

إدراك العلامة البصرية بين البلاغة والسميائية

مقاربة للجوكاندا الغامضة

Recognition of the visual sign between rhetoric and semiotics An approach to the mysterious Monalisa

د. مختارية بن قبلية¹

Mokhtaria Benkabilia

¹ جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

Université de Abdelhamid Ibn Badis - Mostaganem

مختبر: الدلالة في المستويات اللسانية في التراث الأدبي الجزائري

La sémantique dans les niveaux linguistiques dans le patrimoine littéraire
algérienmokhtaria.benkabilia@univ-mosta.dz

ملخص:

ينزع الإنسان دوماً إلى حفظ لحظات تجاربه بكل تفاصيلها، وقد يشعر بالحاجة إلى نقلها لغيره، فيستعين بالوصف والسرد، وليس هذا الفعل بالهين على الكثير من المرسلين، لكنه يصبح يسيراً إذا أُنجز بالتصوير. ومن هذا المنطلق تصبح الصورة خطاباً لا يقل بلاغة عن أي خطاب سيميائي آخر، فيستقطب شريحة كبيرة من المتلقين.

تُقدّم الصورة إغراءً كبيراً يجذب المتلقي لاستقبالها، وقد تجعل منه قارئاً صاحب تأويلٍ ما إنْ تمتّع بحسّ سيميائيٍّ، ويأتي هذا الإغراء من خاصيتين أساسيتين: أولاهما؛ صفتها الأنوية التي تتماشى مع أفضلية القراءة الاستعجالية التي فرضها عصر السرعة، وثانيتها؛ التكتيف البلاغي الذي تجمعه حدود تلك الصورة على الرّغم من مساحتها التي تبقى ضيقة وإنْ كبرت. وتتمّ قراءة الصورة من منطلقين اثنين؛ مكوّنات الصورة وعلاقتها الداخليّة، والسياق الخارجي الذي نشأت فيه، وهذا ما يجعل القارئ يطمح إلى البحث في بلاغة الصورة من جهة، وعلاقة علاماتها بالظروف الخارجية من جهة أخرى، ولا يتمّ ذلك إلا بتظافر المناهج السيميائية على اختلافها، وهذا ما استدور حوله هذه الورقة البحثية، التي تستعين بلوحة الجوكاندا للتمثيل.

كلمات مفتاحية: صورة، بلاغة، سيميائية، خطية، أنية، جوكاندا، موناليزا.

Abstract:

The human tend to memorise each detail in every moment of his experience, and he feels the urge to translate it to others by narrating and describing it, that process is difficult to many people, but it becomes easy when it is pictured. As a consequence the image turns to be as significant as any other semiotic discourse, so it attracts a lot of recipients.

The image attracts the recipient and try to turn him into a critic in case he got a semiotic sense, this attraction comes from two important things: first; its synchrony that matches with the speed era, second; the deep meaning that it has, which is shown in a limited space. The image can be analyzed using two ways; by viewing the relation between the different compositions of the image, along with its context that it was painted for, which makes the critic wants to search about its content, the link between its signs and the external circumstances, all of that can be done using the different semiotics methods. So this is our topic that we will discuss about, employing the Monalisa painting as an example.

Keywords: Image; rhetoric; semiotics; linear; synchronic; Joconda; Monalisa.

1. مقدمة:

كثيرًا ما يحدثُ أن نتأثَّر بموقف عايشناه، فنشعرُ بالحاجة إلى حبسه في تلك اللحظة، ونتمنى أن يتوقف الزمن، فنحتفظ بالمشهد كاملا لأنفسنا أو نشاركه مع غيرنا. هكذا بدأت الحاجة إلى التصوير في التاريخ البشري، فكان نمطا من أنماط الكتابة في عصور فائتة. وبالرغم من تطوُّر أنظمة الكتابة تبقى تلك النزعة قائمة، وتظلُّ حاجتنا إلى التصوير مستمرة في مواقف عديدة، من مثل: التوثيق، والفنون البصرية، والتواصل الاجتماعي الإلكتروني وغيرها. ولذلك وجب أن تهتمَّ الدراسات البلاغية والسيميائية بهذا النوع الخاص من أنواع الخطاب. ويبقى السؤال المطروح هنا هو: هل يكفي منهج واحد لاكتشاف أسرار الصورة وأغراضها؟ أم أنَّ الأمر يحتاج إلى تكامل المناهج بحسب الحاجة؟ وبالأخصَّ إن كُنَّا أمام لغز كبيرٍ كلغز الجوكاندا.

