الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي

Expressive dimensions of scenes of religious Figures in Christian photography

الباحثة: نور خلف حمزه عوده

Noor Khalaf Hamza Auda

الاستاذ المساعد الدكتور: سلام حميد رشيد

nooralghazali55@gmail.com

07815257074

ملخص البحث

ان البحث الحالي يسعى جاهدا الى دراسة (الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي) في فترة انتقالية مهمة جدا مر بها الفن التشكيلي وتمتد من نهاية العصر الوسيط الى بداية عصر النهضة ، وشمل البحث اربعة فصول اهتم الفصل الاول بالاطار العام للبحث متمثلا بمشكلة البحث و الحاجة الية التي تتحدد بالإجابة عن التساؤل الاتي :(ما هي الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي) وتضمن ايضا اهمية البحث و الحاجة الية و حدود البحث وتم تحديد اهم المصطلحات الواردة فيه .اما الفصل الثاني تضمن الاطار النظري فقد احتوى مبحثان الاول (التعبيرية مفاهيميا و فلسفيا) اما المبحث الثاني شمل (التحولات الشكلية و التعبيرية للصورة في الفن المسيحي). بينما احتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث تم اختيار خمسين عملا و عينه البحث بلغت (٤) اعمال .

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث ومناقشتها.

Research Summary

The famous research strives to study (the expressive dimensions of scenes of multiple styles in contemporary photography) in a very important transitional period that the art of painting went through, extending from the end of the Middle Ages to the beginning of the Renaissance era. The research includes four chapters. The first chapter was concerned with the general framework of the research, represented by the problem of research and defining The need that it identifies by answering the question: (What are the expressive dimensions of scenes of multicultural figures in religious photography?)

It also includes the importance of research, the need for it, the limits of research, and the most important terms that are defined in it. As for the second chapter and the theoretical framework, it contains two sections, the first (expressivity) (conceptual). Philosophically) The second section includes (the formal and expressive transformations depicted in the art of victory). While the third chapter covered the research procedures, fifty works were selected and (٣) works were selected for the comprehensive research.

The fourth chapter presented the research results and their discussion.

الفصل الأول (الاطار المنهجي للبحث)

اولا / مشكلة البحث :

تعتبر العلاقة بين الدين والفن من اهم الظواهر الفكرية التي عملت منظوماتها على مد التاريخ من خلال تراكم القراءات البصرية التي تعد من الضروريات الملحة في المجتمعات البشرية ، تتبع الطروحات الدينية واحداثها وافكارها وصورها صيغ المعتقدات الدينية و تمثلاتها الدلالية في الانجازات الفنية ،كدليل معرفي و عقلاني ،تكيفت بطرق مختلفة للتعبير عن طبيعة التدين و الاتصال الوثيق بالفكر الديني . و الصورة من اهم الضروريات الابداعية المهمة لكل منتج فني ، من خلال البنية و الشكل والمحتوى المتكامل للعمل الفني ، كان من الممكن اظهار اهتمامات الانسان و مشكلاته و عواطفه ، وقد تغيرت صياغتها الجمالية عبر تاريخها الطويل المليء بالمؤثرات الثقافية و المتغيرات الفكرية ، من خلال ذلك تضيف التفرد و الابتكار الى النتاجات التشكيلية غير ان المشاهد التصويرية قد اوضحت مجموعة من الدلالات التي تجسدت في الخطاب التعبيري و منظومته البنائية الذي يتفاعل مع الوجود البشري ونشاطاته الاجتماعية . جمعت بيانات الفن المسيحي رؤية دينية ومعرفية لادله المرئية التي تؤكد صراحة الخطاب الديني وكان (رسم الشخصيات الدينية المسيحية)

حيث كان الكتاب المقدس بما يحويه من قصص وشخصيات دينية و ابرزها (السيد المسيح(ع) و السيدة ريم العذراء (ع)) وان الفنان بدوره يجسد ويحاكي هذه القصص والشخصيات كونها شخصيات مقدسة غير محرفة(محاكاة للنص المسيحي المكتوب) لكنة عندما يحولها الى عمل فني فانه ينقل معها ما موجود في مخيلتة من انفعالاته ومشاعره وافكارة باستخدام تعبيراته و الرموز . ومن تلك الموضوعات الفنية الذي يجد تأثيره واضحا في جميع ما انتج من اعمال فنية وخاصة الرسم عبر فترات زمنية طويلة التي رافقت نشر الدين المسيحي وعلى ما

تم ذكرة اعلاه فان سبب الضهور الواضح (الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية) في الفن المسيحي يحدث من خلال التداخل المكاني و الزماني للأحداث و الاشخاص و روايات دينية وفقا لتعزيز الخطاب الديني في الفن كهدف لنقل الخطاب البصري من مستوى معين الى مستوى اخر.

ومن هنا فقد نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الاجابة عن التساؤلات الاتية:

- (ما الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي)

ثانيا : اهمية البحث والحاجة الية

١- تأتي اهمية البحث من خلال انه رؤية تحليلية لمشاهد(الشخصيات الدينية) في مساحة التصوير المسيحي ، يهتم الطلاب ومتذوقي الفن واي شخص مهتم بهذا المجال بخصائص الرابط الموجود بين صورة الشخصيات الدينية ومحمولاتها الدلالية .

٢- ان هذا البحث يفيد الفاحصين والنقاد لتاريخ الفن التشكيلي حيث يضع مساحات تاريخية لها علاقه بالمعلومات ورؤية الكشف عن الخطاب الجمالي الخاص ويهدف الى تحسين الخصوصية من خلال مراجعه النتائج والاستنتاجات الختامية .

٣- يعزز المكتبات المحلية والعربية بنتاجات علميه تسهم في اثراء الجوانب التعبيرية والتوصيفات والتعبيرات (الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي)

٤- يؤسس البحث الحالي على بحث جديد يفحص الإنجازات التقنية ذات الصلة لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي عبر ثيمات ومفاهيم وافكار متعددة من خلالها يتم قراءة الانساق البصرية شكلا ومضمونا.

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى

- التعرف على الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي

رابعا: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يلي

١- الحدود الموضوعية : (مشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي).

٢- الحدود المكانية : عصور الوسطى الاوربية

٣- الحدود الزمانية : من القرن الثاني عشر الى القرن الرابع عشر الميلادي (١٢٠٠-١٤٠٠ م).

خامسا : تحديد مصطلحات :

١- البعد

- البعد (لغة): اسم والجمع ابعاد وتعني بعد المشقة وبعد المسافة وهو اتساع الفجوة او اتساع المساحة.

- البعد (اصطلاح): مصطلح مجازي مكاني يستخدم في جميع المفاهيم الإجرائية المستعارة من الهندسة و يستخدم في الدلالات...يوضح هذا التعريف أن مفهوم الأبعاد هو مفهوم إجرائي يميز الحقيقة عن الوهم ، وهو الأساس الأساسي لهذا المصطلح ويتعلق بالبيانات التي تعطيها الجماليات للعمل الفني.

٢- التعبيرية: بما أن الإنسان عرف كيف يعبر عما يحدث في افكاره ومشاعره ، فقد عرف ما إذا كانت هذه المشاعر والأفكار قد أخذ تصورات كوينيه للمنحوتات واللوحات ،أو تخيلات صورا أدبية للقصص والقصائد ،فهو مصطلحي امكن إعطاؤه للرؤية على أساس كل الإدراك التكويني .ومصطلح التعبير هو أن الشخص لديه مفهوم شامل وعامة للتعبير عن ما هوعن نفسه". في موسوعة الفلسفة،" التعبيرية ذاتية أكثر منها اجتماعية ،و غير عقلانية أكثر من منطقية ،ويتميز التعبيريون بتغيير العالم الحقيقي .إنهم يعتبرونها فقط فرصة لتجسيد عواطفهم غير المتوازنة وتحقيقها بموضوعية عرفها وهبة بأنها "ميل فني وأدبي يهدف إلى التعبير عما تصوره مشاعر الفنان".

التعريف الاجرائي للابعاد التعبيرية :

قدرة الفنان على التعبير عما يدور في داخلة بإظهار عاطفته ومشاعرة ومدى اتساع هذه العاطفة والمشاعر والتعبير عنها من خلال الاعمال الفنية بمختلف انواعها مثل الرسم والتصوير التي تجسدت بشكل واضح في الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول : التعبيرية مفاهيميا و فلسفيا

يعد الفن اداة للفكر والاحساس الروحي، فهو وسيلة للتفكير والتنفيذ في الوقت ذاته وهو مجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية كما يمكن القول بأن عملية التعبير هي نتاج عوامل داخلية وخارجية تتصل بالفنان والموضوع.

