DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/115-132

الخطاب البصري لتماثيل الشخصيات الرمزية السيد المسيح انموذجا (دراسة تحليلية)

مصطفى ممتازنوري الياور[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/11/18 , تاريخ قبول النشر 2021/3/31 , تاريخ النشر 2021/6/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يتناول موضوع هذا البحث دراسة تحليلية لطبيعة البصري الذي ترسله النصب النحتية لشخص السيد المسيح حول العالم وطبيعة هذه النصب واسلوب تجسيدها وآلية التلقي لكل مجتمع من المجتمعات التي خاطبتهم هذه النصب وكيف انعكست عليهم وكيف انعكس عليهم وهل ان هذه الاعمال مرتبطة بثقافتهم ام لا، ناقشت هذه الدراسة كل ذلك، وقد اسس الباحث محاور البحث النظرية للبحث وفقاً للهدف المنشود من هذه الدراسة والذي هو التعريف على ألية الخطاب البصري لتماثيل السيد المسيح حول العالم وكانت كالاتي: (المحور الاول: الخطاب والخطاب البصري بين المصطلح والمفهوم)، (المحور الثاني: النظام الايمائي وتطبيقاته)، (المحور الثالث – الفنون المسيحية)، اما **المحور الرابع: فقد تناول انتقاء العينات وتحليلها والتي تمخضت عن النتائج التالية:**

1. ان الخطاب البصري لتماثيل السيد المسيح في فترة المعاصرة قد تحول من الخطاب ذو المغزى الديني التعريفي بماهيات الدين والاله، الى خطاب فني جمالي يتبع المرجعيات الاجتماعية والبيئية وما تفرضه ذائقية ومرجعية المتلقي الفكرية.
2. ان المتلقي يستوجب اشكالا تحاكي نظمه الشكلية التي تشبهه لتكون اكثر ايجابية بالتلقي والتواصل، بالنتيجة نجاح الفنان في ايصال خطابه البصري الجمالي.
3. الضاغط البيئي المكاني واضح جدا في مختلف تماثيل السيد المسيح لا سيما ضمن دول القارة الواحدة التي يشترك فيها اغلب شعوبها بملامح شكلية متشابهة الى حد ما.

وختم البحث بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الخطاب البصري - تماثيل الشخصيات الرمزية - السيد المسيح

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، mustafayawir@gmail.com .

تقدمة:

حظيت العديد من الشخصيات العامة في المجتمعات المختلفة حول العالم باهتمام الفنون التشكيلية ولا سيما النحت منها، حيث خلدت الاعمال النحتية كالنصب المدورة او الجدارية، مختلف الشخصيات مهما كان عنوان هذه الشخصية سواء اكان سياسيا او دينيا او مجتمعيا، وتنوعت الاساليب والمدارس في تجسيد هذه الاعمال تبعا لكل بلد او ثقافة او توجه او زمن انجازها ومسبباته، التي قد تكون من ذاتية الفنان او حسب التوجه العام والخضوع لميول السلطات السياسية المتحكمة او الفنية التي تحدد طبيعة المنتج. من هذا ظهرت لنا انواع عديدة من الخطاب البصري التي تبناها مختلف الفنانين كل حسب رؤيته وطريقة طرحه والغاية المبتغاة منها ونوع الرسالة التي يريد ايصالها، وبما ان الفنان مرهون بثقافة مجتمعه او المشاهد تحديدا كمتذوق او كمشاهد عادي على تماس مباشر مع هذه الاعمال، كان على الفنان ان يستخدم خطابا معينا يتبع كل بيئة ينتمي لها، ومع تقدم الزمن وتبدل الثقافات اختلف هذا الخطاب ومر بتحولات عديدة لا سميا زمننا الحالي الذي يمتلك جماهير من المشاهدين والمتذوقين على حد سواء يتمتعون بدرجة من الوعي والثقافة تختلف عمن سبقهم وذلك بسبب الثورة التكنلوجية الهائلة التي نعيشها والانفتاح المعرفي الكبير الذي جعل العالم بقعة صغيرة تمزج العديد من الثقافات واتاحت للجميع معرفة كل ما يجري من حولهم وفي البلدان البعيدة عنهم، مما جعل ارضاء هكذا متلقين من الصعوبة بمكان وغير هين.

لذا عمد الفنانون على تغيير خطابهم من فترة الى اخرى تبعا للزمان والمكان والرسالة المراد ايصالها لذا اختلفت اليات وتنوعت الخطاب مما اثار فضولنا في سبر مسببات هذه التنوع في تجسيد العديد من اهم الشخصيات العامة التي طرزت اسماؤهم في التاريخ البشري، تبعا لذلك سنحاول في هذه الدراسة التعرف على اليات الخطاب البصري الذي اعتمده الفنانون في تجسد اعمالهم والمحرك الفكري خلف هذه الخطابات على اختلاف طروحاتها. و تتضح اهمية البحث في كونه من البحوث الاولى على نطاق البحوث العراقية التي تتناول موضوعة الخطاب البصري في تجسيد شخصية السيد المسيح عليه السلام حول العالم وتناول تماثيله جماليا من خلال ما تبثه من رسائل جمالية عن طريق هذا النوع من الخطاب. اما هدف البحث فهو التعرف عن آلية الخطاب البصري لتماثيل السيد المسيح حول العالم ضمن الحدود الزمانية للنحت المعاصر والمكانية حول العالم. وسيشتمل البحث على المحاور التالية:

المحور الأول: الخطاب والخطاب البصري بين المصطلح والمفهوم:

