اختلافات الصورة بين رؤية مايكل أنجلو ودافنشي

يوسف محمد[1]

إشراف: أ.د. علي الخالد

الملخص

يتميّز عصر النهضة الإيطالية بالثورة العلمية والثقافية التي أنتجت لنا العديد من الفنانين المبدعين، فيُعتبر عصر التحرر الذي تحرّرت فيه الصور الفنيّة من سيطرة الكنيسة والأيقونات، وبدأت بالانتشار الواسع حيث سادت الصور التي تتحدث عن الأساطير الإغريقية والصور الدينية في ذلك العصر، والتي أُنتجت وفق معايير وتجارب فنيّة وعلمية وبرؤية مختلفة بين كل فنان وآخر، كصور (مايكل أنجلو) و(ليوناردو دافنشي)، اللذين قدموا العديد من الصور الفنيّة المختلفة في التقانة والموضوعات والتي تُعتبر إحدى ركائز الفن ومازالت تُدرّس إلى يومنا هذا. فقدّم كل فنان إبداعه في صور حسب رؤيته وروح عصره مما أوجد اختلافات في تلك الصور رغم إتباعها لذات المنهج وذات المواضيع، فاختلاف التقانات المنفّذة في العمل أوجد اختلاف في الصورة ذاتها، فالصور النحتية تختلف عن الصور التصويرية حتى وإن كانت من تنفيذ ذات الفنان، فلكل فنان ذاته وأسلوبه الخاص الذي يميّزه عن غيره في الصيغة التعبيريّة.

الكلمات المفتاحية: اختلافات، الصورة، رؤية، مايكل أنجلو، دافنشي.

[1] أُعد البحث في سياق رسالة الدكتوراه للطالب يوسف محمد بإشراف الأستاذ الدكتور علي الخالد.

Find Prepared in the context of a PH.D presented by Yousef Mohammad, Supervised by Prof. Dr. Ali Alkhaled.

كلية الفنون الجميلة _جامعة دمشق _قسم الغرافيك.

Faculty of Fine Arts- Damascus University- Graphic Department.

أستاذ في قسم الغرافيك _كلية الفنون الجميلة _جامعة دمشق.

Professor at Graphic Department- Faculty of Fine Arts- Damascus University.

Image differences between Michelangelo and Da Vinci's vision.

youssef mohammad
prof. Dr. ali alkhaled

Abstract

The Italian renaissance is noted by the scientific and cultural revolution which has produced many creative artists. It is considered the age of freedom in which images were liberated from the domination of church and icons. It began to spread with Greek mythology and religious images at that time, which were produced according to artistic and scientific standards and experiments with different vision between each artist. For instance, Michelangelo and Leonardo da Vinci' whose images have exposed many different artistic images in technology and subjects, are considered as one of the crutches of art and are still studying to this day.

Each artist exposed his/her creativity through images according to his/her own vision and the spirit of his age, generating differences in them; although they are following the same methods and subjects. The different technologies fulfilled in the work invented a difference in the same image. For example, the sculptural images are different from the graphic images, even if they are carried out by the same artist. Each artist has his/ her own style that differentiates him/her from the other in the term of expressionism.

key words: differences, image, vision, Michelangelo, da Vinci.

المقدمة:

يُعتبر الفنان الإيطالي (مايكل أنجلو) Michelangelo Buonarroti (1564_1475)، من أهم فناني عصر النهضة، فقد كان نحاتاً ومصوّراً ومعمارياً وشاعراً، خلّف الكثير من الإنجازات الفنيّة في عصره وهو صاحب الأثر الكبير على محاور الفن في المراحل اللاحقة. كان (مايكل أنجلو) يبحث عن التحدي في صوره الفنيّة سواء كان جسدياً كفن النحت الذي فضّله على التصوير كونه يتطلّب جهداً عضلياً أكبر، أو تحدياً عقلياً عن طريق اختياره للوضعيات الأصعب في الرسم بالإضافة إلى دمج عدّة طبقات مختلفة في الصورة التصويريّة الواحدة1. وعلى الرغم من اعتباره لفن التصوير أمراً ثانوياً في إنتاجه الفنيّ إلّا أنّه قدّم لنا صوراً غاية في الدقة والمرونة والجمال فلم يكن يعدل هذه الصور الفنيّة إلّا صور غريمه الإيطالي الفنان (ليوناردو دافنشي) Leonardo da Vinci (1519_1452)، الذي يُعتبر من أساطين عصر النهضة، فقد كان مصوّراً ومعمارياً ونحاتاً وعالماً وأديباً، له الكثير من الإنجازات الفنيّة والعلمية التي تحتوي على رسومات ومذكرات وصور تخطيطية وكتب قيّمة لما تتضمّنه من صور تشريحية ورسوم توضيحية ميكانيكية ومسودات ونظريات عن كيفية الرسم والتصوير والعمارة بالإضافة إلى صور الآلات الميكانيكية وغيرها الكثير من الاختراعات التي لم يسبق لإنسان قط أن قدّم للبشرية هذا الكم الهائل من العلوم، فقد كان (دافنشي) متعدد المواهب لدرجة أنّ البعض قال فيه بأنّه ليس بشرياً، فتقول مؤرخة الفن (هيلين غاردنر) Helen Gardner: "بأنّه لم يسبقه إنسان في تعدد مواهبه وعمقها، فيبدو عقله وشخصيته غير بشريّين لنا."2

مشكلة البحث:

- ما هي الاختلافات بين الصورة النحتية والصورة التصويرية في رؤية كلا الفنانين رغم أنّ الصورتين تتبعان لنفس المواضيع ونفس الحقبة الزمنية ونفس التعاليم السائدة؟
- كيف قدّم كل من (مايكل أنجلو) و(دافنشي) في صورهما الفنيّة الأساطير والمواضيع الدينيّة؟ وكيف جمعا بين الواقع والخيال؟
- ما الذي دفع النحات (مايكل أنجلو) للقيام بالتصوير علماً أنّه نحات من الطراز الرفيع؟

_ هل استطاع (مايكل أنجلو) أن يتفوّق على (دافنشي) على اعتبار أنّ الأوّل نحات والأخر مصوّر في تقديم الصورة الفنيّة؟

فرضيات البحث:

- إنّ رؤية (مايكل أنجلو) للفن كانت مبنية على أساس الإنسان ونبذ الطبيعة، بينما كانت رؤية (دافنشي) مبنية على أساس الطبيعة.
- اعتمد (مايكل أنجلو) في صوره على التجسيم التشريحي وهو ما أوجد الكثير من العري في صوره، بينما اعتمد (دافنشي) على الواقعية والحياء في صوره.
- تميّز فن عصر النهضة بإضفاء الطابع الجمالي على الصور، وخروجها من الصنمية إلى العمل الفني، فلم تعش الصورة مرحلة ازدهار تضاهي مرحلة عصر النهضة، فهي موجودة في كل مكان، في الكنائس والقصور وفي الشارع.

مسلمات البحث:

- إنّ كل ما تتلقاه العين من العالم الخارجي هو عبارة عن صور، فالتمثال المنحوت صورة شأنه شأن اللوحة التصويرية (الصورة التصويرية).

