DOI: 10.21608/pssrj.2024.259860.1276

التحليل الأيقونولوجي للوحات هيرونيموس بوش بين الميتافيزيقا والتحليل النفسي

Iconological analysis of Hieronymus Bosch's paintings between metaphysics and psychoanalysis

سارة حامد زيادة[1]

[1]قسم التربية الفنية – كلية التربية النوعية جامعة بورسعيد

sarazyada4@gmail.com

This is an open access article licensed under the terms of the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

https://pssrj.journals.ekb.eg
ISSN: 2682-325X
ISBN: 2536-9253
ORCID: 0009-0007-7388-9575
DOI:10.21608/pssrj.2024.259860.1276
Vol: 23 – Issue: 23

التحليل الأيقونولوجي للوحات هيرونيموس بوش بين الميتافيزيقا والتحليل النفسي

سارة حامد زيادة
قسم التربية الفنية – كلية التربية النوعية جامعة بورسعيد
sarazyada4@gmail.com

المستخلص:

تشكل لوحات فنان عصر النهضة الشمالية هيرونيموس بوش (1450–1516م)، ولا سيما اللوحات الثلاثية لغزاً لأجيالٍ من نقاد الفن والباحثين بعد ما يقارب الثلاثة قرون من وفاته، وبالرغم من أنها تمتاز بقدرٍ عالي من الأكاديمية، فهي تجسد أفكاراً غير واقعية نابعة من الخيال وكوامن اللاشعور. وقد اشتهرت لوحاته بتصويرها الرائع للمشاهد الرمزية المستمدة من بيئته، وللمفاهيم الدينية الأصلية. والأكثر شهرة من ذلك هو تصويره المثير للجنة والجحيم في عالم يقع خلف عالم اللاوعي عناصره متناقضة تجمع بين الغرابة والمفاجأة واللامألوف، وهو ما يمكن تفسيره من خلال التحليل النفسي للفن الذي يركز على العناصر الشعورية واللاشعورية التي أثرت على الصورة الفنية عنده واكتشاف الفكرة وراء الرموز والأشكال المجازية، لأن الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، وخاصة البيولوجية التي أحبطها الواقع، ففن بوش بمثابة منطقة متوسطة بين عالم الواقع الذي يحيط بالرغبات غير المشبعة. كما تمتاز أعماله أيضاً بالطابع الميتافيزيقي، وتعتمد على الإيمان بما وراء الواقع والإلغاء التام لما هو حقيقي وعقلاني، فصارت المشاهد المفعمة بميتافيزيقيا الحدث في لوحاته، تهدف إلى التزام أساليب تعطيها منفذاً لداخل اللاوعي، وفرصة لمزج عناصره مع الصورة الأكثر كشفاً للوعي، ومع العناصر الشكلية للأنواع الأكثر فهماً للفن، مثل الرمزية والتعبيرية والميتافيزيقية فهي تقدم صوراً مركبة ميتافيزيقية عن طريق دمج الكائنات وجمعها في بنى غريبة. ومن خلال ما سبق يتبني البحث مفهوم أن منهجاً واحداً بعينه لا يستطيع تفسير العمل الفني من كل جوانبه، بل إن معظم الكتابات النقدية هي مزيج متداخل بين أنواع مناهج التحليل المتنوعة ليتحقق من خلاله غاية التفسير والتقدير الجمالي. وذلك ما سوف تنتهجه الدراسة الحالية، في محاولة لعرض رؤية نقدية من خلال اقتران منهج التحليل الأيقونولوجي برؤية نقدية ميتافيزيقية وسيكولوجية، كصلة بين الشيء وصورته، وعلى أساس استقصاء معرفي للدال والمدلول لتلك الأعمال المحملة برؤى تتجاوز حدود الواقع الذي يصل إلى مناطق الرؤية الميتافيزيقية فوق الواقع.

الكلمات المفتاحية:

التحليل الأيقونولوجي– هيرونيموس بوش– الميتافيزيقا – التحليل النفسي

Iconological Analysis of Hieronymus Bosch's Paintings between Metaphysics and Psychoanalysis

Sarah Hamed Ziyada
Department of Art Education - Faculty of Specific Education - Port Said University
sarazyada4@gmail.com

Abstract:

The paintings of the Northern Renaissance artist Hieronymus Bosch (1450-1516 AD), especially the triptychs, constitute a mystery to generations of art critics and researchers nearly three centuries after his death. Although they are characterized by a high degree of academicism, they embody unrealistic ideas stemming from the imagination and hidden secrets. Subconscious. His paintings are famous for their beautiful depictions of symbolic scenes drawn from his environment and original religious concepts. What is more famous than that is his exciting depiction of heaven and hell in a world that lies beyond the world of the unconscious, its elements are contradictory, combining strangeness, surprise, and unfamiliarity, which can be explained through the psychological analysis of art, which focuses on the emotional and subconscious elements that influenced his artistic image and discovering the idea behind the symbols and metaphorical forms. Because art is a means of realizing desires in the imagination, especially biological desires thwarted by reality, Bush's art serves as a middle ground between the world of reality that surrounds unsatisfied desires. His works are also characterized by a metaphysical nature, and rely on belief in what is beyond reality and the complete abolition of what is real and rational. Thus, the scenes filled with the metaphysics of the event in his paintings aim to adhere to methods that give them access to the subconscious, and an opportunity to mix its elements with the most revealing image of consciousness, and with the formal elements of the types. The most well-understood art, such as symbolism, expressionism, and metaphysics, presents metaphysical composite images by merging objects and collecting them into strange structures. Through the above, the research adopts the concept that one specific approach cannot interpret a work of art in all its aspects. Rather, most critical writings are an intertwined mixture of various types of analysis approaches in order to achieve the goal of interpretation and aesthetic appreciation. This is what the current study will pursue, in an attempt to present a critical vision by coupling the iconological analysis approach with a critical metaphysical and psychological vision, as a connection between a thing and its image, and on the basis of a cognitive investigation of the signifier and signified of those works loaded with visions that go beyond the boundaries of reality that reach the areas of metaphysical vision.

key words:

Iconological analysis, HieronymusBosch, Metaphysics, Psychoanalysis

مقدمة البحث:

لقد كان لظهور مناهج النقد الحديث الفضل في فهم واستيعاب الجوانب اللامرئية لتمثيل الأفكار في الأعمال الفنية التي يكتنفها الغموض، والتي تحتاج دائماً لتفسير وفهم معناها سواء للمتذوق الدارس للفن، وغير الدارس كمنطلقات فكرية جديدة ومختلفة في تذوق الفن. ومن هذه المناهج، منهج التحليل الأيقونولوجي الذي يهتم بدراسة المعني المتضمن في الرموز، حيث "يفسر المعني انتقالاً من المستوي الوصفي – المعرفي إلى المستوي الدلالي، وهي عملية التفسير التي تنتقل إلى إدراك المعني على المستوي المجازي أو مستوي تناول الصورة على أساس أنها رمز يعكس ثقافة العصر" (عطية، 2007، ص11).

وفى ذات السياق تشكل لوحات فنان عصر النهضة الشمالية هيرونيموس بوش (1450–1516م)، ولا سيما اللوحات الثلاثية لغزاً لأجيالٍ من نقاد الفن والباحثين بعد ما يقارب الثلاثة قرون من وفاته، إذ تمتاز بقدرٍ عالي من الأكاديمية، وتجسد أفكاراً غير واقعية مستمدة من الخيال وكوامن اللاشعور. وقد اشتهرت لوحاته بتصويرها الرائع للمشاهد الرمزية المستمدة من بيئته، وللمفاهيم الدينية الأصلية. والأكثر شهرة من ذلك هو تصويره المثير للجنة والجحيم، إذ استطاع أن يجسد بدقة الكوابيس التي قد تراود الخطائين لردعهم عن ارتكاب المعاصي من خلال تصوير المصير الذي ينتظرهم إذا لم يتوبوا. إن مضمون أعماله الفنية يدور حول مضمون الغواية، حيث نشهد النسّاك والقديسين محاطين بأبالسة الجحيم يحرضونهم، أو بشياطين من الإناث يغرينهم ويراودنهم، بينما يُلقي الفزع في روعهم وحوش غريبة لا يتصورها خيال (عكاشة، 2011، ص504). وبحسب رأي الناقد الفني أليستير سوك فهي رؤية مُعَبرة عن الخطيئة والفضيلة، يظهر الشيطان بين تفاصيلها (Sooke, 2016). أو على حد تعبير مؤرخ الفن والتر جيبسون، أن بوش يواجه مشاهدي لوحاته بـ "عالم من الأحلام والكوابيس تبدو فيه الأشكال وكأنها تومض وتتغير أمام أعيننا" (Gibson, 1973, P.9). أو كما أشار بيتر راسل (Russell, 2017) أنه صاحب رؤية ابتكارية متجددة، يقدم نظرة ثاقبة نادرة عن الرغبات البشرية ومخاوفهم العميقة، في عالم مضطرب تمزقه الميول المتناقضة، عالم لا يخضع للعقل وتسيطر عليه مشاعر الخوف والغرابة.

لقد أثر أسلوبه الخيالي المتشائم تأثيراً واسعاً على الفن الشمالي خلال القرن السادس عشر، حيث كان بيتر بروجل الأكبر من أشهر أتباعه. واليوم، يُنظر إلى بوش على أنه فنان يتميز بالفرادة، ويتمتع الى حد كبير برؤية متعمقة داخل الرغبات البشرية وأعمق مخاوفها. أن هذه الرؤية يهيمن عليها الرمزية، والتي لم يسبق لها مثيل في تاريخ الفن، لدرجة أننا مضطرون إلى مخاطبتها من وجهة نظر منهج التحليل النفسي. فمن خلال تطبيق المفاهيم الحديثة لآليات علم النفس على اللوحات من أجل تفسيرها، سنجد أن الكثير من أعمال بوش يمكن أن تُفهم على أنها تصوراتٍ لشخصٍ يشعر بالاضطراب بسبب الأوهام والشياطين المخيفة المختزنة في عقله الداخلي (Lucas, 1968). وهي مقاربة تسمح للبحث الحالي بالوقوف على الهواجس النفسية التي مكّنته من إبداع هذه الأعمال. والصورة الفنية عند بوش تمتاز بالطابع الخيالي الميتافيزيقي، وتعتمد على الإيمان بما

وراء الواقع الذي قد يتحدد كأفضل ما يكون من خلال الإلغاء التام لما هو حقيقي وعقلاني، فصارت المشاهد المفعمة بميتافيزيقيا الحدث في لوحاته، تهدف إلى التزام أساليب تعطيها منفذاً لداخل اللاوعي، وفرصة لمزج عناصره مع الصورة الأكثر كشفاً للوعي، ومع العناصر الشكلية للأنواع الأكثر فهماً للفن، مثل الرمزية والتعبيرية والميتافيزيقية.

وبناء على ما سبق يذكر عطية (2007) أن العالم الآن لم يعد يتقبل تفسيراً واحداً مطلقاً، فتفسير معني العمل الفني يتطلب معرفة واسعة بتاريخ الأفكار والمعتقدات المعاصرة لأن التفسير يرتبط بمستوي الاستيعاب المعرفي لثقافة العصر، وهكذا يبلغ العمل الفني مرحلة ما بعد المرئي. لهذا، يرى البحث أن منهجاً واحداً بعينه لا يستطيع تفسير العمل الفني من كل جوانبه، بل إن معظم الكتابات النقدية هي مزيج متداخل بين أنواع مناهج التحليل المتنوعة، لذا فإن الناقد الجيد يستطيع أن يسلك منهجاً واضحاً وإذا ما احتاج الأمر إلى الاستعانة بشيء من المناهج الأخرى فإنه سيعمل على تركيب منهج جديد يحقق من خلاله غايته في التفسير والتقدير الجمالي. وذلك ما سوف تنتهجه الدراسة الحالية، في محاولة لعرض رؤى نقدية غير تقليدية حيث ستمتد المسألة هنا إلى اقتران منهج التحليل الأيقونولوجي بمناهج التحليل الميتافيزيقية والسيكولوجية، كصلة بين الشيء وصورته، وعلى أساس استقصاء معرفي للدال والمدلول لتلك الأعمال المحملة برؤى تتجاوز حدود الواقع وهو الخيال الجامح الذي يصل إلى مناطق الرؤية الميتافيزيقية فوق الواقع.

خلفية المشكلة:

هناك الكثير من النقاد والمؤرخين، وصولاً إلى مجموعة الفنانين السورياليين في القرن العشرين، وحتى يومنا هذا، حاولوا الإدلاء بدلوهم في مجال تفسير لوحات بوش، أو حياته بالارتباط مع رسومه، غير أن هذه المحاولات لم تسفر دائماً إلا عن تفسير جزئي، وما أن يستقر في الأذهان حتى تنفيه لوحة لبوش يعاد فيها النظر، وتفسّر من جديد. ولهذا تمثل لوحاته الثلاثية اللغز الأكثر صعوبة على الحل من بين الألغاز التي ارتبطت بحياة وأعمال فناني عصر النهضة كافة. إنها مدعاة لنوع آخر من طرائق التفكير بالنسبة للفنان والمتلقي، وذلك بتحليل العمل، والوصول إلى حل شفراته (إشاراته، رموزه) من خلال السببية (التساؤلات) حول مداخل ومخارج العمل الفني. وبناء على ذلك استخدم البحث المنهج الأيقونولوجي في تحليل نماذج من لوحات بوش الثلاثية، نظراً لدوره الهام في دراسة أنظمة الرموز الفنية في لوحات عصر النهضة، مقترناً بمناهج التحليل الميتافيزيقية والسيكولوجية للتوصل إلى رؤية نقدية تفسر لغز لوحات بوش وفهم رموزها واستيعاب دلالاتها واكتشاف المعني المستتر بها، بما يساعد دارسي الفنون ومتذوقيها.

ومن هذا المنطلق يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

- إلي أي مدي يساهم المنهج الأيقونولوجي في تحليل أعمال فنان عصر النهضة هيرونيموس بوش في ضوء الميتافيزيقا والتحليل النفسي؟

فرض البحث:

- **التحليل الأيقونولوجي يفسر لوحات فنان عصر النهضة هيرونيموس بوش في ضوء الميتافيزيقا والتحليل النفسي.**

هدف البحث:

- **تحليل اللوحات فنان عصر النهضة هيرونيموس بوش باستخدام اقتران منهج التحليل الأيقونولوجي بالميتافيزيقا والتحليل النفسي.**

أهمية البحث:

- **يطرح رؤية تحليلية نقدية تعتمد على إقران المنهج الأيقونولوجي بالميتافيزيقا والتحليل النفسي.**
- **يساعد طلاب الفنون في مقرر تاريخ الفن في عصر النهضة.**
- **يعد مصدر لكتابات نقدية معاصرة في مجال نقد الفنون.**

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من خلال الخطوات المنهجية التالية:

- **أولاً: هيرونيموس بوش حياته، بيئته، وفنه.**
- **ثانياً: أسلوب هيرونيموس بوش بين الميتافيزيقا والتحليل النفسي.**
- **ثالثاً: رؤية تحليلية نقدية لنماذج من اللوحات الثلاثية لهيرونيموس بوش.**

حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية: دراسة نقدية لنماذج من أعمال الفنان هيرونيموس بوش.**
- **الحدود الزمنية: عصر النهضة الشمالية، أواخر القرن 15 وبداية القرن 16.**
- **الحدود المكانية: الأراضي المنخفضة، هولندا.**

أولاً: هيرونيموس بوش حياته، بيئته، وفنه:

1. حياة بوش وبيئته:

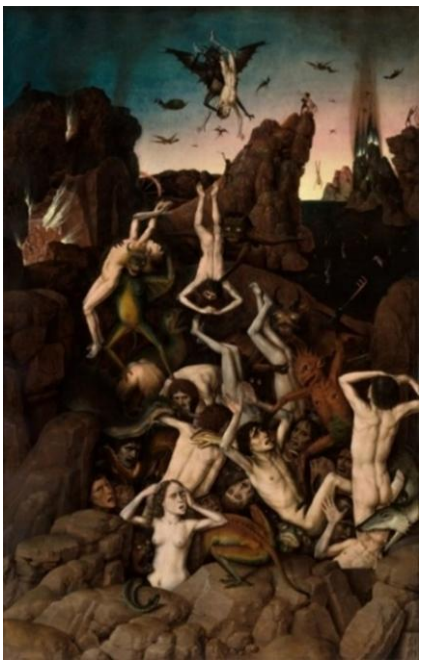
هيرونيموس بوش Hieronymus Bosch هو أحد أبرز ممثلي مدرسة التصوير الهولندية (الفلمنكية) المبكرة، ولا يُعرف سوى القليل من المعلومات عن حياته أو شخصيته، بل حتى الاسم ليس اسمه، بل اللقب المستعار الذي كان يوقع به أعماله. ونتيجة لذلك فإننا مضطرون على إصدار الحكم على شخصيته من خلال لوحاته الشهيرة فقط. واسمه الحقيقي هو جيرونيموس أنطونيزون ڤان أكين Jheronimus Anthoniszoon van Aken. أما ولادته فهي غير موثقة، ومع ذلك، تشير سكالين (Scallen, 2007) أنه ولدّ تقريباً في عام 1450م، وتوفي في 9 أغسطس 1516م. وقد تم تقدير ميلاده من خلال صورة ذاتية

مرسومة يدوياً للفنان جاك لو بوك Jacques Le Boucq قبل وفاته بفترة قصيرة. حيث يظهر الرسم الفنان في سن متقدمة، ربما في أواخر الستينيات من عمره (Gibson, 1973, P.p. 15-16). أما تحديد تاريخ وفاته فكان عن طريق استخدام علم التأريخ الشجري dendrochronological الذي أشار إلى أن ألواح البلوط المصنوع منها لوحاته تعود إلى عام وفاة الفنان، 1516م (Hoogstede, et all, 2016). لقد قضي بوش معظم حياته في مسقط رأسه، مدينة هيرتجينبوش S-Hertogenbosch، والمعروفة اليوم بشكل أكثر شيوعاً باسم دن بوش Den Bosch، وتعني حرفياً (غابة الدوق)، وتقع بجنوب هولندا الآن، وهو الاسم الذي اشتق منه اسمه الفني. وهي كانت إحدى العواصم التجارية المزدهرة لدوقية برابانت في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، حيث كان النسيج أهم صناعة فيها، بالإضافة إلى صناعة الأرغن (آلة موسيقية)، الأجراس، الطابعات، السكاكين، الأسلحة، وحياكة الكتان. وكان معظم سكانها يعمل بالفلاحة. ولذلك كان للبيئة الريفية القوطية عظيم الأثر في تشكيله فنياً.

وينتمي بوش إلى عائلة فنية، أفرادها من المصورين والحرفيين، حيث تعود جذور أجداده إلى المدينتين نايميخن وآخن، وهو ما يظهر في لقبه فان أكين (van Aken). ويعتقد أنه تتلمذ علي يد جده ووالده كيفية الرسم والتصوير. وفى عام 1463 اجتاحت الحرائق غابة دن بوش، حيث تم تدمير حوالي 4000 من منازلها، لتصبح اللوحات الفنية لتلك العائلة ما بين المفقودة أو التالفة، إلا أنها باتت محفوظة في ذاكرة بوش البصرية. وفي عام 1480م تزوج من امرأة ثرية تدعي آلييه فان در ميرفين \، فارتقى به زواجه من حرفي بسيط إلى برجوازي ميسور، ليغدو في عام 1488م أحد وجهاء بلدته المرموقين. وأنشأ مرسماً خاصاً باسمه، مثل والده وجده من قبله. لم يغادر مسقط رأسه، وفي عام 1486م، انضم إلى طائفة مسيحية تدعي بـ (أخوية السيدة العذراء)، وهي تحظى باحترام كبير، ومعنية بإعادة التسلح الأخلاقي. وكانت تقوم بالعديد من الأنشطة المجتمعية المرتبطة بالكاتدرائية، حيث رتبوا لاجتماعات الصلاة، ونظموا المسرحيات وأداروا المهرجانات والمواكب المحلية. وقد توفى في منتصف الستين من عمره خلال تفشي مرض الطاعون، تاركاً زوجته وحيدة بلا أولاد، ثم توفت هي الأخرى بعد ستة سنوات لاحقة (Rowland, 2016).

