تطبيقات المنهج السميولوجي في قراءة اللوحة التشكيلية: دراسة ظاهراتية

مازن حمدي عصفور: كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 27/ 4/ 2011 **تاريخ القبول**: 11/ 8/ 2011

Application of the Semiological Approach in Plastic Art: A Phenomenological Study

Mazen Asfour, *Faculty of Arts and Design, The University of Jordan, Amman, Jordan.*

ملخص

تهدف هذه الدراسة رصد فاعلية وحضور المنهج السميولوجي في التصورات النقدية الفنية المعاصرة ومناهجها وأدواتها و في النقد الفني التشكيلي ومناهجه وأدواته بصورة خاصة. بعد أن تعزز حضور المناهج النقدية المشتغلة في داخل النص الفني نفسه بقوة على الساحة النقدية المعاصرة. وترصد الدراسة أيضا إمكانات المنهج السميولوجي ومدى نجاحه في مقاربة النص الفني التشكيلي وتحليل شبكة علاماته ومحتوياته الداخلية و الكشف عما يختبئ وراءه من ظواهر وسياقات ثقافية وشواغل اجتماعية وفكرية وروحية وسياسية وغيرها. وقد تضمنت الدراسة ولغاية تضييق المسافة بين النظرية والتطبيق أمثلة من تطبيقات السميولوجيا في أعمال الرسم والتصوير لفنانين عالميين أمثال ليوناردو دافنشي وجوفاني بلليني من رواد عصر النهضة.

Abstract

This study is concerned with monitoring the presence and effectiveness of semiotics in the perceptions, approaches, and tools of contemporary fine art criticism in general and of plastic art criticism in particular. Such concern in justified by the reaffirmation of the strong presence of the textual critical approach in the field of contemporary art criticism. The study also monitors the potential success of the semiotic approach in handling fine art and text, and the analysis of its signs and is interior content to reveal the phenomena and cultural contexts beyond it. As well as social, intellectual, spiritual, and other concerns. For the purpose of narrowing the gap between theory and practice, the study includes examples of the applications of Semiotics in the works of drawing and painting by global artists such as Leonardo da Vinci and Giovanni Bellini who are pioneers of the Renaissance.

مقدمة

بفضل ما اتسم به القرن العشرون من صعود للنزعة التجريدية في الفن بفعل التحولات العلمية المتسارعة التي شهدها هذا القرن، فقد ترتب على ذلك حراك معرفي أدى إلى انحسار المناهج النقدية التقليدية التي كانت سائدة منذ عقود والتي كان أغلبها يستند على مناهج تحليلية نقدية نظرية تنطلق من خارج النص، كالنقد التاريخي والسياقي والفلسفي الجمالي وكذلك مناهج وأدوات نقدية ترتكز على كل من علمي النفس والاجتماع وغيرهما. وقد اقتصرت هذه المناهج والأدوات النقدية في تناولها النص الإبداعي بغية تحليله وكشف دلالاته على إسقاطات فلسفية وتاريخية وأسطورية وغيرها خارجة عن النص وليس لها صلة بما يكمن في تجاويفه من انزياحات دلالية واسعة ومفتوحة. وقد أفرزت تلك المناهج نمطية مقيتة مكررة في الوصف والتحليل والتفسير وإطلاق الحكم على المنتج الثقافي سواء كان نصاً موسيقياً أو مسرحياً أو أدبيا وخلافه. إلا أن بروز النزعة العلمية التجريبية بامتداداتها الفلسفية المتصالحة مع العلم في القرن الماضي قد تمخض عنها تأسيس نظرةً نقدية علمية وتحليلية جديدة للفن بوصفه عمليات ذهنية وعلمية صرفة خطابها الفني يكمن بالدرجة الأولى في ميكانيزمات النص الفني البنيوية والتركيبية الداخلية وليس في إبعاده الرمزية والتصويرية، ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى فلسفة العلم الاينشتاينية وما أفرزته من تحولات نشطة في الفكر والإبداع بتأكيدها على نسبية الطاقة والمادة وظواهرها الخارجية، ولم ينعكس ذلك بشكل حاسم فقط

على النص الفني ذاته وفلسفة تأليفه، بل انعكس أيضا على التصورات النقدية المعاصرة ومناهجها وأدواتها، إذ تعزز حضور المناهج النقدية المشتغلة في داخل النص الفني نفسه والتي فرضت نفسها بقوة على الساحة النقدية المعاصرة نتيجة لقوانينها الدقيقة القادرة على مقاربة النص ورصد شبكة علاماته ومحتوياته الداخلية. تلك المناهج النقدية التي استمدت حيويتها من اكتشافات العلوم الطبيعية والإنسانية المعاصرة على السواء، قد أدت إلى انحسار المناهج النقدية التاريخية والسياقية التقليدية التي كانت سائدة لقرون طويلة لتحل محلها المناهج البنيوية والتفكيكية وما تفرع عنها من مناهج جاءت من صلبها وبالأخص المنهج السميولوجي مدار البحث الذي تجلى في أوضح إشكاله في أواخر ستينات القرن الماضي، وقد فرض المنهج السميولوجي حضوره في تلك الفترة بوصفه تطوراً نوعياً للمنهج البنيوي وعلم اللسانيات الذي بنت عليه السميولوجيا الكثير من أدواتها في رصد وتحليل العمل الفني، وأصبح المنهج السميولوجي طبقا لذلك في نظر النقاد والباحثين ليس فقط تصويبا للبنيوية وأخطائها أو تصحيحاً لطرائقها بل جزءاً لا يتجزأ من مكونات النقد الفني بشكله المعاصر، ومن جانب آخر ورغم تفرد ذلك العلم باستقلاليته الذاتية، إلا أن هناك من التراث الفكري والفلسفي والجمالي ما اشتغل فيما يشبه السميولوجيا وتحت مسميات مختلفة قبل تبلورها كعلم مستقل ذي أدوات واضحة في القرن الماضي. فقد سجل في التراث الإغريقي تحليل للإشارات والدلالات ما يشبه الاشتغال السميولوجي في تحليل النص وخاصةً في مجال العلوم الطبية. وكذلك في النصوص الملحمية والفلسفية والأدبية لكل من أرسطو وأفلاطون و في فلسفاتهما الجمالية. أما تراثنا العربي والإسلامي بعلومه البلاغية والكلامية وخاصةً في العصر الوسيط، فلم يكن بعيداً عن الاشتغال السميولوجي إذ مارسه نقاد البلاغة العرب والمسلمون، وكذلك المتصوفة المسلمون إذ نجد رصدا للعلامات ودلالاتها في في كتاباتهم وآدابهم. أما نصوص الإيقونات في العصور الوسطى المسيحية، فقد درس فلاسفة اللاهوت المسيحيون العلامات الدالة فيها للكشف عن الرموز المستبطنة في الإيقونات والإعمال الفنية الفسيفسائية والتي بنى عليها مؤرخ الفن اروين بانوفسكي (Panofsky, 1991) في النصف الأول من القرن العشرين منهجه الشهير الذي عرف بعلم الرموز الايكونوغرافية وتطبيقاته في مؤلفاته التي تناول فيها رسومات وإيقونات العصور المسيحية الوسطى وعصر النهضة في قراءات بصرية رمزية لعلاماتها الدالة وخاصة ما يتعلق بمسائل المنظور ونقطة التلاشي والتسطيح ودلالات توظيفهما في الأعمال الفنية وقد جعل ذلك العديد من الباحثين يلمحون لذلك التداخل والتشابه بين الدرس الايكونغرافي الرمزي لبانوفسكي والدرس السميولوجي لشدة التشابه بين أدواتهما التحليلية. ومن جانب آخر فإن السميولوجيا ومشتغليها يؤكدون صلتها الوثيقة بفلسفة الأشكال الرمزية ودراسة الأنظمة التواصلية التي قام بها أرنست كاسيرر لكل من الفن والعلم والتاريخ والدين والأسطورة. وفي الفكر الفلسفي التداولي لتشارلز بيرس (C. Pierce). وجون راسل (J. Russell). رصدت أشكال متقاربة مع السميولوجيا. وكذلك في البنائية الروسية التي سادت في النصف الأول مـن القرن العشرين التي اعتبرت تأسيسا للطروحات البنيوية الأخرى المعاصرة كالنظريـــات السيميائية البنيوية لدى أقطاب مدرسة براغ أمثال فيتروف (Vertov) ورومان جاكسبون (R. Jacobson) حيث ذاعت شهرة الأخير بفعل نظريته التي دمجت بين اللغة والفن (Bird, 1996, P.33).

أما علم النفس وخاصة علم النفس الفرويدي فهو يتشابه أيضا في بعض أدواته بالمنهج السميولوجي في تحليل النص ونجد ذلك ماثلاً بوضوح في التحليلات النفسية البنيوية التي طبقها سيغموند فرويد S. Freud في تصاوير النهضوي ليوناردو دافتشي في مؤلفه الخاص الذي كرسه لتحليل الدلالات النفسية المستبطنة في نصوص الفنان دافنشي وميكانيزماتها البصرية (فرويد، 1997, P.24).

