الصياغات الشكلية للمشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية

Formal formulations of sculptural scenes in Romanesque churches

المدرس: أدهم علي حمزة

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

Fine.adhem.ali@uobabylon.edu.iq

الملخص

يتناول البحث الحالي والموسوم (الصياغات الشكلية للمشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية) دراسة الصياغة الشكلية في المشاهد النحتية، من هنا جاءت مشكلة البحث بصيغة تساءل، ما هي الصياغات الشكلية للمشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية، إذ تتكون الأعمال النحتية من عناصر التكوين من خط وفضاء وكتلة وملمس وظل وضوء وغيرها، بالإضافة إلى بعض الخصائص والأسس مثل التناسب والانسجام والتوازن والتكرار وغيرها، التي تدخل في عملية التكوين كأداة أساسية في صياغة المشاهد، لذلك فقد استخدم النحات أسس وعناصر تكوين العمل الفني لصياغات مختلفة ومتنوعة، تميزت عن باقي الصياغات النحتية التي تنتمي إلى أساليب وطرز ومدارسة فنية في إنجاز تماثيله، لقد جاءت لتجسد مشاهد حياة الإنسان في ظل قواعد وقوانين حكم الكنيسة للمجتمعات المسيحية الأوربية في مرحلة العصور الوسطى، لقد كلف النحات في تنفيذ مشاهد تمثل الأنبياء والقديسين والأحداث الدينية ذات المكانة المهمة في هذه المجتمعات. الكلمات المفتاحية: الصياغة، الشكل، المشهد النحتي، الفن الرومانسكي.

Adstract

The current research, titled (Formal formulations of sculptural scenes in Romanesque churches), deals with the study of formal formulations in sculptural scenes. From here, the research problem came in the form of asking: What are the formal formulations of sculptural scenes in Romanesque churches, as sculptural works consist of compositional elements of line, space, mass, and texture? Shadow, light, etc., in addition to some characteristics and features such as proportion, harmony, balance, repetition, etc., which enter into the composition process as an essential tool in crafting scenes,Therefore, the sculptor used the elements of composing the artistic work in different and diverse formulations, which were distinguished from the rest of the sculptural formulations that belong to methods, styles, and artistic school in creating his statues. They came to embody the scenes of human life under the rules and laws of church rule for European Christian societies in the Middle Ages. He was commissioned The sculptor executed scenes representing prophets, saints, and religious events that had an important status in these societies. Keywords: wording, form, scene, Romanesque art.

ـ الفصل الأول ـ (الاطار المنهجي للبحث)

أولاً: مُشكلة البحث

لقد تميزت المنجزات الفنية منذ القدم وحتى يومنا هذا بعلاقة جدلية بين الفن والحياة الاجتماعية، لأن الفن نشاط وممارسة يقوم باستيعاب هذا الواقع بشكل شمولي وواعي وهادف محاولاً تغييره وتطويره، إن الإبداع الفني هو خلق أنموذج فني متقدم، يعد تمثيلاً صادقاً لكل ما هو إنساني، فإن الفنان يتحكم في الأشياء المادية التي تصبح ملكه بمجرد المرور بين يديه لتتجه في طريقها للتحول لهذا الأنموذج المتقدم، عبر تغيير العناصر التكوينية وصياغتها في صور جديدة تكون ملائمة للاحتياجات البشرية، والتي أخذت أشكالاً متعددة تبعا لتطور وتنامي الحس لدى الفنان، مصاحباً لسلوكيات خاصة تتناسب مع ما يرفده الواقع من موضوعات تعبر عن معتقدات الناس، لذلك ترى الكثير من الحضارات إن الفن توضيحي يكون التركيز فيه على السطوح، وإن البداية تكون من السطوح التي تبرز لنا المعاني من خلالها ليتحقق المحتوى الظاهر في المشهد.

لقد اضطر الفنان على التوقف مع نفسه لإعادة صياغة المكونات بما يتوافق مع منطق ذلك التغير، فكان لزاماً عليه تطويع مفردات الفن لتتلاءم مع المستجدات المطروحة امامه، والأخذ بالاعتبار الواقع الحياتي بما يتضمنه من تأثيرات على مجالات الفنون التشكيلية المختلفة، وإن بناء المنجز الفني يتوقف على التنظيم الشكلي وما يحمله من مضمون، وهذا يدفع الشكل إلى الواجهة مما يجعل منه جوهراً بحد ذاته، وعلى فنان أن يراعي أسس وعناصر التشكيل من خط وفضاء وملمس ولون وغيرها، وصياغتها منجزاً فنياً بطريقة ذات بعد وظيفي ليحقق الغاية المرجوة، وعند النظر إلى جميع المشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية، نرى أن الفنان في تلك المرحلة قد مثل الموضوعات الدينية وتعاليم الكنيسة وحياة المسيح والقديسين على سطوح الجدران التي تزاحمت فيها الأشكال التي عبرت عن الطقوس الدينية، فنجد اختيار الفنان للشكل جاء متناغماً مع توظيفه، متوافقاً في نفس الوقت مع التكوين والمساحة، التي اخذت طابعاً قدسياً التي حملت بعداً لتقديم فروض الطاعة والولاء للآلهة من خلال السلوكيات المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتعاليم الكنيسة، لهذا تمحورت مشكلة البحث حول التساؤل الآتي:

ما هي الصياغات الشكلية للمشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث الحالي في ما يأتي:

ـــ تسليط الضوء على ماهية الصياغات الشكلية وتأثيرها على المشهد النحتي المعاصر، مما يشكل قراءة فاحصة للنصوص النحتية التي تعود لعصر من العصور الوسطى.

ـ يعد البحث الحالي محاولة في توضيح المظاهر الدينية في تشكيل المشهد النحتي التي تأثرت بها المجتمع الذي ينتمي إليه النحات.

ـ يعد هذا البحث من البحوث المتخصصة التي تؤسس لدراسة خصاص وسمات الفن الرومانسكي، وما تحمله من تأثيرات على الفن في العصور اللاحقة.

ــ قد يسهم البحث في رفد المكتبة العربية بجهد علمي بقراءة لجانب في الفنون التشكيلية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

تعّرف الصياغات الشكلية للمشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية.

رابعاً: حدود البحث

- الحدود الموضوعية: الأعمال النحتية (البارزة) التي تجسدت فيها، الصياغات الشكلية للمشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية.
- الحدود المكانية: (فرنسا).
- الحدود الزمنية: انطوت الحدود الزمنية على المدة الواقعة بين ١١٠٠ ـ ١١٤٥م، كمرحلة غنية بنتاجها الفني الفاعل والمؤثر.

خامساً: تحديد مصطلحات البحث وتعريفها

١. الصياغة:

أ ـ لغةً: (صَاغَهُ) صُوْغاً، وصِياغَةً: صَنَعَه على مِثالٍ مستقيم. والمعدِنَ: سَبَكَهُ، والكلمةَ اشتَقَّها على مثال. والكلامَ: هَيَّأَهُ ورتَّبَه. (الصيَاغّة) عملُ الحُلِيّ من فِضةٍ وذَهَبٍ ونحوِهما. ويقال: كلاَمٌ حسِنُ الصَّيَاغَةِ: جَيِّدٌ مُحْكَمٍ. (الصَّيغَةُ) وهي الأَمْرِ كذا وكذا هيئته التي بُنِيَ عليها. وصِيغَةُ الكلمةِ: هيئتها الحاصِلة من ترتيب حروفِها وحركاتها[١]. صيغ: الصَّياغَةُ: حِرْفةُ الصّائِغ، وصاغَ يصُوغُ صَوْغاً، والشيءُ مَصُوغٌ. والصَّيغةُ: سِهامٌ من صَنعةِ رجلٍ[٢].

ب ـــ اصطلاحاً: (الصياغة) تشير الكلمة إلى الكل موحد، نسق ما يصنع أو يخترع التي تمتلك عناصر تشكلت بطريقة واعية ومحكمة عبر عمليات طبيعية، هذه الصياغات المبتكرة قد تثري المنجز، بمعنى أن كل العناصر الداخلة بالتشكيل تتبع صيغة ما بشكل أو آخر، لها أوضاع ومواقف إبداعية[٣]، بالتالي تمثل التكوينات الفنية لدى فنان أو مدرسة أو عصر معين، وعند الفلاسفة هي العبارة الدقيقة المركزة التي يمكن مناقشتها والاستنتاج منها[٤].

التعريف الاجرائي:

الصياغة هي الكيفية أو طريقة تشكيل عناصر العمل النحتي، من صناعة وابتكار لبناء الشكل، وهي الصورة التي يكون عليها العمل النحتي، عبر إعادة وترتيب العناصر لتواكب متطلبات المرحلة.

٢. الشكل:

أ ــ لغةً: (الشَّكْلُ) بالفَتْحِ المِثْلُ والجَمْعُ (أَشْكالُ) و(شُكُولُ) يقالُ هذا أَشْكلُ بكذا أيْ أَشْبَهُ هذا أَشْكَلُ بكذا أيْ أَشْبَهُ. وقولهُ تعالى ((قُلْ كُلٌ يَعمَلُ عَلَى شــاَكِلَتِهِ)) أيْ على جَدِيلَتِهِ وطَرِيقَتِهِ وَجِهتِهِ[٥]. وشَّــكْلُ الشَــيءُ صُــورَتَهُ المحسوسَة والمُتَوَهَّمَة، وتَشَكَّلَ الشيءُ: تَصَوَّر، وَشَكَّلَهُ صَوَّرَه، والشِّكْلُ: غُنْجُ المرأَة وغَزلُها وحُسن دَلِّهَا، شَكِلَتْ شَكَلاً، فَهِيَ شَكِلَة؛ يُقال: إنَّها شَكلة مُشِكةُ حَسَنَةُ الشَّكْل[٦].

ب ـ اصطلاحاً: (الشكل) هو في الأصل هيئة الشيء وصورته، والشكل أيضاً هو المثل والشبيه والنظير، قال أبن سينا: ((مثل إدراك الشاة لصورة الذئب أعني شكله وهيئته)) وللشكل في اصطلاح معنيان أحدمها هندسي أي هيئة الجسم أو السطوح المحدودة بحد واحد، كالكرة، ، أو بحدود كثيرة كالمربع، ولا يشترط في تصور الشكل أن تكون حدوده محددة العدد ومتناهية[٧]، والآخر منطقي وهي صورة من الدليل تختلف تبعاً لنسبة الحد الأوسط إلى الحدين الآخرين الأصغر والأكبر، وبالتالي فيه مسائل شكلية يهتم بالشكل دون الجوهر[٨].

التعريف الإجرائي:

الشكل هو الهيئة التنظيمية لمجموعة العناصر المادية البنائية للمشاهد النحتية التي تشغل حيزاً في الفراغ، وفق رؤية فنية تعتمد على تجسيد شكل يتسم بالموضوعية.

٣. المشاهد:

أ ـــ لغةً: (المشاهد): تُطلَقْ على رؤيَة الأشّيَاء بِدَلائلِ التَوحّيد، وتُطلَقُ بإزائِهِ على رؤية الحَقّ في الأشيَاءُ، وذلك هو الوجه الذي له بحَسَــبِ ظاهِرِيَتَهُ في كُلِ شــيء. (المُشَــاهدات): هي ما يُحكم فيه بالحِسّ ســواء كان من الحواسَّ الظاهرة أو الباطنة كقولنا: الشّمْسُ مُشْرقَةَ، والنارُ مُحرِقَة، إن لنا غضــاً وخَوفاً[٩]. وهي كذلك الشَـهْادَةَ والمشّــهَدُ هو المَجْمَعُ مْنَ النَاسِ، ومَشْــاهِدَ مَكْةُ هي المَواطِنَ التي يَجْتَمِعَ النَاسُ بِهَا، وفي حديث الصَــلاةِ إنَها مشّهودَةَ أي مكتوبَة[١٠].

ب ـ اصطلاحاً: (المشاهد) وهي حالة الادراك بإحدى الحواس الظاهرة أو الباطنة للمحسوسات التي تكون لها قياسات، أي كما يرها أهل السلوك هي رؤية الحق التي تدل على التجسيم والحركة والانتقال والحلول في الأجسام ونحو ذلك[١١]، بمعنى كل ما يعرض ليسترعي النظر وخاصة إذا كان مثيراً غير عادي، ويشير المصطلح إلى عرض الأسلوب الذي يلجأ إليه المبدع عبر تشكيل عناصر لها حوار مباشر يحمل مضموناً، يتحدث عن احداثاً معينة[١٢].

التعريف الاجرائي:

المشاهد هي مجموعة من العلاقات التي تشكلت عبر عناصر التكوين الفني، تشكل بمجملها أثراً فنياً منفذاً على جدران الكنائس الرومانسكية التي تتناول موضوعات ذات دلالات معينة.

. الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الصياغة الشكلية

يمكن القول أن الفن يقوم على علاقة جدلية بين الشكل والمضمون التي من خلالها يسعى الفنان إلى توجيه رسالة معينة، يكون فيها العمل الفني جميلاً وممتعاً، أو يكون مبدعاً وخلاقاً، ومفيداً نافعاً اجتماعياً، بالتالي هو نشاط إنساني واعٍ وهادف يتطلب طاقة خلاقة، وخبرة وعملاً دؤوباً، ويتطلب موهبة كبيرة، وإمكانيات واسعة حتى يستطيع الفنان بخلق أشكالاً لها مبررات التشكيل من الواقع الاجتماعي.