لقد عاصر بوش احتضار حضارة القرون الوسطى وأفولها، وبزوغ عصر النهضة ومزاحمته لها، فكان شاهداً على ما مرت به هذه الحقبة من نزاعات ومذابح وفتن، وعلى ما حل بالبلاد والشعب من مصائب ومجاعات وأوبئة، وعلى ما تنازع إيمان الناس من وساوس، ومن استحواذ الشيطان على أرواحهم، وعلى دعوة الكنيسة المؤمنين إلى التنكيل بالسحرة والمشعوذين، وتحذير المبشرين ورجال الدين من أن نهاية العالم آتية لا ريب فيها، وأن يوم الدينونة على الأبواب، فكان لابد لهذه البلايا مجتمعة من أن تشكل فضاء إلهامه ومنهله بعد استحواذها على أفكاره ورسوخها في وجدانه (Gibson, 1973). وبالفعل أثرت تلك الحقبة الزمنية التي عاشها

بوش على تكوين شخصيته، فالسمة التي تميز ذلك الزمن كانت التشجيع عل الفردية، في تقديم الشكل التصويري الذي يعبر عن مخاوف الناس الثائرة على مصيرها، فكان يعبر عن روح عصره، وما أصاب ذلك العصر من بدع عقائدية جديدة وصراعات في مواجهة الكنيسة (عطية، 2002، ص91)، بشكل مكثف أكثر من أي فنان معاصر له. وعلى الرغم من ذلك يمكن ملاحظة تأثره بأساليب التصوير الفلمنكي التقليدي من حيث الاهتمام بالتفاصيل، والألوان القوية، ووضعية وتكوين العناصر البشرية. فالتصوير الواقعي للمناظر الطبيعية يشهد على أنه تلقى تدريبه من الفنانين الفلمنكيين أو على الأقل كان على دراية تامة بأعمالهم. وهذا يجعل التناقضات الموجودة في أعماله ذات مغزى كبير وتوحي بدافع شخصي للغاية. لقد تأثر بوش بالأسلوب الفني لكلاً من الأخوين هوبيرت وجان فان إيك Hubert & Jan van Eyck بخاصة في لوحتهم مذبح كاتدرائية غنت أو تقديس الحمل، الذي تم الانتهاء منها في عام 1432. وأيضاً باللوحات الدينية للفنان هانز ميملينج Hans Memling (1433–1494 تقريباً)، والذي عاصره. وكذلك يمكن العثور على بعض أوجه التشابه مع أعمال معاصره الفنان ديريك باوتس Dirk Bouts (1415–1475 تقريباً)، شكل (1).



شكل (1)
ديريك باوتس. سقوط الملعونين، تفصيل من لوحة الحساب الأخير، 1450م. ألوان زيتية على خشب، 115 × 69.5 سم. متحف الفنون الجميلة بمدينة ليل، فرنسا. من المصدر:
https://pba.lille.fr/en/Collections/Highlights/Middle-Ages-Renaissance/The-Fall-of-the-Damned

وبوجه عام، يجب أن نأخذ في الاعتبار الوقت الذي رسم فيه بوش لوحاته، فنحن في بداية عصر النهضة، وأكثر تحديداً، حيث يرسم بوش أعماله عملياً في نفس الوقت الذى يرسم فيه بوتيتشيللي Sandro Botticelli، فهما يشتركون في حقيقة أنهم يظهرون لنا عالماً في تغيير كامل: طبقة اجتماعية جديدة آخذة في الظهور، البرجوازية ومعها الرأسمالية الوليدة، اكتُشفت قارة جديدة (أمريكا) في ذلك الوقت، بكل ما تعنيه من حداثة في أساليب الحياة والحيوانات والنباتات؛ والعلم يتقدم في سنوات قليلة أكثر مما كان عليه في القرون السابقة؛ بعد عام واحد فقط من وفاة بوش، سيقوم مارتن لوثر بصياغة القضايا الخمس والتسعون، والتي شكلت انطلاق البروتستانتية، حيث سيضع الكنيسة تحت المراقبة. ومع ذلك، يجب ألا ننسى الثقل الذي لا تزال تحتفظ به تقاليد العصور الوسطى، ولا سيما أن هذا أكثر وضوحاً في شمال أوروبا، وبالتالي فهو أكثر حضوراً في أعمال بوش منه في أعمال الفنانين الإيطاليين.

2. التطور التاريخي والفني لأعمال بوش:

لم يؤرخ بوش أي من لوحاته، لذا فإن التسلسل الزمني الدقيق والموثوق لأعماله يعتمد بشكل خاص على المعايير الأسلوبية. وقد تمت محاولة لوضع تسلسل زمني على أساس تطور أسلوبه وتقنيته. والترتيب الأكثر قبولاً على نطاق واسع هو ترتيب تشارلز دي تولناي (Tolnay, 1966). وحديثاً، قام الباحثين في مشروع بوش للأبحاث والحفظ (BRCP, 2016) بفحص ودراسة ألواح البلوط المستخدمة في أعماله، من خلال علم التأريخ الشجري. وقد أدى ذلك إلى تأريخ غالبية لوحات بوش بشكل أكثر دقة (Hoogstede, et all, 2016). ومن ثم يمكن تمييز مراحل التطور لأعماله في ثلاث مراحل كما يلي:

أ. مرحلة المبكرة (1475–1485 أو 1490):

من بين أكثر من 40 لوحة تعود سبع لوحات إلى المرحلة الأولى من نتاجه الفني، عندما كان في أواخر العشرينات من عمره تقريباً. ويمكن بسهولة تمييز هذه اللوحات على أنها تنتمي إلى فترته المبكرة بسبب أسلوبها الأكثر بدائية، والتقنية المؤقتة، وتجمعات الأشخاص بأسلوب غير الملائمة والصارمة. ومع ذلك، فإن مضمونها المفاهيمي جديد للغاية. وقد تم اعتبارها من أقدم أشكال الرسم النوعي genre painting (Combe, 1946). ومن أمثلة لوحات هذه الفترة: صلب المسيح، والخطايا السبع المميتة، وعلاج الحماقة، والمشعوذ. فهذه اللوحات لا يحتوي أياً منها على الرمزية العجيبة التي سوف نراها لاحقاً. فلوحة صلب المسيح هي تفسير حرفي لهذه المرحلة؛ نظراً لموضوعها الديني، وطابعها الفلمنكي، والتي تتشابه مع لوحة جدارية تُنسب إلى جده. في وضعية الأشخاص والأشكال صارمة، والخلفية لمنظر طبيعي بالإضافة إلى طاحونة الريف الهولندي. لقد كان بوش من أوائل المبتكرين في رسم المناظر الطبيعية، كانت مهارته وبراعته في هذا المجال تؤتي ثمارها بالكامل في أعماله اللاحقة. وكانت لوحات هذه المرحلة مجازية وتشترك في وعي شديد بالطبيعة الإنسانية والانشغال بحماقة الجنس البشري. والتي يمكن أن تعد مواكبة اجتماعية على الحياة اليومية التي عاشها بوش. وهذا يعطينا نظرة ثاقبة عن شخصية بوش وقوة بصيرته (Baldass, 1960). مثلما نجد في لوحة المشعوذ، شكل (2)، يظهر الساحر خدعته، بينما أحد المتواطئين ينتشل محفظة الثري الساذج وتظهر البومة في سلة

شكل (2)
لوحة المشعوذ (الساحر)، ألوان زيتية على خشب، 53 × 65سم. 1475-80م. متحف مدينة سان جيرمان أونلي، فرنسا.
من المصدر: (Hoogstede, et all, 2016, fig. 32, p. 461).

المشعوذ، والتي سوف نراها مراراً وتكراراً في لوحاته اللاحقة. أيضاً، نشاهد وجهاً في المجموعة يبدو بشكل لافت للنظر مثل وجه بوش الشخصي، وهذا أيضاً سيظهر مرة أخرى بملامح متقدمة في العمر في لوحاته اللاحقة.

أيضا في لوحة (علاج الحماقة) نلاحظ شخصاً يتم إزالة لقطعة حجر من رأسه. حيث يقول النقش المكتوب على اللوحة: "سيدي، انتزع الحجر بسرعة. اسمي لوبرت داس". فالاسم معناه "المخادع"، (Baldass, 1960).، أما لوبرت داس Lubbert Das فهو شخصية كوميدية (حمقاء) في الأدب الهولندي. نشاهد الجراح الدجال يرتدي قمعاً مقلوباً على رأسه، والمرأة المتفرجة تضع كتاباً على رأسها بشكل متزن. فهذه الرموز تضيف جوًا من اللاواقعية إلى مشهد تم رسمه بكل دقة وإتقان. أما عملية إزالة الحجر من الرأس فهي تتعلق بالاعتقاد السائد في العصور الوسطى أن (حجر الحماقة) يمكن إزالته من الرأس وبالتالي علاج الاضطرابات العقلية. ووفقًا لبالداس (Baldass, 1960)، فإن عملية إزالة الأحجار في القرن السادس عشر كان هجاء وسخرية، كنموذج من الدجل والشعوذة. إنه احتيال من جانب الدجال، وغباء مثير للشفقة من جانب المريض. هنا يمكننا التخمين بأنه حتى في هذا الوقت كان بوش منشغلاً بأمور تتعلق بالعقل وربما بمخاوف من الاختلال العقلي والتشويه الجسدي.

شكل (3).
لوحة سفينة الحمقي. ألوان زيتية على خشب.33 × 58سم. 1490-1500م. متحف اللوفر، باريس. من المصدر:
https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062860

ب. المرحلة الوسطى (حوالي 1485 أو 1490–1510):

تعد المرحلة الوسطى هي الأطول والأكثر إنتاجاً في مراحل بوش الفنية، وهي تبدأ بلوحة بعنوان (سفينة الحمقى)، شكل (3). وهي لوحة يمكن اعتبار مضمونها انتقالياً في الأسلوب، الذي لا يزال لا يصور أي أشكال غريبة أو وحشية. ولكن يُعتقد أن أداء الأشكال يظهر نضجاً فنياً كبيراً. إنه يوضح حماقة البشرية، مع شخصيات جروتسكية غريبة بلا هدف في قارب صغير، تأكل وتشرب، عازمة على المرح، غافلين تماماً إلى أين هم ذاهبون. وإضافة إلى الطبيعة المضحكة والسخيفة للمشهد، نجد أن صاري السفينة على شكل شجرة بأوراق في مكان الأشرعة، والتي من المحتمل لن يساعد في إيصال السفينة إلى وجهتها. وقد أشار لوكاس (Lucas, 1968)

أن مضمون الأشكال في هذه اللوحة انتقالي في طابعه ويبشر بالوحوش الشيطانية التي هي السمة المميزة لأعمال بوش اللاحقة. فتمثيلهم هنا لايزال متواضعاً وعابراً.

وفي هذه المرحلة تنتشر لوحات المذبح الثلاثية التي يصل فيها بوش تدريجياً إلى كامل قدراته الفنية، بالإضافة إلى مضمون اللوحات الذي يصل إلى ذروة الاضطراب والتشويه – فالمشاهدة العابرة لهذه اللوحات تمنح المتلقي صدمة أولية وشعوراً بالقلق. وعند الملاحظة الدقيقة، ينبهر، بعد الاشمئزاز، من خلال التفاصيل الرهيبة والرمزية المتنوعة التي تمتلئ بهم اللوحات، مثل: عربة القش، وإغراء القديس أنطونيوس، فنشهد تكتلات من الأشكال والشخصيات العجيبة مع مزيج جروتسكي غريب من الإنسان والحيوان والخضروات. وكذلك لوحة الحساب الأخير الثلاثية، وهي من أكثر أعماله بشاعة وروعة بشكل لافت للنظر، تليها لوحة حديقة الملذات الثلاثية. كما تشتمل هذه المرحلة على عدة لوحات ثلاثية تصور القديسين، مثل: الناسك المتقاعد، القديس جيروم في الصلاة، القديس كريستوفر، القديس يوحنا المعمدان في البرية، القديس يوحنا على جزيرة بطمس، وإغراء القديس أنتوني (برادو). وفي كل هذه اللوحات، نلاحظ استمرار أسلوب الرمزية الغريبة، خاصة مع الشخصيات الوحشية الهجينة التابعة للقديس.

ج. المرحلة المتأخرة (حوالي 1510–1516):

خلال السنوات الأخيرة من حياته، وفي عمر الـ 50 أو 60 إلى 67 وهو عمر وفاته، عاد بوش إلى اللوحات ذات الطابع الديني الأكثر تقليدية، اختفت الرمزية من هذه اللوحات. ومن أمثلة ذلك العديد من اللوحات التي تعبر عن الشغف بالسيد المسيح مع بعض الشخصيات، مثل لوحة المسيح أمام بيلاطس البنطي، والمحفوظة في متحف جامعة برينستون للفنون. وتصور رأس المسيح هادئاً وغير مضطرباً محاطاً بوجوه ساخرة غاضبة مشوهة بالعدوانية. أما لوحة المسيح يحمل الصليب، في متحف الفنون الجميلة في غينت ببلجيكا، تُظهر وجوهاً متجهمة، بشعة الملامح، ذات حدقات بارزة وعيون جاحظة، وتنظر إليه شزراً خالعة عنها إنسانيتها. حيث يمكننا أن نسمع أصواتها الخشنة تقريباً. وفي لوحة تتويج المسيح بالأشواك، بالمتحف الوطني في لندن، توضح السيد المسيح في وضعية التعاطف ومحاطاً بأربعة شخصيات يُظهرون بدرجة أكثر دقة العدوانية والخصومة إلى حد ما. فالملامح المشوهة لأعداء المسيح، والتي تذكرنا برسومات ليوناردو الكاريكاتورية المشوهة، تشير إلى نواياهم الشريرة بقوة لا لبس فيها (عكاشة، 2011). وأخيراً لوحة عيد الغطاس أو عشق المجوس الثلاثية، المحفوظة في متحف ديل برادو الوطني، شكل (4).

شكل (4)
لوحة عشق المجوس الثلاثية، ألوان زيتية على خشب، 138 × 144سم. 1510م.
متحف ديل برادو بمدريد، إسبانيا.
من المصدر: (Hoogstede, et all, 2016, fig. 9.3, p. 201).

ومما سبق يمكننا وضع أعمال بوش في ثلاث تصنيفات: دينية (من الإنجيل وعن القديسين النساك)، ودنيوية التي تخص الحياة العامة (بما في ذلك لوحته علاج الحماقة)، وأخيراً الثلاثيات، (عربة التبن، وإغواء القديس أنطوني، وحديقة الملذات الأرضية، والحساب الأخير). وليست هناك أعمالاً لصور شخصية أو تمثل السيدة مريم العذراء (مادونّات).

ثانياً: الأسلوب الفني لهيرونيموس بوش بين الميتافيزيقا والتحليل النفسي:

ولد الأسلوب الفني من الصراع بين الواقع والمثل العليا لفن العصور الوسطى. فالعديد من الفنانين في ذلك الوقت، بسبب رغبة في تجميل حياة قاتمة ومليئة بالتناقضات، ابتكروا صوراً جميلة بشكل مثالي بعيدة عن الواقع القاسي. على العكس من ذلك، كان فن بوش يهدف إلى الحصول على صورة موضوعية للواقع المحيط. علاوة على ذلك، سعى الفنان إلى قلب عالم الناس من الداخل إلى الخارج وإظهار جانبه الخفي، وبذلك استعاد الفن أهميته الفلسفية والأيديولوجية. وفي هذا الصدد يذكر عكاشة (2011) أن الفارق بين تصويره وتصوير غيره أنهم بينما يسعون إلى تصوير المظهر الخارجي للإنسان كان بوش من الجرأة بحيث صور ما يعتمل في دخيلة وجدانه، نافذاً ببصره الثاقب إلى الأعماق الدفينة للإنسان التي تعج بالرغبات المكبوتة، مثلما نفذ إليها فرويد بعده بأربعة قرون. وأشار مؤرخ الفن شارلز دي تولناي في دراسته عن بوش أنه لا يكتفي بالاستعارة من

التقاليد التشكيلية والأدبية، كما أنه لا يستعين بخياله، ولكنه رائداً لمنهج التحليل النفسي، يستخدم كل توغلاته، من أجل أن يستفيد من ذاكرته وتجربته لعناصر رموز الأحلام، التي يكون نطاقها واسع المدى مثل البشرية (Gombrich, 1967). ومن ثم يتبني البحث رأي برتليمي (2011، ص102)، فحين تنعكس عقد اللاشعور في العمل الفني، نجد أنفسنا وقد اقتربنا من منطقة أكثر تحفظاً، فالفنان يعبرّ – دون علمه – عن اندفاعات أو عقبات داخلية يئن منها دون أن يعرف ما هي. وهنا يتدخل التحليل النفسي ليضيء لنا هذه المحركات الخفية للإبداع الجمالي، وتصبح اللوحة رسائل من رموز اصطلاحية يتعين ترجمتها ترجمة واضحة. وقد تمكن فرويد وتلاميذه هنا من الكشف عن أسرار أشهر العباقرة الأقدمين والمحدثين. لقد واجه المحللون صعوبة في تفسير رمزي مفصل لجميع تفاصيل لوحات بوش، لا سيما علم النفس التحليلي. والذي يعد طريقة مشروعة، وتتلخص في استخراج الصور الشائعة لدى فنان ما، أي ما اصطلح على تسميته (لازمات الخيال)، دون النظر إلى ما قد يدخل عرضاً ومصادفة في العمل الفني. ويحدث تقابل بين هذا التكرار والأسلوب الخاص في الحساسية أو في الفكرة، وبين رغبة ذاتية لا شعورية في التعبير عنها، الأمر الذي يخرج (اللازمات الخيالية) مخرجاً يجعل منها علامة مؤكدة لعقدة ما.