الخطاب تعني في اللاتينية الحوار، وانتقل الينا العديد من المصطلحات الغربية كالبنيوية والتفكيكية، وهو مصطلح يفرض فروقا في الفهم والتعريف من دارس الى اخر، فقد تعددت

الدلالات والمفاهيم الخاصة بالخطاب بتعدد مجالات البحث كل حسب تخصصه مما ادى الى فرض كل حقل معرفي مسلماته على المفهوم،الخطاب كمصطلح اصبح متداولا وشائعا في العديد من الحقول النظرية لا سيما النقدية منها وتلك التي تعنى باللغة واللسانيات اضافة الى حقول نظرية اخرى كعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي وعدد من الحقول الاخرى، واستخدم الخطاب بصورة واسعة في تحليل النصوص الادبية وغير الادبية. والخاطب في اللغة العربية " هو مراجعة الكلام، وقد خاطبه مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان" (Ibn Manzur, 1955, p. 235), والخطاب "هو المواجهة بالكلام او ما يخاطب به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب" (Al-Adnani, 1980, p. 45)، وهو "مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم او الكاتب) ان ينقلها الى المرسل اليه (السامع او القاريء) ويكتب الاول رسالة ويفهمها الاخر بناءا على نظام لغوي مشترك بينهما" (Emil, 1987, p. 56), اي ان الخطاب مرتبط بوجود ثلاثة عناصر وهي (المرسل – الرسالة – المرسل اليه او المتلقي).اما بالنسبة لاوائل الغرب الذين عنوا بدراسة هذا المصطلح فيكاد الكل ان يجمع على ريادة (هاريس 1952) في هذا لمضمار من خلال بحثه المعنون (تحليل الخطاب) حيث يرى (هاريس) بأنه "ملفوظ طويل او متتالية من الجمل " (yqityn, 1989, p. 17).

اما الفرنسي (اميل بنفست) فقد عرف الخطاب من منظور مختلف فهو عنده " الملفوظ منظورا اليه من وجهة اليات وعمليات اشتغاله في التواصل او هو كل تلفظ يفرض متكلما او مستمعا وعند الاول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما" (yqityn, 1989, p. 17). اما (جابر عصفور) فيرى انه " مجموعة دالة من اشكال الاداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات او يوصف بأنه مساق العلاقات المتبعة التي تستخدم لتحقيق اغراض معينة" (Asfour, 1985, p. 78). ويحدد (فوكو) ان الخطاب هو " شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي تنتج فيها الكلام كخطاب" (Dreyfus, 1973, p. 56). الخطاب هو حقل من حقول التواصل وهو غالبا ما يشخص بنقاط الاختلاف بينه وبين مصطلحات اخرى مثل النص والجملة والايديولوجيا بحيث كل واحد من هذه المصطلحات يرسم حدودا لتعريف معنى الخطاب، فالخطاب هو " تواصل لغوي يفهم بوصفه تعاملا او صفقة بين المتكلم والسامع ونشاطا بين شخصين يحدد شكله مقاصده الاجتماعية " والنص: هو تواصل لغوي سواء كان محكيا ام مكتوبا يفهم ببساطة على انه رسالة رمزية لوساطة السمعي او البصري.

فالخطاب يقوم على ايصال رسالة ما مهما كان نوعها من مرسلها الى متلقيها وفق آلية مشتركة للفهم فيما بينهما حتى لو كانت مرمزة لأن الرمز يستوجب تفاهما مسبقا بين المرسل والمتلقي كما يقول (بيرس) حيث يرى الرمز على انه ما اتفق عليه مجموعة من الناس بناءا على اصطلاح معين وليس بينها وبين ما تدل عليه اي محاكاة، اي ان المرسل اليه او المتلقي يجب عليه ان يفهم العنى

الكامن وراء ارسال الرسالة من المرسل لا قراءة نص الرسالة كما هي، اي ان الخطاب هو قراءة ما وراء النص واخضاعة للتأويل والدراسة كي تفهم مقاصد المرسل لهذا النص. تناول (ديان ماكدونيل) آراء الكثير من المنظرين الذين حازت اعمالهم اهمية بالغة في مسألة تنظير الخطاب وقد ناقش الفروقات بين التحديدات التي طورها (ميشيل فوكو) و(بارني هندس) من جهة و(لويس التوسير وفالنتين فولوشينوف وباختين) منجهة اخرى واستنتج من هذه الفروقات ان الحوار هو شرط اساس للخطاب، وان الخطابات تختلف مع انواع المؤسسات والتطبيقات الاجتماعية فيما يفترضونه شكلا، وان الخطاب لا يكون جمعا غير مجسد لحالات معينة بل هو ضما لاقوال او جمل حالات تكون ممثلة وفاعلة داخل سياق اجتماعي التي يعالجها السياق الاجتماعي نفسه وتقدم الوسيلة التي يستمر خلالها بوجوده.