2. العلامات البصرية:

1.2 الصورة بين الدلالة والتواصل:

بدأت الدراسات السيميائية الأولى للخطاب البصري تأخذ طابع الجدّية في مؤلفات رولان بارت، وكانت مقارباته تميل في البداية إلى فكرة موت المؤلف، حيث تُسلّم السُلطة كلياً للقارئ، لكن سرعان ما ظهرت الحاجة إلى دراسة عناصر التواصل بكاملها، من مرسل ومُرسل إليه ورسالة وشيفرة وقناة ومرجع، ولم يكن ذلك عند التواصلين وحدهم وحسب، بل رولان بارت رائد سيميائ الدلالة نفسه فهم ذلك حينما اهتمّ بتقعيد اللغة أو ما يسمى بالميتالغة التي لا يتحقق إدراكها إلا بدقّ أبواب الميادين العلمية والثقافية المختلفة، كالعادات والتقاليد والديانات والتاريخ وغيرها. وهذا ما قرّب المسافة بين المنهجين المتباينين ظاهرياً، فبعد تنافر طويل، أصبح بإمكانها اليوم أن نتبّع المنهجين في الدراسة الواحدة. أمّا عن الجانب البلاغي الذي اهتمّ به الدلائليّون فهو ليس بالغريب أيضاً عن الدراسات التواصلية التي اهتمّت بالشعرية والشيفرة مثلما نجده في دراسات رومان جاكوبسون على سبيل المثال.

2.2 الصورة: من أنية التلقّي إلى خطيّة التأويل:

جاءت الحاجة إلى دراسة الرسائل البصرية من حضورها الكبير في حياتنا، فنحن "لا ننكر أنّنا نعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة، والمجتمع الفرجوي، وإنّه من المعروف أنّ المعركة التي تدور رحاها اليوم بين الدول الصناعية الكبرى، وهيمنتها على الدول الفقيرة. هي معركة السيطرة على الصورة بشتّى أشكالها، ومختلف معانيها"¹. وإن كان الإنسان كائناً مختلفاً بفضل عقله وقدرته على الكلام، فإنّه متميّز بفضل خصائص أخرى كثيرة، من بينها قدرته على التواصل والتدليل بالتصوير على اختلاف أنواعه. و«مما يُحكى أنّ شخصاً مرّ بالسوق فرأى النّاس مجتمعين على صورة رجل وأسد تعاركا فغلب الرّجل الأسد، فذهب فلقى أسدا فأخبره بما رأى، فقال له: "لو كان الأسد يعرف التصوير لرأيت ما يفعل، وحيث لا يعرفه، فليصور كل واحد ما شاء"².

ربّما كانت الغاية الأولى من التصوير تواصلية بشكل كبير، مع أنّ التواصل لا يتحقّق إلا بالدلالة التي تكون ها هنا واضحة وجليّة، ومثل هذه الصور لا يحتاج إلى قراءة سيميائية، لأنّه قال كلّ شيء. فإنّ أصبحت الدلالة هي الهمّ الأوّل للمرسل صار خطابه بليغاً لا شكّ، وفي هذه الحالة سنجد بعض الغموض الفنّي الذي يستدعي التوقف والتأمّل، وهذا هو الخطاب السيميائي الناجح الذي يجعلك تهتمّ به. يقول رولان بارت: "لقد جهد المُصوِّرون، على سبيل المثال، وبكل ما يملكون من تقنية عالية، جهدوا في القبض على أندر لحظات الحركة، إلى حدّها الأقصى، كتخليق لاعب كرة قدم، أو قفزة إحدى الرياضيات أو تطاير الأغراض في منزل مسكون بالعفاريات. لكن هنا أيضاً، ومع أنّ المشهد مباشرٌ ولا يتكوّن من عناصر متضادة. فإنّه يظلّ مبالغاً في بنائه: فاعتقال اللحظة الفريدة فيه يبدو مجانياً،

ومقصودا، وناتجا عن رغبة في تكوين لغة مزعجة. ويبقى تأثير هذه الصور الناجحة فينا معدوما، والاهتمام الذي يمكن أن نبديه حيالها لا يتجاوز زمن قراءة آنية: لأنها تخلو من الإيقاع، ولا تُثير فينا الاضطراب، فينغلق تقبلنا سريعاً على علامة بحتة. المقروئية الكاملة للمشهد وإخراجه يعفيانا من الاستقبال العميق للصورة بما فيها من فضيحة³.