وإن الشكل هو العنصر والرئيس في العمل الفني، بوصفه الغاية الأساسية التي يكون التركيز عليه في الصياغة الفنية، ولكن هناك العديد من المتغيرات التي تحدث في الصياغة الشكلية التي تعطي قراءة الدلالية وفق هذه المتغيرات في التنظيم الشكلي في العمل الفني، بذلك يجب مراعاة مجموعة من العناصر التكوينية التي يقوم الفنان بصياغتها وترتيبها وفق نظام وأسس العلاقة الإنشائية في بناء العمل الفني[١٣].

يتضح أن الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر، لذلك إن هذه العملية التي يتكون منها الشكل هي عملية عقلية فالصياغة تنشأ على نحو واعٍ وهو الإدراك بالبصيرة النافذة للعلاقة بين العناصر الحسية، وكما تختلف في تجانس العناصر في المشهد والمثول أمامه، بذلك يتوفق اختلاف الأشكال على طبيعة العناصر وعلى الاختلاف في الصياغة من أجل إيجاد الوحدة، وقد تكون العناصر جميعها متشابهة وعندها يكون الاختلاف كمياً، وهذا يؤدي بالضرورة إلى النسق في تركيب الاجزاء[١٤]، وعند تتبع المفهوم الصياغة للشكل، عبر ما طرح من آراء ونظريات في المجال الفلسفي والفني، إذ يظهر الشكل في داخله محتوى تعبيري لموضوعة معينة قد لا تظهر على سطحه الخارجي أي تخفي ما في داخله، وهذا يتفق مع آراء (أفلاطون)* الذي يرى أن جمال الأشكال ليس كما يظن أنه جمال الجسوم الحية والصور، بل هو أيضاً جمال الخطوط المستقيمة والدوائر وسائر الأشكال[١٥]، فالشكل عند (افلاطون) أهم من المضمون ويطغى عليه لأنه يعبر عن الهيئة المثالية لذلك فقد أصدر حكماً بأن الشكل، وليس المضمون، هو ما يجعل العمل الفني مثالي ومتكامل، وأكد أيضاً أن الشكل مستقل عن الحقيقة والنفع، لكنه كثيراً ما كان يسعى إلى حدوث تآلف بين الشكل والمضمون[١٦].

وكما يرى المفكرون أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع، وأن هناك حافزاً يدفع كافة أشكال المادة للذوبان في الشكل إلى أقصى مدى، أي يدفعها للتحول إلى شكل، وبذلك يتحقق كمال الشكل، ومن ثم يتحقق الكمال في ذاته، وإن كل شيء في هذا العالم هو مزيج من الشكل والمادة، وكلما تغلب الشكل وقل الانغماس في المادة، زادت درجة الكمال التي يبلغها، إذ يعتبرون الشكل شيئاً أولياً تسعى المادة إلى التغلغل فيه، فهو الذي يسيطر على المادة وبل على الطبيعة أيضاً، فلابد أن يكون هو العنصر الحاسم في الفن، ويكون المضمون عنصراً أدنى منه وأقل قيمة[١٧].

ويقول (بول كلي)* إن كل العناصر المرئية تبدأ من النقطة التي تضع نفسها في حركة، والنقطة تتحرك فيأتي الخط إلى الوجود الذي يعرف بـ (البعد الأول)، وإذا تحرك الخط ليشكل مستوى فنحصل على عنصر (ذي بعدين)

وفي الحركة من المستوى إلى الفراغ عندما تتصادم المستويات يظهر الجسم (ثلاثي الأبعاد)، إنها مخلص الطاقات الحركية التي تتحول فيها النقطة إلى خط، والخط إلى مستوى ثم المستوى إلى بعد فراغي، وعندما تتجسد هذه العناصر في الفراغ ثلاثي الأبعاد فإنها تصبح كتلاً ذات خصائص من مادة وأشكال وأبعاد ولون وملمس[١٨]، والنحت شكل فني ذو ابعاد ثلاثة، وباستطاعة النحات أن يقلد بدقة أشكال الأشياء التي يجدها في الطبيعة، مستخدماً الموضوع نقطة انطلاق، ولكن قد يغير في الترتيب الطبيعي للأشكال والفضاءات بهدف إرضاء غايات محددة، " إن الشكل والفضاء هما أكثر العناصر التشكيلية أهميه في التشكيل "[١٩].

ويختلف فن النحت بطبيعته في الأسلوب الفني عن أعمال التصوير المسطح، لأن فن النحت يتضمن أشكالاً مجسمة ذات أبعاد ثلاثة فإن لوظيفته أهميه من حيث الإحساس بالكتلة والحركة المتجهة إلى الفراغات المحدودة والمطلقة، وأن النحت تنظيم منسق للكتل الموجودة في فضاء حقيقي، والعناصر التشكيلية في النحت هي الشكل، والفضاء، والخط، والمادة، والملمس، والنحات كالرسام يحاول أن ينظم هذه العناصر في تكوين موحد[٢٠]، لذلك يوصف شكل العمل النحتي بأنه هيئته أو جانبه المرئي، لا يتضمن الشكل بالضرورة معنى الانتظام أو التوازن أو أية نوع من التوازن الثابت، يمكننا أن نتناول العناصر المكونة للعمل ونقيم كل عنصر على حدة وهي الخط وحجم الأشكال والفراغ والضوء والظل واللون، هذه العناصر تترتب باعتبارها مراحل متتالية عند الفنان، فالشكل مثلاً لابد أن يتحدد عن طريق خط معين، وأن يكون ذا إيقاع خاص به، ويفكر الفنان بحجم الأشكال وكذلك في الفراغ[٢١].

ومن وظائف الشكل إنه مسؤول عن عملية ضبط إدراك المشاهد وإرشاده وتوجيه انتباهه باتجاه معين، إذ يكون العمل واضحاً مفهوماً موحداً، وكذلك يرتب الشكل عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية، فالشكل مسؤول عن ترتيب عناصر العمل الفني، لأن الشكل في حقيقته ليس إلا حصيلة لترتيب عناصره ، أي نتيجة وليس سبباً فيها ، فان أي تشويش أو انضباط في حركة العناصر لابد وأن يخلق انعكاساً على الشكل[٢٢]، بذلك عند الحديث عن الصياغات الشكلية، فإننا نتحدث عن عناصر التكوينية للعمل الفني التي تتضمن العناصر الآتية:

أولاً: الخط

يعد خط أحد والسائل البسيطة وبنفس الوقت أكثر أهمية ومنفعة من بين العناصر التي يستخدمها النحات في صياغة منحوتاته، ويعد من أكثر الأشياء تعقيداً، وقد يكون شيئاً دقيقاً، بالرغم من تحمله المسؤولية الكبيرة في التكوين، وقد يمثل محيطاً لمساحة معينة أو أداة للتحديد مثل أتجاه الحركة وامتداد الفراغ، ويساعد على إيجاد الإحساس الصادق للطبيعة عبر الخطوط المحفورة العميقة التي تعطينا الظلال، وتختلف اتجاهات الخطوط قد يكون مستقيماً أو منحنياً، منفصلاً أو ممتداً[٢٣]، وإن للخط طول وليس له عرض أو عمق، وبينما النقطة بطبيعتها ساكنة، تتحول النقطة الممتدة لتصبح خطاً في صورته المجردة، فإن الخط بصوفه مساراً لنقطة قد وضعت في حالة حركة،

يعبر بصرياً عن أتجاه أو حركة ونمو لربط وتدعيم وإحاطة، وبالتالي وصف حدود وإعطاء شكل للمستوى المحدد الأول المميز له[٢٤].

يتضح أن الخط هو مجموعة متصلة أو منفصلة من النقاط، وغالباً ما تكون متصلة ممتدة ويعد الخط أكثر العناصر مرونة وكشفاً في الصياغة، إنها تمثل الحالات الذهنية والانفعالية لدى النحات، التي تعبر عن موضوعات معينة، تكون ماثلة أو ذات زوايا مستقيمة أو منحنية أو تأخذ أشكالاً أخرى، وقد تكون الخطوط قوية أو ضعيفة، مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم النحات خطوطاً متعارضة أو متوافقة في مواضع مختلفة في المشاهد من أجل نقل موضوع معين في الصياغة، لأن النحت لا يعتبر مجرد كتلة وإنما كتلة ذات خطوط خارجية [٢٥]، وإن أبسط الخطوط يختلف تأثيرها على التشكيل باختلاف النسب بينها، إذا أخذنا مثلاً مجموعة من الخطوط القصيرة التي لا تدل على شكل ومعنى معين (شكل١) والقيام بصياغتها بطرق متنوعة التي تهدف إلى تمثيل الوجه الإنساني، فينظر لها أشكال مختلفة بسبب عملية الصياغة التي أظهرت الأشكال الثلاثة مختلفة في التكوين، وهذا يدل على الأثر الذي يرجع إلى صياغة الخطوط من أجل تكوين هيئة الشكل[٢٦]، لذلك إن علاقة الخط بالشكل ذات أهمية أساسية تتمثل في فصل الشكل بالمحدود، وذلك بالحدود الظاهرية القائمة على الخط بصرامته الحادة، كما يمثل أبعاد مقاييس الشكل عبر صياغة المجسمات في الفراغ، وإظهار الأفكار بصيغ تشكيلية[٢٧].

(شكل١)

ثانياً: المساحة والفراغ

إن الشكل بالمعنى الوظيفي هو الأساس التكويني المادي الذي يمنح الأشياء وجودها وحقيقتها، وعندما نضع خطاً ما على جدار أو ورقة بيضاء سيظهر شيء للوجود بفضل العملية التي يجريها الفنان على المساحة الفارغة، بسببها تظهر الصورة الأولى للشيء من العدم ليتكون الشكل، وينتهي المنجز الفني حالما تنتهي الفكرة المنطوية عليها، والعمل الفني لا يتحدد إلا عبر قيمة الأشكال، فهو ضعيف حين يكون الشكل هزيلاً وغير واضح، وغني حين يكون الشكل قوي الملامح، بهذا تظهر القدرة على الصياغة الشكلية للعمل الفني[٢٨]، ومن الأخطاء الكبيرة التي يقع فيها الفنان أن يسيء استخدام المساحات، كأن يترك فراغاً كبيراً لا يعبر عن معنى، أو يلغي فراغاً يجب أن يكون تواجده مهم، والفراغ أمام الموضوع الرئيس قد يقوي الإحساس بالحركة واتجاهاتها، وفي بعض الحالات يكون المشهد مزدحم بالأشكال فيتعذر وجود الفراغ، وهذا قد يعطي دلالات معينه كذلك في المشهد[٢٩]، لذلك يجب أن يكون هناك علاقة تضامنية بين الكتلة والفراغ، ويجب أن يكون هناك اهتمام بالصياغات الشكلية للمشاهد، وأيضاً بتأثيرها على الفراغ من حولها وفق قوانين التكوين الفني، ونأخذ بالاعتبار ما إذا كان دور الكتل هو إكمال النسيج الموجود بمساحة ما، أو ملئ الفراغ على الجدران، أو يقف حراً كعنصر هام، لأن الفراغ يحيط بنا وعبر حجم الفراغ

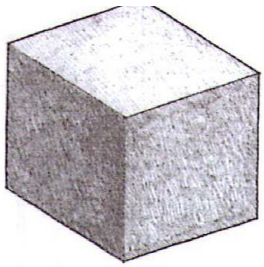
تتحرك فنرى الكتل، فهي كيان مادي مثل الحجر، وعندما يبدأ تقييد الفراغ واحتوائه، وصياغته وتنظيم عناصر الكتلة تأتي الأشكال للوجود، يمكن رؤيها إما على إنه جزء من فراغ تم احتوائه وتعريفه بوساطة مستويات الحوائط، أو قدر من الفراغ تمت إزاحته بكتله معينة[٣٠].

(الشكل٢)

وتحدث في الفراغ حالة التراكب في المساحات، وهي العملية التي تعمل فيها إحدى الوحدات الداخلة في التكوين على إخفاء جزء من وحدة أخرى تقع خلفها، وهذا يتيح لنا ميزة تعمل على وحدة التكوين كما في (الشكل٢)، لأن التراكب يعمل على تجميع كل من الوحدتين البصرية لتقوية العلاقة وتركيزها في تكوين مترابط يثير إحساساً بالقوة وأكثر تميزاً بالوحدة كما لو كانتا متباعدتين أو بينهما منفصلتان، كما أنه يثير بالعمق الفراغي، فالجزء الذي تراكب عليه آخر يكون أقرب إلى الناظر من الجزء الذي أختفى جانب منه[٣١].

