تجليات الصورة الفنية لمسيح ما بعد القيامة بين النص البصري والنص الإنجيلي في رسوم عصر النهضة

The artistic image of Christ after the Resurrection between the visual text and the biblical text in Renaissance drawings

م.م. هاني كاظم جبارة الحميري
Hani Kadhim Gbarah AL-Humairi
hantio٥٤٦@gmail.com
أ.د. حيدر عبد الأمير رشيد
Haider Abdul Amir Rashid
جامعة بابل – قسم التربية التشكيلية – كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

١. يعني هذا البحث بدراسة (تجليات الصورة الفنية لمسيح ما بعد القيامة بين النص البصري والنص الإنجيلي في رسوم عصر النهضة)، وهو يقع في أربعة فصول، خصص الفصل الأول لـ(بيان مشكلة البحث، وأهمية البحث والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وتحديد المصطلحات الواردة في العنوان)، وتجلت أهمية البحث في كونه يظهر المسارات الواضحة لإدراك مصطلح (القيامة) المتمثل بـ(السيد المسيح)، والتي تجلت بين الصورة الفنية اللغوية للنصوص الإنجيلية والبصرية للتصوير المسيحي، وفيما يُعني بحدود البحث الموضوعية فقد تحددت بدراسة (الصورة الفنية لمسيح ما بعد القيامة بين النص البصري والنص الإنجيلي في رسوم عصر النهضة). أما الحدود الزمانية فتقتصر على اثنين: (١. اعتماداً على المدة الزمانية للنصوص اللغوية الإنجيلية،٢. اعتماداً على المدة الزمانية للتصويرات البصرية، لهذا اقتصرت الحدود المكانية على اثنين:(النص اللغوي، النص البصري)، واشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري، والمؤشرات، وتناول الفصل ثلاثة مباحث: تضمن الأول محورين: عُني الأول بـ(الصورة الفنية اللغوية)، فيما عُني الثاني بـ(الصورة الفنية البصرية)، وتضمن المبحث الثاني: (مسيح ما بعد القيامة تبعاً للنصوص الدينية)، بينما تضمن المبحث الثالث: (تاريخانية الفن المسيحي في عصر النهضة). واختص الفصل الثالث بإجراءات البحث الذي يتألف من: (مجتمع نصي لغوي ألا وهو النص الإنجيلي، ومجتمع بصري وهي أعمال التصوير المسيحي في عصر النهضة ويبلغ عددها (٣٠) عملاً فنياً بصرياً، ثم قام الباحث باختيار عينة بحثه من المجتمع البصري باختيار (٣) أعمال بصريه أي بنسبة (٠.١)، وتضمن الفصل الرابع ملخص نتائج البحث، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، ومن النتائج التي توصل إليها الباحث هي: ١. ورد التشبيه الحسي في الصورة الفنية اللغوية بنصوص القيامة متشابه من حيث البناء اللغوي، كذلك بالنسبة إلى التشبيه الحسي للصورة الفنية البصرية يختلف في بنائه الفني، فيكون (مطابق للواقع، التشريح، ألوان براقه متجانسة، الهالة اشعاع من الضوء الساطع، بناء هرمي، ضوء درامي، حدث زمان ومكان، تخيلية للحدث، تمركز الشخصية، ادخال الحركة، الإيقاع)، كما مبين في الشكل (١)،٢. تتفق الصورتان بالكناية عن الدعاء لتصوير الصعود المادي والروحي لحدث القيامة،

الا انهما تختلفان في وسيلة التعبير الفني، اذ عبرت الصورة الفنية اللغوية عن مضمون الدعاء بصورة تهدف إلى التواصل ما بين العالمين (دنيوي، والآخروي) بين المسيح واتباعه، من خلال النص الإنجيلي، ليفرض صورة محورية لمضمون النص التي تتقابل مع مركز الرؤية البصرية، ليؤلف الواقعي بالصورة اللغوية، بينما عَبّرت الصورة الفنية البصرية بدلالات الاشكال، جاءت الصورة الفنية البصرية لعصر النهضة بأسلوب مغاير عن سابقه عبر (أجواء درامية، عاطفة، تمركز الشخصية (قدسية)، هرمية الانشاء، هالة)، كما في الشكل (٣). اما الاستنتاجات: ١. ليس ثمة فوارق واضحة في تشخيص آليات النص المقروء في النص اللغوي كونه يميل إلى التداخل فيما بين الألفاظ وآليات تمثيلها في النص البصري سوى ما يمكن ان يكون علاقة شاغلة في مجال دون آخر. ٢.إن توظيف الصورة الفنية اللغوية للقيامة في النصوص الانجيلية والتصوير الفني المسيحي مرتبطاً بالمجاز المرسل اللغوي كونه الوسيلة الناجعة للوصول إلى جوهر القيامة عبر حدث الترائي.

واختتمت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع فضلاً عن الملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية / نصوص القيامة/ رسوم عصر النهضة.

Abstract:

This research is concerned with studying(The **artistic image of Christ after the Resurrection between the visual text and the biblical text in Renaissance paintings)**, and it is divided into four chapters. The first chapter is devoted to statement of the research problem, the importance of research and the need for it, its goal, and its limits, and defining the terms contained in Thetitle)and the importance of the research was evident in the fact that it shows the clear paths for understanding the term (resurrection) represented by (JesusChrist)which was evident between the linguistic artistic image of the evangelical texts and the visual images of Christian depiction . As for the objective limits of the research, they were determined by studying (the artistic image of Christ after the resurrection). Between the visual text and the biblical text in Renaissance paintings. The time limits are limited to two: (١. Depending on the temporal duration of the Biblical linguistic texts, ٢. Depending on the temporal duration of the visual representations , therefore the spatial boundaries were limited to two: (the linguistic text, the visual text), and the second chapter included the theoretical framework and indicators, and the chapter dealt with three topics: The first included two axes: The first was concerned with (the linguistic artistic image), while the second was concerned with (the visual artistic image), and the second topic included: (Christ after the Resurrection according to religious texts), while the third topic included: (The historicism of Christian art in the Renaissance era). The third chapter specializes in the research procedures, which consist of: (a linguistic textual community, which is the Biblical text, and a visual community, which is the works of Christian painting in the Renaissance era, which number(٣٠)visual artistic works. Then the researcher selected his research sample from the visual community by choosing (٣) works. Visual, that is, with a ratio of (٠،١)and the fourth chapter included a summary of , the research results, conclusions, recommendations, and proposals, and among the

results reached by the researcher are: ١. The occurrence of the sensory simile in the linguistic artistic image of the Resurrection texts is similar in terms of linguistic structure, as well as with regard to the sensory simile. The visual artistic image differs in its artistic structure, so it is (identical to reality, anatomy, harmonious bright colours, the aura is a radiance of bright light, a hierarchical structure, dramatic light, an event of time and place, the imaginaryness of the event, the centering of the character, the introduction of movement, rhythm), as shown in Figure (١. As for the conclusions: ١. There are no clear differences in diagnosing the mechanisms of the readable text in the linguistic text, as it tends to overlap between words and the mechanisms of their representation in the visual text, except for what may be a preoccupying relationship in one field rather than another.

Keywords: artistic image / Resurrection texts / Renaissance drawings.

الفصل الأول / الإطار المنهجي للبحث

اولاً: مشكلة البحث

الفن جزءًا لا يتجزأ من ثقافة المجتمعات والشعوب، فالوقوف امام جداريات انسان الكهوف القديم وما عبر به ذلك الانسان عن مقاصده في الرسوم سواء كانت تعبيراً عن شعور جمالي أم يصور طقوساً دينية، وبعد ان كان الفن قد أستقى جذوره من الصورة المادية، وبعد انعكاس مفاهيم الأديان على الفن قد أعطت تمثلاً كلياً عن طبيعة الأداء والنتاج الفني وتحاور الفنون فيما بينها رموز اشارية ارتحلت إلى التعبير البصري، تجلت في دوام الأفكار وصورها المختلفة في مسار الحضارات البشرية بصورة عامة والمسيحية بصورة خاصة عبر الرموز والدلالات، وصولاً إلى وسائل تعبيرية أكثر تطوراً كلغة صورية لمفهوم تواصل المقروء، لذا عدت الصورة الفنية (البصرية واللغوية) على حد سواء انساق الفعل التواصلي بين المجتمعات والافراد، وتعد الفنون التشكيلية – أحد تلك الأنساق التواصلية والتي تحقق فعل التواصل (المادي والروحي) لدى المتلقي، وما يصاحبها من معنى دلالي يؤكد القصد والغاية والتعبير عن حالات الوعي المختلفة، أتجاه القضايا المتعلقة بالعقيدة المسيحية (جمالية، اجتماعية، ودينية)، فالصورة الفنية قوة ذات طابع تخييلي غايتها اجراء تبديلات في وظيفة الأشياء وطبيعتها (صورة لغوية صورة بصرية)، ولا غرابة فالفن في حقيقته يقوم على نقل المعاني والأفكار عن طريق التعبير، والصورة الفنية جسر يمتد ليغطي المساحة الفاصلة بين القريب (الصورة البصرية) والبعيد (الصورة اللغوية)، بين العالم المادي والروحي، وان العلاقة بين الصورة الفنية (اللغوية، والبصرية)، واحدة من أبرز الظواهر الفكرية التي اتسم بها الفن المسيحي عبر حقب التاريخ، من خلال تراكم القراءات (اللغوية / البصرية)، فباتت الصورة الحسية توثيقاً لكل ما يحصل من احداث واخذت مواضيعها من النصوص الدينية، وهذا ما نجده بارزاً بالتصوير المسيحي الذي ترجم النصوص الانجيلية إلى نص بصري، عبر فناني التصوير المسيحي الذين يصورون قصة قيامة السيد المسيح وما تتضمنه من احداث كـ(الترائي، والصعود) بصورة حسية ذات مشاعر وجدانية لما لها من أثر في نفوس المجتمع المسيحي، فنجد أن ثقافة المقروء (النص

اللغوي)، والمحسوس (البصري)، قد جسدت احدهما الأخرى كلا حسب لغته الفنية، وبالتالي فأن الصورة الفنية للقيامة حسب الفكر المسيحي تتشكل من خلال (العناصر والاسس)، وعلاقتها المتماثلة والمتقاربة مع أساليب وتشكّلات الصورة الفنية اللغوية المتمثلة بالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، وان ما يرافق هذه الأساليب هو بناء آليات خاصة متوافقة للصورتين البصرية واللغوية على حدٍ سواء، ولابد في ذلك إيجاد العلاقة بين الصورتين عبر التساؤل الآتي: ما هي الصورة الفنية لمسيح ما بعد القيامة بين النص البصري والنص الإنجيلي؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجة إليه:

- يظهر المسارات الواضحة لإدراك مصطلح (القيامة) المتمثل بـ(السيد المسيح)، والتي تجلت بين الصورة الفنية اللغوية للنصوص الإنجيلية والبصرية للتصوير المسيحي.
- اتاحة المعرفة لدارسي الفن والنقد من إيضاح التجاور المعرفي بين الحقل اللغوي والحقل البصري.

ثالثاً: هدف البحث:

- تعّرف الصورة الفنية لمسيح ما بعد القيامة تبعاً للنصوص المسيحية.

رابعاً: حدود البحث:

١. الحدود الموضوعية: دراسة (الصورة الفنية لمسيح ما بعد القيامة تبعاً للنصوص المسيحية).

٢. الحدود الزمانية: ١. النصوص المسيحية، من (٥٥ – ٩٠م)، وهي مدة كتابة الأناجيل الأربعة لـ(متى، ومرقس، ولوقا، ويوحنا)، ٢. التصوير المسيحي، من (١٥٧٠ – ١٦٣٦)، الخاصة بالتصوير المسيحي، الناتج من النص الإنجيلي، والمحدد بقيامة السيد المسيح وما بعدها.

٣. الحدود المكانية: **أ.** النص اللغوي: أقتصر البحث الحالي على دراسة النصوص اللغوية للإنجيل والمحددة بـ(القيامة وما بعدها)، والمتمثلة بالإصحاح الأخير لكل إنجيل، **ب. النص البصري:** الأعمال الفنية في الكتب والمراجع المعتمدة فضلاً عن شبكة الانترنت لمواضيع (القيامة، والترائي، والصعود) في أوروبا.

