Journal Of the Iraqia University (74-1) August (13-8-2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/247

التحليل التعبيري لرمزية السيدة العذراء في المشاهد التصويرية المسيحية

حيدر عبد الجبار ناجي علوان

جامعة بابل/ كلية الفنون جميلة/ التربية الفنية

Expressive Analysis of the Symbolism of the Virgin Mary in Christian Pictorial Scenes

Haider Abdul-Jabbar Naji Alwan
University of Babylon – College of Fine Arts / Art Education

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة رمزية السيدة العذراء مريم في الفن التصويري المسيحي من منظور تعبيري وتحليلي، موضحًا كيف تطورت صورة العذراء عبر العصور المختلفة، لتصبح واحدة من أكثر الرموز قدسية وتأثيرًا في الفن الديني المسيحي. فمنذ البدايات الأولى للفن البيزنطي، مرورًا بالعصور الوسطى، ثم عصر النهضة، وصولًا إلى الفن المعاصر ، احتفظت شخصية العذراء بمكانة محورية بوصفها رمزًا للطهارة الإلهية، والأمومة المقدسة، والشفاعة السماوية.يسلط التحليل الضوء على كيفية توظيف العناصر الفنية مثل اللون، والوضعية، والتكوين البصري، والرموز المحيطة بالعذراء، في التعبير عن معاني دينية عميقة. ويبرز تمايزًا واضحًا بين الأسلوبين الشرقي والغربي في تصوير العذراء؛ ففي الأيقونات الشرقية يظهر الطابع الروحي الساكن والرمزي، بينما يغلب على الفن الغربي طابع أكثر إنسانية وواقعية.كما يناقش البحث كيف أن الرمزية التعبيرية المرتبطة بالعذراء لم تكن فقط أداة لاهوتية بل امتدت لتلامس مشاعر المؤمنين وتربطهم بالبعد الإلهي، حيث تمثل مريم مثالًا للأمومة المتعالية والرحمة الإلهية. وتُظهر اللوحات والأيقونات المسيحية كيف استطاع الفن أن يترجم البعد الروحي إلى صورة مرئية قادرة على التأثير في وجدان الجماعة المسيحية.إن فهم هذه الرمزية يساعد في تأمل أعمق للفن المسيحي، كما يكشف عن الأبعاد الثقافية والدينية التي شكلت هوية المجتمعات عبر التاريخ. في النهاية، تبقى صورة العذراء حية في الذاكرة البصرية والروحية للمسيحيين، حاملة معها معاني لا تنفصل عن جوهر الإيمان

. **الكلمات المفتاحية:العربية: السيدة العذراء ، الرمزية، الفن المسيحي، التصوير الديني، الأيقونات.**

Abstract

This study provides an expressive and analytical interpretation of the symbolism of the Virgin Mary in Christian visual art, tracing the evolution of her image across different historical and artistic periods. From early Byzantine iconography through the Middle Ages, the Renaissance, and into modern times, the Virgin Mary has maintained a central role as a sacred symbol of purity, divine motherhood, and intercession. The research highlights how visual elements such as color, body posture, facial expressions, and surrounding symbols have been used to convey theological and emotional meanings. Eastern Christian art, especially in icons, emphasizes spiritual abstraction and stillness, presenting Mary as Theotokos (God-bearer) in a transcendent, symbolic manner. In contrast, Western Christian art—particularly during the Renaissance—humanizes Mary, portraying her with emotional depth and realistic features that reflect the evolving relationship between divinity and humanity.This symbolic imagery serves as a visual theology that not only reinforces Christian doctrine but also evokes deep emotional and spiritual responses from viewers. The Virgin Mary becomes a bridge between the earthly and the divine, representing ideals of mercy, grace, and maternal love. Her image, recurring throughout centuries of religious art, continues to inspire devotion and reflect the cultural and doctrinal values of Christian communities.Understanding Marian symbolism in art offers valuable insight into how visual culture shapes religious experience and spiritual identity within Christianity.**KeywordsVirgin Mary, Symbolism, Christian Art, Religious Imagery, Icons,**

مشكلة البحث و أهميته والحاجة اليه،

اولاً: مشكلة البحث

ان التجارب الانسانية مُنذُ القدم تشير الى فاعلية, وتأثير البُعد الديني بنصوصه وعقائده المتنوعة ومعطيات الصورة الدينية في تشكيل الحضارات الانسانية, حين التعاطي مع النتاجات الإبداعية. فمارس الإنسان أسقاطا لمخاوفه تجاه الظواهر الطبيعية والكونية, والحيوانات المُفتَرسة التي تهدّد وجوده, مما فتح له آفاقاً معرفية تخطَّت حدود المُدرَك الحسي نحو التفكير والتأمُّل بالقوى الغيبية التي تقف وراء تلك الظواهر, فأصبحت النتاجات الفنية تحاكي تلك الاسقاطات والمخاوف, وبالتالي تفصح عن عقائد دينية تتناسب مع كل مرحلة تاريخية خلال التاريخ البشري. فهناك تداخلاً للفن مع الحياة الدينية, وفي المجتمعات البدائية يتضح أثره كما يوجد في المجتمعات القديمة, فمثلاً يتضح دور الفن في المعابد والكنائس والمساجد . فالفنون في عمومها والرسم على وجه الخصوص نتاج انساني, يقترن بتاريخ المجتمعات بما يتضمنه من نزعات واتجاهات ودوافع وقيم أخلاقية ودينية, وفي كل الأحوال لم يكن الفن ذو غاية أو وظيفة دينية أو اخلاقية فقط, بل بقي النبع الاساس للفن هو الابداع الذي يستهدف به الفنان قيم جمالية توظف في خدمة الدين تارةً, وقد تبتعد عن القيم الدينية والأعراف الاجتماعية تارةً أخرى, لذا فالفنون بما تتضمنه من تعبير عن القيم باختلافها وتنوعها ومعايير جمالية تعرضت لنزعات واتجاهات متغيرة بعضها يستمد قوامه من المعتقد الديني, وبعضها الآخر يستمد أصوله من غاية نفعية أو أخلاقية أو متطلبات أيديولوجية أو سياسية معينة فالصورة احد ابرز الضرورات الإبداعية المهمة لكل نتاج فني والتي امكن من خلالها اظهار هواجس الإنسان ومشكلاتهِ وعواطفهِ وانفعالاتهِ وافكارهِ عبر بنية العمل الفني الشكلية والمضامينية المتكاملة التي تنوّعت صياغاتها الجمالية عبر ذلك التأريخ السحيق الحافل بالمتغيّرات الفكرية والمؤثرات الثقافية، أضفت من خلالها سمة التفرّد والإبتكارية على النتاجات التشكيلية، لا سيما وأن المشاهد التصويرية افصحت عن جملة من الدلالات التي تجلّت في الخطاب التعبيري ومنظومتهِ البنائية حينما حُفرت وفق معطيات ومؤثرات تفاعلت مع وجود الإنسان ونشاطاتهِ المجتمعية.لقد كانت معطيات الفن المسيحي تستقطب الرؤى المعرفية والدينية لشواهد بصرية، تؤكد الخطاب الديني، بشكل صريح، ومن تلك الموضوعات الفنية، كان (تصوير السيدة العذراء) يجد صداه واضحاً في مجمل ما أنتج من رسوم عبر الحقب الممتدة التي رافقت ظهور ونشر الدين المسيحي وإلى قرون عدة بعد ذلك التاريخ، ذلك أن هذا الفن أسهم في سبر غور الفكر المسيحي، بمزيد من الاستبصار والتمعّن والبحث عن صيرورة التعبير عن الأشكال ذات المضامين الإنسانية، عبر مدونات بصرية مسيحية متعددة الرؤى. وبناءاً على ما تقدم فإن تعليل الحضور الواضح لصورة السيدة العذراء في مساحة التشكيل المسيحي، قائم على تمثل النص الديني في النص البصري كتعبير عن كم من المفاهيم في بناء العمل الفني والذي بدوره يعتمد على التوافق الدقيق بين الشكل ـ بكل عناصره ـ والمضمون ـ الذي تحدده رؤية الفنان وثقافته وموقفه ووعيه بكل من التراث الانساني بشكل عام, والمعتقد الديني بشكل خاص, وبالتالي اي اختلال في ذلك التوافق, من شأنه جعل العمل الفني أن يصبح إما شكلياً خالصاً, اذ يجنح نحو الزخرفة المسطحة, او وسيطاً موضوعيا يحمل مضموناً تعبيريا, فيتحول الى نتاج قصصي, يعبر عن موضوع ما لمرحلة تاريخية معينة . وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الاتي:

- ما هي الأبعاد التعبيرية لمشاهد السيدة العذراء في التصوير المسيحي ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

و تكمن أهمية البحث الحالي بالتالي:

١. يمثل رؤية تحليلية لتجسيد مشهدية صورة الملائكة ضمن مساحة الفن المسيحي، مما يتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا الميدان الاطلاع على المعطيات البنائية التي طالت ابنية الصورة الدينية وفقاً لخصوصية الارتباط القائم بين صورة السيدة العذراء ومحمولاتها الدلالية

٢. يفيد البحث الحالي النقاد والفاحصين لتاريخ الفن التشكيلي من خلال الاطلاع على ما انتهى إليه من نتائج واستنتاجات توضح مساحة تاريخية مهمة ترتبط بصريا مع معطيات الإفصاح عن الخطاب التعبيري الخاص بمشهدية السيدة العذراء .

٣. يرفد مكتباتنا المحلية والعربية بجهد علمي يسهم في إثراء الجانب المعرفي والتوصيفي لصورة السيدة العذراء في الفن المسيحي.

٤. يؤسس البحث الحالي لدراسات جديدة تعنى بفحص المنجز الفني متضمنة لرسوم السيدة العذراء والسيد المسيح، عبر أفكار ومفاهيم وثيمات متعددة، يتم من خلالها إعادة قراءة الأنساق البصرية لها شكلا ومضموناً.

ثالثاً: هدف البحث:

و يهدف البحث الحالي إلى :

– تعرف الأبعاد التعبيرية لمشاهد السيدة العذراء في التصوير المسيحي.

رابعاً: حدود البحث: و يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

١. **الحدود الموضوعية :** دراسة الابعاد التعبيرية لمشاهد السيدة العذراء في التصوير المسيحي .

٢. **الحدود المكانية:** الكنائس والأديرة والمتاحف العالمية الأوربية.

٣. **الحدود الزمانية:** من القرن الثاني عشر الميلادي إلى القرن السادس عشر الميلادي(١٢٠٠م-١٦٠٠م) .

خامساً: تحديد المصطلحات:

١-البعد (Dimension)

١. البعد: الجمع (أبعاد) هي الرأي والحزم . [١]

٢. البعد: الجمع (أبعاد) : مصدرها بعد : اتساع المدى أو المسافة .[٢]

٣. البعد سيكولوجيا : أبعاد الشعور هي مظاهر عملياتية ، من شدة أو ضعف ووضوح أو غموض وطول أو قصر .

٤. البعد : "مصطلح تصويري فضائي اقتبس من الهندسة ويستعمل في جميع المفاهيم الإجرائية المستعملة في الدلالة ...وهو أيضا في الجمالية يميز بين الحقيقي والوهمي ويتحدد هذا البعد بمعايير العصر" [٣] هذا التعريف يوضح بأن مفهوم الأبعاد مفهوم إجرائي يميز بين الحقيقة والوهم وهذا هو الأساس الجوهري لهذا المصطلح الذي يرتبط بالمعطيات التي تمنحها الجمالية للعمل الفني .