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).

وان لفظ "التعبير" من اكثر الألفاظ تداولاً، إلا أنه في مجال الفن يكتنفه الغموض. فقد "يشير إلى عملية الخلق في العمل الفني التي تؤدى إلى ظهور العمل. أو إلى سمة كامنة في العمل ذاته " وإذا أمكننا التعرف على ما يكون العمل الفني 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 "ينطوي عليه العمل الفني قد يكون أعسر عناصره قابلية للتحليل، فإن ما يبوح به العمل الفني ليس بالمعنى الفعلي 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(٣)" .

وان 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 وشاهداً 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.

التعبير " هو عملية الخلق الفني او سمة كامنة في العمل ذاته فتصبح القدرة التعبيرية للعمل الفني هي الافكار والانفعالات "[٤] ويرى (ديوي) " ان التعبير 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 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[٥].

حيث يقول (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[٦] .

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(٧). فالتعبير عموما بالنسبة للفنان تجسيد الانفعالات ليدركها المشاهد.

ولقد 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) (٨)

أى أن الفن 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) .(٩)

وينقسم التعبير في العمل الفني الواحد إلى مجموعة من التعبيرات تقترن بعناصر العمل الفني إذ أن "العمل الفني هو انعكاس معادل للمضمون المراد إيصاله على اعتبار أن الفنان لابد أن يضمن عمله مضموناً يود ايصاله من العمل الفني وهي حاله يحددها الفنان من خلال التعبير. فمثلاً عملية التعبير في اللون أو الخط أو الحركة وغيرها من العناصر، حيث تكون مهمة الفنان جمع هذه التعبيرات في وحدة كاملة هدفها خلق تعبير واحد في العمل الفني أوسع من تعبيرات العناصر لو كانت منفصلة على الرغم من دلالاتها التعبيرية". ونستطيع القول بان التعبير يعد من عمليات الذات المعبرة تتجسد في وسط مادي أو سلوكي تظهر بواسطة الوسائل المتاحة لإظهارها من تقنية إلى قدرات فعلية، التي تستطيع أن تحول كل ما هو ذهني –عقلي– إلى ما هو مادي حسي.

وطبعا هذا القول يختلف عنه المثاليون في فلسفتهم للفن حيث يرى المثاليون "أن الأشياء في الطبيعة لا وجود لها ألا من خلال عقل يعيها"، حيث أن المثالية تقترب من المطلق وتبحث في أشكال جديدة للتعبير التي تنبع من الواقع أنها تحث التكوين الشكلي على التحفيز لإيجاد لغته التعبيرية، وقد وجدت الكلاسيكية الإغريقية المثال في أعمالها، فجاء التعبير في الإشكال ليحاكي المثال المطلق في أيجاد النموذج الأعلى (١٠)

حيث أن الماديين "لا ينكرون وجود العقل أو الوعي وما ينكرونه هو أن يكون العقل أو الوعي صفة مميزة للأرواح المادية" ومن بواطن الفلسفة المادية يمكن أن نرى التعبير الفني من وجهة نظر التطبيق المادي، فالفنان لابد أن يتحكم بالتجربة ويحولها إلى ذكرى "ويحمل الفن في أعماقه التوتر والتناقض فهو ليس معاناة للواقع بل لابد أن يحتوي عملية تركيب تكتسب شكلاً موضوعياً فيتحكم الفنان بالتجربة ويحولها إلى ذكرى والذكرى إلى تعبير أي يحول المادة إلى شكل" وأتبعت المادية في الفنون أشكال محاكاة الواقع وجاءت التعبيرات في أمكانية النقل الواقعي للأشكال لما تحمله المادة والجوهر من أهمية للمذهب المادي في تصوير الأشياء بذاتها لتحمل تعبيراتها ضمن حقيقتها دون إضافة، فالصفة المشروعية لذلك التقييم التعبيري للأشكال ينبع من واقعها وهدف ذلك الواقع التعبيري في النقل الحر في الطبيعة".

فالاتجاه الموضوعي المثالي (لأفلاطون) اعتبر عملية الانتاج الفني ضرب من التركيب فالصانع يبرز الى وجود صورا جديدة وهذه الصور تنتج بمزج عناصر سابقة الوجود ، فالنظام الافلاطوني نظاما متدرجا يبدأ بالصور المحاكية للمحسوسات وينتهي بعالم قائم بذاته ، وان تركيب تلك العناصر واظهارها بصورة جديدة هو ضرب من التعبير الذي يبدأ من الجزئيات الى الصورة الاعم ، وقد ركز افلاطون على الجمال المثالي المدرك الذي يعبر عنه بتظافر عنصري الجمال والاخلاق (١١)

والتعبير عند (ارسطو) هو تناسق التكوين لعالم يظهر في اسمى واجمل مظهر وقد تصور التعبير الجمالي بكونه التنسيق والعظمة . فإن الميزة الرئيسية للفن تنحصر في اخراج الطبيعة عن طبيعتها او تغير لونها الى الاسوء او الاحسن ومن ثم فأنها تعد تبديل او تغيير حقيقي للواقع المعاش ، لكن هذا التبديل او التغيير لابد ان يعتريه او يمسه الجمال والكمال ، اي التحسين حتى تبدو الشخصيات اكثر جمالا مما هي عليه في الواقع الى حد تصبح معه لشدة جمالها غير حقيقية ، فالفن عند (ارسطو) اما ان يكون اسمى من الطبيعة او ادنى منها (١٢)

المبحث الثاني: (التحولات الشكلية والتعبيرية للصورة في الفن المسيحي)

كان المسيحيون الأوائل خلال القرنين الأول والثاني للميلاد ضد الفن بشكل عام وخاصة التصوير؛ هذا ما نتج عنه فقر في الدليل المادي أو الأدبي خلال هذين القرنين، لكن هذا لا يعني أنهم كانوا ضد هذا الفن بالمطلق، وعلى الرغم من انفصال المسيحية عن اليهودية إلا أنها بقيت دائماً مدينة بأصولها لتلك الأخيرة؛ إذ كان معظم المسيحيين الأوائل من أصول يهودية. على الرغم من وجود آراء متباينة في اليهودية في التصوير فالبعض منهم حلل الصور والبعض الآخر حرّمها، فبعض اليهود قاموا بالتصوير الديني، وأعظم مثال على ذلك كنيس دورا أوربوس. ومن ناحية أخرى كان المسيحيون الأوائل يعيشون في الإمبراطورية الرومانية التي امتلأت من الممارسات الوثنية مما جعل تقبُّلهم للفن بصعوبة حيث رفضوا أن ينقادوا إلى عبادة صور الأباطرة الرومان وصور الآلهة المعبودة في المعابد؛ ورغم ذلك فأن الدين المسيحي مثل اغلب الاديان، عبر عن نفسه بنصوص شكلية وتعابير حسيّة مادية، كأن تكون تشكيلية، موسيقية، هندسية وحتى لغوية وكتابية.

وتقسم الحقبة الزمنية المبكرة من الفن المسيحي الى قسمين [١٣]:-

١. الفن المسيحي المبكر: يمتد من عهد الاضطهاد الروماني في روما، وولادة الفن في الديناميس من رموز ونقوش وزخارف وايقونات، ومشاهد من اعمال الفسيفساء والفريسكو والمخطوطات والمنمنمات ومروراً بمرسوم ميلانو ٣١٣ م.

٢. الفن البيزنطي: يمثل دراسة اعمال التصوير بأساليب وتقنيات متنوعة، والايقونات، وخلاصة للصفات العامة للفن البيزنطي في العاصمة الشرقية للإمبراطورية الرومانية (بيزنطة) – القسطنطينية.

الفن المسيحي المبكر

ان الفن المسيحي المبكر الذي يطلق عليه ايضاً الفن المسيحي البدائي، يشمل العمارة والرسم، والنحت وذلك من بدايات المسيحية الاولى حتى نحو القرن السادس .