ولدراسة الصورة لابد للباحث أن يضع نصب عينيه مجموعة من النقاط الموجزة فيما هو آتٍ⁴:

- 1) الصورة خادعة في معظم الأحيان.
 - 2) الصورة وثيقة تُظهر لنا العالم كما أراد له صاحبها أن يظهر بنضج وعلم.
 - 3) هناك عامل مشترك بين أنواع الصور البصرية على اختلاف أنواعها، إنها التقنيات اليدوية.
 - 4) لا يُمكن عزل الرسائل البصرية عن المعارف والثقافات ذات الطابع التاريخي والاقتصادي والاجتماعي والنفسي.
 - 5) يغلب المجال الإيديولوجي للسنن والعادات والتقاليد على الرسائل البصرية.
- كثيرا ما نتحدث عن ميزة الصورة التي تجعلها مختلفة عن أنواع الخطاب الأخرى، إنها الصفة الآنية التي تجعل استقبالها سهلا وسريعا، لكننا ننسى أحيانا أنّ إرسالها لا يكون كذلك بالضرورة، فقد تأخذ اللوحة الزيتية -مثلا- من الوقت ساعات أو ربما سنوات لتكون جاهزة للإرسال. وكذلك التصوير الضوئي الذي يحتاج أحيانا إلى التدقيق في كل تفاصيل المشهد ومكوناته وزواياه، وقد يحتاج بعد ذلك إلى لمسة المصمم فيعدّل ويُرّكب ويحذف ويضيف تفاصيل لم تكن موجودة في النسخة الأصلية. فالإرسال يأخذ وقتا طويلا في الكثير من الأحيان، لكننا لا نشعر به بسبب آنية الاستقبال.

نأتي إلى آنية الاستقبال وانتساءل، هل يمرّ كل المتلقين على الرسائل البصرية مرور الكرام دائما بعد لحظة استقبالها؟ الحقيقة أنّ المتلقين لا يتشابهون، فمنهم المتسرّع ومنهم المتأمل ومنهم الفضولي ومنهم الفنّان وهكذا، ومن هنا يُمكن التمييز بين المتلقي المستعجل الذي يكتفي بلحظة الاستقبال (إدراك العلامة)، والمتلقّي القارئ الذي لا يكتفي بها، بل يجعلها تمتدّ وتطول ليُصبح إدراك العلامة خطيّا* (تأويل العلامة). ومن هنا نقول: إنّ استقبال الصورة آنيٌّ وتأويلها خطيٌّ.

إنّ سرعة تلقي الصورة الذي يجعل استقبالها سهلاً، هو نفسه السبب الذي يجعلها تستعصي وتتمزّد على النقاد. وإنّ كان مرسل الرسالة فتاناً؛ سواء كان رسّاماً أم مصوِّراً أم مصمِّماً، فعلى القارئ أن يكون هو الآخر ذوّاقاً للفن إن لم نقل فتاناً، مثقّقاً متأملاً مرهف الحسّ دقيق الملاحظة. لذلك لا يُحبّد استسهال مقارنة الأنساق البصرية والتسرّع في تأويلها، خاصّة أنّها لا تقول كلّ شيء بصراحة، وتكون دلالاتها مُركّزة ومكثّفة بعكس النسق اللّساني. لهذا فإنّ الصّورة التي تقول كلّ شيء بوضوح هي صورة فاشلة سيميائياً، وغير صالحة للمقارنة. كما أنّ الصورة الغامضة المبنية على الاستعارات والمتضادات لا تُجبرك على اكتشاف أسرارها، بل تُهرك أولاً، ثم تُعطيك نسبة دلالية كافية لفهم موضوعها، وتترك لك الاختيار بعد ذلك للاستمرار في القراءة والوصول إلى مرحلة استخراج الاستعارات والمتضادات وغيرها من العناصر البلاغية أو الاكتفاء بما سبق؛ هذه هي الصورة الناجحة القابلة للمقارنة والتأويل، وهي التي تجعل من المتلقّي المتأمّل قارئاً سيميائياً.

3. مقارنة الجوكاندا:

1.3 الرمزي في الجوكاندا:

ظلّت الجوكاندا منذ قرون تستهوي أهل الفنّ وعامة النّاس، وتشغل بال علماء النّفّس والباحثين من مختلف الميادين العلمية؛ الإنسانية والبحثية على حدّ سواء، ومن هؤلاء من حاول كشف سرّها من تفاصيلها الداخلية، ومنهم من لاحق مسار تطوّرها التاريخي وسياقها الخارجي، لكنّ نتائجهم لم تكن دائماً مرضية لوجود بعض الحلقات المفقودة التي لم يكن من السهل الوصول إليها إلا بتظافر مجموعة من المناهج وكذا المجالات العلمية والمعرفية كما سيتضح في بقية البحث.

