إشكالية النحت بين التعبير والالتزام الديني في العصر القوطي

The problematic sculpture between expression and religious commitment in the Gothic era

م.م : أدهم علي حمزة

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

Fine.adhem.ali@uobabylon.edu.iq

الملخص

يعنى البحث الحالي والموسوم (إشكالية النحت بين التعبير والالتزام الديني في العصر القوطي) بدراسة التعبير عند النحاتين والتزامهم الديني وتمثيلهما في أعمالهم النحتية للمرحلة القوطية أواخر العصور الوسطى في أوربا ، من هنا جاءت مشكلة البحث بصيغة تساءل ، ما هي إشكالية النحت بين التعبير والالتزام الديني في العصر القوطي ، إذ عمل النحات في هذه المرحلة في صناعة التماثيل لتوضع على جدران الكنائس الخارجية والداخلية ، فقد أخذ الموضوعات وتمثيل شخوصها المقدسة وإظهارها بالشكل المطلوب ، من رجال الكنيسة وفق تعاليم الديانة المسيحية ، لذلك وجب على النحات الالتزام أولاً بانتمائه للدين المسيحي من حيث المعتقد وثانياً تنفيذه لأوامر أصحاب القرار والنفوذ ، فكان النحات لا يملك سوى التنفيذ ، ولكن ظهرت أفكاراً وآراءً مضمونها وهو إعطاء للنزعة الإنسانية دورها في الحياة ، وكذلك محاولة لإعطاء المظاهر الحسية قيمتها ، ما كان على النحات أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره للإنتاج أعماله النحتية . الكلمات المفتاحية : التعبير ، الالتزام الديني ، المنحوتات .

Abstract

The present research, The problematic sculpture between expression and religious commitment in the Gothic era, is concerned with the study of the expression of the sculptors and their religious commitment and their representation in their sculptural works of the Gothic period in the late Middle Ages in Europe. Hence the problem of research in the form of the question of the problem of expression and religious commitment in Gothic sculpture. The sculptor worked at this stage in the manufacture of statues to be placed on the walls of the external and internal churches. He took the subjects and represented their holy figures and showed them in the manner required of the men of the Church according to the teachings of the Christian religion. Therefore, the sculptor must first adhere to his religion And the second was the implementation

of the orders of the decision-makers and influence, the sculptor has only the implementation, but emerged ideas and opinions of the content is to give the human nature its role in life, as well as an attempt to give the sensory manifestations of value, what was the sculptor to express his feelings and feelings of production and sculpture . Keywords: expression, religious commitment, carvings.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث :

منذ العصور الأولى لتاريخ المجتمعات البشرية، كان الدين وجهاً للحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، بما يحمله من معتقدات وطقوس وعبادات ، والفن متواجد في كل مظهر من مظاهر هذه الحياة ، فقد كان في خدمة الدين زمناً طويلاً ، لم يكن يوجد فن إلا وكان دينياً لذلك كان يؤدي وظيفة مقدسة لدى الشعوب القديمة ، وإن الفن لا ينحصر في وظيفته بوصفه مرآة للدين وحسب بل هو وسيلة للوصول إلى الجانب الجمالي والفكري ولا يتطلب الاستعانة بمرجع خارجي لفهمه أو تفسيره ، وإن الشواهد الفنية الكثيرة على مدى العصور تدلل على إن البشر بحاجة إلى نقل تجاربهم وتحويلها إلى صور ورموز التي تعبر عن النزعة الإنسانية ، لأن الفن وسيلة للتعبير غايته توصيل الأفكار والخلجان الإنسانية ، وتوصيل مشاعر الفنان وكوامن نفسه وآرائه للآخرين ، وعندما وصل الفن إلى المرحلة الانتقالية من الدين الوثني إلى الدين المسيحي ، تحول الفن وأخذ طابعاً جديداً على مستوى الشكل والمضمون ، ليصبح في العصور الوسطى الفن والفنان تحت سلطة الكنيسة التي غيبت ذات الفنان في العمل الفني وفي فرضها عليه تصوير الشخصيات المقدسة والمتمثلة بالأنبياء ورجال الدين وفق تعاليم وقوانين الكنيسة الراعي الرسمي للفن في تلك العصور ، والتي كانت تنجز خلالها الأعمال الفنية لتوضع في الكنائس ،. وعلى هذا الأساس تتلخص مشكلة البحث الحالي بالسؤال الآتي :

ما هي إشكالية النحت بين التعبير والالتزام الديني في العصر القوطي ؟

ـ أهمية البحث والحاجة إليه :

- تسليط الضوء على ما هي إشكالية التعبير والالتزام الديني في المنحوتات القوطية ، مما يشكل قراءة جديدة للنصوص النحتية التي تعود لهذه الحقبة التاريخية .
- يعد البحث الحالي محاولة جادة في توضيح إشكالية الحاصلة في التعبير والتزام النحات من الناحية الدينية التي تعود إلى المرحلة القوطية .

- تسليط الضوء على الدين المسيحي في العصور الوسطى كثوابت ، وما تحمله من خصائص وسمات للمنجز النحتي لتلك الفترة .
- يسهم البحث في رفد المكتبة بجهد علمي بقراءة لجانب في الفنون التشكيلية في كليات ومعاهد الفنون قامت عليه هذه الدراسة .

وانطلاقاً من ذلك وجد الباحث أن هناك حاجة لهذه الدراسة تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته وفقاً للهدف من البحث بشكل تفصيلي ومستقل على حد علم الباحث لأنه يعد من البحوث المتخصصة التي تؤسس لدراسة إشكالية النحت بين التعبير والالتزام الديني في العصر القوطي .

ـ هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرّف على إشكالية النحت بين التعبير والالتزام الديني في العصر القوطي .

ـ حدود البحث :

- الحدود الموضوعية : الأعمال النحتية (المجسمة و البارزة) التي تجسد فيها إشكالية التعبير والالتزام الديني في العصر القوطي .
- الحدود المكانية : أوربا (إيطاليا ، فرنسا ، إسبانيا ، ألمانيا) .
- الحدود الزمنية : انطوت الحدود الزمنية على المدة الواقعة بين ١٢٠٠ ـ ١٣٥٠ م .

ـ تحديد مصطلحات البحث وتعريفها :

١. إشكالية

أ ـ لغةً : (الإشكال) الأمر يوجب التباساً في الفهم وإشكال التنفيذ في (قانون المرافعات) متنازعة تتعلق بإجراءات تنفيذ الحكم [١]. أشكل إشكالا ١. الأمر : التبس ٢. الشيء : صار أشكل ٣. العين : كانت شكلاء أي بها حمرة في بياضها . الأشكلة وهي الالتباس [٢]. والأشكل في سائر الأشياء : بياض وحمرة قد اختلطا . والإشكال : حلي يشاكل بعضه بعضا يقرط به النساء [٣].

ب ـ اصطلاحاً : مشكلة يصعب حلها بسبب تناقض في الموضوع أو في تصوره ، واطلق القدماء على حجج زينان أو أغاليطه اسم إشكالات ، وعرف أرسطو الإشكال بأنه إيراد رأيين متعارضين لكل منهما عند العقل قيمته عند الإجابة على المسالة المطروحة ، والإشكال صفة تطلق على كل شيء يحتوي في داخل ذاته على تناقض وعلى تقابل في الاتجاهات ، وعلى تعارض عمل ، والفرق بينه

وبين المشكلة إن المشكلة هي طلب هذه الإشكالية بوصفها شيئا يحاول القضاء عليه ، أو تتضمن أولاً الشعور بالإشكال ثم محاولة تفسيره [٤].

التعريف الإجرائي :

الإشكالية هي صفة تطلق على تناقض بين مفهومين أو في الوجه الفكري أو حتى في الأسلوب ، سواء كان في تكوين العناصر الشكلية أو المضمون ، كما يمكن أن يحدث فيما بينهما أيضاً ، وهذا لا يعيق إنجاز العمل الفني .

٢ . التعبير

أ – لغةً : عبر عما في نفسه : وعن فلان : اعرب وبين بالكلام . وبه الأمر : اشتد عليه ، وبفلان شق عليه ، وفلانا أبكاه . ويقال عبر عن عينه أبكاها [٥]. والتعبير ٢. إظهار الأفكار والعواطف بالكلام أو الحركات وقسمات الوجه [٦]. التعبير عن الشيء هو الأعراب عن إشارة أو لفظ أو صورة أو نموذج ، فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني [٧].

ب ـ اصطلاحاً : إن الصور تعبر عن الأشياء ، وكل نموذج فإنه يعبر عن الأصل الذي اخذ عنه ، واذا أسقطت خطوط جسم على سطح كان الشكل المتولد منها تعبيراً عن الجسم ، ومن قيل ذلك نقول الأرقام تعبر عن الأعداد ، ويطلق التعبير على الأعراب عن الحالات النفسية ببعض الظواهر الجسمانية ، والقوة على التعبير صفة بعض الأثار الفنية الرائعة التي توحي بالصور والأفكار والعواطف ، وليس المقصود بالتعبير أن تكون الصورة مطابقة للأشياء التي تمثلها ، وإنما المقصود أن تكون دلالة هذه الصورة عن الأشياء مصحوبه بما يضعه الفنان فيها من إحساسه وخياله ، وعناصر تجربته [٨].

ـ التعريف الإجرائي :

التعبير يطلق على الوسائل التي يعتمد عليها الفنان في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده ، والتعبير عما في النفس ، إلى العمل الفني من خلال التنظيم الشكلي واختيار المضمون ، وإظهار الجانب الجمالي للعمل الفني .

٣ ـ الالتزام

أ ـ لغةً : (لزم) الشيء . لزوما : ثبت ودام : نشأ عنه وحصل منه والشيء فلاناً : أوجبه عليه ، ويقال الزمها المال والعمل والحجة وغير ذلك .(لازمه) ملازمة ، وليزاماً : داوم عليه ، ويقال لازم الغريم : تعلق به . (التزم) الشيء أو الأمر : أوجبه على نفسه . (الملتزم) : من يتعهد بإداء قدر من المال

لقاء استغلاله أرضاً [٩]. اللازم : لازمه (لازم الشيء) : ما يتبعه . لازم ملازمة ولزاما (ل ز م) : تعلق به واستمر معه [١٠].

ب ـ اصطلاحاً : التزم الشيء أو العمل : أوجبه على نفسه ، والملتزم هو الرجل الذي يوجب على نفسه أمراً لا يفارقه ، ومنه العقل الملتزم ، وهو العقل الذي ينظر إلى تنظيم أحكامه من النتائج الاجتماعية والأخلاقية بعين الجد والرصانة ، أو العقل الذي يقر بوجوب وفاءه بعهده ، وبضرورة محافظة على حق الأمانة في تأدية رسالته ، ومن شرط هذا الالتزام أن يكون له غاية اجتماعية أو خلقية، والالتزام قريباً من معنى الإخلاص والصدق والاستقامة[١١].

ـ التعريف الإجرائي :

الالتزام هو قيام الفنان بإنجاز أعمال فنية وفق قواعد وقوانين تعاليم الكنيسة التي ينص عليها الدين المسيحي ، دون أن يتدخل الفنان في اختيار الموضوع أو تكوين الهيئة العامة للعمل الفني ، أو تدخل أحاسيسه ومشاعرة من الناحية الجمالية .

الفصل الثاني (الاطار النظري للبحث)

المبحث الأول : التعبير والنزعة الإنسانية

يعتمد العمل الفني على تشكيل الموضوع وانصهاره في خيال الفنان ، وسوف تتوقف العناصر التشكيلية للعمل الفني حتى يضفي عليها الفنان مضمونة الخاص ، ويمزجها بعواطفه ومشاعرة الخاصة، بذلك يخلق قاعدته بنفسه ، حتى لو كان على حساب النسب الطبيعية أو الموضوعية[١٢].

إن العنصر الدائم في البشرية الذي يتجاوب مع عنصر الشكل في الفن هي حساسية الإنسان الجمالية ، إنها الحساسية لانطباعاته الحسية ، ولحياته العقلية ، وهو العنصر المتغير في الفن يمكن أن نسميه التعبير ، الذي يدل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة . وكما إن النظام أو القيود التي يحقق الفنان الشكل عن طريقها هي نفسها وسيلة للتعبير أيضاً [١٣]، ويتضح من ذلك إن التعبير يمثل العنصر الإنساني في العمل الفني ، من ذلك يفهم أن الفن على انه تعبير أو بوصفة تدفقاً للروح الإنسانية ، وكنوع من العاطفة يصادقه الأنسان في تجربة التأمل ، وهكذا يصبح الحافز للفن نابعاً من صراع الإنسان من أجل تقوية استبصار تأثر به ثم يقوم بتجسيده [١٤]، وبواسطة التعبير الفني الذي يظهر إحساس الإنسان وذوقه وقيمته ، فأنه يستمد أدواته أساسها الواقع الذي يشكل تجارب الحياة ويمنح من أحداثه صوراً تساعده على التعبير[١٥]، والذي يعرف بالتعبير الوظيفي ، أما التعبير الإبداعي فأن الغرض منه التعبير عن الذات وهذا النوع يعتمد على الخيال والصورة الفنية المتكاملة البناء شكلاً ومضموناً فهو يحمل صفة

الابتكار والخلق ويعمل على تغذية الروح والارتقاء بالمشاعر وينمي الذوق ويرتقي به ليتحول إلى موضوع له قيمة جمالية إذا احسن الإنسان التعبير عنه [١٦].

