ELQarar® For Scientific Research | Refereed Journal | Issue 5, Vol 2, Year 1 | May 2024
ISSN 3006-7294

# التّحليل السّيميولوجي في الفنّ التّشكيليّ
# لوحة كوفيد(19)- (العائلة الملكية) أنموذجًا

إعداد

الدكتور حيدر إسماعيل | لبنان

(أستاذ مساعد - الجامعة اللبنانيّة)

رسم اللّوحة الطبيب الإيطالي «فرانشيسكو كوتزو» وهي ترمز إلى مرض كورونا (كوفيد19) الفتاك، وتظهر أنّ الإنسان انتهى عمله، ويشير بيده إلى السماء بخجل متمنّيًا وطالبًا الشفاء

الأحد، ٢٢ مارس / آذار ٢٠٢٠

# المستخلص

العنوان: التّحليل السّيميولوجي في الفنّ التّشكيليّ لوحة كوفيد 19 (العائلة الملكية) أنموذجًا.

اللوحة «فيروس كورونا– العائلة الملكية» للفنان فرانشيسكو كوتزو أشتهرت خلال جائحة كوفيد–19، حيث رسم الفيروس بشكل يشبه التاج الملكي، ممّا أعطاه مظهرًا قويًا ومخيفًا.

سعى البحث إلى تبيين كيفية التّحليل السّيميولوجي في الفنّ التّشكيليّ لوحة كوفيد 19، الذي يعدّ اللّوحة نظامًا من الرموز والأيقونات التي تحمل دلالات متعدّدة، ويمكن فهمها بعمق من خلال النظر إلى عناصرها وتحليلها، وتبرز في مشهديّتها بعدين أحدهما طبيعة لغويّة، والأخرى طبيعة مرئيّة بصريّة، وبُني البحث على الإشكالية الآتية: **كيف يبرز أثر التّحليل السّيميولوجي، وكيف تؤثّر القوى الطّبيعيّة (مثل الفيروسات) على البيئة البشريّة والتوازن بين السّلطة والتّضامن، والتّضحية من أجل الآخرين في مواجهة الأزمات؟**

عُولجت الإشكالية من خلال استخدام منهجين مختلفين للتحليل: الوصفي– السيميائي والفلسفي– الثقافي، وهذا النهج يظهر كيف تتأثر اللّوحة بالسياقات الاجتماعيّة والثقافيّة، وكيف يمكن استخدامها للتعبير عن معاني عميقة ومتعدّدة. وهدف البحث إلى الكشف عن:

– الايحاءات والدلالات الّتي تنطوي عليها اللّوحة ومضامينها.

– الشّيفرة أو خصوصيّة التّعبير التي تربط بين المرسل والمتلقّي.

– أنواع اللّوحة الفنيّة: الأيقونيّة، الفوتوغرافيّة، الاشهاريّة، الرّقميـّـة، التّشكيلية.

– الرموز المستخدمة في الفنون البصريّة، وكيفية تفسيرها وفهمها.

– قوانين تكوين شكل اللوحة، وإشكالية قراءتها وتأثيرها في المتلقّي

وقد قسّم البحث ستّة أقسام وأستهلّ بمقدّمة وأنهي بخاتمة واستنتاجات، على الشكل الآتي:

- أوّلاً- أنواع الصّور/ اللّوحات الفنّيّة
- ثانيًا- عناصر اللّوحة الفنّيّة ومضامينها
- ثالثًا- مقاربة أيقونية في تحليل رسم اللّوحة الفنّيّة
- رابعًا- رمزية الخطوط وقوانين تكوين الشّكل
- خامسًا- إشكالية قراءة اللوحة وتأثيرها في المتلقّي
- سادسًا- جدول المصطلحات العلمية ومحتواها في اللوحة

وخلُص البحث إلى الاستنتاجات الآتية:

- دراسة اللّوحة الفنيّة بوصفها عملاً روحيًّا يتطلّب ذهنية عالية التخيّل وفكر خلاّق ومبدع ومتذوّق.
- اللّوحة الفنيّة تتأسّس على المدرسة والنظرية والتطبيق والتجربة.
- الأشكال في اللّوحة إيحائيّة وإيقونية تؤدّى بتراسل الحواسّ، وتبرز من خلال ناقد وقّاد.
- اللّوحة الفنّية هي الذات؛ لأنّها بؤرة التعبير، فيها جماع العقل والرّوح.
- للّوحة الفنّيّة مقاربات عديدة منها؛ الإبداع الجمالي، والمقاربة الرمزية في الرسالة الفنّية.

**الكلمات المفاتيح:** الفنّان- اللّوحة الفنّيّة التشكيليّة- أيقونية- المتلقي- كوفيد 19- الايحاءات- الدلالات.

## Title: Semiological Analysis in Visual Art: The Case of COVID-19 (Royal Family) Painting

The painting "Corona Virus – The Royal Family" by artist Francisco Cozzi gained popularity during the COVID-19 pandemic, where the virus was depicted resembling a royal crown, giving it a powerful and frightening appearance.

The research sought to clarify the semiotic analysis in the visual art of the COVID-19 painting, which considers the painting as a system of symbols and icons carrying multiple meanings. These meanings can be deeply understood by examining and analyzing its elements. Two dimensions are highlighted in its scenes, one linguistic in nature and the other visual and optical. The research was built on the following problematic: How does semiotic analysis highlight its impact, and how do natural forces (such as viruses) affect the human environment and the balance between power and solidarity, and the sacrifice for others in facing crises?

To address this problem, two different analytical methods were employed: descriptive-semiotic and philosophical-cultural. This approach illustrates how the painting is influenced by social and cultural contexts and how it can be used to express deep and diverse meanings. The research aimed to reveal:

- The implications and meanings conveyed by the painting.
- The code or specificity of expression linking sender and receiver.
- Types of artistic paintings: Iconic, Photographic, Advertisement, Digital, and Figurative.
- The symbolism of lines and the laws of form composition.
- The problematic of interpreting the painting and its impact on the receiver.

The research was divided into six sections, starting with an introduction and concluding with findings and conclusions, structured as follows:

1. Types of images/artworks.

2. Elements of the artwork and their meanings.

3. An iconic approach to analyzing the artistic painting.

4. The symbolism of lines and the laws of form composition.

5. The problematic of interpreting the painting and its impact on the receiver.

6. Table of scientific terms and their content in the painting.

The research concluded with the following insights:

- The study of artistic painting as a spiritual work requires high imagination, creative thinking, and appreciation.

- Artistic painting is founded on school, theory, application, and experimentation.

- The forms in the painting are suggestive and iconic, leading to sensorial correspondence and highlighted by a critic and a leader.

- Artistic painting is the self; it's the focal point of expression, combining mind and spirit.

- Artistic painting has multiple approaches, including aesthetic creativity and symbolic approach in the artistic message.

Keywords: Artist, Visual Art Painting, Iconic, Receiver, COVID-19, Implications, Meanings.

## المقدّمة

رسم اللّوحة الطبيب الإيطالي فرانشيسكو كوتزو، والتي عُرفت باسم «فيروس كورونا- العائلة الملكية»، وأصبحت شهيرة خلال جائحة كوفيد-19 في العام 2020، إذ تميّزت بتصوير الفيروس بشكل يشبه التاج الملكي، ممّا أعطى للفيروس مظهرًا قويًّا ومخيفًا، وقد نالت شهرة واسعة في وسائل الإعلام وعلى مواقع التواصل الاجتماعي.

ويعود نشوء سيميائيّة[1] اللّوحة الفنّيّة بشكلها العام إلى سنة 1964مع بارث[2] الّذي طبّق منهجيّة التّحليل السّيميولوجيّ[3]، بوصف اللّوحة الفنّيّة تحمل دلالات مختلفة ورموزًا متنوّعة، والّتي يصعب فهمها وتحليلها إلّا إذا فهمنا فكّ رموزها[4]»، وفي تحليل «بارث» السّيميولوجيّ نظر إلى مستويين: الأوّل تعيينيّ؛ وهو المعنى المباشر المستنبط من العمل الفنّيّ، والمستوى الثّاني هو المعنى التّضمينيّ؛ ويتميّز بعمق الرّؤية وتبيين دلالاته الرّمزيّة وما تصرّح به إشاراته وأيقوناته، وهذا ينسجم مع قول بارت: «الصّورة ليست هي الأشياء الّتي تمثّلها وإنّما استعملت لتقول شيئًا آخر»[5]

وغزارة المعاني والدّلالات في الخطاب الصّوريّ، دفع الباحثين السّيميائيّين إلى البحث في البصريّات: تواصلًا، قراءةً وكيفيّةً. وهذا ما برز عند «بارث» و»فرديناند دوسوسير[6]» في نظريّة

1- ابن منظور، **لسان العرب (المحيط)**، تقديم عبد الله العلايلي، تحقيق: يوسف خياط، دراسات العرب، بيروت، المجلد 02، ص245.

2- **رولان بارت**: Roland Barthes (1915- 1980) فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، وأصيب بالسل في مطلع حياته، ونال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربونفي العام 1939، ودرس في بوخارست ومصر، وأصبح أستاذًا للسيمولوجيا 1976، اتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة، أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودي، وتعرض لحادث تُوفي على أثره في العام 1980.

3 - د.يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص240.

