المقاربات الدلالية للأنساق في بنية الموناليزا

م.د.محمد علي علوان

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

تتباين مستويات الأبنية المُشكّلة لنص (الموناليزا) شكل (١) دلالياً، ضمن أنساق متعددة، تدور في لغة الذات تارةً، وتسترجع فاعليتها الموضوعية في إطار الإنفتاح الزمني تارةً أخرى، فالوسيلة تكمن في الاستحواذ على مجمل التصورات العقلية والوجدانية االتي تطبع الحديث عن ثيمة هذا النص، كسطح تصويري، خارج سياق تشكّل الرؤية المثالية للتفسير.

ورغم فاعلية الحضور الإيقوني للنص – الصورة، والذي يعّد اعلاءً من شأن الدلالة البصرية التي تقف وراء تحويلها الى أنظمة من المقاربات النصية أو العكس، فإن كشف الرؤية المنهجية لآلية البناء النسقي بعد تشكلهِ، في بنية النص، يُعين المتلقي على الإستئثار بمُعاينة هويتهِ، وتعدد إنثيالاته الوثيقة مع الحراك التأويلي، وإنفتاح دلالة الأنساق الصورية (للموناليزا) بأعتبارها أبنية تنعدم فيها ثبوتية الدلالة.

إن تعدد مراكز الجذب في نص (الموناليزا) يتأتى من تفكيك بؤر الإرتباط المهيمنة واعادة تركيبها، عبر منح السطح التصويري مزيداً من التعالي في صياغة فاعلية الأنساق وتحميلها بطاقة حركية، تتصل وتنفصل مع عين المتلقي، من خلال إحالات تراتبية تخترق المعلن من المحسوس وتحوّله الى دلالات ذهنية، تطال البناء العام للنّص.

بيد أن الإزاحة المعرفية لتخطي سمة المحسوس الى المدرك، هي ما عمل عليه (دافنشي)*، من أجل إستثمار فاعلية التنظيم الذهني، وإسقاط مفاهيم التقيد بالثابت ومحاولة سبر غور المتحوّل، وفق إختراق نسق المغايرة في تعيين فواصل البوح بما هو محضور وغير قابل للتداول، ذلك أن (دافنشي) وحسب رأي الكثير من النقاد فارق الأطار التقليدي لرسم الشخصيات، ليعمل على إعادة استقطاب التداخل النصي لصورة النص، عبر آلية تعبيرية تتيح للفعل الإبداعي أن يحدث تغييراً في البنية العميقة، دون أن يقتصر ذلك التغيير على انزيحات متطابقة مع طبيعة الوظيفة النفعية تارةً (القصدية في بناء وتشكل الصورة) والجمالية تارةً أخرى (باعتبارها مقترباً يستهدف صورة التّحول والحراك في بنية النص العامة).

فالموناليزا (ليست مجرد لوحة وإنما هي إكتشاف في مجال الرؤية الخاصة بالفنان، مما جعلها تستحوذ على مشاعر الكتّاب والشعراء والنقاد في كل الأجيال، وحتى يومنا هذا، ما تزال هذه اللوحة قادرة على تقديم تفسيرات جديدة) [١] ، اذ تشتغل البنى الدلالية للأنساق في هذا النص، على صياغة مقاربات توظّف ثيمة النص بفعل تحقيق عوامل الرؤية الزمانية والمكانية للشخصية التي أثارت جدلاً كبيراً في تفسير ملامحها والتي انفردت أيضاً بصياغة مدلولات حضورية أثارت إشكاليات قائمة على البوح بما هو ثاوي ومطمور من الدلالات.

من هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي:

ما هي المقاربات الدلالية للأنساق في نص الموناليزا؟

ومما يعزز الحاجة الى هذه الدراسة، كون الموضوع لم تتم دراسته بشكل تفصيلي وبهذه الصيغة التحليلية من قبل وان تناوله هنا جاء ضمن مساحة الاشتغال النقدي والجمالي وكذلك فإن إفتقار مكتباتنا المحلية لهذا النوع من الدراسة اسهم في تعزيز الحاجة إليها.

ثانياً: أهمية البحث

تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

١- يمثّل تناولاً لمعرفة جديدة تختص بنص الموناليزا، عبر قراءة تحليلية نقدية.
٢- تؤسس الدراسة لمقاربات بحثية تطال البنية النسقية للصورة على وفق التحولات في الرؤية الخاصة بالمتلقي.
٣- إجراء دراسة لخصوصية الإرتباط والتغاير في نص الموناليزا إنطلاقاً من فهم بنيتي الزمان والمكان.

٤- تفيد الدراسة الباحثين والمهتمين (من نقاد وفنانين ومتلقين)، وترفد المكتبات بجهد علمي وأكاديمي .

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرّف المقاربات الدلالية للانساق في نص الموناليزا .

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة المقاربات الدلالية للأنساق في نص الموناليزا (١٥٠٣ – ١٥٠٧م) والموجودة في متحف اللوفر بباريس.

خامساً : تحديد المصطلحات

الدلالة (signification) :

- وردت في المعجم الفلسفي لـ (صليبا) :

هي أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، فإن كان الدال لفظاً كانت الدلالة لفظية، وإن كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية، وكل واحدة منهما تنقسم الى عقلية وطبيعية ووضعية. .[٢]

- عرفها (ب. توسان) بكونها:

لا تهتم إلاّ بالمدلولات ودلالات اللغات ومختلف أشكال التعبير والتواصل، وتتكون الدلالة في الوقت الذي ننسى العلاقة بين شكل التعبير ودلالة التعبير، لكي لا تهتم الاّ بالأخير.[٣]

- عرفها (فاخوري) بأنها: علاقة تضايف معينة بين الدال والمدلول، وتتعدد أنواعها بحسب إيجاد إختلافات في العلاقة المذكورة.[٤]

التعريف الأجرائي:

الدلالة : هي الخاصية التي تقرن ثبوتية الدال بتحّول المدلول، أو العكس، في بنية اللوحة التشكيلية فنقول دلالة شكلية أو دلالة مضمونية أو دلالة جمالية، أو دلالة نفسية.

- النسق (system):

- ورد في موسوعة (لالاند) الفلسفية بأنه:

نظام، منظومة، سرد، وأنه :

أ- جملة عناصر، مادية أو غير مادية، يتعلق بالتبادل، بعضها ببعض، بحيث تشّكل كلاّ عضوياً.

ب- بنحوٍ خاص : مجموعة أفكار علمية أو فلسفية متراّصة، منطقياً، لكن من حيث النظر الى تماسكها بدلاً من النظر الى حقيقتها.

وليس (النسق) شيئاً آخر سوى ترتيب مختلف أجزاء فن أو علم في راتوب تتآزر فيه كلها تآزراً متبادلاً، وحيث تفسّر الأجزاء الأخيرة بالأجزاء الأولى.[٥]

- ورد في معجم (المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنه:

أ- عند (ميشيل فوكو): علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها.

ب- يعمل (النسق) على بلورة منطق التفكير الأدبي في النص.

ج- يحدّد (النسق) الأبعاد والخلفيات التي تعتمدها الرؤية.[٦]

- عرفّه (أمبرتو إيكو) بأنه:

رصيد من العلامات أو الأشارات والكودات النحوية الداخلية التي تحكم إختيارها وتراكبها.

ويمكننا أن نحلل (النسق) الى شبكة عناصر صورية لها بنيتها التفاضلية أي أنها تتحدد في تقابلها المتبادل، والمثال على ذلك في ألوان أضواء حركة المرور، وتخضع لنحو مستقل لا يكون أبداً تابعاً لوظائف الدال التي يتولى القيام بها.[٧]

التعريف الإجرائي:

النسق: هو منظومة جمالية تُسهم في إخضاع بنائية اللوحة الى مستوى من التحليل وإعادة التركيب، ضمن علاقة ترابطية مع الأثر الذي يتقرر وفقاً للغاية أو الوظيفة.

- السياق ((context))

- ورد في موسوعة (لالاند) بأنه:

تسلسل أفكار يتسم به نص ما، وبنحو خاص؛ مجمل النص الذي يحيط بعبارة مستشهد بها، والذي تتوقف عليه الدلالة الحقيقية لهذه العبارة.

وبنحوٍ عام: مجمل الظروف المترابطة التي يندرج فيها حدث معين.[٨]

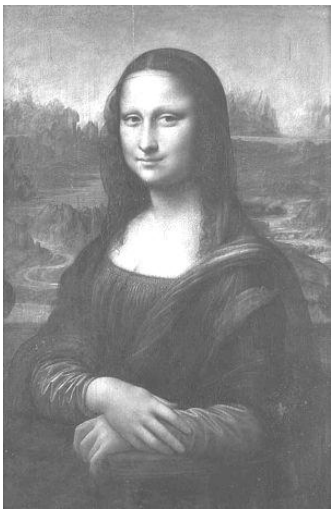
- ورد في المعجم الفلسفي لـ(صليبا) :

سياق الكلام أسلوبه ومجراه، تقول وقعت هذه العبارة في سياق الكلام أي جاءت متفقة مع

مجمل النص، واذا شئت أن تفسر عبارة من نص، وجب عليك أن تفسرها بحسب موقعها في سياق ذلك النص.(٩)

التعريف الاجرائي:

السياق: هو الرؤية التكاملية للنص، والتي تكتسب إستقلاليتها من خلال وسائل التعبير شكلاً ومضموناً، فنقول: إن هذه اللوحة تحمل سياقاً واقعياً، وتلك تحمل سياقاً تجريدياً واخرى تحمل سياقاً سريالياً وهكذا.



المادة : زيت على طبقة من خشب شجرة الحور
القياس : ٧٧سم × ٥٣ سم
تاريخ الانتاج : ١٥٠٣ – ١٥٠٧م
العائدية : متحف اللوفر – باريس
شكل (١)

المبحث الأول: البنية الدلالية في نص الموناليزا

لم يشغل عصر النهضة، مساحة مهمة في تاريخ العلم والفن الأوربيين، على مستوى تقديمهِ للنتاجات المهمة لمبدعيه الكبار فحسب، وإنما كانت أطروحات ذلك العصر تعيد قراءة الأسس العلمية والجمالية على وفق الإرتباط بخصوصية المعرفة والأنسان / الأنموذج، والكيفيات التي تسّهل عملية الإتصال بين الثنائيات المتعارضة: الروح – الجسد ، المثال – المادة ، الشكل – المضمون ، الواقع – اللاواقع ، مشّكلةً بنى دلالية للإشتغال والبحث في خصوصيات الرؤى والأفكار الجمالية.