خامساً: تحديد المصطلحات:

اولاً: التجلي لغةً:

"تجلى الشيء: انكشف وظهر بعد خفاء, وتجلى الأمر إذا اتّضح"(١).

"جَلا الشيء يجلوه جلوًا: كشفه، وتجلى: ظهر وانكشف."(٢).

ثانيًا: التجلي اصطلاحًا:

"انتقال المعنى من حال الكمون إلى حال الظهور في صورة محسوسة أو عقلية. (٣)

ويعرفه الغذامي على أنه (تحقق الفكرة أو المعنى المجرد في صورة فنية محسوسة تدرك بصريًا أو رمزيًا.(٤)

التجلي (تعريف إجرائي):

هو تحقّق المعنى اللاهوتي أو النصّي المتعلّق بمسيح ما بعد القيامة في صورة فنية بصرية، تنتقل فيها الفكرة من مستوى الغياب أو الخفاء النصّي إلى مستوى الظهور الحسّي الرمزي عبر عناصر التشكيل (الجسد، النور، الإيماءة، الفضاء، اللون)، بما يتيح للمتلقي إدراك البعد الروحي والمعنوي للقيامة إدراكًا بصريًا وجماليًا.

الصورة الفنية: (Artistic Image)

١. لغةً:

ورد في قطر المحيط للبستاني، صار يصُور، صَوْراً وصَورِ الشيء، يَصْوَر، صَوَراً. وصَوَّره تصويراً، أي: جعل له صورة وشكلاً(٥).

٢. اصطلاحاً:

أ. عرفها (لويس) إذ يقول:" إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية"(٦).

ب. وعرفها (جابر احمد عصفور) أَنَّ الصورة "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فأن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، أنها لا تغير الا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"(٧).

التعريف الإجرائي لـ (الصورة الفنية لمسيح ما بعد القيامة)

تجسيد علاقة متجانسة ومتقاربة من خلال قيامة* السيد المسيح عن طريق البناء اللغوي مرة والبناء البصري مرة أخرى من خلال محتوى بنائية الصورة الفنية اللغوية كـ (التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية)، ومحتوى بنائية الصورة الفنية البصرية كـ (الشكل، اللون، الكتلة، الإيقاع، التوازن، الوحدة، المركز، الحركة، المنظور).

ثانياً: النص البصري والنص اللغوي:

النص البصري:

هو بناء فني قائم على مجموعة من العناصر الفنية للعمل الفني كـ(الخط، الشكل، اللون، الملمس، الفضاء، والمنظور) ومجموعة من الأسس البصرية للعمل الفني (التوازن، التنوع، الوحدة، السيادة، المركز، الإيقاع)، حامله للأفكار ومفاهيم التي جاءت بيها الصورة الفنية اللغوية، والتي يفرزها الشكل والمضمون على شكل صورة بصرية ذات معاني ودلالات دينية لعقيدة الدين المسيحي لمسيح ما بعد القيامة.

النص اللغوي:

مجموعة نصوص خطابية أشبه باللغة الأدبية المتعالية، تحمل رسالة دينية وتوعوية وجهت إلى العقيدة والفكر المسيحي تمثلت من خلال الكتاب المقدس الذي يحتوي على أربعة أناجيل وهي (متى، مرقس، لوقا،

ويوحنا)، وقد أقتصر البحث في الدراسة الاتية على الأصحاح الأخير من كل إنجيل التي تجسد قيامة المسيح وما بعدها.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول:

أولاً: الصورة الفنية اللغوية: (التشكلات اللغوية). الحقيقة أن مفهوم الصورة على نحو عام قد حظي باهتمام نقدي متجدد، لذا نجد مَن يؤكد على أن " الاهتمام بالصورة كإجراء نقدي للحكم على العمل الفني، وتحديد خصائصه والمضامين الخفية التي تقف وراءه؛ يتزايد منذ القديم، سواء في الثقافة الغربية أو الثقافة العربية، فالاهتمام بالصورة أصبح أحد المقومات الأساسية في النقد قديماً وحديثاً، للكشف عن واقع المصوّر من الناحية النفسية، والوقوف على أصالة التجربة الإبداعية عنده، فهي تمنح العمل أي عمل فرادته وتميزه، باعتبارها آية الموهبة فيه".(٨) ، لقد تناول النقاد الصورة الفنية لأنها " أصبحت ضرورة ملحة في وقت تخصص فيه الفن في حالات الوعي المستثار المتشابك الموضوعات، وليس هناك ما يحدد إمكانية استخدامها"(٩).

وتتجلى وظيفتها في أنها" تحفظ وحدة النظام الروحي في العمل الفني، وهي ضمان استمراره، وتعد من خلال وظيفتها هذه، بمثابة منطق منظم، ومسيطر عليه، ما أن تقوم بمثل هذا الدور حتى يصير العمل المنجز أشد توحدا وانسجاما"(١٠). هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى" وللتعبير فنيا عن حقائق المعاني والأفكار يأتي دور الصورة بوصفها قوة هادمة ذات طابع تخييلي أو رؤيوي. هذه الغاية الأساسية من كل صورة: إجراء تبديلات في وظيفة الأشياء وطبيعتها القارة والثابتة"(١١).

أن" الصورة الفنية شكل معقد وغير مباشر لاستخراج المضامين الشعورية. إنها تبعدنا عن الأشكال العادية، البسيطة، المباشرة، الكلية والأمينة. وهي جسر يمتد ليغطي المساحة الفاصلة بين القريب والبعيد، بين العالم المادي والعالم الروحي، إنها عالم اتصال يقارب ويبادل بينهما."(١٢)، ولا غرابة فالفن في حقيقته يقوم على نقل المعاني والدلالات عن طريق التعبير بأسلوب جميل، وليس للفنان والمبدع من وسيلة ليعبّر عن أحاسيسه وانفعالاته إلا ما يقوم على الإيحاء، وحينئذ تصبح الايحاءات مستمدة من معجم الواقع النفسي للمصوّر، لأنه يكون حينها قد أضفى عليها من ذاته وروحه، وأبدع منها كائنا متميزا، هذا ما تومئ اليه مشاعر واحاسيس انغماس الناس بما فيهم الفنانين بالديانة المسيحية التي ظهرت بمعجزة ميلاد السيد المسيح في الشرق التي أحاط معتنقي الدين الجديد أنفسهم بسريّة خوفاً من الرومان، فأدت تلك الحالة من التخفي إلى البعد عن الإبداع الفني لأمد طويل، إلى أن استقرت الأمور وتغير الحال بإعلان الديانة المسيحية ديانة رسمية، ومن هنا سخرت الكنيسة الفن من أجل توطيد العلاقات الاجتماعية(١٣)، ويكاد يجمع النقاد على أن أقوى أدوات التعبير التي يوظفها الفنان وأسماها في نقل تجربته وتأثيره في المتلقي هي الصورة الفنية التي تكون أداة خيال الفنان ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها، فاعليته ونشاطه(١٤).

وتمهيداً للخوض في التشكيلات البلاغية يمكننا القول أن النقاد المحدثين لا يختلفون عن القدماء في اهتمامهم بالصورة فقد حظيت بمنزلة رفيعة الأمر الذي أهّلها لأن تكون مبعث اهتمامهم أبداً، فهي عند الأستاذ

أحمد الشايب مثلاً :" المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللّغوية والموسيقية، ومن الخيال الذّي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية"(١٥).

التشكيلات البلاغية:

سنأتي على التشكيلات البلاغية على وفق الآتي:

١. التشبيه:

يعدّ التشبيه من أكثر الأساليب البلاغية دورانا في الشعر العربي، وثمة مَن ذهب الى أن التشبيه هو" الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى بإحدى أدوات التشبيه لفظا أو تقديرا"(١٦)، وثمة مَن ذهب الى أنه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، من دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة(١٧).

وقد عُدّ التشبيه واحداً من وسائل البيان التي يستعملها الأديب لتوصيل فكره إلى المتلقي والتأثير به تأثيراً قوياً مباشراً في آن معاً، ويجعله يسرح في عالم الخيال، محاولاً دفعه الى إيجاد العلاقة بين المشبه والمشبه به ووجه الشبه بينهما ومستثمرا عن طريق هذا الربط مواطن الجمال في النص الأدبي، كأن تقول **((خالد كالأسد في الشجاعة))** ففي هذا المثال دلالة على مشاركة أمر هو: خالد، لأمر هو: الأسد، في معنى هو: الشجاعة بإحدى أدوات التشبيه وهي: الكاف، وان التشبيه هو "محض مقارنة بين طرفين متمايزين، لا اشتراك بينهما في الصفة نفسها ، أو في مقتضى وحكم لها"(١٨).

وإذا دققنا النظر في الموضوع قيد الدراسة نجد ان أركان التشبيه أربعة:

المشبه، والمشبه به، وهما طرفا التشبيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه. وبحسب وجود أو غياب، أو تعدد هذه الأركان، تختلف أنواع التشبيه، وينحاز بعض أنواعه على بعض، فهو بحسب مرجعية طرفيه إما حسيّ أو عقلي وكالآتي:

١- فقد يكون المشبه والمشبه به حسيان كقولنا: انت كالشمس في الضياء، وكما في تشبيه الخد بالورد.

٢- وقد يكون المشبه والمشبه به عقليان أي ندركهما بالعقل كقولنا: " العلم كالحياة" فكل من العلم والحياة من الأمور التي تدرك بالعقل.

٣- وقد يكون المشبه حسيا والمشبه به عقليا كقولنا: " صديق السوء كالموت".

٤- المشبه عقلي والمشبه به حسي كقولنا: " العلم كالنور"(١٩).

٢. الاستعارة:

أتى على تعريف الاستعارة غير ناقد من النقاد القدامى، وفي هذا الصدد يقول الجرجاني في تعريف الاستعارة: " فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء وهي تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة وهي نوعان:

الاستعارة التصريحية: وهي عنده ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه. مثلاً على ذلك "**الشَّعْبُ الْجَالِسُ فِي ظُلْمَةٍ أَبْصَرَ نُورًا عَظِيمًا**"(مت ٤: ١٦)، فهو بذلك قد شبه الشعب الغير مؤمن بالظلمة، وكلمة (**نورا**) استعارة تصريحية شبه بها يسوع بالنور وقد حذف المشبه (يسوع) وأن وجه الشبه بين النور ويسوع (فالمسيح هنا يطرد الظلمة والخطايا).

الاستعارة المكنية: وهي عنده ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه "(٢٠)، يمكننا القول بأنّ من خصائص الاستعارة أنها تحدث نوعاً من التخلخل والاهتزاز في بنية الجملة، حتّى تصبح العلاقة بين عناصرها المكونة لها غير قائمة على معايير الحقيقة والمنطق، كما أنها تسعى وراء القيمة الجمالية حيث أنهّ كلّما زاد التشّبيه خفاء وغموضاً ازداد المعنى حسنا وجمالاً ونورد قول الجرجاني الذي يؤكد فيه على نعتي الخفاء والحسن، يقول: "وأعلم أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلما زدت إزاء ذلك التشبيه خفاء، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك تراها أغرب لا تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا، إن تفصح فيه بالتشبيه خرجت الأشياء تعافه ويلفظه السمع"(٢١).

٣. <u>المجاز</u>:

لا شكّ بأن المجاز من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة؛ لإيضاح المعنى، إذ به يخرج المعنى متصفا بصفة حسية، تكاد تعرضه على عيان المتلقي، هكذا شغف العرب باستعمال المجاز لميلهم إلى الاتساع في الكلام، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ، بالنظر لما فيه من الدقة في التعبير، فيحصل للنفس به سرور وسعادة، ولأمر ما كثر في كلامهم، حتى أتوا فيه بكل معنى رائق، وزينوا به خطبهم وأشعارهم (٢٢). ذلك أن المجاز يتجلى في" استعمال اللفظ في غير ما وضع لهُ في الأصل، لعلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي (٢٣).

