قراءة تحليلية لبعض أعمال يوسف العمود في ضوء المنهج السيميوطيقي

An Analytical Reading of Some of the Works of Yusuf Al-Amoud in the light of the Semiotic Approach

بحث مقدم من

الدكتورة/ زينب بنت بداح بن نوفل

أستاذ مساعد بجامعة الأمير سطام بن عبد العزيز

المملكة العربية السعودية

٢٠٢٤م -١٤٤٥هـ

المقدمة

ارتبط المشروع السيميائي باسمي العالم فرديناند سوسير (F. Saussure) والفيلسوف تشارلز بيرس (S. Peirce) فأغلب الدراسات تشير إلى أن أول من بحث بالسيميائية المعاصرة هو (سوسير وبيرس) حيث كان كل منهما مستقلاً برأيه ومنفصلاً عن الآخر انفصالاً تاماً إلى حدٍ ما (بنكراد، ٢٠١٢).

وأكد "سوسير" في نظريته اللغوية على تجانس وتآلف الوحدات المميزة لمختلف مستويات التنظيم اللغوي وارتباطها بعلم واحد، أطلق عليه اسم (السيميولوجيا Semolory)، وهو علم قائم على دراسة العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله، ودراسة معاني الكلمات تاريخياً، إضافة إلى دراسته لتنوع المعاني والعلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجال.

أما (بيرس) فقد أطلق على هذا العلم تسمية (السيميوطيقا)، والتي تميل إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة والصورة والألوان، وتعتبر طروحات (بيرس) غاية في الأهمية والتعقيد في المشروع السيميائي، ولكن نظرته للعلامة وفاعلية وظائفها الدلالية لا تختلف عن الطرح البنيوي الألسني.ويرى أن العلامة كيان ثلاثي يتألف من المصورة (وتقابل الدال) والمفسرة (وتقابل المدلول) والموضوع (وهو لا يقابل شيء)، فيقول: أن العلامة (الممثل) هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة لشخص معين، ومن خلال هذه العلاقة بين هذه العناصر المكونة للعلامة، تؤدي العلامة معناها (المهوس، ٢٠١٦).

ويعني المنهج السيميائي بدراسة حياة العلامات (اللغوية وغير اللغوية) في النص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى أنه يهتم بالإشارات غير اللغوية التي تحيل ما هو خارج النص بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع.فالسيميائية تنتمي إلى البنيوية في أصولها ومنهجيتها، فالبنيوية منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة (بنكراد، ١٩٩٠).

وبرزت السيميائية بوصفها منهجاً نقدياً في ستينيات القرن العشرين (بعد انحسار البنيوية نتيجة انغلاقها على النص) كمنهج يبحث عن مولدات للنصوص وتوالداتها الداخلية والبنيوية، ويبحث عن أسباب التعدد ولا نهائية الخطابات والبرامج سعياً لاكتشاف البنيات العميقة والأسس الجوهرية المنطقية الكامنة وراء وحدة نصوص مبعثرة ووراء كلية جمل وأشكال مختلفة.

واختلف في تعريف السيميائية؛ إذ عرّفها رولان بارت بأنها: علم الأشكال، وهي تدرس الدلالات بغض النظر عن محتواها، وأن آلية السيميولوجيا تسلِّم بالعلاقة بين الدال والمدلول وهي علاقة تكافؤ.

ويرى جون مونون أنها دراسة لأنظمة الاتصال عامة، اللغوية منها وغير اللغوية.وعرفتها كريستفا بأنها (شكلنة وإنتاج النماذج)؛ أي أن النص هو عدسة مقعرة لمعانٍ ودلالاتٍ متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطارِ أنظمةٍ اجتماعيةٍ ودينيةٍ وسياسيةٍ سائدة (داسكال، ١٩٨٧).

ويعد العمل الفني عند (ابراهيم العمود)، لضرورات منهجية وبحثية، في ضوء علم العلامات(السيميائية)، وعلى هذا الأساس فإن عينة من اعماله خضعت للتحليل المنهجي معتمدة في ذلك على شبكة التحليل المعتمدة عند (لوران جيرفيرو) (محمد، ٢٠٠٨).

التعريف بالفنان:

هو يوسف بن إبراهيم العمود، ولد عام (١٩٥٥)، سعودي الجنسية، ويعمل أستاذ مشارك بجامعة الملك سعود. وقد حصل على البكلوريوس في التربية الفنية، والماجستير والدكتوراه في أنثروبولوجيا التربية الفنية. وتولى العديد من المناصب؛ كرئيس قسم التربية الفنية بجامعة الملك سعود، ومنسق الاتصال بقسم وسائل وتكنولوجيا التعليم بجامعة الرياض، ورئيس الجمعية العربية السعودية، وعضو في الهيئة الإدارية للجمعية العربية السعودية للتربية الفنية، وأمين مجلس إدارة جماعة ألوان للفنون التشكيلية، وغيرها من المناصب. وله العديد من المؤلفات مثل: فن التصميم الداخلي والديكور نظريات في التربية الفنية وغيرها من الكتب والأبحاث.

والدكتور العمود فنان وضع بصمته في مجال الجرافيك وساهم في الساحة التشكيلية ممارسا للعمل الابداعي عبر المعارض، ويعد فن الحفر او الجرافيك من الفنون التشكيلية الراقية والذي مارسه العديد من الفنانين التشكيليين العالميين وله من الخصائص والمزايا ما يطول شرحه، إن أبرز سمات الفنان التشكيلي هي البحث والتفكير والتجريب قبل كل شيء، يقرأ بنهم ويدرس ويحلل ويجرب كل ما تقع عيناه عليه من كتابات ورسوم ويحاول ان يهضمها جيدا، وبتوظيف الإبداع لديه يخرج بأعمال قيمة في الفكرة والاسلوب والموضوع، والفنان الجاد الملتزم بأصول الفن التشكيلي واخلاقياته سيظل وجهه مشرقا مهما غير وبدل من ملابسه (أشويكة، ١٣٢٢).

وتناول الدكتور العمود فن الديكور، وفن الديكور من الفنون المهمة التي أصبح لها دور واضح في تشكيل حياتنا المعاصرة من حيث علاقتنا بالمنزل الذي نقطنه بفراغاته المختلفة وأثاثه وألوانه واكسسواراته وجميع جزئياته، ولا شك أن الإنسان المعاصر يعيش في عصر الثقافة والفن، وأصبح تأثيرهما عليه كبيراً وذلك بفعل ثورة الإتصالات الحديثة. ومن أبرز تأثيرات الثقافة والفن على الإنسان المعاصر الوعي بأهمية وضرورة فن الديكور. وقد برز ذلك واضحاً وجلياً بالإهتمام بديكور السكن الذي يقطنه. وتحتوي أعماله على بيان أهمية الديكور في حياتنا، والأساسيات التي يجب توافرها في الشكل العام للتصميم. إضافة إلى إيراد بعض الشروط التي يجب مراعاتها قبل بدء التصميم، وعناصر الديكور الأساسية. وكذلك تناول أدوات الرسم التي يستخدمها المصممون في عمل التصميمات المختلفة للديكورات قبل تنفيذها. ومن هنا جاءت الدراسة تتناول قراءة تحليلية لبعض أعمال يوسف العمود في ضوء المنهج السيميوطيقي.

أهداف البحث:

يسعى البحث إلى تحقيق ما يأتي:

١- عرض بعض أعمال يوسف العمود.
٢- التعرف على المنهج السيميوطيقي.

٣- تحليل بعض أعمال يوسف العمود في ضوء المنهج السيميوطيقي.

منهجية البحث:

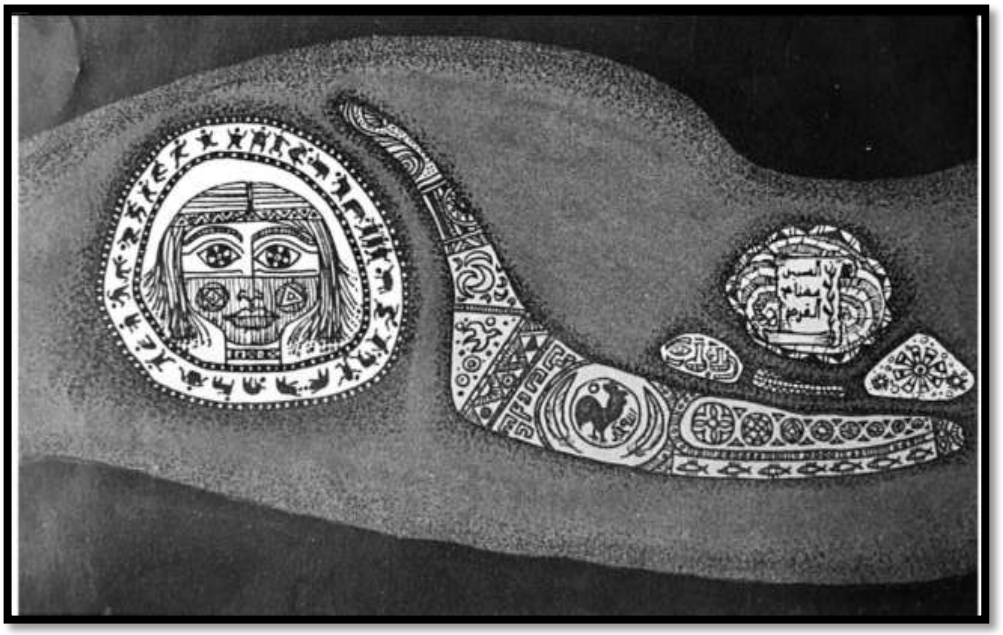
يعتمد هذا البحث على المنهج التحليلي، وهو منهج مناسب لتحليل بعض أعمال يوسف العمود في ضوء المنهج السيميوطيقي.