٢.التعبيرية :

١.-التعبيرية لغةً

-اسم مؤنَّث منسوب إلى تعبير وهو مَذْهَبٌ مِنْ مَذَاهِبِ الفَنِّ وَالأَدَبِ وَبِالأَخَصِّ فِي مَجَالِ الرَّسْمِ، ظَهَرَ فِي أُورُوبَّا فِي بِدَايَةِ هَذَا القَرْنِ يَتَجَاوَزُ الانْطِبَاعِيَّةَ لِلتَّعْبِيرِ عَنِ الإِحْسَاسِ الدَّاخِلِيِّ وَانْفِعَالِ الفَنَّانِ بِمَا يُحِيطُ بِهِ لاَ كَمَا هُوَ فِي حَقِيقَتِهِ الْمُجَرَّدَةِ [٤]

١. -اصطلاحاً

- التعبير : هو التدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة ، أو هو المتغير في الفن ، أي الفهم الذي يقيمه الانسان عن طريق تجديد لانطباعاته الحسية والحياتية العقلية ، وهما المتغيران في الفن ، ووسائل التعبير قيود الشكل[٥]

-التعبيرية : هي شكلاً درامياً متخذ شكلاً حديثا عنيفا وحالما غالبا وذو مشاهد في شكل تابلوهات قد ظهرت بشكل غير مؤكد في أواَخر القرن التاسع عشر، ولم يكن النبض التعبيري هو ذلك النبض الشخصي المكثف ذو المنظور الحصري للموضوع جديد في هذا القرن

-التعبيرية : نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب تجاهها لا كما هي في الحقيقة. ظهرت أولاً في ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى ، وهي ترجمة المعاني والمشاعر الإنسانية وعرضت فكرة المؤلف من خلال التمثيل والإلقاء والحركة والإخراج لخلق الجو العام وتوصيله إلى جمهور المشاهدين [٦]

- **التعريف الاجرائي :**

التعبير: هو الأسفار عن المشاعر الداخلية. اي هو القوة الكامنة التي تحررها العناصر والأشكال المكونة لبيئة المنجز التعبيري لتحقيق الاستجابة البصرية والوجدانية عند الملتقي.

٢. الصورة (لغةً) :

- وردت في **رائد الطلاب** بأنها: صَوَّر تصويراً، صورهُ: جعل له صورة وشكلاً، صورهُ: رسمهُ، صورهُ: نقشهُ [7].

- و عرفها **البصير** بأنها: اسم مصدره رباعي ورد مصدره قياساً بصيغة تصوير وفعله يفيد التأثير

- في شيء، والشيء يتقبل التأثير إذا قيل في اللغة (وقد صوره فتصور)[٨] .

- و قال **الجوهري (ت ٣٩٣هـ):** (الصِور بكسر الصاد: لغة في الصور جمع صورة ...وصوره الله صورةً حسنة، فتصور، ورجل صير شير، أي حسن الصورة والشارة، وتصورت الشيء، توهمته صورته فتصور لي، والتصاوير التماثيل) [٩].

- والى مثل ذلك **ذهب ابن فارس (ت٣٩٥هـ)**، فالصورة عنده: (صورة كل مخلوق، وهي هيئة خلقته، والله تعالى الباريء المصور، ويقال رجل صير، إذا كان جميل الصورة) إلا أن الصورة تجمع لديه على (صُوَر) بضم الصاد وفتح الواو [١٠].

- ونقل عن **ابن سيدة (ت٤٥٨هـ)** قوله(الصورة في الشكل)[١١] .

- ثم نقل عن **ابن الأثير (٦٣٧هـ)** قوله (الصورة ترد في كلام العرب على ظاهره وعلى معنى حقيقة الشئ وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا اي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته) [١٢]. مستندا إلى هذا القول في تفسيره حديث الرسول (ص) أتاني الليلة ربي في أحسن صورة .[١٣] بان المراد منه (انه في أحسن صفة) ويجوز أن يعود المعنى إلى النبي (ص) أتاني ربي وأنا في أحسن صورة وتجري

معنى الصورة كلها عليه، إن شئت ظاهرها أو هيئتها أو صورتها.[١٤] أي انه توسع في دلالة الصورة ولم يحصرها في الدلالة على الشكل أو الهيئة فقط .

- والى مثل ذلك ذهب **الفيروز آبادي (٨١٧هـ)** بقوله (الصورة بالضم الشكل، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة)[١٥].
- وكذلك **الزبيدي (١٢٠٥هـ)** استند إلى قول الفيروز آبادي وقول ابن منظور فقال (الصورة بالضم الشكل والهيئة والحقيقة والصفة) [١٦]
- وبذلك يظهر بان دلالة مفردة (الصورة) عند **اللغويين القدماء** كانت أكثر ما تدور حول الشكل والهيئة إلا أن المتأخرين منهم توسعوا في مدلولها فأصبحت تدل عندهم على المضمون أيضا متمثلا ذلك في دلالتها على الحقيقة والنوع والصفة على سبيل التوسع، ولم يبتعد اغلب المفسرين في معنى المفردة أو إحدى اشتقاقاتها الواردة في القران الكريم عن هذا الأمر فقد فسر الزمخشري(٥٣٨هـ) .
- وبمثل ذلك فسرها **الطبرسي (٥٤٨هـ)** (فقال في أي صورة شاء من ذكر أو أنثى أو جسيم أو نحيف، حسن أو دميم، طويل أو قصير)، أي أن مدلول الصورة هنا لا يخرج عن مدلول الشكل أو الهيئة، وقد فسرها **الزمخشري** بقوله (خلقنا أباكم ادم طيناً غير مصور ،ثم صورناه بعد ذلك)[١٧] أي أن تصوير شكل الإنسان وهيئته جاء مرحلة ثانية بعد الخلق[١٨].

الصورة اصطلاحاً:

- وردت **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** بأنها: تمثيل بصري لموضوع ما[١٩].
- و عرفها **دوي** بأنها: التأليف أو الامتزاج الذي يتحقق بين جميع الوسائط التشكيلية.[٢٠] وانها تشير الى طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها، وهي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه)[٢١].
- ويعرفها صليبا في **المعجم الفلسفي** بأنها: الصورة هي الشكل الهندسي المؤلف من الابعاد التي تتحدد بها نهايات الجسم كصورة الشمع المفرغ في القالب، فهي شكله الهندسي. ومن قبل ذلك صورة التمثال والانف والجبل والغيم، فهي تدل على الأوضاع الملحوظة في هذه الاجسام كالاستدارة والاستقامة والاعوجاج وغيرها.
- والصورة هي (الصفة) التي يكون عليها الشيء كما في قولنا ان الله خلق ادم على صورته.
- والصورة هي (النوع).
- او تطلق على (ترتيب الاشكال) ووضع بعضها مع بعض واختلاف تركيبها وتسمى بالصورة المخصوصة.
- وتطلق على ما يرسم المصور بالقلم او الة التصوير او على ارتسام خيال الشيء على المراة او في الذهن او على ذكرى الشيء المحسوس الغائب عن الحس [٢٢].
- وصفها **كاسير** بانها : كل ما يسبق الفكر [٢٣].
- ويذهب **سوريو** الى (ان صورة العمل الفني هي كيفيتهِ الداخلية)[٢٤] ويعرفها ايضاً بانها (ليست مجرد رداء خارجي او ثوب عرضي يتلبس بموضوع غريب عنه بل هي بمثابة شكل جوهري يتخذه الشيء) [٢٥].
- ويعرّفها **هربرت ريد** (هي الهيأة التي اتخذها العمل سواء كان بناءاً او تمثالاً، او صورة او قصيدة شعرية، فان كل شيء من هذه ، قد اتخذ هيأة خاصة او متخصصة، وتلك الهيأة هي شكل العمل الفني) [٢٦].
- كما يعرّفها **ميخائيل خرابشنكو** بانها: اهم المبادئ الداخلية الاكثر اهمية في الفن، وانها مبدأ فعّال وديناميكي، وهي حالة من الاستقرار والتصور الذاتي.
- ويعرفها ايضاً بانها: تركيب ابداعي للخصائص المميزة الشاملة في اهميتها للحياة ولطبيعة الانسان الروحية، وتعميم لمفاهيمه حول ما هو جوهري في العالم وتجسيد للكمال، والمثال، والجمال [٢٧].
- ويعرفها **يودين روزنتال** بانها: منهج معيَّن يُستخدم لترديد الواقع الموضوعي في شكل حي وحسي، ويمكن إدراكه بطريقة مباشرة في إطار مثل اعلى جمالي محددْ [٢٨].
- وتعرفها **سوزان لانجر** بأنها: "ذات معنى، وهذا المعنى يكون في أعماق الصورة نفسها وهو لا يشير باتجاه اي شيء خارجها" [٢٩].

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الأول التعبير مفاهيمياً وفلسفيا

