OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1206

الدلالات الرمزيَّة في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا

د. خلود بنت حمد العبيكان[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 20/7/2023 Date of acceptance: 15/8/2023 Date of publication: 15/12/2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملخص:

يُعدُّ استخدام الرمز جزءًا مهمًا من التعبير البصري منذ الحضارات القديمة حتى يومنا هذا. وتهدف الدراسة الحالية إلى الكشف عن إيضاح مفهوم الدلالات الرمزية وأهميتها في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا، من خلال الوصف والتحليل الفني، ومحاولة رصد الجوانب الفنية لهذه الدلالات واستخداماتها في تكوين العمل الفني.

استخدمت الدِّراسة المنهج الوصفي التحليلي؛ للكشف عن هذه الدلالات وتحليلها؛ للوصول إلى نتائج مرتبطة بأهداف البحث. تكونت عينة البحث من لوحات فنية من أعمال الفنان خلال الفترة الممتدة بين عامي (1822-1837م)، حيث تم فرز الأعمال وفق الفترة الزمنية المحددة، آخذين بالنظر المراحل والتحولات بالأسلوب الفني. وتم اختيار الأعمال الفنية كعينة قصدية؛ إذ بلغ عددها (4) أعمال، تُمثِّل مرحلتين مهمتين عند الفنان، وهما: المرحلة الأوروبية، ومرحلة المغرب العربي.

وقد توصلت الدِّراسة إلى عدة نتائج، من أبرزها: ارتباط الصياغات التشكيلية في أعمال ديلاكروا وفق المرحلتين الفنيتين اللتين عاشهما في أوروبا والمغرب، إضافة إلى أن الفنان استخدم في بعض أعماله دلالات رمزية متنوعة (مباشرة وغير مباشرة) أهمها: الدلالات الرمزية الاتفاقية والتعليلية والجمالية، كما استخدم الدلالات الإيحائية والاحتمالية، وجميع هذه الدلالات ذات معانٍ ضمنية. وعلى إثر نتائج الدراسة توصلت الدارسة الحالية إلى مجموعة من التوصيات، من أهمها: تشجيع الدراسات والأبحاث المرتبطة بتحليل الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية المحلية.

الكلمات المفتاحية: دلالة، رمز، ديلاكروا.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

عُرف الرمز منذ قدم التاريخ، فهو جزء من الحضارات الإنسانية، حيث ظهرت الرموز قديمًا للتعبير عن فلسفة ومفاهيم وقيم معينة، كما يُعَدُّ نمطًا من أنماط التعبير عن النفس، حيث يُعَدُّ نوعًا من التواصل غير اللفظي الذي يتم فيه التعبير عن الأفكار والمشاعر دون استخدام العبارات المنطوقة. ويتباين مفهوم الرمز وفق التوجُّه الفني الذي سيتم توظيفه فيه، كما يتغيَّر شكلًا ومضمونًا بناء على ارتباطه بمفاهيم ومعطيات مختلفة، تتلاءم مع العمل الفني وتوجهه وقراءته وتفسيره.

[1] أستاذ مشارك / كلية الفنون – قسم الفنون البصرية- جامعة الملك سعود.

ويرتبط الرمز بدلالاته المختلفة بشتى أنواع الفنون على مر المكان والزمان، والفنون البصرية تتميز عبر التاريخ بسمات رمزية تميّزها عن غيرها من الفنون الأخرى، حيث يشكّل لغة شاملة وعالمية، يمكن أن يحظى بتفسيرات متعددة من قبل المتلقّي بناء على المضامين الفلسفية والجمالية. فالرمز أو الإشارة يختلف اختلافًا كليًا عن الحركة الرمزية في تاريخ الفنون البصرية، فالإشارات هي علامات فنية تقدّم لنا المزيد من البصيرة عن مصدر العمل ومعناه، وتتبع أسسًا ومعايير بلغة تصويرية، أو بمعنى آخر هي لغة تصويرية كتابية، كما عرفها العلماء بالسيمائية "Semiotics " فالإشارة تختزل صورة كاملة أو معنى وتحوله إلى رمز مختصر بلغة عالمية، تدل على جملة من التعبيرات في شكل هندسي أورسم لكائن مبسط (AL-Omar,2016).وأكدت دراسة الخطيب (Al-Khatib,2016) أن الرمز أحد المعطيات التي اعتمدها الفنان التشكيلي؛ للتعبير عن كثير من المضامين الفكرية والجمالية؛ ليمتلك العمل الفني أبعادًا غير الظاهرة منه، فالرمز يحتمل دلالة أبعد مما يبدو عليه في الواقع، وما يدخل الرمز في تركيبه يمتلك أبعادًا فكرية وفلسفية وجمالية، حيث تتمثّل بحالة الغموض التي تحيط العمل الفني أو الأدبي، ويؤكد عطية (Attia,2007) أن لكل عمل فني جانبه اللا مرئي المرتبط بالفكرة وبالمواقف العاطفية.

كما استخدمت الرمزية الرمز والاستعارات لتصنع لدى المتلقي الدافع؛ للتفكير والغوص في المعنى بدلًا من الأسلوب الفني والمتعارف عليه في بعض الأعمال الفنية، وتشير دراسة جاسم (Jassim,2020) إلى أن الرمز يجعل المتلقي يتذوّق الفن بشكل أفضل عن طريق فك الرموز في العمل الفني، وفهم دلالاته وعناصره الشكلية. وتعدُّ الدلالات الرمزية إشارة للمعاني والرموز المستخدمة في العمل الفني للتعبير عن أفكار ورسائل معينة. وتضم المدرسة الرومانتيكية قيمًا فنية وجمالية، تمثّل في واقعها لغة فنية عبّر عنها أحد روّادها، وهو الفنان أوجين ديلاكروا Eugène Delacroix بأسلوبه الفني الذي يحمل فكره الثقافي ومضمونًا معينًا ليخاطب به العالم الخارجي، مما يؤكد الارتباط بين الدلالة الرمزية للشكل والمضمون، حيث يستمد كلٌّ منهما كيانه من الآخر بشكل لا يمكن فيه الفصل بينهما، فجاءت تجربته غير منفصلة عن المرجعيات ذات العلاقة بالرمزية، حيث عكست لوحاته أسلوبًا فريدًا بين الرومانتيكية والرمزية، سواء من حيث الأشكال أو الألوان أو الموضوع.

يعدُّ الرمز من نشاطات الفكر الإنساني التي استُخدِمت منذ القدم للتعبير عن الفكر والمشاعر، من خلال رموز بصرية يُوصِل من خلالها ما يريد طرحه بإيجاز. وهذه الرمزية كما أشار إليها جاسم (Jassim,2020) جعلت الفن أكثر متعة جمالية وتذوّقًا، فلم يعد الفن محاكاة للواقع بتفاصيله، بل جاء الرمز ليجعل من المتلقّي يتذوّق الفن بشكل أفضل، من خلال فك الرموز في العمل الفني وفهم دلالتها. ويؤكد الموسوي (Al-Mousawi,2017) أن الفن الرمزي ليس رمزًا فحسب، ولكنه يؤدّي أكثر من الوظيفة الرمزية؛ ذلك لأن العمل الفني مُعبّر بالطريقة التي تكون بها القضايا معبّرة؛ كصياغة لفكرة أو مفهوم، فالعمل الفني ككل هو ضرورة للوجدان، بحيث يمكن أن نطلق عليه الفن الرمزي، فهو فردي وعضوي، بحيث إن عناصره معبّرة عن ذاتها وفي ذاتها.

ومن خلال استطلاع الباحثة لأعمال أوجين ديلاكروا Eugène Delacroix تكشّف لها أن بعض العناصر والأشكال في أعماله الفنية تهدف إلى بث أفكاره برموز تحمل في طياتها مضمونًا لا مرئي، وهذا ما

جعل الدراسة الحالية تبحث في الدلالات الرمزية في أعماله الفنية، فاللوحة لديه ما هي إلا توثيق محلي وعالمي من خلال استخداماته الرمزية. وقد ظهرت كثير من الدراسات عن الفنان أوجين ديلاكروا، ومعظمها – حسب علم الباحثة - تنظر لأعمال الفنان من زاوية فنية بحتة دون الخوض في مضامينها الفلسفية والمرتبطة بالدلالات الرمزية، حيث تزخر الأعمال الفنية للفنان بأشكال رمزية تحمل مضمونًا معينًا بما تحتويه من قوة رمزية؛ للتدليل عن آرائه التشكيلية ورؤيته وفلسفته في التعبير بالرموز والألوان؛ إذ تظهر قدرته في توظيف الصورة الرمزية واللون في عناصره الفنية، والتعبير عن أفكار ومفاهيم ذات دلالات عميقة، تتجسَّد في مختلف العناصر التشكيلية لإعطاء قيم جمالية في أعماله الفنية، فهو يصوّر كل العناصر والأشكال الفنية بكل ما تحتويه من الرموز والمعاني التي تعكس العلاقة بين الدال والمدلول؛ ليعطي المتلقّي قراءة العمل الفني في أبعاده الجمالية والفنية. وتعدُّ لوحة "الحرية تقود الشعب" من أشهر أعماله التي أصبحت رمزًا للثورة والحرية، حيث أكد الحمداني (Al-Hamdani,2016) أن ديلاكروا وظّف جسد الفتاة شبه العاري كرمز للحرية.

وتتضح المشكلة في أن الدراسات المرتبطة بالدلالات الرمزية لمثل هذه الأعمال الفنية الخالدة تساعِد على الرؤية الجمالية لها، كما أنها تساعد على قراءة الأعمال الفنية بشكل عام بطريقة مختلفة، وتساعد في الكشف عن الجانب اللامرئي المرتبط بالفكرة والموقف. لهذا سعت الدراسة الحالية لاختيار مجموعة من أعمال الفنان أوجين ديلاكروا؛ بغرض دراستها والكشف عما تحمله من دلالات رمزية، ومن هنا برزت مشكلة الدراسة الحالية، والتي تمثّلت بالسؤال التالي:

- ما الدلالات الرمزية في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا؟

أهمية البحث:

ترجع أهمية الدراسة في كونها تسلّط الضوء على جانب مهم من جوانب الفنون البصرية، من حيث:

- إفادة الدارسين في مجال الفنون البصرية، وتحليل الأعمال الفنية بشكل خاص.
- رصد الدلالات الرمزية وتحليلها.
- إضافة علمية للمجال الثقافي عامة والفني خاصة.