4- سليمان، إبراهيم محمد، **مدخل إلى مفهوم سيميائيّة الصّورة**، المجلّة الجامعة- العدد السّادس عشر- المجلّد الثّاني، 2014، ص 175

5- برنارد، توسان، **ما هي السيميولوجيا**، دار افريقيا، الرباط، المغرب، 2000،

6- **فرديناند دي سوسير** (Ferdinand de Saussure): ولد في العام 187، عالم لغوي سويسري شهير. يعدّ بمثابة الأب للمدرسة البنويوية في علم اللسانيات، فيما عدّه كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث. وهو

**الدّال والمدلول**، وعند «ييلمسليف[7]» مفهومي **التّعيين والتّضمين** وعمل على بلورتهما.

فالباحث السّيميولوجيّ[8] عليه أن يستقرئ من الصّورة التّشكيليّة غاية الفنّان التّعبيريّة، مستندًا إلى الرّموز، والأيقونات الّتي شكّلت عناصر اللّوحة الأساسيّة، ويتحقّق ذلك بإدخال الصّورة في شبكة تحليل تراعي الاهتمام بمكوّناتها الجزئيّة متجاوزًا الدّال بمعناه التّعينيّ، وهو ما يعرف بقراءة ظواهر اللّوحة وبيئتها والاتّجاهات الفنّيّة الّتي تنتمي إليها، ومن ثمّ ينتقل إلى القراءة الثّانية التّأويليّة الّتي يوحي بها المدلول ومعانيه التّضمينيّة، وصولاً إلى نتائج التّحليل، وبذلك يكون النّاقد السّيميائيّ قد اتّبع خطوات أربع، «هي: الوصف الأوّليّ، ودراسة بيئة اللّوحة، والتّأويل أو القراءة الثّانية (التّضمينيّة)، ونتائج التّحليل»[9]

وبهذا، نرى أنّ اللّوحة الفنّيّة التشكيليّة تثير إشكالية واضحة وهي: **كيف يبرز أثر التّحليل السّيميولوجي، وكيف تؤثّر القوى الطّبيعيّة (مثل الفيروسات) على البيئة البشريّة والتوازن بين السّلطة والتّضامن، والتّضحية من أجل الآخرين في مواجهة الأزمات؟**

لمعالجة هذه الإشكالية، يمكن اعتماد منهجٍ نقديّ أساسي وهو التّحليل الوصفي- السيميائي ونستعين بمنهج آخر يخدم الطريقة والنمطيّة؛ وهو المنهج التّحليل الفلسفيّ والثقافيّ.

– **التّحليل الوصفي- السيميائي:** يبدأ المنهج بوصف اللّوحة بشكل دقيق، بما في ذلك الألوان

من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث، واتجه بفكره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية، كون اللغة ظاهرة اجتماعية، وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، وكان السبب في هذا التحول في دراسة اللغة هو اكتشاف اللغة السنسكريتية، وكان مساهمًا كبيرًا في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين وتوفي في العام 1913.

7- **ييلمسليف (لويس) (1899 . 1965):** لويس يلمسليف Louis Hjelmslev عالم لسانيات دنماركي، هو سليل عائلة من «الأكاديميين»، ولد وتوفي في العاصمة كوبنهاغن، ودرس اللسانيات المقارنة comparative linguistics في جامعتها، ثم في براغ وباريس، أسهم في العام 1931 في تأسيس حلقة كوبنهاغن اللسانية اقتداء بحلقة براغ، وكان ذلك بالتعاون مع هانس يورغن أولدال Hans Jørgen Uldall الذي طوّر معه نظرية جديدة في اللغة أطلق عليها تسمية Glossematics

8- **السميولوجيا** (Sémiologie) تأتي مرادفة لعلم العلامات وتأتي بمعنى مخالف له. مشتقّة من المصطلح الإغريقي σημεῖον ومعناه الإشارة أو العلامة أو الآية، وهو علم يعنى بدراسة السلوك الإنساني كأنماط ذات نتاج ثقافي منتج للمعاني.

9- عفاف، إيمان، **دراسة تحليليّة لمنمنمات محمد راسم رسالة ماجستير بكليّة العلوم السياسية والإعلام**، الجزائر، جامعة الجزائر، 2005، ص 6

المستخدمة، والأشكال، والخطوط، والتفاصيل الدقيقة، مع التركيز على الرموز المستخدمة في اللّوحة وتحليلها وفهم معانيها ودلالاتها.

– **التحليل الفلسفي والثقافي:** يركز هذا الجزء من المنهج على تحليل اللوحة من منظور فلسفي وثقافي، والبحث في القيم والمفاهيم والمعتقدات التي تعبر عنها.

من خلال هذين المنهجين يمكن الكشف عن القوّة الّتي تكمن في النّقد السّيميائيّ للصّورة، في كون العلامة التّشكيليّة والعلامة الأيقونيّة في حالة تطوّر وتغيّر دائم، وذلك بحسب رؤية الفنّان، والألوان والعلامات الفنّيّة والإشارات، كلّها رموز تنصهر في منطوق واحد موحّد «والدّلالات الّتي يمكن الكشف عنها داخل العلاقات البصريّة هي دلالات وليدة تسنين من طبيعة ثقافيّة»[10]، وما يربط بين المتلقّي والمرسل هو الشّيفرة أو خصوصيّة التّعبير، وتتميّز بأنّها متجدّدة ومتغيّرة وفي تحوّل دائم، وهذه هي الضّمنيّة أي المعنى المتغيّر للعلامة ذاتها.

فالعلامة السّيميائيّة لا تحيا إلّا في كنف المجتمع ولا تكتمل صورتها إلّا فيه، فهي تقرأ في أطرها المجتمعيّة والنّفسيّة الجمعيّة، غير أنّها تتعدّى أحيانًا هذه الأطر إلى تأسيس معانٍ أشمل وأوسع من العمل الفنّيّ نفسه، بعد أن يصبح مُنتجًا فنّيًّا خاصًّا بالنّاقد.

والصّورة تكاد تكون أبلغ من الكلمات؛ فهي «زاخرة بالدّلالات والمعاني، ما حوّلها إلى ركيزة أساسيّة يبنى عليها، في مختلف مجالات العلم، وهذه الوسيلة الّتي تعتمد على قراءة الصّورة البصريّة والوقوف على مدلولاتها، وما ترمي إليه من معانٍ ظاهرة وخفيّة، وتحليلها تحليلًا خاصًّا، يتلاءم وعناصرها المكوّنة لها، ثمّ ربطها بمعارف تتّصل بالعلم الّذي تنتمي إليه، وبعد ذلك يتمّ الخلوص إلى نتائج علميّة، غاية في الدّقّة. وهي لغة معبّرة وتفي بغاياتها، إذ ارتبطت بكلّ العمليّات الذّهنيّة القائمة على التّفكّر: فهمًا، تحليلًا، إدراكًا، تخيّلًا، تفكيكًا، ... وتركيبًا. فالكلمة في الذّهن تتحوّل إلى صورة، ترتبط بها وتتلازم وتتزامن معها، ثمّ تحفظ في الذّاكرة، لتعود وترتسم في الذّهن عند استثارتها، إمّا خارجيًّا، من خلال الحواسّ أو داخليًّا من خلال

10– بنكراد، سعيد، **السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللاذقية، 2012، ص115.

الإحساس أو الفكر، وارتباط الصّورة بالعمليّات الذّهنيّة المعقّدة وغير المعقّدة، جعلها متعدّدة التّعاريف، الغايات والأنواع.

تحمل الصّورة في مشهديّتها بعدين أحدهما طبيعة لغويّة، والأخرى طبيعة مرئيّة بصريّة، وللصّورة أهميّة كبرى في نقل العالم الموضوعيّ، بشكل كلّي، اختصارًا وإيجازًا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات البصريّة. وبهذا فإنّ الصّورة التشكيليّة تتكوّن عند دي سوسير(F. De Saussure)، من الدّال (الصّورة الصّوتيّة)، والمدلول (الصّورة السّمعيّة المفهوميّة)، وبتداخلهما الاعتباطيّ والاتفاقيّ يتشكّل ما يسمّى بالصّورة أو العلامة بالمفهوم اللّسانيّ أو السيميائيّ.

## أوّلاً- أنواع الصّور/ اللّوحات الفنّيّة

للصّورة أنواع عديدة، وسنختصر في تعريفها لضيق مساحة البحث، ونتوسّع في مفهوم اللّوحة الفنّيّة التشكيليّة موضوع دراستنا، ومنها:

أ- **الصّورة الأيقونيّة:** ترتبط الأيقونة (Icon) بالسيميائي الأمريكي شارل سندرس بيرس(CH.S. Peirce). وتعبر الأيقونة عن الصّورة القائمة على التماثل بين الدال والمدلول، وتشتمل الأيقونة الرسومات التشكيلية والمخطّطات والصور الفوتوغرافية والعلامات البصريّة.

ب- **الصّورة الفوتوغرافيّة:** تعدّ صورة مختصرة للواقع الحقيقي مساحة وحجمًا وزاوية ومنظورًا وتكثيفًا وخيالًا، وتتميّز بطابعها المهني- التقني، وطابعها الفنّي- الجمالي، وطابعها الرمزي- الدلالي، وطابعها الإيديولوجي. كما تتشكّل من الدال والمدلول والعلاقات التي تجمع بينهما. وتتكوّن الصّورة الفوتوغرافية من العلامات الأيقونية، والعلامات التشكيلية أو البعد التشكيلي، فالمتغير هو الذي يحدّد المعنى، ويساعد السّيميائيّ على رصد آثار المعنى، ومن ثمّ، يتمّ الانتقال من التّحليل السّيميائي إلى عملية التأويل، والبحث عن العلامات المرجعية

والرسائل المشفرة، وتحديد رؤية الفوتوغرافي إلى العالم[11].