وتتوقف القيم التعبيرية على مدى خبرة الفرد الذاتية والتي تؤثر بدورها في قدرته الإدراكية، كما تتوقف على طبيعة الأشكال التي يتضمنها العمل الفني والتي تفصح هيئتها ونظامها الإنساني عما تحتويه من معاني ودلالات ، وهذه المعاني تتوقف بدورها على مدى قدرة الفنان على إكساب العناصر التشكيلية نظاماً يظهر تفاعل الخصائص الحسية للخامة لتحقيق فكرة العمل الفني [١٧]، الذي يكون جيداً ورديئاً من الوجهة الجمالية ، فعندما نعزو إليه قيمة فلا بد لنا من أن نتحدث عن المادة والشكل فبالإضافة إلى التعبير ذلك لأن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا أن الشكل ينظمه ويهذبه ، ولو كان الشكل مضطرباً لما كان مجرد التعبير عن صور والانفعالات والأفكار أمراً يثير اهتمامنا [١٨]، وإن التوجيه التعبير الفني في الشكل من الأساليب التي تحدد الغايات والوسائل التي يلتزم بها الفنان ، وهذه القيم تنبع بتلقائية من المذهب الفني المعين ، حيث أنها تمزج بين الحاجات الذاتية من ناحية ومتطلبات الذوق العام من جهة ، فبينما يكتسب الفرد المعايير من البيئة تصبح بالتالي جزءاً منه وأساساً لاستجاباته [١٩].

والتعبير عن العمل الفني لا يمكن أن يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع ، فالقدرة التعبيرية لا تحيا إلا في الخطوط والانغام والكلمات والحوادث التي يعرضها العمل الفني علينا [٢٠]، وكان ماتيس يؤمن تماما إن هناك توازنا بين التعبير الصوري ومشاعر الفنان الكامنة ، وكان ما يوازي ذلك أهميته عند التناغم الذي يمكن أن يتحقق في العمل الفني اذا ما خضعت العاطفة للاستجابة الواعية ، فقد تكلم في مؤلفة ملحوظات رسام التعبير لا يعني الانفعال الذي يتراءى فقط على وجه الإنساني أو الذي تفصح عنه حركة مفاجئة عنيفة ، إن الترتيب الكلي لصورتي ينبغي أن يكون معبراً ، والمكان الذي تشغله الشخوص أو الأشياء في الفراغات حولها والقياسات ، كلها تلعب دوراً ، والتكوين هو فن ترتيب بطريقة زخرفية ، وهذه العناصر المختلفة التي هي رهن إشارة الرسام للتعبير عن إحساساته [٢١].

وكثيرا ما ينطوي الفن على حقائق ومعلومات مفيدة ولكن التعبير الفني لا يقتصر على الوصف الموضوعي وإنما يظهر جانب الذاتية ورؤية الفنان للعالم وأحداثه ، ويترتب على ذلك يصبح من الممكن أن تتعدد الحقائق في الفن ، في حين لا يكون في العلم إلا حقيقة واحدة [٢٢]، ورؤية الفنان حالة شعورية معينة وينقلها فإذا كان لدينا أفكار يريد التعبير عنها ، فأن الوسيلة المناسبة لذلك في اللغة ، فالفنان غير قابل لنقل الأفكار في مخاطرة الفنية إلا أن عمله لا يتم إلا عن طريق تقديم تلك الأفكار ، ولكنه يتم عن طريق نقل رد فعله الوجداني إزاءها [٢٣].

فأن هدف الفنان هو خلق عمل فني يتيح له تأمله الجمالي أن يقول " أجل هذا ماكنت اشعر به " كالنشاط التعبيري لا يكون ناجحاً إلا إذا أدى العمل إلى انعكاس تردد فيه صورة انفعالاته من جديد ، وفي ضوء هذا الهدف يعمل الفنان على مراجعة إنتاجه وحذف أجزاء منه ، وإعادة صياغته طوال ممارسته للنشاط ، وتؤدي الرغبة في التعبير عن الانفعال التي تميز الفنان عن الناسخ الألي ، كما تؤدي هذه الرغبة في التعبير إلى تمييز الفنان عن الذين يسعون للتعبير عن المعاني [٢٤]، كما يهتم الفنان بالتأثير العاطفي للأشياء فما يطلبه العمل الفني قبل أي شيء آخر ، إنما هو يقظة الشعور وقوته نحو الأشياء ، على أساس إن مصدر هذا الشعور هو ذات الفنان ، ويتم أيقاض الإحساس بالجمال بالتعرف على الأشياء الأخاذة في ذاتها ، والتي ماتزال غير مألوفة ، للفنان قدرة على تحويل أكثر الأشياء ألفة إلى أشياء تفيض بالحيوية والقوة[٢٥]، والتعبير عن الذات ما يعبر عنه الفنان هو ما يعثر عليه في ذاته ، وعندما يعبر الفنان عن مشاعره فأنه يكون في الوقت نفسه يعبر عن جانب من العالم والحياة ، لأن مشاعرة تتعلق بهما ، بذلك يجب على الموضوع الفني الارتقاء إلى مستوى التعبير ، وذلك يتطلب الأمر أن يتمتع ذلك الموضوع بقدر من التميز الجمالي ومن الهيئة الشكلية [٢٦]، لأن العمل الفني يسجل استجابة الفنان لحادث أو موضوع معين ، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل أراء الفنان وأفكاره فضلاً عن أحاسيسه، وعند الفنان ضئيل الشأن تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية وفي مقابل ذلك فكلما ازداد الفنان عبقرية كشفت بعبقريته عن مزيد من الطاقة والفردية[٢٧].

والفنانين الذين يعالجون بالصيغ التقليدية مشكلات التنظيم الجمالي والتعبير عن استجاباتهم للعالم من حولهم، وبالنسبة إلى أي منهم فإن شكل الفن ومحتواه إنما ينبعان من الحاجة التي تحفز الفنان إلى العمل، والاختلاف في الأسلوب والطريقة والمواد المستعملة إنما تنشأ عن الاختلافات في الغاية والشخصية والحساسية [٢٨]، وفي بعض الأحيان يكون الفنان خاضعاً للقواعد الأسلوبية السائدة في عصره في تركيب القطع الفنية وخلقها ، فأن استطلاعاته إمكانيات التعبير في العناصر التشكيلية كان لابد لها أن تكون محددة جداً وفي ظل ظروف كهذه كان النحات يختار موضوعة وينفذ عملة في نطاق الأنماط المأخوذة بها تقليدياً [٢٩].

والتعبير وسيلة للاتصال فالإشارات والرموز وسائل يمكن أن تؤلف نظماً اتصالية بلغة تعبيراتها الخاصة ، ولكل شفرة من شفراتها وحدات مؤلفة للتعبير ومحركة له كعناصر مهمة ، فالدلائل تؤثر على شيء ما ، والإشارة توصل المعلومات لشيء ما وكل بطريقته الخاصة يختار الشكل الذي يكونه ليصبح شكلاً تعبيرياً [٣٠]، وبالنسبة لماهية الرمز هي انه يوحي بالمعنى المراد التعبير عنه ، كما هو الحال حيث

يتخذ الأسد رمزاً للقوة والمثلث للفكرة الدينية عن التثليث وهكذا ، فأن الرمز يقوم بدور التجسيد المادي في حين يكون لمغزاه هو المضمون [٣١]، وكما يرتبط التعبير بالرمز ، في إن التعبير ليس تسجيل للحدث فحسب وإنما يتداخل بالحدث الرمزي شكلاً وفعلاً وأننا نشد اهتمامنا بمفهوم الرمز مع ما يقترن به من دراسة للوسائط التعبيرية وطرق ترجمة الأفكار والمعاني ، فالرمز الفني التعبيري يلتقط من شبكة العلامات الطبيعية والفكرية ما يجسدها ويبرز تعبيراتها ، فالحقيقة الفنية هي تأكيد الرمز في التعبير عن أشكال الوجدان والتي تتميز حينما تتجلى في بعض الصور الحسية [٣٢].

كان الإغريق ذو إحساس بالجمال الشديد الاتساع وكثير التدين ، وهو أحساس يتفتح وينمو في إطار الفن ، وعلى هذا كان لابد لحاجة جمالية على درجة بالغة من القوة ، وان تسعى إلى بلوغ كفايتها في الفن وفي الطبيعة على حد سواء وهذا دليل وشهادة في ذلك النوع من التعبد للجمال والتدين له ، وإن وجود الجمال هو إشارة من إشارات الحضور الإلهي ، والشعور بنوع من الرهبة القدسية أمامه ، وبذلك يجب أن يكون التمثال جميلاً حتى يكون الهياً [٣٣]، بذلك لم تعد الآلهة هي الخالق للإنسان بل اصبح الإنسان هو الذي يصور الآلهة بصورته ، ولقد حملت واحدة منها تشخيصاً لانفعالاته ولروحه ، في القيم الدينية المثالية وضعت دائماً في قوالب من أشكال الطبيعة فأصبح الإنسان الشكل الأول الذي استطاع الفنان الإغريقي عن طريقه أن يعبر للناس جميع المفاهيم والمعطيات الدينية والنفسية والتاريخية، حتى وصل إلى اختلاط المثل الأعلى بالدافع الجنسي حتى وصل إلى مستوى التعبير عن الروح، ليصبح الفن معرفة حسية[٣٤].

أخذ الفنان مقياس لكل شيء ، من وجهة نظر جمالية ، استخدام الجسم البشري أداة للتعبير الجوهري والتخلص بهذه الوسيلة من كل ما هو غير أنساني وقبيح بجميع أشكاله ومظاهرة ، كما نعني بها أيضاً استخدام عالم الحيوان كوسيلة هامة للتعبير عما هو رباني أو عن المدارك الأكثر نبلاً [٣٥]، كما قام الفنانون والفلاسفة الإغريق بصياغة نموذجاً للجمال المثالي هو ما يعرف بـ القطاع الذهبي الذي صاغه اقليدس في الكتاب السادس وهو (النسبة بين الجزء الأصغر والأكبر يساوي النسبة بين الجزء الأكبر والكل، أو يمكن تقسيم خط بنسبة ٥:٨ أو ٨:١٣ أو ١٣:٢١) أما النحات بولكليت كان قد كتب أيضا مؤلفه عن النسب المثالية للجسم الإنساني سمي بالقانون ووفقا لتنظيمه: يمثل الراس احدى وحدات الجسم والتي يبلغ عددها سبعة وحدات ونصف، كما إن الوجه والكف بالنسبة للجسم كالنسبة ١:١٠، أما القدم فيساوي١:٦ [٣٦].

ويوضح ذلك المعنى الذي تجسده هذه المبادئ عن الجمال المثالي فتمثال براكستيل المصنوع من الرخام (أفروديت ٣٣٠.٣٥٠ ق.م) (شكل١) بالفاتيكان وهو نسخة رومانية عن الأصل المفقود ، وقد تجسدت فيه تعبير الآلهة وصورتها ، ومبادئ سيادة التعاليم ومضمون الجمال، الذي ينحصر في نظام المتناسق، وفي التألف بين الأجزاء والكل، وفي المتناسبات العددية الصحيحة، وفي نسب الجسم بالرغم من القيمة الحسية المباشرة التي تنعكس عند مشاهدة العمل ، ولمس الخصائص السطحية فيه ، وما تتضمنه من رقة وشفافية [٣٧].

شكل(١)

كما يكون التعبير متمثلاً بالحركة في تمثيلات الجسم الإنساني المتعددة كالإيماءة أو الإشارة ، وتتأسس تلك الإيماءات وفق رؤية فكرية تبرز في الحركة الشكلية لها للإيضاح المعنى والمضمون المرتبط بها في إيحاءات مستمر، واقرب تمثيل للتعبير الحركي الذي يتخذ الجسم الإنساني وسيلة لإبرازها ، وذلك يعد هذا التعبير الجسدي هو نقل للفكر والانفعالات [٣٨]، بذلك سيطر النحات الإغريقي تماماً على الجسم البشري وتكويه ومعرفة تمثيل الحركة والرشاقة وهما من مميزات الجسم وهي هادئة ورصينة وفي أوضاع متزنة حتى تكون أقرب إلى الطبيعة ، وتميز بخاصية التعبير عن الانفعالات ، وليس فقط عن طريق وضع الأشخاص ، ولكن عن طريق قسمات الوجه والتي أصبحت ذات رقة حالمة فيها شيء من الانفعال ، فلألم والمفاجأة والخوف وغيرها من الانفعالات أمكن إظهارها بطريقة صحيحة ، كما تميز في تمثيل الملابس فثناياتها اقتربت من الواقعة إذ كانت اكثر شفافية وذات ثنايات كثيرة بدون مبالغة فيها ، ولم تعد تمثل بطريقة هندسية [٣٩]، فقد عولجت الطيات بشيء من المهارة والحذق ، فالطيات الشفافة التي تترك البدن عارٍ تحتها صارت محببة ومثال على ذلك تمثال للآلة أثينا (الشكل٢) ، أضافة إلى أنها سمحت أيضا بظهور طيات الملابس الداخلية ، مما أدى إلى ظهور مشاكل التشريح الواضحة، مما زاد اهتمام النحات بأنسجة اللحم والعضل، الذي أدى إلى إبراز الشهوانية المتعمدة في تماثيل النساء [٤٠].