ويمكننا القول بأن العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وقد قسّم النقاد المجاز الى ضربين وعلى وفق الآتي: **المجاز اللغوي والمجاز العقلي.**

أ. المجاز المرسل اللغوي: ذهب المختصون الى أن المجاز المرسل" هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي (٢٤)، وسمي هذا النوع مرسلاً، لأثر الإرسال في اللغة الإطلاق، والمجاز الاستعاري مقيد بادعاء أن المشبه من جنس المشبه به، والمرسل مطلق ومحرر من هذا القيد، وقيل: إنما سمي مرسلا لإرساله عن التقييد بعلاقة مخصوصة، بل ردد بين علاقات بخلاف المجاز الاستعاري، فإنه قيّد بعلاقة واحدة وهي المشابهة"(٢٥).

ب. المجاز العقلي: هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من حكم فيه، لضرب من التأويل، أفاده للخلاف لا بوساطة وضع(٢٦)، سمى الزمخشري هذا النوع بالإسناد المجازي، أي الاسناد المنسوب الى المجاز أي اسناد الفعل الى غير صاحبه مع وجود المشبه، ويتعلق الأمر به في صورته العامة بالتركيب والجملة، ويخرج عن دائرة الكلمة، اسماه عبد القاهر الجرجاني بالمجاز الحكمي، ويستمد المجاز العقلي اسسه من السياق، لذلك

حلل عبد القاهر الجرجاني بناء الجملة، ونفهم من تحليله ان مدار الفائدة من الجملة يكون على الاثبات والنفي، وان العلاقة هي التي تسوغ المجاز في العقل والذوق(٢٧).

٤. الكناية:

الكناية هي" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم(هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة(٢٨).

والكناية من العناصر التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل صوره، ولها من الأهمية درجة كبيرة إلى جانب التشبيه والاستعارة، لأنّها تسهم في تشكيل الصورة بذاتها دون الامتزاج مع عناصر أخرى، حتّى عدّت من أوضح معالم الصورة في الشعر (٢٩).

ترتكز الصورة الكنائية على تمثل عميق لسياق النص، وتتضح فيها العلاقة بين الدلالة المباشرة وبين الدلالة المجاورة لها، وهنا تكمن علاقة اللغة بالفن التي تنطوي على القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، وإذا كان إدراك كنه هذه العلاقة متاحا لأذهان معاصري الفنان وانفعالاتهم، فإنه بعيد المنال نسبيا عن غيرهم في العصور المتأخرة وذوي الثقافات المغايرة لثقافة الفنان. وهذا أمر له تأثيره في انتشار الصورة الفنية الكنائية وانكماشها إن في التراث القديم أو المعاصر(٣٠).

ثانياً: الصورة الفنية البصرية:

- **عناصر الصورة الفنية البصرية:**

مثلت الصورة البصرية التشكيلية الخبرة البشرية، اذ تعد أداة للتصوير الجمالي واعي عبر المغايرة في تشكيل الصور، وتوزيع الكتل، وخلق الفضاءات التي تمنح المنجز الفني بشكله النهائي، فهي الوسيلة القادرة على التعبير من خلال التجارب الشعورية بما تحتويه من خواطر وافكار ومشاعر واحاسيس، فبهذه الحالة تكون نتيجة للعمل الذهني الإنساني والتخيل، وعليه تتحدد مصادر الصورة الفنية التشكيلية في جانبين، هما الخيال والعالم الخارجي، "فالفنان لا يستمد صورة من الخيال من فراغ، وانما من ملاحظاته ومشاهداته وقراءاته"(٣١).

وعناصر التكوين الاساسية في فن التصميم هي:

١. الخط: "هو وسيلة لشد العين نحو نقاط متحركة، وقد يكون خطاً خارجياً لشكل مجسم إذا رأينا ظله، وقد يكون محدداً للأشكال ويعطينا قيمة لونية، فالخط عندما يوحي بالراحة والهدوء والحركة والحياة فهو يجمع بين عنصري القوة والجمال"(٣٢).

٢. اللون: هو الغشاء الذي يغطي كل المرئيات من حولنا إذ لا يمكن أن نتحدث عن رؤية أو إبصار دون تصور لون أو الوان بعينها، فهو يشكل كل الوجود المرئي، وبعلمه لا يوجد شيء آخر ليرى، وهو العنصر التكويني الأكثر جاذبية من بين العناصر الأخرى في تشكيل الصورة البصرية، وعليه من المستحيل ان ندرك الشكل ادراكاً تاماً الا بحضور اللون، فهو الجانب الظاهري للشكل(٣٣).

٣. الشكل: يعرف الشكل بالتكوين الناتج من تشكيل العلاقات بين العناصر الفنية، المعبّرة عن مضمون معيّن، والشكل الفني قد يعبر به عن مساحة ببعد أو بإبعاد وعمق أو قد يكون الشكل كتلة من مساحة أو حجم، لا يخلوا من التنظيم، والشكل له حجم ولون ودرجة وخلفية ومرتبط بالأشكال والعناصر الأخرى في التكوين(٣٤).

٤. الملمس: يشير الملمس إلى " تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد"(٣٥).

٥. الفضاء: يجسد الفضاء " الحيز الذي يحيط بالشكل المنتج من قبل الفنان ويختلف عن الشكل في صفاته المرئية، إلا انه يقل أهمية عنه فهو يحدده ويؤكده من خلال تباينه معه ولا يمكن إن تكون هناك كتلة بدون فضاء تتنفس فيه وتظهر من خلاله "(٣٦).

أسس تنظيم الصورة الفنية البصرية:

لا يمكن للعناصر الفنية ان تفصح عن دلالاتها (السطحية، والعميقة) الا من خلال القدرة على خلق نظام مبني على أسس علمية دقيقة، وان طبيعة هذا النظام أو تنظيم العناصر لابد ان يمتثل إلى وسائل تعمل على رص تلك الوحدات او العناصر بأسلوب يعبر عن المعاني والدلالات المراد استحضارها، ومن وسائل التنظيم تلك: (التوازن، الوحدة والتنوع، الانسجام، التكرار والايقاع، السيادة، التباين والتناسب)، ومن خلال ذلك التنظيم يصبح بالمقدور بث الموقف الجمالي وما يحمله من مضامين وتصورات في سبيل ان تعمل الاسس جميعاً في تكوين الصورة الفنية البصرية وتنظيمها الانشائي اذ انها "منشآت لنظم العلاقات وليست هي العلاقات ذاتها ، وكل اساس يفترض غيره وكل واحد يعاضد الاخر ضمن كلية متماسكة شاملة"(٣٧).

المبحث الثاني: مسيح ما بعد القيامة تبعاً للنصوص المسيحية:

ان القيامة تبرهن لنا رمز لانتصار الحق، أذ كان لابد ليسوع ان يصلب ويموت ويقدم لنا الخلاص كفارة لخطايانا، وبالتالي أن الذي صلب ومات لابد ان يقوم من اجل ان يقدم لنا الرجاء في قيامة الأموات وميراث السماء، كانت قيامتهُ ضرورة ملحة لتفسير عقيدتي التجسيد والفداء لأنها أساس الإيمان المسيحي.(٣٨).

❖ **قيامة يسوع من الموت:**

المنظر الأول: القيامة: اعتبرت الكنيسة المسيحية، أن قيامة يسوع المسيح هي برهانها الضخم، والحدث التاريخي الفريد المعجز في تاريخ البشرية، نجد هنا شهادة الملاك كدليل على قيامة المسيح، ثم شهادة المسيح نفسه. (٣٩).

٣ وَكَانَ مَنْظَرُهُ كَالْبَرْقِ، وَلِبَاسُهُ أَبْيَضَ كَالثَّلْجِ. ٤ فَمِنْ خَوْفِهِ ارْتَعَدَ الْحُرَّاسُ وَصَارُوا كَأَمْوَاتٍ.(مت٢٨: ٣-٤).

<u>منظرهُ كالبراق</u>، كان منظر الملاك عظيماً بنور لا يُعبر عنه، لامع لمعاناً باهراً، **<u>ولباسه أبيض كالثلج</u>**، يشار بياض الثلج الى الطهارة والى صفات الملائكة، ارتعد الحراس نسب متى ارتعادهم غلى مشاهدتهم الملاك، ولكن لاريب في انه إثر فيهم ايضاً ارتجاف الارض من الزلزلة، ولمعان النور الباهر ودحرجة الحجر عن الباب(٤٠)، **<u>صاروا كأموات</u>**، يفترض هذا أن الحراس ليس فقط تجمدوا من الخوف، بل أصبحوا فاقدي الوعي

وفي غيبوبة تامة من هول ما رأوا كان دليل على شدة هولهم حتى فقدوا القوة وأغمى عليهم، واذ الظهور المفاجئ لهذا الملاك والدي تزامن مع وصول المرأتين.(٤١).

٧وَاذْهَبَا سَرِيعًا قُولاَ لِتَلاَمِيذِهِ: إِنَّهُ قَدْ قَامَ مِنَ الأَمْوَاتِ. هَا هُوَ يَسْبِقُكُمْ إِلَى الْجَلِيلِ. هُنَاكَ تَرَوْنَهُ. هَا أَنَا قَدْ قُلْتُ لَكُمَا"(مت٢٨: ٧). كان عليهما أن تنشرا فرح القيامة، وعلينا نحن أيضا أن نذيع الأخبار الطيبة عن قيامة الرب يسوع(٤٢)، وجههما لأن يذهبا ويخبرا تلاميذه بأخبار قيامته: «اذهبا سريعا قولا لتلاميذه» ، جيد أن يكونا ههنا، غير أن هناك عملا آخر عليهما القيام به هو اخبار تلاميذه أي كل التلاميذ ولا سيما بطرس، "**ها انا قد اخبرتكم**" قال الملاك هذا تأكيداً وتحقيقاً لقولهِ قبلهُ(٤٣).

١١ فَتَرَاءَى كَلاَمُهُنَّ لَهُمْ كَالْهَذَيَانِ وَلَمْ يُصَدِّقُوهُنَّ.(لو٢٤: ١١)، هذا ما اختلف به عن كل من متى ومرقس، "**فتراءى...لم يصدقوهن**"، أعتقدوا أن هذا مجرد أوهام النساء، ونسبوا هذا لخيالهن الخصيب، ولا سيما أنهم ايضاً نسوا كلام المسيح، ولا يملك الانسان الا الدهشة من غباء هؤلاء التلاميذ الذين كثيراً ما اعلنوا اعترافهم بان المسيح هو ابن الله.(٤٤).

المنظر الثاني: الترائي:

فَقَالَ لَهُمَا يَسُوعُ: «لاَ تَخَافَا. اِذْهَبَا قُولاَ لإِخْوَتِي أَنْ يَذْهَبُوا إِلَى الْجَلِيلِ، وَهُنَاكَ يَرَوْنَنِي». (مت٢٨: ١٠). يجمع المفسرون على أن هذا المشهد الصغير، لدى متى، يوازي المشهد الذي رواه يوحنا. إلا أن هناك اختلافات: نساء عديدات عوضا عن مريم المجدلية وحدها، ورسالة من يسوع أكثر بساطة؛ ونجدنا بإزاء رسالة الملائكة مكررة: الموعد في الجليل(٤٥).

١٨فَتَقَدَّمَ يَسُوعُ وَكَلَّمَهُمْ قَائِلًا: "دُفِعَ إِلَيَّ كُلُّ سُلْطَانٍ فِي السَّمَاءِ وَعَلَى الأَرْضِ. (مت٢٨: ١٨) ": لقد أعطى الله للمسيح سلطان على السماء والأرض، وعلى أساس هذا السلطان، أمر الرب يسوع تلاميذه أن يتلمذوا كثيرين وهم يكرزون ويعمدون – ويعلمون. وبنفس هذا السلطان مازال يأمرنا أن نخبر الآخرين بالأخبار الطيبة، ونتلمذهم للملكوت (٤٦)، وهو برهان ساطع على ربوبيَّته. فزمن اتضاعه قد انتهى، والله قد روعه فوق الكل. **فَاذْهَبُوا:** أي على أساس سلطانه هذا، أرسل التلاميذ (ليتلمذوا جميع الأمم). فالحيز الواسع لإرساليتهم، متكامل مع سلطانه اللامحدود. باسم الآب والابن والروح القدس .هذه المعادلة هي تأكيد قوي للثالوث(٤٧).