يقول (غاتشف) إن إنسان النهضة ليس إنعزالياً، وانما هو اجتماعي، وإن جوهر البشرية اللانهائي يتجلى فيه تجلياً فردياً بطريقة مباشرة، من هنا كان عصر النهضة بحاجة الى عمالقة لأنه ليس غير الأنسان من هو قادر على إعطاء شكل لملئه بمضمون لانهائي، لذا فإن المبدأ القائل إن الإنسان هو مقياس جميع الأشياء، كان المبدأ الأكثر أجتماعية من جميع المعايير.(١٠)

من هنا كانت النهضة، المتركّزة على الإنسان، المحدّرة منه كل تفسير وكل خلق، قد تبنّت وأنعشت نظرية (الصورة الإنسانية) التي إستخلصها الأقدمون، والإجلال الذي حملته لهم، والذي صار في الغالب، إستكشافاً للمؤثر من الأثر، كان متأتياً من دهشتها أن وجدت إرتساماً سابقاً لمعضلاتها هي وللحلول التي كانت ترغب إعطائها لها، وبإعتبار هذه الحلول على الصورة الإنسانية، لم يكن ممكناً أن نؤسس إلاّ على الطريقة الخاصة بالذهن الإنساني الساعي، دائماً، الى التعريف بأشكال واضحة ومتميزة سواء عن الفكر أو عن الصور : إنه يربط العناصر المتحصّلة له من ذلك ليصل بها الى تأليف كامل يوحّده المنطق.(١١)

لذلك كانت (رسوم الفنانيين الإيطاليين في عصر النهضة مثلاً، هي صفحات منتزعة من مذكراتهم، والمرء لايكتب في مذكراتهِ إلاّ أفكارهِ الداخلية وحدها، إذا إمتلأت عقولهم بحب الإستطلاع الذهني، فـ(ليوناردو دافنشي) إهتم إهتماماً متساوياً بوحيد القرن وبالجنين المستكين في رحم أمهِ، بسباكة المدافع والزهرة البرّية، بوجه إنساني وقطعة من النسيج المزركش).(١٢)

إن الأعمال الفنية نفسها لتثبت لنا أن المعرفة تنفذ بشكل باطني عميق الى صميم إنتاج العمل الفني، ولو إننا نظرنا الى المسألة من الناحية النظرية لوجدنا ان هذه النتيجة تترتب بالضرورة على الدور الذي يضطلع به الذهن، والمعاني المدخرة من الخبرات السابقة التي هي مندمجة بطريقة فعّالة في كل من الإنتاج والإدراك الجماليين، وهناك فنانون قد تأثروا تأثيراً حاسماً في أعمالهم الفنية بالعلم الذي كان سائداً

في عصرهم كما هو الشأن بالنسبة لدافنشي وأغلب الفنانيين العباقرة.(١٣)

بيد أن المتلقي لفنون عصر النهضة يلمس تلك النزعة العلمية، طبقاً لما تتوصل اليه وسائل البحث في البنية الدلالية للصورة، وتقنيات إنتاجها المتنوعة، ولذلك كانت المعالجات البنائية والجمالية للتكوين تنسجم مع ثنائية الإرتباط بين (العقل – العاطفة)، أي بين منطقية الأداء وعقلانيتهِ وبين العاطفة والإشارة الوجدانية.

من هنا كانت (جميع عناصر الصورة في عصر النهضة، من حيث التلوين والتكوين ومعالجة الضوء وتمثيل جسم الإنسان، خلعت عليها مسحة علمية، حيث أنها أخضعت لمواصفات فنية متشعّبة بالروح العلمية)(١٤)، مما أكسبها نمطاً عقلانياً يرتقي الى مديات الإتصال مع الواقع وفقاً لفعل الصورة ومدى تأثيرها على المتلقي، وإحالة الصيغ النمطية للمضمون الى محتوى فكري ذو إطار تطبيقي يعالج الإشكالية القائمة بين الشكل والمضمون داخل بنية الصورة التي طالما شهدت تغييرات وتحوّلات عديدة في عصر النهضة.

وكما يؤكد (باشلار) فإن (للصور العظمى تاريخ، إذ هي دائماً مزيج من الذاكرة والأسطورة وهذا يعني إننا لا نعيش الصورة بشكل مباشر، والواقع أن لكل صورة عمق حلمي بعيد الغور، يضيف اليه التاريخ الشخصي لوناً خاصاً) (١٥)

ولذلك كانت بنية الصورة في رسوم النهضة تشترط حالة التزامن المقترنة بوجود المكان، والمرتبطة بالوجود الفيزيقي على فرض (أن للمكان صفات عدة فهو متجانس ومتماثل ولانهائي ومتصل لا يصيبه التحوّل والتغيّر وهذه الصفات تعطي للمكان خصائص تميزه عن الواقع الفيزيائي)(١٦). وكذلك فإن الإختلاف في بنية الصورة من عصر الى آخر ، يأتي نتيجة التحوّلات الفكرية والبنائية في النتاج الفني ، فمثلاً نلاحظ (أن صورة مريم العذراء في عصر النهضة إختلفت عن العصور الوسطى حيث كانت في العصور الوسطى تُرسم كجسد مقدس، ثم أصبحت بعد ذلك في عصر النهضة تجسد المثل الأعلى للجمال الأنثوي والأمومة، وكان موضوع (العذراء والطفل) مستمراً بشكل خاص في هذا العصر)(17)

وما من نص فكري أو أدبي أو على وفق أي تصنيف معرفي آخر، يمكن أن يشرح لنا، يفسّر، يؤول بما يضمن (الإدراك والفهم) معنى محدد يمكن أن يكون الإختلاف عليه حقاً، الأمر الذي يمكّن من القول – بطريقة أقرب الى الصواب فيها – أن هناك نصاً ما (أكثر بلاغة) من نص آخر في التعبير عنه وفي دقة تصويره ، في محاولة التقرّب منه وفي وصفهِ.(١٨)

هذا الفهم يقترب من الدلالة البنائية لنص (الموناليزا) ومحاولة التوصل الى تحديد معين وشامل لتحليل وتفسير البنية الدلالية لهذا النص، الذي طالما شغل الباحثين والمفكرين والنقاد والمتلقين، بطريقة بنائهِ وتشكل دلالاتهِ وإنفتاح بنيتهِ التأويلية عبر أطوار الحقب التاريخية للفن وتمرحل تياراتهِ المتعددة في أساليب وأفكار ومذاهب عدة.

واذا كان التاريخ يتحرر من الوظيفة الآيديولوجية لتتبع تطور الفكرة من أجل فرضها، والمصير من أجل تأكيدهِ، فالتاريخ الفعاّل يؤكد في المقابل كيف أنه متطور للمعرفة..، وهذا التسليم بفعل الإدراك بكل شغفهِ عند إنبعاث المعرفة التاريخية هو إدراك ثوري في محتواه من المنظور الفلسفي أو من ناحية التنبؤ الفلسفي. (١٩)

من هنا كانت البنية الدلالية في نص (الموزناليزا) تقترن بالنمط التاريخي لمفهوم التطور في الفن تارةً ، وبالنمط الحدسي لمفهوم الديمومة جمالياً تارةً أخرى، إذ تستحضر تلك البنية طبيعتها الإنفتاحية من مؤشرات الحضور الأيقوني للصورة، والتي تتسم بموائمة الدلالة لأصلها المرجع ، ويتم الإتيان بمستويات الدلالة تلك ، عبر إيحاء حضوري فاعل للشكل والمعنى.

وتندرج مبررات الإيغال بالشعور المزدوج للمتلقي في نص (الموناليزا)، إثر معادلة الإيحاء التي يتم إستقبالها بشرط التوظيف والإستيعاب للبنية المتمظهرة والحاضنة للتفاصيل الجزئية، حيث تتجاوز بنيات الخطاب الدلالي على وفق الإنتقال من العام الى الخاص ثم العكس ، في إشارة الى عدم ثبوتية مفاصل

البنية الدلالية (الدال والمدلول) في تأسيس العناصر المتبدية في التقابلات الدلالية للشكل مع الفكرة.

لذلك كان المعطى الدلالي العام ينساب تراتبياً وبشكل توصيفي في البنية الصورية للموناليزا، إذ يتحايث الأثر الدلالي للوجه (الحامل للاسرار والمكتنز للتأويلات) في فضاء ينسجم مع مكونات التركيب والتخصيص للمشهد عموماً، بحيث تصبح حركية البناء الشكلي للصورة ضمن نسقية نصية تجميعية ، لا تنفك ان تستحضر معها مجمل صياغات المستوى المتحوّل للدلالة.

من هنا كانت المقارنة بين بنيتي الشكل والمضمون في رسوم (دافنشي) عموماً ونص (الموناليزا) خصوصاً ، ترتبط بالبعد الدلالي والإيحائي لتنظيم مستوى عالٍ من الفرضيات الجمالية والبنائية، التي تتعالق فيها إختراقات النص معنوياً ورمزياً، ضمن سياق تعبيري يلامس الخيال تارةً ، وينغلق مع المغزى العام لضرورات التضمين ضمن حس منطقي تارةً أخرى.

وكان (لتقنية دافنشي في إستخدام الظل والضوء، تأثير كبير في أساليب معظم الفنانين اللاحقين إذ تبدو الأشكال عائمة في الضبابية)[٢٠] كما هو الحال مع نص (الموناليزا) ، والذي تتسم بنيتهِ الدلالية بالإنفتاح على مشروعية البحث والتقصي عن الغموض والضبابية والتعقيد، التي تكتنف هذا النص، وكذلك محاولة فك البؤر المترابطة والمتضادة فيه. خصوصاً إذا ما علمنا بإن (دافنشي وحسب رأي دولتشي له مقدرة فطرية الى درجة أنه لم يكن ليقنع أبداً بأي شيء كان يصنعه)[٢١]

كانت (الموناليزا) مزيجاً من الحس الغامض والتعبير النفسي الذي يستحوذ على الرائي وهي أكثر من لوحة، إنها عالم وإكتشاف لرؤى الفنان، إبتسامتها غامضة ساخرة تذكرنا بوجوه الملكات والقديسات القوطيات في كنائس (رانس) ولكنها أكثر نضارة وأشد وقعاً في تعبيرها الحسي[٢٢]

ويعبّر (موتر) عن إحساسهِ بهذهِ الطريقة (إن المرء ليعرف أي لغز مطلسم وفاتن قد وضعته موناليزا جيوكوندا ما يقرب من أربعة قرون أمام المعجبين الذين تزاحموا حولها، إن فناناً لم يعبّر بهذه الطريقة عن جوهر الأنوثة : الرقة ، والهدوء، وكل غموض القلب الذي يعتقد نفسه منعزلاً ، غموض العقل الذي يتأمل ، وغموض الشخصية التي تراقب ذاتها ولا تخرج بشيء من نفسها إلاّ التألق)[٢٣]

وبناءاً على ما تقدم فإن المستوى الدلالي في نص (الموناليزا) يكشف عن خصوصية إنتماء لفرضيات تقنية تنسجم مع بنية السطح التصويري ، وتعمّم حضورها ضمن مساحة ذلك السطح، الى أبعاد أكثر أتساعاً جمالياً ونفسياً ، تثير إشكالية بين الأثر المتبدي من مستويات الإتصال بالواقع من جهة ، ومحاولة رصد (السلوك الإنساني) كفعل دلالي من جهة أخرى ، وهذا ما حدا بالدراسات الجمالية لأن تفصح عن البواعث النفسية التي تقف وراء فعل الإظهار الدلالي في بنية النص.