عينة التحليل:

تم في هذا التحليل اعتماد على شبكة التحليل السيميولوجي للفنان والروائي والفيلسوف الفرنسي لوران جيرفيرو (Laurent Gervereau) في لوحة (أعماق الصبر) للفنان يوسف العمود، ويقصد بشبكة التحليل السيمولوجي بأنها كل صورة تفصح عن مضمون واقعي، وتعرب عن هوية الألشياء التي تجسدها، وما نراه لا يعني إلا ذلك الشيء ذاته، وهنا نكون في وضعية وحدانية المعنى أو مع دلالة المطابقة (نهر، ١٣٢٢). وهذا التحليل بمثابة الرشد للدارسة في تناول العمل بالقراءة والتحليل وفق المنهج السيميوطيقي. وقد اعتمدت شبكة التحليل المعتمدة عند (لوران جيرفيرو): على ما يأتي: (الوصف، الجانب التقني، اسم صاحب اللوحة، تاريخ ظهور اللوحة، نوع الحامل والتقنية المستعملة، الشكل والحجم، الجانب التشكيلي، عدد الألوان ودرجة انتشارها، التمثيل الأيقوني / الخطوط الرئيسية، الموضوع، علاقة اللوحة/ العنوان، الوصف الأولي لعناصر اللوحة (القراءة التعيينية)، بيئة اللوحة، الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة، العلاقة اللوحة / الفنان، القراءة التأويلية (التضمينية)، نتائج التحليل).

تحليل لوحة "أعماق الصبر": تاريخ ظهور العمل غير معروف، أما بالنسبة للنموذج الذي نعمل على تحليله وعرضه – فهو نموذج مصغر للوحة الأصلية، والتي وردت ضمن كتيب معرض الفن التشكيلي الخامس لأعضاء هيئة التدريس بقسم التربية الفنية، والذي أصدرته مطابع جامعة الملك سعود عام ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م. ويعتبر نوع الحامل والتقنية المستعملة: استعمل الفنان في اللوحة الأصلية ألوان اكرليكوأحبار على ورق كانسون أبيض.

أما الشكل والحجم: جاءت اللوحة على شكل مستطيل تتراوح أبعاده: ٢٠سم ×١٤سم هذا بالنسبة للنموذج المصغرالذي تعمل عليه الدارسة والذي ورد ضمن كتيب معرض الفن التشكيلي الخامس لأعضاء هيئة التدريس بقسم التربية الفنية لعام ١٩٩٥م، أما الأبعاد الأصلية للعمل في الواقع فهي غير معروفة لدى الدارسة.



شكل (١) لوحة (أعماق الصبر) لدكتور الفنان يوسف العمود

وبعدد الألوان ودرجة انتشارها؛ فقد أسست اللوحة في النظام العلامي للوحة على لون أسود، يليه اللون الرمادي ثم اللون الأبيض ليعود من جديد اللون الأسود في الظهور، من خلال لعبه دور الإظهار البصري لباقي العناصر في اللوحة. ومن الملاحظ أن هذه التركيبات اللونية التي تجمع بين الأسود والرمادي والأبيض كما يظهر على بنية التسطيح يعملون وفق قانون التضاد الذي يقول(أنا هنا) قانون التضاد اللوني بوحدة الفضاء، إذ نجد أن اللون الرمادي والأبيض والأسود تتحد معاً مكونة سطح للعمل متعدد الفضاءات يضفي آلية التنقيط نوع من الملمس البعدي والقيمة الملمسية والانتشار إن صح التعبير.

من هذا المنطلق نجد ان السطح الكلي للوحة ينقسم إلى ثلاث فضاءات تركيبية لونية:يتكون الفضاء الأول من لون أسود مالئ للمساحة الخلفية للوحة يعمل على إبراز الفضاء الذي يليه. أما الفضاء الثاني فهو عبارة عن مساحة لونية تجمع بين مساحات تنقيطية سوداء ومساحات ضبابية رمادية، مشكلة بذلك صورة تجريدية رمزية لرحم المرأة، متراجعاً إلى الوراء مكوناً بذلك عمقاً للمساحات الفراغية الست البيضاء، يشكل اللون الرمادي الفضاء العام والأبيض الفضاء الخاص.

وبهذا يمكن القول انه يسود ثلاث ألوان في اللوحة تتدرج في قوة الحضور على فضاءات اللوحة يمكن تصنيف حضورها بهذه الهيئة : (تعيين الأشكال (أسود)، وحدة أرضية سائدة (أبيض)، وحدة فضائية متسقة (رمادي)).

وجاءت الألوان محصورة في العمل بين ثلاث ألوان تسمى بالألوان الحيادية وهي (الأسود ، الأبيض، الرمادي)، حيث وظفها الفنان بدرجات ثابتةالاستعمال دون استخدام لدرجتها اللونية، فقد اعتمد في توظيف درجة واحدة من كل لون من هذه الألوان الحيادية، يأتينا اللون الاسود في المرتبة الأولى في العمل كعنصر سائد وحيوي في اللوحة، فهو لون الأشكال والعناصر المشكلة للتكوين في اللوحة، كما اعتمد عليه الفنان في تكوين الملمس لسطح اللوحة في الطبقة الثانية منها من خلال استخدام اسلوب التنقيط، أُطَّر به محيطات الطبقة الثالثة للوحة بنظام مدروس وليس اعتباطي،وعلى مساحات سطح اللوحة، يليه اللون الأبيض، ليلعب دور رئيسي في اللوحة وداعم قوي لإظهار اللون الأسود وبروزه، فاللون الأبيض لون خلفية الأشكال والعناصر في اللوحة، بعدها يأتي في المرتبة الأخيرة اللون الرمادي، الذي شغل مساحة كبيرة من العمل، وبنفس الوقت كان الأقل استعمالاً، ففصل الطبقة الأولى عن الثالثة مكوناً الطبقة الثانية من العمل، ومشكل بيئة الملامس في العمل. ونلاحظ أن استخدام الفنان لمجموعته اللونية وظفها جميعها لتخدم غرض البعد الأول والثاني دون البعد الثالث.

وبشأن التمثيل الأيقوني فقد استخدم الفنان في اللوحة جُل أنواع الخطوط، فكانت مابين الحادة والمتعرجة والمستقيمة والمنحنية والمنكسرة، وحتى النقطة، وبإمعان النظر إلى عناصر العمل بشكل جزئي نجد أنها تكونت وبُنيت على مجموعة من الخطوط المختلفة، والتي ركز فيها

الفنان بدرجة كبيرة على الخطوط المنحنية والدائرية والمتعرجة، والتي تعطي انطباع النعومة والاستمرارية والاحتواء. كما استخدم ايضاً بدرجة أقل من الخطوط ذات الطابع اللين، الخطوط الحادة والتي جاءت مابين الخط المستقيم و المنكسر والخطوط الحادة، ممثلة بذلك عدد من الأشكال الهندسية التي امتدت وتشكلت مابين شكل الدائرة والمثلث والمربع والمستطيل والخطوط المنكسرة .

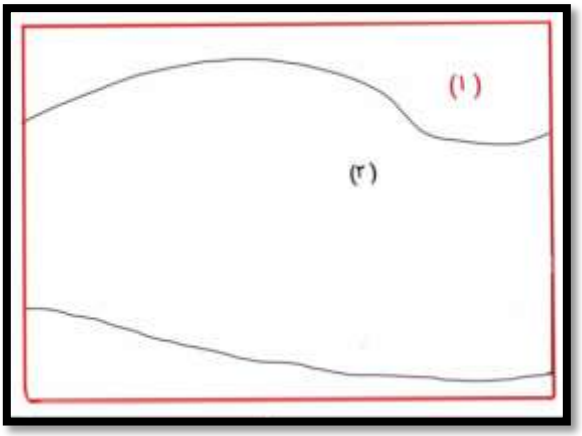
وجاءت تارة بوضع التماس وتارة بوضع التكرار والتبادل وتارة بوضع التناظر، مكونة بذلك فضاءات حافلةبالأشكال الهندسية، داخل نسق مبني على نظام الصيرورة والاستمرارية، متنقلاً بنا بين السكون تارة وبين الحركة والديمومة تارةً اخرى.

وفي قلب اللوحة تعددت وتنوعت وتشاكلت أنواع هذه الخطوط وفق تنوع التمثيلات الأيقونية، التي أبدعها الفنان، إذ نرى شكل رأس أيقوني يمثل الأنثى وعدد من الأشكال الآدمية بلا ملامح، وأشكال حيوانية، وأشكال هندسية مختلفة، وزخارف أقرب إلى الزخارف الإسلامية والزخارف الشعبية، وأشكال نباتية، وأشكال مقوسة كتمثيل أيقوني لريش الطائر وبعضها للهلال وبعضها جاء ممثلاً أيقونياً للحاجب، أشكال حيوانية ممثلة لمجموعة من الأيقونات كالسمكة والديك والطائر بشكل تشخيصي، نلاحظ في الجزء الأيمن من اللوحة أيقونة لمخطوطة كُتب عليها عبارات كتابية (الصبر مفتاح الفرج)، وشكل أيقوني لرنك يحمل مجموعة من العناصر الرمزية والأيقونية والمؤشرية تمثلت بالديك، والريشة، والعبارة الكتابية (الله اكبر) .