ج- **الصّورة الاشهاريّة:** تعني تلك الصّورة الإعلاميّة والإخباريّة التي تستعمل لإثارة المتلقي ذهنيًّا ووجدانيًا، والتأثير فيه حسيًّا وحركيًّا، وقد ارتبطت الصورة الإشهارية بالرأسمالية الغربية ارتباطًا وثيقًا، واقترنت كذلك بمقتضيات الصحافة من جرائد ومجلات ومطويات إخبارية، فضلًا عن ارتباطها بالإعلام الاستهلاكي الليبرالي، بما فيه الوسائل السمعية والبصرية.

د- **الصّورة الرّقميّة:** تتميّز هذه الصورة بطابعها التقني والرقمي والافتراضيّ، فهي صورة متطوّرة وعصريّة ووظيفيّة، مرتبطة بالحاسوب والشبكة الرقمية، ويمكن أن نجد كلّ الصّور المرغوبة فيها، من دون اللّجوء إلى التشكيليّ أو الفوتوغرافي، وقد تحوّلت كثير من الصّور التشكيليّة إلى صور رقميّة عصريّة، ويعني هذا كلّه أنّ التشكيل قد استفاد من الثورة التكنولوجية في مجال استثمار الصّورة الرقمية بسرعة ومرونة وسهولة ويسر إلصاقًا وتركيبًا وإبداعًا.

هـ- **الصّورة التّشكيلية:** تقوم الصورة التشكيلية على رمزية الخطوط والأشكال والألوان والحروف والعلاقات، وتؤدّي وظيفة التواصل، فالخطوط العمودية تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط. في حين، تشير الخطوط الأفقية إلى الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم. أما الخطوط المائلة، فتدل على الحركة والنشاط، وترمز كذلك إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم. أمّا الخطوط المنحنية، فترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار، كما تدلّ على الاضطراب والهيجان والعنف. أمّا الأشكال فتهدف إلى الكشف عن الحقيقة الدّاخلية والعميقة في نفسية الإنسان، وتشير إلى الروحانية الملائكية إذا اتّجهت إلى الأعلى، في حين تشير إلى المادية الطينية إذا اتّجهت إلى الشّمال، أمّا الأشكال المستديرة والمنحنية، فتدلّ على الهدوء في الألوان الباردة.

**ثانيًا- عناصر اللّوحة الفنّيّة ومضامينها**

11- قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:24- 25

قبل التّطرّق إلى عناصر اللّوحة التّشكيليّة، من الضّروريّ التّوقّف على ماهيّة اللّوحة لغة واصطلاحًا.

اللّوحة في اللّغة اسم مشتقّ من الفعل «لاح»، جمعه لوحات. وهو بمعنى «لوح من الورق الغليظ أو النّسيج يصوّر فيه منظر طبيعيّ أو مشهد تاريخيّ أو نحو ذلك تصويرًا فنّيًّا»[12]؛ واللّوحة الزّيتيّة «مرسومة بألوان ممزوجة بالزّيت. أمّا اصطلاحًا فالمقصود باللّوحة التّشكيليّة «كلّ مساحة رسمت فيها يد الفنّان خطوطًا وأشكالًا، وسكبت فيها روحه وعواطفه ألوانًا، وضمّنها عقله قيمًا وأفكارًا وأهدافًا تتحدّث من المتذوّقين بلغة العيون والأبصار مترجمة لهم أحاسيس الفنّان ومشاعره ورؤاه في فترة زمنيّة معيّنة.

فعناصر اللّوحة ورموزها وإيحاءاتها الّتي خطّها الفنّان هي الأداة التّعبيريّة الأولى والنّهائيّة في الفنّ التّشكيليّ. وبدراستنا (لوحة كوفيد 19- العائلة الملكيّة)، فلا بدّ من طرح التساؤلات الآتية المرتبطة بالإشكالية الأساس:

**فما هي تلك العناصر؟ وما الايحاءات الّتي تنطوي عليها؟ أو المضامين الّتي تظهرها؟**

- **المساحة أو إطار اللّوحة:** قد تكون المساحة مستطيلة أو مربّعة أو مستديرة. ومنها الواسع والضّيّق والأفقيّ والعاموديّ. والفنّان المبدع يدرك ما للإطار من أهمّيّة في إبراز الفكرة أو الخطاب الجماليّ أو حتّى التّواصليّ. في حين أنّ التّكوين العموديّ يوحي بالحركة والحيويّة، لذا من المناسب اختياره للتّخلّص من الجمود ضمن البورتريه[13]. والإطار قد يكون مغلقًا إن اكتمل المشهد في اللّوحة، وقد يجعله الفنّان مفتوحًا إن كان مشهده جزئيًّا أو غير مكتمل وهذا ما ظهر في لوحد «كوفيد 19» حيث اليد ممدودة إلى الأعلى إشارة إلى أنّ اللوحة لم تقفل بحدود، إنّما اتصالها بالسماء.

12- **المعجم الوسيط**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب مكتبة الشّروق، 2005

13- **البورتريه** ( Portrait): أو **فن رسم الأشخاص** هو لوحة أو صورة أو نحت أو تمثيل فني أو غير ذلك لشخص، في مواجهة. والقصد من ذلك هو عرض شبه، شخصية، وحتى مزاج الشخص. ولهذا السبب، في التصوير الفوتوغرافي ألبورتريه صورة عامة ليست لقطة، وإنما تكون صورة للشخص في وضع ثابت. غالباً ما تُظهر البورتريه صورة الشخص مباشرة في الرسام أو المصور.

- **العمق:** يقصد به البعد الثّالث في اللّوحة. ويعتمد إظهاره على تنظيم الأشكال على مساحة اللّوحة، وترتيبها على مسافات نسبيّة وبأحجام ومقاييس متفاوتة.

- **الخطوط والتفاصيل الدقيقة:** يظهر الفنّان تفاصيل دقيقة لتشكيل الفيروس، ممّا يعزز الطابع الواقعي للوحة ويزيد من قوة الرسالة. الخطوط الحادة والتفاصيل الدقيقة تعزز من انطباع الخطورة والتهديد الذي يمثله الفيروس، وهذه الخطوط يستخدمها الفنّان ليبدع وحدات فنّيّة، فيعالج الخطوط بمختلف تغيّراتها وينظّمها إذ تراعي أهدافه من العمل، ولها مدلولاتها الخاصّة وقيمها التّعبيريّة والجماليّة. **فالخطّ المنكسر** يدلّل إلى الشّدّة والصّرامة والقسوة والحدّة. **والعموديّ المنطلق من الأسفل إلى الأعلى** يؤشّر إلى الصّراحة والقوّة والصّلابة والشّموخ والعزّة. **والخطّ المستقيم** يوحي بالثّبات، الاستقامة، الاستقرار والرّسوخ. **والمائل** يفتقد الاتّزان ويعطي الإحساس بالتّوتّر والسّقوط. **والحلزونيّ** يعطي الانطباع بالحركة والاتّساع والتّسامي والحرّيّة.

- **الأشكال:** هي وليدة الخطوط والفراغات الّتي تحيط بها، وإنّ تبدّلها وتغيّر هيئتها ينتج أشكالًا هندسيّة أو طبيعيّة أو حيوانيّة أو آدميّة أو تجريديّة. والشكل الذي يدلّ على «مرض «كوفيد 19» سمّي بالتاج الملكي أو العائلة الملكية، محاكاة للتاج المسنّن الذي يوضع على رأس الملك، فالأشكال تتوزّع بدورها إلى هيئات متباينة ومختلفة وفيها من التّعدّديّة ما لا حصر له. «فلا تكون كثيفة جدًّا في زاوية من زوايا اللّوحة، بينما تخلو بقيّة أرجاء اللّوحة منها ولا يبعثرها في أرجاء اللّوحة»[14]

- **الألوان:** الألوان في الفنّ التّشكيليّ هي كلّ مادّة صباغيّة تستعمل في رسم اللّوحة الفنّيّة، غير أنّ لهذه المادّة، إيحاءات ودلالات ورموز تضارع الكلمة واللّغة في قوّة التّعبير، وهي على درجات متفاوتة. قد يوظّف منها الفنّان الدّرجات المتقاربة أو حتّى المتباعدة والمتضاربة.

14- الحرندة، أحمد عبد الرحمن، **في الفنون التّشكيليّة: كيف نتذوّق اللّوحة التّشكيليّة؟**، منهل الثّقافة التّربويّة، قسم الثّقافة التّطبيقيّة العدد 10

والألوان تتوزّع على قسمين:

* **الألوان الأساسيّة:** الأصفر، الأحمر والأزرق. فالأصفر يؤشّر إلى الشّمس والضّوء، والأحمر إلى اللّهب والنّار، فيما الأزرق إلى البحر والسّماء ولكلّ ما يوحيان به من اتّساع ومدًى غير محدود.

* **الألوان الثّنائيّة:** نتيجة لونين أساسيّين. فالبرتقاليّ وليد تزاوج الأصفر والأحمر. أمّا الأخضر فيتشكّل من انصهار الأصفر والأزرق. فيما البنفسجيّ من الأحمر والأزرق.

**أمّا** في لوحة «كوفيد 19» فقد غلبت عليها **الألوان الداكنة والمشحونة بالأحمر والبرتقالي والأسود** وبشكل واضح برزت الألوان الأزرق الفاتح والرمادي والبني الفاتح.

