الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلّية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مثالية الإبداع و الإلتزام في خطاب الصورة
قراءة تفكيكية في سحر الموناليزا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي نظام (ل.م.د)
تخصص: نقد حديث و معاصر

إعداد الطالبتين:
* وردة براكني
* ربعية ڤنز

إشراف الدكتور:
هاشمي ڤاسمية

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتّبة العلمية	الصفة
د. بوديار عادل	أ . محاضر أ	رئيسا
د. ڤاسمية هاشمي	أ . محاضر أ	مشرفا و مقررا
د. جبابلية لويزة	أ . محاضر ب	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2019 م / 2020 م

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــاء

اللهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ... و لا باليأس إذا فشلت ...

و ذكرني دائما بأن الفشل هو الخطوات الأولى التي تسبق النجاح .

اللهم علمني أن التسامح هو أكبر رتب القوة ... و أن حب الانتقام هو

أول مظاهر العنف .

يا رب إذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان ...

و إذا أسأت للناس أعطني شجاعة الاعتذار ... و إذا أساء الناس إلي

أعطني مقدرة العفو

اللهم إذا نسيتك لا تنساني .

شكر و عرفان

الحمد لله الذي وفقنا في إنهاء هذا العمل على هذه الصورة التي آمل لها قبولا أتقدم بجزيل الشكر ونبض من الحب والتقدير وبخالص الشكر والامتنان للأستاذ المشرف" قاسمية هاشمي" على دعمه وتقديمه للنصائح والتوجيهات التي أنارت طريقنا لإنجاز هذه الدراسة.

كما لا يفوتنا أن نوجه الشكر الخالص أيضا لكل أساتذتنا الذين تشرفنا بالتتلمذ على أيديهم، كما نشكر لجنة المناقشة على كرم تلبية الدعوة و تشريفنا بحضورهم والإصغاء إلى ملاحظاتهم وتوجيهاتهم...

نتوجه بالشكر إلى كل من ساهم وساعد وشارك في بلورة هذا العمل من قريب أو بعيد حتى اكتمل على هذه الصورة

والشكر الخاص للأستاذ و الصديق محمد دحمون ، أ. الدراسات الأنثروبولوجية

و للأستاذ أبو بكر خالدي بجامعة الجزائر رقم 02

و الأستاذ صافي شادي بجامعة الفنون لبنان

و للسيد بوبرارة خضير إعلامي متقاعد

من صحيفة النصر بقسنطينة

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر و عرفان	
مـــــــقدمة	أ – ج
مدخل مفاهيمي	7 – 15
1–تعريف الخطاب	07
1–1– الخطاب لغة	07
1–2– الخطاب إصطلاحا.....	07
2–مفهوم الصورة.....	08
3–علاقة الصورة بالخطاب.....	10
4–ماهية الإبداع.....	12
5–مفهوم الإلتزام.....	14
الفصل النظري : خطاب الصورة بين الفن التشكيلي و القراءة التفكيكية	17 – 33
1–تأملات في الفن التشكيلي.....	17
1–1– جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة	20
1–2–ليوناردو دافينشي علما شاهقا في سماء الفن	22
2– الموناليزا مكون تقني خطابي	25
2–1– تقنيات اللوحة.....	26
2–2–مكونات اللوحة	27
2–3– الموناليزا حقل دلالات مرجئة	29
3–إستراتيجية القراءة التفكيكية.....	32
الفصل التطبيقي : قراءة تفكيكية في سحر الموناليزا	35 – 77
1–آليات التفكيك.....	35
1–1–الاختلاف المرجى	35
• مفهوم الإرجاء	36
• الحضور /الغياب	36
• الأثر	36
1–2–اللوغو مركزية	36
1–3– علم الكتابة أو الغراماتولوجيا	37

2-قراءة تفكيكية لصورة الموناليزا..... 40
2-1- قراءة في دلالة الملامح..... 42
2-2-اللون و فائض المعنى 51
2-2-1-جمالية دقة إختيار اللون 55
2-2-2-محاولات تفكيك شفرة اللون 56
3-قراءة في التأويلات المصاحبة للوحة عبر التاريخ..... 67
الخاتمة..... 79
قائمة المصادر و المراجع..... 83
ملـــــــــحق 88

مقدمة

تشكل الصورة منذ سالف العصور منطلقا للخطاب المرئي الذي يرتبط بجوانب عدة منها الابستمولوجية و الأكسيوكوجية و حتى الأنطولوجية،و تعد في أيامنا مجالا حيويا و خصبا للدراسات التفكيكية التي ارتبطت بتفكيك شفرة النصوص و خلخلة كل تمركز في أعماق النصوص الأمر الذي يجعل القارئ ينفعل بسحرها و يحاول فهمها و تحللها و يقولها باستثمار اختلافاتها باستخدام آلية التأويل أو ما يعرف بـ "الهرمينوطيقا"(Hyrménotique) التي شكلت اهتماما كبيرا لمفككي النصوص، خاصة أن الحياة الفكرية الراهنة أضحت كثيرة التوجهات نظرا لتعدد المعارف و الآراء و تعقيد الأفكار و تباين النصوص و الخطابات مما جعلها تفرز نوعا من القراءات المختلفة التي تستوجب عليه إرجاء الدلالة.

و ذلك ما يجعل التأويل كعملية تفسيرية عبارة عن فهم مختلف للأشياء التي تطرح لهذا التفسير باعتباره تفسيرا لما يؤول إليه الشيء المراد معرفته و تأويله.و نظرا لما يكتنف الموناليزا من غموض و شهرة في مجال الفن التشكيلي عامة و التصوير خاصة، و رغبة منا في سبر أغوارها ارتأينا أن يكون موضوع دراستنا حولها تحت عنوان:

مثالية الإبداع و الالتزام في خطاب الصورة،"قراءة تفكيكية في سحر الموناليزا"

هذا العمل المنجز ما هو إلا صورة من صور اهتمامنا بلوحة الموناليزا و الذي وقفت وراءه عدة أسباب هي:

أولا: أسباب ذاتية، تمثلت في ميولاتنا إلى هذا النوع من الدراسة و البحوث، و اهتمامنا الكبير بالتفكيكية كإستراتيجية لها وقعها الفعال على النصوص، بالإضافة إلى حبنا لمجال الفن التشكيلي كمحاولة منا لتبرير أسباب غموض اللوحة و ما تضمره من أنساق و أسرار وألغاز.

ثانيا: أسباب موضوعية تمثلت في كون الموضوع يعدّ حديثا في حقل الدراسات النقدية الحداثية، ناهيك عن ندرة الباحثين في التفكيك و الخطاب المرئي الذي مازال يترسم خطاه الأولى في الخطاب النقدي العربي عامة و الجزائري خاصة،هذا فضلا عن امتيازات اللوحة فهي مكون ثقافي عالمي الطابع و من أهم الأنساق التي تشكل وسطا خصبا لممارسة التفكيك إلى جانب التأويل، لما يعتريها من سحر فني يشدّ انتباه الناس على مر العصور ما

يجعل دال الصورة يرجئ دوما الدلالة النهائية، لأجل ذلك كان يجب ان نبحث في الموناليزا إشباعا لرغبة عشق الغامض المجهول!

لا أدعي المبالغة و التهويل إذا قلت أن الموضوع ذو أهمية كبيرة نظرا لقلة الدراسات في الخط المرئي على الأقل في الوسط الجامعي هذا من جهة و من ناحية أخرى لأنه يسمح لنا بمحاولة التجريب الفعلي لآليات التفكيك داخل النصوص الخالدة، و كذلك كشف نقاط التمركز في النسق العام للموناليزا من أجل دحضها و تقويضها في سبيل هدم و خلخلة كل تمركز معرفي حول الصورة. و قد استعنا في رحلة البحث بالمنهج التأويلي في إرجاء الدلالة لما يحوزه من كفاءة إجرائية في كشف غوامض الخطابات و إماطة اللثام عن غموض اللوحة و كشف أسرارها و ألغازها.

وعلى ضوء الأهمية التي اكتسبتها إستراتيجية التفكيك أثرنا عدة من الإشكاليات ذات الصلة بالموضوع و المتمثلة في:

-تعد الموناليزا أحد أشهر الأعمال الفنية الخالدة في التاريخ، فإلى أي مدى يستطيع التفكيك التغلغل في الفن الإبداعي العالمي، أو بعبارة أخرى هل نستطيع أن نطبق إستراتيجية التفكيك على خطاب الصورة كما نطبقه على الخطابات الأدبية المكتوبة؟

- إذا كانت الصورة كغيرها من الفنون و الآداب تحمل نسقا، و كان التفكيك إستراتيجية تعنى بدراسة الأنساق على العموم فإلى أي درجة نستطيع تفكيك خطاب الصورة خاصة و نحن نواجه عملا عالميا بتأويلات كثيرة.

- هل كثرة التأويلات و الانتقادات التي تنصب على أي عمل أدبي أو فني تساعد المفكك على دراسة هذه الظاهرة، أم أن التأويل و التفكيك ليسا على خط سوى و لا يستفيد أحدهما من الآخر؟

- يعتقد بعض الدارسين أن السيميولوجيا و السيمياء و التأويل هي أقرب المناهج و المقاربات في تحليل خطاب الصورة، فإذا كان الأمر كذلك فإلى مدى بإمكان استراتيجيات التفكيك التغلغل أكثر في جوهر هذا العمل الفني و أثبات كفاءة أنجع في تحليل النصوص.

اقتضت طبيعة الرسائل و البحوث الجامعية أن يتفرع موضوع البحث إلى مجموعة إشكالات فرعية تآزر القضية الرئيسة، و قد رأينا أن موضوعنا له ارتباطات مع فروع لها

أكثر من ضرورة الحضور و منها: إشكالية الخطاب بفروعه، الفن التشكيلي و تنويعاته. و لكن يبقى السؤال الأكثر توجيها لمفاصل البحث هو: كيف نفكك نسق اللوحة ؟ و كيف نقرأ و نؤول دلالات ملامحها و ألوانها تفكيكيا؟

-و ما هي الطريق المثلى التي يتصل لها التفكيك- في ظل شح الساحة النقدية و الثقافية من هذا النمط من الدراسات- في محاورة الخطابات المكتوبة و المسموعة و المرئية؟ و بعبارة فصيحة كيف نطبق آليات التفكيك كإستراتيجية قرائية في التعامل مع النص؟

و بناء على هذه الإشكالات شرعنا في رسم معالم البحث في سعي حثيث للإجابة عن التساؤلات السابقة و تسليط الضوء على الغموض الذي يكتنف جوانب اللوحة(الصورة). و رغبة في استفاء شروط البحث الأكاديمي فقد اعتمدنا منهجية مضبوطة حتى نتجنب دروب التشعب النظري و الخلط المنهجي، فالبحث كأي كباقي الرسائل الأكاديمية،عادة ينطلق بمقدمة ثم مدخل مفاهيمي يحتوى تعريفا للخطاب بشقيه اللغوي و الاصطلاحي،ثم تشييع مفهوم الصورة بتعريف مقتضب يبرر ربط الصورة بالخطاب، بعدها عرجنا على آلية الإبداع التشكيلي و أخيرا مفهوم الالتزام.

و قد احتوى العمل على فصلين أولهما: نظري، تحت العنوان "خطاب الصورة بين الفن التشكيلي و القراءة التفكيكية"و فيه وقفنا على رصد مفهوم الفن التشكيلي لا سيما في عصر النهضة، و أشهر رواده و قد خصصنا في أثناء ذلك حديثا عن ماهية لوحة "الموناليزا" باعتبارها علامة فنية مميزة في عصر النهضة، من حيث تقنياتها و مكوناتها و خطابيتها دون أن ننسى- طبعا- إستراتيجية القراءة التفكيكية.

أما الفصل الثاني فهو إجرائيّ بعنوان : "قراءة تفكيكية في سحر الموناليزا"، و ضم آليات التفكيك و عملية التطبيق الفعلية لآليات القراءة التفكيكية لصورة الموناليزا، قراءة في دلالة الملامح، ثم تلاها اللون و فائض المعنى ثم أخيرا قراءة في التأويلات المصاحبة للوحة عبر التاريخ (تاريخ القراء أو تاريخ التجربة الجمالية).

أما فيما يخص المنهج المتبع فطبيعة الدراسة المعاصرة تقتضي المزاوجة و التوافق بين النظريات و لهذا فقد اعتمدنا على استراتيجيات التفكيك من جهة (نقد للتمركز و إرجاء

للدال و اللعب الحر و الاختلاف) و التأويل ،مع الاعتماد بالأساس على آليتي الوصف و التحليل في دراسة الصورة و تفكيكها بما تقتضيه الضرورة.

و قد اعتمدنا لإنجاز هذا البحث مجموعة من المصادر و المراجع ذات صلة وطيدة، على تباينها، بصلب الموضوع نذكر من منها:كتاب "التحليل النفسي و الفن" لـ: سيغموند فرويد.كتاب "العملية الإبداعية في الفن" لشاكر عبد الحميد. و كتابي علي حرب (نقد الحقيقة، التأويل و الحقيقة).و كتاب "ألوان شيطانية مقدسة" لهيرمان بلاي.و رواية "شفرة دافنشي" لدان براون .و دراسة معنونه بـ: "المقاربات الدلالية للأنساق في بنية الموناليزا" كانت لمحمد علي علوان.

في حين واجهتنا عدة صعوبات في سبيل إنجاز هذا البحث تمثلت في ما يلي:

–صعوبة فك شفرة فكر "ليوناردو دافنشي" و خاصة في لوحة "الجوكندا" فهو مبدع عميق التفكير بعيد الأغوار، كثيرا ما يمزج جماليات الفن و الرسم برؤى فلسفية مستوحاة من روح العصر، عصر النهضة و جمالياته!و لذات السبب يستوجب على المشتغل على اللوحة أن يكون ملما بجميع أفكاره و فلسفة العصر.

– و لعل العائق الأكبر لهذا البحث يتمثل أساسا في شحِّ المراجع و القراءات الخارجية عن اللوحة، فضلا عن عدم توفر أي دراسة سابقة في الموضوع. و كذا صعوبة قراءة اللوحة و تفكيك شفراتها. و ما زاد الطين بلّة هو الظرف الراهن الذي نمر به بعد تفشي وباء فيروس كورونا المستجد(COVID19) و ما صاحبه من شلل تام في دور العلم و المعرفة و صعوبة الاتصال بالمشرف و الأساتذة و المتخصصين، ناهيك عما يحمله من تهديدات بفناء الجنس البشري. كل ذلك أثرا كثيرا على المسيرة الحسنة لإنجاز البحث في ضروف حسنة و طبيعية.

بيد أن هذه الصعوبات لم تكن حائلا بل كانت محفزا لاجتهادنا و المثابرة لإنجاز هذا البحث و إتمامه كنوع من التحدي و إثبات الذات و القدرة على المواجه مهما كانت التضحيات...

و في الأخير نشكر الأستاذ المشرف على توجيهاته و نصائحه العلمية التي كانت تنير لنا طريق البحث، آملين أن تقدم هذه الدراسة إضافة للطلبة و المكتبة الجامعية.

و الله من وراء القصد

المدخل المفاهيمي

1- تعريف الخطاب

1-1-الخطاب لغة

1-2-الخطاب إصطلاحا

2- مفهوم الصورة

3- علاقة الخطاب بالصورة

4- ماهية الإبداع

- ما هو الإبداع ؟
- و كيف يتم الإبداع ؟

5- مفهوم الإلتزام

تمهيد:

تعدى الخطاب حدود اللغة سواء كان مكتوبا أو شفاهيا، لتصادف هذه النصوص والخطابات في عصر ما بعد الحداثة انفتاحا على مجالات أخرى كمجال الصورة الذي يمثل دلالات غير محدودة و متناقصة تحمل أكثر من مدلول.

و قد جسد الخطاب في عصر الصورة لغة بصرية تقوم على طاقة البصر مستغلا العقل و المخيلة ليصل المتلقي الذي يجد نفسه أمام مجموعة من العوالم المرئية و غير المرئية أساسها تلك الصورة بغية الوصول إلى المعنى الكامن من ورائها بخطابات مباشرة أو غير مباشرة.

لذا نحاول تعريف الخطاب تسليط الضوء على علاقته بالصورة.

1. تعريف الخطاب:

1.1 الخطاب لغة:

لقد ورد في معجم "لسان العرب" لـ" إبن منظور" ما يلي:" خطب، الخطب: الشأن أو الأمر يقال ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ ونقول هذا خطب جليل، وخطب يسير، و الخطب الأمر الذي يقع فيه المخاطبة و مراجعة الكلام، و قد خاطبه بالكلام مخاطبة...."[1].

من هذا الكلام نجد أن الخطاب هو القول و كل عملية تستدعي فعل التخاطب بين قطبي العملية التواصلية بين مرسل و متلقي له أو الرسالة و فيها قوة تستدعي في التأثير في هذا المتلقي إقناعه.

فتعريف الخطاب لغة هو لا يخرج بين هذا المعنى في جميع المعاجم و كافة التعريفات اللغوية و بنفس الجذر اللغوي لمادة (خ.ط.ب)

2.1 الخطاب إصطلاحا:

حضي مصطلح الخطاب بتعريفات متعددة حسب تخصصاته و زواياه، ليواجه الدارسين و متتبعي مسار الخطاب صعوبة في ضبط هذا المصطلح و وضع حدوده و هذا

[1] أبو الفضل: جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، جزء 1، 1982، ص 36، مادة (خ، ط، ب).

" الخلاف حول ماهية الخطاب تكمن في إختلاف التصور الذي يلملم حدوده ومفاهيمه، والأهداف و المبتغيات من دراسة لأن الطاهرة الخطابية تتبلور وفق منطلقات اجتماعية نفسية و حضارية "[1].

الخطاب كمصطلح شكل حقل علمي له وظائف متعددة منها التواصلية بين الأفراد وأن أي محاولة لتحديده تلزم صاحبه تحديد علاقته بين اللغة و الفكر، أو بين الكلام و اللغة والمجتمع من خلال الممارسة الإجتماعية لهذا الفعل.

و مهما تختلف الآراء و تتضارب حول مصطلح الخطاب، إلا أنه يظل مجالا و حقلا واسعا للدراسة و البحث و كل مفاهيمه تكمل بعضها البعض.

و كما أشرنا سابقا أن عملية الخطاب تتم بين طرفين مرسل للرسالة و متلقي لها وفق ظروف تحيط بهذه العملية " فيكون الخطاب إنشاء الكلام من لدن المتكلم و فهمه، ومن يقاسمه المُخاطب دلالته..."[2].

و كل من دلالة الخطاب المعجمية و الإصطلاحية لها إتجاه تقوه العملية التواصلية لكن على العموم كلما حاولنا جاهدين الإقتراب من مفهوم مضبوط و جدنا أنفسنا بعيدين عن كنهه و لا نستطيع الإمساك أو إعطاء الخطاب مفهوم موحد. و نجعل الكلام في تعريف تعريف العالم اللغوي الفرنسي "إيميل بنفنست" للخطاب الذي قال عنه هو" كل قول يفترض متكلما ينتج الخطاب و مستمعا، و عند الأول بنية التأثير في الثاني بصورة ما "[3].

الخطاب برأيه هو ما توفر فيه طرفي العملية التواصلية مرسل و مرسل إليه و بينهما الرسالة التي تحتم على المتكلم أن تكون بنيته التأثير على السامع و إقناعه في آن واحد.

و مع ذلك يبقى دال الخطاب متعدد الأبعاد لكونه فضاء معرفي لمساحات لغوية مختلفة و متغايرة تحيلنا إلى ركام هائل من التعريفات و الحدود تتقاطع مع نظرات خاصة و مرجعيات متنوعة.

---

[1] حياة لصحف: مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، منشورات المجلس، الجزائر، د ط، 2013، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص ص19، 20

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، ص 19.

2 مفهوم الصورة:

إن لفظة صورة تحمل عدة معاني من خلال اشتقاقها حيث لا يخرج جذورها عن ثلاثة حروف هي (ص.و.ر) و ذلك ما أشارت إليه جميع معاجم اللغة، و حددت مفهوم الصورة باختلاف السياقات التي وردت بها هذه اللفظة ليجسد صفات الأشياء وظاهرها وهيئتها، لشفق كل التعريفات على أن الصورة حاملة لعدة معاني لا تخرج عن (الشكل، الصفة، والهيئة).

لذا" الصورة هي من صور، أي جعل صورة وشكلا ورسمه ونقشه والصورة جمعها صور، وهي الشكل، وكل ما يصور وهي الصفة، فيقال صورة الأمر كذا أي صفته".[1]

فتصور، توهم صرته و منه التصاوير، و التماثيل، إما التصوير فهو حصول صورة الشيء في العقل أي تخيل صورته في الذهن.

أما الجانب الإصطلاحي لمفهوم الصورة لم يختلف عن الجانب اللغوي لتكون هي كل ما تقع عليه عين الفرد من صور بوصفها منحلات و كل ما تنتجه ذاكرة المتخيل من صور ضمن خصوصية التصوير، و تتحدد الصورة أيضا من كونها " توقف الزمن للحظة واحدة"[2].

تعد الصورة هي هيئة و شكل الأشياء في تلك الحالة التي تقع فيها أمام العين و كأنها توقف الزمن للحظة واحدة تأخذ فيها تلك الصورة و هي ثابتة.

و يرى هاوزر بأن الصورة " هي تباينات مستقلة و منفصلة قابلة للتطبيق على مضامين مختلقة "[3].

من خلال كلامه يتضح أن للصورة تباينات عديدة منفصلة في استخدامها في عدة ميادين و بمضامين مختلفة باختلاف الوظيفة التي تؤديها و هي كذلك دعامة من دعائم الإتصال، إذ تتميز بقدرة إتصالية لما تحمله من مضامين مختلفة و هنا تصبح وظيفتها نقل الرسائل.

و في الجانب الفني تأخذ الصورة صفة الفنية أي " الصورة الفنية" التي تعرف على أنها كل مساحة مسطحة رسمت فيها يد فنان خطوطا أو أشكالا...و ألوانا كما تعمل على

---

[1] بولس موترد ، واخرون : المنشد في اللغة والأعلام ، دار المشرق ، بيروت ، 1986 ، صار ، صورة ، ص 440

[2] سيرجي م إزينشتاين: الإحساس السينمائي، تر: سهيل جيده، دار الفرابي، بيروت لبنان د ط، 1975، ص 34.

[3] أرنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، تر: عبده جرجيس، دار الوفاء، القاهرة، مصر، ط1، 1980، ص 379.

تضمينها كل أفكاره المستثارة خلال العملية الإبداعية و التي تعكس كل أهدافه و تتشبع من أفكاره التي تحاور الطرف الآخر المتلقي بلغة العيون و الأبصار مترجمة لهم الخطابات التي تحملها لتوصل أحاسيس الفنان و مشاعره ورؤاه في فترة زمنية معينة و كل لوحة فنية لها شكل ومضمون لتكون بذلك شفرة تحاور و تخاطب متذوقين لها ليتم ذلك بطريقة فنية لغتها الألوان و الأشكال، و الخطوط التي تجد صداها بعالم الفن التصويري الذي يندرج تحت عباءة الفنون التشكيلية " و هو فن تصوير الأشياء و الأشخاص، و يستخدم في ذلك الألوان والبقع و التظليل بالترقين أو الطلاء و إنتاج أثر الضوء و الظل"[1].

الصورة في الفن تعتمد عدة تقنيات و معدات و أدوات من أجل تجسيد تلك الصورة المتكونة بطريقة ما في ذهن المبدع لها سواء كان فنان أو غير ذلك لتكون هناك صورة فنية في الأخير بعد جهد وعمل كبيرين في ترجمة تلك الصورة الذهنية لتجسيد على أرض الواقع.

3 علاقة الخطاب بالصورة :

إن اللغة البصرية تختلف من حيث الخصائص على اللغة الطبيعية التي يحملها الخطاب سواء كان مكتوبا أو شفاهيا و هذا" لأن الصورة وسيلة تواصلية فعالة متعددة الوظائف و هي عنصر من عناصر التمثيل الثقافي و خاصة فيما تقتضيه الثقافة البصرية في زماننا "[2].

من حيث أن الصورة لها عدة وظائف تأثيرية تتضمنها سواء كانت بلاغية مباشرة أو غير مباشرة في مجال بصري تؤثر على المتلقي، كما لا ننفي الجانب الجمالي الذي يكسو نسيج طبيعتها ليكون بدوره عنصرا مساهما في جذب و استمالة الكل، و كل متلقي يفهمها بحسب قوة إستعابه لخطاباتها و قيمها الجمالية.

إذا كانت اللغة تصف بواسطة الكلمات و ما يقتضيه النسق اللغوي، فإن الصورة بلغة الألوان تحكي بواسطة دلالاتها المتجذرة في ثقافة الإنسان، إضافة إلى ذلك تعد الصورة وسيلة إيضاح سريعة و مختصرة للوصول لمحتواها.

---

[1] أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، مصر/ لبنان، ط1، 1991 (صورة)، ص 144.

[2] بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والإيقونة، متلقي الدولي الخامس " السيمياء والنص الأدبي"، جامعة عنابة، الجزائر، ص 53.

و إذا كان الخطاب يقوم على عملية إرسال بين قطبي العملية التواصلية فإن للصورة كذلك وظيفة تواصلية بين مرسل و متلقي لا يوظف نسق لغوي منطوق بل إنه يستعمل نظام من الإشارات و الحركات و الخطوط لتصور عالم إفتراضي يعكس الواقع عالم تلفه الظلال و الغموض ليأسر المتلقي و هو يحاول فك شفرات و قراءة غموض الصورة من خلال ما تحمله في طياتها من خطابات ليكمل كلاهما الآخر بصفة مباشرة أو غير مباشرة.