ذهب العامة إلى المبالغة في وصف عيون الموناليزا التي توهم بالحركة، مع أنّها لا تتحرك. وادّعى بعضهم أنّها رجل، وعلى رأسهم الإعلامي المختصّ في الفن جورج إزاريو⁵، وقد قوبل رأيه بالإنكار لكونه غير مؤسس على حقائق تاريخية. وذهب فرويد إلى أنّ ابتسامتها ليست سوى ابتسامة كاترين والدة دافينشي⁶، وراح البعض يفسر سرّ ابتسامتها الغريبة التي يخالطها شيء من الحزن ممّا يجمع الضّدين في موضع واحد (فم الموناليزا). وما يمكن قوله ها هنا، هو أنّ مثل هذه القراءات اعتمدت في الأساس على ملاحقة التصوير البياني المتمثّل في الاستعارة، أو التشكيل البديعي الذي تمثّله لعبة الأضداد، ومثل هذه المحاولات تبدأ عادة بفرضيات، قد يسعى أصحابها إلى تأكيدها بالأدلة أو بإمعان الخيال، فينتهي التأويل إلى نتائج غير دقيقة مثلما فعل فرويد.

تبقى محاولة إدراك وتأويل العلامة البصرية وفق المنهج البلاغي قاصرة إذن ما دامت معزولة عن واقعها، فدافينشي لم يُخبرنا أنّ ابتسامته والدته هي سرّ الجوكاندا على أيّ حال، وبدون وجود هذا

الدليل التاريخي يبقى رأي فرويد غير مقنع، وينطبق الأمر نفسه عن أي محاولة أخرى منعزلة عن السياق. وفي ذلك يقول عبد القادر الشيباني: إن "التحوّل بالتحليل من الموضوع المباشر إلى الموضوع الدينامي يفترض التموّج ضمن السياق العام للوحة"⁷.

إنّ الدراسة التعيينية لمكوّنات لوحة الموناليزا تبقى خطوة أولى تستلزم دراسة أخرى تضمينية، وهذه الأخيرة لا تتم إلا بالوصول إلى اللغة الانعكاسية للوحة (الميتالغة). فالمكوّنات التعيينية في مثالنا تتمحور حول ملامح المرأة و"الوضعية، واللباس، وتسريحة الشعر، وخلفية اللوحة، وطريقة توزيع الألوان وغيرها"⁸، ومثل هذه المعطيات قد يوصلنا إلى دراسة تضمينية فقيرة وفقا للمنهج البلاغي، حيث نقرأ ما وراء المتضادات: "حزن/فرح"، "يأس/أمل"، "قوّة/ضعف"، وما شابه، وقد توّصلنا إلى اكتشاف بعض الاستعارات التي لا يسهل الوصول إليها في كلّ الأحوال، فالصورة هي خطاب متمرد، يصعب الإمساك بسرّه وفق خطّة ثابتة وواضحة، وهذا هو سبب تعدّد القراءات بتعدّد قراءتها.

إنّ محاولة الإمساك بالرّمز في الجوكاندا لم تكن مثمرة -في رأينا- لأنّها غالبا ما تترك الكثير من علامات الاستفهام خلفها. ولا شكّ أنّ تمسّك القارئ بفكرة وجود رمز في الصورة يجعله يقصّر كثيرا في تفاصيل أخرى تبدو أكثر أهمية، خاصّة أنّ الخطاب الذي بين أيدينا واقعي كلاسيكي، ونسبة الخيال فيه ضئيلة.

لاحظنا أثناء مراجعتنا لبعض المقاربات الموجهة نحو أنموذجنا المدروس، أنّها انسأقت في معظمها نحو الجانب النفسي للرّسام؛ يرى عبد الله ثاني أنّ لوحة ليوناردو دافينشي هذه تُمثّل جوهر روحانية الفنّان الرهيفة. وهذا واضح في ابتسامة الموناليزا الرقيقة، وقد عاش الرسام وفق مثل أعلى يمثل حنان الأمّ الضائع الذي يُسقطه بلا نهاية على الوجوه التي لها صلة برقّة الأمّ حيال ابنها في كلّ رسوماته⁹. ونحن نرى في هذا الرأي تأثرا بنظرة فرويد للموناليزا، وهذا حقّ مشروع لصاحب المقاربة. ولسنا مطالبين -على أيّ حال- بالاعتناع به، وتبقى محاولة العثور على الرمز بالنسبة لنا مهمّة غير إلزامية، فمن الممكن جدا أن تكون هذه اللوحة الفنية ناقلة لمواصفات صاحبها لا غير.