كان لظهور المسيحية في جسم الإمبراطورية الرومانية (ولمدة ثلاثة قرون تقريباً)، ظهور فن مغاير تماماً في الشكل والمضمون للفن الروماني، هو الفن المسيحي المبكر (جداريات الكاتاكومب*– الديناميس أو فن المقابر الجنائزي) الذي انتقل من اليونان إلى روما، والذي استجاب في بنيته الشكلية البسيطة والبدائية إلى الحاجة الروحية للشعوب الرازحة تحت وطأة الظلم والتعسف الروماني فالشعوب تخترع آلهتها لتعبدها، وما كان من ردة فعل ضد التماثيل

الرومانية التي فقدت مصداقيتها الروحية والإنسانية والنفسية في إرضاء الشعوب أو الجمهور وما كان من الذوق العام أو الشعب إلا أن يبحث عن صورة فنية تعبر عن الجميل الذي يمنحها السكينة والأمان والتوازن بين الأرضي والسماوي الديني والدنيوي الحسي والروحي، وان كان هو " الجميل" لا يقوم على قواعد ونسب ومعايير علمية (كما في الكلاسيكية والإغريقية) وكانت الأفكار المسيحية وتعاليمها ذات أشكال ورموز بدائية في تقنية تصويرها الأولى. (١٤)

ففي زمن الاضطهاد الروماني على المسيحيين، وتجنباً للملاحقة المستمرة كان المسيحيون الاوائل يعقدون اجتماعاتهم ويمارسون طقوسهم الدينية في ظروف سرية دقيقة في امكنة تحت الارض، اطلق عليها اسم الديماس او الكاتاكومب (Catacomb) وذلك نسبه الى القديس سباستيان (St. Sebastian) الملقب بالكاتاكومب،(١٥) هذه الأمكنة هي سراديب الموتى التي كانت تقام فيها طقوس الدفن، ، حتى ان الاوخارستيا* (Eucharis)، كان يحتفل بها هناك(١٦).

ان الخوف الذي رافق المسيحية الاولى دفعها الى التحفظ والتكتم في اظهار عواطفها الدينية والجهر بها لذلك لجأوا الى الكاتاكومب ، ثم لجأوا ايضا للرمز في التصوير .

لقد تم اكتشاف الديناميس في روما نحو سنة ١٥٦٠م، والبعض الآخر في نابولي، والإسكندرية، ومالطا، وسوريا وتركيا وأفريقيا الشمالية. إنها مقابر تحت الأرض تتكون من ممرات وأنفاق طويلة محفورة في طبقة أرضية من نوع خاص، تنتهي بغرف صغيرة مع تجاويف وفجوات لدفن الجثث (١٧). وتوجد هذه السراديب تحت الطرق الخارجية (خارج العاصمة روما) وتغطي أكثر من ٥٠٠ ميل، رسمت على هذه الجدران الآلاف من المنجزات الفنية والتي تقدم دليلاً حسياً، كيف كان الناس يؤمنون ويؤدون شعائرهم الدينية، إذ إنها تقدم انعزالاً مقدساً متأتياً من الرجاء المستمر في الحياة الأبدية اللامتناهية.(١٨)

وفي الوقت الذي كانت فيه الروح اليونانية تنظر إلى الصلة بين الطبيعة الخارجية والداخلية على أنها صلة انسجام ، وصلة وحدة لا تفرقه ، أخذت الرؤية الدينية المسيحية التفرقة بين الروح والجسم ، وبين الطبيعة الخارجية والطبيعة الداخلية. وابتعدت الفنون فيها عن تقليد الكلاسيكية الإغريقية

وهذا التحول الأيديولوجي في بنية المجتمع وما تبعه من إفراز لمحفزات ومتطلبات جديدة أدى إلى تحول في بنية الأسلوب الفني، وتحديداً أسلوب الرسم في تلك الفترة وما تلاها من عقود من الزمن. فقد منح الدين المسيحي أهمية خاصة للفن، ليس لكونه فناً تزينياً بل لكونه أداة جيدة في شرح وتوضيح الدين المسيحي في الأيمان والخلاص

وشرح أفكاره من خلال مصطلحات صورية إذ كانت تلك الديانة بحاجة إلى هذا الشرح من خلال لغة بالإمكان فهمها من قبل قاعدة جماهيرية أوسع، إما بشكل رمزي أو بشكل قصصي[٢٠]

لقد كانت التصاوير الأولى عبارة عن رموز حيث نشأت الرمزية المسيحية بالتدريج، فقد استقى المسيحيون الكثير من العالم المحيط بهم كما جرى ذلك أيضاً على آثارهم الأدبية، نجد ذلك من خلال شواهد على القبور وزخرفات الديناميس، استخدم المسيحيون الرموز الوثنية وذلك بعد إعادة تأويلها، وكان استخدامها بشكل كبير في القرون المسيحية الأولى، فرسموا دالية العنب وعناقيدها، التي كانت مرتبطة بعبادة الإله أودنيس، وجسَّد السمك الروح التي اصطادها المسيح، وكذلك المسيح نفسه، حيث ارتبط رمز السمكة في الفن الروماني بالآلهة أبولو، أفروديت، وبوسيدون وبشكل خاص مع عبادة ديونيسيوس مع وعده بالحياة بعد الموت المقدس، ورسموا الحمامة؛ التي رمزت إلى الروح القدس، أما الطاووس(طائر الفينيق) فكان رمزاً للخلود؛ بينما الحديقة وشجرة النخيل فترمزان إلى الجنة وأصبح "هيرمس" رمز الإنسانية" يمثل الراعي الصالح؛ المُصوَّر في ديمس كاليستوس في روما؛ بينما الصليب لم يظهر إلاَّ في وقت مُتأخرٍ نسبياً في القرن الرابع الميلادي. لقد عبَّر المسيحيون بحرية عن إيمانهم في عناصر زخرفية، وطُبع هذا الإنتاج الفني المسيحي الرمزي بسمة العذوبة والحنان والشعر، فقد كان بسيطاً شعبياً عائليا، فإن خلق رموزٍ مسيحية مكتفية بذاتها لذاتها في المفاهيم نفسها بات امراً واضحاً في الخطاب التشكيلي المسيحي المبكر. فتبدو (هذه الرموز ذات دلالات مستحدثة، ومعاني فريدة، وهي مرتبطة في الاساس بالخبرات الجمالية. فكثرت هيئة "السمكة" رمزاً للسيد المسيح و "الحمل" دلالةً للفداء... و "الحمامة" رمزاً للروح القدس). [٢١]

لم يكتف المسيحيون بالرموزِ وإعادة تأويلها، إذ بدأت الكنيسة؛ خلال القرن الثالث، تُصورِ المشاهد الكتابية المأخوذة من روايات العهد القديم مثل "نوح وسفينته"، و"موسى الضارب الصخرة في ديناميس "بطرس" و "ماركللوس" وتقييد ابراهيم لإسحاق، ودانيال في عرين الأسد"، و"الفتية الثلاثة في أتون النار "في ديناميسVialatina، و"يونان والحوت" في ديمس كاليستوس. بالإضافة إلى تصوير مشاهد من العهد الجديد ؛كتصويرهم معمودية المسيح وقيامة أليعازر في ديناميس كاليستوس في روما، وبطرس مع يسوع يمشيان على الماء، ومشهد المرأة السامرية في بيت المعمودية من دورا أوروبس٢٥٦م،في سوريا. وهنالك مشاهد كتابية استخدمت بدلالاتها الرمزية الجديدة مثل معجزة تكثير الخبز والسمك حيث فهمت كصورة سابقة للعشاء الأخير، وسجود المجوس للمسيح المولود بدأت تعني سجودهم للإيمان المسيحي.[٢٢] ، فالمسيحية في بدئها لم يكن لها تعبير فني خاص، بسبب الخوف من التماثيل والصور المستخدمة عند الوثنين في عبادة الأصنام، وبسبب الإرشادات اليهودية التي تمنع تصوير (الله) تعالى غير المنظور لكن فيما بعد ظهر تعبير صوري عن طريق تزيين تجريدي عام وزخارف من نبات وورود، ثم مواضيع طبيعية، وبخاصة في

مشاهد راعوية ريفية مع حيوانات وأشخاص، هذه كانت بداية دخول وقبول الفن التشكيلي في المسيحية نحو بداية القرن الثالث . (٢٣)