" إن الصورة تصحب الخطاب، لأنها من المفروض أن تفهم بسرعة، أن يفهمها أكبر قدر من المتلقين، فهي وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم، لأنها تتميز بنسق أيقوني خاص قد يجعلها تصل إلى المعنى من أقرب مرمى، فتقدم للمتلقي خدمة مهمة جدا،لأنها تكثف فعل التبليغ"[1].

للخطاب و الصورة وظيفة تكاملة و الصورة لا تستطيع الإستغناء عن الخطاب و هي بدورها لها دور فعال و مهم جدا في سرعة نقل الخطابات إلى المتلقي و بصورة أبسط للمتلقي الذي يجد في خطاب الصورة فعل تبليغ مكثف و سهل و سريع و مباشر أفضل منه عندما يكون الخطاب لغوي مكتوب، فيتوجب عليه في هاته الحالة بذل جهد في عملية القراءة و تحليل الخطاب المتضمن لهذه العملية القرائية لهذا الخطاب.

" و بذلك تسيطر على الحساسية المتأثرة لديه و تخاطبه بطريقة مختلفة عما تخطاطبه به اللغة، فتعمل على إيقاظ الإنسان الذي يرقد في أعماقه "[2].

الصورة بفعل تأثيرها على المتلقي و طريقة مخاطبتها له على غرار ما تفعله اللغة فتعمل هذه الصورة على إيقاظ عقل الإنسان الخامل و تحرضه على التحاور مع خطاباتها والتعاطي معها بشكل فعال باعتبار الصورة خطابا بصريا بشتى أنواعها و تمثلاتها في علاقة تكاملية مع الخطاب لأن حياة الصورة متعلقة به و " لأنها نسق سيميائي دال يتضافر أو يتفاعل فيه ما هو لغوي بما هو غير لغوي "[3].

العملية التفاعلية بين الصورة و الخطاب تشكل وسطا تتفاعل فيه العلامات و تشكل نسقا منسجما من هذه العلامات التي تجعل الصورة موضوعا صالحا للسيميائيات.

---

[1] بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي ، ص 154.

[2] المرجع نفسه، ص 154.

[3] المرجع نفسه، ص 57.

4 ماهية الإبداع:

إذا ذهبنا إلى المعاجم و جدنا أن البديع و البدع هو الشيء الذي يحمل معنى الخلق والإنشاء أولا كما نجده يأخذ معنى البدعة التي لم تلقى قبولا بعكس الإبداع ثانيا. ليلقى معنى الإبداع معنى أوسع من المعاني المتداولة بالمعاجم في أمور أخرى و في مجالات الحياة والفكر و الفن.

" و ربما كانت كلمة "الله" التي نقولها تكبيرا لعظمة الإبداع إحالة إلى المبدع الأول سبحانه و تعالى، كذلك فإن كلمة بديع تعني الجديد من الأشياء، فالبديع من الحبال مثلا هو الذي إبتدئ فتله و لم يكن حبلا من قبل فنكث ثم غزل و أعيد فتله كما أن من معاني البديع أنه المثال و النهاية في كل شيء، فيقولون رجل بدع و امرأة بدعة إذا كان غاية في كل شيء"[1].

و لنذهب أبعد من ذلك في ماهية الإبداع يتوجب علينا أن نتساءل عن الإبداع من أجل الغوص في أغواره لكشفه من خلال التساؤل التالي:

- **ما هو الإبداع؟**
- **وكيف يتم الإبداع؟**

" و الإبداع يحدث من خلال قدرة الفنان الإبداعية، و امتلاكه لها، يصل الفنان إلى توازن يمكنه من إحداث إبداع، و ذلك باستغراقه في العملية الإبداعية لتحقق الإبداع الفني، عندما يكون داخل المساحة الإبداعية ليقوم بالأداء التنفيذي للإبداع، و التشكيل المستمر وهذا الجانب الأدائي يشتمل على عمليات عقلية متضافرة تتطلب قدرا كبيرا من الوعي والإدراك، و الإرادة، و القصد، و الإلتزام، و الحرية و التدريب، و الإكتساب المستمر"[2].

الإبداع يتم بين الشعور و اللاشعور وفقا لعقل وأفكار المبدع و في ظروف معينة لذلك "هناك دلائل علمية على أن الإبداع – علميا كان أو فنيا– لا يتم كله بشكل شعوري أي أن المبدع لا يعي مراحل تخلق العمل الإبداعي كلها، بل يكون للنشاط العقلي غير الواعي دور فيه، قد يكون أساسا في بعض الحالات، إذ أن العمل الإبداعي يحتاج إلى خبرات سابقة

---

[1] حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1978، ص 6.

[2] كلود عبيد، الفن التشكيلي، نقد الإبداع وإبداع النقد، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2005، ص 10.

تظل كامنة في اللاشعور، إلا أن هناك دورا للعمل العقلي غير الواعي عند فترات التوقف عن الإبداع"[1].

و الإبداع هو كل عمل مبدع خلال مراحل من العمل الإبداعي و في فترة زمنية معينة يكون فيها الفنان على وعي بما يقوم به و أحيانا يتخلل هاته الحالة لحظات يكون فيها الفنان في حالة لا واعية تحت تأثيرات لا شعورية، و قد يتوقف للحظات يكون فيها الفنان في حالة لا واعية تحت تأثيرات لا شعورية، العمل لفترات خلال السير العام للإبداع ثم يعود ليتمه من جديد.

الإبداع هو النتيجة النهائية التي يصل لها المبدع بعمله و قد يصادف أن الإبداع لا يكتمل إلا بعد فترة طويلة و قد يتوقف عنه نهائيا ليتوجه لأعمال أخرى و يعود إليه في وقت لاحق ليتِم خلقه و إبداعه.

" فالإبداع الفني هو انعكاس عن جميع نواحي الشخصية الفنان كفرد لذاته، في مجتمع، ففي المجتمع هو ملزم أن يكون كائنا اجتماعيا فهو كأي إنسان آخر، فلا يكون بمعزل عنه و عمله يجب أن ينطوي على شعوره بالمسؤولية الجماعية و أن يكون في الذروة حيث المسؤولية الإنسانية، فليس في الواقع من حرية إنسانية حقة مجردة من أية مسؤولية إجتماعية"[2].

الإبداع بصفة عامة هو الخلق و الإنشاء لشيء لم يكن موجود قبل العملية الإبداعية وهو الانعكاس الذي يعكس ذات الفنان المبدع بكل ما تحتويه من أفكار و أحاسيس خاصة به أو بمحيطه و مجتمعه فهو خاضع لعلاقة تأثير و تأثر لتتجلي في أعماله و هو مجرد من الحرية في شتى الأحوال.

والعملية الإبداعية ليست شيئا غامضا بل هي مزيج من العمليات المتعددة السيكولوجية المختلفة والمتفاعلة في الوقت نفسه، حيث تكون بدرجات متفاوتة و مختلفة عند بني البشر و بمختلف الفروق المعروفة و كلنا كان يمارس التصوير و الرسم في فترة من حياته خاصة في المراحل الابتدائية من التعليم، لتتطور و تصبح موهبة بالممارسة، و من ثمة يتميزون بارتفاع مستوى الإمكانية الإبداعية المحققة لديهم في الفن.

---

[1] كلود عبيد: الفن التشكيلي، نقد الإبداع وإبداع النقد ، ص 14.

[2] المرجع نفسه ، ص 21.

" فالإبداع في نطاق هذا الفن يحتاج إلى فترة طويلة من الإعداد التمهيدي المكثف، ولابد من مران مستمر و جهد عنيف في تدريب اليدين و العين على اكتساب المهارات المناسبة كي يصير المبدع قادرا على تشكيل أفكاره وتحقيقها بطريقة جيدة في هذا المجال"[1].

الإبداع هو إلهام نابع من النفس و خاضع لعدة عوامل منها ما هو نفسي سيكولوجي تسقله الممارسة ليصبح الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان فلا يوجد فن دون إبداع و العكس صحيح ليكون الناتج لهذه العملية الإبداعية ناتج إبداعي، حيث تتفق تعريفات علماء النفس عموما على اعتبار الإبداع حالة متميزة من النشاط الإنساني يترتب عليها نتاج جديد يتميز بالجدة، و الأصالة، و الطرافة، و المناسبة الكيفية.

5 مفهوم الإلتزام :

إن الإلتزام ظاهرة إكتسحت كل الميادين و مجالات الإبداع الفكرية و الأدبية و النقدية والفنية ففكرة الإلتزام التي تظهر لنا بالمعنى الحالي و معطاه هي نتيجة زحم لتطور فكري وأدبي و فني، و يبقى الجدول حول مفهومه الإنساني قائما محل نقاش، لكن الأكيد أن الإلتزام هو ركن مهم و أساسي في الأدب، و هو الجسر الرابط و الضروري بين صفتي الجمال و الفكر، أو الإبداع و التصوير.

فالإلتزام ينساب في التجارب بمرونة و عفوية دون تكلف أو قوانين صارمة تقيده، فهو يتدفق في التجربة إلى باطنها أواصرها فهو أصلا ينبع من الذات و ليس إلتزاما مفروضا من أي سلطة و هو لا يتنافر مع قيم العقل و الأخلاق و الحرية المنضبطة بعقيدة و خلق المجتمع و هذا التناغم بين الإلتزام والحرية المنضبطة هو أن الفن الحق إلتزام فكان مفهومه جامعا لكل ذلك.

يقصد بالإلتزام في اللغة الإعتناق و المداومة على الشيء و في الإصطلاح تعني تبني المبدع موقفا يرتبط بفكره و عقيدته، و تحمل التبعات المترتبة على التزامه به و قد ارتبط مفهوم الإلتزام – إلى حد بعيد– بمفهوم الأدب نفسه، و مدى علاقته بالحياة، و بالدور الذي يقوم به الأدب عامة و الشعر خاصة في توجيه الحياة، و الإلتزام شيء آخر " فالإلتزام يعني حرية الإختيار، و هو يقوم على المبادرة الإيجابية الحرة ذات صاحبه، مستجيبا لدوافع

[1] شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في الفن والتصوير، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1978، ص 13.

وجدانية نابعة من أعماق نفسه و قلبه، و لعل هذه الحرية هي التي تضفي على الإلتزام معنى الشعور بالمسؤولية "[1].

تعد الحرية عنصرا ضروريا لكل مبدع فهي التي تساعده على تفجير طاقاته وعواطفه من خلال التعبير عن نفسه و مشاعره وعن الإنسان و آماله، و آلامه، و أحلامه، و همومه وحاضره و مصيره... و الأهم في ذلك أن يكون صادقا و مخلصا، حتى يكون هذا التعبير مؤثرا في المتلقي لأن الفنون باختلاف أنواعها، و الأدب كذلك لهم وظيفة تعتبر إستجابة لحاجة شكلت لهم نوعا من صعوبة التقبل و الإدراك فكانت أمرا مستعصيا على الزمن وعلى التقلبات الفكرية و التطورات الإجتماعية، وكل أدب و فن بصفة عامة حتى الموسيقى والرسم و النحت لهم مضمون محدد و دلالة إجتماعية و فكرية، و الإلتزام هو رسالة تعكس آراء أصحاب هذه النتاجات تجاه المتغيرات الإجتماعية و السياسية المعاصرة لهم.

الإلتزام يتجسد في الفن و هو للفنان رسالة في غضون " إن الفنان لابد أن تتوفر فيه العديد من الخصائص حتى يكون فنان بحق، و في رأيه أن الموهبة تتضمن إحساسا قوميا وأن الفن و الثقافة يتضمان إلتزاما بقضايا الأمة، و أن لا مجال لمقولة " الفن للفن" و أن الموهبة في رأيه أيضا: الشجاعة، واستقلال الرأي، و سعة الأفق، و العلم بالحياة، بحيث لا تكون هناك معرفة مجتمعة هي التي تحدد ماهية الفنان و رسالته هناك سِمة هامة نراها نحن ضرورية للفنان ألا و هي سِمة الجرأة "[2].

الفن هو إلتزام و رسالة للفنان و كل فنان ملتزم برسالته تجاه نفسه و تجاه المجتمع من جهة أخرى ليبقى الفن هو الأساس.

---

[1] أحمد أبو حاقة: الإلتزام في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د ط، 1979، ص 14.

[2] بشير خلف: الفنون في حياتنا، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص ص: 133. 134.

الفـصـل الـنـظـري

1- تأملات في الفن التشكيلي

1-1-الفن التشكيلي في عصر النهضة

1-2- ليوناردو دافينشي عَلماً شاهقا في سماء الفن

2- الموناليزا مكون تقني خطابي

2-1- تقنيات اللوحة

2-2- مكونات اللوحة

2-3- الموناليزا حقل دلالات مرجئة.

3- إستراتيجية القراءة التفكيكية

1- تأملات في الفن التشكيلي:

لم تكن لفظة "الفن" بالمعنى الحالي الذي تحمله إلا في منتصف القرن الثامن عشر حيث كان مرتبطا بمعناه العام ذي الجذور اللاتينية (ars) التي تشير إلى" المهارة" و لا سيما المهارة المهنية و الحرفية، حيث تعذر آن ذلك الاتفاق على معنى واحد للفن نتيجة الإختلافات، و رغم الجدل الكبير حوله خلال القرن الأخير، فإن التعريف الأكاديمي التطبيقي لا يزال يعتمد "الإنتاج" و المهارة الحرفية و هي المحور الأساسي في صياغة التعريف الرسمي الذي يجسد مفهوم الفن التشكيلي و هو كافة الفنون التي تستخدم فرادات الشكل، كاللون و المساحة، و الخط، و الكتابة في التعبير عن الانفعال أو موضوع داخل قالب منظور يدرك أساسا من خلال الرؤية و إن تضافرت معها الحواس لاستيعاب ما يحتوي العمل أحيانا "ليس المقصود بذلك مقصورا على الرسم و التصوير و النحت، بل يندرج تحت تعريف الخزف الحفر و الكثير من الفنون التطبيقية التي تعني بالشكل لخدمة أغراض علمية "[1].

المعنى الذي يحمله مفهوم الفن لم يقتصر على الرسم بصفة خاصة و إنما امتدت أطرافه ليندرج تحته العديد من الحرف و الأعمال التي تعتني بالشكل و أساسها المهارة حيث تمازجت و تماهت حتى بلغت درجة التلاحم و الترابط بعضها ببعض، ليتم تمييزها في القرن السادس عشر الميلادي في فلورنسا بإيطاليا إلى أربعة أقسام هي :

الفنون الجميلة، الفنون اللذيذة، الفنون الحرة، الفنون اليدوية. و الفن التشكيلي "هو الاسم الجامع لما يمارسه الإنسان من تجميع للعناصر، والخامات التي تعبر فكره و رسائله الموجهة، وعن رؤاه مستخدما في ذلك الأدوات التي تمكنه من توصيل ما أراده من خلالها ضمن إطار جمالي"[2].

الفن التشكيلي تسمية لكل إبداع يقوم به الإنسان باختلاف خاماته و تشكيلاته، ومن خلال إبداعه هذا هو يعبر عن ذاته بحيث تكون هذه النتاجات انعكاس لأفكاره و مختلجاته

[1]- بوزار حسيبة: مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري، (دراسة ثقافية فنية)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة تلمسان، 2014/2013، ص: 28.

[2]– بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009، ص: 49.

النفسية التي تحملها هاته الفنون الجميلة من خلال رسائل موجهة منها المباشرة و المشفرة والتي هي محببة للإنسان باختلاف أنواعها لأن الإنسان بطبعه الفضولي يهوى الفنون ويعشق تعقيداتها المتمازجة بين الغموض و الجمال. "إن مصطلح الفنون الجميلة ظهر في عام 1767م، وأصله الفرنسي (beaux arts) و تمت ترجمته حرفيا للغات العالم، و تتم الإشارة بهذا المصطلح إلى الفنون التي ترتبط بالجمال والحس المرهف اللازم لتذوقها و عند بدء استخدامه كان يوظف في وصف عدد من الفنون المرئية كالنحت و الطباعة و بشكل أساسي الرسم"[1]

الفنون الجميلة مصطلح قديم مرتبط بالإنسان لأنه يصف به عدد من الفنون المرئية وبخاصة الرسم و هو الفن الذي رافق الإنسان منذ عصور قديمة بحيث يعبر عن حياته و كافة منعطفاتها بواسطة الرسم و رموزه التي خلّدت تاريخه على الصخور و جدران الكهوف على مر العصور.

إذن فـ "الفن هو تعبير عن الجمال يمتاز بالتنظيم و التوازن المحكمين ... تعبير بمثل استجداه و تجسيدا من الفنان لما ينفعل به انفعالا وجدانيا عميقا، فالفن على رأي الفيلسوف "جود" هو النافذة التي يمكن أن نطل منها على حقيقة الجمال"[2]

نلاحظ من خلال هذا التعريف بيان وظيفة الفن، لأن الفن هو محاولة لتصوير حقائق الوجود و إنعكاسها على المستوى النفسي لتتجسد على أرض الواقع المادي. و هو المعنو الذي يترجمه الناقد "بشير خلف" في في رأيه في الفن:

"الفن هو تعبير و إنعكاس للعالم الواقعي بالإنسان ... فالإنسان مخلوق متحرك ومبدع ... مخلوق يسعى دون كلل إلى التحضر فقد كان منذ بداية حياته الأولى على الأرض يعبر في فنونه عن طموحاته و رغباته من خلال الصراع اليومي مع الطبيعة و مع الكائنات الحية على الأرض... و الفن بقدر ما هو تعبير عن ذلك، و انعكاس له، فإنه تعبير أيضا عن المستوى الروحي، و المحتوى الفكري للإنسان".[3]

---

[1]– بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص: 49.

[2]– المرجع نفسه، ص: 134.

[3]– المرجع نفسه، ص: 286.

الفن وإبداعاته و هي جسر تواصل بكل ما تحمله من أبعاد تاريخية و ثقافية و فلسفية وغيرها في تفاعل مستمر مع ما عاشه الفنان و حاضرنا المعاش و مستقبل آت.

و بناءً على ذلك يكون "الفن هو إنكشاف المحسوس للفكرة، و الفكرة هي المضمون، و التجسيد المحسوس هو الشكل، و قيمة أي فن إنما تتحدد بمدى ملائمة الشكل المحسوس للفكرة التي يجري التعبير عنها و تقاس هذه الملائمة بمدى التجسيد في التعبير عن الفكرة و بطبيعة النسيج المادي الذي يشترك في ذلك التعبير"[1].

الفن هو الإبداع (Création) و الإبداع هو تجسيد لأفكار الفنان بشكل خاص و المجتمع بشكل عام، و هو نتاج هذه العملية المتواصلة من فكرة و مضمون و شكل يجسدهم الفنان من خلال النسيج المادي لهذا النتاج الإبداعي الذي يختمر بذاتية المبدع وعواطفه و فلسفته ليخرج إلى الوجود مولودا جميلا يحمل البصمة الهوياتية لثقافة الأمة و العصر.

و قد عدّه بعضهم نوعا من التحوّل من حالة إلى أخرى بعد أن يضهر في بوتقة المعاناة في عملية أقل ما يقال عنها أنها غامضة و مركبة(Complexer)، "الفن هو انتقال من المادة إلى الصورة، أو بالأحرى من المادة الجامدة إلى المادة المرنة المتكيفة مع الرغبات الإنسانية "[2].

في هذه الحالة يأخذ الفن مفهوما آخر و المتمثل في الحالة المتحولة من المادة الجامدة، و هي تلك المكونات المادية التي يتمون من العمل المبدع إلى المادة المرنة و التي يقصد بها ما يشعر به الفنان من أفكار و أحاسيس قد سكبها في عمله هذا و بذلك تتكيف هذه المضامين مع الرغبات الإنسانية من خلال محاورتها خلال تلقيها.

لذا " الفن إبداع أو قيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالما غريبا عن الطبيعة، عالما يكون بمثابة تعبير عن إرادته الحرة الخلاقة "[3]

[1]– رمضان الصباغ: جماليات الفن (الإطار الأخلاقي والإجتماعي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 2003، ص: 14.

[2]– المرجع نفسه، ص: 17.

[3]– المرجع نفسه، ص: 18.

الفنان يختلف عن الإنسان العادي و الإبداع يكون عندما يغير الفنان من صميم وصفة الأشياء.

و بذلك يتعدد مفهوم الفن تبعًا لتباين الرؤيا التي تكمن خلف هذه المعاني بدرجة كبيرة على الهدف أو الدور المنوط للفن لأن أوجه النشاط الإنساني للفن لا يخضع للأحكام المطلقة و لا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط أسرع في التطور، و أمضى في الحركة، و أبعد عن الثبات و الجمود من النشاط الفني، "فالفن ليس مجرد لغة عادية أو تعبير. بل هو أداة تعبير وهو ليس إلا ثمرة لفعالية إنسانية خلاقة، الفن يعمل على تغيير الواقع الإنساني، أي أن الفن ثورة ".[1]

إن ما توصلنا إليه في هذه الدراسة المقتضبة أن الفن ادراكا خاصا للحقيقة كما يؤكد هيجل، و عليه فإن ما نؤكد عليه في هذا الفضاء الدراسي للوحة الموناليزا هو جمالية الصورة، كطيف فني، في تصدير الحقيقة على أروع ما تكون عليه و في قدرته على رفع اسهم وعينا بالحياة عمقاَ و شمولا و تفرداً، فضلا عن سعيه الإيجابي لاستبدال الحرية بالضرورة، و قد اضطلعت اللوحة بهذه الأدوار بما تتفرد به من خصائص نوعية أهلتها لأن تتربع على عرش الجمال المرئي في العالم برمته. لكونها الصورة الأكثر مرونة من حيث دورها على عكس قضايا المجتمع و فلسفة الإنسان الحديث.

1-1- جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة:

بدأت الفنون التشكيلية تنتعش على مستوى النهضة التي كانت نهضة ذكية واضحة المعالم تقوم على أسس مبنية على البحث و المعرفة و الثقافة، فهي تعني الاستفادة من التراث القديم باسم البعث و النهضة و لا تعني هذه الكلمة العودة إلى الحضارة الماضية الكلاسيكية بشكل جديد و إنما القصد هو إكتشاف ما هو قديم و الإستفادة منه بما يتفق مع مقتضيات الحياة الجديدة " كانت نقطة البداية، هي الإهتمام بهذه الحركات الجديدة في إيطاليا حيث أقبل الإيطاليون من القرن الخامس عشر على دراسة مجد و حضارة أجدادهم

[1]- المرجع السابق، ص: 18.

الرومان التي و رثوها عن الإغريق و أخذوا يستعيدون ما فيها من إثراء في نواحي الأدب والعلوم و الفنون ".[1]

أصبحت الحاجة ملحة للعودة إلى التاريخ و البحث في ثناياه و ثراء الحضارات السالفة من أجل تفسير الموروث الفني لأن المصادر الفنية هي مصادر لمعرفة حقول ثقافية أبعد زمنا بكثير و قد تركت دلالات لثقافة كانت لتثري الحاضر." فمنذ بدء القرن الحادي عشر، ظهرت عدة عوامل ساهمت في تحطيم المجتمع الإقطاعي، منها ظهور و إزدهار التجارة و بشكل واسع ظهور ثورة فكرية في أوروبا خصوصا في إيطاليا عرفت باسم الحركة الإنسانية، حيث ظهر مفهوم جديد للحياة يتفق مع المفاهيم الدنيوية مع العودة لإحياء التراث الإغريقي و الروماني كذلك ساهم التقدم في علم التشريع و علم المنظور في دفع عجلة العلم التي ساهمت في كسر جهود المجتمع الإقطاعي السائد هناك في القرن الخامس عشر، فأصبحت إيطاليا أغنى دول أوروبا و كانت مكونة من ست دويلات هي : البندقية، فلورونسيا، نابولي، سافويا، ميلانو، فيرار"[2]

في تلك الفترة كانت هناك حياة حضارية ذات نهضة تنعكس على الفنون و التجارة والعلوم بصفة خاصة و عامة، يختلف طابعها عن الحضارات السابقة لتكون دفعة قوية باتجاه التطور و الرقي و الازدهار فكانت لها الأثر الكبير في الواقع الثقافي و الفني " حيث عرفت النهضة ثلاث مراحل متتالية شملت كل الدول الأوروبية، بدأت الأولى من النهضة الفنية في القرن الرابع عشر، و الثانية في القرن الخامس عشر، و الأخيرة في القرن السادس عشر، و تميز كل مرحلة بأسلوبها الخاص"[3]

كانت للنهضة الفنية أثرها الذي لا يستهان به على المستوى العام لأوروبا و قد مرت بثلاث مراحل شكلت منعطفات مهمة بتاريخ الفن و قد تميزت كل مرحلة بطابعها الخاص.

---

[1]– آمال حليم الصراف: موجز الفن، مكتبة المجتمع العربي، عمان، الأردن، ط3، 2009. ص: 113.

[2]– المرجع السابق، ص: 113.

[3]– نصر الدين بن طيب : تاريخ الفن في عصر النهضة إلى الفن المعاصر، دار بن طيب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، ص: 19.