أهداف البحث:

تهدف الدراسة الحالية إلى:

- التعرف على الدلالات الرمزية وظهورها في رسوم الفنان ديلاكروا

حدود البحث: حُدِّدت الدراسة الحالية بما يأتي:

- الحدود الزمانية: الأعمال الفنية للفنان أوجين ديلاكروا في الفترة الممتدة بين عامي (1822-1837).
- الحدُّ الموضوعي: الدلالات الرمزية في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا.

مصطلحات الدراسة:

الدلالة (Signification): هو العلم الذي يبحث عن المدلول في الرسم ونظمه وخصائصه (Al-Douri,1996). وقد عرَّفها كيروزويل Kerozweel (1985) بأنها: "العلامة التي تربط بين الصورة (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول)".

أما الرمز (Symbol) فهو: "علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفعل قانون، غالبًا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة" (Alloush,1985:p101-102) .

الدلالة الرمزية: "ليست مجرد علامة بديلة نستجيب لذاتها وكأنها الأصل، بل هي تستدعي تصوراتنا عن الأشياء وليست الأشياء ذاتها" (Abdul Hameed,1997:p7).

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث:

المبحث الأول:

- **الرمزوفاعليته في الفنون البصرية:**

لعبت الرموز دورًا مهمًا منذ الحضارات القديمة إلى وقتنا الحالي، حيث أشار ياسين (Yassin,2006) إلى أن استخدام الرمز بمثابة المرحلة الأولى التي خطّتها الإنسانية لغرض التعبير عن النفس. واهتم علماء الأنثروبولوجيا بدراسة الرموز؛ لأن الإنسان وحده الذي ينفرد عن باقي الكائنات الأخرى بالسلوك الرمزي، وبالقدرة على استعمال الرموز. لقد صنع الإنسان البدائي من رسوم وأشكال، بعض الأشياء طواطم يلتفون حولها، ويرفعونها شعارات، ترمز إلى الجماعة أو القبيلة التي ينتمون إليها (Attia,2007)، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على أن الرمز نشأ مع نشوء الإنسان، فهو من الحضارات الأولى التي استخدمته في التعبير عما يشعر به من خوف أو فرح أو كممارسات دينية.

وقد أشارت دراسة الخطيب (Al-Khatib,2016) إلى أن الرمز بمثابة الطاقة الفكرية التي بواسطتها يصبح مضمونًا معينًا من الدلالات الفكرية، مرتبط بعلامات حسية وواقعية متطابقة، ومن هنا احتلَّ الرمز مكانة أساسية في تحليل الثقافة؛ لأنه ينتج الواقع وليس انعكاسًا له، لذلك لا نستطيع فهم الممارسات المختلفة للإنسان في أي ثقافة معينة، من دون الدور الذي يمكن أن تقوم به الرموز التي تشكّل الأدوات المساعدة للإنسان في معرفة العالم.

وأضحى الرمز من المفاهيم التي اختلف الفلاسفة في وضع تعريف محدد له، فظهرت العديد من المفاهيم والآراء المختلفة التي تناولت الرمز بالدراسة والتحليل، حيث فسَّر الفلاسفة الرمز كل بحسب رؤيته الخاصة: فقد ذكر كرم (Karam,2014) أن أفلاطون ينكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا يرى فيها سوى صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي. ويرى هيغلHegel (1986) أن الرمز هو "دلالة خارج الذات، تحتوي مضمون التمثيل الذي تستحضره منها...، ولا يلزم أن يكون الرمز مطابقًا للمعنى، إلا أنه يمتلك معنى مزدوجًا، فهو يظهر كشكل له وجود مباشر، ومن ثم يظهر أمامنا موضوعًا أو صورة له. وبحسب رأي كانط Kant (2015) فالصورة الرمزية توحي بالشيء الذي ترمز إليه، وهذا الإيحاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشيء، بل بواسطة علاقات داخلية بينهما مثل النظام والانسجام ...، وبهذا

فالرمز هو جامع لدلالات العقل، وعندها يصبح العقل خالقًا للرمز، وقام هيربرت ريد Herbert Read(1975) بتصنيف الرمزية إلى نوعين، وهما:

1- الرمزية المجردة: تستخدم أشكالًا ذاتية، لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو ظواهر الطبيعة، ولكنها مرتبطة بموضوعات مطلقة.

2- الرمزية المحددة: تستخدم صورًا محددة مشيدة في أثناء ذلك، وخيالات لا عقلية، مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابط بينها، فعندما تتجاوز الرمزية تفصيلات الأشكال الطبيعية فهي تحقق بذلك عنصر الإيحاء بالمضمون للموضوع أو الشكل المرسوم.

أما كاسيرر Cassirer فيُعَدُّ من آخر الذين بحثوا في الرمز وتعمّقوا بدراسته، ويُعَدُّ أول من أطلق على الفن صفة اللغة الرمزية، وسيطر هذا المفهوم على الدراسات الفنية في القرن العشرين، حيث ظهر تاريخ جديد للثقافة يستند على فكرة: الفن تعبير رمزي (Rönthal, M, and Youdin,1981).

تقوم الفنون البصرية بدور مهم في التعبير عن المشاعر والأحاسيس وإشباع حاجات الإنسان جماليًا؛ فقد ذكر عالم النفس فريزي Frazer ليس الرمز شيئًا أو إشارة محددة، ولكنه وسيلة فنية أو أدبية تكشف حالة من حالتنا النفسية، فمن خلاله نصل إلى ناحية من ذاتنا لا نستطيع بلوغها إلا بالرمز (Hassan,1994)، ولعل هذا ما يبرر لجوء الفنان في أثناء صياغته لعناصره وأشكاله الفنية إلى عدم التقيد بالأوضاع الطبيعية للأشكال ونسبها؛ لأن جُل تفكيره مُنصبٌّ على اللامرئي والمضمون الذي يحمله.

إن استخدام الرمز في الفن نقل المتلقي إلى ملكة الخيال التي تمكّنه من إدراك الحقيقة، خاصة وأن النظرة الرمزية قد ارتبطت في حقيقتها بعالم الماهيات الخفية، والمظاهر التي كانت تشير إلى أن عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الخفي (Al-Khatib,2016) ، وقد ميّز موريس Morris بين الرمز الفني وبين الرمز العلمي، حين أشار إلى أن العلوم تستعمل رموزًا مختلفة أو إشارات، مثل الحروف والأشكال والأعداد، والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلى أن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها، وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، بينما الرمز يحمل معنى خاصًا به، ونستمده من تأملنا له، فكأن الشكل والمضمون يكونان معًا وحدة عضوية، من هنا تصبح الصلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية، وليست مصطنعة كالتي نجدها في الرموز العلمية (Zyadh,1988).

إن الرموز التي يضعها الفنان في عمله الفني تحتاج أن يبذل المتلقّي جهدًا في إدراك اللامرئي؛ للوصول لمضمون الفكرة واستيعابها، ومن الممكن أن يؤدي ذلك إلى إدراك جماليات العمل الفني، وهذا لا يعني الإكثار من الرموز وزيادة الغموض في العمل الفني؛ لأن ذلك سينعكس سلبًا على العمل نفسه وعلى المتلقي الذي لن يدرك المضمون؛ لكثرة الرموز الفنية.

حدد العبيدي (Al-Obeidi,2022) الشروط الواجب توافرها لمعرفة الرمز، وهي:

1. خاصيته التشكيلية التصويرية، وهذا يعني اعتبار الرمز فيما يرمز إليه.
2. قابليته للتلقّي، بمعنى أن هناك شيئًا مثاليًا غير منظور يتصل بما وراء الحس، ثم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيًا.
3. قدرته الذاتية؛ أي: أن الرمز له طاقة خاصة به ومنبثقه عنه.

4. تلقيه كرمز، ويُقصَد به أن الرمز عميق الجذور إنسانيًا واجتماعيًا، فيصبح من الخطأ تصوُّر قيام الرمز ثم تقبُّله بعد ذلك؛ لأن عملية تحول شيء إلى رمز وتقبّله على هذا الأساس تُعَدُّ عملية واحدة لا تتجزّأ.

وأشار رندل كلارك Randle Clark (1988) إلى أننا إذا تجاوزنا الفحص السطحي للرموز للنظر بشكل أعمق لوجدنا أن الرمز -بحد ذاته- ليس مهمًا، بل المهم ما تجمع حوله من أفكار، تُعطِي له مغزى. وأكد البسيوني ((Al-Bassiouni,1980) أن كل رمز يستخدمه الفنان في التعبير لا يصل لقوته التعبيرية إلا إذا كان محملًا بتجربة طويلة في ماضي الفنان، وحتى لا يصبح سطحيًا لا بد أن يعبر الرحلة الرمزية التي تجعله يتفجّر بالمعاني وينقلها للناس. وهذا يؤكد دور العقل البشري في استخلاص الرموز وفهم معناها، فهي على اختلافها تُعَدُّ وسيلة من الوسائل التي يحاول العقل باستخدام استراتيجيات التفكير أن يربط فيما بين ما هو وجداني للفنان وبين ما هو مادي مرتبط بالأشكال والعناصر، بحيث يظهر لنا الرمز حاملًا مضمونًا فكريًا وفلسفيًا وجماليًا.

المبحث الثاني:

- **الدلالات الرمزية في الفن الرومانتيكي:**

تشير إلى المعنى الذي يمثّله الرمز بطريقة غير مباشرة، حيث إن الرمز يعدّ أداة تعبيرية تُستخدَم للإشارة إلى مفهوم أعمق لما هو ظاهر أمامنا، وقد تختلف التفسيرات المرتبطة بها بناء على السياق الذي وُضِعت فيه؛ فقد أكد الحيدري (Al-Haidari,1984) أن الفن غالبًا ما يمثّل بصورة عامة فكرة جوهرية معينة تُصوَّر بأشكال رمزية؛ إذ قد يحدث تحوير روحي في تصوير الأفكار عن طريق الفنان لتركيبة فنية معينة لشيء ما. ومما لا شك فيه أن الغموض يُعَدُّ من دلالة الرمز، حيث إن الفنان يرسم أشكاله وعناصره الفنية بطريقة غامضة، وبالتالي توحي بمعانٍ بعيدة، تستتر خلف معاني اللامرئي، وقد ظهر ذلك الغموض في أعمال فنية عدة منذ قدم التاريخ، ويتضح ذلك جليًا في أعمال الإنسان البدائي التي رسمها على جدران الكهوف. وهذا ما يحدث مع الفنان التشكيلي، والذي يأخذ من عالمه الخاص أشكاله وعناصره، ويسقطها على أعماله الفنية، فيضيف إليها السمات الجمالية من خلال المعالجات الفنية، فيبدو العمل الفني حاملًا مضامين تحتاج للتفسيرات من قبل المتلقي.