- **الألوان الداكنة والمشحونة بالأحمر والبرتقالي والأسود:** استخدمت الألوان الداكنة والمشحونة بالأحمر والبرتقالي والأسود لتعزيز الطابع المرعب والمخيف للفيروس. الأحمر والبرتقالي قد يرمزان إلى الخطر والتهديد، بينما يُعدّ الأسود لونًا يرتبط بالموت والظلام، ممّا يعكس خطورة الوضع.

- **اللّون الأزرق:** هو لون السماء والبحر، والسّماء هو عنصر اساسي من اللوحة لأنّ اليد مرفوعة إلى وهو المكان العلو المرتفع الذي يأتي من العطاء والرحمة، فالأزرق لون ينتشر كثيرًا في الطبيعة، ويرتبط بالمساحات المفتوحة والواسعة جدًا، كما أنّه يُشير إلى الخيال والحدس، والحساسيّة والإلهام، ويُعبّر عن المعاني العميقة كالإخلاص والثقة والولاء والإيمان والحكمة والاستقرار، ويُساعد في التوازن في الطبيعة والقدرة على التعبير عن الذات، ما يُشير اللون الأزرق إلى مشاعر العزلة والحزن أيضًا، إذ قد يوحي في بعض الأحيان إلى البؤس والشقاء والألم.

- **اللّون الرّمادي:** يُرتبط اللّون الرمادي بالحياديّة والانسجام، ويُظهر الرمادي عنصرًا من الاعتدال والاستقرار، ويُستخدم في تعزيز الألوان الأخرى أو لتحقيق توازن في التصميم. وقد

يرمز الرمادي إلى الحزن أو الحالة المعتمة في بعض السياقات وهذا تجلّى في لوحة «كوفيد 19» الدّال على الخيبة والغمّ والهمّ الذي لحق بالبشريّة، كما يُعبّر عن الاحتواء والاستقرار، والمحايدة والتوازن.

- **اللّون البنّي الفاتح:** هو لون طبيعي يرتبط عادة بالأرض والطبيعة وهو لون الجسد، وله دلالات متعددة تعتمد على السياق والاستخدام، ومن بين هذه الدلالات: الدفء والأمان والأمان والاستقرار، فعلى الرّغم من قساوة مشهدية كوفيد 19 إلّا أنّ اللون البني الفاتح قد يعطي الأمان، وخصوصًا الممتزج مع الأزرق الفاتح المرتبط بلون صفاء السماء وتقبّل العطاء من الرحمن، كما يُمكن أن يرتبط بالقوة والترابط، حيث يُعدّ رمزًا للقوة الجسدية والعقلية، إضافة إلى الاستقرار والطمأنينة، والاحساس بالثبات والموثوقيّة.

- **الفراغات:** يقصد بها كلّ مساحة فارغة من الأشكال داخل اللّوحة، ولا يستقيم مشهد اللّوحة سوى بإبراز هذه الفراغات حيث برزت الفراغات في اللوحة الملازمة للجانب العلوي وهو السماء الدّال على الانفتاح وهو بحاجة إلى المزيد من الفراغات واظهار المدى.

- **الإضاءة والظّلال:** ما يخلق هذين المتناقضين اللّون وتدرّجه من النّور إلى الظّلمة. والفنّان المتمكّن يعرف كيف يوازن بينهما، فيتحكّم بالضّوء، إن لناحية قوّة سطوعه أو لناحية مصدره وبالظّلّ اتّجاهًا وحجمًا كونه نتيجةً للضّوء، فالإضاءة والظلال في اللّوحة الفنّية يؤدّيان دورًا بارزًا في تحديد الجوّ العام للعمل الفنّيّ، وتعزّز من عمقه وواقعيته، ويُستخدم التباين بين الإضاءة والظلال لتمثيل المعارك بين الخير والشر، أو النّور والظلام، إضافة إلى توجيه انتباه المشاهد إلى نقطة محدّدة في اللّوحة، وبالتالي تعزيز الرؤية الفنّية للفنان، كما برز ذلك بوضوح في لوحة «كوفيد 19».

- **التباين بين اللون الداكن والضوء:** تظهر التباينات الواضحة بين الألوان الداكنة والمشحونة والأجزاء التي تبدو أخف وأكثر سطوعًا، مما يُظهر التناقض بين الخطر الذي يمثله الفيروس

وبين الأمل في القضاء عليه.

- **الكتلة:** هي ذلك الشّيء الّذي يشغل فراغًا ما في اللّوحة. وبرزت في لوحة «كوفيد 19» كالكرة المتمثّلة برؤوس التاج المسننّة وبرزت الكتلة بثلاثيّة الأبعاد: الطّول، العرض والعمق، ولها كثافة وثقل وقياس.

- **النّقطة:** تتميّز بأن لا طول لها ولا عرض ولا ارتفاع. إنّها متعدّدة الأحجام والأشكال، منها الدّائرة أو المثلّث أو المربع أو المتّخذة الشّكل البيضاويّ أو العشوائيّ. قد يتجمّع فيها النّور أو الظّلّ. ومن الممكن أن تتميّز بالكثافة والتّجسّم ما يثير الإحساس بالعمق. فقد تختلف المسافة بينها، ما يسهم في كسر الرّتابة وإضفاء الحركة والحياة على العمل الفنّيّ. وقد تتساوى بينها المسافة، ما يخلق الإحساس بالأمان، والإيقاع البصريّ.

- **التّكوين:** هو ترتيب اللّوحة وصياغة عناصرها؛ ألوانًا، أشكالًا وخطوطًا صياغة فنّيّة ضمن إطارها، منتقيًا الفنّان ما يناسب منها، الفكر والإحساس اللّذين يتوخّى إظهارهما، ومسقطًا ما لا يلائم.

- **الوحدة:** تتحقّق بتضافر عوامل عدّة؛ أوّلها:حسن اختيار الفنّان لعناصر اللّوحة؛ المتناغمة، المتناسبة والهادفة إلى تبيين الغاية من اللّوحة. والثّاني: تنظيم هذه العناصر على مساحتها وتوزيعها وفق خطّة مدروسة تلائم الهدف منها. والثّالث: موالفة هذه العناصر وصهرها بحيث يأتي الجزء منها في خدمة الكلّ والكلّ محتكمًا إلى الجزء ومكمّلًا له، وأهم العناصر التي برزت في اللّوحة (السماء – الغيم– التاج– الحبال– الأطباء– الأرض– السوار– اليد...).

تندرج اللّوحة الفنيّة وإنتاجها وأنماط تلقيها ضمن سلسلة من البداهات التي غالبًا ما يحتكم إليها الحسّ السّليم من أجل تحديد حالات التّطابق أو التشابه بينها وبين ما تقوم بتمثيله. فهي في العرف جزء من طبيعة المعطى الموضوعيّ التوّاق إلى وجود مضاف يقي الأشياء والكائنات شرّ الدهر وصروفه. فتعدّ لوحة «كوفيد 19- العائلة الملكية» قطعة فنّية تعبّر عن التعقيد والخطورة التي يمثّلها الفيروس، وتجلّت اللّوحة بتصوير الفيروس بشكل التاج الملكي؛ وهذا التّصوير رمزية بما يعنيه التاج من سلطة وقوة، ويُشير إلى تحديه للبشرية وسط الجائحة.

تحمل الألوان والخطوط وعناصر اللّوحة «كوفيد 19- العائلة الملكية» دلالات عميقة تسهم في تعزيز الرسالة التي يحملها العمل الفنّي، ومنها:

– **التركيز على التفاصيل:** تظهر اللّوحة تفاصيل دقيقة لتشكيل الفيروس، ما يُعزّز الشّعور بالتهديد الذي يمثله، ويدلّ ذلك على قوة الرسالة التي يحملها العمل الفنّي.

– **التعبير عن المواجهة والتّحدّي:** يُظهر الاختيار الفنّي لرسم الفيروس بشكل ملكي استعداد الفنّان لمواجهة الجائحة وتحدياتها، يمكن رؤية هذا التعبير عن القوّة والصمود في وجه التحدّيات في اللوحة.

– **الجوانب الاجتماعية والسياسية:** يمكن رؤية اللوحة كتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية المرتبطة بالجائحة، بما في ذلك التحديات الصحية والاقتصادية والثقافية التي تعاني منها المجتمعات.

– **العزلة والتباعد الاجتماعي:** يمكن رؤية التمثيل الوحيد للفيروس في اللّوحة كتأكيد على العزلة والتباعد الاجتماعي الذي كان يجب على الناس اتباعه خلال الجائحة.

– **الخطر المخفي والتحدّيات غير المرئية:** بالرغم من أن الفيروس لا يمكن رؤيته بالعين المجردة، إلا أنّه يشكل تهديدًا كبيرًا على الصحة العامة والاقتصاد.

– **التأمّل والتّحليل الفنّي:** يمكن رؤية اللّوحة كدعوة للمشاهد للتأمل والتحليل الفني، والتفكير

في معانيها المتعددة وكيفية تأثير الفن في توجيه الانتباه إلى قضايا اجتماعية وصحية.

– **التأمّل في العقلانية والتّحليل العلميّ:** يمكن رؤية اللّوحة كدعوة للتأمل في العقلانية والتحليل العلمي في مواجهة التحديات الصّحية، حيث يُظهر الفنان الفيروس بشكل يشبه التاج الملكي للتأكيد على الحاجة إلى التحليل العلمي والبحث لمواجهة الأمراض المعدية.

– **التأمّل في قوّة الفنّ كوسيلة للتعبير:** يمكن رؤية اللوحة كتأكيد على قوّة الفنّ كوسيلة للتعبير عن القضايا الاجتماعيّة والصّحيّة، وتسليط الضوء على أهمّية الفنّ في توجيه الانتباه إلى القضايا العالميّة وتحفيز التغيير الاجتماعيّ.