- إنّ كل فنان يطوّع صوره ويُخدّمها ضمن أسلوبه الخاصّ وبطرق مميّزة، وهو ما أوجد اختلافاً في التقانات التي تعالج الصور رغم إتّباعها نفس المنهج ونفس الموضوع.
- إنّ صور (دافنشي) الفنيّة وآثاره لا يعدله فيها إلّا (مايكل أنجلو) وصوره، حيث ذاع صيتهما في قمّة عصر النهضة.
- التشابه في الموضوعات الفنيّة التي عالجها كل من الفنانين والتي كانت سائدة في ذلك العصر.
- لقد أثّرت الديانة المسيحية بشكل كبير على أعمال الفن في عصر النهضة وهو ما ظهر جليّاً في صور (مايكل أنجلو) و(دافنشي).
- إنّ التطوّر العلمي الحاصل في علم الرياضيات والهندسة والمنظور قد أثّر بشكل كبير على الصورة في عصر النهضة، فظهرت النسبة الذهبية والقطاع الذهبي وغيرها في الصور الفنيّة، فظهر البعد الثالث في أعمال التصوير.

أهداف البحث:

- تسليط الضوء على بعض أعمال كل من (مايكل أنجلو) و(دافنشي) المنحوتة والتصويريّة لأهميّتها وخصوصيّتها كصور فنيّة خالدة.
- دراسة الاختلاف بين الصورة النحتية والصورة التصويرية لاثنين من عمالقة عصر النهضة للاستفادة من الطريقة الفكرية التي اتبعها كل فنان في إنشاء صوره الخاصّة.
- تحليل ودراسة أثر الصورة على أعمال كل من (مايكل أنجلو) و(دافنشي).
- تسليط الضوء على الموضوعات الفنيّة التي عالجها الفنانان خلال مسيرتهما الفنيّة.

منهج البحث:

تاريخي، وصفي، تحليلي، مقارن.

محاور البحث:

- أهم المواضيع التي تناولها الفنانان خلال مسيرتهما الفنيّة.
- أهم الصور الفنيّة التي قدّمها مايكل أنجلو ودافنشي.
- الاختلافات بين الصورة النحتية والصورة التصويريّة.

أولاً: أهم المواضيع التي تناولها الفنانان خلال مسيرتهما الفنيّة:

يُعتبر عصر النهضة الولادة الجديدة للثقافة الأوروبية، فقد زاد الاهتمام بالطبيعة والمعرفة الإنسانية والفردية، فخرجت الصور الفنيّة وتحرّرت من سيطرة الكنيسة والكهنة ورجال الدين والأيقونات وبدأت بالانتشار، فتعددّت المواضيع الفنيّة في تلك الفترة والتي تحمل روح ذلك العصر، فعادت الكلاسيكية الإغريقية إلى الظهور عن طريق القصص والأساطير القديمة، بالإضافة إلى صور قصص سفر التكوين لما كان لإيطاليا من أهميّة ومركزية دينية في تلك الفترة مع ظهور خجول لصور الأغنياء وأصحاب المقامات المرموقة في المجتمع وصورهم الشخصية بوضعيات متعدّدة (بورتريهات) Portrait، وقد سادت هذه الموضوعات الفنيّة على جميع فناني عصر النهضة بنسب متفاوتة.

"اعتبر (مايكل أنجلو) أنّ جسد الإنسان العاري الموضوع الأساسي بالفن ممّا دفعه لدراسة أوضاع الجسد وتحركاته ضمن البيئات المختلفة. حتى أنّ جميع فنونه المعمارية كانت ولا بدّ أن تحتوي على شكل إنساني من خلال نافذة، أو جدار، أو باب"3 وهو ما نراه في ضريح القديس (يوليوس الثاني)Tomb of Pope Julius II في روما (الشكل1)

(الشكل1)، مايكل أنجلو،(1545)، ضريح البابا يوليوس الثاني في روما يظهر في وسطه تمثال النبي موسى وعلى جانبيه كل من راحيل وليا.

وقد أفرط مايكل أنجلو في دراسة العري لدرجة أثارت نقد رهبان الكنيسة وذلك ضمن سعيه لاسترجاع الأصول الإغريقية للفن ذات المنظر الكلاسيكي، وإنتاج صور فنيّة عن الحياة النابضة وفق قواعد صارمة في التناسق والجمال والكمالية والمثالية. ففي بداياته المبكرة وهو في السادسة عشرة من عمره قام بعمل منحوتة جدارية بعنوان (معركة القناطرة) Battle of the Centaurs، وهو عمل مستوحى من الأساطير الإغريقية القديمة التي سمع قصتها من الشاعر (بوليزيانو) Poliziano، وقد استلهم (مايكل أنجلو) صورة العمل من صورة محفورة لحفار إيطالي يدعى (أنطونيو ديل بولايولو) Antonio del Pollaiolo، تحمل عنوان (معركة العراة) Battle of the Nudes، (الشكل2).

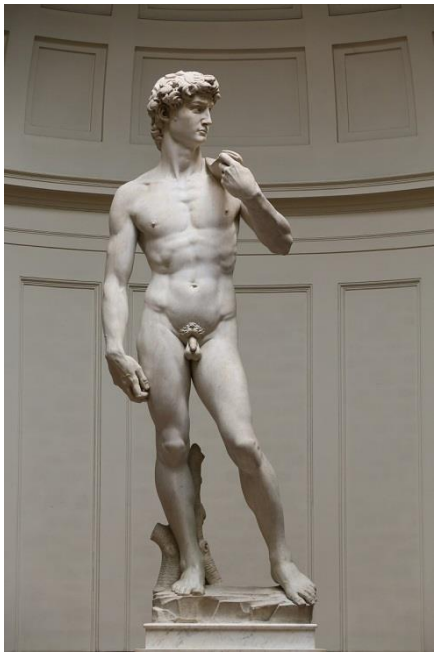
(الشكل2)، أنطونيو ديل بولايولو، (1470)، معركة العراة، حفر على الخشب، 60.9x42.4 سم، متحف كليفلاند، أوهايو.

الصورة المنحوتة هي تعبير عن الحضارة والفوضى، تعبير عن الإغريق المتحضرين والفرس البرابرة، فهي تصوّر مجموعة من الشخصيات العارية التي تتلوّى في القتال فيقول المؤرخ المعماري (هوارد هيبارد) Hibbard: "إنّ (مايكل أنجلو) قد حجب القنطور4، حيث تم تمثيل معظم الأشكال من الخصر إلى الأعلى ويمكن رؤية أحد القنطورات القليلة التي يمكن التعرّف عليها في الوسط السفلي، وتمتد ساقه بين أرجل الشكل الملتوي فوقه ويضيف (هيبارد) بأنّ (مايكل أنجلو) قد حجب شخصية أنثوية وحيدة في الصورة، بينما يمكن رؤية (هيبوداميا) Hippodamia، بين الشخصيات الموجودة في الوسط الأيمن"5، ويجدر الذكر أنّ هذه المنحوتة من الرخام غير منتهية. (الشكل3)

(الشكل3)، مايكل أنجلو، (1492)، معركة القناطرة، نحت جداري على الرخام، 90.5x84.5 سم، متحف كاسا بوناروتي، فلورنسا.