" يمكن اعتبار فن النهضة بمثابة حركة فنية لأن تاريخ نشأتها كان على أساس القطيعة مع القواعد الفنية، و الفكرية للعصور الوسطى، حيث أنها لم تكن عبارة عن تواصل لما سبقها من فنون. بل استنبطت نتاجها الفني أساسا من المثالية القديمة التي عرفتها الحضارات الإغريقية و الرومانية. فأخذت الآثار الفنية و الأدبية و العمرانية للعصور القديمة الاهتمام الوافر أثناء عصر النهضة"[1]. هي إذن عودة للمثالية التي عرفتها الحضارات السابقة و الأخذ منها ذلك ما يعكس فن عصر النهضة حيث كانت أعمال الفنانين تعكس وتنقل تلك الجوانب في أحسن وجه على لوحاتهم.

1-2- ليوناردو دافينشي عَلماً شاهقا في سماء الفن:

يعدّ "ليوناردو دافنشي" (1519/1452) رمزا للنهضة: هو رسام خارق و مثال بارز للإنسان المكافح من أجل إثبات ذاته، كان رياضيا و مخترعا و أهم دارس للتشريع و مثال للرجل الناجح المكافح في سبيل العلم و المعرفة.

" هو الابن غير الشرعي للموثق سير "بييرو دافنشي" (ser piero devinci) و كثرين ليبونار (catherine leonard) ولد بقرية فانسي القريبة من فلورنسا بتاريخ 15 أفريل 1452، سافر ليوناردو لأول مرة في حياته و عمره أربع عشر سنة إلى مدينة فلورنسا. وهناك التحق بورشة الفنان "**أندريا دال فيروشيو**" **سنة 1466**"[2] حياته و تفاصيل طفولته غائبة عن التاريخ و جهلها الكل إلا القليل مما وصل لنا هو لم يدخل مدرسة أو جامعة بحياته رغم انجازاته فقد كان مثالا و عصاميا في ما توصل إليه.

" كان ليوناردو دافنشي موضع الإعجاب حتى من معاصريه كواحد من أعظم رجال النهضة الإيطالية وذلك على الرغم من أنه كان يبدو لهم آنذاك رجلا غامضا كما يبدو الآن لنا، فإنه كعبقري شملت عبقرية جميع النواحي"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص 19

[2]- نصر الدين بن طيب: تاريخ الفن في عصر النهضة إلى الفن المعاصر ، ص ص 27، 28.

[3]- سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، دافنشي دوستويفسكي، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ط1، 1975، ص: 7.

يتضح من حياته أنه رجل غامض و عبقري في نفس الوقت و قد تجاوزت شهرته حدود عصره و مازالت مستمرة إلى يومنا هذا، و المحير في أمره أنه لم يدخل أي مؤسسة تعليمية و بالرغم من ذلك يمثل الفنان " الصورة المتكاملة لفنان عصر النهضة، إذ لم تكن لعبقريته حدود، فقد بحث في العديد من العلوم و كتب في المجالات الفكرية و العلمية والفنية فهو موسوعة: رسام، و شاعر، موسيقار، رياضي، معماري، و مخترع، و لم يتحصل على علومه من الجامعة أو كلية الفنون بل كان عصاميا "[1] . لذا فعبقرية تجعلت منه الفنان المتميز، و حبه للبحث و المعرفة جعله يتصدر بجدارة العديد من الميادين و ينبغ فيها بفضل شجاعته و قوة عزيمته، و مثابرته في تحصيل العلم دون الانتماء إلى أي جامعة أو كلية بحياته، فكان تعليمه عصاميا، لأنه علم نفسه بنفسه بعد التعاليم الأولية التي تلقاها على يد أمه حتى تميز و نبغ في مجالات عدة.

" يعتبر ليوناردو من الفنانين الأوائل الذين بحثوا في أسار تشريح جسم الإنسان، حيث قضى وقتا كبيرا في تشريح الجثث، يسعى من وراء أبحاثه إلى الرقي باللوحة الفنية لتصبح أداة قراءة من خلال موضوعها، فالفن بالنسبة إليه أداة معرفة و إكتشاف للعالم لا أداة إسقاط لشخصية الفنان، و يقول في هذا المجال : " ليس للإنسان الحق في أن يحب أو يكره أي شيء، إذا لم يكن إكتسب معرفة تامة بالطبيعة "[2].

فكان يربط الفن بباقي العلوم و يؤسس للفن على أساسات علمية فهو درس التشريع من أجل الكشف عن خفايا الجسم البشري و معرفة أدق تفاصيله من أجل إعطاء الفن حياة تعكسها ريشة الفنان و تلك البراعة التي نجدها في لوحاته و منجزاته " ترك ليوناردو القليل من اللوحات إلا أنه رسمها بقدرة فائقة، و من أشهرها نذكر لوحة عبادة المجوسية (1481، أروقة الإقامة، فلورنسا)، و لوحة العذراء عند الصخور (86/1483، متحف

[1]– المرجع السابق، ص: 28.

[2]– نصر الدين بن طيب : تاريخ الفن في عصر النهضة إلى الفن المعاصر. ص: 28.

*– **سيفاطو (sfumato)**: (كلمة ايطالية) تعني تقنية المزج التدريجي للألوان، وهي تكسب اللوحة الزيتية أثرا بخاريا ظهرت في عصر النهضة عند ليوناردو دافنشي.

اللوفر، باريس)، التي جرب فيها تقنية سيفاطو*، و اللوحة الشهيرة الجوكندا أو الموناليزا (06/1503، زيت على خشب، بحجم 77/53 سم، متحف اللوفر باريس)"[1]

كانت له عدة لوحات فنية تعد من روائع الفن التشكيلي الخالدة أهمها لوحة الموناليزا، حيث " رسم ليوناردو هذه اللوحة خلال أربع سنوات ربما من عام (1503 حتى عام 1507) خلال إقامته في فلورنسا حينما كان في الخمسين من عمره"[2].

الفنان في هذا السن لا يزال في قمة عطائه لرسم لوحة بتلك المواصفات والبراعة و بذلك تكون اللوحة الأشهر على الإطلاق. " كان دافنشي رساما خارقا و مثالا، و كان رياضيا، فقد حاول اختراع طائرة، وصمم آلات الحرب و السلم و كان موسيقيا، و وضع أحسن كتاب في التشريح ظهر في زمانه، ولد دافنشي في مدينة دافنشي قرب فلورنسيا، أرسله أبوه لدراسة الحقوق و لكن أظهر ميالا نحو الفنون أكثر" [3]

الفنان ليوناردو لم يكن فنانا تشكيليا وحسب بل كان علمه مترامي الأطراف و كانت له بصمته الحاضرة في عدة ميادين كالاختراع و التأليف و كذلك الموسيقى ...

وقد " ذاعت شهرته في جميع أنحاء إيطاليا و أمضى 17 عاما في ميلانو حيث رسم أجمل أعماله (العشاء الأخير) و هي صورة جدارية، (الجيوكندا) رائعته الخالدة الموجودة في متحف اللوفر و هي صورة الموناليزا زوجة فرانشيسكو جوكندو، و في هذه الصورة سحر غامض لم يستطع النقاد معرفته حتى الآن "[4].

شهرته ليس لها مثيل و لم يطمسها الزمن و غبار النسيان و لا يزال تأثير شهرته مستمر إلى يومنا هذا خاصة و أنه من رسم لوحة الموناليزا التي يعرفها العامة لتزيد من شهرته كونها اللوحة الأشهر في العالم.

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 28.

[2]– سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، دافنشي دوستويفسكي، ص:61

[3]– آمال حليم الصراف: موجز في تاريخ الفن، مكتبة المجتمع العربي، عمان، الأردن، ط3، 2009، ص: 111.

[4]– المرجع نفسه، ص: نفسها.

*– **ملك فرنسا: فرنسو الأول** (1494–1547) ملك فرنسا من سنة 1515 إلى 1547، كان مولعا بالفنون استضاف ليوناردوا دافينشي بقصره سنة 1516، طلب منه إنجاز عدة تحف من بينها مشروع بناء قصره شمبور (chambord)

حياة الفنان كانت حافلة بالإنجازات الخالدة " توفي ليوناردو بين يدي ملك فرنسا* الملك الصديق المخلص، أما ما تبقى من أعمال النحت فلم يبق من أعماله سوى القليل منها تمثال الفارس في وندسون"[1]. كانت وفاته بقصر ملك فرنسا الذي كان صديقه الحميم عام 1519 م.

2- الموناليزا مكون تقني خطابي:

الموناليزا هي تلك اللوحة الشهيرة التي ذاع صيتها عبر سنين و الممتدة إلى وقتنا الحالي والمؤكد أنه " ظل يعمل أعواما في صورة الموناليزا، زوجة حاكم الجيوكندا دون أن يقدر على إكمالها، و ربما يفسر هذا الظرف أيضا حقيقة أن هذه اللوحة التي لم تسلم أبدا إلى الشخص الذي أمر برسمها، و إنما ظلت مع ليوناردو، الذي أخذها معه إلى فرنسا. و هي الآن- بعد أن حصل عليها فرنسيس الأول- واحدة من أعظم كنوز اللوفر"[2]

سلوكات ليوناردو تؤكد على أنها إنجاز مهم من إنجازاته و ربما الأفضل لأنه كان يحملها معه أينما سافر ومهما كانت وجهته فقد جسد فيها جمالا مذهلا وابتسامة ساحرة ثم سافر إلى فرنسا وهو يحملها معه بحجة أن لم تكتمل من يدري وربما لم تكتمل فعلا، ولماذا لم يكملها وتركها هكذا؟ وقد ظلت " منذ أكثر من أربعة قرون، وموناليزا تؤدي بكل أولئك الذين أطالوا النظر إليها فترة إلى أن فقدوا صوابهم" [3]

هي حقا ساحرة رغم أنها لم تكتمل، و بها سر غامض يجعل كل من ينظر إليها تحت سيطرتها و سحرها " لأن ما يفتن الناظر هو الجاذبية السحرية في هذه الابتسامة. لقد كتب مئات من الشعراء و الكتاب عن هذه المرأة التي تبدو الآن هي تبتسم لنا بطريقة مظللة، وتحملق في المكان ببرودة و بلا حياة، لكن لم يحل لغز هذه الابتسامة، لم يفسر أحد أفكارها، كل شيء فيها-حتى المنظر- غامض و شبه الحلم، يهتز كما لو كان في ذروة الشهوة الجنسية " [4]

---

[1]- المرجع السابق، ص: 112.

[2]- سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، دافنشي دوستويفسكي، ص: 11.

[3]- المرجع نفسه: ص: 49.

[4]- المرجع نفسه: ص: 59.

اللوحة سر و لغز من فنان عبقري بدايته إبتسامة ساحرة و نهاية منظر غامض كأنه الحلم بين الخيال و الواقع، ليسجن به كل من يحاول الحفر في أجزاء اللوحة دون إيجاد حل.

2-1- تقنيات اللوحة :

تميزت اللوحة بتقنيتين أساسيتين هما من أخصّ خصائص التصوير في عصر النهضة و قد برع فيهما ليوناردو دافنشي تسمى احداهما: " سفوماتور (sfumato): و تعني تمازج الألوان و هي وصف الشخصية أو رسمها ببراعة و ذلك باستخدام تحولات الألوان بين منطقة و أخرى بحيث لا تشعر بتغيير اللون مشكلا بذلك بعدا شفافا أو تأثيرا مهما، تجلت هذه التقنية بوضوح في ثوب السيدة و في ابتسامتها"[1].

قد برع الفنان في استخدام هذه التقنية لدرجة أن الخبراء عند تعريض اللوحة للأمتعة الكاشفة لم يلاحظوا أي ضربات للريشة و كذلك من الممكن أنه إستخدم أصابعه في رسمها بهذه البراعة، لكن ما نجده غريب ومحير أيضا هو عدم وجود أي بصمات و الأروع من ذلك قد كشف هؤلاء الخبراء أن طبقة الألوان كانت رقيقة جدا فلا وجود لأي تكديس برغم صعوبة رسم بعض أجزائها دون إفراط في الألوان الزيتية و كان مزيج الألوان مدهشا و جذابا بكل جماليات الألوان المستعملة.

أما التقنية الثانية فكانت: "كيارو سكورو" (chiar oscuro) و هي تقنية تعتمد على الإستخدام الأمثل للضوء و الظلال لتكون الشخصية المطلوبة بدقة عالية جدا، إذ قام ليوناردو بإضافة تعديلات عبر الإضاءة و الظل مستخدما تباين الألوان لإظهار التفاصيل، تنتمي هذه التقنية إلى المدرسة الكلاسيكية التي تقوم على التطلع نحو مثالية الجمال، إذ يمكن للفنان أن يبلغ أقصى درجات الجمال من خلال البيانات المكانة والنغمة اللونية"[2].

هذه التقنية إشتهر بها ليوناردو حتى أنه قيل عنها أنها لعبته التي لا يضاهيه أي فنان آخر بها و من الملاحظ على هذه اللوحة و كأنها تدعم قولهم، و هو بدوره و كأنه أعطاه صفة الحياة من خلال تلاعبه بهذه التقنية لدرجة أن كل من ينظر إلى اللوحة يظن أنها

[1]- خديجة لطرش: سيميائية صورة الموناليزا في رواية شفرة دافنشي لدان براون، مخبر تعليمية، اللغة وتحليل الخطاب، جامعة حسيبة بن بو علي، الشلف، الجزائر، المجلد 5، العدد 15 سبتمبر 2018.

[2]- المرجع نفسه.

حقيقية و بها حياة نتيجة الحركية التي أكسبها لها الفنان من خلال براعته بلعبة النور والظلال.

2-2- مكونات اللوحة:

- **مكونات الاسم:**

اللوحة غريبة و ساحرة في نفس الوقت و الأغرب أن أجزاءها تثير الدهشة و الغرابة، لتكون الدهشة أكبر بعد أن تم تحليل مكونات الاسم الذي أطلقه ليوناردو على اللوحة و" هو عبارة عن كلمة مدموجة يدل على إتحاد المقدس بين الذكر و الأنثى" [1]؛ لأن دافنشي كان يؤمن بالتوازن بين الذكر و الأنثى و أن الحياة البشرية لن ترتقي إلا بهاذين العنصرين و لعل هذا التوازن المنشود الذي يجسده في اللوحة يؤكده من خلال تركيبه الاسم الذي أطلقه على اللوحة ألا و هو "الموناليزا".

من المعروف على عصر النهضة أنهم متشبعون في ثقافتهم بالحضارات السابقة لدرجة أنهم عكسوا بعض جوانبها في إبداعاتهم و إنتاجهم الفني إلى جانب ذلك " كان دافنشي يؤمن بالتوازن بين الذكر و الأنثى و يعتقد بأن الروح البشرية لا يمكنها أن ترتقي إلا بوجود العناصر المذكرة و المؤنثة ... و أن موناليزته هي لا ذكر و لا أنثى، أنها إلتحام بين الاثنين، و هي رسالة أراد دافنشي من خلالها الإشارة على الجانبين معا في آن واحد"[2].

لعل هذا التوازن هو نتاج لثقافات الحضارات السابقة وتتسبعه منها فكرا ووجودا نتيجة معرفته بالإلهة "فينوس" ذات الخصائص المتفردة في الميثولوجيا اليونانية فأثرت فيه كثيرا.

لتكون الشخصية المرسومة بغض النظر على حقيقة من نكون تحمل ملامح الذكورة الممتزة بملامح الأنوثة الغامضة التي كانت محل دراسة الكثير من أجل كشف السر والغموض المخيم حول اللوحة طول قرون حيث أثبتت أيضا الدراسات التحليلية " أن اسمها أيضا دلالة على خنوثتها وذلك من دمج أسماء إله " AMON" إله الخصوبة الذكرية و

[1]- دان براون: شيفرة دافنشي، تر: سمة محمد عبد ربه، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 137.
[2]- المرجع نفسه، ص: 136.

الإلهة المصرية، كذلك للخصوبة الأنوثية وهي "LISA" وبدمج الاسمين يتضح لنا اسم "AMONLISA"[1].

هنا يتضح لنا أن السيدة الجالسة وسط اللوحة بوجهها الجميل و بسمتها الساحرة هي المخنثة و حسب بل و اسمها أيضا هو دلالة على ذلك و هو سر دافنشي و بسبب إبتسامة الموناليزا الغامضة و التي تحمل بين حنانها وقسوتها ذلك التوازن و التكامل الذي لطالما آمن به ليوناردو طيلة حياته، و إرتباط الروح البشرية بثنائية (أنثى/ذكر).

- **مكونات اللوحة:**

رسمت اللوحة على خشب بمقاس (53 على 37 سم)، بالألوان الزيتية و أهم شيء أنها مكونة بطريقة خاصة و غامضة من عدة عناصر بحيث " تحتوي اللوحة على النصف العلوي من جسد ليزا (أي من الوجه حتى البطن تقريبا) إذ تحتل مساحة كبيرة من اللوحة وهي تضع يدها اليمنى على اليسرى وهما فوق بطنها، أما الخلفية فهي عبارة عن منظر طبيعي خلاب تتمثل في مجرى الماء و الصخور و التلال و الجبال" [2]

اللوحة مكونة من تجسيد لجسم أنثوي بين أحضان طبيعة خلابة، ربما يؤشر استحضار الطبيعة بمناظرها الخلابة هو تقليد الفنانين الكلاسيكيين بما أن الفنان ذو نزعة كلاسيكية متحررة فهو استخدم الطبيعة و لم يكن مقلدا بمعنى التقليد لأنه أبدع في رونق اللوحة وتناسقها فأول ما يشيدنا باللوحة و أول ما يقع عليه النظر هو الفتاة فهي العنصر الأساسي، وتظهر لنا براعة إبداع الفنان في جعل المشاهد يجول في كل أجزاء و أرجاء اللوحة و لا يستقر في مكان واحد، فهذا دليل على العبقرية الفذة التي يتمتع بها الفنان و قد إستطاع إستثارة المشاهد لرؤية كل جوانب اللوحة بكل ما فيها، فالفنان و هو يرسم يفكر كيف سينظر الشخص المشاهد حين رؤية اللوحة ومن أي زاوية يبدأ و كيف سيجول داخلها بنظره وعلى جهة معينة، و أين يتوقف (عبقرية الفنان تكتمل بتوصله إلى إثارة الشخص المشاهد و هي لعبة أساسية بالفن).

---

[1]– المرجع نفسه ، ص:137

[2] نصرالدين بن طيب : تاريخ الفن من عصر النهضة إلى الفن المعاصر ، ص: 28

كذلك من بين مكونات اللوحة لا نغفل جانب الألوان فهي عنصر أساسي باللوحة و لا يمكن الاستغناء عنه لأنه لا وجود للوحة دون ألوان

2-3- لوحة الموناليزا حقل دلالات مؤجلة:

الصورة أساس الثقافة الإنسانية، بصفتها نظام من الخطابات و قد ارتبطت بالحضارات القديمة للأمم السابقة، و لأنها تعدّ وسيلة تواصل ذات أهمية كبيرة فهي عوضت إلى حد كبير عملية القراءة، كما عوض الرسم و النحت ... عملية الكتابة حتى تصبح الصورة تعبيرا بصريا يحاكي فيه الفنان ما يقع عليه بصره من جهة و من جهة أخرى يعكس إحساسه وأفكاره و رؤاه...

و الأمر الذي يتطلب تواصل بصري من أجل قراءتها داخل مناخها الثقافي الموحد الذي يستدعي فهمها فهما صحيحا و الرمز الزاخر بالإشارات و الدلالات الفنية والاجتماعية و الدينية، لتظهر الصورة بوصفها شكلا، بنية وعي و قد قدر للصورة منذ القديم التربع على عرش الإرساليات البصرية المباشرة، لذا تعد الموناليزا عملا مشهورا لا بل الأكثر شهرة من بين أعمال الفنان دافنشي حيث أعتبرت و على مدى العصور اللوحة الأكثر شهرة في العالم لتكون الصورة الأيقونة، فقد عرفت أهمية الرسم منذ القديم كأداة للتواصل بكل الحضارات القديمة منها و الحديثة لأن الرسم كان يحاكي حياة الإنسان على مختلف تطوراتها وتغيراتها.

2-3- الموناليزا حقل دلالات مرجئة :

- **صورة الموناليزا باعتبارها أيقونة:**

تعتبر صورة الموناليزا أيقونة منحدرة، فهي في نظر بيرس "حاصل ضرب أيقونة بأيقونة و هكذا مثلا: الصورة الفوتوغرافية للوحة الجوكندا هي أيقونة الجوكندا"[1] يمكن تمثيل ذلك من خلال عملية حسابية توضح لنا الفكرة و هي:

أيقونة أصلية X أيقونة أصلية = أيقونة منحدرة.

[1] عادل الخوري: حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، المجلد24، ع 3، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مارس 1996، ص: 183.

" وهذا التمييز بين الأيقونات يشبه في اللغة التمييز بين اللغة الشيئية (Object–Langage) و اللغة الماورائية أو الفوقية (Métalangage) "[1]، يعني أن اللوحة الأصلية للموناليزا هي الأيقونة الأصلية و هي زيتية لصورة امرأة بمقاس (35 x 77 سم)

- **خطابية اللوحة:**

رغم فاعلية الحضور الأيقوني للنص– الصورة نص مرئي– الذي يعدّ تشكيلا من زخم الخطابات لإعلاء شأن الدلالة البصرية التي تقف وراءها تحولات البناء النسقي بعد تشكله في بنية النص، التي تعد مركز جذب للملتقى و إثارته وفق إتصال بصري يتم من خلاله محاورة النص و إستنطاق خطاباته، فلوحة الموناليزا ليست صورة عادية في مجال خطاب الصورة لأنها مازالت إلى يومنا هذا قادرة على صياغة خطاباتها و قادرة على تقديم تفسيرات جديدة رغم قرون مضت عليها و هي في سيرورة مستمرة للبنى الدلالية لأنساق نصتها بفعل تحقق عوامل الرؤية الزمانية و المكانية للشخصية التي أثارت جدلا كبيرا في تفسير ملامحها و التي إنفردت بصياغة مدلولات حضورية تثير إشكالية البوح بما هو ثاوٍ و مطمور من الدلالات.

لذا فقد شكلت اللوحة من خلال بنيتيِّ الشكل و المضمون انفتاحا للخطاب الدلالي والأثر اللامتناهي في النسق البنائي "للموناليزا"، فمساحة السطح التصويري، بتلك التأثيرات للضوء و الظلال، و البنية السطحية و العميقة، و الشكل و المضمون، تعطي دلالات نسقية منسجمة مع كل أجزاء اللوحة فهي بنية نصية مفتوحة تخضع لقراءات أجناسية و تداولية عديدة

فالفن بمختلف أنواعه هو بوابة مفتوحة بين الثقافات، و فن التصوير هو أسمى هذه الفنون، لذا من المفروض أن كل فنان و هو يرسم لوحته يضرب بريشة على مناطق معينة ليتخذ منها مفاتيح خطابية للوحة " و التغيير في جزء من النمط قد يغير النمط كله، كما قد تغير لمسة واحدة بالفرشاة المعنى الكلي للوحة معينة"[2]

[1]– المرجع السابق، ص: 183.

[2]– شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص: 87.

ما نستنتجه أن ليوناردو لم يرسم الموناليزا هكذا بشكل اعتباطي منه، بل حملّها ما حملّها من الخطابات التي تظهر جهودا جبارة من البحث و التحليل ... لتتكشف أمام المتلقي و ليس أي متلقي لأن السرّ الذي تحمله هو، إلى يومنا هذا، أمر مستعصي و سحرها لا يزال مسيطرا رغم تراكمات الزمن و مخلفاته في سيرورة من القراءات و التأويلات.

فاللوحة تمتاز " بالوحدة أو التكامل في العمل الفني – أو في التكوين– هو تآلف وتعاون كل الخصائص الضرورية كالخط و المساحة و اللون و الضوء ... "[1]

اللوحة ليست سوى تجسيدًا لخطابات تلخصها كل العناصر التكوينية المتفاعلة في نمط واحد منسق و متناسق فهي تنظيم فني لعناصر مختلفة تكون متاحة للفنان للتعبير عن مشاعره و رواسب الثقافات و عوالق الحياة... و غالبا ما يكون عن هذه الوحدة اهتمام الفنان بعنصر محدد على خلاف باقي العناصر و " أن يحدد ملمحا أو شكلا واحدا و يكون أكثر أهمية من الأشكال الأخرى، ثم يقوم بتجميع هذه الأشكال حول الشكل الكبير وإخضاعها له"[2]

إن إهتمام الفنان كان واضحا و جليا في رسم إبتسامة الموناليزا و قد أكسبها ملمح الغموض و الإثارة. و كل من يفكر في هاته الإبتسامة الساحرة و الفاتنة يراها خطابا هو مدعات لتفسير، و قد تعددت التفاسير حولها إلى درجة التضارب و الاختلاف في دلالاتها و معانيها فهناك من يراها ذات بعد نفسي، و تأثير خاص لتلك الإبتسامة و حتى الآن لازالت تعتبر لغز لخطاب لم يفسر بعد، لذا فاللوحة تعدد خطابا مفتوحا بامتياز بمختلف أجزائها و حتى الخلفية بذلك المنظر فهو غامض و يشبه الحلم.

[1]– شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص: 136.

[2]– المرجع نفسه: ص: 137.