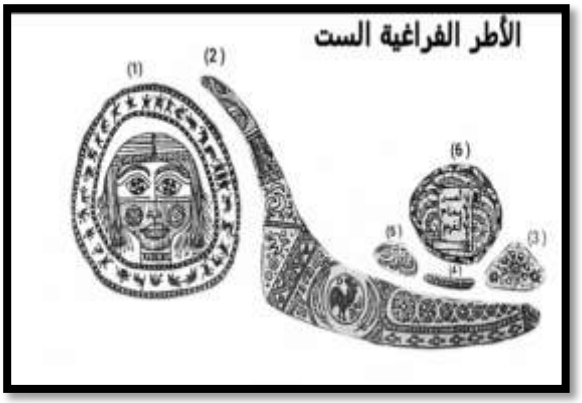
وبالموضوع الوحة وما يختص بعلاقة اللوحة/ العنوان فقد سمَّاها: أعماق الصبر(Deep patience)، نجده عنوان مُعبِّر ومُفسِّر في آن واحد لما تُعبِّرعنه اللوحة من مكنونات ظاهرة أو باطنة، إذ أن كل ما تحتويه من تفاصيل شكلية ظاهرة، سواء كانت تفاصيل أيقونية أو رمزية أو مؤشرية، كلها تأخذ بإدراك المشاهد الذهني والبصري إلى هذا المعنى، ولعل من أقوى العلامات الدلالية في اللوحة وأكثرها أثراً في إرساء المشاهد الى ميناء مضمون مايعبر عنه موضوع اللوحة، هي العلامة الدلالية الكتابية (الصبر مفتاح الفرج)، إذ أن هذه العلامة الدلالية تفرض على المشاهد من خلال الإدراك البصري بلوغاً به إلى الإدراك الذهني أن هذه

اللوحة تحمل في جنباتها معنى فكري وجداني عميق، وقيمة جمالية عالية، وليست مجرد لوحة تشكيلية تتعامل مع قيم جمالية فقط.

ويكون الوصف الأولي لعناصر اللوحة (القراءة التعيينية) على هيئة طبقتين متراكبتين شكل (٢)، احتوت الطبقة الثانية على ست أطر فراغية، تتفاوت فيما بينها مابين الحجم والشكل الهيئة البنيوية. شكل (٣)

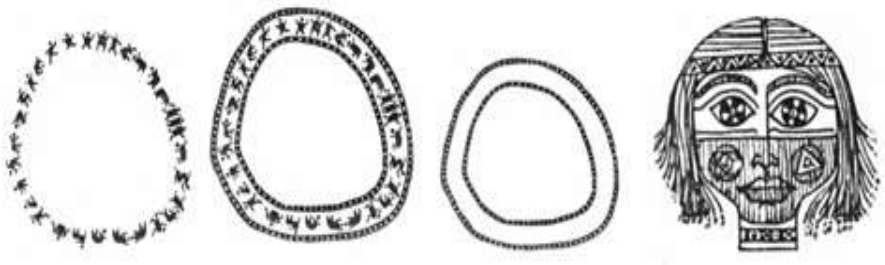


شكل (٢) يوضح التراكب الطبقي للبنية اللوحة



شكل (٣) يوضح الأطر الفراغية الست في بناء اللوحة

ونجد أن الإطار الفراغي الأولي من يسار العمل أخذ الإطار الدائري احتوى هذا الإطار على إطارات أخرى داخلية أشبة بالحزام، زُخرف الأول بمجموعة من النقط بشكل تتابعي بحركة دائرية بخلفية سوادء، أما الحزام الذي يليه فكان ذو خلفية بيضاء، تبرز من خلالها مجموعة من الكائنات البشرية، والتي يظهر فيها تمثيل لمجموعة من الحركات البشرية تحمل سمة الديمومة والاستمرارية، بعدها يتكرر الإطار الأول مرة أخرى بنفس الشكل والتفاصيل، لكن بحجم محيط أقل من الأول إلى أن نصل خلال هذا المحيط الدائري إلى مركزه، والذي يحتوي على عنصر تتجسد في مركزيته إيقونة تشخيصية لرأس امرأة بخلفية بيضاء، تحمل تفاصيل من الخطوط والأشكال الهندسية المتعددة، فقد جمعت بين الخط الحاد والمرن والنقطة شكل(٤).



شكل (٤)يوضح تفاصيل العناصر والاشكال البصرية للإيطار الإول

ننتقل في فضاءاتاللوحة الى الإطار الفراغي الثانيمن الطبقة الثالثة المكونة للوحة، هذا المحيط نجده يقع في منتصف اللوحة، أو بمعنى آخر في مركز السطح العام للوحة، بادئ من اليمين إلى اليسارحسب المداخل البصرية للتكوين العام، والذي يظهر لنا أنه قُسِّم إلى عشرةمساحات فراغية متتابعة شكل (٥).

شكل(٥)

شَكَّل الفراغ في هذا العمل عنصر فعال ومحيط مهم لاحتضان العناصر البصرية بشكل ينسج من تكونها وبناءها قيمة جمالية ودلالية عميقة. تبدأ هذه المساحات الفراغية الفرعية بالتشكل من خلال ما تحتويه من عناصر بصرية وأشكال دلالية المعنى. وإذ نلحظ بالمساحة الفراغية الإولى والتي تشكلت في بنائها على شكل يجمع بين المستطيل في بدايته والبيضاوي في نهايته، وكأنه كان هناك تزاوج بين الشكلين الهندسيين، قد امتلأت فراغاتها بمجموعة من الخطوط المنحنية والحلزونية والقليل من النقط شكل (٦).

شكل (٦)

تليها في التراتب التنظيم داخل هذا النسقالمساحة الفراغية االثانية ، والتي تكون بنائها على مستطيل ملئت فراغاته بمجموعة من العناصر النباتية والهندسية والخطية شكل (٧).

شكل (٧)

لكي تعقبها في التتابع المساحة الفراعية الثالثة والتي يمكن أن نقول أن بنائها قام على شكل أقرب لمتوازي الأضلاع، اشتمل على شكل بصري واحد (هلال) كرر عشر مرات بأحجام مغايرة شكل (٨).

شكل (٨)

ننتقل بعدها إلى المساحة الفراغية الرابعة، والتي بُنيت على شكل أقرب إلى المثلث بزاوية حادة، احتوى على نوعين من العناصر والأشكال البصرية تمثلت في شكل طائر (الحمامة) شكل هندسي مختلف الأحجام والانتشار(الدائرة) شكل(٩).

شكل (٩)

كما نلاحظ ان بناء المساحة الفراغية الخامسة قامعلى شكل مستقيم أيضاً، احتوى حزامين من جهة اليمين واليسار للمساحة، وتضمن في داخلة عدد خمس مثلثات مختلفة الزوايا ودائرتين، زُخرفت المثلثات بخطوط مستقيمة وبعض التقوس شكل (١٠).

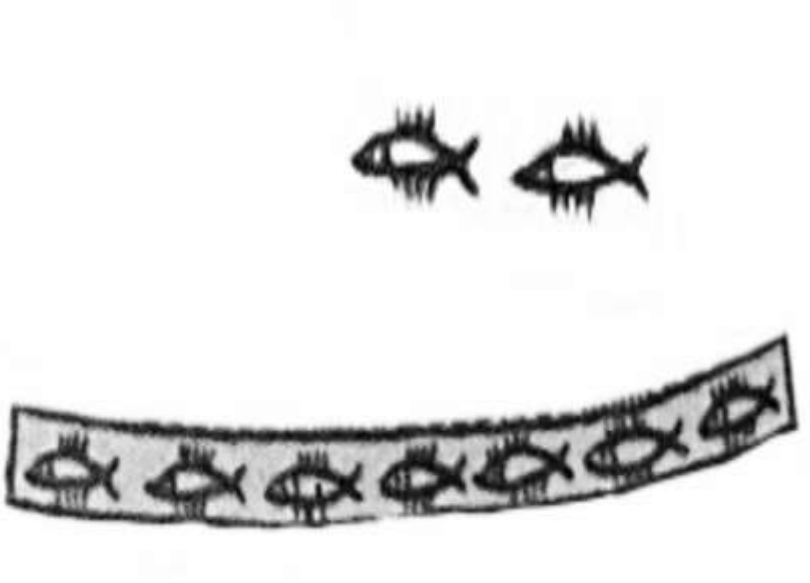
شكل (١٠)

ننتقل بعدها في المدركات البصرية للمساحة الفراغية السادسة في التكوين، نجد الفنان رسم مجموعة من الحروف اللاتينية تكونت من سبع حروف اقتصرت على (F,G,C,Z) حيث تكرر حرف (C) ثلاث مرات، ومن الملاحظ أن العدد سبعة تكرر في هذه المساحة وفي المساحة الفراغية الثالثة أيضاً، والذي يرشدنا إلى أن اختيار الفنان لهذا العدد كان اختياراً مقصوداً وليس اعتباطياً.