– **التوتر والقلق النفسي:** يُظهر الاستخدام الكثيف للألوان الداكنة والخطوط الحادّة الدقيقة جانبًا من التوتر والقلق النفسي الذي تسبّبت فيه الجائحة، والخطوط الحادّة قد تعبّر عن شعور الانقسام والتمزق النّفسي الذي يعيشه الأشخاص في مواجهة الأزمة الصّحية.

– **الصراع بين الطبيعة والبشريّة:** يمكن تفسير تصوير الفيروس بشكل يشبه التاج الملكي كتعبير عن الصراع بين الطبيعة والبشرية. فالفيروس كعضو في الطبيعة يُظهر قوته وتهديده للبشرية، وتصويره بشكل تاج ملكي يعكس تأثيره الكبير على الحياة البشرية.

– **التأثير على العواطف والنّفسيّة:** يمكن أن يثير تصوير الفيروس بشكل تاج ملكي مجموعة متنوعة من العواطف والنفسيّة لدى المشاهدين، بما في ذلك الخوف، والقلق، والانقسام، والأمل، والتضامن. هذا التأثير يُظهر قوة الفن في إثارة التفاعل العاطفي والفكري.

كما تشير سيميائية اللّوحة إلى دراسة الرموز المستخدمة في الفنون البصريّة، وكيفية تفسيرها وفهمها، وأهمّها:

– **التاج الملكي:** يُمثل التاج الملكي في اللّوحة رمزًا للقوة والسلطة، ويُظهر كيف أنّ الفيروس يُصوّر بشكل يشبه التاج الملكي لتوضيح القوّة الهائلة التي يمتلكها والتي تهدّد البشريّة. هذا يُمثل تركيزًا على الجانب السّلبي والمدمّر للفيروس.

– **التضاريس والتفاصيل الدقيقة:** تمثّل التضاريس والتفاصيل الدقيقة للفيروس التحديات والعقبات التي يجب على البشر مواجهتها في مواجهة الجائحة، وتُظهر هذه التفاصيل الدقيقة تعقيد الوضع وضرورة التفكير العميق للتغلب على الأزمة.

– **التمثيل الاجتماعي والثقافي:** يمكن رؤية اللوحة كتمثيل اجتماعي وثقافي للظروف الاستثنائية التي تسببت فيها جائحة كوفيد–19. فالفيروس المصور بشكل التاج الملكي يمثل ليس فقط التحدّي الصّحّي، بل، أيضًا، التأثيرات الاقتصاديّة والاجتماعيّة الواسعة النطاق التي أحدثها الوباء.

– **الانعكاس على السياسة والسلطة:** تعبّر اللّوحة عن الانعكاسات السّياسيّة والسّلطويّة للجائحة، حيث يُمكن رؤية الفيروس كرمز للتحدّيات التي تواجه الحكومات والسّلطات العامّة في التعامل مع الأزمة الصّحيّة.

– **التأثير النفسي والعاطفي:** عكست اللّوحة التأثير النفسي والعاطفي للجائحة على الأفراد والمجتمعات، حيث تعكس الألوان الداكنة والخطوط الحادة مستويات القلق والتوتر التي يمكن أن تنشأ خلال فترات الأزمات الصّحيّة.

من خلال هذه الدّلالات يمكن النّفوذ إلى أنّ الحواسّ عند الفنّان ليست منافذ محايدة مفتوحة على عالم ماديّ فحسب، بل إنّها أدوات تعبيرية، شأنها في ذلك شأن المفاهيم التي يختصّ بها اللّفظي وحده. «فالإنسان يتواصل، في البث والاستقبال، عبر جسده، أي من خلال إيماءاته ونظراته وأدوات اللّمس والسّمع عنده، ويقوم بذلك، أيضًا، من خلال الصّراخ والرّقص والتّحدّث، إنّ كلّ أعضائه قابلة لأن تتحوّل إلى أدوات للتواصل»[15] إنّها طاقة الإيحاء وقدرته على نقل العضو والحاسّة من بعدهما النفعي إلى ما يشكل دوائر المتعة حيث يحلّ الرقص والمداعبة والإنصات والنّظرة محلّ المشي واللمس والسمع والبصر. لذلك، فالصورة لا تكتفي بالتمثيل «الصادق» للتجربة بل تكشف عن الكامن الداخلي.

15 - Helbo, **le champ sémiotique,ed.complexe**,1979,p.G21.

لوحة «كوفيد 19» لا تتكلم، فهي «تتحكم بيسر في الانفعالات أكثر من تحكمها في المفاهيم، فالمفاهيم شأن لفظي غايتها تعميم تجارب العين والحدّ من مغامراتها، لذلك فهي تميل إلى الكوني، وتصنّف ضمن الأدوات التعبيريّة المولدة للأحاسيس والانفعالات والتداعيات، إنّها وسيلة للاستثارة لا إحالة على مقولات.

وعين الناقد تروّض وتضفي طابع الألفة على كلّ ما يحيط بها، وتحاول أن تكشف المستور، إنّها تلتقط كيانًا في خصوصيّته وتحولّه إلى خطاطة استنادًا إليها تتعرف استقبالًا على نسخه، وتمثّل اليد المرفوعة نحو السماء في الثقافة الشعبية العربية عضو القوة، والطلب، لأنّها ترتبط بوظيفة الحركة وبعمليات الأخذ والعطاء، وعندما تمتدّ إلى السماء فيعني هذا أنّ النجدة مطلوبة من القوّة الخفيّة القادرة وهي قوّة الله، ولا أحد منقذ سواه من ذاك المرض الفتّاك بالشعوب.

## ثالثًا– مقاربة أيقونية في تحليل رسم اللّوحة الفنّيّة

إنّ السّيميائيّات كما تنبأها دي سوسير[16]، وشعبّها تشارلس بيرس[17]، قد اشتغلت على مجالات عدّة ليصعب حصرها، إلّا أنّها لم تعمق البحث في بعضها، كما هو الحال مع الصورة الشّكلية أو اللّوحة الفنّيّة، وهذا راجع إمّا لقصور الإجراءات التّحليليّة لدى الباحث، وإمّا لعدم إكتمال جهازه المفاهيميّ والمصطلحي لمثل هذه المقاربات.

إنّ لكلّ جهة من جهات الرسم التشكيلي دلالة في علم النّفس التحليلي– السيميائي، ورسم الفنان في جهة من الجهات، يعكس علامات ودلالات وإشارات اتّصالية يبثّها إلى المتلقي. فالرسم على الجانبين الأيسر والأيمن يدلّان على توازن نفسيّة الفنان ورؤيته للأشياء، وانتباهه الدقيق والتركيز على الحقيقة البصرية، والملاحظة المتّزنة وتناسق الأفكار العلميّة والمنطقيّة؛ وإنّ اكتساب المعرفة ينعكس على تصرف الفنّان وتكيّفه مع الحالات الغامضة التي تصادفه، وإنّ

16- De Sausur, **Cours de linguistique génerale**, 1994.p.33.
17- C.S.Peirce,**Ecrits sur le signe**,1978,p.147.

اختيار رسم اليد في الوسط دلالة على الاهتمام بالذات، والإرادة القوية في العيش، وفي وسط المجتمع وعدم الحياد عن ذلك، مهما كانت الظروف القاسية التي أحاطب بالعالم كله. وابراز طموحاته وأماله في التقدم وإثبات الذات وتحقيق المعرفة، والاستقلال والاستعانة بالله والقضاء على الوباء. أمّا الجانب العلوي البعيد التي تظهر فيه الطيور المغادرة دلالة على العزلة والهروب من الواقع، والانطواء دون الميول إلى الحياة الجماعية، والبحث عن الأمن، لشعوره بالوحدة والخوف.

فاللّون المستخدم هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئيّة السّاقطة عليها، فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، والألوان في اللّوحة بانسجامها وترابطها تتحقّق الوحدة الجمالية. وهي كالأنغام في الموسيقى؛ وتمثّل الاتّزان والتّماثل والإيقاع وإذا كان «كاندسكي» من الفنانين المعاصرين الذين يرون أنّ اللّون موسيقى عملًا بالتجريدية والتكعيبية، وغيرها من المدارس المعاصرة. فهو كذلك تفسير لحالات فيسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بحالات النّفس المتقلّبة وأطوارها العميقة من حبّ وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها، فلذا كان للّون رمزية تلازمه في أغلب الأحيان.

وتجدر بنا الإشارة من خلال دراسة الأشكال والألوان في الإنتاج الفنّي إلى عملية الإدراك والتذوّق هذا الإنتاج عن طريقة الذّات، وذلك بالاستمتاع والارتياح لكلّ ما هو جميل، ولكن يبقى هذا التذوّق الجماليّ يتنوّع وفق الفروق المزاجيّة البشريّة، ولكلّ إنسان ذوقه الخاصّ في الألوان والأشكال وغيرها.

وقد تختلف الأشعة الضّوئية الطّبيعيّة منها والاصطناعيّة في الحدّة والقيمة، وعليه يجب الإلمام بقضايا الحدّة والقيمة والتّضادّ والمادّة المسلّطة عليها الشعاع، والتي لها تأثير واضح على نوعية الضّوء وقوّته، وبالتّالي تختلف صبغية النّور في القوة والضعف باختلاف قوّة اللّون الرماديّ، أي «كلّما زادت دَكانة الرّمادي كانت صبغية الضّوء أقلّ والعكس صحيح»[18].