وصلنا إلى حدّ الآن إلى أنّ البحث عن الرمز ليس هو مفتاح سرّ الموناليزا، ولا بد من البحث الآن في تفاصيل أخرى وبأدوات مختلفة. ولا بأس أن نترك فكرة الرمزية جانبا لأنّها أسألت الكثير من الحبر في دراسات كثيرة عبر قرون مضت.

يقتضي الانتقال من القراءة التعيينية إلى القراءة التضمينية انتقالا من السؤأل: ماذا قالت الصورة؟ إلى السؤأل: كيف قالت الصورة ما قالتها؟ وتستدعي هذه العملية رؤيةً ميتالغويةً تهمل من عدّة مجالات، كالتاريخ، والفنون البصرية، وعالم الأزياء والتجميل والحلاقة، وربّما الكيمياء والتكنولوجيا، مثلما حدث في رحلة الكشف عن سرّ الجوكاندا.

يتساءل الكثير عن سبب الاهتمام الكبير الذي حظيت به الجوكاندا، مع أنها ليست المرأة الوحيدة التي رسمها ليوناردو، وليست بالمرأة المشهورة أيضا، وظلّ هذا التساؤل قائما إلى أن تطوّرت العلوم بشكل كبير في عصرنا هذا، واستثمرت نتائجها في مسار الكشف عن هذا السرّ الغامض. ونظرا لتضارب الآراء في هذا الموضوع احتكنا إلى مكتبة السمعي البصري، ورأينا الاشتغال على ما هو دقيق وواضح ومدعوم بالدليل المادي، ولم نجد أدقّ من الفيلم الوثائقي: *Le mystère de la joconde* révélé (كشف لغز الجوكاندا)¹⁰، حيث اشغلت العلامة الأنموذج بنشاط داخل اللوحة وخارجها، مشكّلة سيرورة لا تكاد تنتهي. ولم يعد البحث عن الرمز في لوحة الموناليزا مُهمًا، حيث تجاوزه الكثير من الباحثين للاهتمام بالدراسة السياقية التي رأوا فيها مفتاح اللغز.

2.3 سيرورة الموناليزا:

يرى ليوناردو دافينشي أنّ فنّ التصوير يحتلّ المرتبة الأولى بين الفنون وهو قادر أكثر من غيره على تشكيل الصورة والمضمون، ويرى أنّ الشعر تصوير أعى، والتصوير شعر أبكم¹¹. ولما كان الاشتغال على شكليّ التعبير والمضمون كثيفا، كان السيميوزيس في قمة نشاطه، لاسيما إذا كانت الصورة تشكيليّة.

إنّ محاولة الانتقال من أشكال التعبير التي رسمها ليوناردو على لوحته الغامضة إلى أشكال المضمون التي كان قد فكّر فيها قد تبوء بالفشل إذا لم نُرجعها إلى ظروفها. لذلك وجب في البداية أن نسأل: ما هي الظروف التي عاشها دافينشي قبل وأثناء رسم اللوحة؟ ومن هي الموناليزا؟ هل هي امرأة حقيقية؟ لماذا رسمها؟ ولماذا احتفظ باللوحة لنفسه؟ ولماذا رسمها مع أنها امرأة عادية، في حين كان يرفض رسم النبلاء؟ ومن ثمّ؛ يمكن الانتقال إلى بعض أشكال التعبير، لنطرح أسئلة تُخصّصُ ابتسامتها وتسريحة شعرها، وملابسها، وتفاصيل أخرى. وإن رأينا أنّ الانتقال من أشكال التعبير إلى أشكال المضمون يتمّ بسلاسة؛ يمكننا القول حينها: إنّ العلامة تشتغل بنشاط مُشكّلة ما يُسمّى بالسيميوزيس وفقا للنظرية الغلوسيماتيكية.

إنّ الجديد الذي قدّمه الفيلم الوثائقي (كشف لغز الجوكاندا) يجعلنا نفكّر من جديد في كل ما تناقلته الكتب حول الموضوع، لنجد أنّ الكثير من المعلومات كانت إمّا مغلوبة، أو مبنية على فرضيات، وخالصة ما وصلت إليه أسرة هذا العمل الجبار هي¹²:

• في 2006م: اكتشف باحث من جامعة هايدلبرغ شهادة فلورونتان (أكتوبر 1503)، كتب

فيها عن مشاهدته للوحة عند دافينشي.