١٦وَلكِنْ أُمْسِكَتْ أَعْيُنُهُمَا عَنْ مَعْرِفَتِهِ". (لو٢٤: ١٦): أي منعهما الله من معرفته. ولا يهمنا كيف كان ذلك، ولكن الذي حدث هو أنهما لم يعرفاه. ولقد رتب المسيح ذلك حتى يأخذا حريتهما في الحديث معه، أو في حديثه هو معهم(٤٨).

٢٩ فَأَلْزَمَاهُ قَائِلَيْنِ: "امْكُثْ مَعَنَا، لأَنَّهُ نَحْوُ الْمَسَاءِ وَقَدْ مَالَ النَّهَارُ".(لو٢٤: ٢٩) : أي لم يسلم بالبقاء معهما الا بعد أن أمتحن رغبتهما في كلامهِ، **امْكُثْ مَعَنَا:** قالا ذلك لان قلبهما مالا إليهِ ولذت لهما محادثتهُ الروحية، **قَدْ مَالَ النَّهَارُ:** قال ذلك علة لدعوتهما اياه والمعنى أنه لم يبق من ذلك النهار وقت كاف لبلوغ الى مبيت آخر(٤٩).

"٣٢ فَقَالَ بَعْضُهُمَا لِبَعْضٍ: "أَلَمْ يَكُنْ قَلْبُنَا مُلْتَهِبًا فِينَا إِذْ كَانَ يُكَلِّمُنَا فِي الطَّرِيقِ وَيُوضِحُ لَنَا الْكُتُبَ؟"(لو٢٤: ٣٢): هذا دليل على تأثير كلام المسيح فيهما لأنهُ أنشأ في قلبهما الفرح والرجاء والشوق، إلى سمع كلامهِ أيضاً كتأثير النار في الوقيد. وفي قولهما شيءٌ من التوبيخ لهما وأنه كان يجب عليهما أن يعرفاهُ من جودة معرفتهِ الكتب الالهية وتأثير كلامهِ فيهما، كانا يتحدثان عن انه أوضح لهما الكتب.(٥٠).

٤٥ حِينَئِذٍ فَتَحَ ذِهْنَهُمْ لِيَفْهَمُوا الْكُتُبَ. (لو٢٤: ٤٩): لقد فتح يسوع أذهان أولئك الناس ليفهموا الأسفار، أزال الحجاب عن النص وذلك بفتح الأسفار المقدسة، أما هنا فقد أزال الحجاب عن القلب وذلك بفتح ذهنهم. والرب يسوع المسيح يعمل في أذهان الناس بروحه القدوس، فهو يستطيع الوصول إلى نفوسهم ويمكنه أن يؤثر عليها تأثيرا عاجلا. والقصد من فتح الذهن هو أن نفهم (الكتب. (٥١).

٤٩ وَهَا أَنَا أُرْسِلُ إِلَيْكُمْ مَوْعِدَ أَبِي. فَأَقِيمُوا فِي مَدِينَةِ أُورُشَلِيمَ إِلَى أَنْ تُلْبَسُوا قُوَّةً مِنَ الأَعَالِي"). (لو٢٤: ٤٩): وكل من يقبلون الروح القدس يلبسون قوة من الأعالي. ولم يكن بمقدور رسل المسيح على الإطلاق أن يغرسوا هذا الإنجيل ويقيموا ملكوته في العالم كما فعلوا، لو لم يكونوا قد ألبسوا هذه القوة. (٥٢).

المنظر الثالث: الصعود:

٥٠ وَأَخْرَجَهُمْ خَارِجًا إِلَى بَيْتِ عَنْيَا، وَرَفَعَ يَدَيْهِ وَبَارَكَهُمْ. (لو٢٤: ٥٠): علامة للبركة ومضمون تلك البركة وهو منطلق من العالم كمضمون ترنيمة الملائكة وهو آتٍ إلى العالم طفلاً وهو قولهم " على الأرض السلام وفي الناس المسرَّة"(٥٣)، ثم منحهم بركته وهي مثل البركة التي نالها تلميذا عمواس وما أشرفها وما أنفعها ومن يستقصي وصفها(٥٤).

المبحث الثالث: تاريخانية الفن المسيحي وعلاقته بالنص المقدس:

- **فنون عصر النهضة:**

أدلت الفترة التي أعقبت العصور الوسطى مباشرة في أوروبا، المعروفة باسم عصر النهضة، إحياءً كبيرًا للاهتمام بالتعلم والقيم الكلاسيكية لليونان وروما القديمة .على خلفية الاستقرار السياسي والازدهار المتزايد، ترافق تطور التقنيات الجديدة – بما في ذلك المطبعة ونظام جديد لعلم الفلك واكتشاف واستكشاف قارات جديدة – مع ازدهار الفلسفة والأدب وخاصة الفن.

- **فن عصر النهضة المبكر (١٤٠١-١٤٩٠)**

انبرى الانفتاح من صَلاَبَة وقسوة فنون القرون الوسيطة والميل إلى الطبيعية والواقعية واضفاء المشاعر العاطفية على المواضيع الدينية التقليدية.

وعليه لم يحذو فنانو شمال أوروبا الفنانين الإيطاليين، "بالرغم من أن كل منهم كان يبحث عن لغة بصرية جديدة أو تقنية جديدة لتلبية الإعتقادات الدينية والإحتياجات الروحية ووصف الواقع والحياة اليومية من حوله لقد وجد فنانو الشمال خاصة في هولندا وبلجيكا (نيذرلاندز) الألوان الزيتية التي تناسب أسلوبهم الوصفي والرمزي كما نجدها في أعمال كامبين والأخوين فان آيك الذين اهتموا بلمعان سطح اللوحة والتفاصيل الدقيقة في ملامس الأشياء، بالإضافة إلى المعاني الرمزية للأشياء العادية أما فنانو إيطاليا فاتجهوا إلى تحليل العمارة

المرسومة إلى خطوط هندسية وتمكنوا من استخدام المنظور الخطي للتعبير عن البعد الثالث الذي يظهر الأشخاص في محيط كامل وكان إنتشار الألوان الزيتية مصاحبا لاختراع آخر وهو الطباعة باستخدام الحفر على القوالب الخشبية. أدى ذلك إلى ثورة فنية كبرى نتج عنها إنتشار الأعمال الفنية وقدرة الجميع على إقتنائها"(٥٥).

بعض المصورين الذين صوروا في أعمالهم الفنية حياة المسيح (ع) من خلال نصوص الانجيل في العهد الجديد عن هذه الفترة التي تعد أواخر الفن القوطي المتأخر وباعتبارها أوائل عصر النهضة المبكر. من أهم المصورين هم:

١. **دوتشيو (Duccio Di Bonisegna):**

ولد المصور دوتشيو في مدينة سينا؛ وينتمي هذا الفنان إلى عصر الانتقال، وكان متشبعة بالتأثيرات البيزنطية،وعليه لم ينتقل فن الرسم في عصر النهضة إلى الأساليب الجديدة دفعة واحدة، وعلى ذلك نجد أن فناني عصر النهضة المبكر لازالت هناك بعض المؤشرات على أعمالهم من الأسلوب القوطي، الا انها فقد تميزت هذه الاعمال بالشاعرية القوية مع الاهتمام بالتفاصيل، اذ اعتبرت كعنصر هام ومكمل للصورة(٥٦).

يرجع تاريخ عمل دوتشيو المشهور بالعظمة والجلال مايستا (La Maesta) إلى عام ١٣٠٨، كما في الشكل (١)، إنه العمل الوحيد الباقي على قيد الحياة لفنان المدينة الرائد، دوتشيو. شكلت هذه اللوحات جزءًا من بريدلا، وهو الجزء السفلي من المذبح. وكانت مدينة سينا قد كلفته بإنجاز هذه الصورة لوضعها في كاتدرائية المدينة، وهو أهم أثر لهذا الفنان خلد شهرته. نفذ دوتشيو هذه الصورة في ثلاث سنوات، تم رسم المايستا على كلا الجانبين. شكل(١)

شكل رقم (٢)

٢. **سيموني مارتيني (Simone Martini):** من أشهر أبناء مدينة سيينا، ويعتبر أحد تلامذة الفنان دوتشيو ومدرسة سيينا الفنية. ولد عام ١٢٨٤، ويتجلى فنه في صورته المشهورة التي نفذها عام ١٣٣٣ لكاتدرائية المدينة، وهي موجودة الآن في متحف الأفيتسى بمدينة فلورنسا وتمثل البشارة، كما في الشكل (٢). وتبين هذه اللوحة مدى استيعاب الفن في سيينا للمثل العليا والجو العام في القرن الرابع عشر، فالرسم يمثل موضوعة "البشارة" اللحظة التي يصل فيها جبرائيل من السماء ليحيي العذراء، يمكننا أن نقرأ كلماته الخارجة من فمه: سلام لك أيتها المنعم عليها، وهو يحمل في يده اليسرى غصن زيتون، رمز السلام(٥٧).

٣. **مازاتشيو (١٤٠١-١٤٢٨- Masaccio):**

افتتح القرن بمولد فنان قدر له – بالرغم من موته المبكر في سن السابعة والعشرين – أن يكون هو مبتدع الأسلوب الجديد في فن التصوير. ومع أنه قد استفاد من تجديدات سلفه العظم جيوتو وثورته على التقاليد البيزنطية، كما استفاد من الثقافة الإنسانية الجديدة ومن نظريات صديقه برونللسكي فيما يتعلق بعلم المنظور واستيحاء التراث الروماني القديم، إلا أنه قد خرج من ذلك كافته بأسلوب مستقل، أملاه عليه إدراكه الخاص لمغزى التاريخ وفهمه الخاص للرموز المقدسة. فالخطيئة، ومسئولية الإنسان، والخلاص، كل هذه المعاني ليست عنده جزءا من التاريخ فحسب، ولا شيئاً متعلقاً بعالم أسطوري أو علوي، وإنما هي نسيج الوجود وجوهر شخصية الإنسان (٥٨).

عصر النهضة في إيطاليا وأوروبا:

قد كان عصر النهضة إستمرارا لتجارب فنية وثقافية بدأت في العصور الوسطى وليس إنطلاقة مفاجئة بدون مقدمات منطقية. فقد كانت هنالك عوامل عميقة تعمل من زمن على انبثاق حضارة جديدة، هب تلك التي اصطلح على تسميتها بعصر النهضة، اذ جرى العرف على اعتبار هذه النهضة ظاهرة إيطالية في منبتها ونشأتها، امتدت لها فروع بعد ذلك فزحفت إلى الأقطار الأوروبية الأخرى.

يعد عصر النهضة الأساس الذي قامت عليه المدينة الحديثة ويمتد هذا العصر بصفة عامة من سنة ١٤٠٠ إلى ١٦٠٠م رغم أن المظاهر الحضارية لا تظهر فجأة، وإنما تظهر تدريجيا وتنمو بعضها مع بعض وظهرت بوادر النهضة الأولى في ايطاليا إذ كان التغيير الذي طرأ على المجتمع الإيطالي في القرن الثالث عشر الميلادي أثاره القوية التي مهدت لظهور العهد الجديد، وعليه من الشائع أن يفسر فن عصر النهضة أو عصر الإحياء أو بعث – أو "الولادة الجديدة" إذا توخينا حرفية الترجمة (Renaissance) – بعودة الفنان الأوروبي إلى استحياء التراث الإغريق، أو ما أصبح يسمى بالإنسانيات. ولكن هذا التراث لم يكن مجهولا في بيزنطة ولا في العصر القوطي، فإذا كان هناك ما يحتاج إلى تفسير إذن فهو مسير هادي العودة إلى التراث الوثني القديم. وعوامل التحولات الحضارية الكبرى في التاريخ تكون غالبا متعددة متشابكة، بل متضاربة في كثير من الأحيان، بعضها يعمل في الخفاء وبعضها يظهر على السطح، وربما كان الخفي منها أشد تأثيرا مما يبدو للعيان (٥٩).