18- عالمي، **مفهوم الصورة عند دوبري**، 2004، ص30

كما أنّ صبغية النّور هذه لها نبرات مختلفة، معنى هذا أنّه كلّما تغيّرت زاوية إسقاط الشعاع الضّوء تغيّرت الإنارة، كما أنّ تراكم الشّعاع الضّوئي تارة، وتشتيته طورًا يثير اختلاف الحدّة، وبالتالي يظهر أنّ الحرارة أو صبغية الضّوء، معناها الداكنة والغمق في أصل الرماديّات والنبرات في اختلاف زوايا الإسقاط. فلا تظهر قيمة الشّعاع الضوئي إلّا إذا حاذى منطقة ظلّ، فيشكّل هذا التجاوز تضادًا في الأبيض والأسود، وتضادًا في قيمة كلّ من الفاتح والداكن، وتختلف القيمة والحرارة باختلاف المادّة المرسومة، وهذا برز في اللوحة «كوفيد 19» وخصوصًا في الوسط حيث انعكس ضوء الألوان الفاتحة على صفيحة الأرض والسّماء على حدّ سواء.

إنّ الحديث عن الشّعاع الضّوئي يسوقنا حتمًا إلى التطرّق إلى الظلّ وأنواعه، فإن كانت منابع الضّوء نوعين، فأشعتها، أيضًا، نوعان أي أشعة المنابع الطبيعية متوازية في تشكيل الظلّ الملقي حيث إنّ أشعة المنابع الأصطناعية غير متوازية في تشكيل الظلّ الملقى.

فالهدف من ذلك في القواعد التقنية للظلّ والنّور، هو الإتقان في إظهار حجم الشّكل، بملء فراغه وإشغال فضائه ونوعية مادّته وتفريقه عن غيره من الأشكال والأرضيات والأحجام.

## رابعًا- رمزية الخطوط وقوانين تكوين الشّكل

إنّ معرفة ماهية الخطوط والأشكال وما ترمز إليه في التجريدية التي تهدف بالدرجة الأولى إلى الكشف الحقيقة الداخلية والعميقة في نفسية الإنسان، فالأشكال المصوبة إلى الأعلى تشير إلى الروحانية الملائكة، أمّا إذا اتجهت إلى الشمال فدلت على المادية الطينيّة، ومعرفة الشّكل وأهميّتة في الرسم يقودنا حتمًا إلى التكوين الذي هو فنّ التنظيم بطريقة فنية للعناصر المختلفة التي تكون متاحة للمصوّر للتعبير عن مشاعره، وقيمة العمل الفنّي تتمثل بالدرجة الأولى في تنظيم العناصر التصويريّة من خطوط وإشارات وأشكال وألوان وأحجام. ومن أبرز دلالات الخطوط[19]:

19- عالمي، **مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري**، 2004، 33

- **الخطوط العمودية:** تشير الخطوط العمودية إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط.

- **الخطوط الأفقية:** تمثّل الخطوط الأفقية الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن.

- **الخطوط المائلة:** تمثّل الحركة والنشاط وترمز إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم.

- **الخطوط المنحنية:** ترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار والاضطراب والهيجان والعنف.

فإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوّع. ويقول سيزان في هذا المجال: «إنّ عملية التصوير الفنّي لا تعني نقل الهدف نقلًا جامدًا، بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات، ووضعها على اللّوحة على شكل سلم أنغام في ذاته عن طريقة تنمية هذه العلاقات تبعًا لمنطق جديد أصيل فعمل اللوحة معناه تشكيلها، ولاحظنا عند المعصم في اليد قد كثرت الخطوط التي تمثّل الحبال الملتفة حول اليد والتي تعبّر الوباء المتفشّي الذي أحاط بمعصم البشرية ويريد اسقاطه أرضًا فتجلى الصراع بين الصمود والبقاء ورفع اليد إلى الأعلى لينقذها ربّ السموات، وبين تكاتف الخطوط فيما بينها من أجل القضاء على البشرية واسقاطها رمزها وهي اليد المرتفعة.

إنّ التكوين اللّافت والجيّد هو الذي لا يشتّت العين من خلال عدم توازن الأجزاء واستقرارها في بعض مكوّناتها، ففي الأعمال الفنّية المكتملة الناضجة، تتفاعل كلّ العناصر مع بعضها، وقد أشار رسكن[20] (Ruskin) إلى العديد من أنواع التكوين يمكن أن يعتمد عليها الفنّان في أثناء عمله، وهي في الواقع مبادئ وقوانين.

20- رسكن: **جون راسكن**(John Ruskin) (1819 – 1900) كان ناقدًا فنّيًا انكليزيًّا بارزًا في أثناء العصر الفيكتوري، بالإضافة إلى كونه راعيًا فنيًا، ورسامًا، ومتخصّصًا في الألوان المائية، ومفكرًا اجتماعيًا بارزًا، وكانت أساليب كتابته وأشكاله الأدبية تتمتع بنفس القدر من التنوع. كتب راسكن المقالات والأطروحات، والشعر، والمحاضرات، وأدلة السفر، والأدلة، والرسائل، والحكايات، وحتى الحكايات الخيالية.

1- **قانون الأساسية أو الأهميّة:** الشكل البارز والكبير في التكوين يكون مسؤولًا عن الوحدة أي على الفنّان في نظر «رسكن» أن يحدّد شكلًا بارزًا، ويجتمع حوله الأشكال الأخرى الأقل أهميّة وإخضاعها له، وهذا برز في شكل الرؤوس والنهود في لوحة مسيرة حياة.

2- **قانون التكرار:** خلق نوع من الترابط بين مكوّنات اللّوحة من خلال جعل بعض هذه المكونات مجرّد صدى أو تكرار أقلّ أهمية لمكوّنات أخرى يتمّ التأكيد عليها، وذلك من خلال تكرار الطييور في الخلفية، ولكن اختلفت دلالتها، وأيضًا تكرار رؤوس التيجان للدّلالة على استمرارية الوباء والانقضاض على البشرية.

3- **قانون الاستمرار:** إعطاء بعض التتابع والاستمرار المنظم العدد من الأشياء الأكثر إثارة لدى المتلقي، وبرز هذا في تعدد الخيوط حول المعصم، بحيث لا يمكن لنا احصاؤها، إضافة إلى تعدّد شكل التاج بتتابع منظّم مع اختلاف حجمه ربطًا بدلالته.

4- **قانون الإنحناء أو التقويس:** إنّ الأشكال الموجود في اللوحة عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات أو الأقواس التي يمكن رسمها التوضيح وتحديد الأشكال البارزة فيها، ويقول رسكن: «إنّ المنحنيات أكثر جمالًا من الخطوط المباشرة...»، وقد برز الانحناء في أصابع اليد وكأنّ لم تستطع أن تبقي الأنامل مرفوعة فاضطر أن تنحني الأصابع تدريجيًّا من شدّة الوباء الذي حاصر معصمها.

5- **قانون الأنساق:** رغم الاختلافات والتباينات التي قد تكون كبيرة بين مكوّنات اللّوحة من أشكال وألوان، فالأشياء الفرعية تبدو منسّقة بالنّسبة إلى مكوّنات اللّوحة.

6- **قانون الإشعاع:** يقوم على تناسق أو تناغم الخطوط من خلال علاقاتها البسيطة والمعقدة فيما بينها، لتقدّم صورة واضحة مكوّناتها ومضامينها.

## خامسًا- إشكالية قراءة اللوحة وتأثيرها في المتلقّي

يحلّل بارث المدلولات الإيحائية التي ترتبط باللّغة والمعرفة في اللّوحة، وهي «مدلولات إيديولوجية»[21]. فكلّ لوحة تشكيليّة توحي بمجموعة من الدّلالات اللّاثابتة، ويبقى القرار للقارئ في اختيار أو إنتاج بعضها، وهكذا فإنّ قراءة اللوحة الواحدة تتعدّد نظريًا بتعدّد القراء.

لكن «بارث» يؤكّد أنّ اختلاف القراءات ليس مفتوحًا إلى ما لا نهاية. فهذه القراءات مرتبطة بالمعارف المستثمرة في اللوحة: معارف لغويّة، تجريبيّة، جماليّة. ولشرح هذا التقليص لعدد القراءات الممكنة، يفترض «بارث» وجودًا ضمنيًّا لنوع من المضامين الثابتة والتكوينيّة للإنسان الاجتماعيّ داخل مجموعة لغويّة وثقافيّة معيّنة. إنّ هذه المضامين الثقافية لتأويل اللّوحة في الفنّ التشكيلي مضامين تاريخية وتتطوّر مع تطوّر المجتمع الذي ينتج هذه اللّوحة أو يستقبلها[22].

وبصيغة أخرى، فإنّ كلّ اللّغات الذاتية تتشكّل، تجاه الخطاب الرمزي للّوحة، فالخطاب الرمزي في لوحة «كوفيد 19» يشغل في عمق حركيّته البنيات اللّغوية التي هي بنيات لا شعوريّة جماعية، وبنيات ثقافية مؤطّرة تاريخيًّا، وهي في الحقيقة وفي العمق عملية إنتاج مدلولات إيحائية: أي عملية إضافة خطاب ثانٍ مأخوذ من الاشارات والتلاميح من رؤوس التيجان وحركات الأصابع في اليد، والخيوط (الحبال) الملتفّة حول المعصم الدال على الخناق.

