

# تجليات موروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة The Inheritance of The Visual Discourse Manifested in The Renaissance Era

أ.د. ضياء حسن محمود

مصطفى عبد الزهرة شيا

Mustafa Abd AL-zahra Shiaa

قسم الفنون التشكيلية / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

07803160121

Email: [mlmalhdy55@gmail.com](mailto:mlmalhdy55@gmail.com)

الكلمات المفتاحية: (تجليات\_موروث\_الخطاب\_البصري)

Keywords: ( Manifested\_ Inherited\_ Visual\_ Discourse)

## الملخص:

اهتم البحث الحالي بدراسة (تجليات موروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة) من خلال البحث في معاني تجليات الموروث و مفهوم الخطاب البصري. يضم البحث اربعة فصول تضمن الفصل الاول (الاطار المنهجي): مشكلة البحث والتي انتهت بالتساؤل الآتي: هل هناك تجليات لموروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة؟ فضلا عن هامية البحث والحاجة اليه مع هدف البحث وهو كشف تجليات موروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة. اما حدود البحث فقد اقتصرت الموضوعية منها على رسوم فناني عصر النهضة التي تمت بصلة الى الموروث الميثولوجي الاغريقي او الفكري وكيفية تجليها شكلا ومضمونا والمكانية في ايطاليا واسبانيا والزمانيه من (١٤٥٠-١٦١٠م) وكذلك تحديد وتعريف المصطلحات الواردة في عنوان البحث. اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد تضمن مبحثين اولهما: جذور ومرجعيات الموروث الحضاري لعصر النهضة. وثانيهما: الخطاب البصري خصائص وسمات. وانتهى الاطار النظري بالمؤشرات. فيما تضمن الفصل الثالث (اجراءات البحث) الذي شمل تحديد مجتمع البحث مع ما يلائم هدف البحث وعملية تحديد العينة التي تمت بصورة قصدية من قبل الباحث, وقد اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري كمحات يغني بها عملية تحليل نماذج العينة وكان المنهج الوصفي بطريقة التحليل هو ما اعتمد عليه الباحث. اما الفصل الرابع (نتائج

واستنتاجات البحث) فقد ضم اولا عدة نتائج اربع نتائج, اما الاستنتاجات فكانتا اثنتين فقط, مع احتواء التوصيات والمقترحات نهاية الفصل الرابع.

### **Abstract:**

The current research was interested in studying (the manifestations of the legacy of visual discourse in Renaissance paintings through research into the meanings of the manifestations of the legacy and the concept of visual discourse. The research includes four chapters. The first chapter includes the methodological framework): The research problem, which ended with the following question: Are there manifestations of the legacy of visual discourse in Renaissance paintings? In addition to the importance of the research and the need for it, the goal of the research is to reveal the manifestations of the legacy of visual discourse in Renaissance paintings. As for the limits of the research, objectivity was limited to drawings by Renaissance artists that were related to the Greek mythological or intellectual heritage and how it was manifested in form, content, spatiality in Italy and Spain, and temporality from (1450 - 1610 AD). The second chapter (theoretical framework) included two topics, the first of which was: the roots and references of the cultural heritage of the Renaissance. The second: visual discourse has characteristics and characteristics. The theoretical framework ended with indicators. While the third chapter included the research procedures, which included defining the research population with what suits the research objective and the process of determining the sample, which was carried out intentionally by the researcher. The researcher relied on the indicators of the theoretical framework as glimpses that enrich the process of analyzing the sample models, and the method

was descriptive in a manner Analysis is what the researcher relied on. As for the fourth chapter, the results and conclusions of the research, it first included several results, four results, while the conclusions were only two, while containing recommendations and proposals at the end of the fourth chapter.

## الفصل الاول

### الاطار المنهجي للبحث

**اولا: مشكلة البحث:** لم تخلوا بقعه من الارض قامت عليها حضارة الا وسبققتها في الظهور حضارة اقدم وبحكم الموقع الجغرافي تكون الأخيرة وريثة السابقة في خصائصها الثقافية والاجتماعية بل واللغوية حتى. وبعد ان تبلغ الحضارة ذروتها وتتشكل لها هويتها الثقافية والفنية يبدأ خضوع العمل الفني وما يبثه مضمونه من خطاب عادة ما يكون منبثق من تلك الضواغط الاجتماعية وبعد تكون الرؤية التي يفسر بها اصل الوجود والتي غالبا ما تكون وثنية كما في اغلب الحضارات وخصوصا الحضارات التي نشأت في الغرب كاليونانية والرومانية كون الانسان كائن مادي يميل نحو المحسوسات بفطرته فقام بتفسير اغلب الظواهر المحيطة به ماديا فتصور الآلهة التي خلقت الوجود برمته على هيئة بشر واطلق العنان لمخيلته فجعل لكل ظاهرة طبيعية إله يتعبد له ليستجلب الخير بزعمه ويدراً عن نفسه الخطر! فكانت انجازاتهم الفنية تتمحور حول تلك الشخصيات الاسطورية. ولم يكن الخطاب البصري عندهم محددا بتلك الموضوعات بل تحرر الفنان فيما بعد باختيار ما يحب ليشكل من المادة عملا فنيا فاصبح الخطاب البصري يحاكي الحياة اليومية بتجسيد الرياضيين والشخصيات الاجتماعية ذات الشأن الفكري او السياسي. ان ذلك الموروث الضخم الفني والثقافي الذي خلفه الاغريق كان ملهم اساسي عند فناني عصر النهضة في ايطاليا خصوصا واوروبا عموما فكانت تلك الاساطير موضوعا خصباً محبباً الى نفوسهم مع الاعمال الرائعة التي جاد بها الاغريقيون وما حملته في لغتها التشكيلية من قيم جمالية وتعبيرية رمزية كانت محط اعجاب فناني عصر النهضة فكان لما زخرت به الحضارة الاغريقية من نتاج فني نصيب كبير في عصر النهضة بعد ان قام الفنانون بإعادة صياغة العمل وفق المنظومة الثقافية والفنية المستلهمة كموروث من

الحضارة الاغريقية. ومن هنا ينطلق الباحث بالتساؤل عن مشكلة البحث الذي هو بصدد الخوض فيه فيكون كالتالي:

هل هناك تجليات لموروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة؟

**ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه:**

١. تكمن أهمية البحث الحالي بتتبعه ظهور الموروث الثقافي في رسوم عصر النهضة من الحضارة والفن الاغريقيين. كون الحضارة الأوروبية في عصر النهضة الوريث الطبيعي للحضارة الإغريقية من الناحية الجغرافية اولا ومن ناحية الفكر والتاريخ ثانيا.

٢. يفيد البحث الحالي المهتمين بفن عصر النهضة.

**ثالثا: هدف البحث:** يهدف البحث الى (كشف تجليات موروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة).

**رابعا: حدود البحث:**

**الحدود الموضوعية:** رسوم فناني عصر النهضة الاوروبي والمتوفرة في المطبوعات، والمتاحف العالمية، وعبر بوابات الببلوغرافيا الرقمية.

**الحدود المكانية:** ايطاليا، اسبانيا.

**الحدود الزمانية:** (١٤٥٠-١٦١٠م)\*.

**خامسا: تحديد وتعريف المصطلحات:**

تجليات موروث

اولا: تجليات (manifested)

التجليات لغةً

اصله جلا والجلي ضد الخفي. وتجلي الشيء تَكَشَّفَ وانجلي عنه الهم انكشف. (الرازي، ب. ت، صفحة ١٠٨).

قوله تعالى (فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا) اي ظهر بآياته التي احدثها في الجبل، والتجلي هو الظهور. (الطريحي، ٢٠١٠، صفحة ٦٥).

وأصل الجلو الكشف الظاهر. يقال: اجليت القوم عن منازلهم فجلو عنها، اي ابرزتهم عنها اذا برزت المنازل بعد ان كانوا يستروها. (الصدر، ٢٠١١، صفحة ١٠٤).

والتجلي بمعنى ظهر وبان، ومنه يقال جلوت العروس اذا أبرزتها. (الفخر، ١٩٩٤، صفحة ٣٥٨).

التجليات اصطلاحا

\* تم اختيار تلك المدة كونها تمثل ذروة الكمال في النتاج الفني إبان عصر النهضة الاوروبي.

تكاد المعاجم تُجمع على ان مفهوم التجلي يقتزن معناه بالاشراق الصوفي الباطني فقد عرفه الجرجاني بأنه: (ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب... والتجلي الذاتي: ما يكون مبدأه الذات من غير اعتبار صفة من الصفات معها وان كان لا يحصل ذلك الا بواسطة الاسماء والصفات اذ لا يتجلى الحق من حيث ذاته على الموجودات الا من وراء حجاب من الحجب الاسمائية. اما التجلي الصفاتي: ما يكون مبدأه صفة من الصفات من حيث تَعَيَّنْها وامتيازها عن الذات). (الجرجاني، ب. ت، صفحة ٤٦).

التجلي: هو الظهور والتجلي بالاسماء الالهيه يكون لكل عارف على قدر مرتبته. (حمدي، ٢٠٠٠، صفحة ٤٩).

وقد يكون التجلي بمعنى المكاشفة فقد ورد في موسوعة مصطلحات التصوف الاسلامي أنه: تأثير انوار الحق بحكم الاقبال على قلوب المقبلين الجديرين بأن يروا الحق بقلوبهم. (العجم، ١٩٩٩، صفحة ١٦١).