ان اهم ما يميز لوحات عصر النهضة بوجود فراغين: الفراغ الداخلي المنظور الهندسي Linear Space والفراغ الخارجي الهوائي Aerial space مما أتاح للمشهد أفاقا حرة جديدة. وكما أن العلاقة بين الأشخاص والفراغ أصبحت مثالية. وطور رافائيل على سبيل المثال طريقة غير مألوفة في حركة الأشخاص من مستوى اللوحة حتى اللانهائية. وتميزت موضوعات النهضة بالمثالية والفراغ المحكم والقصة المباشرة المختصة والمنسجم المثالي. وتبدو النسب طبيعية ومثالية، ووجود الأشخاص طبيعي ومنطقي وديناميكي هذا فضلا عن أن تتسم بالتوازن والانسجام (٦٠)، وفي القرن السادس عشر ظهر عمالقة عصر النهضة الإيطالية الثلاثة –

ليوناردو دافنشي – وروفائيل – ومايكل انجلو في وسط إيطاليا، وفي البندقية ظهر جيورجيوني ١٤٧٨–١٥١٠ وتنتوريتو ١٥١٨– ١٥٩٤ وتتسيانو ١٤٨٩– ١٥٧٦.

شكل رقم (٣)

دافينشي: العشق من المجوس

ويعتبر ليوناردو دافينشي عبقرية قلما يجود الزمان بمثلها، كان متعدد المواهب، لم يكن ليوناردو فناناً فحسب بل بارعا في علوم التشريح والبصريات والحركات والميكانيكا والآلات الحربية والفلسفة والموسيقى والهندسة المعمارية، وان من أهم اعماله في مجال التصوير لاسيما الاعمال التي تصور حياة المسيح منها: (تمجيد المجوس للمسيح، متحف الأوفيتزي، فلورنسا– ١٤٨١)، كما مبين في الشكل (٣)، تمجيد المجوس للطفل يسوع أو تمجيد الملوك للطفل يسوع، هو الاسم المعطى تقليدياً لموضوع ميلاد يسوع في الفن، الذي يظهر فيه المجوس الثلاثة كملوك، خاصة في الغرب. وجدوا يسوع عن طريق اتباع نجم، ولقد جاء المجوس بالهدايا وسجدوا له، لشخصه، وهذا هو جوهر العبادة الحقيقية، تكريم المسيح والاستعداد لإعطائه كل ما هو ثمين(٦١)، وكانت الهدايا التي وضعت أمامه من الذهب واللبان والمر. رويت هذه القصة في إنجيل متى: "**وَأَتَوْا إِلَى الْبَيْتِ، وَرَأَوْا الصَّبِيَّ مَعَ مَرْيَمَ أُمِّهِ. فَخَرُّوا وَسَجَدُوا لَهُ. ثُمَّ فَتَحُوا كُنُوزَهُمْ وَقَدَّمُوا لَهُ هَدَايَا: ذَهَبًا وَلُبَانًا وَمُرًّا ثُمَّ إِذْ أُوحِيَ إِلَيْهِمْ فِي حُلْمٍ أَنْ لاَ يَرْجِعُوا إِلَى هِيرُودُسَ، انْصَرَفُوا فِي طَرِيق أُخْرَى إِلَى كُورَتِهِمْ**.."(مت٢: ١١).

وعلى الرغم من ان ايطاليا كانت بمثابة محور الارتكاز في مجال الفن فان النهضة الفنية لم تقتصر عليها بطبيعة الحال، اذ ظهر في الأقطار الأوربية الأخرى ولا سيما في الشمال عدد من الفنانين كانوا ممثلين حقيقيين لفن النهضة، وكان أهم هؤلاء الفنانين – جان فان ايك Ja Van Eyck في الأراضي الواطئة"(٦٢). والذي قال عنه هو الذي ابتكر فن التصوير في الألوان الزيتية، الا انها كانت معروفه من قبل، وانما يرجع فضل هذا الفنان على اكتشاف أسلوباً جديداً في استعمالها، كما مبين في لوحة البشارة شكل (٤)، يتم تفسير البشارة التي وصفها القديس لوقا من حيث الواقعية في هذه اللوحة، والتي ربما كانت ذات يوم الجناح الأيسر للوحة ثلاثية. يبدو أن الأشكال – حتى شكل رئيس الملائكة – لها وزن وحجم. يتلاعب الضوء والظل عليها بطريقة طبيعية، وبمهارة مذهلة، ميز جان فان إيك بين أنسجة المواد التي تتراوح من الأحجار الصلبة المصقولة إلى بتلات الزهور الناعمة الهشة ومع ذلك، فإن الرمزية الدينية تتحدث من كل التفاصيل، وتشرح أهمية البشارة، وعلاقة العهد القديم بالعهد الجديد. يمكن تفسير هيكل الكنيسة بشكل رمزي. الطابق العلوي المظلم، بنافذة يهوه الوحيدة ذات الزجاج الملون، قد يشير إلى العصر السابق من العهد القديم،

شكل رقم (٤)

يان فان ايك: البشارة

في حين أن الجزء السفلي من المبنى، مضاء بالفعل بـ "نور العالم" ويهيمن عليه الشفافية، النوافذ الثلاثية التي ترمز إلى الثالوث، قد تشير إلى عصر نعمة العهد الجديد. تتجلى فكرة الانتقال من القديم إلى الجديد في الانتقال من النوافذ ذات الأقواس المستديرة الرومانية للطابق العلوي إلى الأقواس القوطية المدببة المبكرة في المنطقة السفلية، وكذلك في الرسوم على بلاط الأرضية(٦٣).

مؤشرات الاطار النظري:

١. ينتج الانفعال التواصلي من خلال الصورة الحسية، فكلما تصاعد انفعال الانسان كلما مال إلى رسم صورة بالحسية الإبداعية.
٢. ان الصورة البصرية واللغوية ذات قدرة توثيقية مترابطة، تسمح لها بتمثيل الحقيقة بشكل مناسب.
٣. تعد الصورة ذات مكونات وملونات التي تغير الشكل الأكثر بساطة للملفوظ من الوسائل الأسلوبية.
٤. عدت الصورة الفنية من أدوات التزيين والتي تتزين بها الكلمات اللغوية وعناصر التشكيل البصري.
٥. تتجلى حدود رسم الصورة الفنية اللغوية في التشبيه والمجاز والكناية، والدلالة الدينية والرمزية.
٦. تختلف الصورة بالأنماط والاشكال والوظائف سواء أكانت صور لغوية مجردة او محسوسة.
٧. في اللغة تتم عملية رسم الصورة الفنية بأحد أساليب البيان وهي: (التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية)، مما تسهم في رسم التكوين اللغوي.
٨. تتصل دراسة العناصر التصميمية بالمكونات البنائية للتصوير الأوروبي في عصر النهضة، كونها مرتبطة بالتنظيم الجمالي، ومن هذه العناصر نذكر: (الخط، الشكل، اللون، الفضاء، الملمس)، المنتظمة حسب الأسس البصرية.
٩. تتصف تصويرات عصر النهضة بمجموعة مميزات وسمات منها: (التمثلات الواقعية، التشريح، الرمزية الدينية (المقدس، الهالة)، الصورة بين الشكل والمضمون، المنظور).
١٠. الرمزية الدينية، تكمن في قوة الرمز بكونه محملاً ومشحوناً بكم هائل من النظم الدينية.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

اولاً : إطار مجتمع البحث:

عمل الباحث وبدقة على وضع إطار لمجتمع الدراسة وفقاً للنص البصري ولفترات تاريخية متسلسلة، كذلك المحددات المفاهيمية لنص مسيح ما بعد القيامة، وهذه المحددات هي (القيامة- الترائي- الصعود)، وبذلك يكون إطار مجتمع الدراسة وفقاً لتطابق النص البصري مع النص الإنجيلي تبعاً للمحددات المفاهيمية لها، وبذلك يكون إطار مجتمع الدراسة للمجتمع البصري لعصر النهضة (٣٠) عملاً بصرياً.

ثانيا : عينة البحث.

اخذ الباحث نسبة (٠.١) من الفترة فترة زمنية مشار لها في إطار مجتمع الدراسة مقابلة لكل محور من المحددات المفاهيمية للنص الإنجيلي وبصورة عشوائية تبعاً للتجانس الزمني والمحددات المفاهيمية لمسيح ما بعد القيامة، وبذلك تكون عينة الدراسة الأصلية كالأتي: (١١) أعمال قيامة، (١٣) ترائي، (٦) صعود.

ثالثاً : منهج البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي / أسلوب تحليل المضمون، الذي هو أحد أنماط البحث العلمي التي تهدف إلى الوصف الموضوعي المنظم والكمي للمحتوى الظاهر لمضمون الاتصال، أو سبيل للقيام باستنتاجات عن طريق التحديد المنظم والموضوعي لتأشيرات معينة تم بنائها في أداة الدراسة.

رابعاً اداة البحث: اعتمد الباحث على المؤشرات الفكرية والجمالية التي انتهى بها الاطار النظري، لتكون البنية الاساسية في عملية التحليل.

خامساً: تحليل العينة:

عينة ١

اسم الفنان	العمل	المادة	التاريخ	الابعاد	العائدية
جاكوبو دا إمبولي	ثلاث مريم في القبر	زيت على خشب	١٥٧٠	١٨٤.٨ × ٢١٧.٨ سم	متحف بلانتون للفنون – أوستن ، تكساس, الولايات المتحدة الأمريكية.

الوصف: أحتوى العمل الفني مشهداً لموضوعة القيامة، يظهر في العمل الفني أربعة شخصيات متمثلة بالمريمات الثلاث والملاك الجالس على النعش يبرز من خلفه في ظهره جناحين، مع ألوان معتمة تزداد خلف الملاك وكتلة من اللون تبين مكان القبر وكذلك أعلى يمين العمل توجد فوه لمكان القبر وهي موضع الحجر الذي دحرجه الملاك من فتحت القبر اثناء قيامة السيد المسيح (عليه السلام)، مع التنوع في الألوان الخاصة بملابس الشخصيات الأربعة.

التحليل:

الجملة الاولى: (مَنْظَرُهُ كَالْبَرْقِ) المشبه: الضمير المتصل وهو (الهاء) الذي يعود على الملاك، أي بمعنى (منظر الملاك كالبرق). المشبه به: (المنظر). يسمى هذان الركنان بـ(طرفي التشبيه). وجه الشبه: الوصف المشترك بين الطرفين وهو (البرق). أداة التشبيه: الكاف. (أن تشبيه الملاك بـ(مَنْظَرُهُ كَالْبَرْقِ)، قد حاطه بها مظاهر الإجلال الإلهية، وعليه نلامس مفهوم المعتقد الديني لموضوعة القيامة من خلال القراءة التأملية لهذا العمل الفني، إذ نجد أَنَّ الفنان قد شغل موضوعه الديني المتضمن بـ (قيامة المسيح) من استشهاده لنصوص العهد الجديد أذن وجود **تشبيه حسي يعبر باللون الأبيض للشخص القائم والملائكة** وايضاً قد جسد الفنان **الملائكة أنسانياً** فهو **تشبيهاً حسياً** بالاعتماد على الصورة اللغوية قد بنى الفنان أشكال شخصياته داخل العمل الفني، فقد أكدت هذه الواقعة على الإرادة في أظهار قدرة وحقيقة السيد المسيح أمام أتباعه، ولأنه يراه أكبر من مجرد رسول، فقد بين الله قوة عظمته من خلال تشبيه الملاك بالبرق، لذا لم يستطع البشر الوقوف أمامه.