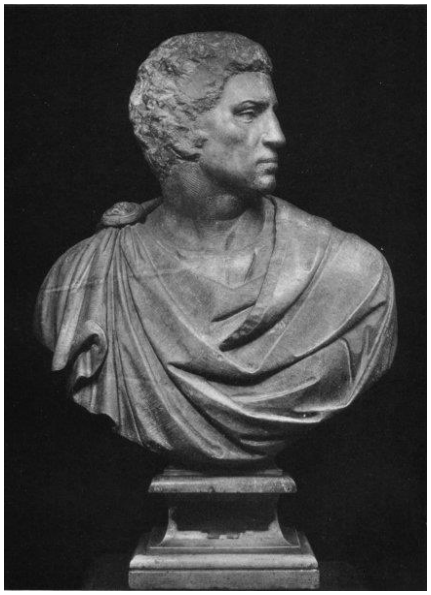
ورغم العري للأجساد البشرية في صور الفنان إلّا أنّه كان شديد التعلّق بالمواضيع الدينية، فزاوج بين الأجساد الإنسانية العارية والمواضيع الدينية في صوره، وهو ما نراه في تمثال (داوود) David، فقد أكسبته دراسته للتشريح لمدة خمس سنوات مهارة فريدة وقدرة على إبراز العضلات وإيضاح ملامس العروق والنسب الصحيحة بشكل غاية في

الدقة والروعة، فيرتفع تمثال (داوود) ليصل لستة أمتار تقريباً، وهو منحوتة من الرخام لرجل عاري يقف متكأً بجسده على ساق واحدة، بينما الأخرى ممتدة لتوحي لنا بالحركة الوشيكة التي سوف تحدث مستقبلاً، فنظرة (داوود) المُنتظرة وكأنّه يترقّب قدوم أحد وحركة أقدامه التي توحي لنا بالاستعداد للانطلاق كل هذا التوتر قدّمه (مايكل أنجلو) في صورة نحتية واحدة يتخللها تفاصيل دقيقة حتى قال بعض النقاد بأنّ الحجر يكاد أن يتكلّم، ويلاحظ في التمثال المبالغة في حجم الرأس واليدين وذلك لأنّ التمثال كان من المقرر أن يرتفع على سطح إحدى الكاتدرائيات في (فلورنسا) Florence، مما يجعل المظهر العام واضحاً ومتناسقاً والنسب صحيحة للشخص الذي ينظر إليه من بعيد أو من الأسفل. ومن الجدير بالذكر أنّ التمثال قام ببداية نحته أحد الفنانين لكن (مايكل أنجلو) أتم العمل قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره. (الشكل4).



(الشكل4)، مايكل أنجلو، (1501_1504)، داوود، نحت في الرخام، 199x517 سم، فلورنسا.

ولا تقف مواضيع (مايكل أنجلو) وصوره الفنيّة عند حدود الأنبياء وشخصيات الكتاب المقدّس، بل شملت أيضاً بعض الشخصيات الأسطورية والسياسية مثل تمثال (بروتوس)Marcus Junius Brutus ، الذي نحته الفنان تعبيراً عن موقفه السياسي من الاستبداد الذي كان حاصلاً في فلورنسا، "فيقول (تولناي)Tolnay: التمثال النصفي مهم لفهم آراء (مايكل أنجلو) السياسية، فتصوّر (مايكل أنجلو) ل(بروتوس) واضحاً في هذا التمثال النصفي، إنّه يمثل ازدراءً بطولياً لأولئك اللذين سيدمرون الحرية."6 فعبّر الفنان عن صورة (بروتوس) البطولية بتمثال نصفي من الرخام ذو مظهر نبيل ينظر إلى يساره ويرتكز على رقبة قويّة مما يعطيه المزيد من الثقل.(الشكل5)



(الشكل5)، مايكل أنجلو، (1540)، بروتوس، نحت في الرخام، ارتفاع 95 سم، متحف بارجيلو الوطني، فلورنسا.

أمّا الفنان (دافنشي) فقد كانت نظرته للعالم مبنية على أساس المنطق والعلم الراسخ، وهو ما ترجمه في صوره الفنيّة، فالطبيعة عنده هي المعلّم الأوّل فلا عجب أنّ أقدم أعمال (دافنشي) المعروفة تاريخياً هي صورة لمنظر طبيعي ل (توسكانا) Tuscan، "فيقال أنّها أوّل رسم نقي

لمنظر طبيعي في الفن الغربي، وهي رسم أوّلي بالقلم والحبر لوادي (أرنو) Arno."7 (الشكل6)

(الشكل6)، دافنشي، (1473)، منظر طبيعي لوادي أرنو في توسكانا، حبر على ورق، 19x28.5 سم، معرض أوفيزي، فلورنسا.

ومع تزايد شهرة الفنان توافدت عليه طلبات الأعمال الدينية التي تحتل أغلب مواضيع فنّه وصوره، "وأكثر ما يميّز أعمال (دافنشي) ابتكاراته الفنيّة في وضع الألوان والطلاء، معتمداً على معرفته في علم التشريح، والضوء وعلم النبات والجيولوجيا، بالإضافة لاهتمامه بعلم الفراسة، وكيفيّة التعبير عن العواطف بالتعابير والإشارات، واستخدامه الفريد لتشكيل جسم الإنسان، والتدرج الدقيق للألوان، كل هذه القيم تجتمع في أشهر صوره الفنيّة."8 كلوحة (سيدة القرنفل) The Madonna of the Carnation، المعروفة أيضاً باسم (السيدة مع الطفل) فتتوسّط السيدة العذراء الصورة وهي مفعمة بالشباب والجمال، مرتدية الملابس الفاخرة والمجوهرات، فاللباس الأزرق يرمز إلى الثقة والولاء والإخلاص، بينما اللون الأحمر في ثوبها يرمز للحب، والنطاق الأصفر يرمز للحكمة والمعرفة. نراها وهي تحتضن السيد المسيح بيدها اليمنى وتضعه في حجرها وهو طفل عاري ممتلئ بالنعم والبركة فصوّره ممتلئ الجسد للدلالة على البركة والوفرة، وفي يدها اليسرى زهرة القرنفل التي تمثّل زهرة الإله عند الإغريق للدلالة على ولادة الرب (يسوع)، فنلاحظ تسليط الضوء على الشخصيات وكأنّ النور يشعّ منهما بينما رُسمت بقيّة العناصر بألوان أكثر قتامة، ونظرات العيون بين الشخصيتين لا تلتقي فالعذراء تنظر بخشوع ووقار في حضرة الرب بينما (يسوع) ينظر إليها بكل حب، وفي يسار اللوحة نلاحظ مزهرية فيها مجموعة من الأزهار الملوّنة التي ترمز للخير والمحبة والسلام، وقد وُضعت الشخصيات في غرفة لها نافذتين تطلان على مناظر طبيعية غاية في الروعة والجمال مرسومة بإتقان وبألوان مشرقة، وهكذا نجد أنّ الطبيعة حاضرة في أعمال (دافنشي) بشكل كبير.(الشكل7).