• زارت أسرة العمل مكان ميلاد ليزا وبيتها أيضا، فاكتشفوا أنّ البيت المقابل كان لوالد ليوناردو، وكان هذا الأخير يزور والده باستمرار، مما يدلّ على أنّه كان يعرف المرأة بشكل جيّد؛ إنّها ببساطة جارته.

• زوج ليزا (صاحب البيت) كان من زبائن والد ليوناردو.

• ظلّت هويّة الموناليزا مجهولة لقرون عديدة، وظنّ الكثير أنّها شخصيّة خيالية، لكنّ البحث المستمرّ كشف أنّها كانت موجودة فعلا، إنّها ليزا دال جوكوندو التي عُثِر مؤخرا على شهادة وفاتها المؤرخة في 15/07/1542م، لا يوجد شيء واقعي أكثر من شهادة وفاة.

• بعد البحث؛ وُجِدَت شهادة لأونتونيو دو بيباتيس، يقول إنّّه شاهد اللوحة عند ليوناردو في 1516م، أي أنّها لم تكن صفقة مع زوج ليزا، بل هي ملك للرّسام. وذكرت الشهادة وجود أعمدة في الجوكاندا، وهذا غير مطابق للوحة التي نعرفها وهي الموجودة في متحف اللوفر. قد تكون هذه أدلة على وجود لوحتين لليزا، واحدة أخذها زوجها والأخرى بقيت عند الرّسام. وورد أيضا أنّ النبيل جوليان دو مي دي سيس هو من طلب رسم اللوحة لزوجته وليس دال جوكاندو. فلربما كانت هناك عدّة جوكاندات في حياة دافينشي.

• عُثِرَ على لوحة يُرَجَّح أنّها أصليّة لليزا، إنّها أصغر سنّا وابتسامتها أكثر إشراقا، مما وضع الأساس لفرضية جديدة، قد تكون هذه هي النسخة الأصليّة الأولى التي امتلكها زوجها، أو ربما هناك نسخة أصليّة أخرى في مكان ما أو ربما ضاعت، والنسخة الثانية المعروفة هي الموجودة حاليا في اللّوفر.

• تُسمّى اللوحة التي عُثِرَ عليها بجوكاندا أَيْزْلُورْت، نسبةً إلى مدينة تقع غرب لندن، وحسب أحد الخبراء؛ هذه اللوحة لا يُمكن أن تكون تقليدا، لأنّ التقليد يقتضي أن تكون مشابهة للوحة اللوفر، والحقيقة ليست كذلك، والدليل هو الأعمدة الواضحة بعكس لوحتنا الشهيرة التي لا يظهر فيها إلا جزء بسيط من قاعدتيّ العمودين الجانبيّين. وإذا قارنا اللوحتين بالوصف الذي ذكره رافاييل (المُعاصر لدافينشي) والرسم التوضيحي الذي أضافه بقلم الرصاص، نجد أنّ نسخة أيزلورث هي الأقرب من الأصل.

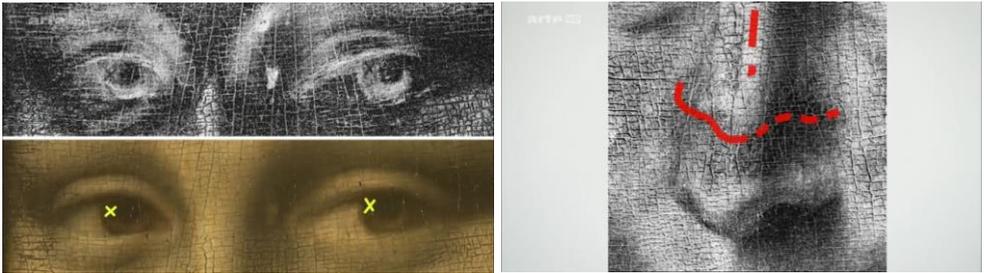
• أخذت عيّنتان من لوحة أيزلورث وأُخضعت للتحاليل المخبرية، وكانت النتيجة أنّ الصبغات المستعملة كانت مطابقة لتلك التي يعتمدها ليوناردو في لوحاته، كما أنّ نسبة 69.81% من مكونات اللوحة عادت مخبريا إلى الفترة الممتدة من 1493م إلى 1601م، ونسبة 25.72% عادت إلى الفترة