ثانيا: موروث (inherited)  
موروث لغة

ورد في القاموس المحيط: الإرث بالكسر الميراث، والاصل، والامر القديم توارثه الاجزُ عن الاول والرماد والبقية من كل شيء. (الفيروز آبادي، ٢٠٠٨، صفحة ٤٦)

وَوَرَثَ يرث ورثا وورثا وورثا وورثا: انتقل اليه مال فلان بعد وفاته. وتوارث القوم اي ورث بعضهم بعضا يقال "توارثوا المجد كابرًا عن كابر" والارث والورث والوراثة والتراث (مصادر) اما الموروث (مفعول). (معلوف، ٢٠٠٦، صفحة ٨٩٥).

ويذكر الراغب في مفرداته: الإرث: انتقال قنية إليك عن غيرك من غير عقد ولا مايجري مجرى العقد. ويقال: ورثت علما من فلان، اي استفدت منه، قال تعالى (ثم اورثنا الكتاب). (الراغب، ب. ت، صفحة ٧٥٦).

الموروث اصطلاحا

ذكر العلامة المصطفوي انه: انتقال شيء جزءاً أو كلاً من شخص أو موضوع نقضى حياته، الى آخر، ماديا او معنويا. (المصطفوي، ب. ت، صفحة ٨٤).

التقاليد والسمات التي يمتلكها شعب او بلد معين من سنين عديدة وتعتبر جزءا مهما من شخصيته. وعُرف كذلك بأنه كل شيء وصلنا من اجيال سابقة او انتقل اليها من الاسلاف. (الاعرجي، ٢٠٠٩-٢٠١٠).

تجليات الموروث اجراءيا: عملية استعارة الفنان في عصر النهضة ما آل اليه من الرموز الاسطورية والبشرية من الفن والميثولوجيا الاغريقية وجسدها شكلا ومضمونا بعد ان انطبعت تلك الصور في مخيلته.

## الخطاب البصري

## أولاً: الخطاب (Discourse)

قد يأتي الخطاب بمعنى الحجة قال تعالى: (إن هذا أخي له تسع وتسعون نعجةً ولي نعجةً واحدة فقال اكفنيها وعزني في الخطاب) (سورة ص ٢٣). الخطاب من المخاطبة ومعناه: أأتاني بما لم أقدر على رده من الجدل. (الدرويش، ٢٠١١، صفحة ٤٥٥)

وخاطب: كلّم وحادث، والخطاب: الكلام، والخطبة: طلب المرأة للزواج. (اسماعيل، ٢٠٠٩، صفحة ١٥٣).

ويقول العلامة المصطفوي: (إن الأصل الواحد في هذه المادة هو الحضور والتكلم في قبال فرد أو افراد فيحتاج الى قيدين، وهذا المعنى تختلف خصوصياته باختلاف الصيغ فالمخاطبة أو الخطاب يدل على ادامة الحضور والتكلم والخطيب هو الذي من شأنه ذلك والخطب مصدر مجرد يدل على مطلق ذلك المعنى). (المصطفوي، ب. ت، صفحة ٩٢).

## الخطاب اصطلاحاً:

الخطاب: نص مكتوب يُنقل من مُرسِل الى مُرسَل اليه يتضمن عادة أنباء لا تخص سواهما. (وهبة، مجدي، ١٩٨٤، صفحة ١٥٩).

وهو فنُّ التَّعبير عن الأشياء بَحَيْثُ أَنَّ السَّامِعِينَ يُصْغَوْنَ إلى ما يَقُولُهُ المتكلم في مَوْقِفٍ رَسْمِيٍّ مختلف عن المجالس المألوفة في الحياة اليوميّة. وهي تُشَدُّ عادةً الرّابطة بين أذهان السامعين وقلوبهم من جهة، والأفكار التي تتناهى إليهم من جهة أخرى. (عبد النور، ١٩٨٤، صفحة ١٠٣).

والخطاب: (عملية فكرية تجري من خلال سلسلة عمليات أولية جزئية ومتتابعة. بنحو خاص، تعبير عن الفكر وتطوير له سلسلة كلمات أو عبارات متسلسلة). (لالاند، ٢٠٠٨، صفحة ٢٨٧)

## ثانياً: البصر (Visual)

## البصر لغةً

والبصر: الأصل الواحد في المادة هو العلم بنظر العين أو القلب. كما إن الرؤية والنظر مطلق غير مقيد بقيد العلم. والعلم مطلق غير مقيد بقيد النظر قال تعالى (وتراهم ينظرون إليك وهم لا يبصرون) (الأعراف ١٩٨). (المصطفوي، ب. ت، صفحة ٣٠٣).

وأبصر الطريق: استبان ووضّح، واستبصر الأمر: ظهر واستبان. ويُقال "فراصة ذات بصيرة" أي صادقة. (ملوف، ٢٠٠٦، صفحة ٤٠).

البصري اصطلاحاً: البصر إحدى الحواس الخمس المعروفة، وهو يشمل جميع الإحساسات التي تدركها العين: أول الإحساسات البصرية الإحساس بالمضيء والمظلم، وهو ينشأ عن الانطباع الذي يحدثه الضوء في عصيات (Batonnets) شبكة العين. وثاني الإحساسات البصرية الإحساس باللون، وهو متعلق بمخاريط الشبكة. وثالثها الإحساس بالشكل وهو يتولد من تبدلات الصورة الشبكية المضافة إلى حركة كرة العين. ورابعها إدراك المسافات، أي إدراك القرب والبعد عند التوليديين (Nativistes) إدراك مباشر، وعند التجريبيين (Empiristes) إدراك مستنبط. (صليبا، ١٩٨٢، صفحة ٢١١).

الخطاب البصري: هو نص ابداعي صامت بنسق غير لغوي مفرداته الألوان والخطوط وتشكيلاتها وهو محمل بالدلالات والمعاني التي تصل عبر البصر إلى المتلقي. (الشويلي، ٢٠١٧، صفحة ١٤).

الخطاب البصري اجراءياً: ما يبثه الفنان في منجزه الفني من مفردات تعبيرية ورمزية محملة بقيمة فنية جمالية

## الفصل الثاني

### الإطار النظري

#### المبحث الأول: جذور ومرجعيات الموروث الحضاري لعصر النهضة

لم يكن عصر النهضة منفصلاً عن العصور المتعاقبة التي مرت بها أوروبا من قبل بل كان امتداداً لتجاربها العلمية والفنية فمثلاً على مستوى الفكر الفلسفي في عصر النهضة لم يكن بمعزل عن الموروث الفلسفي الذي كان سائداً في العصور الوسطى الذي بدوره قد تأثر بمثالية افلاطون كما في فلسفة القديس أوغسطين وإن كان جوهر الفلسفة في العصور الوسطى دينياً يرتبط بالمسيحية، وبالجمله فقد تأثر الفكر الفلسفي النهضوي بما سبقه يقول ايتن جيلسون: (لا يمكن أن نتصور أن مذاهب ديكرت ومالبرانش وليبنتز يمكن أن تكون على ما هي عليه في الواقع لو لم تتأثر قط بالديانة المسيحية. عندئذ يصبح من الراجح للغاية أن لا تكون الفلسفة المسيحية بغير معنى حقيقي). (جيلسون، ٢٠١١، صفحة ٤١).

أما على مستوى الفن فرغم إغلاق مدارس أثينا الفلسفية ورزوح أوروبا في ظلام العصور الوسطى وسيطرة الكنيسة ومحاكم التفتيش المتعصبة التي قوضت العلم والفن. لكن النور بدأ يشع شيئاً فشيئاً في نهاية القرن الرابع عشر ليولد عصر النهضة. ورغم ذلك فقد بقي التراث اليوناني حياً. فعن (طريق الرومان). في خلال العصور الوسطى، جاء تراث اليونان إلى العالم الحديث ولا سيما الحضارة الأوروبية وإلى ذلك

فإن هذه الحضارة الغربية قد تأثرت تأثراً عميقاً بالحضارة اليونانية بصورة مباشرة في عهد النهضة الأوروبية وإحياء المآثر الكلاسيكية). (باقر، ٢٠١١، صفحة ٦٠٨).  
ان تراث العصور الوسطى في الأدب لا يقل عن تراث الرومان الا انه لم يبلغ في علو قدره ما بلغه الأدب اليوناني... وبعد هذا فإننا لن نستطيع تقدير العصور الوسطى حق قدرها الا اذا نظرنا الى النهضة الأوروبية على انها اتمام لما بدأت له لا نقض له. (ديورانت، ٢٠٠١، صفحة ٣٥٢).

فعصر النهضة خلاف ما يُعتَقَد بأنه نبذ لما قبله بل ان رجال عصر النهضة استفادوا من تجارب من سبقهم، كدافنشي، فقد قرأ القديم كثيراً، وأخذ عنه كثيراً. (حاطوم، ١٩٨٥، صفحة ٧).

كانت النتاجات الفنية التي زخرت بها اليونان بمثابة ملهم كبير لفناني عصر النهضة يقول فائق حسن: (بدأ هذا العصر بما انتهت اليه الحضارة اليونانية والرومانية اذ كان المصورون الايطاليون نسخة ثانية للفنان اليوناني حتى ان (ميخائيل انجلو) باع قطعة من عمله على انها قطعة اثرية من عمل اليونان). (محسن، ٢٠١٣، صفحة ٦٢).

لم يكن فقط مايكل انجلو من استفاد من النتاج الجمالي الذي جادت به اليونان بل معظم فناني عصر النهضة قد استفادوا منه سواء على مستوى الشكل اذ طبقوا النسب المثالية التي جسد بها الاغريق الجسم البشري او المضمون ام احدهما، فيبترو ببيروجينو (١٤٤٦-١٥٢٣م) قد تأثر من بعد المصورين الفلورنسيين بالنماذج الكلاسيكية ويظهر ذلك التأثر في رسومه للجساد العارية بحسه الرهيف المتناغم المأثور عن مصوري وسط ايطاليا عند استلهمهم نماذج العصر المتأغرق. (عكاشة، ٢٠٢١، صفحة ٣٨٣).