فكانت مدارات الفعل الذهني تفرّغ تلك السلوكيات من خطاب الإقناع الذي فرضه (دافنشي) حينما أصّر على بلورة وابتكار أبنية ذات طابع إنفتاحي ، تقترب وتبتعد من قصدية العلاقة المتحققة بينه وبين الموديل (ليز)، بغية الإفصاح عن مكنونات الذات ومدى فاعليتها في كسب المزيد من التوجّه السلطوي – الأبوي ، ضمن نسق وراثي محدد ، يرتكز فيه (دافنشي) على تبنّي أنظمة نسقية في الإرتداء نحو عوالم الطفولة ، التي سبقت اللقاء مع (الموناليزا) بوقت طويل، ويحوّل ذلك الأرث أو الموروث الى (سيناريو) تتشكل فيه مدلولات الوظيفة الإتصالية للصورة وتجلّي ذلك الإظهار، ضمن أبعاد اجتماعية ونفسية وفنية.

من هنا كانت بنية النص الصورية (تتمتع بدرجة مدهشة من الحيوية ، فهي تبدو دائماً تنظر الى المشاهد ، وكأن لها فكر مستقل ككائن حي ، يتغيّر أمام أعيننا، فيبدو مختلفاً قليلاً في كل مرةً ننظر فيها اليه، وحتى ونحن نشاهدها من خلال الصور الفوتوغرافية ، نشعر بنفس التأثير الغريب، إذ بالنظر اليها تبدو المرأة وكأنها تسخر منك ، ثم يطفو على سطح ملامحها شيء من الحزن ، رغم الأبتسامة التي تبدو مرسومة على شفتيها ، وذلك كله يثير حالة من الغموض)[٢٤] .

وكذلك ينظر الى صورة (الموناليزا) على إنها تمثّل معنى (الأم الأصل) ذلك المعنى الذي كان يفهمه رجل العصور القديمة ، فهي لم تكن مجرد أمّاً للجنس البشري، وإنما كانت أبعد من ذلك ..، إنها نموذج من الصور الشخصية التي تتمتع بروحانية مكثفّة إذ إنها رمز الأنوثة الأبدية بإعتبارها واهبة الحياة وبمعناها الميتافيزيقي تمثل الطبيعة ، لذا صوّرها (دافنشي) محاطة بعناصر الطبيعة (الهواء ، الماء ، والأرض) هكذا بدت كتجسيد رائع للورع الممزوج بنوع فريد من السمو. (٢٥)

إن خاصية البنى الدلالية لنص الموناليزا، تعتمد هنا ، التفسير المقترن بإعادة البحث عن جدوى الحضور المفارق للواقع وإرتباطه بمساحة التكوين ، ومن ثم الإنتقال من توصيف حالة العمومية في الطرح الدلالي الى الخصوصية المرتبطة بالبنية المعرفية وما يمكن أن يكون عليه السطح التصويري وفق تطابقهِ مع الأثر والتأثر في نمطية الإستجابة وإستمرارية الفعل الدلالي ، وكأننا هنا أمام (ديمومة) دلالية تشبه (ديمومة برجسون) وهي تكتسب تحديدات جوهرية تتأسس على وفق التغير الحاصل في التصورات الذهنية ، وتضمين الخصائص المظهرية للصورة بطاقة دلالية تتخطى النسق المرئي الى آخر تعبيري ، يستعير مستوى دلالي قادر على تحميل البنية الخطابية للصورة ، أبعاداً تأويلية تجد لها مقاربات تحليلية في إطار السياق العام للنص.

بيد أن حالة المغايرة في مستوى البنى الدلالية للنص، تجد لها تأسيساً مبنياً على مسلمات ترتبط بالصورة من خلال مرجعية البحث النهضوي في فن الرسم، والذي حدث مع نص (الموناليزا) أن حالة التزامن في المستوى الدلالي للصورة ، هو افتراض لانهائي لكينونة الإشتغال في مساحة السطح التصويري، وتجاوز الإعتبار التفسيري للوظائفية الناشئة من الإحالات المتكررة لفعل الدلالة، والتي تعتري جوهر النص شكلاً ومضموماً.

الى جانب ذلك، فإن المقاربة الحقيقية للرؤية الدلالية لنص (الموناليزا) تتبدل على وفق الإرتباط بالرؤية النسقية العامة للتكوين ، إذ تتبدل البنى الدلالية بشموليتها وتستجيب الى منظومة معرفية جديدة ، تتصل بعناصر التحوّل والتغيير والتبدّل في إكساب الدوافع الحقيقية للفعل الدلالي حافزاً يطال التمظهر الدلالي لبنية الصورة ، بعيداً عن إستقراء سياقات تحوّل الدلالة من بنية باثة الى أخرى مستقبلة.

المبحث الثاني

المقاربات الدلالية للأنساق في نص الموناليزا

إذا كان الناس يختلفون حقاً، وبعمق ، في منظوماتهم الفكرية – نظرتهم الى العالم والعمليات المعرفية – إذن فإن اختلافات الناس من حيث المواقف والتوّجهات والمعتقدات ، بل من حيث القيم والأفضليات يمكن ألاّ تكون مجرد مدخلات وتعاليم مختلفة ، بل هي على الأصوب نتيجة حتمية لإستخدام أدوات مختلفة في فهم العالم.(٢٦)

من هنا يؤشر الباحث مدى ما يمكن أن يصل إليه مستوى التفسير والتأويل والفهم الذي يطال البنية المعرفية والجمالية لنص الموناليزا ، من حيث إشتغال الأنساق فيها ، إشتغالاً شمولياً ، إذ تستند الدلالات البنائية للصورة على أنساق متعددة ، تشتغل ضمن تمظهر فاعل في بنية الخطاب الجمالي وفقاً لمستويين :

الأول: بنائي – يعمل على تفاعل ملموس بين الشكل والمضمون.

الثاني : مفاهيمي – يعزز من ثيمة التقابل الفكري بين الإستعمال والوظيفة ، بغية تحليل نمط أو أنماط العلاقة مع المنحى الوظائفي والمعرفي للصورة.

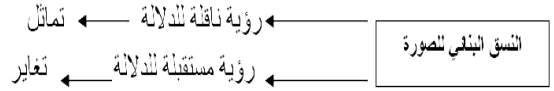
وضمن هذا التوظيف تمتلك القراءة الجمالية لنص (الموناليزا) إحالات مرجعية تفضي الى خصوصية التأثر والتأثير في تحديد مفاصل القيم الفنية والانسانية غرائزياً ومعرفياً.

إن إستقراء الفعل الجمالي للأنساق المتبدلة في نص (الموناليزا) تحتكم الى رؤية مطلقة في منح الفعل البنائي مزيداً من التنظيم إزاء التصوّرات التي يمكن أن تدرك من خلال النص وأبنيتهِ المتعددة ، والمخطط في الملحق رقم (١) يوضح تقسيم الأنساق دلالياً في نص (الموناليزا) :

أ – النسق البنائي للصورة وفاعلية الرؤية الدلالية

تتجلى ثيمة البناء التشكيلي في نص (الموناليزا)، دلالياً، من خلال صياغة رؤية نسقية كليّة يمكن أن تعيد الدوافع اللاشعورية المطمورة الى مستوى من الإفصاح عن بواعث وجدانية تتوافق فيها عدم ثبوتية الدلالة مع حالة التقيّد في تفسير وتأويل نمطية الصورة ، والحراك التفسيري للإحالات الترميزية الفاعلة ، والتي وجدت لها صدىً في أنساق الظاهرة النفسية المحمولة في بنية النص.

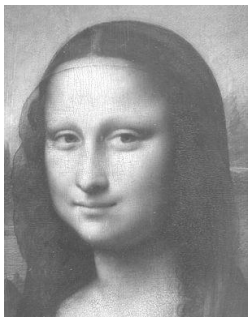
فلم تكن الرؤية الدلالية للنسق البنائي ، قد أثارت تعالقاً فكرياً في البنى المشكلّة لنص الموناليزا، فحسب ، وإنما إرتبطت من خلال بنيتي الشكل والمضمون بإنفتاح الخطاب الدلالي وتماهيه لتحقيق آلية تدمج فيها بنية الشكل باللاواقع المتصوّر ذهنياً تارةً ، وبتحقيق أيقونة مشابهة للأصل تارةً أخرى، من أجل إضفاء ذاتية الأنفتاح الدلالي عبر مستوى التلقي ، بحيث تغدو شمولية الرؤية الشكلية للصورة وليدة وجود عيني ، تستعيد إنبثاق الواقع من خصائصهِ المجردة والمتعالية ، لتربط تلك الرؤية بحالات بحث جمالي ونقدي عن أسس التماثل والتغاير في بنية الصورة :

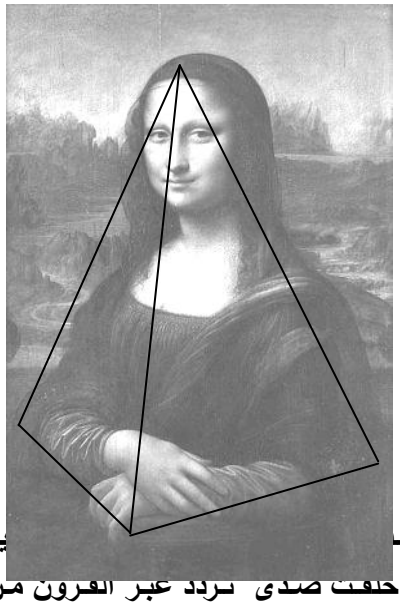


إن الأثر اللامتناهي في النسق البنائي لشكل (الموناليزا) ، يدّلل على إشتراط النزعة الإنسانية واستحضار ثيمة الوصف الفني عبر آلية تعبير ، تتفاعل مع الأثر الناتج من تمظهر البنى الدلالية في النص ، وتتابعيتهِ في إعادة تشكيل الهيئة كيفما تتفق مع ثنائية الشكل والمضمون.

إستخدم (دافنشي) في نص الموناليزا (شكلاً مخروطياً تكون قمته مسّطحة)[٢٧] ، معتمداً في بناء الصورة على إشتغال نسق مترابط لبنية الأثر التشكيلي ، من خلال إستثماره للملامح البصرية الظاهرة خلفها ، والتي تعكس التنوع الحاصل في المساحة التصويرية للشكل والأرضية.