الجملة الثانية: (وَلِبَاسُهُ أَبْيَضَ كَالثَّلْجِ.) تشبيه حسي، بينت جميع أركانه (فالمشبه (لباس الملاك)، والمشبه به (أبيض)، ووجه الشبه (الثلج)، وأداة التشبيه (الكاف). بمعنى (لباس الملاك أبيض كالثلج) فقد شبه لباس الملاك باللون الأبيض مع وجه الشبه الثلج، ولأن اللون الأبيض يرمز للصفاء والنقاوة وولادة روح جديدة لا يشوبها أي شائب، وكذلك أشاره إلى الطهارة فهي من صفات الملائكة، فهو ليس للطهارة فحسب، بل للفرح والنصرة، بما ان الفنان عمل على استشهاد موضوعه من خلال نصوص العهد الجديد اذن لا بد من تواجد **تشبيه حسي يضفي اللون البراق والنقي للشخصية المقدسة** وهذا واضح جلياً على شكل ولباس الملاك الذي ظهر للنسوة او المريمات، أن وضع المريمات الثلاثة التي كانت بالمواجه مع الملاك يدل على **تشبيه حسي للأشكال المواجهة.**

غدقت هذه الموضوعات في فن حقبة النهضة، وهي إشارة من الفنان في تجسيد أحزان وأفراح الشعب المسيحي فالحزن متمثل بصلب المسيح والفرح والدهشة تمثلت بقيامته والعودة إلى الحياة لكن الحياة الأبدية التي اختارها الأب له كما في العقيدة المسيحية، إذ أن الفنان أسهم في كون الفن يعد رسالة في نشر تعاليم الكنيسة والدين المسيحي ، بميزة جديدة أكثر تمثيلا للفكر الروحي الذي يتجلى فيه الأيمان بقيامة المسيح، أي أن الفنان نجح فيما تغافل عنه فن العصر الوسيط ، وهو استخدام المظهر الإنساني الواقعي في النسب والتشريح ففي العمل الفني اعلاه وجود **لتشبيه حسي مطابق لأشكال الواقع،** في تناسخ مسائل دينية مشتقة من الإنجيل. إذن فالعمل الفني يفشي عن تمثلات العقيدة والفكر الروحي للديانة المسيحية من خلال رسم الشكل الإنساني الواقعي فالفنان عمد إلى **خلق أجواء دينية ملائمة للحدث من خلال التشبيه الحسي** تمثل ذلك في الشخصيات التي تتواجد في اللوحة، فالرسام هنا وفق في رسم الهيئة البشرية، بينما إعادة استخدام المنظور اللوني والخطي الذي يبدي اللون الصحيح المقارب للون البشرة الآدمية فبتالي وجود **تشبيه حسي يفتح المنظور**، واللون والملمس الصحيح لتفاصيل طيات قماش الملابس مما يدل على **التشبيه الحسي لألوان الملابس المتجانسة.**

عينة ٢

اسم الفنان	اسم العمل	المادة	التاريخ	الابعاد	العائدية
ألتوبيلو ميلون	**الطريق إلى عمواس**	**زيت على لوح**	**١٥١٦**	**١٤٤.٢ × ١٤٥.٥سم**	**معرض لندن الوطني، لندن.**

الوصف:تصور اللوحة مشهد المشي إلى عمواس. بعد قيامة المسيح كان اثنان من التلاميذ يسيران من أورشليم بالقرب من عمواس. انضم إليهم المسيح لكنهم فشلوا في التعرف عليه. وصفوا له موت يسوع. يُدعى أحد التلاميذ كليوباس، ويظهر الآخر أحيانًا باسم القديس بطرس.

التحليل: (١٨أُمْسِكَتْ أَعْيُنُهُمَا عَنْ مَعْرِفَتِهِ، مجاز مرسل لغوي علاقته سببيه)

أُمْسِكَتْ أَعْيُنُهُمَا عَنْ مَعْرِفَتِهِ: اذ ذكر العينين واراد بهما **النظر** فذكر **السبب** واراد به **النتيجة**. أن الذي حدث هو أنهما لم يعرفا المسيح، ولقد رتب المسيح ذلك وهما في طريقهما إلى عمواس حتى يأخذا حريتهما في الحديث معه، أو في حديثه هو معهم.

نستنتج من ذلك أن مظهر أو الهيأة التي كان بها السيد المسيح تغيرت قليلاً عما كان قبل صلبهِ، فالمسيح منعهم من معرفتهِ في أول الأمر ليكون لهُ أحسن الفرص لتفسير النبوءات المختصة بهِ، ولو عرفاهُ في الحال لملأ قلبيهما الخوف والفرح والشك، يتضح من خلال ذلك أن الفنان عمل على **مجاز مرسل لغوي سببي يضيف تخيلية للحدث** في المشهد التصويري، ذلك من خلال ما نص عليه النص الإنجيلي، وهو التغيير في هيأة المسيح لمنع تلميذاه من معرفتهُ، ومما يثبت أن المسيح منعهما من معرفتهِ ما جاء في الآية الحادية والثلاثين لوقا "**فَانْفَتَحَتْ أَعْيُنُهُمَا وَعَرَفَاهُ ثُمَّ اخْتَفَى عَنْهُمَا**،".

يمثل المشهد التصويري الصلة الواضحة بالعقيدة المسيحية وتمثلاتها بالفن والمتأصلة من النص الإنجيلي، حيث الأخذ بالشكل والمضمون الذي كما هو عليه هذا الأنموذج، اذ نجد الفنان من خلال الأسلوب الذي اتبعه في الجمع ما بين العالم الحسي والعالم الروحي، فأصبح له مرجعيات فكرية، اذ اعتمد الفنان في عمله على الفلسفة المسيحية، ويتضح ان الفنان وظف الصورة الفنية البصرية بمنحى عقيدي مستمد من فكرة الأيمان بقيامة المسيح (عليه السلام) فهو فكرة الجوهر، حيث الوصول إلى الجوهر يعتمد على تمثيل العناصر الحسية والروحية، مما تتكون فيهما اللذة الجمالية، والفنان أظهر هذا الجوهر من خلال **مجاز مرسل لغوي سببي يخلق اجواء دينية ملائمة للحدث.**

اعطى الفنان في هذا العمل جمالية مشهده التصويري من خلال توزيع الاشكال بشكل يتناسب مع الخلفية وتوازن بين العناصر ليتضح لنا **مجاز مرسل لغوي موازن للأشكال**، حقق بذلك انسجام ما بين الطرفين، كذلك استخدامه اللون مفصح عن المدلولات الروحية والنفسية مما وظف هذا العنصر من خلال **مجاز مرسل لغوي سببي يغير اللون**، مما جعل المشهد يمتاز بلغة بصرية، تعطي المتأمل المتلقي سهولة في قراءة النص فهي تتفاعل مع المعطيات الروحانية ضمن البنية التكوينية للسطح التصويري، مما تسمح له بالانفتاح والتأمل بطلاقة والانسجام مع المعطيات الروحية التي يبثها مشهد الترائي ضمن موضوعة القيامة.

جعل الفنان الألوان الغنية والمتنوعة موجودة في ملابس الشخصيات داخل المشهد التصويري، مما تضفي طابع التناغم والتماثل والايقاع داخل البنية التكوينية للعمل الفني مبينة من خلال **مجاز مرسل لغوي سببي لألوان الملابس المتجانسة.**

عينة ٣

اسم الفنان	اسم العمل	المادة	التاريخ	الابعاد	العائدية
رامبرانت	صعود المسيح	زيت على قماش	١٦٣٦	٦٨.٧ × ٩٣سم	بيناكوثيك، مجموعات لوحات ولاية بافاريا، ميونيخ.

الوصف العام: يصور (رامبرانت) مشهداً دراماياً يتجسد بـ(صعود المسيح)، إذ تم وضع التلاميذ في تكوين نصف دائري في النصف السفلي من العمل الفني، ويشاهد ركوع بيتر (بطرس)، ذو الشعر الأبيض واللحية ويرتدي رداء أزرق داكن، بين المجموعة ويداه مشبوكتان في الصلاة ووجهه متجه نحو المسيح، ويظهر في المقدمة يوحنا، ذو الشعر الأشقر الطويل ويرتدي ملابس بيضاء، امتدت ذراعيه في عجب، ووجهه ينظر إلى الأعلى في دهشة، وبجانب يوحنا، تلميذ يرتدي ملابس برتقالية يبسط ذراعيه ايضاً، يشكل الشكلان نصف دائرة في الجزء السفلي من الحبكة الكروبيم يحيطون بالسحابة التي تدعم المسيح الصاعد.

التحليل: ("وَأَخْرَجَهُمْ خَارِجًا إِلَى بَيْتِ عَنْيَا، وَرَفَعَ يَدَيْهِ وَبَارَكَهُمْ.")

رَفَعَ يَدَيْهِ ←**كناية عن الدعاء.** طالباً لهم البركة والمحبة، فقد تركه وراءه البركة لكي يبين لهم أنه أذ أحب خاصته الذين في العالم، فقد أحبهم إلى المنتهى.

بالقيامة تحقق الخلاص الذي شاء الرب ان يتممه بتجسده وصليبه، انها برهان خلاصهم، لذلك فهي الركيزة الأساسية للبشارة المسيحية، فالقيامة قلب الايمان المسيحي والحياة الروحية، بما أن التلاميذ لم يروه عند قيامته من القبر، لأن قيامته كان يمكن إقامة الدليل عليها حين يرونه حياً بعد ذلك، لكنهم رأوه وقد صعد إلى السماء، وكيف أن تركهم وفيما هو يباركهم، لذا تجسدت الصورة الفنية اللغوية من خلال رفع يديه فهي كناية عن الدعاء، ولكي يشير إلى أن مفارقته لهم لم تضع حدا لمباركته لهم، لقد بدأ يباركهم على الأرض، لكنه ذهب إلى السماء ليواصل ذلك هناك، لكي يبين لهم أنه أذ أحب خاصته الذين في العالم، فقد أحبهم إلى المنتهى.

تتضح الكناية في الصورة الفنية البصرية من خلال مركزية السيد المسيح في العمل الفني مما يتجلى عن ذلك **كناية لتمركز الشخصية المقدسة**، لذا تتجسد الصورة البصرية في العمل الفني من خلال توظيف لمفاهيم دينية متعددة، اذ نتلمس ذلك في فكرة العمل التي تمثل صعود السيد المسيح إلى السماء بعد قيامته وهو خلاصه من أجل تلاميذه والعقيدة المسيحية، فالمشهد يتسم بالسردية الواضحة، نرى ان المحور الرئيسي في المشهد قد أحتل الجزء الأعلى وتحديداً في الوسط بتكوين هرمي مما يتسم **بكناية هرمية الإنشاء**، داخل شكل بيضوي من الهالة يظهر فيها السيد المسيح نتج عن ذلك صورتان هما الصورة اللغوية والصورة البصرية في **كناية توحي للشخصية المقدسة من خلال الهالة.**

عينة (٤)

الوصف:

يظهر المشهد التصويري (الأيقونة) بمستويين أفقيين، يمثل المستوى الأول باحة واسعة داخل بستان يتوسطها طريق متموجاً كأنما يصل بالشخص إلى قبر المسيح، على أحد جانبية تظهر تلال مرتفعة مليئة بالحشائش الخضراء بتدرج إلى اللون الأخضر المصفر والبنية لا سيما اثار الطريق، تبدو انها ترمز إلى البدء بحياة جديدة من بعد موتها فهي دلالة لعهد جديد بروح الألة، هذا ما عمد إليه الفنان لتوضيح فكرة القيامة في

العقيدة الدينية المسيحية المتمثلة في نصوص العهد الجديد، والمستوى الثاني في مقدمة الأيقونة أو العمل الفني تظهر أربعة شخصيات موزعة بصورة ثنائية منهم من في المقدمة وسط إلى يسار العمل ومنهم في الخلف متوسطين العمل الفني، أما في المقدمة هم الثنائي الرئيسان والمحوران المركزيان لهذا الحدث السيد المسيح والقديسة ماري المجدلية فهي الشخصية المحورية من بين النساء في القيامة، اما في الخلف مريم الأخرى ويشير القديس مرقس إلى سالومة ليصبح عددهم ثلاثة.