وأكد صادق (Sadiq,2006:p17) "أنه بالرغم من أن اكتشاف المعاني الرمزية تحدث من خلال التفكير الشعوري الواعي، إلا أنه يجب على المصمِّم أن يجد المعنى الرمزي لفكرته في العالم المحيط، ومن ثم يجعلها مرئية بتحويلها إلى معانٍ رمزية". وذكر العبيدي (Al-Obeidi,2022) أن لكل عمل فني تشكيلي نوعين من الدلالات الرمزية، يتحكّمان بشكل مباشر وفعال في عملية إخراجه كعمل فني إبداعي متكامل، وهما:

- التكوين الدلالي الذاتي (منغلق): هو الموضوع المعروض بكل ما يحتويه من أشكال وعناصر ومعنى مباشر، وأن العلاقات الظاهرة من تفاعل العناصر فيما بينها هي التي تتحكّم في اشتغال هذا الموضوع لإنتاج معانيه ودلالته التعبيرية؛ وذلك لكون بنية أي شيء ليست صورته أو وحدته...فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسِّر تكوّن الشيء، فتنشأ اللوحة لتصبح نظامًا منغلقًا، يضم في ذاتيته مجموعة متفاعلة من العلاقات البنائية والدلالية.

- التكوين الدلالي العام (منفتح): هو الموضوع الموحى به، وهو الذي بواسطته تتم عملية التحول في اللوحة التشكيلية من النظام المنغلق إلى بنية رمزية، لا تحدد طرقها إلا بالتأويل والتفسير.

وأوضح الجزيري (Al-Jaziri,2005) أن الدلالة الرمزية هي إحدى صور التمثيل غير المباشر، والتي تدل على شيء ليس له وجود قائم بذاته، وتتولد عبر العلاقة بين الشكل والمعنى، ومفهوم الدلالة يرتبط بالرمز، ويكون نتيجة لنظام شكلي (دال) ومضمون (مدلول)، وعلاقة الدال والمدلول يحقق معنى الدلالة، فالدلالة قائمة بناء على علاقة الدال والمدلول من جهة وبينهما وبين المتلقي من جهة أخرى. وأشار عبد السلام (Abdel Al-Salam,1994) إلى أنها جاءت مصاحبة لبداية الوعي الإنساني، فهي ليست فقط رمزًا يدل على الشيء المدلول، وإنما نوع من الشحنة التي ترافق الرمز، ويقع من خلالها تأثيره على المتلقِّي، مما يساعد على تميّز دلالة الرمز، بما يساعد على توافر حرية الخيال في الفن. وقد أكد ميتياس Mitias "أن الفنان من خلال التشكيلات الفنية التي تكشف عن ذاتيته، وندرك من خلالها القيم التعبيرية الخاصة به تقودنا بدورها إليه" (Mitias,1992,p.52).

كما أشار العبيدي (Al-Obeidi,2022) إلى أنه من خلال سيطرة الفكر المنتج للرموز، وديمومته الفاعلة في تجسيدها وإدراكها، تتكون منظومة دلالية على قدرٍ عالٍ من الأهمية، ليس في اللوحة التشكيلية فحسب، وإنما في مختلف أنواع الفنون، وهي تُعرَف بالنظم الدلالية، والتي صُنِّفت كالآتي:

أولًا: دلالات الرمز المباشرة: هي مظاهر رمزية ذات معنى مباشر (ظاهري أو ضمني)، تنشأ عن حالات استدلالية آنية، وتشمل:

1- دلالات أيقونية: تظهر رمزيًا من خلال الشبه القائم بين الشيء وموضوعه.
2- دلالات انفعالية: تتحقق فيها حالة الإثارة الرمزية المباشرة؛ لارتباطها المباشر بالحالة النفسية للفنان والمتلقِّي على حد سواء، وهي تنقسم إلى:

- دلالات رمزية تنبيهية: إدراك مباشر ومفاجئ لأشياء أو موضوعات معينة.
- دلالات رمزية تعليلية: ناتجة عن العلاقة بين الشيء ومدلوله وما يترتب عليها من تفسير.
- دلالات جمالية: المتحققة انفعاليًا، والناتجة عن اللذة المثارة لدى الإنسان المتحسِّس للجمال.

3- دلالات اتفاقية: من خلال رؤية علامات رمزية، تم الاتفاق مسبقًا على مدلولاتها وما تحتويه من معانٍ.

ثانيًا: دلالات الرمز غير المباشرة (المتغيرات): مظاهر رمزية ذات معانٍ ضمنية، تنشأ عنها حالات استدلالية تزامنية، من خلال خلقها لصور أخرى ومعان في اللامرئي، ويكون للعقل دور في التفسير والتحليل، وتنقسم إلى:

- دلالات افتراضية للرمز: تُبنَى على العلاقة القائمة بين الصورة في الواقع، وما يترتب عليها من تصورات ذهنية، وما ينتج عنها من افتراضات استبدالية.
- دلالات إيحائية للرمز: تتحقق نتيجة إثارة فكرة أو إيحاء لدى شخص بمجرد إشارة إلى توجيه من شخص آخر دون أمر أو نهي، ويكون مقصودًا أو غير مقصود، وتظهر في هيأتين:

أ. دلالة رمزية واقعية: تقع في حدود الواقع والطبيعة، وغالبًا تظهر من خلال الأساليب الواقعية والكلاسيكية في الفن.

ب. دلالة رمزية تجريدية: يحاول الفنان البحث عن الحقيقة بالهروب من الصورة إلى المعنى واللامرئي، وغالبًا تتأثر بالعامل النفسي، وتظهر في الأساليب الفنية المرتبطة بالحداثة والتجديد.

- دلالات احتمالية للرمز: وتظهر حدسيًا، من خلال تفعيل الملكة الذهنية للعقل البشري، وهي من الدلالات التي يمكن أن يتحقق فيها توقعات الحدوث الحالية أو المستقبلية.
- دلالات وهمية للرمز: تنبع من خيال الإنسان بشكل مجازي لصور مركبة بعيدة عن الواقع.

ولا تقتصر الدلالات الرمزية على الأشكال فقط، بل تشمل الألوان؛ لما لها من أهمية في الأعمال الفنية، وما تحمله من مدلولات كان لها تفسير منذ الحضارات القديمة، وارتبطت بطقوسهم الدينية وحياتها اليومية، وعكست قيمة جمالية لكل من يشاهدها. وقد أشار دملخي (Damlkhi,1983) إلى الدور الرمزي للون في الفنون القديمة؛ فكل حضارة فضّلت مجموعة لونية على أخرى، تعتمد على توفر اللون من عدمه، ودور اللون في العادات والدِّين، فعلى سبيل المثال: في مصر القديمة أضافوا لمجموعة الألوان التي استخدمها الإنسان البدائي ألوان الأزرق الفاتح والغامق، والذهبي، والأخضر، وظل الأصفر الداكن هو الأكثر استخدامًا في تراثهم الفني (Haider,2004). أما عند الآشوريين فذكرت دراسة الصابوني والسرميني (Al-Sabouni, Al-Sarmini,2009) استخدامهم اللون الأسود؛ لتحديد الألوان الأخرى، والأحمر، والأسود، والأبيض، والعسلي ألوانًا أساسية، في حين شكّل البنّي، والبرتقالي، والأصفر، والبنفسجي المُحمر، والبنفسجي ألوانًا ثانوية.

اهتم الإنسان قديمًا باللون، وأصبحت علاقته باللون رمزية، فكل لون يحمل مدلولًا معيّنًا لديه، فضلًا عن كونه عنصرًا مهمًا من عناصر العمل الفني؛ لما يحمله من دلالة حضارية ورمزية، ويُعدُّ اللون من الأدلة المادية الدالة على المستوى الذي وصلت إليه الحضارة(Motawa2016). و يذكرالبزازو نصيف(Al-Bazzaz, Nassif, 2001) أن الألوان ترتبط بمعانٍ راسخة في عقلنا الباطن؛ نتيجة الخبرات؛ إذ إن بعضها موروث في الجنس البشري، وبعضها مكتسب من الحياة؛ فقد يستخدم الفنان اللون؛ ليعبّر عن عواطفه الخاصة، وهذه الألوان لا تُستمَدُّ من الطبيعة، بل من إحساس الفنان الخيالي والعاطفي، إضافة إلى ذلك فإنه لا يمكننا إدراك الشكل إدراكا تامًّا بدون اللون؛ لما له من علاقة بالقيمة الضوئية، والتي من خلالها نُطلق على الألوان لونًا داكنًا ولونًا فاتحًا (Ghouli, Al-Araj,2012).

لقد أكد عبد الحافظ (Abdel Hafez,2017) أن العلاقات الفنية والأشكال والألوان، جميعها رموز، تحمل دلالات رمزية؛ لسبب بسيط، وهو أن الفنان عندما يرسم على لوحته شكلًا ما أو لونًا فإنه يصبح رمزيًا، وأن هذا الشكل أو اللون يصبح رمزًا تلقائيًا، حيث إن العمل الفني بطبيعته يعطي أكثر مما هو عليه، فتتعد المفاهيم للرمز بتعدد الفنون، فنجد في بعض الأحيان رمزًا يعني ما يوحي به وليس ما هو عليه. إن لمنظومة الدلالات أهمية كبيرة في تأسيس اللوحة من جهة وتفعيل آلية الفكر (لدى الفنان والمتلقي) في إنتاج وإدراك الدلالات الرمزية للعمل الفني من جهة أخرى (Al-Obeidi,2022).

مما سبق يمكننا القول: إن الدلالات الرمزية تخضع لأصول فكرية وفلسفية ونفسية نابعة من الفنان نفسه، وأي عمل فني لا يحقِق هدفه إلا من خلال تجسيد عالمين متناقضين، هما: عالم الحقيقة،

وعالم الخيال. فالصفة الجوهرية للدلالات الرمزية تتضمن باستمرار صورة الفكرة بداخلها، فالمظاهر الطبيعية وغيرها ليست مقصودة لذاتها، ولكن بوصفها مظاهر يقصد بها تمثيل علاقاتها الخفية بالأفكار اللامرئية.