شكل (٢)

والقوة التعبيرية تتوقف على قابلية الفنان للإيحاء ، وفي استثارة صورة في أذهاننا صوراً أخرى وهنا سنشعر بجمال الصورة ، غير إن مادية الشيء سرعان ما تفتقد طابعها بمجرد استشعار جماله فيعلوا الشيء بذلك على مستوى المحسوس ، ويتعمق في صميم وجودة [٤١]، ومن خلال ذلك يود ان يعبر عن العاطفة وردة الفعل أو يميز أشكاله بصورة ما ، كما يلجا إلى جعل تماثيله المصنوعة من الحجر أو البرونز تماثل في تعابيرها تلك التي يراها على وجوه وأجساد الناس من حوله الواقعيين تحت مثل هذه الضغوط [٤٢].

المبحث الثاني : الالتزام الديني في الفن المسيحي

إن الدين المسيحي يتناول ما هو خاص بفكرة الخلاص، أي تتناول الله وصفاته والأنسان من حيث روحه وصلته بالله والطبيعة من حيث صلتها بالله ، والمسيحية لا تحرم على أصحابها أن يشغلوا بغير هذه الأمور في الحياة ، إنما تعتبر الاشتغال بها مسألة ثانوية ويعد حب استطلاع [٤٣]، من ذلك كان إنسان العصور الوسطى ينفر من المنظر المادي ويشكك في صدقه، وإن قبله فيقبله على انه رمز مصور ييسر فهمه حتى على الأمي ، وإن الغرض منه هو الاستدلال العقلي على وجود الله، حيث يقول اوغسطين "غير جدير بمن يحبون الله لذاته ويمعنوا بالدلالات الظاهرة " ويرى افلاطين أن التأمل ينفذ إلى أعماق الشيء فيقف المرء على حقيقته الرحية التي تدل على وجود الله ، وكان هذا هو الهدف الأسمى للإنسان [٤٤]. ولقد كان الدين لا يسمح من وجهة نظر عقلية العصور الوسطى بوجود فن للفن أو العلم للعلم ، ولكن كان الفن يستخدم كأداة للتعليم وبصرف النظر نهائياً عن قيمته الجمالية ، إذ كانت الصورة هي ما يتثقف بها الجهلاء ، وكان الراي السائد في العصور الوسطى هي إن الفن لا يعود ضرورياً لو كان في استطاعة كل شخص أن يقرأ ، ولم يكن يسمح له أن يكون مجرد متعة للعين [٤٥]، وكانت سيطرة الكنيسة قوية لتصل إلى التشدد في حالات كثيرة إلى رفض الفن باعتباره شكلاً من أشكال التعبير الإنساني ومصدراً من مصادر الاستمتاع الجمالي أو للطبيعة الجمالية للفن ، لدرجة رفض حق الفن في

الوجود على الأقل فيما يخص أدوات الفن التعبيرية والفنون التجسيمية على التحديد [٤٦]، لذلك كانت القوانين مجحفة بحق الفنانين وتعاملهم كأدوات للتوصيل فكرة أو عظة وكان الخوف بل الرعب من خروج الفنان عن الخط المرسوم له [٤٧]، لذلك كانت الكنيسة ترى الفنان يجب أن يعمل وفقاً لما يراه الكهنة ورجال الدين ، وكانت تمعن في أذلاله ، كما إن امتثال الفنان لما تطلبه السلطة الدينية حتى لو كان نزوعاً إلى السذاجة ، مما يدمر العمل الفني ويعوق عملية الإبداع [٤٨]، وبما أن الفن بحث عن التعبير عن الحقيقة فينشأ الفشل في الفن حينما يكون الفنان المعين غير كفؤ لهذا البحث والتعبير ، فيقدم أعمالاً سطحية غير متوازنة منحازة أيضاً تعوق العملية الإبداعية [٤٩].

ويرى هيجل إن الدين أساساً للفن وهو أساس فكرة الحرية ، لأن الجمال يرتبط لدية بالحرية على مستويين أولهما أن الفن تعبير عن الحرية ، لأنه تعبير عن الحياة الداخلية ، وثانيهما إن العناصر الأساسية لوحدة الشكل والمضمون في العمل الفني تنطوي على صراع بين الحرية والضرورة ، وينتقل هيجل إلى فن عصور الوسطى ويقول ليس هناك حرية شخصية في عام متجاهلاً شخصيته تماماً ، وفي كثير من الأحيان لم يكن يضع توقيعه على أعماله ، كما لا هذا العصور [٥٠]، فقد كان الفنان في العصور الوسطى يشتغل في إنجاز الأعمال الفنية بوجه

نعرف إلا القليل أو لا نعرف شيئا على الإطلاق عن الفنانين الأفراد في تلك الفترة [٥١].

ويعد العمل الفني عملاً فنياً دينياً عندما يخضع لقواعد الطقوس ، ويمكن القول بانه مسيحي عندما يستدعي حقائق دينية مسيحية ، ولكن صفته الدينية تستند إلى عوامل خارجية لا جمالية ، لان الصفة الدينية لا تعتمد في وجودها على أسس جمالية بل على عوامل خارجية لا تخضع للتحليل الجمالي [٥٢]، ويقول مارتيان من الصعب جداً أن تكون فناناً وصعب جداً أن نكون مسيحيين ، ولأن كل الصعوبات ليست ببساطة هي مجموع هاتين الصعوبتين ، بل هي نتاج هاتين الصعوبتين ، لأنها مسالة انسجام المطلقين ، قل إن الصعوبة هائلة عندما يمضي الزمن بعيداً عن المسيح ، لأن الفنان يعتمد بشكل كبير على روح عصره ، والصعوبة تكمن في أن يكون الإنسان فناناً فأنه يحتاج إلى مواهب وقدرات خاصة تفوق ما يحتاجه الإنسان العادي ، كما إنه لكي يكون مسيحياً ، أي متخلصاً من براثن الخطيئة ويحتاج إلى مجاهدة النفس ، من ذلك يؤكد مارتيان على الفنان أن يقدم عملاً فنياً مسيحياً يجب عليه أن يكون مسيحياً أي مؤمناً بالتعاليم المسيحية أو ممارساً لها [٥٣].

بداية الفن المسيحي تركز على رسم الطبيعة ورسوم الطير والسمك وغيرها من الحيوانات، أما الصور الشخصية التي كانت تركز على حياة السيد المسيح أو العذراء أو حياة القديسين وقصص الحج

والتضحية والمعجزات فلم يهتم بها الفنان إلا في مرحلة البيزنطية ، وهي تعبر عن الزهد والتقشف والتفكير في العالم الآخر [٥٤]، فقد اصبح تكوين الصورة يخضع لمبدأ التنظيم الزخرفي ولم يعد تعبير عن صفة جمالية ، فقد ظهر أسلوب جديد في الفن يعبر عن الهروب من العالم الواقعي وموت الإنسان المادي واصبح صورة جامدة باردة ، وكان كل شيء يجسد كلمات القديس بولس " إنني أحيا ولكن لست أنا الذي أحيا ، وإنما المسيح هو الذي يحيى " من ذلك أصبح الفن عاجز عن تصوير الأشكال الطبيعية تصويراً حقيقياً ، ونفي صفة الواقعية البشرية عنها وإضفاء اللاعقلانية عليها [٥٥].

ويمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست أهم أسس الحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح هذه الحضارة ، وهذا الفن لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ، ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية [٥٦]، وقد تنبهت الكنيسة إلى أن هذه المعتقدات يجسدها الفن ولما له من أثر في النفوس مصوراً أو منحوتاً ، فأمسكت زمام الفن بيدها حتى لا يكون إلا ما تحب وتهوى ، وفرضت على رجال الفن رقابة قاسية مخافة أن يصور عنهم ما يخلخل العقيدة وينحرف بالناس عن جادة الدين [٥٧]. فقد كانت تصدر في الكنيسة القرارات وتكتب اللوائح التي توجهه وتحاربه بشتى الطرق ، وهذا ما يؤكد عليه القديس بنوا في القرن السادس في مقولة التي تنص على " ينبغي أن لا يملك الراهب شيئا أبداً ، لا كتاباً ولا ألواحاً ولا ريشة ، ينبغي أن ينتظر من رئيسه كل شيء ، ليمارس الصناع فنهم ، واذا ما اعتز احدهم بمهارته الفنية لأنها تبدوا نافعة ، فانه يحرم من هذا الفن ولا يسمح له أن يعود لمزاولته إلا بعد إذلال نفسه وبأذن جديد من الرئيس [٥٨].

والفن البيزنطي هو فن ديني في المقام الأول حينما نفكر فيه ، أنه أنقى شكل من أشكال الفن الديني التي مرت به المسيحية ، وهو فن مقدس [٥٩]، فقد تجاهل الإنسان ، ووظيفته هي إنشاء نظرية للأشكال مهمتها إبعاد الإنسان عن إنسانيته لتوصله إلى عالم مقدس ، لذا أخذت التماثيل العارية تغطى ، والحركة تتجمد ، والعيون تتسع ، والشخصيات تزدان باطار من الذهب ويغير شكلها ويبعدها عن الحقيقة ويدمجها في عالم آخر مخيف وغامض ، هكذا اخضع الأسلوب البيزنطي الأشكال لنوع من (كتابة ذات زوايا) و (لتجريد ضروري) إذ اصبح أسلوب تجميد الأيدي ، إذ نجد الرغبة في إعطاء نوع من التماثل الرمزي ، فالمسيح في حجر العذراء ليس طفلاً ولكنه تمثيل مصغر لمجد المسيح الرجل وعظمته ووقاره [٦٠]، كما كانت صور الأشخاص كما في (الشكل٣) قد أحيطت بخطوط قاسية ولها نتوء مسطح ، التي تعبر عن فن ذو واقعية محدودة لم يكن فيه منظور ولا حجم ولا جو ولا حياة ، قد مكن العين من قراءة أخبار الكتب المقدسة وحقائق اللاهوت ، فقد مثلت الصور البيزنطية تمثيلاً صادقاً لأصول الإنجيل ، وأخذت عنها

ثباتها الذي لا يتحول فكانت الأيقونة نظام مستقر كما كانت الكتب المقدسة ، فلم يكن الرسام أن ينتقي الأشخاص والهيئات [٦١]، ومن العناصر الفنية التي تميز بها منها المبالغة في الاستطالة الملحوظة للشخصيات المصورة لأحداث مأخوذة من الإنجيل مع إضافة الألقاب والأسماء لتلك الشخصيات مكتوبة بحروف يونانية ، أما الخلفيات ذهبية والألوان قاتمة وان كان بها لمعة خاصة [٦٢]، وكان الفن البيزنطي لا يقوى على التعبير العاطفي إذ تقيد في وسائله التقنية بسبب جهله للبعد الثالث وعجزه عن رسم الفراغ وإبراز الحجوم ، وإلى إغفال المظاهر الجوهرية للحياة المادية والمعنوية ، فالصورة لا تخلق فكرة عندما تكتفي بتوضيح نص ديني ، فكان عيب هذا الفن انه لم يضف شيئا إلى النصوص والكتب المقدسة [٦٣].

شكل (٣)

من المعروف في التاريخ البيزنطي باسم العصر الأيقوني أو عصر محطمي الصور، فقد شهد فترة من الانتعاش والازدهار وفترات أخرى من الركود والاضمحلال، وفي خلال القرن كان تأثير الدين على المجتمع يزداد باطراد وملأت الخرافات والاعتقاد في الأساطير عقول الشعب، حتى أصبح الكثيرون يفضلون حياة الكسل والتراخي معتمدين على شفاعة الأتقياء والقديسين، ومن هنا انتشرت عبادة الصور والاعتقاد فيما تأتي به من معجزات وانتشرت الأيقونات، وهي الصور الصغيرة للقديسين ، مرسومة على الواح من الخشب ، واصبح الكل يحرصون اقتنائها [٦٤]، وبسبب ذلك قام الأسقف جريجوي بنزع وتدمير كل الصور المقدسة داخل نظام أسقفيته ، وكانت تصرفاته مبنية على الاعتقاد بأن هناك فارقاً بين تقديس الصورة ذاتها وبين النظر إليها على إنها رمز ، وكان جريجوي يخشى أن يبدأ الإنسان العادي في تقديس الرموز بدلاً من الموضوع المرموز إليه [٦٥].

وبعد الأحداث العصيبة عادة الأيقونات وقد اعلنوا رجال الدين أنهم لا يعترضون على هذه الصور ، على أن يكون المقصود ليس الصورة في حد ذاتها ، وإنما الروح التي تستقر فيها ، وبعبارة أدق فأن القوة الكائنة في الروح وليست الصورة نفسها [٦٦]، وإن الألوان والأشكال تشبه الكلمات في الإنجيل ،

وبالتالي فأنها قادرة على نقل أو حمل ما هو الهي ومقدس ، وبذلك تم السماح برسم الأيقونات وفق قوانين وشروط فنية تلتزم الرمز والإشارة وتبتعد عن أساليب السابقة [٦٧].