والديناميس تمثل مرحلة من مراحل الاضطهاد الروماني على المسيحيين فالرومان نكلوا بالكثير من المسيحيين الأوائل، فقد ورد في تاريخ الكولسيوم إنه في القرون الثلاثة الأولى للمسيحية، كان المسيحيون الأوائل بمثابة طعام للأسود الجائعة أثناء التحضير للألعاب والسباقات الرياضية وقد تكرر هذا العمل اللاإنساني في أيام حكم تراجان Trajan من لفنان المسيحي المبكر اشتغل بحدود عالم الرمز والاختزال الشكلي ضمن دائرة عمل البنية الثقافية والدينية في الفكر البدائي لتأسيس الفن .ولان تجسد السيد المسيح (ع) هو الأس الأول لوساطات اللامرئي في المرئي، فانه يؤسس توالدا لا نهائيا للصور من الصور، فالعذراء ولدت السيد المسيح (ع) باعتباره صورة الرب وعن السيد المسيح (ع) صدرت الكنيسة بوصفها صورة السيد المسيح (ع)، والكنيسة انتجت الايقونات، هذه الصور التي توقظ بدورها الصورة الباطنية، لان الرب في قلوب اولئك الذين يستنيرون بهديها . (٢٤)

فالرسوم التي زينت جدران هذه السراديب وسقوفها لم تكن ذات تراكيب فنية متأسسة على الطراز الكلاسيكي القديم، بل اقتصرت على الرموز ذات الافكار الاثيرة والمنطلقة بدلالات تحمل تأويلاً دينياً روحياً بالتفاعل الجدلي بين الشكل ومضمونه كذلك ظهرت صورة السيد المسيح (ع) الأولى بحدود عام – ١٨٠م – في رموز عدة والتي أصبحت فيما بعد ذات شان كبير في المسيحية، اليمامة الممثلة للروح بعد ان تحررت من سجن الجسد، والعنقاء – الطائر – الأسطوري. الذي عادت الحياة إلى رماده بعد احتراقه وهو رمز الخلود والبعث من جديد، وسعفة النخلة شعار النصر وغصن الزيتون رمز السلام.(٢٥)

لقد اتخذ فن التصوير في عهد الديناميس منهجاً رمزياً على الأخص. حيث عمد الفنانون إلى الإفصاح عن شعورهم الديني ومعتقداتهم برموز جميلة، وتصاوير غاية في الروعة والبساطة، ومشاهد مستوحاة من العهدين القديم والجديد، ومن الميثولوجيا* اليونانية والرومانية، مضيفين عليه صبغة جديدة مسيحية. " فالإنسان، وإن بدل معتقداته لا يضيع أبداً الصور التي كانت تُجسدها بل يُلحقها ببساطة بأفكاره الجديدة " . حيث ينتقل الأسلوب الرمزي في الفن ليصبح أكثر مفاهيم الفن المسيحي أهميةً، فإن خلق رموزٍ مسيحية مكتفية بذاتها لذاتها في المفاهيم نفسها بات أمراً واضحاً في الخطاب التشكيلي المسيحي المبكر. فتبدو هذه الرموز ذات دلالات مستحدثة، ومعاني فريدة، وهي مرتبطة في الأساس بالخبرات الجمالية. فكثرت هيئة "السمكة" رمزاً للسيد المسيح و "الحمل" دلالةً للفداء... و "الحمامة" رمزاً للروح القدس، ففي القرن الأول أشار الرسامون إلى السيد المسيح خاصةً بالكرمة: " أَنا الكَرْمةُ وأَنتُمُ

الأَغصان..." . وفي القرن الثاني أشاروا إليه بالحمل كما وصفه أشعيا النبي: "عُومِلَ بِقَسوَةٍ فتَواضَع ولم يَفتَحْ فاهُ كحَمَلٍ سيقَ إِلى الذَّبْحِ كنَعجَةٍ صامِتَةٍ أَمامَ الَّذينَ يَجُزُّونَها ولم يَفتَحْ فاهُ " . (٢٦)

كما تنسب للفن المسيحي المبكر في القرنين الثاني والثالث، مجموعة الرسوم الجدارية المكتشفة في سرداب برسيلا (Pricilla) في روما، والمؤرخة في بداية القرن الثالث الميلادي، ، الذي يظهر فيه السيد المسيح (ع) كراعي أغنام، غير أن اللافت للنظر أن السيد المسيح (ع) يظهر وكأنه أحد أفراد الرعية الرومانية، بل انه من الطبقة العليا وذلك من خلال ملابسه التي تظهر نصف جسده عارياً من الأعلى، مع رداء قصير عند الساقين التي أعتاد ارتداءها أعيان روما، وكذلك وضعية يده إذ يضم أحداهما إلى صدره والأخرى مفتوحة إلى الأمام، وأحدى قدميه تتقدم على الأخرى، مثل تلك الوقفات غالباً ما وجدت في الأعمال الرومانية سواء الكلاسيكية منها أوفي الفترات المتأخرة فالرؤية الدينية المسيحية المبكرة، أخذت على عاتقها التمييز بين الروح والجسم، وبين الطبيعة الخارجية والطبيعة الداخلية .حيث يعلن (إميل بريهييه)، في دراسته عن " فيلون "، محدداً " تلك اللحظة العظيمة في تاريخ الأفكار " التي إنتهت إلى المسيحية : " أن عالماً باطناً سيقوم يناهض عالم الأحاسيس المدرك. كما تناهض الروح الجسد ". والفن المسيحي الأول يبدي من الازدراء بالعالم الخارجي ومن حصر الاهتمام في العالم الداخلي حتى إن مظاهره ذاتها تصبح مجرد علامات كنائية. أو إنه يستعير الأشكال الرائجة في الفن الوثني ، كما هي ، لكن مع إعطائها معنى جديداً ،وكثيراً ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة. لكن يمكن أيضا أن يحطم المضمون الجديد الأشكال القديمة ويدمرها بعنف، ويوجد الأشكال الجديدة مكانها. ويستشهد الناقد السويسري (كونراد فارنر) بالفن المسيحي خلال الفترة الأخيرة من العصور القديمة كمثال على المضمون الجديد الذي يستعير الأشكال القديمة مؤقتاً فيقول: " إن هذا الفن قد استخدم الأشكال الوثنية القديمة للتعبير عن المضمون الجديد الذي لم يعد وثنياً. ولقد اضطر الفنانون المسيحيون إلى استخدام الأشكال القديمة حتى يقدموا المضمون الجديد في صورة مباشرة بقدر الإمكان، إذ أن هذه الأشكال كانت تتفق مع الأساليب المألوفة في رؤية الأشياء. وكان الاهتمام الرئيسي للمسيحيين الأوائل أن ينشروا الرسالة المسيحية على أوسع نطاق حتى يتمكنوا من خلق العالم الجديد" . (٢٦)

كما يوجد هناك رسم شهير، يرجح أنه يعود إلى نهاية القرن الثاني، يظهر امرأة جالسة وماسكة بطفل فوق ركبتها، وأمامها رجل واقف وهو متوشح بعباءة وهو يشير بإصبعه إلى نجم. إن هذه الصورة، تحت ريشة الفنان، تشير إلى التعاليم الدينية المعتادة لدى الجماعة المسيحية. فالمرأة هي العذراء مريم التي تحمل الطفل يسوع. والرجل الواقف

نبي من العهد القديم يخبر بميلاد المسيح الذي يشرق كالنجم [٢٧](. وأيضاً هنالك رسم يعود إلى نهاية القرن اللتعبير الأنساني في فن عصر النهضة الأوربي:

في الوقت التي كانت فيه اوربا تتخبط في ظلمات العصور الوسطى منذ سقوط الامبراطورية الرومانية الغربية في ذلك الوقت، ساد الانحطاط العلمي ولم يبقى اثر للحضارة والعلم في اوربا، وخاصة في المدارس التي كان هدفها تخريج رجال دين فقط، والتي كانت تنحصر في القديسين، وعندما ظهرت ثورة فكر جديدة في غرب اوربا، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، من نهضة فكرية وثقافية ودينية أخذت طابعا جديدا في الثقافة والعلوم والفنون وأرتفع شأن الانسان ، فقد استحوذ الغرب على اغلب المنجزات الحضارية الثقافية من الامم التي سبقتها واحيا دراسات العلوم والقانون والادب الكلاسيكي القديم واخذ يدرسها في مدارس الكاتدرائيات وفي المؤسسات العلمية الجديدة اي في الجامعات حيث اعلن عن مرحلة جديدة في الوعي الاوربي بداية الوعي الجديد وسمي هذا التطور باسم(عصر النهضة) فقد أخذت هذه الفكرة تسيطر على الفكر الاوربي بصورة واضحة فقد توسعت الفنون واصبح للفنان له مجال اوسع من الحرية للابداع والتميز والخروج عن سلطة الكنيسة وشروطها الصارمة على الفرد التي قيدت المجتمع بتلك الشروط لم تترك له المجال في التعبير عن امكاناته . [٢٨]