وهنا يذكر برتليمي (2011) أن ما صوره بوش من رموز تشخيصية ومناظر نوعية وأخرى دينية استعارها أصلاً من عصور سابقة، لكنها تفسر وجود نوع من اللاشعور لديه يجعله يعكسها بحيث تقدم لنا فكرة عما يلازمه شخصياً من عقد ذاتية هي صورة نفسية لعناصر لا تشذيب فيها، بل ولعناصر خفية لا يعرفها. وليس بعجيب هنا في أن شرح هذه العناصر يبين لنا غرابة هذه العقد، ولو أن الشرح لا ينطوي إلا على أكبر قدر من البراءة. لذا تنعكس الانفعالات النفسية في العمل الفني. ومثال هذا ما صوره في الموضوعات التي يختارها، فهي تميل أساساً إلى تفضيل الإغراء. فهو يتخذ مثلاً تحيزاً فريداً في نوعه إلى الخبيث من الميول. مثال هذا ما نراه في لوحة (حساب الآخرة)، حيث يفضل تصوير من نزلت عليهم اللعنة، ومثال ذلك أيضاً لوحة (الجنة)، وهي في فنه مكان بعيد المنال، عسير الوصول إليه. أما (حديقة الملذات) – وكم هي دنيوية – فعبارة عن صيحة من القلب. أضف إلى هذا تلك اللذة الغريبة التي تؤدي به إلى وضع المسيح موضع الاستهزاء والمهانة والسخرية، وقد أحاطت به وحوش ضارية، أليس في هذا دليل على لاشعور مثقل ورغبات خبيثة، وضمير مثقل بالخطيئة؟ أليس في هذا اللاشعور ثورة كامنة ضد القواعد الأخلاقية والإنجيلية؟

لقد تعددت الكتابات في محاولة لتفسير رمزية بوش، وتتبع مصادرها التاريخية. لكن، يرى البحث أنه من غير المجدي محاولة مثل هذا التفسير التفصيلي. كما هو الحال في تفسير اللوحات والرسومات المستخدمة في مجال العلاج بالفن. حيث لا يمكن إجراء تحليل واضح ومتماسك إلا من خلال استدعاء المعاني الخاصة بالفنان. فالكثير من الرمزية في فن بوش شخصية للغاية وذات مغزى على وجه التحديد، خاصة في ضوء تخيلاته الداخلية. ومع ذلك، تم تجميع اللوحات في الفترات الثلاث التي ذكرناها سابقاً. حيث تشير الدراسة الرمزية ومضمون اللوحات إلى ثلاث مراحل متوازية

مع الحالة النفسية والعقلية لبوش، خلال سنواته الإنتاجية. فلوحات المرحلة الأولي كانت مجازية وتتميز بنقدها الاجتماعي. إنها نتاج فنان شاب مهتم بشكل حيوي بحماقة البشرية، والذي يبدو، أنها لا تختلف عن الاضطراب الذهني، وأنه يدرك بشدة إخفاقات الإنسان. بينما المرحلة الوسطى، فتميزت بالوحوش المرعبة التي تشبه الحلم، وهي تحدد بسهولة أسلوب بوش. فاللوحات بأكملها حافلة بالمخلوقات الجهنمية، جزء منها بشري، وجزء حيواني، وجزء نباتي. حيث تظهر التشوهات والتحريفات الجسيمة في الشكل وصورة الجسد، تكثيف أجزاء من الأشياء والأفكار، بتر وتقطيع أوصال الجسم البشري، تشويه الفضاء، والمزج بين الجماد والحي. ويمكننا أن نرى بشكل واضح الخصائص الظاهرة لعالم أحلام فرويد أو الأشياء المهلوسة (Lucas, 1968). حيث تظهر آثار عملية التفكير الأولية (الطاقات الكلية اللاشعورية) بوضوح في الأسلوب الرمزي، حيث يتم تمثيل العناصر الجزئية والأفكار، وكثيراً ما يتم استخدام التكثيف بشكل متكرر. ففي المشاهد التي يقدمها بوش، يمكننا اكتشاف كل ما يستحضر الاضطرابات النفسية، مثل الابتهاج بالقسوة، ومتعة الاستمتاع بتعذيب الآخرين، والجرائم المخالفة لنواميس الطبيعة، والأعمال الوحشية والهمجيـة. إنه بالفعل يرسم صوراً مذهلة للرغبات المكبوتة. وتأكيداً لذلك، التركيز على الجسم البشري، تصويره مشوهاً ومقطعاً بأبشع الطرق وأكثرها غرابة وفظاعة. وأيضاً التركيز الشديد على الحياة الشهوانية المنحرفة. ومن المثير للاهتمام في ضوء تفسير التحليل النفسي لمعنى المال نلاحظ الشكل الموجود في الجزء الأيمن من لوحة حديقة الملذات الشخص الذي يتغوط العملات المعدنية في حفرة. بالإضافة إلى الكثير من الرموز الشهوانية التي تمثلها الأسهم والسكاكين والمقذوفات الأخرى.

بالإضافة لمزج الكائن الحي مع الجماد وهو أمر بشع للغاية، ومتناقض، حيث تشير هذه المادية إلى إنتاج عقل مضطرب للغاية. لقد أشار كريس (Kris, 1952) إلى أن الاختلاف الملحوظ في محتوى لوحات بوش عن الفنانين المعاصرين له، قد يشير إلى الاضطراب الذهني (الذهان). فهناك العديد من الفنانين الذين قاموا برسم الوحوش، لكن تلك التي ابتكرها بوش هي إبداعات أصيلة ومرتبطة بالاضطراب الشديد للعقل. ومن بين معاصريه، الفنان ديريك باوتس Dirk Bouts الذي رسم وحوش الجحيم، لكن السمة التي اصطبغت بها تتناقض بشكل ملحوظ مع سمة بوش. بالرغم من أن شياطين باوتس مرعبة بما يكفي ليكونوا من سكان الجحيم، إلا أنهم يتمتعون باتساقٍ لا يمكن العثور عليه في شياطين بوش؛ لا تزال الأنا محتفظة بالسيطرة علي الخيال. بينما في وحوش بوش يكون لدوافع الهوية كامل السيادة. وهناك فنانون آخرون تأثروا بلوحات بوش، ولكن هذه اللوحات تفتقد للكثير من روح بوش، مثل شخصيات الكاتب فرانسوا رابليه François Rabelais والتي تتميز بروح الدعابة وهي في الواقع كاريكاتورية. بينما لا توجد هذه الروح في جحيم بوش. أيضاً نجد الوحوش في لوحات الفنان بروجل Brueghel، الذي تأثر بشكل كبير ببوش، لكن إنتاجه الفني، على الرغم من أنه ربما يقترب من روح بوش، إلا أنه يخضع أيضاً لسيطرة الأنا. لقد كان الفنانون الفلمنكيون في القرن الخامس عشر مهتمين بشكل كبير بتصوير الطبيعة بأقصى درجات الدقة والواقعية، بينما كان من الواضح أن بوش قد انحرف تماماً عن تسجيل هذا الواقع في محتواه، وباستخدام العديد من الأدوات الفنية نفسها. لقد وصف كريس (Kris, 1952) خصائص الفن الذهاني psychotic art على هذا النحو: "عوضاً عن التمثيل الذي هو مفهوم بالنسبة

لنا، نجد اندماجاً وتوليفاً للعديد من العناصر المتباينة التي لها طبيعة رمزية مميزة، لكن منطق اندماجها يفلت من إدراكنا". ولذلك كما ذكرنا في مقدمة البحث لا شيء يصف رمزية بوش على نحو أكثر ملاءمة.

ولأن الرموز هي عمليات أساسية للفكر الإنساني؛ تكشف عن أساليب الخيال التنفيذية، المرتبط بأعلى أنشطة الروح، فهي تنبع من المصادر الإبداعية في مرحلة ما قبل الوعي (الشعور)، وهي تمثل نموذجاً للفكر البدائي. وهنا نشير إلى رأي كريس Kris في لوكاس Lucas "أن تفكك العلاقة مع الكون وتضاؤل الطاقة النفسية (الشحنة الانفعالية) للكائنات، يمكن أن يؤدي إلى فترة من النشاط الإبداعي المتزايد، وهي محاولة لإعادة توجيه هذه الطاقة في البيئة" (Lucas, 1968). ومع ذلك، يرى البحث أن هناك فرق أساسي بين الفنان والمضطرب ذهنياً. حيث يعيش الفنان خارج إنتاجه الفني ويعرف الفرق بين الواقع الحقيقي والواقع الذي يخلقه، بينما المضطرب ذهنياً لا يعرف ذلك. وبالتحديد في حالة الفنانين المصابين باضطرابات نفسية، يُعتقد عموماً أن القدرة الفنية للموهوب تقاوم التفكك لفترة زمنية طويلة ويكون العائد فقط بشكل تدريجي (Carstairs, 1963). وقرب نهاية المرحلة الوسطى كان هناك تغيير واضح في الأسلوب الفكري المضطرب للوحات. لقد أصبح أكثر هدوءً وأثيرية، مثل ما نلاحظه في لوحة حديقة الملذات، لكنهم ليسوا أقل خيالاً ولا يزالون محكومين بعملية التفكير الأولية اللاشعورية. ويبدو الأمر كما لو أن الدفاعات التعويضية كانت فاشلة وأن بوش تراجع بشكل كامل إلى عالمه الخيالي الوهمي. بعد ذلك كانت هناك سلسلة من لوحات القديسين الذين يقاومون الإغراءات بقوة. في المرحلة الأخيرة كان هناك استرداد لعملياته الدفاعية، وتدريجياً تلاشت الوحوش من عقله. وفي شيخوخته عاد إلى مضمون الموضوعات الدينية الأكثر تقليدية. لقد شبه كومب Combe هذه الإنتاجات بـ "بحر هادئ بعد عاصفة مستعرة" (Combe, 1946). فعند تدقيق الملاحظة في لوحات بوش الأخيرة نجد مؤشراً لعلامات الاضطراب الفكري الكامن كالمريض الذي يتعافى من الاضطرابات الذهنية، فنشهد بقايا اضطرابه وعالم يشبه الحلم، مأهولاً بالوحوش الجهنمية وأمثالها.

إن محاولة التفسير الكامل للرموز نفسها ستكون تخمينية للغاية وغير ذات صلة. كما ذكر كريس (Kris, 1952)، فإن الكثير في الفن الذهاني غير مفهوم، إن صور هيرونيموس بوش هي تخيلات فنان ذو رؤية. إنها تخيلات شخص مهموم بمواطن الضعف والحماقات التي يعاني منها الإنسان؛ إنها تخيلات رسام يتمتع بمهارة وقوة هائلتين؛ تخيلات شخص مضطرب إزاء الأوهام والشياطين المخيفة في عقله الداخلي. إنه يحمل تأثيراً عالمياً وسحراً غريباً يتجاوز به الزمن والثقافة، لأنه يتحدث بلغة اللاشعور الجمعي التي تنبعث من منطقة يونغ Jung التي تمسنا في أعماق الروح (Laer, 2016).

وعلى الجانب الآخر تُعدّ الميتافيزيقا Metaphysial من أهم الفلسفات التي أثرت ولازالت تؤثر على الفنون، فهما على ارتباط وثيق بعضهم البعض، وهي عبارة عن مذهب يهدف إلى الكشف عن جوهر الأشياء، والبحث عن المطلق أو القيمة، والمطلق هو اللامتناهي، وهو هدف تصبو إليه وتتحرك نحوه الحياة ليتوارى العرضي

والعابر واللحظي ويتأكد الثابت واليقيني والخالد. إنه استشعار لما هو فوق الحسي. وقد عرفها ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten أنها العلم الذي يدرس الأسس الأولى أو المبادئ الأولى التي تقوم عليها المعرفة الإنسانية، وهذه الأسس هي أسس أنطولوجية (مفهوم الوجود) وكوزمولوجية (مفهوم الكون) ونفسية ولاهوتية" (غالي، 2003، ص40). ويعتمد علماء الميتافيزيقا على أنماط تحليلية تعتمد بدورها على المنطق الخالص عوضاً عن النهج التجريبي الذي يتبعه علماء الطبيعيات. حيث يركز التكهن الخاص بما وراء الطبيعية – دائماً – على مفاهيم أساسية كالفضاء والزمن، والسببية، والهوية والتغيير، والاحتمالية والضرورة، والمتفردات والعموميات، والعقل والجسد. إذ ما يفيد البحث كثيراً في منهجية تحليل لوحات بوش الثلاثية، كما يمكن استثماره كمنهج لتحليل الأعمال الفنية. وتكمن علاقة الفن بالميتافيزيقا في اعتبار الفن رؤية حدسية للحياة والوجود بوجه عام، فالميتافيزيقا تبحث في أصل الأشياء، وتدرك كلية الأشياء، وكذلك الفن يبحث عن عمق الشيء، وما يتركه من أثر في النفس، وما يعكسه على الوجود، وعلى الرغم من أن لوحات بوش تعود لمرحلة تبتعد عن عالمنا المعاصر بأكثر من خمسمائة عام، إلا إنها قادرة على أن تقول لنا أكثر مما يمكن أن تقوله لنا الكثير من أعمال الفن التي تنتج اليوم، إنها أكثر صلة بالعالم الذي نعيش فيه. وكما شاهدنا من قبل أنها شكلت ميداناً خصباً لتطبيقات التحليل النفسي؛ فإنها بالتالي ستكشف عن تحليل ميتافيزيقي، يتضح من خلاله فلسفة العمل بالنسبة للفنان، والتأويل العقلي بالنسبة للمتلقي. وذلك من خلال علاقة الأشياء ببعضها، والمعاني المتولدة بين الدال والمدلول.

ولقراءة العمل الفني ميتافيزيقياً يبيّن بارث (1993، ص96) في كتابه المغامرة السيميولوجية، أن القراءة تعني اختراق الحدود التقريرية (الظاهرة)، في محاولة للكشف عن الإيحاء (الباطن) لاستخلاص مختلف العلاقات بين العناصر التشكيلية والأنساق التعبيريّة. وتتولّد عن ذلك عمليّة التفكيك لكلّ مركّبات النتاج الفنّي ومضمونه الداخلي لاستجلاء ما تخفيه الرموز والدلالات. وفي الأثناء تتحدّد قناة التواصل بين الفنان والمتلقّي عبر الخطاب. ومن ثم فالقراءة التحليلية المبنية على التحليل الميتافيزيقي كما يرى البحث تعني الخروج من الشواهد الظاهرة المباشرة، إلى الكشف عن المستور والمبهم، ذي الصفة الإيحائية، الباطنة. وذلك لاستخلاص نتيجة في إطار ما يدور حوله العمل الفني، وما يتضمنه من عناصر، وما يخفيه من رموز أو دلالات. فمن خلال هذه الرؤية التحليلية يمكننا اكتشاف الحضور الميتافيزيقي، "مثل التراتبية في الرؤية التي تميز بين المعقول والمحسوس أو بين الروحي والمادي، أو بين المدلول والدال، أو بين المركزي والهامشي، فلا يهيمن أحد الشقين على الآخر أو يعوق الرؤية" (عطية، 2007، ص9). من هذا المنظور تعد الرؤية الميتافيزيقية بمثابة الأبعاد الداخلية العميقة الماثلة بالوعي الإنساني والتي توضح الأصول الرئيسية الخفية في شكل رموز ثابتة؛ كما في لوحات بوش الثلاثية، حيث تكشف النقاب عن الحياة التي تكمن داخل جميع الأشكال، وهي بذلك منهج يسير في طريق المعرفة الذي يصل إلى مستوي (الباطنية)، والتي محتواها التأكد من مكونات ثلاث: التأكد من المعلومة، التأكد

من الرؤية، والتأكد من الحقيقة (العبد، 1998، ص4). وهنا يقوم الفنان بعملية روحانية ذهنية يعي أثرها عقلانياً ويترجمها إبداعياً من خلال أعماله الفنية.

وإذا كانت الميتافيزيقا هي العلم بموجودات لا تدرك بواسطة الحواس حيث تقع في عالم ما فوق التجربة وما وراء الطبيعة، وأن ما ينسب لبعد الطبيعة يطلق على البعيد عن المألوف، أو على المجاوز لحدود التجربة، أو المتعلق بحقائق الأشياء لا ظواهرها، أو المشتمل على درجة عالية من التجريد أو التركيب (صليبا، 1982). فإنها على الجانب الآخر تُعني بالمعطيات الحسية للفنان؛ وتتضمن حقيقة مستقلة عن القدرة الذهنية نستشرفها فيما وراء الأحاسيس والمعطيات الكونية المرئية، فهناك مادة خام تكمن خلف الظواهر، فإذا استطاع الفنان أن يمثل ذلك ويترجمه إبداعياً كان بذلك قادراً على تمثيل الحقيقة في أصل بنيتها وقوتها؛ والحقيقة الموضوعية التي تنبثق منها كل الأفكار (لالاند، 2001). ومن ثم فإن مفهوم اللوحة الميتافيزيقية يمكن تطبيقه على لوحات بوش، وهو المفهوم الذي نشأ من الرغبة في استكشاف الحياة الداخلية المتخيلة للأشياء اليومية عندما يتم تمثيلها خارج السياقات المعتادة التي تعمل على تفسيرها: صلابتها، انفصالها في المساحة التي يتم إعطاؤها، الحوار السري الذي يمكن أن يحدث بينها، والمعالجة التصويرية الميتافيزيقية للأشياء. فيبدو اللامعقول وغير المنطقي ذا مصداقية.

من هذا المنطلق يمكن تفسير الجوانب الغامضة في لوحات (بوش) سواء على مستوى المضمون الفكري أو المستوى الفني، حيث ربط بذلك بين الإدراك الحسي والفكري في آنٍ واحد. والذي أسفر عن كائنات هجينة، لا تقع تحت الحواس، ومؤلفة من (الحيوانات، النباتات، الطيور، الأشكال البشرية، الأجزاء الميكانيكية، والآلات الموسيقية)، جميعها تتجاور في تآلف عجيب عبرّ مشاهد الجحيم والشياطين بتفاصيلهم الغريبة. فالفنان الرمزي يتوصل إلى بداهته بالتأمل الباطني والخيالي؛ ليستعيد إلى نفسه (الشفافية). أما (الغموض) الذي من المحتمل أن يتصف به العمل الفني، فهو ما يثير الرغبة في التأمل دون الحاجة إلى الفهم. والخيال هو مصدر التصور البصري للأشكال الميتافيزيقية باعتبارها أحد العمليات العقلية التي تتم داخل فكر الفنان وتؤدي به للخروج من الشكل النمطي للتفكير إلى إبداع أنماط غير مألوفة. إن لجوء بوش إلى استعارة عناصره من حضارة العصور الوسطى ما هي إلا وسيلة للتعبير عن الحضور الميتافيزيقي الخيالي لتكوين رمزيته التي تتناسب مع أفكاره؛ فالعنب أيقونة رمزية تدل على ملكوت الله، في حين جاءت الأسماك علامة حسية فاعلة تدل على السيد المسيح، في ظل إشارة رمزية تمثلت بشكل الحلزون لتأكد على دلالات مختلفة منها الكسل والشهوة في آن واحد، في حين أن النبيذ (والعنب) والخبز هما سر القربان المقدس، والفراولة هي الإغراء، البجع هو حب الرب، والكلب قد يرمز للقذارة وقد يرمز للإخلاص (Sanzharova, 2017)، فالمبادلات الرمزية داخل بنائية المشهد شكلت بحد ذاتها خطاباً معلناً للتعبير عن الواقع بصورة رمزية دلت على أيقونتيها الموضوعية. ويتضح من ذلك أن الرموز التي يصنعها الفنان بقصد أو بغيره، إنما لها دلالات راسخة في كيانه، سواء وعى بذلك أم لا.

والإبداع الفني الناتج عن الرؤية الميتافيزيقية يتميز عن غيره من الأعمال الفنية في كونه نتاج رؤية تأملية، رؤية فنان متأمل يؤمن بأن هناك عالم بالغ الروحية متضمن في كل ما هو محيط به. فأعمال بوش شأنها شأن تلك الرؤية الميتافيزيقية حيث تستهدف الوصول إلي الجوهر والوصول إلى المطلق، من خلال تخطي الشكل الظاهر من أجل خلق عالم أو واقع أسمي. وهذا إنما يتفق والخصائص التشكيلية التي تتميز بها رسوم الأشكال الميتافيزيقية، ونذكر منها: الدمج، التهجين، التحول أو الاستبدال كخاصية تشكيلية، المبالغة Exaggeration، والتحريف distortion. ولذا تعددت أعماله وتشكلت ملامحها وفق ما نسجته مقدرته الذهنية على حسن التخيل والتوظيف ضمن رؤية تتجاوز ما ألفته العين في العالم الأرضي الفيزيقي. فالصورة

شكل (5) تفصيل من اللوحة اليمني في اللوحة الثلاثية (حديقة الملذات الأرضية).
المصدر: (https://www.artsy.net/artwork/hieronymus-bosch-the-garden-of-earthly-delights-2).

