والأيسر، وأيضا الهيكل العظمي الذي يجلس على الكرسي الأيمن، والشكل البيضوي الأسود الموجود على مقعد الكرسي الأيسر الذي يشبه مزهرية رماد الموتى أو الجمجمة أو خيال لانكماش وتلاشي الهيكل العظمي الموجود في الطرف الآخر، باعتبار تلك الخطوط البيضاء هي خطوط لحواف مرآة كبيرة تصور الكرسي والهيكل بالكامل.

تركيب اللوحة جاء معتمدا على قاعدة الأثلاث، حيث نلاحظ أن نقاط القوة التي تتشكل بتقاطع الخطين العموديين والأفقيين المقسمين للوحة تشمل كل من الكرسيين الأيمن والأيسر.

- الموضوع

– علاقة العنوان باللوحة:

المتأمل لهذه اللوحة والمطلع والملم بما يتعلق بالسلسلة التي تنتمي إليها ككل، يدرك حتما أن ما هو مصور في اللوحة له بعد رمزي مرتبط بعنوان السلسلة بالدرجة الأولى و من ثم عنوان اللوحة بالدرجة الثانية. فعنوان السلسلة "Indecoris Mundi" والذي ننطقه "إينديكوريس موندي" و يعني باللغة اللاتينية "العالم المخزي" حيث اختار نجاعي تسمية اللوحة بهذه اللغة كونها اللغة الأصل للغة الإسبانية والتي يتقنها جيدا كونه عاش في إسبانيا لعدة سنوات إلى جانب إتقانه للغة الفرنسية، حيث يعبر نجاعي عن عنوان اللوحة باللغة الفرنسية بـ "Le monde honteux" والذي ترجمه كذلك على طريقته الخاصة باللهجة الجزائرية "أشْ هذْ العار؟" وهي جملة مقتبسة من القصيدة المكناسية التي

أداها رائد الأغنية الشعبية الجزائرية " الشيخ الحاج محمد العنقى" – رحمه الله– حيث يقول في المقطع كاملا: أش هذ العار عليكم يا رجال مكناس* مشات داري في حماكم يا أهل الكرايم* سبتي وهلاكي الامان في بن آدم. هذه الجملة تحيلنا إلى أفكار نجاعي في تلك الفترة 1988م لما التقى بأصدقائه من حي "سكالة" مباشرة بعد عودته إلى الجزائر يوم 3 أكتوبر 1988م حيث يروي لنا نجاعي تفاصيل ذلك اللقاء في حوار مع السيد الكاتب "عبد الرحمان جلفاوي" قائلا:

« je suis rentré au pays le 3 octobre 1988 ! Deux jours après c'étaient les événements que tu sais ! Les copains de mon quartier de La Scala me disaient : Mostefa si tout ça est arrivé c'est à cause de toi ! Parce que pendant les deux premiers jours de mon arrivée je n'arrêtais pas de les interpeller: Bon dieu, encore endormis vous êtes alors que partout le monde bouge ! Deux jours après Alger se soulevait. Et eux de pointer leur doigt sur moi : c'est toi le responsable de ce soulèvement..! » (Djelfaoui A. , 2022)

"عدت إلى الوطن في الثالث من أكتوبر 1988! يومين فقط بعد ذلك وقعت الاحداث التي تعرفها! كان أصدقائي من حي سكالة يقولون لي: "مصطفى، إذا حدث كل هذا، فهو بسببك! لأنه خلال اليومين الأولين من وصولي لم أتوقف عن مطالبتهم: يا إلهي، لازلتم نائمين في حين يتحرك العالم في كل مكان! يومين بعد ذلك، اندلعت الثورة في الجزائر. وهم يشيّرون إليّ قائلين: أنت هو المسؤول عن هذا الانتفاضة"

بإسقاطنا لمعنى عنوان السلسلة على ما هو مصور في اللوحة وما توحي لنا به، فإننا نستنتج أن اللوحة تصور لنا مشهداً من المشاهد التي تعبر عن عالم مخزٍ في نظر نجاعي وفي نظر أي إنسان ينبذ الظلم والاستبداد، مشهد يرمز لدكتاتورية الحكام وتلذذهم باستعباد الشعب واستغلاله وسلب حريته حيث سنتناول رمزية العناصر المكونة للوحة ودلالاتها بالتفصيل في الخطوات القادمة الخاصة بمرحلة التأويل.

أما عن علاقة عنوان هذه اللوحة باللوحة نفسها، فهو أبعد نوعا ما من علاقته بعنوان السلسلة كما أشرنا إليه من قبل، فعنوان اللوحة باللغة الإسبانية "Don Quijote" والتي ننطقها "دون كيخوتي" وبالفرنسية "Don Quichotte" "دون كيشوت" الذي اقتبسه نجاعي من الرواية الإسبانية الشهيرة " Don Quijote de la Mancha" "دون كيخوتي دي لامانشا" للأديب الإسباني الشهير "ميغيل دي ثيربانتس سابيدرا" "Miguel de Cervantes Saavedra"، وبالتالي يمثل هذا العنوان جزءً من اسم الرواية والاسم المستعار الذي تحمله الشخصية الرئيسية للرواية، في حين أن محتوى اللوحة لا يرتبط أساسا بعنوانها، أي أننا لا نجد ما يمثل أو يرمز "للدون كيشوت" داخلها وإنما هناك ما يتطابق أو يرمز لجانب من

جوانب الرواية، ونخص بالذكر هنا البيئة التي جرت فيها أحداث الرواية أو العالم الظالم الذي كان يراه ويحس به "دون كيشوت"، كذلك هذا المشهد من اللوحة يعبر عن شيء من الظلم والاستبداد ومعاناة البشرية ككل والمجتمع الجزائري على وجه الخصوص وهو ما سنفصل فيه في الجزء الخاص بتأويل العمل الفني.

– القراءة التعيينية (وصف أولي):

اللوحة عبارة عن مستطيل أفقي الوضعية، تحتوي على ألوان وأشكال ورموز موزعة على مستويين، المستوى الأول من اللوحة عند أسفلها عبارة عن ضربات فرشات متداخلة فيما بينها باللون الأسود المختلط نوعا ما باللون الأزرق على اليمين أما على اليسار فيظهر اللون الأزرق بشكل أوضح حيث يشكل هذا التمازج والتداخل أرضية مثبت عليها كرسيان في نفس المستوى (الأول) يأخذان أغلب مساحة اللوحة حيث نلاحظ أنهما مرسومان في منتصف اللوحة ويقتربان من حدودها الأربعة.

رسم نجاعي الكرسيين بطريقة تجريدية تعبيرية لم يركز في تفاصيلها، حيث اكتفى برسم بعض الأطراف التي يمكن أن تظهر لنا انطلاقا من الزاوية التصويرية التي اعتمدها في حين يختفي ويغيب عن نظرنا بعضها الآخر.

الكرسي الأيمن يجلس عليه هيكل عظمي رسم كذلك دون تفاصيل، نميزه فقط من خلال لون أضلاعه والعظام المشكل منها وانحناءاتها والعمود الفقري وكذا الجمجمة، أما طرفيه فإحداهما (اليد اليسرى) متكئة على يد الكرسي والثانية (اليد اليمنى) مرفوعة نحو الأعلى ومنحنية نوعا ما عند مفصل المعصم، أما الأطراف السفلية فلا تظهر كثيرا كونها مختلطة مع خطوط الأرضية غير أننا نميز بين تلك الخطوط الرجل اليمنى الممدودة قليلا نحو الأمام.

يفصل بين الكرسي الأيمن والأيسر خطين أبيضين رفيعين يشكلان زاوية قائمة، أو نصف من الشكل الكامل لمستطيل مائل نوعا ما نحو يسار اللوحة.

نلاحظ أن الكرسي الثاني (الأيسر) يدخل جزئيا تحت الخطين الأبيضين وكأنه داخل ذلك المستطيل، حيث يظهر فارغا تقريبا ويحمل جمجمة فقط مرسومة بين طرفي مسند ظهر الكرسي.

في المستوى الثاني للوحة نذكر الخلفية، التي جاءت على شكل لون أحمر دموي يشغل الجزء العلوي كاملا في حين يختلط الأحمر ببعض الألوان الأخرى في منتصف وأسفل اللوحة كاللون البيج والبني عند محيط الكرسيين.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة اللوحة)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

أنجز الفنان نجاعي هذه اللوحة بتقنية مختلطة، حيث مزج بين العديد من التقنيات والوسائل المختلفة من أجل تحقيق الشكل النهائي الذي يهدف للوصول إليه، وبالتالي تجمع هذه اللوحة بين كل من تقنية الأكريليك والألوان الزيتية التي عادة ما يجمع نجاعي بينهما إضافة إلى "تقنية التظليل" أو ما نسميها باللغة الفرنسية "Technique de patine" وهي تقنية تستخدم لترميم الأعمال الفنية القديمة والأثاث العتيق بحيث لا يبدو الجزء المرمم مختلفا أو حديثا مقارنة مع بقية الأجزاء الأخرى التي لم ترمم، حيث تعلم نجاعي هذه التقنية ومارسها كثيرا لما كان يعمل في ورشة ترميم التحف الفنية القديمة بأحد متاحف إسبانيا.

هذه التقنية في حد ذاتها تعتمد على الكثير من المواد المختلفة من أجل إنجازها، مثل: زيت الكتان، الشمع، رماد الدخان... واستخدامه لهذه التقنية يظهر تحديداً في خلفية اللوحة الحمراء، إذ استخدم كل من مادة الريزين، زيت التربنتين، الشمع، زيت الكتان، و السائل الخاص بتجفيف الطلاء وذلك من أجل العمل على تقوية اللون الأحمر وظهوره بشكل قاتم كما يبدو لنا في اللوحة التي أمامنا.

أما بالنسبة للوعاء التشكيلي الذي وردت فيه هذه اللوحة، فهي الأخرى لوحة معاصرة تجمع بين عدة تقنيات وأساليب، فكما اعتدنا على الفنان نجاعي الذي وصفه صديقه الكاتب "عبد الرحمان جلفاوي" على أنه فنان ينهل من كل الفضاءات والميادين والأساليب المختلفة لكي يكون في النهاية لغته التشكيلية الخاصة، كما ذكر في كتابه " من نجاعي إلى نجاعي– الأوديسية" عن الفنان أنه يعرف فنه على أنه أداة اقتباس مبتكر"(Djelfaoui A. , 2007, p. 335)

وهذه اللوحة خير مثال على ذلك، فهي مزيج بين الرمزية والتعبيرية والتجريدية، نراها رمزية كونها تتناول رموز تشكيلية تحمل دلالات ومعان مختلفة، وتعبيرية كونها تتضمن ألوانا قوية تحمل شحن تعبيرية عن فكرة واحساس الفنان تجاه مأساة مجتمعه ومعاناة الإنسانية ككل، أما تجريديتها فتكمن في العناصر المجردة من تفاصيلها واكتفاء الفنان بتوظيف الخطوط والظلال الأساسية التي تقرب لنا الرؤية فقط دون أي أدنى تفصيل.

- علاقة اللوحة بالفنان:

العلاقة بين عنوان السلسلة وعنوان اللوحة ومحتواها وبين الفنان هي علاقة مباشرة، فكما أشرنا إليه سابقا أن اللوحة تحمل نفس عنوان الرواية الإسبانية الشهيرة "دون كيخوتي دي لامانشا" و"دون

كيخوتي" هو الاسم المستعار للشخصية الرئيسية في الرواية، ولمعرفة العلاقة بين الرواية واللوحة والتي بدورها نستخلص منها علاقة اللوحة بالفنان وجب علينا الإشارة إلى قصة شخصية "دون كيخوتي" التي تدور حولها أحداث الرواية.

تدور أحداث الرواية حول رجل طويل القامة وهزيل البنية ناهز الخمسين عاماً، اسمه "ألونسو كيخانو" والذي يلقب نفسه لاحقاً باسم "دون كيشوت"، يعيش في قرية صغيرة من قرى إسبانيا إبان القرن السادس عشر (بدايات عصر النهضة).

قضى "ألونسو" جلّ أيامه وكامل وقته في قراءة أدب الفروسية وكان مولعا به، حتى إنه كان يبيع قطعاً من أرضه ليشتري بثمنها كتباً عن الفروسية و قصص وبطولات الفرسان عبر التاريخ، وقد انتهى به هذا الهوس الشديد بالفروسية إلى فقدانه لصوابه وخلطه بين واقعه وأوهامه.

فقد بلغ الهوس بألونسو إلى الحد الذي يقرر فيه استعادة أمجاد الفرسان، ويقوم بمحاكاة بطولاتهم في نشر العدل ومساعدة المستضعفين والدفاع عنهم، لذا فقد حضّر نفسه لهذه المهمة العظيمة فقام أولاً باستخراج سلاح قديم متهالك خلّفه له أجداده الغابرين فأصلح فيه ما استطاع، ثم لبس درعاً وخوذة وحمل معه سيفاً ورمحاً وامتطى جواده الأعجف الهزيل المتهالك من الأسقام والأوجاع، والذي كان رغم ذلك في عيني ألونسو وكأنه لم يسبق له مثيل في العالم، كما اختار مرافق مخلص له في هذه المهمة صديقه سانشو الفلاح الساذج البسيط.

بعد أن هيأ كل شيء للخروج لم يعد دون كيشوت يطيق الانتظار أكثر مما انتظر؛ إذ كان يشعر أنه كلما تأخر في خروجه كلما ازدادت المظالم وتراكم عناء البشرية وشقاؤها، وهو ما كان يثقل كاهله ويشعره بتأنيب ضمير

واجه دون كيشوت الكثير من الحوادث والمواقف الطريفة طيلة مشواره أهمها مواجهته للفلاح الذي كان يضرب خادمه، وأشهرها وأكثرها طرافةً صراعه مع طواحين الهواء التي توهم أنها "شياطين لها أذرع هائلة تقوم بنشر الشر في العالم"، حيث قام دون كيشوت بمهاجمة طواحين الهواء فغرس فيها رمحه؛ لكنه علق بها فرفعته إلى الهواء عالياً ثم طوّحت به أرضاً فرضّت عظامه، وعلى هذه الحال ما كان دون كيشوت يفلت من خطر إلا ويقع في آخر.

انتهى به المطاف طريح فراشه لمدة أسبوع، إلى أن عاينه الطبيب ووجد أن لا أمل من شفائه وفي إحدى تلك الليالي التي كان يعاني فيها، يستفيق دون كيشوت من جنونه ويعود إلى رشده آخذاً

في لعن الفروسية؛ إذ يقول "لقد كنت مجنوناً والآن صرت عاقلاً، لقد كنت دون كيشوت دي لا منتشا، والآن كما قلت لكم ألونسو كيخانو". (الجزيرة العربية، 2017)

العبرة التي استخلصت من هذه الرواية المعروفة هي أنه ليس على المرء التدخل فيما لا يعنيه وما لا يسبب له أي مضايقة (طواحين الهواء) حتى لا ينقلب الأمر ضده، وعلاقة ذلك بالفنان هو أن نجاعي في تلك الفترة – بعد دخوله إلى الجزائر– أحس أنه رافض لما يعيشه بلده من معاناة وتقهقر في جميع المجالات و يريد أن يغير ذلك ويصلح ما يجب إصلاحه، الأمر الذي أشرنا إليه سابقا عند حديثه مع أصدقاء حيه ومطالبتهم بالتحرك والانتفاض من أجل تغيير وضع البلاد المزري، وبالتالي فقد وضع نفسه في هذا السياق محل "دون كيشوت" حيث يشترك معه في رغبته الملحة وطموحه الكبير وسعيه الساذج وحيدا في محاربة كل ما يراه شراً له ولبلده.

وبالتالي عنوان اللوحة "دون كيشوت" هو الفنان نجاعي ومضمون اللوحة الذي يحتوي على كل ما يرمز إلى العالم الدنيء والمخزي والفساد والظلم والاستبداد المنتشر مثل القرية التي كان يعيش فيها دون كيشوت بالنسبة لنجاعي في هذه اللوحة هي الجزائر في تلك الفترة.

صادف حماس نجاعي وقتها انتفاضة حقيقية للشعب في مختلف ربوع الوطن يوم 5أكتوبر 1988، وما أثر فيه أكثر وحرك فيه مشاعر ترجمها في هذه اللوحة هي المجازر التي حدثت جراء هذه الانتفاضة وأرواح الشباب الأبرياء الذين كانوا يطالبون بحياة كريمة في بلدهم الذي ضحى من أجله آباءهم وأجدادهم بأرواحهم وكل ما يملكون، تلك المشاعر الدفينة المخفية وراء جمالية شكلية ورموز مبهمة هو ما سنفسره في الخطوة التالية.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

قد يبدو للمتلقي البسيط للوهلة الأولى أن هذه اللوحة التي أمامنا لا تتصف بأي جمالية، كونها تحمل شحنة تعبيرية قوية وعنيفة نوعا ما، ترجمت في شكل ألوان صارخة وأشكال ورموز ذات دلالات مأساوية، ترمز للواقعة الأليمة التي تعبر عنها هذه اللوحة والمتمثلة في الانتفاضة التاريخية للشعب الجزائري يوم 5 أكتوبر 1988. لكن الحقيقة غير ذلك، فلوحة "دون كيخوتي" تميل إلى جمالية خاصة أو ما نسميه بـ: "جمالية القبح" أي حينما يتحول القبح الطبيعي إلى جمال فني، حيث يرى "كانط" في هذا الصدد أن الفنون الجميلة تظهر تفوقها عندما تقدم وصفا جميلا لأشياء قد تكون قبيحة أو غير سارة في الطبيعة، وبالتالي فالجانب الجمالي التشكيلي للوحة ليس له علاقة مع قبح الموضوع المعالج

حيث يمكننا أن نميز بعض القيم والصفات الجمالية التي تجعلنا نستمتع برؤيتنا لهذه اللوحة رغم قساوة وعنفوان موضوعها والتي نذكرها كالآتي:

الوحدة: تتصف لوحة "دون كيشوت" بالوحدة بين مكوناتها، فبداية بالوحدة الشكلية نلاحظ أن هناك وحدة عضوية حققت من خلال التماثل بين الأشكال وأحجامها وألوانها كحجم وشكل ولون الكرسيين مثلا، واللذان تم تجميعهما عن طريق التقارب والتوازي فكما نلاحظ أن الكرسيين متقابلين ومتقاربين في الآن ذاته، أما بالنسبة لوحدة الموضوع فاللوحة تعالج موضوع واحد بطريقة ذكية تقبل تعدد التأويلات والمتمثل تحديدا في انتفاضة 5 أكتوبر 1988 وما ترتب عنها من خسائر بشرية مروعة. وفيما يخص الوحدة على مستوى الأسلوب الفني المعتمد في اللوحة، فإننا نلاحظ أن كل العناصر الشكلية قد رسمت بطريقة موحدة تحقق التكامل والانسجام فيما بينها، بحيث لا نحس بغرابة أي جزء من الأجزاء أو زيادته بالنسبة للكل. لا تخلو وحدة هذه اللوحة المحققة على عدة مستويات من عنصر التنوع، فمثلا نلمس التنوع في اتجاه الكرسيين كونهما متعاكسين، كذلك في اختلاف ما يوجد فوق كل واحد منهما.

الايقاع: هناك إيقاع مخفي في هذه اللوحة إن صح التعبير، والمرجح أن الكثير ممن يشاهدون هذه اللوحة لا يتعرفون عليه بسهولة كونه إيقاع حرّ أي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها البعض اختلافا كليا، ويختلف فيه شكل الفترات عن بعضها البعض اختلافا تاما أيضا، وهذا الايقاع نلاحظه تحديدا في فقرات الهيكل العظمي، بين الوحدات (العظام) والفترات (ظلالها) بداية من عظام الكتفين إلى نهاية القفص الصدري.

التوازن: وازن نجاعي بين طرفي اللوحة الأيمن والأيسر من خلال وجود ما نسميه توازن محوري غير متماثل، فلو نقسم اللوحة على نصفين بمحور عامودي لوجدنا طرفين متشابهين غير متطابقين فالكرسي الأيمن يختلف عن الكرسي الأيسر في الاتجاه (زاوية تصويره) و يختلف عنه أيضا في ما هو موجود فوقه، حيث يحمل الأول هيكل عظمي لإنسان ملون بالأبيض ومظلل بالأسود والثاني يحمل جمجمة ذات لون أسود.

السيادة: نستنتج العناصر السائدة في هذه اللوحة من خلال تطبيقنا لقاعدة الأثلاث كما سبق وأشرنا إليه، والتي تظهر نقاط قوتها الأربعة تحديدا في كلا الكرسيين، إلاّ أننا نميز وننجذب للطرف الأيمن أكثر من الطرف الأيسر لأسباب منها: أفضلية المكان، أي أن هناك أشخاص بطبيعتهم يميلون إلى الناحية اليمنى ويفضلونها على اليسرى، خاصة إذا كان ذلك في ثقافتهم مثل العرب والمسلمين

بالإضافة إلى انجذابنا إلى الطرف الممتلئ من اللوحة والذي يظهر بلون فاتح (أبيض) كونه يشد انتباهنا أكثر من الطرف الفارغ أو المعتم.

النسبة والتناسب: عند تمعننا في العناصر البارزة في اللوحة، نجد أن الفنان كان مراعيا لتوظيف الأحجام المناسبة كما نجدها في الواقع، فالهيكل العظمي للإنسان لما نقارنه مع حجم الكرسي نجد أن حجمه مطابق للحجم الواقعي الذي نراه عندما يجلس شخص ما على الكرسي، أيضا بالنسبة للكرسي الموجود في الطرف الأيسر، الجمجمة تبدو صغيرة مقارنة بحجم الكرسي كاملا، وبالتالي فهذه الأحجام مناسبة لبعضها البعض مما يجعلها تقرب الفكرة وتوضحها بسهولة للمتلقي.

الحركة: نلتمس في اللوحة ما يحيلنا إلى الإحساس بوجود حركة، والتي سميناها بالحركة التقديرية بحيث نقوم باستنتاجها من خلال بعض المؤشرات التي توحي لنا بوجودها في مخيلتنا بالاعتماد على ثقافتنا التشكيلية وما اعتدنا على رؤيته في حياتنا الواقعية، فمثلا الحركة التي نستنتجها في هذه اللوحة هي حركة رفع اليد، نلاحظ أن يد الهيكل العظمي مرفوعة نحو الأعلى بحيث تظهر نوعا ما منحنية في وضعية حركة، بالإضافة إلى الدخان المتطاير أسفلها الذي يجعلنا نتخيل حركة السحب التي حدثت عندها.

التدرج، التباين، التضاد: هناك تدرج لوني بين مجموعات لونية مثل التدرج بين الأسود والأبيض مروراً باللون الرمادي، والتدرج بين الأبيض والبني مروراً باللون البيج، هناك أيضا تباين بين ألوان معينة مثل: التباين بين الأزرق والأسود، والتباين بين البيج والأحمر...إلى غير ذلك. أما بالنسبة للتضاد اللوني فقد نجده بين الثنائيات التالية (الأبيض والأسود) وبين (الأحمر والأزرق).

أما فيما يخص الشق التأويلي لهذه اللوحة وما يتعلق برمزية العناصر التي تحتويها وعلاقتها بالسياق الذي جاءت فيه، فكما سبق وذكرنا أن هذه اللوحة تنتمي إلى أول سلسلة أنجزت في الجزائر والتي جاءت لتعبر عما عاشه الفنان فور عودته من إسبانيا إلى الجزائر. وبالتالي فالسياق الذي أدى إلى إنتاج هذه السلسلة هو سياق مأسوي ومحزن عبر عنه الفنان بلغته التشكيلية نيابة عن مجتمعه الذي تقاسم معه أحداث 5 أكتوبر 1988 الأليمة.

المطلع على بقية أعمال سلسلة "إينديكوريس موندي" إلى جانب تمعنه في لوحة "دون كيخوتي" يستنتج أن جلّ العناصر الموظفة في لوحات هذه السلسلة هي عبارة عن رموز معبرة عن الموت والفناء والقتل والظلم والفساد وعناء المستضعفين...إلخ، كما نجد الكثير من الألوان القاتمة وكثرة استخدام اللون الأسود واللون الأحمر الفاقع.

ولوحة "دون كيخوتي" التي أمامنا ليست استثناءً من هذه الملاحظة، فكما يظهر لنا في اللوحة مجموعة من الرموز التي تحمل معان دالة على السياق الذي جاءت فيه وفي نفس الوقت مرتبطة بالعنوان الذي اختاره نجاعي ليمثلها والعنوان الذي يمثل السلسلة ككل. "العالم المخزي" نفس العالم الذي كان يحاول "دون كيخوتي" محاربته رغم قلة حيلته وضعف امكاناته التي جعلته يكون ساذجا في طموحه هذا...عالم الظلم والاستبداد وسيطرة القوي على الضعيف.

اللوحة تعبر عن هذا العالم بداية من المجتمع الذي ينتمي إليه نجاعي وكل المجتمعات التي تعاني من الأمر نفسه، نجاعي يرى نفسه كفنان أنه قادر على التغيير ويحمل في نفسه طموحا لا متناهي لم يدرك مدى فظاعة هذا العالم السيء فعلا إلاّ لما وجد نفسه بين دماء وجثث أناس طالبت بأبسط حقوقها.

عبر عن ذلك نجاعي في لوحته "دون كيخوتي" برموز ذات معاني مركزة، حيث نجد كذلك "الكرسي" الذي سبق وأن ربطنا دلالته بالسلطة أو الحكم خاصة وأنه يبدو في اللوحة ضخم نوعا ما وكأنه عرش أو كرسي رئاسي، أما الهيكل العظمي الجالس على الكرسي الأيمن رافعا يده نحو الأعلى وكأنه يحتج على أمر ما أو يأمر بتنفيذ شيء معين، يرمز للحاكم نفسه وهذه الوضعية التي صور بها تعطينا فكرة عن عجرفته وتسلطه أو قلقه على منصبه، خاصة وأنه يجلس مقابل مرآة والتي تظهر على شكل خطين خفيفين أبيضين وينظر إلى ظله المنعكس في تلك المرآة غير أن ذلك الظل ليس مطابق للهيئة الواقعية للحاكم "الهيكل العظمي" حيث يظهر من خلال تلك المرآة مجرد جمجمة سوداء.

الهيكل العظمي يرمز إلى ضعف الحاكم وكبره ووهنه وبالتالي ضعف عطائه لبلده وشره المنتشر الذي ينعكس على صحته وهيئته لكنه رغم كل ذلك لا يزال متمسكا بكرسي الحكم وهو يأمر المرآة التي أمامه أن تريه مستقبله في الحكم"، أما الجمجمة التي انعكست له في تلك المرآة تعبر عن نهايته وفناءه فتصويرها بتلك الطريقة يوحي لنا بالموت في آخر مراحلها التلاشي والاضمحلال والانحلال كونه من الأول صور في مراحل فناءه الأولى كهيكل عظميي وهو على كرسي الحكم، وبالتالي نهايته الانطفاء تدريجيا تماما كانطفاء الشمعة بعد ذوبانها.

استشرافه بموته جعل منه قاتلا يبحث عن الموت ويتسبب فيها، لكل من يطمع في كرسيه أو يهدد استقراره في حكمه، حاكما منافسا كان أو رعية خرجت عن طوعه.

ذلك اللون الأحمر الذي وظفه نجاعي في خلفية اللوحة هي دماء الأبرياء الذين استشهدوا في تلك الانتفاضة بعد قمعهم من طرف السلطات الأمنية، ودم كل بريء أزهقت روحه فقط لأنه طالب بحقه في هذا العالم المخزي فكلفه الأمر حياته!.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا للوحة "دون كيخوتي" من سلسلة "إنديكوريس موندي"، يمكننا أن نلخص ما استنتجناه كالآتي:

– تعتبر سلسلة "إنديكوريس موندي" التي تنتمي إليها لوحة "دون كيخوتي" أول سلسلة أنجزها الفنان مصطفى نجاعي في بلاده الجزائر.

– أنجزت هذه اللوحة بواسطة مواد مختلفة، لاعتماد الفنان على تقنية مختلطة، أهمها تقنية التظليل التي تستخدم في ترميم اللوحات الفنية القديمة.

– الأسلوب المعتمد في إنجاز هذه اللوحة هو أسلوب مختلف عما رأيناه سابقا ومتنوع ومنسجم في الآن ذاته يعكس شخصية نجاعي الفنية ورغبته في التجديد المتواصل لكيفية التصوير.

– تركيب أو تكوين عناصر اللوحة جاء مرتكزا على قاعدة التثليث، والتي شملت نقاط قوتها عنصري السيادة المتمثلان في "الكرسيين".

– تحمل لوحة "دون كيخوتي" العديد من الصفات الجمالية رغم احتوائها على رموز صادمة وألوان صارخة وقاتمة كونها تعالج موضوع مأسوي، حيث سمي هذا النوع من الجمالية بجمالية القبح، وتتمثل تلك القيم الجمالية التي استخرجناها من اللوحة فيمايلي: الوحدة، الإيقاع، التوازن، السيادة النسبة والتناسب، الحركة، التدرج والتباين والتضاد اللوني.

– استلهم نجاعي فكرة إنجاز هذه اللوحة وعنوانها من الرواية الإسبانية الشهيرة "دون كيخوتي دي لاماشا"، حيث يمثل عنوان اللوحة (الطرف الأول من عنوان الرواية) "دون كيخوتي" الفنان نجاعي أما (الطرف الثاني من عنوان الرواية) "دي لامانشا" يخص محتوى اللوحة الذي يرمز إلى العالم المخزي والظلم السائد في قرية "لامانشا"، بإسقاط ذلك على بلده ومجتمعه الجزائري وعلى أي بقعة يسود فيها الظلم والاستبداد والدكتاتورية فيه هذا العالم.

– أعطى نجاعي لعنوان سلسلته "إنديكوريس موندي" ترجمة خاصة وذلك باللهجة الجزائرية "آش هذ العار؟" حيث اقتبس هذا العنوان المترجم من الأغنية الشعبية التي أداها الفنان الراحل "الحاج محمد العنقى" كونه معجب بشخصيته وأعماله الفنية أشد إعجاب.

– اللون الأحمر الأكثر انتشارا في اللوحة يرمز إلى الدماء والموت، فهو يدل على المجازر التي حدثت بعد انتفاضة 5 اكتوبر 1988 من جهة، ومن جهة أخرى يدل على البيئة التي يفضلها القادة والحكام الظالمون بصفة عامة، أين يكون القتل وسيلة من وسائل تحقيق قاعدة البقاء للأقوى.

– ترتبط رمزية هذه اللوحة بانتفاضة 5 أكتوبر 1988 بالجزائر أساسا، وذلك حسب السياق الذي أنتجت فيه لكن هذا لا يمنعها من أن تكون رمزيتها قابلة للإسقاط أو التعميم على مجتمعات عاشت أو تعيش نفس الوضعية التي مرت بها الجزائر في ذلك الوقت، كما يمكنها أن تقبل تأويلات أخرى عديدة ومتنوعة.

– تعتبر هذه اللوحة أو السلسلة ككل المؤشر الأول لتكوين نجاعي لشخصيته الفنية وميولاته التعبيرية والقضايا التي تثير اهتمامه والتي يرغب في التعبير عنها.

4.3.4 العينة(5): سلسلة إيليبس إيلابس Ellipse & Laps

الصورة (06): العينة البحثية 05

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم اللوحة: Le corps est malade quant à la tête elle délire

- اسم صاحب اللوحة: مصطفى نجاعي
- تاريخ ومكان ظهورها:1995 بالجزائر
- نوع الحامل والتقنية: ورق كرافت، تقنية مختلطة: ألوان زيتية، أكريليك، باستيل.
- الشكل والحجم: مستطيل، 42سم ×57سم

○ الجانب التشكيلي

- عدد الألوان ودرجة انتشارها:

تحتوي اللوحة التي أمامنا على أكثر من لون موزع على كامل مساحتها بشكل منسجم، حيث نجد في المرتبة الأولى كأكثر لون منتشر "اللون الأحمر" وهو أمر اعتدنا عليه في لوحات نجاعي حيث يشغل اللون الأحمر المساحة الأكبر في اللوحة والذي جاء مرتكزاً في النصف السفلي لخلفية اللوحة، أيضا نجده في الشريط الملتصق بجسد المرأة المصورة يبدو كضمادة مستطيلة الشكل، وبشكل خفيف يظهر لنا اللون الأحمر في الجزء العلوي لخلفية اللوحة على شكل كتابة موزعة على الطرفين الأيمن والأيسر.

بالنسبة للون المنتشر في المرتبة الثانية فإننا نرجح "اللون البيج"، والذي جاء في النصف العلوي لخلفية اللوحة مكملا للنصف السفلي الأحمر.

في المرتبة الثالثة "اللون الأبيض" والذي نجده يلون كامل رأس وجسد المرأة بنصاعة ونقاوة متفاوتة، فمثلا الوجه نلاحظ فيه بقعة أكثر بياضا مما حولها وأيضا بالنسبة لأسفل الصدر. الأبيض المنتشر بكثر هو أبيض غير ناصع تشوبه بعض الخطوط الرمادية وكتابة سوداء، الأمر الذي يجعلنا نستنتج أنه ورق الجرائد وأنه يغطي كامل الجسد المرسوم، كما نجده أيضا في الكتابة الرقيقة الموجودة في النصف السفلي للوحة.

نجد في المرتبة الرابعة لنسبة انتشار الألوان "اللون الأسود" والذي نجده منتشرا تقريبا في كامل اللوحة غير مرتكز في مكان معين، فمثلا نلاحظه في رأس الحمار المصور أعلى يمين اللوحة، وكظل لجسد المرأة على طول امتداده من الرأس إلى الساقين، أيضا يظهر على شكل بعض الخربشات والخطوط والبقع التي نجدها تختلط مع بقية الألوان كاختلاطه مع اللون الأحمر في النصف السفلي للوحة في شكل بقع غير محددة، ومع اللون البيج في الجزء العلوي على شكل ضربات فرشات، أيضا في الجزء السفلي لجسد المرأة وكامل الحيز الذي يحده وبعض الخطوط في كامل الوجه والجسد خاصة في الأماكن المظللة.

في المرتبة الخامسة والأخيرة نجد "اللون الأزرق" الذي جاء على شكل خطوط أفقية وعمودية عشوائية ومتتابعة وكثيفة متمركزة في الجزء السفلي لجسم المرأة أي من منطقة البطن إلى بداية الفخذين كما نلاحظ بعض البقع من نفس اللون في نفس المنطقة من الجسد، حيث جاء هذا الأزرق فاتحا بالكاد نحسبه أبيضا.

– التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

تتميز هذه اللوحة بقلة العناصر الأيقونية والتشكيلية مما يجعلها واضحة وغير مكتظة، بداية بالعنصر الأيقوني الأول وهو العنصر الذي يجذب نظر المتلقي بنسبة أكبر ويمثل العنصر السائد و الأساسي في اللوحة والمتمثل في مرأة شابة مستلقية على ظهرها يظهر منها رأسها ووجهها وجسدها من العنق إلى فخذ الرجل اليمنى وساق الرجل اليسرى، حيث صورها الفنان من زاوية علوية نوعا ما أي غطسية، وتظهر لنا كمتلقين للوحة الجهة اليمنى من رأسها وجسدها أكثر من الجهة اليسرى التي لا نميز منها إلا جزء من ساعد اليد وجزء علوي من الساق.

بالنسبة للعنصر الأيقوني الثاني يتمثل في رأس الحمار الملون كليا بالأسود، حيث لا تظهر منه تفاصيل وجهه، لكننا نتعرف عليه من خلال أذنيه وشكل رأسه.

أغلب الخطوط التي رسمت بها هذه العناصر الأيقونية خاصة العنصر الرئيسي منها هي خطوط منحنية ومقوسة، تتميز بالليونة، كونها تشكل مجتمعةً تقاسيم جسم أنثى الإنسان، بالإضافة إلى الوضعية التي تأخذها المرأة المصورة التي تستدعي توظيف الخطوط المنحنية والزوايا غير الحادة.

بالنسبة للخطوط المستقيمة نجد الفنان قد رسم مجموعة متشابكة منها عموديا وأفقيا بشكل متتابع ومتداخل بحيث لا نميز خطا عن الآخر، ولا نعرف بداية كل خط من نهايته كون تلك الخطوط كثيرة وكثيفة ومرسومة بشكل رقيق جداً.

الاستقامة موجودة أيضا في المستطيل الأحمر المرسوم على صدر المرأة، سواءً على مستوى الأضلاع المشكلة له أو على مستوى وضعيته الأفقية ككل.

بقية الخطوط المنتشرة هنا وهناك على مستوى الخلفية، هي خطوط غير محددة تتأرجح تارة بين الخطوط المستقيمة مثل ضربات الفرشاة التي جاءت على شكل خطوط قصيرة عمودية ومستقيمة في الجزء العلوي لخلفية اللوحة، وتارة خطوط منحنية ومتداخلة مثل خطوط الكتابة البيضاء اللينة والرقيقة جداً التي نلاحظها في الجزء السفلي للخلفية الملون بالأحمر.

تركيب اللوحة يعتمد على سيادة عنصر واحد، المتمثل في جسد المرأة الذي احتل المساحة الأكبر في اللوحة مرفقا إلى جانبه عنصر ثانوي وهو رأس الحمار في أعلى يسار اللوحة مع خلفية خالية من التفاصيل التي يمكن أن تشتت انتباه المتلقي أو تسرق نظره.

كما يمكن أن يخضع تركيب هذه اللوحة إلى قاعدة التثليث بحيث تمس نقاط القوة التي تتشكل بتقاطع الأعمدة الأفقية والعمودية جسم المرأة كاملا على الجهة اليمنى واليسرى من الأعلى والأسفل. وتقسيم هذه اللوحة بهذه الطريقة التي يمكن من خلالها أن نميز بين الأرضية التي تستلقي عليها المرأة وبين الفضاء، يذكرنا بطريقة تقسيم الفنان للوحاته التي أشرنا إليها سابقا في تحليلنا للوحة من سلسلة الطاسيلي أين قلنا أنه يعتمد على تقسيم فضاء لوحاته على العموديات والأفقيات.

- علاقة العنوان باللوحة:

قبل التطرق لعلاقة عنوان اللوحة باللوحة نفسها وجب علينا الإشارة إلى دلالة عنوان السلسلة التي تنتمي إليها، والذي جاء باللغة الفرنسية Ellipse & Laps "إيليبس إيلابس" وترجمها الكاتب عبد الرحمان جلفاوي في كتابه "من نجاعي إلى نجاعي- الأوديسية" إلى "إضمارات وبرهات" حيث نقل لنا جلفاوي ما قاله نجاعي في هذا الصدد: "الإضمار كارتسامة ذهنية تبحث عن لعبة البناء الخاطف في برهة من الزمن" (Djelfaoui A. , 2007, p. 235) وما إن تمعنا في ما قاله الفنان وفيما تعنيه الكلمتين المكونتين لعنوان السلسلة، نجد أن الكلمة الأولى Ellipse باللغة الفرنسية وإضمارات باللغة العربية يقصد بها الأفكار الباطنة والمخفية غير المصرح عنها التي تراودنا بين الحين والآخر ونكتفي بها لأنفسنا ولا نبوح بها أو كما يعبر عنها نجاعي باللغة الفرنسية Les tournures d'esprit أي ما يدور في الذهن، و في معنى آخر هندسيEllipse هو عبارة عن شكل بيضوي نلاحظه في حياتنا اليومية عندما ننظر إلى شكل الدائرة في المنظور، أو ظل القرص الذي يسقط على سطح مستو، نجد هذا الشكل في الطبيعة خاصة في مسارات الأجرام السماوية كالكواكب أو الأقمار الصناعية عند دورانها حول نجم أو كوكب آخر مثل مسار دوران الأرض حول الشمس.

أما الكلمة الثانية Laps بالفرنسية وبرهات بالعربية يقصد بها الوقت السريع والقصير أو الخاطف.

ومعنى هذا العنوان ينطبق على الطريقة التي أنجزت بها لوحات هذه السلسلة، حيث صرح نجاعي أن سلسلة "إليبس إيلابس" تعتمد على الإنتاج السريع للوحات عن طريق ترجمة الفكرة إلى تعبير فني في وقت زمني قصير جدا، وبالتالي تكون هذه اللوحات غير مكتملة بصفة نهائية في بداية

الأمر أي ينجز حوالي 40 أو 20 لوحة بطريقة سريعة بحيث تكون نسبة التقدم في اتمامها ما يقارب 80% ثم يختار منها بعض اللوحات... لتكن 15 أو 10 لوحات مثلا، ثم يقوم بإجراء تعديلات ورتوشات عليها من أجل إتمامها.

وبالنسبة لعنوان اللوحة وعلاقته بمحتواها، فمن الظاهر لنا كنقاد ومتلقين أن له علاقة واضحة لا تحتاج إلى تقصي، وإنما إلى بعض التوضيحات والشروحات التي تساعدنا في تقريب الفكرة أكثر فأكثر. الجملة التي اتخذها نجاعي كعنوان لهذه اللوحة" Le corps est malade quant à la tête elle délire" بمعنى: "يكون الجسم مريضا لما الرأس يهذي" تتجسد أمامنا في عناصر تشكيلية بصرية تتمثل في الجسم الأنثوي الذي يأخذ أغلب مساحة اللوحة والمصور في وضعية توحي لنا بالتعب والمرض، أما الرأس الذي يهدي فنجد الفنان قد اختار أن يعبر عنه برأس حمار، وبالتالي فالعنوان هنا مترجم بصريا في اللوحة وهذه العناصر البصرية بدورها تحمل دلالات مخفية نتطرق إليها في العنصر الخاص بتأويل العمل الفني.

– القراءة التعيينية (وصف أولي):

تنقسم اللوحة إلى ثلاثة مستويات و تتميز بقلة العناصر المكونة لها، فالمستوى الأول جاء كخلفية ملونة مقسمة إلى نصفين جزء علوي وجزء سفلي، الجزء العلوي ملون باللون البيج تشوبه خطوط رقيقة جاءت في شكل ضربات فرشاة بألوان مختلفة كالأسود والأصفر والأبيض، وتظهر لنا كتابة رفيعة باللون الأحمر ما إن دققنا فيها ندرك أنه عنوان اللوحة، أما الجزء السفلي ملون بالأحمر ويتخلله بقع وظلال وخطوط باللون الأسود ونص مكتوب باليد نميز منه حروف باللغة الأجنبية باللون الأبيض لكنه غير مقروء.

أما المستوى الثاني فهو خاص بعنصر واحد والمتمثل في رأس الحمار الموجود أعلى يمين اللوحة والملون بالأسود بحيث لا يظهر أي تفصيل منه سوى الشكل العام للرأس مع الأذنين وهو موجه نحو يمين اللوحة.

وفي المستوى الثالث يأتي العنصر الأكبر حجما والمتمثل في المرأة المستلقية على ظهرها حيث تظهر بعض التفاصيل من جسمها ورأسها ووجهها كالصدر والشعر والفم والأنف وأحد العينين، كما تظهر أحدى الذراعين(الذراع اليمنى) بشكل واضح أما الذراع اليسرى فلا يظهر منها سوى جزء بسيط نظرا للزاوية التي صورت منها، أما الجزء السفلي من الجسد فلا يظهر منه سوى البطن والجانب الأيمن والفخذ الأيمن أيضا وساق الرجل اليسرى، لونت المرأة كاملة بتقنيات مختلفة تجمع بين التظليل

باللون الأسود وتقنية "الكولاج" التي استخدم فيها الفنان أوراق الجرائد ومساحات ملونة بالأبيض وشبكة كثيفة من الخطوط المتقاطعة ذات اللون الأزرق الفاتح التي تظهر في الجزء السفلي للجسد، وخطوط حمراء مائلة ومتتابعة تغطي قصاصة من ورق الجرائد على شكل شريط ملتصقة بين الرقبة والصدر.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة اللوحة)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

كما أشرنا إليه سابقا، أنجزت هذه اللوحة مع لوحات أخرى بطريقة سريعة وغير مكتملة في بداية الأمر، ثم اختارها الفنان مع مجموعة صغيرة من اللوحات التي رأى أنها مناسبة لتشكيل سلسلة وأنها جديرة بأن تكون أعمال فنية مكتملة. شملت هذه اللوحة تحديداً عدة تقنيات ساهمت في إظهارها في شكلها النهائي الحالي، وبالتالي فهي عبارة عن نتاج تقني مختلط، تجمع بين عدة تقنيات منها تقنية اللصق "الكولاج" والترميم والصباغة والتخطيط والكتابة ومواد وتقنيات أخرى استخدمها الفنان من أجل الحصول على تأثيرات معينة.

وبالنسبة للوعاء التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة، فهي لوحة معاصرة لها من الحمولات التعبيرية والرمزية ما جعلها محل اهتمامنا، خاصة وأنها تجمع بين عنصر بشري وعنصر حيواني على غير ما سبق وأن تطرقنا إليه في أعمال نجاعي التصويرية، واللذان سنتعرف على رمزيتهما وتعبيرهما في المرحلة الموالية.

- علاقة اللوحة بالفنان:

رمزية هذه اللوحة مركزة في العنصرين البشري والحيواني، وعلاقة الفنان ترتبط بهذه الرمزية الموجهة لمجتمعه أساسا وللمجتمعات المماثلة من هذا العالم ككل.