(الشكل7)، دافنشي، (1478_1480)، سيدة القرنفل، ألوان زيتية على لوح الخشب، 62x47.5 سم، معرض بيناكوثيك، ميونخ.

ومن اللوحات الدينية التي أكّدت على اهتمام (دافنشي) بالطبيعة وحضورها بشكل كبير حتى أنّها دخلت في تسمية العمل صورة (عذراء الصخور) Madonna of the Rocks، التي رُسمت على خشب وتم نقلها لاحقاً على قماش، الصورة تحتوي على أربع شخصيات موزّعة بشكل هرمي ذروته عند رأس السيدة العذراء، التي تضم بيدها اليمنى الطفل يوحنا المعمدان وتبارك بيدها اليسرى الطفل

المسيح الجالس تحت يدها وهو ينظر إلى الطفل يوحنا ويشير بيده بالثالوث باتجاه يوحنا الذي يركع أمام المسيح الطفل مقدّماً الطاعة والولاء وفي الخلف نرى الملاك الذي يشير إلى الطفل يوحنا مباركاً وإشارة منه للتأكيد على طاعة القديس للمسيح، ونرى الشخصيات الأربعة وكأنّها تشعّ نوراً فقد أبدع (دافنشي) في موضوع الضوء والنور والظلال في أعماله فنشاهد في الخلفية القاتمة منظراً لمجموعة من الكتل الصخرية والينابيع والجبال، وكأنّها في جو ضبابي، فالشخصيات الأربعة تجلس على كومة من الصخور. وقد استعمل الفنان في رسم اللوحة طريقة (التبخير) Sfumato، (كما ذكرها الدكتور عبد الكريم فرج في إحدى محاضراته) أي أنّ (دافنشي) وضع العديد من الطبقات اللونية لينتج انتقالاً ناعماً بين الألوان والدرجات اللونية من مناطق الضوء إلى مناطق الظلام، فهذه الطريقة تعتمد على مزج الألوان دون حدود أو خطوط. (الشكل8)

(الشكل8)، دافنشي، (1483_1486)، عذراء الصخور، ألوان زيتية على قماش كتاني، 122x199 سم، متحف اللوفر، باريس.

وبالإضافة للمواضيع الدينية فقد رسم الفنان بعض الصور الشخصية لبعض السيدات مثل صورة (سيدة مع قاقم9) Lady with an Ermine، وهي واحدة من أربع صور رسمها الفنان لسيدات خلال حياته، فتظهر السيدة (سيسيليا جاليراني) محبوبة (لودوفيكو سفورزا) دوق ميلان، "ما يميّزها هو تموضع الشخصية حيث يبرز وجهها بزاوية مغايرة تماماً عن جذعها، بحركة ديناميكية وهي إحدى ابتكارات (دافنشي) فهو أمر غير معتاد في ذلك الوقت حيث كانت الصور الشخصية جامدة تماماً، ويجلس حيوان القاقم في حجر السيدة وهو يرتبط باسم (لودوفيكو) الذي ينتمي إلى اللذين يحملون وسام القاقم المرموق."10 "تُظهر الصورة تكوينًا لنصف القامة، يستدير فيه جسد امرأة بزاوية ثلاثة أرباع إلى جهة اليمين، ولكن وجهها مستدير جهة اليسار. نظرتها ليست مباشرة للأمام أو إلى جهة المشاهد، بل إلى جهة ثالثة خارج نطاق الصورة، فستانها بسيط نسبياً، يشي بكونها ليست امرأة نبيلة، وضع مصفف شعرها المعروف ب (كوازون) شعرها بنعومة على رأسها بشريطين منه مربوطين على جانبي وجهها وضفيرة طويلة في الظهر. يثبت شعرها في مكانه بواسطة حجاب ناعم من الشاش مع أطرافٍ منسوجة بخيوط الذهب، وشريط أسود، وغطاء فوق الضفيرة "11. (الشكل9)

(الشكل9)، دافنشي، (1489_1490)، سيدة مع قاقم، ألوان زيتية على خشب، 54x39 سم، متحف زارتورسكي، كركوف، بولندا.

ونلاحظ أن (دافنشي) استخدم خبرته في التشريح ورسم بعض الأجساد العارية في صوره، كنظيره (مايكل أنجلو) لكن بأعداد أقل وبتفاصيل مختلفة وبحشمة أكثر، فالأجساد عند (مايكل أنجلو) ممتلئة بالعضلات المفتولة كأنّها أجساد مصارعين، فهي تتّسم بالقوّة والعظمة كما أنّها مفعمة بالحياة لكنّها تبدو مقيّدة، وملامح الشخوص لديه قاسية على عكس شخوص (دافنشي) فهي ناعمة الملامح باسمة الثغر، وعلى الرغم من كونهم رجالاً لكنّنا نرى أجسادهم وملامحهم تحمل نعومة الإناث مثل صورة (باخوس) Bacchus، التي رُسمت بالألوان الزيتية على خشب الجوز ثم تم نقلها إلى القماش لاحقاً، (الشكل10)

(الشكل10)، دافنشي، (1510_1515)، باخوس، ألوان زيتية على خشب، 177x115سم، متحف اللوفر، باريس.

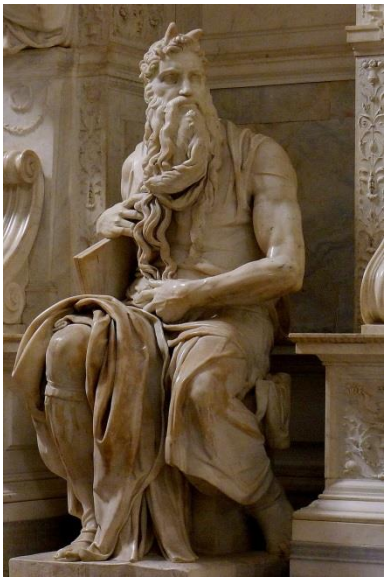
ثانياً أهم الصور الفنيّة التي قدّمها مايكل أنجلو ودافنشي:

قدّم الفنان (مايكل أنجلو) العديد من الصور الفنيّة المميّزة، لكن أشهر هذه الصور هو تمثال (بيتتا) Pieta، أي (الرحمة) الذي نفذه قبل بلوغه سن الثلاثين، في كاتدرائية القديس بطرس في الفاتيكان، وفيه يجسّد السيد المسيح في حضن أمه العذراء بعد إنزاله عن الصليب، في هذا العمل خرج (مايكل أنجلو) عن العادات السائدة في تصوير هكذا مشهد، فدائماً كانت تصوّر السيدة العذراء هزيلة الجسم مع المبالغة في إبراز جروح السيد المسيح من أجل استثارة العواطف، لكنّ الصورة التي قدّمها (مايكل أنجلو) في غاية الرقة والجمال، جاءت فيها السيدة العذراء ممتلئة النعمة ومباركة لتتمكن من احتواء جسد المسيح، تنظر العذراء إلى ولدها نظرة أسى وحزن شديدين فهي أم، ككل أم تحزن على فقدان ابنها، لكن مع الأسى تعتليها نظرة وقار وخشوع وصمت وهو ما يتناسب مع مقام السيدة المقدّسة. تضم ولدها بيدها اليمنى بينما اليسرى