الأسطورية تتشكل عبر الرؤية الخيالية عن طريق تشفير الرموز وكأنه يريد إخراجنا من حيز العالم الأرضي المحدود إلى العالم السماوي المتصور والذهني الذي تخترق فيه الرؤية الخيالية الفنية العالم الأخر، وذلك بإدخال تحويرات على الأشكال التي تكشف عن طاقة تعبيرية قوامها التشكيل الميتافيزيقي مما يمكننا بذلك من الدخول في عالم بديل تتجاذبه الأسطورة والغرابة، فهي تقدم صوراً مركبة ميتافيزيقية عن طريق دمج الكائنات وجمعها في بُنى غريبة. ولعل هذا القول يؤكد عجائبية التصوير الميتافيزيقي الذي يصل إلى حد الخيال الجامح، خاصة ما يتجلى في الشكل (5).

يظهر أشكال وعناصر جديدة تتجاوز حدودها حدود التصوير البصري إلى مناطق إبداع غير مأهولة بالأفكار المسبقة عن الشكل الميتافيزيقي وترتبط أكثر ما ترتبط بالخيال الميتافيزيقي. فالنظم التي تتجاوز الواقع وتبني علاقات ميتافيزيقية ضمن دائرة المخيلة التي تتجسد في الفن هي نظم تحاول أن تعيد صياغة العلاقات المتسقة باتساقات جديدة قصدية، فتجعل نظم المادة والمكان والزمان نظماً متحركة. تتمثل في التعبير عن أغراض أهمها الغرابة والإثارة، ويوزع مفرداته بشكل لا يتفق مع ما هو مفترض في سطح اللوحة، وبما يشوش

شكل (6)
هيرونموس بوش (1490-1510) تفصيل من اللوحة اليسرى في حديقة الملذات الأرضية
https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609

التمييز بين الوهم والحقيقة، ويحيل إدراكها لمنطق الحلم والخيال الجامح في زمان ومكان ميتافيزيقيين في الشكل (6)، حيث الشكل الخيالي المهجن من

رأس بشري يبتسم ابتسامة ساخرة، وجسد على هيئة بيضه مفرغة، يحيا بداخلها بشر، وأرجل كجزوع الأشجار خروجاً على المظهر البصري المألوف وتحطيم الشكل الواقعي وتحريف النسب وتشويه الصفات التشريحية للأجساد. كما نلاحظ كيف يصور بوش الخطاه في هيئة المعذبين، أجساد عارية تسيطر عليهم وتعذبهم كائنات خيالية. إنه نوع من الغرابة والخروج عن المألوف لا يدرك إلا من خلال المفهوم الميتافيزيقي، حيث التعبير التلقائي والتسجيل غير المقيد بالضوابط والأحلام، والتخيلات البعيدة عن نطاق العقل.

ثالثاً: رؤية تحليلية نقدية لنماذج من لوحات بوش الثلاثية:

1. المنهج الأيقونولوجي:

علم الأيقونات هو طريقة لتفسير التاريخ الثقافي وتاريخ الفنون البصرية، من خلال الكشف عن الخلفية الثقافية والاجتماعية والتاريخية للسمات والموضوعات في الفنون البصرية (Van Straten, 2012, p.12). وقد صار منهجاً، بل وأسَّس لمنظومة علمية قائمة بذاتها تُسمَّى علم الصورة أو الأيقونولوجيا Iconology. وقد بدأ هذا العلم مع آبي فاربورغ Aby Warburg على منوال دراساته حول الفن وقراءته لبعض اللوحات الزيتية من عصر النهضة، خصوصًا ساندرو بوتيتشيللي، ثم انتظم مع اروين بانوفسكي Erwin Panofsky بعنوان دراسات في الأيقونولوجيا عام 1939، وصولاً إلى ويليم ميتشل William Mitchell مبتكر المنعطف التصويري Pictorial Turn في أمريكا، وغُتفريد بوهم Gottfried Boehm مبتكر المنعطف الأيقوني Iconic Turn في ألمانيا.

ويقوم المنهج الأيقونولوجي كما بلوره بانوفسكي بدراسة أنظمة الرموز الفنية، بمعني أنه يهتم بالتعريف والوصف والتفسير لمحتويات صورة معينة أو عدة صور وجدت تأثيرها في الماضي ويمكن قراءتها (Panofsky, 2018). وهو يكون على ثلاث مستويات أساسية، هي: ما قبل–الأيقونوغرافي، ويخصُّ الواقعة أو المدلول الوقائعي، وهو إدراك الواقعة كما تنجلي (يُعطي بانوفسكي مثال شخص ينزع قبعته من رأسه وتُدرك العين الشكل واللون والهيئة)؛ الأيقونوغرافي، ويخصّ العُرف أو المدلول الاتفاقي، وهو إدراك المغزى من الواقعة (مثال شخص ينزع قبعته علامة على التحية)؛ الأيقونولوجي، ويخصّ المضمون أو المدلول الضمني (مثال شخص يقدم التحيَّة بنزع القبعة والشخص هو شخصية مشهورة، مما يُضفي على المشهد قيمة رمزية مضافة). وعندما قام بانوفسكي بتطبيق هذه الطريقة في قراءة تاريخ الفن، بيَّن كيف أن الأثر الفني يخضع إلى ثلاث محطات رئيسة: التصميمات الفنية وتخصّ الأشياء والأشكال والأساليب؛ القصص والأمثولات، وتخصّ الأثار الأدبية والفنية والألفة بالمباحث والتصوُّرات والمفاهيم المتعلقة بها والمرتبطة بسياقات تاريخية وبيوغرافية وأحداث حاسمة؛ القيم الرمزية، وتخصّ الأنماط والاتجاهات الخاصة بتطوُّر الروح الإنسانية ورؤى العالم المتعلقة بها والمرتبطة بالنماذج الثقافية والأعراف التي تتجسد في الصنائع والروائع أو ما يُسمّيه هيجل بالفكر الموضوعي (الزين، 2022).

ومما سبق يتضح أن الأيقونولوجيا هي منهج في قراءة النصوص المرئية والأشكال الرمزية، يتراوح بين الوصف والتأويل، ويلجأ كذلك إلى مناهج مساعدة مثل التأويلية الفينومينولوجيا والأنثروبولوجيا. ولذا سنلجأ في البحث الحالي إلى الاستعانة بمنهجي التحليل الميتافيزيقي والسيكولوجي، حتى نتمكّن من الإلمام بمحتوي العمل الفني كلياً.

2. منهجية التحليل الأيقونولوجي:

اتخذ التحليل الأيقونولوجي منهجيته من الأفكار السائدة في المجتمعات القديمة. حيث فَعَل العلاقة الجدلية بين العمل الفني والمتلقي عبر أدوات التحليل والتأويل التي توصل الناقد إلى عملية الربط بين العلامات الواردة في العمل الفني من (إشارة، رمز، وأيقونة)، وربطها في زمن إنتاجها وقراءة العلامات وما تحيل إليه، ومن ثم تفسيرها للمتلقي عبر المعطى الأيقوني لذلك العمل الفني. وهو كمنهج تحليلي يعتمد عل ثلاث مستويات اقترحها بانوفسكي في كتابه "دراسات في الأيقونولوجيا: مواضيع إنسانية في فنون عصر النهضة" (Panofsky, 2018, pp. 2:16)، وقدّم من خلاله منطلقاً فكرياً نموذجياً للاستفادة منه عند قراءة الأعمال الفنية، ولا سيما فنون عصر النهضة، وهذه المستويات كالتالي:

– المستوي الأول: ما قبل– التحليل الدلالي Pre-Iconographical Analysis:

وتختص هذه المرحلة بالمظهر الخارجي للأشكال، وفهم الحقائق والمدركات والتعابير الأساسية دون الربط بأي معني أو تفسير.

- المستوى الثاني: التحليل الدلالي Iconographical Analysis:

يتطلب هذا المستوى المزيد من الفهم، وذلك من خلال تكوين العلاقات بين الصور والمواضيع ومفاهيم أيقونية معينة، وهو ما يعني تفسير الرسالة ومعناها. وبالتالي، فإن أي فرد تلقى تعليمه في الثقافة الغربية أو المسيحية سيكون قادراً على تحديد المشاهد. كما يتطلب معرفة عن المصادر وتاريخ الأنماط والرموز، ويتعلق بالزخارف والعناصر الفنية.

- المستوى الثالث: التحليل الأيقونولوجي Iconology Analysis:

وهو يتطلب معرفة وفهماً أعمق على المستوى التقني والتاريخي والثقافي، وهي مرحلة تتطلب التفسير المتعدد للمعاني. فالمشاهد لا يتلقى الرسالة الواردة في العمل ويفسرها فحسب، بل يسعى أيضاً إلى تفسيرها من وجهة نظر تاريخية، بحثاً عن العلاقات الاجتماعية والثقافية. ولا يرى هذا المستوى الفن كفعل منفرد فحسب، بل نتاج ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية تفضي إلى إنشائه. ويتطلب هذا المستوى الكثير من الحدس المتراكم والمحكوم بسيكولوجية الفرد الذاتية، والإطار الفكري العام، وذلك من خلال مؤثرات التاريخ الثقافي (الفترة الزمنية التي أنتج فيها العمل، والتعرف على الفنان). ويرتبط هذا المستوى بجوهر العمل الفني. فبالنسبة لبانوفسكي، فإن هذ المستوى يتطلب الكثير من الحدس المتراكم Synthetic Intuition، والمحكوم بسيكولوجية الفرد الذاتية، والإطار الفكري العام، وذلك من خلال المعرفة والاطلاع على مؤثرات التاريخ الثقافي. ويكون ذلك عبر الأخذ في عين الاعتبار بعض العوامل المهمة مثل الفترة الزمنية التي أُنتج فيها العمل، والتعرّف على الفنان صانع العمل وهكذا، فيمكن الزعم بأن الخبرة الذاتية للمتلقي قد تساعده في قراءة العمل الفني وتحديده للمعنى المتضمّن فيه.

وبناء على ذلك، يستند البحث الحالي في بناء رؤيته التحليلية على هذه المستويات الثلاث؛ حيث يأخذ الوصف طريقاً للوصول إلى السببية وراء الأحداث من خلال رصد السياقات المحيطة بالموضوع ومقارنتها بالسياق البصري، وصولاً إلى تفسير العمل أيقونوجرافياً، مع الأخذ في الاعتبار اقتران هذا المستوى بمناهج التحليل الميتافيزيقي والسيكولوجي؛ لما لهما من دور فعال في عمليات التأويل، فالترابط بينهم له دوره الهام في العمليات التبادلية بين الشيء ومعناه ودلالته. ومن ثم إلى تفسير العمل أيقونولوجياً، وذلك من خلال الإيحاء الذي يعتمد علي تصوير الدلالات والتصوير النفسي، فالإيحاء هو استدعاء الأيقونة خلال مشاهدتها لمعاني إضافية أي يستدعي دالاً واحداً أكثر من مدلول واحد في سياق معين.

أداة التحليل الأيقونولوجي:

تنقسم مستويات تجريد المعني في الصورة وفقاً للعلامة (العمل الفني المراد تحليله) إلى الدال Signifier الذي تدل عليه الصورة مثل شجرة، والمدلول signified الخاص بتمثيلها في ذهن المشاهد، وصولاً إلى الدلالة

الكاملة وارتباطها بمعاني أخري، ووفقاً لهذه المستويات التجريدية تأخذ الصورة ثلاث طبقات layers تسهم مجتمعة في تشكيل المعني وهي:

- الطبقة الأولي: المادة الأولية للموضوع (التي تمثل المرحلة ما قبل الأيقونية) ويتم وصف المادة المراد تحليلها إلى مكوناتها الأولية مثل: الألوان والأشكال، بالإضافة إلى المكونات الطبيعية (مثل: الحيوانات، الرجل/المرأة، الكرسي) التي تحتوي عليها الصورة.
- الطبقة الثانية: المادة الثانوية Secondary أو التقليدية Conventional للموضوع (التي تمثل المرحلة الأيقونوجرافية) وتشمل تحليل تكوين الدوافع أو الصور (مثل: الحكايات أو الرموز الموجودة

مستويات تجريد الصورة		طبقات المعني	منهجية التحليل
العلامة الدال	الشكل	الأولي أو الطبيعي مادة الموضوع	الخطوة الأولي: وصف مكونات الصور
المدلول (المفهوم)	التمثيل	الثانوي أو التقليدي (العادي) مادة الموضوع (الأيقونوجرافية)	الخطوة الثانية: كشف علامات الصورة (التقليدية) العادية
	الدلالة	المعني الجوهري (الأيقونولوجي)	الخطوة الثالثة: التحليل السياقي

شكل (7)
يوضح طبقات المعني والخطوات المنهجية.

في الصورة) حيث أن الفأس في الصورة تدل على العمل، والشمس تدل على الحرارة والثلج يدل على البرودة.

- الطبقة الثالثة: المعني الجوهري أو المضمون (الأيقونولوجي) ويقصد به تحليل المعني أو المضمون أو العمل الفني من خلال المبادئ المؤسسة للأمة أو العصر أو الطبقة أو الدين أو القناعات الفلسفية، ويعني هذا أن المعني الكامل يمكن أن يفهم فقط عندما يتم معرفة القدرات الفنية والشبكات الثقافية للمعني والسياق الخطابي Discursive Context المكونة له (Daphi et al, 2013, P.63).

3. التحليل الأيقونولوجي لنماذج من اللوحات الثلاثية لهيرونيموس بوش:

- اللوحة الثلاثية Triptych:

يأتي أصل مصطلح اللوحة الثلاثية، أو اللوحة ثلاثية الدَرْفات من الصفة اليونانية triptykhos بمعني (ثلاثة أضعاف)، وهي تتكون من المقطع tri، أي (ثلاثة)، ومن المقطع ptysso، أي (طي)، أو ptyx، أي (طية). وهي عمل فني (يكون عادةً لوحة مسطحة) مقسم إلى ثلاثة أقسام، أو ثلاث لوحات متصلة فيما بينها برزات مفصلية معاً، ويمكن طيها أو عرضها مفتوحة. وهو مصطلح يشمل جميع الأعمال متعددة الدَرْفات (اللوحات).

وعادةً ما تكون اللوحة الوسطى هي الأكبر، ويحيط بها عملان صغيران متصلان، لكن يوجد كذلك عدد من اللوحات الثلاثية المكونة من ألواح متساوية الحجم (Merriam-Webster, n.d.). وبعد الانتهاء من رسم اللوحة يتم تأطيرها بإطار كبير وفخم. وقد ظهرت اللوحة الثلاثية لأول مرة في العصور الوسطى، حيث كانت تزين الفراغ فوق وخلف مذابح الكنائس، من أجل المساعدة في الصلاة ونقل قصص الكتاب المقدس، فهي تعد

شكل (8)
لوحة عربة القش الثلاثية.

طريقة مهمة للتصور البصري عن المسيحية وإظهار التفاني والإخلاص. كما استخدمت من قِبل فناني المدرسة الفلمنكية (والتي تضمنت الأساليب القوطية والباروكية وعصر النهضة) خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وكانت الموضوعات الشائعة عبارة عن لوحات ثلاثية تصور العذراء والطفل، وولادة المسيح والصلب. ولا تزال العديد من اللوحات ثلاثية الألوان موجودة كنقطة محورية في المذبح (Blumberg, n.d.).

- النموذج الأول، شكل رقم: (8)

الموضوع: عربة القش الثلاثية.

الخامة: ألوان زيت على خشب بلوط.

الأبعاد بالإطار: 147.1 × 224.3سم.

المرحلة الزمنية: 1512 – 1515م.

المكان: متحف ديل برادو بمدريد، إسبانيا.

المصدر: https://www.artsy.net/artwork/hieronymus-bosch-the-haywain

- **المستوي الأول: ما قبل–التحليل الدلالي:**

يُعرف هذا العمل باسم عربة القش (التبن) الثلاثية، وهو الأول من بين العديد من لوحات المذبح الثلاثية التي رسمها بوش. مع إغلاق اللوحات الجانبية، نشاهد مشهداً رعوياً لمتجول (عابر سبيل) يسير على طول الطريق. مع عدة مشاهد ثانوية في الخلفية تمثل حلقات من حياته. وهذه اللوحة في بدايات المرحلة الوسطي، وعند فتح جوانب اللوحة، سنكتشف ثلاثة مشاهد سوف تتكرر كثيراً في لوحاته. جنة عدن في الجانب الأيسر بعدة موضوعات: خلق حواء، والإغراء، والطرد من الجنة. في الأعلى في السماء، صور الله، وسقوط الملائكة الذين على هيئة مخلوقات تشبه الحشرات. بينما الجانب الأيمن نلاحظ مشهداً من الجحيم مليئاً بالشياطين الوحشية، والملعونين الذين يتعرضون للتعذيب المتنوع، وفي الخلفية الجحيم. بينما تمثل اللوحة المركزية الحياة على الأرض نشاهد موكب يحاول فيه جميع البشر الحصول على أكبر قدر ممكن من التبن من العربة. ويقف ملاك على قمة العربة بينما يستمتع زوجان بالموسيقى والحب، بتشجيع من موسيقي شيطاني ومتلصص خفي. وتجلس بومة في الأدغال للاحتفال بالانتصار الشرير للشهوة والجشع على صلاة الملاك وإرادة الله (Fernandes, 2021). مع مسيرة لحشود بشرية تتجه بلا هوادة إلى الجحيم حيث يتم تمثيل الرذائل المتعددة، وكل مشهد صغير يروي قصة في حد ذاته. تخضع جميع مناحي الحياة من الملوك إلى رجال الدين إلى الفلاحين لانتقادات بوش، حيث يحاول الجميع الاستيلاء على بعض القش لملء خزائنه. عندما يتحرك الموكب نحو اليمين عبر اللوحة، تصبح الأشكال تدريجياً أكثر وحشية وتشوهاً، لتنتقل الرؤية بشكل غير محسوس إلى اللوحة الأخيرة. يصور المشهد المثل الفلمنكي القائل "العالم كومة قش والجميع ينتزع منها ما في وسعه" (Baldass, 1960).