وهنالك (صلة قريبة بين الموناليزا والملامح التي وضعها في رسومه التمهيدية، بحيث يبدو وجهها اللغزي الجميل كأنه حاضر في عين بصيرته كوجود مادي حقيقي ، لقد إنكّب – فاساري * – على تأمّل تلوينها المرهف ، وعينيها المخضلتين ، وجفنيها المضللين برقة ، وفمها ، ومنخريها ، ما من تلميح لهذا الوجه الطبيعي الذي فتن بهِ – فاساري – يمكن أن يصمد في غمرة الكآبة التي تتطلع إلينا من خلالها الآن)[٢] ، وقد إكتسبت تلك الصورة (تأثيرها الساحر بفضل السهولة الطبيعية التي بدت في طريقة صياغتها الفنية ، حتى أصبحت بمثابة خطوة متقدمة في تطور فن الصور الشخصية ، واذا عرضت أوضاع محاور الرأس والصدر واليدين بطريقة مختلفة ، كانت مرشداً للمشاهد يطوف بواسطتها حول الجسم في حركة مستمرة)[٢٨].





بيـ ية نصف الطولية خلفت صدى تردد عبر القرون من رافائيل الى رامبرانت ، وأصبحت من الشيوع بحيث بات يصعب علينا عند النظر إليها ، أن ندرك إنها كانت جديدة وطرّية يوماً ، إن إطار النافذة الذي تجلس إزاءه يطل على منظر طبيعي شاسع ظليل ، غريب ، وخيالي مثل مشاهد الألب بعواصفه وفيضاناته)[٢٩]

إستخدم (ليوناردو دافنشي) تصميم الهرم في وضع (الموناليزا) والتي إتسمت بالبساطة والهدوء في الجو العام للصورة ، فايديها تشكّل الزاوية الأمامية للهرم وإن مساحة صدرها ، رقبتها ، ووجهها تعرضت الى كمية ضوء مساوية لمساحة يديها التي بدت أكثر لطافة ونعومة . والضوء هنا يعطي تنوّع للسطوح الساكنة الواقعة تحت البناء الهندسي للهرم:

كان (دافنشي) قد أفاد من صور أنتشرت بشكل واسع في ذلك الوقت وهي شخصية المرأة المرموقة (مادونا) بوضعيةِ الجلوس، وقد عدّل هذهِ الصيغة قليلاً في نص (الموناليزا) ليعطي ويخلق الانطباع البصري للمسافة بينها وبين المتلقي.

إن وضع الكرسي يشتغل كعنصر فاصل بين صورة الشخصية وبيننا ، فالوضع العام للجلوس هو (جلسة نصف طويلة) وبذراعين مطويتان تدّل على موقف متحفظ ، فنظرتها ثابتة للمتلقي ، وتبدو أنها ترحب به ضمن عملية إتصال صامت وهادئ ، ويساعد في ذلك كون الوجه المضاء جداً يكون مؤطر عملياً بالعناصر والوحدات التصويرية الكثيرة الظلمة وهي (الشعر ، الحجاب ، الظلال) ، من هنا كانت العلاقة مع هذا النص مصحوبة بالغموض والجذب.

لقد إعتمد (دافنشي) في تكوينهِ لوضعية الجلوس على ثيمة مركبة (جمالية – بنائية) كانت بمثابة تجديد لمنهج إستخدام الصور الشخصية كلوحات فنية مستقلة مع إجراء تعديلات و إضافات مثل وضع المشاهد المجتزئة من الطبيعة كخلفية للصورة المختارة ، كما يحصل مع إختياره للمنظر الطبيعي (خلفية الموناليزا) أو إظهار الفضاء في مساحة السطح التصويري بإعتبارهِ إختزالاً للأفق الزمني الذي يستقيهِ (دافنشي) من تحليلاتهِ للحقائق الجوهرية للجمال ، إذ يتبنى الفنان هنا معرفة يكتسب فيها فكرة التكوين المرتبط بأبعاد إجتماعية وواقعية ، تتجلى في ثقافة الإحساس بضرورة محاكاة التسلسل الزمني للبحث عن قيم جمالية جديدة من خلال الوحدات التصويرية التي تتشكل دلالياً ، ولكن من دون وضع مقاييس مغلقة – منتهية .

وتحمل البنية النصية للموناليزا ، صيغة بنائية متفرّدة آنذاك ، تتمثّل في تشكيل تكوين مركب من (بنية الجسد الأنثوي مضافاً اليه الخلفية التي تمثل منظراً طبيعياً) ، فالمرأة المبُهمة تُصوّر جالسة على ما

يبدو في رواق مفتوح وتظهر قواعد العمودين المظلمة على الجانبين ، والى الخلف منظر طبيعي واسع للحبال المتجمدة ، وللطرق المتعرجة ، وكذلك الجسر النائي البعيد ، إنها تعطي إشارات فاعلة للترابط بين الانسان والطبيعة ، سيما وإن فاعلية النسق البنائي لهذا الترابط قد بُني وفقاً للعلاقة بين لباس الموناليزا ووضعية شعرها المقوّس من جهة وبين تموجّات الوديان والأنهار الخيالية خلفها من جهةٍ أخرى.

إن هذا البناء يؤسس بما لا يقبل الشك لمقاربات مثيرة بين المفاهيم الجمالية وتطبيقاتها البنائية في مساحة السطح التصويري ، فالضوء والظلام ، والبنية السطحية والعميقة ، والشكل والمضمون، تعطي دلالات نسقية تأليفية للصورة التي تتشكل كصورة مثالية أكثر من كونها صورة لأمرأة حقيقية .

من هنا كان الإحساس بالإنسجام والتوافق الخطي واللوني ، يعكس فكرة (دافنشي) عن العلاقة الكونية التي تربط الانسانية مع الطبيعة.

إن وضع مقاربة تحليلية للنسق البنائي على مستوى البحث الجمالي ، يدلّل على معرفة موضوعية متشكلة في نص الموناليزا ، بفعل المقترب الدلالي للتحديث ، والذي يهيئ لفعل جديد من التشظي في الأفكار والرؤى ، ويرتكز بذات الوقت على إزاحة زمنية غير قابلة للنفي أو الإستبدال ، بحيث يغدو التطابق البنائي – الشكلي – مع المضموني ، إفتراضاً منطقياً ، يُصبغ الإنسجام الخطي واللوني في صورة الموناليزا ، بمزيد من الفرضيات المعرفية التي تُنتج معالجات بنائية تعتمد الخط واللون وعناصر الشكل الأخرى ، وتنتظم فيها وسائل الربط التي تستجيب لقدرة الفنان على صياغة معالجات بنائية وتقنية ضمن سمات التفرد والتنوع والديمومة في بقاء الأثر البنائي وتحصيل دلالات نسقية قادرة على تشييد معرفية بنائية للخطاب المتصل ببنية النص ، والذي يتأسس من مجموعة أنساق شكلية وفكرية ، تتراتب كأجناس نصية منتجة لفعل التحوّل والإبتكار في الرؤى ، ولكن ضمن سياق أنظمة بصرية تتحايث مع إظهار تعالقية الصورة مع الفكرة ، والإحتفاظ بحالة توازن حرّ في كيفيأت التواصل النصي المتزامن مع معمارية الصورة وبناءاتها الوصفية التي تنزاح بمعاينة الأثر المتحرّر من الذاكرة . وفي ذلك عودة الى البعد النفسي للنسق كما سيرد ذلك لاحقاً.

من هنا كانت الطبيعة الإتصالية للنسق البنائي في نص (الموناليزا) ، تقتضي فرض أبعاداً دلالية للصورة وتفصيلاتها الدقيقة إبتداءاً من الوجه والشعر والعينين والأنف والإبتسامة الغامضة وحركة اليدين ووضعية الجلوس والمنظر الطبيعي ، وإنتهاءاً بالخصوصية الجمالية التي تقترن بإعتماد المشابهة والإختلاف كفعل ينسجم مع العلائقية المفاهيمية الناشئة بين دلالة الشكل ودلالة الصورة من جهة ، وبين دلالة الجمال وما تتركه من صفات تغييرية وتحوّلية في منظومة العلاقات البنائية من جهةٍ أخرى ، بيد أن إستحضار المتخيّل من دلالة السياق الشكلي للصورة ، يتأتى من ربط العلاقة المنطقية لفاعلية الأنساق مع مستوى التطابق في تكييف نمطية الأثر البنائي كمقولة تعبيرية فاعلة .

ولذلك فإن فاعلية النسق البنائي لنص الموناليزا، أنتج حالة من الجذب البصري وأظهر فعلاً تحريكياً للدافع الإدراكي في سبر غور الذات بمزيد من الهواجس ، التي قد تتماهى مع أنفتاح الدلالة الشكلية و إستقطاب أبعاداً روحية أكثر ملامسةً للواقع الصوري الناتج عن توصيف مفاهيمي لبنية الصورة.

ب – الأثر النفسي وتمظهر البنية النسقية للصورة :

يتداخل النسق البنائي مع النسق النفسي ، فنلحظ أن موضوع (الإبتسامة الغامضة) للموناليزا تفسّر بآراء عديدة ، وهي علامة بارزة في بنية الصورة ، وتدور حولها الإشكاليات التفسيرية والنقدية والجمالية للأثر النفسي ، وقد ترّتب من خلالها تحريك الملامح والأبعاد النفسية وتحليلها ، من أجل الحصول على نتائج تحليلية تتطابق مع الخطاب الجمالي المحمول في بنية هذا النص .

يقول (فرويد) (إن من يفكر في لوحات دافنشي يتذكر الإبتسامة الفاتنة الحائرة التي كان يبدعها على شفاه كل شخصياته الأنثوية ، إنها إبتسامة مثبتة على شفاه ممتدة ، ملتوية ، تعتبر طابعاً مميّزاً له ، ويشار إليها بطريقة مميزة على أنها – ليوناردية – ، وكان لتلك الإبتسامة في وجه موناليزا تأثير كبير على المتلقين ، وقد حيّرتهم ، ولما كانت بحاجة الى

تفسير، فقد فسّرت بأكثر أنواع التفسيرات إختلافاً ، إلاّ أن واحداً منها لم يعتبر تفسيراً مقنعاً)[٣٠]

وفي نص (الموناليزا) (وحدها المعالم الرئيسة تنطق : إبتسامتها النصفية الراعشة ، أنفها الطويل ، عيناها بجفنيها المثقلين عاليهما وسافلهما ، وقد خلت من الحاجبين فبدا جبينها واسعاً صقيلاً لا يعترضه شيء ، تُرى كم فيها من إمرأة حقيقية وكم فيها من – ميوزا* – حارسة؟ ذلك ما سيبقى لغزاً أبدياً ، ربما كان مقصوداً ، ما دامت تؤلف تجسيداً لفكرة بقدر ماهي تجربة فريدة في فن التصوير)[٣١]

ولما كان التحليل النفسي يهتم بدراسة الدوافع النفسية ، أي العوامل التي تدفع بالعباقرة من الرجال أو النساء الى إنجاز أعمالهم ، فإن العبقرية قد لا تقتصر على ما عناه – كارلايل – بقوله : القدرة الفائقة على تجشّم العناء ، بل إن المسألة على وجه اليقين هي إن الإنجازات العظيمة تتطلب تفانياً وتركيزاً لفترات طويلة من الزمن)[٣٢] وهذا ما عمل عليه – دافنشي – في إضفاء قدرتهِ الفائقة في جماليات الرسم على طبيعة بحثهِ في نص الموناليزا.