ممدودة لتلفت انتباهنا إلى عظمة مصابها، بينما السيد المسيح ينحني جسده وهو في حجر أمه، يتدلى رأسه معلناً النهاية في غاية الرشاقة، وقد استعمل الفنان الإيماءات في جسد المسيح الذي شكّله على غرار آلهة الإغريق، دون أن تبدو عليه مظاهر الألم، فلم يبالغ في الجروح بل جعلنا نقف أمام المشهد بكل عواطفنا دون أن نشرد في التفاصيل الزائدة. (الشكل11)

(الشكل11)، مايكل أنجلو،(1498_1499)، بيتتا، نحت على الرخام، 195x174 سم، كاتدرائية القديس بطرس، روما.

ومن أعماله الدينية المهمة تمثال (موسى) Moses، الذي نحته من أجل قبر البابا (يوليوس الثاني) بطلب منه، يجلس النبي موسى وكأنّه القاضي بكل هيبة ووقار، فيقول (جورجيو فاساري) Giorgio Vasari: "يجلس موسى بشكل جاد ويضع إحدى يديه على الألواح، وفي الأخرى يحمل لحيته الطويلة اللامعة، فالشعر من الصعب تصويره في النحت، كونه ناعماً لدرجة أنّ الإزميل تحوّل إلى فرشاة، الوجه المشرق الجميل لموسى ذو المسحة الألوهيّة التي منحها الله للوجه المقدّس، والذراعين وعظام اليدين تتمتعان بالجمال والكمال، وكذلك الأرجل والركبتان."12 ويذكر (سيغموند فرويد) Sigmund Freud، في كتابه (موسى مايكل أنجلو) The Moses of Michelangelo: "يجلس موسى وجسده متجه للأمام ورأسه بلحيته القويّة ينظر إلى اليسار، وقدمه اليمنى على الأرض، واليسرى مرفوعة لا تلامسها إلّا بأصابع القدم، وفي ذراعه اليمنى لوحي القانون، ويده اليسرى مستلقية في حضنه."13 ويضيف (جوناثان جونز) Jonathan Jones:"تحمي يد موسى اليمنى الألواح الحجرية التي تحمل الوصايا، ويده اليسرى تنبض الأوردة فيها مع توتر العضلات مما يدل على العنف، فعندما نزل من جبل سيناء، وجد قومه يعبدون عجلاً ذهبياً من صنعهم، فغضب حينها، وغضبه يتحدى سجن الحجر الذي نُحت منه، واللحية الرائعة التي تنبض بالحياة لماذا جعله (مايكل أنجلو) يداعبها؟ مع وجود القرنين له، ليمنحه منظراً شيطانياً غير إنساني."14(الشكل12)



(الشكل12)، مايكل أنجلو، (1513_1515)، موسى، نحت على الرخام، 235x210 سم، كنيسة سان بيترو، فينكولي، روما.

ورغم اعتباره لفن التصوير أمراً ثانويّاً في فنّه إلّا أنّه ترك لنا أحد أهم الأعمال الخالدة التي صنعها (مايكل أنجلو) وهو طلاء وزخرفة سقف كنيسة (السيستين) Sistine، والذي استمر لمدة أربع سنوات أنتج من خلالها أكثر من ثلاثمائة صورة جدارية استقى مواضيعها من سفر التكوين والكتاب المقدّس، فتوزّعت الصور على ثلاثة

أقسام: خلق الله للأرض، خلق آدم وهبوطه مع حواء من الجنة، حالة البشر في زمن النبي نوح وعائلته. فتظهر الشخوص وكأنّها منحوتات متعدّدة الأبعاد عن طريق الألوان، فقد نقل الفنان فن النحت إلى التصوير، هادفاً إلى تسجيل أقصى درجات الحركة في أضيق مساحة متاحة، ممّا يؤكّد على المعنى التشكيلي الحقيقي لتطويع الصورة بما يخدم الموضوع، وكان عنصر الحركة والقيمة اللمسية صفتان فنيّتان لا غنى عنهما في تمثيل الشخوص، فكان العري هو الطريقة الوحيدة لملاحظة توتر العضلات وتفاصيل البشرة وإيماءات الجسد، فالجسد الإنساني في نظره هو ما يستحق التمثيل والتسجيل، فالناس عراة وبعضلات مفتولة وكأنّه ينحتها وليس يرسمها عن طريق المبالغة في إظهار الكتل والتشريح العضلي، لذلك استخدم العري في أكثر الأماكن قداسة (داخل الكنيسة)، فالصورة من منظوره تتمحّور حول جمال الجسد البشري فتارة يجسّد الإله بصورة شيخ كبير طاعن في السن قوي البنية أو بصورة البشري الذي يمثله السيد المسيح، صوره تحمل قدرته على إظهار تفاصيل تشريح جسم الإنسان وتمثيل المادة وتجسيّد الملمس بالإضافة إلى دراسة التدرجات اللونية والمنحنيات الظليّة وقوّة البناء والتكوين في تقسيم الفضاء وترتيب العناصر على الرغم من عزل كل لون ضمن كتلة لونية منفصلة. (الشكل13)

(الشكل13)، مايكل أنجلو، (1508_1512)، قصص الكتاب المقدّس، لوحات جدارية، كنيسة السيستين، روما.

ومن أشهر أعمال (دافنشي) لوحة (العشاء الأخير) The Last Supper، وهي من أكثر الصور الفنيّة التي أُعيد رسمها، "يصور العشاء الأخير ردة فعل الرُسل عندما قال المسيح أنّ أحدهم سيخونه، تتفاوت ردود الأفعال بين الرُسل بدرجات من الغضب والصدمة، وتم تحديد الرُسل من اليسار إلى اليمين."15

"فيشكّل (بارثولماوس)Bartholomew، و(يعقوب بن حلفى) James, son of Alphaeus، و(أندراوس)Andrew ، مجموعة من ثلاثة، و(يهوذا الإسخريوطي) Judas Iscariot، و(بطرس) Peter، و(يوحنا)John، مجموعة أخرى من ثلاثة، فيرتدي (يهوذا) اللون الأحمر والأزرق والأخضر ويبقى في الظل، ويبدو منسحباً ومتفاجئاً من كشف خطته، ويحمل كيساً صغيراً، يدل على الفضة الممنوحة له كدفعة لخيانة المسيح، أو ربما إشارة لدوره كأمين صندوق، كما أنّه يقلب عبوة الملح، بمعنى التعبير الشرقي (خيانة الملح) أي خيانة العبد لسيده، وهو الشخص الوحيد الذي وضع كوعه على الطاولة ورأسه أيضاً عمودياً وهو أدنى من أي شخص في اللوحة، يعتري (بطرس) الغضب وهو يحمل سكيناً، ينذر برد فعله العنيف على اعتقال المسيح لاحقاً، ويميل (بطرس) نحو (يوحنا) ويلامس كتفه، في إشارة إلى (إنجيل يوحنا) حيث يشير إلى التلميذ الحبيب الذي يسأل المسيح من سيخونه.