3- إستراتيجية القراءة التفكيكية:

مجال القراءة مجال لا حدود له أمام المتلقي، تطغى عليه الشروح و التفاسير و متاهة من التأويلات سواء اختص الأمر بقراءة العالم باختلاف تمظهرات نصوصه أم بقراءة النصوص و الغوص في قراءة القراءة، ذلك بأن الإنسان يجرد الأشياء أسماءها و أوصافها فإذ يقرأ معانيها، فالقراءة في جوهر حقيقتها نشاط على المستوى الفكري و اللغوي مفرز للتباين و تولد الإختلافات التي تتباين بطبيعتها وتختلف بذلك عما تريد بيانه، و القراءة تختلف بذلك عما تريد قراءته و شرطها، بل علة في وجودها و تحققها أن تكون كذلك أي مختلفة بلغ إختلافها درجة التناقض والتعارض مع ما قرأه مؤلف النص نفسه بحرفيته لتبلغ درجة الإقصاء و المعارضة قراءة تزعم قراءة نفس ما يقرأه المؤلف نفسه لنصه " ذلك أن القراءة الحرفية مطلب يتعذر تحقيقه، و مطلب يستحيل بلوغه، إذ الوقوف عند المعنى الحرفي للنص معناه تكراره، و النص لا يتكرر، إلا بطل كونه مقروء"[1].

و داخل حدود هاته الإستراتيجية تتمايز القراءات و تتعدد للنص الواحد في إطار مشروع القراءة ليكون النص حقلا تنتج عنه سلسلة من القراءات المتغيرة و المختلفة رافضة للقراءة الحرفية رفضا قاطعا.

حيث يتوهم بعض الدارسين أن جميع القراءات التي يقومون بها خلال ممارستهم لفعل القراءة و ما يرغبون من خلالها" إنما هي قراءات موضوعية في نفس الوقت الذي يصفون غيرهم بالمعرفة، و الحقيقة أن إدعاء كهذا إنما يجد سنده في خلفية فكرية لدى صاحبه "[2].

كل قراءة هي قراءة خاصة بتوجهات صاحبها وامتداد لانعكاس مقاصده و غاياته المخصبة بخلفياته الفكرية و رواسبها التراكمية.

في حدود هذه الفكرة لا يرى على حرب أية ضرورة لتنميط عملية القراءة حينما نريد لها أن تكون " فعلا معرفيا تجاوبيا تفاعليا فيه من الخلق و التجديد ما يجعل مسوغ الكاتب وشرحه من دون داع و قراءة لنصه، ليست بالضرورة هي قراءته التي يريد أن يضمنها حقيقة ما "[3].

---

[1]- علي حرب: نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص: 80.

[2]- عبد الفتاح كيلطو وآخرون: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، ص: 19.

[3]- محمد شوقي الزين: قراءات في فكر وفلسفة علي حرب (النقد، الحقيقة والتأويل)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1 2010، ص: 32.

هو يرى أن القراءة هي خلق و تجديد للنص و ميلاد الجديد لا يحتاج إلى تنميط و لا حتى لخصوصية الكاتب فهو في غنى عن مشروحاته فكل قراءة ليست بالضرورة امتدادا لقراءته التي يريدها أن تحمل بذور أفكاره في سيرورة العملية القرائية.

ليؤكد ذلك على حرب بأن "لا قارئ لنص يقف على مراد مؤلفه بالتمام إذا النص يتجاوز دوما مقاصد المؤلف أي هو غير ما يقوله المؤلف أو أكثر مما قوله و يعني أن لا قراءة تقبض على حقيقة النص، ليس بيانا بالحقيقة بقدر ما هو ساحة للتباين والتعارض وهذا ما يعني أن النص الذي يخضع للتأويل هو دوما عرضة للتحويل أو التحريف"[1].

إن إمكانية توافق القراءات مع قراءة المؤلف تنعدم خصوصا مع سيرورة الوعي مع الفهم و التأويل أمام انفتاح النص و منحه إمكانات تأويلية هائلة و لا نهائية قراءاته الممارسة على النص لدرجة لا يسعنا إلا أن نقول أين هو النص و قد تحول و حرف مرات ومرات.

إذاً القراءة بكامل ميكانيزماتها ليست مجرد فعل يترجم إرتداد صدى النص، بل احتمال من بين احتمالاته الكثيرة و المختلفة، و ليس القارئ في قراءاته كالمرآة لا دور له، إلا أنه يعكس الصور و المفاهيم و المعاني التي رمى صاحب النص إلى قولها و بالأحرى إن النص مرآة يتمارى فيه قارئه على صورة من الصور و يتعرف من خلاله على نفسه بمعنى من المعاني"[2].

اتضح أن القراءة هي احتمال من احتمالات كثيرة لنص ما، و تلك القراءة هي و بكل أدواتها ليست امتداد أو انعكاس لما يرمي إليه الكاتب بل هي نتاج جديد بحسب خلفيات القارئ يعني قراءة من خلف عدسة لترسبات فلسفية و ثقافية.

---

[1]– علي حرب: التأويل والحقيقة قراءة تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 2007، ص: 07.

[2]– علي حرب: نقد الحقيقة، ص: 9.

الفـصـل الـتطبيقي

1-آليات التفكيك:

1-1- الاختلاف المرجى "différance"

1-2- اللوغو مركزية "logocéntrismé"

1-3- علم الكتابة أو الغراماتولوجيا:"grammatologie"

2- قراءة تفكيكية لصورة الموناليزا

2-1- قراءة في دلالة الملامح

2-2- اللون و فائض المعنى

2-2-1- جمالية دقة إختيار اللون

2-2-2- محاولات تفكيك شفرة اللون

3- قراءة في التأويلات المصاحبة للصورة عبر التاريخ

تمهيد:

التفكيك ليس منهجا، كما أنه ليس نظرية أدبية على حد قول المؤسس له معتبرا إياه إستراتيجية في القراءة، قراءة الخطابات باختلافها سواء كانت أدبية أو فلسفية وحتى النقدية... وتفويضها من الداخل، وذلك من خلال التموضع داخل بنية تلك الخطابات ليتم تفويضها من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الداخل، وتكثيفها إلى درجة تجعل بنيتها في وضع حرج ومن ثم خلخلتها معلنة رحلة التفكيك التي لا تنتهي ولن تنتهي في بحثها عن الدلالة لأن القراءة متواصلة بقراءة القراء.

هذه الإستراتيجية أسست على رفضها للميتافيزيقا الغربية التي تعتبر مجموعة من الإيديولوجيات الغربية قصد تقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية وذلك وفق مرتكزات يتخذها دريدا أساسا لهاته الإستراتيجية ليكون الإختلاف أهمها.

1- آليات التفكيك :

1-1- الاختلاف المرجى "différance" :

تعد مقولة الإختلاف الدعامة التي يقوم عليها التفكيك لكونه يمثل مشروعا فلسفيا متواصلا الذي تبلور واكتمل بناؤه على يد ديريدا، ولعل ما يجعل هاته المقولة مركزية في المشروع التفكيكي هو كونها المقولة الأكثر فعالية في مواجهة ميتافيزيقا الحضور التي ينقضها التفكيك أساسا" فالتفكيك بتأكيده على الإختلاف وإلغاء الحضور وإرجاء المعنى وكسر المتعالي الفلسفي يكون قد أرسى دعائم الغيرية باعتبارها ثمرة مشروع الإختلاف وبديلا حضاريا وفلسفيا مغايرا لتصورات الميتافيزيقا الغربية"[1].

ما نفهمه هو أن الإختلاف باعتباره مشروعا فلسفيا هو ذاته فلسفة الغياب أو المهمش المختلف عن النسق العام للثقافة الغربية، و لأن الإختلاف في جوهره هو إقرار بالغيرية والآخر و تحدد لميتافيزيقا الحضور هذا من الناحية العامة و لا يتحقق ذلك إلا بوجود عناصر أخرى تكون سابقة أو لاحقة في تركيب النسق " و هكذا يكون حضور المعني غير قابل للتحقق بمقدار ما تحيل عليه كل إشارة بلا انقطاع إلى الدلالات السابقة و اللاحقة

[1]- عادل عبد الله: التفكيكية سلطة العقل وإرادة الإختلاف، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط1، 2000، ص: 13.

محدثة هكذا تفتيتا للمعنى ولتماثله بمعنى آخر ليس المعنى حاضرا أبدا لأنه يكون قد أصبح دائما مرجأ"[1].

وقد تضمن مفهوما لإختلاف عدة مفاهيم رغم أنه معقد ومتشعب نذكر منها:

- **مفهوم الإرجاء :**

هو مفهوم ليس مستقل عن مقولة الإختلاف بل متضمن فيه كما أراد ديريد أو الإرجاء هو ما يجعل حركة الدلالة في سيرورة مستمرة إلى الأمام و لا نهائية لأن توقفها أمر مستحيل" إنه ما يجعل حركة الدلالة غير ممكنة إلا إذا كان كل عنصر يقال إنه حاضر ينتسب إلى شيء غير ذاته متحفظا في ذاته بعلامة العنصر السابق وتاركا لنفسه تحفرها علامة علاقته بالعنصر السابق"[2].

- **الحضور/ الغياب :**

مفهومان يتعلقان بنقد فكرة حضور المعنى و ثباته، إذ يصبح المعنى غير حاضر في العنصر بحد ذاته وفقا لنظام الاختلافات، بل ارتباطه بالعناصر الأخرى وعلى هذا يصبح معنى العنصر الحاضر فيه غائبا في الآن ذاته.

- **الأثر:**

له قدر كبير من الأهمية لكونه مفهوما تفكيكيا و قد تعلقت به إمكانية مقولة الإختلاف ومقولة الحضور/ الغياب، أمرا ممكن التحقق " فالأثر ما يقبل الإمحاء و هو ما يناقض مع العلامة القارة في تبنيها، إنه بنية تحيل على الآخر و هو ليس حضورا قائما يمكن للحس أن يلتقطه و هو لا يؤدي إلى الحضور بقدر ما يؤدي إلى العدول و الانزياح الذي يتضمنه الاختلاف"[3].

2-1- اللوغو مركزية "logocéntrismé":

صاغ دريدا مقولة اللوغو مركزية إلى جانب مقولة الإختلاف، لتعبير على تحدي سلطة احتكار المعنى وثباته، لذا فإن اللوغو مركزية أو "التمركز حول اللوغوس"، هي الإعتراف بوجود أصل أسمى يمثل مركزا أو مصدرا شعاع يشع بالحقيقة ليكون عمل التفكيك هنا هو

---

[1]- بير ف زيما: التفكيكية دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، 1996، ص: 75.

[2]- المرجع نفسه، ص: 76.

[3]- بن عرفة عبد العزيز، الدال والإستدلال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص: 8، 9.

نقد هذه الفكرة والقضاء على المركز، فنقد مركزية اللوغوس مفاده " تحطيم تلك المركزية المعنية وجوديا بوصفها حضورا لا متناهيا جاعلا من هذه المقولة دليلا لنقد مفاهيم المركز وهادفا إلى معانيه نظم المقولات المتعددة على الحضور ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز، ذلك المركز الذي بغيابه أو تقويضه يتحول كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة أو المتعالية. وتتحول قوة الحضور بفعل نظام الإختلاف إلى غياب الدلالة المتعالية"[1].

هنا نلاحظ تداخل المفاهيم التفكيكية وتكاملها مع الجانب اللوغومركزية للنصوص، هنا لابد أن نشير إلى الإختلاف فنحن نناقش اللوغو مركزية وميتافيزيقا الحضور والكتابة وغيرها من المفاهيم التفكيكية كونها تعبر عن مشروع تقويضي متماسك ولأن الميتافيزيقا الغربية أعطت امتياز وتفضيل خاص للكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة هي " تمنح قيمة عالية بسبب الميتافيزيقا على الإهتمام بالكلام على حساب الكتابة وقد فتح هذا التوجه مركزا آخر هو التمركز حول الصوت "**phonocentrisme**"[2]

وبذلك كانت هذه المقولة لها فعالية في تفكيك مقولة اللوغوس وميتافيزيقا الحضور والوصول بذلك إلى خلخلة الفكر والفلسفة المتمركزة.

3-1- علم الكتابة أو الغراماتولوجيا: "grammatologie":

يعد مفهوم الكتابة أو الغراماتولوجيا مفهوما تفكيكيا، صاغه كذلك ديريدا " فهو مفهوم على علاقة وثيقة بالتمركز الصوتي كونه قائم على تفضيل الكلام الملفوظ على المكتوب، فالمركزية الكلامية أو المركزية الصوتية كما هي مبدأ أساسي للميتافيزيقا الغربية، إنما هي سيطرة اللغة المحكية على سيطرة الكلام المنطوق الذي يتضمن حضور المعنى، ذلك أن المقولات الفلسفية، عن أفلاطون إلى هيدغير تنزع إلى إعطاء الأولوية للكلام والحذر من الكتابة"[3].

نحن الآن بصدد التعامل مع ثنائية (الكلام / الكتابة) التي صاغها "دي سوسير" في تقسيمه للعلامة اللغوية و هذه الثنائية جذورها ضاربة في عمق الحضارة الغربية.

---

[1] عبد الله إبراهيم: التفكيك الأصول والمقولات،المركز الثقافي العربي، بغداد، ط1، 1990، ص ص 61،62.

[2] المرجع نفسه، ص 63.

[3] بير ف زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ص 57.

وقد استخدم مصطلح علم الكتابة من لدن جاك ديريدا هو استكشاف لأبعاد التمركز حول الكلام " و قد تأتي تركيز الخطاب الفلسفي الغربي عل عنصر الكلام، وإهمال وتهميش الكتابة نتيجة كرهها، و الخوف من قدرتها على توسيع الأفق الدلالي فضلا عن قدرتها على تدمير الحقيقة الفلسفية، التي يرى الفلاسفة أنها نفسية خالصة"[1].

نستنتج أن الكلام هو الذي يحدد قصدية المتكلم وهو يوصل المعنى المقصود بأمانة تامة، أما الكتابة فهي تعاني من غياب المرسل و انفصاله عن السياق، ذلك أمر مهم في كونه يؤدي إلى حضور التأويل و غياب المعنى الأوحادي بغياب المرسل و عدم حضور الحقيقة النفسية المتضمنة في المعنى الأوحادي.

و على هذا الأساس كانت أهم الأسباب التي أدت إلى ذم الكتابة، هي أسباب أخلاقية و نفسية و اجتماعية " إنها مضرة لأنها تشكل ضعفا أساسا يتمثل في عدم ثبات المعنى، إنه تنزع إلى أن تضع موضع الاتهام حضور الحقيقية، التي لا يمكن أن تتجلى إلا بواسطة تدخل الكلام وحيد المعنى"[2].

و مرد هذا الذم للكتابة هو البحث عن المعنى الأوحادي، المستند إلى الحقيقة مهما كان سواء كانت عقلية أو لاهوتية لذلك فإن مشروع الكتابة "**grammatologie**" لا يخرج عن السياق العام لفلسفة التفكيك و هو تحدي ميتافيزيقا الحضور، وعلى هذا الأساس فضلت الغراماتولوجيا الكلام على الكتابة.

كل هذه المفاهيم و الآليات التي يطرحها جاك ديريدا أو يقدمها كمفاهيم نقدية جديدة، كان هدفه تفكيك و تقويض أسس ميتافيزيقا الحضور و مواجهة الهيمنة و السطوة التي تفرضها فالمقولات التي سبق ذكرها ترتبط بعضها البعض ارتباطا وثيقا، فعلى ما يسمح مبدأ الاختلاف بالوجود هو نقد اللوغو مركزية و كل المقولات الأخرى كذلك هي وسائل و آليات للعبور إلى ذلك العالم توحي أن ديريدا أسس لمنهجية جديدة في التفلسف، كما في النقد المعاصر، و هذا ما يفند أساسا مقولة اللامنهجية فما هي إلا لعب على الدلالات بهدف الهروف من المساءلة النقدية.

---

[1]– محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، عمان، ط1، 2006، ص: 177.

[2]– بير ف زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ص: 57.

الإختلاف هو الأساس الأهم الذي تقوم عليه العملية التفكيكية في سيرورتها اللانهائية و التي هي كذلك أساس عمل التأويل التفكيكي، لتكون اختلافات النصوص و تقويضها هي المحور الأساسي الذي يقوم عليه التفكيك التأويلي لأن حضور التأويل يعني من وجهة أخرى غياب الحقيقة المطلقة، و هذه الحقيقة التي كانت تغذيها السلطة أو القوة المهيمنة في النصوص.

و مبدأ الإختلاف هو إختلاف الحاضر عن الغائب، أي استحضار الغائب يفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص، وهذا يثري النص ويجلب دلالات لا تحصى ولا تعد كما تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأهمية القراءة و إعادة قراءة النص بمعنى العمل الإبداعي قراءة تختلف عن القرارات السابقة.

" إذا اعتبرنا التأويل برهاني قائم على التفسير العقلاني والتنسيق السيميائي مع الرغبة في بلوغ المعنى فإن التفكيك ما هو سوى عدول التأويل نحو مستويات منحنية ومنعرجة من الجغرافيا النصية التفكيكية هو إقليم من مقاطعة التأويل التي تشتمل أيضا على أقاليم السيميولوجيا والرمزية والتداولية، والتحليل النفسي"[1].

التفكيك ينتمي إلى التأويل بينما خاص في القراءة، لان التأويل هو الجانب اللامنتهي من القراءة العالمة والتفكيك هو استمرارية التأويل في جحوظ لقراءة مجازية، منكسرة، لا مركزية، حيث يعمل في تكاثف و تحت كنهه السيميولوجيا و الرمزية، و التداولية و التحليل النفسي كل ذلك من أجل توليد الدلالات في سيرورة لا نهائية تعمل على تأجيل الدلالة وإرجاعها، و لأن التأويلية الفيلولوجية التي تعلمنا كيف نتحسس الإختلافات القائمة داخل النص وتسمح لنا بالتعامل معها بأوفر قدر من الفهم والتسامح فكل الاختلافات هي إثبات عن ذاتية و وجود النص و انفتاحه من خلالها على ما لا يكف يتوالد من اختلافات من النصوص.

[1]– محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في التفكير الغربي المعاصر)، منشورات ضفاف، ط1، 2015، ص: 237.

2- قراءة تفكيكية لصورة الموناليزا:

اللوحة لازالت سرا غامضا رغم كل الدراسات و البحوث التي أجريت عليها و رغم تراكم العديد من التأويلات التي رافقت اللوحة طول قرون عديدة و لم تكشف عن أسرارها لتبقى اللغز المحير والمثير لكل من يشاهدها أو يدرسها.

من الممكن أن نقوم بتفكيك اللوحة بالإعتماد على تقنية المقاربة من حيث المنظور لأن اللوحة الفنية (الصورة) تسيطر على العين و بالتالي لا تملي علينا سلطة القراءة من اليمين إلى اليسار كما هو الحال مع اللغة المكتوبة، و لعلها تجرنا إلى أمر أو جزء غريب قابع في الصورة من حيث هي كل سيميائيات فرويد في نوعها، و هذا أمر مقصود في الخلف الفني بشكل عام و مستقر في لا وعي الفنان، كلٌ يأتي في أوانه أظن أن دافنشي رسم اللوحة لجمهور معين متخيل، و لقارئ مثالي يعتريه أرق كما يرى أمبرتو في كتابه تأملات في اسم الوردة " حين نكتب نفكر في قارئ تماما كالرسام الذي يرسم و هو يفكر في المشاهد الذي ينظر إلى اللوحة بعد أن يقوم الرسام بضربة فرشاة، يتراجع خطوتين أو ثلاث خطى إلى الوراء و يدرس الأثر: أي ينظر إلى اللوحة مثلما ينظر إليها المشاهد تحت إضاءة مناسبة، حين تعلق على الجدار، حين ينتهي العمل يقوم حوار بين النص وقارئه (المؤلف مستبعد من هذا الحوار) حيث يكون قيد الإنجاز، يتضاعف الحوار، هناك حوار بين هذا النص وجميع النصوص الأخرى المكتوبة سابقا (فالكتب تضع من كتب أخرى فقط و حول كتب أخرى) و هناك حوار بين المؤلف و قارئه النموذجي"[1].

القارئ الذي يسلط الضوء على بقع من النص بذاتها دون بقع أخرى مرحلة مرت على الفنان نفه و هو يضرب بريشته على تلك البقع في أي مكان من اللوحة، بمعنى أنه يفكر بقارئ ينجذب كالمغناطيس نحو تلك البقع على نحو خالص، فهو يريد من القارئ أن يتقمص شخصيته، لان الفن معبر عن ما ينبغي أن يكون يخرج الشعور من اللشعور و يعيد تركيب الواقع من جديد، و بذلك تكون عملية القراءة و التواصل لها دور في حياتنا و بها نقترب من الآخر، تلك هي فلسفة الحياة القراءة هي الاستقراء و التتبع كما كان الحال ويكون في حوارات مفتوحة لا نهائية للقراءات التفكيكية.

---

[1]- أمبرتو إيكو: تأملات في إسم الوردة، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013 ص: 57.

حيث تعتمد القراءة التفكيكية على القراءة الاستكشافية الداخلية للنص والخطاب وزحزحته بالإشكالات و تشغيل قراءة الحفر و التعرية، و بتعبير آخر تقوم عملية التفكيك على اكتشاف الأجزاء المهمشة و المخفية و المطموسة في النص أو خطاب ما، و فرز هذه الأجزاء المخفية بعد نبشها و نثرها على طاولة الشرح و التحليل و التقويض لمعرفة كيف تمارس دورها ضمن البنية العامة للفكر باستخدام التأويل الملازم عملية القراءة داخل النص الذي يعد جسرا موصولا بالعالم من خلال العملية التأويلية التي تعامل النصوص بطريقة أوسع و أكثر انفتاحا و ذلك من خلال النظر إلى كيفيات تواجها و تفاعل بعضها مع بعض و تفاعلها مع الآخر من أجل فهمها و فهم تمثلاتها و تأكيد مفهوم الاختلاف داخل حوارية التأويل.

حيث يهدف التأويل التفكيكي إلى استكشاف الإختلاف، واستنباط المعاني المتضاربة والمختلفة فيما بينه وما يهم في التشريح والتحليل هو الإهتمام باختلاف الدليل وتقويضها واستخراج العلامات والسمات الاختلافية " إن تقنية ديريدا الفعلية هي التركيز على النقاط في النص تكون فيها التناقضات واضحة (نقاط عريضة)حيث تتابع تقنية ديريدا الآثار المترتبة على هذه النقاط و يؤدي في نهاية المطاف إلى تقويضها أو تفكيك البنيان كله"[1].

الإختلاف هو الأساس الأهم الذي تقوم عليه العملية التفكيكية في سيرورتها اللانهائية والتي هي كذلك أساس عمل التأويل التفكيكي، لتكون اختلافات النصوص وتقويضها هي المحور الأساسي الذي تقوم عليه عملية التفكيك و التأويل لأن حضور التأويل يعني من و جهة أخرى غياب الحقيقة المطلقة، و هذه الحقيقة التي كانت تغذيها السلطة أو القوة المهيمنة في النصوص.

و مبدأ الاختلاف هو اختلاف الحاضر عن الغائب، أي أن استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص، وهذا يثري النص ويجلب دلالات لا تحصى و لا تعد كما تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأهمية القراءة وإعادة قراءة النص، بمعنى العمل الإبداعي، قراءة تختلف عن القراءات السابقة.

" إذا اعتبرنا التأويل برهاني هائم على التفسير العقلاني والتنسيق السيميائي مع الرغبة في بلوغ المعنى، فإن التفكيك ما هو سوى عدول التأويل نحو مستويات منحنية ومتعرجة من

[1] ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، تر: د باسل المسالمة، دار التكوين دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 119.

الجغرافيا النصية، التفكيكية هو إقليم من مقاطعة التأويل التي تشتمل أيضا على أقاليم السيميولوجيا والرمزية والتداولية والتحليل النفسي"[1].

التفكيك ينتمي إلى التأويل بنمط خاص في القراءة، لان التأويل هو الجانب اللامنتهي من القراءة العالمة والتفكيك هو استمرارية التأويل في جحوظ لقراءة مجازية، منكسرة، لا مركزية، حيث يعمل في تكاثف وتحت كنهه السيميولوجيا والرمزية والتداولية التحليل النفسي كل ذلك من أجل توليد الدلالات في سيرورة لا نهائية عمل على تأجيل الدلالة و إرجاعها لان التأويلية الفيلولوجية التي تعملنا كيف نتحسس الإختلافات القائمة داخل النص وتسمح لنا بالتعامل معها بأوفر قدر من الفهم و التسامح فكل الإختلافات هي إثبات عن ذاتية ووجود النص وانفتاحه من خلالها على ما لا يلف بتوالد من اختلافات من النصوص.

لوحة الموناليزا (نص مرئي) يعني صورة ولهذه الصورة خطاب منفتح الدلالة ينفتح بابه عل مصرعيه أمام احتمالات تأويلية في قراءات متغيرة تجعل من هذا النسق المرئي وسط خصب حتى يكون فيه التأويل مشروعا مؤسسا على أنه رد فعل على مقولات الفكر التفكيكي الذي يعطي مجالا أوسع للمؤول وحرية مطلقة وكاملة في تأويل النصوص التي لا تخلو من مقاصده وغاياته الخفية سواء كانت هاته التأويلات خصبة أم جافة.

2-1- قراءة في دلالة الملامح:

غالبا ما يكون للفنان نظرة أولية في إبداعه لعمله تقوم على إعطاء أهمية أكثر لبعض الأجزاء على غرار الأجزاء الأخرى التي تعطي تناسق نهائي لم يكن مخطط له من البداية وخلال ذلك المبدع يقوم بعمليات تقوم إبداعية لعمله لأنه " يحدد ملمحا أو شكلا واحد يكون أكثر أهمية من الأشكال الأخرى، ثم يقوم بتجميع هذه الأشكال حول الشكل الكبير وإخضاعها له"[2].