وقد لاقت القراءات المتعددة للتحليل النفسي إهتماماً كبيراً بهذا الموضوع ، وبالتحديد الأبعاد النفسية في نص الموناليزا ، يرى (فاساري) : إن دافنشي طبّق أفضل الحيل ليسّلي السيدة خلال الجلسات ، وليحتفظ بهذهِ الإبتسامة ثابتة على ملامحها ، وكانت تعتبر أقصى ما يمكن أن يحقّقه الفن ، ويجد (د. باتر) إن في الابتسامة التي لا يُسبر غورها شيئاً مشئوماً ذا تأثير ، يسيطر على كل أعمال دافنشي ، وإن هذهِ الصورة تفرض نفسها منذ الطفولة على إخراج احلامهِ ، ولكن يمكننا أن نتخيّل إن هذهِ لم تكن إلاّ مثلهِ الأعلى للمرأة، فيما يذهب (فرويد) الى القول بأن دافنشي كان مفتوناً بإبتسامة موناليزا ، لأنها أيقظت فيه شيئاً كان قد هجع في نفسهِ زمناً طويلاً، كذكرى قديمة الى أقصى إحتمال.[٣٣]

ولماّ كان (دافنشي) (قد مُنع من أن يرى إبتسامة أمهِ – حسب رأي فرويد – فإنه وقع طويلاً تحت تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية الى الرغبة في مثل هذا الحنان من شفاه النساء ، ولكنه لماّ أصبح رساماً حاول أن يُعيد خلق هذه الإبتسامة بفرشاتهِ)[٣٤] ، وحسب رأي النظرية النفسية في الإبداع فإن الفنان يحوّل كل طاقاته الجنسية نحو إشباع تلك الرغبات بالإسقاط عن طريق الإبداع الفني ، ويفسّر ذلك (فرويد) بقولهِ : كان لليوناردو دافنشي القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو نشاطاته الإبداعية ، ولإنه تسامى بدافع الجنس الى أهداف أخرى وأصبح قادراً على إعلاء الجزء الأكبر من اللبيدو الى الدافع والى البحث والمعرفة ، وفي ذلك يقول (عبده) : إننا نرى عكس ما يراه فرويد ، ف (دافنشي) خير مثال لتأكيد قولنا بإن الإبداع الفني عمل واعٍ وبارع وإنه كان يبدع بعد بحث طويل متواصل ، ممثلاً إسلوب عصر النهضة في التقصي والدراسة.[٣٥]

أما إفتراض (فرويد) للنسر أو للطيران بمسائل جنسية ، فهو إفتراض غير واقعي ، لعدم وجود أية صلة بينهما وبين الواقع الشبقي لدى (ليوناردو) ، فقد كان (ليوناردو) مهتماً بالطيران بدافع عملي وعلمي وليس بدافع جنسي كما افترض (فرويد) ، وإن مسألة الطيران كانت منتشرة في ذلك الوقت وبالذات في أيطاليا مهد النهضة الحضارية ، إذ يجد المتتبع لرسومات فناني ذلك العصر ، رسومات لملائكة مجنّحة وشياطين مجنّحة.[٣٦] هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن (إهتمامات دافنشي العلمية والبيولوجية طغت على ولعهِ بالرسم ، فكان يفضّل التعمّق في أبحاثهِ أكثر من التركيز على ما هو مرئي، مما جعله يعتبر الرسم وسيلة قاصرة عن أن تفي مكتشفاته حقها من التقصّي والإدراك لاسيما بالنسبة لمن ملك موهبة كموهبتهِ على تخيّل المكائن الطائرة والغواصات ومحاولة إكتشاف الدورة الدموية)[٣٧]

بيد أن الدراسة التي وضعها (فرويد) عن (دافنشي) تروي لنا شيئاً عن السبب الذي أدى بدافنشي الى أختيار مادة موضوعه فقط [٣٨] ، ولكنها لا تفسّر مطلقاً إنطباعاً الإبداع الذي نتلقاه منه.

من هنا كانت أطروحات التحليل النفسي تعمّق الهوّة مع حقائق الأثر الجمالي والبنائي للأنساق الشكلية والصورية في نص الموناليزا ، وما حملتهُ من إبتسامة غامضة في (ذلك الوجه المبهم الذي يخفي وراء شفتيه المطبقتين والعينين الشاخصتين لغزاً

مجهولاً ، فهذهِ اللوحة بكل المقاييس ليست مجرد صورة شخصية ، وإنما هي أقرب ما تكون الى نزعة روحية إستسلم لها الفنان بكليتهِ)[٣٩] ، فقد أحس كثير من النقاد بالفكرة القائلة بأن عنصرين مختلفين إتحدّا في إبتسامة موناليزا ومن ثم فهم يدركون في تلاعب ملامح غادة فلورنتين الجميلة تمثيلاً كاملاً للتناقض الذي يسود حياة المرأة الغرامية، وكقول (أنجلوكونتي) كانت المرأة تبتسم في هدوء ملكي ، تظهر وتختفي على التعاقب خلف الستار الضاحك ، فيذوب في إبتسامتها كل ميراث جنسها ، الرغبة في الغواية والرقة التي تخفي غرضاً قاسياً.[٤٠]

بناءاً على ما تقدم فإن النسق النفسي في نص (الموناليزا) يرتبط بتعبير الوجه الانثوي وتفاصيلهِ الدقيقة ، وكذلك فإن دلالة النسق هنا تتعدى حالة الإمكان الوجودي بمعناه المنطقي والمثالي في مساحة التصوير ، إذ تندمج سياقات الوحدة البنائية للوجه مع تفاصيل بنية الجسد كليّاً، ضمن حيز مطلق من الإتصال الجمالي الحر ، ويتم ذلك من خلال حركة النسق وتبدلاتهِ النفسية، على أعتبار أن ضرورة التلاقي بين ماهو مدرك وغير مدرك من الدلالة البنائية ، يتطلب الإتيان بإحتمالين رئيسيين في (إبتسامة الموناليزا) وهما :

الأول : أن يستخلص من الشكل الحقيقي وسائلهِ الصياغية في بناء الصورة ، إستناداً الى مشروعية أرتباطها بالواقع ، سيما وإن هنالك الكثير من الطروحات النفسية التي تُرجع حقائق القراءة الجمالية للموناليزا ، الى أبعاد نفسية تتعلق بالجنس والنكوص وسد النقص.

الثاني : أن يتشكل التصور النسقي للصورة من خلال خاصية التمييز بين الوجود العيني والوجود لمفارق (الميتافيزيقي) ،ضمن مستوى من الفحص الجمالي ، يتيح للمتلقي أن يمارس قرائتهِ للبعد النفسي بحالة من التجرّد ، وأن يعتبر ضرورة التوصيف المفاهيمي والبنائي للإبتسامة، ضرورة نسقية ، وليس وصفاً جنسياً كما وجدها (فرويد) الذي يعترف (بوجود خاصيتين لدافنشي هما نزعته الخاصة نحو كبت غرائزه ، وقدرته الفائقة على التسامي بغرائزهِ البدائية أو الفطرية)[٤١] ، وكذلك وجود (أسرار ودوافع لاشعورية مخبوئة في ذكريات طفولتهِ)[٤٢].

ج- النسق الجمالي وتراتب الدلالة مكانياً :

يقول (مولنر F. Molner) : (إن المُشاهد يصل الى حالة من الإدراك أو التوازن الإدراكي في رؤيته الجمالية للوّحة التي تمتلك تكويناً جيداً ، بعد أن يمّر بعدد كبير من الإنتقالات بين مساحاتها ووحداتها التصويرية الجزئية)[٤٣]

وفي نص (الموناليزا) ثمة رؤية نسقية تتجاذب مع التجربة الجمالية التي تنعكس بشكل مباشر على المتلقي ، سيما وإن هنالك عدم إتفاق وأختلافات ذاتية وموضوعية وتباعد في العادات والأفكار بالنسبة للأشخاص أو المجتمع بشكل عام (فإلى جانب الإختلاف في الشعور هنالك خاصيتان هما القدرة على التصوّر والقدرة على التحكم العقلي ، فبفضل قوة التصور (أو التخيل) يستطيع المتلقي أن يفهم تصميم اللوحة والأشكال والأجسام وتتابع التوزيع الحاصل في بنية اللوحة، وإن المشاعر المتعددة مثل الحب والألم والفرح مرتبطة جميعاً بأخلاق وخصائص الناس السلوكية وهي تتشكل عن طريق القدرة على التحكم العقلي ، أما الذوق فيتشكل عن طريق نشاط إمكانات أو خصائص الإنسان الثلاثة : الشعور ، قوة التخيّل ، وقوة التحكّم العقلي) .[٤٤]

ولذلك كان إرتباط النسق الجمالي بهذه الخصائص ، يعزز من كيفيات البناء التأويلي أو التفسيري الصحيح للرؤى الجمالية المحمولة في بنية النص ، والتي كان (دافنشي) يحاول جاهداً التركيز على الإعلاء من شأنها.

إن بنية النسق الجمالي في نص (الموناليزا) تشتغل مع الحضور الفاعل للدلالة المتشّكلة بنائياً، وفقاً للإرتباط بين العلاقات البنائية للصورة مع بنية المكان الذي يؤسس من خلال المنظر الطبيعي خلف الصورة ، الى إتصال منطقي بين الشكل والخلفية.

إن البنية الدلالية للنسق الجمالي هنا ، تتلائم مع المعطى الوصفي في تشكيل تجليات المكان (المنظر الطبيعي) في الخلف ، مع مشهدية الصورة من الأمام (وقفة الموناليزا نصف الطولية) ، وهو

تمظهر لبؤر مكانية تتوالد فيها إحالات الجذب البصري ، وفقاً للوظيفة الاستعارية للمكان / المنظر، في خلط الرؤية المتشكلة مع العمق ، شكلاً ومضموناً.