لم يكن النحت في بادئ الأمر في مجال زخرفة الكنائس الأولى ، ويرجع سبب اضمحلال فن النحت في أوربا الغربية بالقرون الوسطى إلى عاملين ، الأول هو استقرار الشعوب الشمالية فيها والتي كانت خاضعة لحضارة روما ، وكانت هذه الشعوب تجهل كل الجهل فنون المعمارية وفن النحت ، فأن كانت تبغض تمثيل الآلهة في أشكال منحوتة ، والعامل الثاني هو ما كان يشعر به أتباع الدين المسيحي من مقاومة أزاء فن بقى مدة طويلة وقصوراً على خدمة الأديان الوثنية ونجحوا نجاحاً تاماً ، كما في (الشكل ٤) [٦٨].

شكل(٤)

فقد ظل النحاتون يسترشدون بالأساقفة ورجال الدين في اقتباس موضوعاتهم الفنية من الكتب المقدسة ومن قصص القديسين وعلى النحات إنجازها في عمل نحتي ، وعندما صرح له بزخرفة الكنائس ، للتعبير بواسطة الحجر فقد تولى غيرة التعبير بدلاً عنه ، وإذاعتهم التعاليم الدينية ، وهم رجال الدين المكلفون بوضع برامجهم التصويرية يقتبسون عناصرهم من الكنوز الموجودة في الكنائس التي كانت تابعة لهم كالمخطوطات والأقمشة وقطع العاج [٦٩].

كان فهم الإنسان والفنان في العصر الرومانسكي للكون الذي يحيط به مستقى مما جاء في النصوص المقدسة ، ولم يعن الإنسان والفنان نفسه في الغوص في أعماق الكون ، وحتى الفلاسفة اخذوا يربطون بين النصوص المقدسة وبين ما يجيزه العقل مما ورد فيها ، وقد كان الفن أسيراً للنصوص المقدسة فلم يعرض للطبيعة إلا بالقدر الذي يصل إنسان بقدرة ربه ، ومن هنا جاء الفن مشبعاً بالرموز والتحوير اللذين أضفيا على المظهر الخارجي للأشياء أن ثمة وراءه قوة غيبية [٧٠].

ولما عاد النحت إلى الظهور كان في البدء على صورة حفر ناتئ ينقل بلغة النقش البارز أشكالاً صغيرة مضطربة ذات بساطة متكلفة فكان الانفعال التصويري منغلقاً على سمو التشكيل وحقيقته ، وكان

لزاماً على تلك الشخوص المشوهة حتى تصير تماثيل لها أجساماً حية ولها حجمها ووزنها وتوازنها، يجب أن يجتاز هذه الفترة الصلبة [٧١]، لأن الفن الرومانسكي لم يتح للنحت، الذي كان لا يعدوا غير زخرفة للعمارة فحسب ، إذ اعتمد على تطبيق القوانين الهندسية والعقلانية التي كانت مقصورة على الزخرفة ، فقد نجد الخط فيها لا حدود له سواء النحت أو التصوير انهما يذوبان ويندمجان في الصيغ الزخرفية التي يشع فيها الخط ، وهذا الأسلوب استخدمه الفن البيزنطي في التصوير وأعمال الفسيفساء [٧٢].

وإن تطور فن العمارة أثر على تقدم أيدي النحاتين في المهارة ، وذلك تطلب جعل أحجام التماثيل مطابقة للأحجام الكبيرة لتتصل بفن العمارة ، بذلك لم يراع الفنان النسب الصحيحة والقوانين الطبيعية وأصول التشريح ، فأن همهم هو جعل جسم الإنسان ملائماً للتصميمات الزخرفية المعمارية ، مشوهين نسب هذا الجسم إذا دعي الحال إلى ذلك ، وهكذا نحتوا أشكالاً جامدة وأجساماً خيالية وحيوانات عجيبة في مناظر يرسمونها تختلف اختلافاً تاماً عن النسب الصحيحة [٧٣]. لذلك يمكن القول إن الفن الرومانسكي يخضع لمبدأين ، أولهما المشاهد المنحوتة تدين في تكوينها لشكل الاطار الذي ينظمها ومثال على ذلك بمائدة العشاء أو مشهد عرس فإذا كان الإطار الذي ينظمها مستطيلاً جاء ترتيب رؤوس الشخوص يتفق مع المستطيل ، واذا كان مستديراً كما هي الحال في حشوة العقد تدرجت الرؤوس هرمياً ، وثانيهما تكون فيه الشخوص على شكل هندسي ذي طابع زخرفي يحدد قوامها ولذا اعتاد فنانوا هذا الأسلوب أن يصمموا منحوتاتهم وفق أشكال تجريدية مبسطة [٧٤]. حتى وإن وجدت المبالغة والتشويه تأخذ موقعاً مهماً في التعبير الشكلي فالاستطالة في الحجوم أو الأشياء أو تقليصها ، فهي تعبيرية تهدف الإيصال ، وتصل الرسالة إلى أبلغ تعبير ، مثلاً في أتساع العين وضمور الأطراف فالتناسب مشوه بقصد إيجاد شكل كان في خدمة الغرض التعبيري [٧٥].

ويصور نحت بارز على واجهة كنسية (فيزلي) في (الشكل٥) تظهر المسيح كشخصية رئيسة تتوسط العمل ، وقد نحت جسمه بحجم أكبر من حجم الحواريين والذين يلتفون من حوله ، أما القديسون فنراهم قد نحتوا في مستوى أدنى من مستوى المجموعة الأساسية ، على أنهم يمثلون دوراً أقل أهمية من دور المسيح أو الحواريين في مضمون العقيدة المسيحية ، ولما كانت الصياغة الفنية تقوم على مبدأ الرمز فذلك يوضح سمة الاستطالة في نسب الأجسام والمبالغة في اتجاهات حركاتها العنيفة والمتوترة ، واستخدام الخطوط المعقدة فيها ، نرى الشخصيات وقد أصابتها نحوله وظهرت أكثر انفعالية وعصبية ، فكانت كل هذه السمات الأسلوبية بالطبع توائم مع متطلب الديني ، حيث الاعتقاد في فناء الجسد وبقاء الروح [٧٦]، ونلاحظ الشكل البيضوي الذي يحيط المسيح فهو من التقاليد التي على الفنان الالتزام بها وهي

الهالة التي كانت توضع حول رأس الأشخاص ، وهي ترمز إلى القدسية إذ لم يظهر قديس بدونها ، والهالة التي تحتوي على صليب في داخلها تخصص للسيد المسيح وحدة والأقدام عارية ، ذلك من مميزات الرب والمسيح والعذراء والملائكة (٧٧).

شكل(٥)

ونجد التعبير عن الجلال قد تجسده عمليات المبالغة كأن يلجأ الفنان إلى تضخيم أجزاء معينة في موضوعات العمل الفني ، ولتكن صور الأشخاص في هذا الفن حينما صور المسيح بحجم يتضاعف عدة مرات عن حجم الحواريين ، وذلك بقصد إبراز صفة العظمة والجلال ، فالرائع والجليل رغم كونه معياراً جمالياً فأنه على عكس الجميل ، ينفر عن البساطة ويبتعد عن سمة التدرج ، وهنا تبزغ فكرة تجاوز الجمال البحت (٧٨).

إن السكون والجمود غير الإنسانيين للشخصيات ، ولم تكن بأي حال نتيجة لعدم قدرة الفنانين على الرسم بل أراد هؤلاء الفنانون من خدم الطبقة الحاكمة ، وأن يصوروا نظاماً خالداً للعالم ، وان يرسموا أناساً ينغمسون في علاقات قابلة للتعبير كانت صفات القوة أهم من الناس الذين يتصفون بها ، ولم تكن وظيفة الفنان أن يمجد الطبيعة ، بل أن يمجد الطبيعة العليا ، فلم يكن الأمر الجوهري هو النسب الطبيعية بل السلم الاجتماعي (٧٩).

وكما مر بنا في بداية المبحث إن الفن البيزنطي كان فناً غير واقعي أو أنه يتعمد الابتعاد عن الواقع ، فالوحدة والانفراد المتغطرس الذي نشاهده لدى الأباطرة البيزنطيين رجالاً أو نساء ، ولدى الملائكة والقديسين بكل ما يحيط بهم من أدوات ذهبية جامدة ، والملوك المقدسين ذوي المهابة والضخامة ويحيط بهم أتباع في أحجام الأقزام ، وهذه الصور جميعاً كانت تعبيراً صادقاً في الفن الرومانسكي (٨٠).

المبحث الثالث : خصائص الفن القوطي

الفن القوطي ظهر في فرنسا قبل نهاية القرن الثاني عشر في مدينة باريس أسلوب جديد في العمارة سمى (القوطي) فيما بعد ، ثم انتقل إلى باقي أوربا بما فيها إيطاليا التي جاءت مختلفة بسبب تأثرها بالكلاسيكية ، وإذا قارناه بالفن الرومانسكي نجد الفن القوطي اتجه إلى الطبيعة والواقع الدنيوي اكثر مما سبقه ، وقد أطلق مؤرخ عصر النهضة فازاري هذا الاسم (قوطي) كوصف لهذه المرحلة ، ويؤكد الكثير من الباحثين إن هذه التسمية ليس لها علاقة بالقوطيين وهو الشعب الجرماني الذي أجتاح الإمبراطورية الرومانية [٨١].

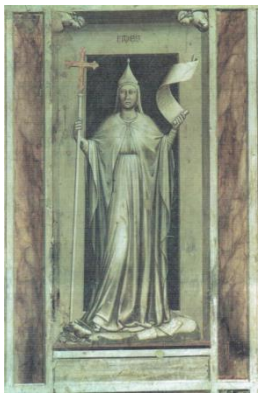
فقد ظهر تطور كبير في فلسفة الدين المسيحي ، إذ قام الرهبان والمثقفون بمتابعة النهضة العلمية التي ظهرت في أوربا والتي كان هدفها نشر العلم والمعرفة ، ونتيجة لهذا التطور أزداد الاهتمام بدعم العقيدة عن طريق الإقناع بدلاً من فرض الدين عن طريق الإكراه أو الخوف ، ولقد انعكست هذه النزعة الدينية الجديدة على فن المعمار الديني ، الذي صار أهم ميدان من ميادين الفن القوطي، فظهر تغير في التصميم العام [٨٢]، الذي كان هدفه هو استنباط منهج لفهم ما يستقصى فهمه والتأمل فيما لا يمكن التأمل فيه، إن هذا الفن نشأ بصفة عامة لعبور الهوة السحيقة بين الجسد والروح ، وبين الكتلة والفراغ، وبين ما هو طبيعي وما هو خارق للطبيعة ، وما هو وحي وإلهام وما هو تطلع وطموح ، وبين ماله نهاية وليست له نهاية [٨٣]، ورغم كل ذلك سعى الأساقفة والقساوسة في نشر الإنجيل والذي تضمن الطابع الدولي للكنيسة اتجاهاً نحو نمطية الفن الكنيسي ، وخاصة إنها متجهة إلى إرساء قواعد محددة جداً من فترة إلى أخرى لكي تحدد الأسلوب الذي ينبغي أن تعالج به الموضوعات الدينية ، وعلى ذلك فقد وجد خلال المرحلة القوطية فن الكنيسة المقدس ميالاً نحو الرمزية والطابع الذهني [٨٤].

وقام القديس فرنسيس الاسيزي والقديس توما الاكويني بإدخال الطبيعيات والدنيويات إلى المسيحية في الفن ، فمنذ القرن الثالث عشر احتشدت حواف صفحات المخطوطات الإنكليزية والفرنسية بعالم من رسوم البشر والحيوان ذات روح فكاهية ساخرة توحي بقصص الحيوان الرامزة التي شاعت في العصور الوسطى ، وكانت هذه الظاهرة على هذا الاتجاه هي الحيوية وحرية الخيال النابعة هي الأخرى من الملامح النفسية لشعوب المنطقة [٨٥]، إذ أخذت الخطوط المرسومة تذوب مرة أخرى كما أخذت الاقمشة والحركة تلين ، وفي نفس الوقت أخذت النماذج والشخصيات التي أنتزع منها الفن البيزنطي حالتها المدنية التي تتصف بالفردية ، فقد كان الاكتشاف المسيحي الكبير في مجال التمثيل الفني هو إمكان تصوير أي امرأة في دور العذراء ويمكن أن يكون أشد تحركاً للعواطف ، أما المسيح فقد أخذت صفته كآلة تقل تدريجياً ، وأخذت صفته كإنسان تزداد شيئاً فشيئاً [٨٦]، وبدأت الكنيسة تستسلم لما طرح في الفن من

مفاهيم أحس الفنانون ضرورة دراسة جسد الإنسان العاري ، ومن ثم بدأ الأشخاص يأخذون مكان الثيران المجنحة أو الزبانية متعددي الرؤوس في المشاهد الفنية ، وهو ما يعد انتصاراً فنياً للنزعة الإنسانية ، وكما ذهبت إلى تصوير الأجساد يوم البعث والنشور عارية ، وتصويرها اكثر ما يكون كمالاً وجمالاً ، وذلك بعدما بدوءا يبحثون عن النماذج التي يسترشدون بها فوجدوا في التوابيت الكلاسيكية ضالتهم [٨٧]، فقد وجدت القوطية في بدايتها ثروة هائلة من الأشكال الجديدة ووسائل التعبير النابعة من المضمون الاجتماعي الجديد ، اذا حل المسيح الذي يتحمل الآلام والعذاب ، المسيح القريب من أبناء الشعب العادي في فقرهم وقبحهم ، محل رئيس الملائكة الذي يشبه الحاكم الإقطاعي ، وحلت مريم العذراء حامية المقهورين المضطهدين ، محل ملكة السماء الجالسة على عرشها في جلال [٨٨].