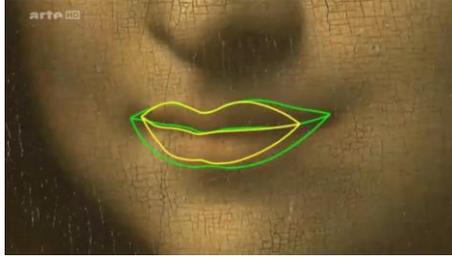
الممتدة من 1615م إلى 1652م، وهذه الفترات تتضمن العهد الذي عايشه دافينشي. وهذا كله يُعزّز الفرضية المطروحة، ويجعلها الأكثر قُرباً من الحقيقة.

• لم تكن لوحة جوكاندا أيزلورث مكتملة، وقد يعود ذلك إلى استعجال صاحبها الذي أخذها فور ظهور ملامح زوجته.

• عاد فريق العمل إلى باريس لإكمال رحلة البحث عن سر الجوكاندا في لوحة اللوفر، لكن هذه المرة بطريقة أكثر تطوراً؛ تمّ الاستغناء عن الكيمياء الآن، وحان وقت التكنولوجيا، حيث عادوا إلى الخبر العالمي للتحليل العلمي للوحات باسكال كوت الذي استعان به اللوفر لمعاينة الجوكاندا، إنّه مخترع التقنية الجديدة التي عاين بها أشهر اللوحات الزيتية، والتي تعتمد على آلة تصوير متطورة جداً تكشف كل طبقات اللوحة، وكأنتنا بصدد فصل طبقات حبة البصل، وتُقدّم لنا هذه التقنيّة ملايين الصور التي تُمثّل مراحل رسم اللوحة.

• كشفت التقنية الجديدة عن تغيّر كبير طرأ على ملامح وجه المرأة، حيث أصبح رأسها أصغر من ذي قبل، وكذلك الفم والأنف واليدين.





- تمّ اكتشاف 12 دبوساً تُشكّل معًا تاجًا فوق رأس المرأة، لكنّ الرسّام محاها كلّها.
- وجدوا وجهاً مختلفاً في طبقة من الطبقات الأولى، مواصفات صاحبتها تطابق ما وصفه ورسمه رافاييل في شهادته التي دَوّنها في 1503م؛ لها حاجبان وشعرها مفروود إلى الخلف. فالرّسم إذن هو لامرأتين في لوحة واحدة.
- بعيداً عن التكنولوجيا، ولدعم الفرضيات السابقة؛ تمت الاستعانة بأخصائية في الحلاقة والموضوعة قادرة على تصنيف كل تسريحة وإرجاعها إلى عصرها. وكان رأيها أنّ تسريحة المرأة المخفية في الأسفل (ذات الشعر المفروود إلى الخلف) هي المناسبة لعصر ليوناردو، إذ لم تكن النساء تفردن شعرهن إلى الأمام حينها. أما تسريحة الجوكاندا التي نعرفها فلم تُقنع الأخصائية، كما أنّ الوشاح الذي تضعه على كتفها لم يكن مخصّصاً للنساء في تلك الفترة، بل للرجال، وهذا أمر محيّر.
- نعود من جديد إلى الكيمياء، لنجد أنّ الوشاح نفسه لا يعود مخبرياً إلى عصر دافينشي من الأساس، أي أنّ هناك من أضافه إلى اللوحة فيما بعد، مما يُعزّز فرضية أخصائية الحلاقة.
- وفقاً لما سبق ووثائق أخرى عديدة، توصّل فريق العمل إلى أنّ اللوحة كانت في البداية لليزا دال جوكاندا، ثمّ رسم دافينشي امرأة أخرى فوقها، وهي باتشيفيكا برونديانو زوجة جوليان دومي دي سيس التي توفيت وهي تضع طفلها، وهي ليست ليزا الأكبر سنّاً أبداً.
- في النهاية لا فرونشيسكو دال جوكوندا ولا جوليان دومي دي سيس تسلّموا لوحة زوجتهما، لقد ظلّت اللوحة ملكاً لدافينشي.
- وصلت أسرة الفيلم الوثائقي في النهاية إلى أنّ: الجوكاندا الموجودة في اللوفر كانت لوحة لامرأة قبل أن تُصبح لوحة لامرأة أخرى. الجوكاندا في الأخير: هي أكبر من أن تكون مجرد لوحة، إنّها تحمل فلسفة صاحبا ونظرته للحياة.