حيث تعتبر هذه اللوحة بالنسبة للفنان كوسيلة نقدية متعددة الجوانب، فالفنان قد استعمل هذه اللوحة لنقد بعض الممارسات التي شهدها في مجتمعه من زاوية رؤيته الشخصية للواقع الذي يعيشه مجتمعه، أي أنه ينقل لنا معاناة مجتمعه من جهة، ومن جهة أخرى قد يكون بتعبيره هذا يرغب في المشاركة في الحوار الاجتماعي والسياسي لبلده من خلال فنه، وبالتالي يستعمل لغته التشكيلية بما فيها من عناصر رمزية للتعبير عن مشاكل بلده ولفت الانتباه إليها.

كما يمكنه أن يكون بتقديمه لهذا العمل الفني للجمهور دعوة للمقاومة والتحدي ضد من ينتقدهم في مجتمعه أو أنه يعبر عن أفكاره الفلسفية بطريقة رمزية ويسعى لاستكشاف قضايا تهم الصالح العام لمجتمعه، أو ربما يكون للفنان نجاعي تأثير شخصي أو تجربة معينة قد عاشها واختار أن يكون هذا

العمل تعبيراً عن رفضه لممارسات معينة وعن مشاعره الدفينة كالغضب والاستياء أو الأمل وغيرها من المشاعر التي ولدتها تجربته هذه داخل مجتمعه.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

كما اعتدناه في هذه المرحلة من التحليل وقبل التطرق إلى دلالة العناصر المكونة للوحة التي أمامنا، وجب علينا أولا الاشارة إلى العلاقات التي جمعت بين العناصر التشكيلية والتي تدلنا كصفات جمالية عن مواطن جمالية اللوحة وخصوصيتها الناتجة عن تجميع ما هو شكلي وبصري مع ما هو ضمني وباطني، ومن ثم نفصل في دلالة اللوحة ومقصد الفنان من توظيف تلك العناصر على ذلك النحو، وبالتالي فالقيم الجمالية التي يمكن أن نستخرجها من هذه اللوحة هي:

الوحدة: تتميز العناصر التشكيلية المكونة لهذه اللوحة بالترابط والوحدة، حيث نجد وحدة الشكل تتمثل في العنصر الرئيسي "جسم المرأة" الذي يخضع له عنصر فرعي "رأس الحمار" حيث تحققت الوحدة من خلال علاقة شكلية تربط بين هذه العناصر تتمثل في التجميع عن طريق التقارب أي تقارب رأس الحمار مع جسد المرأة. كما نلاحظ أن اللوحة تتميز كذلك بوحدة الفكرة أو ما نسميها كذلك بوحدة الموضوع، حيث تتناول موضوع واحد واضح يندرج ضمن مواضيع النقد الاجتماعي. كذلك بالنسبة للأسلوب الذي اعتمده الفنان في انجاز هذه اللوحة فهو أسلوب تصوير موحد، مع ذلك تبقى ميزة التنوع حاضرة تقي العمل الفني من الابتذال والمتلقي من الشعور بالملل، إذ نستنتج مواطن التنوع في هذه اللوحة بداية بكل ما يخص التقنيات المختلفة المستعملة في إنجاز اللوحة بالإضافة إلى الاتجاه المتعاكس للعنصرين المصورين داخلها.

السيادة: العنصر السائد في هذه اللوحة هو المرأة، فكما تظهر لنا مصورة بحجم كبير لافت للانتباه، بالإضافة إلى كونها تشمل النقاط الذهبية التي تتشكل عند تقاطع الخطين الأفقيين مع العامودين عند تقسيمنا للصورة عن طريق قاعدة الأثلاث وهو ما يؤكد أهميتها وسيادتها داخل اللوحة أكثر من العنصر الفرعي الآخر والخلفية.

التوازن: شمل التوازن بين العناصر التشكيلية في هذه اللوحة كل من الكتلة والفراغ، والتوازن بين الفواتح من الألوان والقواتم منها، وهو ما سميناه بالتوازن غير المتماثل(الوهمي) أو المستتر الذي يستنتج من خلال الإحساس بالتكوين الفني العام للعمل الفني.

النسبة والتناسب: نلاحظ أن أطراف الجسم وأعضاءه متناسبة فيما بينها، وأن رأس الحمار كذلك تتناسب أذناه مع الحجم الكلي الرأس، لكن رأس الحمار يعتبر صغير جداً بالنسبة لجسد المرأة، أي أنه

هناك تلاعب بالأحجام في هذه اللوحة وبطريقة مقصودة من طرف الفنان من أجل إيصال رسائل مشفرة نكتشفها في المراحل القادمة.

التدرج، التباين، التضاد: تخص هذه الصفات الألوان الموظفة داخل اللوحة وعلاقاتها فيما بينها حيث يتمثل التدرج اللوني في هذه اللوحة في تدرج اللون الأبيض نحو الرمادي والأسود، أما التباين فمثلا نجده في اختلاف كل من الأسود عن الأزرق أو الأحمر عن الأبيض، وبالنسبة للتضاد فهناك ثنائيات لونية متضادة مثل الأسود والأبيض وكذلك الأزرق والأحمر.

وبالنسبة للشق الدلالي للوحة فهو مرتبط بالعنصرين الوحيدين الموجودين داخلها، حيث كلاهما يحمل رمزية معينة وبتفاعله مع العنصر الآخر ينتج لنا المعنى الكلي والعام للوحة.

حيث يرمز جسد المرأة المصور شبه عاريا إلى المجتمع الجزائري تحديدا وإلى كل مجتمع من مجتمعات هذا العالم يحمل خصائص مشابهة له ويشاركه نفس المآسي والمشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها... ما نسميه باللغة الفرنسية "Le corps social".

أما رأس الحمار أسود اللون الموجود في المستوى الثاني من اللوحة، فيرمز إلى الحكم أو السلطة التي تحكم البلاد بمختلف جهاتها وأجهزتها.

وظف الفنان نجاعي الجسد الأنثوي في حالة تعب ووهن كدلالة عن معاناة المجتمع مع السلطة الحاكمة وقراراتها العشوائية غير المدروسة والتي تأخذ البلاد بما فيها إلى الهاوية وكل التبعات يتحملها الشعب ويحاول أن يتعايش في جو مضطرب غير مريح، الأمر الذي حاول التلميح إليه الفنان من خلال عنوان اللوحة عندما اعطاها اسم "الجسم مريض عندما يهذي الرأس" وكتبه داخلها بخط يده بلون أبيض خفيف مكرر لعدة مرات أسفل اللوحة وباللون الأحمر أعلاها.

إلى جانب الوضعية التي صور بها جسد المرأة، يمكننا أن نتساءل عن اختيار الفنان لجسد المرأة تحديدا وليس الرجل، أو عن رسمه لهذا الجسد شبه عاريا. والمرجح أن الفنان نجاعي قد اختار جسم المرأة تحديدا لدوافع وأسباب أو ميولات وجدها لدى الجنس الآخر كالرغبة والحنان والأنوثة، أو أنه أراد أن يسلط الضوء على مشاكل المرأة تحديدا في المجتمع الذي يعيش فيه، كما يمكن أن يكون قد اتبع التقاليد الفنية التي تعتبر أن الجمال يكمن في جسم المرأة وأنه مصدر كثيف للمعاني والدلالات غير المتناهية، أو أن لديه رؤية فنية تتعلق بتجاربه الشخصية فأراد أن يعبر عليها بهذه الطريقة.

وعلى الرغم من تصويره للمرأة في حالة تعب ووهن شديدين، إلاّ أن ذلك ومن جهة أخرى يجعلنا نحس بأن هناك مقاومة وقوة كامنة في ذلك الجسد.

أما تصويره للمرأة عارية تقريبا، أي أنها لا ترتدي أي ثياب لكن الفنان قام بتظليل بعض من مناطق جسدها و تفادي بعض التفاصيل التي لا يرغب في إظهارها، فهذا راجع إلى هدفه في التعبير عن الضعف والهشاشة التي يعاني منها المجتمع من جهة، ورغبة هذا الأخير في التحرر من تلك القيود التي تحكمه، أما من الناحية الجمالية البحتة فيمكن أن يكون نجاعي قد وظف جسم المرأة العاري كعنصر جمالي وفني يبرز من خلاله براعته في علم التشريح والتصوير التشبيهي.

وبالعودة للسياق التاريخي والاجتماعي الذي أنتجت فيه هذه اللوحة نجد أنها وليدة فترة العشرية السوداء التي مرت على الجزائر، ويمكن أن يكون هذا العمل الفني عبارة عن تحدٍ للنمطيات الاجتماعية و العقليات التي جاء بها أصحاب الإيديولوجيات المتطرفة، الذين اتخذوا من الإسلام غطاءً لأفكارهم في تلك الفترة، خاصة فيما يخص تحريمهم وتجريمهم لمثل هكذا توجهات فنية تشخيصية وأكثر من ذلك عارية. وهنا لا نقصد فقط تحريمهم لهذا التوجه، فالتحريم ليس وليد أفكارهم بل نقصد هنا سلطة تنفيذ الحدود والأحكام الجزافية على المخالفين لتلك الأفكار.

هذا فيما يتعلق بالجانب الشكلي وتوظيف نجاعي لجسد المرأة وعلاقته بالسياق التاريخي المتمثل في فترة العشرية السوداء، أما من الناحية الرمزية فتعب الجسد هنا مرتبط بما يعيشه المجتمع جراء تلك الجماعات المتطرفة التي بثت الذعر والخوف في نفوس الشعب الجزائري، فقتلت وشتت ويتمت الكثير من العائلات البريئة، فتلك الوضعية التي صورت بها المرأة وهي مستلقية وكأنها سقطت بعد أن تلقت رصاصة مميتة، ووجود لون أحمر دموي على صدرها ناحية القلب، ويحيط بجسدها كبركة من الدماء ما هو إلاّ تعبير فني عن تلك المجازر المروعة.

أما بالنسبة لرأس الحمار الأسود وإضافة إلى أنه يرمز للسلطة الحاكمة للمجتمع بصفة عامة أيضا وفي سياق العشرية السوداء نجده يرمز إلى تلك المجموعات ذات الأفكار المتطرفة كما يمكن أن يكون نجاعي قد استخدم اللون الأسود تحديداً للدلالة على تلك الفترة المأساوية، ويمكن أن يكون هذا اللون مستخدما يعبر عن القسوة والسيطرة والظلم الممارس على المجتمع آنذاك.

صور نجاعي رأس الحمار دون غيره من الحيوانات أو الأشياء الأخرى، باعتبار أنه عرفا رمز للغباء والحمق وهذا ما أراد أن يصف به نجاعي من يعنيهم في رسالته.

وبالنسبة لصغر حجمه وظهوره في مستوى خلفي من اللوحة، فهو دلالة على صفات الغدر والغموض والجبن التي نجدها في هؤلاء الظالمين.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا للوحة "Le corps est malade quant à la tête elle délire" من سلسلة " Ellipse & Laps"، يمكننا أن نلخص ما استنتجناه كالآتي:

– تجمع هذه اللوحة بين عدة تقنيات مختلفة أو ما نسميه في الاصطلاح التشكيلي "تقنية مختلطة" أهمها وأبرزها تقنية الالصاق(Collage)، وهي تقنية تميز هذه اللوحة كونها غير موظفة في اللوحات المحللة سابقا.

– أنجز نجاعي هذا العمل الفني في بلاده الجزائر، حيث قام بإنجاز عدد معتبر من اللوحات بطريقة سريعة وأولية معبراً عن ما يدور في ذهنه من أفكار، ثم انتقى من العدد الكلي مجموعة صغيرة من اللوحات وعمل على اتمامها، لذلك سميت هذه السلسلة بـ: "Ellipse & Laps" أي "إضمارات وبرهات".

– اعتمد الفنان في لوحته هذه على "الأسلوب التمثيلي" رغم بعده نوعا ما عن اظهار بعض التفاصيل الدقيقة سواءً فيما يتعلق برأس الحمار أو جسم المرأة.

– القيم الجمالية الموجودة داخل هذه اللوحة هي: الوحدة، التوازن، السيادة، النسبة والتناسب التدرج، التباين، التضاد.

– جاء تركيب اللوحة على أساس سيادة العنصر الرئيسي "المرأة" وملحق به عنصر فرعي" رأس الحمار" حيث تشمل نقاط قوة قاعدة التثليث الأربعة العنصر السائد "المرأة".

– تعتبر العناصر البصرية الموجودة في اللوحة تمثيلا لكلمات العنوان، حيث نجد كلمة " Le corps" ممثلة في جسم المرأة، وكلمة "La tête" ممثلة في رأس الحمار.

– برزت بعض الألوان في هذه اللوحة مثل الأسود والأبيض والأحمر، بحيث كل لون يحمل دلالة ورمزية معينة فالأسود يعبر عن التعسف والاستبداد ويلخص لنا فترة العشرية السوداء التي مرت على الجزائر، والأبيض يرمز للشحوب والتعب والوهن جراء ما عاناه المجتمع من قهر وظلم، أما اللون الأحمر فهو رمز للدماء التي أزهقت في تلك الفترة المأساوية.

– فكرة اللوحة مقتبسة من واقع المجتمع الجزائري والفترة الصعبة التي مرة بها إبان العشرية السوداء، ويمكن اسقاط هذه الفكرة على أي مجتمع في هذا العالم يعاني من نفس مشاكل المجتمع الجزائري.

– يرمز رأس الحمار الأسود إلى السلطة أو الحكومة أو أي هيئة أو منظمة أو جماعة تعيث فساداً في الجزائر أو في العالم ككل، بينما يرمز جسد المرأة إلى المجتمع الجزائري أو أي مجتمعات أخرى تعاني من ذلك الفساد.

5.3.4 العينة(6): سلسلة كاو Chaos

الصورة (07): العينة البحثية 06

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم اللوحة: سيلوات Silhouettes

– اسم صاحب اللوحة: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهورها:1996 بالجزائر

– نوع الحامل والتقنية: تقنية مختلطة

– الشكل والحجم: مستطيل،65 سم×50سم

- الجانب التشكيلي

- عدد الألوان ودرجة انتشارها:

كما نعلم أن الألوان ليست مجرد عناصر بصرية سطحية في الأعمال الفنية، فالألوان تشكل لغة معقدة بترميز معين، يختلف باختلاف الرسالة التي يتضمنها العمل الفني، وتترجم هذه الترميزات إلى تأويلات مبنية ومؤسسة من طرف النقاد الفنيين على النطاق الضيق، ومتلقي الأعمال الفنية على النطاق الواسع.

بصريا نجد أن الدرجات، الظلال، التباينات والشدة، تعتبر عناصر مهمة في خلق التأثيرات البصرية المرجوة، وضمنيا تلعب هذه العناصر دور الكلمات المشفرة في الخطاب البصري الموجه.

بالرجوع إلى العمل الفني المعنون بـ: Silhouettes يجد المتلقي للوهلة الأولى أن الفنان مصطفى نجاعي قد وضعه أمام لوحة أحادية اللون Monochrome، بوجود لون أسود طاغ على الفضاء التشكيلي للعمل، والذي مثل به الفنان شخوص المشهد تتمتع بحرية الحركة على ما يبدو.

ثاني أكثر لون انتشارا في هذا العمل الفني هو اللون الرمادي الذي يظهر في كامل الخلفية كما يتخلل مساحات الشخص في بعض النقاط الظاهرة والمنتشرة بشكل غير منتظم.

وثالث أكثر لون انتشارا هو اللون النحاسي الذي مثل به الفنان الشكل الذي يشبه البيكتيريا أو السمكة، خلف الشخوص المذكورة آنفا، إضافة إلى أن اللون النحاسي يتخلل مساحات الشخوص أيضا في بعض النقاط خصوصا على مستوى محيطاتها.

- التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

غالبا ما يستعمل الفنان مصطفى نجاعي خطوطا بارزة في أعماله الفنية، خاصة عند تحديد محيطات العناصر، ولكن هذا لا ينفي اعتماده على خطوط وهمية تنشأ من التركيبات المختلفة ومن الانتشار المدروس لعناصر العمل الفني في فضائه التعبيري.

في هذا العمل، يلاحظ المتلقي خطوطا بارزة جدد بها الفنان محيطات العناصر المختارة، وحدد من خلالها مكانها ومكانتها وعلى أي مستوى من مستويات العمل الفني ستكون، فيمكننا ملاحظة تحديد محيطات الشخوص الثلاث بمختلف وضعياتهم، إضافة إلى العنصر الذي خلفهم والذي يشبه البيكتيريا أو السمكة.

بالنسبة للخطوط الوهمية التي –كما وضحنا سابقا– تنتج من اختيار الفنان لنوع التركيب الفني وكيفية انتشار عناصر العمل في الفراغ، فإن الخطوط الوهمية الأولى التي نستنتجها هي خطوط التركيب القطري الذي استعملته الفنان، وهذا التركيب القطري يخلق مسارا وهميا، يجعل عين المتلقي

تتحرك خلال هذا المسار المكون من مسارين أساسيين هما قطرا فضاء العمل الفني المستطيل، على النحو التالي:

قطر يجعل الشخوص الثلاث هي العنصر الرئيس في العمل الفني وهو القطر الممتد من أعلى يسار اللوحة إلى أسفل يمينها في الاتجاهين.

وقطر ثان يجعل الشكل الشبيه بالبكتيريا أو السمكة هو العنصر الرئيس في العمل الفني وهو القطر الممتد من أعلى يمين فضاء العمل إلى أسفل يساره في الاتجاهين أيضا.

بجمع الجملتين الأخيرتين نستطيع القول بأن العمل يحوي عنصرين رئيسين هما الشخوص الثلاث من جهة والشكل الشبيه بالبكتيريا أو السمكة من جهة أخرى.

وبتتابع منطقي وبالنظر إلى الوظيفة الأخرى للخطوط سواء أكانت صريحة أم وهمية، نجد أنها تشكل الأشكال المكونة للرسالة البصرية، فالأشكال الظاهرة للمتلقي في هذا العمل الفني، أشكال بدائية لعناصر طبيعية مألوفة لديه، ثلاثة عناصر تشبه الإنسان بمختلف وضعياته، وعنصر رابع يشبه البيكتيريا أو السمكة.

نبدأ بالعناصر الثلاثة التي تشبه الإنسان وهي كالتالي:

في المستوى الأول من العمل الفني وبالضبط في أسفل يمين العمل الفني، يظهر للمتلقي تمثيل لشخص في حالة تفكير أو حسرة، جالسا على قاعدة دون إسناد لظهره، واضعاً يده على خده، كأننا أمام تمثيل لتمثال "المفكر" للنحات الفرنسي "أوغست رودان"، لكن دون أدنى مراعاة للقيم الكلاسيكية في التعبير، فالفنان مصطفى نجاعي قد مثله بأكثر الأشكال الهندسية بدائية وتجريدا.

بنفس طريقه التمثيل الأولى نجد شخصية أخرى بحركة تشبه حركات التكعيبيين حيث أن الشخصية متكئة على ظهرها على قاعده ما في مشهد لا يمكن تفسيره بالتشريح الإنساني المعروف والمختلف في هذه الشخصية عن الشخصية الأولى هو ظهور بعض تفاصيل الوجه بشكل تجريدي سطحي. تتمركز هذه الشخصية تقريبا في مركز الفضاء التعبيري للعمل الفني وتتواجد في المستوى الثاني من مستوياته.

في المستوى الثالث للعمل الفني وفي أعلى يساره، تظهر لنا الشخصية الثالثة في حالة سباحة أو طيران، مع غياب أي تفاصيل في تمثيلها مثل الشخصية الأولى، كما أن هذه الشخصية تتمحور على طول قطر العمل الفني من أعلى اليسار إلى أسفل اليمين.

أما بالنسبة للشكل الذي يشبه البكتيريا أو السمكة فإنه موضوع في المستوى الرابع للعمل الفني وينطبق تقريبا قطره مع قطر العمل الفني المستطيل من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار وتمتد مساحته بامتداد القطر المذكور.

جميع العناصر المذكورة آنفا هي العناصر الأيقونية المكونة للعمل الفني، حيث تحتل هذه العناصر غالبية مساحته باختلاف مستوياتها ومكان تواجدها واختلاف أشكالها ووضعياتها وألوانها.

أما تركيب العمل الفني فقد اتضح بعد بيان عناصره أنه تركيب قطري يقوم على توزيع عناصر العمل الفني على قطري مساحته المستطيلة وهو ما يمكن الفنان من تنويع وضعيات شخوصه ويعطيه مجال حرية أوسع في خلق مستويات مختلفة توضع وفقها مختلف العناصر حسب مكانها ومكانتها والدور الذي تلعبه في العمل الفني.

- الموضوع:

– علاقة العنوان باللوحة:

بترجمة عنوان العمل الفني إلى اللغة العربية يكون كالتالي "الصورة الظلية" ويمكننا اعتبار عنوان العمل الفني وصفا أوليا له، فتمثيل الفنان لعناصر العمل الفني في الفضاء التعبيري كان بأسلوب الصورة الظلية، ونتحدث هنا بالضبط عن الشخوص الثلاث بمختلف وضعياتهم ومستويات تواجدهم.

إن تاريخ استخدام الصور الظلية في الفنون البصرية يعتبر أنه ضارب في القدم، لكن القرن 18 ميلادي كان الفترة الذهبية للصور الظلية، حيث أصبح التعبير من خلالها على بورتريه مبسط رائجا حين ذاك، وكان ذلك يتم عادة عبر قص جوانب البورتريه المصور على ورق أسود.

إذا تعمقنا أكثر في مصطلح "بصرية" وأردنا دراسة الصور الظلية من منظور علمي، يمكننا التعريج على أبحاث العالم الألماني "هيرمان فون هيلمهولتس" التي ستحيلنا على كيفية معالجة المخ للمعلومات البصرية، بما فيها التعرف على الأشكال من خلال محيطاتها فيما أفضت دراسات علم الأعصاب إلى مزيدٍ من التفاصيل فيما يخص هذا الموضوع.

نجد أن الفنان نجاعي لم يكتف بتصوير مشهد عبثي مكون من ثلاث شخوص بوضعيات مختلفة وغير منطقية، وشكلا آخر يشبه البكتيريا أو السمكة، لكنه مثل الشخوص بتقنية الصور الظلية مما يفتح باب التأويل بشكل كبير لهذا الوعاء البصري، الذي يحوي حمولة رمزية مهمة، وجب على

النقاد والمتلقين لها على حد سواء استعمال أكثر الطرق التحليلية نقدا وتفكيكية، لفك شيفرات تلك الترميزات البصرية وبيان ما يحمله العمل الفني من رسائل حمّلها الفنان إياها.

– القراءة التعيينية (وصف أولي):

سنقوم في هذه المرحلة بترجمة التعبير البصري للفنان إلى تعبير لغوي كتابي، لتتحول العناصر البصرية المكونة للعمل الفني، إلى حروف وكلمات وجمل تكون الوصف الدقيق لهذا العمل بطريقة سلسة وبتتابع منطقي.

في هذه اللوحة يجد المتلقي نفسه أمام فضاء تعبيري مستطيل الشكل، يتضمن مجموعه من العناصر التشكيلية الموزعة على مختلف فراغاته، فللوهلة الأولى وبنظرة سطحية أولية، قد يعتقد المتلقي أنه أمام مجموعة من الخطوط المنحنية والمستقيمة، التي تشكل أشكالا هندسية منتظمة وغير منتظمة، في المستوى الأول للعمل أسفل يمينه يلاحظ المتلقي تمثيلا عبر تقنية الصورة الظلية لشخصية تشبه في وضعيتها وضعيه تمثال الفنان الكلاسيكي الفرنسي أوجست رودان "المفكر" لكن الفنان مصطفى نجاعي قد ابتعد تماما عن كلاسيكيه رودان في تمثيل هذه الشخصية، ليس فقط من خلال استعمال تقنيه الصورة الظلية التي تنفي تفاصيل الشخصية وتعتبرها فقط ظلا أسوداً، بل حتى على مستوى تفاصيل الشخصية عبر محيطها، حيث مثلها الفنان بشكل تجريدي يميل إلى السذاجة وبلون أسود تتخلله بعض النقاط الرمادية مع وجود لون نحاسي على محيط جسد الشخصية.

في المستوى الثاني، بالضبط في مركز الفضاء التعبيري المستطيل تقريبا، يلاحظ المتلقي تمثيلا لشخصية ثانية، بوضعية عبثيه بعيدة كل البعد عن التشريح الفني الكلاسيكي الصحيح، وقريبة من التركيبات التكعيبية، حيث نجد الشخصية في حالة اتكاء لكن قدمها في حالة استناد على قاعده العمل الفني بشكل عبثي يوحي بأن القدم ليست للشخصية المذكورة، بل لشخصية أخرى مختفية، لا تظهر منها إلا القدم، وبخلاف الشخصية الأولى، تظهر بعض التفاصيل على وجه هذه الشخصية، بخطوط بيضاء رفيعة، فيما ملئت مساحتها الألوان المستعملة في الشخصية الأولى، لون أسود مع نقاط رمادية ولون نحاسي على محيط جسد الشخصية.

بالانتقال الى المستوى الثالث للعمل الفني، وتحديدا أعلى يساره، يجد المتلقي نفسه أمام شخصية بوضعية طيران، تماما كشخصيات الأبطال الخارقين أو كممارسي رياضه القفز الحر بالمظلة، أو كشخصية حالمة في رواية رومنسية، وضعية هذه الشخصية في تماس طولي على قطر الفضاء

التعبيري المستطيل للعمل الفني، وبالتحديد القطر الممتد من أعلى يسار العمل الفني إلى أسفل يمينه، وبالنسبة للألوان فهي نفسها ألوان الشخصيتين السابقتين.

في المستوى الرابع للعمل الفني يظهر لنا شكل يشبه شكل البكتيريا أو السمكة، وهذا الشكل موضوع على طول قطر فضاء العمل الفني المستطيل، بالضبط القطر الممتد من أعلى يمين العمل الفني إلى أسفل يساره، ويتطابق هذا القطر مع قطر الشكل نفسه، يأتي هذا الشكل بلون نحاسي بتدرجات مختلفة، مع وجود خطوط طولية رفيعة باللون الأسود عليه، ويعتبر هذا الشكل هو العنصر المعاكس للشخوص الثلاث سابقه الذكر والوصف، على مستوى التركيب، حيث يتداخل معها بحكم أن الشخوص موضوعة على القطر الآخر للفضاء المستطيل الممتد من أعلى اليسار إلى أسفل اليمين في الاتجاهين.

بالنسبة للمستوى الخامس والأخير للعمل الفني فيظهر أنه خلفية رمادية بتدرج واحد على مستوى كامل فضاء العمل الفني، تعتبر هذه الخلفية كحامل لجميع عناصر العمل الفني سابقة الذكر، وفق التركيب القطري سابق الذكر بدوره.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة اللوحة)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

في أعماله الفنية، برز الفنان مصطفى نجاعي منذ بداياته بإتقانه استخدام التقنية المختلطة لإيجاد تجارب فنية مثيرة وغنية، حيث يعتمد على تنوع المواد والوسائط والحوامل، من الأكريليك والزيتيات إلى الكولاج والمواد غير التقليدية، لينتج تأثيرًا مبتكرًا وتفاعليًا في أعماله.

يظهر استخدامه للتقنية المختلطة في العمل الفني Silhouettes في تجسيد العمق والتعدد البصري رغم استعمال لونين فقط، ورغم أن الحامل هو سطح مستطيل ذو بعدين، استطاع نجاعي من خلال التقنية المختلطة والتركيب القطري جعل العمل الفني ذا مستويات كثيرة وتنوع بصري وحركي واضح.

- علاقة اللوحة بالفنان:

أنجز مصطفى نجاعي العمل المعنون Silhouettes والمنتمي إلى سلسلة Chaos سنة 1996 وهذا التاريخ يحيلنا إلى وضعية الجزائر في ذلك الوقت، حينما كانت تصارع في دوامة عنف مستمر إبان ما سمي بالعشرية السوداء، بعد الاضطرابات السياسية التي أدت إلى صعود الجماعات ذات الأفكار المتطرفة إلى أعلى الهرم الاجتماعي، ثم إلى أعلى الجبال، لبت خطاب جنائزي مشبع

بالكراهية والدم، وعاثت في الجزائريين تهديدا وتقتيلا وتهجيرا، والمهم هنا ليس فعل القتل، بل فكرة ومبرر القتل، فقد كان القتل لديهم مهمة إلهية وفعلا مقدسا جزاؤه الجنان.

عانا الفنان مصطفى نجاعي من التهديد من أفراد من هذه الجماعات لكونه فنانا وقد سافر إلى ألمانيا للنجاة من مصير فنانين آخرين قد قتلوا من طرف هذه الجماعات المتطرفة التي كفرت المجتمع برمته، بل وكفرت بعضها البعض أيضا.

في هذا السياق التاريخي المعقد، والغارق في الفوضى يأتي العمل الفني Silhouettes ليكسر حاجز المألوف وليس فقط يشخص الوضع، بل ويقترح حلولا من خلال رسالة بصرية مشفرة.

وقد كتب الفنان مصطفى نجاعي في كتاب الأوديسة واصفا الوضع بالتالي: "هنا أيضاً يحوم الموت في الجوار أجواء صراخ وعذاب شخوص مشوهة وعلامات تكملها ملصقات مستعملة بكثرة مادته المفضلة هي ورق الجرائد التي تكتب علاماتها صراخنا وعويلنا ودموعنا، وتؤثر في حياتنا وتقلبها رأسا على عقب، علامات تخلق معتقدات وتؤسس أساطير وتبني وتهدم أنظمة ومناظر تعبر القرون والأزمان" (Djelfaoui A. , 2007, p. 235)

رغم تأثر الفنان بما يحدث في الجزائر، إلا أنه واصل عالمية أفكاره وأصر على أن يكون العمل الفني والسلسلة التي تنتمي له تعبيرا عما يعيشه الإنسان بعض النظر عن ظروفه ومكان تواجده.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

في مرحلة التأويل نعيد النظر في الألوان والأشكال والتكوين ككل بغرض فهم كيفية تفاعل تلك العناصر في سعي الفنان لاستحداث تأثير بصري مدروس، ونقف على دلالات الرموز التي يتضمنها العمل الفني، ونحاول صياغة المعاني التي يريد الفنان إيصالها. أيضا سنتعمق في السياق الثقافي والتاريخي للعمل، ونبحث عن العوامل التي أثرت في رؤية الفنان والأمور التي يريد الفنان التأثير فيها بالمقابل، كما نفك شيفرات العناصر التشكيلية في الفضاء التعبيري للعمل، للخروج بالرسالة التي ضمنها الفنان في عمله.

وفي هذه المرحلة من تحليل عمل "Silhouettes" سنبين القيم الجمالية التي استخدمها الفنان مصطفى نجاعي، وهي كالتالي:

بالنسبة لوحدة العمل الفني، فالفنان قد حقق الوحدة في هذا العمل من خلال توحيده لأسلوب التصوير الذي كان باستعمال تقنية الصورة الظلية، أيضا تظهر وحدة العمل الفني من خلال وحدة

الخطوط والأشكال حيث يمكننا ملاحظة الخطوط في العمل موحدة ومشكلة لوحدة شكلية ممثلة في الشخوص الثلاث، إضافة إلى الشكل في المستوى الرابع.

في حين حقق الفنان جمالية الاتزان من خلال التوزيع المتوازن لعناصر العمل الفني في فضائه التعبيري المستطيل، ما أنتج مسارا وهميا، تتحرك خلاله عين المتلقي بسلاسة وأريحية، بعيدا عن الألوان الصاخبة والخطوط المنكسرة شديد الحدة، أما من ناحية الألوان فقد استعمل الفنان ألوانا حيادية متقاربة في شدة السطوع (الأسود والرمادي) ما يجعل للعمل الفني خيرا مناسب للنظر المطول.

وبالنسبة للسيادة فمن الملاحظ أن الفنان قد اعتمد على سيادة الشكل الظاهرة من خلال الشخوص والشكل الخلفي، وقد تسيدت هذه العناصر العمل الفني لأنها موزعة على معظم فضاء العمل الفني المستطيل وهو ما يجعلها مركز السيادة ومركز جذب الانتباه.

فيما نستطيع تتبع الحركة في العمل الفني من خلال التركيب القطري الذي اعتمده الفنان، ويظهر لنا من خلاله مسارين للحركة هما قطري فضاء العمل الفني المستطيل، فيما نجد أن اتجاه الحركة يكون في المسارين من أعلى القطر إلى أسفله ومن أسفل القطر إلى أعلاه.

أما بالنسبة للتدرج فنجده في اختلاف الأحجام واختلاف قيمة اللون، فالتدرج اللوني بين الأسود والرمادي في مساحات أجسام الشخوص، وأيضا القيمة المتقاربة بين اللون الأسود واللون الرمادي في الخلفية، يمثلان اختلاف قيمة اللون، فيما يمثل تباين حجم الأشكال الهندسية الممثلة لعناصر العمل الفني الاختلاف في الأحجام.

في آخر هذا العنوان سنتطرق إلى التأويلات الممكنة للعمل الفني موضع الدراسة، بعد دراسة السياق التاريخي لإنجاز هذا العمل والسياق النفسي للفنان، الذي يتخذ مبدأ أن "السياقات هي التي تنتج المفاهيم"، ومنه سنفكك عناصر العمل الفني ونفك شيفرات الرسالة التي ضمنها الفنان إياها:

ينتمي العمل الفني Silhouettes إلى سلسلة عنونها الفنان مصطفى نجاعي بـ: Chaos وأدق ترجمة لهذه الكلمة للغة العربية هي "الفوضى"، ومفهوم الفوضى يكتسب أهمية عميقة ونموذجية عند تطبيقه على الوضع الحالي للحياة على كوكب الأرض، فالأثر المدمر للممارسات الإنسانية، المدفوعة بالسعي الحثيث وراء الثراء والربح الرأسمالي، قد أسقطت حال بيئتنا في حالة من الفوضى، ففي وقتنا الحالي، الظهور على غلاف مجلة "فوربس" أهم بكثير من تصحر غابات الآمازون وذوبان الجبال الجليدية في أنتركتيكا، يشير الفنان إلى الحياة بشكل عام بالعنصر الشبيه بالبكتيريا أو السمكة، وهو دلالة على الحياة الطبيعية منذ بدايتها على كوكب الأرض، سواء كنا مؤمنين بالخلقوية أم بنظرية

الانفجار العظيم أم بالنظرية التي تربط بينهما، فالفنان هنا يشير إلى بداية الحياة وتطورها وحيويتها البداية من خلال البيكتيريا، والتطور والحيوية من خلال السمكة، ليرسل للمتلقي خطابا حياتيا إيكولوجيا كونيا.

سلطت نتائج تغير المناخ الواضحة من خلال الاحتباس الحراري والظواهر الجوية المضطربة في العقدين الأخيرين الضوء على ضرورة التعامل الجديد مع هذه المشكلة وتضافر الجهود في سبيل لملمة هذه الفوضى بطريقة ما، لكن السعي نحو الربح قد فرض نفسه مرة أخرى واستطاعت الجهات الوصية صنع عالم مثالي –حسب تسويقهم– لا يعاني من أي مشاكل بيئية ولا يعاني حروبا ولا مجاعات، بل الجميع يعيش فيه الرفاهية المرجوة دون التسبب في تصحر الغابات أو ذوبان الجبال الجليدية، ودون كوارث طبيعية، بل حتى أن المشاعر متوفرة لديك بجميع أنواعها في لحظة واحدة، وما عليك سوى اختيار الوضع العاطفي الذي تريد الظهور به، العالم الذي نتكلم عنه هنا هو العالم الافتراضي، الذي يحاول صناعه إقناعنا بالهروب إليه من عالمنا الحقيقي المدمر جراء الجشع الإنساني، ويحاول أيضا صناعه إقناعنا بأن السبب الرئيسي لصنع مثل هذا العالم هو الرغبة في التواصل الاجتماعي، والجملة المشهورة "أن نجعل العالم قرية صغيرة".

والفنان مصطفى نجاعي هنا قد وضع شخوص العمل الفني بتلك الوضعيات العبثية دلالة على الإنسان المعاصر الذي تحول إلى رجل آلي ذو مشاعر آلية، ينشر صورا له مسرورا مبتهجا في مواقع التواصل الاجتماعي ثم ينتحر بعدها بدقائق، وهاتفه هو الذي يسافر للسياحة وهو الذي يستطعم الطعام وهو الذي يحس ويرسل ويستقبل المشاعر المختلفة، لينتج لنا في الأخير إنسان مجوف فارغ من كل إنسانية، كائن بيولوجي يعيش خارج الحياة، بل خارج حياته هو بالضبط.

غالباً ما يتجاهل صناع ومرتادو العالم الافتراضي العواقب طويلة المدى للعالم الافتراضي على الإنسان وعلى كوكبه، حيث تفضل الصناعات بأنواعها المكاسب الفورية على الاستدامة البيئية والحيوية.

بالإضافة إلى مشكلة التغير المناخي التي تعتبر مشكلة بيئية تخص الكائنات الحية جميعها، فإن هناك مشكلة تخص الإنسان فقط، وهي الحروب، التي تعتبر سببا ونتيجة ومظهرا من مظاهر الفوضى المغداة بالمصالح الجيوسياسية والتنافس على الموارد والسلطة.

فقط بالاعتراف بما سببناه لهذا العالم، ومن خلال الالتزام الجماعي بالرعاية البيئية والعدالة الاجتماعية والتقدم التكنولوجي "الأخلاقي" يمكننا أن نأمل في بداية جدية للتعامل مع الفوضى التي تفرض نفسها، ويمكننا بعد ذلك تخفيف تأثيرها، وتمهيد الطريق نحو مستقبل أكثر استدامة وتناغمًا.

قد يبدو التعبير الأخير تعبيراً رومنسيا إنشائيا، لكنهم يريدون إقناعك بهذا الوصف لتتخيله مستحيلا، يحصل حصراً في اليوتوبيات الفلسفية الحالمة، لكن الفنان هنا يحاول إقناعنا بأن ذلك ممكن الحدوث جدا، إضافة إلى أنه الحل الوحيد أمام الفوضى المنتشرة.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

– يستقي الفنان مصطفى نجاعي مواضيع أعماله الفنية من مصادر مختلفة، محلية وعالمية، مستغلا مبدأه القائل بأن السياقات هي من تنتج المفاهيم.

– يستخدم الفنان مصطفى نجاعي غالبا التقنية المختلطة لما فيها من حرية في التعبير التشكيلي.

– يحاول الفنان مصطفى نجاعي تنويع مواضيع أعماله الفنية بين مواضيع تاريخية ومستقبلية.

– يختار الفنان نجاعي لأعماله الفنية وكذا السلاسل التي تنتمي إليها عناوين مفاهيمية، تثير الفضول وتحفز التفاعلية لدى المتلقين.

– أبرز القيم الجمالية الموجودة في العمل الفني هي: التباين، الوحدة، التوازن والسيادة.

– ينشد الفنان مصطفى نجاعي من خلال أعماله الفنية إيصال رسائل عالمية المعنى كمعنى الحياة والإنسانية.

– يعتبر مصدر إلهام الفنان مصطفى نجاعي في هذه اللوحة مصدراً طبيعيا، فهو يتناول رموز طبيعية كالسمكة أو البكتيريا ويحمل معانٍ مرتبطة بما يهدد النظام البيئي في العالم.

6.3.4 العينة(7): سلسلة أورغانيك (عضويات) Organique

الصورة (08): العينة البحثية 07

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم اللوحة: Fossile

– اسم صاحب اللوحة: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهورها:1998 بالجزائر

– نوع الحامل والتقنية: تقنية مختلطة.

– الشكل والحجم: 100×155سم.

- الجانب التشكيلي

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

المتلقي لهذا العمل الفني يصطدم بعنصر سيادي وحيد متعدد المستويات والأحجام، مصور باللون الأسود الذي يجذب انتباه المتلقي ويجعل بصره مثبتا عليه.

ليكون اللون الأسود في المرتبة الأولى من حيث الانتشار في هذا العمل الفني.

في المرتبة الثانية من حيث الانتشار في العمل الفني، يأتي اللون البني الذي صور به الفنان المستوى قبل الأخير من العمل الفني وهو الخلفية، حيث يتربع هذا اللون على فضاء الخلفية كاملا.

أما في المركز الثالث من حيث درجة الانتشار، يجد المتلقي اللون الأحمر الذي يتخلل الخلفية بشكل مفرط، حتى أنه –وبنظرة غير متمعنة– يمكن للمتلقي أن يعتقد بأن اللون الأحمر هو ثاني الألوان انتشارا بعد الأسود وليس اللون البني، لكن –وبنظرة متفحصة خالية من السطحية– سيتأكد المتلقي بأن اللون الأحمر يأتي في المركز الثالث من حيث درجة الانتشار في هذا العمل الفني، بعد كل من اللون الأسود واللون البني.

– التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

رغم أن هذه اللوحة تحتوي على الخطوط المنحنية والخطوط المستقيمة بمعدل متقارب، إلا أن الخطوط المنحنية ستكون هي صاحبة السيادة في نظر المتلقي لأن هذه الأخيرة هي التي استعملتها الفنان في تصويره العناصر الرئيسة في فضاء هذه اللوحة، وهي الأشكال التي تشبه العين ذات الرموش المفرطة في الطول، في حين اقتصر استعمال الخطوط المستقيمة على تكملة الرموش المفرطة في الطول والمتدلية من العين بشكل مستقيم إلى الأسفل، واستعمل الفنان الخطوط المستقيمة بشكل وهمي في تحديد الفضاء التعبير للعمل الفني المستطيل، فأضلاعه هنا تلعب دور الحدود التي مكنت الفنان من توزيع عناصر العمل الفني بهذا الشكل المدروس.

تشكل الخطوط المنحنية على شكل قوسين ضيقين لدائرة واحدة شكل العين المألوف لدينا إضافة إلى أن عنوان العمل الفني Fossile ينطق باللغة الفرنسية بالطريقة نفسها لنطق عبارة Faux cils والتي تعني حرفياً الرموش المزيفة أو الرموش غير الطبيعية أو الرموش المركبة، هذا العنوان يجعل التأويل القائل بأن الشكل الأيقوني في هذا العمل الفني هو عبارة عن عين ذات رموش تأويلا منطقتي إضافة إلى أن كلمة Fossile تعني المستحاثة الأثرية باللغة الفرنسية وهو ما يجعلها أمام تأويل مركب مزدوج، بين العين ذات الرموش المفرطة في الطول والمستحاثة الأثرية كتأويلين رئيسين منطقيين لهذا العنصر الأيقوني ذو السيادة المطلقة في هذا العمل الفني.

بالانتقال إلى الخطوط الصريحة الحقيقية والخطوط الوهمية في هذا العمل الفني، تجد أن الخطوط التي يمكن للمتلقي أن يلاحظها عند تعرضه لهذا العمل الفني، وهي الخطوط المنحنية المكونة للعنصر الأيقوني الشبيه بالعين ذات الرموش المفرطة في الطول، إضافة إلى الخطوط المصورة للرموش والتي تميل إلى الاستقامة والاتجاه نحو الأسفل، وأيضا الخطوط المنحنية في معظمها المشكلة النمط في خلفية العمل الفني.

أما بالنسبة الخطوط الوهمية فتتمثل في أقطار العناصر الأيقونية، إضافة إلى خطوط منكسرة مشكلة المثلثات متجاورة بالرأس بين كل عنصرين أيقونيين، ابتداء من تحت العنصر العلوي، ما يكون في عين المتلقي وهميا ثلاثة مثلثات متجاورة بالرأس بثلاثة أخرى، إضافة إلى أربعة مثلثات مستقيمة على حدود العمل الفني المستطيل.

- الموضوع

– علاقة العنوان باللوحة:

عنون الفنان مصطفى نجاعي هذا العمل بكلمة Fossile وهذه الكلمة –كما سبق وذكرنا– تعني المستحاثة الأثرية أو الأحفورة باللغة الفرنسية وهي بقايا وآثار الكائنات الحية المحفوظة في صخور القشرة الأرضية بمختلف مستوياتها كل حسب الزمن الذي ينتمي إليه، وعلاقة هذا المعنى بالعمل الفني هي علاقة شكل ومعنى، فمن حيث الشكل فالعنصر الأيقوني في العمل الفني والشبيه بالعين، يشبه أيضا المستحاثات الأثرية من خلال التفاصيل التي داخلها، ومن حيث المعنى فسنتطرق لهذا الموضوع في عنصر التأويل.

أما العلاقة الثانية بين العمل الفني وعنوانه، فتظهر من خلال نطق عنوان العمل الفني وهو كلمة Fossile باللغة الفرنسية وهو –كما أشرنا سابقا– نفس نطق عبارة Faux cils التي تعني الرموش المزيفة، أو الرموش غير الطبيعية أو الرموش المركبة والتي توضع للزينة أو التنكر، وهذه الكلمة أيضا لها علاقة مع العمل الفني ذات مستويين، الأول على مستوى الشكل، حيث تجد العنصر الأيقوني مطابق لوصف العبارة السابقة وهو عبارة عن عين ذات رموش مزيفة مفرطة في الطول، و الثاني هو مستوى المعنى الذي سنتطرق إليه في عنصر التأويل تفاديا للتكرار.

– القراءة التعيينية (وصف أولي):

تأتي هذه اللوحة على شكل مستطيل طوله 155 وعرضه 100 يتكون من خلفية برماديات ملونة مائلة إلى البني أقرب ما يكون إلى لون الصخور وتشبه كثيرا جداريات إنسان ما قبل التاريخ الموجودة

في الكهوف، من خلال وحدة شكلية كررها الفنان، تشبه المستحاثات الأثرية، الأمر الذي يستحضره عنوان العمل، مما خلق إيقاعاً منتظما لحركة العين من عنصر تشكيلي لعنصر آخر.