من هذا المنظور تصبح اللّغة نسقًا واصفًا تعمل بنياته التركيبيّة والدّلاليّة على تغيير بنيات اللّغة التّشكيليّة، وحتمًا إضافة دلالات أخرى تظهر من مضامين باطنيّة مرجعها الخلفيّة الثقافيّة والموروث القديم، وباختصار كلّ وصف هو إيحاء وكلّ إيحاء هو لغة واصفة، والعكس صحيح[23].

21- **ايديولوجية:** لوغوس، «علم، خطاب»؛ بالعربية: الأدلوجة، الفكروية، فهي لنسق الكلي للأفكار والمعتقدات، والاتجاهات العامة الكامنة في أنماط سلوكية معينة.
22- قدور عبد الله ثاني: **سيميولوجية التلقي البصري**، 1996
23 - كمال، **سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية**، 2001، ص2.

فصورة التشكيل الجمالي والتأويل الفنّي التّشكيلي، تبرز ذات الفنان وتمدّد الفكرة خارج الاطار المحدود وخارج أقدمية الدلالة الظاهرة، وإن كانت منحصرة في إطار دورة الزمان داخل الاطار الفنّي للوحة بمحمولها الفكري، وأيضًا كونها صوابًا، تعبّر عن ذاتية الفنّان كونه طبيبًا قد عاني من هذا الوباء، وتبرز صورة كلّ إنسان، فتعالج ما تلمسه في تأمّلاتها للأشياء بقيمها الضمنيّة.

واللّوحة بمضامينها تعبّر عن البيئة التي يعيشها الفنان وهو قد شارك فيها كلّ إنسان على وجه الكرة الأرضية لأنّ الوباء كان عالميًّا؛ فجسّدها الرسام الايطالي الطبيب بعناصر منسجمة فيما بينها وقدّم تفسيرًا واضحًا لمشكلة الوباء الذي يحمله الناس بحضورهم وغيابهم، ومشاكلهم؛ ملخّصًا ذلك بذاتيّته حيث لجأ إلى الألوان الدالة على كلّ مسيرة الإنسانية، وبكلّ مضامينها ورموزها؛ متوخيًا بذلك الخطأ حتى التقرب لما في ذات الدلالة الظاهر، وأنّ اختلاف المناقبة التأويلية في مواجهة هوية الفنان بأسلوبه.

إنّ الفنان استخدم أسلوبًا لمفاهيمه البيئية في الإشارات للأشياء، والفراغ، والمساحات الخلفية والسماء والفضاء والطيور والحبال بألوان مختلفة. كمفهوم للتركيز على المركز كجوهر (وهي رؤوس التيجان الدالة على المرض، واليد المرفوعة إلى الأعلى الدالة على النجدة والخلاص من الأزمة)، ومفهوم الذات، ومفهوم الصفة الإنسانية، بمجسّماتها البشرية، وبهذا يكون في لوحة «كوفيد 19» من مسألة الإبداع التأويلي الفنّي التشكيلي النفسيّ– السّيميائيّ، قد اتّخذ مسارًا متميزًا، وليس نمطيًا، معتمدًا على التأثير القوي في المتلقي، فيقوم على إفراغ المناقبة والذات والألوان والمفاهيم المتداولة بذاتها، من أجل شحنها بتأويلات تأمّلية للمتلقي والتأثير فيه، وبمعانى جديدة كلّ الجدة، وبنباهة ودقة متقدّمة الوعي.

فبعد أن كان مفهوم الماضي (السلامة) ومفهوم المستقبل (الوباء)، ثنائيات يتقاسمهما الفنان بأسلوبية مميزة ابداعيًا، ظلّ يعرج عليهما في أغلب مفاصل اللوحة، كمفهومين الأكثر تداولًا منذ الانتباه بالنظر للعمل والفكر التأملي، أسهمت بتشغيل فكره بالبحث عن المعنى ضمنيًا

عند المشاهدة، ممّا جعلهما يحملان أبعادًا لا تَفِي بمطامح الأونطولوجيا[24] ومتطلباتها فحسب، بل أصبحت، معه، تعبّر عن كيفية الخلاص من الوباء من خلال المشهدية والمحورية في اللوحة هي اليد المرفوعة، وقد أضحى النّظر إلى الأشياء بتنبّه، لأستنباط مفهوم الجوهر «الضمني» لعناصر اللوحة بكلّ أشكالها وألوانها، وبات مفهوم الخلاص والاستسلام لله فقط، نبراسًا توعويًا للمعنى، ينطوي على كلّ الصفات الجمالية، وعلى كلّ الأحوال الدلاليّة الفنّيّة التّشكيليّة، وأصبح علة لكلّ شيء ظاهر، وعلة قريبة لكلّ معنى باطن.

إنّ تأثير اللّوحة في المشاهد– المتلقي تعود إلى كونها مفهومًا لكلّ تأويل في مناقبة العناصر المركبة فيما بينها والتي تظهر ماهيتها، لأجل دراية تلوين الشيء له محمول بذاته. فالخصائص التي أسندها الفنّان إلى مفهوم الجوهر أو مفهوم الذات المتمثّلين بالماضي والمستقبل، هي خصائص، تجعل كلّ واحد منهما في الإبداع التشكيلي مؤثرًا في المشاهد بتقسيمات اللّوحة التي تحمل دلالات ورموز متنوّعة، وبالتّالي ترصد إشكالية المقاربات والتوريث الفكري المتعلّق بالوباء وكيفية التخلص منه إضافة إلى مفهوم التّضحية في سبيل القضاء على السّلطة والقوة المتمركزة في رؤوس التاج، ولغرض الوقوف على التّعبير الصّريح عن الهدف الأونطولوجي، ومجدّدة أسلوبية تعامله الفنّي بما أراد أو نظر إليه بعمق معرفيذ جماليّ.

هكذا حقق الفنّان «قلبًا للتصوّرات التقليديّة والتصوّرات الميتافيزيقيّة للأشياء، باستخدام أسلوبيّة تنقيب عن مفاهيمها، بألوان متجدّدة للمعنى، عبر التفسير والشّرح والتوضيح والفهم الفنّي، ما عثر عليه عبر رحلة التماثل الضمني للمقاربات والتوارث التقليدي– الجمالي، مصمّمًا على فكّ مصطلحاتها التقليديّة من ديماغوجية[25] النقد المفسد للمعنى وتناظراته الخارجيّة، عابرًا بفرشاة إبداعاته الزمنية لاثبات الوجود، والتاريخيّة للدلالة الساكنة، مؤسسًا بذلك أونطولوجيا فنّيّة تشكيليّة حيويّة، تعطي أفاقًا وألقًا لمفهوم الوجود كقيمة إنسانيّة بجوهر الوجود لشعوره بذاته.

24– **الأنطولوجيا:** هو علم يهتم بالاشياء غير المادية، هو أحد الأفرع الأكثر أصالة وأهمية في الميتافيزيقيا.
25– **الديموغاجية:** هي استراتيجية لإقناع الآخرين بالاستناد إلى مخاوفهم وأفكارهم المسبقة.

هذا ما يعبّر عنه الفنّان الطبيب الايطالي بالاختلاف المفهومي الجمالي، أي الخروج الدائم للاختلاف من مفهوم التأويل كتجريد، أو بالأحرى الاستيعاب الدّائم للاختلاف من قبل مفهوم الأسلوب للشرح والتفسير والفهم؛ نحو المعنى الضّمني للأشياء وظواهرها. هكذا لم نستطع الحصول أبدًا على مفهوم مستقّل للاختلاف بمعنى التنوّع الحسّي الجمالي فقط، بل على اختلاف مفهوم طبيعة الأسلوب نفسه، الذي يتمتّع به الفنّان، لربط الاختلاف الاشكالي للفهم الجمالي، بالتشابه من ناحية الإدراك، أو ربطه بالتعارض والتضّاد من ناحية منطق المحمولات الإشكالية لفهم الجمالي، أو ربطه بالتناظر من جهة الحكم كإشكالية فهم تأويلي فنّي تشكيلي عام، ومسايرًا محدّدًا وحتميًّا نحو الجمالية لوعي جنسية التناسق للمعنى، بقدر ما تأخذنا وتسير على نمط غير متوقع في الاقتراب نحو فهم فني مخالف للادراك كوعي للذات نفسها للأشياء.

إذًا، ارتبط الفنان بتفكيره وأثر نتاجه في الآخرين، أزاء تأمّلاته للأشياء من خلال التأويل النفسي– السيميائي فنّيًا كبحث عن الحقيقة. إذ أضحت اللّوحة التشكيلية «كوفيد 19» ليست مجرّد تسجيل صورة الفكر لما تفكر فيه عن اللامفكر عنه، بل أضحت هي الحاجة الملّحة للفنّان ذاته، وبحثة الفكري صائب للوجود بذاته، بل رسمت انطلاقًا لأفق واسع من هذه الاعتبارات التأويلية للأشياء مرتبطًا بنهاية الإنسان، داخل أسلوبه الخاص، بحيث أصبح يمثّل أسلوبًا يكشف بواطن الأشياء ورمزيّاتها المحمولة.

قد استقبل الجمهور اللوحة «كوفيد 19– العائلة الملكية» بتفاعل متباين، بحسب تفاوت آراء الأفراد والمجتمعات وتفسيراتها، وهذه بعض الاحتمالات التي واجهتها اللّوحة:

– **الإعجاب بالرؤية الفنّية:** بعض الأشخاص استمتعوا بالرؤية الفنّية الفريدة والرمزيّة للوحة، وقد قام بعضهم بتقدير الجماليّة والعمق الذي يمكن أن يكون مدفونًا داخل العمل.