#### المبحث الثاني: الخطاب البصري خصائص وسمات

يتبادر إلى الذهن عادة عندما نسمع مفردة الخطاب معنى الخطاب التقليدي اي ان هناك شخصاً ما يتحدث عن شيء معين وهذا الخطاب على ضربين إما ان يكون عن طريق الكلام المباشر او عن طريق الكتابة فالكلمات المكتوبة تقوم مقام الكلام الشفوي.

ونحن إذ نتحدث عن الخطاب يجدر بنا أن نتطرق إلى السوفسطائية كونها المذهب الفلسفي الذي جعل من الخطاب وحوار الآخر العمود الفقري لطرح افكارها واقناع المقابل بها. فالمرء لأجل توصيل ما ارتآه يستعين باللغة التي تعد صورة الفكر وليس القول فعلاً سوى الفكر ينطق به، فاذا كان الفكر حواراً داخلياً صامتاً فالقول هو الفكر البارز بالصوت. واتفق افلاطون وارسطو على ان إمكانية قيام اللغة لا تستقيم الا بالصورة التي يحددها اصحاب الاختصاص بقواعد اللغة من حيث تشكيل العبارة من فعل وفاعل وظروف محيطية. (النجم، ٢٠٠٨، صفحة ٢٥٠).



وقد اختلف مفهوم الخطاب عبر العصور فمثلاً تميز الفن اليوناني بالمقدرة الهائلة على تصوير العالم المرئي وأصبح عندهم وسيلة للتعبير الشعري وانعكاساً للعقل الاسطوري عند الاغريق وليس لرؤية الفنان.. لذلك نجد كل المنجزات الفنية والابداعية في النصب والتماثلي والعمارة هي عبارة عن تقدم متميز في حضاراتنا. وقد استمرت اشكال التعبير الضمني في الخطاب الحضاري ولاسيما في النتاج الأدبي لليونان، في العصور التالية ، وحتى عصر النهضة وصولاً الى القرن الثامن عشر ، حيث اتخذ التحليل النقدي طابع البلاغة، كالقصة والمسرح والخطابة، في حين لم يخلو الفن في تلك العصور من دلالات، انطوت عليها الصور والاشكال ذلك لان للبلاغة القدرة على تحويل المضمون وتأثيره في الخطاب، اذ تجاوز ميدان السلغة والبلاغة لتشمل ميادين في الفن بل اتسع في عصرنا على نحو سريع ليشمل السينما والتلفزيون والاعلان التجاري وفنون الموضة والازياء والفنون التشكيلية. واصبح للكلمات اكثر من معنى ضمن الحدود التي تستخدم فيها. (يوسف، ٢٠٠٤، صفحة ١٥)

ويستحسن ان نذكر تاريخاً اقدم للخطاب من السوفسطائية فالخطاب أعم من ان نحصره بمدة زمنية معينة كون علاقة الإنسان بالإنسان أساسها التواصل عن طريق الكلام وغيره. ففي بلاد ما بين النهرين كان الخطاب ذو صبغة مقدسة بطابع أدبي كما في خطاب الملك حمورابي في مقدمة شريعته يقول: عندما قضيا الاله أنو المتسامي، ملك الانوناكي والاله انليل سيد السماء والأرض، مقرر مصائر البلاد،... وسميا بابل بأسمها العظيم... أنذاك اسمياني أنو وانليل بأسمي، حمورابي الأمير التقى الذي يخشى آلهته، لاوطد العدل في البلاد، لاقتضي على الخبيث والشر، لكي لا يستعبد القوي الضعيف،... انا حمورابي محبوب الالهة عشتار، عندما ارسلني الاله مردوخ لقيادة سكان البلاد في الطريق السوي، وضعت القانون و (دستور) العدالة بلسان البلاد لتحقيق الخير للناس. (رشيد، ١٩٨٧، الصفحات ١١٣-١١٧)

هناك انواع عديدة من الخطابات، ولكل خطاب هويته الخاصة التي يتوجب الكشف عنها وتحديدده، وفي كل انواع الخطاب، نجد ان الحوار هو الشرط الاولي ويمكن لهذا الحوار ان يتخذ شكل رؤية يقوم الى نقلها بطريق الكلام، والكتابة، وكذلك عن طريق الخلق الفني، الذي يختلف بين الحضارات، ويعبر عن الايقاع المميز لكل حضارة لذلك نجد أن لغة الخطاب تعبر عن هويته الحضارية هذا فضلاً عن تباين انواع الخطاب وهو تباين متنوع بتنوع الخطاب. ونقله فضلاً عن أولئك الذين يوجه لهم الخطاب (المتلقي). (يوسف، ٢٠٠٤، صفحة ٢٠)

وبنية الخطاب ترتبط بعلاقات قائمة بمنطوقها الداخلي. واستخدمت البنية في النقد القديم منطلقاً من مفهوم مادي حسي للعناصر ومن مفهوم تجريدي يعتمد نظام

الوحدات وترتيب العناصر. ولم يتبلور مفهوم البنية في مراحلها المتقدمة من المعرفة، وهو ان مفهوم البنية يخلصنا من مفهوم اعتبار الاشكال زخرفة وزينة فهذه الفكرة لازمت المفهوم القديم للأشكال البلاغية واستطاعت البنية التخلص من الزينة المضافة، لأنها تشير الى اصالة النموذج التعبيري في انتاج الدلالة الادبية وانبثاقه من طبيعة التكوين الداخلي لوحده. وهو تعبير يستحيل ازالته من دون نقص في التكوين ذاته، ويفهم من خلاصة القول فان التعبير المجازي هو الذي يتضمن شكلاً لانه وحده الذي يحتوي جوهر الخطاب. ولعل أكبر مثال على الخطاب البلاغي الذي وجد في بلاد الرافدين القديم كما عند الفراعنة، قدم فناً ممزوجاً بالمعرفة. (يوسف، ٢٠٠٤، صفحة ١٨). فعبر هذه الخاصية التي يتمتع بها الخطاب تشكلت الهوية الانسانية منذ القدم وقد ثبت ان الخطاب البصري قديم جداً وموجود منذ وجود الإنسان وهذا ما اثبتته النصوص الميثولوجية القديمة وأثار الإنسان على الكهوف فهي ليست سوى خطاب مضمونه الحكايات والأساطير التي تسرد مغامرات الإنسان في الوجود. (السهلاني، ٢٠١٧، صفحة ٩٨)

وعليه فإن الخطاب بوصفه معبراً عن مضمون حدث معين لا ينحصر بالكلام فقط او بالأدب بل يمتد الى جميع عوالم الفنون، فخطاب البصري وفق هذا المنطلق هو احد أشكال الخطابات الفنية المتصلة بالأدب. وهذا التشابه بين الخطابين الفني والادبي مرتبطان بطريقة مجازية. (فضل، ١٩٩٢، صفحة ١٤).

وعند فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤م) الخطاب يشمل كافة الأشياء حتى تلك الأشياء التي لا تدرك بالحس اي المعنويات كون الخطاب برأيه ليس مجرد كلام فحسب بل إنه شيء جدير بأن يوضع في مركز التأمل. (فوكو، ب. ت، صفحة ٢٦).

فالخطاب وفق هذا التأسيس يكون أعم واشمل من الكلام دراسة الخطاب قد وسعت من دائرة النظر في المعاني؛ فلم تعد المعاني مقيدة - كما هو الشأن من منظور بعض الدراسات - بعمليات الكلام والكتابة، أو مدرجة فيها فحسب، بل جاوزت هذا الإطار إلى نطاق أعم وأرحب، هو نطاق العلامات غير الكلامية كذلك. وهكذا يصبح كل ما هو دال مشكلاً للخطاب أو لجزء منه. وهكذا فإن أية ممارسة رسمية. وأية تقنية يتحقق فيها وعبرها الإنتاج الاجتماعي للمعنى، يمكن أن تعد جزءاً من الخطاب. ومع اعترافها بأنه قد لا يكون مسعفاً أن نعد من باب الخطاب كل بناء للمعاني غير الكلامية والمعاني الكلامية على السواء، فإنها ترى أن كلا البنائين يظل مرتبطاً بالآخر. (مكدونيل، ٢٠٠١، صفحة ٩).

(فالخطاب قد عبر معناه اللغوي عند غرايس فالخطاب المتعارف هو الكلام الذي كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً ام ملفوظاً. فالاستعمال الاصطلاحي عنده

يشير الى دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة او واضحة). (البازعي, سعد، ٢٠٠٢، صفحة ١٥٥).

والصورة في الخطاب البصري تحل محل الكلمة بوصفها أداة ايقونية قادرة على اختزال قدر كبير من التخيل والتأويل. (هلال، ٢٠١٠، صفحة ١٧٢).

فالصورة بهذا المقام مع اختزالها للتأويل تبقى مفهوم يستعصي على التحديد لأنه مجال تلقتي فيه اللغة والجسم والنفسي والعضوي والذهني. إنها تقع في الفاصل والرابط بين المرئي، واللامرئي وبين المعقول والمحسوس. ولعل هذه التذبذبات الدلالية هي ما يجعل مستعملها يتعاملون معها بصيغ عديدة من الحصر الاعتباري، قصد بناء خطابهم. فإمكانية الخطاب هنا تتأسس على ضرب من العسف. بيد أنه بالإمكان البحث عن "بنية" ممكنة للصورة من حيث وظيفتها وموقعها. فالصورة تمثيل مباشر وهجين يمكن دائماً من الربط والفصل أو المعارضة بين كيانيين متباينين. وطبيعة العلاقة بين الفرد والخطاب البصري يتمحور حول الصورة ومدى تفاعل المتلقي معها فالصورة تؤثر فينا وتجعل الفرد ينساق وراءها كونها تخترق الجسد فيكون تأثيرها من الداخل. (الزاهي، ٢٠١٣، صفحة ٢١٨).