اي ان لكل فئة اجتماعية خطاباتها الخاصة بها تختلف عن فئة اجتماعية اخرى وهذه الخطابات تكون ممثلة لهذه المجتمعات التي وجدت فيها. واظهر (ماكدونيل) على ان كل شيء يحتوي على معنى يمكن ان يعد من الخطاب، وهو يؤكد ان الخطابات ليست مجرد تجميعا لاقوال وبيانات وانما تتكون من اقوال لها معنى وقوة اثر في سياق اجتماعي معين.كما اشرنا اعلاه ان الخطاب متنوع بتنوع الاختصاصات التي ينشأ فيها كالخطاب اللغوي والادبي والانفسي والاجتماعي وهنا لابد من ان نعطي الاهمية لنوع اخر من الخطاب وهو الخطاب الفني والذي اهم مرتكزاته هو الخطاب البصري. والفن هو خطاب ولأنه خطاب فهو لغة، اللغة تستدعي آلية للوصل ولأنه لغة ايضا فهو اتصال مع الاخر بأهداف، وبما انه يتطلع الى تحقيق هدف فلابد للغته ان تنجح في التوافق المعرفي بين طرفيه بأداة التواصل. وخطاب الفن، هو تعبير يشمل كل اشارة ظاهرة كانت اوخفية وكل ملمح اكان واضحا او غير واضح، واكل اجراء تتحول به الافكار والمفاهيم والمشاعر الى عمل فني ابداعي كاللوحة التشكيلية او الموسيقى لذلك نرد الخطاب الى هذه الجوانب الفنية، فنقول مثلا ان الخطاب في هذه اللوحة يهدف الى كذا مقصد او ان الخطاب في هذه القطعة الموسيقية هاديء الى غير ذلك من الاستعمالات التي تجعل الفن مصدرا من مصادر الخطاب.تواصلا فعليا عن طريق الاتصال بالاخر وعليه " ان يكشف درجة واعية من اسرار الظاهرة التي يعالجها وذلك لأن معرفة الفنان للحقائق الظاهرة لا تجعله قادرا على ان يتجاوز السطح الى العمق،

وبالتالي فانه لن يستطيع ان ينفذ الى قلوب الناس ونفوسهم، اي ان عملية خطاب مع العمل الفني لابد ان تبتعد عن الصورة الواقعية للعمل والذهاب الى ما وراء الواقع المرئي والتعمق في بنى العمل الابداعية عن طريق التفاعل معها انفعاليا اي حسب الانفعالات التي تصدر من المتلقي تجاه هذا العمل، بل ربما علينا ان نتأمل حتى المواد الخام للحياة الثقافية في الاتصال والتعبير على انها تؤدي دور الوسيط، ولان التواصل والاتصال متغير بتغير نسقية العلاقة التواصلية ومتأثر بادوات

الوصل فله بالتأكيد متغيرات عبر زمن الانتاج الحضاري البشري، وما وصلنا اليه اليوم من قمة في هذا المتغير في التواصل والاتصال عن طريق الوسائل الالكترونية المعاصرة كمنظومة خطابية، فالخطاب اليوم بفعل تلك الوسائل يتجاوز الفنان ذاته ليكون المستقبل هو صاحب الشرعية في كل الاحوال مهما كانت وجهة هذا الخطاب او الرسالة الفنية، فتلك الوسائل الالكترونية في العصر الراهن تحقق للفرد حضوره داخل النسق الاجتماعي، كذلك يستطيع الفرد بواسطتها ان يتحكم بفضاء يتجاوز المكان النمطي الذي هو فيه اي يتعدى حدود المكان والزمان وبالتالي وفق ذلك تتشكل حدود مطلقة للتواصل الخطابي الفني البصري. نستلخص مما سبق ان لكي يكون الخطاب ناجحا ومحققا لاهدافه يجب ان تتكامل كل عناصره وهي (المرسل - الرسالة - ادوات الارسال على اختلافها - المتلقي او المرسل اليه الواعي والذي هو ضمن نفس السياق الاجتماعي لهذا الخطاب). اما الخطاب البصري فقديم قدم الحضارات الانسانية واتى مرافقا مع بداية نشوء المشهد الحضاري الفني لتلك الحضارات لا سيما حضارة وادي الرافدين في طور حسونة " والذي يمثل نقطة البدء في بناء الحضارة العراقية فالفن في تلك الحقبة بقدر ما هو ابداع فردي وتفرد، كان نشاطا اجتماعيا جمعيا اسهم بشكل فاعل في محاولات الانسان للتعبير عن خبراته الانفعالية التي تصاحب فعالياته الحياتية.

اي ان هناك اتصالا وتواصلا مع المحيط المعاش ومع الافراد اي ان هناك انواعا من الخطاب يتشارك بها افراد المجتمع في ذلك الوقت. حيث كان يسود على تلك المجتمعات طابع المشاركة اذ خضعت حياة الفرد لرأي المجموعة فجميع تصوراتهم الذهنية سيطر عليها الطابع الجمعي. وما الرسومات التي كانت تزخر بها جدران الكهوف والتماثيل الطينية والحجرية التي كانت تستخدم لطقوس دينية او سحرية الا دليل على وجود خطابا بصريا فنيا اصيلا نتج بين انسان تلك الحقبة وبين بيئته لما كانت تحويه من مخاطر وتهديدات وفعاليات جمعية لا سيما الزراعة والصيد والطقوس الدينية. من هذه النماذج منظومة من التماثيل الفخارية صورت خطابا للجسد الانثوي لاظهار علاقة اسطورية سحرية بالوجود هدفها جعل الصور مثابة تحقق لوجود ساع الى الاكتمال، وجود ينخلق ليصبح في عالم الفن وجودا فعليا لنيل الدلالات الرمزية المتعددة التي بثتها الاشكال النسوية، ان الخطاب البصري ضمن الحقل الجمالي الفني يعمل ضمن مفهوم بث العلاقات والملامح والدلالات الاشارية بخطابات قابلة للتحليل وفك الرموز. والخطاب البصري لا يعتبر خطابا تلقائيا تم انتاجه بالصدفة وانما له خلفية قصدية تدفعه لممارسة سلوك تواصلي يبتغى منه انتاج معنى ما. ويتكون الخكاب البصري من نسقين متلازمين او بعدين هما النسق اللساني والنسق الايقوني البصري، ويكتسي النسق الايقوني الاهمية نظرا لوظائفة المتعددة التي تختص بالتشكيل الفني ويمكن اداراجها بالنقاط التالية:

1. الوظيفة الجمالية التي ترمي الى اثارة الذوق قصد اقتراح المشاهدة.
2. الوظيفة التوجيهية لأن الصورة فضاء مفتوح على كل التأويلات التي تحيلنا الصورة على قراءة النص الذي تحمله من ابعاد فكرية وفلسفية.
3. الوظيفة التمثيلية حيث يقدم لنا الخطاب البصري الاشياء والاشخاص في ابعادها واشكالها بالدقة التي تعجز عنه اللغة في كثير من الاحيان.
4. الوظيفة الدلالية.

والخطاب البصري هو علاقة تواصلية بين المرسل والمتلقي وان مسألة تلقي الخطاب البصري تتخذ طابعين:

الاول: هو طابع ايدولوجي، حيث يلاحظ ان اغلب القراءات التي تؤل بها الصورة البصرية هي قراءات تستند بالدرجة الاولى الى مرجعية المتلقي (المشاهد) من منظورها الايدولوجي اذا لا يوجد اسس ثابتة او مناهج علمية خاصة محددة في التحليل لصورة ما.يقول (د. عبد الله بريمي) "ان الصورة الاشهارية هي تحيين وتكثيف دلالي لمجموعة من القيم، لذا وجب النظر اليها بوصفها تمظهرا صريحا لايدولوجية معينة، اي انها تشكيل وتشييد معرفي ايدولوجي" (Braimi, B.T, p. 53).

الثاني: هو طابع ادبي، حيث انه امام النقص الحاصل في مناهج تحليل الخطاب البصري سعى البعض الى التعامل مع الصورة وفق نماذج تحليل النصوص الادبية وذلك لغياب منهج سيميائي علمي واضح وذلك بسبب تعقد تركيبة البنى الداخلية والتواصلية للنصوص البصرية. لذا علينا توفير ثقافة بصرية متكاملة لدى المتلقي تمكنه من قراءة وتحليل اللوحات والملصقات وغيرها، وكثيرون هم من اللذين لا يفقهون تفكيك رموز الصور والغوص في اعماقها الدلالية والجمالية والتواصلية. ولما كان التواصل هو من اساسيات الخطاب البصري وكون دراستنا تستهدف الاشكل الرمزي (السيد المسيح) وجب علينا ان نقرأ الجسد البشري كلغة للتواصل او هو احد الادوات التي يوظفها الخطاب البصري لبناء ارساليته البصرية وذلك لما يوفره من امكانيات تواصلية وهو الامر الذي ركزت عليه السيميولوجيا في تعاملها معه" باعتباره نسقا ايمائيا تواصليا، فهو يعبر عن تمثلاتنا البيولوجية والثقافية وهو وسيلة للعيش والتواصل وانتاج الدلالات وهو الواجهة التي تفضح دواخلنا واداة لتحديد هوياتنا واشكالنا فالجسد يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية" (Pinkrad, B.T, p. 124). وهو الهوية التي نعرف وندرك ونصنف بها، اذ يمكن القول ان الجسد لغة ن اللغات او هو لغات بحسب الايماءات التي يؤديها والتي لها قواعدها ومنهجيتها الخاصة في انتاج الدلالات وهذا هو موضوع اشتغالنا من حيث الدلالات الشكلية والحركية والتعبيرية للجسد بعيدا عن الجوانب الاخرى.

لابد لنا من التأكيد على ان لغة الجسد ترتكز على تقنيات وقواعد خاصة لفهم دواخل الذات، فهذه التقنيات هي "الطريقة التي يستخدم بها الانسان جسده من اجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرد والخصوصية كالاستخدام الاستعاري لليدين ودلالات النظرة ووشكل الجلوس واللباس والنحافة والبدانة" (Pinkrad, B.T, p. 124). فكل واحدة من هذه الاستعارات له معنى دلالي داخل السجل الثقافي الذي يؤله. ان الجسد في كليته او في عضو من اعضائه محكوم بالاستعمالات الوظيفية النفعية ومحكوم كذلك بالاستعمالات الثقافية وفي كل هذا فان الاهم فيما يؤديه الجسد بصريا ليس هو الايماءه في ذاتيتها وانما ما تؤديه من دلالات فالجسد باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والاسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الاستعارية الايحائية وبالتالي نقرأ النصوص التي تولدها هذه الحركات، وما تغنى به الفنانون والمصورون من تصويرهم للجسد انما هو اعادة ابداع ما تم ابداعه مسبقا في التاعمل مع صورة الجسد لذا اصبح توجه الكثيرين منهم الى توضيح خطابه الجمالي مجردا من العنصريات والهويات.

الخطاب البصري والاستعارة:

تعتمد عملية تنفيذ العمل الفني التشكيلي على فكرة الاستعارة الشكلية من المحيط الخارجي، كون العملية التصويرية هي محاولة لاعادة تشكيل صور للعالم الخارجي وبذلك تعتمد العملية ككل على استعارة اشكال من الواقع المعاش ويمكننا ان نتناول البداية الاولى لنشأة الاستعارة منذ ان وقعت عين الانسان القديم لاول مرة على قطعة حجرية ليست مجرد حجارة، بل بوصفها ايضا اداة او سلاح له طاقة ومعنى عميق وهذا ما يسمى الادراك الحسي التحولي.