المبحث الثالث:

اوجين ديلاكروا-الأسلوب الفني:

فنان فرنسي، ولد في 26 أبريل 1798م، وهو أحد أشهر رسامي القرن التاسع عشر، اشتُهر بالأدب والسياسة والدبلوماسية، ,ارتبط اسمه بالحركة الرومانتيكية، حيث صور من خياله أعمالًا تمثِّل مشاهد عنيفة ومؤثرة من الحروب التي خاضها الشعب اليوناني؛ لغرض الاستقلال عن الدولة العثمانية، كما صوّر كذلك صورًا من خياله لأحداث الثورة الفرنسية وما تلاها من انتفاضة الشعب الفرنسي عام 1830م ضد حكم عائلة دي بوربون على أمل استعادة النظام الجمهوري الذي نشأ مباشرة بعد اندلاع الثورة الفرنسية الأولى في عام 1789م، حيث رسم ووثّق أحداث تلك المدة من الزمن في لوحته المشهورة (الحرية تقود الشعوب) (Daoud,2009).

درس أساليب الرسم عند كبار الفنانين، حيث تأثَّر بلوحات الفنانين (روبنزوجيريكو) اللذين كانت أعمالهما مدخلًا مهمًا إلى المدرسة الرومانتيكية، وفي عام 1825م قام برحلة إلى إنجلترا، واطلع على رسوم كبار الفنانين هناك، وأخذ يرسم لوحات وأعمالًا رومانسية، ومنذ عام 1833م بدأ ديلاكروا يتلقى عروضًا عديدة؛ لتزيين المباني العامة والدينية في باريس. يعدُّ ديلاكروا من أهم الفنانين الذين تأثروا بالشرق، وبالفنون العربية بصورة خاصة، حيث سافر إلى المغرب في عام 1832م، وتعدُّ هذه الرحلة محطة فاصلة في إبداعه الفني، حيث كانت نقطة تحوُّل في التصوير الفرنسي، وبداية التحول من الرومانتيكية الاستشراقية إلى بدايات الانطباعية، رسم خلالها مئات الرسوم ذات المواضيع الشرقية، ظلت تشغله حتى وفاته في باريس عام 1863م، وتحوّل بعدها منزله إلى متحف دائم (Al-Khaleej,2017).

تميَّزت أعماله الأولى بتأثُّره بالفنان جيريكيو Gericault، فاستمد منه حماسته للتصوير والأدب الإنجليزي، فظهرت أعماله الأولى من موضوعات مستمدّة من شكسبير وجوته وغيرهم، أُعجِب بلوحة (طوق ميدوزا) التي رسمها جيريكيو، وظهر تأثّره بها وبالحادثة من خلال عمله (قارب دانتي). كان يرى بداية الأمر أن موضوعاته تكوّن جزءًا من الأسلوب الكلاسيكي، ويرفض وصفه بالأسلوب الرومانتيكي، لذلك نرى أن أعماله تتصارع بين الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية. رفض ديلاكروا ما كان ينادي به الفنان آنجر Ingres رائد الكلاسيكية الجديدة بأن الخط هو أساس فن التصوير، حيث يعتقد أن اللون هو الأداة المباشرة لتكوين الشكل، لذلك تميّزت لوحاته بأنها تنبض بالحياة المليئة بالألوان والحركة، وأكسب موضوعاته صفة تراجيدية بطولية وتعبيرًا انفعاليًا متدفقًا، واستبدل موضوعات الأساطير الإغريقية بموضوعات تصوّر بطولات وأحداثًا كلوحة (اليونان تنتهي في خرائب ميسولنجي 1827)، ولوحة (الحرية تقود الشعب 1830م). تردد في قبول زعامة المدرسة الرومانتيكية، إلا أن زيارته للندن وإسبانيا والمغرب أكَّدت على أسلوبه الرومانتيكي من حيث الألوان واللوحات الشاعرية التي لا تخلو من الخيال والألوان الزاهية والحركة، كلوحة (نساء من الجزائر في مسكنهن 1834) (Allam,2010).

تُعَدُّ مرحلة انتقاله إلى المغرب والإقامة بها (6 أشهر) مرحلة مهمة في حياته؛ فقد كانت هذه الرحلة ذات تأثير كبير في تثبيت اتجاهاته التي كان يحاول تطويرها سابقًا. ويرى أحمد (Ahmed,2003) أن هذه المرحلة تعني تجربة الإدراك الحسي التي مارسها الفنان بعد عودته؛ لاحتفاظه بالانطباعات الحسية التي كان قادرًا على أن يعيشها ثانية، ويضفي عليها أسلوبه، فكل إنتاجه الفني بعد هذه المرحلة محاولة للكشف عن شكل العلاقة التي قامت بينه وبين الظروف البيئية المحيطة، فانقطع عن أسلوبه السابق ليقيم توليفًا يتطور باتجاه رمزية رؤيوية، هيأت للفنانين من بعده اتجاهاتهم.

ديلاكروا ظاهرة فنية متميزة في الفن الأوروبي الحديث، ولعل الأحداث التي عاصرها كالثورة الفرنسية وانتقاله إلى المغرب والتطوُّر الذي صاحب أعماله الفنية بعد ذلك أحدثت نقلة فنية مهمة في أسلوبه الفني، لقد ساعدته براعته الحسية في عناصره وألوانه على التجديد وتطوير نهج فني يُحتذَى به في القرن التاسع عشر، وبوفاته ترك لنا إرثًا فنيًا كبيرًا في تطوير الفن الحديث، ولازال تأثيره يُستشهَد به حتى اليوم.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث:

يهدف الإطار التطبيقي إلى فهم الدلالات الرمزية التي يحتويها العمل الفني، من خلال وصف عام للعينة المختارة من أعمال الفنان، وتحليلها وفق الوصف العام للوحة، ومن ثم تحليلها والكشف عن دلالاتها الرمزية.

مجتمع البحث: ضم مجتمع الدراسة الأعمال الفنية للفنان أوجين ديلاكروا المنجزة في الفترة الزمنية الممتدة بين عامي (1822-1837)، ونظرًا لكثرة الأعمال وتواجدها في أكثر من مكان في العالم، وعدم إمكانية الاطلاع المباشر عليها أو إحصائها بدقة؛ بسبب توزعها على أماكن عديدة من المتاحف العالمية؛ فقد استفادت الدراسة الحالية من الصور المتوفرة على شبكة الإنترنت.

عينة الدراسة: تم فرز الأعمال الفنية للفنان أوجين ديلاكروا وفق الفترة الزمنية المحددة في حدود البحث الزمانية، آخذين بالنظر المراحل والتحولات بالأسلوب الفني. وتم اختيار الأعمال الفنية كعينة قصدية؛ إذ بلغ عددها (4) أعمال، تمثّل مرحلتين مهمتين عند الفنان، وهما: المرحلة الأوروبية، ومرحلة المغرب العربي.

منهج الدراسة: استُخدِم المنهج الوصفي التحليلي؛ لمناسبته في تحقيق أهداف الدراسة.

تحليل العينة:

لوحة رقم (1) اسم اللوحة: الحرية تقود الشعب. الخامة: زيت على قماش. المقاسات:260-325 سم. مكان الحفظ: متحف اللوفر/فرنسا. تاريخ العمل: 1830م.	 (Morvan, 2006,p.141)

الوصف العام:

من أهم اللوحات التي رسمها ديلاكروا، وهي مستوحاة من الثورة الفرنسية التي قادتها المعارضة الليبرالية؛ للإطاحة بالملك شارل العاشر وعودة الجمهورية الفرنسية، ظهرت اللوحة بتكوين إنشائي هرمي، مُكوّن مِن ثلاث طبقات؛ الطبقة الأولى مِن الأسفل: هم القتلى الذين دفعوا أرواحهم في سبيل مبادئ الثورة، أما الطبقة الوسطى فهم الثوار، والطبقة العليا في الهرم هي ماريان امرأة، ترتدي فستانًا أصفر، وعلى رأسها قبعة حمراء، وتظهر عارية الصدر حاملة بيدها اليمنى راية، وبيدها الأخرى بندقية، وتقود الشعب على جثث الذين سقطوا ما بين جنود ومواطنين. يظهر باللوحة بعض الرجال بأزياء مختلفة، تعكس مكانتهم الاجتماعية، ويشاركون في هذه الثورة.

الدلالات الرمزية في اللوحة:

وظّف الفنان في هذا العمل أيقونات رمزية، بدءًا من عنوان اللوحة التي خلّدتها كرمز للحرية، وانتهاء بالعناصر الفنية التي تحمل في طياتها دلالات رمزية عدة. عمل الفنان على توجيه أنظار المتلقّي للمرأة بوسط اللوحة؛ ليجعل منها رمزًا يمتد لخارج حدودها. أخذت المرأة حيزًا كبيرًا في العمل الفني، والتي يشار إلى أنها ماريانا رمز للطهارة والقداسة في الثورة الفرنسية (Massad,2017)، واعتُبرت رمزًا للثورة؛ لأنها قتلت تسعة من الحرس بعد أن قتل الملك شارل شقيقها. ترتدي المرأة قبعة حمراء ترمز للحرية، وهذا النوع من القبعات كان يرتديه العبيد بعد تحريرهم قديمًا (SERULLAZ,1989)، فستانها الكلاسيكي يكشف عن صدرها العاري وهو رمز للحرية؛ لعدم وجود مشد عليه كالذي ترتديه النساء، تقف هذه المرأة بوجه جانبي وبوضعيه ترمز لها كقائدة للثورة، وكأنها تدعوهم للتقدُّم للأمام، حاملة بيدها علمًا بثلاثة ألوان: الأزرق للحرية، والأبيض للمساواة، والأحمر رمز الإخاء، وحاليًا هو علم فرنسا، وبيدها الأخرى بندقية كرمز للحرب والقتال، وهي تقف حافية القدمين كما الآلهة الإغريقية على جثث جنود ومواطنين؛ كرمز تعليلي بأن الفرنسيين اختاروا إما الموت أو الحرية، وأن الحروب والثورات لا ترحم ولا تفرّق بين الطبقات. ظهرت امرأه من بين الجثث وكأنها تحتضر عند أقدام مريان، مستلقية على بطنها، ورافعة رأسها متطلعة لها، ترتدي ألوان العلم نفسها: الأزرق، والأبيض، والأحمر، وكأنها ترمز للوحدة، وأن قوة فرنسا بقوة شعبها.