(توماس)Thomas، و(جيمس الأكبر) James the Greater، و(فيليب)Philip، هم المجموعة الثلاثية التالية، نرى (توماس) منزعج ويرفع سبابته معلناً عدم شكّه بالقيامة، ويبدو (جيمس الأكبر) مذهولاً وذراعيه في الهواء، بينما (فيليب) يطلب بعض التفسير. (ماثيو) Matthew، (جودثاديوس) Jude Thaddeus، (سمعان)Simon، المتعصب هم المجموعة الثلاثية الأخيرة في الصورة، فتم توجيه كل من (ماثيو) و(جودثاديوس) نحو (سمعان)

لمعرفة إذا كان لديه بعض الإجابات."16 وقد رسم (دافنشي) اللوحة بطريقة فريدة ومبتكرة، بحيث لا أحد يعطي ظهره للمُشاهد، ولم يضع أي من هالات التقديس فوق رأس المسيح وتلاميذه كما جرت العادة، واستبعد يهوذا بطريقة ذكية فوضعه في الظل، وقد سعى (دافنشي) إلى زيادة سطوع وكثافة الضوء والظل عن طريق وضع الألوان بشكل دوري كل يوم، "تجذب الزوايا والإضاءة الانتباه إلى المسيح الذي يقع خده الأيمن عند نقطة التلاشي لجميع خطوط المنظور،"17 "وتُظهر الصورة استخدام (دافنشي) البارع للمنظور، لأنّها تلفت انتباهنا إلى وجه المسيح في مركز التكوين، ووجه المسيح من خلال نظرته إلى الأسفل يوجّه تركيزنا على طول قطري ذراعية إلى الخبز."18 ويصف الصورة صديق (دافنشي) عالم الرياضيات (لوكا باسيولي) Luca Pacioli، بقوله: "الصورة رمز لرغبة الإنسان في الخلاص."19 (الشكل14)

(الشكل14)، دافنشي، (1498)، العشاء الأخير، طريقة الفرسك ألوان تمبرا على الجص المصقول (جدارية)، 700x880 سم، دير سانتا ماريا ديلي غراتسي، ميلانو.

ومن أشهر الصور عبر التاريخ، هي التي رسمها الفنان (دافنشي) لوحة (الموناليزا) Mona Liza، فهي لوحة نصفية لسيدة مرسومة بالألوان الزيتية على خشب الحور، حيث تعود سبب تسميتها بهذا الاسم لمؤرخ الفن (جورجيو فاساري) فكتب: "تولى ليوناردو مهمة رسم (الموناليزا) من أجل (فرانشيسكو ديل جيوكوندو)، زوجته"20 فالسيدة الجالسة في وسط الصورة هي موضوع العمل، فتجلس السيدة بشكلٍ جانبي على كرسي بلا مسند للظهر أو الرأس، ووجهها يلتف قليلاً باتجاه المُشاهد، وهي وضعية جديدة تفرّد بها (دافنشي)، "ويظهر أنّ ذراعها اليسرى مرتاحة على مسند ذراع الكرسي حيث تُعانقها يدها اليمنى التي تشُق طريقها عبر منتصف جسدها. وضعية ذراعيها والعلاقة بينهما وبين مسند ذراع الكرسي، تخلق نوعًا مِن الإحساس بوجود مسافة بين الشخصية الجالسة والمُشاهد"21، ويظهر خلف الشخصية منظر طبيعي من خيال الفنان، بعيد عن الطبيعة الإيطالية وأقرب ما يكون للجبال والطبيعة في الصين، ونلاحظ عدم توازن بين الجهة اليمنى من العمل والجهة اليسرى، فالأفق الصخري على يمين (الموناليزا) لا يتوازن مع السهول في اليسار، والتي قد رسمها بألوان زرقاء داكنة جاعلاً الجو ضبابياً، مستخدماً طريقة التبخير في وضع طبقات اللون، كما جعل المنظر الطبيعي يتشرّد من نقطة منظور واحدة مما يوحي بالعمق وجعل خط الأفق على مستوى العينين وبالتالي ربط الشكل بالطبيعة التي في الخلفية، وقد كان (دافنشي) الفنان الأوّل الذي له السبق في وضع خلفية مستمدّة من عناصر الطبيعة (جبال_هضاب_سهول) ومن قبله كانت البورتريهات تُرسم بخلفية عبارة عن مساحة بلون واحد فقط. "تلبس الشخصية ثوباً حريرياً بلون أخضر غامق مطوي طيات صغيرة من الأمام، مع أكمام صفراء، خط الرقبة مُذهّب بخطوط متداخلة مع بعضها ومطرّزة، تلبس الشخصية حجاب أسود شفاف يغطي شعرها المجعّد الذي ينسدل على أكتافها، ويُعتقد أن هذا الحجاب هو حجاب الحداد الذي يرمز إلى الطبقة الاجتماعية للشّخص الذي يرتديه، إلّا أنّ ملابس الشخصية عادية وبسيطة ولا يُشير ثوبها ولا الوشاح الذي على رقبتها إلى طبقتها الارستقراطية."22 السيدة مرسومة بعيون صغيرة دون رموش أو حواجب، ونهايات العيون مع أطراف الفم الغير

محددة بشكل دقيق هو ما يمنح الموناليزا تلك الابتسامة الغامضة. (الشكل15)

(الشكل15)، دافنشي، (1503_1519)، الموناليزا، ألوان زيتية على خشب، 53x77 سم، متحف اللوفر، فرنسا.

ثالثـاً: الاختلافـات بـين الصـورة النحتيـة والصـورة التصويريّة

يوجد العديد من الاختلافات بين الصورتين والتي يمكن أن نوجزها بالنقاط التالية:

_ الصـورة التصـويرية لا تتكـرر علـى عكـس الصـورة النحتيـة، فالنحـت يسـمح بعمـل قوالـب وإخـراج نسـخ مطابقـة للأصـل تحتـوي علـى مـا فيـه مـن قـيم بينمـا التصوير نسخة وحيدة لا تتكرر.

_ الصورة النحتية تحتاج إلى ميكانيكية في العمل23 فهي تـأتي بعـد جهـد بـدني كبيـر علـى عكـس الصـورة التصويرية.

_ الصـورة النحتيـة تتحمـل النقصـان لا الزيـادة بمعنـى أنّنـا نزيل أطراف الصخر التي لا نريدها لكننا لا يمكن أن نضـيف قطعـاً مـن الصـخر علـى المنحوتـة (أي أنّ النحـات يجـب أن يكـون دقيقـاً فـي عملـه فـلا مجـال لارتكـاب الأخطـاء فهـو لا يسـتطيع تصـحيحها بالشـكل المطلوب) إلّا إن كانت تتعامل مع الصلصال والشمع قبل صـبّها بقوالـب وبالتـالي تحتمـل الإضـافة والحـذف حسب رؤية الفنان، بينما في الصورة التصويرية يمكننا الإضافة والحذف كما نشاء.