وفي الواجهة يظهر لنا شكل مثل الذي يوجد في الخلفية (أقرب إلى شكل العين المعروف) لكن بحجم أكبر وبلون أسود يخلق تباينا كبيرا مع الخلفية ويجعل هذا الشكل هو مركز الجذب في العمل من خلال ثلاث أعين بحجم واحد تقريبا فوق بعضها البعض في خط عمودي مشكلا محور تناظر بين قسمي اللوحة الأيمن والأيسر، معطياً ثباتا ووحدة ونوعا من الإيحاء بالاستقرار والتوازن.

يلي ذلك عين رابعة بنفس الشكل ولكن بحجم أصغر في أسفل فضاء العمل الفني، خالقة حركة عمودية لعين الناظر على طول اللوحة للانتقال إليها والرجوع منها للأعلى، كاسرة بذلك السكون الموجود في العمل الفني، كذلك فإن الخطوط السوداء والتي تعتبر رموشا مفرطة في الطول لهذا العنصر الأيقوني الشبيه بالعين تربط الأشكال الأربعة ببعضها البعض وتمدها كذلك ببعد ثالث يجعلها كفوهات فوق بعضها على محور عمودي واحد كمراحل أو حقب تاريخية متتابعة على سلم زمني معين.

بالنسبة لمستويات هذا العمل الفني فيمكننا النظر إليها بثلاث طرق هي كالتالي:

الأولى هي أن نعتبر كل عنصر من تلك العناصر الأيقونية السبعة بالعين عنصرا مستقلا بعديا بذاته، وفي هذه الحالة تفرض نظرة معينة نفسها، وهي أن جميع تلك العناصر موضوعة على مستوى واحد من العمل الفني على اختلاف أبعادها.

الطريقة الثانية هي أن نعتبر الشكل الأيقوني عنصرا واحدة بأبعاد ثابتة، وهذه النظرة تفرض أن يكون الفنان قد وضع هذه العناصر على مستويات مختلفة من العمل الفني، ما يبرر تبان أبعادها، فالعنصر المتواجد على المستوى الأول هو الأكبر وكلما تعمقنا في مستويات العمل الفني كلما صغرت أبعاد ذلك العنصر بالضرورة.

الطريقة الثالثة هي أن نأخذ نفس حالة الطريقة الأولى من حيث أن نعتبر استقلالية كل عنصر أيقوني بأبعاده، مع الاختلاف عن الحالة الأولى في كون هذه العناصر موضوعة على مستويات مختلفة من العمل الفني.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة اللوحة)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

يعرف الفنان مصطفى نجاعي بتجريبة للتقنيات المختلفة في إنتاج أعماله الفنية، ولعل أبرز التقنيات التي اختارها هي التقنية المختلطة التي تمكنه من إنتاج فضاءات مختلفة الملمس والمظهر، وأيضا تمكنه من جعل المتلقين يعيشون تجربة فنية بصرية فريدة، تجمع بين التلقي التقليدي والتلقي التفاعلي، ما يجعل أعمال الفنان مصطفى نجاعي مادة جمالية وفكرية تستفز الذوق الجمالي وتحفز الفضول الفكري، وهو ما ينعكس على كل من الذوق الفني العام المتلقين وأيضا التجربة الفنية التعبيرية للفنان.

- علاقة اللوحة بالفنان:

يعتبر الفنان عموما المترجم العابر للحدود للتعبيرات الإنسانية، عن طريق أشكال تعبيرية مختلفة عابرة للغة والعرق والدين، و الفنان مصطفى نجاعي لا يستثنى من هذه القاعدة، فهو من خلال أعماله الفنية يحاول التعبير عن الضمير الجمعي من خلال لغة مفهومة لجميع المتلقين باختلافاتهم كلها.

وهذا العمل الفني الذي أمامنا، يدعو ببساطة إلى الحياة ونبذ العنف، ويذكر بأصل الحياة الطبيعية وتاريخها من خلال عنوانه Fossile الذي يعني المستحاثات الأثرية، إضافة إلى أنه يعبر عن رفض الفنان لأشكال العنف الدائرة في الجزائر والعالم من خلال الرموش المفرطة في الطول والتي يمكن اعتبارها دلالة على الحزن والأسى والرفض وأيضا دلالة على تزييف الحقائق من طرف القادة السياسيين أو الروحيين.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

في هذه المرحلة سنكشف عن القيم الجمالية التي استخدمها الفنان في إنتاج هذا العمل الفني، إضافة إلى مضامينه والرسائل التي يحويها، وذلك كالتالي:

تظهر القيم الجمالية في هذه اللوحة من خلال تركيب عمودي للعناصر التعبيرية الأساسية اللتي بدورها تخلق تناظرا بين شقي اللوحة الأيمن والأيسر.

حقق الفنان قيمة التباين من خلال الاختلاف بين الظل الناجم عن اللون الحيادي في الواجهة والنور الناتج عن الرماديات الملونة في الخلفية مما يعطي العمل الفني عمقا وينتج مستويات مختلفة له.

بالنسبة لوحدة الموضوع فقد حققت من خلال وحدة الأشكال المستخدمة والمتمثلة في العنصر الأيقوني متعدد الأبعاد إضافة إلى تماثله مع نمط الخلفية.

أما بالنسبة للإيقاع فهو ناجم عن تكرار الفنان لنفس العناصر التعبيرية مع وجود رابط بينها هو الخطوط المعبرة عن الرموش المفرطة في الطول.

الحركة في هذا العمل الفني كانت على مستويين، الأول هو مستوى الحركة من أعلى العمل إلى أسفله والعكس من خلال تتبع اختلاف أبعاد العنصر الأيقوني، والثاني هو حركة دائرية على محيط كل عنصر أيقوني وفق المحور العمودي الذي يقسم فضاء العمل الفني إلى قسمين.

أما بالنسبة للمضامين والرسائل التي ضمنها الفنان عمله الفني فهي كالتالي:

بداية فإن الفنان ابن بيئته، ومصطفى نجاعي ابن الجزائر التي كانت تعيش أحلك الظروف منذ فترة الاحتلال الفرنسي للبلاد، فترة العشرية السوداء التي كان العنف والتطرف عنوانها العريض، وقد شهدت المناطق المختلفة من الجزائر عنفا غير مسبوق من طرف الجماعات المتطرفة التي تتخذ من الدين غطاء لممارساتها.

عاش الفنان مصطفى نجاعي في ظل أحداث مروعة كانت المغذي الحتمي لأعماله الفنية، خصوصا وهو صاحب مبدأ "السباق ينتج المفهوم" فسياق العنف وسوء المعاملة كان الملهم الرئيس لأعماله الفنية ابان تلك العشرية وهنا نأخذ مثالا على تلك الأحداث والتي وقعت في بداية عام إنتاج العمل الفني وبالضبط 04 جانفي 1998 بولاية غيليزان غرب الجزائر، عرفت لاحقا باسمها الكتابي مجزرة غيليزان، التي كانت سلسلة من الهجمات التي تسببت في مقتل عدد كبير من الأشخاص، تمت الهجمات على عدة قرى زراعية، مما أسفر عن مقتل مئات الأشخاص الذين كانوا بصدد تناول الإفطار بعد الصيام في شهر رمضان الكريم، الهجمات تضمنت قتل الرجال والنساء والأطفال والرضع بطرق وحشية.

في هذا السياق المتطرف الرافض للحياة بل والذي يجعلها عدوا، ينتج الفنان مصطفى نجاعي أعمالا فنية كهذا العمل الذي يدعو فيه إلى حياة الإنسان ويشير إلى قدسيتها وتاريخها، ويبكي الوضع الذي جعلها أحط الحقوق، يشير إلى الأولى عبر عنوان العمل الفني وعنوان السلسلة التي ينتمي لها، إضافة إلى شكل المستحاثات والنمط الخلفي، ويشير إلى الثانية عبر الرموش المفرطة في الطول التي تعبر عن معنيين، معنى تزييف الحقائق المؤدي إلى التطرف، ومعنى الدموع الرافضة لهذا الوضع غير السوي.

في سياق دولي وفي معنى آخر للحياة، لونار بروسبكتر، المسبار المنقب القمري كان المسبار الأخير من الولايات المتحدة في القرن العشرين، وجعل البحث عن المياه على سطح القمر مسعى

رئيسا، في إطار المسعى الأكبر وهو البحث عن الحياة على أسطح خارج سطح كوكب الأرض، وقد كانت وكالة الفضاء الأمريكية ناسا قد أعلنت أن المسبار اكتشف جليدا مائيا بكميات كبيرة ضمن الفوهات العميقة القابعة في الظل عند القطبين الشمالي والجنوبي على القمر.

هذا الاكتشاف العلمي التاريخي بلغ صداه جميع أنحاء العالم وكان بمثابة الفرصة للعالم على مستويين، مستوى رؤوس الأموال الذين وجدوا فضاء آخر لتوسيع أعمالهم وكذا ربحهم ومستوى الأرضيون البسطاء الذين يكون أن اكتشاف حياة على كوكب آخر سيجعل آفاقهم الفكرية والتواصلية أوسع.

وهنا يمكننا تأويل عنوان العمل الفني Fossile وكذا النمط في الخلفية على أنه مرتبط بهذا الاكتشاف العلمي التاريخي ما وجود هذا الموضوع ضمن هذا العمل الفني إلا دلالة على سعة آفاق الفنان وتشعب اطلاعه واهتماماته، إضافة إلى أنه دلالة على أن فناني التغير المناخي المعاصرين ليسوا بأسبق من الفنان الجزائري في التعبير عن التغيرات المرتبطة بالطبيعة والكوزمولوجيا.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا للعمل الفني Fossile يمكننا تلخيص نتائجنا في ما يلي:

– تجمع هذه اللوحة بين عدة أساليب: الرمزي، التعبيري والساذج.

– أبرز القيم الجمالية الموجودة في اللوحة هي: التوازن، التباين، الوحدة، الإيقاع والحركة.

– استلهم الفنان فكرة إنجاز هذا العمل الفني من مصدر طبيعي، يتمثل في كل من شكل العين المعروف، إضافة إلى أحد أشكال المستحاثات الأثرية.

– يشتمل هذا العمل الفني على رسائل اجتماعية وسياسية وبيئية ضمنها الفنان إياه، ويعتبر رد فعل على الوضع السياسي والاجتماعي والعلمي في الجزائر والعالم عام 1998.

– يجمع هذا العمل الفني بين رمزية العين ذات الرموش المفرطة في الطول ورمزية الشكل الشبيه بالمستحاثة الأثرية، الأولى دلالة على الزيف والرفض والثاني دلالة على الحياة بمعانيها الكثيرة.

– يعتبر هذا العمل الفني أولى الوقفات ضد الممارسات المسببة للتغير المناخي، فهو يدعو إلى الحياة بمعناها البيولوجي الطبيعي من خلال الإشارة إلى بداياتها ومراحلها المختلفة عن طريق العنصر الأيقوني.

7.3.4 العينة(8): سلسلة مو إي مو Mots et Maux

الصورة (09): العينة البحثية 08

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم العمل الفني: مو إي مو Mots et Maux

– اسم صاحب العمل: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهوره: 2001 بالجزائر

– نوع الحامل والتقنية: نحت جاهز، عناصر مثبتة على قطعة من الرخام الأبيض.

– الشكل والحجم: على شكل علامة X، حوالي 35سم طول لكل من الريشة والسكين.

- الجانب التشكيلي

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

من الملاحظ أن العمل الفني "Mots et Maux" لا يحتوي على ألوان كثيرة، وجميع الألوان التي يتكون منها هي ألوان قاتمة، نستثني من ذلك الحامل الذي ثبت عليه العمل الفني ذو اللون الأبيض.

توزيع الألوان جاء متساوٍ تقريبا، لذلك الحديث عن درجة انتشار كل لون غير وارد في هذا الصدد.

يتكون العمل الفني من عنصرين رئيسيين متكاملين، حيث نجد اللون الأسود في كلاهما بداية بالسكين الذي يظهر نصفه باللون الأسود ونخص بالذكر هنا النصف المخصص لإمساكه بطرف اليد. أما الأسود في الريشة فيتواجد في طرفها العلوي خاصة عند المنتصف، كما يندمج هذا الأسود مع القليل من البني القاتم إذ لا نفرقه عن الأسود للوهلة الأولى، أما الطرف السفلي للريشة فيظهر أبيضا.

بالنسبة للون الرمادي فنجده في الطرف العلوي للسكين، أي الطرف الحاد منه المخصص للقطع.

- التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

يتكون العمل الفني الذي أمامنا من عنصرين 'السكين" و"الريشة" وكلاهما جاء على شكل خط مستقيم، وبتقاطعهما معا يشكلان علامة X ، يتميز هذا العمل الفني بالبساطة وقلة العناصر الأيقونية إلاّ أنه وفي نفس الوقت يحمل معنى مركز لخص في كل من السكين والريشة، بحيث أصبح يمثل السلسلة ككل أو كما وصفه نجاعي أنه العمل المفتاح بالنسبة لسلسلته التي تحمل نفس عنوانه " Mots et Maux".

- الموضوع

- علاقة العنوان بالعمل الفني:

علاقة العمل الفني بعنوانه الذي بدوره يمثل عنوان السلسلة ككل هي علاقة رمزية، فالعنوان الذي وضعه نجاعي باللغة الفرنسية مكون من كلمتين: الأولى"Mots" وتعني باللغة العربية كلمات والثانية تنطق بنفس طريقة الأولى لكنها تختلف عنها في الكتابة والمعنى "Maux" وتعني في لغتنا الألم.

ترجم عنوان هذا العمل الفني والسلسلة ككل في كتاب عبد الرحمان جلفاوي "من نجاعي إلى نجاعي- الأوديسية" إلى عبارة: "كلمٌ وألمٌ" والتي تعني نفس معنى العنوان الأصلي باللغة الفرنسية.

ترمز الريشة إلى الطرف الأول من العنوان والمتمثل في كلمة "Mots" أي "كلمات" باعتبارها أداة وجدت منذ القدم للكتابة والتعبير عن المكنونات في شكل كلمات.

أما الطرف الثاني من العنوان والمتمثل في كلمة "Maux" أي الضرر والألم والوجع وكل ما يعبر عن الأسى والعلة، فرمز له نجاعي بواسطة سكين حاد وكبير بكبر حجم الريشة.

– القراءة التعيينية (وصف أولي):

يتصف العمل الفني "Mots et Maux" بالبساطة التامة وقلة العناصر التي يتكون منها، حيث يتكون هذا الأخير من عنصرين متساويين في الأهمية ومكملين لبعضهما.

الشكل العام للعمل الفني عبارة عن شكل إكس X ناتج عن تقاطع سكينة وريشة ديك رومي كبيرة بكبر حجم السكين، حيث جاءت مقدمة هذه الريشة سوداء يتخللها القليل من الرمادي والأبيض خاصة عند نهايتها، أي ذلك الجزء الخالي من الشعيرات الذي يبدو كالعمود.

أما السكينة فتبدو جد حادة، كالسكاكين التي تستعمل للذبح والقطع، حيث جاءت باللون الأسود جهة القطعة البلاستيكية المخصصة لإمساكه من الطرف السفلي، أما الطرف العلوي الحاد فلونه رمادي معدني يميل إلى اللون الفضي.

ثُبت هذا العمل الفني على قطعة مربعة من الرخام الأبيض يبلغ طول ضلعه حوالي 55 سم.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة العمل الفني)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي ورد فيه العمل الفني:

يصنف هذا العمل الفني ضمن خانة النحت المعاصر، بالتحديد النحت الجاهز Found Sculpture أو ما يسمى بفن الأشكال الجاهزة Ready Made، وفكرته أن الفن موجود في الأشياء التي تحيط بالإنسان ولكن يد الفنان تدخل تعديلاً عليها، حيث يشتق أهميته من الإضافات التي أدخلت عليه من قبل الفنان و خاصة السياق الذي يوضع فيه الموضوع، كما يجب أن تكون هنالك مساهمة من قبل الفنان على الأقل الفكرة العامة. (مجيد و محمود، د.ت، صفحة 7)

فجميع العناصر المكونة لهذا العمل الفني هي عناصر جاهزة وموجودة في محيط الفنان سواءً السكين أو الريشة أو القطعة الرخامية، وقام بتجميعها واستخدامها من أجل التعبير عن فكرته الفنية.

- علاقة العمل الفني بالفنان:

ككل أعمال نجاعي التي يبدعها في كل مرة ويستلهم فكرتها من محيطه الذي يعيش فيه، كذلك هذا العمل الفني يستقي فكرته من مجتمعه الجزائري، بحيث يثير هذا العمل طرح عدة تأويلات ورؤى متقاربة وأخرى مختلفة، مما يجعله عملا ثريا وحاملا لأفكار صالحة للكثير من المجتمعات إن لم نقل جل مجتمعات العالم.

يملك هذا العمل الفني مكانة خاصة لدى الفنان مصطفى نجاعي، كونه يلخص ببساطة رسالة السلسلة ككل، الأمر الذي جعله يتخذ عنوانه كعنوان عام للموضوع الذي تعالجه السلسلة، كما يسمي نجاعي هذا العمل الفني بالعمل المفتاح l'œuvre clé أي أنه السبيل لدخول عالم الرمزية الموجودة داخل هذه السلسلة.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

يتضمن العمل الفني Mots et Maux قيما جماليا، ناتجة عن التكوين الجيد الذي اعتمده نجاعي رغم بساطته وقلة عناصره، وتتمثل في:

الوحدة: يتصف هذا العمل بالوحدة وذلك على صعيدين، صعيد الشكل وصعيد الفكرة، حيث يتضح لنا شكليا أنه توجد هناك علاقة تماثل بين كل من العنصرين سواء من ناحية الحجم أو اللون، بالإضافة إلى علاقة تجميع عن طريق تداخل وتراكب هذين العنصرين مشكلين كتلة شكلية موحدة، أما وحدة الفكرة فالمقصود هو تعبير العمل الفني عن فكرة واحدة مترابطة قد تحيلنا إلى عدة تأويلات أخرى لكن تبقى هناك فكرة عامة واحدة رغم توظيف الفنان لعنصران مختلفان ولهما نفس الأهمية في التكوين.

التوازن: المتلقي لهذا العمل الفني يلاحظ نوع من التوازن بين عنصريه، خاصة عند تقسيمنا له وهميا بطريقة عمودية وأفقية، حيث تظهر أحجام الأشكال والكتل متساوية ومتناسبة في قسمي التصميم سواء العلوي والسفلي أو الجانبي الأيمن والجانبي الأيسر وذلك بغض النظر عن وجود التماثل من عدمه، فالمهم هنا هو تحقق مبدأ التوازن عن طريق الحجم والكتلة.

السيادة: يتقاسم مبدأ السيادة في هذا العمل الفني عنصرين أساسيين وكلاهما مكمل للآخر ولا يكون الأول إلاّ بوجود الثاني والعكس صحيح، فكل من السكينة والريشة مهم بالنسبة لتكوين العمل ككل، وما جعلهما يبرزان هو لونهما الغامق بالنسبة للقاعدة فاتحة اللون واختلاف شكلهما عما حولهما (سطح مستوي).

التدرج، التباين، التضاد: هناك تدرج لوني داخل هذا العمل الفني بين الأسود والأبيض مرورا بالرمادي ودرجاته، وأيضا تباين بين الأسود والرمادي، وتضاد بين الأبيض والأسود.

وبالنسبة للجانب الضمني المخفي وراء هذه التركيبة، فيمكن أن نعتبره سهل الفهم والتأويل وبسيط لبساطة العناصر المكونة للعمل الفني ولسهولة التعرف على رمزيتها.

فالريشة ترمز للكلمة الطيبة أو الكلمة الحسنة، والسكينة ترمز للكلمة اللاذعة والمؤذية، فالكلمات لها تأثير عميق على العلاقات الإنسانية والمجتمعات فهي ليست مجرد عبارات واللغة ليست مجرد وسيلة تواصل، بل هي أداة تشكل التفكير وطريقة لتحديد كيفية فهم الأحداث والظواهر وتأثيرها يمتد إلى تشكيل آراء الأفراد وتوجيه سلوكهم وفهمهم الجماعي وبالتالي تحديد مسار المجتمع ككل.

فاللغة من خلال الكلمة تشكل وتوجه تصوراتنا وآرائنا وتؤثر في كيفية رؤيتنا للعالم وللآخرين وتساهم في بناء وتعزيز هويتنا الفردية والثقافية، وتؤثر بشكل كبير في الحالة النفسية للأفراد إما بالسلب أو بالإيجاب.

فالكلمات تنقسم إلى كلمات إيجابية تبعث في الروح الأمل وترمم انكسارات وانتكاسات النفس وكلمات أخرى محطمة للشغف مؤذية للمشاعر وجارحة للأحاسيس.

الأولى تساعد في بناء جسور الفهم بين الأفراد والثقافات وتعزز التواصل الإيجابي والفعال بين الشعوب، كما أنها تشجع على التسامح وقبول الاختلافات الثقافية وتبادل الآراء وتدعم روح التعاون والتآزر المتبادل وبالتالي تقوي العلاقات الانسانية والاجتماعية وتبنيها على المحبة والاحترام والود.

أما الثانية فتؤدي إلى تكوين فجوات وفراغات عاطفية بين الأفراد والمجتمعات وتنشر الحقد والكراهية بين الناس وتزيد من التوترات والخلافات بينهم، مما يجعل العلاقات الشخصية والاجتماعية تدمر أو تنقسم وتشتت إلى فئات متنازعة داخل المجتمع، أما على صعيد العلاقات الشخصية فقد تتسبب الكلمات الجارحة في انتشار العزلة وتقلل من فرص التفاهم والحوار.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا للعمل الفني "Mots et Maux" من سلسلة "Mots et Maux"، يمكننا أن نلخص ما استنتجناه كالآتي:

– حسب الفنان نجاعي، يعتبر العمل الفني "Mots et Maux" مفتاحا لولوج مضامين السلسلة ككل والتعرف على هدفها ورسالتها، لذلك نجده يحمل نفس عنوانها.

– العمل الفني محل التحليل ينتمي إلى الأعمال الفنية المعاصرة، تحديدا النحت الجاهز Found Sculpture أو ما يسمى بفن الأشكال الجاهزة Ready Made.

– فكرة العمل مستلهمة من تركيبة العنوان، فالكلمتين المشكلتين للعنوان لهما علاقة رمزية مباشرة للعناصر التي يتكون منها العمل الفني وذلك على النحو التالي: (الريشة; Mots) (السكين; Maux).

– أرفق الفنان نجاعي مع العمل الفني "Mots et Maux" خطابا يتناول فيه القضية التي يطرحها في السلسلة عن طريق تلميحات ومؤشرات توجه فهم المتلقي وتحثه على التأمل وتحفزه على إعطاء تأويلات كثيرة ومتنوعة دون أن يكون شارحا للأعمال الفنية كل على انفراد وبالتفصيل الممل الذي يقتل روح الفضول الجمالي وتوليد المعنى.

– يتضمن العمل الفني قيما جمالية تتمثل في: وحدة الشكل والفكرة، الاتزان، السيادة، التدرج، التباين، التضاد.

– العمل الفني "Mots et Maux" يوازن بين فكرتين متضادتين، الأولى عن الكلمة الطيبة وأثرها والثاني عن الكلمة المؤذية وأثرها، وبالتالي جاء العمل متوازن من الناحية الشكلية وكذا الضمنية.

– تعتبر رمزية هذا العمل الفني بسيطة ومباشرة كما يصفها نجاعي، فكل عنصر من العنصرين المكونين للعمل الفني يرمز إلى فكرة معينة واضحة يسهل التعرف عليها، إلاّ أن ذلك لا يمنع المتلقي من إيجاد تأويلات أخرى مختلفة.

– الألوان التي تظهر في العمل الفني معظمها قاتمة (أسود، رمادي)، نظرا لتأكيد الفنان في عنوان العمل الفني ورمزيته على الأذى الذي تحدثه الكلمة السيئة والأثر السلبي الذي تتركه على عدة أصعدة.

– العمل الفني في مظهره العام جاء على شكل علامة X والتي قد نستخرج منها عدة تأويلات إلى جانب كونها عنصر غرافيكي جمالي، منها أن الفنان نجاعي يعبر عن رفضه للكلمات المؤذية ورغبته في الحدّ منها من خلال رسالته التي وجهها للمتلقين في شكل إشارة امتناع.

8.3.4 العينة(9): سلسلة آر مور Armure ou Ar(t) mûr

الصورة (10): العينة البحثية 09

المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم العمل الفني: دون عنوان Sans tire

– اسم صاحب العمل: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهوره: 2006 بالجزائر

– نوع الحامل والتقنية: تقنية مختلطة على لوح خشبي.

– الشكل والحجم: مستطيل أفقي بحجم 100سم*142سم

- الجانب التشكيلي

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

ما يلاحظه المتلقي للوهلة الأولى بخصوص الألوان المستخدمة في هذه اللوحة هو قتامتها و تداخلها فيما بينها.

في المرتبة الأولى من درجة انتشار الألوان نجد اللون الأسود محتلا الصدارة، حيث يتواجد في تحديدا على القناع الذي صوره الفنان أعلى منتصف اللوحة، أيضا يتداخل اللون الأسود مع بعض التفاصيل والجزئيات ويختلط مع ألوان أخرى كالأبيض والرمادي، مثلا في الشكل نصف اللولبي الذي يظهر أعلى يسار اللوحة و الشخص المصور على يمين اللوحة، وأيضا المربع القاتم الذي يظهر منتصف يسار اللوحة أين يمتزج فيه اللون الأسود مع القليل من اللونين الرمادي والأبيض. كذلك نجد اللون الأسود في شكل خطوط محددة للنصف الأيمن من جسم الشكل نصف التشبيهي المرسوم بحجم كبير منتصف اللوحة، حيث تختلط هذه الخطوط السوداء على شكل ضربات فرشاة نوعا ما مع اللون الأزرق المائل لزرقة البحر. كما يزداد انتشار اللون الأسود كلما اتجهنا نحو أسفل اللوحة في شكل تظليل يمثل أرضية أو قاعدة للعناصر المرسومة.

في المرتبة الثانية يأتي اللون الرمادي، الذي يظهر بوضوح خلف العنصر الرئيسي المتمثل في الشخصية نصف تشبيهية، ويحتل تقريبا منتصف اللوحة ككل. كما يختلط في شكل تنقيط أو خطوط رفيعة في مواضع مختلفة من اللوحة مع ألوان أخرى كالأسود والأبيض.

المرتبة الثالثة خاصة باللون الأبيض الذي نجده ظاهر بوضوح على شكل شريط أبيض أعلى اللوحة، حيث يلتقي مع بداية اللون الرمادي عند نهاية رأس أو قناع الشخصية المصورة وسط اللوحة.

المرتبة الرابعة والأخيرة للون الأزرق الغامق نوعا ما المتواجد على الجانب الأيمن للشخصية المصورة وسط اللوحة من الكتف إلى الذراع حتى نهاية الجزء العلوي للجسم، أين يختفي اللون الأزرق تدريجيا عند تداخله مع التظليل الأسود.

– التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

تتضمن هذه اللوحة خطوط متنوعة وأشكال مختلفة كالدائرة والمستطيل والمربع والشكل البيضوي واللولبي وشبه المنحرف والخطوط المستقيمة العمودية والأفقية.

حيث نلاحظ الشكل البيضوي القريب من الشكل الدائري في رسم الفنان لرأس الشخصية الأساسية التي تتوسط اللوحة والشخصية الأخرى المتواجدة على يمين اللوحة وكذلك رأس شخصية أخرى مرسومة منتصف أسفل اللوحة بخطوط خافتة تكاد لا تظهر، أما الشكل اللولبي الملتف فهو يتواجد أعلى طرفي اللوحة.

وبالنسبة للخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية المشكلة بدورها للمستطيل والمربع فنجدها في منتصف اللوحة مكونة للطرف العلوي لجسم الشخصية الرئيسية.

أما الشكل القريب من شبه المنحرف فيظهر منتصف أسفل اللوحة، كحوض حمام يحيط بالشخصية الثانوية الثانية التي لا يظهر منها سوى الكتفين والرأس.

من خلال الخطوط والأشكال الموظفة داخل اللوحة نستنتج عناصر أيقونية أساسية وثانوية للوحة: أولها الشخصية الرئيسية التي تظهر بحجم كبير يشغل تقريبا كامل منتصف اللوحة من الأعلى إلى الأسفل، أيضا نجد شخصية أخرى خلف الشخصية الأولى متواجدة على يسار اللوحة، والشخصية الثالثة موجودة أسفل منتصف اللوحة مرسومة فوق الشخصية الأولى مرسومة داخل حوض استحمام نرى منها سوى الرأس والكتفين، أيضا من بين العناصر التي يمكن أن نميزها المربع الأسود المتواجد على الكتف الأيسر للشخصية الرئيسية وكأنه درع حروب.

- الموضوع

– علاقة العنوان باللوحة:

لم يضع نجاعي عنوانا لهذه اللوحة وتركها دون عنوان، لأنها تتكون من عدة عناصر مختلفة وتحمل رمزيات تقبل تأويلات عديدة ومتنوعة تختلف باختلاف رؤية وقراءة متلقي عن آخر، وبالتالي يمكن للمتلقي في هذا الشأن أن يقترح عنوانا لهذه اللوحة من منظوره الخاص.

لكن كون هذه اللوحة تنتمي إلى سلسلة Ar(t)mûr/ Armure فإنها لن تخرج عن السياق العام والطرح المجمل للسلسلة ككل، وبالتالي من المؤكد أن نجد بعض العناصر التي تحيلنا إلى عنوان السلسلة عوضا عن عنوان اللوحة على وجه الخصوص.

ولمعرفة العلاقة بين عنوان السلسلة والعناصر الموجودة داخل اللوحة، يستلزم الأمر الإشارة والتطرق لمعنى العنوان أولا ومن ثم إسقاط معناه على فحوى اللوحة.

بداية بالكلمة الفرنسية Armure والتي تعني بمعناها الحرفي في اللغة العربية "درع الحماية" الذي يستخدم في الحروب أما المعنى المقصود في أعمال السلسلة فهو معنى مجازي، ففي كل عمل فني يختلف توظيف الدرع باختلاف المسألة التي يعالجها الفنان في عمله وفي كل مرة تكون وظيفة الدرع الحماية من مشكلة أو خطر مختلف، مثلا في هذه اللوحة رسم الفنان درع الحماية الظاهر باللون الأسود، تحمله الشخصية التي تتوسط اللوحة كحماية من التزييف والأشخاص الذين يظهرون ما لا يبطنون، حيث سنفصل في ذلك في الجزء الخاص بتأويل العمل الفني.

أما القراءة الثانية للعنوان حسب الكلمتين Ar(t)-mûr فيقصد بهما في اللغة العربية "الفن الناضج" وهو حسب الفنان نجاعي ذلك الفن الذي بلغ درجة عالية من النضج والبلاغة في إيصال رسالة هادفة، وبالتالي يخاطب جمهور مثقف وواعي، كما أن هذه اللوحة مركبة من العديد من العناصر والرموز التي لن يسهل فهمها وفك شيفرتها على العامة إلاّ بمساعدة من ذوي الثقافة الواسعة وأهل الخبرة والاختصاص كالنقاد والمحللين والباحثين في ميدان الفنون التشكيلية والبصرية.

من الملاحظ أن كلا الكلمتان اللتان وضعهما نجاعي كعنوان للسلسلة في شكل ما نسميه باللعب بالكلمات Jeu de Mots يتضمنان كلمة أخرى اهتم بها نجاعي كثيرا داخل أعمال سلسلته هذه وأشار إليها في العديد من اللوحات والنصوص والخطابات التي كتبها في هذا السياق، وتتمثل هذه الكلمة في الكلمة الفرنسية "Mûr" أي "الجدار" باللغة العربية.

وظف نجاعي الجدار في الكثير من لوحاته بمعانٍ ورمزيات مختلفة، منها توظيفه في هذه اللوحة تحديداً، ذلك المستطيل الرمادي خلف الشخصية التي تتوسط اللوحة، وعادة ما نجد رمزية الجدار سلبية، كذلك هو الحال بالنسبة لتوظيفه في هذه السلسلة التي يعبر لنا فيها عن كل ما يبنيه الإنسان من حواجز معيقة للتواصل والتطور في جميع المجالات وعلى جميع الأصعدة.

<u>– القراءة التعيينية (وصف أولي):</u>

اللوحة عبارة عن مستوٍ على شكل مستطيل عمودي الوضعية، تنقسم إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأول نلاحظ فيه الشخصية الرئيسية التي رسمت بحجم كبير وتوسطت اللوحة من أعلاها إلى أسفلها، حيث نميز منها الرأس وبعض من ملامح الوجه والرقبة باللون الأسود والرمادي أما الجسد من الكتفين إلى الأسفل صوره الفنان على شكل مستطيل زواياه حادة، الطرف الأيمن يظهر باللون الأزرق وكأنه لون الرداء الذي يلبسه، حيث تمتد دراعه إلى الطرف الآخر أي الأيسر ليمسك بدرع يبدو رمادي اللون تتخلله بعض النقاط السوداء والبيضاء، مثل درع الحروب المصنوع من الفولاذ.

يعلو كتفي هذه الشخصية خطين لولبيين أو حلزونيين ملتفين نحو الداخل ملونين باللون الرمادي المنقط بالأسود والأبيض.

أسفل دراع هذه الشخصية وعندما نمعن النظر، نلاحظ وجود شخصية أخرى مرسومة بخط رفيع أبيض، نلمح منها الرأس والكتفين أما باقي الجسم فيختفي داخل حوض الحمام المحيط به، الذي يظهر مظللا بالأسود مما يدل على عمق الحوض، كما يستمر هذا التظليل والسواد إلى غاية حدود أسفل اللوحة.

في المستوى الثاني من تقسيم اللوحة، نجد المستطيل الرمادي الذي يشغل ثلاثة أرباع اللوحة من أسفلها إلى أعلى منتصفها، حيث يشوب هذا المستطيل الرمادي الفاتح بعض من البقع البيضاء التي جاءت في شكل ضربات فرشاة، أما على الجهة اليمنى من اللوحة وفي نفس المستوى، نجد شخصية أخرى مرسومة بقلم ذو خط رفيع باللون الأسود لا يظهر من تفاصيلها سوى القليل من ملامح الوجه والرقبة والشكل العام للجسد والفخذين، جاءت هذه الشخصية وكأنها ملتصقة بذلك المستطيل الرمادي لأنها رسمت عليه وملونة بنفس اللون الذي لون به، لدرجة أنها تبدو لنا شفافة ولا تحمل أي لون.

المستوى الثالث للوحة عبارة عن خلفية بيضاء تشغل الربع الأعلى من اللوحة، حيث ساهمت في خلق عمق أو بعد ثالث بين الشخصية والمستطيل الرمادي الممثل للجدار وبين الفراغ أو الفضاء.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة العمل الفني)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

مزج الفنان نجاعي في هذه اللوحة بين عدة تقنيات واستخدم العديد من المواد منها الجاهزة ومنها الجاهزة المحورة أي التي أدخل عليها بعض التعديلات ومنها كذلك التي قام بصنعها، وبالتالي فالتقنية التي أنجزت بها هذه اللوحة هي تقنية مختلطة على حامل مستوي مستطيل الشكل عبارة عن لوح خشبي.

أما بالنسبة للمواد المستخدمة فنجد كل من ألوان الأكريليك والألوان الزيتية، بالإضافة إلى تثبيت قناع مبارزة معدني حقيقي وجاهز، مع استخدام قطع من المعدن والخشب.

وفيما يخص الجانب التشكيلي الذي وردت فيه اللوحة، فإنها كسابقاتها من اللوحات التي أنجزها نجاعي، تعتبر لوحة تشكيلية معاصرة أنجزت سنة 2006 عبارة عن مزيج بين ما هو تعبيري وما هو رمزي، الأمر الذي سيفصل فيه هذا التحليل في الجزئية الخاصة بالتأويل.

- علاقة اللوحة بالفنان:

العلاقة التي تربط الفنان مصطفى نجاعي باللوحة أو بالسلسلة ككل هي علاقة استلهام، حيث استلهم نجاعي عنوان السلسلة بشقيه الأول Armure والثاني Art mûr من مقطع قصيدة أوبيرا "العرافة" «L'oracle» للأديب الفرنسي "جان كوكتو"«Jean Cocteau» التي أنتجت سنة 1927 حيث جاءت على شكل حوار قصير ومقتضب بين الشاعر كوكتو وأثينا آلهة الفنون والحرب والحكمة اليونانية

وذلك بأسلوب التلاعب الصوتي بالألفاظ أو ما يسمى باللغة الفرنسية Jeu de Mots، حيث تقول فيه أثينا Athéna:

« Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sève héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité...etc » (Jean Cocteau, 2012)

وبالعربية: " أنا الجدار، أنا الفن المقدار(الفن الناضج)، حمى الدار(الدرع). أنا النسغ الوريث. أنا الحقيقة النثيث. أنا الليث الخبيث. أنا القاسية الناسية...إلخ" (Djelfaoui A. , 2007, p. 233)

المرحلة الثالثة: (التأويل)

هناك قيم جمالية فنية تشكيلية داخل هذه اللوحة، نشأت بعد التركيب النهائي للعناصر المكونة للعمل الفني، من خلال رؤية فنية خاصة من قبل الفنان مصطفى نجاعي وحسب ما يريد إيصاله كرسالة محمّلة بالمشاعر والرمزية وما له من خبرة تشكيلية وذوق فني جمالي، والتي يمكن الاشارة إليها وتبيانها فيما يلي:

الوحدة: تتحقق الوحدة في هذه اللوحة الفنية من خلال وجود عنصر رئيسي تخضع له بقية العناصر الأخرى والمتمثل في الشخصية التي تتوسط اللوحة والتي صورها نجاعي بحجم كبير يصل تقريبا إلى الحدود العلوية والسفلية للوحة، وبالتالي فتحقق الوحدة من الناحية الشكلية راجع إلى وجود علاقات شكلية تربط بين العناصر المكونة للوحة كعلاقة التماثل عن طريق الشكل والحجم التي نلاحظها بين الشكل الحلزوني الأيمن والأيسر أعلى اللوحة.

وبالنسبة للوحدة من ناحية الأسلوب فالملاحظ أن أسلوب نجاعي موحد في هذه اللوحة وحاضر ولو أنه متجدد في كل مرحلة من مراحل إبداعه إلاّ أننا يمكن أن نميزه ونتعرف عليه. والملاحظ كذلك توظيفه للرسم نصف التشبيهي في شخصيتين مهمتين في البناء العام لمعنى اللوحة.

التوازن: يحس المتلقي لهذه اللوحة أو المتذوق لها بالتوازن العام بين عناصرها التشكيلية، لكن قد يغيب عنه أثر هذا التوازن ولا يتمكن من تحديده بشكل دقيق، وهذا ما نسميه بالتوازن غير المتماثل الوهمي أو المستتر، حيث لا يعتمد على التماثل الكلي بين أطراف اللوحة وتقاسيمها وبين التشكيلات الموظفة وإنما على إحساس المتلقي بالشعور بالراحة والتوازن البصري والنفسي أثناء رؤيته للعمل، نتيجة التوزيع الصحيح للأوزان والأحجام والألوان في كامل أرجاء اللوحة.

السيادة: تحقق عنصر السيادة في هذه اللوحة متعلق بتلك الشخصية التي رسمها نجاعي في منتصف اللوحة، أي تحققت السيادة من خلال ما يسمى بالسيادة عن طريق القرب، الحجم وكذلك عن طريق ميزة الأفضلية، أي تفضيل المنتصف عن أطراف اللوحة.

أيضا تشمل تلك الشخصية النقاط الذهبية الأربعة ما إن قسمنا اللوحة طوليا وعرضيا على طريقة قاعدة الأثلاث، مما يؤكد لنا عنصر السيادة في اللوحة.

التدرج، التباين، التضاد: تعتبر هذه القيم من أكثر القيم الموجودة في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي، حيث نجدها خاصة متعلقة باللون، إذ يظهر التدرج اللوني في هذه اللوحة بين الأبيض والأسود مروراً باللون الرمادي ودرجاته المختلفة من فواتح وقواتم، أما التباين فهو موجود بين الأسود والأزرق أو الأبيض والأزرق أو بين الرمادي والأزرق... إلى غير ذلك من الأمثلة وبالنسبة لقيمة التضاد اللوني فنجدها بين الثنائية (الأسود والأبيض).

أما الجانب المعنوي للوحة، فهو مبني على الكثير من الرموز والعناصر القابلة للتأويل بكيفيات عديدة ومختلفة، ومنه فهذه المعاني المتعددة تنتج لنا عند اتحادها بطرق تختلف عن بعضها البعض معان عامة تختلف بدورها عن بعضها البعض من شخص لآخر، كل حسب تأويله لتلك العناصر وتركيبه للعلاقات وربطه لها فيما بينها.

ومن بين الرموز والدلالات التي نجدها في هذه اللوحة ما يلي:

الشكل الحلزوني: الواقع أعلى اللوحة من الطرفين الأيمن والأيسر، حيث يتكرر هذا الشكل في العديد من اللوحات التي صورها نجاعي خاصة تلك التي تنتمي إلى سلسلتي "الشواش" أو "كاو" «Chaos» و"عضويات" «Organique» حيث يرمز هذا الشكل الحلزوني La spirale الذي يقترب من الشكل الهندسي الناتج عن متتالية فيبوناتشي أو ما يسمى بالنسبة الذهبية، إلى الحياة والموت، فحسب نجاعي ترمز الدوامة المغلقة إلى الموت في حين ترمز الدوامة المفتوحة إلى الحياة، وهذا الشكل الحلزوني أو شكل الدوامة نجده كثيرا في الطبيعة خاصة في الحيوانات البحرية والنباتات والشكل الناتج عن منحى دوران المجرات.

القناع: استخدم نجاعي قناع مبارزة حقيقي من الفولاذ، وظلله باللون الأسود كما يظهر منتصف أعلى اللوحة، القناع عادة ما يحمل رمزية التزييف واخفاء الحقيقة، كما يمكنه أن يكون بدوره درع يحمي من الضربات الخارجية مثل رياضة المبارزة التي أختار منها الفنان القناع الخاص بممارسيها،

وبالتالي فتوظيفه كقناع حامي من الضربات التي يمكن أن يتلقاها الإنسان من محيطه الخارجي كوظيفة الدرع، وهذا ما يحيلنا إلى عنوان السلسلة Armure.

الشخصية التي تتوسط اللوحة: تظهر الشخصية بحجم كبير، كتفان عريضان وجسم ضخم حيث يرمز الفنان من خلال توظيفه لها للجسم ذو البنية الضخمة والعضلات المفتولة غير المقترن بالعقل والروح، أي الشكل الخارجي للإنسان فقط.

الدرع: هو أحد العناصر الأساسية التي بنية عليها السلسلة، حيث أخد في هذه اللوحة مكانة معتبرة وصور بشكل جليّ وواضح، محمول من طرف الشخصية الأساسية أو السائدة في اللوحة.

الأمر الذي يؤكد لنا أهميته ودخوله في بناء المعنى العام للكثير من التأويلات المختلفة التي تخص هذه اللوحة.

والدرع كرمز يدل على الاحتماء والاختباء والمقاومة، ووجوده في هذه اللوحة وهو محمول من طرف تلك الشخصية دلالة على اخفاء حقيقة الجسم والوجه الحقيقي لها خاصة باقترانه مع القناع، ومن جهة أخرى قد يدل على الاحتماء من الأمور السلبية الخارجية التي تواجه الإنسان كالنفاق والخذلان والغدر...إلى غير ذلك، كما هو الحال بالنسبة للقناع الذي تحدثنا عليه سابقا.

الجدار: رمزية الجدار في الفنون التشكيلية عموما وأعمال الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي على وجه الخصوص عادة ما تكون سلبية، فالجدران تبنيها النفوس المريضة بين الناس بغرض التفرقة وقطع الصلة والتواصل بين الإنسان وأسرته ومجتمعه وعالمه. والجدار في هذه اللوحة هو المستطيل الرمادي الذي يظهر خلف الشخصية الرئيسية ويفصل بينها وبين الشخصية الأخرى.

الشخصية الثانية على يمين اللوحة: رسمت هذه الشخصية بخط رفيع لدرجة أنها تبدو شفافة حيث مقصد الفنان من ذلك هو الإشارة إلى أنها في الواقع خلف الجدار الرمادي، وترمز هذه الشخصية إلى الروح الداخلية أو إلى العقل المدبر والمفكر المسير للجسم، وذلك الجدار الفاصل بين الشخصية التي ترمز إلى الجسم والشخصية التي ترمز إلى الروح ما هو إلى تعبير عن الحلقة المفقودة بين الروح والجسد وما يترتب عنها من فراغ وضياع، فالأمر الصحي والسليم أن يكون هناك تكامل بين الجسد والروح والعقل وبين القوة البدنية والعقلية والروحية حتى يكون هناك توازن.