فالتعبير الفني هو ذلك الفعل الذي يسلط الضوء على أسرار ومكونات موضوع يدور في خلد الإنسان، وقد يراد لهذا الإيضاح أن يكون مؤثراً فيقدم على شكل قصيدة أو عمل نحتي أو لوحة أو عمل مسرحي..... الخ، وقد يمتلك التعبير دلالات عديدة يكون من بينها أنه الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه أن يتعامل وجدانياً مع الموضوع، وهو الرابطة الحية بين الفنان و إنتاجه وهو مركز إشعاع وعملية الإبداع الفني، أو هو لغة أهلته لتحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، يبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني[١]ان لفظ "التعبير" من اكثر الألفاظ تداولاً، إلا أنه فى مجال الفن يكتنفه الغموض. فقد "يشير إلى عملية الخلق فى العمل الفنى التى تؤدى إلى ظهور العمل. أو إلى سمة كامنة فى العمل ذاته " وإذا أمكننا التعرف على ما يكون العمل الفنى من مواد خام (الرخام – الألوان – الألفاظ – الأنغام.....الخ) أو استطعنا إدراك (موضوع) العمل أو شكله، إلا أننا لا نستطيع أن نقبض على التعبير كما نقبض على المادة الخام .فالتعبير الذى "ينطوى عليه العمل الفنى قد يكون أعسر عناصره قابلية للتحليل، فإن ما يبوح به العمل الفنى ليس بالمعنى الفعلى الذى يمكن فهمه وتأويله، وإنما هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة. [٢] والتعبير هو الأسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية، وهنا يجب أن نفرق بين التعبير والتعبيرية، فالتعبيرية هي اتجاه في الفن يتقصى الذات بالدرجة الأساس. أما التعبير في العمل الفني في الأعمال الفنية هو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أم صوفية أم كونية، مع روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في بودقه واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير ألا بتفاعل ذلك كله من مكونات العمل الفني[١] ان اولى الأمثلة عن التعبير في الفن بشكل عام يشير إلى الإنسان القديم ولعلها هي رسوم الكهوف التي خلفها الإنسان، حينما أراد محاورة الطبيعة وما موجود فيها من بشر وحيوان، وتعد هذه الرسوم هي أقدم من ظهور الكتابة و شاهداً من شواهد التعبير الإنساني آنذاك ليعبر عن احتياجاته بعد خوضه مرحلة كبيرة من عدم أدراك معنى الكتابة ولغة التفاهم بها، حيث جاء معبراً عن حاجة ماسة لإخراج أحاسيسه المكبوتة داخل النفس، لتجد متنفساً لها في هذا التعبير .فأعمال الكهوف تمثل القدرة والبلاغة والصدق في التعبير، حيث أن تعبيره الفني لم يمثل نقلاً مباشراً من الطبيعية، بل أستثمر هذه الصورة والمشاهد مما أوحى له بأفكار قد هضمها وأضاف إليها إحساسه وشعوره ثم صاغ هذه الأفكار صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية التي تداولها، فجاءت أعماله التعبيرية قوية وصادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي المبدع. فالتعبير " هو عملية الخلق الفني او سمة كامنة في العمل ذاته فتصبح القدرة التعبيرية للعمل الفني هي الافكار والانفعالات " .[٢]" ويرى (ديوي) " فالتعبير هو تصفية الانفعال المكدر ولا تعرف شهواتنا ذاتها الا حينما تنعكس على صفحة يراه الفن وهي حين تعرف ذاتها في الوقت نفسه تتحول وتكتسب صورة جديدة وعندئذ تظهر الانفعال الجمالي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وليس هذا الانفعال مجرد صورة العاطفة متمايزة توجد في البداية مستقلة قائمة بذاتها وانما هو انفعال يعمل على انتاجه مادة ذات صيغة تعبيرية نظرا لأنه ينشأ ويرتبط بتلك المادة فأنه يكون بمثابة مجموعة من الانفعالات التي خضعت لضرب من التعديل والتحوير [٣] .والوظيفة الاصلية (للتعبير) هي ان يجعل من المحسوس لغة اصلية تحمل طابع الطراز او الاسلوب ، فمهمة الفن هي الترجمة عن الواقع بلغته الخاصة .. اي من شأن العمل الفني ان يكشف لها عما يكمن في الواقع من (ماهيات وجدانية) ، فالفنان ذلك الخالق الذي ينظم الواقع عن طريق مجموعة من الوسائط الاستطيقية ، وفي مقدمتها واسطة (التعبير) ، فليست العبقرية ان ينقل الفنان الواقع بأمانة وانما ان يعبر عن الواقع بعمق ، فالفن تعبير وفي التعبير تحوير او تغيير[١]فيقول (ماتيس) " ان ما اسعى جاهدا في سبيل الحصول عليه انما هو اولا وقبل كل شيء التعبير ، فالتعبير عندي هو ما يتحكم في وضع اللوحة بأكملها وليس بإستطاعتي ان انسخ الطبيعة بكل خضوع لأنني اجد نفسي مضطرا الى ان افسرها واخضعها لروح اللوحة [٢]" .فلكل فنان اسلوبه الخاص وطريقته في التعبير عن ذاته بكل ما تحمل هذه الذات من احساسات وافكار وانفعالات وقرارات ووجهات نظر حول الواقع المعاش ، فيقوم بتحويل عمليات التمثيل العقلي الموجودة لديه حول اي شيء الى نتاجات فنية متغايرة في طريقة واسلوب تغييرها عن الافكار والرؤى والانفعالات والاحلام فتقترب تارة الى تمثيل الواقع وتقترب تارة اخرى الى التجريد او الرمز التعبيري عنه[٣] فالتعبير عموما بالنسبة للفنان تجسيد الانفعالات ليدركها المشاهد.لقد رأى "شبنجلر" "أن كل فن هو لغة تعبير وأن "اختيار جنس الفن نفسه يُرى أيضا وسيلة من وسائل التعبير ، أما ("بندتو كروتشه)" فقد رأى أن "الطير يغنى للغناء ولكنه فى غنائه يعبر عن مجمل حياته[٤] فالفن تعبير أو لغة تعبيرية، يقوم فيها الفنان، عبر عملية الإبداع، بتقديم شئ جديد يختلف عن الواقع المعيش، وإن كان ينبثق منه – فى معظم الأحيان. فالتعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني ، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجه . وهو السمة الانسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها ان يتعامل وجدانيا مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وانتاجه وهو مركز اشعاع لعملية الخلق الفني

والكيفية الفريدة التي تجعل العمل الفني بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك ، ليس التعبير من الفن مجرد تأثير في نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا . بل هو لغة اصلية تحمل نسقا فريدا او طرازاً فنيا لا يحاكي ابعاد الواقع الملموسة بل يكشف عن بعده الوجداني ، فالفنان انسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط الجمالية الخاصة وفي مقدمتها جميعا (التعبير) [١] التعريف الاجرائي فالصورة: هي هيئة العمل الفني وصفته ونوعه، وتشكل بنية الصورة جمالياً عبر حالات التأليف والترتيب بين انساقها البنائية وبين الوحدات البصرية الجزئية المكونة لها التعريف الإجرائي. (لصور العذراء) و تعرف الباحثة ،(صور السيدة العذراء): هي اشكال مصورة ذات مرجعيات تمثل قصص الإنجيل والتوراة تصور مواضيع دينية مرتبطة بشخصية السيدة العذراء بطريقة سردية تعبر عن فكر العصر وفلسفته وابداع الفنان وخياله في اخراج مشهد تصويري ذا ابعاد تعبيرية شكلية ومضامينية.ويشكل اللون اهم الوسائل و التي تعبر عن القيم الشكلية والمعاني النفسية والنواحي الجمالية المحضة عن طريق التوافق وتحقيق التناغم وفق قانون جمالي من الصعب تحديده لكنه في بصيرة الفنان من خلال اثارة الطبيعة له وما يكتنفها من اسرار وازدهار الالوان ليضفي عليه من احاسيسه الكامنة في النفس وما يخالجها من مشاعر متنوعة خاصة به. فقد استعمل اللون رمزيا منذ ايام السومريين حيث استخدم في تزيين الزقورات ووضعوا اللون الذهبي في قمة الزقورة رمزا للاله (شمس) ثم يليه اللون الازرق في الحرم المقدس رمزا للسماء ثم اللون الاحمر فهو يرمز الى عالم الطبيعة واللون الاسود بدلالاته الخاصة بالعالم السفلي[٣] فاللون من اهم العناصر في العمل الفني، ويرتبط به عادة التدرج اللوني والقيمة وقوة اللون وينسب التدرج في اللون مثل الاحمر والازرق والبرتقالي وغيرها ، اما القيمة فهي تنسب الى درجة الفاتح والقاتم مثل الازرق الفاتح والاحمر القاتم وتسمى قوة اللون ومعناها درجة الضوء ، اي التشبع الضوئي وينسب الى درجة وضوح الضوء[1] فالألوان تقسم الى الوان باردة مقترنة بالبرودة كالثلج والماء والنباتات والسماء الزرقاء هي (الازرق والاخضر والبنفسجي) فكل هذه الالوان الثلاثة والالوان المشتقة منها التركواز هي باردة ومنسجمة مع بعضها في انسجام وتوافق ، والالوان الحارة ذات الجنس الواحد مثل (الالوان الحارة ، الاصفر والاحمر والبرتقالي) ، تتمتع بالحرارة لوجود الشمس والنار **الأسس التنظيمية للتكوين الفني**ومن اهم وسائل التركيب الشكلي هي الوحدة والايقاع والتوازن والسيادة، فالوحدة في مجال الفن التشكيلي هي تعبير واسع، يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل ووحدة الاسلوب الفني، ووحدة الفكرة او وحدة الهدف او الغرض من العمل الفني. وهذه العناصر جميعا هي التي تثير في الرأي الاحساس النهائي (بوحدة العمل الفني)فالوحدة تعني: ان جميع العناصر تتكامل مع بعضها البعض في العمل الفني لتشكل كلا متكاملا ولا يمكن الاستغناء عن احد هذه العناصر، ذلك لان بتكاملها تنشأ قيمة لا يمكن ان تتمثل في الاجزاء، وهذه الوحدة تتحقق، عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضروريا لقيمته. بحيث لا يكون العمل متضمنا اي عنصر ليس ضروريا على هذا النحو. ويكون كل ما هو لازم موجودا فيه[١] ان تغير اي جزء في العمل الفني يؤدي الى حدوث فارق هام، ويكون له أثر على الوحدة الجمالية، فالحكم على الاثر الفني إنما يعتمد على مهارة الفنان في الجمع بين عناصر عمله في كل موحد وخياله والذي يضيف تنويعا الى وحدة العمل الاساسية، ويكون ايضا ضمن هذه الوحدة. والعمل الفني هو بالضرورة نتاج لجهد بشري اعد ليستمتع به انسان. والانسان يود دائما ان يركز فكره- في لحظة شعورية معينة في موضوع واحد، ولا يجب ان يتشتت ذهنه وفكره في موضوعين او اكثر في آن واحد. لذلك فانه يتعاطف مع العمل الفني الذي يتميز بوحدة الموضوع بجانب تميزه بوحدة الشكل، ووحدة الموضوع تعبير يعني ان يكون موضوع العمل الفني متكاملا فلا تحمل رسالته المرئية سوى موضوع مترابط الاجزاء[٢] اما الايقاع فيقصد به في الصورة، تكرار الكتل او المساحات مكونة (وحدات) قد تكون متماثلة تماما او مختلفة متقاربة او متباعدة، ويقع بين كل وحدة واخرى مسافات تعرف بالفترات وبذلك فان للايقاع عنصرين اساسين يتبادلان احدهما بعد الاخر على دفعات تتكرر كثيرا او قليلا وهذان العنصران هما:الوحدات: وهي العنصر الإيجابي الفترات: وهي العنصر السلبي[٣]والايقاع مهما كان شكله في الصورة لابد ان يقع في اي المراتب الآتية:

١-ايقاع رتيب: الذي تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات تشابها تاما من جميع الاوجه، كالشكل والحجم والموقع باستثناء اللون اذ تختلف فيه الالوان، فقد تكون الوحدات سوداء مثلا والفترات بيضاء او رمادية.

٢-ايقاع غير رتيب و الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها، كما تتشابه فيه جميع الفترات مع بعضها ايضا، ولكن تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلا او حجما او لونا. فالايقاع الحر و الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافا تاما. كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافا تاما ايضا. وقد يقع هذا الايقاع في اي من المرتين التاليتين: (أ) ايقاع حر يحكمه ادراك عقلي ثقافي فني، تكون كل الوحدات والفترات مرئية بشكل مقبول. (ب) ايقاع حر عشوائي وفيه يكون ترتيب كل من الفترات او الوحدات ترتيبا عشوائيا دون رابط او دراسة.

٣-ايقاع متناقض و اذا تناقض حجم الوحدات تناقص تدريجيا مع ثبات حجم الفترات، ام تناقص حجم الفترات والوحدات تناقصا تدريجيا معا، فعندئذ يعبر عن هذا الايقاع بأنه (متناقص).

٤-ايقاع متزايد واذا تزايد حجم الوحدات تزايدا تدريجيا مع ثبات حجم الفترات، او تزايد حجم الفترات تزايدا تدريجيا مع ثبات حجم الوحدات، او تزايد حجم كل منهما تدريجيا مع، فعندئذ يعبر عن هذا الايقاع بأنه (متزايد) [١]ومن اكثر انواع التنظيم الشكلي شيوعا هو التوازن اي ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الاخر او يعوضه، ومن الممكن استخدام لفظ التماثل للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة فالتوازن : هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة، وهو ايضا ذلك الاحساس الغريزي الذي نشا في نفوسنا عن طبيعة شكل الانسان، كحيوان معتدل قائم رأسيا متوازن على ارضية افقية. والتوازن من الخصائص الاساسية التي تلعب دورا هاما في تقييم العمل الفني والاحساس براحة نفسية حين النظر اليه[٢]. ويعني تحقيق التوازن وجوب اقامة التوازن في توزيع المساحات البيضاء او الرمادية الفاتحة في الصورة التي تمثل المناطق الاكثر استضاءة او المناطق الفاتحة اصلا في الموضوع المصور، والمساحات القاتمة او السوداء التي تمثل مناطق الضلال او تلك القاتمة اصلا في الموضوع المصور، على ان يوضع في الاعتبار ان المساحات القاتمة تمثل في الواقع ثقلا في مجال الادراك البصري[٣]وهنالك ثلاثة انواع من التوازن:

١-التوازن المحوري: ويقصد به التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي، وقد يكون محورا رئيسيا، او افقيا او معا.