ولماّ كانت الإحالات المكانية في رسوم (دافنشي) ، تتنوع الى الحد الذي يؤكد إستمرارية المشهد وتلقائية الرؤية البصرية، فإن رصد التفاعل بين البنية المكانية الظاهرة والباطنة ، تمثّل تعبيراً عن حيز بصري تتّمثل فيه حالة التشيؤ الى أقصى دلالاتها وهي تهيمن ذاتياً على السياق العام للنص، من أجل تكريس البعد الإستثنائي للواقع من خلال إثارة الجدل الفكري لثيمة المكان وإفراز الإرتباط الوثيق بالدلالة، سيما وإن إندماج كلا البنيتين (الظاهرة والباطنة) في السياق البنائي للنص ، يعلّل الكيفية الحدسية التي أظهرها (دافنشي) في وجوب التلاقي والتضاد بين صورة الإنسان العضوية ، وصورته الترميزية المرتبطة بتداخل الوعي الإنساني مع فعل الحدس وديمومتهِ .

فلا مناص من الإقرار هنا بأن مستويات إرتباط البنية الصورية بالبنية المكانية في نص (الموناليزا)، تعد إستلهام لحالة التمثّل الإيقوني المتبدّي في النص، عبر ملامسة الحقيقة المنضوية في عموم الأنساق التي تتشكل بفعل الأثر المكاني ، على فرض أن توصيفات المتخيّل من الأمكنة تنشأ من وجود مكان خليطي تتراتب من خلاله كينونة الزمن اللانهائي (الإنفتاحي) ، وتغدو معه (الصورة الذهنية للموناليزا) أساساً لإعادة تشكيل السياق الجمالي الوظيفي على نحوٍ من مقاربات الإشتغال الفعلي للوظائف المتعددة:

١ – الوظيفة الدلالية : من خلال دراسة البؤر الدلالية للأنساق المتعددة ، وتجزئتها الى عناصرها الأولية ، إنطلاقاً من المعنى الضمني للمكان ، وإكساب الإحالات الدلالية في نص (الموناليزا) طابعاً أركيولوجيا في دراسة البنية الشكلية المحدّدة للصورة.

٢ – الوظيفة الصورية : وهي النزوع نحو إقامة بنيات صورية فرعية ، تتجلى في إطار التكوين العام للنص ، عبر تميّز صورة المكان ، وإنفرادهِ بإثراء البنية الجمالية للتكوين بطابع تخيّلي / ذهني .

٣ – الوظيفة المعرفية : تنتج من خلالها إقامة تقابلات معرفية ترصد الإنزياحات الدلالية في صورة النص وفقاً لمستويات عدة ، منها ما يرتبط بالمعاني والدلالات الواقعية من جهة أو بالكيفيات والوسائل المجردة من جهةٍ أخرى.

وتنشأ البنية الدلالية للنسق الجمالي في نص (الموناليزا) أيضاً ، من تطابق سياق التوظيف الشكلي مع إستكمال الرؤية الدلالية للصورة ، عبر تبنّي حالتي المشابهة والإيحاء وكذلك توالد المعاني والأبنية الفاحصة لثيمة الصورة بكليّتها .

بيد أن تعزيز ثيمة الأنساق الدلالية يرتبط بالتحوّل في الأبعاد العلامية والإشارية التي تطال تكرارية الدلالة الجمالية ضمن نسق تواصلي في نص (الموناليزا) ، كموضوع تضميني تارةً وإستعاري تارةً أخرى ، مع إحالة البعد الجمالي المتشّكل الى نسق متراكب من عدة مستويات دلالية.

إن دلالة النسق الجمالي في بنية هذا النص ، تتجلى في تأشير الإنزياحات المعرفية للبنيات الفاعلة والمهيمنة ، من أجل إقامة تكثيف فعلي للدلالة الذهنية وإثراء سياق العلاقات البنائية المتعددة بمستوى متجانس في إنشاء وتحديد بنيات صورية ، تتأسس على وفق المتخّيل من التوصيفات التي تتراتب تكرارياً بمستوى داخلي من البناء ، ومن هنا كانت البنية الدلالية للنسق الجمالي تشتغل على ثلاثة مستويات متداخلة ، دونما تحديد لآلية ترابطها ، وهي :

١ – مستوى معرفي
٢ – مستوى ميتافيزيقي
٣ – مستوى إجتماعي

في هذه المستويات يتم قراءة النسق الجمالي دلالياً من إحالة الصورة الطبيعية (الأصل) الى صورة جديدة محايثة للأثر المتصل مع الدلالة ، إذ يكون هذا النسق إما مباشراً أو غير مباشر ، فثمة تعارض حقيقي ينسجم مع مفهوم الدلالة الجسدية للموناليزا ، حينما يراد منها أن تناقض إستعارة الأثر وإقترانهِ بحيز مكاني محدد ، على فرض أن تحقيق غاية المكان الكلي في النص هو إستحضار لبنية الجسد الإنساني – الأنثوي المتصل بالطبيعة .

وبناءاً على ذلك ، يغدو النسق الجمالي في النص ، بمثابة تمثيل لحالات الحضور الذي يحيلنا الى تصوّرات رمزية ، مشحونة بالعاطفة والإحساس المرتبك إتجاه مطلقية الدلالة وعناصر الحيّز المكاني وفقاً للمخطط في الملحق رقم (٢) .

وفي هذا الصدد يتم إختيار فاعلية النسق الجمالي المحرّك للدلالة ، من تقرير صورة (الجسد) كـ (بنية) ترميزية – صورية ، عبر إختيار الوحدات التشكيلية الخطية واللونية للشكل والإنتقال بها من الكل الى الأجزاء ومن واقعيتهِ الى ميتافيزيقيتهِ. ولعل الإيحاء التعبيري المرافق للنسق الجمالي في نص (الموناليزا) ، يُفضي الى إشارة مدلولات تعبّر عن عمق نسيجي للصورة الذهنية ، بحيث تصبح هذهِ الصورة بمثابة دلالة متجانسة مع الإختزالية المرتبطة بالمدلولات النفسية التي قد لا تقيّد المعطيات المتناقضة للدلالة الرمزية للصورة ، في الإفصاح عن ما متخيّل من بنى استعارية مفارقة للواقع أو منسجمة معه على حدٍ سواء.

إن تشكيل الجانب الجمالي في نص (الموناليزا) ينساب تماماً مع البعد التأملي والتعبيري ، كإستعمال دلالي ، يُسهم في تفكيك الصورة الذهنية للموناليزا ذات المنحى التركيبي الى نمطية إنفعالية – وجدانية قائمة على تعميق الإحساس بالفردية أو الذاتية ، والتي تقرر فعل التحليل البنائي، على وفق المقاربات الموضوعية التي تنأى بالصورة الى الإفادة من قرائن تفسيرية لطاقة الدلالة ومجازية التعبير ، على أن تُدرك تلك القرائن ، الأنساق الشكلية والصورية من خلال التواصل الفاعل على مستوى التعبير بين الدال والمدلول.

من هنا كان نص (الموناليزا) يُفصح عن تحقيق فعلي للتقارب الحاصل بين الحسي واللاحسي، رغم التفسير المرتبط بالدلالة النفسية والأثر الآستبدالي للنسق الجمالي ، داخل البنية الصورية المحضة للنص ، فبنية الشكل الأنثوي ، تُكسب النسق الجمالي دلالة كبرى للتكوين العام، وإن خاصية التنّوع في فعل التقابل الدلالي للصورة ، يمهّد للتعبير عن هاجس عميق الصلة بالعاطفة والشعور النفسي ، فدافنشي يعمد الى محاولة بّث مختلف التضمينات الجمالية والنفسية في إيماءات الوجه وحركة اليدين ووضعية الجلوس وكذلك الخلفية ، هذا الأمر ، دفع بهِ الى تقديم رؤية حداثية في معالجة مكونات الصورة وخلخلة الرؤية التوصيفية العامة لها ، عبر سعيه الى إيجاد سمات تفرّدية في مساحة الوجه وبالتحديد (الفم) الذي تخترق بنيتهِ العضوية والصورية ، حركة الشفاه وتلك الإبتسامة الغامضة.

أولا : نتائج البحث

١. تستعير البنى النسقية في نص (الموناليزا) ، مقارباتها الدلالية من إحالات إفتراضية ، تعمل على مغايرة الأثر الشكلي والصوري .
٢. تكشف البؤر الدلالية للأنساق في نص (الموناليزا) عن إستعاضة متبادلة الأثر بين الدال والمدلول ، ضمن توصيف الوجود الفيزيقي للصورة .
٣. أظهرت البنية النصية (للموناليزا) تداولاً نسقياً متشظياً ، في الرؤى الدلالية والإيحائية لبنيتي الشكل والمضمون.
٤. تستحضر البنية النصية (للموناليزا) أنساقها ، دلالياً ، ضمن طابع تشييدي يطال خاصية البنيتين المتمظهرة والعميقة للشكل ، ويستدعي بذات الوقت قدراً كبيراً من المعاني والتفسيرات كمعطى تأويلي.
٥. يختزل التنصيص ، المقاربة الدلالية لصورة (الموناليزا) ، على وفق الإرتباط بمستوى النسق الجمالي ، إختزالاً تضمينياً ، يقترب ويبتعد حسب تواتر البنى المحرّكة لتلك الصورة.
٦. يتأسس النسق الجمالي في نص (الموناليزا) من إزاحات مفاهيمية فاعلة تتناسب مع المؤثرات الإدراكية للمتلقي .
٧. يتنوع النسق النفسي لنص الموناليزا ، بتنوع البنية الإنفعالية للمتلقي ، وتداعي ضرورات التعالق في سياقات (الحذف والإضافة ، التفكيك وإعادة القراءة ، والتضمين) .
٨. تتوالد البنية الدلالية للنسق النفسي في نص الموناليزا من صيغ إفتراضية لمقاربات

ميتافيزيقية تحمل طابعاً تجريبياً تتنازعه الذات الانسانية شكلاً ومضموناً.

٩. تتمظهر دلالة النسق البنائي في نص (الموناليزا) ، ضمن مستوى من الحضور الفاعل لبنية المكان في السطح التصويري ، بإعتباره مُدركاً حسياً وذهنياً .

١٠. تتنافذ الخصائص المظهرية للنسق البنائي في (الموناليزا) مع الرؤية البصرية التي تحقق جذباً بصرياً عالياً في الوحدات الشكلية والخطية واللونية.

١١. إن الإبتسامة الغامضة للموناليزا كانت تستند الى كثير من التوصيفات المفاهيمية والفسلجية وهي كالآتي:

أ- إن الطبيعة المتغيّرة لإبتسامة (الموناليزا) ، سببها المستويات المتغيرة والمتطورة في النظام البصري للإنسان.

ب- ترتبط إبتسامة (الموناليزا) بالترددات المكانية ، من خلال إستثمار الخداعات الإيهامية بفعل الصلة بين المسافة والإتجاه ، بالنسبة للمتلقي .

ج-الإستدلال بوجود عاطفة متأججة وتفسيرات ذوقية في بنية الصورة ، وإرتباط المنحى التعبيري للإبتسامة بالصفات التحليلية الآتية : البراءة ، المتعة ، السعادة ، الغضب ، الخوف ، الحزن ، التذكر ، الإغراء ، المفاجأة .