ان الاستعارة هي استخدام شكل في غير محله، لكن العلاقة بين المعنيين الاصلي والمجازي هي علاقة المشابهة" (Jabbour, 1984, p. 74), حيث تختلف الاستعارة عن المحاكاة، فالمحاكاة تشكيل صورة فنية على وفق شكل حياتي مجسد بطريقة نقل الصورة والتعبير عنها بدون الخروج عن تفاصيلها.فتكون الصورة المشكلة محاولة تقترب من تصوير شكل مطابق للاصل بما يحقق تجسيد لحدث ما او تشكيل لقطة ما. واذا اعتبرنا ان الحياة بما فيها اشكال واقعية هي محاكاة للمحاكاة، فعليه فهو يختلف عن الاستعارة التي تتضمن استعارة شكل معين واستخدامه ضمن آلية شكلية تخضع لنظام معين وعلاقات تنظيمية بين الاشكال والعناصر للخروج بشكل مغاير للشكل الواقعي. لذا "فأن جوهر الاستعارة يكمن في كونها تنتج فهما لشيء ما وتجربة او معاناة انطلاقا من شيء اخر" (Lykoff, 1996, p. 23), كما وانها تعتمد في الفن "على الابدال والتغيير من خلال ربط الدلالات، وذلك عن طريق قصدي واع كما ان خصوصيتها تتحدد بازدواجية الرؤيا" (Asfour, 1985, p. 395). وعملية البحث في مصادر الاستعارة تتحدد بالوسط الاجتماعي للفنان ومحيطه الذي يعيش فيه والتراكم الحاصل من خلال خبراته وتجاربه جميعا. وقد تناول الفلاسفة مفهوم الاستعارة ومنهم

(هيغل) على انها "استخدام صورة مجازية، تتضمن مدلولا مدركا من قبل الوعي، بشكل ظاهري وهي تمتلك جميع خصائص الرموز، لذلك يتجلى المدلول من خلال الاقتباس من الواقع العيني وتربطه صلات ما" (Hegel, 1964, p. 154)، والاستعارة تختلف عن الرمز، لان الرمز متعدد المعاني وينساق الى التعددية المفاهيمية في حين تهدف الاستعارة الى معنى محدد، "فالاستعارة تتحرك في مستويين منفصلين ومتوازيين ومتزامني المعنى احدهما مع الاخر في وقت واحد، الاول يكمن في العمل اي داخل العمل الفني نفسه على مستوى السطح الملموس بينما يوجد الاخر خارج العمل الفني اي مستوى الافكار والمفاهيم التي تشير اليها هذه العناصر الداخلية" (Wahba, B.T, p. 27)، اما علماء السيمياء البنيوية والدلالة فقالوا ان الاستعارة تقوم على علاقة التشابه. ان مصدر الاستعارة مرتبط بالوسط الاجتماعي والبيئي للفنان نفسه والمحيط الذي يعيش فيه والتراكم الحاصل من خلال خبراته وتجاربه فهذه الامور من العناصر الاساسية التي تساعده على انتاج الصور، لذا فان "اغلب القيم الاساسية في ثقافة ما يجب ان تكون منسجمة مع البنية الاستعارية لاغلب المفاهيم الاساسية في تلك الثقافة، كما يمكن ان تكون الاستعارة " وسيلة اعلامية للتعبير عن حالة توصيل خطاب وذلك عن طريق علامات محملة بقدارت تهيئها لنقل تجارب الخطاب" (Salah, 1992, p. 35) وللاستعارة اركان وهي:

1. المستعار منه.
2. المستعار له.
3. المستعار.

المحور الثاني – النظام الايمائي وتطبيقاته:

دلالات الشكل البشري:

الشكل هو عبارة عن كل ما يحيط بنا من موجودات محسوسة نستلمها كصورة بصرية نعيها عن طريق وعينا البصري وادراكنا العقلي وتخزن في الذاكرة على شكل صورة ذهنية سواء كانت قصيرة المدى او طويلة المدى والتي يستخدمها الفنان خصوصا عند انتاجه لفكرة ما فهو يقوم بعملية استدعاء لهذه الصور الذهنية لتساعده في انتاج موضوع معين (عمل فني)، والعمل الفني "هو رسالة تحمل فكرة (دلالة) وتؤدي الى معنى يستقبله المتلقي على شكل علامة (ايقونة) او اشارة رمزية والفكرة او الدلالة هي مضمون العمل الفني (الرسالة البصرية التشكيلية)" (Murad, 1996, p. 173). والاشكال نوعان هناك اشكال طبيعية خلقها الله في كل ما موجود حولنا في الطبيعة، وقد ميز الفلاسفة هذه الاشكال على اختلاف انواعها ومدلولاتها من حيث البنية الشكلية حيث اكد سقراط ان جمال الاشكال الهندسية الناتجة عن حركة الخطوط وبمختلف انواعها تمتلك صفة الجمال الدائم وليس الجمال النسبي المحكوم زمنيا وفقا لاهداف وجوده ويرى ارسطو ان الشكل