_ الصـورة النحتيـة تتكـوّن مـن الأبعـاد الثلاثـة (الطول_العرض_العمق) فحتّى نستطيع تأمّلها جيّداً علينا إلقـاء نظـرة عليهـا مـن كافّـة الزوايـا والاتجاهـات لنشـاهد البـروزات والتحـدّبات والتقعّـرات الموجـودة فيهـا لـذلك نقـوم بالالتفـاف حـول العمـل لنسـتوعب كامـل الصـورة، بينمـا الصـورة التصـويرية لا تحتـاج إلـى هـذا الجهـد فيكفينـا فقـط الجلوس والتأمّل في الصورة ثنائية الأبعاد.

_ الصـورة النحتيـة تحـدد الفواصـل بـين العضـلات عـن طريـق إفـراغ المنطقـة بالأزاميـل وجعلهـا مقعّـرة بينمـا فـي الصورة التصويرية يكفينا زيادة طبقة اللون القاتم في تلك المنطقة لنحقق ذات الهدف.

_ يغيب المنظور الهوائي عن الصورة النحتية بينما نراه في الصورة التصويرية يمتد ليصل إلى آلاف الأمتار.

_ وفـي رأي (دافنشـي) "يـأتي النحـت بعـد التصـوير فـي منزلتـه، وهـو فنٌ رفيـع لكنّـه لا يرقـى إلـى روعـة الأداء التـي يتمتّـع بهـا فـن التصـوير، مـع العلـم بأنّـه يواجـه صـعوبات بالغة في جانبين أساسيّين، يتجاوزهما المصوّر في عمله، فالطبيعـة تسـاعده فـي الأضـواء والظـلال والمنظـور، مـن ناحية ولا يستطيع النحات من ناحية أخرى أن يحاكي ألوان الطبيعة التي يجتهد الفنان المصوّر لتجسيدها في اختلاط الأضواء بالظلال."24

_ "الصورة النحتية لا تتسع لتنوّع ألوان الأشياء وتعدد صـفاتها، بينمـا الصـورة التصـويرية تلـج إلـى كافـة تفاصيلها."25

_ الصورة النحتية تواجه سلاحاً ذو حدين وهو الضوء، "فلا قيمة لها إذا لم يكن الضوء الساقط عليها مطابقاً لنفس الضـوء الـذي أُنتجـت خلالـه، فـإذا ازداد مقـدار الضـوء

المنعكس على الصورة من الأسفل ستظهر بروزات مبالغ بها ومشوّشة على الصورة."26 بينما الصورة التصويرية تتجاوز هذه المعضلة بكافة أنواعها الفاتح والقاتم والمضيء والمُظلم.

_ تحتاج الصورة النحتية للضوء حتى تتضح تفاصيلها بينما نرى الضوء مرسوماً ضمن الصورة التصويرية من قبل المصوّر فهو يحدد أماكن الضوء والظل على عكس الصورة النحتية التي تحتاج إلى ضوء طبيعي خارجي يُسلّط عليها غالباً من جهة الأعلى لتضح معالمها.

_ إنّ الصورة النحتية تتفاعل بصرياً مع الفراغ المحيط بالعمل النحتي، هذا الفراغ يخلق عند الناظر وعياً على المشهد في كل الاتجاهات.

_ تلعب الإضاءة دوراً كبيراً في استدراك جماليات العمل النحتي أكثر من التصوير الذي يبقى كما هو مع زيادة الضوء أم نقصانه.

_ لا تستطيع الصورة النحتية إظهار الأجساد المضيئة ولا الأجسام المشعّة ولا الأشياء المصقولة كالمرآة ولا العاكسة كالمياه ولا الظليليّة كالغيوم، على عكس الصورة التصويرية القادرة على محاكاة كل تلك المظاهر، وبرأي (دافنشي) بأنّ الأجساد الشفافة لا يمكن للصورة النحتية إظهارها لكنّ الباحث شاهد أعمالاً نحتية لتماثيل عليها عباءات شفافة تُظهر ملامح الأجساد تحتها وكأنّها شفافة فلا يمكننا أن ننفي عن الصورة النحتية قدرتها على إظهار الأجسام الشفافة رغم صعوبة تمثيلها بصرياً. (الشكل16).

(الشكل16)، جوزيبي سانمارتينو، (1735)، المسيح المحجوب، نحت على الرخام، 50x80x180 سم، كابيلا سانسيفيرو، نابولي.

_ تتفوّق الصورة النحتية على الصورة التصويريّة من ناحية المادة التي صُنعت منها، فهي أكثر خلوداً في الزمن، فلا تتأثر بالرطوبة ولا الحر ولا البرد، بينما الصورة التصويرية قد تتعرّض للتلف وتغيير ملامحها بسبب إحدى تلك العوامل.

– في الصورة التصويريّة "نتعامل مع عشرة مستويات مختلفة وهي: الضوء، الظل، اللون، الجسم، الشكل، المكان، الاقتراب، الابتعاد، الحركة، السكون، بينما الصورة النحتية فالمستويات هي: الجسم، الشكل، المكان، السكون، الحركة، ولا دخل لها بإشكاليات الضوء والظل فالطبيعة تمنحه ضوءها، ولا علاقة للنحات بمشاكل اللون ولا يّعنى بالاقتراب والابتعاد فهو يعتمد على المنظور الخطي ولا يتعامل مع المنظور اللوني أو مع اختلاف الألوان وفقاً لاختلاف المسافة، كما أنّه لا يلتفت إلى التبدلات في درجات الوضوح."27

_ وفي النهاية الصورة النحتية الجدارية تنطبق عليها قواعد الصورة التصويرية من مناظير وأبعاد وغيرها من القواعد الخاصّة بالصورة التصويرية.

نتائج البحث:

– اهتم (مايكل أنجلو) بالجسد الإنساني وجعله أساس فنّه وملهمه الأوّل، بينما اهتم (دافنشي) بالطبيعة واعتبرها المعلّم الأول.

– تتسم الأجساد البشرية في صور مايكل أنجلو بالعري الكبير، كما تتسم بالعظمة والقوّة، ورغم أنّها مفعمة بالحياة فهي تبدو مقيّدة، ونراها في بنية قويّة كأنّها أجساد مصارعين، بينما الأجساد عند (دافنشي) أقل عُريّاً وأكثر نعومة وكأنّها أجساد أنثوية من نعومتها.

–تصوّر الشخوص عند (مايكل أنجلو) بملامح قاسية، وبألوان مشرقة، بينما تصوّر عند (دافنشي) بملامح لطيفة متبسّمة وناعمة، وبألوان داكنة.

_ دائماً يكون البعد الثالث مرتبطاً بالموضوع الأساسي في العمل الفني، فالمنظور الهوائي قد استدركه الفنان في الأعمال الفنيّة المصوّرة، لكن لا وجود لهذا المنظور في مجال النحت إلّا في حال كان النحت (ريلييف) أو بارزاً.