ويأخذنا إدراكنا البصري إلى المساحة الفراغية االسابعة، والتي تبنى على شكل هندسي دائري مشطوف من الأعلى والأسفل، تكرر البرواز المحيط به لنفس شكل البرواز الميحط للمساحة الفراغية الثانية بالعمل، إلا أنه اختلف بمحتوى أشكاله وعناصره البصرية والتي تمثلت في ريشتي طائر، أخذت حركة التقوس والانحناء، يعقبها في نفس المساحة الفراغية مساحة فراغية، أصغر في محيطها من محيط الحزام المكون للمساحة الفراغية الرئيسة، احتوى في داخله إشكال بصرية حيوانية (ديك)، وكتابية (الله اكبر)، وهندسية (دائرة) شكل (١١).

شكل (١١)

نزولا بنا الى مساحة فراغية ثامنة قام بنائها على شكل مستطيل تتقوس أضلاعه بعض الشيء، حمل في طياته أشكال حيوانية لمجموعة من الأسماك بلغ عددها سبع سمكات اتخذت اتجاه يسار اللوحة في الحركة التعبيرية شكل (١٢).



شكل (١٢)

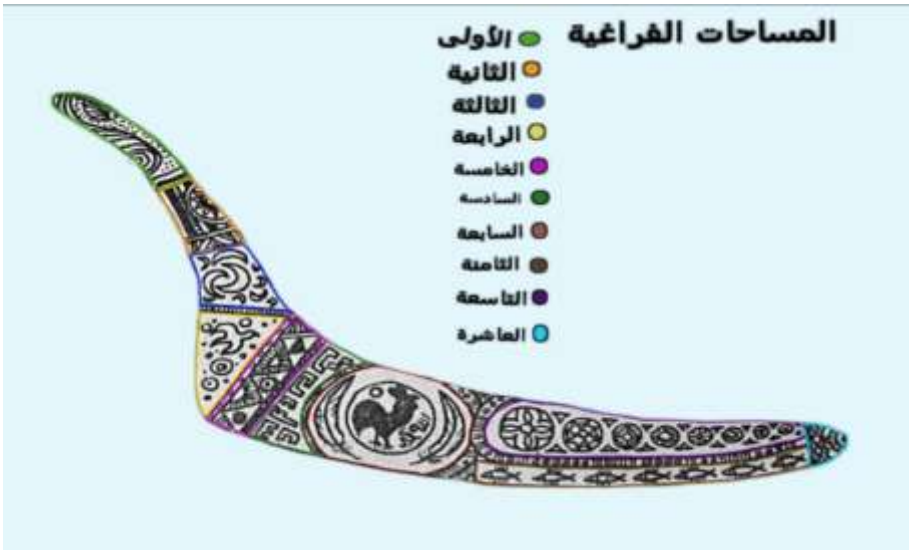
ليصعد فوقها المساحة ماقبل الأخيرة في هذا الإطارالمساحة الفراغية التاسعة والتي قام بنائها على شكل بيضاوي ممتد، بحيث نلحظ أن بدايتها أصغر من نهايتها، واحتوت على ثمان دوائر تبدأ بحجم صغير وتنتهي بتضاعف حجمها، يفصل بين كل من هذه الدوائر مثلثات متناظرة، وقد أُطرت هذا المساحة الفراغية بحزام من الخطوط المستقيمة والدوائر بحركة تتابعية تبادلية بين بعضها البعض شكل (١٣).

شكل (١٣)

حتى ننتهي بنا المساحات الفراغية ابالعاشرة والاخيرة، وهي عبارة عن مجموعة من الخطوط الحادة والمقوسة والمتعرجة شكل (١٤).

شكل (١٤)

نلاحظ أن هذه المساحات الفراغية تتماس فيما بينها، بصورة تتابعية تجاورية بين بعضها البعض.



شكل (٥)يوضح عدد المساحات الفراغية وموقعها من الإيطار الفراغي الثاني

بعد الانتهاء من الوصف الأولي للإطار الفراغي الثاني للتكوين في الطبقة الثانية، نأتي إلى وصف الإطار الفراغي الثالث في التكوين، والذي يقع في يمين اللوحة وينبني شكله الخارجي على هيئة مثلث تعبي مساحته الفراغية أشكال بصرية تكونت من عناصر نباتية وهندسية، تمثلت في شكلين هندسيين (الدائرة والمثلث)، أما العنصر النباتي فقد تمظهر على هيئة زهرة القرنفل التي شاع استخدامها في الفن الإسلامي بتشريحات مختلفة. يتبعه مباشرة لجهة اليسار من اللوحة، إطار فراغي رابع عبارة عن شكل مستطيل مقوس الأطراف، قُسم إلى خطوط أفقية مقسم على شكل شبكة شكل (١٥).

شكل (١٥)الشريحة الثامنة عشر

تنقلنا العين بعدها بشكل تتابعي إلى إطار فراغي خامس في التكوين، وقد بُني على هيئة هندسية ببيضاوية، مُلئت مساحتها الفراغية بمجموعة من العناصر المتناثرة، والتي جمعتها صفة مشتركة، وهي أنها عبارة عن أجزء من وجه بشري تمثلت في (عين، حواجب ، أنف) وبعض الرموز الأخرى شكل (١٦).

شكل(١٦) الشريحة التاسعة عشر

ننتقل بالوصف للإطار الفراغي السادس فيها، إذ يمتد هذا الإطار بشكل رأسي في أعلى الجهة اليسار من اللوحة في المنتصف، نجد أنه قام بنائه على هيئة أقرب إلى شكل وردة القرنفل مرة أخرى، ولكن بشكل تشريحي مختلف لسابقتها المستخدمة في الإطار الثالث، تم تقسيمها إلى عدة طبقات حددت أطرافها بخطوط متراصة بعضها ببعض، وقد تمركز في الوسط شكل بصري احتوى على عنصرين، الأول نص كتابي (الصبر مفتاح الفرج) بخط إسلامي أندلسي، والثاني شكل بصري (ورقة أو مطوية أو مخطوطة) شكل (١٧).

شكل (١٧)

هذه مجمل عناصر طبقات وأطر اللوحة بشكل مفصل، التي اشتركت فيها الأشكال البصرية بين العناصر النباتية والأشكال الهندسية والحيوانية والبشرية واللونية بصفة عامة، ولو لاحظنا خلو العمل من توقيع الفنان والتي أصبغت عليه صبغة الفن الإسلامي الذي كان من أبرز سمات فنانيه الموضوعية والتجرد من الذاتية في العمل.

بيئة اللوحة:

الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة :

يتبين من خلال رسم لوحة (أعماق الصبر)، أن الفنان إعتمد في تنفيذهاعلى الدمج بين أسلوبين من أساليب الفنون، الأول أسلوبالتجريد، والثاني أسلوب الفن المفاهيمي، فنجد أن أسلوب التجريد تمثل في جانب عملية إختزال الشكل الواقعي إلى حالة من التجريد للكائن الحي متأثرا بذلك بخصائص الفن الإسلامي ، أم أسلوب الفن المفاهيمي، فقد تجلى بكثرة الرموز الدلالية التي تشير إلى فكرة عامة في الخطاب البصري المقروء في اللوحة، وكما نعلم أن الفن المفاهيمي قائم على أن (الفن فكرة) كما أشار إلى ذلك (أمهز، ٢٠٠٩).

العلاقة بين اللوحة / الفنان:

نجد أن الفنان أراد من خلال هذه اللوحة إبراز الجانب الديني والعقائدي والشعبي أيضاً لثقافة المجتمع السعودي بشكل خاص والعربي الإسلامي بشكل عام، إذ نلحظ أنه وظف كم كبير من الرموز البصرية التي تغزل أيدلوجيتنا السعودية العربية الإسلامية لتخرج بها في لغة تشكيلية تتوارثها الأجيال.

لقد سعى الفنان في هذا العمل إلى معالجة هذه الرموز والأشكال البصرية بصورة تبلغنا برسالة واحدة، تحمل مضمون فكرة ذو قيمة جمالية ووجدانية عميقة، متعددة الأساليب داخل نظام ونسق واحد.

فقد وظف الرمزيات ذات الروح الإسلامية والشعبية المحلية، ووجدان الفنان ومشاعره،والتي تمثلت بين (الهندسية ، والشعبية ، والحيوانية، والبشرية)، برؤية تتناسب وتتناغم مع روح الموضوع والمضمون الفكري والوجداني للوحة.

اعتمد الفنان تركيب هذا البناء للخروج بهذا النسق، وهذا يعطينا انطباع أن الفنان شخص محافظ ويعمل اعتبارات أولية للعادات والتقاليد وتعاليم الدين والشريعة، وشدة الشعور بالانتماء للوطن والمجتمع السعودي بشكل ملحوظ في طبيعة أعمالأخرى للفنان ظهرفيها هذا الانتماء،وأيضاًمن منطلق إيمانه بفكرة أن نجاح الفنان في الوصول إلى جمهوره يتحدد بمدى ارتباطه بأصالة وتراث المجتمع الذي ينتمي إليه على حد قوله، لكي يستطيع خلق عمل فني يجمع بين سمات هذا المجتمع وهوية الفنان الحقيقية، والتي ترجمها الفنان في ألوانه وخطوطه واشكاله البصرية في بناء عمله الحالي محل الدراسة.

القراءة الثانية التأويلية (التضمينية).