إن كلمة نهضة Renaissance ليست دالة على العودة إلى الفنون الكلاسيكية فقط، بل إن أهم حاصلات النهضة هي اكتشاف الإنسان للعالم وكشف الإنسان لنفسه، ويقصد بكشف الإنسان للعالم تقدير المدنية والرقي الإنساني من ناحية، وسيطرة العلم على كل ما نعرف من طبيعة هذا الكون. وأما عن كشف الإنسان لنفسه فيُقصَد بذلك ناحيتين: الإنسان من حيث علاقاته الزمانية بالماضي، ومن حيث علاقته الروحية كما يوضحها الدين. وهكذا وُجِدَت في كل ناحية من هذه النواحي ميادين للبحث والتفلسف . وكان من نتائج هذه الحركة الإنسانية الجديدة أن تشجع الإنسان في الاحتفاظ بفرديته بدلاً من أن يكون جزءاً ذائباً في مجتمع كبير. ونتج عن هذا أن ظهرت شخصية الفنان في هذا المجتمع الجديد. [٢٩]

وقد نشأت عقيدة إجلال الإنسان الوثيقة الصلة بالحياة الدنيا مرتبطة بالنزعة الإنسانية، مما أدى إلى الافتتان بالحياة بعد أن اكتشف الناس أنها حافلة بكل ما هو ممتع. ومع تشبع القوم بهذه الروح الجديدة زاد تعلقهم بالمهرجانات والمواكب والترف التي كانت متنفساً لعواطفهم وانفعالاتهم .

انتشرت المدارس في القرن الثاني عشر الميلادي في مدينة بولونيا في ايطاليا وفي مدينة باريس بفرنسا وتفرعت من جامعة باريس جامعات شمال أوربا وغربها وفي مقدمتها جامعة اكسفورد بإنجلترا، ثم انتشرت في أرجاء اوربا واهم الجامعات التي درست الفلسفة واللاهوت هي جامعة اكسفورد التي سميت(بالفلسفة المدرسية) وانتشرت دراسة الفلسفة الى القرن الثالث عشر التي وفقت ما بين العقل والدين وقد اخذو من السابق في الفلسفة وخاصة فلسفة ارسطو في المنطق التي اهتم بها الجامعات فقد كان المزج بين المنطق الارسطي والعقيدة المسيحية هو قوام هذه الفلسفة الذين قاموا بها العلماء المدرسون في التدريس داخل المدارس. وبعد ذلك انتقلت فقد نشطت حركة الفكر والفلسفة في القرون الرابع عشر والخامس والسادس واعطوها كل العناية والاهتمام ولم يدخروا فلاسفة تلك القرون شيئا من طاقاتهم فقد درسوا من الكتب في العصور القديمة والجوانب العلمية والادبية والفنية ، ليس فقد الاخذ من الامم السابقة وانما حذفوا وعدلو من تلك الكتب واضافوا من أراءهم وافكارهم على هذه العلوم في جميع المجالات فأحدثوا نهضة فكرية علمية وفنية جديدة وسميت بفترة الاحياء اي احياء الانسان من فترة الركود والجمود الذي كان فيه في تلك الفترة ، إن تغير العقلية الاوروبية من التفكير الضيق الخانق الذي ساد العصور الوسطى إلى التفكير المستنير الذي جاء مع الحركة الانسانية ، من جعل الذات الانسانية هي المسيطرة وجعل الانسان مركزا من خلال العقل المستنير بضوء التجربة الانسانية ، ولهذا فقد رفض أبناء الطبقة البرجوازية الذين كانوا اكثر الطبقات تفتحاً واستنارة بفضل ما أطلعوا عليه من ثقافات الامم المختلفة المتعاملين معها . معتقدات العصور الوسطى تجعل من البابا روح (الله) في الارض ومن رجل الدين الرحمة الربانية ومن الراهب الشخصية المثالية في المجتمع[٣٠]

وقد انطلقت البدايات الاولى للنهضة بطبيعة الحال فى ايطاليا ، فالتغير الاذى اجتاح جنبات المجتمع الإيطالي في القرن الثالث عشر واللبنات الاولى للتحول فى شتى المجالات ومنها الفن ، ومن بين ثنايا المدن الايطالية تالق العديد والعديد من الفنانيين في فلورنسا ،و سيينا ، بيزا ، روما، وغيرهم ، الذين اعتنقوا تلك الفلسفة وانطلقت اعمالهم من فحواها، وقد أبدى الفنانون اهتماماً فائقاً بالهارمونية ورشاقة وجمال أشكال الواقع المحسوس . كما كانت الطباعة ، شأنها شأن العجلة، احد اختراعات الجنس البشري القليلة العظيمة...ثالث الميلادي في هيئة إله الشمس تحيط به أغصان الكرمة في مدافن بازيليك القديس بطرس وتعزى هذه الفكرة بالتأكيد إلى مخترعها الألماني يوهان غوتنبرغ Johann Gutenberg صائغ الذهب في مدينة مينز بألمانيا الذي أنجز هذا الاختراع كاملاً في منفاه في ستراسبورغ بفرنسا حوالي العام ١٤٤٠م ... . ومن الجدير بالذكر أن طباعة الصور سبقت طباعة الكتب بعدة عقود من الزمن، إذ كانت تُطبع نشرات صغيرة مع صور قديسين ونصوص صلوات للتوزيع بين الحجاج وللعبادة

الخاصة. وكان العديد من هذه المطبوعات أعمالا تعبدية شعبية، مثل اللوحة المعنونة (فن الموت جيداً) أو لوحة (مرآة خلاص البشر) أو (كتب الفقراء)، وهي سلسلة تتألف من قصص الإنجيل المصورة مرتبة، بحيث تتقابل أحداث العهد الجديد مع مدلولاتها في العهد القديم، وهي القصص التي كان يعتقد إنها تنبؤات، أو تكهنات متوقعة، لأفعال المسيح المقبلة . وسرعان ما راج سوق هذه الصور وهذه الكتب في المعارض الشعبية. وكان هناك صور ساخرة، ونشرات للاستخدام الديني، كمواعظ مصورة. [٣١]

وكان اختراع الطباعة قد عجل في تبادل الأفكار التي حفزت حركة الإصلاح الديني، كذلك كان لعصر طباعة الصور تأثير كبير على انتصار فن النهضة الايطالية في باقي أنحاء أوروبا. ومن الحقائق المبهجة لقلب كل مسيحي أن أول كتاب كامل طبعه (جوتنبرج) بحروفه المعدنية التي اخترعها كان الكتاب المقدس باللغة اللاتينية عام ١٤٥٦م، والذي بلغ مجمع أوراقه ستمائة وواحد وأربعين وبعد عشر سنين طبع الكتاب المقدس بالألمانية. وفي عام ١٤٧١م طبع أول كتاب مقدس بالايطالية، ما لبث أن أعقبه العهد الجديد بالفرنسية، وفي عام ١٤٧٧م طبعت أول نصوص بالهولندية. وفي عام ١٤٧٨م ترجم الكتاب كله باللغة الكاتالانية في اسبانيا.

وفي عصر النهضة كانت عوالم جديدة كاملة تتفتح أمام الإنسان صاحب المواهب الخلاقة، وكثيراً ما كان رجل واحد يجمع في شخصه بين عالم الطبيعة والمستكشف والمهندس الميكانيكي والمعماري والنحات والمصور والكاتب، وكان هذا الرجل يدافع بقوة عن العصر الذي يعيش فيه، وكان موقفه الأساسي يتلخص في عبارة: ما أجمل أن يعيش الإنسان . لذلك اهتم فناني عصر النهضة بدراسة أعضاء الإنسان ومن هنا كان الاهتمام بعلم التشريح لان التصوير يصل إلى غايته عندما يكون التعبير عن أوضاع الجسم كاشفا عن انفعالات النفس. فإن" جميع عناصر الصورة في عصر النهضة– من حيث التكوين والتلوين ومعالجة الضوء وتمثيل جسم الإنسان إلى آخره– خلعت عليها مسحة علمية، حيث إنها أخضعت لمواضعات فنية متشبعة بالروح العلمية. وبذلك تحولت النظرة العلمية الوحدوية المنهجية إلى مثل فني أعلى" .[٣٢]

مؤشرات الاطار النظري

١-الفن تعبير ، أو لغة تعبير ،و الفنان هوه الكائن الذي يقوم بهذه العملية و يستخدم الفنان جميع الوسائط المتاحة بحيث يكون تعبيره جماليا ، وهذه العملية هي عملية التعبير.

٢-ان المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهما على الاخر فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الاخر.