وتتعدد أشكال التداخل بين السميولوجيا وحقول الثقافة الأخرى إلا أن أبرزها يتمثل باعتبار السميولوجيا كعلم مستقل وريثا شرعيا لمنجزات البنيوية واللسانيات بصورة رئيسية. ولعل ذلك ما يفسر احتضان سميولوجيا الأدب واللسانيات بفروعها المختلفة منذ انطلاقتها لسميولوجيا الفن والجمال مما جعلها تدين بشدة إلى مفكرين وباحثين بارزين يرجع لهما الفضل في تأسيسها وبلورتها كعلم مستقل في مطلع القرن الماضي، أبرزهم كل من السويسري

رائد البنيوية اللغوية فرديناند دي سوسير F. Saussure الذي وضع لذلك العلم مصطلح Semiology سيميولوجي والفيلسوف الأميركي تشارلز بيرس C. Peirce الذي وضع للعلم ذاته مصطلح Semiotics سميوتكس. ورغم عدم وجود أية فروق جوهرية بين الاصطلاحين بوصفهما يدلان على علم دراسة الإشارات والعلامات. إلا إن مصطلح سوسير سميولوجي بقي أكثر شيوعا لدى الباحثين الأوروبيين. وقام باشتقاقه من كلمة (Semein) في اللغة اليونانية والتي تعني العلامة أو الإشارة، وقد وضع سوسير في مؤلفه دروس في اللغويات تعريفا محددا السميولوجيا بوصفها علما مستقلا مناطاً به دراسة وتحديد القوانين التي تؤلف تلك العلامات والإشارات وتتحكم بدوالها ومدلولاتها (Saussure, 1916 P.16)**.** بينما قدم بيرس للسميوطيقا (Semiotics) كما وضع اصطلاحها رؤية فلسفية أكثر شمولية لهذا العلم مفادها أن العالم بوجوده وجوهره وظواهره يتألف من إشارات أو علامات Signs وبالتالي فأن سميوطيقيته تميزت بشمول نظرية العلامات كافة المعرفيات الانسانية بما في ذلك المقولات الفلسفية والنظرية التي تقوم خارج علم اللغة واللسانيات مما قربها بشكل واضح من علوم المنطق والفلسفة البراغماتية الأميركية التي سادت في عصره. بينما بقيت سميولوجية سوسير رغم اهتمامها بدراسة الرموز والدلالات في سياق المجتمع، محصورة نوعاً ما في أطار اللغة واللسانيات البنيوية بخلاف سميوطيقية بيرس التي يشمل خطابها الفلسفة والمنطق. ورغم تلك الاختلافات والتوجهات الفلسفية و المنهجية لكل من سوسير وبيرس في نظرة كل منهما لهذا العلم، إلا أن ذلك لم يمنع السميولوجيا المعاصرة بتطور مناهجها المختلفة من أن تسجل لكليهما الفضل في ريادة وتأسيس هذا العلم الذي سيمضي في تطوير شكله المعاصر فيما بعد عمالقة سميولوجيون أمثال رولاند بارت (R.Barthes)، وغريماس (Greimas, A. J) و اومبيرتو ايكو (U. Eco) وغيرهم الذين تطورت وتوسعت تطبيقاتهم للدرس السميولوجي لتشمل نصوصاً منوعة من النشاط الإبداعي الإنساني وبالأخص في مجالات الفنون الجميلة والفنون السردية بصورة عامة والفنون البصرية كالفن التشكيلي بصورة خاصة وهو محورا لبحث.

من سميولوجيا اللغة والأدب إلى سميولوجيا الفنون البصرية:

أسهمت المقاربات والتطبيقات السميولوجية لروادها المؤسسين التي تداخل فيها النَصِّ اللغوي الأدبي بالبصري في توسيع دائرة الاشتغال السميولوجي ليشمل كلاً من الفنون التشكيلية والمسرحية إلى جانب العمارة التي حظيت هي أيضا باهتمام السميولوجيين. أما الصورة و هي ابرز مكونات الفنون البصرية فلم يكن بإمكانها أن تتجنب الارتماء في لعبة المعنى وكشف الدلالة فيها. وقد نظر العديد من السميولوجيين المعاصرين إلى الصورة التشكيلية بوصفها خطاباً لغوياً بصرياً مؤهلا بأن يشغل مكانه كسيميولوجية بصرية قابلة للتطبيق وقائمة بذاتها، قادرة على تأسيس مفردات سميولوجية ومنهجية في الرصد والمقاربات والتحليل تمكن أن تؤسس بمجملها أدوات ومنهج نقد فني جديد في إطار ما اصطلح عليه في أيامنا هذه بسميولوجية الفن (Semiology of art) أو سميولوجيا الفنون البصرية (Semiology of visual arts) كأحد فروعها والتي باتت تدرس كمباحث اكاديمية في الجامعات الاوروبية في الوقت الراهن. وقد استفادت السميولوجيا الفنية والبصرية في بلورة ذاتها وفرض خصوصيتها من خصائص الفنون البصرية ذاتها بوصفها فنونا مكانية، تشترط المكان والكتلة والفراغ والحيز والعلامات البصرية الأخرى كالخط واللون والحركة وغيرها من العلامات البصرية بما فيها من ديناميات ولغة بصرية تواصلية خاصة بها. ومع ذلك فلم تنسلخ السميولوجية الفنية والبصرية عن مرتكزات سميولوجيا اللغة والتواصل، بل بقيت وفية لها واشتغلت وفق العديد من مرتكزاتها مثل العلاقة المتبادلة بين الدال والمدلول وإستراتيجية النص والرسالة ودور القارئ او المتلقي وغير ذلك من عناصر سميولوجيا اللغة و التواصل التي تمسكت بها اغلب الفروع السميولوجية رغم تنوع مناهجها ومواضيع اشتغالاتها. وكان لا بد لذلك التداخل اللغوي البصري الذي انصهر في بوتقة واحدة أن يكسب سميولوجيا الفنون البصرية التشكيلية إمكانات وأدوات كشف وقراءة أكثر عمقاً للسطح التشكيلي. ولم تحظ تلك الإمكانات والأدوات السميولوجية المتسارعة التطور باهتمام الباحثين السميولوجيين النظريين وحدهم فحسب بل جذبت أيضا اهتمام العديد من فناني الحداثة

في القرن الماضي وقبل تبلور السميولوجيا البصرية بصورة محددة. فقد رصد الباحثون في الدراسات والأبحاث النظرية المنسوبة لبعض من هؤلاء الفنانين أمثال بول كلي وموندريان وكانديسكي، بل في اشتغالاتهم الفنية تطبيقياً سميولوجياً وتحليلاً للفن بوصفه لغة أشارات ونظام علامات وأنظمة بصرية مشفرة. إلا أن تيار ما بعد الحداثة (Post-modernism) الذي اتسم بتوسيع فضاءات التعبير الفني ووسائل إنتاجه وتوصيله أفاد السميولوجيا بشكل واضح في تطوير مرتكزاتها و مناهجها واشتغالها في الفنون البصرية ومن خلال ما طرحه الخطاب الفني والثقافي لذلك التيار من أفكار نظريات أبرزها مفهوم تداخل المباحث (Interdisciplinary) ومنها تداخل النصية اللفظية في عالم الفنون البصرية مما جعل الدروس والمقاربات السميولوجية تتوسع في تطبيقاتها وخاصة في الأعمال الفنية التي تنتمي لتيار ما بعد الحداثة الذي عادة ما تنصهر فيه صنوف الفنون المختلفة من بصرية وكتابية وموسيقية في مركب مشترك. مما يوسع من فضاء الدلالات والإشارات ومعانيها ومدلولاتها (Graham, 2000. P.174).

ومن جانب آخر، ونحن بصدد تناول تداخل النَصِّ اللغوي والأدبي بالبصري وإسهاماته في توسيع دائرة الاشتغال السميولوجي فأنه من الصعوبة تجاهل إسهامات السميولوجيات الأدبية واللسانية في بناء مكونات سميولوجيا الفنون الجميلة بما فيها الفنون البصرية، خاصة فيما يتصل بقراءة جمالياتها. فقد أسهمت تطبيقات السميولوجيين اللغويين والأدبيين في الأعمال الفنية في بلورة العلاقة الواضحة بين علم الجمال والسميولوجيا التي نشأت بذورها الأولى في كنف سميولوجيا اللغة و الأدب ومن خلال ما عرف بمدرسة براغ اللغوية في تشيكوسلوفاكيا السابقة والتي من ابرز أقطابها رومان جاكوبسون (R. Jakobson) الذي خلص في طروحاته أن ما يميز النص الفني المتمتع بالقيم الجمالية سواء كان أدبيا أو غيره من الإبداعات الفنية عن النصوص الأخرى التي تخلو من الجمال، هو في كونها تحمل رسالة جمالية لا إفصاحية كالتي تنتجها الوظيفة الشعرية (Poetic Function) كما يسميها جاكوبسون في النص لأن العمل الفني من وجهة نظره شيء ذاتي مستقل عن موضوعة (Guiraud, 1975).