والظاهرة المميزة لهذا الأسلوب هي الالتزام بشيء من التكلف الذي يخضع للأشكال سواء أكانت أشكال آدمية أو نباتية ، للإيقاع أسلوب خطي رشيق أنيق ذي خطوط ملتوية تحمل الرقة من القيم الجمالية ، بل إن الموضوعات الدينية التي تشيع فيها النظرة الصوفية نراها قد غشتها مسحة غنائية دنيوية المذاق ، إذ نجد في لوحاتها أخذت الأدوات والثياب والعادات فيها ملامح العصر الذي صورت منه [٨٩]، ليصبح هذا الفن الجديد واقعياً في جانب منه وصوفياً في الجانب الآخر ، بذلك أنتج أشكالاً جديدة وأساليب جديدة للتعبير ، ولكن الفن القوطي كان يعنى قبل كل شيء في أضفاء الطابع الإنساني على موضوعاته المقدسة [٩٠].

وكان للفنان جيوتو دوراً مهماً مع بعض الفنانين الآخرين ، فقد قام بثورة كبيرة في تاريخ فن التصوير، إذ يعد أسلوبه الحد الفاصل بين التقاليد البيزنطية القديمة وتقاليد فن عصر النهضة الحديث ، وذلك لأنه أنهى فترة في فن التصوير كانت تسيطر عليها فكرة تصوير المقدسات فقط ، وبدأ فترة جديدة تهتم بالإنسانيات ، فقد قام باستبدال الخلفيات الذهبية بمناظر طبيعية، وقام بتصوير الأشخاص في وقفات طبيعية بعيدة عن التكلف والقيود كما في (الشكل٦)، وحاول رسم الملابس بصفتها البنائية للخامة ، وعبر عن العمق في الصورة [٩١].



شكل (٦)

وقد كانت بعض موضوعات التصوير المسيحي تتطلب تصوير شخوص عارية ، الأمر الذي اقتضى الفنانين القوط أن ينهجوا نهجاً جديداً في تصويرها ، فقد تغيرت فكرة الجسد في أذهان الناس بعدما حرمت الديانة المسيحية لها فلم يعد كما كان قبل في العصر الكلاسيكي تجسيداً للجمال الإلهي بل غدا شيئاً مزرياً يحمل العار والهوان ، إذ نرى كيف محى الفقه المسيحي صورة الجمال الجسدي من خيال المتدينين ، وبذلك فقد جاءت الأعمال الفنية لم يبلغ فيها التصوير ما يثير الرغبة ، ولم يبرز تلك العناصر الفاتنة التي تثير الشهوات [٩٢].

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

من خلال ما طُرح في الإطار النظري من معلومات مختلفة وتحليل ومقارنة تلك المعلومات ، التي ظهرت في تلك الحقب على وفق الأزمنة المتتالية ، وقد تم تأشير مجموعة من المؤشرات التي ستستخدم كمحكات لتحليل نماذج العينة الداخلة ضمن البحث ومن ذلك:

١. إن العمل الفني يسجل استجابة الفنان لحادث أو موضوع معين ، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل أراء الفنان وأفكاره فضلاً عن أحاسيسه ، وعند الفنان ضئيل الشأن تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية وفي مقابل ذلك فكلما ازداد الفنان عبقرية كشفت بعبقريته زادت أمكانية التعبير عن الطاقة والفردية .
٢. التعبير هو الأفعال الوجدانية لا يمكن أن تعرف في العمل الفني ، إلا من خلال القدرة على التنفيذ العالي والدقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع ، فالقدرة التعبيرية لا تحيا إلا في الخطوط والحوادث التي يعرضها العمل الفني .
٣. التعبير إظهار الأفكار وعواطف الفنان في العمل الفني عن طريق الحركات أو قسمات الوجه أو المكان الذي تشغله الشخوص أو الأشياء في الفراغات حولها والقياسات كلها تلعب دوراً .

٤. استخدم النحات الإغريقي الجسم البشري أداة للتعبير والتخلص بهذه الوسيلة من كل ما هو غير أنساني وقبيح ، ومعرفة تمثيل الحركة والرشاقة وهي هادئة ورصينة وفي أوضاع متزنة تكاد تكون أقرب إلى الطبيعة ، وتميز بخاصية التعبير عن الانفعالات ، وليس فقط عن طريق وضع الأشخاص ، ولكن عن طريق قسمات الوجه ، وتميز في تمثيل الملابس فثناياتها اقتربت من الواقعة إذ كانت اكثر شفافية وذات ثنايات كثيرة بدون مبالغة .

٥. كان الفن في العصور الوسطى ينفر من المنظر المادي ويشكك في صدقه ، يقبله على انه رمز مصور ييسر فهمه حتى على الأمي، وإن الغرض هو الاستدلال العقلي على وجود الله.

٦. الفن يستخدم كأداة للتعليم وبصرف النظر نهائياً عن قيمته الجمالية ، إذ كانت الصورة هي ما يتثقف بها الجهلاء ، ولم يكن يسمح له أن يكون مجرد متعة للعين

٧. رفضت الكنيسة حالات كثيرة إلى في الفن باعتباره شكلاً من أشكال التعبير الإنساني ومصدراً من مصادر الاستمتاع الجمالي أو للطبيعة الجمالية للفن .

٨. يرى هيجل فن عصور الوسطى ليس هناك حرية شخصية في هذا العصور ، فقد كان الفنان يشتغل في إنجاز الأعمال الفنية بوجه عام متجاهلاً شخصيته تماماً .

٩. وكان الفن البيزنطي لا يقوى على التعبير العاطفي إذ تقيد في وسائله التقنية بسبب جهله للبعد الثالث وعجزه عن رسم الفراغ وإبراز الحجوم ، فالصورة لا تخلق فكرة عندما تكتفي بتوضيح نص ديني .

١٠. الفن المسيحي في العصور التي سبقت العصر القوطي يعد فن مقدس والالتزام بوظيفته وهي إنشاء نظرية للأشكال مهمتها إبعاد الإنسان عن إنسانيته لتوصله إلى عالم مقدس ، لذا أخذت التماثيل العارية تغطى ، والحركة تتجمد ، والعيون تتسع ، وإعطاء تبعدها عن الحقيقة ويدمجها في عالم آخر ، لم يكن فيه منظور ولا حجم ولا جو ولا حياة في تلك العصور .

١١. رجال الدين في المرحلة الرومانسكية هم المكلفون بوضع برامجهم التصويرية ويقتبسون عناصرهم من الكنوز الموجودة في الكنائس التي كانت تابعة لهم كالمخطوطات والأقمشة وقطع العاج.

١٢. لم يراع الفنان الرومانسكي النسب الصحيحة والقوانين الطبيعية وأصول التشريح ، فأن همهم هو جعل جسم الإنسان ملائماً للتصميمات الزخرفية المعمارية ، مشوهين نسب هذا الجسم.

١٣. التزم الفنان البيزنطي والرومانسكي في تصمم منحوتاته وفق أشكال تجريدية مبسطة ، حتى وإن وجدت المبالغة والتشويه تأخذ موقعاً مهماً في التعبير الشكلي فالاستطالة في الحجوم أو في تقليصها

، أو نحت المسيح أكبر من الحواريين الذين يمثلون دوراً أقل من المسيح ، فهي تعبيرية تهدف إلى إيصال الرسالة الدينية .

١٤. كان هدف الفن القوطي هو استنباط منهج لفهم ما يستقصى فهمه والتأمل فيما لا يمكن التأمل فيه ، إن هذا الفن نشأ بصفة عامة لعبور الهوة السحيقة بين الجسد والروح ، وبين الكتلة والفراغ ، وبين ما هو طبيعي وما هو خارق للطبيعة ، وما هو وحي وإلهام وما هو تطلع وطموح ، وبين ماله نهاية وليست له نهاية .

١٥. كان الاكتشاف الكبير في الفن القوطي في مجال التمثيل الفني هو إمكان تصوير أي امرأة في دور العذراء ويمكن أن يكون أشد تحركاً للعواطف ، أما المسيح فقد أخذت صفته كآلة تقل تدريجياً ، وأخذت صفته كإنسان تزداد شيئاً فشيئاً .

١٦. الظاهرة المميزة لهذا الأسلوب هي الالتزام بشيء من التكلف الذي يخضع للأشكال سواء أكانت أشكال آدمية أو نباتية ، للإيقاع أسلوب خطي رشيق أنيق ذي خطوط ملتوية تحمل الرقة من القيم الجمالية ، والموضوعات الدينية التي تشيع فيها النظرة الصوفية نراها قد غشتها مسحة غنائية دنيوية ، فقد أخذت أشكالها من ملامح العصر الذي صورت منه ، ليصبح هذا الفن واقعياً في جانب منه وصوفياً في الجانب الآخر ، بذلك أنتج أشكالاً جديدة وأساليب جديدة للتعبير ، إذ قام بإضفاء الطابع الإنساني على موضوعاته المقدسة .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

ـ مجتمع البحث :

نظراً لسعة مجتمع البحث الأصلي وتعذر إمكانية حصره من ناحية العدد أو عدم توفر التوثيق المطلوب للأعمال النحتية ، وطول الفترة الزمنية بين (١٢٠٠ـ ١٣٥٠) ، وغزارة الإنتاج لأعمال الفنية في المرحلة القوطية ، فقد أطلع الباحث على المصورات العديدة للأعمال النحتية من المصادر العربية ، وكذلك على شبكة المعلومات (الانترنيت) ، وقد حصر الباحث مجتمع بحثه والذي بلغ (٤٠)* عملاً نحتياً مجسماً وبارزاً ، والإفادة منها بما يتلاءم مع تحقيق إشكالية التعبير والالتزام الديني ، وهو هدف البحث الحالي .

* ينظر ملحق (١)

ـ عينة البحث :

قام الباحث باختيار عينة البحث والبالغ عددها (٣)** عملاً نحتياً ، اختيرت قصدياً ، وفق المسوغات الآتية :

١. أنها تعطي صورة واضحة للباحث للإحاطة بموضوعة إشكالية النحت بين التعبير والالتزام الديني، وفي تبيان آليات اشتغالها من الناحية الفكرية والبنائية .
٢. تمتع العينة المختارة بالمقومات المطلوبة وبما ييسر للباحث استقراء التعبير والالتزام الديني للنحات في العمل النحتي .
٣. تمتع العمل النحتي المختار كعينة بشهرة تاريخية وجمالية في تاريخ الفن ، ومساهمتها الفاعلة في تأسيس مفاهيم جديدة لفن النحت .
٤. عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء*** في الفنون التشكيلية والأخذ بآرائهم حول اختيار نماذج عينة البحث ، للتأكد من مدى ملائمتها لتحقيق هدف البحث .
٥. تنوع النماذج المختارة من ناحية الموضوع أو التقنيات والأساليب المستعملة ، وبما يتيح المجال لمعرفة الإشكالية في إنجازها .

ـ أداة البحث :

من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن إشكالية التعبير والالتزام الديني ، اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محاكاة لتحليل نماذج عينة البحث .

ـ منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل نماذج عينة البحث، كونه المنهج المتبع في دراسة الأعمال الفنية والذي يضمن تحقيق هدف البحث .

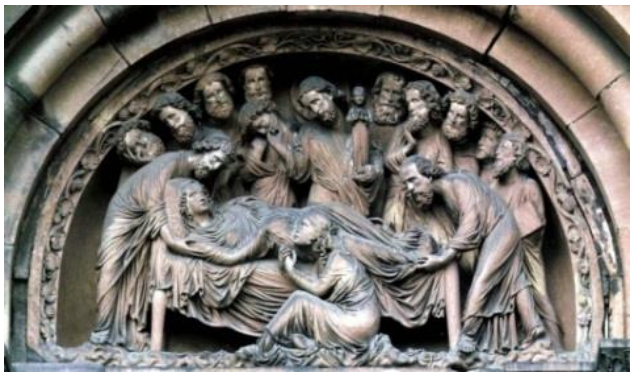
** ينظر ملحق (٢)

*** أ . د محمود عجمي الكلابي فنون تشكيلية / نحت كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

أ . م. د . أياد محمود حيدر فنون تشكيلية / رسم كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

أ . م . د . تراث أمين عباس فنون تشكيلية / خزف كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

تحليل العينات : أنموذج رقم (١)



أسم العمل : موت العذراء

أسم الفنان : ـــــــ

تاريخ الإنتاج : ١٢٢٠

القياسات : ـــــــ

الخامة أو المادة : حجر

العائدية : كاتدرائية ستراسبورغ فرنسا

الوصف العام :

عمل نحتي بارز نافر مصنوع من مادة الحجر ، على شكل نصف دائرة موضوعة فوق باب من أبواب كاتدرائية ستراسبورغ ، ويحاط بها اطار من الزخرفة ، ويمثل العمل مشهد موت العذراء وهي مضطجعة على سرير يتوسط المشهد ، ويقف المسيح في وسط المشهد أيضاً ، والفتاة الجالسة تجسد ماريا المجدلية بمستوى السرير ، ويحيط هذا المشهد الحواريين حول المسيح والعذراء ، يقف اثنان منهم منحيين على جانبي السرير ، كما إن المسيح يحمل بيده اليسرى تمثال يمثل العذراء .