٣-عد الفن في العصور الوسطى وبصفه عامة خادما للدين وكان مرتبط اشد الارتباط بالقيم الدينية.

٤-كانت موضوعات الفن التشكيلي رهينه بين موضوعين قصص الكتاب المقدس وكذلك الاهتمام بحياة السيد المسيح (ع) والسيدة مريم العذراء ومشاهد في الحياة اليومية.

الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحثة على ما متوافر من الدراسات في مجال الاختصاص تبين عدم وجود دراسات سابقة تتناول الموضوع وبذلك تعد هذه الدراسة هي الاولى من نوعها

الفصل الثالث / اجراءات البحث

منهج البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي ، في تحليل عينة البحث تماشيا مع هدف البحث من خلال تحليل العينة و التوصل الى هدف البحث .

مجتمع البحث :

يضم مجتمع البحث المنجزات الفنية التصويرية المنتجة من نهاية العصور الوسطى الاوربية وحتى بداية عصر النهضة فقد ضم مجتمع البحث ما يقارب (٥٠) لوحة تم رصد المنجزات الفنية من خلال عدة مصادر في الموسوعات الاجنبية والمصادر الفنية علاوة عن المصورات المتوفرة في (الانترنت)

عينة البحث :

تم تحديد عينة البحث بالطريقة القصدية ، من مجمل اللوحات المتوافرة الممثلة لمجتمع البحث و بلغ عدد نماذج العينة المختارة (٤) لوحات

وقد اختيرت العينة (النماذج) وفقا للمسوغات الاتية:

١- مثلت نماذج العينة الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية في التصوير المسيحي.

٢- تم انتقاء العينة وفق تسلسل زمني متعاقب بما يسهل للباحثة رصد الابعاد التعبيرية لمشاهد الشخصيات الدينية بما يحقق هدف البحث الحالي.

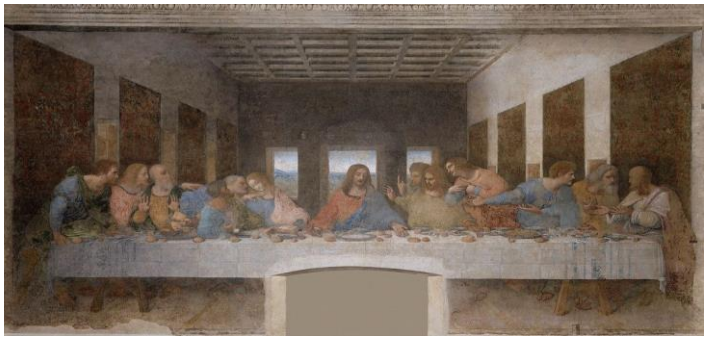
٣- تنوع اساليب رسم الفنانين بما يتيح المجال لمعرفة اليات اشتغال متنوعة اعتمدها الفنان.

اداة البحث:

من اجل تحقيق اهداف البحث فقد اعتمد الباحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

تحليل نماذج عينة البحث

نموذج (١)



اسم العمل : العشاء الاخير

اسم الفنان : ليوناردو دافينشي

تاريخ انتاج العمل:١٤٩٨

الابعاد:٧٠٠سم / ٨٨٠ سم

يعد هذا العمل من أشهر الأعمال الفنية للفنان (دافنشي)بين عامي ١٤٩٥ و١٤٩٨ لكنيسة ميلانو(سانتا ماريا ديلي جرازير)، وتصور المشاهد الدرامية للعمل بعض اللحظات المترابطة بشكل وثيق الموصوفة في الكتاب المقدس .الإيماءات والتعبيرات المفاهيمية ، كل من الرسلا١٢ ، لمشاعر إنسانية متنوعة بطريقة اعتبرها دافنشي مناسبة لشخصية كل منهم من خلال دراساته المعقدة في هذا العمل الفني ،يكون يسوع في وسط الجلسة ويجد التلاميذ الشخصة التي توضع حوله من اليسار و اليمين، فهو يرتدي ملابسه التقليدية باللونين الأحمر والأزرق ،ونجد (دافنشي) هنا لم يشفع ليسوع في الهالة المعتادة يظهر العلماء أنه كان متعمدا .على هذا الأساس، فإن الصورة الدرامية ليست لقطة ثابتة ،ولكنها تمثل أحد التلاميذ الذين يقفون في المجموعة على الجانب الأيسر من يسوع ،ويشير إلى نفسه ، و يقول بالتأكيد إنني معجب بي .يارب ،لأنه ليس أنا، يسوع يجيبه من هو الذي يضع يده على الطبق ليخلصني، وهذه الحالة مذكورة في إنجيل لم يتوقف دافنشي عن جعل الخيال بطل الرواية ، حيث الصورة هي النتيجة الحتمية لخياله ،وهذه الفعالية تعني إعادة البناء ،لم تكن تعتمد فقط على الواقع ،بل كانت الصورة مبنية على الجمع بين الخيال والواقع. الخيال لديه القدرة على الجمع بين الأضداد التي لا يمكن أنت لبي الواقع ، لذلك الخيال هو الملكة التي الفنان قادر على إنتاج الدراما البصرية فعالة ،يتم صياغتها وفقا للتجربة والخيال والمواهب لاتعد و لا تحصى ، بدلا من شرح من فراغ.

الحادثة هي فعل يهوذا جالسا مع مجموعة على الجانب الأيمن من يسوع ، يمد يده نحو نفس اللوحة على الطاولة و يؤكد خيانة يهوذا ، وهذه الفكرة يتفق معظم المسيحيين ،على أن كل ركن من أركان الصورة هو انسجام وتماثل وفكرة درامية ،هذا العمل ليكون بمثابة مصدر جذب للمتلقي. استخدم الرسام وجهة نظر واحدة للتأكد منه رأى التركيز

مباشرة، والذي يمثل مركز العمل الفني الذي يشغله يسوع عند مشاهدة هذه اللوحه نجد ان الفنان عمد على توزيع الالوان بشكل متنوع حيث انة استخدم العديد من الالوان من اجل ابراز الاشكال كما نلاحظ ان الفنان استخدم المنظور في هذا العمل مركزا على شخصية السيد المسيح حيث انها تتوسط اللوحة

سواء دافنشي يستخدم نوعية رمزية من اللوحة أم لا ،فإنه دراماتيكية الأحداث في اللوحة ،والفكرة الدرامية هي أول انواع يحملها المؤلف (العقل الجماعي)،والفكرة النقية من النوع التي تحملها الصورة الفنية هي فلسفة الفنان نفسه.

النموذج (٢)

اسم العمل : المسيح على الصليب

اسم الفنان : غير معروف

المادة: الفسيفساء

النوع : بيزنطي

تصور اللوحة المسيح معلقا على الصليب والدم المتدفق من جانبه الأيسر ويدية وقدميه، مرتديا وزرة بيضاء أنيقة ترفرف ، مع هالة ذهبية كبيرة على رأسه ،يصور عليها صليب ،ينظر رأسه إلى العذراء مريم ،والصليب يستند على تله صغيرة . تقف العذراء مريم على جانبه الأيسر، وتنظر إلى المسيح بحزن ، ويتوج رأسها بهالة صفراء ،وترفع يديها ،ولديها منديل أبيض على اليمين ،ويرتدي القديس يوحنا رداءا متواضعا أو رداء الحداد، ويقف على جانبه الأيمن القديس يوحنا ينظر إلى الأسفل بحزن ، و اليد اليمنى الى الاعلى كما لو كانت تشير إلى المسيح ، ،و اليسار ممسك برداءه الأبيض. رسم الفنان الخلفية بالذهب بقصد تنفير الحياة اليومية العادية و الارتقاء في عالم الأمثلة ،مناشدة قيمة التضحية و الفداء .من خلال تجسيد العالم اللامتناهي ومشهد العالم اللامتناهي ،يوصف المطلق نفسه بأنه محاصر بجسم بشري عابر ضمن حدود كاملة ومحاط بجسم الإنسان من صنع الله.