٢-التوازن الاشعاعي او المركزي: ويعني التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية وقد تكون هذه كتلة ايجابية في شكل او سلبية في فضاء خال.

٣- التوازن الوهمي او المستتر: هو امكان التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق الاحساس بالمساواة بين اجزاء الحقل المرئي، ويعتمد على الاحساس بمركز الثقل اما السيادة فيقصد بها تكاتف الاجزاء في الصورة لتكون فريقا يهدف الى سيادة الفكرة او سيادة في التصميم على الاجزاء الاخرى التي يجب الا يزيد دورها عن التبعية في فلك الشكل، وفي التصميمات الفنية، تتطلب وحدة الشكل ان تسود خطوطها ذات طبيعة معينة او اتجاه معين او مساحات ذات شكل خاص او ملمس معين او حجم او لون معين. وذلك لكي يكون في العمل الفني جزء ينال اولوية لفت النظر اليه ما عداه ويسمى مركز السيادة، وليس من اللازم ان يكون مركز السيادة عنصرا ايجابيا، فهو قد يكون فراغا سلبيا ففي هذه الحالة نجد الفراغ قد نال السيادة[1]. التباين هو جمع المتناقضات في بنية العمل الفني، وهناك انواع عديدة للتباين منها: التباين في الخط، الشكل، الخط، الشكل، الحجم، اللون، الاتجاه، والملمس، فاستلام المحسوسات يتأتى من الخصائص المظهرية المتضادة، فيدرك النور من نقيضه، والخشونة من النعومة، ويمكن توظيف التضاد اللوني، كمنفذ لتفعيل القوة الاثارية باستعمال تجمعات لونية كالاحمر ازاء الاخضر، والازرق ازاء البرتقالي، ...، ويكون هذا الاداء التقني حاضرا في الهيئات الشكلية المتضادة، كخصائص ابراز ووضوح وتأثير عياني ويدرس التناسب علاقة كل من جزء من اجزاء التنظيم مع الجزء الاخر ثم علاقته مع الكل ، فيما يتعلق بالحجم والمساحات لكنه لا يتحدد بمقياس ثابت او قانون خاص به.اما الانسجام يمثل التوافق والتآلف، في بنية العمل الفني، وهو استظهار بواطن المعرفة الجمالية، وتفعيل الدلالات الحاملة للاثر، عبر اسس عيانية مرهونة بمتواليات المتماهية مع ذات الفئات ورؤيته الموضوعية، في تحصيل وتكريس حالة الابتكار التي توحي بانفتاحية الدلالة واستقراء قيمة الانسجام ذاتيا وموضوعيا[2]وفقا لما جاءت به الفقرات السابقة، نستنتج الباحثة ان العمل الفني وحده عضوية واحدة متكاملة، ترتبط عناصرها مع بعضها البعض، بعلاقات منتظمة متماسكة، وان نجاح وفشل العمل الفني يتوقف على مدى بناؤها وتوازنها وايقاعها، فالعناصر الشكلية في اي عمل فني هي جزء لا يتجزأ من صميم العيان الفني، فلا يمكن ادراك الاجزاء او العناصر كلا على حدة ما لم يدرك الكل (العام) وهو ما يطلق عليه الصورة (شكل ، مضمون ، تعبير) فهو الذي يجعل العين تتمكن من الاحاطة بالتجربة الفنية .

المبحث الثاني مقتربات التعبير الفني في الفنون القديمة

وقد نجد ارضية خصبة ومقترباً واضحاً للتعبيرية في فنون ما قبل التأريخ لان انسان تلك العصور كان أقرب لروح الطبيعة والاشياء والتعبير عن اللاشعور الجمعي عند القبيلة او التجمعات الزراعية فيما بعد فهل كان ذلك الانسان فناناً او ما يسمى (بدائياً) وتلك تسمية لا تتناسب مع انجازاته الفنية "ولطالما شددالاب (بروبل) على أن رجال ما قبل التأريخ لم يكونوا فنانين بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة. وقد يكون تسويغ لهذه المقولة أن دوافع الانسان القديم ليست فنية بالاساس ولان كلمة بدائي عندنا تعني جمالية الرسوم وأصالتها وتعبيرها الصادق . وسنستخدمها ضمن هذا الفهم عند دراسات التأريخ والميثلوجيا (الاسطورة) . " لان عقلية البدائيين غير منطقية من حيث انهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الاصل [١]"

او يفكرون في حدود معينة نفعية ، ولا يراعون مبدأ عدم التناقض بسبب معتقداتهم الاسطورية. والحق ان الرؤية الفنية تمجد هذه الميزات وهي ليست مثلبة . صحيح ان دوافعهم الاساسية كانت اقتصادية من أجل الصيد او الزراعة ولكن في اوقات الفراغ يطلق الانسان العنان لخياله في تصوير واستعادة معاناة الصيد في السيطرة على الطرائد .ولذلك فقد عمد الى انشاء صقالات عالية وتفنن في الرسم وتقنياته التي جعلته يرسم بدقة

معتقداً ان ذلك يقربه من غرض الصيد ويسهل عليه مهمته. وهذا ما وجد في كهوف التاميرا في اسبانيا.ان تقديس الانسان لقوى الطبيعة والخصب وتمجيد الانثى رمزاً الخصب والتوالد والنماء وتنتسب اليها العائلة، فعمد الى تضخيم جسمها بمبالغة لاعضائها التناسلية واكتناز ارادفها واقدم شاهد عندنا فينوس ولندروف. وفي العراق القديم تماثيل الآله الام وفي تلك الاحقاب لم يكن الفن نتاجاً فردياً بل جماعياً يمثل المجتمع البدائي بعلاقات مترابطة تنسجم مع سلوك المجموع أو غريزة المجتمع وعلى ذلك " أن هيجل يرى شاعرية العالم القديم نابعة من تحكم الحرية ... ان القوى الاجتماعية في العالم القديم لم تكن بعد قد استقلت عن الفرد . فالفرد موجود بانسجام تام وعلاقات متناسقة مع الافراد الآخرين[2] ومع اهداف المنفعة التي قصدها الانسان البدائي في رسومه فقد انتجت بوعي وقصدية وصيغت لتلائم طقوس السحرية . ويقول هاوزر " أن هناك دافعين مختلفين تستمد منها الاعمال الفنية فبعضها ينتج لكي يوجد فحسب وبعضها ينتج لكي يرى[١] وفي كلا الحالتين فهو فن يؤثر في المجموع عن طريق الايحاء والمشاركة الوجدانية بنزعته المطابقة للطبيعة وعن طريق المحاكاة . والحقيقة ان تحليل لخطوط الرسم الخارجية والداخلية يدل على مقدرة وتقنية فنية بل انها موحية بالتعبير وقد تقترب احياناً من الانطباعية كما يقول هاوزر لقد تكون الدوافع السحرية واسقاطاتها عن "فن تمثيلي يعتمد على استحضار الانفعال . وهو يعتمد على قصد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لاطلاقها في أمور الحياة العملية[٢] فالعلم عند البدائي ينقسم ألى قسمين " بل أن الإنسان ذاته يبدو منقسماً نصفين، هذه هي مرحله حيوية الطبيعية الارواحيه* Animism وعبادة الأرواح ، والأيمان ببقاء النفس ، وعبادة الموتى...وعلى حين أن السحر ذو نزعه حسية ، يتعلق بما هو عيني فظهرت نزعة مطابقة الطبيعية وهي في خطوطها تعبيرية بسمات واقعية في حقبة العصور ما قبل التاريخ العصر الحجري الحديث (٩٠٠٠ق.م-٤٥٠٠ق.م)لقد أحتل الشمس والقمر المكانة الأولى بعد " التي كان يشغلها الحيوان مع احتفاظ هذا بحرمته حسب المعتقد الطوطمي[٣]أي رمز القوة الحيوية الذي تنتسب إلية القبيلة وقد يكون على الأغلب حيواناً ينتهي إليه نسبهم أو قد يكون عبادة الأسلاف أو (الفتش) كيان متميز. .." يتكون من جسم مادي واحد جزء – خاص . ومن مغزى كلي يختفي وراءه . المضمون الروحي الاجتماعي .لذلك فهو ليسس مادة جامدة . بل فعل سحري انه يعيش بفضل عملية تقدسية والخضوع إلية" . أي أن الإنسان الفنان لا يفصل بين الشيء وفكرة الشيء أو وجدانه الذي يسقطه على الشيء بهذه الآثار ذات الهدف السحري هي اثار فنيه من حيث الشكل الجمالي وان لم تصل إلى كونها أثارا فنيه من جهة التأريخ و ها نحن في وقت متأخر قد أضعنا مفتاح الفهم السحري نرى فيها اثاراً فنية. وإبداعية ليست بمطابقة الطبيعة تماماً بل بروح تعبيريه رمزية سحرية وحتى الفن الزخرفي من بعد في عصور حسونه وسامراء وحلف والعبيد(٥٠٠٠ق .م- ٤٠٠٠ق . م)فقد وجدت تشكيلات زخرفية في اصلها محاكاة للطبيعة .فالأشكال ذات التصميم الهندسي ليست هي تلك التي يبدأ بها تاريخ الفن ،وانما هي ظاهرة متأخرة نسبياً .وهي نتاج حس فني بلغ بالفعل مستوى رفيعاً[١]" أ ي أنها اشكال هندسية ولكنها ذات تعبير رمزي. تشويه أبعاد الأطراف والمبالغة في الحركات لتلائم التصميم الرشيق للأجسام . استخدام خطوط كفائية بسيطة في تحديدها . وعند نهاية العصر الحجري الحديث" تطورات الأشكال الرئيسية الثلاث للتمثيل التصويري . المحاكي Imitative ، والأخباري Informative ، والزخرف decorative أي بعبارة أخرى ، المشابهة المطابقة للطبيعة . والعلامة الكتابية التصورية ، والزخرف التجريدي [٢].