كما ان الخطاب العادي يتكون من مخاطب ولغة كذلك الخطاب البصري يوجد ركنين يتأسس هما الفنان وهو بدل المتكلم والصورة وهي بدل الكلمة. (جبر، ٢٠١٥، صفحة ٣٦٨).

فالخطاب البصري رسالة من الفنان الى المتلقي لتأكيد او توليد معنى ودلالة تحملها ليقوم المتلقي بدور قراءة الصورة التي تكون حروفها غير الحروف الابدجية بل هي الالوان والخطوط التي تجسد الموضوع المطروح. (الشويلي، ٢٠١٧، صفحة ١٥).

ان الفنان عندما يريد انتاج خطاب بصري يلجأ الى ما هو جديد وغير مألوف كون الفنان يبحث عن الاشياء المهمة لديه ولا يستطيع ان يلجأ الى الاشكال والرموز والتركيبات التعبيرية نفسها التي استنفدت معناها وفقدت سحرها بسبب شيوعها المفرط واستعمالاتها المتكررة وعليه ان يجد تركيبات جديدة للمفردات الشكلية تملك تأثيرا جديدا ومباشرا ومرادفا في الأهمية لما يريد ان يقول. فالنتاج الابتكاري عند سبيرمان يعتمد على العقل ويدرك بثلاث أسس هي ادراك الخبرة ثم ادراك العلاقات ثم استنباط المتعلقات. (جبر، ٢٠١٥، صفحة ٣٧٠).

(فالصورة أكثر من الكلمة اقترابا من الرغبات الدفينة للإنسان) (الزاهي، ٢٠١٣، صفحة ٢٢٠).

الفنان ببثه الخطاب البصري الى المتلقي يصنع بداخله قيما سامية كحب الحق والخير كون ذلك وظيفة الفن من وجهة نظر سقراط، اما عند وبرونوفسكي فالفن ليس مجرد

ممارسة ذاتية خلاقية (تنبعث من الفنان وحده، ولا تؤثر إلا فيه، وإنما هو يتجاوز الفرد، إذ يقدم إلينا معرفة من نوع خاص هي معرفة الذات، والمقصود بمعرفة الذات؛ هو أنه يعرف الإنسان نفسه من خلال ما يعرضه العمل الفني أو الأدبي من نماذج، ويتوحد مع المعنى، أو المشاعر التي يضمناها العمل، لكي يفهم نفسه ويفهم الإنسانية كلها، على نحو أفضل، وهكذا يتخطى الفن حاجز الفردية لكي يقيم جسوراً بيننا وبين الذات الأخرى، شأنه في ذلك شأن العلم) (السويدي، ٢٠١٠، صفحة ٩٣).

إن الصور الذهنية هي محور الانتقال من خطاب الحس (Sense Discourse) إلى خطاب الذهن (Mental Discourse)، وهذا الأخير هو "ملكة الابتكار التي هي تعقب الأفكار وتدكرها أو استدعاؤها إلى الذهن". (رسول، ٢٠١٥، صفحة ٨٥). بما أن الابتكار ملكة ذهنية فهناك نشاطات ذهنية أخرى لا يصح فيها رمز اللغة ولا منطقها. والإنسان يعبر عن معانيه بوسائل أخرى غير الأفكار وحدها وعلى هذا تصبح الأساطير والأحلام والفنون والميتافزيقا وغيرها وسائل ذات دلالة ولها رموزها ووسائلها، وخير مثال على ذلك الموسيقى ولغتها ودلالاتها وعموماً المعنى الفني – شأنه شأن الأساطير والأحلام والميتافزيقا- هو معرفة، وليس مجرد صيحات إنفعالية كما يرى الوضعيون وهو نظام رمزي يعبر عن مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية، أو لغة الفكر والعلم ولكي لا نكرر كاسيرر نقول أنها تحدد الفن وعناصره وبنيتها، وغاياته ودور الشكل والمحتوى فيه على منوال كاسيرر. (الالوسي، ٢٠٠٨، صفحة ١٠٣).

فالخطاب البصري كفيل بأن يوصل تلك المعاني والدلالات التي لا تستطيع اللغة إيصالها للمتلقى فتصل إليه عن طريق الصورة.. وأن ثمة خطاباً مباشراً تعرضه الصورة على العين، بدءاً من التأثير العقلي إلى التأثير الخيالي. وتتحول الصورة من مجموعة أشكال إلى مجموعة معانٍ، ومنها إلى مجموعة إيقاعات وأنغام. كما تبين أن ما يعيق هذا التحول، هو الأفكار الثابتة التي فرضتها الثقافة التقليدية، من أن الصورة تعبر عن أشياء، وأشياء فقط، مهما كانت خلفيتها فكرية أو خطابية أو تقريرية ولكن الصورة إذ تعبر عن معانٍ، فإن تجلي هذه المعاني يمكن أن يتم عن طريق الصوت أو عن طريق التشكيل. (البهنسي، ب، ت، صفحة ١٤).

وما دام الفن لغة خاصة للاتصال يقصدها الفرد (الفنان) لمخاطبة الآخرين والتأثير فيهم وما دام الإبداع لا يتحقق على أرض الواقع إلا بهذه الحركة نحو الآخر، فالفن فضلاً عن كونه وسيلة من وسائل الاتصال العامة، يعتبر طريقة للإخبار ونقل وتراكم المعرفة عبر أجيال عديدة ومتتالية. وتأتي أهمية الفن من أنه ليس وسيلة أو أداة

لتوصيل المعرفة للآخرين فحسب بل هو في الدرجة الأساس أداة ووسيلة لفهم الذات والعالم. (سرمك، ٢٠٠٩، صفحة ١٣٦).

وبما ان الفن لغة للاتصال فلا بد ان يكون ذلك الاتصال محملاً بالتعبير فالتعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذج و هو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانياً مع الموضوع، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه. (ابو ريان، ١٩٧٧، صفحة ٩٦).

فالخطاب البصري خطاب صوري يظهر للمتلقي بصورة حركة وذبذبة في المخ وما يصح على التصورات البصرية يصح ايضاً على باقي تصورات الحواس التي تنشأ من الاحاسيس الاخرى ما يعني ان الموضوعات المدركة او التصورات هي ليست الاشياء او الاجسام انما الاحاسيس. (رسول، ٢٠١٥، صفحة ٨٧)

والفن وسيلة للاستمتاع والتلذذ لأنه واحد من وسائل الاتصال الفعالة بين الانسان والانسان. وكل من يستقبل عملاً فنياً فإنه يدخل بمحض هذا الفعل في علاقة معينة مع الذي انتجه، والذي يميز وسيلة الاتصال الفنية عن وسيلة الكلمات بأن الكلمات تنقل الافكار بينما الفن يوصل المشاعر الى المستقبلين له. (قرني، ٢٠١٦، صفحة ٣٢٢).

إن العلاقة القائمة بين الفنان والأثر الفني من جهة، وبين الجمهور المتذوق والأثر الفني ذاته من جهة أخرى ليست علاقة معرفية رياضية بل هي علاقة تعاطف نسميها (الحدس) يختلط فيها الإدراك العقلي بالإحساس العاطفي. فالأثر الفني بذاته هو شيء ولا شك ولكنه ليس شيئاً من الأشياء الموجودة سابقاً، حتى اللوحات الفلمنيكية والباروكية الواقعية، فليست ذات وجود سابق، وتكمن الحقيقة في الأثر الفني في كون الأثر موجوداً بالفعل. (البهنسي، ب، ت، صفحة ٢١).

هذه المحاولات الجادة التي اخذت على عاتقها قراءة الخطاب البصري بدأت مع ظهور مناهج النقد الحديث من بنيوية وما بعدها من مناهج خصوصاً المنهج السيميائي الحديث الذي ظهر مع بيرس واخذ يدرس العلامات المختلفة اللغوية وغير اللغوية. والمنهج السيميائي يعنى بدراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى في أنه يهتم بالإشارات غير اللغوية التي تحيل على ما هو خارج النص بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع. فالسيميائية تولي أهمية لدراسة الرموز والإشارات وأنظمتها حتى ما كان منها خارج اللغة التي تشكل الحيز الداخلي للخطاب، أو بمعنى آخر فإن التحليل السيميائي ينطلق من حيث ينتهي التحليل اللسانياتي؛ ولذلك عدوا السيميائي جزءاً من اللسانيات على خلاف دي سوسير فوجدت

الدراسة مصداقيتها في النقد الأدبي ابتداء من مقولة رولان بارت: يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية؛ لأن اللسانيات ليست جزءاً من علم العلامات بل السيميائية هي التي تشكل فرعاً من اللسانيات. وبذلك جعلوا التحليل البنيوي منطلقاً للتحليل السيميائي. فالسيميائية تنتمي إلى البنيوية في أصولها ومنهجيتها؛ على اعتبار أن البنيوية منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة في الثقافة العامة كذلك تأثرت السيميائية بالمدرسة التجريبية فأول من استخدم مصطلح سيميوطيقا في العصر الحديث هو الفيلسوف الإنجليزي التجريبي (جون لوك) بوصف أن العلم الذي يدرس الرموز دراسة علمية يطلق عليه مصطلح السيميوطيقا أي علم السيمياء أو الرموز. (الحسيني، ٢٠١٩، صفحة ٥٤).