وطبقا لذلك فقد جاء تأكيد جاكبسون لتلك العلاقة الوثيقة بين التركيب الشعري والجمالية في النص بمختلف أنواعه وتجلياته بمثابة دمج للسميولوجيا اللغوية والأدبية بالفن أو بعبارة أخرى بلورة لأولى إشكال ما يمكن تسميته بالإستطيقياً السميولوجية حتى ولو جاءت نقلاً حرفياً للمفاهيم الجمالية اللسانية وتطبيقاتها. وتلك الإستطيقيا السميولوجية أو بعبارة أخرى علم الجمال السميولوجي الذي أسس قواعده بنيويو اللغة من مدرسة براغ ستدفع بقوة باحثين آخرين إلى إدخال السميولوجيا في حيز النقد الفني لتصبح التطبيقات والمقاربات السميولوجية للصورة والفن التشكيلي منهجا نقديا وأدوات هامة في دراسات التواصل البصري كذلك. ومن أبرزها تطبيقات رولان بارت (Roland Barthes) في السميولوجيا البصرية والتواصل البصري التي قدم فيها تحليلات سميولوجية بنيوية هامة لمواضيع مرئية كالمشاهد والإعلانات والتصوير الفوتوغرافي وغيرها وكذلك تحليلات سميولوجية في أعمال الرسم والتصوير التشكيلي عرفت بما سمي بسميولوجية المشاهد شارحا منهجها وطرق اشتغالها في مؤلفه الشهير(عناصر السميولوجيا) (Barthes, 1977). وفيه سعى بارت (Barthes) من خلال قراءات جديدة لسميولوجيا اللغة لدى سوسير إلى تحويل النموذج السميولوجي اللغوي السوسيري إلى نموذج سميولوجي بصري أكثر اتساعاً وقابلاً للتطبيق في نصوص مرئية غير لغوية كلوحات الفنان الرومانسي الفرنسي جيروديه Girodet التي طبق فيها تحليلاً سميولوجياً تواصلياً معمقا أسهم في توسيع أفاق السميولوجيا مفسحا لها المجال بدراسة أنظمة العلامات البصرية التي سقطت من سميولوجية سابقه سوسير (Corrain, 1991, P.150) وبالتالي فقد أخذت تطبيقات رولان بارت السميولوجية البصرية السالفة الذكر أهمية بالغة في تطور السميولوجيا في مراحلها اللاحقة، وخاصة فيما يتعلق بسميولوجية التواصل والتحليلات الثقافية الاجتماعية للصورة والتي ستستفيد منها لاحقا مناهج سميولوجية جديدة اكثر شمولا كسميولوجة الثقافة والدلالة والتواصل. و قد أسهمت جميعها في إبراز إمكانات الدرس السميولوجي وتطبيقاته في تحليل مختلف صنوف النص الإبداعي للكشف عن دلالاته. وتجدر الإشارة من جانب آخر انه وبالرغم من إشادة الباحثين فيما توصل إليه بارت

من نموذج سيميولوجي أكثر أتساعاً وقابلاً لتحليل مواضيع غير لغوية سميولوجياً إلا أن بارت يدين بشدة إلى الباحث السميولوجي كريستيان ميتز (C. Metze) بوصفه محفزا أساسياً لطروحات بارت وخاصة فيما يتعلق بسميولوجية المشاهد. فقد قدم ميتز في بدايات النصف الأول من القرن الماضي مقاربات سميولوجية هامة ولافتة في موضوع السينما والمشاهد، وردت في مقالاته المعنونة بسميولوجية السينما في بدايات النصف الأول من القرن الماضي، بينما شهد النصف الثاني من القرن المنصرم وبشكل متصاعد انتشارا أوسع في تطبيقات الدروس والمقاربات السميولوجية المعمقة في النص البصري استفادت هي الأخرى من تداخل النصية اللفظية في عالم الفنون البصرية التي أشير إليها سابقا حيث احتفظت السميولوجيات البصرية و تلك المتصلة بالفنون الجميلة الأخرى بالتداخل أو الدمج الكلي بمرتكزات ومكونات السميولوجية الأدبية واللسانية (Nisbet , 98.P. 2005). ورغم الاختلافات المنهجية البسيطة في أسلوب عملها وتطبيقاتها ورغم توجه بعضها للانسلاخ التدريجي عن السميولوجيات الأدبية واللسانية. إلا أن اغلب تلك السميولوجيات جميعها بقيت متمسكة بالعديد من الأدوات والعناصر والمفردات السميولوجية المشتركة التي استمدت من بنية الدرس السميولوجي اللساني والأدبي وآلياته في تحليل النص بمختلف صنوفه. فاتفقت جميع السميولوجيات على الانطلاق من النصية والتناص في قراءة العمل و التمسك بدراسة كيفية عمل الدال والمدلول والإشارات والشفرة (Code) والسياق (Context) وكلها مفردات وعناصر أساسية لا يمكن لأية مقاربة أو درس سميولوجي الاستغناء عنها. وهذا يعني بصورة أكثر تحديدا أن هذه المفردات والعناصر المنتمية أصلا لسميولوجية اللغة واللسانيات البنيوية لسوسير وجاكبسون وغيرهم من السميولوجيين البنيويين، بقيت خطوطها ماثلة في أي منهج أو درس سميولوجي معاصر ولو بفروق طفيفة ومستويات مختلفة. وقد بقيت ماثلة كذلك في المقاربات السميولوجية لنصوص التشكيل والموسيقى والمسرح والتي قدمها في اغلب الأحيان مفكرون ومبدعون سميولوجيون جاؤوا من عالم الرواية واللغة الأدب و الذين رصدوا بعمق تلك العلاقة الوثيقة بين التركيب الشعري والأدبي وبين النصوص المركبة من الإشارات البصرية التشكيلية (Plastic Signs) وكذلك الحال مع الموسيقى والمسرح (Sebeok, 1991, P. 438).

ومن ابرز الذين رصدوا تلك الحالات التي يتفتح فيها النص الشعري على النص الأدبي المفكر ليوتار Leotard الذي عاين بعمق نقاط الالتقاء في العلامة والدلالة في كل من النص المكتوب والنص البصري. و في جزء كبير من مؤلفاته وإبداعاته تناول ليوتار مفاهيم ومصطلحات تنتمي للفنون البصرية مثل (عمق ومنظور) وغيرها كما شخص البنيات و العلاقات الجمالية المشتركة بين اللفظ والشكل المرئي والتي يمكن أن تشكل بدورها مكونات مشتركة لكل من سميولوجية الرسم والفنون البصرية وسميولوجية الأدب واللغة والكلام. وحتى كتابات الفلاسفة ونصوصهم المكتوبة فقد استفادت هي أيضا من نقاط الالتقاء بين العلامة والدلالة المشتركة بين النص الفلسفي المكتوب والنص البصري كما في كتابات الفيلسوف الظاهراتي ميرلوبونتي (Merleau Ponty) الذي وظف دلالات الصورة والمشهد في أعمال الرسم والتصوير لإيضاح طروحاته الفلسفية كما فـي دراساته للوحات الفنان الحداثي بول سيزان (P. Cezanne). التي أشار فيها بشكل واضح إلى مفهوم ''اللغة الفنية'' حين تستقل بذاتها داخل النص إذ يرى ميرلوبونتي أن التعبير الفني لدى الفنان بول سيزان ما هو إلا ''اللغة الذاتية للعمل الفني نفسه'' (Lanigan, 1991, P.157)، حيث تتفجر تلك اللغة من طريقة تأليف وتركيب العناصر البصرية النقية للنص نفسه الذي تكمن أهميته في قدرته على عرض ذاته بوصفه ذا طريقة ممَّيزة ينفرد بها في الإفصاح عن نفسه وإرسال خطابه محمولاً بقصديه الفنان واهتمامات وغايات المتلقي في أن واحد، مما يعني توسيعا لأبواب الدرس السميولوجي وامتداداته الذي سيضيف له سميولوجيون روائيون ومفكرون آخرون آفاقا جديدة على أصعدة الأدوات والتطبيق أمثال السميولوجي الروائي اومبرتو ايكو (U.Eco) الذي نجح من خلال دمجه كلا من سميولوجية الرواية وعلم الجمال بسميولوجية الثقافة والتواصل في تقليص الفجوة بين اللغة والفنون البصرية من خلال نظام تحليلي بصري سميولوجي قابلا للتطبيق في كل الأعمال الفنية سواء كانت أدبية أو تشكيلية أو موسيقية باعتبارها جميعا تتشكل من منظومة من العلامات والإشارات القابلة للتأويل والترجمة إلى ما لا نهاية. و بالتالي فقد نجح ايكو في تخليص سميولوجيته من النمطية والمسارات التقليدية المكررة للسميولوجيا النصية