ما نلاحظه على هذه اللوحة أن الفنان قد أعطى أهمية كبيرة لأغلب أجزائها، لكنه أولى عناية خاصة لابتسامة (السيدة) الشخصية الجالسة بإجلال وسط اللوحة، والتي تعد بشكل عام هي أهم جزء رغم غموضها و غموض ملامحها في انعكاس نظرتها و ابتسامتها و قد أكسبها هذا الغموض سحرا و سرا في شهرتها و تميزها لأن الغموض دوما يشتد انتباه

[1] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في التفكير الغربي المعاصر)، ص 237.

[2] شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص 137.

و فضول كل إنسان خاصة عندما يكون مفكرا أو فيلسوفا، و حتى الدارسين و من الأمور الكثيرة التي زادت في اهتمامهم تشضي الملامح تارة بين الحقيقة و الخيال و تارة بين الغموض و التجلي و هي تتأرجح بين سيرورة لا منتهية من الدلالات، خاصة ملامح الابتسامة الغامضة التي أكسبها الفنان ميزة خاصة و ألبسها إحساس خارق قد عكسته أنامله المبدعة في إبداع لا حدود له ليدعونا بدوره للتساؤل مرارا عن سر و سحر ابتسامة الموناليزا.

- **منطق الابتسامة في لوحة الموناليزا تعابير فرح أم مدعاة للحرن؟**

تلك الابتسامة اليوناردية كانت ومازالت تشغل الكثيرين طول زمن بعيد حتى يومنا هذا " إن من يفكر في لوحات ليونارد و يتذكر الابتسامة الفاتنة الحائرة التي كان يبدعها على شفاه ممتدة، ملتوية، تعتبر طابعا مميزا له، و يشار إليها – بطريقة مميزة– على أنها "ليوناردية". لقد أدت تلك الإبتسامة في وجه فلورنتين موناليزا من جيوكوندا– ذلك الوجه الجميل الفريد– إلى أعظم التأثير على النظارة، بل إنها قد حيرتهم كانت هذه الإبتسامة في حاجة إلى تفسير"[1].

ما يجذب الناظر هو الجاذبية السحرية في هذه الإبتسامة لقد كانت باردة بلا حياة، وقد فسرت بأكثر التفسيرات اختلافا تارة تكون بسمة فرح تعكس ملامح الفرح البادية على نفس ناظريها وتارة بسمة حزن وقد غطت كامل تضاريس وجهها في موجة حزن عاتية و موحشة تبث الحزن في نفس الناظرين و كأن تأثيرها نفسي على كل من يشاهدها.

ليست هناك قراءة واحدة يمكن أن تدعي امتلاك الحقيقة فيها و إنما هي نسبية دائما، لان طبيعتها تحيلنا إلى تعدد القراءات و وجهات النظر و إمكانية تعدد التأويلات.

لذا قد تكون بسمة فرح توحي في نفس الفنان ذكرى أمه و تثير شوقه لها، فتلك الإبتسامة الساحرة التي كانت ترتسم على ملامح أمه مجسدة كل حنانها و لأنها:" أثارت فيه ذكرى أمه فقد نفهم بالطبع أنه كان في البدء مدفوعا إلى خلق عمل لتمجيد الأمومة و حتى يرجع إليها الإبتسامة التي كان قد وجدها في تلك السيدة المرموقة و يمكن بهذا أن نسمح

[1] سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن دافنشي – دوستويفسكي، ص 59.

لاهتمامنا بان يمضي سريعا من صورة موناليزا إلى التي لا تقل جمالا عنها، و الموجودة الآن في متحف اللوفر"[1].

ربما تلك الإبتسامة تعكس لنا جانب تجسده أحد الدلالات الكثيرة ألا وهي بسمة الأم الحنون التي يفتقدها الفنان في حياته، و قد تمكن من استرجاعها من خلال الرسم مجسدا لها على شفاه تلك السيدة، فكانت تلك الإبتسامة ساحرة لدرجة أنه كان يعطيها أهمية خاصة ولمسات خاصة مبدعة توحي و توهم كل ناظر لها أن بها حياة، هي إبتسامة طالما عهد رؤيتها أيان الطفولة لتبقى عالقة بذهنه طيلة سنين مضت، فهي صورة ذهنية لم تغادر ذاكرته منذ الطفولة حتى سن الخمسين من عمره، و حين اكتمل نضوجه الفني جسد هذه الإبتسامة اليوناردية بسمة خاصة به، حيث كان يجسدها هو و تلاميذه متى سمحت لهم الفرصة، لأنه ربما في لحظة من حياته وقع تحت تأثيرها و كيف لا و هي بسمة أمه أثناء ملاطفتها إياه و ملاعبتها له، و قد وقع طويلا تحت تأثير الحرمان و الكبت اللذان يعيدانه ثانية إلى تلك اللحظة و الرغبة في تمثيل ذلك الحنان على شفاه النساء " ولكنه لما أصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه الإبتسامة بفرشاته، و زود كل صورة بها، حيث أنجزها بنفسه أو حيث أنجزها تلاميذه تحت توجيهه، كما في لوحة ليدا و لوحة يدحنا المعمدان و لوحة باخوس، إن اللوحتين الأخيرتين نوعان من النمط نفسه"[2].

ربما بسمة أمه شكلت له هوسا أساسه الشوق و الحنين لفترة الطفولة و كيف كانت أمه تلاعبه و قد كان شديد التعلق بها كي يتمثل أمه و رقتها في تلك السيدة عن طريق الإبتسامة الساحرة و التي كان يمنحها لوجوه عديدة، كان قد رسمها ربما كان يمنحهن إياها عن وعي أو عن غير وعي و كان يعطي تلاميذه التعاليم من أجل تجسيدها كما هي مجسدة في ذاكرته و إحساسه و خياله بحسب تعليماته، فذكرى أمه و استحضار بسمتها هو مدعاة للفرح أو السعادة.

ثم تعود ملامح البسمة ذاتها لتأخذ منحى آخر مخالف و منعطف معاكس للأول حيث ينكشف من خلالها جانب مظلم من حياة الفنان و يحتمل أن تكون تجسيدا لحزن الفنان نتيجة الحياة القاسية التي عاشها في مرحلة طفولته لأنه كان الإبن غير الشرعي و

1سيغموند فرويد: المرجع السابق، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

كانت طفولته متشتتة وقد عاش فترة عند أمه و بعدها أخذ بالقوة من أمه للعيش مع أبيه و زوجة الأب علما انه لم يدخل أي مدرسة أبدا.

لذا قد تكون ابتسامة حزن يحاول أن يخفيه في خفة وراء ابتسامة الشخصيات التي أبدعها طول سينين بأنامله وريشته المتميزة في براعة طول مشواره الإبداعي لذا قد " تقودنا الإبتسامة الفاتنة المألوفة إلى أن نستنتج أنها سر حب، و من الممكن أن يكون ليونارد و قد أخفى في هذه الأشكال تعاسة حبه، و هزمها بنفسه، حيث مثل تحقيق رغبة الصبي اللذي إفتتنته أمه في وحدة هانئة للطبيعة الذكورية والأنثوية"[1].

قد تكون إبتسامة وهمية ترسمها أنامله لإخفاء حزنه وتعاسة حبه لأنه لم يصادف من حب بني حواء سوى حبه لأمه والتي لم يحب إمرأة بعدها أبدا فكانت حبه لأمه لدرجة الافتتان و أنه لم يقدم على حب غيرها و لم تحتل أي أنثى محلها طوال حياته.

- **الإبتسامة الساحرة هل هي انعكاس لحقيقة الواقع أم هي نسيج من خيال مبدع؟**

نفس الابتسامة هل هي إنعكاس لحقيقة الذكريات التي ظلت في ذاكرة الفنان طويلا تداعب إحساسه طول السنين التي عاشها؟

" لقد وهبت الطبيعة الرحيمة الفنان المقدرة على أن يعبر في أنواع إنتاجه الفني عن أصفي مشاعره النفسية الخافية حتى عليه، التي تؤثر تأثيرا قويا على الآخرين، و الذين هم غرباء عن الفنان دون أن يكونوا قادرين على أن يقرروا متى تأتي هذه الانفعالات فلا يعني أن يكون هناك دليل في عمل ليوناردو احتفظت به ذاكرته كأقوى إنطباع من طفولته ؟ يمكن أن يتوقع المرء ذلك"[2].

الرسم هو نفس كل فنان تصويري و هو أنسب وسيلة كي يعكس كل مشاعره و يصب به كامل مكبوتاته و الريشة طبعا هي المجسد بلمسات ناعمة و بكل إحساس، لذلك ربما نتوقع أن تكون البسمة إنعكاس حقيقي استقاه من قاع ذاكرته لابتسامة أمه أيان زمن الطفولة و بذات القدر أيضا من الحقيقة يتساءل المرء هل هي انعكاس لأفق خيال لا حدود له من الإبداع لتكون نسيج خيال و ربما هي نتاج للحظة الهام و إبداع بها استطاع رسم ابتسامة

[1]– سيغموند فرويد:المرجع السابق، ص: 69.

[2]– المرجع نفسه، ص ص: 59.58.

السيدة لكن هو أضاف عليها من لمساته الخاصة، خاصة و أنه على دراية بعلم التشريح وقد تكشفت له كل حركات الجسم بأدق تفاصيله و قد استغل ذلك الجانب في ممارسته الفنية "ليستطيع أن يشكل الأعضاء في المواضع و الأفعال التي يمكن أن يمثلها في العرى و أن يعرف تشريح الأوتار و النظام و العضلات، و الأوتار العضلية لكي يدرك في مختلف الحركات و النبضات أي وتر و أي عضل هو سبب كل حركة و ليجعل البارزة الغليظة و ليست الأخرى التي فوق العضو"[1]

الفنان باطلاع على هذا العلم و معرفة أدق تفاصيل جسم الإنسان فأصبحت كل حركة منه هي مكشوفة المعالم و يستطيع أن يجسد بخياله أي حركة عليه فقط استحضار الحركة بتفاصيلها داخل صورة ما " المصور لا يقوم بتقليد الطبيعة أو محاكاتها لكنه يخلقها فنيا من خلال رؤيته الخاصة و أدواته المتميزة و يظهر هذا بوضوح بصفة خاصة حينما يتصدى الفنان لتعامل مع النغمات اللونية "[2].

الألوان هي العنصر الأهم في اللوحة فمن خلالها تتجسد اللوحة و تتشكل الملامح وتعطي تفاصيل كل انفعالاتها و بها ينسجم الرسم و يتناغم و فناننا قد أبدع في تقنية الألوان و تميز لدرجة خلق ابتسامة اتسمت باسمه فكانت ليس لها مثيل في عالم التصوير خاصة و عالم الفن عامة حيث سميت بـ (الابتسامة اليوناردية).

- **متعالي الموناليزا بين انعكاس الواقع و التجسيد المثالي:**

اللوحة قد تكون تجسيد لواقع عاشه الفنان بطريقة ما و في فترة ما من حياته لذا نجد البنية النصية للموناليزا "صيغة بنائية متفردة آنذاك، تتمثل في تشكيل تكوين مركب من (بنية الجسد الأنثوي مضافا إليه الخلفية التي تمثل منظرا طبيعيا)"[3].

فالمرآة المبهمة التي رسمها الفنان جالسة في رواق مع الخلفية الغامضة لمنظر طبيعي واسع لجبال ممتدة متجمدة و طرق متعرجة و كذلك آثار لجسر مكسور هي علامات ربما

[1]– روبرت جولد ووتر ماركو تريفيس: الفن والفنانون، تر: مصطفى الصاوي الجويني، مطابع الهيئة المصرية للكتاب الإسكندرية، مصر، د ط، 1997، ص: 47.

[2]– شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في الفن، ص: 81.

[3]– محمد علي علوان: المقاربات الدلالية للأنساق في بنية الموناليزا، نابو للبحث والدراسات، ص: 127.

تقود لواقع الفنان الذي ينقله بطريقة ما في رسالة خاصة يحاول إيصالها لنا الفنان " لأنها تعطي إشارات فاعلة للترابط بين الإنسان و الطبيعة، سيما و أن فاعلية النسق البنائي لهذا الترابط قد بنى وفقا للعلاقة بين لباس الموناليزا و وضعية شعرها من جهة و بين تموجات الوديان و الأنهار الخيالية خلفها من جهة أخرى".[1]

كما قد تكون ابتسامة أمه– حسب رأي فرويد– " فإنه وقع طويلا تحت تأثير حرمان نوع من الكف يضعه من العودة الثانية إلى الرغبة في مثل هذا الحنان"[2] في إبداعه الذي سكب فيه كل طاقته كي يشبع تلك الرغبات واستحضار الأم في شخص الموناليزا من خلال ملامح الإبتسامة و جعل هذه الابتسامة واقع يجسده على شفاه كل شخصياته المحببة في إبتسامة ثابتة على شفاه مستطيلة متعرجة تميزه هو بالذات و يشار إليها بوصفها سمة "ليوناردية".

اتسمت فنون عصر النهضة بطابعها المتفرد و مثالية مواضيعها إذا كان الأمر كذلك فهل لوحة الموناليزا تجسيد لمثالية استقاها من الحضارات السابقة.

ربما ينظر إلى صورة الموناليزا على أنها صورة تمثل " الأم المقدسة" يعني" الأم الأصل ذلك المعنى الذي كان يفهمه رجل العصور القديمة، فهي لم تكن مجرد إما للجنس البشري و إنما كانت أبعد من ذلك... إنها نموذج من الصور الشخصية التي تتمتع بروحانية مكثفة إذ أنها رمز الأنوثة الأبدية باعتبارها واهبة الحياة و بمعناها الميتافيزيقي تمثل الطبيعة، لذا صورها دافنشي محاطة بعناصر الحياة (الهواء، الماء، الأرض) هكذا بدت كتجسيد رائع للروح الممزوج بنوع فريد من السمو"[3].

اللوحة ربما تحمل هاته الدلالة و هي تجسيد للام في أسمى تجلياتها لأنها الحياة المقدسة التي يجسدها على السطح التصويري مستثمرا تقنياته إلى جانب الشكل والمضمون

[1]– محمد علي علوان: المرجع السابق، ص: 127.

[2]– المرجع نفسه، ص: 129.

[3]– المرجع نفسه، ص: 124.

ليعطي دلالات نسقية تأليفية للصورة و التي " تتشكل لصورة مثالية أكثر من كونها صورة لإمرأة حقيقية"[1]

هذه قد تكون مثالية تجسد رؤيته المقدسة للأم و المرأة المجسدة للحياة وفق رؤاه الخاصة وكذلك من المعروف في أسلوب ليونارد قد تكون اللوحة هي نتاج بحث عن الجمال ومثالية الجسد و" البحث النموذجي في جسم الإنسان الطبيعي في شكله المثالي الذي قام في عصره وهو الكمال (...) هذه الأجسام المثالية ضخمة جليلة، جميلة وقوية– أجسام أشخاص ترمز إلى المثل الأعلى للجنس البشري صفاؤها صفاء دنيوي و هو الطابع المميز كما هو معروف بعصر النهضة الذهبي".[2]

الفنان قد يميل إلى بمنتجاته إلى المثالية هل هي سمة من سمات عصر النهضة فقط أم أنه كانت متأثر بالحضارات السابقة ومثليات المتأثرة " بالمعنى الأفلاطوني و هذا أول مظهر مسجل في تقاليد الفن المثالي بين فناني النهضة"[3].

لفظة (مثال) (Edéa) هي الخطاب الجديد بالاعتبار وقد تم استخدامه في نتاجات تلك الفترة لتصبح سمة مصاحبة لكل فنان من تلك الفترة.

- **سحر الابتسامة المشفّر:**

تعد اللوحة عالم مليء بالأفكار التي بثها الفنان من خلالها بوعي منه أو في حالة لا وعي تراها تارة تبتسم في هدوء و تارة تسخر و تتوعد بملامح تتميز بالازدواجية التي تتضمنها تلك الابتسامة " احتوائها على الرقة غير المحددة و الوعيد المشئوم"[4] و هي من ناحية تكسوها رقة لا مثيل لها تبتسم في دلال و تنشر سحرها على كل ناظر لها و من ناحية أخرى تراها ساخرة و ربما عمد الفنان في رسمه أن " أدخل في مظاهر الرقة في ملامح وجه هذه الأنثى بنوع من التعاطف في إحساسه بأنه قد نقل السمات و خاصة الابتسامة الغامضة و النظرة الغريبة إلى كل الوجوه التي رسمها بعد ذلك، إذ يمكن إدراك

[1]– المرجع نفسه، ص: 128.

[2]– روبرت جولد ووتر ماركو تريفيس: الفن والفنانون، ص: 65.

[3]– بيرنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ص ص: 349، 350.

[4]– سيغموند فرويد: التحليل النفسي و الفن، ص: 67.

وجوه الغرابة التقليدية للجوكوندا – فوق كل شيء– بوضوح تام في ملامح ماري في صورة القديسة آن"[1] الفنان قد يكون ببراعته جسد ملامح الرقة المستقاة من صور القديسة آن، لكن في الآن ذاته تحظر ملامح السخرية وأفكار الوعيد" إنني أدرك ما تفكر به"[2].

الفنان ربما أراد أن يرسل رسالة تتم بطريقة ما عن أفكار معينة بطريقة خاصة تحت ملامحها الساخرة المنسجمة مع المضمون الذي يصل إلى درجة بث الخوف في نفس المشاهد لها، فهذه الخاصية برع في تجسيدها الفنان من خلال الرؤيا في تصوراته العامة والكلية للوحة .

- **الموناليزا و التداخل الجنسي:**

تبين لوحات تلك الفترة اهتماما غير معهود بالأنثى وأهميتها فضلا عن ذلك في معايير جمالهن إذ كان الأمر كذلك فهل " تعد السيدة الشابة التي في الصورة من جميلات عصرها نظرا للمركز الاجتماعي لهذا المواطن الثري الإيطالي الذي كانت لديه فرصة الإختيار شك إلا أننا نجدها تبدو بصدر نحيف، كنتيجة لوجود مشد الصدر الذي كان شائع الاستعمال وقتئذ و نجدها ذات معدة ضخمة نتيجة لوضعها المائل حسب آخر طراز ولطيات القماش من أمامها، و لن يرى معظم الناس اليوم عند هذا الرجل أو المرأة جمالا"[3]

الفن القديم لا يدل على وجود مفاهيم مختلفة لجمال الجسم فقط قد يدل ذلك على وجود مقاييس جمالية أو مقاييس فنية مختلفة في مختلف العصور و الثقافات.

اللوحة قد تمثل حقا الأنوثة بتجليات جمالها من جهة و من جهة أخرى نجد الفنان يواجه نفسه بطريقة ما و ربما من الممكن انه وضع جزءا كبيرا من طبيعته و ملامحه بالصورة " التي كانت ملامحها منذ وقت لا يذكر قد طمرت في روح ليوناردو مع نوع من التعاطف الغامض"[4]

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 62.

[2]– سيغموند فرويد:المرجع السابق، ص: 37.

[3]– بيرنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ص: 188.

[4]– المرجع السابق، ص: 62.

قد يظهر الفن واقع الإنسان الفعلي في الوجود و لا يمكن للذات أن تعبر عن وجودها داخل العالم فماهية الإنسان ما هي إلا ماهية جوهره بالنسبة للوجود إلى جانب ذلك قد تكون محاولة منه في إيصال رسالة معينة من خلال اللوحة، أو هي تعبير عن نفسه بشكل ما!

- **الرغبات المكبوتة و اشكالية الصورة بين الوعي و اللاوعي:**

كل عمل فني له شكل و له مضمون و يقصد بالشكل الهيكل العام الذي يقوم عليه بناء العمل الفني، إما المضمون فهو المعنى الذي يحمله هذا الشكل في طياته و ينقله إلى الآخرين الذين يفدون لرؤية هذا العمل"[1].

الشكل هو كل ما يتبدى على المساحة التصويرية" أما بالنسبة لمضمون اللوحة فهو تلك الأفكار و الرؤى و العواطف التي يسكبها الفنان على سطح اللوحة و هي نتاج لثقافة الفنان و عقائده و عاداته و تقاليده في الحياة و المجتمع و الطبيعة"[2]

قد يعكس الفنان أفكاره بفنه و قد حملت أفكاره و أبعاده الفلسفية للحياة فطرح من خلال اللوحة فكرة التوازن بين الذكر و الأنثى هذه الفكرة قد تكون أفكاره المعارضة للكنيسة قد تكون امتداد لأفكاره المعاكسة لأفكار الكنيسة أنه " أزال آخر ما تبقى لديه من الارتباط الديني من الشخصيات المقدسة و وضعه في الصورة الإنسانية لكي يصور فيها أحاسيس إنسانية عظيمة و جميلة"[3].

قد نلاحظ أن فن الفنان هو صرخة واضحة على رفض القوانين الكنيسة و سلطتها خلال فترة عصر النهضة التي كانت المنعطف الحاسم و قطيعة مع الحاضر فكان التغير جذري خاصة في مجال الفن و براعة التصوير فكان " على المصور الجيد أن يصور شيئين رئيسين، أعني الرجل و عمل عقل الرجل، الأول سهل و الثاني صعب لأنه ينبغي أن يمثل

[1]– محمد البسيوني: أسرار الفن التشكيلي، ص: 125.

[2]– فواز يونس: كيف نتذوق اللوحة، العربي، العدد 511، جوان، 2001، ص: 155.

[3]– سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، ص: 77.

من خلال إشارات حركات الأطراف، و تلك يستحسن أن تتعلم من الأخرس الذي يجعلها أكثر وضوحا من أي نوع آخر من الرجال"[1]

اللوحة هي زخم من الدلالات لعدة أفكار وكذلك قد تحمل في طياتها مكبوتات و خفايا عقده النفسية لذا " لسنا بحاجة إلى توقع أي شيء عند ليونارد و لا آثار رغبة جنسية لم تتغير و تلك – على أي حال– إلى اتجاه واحد، ويسمح لنا أن نعده بين مرضى الجنسية المثلية، لقد تأكد دائما أنه لم يتخذ إلا الغلمان و الشباب الوسام بصورة ظاهرة، تلاميذها له (...) و حيث كان يختارهم بالنظر إلى جمالهم أكثر من موهبتهم (...) فلم يستطع أغلبهم أن يستقلوا عن أستاذهم و اختفوا بعد مماته دون أن يتركوا سيماء محددة في تاريخ الفن"[2].

ربما كان الفنان يعاني من الجنسية المثلية و قد تعكس لوحة الموناليزا ذلك في بعض من مضامينها التي حملت بذور كبت قد يكشف بعض الجوانب المظلمة من حياة الفنان.

كما يحتمل بعض الدارسين أنه كان يعاني من هذه الحالة بسبب حبه الشديد لأمه والعناية الخاصة التي أولتها له خلال طفولته زيادة على ظروف حياته و هو الطفل غير الشرعي للموثق سير بييرودافينشي "Ser Piero da Vinci" الذي لم يعترف به إلا بعد عجزه أن يكون له طفل مع زوجته الثانية.

2-2- اللون و فائض المعنى:

اللون هو أهم المكونات الأساسية لفن التصوير، وبعده بنية أساسية في تشكيل الصور بكل جوانبها من الشكل إلى المضمون، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية وإمضاءات دالة تعطي أبعاد فنية في العمل الفني على وجه الخصوص.

"إن اللون يمنح الحياة و الوجود قيمة لا يمكن إغفالها فهل نتخيل أنفسنا نرى لونا واحد؟، هل نشعر بلذة الجمال لو اختلفت الألوان من الأرض و أصبحت بلا ألوان؟

[1]– روبرت جولد ووتر ماركو تريفيس: الفن والفنانون، ص: 48.

[2]– المرجع السابق، ص 51.

عالما مخيفا يبدو لك كالصحراء الممتدة بلا ما أو شجر أو نهاية"[1].

الألوان أساس جمال الحياة، فلا نتخيل حياتنا من دون ألوان ومجرد التخيل يدفع النفس إلى النفور والعور بالملل فلا حياة بلا لون، لأن الطبيعة بألوانها تبث البهجة في الأحاسيس و النفس.

نعلم أن الضوء هو أساس اللون " و تاريخيا فإن هناك شبه اتفاق على أن أول من أهيم بدراسة الألوان دراسة علمية هو السيد إسحاق نيوتن "I. Newton" عند نهاية القرن السابع عشر عندما قام يجعل شعاع من الضوء يمر من عدسة منشورية وظهر له- بطريقة عامة- أن شعاع الشمس يتكون من سبعة إشعاعات ملونة هي على التوالي البنفسجي والنيلي والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي والأحمر"[2].

هو أكد أن الضوء يتكون من سبعة ألوان و هي الأساسية عن طريق التجربة التي قام بها، فألوان الطبق واحدة من المعجزات الإلهية الباهرة و الآيات الكبرى التي تتجلى فيها قدرة الخالق تبارك و تعالى في بديع صنعه و خلقه، و بما أننا لا نستطيع العيش دون ضوء وكذلك لا نستطيع العيش دون ألوان فكان الإهتمام بالألوان من قبل الإنسان و خاصة الفنانين المبدعين لتجسيد ألوان لوحة الموناليزا فسحة لرونق الإبداع و خيال الفنان بتداخل الألوان و تناغمها في تمازج مع تعابيرها في خطابات مسترسلة توحي بها لغة الألوان وظلالها.

فلغة الألوان سايرت الإنسان في بيئة المختلفة و بما تطلبته حضارة الطويلة، بمختلف عصورها و هذه الألوان تخلق لغة خاصة إذ لها مدلولاتها و أسرارها بما تحمله من طاقات إيجابية تقوى دلالاتها بما تحدثه من إشارات حسية و انفعالات نفسية في المتلقي لأن الألوان لها طاقة تأثيرية على الجو العام في كل شيء.