فيرى (بيرس) أن العلامة كيان ثلاثي يتألف من المصورة (وتقابل الدال) والمفسرة (وتقابل المدلول) والموضوع (وهو لا يقابل شيئاً)، فيقول (بيرس) أن العلامة (الممثل) هي شيء ما من شأنه أن يقوم مقام شيء آخر، ويقوم مقامه بطريقة محددة بالنسبة إلى شخص معين، ومن خلال هذه العلاقة بين هذه العناصر المكونة للعلامة، تؤدي العلامة معناها. علاوة على أنها تحدد بدقة متناهية طبيعة العملية السيميولوجية (السيميائية). وعلى وفق هذه العلاقة بين الدال والموضوع (الدال والمُشار إليه)، صُنفت العلامة إلى ثلاثة أنواع وهي:

أولاً: العلامة الأيقونية أو الصورية – وفيها تكون العلاقة بين الدال والمُشار إليه (الموضوع) علاقة تشابه، كما في رسم الصور الشخصية. ثانياً: العلامة المؤشّرية – وفيها تكون علاقة الدال بالمُشار إليه علاقة نسبية منطقية، كارتباط ارتباط النار بالدخان. ثالثاً: العلامة الرمزية – وفيها تكون العلاقة بين الدال والمُشار إليه، علاقة عرفية غير معللة، فهي علاقة تعبر عن الموضوع عبر الأعراف التي غالباً ما تقرر بالأفكار العامة. (قحطان، سامر، ب، ت، الصفحات ٦٠-٦١).

وهناك ثلاث مراحل مرت بها كتابات بيرس في الاتجاه العلامي الحديث الذي يتجاوز اللغة وهي كالتالي:

(أولاً: المرحلة الكانطية: حيث ارتبطت نظرية العلامات بمراجعة للمقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثنائي أو الزوجي بشكل ادق. ثانياً: المرحلة المنطقية: وخلالها اقترح بيرس لكي يعوض المنطق الأرسطي منطقاً جديداً هو منطق العلامات الذي يكون الأساس والضامن للتطور الثلاثي عن المقولات والعلامات. ثالثاً: المرحلة السيميوطيقية: حيث طور بيرس نظريته الجديدة للعلامات بعلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات). (جيرار، ب، ت، صفحة ١٩).

تشكل الصورة بكل ميادينها، وظروفها المؤدية إلى إنتاجها، مجموعة من الدلالات. ومن خلال عرضها لمشهد ما، فإنها تجسد الأشياء الموجودة في الواقع الملموس، وتكون نتيجة تجربة ثقافية، بحيث تفتح المجال الواسع للخيال ولتوليف الدلالات، وهذا ما يدفع إلى إقامة نسج لا نهائي من التأويلات، باعتبار أن الصورة المشهدية لعمل فني ما، تأخذ مزية مُتفردة، ويكمن داخله اختصار للزمن، حيث تتراكم مجموعة الأشياء في لحظة واحدة، مجسدة بذلك خاصية الفن فالتعرف المباشر للحظة في مشهدية العمل الفني، ما هو إلا تمثيل أمام الحواس باعتبارها سلسلة من المراجع الخرساء، تسعى إلى محاولة تحديد الهويات الدلالية التي من خلالها، يتسلل الشيء والواقعة والكانتات إلى العالم الإنساني. وهذا ما يقودنا إلى دائرة التمييز بين الدال والمدلول، واللسان والكلام، باعتبارها أداة من حيث حكم الروح التحليلية للمشهد، كما من المفيد التأشير على مدى تلمس المرسلات. (علي، ب، ت، صفحة ٤٠)

فالخطاب البصري يحاول إبقاء حواس التواصل عند المتلقي يقضة بما تحمله الصورة من تقنية وجمال. (مونسي، ٢٠٠٧، صفحة ٢٠٣).

وذلك التواصل المستمر بين ما يبثه الخطاب البصري وبين حواس المتلقي يتم من خلال ضبط المخاطب (الفنان) لعمليات تكوين النص المرئي (البصري) وتعتمد على علاقات بين الأطراف الاتية:

مادة التعبير (الألوان الخطوط المساحات ....) وأشكال التعبير، وهي التكوينات التصويرية للأشياء المرئية وغير المرئية. ومضمون التعبير، وهو المحتوى الثقافي للصورة، من خلال البنية الدلالية المشكلة للمضمون من ناحية أخرى، ويعد خطوة هامة في الكشف عن القيم الدلالية والعلامات، كالتشابه أو التماثل المتفق عليه، وفي هذا الصدد يقول الفيلسوف أمبرتو أيكو عندما نقول بأن صورة ما، تشبه شيئاً ما غيرها، فإن ذلك لا يلغي حقيقة أن هذا التشابه، قد يكون نتيجة اتفاق ثقافي. (علي، ب، ت، صفحة ٤٣).

والصورة في الخطاب البصري لابد ان تؤدي الى الاشباع حسب وجهة نظر (سانتيانا) لأن بواسطة الخطاب البصري تنتقل الصورة من قالبها اللغوي الجامد الى قالبها البصري المرن، فالفن ذو وظيفة حيوية ذلك لانه يضمن لنا الانتقال من مرحلة النشاط المقيد او الفاعلية المستعيدة الى مستوى النشاط الحر او الفاعلية المنطلقة. (ابراهيم، ب، ت، صفحة ٧١).

وتتلخص العملية او الآلية التي يشتغل بها الخطاب البصري بسلسلة من الخطوات وهي كالتالي "المرسل يوجه رسالة الى متلقي ولكي تكون الرسالة فاعلة فانها تقتضي سياقاً تحيل اليه، ويكون مدركاً من قبل المتلقي وتقتضي الرسالة بعد ذلك شفرة

مشتركة كلية او جزئية بين المرسل والمتلقي وبعبارة اخرى بين صانع النص ومفكها واخيرا لا تقوم الرسالة الا بواسطة قناة طبيعية اي اتصال ما بين المرسل والمتلقي. (سمير، ٢٠١٤، صفحة ٣٨).

### ويتكون الخطاب البصري من مواد أولية هي:

أولاً: الواقع: "ويعني كل شيء خارج ذات الفنان فالمادة والمجتمع بعلاقاته المختلفة والبيئة والمناخ وما الى ذلك من عناصر واقعية تقع ضمن ادراك الفنان وهي التي تغذي الصورة الفنية بالمادة الاساسية فمن المواد الحسية يتشكل جسد الصورة وهو ما يسمى بالتشكيل الحسي فالفنان يجسد تجربته فتبدو شاخص امامنا عن طريق المادة الحسية التي ندركها باحاسيسنا". (عبيد، ٢٠١٠، صفحة ٩٦) ومكونات الخطاب البصري تكون مشتركة بين العناصر الحسية وغير الحسية كالفكر والعاطفة واللاشعور والخيال كما سيأتي.

فالواقع مكون مادي من مكونات الخطاب البصري. وعلى ذلك فان مادة العمل الفني تتألف من العناصر الحسية التي قد تكون بصرية او سمعية والمادة بالنسبة للعمل هي جوهره العيني او جسمه وبدونها يكون العمل هزيلا خاويا شأنه شأن تلك التخطيطات الخارجية للتركيب الكلي للوحة معينة وهي التخطيطات التي ترد العمل الى هيكل من المساحة غير الملونة والأسهم التي تشير الى خطوط القوة. وان العناصر الحسية للفن تستطيع في ذاتها ان تثير صوراً وحالات نفسية وافكاراً وهذا يصدق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية. (ستولينتز، ٢٠٠٦، الصفحات ٣٢٥-٣٢٦).

ثانياً: الفكر: المكون الثاني من مكونات الخطاب البصري وهو على نوعين، اولهما المخزون الفكر العام الذي يحمله الفنان وهو شائع ومنظم اي ما يتداول بين الناس من حوادث وتصورات وحكايات رافقت الفنان من دون إرادته واما كونه منظم فهو المتمثل في الفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع وغير ذلك. والنوع الثاني من الفكر الذي نميزه في الخطاب البصري هو ايدولوجيا الفنان وهي النظرية التي يتبناها عن قصد وتُعكس بشكل غير مباشر في صوره الفنية. ثالثاً: العاطفة: التي تناسب في نسخ الصورة فتدعم جمالها وتأثيرها وحيويتها والعاطفة هي ماء الحياة بالنسبة للخطاب واذا اختفت العاطفة من العمل لا تلغيها وانما تلغي كثيراً من تأثيرها وقيمتها فالعاطفة تضيف خصوصية منتج الخطاب البصري وتميزه عن غيره. رابعاً: اللاشعور: هو الذي يضيف حيوية لصورة الخطاب كونه يتجاوز التجربة الذاتية الى الذاكرة، وهو يتراكم تاريخياً بفعل ما انتجته التجارب الجماعية السابقة كالاسطورة والرمز الديني. خامساً: الخيال: نشاط ذهني مؤثر يتجلى في اعلى مستوياته في عمليو الخطاب البصري فهو الذي يستحضر المواد الخام للصورة وينفي منها الجزئيات التي ستكون



العمل فيما بعد ودمجها ببعضها مع بعض حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها قبل التكون فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزه بشكل عمل فني. (عبيد، ٢٠١٠، الصفحات ٩٦-٩٩).

### المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري:

١. اللغة التشكيلية التي انجزها فنانون عصر النهضة الاوربية انطلقت من اصول تاريخية بمضمون مطابق لما كان عليه الفن على ارضهم سابقا بزمان اسلافهم الاغريق فشكّلوا بذلك هويتهم الفنية التي هي امتداد لما تركه الاغريقون من نتاج هائل بخصوص الفن.
٢. كانت رسوم عصر النهضة امتداد لتجارب الفن اليوناني القديم بتطبيق النسب المثالية لتكوين الجسد في الاعمال.
٣. \_ كان إحياء فنانون عصر النهضة للفن الاغريقي لاجل الشكل المثالي الذي كان الاغريقون يجسدوه في اعمالهم الفنية كإبداع وكموروث فني حضاري.
٤. بطبيعة ميول النفس البشرية فإنها ميالة نحو الراحة وعدم التكلف فكان الخطاب البصري الذي يبنه العمل الفني سواء اكان رسما ام نحتا اقرب الى رغباتها أكثر من الخطاب القليدي.

### الفصل الثالث

#### إجراءات البحث

- اولا: مجتمع البحث:** يتكون مجتمع البحث من (٧١) عملا في حدود البحث الحالي (١٤٥٠-١٦١٠م) وقام الباحث بإنتقائها بما يلائم هدف بحثه بعد الاطلاع على المصادر ذات العلاقة.
- ثانيا: عينة البحث:** قام الباحث بإختيار عينة بحثه البالغة (٥) اعمال فنية بعد تصنيفها حسب تاريخ انجازها والتي تغطي الحدود الزمنية ووفقا للمبررات الاتية:
- ان تغطي نماذج العينة الحدود الزمانية والموضوعية, وتطرح مشكلة البحث الاساسية المتعلقة بتجليات موروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة. لتحقيق هدف البحث بعد تحليل النماذج.
  - استبعاد اللوحات والاعمال غير واضحة المعالم والمتشابهة والمتكررة.
- ثالثا: اداة البحث:** تم الاعتماد على اداة الملاحظة, كما اعتمد الباحث على المؤشرات التي انتهى اسفر عنها الاطار النظري ليغني عملية تحليل النماذج التي أُخْتِيرَت لتتبع تجليات موروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة. بما يحقق هدف البحث.
- رابعا: منهج البحث:** اعتمد الباحث على المنهج الوصفي بطريقة التحليل من اجل تحقيق هدف البحث.



## تحليل نماذج العينة: نموذج

رقم (١)

العنوان: باريس يخطف هيلينا

الفنان: بينوزا جزولي

تاريخ الانجاز: ١٤٥٠-

١٤٥٥م

القياس: ٦١,٨ X ٥١سم

التقنية: تمبرا على خشب

العائدية: المتحف الوطني في

لندن

**الوصف البصري:** يظهر في العمل ١٩ شخصا باوضاع مختلفة بعضهم داخل القصر وبعضهم في حديقته وفي عمق العمل نهر ترسو فيه بعض السفن وخلف النهر سلسلة جبال وفي مركز اللوحة يظهر باريس حاملا على ظهره هيلينا.

**تحليل العمل:** ان التحرر في رسم الموضوعات ابان عصر النهضة رفع التقيد من الفنان في رسم الاشكال فالفنان في هذه اللوحة قام بقصدية اختيار موضوع لوحته من اسطورة اغريقية شكلا ومضمونا فنراه صور لحظة من الحدث هو خروج باريس حاملا على ظهره هيلين هاربا بها من القصر الذي ترعرعت فيه الى طروادة فالفنان توسع في خياله وتصوره لمشهد الخطف برسم الحياة الاعتيادية التي كان الاغريقون يعيشونها ويمارسون اعمالهم الاعتيادية نراه قد نفذ بفكره الى الحياة الاجتماعية التي كان يعيشها اسلافه فوظفها في العمل ليجعل من جو الاسطورة التي تغلغلت في المجتمع الاوروبي مذ زمن الاغريق الى عصر النهضة متحققا فشكلت تلك المرجعيات ضغطا دفع الفنان الى الاستلham من الموروث الاسطوري. فجعل محور الحدث في منتصف العمل والنهر والجبال بالوان تتلاشى شيئا فشيئا مع لون السماء كي تبقى الهيمنة في المشهد لسرد الاسطورة البصري فبينما احدهم منهمك بعمله على ظهر القارب والآخر مندمجون بحديثهم في حديقة القصر رسم الفنان باريس مستغلا تلك الاجواء الاعتيادية لأخذ حبيبته دون ان يثير ضجة تحبط خطته وقد شحن الفنان جو اللوحة الخارجي بمنظر حميمي بين شاب وفتاة يحملها اثناء رقصهما ليخفف من شدة التوتر الحاصل داخل القصر.



## نموذج رقم (٢)

**العنوان:** منيرفا ربة الحكمة تروض القنطور

**الفنان:** ساندرو بوتشيلي

**تاريخ الانجاز:** ١٤٨٢ م

**القياس:** ارتفاع ٢٠٥ سم عرض ١٤٧,٥ سم

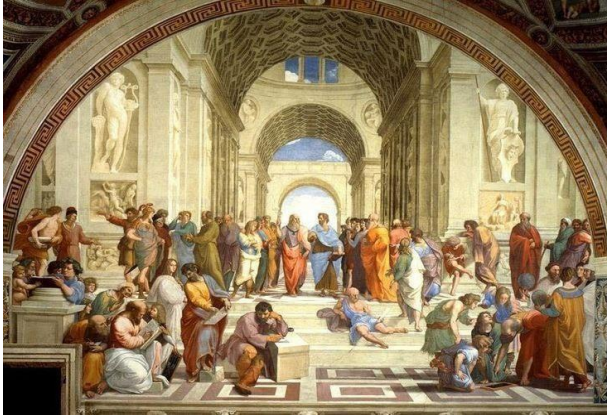
**التقنية:** ألوان زيت على قماش

**العائدية:** متحف أوفتزي

**الوصف البصري:** يكون المشهد البصري من شخصيتين احدهما تمثل منيرفا ربة الحكمة في يمين العمل مقبلة بجسدها نحو القنطور تحمل بيدها فأسا والاخرى تداعب بها شعر القنطور بينما في يسار العمل يقف الشكل المركب من بدن الفرس وجذع البشر وهو الكائن الاسطوري القنطور ويبدو خجلا منها.

**تحليل العمل:** يعود الفنان بوتشيلي الى العصر الموعغل بالقدم في تاريخهم ليستلهم من الإرث رموز عمله الذي يرمز الى انتصار العلم على الجهل ورغم استلهامه من الفكر الميثولوجي الا انه لم يبلغ الجانب العقلي والوعي الذي يتمتع به الفنان فقد صور منيرفا ربة الحكمة وهي واقفة بثبات وهدوء تشفق على ذلك الكائن الاسطوري الهمجي المتوحش الذي يمثل جانب الجهل والظلام في العمل ان تماهي الفنان مع الاسطورة التي توصف ربة الحكمة جعلته يضيف من احساسه المتدفق عليها فقد حوط ذراعاها وصدرها ورأسها باغصان من شجر الزيتون دلالة منه على السلام الذي تنشده الحكمة كذلك اعتزازا منه بما جاء عن فلاسفة اليونان اسلافهم الذين يتغنون بهم وبما خلفوه من نتاج معرفي واخلاقي كما دعا اليه سقراط من فضيلة. فكون ذلك حافزا في نفس الفنان ليصور هذا الموضوع فاستلهم الشكل من الفن الاغريقي للقنطور وتوسع بخياله ليجعل من الاسطورة مصداقا في الفن فتصويره للقنطور خجلا من منيرفا ما هو الا دلالة على انقشاع ظلام الجهل عندما تسطع عليه انوار العلم والحكمة وبوتشيلي بلوحته التي تحاكي الاسطورة شكلا ومضمونا فاكليل الزيتون الذي يتوج رأسها ما هو الا دليل على السلام الذي تنشده الحكمة وبما ان مباشرة الفعل تكون باليدين فقد مُدَّ ذلك

الاكليل الى يديها وصدرها دلالة على امتلاء نفس منيرفا بالسلام ويدها تلاعب شعر هامته لكي تنفذ بعض الحكمة ومعاني السلام منها اليه وتصويره مد يدها نحو راسه لان مصدر الافكار من الدماغ فهي تريد ان تجعل منه سويا بترويضه فدالات العمل وان كانت بشخصها اسطورية إلا أن الفنان اراد إظهار معاني سامية مثالية على مستوى مضمون الخطاب البصري وتجسيد الاجسام بنسب ذات قيم جمالية تبرز ما كان عليه الفن في عصر النهضة.



### نموذج رقم (٣)

العنوان: مدرسة اثينا

الفنان: رافائيل

تاريخ الانجاز: ١٥٠٩-١٥١٠م

القياس: طول ٥٥٠ سم ٧٧٠X

عرض

التقنية: الوان على الجص

العاندية: الفاتيكان قصر

ابوستولييك

**الوصف البصري:** يظهر في اللوحة مجموعة من الاشخاص داخل اروقة تمثل مدرسة اثينا وكل شخص من هؤلاء يشير الى اتجاه فلسفي فبؤرة العمل فيها رجلان احدهما افلاطون وتلميذه ارسطو جنبه وعلى جانبيهما عدة اشخاص ينظرون اليهما بإجلال بينما وقف سقراط يتحدث مع ثلة من الشباب في يمين العمل وباقي الاشخاص موزعون في جوانب العمل منهمكون بالبحث والتأمل والكتابة.