أي بعبارة مادية الانتقال من الاقتصاد الاستهلاكي الى الاقتصاد الإنتاجي .ولكن صله الشبه المادية يمكن أن تستعاض بصلة روحية غير مرئية ، وهي صلة الرمز وبفضل مجانسة تضفى على الصورة معنى. تغدو هذه محاولة لقوى ولقدرات غيبية لمسها الإنسان في الطبيعة في ثيمة ، الخصب والنماء فان اقدم المشخصات الانسانيه المعروفة تمثل نساء ((فينوسات)) كما سميت ، وقد أبرزت او ضخمت خصائص جنسها

فالحقيقة أن ثروة تعبيرية كبيرة وصلتنا من رسوم انسان العصر الحجري القديم والوسيط والحجري الحديث (المعدني) وفي العصر الشبيه بالتاريخي (٤٠٠٠-٣٠٠٠ق.م)وفي العراق القديم عصر الوركاء وجمدة نصر . نأخذ مقترباً تعبيريا أخر هو راس فتاة الوركاء شكل (٣) وسنشاهد اقتراب وتناص عند كريشنر أو هيكل عيون مفتوحة بأقصى ما يمكن ورجفة في الشفتين الدقيقتين والحنك المستدق التي ينم عن ذكاء صاحبه الرأس[٣]فالخطوط المختزله فيها روح التعبيرية بسمات تكعيبية أي أن هناك اختزال للواقعية وتعبير متوازن ما بين الحسي والحدسي... فقد تأثر بهذه المفردة كثير من الفنانين العراقيين كجواد سليم وضياء العزاوي الذي استخدم العيون والحواجب المتصلة كثيمة لمعظم أعماله في فترة السبعينات . وبتعبير أقوى نلاحظ تمثالي أمراه ورجل من تل اسمر تذكرنا بمنحوتة الانسه (بوجاني) لبرانكوزي (١٨٧٦ – ١٩٥٧) . في تمثالي تل اسمر اختزال عال في الأشكال دقة عظام الكفين حتى اصبح أشبه بمشطين خشبين صغيرين التركيز في المركز في العيون المفغورة الافواه أنها تعبير عن الخوف الميتافيزيقي من عظمة الوجود والرهبة من الهة متعددة في الأرض والسماء يستدر عطفها ويرغب في إرضائها رهبة وخوفاً[١]وإذا انتقلنا إلى عصر سومر فأننا أيضا " نقيم فيها للتاريخ بدلالة الفن فالفكر الذي تنبثق منه نظم العلاقات الفنية ليس نسخاً أو تقريراً أو تمثيليا ، بل أن الأعمال الإبداعية السومرية لا تعني ولا تمثل ولا تستعيد (شيئا) لكنها قادرة عن إثارة أرواحنا كما تفعل الموسيقى .

فالتشكيل (الموضوع) هنا غير مقروء لكنه جميل مثل (البلورة) وتفيدنا قراءة النص محايثا في صياغة المقتربات وانتظامها في سياقاتها الملائمة وإذا كانت التعبيرية تعتمد الانفعالات كدوافع والحدس كانبثاق لها وحملها إلى الإظهار فأن الفنون السومرية أيضا حدسية اكثر مما هي حسية أدرا كية للواقع الفكر معلق في السماء يسمو على الطبيعة . فمضمونها تعبير عن الوجدان الجمعي محملة بطاقات روحية . والذات تسقط عن الطبيعة تصوراتها وتخضعها إلى صيرورات مغايرة تعبير عن الشعور والوجدان . في ملئ الأشكال باانفعالات روحيه مجهولة وهذه الوجوه كأنها أقنعه انسور واستدارت أشكال موديلات وانسيابية خطوط ماتيس وحدة خطوط كرشنر في زكزاكاتها " أن دلالة تمثال المتعبد السومري فكرة التعبد، إما صورته فتتلخص في تعبيرها الخيالي . وكي يتطابق هذا الوجهان في نظام التمثيل الشكلي يلزم تحول الموضوع إلى شكل فني[٢]" . ولو القينا نظره إجمالية لعمل سومري (راية اور) في تقنياتها المعتمدة على الحجر الملون لازورد وأحجار كريمة اخرى ملونه بعدة ألوان وتقنيتها في التقطيع والتجزء وبثها ارتعاشات الضوء تذكرنا بألوان كوكوشكا في تحطيم ...الايقونه (الصورة)وتحويلها الى بنية ذهنية مغايرة في تأسيس جمالية تعبيرية ذات وجدان كوني .فقلب الفنان في سومر العالم الخارجي باتجاه عواطفه الداخلية .. إما المبالغة في فتح العينين لتمثال المتعبدين بدلا الفم تدل على اتساع الرؤيا وليست الرؤية كما قال " مالبرانش ان الحقيقة ليست في حواسنا بل في فكرنا[٣] في العصور الآشورية (٢٠٠٠ ق.م _ ٦١٢ ق.م) عندنا نموذج اللبوة الجريحة التي أثخنتها الجراح. وتعبير عن صرخة التحدي في القسم الأمامي فالرأس والصدر والقسم الخلفي الرجلين الخلفية دلالة الموت . عبر عنها الفنان الآشوري بواقعية تعبيرية حسية وليس حدسية كفنان سومر وهناك مثال آخر شبيه لها لأسد جريح أيضا ومثال آخر من القرن الثامن ق.م فتاة من النمرود أو ما يسميها المنقب((ملوان) لموناليزا فتاة موفورة الصحة ممتلئة الخدين نابضة بالحياة ملامحها بارزةكامراة عراقية ريفية تطل علينا بابتسامة تفضح عن طيبة صاحبها . نموذج اخر وجد في (ماري) عازفان على المزمار وبتعبيريه عالية وجها مهرجين مضحكين تحريف في النسب تشويه الملامح (غروتسك) تذكرنا بمهرجي جورج روو ونلولدة ازمامتان لشفيهما عيونهما مسلبه تعبر عن حزن يجلب الشفقة ومقترب لها اخرفي شكل كرافيكي لنولده(غروتشك) نلاحظ تشويه وتحريف ومبالغه مابين الشكلين[١] .

إما المقتربات التعبيرية في الفنون المصرية القديمة.. فمصركما يقول (هيجل) بلد الرمز وفنها رمزي . ملك يستمد سلطانه من الآلهة وهو نفسه اله وسلطان الموت يهدد الجميع فكانت فلسفه الحياة تتجه نحو الخلود والانتصار على الموت " فإذا ما هلك جسده وبقيت صورته فانه لا يموت موتاً كاملاً بل أن من شان صورته في هذه الحال أن تؤمن له بقاءه وخلوده ويذكر (لالو) انه يتعذر " فهم فنون (المصريين) القدامى على من لا يعرف أن كل إنسان مؤلف من خمسة عناصر : جسد ، روح ، اسم ، ظل ، قرينه[٢] " لا يهمنا الدخول في تفاصيل عقائدهم بقدر ما يهمنا التعبير الرمزي الصارم الكهنوتي عن رسومهم وأوضاعها وإظهار الشكل وبروز الملامح التعبيرية وجدت تحول خطير في عصر اخناتون في بنائية الصور النحتية " فبدلا ان تكون معمارية أصبحت إعمال تزينيه . وبدلاً من ان تكون ملكيه صرفه وضيفنها ارشفه عبادات الملوك ألا لهيه وانتصاراتهم الحربية ، غدت إنسانية الطابع وبشرية النزعة ، تمثل الخاص على حساب العام وعوضاً عن تقصياتها الفكرية في الميتافيزيقية الغيبة ، لتحل اللامرئي بقوالب المرئيات . بدأت تشتغل بنوع من الكشف الحدسي لكشف الحقائق الكامنة في بواطن المرئيات. فالتشكيل هنا حدسي متحرر من ضغوط القيود الحسية ، وهو محمل بطاقة روحيه مهيمنة ، بحيث أن الخارجي او الخاص لا يكون له من مبرر وجود ألا تعبيراً عن الداخل، فهناك عالمّ ذاتياً ليس اقل واقعية ولا اقل حقيقة من العالم[٣] فالفنان الذي كان يعمل ضمن تعليمات الملك أو الكهنة حسب قواعد أكاديمية صارمة أتجه و لاول مرة عن تأكيد فرديته والاهتمام بالذات . ولم يلتزم بمفاهيم الكلاسيكية المصرية المتوارثة الكهنوتية/ ولأنها اعتمدت بنائية الفكر التوحيدي لعقيدة اخناتون فهبطت من الرمزية الكهنوتية إلى تعبيرية واقعية تذكرنا بأعمال (كوكان) وسير وريه ولوتريك في التواء ومرونة خطوطها.فنماذج مقتربات التعبيرية صورة (إخناتون وزوجته) وقرينتها لوحة (جوجان وأفعى). ففي الصورة الأولى سيادة الخطوط الخارجية وتسيجية وتسطح للأشكال وانحراف أوضاعها تقترب من الكاريكاتير . وهذا ينطبق على لوحة كوكان أيضا. اما بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية القديمة ساده الأسلوب الرومانسكي من القرن الثامن ميلادي والى القرن الحادي عشر وخاصة في العمارة . وسنرى "خروجاً على الأبعاد الطبيعية ، والتكبير المفرط للأجزاء المعبرة والجسم ، ولاسيما العينين واليدين ، والمبالغة في الحركة ، والانحناءات الزائدة عن الحد والأذرع المرفوعة الى أعلى ، والأرجل المتشابكة بطريقة راقصة[١]" لقد كانت ذات تعبير نفساني ، لاميتافيزيقي أي أنها تعبيرية ، وليست موحية بحقيقة عليا . ذلك لان العيون المفتوحة على اتساعها في الصور الشخصية للعصر الروماني المتأخر تعبر عن التعمق النفسي ، والتوتر الروحي ، وعن حياة يطغى عليها الانفعال[٢] ." شكل (١٤) وتشابهها للفترة التي لحقتها من الفن البزنطيني من القرن الحادي عشر الى القرن الثالث عشر. وتزدهر مقتربات التعبيرية في القرون الوسطى لاعتمادها على الحدس والتعبير عن الوجدان بروح دينية تمثل موضوعاتها ألام السيد المسيح (ع) .. وإذا كان هجيل قد أطلق تسمية الفنون الرمزية على الفنون الشرقية فقد فأته إن يطلقها على فنون العصر الوسيط.

ب_ فنون العصر الوسيط الأوربي وبرمته فناً رمزيا دينيا .لان الروح الدينية الصوفية المتشبعة بتعليم الزهد والتضحية قد أبعدته عن مفاهيم الجمال الكلاسيكي الإغريقي ومعايير المشابهة." ألفن المسيحي اعتمد على صورتين متعارضتين ، أللا شخصية والشخصية ، تأتلفان في المسيحية القائمة على أن المسيح اله وإنسان معا ، فتتصور اللامتناهي ينزل من عرشه ، ويدخل في منطقة المتناهي ، فيحيا حياتنا ويتألم ويموت ، ثم يبعث فيعود إلى مجده ، ففيها إثبات ونفي وتركيب. فكانت مواضيع الصلب و التجلي والانبعاث والطهارة والتضحية وروح القدس والعائلة المقدسة والسيد المسيح والحواريين وكان لموضوع الصلب القدح المعلى وكل شيء يتبعه ويساير " تعبيريته وحتى الطبيعة ما هي آلا مجموعة رموز وينظر أليها من خلال النصوص اللاهوتية والفلسفية[٣] لقد كانت دوافع الفن الديني تتبع أفكار الزهد والتصوف وتترجم مقولة السيد المسيح (ع) دع كل شيء واتبعني وما هذه الحياة الدنيوية ألا صدى زائف .. وما هذا الإحساس الا زائل . فالواقعية الادراكية الحسية تحتمي بالرمز والاستعارة . فنماذج عدة في الكنائس فيها يظهر الانفعال وتحريف في الأشكال وتفاوت في النسب وقلب المنظور أو الغاءة .. تموج بروح الانفعال الديني وتنصهر في بوتقة التعبير .. تعتمد الحدس والانفعال .. وتاكيد الصورة الى انتشار الدعوة على أوسع نطاق ممكن ولقد سبق ان قال سترابو Strabo " أن الصورة هي ما يثقف به الجهلاء[١] " لقد كان الفن الشعبي ينمو موازياً للفن الكنيسي ويعتمد على البساطة والمبالغة والتحوير وإهمال التشريح والنسب بعبارة موجزة انه يزدري الصورة الخارجية . إشكاله مسطحة غير عضوية عجفاء هزيلة هذه مميزات وخصائص فنون العصور المسيحية الاولى والفن البيزنطيني (٧١٧م- ٨٦٧م) عصور محطمي الصور (الأيقوني) .