- **المستوي الثاني: التحليل الدلالي (الميتافيزيقي والنفسي):**

تعد لوحة عربة القش الثلاثية نقطة تحول مهمة في علمنة الفن الديني. وطبقاً للتحليل الميتافيزيقي، من خلال ربط الألواح الثلاثة نكتشف القصة بأكملها من بداية البشرية خلال كل خطوة من السقوط في الخطيئة حتى الحكم النهائي، وهي أيضاً رحلة تبدأ في الجنة وتنتهي في النار. فاللوحة وهي مغلقة الجوانب تصور عابر سبيل في رحلته عبر الحياة. وعند فتح جوانبها نشهد سرداً ميتافيزيقياً لجنة عدن، فأجزاءها مرتبة زمنياً (من أعلى إلى أسفل) (1) سقوط الملائكة المتمردة، (2) خلق حواء، (3) خطيئة آدم وحواء الأصلية، (4) طردهم من عدن (الشكل8–أ). أما اللوحة المركزية، فتصور الجشع البشري، حتى بالنسبة للأشياء التي لا قيمة لها. يتم تصوير عربة القش التي يقودها مخلوقات شيطانية نحو الجحيم. لقد تجاوز بوش حدود السرد التتابعي والوصفي وسلك طريق الخيال، وتحرر من مراقبة العقل المنطقي، فاللوحات الداخلية على اليسار تظهر سقوط الإنسان في جنة عدن، مع تصور ميتافيزيقي للإله في أعلي السماء؛ وهو يخلق حواء من آدم؛ وسقوط الملائكة بأعداد كبيرة. كما اعتمد الفنان علي ابتكار رؤي ميتافيزيقية؛ حيث تحطيم عنصري الزمان والمكان؛ الابتعاد عن

التقاليد المرتبطة بالواقع المرئي؛ التجميع اللامنطقي للعناصر والذي منح التكوين بأكمله إمكانية الإفلات المستمر من سيطرة المعني المحدد. استطاع بوش التعبير بلغة مرئية عن عبثية الوجود وهشاشة الحياة وغموض المصير من خلال الجمع بين المتناقضات؛ الجنة والفضيلة، والخطيئة الأولي، من خلال التعبير التلقائي غير المقيد بالضوابط والتخيلات البعيدة عن نطاق الوعي، لتحقيق قيمة الغرابة فالإدراك بالحدس يفوق الإدراك بالبصر، فنلاحظ التصور الميتافيزيقي للخطيئة في صورة الأفعى تلتف حول شجرة الخطيئة وتقوم بالغواية لآدم وحواء. ويتوالى السرد من خلال تصوير حواء مبتعدة عن أبواب الجنة وكأنها تستعد لقبول مصيرها الدنيوي، أو رؤية العواقب المستقبلية للخطيئة. ونشهد تصوراً ميتافيزيقياً لطرد آدم وحواء من جنة عدن. وبالفحص، نجد آدم يتحدث مع الملاك بينما حواء حزينة إلى اليمين. وقد منعهم رئيس الملائكة بسيفه المرفوع من عبور الجسر المرتفع المجسم الذي يفصل الجنة عن العالم الذي يعيش فيه الإنسان. يتعامل بوش مع القضايا بصورة رمزية من خلال الجمع بين رؤي متناقضة ومختلفة. عربة القش ترمز للحياة الدنيوية، تتجه بلا شك بأفعال البشر إلى الجحيم. في اللوحة المركزية يعانق اثنان من العشاق بعضهما البعض في شجيرة على قمة عربة القش (شكل 8–ب)، وفي سحابة فوق المشهد بأكمله يظهر المسيح وذراعاه ممدودتان. في منتصف اللوحة المركزية عربة كبيرة من القش (التبن) محاطة بعدد كبير من الحمقى، يبدو أن الجنس البشري غارق في الخطيئة رافضاً تماماً الهيمنة الإلهية، وغير مبال بالمصير الذي أعده له الله سبحانه وتعالى كتمثيل للمعادل الصوري لمعني سقوط البشرية في الخطيئة. وهذه هي رسالة العمل حيث تم توظيف الأشكال والأجسام خارج سياقاتها الطبيعية، وتجاوز المضمون الفلسفي في العمل إلى أبعاد رمزية لتحقيق ما خلف المعني، وهو أن الإنسان بغض النظر عن طبقته الاجتماعية أو مكانه الأصلي، مملوء بالرغبة في التمتع بالممتلكات المادية واكتسابها لدرجة أنه يسمح للشيطان بخداعه أو إغوائه. ومن خلال البعد النفسي، يتضح لماذا تبدو مقدمة اللوحة فوضوية؛ فالجميع يتقاتلون من أجل الحصول على القليل من القش. البشر على استعداد للقتل أو الدهس من أجل المال، يبيع القضاة شرفهم مقابل ذلك (شكل 8–ج). في الجوار يمكن رؤية البشر وهم يتدفقون من مدخل خشبي في كومة من الأرض. يرافق عربة القش نفسها رجال ونساء يحاولون الاستيلاء على حفنة من القش، يتقاتلون ويسقطون تحت العجلات. في مقدمة اللوحة نرى اثنين من الراهبات يحشون كيساً من القش من أجل الراهب البدين، الذي يشرب النبيذ المقدس، ويشرف على نهب القطيع. لا يقتصر المعنى هنا على أن الكنيسة قد سلبت الناس فحسب، بل إنها تُلمح أيضاً إلى العلاقات غير المشروعة بين الراهبات والرهبان، شكل(8–ج). فقد كان هناك العديد من الفضائح المنسوبة إلى الكنيسة في ذلك الوقت، في الطرف الأدنى من اللوحة عدة مجموعات يرى فيها بعض النقاد تمثيلاً للكبائر السبع وهي: الغرور، الفسق، الحسد، الغضب، اشتهاء ما للغير، الشره، والكسل. تم تصوير الإمبراطور والبابا في جو من اللامبالاة أمام موكب من المؤمنين والمتدينين شكل (8– د). سيكولوجياً نشهد رِثَاءً للمسيح؛ فلا أحد من الحشود يبالي بوجوده على الرغم من مركزية صورته، وهؤلاء الذين ضحى بنفسه من

أجلهم، إنهم منهمكون في أطماعهم (المال، الشهرة، السلطة، والمتعة)؛ فالأسباب التي من أجلها يتشاجرون هي في الحقيقة مجرد سلعة رخيصة. إلى اليمين يتم سحب العربة بواسطة مجموعة من المخلوقات الغريبة أحدها مزيج من رجل وسمكة، والآخر جزء من طائر، والثالث هو رجل مقنع ينبت من ظهره أغصان وجميعها تؤكد الرؤية الميتافيزيقية لبوش. تُظهر اللوحة اليمنى شكل (8– هـ) دخول المذنبين إلى الجحيم، وتعرضهم للعديد من العذابات الجسدية، حيث تدمر نيرانها الجميع.

طبقاً للرؤية الميتافيزيقية هناك المزيد من الأشكال المكدسة معاً، رغم تنفيذها بأسلوب واقعي، إلا أنها متحررة من الزمان والمكان، من عالم ما وراء الواقع (ميتافيزيقي). كان مقصد الفنان تخليص الأشياء والأشكال من معانيها المتفق عليها بهدف إكسابها معاني جديدة متناقضة عن مثيلتها في الواقع المرئي. مخلوقات هجينة بعضها ذو أنف طويلة، وسمكة كبيرة، وغزال مع قرون، والعديد من الشياطين، في الجانب الأيمن من اللوحة الوسطي، والتي تسير في خط مستقيم مع العربة نحو اللعنة. في اللوحة اليمني تصور خيالي لمدينة شيطانية تتعارض مع الجنة المصورة في اللوحة اليسرى، حيث تنتقل الرؤية إلى الجزء الآخر من العالم للعقوبة القصوى للخطيئة. لقد رسم بوش هندسة معمارية لجهنم لا مثيل لها في تاريخ الفن الغربي، نلاحظ خلفية حمراء دموية مشتعلة، وبعض الأطلال الغريبة المحترقة. يتم بناء سقالات منصة الإعدام، وعلى الرغم من معاناة المعذبون، إلا أنهم لا ينالون الموت، شكل(8–و). فالمشهد تنبعث منه روائح اللهب والدخان في الجزء العلوي، والشياطين البنائين يشيدون برجاً عملاقاً مخصص للأرواح المدانة، وأنماط من المعذبين الذين تلتهمهم كائنات هجينة، تعاونهم القردة، يجرون الأشرار إلى الجحيم حيث الشياطين، والمخلوقات الهجينة. وهنا تشير درجات الألوان طبقاً للتحليل النفسي عن نوع من الترتيب المتسلسل الذي يتوازن مع المستويات الصورية فالخطيئة في اللوحة اليمني تنتهي بالجحيم في اللوحة اليسرى. العلاقات اللونية تولد تعدد في المعني بين صفاء اللوحة اليسرى، وبهاء الدرجات اللونية في اللوحة المركزية، وقتامتها في اللوحة اليمني حيث الجحيم باللون الكستنائي (البنى المحمر) الهجين والخشن والناعم. وفي هذا العمل يستخدم بوش شكلاً من أشكال التعليم الثنائي من أجل جعل دروسه قابلة للتذكير ولا تُنسى، حيث تقدم عناصر كل مشهد كلاً من النتائج الجيدة والسيئة في وقت واحد، لاختيار معين، واحداً تلو الآخر. وبهذه الطريقة يتم عرض الطريق إلى الجنة والطريق إلى الجحيم جنباً إلى جنب؛ قد يختار المشاهد ما إذا كان يصعد مع المسيح إلى الخلاص الأبدي، أو ينزل مع الأشرار إلى اللعنة الأبدية. ومن ثم ينتهج بوش هذا المدخل في العديد من أعماله باستخدام الثنائيات لتجسيد أفكاره، وغالباً ما يتغاضى بعض الباحثين والنقاد هذه الازدواجية، ويركزون بالأكثر على سلبياته الظاهرة (Daines, 2009, P.8).

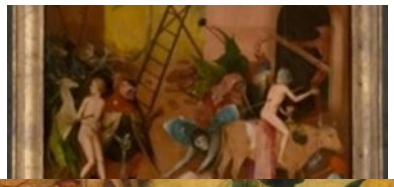
- المستوى الثالث: التحليل الأيقونولوجي:

أيقونولوجياً، يعد القش (التبن) بين القرنين الخامس عشر، والسادس عشر موضوعاً متكرراً في الأيقونات الفلمنكية والفولكلور والأساطير. ويرمز إلى (الزوال غير المتسق (التناقض)/ أيقونية الزوال) السلع الأرضية التي تجف دون جلب التغذية والفائدة للروح، وغالباً ما ارتبط بالرذائل والخطايا المميتة مثل الجشع والشهوة والخداع. وفي بعض النقوش الفلمنكية التي تعود إلى منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، نجد عربة القش التي تستعرض في شوارع القرى والمدن خلال المهرجانات الشعبية، وفي الأغاني الإقليمية القديمة توجد مقاطع مثل: "الحياة عبارة عن عربة قش، كل شخص يمسك بما في وسعه" (Daines, 2009, P.25). ومع ذلك، فإن بوش هو أول فنان يكرس دوراً بارزاً لعربة القش، والتي عند ملؤها تبرز كبطل مطلق في اللوحة المركزية: تمثل مشاهد الحياة اليومية، التي أصبحت واقعية، الآن بشعة ومتغيرة، تمثل تطور وجود الأفراد الخاطئين. كما يرمز الشيطان الذي يعزف على (البوق) لانتصار خطيئة الشهوة، فهو يقوم بتشجيع العشيقين الثريين الجالسين على العربة بالموسيقي.

ويمكن حصر الرموز الأيقونولوجية من خلال المنظور اللاهوتي للرمزية المسيحية في العصور الوسطى والرمزية الدينية لعصر النهضة في: البومة في اللوحة المركزية تجلس عالياً فوق غصن وتنظر إلى الأسفل نحو الحشد الفوضوي، وتجسد زوجاً من العيون تراقب السلوك البشري، وهي رمز أيقونولوجي في الرمزية المسيحية كواحدة من أعمق تمثيلات الشيطان (Struthers, 1996, P.165)؛ المسيح في قمة الجزء المركزي في السماء محاطاً بشعاع من نور فوق كومة القش يعد رمز أيقونولوجي في العقيدة المسيحية للتكفير عن البشرية وخلاصها؛ الطيور التي تطير بعيداً إلي السماء ترمز إلى صعود المسيح (Daines, 2009, P.27)؛ الحية رمز أيقونولوجي للشيطان ولغواية آدم وحواء (الخطيئة الأولي)؛ الملاك الراكع تشير إيماءة يده للتقديس والمباركة وطلب المجد؛ دلالات الألوان: الأزرق رمز اللاهوتية والسماء والحب الروحي، واللون الأحمر الحب الإلهي والمعاناة، اللون الذهبي رمز للإله والألوهية؛ آدم وحواء كرمز للبشرية كاملة؛ القش/ التبن، للدلالة علي أن جميع البضائع الدنيوية لا تساوي شيء. كما أن كومة القش هي استعارة للشهوة والرغبات الدنيوية التي تزول وتتحلل ولا معنى لها. والتبن هو أيضاً إشارة واضحة إلى حد ما إلى المهد جسد المسيح الفاني.

شكل (8-ج)
هيرونموس بوش (1515) تفصيل عربة القش.

شكل (8- أ) هيرونموس بوش (1515) تفصيل عربة القش.شكل (8- ب). تفصيل من اللوحة اليسرى. من لوحة (عربة القش).



شكل (8- ه) هيرونموس بوش (1515) تفصيل عربة القش. شكل (8- و) هيرونموس بوش (1515) تفصيل عربة القش.
شكل (8-د)
هيرونموس بوش (1515) تفصيل عربة القش.

النموذج الثاني، شكل رقم: (9)

الموضوع: إغواء القديس أنطونيوس الثلاثية.

الخامة: ألوان زيت على خشب بلوط.

الأبعاد: 131.5 × 119 سم (اللوحة المركزية)، 131.5 × 53 سم (الألواح الجانبية).

المرحلة الزمنية: تقريباً، 1500م.

المكان: المتحف الوطني للفنون القديمة، لشبونة، البرتغال.

المصدر: https://www.artsy.net/artwork/hieronymus-bosch-triptych-of-the-temptation-of-saint-anthony

- **المستوي الأول: ما قبل-التحليل الدلالي:**

نشهد في لوحة القديس أنطونيوس (الإغراءات) عدداً من كثافة الأشكال الخيالية الشيطانية العجيبة مع مزيج جروتس[illegible]، فنشهد في السماء مجـ[illegible]ة في الهواء، تختطف القد[illegible]كل (9 – أ)، فوق مدينة [illegible]لسمكة تبتلع سمكة أخري [illegible]وفوق ظهرها برج قوطي. [illegible]ارة، وله رأس يتجه للأعلى [illegible]هجينه، تتنوع بين شيطان [illegible]اهن للمدخل. وفي المقدمة [illegible]وأسفل الجسر مباشرة يجلس ثلاثة أشرار، ومخلوق هجين يرتدي زياً أحمر، وقبعة تشبه القمع وأذنان طويلتان. حيث يرتدي في أرجله زلاجات الجليد، ويتجه نحوهم برسالة محمولة في منقاره، شكل (9 – جـ). وتنتهي اللوحة بطائر عملاق يقف فوق بيضة يقوم بابتلاع صغاره.

شكل (9)
لوحة إغواء القديس أنطونيوس.

في اللوحة المركزية نلاحظ الكثافة البصرية للكائنات الخرافية طيور هجينة وقوارب معلقة في الهواء وأسماك تطير. كما نشهد الأبراج متهدمة والنيران مشتعلة وبقايا مدينة خيالية ومنازل متفحمة، حيث يخطف لهب النار حافة الغابة من الظلام، وينعكس بظلال حمراء على تفاصيل اللوحة اليمني. وفي اليسار بالقرب من المركز، كاهنة سمراء البشرة تحمل إناءً به كائن يشبه الضفدع يحمل بيضة، وعلى يمينها رجلاً بوجه خنزير، يمسك بيده اليمني كلباً ويحمل سلاحاً يشبه الخنجر، وتحت إبطه آلة العود، وتستقر فوق رأسه بومة.

وقد مد يده لأخذ كوباً من ساحرة بجانبها كائن هجين فمه كالبوق ينفث به الدخان، شكل (9 – د). وفي اليمين نشهد امرأة كالشجرة الجوفاء تحمل طفلاً وتجلس فوق فأر ضخم، وبجانبه محارب هجين له أجنحة طائر، ورأسه ثمرة من الأشواك، يجلس فوق إبريق كبير من الصلصال، له أرجل بغل، واثنين من الفرسان أحدهما يرتدى ملابس من المعدن، والآخر يشبه التماثيل المنحوتة، شكل (9 – هـ). وفي الجزء الأيسر من اللوحة المركزية كتلة من الأشكال الوحشية الغريبة، تخرج من ثمرة حمراء تشبه الفراولة. وتحتوي على شيطاناً يعزف على آلة موسيقية تشبه القيثارة، ويمتطي دجاجة، برأس سلحفاة وأرجل آدمية ترتدى حذاءً، وشكلاً آخر آدمي يحمل سيفاً، ويجلس داخل دلواً معلق بفرع شجرة، شكل (9 – و). ويظهر أعلي الكتلة رجل بقبعة سوداء، إحدى رجليه مقطوعة وملقاه أمامه، ويبدو أن له دور كبير في غواية القديس، وأن الجميع يتحركون وفق قدرته السحرية. وتمتزج في خلفية اللوحة اليمني التفاصيل الواقعية كالطاحونة والمذبح والتلال والسماء مع التفاصيل الخيالية كالسمكة الطائرة التي تحمل رجلاً وامرأة. يميناً قرب مركز اللوحة يعبر بوش عن التأمل الروحي الذاتي؛ فالقديس يحمل الكتاب المقدس، ويحيط به العديد من الشخصيات العارية، وبقايا خيمة حمراء تعج بها العديد من الكائنات كالشياطين والساحرات، والعرايا في اليسار أسفل اللوحة، وما يحدث تحتها من أفعال مشينة ترمز إلى خطيئة الشراهة. وفى منتصف اللوحة جهة اليمين كائن عبارة عن (رأس يتحرك فوق ساقين) بداخل مشاية، وفي اللوحة المركزية، قريباً من المنتصف، نشهد مخلوق وحشي مزعج؛ لكائن بعمامة مثبتة على أرجل وملابس ضيقة وحذاء طويل؛ واللوحة تبدو غامضة لأنه على الرغم من المخلوقات العجيبة المحيطة بالقديس في كل أرجاء اللوحة، مثل رأس حيوان له قرن واحد على ظهر حمار (في منتصف اللوحة المركزية جهة اليسار)؛ والمخلوق الوحشي الجالس على الأرض مطعوناً بخنجر في بطنه، أسفل يمين اللوحة اليمني. إلا أنه يستدير بظهره بعيداً متجاهلاً لها.

- المستوى الثاني: التحليل الدلالي (الميتافيزيقي والنفسي):

تتميز اللوحة بالعديد من الصور الخيالية التي تتجاوز حدود الواقع، خاصة ما يتجلى في الحضور الميتافيزيقي لتكوين رموزاً فكرية تنسجم وتتناغم مع مضمون اللوحة؛ الساحرات والشياطين، والمخلوقات الهجينة بشراً وكائنات خيالية وبقايا أجزاء بشرية مطعونة بالسهام، ورؤوساً فارقت أجسادها، إغراءات خارقة للطبيعة والصراعات والآلام النفسية والعذاب الروحي للراهب المتدين في مقاومة الغواية. فمن اليسار لليمين يتحول المشهد من المألوف إلى اللامألوف، حيث التكوينات الخيالية، التي تأخذ طابعاً سردياً متأثراً باعتقاد الأوربيون في العصور الوسطي بوجود الشيطان وجوداً حقيقياً ملموساً في العالم. وليس هناك شك في أن تلك الأساطير

كانت تسترعي اهتمام الناس في القرون الوسطي، فآمنوا بالخرافات المليئة بالخوف والقلق. إن الوحشية في العصور الوسطى وعصر النهضة الشمالية كانت ملموسة وحقيقية من بعض النواحي. وفيما يلي تكتلات من الأشكال والشخصيات العجيبة مزيج وحشي (جروتسكي) من الإنسان والحيوان. ووفقاً للرواية القبطية؛ سنشهد أنه وُلد في بلدة قِمَن العروس التابعة لمحافظة بنى سويف حالياً لأبوين ثريين، وسنشهد كيف تخلص من جميع ممتلكاته وكرس نفسه لممارسة الشعائر الدينية، ثم ذهب للصحراء وعاش حياة التأمل المقدس، وكيف ظل الشيطان يقدم له جميع الإغراءات الأرضية الدنيوية، كما حاربه بإلحاقه بالملل والكسل. وهنا ندرك كيف استطاع (بوش) تمثيل الصراعات النفسية المرتبطة بنوازع الإنسان الذاتية التي تتأرجح بين الحقيقة والوهم، مستجيباً وبلا أي مقاومة للاوعي التي استثمرها في صياغة مفرداته الوحشية الهجينة. فهو لا يصور شخصية مقدسة في فضاء سماوي، بل عالماً استولت عليه الخطيئة، حيث استبدل الأيقونات الدينية التقليدية بمواضيع أكثر علمانية، كما تجنب الصور الأيقونية النموذجية للبشارة أو القديسين، وبالتالي رفض التقليد المتبع في رسم الثلاثية، ووحد موضوعها في المركز واللوحين الداخلين والخارجيين إلى درجة غير مسبوقة (Jacobs, 2000).