– استُمدت موضوعات الصور الفنيّة عند الفنانين من قصص الكتاب المقدّس والأساطير الإغريقية وصور بعض النبلاء، فكانت الموضوعات نبيلة كالآلهة أو القصص الدينية.

_ تهدف الصور الفنيّة عند الفنانين لتكون مثالية، فهي تعبّر عن الجلال والجمال والعظمة، فنراها ترنو للكمال حالها حال الصور الإغريقية.

– جاءت الصور الفنيّة عند الفنانين نتيجة دراسة علمية موسّعة، من دراسة للضوء، واللون، والمنظور، والتشريح، والنسبة الذهبية، وغيرها من علوم عصر النهضة.

– قدّم كلا الفنانين صوراً تصويرية خالدة إلى يومنا هذا تعتبر من عجائب ذلك العصر ونقوم بدراستها، فلا يمكننا تفضيل أحد على الآخر، لأنّ لكل فنان رؤيته الخاصّة.

–لا يمكننا تقديم أو تفضيل فن عن الآخر، فالصورة الفنيّة الواحدة تتكاثر وتتوالد في الفنون المختلفة من نحت وتصوير وحفر وطباعة، لكن برؤية مختلفة تابعة لمخيّلة ونظرة الفنان، فلكل فن خصوصيته وجماليته الخاصّة.

الهوامش:

1. لقد كان (مايكل أنجلو) يرسم في صوره شخصياته ضمن طبقات متعدّدة، فالطبقة الأولى تمثّل الأرض والتي بدورها تحتوي على مجموعة من الشخصيات، والطبقة الثانية تمثل السماء التي تحتوي على الملائكة، وطبقة ثالثة خاصّة بالرب يصوّره فيها.
2. Gardner, Helen (1970), **Art through the Ages**.p56.
3. http://www.allart.org/early_renaissance/michelangelo1.html.
4. القنطور: مخلوق أسطوري إغريقي نصفه العلوي على هيئة جذع إنسان، ونصفه السفلي على هيئة حصان
5. Hibbard, Howard, (1985). **Michelangelo**, Boulder, Colorado, Westview Press. p. 24.
6. Charles de Tolnay, (1975), **Michelangelo: Sculptor ،Painter ، Architect** , New Jersey, Princeton University Press, p:61_63.
7. Massimo, Polidoro, (2019**), The Mind of Leonardo da Vinci**, part 1, Skeptical Inquirer, Center for Inquiry, p:30_31.
8. Frederick, Hartt, (2011), **The Cinquecento, History Of Italian Renaissance Art Painting, Sculpture, Architecture**, USA, Prentice Hall, p434_478.
9. القاقم: هو حيوان ابن عرس ذو الفراء الأبيض.
10. https://web.archive.org/web/20200518033738/https://culture.pl/en/event/da-vincis-lady-with-an-ermine-among-polands-treasures
11. المرجع السابق.
12. Vasari, Giorgio, **Lives of the Artists Michelangelo BUONAROTTI of Florence, Painter, Sculptor and Architect (1475-1564).**
13. Freud, Sigmund,(1955), **The Moses of Michelangelo**, London, The Hogarth Press and The Institute Of Psycho-Analysis, Volume XIII p:1913-1914.
14. Jones, Jonathan,(2002), **Moses, Michelangelo (1513-16)**, for The Guardian .
15. Leo, Steinberg, (2001), **Leonardo's Incessant "Last Supper"**, New York, Zone Books, p75.
16. Robert, Wallace, (1972), **The World of Leonardo: 1452_1519**, New York, Time-Life Books, p: 86.
17. Susan D, White, (2006), **Draw Like Da Vinci**, London, Cassell Illustrated, p:132.
18. Ross, King, (2012), **Leonardo and the Last Supper**, New York, Bloomsbury, p:187.
19. Robert, Wallace, (1972), **aforementioned reference**, p:82.
20. Vasari, (1879), **Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di mona Liza sua moglie**, p: 39.

21. John, Carol, Boswell, Strickland, (1992), **The annotated Mona Liza: A Crash Course in Art History from Prehistoric to post-modern**, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, p:34.
22. https://www.artble.com/artists/leonardo_da_vinci/paintings/mona_lisa

23. المقصود هنا بأنّ النحت فن ميكانيكي يعاني صاحبه من الإجهاد البدني ويبذل في عمله الكثير من العرق والجهد معتمداً على أدوات ميكانيكية، كالأزاميل والمناشير وغيرها من الأدوات بالإضافة إلى اعتماده على المقاييس البسيطة للأعضاء ولطبيعة الحركات والوضعيات.
24. دافنشي، ليوناردو، **نظرية التصوير**، ترجمة: عادل السيوى، مصر، مكتبة الأسرة، ص:78.
25. المرجع السابق، ص: 84.
26. المرجع السابق، ص: 83.
27. المرجع السابق، ص: 81.

المراجع

_ المراجع المترجمة:

1- دافنشي، ليوناردو، **نظرية التصوير**، ترجمة: عادل السيوى، مصر، مكتبة الأسرة.

_ المرجع الأجنبية:

1. Charles de Tolnay, (1975), **Michelangelo: Sculptor ،Painter ، Architect** , New Jersey, Princeton University Press.
2. Frederick, Hartt, (2011), **The Cinquecento, History Of Italian Renaissance Art Painting, Sculpture, Architecture**, USA, Prentice Hall.
3. Freud, Sigmund,(1955), **The Moses of Michelangelo**, London, The Hogarth Press and The Institute Of Psycho-Analysis, Volume XIII.
4. Gardner, Helen (1970), **Art through the Ages.**
5. Hibbard, Howard, (1985). **Michelangelo**, Boulder, Colorado, Westview Press.
6. John, Carol, Boswell, Strickland, (1992), **The annotated Mona Liza: A Crash Course in Art History from Prehistoric to post-modern**, Kansas City, Andrews McMeel Publishing.
7. 7_ Jones, Jonathan,(2002), **Moses, Michelangelo (1513-16)**, for The Guardian.
8. Leo, Steinberg, (2001), **Leonardo's Incessant "Last Supper"**, New York, Zone Books.
9. Massimo, Polidoro, (2019), **The Mind of Leonardo da Vinci, part 1**, Skeptical Inquirer, Center for Inquiry.
10. Robert, Wallace, (1972), **The World of Leonardo: 1452_1519**, New York, Time-Life Books.
11. Ross, King, (2012), **Leonardo and the Last Supper**, New York, Bloomsbury..
12. Susan D, White, (2006), **Draw Like Da Vinci,** London, Cassell Illustrated.
13. Vasari, Giorgio**, Lives of the Artists Michelangelo BUONAROTTI**

of Florence, Painter, Sculptor and Architect (1475-1564).

14. Vasari, (1879), **Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di mona Liza sua moglie.**

– مواقع الانترنت:

1. http://www.allart.org/early_renaissance/michelangelo1.html.
2. https://web.archive.org/web/20200518033738/https://culture.pl/en/event/da-vincis-lady-with-an-ermine-among-polands-treasures
3. https://www.artble.com/artists/leonardo_da_vinci/paintings/mona_lisa