[1]- طاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، شفا بدران، غمان، الأردن، ط1، 2008، ص ص 10، 11.

[2]- برينارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ص: 105.

و استخدام الألوان كان شائع و موجود منذ القدم في مجال الفن والتصوير بداية " فإن الرسامين كانوا يستخدمون خليطا لونيا من صبغات مائية يتم من مزجها مع صفار البيض"[1]

حيث كانت هذه الألوان تتصدع وتتكسر في بعض أجزاء اللوحة كما لم يتمكنوا من رسم اللوحات التي تتطلب تمازجا لونيا.

" وفي القرن الخامس عشر، و على حين غرة استطاع الرسامون الفلمنكيون أن يستخدموا الألوان الزيتية ذات الملمس الناعم و البراقة التي تتدرج من الفاتح إلى الغامق والعكس، و يرجع فضل اختراع الألوان الزيتية إلى " جان فان آيك" "[2].

صحيح أن هذه الألوان كانت موجودة من قبل لكن هو من طورها و كذلك استطاع أن يطور طريقة جديدة لاستخدامها و إعداد مكوناتها بطريقة علمية و استطاع من خلالها أن يجعل الألوان تجف دون أن يعرضها لأشعة الشمس، و قد أثبتت هذه الألوان قدرتها على التحمل و قدرتها على مقاومة التصدع.

" و لم يمر وقت طويل حتى استطاع الرسامين إنتاج لوحات ذات درجات لونية متعددة و ألوانا أكثر جمالا و أكثر تناسقا و تباينا باستخدام الألوان الزيتية، و لم يمر وقت طويل حتى استطاع الرسامون في القرن الخامس عشر اكتشاف سر الألوان الزيتية بعدما توصل إليه الفنانون الفلمنكيون الأوائل و لذلك انتشرت الألوان الزيتية في إيطاليا في بادئ الأمر ثم سادت جميع أنحاء أوروبا"[3].

أصبحت الألوان الزيتية و تقنياتها وسيلة كل فنان في تصميم أعماله مع دراسة الأثر المراد من خلف هذه الألوان في مساحة التصوير البيضاء و عليه يجب على الفنان أن يختار الألوان المستخدمة فيه مراعات تأثيراتها النفسية سواء بالسلب أو الإيجاب بما يوافق موضوعه.

---

[1]– هيرمان بلاي: ألوان شيانية و مقدسة (اللون و المعنى في العصور الوسطى و ما بعدها) تر: صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة أبو ظبي، ط1، 2010، ص: 69.

[2]– المرجع نفسه، ص: 70.

[3]– المرجع نفسه، ص: 70.

فاللون يلعب دورا مهما في فضاء الصورة و هو أداة فنية تساهم في تشكيل لغة الصورة بما تحتضنه من إيحاءات و بناء جسر تواصلي عبر لغة رمزية لا تقف عند حدود الدلالات البسيطة بل تجاوزتها إلى لغة الإشارة اللونية لأن دلالة كل لون تختلف و تتعدد باختلاف الثقافات و الاستخدامات.

" لقد إرتبط اللون أيا كانت درجته ارتباطا وثيقا بموضوعه سواء كان ذلك موجودا بخصائص جسمه أو جماد هامد لا حياة فيه بما يعني أن ذلك اللون يشي بأمر مميز عن ماهية هذا الشخص أو كنه ذلك الشيء"[1].

هذا يعني أن تأثيرها ومدلولها الخاص منذ العصور والحضارات القديمة قائم ومستمر رغم تغير هاته المدلولات و المعاني المهم أن أهميتها و حاجة الطبيعة والكون لها حتمية فلا حياة و لا ألوان و لا قيمة للأشياء بلا لون.

" يرى الإنسان الألوان على أنها ألوان باردة أو حارة، فالألوان الحمراء و البرتقالية والصفراء ترتبط بحرارة الشمس و النار، أما الأزرق و الأخضر و البنفسجي فترتبط ببرودة الأوراق و البحر و السماء بالرغم من أن الأحمر و الأصفر و البرتقالي تعتبر ألوان الإثارة العالية عموما، و أن الأزرق مضمون الرسالة النفسية التي يعكسها تصميم معين فعلى سبيل المثال استعمال تركوا أن خصائصه قريبة من ألوان البحر سيكون تأثيره النفسي أكبر من استعمال الأخضر المزرق "[2].

ما نلاحظه أن تقارب الألوان هي درجاتها هذا لا يعني أنلها نفس الدالة و نفس المدلول و كذلك يختلف الإحساس في نقل ما تنقله للمتلقي، و كذلك يختلف درجات توافقها مع الأشياء فهناك ألوان تناسب الشكل و توافق المضمون و على الفنان أن يكون حذرا في الاختيار و دراسة مدى التوافق و الانسجام بما يحقق له الرضا خلال العملية الإبداعية.

لذا " يلعب التناسق العام للنغمات اللونية في الطبيعة ملهما لإعادة توافقها بشكل خاص في توافقها و تنافرها و كذلك في اهتزازاتها الغامضة للنغمات اللونية، و مع ذلك

[1]– المرجع السابق، ص: 21.

[2]– رمزي محمد العربي: التصميم الجرافيكي، مكتبة المجتمع العربي، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص: 144.

فالعملية الإبداعية هي دمج بين عالم داخلي و عالم خارجي ينعكس كل ذلك في انسجام مع أفكاره و ترجمته هذا الشعور في العمل الفني"[1].

تناغم الألوان شرط أساسي على الفنان أن يجاهد في تحقيقه رغم أن " الألوان لا تستقر على حال واحدة و بسبب تقلباتها و تغيراتها يعتقدون بأنها مجرد أشياء سطحية، يبدو أن هذا التصور ناتج عن رغبة البشر في الاستخفاف من الأشياء التي لم يستطيعوا إدراكها، كما فشل العالم المعاصر في التوصل إلى حقيقة الكثير من الأشياء"[2].

2-2-1- جمالية دقة اختيار اللون:

جانب الألوان هو عنصر أساسي باللوحة و الاستغناء عنه أمر مستحيل لأنه لا وجود للوحة دون ألوان فهي ماهية اللوحة، فهي تزخر بألوان عديدة " أما اللون الطاغي على اللوحة فهو اللون الأخضر الخاص بثوب ليزا و اللون الذي يميل إلى الأصفر و هو لون بشرتها و هناك ألوان ثانوية كاللون البنفسجي في السماء و الذي يدل على غروب الشمس، أما اللون الأخضر فخاص بمناظر الطبيعة و يدعوا إلى الهدوء و الازدهار كما استخدم تقنية الانعكاس والحركة في تشكيل حدود و معالم الجسد حتى تبدو و كأنها جسم حي"[3].

اللوحة ذات ألوان داكنة مظلمة كالزيتي (الأخضر) و البنفسجي و هي ألوان مركبة ممزوجة، تسيطر الألوان الموحدة على معظم معالم اللوحة بحيث تعطيها وحدة متكاملة مع كل الأجزاء دون الأخذ بعين الإعتبار للمسافة بين الشخصية في الوسط و الخلفية كما تعكس الألوان إنارة قادمة من الجانب الأيسر الذي يظهر على وجه الفتاة و على يدها بشكل واضح، كان الفنان صادق بذلك ليجعل الظل أسفل الذقن و تحت اليدين يدل و يؤكد أن النور من الأعلى لجهة اليسار و لم يتطرق الفنان لإضاءة الخلفية و قد بدت لعبة النور والظل و اضحة لكن دون استخدام للون الأبيض بشكل واضح مع استخدام تقنية المزج بأسلوب الطبقات الخفيفة للوصول إلى هدفه دون اللجوء إلى السمك ليبقى ملمس اللوحة ناعم.

---

[1]- شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص: 30.

[2]- هيرمان بلاي: ألوان شيطانية و مقدسة، ص: 10.

[3]- المرجع نفسه، ص: 191.

2-2-2- محاولات تفكيك شفرة اللون:

دلالة الألوان لا تتصف بالثبات و لاسيما " أن قدرة الألوان على الخداع البصري كانت برهانا على أن الألوان ليست سوى ظواهر خارجية للأشياء، لا تمثل جوهرها و لا تعبر حقيقتها، و لم تستطع الوسائل العملية التقليدية أن تحول الألوان إلى أدوات ملموسة لقياس المسافة و الاتساع أو التذوق أو الرائحة ويمكننا إدراك الألوان باعتبارها ظاهرة ضوئية متغيرة، و يمكن لهذا الإدراك أن يتبدل مع مرور الزمن"[1].

الألوان تستخدم بطريقة تجذب أنظار الرائي و تحرك مشاعره بحسب إدراكها و قد تبدل هذا الإدراك مع مرور الزمن و قد تكون خالية من أي معنى أو مغزى في بعض الأحيان.

ما نلاحظه على اللوحة أن أهم لون هو اللون الأخضر الذي يأخذ مساحة كبيرة من اللوحة و قد غطى كامل ثوب السيدة ليزا، حيث كان في مجال عالم الموضة من ألوان التي تحتل الصدارة.

- **اللون الأخضر:**

يعد اللون الأخضر من أكثر الألوان وضوحا و استقرارا وهو من الألوان المحببة ذات الإيحاءات المبهمة لارتباطه بأشياء مهمة في الطبيعة أصلا كالنبات والأحجار الكريمة ثم جاءت معتقدات دينية وعدت هذا الارتباط بالخصب والشباب و هما مبعث فرحة الإنسان"[2].

ربما يحاول الفنان أن يبين لنا دور اللون الأخضر في زرع الهدوء في النفس ودلالته التي تعبر عن الحياة لأنه من الألوان المحببة لدى الإنسان فهي تخلق وازعا من الفرحة والسرور لأنه لون الطبيعة الجميلة الغناء الربيعية و الأخضر فيها رمز البقاء و الحياة والاستمرار، وإذا حاول الفنان ربط بالشخصية المرسومة فهو رمز البقاء والخلود ولا طالما كان الفنان مؤمنا بالتوازن بين الذكر و الأنثى (الذكر/ الأنثى). و أهميتها في استمرارية الحياة و استمرارية الجنس البشري هذا من ناحية ومن ناحية أخرى إحتمال أنه ربط اللون الأخضر بالجمال، و البداوة، و بالصيغة الجمالية للطبيعة و بجوانبها المضيئة الجميلة

[1]- هيرمان بلاي: ألوان شيطانية ومقدسة. ص: 10.

[2]- عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1997، ص: 210.

والواحات الخضراء و ربط هذا كله بالأصالة و العراقة المتمثلة في البداوة و ذلك من خلال جمال السيدة الجميلة و سحر المنظر الطبيعي و كأنه حلم.

و كذلك من الدلالات الإيحائية أن الفنان ربما رمز به إلى المدلول الديني و دلالته على القداسة و هو من يقدس "أمه" و" الأم الأصل" في لوحته التي تحمل أفكاره ورسالة تقديسها و هي التي رمز لها بعناصر الحياة الثلاث (الهواء، الماء، الأرض) و إعطاءها معنى الحياة المقدسة من قداسة الطبيعة.

تتعدد الدلالات للون الأخضر التي قد تكون إحداها أنه لم يرتبط بالجمال فقط إنما على دلالات أخرى ربما أراد الفنان من خلال مدلول الشهادة ونرى هذا في تقديسه للشخصية و ربطها بقداسة مريم العذراء.

كذلك يعد اللون الأخضر أكثر الألوان عرضة للتشويش، و لأنه لون الأرض و الطبيعة على الخصوص أصبح مثار الاتهام من قديم الزمان، إن السيرورة الدائبة الواضحة للطبيعة كما تتجلى ف تغيير الفصول، يعني أن كل ما هو أخضر يحمل في ذاته خاصية الزوال و لا يمكن التعويل عليه أو الوثوق فيه " و يمكن توضيح ذلك بمعنى أقوى تأثيرا إن كنا ممن يأخذون مأخذ الجد الإعتقاد في تغيير الخطوط و تقلب الأقدار للذات يجلبان عشوائيا الخير والشر"[1].

و بذلك يأخذ اللون الأخضر دلالات أخرى و قد يدل في هذه الحالة على قدر المرأة المتغير و النتقلب تقلب أهوائها وقد يكون دلالة على الحب العذري في نقائه و بما يعنيه الأمل و النقاء والتفاؤل وربما استعمله من أجل رائحة النفس آخذا ذلك بالاعتبار خلال تفكيره بالمتلقي لأن " السطوح الخضراء اللون مريحة للنظر و لا يزال هذا التأثير محل اعتراف إلى يومنا هذا"[2].

يبقى اللون الأخضر لون متعدد الدلالة ومنفتحة و أيضا ربما هو تعبير عن الأشخاص محبي الحركة و المنافسة و يتمتعون بالمبادرة والإبداع كما أنهم مفعمون بالأمل

[1]– هيرمان بلاي: ألوان شيطانية و مقدسة، ص: 136.

[2]– المرجع نفسه، ص: 136.

و الخيال و هو لون يحبذ ارتداه في المواقف التي تحتاج التحلي بالقيادة كما يدل على الشخصية اللطيفة و المتواضعة.

ربما في هاته الحالة هو يعبر عن ذاته ويرمز به لمكنوناته وإحساسه زيادة على حبه للعلم وهو رمزا من رواد النهضة وقد ربط ذاته بالشخصية إن لم تكن ذاته بطريقة ما.

وقد يكون إختيار اللون الأخضر راجع إلى رغبته الشخصية و حبه له تفضيلا عن باقي الألوان لأنه لون الفنانين على إختلافهم ... ولدى النفوس المرهفة الحس... و هؤلاء الأشخاص يفضلون الحياة المتقلبة الدائمة الحركة و النشاط، على الحياة الهادئة التي تسير على وتيرة واحدة...، أما الدقة فهي أبرز خصالها...، و هو يسيرون إلى تحقيق غاياتهم بخطى وئيدة و لكنها ثابتة كفيلة بأن توصلهم إلى هدفهم المنشود...، و فضلا عن هذا فهم يعرضون كيف يحافظون على شبابهم حتى في سن متأخرة و كأن اللون يحاكي الفنان ذات الفنان و يخبرنا عن تفاصيل تميزت بها شخصيته.

كما قد يكون رمزا للإزدهار خاصة و أنه زيادة على حضوره في لون الفستان كان حاضرا في المنظر الذي غطى خلفية اللوحة وهو لون ذو مفهوم أهم ما يدركه الناس فعندما يحتو المحيط من حولنا و فرة من اللون الأخضر و نقصد بها الأشجار و النباتات فهذا دليل على وجود المياه و بالتالي إحتمالية أكثر لحياة رغيدة بوفرة الخيرات و إذا وجد اللون الأخضر من حولنا يبث فينا الطمأنينة

و الفنان عندما رسم اللوحة كانت في عصر النهضة فلا يخفي علينا الإزدهار الذي كان قائم آن ذاك خاصة في المجال التجاري و الفني... وربما تكون دلالة استخدامه على البعث و التجديد و الإنطلاق والحياة " يرتبط اللون الأخضر بباعث نفسي في بعث الحياة وذلك لأن الحالة النفسية تنعكس على المحسوسات و المعنويات... "[1]

إذن قد يكون استخدامه رمزا للحياة و الحركة و السرور لأنه يهدئ النفس و يسيرها وهو ربما تعبير عن الحياة و الغضب و النماء، و الأمل، والسلام، والأمان، والتفاؤل، وهو لون الربيع و الطبيعة الحيَة و الحدائق، والأشجار، والأغصان، والبراعم، و حاول أن يبين

[1]– عمر أحمد مختار، اللغة و اللون، ص: 210.

لنا دور اللون في زرع الهدوء في النفس ودلالته التي تعبر عن الحياة و الطبيعة الجميلة الغناء الربيعية.

اللون الأزرق: هو لن متعلق بالنفس و الروح، حيث يعبر عن الوقار و السكينة و الهدوء و الصداقة و الحكمة و التفكير، و هو اللون الذي يشجع على التخيل الهادئ و التأمل الباطني ويخفف من حدة الغضب ومن ضغط الدم ويهدئ النفس " و للون الأزرق مكانة في العبقرية و أهلها و بهذا أصبح هذا اللون مقدسا عند اليهود...."[1]. إذا كان الأمر كذلك يحتمل أنه اختيار هذا اللون رمزا لعبقريته ومكانته في ذلك العصر و ما توصل إليه من إنجازات علمية فكرية وفلسفية و خاصة الفنية حتى لقب بأنه رمز للنهضة.

كما ينقلنا اللون الأزرق المستعمل في اللوحة على عالم الصفاء و الشفافية، و غالبا ما يتصل بعالم السماء وعالم الأرض، من ماء البحار و المحيطات وغيرها من الأمكنة و مع أن السمة الغالبة للون الأزرق يحمل معنى الصفاء و الإمتداد وقد يأخذ اللون دلالات كثيرة و مختلفة إلى حد ما. و ما يحدد تلك الدلالات هو السياق الذي يقع فيه اللون، أو إرادة الفنان في تحميله ما يريد من وظيفة ليخدم به غايته.

و من دلالاته أنه دال على الصوفية التي تدل ربما على انجذاب الفنان إلى مظاهر الكون بالزرقة، و ما يتعلق بالنفس و الروح و تصوفها في الدنيا وترك ملذاتها وتكريس الحياة فقط لعبادة الله تعالى، ربما يرجع ذلك لكون اللون الأزرق أحد الثلاث عناصر المرتبطة بالحياة و هو الماء حيث رمز بهذه العناصر لتقديس الحياة الكونية من جهة ومن جهة أخرى إلى حياة الأم الأصل من أجل محاولة إيصال رسالة منها ما قد يدل على الصفاء، والنقاء والشفافية، والامتداد، والوقار، والسكينة، والهدوء من خلال الشخصية الجالسة في الفضاء المفتوح ومن خلفها زرقة السماء و الجبال الجليدية و زرقة الفضاء تدل على التأمل الباطني ومظاهر الكون و تدبيره ربما هو دلالة على رؤيته الفلسفية للحياة من جهة و من جهة أخرى يقسم بدلالة الشفافية التي يرمي إلى البعيد، و التدفق، والسيلان، والعطاء، الذي يحاول أن يجسده الفنان من خلال ذكرياته في صورة جديدة ترتسم و تتلون ألا وهي صورة الحب، التي من الممكن أن تجسد صورة الحنين لأمه بتلوين الخلفية بالأزرق الذي أخذ دلالة الحب

[1] المرجع السابق، ص: 164.

والثبات و كذلك جسد السماء التي قد تحمل معنى الصفاء و الراحة لتدع حله وتقوية في انسجام تام بين أجزاء اللوحة و اللون.

تبقى هذه الدلالة إحدى الدلالات الأوفر إيحاءات السلبية و في الوقت ذاته على طائفة من التأويلات المجندة، و لا بد أن كذلك علاقة وثيقة بالدلالات والإيحاءات الصريحة المتعلقة بذلك اللون " وكلما زاد ارتباط اللون الأزرق بما هو ديني إلهي مقدس، وما هو أبدي أزلي أشتد التضاد واحتد مع نظيره الأرضي، ولما كانت زرقة القبة السماوية تمثل ربط بين السماء والأرض"[1]، ربما هو دلالة على معارضة للكنيسة آن ذاك بفكره المتحرر و فن الهادف و الزاخر برسائله المشفرة من خلال عمله الإبداعي الذي أبدع في انجازه

و من دلالات الحزن والكآبة هناك ربما ما يدل عن وجود نكبات نفسية و أزمات حياته وقد يكون استرجاع الزرقة دال على إيجابياتها فلذا نعتت بالهادئة و تكثر صفة الهدوء والصفاء للزرقة لتعني ربما الاستقرار والتأني وربما بحثه الدؤوب عنها من خلال الأفق الممتد بين زرقة البحيرة و السماء الزاهية هي ربما دلالة إحساسه بالحزن والإبتعاد التي يشعر به تجاه حياته المفقودة التي يفتقدها جراء افتقاده لأمه و كل ما عاناه في فترة طفولته و حرمانه من حنانها في سن مبكرة و هو في أمس الحاجة لها.

و من دلالاته الإيجابية أنه يدل على الذكاء، و التواصل، و الثقة، و الكفاءة والطمأنينة والواجب، والمنطق، والحكمة، والتأمل، ويعتبر لون الوضوح في التواصل مع الآخرين كما يعطي إحساسا بالسعة و هو لون السماء والبحر بالرغم من ذلك هو لون بارد غير عاطفي وغير ودي

إذا كانت دلالة اللون كذلك في ما يستحضره في اللوحة هو ربما دلالة للجانب المشرق من حياته فكان اللون الأزرق رسالة تعبر عن الذكاء الذي تمتع به و ثقته بنفسه الحالمة وكفائته التي أثبتها من خلال بحثه و علمه ومنجزاته وهو الفتى العصامي الذي لم يدخل مدرسة أو جامعة قط بحياته.

- **اللون البنفسجي:**

من دلالات اللون البنفسجي السمو و الروحانية، و إلاحتواء، و الرؤية، و الرفاهية والأصالة، و الصدق، و الجودة، و في الجانب هو دلالة على الكتمان و الكبت والدونية.

[1]- هيرمان بلاي: ألوان شيطانية ومقدسة، ص: 139.

وقد كان من " الألوان التي تحتل الصدارة آن ذاك هي اللون البنفسجي، والأرجواني الفاتح، و اللافاندر (الخزامي) بالإضافة إلى الأزرق، و الأخضر، واللون الذهبي، واللون الأرجواني الساحب بالإضافة إلى الأزرق و الأخضر"[1].

يعتبر اللون البنفسجي لون ملكي حيث يعبر عن التميز والتفرد فيسمو بالفكر والروح عاليا و يشجع على التأمل العميق و التدبر و لكن الاستخدام المفرط له بطريقة خاطئة يقلل من قيمته فيدل على الشيء الرخيص و القبيح بشكل أسرع من أي لون آخر

ربما يرمز به الفنان إلى فكرة التميز و السمو بالفكر و الروح للحياة المقدسة وفلسفته للحياة الكونية العظيمة و المقدسة وقد استعمل اللون في التدرجات اللونية للسماء وما ترمز له من عظمة وامتداد لعظمة الخلق والخالق في إبداعه.

ومن تلك الدلالات الحاضرة و الغائبة للون أنها ربما تحضر دلالة السمو بالشخصية الغامضة التي تدفع كل من يراها إلى فكرة التأمل و الخوص في تدبر فك أسرار و غموض الشخصية ليزا خاصة بابتسامتها الساحرة في انسجام مع كل الألوان المحيطة بها في فك شفرات اللوحة ككل.

الفنان لم يفرط في استخدام اللون وقد أبدع في وضعه بكافة تدرجاته ومستوياته كيف لا و هو صاحب الريشة السحرية والأنامل الذهبية لتكون أشهر لوحة بالعالم.

و من دلالات اللون البنفسجي سمة الغموض والروحانية و الحكمة، وهو لون ممزوج من الأحمر و الأزرق وقد كان لونا قديما يدل على الغنى والثروة و هو لون ملكي استخدمته العائلات الملكية بكثرة و ذلك بسبب ندرته في الطبيعة و من مدلولاته التي أراد أن يوصلها لنا قد تكون سمة الغموض التي غطت كل تفاصيل اللوحة و قد ساندها اللون في ذلك والمساهمة في ربط الشكل والمضمون و دلالة الألوان ربما كان اللون رسالة مشفرة وغامضة لا يصل إلى كشفها إلا ذاك المتلقي الذي كان يفكر به الفنان و هو يضع لمساته الخاصة بضربات ريشة وفق رؤاه الخاصة.

- **اللون الأصفر:**

يعد اللون الأصفر من أشد الألوان فرحا لأنه مثير للغاية ومبهج، هذا اللون يمثل قمة التوهج والإشراق و يعد أكثر الألوان إضاءة لأنه لون الشمس مصدر الضوء وهبة

[1]- المرجع السابق، ص: 79.

الحرارة و الحياة والنشاط والسرور، استخدمه الفنان في تلوين بشرة ليزا التي كانت مائلة إلى الأصفر بشكل نقي وصافي و من دلالات اللون الوقاية من المرض ربما يكون دلالة على نضارة بشرتها و جسدها الخالي من المرض وربما العكس كي يخفي مرضها وقد قيل في بعض الروايات أنها كانت تعاني مرض الغدة وفي رواية أخرى يقال أنها كانت حامل في تحليلهم لجلستها الجانبية.

كما نلاحظ أيضا أن من الدلالات التي اتسم بها اللون الأصفر أنه دلالة للحزن والهم و الذبول والكسل والموت والفناء وبما في ذلك يرتبط بالخيال وصوت الطبيعة والصحراء الجافة وصفرة وجوه المرضى وهو في دلالة السلبية دلالة ورمز الخداع والغش

من ناحية دلالة الخداع والغش ربما كان الفنان يقصد ذلك بانعكاس اللون في وجهها المخادع و بسمتها الغشاشة وأفكارها الساخرة والمتوعدة بالشؤم في ملامحها فالفنان بذلك قد جعل ملامح الوجه ولونه متعدد الدلالات فربما تكون إحداها دلالة على "الأسى و الشهوة الآكلة و الجوع و الموت وهي الأحوال التي اعتبرها الناس في السنوات الأخيرة من العصور الوسطى تجسيدا لضياع الطمأنية ونذيرا بوقوع الكوارث والنكبات".[1]

ربما يرمي الفنان من خلال هذا اللون لشهوانية الجسد المتأجج وكله فتنة و جمال آسر و الفاتن الذي افتتن به الفنان قبل أن يفتتن به غيره وربما هو دليل الخيانة وعدم الولاء التي تعد من صفات بعض النساء المخادعات وبما هو دلالة على أنها امرأة لعوب من نساء عصره افتتن بها فرسمها وألبسها بلون بشرتها سمة أحد الدلالات وهي الثقة بتقدير الذات والانشراح والقوة العاطفية واللطف والإبداع.