**تحليل العمل:** يستلهم الفنان رافائيل رائعته مدرسة اثينا من الموروث الثقافي الفلسفي اليوناني اذ انه نفذ الى عمق التاريخ القديم يستعير منه موضوعا فاخرا بعيدا عن الاسطورة والخرافات فهو بعمله هذا يعيد احياء المآثر الإغريقية العلمية التي زحرت بها العقلية اليونانية ولم يكن الفنان مجيدا في توظيفه للشخص وتوزيعهم في العمل فقط بل اجاد في محاكاة العمارة الإغريقية الفخمة التي تتزين بتمائيل ألهمت التي يتعبدون لها. ومن خلال التركيز على العناصر البصرية والتفاصيل الموجودة فيها نرى ان الفنان في خطابه البصري يقوم باظهار تنوعات في الشخصيات والتعبيرات والاوزاع فالشخصيات الرئيسية في العمل تمثل الاتجاهات الفلسفية السائدة آنذاك ففي بؤرة العمل نشاهد افلاطون يمسك بيده كتابا وبالاخرى يشير نحو السماء إشارة منه الى عالم المثل الحقيقي وهو يحاور ارسطو بينما ينظر اليه ارسطو بثقة وهدوء وهو

يشير بيده نحو الارض إشارة منه الى مذهبه (الاستقراء العقلي) في تكوين المعرفة الإنسانية فيما يعبر عن تركيزه على الواقع والعلم التجريبي. وقد احتوى العمل الروح الإغريقية في العمارة بتوظيف الكائنات الاسطورية التي كانت تترزين بها المعابد وقصور اليونان القديمة وتوظيف سقراط وهو يحاور الشباب دلالة على محاولته لزرع قيم الخير والفضيلة في نفوس الشباب الذين هم طاقة المجتمع وقلبه النابض. وديوخين الكلي الزاهد قد ظهر بهيئة مطابقة لما جاء من صفته التي تبتذل الترف وما هو زائل وشخص اللوحة الباقيين الذين رسمهم الفنان وهم غارقون في التأمل مترفعون عن سخر الحياة الى لذة العلم والمعرفة فالعمل خطاب فني فلسفي تعبير عن الفكر النهضوي الانساني حيث تظهر اللوحة الحقيقة العقلانية كأحد اركان الروح الإنسانية الى جانب الحقيقة الماورائية والخير والجمال والعمل غني بالرمزية التي تظهر مدى تأثير الضغط العميق للفلسفة اليونانية على الفن والفكر الغربي.

#### نموذج رقم (٤)

**العنوان:** ديانا تكتشف حمل

كاليستو

**الفنان:** تيتان

**تاريخ الانجاز:** ١٥٥٦-١٥٥٩م

**القياس:** ارتفاع ١٨٧,٥ سم X

عرض ٢٠٥,٥ سم

**التقنية:** زيت على قماش

**العائدية:** ناشيونال جاليري

(جلاساجو)



**الوصف البصري:** تتكون اللوحة من عدة عناصر بصرية طبيعية وبشرية وحيوانية فالطبيعية غابة فيها بعض الاشجار ونهر صغير يشق طريقه منتصف العمل اما العناصر البشرية فجموعة من النساء على ضفتي النهر كل واحدة منهن بوضع مختلف في الوقوف او الجلوس والاستلقاء اما العنصر الحيواني فكلب صيد يلغ من حافة النهر.

**تحليل العمل:** ان الحدث الميثولوجي الذي يقص فضح ديانا لكاليستو ذو دلالات جنسية عاطفية فقام الفنان بتأكيد الشكل الكلاسيكي ذو الجمال المثالي ليهبط به الى الجمال الحسي الذي يجذب الجنس الاخر, فحين كان زيوس يتجول في ارجاء الغابة شاهد الحورية كاليستو وجمال جسدها اللين ضغطت عليه كوامن شهوته فراودها وعندما امتنعت اصاب منها ما يريد بقوته كونه كبير آلهة الاولبمس الذي لا يقهر فخجلت



كاليستو من ذلك وعندما جاءت ديانا ووصيفاتها وشاهدن كاليستو المسكينة ضحية زيوس خجلة مضطربة سار عن الى الضفة الاخرى من النهر ليقيم بخلع ثوبها ان براعة تيتان في نقل الاسطورة من السرد التقليدي الى الخطاب البصري كان محملا بقيم جمالية واقعية مطابقة لما عليه الاسطورة فصور كاليستو وهي منتفخة البطن إشارة الى حملها من زيوس مع اظهار مشاعر الحزن والاستغاثة مع الخجل اللاتي بددين على وجهها كما ان نغمات لون البشرة الزهرية التي صور بها النسوة تدل على عملية مزاجية قام بها ليحقق مضمون الحدث مع تأكيد الجمال المثالي وتم توزيع شخوص النسوة بعناية تريخ المتلقي عند المثل امام العمل رغم كثرتهم فجلوس بعضهن وقيام احدهن بحركة عنيفة وهي خلع الثوب عن جسد كاليستو اضاف حركة من شأنها كسر سكون الجو الذي ساد العمل وقت تعنيف ديانا لكاليستو وفضحها وفي الجانب الاخر من العمل صور ديانا جالسة بتأنق على صخرة جعلتها مرتفعة بعض الشيء عن كاليستو وقد جعل جسدها ذو جمال متناسق مثيرا للفتنة تجسيدا منه للجمال الحسي وتوظيفاً منه للاشكال في الفن الاغريقي مع إضافة القيم الجمالية لعصر النهضة التي تهتم بالقيم اللامسية كذلك. ولم يغفل عن ما سطرته الميثولوجيا الإغريقية عن شخصية ديانا الصيادة فنجدته يرسم عدة الصيد قوسا تمسك به احدى وصيفاتها في اقصى يمين العمل مع جعبة السهام المطروحة على الارض وكلب الصيد.

### نموذج رقم (٥)

**العنوان:** عذاب اللاكون

واولاده

**الفنان:** الجريكو

**تاريخ الانجاز:** ١٦١٠م

**القياس:** ٦٠سم X ٩١سم

**التقنية:** زيت على قماش

**العائدية:** متحف ميتروبوليتان

**الوصف البصري:** جو اللوحة



يظهر مزيج من العاطفة الجياشة عند الفنان والحدث الرهيب الذي تسرده الميثولوجيا الاغريقية فلاكون صريع على الارض مع ولده يقاوم الافعى وولده الاخر وقف يقاوم محاولة الافعى بلدغه ويوجد اقصى يمين العمل رجلان يتهامسان وينظران الى لاكون واولاده.

**تحليل العمل:** يتجلى الموضوع الاسطوري بالسرد البصري الفني الذي ابدعه الجريكو بعدما التهب حماسه لتصوير عذاب لاكون فنراه يصور الاب قد ارتمى على

جثمان ولده وامسك الافعى بكلتا يديه وقد جحضت عيناه من الرعب اذ اقتربت الافعى من راسه فاتحةً فاهها لتلدغه بينما وقف ولده الاخر يقاوم الافعى الثانية لكن من دون جدوى فقد تمكنت من الوصول الى جسده ولدغه لتحقته بسمها القاتل ويقف رجلان اقصى يمين العمل يهمسان لبعضهما ويبدو انهما ارسلتا من قبل ابوللو مع الافعيان لقتل لاکون واولاده. فالفنان قد اجاد في تصوير الحدث الخطير فقيامه بتوظيف الموروث الاسطوري فقد انتج منه خطابا بصريا يثير الرعب بتجسيده الألم من السم الزعاف والصرخات التي ذهبت ادراج الرياح مع الجو المشحون عاطفة بالتعبير الذي تنضح به اجساد الصرعى والجهد في المقاومة للعذاب الأليم والالتواء الخائر الذي يبديه ولده الواقف في مقاومة الافعى يثير الرعب من هول الحدث الذي لم يدخر الفنان جهدا لاطهاره بهذه الصورة المؤثرة فقد وظف كل عناصر الخطاب البصري لشحن العمل دراميا فحتى الوان السماء وحركة الغيوم العنيفة تشيران للمصير المرعب الذي لاقاه لاکون المسكين وولده. فلتكوين العام للعمل يوحي بالاضطراب والتوتر وقد نجح الفنان باستعراض ذلك من خلال مقدرته الفنية وعاطفته الجياشة التي تظهر بشكل جلي في الاطار العام للوحة فاستطالت الاجساد ورشاقة الخطوط والحدة الدرامية كانت تعبيرا عما يموج في قلبه من عاطفة ورغم افراغه من احساسه في العمل وكسره نمطية تصوير الاجساد التزاما بالنسب التي فرضها الفن الاغريقي والتزم بها فنان عصر النهضة نجد الجريكو قد تجاوزها وحقق خطابا بصريا فاق بتعبيره الصادق عن الألم والفرع السرد الاسطوري في انيابة فرجيل التي تقص عذاب الكاهن لاکون وولديه.

## الفصل الرابع

### نتائج واستنتاجات البحث

**اولا: نتائج البحث:** من خلال ما تقدم من عملية تحليل نماذج العينة توصل الباحث الى النتائج الآتية:

- ١- ان التنوع الذي اظهر تجليات موروث الخطاب البصري في رسوم عصر النهضة كان كاشفا عن مدى تجذر الاسطورة في الحياة الاعتيادية عند المجتمع الاوروبي اذ تنالقلوها من جيل لآخر.
- ٢- بالرغم من هيمنة الميثولوجيا وموضوعاتها الخيالية التي صورها الفنانون في عصر النهضة الا ان للموروث الفكري والنتاج العلمي الذي يحتفون به دفع بعض الفنانين لتصوير موضوعات تجسد شخصيات اجتماعية فكرية حقيقية كما في النموذج رقم (٣).

٣- كان للشكل المثالي الذي جسده الفنانون الاغريق في اعمالهم اثر جمالي دفع الفن في عصر النهضة للتمسك بالنسب المثالية لجسم الانسان كما في النموذج رقم (١) و(٢) و(٤).