الفصل الثالث إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

ويتكون مجتمع البحث الحالي من (١٥١)[*] مئة وواحد وخمسون لوحة فنية ، تقع ضمن المدة الزمنية التي تمثل حدود البحث الحالي (١٢٠٠م- ١٦٠٠م) ، والتي استطاعت الباحثة إحصائها ، كمصورات من المصادر ذات العلاقة (الكتب ، والمجلات والدوريات المتخصصة ، الأجنبية والعربية والمحلية ، وكذلك من شبكة الانترنت والمواقع الخاصة بالفنانين الأوربيين ، وموقع متاحف الفن وقاعات العرض المختلفة في العالم) .

ثانياً : عينة البحث

لقد قامت الباحثة باختيار نماذج عينة بحثها الحالي ، حيث بلغ عددها (١٥)[**] خمسة عشر عمل فني، بعد إن أخذت بعين النظر تنوعها ، ووفقاً لزمن إنتاجها ، وتحقيقها لهدف البحث، وتمت عملية اختيار العينة بصورة قصدية ، وفقاً للمبررات التالية :

١-إنها تغطي المنجز الفني ، ضمن الحدود الموضوعية والزمانية للبحث .

٢-اتسمت نماذج عينة البحث بأبعاد تعبيرية متنوعة ، مما يتيح للباحثة تحقيق هدف الدراسة اختار الباحث عينة بحثه البالغة (٢٠) لوحة فنية وفقاً للمسوغات الآتية:

١. إنها تغطي موضوعة البحث الذي يتعلق بجماليات القص في الفن المسيحي .

٢. لما لهذه العينة من أبعاد جمالية تمثل نضجاً معرفياً وثقافياً وأسلوبيا للفن المسيحي.

ثالثاً: منهج البحث

واعتمدت الباحثة في تحليل نماذج عينة بحثها على المنهج الوصفي التحليلي ، ، وبما يتلائم مع تحقيق هدف البحث .

رابعا: أداة البحث

١- قامت الباحثة بإعداد استمارة تحليل بصيغتها الأولية[*] ، بعد أن ضمنّت محاورها ببعض المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري والتي لها علاقة مباشرة بموضوع الدراسة ، وعرضت هذه الاستمارة على عدد من ذوي الخبرة والاختصاص[**] في مجالات النقد وتاريخ الفن والرسم والتربية الفنية ، وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من اجلها ، وكانت نسبة الاتفاق بين الخبراء (٨٩٪) وهي نسبة مثالية للقياس

٢- طبقّت الباحثة أداتها في تحليل عدد من العينة الاستطلاعية بالاشتراك مع محلل أول[**] ، وذلك للتأكد من حالة الثبات ، وبعد مرور أسبوعين من بنائها ، كانت نتيجة الاتفاق بين الباحثة والمحلل الأول هي (٨٨٪) .

٣- أعادت الباحثة بعد ذلك ، تحليل العينة مع محلل ثاني ، وكانت نسبة الاتفاق (٨٤٪) وبالتالي فان النتيجة النهائية بين التحليلين الأول والثاني هي (٨٦٪) ، وهي نسبة مثالية للأداة ، وبذلك اعتمدت الباحثة على (الأداة بصيغتها النهائية)[****] في تحليل عينة البحث.

خامسا : الوسائل الرياضية الإحصائية

استخدمت الباحثة معادلة كوبر (Cooper)[1] .

Pa = نسبة الاتفاق

Ag= عدد المتفقين

Dg= عدد غير المتفقين

ثم قامت الباحثة باستخدام معادلة سكوت (Scoot)[2] في حساب الثبات الخاص بأداة التحليل :

$$Ti = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

Po = نسبة الاتفاق بين المحللين

Pe = نسبة الاتفاق الناجم عن الصدق

تحليل نماذج العينة

أنموذج (١)

اسم العمل: العذراء على العرش.

اسم الفنان : جيوفاني تشيمابويه.

الخامة أو المادة : الوان تامبرا على الخشب

القياس : (٢٤ . ٢ × ٣,٤٨) سم.

التاريخ : ١٢٨٠ م- ١٢٩٠م.

العائدية:متحف الافيتري –فلورنسا – إيطاليا

تحليل العمل: ويصور هذا العمل الفني السيد المسيح وهو جالساً في حجر أمه السيدة العذراء وتظهر فوق رؤوسهما هالات من النور ملونة بلون ذهبي اشارة الى القدسية والمكانة السامية للمسيح وأمه ، حيث صورهما الفنان وهما جالسان على كرسي يشبه عرش الملوك محاطاً بهيكل على شكل غرفة صغيرة يجلس بداخلها المسيح وأمه وترتفع فوقهما زخارف ملونة بالون الذهبي على شكل سقف منحني يمثل السماء , يعطي دلالة على أنهما الوسيط بين الارض والسماء . فالسيدة مريم العذراء تتربع على العرش السماوي والسيد المسيح بهيئة الطفل في حجرها ويحيط بها مجموعة من الملائكة من كل جانب.ان التمثيل الشكلي للسيدة العذراء والسيد المسيح في هذه اللوحة ينتمي الى تقاليد الفن المسيحي القديمة ليتم تصوير يسوع الصغير بملامح شاب للتعبير عن الهيبة والوقار والقدسية والمكانة السامية .وهو يشير الى أتباعه بيده اليمنى ليمنحهم البركة , فيما تظهر السيدة العذراء مرتدية عباءة فضفاضة بلون معتم ورداء يشبه أردية الملائكة وتظهر عليه بعض الطيات التي تجسم الجسم من

تحتها ، ان هذا العمل اقل تمثيلا لمبادئ ومفاهيم الفن في عصر النهضة الذهبي حيث تغلب علية المسحة الزخرفية وتختفي منه معالجات الضوء والظل والنور والتجسيم الدقيق .فقد إتبع الفنان مبادئ تعود الى فن القرون الوسطى أكثر من فن النهضة مثل الأشكال المتناظرة للملائكة وتقسيم المكان بأشكال هندسية تشبه تفاصيل الأيقونات أو المنمنمات وكذلك إدخال الزخارف داخل الهيكل بكثرة وتلوينها بألوان متنوعة من أجل متعة الناظر وكذلك جعل خلفية اللوحة مستوية فارغة من المعالجات لكي تبدو الأشكال عليها واضحة جدا وهذه كلها أساليب قديمة من الرسم أن ابتكارات تشمابويه قد كان لها أثر كبير في الفنانين والذين ظهروا في فلورنسا من بعده, ويعد أول من شق طريق التجديد الفني من خلال أسلوبه وبذلك يكون قد خرج عن النمط البيزنطي فكانت صورة العذراء والسيد المسيح والملائكة ذات تعبير إنساني فيه الكثير من المعاني السامية كالأمومة والعطف والحنان والحب والرحمة. عبر فيها عن الواقعية والاحاسيس الانسانية ، كانت الألوان المستخدمة التمبرا ، ففي هذا العمل وجود اتزان متماثل وملابس بيزنطية سميت بالأسلوب الايطالي الجديد وعرش معماري متين وكبير وخلفية بيزنطية ووجود ملائكة حول العرش تدعو ابتساماتهم المشاهد للانضمام معهم وعدد من الاشخاص بيان الخفة في شخصياتهم وكأنهم طيور ، ولكن هناك تسطيح واضح في المشهد التصويري .

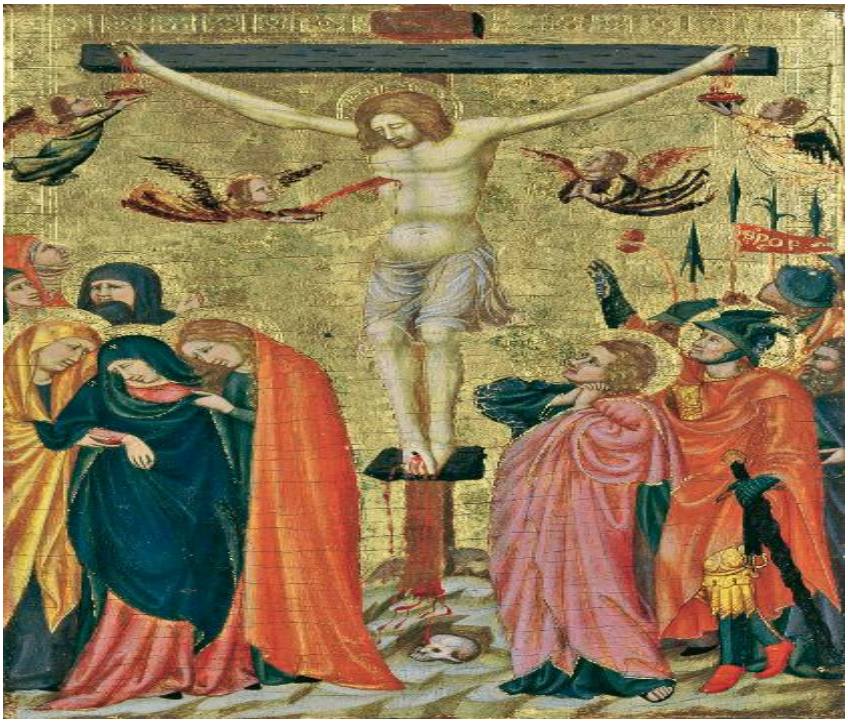
انموذج(٢)

اسم العمل: رثاء السيد المسيح .اسم الفنان :جيوتو دي بوندوني.الخامة أو المادة :فريسكو.القياس : (١٨٥×٢٠٠) سم.
التاريخ:١٣٠٤م –١٣٠٦م.العائدية :كنيسة ديل أرينا

تحليل العمل:لقد صور الفنان جيوتو في عمله هذا مشهدا تعبيريا يظهر فيه السيد المسيح محمولا عن الأرض بقليل من قبل السيدة العذراء وباقي النساء اللاتي حوله وهناك مجموعة نساء واقفات بجانب السيد المسيح وكذلك رجال على الطرف الثاني من اللوحة ينظرون الى السيد المسيح واغلب هذه الشخصيات ترتدي عباءات واسعة ويبدو عليها الحزن والألم ، ويوجد في خلف الشخصيات منحدر صخري مجرد، وشجرة يابسة، وفي القسم العلوي هناك مجموعة من الملائكة في أوضاع تعبيرية مختلفة تنوح وتندب السيد المسيح . في لوحة النحيب على المسيح,فقد اظهر الفنان السيدة العذراء بمشهد تعبيري حزين وهي تنوح على ابنها الوحيد أُم ثكلى تتلظى بعذاب فقدان وحيدها, وهي فوق ذلك تعبر عن المشاعر التي يمكن أن يحسها كل إنسان مثل موقفها, وكأي تكوين فني مأساوي عظيم سواء أكان أدبياً أو مصوراً, فهذا العمل يشد الإنسان ويطهره من خلال ما يستشعره من اللوعة والشجن وأيضا الرهبة. لقد سعى جيوتو إلى إظهار دلالات جوهرية في الوجدان الإنساني بلا تكلف ولا حذلقة. لقد كانت ثورته التقنية في اتجاه التمثيل الواقعي لقصص الكتاب المقدس, فالحادثة التي نراها تبدو واقعية وكأنها تمثل على المسرح . ففي مركز تكوين العمل وجهان قريبان.. المسيح الميت وأمه العذراء. حيث السيدة العذراء تنحني على السيد المسيح وتحدق باهتمام في وجهه ، وهو مشهد تعبيري للغاية. يمثل التوتر العاطفي لهذه القصة المأساوية المؤثرة وجدانياً ، تعبر الشخصيات المحيطة بجسد المسيح ، بحركاتهم وإيماءاتهم