إلى ما هو غير نصي من خلال فتـح الواجهة (النصية) على أطراف التلقي والتاويل (ايكو، 1988، ص142) وعن طريـق مشاركة قارئة ''النموذجـي''.وبذلك فأن امبرتو ايكو يوسع من أبواب الدرس السميولوجي ليشمل النصوص البصرية والكتابية وغيرها مستفيدا من إمكانات كل من سميولوجيا الثقافة وسميولوجيا التواصل ليلعبا دورهما في رصد الدلالات في النص ليس فقط من تجاويفه الداخلية بل من خلال رصد الانعكاسات والدلالات المتقاطعة بين داخله وخارجه أيضا. وبالتالي فقد جعل ايكو من النص البصري التشكيلي على سبيل المثال، نصاً تشاركياً مفتوحاً بإمكانه إنتاج متعة سميولوجية وتأويلات مفتوحة لا نهاية لها. ومن جانب آخر فإن توسيع أبواب السميولوجيا وتطبيقاتها البصرية والتشكيلية يدين أيضا بشدة للباحث الفرنسي غريماس (A.J.Greimas) وهو من أقطاب مدرسة باريس السميولوجية إذ يرى غريماس أن النص البصري التشكيلي مثله مثل النصوص الأدبية واللغوية الأخرى له القدرة على تقديم حالات سردية تروي قصصاً بصرية يبحث عنها في مستوى سيميولوجي. وارتكز غريماس على ذلك لتحديد معالم ما يسميه بالسميولوجية البلاستيكية (Plastic Semiology) أي سميولوجيا تشكيلية جاعلا من قواعد النص السردي ودلالاته قابلة للتطبيق في الفنون المكانية البصرية كالرسم والنحت والتصوير والعمارة وخلافه. مما جعل السميولوجيا توسع آفاقها بوصفها قابلة للتطبيق في مختلف الممارسات الإبداعية وخاصة في التشكيل كالرسم والتصوير. بل إلى ابعد من ذلك لتشمل أيضا تاريخ الفن وبحوثه ودراساته. **(**Corrain, 1991, P.15**)** فقد طبقت في مناهج البحث في تاريخ الفن لدى العديد من مؤرخيه البارزين في القرن الماضي إذ يعتبر كتاب فيلسوف الجمال الفرنسي هيوبرت دامش **(**Damisch, 1972**)** من اهم مؤلفات تاريخ الفن التي فتحت شهية العديد من مؤرخي الفن أمثال بيير فرانكاستل (Pierre Francastel) وغيره في توظيف المقاربات السيمولوجية البصرية في دراساتهم في تاريخ الفن وفي تاريخ الرسم والتصوير بصورة خاصة (Nisbet 2005 , P.101)، مما أسس نظرة جديدة لتاريخ الفن أكثر توجهاً للعمل الفني بوصفه نصاً قابلا للقراءة من خلال رصد العلامات ودوالها ومدلولاتها بخلاف ما عهدت عليه الدراسات التقليدية في تاريخ الفن في تناول الفن ودراسته انطلاقاً من السياقات والعوامل الخارجية دون الالتفات بصورة مباشرة إلى داخل العمل الفني نفسه، بينما يلاحظ أن مناهج البحث الفني التاريخي ومؤلفات تاريخ الفن التي واكبت انتشار وتبلور السميولوجيا البصرية قد بدأت تنحو في تناولها تاريخ الفن منحىً جديدا اتسم بالتركيز على الجوانب التركيبية والتطبيقية في العمل الفني فجعلت من تاريخ الفن تاريخاً تحليلياً للنصوص الفنية وما تستبطنه علاماتها بدلا من تناوله بوصفه سرداً لسيرة الفنانين وأحوالهم. ومن جانب آخر، فأن خاصية المرونة وتداخل المباحث التي تتمتع بها السيمولوجيا البصرية و تلك الإمكانات التي وفرتها في قراءة العمل الفني ضمن نافذة واسعة قد مكنتها أيضا إلى جانب المنهج التاريخي السالف الذكر من احتواء مناهج قراءات بصرية أخرى تشترك مع السميولوجيا في تناول العمل الفني بوصفه نصا كالمنهج الايكونوغرافي الرمزي لبانوفسكي الذي أشير إليه سابقا ومنهج القراءة النقية الخالصة للعمل الفني (Pure Vision)، الذي وضع مرتكزاته كونارد فيدلر (C. Feidler) في مؤلفه (.Fiedler, 1949 P.16-18) الذي هاجم فيه تاريخ الفن التقليدي كونه يحرم العمل الفني مما يستحقه من قراءة موضوعية متعمقة بفعل تجاهل النص وبنيويته لصالح السرد التاريخي والروايات التي تدور من حوله (Abrahamson 1991, P.16-18). ومن هنا لا بد أن نستنتج بوضوح أهمية النظرة الجديدة لتاريخ الفن التي وفرتها السميولوجيا البصرية والتي كان لا بد لها وأن تجعل مؤرخي الفن التقليديين يضيقون ذرعا من وطأة مناهج البحث الفني التاريخي السميولوجي المتفوق في أدائه بفعل ما يتسم به من وضوح في منهجه التحليلي حيث تلتزم السميولوجيا بإيضاح مقارباتها وتحليلاتها في نصوص الأعمال الفنية بوصفها ''تطبيقات ثقافية'' (O'Toole 1999 , P.170) وهذا ما لا يتمتع به تاريخ الفن التقليدي الذي يقف عن حدود السرد والرواية واستعراض الحقب الفنية بل ويعتب السميولوجيون من جانبهم أيضا على مؤرخي الفن التقليديين كونهم يقفون عند حدود معاينة الظواهر والأفكار السطحية التي يسقطها بعض المؤرخين على النص الفني من خارجه بينما تكشف السميولوجياً ما هو مستبطن في داخله من دلالات ورسائل بصرية وثقافيه تحكمها كل من طرائق الرؤية والتشكيل في العمل الفني البصري، ثم إن ما يتسم به المنهج السيمولوجي من بساطة ووضوح يشكل

دعماً وتحفيزا لمحبي العمل الفني و متذوقيه للتواصل معه بسهولة ويسر كون ذلك المنهج يقدم للمتلقين تحليلات على شكل ''استنطاق غير فلسفي للنص''(O'Toole, 1994. 169). بل ويشركهم في سيروراته وتعدد التأويلات فيه من خلال ''التشارك النقي'' كما يجمع على ذلك السميولوجيون.

طريقة اشتغال السميولوجيا التشكيلية البصرية:

يستهدف الاشتغال السيمولوجي التشكيلي البصري بالدرجة الأولى كغيره من الإشتغالات الإبداعية الفنية الأخرى تحديد المقومات التي تجعل من العمل الفني مدار البحث والتحليل يحظى بصفة العمل الفني فعليا وذلك من خلال دراسة وتحليل مكوناته البنائية والتركيبية وكافة عناصر العمل الفني الموظفة فيه، والتي لا تخرج عن سياق نصه، وتتصدر تلك المكونات في حالة الرسم والتصوير مثلاً، عناصر بصرية مثل الألوان، والخطوط، والفراغات، وملامس السطوح وكذلك رصد ديناميات الحركة والسكون في التكوين إلى غير ذلك من المكونات البصرية التي تؤلف النص التشكيلي برمته وتؤلف أيضاً لغته الفنية الباطنة. وهنا يعاين الناقد المشتغل بالسميولوجيا البصرية في كل من هذه العناصر والمكونات السابقة على حدة بوصفها أنظمة واتساقات معينة مكونة من الإشارات أو العلامات (Signs)، لها جميعا أهداف معينة يستبطنها النص البصري. ويقوم المشتغل السميولوجي برصد تلك الأهداف واستخلاصها من خلال تطور تلك الإشارات و العلامات ودلالاتها ونموها بين الدال والمدلول (Signified – Signifiers). فعلى سبيل المثال فإن هناك أهدافاً ودلالات ثقافية وتعبيرية معينة يمكن أن يكشفها الناقد السميولوجي في اللوحة التشكيلية من خلال معاينته المنظور العلمي فيها (Perspective) أو معاينة الإيهام والزوغان البصري (Visual illusion) ووظائفها الشكلية، وكذلك من خلال معاينة الحركة والتشخيص ووظيفتهما التمثيلية. وكذلك الحبكة البصرية في اللوحة المؤلفة من الخطوط والأشكال العمودية. ويعاين الناقد السميولوجي أيضا وظائفها التكوينية (Compositional Function). إن تحليل ومعاينة الإشارات والوظائف السالفة الذكر إذا أضيف إليها دراسة الأدوات والنظم والكيفيات التي صاغها الفنان في نصه البصري، يوفر للناقد السميولوجي فرص استنطاق النص إلى ما هو ابعد و أعمق. ذلك أن تلك العناصر ليست عشوائية بلا هدف بالنسبة للناقد المحلل بل تعكس إستراتيجية معينة ومخطط لها في ذهن الفنان منتج العمل الفني، وبالتالي فهي تعكس أيضا ''إستراتيجية النص'' في العمل الفني نفسه (O'Toole, 1994.P.176). بل ويذهب ابرز السميولوجيين المعاصرين الايطالي اومبرتو ايكو (U. Eco) إلى أبعد من ذلك، فهو يسعى من خلال تحليله للعلامات والدلالات البصرية النشطة والمتحركة في النص إلى الكشف عما يسميه بالنص الغائب حيث يمتلئ النص بتجاويف صامتة تستبطن في داخلها نصا آخرا ذهنيا إدراكيا غير مرئي يتشكل فيما وراء النص المرئي ومن مجالاته الخصبة ومن صلته بالقيم والتجارب الإنسانية الواعية وامتداداتها الثقافية والاجتماعية.