لقد لوحة (أعماق الصبر) من المرأة والحصان عنصران بصريان أساسيان، تدور حولهم باقي التفاصيل التي لا تقل أهمية هي الأخرى من حيث ماتوحي به مدلولات المنهج العلامي، وجعلت من رحم المرأة فضاء تسبح وتتشاكل به هذه العناصر والأشكال البصرية، مكونة فيما بينها علاقات تسمو بنا بعد تفكيكها والوصول إلى طبيعة العلاقة، لتكون مركب يرسو بنا على ميناء مضمون العمل الذي أبدعه الفنان بخليط من لبنات البناء الروحي والوجداني تارة،

ولبنات القيم الدينية والشعبية المحلية تارة أخرى، لتصب جميعها وتتصهر في قالب لوحة فنية تتوجها القيم الجمالية والعمق الفكري والحس الوجداني الرفيع.

وسنبدأ الآن بالكشف عن هذه المدلولات التي أكد فيها الفنان في سياقات اللوحة على انتماءه الحضاري والثقافي والديني لمجتمعه، وانتماءه وتقديره النفسي لطبيعة وكينونة المرأة، وسيتم ذلك بشكل تتابعي في العمل انطلاقاً من التتابع الذي ورد في القراءة التعيينية،

المدلولات اللونية في اللوحة في ضوء السيموطيقا:

إن أول ما يطفو من هذه الألوان على سطح البنية العامة هو (اللون الأبيض والأسود لتعيين الأشكال)، فيصبح اللون الأسود على سطح اللون الأبيض في المساحات الفراغية كعلامة للتناظر والتبادل، في حين يهبط اللون الأسود والرمادي معاً فيشكلان ثقل اللوحة، الذي يجذب نظر المتلقي ويشدهأن ينتقل بصره من منظور عمق مركز اللوحة وليس من منظور أفقي أو رأسي كما يفعل اللون الأبيض .

إن المتأمل في اللون الأبيض يجده يعمل كفضاء لوني في اللوحة،يفسح المجال للعناصر والعلامات أن تتدفقللأمام بإيقاعات حركية مختلفة، فنجد هذه الحركة ظاهرة من خلال اللون الاسود مستمرة بالإيقاع الدائري مره والتناظري مرة والتتابعي مرات أخرى.

فيدفع الأبيض ما فوقه من لون أسود ليظهر ويبرز على السطح فيصبح الأبيض بذلك علامة يخترق الأسود ليملاء الظلام النور، إنها دلالة الأمل والرجاء، والثقة بالله وكرمه أنه أحد ثنائيات نبض قلب في لوحة، هذا القلب النابض بنقاء السريرة نبض الطهر والشرف إنه قلب الوالدية على السواء، قلب الأموالأب في آن واحد، فهاهو اللون الأبيض يملئ المساحات الفراغية الستة في الفضاء الثاني لسطح اللوحة ليعبر عن الاتساع والقدرة على استيعاب روح في روح، ليلعب دور الرابط للعلاقات الدلالية، إذ يبدو لنا أن اللون الأبيض رابط بين الأشكال البصرية (التشخيصية الأيقونية والرمزية) وهو علامة مركزية أيضاً على المستوين الدلالي والبنيوي للوحة.

ليأتي اللون الأسود في اللوحة يلعب دوراً مضاداً مناقضاً للون الأبيض فهو لون الحزن والإحباط يؤدي وظيفته التشخيصية في اللوحة، وتحديد عناصر الهيمنة بها، معطي بذلك للأشكال صفة الهيمنة، يتضح ذلك في نسق من الأشكال الخطية والنقوطية المتشظية التي تعمل على تفعيل التشخيص وعزل اللون الرمادي عن الأبيض، والتي تتتابع في سلسلة متناظرة يمكن أن تكون إشكالاً تجريدية مؤشرية و أشكالاً أيقونية تشخيصية وأشكالاً هندسية رمزية، نجد أن الدلالة العلامية للون الأسود هنا دلالة الكتمان وعدم البوح، إنه حب الاحتفاظ بالعالم الخاص لهذه الروح، إنه لون حب الاختلاء مع الذات، إنه لون احترام الخصوصية لتلك الروح، تجسد فضاءات اللوحة بهذا اللون قوة الصبر والعزة والشموخ التي لطالما كانت سمة من سمات العربي المسلم.

ليأتي فيما بعد اللون المحايد (اللون الرمادي) إن المتأمل باللوحة، يجد أنه يمثل علامة تشخيصية ، وكما نعلم أن الطبيعية الفيزيائية للون الرمادي عبارة عن امتزاج لونين هما الأبيضوالأسود، ألوان التضاد، إذ نجد أن صاحب العمل سعى إلى توظيف مثل هذا اللون كعلامة تشخيصية لرحم امرأة تعبيراً عن ما يحويه هذا الجزء من المرأة من المشاعر المتأرجحة في تلك الفترة الزمنية بين الثابت والانسحاب، بين الفرح والخوف، مشاعر التضاد التي حين تختلط عند المرأة كما هو بالضبط اختلاط الأسود والأبيض، لقد جسد الفنان في اختيار هذا اللون المحايد (الرمادي)، الرحم بكونه نقطة التقاء الظلام مع النور، المجهول مع المعلوم، حين تترجم نقطة الإلتقاء هذه ظلام ومجهول ما في مكنون الرحم وبين نور ومعلوم الولادة.

إن هذا اللون حين يختارهالفنان ليوظفه في هذا الموضوع فإنه دلالة على شدة الحذر في اتخاذ القرارات والحرص على عدم التسرع والاندفاعية،إزاء ماهو بصدده، كما يأخذ هذا اللون جزء من شخصية الفنان والذي دل اختياره لهذا اللون على أنه شخص حذر في اتخاذ القرارات، يميل إلى الغموض وعدم البوح، وهذه الدلالة تأخذنا إلى توافق هذا الجزء من المرأة (الرحم) مع سمات الفنان من حيث الغموض وعدم البوح بمكنوناته إلىأن يرى المكنون ضوء النهار، وتحين ساعة الإفصاح.

من منطلق الحديث عن ما حملتهاالألوان في فضاءات اللوحة من معاني دلالية، وما حملتة الطبقات التي قامت على وحدتين وحدة الظل والضوء من تشكيل وحدات تركيبية للعمل يتمحور حولها كل الهيئات الأخرى فكان بمثابة بنية تعكس البنى الاتصالية الخطية والشكلية واللونية. سوف نكمل طريقنا في الكشف عن مكنونات هذه اللوحة من حيث الأطر الست الفراغية في اللوحة وما تكونت منه من مجموعة من العناصر والأشكال البصرية الدلالية، تشابهت فيما بينها استخدام الفنان للونين متضادين بثبات الدرجة اللونية وهو اللون الأسود والأبيض كما تناولنا معناه الدلالي في الجزء السابق للون، في حين تفاوتت هذه المجموعة من العناصر والأشكال البصرية الدلالية فيما بينها مابين الحجم والشكل والهيئة البنيوية. سنقوم هنا بدراسة الوحدات والعناصر البنيوية للعمل في نطاق العلاقة القائمة فيما بينهم، كمفهوم اتصالي داخل نسق اللوحة.

إذ نبدأ بهذه العلاقات الدلالية من حيث الطبقة الثانية التي تمثلت على شكل بيضاوي محددة بخطوط منحنية لتمثل هيئتها أيقونة رحم المرأة، ذلك الكائن الشبيه بالأرض الخصبة التي تحتضن البذور بكل ما لديها من غذاء وعاطفة تلك الأرض التي تضمه داخلها لحمايته من الخطر من الألم بأشكاله. كما عملت البنية التنقيطية التي تنقلنا في فضاءات اللوحة بشكل دائري وديناميه عالية، تنتشر بنية اللون الرمادي والتنقيط لتعمل على فكرة التشظي حول المركز.

وقد عمد الفنان إلى تحميل هذه ألأيقونة التشخيصية لرحم بمجموعة من الدلالات والأشكال البصرية، قسمها إلى مجموعات رمزية في إطارات فراغية ستة اتخذت إتجاهها في المنظور من يمين اللوحة الإتجاه الأفقي لتعلن بذلك الثبات والاستقرار، والانضباط والاستقامة من مرجعية دينية ومجتمعية عربية،ياخذ الخط الافقي سيره بإستقرار ونزول هادئ حتى يصعد بنا في نهاية الطاف بمنظور رأسي معلنا في نقطة الإلتقاء مع الأفق السمو والقدرة وقوة الثبات والصبر والنماء في العطاء دون توقف. لقد قام تقسم الفضاء الثاني او الطبقة الثانية من بنية العمل على وحدة الفراغ ووحدة الشكل. فيقع الفراغ في المرتبة الأخيرة في المدى البصري ويتشاكل مع الوحدات الاخرى من خلال الموقع والمساحة مما يجعل الفراغ يمتد الى لانهائية

بإتخاذ اللون سطحا واحدا وبعدا واحدا. فهو يعمل كحزم مقسمة مبنية على مجموعة من العلامات والرموز، ويلعب الخط الرمادي دوراً بطولياً على مسرح العمل وذلك في العمل على إبرازها بشكل طاغي لإدراكها بصرياً من قبل المتلقي (محمد، ٢٠٠٨: ١٨١).

إذ نجد ان الإطار الفراغي الأول جاء لنا الفراغ فيه كناية عن الاحتواء، إذ يمثل الشكل البصري (رأس امرأة) أيقونة تشخيصية علامة للشكل الواقعي للمرأة والذي يمكن أن يؤدي في هذا السياق وظيفتين:

١- وظيفة (أيقونية) تشخيصية لملامح المرأة.