الشخصية الثالثة الموجودة داخل حوض الاستحمام: تبدو هذه الشخصية مثيرة للغرابة، لكنها في واقع الأمر تحيلنا إلى أكثر مكان يمكن للإنسان أن يختلي فيه مع نفسه ويستخدم عقله ليتدبر في أمور حياته ويخطط لها، حيث رسم الفنان تلك الشخصية داخل حوض الاستحمام ليعبر عن نفسه من

خلالها، وبالتالي فتواجده في ذلك المكان وتلك الوضعية يقصد به أنه في حالة تأمل لكل ما يحصل حوله من مفارقات دنيوية بين ما هو داخلي وخارجي، بين التواصل والانفصال، بين الهجوم والدفاع بين الحياة والموت بين الجدية والسخرية بين العقل والجسد بين الواقع والخيال بين القوة الهادئة والقوة الثائرة...إلى غير ذلك من الثنائيات المتضادة التي يمكن أن نستخرجها من رمزية هذه اللوحة.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا لهذه اللوحة من سلسلة " Ar(t) mûr أو Armure"، يمكننا أن نلخص ما استنتجناه كالآتي:

– استخدم نجاعي في هذه اللوحة تقنية مختلطة حيث مزج بين العديد من التقنيات من بينها تقنية اللصاق وألوان الأكريليك على لوح مستطيل خشبي.

– أنجزت وعرضت سلسلة "آر مور" في الجزائر في فترة ما بين سنة 2004م و2007م.

– اللوحة تتضمن ثلاث شخصيات نصف تشبيهية ولها أسلوب تصوير موحدّ.

– جاء تركيب اللوحة بالاعتماد على نقاط قوة قاعدة الأثلاث، بالإضافة إلى تجميع العناصر وإحاطتها حول مركز السيادة بالاعتماد على علاقات التراكب والتماثل والتداخل فيما بينها.

– الألوان الأكثر استخداما في اللوحة هي الألوان القاتمة، أما الخطوط فتنوعت بين المستقيمة القائمة والمائلة و بين المنحنية والحلزونية وغيرها...

– القيم الجمالية المستخرجة من اللوحة هي: الوحدة، التوازن، السيادة، التدرج، التباين، التضاد.

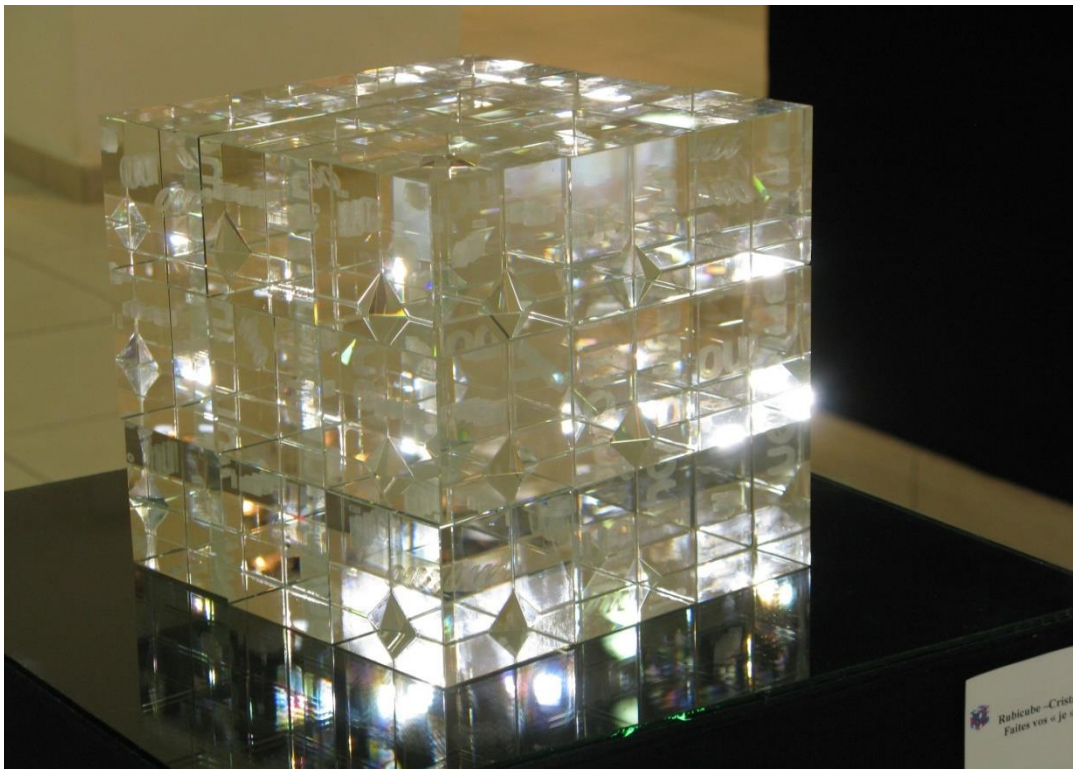
– اقتبس الفنان نجاعي عنوان السلسلة من قصيدة أوبيرا العرابة للأديب الفرنسي "جان كوكتو" في حواره مع آلهة الفنون والحكمة والحرب اليونانية "أثينا".

– لم يقرن نجاعي اللوحة بعنوان، كونها تحمل العديد من الرموز التي بدورها تحمل معان عدة وبالتالي لم يجد عنوانا يعبر عن كل الدلالات التي تتضمنها، ومنه يمكن للمتلقي أن يقترح عنوانا مناسبا لها بنفسه، كلٌ حسب قراءته.

– من بين الرموز التي وظفها نجاعي في هذه اللوحة: القناع، الدرع، الجدار، جسم ذو بنية قوية، جسم هزيل، حوض حمام.

9.3.4 العينة(10): سلسلة **Coupes de Barres**

الصورة (11): العينة البحثية 10



المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم العمل الفني: Rubicub – Faites vos JE

– اسم صاحب العمل الفني: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهوره:2009 بالجزائر

– نوع الحامل والتقنية: كريستال.

– الشكل والحجم: مكعب.

- الجانب التشكيلي

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

تحتل الألوان مكانة هامة في الممارسة الفنية عبر الزمن، خاصة على مستوى الممارسات الفنية البصرية المعاصرة، فالألوان لبنات أساسية في إنتاج عمل فني معاصر، فيه يستطيع الفنان إنشاء

الملمس وإثارة العاطفة وبث رسالات مشفرة، كما يستطيع الفنان وصف الموضوع من خلال اللون الذي يعتبر في الغالب أقوى العناصر التشكيلية وصفا.

بالنسبة لهذا العمل الفني فإنه من حيث اللون شفاف تماما، يتميز بنفس خصائص المادة المستعملة لإنتاجه وهي الكريستال، الذي لا يعتبر فقط مادة لإنتاج العمل فقط، بل أيضا منتجا وحاملا وناقلا للمعنى، فالكريستال يتلون حسب لون الخلفية التي يوضع أمامها إذا نظرنا له من زاوية معينة، وهو ما يعطي العمل الفني ما لا نهاية من المظاهر مختلفة الألوان، في حين تبقى صفته الرئيسة هي الشفافية التي تخدم معنى العمل وموضوعه.

- التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

يزاوج الفنان مصطفى نجاعي في إنتاج أعماله الفنية بين استعمال الخطوط الحقيقية البارزة والخطوط الوهمية الناتجة عن اختيار نوع تركيب فني معين أو اختيار مادة معينة في إنتاج العمل الفني.

بالنسبة لهذا العمل فإن الفنان قد اختار الكريستال كمادة لإنتاجه، وقد ركبه من سبع وعشرين مكعبا كريستاليا موضوعا على ترتيب ثلاثي لينتج لنا في الأخير مكعبا موحداً يشبه مكعب "الروبيك" المعروف، وقد ظهرت خطوط هذا العمل الفني كالتالي:

الخطوط البارزة: والتي تظهر بشكل واضح من خلال محيط هيكل العمل الفني المكعب، إضافة إلى محيط كل مكعب صغير من المكعبات المكونة له، كما تظهر خطوط بارزة نتيجة تلاقي حواف المكعبات، فيما تبرز أيضا عند تلاقي وجوه المكعبات الصغيرة.

تلعب الخطوط البارزة دورا أساسيا في تحديد الزوايا والتفاصيل الهندسية لتركيبة العمل الفني.

الخطوط الوهمية: صفة الوهمية لهذا النوع من الخطوط يضفي صفة النسبية على بروزها لعين المتلقي، فهي تعتمد على التجربة الجمالية لديه، إضافة إلى زاوية النظر وشدة الإضاءة ومكان سطوعها، إضافة إلى تأثيرات بصرية أخرى تتعلق بمحيط العمل الفني من ألوان وأشكال وأي عناصر تشكيلية أخرى، وكل هذه الظواهر البصرية يمكن أن تنتج خطوطا وهمية، يعتمد وجودها على وجود الظواهر البصرية نفسها، فعلى سبيل المثال فإن التلاقي بين وجوه المكعبات الصغيرة في وجود شدة معينة من الإضاءة يظهر خطوطاً غير موجودة في العمل الفني.

تلعب هذه الخطوط الوهمية دور الدافع للمتلقي للتفاعل مع هذا العمل الفني وتحفز لديه الفضول الجمالي عبر الإحساس بعمق وأبعاد العمل الفني الأخرى، ما ينتج في الأخير تفاعلا وجدانيا وعقليا بين المتلقي والعمل الفني.

بالنسبة للتمثيل الأيقوني، فإنه يمكننا اعتبار هيكلة المكعب والمصنوع من مادة الكريستال أيقونة العمل بالنظر إلى أنه إسقاط فني لصندوق الانتخابات المكعب الشفاف، وإسقاطا للأبعاد والآفاق المختلفة للإدلاء بالرأي والمشاركة في بناء العالم، إضافة إلى أن كلمة OUI تعتبر أيقونة أيضا لدلالتها العكسية بالنظر إلى التأويل المحلي للعمل الفني الذي هو رد فعل على واقع الممارسة السياسية في الجزائر عام2009، كما يمكن اعتبار ارتباط هذا العمل الفني بمكعب" الروبيك" أيقونة من خلال عنوانه، الذي يجعله مرتبطا بالبحث عن الوضع الأمثل في وضعية متعددة الوجوه، وسنفصل في ذلك في الجزء الخاص بتأويل العمل الفني.

- الموضوع

– علاقة العنوان باللوحة:

العلاقة بين عنوان العمل والعمل الفني هي جانب أساسي من الجوانب التي يتطرق إليها كل من المتلقي والناقد الفني في مسعاهم نحو فهم العمل الفني وتحليله.

يعتبر العنوان غالبا بوابة لفهم الرسالة المقصودة من الفنان وعمله الفني، ويوفر سياقًا وتوجيهًا للجمهور والنقاد.

في كثير من الحالات، يمكن للعنوان أن يكمل العمل الفني من خلال تقديم مفتاح فك شيفرته كما يمكن أن يوفر إطارا مفاهيميا يشجع المتلقي على التفاعل مع العمل الفني بطريقة معينة يقصدها الفنان أو لا يقصدها، موجها فهمهم للعمل الفني ومعززا فرص وصول الرسائل المرجوة منه.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن يخلق العنوان طبقات من المعنى داخل العمل الفني، مضيفا عمقا وتعقيدا للعناصر البصرية ومنه ثراء في التأويلات، كما يمكن أن يسعى العنوان لتحدي تصورات المتلقي الأولية وكسر أفق توقعه بتطابق أو عدم تطابق الفضاء التعبيري للعمل الفني مع العنوان الذي اختاره الفنان.

بالنسبة لهذا العمل المعنون ب "Faites vos JE" فإن العنوان متماش مع الوعاء المفاهيمي العام للعمل الفني، فالعمل الفني –كما أشرنا سابقا– أنتج من قبل الفنان مصطفى نجاعي كرد فعل على واقع الممارسة السياسية في الجزائر عام 2009 والتي كان الفنان رافضا لواقعها.

– القراءة التعيينية (وصف أولي):

يتكون هذا العمل الفني من مكعب مصنوع من 27 مكعبًا بلوريًا فرديًا، حيث نقش على كل وجه منه كلمة "نعم" باللغة الفرنسية، حيث تم ترتيب المكعبات في شبكة بأبعاد 3x3x3، مما يخلق نحتًا جذابا بصريًا ودقيقًا هندسيا، وتعطي شفافية وخصائص الانعكاس لمكعبات الكريستال العمل الفني وجودًا خياليًا وجاذبية خاصة، حيث تكون كلمة "نعم" مرئية من زوايا متعددة، مما يخلق تفاعلا بصريا مثيرًا من جميع الاتجاهات.

يثير هذا العمل الفني الاهتمام بشكل خاص للناطقين بالفرنسية والتي تعتبر غالبية في المجتمع الجزائري لأسباب تاريخية متعلقة بالاحتلال الفرنسي، حيث يمكن أن تشير كلمة "نعم" إلى انتخابات معينة أو تحديات سياسية ضمن أي منطقة أو إقليم.

هذا السياق الثقافي يثري تفسير العمل الفني، مما يدعو المتلقين إلى التفكير في المعاني والآثار المعقدة للكلمة ضمن السياق الثقافي واللغوي المحدد للمجتمعات.

علاوة على ذلك، ترتيب المكعبات البلورية، الذي يذكرنا بمكعب "روبيك"، يضيف طبقة من الثراء المجازي إلى العمل الفني، إذ يمكن تفسير تعقيد اللغز الشهير والبراعة الفكرية المطلوبة لحله كمجاز عن الطبيعة المشتركة والمتشابكة للمفاوضات السياسية، وضرورة التنقل البارع والتوجيه الاستراتيجي للتعامل مع تعقيدات الانتخابات والحوكمة.

يقدم العمل الفني عناصر بصرية ذات أبعاد ثقافية وتفاعلية تدعو إلى التأمل والتفكير في تعقيدات الممارسات السياسية وتلاعبات الرأي العام ومراوغات التيارات السياسية المختلفة.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة اللوحة)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

برز الفنان مصطفى نجاعي منذ بداياته عبر اختياره الدقيق للمواد التي تدخل في إنتاج أعماله الفنية، ولأنه ينشد التفاعلية بين الجمهور وأعماله الفنية، فقد عرف باختيار المواد ذات الطبيعة المحفزة للعقل والمثيرة للفضول.

استخدام الكريستال الشفاف في هذا العمل الفني كان اختيارا مثيرا وملهما، فالكريستال الشفاف يضفي على العمل الفني جمالاً وأناقةً وشفافية، وبفضل هذه الأخيرة يمكن للضوء أن يتسرب عبر العمل الفني وأن يتفاعل بشكل ملفت مع الكريستال، مما يخلق تأثيرات بصرية مثيرة ومعقدة.

وبما أنها مصنوعة من 27 مكعبًا من الكريستال الشفاف، يمكن للعمل أن يوفر تجربة بصرية فريدة ومتعددة الأبعاد عند مشاهدته من زوايا مختلفة، بالإضافة إلى أن الشفافية والانعكاسات الضوئية للكريستال تعزز الإحساس بالخيال والجاذبية، ما يجعلها إضافةً ممتازة للتجربة البصرية للمتلقين.

- علاقة اللوحة بالفنان:

فيما يخص علاقة العمل الفني بالفنان، فيمكننا القول بأن هذا العمل الفني يعكس رؤيته وتجربته الشخصية للمشهد السياسي في البلاد، والتي تعتبر ضميرا جمعيا لدى غالبية الشعب الجزائري، ومن المرجح أن تشكل هذه الخلفية وجهة نظر عامة تمنح العمل الفني فهمًا أعمق للوضع الاجتماعي والسياسي المحلي، فهذا العمل الفني الذي تم إنشاؤه كشكل من أشكال الاحتجاج ضد العهدة الثالثة للرئيس الجزائري، يعكس الارتباط الشخصي والثقافي للفنان بالقضايا المحلية المطروحة، ومن المرجح أن تؤثر خلفية الفنان في استخدام كلمة "نعم" بشكل رمزي كرسالة معاكسة، فضلاً عن الطبيعة التفاعلية والقابلة للتكيف مع التأويلات المختلفة للعمل الفني.

يمكننا اعتبار أن موقف الفنان يتماشى والرؤية الاشتراكية للفنون والتي تعتبر الفن خادما لقضايا المجتمع وداعما لها، وذلك من خلال تعبير الفنان عن تجربة الشعب الجزائري بأكمله، مما يعزز الشعور بالوحدة والهدف المشترك في مواجهة التحديات السياسية، ذلك رغم تكرار الفنان لحقيقة أنه لا يمارس السياسة عن طريق أعماله الفنية ولكنه فقط يقوم برد الفعل حو السياقات المختلفة، سياسية كانت أم غير ذلك.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

يعتمد تأويل العمل الفني على تفكيكه إلى عناصر ثم التساؤل عن سبب ووجودها بتلك الطريقة في فضاء العمل الفني، ويعتبر التأويل فكا لشيفرة الأعمال الفنية، بعد استعمال الفنان للغة مشفرة يرسل من خلالها رسائل معينة إلى المتلقين، إضافة إلى حامل هذه الرسالة الذي يكون تركيبا بصريا مدروسا من حوامل وتقنيات ومؤثرات تساهم في إضافة صفة التفاعلية على عملية التلقي، وأيضا تحفيز وجدان المتلقي و عقله لعيش التجربة الفنية التي يريد منه الفنان عيشها من خلال عمله الفني وذلك من خلال مجموع عناصره.

في هذه المرحلة نقوم بعرض القيم الجمالية التي ضمنها الفنان هذا العمل الفني، إضافة إلى الكشف عن مضامينه، ونبدأ بعرض القيم الجمالية التي كانت كالتالي:

بالنسبة لوحدة العمل الفني فقد حققها الفنان من خلال تماثل عناصر العمل الفني وهي المكعبات الكريستالية للصغيرة المشكلة للعمل الفني، أيضا حققت الوحدة هنا من خلال تماثل الكلمة المنقوشة في كل مكعب من حيث نوع الخط والحجم والكلمة نفسها "OUI"، فيما تظهر الوحدة أيضا في التماثل بين العناصر المكونة للعمل الفني والعمل الفني نفسه، وتماثل العناصر هنا كان من حيث الشكل والمادة واللون.

أما بالنسبة للتوازن وجمالية توزيع العناصر فقد حققه الفنان من خلال رصّ المكعبات السبعة والعشرين الصغيرة في صفوف ثلاثية، لتتكون لدينا وحدة واحدة متوازنة هي مكعب شبيه بمكعب "الروبيك" المعروف.

فيما حقق الفنان سيادة العمل الفني من خلال هيكل العمل الفني نفسه والذي يجذب نظر المتلقي ككتلة واحدة في أول احتكاك معه، ثم بعد ذلك تنتقل السيادة إلى كلمة OUI المنقوشة داخل كل مكعب صغير.

يعبر العمل الفني الشفاف عن مغزاه أو هدفه بشكل واضح دون اللجوء إلى رموز غامضة أو لغة معقدة ومن هذا المنطلق، تساهم الشفافية في تعزيز التواصل المباشر والصادق بين الفنان والمتلقي.

هذا النوع من الشفافية يمكن أن يساهم في تقوية الاتصال بين رسالة العمل الفني ومدى فهم المتلقي لها، وبالتالي يمكن أن تخلق الشفافية فرصاً للحوار المعنوي والنقاش الوهمي بين الفنان والجمهور، مما يعزز بشكل عام التجربة التفاعلية مع أعماله الفنية.

أما فيما يخص مضامين عناصر هذا العمل الفني فهو تمثيل لصندوق الانتخابات المكعب الشفاف، الذي لا يعتبر فقط وسيلة إجرائية في سبيل تمرير نشاط معين، بل يعتبر رمزاً لحرية الرأي والتعبير من جهة، ورمزا للشفافية والنزاهة من جهة أخرى، هذان السياقان يجعلان اختبار الفنان لمادة الكريستال في إنتاج هذا العمل الفني اختيارا موفقا إلى حد بعيد، لتماشي طبيعة الكريستال الشفافة النافذة مع معنى الشفافية والنزاهة.

ولعل الإضاءة التي تخترق العمل الفني مشكلة أبعاداً جديدة دلالة على الآفاق الجديدة المرجوة التي تتكاتف الأصوات النزيهة الحرة بهدف توفير شروطها ومستلزماتها.

بالنسبة لكلمة OUI التي تظهر على كل وجه من وجوه المكعبات، فإن دلالتها هنا يمكن أن تكون دلالة حقيقية أو دلالة عكسية حسب السياق الذي ننظر من خلاله لهذه الكلمة، فبالنسبة للدلالة

الحقيقية فإن الكلمة تشجيع لكل ممارسة قانونية شريفة، والقانون هنا بالمعنى الحقيقي والمعنى العرفي والممارسة هنا بالمعنى البروتوكولي السياسي أو بالمعنى العرفي لأي ممارسة يحضر فيها الرأي والرأي الآخر ويكون الاحتكام في قضيتها للرأي السديد غير الموجه بأي شكل من أشكال التوجيه، القصرية أو الطوعية.

أما بالنسبة للمعنى العكسي لكلمة OUI فهي حركة مفاهيمية تهكمية من طرف الفنان على ما كان عليه المناخ السياسي في الجزائر سنة إنجاز العمل الفني، أي عام 2009 وهو عام الانتخابات الرئاسية في الجزائر التي شهدت أحد أكثر الممارسات السياسية سوء سمعة، خاصة بتعديل الدستور وفتح عدد العهدات الانتخابية لمترشح يترشح أصلا للعهدة الثالثة، المعنى العكسي لكلمة OUI كان كسرا لمعناها الحقيقي السائد آنذاك والذي رفعه نواب البرلمان في جلسة الموافقة على تعديل الدستور.

إضافة إلى أن الشخصيات السياسية آنذاك كانت معظمها مع فكرة فتح العهدات الكارثية على مبدأ التداول السلمي للسلطة والاحتكام إلى صندوق الانتخابات المكعب الشفاف.

بالنظر إلى عنوان العمل الفني والذي يحوي كلمة Rubicub وهو الاسم المعروف لمكعب الروبيك المشهور الذي يعتبر رمزا للبحث عن الوضع المثالي وسط ظروف معقدة وهو بالضبط ما على الانسان فعله لكن فقط إذا كان رأيه حرا غير موجه.

أما بالنسبة للشق الثاني من العنوان os JEFaites v فهو حامل لمعنيين أو موجه لجمهورين مختلفين، الأول هو الطبقة السياسية في الجزائر أو في أي بلاد أخرى، والتي وجه لها الفنان جملة Faites vos jeux أي "إلعبو لعبكم" بالدارجة الجزائرية والتي تعني أن الفساد الذي تنوون فعله معروف لدى الشعب، والثاني هو الشعب الذي يوجه له الفنان هذه الرسالة Faites vos JE التي تشجعه على الإدلاء بصوته الحقيقي دون توجيه، سواء أكان التوجيه بالطمع أم بالخوف.

بالنظر إلى شفافية العمل الفني فإن العمل الفني الشفاف يعبر عن مغزاه أو هدفه بشكل واضح دون اللجوء إلى رموز غامضة أو لغة معقدة ومن هذا المنطلق، تساهم الشفافية في تعزيز التواصل المباشر والصادق بين الفنان والمتلقي.

هذا النوع من الشفافية يمكن أن يساهم في تقوية الاتصال بين رسالة العمل الفني ومدى فهم المتلقي لها، وبالتالي يمكن أن تخلق الشفافية فرصاً للحوار المعنوي والنقاش الوهمي بين الفنان والجمهور، مما يعزز بشكل عام التجربة التفاعلية مع أعماله الفنية.

في الأخير، وكما عودنا الفنان مصطفى نجاعي، يعتبر هذا العمل الفني عملاً مليئاً بالدلالات التي تخدم سياق إنتاجه، ونتأكد كل مرة من مبدأ الفنان الذي يقول بأن السياقات تنتج المفاهيم.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا لعمل "Rubicub – Faites vos JE يمكننا تلخيص نتائجنا في ما يلي:

– يعبر العمل الفني الشفاف عن مغزاه أو هدفه بشكل واضح دون اللجوء إلى رموز غامضة أو لغة معقدة ومن هذا المنطلق، تساهم الشفافية في تعزيز التواصل المباشر والصادق بين الفنان والمتلقي.

– هذا النوع من الشفافية يمكن أن يساهم في تقوية الاتصال بين رسالة العمل الفني ومدى فهم المتلقي لها، وبالتالي يمكن أن تخلق الشفافية فرصاً للحوار المعنوي والنقاش الوهمي بين الفنان والجمهور، مما يعزز بشكل عام التجربة التفاعلية مع أعماله الفنية.

– استخدم نجاعي أثناء إنجازه لهذه اللوحة مادة الكريستال والتي تتميز بصريا بنفس مميزات المواد النفيسة كالألماس، ما يعكس اهتمام الفنان بأعمال الفنية ودقة اختياره للمواد والحوامل المستعملة في إنتاجها.

– تجمع هذه اللوحة بين عدة أساليب: الرمزي، التعبيري، الساذج وشبه التشخيصي.

– القيم الجمالية الموجودة في اللوحة هي: الوحدة، التوازن، السيادة، الحركة.

– استلهم الفنان فكرة إنجاز هذه اللوحة من مصدر صناعي، يتمثل في كل من مكعب الروبيك الشهير، إضافة إلى صندوق الانتخابات الشفاف عادة.

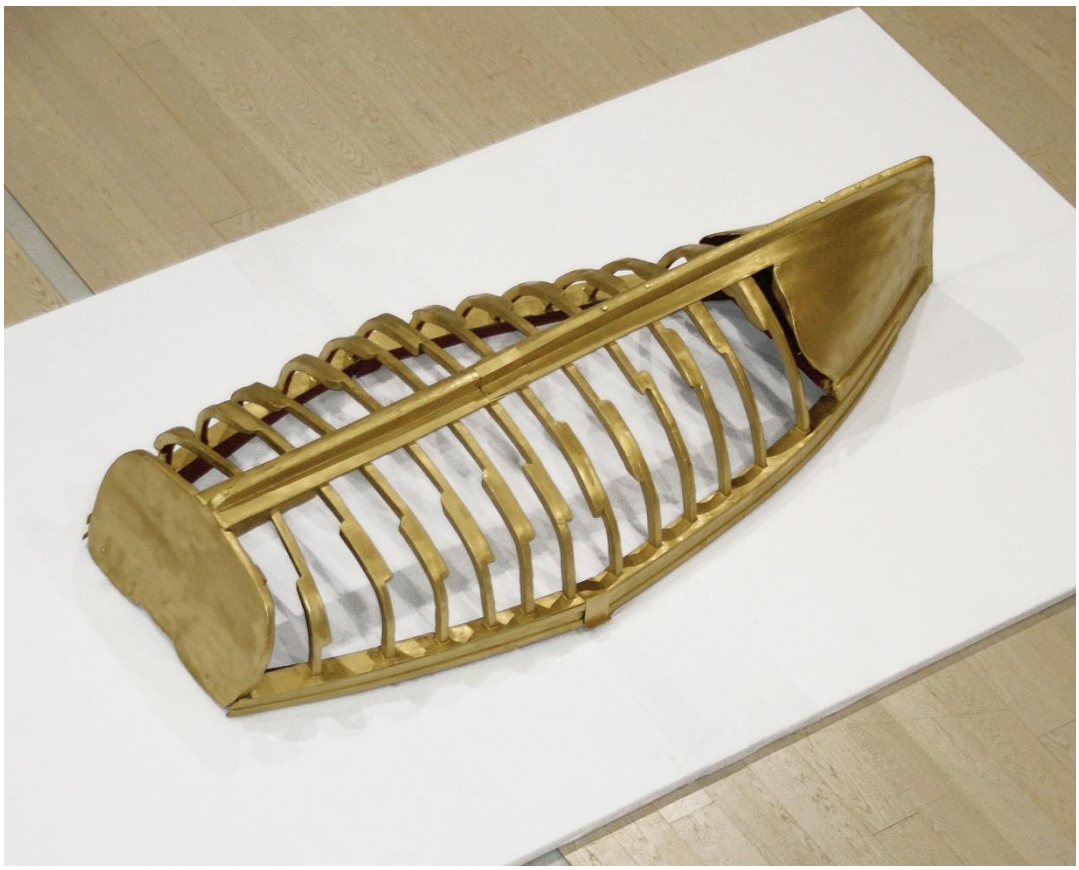
– يشتمل هذا العمل الفني على رسائل اجتماعية وسياسية ضمنها الفنان إياه، ويعتبر رد فعل على الوضع السياسي والاجتماعي عام 2009.

– يجمع هذا العمل الفني بين رمزية البحث عن الحل الأمثل المستقى من مكعب الروبيك الشهير ورمزية الشفافية والنزاهة المأخوذة من صندوق الانتخابات الشفاف، ورمزية كلمة OUI التي أضفى عليها الفنان معنى عكسيا.

– يجمع هذا العمل الفني بين الخطاب التشكيلي البصري والخطاب اللغوي الكتابي، حيث يتمثل الأول في جميع عناصر العمل الفني، فيما يتمثل الثاني في كلمة OUI.

10.3.4 العينة(11): سلسلة XTortion

الصورة (12): العينة البحثية 11



المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم اللوحة: Chebeck

– اسم صاحب اللوحة: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهورها:2011 بالجزائر

– نوع الحامل والتقنية: خشب.

– الشكل والحجم: 480×140سم.

- الجانب التشكيلي

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

تعد الألوان أحد أهم العناصر التشكيلية في أي عمل فني، فمن خلالها يصور الفنان عناصر عمله في الفضاء التشكيلي ويعطيك لكل عنصر مكانه ومكانته، إضافة إلى الدلالة التي يتضمنها كل لون وكل درجة.

عند التعرض لهذا العمل الفني يصطدم المتلقي بكتلة من القضبان ذات لون ذهبي لامع مشكلة كقارب مقلوب أو كقفص صدري، موضوعة على حامل أبيض مستطيل ليكون بذلك اللون الذهبي اللامع في المركز الأول من ناحية درجة الانتشار لاستئثار العنصر الرئيسي به، فيما يكون اللون الأبيض في المركز الثاني من حيث الانتشار بالنظر إلى أنه يغطي حامل العنصر الرئيسي في العمل الفني.

- التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

عند التعرض لهذا العمل الفني يلاحظ المتلقي بأنه مكون من خليط من الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية وأيضا من الخطوط الحقيقية الصريحة والخطوط الوهمية غير الحقيقية.

بالنسبة للخطوط المستقيمة فأبرزها هو المحور باللون الذهبي الذي يقسم هيكل العمل الفني إلى قسمين متماثلين، قسم يميني وقسم يساري، وأيضا نلاحظ الخطوط المستقيمة من خلال النظر إلى العمل الفني من زوايا معينة تجعل الخطوط المنحنية تظهر وكأنها مستقيمة.

أما بالنسبة للخطوط المنحنية فتظهر على مستوى الأضلاع الرقيقة على جانبي المحور العمومي سابق الذكر، إضافة إلى الانحناءات في طرفي هيكل العمل الفني العلوي والسفلي، خاصة الطرف العلوي الذي تشكله خطوط منحنية تضيق كلما اقتربت من نهاية الطرف العلوي إلى أن تتلاقى في ذروته العليا.

بالنسبة للخطوط الوهمية فتظهر عند تعريض العمل الفني لمصدر إضاءة عمودي ما يعكس ظل الأضلاع المنحنية داخل هيكل العمل الفني المجوف فتظهر خطوط أخرى باللون الأسود أو الرمادي حسب شدة وبعد مصدر الإضاءة من العمل الفني، إضافة إلى أن المتمعن في هذا العمل الفني سيلاحظ تشكل خطوط وهمية أسفل العمل الفني تعمل على ملأ الفراغ وجعل هيكل العمل الفني كاملا كالقفص الصدري تماما.

تشكل الخطوط لهذا العمل الفني العنصر التشكيلي الرئيس إضافة إلى اللون، وتلعب دورا أساسيا في إيصال معنى العمل الفني والتجربة الجمالية الخاصة به إلى المتلقين.

- الموضوع

- علاقة العنوان باللوحة:

عنوان العمل الفني Chebeck أو الشباك باللغة العربية هي عبارة عن سفينة شراعية متوسطية المنشأ كانت تستخدم في الغالب للصيد و للتجارة.

تكونت الشباك من دق مائل مقوس طويل متدل وخلفية مدببة، وكانت تستخدم بشكل حصري تقريبًا في البحر الأبيض المتوسط وبشكل كبير ومبتكر من طرف البحرية الجزائرية في نفس البحر.

علاقة العنوان بالعمل الفني هو علاقة تشكيلية، فالعمل الفني مشكل من هيكل سفينة أيضا فالفنان هنا أسقط عنوان العمل الفني على خامة تكوينه.

- القراءة التعيينية (وصف أولي):

في هذه المرحلة سنقوم بوصف دقيق لهذا العمل الفني وبيان عناصره المختلفة، فعند التعرض لهذا العمل الفني تجد نفسك أمام كتلة من القضبان ذات اللون الذهبي اللامع.

للوهلة الأولى سيخيل لك أنك أمام قفص صدري لأحد الكائنات الأسطورية القديمة، و إذا كنت أكثر واقعية سيخيل لك أنك أمام هيكل عظمي لأحد الكائنات البحرية الكبيرة.

لكن إذا تمعنت جيدا في هذا العمل الفني و كنت على اطلاع –ولو قليلا– على علم التشريح البشري ستعلم أنك أمام تجسيد قريب لأجزاء من الهيكل العظمي البشري، و بتدقيق أكبر تجد أن هيكل العمل الفني كاملا هو عبارة عن قارب بسيط من الخشب نحت على شكل الجزء العلوي من الهيكل العظمي البشري و بالتحديد القفص الصدري، و قد طليت كل أجزائه باللون الذهبي اللامع.

بتغيير زاوية النظر إلى هذا العمل الفني يتغير تأويلنا له، فمثلا عند النظر إليه بشكل رأسي نجد أنه يشبه توابيت الدفن في الحضارات القديمة خاصة الطراز الفرعوني.

أما إذا نظرنا إليه من الجانب و باستواء مستوى العين ومستوى العمل الفني نجد أنه يمثل زنزانة سجن بقضبان ذهبية، يظهر من طريقة تجسيدها أن ملمسها معدني.

يلعب قضيب عمودي دور المحور الذي يقيم هيكل هذا العمل إلى نصفين متساويين متماثلين قسم أيمن وقسم أيسر، فيما تظهر نهايتي هذا الهيكل بشكلين مختلفين، النهاية السفلي مسطحة تماما أنا النهاية العليا بمدببة بشكل تدريجي ودقيق يجعلها حادة لأنها مقدمة القارب الذي كان مادة خاما لهذا العمل الفني.

بالنسبة لحامل هذا العمل فهو سجاد مستطيل الشكل يحتوي هيكل العمل بشكل مركزي، وهو باللون الأبيض الناصع دون أية شوائب ما يعطي العمل نوعا من التباين بين اللون الذهبي اللامع لهيكل العمل الفني واللون الأبيض الناصع للحامل المستطيل.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة اللوحة)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

ورد هذا العمل في شكل نحت على مادة الخشب، ينتسب إلى النحت المعاصر وبالتحديد اتجاه النحت التجميعي فالقارب المستخدم عبارة عن قارب قديم مهترئ من حطام وخردوات الموانئ، والفنان مصطفى نجاعي خلال مسيرته الفنية المستمرة قد استخدم هذا النوع من النحت في إنتاج أعمال فنية وسلاسل كثيرة، معتمدا في ذلك على تكوينه الأكاديمي واطلاعه على جديد المؤلفات النقدية في مجال الفنون التي تتناول الفن المعاصر، بل وكونه مؤلفا لمؤلفات في نفس الموضوع.

- علاقة اللوحة بالفنان:

كما سبق وذكرنا أن الفنان مصطفى نجاي ابن بيئته، يستقي أعماله من المجتمع الذي يعيش فيه، وحسب مبدئه حول علاقته بأعماله الفنية فهي عبارة عن ردود أفعال اتجاه حدث أو ظاهرة معينة يعيشها مجتمعه أو يعيشوها هو شخصيا أو تعيشها الإنسانية، وفي هذه الحالة جاء هذا العمل الفني كرد فعل عن ظاهرة الهجرة غير الشرعية عبر السواحل وهي ظاهرة عالمية تسببها الظروف الاقتصادية الصعبة والاضطرابات السياسية المختلفة، وتسمى هذه الظاهرة بمصطلح "الحرقة" بالدارجة الجزائرية والمغاربية بشكل عام.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

نبدأ تأويل هذا العمل الفني بذكر القيم الجمالية التي ضمنها الفنان في هذا العمل، والتي كانت كالتالي:

حقق الفنان قيمة التوازن من خلال تركيب العمل الفني التناظري، الذي جعل هيكل العنصر الأيقوني مقسم إلى قسمين متساويين، قسم يميني وقسم يساري، متماثلان في عدد العناصر وطريقة وضعها.

حققت قيمة التباين من خلال الاختلاف بين الدرجة المعتمة الناجمة عن اللون الذهبي الذي استخدم في هيكل العمل الفني والنور الناتج عن استخدام اللون الأبيض في الحامل المستطيل.

الحركة في هذا العمل الفني كانت على مستويين، الأول هو مستوى الحركة عبر أضلاع العنصر الأيقوني، والثاني هو حركة عين المتلقي بين أعلى العنصر الأيقوني وأسفله عبر محور التناظر الذي يقسم الهيكل إلى قسمين طوليين متساويين.

أما بالنسبة لوحدة الموضوع فقد حققت من خلال وحدة الشكل نفسه والمتمثل في العنصر الأيقوني الشبيه بالقفص الصدري.

وبالنسبة للإيقاع فهو ناجم عن تتالي الأضلاع داخل العنصر الأيقوني والتي تعتبر كنوتات آلة بيانو.

أما بالنسبة للكشف عن مضامين هذا العمل الفني فكانت كالتالي:

يمنح الفنان مصطفى نجاي أهمية كبيرة لعناوين أعماله الفنية والتي تأتي كرد فعل على ما يتعرض إليه الفنان من أحداث ومواقف وأوضاع، فباطلاعنا على عنوان السلسلة التي ينتمي إليها هذا العمل Xtorsion أو" الابتزاز" باللغة العربية، ينشأ لدينا فضول لتفكيك هذا العمل الفني و معرفة دواخله و ما يعبر عنه و ما ينشد إيصاله إلى المتلقين وهو حالة قد تمكن الفنان من تحقيقها عبر تفاعلية عناوين أعماله وسلاسله المختارة بدقة مدروسة.

ولعل التركيب الشكلي المتداخل بين أشكال كثيرة بديهية في مخيال المتلقين، كالتوابيت و الأقفاص والهياكل العظمية، هو ما يجعل ذهن المتلقي في حالة من الاضطراب عند التعرض للعمل الفني في أول احتكاك بصري، لكن بعد الاطلاع على عنوان العمل الفني Chebeck، تبدأ الصور الذهنية بالتلاشي تدريجيا، ويبقى ذهن المتلقي مركزا على صورة ذهنية واحدة هي القطع البحرية للأسطول الجزائري ابان الخلافة العثمانية.

وقد كانت البحرية الجزائرية في تلك الفترة التاريخية المهمة مسيطرة على البحر الأبيض المتوسط كاملا، وهو ما يرمز إليه اللون الذهبي الوحيد في العمل الفني، أي العصر الذهبي للبحرية الجزائرية.

الفكرة الإبداعية المميزة التي جسدها الفنان هي تحويل قارب حقيقي إلى عمل فني معاصر، و ذلك بدمج جزء من الهيكل العظمي للإنسان و هو القفص الصدري المتكون من 12 ضلعا مع هيكل القارب ووضعه مقلوبا، كتعبير منه على أجسام الشباب التي تطفو على سطح البحر عند انقالب القارب في طريقه للبحث عن الحياة الذهبية التي يحلمون بها وتلك الأجسام التي تلفظها أمواج البحر على الشواطئ، أجسام مرهقة تكاد أقفاصها الصدرية تنفجر من شدة محاولتها التنفس للبقاء على قيد الحياة.

تختلف تأويلات هذا العمل الفني باختلاف زاوية النظر إليه كما سبقت الإشارة لذلك، بالنسبة لألوان العمل الفني فإن اللون الوحيد المستعمل– إن أهملنا الحامل –هو اللون الذهبي، و الذي من خلاله أراد الفنان تكريم المهاجرين غير الشرعيين الذين قضوا رحلتهم عبر البحر الأبيض المتوسط على متن قارب يشبه تماما القارب الذي اتخذه الفنان مادة أولية لعمله الفني، و ذلك لأسباب مختلفة، يمكن تلخيصها في رفضهم لواقعهم المعاش مهما كانت الدوافع سياسية، اجتماعية أو حتى شخصية، مجسدين الكلمة الإسبانية Eldorado المتعارف في أمريكا الجنوبية على أن معناها هو استخراج الذهب.

وبما أن العمل الفني لا يرتبط بحدث معين أو زمن معين حصرا فإن تأويل هذا العمل الفني يمكن أن يكون أكثر شمولية رغم انطلاقه من واقع محلي جزائري، خاصة في وقتنا هذا الذي يشهد اضطرابات سياسية في بقاع مختلفة من العالم جعلت من الهجرة غير الشرعية الحدث الأبرز في فض النزاعات و الموضوع الرئيس على طاولات الاجتماعات السياسية واجتماعات المجتمع المدني، كالأزمة السورية و الأزمة في أفغانستان والأزمات في داخل قارة إفريقيا.

كما أن الخروج من المعنى البديهي للهجرة يمكننا من تأويل العمل الفني على أنه دعوة للاهتمام بهجرة العقول التي يمكن أن تفيد في إيجاد حلول للأزمات و المشاركة في هدم الخطأ و بناء الصواب.

والمثير للاهتمام في هذه المنحوتة أن هناك تعارض صارخ يريد الفنان لفت الانتباه إليه و هو التصور الذهني أو وضعية البحر الأبيض المتوسط ، بين أمجاد البحرية الجزائرية أثناء الخالفة العثمانية و قوارب" الحراقة "في وقتنا هذا.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا لهذا العمل الفني يمكننا تلخيص النتائج فيما يلي:

–يستقي الفنان مصطفى نجاعي مواضيع أعماله الفنية من الثقافة المحلية، لكنه يعطيها لمسة عالمية تجعل أعماله لغة عالمية لا تحتاج لمترجم من ثقافة معينة .

–يحاول الفنان مصطفى نجاعي تنويع مواضيع أعماله الفنية وكذا طريقة تجسيدها بين مواضيع العلوم الطبيعية، مواضيع ثقافية شعبية، سياسية، اقتصادية، اجتماعية وتاريخية.

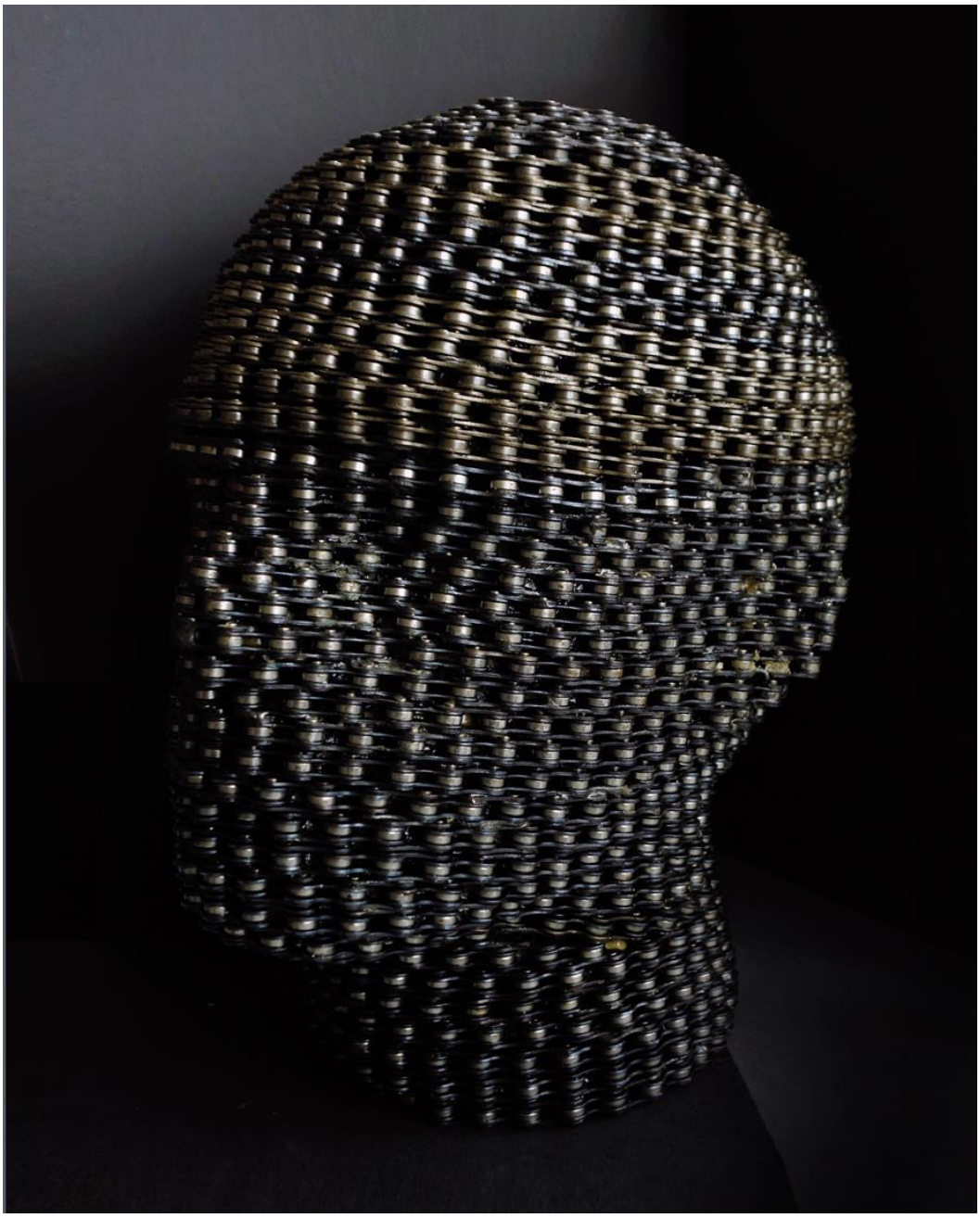
–يختار الفنان نجاعي لأعماله الفنية وكذا السلاسل التي تنتمي إليها عناوين مختصرة، تلخص مضمون العمل الفني بطريقة رمزية غير مباشرة، مأخوذة غالبا من الذاكرة الثقافية الجزائرية.