التحليل: (قُولاَ لِإِخْوَتِي)

استعارة تصريحية ←——— شبه الأتباع (تلاميذه) **بالأخوة**. شُبِّه التلاميذ بالأخوة، ووجه الشبه هو أن كليهما يوصل إلى الغاية، واستعير بالمشبه به وهو (الأخوة) ليدل على المشبه المحذوف وهو الأتباع (التلاميذ)، غير أن ما هو جدير بالملاحظة هنا بشكل خاص هو أنه يدعو تلاميذه (إخوتي)، وهو ما لم يدعهم هكذا الا بعد قيامته. وكان السيد المسيح يعني بـ(إخوتي) تلاميذه، مما يدل على أنه قد غفر لهم حتى بعد أن أنكروه وتخلوا عنه.

ويتضح الترائي من خلال ما صوره الفنان في المشهد التصويري في ثنائية السيد المسيح والقديسة ماري المجدلية يظهر **استعارة تصريحية مبسط للأشكال** ما هي الا الفترة الأولية المبكرة لعصر النهضة في محاولة للانتقال من قيود العصر الوسيط، جعل هانز العمل الفني أكثر مرونة وحركة على ما كانت عليه الأعمال في العصر الوسيط، فصور الفنان المسيح برداء أحمر إشارة الى الخلاص الذي صنعه المسيح فلا مجد بدون فداء، وصور النساء بألوان مختلفة مغايرة يتضح من خلالها **استعارة تصريحية مغايرة للون**، يمثل ترائي المسيح للقديسة ماري نقطة الارتكاز في العمل الفني مما يعطي توازناً من خلال التوزيع الحاصل بين الشخصيات الأربعة تتبين هنا **استعارة تصريحية موازنة للأشكال** هذا ما عمد عليه الفنان لا سيما في المستوى الثاني من العمل، بالإضافة إلى وجود الكتل الصخرية التي تعطي للعمل الفني ايقاعاً بالتالي تحدث **استعارة تصريحية إيقاعية للأشكال المنظمة.**

يعبر الفنان عن اظهار الحالة القدسية في المشهد التصويري من خلال الهالة التي تحيط برأس المسيح التي تشكل مظهر أشعاعي مما تتضح **استعارة تصريحية توحي للشخصية المقدسة من خلال الهالة**، نلاحظ حمل يسوع في يده اليمنى الصليب الذي يشير إلى الغلبة والانتصار، مما يفسر ذلك بطلب يسوع من القديسة ماري بأن تخبر اخوته بقيامته، وأنه دائما ما يوفي بتطلعات شعبه القائمة على الإيمان، غير أنه لا يُخّيب رجائهم أبدا، بينما اليد اليسرى فتشير للبركة، وقد ركز الفنان على اظهار جراح المسيح لأثبات قيامته وظهوره للتلاميذ لا سيما من هم قد شكو في أمر القيامة لضعف إيمانهم، مع ابراز عضلات البطن المشدودة رمز للقوة والغلبة ويتضح من ذلك **استعارة تصريحية تهتم بتفاصيل الجسد والتشريح.**

عينة (٥)

الوصف:

تصور اللوحة مشهد المشي إلى عمواس. بعد قيامة المسيح كان اثنان من التلاميذ يسيران من أورشليم بالقرب من عمواس. انضم إليهم المسيح لكنهم فشلوا في التعرف عليه. وصفوا له موت يسوع. يُدعى أحد التلاميذ كليوباس ، ويظهر الآخر أحيانًا باسم القديس بطرس ، عادة ما يرتدي الثلاثة زي الحجاج ، فيما يحيط بالمشهد أشجار خضراء اللون مائلة إلى الصفار كما أنهم يسيرون في وسط بستان، وقلعة في مستوى أفق اللوحة.

التحليل: (١٨أُمْسِكَتْ أَعْيُنُهُمَا عَنْ مَعْرِفَتِهِ، مجاز مرسل لغوي علاقته سببيه)

أُمْسِكَتْ أَعْيُنُهُمَا عَنْ مَعْرِفَتِهِ ◄ اذ ذكر العينين واراد بهما **النظر** فذكر **السبب** واراد به **النتيجة**. أن الذي حدث هو أنهما لم يعرفا المسيح، ولقد رتب المسيح ذلك وهما في طريقهما إلى عمواس حتى يأخذا حريتهما في الحديث معه، أو في حديثه هو معهم.

نستنتج من ذلك أن مظهر أو الهيأة التي كان بها السيد المسيح تغيرت قليلاً عما كان قبل صلبهِ، فالمسيح منعهم من معرفتهِ في أول الأمر ليكون لهُ أحسن الفرص لتفسير النبوءات المختصة بهِ، ولو عرفاهُ في الحال لملأ قلبيهما الخوف والفرح والشك، يتضح من خلال ذلك أن الفنان عمل على **مجاز مرسل لغوي سببي يضيف تخيلية للحدث** في المشهد التصويري، ذلك من خلال ما نص عليه النص الإنجيلي، وهو التغيير في هيأة المسيح لمنع تلميذاه من معرفتهُ، ومما يثبت أن المسيح منعهما من معرفتهِ ما جاء في الآية الحادية والثلاثين لوقا "**فَانْفَتَحَتْ أَعْيُنُهُمَا وَعَرَفَاهُ ثُمَّ اخْتَفَى عَنْهُمَا**،".

يمثل المشهد التصويري الصلة الواضحة بالعقيدة المسيحية وتمثلاتها بالفن والمتأصلة من النص الإنجيلي، حيث الأخذ بالشكل والمضمون الذي كما هو عليه هذا الأنموذج، اذ نجد الفنان من خلال الأسلوب الذي اتبعه في الجمع ما بين العالم الحسي والعالم الروحي، فأصبح له مرجعيات فكرية، اذ اعتمد الفنان في عمله على الفلسفة المسيحية، ويتضح ان الفنان وظف الصورة الفنية البصرية بمنحى عقيدي مستمد من فكرة الأيمان بقيامة المسيح (عليه السلام) فهو فكرة الجوهر، حيث الوصول إلى الجوهر يعتمد على تمثيل العناصر

الحسية والروحية، مما تتكون فيهما اللذة الجمالية، والفنان أظهر هذا الجوهر من خلال **مجاز مرسل لغوي سببي يخلق اجواء دينية ملائمة للحدث.**

اعطى الفنان في هذا العمل جمالية مشهده التصويري من خلال توزيع الاشكال بشكل يتناسب مع الخلفية وتوازن بين العناصر ليتضح لنا **مجاز مرسل لغوي موازن للأشكال،** حقق بذلك انسجام ما بين الطرفين، كذلك استخدامه اللون مفصح عن المدلولات الروحية والنفسية مما وظف هذا العنصر من خلال **مجاز مرسل لغوي سببي يغير اللون،** مما جعل المشهد يمتاز بلغة بصرية، تعطي المتأمل المتلقي سهولة في قراءة النص فهي تتفاعل مع المعطيات الروحانية ضمن البنية التكوينية للسطح التصويري، مما تسمح له بالانفتاح والتأمل بطلاقة والانسجام مع المعطيات الروحية التي يبثها مشهد الترائي ضمن موضوعة القيامة.

جعل الفنان الألوان الغنية والمتنوعة موجودة في ملابس الشخصيات داخل المشهد التصويري، مما تضفي طابع التناغم والتماثل والايقاع داخل البنية التكوينية للعمل الفني مبينة من خلال **مجاز مرسل لغوي سببي لألوان الملابس المتجانسة،** وتعطي المتلقي الاستقرار في الايهام البصري، اذ شكلت نقطة استقطاب بصري لدى المتلقي، مع اعطاء جوٍ دينياً لا سيما هذه الشخصيات هم من ابرز الرموز الدينية المسيحية، مما أضفت عليها صفة الهيبة والوقار ، وكذلك ملامح الوجه والعيون ذات النظرات المثالية التي يصحبها الهدوء الروحاني لشخص السيد المسيح، بينما التلميذان كانت ملامحهم يتضح منها مجاز مرسل لغوي سببي يعبر من خلال الوجوه والايدي والعيون.

الفصل الثالث / النتائج ومناقشتها

أولاً: نتائج البحث ومناقشتها:

في ضوء تحليل عينة البحث على وفق استمارة التحليل، توصل الباحث إلى جملة من نتائج.

١. ورد التشبيه اللغوي في الأسلوب البنائي في مدلول صورة الأشكال الحسية للقيامة، مع الأسلوب البنائي لدلالة صورة الأشكال الواقعية البصرية، الا ان لكل منهما اتجاه مختلف عن الاخر في الأداة، فالتشبيه الحسي أداته الكلمات المعبرة عن الحواس، أما أداة الدلالة البصرية تجلت بـ(خلق أجواء دينيه، ووجود الهالة، وتجسيد الملائكة، والجمود في التعبير...) تحت غطاء (العناصر والأسس) المعبرة عن الدلالة الرمزية لخلق رؤية ترسم الصورتين الفنيتين بصورة موحدة ذي معنى توليدي تركيبي وفقاً للمعطيات البنائية للأداة المستعملة، كما في الشكل (١)، والتي تتوافق الى حداً ما مع الاخذ بالاعتبار استخدام الفنان لخياله في اخراج النص البصري مع النصوص الانجيلية (٣-٤ متى، ١١ لوقا).

٢. ورد التشبيه الحسي في الصورة الفنية اللغوية بنصوص القيامة متشابه من حيث البناء اللغوي، كذلك بالنسبة إلى التشبيه الحسي للصورة الفنية البصرية يختلف في بنائه الفني، في يكون (مطابق للواقع، التشريح، ألوان براقه متجانسة، الهالة اشعاع من الضوء الساطع، بناء هرمي، ضوء درامي، حدث زمان ومكان، تخيلية للحدث، تمركز الشخصية، ادخال الحركة، الإيقاع)، كما مبين في الشكل (١).

٣. تجلى المجاز المرسل اللغوي السببي للصورتين اللغوية والبصرية للترائي بصورة الإيقاع الذي ظهر لغوياً بصيغة جوهر القيامة، نتيجة للعقيدة المستمدة من فكرة الايمان بقيامة المسيح، يقابله بالصورة الفنية البصرية الوصول إلى الجوهر اعتمادا على تمثيل العناصر بالشكل الحسي والروحي، مما تتكون حقيقة الشكل والمضمون لكلا الصورتين عبر (خلق أجواء دينية للحدث، موازنة الاشكال، تغيير اللون، تجانس الألوان، هرمي الانشاء، إيقاع للأشكال، حركة). كما في النص (١٦) الذي يقابله الشكل (٢) والشكل(٥).

٤. تتفق الصورتان بالكناية عن الدعاء لتصوير الصعود المادي والروحي لحدث القيامة، الا انهما تختلفان في وسيلة التعبير الفني، اذ عبرت الصورة الفنية اللغوية عن مضمون الدعاء بصورة تهدف إلى التواصل ما بين العالمين (دنيوي، والآخروي) بين المسيح واتباعه، من خلال النص الإنجيلي، ليفرض صورة محورية لمضمون النص التي تتقابل مع مركز الرؤية البصرية، ليؤلف الواقعي بالصورة اللغوية، بينما عَبّرت الصورة الفنية البصرية بدلالات الاشكال، جاءت الصورة الفنية البصرية لعصر النهضة بأسلوب مغاير عن سابقه عبر (أجواء درامية، عاطفة، تمركز الشخصية (قدسية)، هرمية الانشاء، هالة)، كما في الشكل (٣).

٥. تتجلى في الصورتان اللغوية والبصرية استعارة تصريحية، نتيجة لتمثلها في دلالات الشكل الحسي الواقعي للصورة الفنية (لغوياً، وبصرياً)، اذ تقابل دلالة تخيل الحدث لغوياً خلق أجواء دينية بصرياً، لبيان صورة القيامة (مادياً وروحياً)، حدث ذلك من خلال الترائي بين (المسيح، والمجدلية)، ما يؤكد ذلك الحدث (إضفاء القدسية على الأشخاص (الهالة)، مغايرة اللون، إيقاع منتظم، ألوان الملابس المتجانسة)، ، بينما ظهرت الاستعارة التصريحية للصورتين عبر (تبسيط الاشكال، مغايرة اللون، ايقاعية الاشكال المنتظمة، اثارة العاطفة، مطابقة للواقع)، نتيجة لذلك فان هذه الجدلية ما بين الصورتين أعطت تصور حسي واقعي للترائي كما مبين في الشكل (٤).