ثالثاً: الكتلة والحجم

الكتلة تدل على صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، والحجم يعني التجسيم، أو التجسيد وهو معنى مضاد للتسطيح الذي يقتصر على بعدين في إبراز المرئيات الطول والعرض، فالحجم يعني الطول والعرض والعمق ومثال على ذلك (الشكل٣)، ويتحقق الحجم ببروز الأبعاد الثلاثة لا يعني بالضرورة توافر الكتلة، إذ أن الكتلة إحدى خواص الحجم حين يكون صلباً وله صيغة مميزة مستقرة تنبع من الداخل ممتلئة ولها ذاتية خاصة، فالكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان في العمل الفني، فالكتلة تتحقق من خلال الحجم، ويظهر الحجم فنياً على شكل كتلة، ويبدو الأمر جلياً عند الذين يمارسون النحت[٣٢].



(الشكل٣)

يمكن استخدام التفاوت في أحجام الأشكال لتوضيح الأهمية النسبية للأشخاص الممثلين في التكوين، كما يمكن استخدام المغايرة في الحجم للإيحاء بالبعد، وهذا ينطبق على التغير المكاني بالنسبة إلى اختلاف الحجم، لا على الأشياء ذات الأحجام التي يفترض أن تكون متماثلة في الحجم، بل على الأشياء التي تمتلك أحجاماً تناسبية مقبولة، بمعنى إن الرجل على سبيل المثال، أصغر من المنزل، فإذا تم تصويره بحجم أصغر من حجم الرجل فذلك يوحي إلى فارق البعد[٣٣]، لتندرج أبعاد التمثال المختلفة من الحجم الذي يزيد عن الحجم الطبيعي إلى الشكل ذي الحجم الصغير جداً، وهناك تماثيل ضخمه جداً، إن حجم التمثال وحده لا يفرض عليه طابعه التذكاري أو وقعه على النفس، فإن هناك تماثيل ضخمة عديدة في العصر الروماني قد اندثرت تقريباً ولم تترك أي أثر يذكر، وبالعكس

فأن هناك تماثيل صغيرة تقل عن الحجم الطبيعي غالباً ما تبين لنا روعة الإدراك أكثر مما يفعله الحجم الذي يغلب عليه الضخامة، ويعتبر الغرض الوظيفي من العوامل الرئيسة لتحديد حجم التمثال(٣٤).

رابعاً: الملمس

إن فن النحت له ملامس تكوينية لأهداف وأغراض حسية، أو ذوقية، أو فكرية، أو وظيفية تتألف على يد النحات وأفكاره، وتحمل كل منها خصائص معينة تدل عليها، كما تدل على صانعها، هذه الخصائص تلعب دوراً مهماً في الأكساء الخارجي (٣٥)، والملمس له تأثير كبير في إبراز القيم التكوينية للشكل، خصوصاً إذا وجدت علاقة بين الملمس وحركة الخطوط الخارجية المتنوعة التي تناسب الشكل، فأن ذلك يخلق نوعاً من التكامل الصياغي، إذ نلاحظ أن الملمس الناعم يعطي دلالات معينة ولمفاهيم فكرية متصلة بهذا الملمس، وكذلك الملمس الخشن يكون انطباعات شكلية تخدم الصياغة العامة التي تهدف إلى حالة معينة، وفي بعض الأحيان يكون هناك تنوع في الأجزاء مع الاحتفاظ بملمس هذه الأجزاء مع بعضها بمناطق محايدة في التكوين الشكلي للمشهد(٣٦)، ويمكن التعرف على المواد المستخدمة من خلال الملمس في العمل فني، حيث يدل الملمس على الخصائص السطحية للمواد المستخدمة في تنفيذ العمل الفني، ويختلف الملمس من مادة لأخرى وحسب طبيعة الخصائص التركيبية لها، كونها ناتجاً عن طبيعة التكوين لكل مادة، إذ يساهم الملمس في الصياغة بمساهمة فعالة عبر توزيع الكتل ذات الملمس الخشن وذات الملمس الناعم، بشكل يغني الفكرة التي يهدف الفنان التوصل إليها فالاختلاف في ملمس السطوح يعد عملاً يتيح إضافة للدلالة على المادة(٣٧).

إن إحساسنا بالملمس لبعض الخامات المعينة في أعمال النحت مثل الرخام المصقول والخشب والصلب، التي تثير الرغبة على لمس هذه الخامات، وهذا ليس السطح الخارجي للتمثال فقط، ولكن يدعو إلى الإحساس بخطوطه التي يتكون منها الشكل، إذ نجد الرخام يمتاز بنعومة ملمسه، وهناك أنواع أخرى لها تأثيرات مختلفة مثل النوع غير اللامع من الحجر الجيري، والصلابة الموجودة في الجرانيت، والخشونة التي تعد من صفات الحجر الصخري(٣٨).

خامساً: الضوء

تعد الشمس هي المصدر الرئيس للضوء الطبيعي المستخدم في إنارة الكتل والفراغات، وأن خصائص ضوئها المنتشر يتغير مع الوقت أثناء اليوم من فصل إلى فصل، ومن مكان إلى مكان آخر، ويتأثر ضوء الشمس بوساطة السحب والضباب، فأنه ينقل الالوان المتغيرة للسماء والطقس إلى الكتل والأسطح التي يضيئها فيحي الوانها ويظهر ملمسها، وعبرها يظهر والظل والظلال، لذلك يعد من العناصر الأكثر أهمية ومنفعة في التكوين الفني، مع ما يمتلكه من أهمية في التشكيل.

إن الإضاءة هي عملية تبدأ بسقوط الضوء على الأجسام بخطوط مستقيمة ويعطي إضاءة ذات طابع ذي خصائص معينة، والإضاءة الصادرة والساقطة على الجسم يتحكم فيها اللون ومقدار انعكاسها إلينا، فإن كان السطح للجسم في منطقه الضوء لونه ساطع أو متوسط الضوء ظهر لونه متوسط الإضاءة مع ظلة أو في الظل ظهر الظل

عليه، والضوء له درجات متكونه من النور والظل والظلال الساقطة على الأرض وانعكاس درجاته الضوئية بالأسود والأبيض[٣٩].

سادساً: اللون

أن إدراك العالم المادي لا يقتصر على الأشكال والأبعاد، بل يمكن أن يدلنا على أوصاف الأشياء على لونها بقدر ما تدلنا على هيئتها أو ملمسها، وإن كل شيء أمام العين ملون إن كان مضيئاً أو مظلماً وكل مادة أو جسم هو ملون أي كل شيء تدركه حاسة البصر فهو ملون[٤٠]، لأن طبيعة اللون الأصلية موجودة في الخامة نفسها التي تشكل منها العمل النحتي، مثلاً الرخام الأبيض والأخشاب ذات اللون الأحمر، ويمكن إضافة اللون إلى سطح التمثال[٤١]، لذلك هي عملية سقوط الضوء الناتج من أشعه الشمس على الاجسام الحية والجامدة ويمنحها إضاءة، والجسم بدوره يرد الإضاءة إلى العين الإنسان لإشعارها بوجوده ليس فقط للأشعار بحجم الجسم بل بنوع لونه الذي يحمله على غلافه، لذلك أن الضوء هو العامل الوسيط بين مصادر اللون الطبيعية على اختلاف مصادر الوانها[٤٢].

وتتطلب الصياغات الشكلية مفاهيم تنظيمية تعد قواعد وقوانين للعلاقات التي تكون الشكل، التي تسعى للهيمنة على الطرق التي تتحد فيها العناصر لإنجاز عملاً نحتياً له أثره الفاعل، من أجل الوصول إلى التكامل المطلوب الذي يتمتع بجاذبية المتلقي وجذب انتباهه، وأهمها:

١. النسب

من المعروف إن استخدام التناسبات الرياضية يحدث التوافق، وأن الأشياء تكون جميلة بمقدار ما يصبح تناسقها مقنعاً، فهو محكوم بعلاقات منطقية ثابته، وقد كتب النحات الاغريقي (بول ليكليت) القرن الخامس (ق.م)، عن النسب المثالية للجسم البشري التي عرفت بـ(القانون) وتبعاً لتنظيمه يمثل الرأس إحدى وحدات الجسم التي يبلغ عددها سبعة وحدات ونصف، وإن الصياغة السليمة لا تكون من العناصر بل من نسب الأجزاء المتناغمة، إنها تهدف إلى إنشاء علاقات بين الأعضاء المختلفة تشريحياً[٤٣].

النسبة هي الرؤية للمساحات والأحجام التي لها علاقة واحدة جذرية مربوطة جميعها بنسب جسم الإنسان، من جذع وأطراف وحركات لها علاقة قوية بالفراغ الذي يحيط به، هذا الجسم يتحرك من خلاله، وإنه قديماً أعتبر الإنسان نموذجاً جمالياً عالياً على كل المخلوقات، كما ورد ذلك في الفلسفة اليونانية، التي كانت تخضع لنسب معينة لها علاقة وارتباط بما حولها مثل المعابد واعتمدتها، وكذلك دخلت في جميع مجالات الصناعة الحديثة مثل المكائن والآلات كلها تخضع لنفس المعايير التي سميت بالنسبة الذهبية للمجسمات الطول والعرض والارتفاع[٤٤]، إن آلية النسب ترتبط بطبيعة العملية الإبداعية التي يخوضها النحات، ومرتبطة بالمفاهيم والقواعد المنتشرة في عصره التي تحتم عليه أن يتبعها، بذلك لم يلتزم بنسب الطبيعة، قد يطيل أو يقصر، يكبر أو يصغر، يضيف أو يحذف، يقتم أو يفتح، حسب ما يتطلبه المنهج الإبداعي الذي يقوده، فهو منهج مختلف عن سابقه، ويظل ذو خصائص ذاتية مادام هناك تجديد[٤٥].

٢. الانسجام

إن كل عملية بناء توجد فيها عملية انسجام وتضاد خفية أو ظاهرة للسمة العامة، ولكن يوجد عمل له الغلبة الظاهرة في الانسجام أي أن ثلثي العمل تقريباً يستند إلى هذه الظاهرة والثلث الآخر تضاد والعكس بالعكس، والانسجام هي عملية أساسية في الفنون التشكيلية التي تستند على التوافق أما في المساحات أو الحجوم والكتل أو اللون أو في ابعادها واطوالها أو في الحركة ومظهر الاجسام الإنسانية السطحية[٤٦]، والانسجام هو تحقيق الوحدة في اجزاء العمل الفني، والعلاقات التي تربط اجزائه بشكل عام، وهذا الانسجام ينعكس على المستوى التكويني والجمالي، بذلك يعد ذا طبيعة فنية خاصة تبرز الشكل والمضمون موحداً وداخل نظام منسق، فهو يقوم بترتيب ووضع اللمسات النهائية للعمل الفني، لخلق عالماً خاصاً بعيداً عن عالم الواقع، وإن انسجام هذه العناصر التكوينية تحدد انتماء التشكيل الفني[٤٧].

٣. التوافق

مفهوم يعنى بحالات التوافق بين العناصر التكوينية في صياغة الأعمال الفنية، إذ يقع التوافق بين الرتابة والتنافر وقد يجمع خصائصهما، إذ تعتمد درجة اقتراب التكوين على مزاج الفنان وعلى الأفكار المطلوب طرحها وعلى وظيفة العمل، وغالباً ما تكون الصياغات الفنية المقبولة ذات الصفة التوافقية، غير أن تلك الصفة ليست لازمة دوماً للتكوين الجيد، ويعود السبب إلى أن الأشخاص يرجحون التوافق على الرتابة وعلى التنافر، إذ أن الرتابة تضجرهم والتنافر يكون قاسياً عليهم وساذجاً لذوقهم[٤٨].

٤. التوازن

إن التوازن هو الإحساس الغريزي الذي نشاء من طبيعة شكل الإنسان معتدل قائم رأسياً متوازن على أرضية أفقية، التوازن هو من خصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقييم العمل الفني، الذي يثير الإحساس براحة نفسية عند النظر إليه، وليس من العسير أن نحكم توافر التوازن في المشهد أو عدم توافره فيها، ولكي يشعر الناظر بذلك فلابد أن يكون ثقل الخطوط والكتل الكائن في أحد جوانبها يقابل الثقل في الجانب الآخر[٤٩]، وفي العمل الفني المتزن تتعادل قوى الدفع فيه بحيث لا يطغى بعضها على البعض أو يزداد الثقل في جانب الآخر، فيؤدي إلى عدم راحة بالنسبة للمشاهد، ومثال على ذلك تعادل في كفتي الميزان، فالثقل الذي يوضع في الكفة اليسرى تعادله ببضاعة تساوي في الوزن بالكفة اليمنى، والثقل هنا غير الحجم إذ لو أن الكفة اليمنى تحمل قطناً لكان حجم الموزون أكبر كثيراً مما لو كانت الكفة تحمل الحديد، ولكن مع هذا فإن الكفتين متعادلتان مادام الوزن واحداً، وينطبق ذلك إلى حد كبير على العمل الفني، فالمنجز الذي يظهر متزناً إذا كانت عناصره موزعة توزيعاً متعادلاً، فعوامل التجمع والتفرق، الظلال والأضواء، كلها مصاغة من أجل المشهد العام[٥٠].