يظهر في يسار اللوحة رجل يمثِّل الطبقة البرجوازية من خلال ملابسه، ويحمل بيده بندقية صيد، ويقف بجانبه رجل آخر يمثل الطبقة العامة من الشعب من خلال ما يرتدي من ملابس، وخلفهما يظهر علم باللون الأزرق والأصفر، وقد يكون دلالة افتراضية للألوان الشهيرة لنابليون. في يمين اللوحة شاب آخر يمثِّل طلبة المدارس (رمز لجيل المستقبل القادم)، يرتدي قبعة سوداء مخملية، تُعرَف بالفريجية وهي رمز الحرية (Harris,1981)، ويحمل حقيبة كبيرة على كتفه، ويلوح بمسدسات وذراع واحدة مرفوعة بمسدس للأعلى، الشفتان تعكس صرخة حرب على شفتيه وهو يحث على القتال، هذا المشهد الدرامي يعكس مشاركة جميع طبقات المجتمع في هذه الثورة.صوّرت الخلفية اليمنى عناصر من مشهد حضاري، إلا أنها تبدو بدون تفاصيل وبعيدة مقارنة بالمعركة الحاصلة حينها، والتي تملأ الجانب الأيسر من المشهد، كما تظهر أبراج نوتردام والمنازل والكاتدرائية والنهر كنتاج لخيال الفنان؛ ليصور منظر غروب الشمس الممزوج بدخان الحرب، لقد حاول الفنان التوفيق بين المثالية في الفن والحياة الواقعية والطابع الخيالي.

لجأ ديلاكروا إلى وضع دلالة رمزية انفعالية، تتحقق فيها حالة الإثارة الرمزية المباشرة؛ لارتباطها المباشر بالحالة النفسية، وتحقّقت في حركة شفاه الطفل الصغير على يمين اللوحة، بينما نجد الدلالات الجمالية في التكوين العام للوحة وما تحتويه من قيم فنية جمالية، كالحركة والوحدة والتناسب وغيرها، كما أن أسلوب التصوير اختلف في أجزاء اللوحة، فبينما رسم الأشخاص في الأمام بدقة عالية، نجد أنه رسم الأشخاص في الخلفية والسماء والدخان بضربات فرشاة سريعة؛ لإعطاء الانطباع بالحركة والاضطراب الذي يتناسب مع موضوع اللوحة كدلالة وهمية، كما أن وجود دلالة إيحائية تتحقق نتيجة إثارة إيحاء المرأة المستلقية على بطنها من خلال الأساليب الواقعية والكلاسيكية في الفن.جاء ارتباط الألوان في هذا العمل ليس كوظيفة فنية فحسب، بل ارتبط بالنفس البشرية، فهو يعبّر عنها وعن معانيها وما تثيره من أحاسيس، كما تؤكِّد الدراسة الحالية على ضرورة انسجام وتوافق دلالة اللون مع رؤية المجتمع وثقافته، فاللون الأحمر مثلًا ظهر هنا كدلالة للغضب والحرب، والأصفر يرمز للذبول والخداع والخيانة. إن لجوء الفنان إلى هذه المساحات الملونة ما هي إلا محاولة منه للتنويع اللوني، وإضفاء الجاذبية والحيوية على اللوحة.

برزت الدلالات الجمالية في اللوحة في قيم متعددة، لعل أبرزها مراعاة الفنان في أثناء الصياغة التشكيلية لعناصر العلاقة بين الشكل والأرضية، مِمَّا ينتج عنه انسجام وتساوٍ في الدور بينهما؛ فالشكل هو العنصر الأساسيّ والمهم في العمل، أما الأرضية فهي المنطقة (الحيز) التي تحيط بالشكل، واللوحة الفنية قائمة على العلاقة بين الموجب (الشكل) والسالب (الأرضية)، حيث إن كليهما له دور وتأثير على العمل الفني بشكل عامّ، هذا التأثير قد يكون إيجابيًّا ويزيد من قيمتها الجمالية وقد يكون سلبيًّا فيحدث العكس، وإيمانًا بدورهما وعلاقتهما ومدى تأثيرهما على العمل الفني راعى الفنان في أثناء توزيع العناصر أن يوفّق بين هذين العنصرين المهمين من خلال صياغة تبادُل إدراكيّ بين الشكل والأرضية، ويؤكد غندور (Al-Ghandour,1998) أن الشكل والأرضية هما أساسَا كلِّ الفنونِ، وعلى الفنان أن يعطى للأرضية ما للشكل من قيمة جمالية.

اعتمد الفنان في تجسيد عناصره وأشكاله الفنية بكل ما تحمله من أبعاد تعبيرية على دلالات رمزية مباشرة كالعلم وغير مباشرة كالصدر العاري ورمزه للحرية، لقد أسقط رموزه على أشكال معينة في اللوحة؛ ليتيح للمتلقي تفسير هذه الرموز وتحليلها؛ وذلك من خلال استعارته للأحداث والشواهد التي صاحبت تلك الفترة، بالإضافة للدلالات العاطفية والمرتبطة بشخصية الفنان نفسه، والتي أضفت على العمل الفني بعدًا حسيًا. إن الدلالات الرمزية في هذا العمل، سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة، سهّلت الاتصال بين المتلقّي والفنان في استيعاب الاستعارات الرمزية وتفسيرها.

لوحة رقم (2) اسم اللوحة: نساء جزائريات. الخامة: زيت على قماش. المقاسات:180-229 سم. مكان الحفظ: متحف اللوفر/فرنسا. تاريخ العمل: 1834م.	 (https://cutt.us/hozm1)

الوصف العام:

تظهر في هذه اللوحة مجموعة من النساء الجزائريات ذوات البشرة الفاتحة، يجلسن في غرفة، ثلاث منهن يجلسن على جلسة أرضية بسجاد شرقي فاخر وأثاث عربي، يرتدين الزي الجزائري، إحداهن ترتدي المجوهرات وملابس المغرب العربي (قفطان)، وواحدة واقفة بشرتها سمراء داكنة متجهة للخروج من الغرفة، إحدى الجالسات تمسك أنبوب الشيشة وبجانبها طبق بداخله فحم. يظهر في خلفية اللوحة أثاث الغرفة، المتمثّل في الستائر والمرآة المؤطرة بإطار ذهبي كلاسيكي، ومجموعة من الأواني الزجاجية وضعت في تجويف أعلى الباب الخشبي المفتوح قليلًا، كما زُيّنت جدران الغرفة بالبلاط القيشاني.

الدلالات الرمزية في اللوحة:

تعكس هذه اللوحة أسلوبًا جديدًا للفنان الذي تعوّدنا على أن أعماله تتسم بالصراعات والموضوعات الثورية، فعكست لنا هذه اللوحة ثراء النسوة وترفهن وجمال المرأة الشرقية. يصعب علينا التأكُّد ما إذا كان ديلاكروا قد دخل فعلًا إلى المنزل وصوّر ما شاهده بدقة في لوحته، خاصة وأن العادات الإسلامية والشرقية تمنع دخول الرجال إلى هذه الأماكن؛ فقد أكّد سعد الله (Saad Allah,1998) أن ديلاكروا ادّعى أنه رأى نساء داخل أحد المنازل، وهذا يُعَدُّ مُحرَّمًا عليه، ويُعتقد أن الفنان صوّر منظرًا لأحد المنازل اليهودية؛ لأنه وصف أيضًا بعض الأعراس اليهودية، ويبدو أنه انبهر بما شاهده، ثم بدأ في عمل رسوماته الأولية المختزنة في ذاكرته؛ ليتم تنفيذها، وهنا تظهر الدلالة الافتراضية المبنية على العلاقة القائمة بين الصورة التي شاهدها في الواقع وما يترتب عليها من تصوُّرات ذهنية، اختزلها وقام برسمها لاحقًا.

تظهر الدلالات الواقعية من خلال الرسم والتصوير الواقعي لموضوع العمل، وقد ارتبطت هذه الدلالة بالدلالة الاتفاقية، من حيث المكان (المنزل)، وطبيعة تصميمه، بزخارفه المستمدة من فنون المغرب العربي، والملابس والمجوهرات، والتي تعكس حالتهن الاقتصادية الجيدة، بعكس المرأة الواقفة، والتي أظهرت مستوى ماديًا واجتماعيًا أقل منهن، بناء على رمزية ملابسها. ظهرت هيئات النساء بأوضاع مختلفة، فالمرأتان الجالستان بجوار بعضهما بعضًا بدت إحداهن بالاستناد على الساق اليسرى وثني اليمنى، بينما المرأة الأخرى تظهر بهيأة ترتُّع، وكلاهما يعكسان وكأن ثمة حوار كان بينهما، وهو يظهر من الدلالة الإيحائية لنظرة إحداهن للأخرى، حيث تبدو عليها المعاناة من حركة إغماض عينيها. نجح الفنان هنا في إبراز دلالة رمزية تنبيهية، من

خلال حركة المرأة الواقفة والتفاف وجهها نحو السيدة الجالسة، وكأنها تنتظر توجيهًا منها قبل أن تهم بالمغادرة، أما المرأة الرابعة فظهرت بهيأة مختلفة بدلالة إيحائية على الاسترخاء، من خلال وضعية جلوسها واستنادها على يدها اليمنى، ولم تدخل بالحوار الدائر بين النسوة، إضافة إلى نظرة عينها الساهية، والتي تحمل كثيرًا من المعاني، وهذا يرمز إلى أنها هي سيدة المكان، بينما السيدتان الأخريان كانتا مرافقتين لها، ورغم خلو المكان من الأثاث إلا أنه أعطى انطباعًا عن مستوى الترف، وهي هنا تنطبق عليها أيضًا دلالة رمزية تعليلية ناتجة عن العلاقة بين ما ترتديه النساء ومدلوله وما يترتب عليها من تفسير.

جاور الفنان الألوان القريبة في الدائرة اللونية: الأحمر، والبرتقالي، والأزرق، وهو ما يُعرَف بتناسق المماثلة التي ذكرها بتقة (Betqa,2014)، فالعلاقة التنظيمية اللونية تظهر من خلال سيادة أشكال النساء، الذي خصَّها الفنان بألوان متعددة كاللونين الأخضر والبرتقالي؛ لشد الانتباه إليها؛ بوصفها مركزًا للعمل، وفي محاولة لإبراز ملامح النساء استُخدِمت الخلفية ذات الألوان القاتمة. أسهمت الألوان في تقسيم الملابس، وإظهار ثنياتها وزخرفتها بالألوان، كما أعطت البُنيات اللونية للأخضر والأحمر والبرتقالي والأزرق مساحة لجذب المتلقي.