وطبقاً للتحليل النفسي، فاللوحة تتبع محدداً ينطلق من رؤية حدسية، بها مزيج من الملهاة، والمأساة، والغموض، والمكائد، والتشويق، والخطيئة، والفداء، والحياة، والموت، وربما القيامة. والإغراءات بشكل واضح تابعة للشخصيات الشيطانية المحتشدة في جميع أنحاءها، ويمكننا أن نراها موضحة بشكل صارخ في خصائص عالم أحلام فرويد أو الأشياء المهلوسة. كما استطاع إحداث حالة من الاضطراب باستخدام التأثيرات اللونية، وجمع الأشياء المتباعدة في مكان وزمان واحد. والتعبير عن الكوامن خلال تصور مرئي لمنح العناصر أبعاداً ميتافيزيقية فتبدو كخيالات. لقد دمج المخلوقات الهجينة والشياطين بالعناصر البشرية بما يسمح للعقل بالتعايش مع القصة بتضمين المخلوقات والوحوش لإضافة حالة من الدهشة والفضول في الرؤية. هذه الوحوش والشرور التي يتنفس فيها بوش هي أمور ملموسة وترمز إلى الخوف من الشيطان. ولعل ذلك يؤكد الفكرة التي درسها الفيلسوف الألماني (كارل روزنكران)، حيث قارن الأعمال الجميلة لعصر النهضة الإيطالية بالأعمال القبيحة لبوش في عصر النهضة الشمالية، فالقبح لا ينبغي أن يكون مرادفاً للفشل الجمالي، فالجميل يشكل خلفية أساسية للقبيح. كما جادل بأن الفن يجب أن يوفر نظرة ثاقبة لعالمنا غير الكامل وهو أداة لا يمتلك كل الفنانين المهارة والإبداع لاستخدامها. كان الجمع بين السمات الوحشية بالقرب من الشخصيات الدينية أو حولها أمراً شائعاً خلال العصور الوسطى وكان يُستخدم أحياناً لاستكشاف القوى الخارقة للطبيعة أو الرمزية وقداسة الأفراد (Beaudoin, 2021, P.p.18-22). المشهد الأيقوني في اللوحة اليسرى مغاير للتقاليد المعتادة للوحات الثلاثية في القرن السادس عشر، والتي كانت تتم بوضع الحدث السردي الرئيسي خلف الكواليس الفرعية في المقدمة. تجمعات رمزية من عوالم ميتافيزيقية ترمز لقصة صراع القديس مع الشياطين والوحوش البرية والمخلوقات الهجينة التي ألحقت به الضربات وتركته على وشك الموت. أطلق بوش خياله لتصور ما هو غير

مألوف في العالم من خيالات ميتافيزيقية يمتزج بها القبح والجمال كعناصر متناقضة متكاملة في آنٍ واحد، مثل مجموعة الشياطين التي موطنها المعتاد في الظلام نشاهدها في السماء. الرسالة التي يحاول الفنان نقلها تتمحور حول الإنسان تحت إغواء الشيطان. والجحيم هو تحديد ما تم استخدامه تقليدياً من الوحوش والتشويهات في الكائنات. ورغم أن هناك طريقتين للتفكير في الوحشية في عهد بوش، الأولي هي محاكاة السياق الوحشي، وهي طريقة لمتابعة الحقيقة المنطقية وكشف ما هو موجود مادياً في العالم. والثانية هي التمثيل المجازي كوسيلة للمعرفة الإنسانية أو الأخلاق. هذا التمثيل البلاغي يساوي بين الوحشية كرمز للخطيئة. لقد خلق تفاهماً بين الوحشية البصرية والخطيئة الرمزية، مع السماح لوحوشه بالاندماج بشكل طبيعي في بيئته. إنهم منغمسون في المناظر الطبيعية القاسية مثل قصة القديس أنطونيوس (Beaudoin, 2021, P.38).

أما الجزء المركزي من اللوحة الوسطي فيعج بالعناصر الميتافيزيقية، ذات التكوينات البارعة والمحكمة، والمحملة بتفسير الحالات النفسية للفنان، وبجدلياته الوجودية ومشاحناته الجسدية الأثيرة للخوف والحضور البصري للغواية؛ نلاحظ تحول الطائر الأبيض وفق تعبير الفنان إلى سفينة مجنحة حقيقية، وساحرات وشياطين تتأهب للغواية في مقابل استسلام تام وصمت؛ البشر تحت سيطرة الشيطان في تشابه استعاري بين سلوك الوحوش والبشر؛ بقاء القديس صامداً وإظهار ثقته وقوته ضد إغراء آخر من الشيطان. ونشهد الأسماك الطائرة، شكل (8 – ز) وغيرها من المخلوقات الشبيهة بالأسماك عدة مرات في معظم أرجاء اللوحة؛ السمكة التي تغادر الماء كرمز للناسك المحاط بالخطيئة، والذي يترك عبادته فيكون عرضة للموت. في تناقض بين الشكل والمعني فهي براقة في ألوانها وشديدة الدرامية والعمق في رمزيتها، اللون متوهج بالإثارة والانفعال، إنه من المفارقة أن يصبح في مواجهة ذلك الصراع وصراخ اللون. وطبقاً للتحليل النفسي، فالمتاهة النفسية للقديس أنطونيوس في هذه الثلاثية الكابوسية بإنسانها المؤمن وشياطينها تنقل للمشاهد إحساس المتاهة النفسية الرمزية داخل اللوحة التي تجمع بين المتضادات. كما نجد أن البناء النفسي للثلاثية هش ومحبط وقد امتلأ فراغه بإنسان في استسلام يصارع من أجل الإيمان داخل عالم شيطاني شديد العدوانية كأنه يعيش في الميتافيزيقا، حيث اللامكان واللازمان. ويبدو أن الفنان كان مهيأ لهذا الصراع وساعي إليه بلاوعي. وأعتقد أن فكرته التي سيطرت عليه منذ البداية في بعض أعماله المبكرة هي الصراع في الطبيعة وكائناتها والوجود الإنساني نفسه.

وفي اللوحة المركزية شكل (9 – هـ) ترمز العناصر لمرض الإرغوت **Ergotism** الذي انتشر في العصور الوسطى، وطرق علاج هذا الوباء في زمن بوش. ويمكن تفسير الثمرة الكبيرة الحمراء في يسار اللوحة المركزية على أنها ثمرة الماندريك، والتي تستخدم جذورها في كثير من الأحيان كحماية ضد مرض الإرغوت. وهو عفن يؤثر على العقل، وينمو على سيقان نبات الجاودار المبللة، ويسبب ارتعاشات وارتجاجات وهلوسة، كما يمنع تدفق الدم للأطراف بسهولة. والمصاب به قد يستمر في الرقص لعدة أيام متتالية من جراء تأثير التسمم طويل المدى. كما كانت تستخدم هذه الفاكهة كمخدر، مما ساعد في عمليات البتر اللازمة الناتجة عن

هذا المرض. وتعرف هذه الحالة بحريق القديس أنطونيوس. وهو ما يفسر الصورة العنيفة للشخصيات المحيطة بالفاكهة؛ مجموعة من الوحوش يقودها شيطان مهجن يعزف القيثارة. يمتطي مخلوقاً هجيناً يشبه الطائر الضخم، ويرتدي حذاءً خشبياً. والجزء السفلي من التكوين نلاحظ مخلوقات خيالية هجينة بعضها يشبه البطة مقطوعة الرأس تسبح في بركة، وشيطاناً آخر يطل برأسه من نافذة صغيرة. أما الرجل الملتحي ذو القبعة السوداء في الخلفية، أعلي قليلاً جهة اليسار، فيبدو أنه ساحراً يرأس هذا الحشد من الشياطين ويتحكم في أفعالهم. وبوجه عام، عند تحليل العمل نجد الطريقة الإسقاطية للتعبير السيكولوجي وتمثيل انفعالات الإنسان وتصويرها ضمن فضاء السطح التصويري من خلال الخطوط والأشكال والألوان، وبذلك يصبح الفرد الذي يعبر عن دواخله بأشكال فنية، وهنا يعايش القديس ما قد يشعر به البعض ممن أصيبوا بالمرض المسمى (بحريق القديس أنطونيوس)، كما ذكرنا سابقاً. فالرمزية الموجودة في ألسنة اللهب المشتعلة في الجزء الخلفي معبرة عن قلقه أو كأنها تهديدات مباشرة لوجوده الجسدي الفيزيقي؛ لذلك جاء بناء اللوحة مغلق في غاية الإحكام كحماية مفترضه منه لجسده المادي. وطبقاً لعلم النفس، فأنه كانت هناك مقاومة داخلية لتهديدات وجودية.

وفي اللوحة اليمني، نشهد اعتقاد الناس أن وجود هذه الشياطين يمثل قداسة (أنطونيوس) وقدرته على مقاومة إغراءاتهم، بدلاً من كونه خيالاً من أجل الاستمتاع بالمشاهدة. لقد كانت صور الوحوش خلال العصور الوسطى في بعض الأحيان هي محاولة لفهم العالم الخارجي، وكذلك إنشاء تمثيلات لكائنات أو مفاهيم لم يفهمها الناس بعد. ففي العصور الوسطى لم تكن أشياء مثل الأحلام والمرض مفهومة طبياً، وكان يتم شرحها في كثير من الأحيان باستخدام تمثيلات رمزية للوحوش أو الشياطين لشرح معاناتهم. لقد تطرق ديكسون إلى هذا عند الإشارة إلى اللوحات الثلاثية لبوش وإشاراتهم إلى المرضى ومعاناتهم (Beaudoin, 2021, P.23). لقد عبر البعد النفسي عن قوة الإيمان من خلال تمثيل القديس الذي لا يتأثر بأي من الغرابة والإغراءات التي تحدث من حوله بدلاً من ذلك يركز بشدة على المسيح وصلواته. هذه رسالة إلى المتلقي مفادها أنه على الرغم مما تعرض له من غواية، إلا أنه يظل متديناً، ويخلق صورة تعبدية فعالة. ويبدو الأمر كما لو أن الهيكل الصغير الذي يصلي فيه القديس في الخلفية له مدلول خاص بالمسيح، وهو حصنه الداخلي من أجل ذاته الأعمق. وهنا تخاطر الوحوش والتشوهات والإغراءات المحيطة بالقديس أنتوني بتشتيت انتباهه عن الصلاة بقدر ما يهدد المتلقي، ولكن بدلاً من ذلك يُقصد منها التركيز على القديس ويصبح التفاني والصلاة لحماية أنفسهم من الشك الذاتي، ليصبح لديهم القوة لرفض الخطيئة.

المستوى الثالث: التحليل الأيقونولوجي:

أيقونولوجياً، تعد العباءة الأرجوانية الداكنة للقديس رمزاً أيقونياً في العقيدة المسيحية، وهو لون عباءة مريم. والكتاب المقدس رمزاً أيقونياً للإنجيل. فاللون الأرجواني المائل للأزرق يمثل التكفير عن الذنب في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية. ويحمل الكثير من الدلالات النفسية، ويرمز أيضاً للسماء وللحقيقة (Evangelatou,

2003). وتشير إيماءة يد القديس إلى قصة لقاءه بالملاك الذي علمه علامة الصليب ليحمي نفسه من الخطيئة والإغراء ويساعده في ذلك. حيث يركع أنطونيوس رافعاً يديه بينما تشير الأكف المرفوعة للمباركة وطلب المجد (Beaudoin, 2021, P.32-33). أما الأسماك ذات الأشواك فترتبط بالكيمياء القديمة والعناصر الأخرى المستخدمة لمواجهة مرض الإرغوت والممارسات الطبية في ذلك الوقت والمعتقدات الخيميائية المحيطة بالقصة الدينية، فعندما يمرض الناس، غالباً ما يلجئون إلى القديس أنطونيوس في الصلاة، لأنه كان الشخص الذي عانى مثل هذه الأمراض والعذاب. كما نشهد الرجل والمرأة فوق السمكة (شكل 9– ز) رمزاً للقدرة التي يمنحها الشيطان للسحرة في العصور الوسطي. والمرأة العارية تحت الخيمة رمزاً للغواية والخطيئة. والشجرة رمزاً للشجرة المباركة التي غرسها الإله في جنة عدن تعطي ثمرها الحياة الأبدية والخلود. والطاولة وما تحتها من عرايا هي رمزاً لخطيئة الشراهة. والشخص الذي يستخدم مشاية الأطفال في المشي يرمز للشخص المدمن (شكل8 – ز). والخبز والإبريق في اللوحة اليمني يرمزان لعطية الله للإنسان. والطبق الفضي يرمز لأسطورة رفض القرابين التي قدمها الشياطين للقديس وإغراءه بالفضة والنقود (Beaudoin, 2021, P.32). أما طائر البجعة والذي نجده شائعاً في نقوش وشعارات الكنيسة، ولا زال ينقش على كؤوس القرابين المقدسة. وهو أحد رموز المسيحية في القرون الأولى كرمز أيقونولوجي لفداء المسيح الذي يعطي دمه فداء للبشرية؛ لأن البجع في حالة عدم توافر الغذاء لفراخه يقوم بجرح نفسه وإطعام صغاره بدمه.

وغالباً ما كان يصور الفنانون القديس أنطونيوس بصحبة الخنازير كدلالة لخطيئة الشراهة، والذي عبر عنه بوش في صورة رجل له أنف خنزير، وتقف فوق رأسه البومة يحمل آلة العود، ويقود كلباً. وليس من الغريب في ضوء اللوحات السابقة أن تجلس بومة على رأس الخنزير، كدلالة أيضاً على أن الشيطان هو الذي يسيطر على تلك الشخصيات الخيالية، لإحداث الظلمة في حياة آدم وحواء، وهو رمز شائع للرذيلة (Struthers, 1996, P.7). ويشير الحريق إلى العلاج الذي كان يقدم لمرضي (التسمم الإرغوني) في ذلك الوقت، فالنيران قد تشفيهم وقد تقتلهم فالقديس عرف عنه أنه راعي الطب والسقم (Beaudoin, 2021, P.33). أما الموسيقى والموسيقيون في لوحات بوش مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالشهوة، والخطيئة، والعذاب. والقبعة في شكل (9 – ب) يعود أصلها إلى الشتات اليهودي في العصور الوسطى، عندما هاجر اليهود إلى شمال أوروبا، من حوالي 800 م. لقد سعت القوى ذات الغالبية المسيحية إلى وضع إشارات مرئية للتمييز بين اليهود عن المسيحيين المحليين، ولقرون عديدة تعرض المهاجرون للاضطهاد، وحصروا في أحياء يهودية، وعُزلوا عموماً قدر الإمكان. وكانت أحد الأساليب التمييزية الشائعة المستخدمة في معظم شمال أوروبا هو مطالبة اليهود بارتداء قبعات مميّزة. لعب هذا على المتطلبات الدينية لليهود لتغطية رؤوسهم، وحقيقة أن معظم الناس كانوا يرتدون القبعات عندما يكونون في الهواء الطلق. غالباً ما تكون أنماط القبعة اليهودية التي يتم تسجيلها مدببة

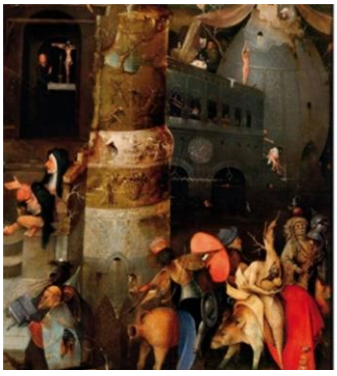
أو مخروطية، وبعضها يحتوي على (كرات) مميزة للغاية في الجزء العلوي. والقبعة المقلوبة ترمز للتبذير وانعدام الضمير وعدم الموثوقية (Falkenburg, 2011).

والمدينة المشتعلة في اللوحة المركزية تعد رمزاً أيقونولوجياً لقدرة القديس على الحماية من الحريق. علاج طبي يمكن إعطاؤه لأولئك الذين يعانون من الإرغوت في محاولة لإنقاذ حياتهم. وفي الخلفية يظهر المسيح في المذبح كرمز(للمخلص) الذي لا يترك المصلين وكدلالة على ثبات الخير. أما المحارب المجنح في اللوحة اليمني استبدلت رأسه بثمرة من الشوك، وهو رمز للخطيئة في الكتاب المقدس، وقد صنع منه إكليل السيد المسيح بغرض الاستهزاء به من قبل اليهود. ونشهد في اللوحة المركزية العديد من الطيور المختلفة، وهي ترمز للحرية بسبب قدرتها على الطيران والتحرر، وهو شيء نحن البشر غير قادرين على القيام به. أما الأسماك الطائرة وغيرها من المخلوقات الشبيهة بالأسماك؛ ترمز للناسك (بالكائن البحري بلا صدفة) أي أنه محكوم عليه بالموت مثل السمكة التي تغادر الماء إنها تحيا حياة غير طبيعية وستموت بلا شك. حقيقةً أن هذه المخلوقات السمكية تكررت عدة مرات في جميع أنحاء الثلاثية؛ ترى على أنها مركبات على الأرض، وفي السماء تظهر أنها تمثل رمزًا لهذا الشر. (Beaudoin, 2021, P.34). والبومة رمزاً أيقونولوجياً للشر والخداع كما يخدع الشيطان البشرية؛ يقال إن البومة تخدع الطيور الأخرى مما يجعلها تقع في أفخاخ الصيادين. وهي الحيوان الذي يختبئ تحت جنح الظلام عندما يقتل الطيور والحيوانات الصغيرة الأخرى. وهي أفعال تشبه إلى حد بعيد أعمال الشيطان الرمزية الإيجابية للبومة في المشاهد المرتبطة مع صلب المسيح كما يمثل قوة الظلمة، التي يتناقض معها العهد الجديد من خلال يسوع المسيح كنور روحي للعالم (Zuiddam, 2014, p.6). والطاولة هنا هي رمزاً للمائدة المقدسة (شكل 9 – و). أما إبراز ملامح الضعف علي القديس أنطونيوس فيعد رمزاً للقداسة والزهد في الحياة. أما قراءة الكتاب المقدس فيعد رمزاً أيقونولوجياً للصمود على الفضيلة ضد شياطين الشهوة. يقدم القديس نموذجاً للمتلقي ليقوم بعد ذلك بإدخال نفسه في مكان القديس أنطونيوس

والحصول على القدرة على التغلب على شياطينهم من خلال الله. كان هذا نوعاً من صفة التأمل الذاتي (Beaudoin, 2021, P.12).

شكل (9- أ).
تفصيله من الجزء الأيسر العلوي. من لوحة "إغواء القديس أنطونيوس".

شكل (9- ب).
تفصيلات من منتصف الجزء الأيسر. من لوحة "إغواء القديس أنطونيوس".



شكل (9 -ج).
تفصيلات من اللوحة المركزية نهاية الجزء الأيسر. من لوحة "إغواء القديس أنطونيوس".

شكل (9- ز).
تفصيلات من اللوحة اليمني. من لوحة "إغواء القديس أنطونيوس".