وفي هذه الحالة تتوسع السميولوجيا البصرية من إطارها النصي التركيبي إلى إطار أوسع تحت مظلة ما يسمى بسميولوجيا الثقافة والتي من أبرز روادها الناقد الإيطالي أمبرتو ايكو ذاته والذي اشتغل في تحليل النص الفني سميولوجياً بوصفه نصاً ثقافياً مفتوحاً '' اي كعمل فني مفتوح تتعدد فية التأويلات ويستبطن في داخله ما تسلل فيه من ''نصوص غائبة'' (بنكراد، 2000 ص45)، موضحا الكيفية التي يطارد فيها المحلل السميولوجي حضور المعنى أو غيابه بغية تحديد تجلياته وانعكاساته المختلفة. إلا إن مطاردة المعنى بحضوره وغيابه هذه لا تستهدف لدى البعض الآخر من المحللين السميولوجين كشف المعنى أو الإفصاح عنه فحسب بل استقصاء وتحليل الكيفية والسيرروة لذلك المعنى، فالمعنى لدى اغلب التوجهات وطرق الاشتغال السميولوجي وسيلة وليس غاية. وطبقا لذلك يستهدف المحلل السميولوجي في قراءاته النص البصري وتفكيكه معرفة كيفيات وطرق أدائه للمعنى وتمظهراته المختلفة من خلال فهم ميكانيزمات إنتاج الصورة ودلالاتها ورصد علاقاتها التواصلية التي تعقب عملية الإنتاج والتلقي، إذ يعتبر اغلب السميولوجيين هذه الصورة ما هي إلا وسيلة غايتها توليد: ''اللغة الفنية'' التي تنتجها ميكانيزمات إنتاج الصورة ودلالاتها. ويعتبر (شابيرو Scapiro) من ابرز السميولوجيين الذين رصدوا ميكانيزمات الصورة وتمظهراتها

المختلفة التي تسهم في توليد اللغة الفنية فيها، وذلك من خلال تحليل لوحات الفن التجريدي بصورة خاصة، والتي عادة ما يختزل الشكل ويهدم المعنى فيها لصالح العلاقات البنائية النقية. مما جعل اللوحة التجريدية بصورة خاصة لدى شابيرو مجالا رحبا لاستقصاء الكيفية التي تعرض فيها اللوحة التجريدية تكوينها كفضاء مشهدي يشغل ذاته في حيز من الفراغ. وفي تلك الحالة فأن أكثر ما يعنيه في تلك اللوحة التجريدية هي تلك الإشارات التعبيرية النقية غير التفسيرية كالخطوط والألوان والملامس والحركة وغيرها. وهي أشارات وعلامات مرئية نقية لا تستهدف "توصيل معلومات تفسيرية أو أبلاغية للمتلقي مثل العواطف، الرغبة، الأفكار الذاكرة.... الخ" (ELIAS, 1997. P.205). وقد اعتبر منهج شابيرو هذا في قراءة النص البصري للوحة التجريدية وخاصة القراءات المتصلة بكيفية انتاج ميكانيزماته السردية وتوصيلها إضافة هامة للمكونات والوظائف الرئيسية للسميولوجيا التشكيلية التصويرية (Plastic Pictorial Semiology) التي أراد شابيرو تحديد معالمها كمنهج سميولوجي متكامل. وقد اتفق معه أيضا في ذلك العديد من الباحثين السميولوجين في رصد طرق الرؤية والتوصيل والميكانيزمات البنيوية في النص نفسه. و من هؤلاء الباحثين لوريس ماران (L. Marin) الذي يرى أن السميولوجيا التشكيلية والتصويرية تهدف إلى جعل النص المرئي مقروءا بواسطة "ميكانيزمات علمية" تعطي فهما أعمق للعالم (ELIAS, 1997. P.205) ومن خلال قراءة عناصر النص التأسيسية التي تشكل حسب وجهة نظره نظاماً مفتوحاً من الأشكال المؤلفة من تنامي العلامات والإشارات فيه التي توجهها وتتحكم بها ما أتفق عليه السيميولوجيون وأسموه "إستراتيجية النص" (ELIAS, 1997. P.206)، وهي الغاية الرئيسة التي سعى إليها ماران وغيره من السميولوجيين البصريين البنيويين إلى اكتشافها من خلال استنطاق النص البصري وتفكيك الشفرة فيه. وفي سبيل ذلك لجأ ماران وزملاؤه إلى خطوات أخرى مثل معاينة العلامات في النص البصري في اللوحة وملاحظة طرق مسار العين واتجاهات الرؤية والحركة البصرية للمتلقي التي تتحكم بها وتوجهها جميعاً كل من قصديه الفنان وإستراتيجيته المحمولة في النص الفني بفتنة ودهاء. و قد وفر ذلك النص الفني البصري بما فيه من علامات وأشكال دائبة التفكيك والتركيب للمحلل السميولوجي قراءة فريدة تعينه على أطلاق حكمه النقدي وتحديد ما يجعل من ذلك النص البصري عملاً فنياً أم لا، وذلك من خلال الكشف عن كل مدلول وحكاية تختبئ وراء كل خط ولون وفراغ. أو وراء كل أسلوب أو تقنية أو مادة خام معينة. إذ تشكل تلك العناصر السالفة الذكر بمجملها للمحلل السيميولوجي نظاماً معرفياً محدداً للتصور والتعبير الذي يقدمه الفنان. ذلك أن لكل عنصر من هذه العناصر إسهاماته في الكشف عن الظواهر والسياقات الثقافية الأكثر عمقاً والمختبئة في تجاويف نص اللوحة كما سيتضح لنا في التطبيقات السميولوجية لبعض الإعمال الفنية التي سترد لاحقا في تلك الدراسة. وتقسم هذه التطبيقات السميولوجية في النص البصري التشكيلي بوصفها تطبيقات ثقافية إلى نوعين رئيسين :

1. النوع الأول يتمثل بالتطبيقات التي يقوم خلالها المحلل السميولوجي برصد دالة واحدة معينة تتكرر في لوحات تشكيلية متعددة لفنانين من أجيال ومدارس فنية مختلفة (مثل مواضيع وأشكال رسم الإناث والعري المتكررة لدى الفنانين في الحقب الفنية المختلفة)، حيث يقارن المحلل حضور تلك الدالة ومدلولاتها من خلال معاينة علاماتها البصرية في النصوص الفنية المتعددة للكشف عن الظواهر الثقافية ونظم التفكير والشواغل الاجتماعية والفكرية والسياسية وغيرها ذات الصلة المباشرة لحضور لتلك الدالة.

2. النوع الثاني من التطبيقات يقوم خلاله المحلل السميولوجي برصد حركة الدالة أو الدوال ومدلولاتها في لوحة فنية واحدة أو في إعمال فنان واحد للكشف عن ظواهر وسياقات ثقافية وشواغل اجتماعية وفكرية وروحية وسياسية وغيرها مختبئة في النص البصري من خلال ما تشير إليه العلامات البصرية النشطة والدائبة الحركة و المكونة لدوالها ومدلولاتها في تلك اللوحة، ويحفل تاريخ الفن الطويل بنماذج رائعة من تلك اللوحات التي تتكثف فيها الدلالات التي تكشف بجلاء عن منظومة فكر وحياة عصرها ومن أبرزها وعلى سبيل المثال لوحة ليوناردو دافنشي(L. daVinci) العشاء الأخير Last Supper التي سيتم تناولها في سياق باب التطبيقات لاحقا.

وتجدر الإشارة قبل استعراض بعض منها، أن التطبيقات السميولوجية التي يتم فيها رصد دالة واحدة أو أكثر مشتركة في نصوص متعددة، تعد أكثر شيوعاً لدى السميولوجيين المشتغلين في النصوص البصرية نظرا للإمكانات الوفيرة المتسعة لهذا النوع من التطبيقات. إذ إنّ ميزة تعدد النصوص تتيح الكشف عن الظواهر والشواغل الثقافية والفكرية والاجتماعية المختبئة في النص التي لا تنحصر فقط في سياق ثقافي وحقبة فنية واحدة محددة بل في سياقات وحقب فنية متعددة، مما يتيح للمحلل فرصة الاستفادة من المقارنة التحليلية لحركة الدالة الواحدة وتمظهراتها المختلفة في النصوص المتعددة. وعلي سبيل المثال فأن دوال رسم مواضيع العري والإناث في لوحات عصر النهضة لها ظروفها وسياقاتها الثقافية المختلفة تماما عن مثيلاتها في تناول ذات المواضيع في تصوير الفنانين الرومانسيين أو في لوحات فناني الحداثة كالانطباعيين و التكعيبيين والسورياليين وغيرهم كما تكشفها لنا المقارنات. بينما يقتصر النوع الثاني من التطبيقات السميولوجية في النص الواحد ولدالة أو موضوع واحد في الكشف عن الشواغل الثقافية و الاجتماعية في حقبة فنية محددة وهي التي أنتجت فيها اللوحة. ومع ذلك فأن هذا لا ينفي أهمية التطبيقات في النص الواحد كونها قادرة أيضا على توفير قراءات سميولوجية بصرية عميقة تكشف عن رؤى وأفكار وخصائص تتصل بتلك الحقبة الفنية وسياقاتها المختلفة.