إن استخدام اللون المائل للوردي على وجوه النساء الثلاث ما هو إلا دلالة على الرقة والهدوء والنبل، وهو ما أكده داود (Daoud,2009). لقد سعى الفنان إلى توظيف الضوء بطريقة مذهلة، أذهلت نُقَّاد الفن التشكيلي، حيث لم يُعرَف مصدر الضوء في اللوحة وكأنه طبيعي رغم عدم وجود نوافذ كبيرة تسمح بهذا الضوء، والذي انعكس على وجوه النساء فأكسبها إشراقة لا مثيل لها (Betqa,2014)، وفيما يرتبط بالدلالة اللونية نجد الأبيض يدل على النقاء والرفعة في المكانة الاجتماعية، فهو مرتبط بالكتان الأبيض الذي يرتديه النبلاء (Hawass,2016). كما استُخدِم اللون الأسود بوصفه لون شعر النساء؛ بهدف التعبير عن الملامح العربية التي تميّزت بشدة سواد الشعر والعين، أما الأزرق فهو من أكثر الألوان التي ظهرت في اللوحة بدرجاته المختلفة، سواء بالملابس أو البلاط القيشاني، وهذا يدل على الفضاء الواسع واللامنتهي خاصة في الزخارف الهندسية القيشانية، حيث يكون الإيحاء موجودًا فيها، فيُضيف الأزرق؛ ليقوي هذا المعنى ويجمّله، واستخدام اللون الأزرق قد يكون الغرض منه التفكُّر والتأمُّل. كما يتضح في اللوحة الثراء اللوني، حيث ظهرت الألوان الحارة والباردة، الأولية والمكملة؛ لتقديم صورة عن الشرق الغني بالألوان، والذي كان مجهولًا تلك الفترة عند فناني أوروبا، وكان هذا أحد أسباب انبهار الأوروبيين عامة والفنانين خاصة بأعمال ديلاكروا هذه الفترة، حيث إن الألوان المشرقة في شمال أفريقيا كانت فرصة مواتية لدراسة اللون وفق الضوء وانعكاساته. لقد سعى الفنان بالبحث عن حقيقة داخلية من خلال الألوان التي حملت مضمونًا مرتبطًا بالموروث الثقافي للمجتمع العربي وتحديدًا دول المغرب العربي، فالدلالات اللونية لكل لون مرتبط تفسيرها من خلال علاقتها بالموضوع، فليس هناك دلالة لونية ثابتة لا تتغير مع تغير المكان والزمان. لقد ظهرت الدلالات اللونية بشكل عام في أعماله الأخيرة؛ نتيجة تأثير كمية الضوء واللون التي ملأت خياله خلال رحلته للمغرب العربي، فانعكست على اللوحة الألوان الزاهية مقارنة بألوانه القاتمة سابقًا.

برزت الدلالات الجمالية بقيم متعددة، لعل أبرزها الإيقاع الذي ظهر من خلال تكرار الأشكال النسائية والوحدات الزخرفية، كما سعى الفنان إلى تطبيق النسبة والتناسب، من خلال تقسيم العمل بمستويات

رأسية وفق متطلبات الموضوع المتمثِّل في العناصر النسائية، فضلًا عن التناغم اللوني في الزخارف التي زيّنت الملابس والأرضيات، وهذا بدوره انعكس على اهتمام الفنان بمراعاة الشكل والأرضية، حيث أكَّد عبد الكريم (Abdel Karim,1985) على أن الشكل والأرضية لهما قوة جذب واحدة، وعند انتقال الإدراك والانتباه من الشكل إلى الأرضية أو العكس تحدث عملية التبادل وتزيد من الإيقاع.

تُعدُّ هذه اللوحة من أجمل ما رسم ديلاكروا، حيث إن حركة الألوان والأشكال فيها، وتلقائية شخصياتها وتفاصيلها؛ جعلها تحفة فنية من اللون والضوء والتفاصيل الدقيقة الأخرى، وفتحت المجال أمام فناني أوروبا؛ للاستلهام من سحر الشرق، ومن بينهم الفنان بيكاسو الذي رسم سلسلة لوحات فنية (نساء من الجزائر) بعد مشاهدة للوحة ديلاكروا وتأثره بها.

لوحة رقم (3) اسم اللوحة: قارب دانتي. الخامة: زيت على قماش. المقاسات: 189-246 سم. مكان الحفظ: متحف اللوفر/ فرنسا. تاريخ العمل: 1822م.	 (https://cutt.us/UNmtV)

الوصف العام:

لوحة بتصميم هرميّ تصوّر القصة التي تناولتها القصيدة الملحمية (جحيم دانتي) للشاعر الإيطالي دانتي اليغييريDante Alighieri (Honour & Fleming,1982). يصف فيه الشاعر الإيطالي كيف توجه فليجياس قائد المركب براكبيه دانتي وفرجيل على متن المركب المنكوب إلى مدينة (ديتي) في الجحيم، وقد تعلّق بالمركب عدد من الموتى والعصاة (Al-Ares,2021). صوّرت اللوحة قاربًا في النهر وبداخله مجموعة من الرجال يصارعون الأمواج؛ خشية الغرق، في مركز العمل يقفل رجلان بملابسهما وهما (الشاعر دانتي، والمرشد فيرجيل)، بينما أشخاص آخرون عراة في البحر يحاولون التمسُّك بالقارب والنجاة، خلفية اللوحة عبارة عن دخان متصاعد ومدينة تحترق.

الدلالات الرمزية في اللوحة:

بعد أن شاهد ديلاكروا لوحة (طوق ميدوزا) للفنان جيريكيو Gericault بثلاث سنوات عرض لوحة (قارب دانتي) في صالون باريس عام 1822م، ومع أن هذه اللوحة راعى فيها أسلوب الكلاسيكية الجديدة من حيث نبل الموضوع وسمو المعاني، إلا أنها خرجت عن القواعد من حيث أسلوبها العام، فالشخصيات لا تتسم بالجمود كما في اللوحات الكلاسيكية الجديدة، بل تفيض حيوية وقوة درامية (Allam,2010).

وزّع الفنان عناصره الفنية لتحتل فضاء اللوحة بألوانها القاتمة، في محاولة منه أن يجد المتلقي المعنى والدلالة على خلفية الصورة الدينية والأسطورية الموجودة في محتوى فكرة اللوحة، ويعدُّ هذا العمل رغم موضوعه وتكوينه الهرمي عملًا مميزًا من الناحية الفنية، فنجد ديلاكروا قد تحرَّر من القيود الجامدة للكلاسيكية الجديدة والظاهرة في حيوية أشخاصه وكمية المشاعر الظاهرة فيها كدلالة على الحالة النفسية المنعكسة على وجوه الأشخاص الذين يصارعون الموج في محاولة للنجاة، بعكس دانتي وفيرجيل، فهم في وضع أكثر ثقة وثباتًا رغم الاضطرابات حولهم. وبغض النظر عن القصة وفكرتها الدينية، إلا أن الفنان يحاول توضيح الكفاح اللامتناهي للإنسان، فهو هنا يعيش الصراع بين العقل وغريزة البقاء، ومن خلال الدلالة الرمزية الإيحائية استخدام التناقضات ببراعة كالتماسك والهدوء مقابل الخوف لتحقيق الاستقرار، ويتضح ذلك من خلال حركة اليد التي يرفعها دانتي من أجل منح الثقة وإثبات صموده رغم الصعوبات التي يعيشونها في البحر، وكذلك المرشد فيرجيل ومحاولة مسك يد دانتي؛ لإعطائه الدعم بعدم الخوف. المتلقي وهو يشاهد هذا المشهد الدرامي المحبوك يشعر بالخوف ويعيش اللحظة، وهو ناتج عن حيوية العمل والإحساس بالحركة التي طبَّقها ديلاكروا، من خلال تفاصيل الأشخاص والألوان كنوع من الدلالات الرمزية الاتفاقية. لقد حقق العمل في الوقت نفسه أسلوبًا كلاسيكيًا، من خلال رسم الأشخاص العراة بتفاصيل أجسادهم، التي تعدُّ من سمات الفن الكلاسيكي الجديد المشتق من الفنون الإغريقية، كدلالة رمزية أيقونية بارتباط أحداث القصة بالأساطير القديمة. يعكس الموج المصطدم بقاع القارب، والذي أبدع الفنان في تصويره؛ فظهرت الموجة وكأنها بين الصعود والهبوط من قوتها، والتي جعلت قاعدة اللوحة منطقة محفوفة بالمخاطر، ويبدو أن الفنان رسمها بهذا الوضع كدلالة رمزية تنبيهية، تتوافق مع هول الموقف. وعندما نتأمّل تفاصيل عضلات فليجياس الذي يقوم بالتجديف (ذو الوشاح الأزرق) ندرك صعوبة الرياح التي واجهت القارب، حيث عبّر عنها الفنان من خلال إبراز عضلاته كدلالة رمزية انفعالية تعكس الحالة النفسية للرجل وقتها.

استمدت اللوحة بُعدها الدرامي من درجات اللون البنى والأزرق والأحمر، فيما كان للإسقاطات الضوئية على جسد الرجال تكريس الإيقاع الجمالي للوحة، ويعدُّ هذا العرض المسرحي للألوان وقطرات الماء المتساقطة على أجساد الغارقين طريقة نادرة ومميزة؛ فقد أكد بيوت Piot (1931) أنها رُسِمَت بأربعة ألوان مختلفة غير مختلطة، بكميات مُطبَّقة بشكل منفصل، تشتمل على صورة قطرة واحدة وظلها، بحيث يستخدم اللون الأبيض للإبراز، بينما تشير ضربات الأصفر والأخضر على التوالي إلى طول القطرة. ظهور اللون الأحمر لغطاء رأس دانتي يبدو أنه دلالة رمزية افتراضية؛ للتعبير عن الجحيم المرتبط بموضوع القصة الدينية، بينما ظهر اللون الأبيض في ملابس فيرجل وكأنه نور وسط العتمة، وحسب السياقات القديمة في دلالة اللون الأبيض يشير ابن مسعود (Ibn Masoud,2013) إلى أنه مرتبط بموضوع الحياة والموت، أما اللون الأزرق فظهر كرمز للقوة، وهو دلالة رمزية احتمالية بناء على ظهور اللون على فليجياس الذي يصارع الرياح والأمواج. وبشكل عام؛ فهذا العمل استخدم الألوان الداكنة المتلائمة مع الموضوع الدراماتيكي؛ لإعطاء جو عام من الرعب والخوف؛ ليتناسب مع موضوعها المرتبط بالجحيم. لقد وفق ديلاكروا باختيار هذه الألوان بما تحمله من معانٍ ورمزيات لتتناسب مع الموضوع، وبحيث تظهر المشاهد المأساوية في خلق جو من الرعب.