٥. التكرار

يعد التكرار ظاهرة أساسية في الطبيعة، مثالاً على ذلك تكرار ظاهرة المد والجزر، وتعاقب الفصول، وتعاقب الليل والنهار، وهذا ما ألقى بظلاله على مجال الفنون أيضاً، إذ يحصل التكرار في فنون الرسم والنحت والعمارة في

مجال الحيز والفضاء[٥١]، فإن الصياغة الشكلية هي تكرار الحركة بصورة منتظمة في سلسلة من الارتباطات المنسقة، تهدف إلى وجود تنظيمات إيقاعية تجمع بين الوحدة والتغير، إذ يعد التكرار من وسائل التنظيم المهمة في العمل الفني، فهو ناتج من تكرار الخطوط وحجوم وكتل والوان التي تكون الوحدات، وقد تكون هذه الوحدات متماثلة تماماً، أو مختلفة، أو متباعدة، أو متقاربة، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات[٥٢].

المبحث الثاني: الفن في العصور الوسطى

منذ القدم لم ينشأ الفن كوسيلة للمتعة والترفيه، ولكن نشأ كشكل متميز في المعرفة الإنسانية عن الكون والحياة، والمعرفة الفكرية، كنظام من المفاهيم المجردة التي تطورت مع تطور وتعقيد الحياة الاجتماعية والفكرية، فقد عكس الفن المعلومات والخبرات التي اكتسبها الإنسان في الحياة وما يحيط به من أشياء، وكان الدافع من ذلك استيعاب الإنسان لحاجاته الأساسية، فهي عملية لاكتشاف الواقع الحياتي للمجتمعات[٥٣].

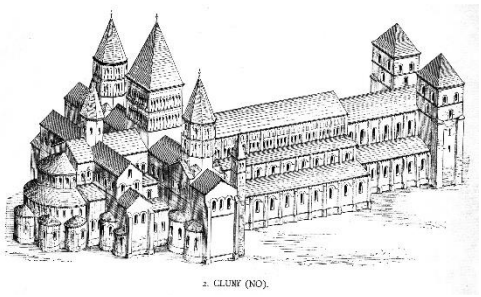
فقد ظهرت مرحلة في تاريخ الإنسانية وتحديداً في المجتمعات الغربية، أطلق عليها أسم (العصور الوسطى)، وهي الفترة الواقعة ما بين كلاسيكية اليونان والرومان وإحيائهما في عصر النهضة، وأيضاً أطلق عليها أسم (عصر الظلام) للاعتقاد بخلوها من الثقافة والعلوم والفنون قياساً بعصر الكلاسيكية وبعصر الذين أحياها مرة ثانية، وهذا يشمل الجانب الفني كذلك، إذ تميزت الأعمال الفنية في العصور الوسطى بأنها ذات مصدر ديني، بسبب تأثره بالوضع العام الذي سادة في تلك المجتمعات[٥٤]، وحصل ذلك عندما بدأت الامبراطورية الرومانية في الاضمحلال، وهيمنة خصائص الفن البيزنطي، بدأ ظهور الطراز الرومانسكي في أوروبا، ولكن هذا الفن بدى متأثراً بمظاهر وخصائص الفن الروماني، بالإضافة إلى بعض الشيء من العمارة البيزنطية، ولكن يعد هذا الطراز ذو أصول رومانية وما يدلل على ذلك أسمه، إذ نجد الكثير من مباني الرومانية في إيطاليا وفرنسا التي كان لها الأثر على معالم الطراز الرومانسكي[٥٥].

إن كلمة رومانسك التي أطلقها مؤرخو الفنون على هذا الطراز الفني انتشر من عام (١٠٠٠ ـ ١١٥٠م)، ولقد صاحب ذلك نشاط كبير في إقامة الكنائس، كان الغرض منها تمييز طراز عمارة كنائس تلك الفترة التي استخدمت العقود المستديرة المعروفة في الكنائس البازيليكية الرومانية، عن طراز العمارة القوطية الذي ظهر في أوروبا بعد ذلك، التي تتميز بعقود مدببة، لذا نرى أن الميدان الرئيس للفن الرومانسكي هو فن عمارة الكنائس، وفن النحت كان مكملاً لفن العمارة والذي تمثل بالنحت الناتئ على واجهات الكنائس[٥٦]، لقد تميزت هذه الكنائس بوجه عام بعمارة قوية متينة تعكس تأثير رجال الدين على المهندسين، ليعبروا في مبانيهم عن متانة العقيدة المسيحية التي انتصرت وسادت في البلدان الأوروبية، التي اعتمدت على تخطيط شكل هيئة الصليب اللاتيني، تزخرف واجهات الكنائس بعدد من العقود المستديرة التي يتوسطها عادة عقد المدخل الأكبر حجماً، ويؤدي المدخل إلى رواق رئيس يحدده من الجانبين عقود ودعائم سميكة التي تساعد على تخفيف الوزن، وهذه العقود الجانبية بتكرارها المنتظم يحدث تأثيراً منسجم ومتناسق على مداخل الكنائس[٥٧]، واشتهرت مدينة (كلوني) في فرنسا باسم (روما الثانية) لما حظيت من

(الشكل٤)

مكانة بسبب توجهاتها العمرانية ، لقد كانت أول كنيسة (الشكل٤) انشئت فيها عام (٩٨٥م) ولم تكن أهمها، بل كانت أهم الكنائس هي كنيسة القديس (هوجو) التي شيدت عام (١٠٨٨م) وبها بدأ الفن الرومانسكي بالانتشار، الذي وحد الفن الأوروبي بعدما كانت التضاربات تضري هذا الفن[٥٨].

لقد كانت فرنسا هي البلد التي بدأت في زخرفة الكنائس بالمنحوتات، إذ كان استعمالها ذو أهمية من الناحية التاريخية، عبر تلبية متطلبات الاغراض الدينية وإحياء ذكرى رجال الدين واعمالهم، التي لعبت دوراً وظيفياً ويدل هذا على إن كل ما يخص الكنيسة كان له وظيفة محددة، ويعبر عن فكرة محددة مرتبطة بالتعاليم الدينية، لذلك استخدمت المنحوتات كثيراً في مداخل الكنائس التي تأثرت في شكلها بقوس النصر الروماني، الذي يقع في الحيز الذي بين ساكف الباب والقوس الذي يعلوه يسمى (مسنمة) (الشكل٥) التي تزاحمت فيها الأشكال في مشاهد دينيه مستقاة من الكتاب المقدس[٥٩]، إذ كانت الكنيسة هي التي تكلف الفنانين بالقيام بهذه الأعمال، وتحديداً الاساقفة هم من يطلب بناء الكنائس، ويستخدمون البنائين والنجارين والسباكين وصناع الزجاج والمزخرفين والفنانين، لذلك تأثر الفن في هذه المرحلة بنشاط وثراء الأديرة، الذي أدى إلى ازدياد المراكز الثقافية الذي بالتالي نجم عن تطور الأديرة ونموها، وهذا أدى إلى ازدياد التنوع في النشاط الفني[٦٠].



(الشكل٥)

لقد كانت الصياغة الشكلية للكنائس الرومانسكية تعبيراً واضحاً عن القوة غير المحدودة والموارد التي لا تنفذ، الذي يتماشى مع مركز السيطرة الذي كان يتمتع به أولئك الذين أمروا ببنائها، التي أطلق عليها أسم (قلاع الله)، فقد كانت بالفعل قلاعاً لضخامتها وصلابتها المماثلة للحصون والقلاع الموجودة في ذلك العصر، فقد كانت أكبر بكثير بالنسبة إلى حجم الجماعات التي تخدمها تلك الكنائس، ولكنها شيدت بهذه الصياغة الشكلية ليست لخدمة المؤمنين، بل من أجل المجد الإلهي الأعلى، فهي تمثل رمزاً للقوة والسلطة العليا[٦١]، فقد أصبح لزاماً على النحات أن يواكب هذه التوجهات في العمارة، والسعي في جعل أحجام التماثيل مطابقة للأحجام الكبيرة لتلائم التصميمات الهندسية، في البداية لم يستطيع أحد من تصوير الجسم الإنساني مثلها كان في السابق، إذ لم يراع الفنانون القوانين الطبيعية

وقواعد التشريح، ولكن بدأ تدريجياً التأثر بها، وكان همهم جعل جسم الإنسان ملائماً للتصميمات الزخرفية المعمارية، مشوهين نسب هذا الجسم إذا دعت الحال إلى ذلك، وهكذا نحتوا أشكالاً جامدة وأجساماً خيالية في مشاهد دينية[٦٢].

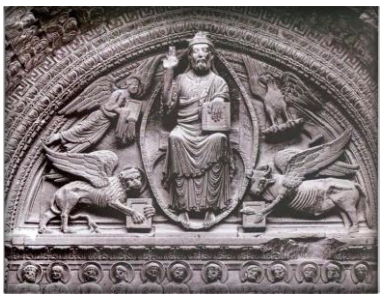
لذلك من الطبيعي أن نربط بين العمارة الرومانسكية بقوالبها الثقيلة العريضة والضخمة، وبين قوة المركز الاجتماعي لمشيديها، وأن نعدها تعبيراً عن شعور ثابت بسمو الطبقي، لقد أمتاز الفن بالهدوء والوقار والفخامة، لقد كان أبسط وأكثر تجانساً وأقل تلفيقاً وتمايزاً من فن العصور الوسطى السابقة، لأنه لم يعد فن البلاط أي لم يعد خاضعاً لذوق البلاط المرهف المتقلب[٦٣]، فقد ظهر مفهوم تمجيد الآلهة والإنسان كعنصرين أساسيين في أعمال الدين المسيحي والنظر في التكوين من الناحية الوصفية، وربط الفن والمعابد بمصير الإنسان يوم القيامة والدينونة ومصائر البشر، وتقيم الأعمال الفنية على إنها مكملة للإيمان عند الفنان، إذ كانت إنجازاته جميعها لوجه الله (عز وجل) تكرماً وتقرباً منه، دون ذكر أسمه على تلك الأعمال، وكانت عناصر التكوين تهتم بعوامل اللون البسيط والخط محدد في تقييم الأساسي للتفاصيل والملامح الرئيسة للوجه، ثم تفاصيل أعضاء الجسم وعلاقاتها مع بعضها في الجسم بأسلوب النحت بارز[٦٤]، التي زخرفة واجهات الكنائس الرومانسكية، وكانت أكثر الموضوعات شيوعاً في هذه الزخارف هي موضوعات البعث ويوم الحساب والشخصيات المقدسة (الشكل٦)، وكان من المرجح أن الغرض من اختيار هذه الموضوعات كان التأثير على نفوس العامة والبسطاء في تلك الفترة التي سيطرت فيها الكنيسة على الشعب[٦٥].

(الشكل٦)

فقد اتسمت المشاهد الفنية بالمظاهر المأساوية التي تجسد الألم، ويسودها مناخ من السلام والطهارة والأمل، وتكريس الطفولة كنموذج مثالي، من حيث البساطة والسذاجة والنقاء والثقة، وفي هذه الأجواء ينمو أيضاً شعور بالأخوة الإنسانية وهي أخوة عالمية كونية تتعدى نطاق مجتمع عرقي محدد، أخوة مرتبطة بفكرة الحب الذي يوضح العلاقة بين المجتمع والذات الإلهية، من ذلك تظهر مشاهد إجلال الضعفاء والمتألمين[٦٦]، وكما قام النحات بزخرفة تيجان الأعمدة، بخطوط معقده في الصياغة وأشكال مبسطة، مثل أشكال حيوانات لا وجود لها، وكما استمدت زخارف هذه التيجان عناصرها من أوراق الشجر والنباتات، ومن الحيوانات والطيور، علاوة على الهيئات الآدمية طبيعية ومبتكرة، ظهرت عليها المبالغة في النسب لتوضيح الانفعالات، وكذلك تظهر العصبية والتوتر والحركة العنيفة في صياغة الأشكال، وأيضاً ظهرت الرموز الدينية كالصلبان أو الألوان المحببة إلى نفوسهم[٦٧]، هذه الالوان التي تميل إلى أن تكون واقعة تحت سيطرة أكثر القواعد قسوة وهي قواعد لم يقررها الفنان، بل قررتها العادة وسلطة الكنيسة، فلا بد أن يكون رداء العذراء أزرق اللون دائماً، وعباءتها حمراء اللون، وطالما تحددت تلك العناصر وثبتت فلا بد أن تتناسب معها بقية الالوان، لقد سيطر الأسلوب الرمزي في هذه المرحلة على الفن[٦٨].

أن الصياغات الشكلية للمشاهد النحتية مرتبطة بالممارسة الطقسية والشعائرية للحياة المسيحية، فهناك انسجام عام فيما بين مجموعة العناصر التكوينية التي يتألف منها هذه المشاهد وبناء الكنائس ابتداء من ارتفاعها الصاعد وانتهاء بكل ما من شأنه أن يساعد على التأمل الذاتي، وفيما بينها وبين مجموعة المشاعر التي يجب أن تؤدي ممارستها إلى ربط الإنسان بالكائن الالهي، أن هذه المشاهد تهيء المشاهد للاتعاظ وللتسامح روحي[٦٩]، لذلك يجب على العمل الفني أن يكون طقوسياً، عبر خضوعه إلى قواعد الطقوس فهو ديني مسيحي عندما يستدعي حقائق دينية، وأن هذا العمل الفني قادر بفضل شكله فحسب على إثاره العاطفة الدينية، فإذا لم يكن الفن في ذاته صلاة، فهو في الواقع يُعّد للصلاة لأنه يضع الإنسان في حالة مواتية للصلاة فيأخذ بالنفس ويرفعها ويهدئها ويخفف من توترها ويفتحها للتأمل[٧٠].