تطبيقات قراءة الدالة الواحدة المشتركة في نصوص فنية متعددة :

1. تطبيقات جوليا كريستيڤا (Julia Kristeva)

تعد جوليا كريستيڤا من ابرز السميولوجين الذين تناولوا الدالة الواحدة المشتركة في نصوص فنية متعددة. ففي مقاربات سميولوجية معمقة لإعمال بعض من رواد عصر النهضة قدمت كريستيفا تشخيصا لدالة بصرية مشتركة وأبعادها المختلفة في أعمال كل من ليوناردو دافنشي وجيوفاني بلليني (Julia Kristeva 1980). وقد ارتبطت تلك الدالة بموضوع جسد المرأة والأمومة والأشكال والأساليب الفنية المتنوعة التي وظفها الفنانان في رسم ذات الدالة والموضوع. ومن خلال تحليل سميولوجي بصري يقارن القصدية من استخدام تلك الدالة المحددة في أسلوبيهما التصويري وكذلك معاينة العناصر البصرية والاختلافات الأسلوبية التي انتهجها كل من دافنشي و بيللني في تناولهما الموضوع، توصلت الباحثة كريستيڤا إلى تحديد الدوافع السيكولوجية الخفية المتصلة بجسد الأم والأنوثة لكل منهما بالإضافة إلى تحليل للسياق الاجتماعي والثقافي والاقتصادي لكل من مدرستي فلورنس والبندقية النهضويتين في الرسم والتصوير في القرن الخامس عشر اللتين ينتمي إليهما الفنانان. إلا أن ابرز ما كشفه تحليل كريستيفا لأعمالهما هو انعكاس ''الأثر النفسي للانفصال عن الأم'' الذي عانى منه كل من الفنانين في طفولتهما على طريقة تأليفهما لموضوع (جسد الأم) بشكل خاص والمرأة بصورة عامة، وذلك من خلال معاينتها للإشارات والدلالات البصرية النقية في نصوصهم التصويرية كالألوان والخطوط والأضواء والعلاقات الفراغية، ولاحظت كريستيڤا على سبيل المثال أن إشكال الجسد الأنثوي في لوحة (عذراء الصخور) قد رسمها دافنشي بخطوط جرافيكية حادة وبارزة لتحديد ثنايا وحواف الجسد ومعالمه البلاستيكية وكذلك المعالم المجسدة لثدي الأم بشكل أكثر وضوحاً، وفسرت كريستيفا ذلك بأنه تجسيد بصري لشغف الفنان دافنشي بالأمومة المفقودة التي عايشها في طفولته.

لوحة عذراء الصخور لليوناردو دافنشي

حيث "نشأ وترعرع في كنف أمه ولم يتعرف بوالده أبداً" (Robertson, 1996, P.45). ويكشف ذلك وفق تحليلات كريستيفا السميولوجية معاناة الفنان دافنشي من عقدة الطفل اللقيط المجهول ونظرة المجتمع له في ظل المناخ الاجتماعي والأعراف السائدة في المجتمع الفلورنسي آنذاك، مما دفعه إلى تحويل ذلك الشغف المفقود وعقدة اللقيط إلى فعل عبقري إبداعي تمثل بانجازات علمية وفنية شهد لها التاريخ. إما في لوحات جيوفاني بلليني المنتمي لمدرسة البندقية النهضوية المعاصر لليوناردو دافنشي في ذات الحقبة فيكشف الأسلوب والطريقة المغايرة التي رسم فيها بلليني جسد المرأة والأمومة كما رصدته كرستيفا في تحليلها عن دلالات نفسية واجتماعية وثقافية أخرى مغايرة لدافنشي رغم تناول كل منهما الموضوع ذاته.

فقد صور بلليني جسد المرأة والأمومة في لوحته (العذراء والطفل) التي تحمل العنوان ذاته للوحة دافنشي، بالتركيز على استخدام النور والألوان وظلالها الرقيقة الحالمة أكثر من اعتماده على الخطوط الجرافيكية المجسدة كما فعل دافنشي الذي اعتمد على الخطوط البلاستيكية الحادة بصورة رئيسية. بينما توصلت كريستيفا إلى أن الفنان بلليني وبخلاف دافنشي قد أعطى للنور واللون الدور الأساسي في تحديد الحجوم والفراغات في تمثيل الأمومة و جسد المرأة بصريا.

لوحة العذراء والطفل للفنان بلليني

وقد استبدل بلليني الخطوط الواضحة المحددة لثنايا الجسد وحوافه بالإنارة والظلال والكثافة اللونية ودرجاتها مما أضفى على جسد المرأة والأمومة بعد حالماً وأقل توتراً من أسلوب دافنشي.

لوحة العذراء والطفل للفنان دافنشي

وهنا تكشف كريستيفا عن السياق الديني الثقافي والاجتماعي والاقتصادي في مدينة البندقية المعروفة بثرائها المالي وأجوائها الاحتفالية البهيجة في تلك الحقبة النهضوية في القرن الخامس عشر. إن موضوع المرأة والامومة كما رصدته كريستيفا في لوحة بلليني العذراء والطفل يعكس أيضاً الوحدة والمرارة ذاتهما من فقدان الأم والشغف بالأمومة كونه هو الآخر وليداً غير شرعي على غرار دافنشي. و بذلك تتكشف لنا بصورة واضحة إمكانات المنهج السميولوجية في تقديم قراءة فريدة لأعمال النهضة من خلال تناول مواضيع العذراء والطفل الذي كان سائداً في تلك الحقبة، وهي قراءة فريدة لا تنحصر فقط بالدلالات النفسية الذاتية لكل من الفنانين في رسم المرأة والطفولة أو العذراء والطفل فحسب، بل تمتد إلى ابعد من ذلك لتقدم قراءة اشمل للمشهد الثقافي العام في عصر النهضة بما في ذلك صلة النص التصويري بالعلم والدين وبتلك التحولات العلمية الجريئة المتصلة بالثقافة البصرية. حيث باتت أهم المسائل التي تشغل عصر النهضة هو كيفية تمثيل البعد الثالث والفراغ والعمق من خلال اكتشاف المنظور العلمي (Perspective) في القرن الخامس عشر الذي نقل فن التصوير تدريجياً من الأسلوب الخطي (Linear) الذي كان سائداً في العصور الوسطى إلى الأسلوب ألتلويني (Pictorial). ومن جانب أخر توضح لنا القراءات السميولوجية البصرية في أعمال حقبتي النهضة و العصور الوسطى مظاهر الأزمة التي أفرزتها تلك التحولات العملية الجريئة في الثقافة البصرية و تمثيل الفراغ ومحاكاة الشكل الإنساني التي جاءت جميعها على شكل صراع بين الأيديولوجية الدينية الموروثة من العصور الوسطى والمضادة للتوجهات العلمية الإنسانية المنفتحة لعصر النهضة المناصرة لها. وهنا يتضح لنا مدى نجاح المنهج السميولوجي في مطاردة دلالة رسم الجسد الأنثوي في حقبة النهضة بعمق، حيث تمتد الدلالة الواحدة وتتوسع في فتح آفاق عريضة في دراسة النص الفني تجعلنا نفهمه بوصفه أنموذجا مصغراً للثقافة.

2. تطبيقات توماس كويغلي (T.R.Quigley) :

لم تقتصر مطاردة وتحليل الدلالة الواحدة المشتركة في النصوص المتعددة في اشتغالات كريستيفا السميولوجية فقط فحسب، بل بدت مقنعة وأثارت حماسا لدى الكثير من المشتغلين السميولوجين الذين استهوتهم دراسة الدالة المشتركة في النصوص المتعددة أيضا. ومنهم يبرز الباحث السميولوجي توماس كويغلي (T.R.Quigley) الذي قدم دراسة سيميولوجية فريدة شخص فيها دلالات رسم الإناث والعري على غرار ما فعلته كريستيفا (Quigley, 1994, htm1). إلا أن إشتغالات كويغلي لم تنحصر فقط في النصوص التصويرية الكلاسيكية والنهضوية والرومانسية بل شملت دراساته مطاردة وتحليل دالة رسم المرأة والأنوثة والعري ذاتها في لوحات بعض الفنانين الحداثيين مثل لوحة بابلو بيكاسو (P. Picasso) الشهيرة نساء اڤنيون (Demoiselles d'Avignon)، والتي رسم فيها بيكاسو أجساد النسوة بالأسلوب التكعيبي التحليلي الذي برز كتيار حداثي في مطلع القرن العشرين المنصرم. وقد تناول كويغلي تلك اللوحة في تحليل سميولوجي معمق رصد فيه دلالة رسم المرأة العارية في تلك الحقبة التكعيبية مستنداً إلى مقارنات سميولوجية لحالات مشابهة في تاريخ الفن تناولت الموضوع ذاته كاشفا السياقات الثقافية والاجتماعية وغيرها ذات الصلة بتلك الدالة والهدف من تجسيدها تشكيلياً من خلال تحليله العلامات البصرية النقية التي "لا تستهدف أي معنى أو رمز" (Quigley, 1994, htm1. P.1).