ظهرت العديد من الملامح الجمالية في هذا العمل كالاتِّزَان الذي يُعد من الأسس الفنية التي لها دورٌ مُهِمٌّ في جماليات التصميم؛ لِمَا يحققه من إحساس بالراحة النفسية، وهو ما تحقَّق حين جعل دانتي وفيرجيل في مركز اللوحة، وتوزيع بقية الأشخاص بشكل يتلاءم مع الموضوع ولا يُخل بالاتزان، كما يظهر الإيقاع عندما حاول الفنان أن يحقق الوحدة والاتزان في تصميماته؛ فقد أكد رشدان (Rashdan,1971) أن الإيقاع يعبِّر عن الحركة، ويتحقّق عن طريق التكرار بغير آلية باستخدام العناصر الفنية. كما ظهر الجمال بالتكوين الذي يعكس العلاقة القوية بين دانتي وفرجيل؛ ليلتقي رأسهما عند قمة الهرم في منطقة مناظرة للجذب البصري، وليحقق ذلك توازنًا بين عناصر العمل.

في المجمل فإن هذا العمل هو عمل مميز في تاريخ الفن الرومانتيكي، حيث يجمع بين العناصر الدرامية والرمزية؛ لإيصال قصة من النص الأدبي، تختصر على المتلقي قراءتها من خلال اللوحة.

لوحة رقم (4) اسم اللوحة: سلطان المغرب. الخامة: زيت على قماش. المقاسات: 126-98 سم. مكان الحفظ: متحف الفنون الجميلة في نانتس/ فرنسا. تاريخ العمل: 1837م.	 (https://cutt.us/RqNz6)

الوصف العام:

يصور الفنان في هذا العمل موكب السلطان المغربي (مولاي عبد الرحمن) وهو يمتطي صهوة جواده، وخلفه حملة الأعلام والجنود، ويحيط به مجموعة من أهل القرية الي يمر بها الموكب يقدّمون له إناء به ضيافة، في يمين اللوحة تظهر هضبة مرتفعة قليلًا، عليها شجرة وتحتها مجموعة من الأشخاص وحيوان الماعز. وفي يسار اللوحة تظهر طفلة صغيرة وبيدها غصن، اللوحة بشكل عام يغلب عليها اللونان الأصفر والبرتقالي.

الدلالات الرمزية في اللوحة:

تُعبّر كل لوحة من لوحات ديلاكروا عن فكرة يستطيع المتلقي أن يفهم جزءًا منها من عنوان اللوحة، فهذا العمل يمثّل أحد مراسم استقبال السلاطين المغاربة، والتي ظهرت فيها هيئات متعددة من الأشخاص، مركز العمل يتمحور حول السلطان في وسط اللوحة، حيث هو مركز العمل الفني، ويظهر الاهتمام بإبراز تفاصيل ملابسه المغربية التقليدية: الجلابية الطويلة البيضاء وفوقها السلهام البني، وهذه دلالة رمزية اتفاقية على مدى أهمية هذا الشخص ومكانته، ويظهر ممسكًا بيده اليسرى لجام الفرس، وباليمنى يتناول من الطبق المُقدَّم له من فتاة؛ ترحيبًا بقدومه، وقد أشار متحف الفنون الجميلة المحفوظة به اللوحة إلى أن

هذا الطبق من الحليب وهو دلالة رمزية تعليلية للكرم والاحترام (https://cutt.us/PIUsT). أما حملة الراية والجنود فيرتدون أيضًا اللباس المغربي التقليدي مع العمامة على الرأس، بينما ظهر البقية من النساء والأطفال بملابس شعبية بسيطة، بعضهم يرتدي طربوشًا وبعضهم شالًا يغطي الرأس، وهذه دلالة رمزية اتفاقية أيضًا للمكانة الخاصة للأشخاص في اللوحة. يظهر في الجزء السفلي أن الأشخاص تم وضعهم في مستوى أقل، بحيث تظهر وضعية رؤوسهم مرتفعة للسلطان، وهي دلالة رمزية إيحائية للسلطة والهيمنة التي يتمتع بها على الأشخاص، وكذلك على الجنود. اللوحة بشكل عام صوّرت الجانب الطبيعي للمغرب، والذي انبهر به ديلاكروا والمستشرقون، حيث أظهر في هذه اللوحة الهضاب والجبال والأنهار والطبيعة التي تميّز هذه البقعة من العالم.

تميَّز هذا العمل الفني بألوان ناصعة ومشرقة كدلالة رمزية تنبيهية للمتلقي بجمال الطبيعة المغربية، وهي مختلفة تمامًا عن ألوانها التي رسمها في أعماله في أوروبا. استُخدِم اللون البني للبشرة للأشخاص؛ كدلالة على لون سكان المنطقة التي تميَّزت بالسحنة السمراء. أما الملابس فقد استُخدِم اللون الأبيض؛ ليكون بارزًا وناصعًا؛ لأهمية الشخص، وليكون بارزًا في العمل الذي يغلب عليه درجات الأصفر والبرتقالي. أشار عمر (Omar,1997) إلى أن اللون الأبيض استُخدِم في تعبيرات مرتبطة بالرفعة والنقاء والضوء، حيث أشار ابن مسعود (Ibn Masoud,2013) إلى أن الأبيض يعكس كل الضوء الذي يسقط عليه، أعطت البُنيتين اللونيتين للأصفر والبرتقالي مساحة لجذب المتلقّي، فأظهرت له دلالة رمزية جمالية تدل على قرب المنطقة من الطبيعة الصحراوية، كما أن اللون الأصفر يمثّل الخلود والديمومة، وأكبر ظاهرة لذلك أشعة الشمس (Hawass,2016). لقد سعى الفنان إلى توظيف اللون البني لتوضيح لون بشرة الرجال، وهو لون البشرة السائد لتلك المنطقة، إضافة إلى أنه عُرِف منذ الحضارة المصرية القديمة أن الرجال تُلوَّن أجسادهم باللون الأحمر، والأحمر الترابي؛ لتعرّضهم للشمس، والنساء تُلوَّن بشرتهن باللون الأصفر (Akasha,1990). وأشار داود (Daoud,2009) إلى أن اللون الأزرق الغامق على طرحة المرأة التي تحمل الإناء والمضاف لها اللون الأزرق الفاتح هي دلالة على الضوء الساقط على الجلابية وطرحة رأس المرأة، وتُعد دلالة رمزية تعليلية. أما اللون الأخضر، والذي هو نتاج دمج اللونين الأزرق والأصفر، فهو لون تكميلي (الأزرق قد يدل على الماء والسماء، والأصفر قد يدلّ على الضوء)، فهو غالبًا ذو دلالة على الحياة المنعَّمَة والخضرة والنماء، ولون الطبيعة بشكل عام، أما لون العلم الأخضر الغامق والفاتح فهو دلالة على الضوء والظل على الراية .

انعكست الدلالات الجمالية في هذه اللوحة من خلال عدة دلالات، من أهمها: تأكيد الفنان للسيادة من خلال مركز العمل، فجعل السلطان بمركز اللوحة، وذلك رمز حقيقي لمكانته، ولتفادي الرتابة الناجمة عن التكرار في الأعلام والأشخاص حاول الفنان إظهارها في مستويات مختلفة، أما التطابق فقد تحقَّق من خلال تطابق توحيد اتجاه نظر الأشخاص وحركتهم المتجهة إلى السلطان. كما سعى الفنان إلى توزيع الألوان بشكل متوازن، حيث نجد اللون الأحمر على عمائم الجنود وثوب أحد الجنود خلف السلطان وملابس الطفل أسفل الشجرة، سعى الفنان في هذه اللوحة إلى إيجاد نَسَق لوني يتلاءم مع طبيعة المنطقة، حيث حرص في ألوانه على تطويعها مع الرؤية العامة للجَمَال الذي يعكسه موضوع العمل. لقد سعى الفنان إلى

تصميم اللوحة بِنَاءً على تأملات عقلية منظّمة لفترة إقامته في المغرب العربي، من خلال المواضيع والألوان؛ ليؤكِّد لنا أنه يمتلك مهارة إبداعية ظهرت في موضوعاته وألوانه في هذه المرحلة من حياته الفنية، حيث أضفى هذا التغيير نُظُمًا إيقاعية وأكسب لوحاته حيويةً.

تَجَسَّدَت الوحدة والتنوع في هذا العمل من خلال تقسيم سطح اللوحة إلى (3) أقسام أفقية مختلفة المساحات مُزَيَّنة بعناصر تشكيلية مختلفة؛ رغبةً من الفنان في إحداث التنوع ليتلاءم مع الوحدة، حيث يرى الألفي (Al-Alfi,2009) أن التنوع هو تقسيم السطح إلى مساحات مختلفة، وبداخل هذه المساحات توجد العناصر، ورغم تشابُه هذه المساحات المختلفة وتكرارها إلا أنها بَدَتْ وكأنها كيانٌ واحدٌ، وظهر التكرار واللون في علاقة ترابطية بينهم، متناسقة مع المساحة الكلية التي تشغلها العناصر، محقِّقَةً بذلك قيمةً فنيةً للوحدة، والتي نشأت نتيجةَ الإحساس بالكمال الذي ينبعث عن الاتساق بين الأجزاء.

الفصل الرابع: النتائج

النتائج:

تناولت هذه الدراسة الدلالات الرمزية في أعمال الفنان أوجين ديلاكروا، وخرجت بالنتائج الآتية:

- الرمز عنصر مهم في الأعمال الفنية، ووسيلة اتصال بين المتلقِّي وبين العمل الفني.
- ارتباط الصياغات التشكيلية في أعمال ديلاكروا وفق المرحلتين الفنيتين اللتين عاشهما في أوروبا والمغرب.
- استخدم الفنان في بعض أعماله دلالات رمزية متنوعة، أهمها: الدلالات الرمزية الاتفاقية والتعليلية والجمالية، وهي من ضمن الدلالات الرمزية المباشرة، كما استخدم الدلالات الرمزية غير المباشرة كالدلالات الإيحائية والاحتمالية، وجميع هذه الدلالات ذات معانٍ ضمنية.
- أسقط الفنان رموزه على عناصره التشكيلية؛ ليعطي للمتلقي الفرصة في تحليل دلالات هذه الرموز وتفسيرها، والكشف عما تحمله من معانٍ ومضامين.
- ساعدت الدلالات الرمزية المباشرة وغير المباشرة على عملية استيعاب الأعمال الفنية، وسهَّلت عملية الاتصال بين المتلقي وبين العمل الفني.
- تحقَّقت الرؤية الجمالية في أعماله من خلال ثلاثة محاور، الأول: الأسس البنائية التي قامت عليها الأعمال الفنية، والمحور الثاني: الموضوع، والمحور الثالث: الألوان.
- تنظيم العناصر الفنية جاء متوافقًا مع التنوع والاتزان والتكرار والتناسُب والإيقاع والحركة والشكل والأرضية؛ لتحقيق وحدة العمل الفنيّ.