بذلك إن أعمال النحت في الكنائس الرومانسكية لا تعدو أن تكون دعامات وأعمدة، إذ تقوم الحيوانات والأشجار والهيئات البشرية، بوظيفة زخرفية في التصميم العام للكنيسة، فهي تنثني وتتلوى أو تمتد أو تنكمش تبعاً للحيز الذي يراد شغله بها، كما أن التفاصيل الثانوية تؤكد على طمس الحدود الفاصلة بين الفن الحر والفن التطبيقي، وبين النحت والزخرف المجرد، لذلك تفسر هذه المظاهر بأنها مناظر للشكل التسلطي للحكم، إذ نجد هناك علاقة وظيفية لمختلف العناصر في المشاهد النحتية، وخضوعها لوحدة التصميم الكامل[٧١]، فهو فن تمثيلي يخضع لمبدأين أولهما: إن المشاهد النحتية تدين في صياغتها لشكل الإطار الذي ينظمها مثلاً، إذا كان الإطار مستطيل أو دائري تكون صياغة الأشكال تلائم الإطار، وثانيهما: تكون فيه الشخوص على أشكال هندسية ذات طابع زخرفي جلي يحدد قوامها، ويتجلى مثلاً في شكل تاج العمود، ولذا اعتاد الفنانون في العصر الرومانسكي على أن يصمموا منحوتاتهم وفق أشكال تجريدية مبسطة، لقد ظهرت في الفن المسيحي بهذه المرحلة، شكل جديد هو الهالة المستديرة التي ما لبثت أن استطالت، التي اتخذت شكلاً لوزياً أسماه الايطاليون (ماندوريلا) (الشكل٧) التي بدورها اخذت تتكيف مع الشكل الآدمي، وتوضح التلاعب بالخطوط[٧٢].



(الشكل٧)

لقد كان رأي رجال الدين، أنه كلما تقدم الفن كان لذلك أثر عكسي على الأخلاق والقلب والعقل، ولكن إذا كان لابد من الإنتاج الفني ينبغي على الفنان أن يتبع تقاليد محدده في تصوير القديسين وقصصهم ومعتقداتهم، إلا أن ذلك لا يمنع ظهور أروع مظاهر الفن انطلاقاً من الكنائس والمعابد هدفها تصوير الكفاح الديني[٧٣]. لذلك لا يهدف كثيراً إلى تحقيق قيمة العمق وهو في الغالب لا يهدف إلى تمثيل ما هو حقيقي، لقد استبعد النحات في هذا العصر فكره تحديد الأبعاد الموضوعية في نظامه للنسب، وجعل عمله مقصوراً على المظهر التخطيطي، على اعتبار أن أبعاد الجسم التي تظهر في تخطيط العمل النحتي هي التي يعتد بها في حين أن أية جزء يأتي خارج التخطيط لا يؤخذ بعين الاعتبار، إذ وصل عدد اجمالي الوحدات إلى تسع، تخصص وحدة للوجه وثلاثة وحدات للجذع ووحدتين

لكل جزء من الساق[٧٤]، لذلك نجد هناك مبالغات في صياغة الأجزاء المعبرة في الوجه والجسد، ولا سيما العينين واليدين، والمبالغة في الحركة، والانحناءات الزائدة عن الحد والأذرع المرفوعة إلى الأعلى، والأرجل المتشابكة، وزيادة حجم وقوة أجزاء الجسم التي تعبر حركتها عن الرغبة والانفعال، هذه الحماسة التي أصبح النحات يتجه بهذه الطريقة في تصوير موضوعات مستلهمه من التحمس والنشاط الروحي، والنزعة الزاهدة، وجو الانفعال الذي يثيره الاعتقاد باقتراب يوم الحساب، فظهرت صور المبشرين بشكل هزيل وهش للأنبياء والحواريين، فوق أقواس بوابات الكنائس[٧٥].

إذ تميز النحت بالكتل كبيرة الحجم، والمشاهد مجردة وبسيطة وساكنة لا توحي بالحركة، واوضاع الأيدي كانت فقط تتحرك للتعبير، إذ استخدمت الزخرفة للفصل بين المواضيع المختلفة لشغل الفراغ، كما يوجد تأثير كلاسيكي على نحت الملابس، ولكن معظم الخطوط الخارجية متوترة تظهر تأثير فن زخرفة الكتاب المقدس على النحت كثيراً، ومثال على ذلك الذي يتسم بثقل الوزن اكبر من الحجم الطبيعي[٧٦]، لقد جمع هذا الفن بتناغم وتوافق الصيغ الرومانية والبيزنطية معاً، إذ حظى بعناية النحات الرومانسكي فائقة الذي أمتاز بالحفر الشديد البروز والتمثيل الطبيعي بالرجوع إلى التقاليد الرومانية، ومن ثم أعتمد على تطبيق القوانين الهندسية العقلانية التي كانت من قبل مقصوره على الزخرفة، وذلك بفضل وجود البعد الثالث وهو العمق الذي ينبغي عليه التجسيد وبروز السطح لشكل فراغاً ثلاثي الأبعاد، فلم يعد سلسلة من الصور التي تغطي الجدران، بل اصبحت بروزات ناتئة في الفراغ لإضفاء الحيوية على المبنى الخارجي، وذلك فرض المواءمة بين الكتل البارزة بدلاً من التصميم واللون[٧٧].

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

من خلال ما طُرح في الإطار النظري من معلومات مختلفة وتحليلها، لقد تم تأشير مجموعة من المؤشرات التي ستستخدم كمحكات لتحليل نماذج عينة البحث ومن ذلك:

١. إن الشكل هو العنصر الرئيس في العمل الفني، فهو عبارة عن كيفية ائتلاف العناصر الحسية، وكما يرتب الشكل عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية.
٢. يمثل الخط محيطاً لمساحة معينة أو أداة للتحديد، مثل أتجاه الحركة وامتداد الفراغ، ويساعد على إيجاد الخطوط المحفورة العميقة التي تعطينا الظلال، وإعطاء شكل للمستوى باعتباره المحدد الأول.
٣. الفراغ يحيط بنا وعبر حجم الفراغ نتحرك فنرى الكتل، فهي كيان مادي مثل الحجر، وعندما يبدأ تقييد الفراغ واحتوائه، وصياغته وتنظيم عناصر الكتلة تأتي الأشكال للوجود، إما على إنه جزء من فراغ تم احتوائه وتعريفه بوساطة المستويات، أو قدر من الفراغ تمت إزاحته بكتله معينة.
٤. يحدث في الفراغ حالة التراكب في المساحات، وهي العملية التي تعمل فيها إحدى الوحدات الداخلة في التكوين على إخفاء جزء من وحدة أخرى تقع خلفها، وهذا يتيح ميزة تعمل على وحدة التكوين.
٥. الكتلة تدل على صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثة، والحجم يعني التجسيم، أو التجسيد وهو معنى مضاد للتسطيح الذي يقتصر على بعدين ، فالحجم يعني الطول والعرض والعمق.

٦. الملمس له تأثير كبير في إبراز القيم التكوينية للشكل، التي تلعب دوراً مهماً في الأكساء الخارجي، يعطي دلالات معينة ولمفاهيم فكرية متصلة بهذا الملمس، يكون انطباعات شكلية تخدم الصياغة العامة التي تهدف إلى حالة معينة.

٧. إن خصائص الضوء المنتشر هو إنارة الكتل والفراغات، إذ يتأثر بضوء الشمس وبوساطة السحب والضباب، فأنه ينقل الالوان المتغيرة للسماء والطقس إلى الكتل والأسطح التي يضيئها فيحي الوانها ويظهر ملمسها، وعبرها يظهر والظل والظلال.

٨. إن استخدام النسب الرياضية يحدث التوافق، وأن الأشياء تكون مقبولة بمقدار ما يصبح تناسقها مقنعاً فهو محكوم بعلاقات منطقية ثابته، وإن الصياغة السليمة لا تكون من العناصر بل من نسب الأجزاء المتناغمة، إنها تهدف إلى إنشاء علاقات بين الأعضاء المختلفة تشريحياً.

٩. إن كل عملية بناء توجد فيها عملية انسجام وتضاد خفية أو ظاهرة للسمة العامة، والانسجام هو تحقيق الوحدة في أجزاء العمل الفني، والعلاقات التي تربط اجزائه بشكل عام.

١٠. التوازن هو من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تكوين العمل الفني، فلابد أن يكون ثقل الخطوط والكتل الكائنة في أحد جوانبها يقابل الثقل في الجانب الآخر، وكذلك بالموضوع أيضاً.

١١. الشكل هو تكرار الحركة بصورة منتظمة في سلسلة من الارتباطات المنسقة، تهدف إلى وجود تنظيمات إيقاعية تجمع بين الوحدة والتغير.

. الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث الأصلي وتعذر إمكانية حصره من ناحية العدد، للمدة الزمنية بين (١١٠٠ ـ ١١٤٥) م، وغزارة الإنتاج للأعمال النحتية في البلد المعني، جاء اطلاع الباحث على المصورات العديدة للأعمال النحتية من المصادر العربية والأجنبية، وكذلك على شبكة المعلومات (الأنترنت)، وقد تم حصر مجتمع البحث والذي بلغ (٢٥)* عملاً نحتياً بارزاً منفذاً، بما يتلاءم مع تحقيق الصياغة الشكلية للمشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية، وهو هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث

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

١. إنها تعطي صورة واضحة للإحاطة بموضوعة الصياغة الشكلية للمشاهد النحتية في الكنائس الرومانسكية، وفي تبيان آليات اشتغالها من الناحية البنائية في الأعمال المنجزة.

٢. تمتع العينة ببينات التوثيق الكاملة وبما ييسر للباحث استقراء العناصر التكوينية للأعمال النحتية.

٣. تمتع المنجز النحتي المختار كعينة بشهرة في الوسط الفني والتاريخي، ومساهمتها الفاعلة في تأسيس مفاهيم جديدة لفن النحت، مما يساعد على إعطاء أحكام خاصة لهدف البحث الحالي.

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، والاتفاق عليها بعدما عُرضت عليهم.

ثالثاً: أداة البحث

من أَجل تحقيق هدف البحث والتعرف على الصياغات الشكلية للمشاهد النحتية، اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محكات لتحليل نماذج عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث

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

خامساً: تحليل العينات

أنموذج رقم (١)

اسم العمل: المسيح

اسم الكنيسة: القديس سان سيرنين

الخامة: الحجر

القياسات: ــــــــــ

سنة الانجاز: ١١٠٠ م

المكان: تولوز، فرنسا

المصدر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Sernin

---

[*] ينظر (ملحق ١) .

[**] أ . عامر خليل ناصر — فنون تشكيلية / نحت — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
أ. د. أياد محمود حيدر — فلسفة فنون تشكيلية — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
أ. م. د. أحمد عماد عبدالحميد — فلسفة فنون تشكيلية — كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

الوصف العام:

عمل نحتي بارز منفذ بمادة الحجر، يتكون من مستطيل بداخله شكل اللوزة تم تحديده بإطار مزخرف يحتل مساحة المستطيل بالكامل، تاركاً زواياه الأربعة التي وضعت فيها أشكال حيوانات مركبة في الأسفل وفي الجانب الايسر العلوي، أما الجانب الأيمن العلوي نجد شكلاً بشرياً، إن هذه الأشكال الأربعة في أركان المستطيل تمثل أصحاب الأناجيل، أما في داخل اللوزة يجلس المسيح على كرسي واضعاً على رجله اليمنى الانجيل الذي يمسكه بيده اليمنى، أما يده اليسرى يرفعها إلى الأعلى للإشارة والتنبيه، ويرتدي ملابس تكثر فيها الطيات.

التحليل:

يتضح في هذا المشهد النحتي إن النحات قام بصياغة عناصره في مساحة المحددة على الجدران من أجل استقلال الفراغ المكلف به من قبل الكنيسة، فقد جاءت تكويناته متزاحمة والتي حصرها داخل شكل اللوزة الذي ميزها بإطار مزخرف، وأجلس بداخلها المسيح على كرسي الذي يلامس على الإطار، كما إن يده اليسرى اخترقت أيضاً الإطار لتنشأ حالة من التراكب بين هذه الأشكال، وهذا يمنح المشهد قوة في ترابط العلاقة بين الأشكال من أجل وحدة المشهد، كما استخدم الخطوط المنحنية وتحديداً في الملابس التي جاءت مكثفه ليشغل الحيز الخارجي في صياغة الشكل البشري، فقد أظهرت الخطوط نوعاً من المرونة بالرغم من زواياها الحادة، لكي تولد الظلال التي تأتي نتيجة سقوط الضوء على هذه الخطوط في الأسطح ذات الملمس الصقيل، وإن تأثير الضوء على المشهد عبر إحداث تغييرات في اللون للكتل، إذ تظهر الكتل البارزة متباينة عن الأسطح الغائرة التي تقع في الظل.