4- خاتمة:

في ختام هذه الورقة البحثية، نخلص إلى مجموعة من النتائج، التي نذكر منها:

- لا يجب أن تكون ملاحقة الرمز في الرسائل البصرية هي هدفنا الأول من المقاربة، بل يُفترض أن نبدأ بالدراسة التعيينية، ثم ننتقل خطوة خطوة إلى الدراسة التضمينية وفقا للمعطيات، وبهذه الطريقة يُمكننا أن نصل إلى الرمز ويُمكن أن يبقى مجهولا، هذا إن كان موجودا من الأساس.
 - لم يكن هدفنا في هذه الدراسة الوصول إلى الرمز في الجوكاندا، لأننا لمسنا هذا الاهتمام في الكثير من الدراسات السابقة، بل كانت هذه اللوحة مجرد مثال حي عن خطاب جمع من حوله مجموعة من المناهج والعلوم والمعارف لفهمه بالشكل الذي ينبغي له، وقد رأينا في هذه الورقيات تكامل البلاغة وسيمياء باختلاف وجهاتها الدلالية والتواصلية، ولاحظنا تكاتف الكيمياء وتكنولوجيا التصوير الآلي المتطور وعالم الموضبة والتجميل وكذا علم التاريخ والتوثيق الإداري والنقد الفني... وكانت نتائج كل مجال تصب في معين الآخر، وهذا ما ينبغي أن يكون في أي دراسة أو مقاربة أيا كان ميدانها.
 - إن طبيعة الصورة ومكوناتها هي التي تتحكم في مسار القارئ، وتدفعه تلقائيا إلى تغليب منهج على الآخر، لكنّه سيحتاج في كل الأحوال إلى الجمع بين المعطيات التواصلية والمعطيات الدلالية والبلاغية، وستكون حاجته إليها بدرجات متفاوتة.
 - إن المنهج البلاغي هو نفسه المنهج الدلالي عند السيميائيين، ممّا يجعله مقابلا للمنهج السيميائي التواصلية.
 - قراءة الأساطير المعاصرة، وعلى رأسها البصرية، لا تستقيم إلا بتكامل المناهج البلاغية والتواصلية وتلاقح العلوم والمعارف على اختلافها.
- 5- قائمة المراجع:
- الكتب:
1. رولان بارت، أسطوريات، تر: قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، سورية، 2012.
 2. عبد القادر فاهيم شيباني، السيميائيات العامة - أسسها ومفاهيمها، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 1431هـ/2010م.
 3. فريد الزاهي، الصورة والآخر، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، اللاذقية، سورية، 2015م.
 4. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة _ مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005م.
 5. المواقع الإلكترونية (تاريخ آخر زيارة: 2020/09/20):

6. Vincent Delieuvin, 24h avec... Léonard de Vinci : Mais qui est la Joconde

19/07/2019,

https://www.youtube.com/watch?v=2uybwAQsB28&feature=share&fbclid=IwAR3khhGMz1-aw6PAnaDJBkc3Tq_VzN4GazY0fHGUEpRBi972gnTto_kIFM

7. Le mystère de la joconde révélé, 30/01/2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=RzgksqyNx-A>

6- التهميش:

¹ قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة _ مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، (دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005م، ص 19.

² فريد الزاهي، الصورة والآخر، (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 1، 2015م)، ص 97.

³ رولان بارت، أسطوريات، تر: قاسم المقداد، (دار نينوى، دمشق، سورية، 2012)، ص 127.

⁴ يراجع: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة _ مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 153، 154.

* نقصد بالخطية: تتابع العلامات وفق ترتيب معين عبر الزمن، في شكل يشبه الخطاب اللساني.

⁵ 24h avec... Léonard de Vinci : Mais qui est la Joconde 10/11/2019:

https://www.youtube.com/watch?v=2uybwAQsB28&feature=share&fbclid=IwAR3khhGMz1-aw6PAnaDJBkc3Tq_VzN4GazY0fHGUEpRBi972gnTto_kIFM

⁶ يراجع، عبد القادر فهيم شيباني، السيميائيات العامة – أسسها ومفاهيمها، (منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1431هـ/2010م)، ص 153.

⁷ نفسه، ص 152.

⁸ نفسه، ص 151.

⁹ يراجع: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة _ مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 338.

¹⁰ Le mystère de la joconde révélé 10/11/2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=RzgksqyNx-A>

¹¹ يراجع: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة _ مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 226.

¹² Le mystère de la joconde révélé 10/11/2019:

<https://www.youtube.com/watch?v=RzgksqyNx-A>