ويهيمن على المشهد أيضا سلاسة التنفيذ الخطي ،حيث يتم تعريف شخصياته بحدود خارجية تهدف إلى وضوح المشهد، وتمنح الأحداث حركة بسيطة لطيات الملابس، مما يضيف طابعا زخرفيا إلى المشهد الفني ويعطي إحساسا معبرا بالعاطفة والتأمل. كما يعتبر التناظر محورا رئيسي في البناء التشكيلي ضمن تكوين الشخصيات من حيث وجود الشخصيات على جانبي الايمن والايسر للسيد المسيح والذي يمثل المركز الاساسي للجذب النظر في هذا

العمل . ويعد هذه من الصفات التي امتازت بها الرسوم في العصور الوسطى بينما الالوان التي استخدمها الرسام فهي بدورها مختزلة لا تتعدى والاصفر و الحبري والابيض ، حيث كان الفنان يهدف الى حقيقة داخلية بينه وبين اللامتناهي و ذلك من خلال تجاوز حدود الحسي لاختراق و الدخول في عوالم الميتافيزيقيا . ضمن تصوف لا تشوبه الحسية و المادية من خلال تجرد من الشكل و اللون و الخط والذي يعتني بالمضمون الذي يشمل المعنى والفكرة في محور التقديس الايقوني و عند التعرف و التمعن الدقيق بالوصف البصري العام للعمل الفني نستطيع ان نلاحظ التميز بسكونيه المشهد التصويري واختزال و التقليل بالخطوط و الالوان مع تميز المشهد بالجمود و البرود والتجرد في التفاصيل الدقيقة وفقا لتعاليم الكنيسة القاسية و الصارمة فالفنان مقيد بقواعد وقوانين وليس حرا في التعبير عما يختلج داخل نفسة في صوره بل كان هنالك هيمنة الطابع الفكري في تقشف وزهد الحياة فيما نرى في الصورة فقد اصبح المشهد يصبح بالديناميكية والحركة فقد عالج الفنان الموضوع وفق زاوية تعبيرية درامية وذلك من خلال تزويده بعدا انفعاليا مؤثرا.

نموذج (٣)

اسم العمل: كنيسة بيت لحم

اسم الفنان : جوتو

تصور اللوحة جانبا سرديا مكثف الموضوع ديني يقف فيه الموتى المهملون للحصول على تعويض عما فعلوه في الحياة العلمانية.

يتألف التركيب الهيكلي للمشهد مع المستويات الأفقية التي تمتد من أعلى إلى أسفل. هنا يجلس المسيح في وسط المستوى الأول في تكوين بيضاوي أو إطار دائري ،وهذه الدائرة محاطة بمجموعة من الملائكة المجنحة، ومن بين هؤلاء الملائكة هناك٤ملائكة من تحت الدائرة ،تهب البوق مما يعني وقت الحساب. هناك أيضا مجموعات من الأنبياء والرسل الطيبين جالسين على الجانب الأيسر و الأيمن من المسيح و ايضا مجموعتان مضغوطتان من الملائكة على الجانب الأيسر و الأيمن من المسيح ، بعضها يحمل لافتات بيضاء اللون(صور صليب) مرسومة عليها ،وعلى اليسار تمتد من التكوين البيضاوي الذي يحيط بالمسيح ، مساحة اللون الأحمر مليئة بالمعاناة وتشكل صورة مقاطع وقصص أماكن الجحيم ،عراة التعذيب و العديد من الشياطين تصلو تتجول فيها ، و في أسفل التكوين هناك مجموعة من الثعابين و راية ضخمة .عري رمادي مع شكل مخيف يعذب الناس. إذا نظرت إلى شكل الصليب

من الأسفل من الجانب الأيمن ، يقف ملكان بجناحين على كلا الجانبين ، و يقدمان الملائكة الثلاثة شيئا مثل النماذج المصغرة للكنيسة ،و يمكنك رؤية القديسين جالسين في رهبة ورهبة . من الجانب الأيمن يمكنك رؤية حشد من المتفرجين يقفون في انتظار صدور الحكم.

إن انتقائية الفنان للتكوين الدائري المحيط بالمسيح هي علامة اللانهاية أو اللانهاية ،جوهر الكمال الأبدي، كما في وسط اللوحة يوجد التكوين الدائري هو الشخصية المركزية في مشهد الموضوع ،و المشهد هو تجاهل التشييء من خلال تناظر النبي و الملاك على جانب التكوين الدائري في الطابق العلوي واستقلالية النمط الزخرفي ، والأسلوب الزخرفي لمشهد الصورة الدينية .تميزت بالتركيز على خطوط طيات الملابس التي شكلت الشخصية.

يستخدم غوتو أيضا الألوان الزاهية ، وخاصة المشاهد الموحية، بحيث يكون المنظور هو العالم الروحي العلوي ، وليس المادة ،وهذا المشهد يجذب نظرة المشاهد للإعجاب بقصة الصورة ،و مدح العين للصورة يطالب بالتأمل ،و الانغماس ،ثم التكامل الروحي ، وبالتالي تحقق الصورة التأثير المطلوب.

يعطي الرسام(غوتو) لونا ذهبيا لخلفية المسيح في تركيبة دائرية ، تظهر جميع هالات المشهد الديني عدم اليقين في أي مكان في المكان الذي يوجد فيه المسيح ، يعطي تيار الألوان بعد دراماتيكيا واضح المربع السطح الرسومي، ويظهر تناغم الألوان بين الخلفية الزرقاء ومساحة اللون العلوية والجزء السفلي من اللون، من ناحية أخرى، من ناحية أخرى، تجدر الإشارة إلى أن بنية اللون للجزء السفلي على الجانب الأيسر من صورة الجحيم تتناغم مع المسار الديني .

النموذج (٤)

اسم اللوحة : ميلاد السيد المسيح

اسم الفنان : جيرارد فان هونثورست

عند مشاهدة اللوحة نرى ان انها ترمز الى الامومة لذلك سماها الفنان (مادونا) والتي تعني الام الصغيرة في اللغة الايطالية حيث صور الفنان العذراء و هي تظهر احساسا عميقا بالامومه و هي تحتضن الطفل فقد اجاد الفنان توظيف الظل والضوء و ابدع في رسم ملامح الام وطفلها و كذلك الاشخاص المحيطين بهم تكسوهم الفرحة

التي تظهر عليهم بشكل واضح كما نجد ان الفنان عمد على توزيع الاشخاص على كافه اجزاء اللوحة مما استغل مساحة اللوحة بشكل كامل . ونرى الفنان لجئ الى استخدام الالوان الغامقة مثل الون الاحمر و البني و الرمادي الغامق على كافة اجزاء اللوحة ماعدا السيد المسيح و السيدة مريم العذراء فقد استخدم اللون الزهري و الابيض المشع ربما اراد الرسام استخدام هذه الالوان الزاهية و المشعة ابراز شخصيتي السيد المسيح و مريم العذراء اكما نلاحظ ملامح البهجة والسرور والفرح التي تظهر على ملامح السيدة العذراء والاشخاص الذين يحيطونها وهم مستبشرين بولادة السيد المسيح

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج

١- ان الفن التصويري هو تعبير الفنان عما يدور في داخلة ، مستخدما كل ما يتوفر لدية من وسائط.

٢- نجد ان المادة والشكل و التعبير كل واحد منهم يعتمد على الاخر و يكون متمم له .

٣- كان الفن المسيحي مرتبط ارتباط وثيق بالدين خاصة في فترة العصور الوسطى .

٤- موضوعات الفن التصويري في العصور الوسطى تهتم بشكل كبير وواضح بحياة السيد المسيح(ع) وكذلك السيدة مريم العذراء.

الاستنتاجات

١- يتم تحقيق طريقة التعبير في التصوير من خلال إنشاء صورة اتصال مباشر لعمل فني واضح و مفهوم .

٢- تغير المحتوى الفكري للوحات التصويرية من خلال خطاب مرئي متكامل يعتمد على ما وصفه الكتاب المقدس بأنه قيم بناءة لإعطاء صفات واقعية وروحية للأعمال الفنية.

٣- غالبا ما تستند الموضوعات التي ينتجها الفنان في توصيفه التصويري الى الافكار والاحداث تاريخية.

٤- كان اطلاع الفنان على الفن الديني دور كبير في جعل اعماله تبدو ذات مسحه دينية.

التوصيات

١- ضروره ترجمة البحوث والدراسات والمقالات الاجنبية خاصه فيما يتعلق بالفن المسيحي

٢- عمل مقارنات بين الفن المسيحي والفن الاسلامي لمعرفة مدى التشابة والاختلاف فيما بينها

٣- مفاتحة الكليات والمتاحف والمكتبات التي بحوزتها المصورات

بحوزتها مخطوطات ومصورات بتزويد المكتبات بمطبوعات تخص هذه الفنون لغرض الاطلاع على الفن المسيحي

المقترحات

اجراء دراسات تخص الفنون المسيحية

التركيز على الشخصيات الدين المسيحي وابرازها

احالات البحث:

١- ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، ص٤٠-٤١ .