ونلاحظ أن هيئة المسيح ظهرت أكبر حجماً من الأشكال الرمزية للقديسين أصحاب الأناجيل الأربعة على أطراف، هذا الشكل يعد اكتشاف الطراز الرومانسكي، بالإضافة إلى ذلك رمز الصليب الذي يقع خلف رأس المسيح، ويتضح في المشهد أن هناك انفعالاً يتولد من حركة الخطوط التي توحي بالديمومة والاستمرارية، إن هذه الحركة نجدها متعمدة لتخفي هفوات واخفاقات النحات لتمثيله للجسد البشري التي قد تكون متعمد، فهناك تناقضات في النسب بين الأجزاء، إذ تكاد تختفي الأذرع وإيلاء الأهمية للكفوف، فقد ظهر أحدها يمسك الإنجيل والأخرى مرفوعة للإشارة على صفة المتكلم هو الواعظ، لذلك نجدها كبيرة الحجم بالنسبة للرأس وعرض الصدر التي شكلت علامة فارقة، والأمر ذاته في التفاصيل التشريحية التي لم نجد لها وجود فهي مختفية تحت الملابس وحتى ملامح الوجه خالية من التعبير بسبب الصياغة غير المترابطة بين ملامحة، ونجد في المشهد ضعفاً في تميز الأبعاد الثلاثية وتجسيد العمق، فظهرت القدمين للناظر بشكل مسطح كأنها ينظر لها من الأعلى وليس من الأمام، وضعف العمق يشمل العديد من مواضيع المشهد.

ولكن نجد هذه الصياغات الشكلية للعناصر التكوينية فيها انسجام، لأنها شكلت نظاماً منسقاً له هدفه وغايته في الصياغة التي كانت بعيدة عن التنافر، وبسبب الحركات الانفعالية كسرت الرتابة مما يمنح العناصر التكوينية التوافق فيما بينها، لأنها تمت صياغتها بخطوط وكتل صيغت بحالة تقابل لا يطغى بعضها على بعض، فقد امتازت بالتوازن، كما تكررت أشكال الخطوط بشكل إيقاعي الذي لا يتعارض مع المشهد العام، ومن خلال هذا المنجز

النحتي نجد أن النحات قام بصياغة أشكاله وفق قواعد وقوانين التي وضعتها الكنيسة وليس قواعد الفن، بذلك تكون الصياغة مختلفة عن التي سبقها في المشاهد النحتية.

أنموذج رقم (٢)

اسم العمل: أسطورة الشماس

اسم الكنيسة: سانت ماري مادلين

الخامة: الحجر

القياسات: ــــــــــــ

سنة الانجاز: ١١٢٠-١١٣٥م

المكان: سويلاك، فرنسا

المصدر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Abbaye_Sainte-Marie_de_Souillac

الوصف العام:

عمل نحتي بارز منفذ من مادة الحجر، ليمثل مشهداً وضع في أحدى مداخل كنيسة (سانت ماري) في الجزء العلوي، يتكون من ثلاثة أقسام إذ نجد القسم في منتصف المشهد هو الأكبر مساحة ويشكل المحور المرتكز في المشهد، إذ يظهر فيه شخصيتان تتصارع مع هيئات لها أشكال خرافية وفوقهم كتلة تمثل بناية الكنيسة وشخص كأنه ينزل من السماء، وإلى جانبين القسم المحوري وضع فيها شخصيتان في وضع الجلوس يضعان على أرجلهما شيء يوحي بأنه الكتاب المقدس، وفي أعلى المشهد نجد ثلاث حنيات مكتظة بالزخارف وأشكال الأطفال لها أجنحة يمثلون الملائكة.

التحليل:

نلاحظ أن المشهد النحتي قد وضع في مكان له مساحة محددة تعرف بـ(الساكف) المساحة فوق أبواب الكنائس، إن النحات قد راعى بعناصره التكوينية هذه المساحة والفراغ المحدد من خلال صياغة مشهد يتماشى مع البناء العام للكنيسة، بما لها من سمات وصفات تتحلى بها من الهيبة والوقار والالتزام بالمبادئ الدينية والروحية ومحاربة الخير للشر والزهد في الحياة، وهذا انعكس على الصياغة الشكلية للمشهد، إذ يظهر إن النحات قد استخدم الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة التي تعطي انطباعاً بالصلابة والجدية في المشهد التي جاءت ملائمة للوعظ والإرشاد الظاهرة على الشخصيات الدينية، وفي المحور الرئيس في المشهد يتضح أن هناك صراعاً قد أظهر تراكباً في أشكاله، وهذا يمنح المشهد ترابطاً بالعلاقة بين الأشكال ليعطي سمة الوحدة للمشهد.

وبالرغم إننا نلاحظ أن هناك فراغاً على الجانبين، إلا أن ذلك يعطي تكاملاً للمشهد بسبب إحاطة قوس حنية الساكف الذي يحد هذه المجموعة مشكلاً إطاراً لها، وقد اختلفت أحجام الشخصيات، اذ نجد القديسين والمقربين إلى الرب تم صياغتهم بحجم أكبر في المشهد وتوضع خلف رؤوسهم دائرة بأسلوب خطي للدلالة على القديسة، أما

الأقل منهم أهميه فيظهرون بكتل حجمها أصغر، وتستمر العملية مع البقية، كما تلاعب النحات بحجم الكنيسة التي صاغها بحجم صغير لكي تبدو بعيدة حتى تتلاءم مع باقي الأشكال في المشهد، وكما نفذت بالحفر الغائر ليعطي للأشكال عمقاً وأكثر تجسيداً وهذا يولد أكثر انفعالاً وحيوية في المشهد الذي كانت السمة البارزة فيه هي الحركة التي تتسم بها جميع الأشكال.

وتمتاز الأسطح الخارجية بنعومة الملمس التي تساعد على وضوح الخطوط البسيطة والإحساس بها وهذا يخدم المشهد، كما يساعد الضوء الساقط على هذه الأسطح حتى تزداد وضوحاً ومنحها لوناً، ونلاحظ الرجلين الجالسين على الجانبين تم صياغة أشكالهم بنسب غير دقيقة عبر المبالغة بطول الجسم بالنسبة للرأس، وهذا يؤدي إلى التلاعب بالعلاقات التي تربط أجزاء الجسم البشري من أجل غاية تخدم المشهد العام التي تنص عليه التعاليم المسيحية البعيدة عن الغاية الفنية الذي يهدف إلى التناسق والتناسب وفق علاقات منطقية بين الأجزاء الجسم، كما نلاحظ هناك ضعف في الجانب التشريحي للأشكال، إذ لا يمكننا أن نرى أو نتلمس العضلات تحت الملابس فهي مختفية بالإضافة إلى العظام التي نجدها عبارة عن خطوط مستقيمة تشبه العصي، ولكن هذا لا يعني عدم وجود انسجام بين العناصر التكوينية لصياغة المنجز النحتي، إذ نجد هناك ترابط بين الأشكال بسبب تزاحمها الذي يمنحها الوحدة في المشهد، وبالرغم من تكرار الحركات والخطوط فذلك لا يولد الرتابة في المشهد بسبب توافق الوحدات الموجودة داخل المنجز النحتي، وعندما نبحث عن التوازن فهذا ليس عسيراً بسبب التوزيع الدقيق للأشكال التي وضعت بحالة تقابل يحكمها بمبدأ التوافق في المشهد العام، لذلك نجد النحات قام بصياغة أشكاله النحتية وفق مبادئ ومفاهيم تنص عليها هيمنة الكنيسة.

أنموذج رقم (٣)

اسم العمل: ميلاد المسيح

اسم الكنيسة: سانت ماري مادلين

الخامة: الحجر

القياسات: ــــــــــ

سنة الانجاز: ١١٢٠-١١٤٠م

المكان: فيزيلي، فرنسا

المصدر: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:V%C3%A9zelay_Narthex_Portail_Sud_٢٢٠

الوصف العام:

عمل نحتي بارز منفذ بمادة الحجر، يتكون المشهد العام من مجاميع متعددة تحتوي على أشكال بشرية تمت صياغتها بأحجام وحركات مختلفة ولغايات معينة، إذ نجد هناك فواصل فيما بين هذه المجموعات بخطوط مستقيمة ومتعرجة بعضها يحتوي على زخارف، شكلت هذه الوحدات بمشاهد وضعت فوق الباب الرئيسة للكنيسة (الساكف)

المقوس من الأعلى، ويتوسط المشهد هيئة المسيح بحجم أكبر من الآخرين وأسفله أفريز يحتوى على العديد من الأشخاص، ويلتف حوله أيضاً مربعات بداخلها توزعت الأشكال البشرية.

التحليل:

يتضح في المشهد النحتي أن النحات قام بصياغة أشكاله ضمن نطاق المساحة المخصصة فوق البوابة، التي تأخذ شكل الانحناء من الجهة العليا وتعرف بالحنية، لقد قام بصياغة تكويناته متماشية مع هذه الحنية، بمعنى إن الفراغ قد فرض سلطته على المشهد المنفذ فيه، إذ نلاحظ أن هناك أشرطة مقوسة تعد كإطار للمشهد ليكون الحد الفاصل مع الساكف، فقد احتوت هذه الأشرطة على أشكال زخرفية، وفي الشريط الذي يلي ذلك يختلف عن التي سبقها في الأعلى، إذ قسم إلى مربعات تحتوي بداخلها على أشكال بشرية بوقفات وحركات مختلفة في كل مربع، تدل على مضامين معينة لها غايات ودوافع وراء صياغتها بهذه الهيئة والأسلوب، إن هذه الأشرطة تحيط مركز المشهد، الذي وضعت فيه هيئة رجل جالس في المنتصف بالتحديد ويمثل المسيح ويحتشد على جانبيه الحواريين، فقد ظهر شكل المسيح بحجم أكبر من باقي الأشكال، وذلك بسبب المكانة المهمة في المشهد، وأشكال الحوارين أقل حجماً من المسيح فهم يأتون بعده من ناحية الأهمية الدينية، ويحيط رأس المسيح دائرة التي تدل على القداسة وإعطاء الخصوصية لشخص المسيح، أما أسفل هذا المشهد شريط مستقيم يحد البوابة من أسفله الذي يحتوي على أشكال بشرية وحيوانية متزاحمة تدل على الحركة المستمرة، ففي المشهد العام نجد هناك تزاحم في الأشكال التي تغطي الفراغ بأكمله، والأشكال الكبيرة في المشهد ذات ملمس ناعم الذي يمنحها انعكاس الإضاءة لتصبح أكثر وضوحاً بعكس باقي الأشكال، كما أن هناك تراكب بين الكتل في بعض أجزاء المشهد، وتوضح صياغة الشكلية للهيئة البشرية انعدام التناسب بين أجزائه التي جاءت محكومة بعلاقات غير منطقية، وذلك بسبب النسب غير الدقيقة والحقيقية للجسم البشري الطبيعي، إذ نجد جسد المسيح يتسم بالطول وصغر حجم الرأس وهذا يشكل حالة من عدم التناسق بين أجزاء الجسم، فقد تعمد النحات بصياغته بهذا الشكل من أجل تجسيد القيمة العليا في المشهد، ويؤكد على ذلك من خلال صياغة الحواريين بحجم متساوي في المشهد بكتل أقل حجماً من المسيح مراعياً بها القوس الذي يحيطهم، ولكن نجد هناك انسجاماً كبيراً بين هذه الشخصيات والأشرطة المقوسة وكذلك ما في داخلها، وأيضاً الأفريز السفلي مع ساكف البوابة، كما نجد الحركة في الأشكال التي توحي بالاستمرارية فهي تكسر الرتابة والمنسجمة الخالية من التنافر بين العناصر، كما أكد النحات في المشهد على التوازن بالنسبة للخط المحوري للبوابة وعلاقتها مع المشهد جاعلاً مركز العمل مباشرةً في المنتصف، وقام بتوزيع أشكاله على جانبي المحور بالتساوي وتكون الكتل بحالة تقابل، إذ نجد هناك تكراراً لعدد من الخطوط التي تشكل الأشرطة والمربعات، وفي الحركة التي اتصفت بها هذه الأشكال التي ظهرت ضعيفة التجسيد من الناحية التشريحية، وذلك نجد أن النحات قام بتنفيذ المشهد النحتي وفق صياغة معينة تخدم تعاليم الكنيسة وتحقيق رغباتها.

. الفصل الرابع

أولاً: النتائج ومناقشتها

١. يتضح في الصياغة الشكلية استخدام الخطوط المستقيمة في الهيئات البشرية للمشاهد النحتية، فهي تدل على البساطة والوضوح، وكذلك ظهور الزوايا الحادة التي تدل على الجدية في الطرح للموضوعات البعيدة عن طابع المرح، وظهرت الخطوط المرنة في طيات ملابس الأشكال البشرية التي تساعد على تقليل الجمود في المشاهد، وقد تحقق ذلك في جميع النماذج.

٢. تمثلت الصياغة الشكلية في مساحات تزاحمت فيها الأشكال، إذ لم تسمح بظهور الفراغ فيما بينها الذي أختفى تماماً، لقد استغلت المساحة المسموح بها لتنفيذ المشهد وبشكل كامل، فقد تميزت بتراكب كتل الهيئات تكون الغاية منها إظهار قوة العلاقة والترابط بين الأشكال التي تهدف إلى الوحدة في الصياغة العامة للمشاهد، وقد تحققت في جميع نماذج العينة.