-أبرز القيم الجمالية الموجودة في العمل الفني هي :التباين، الوحدة، الحركة والإيقاع.

-يتضمن هذا العمل الفني رسائل اجتماعية وسياسية عالمية المعنى رغم كون العمل الفني مستلهما من ضمير جمعي جزائري.

11.3.4 العينة(12): سلسلة امبوستير1posture/Imposture

الصورة (13): العينة البحثية 12



المصدر: الفنان مصطفى نجاعي

المرحلة الأولى: (الوصف الأولي)

- الجانب التقني

– اسم العمل الفني: Génome: tête enchaînée

– اسم صاحب العمل: مصطفى نجاعي

– تاريخ ومكان ظهوره: 2015 بالجزائر

– نوع الحامل والتقنية: مادة الرزين في قالب على شكل رأس إنسان مع سلسلة دراجة ملتفة حوله.

– الشكل والحجم: شكل رأس إنسان،45سم*45سم

- الجانب التشكيلي

– عدد الألوان ودرجة انتشارها:

الألوان الموجودة في هذا العمل الفني هي ألوان قاتمة، ما نشاهده أمامنا هو اللون الأسود أساسا لكن تتخلله بعض البقع الرمادية والنقط الفضية.

هذه الألوان عادة ما نجدها في المعادن، وكذلك هو الحال بالنسبة لهذا العمل الفني المغطى كليا بمعدن الحديد.

– التمثيل الأيقوني والخطوط الرئيسية:

جاء هذا العمل الفني على هيئة رأس بشري حقيقي بأبعاده الحقيقية وبتقاسيمه الواقعية، غير أنه غير مفصل الملامح، وبالتالي فالخطوط التي يمكن أن نجدها بكثرة في هذا العمل الفني هي الخطوط المنحنية التي ترسم لنا البنية التشريحية لرأس الإنسان، كالخطوط التي نجدها تحدد لنا الأنف والعينين والخدين ...إلى غير ذلك من التقاسيم.

- الموضوع

– علاقة العنوان بالعمل الفني:

وضع نجاعي عنوان هذا العمل الفني باللغة الفرنسية "Génome: tête enchainée" والذي يترجم إلى اللغة العربية "الجينوم: الرأس مقيّداً"، والعلاقة الموجودة بين هذا العمل الفني وعنوانه هي علاقة تمثيلية من جهة ورمزية من جهة أخرى.

العلاقة الرمزية تخص الشق الأول من العنوان "الجينوم"، فالجينوم هو مصطلح علمي من مصطلحات علوم الأحياء وهو المجموعة الكاملة من المعلومات الوراثية للإنسان الموجودة في تسلسل الحمض النووي ADN ، والذي رَمز له نجاعي في هذا العمل الفني بسلسلة الدراجة الهوائية.

أما العلاقة التمثيلية فتخص الشق الثاني من العنوان "الرأس مقيد" حيث مثل نجاعي هذا المشهد فعلياً بلفه سلسلة دراجة هوائية على الرأس البشري الذي صنعه بواسطة مادة الرزين.

– القراءة التعيينية (وصف أولي):

يتميز هذا العمل الفني بقلة العناصر المكونة له وبالتالي انعكس هذا الأمر على مظهره الخارجي الذي يبدو بسيطاً ومجرداً من التفاصيل.

بشكل عام العمل الفني عبارة عن مجسم يحاكي رأس الإنسان بأبعاده الحقيقية، يغطي هذا الرأس سلسلة دراجة هوائية ملتصقة تماما به، لدرجة أننا يمكن أن نميز انحناءات الوجه وتقاسيمه كمكان العينين الذي يظهر غائراً نوعاً ما أو الأنف الذي يبرز قليلا عن الوجه...إلخ.

السلسلة مصنوعة من المعدن ولونها أسود يشوبه القليل من الرمادي، كما نجد بعض النقاط الفضية البارزة بين حلقات السلسلة والتي تشكل مفاصلا لها.

يمكننا استنتاج الملمس الخشن والسطح المتدرج لهذه السلسلة التي تغطي كامل العمل الفني بمجرد الملاحظة، أو اعتماداً على خبراتنا السابقة في الاحتكاك مع هذه السلسلة أو استعمالها.

المرحلة الثانية: (دراسة بيئة العمل الفني)

- الوعاء التقني والتشكيلي الذي ورد فيه العمل الفني:

اعتمد نجاعي في إنجازه لهذا العمل الفني على عدة تقنيات، كتقنية صب مادة الرزين في قالب جاهز على هيئة رأس إنسان، وتقنية إلصاق السلسلة المعدنية على السطح الكلي للرأس.

وبالتالي فهذا العمل الفني يجمع بين تقنية النحت التقليدية إلى حدٍّ ما المتمثلة في الاستعانة بقالب جاهز وصب مادة سائلة داخله لتتصلب وتأخذ شكله مباشرة، وبين تقنية أخرى معاصرة جاءت مع الاتجاهات المعاصرة لفن النحت التي سبق واشرنا إليها والمتمثلة في تجميع عناصر جاهزة وإدخالها على العمل الفني.

وبالتالي فالوعاء التشكيلي الذي يمكن أن نصنف فيه هذا العمل هو النحت المعاصر الجاهز.

- علاقة العمل الفني بالفنان:

من منطلق أن الإنسان ابن بيئته وأن الفنان مرآة عاكسة لمجتمعه، كذلك هو الحال بالنسبة للفنان "مصطفى نجاعي" الذي تربطه بهذا العمل الفني علاقة تعبير عن انتماء وغيرة على مجتمعه وما يعيشه من فساد على عدة أصعدة.

هذا ما يؤكده لنا عنوان السلسلة التي ينتمي إليها هذا العمل الفني والتي تحمل عنوان "1posture/Imposture" والتي تعني باللغة العربية الدجل أو الخداع أو الاحتيال...

حيث يقول نجاعي في هذا الصدد:

« L'imposture c'est devenu un peu le plat du quotidien de l'algérien Tout le monde sait ce qui se passe et tout le monde ferme les yeux C'est pour ça je dis: je ne peins pas, je réagis. Tout court ! » (Nedjai, 2015)

"لقد أصبح الدجل طبقا يوميا للجزائريين، الجميع يعرف ما يحدث والكل يغمض عينيه، ولهذا أقول: أنا لا أرسم، أنا أستجيب. ببساطة!".

سنفصل في معاني ودلالات العمل الفني التي تعبر عن مضامين السلسلة ككل، ونوضح فكرة تعبير الفنان عن الفساد في مجتمعه من خلال هذا العمل الفني، وذلك في مرحلة التأويل التالية.

المرحلة الثالثة: (التأويل)

يحمل هذا العمل الفني كغيره من أعمال الفنان "مصطفى نجاعي" دلالات ومعانٍ كثيرة تختفي وراء الشكل الخارجي له القائم أساسا على رموز مشفرة تنتظر من المتلقي قراءته التفكيكية والتأويلية.

وقبل المرور إلى تحديد الرموز وشرحها، نتطرق أولاً إلى القيم الجمالية التي يتضمنها والمتمثلة فيما يلي:

الوحدة: يتصف هذا العمل بالوحدة الشكلية، فجميع عناصره متآلفة ومنسجمة ككتلة واحدة، حيث يعتبر الرأس المجسم الأساسي في العمل والسلسلة الملتفة حوله قد حققت علاقتي التماسك والتناسج معه وبالتالي تحقيق مبدأ التجميع من أجل الوحدة الشكلية.

أما بالنسبة لوحدة الأسلوب فمن الواضح أن الفنان قد أنجز كل العمل الفني بأسلوب واحد، بلفه السلسلة المعدنية على كامل الرأس.

وفيما يخص وحدة الفكرة، فالعمل الفني "جينوم: الرأس مقيداً" يحمل فكرة واحدة تلخص عموماً الفساد في المجتمع الجزائري والتي يمكن إسقاطها على أي مجتمع يعاني من نفس المشاكل، كما يمكن أن تؤول بكيفيات مختلفة تختلف باختلاف المتلقي للعمل.

الإيقاع: نوع الإيقاع الموجود داخل هذا العمل الفني هو الإيقاع غير الرتيب، الذي تتشابه فيه كل الوحدات مع بعضها البعض وتتشابه كل الفترات مع بعضها البعض لكن تختلف فيه الفترات عن الوحدات من ناحية اللون أو الحجم... إلى غير ذلك. ويتعلق الأمر هنا بالسلسلة المعدنية للدراجة

الهوائية، التي فيها مسننات ملونة بالأسود تمثل الوحدات والمسامير الفضية التي تتوسطها تمثل الفترات.

التوازن: هناك توازن بين قسمي التصميم الأيمن والأيسر، وهذا التوازن يسمى بالتوازن المحوري المتماثل، نظرا لتماثل الجهتين مع بعضهما البعض كون التصميم عبارة عن مجسم لرأس بشري وصنع في قالب مما يجعل طرفيه متناظران ومتماثلان.

النسبة والتناسب: تتناسب أجزاء هذا الرأس – تحديداً الوجه– مع بعضها البعض تماما كتناسب أجزاء وجه الإنسان الحقيقي، وربما بدرجة أكبر كون الرأس صنع بالاعتماد على قالب مضبوط القياسات.

التدرج والتباين: نميز تدرج لوني من الأسود إلى الرمادي أو العكس، وتباين لوني بين كل من اللون الأسود واللون الفضي الذي يكاد أن يكون تضاداً، لاقتراب اللون الفضي من اللون الأبيض المعاكس للون الأسود.

هناك قيم جمالية أخرى كالتكرار بين مسننات السلسلة والتناظر والتطابق بين طرفي مجسم الرأس.

وفيما يخص معنى هذا العمل الفني والرسالة التي يؤديها نجاعي من خلاله، فكما ذكرنا أن رسالة نجاعي في هذا العمل موجهة أساسا إلى مجتمعه الجزائري الذي طغى فيه الفساد على جميع الأصعدة وفي كل المجالات في تلك الفترة.

ومن خلال عنوان العمل والعناصر التي اختارها نجاعي في تكوين عمله الفني يتبين لنا أن سلسلة الدراجة الهوائية يقصد بها نجاعي في عمله هذا سلسلة الحمض النووي ADN والتفافها بتلك الطريقة على كامل الرأس يعني الجينوم الذي يمثل مجموع المورثات الموجودة في الإنسان ككل والذي يحدد الصفات التي يظهر بها.

صحيح أن هذه المرجعية علمية طبيعية لكنها وظفت من طرف نجاعي في سياق آخر، حيث عبر هذا العمل الفني تحديداً وباقي الأعمال التي تنتمي إلى نفس السلسلة بطرق وأفكار متقاربة على أن صفات الفساد هي صفات متجذرة في جينات المفسدين والدجالين.

والفساد والاحتيال والدجل، هي صفات إنسانية سلبية يمكن أن تكون في أي فرد من أفراد المجتمع و لكنها مرتبطة خاصة بالمسؤولية السياسية.

وبالرجوع إلى العمل الفني في حد ذاته، نجد من ناحية الألوان أن اللون الوحيد المستعمل بعد الأسود والرمادي هو اللون الفضي بالفرنسية Argent الذي معناه أيضا "المال" و هو الهدف الرئيسي للمفسدين بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، في كل المجالات و على جميع مستويات المسؤولية حيث جاء اللون الفضي في شكل كريات مفصلية بين حلقات السلسلة، تماما كالبروتينات التي يتكون منها الحمض النووي، كتعبير من الفنان عن الحمض النووي الخاص بالمفسدين والمحتالين على الناس واستعمالهم للمال من أجل التحايل على الناس وقضاء مصالحهم بطرق غير شرعية كالرشوة.

المرحلة الرابعة: (النتائج)

بعد تحليلنا للعمل الفني"Génome: tête enchainée" من سلسلة "Imposture" أو"1posture" يمكننا أن نلخص ما استنتجناه كالآتي:

– استخدم نجاعي في إنجازه لهذا العمل الفني تقنيات ومواد مختلفة، تتثمل في صب مادة الرزين في قالب على شكل رأس إنسان بأبعاده الحقيقية، ثم قام بلف المادة المتصلبة بواسطة سلسلة دراجة هوائية.

– أنتج العمل الفني "جينوم: الرأس مقيداً" بالجزائر سنة 2015.

– يصنف العمل الفني "جينوم: الرأس مقيداً" كنحت معاصر، وتحديداً اتجاه النحت الجاهز.

– الألوان المستخدمة في هذا العمل الفني هي الأسود والقليل من تدرجات الرمادي بالإضافة إلى اللون الفضي، أما الخطوط فنجد الخطوط المنحنية والمنكسرة.

– استلهم نجاعي موضوع هذه السلسلة من المشاكل التي يعاني منها مجتمعه الجزائري.

– اقتبس نجاعي موضوع العمل الفني والسلسلة التي ينتمي إليها ككل من مجال العلوم الطبيعية "البيولوجيا" تحديداً "علم الوراثة".

– ترمز سلسلة الدراجة الهوائية في العمل الفني إلى سلسلة الحمض النووي ADN الخاص بالأشخاص دجالين والمحتالين، حيث تمثل النقاط الفضية البروتينات التي يتكون منها الحمض والتي ترمز في هذه الحالة إلى المال وما يترتب عنه من فساد بين الناس كالرشوة...إلى غير ذلك.

5. خاتمة

1.5 عرض نتائج الدراسة

2.5 مناقشة نتائج الدراسة

3.5 توصيات الدراسة

4.5 مقترحات الدراسة

5. خاتمة

1.5 عرض نتائج الدراسة

في هذه المرحلة الحاسمة من البحث، نتطلع إلى استعراض النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا حول "القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي"، حيث تمثل هذه النتائج مرحلة مهمة من مراحل ومحطات الرحلة البحثية التي قطعناها، كما يعكس هذا العرض المتسلسل للنتائج تكاملا للعديد من العناصر والمفاهيم والأفكار التي استنتجناها خلال فترة البحث، والتي نستعرضها فيما يلي:

1.1.5 نتائج الإطار النظري

- يعتبر الفصل بين القيم الفنية والقيم الجمالية أمراً غير وارد، لأن القيم الجمالية هي وليده لحظة توظيف الفنان للقيم الفنية أثناء تكوين عمله الفني التشكيلي، حيث نسميها بالقيم الفنية عندما نتحدث عنها بصفه مجردة، وقيماً جمالية عندما توظف من طرف الفنان حسب رؤيته وأسلوبه وطريقة اخراجه لعمله الفني.
- يكفي أن يحتوي العمل الفني على قيمة جمالية واحدة لكي يصنف كعمل فني جميل.
- إن القواعد الفنية مستلهمة من الطبيعة وما أبدعه الخالق والطبيعة أزلية ملازمة للإنسان ووجودها بوجوده، وبالتالي فهي جزء من حياته ولا يمكنه الاستغناء عنها، وعليه فالخروج عنها بشكل نهائي يعتبر شدوداً وتطرفاَ.
- اختلفت مفاهيم الجمال عبر العصور بين الفلاسفة وعلماء الجمال ومن خلالها مفهوم القيم الجمالية، لكنها في النهاية تلخص في ثلاثة نظريات أساسية للقيم الجمالية وهي النظرية الموضوعية، النظرية الذاتية، النظرية النسبية أو النسبية الموضوعية.
- يندرج تحت النظرية الموضوعية للقيم الجمالية نظريات أخرى فرعية تتمثل في النظرية الحدسية نظرية السمات المصاحبة والنظرية التعريفية، حيث تؤمن هذي النظرية أن موطن الجمال هو العمل الفني ذاته.
- النظرية الذاتية هي النظرية التي تؤمن بأن الجمال مرتبط بالمتلقي أي بالتجربة الجمالية التي تحدث عند احتكاكه بالعمل الفني، ولا وجود للجمال في غياب المتلقي.

- النظرية النسبية الموضوعية تجمع بين كل من النظرية الموضوعية والنظرية الذاتية في تقدير الجمال، حيث تعرف القيم الجمالية على أنها صفات تتميز بها الأعمال الفنية وتجعلها جميلة وهذه الصفات هي عبارة عن قيم باطنة، أي أنها لا تفعل إلا من خلال التجربة المباشرة مع المتلقي.
- القيم الجمالية حسب النظرية النسبية الموضوعية علائقية أي تجمع بين العمل الفني والمتلقي وهي السمات التي تنتمي إلى شيء معين نتيجة لما يفعّله هذا الشيء عند اتصاله بكائن عضوي بشري.
- تسير هذه الأطروحة على نهج النظرية النسبية الموضوعية.
- أي عمل فني يتكون من مادة، موضوع وتعبير.
- الشكل والمضمون جانبان متلازمان للعمل الفني التشكيلي، ويكمل كل منهما الآخر وتحقيق الوحدة والتوازن بينهما هو معيار أساسي لتحقيق جودة العمل الفني.
- اللغة التشكيلية بعناصرها هي لغة موحدة، لكنها تختلف من عمل فني لآخر ومن فنان لآخر بحسب التكوين العام للعمل الفني ومقصد الفنان.
- الأحكام الجمالية الصادرة عن الأذواق الذاتية، ليست ذاتية بالمعنى الحرفي للكلمة وذلك كونها تتأثر بعوامل خارجية أخرى، والقدر الأعظم من هذا التأثر يرجع إلى محتوى العمل الفني، أما الاتفاق العام بين الأذواق يكون مرجعه الصورة.
- العوامل والأسس الذاتية التي تؤدي إلى تغيير القيم الجمالية هي: أساس المنفعة، الأساس التعليمي، الأساس الأخلاقي، الأساس التاريخي، الأساس الاجتماعي، الأساس النفسي.
- التغير في القيم الجمالية مرتبط أساسا بمضمون العمل الفني، فالأحكام الجمالية المبينة على أسس ذاتية تختلف وتتغير من متلق لآخر من ناحية المضمون، لأن الأذواق الذاتية قد تختلط ومحتوى أو مضمون الأعمال الفنية مع عوامل أخرى خارجية لا تمت للجمال البحت بصلة وهذا ما يجعلها متغيرة وغير قابلة للتعميم.
- القيم الجمالية الموضوعية ليست بالثبات الذي زعمه أنصار النظرية الموضوعية، حيث نجدها هي الأخرى متأثرة إلى حدٍ ما ببعض العوامل الخارجية، والأصح تعبيراً أن نصفها بأنها تتنوع وتختلف من حيث التطبيق.
- حسب هيوم فإنه من بين كل اختلاف وتغير في الذوق توجد بعض القواعد العامة، هذه القواعد هي الاستطيقا العامة التي يقوم على أساسها الذوق، فهي بمثابة قواعد الكتابة، وموجودة منذ عهد أرسطو لكن اختلاف المناهج الفكرية عبر العصور منحها تطبيقات مغايرة.

- الأسس الموضوعية تحيلنا إلى الشكل والذاتية تحيلنا إلى المضمون وتقربنا إلى ذاتية الفنان.
- حسب وجهة نظرنا فإن القيم الجمالية هي التكامل بين الشكل والمحتوى وبين الذات والموضوع.
- من غير الممكن تصنيف الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر، في نفس خانة ما جاءت به التيارات الفنية الغربية المعاصرة، فالفن التشكيلي المعاصر في الجزائر له خصوصيته وهو بعيد كل البعد عن تلك الأفكار المتطرفة التي لا تخضع لأي ضوابط وقيم، لذلك لازلنا نتحدث عن القواعد والقيم في الفن الجزائري المعاصر مع اعطاء أهميه أكبر للخطاب المخفي وراء هذه الاعمال الفنية.

2.1.5 نتائج الإطار المنهجي

- يعتبر المنهج السيميولوجي منهجاً مناسباً لاستخراج القيم الجمالية من الأعمال الفنية التشكيلية لاهتمامه بالجانبين الشكلي والضمني، وهذا ما يتفق مع القيم الجمالية في الأعمال الفنية التشكيلية التي نستخلصها من تداخل تعبير الفنان وأحاسيسه مع ما يوظفه من قيم فنيه في تكوين لوحاته.
- تساهم خطوات نظرية "جيرفيريو" لتحليل الأعمال الفنية التشكيلية في توجيهنا بشكل دقيق ومتسلسل نحو ادراك وتذوق جمالية العمل الفني ومعرفة ما تخفيه من دلالات ورموز.
- يغلب على أعمال الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي الطابع التعبيري- الرمزي وهذا ما يجعل من المنهج السيميولوجي منهجا مناسبا لتحليلها.

3.1.5 نتائج الإطار التطبيقي

- أكثر القيم الجمالية استخداماً من طرف الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي هي: الوحدة التوازن، السيادة، التضاد. التدرج، التباين.
- يختلف مضمون الرسالة التي يسعى مصطفى نجاعي إلى ايصالها من خلال أعماله الفنية التشكيلية المعاصرة، باختلاف المجال الذي تتناوله، فتاره يعبر عن أحداث اجتماعية وعاطفية وتارة أخرى عن أحداث اقتصادية وسياسية أو مآسي إنسانية، لكنه يسعى في نهاية الأمر الى تقديم عمل فني غايته الجمالية من جهة ومخاطبة الضمير الانساني وتوعيته من أجل تحرير فكره وضمان رفاهه من جهة أخرى.
- التكوين الأكاديمي للفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي واكتسابه لرصيدا فنيا وثقافيا جعله يتحكم في تكويناته الفنية ويخرجها للمتلقي في صورة جمالية متناسقة و تحمل معنى بليغ.
- يقدس نجاعي قيمة الكرامة، الحرية، المساواة، الرحمة، العدالة، التضامن والمسؤولية...
- حسب نجاعي فإن الفن هو الروح والجمال هو الجسد.

- الجمالية في وقتنا الحالي حسب نجاعي هي في قمة الازدهار عكس ما كانت عليه في العصور الكلاسيكية، لدرجة أنها ستفقد قيمتها ما إن اقتربت إلى ما يسمى بالجمالية المفرطة.
- في عملية إبداع العمل الفني وإنتاجه تأتي الفكرة قبل الموضوع والمادة.
- من بين هواجس الفنان مصطفى نجاعي والتي يخاف أن يقع فيها، هو التكرار.
- الأهم بالنسبة لنجاعي هو وجود ديناميكية وإيقاع وتوازن وقواعد ترتيب يمكن العثور عليها في الطبيعة نفسها.
- يهيمن اللون الأحمر على معظم أعمال الفنان نجاعي، لكن مع ذلك فإنه دائما يسعى إلى التنويع في الألوان والخطوط.
- حسب نجاعي الفن التشكيلي في الجزائر ينقسم بين فنانين معاصرين يملكون قيم وعوالم فنية خاصة لكل منهم وآخرون تحت تأثير اتجاهات غربية بسبب السوق العالمية، وآخرون وهم كثيرون، يتراوحون بين الفن الحديث والما بعد الحداثي.
- تأثر الفنان مصطفى نجاعي بكل من الفنانين الكلاسيكيين "رامبرنت" و"غويا" كان من ناحية قوة الألوان المستخدمة وليس الأسلوب المستخدم.
- الفنان نجاعي ضد ما يسمى بالأسلوب أو Style لأنه يرى بأنه من غير المعقول أن يتبع فنان ما أسلوبا معينا طيلة فترة حياته.
- يميز نجاعي بين الأسلوب Style وبين الشخصية Caractère فالأسلوب هو ما يحدد عصر أو فترة زمنية معينة لفن معين، والشخصية هي بصمة الفنان في أعماله الفنية.
- الفنان نجاعي ينهل من جميع المشارب ولا يحصر إبداعه بتقنية معينة أو وسيلة دون أخرى، حيث يستخدم كل الوسائل والتقنيات التقليدية الحديثة والمعاصرة كبرامج التصميم والتعديل على الصور ووسائل التكنولوجيا الجديدة.
- من غير الممكن أن يحاكي نجاعي الفن الغربي المعاصر، لأنه ينفرد بتفكيره الخاص الذي يتغذى من ثقافته الخاصة وثقافة مجتمعه.
- يفضل نجاعي الفن الإفريقي المعاصر ويراه أغنى من الفن الغربي، كما يرى أن الفنان الجزائري تحديداً يعتبر أغنى ثقافيا من الفنان الأوروبي أو الأمريكي، كونه متعدد الثقافات فهو جزائري مسلم عربي أو أمازيغي إفريقي مغاربي متوسطي.
- حسب نجاعي، التفتح على الثقافات الأخرى هو ما ينقص جزء كبير من الفنانين الجزائريين.

- من وجهة نظر الفنان مصطفى نجاعي، يمكن أن يكون التراث مصدر إلهام أو اقتباس للفنان لكن مسألة التعريف به أو الحفاظ عليه، فتعود بالدرجة الأولى إلى الحرفيين والأركيولوجيين هم أولى الناس مسؤولية به، فمن غير المعقول أن يرهن الفنان مسيرته الفنية في هذه الجزئية.
- شعار الفنان نجاعي المتعلق بإقامة معارض فنية هو:« Quand on exposent on s'explosent » فهو يعطي أهمية بالغة لمعارضه ويحضر لها بجدية، حتى وإن تطلب منه الأمر ثلاث أو أربع سنوات.
- نجاعي هو المسؤول عن الهوية البصرية الخاصة بمعارضه الفنية، كونه متقن لفن الإشهار وكل ما يتعلق بالتصميم الغرافيكي.
- الأشكال التي يستخدمها نجاعي بكثرة في أعماله الفنية واللوحات على وجه الخصوص هي أشكال طبيعية أكثر منها هندسية.
- يفضل نجاعي اللون الأحمر، الأمر الذي يبرر هيمنته على أعماله الفنية لكنه ومع ذلك يبقى التنويع هو غايته الأساسية.
- يفضل نجاعي المساحات الكبيرة والأحجام الضخمة، حيث يظهر هذا خاصة في أعماله الأخيرة.
- مواضيع كل من سلسلة Maux et mots / Armures /Coup de barres/ Xtortions / 1postures تعبر عن السياق الذي أنتجت فيه وغالبا هو سياق اجتماعي سياسي، أما مواضيع كل من سلسلة Elips et laps/ Chaos /Organique فتعبر عن فلسفته وعالمه الخاص.
- حسب تقدير نجاعي فإن الجمهور الجزائري يميل إلى الفنون الكلاسيكية والحديثة، أما الفنون المعاصرة فجمهورها محدود ومحتشم مقارنة مع الأخرى، وهذا راجع إلى نقص الثقافة البصرية والتعليم الذي يفتقر إلى المحتوى الفني المعاصر، وبالتالي غياب سياسة حقيقية للفنون البصرية على الصعيد الوطني، ونقص التقاليد الفنية، وغياب تاريخ واضح للفنون التشكيلية والبصرية عموما حيث لا يقدر هذا التاريخ حتى بقرن واحد.
- مصادر إلهام الفنان تتمثل في: الحياة العامة، الحياة اليومية، الغريب، الروحانيات...وقبل كل شيء سفاهة الإنسان.
- الرموز المكررة في أعمال نجاعي هي: السمك، علامة X ، اللولب، الحروف والكلمات...
- الفترة التي تميزت بغزارة الأعمال الفنية في مسيرة نجاعي هي ما بين 1998 و2015.

- يرفق نجاعي خطاب مع كل مجموعة أعمال فنية تعرض، حتى يعطي فكرة لجمهوره عن المواضيع التي تطرق إليها من خلالها، الأمر الذي نجده كذلك في الفن الغربي المعاصر.
- يسعى نجاعي من خلال أعماله إلى ملامسة الضمير الإنساني وإثارة الفضول في العقول ولمس الحساسيات وإثارة النقاش وتحفيز الوعي وإطلاق العنان للروح.

2.5 مناقشة نتائج الدراسة

بعد أن تم عرض النتائج التي توصلت اليها هذه الدراسة، تأتي مرحلة مناقشتها بمقارنتها مع نتائج الدراسات السابقة التي سبق وأن عرضناها في البداية، وذلك من أجل معرفة موضع هذه الدراسة واتجاهها بالنسبة للدراسات المشابهة من خلال ما تتفق وما تتعارض فيه معها، والإضافة إلى تقدمها لنا في نفس مجال البحث.

وسنختصر أهم الاستنتاجات في هذا الصدد في النقاط التالية:

- تؤكد لنا الدراسة السابقة العربية الأولى للباحث "تهامي محمود التهامي" بعنوان "القيم الجمالية لتقنيات الفن التشكيلي في عمل أفلام تحريك ثلاثية الأبعاد" ما توصلنا إليه في دراستنا، أن القيم الجمالية أو القواعد الفنية لا تتعارض مع الاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة بتنوعها واختلافها والدليل على ذلك أنها تنطبق أيضا على تصاميم المنشآت السكنية والصور الفوتوغرافية والملصقات الإشهارية وأفلام التحريك ثلاثية الأبعاد الخاصة بالرسوم المتحركة كما جاء في هذه الدراسة السابقة.
- يتضح لنا من خلال هذه الدراسة أن القيم الجمالية الفنية المستلهمة بدورها من جمال الطبيعة وظفت من قِبل الفنان التشكيلي في لوحته الفنية أولا، ومن ثم انتقلت إلى بقية الفنون البصرية أي تبقى الفنون التشكيلية القاعدة التي تبنى عليها بقيه الفنون البصرية التي تُدخِل وسائل تكنولوجية جديدة في التكوينات الفنية.
- تبحث هذه الدراسة عن القيم الجمالية المأخوذة من الفن التشكيلي، التي يمكن أن نوظفها في تقنيات التحريك الخاصة بالأفلام ثلاثية الأبعاد، بينما دراستنا هذه فتدرس بصفة مباشره القيم الجمالية الموجودة في الأعمال الفنية التشكيلية، وعلى وجه الخصوص تلك الموجودة في أعمال الفنان "مصطفى نجاعي".
- بالنسبة للدراسة العربية الثانية للباحث "علي حسين علوان الجيزاني" وهي عبارة عن مقال علمي بعنوان: القيم الجمالية في أعمال الفنان الكويتي "حميد خزعل" (دراسة تحليلية)، فإنها تتشابه كثيرا مع دراستنا من حيث الهدف الرئيسي، لكنها مع ذلك تختلف معها لاختلاف الفنان أنموذج الدراسة.

فالباحث تحدث عن وجود أسلوب يميز الفنان ويجعلنا نتعرف على لوحاته الفنية من بين مئات اللوحات في حين أن هذه الدراسة اكتشفت أن الفنان نجاعي لا يسير وفقا لأسلوب معين، بل يكره كلمة "أسلوب" في حد ذاتها لأنها تشعره بالتقييد، ويفضل تعويضها "بشخصية الفنان" وهي ميزة يصعب التعرف عليها بسهولة.

- من خلال ما توصل إليه الباحث، نستنتج أن الفنان الكويتي "حميد خزعل" رغم اشتغاله على المدارس الفنية الأوروبية الحديثة، لم يبتعد في كل أعماله عن بيئته المحلية، بل على العكس فقد استفاد من هذه المدارس في توظيفه لمفردات واقعه الاجتماعي، وبقي محافظا على أصالة أعماله من التقليد واستنساخ الأعمال الأوروبية، كذلك هو الحال بالنسبة للفنان "مصطفى نجاعي" الجزائري الذي تعرفنا عليه في هذه الدراسة على أنه فنان ذو تكوين مزدوج محلي وأجنبي، منفتح على الثقافات الغربية والعالمية، ينبذ التقليد الأعمى والاستنساخ ولا يأخذ عن الغرب سوى بعض الأمور التقنية أو يستلهم من بعض القصص التاريخية والأدبية، لكن صلب مواضيعه دائما نجدها تمس محيطه الاجتماعي الجزائري.

- بخصوص الدراسة الثالثة "المحلية" للباحثة "بن لمخلوف سليمة" بعنوان "القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "محمد خدة"، هي دراسة تكاد أن تكون مطابقة من ناحية العنوان مع دراستنا هذه، لولا اختلاف الفنان محل الدراسة، حيث تناولت هذه الدراسة فنان تشكيلي جزائري معاصر وركزت على جمالية أسلوبه الفني، في حين أن دراستنا لم تتناول جمالية أسلوب الفنان لأنه لا يعترف به أصلا وليس له أسلوب معين يسير عليه طيلة مسيرته الفنية، وإنما تناولت الأسلوب كعنصر فرعي يندرج تحت ما نسميه بقيمة "الوحدة" أين نجد وحده الأسلوب الذي أنجز به العمل الفني محل التحليل.

- دارت نتائج الباحثة حول ما يخص الفنان "محمد خدة" فقط ولم تتطرق لنتائج تخص القيم الجمالية كمفهوم أساسي في الدراسات الجمالية على عكس دراستنا هذه التي حاولنا من خلالها التوفيق والموازنة بين نتائج كل من الشق النظري والتطبيقي.

3.5 توصيات الدراسة

من بين التوصيات التي يمكن أن نطرحها ما يلي:

- نقترح على الباحثين اختيار مواضيع بحث في مجال الجماليات المعاصرة لمواكبة مواضيع البحث العلمي في ميدان الفنون في العالم.

- نقترح على الباحثين التوغل في موضوع الفن الجزائري المعاصر بهدف التأريخ للفن الجزائري.
- نقترح أيضا اختيار نماذج أعمال فنانين جزائريين معاصرين لدراسة الحركة الفنية التشكيلية الجزائرية المعاصرة بشكل معمق وشامل.
- كذلك اختيار مواضيع بحثية تتماشى والسياسة الثقافية الجزائرية لتتضافر الجهود بهدف تطوير الممارسة الفنية الجزائرية من جميع جوانبها النقدية والمؤسساتية والتسويقية.

4.5 مقترحات الدراسة

نقترح على الباحثين في ميدان الفنون البصرية، اجراء بحوث حول المواضيع التالية:

- الحركة النقدية المعاصرة في الجزائر.
- الممارسة الفنية التشكيلية المعاصرة في الجزائر" دراسة مقارنة بين بلد غربي و بين الجزائر.

6. قائمة المصادر

6. قائمة المصادر

- **القرآن الكريم، رواية ورش.**

سورة الأنبياء. (الآية 107).

سورة البينة. (الآية 5).

سورة الجن. (الآية 19).

سورة النساء. (الآية 34).

سورة سبأ. (الآية 28).

- **المصادر باللغة العربية**

- الجزيرة العربية. (10،04،2017). تم الاسترداد من قناة الجزيرة العربية: https://www.aljazeera.net/midan/intellect/literature/2017/4/10/%D8%AF%D9%88%D9%86-%D9%83%D9%8A%D8%B4%D9%88%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B1%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%AC%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%8A-%D8%AD%D8%A7%D8%B1%D8%A8
- إ نوكس. (1985). *النظريات الجمالية "كانط، هيغل، شوبنهاور"* (الإصدار ط1). (محمد شفيق شيا، المترجمون) بيروت: منشورات بحسون الثقافية.
- ابتسام مرهون الضفار. (2010). *جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم* (الإصدار ط1). الأردن: عالم الكتب الحديث.
- ابراهيم زكرياء. (1977). *مشكلات فلسفية 3 "مشكلة الفن"*. القاهرة: مكتبة مصر.
- ابراهيم مردوخ. (د.ت). *الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر*. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.
- ابن المنظور. (د.ت). *لسان العرب*.
- ابن سينا أ. (1331ه). *النجاة*. مطبعة مصر.
- ابن سينا ب. (1985). *الإشارات والتنبيهات "مع شرح نصر الدين الطوسي"*. (تحقيق سليمان دينا، المحرر) القاهرة: دار المعارف.
- أبو بكر صالح النواو، و آخرون. (2021). أثر الحركة على بنية العمل الفني. *مجلة التراث والتصميم، المجلد 1* (العدد 2).
- أبو حامد الغزالي. (د.ت). *إحياء علوم الدين* (المجلد الجزء 4). القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- أبو ريان محمد. (د.ت). *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*. اسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- أبي حيان التوحيدي. (1951). *الهوامل والهوامش*. (وأحمد صقر تحقيق أحمد أمين، المحرر) القاهرة.

- أحمد الشعراوي، و سيف الدين سامر. (2020). *التصميم الجرافيكي*. دمشق: منشورات الجامعة الافتراضية السورية.
- أحمد بن مرسي. (2009). *مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال*. الجزائر العاصمة: ديوان المطبوعات الجامعية.
- أحمد نقي. (2021). المقابلة: الماهية، الأهمية، الأهداف، الأنواع. *مجلة أفانين الخطاب، 01*(02)، 85-95.
- أشرف محمد مسعد النشار. (2016). مفهوم الحركة في تصوير الفن الحديث وفن التجهيز في الفراغ " دراسة تحليلية". الجيزة، مصر: جمعية أمسيا مصر "التربية عن طريق الفن"، مديرية الشؤون الاجتماعية بالجيزة.
- الحسين ابراهيم. (د.ت). القيم في الفن والجمال. *مجلة عالم التربية*، 490.
- الصديق حسين أ. (2003). *فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي* (الإصدار ط1). حلب: دار القلم العربي- دار الرافعي.
- الفرابي. (د.ت). *السياسة المدنية*. (النجار تحقيق فوزي، المحرر) بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
- أميرة مطر حلمي أ. (د.ت). *مقالات فلسفية حول القيم والحضارة*. القاهرة: مكتبة مديولي للنشر.
- أميرة مطر حلمي ب. (1998). *فلسفة الجمال "أعلامها ومذاهبها"*. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
- أميرة مطر حلمي جـ. (1989). *مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن* (الإصدار ط1). القاهرة: دار المعارف.
- أنصار محمد عوض الله رفاعي. (أفريل, 2002). أطروحة دكتوراه: الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي. حلوان.
- إيمان عفان. (2005). دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم. *كلية العلوم السياسية والإعلام* . (مخلوف بوكروح، المحرر) الجزائر.
- بارتن بيري رالف. (2011). *آفاق القيمة " دراسة نقدية للحضارة الإنسانية"*. (عبد المحسن عاطف سلام، المترجمون) القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جمال مفرج. (2009). *أزمة القيم من مأزق الأخلاقيات إلى جماليات الوجود* (الإصدار ط1). الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- جميل صليبا أ. (د.ت). *المعجم الفلسفي* (المجلد ج2).
- جميل صليبا ب. (1971). *المعجم الفلسفي* (المجلد ج2). بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- جورج سانتيانا. (2001). *الإحساس بالجمال*. (محمد مصطفى بدوي، المترجمون) مكتبة الأسرة.

- جيروم ستولنيتز. (2007). *النقد الفني دراسة جمالية*. (زكريا فؤاد، المترجمون) الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- حسين جبار محمد. (يناير, 2020). جمالية الخامة في النحت المعاصر وانعكاساتها في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية. *مجلة بحوث الشرق الأوسط*(53).
- حفيظة مقدس. (2018). أطروحة دكتوراه: الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر: من خلال أعمال الفنان التشكيلي مقدس نور الدين. تلمسان، الجزائر.
- حميد رشيد سلام. (2017). جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري. *مجلة جامعة بابل، المجلد24*(العدد1)، 318-358.
- حياة جابي. (د.ت). الرؤية الاستطيقية والعمل الفني. *مجلة الخطاب*(العدد 25)، 139-154.
- حيدر عبد الأمير رشيد الخزعلي. (د.ت). *محاضرة: مفهوم الفن والعمل الفني*. تم الاسترداد من جامعة بابل.
- خالد محمدي. (2010). أطروحة دكتوراه: تحف الفن التشكيلية بالجزائر خلال الاستعمار الفرنسي 1830م-1962م. الجزائر.
- خلود بدر غيث، و معتصم عزمي الكرابلية. (2008). *مبادئ التصميم الفني*. عمان: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.
- خليل محمد الكوفحي. (2009). *مهارات في الفنون التشكيلية*. عمان: جدارا للكتاب العالمي.
- دلال بديع، أشرف دويكات، و نسرين دويكات . (2018). *التصميم الجرافيكي " نظري وعملي"*. فلسطين: وزارة التربية والتعليم.
- راوية عبد المنعم عباس أ. (1998). *الحس الجمالي وتاريخ الفن "دراسة في القيم الجمالية والفنية"*. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- راوية عبد المنعم عباس ب. (2012). *علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة*. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- رجب أبو دبوس. (1994). *فلسفة الفلسفة "مباحث الفلسفة"* (الإصدار ط1، المجلد ج2). بنغازي: دار الكتب الوطنية.
- رمزي العربي. (د.ت). *التصميم الجرافيكي*.
- رمضان الصباغ أ. (1998). *الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق* (الإصدار ط1). الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- رمضان الصباغ ب. (2019). *مدخل لعلم الجمال*. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- رمضان الصباغ جـ. (2001). *الفن والقيم الجمالية "بين المثالية والمادية"*. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

- رياض عوض. (1994). *مقدمات في فلسفة الفن.* (جروس بيرس، المحرر) طرابلس.
- سجى حافظ الزواتي عبد الهادي. (2020). ماجستير: درجة فعالية التصميم الجرافيكي بالتسويق والترويج الرقمي للقطاع السياحي الأردني. عمان، الأردن: جامعة الشرق الاوسط، كلية العمارة والتصميم، قسم التصميم الجرافيكي.
- سعد الله أبو قاسم. (1992). *تاريخ الجزائر الثقافي 1500–1830م* (الإصدار ط1، المجلد ج2). بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.
- سفيان بوعطيط. (2012). أطروحة دكتوراه: القيم الشخصية في ظل التغير الاجتماعي وعلاقتها بالتوافق المهني. قسنطينة، قسم علم النفس وعلوم التربية والأرطوفونيا، الجزائر: جامعة منتوري قسنطينة1 .
- سليمة بن مخلوف. (2018). أطروحة دكتوراه: القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري "محمد خدة". تلمسان.
- سمير رحمة. (2015). القيم الجمالية للشكل والمضمون في المنحوتة الخزفية المعاصرة "نماذج مختارة من الفن الأوروبي". *مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، 31*(2)، 272.
- سناء خضر. (2003). *مبادئ فلسفة الفن.* الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- شمس الدين محمد بن أبي بكر ابن قيم الجوزية. (1987). *الفوائد.* القاهرة: دار الريان للتراث.
- صابر هنان، و عبد الله بن ساحة. (2021). التصوير الاسلامي وتجلياته في الفن التشكيلي الجزائري من خلال منمنمات هاشمي عامر. *مجلة الحوار الثقافي، المجلد10*(عدد02)، 227–245.
- صبحي رشا مجيد، و أسيل إبراهيم محمود. (د.ت). النحت والعمارة المعاصرة. قسم الهندسة، الجامعة التكنولوجية.
- صحيح مسلم. (د.ت). *كتاب الإيمان "باب تحريم الكبر وبيانه".*
- صلاح الدين شيخاوي. (2015). مذكرة ماجستير: النسق القيمي وعلاقته بالابداع الاداري لدى الأستاذ الجامعي. بسكرة، قسم العلوم الاجتماعية، الجزائر: جامعة محمد خيضر بسكرة.
- صلاح قنصوة. (1981). *نظرية القيمة في الفكر المعاصر.* القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.
- طاهر البني. (2022). *دراسات في النقد التشكيلي وجماليات العمل الإبداعي.* دمشق: متشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة.
- طاهر حميد أيام. (2017). القيم الجمالية للتكوينات الفنية في تصاميم أقمشة أزياء محافظة أربيل. *مجلة نابو للدراسات والبحوث*(العدد 19).
- عادل العوأ. (1970). *العمدة في فلسفة القيمة.* دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
- عادل الفورتية. (د.ت). القيم الجمالية في اللوحة التشكيلية الليبية. *مجلة كلية الآداب.*

- عبد الحميد شاكر أ. (2001). *التفضيل الجمالي"دراسة في سيكولوجية التذوق الفني"*. الكويت: عالم المعرفة.
- عبد الرحمان بدوي. (1996). *فلسفة الجمال والفن عند هيغل* . القاهرة: دار الشروق.
- عبد الرحمان شادي. (2001). مذكرة ماجستير: الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الوطنية، دراسة تحليلية سيميولوجية لنماذج من صحيفتي "اليوم و "الخبر". الجزائر: قسم علوم الاعلام والاتصال.
- عبد الرزاق زيتوني، و علي مالكي. (2021). معالم الحداثة والمعاصرة في الفن التشكيلي الجزائري. *مجلة المعيار، مجلد25*(عدد55).
- عبد الفتاح رياض. (2000). *التكوين في الفنون التشكيلية*. القاهرة: مكتبة نور البرسي.
- عبد الكريم حسن صولة. (د.ت). الدلالة في تصميم العمل الفني التشكيلي الليبي. *المجلة الليبية للدراسات*، 136-153.
- عبد الله ركماوي. (2014). مذكرة ماجستير: الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي" هيجل أنموذجاً". وهران.
- عبد الله محمد عبده فتيني. (د.ت). مذكرة ماجستير: القيم الفنية والجمالية في الخط العربي. السعودية: جامعة أم القرى، كلية التربية، قسم التربية الفنية.
- عز الدين إسماعيل. (1974). *الأسس الجمالية في النقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"* (الإصدار ط3). دار الفكر العربي.
- عفيف البهنسي. (1997). *الفكر الجمالي عند التوحيدي*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- علي أبو ملحم. (1990). *في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن* (الإصدار ط1). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- علي حسين ب. (2010). *فلسفة الفن "رؤية جديدة"*. مصر: دار التنوير للطباعة والنشر.
- علي عبد الرزاق الجلبي. (د.ت). *المناهج الكمية والكيفية في علم الاجتماع*. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- غادة مقدم عدرة. (1996). *فلسفة النظريات الجميلة* (الإصدار ط1). (جروس بيرس، المحرر) لبنان.
- فرج عبو. (1982). *علم عناصر الفن*. بغداد: أكاديمية الفنون الجميلة.
- فيصل بشير محمد الخزاز. (د.ت). طبيعة الأكسيولوجيا أصنافها ومعاييرها. *مجلة كلية الآداب*(العدد1).
- مارتن هايدغر. (2003). *أصل العمل الفني* (الإصدار ط1). (أبو العيد دودو، المترجمون) كولونيا: منشورات الجميل.