٢- وظيفة تحديد مركزية لباقي العناصر التجريدية التي يحددها هذا الجزء من بنية العمل.

إذ نجد أن كبر الحجم له دلالة علامية في المحيط داخل اللوحة إذ يفعل دور المركزية لهذه الأيقونة ويجعل منها مدخلاً بصرياً للمتلقي يبدأ من خلاله طريقة في التنقل البصري والوجداني على سطح اللوحة.

هذا ما أراده الفنان، كشف الستارعن ذلك الكائن التي تنتمي إليه جميع الأرواح الذكورية والأنثوية، إنها قمة العطاء لاتتجسد إلا في كيان امرأة، عندما تنظر للعمل فإنها تأسرك تلك النظرة في عيني المرأة التي كانت كمرآة عكست إلينا انشغال فكرها بشيء بعينه سلب لبها وقلبها ووجدانها. تلك النظرة التي اختلطت بها جميع المشاعر الإنسانية الوالدية. نظرة تسحبك إلى أعماق اللوحة لتبدأ من عندها السباحة في فضاءات اللوحة.

أما الحزام الذي يحيط بهذا المركز،فكان ذو خلفية بيضاء تبرز من خلالها مجموعة من الكائنات البشرية والتي يظهر فيها تمثيل لمجموعة من الحركات البشرية المختلفة، مثلت الحركة الدائرية للهيئة الخارجية للحزام المطوق للمرأة ودوران الكائنات البشرية حوله اللانهائية في العطاء لهذا الكائن وتمركز الحياة حول هذه الروح بما تحمله من صفاء المشاعر وما تقدمه من

سلام وطمأنينة لهذه الأرواح، حملت سمة الديمومة والاستمرارية والحياة النابضة داخل هذا الجزء المسمى بالرحم، إنه ملاك الرحمة بكل معانيها متجسد في كيان امرأة. شكل (١٨)

شكل (١٨)

بعدها ننتقل الى الإطار الفراغي الثاني جاء لنا الفراغ فيه كناية عن المجهول، تمثل لنا الهيئة الخارجية لهذا الإطار علامة رمزية لكائن حي إنه (الحصان) بصورته المجردة، جاءت هذه الرمزية كدلالة ذكورية لتترجم بالمجمل رحمة الرجل وحمايته للأنثى، والتي تظهرلنا أولاً بالخطوط على رأس المرأة في الإطار الأول، إذ تترجم الخطوط المنحنية بأنها تعبيراً عن العطف والهدوء و التواضع، فحين يجتمع الخط اللين ورمزية الخيل، يظهر لنا مزيجاً من التواضع والشموخ في آن واحد، أن تترجم طبيعة الرجل في هذه اللوحة التي أراد الفنان إيصالها لنا، والذي يمثل رمزية الأب بمعناها الوظيفي، هنا داخل هذا الإطار الفراغي الذي جسد رمزية الرجل ترجم لنا الفراغ المجهول، احتوى في أعماقه مجموعة من المساحات الفراغية المتتابعة التي تترجم لنا معنى الوالدية الذكورية بمعناها السامي، حين تجتمع صفات الذكورة مع صفات الوالدية، حين تتواجه الأضداد داخل حيز روحي واحد، حين تصبح هذه الروح مظلة لأسمى أشكال الروح الوالدية الأنثوية،هنا يصحبنا الفنان في رحلة بين الثنائيات والأضداد بين المشاعرالمختلطة بكل ما تعنية الكلمة من معنى، يصحبنا في هذا الإطار الفراغي في رحلة

على زورق التأمل والحس والحدس ننتقل من خلالها بين أمواج المد والجزر لتلك المشاعر والتي تمثلت لنا من منطلق ديني ونفسي وبيئي عاشه الفنان، أننا حين نعتلي هذا الزورق ونبدأ السباحة بين هذه المساحات الفراغية المكونة للإطار الثاني من الطبقة الثانية للوحة، فإن أول ما يواجهنا من يسار هذا الإطار مساحة أولية فراغية ، احتوت على مجموعة من الخطوط والمقوسة والحلزونية وتشظي قليل من النقاط بحركة هادئة، إنها نقطة البداية والانطلاق والتي تترجم لنا وجودها في مقدمة رأس الحصان، لتأتي الخطوط المنحنية مترجمة عن التواضع والشموخ في آن واحد والتي تختصر بكلمة (الأنفة)، لتعبر حركة الخطوط الحلزونية عن الحيوية ولانهائية الحركة والعطاء وديمومة التفكير.

ومن الملاحظ بعد تأمل بقية المساحات الفراغية في هذا الإطار الرمزي للحصان نجد أن الفنان كرر طبيعة هذه الدلالة العلامية في المساحة الأخيرة لهذا الإطار والتي تمثلت في المساحة الفراغية العاشرة،والتي امتلأت فراغات هذه المساحة بمجموعة من الخطوط المنحنية والمقوسة والنقط، والتيتعطي نفس الدلالات التي سبق ذكرهافكأنه مؤشر من الفنان يقول فيها أن البداية هي ما تشكل النهاية وأن الأمور ذات سمة استمرارية، حين تدور في فلك واحد.

وتتشابه الدلالة العلامية بين مساحتين فراغيتين في هذا النسق المحكم ألا وهما المساحة الفراغية الثانية والخامسة.إذنجد أن المساحة الثانيةتكونت من مجموعة من العناصر النباتية والهندسية والخطية.

وتضمنت المساحة الفراغية الخامسة على عدد خمس مثلثات مختلفة الزوايا ودائرتين، زخرفت المثلثات بخطوط مستقيمة وبعض التقوس، وهذا يعطي مؤشر الى ثبات السمات في اللوحة في مراحل متباعدة مما يدل على دلالاة علامية رمزية للتضاد في المشاعر والأفكار والقرارات والتي تنبع من مصدر ديني ذو أيدلوجية عربية إسلامية، إنه التعبير عن الرتابة تارة وعن الإثارة تارة، وعن الصلابة والحزم و التماسك وتارة عن الضعف والارتخاء والاستسلام، السقوط تارة والوقوف من جديد تارة. إنها مشاعر التأرجح بين تضاد المشاعر المختلطة.

ويليها في التتابع المساحة الفراغية الثالثة، اشتملت على شكل بصري واحد (هلال)**Crescent Symbol** كرر عشر مرات بأحجام مغايرة، حين يختار الفنان هذا العنصر فانه يربطنا بعقيدتنا الإسلامية إذ أن الهلال كان وما يزال رمزاً للإسلام، هَذه المَرحَلَة من مراحل القمر يُضيء جُزءٌ صَغيرٌ مِنَه، وَيكون مُضيئَاً بِنسبَة ٠-٥٠%، وَهَذا الضُّوء يَزدَاد بِشَكلٍ تَدريجيٍّ.لقد عمد الفنان إلى الربط بين الهلال كرمزية فاصلة بين الظلام والنور إذ أن ظهور هَذا الطَّور هو الذي يُحدّد بدء الشَّهر القمريّ الجَديد، فهو دلالة وتحول من ثنائية الظلام إلى النور،إنها دلالة علامية رمزية عن الاستبشار، كما أن استخدام الفنان لرسم بعض الأجرام السماوية في هذا الجزء مؤشراً أيضاًعلى جزء من شخصية الفنان وهي سعيه الحثيث وراء الدقة والإتقان، أما تفاوت حجم الهلال فهو ما يعبرعن ضمور شعور الاستبشار تارة وتارة تمدده.

أما المساحة الفراغية الرابعة، حيث تم التطرق إلى الدلالات العلامية في المساحة الفراغية الخامسة مسبقاً، نجد أن المساحة احتوت على نوعين من العناصر والأشكال البصرية تمثلت في شكل رمزي لطائر (حمامة)، شكل هندسي مختلف الأحجام والانتشار(الدائرة)، حين يجمع الفنان في حيز واحد بين عنصرين بصريين، وهما الحمامة والدائرة فهو مما لاشك فيه يبعث إلينا برسائل السلام الروحي الداخلي في نفسه والتي مصدرها قوة التوكل بالله والثقة بقدرة مشاعر الصفاء والسكون والطمأنينة، التي نلتمسها من إيحاءات الشكل الدائري حول طائر السلام متناثر باتجهات وأحجام مختلفة .

وللمدركات البصرية في المساحة الفراغية السادسة للتكوين، نجد الفنان رسم مجموعة من الحروف اللاتينية تكونت من سبع حروف اقتصرت على (F,G,C,Z) حيث تكرر حرف (C) ثلاث مرات، ومن الملاحظ أن العدد سبعة تكرر في هذه المساحة وفي المساحة الفراغية الثالثة أيضاً والذي يرشدنا إلى أن اختيار الفنان لهذا العدد كان اختياراً مقصوداً وليس اعتباطياً، وذلك دلالة مؤشريه على ارتباط الفنان وقوت انتمائه لدينه وعقيدته إذ نجد أنه اختار هذا العدد بناء لكثرة استخدامه في الدين على سبيل المثال نجد : فخلق الله عز وجل السموات سبعا، والأراضين سبعا ، والأيام سبعا، والإنسان كمل خلقه في سبعة أطوار، وشرع الله لعباده الطواف

سبعا، والسعي بين الصفا والمروة سبعا، ورمي الجمار سبعا سبعا ... وغيره من استخدام هذا العدد في شرائع التوحيد.