لوحة نساء آفينيون (Demoiselles d'Avignon) لبيكاسو

وقبل أن يتوقف كويغلي عند لوحة نساء أفنيون لتحليلها بشكل مركز استعرض قبل ذلك وعلى سبيل المقارنة بعض الحالات الفنية التاريخية السابقة التي رسمت فيها النساء العاريات مثل النموذج الإغريقي الذي اشتهر في تناول موضوع الأنوثة والعري ذاته وتجسيده في منحوتة آلهة الحب والجمال ڤينوس (Venus) الشهيرة والتي تمثل النموذج الجمالي الإغريقي لجسد المرأة العارية ذات الشعر الطويل المنساب في أسفل ظهرها وفيه من الرقة والكمال والجمال الذي لا تشوبه شائبة.

منحوتة آلهة الحب والجمال ڤينوس (Venus)

وكشف كويغلي من خلال قراءاته البصرية المعمقة للمنحوتة فينوس عن الأبعاد الفلسفية والجمالية والثقافية الكامنة وراءها والتي تعكس رغبة الفنانين الإغريق بوصفهم ذكوراً في تحويل ما يرى انحطاطاً في جسد المرأة إلى نوع من الجمالية المثالية (Quigley, 1994, htm1. P.1) والمشاعر الحسية الراقية و إلى تلك العاطفة السامية تجاه المرأة وجسدها إلى حد الارتقاء بالإنسان والجسد الإنساني العاري ووضعه في مصاف الآلهة، وذلك مغاير تماماً للنموذج الرومانسي في تناول المرأة وجسدها كما نشهده في لوحات ابرز الكلاسيكيين المحدثين المستشرقين ذوي النزعة الرومانسية في القرن التاسع عشر الفنان جان آنغر (J. Ingres) حين رسم جسد المرأة بامتلاءاته الغريزية المثيرة للشهوة والدعارة (Quigley, 1994, htm1. P.3) كما في لوحته المسماة أودواليسك والخادم (Odalisque and Slave, 1839). في مقارباته السميولوجية في تلك اللوحة شخص كويغلي الأنموذج الثقافي لحقبة الرومانسية المتسمة برفضها للعقلانية والقيود الاجتماعية لصالح حرية الفرد في التعبير عن عواطفه الداخلية الجامحة دون حدود.

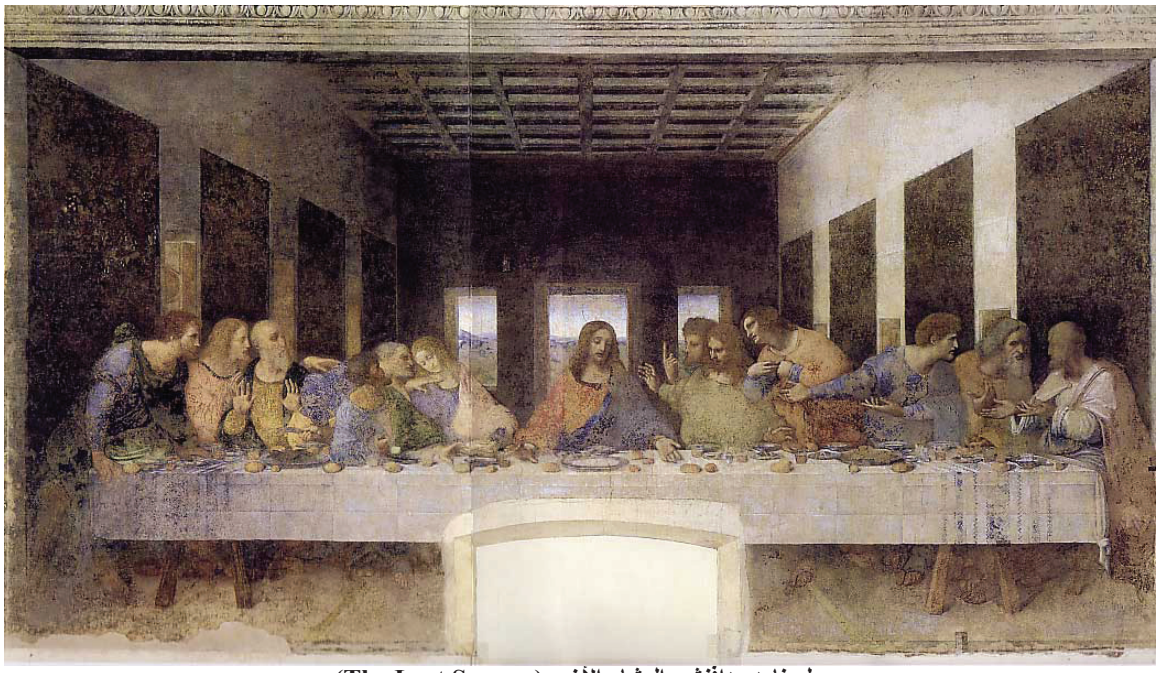
لوحته أوداليسك والخادم لجان انغر (J. Ingres)

وقد أراد كويغلي من استعراضه ذلك الكشف عن التنوع والاختلاف في السياقات الثقافية والاجتماعية خلال قراءة الإشارات والدوال البصرية المتنوعة التي وظفها آنغر في رسم المرأة وجسدها ليتوقف بالنهاية وعلى سبيل المقارنة عند خصوصية الدلالة في رسم المرأة في لوحة بابلو بيكاسو (Picasso) نساء افينيون التكعيبية الأسلوب في مطلع القرن العشرين، ليكشف لنا عن المنظومة الثقافية لعصر الحداثة بامتداداته المعاصرة. فمن خلال قراءته لهذه اللوحة الحداثية وميكانيزماتها البصرية توصل كويغلي وبالمقارنة مع اللوحات السابقة التي تناولت ذات الموضوع قبل عصر الحداثة. أن رسم المرأة وجسدها عند بيكاسو لم يستهدف أي نوع من المحاكاة التصويرية المحملة بعواطف تعبيرية أو رمزية، ولم تستهدف بطبيعة الحال أية جمالية مثالية سامية أو رومانسية عاطفية أو شهوانية. بل التعبير عن " نظام التفكير العلمي" الغالب في الفكر والفن الحديث و المعاصر و على اغلب تيارات فن الحداثة حين توغل العلم بالفكر والثقافة الإنسانية إلى حد السطوة، جاعلا من الفن البصري "مجرد عمليات" وليس محاكاة تصويرية أو تمثيلية. وبالتالي فأن الجسد الأنثوي كما رسمه بيكاسوا في "نساء افنيون" ليس إلا وسيلة تحليلية بصرية بنيوية تكشف للمتلقي عن عمليات علمية هندسية تجريدية باطنه تم تجميعها في جسد أنثوي عارٍ. وبالتالي فقد كشفت لنا تلك الدراسة السميولوجية التي قدمها كويغلي لتلك اللوحة عن التحولات الهامة في التصور الإنساني للصورة والمشهد في القرن العشرين والتي مردها الثورة العلمية الحديثة التي قلبت رأساً على عقب المفاهيم السابقة للصورة الفنية، وبات الغرض الرئيسي من رسم جسد المرأة تسجيل البنية العلمية الهندسية المركبة للجسد الأنثوي والمكونة من علامات بصرية نقية لا معنى لها، أو من مكونات أكاديمية وعلمية بحتة فقط (Quigley, 1994, htm1. P.3). وفي ذلك تشخيص دقيق وملفت للتحولات الثورية في الرؤية والثقافة البصرية للإنسان العلمي المعاصر كشفته لنا بوضوح قراءات كويغلي السميولوجية لدالة, واحدة تمثلت بموضوع المرأة والعري اشتركت في نصوص فنية مختلفة.

تطبيق قراءة الدالة في نص فني واحد

رغم أن مطاردة الدلالة البصرية الواحدة في نصوص فنية متعددة أكثر شيوعا لدى السميولوجيين البصريين كما أشير سابقا،إلا أن تحليل الدلالات في نص فني واحد قد اثبت قدرته علي تقديم قراءات فريدة ومعمقة بإمكانها الكشف

عن خبايا النص والكشف عن الحالة الثقافية والاجتماعية وغيرها الكامنة في أعماقه. ويرصد المحلل السميولوجي تلك الدلالات من خلال معاينته البصرية للعلامات والإشارات البصرية النقية المكونة للوحة كالخطوط والألوان والكتل والفراغات وطرق توزيعها هندسيا ورياضيا في فضاءات اللوحة، حيث يختبئ وراء كل عنصر من تلك العناصر شواغل ثقافية ودلالات وحكايات. وهذا متوقف بالطبع على نوعية وخصوصية العمل الفني مدار الرصد والتحليل. وتعتبر لوحة رائد النهضة الإيطالية ليوناردو دافنشي العشاء الأخير (The Last Supper) على سبيل المثال، من أكثر روائع عصر النهضة الزاخرة بمفردات بصرية نقية بمقدورها الكشف عن دلالاتها الثقافية والروحية وبنتائج مقنعة من خلال قراءة سميولوجية معمقة. ذلك أن تلك اللوحة الفريدة تتمتع بمكونات ودوال بصرية حيوية كثيفة الدلالة خاصة بما يتصل بقصدية مدروسة التي وضعها دافنشي في التوزيع الهندسي للكتل والفراغات والشخوص والخطوط والألوان.