التوصيات:

- تشجيع الدراسات والأبحاث المرتبطة بتحليل الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية المحلية.
- إجراء المزيد من الدراسات؛ للكشف عن الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية العالمية.
- تدريب طلبة الفنون في الكليات والأقسام الفنية على تفسير الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية.

References:

1. Al-Alfi, Abu Saleh. (2009). *Concise in the History of Public Art*. Arab Renaissance House.
2. Al-Ares, Ibrahim. (2021, August 31). "*Dante and Virgil, as depicted by Delacroix in apainting that sparked noisy controversy*." The Independent Arabic Newspaper, retrieved on 5/7/2023 at the link: https://cutt.us/8mKSs
3. Al-Bassiouni, Mahmoud. (1980). *Secrets of Fine Art*. The World of Books.
4. Al-Bazzaz, Azzam Muhammad, and Nassif, Jassim. (2001). *Fundamentals of Technical Design*. Baghdad University.
5. Al-Douri, Ayad Abdel Rahman Amin. (1996). *Color Semantics in Arab Islamic Art* [PhD thesis, University of Baghdad].
6. Al-Ghandour, Mohsen Muhammad. (1998). *Artistic methods of Islamic ceramic paintings as an introduction to ceramic surface treatment* [Master's thesis, Mansoura University].
7. Al-Haidari, Ibrahim. (1984). *Anthology of Traditional Arts (a sociological study of the arts, industries and folklore of traditional societies).* Al Jawar Publishing House.
8. Al-Hamdani, Fayez Yacoub. (2016). *Sound in the Painting: Studies in Modern and Contemporary Global Formation*. Tamouz for Printing and Publishing.
9. Al-Jaziri, Magdy. (2005). *Cassirer's Fine Art and Knowledge*. Dar Al-Wafaa for the World of Printing and Publishing.
10. Al-Khaleej. (2017, January 16). "*Eugène Delacroix... A Revolution in French Painting"*. Al-Khaleej Newspaper, retrieved on 7/2/2023 at the link: https://cutt.us/L1OlV
11. Al-Khatib, Ibrahim Ahmed. (2016). *Semantics of the symbol in the works of the fine artist Ismail Shammout*. Humanities and Social Sciences Studies, Jordan, Vol. (43), Appendix 6.
12. Al-Mousawi, Hashem Aboud. (2017, December 16). *"Symbolism in Art"*. Talsqof Newspaper, Retrieved 6/30/2023 at the link: https://cutt.us/jZwAL
13. Al-Obeidi, Issam Nazim. (2022). *Symbolic Semantics in the Works of Painter*, Mahmoud Fahmy "A Descriptive Analytical Study". Journal of the College of Basic Education, Al-Mustansiriya University, 28 (14).
    AL-Omar, Huda. (2016, April 8). *The Difference Between Symbolism and Symbol in Fine arts*. Al-Riyadh Newspaper, retrieved on 6/30/2023 at the link: https://www.alriyadh.com/1144998
14. 15-Al-Sabouni, Hala and Al-Sarmini, Ali. (2009 AD). *Assyrian Wall Art*. Damascus University Journal of Engineering Sciences, 25 (1).
15. Abdel Hafez, Ibrahim Issa. (2017). *The symbolic and expressive semantics in the drawings of the artist*, Hamdi Abdullah as an introduction to enriching the pictorial painting of supplementary diploma students. The Scientific Journal of the Amsia Association - Education through Art, Egypt, No. (10).
16. Abdul Hameed, Shaker. (1997). *Fine Vocabulary; Symbols and Semantics "Inscriptions Series"*. The General Authority for Cultural Palaces.
17. Abdel Karim, Ahmed Mohamed Ali. (1985). *Producing decorative designs based on the analysis of rhythmic systems for selections of Islamic geometric art*. [Master's thesis, Helwan University].
18. Abdel Al-Salam, Nabil. (1994). *Selections from contemporary Egyptian art that expressed national events as an introduction to artistic appreciation* [Master's thesis, Helwan University].
19. Ahmed, Janan Muhammad. (2003). *The influences of the Maghreb in the artistic vision of the artist,* Delacroix. Journal of Educational Sciences, Journal of the University of Babylon, 8 (2).

20. Akasha, Tharwat. (1990 AD). *Egyptian Art "Encyclopedia of the Eye Hears and the the Ear Sees"*. (P.2). Egyptian General Book Authority.
21. Allam, Nemat Ismail. (2010). *Western Arts in Modern Times*. Dar Al-Ma'arf.
22. Alloush, (1985). Dictionary of Contemporary Literary Terms (The House of Lebanese Book, Translated). Al-Dar Al-Bida'a.
23. Attia, Mohsen. (1996). *Art and the World of Symbol*. (P. 2). Dar Al-Ma'arf.
24. Attia, Mohsen. (2007). *Semantic Interpretation of Art*. The World of Books
25. Betqa, Saleem. (2014). *The mirage of orientalism, a semiotic approach to the painting "Eugene Delacroix" Algerian women in their bedroom*. Annals of Literature and Languages, Mohamed Boudiaf University, Algeria, No. (4).
26. Clark, Randall. (1988). *Symbol and Myth in Ancient Egypt* (Ahmed Saliha, Translator). Egyptian General Book Authority.
27. Damlkhi, Ibrahim. (1983). *Colors Theoretically and Practically: a physical, psychological and artistic study of colours*. Al-Kandy Press.
28. Daoud, Saad Shams El Din. (2009). *The impact of Arab and Islamic art on the work of the artist Eugene Delacroix*. Journal of Arts, University of Baghdad, No. (90).
29. Ghouli, Anwar Ali Aloun and Al-Araj, Diaa Hammoud. (2012). *Aesthetics of color and movement in visual art.* Babylon University Journal of Human Sciences, 20
30. Haider, Farida Shaaban. (2004 AD). *Historical Foundations of Color Theory. Research Journal in Art Education and the Arts*, Helwan University, Egypt, No. (12).
Hassan, Hussein Abdel Basset. (1994). *Symbol and Myth as an Introduction to Enriching Imagination in Sculpture* [Unpublished Master's Thesis]. Helwan University.
31. Hawass, Zahi. (2016, November 17). *Colors of the Pharaohs*. Asharq Al-Awsat Newspaper, retrieved on 4/7/2023 at the link: https://cutt.us/abRqH
32. Hegel, Frederick. (1986). *Classical Romantic Symbolic Art*. (George Tarabishi, translator). Dar Al-Talea'a.
33. Ibn Masoud, Wafiah. (2013). *Color Semiotics and Semantic Strategy in the novel of The People of Whiteness.* Maqarabat Magazine, Maqarabat Foundation for Publishing, Cultural Industries and Communication Strategy, Algeria, No. (13).
34. Jassim, Israa Qahtan. (2020). *Employing the symbol in the achievements of the artist Alaa Bashir*. Babylon University, Journal of Human Sciences, 28 (11).
35. Kant, Immanuel. (2015). *Criticism of pure mind* (Musa Wahba, Translator). House of Enlightenment.
36. Karam, Joseph. (2014). *History of Greek Philosophy*. Hindawi Foundation for Education and Culture.
37. Kirozwill, Aneth. (1985). *The Era of Structuralism* (Jaber Asfour, translator). Arab Horizons Press.
38. Massad, Hind. (2017, April 16). "*Freedom Leads the People ... Art at the Service of the Revolution."* Al-Jazeera news channel website, retrieved on 7/3/2023 at the link: https://cutt.us/Z25kz
39. Motawa, Hanan Abdel Fattah. (2016). *Colors and their significance in Islamic civilization with an application on models of Arabic manuscripts*. The Nineteenth Conference of the General Union of Arab Archaeologists, Mansoura University, Egypt.
40. *Museum of Fine Arts of Nantes*, retrieved on 9/7/2023 at the link: https://cutt.us/PIUsT
41. Omar, Ahmed Mukhtar. (1997). *Language and Color*. (P. 2). The World of Books.
42. Rashdan, Ahmed and Abdel Halim, Fath Al-Bab (1971). Design in Fine Arts. The World of Books.
43. Reid, Herbert. (1975). *Art and Society* (Fares Mitri, Translator). The House of Pen.
44. Rönthal, M, and Youdin, B. (1981). *The Philosophical Encyclopedia* (Samir Karam, Translator). (P.3). Dar Al-Tale'a Publishing House.

45. Saad Allah, Abu Al-Qasim. (1998). *Algerian Cultural History*. Dar Al-Basa'er for Publication and Distribution.
46. Sadiq, Rania Mamdouh Mahmoud. (2006). *The impact of fear culture of on idea innovation in television advertising. The Eleventh International Philadelphia Conference*, College of Arts and Sciences, Philadelphia University, Jordan.
47. Yassin, Abdel Nasser. (2006). *Religious Symbolism in Islamic Decoration*. Zahra'a Al-Sharq.
48. Zyadh, Ma'an. (1988). *Symbolic Arabic Philosophical Encyclopedia*. Vol 2. Arab Development Institute.

Symbolic Connotations in the Works of the Artist Eugene Delacroix

Dr. Kholoud H. A. Al-Obaikan[1]

Abstract

The use of symbols is considered an important part of visual expression since ancient civilizations till the present time, and detecting the significance of these symbols is a communication means between the artwork and the recipient. The current study aims to detect the clarification of the concept of symbolic connotations, and to detect their importance in the works of the artist Eugene Delacroix, through description and technical analysis, and trying to monitor the technical aspects of these connotations and using them in forming the artwork;

The study used the descriptive analytical approach for detecting and analyzing these connotations to reach results related to the research objectives. The research sample consisted of paintings of the artist's works during the period (1822-1837 AD), where the works were sorted according to the specified time period, taking into account the stages and transformations in the artistic style. The artworks were chosen as a purposive sample; The number of artworks reached (4), they represent two important stages for the artist: the European stage, and the Arab Maghreb stage.

The study reached several results, the most prominent of which are: the association of formative formulations in Delacroix's works according to the two artistic stages that he lived in Europe and Morocco. Also, the artist used in some of his works various symbolic connotations; the most important of which are: the conventional, explanatory and aesthetic connotations, which are among the direct symbolic connotations; The artist also used indirect symbolic connotations such as suggestive and probable connotations, and all these connotations have implicit meanings. Following the results of the study, the current study reached a set of recommendations, the most important of which are supporting the studies and researches associated to analyzing symbolic connotations in the local artworks.

Keywords*:* connotation, symbol, Delacroix

[1] **Associate Professor / College of Arts - Department of Visual Arts - King Saud University**