وفي التحليل العلامي الى المساحة الفراغية السابعة، والذي شغل فراغه الفنان بمحتوى من الأشكال والعناصر البصرية، والتي تمثلت في ريشتي طائر أخذت حركة التقوس والانحناء، في هذه الأيقونة التشخيصية لريشة رسم الفنان وضعية الريشة بتقوس بسيط كما هي حالة بعض اشكال الريش في الواقع إذ أن بعضها يأخذ شكل الاستقامة، قد اختار الفنان وضعية التقوس لريشة بدل المستقيم تعبيراً عن الاحتواء والاحتضان والشعور بالطمأنينة التي تضفيه على أرواحنا صلاة الفجر، حين عبر عنها الفنان في هذه المساحة من خلال أيقونة شكل الديك والذي ارتبط في ثقافتنا المسلمة بصلاة الفجر، وأكد على هذه الدلالة بأيقونة كتابية (الله اكبر) إنها ساعة بيان الخيط الأبيض من الأسود حين يشق النور صدر الظلام فتنقشع الغمة، أما الشكل الهندسي (دائرة) فجاء بصيغة التأكيد للين والرحمة والعطف والفرج التي ننشدها من الله سبحانه وتعالى حين الدعاء لتنقشع الغمة ويأتي الفرج ....

في حين نجد ان الإطار الفراغي السادس جاء داعماً لدلالة العلامية في هذه المساحة إذ أن المتأمل فيها يجد أنه قد تمركز في الوسط شكل بصري احتوى على عنصرين، الأول نص كتابي (الصبر مفتاح الفرج) بخط إسلامي أندلسي، وهذه دلالة مؤشرية على قوة التوكل وحسن الظن بالله حتى اختيار الفنان لنوع الخط ماهو إلا تأكيداً لانتمائة لثقافته الإسلامية والثاني شكل بصري (ورقة أومطوية أو مخطوطة)، وهي دلالة أيقونة تعبر عن بعث الرسالة وانتظار الرد المتمثل في ارسال الدعاء وانتظار الاستجابة، أما اعتماد الفنان في بنائة لهذا الإطار السادس لهيئة اقرب ما تكون إلى شكل وردة القرنفل، تم تقسيمها إلى عدة طبقات حددت اطرافها بخطوط متراصة بعضها ببعض، فكانت دلالة مؤشرية على الاحتواء والطمأنينة في استجابة الدعاء من منبع وعد رباني (ادعوني استجب لكم).

وبالعوده إلى المساحات الفراغية داخل الإطار الفراغي الثاني لنجد أن المساحة الفراغية الثامنة حمل في طياته أشكال حيوانية لمجموعة من الأسماك بلغ عددها سبع سمكات اتخذت اتجاه يسار اللوحة في الحركة التعبيرية، إن استخدام الفنان لأيقونة التشخيصية للسمكة عنصر

بصري ماهو إلا دلالة على السباحة بالعمق الفكري الديني والمشاعر الوالدية، حيث اتخذت الأسماك وجهتها باتجاه يسار اللوحة والتي تعبر في علم التحليل النفسي عن المستقبل، إنه التفاؤل بمستقبل أكثرإشراقاً، أما ظهور العدد سبعة لتكرار العلامة الأيقونية فإنها مؤكدة على الدلالة العلامية لتكرار الرقم سبعة في موطن آخر على اللوحة، وسبق أن أشرنا أنه دلالة مؤشرية على ارتباط الفنان وقوة انتمائه لدينه وعقيدته وصاحب مرجعية دينية ثابتة.

حتى الوصول إلى المساحة الفراغية ما قبل الأخيرة المساحة التاسعة والتي نلحظ فيها أن العناصر البصرية جاءت على هيئة ثمان دوائر تبدأ بحجم صغير وتنتهي بتضاعف حجمها يفصل بين كل من هذه الدوائر مثلثات متناظرة، إذ استطاع الفنان أن يوصل من خلال هذا التزايد بالحجم إلى الإصرار على التنامي في العطاء والصمود دون النكوص إلى الوراء، من خلال استخدام عنصر الثبات المثلث ليكون ركيزة داعمة بين الدوائر، وقد أطرت هذه المساحة الفراغية بحزام من الخطوط المستقيمة والدوائر بحركة تتابعية تبادلية بين بعضها البعض. شكل (١٩)

شكل (١٩)

في الأخير نجد أن هذا الإطار الفراغي بما احتواه من مساحات فراغية كانت تتناغم فيه الإيقاعات تارة بالتناظر وتارة بالتكرار، ومرات أخرى بالتبادل، وهذه السمات كما نعلم هي ما

أكسب الفن الإسلامي تفرده عن باقي الفنون فكان مصدر إلهام للفنان في آليات تركيب عمله إيماناًمنه بعمق خصائص الفن الاسلامي وديمومتها على مر الزمان.

وحين نأتي إلى وصف الإطار الفراغي الثالث في التكوين والذي يقع في يمين اللوحة نجد أن الفراغ فيه كناية عن المطلق، إذ تعبي مساحته الفراغية أشكال بصرية تكونت من عناصر نباتية وهندسية تمثلت في شكلين هندسيين (الدائرة والمثلث)، أما العنصر النباتي فقد تمظهر على هيئة تشخيصية رمزية مجردة لزهرة القرنفل، التي شاع استخدامها في الفن الإسلامي بتشريحات مختلفة كما سبق وذكر ذلك، فقد أراد الفنان أن يعبر من خلالها بما أعطى شكلها والذي يوحي بدوران المراوح عن الديمومة واللانهائيةوالدينامكية في الحركة والسعي وراء الأسباب لتحقيق الهدف من الدعاء، لقد عبر الشكل الهندسي للمثلث في هذا الحيز الفراغي عن اختزال ما يصبو إليه من أهدافوأغراض ومضمون فكرة اللوحة، إذ زاوج فيه بين البساطة واللانهائية، والصفاء والهدوء، والثبات والتنامي، والطمأنينة والاستقرار والانطلاق، فجمع بين الأضدادبإيقاع ونسق ومتناغم .

ويتبعه مباشرة لجهة اليسار من اللوحة، إطار فراغي رابع، جاء الفراغ فيه كناية عن الرتابة والسكون واللا حياة، كأحد المحطات التي يمر بها الإنسان أثناء المحن، عبر عن ذلك من خلال شكل المستطيل مقوس الأطراف قسم إلى خطوط أفقية مقسم على شكل شبكة إذ تعبر هذه الخطوط بالامتداد والتوازي وبالمقابل تعبر الخطوط المتقاطعة بالصراع والشعور بالاختناق وهي إحدى الحالات التي تمر بها النفس البشرية، انه سكون الصمت في الظلمة.

ومنه تنتقل العين بشكل تتابعي إلى إطار فراغي خامس في التكوين جاء الفراغ فيه كناية عن الضياع والتشظي، ملأ مساحتها الفراغية بمجموعة من العناصر المتناثرة والتي جمعتها صفة مشتركة وهي أنها عبارة عن أجزاء من وجه بشري تمثلت في (عين، حواجب، انف) وبعض الرموز الأخرى إذ نجد أن العين كرمزية دلالية تمثل الانتظار والترقب التي تحتاج إلى تحلي الإنسان بالصبر لبلوغ النتيجة والخوف من الإخفاق .

نتائج التحليل:

إننا نقف في هذه اللوحة أمام نص يحمل في داخله من الثنائيات والأضداد على جميع الأصعدة التعيينية والتضمينية بين أضداد اللون وأضداد العلاقات. إنه التشفير العلامي والبعد الدلالي في روح العمل. إن النسق الذي بنيت عليه اللوحة في شكلها العام هو نسق يجمع بين بنية تتمحور حول فكرة التضاد اللوني والتضاد على البعد الدلالي والعلامي.

وهكذا وبعد كشف أنساق العلاقات الاتصالية يمكننا الكشف عن قانونين رئيسيين يحكمان هذه العلاقة:

١- قانون الاتصال اللوني/ التوزيع والتراكب اللوني المنفصل.
٢- قانون الانقطاع/ تحدده انفصال ست أطر، احتوت على أربعة عشر مساحة فراغية تضمنت مجموعة من العلامات ذات العلاقة الاتصالية.

إنه خطاب بصري ضمن سياق شعبي ديني نفسي بنسق تجريدي مفاهيمي. يقع بين التعيين والتضمين.. لقد احتوى التكوين على مضامين دينية وشعبية بيئية عربية لا تقف عند المستوى السطحي للشكل بل تتعداه إلى مستوى الرمز والإيحاء. كما ظهرت هوية الحرف العربي في اللوحة كدلالة صوت الانتظار وهمسات السكون في فضاءات اللوحة.

لكن التشخيص للكائنات البشرية والحيوانات وأيضاً العبارات الكتابية أتت لتؤطر العمل، محاولة الابتعاد عن الانغماس الخاص في التجريد الرمزي حتى لا يضيع المتلقي بمتاهات الدال والدلالة والمدلول في العمل. إن الأشكال البصرية منبهات شأنها شأن الأصوات، وهي كفيلة من حيث البنية بإثارة دلالات عميقة ودلالات سطحية تحمل قيم جمالية. بالإضافة إلى بعض العلامات المؤشرية والرمزية التي تربطنا ببيئة وعقيدة الفنان.