د- تبدو إبتسامة (الموناليزا) أكثر تميّزاً عندما ننظر الى عيونها منها ، عندما ننظر الى فمها نفسه.

هـ - إستثمار نظر العين ومدى إستجابتها للتنوع الحاصل بين العلاقات البنائية من جهة والأثر الحركي للأبعاد والمسافات في بنية الصورة من جهة أخرى.

و - تتأثر إبتسامة (الموناليزا) بالتركيب العضلي للوجه من خلال : الفعل الحركي للنسيج العضلي ، والنظرة العقلانية الفاحصة لعضلات الفم والشفتين ، والتي تسهّل من عملية فهم التوسع الحاصل في الابتسامة بشكل غير واعي.

ثانيا : الأستنتاجات

١- تحفل البنية النصية للموناليزا بقدرة تضمينية تتشكل وفقاً لإستمرارية الأثر الجمالي، وتواصلية الأنساق الإجرائية في بنية التكوين .

٢- تُعتبر (الموناليزا) بمثابة بنية نصية مفتوحة ، تخضع لقراءات إجناسية وتداولية عديدة.

٣- تتمظهر الصياغات التقنية في بنية النص ، ضمن سياق الإنتقال من الكلي الى الجزئي وبالعكس، حسب تراتب الوحدات البصرية (الشكلية والصورية) في سياق البنى الدلالية لإشتغال الأنساق.

٤- تنطوي البنية الفكرية في نص (الموناليزا) على قدر كبير من التحوّل في جوهر السياق الرؤيوي والبنائي .

٥- يتم تأويل الدلالة الصورية في النص من خلال التمثلات المفاهيمية التي تُكسب البنيات النسقية بعداً دلالياً للوحدات التصويرية الفاعلة .

٦- تتجاوز القيم الدلالية للأنساق في نص (الموناليزا) ، الرؤية النصية الحاضرة ، الى رؤية إختلافية ما وراء نصية ، تقوم على مقاربة الصياغات النسقية ضمن فاعلية معرفية جديدة .

٧- يكتسب السياق العام في نص (الموناليزا) مؤشرات دلالية نسقية جديدة ، تتاتى من إفتراضات المغايرة النصية وخصوصية التنوع في إستقطاب فعل الدال والتحوّل في بنية المدلول.

٨- تنبني فاعلية الخطاب النسقي في نص (الموناليزا) ، على إستحضار رؤية الإشتغال الدلالي لثنائيات متعددة من قبيل الشكل والمضمون ، الظاهر والباطن ، الكلي والجزئي ، العقلي والحدسي .

ثالثاً : التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخضّت عن هذه الدراسة يوصي الباحث بما يأتي :

١- يتم قراءة ونقد الأعمال الفنية التشكيلية المهمة في تاريخ الفن (على غرار لوحة الموناليزا) ، في ضوء المناهج والدراسات النقدية الحديثة .

٢- تقويم الدراسات والبحوث القديمة التي ألقت الضوء سابقاً على النتاجات التشكيلية المهمة في العالم (مثلما حصل مع دراسة – فرويد – حول التحليل النفسي لأعمال دافنشي) ، لمعالجة الأخطاء وتصحيح الرؤى التحليلية.

٣- إصدار مطبوعات تشكيلية متخصصة بنشر صور النتاجات الفنية التشكيلية البارزة في تاريخ الفن في العالم ، حسب المراحل (القديم ، الوسيط ، الحديث ، وما بعد الحداثة) ، ومرفقة ببلوغرافيا للفنان المنتج وكذلك معلومات عن تلك الأعمال . ليتسنى الاطلاع عليها من قبل المهتمين والمتذوقين وطلبة الفنون .

رابعا : المقترحات

إستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية :

١- بنية الجسد الأنثوي في رسوم دافنشي (قراءة تفكيكية)

٢- الخطاب السيميائي في رسوم دافنشي (نص الموناليزا أنموذجاً)

٣- لوحة الموناليزا بين التضمين والتوصيف (دراسة تأويلية)

٤- فاعلية السياق الجمالي في لوحة الموناليزا بين الدلالتين البصرية والتصوّرية

* دافنشي (١٤٥٢ – ١٥١٩م) أشهر فناني النهضة الإيطالية، وهو مشهور كرسام، نحات، معماري، وعالم، كانت مكتشفاتهِ وفنونه نتيجة شغفه الدائم للمعرفة والبحث العلمي والتطبيقي، (للأستزادة ينظر ملحق رقم (١) ببلوغرافيا : ليونارد ودافنشي)

(١) محسن محمد عطية، الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١١٧،

(٢) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١، ص ٥٦٣،

(٣) توسان، برنار، ماهي السيمولوجيا؟، ط١، ت: محمد نظيف، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٩ – ٢٠،

(٤) عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١٣،

(٥) لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية مج٣، ط٢، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات (بيروت – باريس)، ٢٠٠١، ص١٤١٧،

(٦) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت و سوشبريس الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص٢١١،

(٧) إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، ط١، ت: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٧٧ – ٧٨،

(٨) لالاند، آندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، مج١، ط١، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات (بيروت – باريس)، ١٩٩٦، ص ٢١٩،

(٩) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، مصدر سابق، ص٦٨١،

(١٠) غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ت : نوفل نيوّف، مراجعة : سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٩٠، ص ١٩٦– ١٧٠،

(١١) هويغ، رينيه، الفن تأويله وسبيله، ج٢، ت: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص ١٣٨،

(١٢) ريد ، هربرت، معنى الفن، ت: سامي خشبة، مراجعة : مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٥٠،

(١٣) ديوي ، جون، الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (القاهرة – نيويورك) ، ١٩٦٣، ص ٤٨٦،

(١٥) هاوزر، آرنولد، فلسفة تاريخ الفن، ت: رمزي عبده جرجيس، مراجعة : زكي نجيب محمود، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨، ص ٤٢٦

(١٦) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص٦٩،

(١٧) سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٩، ص ٧١ – ٧٢ ،

(4) coper، jaund، " Measurement and Analysis " ، New York، 5th ed helt Rinhart and winstton، 1963، p،85،

(١٨) عادل عبد الله، التفكيكية، ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، ٢٠٠٠، ص١٠،

(١٩) ليمان، أوليفر، مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين، ت: مصطفى محمود محمد، مراجعة: رمضان بسطاويسي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٤، ص١٥٢،

(٢٠) فينتوري، ليونيللو، كيف نفهم التصوير من جيوتو الى شاجال ، ت: محمد عزت مصطفى، مراجعة: عبد القادر رزق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت، ص ٦٧،

(٢١) M، Roskill ، Delce's Aretion and Venetian Art Theory of the cinguecento، New York ، 1968 ، p، 180،

(٢٢) بدر الدين أبو غازي، وآخرين، محيط الفنون

(٢٣) الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ص ٣٠٦،

(٢٤) فرويد ، سيجموند، التحليل النفسي والفن، ط٢، ت : سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩، ص٦٠،

(٢٥) محسن محمد عطية، الفن والجمال في عصر النهضة، مصدر سابق، ص ١١٤،

(٢٦) محسن محمد عطية ، نفسه ، ص ١١٦،

(٢٧) نيسبت ، ريتشارد إي ، جغرافية الفكر ، ت: شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٥ ، ص ١٩،

(٢٨)عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص٣٤،

* معماري إيطالي في القرن السادس عشر ، وهو أيضاً مصوّر ومؤرخ للفن ، إشتهر بكتابه (حياة أبرز المعماريين والمصوّرين والنحاتين الايطاليين)،

(٢٩) بيتر ولينداموري ، فن عصر النهضة ، ط١ ، ت: فخري خليل ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ٢٣٢،

(٣٠) محسن محمد عطية ، الفن والجمال في عصر النهضة، مصدر سابق ، ص١١٦،

(٣١) بيتر ولنداموري ، فن عصر النهضة ، مصدر سابق ، ص٢٣٢ ،

(٣٢) فرويد ، سيجموند ، التحليل النفسي والفن ، مصدر سابق ، ص ٥٩،

* إحدى الآلهات التسع الشقيقات اللواتي يرعين الغناء والشعر والفنون والعلوم في الميثيولوجيا الإغريقية،

(٣٣) بيتر وليندا موري ، فن عصر النهضة ، مصدر سابق ، ص ٢٣٢ – ٢٣٣ ،

(٣٤) مرّي ، بنيلوبي ، ت : محمد عبد الواحد محمد ، مراجعة : عبد الغفار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ١٩٩٦ ، ص ٢٩٩،

(٣٥) فرويد ، سيجموند ، التحليل النفسي والفن ، مصدر سابق ، ص ٦١ – ٦٣ ،

(٣٦) فرويد ، سيجموند ، ليوناردو والسلوك الجنسي الشاذ ، ت: عبد المنعم الحنفي ، ص ٦٩،

(٣٧) مصطفى عبده ، المدخل الى فلسفة الجمال ، ط٢ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٩، ص ١٤٨،

(٣٨) مصطفى عبده ، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، ط٢، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٩، ص ٣٧ – ٣٨ ،

(٣٩) ليفاي ، مايكل ، من دافنشي الى سيزان ، ط١ ، ت : فخري خليل ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠، ص ٧ – ٨،

(٤٠) Frend، s، Leonardo davince and a Memory of his childhood in standard Edition، volx4، pp: 63 – 81

(٤١) محسن محمد عطية ، الفن والجمال في عصر النهضة ، مصدر سابق ، ص ١١٦،

(٤٢) فرويد ، سيجموند ، التحليل النفسي والفن ، مصدر سابق ، ص٦٠،

(٤٣) شاكر عبد الحميد ، العملية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٧٨، ص٣٤.

(44)Frued , s. Leonardo , Translated by Alan Tyson , London , penguin Books , 1963 , p. 149 .

(45) Nodine , C.F. et . al , Role of for mal training on perception and Aesthetic Judgement of art composion, Leonardo , 26 , pp 219 – 227 .