التحليل :

أن العمل النحتي يجسد مشهد موت العذراء إذ نجدها راقدة على فراش الموت ويحيط بها المسيح والحواريين ، فهذا المشهد من المشاهد التي لم تنفذ في الفن المسيحي إذ تعد موضوعا جديدا في الفن المسيحي ، ونلاحظ أن تمثيل الأشخاص من ناحية النسب فهي صحيحة إذ نجد حجم المسيح مع الحواريين والمجدلية متساوي يمثلون النسبة الصحيحة للإنسان دون إعطاء حجماً اكبر للمسيح لمكانته دونا عن الحواريين إذ جسد النحات نسب الجسم البشري ، كما نجد التشريح واضح على الشخوص الموجودة في المشهد ، فقد ظهرت التفصيلات الدقيقة للعظام والعضلات التي نجدها في مواضعها ووظفت توظيفا صحيحا دون خطا أو عيب مجسداً أجزاء الإنسان الطبيعية ، من ذلك نجد إن النحات قام بالتعبير عن السمات الإنسانية تعبيراً صادقا محاكيا الواقع المادي ، ليعيد للتماثيل عافيتها وحيويتها وتجسيد المزحة الجمالية ، كما نجد النحات اهتم بالتعبير عن المشاعر والأحاسيس التي ظهرت على وجوه وحركات الشخوص في المشهد ، فقد برع النحات في إظهار الجانب الأنثوي للعذراء وتجسيده ملامح امرأة تفارق الحياة ، كذلك ماريا المجدلية التي ظهرت ملامحها لفتاة شابة وبحركة تعبر عن الحزن والترجي عن عدم الفراق ، أما تعابير وجوه الحواريين نجدها يملؤها الحزن والحسرة للفراق ، وكذلك المسيح

الذي يرفع يده يوحي إلى مكانة العذراء في الآخرة وان مكانتها الجنة ، كما نلاحظ أن هناك دقة عالية في تنفيذ الملابس التي بدت لنا شفافة وذات خطوط مرنة وكثيرة الطيات تدع أجزاء الجسم البشري تظهر من خلالها ، ومن ذلك نجد أن النحات التزم لتعاليم الكنيسة وبما تقتضيه ديانته في تجسيد الموضوعة الدينية في المشهد النحتي بكل ما تحمله القصة من أحداث لتكون المضمون للعمل النحتي ، وفي نفس الوقت عبر عن المشاعر والأحاسيس التي يمتلكها بأبلغ تعبير ، وجعل حركات ومواضع الأشخاص رصينة وطبيعية من دون مبالغة ، فقد سعى النحات إلى إبراز الجسم البشري في افضل صورة ومن خلال ذلك أهتم بالناحية الجمالية للمشهد ويغوص في المادية ومحاكاة الطبيعة المثالية للجسم البشري ، وهو منافي للمفاهيم الديانة المسيحية التي تنبذ المادية وتمجد الروح .

أنموذج رقم (٢)

أسم العمل : مادونا والطفل

أسم الفنان : نينو بيسانو

تاريخ الإنتاج : ١٣٣٠. ١٣٣٦

القياسات : ــــــــــ

الخامة أو المادة : مرمر

العائدية : متحف الفنون الجميلة بودابست

الوصف العام :

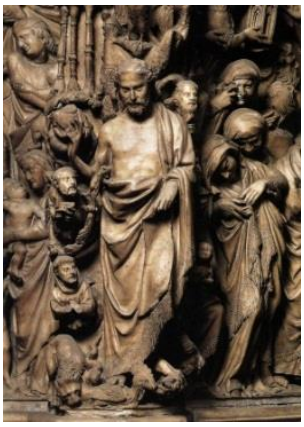
عمل نحتي مجسم مصنوع من مادة المرمر ، ويمثل العذراء واقفة مرتدية ملابس طويلة تغطي جميع أجزاء الجسم وتضع على رأسها شال ما عدا مقدمة الرأس فتظهر بعض الخصل من شعرها ، رافعة يدها اليمنى إلى منطقة الصدر ماسكة ملابسها ، وفي يدها اليسرى تحمل طفلها المسيح ، وهو يضم كلتا يديه إلى صدره ، ويظهر ذو شعر متجعد ، والملابس المرتدية كثيرة الطيات ، ويستند العمل النحتي على قاعدة مصنوعة من نفس المادة وهي متصلة به .

التحليل :

إن هذا العمل النحتي يجسد موضوعة دينية وهيئة معروفة وشهيرة عند اتباع الدين المسيحي ، ألا وهي العذراء واقفة وتحمل طفلها ، ولكن قام النحات بالتعبير عن هذه الهيئة بحركة مرنة وطبيعية محاكيه للواقع بعيدة عن الرمزية العالية والتكلف أو الجمود ، إذ نجد الطفل يحمل صفات وشكل الطفل من الناحية العضوية ، والذي عبر عنها من خلال صغر حجم الرأس بالنسبة للجسم والامتلاء في منطقة

الخدين ومرونة الخطوط الغير حادة التي تعبر عن حداثة المولد ، وهذا لم نجده في السابق إذ يظهر على هيئة رجل يجلس في كنف أمه يرفع يده ليعطي الوعظ والوعيد ، وفي بعض الأحيان يحمل كتاب الإنجيل ، وهو موجه أنظاره إلى الناس وهذا لم نجده في العمل النحتي ، إذ نلاحظ أنظار الطفل متجهة إلى أمه ، من ذلك قام النحات بالتعبير عن الحالة العاطفية والاتصال الشعوري للعاطفة بين الأم والطفل والعلاقة التي تربطهما ، وهذا ترفضه تعاليم الكنيسة ، إضافة إلى إن النحات كان دقيقاً في تنفيذه للعلاقة بين أجزاء الجسم بنسب صحيحة ودقيقة والمهارة العالية في التشريح مما يدل على رغبته في الدراية عن تشريح الجسم الإنساني ، وكما إن تعابير الوجه تدلل على إمكانيته وعبقريته في نقل العواطف والأحاسيس ، ولكن نرى إنه أضاف عناصر جديدة على هيئة الوجه وهي عملية التصالب بين الأنف والجبهة وهي خاصية امتازت بها التماثيل الإغريقية ، كما نلاحظ خروج خصل الشعر الأمامية عن الشال وهذه حالة خارجة عن وصايا وتعاليم الكنيسة التي تنص على هيئة محددة للعذراء دون التغيير فيها ، وتكررت هذه الحالة في تمثال المسيح في العمل النحتي إذ ظهر بوجه طفولي ، من ذلك كانت غاية النحات هو التمثيل الدقيق لعلاقة الأم والابن الطبيعية محاكياً هذه العلاقة الواقعية ، ومحاولة منه الابتعاد عن كل ما هو رمزي ومتكلف ، وقد تجسدت السمات الجمالية في العمل بسبب أرادة النحات محاكات الطبيعة البشرية المثالية لما يثير المتعة والدهشة في المشهد ، وان اختيار النحات لمادة المرمر لها غايات له ، جعلته يختارها لما تحمله هذه المادة من سطوع ولمعان لسطحها الصقيل الذي يعطيها جمالاً فائقاً لهذه المادة ، لذلك أعطاها قيمة عالية للمادة في تنفيذ العمل ، وهذا يدلل على اهتمامه بالجانب الجمالي وإظهاره لسطح العمل النحتي ليضيفه إلى الجانب الديني وهو الهدف من إنتاج العمل ، ومن هذا نلاحظ إن الإشكالية وجدت عندما قام النحات بالتعبير عما في رغباته وأفكاره في تنفيذ العمل وإعطاء قيمة عالية للجسم البشري وهو يعطي التأكيد على الجانب المادي في تنفيذ الموضوع الديني بالرغم من رفض الدين للجمال والنزعة المادية في الفن والنزوح إلى ما هو فاني وزائل والتسامي لما هو روحي وتمثيله في العمل النحتي .

أنموذج رقم (٣)



أسم العمل : المسيح المروع

أسم الفنان : نيقولا بيزانو

تاريخ الإنتاج : ١٢٦٥ـ ١٢٦٨

القياسات : ــــــــــــ

الخامة أو المادة : رخام

العائدية : متحف دومو ، سيينا إيطاليا

الوصف العام :

عمل نحتي مجسم مصنوع من مادة الرخام ، ويمثل شخصية المسيح وهو واقف يرتدي عباءة ذات طياته كثيرة يظهر من خلالها منطقة الصدر ، رافعاً يده اليمنى للإشارة ويده اليسرى رفعها للمنتصف ليمسك بالعباءة ، وشعر رأسه ذو خصل وهو ملتحي ، والتمثال مثبت من الخلف على جدارية نحتية بارز نافره تحتوي على شخصيات من النساء المنتحبة ونساء يحملن أطفالهن ، والحواريين الذين يحيطونه ، مكوناً مشهداً نحتياً .

التحليل :

إن هذا العمل النحتي يجسد شخصية المسيح التي ظهرت في حالة تعبر عن الموقف الذي واجهه من اليهود والتصدي له ، من خلال الوقفة الطبيعية وحركة أجزاء الجسم البسيطة التي لها مدلولات عديدة ، وهذه الأجزاء نفذت بنسب دقيقة ومتناسقة وكذلك أيضا من الناحية التشريحية إذ نجد دقة متناهية في تمثيل العضلات والعظام فمن خلال منطقة الصدر العارية توضح لنا مدى إمكانية النحات في التمثيل الصحيح والواقعي للجسم البشري ليعطي المسيح الصفة الإنسانية بدلاً من صفته المقدسة وإبعاد الرموز عن التمثال والتقرب من محاكاة الطبيعة البشرية في هيئته ، ، إضافة إلى أن النحات برع في تجسيد ملامح الوجه لتكون أكثر تعبيراً عن الحالة التي يمر بها ، ، وكما نلاحظ اهتمامه في تنفيذ خصلات الشعر وإعطائها تصفيفاً يهدف من خلاله إلى زيادة جمالية الشكل وهذا أيضاً يقربها من الواقعية ، فقد سعى النحات من خلال هذا التمثيل إلى نقل أدق التفاصيل بدون المبالغة أو انعدامها في التنفيذ من أجل غرض رمزي ديني، كما نجد طيات الملابس نفذت بخطوط مرنة وبدون تكلف في تنفيذها ، بل أعطاها حرية وعدم التقيد في اتجاه الخطوط لتضفي سمة جمالية لهذه الملابس ، إضافة إلى تمثال المسيح نجد الحشد المرافق له قد أشيع فيهم الحزن ونواح النساء ، فقد برع النحات في خلق حالة من الحركة المستمرة

والديمومة ، وقد تجسدت في هذه الشخوص الدقة العالية في تنفيذ النسب أو التشريح فقد مثلت بشكل واقعي دقيق ليكون المشهد أكثر تفاعلية مع المشاهدين ، من ذلك سعى النحات إلى إضفاء المسحة الجمالية على أشكاله والتعبير الصادق للنحات عما يحس به اتجاه هذه الموضوعة الدينية حتى وإن كانت على حساب إدخال العناصر التي استخدمت في التماثيل الإغريقية ، وهذا ما يرفضه رجال الكنيسة ولكنه جاء تعبيراً من ذاتية النحات التي بحثت عن الجمال .

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

ـ النتائج ومناقشتها :

تحقيقاً لهدف البحث ، فقد تم التوصل إلى النتائج الآتية :

١. تميزت الأعمال النحتية بالتعبير الصادق للتفاصيل التشريحية الدقيقة، للوصول إلى التمثيل البشري الصحيح، وكما طبق نحات قانون النسب الدقيقة لأعضاء الجسم البشري، تحاكي الواقع الطبيعي للجسم الإنساني، لذلك نجد هناك تناسق وتوازن للعناصر التي تكون العمل، عكس ما كان في سابقه إذ تجاهل النحات قانون النسب، فنجد الجذع أطول من الأطراف السفلى، أو حجوم الشخوص المختلف داخل العمل وغيرها، وقد تحقق ذلك في جميع النماذج.
٢. ظهرت إمكانات النحات القوطي من خلال الاهتداء بالواقع الإنساني لتكون نماذج لأعماله النحتية، بدلاً من نقل من المنمنمات والمخطوطات فوق سطح الحجر، تحقق في كل النماذج.
٣. قام النحات بإبراز الدوافع النفسية من أحاسيس وعواطف إنسانية ، وإعطائها الدور الفعال في تكوين العمل النحتي ، بعدما كانت خالية التعبير عن الانفعالات الداخلية والتعبير فقط عن الرمز الديني ، وذلك نجده في جميع نماذج عينة البحث .
٤. عمد النحات إلى ظهور أجزاء من الجسم للشخصيات المقدسة ، بعدما كانت مغطاة بالملابس كاملة ، وهذا ما تفرضه تعاليم الكنيسة ، كما في جميع نماذج عينة البحث .
٥. أظهر النحات في أعماله الطابع الجمالي وإبراز خصائص المادية والمتعة فيها ، بعدما أهمل هذا الجانب فكان الهدف يستخدم للتعليم الديني ، وقد تحقق ذلك في جميع النماذج .
٦. استخدم النحات الخامة عنصر أساسي في العمل النحتي ، إذ اعتمد على خصائص المادة في تكوين العمل من خلال استخدم الرخام أو المرمر ذو الملمس الناعم واللماع عند أنعاكس ، وتأكيد النحات على صقل السطح الخارجي للعمل ، وقد تحقق ذلك في جميع النماذج .