، عن مشاعر مختلفة. نرى أمامنا بحزن حزن نيقوديموس وجوزيف من أرماثيا ، وهما يبكيان العذراء ، ويتشبثان بأقدام المسيح ، نساء يلوحن بايديهن ، تُظهر هذه الجدارية الفنية التي رسمها (جيوتو) بشكل مركّز، الطبيعة الابتكارية للرسم. هناك ابتعاد عن التقاليد البيزنطية التي سادت فن العصور الوسطى بشكل ملحوظ. يبتعد الفنان عن الصور النمطية ويرفض نظامًا رمزيًا صلبًا ، فهو مهتم بالتأثيرات المكانية والبصرية المعقدة. إنه مهتم بالعالم بتنوعه. تتحول القصة المقدسة إلى قصة حية مع (جيوتو) ، تتوقف اللوحة عن أن تكون مجرد تعليق إضافي على الكتاب المقدس ، تكتسب أهمية مستقلة. فهي تعبير صادق عن حقيقة الشعور الإنساني والفكر الإنساني. شخصياته تفقد صورتها الايقونية السابقة – فهي ممتلئة بالحيوية ، ذات وجه عريض ، تتمتع بمظهر فخم ، ترتدي ملابس ومعاطف مطرزة من قطع بسيطة من أقمشة ثقيلة أحادية اللون مطوية بأضعاف كبيرة. استطاع (جيوتو) فنيا أن يجعل من أبطال عمله أناس أحياء تمامًا ، ولا يمكنهم التحدث.

انموذج (٣)



اسم العمل: الصلب اسم الفنان : ماستر من بومبوسا الخامة أو المادة : تمبرا وذهب على لوحة. القياس : (٢٩ × ٢٠.٥) سم

التاريخ : ١٣٢٠م العائدية : المتحف الوطني تيسن– بورنيميزا ، مدريد تحليل العمل: فهو مشهد فني يصور صلب السيد المسيح، ليظهر في الوسط السيد المسيح وهو على الصليب مسمر وعارٍ محمل بجراح. يتدفق دم يمتد من قاعدة الصليب وينتهي عند الجمجمة الموجودة اسفل الصليب وفي اليسار تظهر السيدة العذراء والتي أغمي عليها من شدة الصدمة على ذلك المصاب الأليم وهي تفيض بالتعبير عن العواطف والانفعالات والألم والحزن وهناك مجموعة من النسوة يحطن بها ويحاولن إسنادها، كما يوجد عددًا كبيرًا من الشخصيات المرتبة في مجموعتين على جانبي الصليب. و تدور حول المسيح أربعة من الملائكة الصغار،احد هذه الملائكة يصلي من اجل معاناته بينما تظهر الملائكة الثلاثة الأخريات تحمل أطباقاً لجمع دم المسيح الذي ينبثق من جروحه. ليظهر الدم يتدفق من ضلوعه. وبينما يظهر الصليب واقفاً على جبل وهناك مجموعة من الرجال على اليمين يتقدمهم قديس يحمل هالة تعبر عن القداسة, ويوجد خلفة مجموعة من الحراس في حين إن قائد الحرس الذي يرتدي خوذة يرفع أحد ذراعيه ويشير إلى المسيح بيده بينما يحمل سيفاً بيده الأخرى .أعطى الفنان محورية ومركزية وسيادة وهيمنة لجسد المسيح فصلب المسيح من اهم الموضوعات وأكثرها على مر التاريخ المسيحي لما يحمله من مضامين دينية وفكرية وتثقيفية واجتماعية التي جسدها الفنانون بسبب ما تملك من عاطفة وفداء وتضحية وروحانية, و تأثير على المتلقي والتي استمدت من رؤية النصوص المقدسة . فكان المسيح يمثل مركز المهيمن في العمل ومن حوله تدور الملائكة وبهذا يتحقق تكامل بين ما هو حسي وما هو غيبي ميتافزيقي وبهذا يحاول الفنان تسليط الضوء على قدسية واهمية شخصية المصلوب من خلال نقل مكنونات الواقع من الابتعاد عن المبالغة والتقرب إلى البساطة في تقديم الحادثة وهذا ما هو ظاهر في اغلب مكونات العمل لأنه التأكيد على النزعة الروحية, وهي من شمولية المشهد الذي يشير لها الفنان من رمزية الملائكة وما

ترمز له من مضامين فكرية وما تحمل من خطاب لاهوتي تثقيفي نحو المجتمع المتدين المسيحي, جعل الفنان من الملائكة أن تكون حاضرة عند تضحية السيد المسيح, لتؤكد حضور القوة السماوية التي هي بمثابة الراعي والحامي للمسيح.

الفصل الرابع النتائج والتوصيات

اولا: نتائج البحث

١.استجاب الفنانون لموضوعات الكتاب المقدس، وانشغلوا في تصوير المفاهيم الجديدة في العقيدة وكذلك اعادة صياغة التقاليد الموروثة في منجزات تشكيلية تتوافق مع مقتضيات العصر. كما في اغلب نماذج عينات البحث .

٢.امتازت بعض الأعمال التصويرية بطراز معماري خاص ليميزها عن غيرها حيث امتازت بدقة تفاصيلها وجمال ألوانها وحبكة مواضيعها والانسجام العام لمشهدية التكوين. كما في انموذج (١،٢،٣)

١. اجتهد الفنانون في رسم اعمالهم باقتراح معايير جديدة تتوافق مع ذائقية عصر النهضة وتتواكب إلى حد ما مع الطروحات المحدثة في الفن، كما وفي النماذج (١٥،١٤،١٣،١٢،١١،١٠،٩،٨،٧،٦،٥،٤) محافظة على الإرث ضمن بنيته التشكيلية.

٢. ان التمثيل الشكلي للسيدة العذراء والسيد المسيح ينتمي الى تقاليد الفن المسيحي القديمة حيث يتم تصوير يسوع الصغير بملامح شاب للتعبير عن الهيبة والوقار والقدسية والمكانة السامية كما رسم (تشيمابوييه) صورة السيدة العذراء والسيد المسيح والملائكة بتعبير إنساني فيه الكثير من المعاني السامية كالأمومة والعطف والحنان والحب والرحمة. عبر فيها عن الواقعية والاحاسيس الانسانية ، كما في انموذج (١)

٣. كانت شخصية السيدة العذراء والسيد المسيح والملائكة تتخذ حيزاً كبيراً من المشهد لما لها من دور مهيمن وقوة مؤثرة في مجتمع العصور الوسطى من تقديس وإجلال عند المسيحين، حاول الفنان التعبير عن الطابع الديني والعاطفي الذي يحمله بصورة يحاكي فيها رسم الأشكال الغيبية وتمثيلها بصورة مرئية، كما في انموذج (١)

٤. لقد اظهر الفنان السيدة العذراء في لوحة بمشهد تعبيري حزين وهي تنوح على ابنها الوحيد أُم ثكلى تتلظى بعذاب فقدان وحيدها, وهي فوق ذلك تعبر عن المشاعر التي يمكن أن يحسها كل إنسان مثل موقفها, فهذا العمل يشد الإنسان ويطهره من خلال ما يستشعره من تعابير اللوعة والشجن وأيضا الرهبة. كما في انموذج (٢)

٥. صور (جيوتو) بعض المشاهد بأسلوب الفن البيزنطي ، ولكنه أعاد تدويرها ، لإحياء نهضة جديدة في الفن. تتحقق العاطفة في اعماله بطريقة سردية هناك خروج للفنان بشكل واضح عن تقاليد الفن المسيحي التي تصور الاشكال بنوع من الجمود وظهرت الشخوص وهي تؤدي حركات مختلفة في اوضاع مسرحية درامية تعبر عن الأسى والحزن العميق .فقد إستغنى الفنان عن مبدأ المواجهة في رسم الأشكال فظهرت كل الشخوص في اللوحة بوضع جانبي تقريباً كما ظهرت حركات تعبيرية

ثانياً : الاستنتاجات :

١. عملت المشاهد التصويرية لفناني عصر النهضة على تفسير الحوادث والقصص الانجلية وفقاً لأسلوب جمالي يعتمد التداخل بين العناصر البنائية للصورة، وتحديداً من خلال الألوان والخطوط والحركات وتعابير الوجه .

٢.امتازت بعض المشاهد التصويرية بالايقونية كفن ديني مقدس ذو اشتغالات تعبيرية وظيفية وعظيّاً وارشاديّا فضلاً عن غايتها الجمالية السامية.

٣.ان العملية الفنية كلها كوحدة واحدة تسمو لكونها مواد وتقنيات واداء فهي تنشد حلول روح المطلق فيها من خلال صورة ذهنية لها مدلولات فكرية ذات انفتاح تأويلي.

٤. تهيمن صور السيد العذراء وطفلها على إختلاف أوضاعها وصياغاتها، على المساحات التصويرية للمشاهد، لتشكل محوراً رئيسياً في موضوعاتها ولتأكيد الطابع الفكري الضاغط دينيا وعقائديا في المنظور المعرفي للفكر المسيحي.

٥. كانت الالوان براقة ومشرقة والتضاد اللوني هو الغالب لإعطاء الانطباع على السمو والتألق واكساب اللوحة ميزة جمالية .

٦. ان للون الذهبي في الايقونة البيزنطية القول الفصل في جعل المنجز وكأنه يهمش الحياة اليومية الطبيعية ويسمو في عالم المثال ناشداً الفضيلة وذلك على الرغم من اهتمام الفنان ببعض تفاصيل النزعة الطبيعية .

٧. تنطوي جمالية التعبير التصويري النهضوي على تكثيف الصيغ البنائية للصورة، وعلاوةً على فاعلية الإظهار الملمسي للسطح والذي يحمل نوعاً من التأثير الجمالي في المتلقي.

٨. انطوت المشاهد التصويرية على ابعاد تعبيرية انسانية متنوعة، جسدها الفنانين باحساس جمالي روحي خالص.

٩. تستعير النتاجات التصويرية المسيحية، الصور الدينية والرموز الدلالية ذات الصلة بالموروث المسيحي، وتوظّفها عبر إستدلالات بصرية تحليلية، تنسجم مع المعالجات التركيبية والبنائية للعناصر والأسس التنظيمية.

١٠.تقترن نتاجات الفن المسيحي بطبيعة الإنتقال من المحسوس إلى المثال، وبما ينسجم مع تحميل بنية التكوين طاقة تعبيرية، تفسّر ضرورة التأويل للخطاب الديني، وتحديد الرؤية الاشتغالية بحس درامي واضح.

١١.تستثمر المشاهد التصويرية ابعادا تعبيرية تتمثل بتراكم المعرفة المفاهيمية لإنتاج الصورة الفنية، وإستدعاء أكبر قدر ممكن من المعطيات المؤثرة في صياغتها وإخراجها.

ثالثاً : التوصيات :

في ضوء النتائج التي تمخضت عن هذه الدراسة توصي الباحثه بما ياتي:

١. ضرورة قيام وزارة الثقافة والمؤسسات ذات العلاقة، من دور نشر وترجمة، بإصدار وترجمة المصادر الأجنبية الخاصة بالفن المسيحي عموما.