- مارك جيمنيز. (2012). *الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات* (الإصدار ط1). (كمال بومنير، المترجمون) الجزائر، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- محسن محمد عطية. (2002). *التحليل الجمالي للفن*. القاهرة: عالم الكتب.
- محمد العيد بشي. (2009). *طاسيلي ناجر: البنية الجغرافية والحضارية* (الإصدار ط1، المجلد ج1). الجزائر: دار الحبر.
- محمد بن حموش. (2013). *المدينة والسلطة في الإسلام: نموذج الجزائر في العهد العثماني*. الجزائر.
- محمد خصيف أ. (12، 12، 2020). محمد خصيف. تم الاسترداد من facebook: https://www.facebook.com/100008160458564/posts/pfbid02NujcTsKHbeU9yHe9ds6vtVs/2GCwiz1zWhDcp4aruSvyTeJyXGB1usPugAwwoacqkl
- محمد خصيف ب. (26 ديسمبر, 2021). الفن المعاصر في البلدان العربية. (أصالة بلسم بوعامر، المحاور)
- محمد شاكر ب. (1987). *العملية الإبداعية في فن التصوير*. سلسلة عالم المعرفة.
- محمد عابد الجابري. (2009). *العقل الأخلاقي العربي: دراسة تحليلية لنظم القيم في الثقافة العربية* (الإصدار ط3). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- محمد عبيدات، و آخرون. (1999). *منهجية البحث العلمي "القواعد والمراحل والتطبيقات"* (الإصدار 2). عمان: دار وائل للطباعة.
- محمد علي أبو ريان. (2002). *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*. دار المعرفة الجامعية.
- محمود أبو الخير شندي. (2008). النظم الإيقاعية في جداريات الفن المصري القديم كمصدر لاثراء التصميمات الزخرفية. *المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، المجلد 1* (العدد 7).
- محمود البسيوني ب. (1994). *أسرار الفن التشكيلي* (الإصدار ط2). القاهرة: عالم الكتب.
- محمود تهامي تهامي. (2009). القيم الجمالية لتقنيات الفن التشكيلي في عمل أفلام تحريك ثلاثية الأبعاد. المينيا، مصر: كلية الفنون الجميلة، جامعة المينيا.
- محمود عبد الجيد شهبة. (2016). *القيم الجمالية والتعبيرية في منمنمات المنظومات الحمسة "دراسة نقدية تحليلية"* (الإصدار 1). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- مختار البسيوني أ. (2002). *الوضعية المنطقية بين القيم الدينية والأخلاقية عند ألفرد إيو*. مصر: وكالة الشرق للطباعة.
- مختار العطار. (2000). *آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين* (الإصدار ط1). دار الشروق.
- مراد وهبة. (2007). *المعجم الفلسفي*. القاهرة: دار قباء الحديثة للنشر والطباعة والتوزيع.

- مركز الجزيرة الإعلامي للتدريب والتطوير. (د.ت). دورة تدريبية. قطر: مركز الجزيرة الإعلامي للتدريب والتطوير.
- مصطفى عبده. (1999). *مدخل إلى فلسفة الجمال "محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية"* (الإصدار ط2). القاهرة: مكتبة مدبولي.
- مصطفى عبيد دفاك. (د.ت). العلاقة التفاعلية بين العناصر التشكيلية ودلالتها في بنية الصورة التلفزيونية. *مجلة الباحث الإعلامي*(العدد39).
- مصطفى عليان ربحي، و عثمان محمد غنيم. (2009). *مناهج وأساليب البحث العلمي "النظرية والتطبيق"*. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.
- مطر مجيد رعد. (د.ت). القيم الجمالية في فنون عصر النهضة. *مجلة العلوم الانسانية*، 343.
- نادية قجال. (2015). أساليب اثبات الهوية الثقافية في الفن التشكيلي الجزائري. *جماليات، المجلد2*(العدد2)، 64-71.
- ياسين حسين ج. (2020). العوامل الفلسفية والموضوعية ودورها في التأثير على تحول مفهوم الفن والتصوير في العصر الحديث. *مجلة الطفولة*(34).

- **المصادر بغير اللغة العربية**

- Abderrahmene Djelfaoui .(mardi 06, 2022).*Djelfaoui, Abderrahmen* من الاسترداد تم . Djelfaoui, Abderrahmen: http://djelfalger.blogspot.com/2014/05/mostefa-nedjai-un-peintre-prodige-4e.html
- Aglione, C. A. (s.a). *Laurent Gervereau: La Découverte.* université de laussane.
- Djelfaoui, A. (2007). *Nedjai a Nedjai "une odyssée".* Alger: Editions Dalimen.
- Haj, A. T. (2015). *Les peintres fondateurs: La penture algérienne les fondateurs.* Alger: Edition ALPHA.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: Structures d'une révolution artistique.* Edition Gallimard.
- Jean Cocteau .(2012) .*Jean Cocteau" unique et multiple* من الاسترداد تم ."Jean Cocteau" unique et multiple": https://cocteau.scdi-montpellier.fr/document/un-livre-oraculeux/
- MAMA 04) .octobre, 2021 .(*Musée Public National d'art Moderne Contemporain d'alger MAMA* من الاسترداد تم .Musée Public National d'art Moderne Contemporain d'alger MAMA: https://www.mama-dz.com/art-algerie/artistesDetails/75
- Marion Vidal Bué .(2000) .*L'algérie du sud et ses Peintre1830-1960* .Paris: Paris Edit.
- Mustapha Nedjai .(2015) .*Mustapha Nedjai artiste plasticien* من الاسترداد تم . http://nedjai.com/galeries/
- Théophile Gautier) .s.d .(*Voyage pittoresque en Algérie (1845*) .Paris: Libarairie Droz.

7. قائمة الملاحق

الملحق (أ): مقال المناقشة

الملحق(ب): شبكة تحكيم دليل المقابلة

الملحق(ج): الوثائق الخاصة بالقبول النهائي لإجراء المقابلة مع الفنان "مصطفى نجاعي" المقدمة من طرف المحكمين.

الملحق(د): دليل المقابلة مع الفنان "مصطفى نجاعي" باللغة الفرنسية"

الملحق(هـ): وثائق الملكية الفكرية

7. قائمة الملاحق

الملحق(أ): مقال المناقشة

مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي
ISSN 1112-9255/E-ISSN 2588-2414
المجلد09 العدد 03– ديسمبر 2022

توظيف المنهج السيميولوجي في استخراج القيم الجمالية من اللوحات التشكيلية الجزائرية

– دراسة تحليلية لعينة من لوحات الفنان المعاصر "مصطفى نجاعي"

Employing the Semiological method in grasping aesthetic values from the Algerian plastic art paintings

- An Analytical study of a sample of paintings by the contemporary artist "Mustapha Nedjai"

بوعامر أصالة بلسم[1]*، د. دراجي ابتسام[2]

[1] مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة، جامعة صالح بوبنيدر- قسنطينة 3 الجزائر

assalabelsem.bouameur@univ-constantine3.dz

[2] مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة، جامعة صالح بوبنيدر- قسنطينة 3 الجزائر

ibtisseme.derrahi@univ-constantine3.dz

تاريخ التسليم:2022/4/17 تاريخ التقييم: 2022/5/25 تاريخ القبول:2022/6/1

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة كيفية توظيف المنهج السيميولوجي في استخراج القيم الجمالية من اللوحات التشكيلية الجزائرية، وذلك من خلال تحليل عينة من لوحات الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي".

وأبرز ما خلصت إليه هذه الدراسة أن المنهج السيميولوجي منهج مناسب لتحليل اللوحات التشكيلية، لاهتمامه بالجانبين الشكلي والضمني، وهذا ما يتفق مع القيم الجمالية في اللوحات التشكيلية التي نستخلصها من تداخل تعبير الفنان وأحاسيسه مع ما يوظفه من قيم فنية في تكوين لوحته.

الكلمات المفتاحية: منهج سيميولوجي، قيم جمالية، لوحات تشكيلية جزائرية، فن معاصر، مصطفى نجاعي.

Abstract

This study aims to show how to use the semiological method in grasping the aesthetic values from Algerian plastic paintings, by analysing a sample of the paintings of the contemporary Algerian plastic artist, "Mustapha Nedjai".

The most prominent conclusion of this study is that the semiological approach is an appropriate one to the analysis of paintings, for its interest in both the formal and implicit aspects. This is consistent with the aesthetic values of the paintings that we grasp from the overlap of the artist's expression and feelings with the artistic values he employs in the composition of his paintings.

Keywords: Semiological approach, aesthetic values, Algerian Paintings, Contemporary Art, Mustapha Nedjai.

*المؤلف المراسل: بوعامر أصالة بلسم، الإيميل: assalabelsem.bouameur@univ-constantine3.dz

1. مقدمة:

لكل ظاهرة ركائز تستند عليها وتتطور بتطورها، والفن ليس استثناء من هذه القاعدة، فالركائز التي يستند عليها الفن هي فلسفة الفن وتاريخ الفن والممارسة الفنية، وبالحديث عن فلسفة الفن نجد أنه يتفرع منها محور أساسي ومهم هو النقد الفني حيث يعتبر المساهم الأول في تطوير الفن والمساعد على فهمه وتأويله وتبسيط رسائله للمتلقين. كما يساعد الفنانين والباحثين على فهم التوجهات والتيارات الفنية الجديدة شكلا ومضمونا، فلسفة وأفكارا. للنقد الفني عموما والنقد التشكيلي على وجه الخصوص عدة مناهج ساهم في اثرائها المهتمون والمختصون من فنانين ومؤرخين وعلماء جمال في هذا المجال عبر التاريخ. وبطبيعة الحال تتغير وتتطور مناهج النقد الفني، يتغير وتطور الفعل الفني، المؤرخ بالمدارس والاتجاهات والتيارات الفنية عبر التاريخ، من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة مرورا بالحداثة. ولعل من أبرز المناهج النقدية الحديثة منذ بدايات القرن العشرين هو المنهج السيميولوجي، وهو منهج تقاسم شرف تدشينه كل من المدرستين الأوروبية والأمريكية، ومع ذلك يبقى الشرف الحق في نظر السيميولوجيين الفرنسيين هو المنعرج الذي اتخذه رولان بارث (R.Barthes) في انتقاله بالبحث السيميولوجي من عوالم اللغة إلى عوالم الصورة والمدركات البصرية، والذي ساهم في تطويره لاحقا الكثير من المختصين من بينهم السيميولوجي لوران جيرفيرو (L.Gervereau).

إن نقد الأعمال الفنية واللوحات التشكيلية خاصة، يمر عبر مراحل يضعها الناقد ليحيط بجميع جوانب العمل الفني وظروف انتاجه من طرف الفنان، ومن أبرز المهام التي تقع على عاتق الناقد الفني هو تحديد القيم الجمالية التي تتصف بها هذه الأعمال، والتي تعتبر من المهام الصعبة كون هذه القيم لطالما كانت مصدر جدل بين النقاد وعلماء الجمال خاصة فيما يتعلق بطبيعتها، فمنهم من يراها موضوعية ومنهم من يراها ذاتية ومنهم من يراها تجمع بين الاثنين، هذا وبالإضافة إلى جملة العوامل الخارجية التي تؤثر لا محال في طريقة ظهورها على الأعمال التشكيلية فالقيم الجمالية في لوحات العصور الكلاسيكية قد يختلف توظيفها عن طريقة توظيف القيم الجمالية في زمننا المعاصر، إضافة إلى اختلاف أسلوب الفنان وتكوينه ورؤيته الفنية لذلك فإن هذه العملية المعقدة قد تحتاج من الناقد أو المحلل أن يحرص على اختيار المنهج المناسب لكي يضمن في النهاية الوصول إلى نتائج علمية دقيقة. وعليه جاءت هذه الدراسة لكي تبحث في كيفية تطبيق المنهج السيميولوجي تحديدا طريقة لوران جيرفيرو بمراحلها وخطواتها الدقيقة من أجل استخراج القيم الجمالية من اللوحة التشكيلية الجزائرية والعينة كانت من أعمال الفنان الأنموذج "مصطفى نجاعي".

حيث تهدف هذه الدراسة للإجابة عن تساؤل رئيسي مفاده: **كيف يوظف المنهج السيميولوجي في استخراج القيم الجمالية من اللوحة التشكيلية الجزائرية المعاصرة؟** وأسئلة فرعية: **فيما تتمثل أبرز القيم الفنية التي وظفها الفنان مصطفى نجاعي في لوحاته؟، ما الرسالة التي يسعى مصطفى نجاعي إلى إيصالها من خلال لوحاته الفنية التشكيلية المعاصرة؟**

2. منهجية الدراسة:

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي أثناء مرحلة جمعنا للمعلومات ومرحلة اختيار ووصف العينة، وكذلك المنهج السيميولوجي الذي وظفناه في تحليل العينة من أجل استخراج القيم الجمالية التي تنشأ عن اتحاد شكل ومضمون العمل الفني، بالإضافة إلى استخراج أهم الدلالات والإيحاءات المتضمنة له، أما المقاربة المستخدمة بالتحديد في عملية التحليل هي مقاربة لوران جيرفيرو (L.Gervereau) من خلال شبكة تحليل واضحة الأهداف والمراحل، والتي سنتطرق إليها لاحقا بالتفصيل.

كما تعتمد هذه الدراسة على العينة القصدية، حيث طبقناها على مستويين:

– مستوى اختيار الفنان الأنموذج: وقع الاختيار على الفنان "مصطفى نجاعي" كأنموذج للدراسة، أولا لأنه فنان تشكيلي جزائري معاصر له مسيرة فنية حافلة، وثانيا لأنه فنان أكاديمي التكوين وهو ما يضمن توافق أهداف الدراسة مع نوع العينة.

– مستوى اختيار أعمال الفنان: اختيرت لوحتين مختلفتين من حيث السلسلة، سنة الانتاج الفكرة أو الموضوع، الشكل العام، الرمزية... وذلك من أجل تقديم رؤى تحليلية وتأويلات مختلفة والأهم استخراج قيم جمالية متنوعة.

و بالنسبة للأدوات المعتمدة في هذه الدراسة فتتمثل في:

– المقابلة المفتوحة: أو يمكن تسميتها بالمراسلة حيث تم التواصل مع الفنان عبر الأنترنت لجمع صور و معلومات أكثر حول العينة.

3. المنهج السيميولوجي كمنهج نقدي:

يعتبر المنهج السيميولوجي أحد المناهج النقدية الحداثية، ظهر مع المنهج البنيوي في بدايات القرن العشرين، إذ اهتم في بداياته بدراسة وتحليل العلامات الموجودة في النسق الداخلي للنص.

نشأ هذا العلم بإسهام أوروبي أمريكي مشترك وفي فترتين متزامنتين نسبيا على يدي العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (F.De Saussure) والفيلسوف الأمريكي شارلز سندرس بيرس (Ch.Peirce) يعرف الأول– فرديناند دي سوسير– (همبسي، 2016، صفحة 18) اللغة بأنها: "ظاهرة نفسية اجتماعية حيث ارتأى أن ينسبها كعلم مستقل ضمن علوم النفس العامة" وعرف

المنهج السيميولوجي على أنه (سليمان، 2019، صفحة 297): " العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل إطار الحياة الاجتماعية"، ويقسم العلامة في بنيتها إلى قسمين: الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (الصورة الذهنية التي يشير إليها المدلول) مثال: كلمة "شجرة" هي عبارة عن صورة صوتية عند نطقنا لها حيث تمثل هنا "الدال" وتصورنا الذهني لهذه الشجرة هو ما يمثل "المدلول". أما الثاني- شارلز ساندرس بيرس- (همیسي، 2016، صفحة 18) فينظر إلى اللغة على أنها: "جملة من القوانين الناظمة للتفكير يمكن إدراجها كمبحث من مباحث المنطق" ويعرف العلامة على أنها: (داني، 2013، صفحة 148) "شيء ما(العلامة) يوجه لشخص ما(المتلقي) ليترجم عن شيء ما(الدلالة المخفية) من وجهة ما(مرجعية). مثال: علامة النصر التي نقوم بها بواسطة الاصبعين هي علامة نوجهها لشخص آخر متلقي لتترجم عن دلالة الانتصار تم الاتفاق عليها عرفياً أو تعاقدياً من طرف شعوب العالم، ومنه فبنية العلامة عند شارلز ساندرس بيرس تنقسم إلى دال ومدلول ومرجع.

لقد تطرق كل من العالمين إلى قضايا مهمة تخص العلامة من حيث بنيتها وأنواعها ومحل اكتسابها للقيمة، حيث يرى دي سوسير أن العلاقة بين كل من الدال والمدلول علاقة اعتباطية أي أن الدال لا تربطه أي علاقة مع المدلول ومثال على ذلك كلمة "قمر" الحروف المكونة لهذه الكلمة (ق- م – ر) ليس لها أي علاقة مع المرسوم الذهني(صورة القمر) الذي يتبادر لنا فور سماع هذه الكلمة، مما جعل دي سوسير يستنتج أن الدال ككلمة مفردة ليس لها أي قيمة لغويا، ولكنها سرعان ما تكتسب قيمتها إذ وضعناها في سياق معين، حيث يقول في هذا الصدد: "قيمة الجزء (الدال) تأتي من وجوده ضمن الكل(السياق)"، وكأحسن مثال على ذلك الألوان وتعدد دلالاتها باختلاف السياقات والثقافات. فلو أخذنا اللون الأبيض مثلا ككلمة (أ- ب – ي- ض) هي مجموعة من الحروف المترابطة ببعضها لا يمكن أن تجعلنا نميز أو نفهم المعنى المقصود بالضبط من هذه الكلمة هل هو الكفن الأبيض الذي يدل على الموت؟...أم الأبيض الذي يدل على البراءة؟...أم أنه بياض الطهارة والنظافة أو السلام؟

1.3 مقاربة لوران جيرفيرو في تحليل الصورة:

توالت النظريات والطرق التي تتبعت خطى نظرية رولان بارث في ميدان قراءة وتحليل الصورة فمنها من دعمت ما جاء به، ومنها من نقدت وأضافت، ومن أبرز هذه الطرق طريقة الفيلسوف والفنان الفرنسي لوران جيرفيرو (L.Gervereau) حيث تعتبر طريقة شاملة في تحليل الصورة الثابتة سواء كانت أيقونية كالصورة الإشهارية أو تشكيلية كاللوحات الفنية.

وفيما يلي عرض لمحتوى شبكة التحليل التي يعرضها "جيرفيرو" والتي ستعتمدها دراستنا في جانبها التطبيقي(Camille, s.t, pp. 11-12):

- **المرحلة الأولى (الوصف الأولي):**

- الجانب التقني: اسم صاحب اللوحة، تاريخ ظهورها، نوع الحامل والتقنية، الشكل والحجم.
- الجانب التشكيلي: عدد الألوان ودرجة انتشارها، التمثيل الأفقي والخطوط الرئيسية (التركيب).
- الموضوع: علاقة اللوحة بالعنوان، القراءة التعيينية (وصف أولي لعناصر العمل وتحديد الرموز)

- **المرحلة الثانية(دراسة بيئة اللوحة):** الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة، علاقة اللوحة بالفنان (نفسياً، اجتماعياً، سياسياً، ثقافياً، دينياً...)
- **المرحلة الثالثة (التأويل أو القراءة التأويلية التضمينية):** دراسة مدى نجاح الفنان في توظيف القيم الفنية للتعبير عن مشاعره ومقاصده، والقيم الجمالية الناتجة عن التكوين السليم وتسليط الضوء على الدلالات المخفية عن المتلقي البسيط للعمل.
- **المرحلة الرابعة (نتائج التحليل):** من خلال القراءة الشكلية والضمنية للعمل الفني يتم تقديم أهم النتائج المستخلصة حول العلاقة بينهما في ضوء سياق العمل الفني، كما يمكن إبداء رأي شخصي أو حكم حول العمل الفني بحيث يكون مرن قابل للمناقشة غير متعصب.

4. القيم الجماليةَ في الفن التشكيلي الجزائري المعاصر:

1.4 نظريات القيم الجماليةَ:

إن الحديث عن تقدير الجمال أو مصادر الاستمتاع الجمالي قد يحيلنا إلى موضوع فلسفي قديم أفاض في بحثه فلاسفة علم الجمال، ما نتج عنه نظريات وآراء مختلفة حول طبيعة القيم الجمالية في الأعمال الفنية حيث تأرجحت هذه الآراء بين:

مذهب موضوعي يرى أنصاره أن الجمالي يكون بوجود صفات أو خصائص ترتبط بالعمل الفني ذاته، ومذهب ذاتي يربط عملية تقدير الجمال بالمتلقي نفسه وما يحسه أثناء تفاعله مع ما يراه.

وعلى حد تفكير الفيلسوف هيجل (G.W.F Hegel) بخصوص نظريته "الجدلية المثالية" التي تنص على أن الجدل بين فكرتين متناقضتين ينشأ لنا بالضرورة فكرة ثالثة، كذلك هو الحال بالنسبة لهاتين الفكرتين اللتين نشأ عن تناقضهما مذهب جامع لهما، وهو المذهب النسبي، الذي يعتبر مناصروه أن القيمة الجمالية هي صفة تنتمي إلى العمل الفني ولكنها لا تظهر إلاّ كنتيجة تفاعل المتلقي مع هذا العمل الفني. (رياض، 2000، صفحة 76) "و يؤيد هذا الرأي المتوسط بالقول بأن كلا من شكل العمل الفني وموضوعه يرتبط بمضمونه، وإدراك المضمون هو أمر يتوقف على مدى

تعاطف الرائي مع موضوع العمل الفني" لذلك فمن الأمر العسير أن نفصل بين موضوعية العمل الفني وذاتية المتلقي عند حديثنا عن التذوق الجمالي.

وفي هذا الصدد تأتي نظرة هيجل عن الجمال لتدعم هذا الطرح، حيث يعرف هيجل الجمال على أنه (معوّض، 2020) :"التمظهر الحسي للفكرة". فالفنان يشكل المادة ليعبر عن المضمون (رياض، 2000، صفحة 76) "ونخطئ إذا اعتقدنا أن موضوع العمل الفني هو نفسه الذي يعبر عن مضمونه، فموضوع العمل الفني قد يكون الحصاد غير أن المضمون يختلف وفقا لأسلوب المعالجة الفنية، ووفقا للظروف الاجتماعية، ووفقا للوعي الفردي، فالفنان قد يعالج هذا الموضوع بأسلوب يعبر عن سعادة الفلاح بحصاد القمح واطمئنانه إلى جني حصيلة جهده، كما أن نفس الموضوع قد يعبر عن سيطرة الطبيعة الحاكمة على الفلاح الكادح، أو قد يعبر عن منظر جميل يتجاوب مع أحاسيس سائح عاطفي يقضي يوم العطلة". فالفن التشكيلي عبارة عن لغة مرئية تحمل رسالة معينة، ونجاح هذه الرسالة يكون بنجاح واتفاق الشكل مع المضمون، شأنه في ذلك شأن اللغة المكتوبة أو المنطوقة، فكما أشرنا سابقا بحديثنا عن فكرة "السياق" لدى دي سوسير ومثال أحرف كلمة "قَمَرْ" (ق– م– ر) ترتيب هذه الحروف بطريقة معينة يعطينا كلمة "قَمَرْ" وترتيبها بطريقة مغايرة يعطينا كلمة "رَقْمْ" وترتيبها بطريقة مغايرة مرة أخرى يحيلنا إلى كلمات أخرى مثل: "رَمَقْ" أو "مَرَقْ" أو "قَرْمْ" أو مَقَرْ أو حتى تجميع لحروف أخرى لا توحي إلى أي معنى. وبالإسقاط على اللوحة التشكيلية مثلا نجد أن الأحرف في اللغة تتطبق على العناصر التشكيلية في اللوحة، والكلمة تتطبق على مضمون العمل الفني بالنسبة للفنان (تعبيره) أما الجملة أو السياق ككل – الذي نادى به دي سوسير– فيمكن اعتباره على أنه العوامل الخارجية التي تؤثر على تغير تقديرنا للقيم الجمالية كالزمن أو الوعي أو ثقافة الإنسان، فيمكن أن يكون العمل الفني نفسه بشكله ومضمونه ولكن تأويله أو تقديره جمالياً يختلف من شخص لآخر ومن عصر لآخر.

2.4 عناصر العمل الفني:

من خلال ما سبق نستنتج أن العناصر التشكيلية هي الوحدة الأولية للتكوين في العمل الفني التشكيلي، ويتمثل أهمها في:

- **الخط Line**: وهو العنصر الأساسي لأي تصميم أو تكوين، يمكن تعريفه على أنه مجموعة من النقاط المتتابعة وفق اتجاه موحد، والخطوط أنواع منها المستقيم، المنحني، المائل، المنكسر، متقطع...

- **الشكل Shape**: هو خط مكتمل ومغلق أو مجموعة من الخطوط المتصلة ببعضها بهيئات مختلفة قد تكون أشكال منتظمة كالدائرة والمثلث أو غير منتظمة كالأشكال غير المألوفة، كما يمكن أن يتكون شكل معين عن طريق تلوين مساحة ما من الفراغ.
- **المنظور Perspective**: (الشعراوي و سامر ، 2020، الصفحات 30-31) "هو تمثيل الأجسام المرئية على سطح منبسط (اللوحة) لا كما هي في الواقع، ولكن كما تبدو لعين الناظر إليها من موقع معين، وهو نوعين الخطي والهوائي".
- **النسيج Texture**: (الزواني، 2020، صفحة 83) "يعبر عن النسيج الظاهري للسطوح من خشونة أو نعومة أو إيحاءات أخرى تكمن أهمية هذا العنصر في استخدامه في التكوين في تنوع الملامس بين أجزاء التصميم كما يعمل على إعطاء التصميم حيوية أكثر ويجعله أقل رتابة". ويمكن تمييزه ظاهريا عن طريق النظر أو تحسسه عن طريق اللمس.
- **اللون Color**: وهو العنصر الأكثر تمييزا من بين العناصر الأخرى، وله التأثير البصري الأقوى حيث يستطيع أن يخلق ردود فعل قوية في نفس المتلقي لما يحمله من معاني ودلالات مختلفة.

والألوان نوعين رئيسيين: الألوان الباردة كالأزرق ومشتقاته والألوان الساخنة كالأحمر ومشتقاته، ومن خلال تدرج هذه الألوان أو مزجها فيما بينها تنتج لنا ألوان فرعية (ثانوية) كاللون البرتقالي، أما اللون الأبيض فهو أشعة ولبس لون والأسود هو نتيجة لخلط جميع الألوان والرمادي هو مزيج بين الأبيض والأسود بدرجات وكثافات معينة.

- **القيمة Value**: (الزواني، 2020، صفحة 83) "هي درجة الإضاءة أو درجة القيمة اللونية في التصميم تتحقق من خلال التلاعب بالقيمة الضوئية حيث يجب مراعاة الظل والنور لتكون المنطقة المعرضة للضوء ذات قيمة أكثر من التي تتعرض لضوء أقل، كما يستخدم الظل والنور في تسهيل فهم التكوين من ناحية البعد الثالث أو المنظور".
- **المساحة Space**: تنقسم المساحة إلى نوعين مساحة سلبية (الفراغ) وهي المساحة التي لا يشغلها أي عنصر من العناصر ولكنها تلعب دور مهم في تحقيق بساطة ووضوح وتوازن التكوين، أما المساحة الإيجابية هي المساحة التي تشغلها عناصر التكوين في بنية العمل الفني. والتوفيق في جمع المساحتين بحيث تخدم كل منهما الأخرى يخلق راحة نفسية للناظر.

3.4 أسس ومبادئ التكوين الفني:

إن تجميع وتفاعل هذه العناصر التشكيلية الأولية فيما بينها هو ما يخلق لنا ما يسمى "البنية التكوينية" للعمل الفني في صيغتها النهائية وفق أسس ومبادئ فنية، حيث عرف الدكتور جميل

صليبا البنية على أنها (الليباني و آخرون، 2019، صفحة 79): "ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى". وعرف الناقد الفني جون راسكن (J.Ruskin) التكوين على أساس أنه (الليباني و آخرون، 2019، صفحة 79): "وضع عدّة أشياء معا بحيث تكون في النهاية شيئا واحداً وأن كل من عناصره يساهم مساهمة فعّالة في تحقيق العمل النهائي بحيث يكون كل شيء في موضع محدد يؤدي الدور المطلوب من خلال علاقته بالمكونات الأخرى".

إن هذه الأسس التي تقوم عليها البنية التكوينية في العمل الفني التشكيلي مصدرها الأساسي الطبيعة، (فتيني، د.ت، صفحة 71) "حيث استطاعت عقول الفنانين أن تجرد من المرئيات الجميلة قيمة فنية وهي الجمال، فجردوا من التكوينات الجمالية الفنية المتعاكسة (المتناظرة) قيمة فنية سميت (التناظر)، ومن تناسب جزئية في حجمها مع حجم جزئية أخرى متصلة بها ومتناسبة معها قيمة فنية سميت (التناسب)...فصارت هذه القيم بعد تجريدها تحمل معان كامنة داخل عقل الفنان ومشاعره وينساب أثرها من داخل نفسه إلى حواسه التي يستخدمها في (تشكيل) العمل الفني واخراجه للمتلقين".

وهذه القيم الفنية (أسس ومبادئ التكوين) قد نسميها قيما جمالية متى ما خرجت من ثقافة الفنان ومشاعره ووضعت أمام المتلقي وبالتالي فالقيم الجمالية هي نتيجة لعلاقة بين القيم الفنية المسجلة في ذاكرة الفنان الثقافية والفنية وبين أحاسيسه ومشاعره الداخلية، لذلك وكما أشرنا إليه سابقا أن القيم الجمالية لا يتم إدراكها إلاّ بالجمع بين موضوعية العمل الفني وذاتية المتلقي، وأن القيم الفنية والجمالية متلاحمتان في العمل الفني كتلاحم الجسد والروح بحيث لو أردنا فصل احداهما عن الأخرى قد تعرض العمل الفني للتفكك أو الاغتراب و الحدّ من تعبيريته وتأثيره على المتلقي. فكان الفصل بينهما في هذه الدراسة بدافع تحديد تصور عقلي لكل منهما، كما لا يشترط في العمل الفني أن يتضمن كل القيم حتى يتحقق فيه الجمال، يمكن أن تتوفر فيه قيمة أو اثنين فقط.

وفيما يلي إشارة لأهم الأسس والمبادئ الفنية التي تخلق لنا قيما جمالية:

- **التوازن Balance**: هو توزيع أوزان العناصر التشكيلية بطريقة متساوية، ويمكن أن يحقق هذا التوازن سواء بالأحجام أو الألوان أو الأشكال أو المساحات وينقسم إلى: توازن متناظر، توازن غير متناظر وتوازن شعاعي، مراعاة هذه القيمة في تكوين العمل الفني يخلق شعور بالراحة والاستقرار.
- **التباين Contrast**: (سكوت، د.ت، الصفحات 15-16) وهو أساس إدراك هيئة الشكل، فعندما ندرك هيئة الشكل يعني ذلك ضرورة وجود اختلافات في المجال المرئي والتفاعل بين هذه

العناصر المتناقضة(الكبيرة والصغيرة)،(الخشنة والناعمة)،(الرقيقة والسميكة)،(المضيئة والمظلمة)، (العضوية والهندسية)...هو ما يجعل بعضها يبرز عن البعض الآخر.

- **الوحدة Unity**: تمثل الوحدة أهم مبدأ من مبادئ التكوين الفني، حيث تتحقق الوحدة من خلال ترابط العناصر التشكيلية فيما بينها وتكوينها لعلاقات تجعلها تبدو كل متكامل، والترتيب الاعتباطي لهذه العناصر يجعلها تبدو كومة عشوائية لا يسهل إدراكها من طرف المتلقي، كما تترك أثر الانزعاج وعدم الراحة في نفسيته ويمكن تحقيق الوحدة على عدة أصعدة منها وحدة الشكل ووحدة المضمون.
- **التناسبProportion**: (سكوت، د.ت، صفحة 16) يعرف قاموس ويبستر (Webster) التناسب بأنه العلاقة في الحجم والكم أو الدرجة بين الشيء والآخر، أو بالنسبة". يتحقق التناسب بين الأحجام أو الألوان أو القيمة، كما يمكننا من خلاله تمييز العناصر الأكثر أهمية من غيرها.
- **السيادة والأولوية Dominance and Priority**: والمقصود من ذلك أولوية وسيادة بعض العناصر على حساب البعض وفقا للأهمية البصرية التي تقرها العناصر فيما بينها، مع التركيز على ابراز العنصر الذي يوضح ويخدم فكرة التكوين بصفة أكبر.
- **التكرار والإيقاع Repetition & Rhythm**: يعني تكرار عنصر أو عناصر التصميم بطريقة منسقة ومتسلسلة بحيث يخلق ذلك إحساس بالحركة، كما يمكن أن يكون هذا الإيقاع رتيب عندما يتم تكرار نفس العنصر أو عندما يكون تشابه كبير بين العناصر المكررة أو أن تكون هذه العناصر مختلفة بحيث تعطي شعور حيوي أكثر. وهو نوعان (الشعراوي و سامر ، 2020، صفحة 46) "الإيقاع السلس والإيقاع ".

4.4 القيم الجماليةّ في الفن المعاصر:

كانت التغيرات التاريخية التي شهدتها أوروبا خلال المرحلة الانتقالية من حقبة الحداثة إلى ما بعدها ذات أثر فعال في تغيير ذهنية الفنان المعاصر ودور الفن المعاصر في حياة المجتمعات مما أدى إلى ظهور اتجاهات وحركات ذات رؤى فلسفية ونظريات فنية مختلفة مست الكثير من الجوانب الأخلاقية والجمالية، وأدى التخلي عن القيم الأخلاقية والجمالية إلى انهيار حاجز التجديد وفتح الباب على مصرعيه أمام جميع الأفكار والايديولوجيات المتطرفة، التي وصل بها حدّ الإسراف والتطرف إلى التخلي عن كل ما يتعلق بالقيم والنظم الجمالية الكلاسيكية، التي كانت تؤطر الفن في السابق باسم "حرية التعبير".

(رياض، 2000، صفحة 47) "وردا على هؤلاء الذين يستنكرون وجود القواعد في الفن للتوصل– ظاهرياً– من التقيد بها، نقول أن القواعد لا توقف ملكات الابتكار أو تكبت حرية المواهب

الفردية في الانتاج الفني، بل هي وسيلة لإرشاد الفنان الحديث العهد وتوجيهه وتحسين طريقة تعبيره" وبالتالي فهي بمثابة مجموع الخبرات والتجارب التي يقدمها السابقون للاحقين. كما أن هذه القيم الجمالية مصدرها الطبيعة، والطبيعة أزلية وملازمة للإنسان، فمن الطبيعي أن يؤثر فيها ويتأثر بها والخروج عنها يعتبر انحرافا وشذوذا. والفنان بعدما يصل إلى مرحلة النضوج الكامل ويستوعب القواعد الأزلية المستلهمة من الطبيعة، يصبح قادرا على أن يضع لنفسه أسلوبا ينتهجه وفقا لرؤيته المنفردة وفكره المستقل فهي ليست قيودا تحول دون تطور الإبداع الفني، فتاريخ الفن الحديث أكبر دليل على ذلك حيث بدأ الفنانون أعمالهم وفقا للمنهج الكلاسيكي ثم طوروا أساليبهم وأفكارهم دون الانحراف عن الطبيعة ومبادئها، كما أن النقاد والمختصون في التحليل النفسي والبصري، أكدوا على أن هذه القواعد تنطبق على الكثير من الفنون الأخرى كالتصوير الفوتوغرافي، أو تصميم المنشآت السكنية أو تصميم الإشهارات وبالتالي فاتفاقها هذا مع كافة هذه المجالات يجعلنا نستنتج أن هذه القيم الجمالية لها علاقة بالإدراك البصري، و بالتالي مهما كان الزمن الذي أنتج فيه العمل الفني تبقى الطبيعة هي المصدر الذي يستمد منه الإنسان القيم الجمالية (رياض، 2000، صفحة 48).

5.4 القيم الجماليّة في الفن الجزائري المعاصر:

وبالنسبة للفن الجزائري المعاصر، فإن حاله كحال الفن المعاصر في العالم العربي ككل، حيث يمكن تقسيمه في فترة ما بعد الاستقلال إلى قسمين رئيسيين:

– الأول يظم الفنانين المهتمين بالحفاظ على الطابع العربي الاسلامي والتراث الثقافي الجزائري الممارسين للفن الإسلامي من منمنمات وخط عربي وأسلوب الحروفية... أمثال خالد سباع ومحمد بوكرش، وأحمد خليلي وغيرهم.

– وقسم ثان متأثر بالثقافة الغربية والتيارات الفنية الدخيلة، نتيجة الاستعمار والعولمة، خاصة من الناحية التقنية والمواد والخامات الفنية المستجدة.

إلاّ أنه – وحسب وجهة نظرنا– فإن القسم الثاني بالرغم من تأثره بالثقافة الغربية إلاّ أنه لم يصل إلى حدّ الإسراف في التخلي عن المبادئ الأخلاقية والأسس والقيم الجمالية، فلا يزال معظم الفنانين الجزائريين خاصة المتكونين منهم تكوينا أكاديمياً أمثال "مصطفى نجاعي" يقومون ببناء وتكوين عملهم الفني وفقا لهذه القيم، التي تتماشى والذوق الفني البصري العام، فالمعاصرة عندما تنسبها للفن الجزائري، نجد أنها تحمل دلالة زمنية أكثر منها تعبيراً عن فلسفة وإيديولوجيا ثورية، كما هو الحال بالنسبة للفن الغربي، وفي هذا الصدد كتب الناقد المغربي "محمد خصيف" (خصيف، 2021): الفن في الغرب له جذور جمالية وفلسفية وتاريخية وله سيرورة موضوعية لم تعرف تمزقات

كما عندنا، فإذا كان الفن المعاصر جاء بقطيعة مع الفن الحديث الذي كان قبله، فهذه حقيقة لا غشاوة عليها، وكل نقد أو قراءة تحليلية ستكون طبقا لهذا الواقع. وأين نحن من هذا؟

5. القيم الجماليةُ في لوحات الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي":

1.5 بطاقةٌ تعريفيةٌ عن الفنان مصطفى نجاعي Mustapha Nedjai:

بعد اجراء مقابلة مع الفنان لخصت أهم معلوماته الشخصية فيمايلي (نجاعي، 2021):

– تاريخ و مكان الازدياد: 05-09-1957 بزمورة – الجزائر .

– التكوين: المدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة الجزائر و كلية الفنون الجميلة بفالنسيا إسبانيا.

– منشورات: للفنان مصطفى نجاعي عدة منشورات آخرها Art ou pas Art .

– إنجازات ومعارض: الكثير من المعارض الفردية والجماعية محليا ودوليا بالجزائر، ألمانيا، إسبانيا، فرنسا، جنوب إفريقيا، الإمارات، هولندا، العراق، المكسيك، روسيا، قطر...

– رؤيته الفنية (باختصار): (Djalfaoui, 2007, pp. 232-236)" إن الرسم لدى نجاعي يمثل قبل كل شيء مسعى فنياً وفلسفياً يقوم على مبدأ أن العمل الفني لا ينشأ من العدم بل هو نتيجة تفكير وتدبر نظري، أو على الأقل نتيجة نهج لا يرضى بحالات التيه التي يطلق عليها عادة الإلهام وتؤدي إلى الرسم العفوي في خضم مجال واسع لا توجهه دقة. ماذا أرسم؟، كيف أرسم؟ إنها أسئلة أساسية بالنسبة لنجاعي الذي يلم بكافة جوانب مواضيعه ضمن عمل فني غايته الدلالة والجمالية. كما يرمي الرسم لدى نجاعي إلى الوصول إلى الضمير الإنساني والكوني ويندرج ضمن مسعى قوامه الالتزام السياسي والفلسفي والميتافيزيقي والاجتماعي من أجل رفاه الإنسان والحيوان والنبات. كما يسعى الفنان من منطلق انتمائه إلى فكر الإنسان الحر الذي هو أساس كل نشاط إبداعي يسعى إلى تأجيج الوعي بالذات والمحيط

2.5 اللوحةُ التشكيليةُ الأولى:

- **الوصف:**
- **الجانب التقني:**

– اسم صاحب العمل الفني: مصطفى نجاعي.

– اسم العمل الفني: Mur.

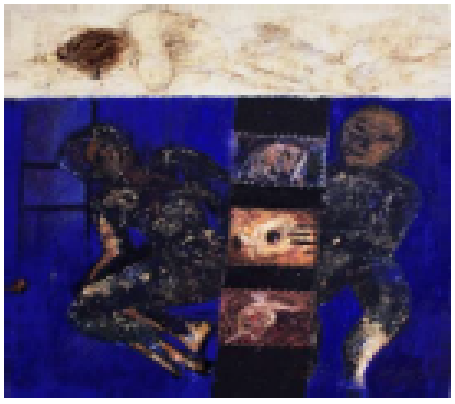
– تاريخ إنتاج العمل الفني: 2006.

– نوع الحامل و التقنية المستعملة:

تقنية مختلطة على قماش.

– الشكل والحجم: مستطيل 80×100سم.

اللوحة التشكيلية 1: Mur



المصدر: مصطفى نجاعي،2022.

- **الجانب التشكيلي:**
  - **التركيب الفني:**

العمل الفني مصمم ومنجز من طرف الفنان مصطفى نجاعي، على شكل لوحة مستطيلة الشكل بعرض80 سم وطول 100 سم، مشكلة فضاء تعبيري تجول فيه الخطوط والألوان بخلفية زرقاء قاتمة سائدة، يليها اللون الأسود الذي شكل به الفنان العنصر التشكيلي الأساسي للوحة وهو الشريط العمودي المائل في شكل جدار إضافة إلى الشخصين الذين يفصل بينهما هذا الشريط في حين أن اللون البني يتخلل العناصر سابقة الذكر، وأيضا رسم به الفنان الشخصية التي في أعلى العمل الفني، أما عن الأبيض المشوب فوظفه الفنان كخلفية في أعلى العمل الفني.

بالنسبة للتركيب، يمكننا ملاحظة أن تقسيم المساحات التعبيرية في العمل الفني قد خضع للنسبة الذهبية، منتجة بذلك فضاءات متناسبة من حيث المساحة، مما يعطي للعين المتلقي أريحية بصرية ويعطي للعمل الفني تناسبه الذي يمكن المتلقي من التعرض مطولا للعمل الفني دون ملل.

تقسيم فضاء العمل الفني وفق النسبة الذهبية سابقة الذكر، يعطي اتزانا للمساحات اللونية المقسمة، كما أن توزيع الشخوص الممثلة في العمل الفني وباقي عناصره وفق الشكل المرفق يعطيه اتزانا واضحا، مما يجعل الخطاب التشكيلي للفنان أكثر بناءً ووصولا لذهن المتلقي ويجعل الرسالة المضمرة في ثنايا العمل الفني أكثر فاعلية.

التباين في هذا العمل الفني يظهر جلياً من خلال اختلاف درجة اللونين القاتمين الأزرق والأسود فيما بينهما وأيضا بين هذين اللونين واللون الأبيض المشوب، حيث تظهر الشخوص واضحة باللون الأسود وكذا الجدار الفاصل بينما نجد الخلفية الزرقاء تمثل بعدا ثان في العمل الفني، وهو ما يعطيه نوعا من العمق واختلاف واستقلالية الطبقات.

مركز السيادة في هذا العمل هو الشريط العمودي الأسود أو الجدار الفاصل، والذي يعتبر العنصر الأساسي في الفضاء التعبيري للعمل الفني، وما يؤكد سيادته في العمل الفني هو عنوانه، إضافة إلى تقسيماته الأفقية التي يمكن اعتبارها لوحات فنية مصغرة.