٧. ظهرت حركة استدارة الرأس إلى الجانب والتفاف الجذع ، في وضع يعطي انطباع لعدم الاهتمام بالزائر الذي تثير حماسته الدينية ، فقد كانت في السابق بوضع أمامي لاستقبال الزائرين في الأماكن الدينية ، كما في النماذج (٢,١).

٨. كان النحات شديد العناية بالحفر في العمق ، فقد أكد على إكمال وحدة العمل النحتي المجسم من خلال مراعاة جميع الاتجاهات ودون إهمال ليعطي صورة حقيقية للواقع المادي كما في جميع النماذج .

الاستنتاجات :

في ضوء النتائج التي توصل إليها البحث الحالي يستنتج الباحث ما يأتي :

١. جاءت الإشكالية عندما أخذ النحات نماذجه للشخصيات المقدسة من تفاصيل الحياة اليومية للإنسان ، واختيار الجسد المثالي في التعبير عن الموضوعة الدينية التي التزم في تنفيذها .

٢. كما إن الإشكالية حدثت عندما قام النحات بالتعبير عن الدوافع النفسية من أحاسيس ومشاعر إنسانية في أعماله النحتية لتكون تجسيداً دقيقاً للأحداث التي سعى إلى تمثيلها ، وفي المقابل وجب على النحات الالتزام بتمثيل الموضوعة الدينية وفق ضوابط محددة ودون إعطاء قيمة للجانب المادي والاهتمام بالجانب الروحي الذي يعنى في وجود الله .

٣. إن اهتمام النحات في أعماله النحتية على التأكيد على إكمال وحدة العمل النحتي من خلال الحفر بالعمق واختياره للخامة التي تتيح له التعبير عن الصفة الجمالية في أعماله النحتية ، والإشكالية تكمن في إعطاء قيمة كبيرة للجانب المادي وإظهار جماله ، فيما إن المفاهيم الدينية تنص على رفضها والتي على النحات الالتزام في تنفيذها .

٤. الإشكالية جاءت عندما اضفى النحات على أشكاله الخصائص الجمالية وأعطى المتعة للمشاهد ، من خلال محاكاة الطبيعة الإنسانية المثالية وإبراز عناصرها ، وبذلك يعطي قيمة للنزعة الإنسانية للمضمون الديني في العمل النحتي .

التوصيات :

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة :

١. يوصي الباحث ذوي التوجهات الفنية إلى الدخول في دراسة الدين المسيحي ، لقلة الدراسات عليه ولما له أهمية في الأعمال الفنية .

٢. اطلاع دارسي على الفن والدراسات الجمالية وعلى أثر انعكاسات الطروحات الفلسفية والفنية في فن العصر القوطي .

٣. إعطاء طلبة الفنون الجميلة حرية أكبر في التعبير عن دواخلهم وذواتهم بصورة عفوية بعيدة عن الأنساق والأكاديمية الجامدة والتي غالباً ما يسيطر عليها العقل ، وفسح المجال للتجريب خاصة في مادة النحت .

٤. تكثيف إصدار المطبوعات، والمجلات التي تهتم بالمفاهيم والمصطلحات فن النحت بشكل خاص ومختلف الفنون بشكل عام، عن طريق ترجمة النصوص الأجنبية ليتسنى للطلاب من دارسي الفن، التواصل مع القديم ومستجدات الفن العالمي المعاصر.

المقترحات :

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

١. الصياغات الشكلية للأيقونات البيزنطية .

٢. الأبعاد الجمالية لمنحوتات الكنائس الرومانسكية .

٣. الصورة الواقعية وتمثلاتها في النحت الإغريقي .

إحالات البحث

١. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ٢٠٠٤ ، ص٤٩١ .

٢. مسعود ، جبران : معجم الرائد، ط٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص٧٩ .

٣. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين : لسان العرب ، مج٢، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص٣٤٩.

٤. الحفني ، عبد المنعم : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط٣، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،٢٠٠٠، ص٧٢.

٥. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مصدر سابق ، ص٥٨٠ .

٦. مسعود ، جبران : معجم الرائد ، مصدر سابق ، ص٢٢١ .

٧. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٢ص٣٠١ .

٨. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر نفسه ، ص٣٠١ .

٩. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مصدر سابق ، ص٨٢٣ .

١٠. مسعود ، جبران : معجم الرائد ، مصدر سابق ، ص٦٨٠ .

١١. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص١١٨ .

١٢. عطية ، محسن محمد : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، ط١، دار الفكر العربي ، ٢٠٠٠ ، ص١٣ .

١٣. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية)، ط١، ت: فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، العراق ، ١٩٨٧ ، ص٤٢ .
١٤. عطية ، محسن محمد : مفاهيم في الفن والجمال ، عالم الكتب القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ص٩٣ .
١٥. مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط١، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٩ ،ص٨.
١٦. الشمري ، نور هاني : الدلالات التعبيرية في النحت الخزفي العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، ٢٠١٢ ، ص١٧.
١٧. هارون ، محمد عبدالحفيظ : القيم التشكيلية والتعبيرية للتماثيل الخشبية في النحت المصري القديم ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٣ ، ص١٣٦.
١٨. ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية ، ت: فؤاد زكريا ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ص٣٩١.
١٩. عطية ، محسن محمد : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص١٣٩.
٢٠. ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية ، مصدر سابق ، ص٣٧٦ .
٢١. اوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت فخري خليل ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص١٨ .
٢٢. مطر ، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، مصدر سابق ، ص١٨.
٢٣. عطية ، محسن محمد : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص٦٢.
٢٤. ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية ، مصدر سابق ، ص٢٤٨.
٢٥. عطية ، محسن محمد : مفاهيم في الفن والجمال ، مصدر سابق ، ص٩٤.
٢٦. المصدر نفسه ، ص٩٣.
٢٧. ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية ، مصدر سابق ، ص٢٣٨.
٢٨. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ، مصدر سابق ، ص٢٠١-٢٠٢.
٢٩. المصدر نفسة ، ص٢١٢.
٣٠. العذاري ، أنغام سعدون : بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، ط١ ، دار مجدلاوي ، ٢٠٠٥، ص٢٥٣.
٣١. غانم ، رمضان بسطاويسي محمد : جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٢ ، ص٢٢٧.
٣٢. العذاري ، أنغام سعدون : بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، مصدر سابق ، ص٢٩٣.
٣٣. سوريو ، اتيان : الجمالية عبر العصور ، ط٢، ت: ميشيال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس ، ١٩٨٢ . ص٩٧
٣٤. الخطيب ، محمد : الفكر الإغريقي ، ط٢، دار علاء الدين للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ ، ص٣٥٣-٣٥٤ .
٣٥. سوريو ، اتيان : الجمالية عبر العصور ، مصدر سابق ، ص٨٠ .
٣٦. عطية ، محسن محمد : غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية) ، ط٢، دار المعارف بمصر ، ١٩٩٦،ص٥٠.
٣٧. المصدر نفسه ، ص٥١.
٣٨. العذاري ، أنغام سعدون : بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، مصدر سابق ، ص٢٥١.
٣٩. مجموعة من المؤلفين : محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ، ج١، دار المعارف بمصر ، ص٦٢.٦٥.
٤٠. عارف ، عائدة سليمان : مدارس الفن القديم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص٢٢٧.

٤١. عطية ، محسن محمد : غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية) ، مصدر سابق ، ص٩٥.
٤٢. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ، مصدر سابق ، ص٢٠٩.
٤٣. بدوي ، عبدالرحمن : فلسفة العصور الوسطى ، ط٣ ، دار القلم ، لبنان ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٥٠.
٤٤. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، ط٢، ج١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٣،ص٢٨٩.
٤٥. الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، ط١، دار الوفاء ، مصر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٣ ، ص٦٩.
٤٦. الصباغ ، رمضان : مدخل لعلم الجمال ، ط١، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠١٠ ، ص٤٣٦.
٤٧. الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، مصدر سابق ، ص٦٩.
٤٨. الصباغ ، رمضان : مدخل لعلم الجمال ، مصدر سابق ، ص٣٥٩.
٤٩. اروندل ، هونور : حرية الفن ، ط١ ، ت : حسن الطاهر ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص٨٩.
٥٠. غانم ، رمضان بسطاويسي محمد : فلسفة هيجل الجمالية ، ط١، الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩١ ، ص٩٥.
٥١. ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية ، مصدر سابق ، ص٢٣٧.
٥٢. الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، مصدر سابق ، ص٦٣.
٥٣. الصباغ ، رمضان : مدخل لعلم الجمال ، مصدر سابق ، ص٣٥٠.
٥٤. عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط١، جروس برس ، لبنان ، طرابلس ، ١٩٩٤ ، ص١٩٠.
٥٥. الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، مصدر سابق ، ص٦٤.
٥٦. قادوس ، عزت زكي حامد : تاريخ عام الفنون ، مطبعة الحضري ، الإسكندرية ، ٢٠٠٠ ، ص٤٤٧.
٥٧. عكاشة ، ثروت : الفن والحياة ، ط١، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص١٧.
٥٨. الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، مصدر سابق ، ص٦٨.
٥٩. برتليمي، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، دار نهضة ، مصر ، ١٩٧٠ ، ص٥٨٠.
٦٠. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ط٢، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ،ص١٣٦.٤٧.
٦١. هورتيك ،لويس : الفن والأدب ، ت : بدر الدين قاسم الرفاعي ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، ص١٦٢.
٦٢. قادوس ، عزت زكي حامد : تاريخ عام الفنون ، مصدر سابق ، ص٥٠٦.
٦٣. هورتيك ، لويس : الفن والأدب ، مصدر سابق ، ص١٦٦.
٦٤. مجموعة من المؤلفين : محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ، مصدر سابق ، ص١٦١، ١٦٢.
٦٥. الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، مصدر سابق ، ص٦٦.
٦٦. مجموعة من المؤلفين : محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ، مصدر سابق ، ص١٦٢.
٦٧. عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، مصدر سابق ، ص١٩٢.
٦٨. مجموعة من المؤلفين : محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ، مصدر سابق ، ص٢١١.
٦٩. المصدر نفسه ، ص٢١٧.
٧٠. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٩٤.
٧١. هورتيك ، لويس : الفن والأدب ، مصدر سابق ، ص٩١.
٧٢. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٦.

٧٣. مجموعة من المؤلفين : محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ، مصدر سابق ، ص٢١٢.
٧٤. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٨.
٧٥. العذاري ، أنغام سعدون : بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، مصدر سابق ، ص٢٦٦.
٧٦. عطية ، محسن محمد : غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية) ، مصدر سابق ، ص١١٤.
٧٧. مجموعة من المؤلفين : محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ، مصدر سابق ، ص٢١٧.
٧٨. عطية ، محسن محمد : غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية) ، مصدر سابق ، ص٩٣.
٧٩. فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، ص١٩٤.
٨٠. المصدر نفسه ، ص١٩٤.
٨١. الخولي ، إيناس علي : الفنون والعمارة في أوربا (من المسيحي المبكر إلى الركوكو) ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ٢٠١٠ ، ص٧٤.
٨٢. علام ، نعمت إسماعيل : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص٢٦
٨٣. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٣٠٠.
٨٤. ريد ، هربرت : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص١٤٤.
٨٥. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٢٨.
٨٦. برتليمي، جان : بحث في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص٥٨٠.
٨٧. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٣٣.
٨٨. فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص١٨٩.
٨٩. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٢١ – ٢٢٢.
٩٠. فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص١٩٣.
٩١. علام ، نعمت إسماعيل : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، مصدر سابق ، ص٣٦.٣٨.
٩٢. عكاشة ، ثروت : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٣٠-٢٣٢.

المصادر والمراجع

أ- الكتب :

- اروندل، هونور: حرية الفن، ط١، ت: حسن الطاهر، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٣.
- أوهر ، هورست : روائع التعبيرية الألمانية ، ت فخري خليل ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩.
- برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار نهضة، مصر، ١٩٧٠.
- بدوي، عبدالرحمن: فلسفة العصور الوسطى، ط٣، دار القلم ، لبنان ، بيروت ، ١٩٧٩.