شكل (9–هـ). تفصيلات من اللوحة الوسطي. من لوحة "إغواء القديس أنطونيوس".

شكل (9–و). تفصيلات من اللوحة اليمني. من لوحة "إغواء القديس أنطونيوس".

شكل (9 – ر، ى). تفصيلات من اللوحة اليمني. من لوحة "إغواء القديس أنطونيوس".

النموذج الثالث، شكل رقم: (10)

الموضوع: حديقة الملذات الأرضية.

الخامة: ألوان زيت على خشب بلوط.

الأبعاد: 205.5 × 384.9سم.

المرحلة الزمنية: 1490 – 1500م.

المكان: متحف ديل برادو الوطني بمدريد.

المصدر: https://www.artsy.net/artwork/hieronymus-bosch-the-garden-of-earthly-delights-2

- **المستوي الأول: ما قبل–التحليل الدلالي:**

تُعد حديقة الملذات الأرضية من أكثر لوحات بوش غموضاً وتعقيداً وجمالاً في الوقت ذاته. الدَّرْفَاتُ الثلاثية وهي مغلقة تُصَوِّرْ العالم داخل جرم سماوي، أو بللورة زجاجية شفافة، أو كرة نصفها السفلي مليء بالماء، والعلوي يصور الأرض بسحب كثيفة تلوح في الأفق فوق الجزء العلوي من الكرة، مع الإله الآب (حسب الديانة المسيحية) بوصفه الخالق (الله)، يساراً في الزاوية العليا (Hickson, 2015)، شكل (10 – أ). وهناك عبارتان مكتوبتان على الدَّرْفَتين، ونصهما كما يلي: "الرب بنفسه قال الكلمة، فتم كل شيء" و"الرب بنفسه أمر بها، فخُلق كل شيء" (Baldass, 1960). المشهد كله ملون بدرجات اللون الواحد (monochrome)، الرمادي. أما اللوحات الداخلية فتحمل من الكثافة البصرية ما يحول دون وصفها تفصيلياً، ولكن سوف يتم توضيح العناصر التي تتعلق بالبعد الرمزي والنفسي. فاللوحة وهي مفتوحة، تُصَوِّرْ جنة عدن على اليسار والجحيم على اليمين. فنشهد في اللوحة المركزية عرضاً بانورامياً مكتظاً ومأهول بالبشر. ومع ذلك، عند الملاحظة الدقيقة، توجد بعض الاختلافات المذهلة واللافتة للنظر عن اللوحات الثلاثية الأخرى. حيث خلق حواء وتصور الجنة مع مجموعة مذهلة ومتنوعة من الحيوانات والطيور المتعددة الألوان والأشكال. ولم يتم تصوير الإغراء والطرد من الجنة، وبالتالي فهي تسبق الخطيئة الأصلية، شكل (10 – ب). في الركن الأيمن السفلي من المقدمة توجد بركة ماء صغيرة ومظلمة مع مجموعة متنوعة من المخلوقات الغريبة الخارجة منها. يشرب البعض من الماء، والبعض الآخر ينتشرون أثناء قيامهم بأعمالهم. هناك سمكة بأجنحة، ونوع من مخلوق خلد الماء يظهر يقرأ كتاباً في الماء، وحيوان يشبه التنين يسبح، وسمكة من نوع فرس البحر الأسود مع قرن يشبه وحيد القرن بالقرب من الحافة في الماء، وطيور مختلفة وضفادع تقفز.

شكل (10)
لوحة حديقة الملذات الأرضية الثلاثية.

بالإضافة إلى ذلك، تعطي اللوحة المركزية انطباعاً مختلفاً تماماً عن لوحات بوش السابقة. فالألوان مبهجة وفاتحة، حيث يتأكد الشعور بالهدوء لعدم وجود تشويه أو عنف في المشهد بأكمله، فالمشهد زاخرٌ بالخلق والحياة وخالٍ من الدمار. والعنف الذي شوهد في لوحاته السابقة أصبح هنا متسامياً تماماً، فالاختراق الوحيد في هذه اللوحة موجود في الغلاف الخارجي للمحاصيل النباتية الشبيهة بالصخور المرصعة بالجواهر في الاتجاه الخلفي. لقد تم إجراء تفسيرات متضاربة لهذه اللوحة، حيث يعتبرها البعض أنها تمثل الملذات والخطايا الأرضية كما في لوحاته السابقة، في حين يسمي فرانجر (Fränger, 1951) هذه اللوحة بـ (الألفية)، وينسب إليها تمثيل الحالة المثالية للوجود كما تصورتها رابطة (إخوان مريم) التي انضم لها بوش. حيث نشهد الأشكال البشرية، نسل آدم وحواء، في حديقة الفردوس السيريالية، يظهرون في أوضاع غريبة وخيالية. ويبدو أن الشهوة هي الخطيئة السائدة المقترحة في الجنة واللوحة المركزية تصور الأرض المبكرة شكل (10– ج). فهناك المئات من الرجال يركبون الخيول والأبقار والدببة وأنواع أخرى من الحيوانات المهجنة مثل وحيد القرن ذي قرن طويل الذي يشبه قرن الوعل. إنهم جميعاً يحيطون بالبركة الدائرية المركزية، حيث نرى بشكل رئيسي نساء من أعراق مختلفة. تظهر العديد من الأشكال وكأنها في طور الشرنقة، أو داخل البيض أو الأصداف، وتتغذى الطيور أو المخلوقات الهجينة الغريبة على التوت الناضج، في وسط الأرض. وهناك نوع من موكب الرجال، يركبون حيوانات مختلفة ويرافقهم طيور، ويدور حول بحيرة صغيرة عدد كبير من الإناث. لا يوجد جنس واضح في هذه اللوحة – مجرد استهلاك شره لأنواع مختلفة من التوت التي ارتبط بها البعض بالجو المهلوس المنتشر (التوت بدلاً من الفطر السحري) (Hickson, 2015). وفي اللوحة اليسرى تمثيل للجحيم والعذاب فوق خلفية سوداء، حيث نجد ظلال جدران المنازل الشبيهة بالسجون تندلع منها النيران والأدخنة السوداء، وتتجمع الأجساد العارية في مجموعات تتعرض للعذاب على أيدي جلادين ترتدي ملابس غريبة وشياطين وحيوانات هجينة. وتظهر الآلات الموسيقية بشكل واضح، شكل (10 – د).

- المستوى الثاني: التحليل الدلالي (الميتافيزيقي والنفسي):

نشهد في الدَّرْفَاتُ الخارجية وهي مغلقة، تصوراً ميتافيزيقياً لصورة الإله (الآب) جالساً ويحمل كتاباً مفتوحاً، ربما الكتاب المقدس، في الزاوية اليسرى العليا من اللوحة اليسرى، شكل (10 – أ). أما هذا الجرم السماوي الأرضي فيقع داخل فضاء مظلم، وتعطيه الخلفية مظهراً لوجوده في الفضاء. وهو يُفسر على أنه إما تمثيلاً للطوفان، أو اليوم الثالث من خلق الله للعالم (والذي يتعلق بخلق الزهور والنباتات والأشجار). وإذا فكر المرء في الدَّرْفَاتُ الخارجية على أنها نهاية دورة التصوير بأكملها، وليس بدايتها، فيمكن أن تكون هذه الصورة بسهولة تصويراً للطوفان، الذي أرسله الله لتطهير الأرض بعد أن استهلكتها الرذيلة (Hickson, 2015). وهنا يظهر البعد النفسي حياة الإنسان عبر رحلة الحياة، وما بها من مدلولات ومضامين ذات منحى سيكولوجي؛ ففي الجزء الأول تقدم لنا اللوحة فعل الخلق، وفي الجزء الثاني حياة الإنسان وقد امتلأت بشتى أنواع الخطايا؛ أما

في الجزء الثالث فلدينا العقاب في الآخرة، فالجحيم هنا كعقاب للخاطئين. ومن الواضح أن بوش يستخدم الألوان بالإضافة إلى التفاصيل، فما أحفل لوحاته بالتفاصيل، ليضعنا مباشرة على تماس مع المعني الذي يريد إيصاله. في اللوحة اليمني لدينا ألوان فرحة عابقة بالحياة وجمال الطبيعة، وفي الجزء الثاني لدينا الحياة نفسها بتناقضاتها وتشابكها، على رغم أن أجواءها لا تزال فردوسيه، أما في اللوحة اليسرى فلدينا ظلمة الجحيم وكآبته. غير أن هذا التقسيم اللوني خادع في نهاية الأمر، لأنه عند تأمل تعابير الوجوه، سيقول لنا إن العقاب لا يبدو على السوء الذي هو عليه. غير أن ما هو أكثر أهمية في هذا كله هو امتلاء اللوحة، بأجزائها الثلاثة بالعديد من الرموز. ويبدو جلياً هنا أن كل شخصية وكل حيوان وكل شيء مرسوم، إنما رُسم انطلاقاً من فكرة معينة ومن معنى يتّضح حيناً وينغلق حيناً آخر. ولعل أصحاب المدرسة الفرويدية كانوا الأكثر اشتغالاً على تلك الرموز، وهم الذين خلصوا إلى أن بوش، لا سيما في تركيزه على معظم الرموز والأجواء، إنما كان يعطي حرية التعبير لوعيه الباطني.

تُصوِّر اللوحة اليسرى (الخالق) الحدث الرئيسي تقديم حواء إلى آدم (وهو بحد ذاته موضوع نادر إلى حد ما). إنه تصور ميتافيزيقي لجنة عدن في اليوم السادس من الخلق، عندما قدم الله حواء آدم في مشهد محاط بأشجار مثمرة ونافورة وردية اللون (يُفترض أنه يعادل شجرة الحياة)، وكذلك أنواع مختلفة من الحيوانات: الفيل، الزرافة، والأرنب، القرد، الأسد، وغيرها من الحيوانات. إن ما يرمز إليه هذا المشهد مع آدم وحواء هو فكرة الخصوبة والإنجاب. تمثل المناطق الخضراء للأرض السفلية والوسطى من الحديقة دخول المخطئين الذي صورهم بوش على هيئة الملائكة الساقطة، كما تشير البومة السوداء في قاعدة النافورة الوردية اللون، وغيرها من الحيوانات السوداء المبعثرة عبر المياه والأرض الخضراء إلى التأكيد على وجود الشر في جنة عدن. وفى اللوحة المركزية يتحول الجنون والمرح إلى مشهد طقسي. بركة مركزية تستحم بها النساء فقط، ويحيط بهم رجال يمتطون الفراولة والكرز. نستشعر الطبيعة حية في المشهد المركزي. وطبقاً للتحليل النفسي عند مقارنة هذه اللوحة باللوحات السابقة، فقد تم استبدال التعذيب السادي في اللوحات الأخرى بشخصيات تستمتع بوقتها. كما أنه لا يوجد موكب يؤدى حتماً إلى الجحيم مثل موكب لوحة عربة التبن. فالموكب في هذه اللوحة يتحرك بشكل دائري حول بركة المياه، وهو النقطة المحورية في اللوحة. أما اللوحة اليمني، لوحة الجحيم، تبدو منفصلة تماماً عن بقية العمل، في حين أن لوحة الجنة واللوحة المركزية لديهما تقارب وثيق. تضفي الألوان الفاتحة والمبهجة لمناطق الريف والتعبيرات الهادئة والسعيدة تقريباً لسكانه مصداقية للفرضية القائلة بأن بوش لم يقصد تصوير هؤلاء البشر على أنهم متورطون في الخطيئة كما كان يفعل بوش في اللوحات السابقة. علي الرغم من تأكيده على الشخصيات العارية التي يشارك بعضها في مشاهد عاطفية، فقد تم تفسير هذا المشهد المركزي على أنه تحذير من الشهوة، ويرتبط البعد النفسي بالتعري في أنه يزيل كل العلامات الخارجية للرتبة والمهنة والنشاط الخارجي. من خلال القيام بذلك، فإنه يركز على الطبيعة الحسية والمادية لجسم الإنسان وانخراطه في بيئته.

واللوحة في مجملها حسية/ شهوانية للغاية حيث يكثر الغذاء بشكل وفير في كل مكان على شكل فواكه عملاقة. لقد وُصِفت هذه اللوحة أيضاً بأنها (جنة زائفة)، حيث تنخرط الشخصيات في الأعمال المخزية. وحتماً سيؤدي هذا إلى نهايتهم/ موتهم. السماء والولادة في الكرة الأرضية: اللوحة تمثل الحياة والموت والتأثيرات على الإنسان. وقد وصف جانسون (Janson, 1962) براءة اللوحة والجمال الشاعري المثير. يبدو أن بوش كان يقصد نقل حالة مثالية من الوجود، فالفردوس أو العالم في حالة من البراءة الكاملة دون الخطيئة الأصلية. في المقابل، تفسر لوحة الجحيم بوضوح عدداً من الخطايا المميتة والعقاب العيني. تختلف طابعها كثيراً عن تلك الموجودة في اللوحتين اليسرى والوسطى. ففي اللوحة اليسرى الشعور بالغرابة يحرك حواس المتلقي وتدفعه لمزيد من التأمل لتحويل المألوف إلى غير المألوف. تنتشر هنا هياكل أكثر غرابة شبيهة بالآلات. بالقرب من المركز، يجلس مخلوق شبيه بالطيور على كرسي مرحاض، مثل الملك على العرش، يبتلع البشر ويخرجهم مرة أخرى، بالقرب من الإنسان البائس الذي يتم تشجيعه على التقيؤ في بئر يمتلئ بوجوه بشرية أخري. ونشهد تركيز واضح على الآلات الموسيقية كرموز لإلهاء البشر، ونداء صفارات الإنذار. وأيضاً ألعاب الطاولة والنرد، أطْرافُ البَدَن، الكائنات التي تخترقها السهام، والكائنات التي يأكلها مخلوقان شبيهان بالكلاب. والآذان الكبيرة التي تنطلق على طول الأرض على الرغم من ثقبها بسكين، وهي إشارة قوية للإغراء الخادع. واللوحة تصور العناصر المتعلقة بالخطايا السبع المميتة، ومن الأمثلة على ذلك تقيؤ الرجل الذي يرمز إلى الشراهة. والمرأة التي نرى انعكاسها في المرآة، على مؤخرة مخلوق أخضر مغطى وجهه الأمامي، يمكن أن يرمز إلى الغرور. ويمكن للرجل الذي يتغوط العملات الذهبية أن يرمز إلى الجشع (Hickson, 2015).

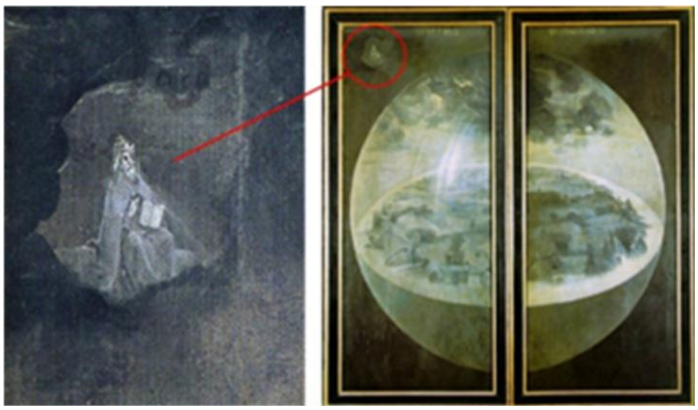
وفى اللوحة اليسرى نشهد الشخصيات التي كانت على ما يبدو غافلة عن الحماقات التي ارتكبتها مسبقاً أصبحوا الآن مدركين تماماً ووقعوا في شرك هيئتهم الخاصة من العذاب. وقد أضافت للشكل الإنساني لمسة ميتافيزيقية، تسمح بالعديد من التأويلات. فرأس رجل الشجرة يعلوه مزمار القربة الكبير وهي أداة الكسل. يُظهر العلم الصغير الموجود على ظهره أيضاً مزمار القربة. ربما كان الكسل وتعاطي الكحول هو الذي تسبب في وصول الشخصيات في الحانة الشيطانية إلى الجحيم. وطبقاً للتحليل النفسي فقد حرص بوش على رسم المخطئين وهم مرتاحون سعداء في خطاياهم، إنما كان يريد أن يقترح، أن الشيطان هو الذي يغوي البشر ويدفعهم إلى الخطيئة. فلماذا نحاسب هؤلاء البشر على الأخطاء التي دفعوا دفعاً إلى ارتكابها؟ إن بوش، إذا صح هذا التفسير، إنما أراد أن يعيد الاعتبار إلى الإنسان، في الوقت نفسه، الذي ينفي عنه مسؤوليته عن خطاياه. وواضح هنا أنه يعبر عن تناقض في الفكر النهضوي، يتضمن مغزى أخلاقي، كان من نتائجه أن أعطي الإنسان مكانة متقدمة، ولكنه حرم من مسؤوليته عن ذاته وحرية اختياره. وفى هذا الصدد نشير إلى حقيقة مثيرة للاهتمام حول اللوحة، وهي أن العنوان، حديقة الملذات الأرضية، قد أُعطي لها خلال العصور الحديثة. حيث عرفت في

السابق في الأصل، باسم (لوحة الفراولة)، نظراً لاحتوائها على الكثير من ثمار الفراولة المصورة. وبشكل عام، توجد أعداداً كبيرة من التوت منتشرة حول التكوين، شكل (10– هـ).

- المستوى الثالث: التحليل الأيقونولوجي:

من خلال التحليل الأيقونولوجي تحتوي اللوحة الثلاثية على العديد من الرموز الأيقونولوجية؛ فاليد اليمنى المرفوعة للإله هي بادرة بركة وعلامة شائعة مرتبطة بيسوع المسيح. وعلى يمين حواء اثنين من الأرانب. في العصور القديمة الكلاسيكية كان الأرنب سمة من سمات فينوس، إلهة الحب. ويُعرف الأرنب (بحق) بتكاثره الغزير. في العصور الوسطى، ارتبط الأرنب بالمرأة والجنس. وقد ارتبط هذا التفسير من الكتاب المقدس على أنه مؤسسة الزواج. كما نجد الفيل، وكان في العصور الوسطى، رمزاً للعفة. على الجانب الأيمن، توجد العديد من الكائنات الزاحفة/ البرمائيات البغيضة، تتسلق من البركة التي تقع فيها النافورة. ومنها السمندل الذي كان يؤمن به في العصور الوسطى، فهي مخلوقات سامة للغاية حيث كان يعتقد أن سم السمندل بقي في الماء الذي سكن فيه المخلوق. أما السحالي في حديقة الملذات الأرضية، هي رموزاً للخطيئة، وعلى الأرجح، الخطيئة المحددة بالشهوة. ونشهد أحد الحيوانات الشبيهة بالسمندل، لديه ثلاثة رؤوس، وكذلك الطائر في المقدمة، بجوار البركة الأخرى، والتي يبدو أنها تهدد سمكة وحيد القرن. في صور الخطيئة في العصور الوسطى، غالباً ما ترمز الثلاثيات إلى مصادر الخطيئة الثلاثة: العالم والجسد والشيطان. أما وحيد القرن فهو يرمز إلى أشياء كثيرة في تقاليد القرون الوسطى، من بينها الموت (Struthers, 1996, P.6-7). وهذا بالإضافة إلى الشخصيات التي نشهدها مشغولة في قطف التفاح؛ إنها إشارة مباشرة إلى سقوط الإنسان، فحواء تقطف التفاحة من شجرة معرفة الخير والشر، وبالتالي تتصرف ضد تحريم الله الصريح. ويبدو أن البشر هنا تهتم فقط بأكل التفاح. هم أيضاً ينجرفون في مشاعر الشهوة والرغبة. فنشهد ثمار الكرز والفراولة الكبيرة بشكل غير واقعي مقارنة بحجم الأشخاص في اللوحة. ففي العصور الوسطى، كان لكل من هذه الثمار دلالات محددة. حيث يرمز الكرز إلى الخصوبة والإثارة الجنسية، وتمثل ثمار الفراولة الإغراء. ومن ثم لم يكن من المفترض أن ينغمس المسيحي الصالح في الرغبة أو الشهوة. ونشهد أيضاً طائر البومة، وهو حيوان ليلي يبحث عن فريسة. وعلى عكس الإغريق القدماء، هنا لا يرتبط بالحكمة أو الذكاء، بل بالشر والعذاب الوشيكين. تماماً مثل فرائس البومة، يجب أن تكون دائماً على أهبة الاستعداد، لذلك يجب أن يظل الإنسان متيقظاً للشيطان الكامن. البومة تحذرنا احترس الشر يراقبك، بالنسبة للأثينيين القدماء ترتبط بأثينا إلهة الحكمة، ومن هنا جاءت "البومة الحكيمة". وفي العصور الوسطى كان هذا الطائر الليلي مرتبط بالشر، ويظهر باستمرار في العديد من لوحات بوش (Woods, 2020)، منذ أكثر من خمسة قرون، فكان يشار إليها غالباً باسم "طائر بوش". عيناها مفتوحتان على مصراعيها، تراقب عن كثب الأشياء التي تدور حولها.