ربما يعود ذلك إلى ضعف الفنان عاطفيا ولذلك تدني المعنويات والخوف والقلق كما نلاحظ في اللوحة انه دمج بين الأخضر والأصفر في جعل ثوب تحتي أصفر الذراعين يظهر تحت الثوب الأخضر الذي ترتديه الموناليزا.

- **امتزاج اللون الأخضر بالأصفر:**

أما امتزاج الأخضر و الأصفر في شخص واحد فهو دليل البلاهة والحمق وبرهان الجنون المطبق عند من أفلتوا زمام حواسهم وانفعالاتهم وباتوا كالبهائم وقد فقدوا اي سمة من سمات الرشد والعقل"[2]

[1]- هيرمان بلاي: ألوان شيطانية مقدسة، ص 127.
[2]- هيرمان بلاي: ألوان شيطانية و مقدسة، ص: 129.

قد تكون هذه الدلالة صحيحة لكن الواضح أن السيدة فاقدة للعقل و هي بسماتها تجعل الناظر لها تحت سيطرتها و على مدى و قوفه أمامها.

ربما الفنان كان هدفه من الجمع بين اللونين هو إرباك المتلقي و جعله يقع تحت سيطرة السيدة المحملقة به ببرودة و تبتسم بغرابة و تتوهج سحرا وفتنة ربما ذلك ما أثبتته الدراسات النفسية منها الفرايدية و قد تم استخدام اللوحة في علاج بعض المرضى النفسانيين و كانت سبب علاجهم و في المقابل كانت كذلك السبب في جنون البعض من الأسوياء الذين أطالوا الوقوف أمامها و ربما دلالة ذلك الجمع تعود لتأثيرات الموضة آن ذاك حيث " تبين لنا مصادر القرن الثاني عشر أن الخلاف قد انحصر في المنسوجات الباهضة الثمن ذات الألوان الصارخة خاصة اللون الأحمر و بعدها جاء دور اللون الأخضر كلون مكروه هو الآخر ثم أضيف الأصفر لهذه القائمة السوداء بعد وقت قصير"[1]

كان ذلك نتيجة لدراسة دلالات الألوان و تأثيراتها على النفس عامة وبالرغم من ذلك فقد " تركز الجدال حول شرور ألوان الثياب و مسائها البالغة بأكثر مما تركز على ألوان الأبنية أو إعمال النحت وبحلول القرن الحادي عشر شرع بعض الأساقفة في إلقاء عظات مناهضة للثياب الكهنوتية الفخمة" [2]

الأساقفة العاملين في الكنيسة يقدمون إرشادات في ما يخص هذه الألوان منها الدمج بين الأصفر والأخضر و رفض صلاحية إرتدائه خاصة بالنسبة لهم نظرا لمخاطر هذا التمازج و تأثيراته النفسية و إرتداداته الدلالية من اللونين يدخلان القائمة السوداء والمحرمة من الارتداء، وفناننا الذي كان مناهضا لهذه الأفكار و معاكسا لهؤلاء الأساقفة و استخدامه للونين هو إما دلالة على رفضه لأحكامهم و قراراتهم و إما هو دلالة على تحرره و قطع صلته بهم و بما ينادون به.

- **اللون الأحمر:**

[1]- المرجع نفسه، ص: 115

[2]- المرجع نفسه، ص: 114، 115.

" يعد اللون الأحمر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة فهي من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس و اشتعال النهار و الحرارة الشديدة و هو من أطول الموجات الضوئية "[1]

إننا إذا رجع بنا الزمان إلى بداية الألوان فنرى أن اللون الأحمر قد عرفه الإنسان من الطبيعة و إعتبره من الألوان التي تنتج حرارة إذ أنه ناتج عن أشعة الشمس و حرارة النار وهو لون البهجة و الحزن و لون العنف و المرح و أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم فهو لون مخيف نفسيا و مقدس دينيا حيث يرمز في الديانات الغربية إلى التضحيات في سبيل المبدأ و الدين و هو رمز لجهنم إلى كثير من الديانات تم استخدامه في الخلفية و قد استخدمه بصفة متعارضة مع اللون الأخضر ليدل على قوة اللون وهو لون واضح قد يكون استخدام ليوناردو له هو رغبته في إعطاء اللوحة القوة و التأجج في إثارة انفعالات الحب والغريزة الشهوانية التي تعبر عن الحب الملتهب و التفاؤل و قوة الشباب

و في الدلالات المعاكسة السلبية قد يكون استخدامه هو مدعاة لإثارة الخوف الذي سببه الغموض و الخوف قوى الطبيعة و الصراع و القتل و الموت و الثورة و الحرب التي هي امتهال للكرامة الإنسانية، لذا الفنان بطريقة ما هو يحاول بلورة فكرة التوازن بين ثنائيتي الأنوثة و الذكورة (الأنثى/الذكر) مناهضا بذلك التوجه من أجل تحقيق هذا التوازن الذي تقوم عليه استمرارية الجنس البشري ولو لا هاذين العنصرين لما كانت هناك حياة.

اللون الأحمر يفضله الأشخاص الشديد و الحميمية و المراس، و الغيورون والجسورون ذوو الإرادة الصلبة.... و هم عادة أشخاص يلذ لهم الاستماع إلى أخبار المنازعات والمغامرات ... كما تلذ لهم قراءة القصص البوليسية.

يعود ذلك الاستخدام ربما دلالة على " العنف والمعاناة ... أو يرتبط على وجه التحديد بآلام العذراء في عصور سابقة ... لتجمع بين عناصر الأمر في شحنها "[2]

ربما اتخذ منه الفنان دلالة لمعاناة الجنس الأنثوي وربطه على وجه التحديد معاناة الام العذراء والقديسة آن التي تأخذ منها الشخصية ليزا ملامح لا يستهان بها ورمزا لمعاناة المرأة بصفة عامة وما تلاقيه من ظلم وحرمان

[1]– عمر أحمد المختار: اللغة واللون، ص: 201.

[2]– بيرنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ص: 105.

" يعمل الأحمر على زيادة معدل التنفس، و يرفع ضغط الدم كما يتميز بأنه لون شديد الوضوح لهذا يستخدم في إشارات المرور كعلامة للتوقف، كما يستخدم في معدات إطفاء الحرائق"[1].

اللون الأحمر هو لون ملفت للإنتباه بشكل كبير و هو لون من الألوان الساخنة ربما قد يكون استخدامه مدعاة لدلالته في أنه رمز لغزيرة البقاء على قيد الحياة و عزيزة الكر و الفر و هو بذلك رمز للإثارة الجنسية المتأججة و الملتهبة من ذات الأنثى و الخلفية التي تجسد قيمة التوهج و الطاقة الشبقية في أعلى درجاتها الشهوانية ناشرة دفئها في نفوس مشاهديها.

- **اللون البني:**

هو لون ترابي و قد ارتبطت دلالته بالجدية و الدفء و القرب من الأرض و الطبيعة والمصداقية و الدعم و في الجانب السلبي هو دلالة على فقدان روح الفكاهة، والثقل، وفقدان الحنكة.

هنا في اللوحة إقترن اللون بالأرض ذلك أنه يريد أن يحقق من دلالته هذه عنصر التراب المتجسد في الأرض و هي أحد الثلاث الرامزة للحياة (الماء، الهواء، الأرض)

ربما يريد تجسيد الحياة بقداستها و محاولة منه في مناشدة الحياة المثالية التي بثها الله في الطبيعة و هو بفلسفته ربما يرمي بذلك لقداسة الحياة الكونية و منحها لحياة الأم الأمل وتجلياتها في صورتها المثالية التي طالما كان يبحث عنها في معتقداته ليجسدها في ذات الموناليزا و ربما دلالته التي ترتبط مع الأرض و الطبيعة تعطي السيدة رصانة تعكس الموثوقية في حياة مقدسة و خالدة و ربما قد تكون له دلالات أخرى...

هذا اللون لون الأشخاص الذين يقبلون على العمل بنشاط عظيم، ولكن الأمر ما لا يستطيعون الوصول إلى الغاية التي يناشدونها... وعلى الرغم من إخفاقهم فهم لا يفكرون بالسوء، و لا يدعون اليأس يتطرق إلى نفوسهم.. هم أمناء جديرون بكل ثقة...، صبورون يتحملون المكاره بصدر رحب... و يتمسكون بالتربية تمسكا شديدا...

هاته الدلالة رتتم عن إصرار الفنان من أصل تحقيق غايته من هذا العمل الفني و هو لا يستسلم في سبيل الوصول لها و هو على ما يبدو ليس ضعيفا وله من الإصرار ما يكفي

[1]– رمزي محمد العربي، التصميم الجرافيكي، ص: 145.

لتحقيق هدفه المنشود الذي يعمل على إيصال فحواه من خلال التلاحم الحامل بين أجزاء اللوحة بألوانها و المضمون المحمل في طيات دلالاتها.

- **اللون البرتقالي:**

بما أنه مزيج بين اللون الأحمر و الأصفر فهو محفز و ملفت للإنتباه و بشكل عام فهو يعبر عن الحماس و الدفء و الحيوية.

يحتمل من استخدام هذا اللون ربما تبني دلالة الرامزة للحماسة و الدفء و الحيوية من أجل تجسيد فكرة تجسيد الجو الملائم لاستحضار الذكريات العالقة بذاكرته من أيام طفولته وتجسيد ملامح الأم في محيط يملؤه الدفء و الحب مخلدا لتلك الصورة بحماسة من الشوق في الجو العام للوحة مع انسجام و تناغم اللون الشاعري بدفئه الآسر مع تمازج جميل في مستويات متناغمة و رائعة زادها جملا إلتقاؤها مع لون السماء الأزرق.

و من دلالاته أنه يضفي المرح و الطاقة إذا كان مشعا و هو لون خجول و ناعم إذا كان راقيا و عندما يصبح اللون برتقاليا محمرا يكون أكثر إثارة.

" سعى الفنان من خلال ألوانه إلى التأكد من خلال إدراكه للألوان و تفسيراتهم لدلالاتها كان مرتبطا بقدرته على كبت الشهوات و حماسة للسيطرة على رغبات النفس البشرية "[1].

دافينشي هو الفنان الأكثر حنكة في مجال التصوير و الأكثر دراية بدلالات الألوان في هاته الحالة هو لم يستخدم الألوان هكذا إعتباطا منه و كانت الدلالات متعددة و مفتوحة المعنى.

فكان استخدام هذا اللون ربما لغايته في كبت الشهوات و حماسة السيطرة على رغبات النفس البشرية و ناحية أخرى هي احتمال لدلالة الرضى التي تعبر عن رضا البشر و تكريم الإنسان للرب و تمجيده.

" لقد ظلت الألوان أكثر الرسائل إثارة للجدل المحموم و التضليل الواسع، لأن الشيطان الرجيم قد حقق أسرع و أعظم انتصاراته بفضل استخدامه لها كأدوات للغواية و الضلال، ولعل ذلك ما يفسر كون الألوان تمثل و تعنى تقريبا كل شيء و كل معنى و كيف أنها تملك أن تكون مفتاح طمأنينة البشر و راية التحذير و النذير، و نداء الغواية و الإعزاء و إشارة

[1]– هيرمان بلاي: ألوان شيطانية مقدسة، ص: 114.

الأبدية و رمزها الدال و بمعنى كان لون غامضا و ملتبسا فإن بعض الألوان أعظم غموضا و أشد إلتباسا من بعضها البعض "[1].

و تبقى الألوان معجزة الله في خلق الكون، ناهيك عن تعدد دلالاتها و تغييرها وغموضها الكامل في بعض الأحيان.

3- قراءة في التأويلات المصاحبة للصورة عبر التاريخ:

من خلال القراءات المتتالية للوحة عبر عصور ممتدة بداية بعصر النهضة وصولا إلى عصرنا الحالين تمخضت عدت قراءات تصل حتى إلى درجة الاختلاف و التضارب، رغم تدرب الإنسان باختلاف ثقافاته و معتقداته و خلفياته الفلسفية و هي أهم المؤثرات لتتحقق من خلال تدريبات فئة متعمقة و مبحرة في مجال الفن خاصة و مجال الثقافة عامة، وقدرتهم على التمييز و الفهم و النقد الواعي للأعمال الفنية المختلة مما يعود عليهم بالفائدة وعلى مجتمعاتهم، لتكون لوحة الموناليزا التي رسمها الفنان ليوناردو و هي أشهر لوحة فنية في العالم، بذلك فهي محط أنظار الكثير من الدارسين و النقاد و غيرهم من المحللين لتعد القراءات بين التكشف و الخفاء في سيرورة تاريخية مستمرة.

تقدم الصورة مجموعة من الرسائل التي يتم الوصول إليها من خلال التمعن بها، فكونها صورة تشكل دافعا لسيرورة التأويل و يعمل كل مؤول على خلق دلالة جديدة و منى جديد، لذلك فقارئ الصورة يستخلص العديد من الرسائل منها:

- تحريض ذاكرة الفنان من أجل تنشيط منطقة حفظ الذكريات وصفات عودة الصورة المخزنة و الحصول على السعادة.
- إشتراك القارئ و دعوته لفك الغموض في أسرار الموناليزا.
- تشجيع البحث في الثقافات و التي أثمرت هذا العمل الإبداعي لقاء تعبه طيلة أعوام.
- إن هناك تباينا كبيرا في تعاقب عمليات نظرهم للوحة، إنهم يقرؤون اللوحة بطريقة مختلفة، كما يفعلون عند قراءة النص.

[1]- المرجع نفسه، ص: 141.

ما نلاحظه أن اللوحة تشمل على نوع معين من القواعد المؤثرة بشكل خاص و متميز كما أن لغة اللوحة لها قواعدها الخاصة فهو عرض لمعلومات بصرية تخاطب متلقي وتحاوره.

" إن ممارسة الفنون و تذوقها شيء فردي، لان الفن يبدأ نشاطا منفردا و إنما يصبح ضمن النسيج الإجتماعي بصورة فعلية متى يقدر المجتمع هذه الوحدات من الخبرات الفنية وتشير بها، و تمثل الخطوط المكونة لشكل الثقافة، النشاط فن فوق العادة" والذي قام به أفراد قلائل مهما كانت درجة شيوع هذا الشكل واشتراكه، و تتوقف قيمة هذا الشكل على الرقة التي تكيف بها العلاقة بين المجتمع والفنان"[1].

الفن هو حقا ممارسة فردية و نتاجاته كذلك تكون لا قيمة لها من دون طرحها بين أحضان الذي يعطيها قيمتها بشكل يتوافق مع مدى تكييفها خلال العملية الحوارية والتخاطبية التي تقوم بين الأعمال و المجتمع كما لا ننسى علاقة الفنان مع المجتمع، و بذلك يكتسب العمل سمة الوجود و دخول مجال الوجود الفعلي في علاقة تأثير وتأثر وفق القراءات المصاحبة له.

لأن الفنانين جعلوا الأمم أكثر إتصالا و لعل من أكثر هذه الأسباب هي تمازج الثقافات في لوحات فنية تدعو إلى نثر ثقافاتها و تعاليمها و كذلك الحرب و الرحلة.

إن المدرك لهذه الإبداعات الفنية يفهم كيف حدث التواصل بين مختلف الشعوب و تتبادل الثقافات و مواكبة عجلة التقدم العصري و يساعد كذلك على اكتشاف تلك الثقافات العالمية فيها، وذلك بفضل الرحلة التي تكشف كل هذه المعالم و التبادلات فيؤثر فيهم ويتأثر بهم، تعد الثقافة من أهم مقومات الأمم والشعوب كونها الركيزة الأساسية التي تبنى عليها هويتهم وكينونتهم ليكون الفن التشكيلي رسالة كل الفنان.

ظلت الموناليزا على مر التاريخ تثير جدلا و تطرح العديد من التساؤلات حولها، تارة تميط اللثام عن العديد من الخفايا المتعلقة بها وتارة تغطيها الضبابية الغامضة التي اتسمت بها، و قد فسرت شهرتها بالعديد من القراءات التي تعد في حد ذاتها ألغازات وأسرارا و التي من بينها:

[1] هربرت ويد: الفن و المجتمع، تر: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد صلى الله عليه وسلم، ص ص 10، 11.

- **هوية اللوحة الغامضة تشكل جدلا في العالم، فإذا كانت اللوحة مفرغة حتى من التوقيع، فماذا عن حقيقة هوية المرأة؟ و من تكون ؟**

" قيل في ذلك أن الموناليزا هي سيدة نبيلة تعرف باسم "إيزابيلا ديستي ماركيز مانتو" أو "كوستانزادي أفالوس" دوقة "فرانكافيلا" "[1].

❖ حين يلاحظ البعض اللوحة و يطيل التحديق في الملامح الغربية قد يتراءئ لهم وجه رجل ربما يعود هذا الوجه للفنان ذاته و هو يعبر عن فكر ما أو يحمل تلك الملامح رسالة معينة لأن الفن بصفة عامة و خاصة هو انعكاس لأفكار و توجهات و ثقافات ذلك الفنان الذي واجه نفسه في الموناليزا، و من ثم وجد من الممكن أن يضع جزءا كبيرا من طبيعته بالصورة " التي كانت ملامحها منذ وقت لا يذكر قد طمرت في روح ليوناردو نوع من التعاطف الغامض "[2]

تعد هذه القراءة أحد القراءات التي صاحبت ملامح وجه الموناليزا.

❖ وفي رأي آخر يزعم بأن دافينشي كان شاذا جنسيا من المثليين ولهذا منح الفنان ملامح وجهه و أدخلها على وجه الموناليزا.

❖ لنعود بنفس الملامح التي يحتمل أن تكون لأحد تلاميذه، الذي كان مساعدا له لمدة عشرين عاما و الذي كان لا يفارقه حتى بأسفاره ولازمه حتى لحظات وفاته

وقد كشفت أحد الدراسات أن هناك رسم له بملامحه الحقيقية بقلم الرصاص وقد تم إخفاؤها بفعل الألوان في خفة و براعة حتى تمتزج ملامحه الحقيقية بملامح ليزا التي ربما ليس لها وجود أصلا في العالم الحقيقي.

❖ وفي نتاج قراءة جديدة تمخض عنها رأيا مخالفا تماما لما قبله ألا وهي " ربما تكون حبيبته (جيان حيكا كومو كابروتي) "[3]، قد تكون شابة من فتيات عصره حيث كانت حبيبته في تلك الفترة ليرسمها من فرط حبه لها و عشقه لدرجة الإفتتان بها حتى أنه كان لا يفارق لوحتها و كان يأخذها معه أينما ذهب طيلة حياته.

---

[1]– حسن سعد الحمداني، الموناليزا، لغز القرن (ما سر هذه الابتسامة الساحرة؟)، قسم: عجائب و غرايب، تاريخ النشر 2014/11/20.

[2]– سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، ص: 51.

[3] المرجع السابق

❖ وتفيد نظرية ما في قراءة استنتاجيه لها أنها " ربما تكون قد استلهمت من الواقع و أن ليوناردو عمل عليها على مر السنين حتى تتطور و تصبح رؤية مجردة للمثال الأنثوي فالسيدة الجالسة بقلب فهذه اللوحة " لم تكن إلا مثله الأعلى للمرأة و قد تجسدت و ظهرت أخيرا"[1]

❖ ثم تأخذ قراءة اللوحة منحنى آخر و قد أجمع عليه معظم الخبراء في الوقت الراهن على أن الموناليزا يحتمل أن تكون صورة " ليزا جيراردیني" يدعي " فرانشيسكو ديل جوكوندا " من هنا جاءت تسميتها في إيطاليا وفرنسا الجيوكوندا، أو الجوكندا)، السيدة التي كانت موضوع اللوحة هي زوجة التاجر "فرانشيسكو ديل جوكوندا" وقد أخذت اللوحة تسميتها منها.

❖ هناك قراءة تعقبت اللوحة و التي تنص على أن دافنشي رسم هذه اللوحة من فراغ وأن الموناليزا لم تكن كما ورد عنها فمن خلال هذه القراءة تظهر لنا شخصية أخرى ليست زوجة ذلك النبيل بل كانت فتاة ليل أفتتن بها دافنشي و قرر أن يرسمها و قام طبعا بحركة ذكية مما جعل إبتسامة باهتة حتى يظهر براءة الفتاة و يخفي الوجه الآخر منها.

❖ ومن زاوية معاكسة لجميع القراءات هناك قراءة تشير إلى أن اللوحة بشخصيتها التي تحتضنها قد تكون أساس مزحة طريفة من الفنان ليرسم نفسه على هيئة الموناليزا، لكننا نعتبرها مزحة طريفة، و لو كان دافنشي حيا يرزق لكان هو أول من يضحك على خدعته المشهودة " لقد كانت الموناليزا في الواقع واحدة من أكثر الدعابات الخفية في العالم، و قد تم الكشف عن تركيبة المعاني و التلميحات الهازلة الموثقة و الواضحة في اللوحة، في معظم كتب تاريخ الفن ...، كانت الغالبية العظمى من الناس تنظر إلى إبتسامة الموناليزا على أنها سر عظيم و غامض "[2]

❖ هناك من القراءات ما يربط سر هذه الإبتسامة وملامحها بالأم و إستحضار الفنان لذكرى أمه من خلال فنه، قد تكون هذه القراءة دامت لسنوات بعد التحليل الذي قام به فرويد للوحة الموناليزا و هو المؤسس لعلم النفس الذي كانت قراءاته ربما تسير في بعضها إلى أنها تشكل حضور الأم كنتاج لعامل الكبت النفسي الذي كان يعانيه طيلة حياته منذ كان بسن الخمس سنوات بسبب إنتزاعه من حضن أمه وضمه إلى كنف زوجة الأب من قبل أبيه

[1] سيغموند فرويد: التحليل النفسي و الفن، ص 62

[2]– المرجع نفسه، ص: 40

زيادة على ذلك ظروف العيش التي مر بها بداية من ولادته و هو الابن غير الشرعي، وعدم اعتراف و الده به، و تبقى القراءات متواصلة دون توقف...

- **السّري و الغرائبي في الموناليزا:**

❖ إدعى "سيلفانو فينسيتي" رئيس اللجنة الوطنية الإيطالية للتراث الثقافي عام 2010 وجود أحرف مرسومة بدقة في عيني الموناليزا على غرار حرفي "إل" و "في" (أول حرفين من اسم ليوناردو دافنشي) في العين اليمنى و ربما، "سي" أو "إي" أو "بي" في اليسار

حيث كان رد متحف اللوفر بأن أحرف " فينسيتي" كانت ببساطة مجرد شقوق مجهرية في الطلاء هي قراءة ليست ببعيدة قد تكون قراءة صحيحة دالة على أن السيدة هي ذات الفنان الذي كان يعاني عقدة الجنسية المثلية أي مخنث و هو أمر [1]ليس ببعيد و قد منحها من ملامحه الكثير ...

❖ وفي سير القراءات كان للسياسة حضورها و لا سيما من الجانب الديني و رموزه الدينية القديمة التي كانت بعيدة عن الفن لكن عند رؤية اللوحة ظهر رأي سياسي صارم رفض تصديقه الجميع وقتها لكن هذا الرأي يبقى قراءة يحتمل أن تكون واردة و التي تنص على أن هذه اللوحة تعبر عن الماسونية و ذلك بسبب أن زاوية الجلوس هرمية الشكل (مثلثية) فلو قمنا برسم الزاوية التي تمثل وضعية جلوس الموناليزا سوف يظهر لنا مثلث إلى الأعلى و لو قمنا بتحديد خطوط من الكتف إلى الكتف إلى أسفل موضع يدها سوف تظهر نجمة داوود ....، (أصحاب الفكر السياسي على قناعة بهذا الكلام).

❖ " استخدام (ليوناردو دافنشي) تصميم الهرم في وضعية (الموناليزا) و التي إتسمت بالبساطة و الهدوء في الجو العام للصورة فأيدها تشكل الزاوية الأمامية للهرم "[2]

الشكل الهرمي الذي اتبعه ليوناردو في وضعية الموناليزا يبقى محل قراءات هو بدوره

❖ بحسب مقال لجلال آل طالب يقول بأن الفنان دافنشي كان يضع ألغاز أو رموز في كل ما يرسمه و لا يتكلم أو يتحدث عنها بل يتركها لغيره ليزداد حيرة أو إيمانا و في أحد لوحات دافنشي ألا و هي لوحة الموناليزا يتضح من اسمها أنه مقسم إلى قسمين : المونا "AL MONA" بالايطالية هي الآلهة " آمون" و هي تمثل الذكورة عند الفراعنة و ليزا

---

[2]– محمد علي علوان: المقاربات الدلالية للأنساق في بنية الموناليزا، ص 127

"LIZA" بالايطالية تمثل " إزيس" عند الفراعنة وتمثل العزيزة الأنثوية أي أن الاسم يرتبط ارتباط قوي بالفراعنة، ذلك من سمات فنانو عصر النهضة وعودتهم للتراث وتشبعهم بالمثاليات ...، وتركيبة الاسم هي لغز ربما بشر إلى كونه مخنثا وهو سره الذي حمله في اسم الموناليزا وفي ملامحها التي تحمل بين حنانها وقسوتها ذلك التكامل نتيجة الثنائية (الأنثى/ الذكر).