- الخطيب، محمد: الفكر الإغريقي ، ط٢، دار علاء الدين للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧.
- الخولي، إيناس علي: الفنون والعمارة في أوربا (من المسيحي المبكر إلى الركوكو) ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ٢٠١٠.
- ريد ، هربرت : معنى الفن ، ط٢، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦.
- ستولنيتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية، ت: فؤاد زكريا ، دار الوفاء ، الإسكندرية .
- سوريو، إتيان: الجمالية عبر العصور ، ط٢، ت: ميشال عاصي ، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس ، ١٩٨٢.
- الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، ط١، دار الوفاء ، مصر ، الإسكندرية ، ٢٠٠٣.
- الصباغ ، رمضان : مدخل لعلم الجمال ، ط١، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ٢٠١٠.
- العذاري ، أنغام سعدون: بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، ط١ ، دار مجدلاوي ، ٢٠٠٥.
- عارف ، عائدة سليمان : مدارس الفن القديم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٢.
- عطية ، محسن محمد : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، ط١، دار الفكر العربي ، ٢٠٠٠.
- عطية، محسن محمد: غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية) ، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٩٦.
- عطية ، محسن محمد : مفاهيم في الفن والجمال ، عالم الكتب القاهرة ، ٢٠٠٥.
- عكاشة ، ثروت : الفن والحياة ، ط١، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٢.
- عكاشة، ثروت : فنون العصور الوسطى ، ط٢، ج١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٣.
- عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط١، جروس برس، لبنان ، طرابلس ، ١٩٩٤.
- علام ، نعمت إسماعيل : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩١.
- غانم ، رمضان بسطاويسي محمد : جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٢.
- غانم ، رمضان بسطاويسي محمد : فلسفة هيجل الجمالية ، ط١، الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩١.
- فيشر ، أرنست : ضرورة الفن ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت .
- قادوس، عزت زكي حامد: تاريخ عام الفنون ، مطبعة الحضري ، الإسكندرية ، ٢٠٠٠.
- مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ، ج١، دار المعارف بمصر .

- مطر ، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط١، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٩.
- نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية) ، ط١، ت: فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، العراق ، ١٩٨٧.
- هورتيك ، لويس : الفن والأدب ، ت : بدر الدين قاسم الرفاعي ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق .

ب ـ المعاجم والموسوعات :

- ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين : لسان العرب ، مج٢، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت .
- الحفني ، عبد المنعم : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط٣، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،٢٠٠٠.
- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٢.
- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ٢٠٠٤.
- مسعود ، جبران : معجم الرائد ، ط٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ٢٠٠٥.

جـ ـ الرسائل والاطاريح :

- الشمري ، نور هاني : الدلالات التعبيرية في النحت الخزفي العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠١٢.
- هارون، محمد عبدالحفيظ : القيم التشكيلية والتعبيرية للتماثيل الخشبية في النحت المصري القديم ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٣.

ملحق (١)

ثبت أشكال البحث

ت	اسم الفنان	اسم العمل	المادة	تاريخ	قياس	عائديه
١	ـــــ	إبراهيم موسى داود	حجر	١٢٠٤	ـــــ	كاتدرائية شارتر ، ترانسبرت
٢	ـــــ	السيد المسيح	حجر	١٢٢٠	ـــــ	كاتدرائية ، اميان
٣	ـــــ	موت العذراء	حجر	١٢٢٠	ـــــ	كاتدرائية ستراسبورغ فرنسا
٤	ـــــ	الباب المركزي الأيمن	حجر	١٢٢٠	ـــــ	كاتدرائية ستراسبورغ فرنسا
٥	ـــــ	العذارى الحكمة والمسيح	حجر	١٢٢٠	ـــــ	كاتدرائية ستراسبورغ فرنسا
٦	ـــــ	سيونا جوجا	حجر	١٢٣٠	ـــــ	كاتدرائية ستراسبورغ فرنسا
٧	ـــــ	إكليزيا	حجر	١٢٣٠	ـــــ	كاتدرائية ستراسبورغ فرنسا
٨	ـــــ	الصلب	حجر	١٢٣٠	ـــــ	كاتدرائية ستراسبورغ فرنسا
٩	ـــــ	ـــــــ	الحجر	١٢٣٠. ١٢٣	٢٣٦ سم	كاتدرائية ، بامبرج المانيا
١٠	ـــــ	آدم وحواء	حجر	١٢٣٥	ـــــ	كاتدرائية ، بامبرج المانيا
١١	ـــــ	الإمبراطورة كونيغوند	حجر	١٢٣٥	ـــــ	كاتدرائية ، بامبرج المانيا
١٢	ـــــ	العضادة العذراء الحق	حجر	١٢٥٠.١٢٠٠	ـــــ	كاتدرائية نوتردام باريس
١٣	ـــــ	باب الكتاب المقدس	حجر	١٢٥٠.١٢٠٠	ـــــ	كاتدرائية نوتردام باريس
١٤	ـــــ	مادونا مع الطفل	حجر	١٢٥٠.١٢٠٠	ـــــ	كاتدرائية نوتردام باريس
١٥	ـــــ	ـــــــ	حجر	١٢٥٠.١٢٠٠	ـــــ	كاتدرائية نوتردام باريس
١٦	ـــــ	العذراء والطفل	حجر	١٢٥٠.١٢٠٠	ـــــ	كاتدرائية نوتردام باريس
١٧	ـــــ	آدم	حجر	١٢٦٠	ـــــ	المتحف الوطني العصور الوسطى
١٨	نيقولا بيزانو	ـــــــ	رخام	١٢٦٠	٨٥ سم	كاتدرائية بيزا إيطاليا
١٩	نيقولا بيزانو	دانيال	رخام	١٢٦٠	٥٦ سم	كاتدرائية معمودية بيزا إيطاليا
٢٠	نيقولا بيزانو	عرض في المعبد	رخام	١٢٦٠	ـــــ	كاتدرائية معمودية بيزا إيطاليا
٢١	نيقولا بيزانو	حكم آخره	رخام	١٢٦٠	ـــــ	كاتدرائية معمودية بيزا إيطاليا
٢٢	ـــــ	البشارة (يسار)	حجر	١٢٢٥ . ١٢٤٥	ـــــ	كاتدرائية ريمس فرنسا
٢٣	ـــــ	بوابة القديس بطرس	حجر	ـــــ	ـــــ	كاتدرائية كولونيا المانيا
٢٤	ـــــ	راينلاند	حجر	ـــــ	ـــــ	كاتدرائية كولونيا المانيا
٢٥	نيقولا بيزانو	المسيح المروع	رخام	١٢٦٥. ١٢٦٨	ـــــ	متحف دومو ، سيينا إيطاليا

٢٦	جيوفاني بيسانو	بستويا	رخام	١٣٠١	ـــــ	كاتدرائية سانتا أندريا إيطاليا
٢٧	ـــــ	مادونا مع الطفل	رخام	١٣٠٠–١٣٠٥	١٧٣ × ٧٢ سم	متحف ديل أوبرا إيطاليا
٢٨	جيوفاني بيزانو	مادونا والطفل بادوفا	رخام	١٣٠٦	ـــــ	كاتدرائية سكارفيغني إيطاليا
٢٩	جيوفاني بيزانو	البشارة أنا ، سايلكو	رخام	١٣٠١. ١٣٠٦	ـــــ	كاتدرائية سانتا أندريا إيطاليا
٣٠	جيوفاني بيسانو	يسوع في المعبد	رخام	١٣٠٢ . ١٣١١	ـــــ	كاتدرائية بيزا إيطاليا
٣١	جيوفاني بيسانو	الغور والدينونة	رخام	١٣٠٢ . ١٣١٠	ـــــ	كاتدرائية بيزا إيطاليا
٣٢	ـــــ	نوح والسفينة	حجر	ـــــ	ـــــ	كاتدرائية كولونيا المانيا
٣٣	جيوفاني بيسانو	منبر بيزا	رخام	ـــــ	ـــــ	كاتدرائية بيزا إيطاليا
٣٤	جيوفاني بيسانو	مذبحة الأبرياء	رخام	ـــــ	ـــــ	كاتدرائية سانتا أندريا إيطاليا
٣٥	جيوفاني بيسانو	مادونا في الحياة	رخام	١٣١٢	ـــــ	متحف براتو ، دومو ايطاليا
٣٦	ـــــ	بييتا	حجر	١٣٠٠ . ١٣٥٠	ـــــ	ـــــ
٣٧	نينو بيسانو	مادونا مع الطفل	رخام	١٣٤٨	ـــــ	كاتدرائية معمودية بيزا إيطاليا
٣٨	نينو بيسانو	مادونا مع الطفل	مرمر	١٣١٥ . ١٣٥٠	ـــــ	كاتدرائية معمودية بيزا إيطاليا
٣٩	نينو بيسانو	مادونا مع الطفل	مرمر	١٣٣٠. ١٣٣٦	ـــــ	متحف الفنون الجميلة بودابست
٤٠	جيوفاني بيسانو	موسى	رخام	١٢٤٠ . ١٣٢٠	ـــــ	متحف ديل دومو إيطاليا

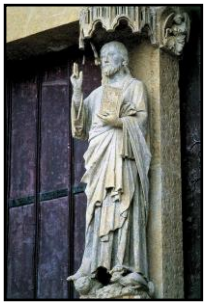
ملحق (٢)

ثبت نماذج التحليل

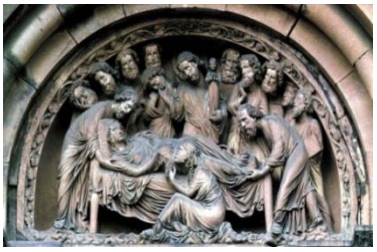
ت	اسم الفنان	اسم العمل	المادة	تاريخ	قياس	عائديه	المصدر
١	ـــــــــ	موت العذراء	حجر	١٢٢٠	ـــــ	كاتدرائية ستراسبورغ فرنسا	إي هـ غمبرتش :قصة الفن، منشورات الهيئة العامة ، دمشق ،٢٠٠٢ ، ص٢٣١
٢	نيقولا بيزانو	المسيح المروع	رخام	١٢٦٥. ١٢٦٨	ـــــ	متحف دومو ، سيينا إيطاليا	https://www.pinterest.com/pin/756534437376130420/
٣	نينو بيسانو	مادونا والطفل	مرمر	١٣٣٠. ١٣٣٦	ـــــ	متحف الفنون الجميلة بودابست	http://www.kornbluthphoto.com/MFABAndreaPisano.html

ملحق (٣)
مجتمع البحث

شكل (١)



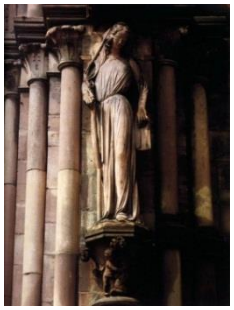
شكل (٢)



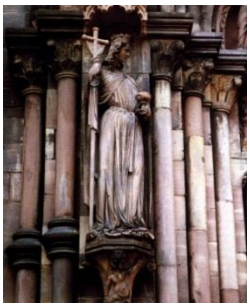
شكل (٣)

شكل (٤)

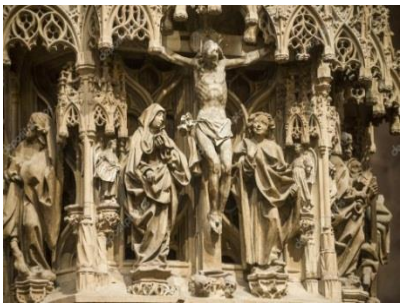
شكل (٥)



شكل (٦)



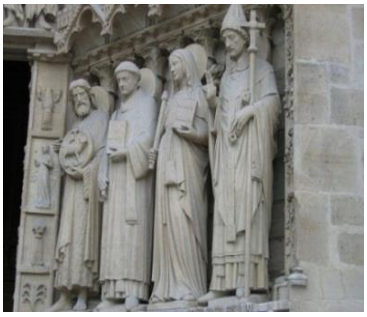
شكل (٧)



شكل (٨)

شكل (٩)

شكل (١٠)



شكل (١١)

شكل (١٢)

شكل (١٣)

شكل (١٤)

شكل (١٥)

شكل (١٦)

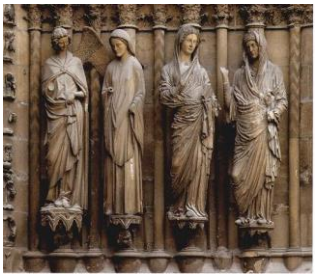
شكل (١٧)

شكل (١٨)

شكل (١٩)

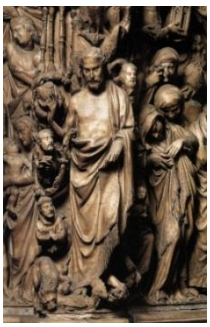
شكل (٢٠)

شكل (٢١)



شكل (٢٢)

شكل (٢٣)



شكل (٢٤)

شكل (٢٥)

شكل (٢٦)

شكل (٢٧)

شكل (٢٨)

شكل (٢٩)

شكل (٣٠)

شكل (٣١)

شكل (٣٢)

شكل (٣٣)

شكل (٣٤)

شكل (٣٥)

شكل (٣٦)

شكل (٣٧)

شكل (٣٨)

شكل (٣٩)