٢. ضرورة الاهتمام بالسياحة الاثارية للاماكن التي توثق وتؤرشف التاريخ والفن المسيحي في العالم.

٣. إصدار مطبوعات متخصصة، لتتضمن مصورات فوتوغرافية ملونة، لنتاجات الفن المسيحي عبر مراحله المتعددة، وتكون مرفقة بتوثيقات تتعلق بإسم العمل والقياس والمادة والعائدية ليتسنى للباحثين والمهتمين وطلبة الدراستين الأولية والعليا، الاطلاع عليها والإفادة منها.

٤. الإفادة من النتائج والمقترحات التي انتهت اليها هذه الدراسة في فتح آفاق بحثية جديدة لطلبة الفن والباحثين والنقاد.

المصادر والمراجع

١-ابن رشد: تلخيص الخطابة ، دار العلم ، بيروت ،١٩٦٤م. ١٢

٢-أبو الحسين ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٦٨ م.

٣-أبو الفضل جمال الدين محمد : لسان العرب ، دار الصادق ، بيروت – لبنان ، ط٣ ، ٢٠٠٤ م .

٤-أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري : تاج اللغة وصحاح العربية، مطبعة عارف ، بيروت ، ١٢٨٢هـ

٥ -البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، الطبعة الحادية والثلاثون ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان .

٦-الترمذي : سنن الترمذي، تحقيق : عبد الرحمن محمد عثمان ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت –لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٣م: ٤٥/٥.

٧-الزمخشري , محمد بن عمر ، الكشاف، تحقيق:عادل احمد عبد الموجود,علي محمد معوض,ط١,الرياض,٦٨/٢.

٨-العهد القديم، سفر الخروج – الاصحاح ٣٠.

٩-العياشي،منذر:اللسانيات والدلالة ،ط١(سوريا:حلب، مركز الانماء الحضاري ، ١٩٩٦م) .

١٠-الكتاب المقدس, العهد القديم, سفر أشعيا(٤٦: ٥).

١١-الكتاب المقدس, العهد القديم, سفر الحكمة (١٤: ٨).

١٢-الكتاب المقدس, العهد القديم, سفر الخروج (٣٣: ١١).

١٣-جمال الدين عبد الرحمن الجوزي : زاد المسير في علم التفسير، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٤م ، ١٧٣/٣.

١٤-علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتب اللبناني ، بيروت ١٩٨٥ م.

١٥-محمد بن يعقوب الفيروز أبادي : القاموس المحيط، إعداد وتقديم : محمد –عبد الرحمن المرعشلي ، ط٢ ، ٢٠٠٣ م.

١٦-محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس في جواهر القاموس، المطبعة الخيرية ، مصر ، ١٣٠٦ .

References

1. Ibn Rushd: *Summary of Rhetoric*, Dar Al-Ilm, Beirut, 1964.
2. Abu Al-Husayn Ibn Faris: *Mu'jam Maqayis Al-Lugha* (Dictionary of Language Measures), edited by Abdul Salam Muhammad Harun, Dar Ihya Al-Kutub Al-Arabiya, Cairo, 1968.
3. Abu Al-Fadl Jamal Al-Din Muhammad: *Lisan Al-Arab*, Dar Al-Sadiq, Beirut – Lebanon, 3rd edition, 2004.
4. Abu Nasr Ismail Ibn Hammad Al-Jawhari: *Taj Al-Lugha wa Sahah Al-Arabiya*, Aref Press, Beirut, 1282
5. Al-Bustani, Fouad Ephrem: *Al-Munjid for Students*, 31st edition, Dar Al-Mashreq, Beirut, Lebanon.
6. Al-Tirmidhi: *Sunan Al-Tirmidhi*, edited by Abdul Rahman Muhammad Uthman, Dar Al-Fikr for Publishing and Distribution, Beirut – Lebanon, 2nd edition, 1983, vol. 5, p. 45.

7. Al-Zamakhshari, Muhammad Ibn Umar: *Al-Kashshaf*, edited by Adel Ahmed Abdul-Mawjood and Ali Muhammad Muawwad, 1st edition, Riyadh, vol. 2, p. 68.
8. The Old Testament, Book of Exodus – Chapter 30.
9. Al-Ayyashi, Mundhir: *Linguistics and Semantics*, 1st edition (Syria: Aleppo, Center for Civilizational Development, 1996).
10. The Bible, Old Testament, Book of Isaiah (46:5).
11. The Bible, Old Testament, Book of Wisdom (14:8).
12. The Bible, Old Testament, Book of Exodus (33:11).
13. Jamal Al-Din Abdul Rahman Al-Jawzi: *Zad Al-Masir fi Ilm Al-Tafsir*, Al-Islamiya Press and Publishing, Beirut, 1st edition, 1964, vol. 3, p. 173.
14. Saeed Alloush: *Dictionary of Contemporary Literary Terms*, 1st edition, Dar Al-Kutub Al-Lubnani, Beirut, 1985.
15. Muhammad Ibn Ya'qub Al-Fayrouzabadi: *Al-Qamus Al-Muhit*, prepared and presented by Muhammad Abdul Rahman Al-Mar'ashli, Dar Ihya Al-Turath Al-Arabi, Beirut – Lebanon, 2nd edition, 2003.
16. Muhammad Murtada Al-Husayni Al-Zubaidi: *Taj Al-Arus fi Jawahir Al-Qamus*, Al-Khayriya Press, Egypt, 1306 AH.

هوامش البحث

[١] (١) البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، الطبعة الحادية والثلاثون ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ص٣٧

[٢] جبران مسعود : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص٢٠٥ .

[٣] علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتب اللبناني ، بيروت ١٩٨٥ ص٥١

[٢]. العياشي،منذر :اللسانيات والدلالة ،ط١ , مركز الانماء الحضاري, سوريا , حلب، ، ١٩٩٦م , ص٢٥

[٣]. البستاني، فؤاد افرام : منجد الطالب،ط١٩،المطبعة الكاثوليكية، لبنان, بيروت ,١٩٧٥م , ص٧٤٢

[٦] . صليبا،جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ , دار الكتاب اللبناني , لبنان ,بيروت ، ١٩٨٢م ,ص٤١٢ .

[٤]. مسعود ، جبران : رائد الطلاب ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٦٧م . ص٥٨٠

[٨]() البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البناء العربي، موازينه وتطبيعه، بغداد المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م ، ص١٨

[٩]()الجوهري ,أبو نصر إسماعيل بن حماد : تاج اللغة وصحاح العربية، مطبعة عارف ، بيروت ، ١٢٨٢هـ

[١٠]() أبو الحسين ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٣٦٨م.

[١١]() أبو الفضل جمال الدين محمد : لسان العرب , ط٣، دار الصادق ، بيروت –لبنان ، ٢٠٠٤م .

[١٢]() أبو الفضل جمال الدين محمد : لسان العرب , المصدر السابق.

[١٣]() الترمذي : سنن الترمذي، تحقيق : عبد الرحمن محمد عثمان ، ط٢ ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٣م : ٤٥/٥.

[١٤]() أبو الفضل جمال الدين محمد : لسان العرب ، المصدر السابق.

[١٥]() الفيروز أبادي , محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، إعداد وتقديم : محمد عبد الرحمن المرعشلي ، ط٢ –لبنان ، ٢٠٠٣م .

[١٦]() الزبيدي الحسيني , محمد مرتضى: تاج العروس في جواهر القاموس، المطبعة الخيرية ، مصر ، ١٣٠٦ .

[١٧]() الزمخشري , محمد بن عمر ، الكشاف، تحقيق:عادل احمد عبد الموجود,علي محمد معوض,ط١,الرياض,٦٨/٢.

[١٨]() الجوزي ,جمال الدين عبد الرحمن: زاد المسير في علم التفسير، ط١ ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٤ م ، ١٧٣/٣.

[١٩]() علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، الدار البيضاء ، بلا مكان طبع ، ب ت. ص٧٨

[٢٠]() جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر المشترك، القاهرة – نيويورك ، ١٩٦٣م. ص١٩٨.

[٢١]() ديوي، جون: الفن خبرة, المصدر السابق، ص ٢٠٢.

[٢٢]() صليبا، جميل:المعجم الفلسفي, المصدر السابق ص٧٤١

[٢٣]() المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٧٣م، ص١٤

[٢٤]() عباس ,راوية عبد المنعم: ، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ١٩٨٧م ، ص ١٢٧.

[٢٥]() عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية, نفس المصدر، ص ١٢٧.

[٢٦]() ريد، هربرت: معنى الفن، تر، سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م ، ص ٢٠.

[٢٧]() خرابشنكو، ميخائيل: الابداع الفني و الواقع الانساني, تر: شوكت يوسف, ص ١٧.

[٢٨]() يودين، روزنتال: الموسوعة الفلسفية، تر، سمير كرم، مراجعة، صادق جلال العظم، جورج طرابيشي، ١٩٨٥م ، ص ٢٧٨.

([29]) Suzan، Langer. K، Problems of Art، London، 1957، P. 127.

٢- ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤م ، ص٣٧٧-٣٧٨ .

٣- ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، دار ميراث للترجمة ، ٢٠١١م ، ص١١١ .

٢-ابراهيم, زكريا: مشكله الفن , نفس المصدر ، ص٤٧ .

٢-رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، المصدر نفسة ص١١١.

١- سوربو، ايتان، الجمالية عبر العصور ، ت ميشال عاصي، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٧٤م، ص٣٨.

٢- ا وفسيانيكوف، سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية, دار الفرابي, بيروت ,١٩٧٩م, ص ٣٠١.

(*) ألا روحية :- لكل شيء روح – الإحيائية ٠ أن أول من وضع صيغة نظرية الأرواح العالم الأنثروبولوجي البريطاني إدوارد تايلر ، عند ما ألف كتابه (الحضارة البدائية) في عام ١٨٧١م. وهو الفكرة كانت جزاً من نظريته حول الدين البدائي التي أشارت الى الشعوب التي تعتمد بوجود أرواح في الكائنات الحية والميتة كالحيوانات والنباتات والأنهار والبحار والجبال ... الخ ميتشيل ، دينكن ، معجم علم الاجتماع . ت احسان محمد الحسن ، بيروت ، دار الطليعة ، ط٢ ، ١٩٨٦م، ص ٢١ .ص٢١

١-هويغ , رنيه: الفن وتاويله وسبيله,المصدر السابق, ص ٦١ .

٢-هاوز . ارنولد :الفن والمجتمع عبر التاريخ, المصدر السابق , ص١٤ .

٣-هاوزر . ارنولد : الفن و المجتمع عبر التاريخ, نفس المصدر, ص٣٠

٢-صاحب، زهير. تاريخ الفن في بلاد وادي النيل ,المصدر نفسة , ص٤

٣- المصدر نفسه ص٥.

١-هاوزر, ارنولد , المصدر نفسه ج١ ص٢١٥.

٢-هاوزر، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ, المصدر نفسه ص١٤٦.

(*) ينظر ملحق (١) : مجتمع البحث.

(**)ينظر ملحق (٢) : عينة البحث.

(***) ينظر ملحق (٣) : الاستمارة بصيغتها الأولية . (****) ينظر ملحق (٤) (*****) ينظر ملحق (٥) : الاستمارة بصيغتها النهائية

(1) Cooper ، Jand : Measurement and Analysis ، 5th Edition Halt Rinehart and winton ، 1963 ، p. 27 .

(2) Oper ، Richard ، L: systematic observe atonal of teaching an introduction Analyses of H ، Tprentico – Hall ، 1971 ، p.125 .