ليوناردو دافنشي العشاء الأخير (The Last Supper)

في تلك اللوحة التي تتناول مشهد عشاء عيد الفصح يظهرا لسيد المسيح في منتصفها وهو يتوسط تلاميذه ليمثل شجرة الحياة قبل تسليمه للصلب بفعل خيانة احد تلامذته يهودا الإسخربوطي Judas. وقد وظف دافنشي في لوحته العشاء الأخير خبراته المعرفية المتنوعة والمتكاملة من إبداع علمي ونظم تفكير تجمع بين التصوير والموسيقى والعلم بآفاقه الفيزيائية والهندسية والرياضية. وهذا ما اكسبه خبرة ودراية في توظيف العلامات في نصِّه البصري "بعين وعقل السميولوجي أيضاً" **(**Wolfgang, 2001, P.3 P3**).** فعلاوة على ما تحويه هذه اللوحة من مشاهد ومعاني رمزية ايكونوغرافية مباشرة واضحة للعيان، فهي تخفي أيضاً وراء كل دالة من العناصر والعلامات البصرية النقية حكاية، وكذلك وراء اختيار كل خط أو لون أو مربع أو مثلث أو مساحة وطرق توزيعها أيضا قصديه أو حكاية. كما أن وراء التوزيعات الهندسية للشخوص وإيماءاتها الجسدية قصديه أو حكاية. وعلى سبيل المثال فقد جاء توزيع الفنان دافنشي لمواقع شخوص الرسل والقديسين المرافقين ليسوع في طاولة العشاء الأخير طبقاً للأهمية الرمزية لكل منهم في قصة العشاء الأخير وما تلاها من صلب للمسيح. فاحتل كل واحد من هذه الشخوص فراغه ومستواه الهندسي الخاص به في اللوحة طبقاً لدوره الرمزي في بناء الحبكة البصرية وحكايتها وموقفه من حكاية الخيانة والوفاء كما ترويها قصة العشاء الأخير. ولإعطاء صورة المسيح الأهمية الرئيسية في اللوحة عمد دافنشي إلى جعل رأسه وأذنه اليمنى بالذات نقطة التقاء الخطوط المنظورية(linear perspective Points) في اللوحة من خلال خطين أفقي وعامودي يتقاطعان

في مركزها(Wolfgang, 2001,P.8)، وكأن الفنان يريد الإيحاء بأن المسيح كان يدرك بعقله وأذنه احتمالات الخيانة والوشاية به، وانه كان يدرك أيضا درجات ولاء الرسل والقديسين المحيطين حوله. وللإيحاء بذلك وزع دافنشي كلاً منهم في ترتيب متسلسل طبقاً لمستوى ولائه للمسيح جاعلاً كلاً من القديسيين سان بيتر وسان توماس في موقع الجالس الثاني على جانبي المسيح تدليلاً لوفائهما وإخلاصهما له. أما دلالة الخيانة وعدم الوفاء فقد رمز إليها دافنشي في اللوحة برسمه المرافق جودا (Judas) المنتظرة خيانته جالساً على حافة اللوحة في موقع أقرب الجالسين بالنسبة إلينا كمشاهدين موجها إلينا أبصاره بنظرة ممتلئة بالريبة والشك لا تخفي شعوره بالتوتر من شكوكنا به وتوجسنا منه لخيانته المرتقبة للسيد المسيح. وللإيحاء بعزلة جودا لمشاهدي اللوحة فقد رسمه دافنشي في موقع منعزل قرب حافة الطاولة بعيدا عن الجالسين برفقة المسيح للدلالة على خروجه من سياق مجموعة الرسل المتآلفة فيما بينها في ولائها للمسيح. أما فكرة التآلف والانسجام بين مجموعة الرسل المخلصين والمسيح فقد أوحى إليها دافنشي من خلال تآلف وانسجام العناصر البصرية وحركاتها التي استخدمها في تصوير هؤلاء الرسل باستثناء جودا. ولهذه الغاية نظم ليوناردو حركات الشخوص وإيماءاتها الجسدية وحركة الأيدي والوجوه والنظرات المحدقة والمتبادلة وانحناءات الجسد، بتآلف سيمفوني بصري بحيث تتحرك جميعا بإيقاع متناغم في وحدة بصرية موسيقية مترابطة.

ومن هنا يتبدى لنا بوضوح الإمكانات الهائلة التي يتمتع بها عملاق النهضة ليورنادو دافنشي وهو يصوغ رائعته الخالدة العشاء الأخير ليس فقط بعين المصور النهضوي الكلاسيكي التي انصهر فيها الإنساني بالعلمي والروحي معا، بل بعين السميولوجي أيضا, وبعين مصور مجرب في توظيف الإشارات الدوال البصرية النقية وآفاقها الدلالية النشطة والمفتوحة في كشف الحكايات الكامنة وراءها.

الخاتمة

إن السميولوجيا وكما رأينا من طروحات وتطبيقات منظريها والمشتغلين بها كمنهج نقدي بنيوي جديد فرض حضوره في النقد الفني المعاصر، قد اثبت إمكاناته الهائلة في إنتاج مقاربات خصبة للنص الإبداعي وخاصة النص البصري التشكيلي محور هذه الدراسة، مما جعل من الخطاب السيميولوجي خطابا مشروعا اثبت نجاحه في توسيع دلالات النص وكشف خباياه الثقافية والجمالية، منطلقا من العلامة والإشارة البصرية النقية المكونة للنص البصري التشكيلي كعنصر جوهري فاعل يكشف أغراضا معرفية وجمالية مستبطنة فيه. مما جعل من السميولوجيا البصرية تحتل مكانها كواحدة من المناهج النقدية الفاعلة على الساحة النقدية الفنية المعاصرة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

1. ايكو، أومبرتو. 2000. **التأويل بين السميائيات والتفكيكية**، ترجمة :سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء
2. ايكو، امبرتو. 1988. القاريء النموذجي، ترجمة: أحمد أبو حسن، **مجلة آفاق**، إتحاد كتاب المغرب عدد 9-8.
3. فرويد، سيجموند. 1977. ليوناردو دافنشي، **دراسة في السلوك الجنسي الشاذ**، ترجمة: عبد المنعم الحفني - مكتبة مدبولي.

المراجع الأجنبية

Abrahamson, Roy, 1991, Art criticism: The Potential of Conrad. Feidlers Ideas for Art Education. Paper presented at the annual conference of national art Education Atlanta.

Barths, Roland, 1977, Element of semiology , Publisher: Farrar Straus & Giroux Publication Date.

Corrain, Lucia, 1991, Mario Valenti: Leggere l›opera d›arte: dal figurativo all›astratto, Proggetto Leonard edit. Bologna, Italia.

Damisch, Hubert, 1972, Théorie Du Nuage De Giotto À Cézanne: Pour Une Histoire De La Peinture, Editions du Seuil: Paris.

Eco, Umberto, 1989, The Open Work, English translation of the Italian edition (Opera Apperta)Translated by Anna Cancogni. Introduction by David Robey. Harvard University Press.

ELIAS, WILLIAM, 1997, Signs of Time,Editors: Henk Slager,Annette w. Balkema,Hubert Dettier, Amesterdam.

Fiedler, C., 1949, On Judging Works of Visual Art, trans. Schaeffer-Simmern, H. and Mood, F., University of California Press, P.16-18.

Graham Allen, 2000. Intertextuality , Routledg.

Guiraud, Pierre, 1975, Semmiology: Puplished and translated by George Gress,Routledge and Keagan Paul, London and Boston.

Jon Bird, 1996, Barry Curtis, Melinda Mash, Tim. Putnam, George Robertson, Lisa Tickner, and. Sally Stafford: The Block Reader in Visual. Culture (Routledge).

Julia krestiva, 1980, Motherhood according to Giovanni Bellini Columbia University Press.

Lanigan, Richard, 1991, Speaking and Semiology, M. Merleau – Ponty›s Phenomenological theories of Existential Communication- Hard cover.

Nisbet H.B., 2005, Cambridge History of Literary Criticism, Founding Editors. Cambridge.

O'Toole, Michael, 1994, the language of displayed, Fairleigh Dickinson University Press edition in English. Library of Congress. N7565.

Panofsky, Erwin, 1982, Meaning in the Visual Arts Published March 15th by University of Chicago Press/ Originally published by Doubleday (first published 1955).

Panofsky, Erwin, 1991, Christopher S. Wood (Translator) :Perspective as Symbolic Form) First Edition November. Published November 1st 1991 by Zone Books Press

Quigley T.R, 1994, Semiotics and Western Painting: An Economy of Signs. Document published by the new school of visual and cultural studies, NY,http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/ semiotics.html.

Robertson, George, 1996, The Block Reader in Visual Culture Routledge, London.

Saussure, Ferdinand, 1916, Cours de linguestique general,Edit : C. bally and A. Sechehaye Paris in collaboration with A. Riedlinger). Lausanne and Paris Payot. (CLG).

Sebeok, Thomas, 1991, Advance in Visual Semiotics, Jean UmIker – Sebeok (editor),Berlin. New York.

Wolfgang, Wildgen, 2001, Geometry and Dynamics in the Art of Leonardo DaVinci. Presentation at the Winter Symposium: Art and Cognition. University of Aarhus. Denmark.