(46) Colins , peter , changwoideais in Modren architecture 1750 – 1950 , Grawh : Lqueen university prese , Montreel , 1965 , p. 131

قائمة المصادر

١ – القرآن الكريم

٢ – إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما، ط١، ت: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩٢

٣ – باشلار، جاستون، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد

٤ – بدر الدين أبو غازي، وآخرين، محيط الفنون (١) الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر، القاهرة

٥ – بيتر وليندامووري ، فن عصر النهضة ، ط١ ، ت: فخري خليل ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١

٦ – توسان، برنار، ماهي السيمولوجيا؟، ط١، ت: محمد نظيف، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٤

٧ – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧١،

٨ – ديوي ، جون، الفن خبرة، ت: زكريا ابراهيم، مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (القاهرة – نيويورك) ، ١٩٦٣،

٩ – ريد ، هربرت، معنى الفن، ت: سامي خشبة، مراجعة : مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦،

١٠ – سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٩

١١ – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت و سوشبريس الدار البيضاء، ١٩٨٥،

١٢ – شاكر عبد الحميد ، العملية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٧٨

١٣ – عادل عبد الله، التفكيكية، ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق، ٢٠٠٠

١٤ – عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥

١٥ – عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤

١٦ – غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ت : نوفل نيوّف، مراجعة : سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٩٠

١٧ – فرويد ، سيجموند، التحليل النفسي والفن، ط٢، ت : سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩

١٨ – فرويد ، سيجموند ، ليوناردو والسلوك الجنسي الشاذ ، ت: عبد المنعم الحنفي

١٩ – فينتوري، ليونيللو، كيف نفهم التصوير من جيوتو الى شاجال ، ت: محمد عزت مصطفى، مراجعة: عبد القادر رزق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت

٢٠ – لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية مج٣، ط٢، تعريف: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات (بيروت – باريس)، ٢٠٠١

٢١ – ليفاي ، مايكل ، من دافنشي الى سيزان ، ط١ ، ت : فخري خليل ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠

٢٢ – ليمان، أوليفر، مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين، ت: مصطفى محمود محمد، مراجعة: رمضان بسطاويسي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٤

٢٣ – محسن محمد عطية، الفن والجمال في عصر النهضة، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢

٢٤ – مرّي ، بنيلوبي ، ت : محمد عيد الواحد محمد ، مراجعة : عبد الغفار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ١٩٩٦

٢٥ – مصطفى عبده ، المدخل الى فلسفة الجمال ، ط٢ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٩،

٢٦ – نيسبت ، ريتشارد إي ، جغرافية الفكر ، ت: شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٥

٢٧ – هاوزر، آرنولد، فلسفة تاريخ الفن، ت: رمزي عبده جرجيس، مراجعة : زكي نجيب محمود، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨،

٢٨ – هويغ، رينيه، الفن تأويله وسبيله، ج٢، ت: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨

29-Colins ، peter ، changwoideais in Modren architecture 1750 – 1950 ، Grawh : Lqueen university prese ، Montreel ، 1965

30-coper، jaund، " Measurement and Analysis " ، New York، 5th ed helt Rinhart and winstton، 1963

31-Freud، s. Leonardo davince and a Memory of his childhood in standard Edition، volx4

32-Frued ، s. Leonardo ، Translated by Alan Tyson ، London ، penguin Books ، 1963

33-M. Roskill ، Delce's Aretion and Venetian Art Theory of the cinguecento، New York ، 1968

34-Nodine ، C.F. et . al ، Role of for mal training on perception and Aesthetic Judgement of art composion، Leonardo ، 26

ملحق رقم (١)

ببلوغرافيا : ليوناردو دافنشي

ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ – ١٥١٩م) أشهر فناني النهضة الإيطاليين على الإطلاق ، وهو مشهور كرسام ، نحات ، معماري ، وعالم ، كانت مكتشفاتهِ وفنونهِ نتيجة شغفهِ الدائم للمعرفة والبحث العلمي والتطبيقي ، وخاصة في مجال علم التشريح ، البصريات ، علم الحركة والهندسة .

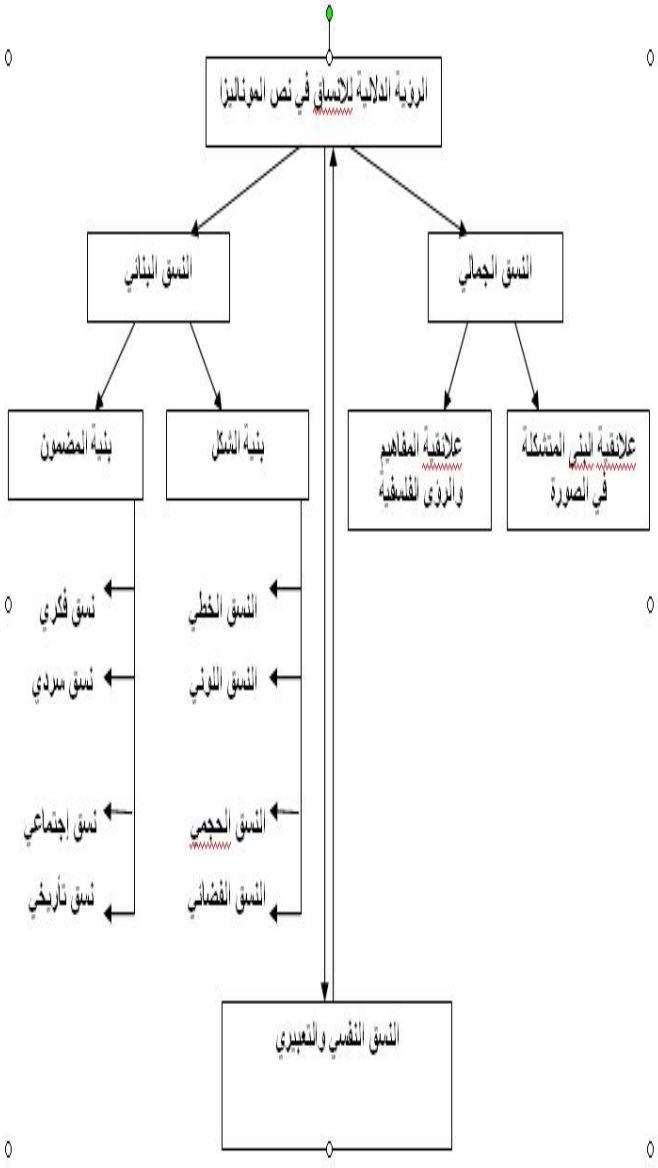
ولد في نيسان عام ١٤٥٢م في (أنشيانو) وهي بلدة صغيرة بجوار مدينة (فنشي) من أب كانت مهنتهِ (كاتب عدل) وأم فلاحة ، تتلمذ على يد (فيروشو) ، وفي منتصف القرن ١٤ إستقرت عائلته في فلورنسا ، وفي عام ١٤٦٦ إلتحق دافنشي في مشغل للفنون يملكه (أندرياديل فيروكيو) ، وفي عام ١٤٧٢ أصبح عضواً في دليل فلورنسا للرسامين . وفي عام ١٤٨٢ إلتحق بخدمة دوق ميلانو (لودوفيكو سفورزا) بصفة مهندس حربي ، وفي عام ١٥٠٢ إلتحق أيضاً بخدمة دوق روماغنا (سيزار بورجا) التابع للبابا الكسندر السادس وكانت وظيفتهِ رئيس المعماريين والمهندسين التابعين للدوق . وفي عام ١٥٠٦ سافر دافنشي الى ميلانو بدعوة من حاكم فرنسا (تشارلز دامبيوزيه) وخلال السنوات اللاحقة أصبح يتنقل بين (ميلانو) و (فلورنسا) كثيراً ، ومن عام (١٥١٤) إلى (١٥١٦) عاش دافنشي في (روما) تحت ضيافة البابا (ليوالعاشر) في قصر (بيلفيديره) في (الفاتيكان) وأشغل نفسه بالتجارب العلمية.

وفي عام (١٥١٦) سافر الى فرنسا ليكون في خدمة الملك (فرانسيس الأول) وأمضى سنواته الأخيرة في (تشاتيو دوكلو) قرب (أمبوس) حيث توفي عام (١٥١٩) عن عمر يناهز ٦٧ عاماً .

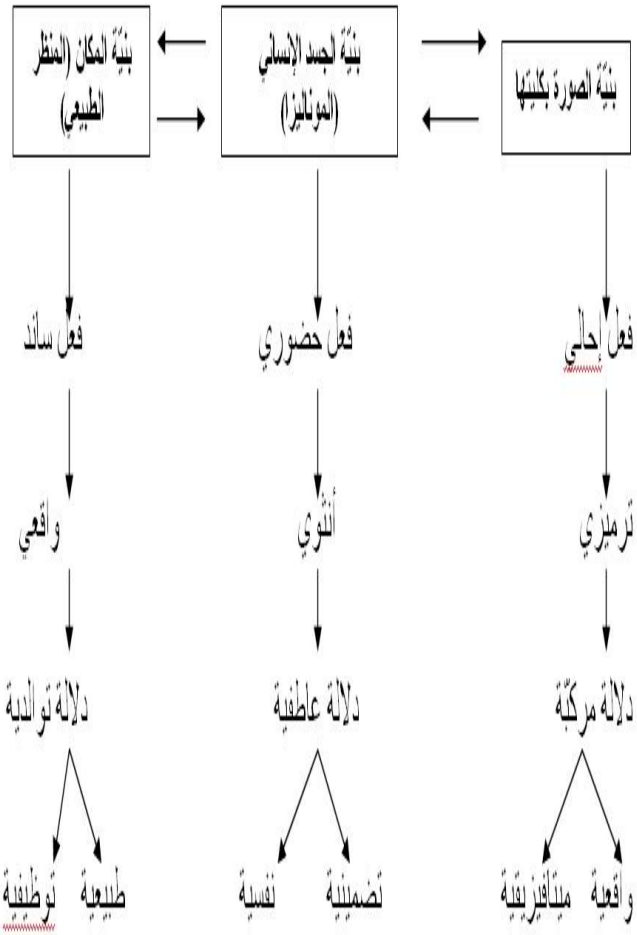
من أعماله لوحة (توقير ماغي١٤٨١) ، لوحة (بينوس مادونا ١٤٨٧) ، تمثال لوجه (جينفيرا دي بكينتش) ، (القديس جيروم ١٤٨١) ، لوحة (عذراء الصخور ١٤٨٣ – ١٤٨٥) ، لوحة (العشاء الأخير ١٤٩٥) ، لوحة (عبادة المجوس ١٤٨١) ، لوحة (ليدا وطائر البجع ١٥٠٤) ، لوحة (القديسة حنة) ، نصب نحتي (فرانسيسكو سفورزا) ، تصميم زخرفي لقاعة (فيتشيو) ، (الموناليزا ١٥٠٣ – ١٥٠٧) .

للمزيد ينظر(ليفاي ، مايكل ، من دافنشي الى سيزان ، ص ٧ – ١١و محسن محمد عطية ، الفن والجمال في عصر النهضة ، ص ١٠٤ – ١١٨ و بيتر ولندامور ي ، فن عصر النهضة ، ص ٢٢٣ – ٢٣٣)

ملحق رقم (٢) تقسيم الأنساق دلالياً في نص (الموناليزا) :



ملحق رقم (٣)


بنيّة الصورة بكليتها
بنيّة الجسد الإنساني (المونتاليزا)
بنيّة المكان (المنظر الطبيعي)
فعل إحالي
فعل حضوري
فعل ساند
ترميزي
أنثوي
واقعي
دلالة مركّبة
دلالة عاطفية
دلالة توالدية
واقعية
ميتافيزيقية
تضمينية
نفسية
طبيعية
توظيفية