❖ ألغاز دافنشي هي لعبته على مستوى أعماله وكثير ما تشير تلك الأعمال خاصة المسيحية إلى جدل كبير مثل " لوحة العشاء الأخير التي يعتقد البعض بأنها ترمز لإقامة علاقة بين المسيح ومريم المجدلية وكان ينكر فكرة التصميم الذكي للأرض حيث كان يؤمن أن الأرض أقدم بكثير منها ذكر في الكتاب المقدس، ذلك بسبب دراسته لتضاريس الأرض والأنهار والمستويات المختلفة لسطح الأرض، ويشير إليه البعض على أنه كان منحرف أخلاقيا ودينيا والانحراف الديني وصل به في نهاية حياته إلى الوثنية"[1]

- **الخلفية المكسورة، هل هي من واقع الفنان؟ أم نسج من خياله؟**

❖ تبين من خلال إلقاء نظرة على إطلالة من الخلف أن الجانب الأيمن لرأس الموناليزا أعلى من الجانب الأيسر، من الصعب تخيل كيفية تناسب المشهد حيث تبدو الموناليزا أطول و أكثر انتصابا عندما تنحرف نظرة الشخص إلى اليسار مقارنة بما نظر عليه عندما تكون على اليمين "[2]

" إن الخلفية المرسومة وراء وجهها من جهة اليمين بالنسبة لجهة اليسار و تعد هذه التقنية أحد قوانين تكون الشكل و هو قانون الأساسية و الأهمية أني يكون الشكل البارز والكبير في التكوين مسؤول عن الوحدة، هناك من القراءات ما يقال فيها أن الجزء البارز هو الذي يمثل الأنثى من جهة اليمين و بالجهة المعاكسة يمثل الذكر الذي كان أخفض بقليل ربما بذلك يقدس الجانب الأنثوي في تقديسه لها و إرتباطه بالشخصيات المقدسة، فعلى مر العصور حددت مفاهيم الذكر و الأنثى جهتين، فاليسار هو الأنثي و اليمين هو الذكر، وبما

[1]– محمد عبد الرحمان: أشهر الغاز في حياة ليوناردو دافنشي، http.//WWW.YOUM7.COM , STORY ، الأحد 2018/04/15م، تاريخ الاطلاع: الأحد 2020/05/30، على الساعة 06.00 زوالا.

[2]– دان براون: شفرة دافنسي، ص: 135.

أن دافينشي كان شديد الإعجاب بالمبادئ الأنثوية لذا جعل الموناليزا أعظم من الجانب الأيسر "[1].

وتعود هاته المبادئ الأنثوية إلى ربما عبادة الآلهة الأنثى التي سادت في عصور الوثنية.

" المنظر غامض وشبه الحلم، يهتز لو كان في ذروة الشهوة الجنسية"[2].

قام ليوناردو بإضافة تعديلات عبر الإضاءة و الظل مستخدما تباين الألوان لإظهار التفاصيل التي تعبر عن فكرة " تصوير المناظر الطبيعية في العصور الوسطى كان تقليدا للمشاهد التي وردت في الكتاب المقدس إما عن نشأة الخلق أو عن العالم العلوي السماوي، عالم الخلود"[3].

هنا تظهر قراءة قد تجسد فكرة الحياة و الخلود ربما هو يربط الفكرة بمثاله للأم الخالدة (الأم الأصل) و ربطها بفكرة الحياة الكونية الخالدة لحياة الطبيعة المقدسة.

❖ الفنان إختار المنظر الطبيعي كخلفية اللوحة و إظهاره للفضاء في مساحة السطح التصويري باعتباره اختزالا للأفق الزمني الذي يستقيه (دافينشي) من تحليلاته للحقائق الجوهرية للجمال إذ" يبين الفنان هنا معرفة يكتب فيها فكرة التكوين المرتبط بأبعاد إجتماعية و واقعية تتجلى في ثقافة الإحساس بضرورة المحاكاة التسلسل الزمني للبحث عن قيم جمالية جديدة من خلال الوحدات التصويرية التي تشكل دلاليا، و لكن من دون وضع مقاييس مغلقة –منتهية "[4].

هي قراءة قد تشير إلى فاعلية الرابط بين الإنسان و الطبيعة و قد بنى هذا الربط وفقا للعلاقة بين الموناليزا و الوديان، و الأنهار الخيالية خلفها والسماء، و قد ربط الحياة بعناصر الحياة الثلاث (الهواء، الماء، التراب) وربطها بجوهر الجمال لأن الحياة هي النضارة والجمال المتعلق بالطبيعة الجنة الدينوبة رامزا بها إلى جنات عدن كما أرادها الرب و البحث عنها في الأرض و العثور عليها لأنها موجودة في مكان ما التي تجسد الطبيعة المثالية، وقد ألهمت الرسامين و الفنانين الذين أعادوا إنتاجها في لوحاتهم بشكل متكرر و نمطي.

---

[1]– المرجع السابق، ص: 136.

[2]– المرجع نفسه، ص: 59.

[3]– هيرمان بلاي: ألوان شيطانية مقدسة، ص: 70.

[4]– محمد علي علوان: المقاربات الدلالية للأنساق في بنية الموناليزا، ص: 127.

- **دوافع هوس دافينشي:**

❖ رسم دافينشي اللوحة على فترات متعاقبة لمدة تفوق أربع سنوات، و كان يأخذها أينما سافر لكنه لم يوقعها أو يؤخرها حيث لازمته حتى نهاية حياته في فرنسا حين أصبحت بحوزة راعيه الأخير الملك الفرنسي فرانسو الأول و لم تعرض اللوحة للعموم حتى عام 1804م في بدايات متحف اللوفر، لكنها لم تحظ باهتمام خاص إلا في منتصف القرن التاسع عشر حيث بدأ ليوناردو يشتهر كأحد الفنانين العظماء لعصر النهضة على غرار بكل أنجنو" و"رفائيلو".

❖ دارت حولها عدة قراءات منها ما هو مقبول ومنها ما هو بعيد كل البعد عن مضمونها و التي تمثلت في" هناك من يقول أن الموناليزا هي فتاة أحبها و طلب منها أن يرسمها حيث كانت في العام الرابع بعد العشرين من عمرها و كذلك أحد جميلات عصره.

❖ وهناك من يقول أنها سيدة غامضة و قد تكون من نسج خياله و لا وجود لها أصلا في الواقع من العالم الحقيقي.

❖ وفي مقابل ذلك الرأي هناك من يضن أن وجودها حقيقي وقد كشفت بحوث حديثة أن الموناليزا قد دفنت في فلورنسيل و لم تهرب أو ماتت أثناء الولادة كما يرجع البعض ففي عام 2012 م قام المنقبون بالحفر في كنيسة القديسين الشهداء و تم العثور على ثلاث جثث لثلاث من سيدات عائلة " ليزا دنتي " أسرة الموناليزا و قام الباحثون بأخذ الحمض النووي لكل الجثث و جاري التعرف على هوية الموناليزا وحقيقة موتها.

❖ وهناك من القراءات من يقول أن اللوحة تحمل سره المخبأ في شخص الموناليزا و اسمها الذي كان يحمل دلالات التخنث و ما أثبتته ملامح الموناليزا و كشف سره بكونه هو ذاته مخنث.

❖ ومن القراءات ما تنص على أن اللوحة تحمل سرا من أسرار بحوثه و عمله الدؤوب في مجال العلم ليبقى وجود اللوحة لغزا محيرا لم يكشف بعد.

❖ وربما قد تكون اللوحة نتاج لدافع إبداعي من أجل تحقيق الذات، و دورها في النشاط الإبداعي – لكنهم و بشكل خاص– يوجهون معظم إهتمامهم إلى دوافع تحقق الذات **(Selfactualization)** و دوره في النشاط الإنساني بوجه عام و النشاط الإبداعي بوجه خاص، الفنان في تصويره هو يقلد الله لكن سيكون العمل أسمى و أمجد من التصوير الذي

يصور الأشياء إذا كان بذوق و براعة لدرجة المثالية " و هذا أول مظهر مسجل في تقاليد الفن المثالي بين فناني النهضة "[1].

❖ قد يكون عمل إبداعي من أجل البحث عن مثالية الجمال و الحب في المناظر الطبيعية من حولنا " إن هذا الجمال ورد في أساطير العصور الوسطى كان رمزا للخلود والحياة الأبدية و حكايات و مشاهد الحب التي تتم بين العشاق و عليه القوم و ممن كانوا يسكنون القصور الملكية، و يعد هذا الحب امتدادا للحب الأبدي الذي ورد في مزامير الكتاب المقدس حيث تم تجسيد الطبيعة على أنها ارتكاز للعشق"[2].

- **هل كانت الموناليزا مريضة؟**

❖ طبيبة إيطالية تعطي قراءتها إثر فحصها لها سنة 2010 تقول أن التورم حول عيني الموناليزا إشارة لإرتفاع نسبة الكولسترول في نظامها الغذائي و نسبت إليها حالات أخرى على غرار شكل الوجه و الصمم، و داء، الزهري، ويقال أن مظهر الرضا على وجهها يشير إلى أنها كانت حامل.

❖ ومن جهة أخرى في قراءة أخرى طرح أطباء الأسنان فرضية إحتمال إصابتها بصرير الأسنان و قالوا أن الخط حول شفتها العلوية يشير إلى أن أسنانها الأمامية قد تكون مفقودة .

❖ كما يتضح في اتجاه آخر لقراءة تفترض وجود ندبة على شفتها قد تشير لإحتمال كونها ضحية للعنف المنزلي هاته القراءة تبقى احتمال يحتمل أن يكون واقع حقا و هي كأي أنثى لها جانب أنثوي مخبأ في الإنسان تبرزه أو تحاول إبرازه الموناليزا.

- **تضارب الآراء حول التوصل لحقيقة الإبتسامة و تأثيرها النفسي!**

❖ فك الشفرة التي تحملها الإبتسامة حيث بات كل واحد من العلماء ينظر إليها من زاوية فنية تجذب، يقول أحد الباحثين الإيطاليين أن السر في لوحة الموناليزا هو إبتسامتها الباردة حيث أنها تعكس الحالة النفسية للشخص الذي ينظر إليها فإذا كان سعيد سيدها مبتسمة له، أما إذا كان حزينا فسيجد الحزن على ملامحها... كأنها صورة حيَة تعكس الإنطباع الداخلي للمشاهد لها حيث كانت اللوحة محل دراسة و اهتمام كثير من علماء

[1] روبرت جولدووتر، ماركوتريفيس: الفن والفنانون، ص 65.

[2] هرماي بلاي: ألوان شيطانية ومقدسة، ص 70.

النفس أشهرهم فرويد " فإن دراسة النشاطات الإبداعية في مثل هذا المجال يمكن أن تتمثل جانبا هاما في دراسة العمليات العقلية والمزاجية والدافعية و الإجتماعية في علم النفس التي توجه لخدمة الأسوياء وأيضا التي توجه لخدمة المرضى"[1].

❖ هناك من أطال النظر إليها حتى أصابه الجنون و هناك من هم كانوا مرضى شفاهم الأطباء النفسانيين بواسطة اللوحة إلى جانب جلسات العلاج و الأدوية.

❖ هي حقا ساحرة و بها سر غامض يجعل كل من ينظر إليها تحت سيطرتها وسحرها" لأن ما يفتن الناظر هي الجاذبية السحرية في هذه الإبتسامة، لقد كتب مئات من الشعراء و الكتاب عن هذه المرأة التي تبدو الآن و هي تبتسم بطريقة مظللة و تحملق في المكان ببرودة و لا حياة، و لكن لم يحل أحد لغز هذه الإبتسامة و لم يفسر أحد أفكارها كل شيء فيها- حتى المنظر- غامض و يشبه الحلم يهتز كما لو كان في ذروة الشهوة الجنسية"[2].

❖ الإبتسامة الساحرة في قراءة لعلماء من الجامعة "هارفارد" بالولايات المتحدة الأمريكية عام 2000 تفسيرا من الناحية العصبية لإبتسامة الموناليزا التي ربما تتسم بالمراوغة، فعندما ينظر المشاهد إلى عيونها يكون الفم في الرؤية المحيطة التي تظهر باللونين الأبيض والأسود و تبرز الظلال في زوايا فمها آنذاك مما يجعل الإبتسامة تبدو أوسع لكن هذه الإبتسامة تتضاءل عندما تنظر إليها مباشرة و يجعل التباين في ابتسامتها الذي يتغير عندما تنظر من بعيد اللوحة تبدو كما لو أنها على قيد الحياة و يزيد من الغموض المحيط بقصتها.

- **ما هو سر سرقة اللوحة؟**

❖ في عام 1911م سرقت اللوحة من قبل أحد العاملين في متحف اللوفر لترميم الإطارات و تنظيف اللوحات، ومن شدة غباء السارق باعها لأحد ملاك المتاحف، فقام الرجل بإبلاغ السلطات الفرنسية بسرقة اللوحة و تم إلقاء القبض على السارق بسهولة تامة... و عند محاكمة سألوا السارق عن الدافع لسرقة اللوحة فكانت إجابية بأنه سرق اللوحة لبيعها من أجل أن يعالج عشيقته المريضة بمرض السرطان المزمن، و بعد النطق بالحكم على السارق بالسجن لمدة سنة، خلال تلك المدة توفيت عشيقة السارق.

[1] شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في التصوير، ص ص 26،27.

[2] سيغموند فرويد، شفرة دافينشي، ص 59.

❖ " تزداد جاذبية الأعمال الفنية و تصبح أكثر إثارة لدى العصابات المنظمة حيث تكون المخاطرة شيئا عاديا و الشخصيات بدائية والحراسة هيئة، والنفوذ بهذا القدر من الوفرة والسخاء كما أن الفن يتمتع بدلالات روحية و ثقافية تعز على أي شيء آخر، و المتاحف عندنا يسيل لها لعاب العصابات المنظمة"[1].

الأعمال الفنية باختلافها هي محط إهتمام العصابات و المنظمات التي تسرق الأثريات بدافع المال وقد تكون بدافع الأسرار التي تحتويها....

- **الجسر المجهول على اللوحة:**

❖ منظر خلفية الموناليزا قد يبدو غير واقعي لكن من المحتمل أن ربما يعود الجسر للجسر الذي عرفه ليوناردو الذي يقال أنه " بونتي توسكاني" الواقع في مقاطعة " توسكانا" بإيطاليا، غير أن باحثا زعم عام 2011 بأنه جسر "بوبيو" فوق نهر "تريبيا" الذي جرفته الفياضانات عام 1472م .

يقال أن الجسر موجود فعلا فيما مضى ربما الفنان استحضره في لوحته و ربما هو نسج من خياله ليبقى المنظر الطبيعي كأنه الحلم بين الحقيقة و الخيال.

[1]– مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م، ص: 180.

الخاتمة

و في ختام هذا الموضوع الذي رافقنا طوال هذه السنة، و قد فتح أمامنا أبوابا كثيرة كانت موصدة بالنسبة لنا، فما من بداية إلا و لها نهاية، و بعون الله و بحمده وصلنا إلى هاته النقطة من البحث، لأن نقطة النهاية في مثل هذه الدراسات شكلية و ستكون بداية و أرضية خصبة لبحوث و دراسات مستقبلية، و قد ارتأينا أن تكون الخاتمة في شكل تساؤلات في صلب الموضوع:

* تعتبر صورة الموناليزا حسب الخبراء أحد أكثر الصور جدلا في العالم فإذا كانت وضعية المرأة و طريقة جلوسها محط تأويل، فماذا عن حقيقتها و هل للمرأة وجود أصلا في العالم الحقيقي أم أنها نسيج فقط من خيال الرسام!.

* يعتقد البعض بأن إبتسامة الموناليزا جميلة، و لكن ألا تعكس الإبتسامة في بعض الأحيان مكررا و حيلة !.

* يرى بعض المشتغلين في علم النفس بأن الموناليزا هي انعكاس لذات الفنان و ما هي إلا دافنشي في حد ذاته...، إذا كان الأمر كذلك فعل دافنشي يعبر عن نفسه بشكل ما ؟، أم أنه يحاول أن يوصل رسالة معينة من خلال اللوحة !.

* اللوحة بغموضها تثير جدلا كبيرا، و بتفردها نالت شهرة على مر السنين، إذا كان غموضها هو سرها، فهل يعود لتعويذة سحر؟، أم أن الفنان حملها شفرة للغز بطريقة ما!.

* يعتقد بعض محللي علم النفس أن اللوحة هي انعكاس لذكريات الطفولة العالقة بذاكرته لكن ألا تعكس في مضامينها مكبوتاته النفسية!.

* جمال الإبتسامة اليوناردية و سحرها، هل هي تجسيد لابتسامة أمه؟، أم أنها تجسيد لخيال و إبداع فنان!.

* تحتوي خلفية اللوحة على عناصر الحياة (الماء، الهواء، التراب)، هل هي رؤية للحياة بطريقة ما؟، أم أنها رسالة لتقديس حياة الأنثى!.

* تشضي حقيقة اللوحة كان الأساس في زخم التأويلات، هل كان ذلك عن قصد من الفنان؟، أم أن غموضها محض الصدفة!.

* تتسم البنية الدلالية بالانفتاح على مشروعية البحث والتقصي عن الغموض والضبابية هل تعمد الفنان ذلك من أجل إرضاء كافة الأذواق ؟

* السحر المحير الذي تمتعت به و الإبتسامة المحيرة على شفاه كل شخصياته النسائية هل هي سر لرسالة يريد إيصالها؟، أم هي هوس استحوذ على فكره وإحساسه!

* التعقيدات التي تكثفت داخل هذا النص، هل يرجع ذلك لقدرة الفنان ونظرته؟، أم أنه لم يكن قانعا بما يصنعه!.

* الموناليزا بلورة و ابتكار أبنية ذات طابع انفتاحي هل كانت قصيدته بغية الإفصاح عن رغبة إبداعية ؟، أم هي نتاج لعقد نفسية!.

* النص الصوري للموناليزا يتمتع بدرجة مدهشة من الحيوية تشعرنا بإحساس غريب إذا كان الأمر كذلك، فهل الإحساس في تغير ملامحها حقيقي؟، أم أنها نتيجة لتلاعب الفنان بتقنية النور و الظل!

* ترتبط إبتسامة الموناليزا بالترددات المكانية، من خلال استثمار الخداعات الإيهامية هل يتم ذلك بفعل الصلة بين المسافة و الاتجاه بالنسبة للمتلقي؟، أم أنه هناك مؤثرات أخرى؟

* تظهر البنى الدلالية لنص الموناليزا تداولا نسقيا متشضيا في الرؤى الدلالية والإيحائية إذا كان الأمر كذلك، فهل العمل مؤسسا له مسبقا وعن وعي؟، أم أنه نتاج تمازج بين حالتي الوعي و اللاوعي!.

* يعتمد الفنان في تأسيسه للنسق الجمالي في نص الموناليزا على إيزاحات مفاهيمية هل تتناسب هذه الإيزاحات مع المؤثرات الإدراكية للمتلقي؟.

* إلى أي مدى تتوافق الصيغ الافتراضية للتأويلات المصاحبة لنص الموناليزا مع خطاباتها؟، و هل كانت تمازجا للأثر بين الدال و المدلول فقط؟.

* لوحة الموناليزا نص مفتوح يخضع لقراءات اجناسية و تداولية عديدة، هل توصل المتلقي بطريقة ما إلى ما يريد الفنان أن يوصله لنا؟.

* صورة الموناليزا شكلا و مضمونا، هل هي انعكاس لصورة مثالية كانت نتاجا للعلاقة الكونية التي تربط الإنسان بالطبيعة؟، أم أنها صورة تعكس فكرة ما في حالة وعي أو لا وعي من الفنان؟.

* الخطاب السيميائي وفاعليه السياق الجمالي في لوحة الموناليزا بين الدلالتين البصرية والتأويلية، هل تجاوز الخطاب بنية الجسد الأنثوي!

* البعض يعتبر الألوان زخرفة كلامية ذات مغزى، إذن هل استخدامها كرسالة لإيصال أمر ما؟ أم أنها محاولة ماكرة منه لإخفاء الحقيقة عن طريق تغليفها بطبقة من الألوان؟

* اللوحة سنفونية رائعة من الألوان المتعددة بكل تدرجاتها ومستوياتها هل نجح الفنان في إخضاعها لتوافق الشكل و المضمون من أجل إيصال رسالة ما!.

* التمازج و التعالق بين الذكريات و الفن في منجزات الفنان، هل للوحة الموناليزا علاقة بذكرياته؟ أم أنها لغز لأحد اختراعاته؟.

* حضور الأم في شخص الموناليزا غير مؤكد و إن كان كذلك فهل كان الكبت هو سببا في تجسيدها أم أنها عقدة أوديب في مرحلة من حياته!

قائمة المصادر و المراجع

المصدر :

1-ليوناردو دافنشي : لوحة الموناليزا

المراجع :

2- أحمد أبو حاقة: الإلتزام في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د ط، 1979م

3-آمال حليم الصراف: موجز الفن، مكتبة المجتمع العربي، عمان، الأردن، ط3، 2009.

4- أمبرتو إيكو: تأملات في اسم الوردة، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013

5- أرنولد هاوزر: فلسفة تاريخ الفن، تر: عبده جرجيس، دار الوفاء، القاهرة، مصر، ط1، 1980م.

6-بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009م.بير ف زيما: التفكيكية دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

7-بيار زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1991م.

8-حياة لصحف: مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، منشورات المجلس، الجزائر، د ط، 2013م.

9-حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1978

10-دان براون: شيفرة دافنشي، تر: سمة محمد عبد ربه، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 137.

11-ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، تر: د باسل المسالمة، دار التكوين دمشق، سوريا، ط1، 2010

12-روبرت جولد ووتر ماركو تريفيس: الفن والفنانون، تر: مصطفى الصاوي الجويني، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، د ط، 1997م.

13-رمزي محمد العربي: التصميم الجرافيكي، مكتبة المجتمع العربي، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

14-رمضان الصباغ: جماليات الفن (الإطار الأخلاقي والإجتماعي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،

15-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد– ....)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.3

16-سيرجي م إزينشتاين: الإحساس السينمائي، تر: سهيل جيده، دار الفرابي، بيروت لبنان د ط، 1985م.

17-سيغموند فرويد: التحليل النفسي والفن، دافنشي دوستويفسكي، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1975م.

18-شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في الفن والتصوير، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1978.

19-عمر أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 1997م.

20-علي حرب: نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص 80.

21-عادل عبد الله: التفكيكية سلطة العقل وإرادة الإختلاف، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط1، 2000، ص .13

22-عبد الله إبراهيم: التفكيك الأصول والمقولات،المركز الثقافي العربي، بغداد، ط1، 1990، ص ص .61،62

23-علي حرب: التأويل والحقيقة قراءة تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2007، ص .7

24-عبد الفتاح كيلطو وآخرون، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، ص 19

25-كلود عبيد، الفن التشكيلي، نقد الإبداع وإبداع النقد، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2005، ص .10

26-محمد شوقي الزين: تأويلات و تفكيكات (فصول في التفكير الغربي المعاصر)، منشورات ضفاف، ط1، 2015، ص .237

27-محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، عمان، ط1، 2006، ص: 177.

28-محمد شوقي الزين: قراءات في فكر وفلسفة علي حرب (النقد، الحقيقة والتأويل)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 32

29-محمد علي علوان: المقاربات الدلالية للأنساق في بنية الموناليزا، نابو للبحث والدراسات ، ص .379

30-نصر الدين بن طيب : تاريخ الفن في عصر النهضة إلى الفن المعاصر، دار بن طيب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، ص .19

31-طاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، شفا بدران، غمان، الأردن، ط1، 2008، ص ص 10،11.

32-هيرمان بلاي: ألوان شيانية (اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها) تر: صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة أبو ظبي، ط1، 2010، ص 69.

القواميس و المعاجم :

33-أبو الفضل: جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، جزء 1، 1982، مادة (خ، ط، ب).

34-أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، مصر/ لبنان، ط1، 1991 (صورة)، ص 144.

35- صليبة جميل، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982م.

36-عبد الحميد أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 1429ه/2008م.

37-علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985م.

الموسوعات :

38-يعقوب إيميل بديع، موسوعة علوم اللغة، دار الكتب العلمية، الجزء 8، بيروت، لبنان، 1971م

المجلات و الدوريات :

39- بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والإيقونة، متلقي الدولي الخامس " السيمياء والنص الأدبي"، جامعة عنابة، الجزائر..

40-عادل الخوري، حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، المجلد24، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996م.

41-خديجة لطرش: سيميائية صورة الموناليزا في رواية شفرة دافنشي لدان براون، مخبر تعليمية، اللغة وتحليل الخطاب، جامعة حسيبة بن بو علي، الشلف، الجزائر، المجلد 5، العدد 15 سبتمبر 2018.

42-حسين سعد الحكداني: الموناليزا لغز القرون (ما سر هذه الابتسامة الساحرة)، قسم عجائب وغرائب، الموقع: كابوس، تاريخ النشرة 2014/11/02.

الرسائل و الأطروحات الجامعية :

43-بوزار حسيبة: مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري، (دراسة ثقافية فنية)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة تلمسان، 2014/2013م.

المواقع و المنتديات الإلكترونية :

45-حسين سعد الحمداني : الموناليزا لغز القرن (ما سر هذه الابتسامة الساحرة)، قسم :عجائب و غرائب ، الموقع : كابوس ، تاريخ النشر 2014/11/02

46-محمد عبد الرحمن : أشهر 5 ألغاز في حياة ليوناردو دافنشي، story.https.//www.youm 7.com، 2020/05/30

الملحق