٣. لقد ظهرت صياغة المشاهد صلابة كتل الأجسام البشرية التي تميزت بالأبعاد الثلاثية، بالرغم من أنها نفذت بطريقة النحت البارز، فقد عمد النحات على الحفر الغائر من أجل تتحقق الكتل التجسيد من طول وعرض وعمق، وتتجسد الحجوم في الصياغات الشكلية، وقد تحقق ذلك في جميع نماذج العينة.

٤. تحقق تأثير الملمس في الصياغة الشكلية، عبر الأكساء الخارجي للأشكال ذات الملمس الناعم والخشن الذي يرتبط مع باقي عناصر التكوين، ويساعد على الإحساس بالكتل والخطوط، إذ يعطي الانطباع الذي يخدم الغايات التي تتولد من المشهد النحتي، وتحقق ذلك في جميع نماذج العينة.

٥. ظهر تأثير الضوء في الصياغة الشكلية، عبر سقوط إشعاعه على الكتل والأسطح بطريقة علمية تمنح الأشكال الوانها بتدرجاتها، ويقوم الضوء على إبراز الكتل الظاهرة على حساب الغائرة التي يخيم عليها الظل، لكي تتجسد الأشكال في المشهد. وتحقق ذلك في جميع نماذج العينة.

٦. ظهر التناسب في الصياغات الشكلية محكوم بعلاقات غير منطقية، إذ جاءت توضح الضعف بين نسب أجزاء الجسم البشري التي كانت بعيدة عن التمثيل الواقعي للإنسان الطبيعي، فقد أظهرت الأشكال مبالغة بطول الأطراف السفلية، وصغر حجم الرأس في المشاهد النحتية، وتحقق في جميع نماذج العينة.

٧. اظهرت الصياغات الشكلية عدم المبالات بالتفاصيل التشريحية للأشكال البشرية، فقد ظهرت أعضاء الجسم البشري خالية من العضلات أو بروز العظام، كما لم ظهر بشكلها ومكانها، وملامح الوجه كانت بسيطة صاغت بخطوط توضيحية، لتظهر دون ملامح للتعبير، وقد تحقق ذلك في جميع نماذج العينة.

٨. تحقق الانسجام بين العناصر التكوينية التي صيغت أشكالاً في المشاهد النحتية، لقد ظهر الانسجام عبر ترابط الأشكال من الناحية الحركية للهيئات ووضعيات الاشخاص، وظهر كذلك بالعلاقات التي تهدف إلى الوحدة والشمولية في المشاهد النحتية، وقد تحقق ذلك في جميع نماذج العينة .

٩. توضح المشاهد النحتية أن هناك توافقاً في صياغة الأشكال على مستوى عناصر التكوين أو بعلاقات الأشكال فيما بينها، لقد برزت في المشاهد التوافق بين الخط والملمس، والكتلة والفضاء، والظل والضوء، وهناك توافق بأماكن الأشخاص بحسب أهمية الشخص، وقد تحقق ذلك في جميع نماذج العينة

١٠. لقد تجسد التوازن في المشاهد النحتية، وذلك بفضل صياغة أشكالها التي توزعت بحالة التقابلات بين كتلها وخطوطها، لقد ظهر المركز دائماً في منتصف المشاهد وتتوزع الأشكال على الجانبين، وقد تحقق ذلك في جميع نماذج العينة

١١. تتضح في الصياغات الشكلية أن هناك تكراراً في العديد من المستويات، إذ تكررت الأشكال البشرية ذات هيئة وحركات معينة في المشاهد، بالإضافة إلى تكرار الخطوط التي صيغت طيات الملابس، وكذلك الوحدات الزخرفية، وقد تحقق ذلك في جميع نماذج العينة.

ثانياً: الاستنتاجات

١. يتضح في المشاهد النحتية أن شكل المسيح يظهر بحجم أكبر من باقي الأشكال في الصياغة، وتمت إحاطته بخطوط تفصله عن باقي الأشخاص، أو عبر الحفر العميق لكي يزداد بروزاً ويصبح أكثر تجسيماً، ويكون أول المستقبلين لأشعة الضوء الساقطة على الكتل، إن تأثير هذه الصياغات تعطي لشكل المسيح السيادة في المشهد العام.

٢. لقد صاغت الأشكال النحتية بمشاهد صورت الرجال والنساء وهم يعملون، ويجسدون الحيوانات والطيور الغريبة ذات الرؤوس الآدمية، غلبت عليهم النزعة الدينية، كان الغرض الأساسي الذي يهدف إليه وضع التماثيل المقدسة في أجزاء الكنيسة، وتزينها بما لا يحصى من الأشكال بارزة على الجدران.

٣. إن المشاهد النحتية ظهرت بأنها لم تكن نحتاً مستقلاً بذاته، إذ تخللتها المشاهد زخرفية كفواصل بين الأشكال، وذلك بسبب أن مهمة النحات الأولى هي تجميل بيت الله بالتماثيل البارزة والنقوش، وكانت مهمته الثانية هي صنع التماثيل الدينية لبث روح الزهد والتصوف في مريدي هذه الكنائس.

٤. إن صياغة الأشكال التي وضعت على جدران الكنائس، بدت شاحبة خالية من التمثيل الواقعي للجسد البشري، توضح أن هدفها الأساسي ليس التمثيل الواقعي المادي للجسد البشري، بل ركز على الجانب الروحي الذي يجسد الإيمان بالرب، وإظهار سمات الزهد والتعفف، وطاعة الكنيسة والتحفيز للدفاع عنها والتضحية في سبيل العقيدة الدينية

ثالثاً: التوصيات

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

١. يوصي الباحث ذوي التوجهات الفنية وطلبة الفن إلى التأكيد على دراسة الشكل وارتباطه بالعناصر التكوين الفني لقلة الدراسات في هذا المجال، وعدم فصلها في الصياغة بين الإظهار الشكلي والمضمون، لما لها من أهمية في صياغة المنجز النحتي.

٢. اطلاع دارسي فن النحت على أثر انعكاسات الطروحات الفلسفية والجمالية في فنون العصور الوسطى بشكل تفصيلي، لما ينصب في دراستهم الأكاديمية في ذلك.
٣. تكثيف إصدار المطبوعات، والمجلات التي تهتم بمفاهيم ومصطلحات فن النحت بشكل خاص، ومختلف الفنون بشكل عام، عن طريق ترجمة النصوص الأجنبية ليتسنى للطلاب من دارسي الفن، التواصل مع مستجدات الفن العالمي المعاصر.

رابعاً: المقترحات

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية :

١. التنوع التقني في الإظهار الشكلي لمنحوتات فرناندیز بیير أرمان.
٢. القيم الجمالية للعناصر التشكيلية للنحت العراقي المعاصر.
٣. النزعة الدينية وتمثلاتها في النحت الروماني.

إحالات البحث:

(١) مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط٤، الادارة العامة للمعجمات إحياء التراث ، مصر ، ٢٠٠٤ ، ص٥٢٩.
(٢) الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، ط١، ج٢، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٢، ص٤٢٦.
(٣) نواف نصار : مجمع المصطلحات الادبية ، ط١، دار المعتز للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١١ ، ص٢٢٦.
(٤) عبد المنعم الحنفي : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط٣، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص٤٧٨.
(٥) محمد بن ابي بكر بن عبدالقادر الرازي : مختار الصحاح ، مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٨٦ ، ص١٤٥.
(٦) أبي الفضل جمال الدين أبن منظور: لسان العرب ، م١١، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ص٣٥٦ ـ ٣٦٠.
(٧) جميل صلبيا : المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص٧٠٧.
(٨) مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، وزارة التربية والتعليم ، مصر ، ١٩٩٤ ، ص٣٤٩.
(٩) علي بن محمد الجرجاني : معجم التعريفات ، دار الفضيلة ، القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٤ ، ص١٨٠.
(١٠) أبي الفضل جمال الدين أبن منظور: لسان العرب ، م٣، دار بيروت للطباعة ، بيروت ، لبنان ، ص٢٣٨ ـ٢٤١.
(١١) محمد علي تهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ط١،ج٢، مكتبة لبنان ،بيروت، لبنان ،١٩٩٦، ص١٥٤٦.
(١٢) لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط١، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٢ ، ص١٥٤.
(١٣) فريدريك مالنز : الرسم وكيف نتذوقه (عناصر التكوين)، تر: هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص٢٦٦.
(١٤) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، تر: محمد مصطفى ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١ ، ص١٤٨ ـ ١٤٩.
(١٥) علي شلق : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص٤٠.
(١٦) شاكر عبدالحميد : التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٩ ، ص١٥.

(١٧) أرنست فيشر : ضرورة الفن ، تر : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص١٥٩.
(١٨) فرانسيس شنج : العمارة (كتلة وفراغ ونظام)، تر: أحمد الخطيب ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، ٢٠١٣ ، ص١.
(١٩) ناثان نوبلر : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية)، تر: فخري خليل ، ط١، دار المأمون للترجمة والنشر ، العراق ، ١٩٨٧ ، ص٧٨-٨٤.
(٢٠) ناثان نوبلر : المصدر نفسه ، ص١٧١.
(٢١) هربرت ريد : معنى الفن ، تر : سامي خشبة ، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٦ ، ص٢٨ ـ ٢٩.
(٢٢) جيروم ستولنيتز : النقد الفني (دراسة جمالية)، تر: فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٦ ، ص٣٥٣.
(٢٣) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، تر: سعد المنصوري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ص٢٣٧.
(٢٤) فرانسيس شنج : العمارة (كتلة وفراغ ونظام)، مصدر سابق ، ص٨.
(٢٥) شاكر عبدالحميد : المفردات التشكيلية رموز ودلالات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٧ ، ص١٣.
(٢٦) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، مصدر سابق ، ص١٣٢.
(٢٧) فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج١ ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، إيطاليا ، ١٩٨٢ ، ص١٨٨.
(٢٨) جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، تر: أنور عبدالعزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ـ نيويورك ، ١٩٧٠ ، ص٤١٢ ـ ٤١٣.
(٢٩) رياض عبدالفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٠ ، ص١٥٨.
(٣٠) فرانسيس شنج : العمارة (كتلة وفراغ ونظام)، مصدر سابق ، ص٩٤ ـ ص٩٨.
(٣١) رياض عبدالفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص١٥٢.
(٣٢) محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، ط٢، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص٤٧.
(٣٣) ناثان نوبلر : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية)، مصدر سابق ، ص١٤١ ـ ص١٤٣.
(٣٤) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مصدر سابق ، ص١٢٤ ـ ١٢٥.
(٣٥) فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج٢ ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، إيطاليا ، ١٩٨٢ ، ص٥٨٦.
(٣٦) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط٤، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤، ص٣٣ ـ ٣٤.
(٣٧) رياض عبدالفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص٢٩١.
(٣٨) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مصدر سابق ، ص١١٩ ـ ص١٤١.
(٣٩) فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج٢، مصدر سابق ، ص٢٠٣.
(٤٠) ناثان نوبلر : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية)، مصدر سابق ، ص١٥٧.
(٤١) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مصدر سابق ، ص٢٤٣.
(٤٢) فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج١، مصدر سابق ، ص٨٨.
(٤٣) محسن محمد عطية : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، ط١، دار الفكر العربي، مصر ، ٢٠٠٠، ص٥٥- ٥٦.
(٤٤) فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج١، مصدر سابق ، ص٣٤٨.
(٤٥) محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص٤٩.

(٤٦) فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج٢، مصدر سابق ، ص٦١٢.
(٤٧) وسماء حسن الاغا : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية ، ط١، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ٢٠٠٠، ص٥٥.
(٤٨) شيرين إحسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، مديرية الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٣٦.
(٤٩) رياض عبدالفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص١٨٩.
(٥٠) محمود البسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص٦٠.
(٥١) شيرين إحسان شيرزاد : مبادئ في فن العمارة ، مصدر سابق ، ص ٦٣.
(٥٢) رياض عبدالفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص٩٥.
(٥٣) كلود عبيد : الفن التشكيلي (نقد الإبداع وإبداع النقد)، ط١، دار الفكر اللبناني، بيروت ، لبنان، ٢٠٠٥، ص٥٢.
(٥٤) إيناس علي الخولي : الفنون والعمارة في أوربا (من المسيحي المبكر إلى الروكوكو)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٠ ، ص٥١.
(٥٥) وائل عبد ربه : تاريخ الفن ، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨ ، ص١٥٠.
(٥٦) رلا عصام نجيب : تاريخ الفن ، ط١، دار المستقبل للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ١٩٩٨ ، ص٨٥.
(٥٧) نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، ط٣، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص١٩ ـ ٢٠.
(٥٨) ثروت عكاشة : فنون العصور الوسطى ، ط٢، ج١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ٢٠١٣ ، ص٢٥.
(٥٩) أي ـ هـ غومبرتش : قصة الفن ، ط١٦، تر: عارف حديفة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ٢٠١٢ ، ص١٧٦.
(٦٠) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع (عبر التاريخ)، تر: فؤاد زكريا ، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٥ ، ص١٩٨ ـ ص٢١٨.
(٦١) أرنولد هاوزر : المصدر نفسه ، ص٢٣٦.
(٦٢) مجموعة من المؤلفين : محيط الفنون (الفنون التشكيلية)، ج١، دار المعارف بمصر ، ص٢١٢.
(٦٣) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع (عبر التاريخ)، مصدر سابق ، ص٢٣٦.
(٦٤) فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج٢، مصدر سابق ، ص٨٠٩.
(٦٥) نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، مصدر سابق ، ص٢٣.
(٦٦) إتيان سوريو : الجمالية عبر العصور ، تر: ميشيال عاصي ، ط٢، منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس ، ١٩٨٢ ، ص١٠٦.
(٦٧) توفيق حمد عبدالجواد : تاريخ العمارة ، ط١، ج١، الهيئة العامة المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص٧٣.
(٦٨) هربرت ريد : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص٣٥.
(٦٩) إتيان سوريو : الجمالية عبر العصور ، مصدر سابق ، ص١١٦.
(٧٠) جان برتليمي: بحث في علم الجمال ، مصدر سابق ، ص٦٢٦ ـ ص٦٢٨.
(٧١) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع (عبر التاريخ)، مصدر سابق ، ص٢٣٩.
(٧٢) ثروت عكاشة : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٨.
(٧٣) هديل بسام زكارنة : مدخل في علم الجمال ، بدون ناشر ، عمان ، الأردن ، ١٩٩٣ ، ص٣٦.