وفى اللوحة اليمني، بالأعلى قريباً من المنتصف، نشهد رجلاً يتدلى من المفتاح؛ فدائماً يظهر القديس بطرس في الفنون المرئية وهو يحمل مفتاحاً واحداً أو مفتاحين. وهنا يظهر المفتاح في الجحيم ويستخدم كأداة للمعاناة. وإذا كان هذا هو في الواقع مفتاح القديس بطرس، فهذا يعني أن (مملكة الموتى) المذكورة في الكتاب المقدس قد سادت على الكنيسة وملكوت المسيح. ثم مرة أخرى، يمكن أن يكون أيضاً مفتاح الجحيم نفسه. وفوقه مباشرة تدخل أرواحاً جديدة إلى الجحيم، وربما يكون المفتاح بمثابة تذكير للجميع بأن أبواب الجحيم قد فتحت. وفي نفس اللوحة بالأسفل يميناً، شكل (10 – ي)، نشهد جرة حبر تتدلى من فم شيطان يرتدي خوذة، ورجلاً يرتدي رداءً، ربما قديساً، وخنزيراً يرتدي زي راهبة، يحاولان إقناع رجلاً بالتوقيع على مستند. ربما هذه وثيقة قانونية خطيرة، فالأختام الحمراء تدل على أنها وثيقة رسمية. ولكن ما الذي يوقع عليه هذا الرجل بالضبط؟ ربما يريدون من الرجل أن يوقع ميثاقاً مع الشيطان لبيع روحه. وفي هذا الصدد نذكر أنه في أواخر القرن الثالث عشر بدأ العمل في بناء كاتدرائية قوطية في مسقط رأس الفنان. لقد كانت هناك حاجة إلى الكثير من المال، فجمعت الكنيسة معظم الأموال المطلوبة عن طريق بيع (صكوك الغفران). كان التسامح وثيقة يمكنك شراؤها لتغفر خطاياك وتأمين مكان في الآخرة. بينما المخلوق الغريب الذي علق به قدم مبتورة فهو يشير لمرض الإرغوت الذي يسبب تفحم الأطراف وبترها. وفي أسفل اللوحة يساراً نشهد أنماط من لعب الورق والشطرنج والنرد والقمار، وهي ألعاب كانت شائعة في العصور الوسطي. أما عن رمزية الموسيقي واستخدام أدواتها المنتشرة في كل أرجاء اللوحة، فيمكن أن نطلق عليها (موسيقي الجحيم). حيث كانت الكنيسة ترفض أي شيء آخر غير الموسيقى الدينية. حيث كانت تبرر بأن السماح بالموسيقى لن يؤدي إلا إلى الرقص والفجور العلماني. وهنا لم تعد الموسيقي من مصادر التسلية والمتعة، فقد تحولت هذه الآلات الموسيقية إلى أدوات للتعذيب، يعاقب المخطئ ويعذب بنفس الأشياء التي تؤدي إلى السلوك البذيء والفاسد. وهنا نشهد اليد المطعونة بالسكين شكل (10 – ي). فهذا الشيطان يعذب المخطئ بيده اليسرى، يمسك الرجل من حلقه، بينما يستعمل يده اليمنى يلقي بالسيف في صدر البائس. وعلى ظهر الوحش نرى درعاً بسكين يشد يده. اليد مرفوعة بالبركة مرددة صدى لفتة يد الله على اللوحة اليسرى. لا أحد يبارك هنا، في أعلى يد الرجل، نرى حجر نرد، في إشارة إلى المقامرة التي تم تصويرها في مكان آخر في اللوحة. كان يُنظر إلى القمار على أنه هواية غادرة وشريرة، والتي تحول الدرع باليد إلى محاكاة ساخرة شيطانية على البركة الإلهية التي نوقشت سابقاً. يستخدمه هذا الشيطان المعذب كسلاحه الخاص.



شكل (10 - أ)
هيرونموس بوش (1490-1510) الدَّرْفَتُ الخارجية من حديقة الملذات الأرضية.

شكل (10 – ب) هيرونيموس بوش (1490–1510)
(من اللوحة اليسرى حديقة الملذات الأرضية.

شكل (10– ج) هيرونيموس بوش (1490–1510)
تفصيل من اللوحة المركزية لحديقة الملذات الأرضية.

شكل (10 – هـ)
تفصيل من اللوحة المركزية لـ حديقة الملذات الأرضية (حوالي 1490-1500)،
تصور رجلاً يأكل فراولة، ورجلًا يأكل كرزًا، ورجلاً ينحني على فاكهة خيالية، هيرونيموس بوش.

شكل (10- و)
هيرونموس بوش (1490-1510) تفصيل من اللوحة اليمني لحديقة الملذات الأرضية.

شكل (10- ي)
هيرونموس بوش (1490-1510) تفصيل من اللوحة اليمني حديقة الملذات الأرضية.

كما نشهد في تفصيل من اللوحة اليمني لثلاثية حديقة الملذات – شكل (5) السابق – الترجمة الإبداعية لقدرة بوش الذهنية والتشكيلية في التعبير عما وراء الأحاسيس والمعطيات المرئية، فنلاحظ حضوراً بارزاً لصورة الشيطان، المتمثلة في كائن هجين على هيئة إنسان له رأس طائر، جالس على كرسي العرش، والذي يشبه المرحاض. ويلتهم إنساناً لا نرى منه سوى نصف جسده السفلي وهو جالس في هدوء، بينما يعذب البشر من حوله بصور متنوعة من قِبل كائنات عجيبة تشبه الشياطين، والمحاطة بأنواع متعددة من الآلات الموسيقية. أما الذين يلتهمهم يخرجون في هيئة فقاعة شفافة ليسقطوا في حفرة أسفل الكرسي مليئة بالجثث والقاذورات. وبالرجوع للتفسير الميتافيزيقي، فإنَ الاعتقاد في الشيطان بالنسبة لبوش ومعاصريه حقيقة مسلمة. فأن يموت الشخص ولم يعترف بذنوبه يعني بشكل بديهي أنه لن يذهب لمملكة السماء، وسيعيش حياته الأخرى في جحيم الشيطان. هذا الجحيم كما يراه بوش هو مكان للتطهير من الخطايا، حيث يطهر فيه المرء نفسه أو تطهره الشياطين. بينما الموسيقية فهي رمزاً يعبر به الفنان عن الانغماس في الجحيم بدون وعي. وهذا التفصيل يظهر ضمن اللوحة الأصلية التي تصور دورة الحياة كما رآها الفنان، من النعيم وحتى الجحيم.

نتائج البحث:

1. تتطلب أعمال بوش رؤية نقدية وخبرة تذوقيه تحتاج الى استجابات حسية وإدراكية تتضمن العقلية التحليلية، التي تعتمد على اقتران التحليل الأيقونولوجي بالميتافيزيقا والتحليل النفسي لما تتضمنه من قيم بصرية ومفاهيم جمالية تثرى مجال تاريخ وتذوق الفن.
2. يمكن تفسير العديد من الصور في أعمال بوش على أنها نقد اجتماعي، خاصةً للطبقات الكنسية والنبيلة التي كانت أكثر اهتماماً بالأمور الدنيوية منها بالأمور الإلهية، لكنه دائماً ما يفعل ذلك بروح الدعابة.
3. دراسة وتحليل أعمال بوش تسهم بشكل كبير في إيجاد مداخل إبداعية جديدة في الفن حيث أن تفسير الأشكال الغريبة والوحشية، والتي تستثير لدى المتلقي تقبل الأشكال الممسوخة التي تمزج بين الواقع والخيال، وبين الإنسان والكائنات الأخرى بشكل غير مألوف، وهذا ما يسمى بالبهجة التي يختلط فيها الخوف بالضحك.
4. يعد المعتقد الديني والأسطوري المهيمن والأكثر اتساعاً، وكان لها الأثر الواضح في بللورة وتطور فكر الفنان المادي الخيالي (الميتافيزيقي) عن طريق معالجته للأعمال الفنية وبشكل يتناسب ومفهوم المجتمع في الزمان والمكان.
5. يمكن تقسيم المراحل الفنية لهيرونيموس بوش إلى ثلاث مراحل أكثرها أهمية المرحلة المتأخرة والتي أنتج فيها اللوحات الثلاثية.

6. تميزت أعمال بوش بتشكيلها للصور الخيالية التي تتجاوز المألوف نحو اللامألوف ولعل هذا القول يؤكد عجائبية التصوير الذي يصل إلى التخيل الأسطوري، حيث يصل التصوير إلى حد الخيال الجامح.
7. تعتبر الأعمال التصويرية المنفذة بهذا الأسلوب من الأعمال التي لها قيمة فنية كبرى لما بها من معان خفية ومستترة أعمق من الشكل الظاهري، حيث تقدم بوش لأول مرة قضايا الحياة اليومية في فنه، ودراسة هذا الاتجاه على درجة كبيرة من الأهمية لكل من الفنانين ودارسي الفن.
8. الثوابت الموضوعية الأساسية في لوحات بوش هي الفكاهة والأخلاق، ويمكن اعتبار لوحاته بمثابة تحذير لمعاصريه حتى لا يضلوا، حيث يمكن رؤية ذلك على سبيل المثال، في اللوحات الثلاثية من (حديقة المسرات الأرضية)، أو (عربة القش)، فإن طريق الخطيئة يؤدي دائماً إلى الجحيم، وبالنسبة لبوش وأهل عصره، كما كان التقليد في العصور الوسطى، كان الجحيم شيئاً حقيقياً ومادياً، ومعاناة أبدية فعلية.
9. المخلوقات الهجينة في لوحات بوش، الخيال بها يتعارض مع العقل، وفي هذا الوقت لم تكن الأمراض العقلية فقط تعتبر جنوناً، بل كل سلوك خاطئ ينحرف عن طريق الفضيلة، وهو الوحيد الذي يمكن أن يؤدي إلى الله. وهي موضوعات سيستمر الفنانون لاحقاً في تطويرها.

توصيات البحث:

1. إجراء المزيد من الدراسات النقدية التي تعتمد على اقتران أكثر من أسلوب تحليلي نقدي.
2. التوصية بدراسة فن بوش في إطار تطبيقي لمجالات الفنون المتعددة لما بها من زخم فني وجمالي.
3. الاهتمام بمجال التحليل النفسي للفن والأبحاث السيكولوجية التي تبحث في مصادر أو أصول الدوافع الفنية.

مراجع البحث:

برتليمي، جان. (1970). **بحث في علم الجمال** (أنور عبد العزيز، مترجم). (نظمي لوقا، مراجع). القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

بارث، رولان. (1993). **المغامرة السيميولوجية** (عبد الرحيم حزل، مترجم)، مراكش. المغرب: دار تينمل للطباعة والنشر.

الزين، محمد شوقي. (2022). **حديث عن الصورة: المفهوم والمجال** (مقال في 19 أبريل). منصة معني الثقافية. https://mana.net/philosophy-of-pictures /.

صليبا، جميل. (1982). **المعجم الفلسفي (ج.1)**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرس.

عكاشة، ثروت. (2011). **موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن تري**. فنون عصر النهضة – الباروك (ط.2). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عطية، محسن. (2002). **الفن والجمال في عصر النهضة**. القاهرة: عالم الكتب.

ـــــــــــــــــــــــــــــــ. (2007). **التفسير الدلالي للفن**. القاهرة: عالم الكتب.

العبد، سعد السيد سعد. (1998). التأمل الصوفي للطبيعة لإثراء الجوانب الإبداعية في فن الرسم. ***رسالة ماجستير (غير منشورة)***. القاهرة: كلية التربية الفنية. جامعة حلوان.

غالي، وائل. (2003). **نهاية الفلسفة دراسة في فكر هيجل**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

لالاند، أ. (2001). **موسوعة لالاند الفلسفية** (خليل أحمد خليل، مترجم) (ط.2). بيروت - باريس: منشورات عويدات.

Baldass, L. von. (1960). Hieronymus Bosch. New York: Harry N. Abrams.

BRCP. (2016). **Bosch Research and Conservation Project**. Retrieved from http://boschproject.org/#/.

Blumberg, N. (Editor). **Altarpiece**. Encyclopeadia Britannica. Accessed April 12, 2022. Retrieved from https://www.britannica.com/topic/altarpiece.

Beaudoin, J. (2021). Monstrosity in Religious Art: An Analysis of Hieronymus Bosch's Temptation of Saint Anthony. **MA Thesis**. Faculty of the Art and Design Department. Lindenwood University. Retrieved from https://digitalcommons.lindenwood.edu/theses/52.

Combe, J. (1946). Jheronimus Bosch. trans. by E. Duncan. Paris, France: Pierre Tisné.

Carstairs, G. M. (1963). **Art and Psychotic Illness**. Abbottempo, 1, 15-21.

Daphi, P., Lê, A., & Ullrich, P. (2013). Images of surveillance: The contested and embedded visual language of anti-surveillance protests. **In Advances in the visual analysis of social movements** (pp. 55-80). Emerald Group Publishing Limited.

Daines, A. (2009). Ascents and Descents: Personal Pilgrimage in Hieronymus Bosch's The Haywain. MA Thesis. **Fine Arts and Communications**; Visual Arts. Brigham Young University. Retrieved from https://scholarsarchive.byu.edu/etd/1970/.

Evangelatou, M. (2003). The Purple Thread of the Flesh: The theological connotations of a narrative iconographic element in Byzantine images of the Annunciation. In Icon and Word: the Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack, edited by A. **Eastmond and L. James**, 261–279. Ashgate, Burlington, Vermont.

Falkenburg, R. (2011). The Land of Unlikeness: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights. **Studies in Netherlandish Art and Cultural History** 10. Zwolle: W Books Publishers.

Fränger, W. (1951). **The Millennium of Hieronymus Bosch** (Eithne Wilkins & Ernst Kaiser, trans). Chicago: University of Chicago Press.

Fernandes, J. W. (2021). The Owls in Hieronymus Bosch's Paintings: An Approach to the Painter's Workshop**. MA Arts and Culture**. Art of the Contemporary World and World Art Studies. Leiden University.

Gibson, W. S. (1973). The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch: The Iconography of the Central Panel. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/**Netherlands Yearbook for History of Art**, 24, 1-26.

Gombrich, E. H. (1967). The Earliest Description of Bosch's Garden of Delight. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, 30(1), 403-406.

Hickson, S. (2015). Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights. **in Smarthistory**. Accessed January 8, 2023. https://smarthistory.org/bosch-the-garden-of-earthly-delights/.

Hoogstede, L., Spronk, R., Erdmann, R. G., Gotink, R. K., Ilsink, M., Koldeweij, J. & Veldhuizen, D. (2016). **Technical studies Hieronymus Bosch painter and draughtsman. New Haven**: Yale University Press.

Hieronymus Bosch. Artworks. Accessed March 14, 2023. https://www.artsy.net/artist/hieronymus-bosch.

Janson, H. W. (1962). **History of Art. New York**: Harry N. Abrams.

Jacobs, L. F. (2000). The Triptychs of Hieronymus Bosch. **Sixteenth Century Journal**. Vol. 31. No. 4. pp.1009-1041. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/2671185.

Kris, E. (1952). **Psychoanalytic explorations in art. New York**: International Universities Press.

Lucas, A. R. (1968). The imagery of Hieronymus Bosch. **American Journal of Psychiatry**, 124(11), 1515-1525.

Laer, Lee van. (2016). **Bosch Decoded**: The Esoteric Bosch. Vol. II. [ebook]. United States: Doremishock. Retrieved from https://parabola.org/2016/01/04/bosch-decoded-the-esoteric-bosch-vol-ii-by-lee-van-laer/.

Merriam-Webster Dictionary. (n.d.). **Definition of Triptych**. Accessed April 12, 2022. https://www.merriam-webster.com/dictionary/triptych.

Musée du Louvre. La Nef des fous (Ship of Fools). April June28, 2023. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062860.

Museo Nacional del Prado. Hieronymus Bosch: **The Garden of Earthly Delights Triptych.** Accessed April 12, 2020. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609.

Panofsky, E. (2018). *Studies in iconology:* **humanistic themes in the art of the Renaissance. Routledge.**

Palais des Beaux Arts de Lille. **The Fall of the Damned (Bouts).** Accessed October 13, 2022. https://pba.lille.fr/en/Collections/Highlights/Middle-Ages-Renaissance/The-Fall-of-the-Damned.

Russell, P. (2017). **Delphi Complete Works of Hieronymus Bosch**. Version 1. Delphi Classics. United Kingdom.

Rowland, I. D. (2016). **The Mystery of Hieronymus Bosch**. The New York Review. Accessed April 12, 2022. https://www.nybooks.com/articles/2016/08/18/mystery-of-hieronymus-bosch.

Struthers, S. A. (1996). **Animal Symbolism and the Seven Deadly Sins in the Art of Hieronymus Bosch.** The Profane Arts of the Middle Ages. V (2). pp. 161-175. Retrieved from https://corescholar.libraries.wright.edu/art/13.

Sooke, A. (2016). **A Ultimate Vision of Hell. BBC**. Accessed Feb 17, 2023. Retrieved from https://www.bbc.com/culture/article/20160219-the-ultimate-images-of-hell.

Scallen, C. B. (2007). **The Art of the Northern Renaissance** [DVD Video file]. Lecture 26. Chantilly: The Teaching Company. Retrieved from https://www.thegreatcourses.com/courses/art-of-the-northern-renaissance.

Sanzharova, O. (2017). **Let's figure it out: how did the clergy tolerate Bosch's odd creativity? Artsmarts**. Accessed April 12, 2023. https://arthive.com/publications/2962~Lets_figure_it_out_how_did_the_clergy_tolerate_Boschs_odd_creativity.

Tolnay, C. de. (1966). **Hieronymus Bosch, trans**. By M. Bullock and H. Mins. London: Methuen & Co.

Van Straten, R. (2012). **An introduction to iconography: Symbols, allusions and meaning in the visual arts** (Patricia de Man, trans). 2nd edition. Routledge.

Woods, A. (2020). Hieronymus Bosch and the art of the death agony of feudalism. Accessed August 26. 2023. http://www.marxist.com/bosch-art-of-death-agony-of-feudalism.html.

Zuiddam, B. (2014). The devil and his works: **the owl in Hieronymus Bosch** (c. 1450-1516). South African Journal of Art History, 29(2), 1-16.