ثانياً: الاستنتاجات:

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

٢. ليس ثمة فوارق واضحة في تشخيص آليات النص المقروء في النص اللغوي كونه يميل إلى التداخل فيما بين الألفاظ وآليات تمثيلها في النص البصري سوى ما يمكن ان يكون علاقة شاغلة في مجال دون آخر.

٣. تنتج القيامة في الصورة الفنية مادياً وروحياً بمعنى توليدي وتركيبي، عن طريق أساليب الصورة الفنية اللغوية في النص الإنجيلي، والبصرية في التصوير الفني البصري.

٤. صور التشبيه والمجاز المرسل العقلي لغوياً وبصرياً بصورة حسية مباشرة (التشبيه) وبصورة مضمرة غير مباشرة (المجاز العقلي)، عن طريق التجريدات الحسية اللغوية المتماثلة مع التجريدات البصرية بالخط والشكل واللون والتنويع وعملية التوزيع والانسجام.

٥. إن توظيف الصورة الفنية اللغوية للقيامة في النصوص الانجيلية والتصوير الفني المسيحي مرتبطاً بالمجاز المرسل اللغوي كونه الوسيلة الناجعة للوصول إلى جوهر القيامة عبر حدث الترائي.

٦. عبرت الصورة الفنية للقيامة عن كنائية المشهد المركب عبر بؤرة النص المقروء بصورة فنية لغوية دقيقة، جاءت بحدث الترائي، اذ تتماثل مع الهالة والايقاع والحركة ومغايرة اللون والتشريح.

ثالثاً: المقترحات:

في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها من هذه الدراسة يوصي الباحث بما يأتي:

١. استحداث مادة دراسية في معاهد وكليات الفنون الجميلة تُعنى بأنماط رسم الصورة الفنية اللغوية وتشكيلاتها في الفن المرئي بصورة عامة.

٢. تنفيذ أعمال فنية مبنية على أساس نص لغوي (بلاغي)، لنشر الوعي البلاغي المرتبط بتصوير الصورة الفنية البصرية.

رابعاً: المقترحات:

١. جدلية العلاقة بين النص البصري والنص الإنجيلي لعقيدة الصلب في رسوم عصر النهضة.

٢. الصورة الفنية لمعمودية المسيح بين النص البصري والنص الإنجيلي.

<u>احالات البحث</u>

١. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ج١٤، ص١٤٥.

٢. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت، ص١٦٣٩.

٣. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب الناني، بيروت، ص٣٩١.

٤. عبدالله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، ط٤، ١٩٩٨، ص٤٨.

٥. المعلم بطرس البستاني: قطر المحيط، ج١، مكتبة لبنان، بيروت –لبنان، ١٨٦٩، ص١١٦٩.

٦. سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، ط١، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص٢١.

٧. جابر احمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط٣، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة– مصر، ١٩٧٤، ص٣٩٢.

٨. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، الشركة ماستر ميديا، القاهرة، د.ت، ص٢٤٥٥، ونيافة الحبر الجليل الأنبا بيشوى، القيامة والرد على الشكوك، دار أنطوان، بيروت، د.ت، ص٨.

٩. القرشي، عبد الحي الورياكلي: الصورة الأدبية، آفاق أدبية، مجلة فصلية محكمة، مطبوعات أنفوبرانت . فاس . العدد الرابع، ٢٠١٠، ص١٠٩.

١٠. س.م .بورا: التجربة الخلاقة، ت، سلافة حجاوي، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٧، ص١٥.

١١. ساسين عساف: الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، د.ت، ص٥٩.

١٢. ساسين عساف: الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، د.ت، ص٦١.

١٣. ساسين عساف: الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، د.ت، ص٥.

١٤. ايناس علي الخولي: الفنون والعمارة في أوربا من المسيحي المبكر الى الركوكو، ط١، وزارة الثقافة، عمان – الاردن، ٢٠١٠، ص١٣.

١٥. جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٢، ص١٤.

١٦. إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ٢٠٠٠، ص٩٩.

١٧. حسن إسماعيل عبد الرزاق: البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، ط١، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة – مصر، ٢٠٠٦، ص٢٨٥.

١٨. الأمام عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ط٢، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٣، ص١٧٠.

١٩. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، ب–ت، ص٨٧.

٢٠. أيمن حسين عبد الغني: الكافي في البلاغة (البيان والبديع والمعاني)، تقديم: رشدي طعيمه، فتحي حجازي، دار التوفيقية للتراث، القاهرة – مصر، ٢٠١١، ص٢٢١–٢٢٢.

٢١. السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، ب–ت، ص٩٠.

٢٢. جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٢، ص٢٠٤.

٢٣. أيمن حسين عبد الغني: الكافي في البلاغة (البيان والبديع والمعاني)، تقديم: رشدي طعيمه، فتحي حجازي، دار التوفيقية للتراث، القاهرة – مصر، ٢٠١١، ص١٢١.

٢٤. أيمن حسين عبد الغني: الكافي في البلاغة (البيان والبديع والمعاني)، تقديم: رشدي طعيمه، فتحي حجازي، دار التوفيقية للتراث، القاهرة – مصر، ٢٠١١، ص١٢٤.

٢٥. حسن إسماعيل عبد الرزاق: البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، ط١، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة – مصر، ٢٠٠٦، ص٣٢٩.

٢٦. خلدون صبح: بلاغة المجاز المرسل عند القرطبي وابن جزي وابي حيان الاندلسي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق – سوريا، المجلد (٨٠)، ج٢، ب ت، ص٣٣٧.

٢٧. يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، ط٢، دراسة وتحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٧، ص٣٩٣.

٢٨. صباح عباس عنوز: الاداء البياني في لغة القرآن الكريم بين النظرية والتطبيق، ط١، التميمي للنشر والتوزيع، النجف الاشرف، ٢٠١٢، ص٧٤–٧٥.

٢٩. الأمام عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ط٢، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٣، ص٧٠.

٣٠. إبراهيم أبو زيد: الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ط٢، دار المعارف، القاهرة– مصر ،١٩٨٣، ص٣١٥.

٣١. فايز الداية: جماليات الاسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، ط٢، دار الفكر، دمشق – سوريا، ١٩٩٦، ص١٤٣.

٣٢. علي عمران: حجاجية الصورة الفنية في الخطاب الحربي، خطب الأمام علي انموذجا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ٢٠٠٩، ص٧٤.

٣٣. ثامر الناصري: الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (الأردن-عمان)، ٢٠٠٦، ص١١.

٣٤. شاكر حسن ال سعيد: البعد الواحد (الفن يستلهم الخط)، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، مطابع ثنيان، بغداد، ١٩٧١، ص١٢٠.

٣٥. ايناس مهدي إبراهيم الصفار، منذر فاضل حسن الدليمي: عناصر الفن والتكوين الفني، ط١، مؤسسة دار الصادق الثقافية (طبع- نشر- توزيع)، بابل- العراق، ٢٠٢١، ص٤٨-٤٩.

٣٦. عبد المنعم خيري حسين: القياس والتقويم في الفن والتربية الفنية، ط١، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان- الأردن، ٢٠١١، ص١٤٨.

٣٧. عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ط٢، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣، ص٣٥٧.

٣٨. سامي رزق: مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي، مكتبة منابع الثقافة العربية، القاهرة-مصر، ١٩٨٢، ص٦٧.

٣٩. نصيف جاسم محمد: التصميم فكر وافكار، بدون دار النشر، بغداد، ٢٠٠٠، ص٤.

٤٠. القمص بيشوى عبد المسيح الزقايق: بين الصلب والقيامة، مكتبة المحبة، القاهرة – مصر، ب ت، ص١٩-٢٠.

٤١. متى هنري: التفسير الكامل للكتاب المقدس (العهد الجديد)، ج١، ط١، مطبوعات إيجلز، القاهرة – مصر، ٢٠٠٢، ص٢٩٢.

٤٢. وليم إديا: الكنز الجليل في تفسير الانجيل (بشارة متى)، ج١، مجمع الكنائس في الشرق الأدنى، بيروت – لبنان، ١٩٧٣، ص٥٣٠.

٤٣. جون ماك آرثر: تفسير الكتاب المقدس، ط٢، دار منهل الحياة، منصورية، المتن – لبنان، ٢٠١٢، ص١٥٨٧.

٤٤. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، الشركة ماستر ميديا، القاهرة، د.ت، ص٢٤٥٥، ونيافة الحبر الجليل الأنبا بيشوى، القيامة والرد على الشكوك، دار أنطوان، بيروت، د.ت، ص١٩٧٠.

٤٥. وليم إديا: الكنز الجليل في تفسير الانجيل (بشارة متى)، ج١، مجمع الكنائس في الشرق الأدنى، بيروت – لبنان، ١٩٧٣، ص٥٣١.

٤٦. متى هنري: التفسير الكامل للكتاب المقدس (العهد الجديد)، ج٢، ط١، مطبوعات إيجلز، القاهرة – مصر، ٢٠٠٢، ص٥٥١.

٤٧. الاب بييربنوا الدومينكي: روايات الآلام والقيامة، تر: الاب بيوس عفاص، منشورات مركز الدراسات الكتابية، الموصل – العراق، ٢٠٠٦، ص٢٥٧.

٤٨. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، الشركة ماستر ميديا، القاهرة، د.ت، ص٢٤٥٥، ونيافة الحبر الجليل الأنبا بيشوى، القيامة والرد على الشكوك، دار أنطوان، بيروت، د.ت، ص١٩٧١.

٤٩. وليم إديا: الكنز الجليل في تفسير الانجيل (بشارة متى)، ج١، مجمع الكنائس في الشرق الأدنى، بيروت – لبنان، ١٩٧٣، ص ص١٥٨٨.

٥٠. متى هنري: التفسير الكامل للكتاب المقدس (العهد الجديد)، ج٢، ط١، مطبوعات إيجلز، القاهرة – مصر، ٢٠٠٢، ص٥٥١-٥٥٢.

٥١. وليم إديا: الكنز الجليل في تفسير الإنجيل (شرح إنجيل مرقس ولوقا)، ج٢، مجمع الكنائس في الشرق الأدنى، بيروت – لبنان، ١٩٧٣، ص٣٦٩.

٥٢. ماريونيسيوس يعقوب ابن الصليبي السرياني: كتاب الدر الفريد في تفسير العهد الجديد، ج٢، القاهرة -مصر، ١٩١٤، ص٢١٩.

٥٣. متى هنري: التفسير الكامل للكتاب المقدس (العهد الجديد)، ج٢، ط١، مطبوعات إيجلز، القاهرة – مصر، ٢٠٠٢، ص٥٥٧.

٥٤. متى هنري: التفسير الكامل للكتاب المقدس (العهد الجديد)، ج٢، ص٥٥٨.

٥٥. وليم إدي: الكنز الجليل في تفسير الإنجيل، ج٢، مصدر سابق، ص٣٧٤

٥٦. إيناس علي الخولي: مصدر سابق، ص١٠٣.

٥٧. زعابي الزعابي: الفنون عبر العصور (نشأة الفنون وتطورها حتى القرن التاسع عشر الميلادي)، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٠، ص٢٥١.

٥٨. إرنست غومبرتش: قصة الفن، تر: عارف حذيفة، مر: زينات بيطار، ط٢، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة – مملكة البحرين، ٢٠١٨، ص٢١٢.

٥٩. رمسيس يونان: محيط الفنون التشكيلية، مج١، دار المعارف للنشر، القاهرة – مصر، ب–ت، ص٢٩١.

٦٠. رمسيس يونان: محيط الفنون التشكيلية، مجلد١، مصدر سابق، ص٢٦٤.

٦١. ايناس علي الخولي: مصدر سابق، ص١٤٧.

٦٢. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: مصدر سابق، ص١٨٦٨.

٦٣. زعابي الزعابي: الفنون عبر العصور، مصدر سابق، ص٢٥٤.

٦٤. ميشيل بي. براون: الدليل إلى الفن المسيحي، تر: حنا يوسف وماهر نكلس، ط١، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة– مصر، ٢٠١٣، ص٢٠٠.