(٧٤) محسن محمد عطية : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية ، ط١، دار الفكر العربي ، ٢٠٠٠ ، ص١٠٩.
(٧٥) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع (عبر التاريخ)، مصدر سابق ، ص٢٤١.
(٧٦) إيناس علي الخولي : الفنون والعمارة في أوربا (من المسيحي المبكر إلى الروكوكو)، مصدر سابق ، ص٤٤.
(٧٧) ثروت عكاشة : فنون العصور الوسطى ، مصدر سابق ، ص٢٦.

المصادر والمراجع

أ. الكتب

ـ أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط٤، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٤.
ـ برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، تر: أنور عبدالعزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ـ نيويورك ، ١٩٧٠.
ـ البسيوني ، محمود : أسرار الفن التشكيلي ، ط٢، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٩٤.
ـ توفيق حمد عبدالجواد : تاريخ العمارة ، ط١، ج١، الهيئة العامة المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٦٨.
ـ ثروت عكاشة : فنون العصور الوسطى ، ط٢، ج١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ٢٠١٣.
ـ الخولي ، إيناس علي : الفنون والعمارة في أوربا (من المسيحي المبكر إلى الروكوكو)، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١٠.
ـ رلا عصام نجيب : تاريخ الفن ، ط١، دار المستقبل للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ١٩٩٨.
ـ رياض عبدالفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٠.
ـ ريد ، هربرت : معنى الفن ، تر : سامي خشبة ، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٦.
ـ سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، تر: محمد مصطفى ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١.
ـ ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني (دراسة جمالية)، تر: فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٦.
ـ سوريو ، إتيان : الجمالية عبر العصور ، تر: ميشيال عاصي ، ط٢، منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس ، ١٩٨٢.
ـ شاكر عبدالحميد : التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٩.
ـ ـــــــــــــــ : المفردات التشكيلية رموز ودلالات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٧.
ـ شنج ، فرانسيس : العمارة (كتلة وفراغ ونظام)، تر: أحمد الخطيب ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، مصر ،٢٠١٣.
ـ شيرين إحسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، مديرية الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٥.
ـ علي شلق : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢.
ـ غومبرتش ، أي ـ هـ : قصة الفن ، ط١٦، تر: عارف حديفة ، منشورات الهيئة السورية للكتاب ، دمشق ، ٢٠١٢.
ـ فرج عبو : علم عناصر الفن ، ج٢ ، دار دلفين للنشر ، ميلانو ، إيطاليا ، ١٩٨٢.
ـ فيشر ، أرنست : ضرورة الفن ، تر : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١.
ـ كلود عبيد : الفن التشكيلي (نقد الإبداع وإبداع النقد)، ط١، دار الفكر اللبناني، بيروت ، لبنان، ٢٠٠٥.

ـ الاغا ، وسماء حسن : التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية ، ط١، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ٢٠٠٠.
ـ مالنز ، فريدريك : الرسم وكيف نتذوقه (عناصر التكوين)، تر: هادي الطائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد.
ـ مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، تر: سعد المنصوري ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة.
ـ مجموعة من المؤلفين : محيط الفنون (الفنون التشكيلية)، ج١، دار المعارف بمصر.
ـ محسن محمد عطية : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، ط١، دار الفكر العربي، مصر ، ٢٠٠٠.
ـ نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، ط٣، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩١.
ـ نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية)، تر: فخري خليل ، ط١، دار المأمون للترجمة والنشر ، العراق ، ١٩٨٧.
ـ وائل عبد ربه : تاريخ الفن ، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨.
ـ هاوزر ، أرنولد : الفن والمجتمع (عبر التاريخ)، تر: فؤاد زكريا ، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٥.

ب ـ المعاجم والموسوعات :

ـ أبن منظور ، أبي الفضل جمال الدين : لسان العرب ، م٣، دار بيروت للطباعة ، بيروت ، لبنان.
ـ ـــــــــــــــــــــــــــــــ: لسان العرب ، م١١، دار صادر، بيروت ، لبنان.
ـ جميل صلبيا : المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢.
ـ الجرجاني ، علي بن محمد : معجم التعريفات ، دار الفضيلة ، القاهرة ، مصر ، ٢٠٠٤.
ـ الحنفي ، عبدالمنعم : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط٣، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ٢٠٠٠.
ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، ط١، ج٢، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان.
ـ الرازي ، حمد بن ابي بكر بن عبدالقادر : مختار الصحاح ، مكتبة لبنان ، بيروت ،١٩٨٦.
ـ مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، وزارة التربية والتعليم ، مصر ، ١٩٩٤.
ـ مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط٤، الادارة العامة للمعجمات إحياء التراث ، مصر ، ٢٠٠٤.
ـ محمد علي تهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ط١،ج٢، مكتبة لبنان ،بيروت، لبنان ،١٩٩٦.
ـ لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط١، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٢.
ـ نواف نصار : مجمع المصطلحات الادبية ، ط١، دار المعتز للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١١.

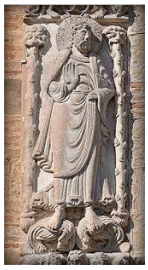
(**ملحق ١**) **ثبت مجتمع البحث**

ت	اسم العمل	اسم الكنيسة	أسم المدينة	المادة	التاريخ	القياس	المصدر
١	رسول	سان سيرنين	تولوز، فرنسا	حجر	١١٠٠ م	ـــــ	https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Sernin
٢	المسيح	سان سيرنين	تولوز، فرنسا	حجر	١١٠٠ م	ـــــ	https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Sernin
٣	القديس يعقوب الأكبر	سان سيرنين	تولوز، فرنسا	حجر	١١٠٠ م	ـــــ	http://www.la-vie-au-grand-art.com/medias/ files/basilique-saint-sernin
٤	صعود يسوع المسيح	سان سيرنين	تولوز، فرنسا	حجر	١١٠٠ م	ـــــ	https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Tympan-_Basilique_Saint-Sernin.jpg
٥	الرحلة إلى مصر	القديس بيير دي بوليو	وادي دوردوني ، فرنسا	حجر	١١١٥ـ١١ ٣٠م	ـــــ	http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/romanesque_portal.html
٦	المسيح محاط بالوحوش	القديس بيير دي بوليو	وادي دوردوني ، فرنسا	حجر	١١١٥ـ١١ ٣٠م	ـــــ	http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/romanesqueportal.html
٧	مثال الغني والأحمق ولعازر	القديس بيير دي بوليو	وادي دوردوني ، فرنسا	حجر	١١١٥ـ١١ ٣٠م	ـــــ	http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/romanesque_portal.html
٨	عودة المسيح المنتصر	القديس بيير دي بوليو	وادي دوردوني ، فرنسا	حجر	١١١٥ـ١١ ٣٠م	ـــــ	https://compostela.co.uk/great-portals/romanesque-tympanum-beaulieu-
٩	المسيح والشيطان	القديس بيير دي بوليو	وادي دوردوني ، فرنسا	حجر	١١١٥ـ١١ ٣٠م	ـــــ	https://en.limousin-medieval.com/beaulieu-sur-dordogne
١٠	أسطورة الشماس	سانت ماري مادلين	سويلاك، فرنسا	حجر	١١٢٠- ١١٣٥م	ـــــ	https://fr.wikipedia.org/wiki/Abbaye_Sainte-Marie_de_Souillac
١١	النبي اشعياء	سانت ماري مادلين	سويلاك، فرنسا	حجر	١١٢٠- ١١٣٥م	ـــــ	https://www.wga.hu/html_m/zgothic/1romanes/po-12c11/09f_1100.html
١٢	مشهد المؤمنين	سانت لازار	أوتون، فرنسا	حجر	١١٢٠- ١١٣٥م	ـــــ	http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/romanesque_portal.html
١٣	مشاهد الحياة	سانت لازار	أوتون، فرنسا	حجر	١١٢٠- ١١٣٥م	ـــــ	http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/romanesque_portal.html
١٤	مشاهد الطقوس الدينية	سانت لازار	أوتون، فرنسا	حجر	١١٢٠- ١١٣٥م	ـــــ	http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/romanesque_portal.html
١٥	الرحلة إلى مصر	سانت لازار	أوتون، فرنسا	حجر	١١٢٠- ١١٣٥م	ـــــ	https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Autun,_Flight_into_Egypt.JPG
١٦	ميلاد المسيح	سانت ماري مادلين	فيزيلي، فرنسا	حجر	١١٢٠ـ١١ ٤٠م	ـــــ	https://www.medart.pitt.edu/_medart/menufrance/vezelay/vezmportal.html
١٧	ميلاد المسيح	سانت ماري مادلين	فيزيلي، فرنسا	حجر	١١٢٠ـ١١ ٤٠م	ـــــ	https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:V%C3%A9zelay_Narthex_Portail_Sud_220
١٨	يسوع وتلاميذه بعد القيامة	سانت ماري مادلين	فيزيلي، فرنسا	حجر	١١٢٠ـ١١ ٤٠م	ـــــ	https://www.medart.pitt.edu/menufrance/vezelay/portals/veznportal.html
١٩	توبيخ ناثان لداود	سانت ماري مادلين	فيزيلي، فرنسا	حجر	١١٢٠ـ١١ ٤٠م	ـــــ	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee _Narthex_Chapiteau
٢٠	قصة القديس يوحنا المعمدان	سانت ماري مادلين	فيزيلي، فرنسا	حجر	١١٢٠ـ١١ ٤٠م	ـــــ	https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:V%C3%A9zelay_Narthex_Chapiteau_2206
٢١	دا ود يقتل جالوت	سانت ماري مادلين	فيزيلي، فرنسا	حجر	١١٢٠ـ١١ ٤٠م	ـــــ	https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:V%C3%A9zelay_Nef_Chapiteau_230608
٢٢	العذارى الحكيمة	سانت دينيس	سان دوني، فرنسا	حجر	١١٤٠ـ١١ ٤٤م	ـــــ	http://www.medart.pitt.edu/image/france/St-denis/portals/West-center/Jambs
٢٣	المسيح على العرش	سانت دينيس	سان دوني، فرنسا	حجر	١١٤٠ـ١١ ٤٤م	ـــــ	http://www.medart.pitt.edu/image/france/St-denis/portals/West-center/Jambs
٢٤	قطع رأس القديس دينيس	سانت دينيس	سان دوني، فرنسا	حجر	١١٤٠ـ١١ ٤٤م	ـــــ	https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Basilique_SainDenis_portail_nord_tympa
٢٥	صلب المسيح	سانت دينيس	سان دوني، فرنسا	حجر	١١٤٠ـ١١ ٤٤م	ـــــ	https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Denis#/media/Fichier:Saint-Denis

ملحق ثبت الاشكال

شكل (١)

شكل (٢)



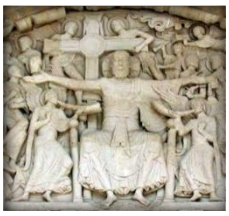
شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)

شكل (٦)

شكل (٧)



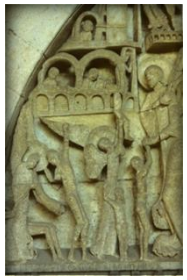
شكل (٨)

شكل (٩)

شكل (١٠)

شكل (١١)

شكل (١٢)



شكل (١٣)

شكل (١٤)

شكل (١٥)

شكل (١٦)

شكل (١٧)

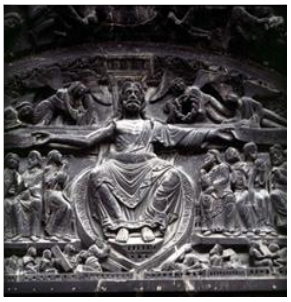
شكل (١٨)

شكل (١٩)

شكل (٢٠)

شكل (٢١)

شكل (٢٢)


شكل (٢٣)

شكل (٢٤)

شكل (٢٥)