٤- ان التحرر الذي تمتع به الفنان في عصر النهضة دفعه لانتاج خطاب بصري مفعم بالعاطفة التي سيطرت على كوامن الفنان دفعته لاطهار التعبير والتمرد على قواعد النسب المثالية في تصوير الجسد مع الاحتفاظ بالمضمون الاسطوري كما في النموذج رقم (٥).

**ثانيا: الاستنتاجات:** من خلال النتائج اعلاه توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:

١- ان الموروث الاغريقي قد ظهر بثبات في رسوم عصر النهضة فان الفنان وان كان قد اطلق العنان لمخيلته بتصور الحدث وتنفيذه الا انه قد بقي متقيدا بالمضمون الذي يقوم بتصويره.

٢- موضوعات بعض الاساطير التي آلت الى عصر النهضة ذات طابع حزين قد دفعت الفنان للتحرر بعض الشيء في تجسيد نسب الجسم الذي يبثه بخطابه البصري.

**ثالثا: التوصيات:** بضوء ما اسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات, يوصي الباحث بما يلي:

١- ضرورة تكثيف الجهود من قبل الباحثين لاكتشاف ما للحضارة والفن العراقي القديم على الفن الاغريقي والذي يظهر جليا في بعض اعمالهم التي تجسد الاشكال المركبة التي هي موروث عراقي قديم, كون ذلك يعطي زخما وارثا يعزز من ايمان المجتمع بهذا البلد العظيم.

٢- تشجيع طلبة الفنون على تقصي ما للعقائد الدينية من اثر اجتماعي ادى الى قيام الفنانين بتصوير اعمال تتمحور حول تلك العقائد وان كانت وثنية.

**رابعا: المقترحات:** بعد الانتهاء من متطلبات البحث, يقترح الباحث اجراء الدراسة الآتية:

جدلية التواصل في الخطاب البصري بين الفن الاغريقي ورسوم عصر النهضة.



## قائمة المصادر والمراجع

## المراجع العربية

- الاصفهاني الراغب. (ب. ت). مفردات الراغب في غريب القرآن الكريم. لبنان: دار المعروف.
- اندرية لالاند. (٢٠٠٨). موسوعة لالاند الفلسفية. (احمد خليل، المترجمون) بيروت: دار عويدات.
- ايمن حمدي. (٢٠٠٠). قاموس المصطلحات الصوفية. القاهرة: دار قباء.
- جبور عبد النور. (١٩٨٤). المعجم الادبي (المجلد ٢). بيروت: دار العلم للملايين.
- جميل صليبا. (١٩٨٢). المعجم الفلسفي. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- حسن المصطفوي. (ب. ت). التحقيق في كلمات القرآن الكريم. بيروت: دار الكتب العلمية.
- حمد بن يعقوب الفيروز آبادي. (٢٠٠٨). القاموس المحيط. (جابر، زكريا الشامي، انس، المحرر) القاهرة: دار الحديث.
- خالد اسماعيل. (٢٠٠٩). القاموس المقارن لالفاظ القرآن الكريم (المجلد ١). بيروت: مؤسسة البديل. مكتبة لبنان.
- رفيق العجم. (١٩٩٩). موسوعة مصطلحات التصوف الاسلامي (المجلد ١). بيروت: مكتبة ناشرون.
- علي بن محمد الجرجاني. (ب. ت). معجم التعريفات (المجلد ١). (محمد صديق المنشاوي، المحرر) القاهرة: دار الفضيلة.
- فخر الدين الطريحي. (٢٠١٠). مجمع البحرين (المجلد ١). بيروت: دار الاميرة.
- لويس معلوف. (٢٠٠٦). المنجد في اللغة (المجلد ٣٥). طهران: منشورات الاسلام.
- محمد بن ابي بكر. الرازي. (ب. ت). مختار الصحاح. بيروت: دار القلم.
- المهندس، كامل وهبة، مجدي. (١٩٨٤). معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب (المجلد ٢). بيروت:
- آل وادي، علي قحطان، سامر. (ب. ت). النقد الفني دراسة في المفاهيم والتطبيقات. ايتن جلسون. (٢٠١١). روح الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط (المجلد ١). (امام عبد الفتاح امام، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- جيروم ستولينتز. (٢٠٠٦). النقد الفني دراسة جمالية. (فؤاد زكريا، المترجمون) الاسكندرية: دار الوفاء.

حامد سرمك. (٢٠٠٩). *فلسفة الفن والجمال الابداع والمعرفة الجمالية*. بيروت: دار الهادي.

حبيب مونسي. (٢٠٠٧). *نظريات القراءة في النقد المعاصر*. وهران: دار الاديب.  
 حسام الدين الالوسي. (٢٠٠٨). *الفن البعد الثالث لمعرفة الانسان*. بغداد: بيت الحكمة.  
 داود الشويلي. (٢٠١٧). *الخطاب التشكيلي*. العراق: دار الحسام.  
 دولو جيران. (ب, ت). *السميائيات او نظرية العلامة*. (عبد الرحمن بو علي، المترجمون) دار الحوار.

ديان مكدونيل. (٢٠٠١). *مقدمة في نظريات الخطاب* (المجلد ١). (عز الدين اسماعيل، المترجمون) القاهرة: المكتبة الاكاديمية.  
 الرويلي، ميجان البازعي، سعد. (٢٠٠٢). *دليل الناقد الادبي* (المجلد ٣). المغرب: المركز الثقافي المغربي.

زكريا ابراهيم. (ب, ت). *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*. القاهرة: دار مصر للطباعة.  
 صلاح فضل. (١٩٩٢). *بلاغة الخطاب وعلم النص*. الكويت: المجلس الوطني الثقافي.

طلال علي. (ب, ت). *العلامة التجريدية في اعمال فاسيلي كاندنسكي وكازيمير ماليفتش*. بيروت: دار البصائر.

طه باقر. (٢٠١١). *مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة* (المجلد ١). بغداد: دار الوراق.

عزت قرني. (٢٠١٦). *اصول الفن*. القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب.  
 عفيف البهنسي. (ب, ت). *مدارات الابداع*. سوريا: الهيئة العامة للكتاب.  
 فوزي رشيد. (١٩٨٧). *الشرائع العراقية القديمة* (المجلد ٣). بغداد: دار الشؤون الثقافية.

قاسم الحسيني. (٢٠١٩). *محاضرات في النقد الفني*. واسط: جامعة واسط.  
 قاسم محسن. (٢٠١٣). *فائق حسن الحضور الحي والبصمة الساحرة* (المجلد ١). بغداد: دار ميزوبوتاميا.

كلود عبيد. (٢٠١٠). *جمالية الصورة*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات.  
 محمد رسول. (٢٠١٥). *فلسفة العلامة*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.  
 محمد رصا المظفر. (١٩٦٠). *المنطق*. قم: منشورات سيد الشهداء.  
 محمد علي ابو ريان. (١٩٧٧). *فلسفة الفن ونشأت الفنون الجميلة* (المجلد ٥). الاسكندرية: دار الجامعات المصرية.

- محمد حسين النجم. (٢٠٠٨). *السوفسطائية في الفكر اليوناني* (المجلد ١). بغداد: بيت الحكمة.
- ميشيل فوكو. (ب. ت). *نظام الخطاب*. (سبيلا محمد، المترجمون) تونس: دار التنوير.
- نور الدين حاطوم. (١٩٨٥). *تاريخ عصر النهضة الأوروبية*. دمشق: دار الفكر.
- ثروت عكاشة. (٢٠٢١). *فنون عصر النهضة. الجزء الاول*. (المجلد ٤). القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
- الرازي الفخر. (١٩٩٤). *التفسير الكبير. الجزء الخامس* (المجلد ١). بيروت: دار احياء التراث العربي.
- علي جبر. (٢٠١٥). *الخطاب البصري لفن النحت بين الاستعارة والابتكار*. مجلة كلية التربية الاساسية.
- محمد الصدر. (٢٠١١). *منة المنان في الدفاع عن القرآن. الجزء الثاني*. (المجلد ١). قم: دار المحبين..
- محيي الدين الدرويش. (٢٠١١). *اعراب القرآن الكريم. الجزء السادس* (المجلد ١). ايران: منشورات ذوي القربى.
- ول ديورانت. (٢٠٠١). *قصة الحضارة. الجزء السابع*. (محمد بدران، المترجمون) القاهرة: مكتبة الاسرة.
- فريد الزاهي. (٢٠١٣). *الصورة وتحليل الخطاب في العالم العربي من اللغة الى المرئي*. الخطاب (١٤).
- عبد الناصر هلال. (٢٠١٠). *الالتفات البصري من النص الى الخطاب*. دسوق: دار العلم والايمان.
- اسماء سمير. (٢٠١٤). *تحول منظومات الخطاب البصري للرسم المعاصر في العراق*. رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة البصرة. البصرة.
- حيدر السويدي. (٢٠١٠). *اثر المعرفة العلمية في رسوم عصر النهضة الايطالية*. رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة بابل. بابل.
- صبا يعقوب يوسف. (٢٠٠٤). *بنية الخطاب وعلاقته باستعارة الاشكال في الرسوم الجدارية البابلية والاشورية*. رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة بغداد. بغداد.

ضياء الاعرجي. (٢٠٠٩-٢٠١٠). الموروث الرافديني في التشكيل الحديث بالعراق. اطروحة دكتوراه غير منشورة. جامعة تونس. تونس.

ضياء السهلاني. (٢٠١٧). اركولوجيا السرد البصري في فنون تشكيل مابعد الحداثة. رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة البصرة. البصرة.