- **الجانب الموضوعي:**
  - **علاقة العمل بعنوانه:**

عنوان العمل الفني مجسد أصلا في فضائه، حيث أن العنصر التعبيري الأساسي في العمل الفني هو الجدار الذي يتخذ وضعية هي نتاج التقسيم المتناسب للفضاء حسب القاعدة الذهبية كما سبق وأشرنا، حيث يتخذ الجدار وضعية طولية تفصل بين العنصرين التعبيريين الآخرين وهما الذكر والأنثى، وكما سبق ذكره، فإن الجدار يحول بين التقاء الشخصيتين كناية عن المعوقات التي يجدها

الذكر والأنثى في سبيل العيش المشترك في إطار بعيد عما يعكر صفو العلاقة من عادات وتقاليد وأخرى ربطت مجتمعيا بالدين، مما يؤدي إلى الإحباط والاكتئاب وغيرها من العقد والحالات النفسية التي قد يعاني منها أفراد المجتمع من ذكور وإناث، ما ينعكس سلبا على السيرورة الطبيعية لمجالات الحياة الحيوية الأخرى.

- **الوصف:**

يأتي العمل الفني ضمن فئة الرسم نصف التمثيلي semi figuratif على شكل لوحة مستطيلة الشكل بعرض 80 سم وطول 100 سم مشكلة فضاء تعبيريا تجول فيه العناصر الفنية في انسجام وتناغم، بخلفية زرقاء سائدة تعلوها قطعة مستطيلة بلون أبيض مشوب بالبني وخطوط خفيفة، مشكلة لجسد إنسان مستلقي على الأرض يشد على ذراعيه ومطأطئ رأسه، يأخذ وضعية شخصية منطوية في حالة اكتئاب وإحباط شديدين، وبالعودة إلى الجزء الأزرق السائد من العمل الفني نجده فضاء يحوي العناصر التعبيرية الأساسية في العمل وهي على الترتيب حسب الأهمية، الجدار باللون الأسود، تتخلله تقسيمات مستطيلة يمكن اعتبار كل واحدة منها عملا فنيا مستقلا، فيما يأخذ الجدار وضعية أقرب إلى يمين المتلقي منه إلى يساره في شكل مائل. أما الشخصان الظاهران على الخلفية الزرقاء بلون أسود يتخلله بعض البياض، يتموضعان على ضفتي الجدار، حيث يظهر الشخص الموجود على يمين اللوحة وكأنه يختبئ وراء الجدار، والذي على يسارها فيبدو في وضعية نفور.

- **بيئة العمل الفني:**
- **الوعاء التشكيلي الذي ورد خلاله العمل الفني:** ورد هذا العمل ضمن الاتجاه الفني التشكيلي المعاصر أين تتلاشى فيه الخطوط المحددة للأشكال وتمتزج الأساليب الفنية ويصبح للخطاب أهمية أكبر، حيث تجمع هذه اللوحة بين التعبيرية والرمزية في الوقت ذاته، كما تنتمي إلى سلسلة بعنوان "ar mur es" و هي بمعنى الدرع باللغة الفرنسية عند جمع حروفها "armure".
- **علاقة العمل الفني بالفنان:** الفنان قبل كل شيء انسان ابن بيئته و هذا ما ينطبق على الفنان مصطفى نجاعي، الذي يستقي أعماله من المجتمع الجزائري الذي يعيش فيه، والذي يشهد الكثير من الانفصالات العاطفية بسبب العادات والتقاليد وأحيانا بعض التأويلات الخاطئة للدين، مما يؤدي في الغالب إلى إحباط طرفي العلاقة العاطفية، اللذان تنتهي بهما قصة الحب إلى الانفصال، والأكيد أن الفنان قد عاش هذه التجربة سواء شخصيا أو من خلال فرد من أفراد محيطه على عدة مستويات، إضافة إلى ما يتعرض له من قصص وأحداث مماثلة على الصعيد العالمي والتي تساهم في تغذية رصيده وإلهامه.
- **القراءة التأويلية:**

للوصول إلى مضامين هذا العمل يجب أولا الوقوف عند عنوانه، وهو "Mur" أي الجدار باللغة الفرنسية، فهو هنا يشير إلى تغول السلطة الضابطة للنظام الحاكم للعلاقات بين الذكر والأنثى في المجتمع الجزائري وغيره من المجتمعات والذي ينجر عنه تمرد على هذا النظام تارة والاتصياع له تارة أخرى، سواء أكان هذا النظام سياسيا أو اجتماعية أو روحانيا أو أي شكل من أشكال السلطة، وتؤدي حالة الاتصياع أو التمرد على هذه الأنظمة إلى النتيجة نفسها، وهي الإحباط والاكتئاب والشعور بعدم التقدير والكبت، ما يجعل المجتمع يعيش أزمات أخلاقية بين الحين والآخر وأيضا يجعل الكثير من أفراده يعانون من عقد نفسية وفراغات عاطفية.

عبر الفنان عن ذلك في هذا العمل من خلال مجموعة من العناصر التي تحمل عدة دلالات خادمة للمضمون العام للوحة. فالشخص الذي صوره على يمين اللوحة يمثل الذكر وفي الضفة الأخرى نجد الأنثى وبينهما الجدار الفاصل، الذي يتخلله ثلاث لوحات صغيرة تعبر عن القيود المجتمعية كالطبقية والعنصرية والطابوهات التي تخلقها العادات والتقاليد المتعصبة وأحيانا التأويلات الدينية الخاطئة. عبر الفنان عن هذه الضغوطات التي يعيشها الطرفان باللون الأزرق القاتم، الذي يحيطهما من كل الجوانب والسواد الذي صورهما به كليا، أما في الجزء العلوي للوحة، تلك المساحة الأفقية فاتحة اللون، التي يتوسطها الإنسان المتجلح على الأرض في وضعية انطوائية، أراد الفنان من خلالها أن يعبر عن الحالة النفسية لكل من الرجل والمرأة، في مواجهتهما لهكذا عقبات، كحالات الوحدة والفراغ العاطفي والاختناق. حيث يرد الفنان مصطفى نجاعي عن مقولة نيوتن الشهيرة: " نحن نبني الكثير من الجدران والقليل من الجسور" في عمله الفني هذا بقوله: "ألسنا مهندسي أسوار الرعب هذه التي نصبناها هنا وهناك والتي تشكل في رؤوسنا متاهة شيطانية؟ الكثير من الجدران والعديد من الدروع والأقنعة، التي تعكس أنفسنا وإحباطاتنا وغضبنا، نحن جدار مصنوع من حجارة الصمت المليء بالألم الصامت والمتواطئون مع أسوار اللامبالاة، فالجدران الحقيقية ليست الجدران المرئية". (نجاعي، Mur، 2022)

- **نتائج التحليل:**

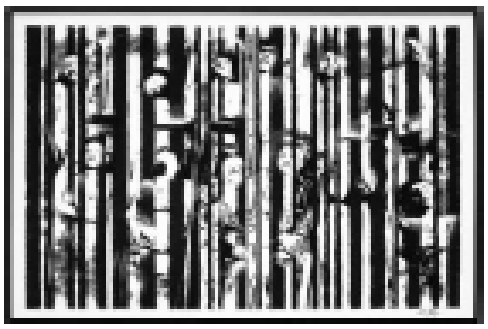
وظف الفنان في تعبيره عن هذا العمل قيما فنية ساهمت في بناء جماليته وتعبيره البليغ أهمها: التضاد، التوازن، التناسب، السيادة. حيث يحاول الفنان مصطفى نجاعي إيصال فكرة لنا مفادها أن لكل منا درعه الخاصة لمواجهة المنظومات الفكرية المتحجرة الخاطئة ودرع الفنان هو أفكاره ومواقفه المعبر عنها في شكل أعمال فنية. ويعتبر هذا العمل الفني إنذار ولفت انتباه للمنظومات المقدسة الدوغمائية، التي تتخذ من الرأي الواحد مبدأ لها، بغض النظر عن صحة هذا الرأي أو خطئه، كما أن هذه المنظومات تتخذ من الدين والعادات والتقاليد درعا لها في مواجهة التجديد والتمحيص وهو

ما يجعل مواجهتها أمرا صعبا. نستنتج في النهاية أن وجود الممارسات الفنية مرتبط دائما بالقضايا المجتمعية الهامة فهي مصدر لإنتاج المعنى والذي من خلاله يكون الفنان الممثل المثالي لقضايا الإنسان.

3.5 اللوحة التشخيصية الثانية:

- **الوصف:**

اللوحة التشخيصية 2: Holocaustes



المصدر: مصطفى نجاعي،2022.

- **الجانب التقني:**

– اسم صاحب العمل الفني: مصطفى نجاعي.

– اسم العمل الفني: Holocaustes.

– تاريخ إنتاج العمل الفني: 2011.

– نوع الحامل و التقنية المستعملة:

تقنية مختلطة على قماش.

– الشكل و الحجم: مستطيل 132×147سم.

- **الجانب التشكيلي:**

- **التركيب الفني:**

جاء العمل الفني على شكل لوحة مستطيلة الشكل بعرض 147 سم وطول 132 سم تشكل فضاء تعبيريا يحتوي على خطوط عمودية سوداء مختلفة العرض متساوية الطول فوق خلفية بيضاء. شكل الفنان باللون الأسود العنصرين التعبيريين الأساسيين في اللوحة وهما الشرائط العمودية والأجسام والأوجه البشرية التي تتداخل معها. وبالنسبة للتركيب يمكننا ملاحظة أن تقسيم المساحات التعبيرية في العمل الفني قد خضع للشرائط السوداء العمودية التي تتخللها الشخوص بشكل متوازن حيث نجدها موزعة بطريقة مدروسة بين الكتلة والفراغ، منتجة بذلك فضاءات متناسبة من حيث المساحة، مما يعطي لعين المتلقي أريحية بصرية ويعطي للعمل الفني تناسبه الذي يمكن المتلقي من التعرض مطولا للعمل الفني واكتشاف ملامح الوجوه. أما التباين أو التضاد في هذا العمل الفني يظهر جليا من خلال اختلاف درجة القيمتين اللونيتين الأسود والأبيض، حيث تظهر الشرائط والشخوص واضحة باللون الأسود فيما تمثل الخلفية البيضاء بعدا ثان متأخرا، وهو ما يعطي العمل الفني نوعا من العمق واختلاف واستقلالية الطبقات.

- **الجانب الموضوعي:**

- **علاقة العمل بعنوانه:**

عنوان العمل الفني مضمر خلف العناصر التعبيرية الموزعة في فضائه، فالمحرقة تظهر جليا في الإحساس الذي توصله الشخوص الممثلة في العمل الفني عند التعرض لها، حيث تتخذ وضعية عمودية وتفصل بينها الشرائط الطولية السوداء، فالشرائط تلعب دور القضبان في سجن يحوي العديد من الشخوص التي يظهر من ملامحها الاكتئاب والحيرة وطلب النجدة للخروج من المحرقة كناية عن القيود التي ينتجها النظام الاستهلاكي للمجتمع.

- **الوصف:**

يأتي العمل الفني ضمن فئة الرسم نصف التمثيلي semi figuratif على شكل لوحة مستطيلة الشكل بعرض 147 سم وطول 132 سم حيث نلاحظ خلفية بيضاء ساندة، فوقها أشرطة سوداء وخيالات بشرية، يظهر لنا منها بعض الأطراف العلوية وبعض الوجوه التي تبدو عليها علامات وملامح الحزن والإحباط وعدم الرضى كأنها حبيسة وتطلب النجدة. تمثل الخلفية البيضاء بعداً أولاً والأشرطة السوداء العمودية وبعض من وجوه الشخوص بعدا ثانياً، أما بعض أطراف ووجوه هذه الشخوص تأتي كبعد ثالث، تبدو هذه الشخوص من خلال ملامح وجوهها منهكة ومهددة من خطر ما، وتريد الهروب خارج القضبان التي تسجنها داخل الفضاء التعبيري للعمل الفني. كما نلاحظ أن بعضا من هذه الشخوص متماهية مع القضبان وكأنها أصبحت جزء منها، تغذي القضبان وتغذيها القضبان، كأنها قاومت للخروج من هذا السجن لمدة طويلة وبمجهود كبير، لكن تلك المقاومة انتهت بالتماهي مع القضبان بحيث تبدو كجزء منها.

- **بيئة العمل الفني:**
- **الوعاء التشكيلي الذي ورد خلاله العمل الفني:** ورد كذلك هذا العمل ضمن الاتجاه الفني التشكيلي المعاصر، وينتمي إلى سلسلة بعنوان Xtortion التي تعني الابتزاز باللغة الفرنسية.
- **علاقة العمل الفني بالفنان:** كما سبق وأشرنا أن الفنان مصطفى نجاعي يستقي أعماله من المجتمع الجزائري الذي يعيش فيه إضافة إلى ما يتعرض له من أخبار على المستوى العالمي وبما أن العالم ككل يشهد انتشار السلوك الاستهلاكي المضطرب لأسباب سياسية اقتصادية في الأساس، وأيضا اجتماعية وثقافية، فإن نجاعي كانت له ردة فعل فنية في هذا الصدد، بخصوص ما نعيشه من تناقضات واختلال في النظام الاستهلاكي للمجتمع.
- **القراءة التأويلية:**

للتعرف على مضامين هذا العمل يجب أولا شرح عنوانه "Holocaustes" أي "المحرقة" والذي يختلف تأويل معناه باختلاف الوضعية، بغض النظر عن التأويل الشهير لهذا المصطلح والمرتبط – حسب منتصري الحرب العالمية الثانية– بالممارسات النازية ضدّ يهود أوروبا، فإنه هنا

يشير إلى انتشار السلوك الاستهلاكي غير المسؤول دون أي سلطة ضابطة للنظام الذي يحكم المجتمع، والذي تنجر عنه قيود للمجتمع ككل، تحكم سلوكه وطبقيته ونمط عيشه وتعاملاته في جميع المجالات، سواء أكان ذلك في نظامه السياسي أو الاجتماعي أو حتى الروحاني، واختيار الفنان مصطفى نجاعي حصرا للقيمتين اللونيتين الأبيض والأسود خضع لدراسة سلوكية ثقافية معينة، فالثقافة التي يعبر فيها الأسود عن السالب والأبيض عن الموجب، هي الأرضية المثلى لتلقي عمل يضمر هذه الدلالات، فيما تدل حركات الخطوط والتركيبات باللون الأسود الذي يسود اللون الأبيض على تغلب السلبي على الإيجابي وسيادته عليه في هذا النظام المغلق الذي يمكن أن يكون أي نظام يهتم به متلقي هذا العمل، فضلا عن أن تركيب العمل الفني مستلهم من الرمز التعريفي للسلع الاستهلاكية والمعروف في المجتمع باسمه الفرنسي (Code barre) الذي يمثل رمز النظام النيوليبيرالي بشقه الاقتصادي الرأسمالي الذي طور على يد الاقتصادي الأمريكي "ميلتون فريدمان" في نهايات ستينيات القرن العشرين والذي دعا العالم إلى فتح الحدود أمام الشركات متعددة الجنسيات القادرة على الاستثمار خارج حدودها، ما أعطى زخما عالميا للسلوك الاستهلاكي غير المسؤول، الذي انجرت عنه قضايا سلبية كثيرة أهمها التبعية السياسية والاقتصادية، العولمة وانتشار ثقافات ولغات شعوب كثيرة، وأيضا ارتفاع معدلات الفقر في العالم. يريد الفنان لفت الانتباه إلى هذه القضية الشائكة، التي تعتبر موضوع الساعة، وكأنه يطرح أسئلة حول تبعات النظام الاقتصادي العالمي على المجتمعات، أو بشكل أوسع، يطرح الفنان إشكالية مفادها، كيف نخرج من سجن النظام الاقتصادي العالمي؟ وكيف نحرر أنفسنا من تبعات تطبيقه؟

- **نتائج التحليل:**

اعتمد الفنان في تكوينه لهذا العمل على قيم فنية، ساهمت في إيصال الفكرة بعمق أهمها التضاد والتوازن والتناسب. كما تعتبر المواضيع الاقتصادية مصدر إلهام للفنان نجاعي، كون هذا المجال لا يخلو من المشاكل والتعقيدات، التي وجب تسليط الضوء عليها. أما بالنسبة لعنوان السلسلة التي ينتمي إليها هذا العمل، فربما يظهر الابتزاز هنا في التكاثر الفطري للشركات الربحية وتأثيره على الإنسان، وفي النهاية يعبر الفنان من خلال هذه اللوحة بنظرة واقعية واستشرافية عن فكرة مفادها أننا قريباً سنصبح مجرد أرقام ورموز شريطية Code-barres في ظل العبودية الاستهلاكية الجديدة.

6. خاتمة:

بالاعتماد على ما تطرقنا إليه سابقا، نحاول الدراسة الإجابة عن الإشكالية المطروحة والأسئلة الفرعية التي تندرج تحتها، ونتلخص أهم الأفكار التي تناولتها في النتائج التالية:

- يوظف المنهج السيميولوجي في استخراج القيم الجمالية من اللوحة التشكيلية الجزائرية المعاصرة وفق خطوات منظمة تمس كل من الجانب الشكلي والضمني.
- تتمثل أبرز القيم الفنية التي وظفها الفنان مصطفى نجاعي في لوحاته في: السيادة، التوازن، التناسب، التضاد...
- الرسالة التي يسعى مصطفى نجاعي إلى إيصالها من خلال لوحاته التشكيلية المعاصرة، يختلف مضمونها باختلاف المجال الذي تتناوله، فتارة يعبر عن أحداث اجتماعية وعاطفية، وتارة أخرى عن أحداث اقتصادية وسياسية، لكنه يسعى في نهاية الأمر إلى تقديم عمل فني غايته الدلالة والجمالية والوصول إلى الضمير الإنساني وتوعيته، من أجل تحرير فكره وضمان رفاهه.
- يعتبر المنهج السيميولوجي منهج مناسب لتحليل اللوحات التشكيلية، لاهتمامه بالجانبين الشكلي والضمني، وهذا ما يتفق مع القيم الجمالية في اللوحات التشكيلية التي نستخلصها من تداخل تعبير الفنان وأحاسيسه مع ما يوظفه من قيم فنية في تكوين لوحته.
- تساعد خطوات نظرية جيرفيرو في تحليل اللوحات التشكيلية لأنها توجهنا بشكل دقيق ومتسلسل ومنظم نحو إدراك وتذوق جمالية اللوحة ومعرفة ما تخفيه من دلالات ورموز .
- يعتبر الفنان مصطفى نجاعي أن القواعد أو القيم الفنية هي الفن نفسه.
- لا يمكننا الفصل بين القيم الفنية والقيم الجمالية، لأن هذه الأخيرة وليدة لحظة توظيف الفنان لتلك القيم الفنية أثناء تكوينه للوحته التشكيلية، فقط نسميها بالقيم الفنية عندما نتحدث عنها بصفة مجردة، وقيما جمالية عندما توظف من طرف الفنان حسب رؤيته وأسلوبه وطريقة اخراجه لعمله الفني.
- يمكن أن يحتوي العمل الفني على قيمة جمالية واحدة أو عدة قيم، وتكفيه واحدة لكي يصنف كعمل فني جميل.
- يتحكم الفنان مصطفى نجاعي في تكويناته ويخرجها للمتلقي في صورة جمالية، كونه يحمل رصيدا فنيا وثقافيا نتيجة تكوينه الأكاديمي المؤسس.
- لا يمكننا أن ننسب الفن الجزائري المعاصر إلى ما جاءت به التيارات المعاصرة في الغرب، فالفن في الجزائر له خصوصيته وهو بعيد كل البعد عن تلك الأفكار المتطرفة التي لا تخضع لأي ضوابط وقيم، لذلك لازلنا نتحدث عن القواعد والقيم في الفن الجزائري المعاصر مع إعطاء أهمية أكبر للخطاب التشكيلي المخفي وراء هذه الأعمال الفنية.
- تميل لوحات نجاعي إلى التعبيرية الرمزية، وهذا ما يجعل من المنهج السيميولوجي منهجاً مناسبا لتحليلها.

• إن القواعد الفنية مستلهمة من الطبيعة وما أبدعه الخالق، والطبيعة أزلية ملازمة للإنسان ووجودها بوجوده، وبالتالي فهي جزء من حياته ولا يمكنه الاستغناء عنها، وعليه فالخروج عنها يعتبر شذوذا وتطرفا.

وكتوصيات يمكن تقديمها في نهاية هذه الدراسة:

• الاهتمام بالمنهج السيميولوجي بمختلف مقارباته في مجال الفنون خاصة الفنون البصرية وتدريسه في كليات ومعاهد الفنون.

• إعطاء الفنانين التشكيليين الجزائريين المعاصرين نصيبهم من الدراسات الفنية الأكاديمية كخطوة لحل أزمة تلقي الأعمال الفنية المعاصرة والرقي بالذوق الجمالي العام للمجتمع الجزائري، وبالتالي المساهمة في تطوير الفن التشكيلي والتنظير له.

7. قائمة المصادر و المراجع:

المراجع باللغة العربية:

• ابراهيم محمد سليمان. (ديسمبر، 2019). السيميائية مفهومها أصولها مدارسها واتجاهاتها. *مجلة كلية الآداب*، *1* (28).

• أحمد الشعراوي، و سيف الدين سامر . (2020). *التصميم الجرافيكي*. سوريا: منشورات الجامعة الافتراضية السورية.

• روبرت جيلام سكوت. (د.ت). *أسس التصميم*. (عبد الباقي محمد إبراهيم، و محمود يوسف، المترجمون) مصر: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

• روبير مطانيوس معوّض. (2020). فلسفة هيغل الجمالية (دراسة تحليلية). *مجلة أوراق ثقافية* (7).

• سجى عبد الهادي حافظ الزواتي. (2020). درجة فعالية التصميم الجرافيكي بالتسويق والترويج الرقمي للقطاع السياحي الأردني. عمان، الأردن: كلية العمارة والتصميم، جامعة الشرق الأوسط.

• عبد الفتاح رياض. (2000). *التكوين في الفنون التشكيلية*. القاهرة، مصر: مكتبة نور البرسي.

• عبد الله عبده محمد فتيني. (د.ت). القيم الفنية و الجمالية في الخط العربي. (أحمد بن عبد الرحمن الغامدي، المحرر) السعودية.

• محمد خصيف. (26 ديسمبر، 2021). (أصالة بلسم بوعامر، المحاور)، الجزائر.

• محمد داتي. (ماي، 2013). في ماهية السيميائيات والصورة. *مجلة سمات*، *1* (1).

• مصطفى نجاعي. (8 أوت، 2021). معلومات شخصية. (أصالة بلسم بوعامر، المحاور).

• مصطفى نجاعي. (22 03، 2022). Mur. (أصالة بلسم بوعامر، المحاور).

- نمير قاسم خلف البياتي، و آخرون. (2019). جماليات المشهد الموسيقي في بنية تكوين اللوحة التشكيلية في الفن الأوروبي الحديث (أعمال الفنان مارك شجال انموذجا). *مؤتمر الموروث الحضاري في الفن التشكيلي المعاصر*. العراق.
- نور الدين هميسي. (2016). *فصول من النقد السيميائي و الثقافي للإشهار*. عمان، الأردن: دروب ثقافية للنشر والتوزيع.

المراجع باللغات الأجنبية:

- Angelo Aglione Camille .(s.t). *voir, comprendre, analyser les images Laurent Gervereau la découverte* .suisse: Unil université de lausanne.
- Djalfaoui, A. (2007). *Nedjai a Nedjai "une odyssée"*. Alger, Algérie: Editions Dalimen.

المصدر: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/216530

الملحق(ب): شبكة تحكيم دليل المقابلة

جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر
كلية الفنون والثقافة
قسم الفنون البصرية وفنون العرض

Université DeConstantine3 Salah Boubnider
Faculté des Arts et de la Culture
Département des Arts visuels etArts de Spectacle

تحكيم دليل مقابلة أطروحة دكتوراه بعنوان:

القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري «مصطفى نجاعي»

إعداد الطالبة:
بوعامر أصالة بلسم

إشراف الدكتورة:
دراحي ابتسام

السنة الجامعية
2023/2022

إلى الأستاذ الدكتور: .....

السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته، وبعد:

تقوم الباحثة بإجراء دراسة مكمّلة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث، في ميدان الفنون، شعبة الفنون البصريّة، بجامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر، بعنوان:

القيم الجماليّة في أعمال الفنّان التشكيلي الجزائري «مصطفى نجاعي».

لطالما كانت إشكاليّة تحديد مفهوم الجمال في الفن ومعايير الحكم عليه وتقييمه مهمّة ومقلقة بالنسبة للفلاسفة وعلماء الجمال عبر العصور، بل ازدادت تعقيدا في الفترة المعاصرة، فإذا كان الجمال الكلاسيكي يسمو إلى الكمال وبلوغ النموذج المثالي، والجمال الحديث يسعى إلى التعبير عن ذات الفنان وأحاسيسه، فإن الفنّ المعاصر قد لا يزال تائها هنا وهناك، نتيجة الحرّيّة التي تميّز بها والظروف التي نتج عنها والتي خوّلت للفنانين التمرّد على ما سبق والتحلّي بالفردانيّة سواء على المستوى الشكلي أو الضمني لأعمالهم الفنّيّة. ما نتج عنه تنوّع كبير في القيم الجماليّة وتداخل بين الفنون ومفاهيم جديدة للجمالية المعاصرة من الصعب حصرها أو الإلمام بها خاصّة وأن المعاصرة في تطوّرٍ وتغير دائم وسريع نتيجة للعولمة والتكنولوجيات الجديدة التي اكتسحت جميع المجالات.

وبما أنّ التوجّه المعاصر للفن صناعة غربية –سواء أكانت صناعة متعمدة أم حتمية تاريخية– نابعة من ثقافة ووسطٍ خاصّيْن، فإن انتشارها في الأواسط الشرقية بمفهومها الفلسفي يعرف احتشاما مقارنة بالتوجه الكلاسيكي الطاغي، والجزائر ليست استثناء من هذه الملاحظة، حيث نجد العديد من الفنانين التشكيليين الجزائريين الذين لا يزالون محبوسين داخل منطقة الراحة الخاصّة بهم يرفضون كلّ ما هو جديدٌ وغربي حتى وإن كان في صالحهم، فالفنّان في زمننا هذا أصبح فنانا عالميا بفضل وسائل التواصل التي تسهّل عليه عمليّة عرض أعماله وإيصال رسالته إلى أيّ مكان في هذا العالم.

حتى نقّاد الفنون التشكيلية أو الفنون البصرية عموماً في الجزائر لا يزالون ينظرون إلى أنّ فكرة المعاصرة هي فكرة مدمرة للهوية الجزائرية وأن العولمة تهدف إلى طمس كلّ ما يحمل البصمة الجزائرية، ونراهم يشجّعون الفنانين الذين يرسمون رموز الهوية والتراث على عكس الفنانين المواكبين لموجة المعاصرة، الحاملين لأفكار إبداعية عميقة تعكس تكوينهم الفعلي كفنانين يملكون جرأة استكشاف تقنيات جديدة و طرح أفكار فريدة للتأثير في المجتمع.

والفنان نجاعي واحد من هذا الصنف، فتكوينه في الجزائر و في إسبانيا قد جعله ملمّا بقيمٍ جمالية مختلفة، وهذا التنوع هو الذي أعطى له ميزة في أعماله الفنّية وأسلوبا ورؤية فريدة وجعله يدرك ويعي ما يأخذه عن الغرب وما يأخذه من ثقافته لينتج في النهاية أعمالا فنية معبرة عن مجتمعه بروح معاصرة، و كذا التطرق لمواضيع تخاطب الإنسانية والعالم بأسره، وبالتالي فمهما كانت المعاصرة في الغرب قد بلغت أوجها في التطرف والغلو الفني على جميع الأصعدة، فإننا نجد أن الفنان نجاعي

وأمثاله من الفنانين الجزائريين يعون هذا الأمر وينتقون بعنايةٍ ما يناسب مجتمعهم لأنهم في النهاية يمثلونه.

هذا ما جعلنا نهتمّ بدراسة أعمال الفنان مصطفى نجاعي التشكيلية ومعرفة القيم الجمالية التي تتضمنها.

حيث تسعى دراستنا للإجابة عن التساؤلات التالية:

- التساؤل الرئيسي:

– ما القيم الجماليّة الموجودة في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري «مصطفى نجاعي»؟

- التساؤلات الفرعيّة:

1–كيف تطوّر مفهوم الجمال عبر العصور؟ وما نظريات الفلاسفة في تحديد طبيعة الحكم على القيم الجمالية؟

2–ما مكوّنات وعناصر العمل الفني التشكيلي؟ وما القيم الجمالية التي يمكن أن نجدها فيه؟

3– ما العوامل التي تؤدي إلى تغيّر القيم الجمالية ؟ وما القيم الجمالية الموجودة في الأعمال الفنية التشكيلية المعاصرة الغربية والجزائرية؟

4– فيما تتمثل سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي"؟ وما رؤيته الجمالية والفلسفية للفن التشكيلي المعاصر عموما والجزائري على وجه الخصوص؟

كما نطمح عبر هذه الدراسة أن نصل إلى الأهداف التالية:

1– استخراج القيم الجماليّة الموجودة في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري «مصطفى نجاعي».

2–التعرّف على تطوّر مفهوم الجمال عبر العصور و نظريّات الفلاسفة حول تحديد طبيعة القيم الجماليّة.

3– التعرّف على مكونات وعناصر العمل الفنّي التشكيلي، والقيم الجماليّة التي يمكن أن يتضمّنها.

4– تحديد العوامل التي تؤدّي إلى تغيّر القيم الجمالية، و التعرّف على القيم الجماليّة الموجودة في الأعمال الفنيّة التشكيليّة المعاصرة الغربية والجزائرية.

5– معرفة سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي" ورؤيته الجماليّة والفلسفيّة للفنّ التشكيلي المعاصر بصفةٍ عامّة والجزائري بصفةٍ خاصّة.

ونظرا لما تتمتّعون به من خبرةٍ علميّة في هذا المجال، فإننا نودّ الاستفادة من خبرتكم العلمية والعملية في تحكيم نموذج دليل المقابلة المرفق كي يكون صالحا للتطبيق النهائي للبحث.

مقدّرين تعاونكم واهتمامكم ببحثنا، ولكم جزيل الشكر والامتنان والتقدير.

- معلومات عن المحكّم:

الاسم واللقب	الرّتبة العلميّة	مكان العمل	التخصّص	البريد الالكتروني

- معلومات عن المقابلة:

المقابلة مع:	الفنان مصطفى نجاعي
مدّة المقابلة:	شهر
طريقة المقابلة:	عبر البريد الالكتروني
تاريخ بداية إجراء المقابلة:	15/07/2023

ملاحظة: الرّجاء منكم استخدام علامة X في الخانة التي تمثل رأيكم حول سؤال المقابلة.

- **أسئلة المقابلة:**

– المحور الأول: **ماهية القيم الجماليّة.**

–هدفه: التعرّف على أهم المحطات الممثلة لتطوّر مفهوم الجمال عبر العصور و نظريّات الفلاسفة في تحديد طبيعة الحكم على القيم الجماليّة

سؤال المقابلة	رأي المحكم							
	علاقة السؤال بالمحور		مناسبته لتحقيق الأهداف		أهميته		الصياغة اللغوية		التوضيح والرؤية
	له علاقة	ليس له علاقة	مناسب	غير مناسب	مهم	غير مهم	سليمة	غير سليمة	
1/ تصنّف القيم في الحياة إلى فئات ومجالات مختلفة، منها الأخلاقية، الاجتماعية، السياسية، الثقافية، الاقتصادية، الدينية، الجمالية...إلخ أ– كيف تعرّف القيم؟ ب– وماهي القيم التي تعتبرها هامّة في حياتك؟									

2/ لطالما أثار مفهوم الجمال جدلاً واسعا في أوساط الفلاسفة وعلماء الجمال والمؤرخين والنُّقاد والفنانين على مرّ العصور وإلى وقتنا الحالي أ- كيف تعرّف الجمال؟ وهل تراه في الشكل الخارجي للشيء أم في جوهره، أم في اتحاد الاثنين معاً؟ ب- وهل هناك تطوّر أو فرق بين مفاهيم الجمال في وقتنا الحاضر وفي ما مضى ؟								
3/ اختلفت الآراء حول طبيعة القيم الجماليّة للعمل الفنّي بين موضوعيّة (موجودة داخل العمل الفني) وبين نسبية (متعلقة بالتجربة الجمالية للمتلقي) وبين رأي يجمع بينهما والمتمثل في الرّأي الموضوعي- النسبي - ما رأيك فيما يخص طبيعة القيم الجمالية للعمل الفني؟								

- المحور الثاني: **العمل الفني التشكيلي.**

- هدفه:التعرّف على مكوّنات وعناصر العمل الفني التشكيلي، والقيم الجمالية التي يمكن أن يتضمنها.

سؤال المقابلة	رأي المحكم									
	علاقة السؤال بالمحور		مناسبته لتحقيق الأهداف		أهميته		الصياغة اللغوية		التوضيح والرؤية	
	له علاقة	ليس له علاقة	مناسب	غير مناسب	مهم	غير مهم	سليمة	غير سليمة		

1/ يتكون العمل الفني التشكيلي من مادّة وشكل وموضوع وتعبير (فكرة) – هل تبدأ عملك الفني من المادة أو الموضوع أو الفكرة ؟									
2/هل ترى أن المواضيع التي تتناولها في أعمالك الفنية تمثل فكرتك أم ترمز لها؟									
3/ هل تهدف إلى التعبير عن رؤية فنيةٍ خاصّة أم تستكشف مفاهيم وقضايا أكبر من خلال أعمالك الفنية؟									
4/ هل تفضل أن تترك المجال مفتوحاً أمام تأويلات متعدّدة أم ترغب في أن تكون أعمالك أحادية التأويل؟									
5/ ما هي العوامل التي تؤثر في اختيارك للمواد المناسبة لعملك الفني؟									
6/ هل تفضل استخدام مواد تقليديّة مثل الألوان الزيتية والألوان المائية والطين أم تحاول استكشاف مواد جديدة وتقنيات حديثة في أعمالك؟									
7/ هل تعتبِر المادة جزءًا أساسيا من رسالتك الفنية، أم تعتبرها وسيلة فقط لتحقيق الشكل التعبيري الذي ترغب فيه؟									

8/ هل تعتبر العمل الفني نفسه نتاجا لتفاعلك مع المادة والشكل التعبيري، أم تعتقد أن النتيجة النهائية هي المهمّة بغض النظر عن العملية التي أدّت إليها؟									
9/ هل تفضّل استخدام الخطوط الصّريحة (الغليظة أو الرفيعة) أم أنك تميل لاستخدام الخطوط الوهميّة في أعمالك الفنية؟									
10/ هل تستخدم في أعمالك الفنية الشكل الهندسيّ أكثر أم تفضل الشكل العضويّ والطبيعي أم تبتكر أشكال فنية خاصة بك ؟									
11/ أ- هل تستخدم الألوان الزاهية أم الداكنة؟ ب- وهل لديك تفضيلات في استخدام ألوان معيّنة في أعمالك الفنية؟									
12/ أ- بالإضافة إلى تقنيات اللصق والتقشير أو الحفر ماهي التقنيات التي تستخدمها لإضفاء الملمس على عملك الفني؟ ب- كيف يمكن للملمس أن يؤثر على التجربة الحسّيّة للمشاهد؟									
13/ كيف تحقق التوازن بين المساحات الإيجابية والفراغات السلبية في العمل الفنّي؟									

14/ أ- ما التأثيرات التي ترغب في تحقيقها من خلال توظيفك للضوء والظل في عملك الفني؟ ب- هل تفضّل استخدام الضّوء أم الظلّ؟									
15/ هل تفضل استخدام الأحجام والكتل والمساحات الكبيرة أم الصغيرة للتعبير عن فكرتك؟									
16/ ما الاضافة التي تقدّمها الحوامل لأعمالك الفنية؟									
17/ هل التكوين الجيّد لعناصر العمل الفني يعتمد على التكوين الأكاديمي للفنان أم أنه موهبة أو ذوق جمالي أو خبرة عمليّة؟									
18/ هل تعتمد على التخطيط في إيجاد التكوين المناسب لعملك الفني أم تبدأ مباشرة في توزيع العناصر؟									
19/ هل ترى أنّ القيم الفنية (القواعد) هي جزءٌ من الجمال الفني وتمثل مؤشرات عن وجوده أم أنها تمثل الجمال ذاته؟									

20/ أ- كيف تحقق كلًّا من الصفات الجمالية الآتية في أعمالك الفنية؟ - الوحدة -الحركة -التدرج والتباين والتضاد - التناظر -التطابق -التوزيع والانسجام -التكرار - القياس -التوازن - الإيقاع -التناسب - السيادة ب- و ماهي الصفات التي ترتكز عليها في أعمالك؟									

- المحور الثالث: **القيم الجمالية في العمل الفني التشكيلي المعاصر.**

- هدفه: تحديد العوامل التي تؤدي إلى تغيّر القيم الجمالية، و التعرّف على القيم الجمالية الموجودة في الأعمال الفنية التشكيلية المعاصرة الغربية والجزائرية.

سؤال المقابلة	رأي المحكم								
	علاقة السؤال بالمحور		مناسبته لتحقيق الأهداف		أهميته		الصياغة اللغوية		التوضيح والرؤية
	له علاقة	ليس له علاقة	مناسب	غير مناسب	مهم	غير مهم	سليمة	غير سليمة	
1/ في اعتقادك، هل تختلف القيم الجماليّة في الأعمال الفنية المعاصرة عن التي نجدها في الأعمال الفنية الكلاسيكيّة؟									
2/ في رأيك، ما هي أسباب تغيّر القيم الجمالية عبر العصور؟									

3/ هل تفضّل الجمال الفني الكلاسيكي أم الحديث أم المعاصر؟									
4/ هل تعتقد أن الثقافة والتكنولوجيا والعولمة لها دور في تحوّل القيم الجماليّة؟									
5/ هل تعتقد أن قواعد التكوين الفني لم تعد صالحة في تكوين الأعمال المعاصرة أم أنها تتعلق بالإدراك البصري وليس لها علاقة بالتغييرات الخارجيّة؟									
6/ ما رأيك في الجماليّة الفنيّة الغربيّة المعاصرة؟									
7/ هل تعتقد أنّ الفنّ الغربيّ المعاصر له جماليّة خاصّة أم أن القيم الجمالية منعدمة فيه؟									
8/ كيف تنظر إلى التوازن بين الجمال والرمزية في الفن المعاصر؟									
9/ هل تعتقد أن الجماليّة الفنيّة المعاصرة قادرة على تجاوز الحواجز الجغرافية والثقافية وتكوين جسور فنيّة بين مختلف المجتمعات والثقافات؟									

10/ ما الدور الذي تلعبه المؤسّسات الفنية والمعارض والمستثمرون ورجال الأعمال في دعم الجمالية الفنية المعاصرة رغم الانتقادات الكبيرة التي تواجهها؟									
11/ حسب رأيك، هل الأعمال الفنية التشكيلية الجزائرية المعاصرة، هي أعمال معاصرة بالمعنى الفلسفي للمفهوم أم بمعناه الزمني؟									
12/ هل ترى أن الجماليّة الفنيّة المعاصرة في الأعمال الفنيّة الغربية تختلف عن الجمالية في الأعمال الفنية الجزائرية المعاصرة؟ – وفي ماذا بالتحديد؟									
13/ أ– هل تؤمن بأن الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر يستطيع أن يكون تعبيراً عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي في الجزائر؟ ب–وإن كان كذلك، كيف تعبّر عن هذه القضايا في أعمالك؟									
14/ أ– كيف تقسّم اتّجاهات الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر؟ ب– وعلى أي أساس تقسّمه؟									

15/ أ- هل تظن أنّ الجمهور يفضّل الأعمال الفنيّة التشكيليّة الجزائرية الكلاسيكيّة أم المعاصرة؟ ب- ولماذا في رأيك؟									

- المحور الرابع: **أسئلة عن أعمال الفنان مصطفى نجاعي التشكيلية.**

- هدفه: معرفة سيرة ومسيرة الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر "مصطفى نجاعي" ورؤيته الجماليّة والفلسفية للفن التشكيلي المعاصر بصفة عامّة والجزائري بصفة خاصّة.

سؤال المقابلة	رأي المحكم								
	علاقة السؤال بالمحور		مناسبته لتحقيق الأهداف		أهميته		الصياغة اللغوية		التوضيح والرؤية
	له علاقة	ليس له علاقة	مناسب	غير مناسب	مهم	غير مهم	سليمة	غير سليمة	
1/ هل تسعى إلى تطوير نمط فنّي فريد يميّزك عن الفنّانين الآخرين؟									
2/ ما المصادر التي تستلهم منها فكرة إنتاج أعمالٍ فنية جديدة؟									
3/ ما التقنيات والأساليب التي تعتمد عليها بكثرة في إنتاج أعمالك الفنية ثنائية الأبعاد وثلاثية الأبعاد؟									
4/ هل هناك رموز معينة تتكرر في أعمالك الفنية؟									
5/ هل تعتقد أن لوحاتك تعكس ثقافة الجزائر؟									

6/ أ- أثناء إنتاجك لأعمال فنية جديدة، هل تحرص أن تكون هذه الأعمال مواكبة للأحداث الجارية في العالم ؟ ب- ما مثالك عن ذلك ؟									
7/ أ- هل لديك أعمال مفضّلة من بين أعمالك؟ ب- إذا كان الأمر كذلك، فما هي ولماذا؟									
8/ هل تعتبر نفسك ملتزمًا بأي حركة فنية معينة أو تتبع نهجا فنيا خاصّا؟									
9/ خلال مسيرتك الفنية، ما الفترة الزمنية التي تميزت بغزارة إنتاجك للأعمال الفنية؟									
10/ هل تحاول إيصال رسائل سياسيّة أو اجتماعيّة من خلال أعمالك الفنيّة ؟									
11/ ما المشاعر التي تخاطبها من خلال أعمالك الفنية؟									
12/ لماذا تفضل إنتاج مجموعات فنية (سلاسل) عن إنتاج أعمال منفردة؟									
13/كيف تفسر وجود عنوان في بعض أعمالك الفنية وغيابه في البعض الآخر؟									

14/ما الفئات العمرية (شباب– كبار) والجنسية (أولاد – بنات) التي تخاطبها أكثر من خلال أعمالك ؟									
15/ كيف هو ردّ فعل الجمهور عمومًا عند تلقيه لأعمالك الفنية؟									
16/ كيف يمكن للمشاهدين فهم رسالة أعمالك الفنية؟									
17/ أ–هل تختار بنفسك الأماكن التي تعرض فيها أعمالك الفنية؟ ب– في حالة اختيارك لأماكن العرض، ما المعايير التي تأخذها بعين الاعتبار ؟									
18/ ما النتائج التي تتمنى أن تحققها من خلال أعمالك الفنية؟									
19/ أ– ما الصّعوبات والتّحدّيات التي واجهتها في مسيرتك الفنية؟ ب– وكيف تغلبت عليها؟									
20/ ما المشاريع أو المعارض المستقبلية التي تخطط للقيام بها؟									
21/ ما النصائح التي تقدمها للفنانين الناشئين الذين يحاولون دخول عالم الفن؟									
22/ هل لديك ما تضيفه بخصوص هذا الموضوع؟									

ملاحظات أخرى:

1/.....

2/.....

3/.....

4/.....

.....

.....

.....

.....

تقبلوا منا جزيل الشكر والتقدير.

انتهى.

الملحق(ج): الوثائق الخاصة بالقبول النهائي لإجراء المقابلة مع الفنان "مصطفى نجاعي" المقدمة من طرف المحكمين.

الموافقة رقم: 01

[منصور كريمة]

[الرتبة العلمية: أستاذة تعليم عالي، التخصص: الفنون، البريد الالكتروني: karima.mansour@univ-mosta.dz]

[الدولة: الجزائر، المدينة: مستغانم، جامعة الانتماء: عبد الحميد ابن باديس، الكلية أو المعهد: كلية الأدب العربي و الفنون]

الموضوع: الموافقة النهائية على تطبيق دليل المقابلة ميدانياً

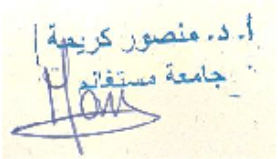
أنا الممضي أسفله [الأستاذة: منصور كريمة]، بصفتي محكم أعطي هذه الموافقة بشأن استخدام دليل المقابلة الخاص بأطروحتكم الموسومة بـ "**القيم الجمالية في أعمال الفنان الجزائري مصطفى نجاعي**"، من اعداد طالبة الدكتوراه: **بوعامر أصالة بلسم**، وبإشراف من الدكتورة: **دراجي ابتسام**. باعتباره أداة لإرشادكم ومساعدتكم في إجراء مقابلة مع الفنان الجزائري: **مصطفى نجاعي** في سياق دراستكم البحثية.

أتمنى أن يكون هذا الدليل مفيدًا ومساهمًا في تحقيق أهدافكم البحثية، وأتطلع إلى رؤية النتائج الإيجابية التي ستحققونها من خلال استخدامه في أطروحتكم.

هذا وأتمنى لكم كل التوفيق والنجاح في مسيرتكم الأكاديمية وبحثكم العلمي.

مع خالص التحية.

[منصور كريمة]



2023/07/06

الموافقة رقم: 02

الاسم واللقب: صارة زقاي

الرتبة العلمية: أستاذ محاضر أ

التخصص: فنون درامية

البريد الالكتروني: Sara.zegai@univ-constantine3.dz

جامعة الانتماء: جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر، كلية الفنون والثقافة، قسنطينة، الجزائر.