– **التفاعل مع الرسالة الاجتماعيّة:** ثمّة تفاعل إيجابي مع الرسالة الاجتماعيّة التي تحملها

اللّوحة، مثل التضامن والتعاون في مواجهة التّحديات الصّحيّة.

– **التأمل في المضمون الفلسفي:** قابل بعض الأشخاص اللّوحة بتأمل وتفكير عميق في المضمون الفلسفي والمعاني العميقة التي تنطوي عليها الأعمال الفنّية، ما أدّى إلى محاولة فهم الرموز والتركيبات الفنّية المستخدمة.

– **التباين في التفسيرات والآراء:** واجه العمل الفنّي استقبالًا متباينًا بين الأفراد، حيث فسّر بعضهم اللّوحة بشكل إيجابي ورأوا فيها رسالة قوية، بينما فئة أخرى تفاعلت بشكل سلبي واختلاف في تفسير المضمون.

– **التأثير الثقافي والسياسي:** تأثّرت آراء الناس بالمشاعر والاتجاهات الثقافية والسياسية لحظة تلقيها اللّوحة.

– **التفاعل عبر وسائل التواصل الاجتماعي:** أدّى تداول اللّوحة على منصّات التّواصل الاجتماعيّ إلى تفاعل أوسع مع العمل الفنّي، حيث يمكن للنّاس تبادل وجهات نظرهم وآرائهم بشكل أكبر وتوسيع نطاق الحوار حوله.

– **التأثير على العقلية الجماعية:** ألهم العمل الفنّي الأمل والتفاؤل بالمستقبل، وقد وفّر للنّاس مصدرًا للتّسلية والتفكير خلال فترات الضّغط والقلق.

لوحة «كوفيد 19– العائلة الملكية» لها القدرة على إثارة العديد من التأمّلات والمشاعر والتفاعلات بين الجمهور، وتظهر القوة التي يمكن للفنّ أن يكون لها في تشكيل الرؤى وتحفيز العمل والتغيير في المجتمعات، وباختلاف الآراء والتّفسيرات، يظهر الجمهور تفاعلاً متنوعًا مع اللّوحة استنادًا إلى خلفيّتهم الثقافيّة والفنّيّة والاجتماعيّة الخاصّة بهم، وهذا يسهم في غنى الحوار الفنّيّ والثقافيّ حول العمل الفنّيّ ومدى تأثيره على الجمهور.

## سادسًا- جدول المصطلحات العلميّة ومحتواها في اللّوحة

| المصطلحات العلمية | محتواها |
|---|---|
| الفيروسات الكرونيّة (Coronaviruses) | وصف الفيروس المصوّر في اللّوحة، بشكل تاج ملكي، ممّا يعكس خصائص الفيروسات الكرونيّة. |
| المضادات الفيروسيّة (Antiviral Agents) | وصف الجهود العلمية والطبيّة في مكافحة الفيروسات، بما في ذلك الفيروسات التي تمثلها اللّوحة. |
| البيانات الوبائية (Epidemiological Data) | وصف البيانات الصحيّة المتعلقة بانتشار الفيروس ومعدلات الإصابة والوفيات وأماكن الانتشار. |
| التفشي الوبائي (Epidemic Spread) | انتشار الفيروس بين السكان، ويمكن أن يشير إلى السرعة التي ينتشر بها الفيروس ونطاق انتشاره. |
| التأثيرات الاجتماعية والنفسية (Social and Psychological Effects) | وصف التأثيرات العاطفيّة والنفسيّة والاجتماعيّة للجائحة على الأفراد والمجتمعات، منها: القلق، والعزلة، والتوتر. |
| التضامن الاجتماعي والمساهمة البشرية (Social Solidarity and Human Contribution) | الاستجابة الاجتماعيّة والبشريّة للجائحة، مثل: التضامن والتعاون في مواجهة التّحديات الصّحيّة والاقتصاديّة. |
| التحليل الجزيئي للفيروسات (ViralMolecular Analysis) | وصف العمليات العلمية التي تهدف إلى دراسة تركيب وتركيز الفيروسات على المستوى الجزئي. |
| التعبير الجيني (Gene Expression) | وصف كيفية تفاعل الجينات داخل الفيروس وكيفية تأثيرها على عمليات الإصابة والانتشار. |
| المقاييس السريرية (Clinical easures) | وصف البيانات السريرية المتعلقة بالإصابات بالفيروس والأعراض والعلاجات المستخدمة. |
| التحليل الإحصائي للبيانات (Statistical Analysis of Data) | وصف الطرق الإحصائية التي تُستخدم لتحليل البيانات الصّحيّة والاجتماعيّة المتعلقة بانتشار الفيروس وآثاره. |
| التفاعل البيئي (Ecological-nteraction) | وصف التأثيرات البيئية للفيروس وتأثيره على البيئة والتوازن البيئي |

## الخلاصة والاستنتاجات

إنّ دراسة اللّوحة الفنيّة بوصفها عملاً روحيًّا يتطلّب ذهنية عالية التخيّل وفكر خلاّق ومبدع ومتذوّق؛ من ذلك يمكن التفاعل معها رمزيًا أو سيميائيًا، أو نفسيًّا، أو إيحائيًا أو جماليًا، كما أنّ كلّ لوحة تتأسّس على المدرسة ونظرية وتطبيق وتجربة، والأشكال في اللّوحة إيحائيّة وإيقونية تؤدّى بتراسل الحواسّ، وتبرز من خلال ناقد وقّاد يدرك الخبايا المعرفيّة في نفس الفنّان، حتّى قيل إنّ الأسلوب هو الرّجل، والأسلوب هو اللّغة والنظام الذي يستند إليه الأديب في التعبير.

فاللّوحة الفنّية هي الذات؛ لأنّها بؤرة التعبير، فيها جماع العقل والرّوح، فلا فنّ من دون بُعد ذهنيّ وتخطيط روحيّ وجدانيّ، وهناك نقطة أخرى يحسن التنويه بها هو أنّ التّحليل الأدبيّ للّوحة الفنيّة لا يقصد بها التّحليل الآلي أو يدنو من صفة الوصف العلمي للمخطّطات والمنحنيات، بل هو الذي يكون بشكل يتدخّل في تحديد المعنى الجمالي للّوحة من التّشخيص الشّكلي الهندسي مثلًا للمنظور وتركيب وحدات اللّوحة أو الأبعاد اللّونيّة الموجودة، وملحوظات الانسجام بين العناصر الظاهرة والباطنة، ولأنّه ينبغي أن يحاور الإنسان والناقد العمل الفنيّ لكي تستثار، واللّوحة تتغير شخصيتها كالإنسان ومزاج البشر المشتغلين بالفنّ، وتقترب من الرداءة، وتصير عملًا فنيًّا تنقصه الرّوح الفنّيّة، وللقارئ رصيد عميق من الثقافة الفنيّة المفتوحة على مفاصل الإبداع والتاريخ، ثم يكون مستعدًّا لمناقشة العمل الفنّي بعد فحصه والملاحظة الحقّة التي يعتمد فيها على توغله في إطار اللّوحة، بل اغتراقه لكلّ لمسة فنّيّة منتبه إليها وحذقه إياها.

نستنتج أنّ للوحة الفنيّة مقاربات عديدة منها؛ المقاربة في المجال الثقافي الاجتماعي، أي الإبداع الجمالي، وفي الرسالة السيميولوجية أي المقاربة الرمزية في الرسالة الفنّية. وبالتالي يظهر من تلك المقاربات قدرة الناقد الذي يمتلك الموهبة والاستعداد لمناقشة تفاصيل اللّوحة ونقدها، من هنا نؤكّد على النقد الذي يستند إلى الذوق الرفيع، ومواكبة الحركة الفنّيّة، لتطوير

ISSN 3006-7294

الأفراد والمجتمعات الإنسانيّة، وتقدمها حضاريًا، من خلال الارتقاء بذوق الإنسان ومستواه، لأنّ النقد يسعى إلى إعلام الجميع وتعليمهم، وحتّى الفنانين للفنّ والقيم الاجتماعيّة والجماليّة وتوحيد المشاعر الإنسانية داخل المجتمع.

## المصادر والمراجع

– ابن منظور، لسان العرب (المحيط)، تقديم عبد الله العلايلي، تحقيق: يوسف خياط ونديم مرعشلي، دراسات العرب، بيروت، المجلد2

– برنارد، توسان، ما هي السيميولوجيا، دار إفريقيا، الرباط، المغرب، 2000

– بنكراد، سعيد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللاذقية، 2012

– الحرندة، أحمد عبد الرحمن، في الفنون التّشكيليّة: كيف نتذوّق اللّوحة التّشكيليّة؟، منهل الثّقافة التّربويّة، قسم الثّقافة التّطبيقيّة العدد 10

– سليمان، إبراهيم محمد، مدخل إلى مفهوم سيميائيّة الصّورة، المجلّة الجامعة– العدد السّادس عشر– المجلّد الثّاني، 2014

– عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، 2004.

– عفاف، إيمان، دراسة تحليليّة لمنمنمات محمد راسم رسالة ماجستير بكليّة العلوم السياسية والإعلام، الجزائر، جامعة الجزائر، 2005.

– قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2007م.

– كمال، عبد الرحيم، سيميولوجية الصورة الفوتوغرافية، 2001.

– المعجم الوسيط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مكتبة الشّروق، 2005

– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008

- C.S.Peirce,Ecrits sur le signe,1978.

– De Sausur, **Cours de linguistique génerale**, 1994.

– Helbo, le champ sémiotique,ed.complexe,1979.