كامنا بذاته وهو يطبع الشيء بالطابع الذي يجعله منتسبا الى هذا النوع او ذاك من الكائنات، حيث اعطى ارسطو حرية اكثر للفنان بصنع اشكال تحاكي الطبيعة بأشكال مغايرة لما هي عليها فيها وكلما كانت هذه الاشكال اقرب الى الاشكال الهندسية اقتربت من الجمال المطلق. اما النوع الثاني فو من صنع الانسان وتختلف هذه الاشكال وفقا للحاجة منها وسبب صنعها لما يخدم الانسان في حياته، وقد تكون هذه الاشكال ذات رسالة جمالية كالاعمال الفنية من منحوتات او لوحات فنية وهذه الاشكال في الغالب هي انعكاس لما موجود في الطبيعة او ايحاء تخيلي مستلهم منها اذ "لابد للعمل الفني من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي وبنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي، وان لكل فن مادته وان المادة الخام لا تكون فنا الا اذا امتد يد الفنان اليها فخلقت منها محسوسا جماليا" (Reed, 1973, p. 33). على الرغم من اختلاف افكار الفنانين ورؤيتهم الفنية فأنهم يشتركون في ان الشكل الفني وجماليته يتم عن طريق مجموعة عناصر الخطاب الفني التشكيلي والتي تؤسس الشكل والمتمثلة بالخط والملمس والمادة واللون والفضاء والموضوع من خلال هذه العناصر يتأسس العمل الفني (الرسالة البصرية). ويحدد جيروم "ان للشكل وظائف جمالية ثلاثة هي:

1. ان الشكل يضبط ادراك المتلقي ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين يرغب الفنان المنتج للعمل الفني ان يكون توجه المتلقي الى هذا الاتجاه.
2. ان الشكل بأكمله يرتب عناصر العمل الفني على نحو من شأنه ابراز قيمته الحسية والتعبيرية.
3. ان للشكل اهمية بحيث لا تكون للمضمون قيمة بدونه فهو يدل عليه" (Stollints, 1974, p. 199).

وهنا لابد ان نشير الى ان لكل فنان احساسه ورؤيته الخاصة فكلما ازداد وعيه الفني وخبرته وخزينه الصوري لموضوعات الحياة والاشكال في الطبيعة زادت قدرته على انتاج اشكال اكثر وعيا وجمالا واقرب الى ذهن المتلقي وبالتالي يؤثر فيه.

المحور الثالث – الفنون المسيحية

ان الدين المسيحي شأنه شأن اغلب الاديان يعبر عن نفسه بواسطة تعابر حسية مادية كالتعابير الكتابية واللغوية والموسيقية والتشكيلية، لكن التعبير الديني هو تعبير من نوع خاص اذ ان جوهر الدين وموضوع التعبير "هو الشيء المطلق الذي يفوق اي ادراك انساني وكل تعبير مادي محدود وعندما يحاول الانسان ان يعبر عن الامور الالهية فليست له الا لغة رمزية تشير الى الامور التي تفوقها دون ان تستوعبها بصورة دقيقة تماما".(almkhlasy, 1995, p.16) ومنذ بداية المسيحية ساد نوعين من التقاليد متعلقان بمذهبين في فائدة الفن وهما المذهب الروماني والمذهب السرياني، المذهب الروماني رفض فكرة تصوير الاشخاص المقدسة وعبر عن هذا الرأي مطران الاسكندرية في

القرن الثاني بقوله "منعنا بكل صراحة من مزاولة الفن الخادع لأن النبي قال: يجب ان لا تعملوا صورة لأي شيء موجود في السماء او في الارض تحتنا" (Reed, 1973, p. 95). لكن المسيحية الرومانية لم تلتزم بهذه المباديء وتناولت في القرنين الاول والثاني صورا توضيحية لبعض الحيوانات كما اتخذوا بعض الزخارف من الفن الهيليني واغلبها زخارف نباتية والتي سادت في فن المقابر واستمر الحال كذلك حتى القرن الخامس حين اصبح رسم السيد المسيح والرسل والقديسين مباحا، الا ان بعض المجتمعات المذهبية هنا وهناك ظلوا غير مقتنعين بهذا التحول الفكري والتي كانت اغلبها مجتمعات شرقية وحاولت بكل الوسائل محاربة قضية تصوير المسيح والقديسين حتى القرن الثامن مدافعين عن مذهبهم القائل بأن للمسيح طبيعة واحدة.

كانت كل تعاليم المسيحية مشبعة بكراهية السامية للصور والاوثان باعتبارها تبتعد بروح الانسان بعيدا عن عبادة الله وتحيله الى عبادة امور مادية انسانية الصنع اي الاستعاضة عن الخالق بالمخلوق، الا ان هذه الافكار سرعان ما تلاشت خصوصا بعد ما صرح به (يوحنا) في دمشق ودفاعه عن ان الصورة شيء رمزي يساهم في نشر التعاليم المسيحية. في هذه الفترة وضع مجلس (نسيا) عام (787) ليضع الصيغ القطعية لحرية الرأي حيث اجمعوا على ان الصور المقدسة المحترمة التي تعمل بطريقة التصوير او اشغال الفسيفساء او المواد الاخرى اللائقة مثلها كمثل شخص الصليب الغالي واهب الحياة يجب عرضها في كنائس الرب المقدسة ونعنى بها رسم ربنا العظيم ومنقذنا المسيح عيسى عليه السلام ورسم سيدتنا الطاهرة العذراء والملائكة الاطهار وجميع القديسين والصالحين لانه كلما داوم الناس على رؤيتهم في صورة فنية رائعة كانوا اكثر استعدادا لتذكر اسلافهم هؤلاء وان يقدم لهذه الصور التحية اللائقة والاحترام لا ان تعبد، العبادة الاصلية عبادة الله وهي خاصة به فقط. بالرغم من هذا البيان استمر كلا فريقي الشرق والغرب متخذا مذهبا مغايرا عن الاخر. فبرز في الشرق فن الايقونات الذي اتخذ شكلا رسميا واحدا ذو وجه تقليدي، وفي الغرب او ما يسمى بالفن المسيحي الشمالي والذي اتخذ طابعين احدهما رمزي والاخر واقعي والذي تأثر بالفن الشعبي كما اخذت المسيحية في الغرب تهتم بجمال التعبير الطبيعي الجسدي نفسه لكنها استخدمته لعالم اخر عالم لاهوتي يشخص الاله ونجد ذلك خاصة منذ عهد النهضة الاوربية. ان المسيحية الغربية حافظت على ما ورثته عن الحضارة اليونانية الرومانية الكلاسيكية مع اهتمامها بالانسان وشخصية الفنان وحريته الكاملة في اختيار طريقة التعبير عن خبرته ونظرته في الامور الروحية والمادية المجسدة للدين وفقا لمجتمعه الثقافي الخاص.