هيمن على فضاءات اللوحة بعض الغموض والوضوح في آن واحد، حيث تتكون الوحدة العامة للعمل من تسلسل وتتابع سلسلة من العلامات المتشابهة وغير المتشابهة في التكوين

العام، لتكون فكرة حول (أعماق الصبر)، تلك الفكرة المحملة بمجمل المشاعر العلائقية ما بين وجدان وانتماء للعقيدة والبيئة.

كما كان الانتظام الذي مثلته (الحركة، والمساحة)، الدوران والتكرار والتبادل والتناظر لبعض العلامات، كلها دلالات دالة على فكرة الحيرة والانتظار والأمل والرجاء وقوة التوكل على الله.إنها مسألة أنطولوجية عن لعبة المرئي واللامرئي من الأشياء، عن تكرارها وصيرورتها. إذ تناغم اتساق العطاء الوالدي والصبر مع شفرات العلاقة الدالة، جمعت بين رمزيات التراث الديني والشعبي والنفسي في أنساقها.

إنها شفرات التجربة الواقعية والوجدانية والجمالية، تمازجت للتراقص على سطح اللوحة وبين مفرداتها وعناصرها وعبق رائحة وذبذبات ألوانها، على أنغام الأمل والفرج كنتيجة حتمية للصبر نابعة من إيمان وتوكل عميق بالمطلق الجليل.

إنها تجربة نفسية مجردة تجلت لنا من خلال عيش تجربة جمالية إنسانية تتملك المتلقي في حال إعمال الفكر مع الحس والحدس.من خلال الشمولية والعلاقات المتبادلة لتحقق الخاصية الأساسية التي يمكن من خلالها فهم التراكب والمجاورة والنظام النسقي للوحة والذي أشبه بكونه منمنمة معاصرة.

فسيميوطيقا الخطاب البصري عند الفنان العمود في هذا العمل كناية لمعنى نفسي ووجداني يعيشه الفنان في لحظة ولادة العمل لتترجمه لنا أيقونات ورمزيات هذا العمل، في سياق نفسي وشعبي وديني. حمل مقاربات أيديولوجية بين الفنان وسبر أغوار نفسه وبين مجتمعه.

نجد أن العلائق الداخلة بالتحكم في اشتغاله وفي إنتاج معناه ودلالاته وطبقاته الدلالية المتراكمة بعضها فوق بعض توحي للمتلقي بهذا المفهوم التأويلي العميق.

إن مثل هذا النتاج الفني عندما يقف أمامه جاهل بثقافة الشعوب وفكرها الأيديولوجي الإسلامي العربي وتقلبات النفس البشرية، فإنه لا يملك من الاستيعاب العميق لفك شفرتها

الدينية على وجه الخصوص إلا القشور منها، حيث أن حل شفرتها ورموزها وعلائقيتها المكونة لهذا النسق المتحد منوط بتداولها في حدود وعلائقية. ذات مرجعية دينية إسلامية وجدانية بالدرجة الأولى وقوة الحس والحدس.

إذ نجد أن حركة العناصر والرموز والعلامات في اللوحة يحكمها قانون ونظام واحد، فإعادة تفكيك وتركيب، هذه النظم العلامية تكون أشبه بلعبة الخلق والإبداع الفني للوصول إلى وحدة البناء ووحدة الموضوع في نسق ونظام واحد. إنها العلامة التي تحيل الأيقونات إلى بيئة متكاملة متناغمة داخل فضاءات اللوحة، وقوة العلامة بين العلامة الأيقونية (التشخيصية) والعلامة الرمزية (التجريدية) والعلامة المؤشرية (السبب والنتيجة).هذا يكشف عن بنية تضاد مقلوبة تتكلم عن انتظار (الأشياء) يعاد صياغتها على عبارة الصبر مفتاح الفرج.

نجد أن التعبير والمحتوى لا يعرف أحدهما إلا في علاقته بالآخر (سوسير) يومض هنا أيضاً في إطار العلاقة التي يؤسس فوقها الدال والمدلول وفي جدلية الترابط داخل إطار سيميائي (محمد، ٢٠٠٨: ١٠٩).

إن كل وحدة مهما صغرت لا يمكن معرفة طبيعتها إلا في وجود وحدات أخرى وبالنظر في طبيعة العلاقة بينهما. وغالباً ما يكون للصورة الذهنية في العمل الفني إلى جانب دوافعها الواضحة معنى خاف لا ندركه على نحو مباشر على الرغم من أن هذا المعنى قد يكون بالغ التأثير منذ البداية.

وعندما يتم ربط الأشياء بعضها ببعض من خلال المواضع والأشكال والألوان فإن العلاقة لا تكون مجرد علاقة بصرية أو فيزيقية، ولكن يجب فهمها على أنها رابطة وجودية بالمعنى العميق لهذه الكلمة (محمد، ٢٠٠٨: ٩٨).

توصيات الدراسة:

توصي الباحثة بما يأتي:

١- الاهتمام بأعمال الفنان يوسف العمود في العديد من الوسائل التكنولوجية الاعلامية.

٢- دراسة لوحة (أعماق الصبر) في ضوء عناصرها ودلالاتها الفنية.

المراجع العربية:

- آل وادي، علي والحسيني، سلمان. (٢٠١٤). **النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات**. عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- أشويكة، محمد. (١٣٢٢). **الصورة السينمائية: التقنية والقراءة –دراسة–**، الدار المغربية العربية، (ط٢)، الرباط.
- بنكراد، سعيد. (٢٠١٢). **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، دمشق: دار الحوار.
- بنكراد، سعيد. (١٩٩٠). **فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد، دار الكلام، الرباط.
- داسكال، مارسيلو. (١٩٨٧). **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة: لحمداني حميد وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- الدليمي، رياض.(٢٠١٣).**بين الفكر والنقد والتشكيل البصري**. عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- أمهز ،محمود.(٢٠٠٩). **التيارات الفنية المعاصرة**، ط٢، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
- عفان، إيمان.(٢٠٠٤). **دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم**، الجزائر: كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر.
- محمد، بلاسم.(٢٠٠٨).**الفن التشكيلي قراءة سيميائية في انساق الرسم**.عمان: دار مجدلاوي.
- المهوس، عبد الرحمن. (٢٠١٦). **السميولوجيا (الجذور، المفاهيم، الامتدادات)**، الرياض: مكتبة جرير.
- نهر، هادي. (١٣٢٢). **دراسات في الإعلام والإشهار وثقافة الصورة**، عالم الكتب الحديث، (ط٢)، إربد.

الشبكة العنكبوتية:

- **https://ar.wikipedia.org/wiki/%**

الملخص:

إن الانتقال بين اختلاف الأحجام وأنواع الخطوط والألوان واستعمالات العلامة بين (المؤشرية، والأيقونة، والرمزية) ووظيفتها (الدال والمدلول والدلالة) في اللوحة ما هو إلا إعلان عن الإيمان بالقدر خيره وشره وقوة التوكل على الله، إن أعمال الفنان يوسف العمود ما هي إلا علامات دالة على الإيمانيات العالية لديه، إنها باختصار دلالة (أعماق الصبر). وما أورده عن لوحة (أعماق الصبر) ليست محض شعور خيالي غير واقعي، إنما هو شعور واقعي خلق نطفة في ذهنه مرت بأطوار النمو إلى أن تكونت بصورة ذهنية معينة، حتى آن الأوان إلى مخاض ولادة الفكرة لتتجسد لنا كمولود حديث الولادة يعبر عن نفسه على السليقة دون تكلف، هكذا ظهرت لنا لوحة الفنان بكل ما تحمله من معاني ومشاعر مختلطة.

- هذا وقد ترجمتها أقلامه وريشته وألوانه في لحظة ولادة مولود جديد من رحم التضاد والثنائية التي كان يعيشها الفنان في تلك الفترة، لحظة مخاض ولادة هذا العمل الخلاق المحمل بالقيم الوجدانية والفكرية والجمالية في نسق واحد تتراقص على أوتاره الرجاء تارة وقوة الأمل تارة أخرى، تتردد في فضاءاتها صدى أعماق الصبر.

- **الكلمات المفتاحية:** قراءة تحليلة، يوسف العمود، المنهج السيميوطيقي.

Abstract:

The transition between the different sizes, types of fonts, colors, and uses of the sign (indicative, icon, and symbolism) and its function (signifier, signified, and connotation) in the painting is a declaration of belief in Destiny (good and evil), and the power of trust in God. The works of the artist Youssef Al-Amoud are indicative signs. He has high beliefs. In short, it is an indication of (the depths of patience). What he

mentioned about the painting (The Depths of Patience) is not just an imaginary, unrealistic feeling, but rather a realistic feeling created by a starting in his mind that went through the stages of growth until it was formed in a certain mental image until the time came for the application pangs of the idea to be embodied for us as a newborn child expressing himself in the natural form. Without affectation, so the artist's painting appeared to us with all its mixed meanings and feelings.

This was translated by his pens, brushes, and colors at the moment of the birth of a newborn from the womb of the contradiction and duality that the artist was living in during that period. At the moment of launching the moral work of great importance. Emotional, intellectual, and aesthetic values in a single format diversify between hope and the power of hope and reverberate in its spaces deep patience The Depths of Patience.

- **Keyword:** Analytical Reading, Yusuf Al-Amoud, Semiotic,