٢- عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكلوجية التذوق الفني ، سلسلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص٥٨-٥٩ .

٣- شبنجلر، أوسوالد: تدهو الحضارة الغربية - ترجمة أحمد الشيبانى - الجزء الأول - منشورات دار مكتبة الحياة بيروت - د.ت - بو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص٨٧ .

٤- حسين، سيد حسن، التعبير الفني والتربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٠، ص٦٤ ص ٣٥٠.

٥- بو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص٦٤

٦- حسين، سيد حسن، التعبير الفني والتربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٠، ص٦٤.

٧ - العذاري ، انغام سعدون : بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر ، الاردن(عمان) ٢٠٠٥ ، ص٧.

٨- كروتشه، بنديتو. المجمل في فلسفة الفن، ت سامي الدروبي، دمشق، ب.د، ١٩٦٤.ص٤٧ .

٩- النويهي، محمد. طبيعة الفن ومسؤولية الفنان،، دار المعرفة، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤.ص٤

١٠- بالاشوف، أ.أ: الجمال فى فلسفة كانط (ضمن): الجمال فى تفسيره الماركسى - ترجمة يوسف حلاق - مراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد - القومى - دمشق ١٩٦٨ - ص ٢٣.

١١- توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتي ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٢ ، ص٢٧٣

١٢- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها، تطورها، ط٢، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص٢٢.

١٣- كاسيرر، ارنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو (مقال فى الإنسان) ترجمة يوسف نجم – دار الأندلس بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين – بيروت – نيويورك ١٩٦١ – ص ٢٤٩، ٢٥٠.

١٤- ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ب ، ت ، ص ٣١١

١٥- الفضلي ، سعدية محسن : ثقافة الصورة ودورها في اثراء التذوق الفني لدى المتلقي ، رسالة ماجستير في التربية الفنية ، جامعة ام القرى ، ٢٠١٠ ، ص١٢ .

١٦- الكناني، محمد جلوب جبر: حدس الانجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤ ، ص٢٤٤.

١٧- حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، ط٢ ، بغداد، ٢٠٠١ ، ص ١٧ .

١٨- جسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، ١٩٥٨.

١٩- عدره ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، ط١ ، جروس بيرس ، طرابلس – بيروت ، ١٩٩٦ ، ص٤٥.

٢٠- فيدون ، أفلاطون : الأصول الأفلاطونية، ج١، ت: نجيب بلدي وآخرون، المعارف الإسكندرية، القاهرة: ١٩٦١،ص٧٩.

٢١- الجراري ، سهام محمد صالح : الفن والعلم ، مجلس الثقافة العام ، ليبيا ، ٢٠٠٨ ، ص٤٤.

٢٢- أمين ، أحمد ، محمود ، زكي نجيب: قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب الرسمية ،القاهرة، ط ٢ ، ١٩٣٥ ، ص ١٦٦-١٦٧.

٢٣- نوفا، م. اوفسيانيكوف ز. سمير: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت،١٩٧٥. ص

٢٤- نوفا ، اوفسيانيكوف ، م. ز. سمير : القيم الجمالية، ، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٧٩ ، ص٢١ – ٢٣.

٢٥- عصفور، جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ٨٣ ١٩ ، ص٣١٥-٣١٦.

٢٦-ديوارنت ، ويل :قصة الحضارة ،مج٤،تر:زكي نجيب محمود ، المنظمة العربية للتربية و العلوم و الثقافة، بيروت-القاهرة ،١٩٨٨م،ص٦٤٠.

٢٧- أبو ريان، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ، ١٩٨٩، ص١٣-١٤.

٢٨- موري ، بيتر وليندا: فن عصر النهضة ،تر: فخري خليل ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،٢٠٠١م

٢٩- امام ، امام عبد الفتاح: ارسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، جامعة الكويت ،الكويت، ٢٠٠٩. ، ص٣٧.

٣٠- نوار ، عبد العزيز سليمان :محمود محمد جمال الدين ، التاريخ الاوربي الحديث (من عصر النهضة حتى نهاية الحرب العالمية الاولى ،دار الفكر العربي، مدينة النصر ،١٩٩٩م، ص٧

٣١- بدوي، عبد الرحمن : أفلوطين عن العرب ، مكتبة النهضة المصرية ، ص٥٨.

٣٢- ويو، جان تاري : مسائل في الفن المعاصر، ت: سامي الدوري ، بيروت، دار اليقظة ، ١٩٦٥، ص١٧.

المصادر والمراجع

- ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن .
- ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ب ، ت
- أبو ريان، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ، ١٩٨٩.
- الجراري ، سهام محمد صالح : الفن والعلم ، مجلس الثقافة العام ، ليبيا ، ٢٠٠٨
- ويو، جان تاري : مسائل في الفن المعاصر، ت: سامي الدوري ، بيروت، دار اليقظة ، ١٩٦٥.
- العذاري ، انغام سعدون : بنية التعبير في الفن العراقي القديم ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر ، الاردن(عمان) ٢٠٠٥ .
- الفضلي ، سعدية محسن : ثقافة الصورة ودورها في اثراء التذوق الفني لدى المتلقي ، رسالة ماجستير في التربية الفنية ، جامعة ام القرى ، ٢٠١٠.
- الكناني، محمد جلوب جبر: حدس الانجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، اطروحة دكتوراة غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤ ، .
- النويهي، محمد. طبيعة الفن ومسؤولية الفنان، دار المعرفة، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٤
- امام، امام عبد الفتاح: ارسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، جامعة الكويت ،الكويت، ٢٠٠٩.
- أمين ،أحمد ، محمود ، زكي نجيب: قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب الرسمية ،القاهرة، ط ٢ ، ١٩٣٥ .
- بدوي، عبد الرحمن : أفلوطين عن العرب ،مكتبة النهضة المصرية.
- بالاشوف، أ.أ: الجمال فى فلسفة كانط (ضمن): الجمال فى تفسيره الماركسى - ترجمة يوسف حلاق - مراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد - القومى - دمشق ١٩٦٨ .
- توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتي ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٢.
- جسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، ١٩٥٨.
- حسين، سيد حسن، التعبير الفني والتربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٠.

- حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، ط٢ ، بغداد، ٢٠٠٠.

- ديوارنت ، ويل : قصة الحضارة ،مج٤،تر: زكي نجيب محمود ، المنظمة العربية للتربية و العلوم و الثقافة، بيروت-القاهرة ،١٩٨٨.

- شبنجلر، أوسوالد: تدهو الحضارة الغربية - ترجمة أحمد الشيبانى - الجزء الأول - منشورات دار مكتبة الحياة بيروت

- بو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ ، .

- عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكلوجية التذوق الفني ، سلسلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١.

-عدره ، غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية ، ط١ ، جروس بيرس ، طرابلس - بيروت ، ١٩٩٦ .

- عصفور، جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ٨٣ ١٩ .

- فيدون ، أفلاطون : الأصول الأفلاطونية، ج١، ت: نجيب بلدي وآخرون، المعارف الإسكندرية، القاهرة: ١٩٦١.

- كاسيرر، ارنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو (مقال فى الإنسان) ترجمة يوسف نجم - دار الأندلس بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين - (بيروت - نيويورك ١٩٦١ .

- كروتشه، بنديتو. المجمل في فلسفة الفن، ت سامي الدروبي، دمشق، ب.د، ١٩٦٤.

- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها، تطورها، ط٢، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

- مطلب، مجيد محمود: تاريخ المعرفة منذ الاغريق حتى ابن رشد، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٨٠.

- نوفا ،اوفسيانيكوف ،م. ز. سمير : القيم الجمالية، ، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٧٩

- نوفا، م. اوفسيانيكوف ز. سمير: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت،١٩٧٥.

- نوار ،عبد العزيز سليمان :محمود محمد جمال الدين ، التاريخ الاوربي الحديث (من عصر النهضة حتى نهاية الحرب العالمية الاولى ،دار الفكر العربي، مدينة النصر ،١٩٩٩م

المصادر الاجنبية

1- Castall, Alburey: An Introduction of Moderm Philosophy in Seven Philosophical Probleems - The Macmillan Company, Second ed., London, ١٩٤٣, P. ٥٠٢.

-٢- Langes, Suzan: Feeling and Frem,Roteldeg, London, ١٩٥٣. P ٤٢

3- Véron, Eugene: Art As Expression Of Emotion In (Castell, Alburey)

Editor of Modern Philosophy - In Seven philosopical Problems - The Macmillon Company - New York, 1943 p 506