القرون الوسطى:

احتوى الفن في تلك الفترة على عناصر شرقية (بيزنطية وعربية) وغربية (كالفن الشعبي البربري والايرلندي التجريدي)، ففي النحت تحديدا نرى تأثير الرسوم المخططة الخاصة بالايقونات

البيزنطية الى جانب التشكيل الكلاسيكي الطبيعي، برز في تلك الفترة فن النحت الذي يصور السيد المسيح والمواضيع الدينية عموما على اغلفة الاناجيل وبعض الكتب الطقسية بالنحت على العاج ثم ظهر موضوع الصليب في النحت على الحجر اضافة الى ظهور شخصية السيد المسيح بهيئة المسيح المنتصر على عرش مجده بين مشاهد انجيلية.

مع دخول القرن العاشر الميلادي اخذ الفنان الغربي بنحت التماثيل الضخمة على مداخل الكنائس والابواب وفي مطلع القرن الحادي عشر صنعت بعض اغطية المذابح التي تصور (المسيح القائم) والمسجود له من قبل الملائكة والقديسين والتي تظهر بعض هذه المشاهد على ابواب كنيسة مريم العذراء في كولن (1065)، اما في الفترة المحصورة بين (1100-1300) ومع ظهور الفن الرومانسي ظهر النحت الداخلي على المذابح والواجهات الخارجية كما شوهدت التماثيل الضخمة التي تزين كنائس المانيا الامبراطورية وفي الكنيسة اللاتينية تحديدا، من الجدير بالذكر ان النحت الحجري في هذه المرحلة لم يكن مستقلا او منفصلا بذاته بل كان ضمن المشاهد التزيينية المعمارية وفي خدمة الخطوط الهندسية للمباني والتي غالبا ما تكون ضمن اطار هندسي مقوس في المداخل كما في مشاهد (الدينونة) في كنائس شمالي اسبانيا وايطاليا وفرنسا الغربية كان الهدف منها التعليم الكتابي ضمن جمال كلاسيكي للشخوص (السيد المسيح والقديسين والملائكة).

في مطلع القرن الثالث عشر وبداية الفن الغوطي اخذت المواضيع تكتشف الطبيعة وتهتم بالعالم المادي حيث اصبحت الطبيعة منهل المعرفة وتم قبول هذا الفكر كنيسيا لا سيما في تبني الجسد الانساني مع البسة وحركات طبيعية وحيوانات ونباتات من مبدأ ان الطبيعة كلها كانت تتكلم عن الله بمثابة كتاب مفتوح يقرأه الانسان المؤمن الذي يمتلك نظرة اسطورية لما وراء الامور واكتشفها في معنى روحي يرمز الى المسيح.

عصر النهضة:

مع مجيء عصر النهضة في ايطاليا اصبح النحت اشد اعتناءا بتصوير الاشكال النحتية للسيد المسيح والسيدة العذراء وقد بدأ الرجوع الى الفن الكلاسيكي ويظهر الجسد الانساني بشكله الطبيعي على يد دوناتيللو وجيبيرو ثم بولايولو وفيروجيو ومايكل انجلو. ان الفن المسيحي في عصر النهضة هو فن الانسان وهذا الانسان ليس كونه مسيحي وانما فكرة الجمال المتعلق بالشكل البشري، الجمال الحسي وليس التصوف المسيحي فمواضيع كالعذراء مع الطفل (يسوع) والميلاد والصلب كانت تعبر عن الحياة الاجتماعية اكثر مما كانت لاهوتية، حيث حاول الفنان في تلك الحقبة ان يتحرر من سلطة الكنيسة الدينية والتقاليد القانونية ليعبر عن رأيه الخاص المتفرد، مثال على ذلك ليوناردو دافنشي ورافائيل ومايكل انجلو والذين كانت الهندسية والاهتمام بالتشريح لجسد الانسان هو السمة الغالبة على اعمالهم، حيث جسد السيد المسيح بأجمل صورة بشرية

تظهر فيها معالم تشريح الجسم بدقة عالية وملامح الوجه تحمل كل معاني المشاعر الانسانية ولعل رسوم مايكل انجلو في كنيسة السستين هي خير مثال على هذه الدقة والجمال.

عصر الباروك:

يعتبر هذا العصر من عصور رعاية الدولة للفن، والدولة هنا هي الكنيسة هي السلطة الاعلى في البلاد والتي وظفت الفن لخدمة الدين، ومن ابرز سمات هذه المرحلة في الفن المسيحي هي ظهور لوحة المذبح، "ويسود فن الرسم في هذه الفترة على فن النحت في تصوير السيد المسيح لا سيما تلك اللوحات التي غالبا ما صورته وهو في هيئة طفل مع السيدة العذراء ومن ابرز فناني تلك المرحلة ريبيرا وثرباران وجورج دي لاتور وموريو استبان الذي اهتم بتصوير مراحل الطفولة للسيد المسيح والقديسين.