الموضوع: الموافقة النهائيّة على تطبيق دليل المقابلة ميدانياً

أنا الممضي أسفله **الدكتورة زقاي صارة**، بصفتي محكمًا أعطي هذه الموافقة بشأن استخدام دليل المقابلة الخاصّ بأطروحتكم الموسومة بـ **"القيم الجمالية في أعمال الفنان الجزائري مصطفى نجاعي"**، من إعداد طالبة الدكتوراه: **بوعامر أصالة بلسم**، وبإشراف من الدكتورة: **دراجي ابتسام**. باعتباره أداة لإرشادكم ومساعدتكم في إجراء مقابلة مع الفنان الجزائري: **مصطفى نجاعي** في سياق دراستكم البحثيّة.

أتمنى أن يكون هذا الدليل مفيدًا ومساهمًا في تحقيق أهدافكم البحثيّة، وأتطلّع إلى رؤية النتائج الإيجابية التي ستحققونها من خلال استخدامه في أطروحتكم.

هذا وأتمنى لكم كلّ التوفيق والنجاح في مسيرتكم الأكاديمية وبحثكم العلمي.

مع خالص التحية.

زقاي صارة

11/07/2023

الموافقة رقم:03

د- بن مخلوف سليمة
أستاذ محاضر ب
جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس
الجزائر

الموضوع: الموافقة النهائية على تطبيق دليل المقابلة ميدانياً

أنا الممضي أسفله [د. بن مخلوف سليمة أستاذ محاضر ب، بصفتي محكم أعطي هذه الموافقة بشأن استخدام دليل المقابلة الخاص بأطروحتكم الموسومة بـ "**القيم الجمالية في أعمال الفنان التشكيلي الجزائري مصطفى نجاعي**"، من اعداد طالبة الدكتوراه: **بوعامر أصالة بلسم**، وبإشراف من الدكتورة: **دراجي ابتسام**. باعتباره أداة لإرشادكم ومساعدتكم في إجراء مقابلة مع الفنان التشكيلي الجزائري:**مصطفى نجاعي** في سياق دراستكم البحثية.

أتمنى أن يكون هذا الدليل مفيدًا ومساهمًا في تحقيق أهدافكم البحثية،وأتطلع إلى رؤية النتائج الإيجابية التي ستحققونها من خلال استخدامه في أطروحتكم.

هذاوأتمنى لكم كل التوفيق والنجاح في مسيرتكم الأكاديمية وبحثكمالعلمي.

مع خالص التحية.

د- بن مخلوف سليمة

سيدي بلعباس يوم: 2023/07/01

Docteur Salima BENMAKHLOUF
Université
SBA BELABES

الموافقة رقم:04

د.فتحي صبحي السماديسي

أستاذ مساعد تصميم المنسوجات، fathyelsmadissy@gmail.com

مصر – محافظة البحيرة – جامعة دمنهور – كلية الفنون التطبيقية

الموضوع: الموافقة النهائية على تطبيق دليل المقابلة ميدانياً

أنا الممضي أسفله الدكتور **فتحي صبحي السماديسي**، بصفتي محكم أعطي هذه الموافقة بشأن استخدام دليل المقابلة الخاص بأطروحتكم الموسومة بـ "**القيم الجمالية في أعمال الفنان الجزائري مصطفى نجاعي**"، من اعداد طالبة الدكتوراه: **بوعامر أصالة بلسم**، وبإشراف من الدكتورة: **دراجي ابتسام**. باعتباره أداة لإرشادكم ومساعدتكم في إجراء مقابلة مع الفنان الجزائري:**مصطفى نجاعي** في سياق دراستكم البحثية.

أتمنىأن يكون هذا الدليل مفيدًا ومساهمًا في تحقيق أهدافكم البحثية،وأتطلع إلى رؤية النتائج الإيجابية التي ستحققونها من خلال استخدامه في أطروحتكم.

هذاوأتمنى لكم كل التوفيق والنجاح في مسيرتكم الأكاديمية وبحثكم العلمي.

مع خالص التحية.

د / فتحي صبحي السماديسي

بتاريخ:٢٠٢٣/٦/٢٥

الموافقة رقم:05

أ.دة فاتن ريدان

أستاذة مساعدة في علوم السينما والسمعي البصري faten.ridene@istmkef.u-jendouba.tn

الجمهورية التونسية، جامعة جندوبة، المعهد العالي للمسرح والموسيقى بالكاف

الموضوع: الموافقة النهائيّة على تطبيق دليل المقابلة ميدانياً

أنا الممضي أسفله أ.د فاتن ريدان، بصفتي محكمًا أعطي هذه الموافقة بشأن استخدام دليل المقابلة الخاصّ بأطروحتكم الموسومة بـ "**القيم الجمالية في أعمال الفنان الجزائري مصطفى نجاعي**"، من إعداد طالبة الدكتوراه: **بوعامر أصالة بلسم**، وبإشراف من الدكتورة: **دراجي ابتسام**. باعتباره أداة لإرشادكم ومساعدتكم في إجراء مقابلة مع الفنان الجزائري: **مصطفى نجاعي** في سياق دراستكم البحثية.

أتمنى أن يكون هذا الدليل مفيدًا ومساهمًا في تحقيق أهدافكم البحثيّة، وأتطلّع إلى رؤية النتائج الإيجابية التي ستحققونها من خلال استخدامه في أطروحتكم.

هذا وأتمنى لكم كلّ التوفيق والنجاح في مسيرتكم الأكاديمية وبحثكم العلمي.

مع خالص التحية.

أ.دة. فاتن ريدان

المعهد العالي للمسرح والموسيقى بالكاف-جامعة جندوبة-الجمهورية التونسية

الموافقة رقم:06

علي شمس الدين

أستاذ مساعد للتعليم العالي،

موسيقى وعلوم موسيقيّة (تكنولوجيات حديثة)،

ali.chamseddine@isamgb.u-gabes.tn

تونس، قابس، جامعة قابس، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس

الموضوع: الموافقة النهائية على تطبيق دليل المقابلة ميدانياً

أنا الممضي أسفله **علي شمس الدين**، أستاذ مساعد للتعليم العالي، بصفتي محكم أعطي هذه الموافقة بشأن استخدام دليل المقابلة الخاص بأطروحتكم الموسومة بـ **"القيم الجمالية في أعمال الفنان الجزائري مصطفى نجاعي"**، من اعداد طالبة الدكتوراه: **بوعامر أصالة بلسم**، وبإشراف من الدكتورة: **دراجي ابتسام**. باعتباره أداة لإرشادكم ومساعدتكم في إجراء مقابلة مع الفنان الجزائري: **مصطفى نجاعي** في سياق دراستكم البحثية.

أتمنى أن يكون هذا الدليل مفيدًا ومساهمًا في تحقيق أهدافكم البحثية، وأتطلع إلى رؤية النتائج الإيجابية التي ستحققونها من خلال استخدامه في أطروحتكم.

هذا وأتمنى لكم كل التوفيق والنجاح في مسيرتكم الأكاديمية وبحثكم العلمي.

مع خالص التحية.

علي شمس الدين

[2023-07-11]

الملحق(د): دليل المقابلة مع الفنان "مصطفى نجاعي" باللغة الفرنسية

جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر
كلية الفنون والثقافة
قسم الفنون البصرية وفنون العرض

Université De Constantine3 Salah Boubnider
Faculté des Arts et de la Culture
Département des Arts visuels et Arts de Spectacle

Guide d'entretien d’une thèse de doctorat intitulé:

Les valeurs esthétiques dans les œuvres de l'artiste plasticien algérien "Mustapha Nedjai"

Préparé par la doctorante
Bouameur Assala Belsem

Sous la supervision du Docteur:
Derrahi Ibtisseme

Année universitaire:
2022/2023

Entretien avec l'artiste: Mustapha Nedjai / Date: 20/07/2023 / Par Email

Monsieur Nedjai, Je vous remercie d'avoir accepté de participer à cette entrevue. Nous sommes honorés de pouvoir discuter de votre parcours artistique et de vos réalisations. Cette entrevue est réalisée dans le cadre d'une recherche académique sur les valeurs esthétiques présentes dans vos œuvres.

Je tiens à vous informer que l'entretien que nous aurons ensemble jouera un rôle essentiel dans le rapprochement entre le volet théorique et le volet analytique de cette thèse. Les discussions que nous aurons aideront à établir des liens solides entre les concepts théoriques abordés et leur application pratique dans l'analyse de vos œuvres, Enfin nous souhaitons aussi inclure cette entrevue dans notre thèse en tant que témoignage de votre parcours et de votre carrière artistique.

Votre collaboration est précieuse afin de servir l'avancement de la recherche scientifique dans le domaine des arts, Merci.

Axe premier : La nature des valeurs esthétiques
Objectif : Explorer les principales étapes représentatives de l'évolution du concept de beauté à travers les époques et les théories des philosophes afin de déterminer la nature de la perception des valeurs esthétiques.

1/ Les valeurs peuvent être classées en différentes catégories et domaines tels que les valeurs éthiques, sociales, politiques, culturelles, économiques, religieuses, esthétiques, etc.

a) Comment définissez-vous les valeurs?
Mes valeurs sont tout simplement des valeurs universelles, humaines…, en tant que terrien convaincu, mes valeurs s'inscrivent dans une vision planétaire. Ces valeurs sont le moteur pour toutes mes réalisations.

b) Quelles sont les valeurs que vous considérez importantes dans votre vie ?
La dignité, la liberté, l'égalité, la compassion, la justice, la solidarité, la responsabilité…

2/ Le concept de beauté a toujours suscité un vaste débat parmi les philosophes, les esthéticiens, les historiens, les critiques et les artistes à travers les époques jusqu'à notre époque actuelle.

a) Comment définissez-vous la beauté? La considérez-vous dans la forme extérieure d'une chose, dans son essence, ou dans l'union des deux ?
Si l'art est l'âme, l'esthétique en serait le corps, la couverture externe. C'est une erreur de réduire la relation entre l'esthétique et l'art, à la relation entre l'œuf et la poule. Le beau dans l'art est un concept subjectif et peut varier

d'une personne à une autre ou d'une culture à une autre. La beauté dans l'art est donc une expérience personnelle et unique qui peut y aller même contre le beau…

b) Y a-t-il une évolution ou une différence entre les concepts de beauté dans notre époque et ceux du passé ?
Oui, dans les époques classiques, la beauté était souvent associée à l'harmonie, à l'équilibre et à la proportion etc… ; de véritables canons imposés. Les modernes et les contemporains ont exploré de nouvelles formes d'expressions et ont remis en question les notions traditionnelles de beauté. De nos jours, la beauté est considérée comme une expression personnelle et peut prendre de nombreuses formes différentes.

3/Les opinions divergent sur la nature des valeurs esthétiques d'une œuvre d'art, entre l'objectivité (présentes intrinsèquement dans l'œuvre d'art) et la relativité (liées à l'expérience esthétique du spectateur) , ainsi qu'une opinion qui combine les deux, appelée opinion (objectivo-relativiste).
- Quel est votre avis concernant la nature des valeurs esthétiques d'une œuvre d'art ?
Je deviens allergique au mot esthétique… !
Autant chez les classiques l'esthétique était limitée, chez les contemporains est dans l'excès, l'hyper esthétisation a pris le dessus sur tout. Pour résumer, il y a plus d'esthétique que d'art. Pour faire un parallèle avec la religion, nous assistons de nos jours à autant de discours, une forme d'esthétisation du discours religieux et une absence totale de spiritualité. C'est l'ère du vide…

Axe deuxième : L'œuvre d'art plastique
Objectif : Identifier les composants et les éléments de l'œuvre d'art plastique, ainsi que les valeurs esthétiques qu'elle peut inclure.

1/Une œuvre d'art plastique est composée de matière, de forme, de sujet et d'expression (idée).
- Est-ce que votre processus artistique commence par la matière, le sujet ou l'idée?
L'idée…, aussi paradoxale qu'elle soit, les mots sont les premiers vecteurs de ces idées. En parlant de ma démarche artistique (texte presse book) : « Voyageur d'esprit et éclectique, J'ai toujours été d'une nature très curieuse, avide de connaissances et de découvertes de nouveaux territoires. Je m'interroge alors par les mots et sans aucune prétention, je les mélange comme les couleurs pour traduire et exprimer des pensées et des visions qui me martèlent, qui m'animent et m'arment de courage et de confiance, moi qui rarement tranquille, cherche dans la solitude d'homme des réponses à

mes maux, moi qui souvent ne trouve de répit qu'en ce qui m'émeut et me rend libre. »

2/Considérez-vous que les sujets que vous abordez dans vos œuvres d'art représentent votre idée ou symbolisent celle-ci ?

Les deux, vu que mon œuvre vacille entre une semi figuration, un symbolisme et l'abstraction, le tout inspiré du quotidien. Je produis un corpus d'œuvres en installation, en peinture et d'autres expérimentations techniques et technologiques qui au fur et à mesure devenaient un abreuvoir ouvert vers d'autres expériences, d'autres territoires et d'autres médiums. Tous mes concepts devenaient une appropriation de mon environnement immédiat sans être pour autant dans une expression purement locale vu que tout se mondialise mêmes les conflits. Engagé par essence, mon œuvre s'inspire de la vie, du quotidien et du tout formant ce monde, ce que je qualifie d'art contexte. Pour être explicite, c'est le contexte qui fait le concept, une forme de réactions aux turpitudes de la vie et surtout une ergothérapie pour moi

3/Est-ce que votre objectif est d'exprimer une vision artistique personnelle ou d'explorer des concepts et des problématiques plus larges à travers vos œuvres d'art ?

Explorer, expérimenter et pousser les limites est une quête pour tout artiste. Chaque thématique est une aventure qui demande une longue réflexion poussée à l'extrême cherchant une évolution à l'intérieure même de celle-ci afin d'éviter la répétition, ce qui est généralement le cas du travail thématique. Le contexte de production et de réception de mon travail influence et détermine la réalisation de mes œuvres sans pour autant se départir d'une part de rêve et d'imaginaire, et leur force, habitée par celle du mystère. Ma seule phobie est celle de se répéter. Cette soif de conquérir à chaque fois de nouveaux territoires n'est pas sans conséquences, cette remise en cause constante engendre des tensions, des angoisses et de véritables blocages qui peuvent durer longtemps.

4/Préférez-vous laisser les interprétations ouvertes et multiples ou souhaitez-vous que vos œuvres aient une interprétation univoque ?

Le concept pour le concept m'effraie car je ne conçois pas une œuvre sans une décharge émotionnelle ou qu'elle soit avide et vide de sens. Ma réalité apparente est une interrogation, elle nécessite une seconde lecture, c'est une proposition d'émotions, de réflexions et d'interprétations possibles livrées à l'appréciation du spectateur.

5/Quels sont les facteurs qui influencent votre choix des matériaux appropriés pour votre œuvre d'art ?

Cette soif de conquérir à chaque fois de nouveaux territoires, de nouveaux supports et médiums sont un besoin nécessaire pour la création. Ma démarche arbore des marches comme un fil conducteur d'une œuvre en perpétuelle devenir. Je ne cherche pas à conquérir des espaces ici et là dans le monde de l'art. Ma quête est celle de conquérir les esprits. Une forme de voyage initiatique à la quête de soi, découvrir et surtout se découvrir, au bout du voyage il n'y a qu'une chose, l'élévation loin de toute aliénation....

6/Préférez-vous utiliser des matériaux traditionnels tels que les peintures à l'huile, les aquarelles et l'argile, ou bien cherchez-vous à explorer de nouveaux matériaux et des nouvelles techniques dans vos œuvres ?
L'art est une exploration continue, chaque époque génère de nouveaux matériaux, nouvelles technologies, c'est une chance pour les artistes. Donc , je ne me limite en rien.

7/Considérez-vous la matière comme faisant partie intégrante de votre message artistique, ou la considérez-vous simplement comme un moyen de réaliser la forme d'expression que vous souhaitez ?
Tout dépend des œuvres et le besoin du moment. Une chose est sûre, la technique serve à rehausser et à mettre en valeur la qualité du travail.

8/Considérez-vous que l'œuvre d'art elle-même est le résultat de votre interaction avec la matière et la forme d'expression, ou pensez-vous que le résultat final est ce qui importe, peu importe le processus qui y a conduit ?
L'œuvre est un tout, on ne peut faire de dichotomie dans ce sens, quant au résultat, peu importe les moyens et les techniques, l'essentiel est l'œuvre.

9/Préférez-vous utiliser des lignes franches (simples ou complexes) ou avez-vous tendance à utiliser des lignes illusionnistes dans vos œuvres d'art ?
Tout dépend de l'œuvre et de l'effet recherché. Le plus important pour moi et qu'il y est une dynamique, du rythme et contre rythmes, de l'équilibre, des règles de compositions qu'on retrouve dans la nature même.

10/Utilisez-vous davantage des formes géométriques dans vos œuvres d'art, ou préférez-vous les formes organiques et naturelles, ou bien créez-vous des formes artistiques uniques qui vous sont propres ?
Je suis plus prêt de la nature dans ma perception des choses, la nature est une leçon de vie. Les formes géométriques peuvent apparaitre de temps en temps dans un besoin précis, ce n'est pas la règle.

11/a) Préférez-vous utiliser des couleurs vives ou sombres dans vos œuvres d'art ?
J'utilise toutes les couleurs

b) Avez-vous des préférences dans l'utilisation de certaines couleurs spécifiques dans vos œuvres d'art ?
Il y a une couleur spécialement prédominante chez moi ‘’le rouge’’ mais pas que…. Je vise plus le contraste et la dynamique des couleurs tout comme celle des formes.

12/a) En plus des techniques de collage ou de gravure, quelles sont les techniques que vous utilisez pour donner du relief à votre œuvre d'art?
Toutes les techniques possibles, il n’y a aucune limite, la seule limite est en nous.

b) Comment le relief peut-il influencer l'expérience sensorielle du spectateur?
L’influence sensorielle se passe de plusieurs manières : les couleurs, des formes intéressantes et des textures variées qui peuvent stimuler les sens visuels du spectateur et lui procurer une expérience esthétique mais pas que ça… Le choix de sujets, de compositions ou de styles spécifiques ; une œuvre peut évoquer la joie, la tristesse, la colère ou d’autres émotions, ce qui peut entrainer une réaction émotionnelle. D’autres œuvres peuvent avoir un impact sur le sens du toucher concernant des œuvres utilisant des matériaux tactiles ou créer des installations interactives ou le spectateur est invité à toucher ou à interagir physiquement aves l’œuvre.

13/Comment parvenez-vous à équilibrer les espaces positifs et les espaces négatifs dans votre œuvre d'art ?
Il y a des choses inhérentes à l’être intérieur et d’autres qui relèvent de la connaissance et la maitrise, le vide et le plein est une vision, une culture et une notion propre à chaque artiste et à certaines cultures.

14/a) Quels effets cherchez-vous à obtenir à travers votre utilisation de la lumière et de l'ombre dans vos œuvres artistiques ?
Le clair obscure ou l’ombre et la lumière obéissent à des règles naturelles et techniques. C’est plus un travail d’instinct pour chaque artiste. C’est une combinaison d’éléments qui composent l’œuvre ‘’ l’ombre, la lumière, le poids, l’équilibre, le contraste, le rythme etc… Quant à l’effet, c’est de partager ces émotions vécues lors de la création.

b) Préférez-vous utiliser la lumière ou l'ombre?
Il ne peut y avoir d’ombre sans lumière. J’ai besoin de la lumière comme de son absence, tout comme le bruit et le silence, c’est un choix sélectif selon le besoin du moment ou de l’œuvre.

15/Préférez-vous utiliser des dimensions, des masses et des espaces plus grands ou plus petits pour exprimer votre idée dans votre travail artistique ?

Oui j'ai une préférence pour les grands formats mais pas que, j'utilise tous les formats, le plus important est ce qu'on y met.

16/Quelle valeur ajoutée apportent les supports utilisés dans vos œuvres d'art?
Une variété dans la présentation globale ce qui permet des possibilités scénographiques de mise en valeurs.

17/Est-ce que la composition réussie des éléments d'une œuvre d'art, dépend de la formation académique de l'artiste, ou bien est-ce une question de talent, de sens esthétique ou d'expérience pratique ?
La formation artistique est un plus important mais le talent, la sensibilité et j'ajouterais la culture, un ensemble éléments très importants pour la vision.

18/Est-ce que vous vous appuyez sur des croquis préliminaires ou des esquisses pour trouver la composition appropriée dans votre œuvre d'art, ou bien commencez-vous directement à distribuer les éléments artistiques ?
Mon univers est un peu particulier dans le sens ou les mots et les couleurs se mélangent allégrement. Je commence par des lectures dans le sens de la thématique choisie. Je prends notes, je cherche des éléments symboliques liés au thème, je gribouille des petites esquisses qui peuvent changer par la suite. C'est tout un processus de travail. Jamais d'esquisses finies…

19/Est-ce que vous considérez que les valeurs artistiques (les règles) font partie de l'esthétique et constituent des indicateurs de sa présence, ou bien est-ce qu'elles représentent l'esthétique elle-même ?
L'esthétique n'est pas l'âme, n'est pas l'art, elle est le corps, la couverture. En réalité je peux y aller même contre l'esthétique, car l'esthétique est aussi subjective…

20/a) Comment parvenez-vous à réaliser chacune des caractéristiques esthétiques suivantes dans vos œuvres d'art ? Unité -Mouvement- Gradation, contraste et opposition - Symétrie - Similitude - Distribution et harmonie Répétition - Proportion- Équilibre - Rythme- Adaptation – Dominance
Je ne pense pas à l'esthétique en réalisant mes œuvres, cette dichotomie n'existe pas chez l'artiste. La création est un processus complexe qui fonctionne avec un ensemble de processus intégrés, une vision globale.

b) Et quelles sont les caractéristiques sur lesquelles vous vous appuyez dans vos œuvres d'art ?
La rencontre du beau, du laid, du bien, du mal etc….

Axe troisième : Les valeurs esthétiques dans l'œuvre d'art plastique contemporain.
Objectif : Identifier les facteurs qui contribuent au changement des valeurs esthétiques, et explorer les valeurs esthétiques présentes dans les œuvres d'art plastique contemporain occidental et algérien.

1/Selon vous, est-ce que les valeurs esthétiques dans les œuvres d'art contemporaines diffèrent de celles que l'on trouve dans les œuvres d'art classiques ?
Oui, dans les époques classiques, la beauté était souvent associée à la beauté divine, à l'harmonie, à l'équilibre et à la proportion etc… ; de véritables canons imposés. Les modernes et les contemporains ont exploré de nouvelles formes d'expressions et ont remis en question les notions traditionnelles de beauté. De nos jours, la beauté est considérée comme une expression personnelle et peut prendre de nombreuses formes différentes.
C'est une question déjà posée mais qui mérite une profonde réflexion car nous vivons une époque d'hyper esthétisation au point d'oublier l'essentiel l'ART… ! cette chose qui échappe même à l'artiste qu'on nomme création. Tout est réduit à l'esthétique… ! Selon Heidegger, l'origine de l'œuvre d'art n'est pas autre chose que l'art lui-même.
Dans la pratique artistique, peut-être plus que dans toute autre, la créativité authentique, n'a non seulement pas forcément de rapport avec une éventuelle théorie esthétique antérieur, mais en plus, elle a toujours consisté à la contredire, à décoder tout ce que les théories prétendent rendre trop stable. La véritable esthétique disait Belinski, *ne cherche pas à imposer à l'art ce qu'il doit être, mais à le définir. Autrement dit, l'esthétique ne doit pas raisonner en considérant l'art comme une finalité ou un idéal qu'on ne peut réaliser sans le soumettre à sa propre théorie*. C'est ce que je pense…

2/ Selon vous, quelles sont, les raisons du changement des valeurs esthétiques au fil des siècles ?
Chaque époque génère des modes de pensées nouvelles qui influencent notre mode de perceptions des choses.

3/ Préférez-vous l'esthétique classique, moderne ou contemporaine ?
En tant qu'artiste je préfère ce que disait Baudelaire : *que si l'on devait se conformer aux règles des professeurs, la beauté disparaîtrait très vite de la terre.* Je ne pense jamais à l'esthétique quand je travaille.

4/ Pensez-vous que la culture, la technologie et la mondialisation jouent un rôle dans l'évolution des valeurs esthétiques ?

Oh oui, de nos jours malheureusement cette hyper esthétique est la partie dominante dans l'art contemporain, l'art ''Financial'' produit de l'Américanisation pour pas dire mondialisation… !

5/ Croyez-vous que les règles de composition artistique ne sont plus pertinentes dans la création d'œuvres d'art contemporaines, ou qu'elles sont liées à la perception visuelle et indépendantes des changements externes ?
Je ne crois pas que c'est un problème de composition mais plutôt une notion de spectacle, de mise en scène. La notion du Buzz'Art est propre à l'art contemporain, la résultante d'une époque qui en dit long sur ce nouveau paradigme reflet de la mondialisation ou la recherche du sensationnalisme et du spectaculaire devenus normes. Les prix des œuvres sont aujourd'hui directement corrélés au buzz médiatiques qui les entoure et savamment entretenu par les vendeurs, à l'intention d'acheteurs émoustillés par visibilité mondiale.

6/ Que pensez-vous de l'esthétique occidentale contemporaine ?
Ce n'est plus de l'esthétique, c'est de l'hyper-esthétique plus que jamais, le beau pour le beau mais vide de sens, ce qui ne veut dire qu'il n'y a pas d'artistes de qualités, ils sont marginalisés ou considérés hors tendances.

7/ Pensez-vous que l'art contemporain occidental possède une esthétique particulière, ou que les valeurs esthétiques y sont absentes ?
Toute culture a une esthétique propre, malheureusement la culture occidentale a étouffé grand nombre de culture dans le monde, c'est l'effet de la mondialisation que je considère comme un appauvrissement de la culture humaine.

8/ Comment envisagez-vous l'équilibre entre l'esthétique et la symbolique dans l'art contemporain ?
L'esthétique et la symbolique sont deux concepts différents mais étroitement liés dans le domaine de l'art et de la communication visuelle. L'esthétique se réfère à la perception et à l'appréciation de la beauté, de l'harmonie et de l'émotion dans les œuvres d'art. Elle est souvent associée à des critères tels que la forme, la couleur, la composition et le style. L'esthétique permet d'évaluer l'aspect visuel d'une œuvre et d'explorer son impact émotionnel et sensoriel sur le spectateur. La symbolique, quant à elle, concerne les significations et les messages qui sont transmis à travers des symboles, des signes ou des représentations visuelles. Ainsi, l'esthétique se concentre davantage sur l'appréciation de la beauté et de l'émotion dans l'art, tandis que la symbolique se penche sur la signification et les messages transmis par les symboles utilisés dans l'art.

9/ Pensez-vous que l'esthétique contemporaine soit capable de surmonter les barrières géographiques et culturelles, et de construire des ponts artistiques entre différentes communautés et cultures ?

Il n'y a plus de barrières géographiques avec le monde du Web, d'où la standardisation des concepts…! Il y a eu toujours des échanges entre les cultures depuis des millénaires mais aujourd'hui c'est un nouveau paradigme, une rupture avec ce que nous avons pu vivre dans le passé récent. Nous allons de plus en plus vers un monde bien formaté, je dirais même frelaté.

10/ Quel rôle les institutions artistiques, les galeries, les investisseurs et les hommes d'affaires jouent-ils dans le soutien de l'esthétique contemporaine malgré les critiques qu'elle suscite ?

Si vous parlez de chez nous…Nous vivons sur une autre planète, nous sommes encore dans la culture évènementielle sans lendemain….

Tout ce monde autour des artistes n'existe pas chez nous, c'est le vide sidéral. On n'est même pas en train de constituer un patrimoine artistique. Nos musées respirent le vide en dehors de l'héritage coloniale.

11/ Selon vous, les œuvres d'art contemporaines en Algérie sont-elles contemporaines dans le sens philosophique du concept ou dans le sens temporel ?

Un phénomène plutôt temporel et à la mode mais très peu dans le sens du concept philosophique.

12/ Pensez-vous que l'esthétique contemporaine dans les œuvres d'art occidentales diffère de celle présente dans les œuvres d'art contemporaines en Algérie ? Et en quoi plus précisément ?

Chaque culture produit une esthétique plus ou moins propre mais aussi nous subissons des influences, vu que nous vivons une mondialisation à tous les niveaux même l'art n'a échappé malheureusement. On a toujours cru que l'art était le dernier bastion de liberté, ce n'est plus le cas. Il y a un mimétisme d'influence occidentale qu'on retrouve surtout dans l'esthétique mais il y a comme même quelques artistes avec une production liée à l'origine ou bien très personnelle. Cependant le peu de production reste globalement plus dans l'esprit moderne ou postmoderne que contemporain.

13/ a) Croyez-vous que l'art plastique contemporain en Algérie peut être une expression de la réalité sociale, politique et culturelle en Algérie ?

Oui mais pas que…, les artistes ont leurs délires personnels qui échappent au temps à l'espace ou le lieu.

b) Si oui, comment exprimez-vous ces thématiques dans vos œuvres ?

Mes thématiques par exemple : **Mots et Maux, Armures, Coups de barres, Xtorsions, 1Postures** et même celle qui est en cours, sont l'expression de la réalité sociale, ce que j'appelle '' le contexte''. Les thématiques : **Ellipse et laps, Chaos, Organiques** sont des thématiques liés à mon univers, parfois mystique, scientifique, philosophique…

14/ a) Comment divisez-vous les tendances de l'art plastique contemporain en Algérie ?

On ne peut pas encore parler de tendances, c'est un phénomène récent dans la petite histoire des arts plastiques Algériens. Ce que je peux dire par contre ; il y a des artistes contemporains de valeurs avec un univers propre à chacun, il y a d'autres sous influences des tendances occidentales, marché mondiale oblige. D'autres, sont nombreux, vacillent entre art moderne et postmoderne.

b) Sur quelle base les divisez-vous ?

C'est un constat personnel sur le terrain, j'espère que d'autres chercheurs et doctorants s'attellent à l'étude des arts plastiques, c'est d'ailleurs ce qui manque dans la sphère artistique.

15/ a) Pensez-vous que le public préfère les œuvres d'art classiques ou contemporaines en Algérie ?

Généralement plus classique et moderne que contemporain, mais il y a comme même un public pour le contemporain.

b) Pourquoi, selon vous ?

Le manque de culture visuelle, un enseignement sans contenu artistique, une absence d'une véritable politique des arts plastiques au niveau national, le manque de tradition et une histoire récente des arts plastiques en Algérie, même pas un siècle.

Axe quatrième : Questions sur les œuvres d'art plastique de l'artiste Mustapha Nedjai

Objectif : Découvrir la biographie et le parcours de l'artiste plasticien algérien contemporain, Mustapha Nedjai, ainsi que sa vision esthétique et philosophique de l'art plastique contemporain en général et de l'art plastique algérien en particulier

1/ Cherchez-vous à développer un style artistique unique qui vous distingue des autres artistes ?

Non, je fais tout pour échapper au style, je suis plus dans l'esprit et l'essence des choses. Le style est plus lié à une période donnée, un temps donné…

2/ Quelles sont les sources qui vous inspirent pour la création de nouvelles œuvres d'art ?
La vie, le quotidien, l'insolite, le spirituel et surtout la bêtise humaine…

3/ Quelles techniques et méthodes utilisez-vous fréquemment dans la création de vos œuvres d'art en deux et en trois dimensions ?
Tout ce qui se trouve et disponible dans mon environnement, des plus classiques aux produits artisanaux et industriels.

4/ Y a-t-il des symboles spécifiques qui se répètent dans vos œuvres d'art ?
Oui, le poisson, la croiX, la spirale, des lettres et des mots qui reviennent toujours etc…

5/ Pensez-vous que vos tableaux reflètent la culture de l'Algérie ?
S'ils reflètent Nedjai, cela me suffit largement, je ne suis pas dans cette identité commune, je suis plus dans une quête d'identité personnelle.

6/ a) Lors de la création de nouvelles œuvres d'art, veillez-vous à ce qu'elles soient en phase avec les événements actuels dans le monde ?
Ça arrive oui, l'inspiration reste le quotidien, '' une sorte d'étude ou radioscopie sociologique, psychologique, philosophique etc.''…

b) Pouvez-vous donner un exemple à ce sujet ?
Je l'ai fait déjà dans Coups de Barres en 2009 lors du troisième mandat de Bouteflika. La prochaine exposition aussi '' Echo-système''

7/ a) Avez-vous des œuvres préférées parmi vos propres créations ?
Dans chaque exposition il y a des préférés, ce qui est naturel.

b) Si oui, lesquelles et pourquoi ?
Ils sont nombreux sur les différentes thématiques. Je peux vous faire une petite sélection, il y en a beaucoup après une carrière plus de 40 ans.

8/ Vous considérez-vous comme engagé dans un mouvement artistique spécifique ou suivez-vous une approche artistique particulière ?
Je suis plutôt dans une démarche solitaire même si on avait essayé avec mon ami Larbi Arezki de lancer une mouvance en 1998 ''Le gestart'', mais je crois qu'on était un peu en avance sur notre temps…

9/ Au cours de votre carrière artistique, quelle période se caractérise par une forte production d'œuvres d'art ?
1998 / 2015, même si les expositions oscillent entre 2, 3, et 4ans

10/ Essayez-vous de transmettre des messages politiques ou sociaux à travers vos œuvres d'art ?
Certainement, mes messages sont aussi variés, je suis à l'écoute de mon temps

11/ Quelles émotions cherchez-vous à susciter à travers vos œuvres d'art ?
Chatouiller le sensible, susciter le débat, provoquer la conscience et faire voyager l'esprit…

12/ Pourquoi préférez-vous créer des ensembles d'œuvres d'art (séries) plutôt que des œuvres individuelles ?
Je ne sais pas, ça s'est imposé à moi dès ma première exposition en 1982, mais je ne fais pas des œuvres dérivées du même concept, chaque œuvre reste unique et non répétitive.

13/ Comment expliquez-vous la présence d'un titre dans certaines de vos œuvres d'art et son absence dans d'autres ?
Ils des œuvres qui arrivent avec leurs titres et d'autres se refusent de se dévoiler.

14/ Quels groupes d'âge (jeunes, adultes) et quels genres (Femme, Homme) ciblez-vous principalement à travers vos œuvres d'art ?
Je ne suis pas dans un Marketing artistique, je n'y pense même pas.

15/ Comment le public en général réagit il lorsqu'il découvre vos œuvres d'art ?
Sincèrement très positif, je dirai même que chaque exposition est un évènement très attendu par le public.

16/ Comment les spectateurs peuvent-ils comprendre le message de vos œuvres d'art ?
Majoritairement c'est un publique habitué et qui me suit depuis des années, en plus j'ai toujours accompagné mon exposition d'un texte introductif pour chaque thématique afin d'introduire le spectateur dans mon univers, sans passer par des explications des œuvres mais plutôt parler de la thématique

17/ a) Choisissez-vous vous-même les endroits où vous exposez vos œuvres d'art ?
Oui, même s'il n'y a pas un grand choix, ou des lieux adaptés à de grandes expositions.

b) Si vous choisissez les lieux d'exposition, quels critères prenez-vous en compte ?

Un grand espace surtout, je travaille pendant 2/3 ans sur une thématique, en plus de grandes œuvres, donc c'est mon premier souci c'est l'espace.

18/ Quels résultats espérez-vous atteindre à travers vos œuvres d'art ?
Toucher les consciences, chatouiller les esprits….

19/ a) Quelles difficultés et défis avez-vous rencontrés dans votre parcours artistique ?
Vu la situation précaire des arts visuels en Algérie, ce secteur a été complètement négligé et marginalisé, classé tout simplement dans les oubliettes. Un secteur stratégique et porteur de toute l'identité et l'image d'un pays rendu obsolète. Donc nous existons en tant qu'artistes sans exister…

b) Comment les avez-vous surmontés ?
J'existe, donc je fais mon art, une sorte de militantisme pour que l'art ne meurt pas dans ce pays. Assiakhem disait : *« Un pays sans artistes est un pays mort… J'espère que nous sommes vivants… Que nous sommes vivants ! ».*

20/ Quels sont vos projets ou expositions futures que vous envisagez de réaliser ?
- La prochaine (exposition) thématique intitulée '' Echo-système ''
- 2 livres en cours de réalisations

21/ Quels conseils donneriez-vous aux jeunes artistes qui cherchent à entrer dans le monde de l'art ?
Mon conseil est, suis ta passion, travaille dur et ne cesse jamais d'apprendre…

22/ Avez-vous quelque chose d'autre à ajouter concernant ce sujet ?

S'il y a un moyen pour comprendre ce qui se passe chez nous, c'est bien la culture, car la culture est un état de santé qui reflète l'ensemble des activités d'un pays. Donc mieux vaut parlez de déculturation, c'est plus juste. Les hommes ne peuvent œuvrer en créateurs lorsque l'image dans laquelle ils se voient est troublée, ternie et déformée par la confusion des valeurs généralisées. La culture n'est pas un épiphénomène, ni un caprice de notre imagination ; Elle est notre cinquième élément dans la vie après la terre, l'air, l'eau et le feu et c'est seulement avec elle que nous atteignons nos semblables. Sans doute, la culture est le facteur essentiel de l'évolution.

Malheureusement, nous avons toujours assisté à d'inévitables et désolantes situations où se manifeste l'esprit mesquin, myope et réducteur qui fait que

les grands débats philosophiques sont réduits à de simples réflexes affectifs et des concepts figés, entachés d'un nationalisme chauvin. Nous avons vécu et nous vivons encore sous l'influence d'un passé encore présent, par laquelle nous sommes soumis à une sorte d'aliénation mentale qui nous empêche d'approfondir quoi que ce soit. Nous n'arrivons pas à nous détacher du sommeil de la raison et nous persistons dans cette course à la dérive en tournant le dos à la réalité de notre monde.

Nous vivons une époque marquée par une mentalité ambiante n'ayant pour base que l'imagination subjective, l'analyse psychologique et la rhétorique ennuyeuse, tuant de fait la signification des mots. Cette pensée stérile et inadéquate s'avère incapable de donner l'expression aux expériences collectives de notre temps.

Dans ce climat, la culture résiste avec douleur, survie entre embûches et contraintes. Reste aux praticiens de s'efforcer à contredire la facilité, la routine, lutter contre les conformistes, les opportunistes ; Lutter contre son ventre, autre les ventres des autres et mettre la pensée libre à tous les plats. J'essaie de me soustraire de cet environnement étouffant, trouvant refuge dans mon art, une sorte d'égothérapie.

Le paradoxe de notre temps est que nous avons plus de connaissances mais moins de patience et de tolérance, des autoroutes plus larges et plus grandes mais des points vus plus étroits. On dépense plus mais on a moins, on achète plus mais on apprécie moins. Nous sommes à l'ère de la restauration rapide mais à la digestion lente. Nous utilisons des technologies qu'on maitrise pas et nous comprenons moins. Nous sommes submergés par une quantité exponentielle d'informations disponibles via internet et d'autres sources, mais nous avons du mal à les interpréter et à les mettre en contexte. Au lieu de développer une compréhension profonde, nous nous contentons souvent de survoler des sujets et de rester superficiels dans notre approche, une sorte de fait Food de la pensée.

L'art n'échappe pas à cet environnement, la facilité est devenue le mot clé. Le discours a pris le dessus sur les actes. Ce qui se passe le plus souvent avec l'art contemporain est exactement le reflet de notre époque, beaucoup de concept pour si peu… ! Il en est de même avec l'esthétique qui a pris le dessus sur la création et l'imaginaire.

الملحق(هـ): وثائق الملكية الفكرية

الوثيقة(01): طلب رخصة ارفاق صور الأعمال الفنية الخاصة بالفنان "مصطفى نجاعي" في كل من الأطروحة، مقال المناقشة والأعمال العلمية.

Université Constantine3 Salah Boubnider
Vice rectorat chargé de la post graduation
et de la recherche scientifique
Bureau de la propriété intellectuelle BPI-CATI UC3

Demande d'autorisation d'utilisation d'une œuvre sous droits d'auteur

Monsieur Nedjai Mustapha,

Je suis BOUAMEUR Assala Belsem, Doctorante au niveau de la faculté des arts et de la culture de l'université Salah Boubnider (Constantine -3-).

Dans le cadre de l'élaboration de ma thèse de doctorat (LMD), je développe un sujet autour de l'analyse et la critique des Valeurs esthétiques présentes dans vos différentes œuvres artistiques, et cela sous la direction de Dr. DERRAHI Ibtissem. De ce fait, je souhaite vous demander l'autorisation pour me permettre d'utiliser les photos de vos œuvres a des fins de recherche scientifique. Cette utilisation concerne: le manuscrit de la thèse, les articles scientifiques, les manifestations scientifiques nationales et internationales. Ces travaux scientifiques peuvent être publiés sous forme de papier, format électronique en ligne avec la mention de votre nom et votre autorisation selon les règles de citations reconnues.

Dans l'attente d'une réponse favorable à ma demande, je vous serais reconnaissante de bien vouloir me faire parvenir votre réponse écrite aux adresses emails ci-dessous. Par ailleurs, s'il y a d'autres titulaires de droits sur ces œuvres, je vous prie de me communiquer leurs contacts afin que je puisse leur adresser une demande d'autorisation.

En vous remerciant par avance, je vous prie de croire Monsieur, en mes sentiments les meilleurs.

BOUAMEUR Assala Belsem

Email professionnel du demandeur : assalabelsem.bouameur@univ-constantine3.dz

Email professionnel du bureau de la PI : *BPI-CATI.UC3@univ-constantine3.dz*

Signature du demandeur

الوثيقة(02): وثيقة تثبت موافقة الفنان "مصطفى نجاعي" على إدراج صور أعماله الفنية ضمن متن الأطروحة، مقال المناقشة والأعمال العلمية.

Mustapha NEDJAI
Artiste plasticien
www.nedjai.com

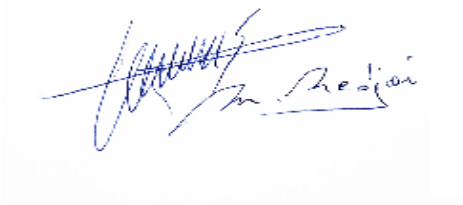
Alger le 17 janvier 2023

Dans le cadre de l'élaboration de la thèse de doctorat (LMD) de Mlle BOUAMEUR Assala Belsem, Doctorante au niveau de la faculté des arts et de la culture de l'université Salah Boubnider (Constantine -3-), dont le thème est analyse et critique des valeurs esthétiques présentes dans mes œuvres, sous la direction de Dr. DERRAHI Ibtissem.

J'autorise l'utilisation de photos de mes œuvres et ce à des fins de recherches scientifiques concernant le manuscrit de la thèse, les articles scientifiques, les manifestations scientifiques nationales et internationales.

Par la présente, je reconnais ne pas prétendre à une réparation d'un préjudice quel qu'il soit du fait de l'utilisation de mon image dans le cadre défini ci-dessus

Fait pour servir et valoir ce que de droit.



Full Name: Bouameur Assala Belsem
Title: The aesthetic values in the artworks of the Algerian fine artist «Mustapha Nedjai»
A Thesis Submitted for the PhD Degree in Visual Arts

Abstract

The aim of this study, titled "Aesthetic Values in the artworks of the Algerian fine Artist “Mustapha Nedjai”, is to uncover the aesthetic values present in his artistic works. It seeks to understand his biography, career, aesthetic and philosophical views of contemporary visual art in general and Algerian art in particular, his sources of inspiration, the hidden meanings in his artistic works, and the messages he aims to convey through his artistic language. Additionally, the study aims to explore the evolution of the concept of beauty throughout history and philosophers' theories regarding defining aesthetic values. It also aims to identify the components and elements of fine artistic work, the aesthetic values it may encompass, factors leading to changes in aesthetic values, and the aesthetic values present in contemporary Western and Algerian fine artworks. This study is significant as it addresses one of the most important contemporary artistic and philosophical issues related to historical changes in aesthetic values and their determination in contemporary artworks. Moreover, it enriches the visual arts scene as a reference documenting one of the contemporary Algerian visual artists, especially given its reliance on direct sources with the artist Mustapha Nedjai, in addition to contributing to introducing him and his artistic achievements locally, regionally, and internationally. To achieve its stated objectives and reach scientific results and practical recommendations, this study followed a descriptive-analytical methodology based on semiotic methodology. It utilized observation and interviewing tools to collect necessary data and analyze a sample represented by 12 artworks. Some of the key findings of this study include:

- Distinguishing between artistic values and aesthetic values is not feasible because aesthetic values emerge at the moment the artist employs artistic values during the formation of their fine artwork. They are termed artistic values when discussed abstractly and aesthetic values when utilized by the artist, according to their vision, style, and manner of expressing their artistic work.
- It is impossible to classify contemporary fine art in Algeria within the same category as contemporary Western artistic movements. Algerian contemporary fine art has its distinctiveness and is far removed from extreme ideas that are not subject to any constraints or values. Therefore, discussing rules and values in Algerian contemporary art while giving greater importance to the hidden discourse behind these artworks is still relevant.
- The most commonly used aesthetic values by the Algerian fine artist Mustapha Nedjai include unity, balance, dominance, contrast, gradation, and variation.

Keywords: Aesthetic values, fine artwork, contemporary art, Algerian artist, Mustapha Nedjai.

Supervisor: Derrahi Ibtissem - University of Constantine 3

2024 /2023