بعد الازدهار الفني الذي شهدته فترات النهضة والباروك فقد الفن المسيحي قوته واصبح فنه مجرد تقليد لما سبقه من حقب فنية وعلى الرغم من انه مكتملا فنيا من الناحية التقنية الا انه خاليا من الناحية الروحية الايمانية مما دعى الكنيسة للانغلاق على نفسها، من ابرز فناني هذه الفترة الذين تناولوا السيد المسيح في اعمالهم هو دي لا كرواه والذي صور بعض المشاهد الكتابية مثل الصلب ودرب الصليب وصراع يعقوب.

الفن المسيحي الحديث:

لم تستعمل عبارة (الفن الكنسي) الا في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي وهنا يتبادر الى فكرنا انه هل من الممكن ان نتكلم عن فن مسيحي او فن كنسي في زمننا هذا حيث نعلم جيدا ان نظرتنا عن الدين قد تغيرت كثيرا عما كانت عليه في الحقب السابقة، فهدف الفن المعاصر هو البحث عن اساس حرية الانسان وتحقيقها وينبع الفن من حياة الانسان وتاريخه الانساني، اما الدين فهو مفهوم اوسع، اي بمعنى اصبح الفن الذي يصور مواضيعا دينية هو في حقيقة الامر يهدف لنواحي اخرى غير الدين وشهادة على ذلك نجد هناك العديد من الملحدين ممن ساهموا وصمموا العديد من الكنائس بهدف خدمة الانسان لا الدين وان انشاء الكنيسة هو يخدم حالة طقسية متعلقة بالمجتمعات اكثر من كونها متعلقة بالدين.

عبر اللاهوتي (يوهانسن فان اكن) (1879-1937) عن الفن الكنسي المرتكز على المسيح ان المذبح صورة المسيح الروحي وهو الاساس والمركز للكنيسة كما انه اراد صورة المسيح ان تكون في مكان بارز. نفهم من هذا ان المبدأ الرمزي للسيد المسيح هو الاساس في الفن الكنسي الحديث والذي اختزله في (المذبح) وقد نكتفي بوجود كنيسة للدلالة على السيد المسيح اي اقترنت صورته الرمزية ببناء عمراني مشيد من مواد بناء صامتة جامدة لا روح فيها لكنها تختزل معاني روحية خالصة تتمثل في السيد المسيح.يقول المهندس الالماني الشهير (رودولف شوارز) في كتابه (في بناء الكنيسة) ان

المطلوب الاول للبناء الكنسي هو الايمان بتجسد ابن الله الذي حل وخيم بيننا اي ان الكنيسة وحدها كبناء كفيلة بتجسيد المسيح دون الحاجة الى وضع صورة او تمثال ليتجسد فيها شكليا.

المحور الرابع – قراءة تحليلية لنماذج من تماثيل السيد المسيح حول العالم

العينة شكل (1)

البلد: كوريا

مادة الصنع: البرونز

يظهر لنا في هذا التمثال للوهلة الاولى شكل رجل متقدم في العمر هزيل البنية الجسمانية ذو ملامح تتراوح بين الاسيوية والهندية يبدو انه يمثل الديانة الهندوسية او البوذية وذلك لوجود علامة تدل على هذه الديانات في وسط جبينه كونهم يشتركون في بعض العلامات من هذا النوع، وهو مصنوع من مادة البرونز مطلي بعدة الوان ومعلق على صليب خشبي.

من الملاحظ من النظرة الاولى لهذا التمثال ان الفنان قد جسد شخص السيد المسيح في هيئة رجل يحمل نفس الخصائص الشكلية للبيئة المكانية التي ينتمي لها التمثال، ونرى ذلك جليا في ملامح الوجه وطريقة تصفيف الشعر وشكل الاذن لا بل حتى الاشارة الدائرية في جبين التمثال والتي تدل جميعها الى ملامح هندو اسيوية ذات صبغة بوذية او هندوسية ليس على سبيل التوظيف الشكلي فحسب، بل وحتى طريقة التلوين التي نادرا ما تستخدم في التماثيل الكبيرة وتقتصر على معظم التماثيل الداخلية الصغيرة. كما ونرى الحرفية العالية للفنان في اظهار صدق التعبير في ملامح الوجه لاظهار حالة الالم التي يعانيها نتيجة الصلب وحمله لهموم اتباعه اضافة الى تمثيل الجسد بصورة هزيلة نوعا ما، كما نلاحظ ايضا انه حتى طريقة لبس الوشاح هي ذاتها التي يستخدمها المتعبدون البوذيون. فيبدو جليا الطابع المجتمعي والتأثير الديني الغير مسيحي في تجسيد شخص المسيح في هذا التمثال. ومن الملفت للنظر وعلى غير عادة الفنانين في تجسيد شخص السيد المسيح، انه قد صور هنا بمسحة شكلية تدل على تقدم العمر وهذه سابقة تشخيصية لهذا الموضوع حيث اننا نكاد نجزم اننا لم يسبق لنا ان شاهدنا عملا نحتيا لهذا الموضوع قد سبغ بهذه الفترة العمرية، على العكس تماما، نراه في جميع ما انتج في هذا المجال تماثيل تجسده في فترة الشباب. قد يكون الفنان هنا اراد ان يوصل رسالة ما من هذا التصرف فهو على دراية كاملة من اداءه، اي لن يأتي هذا التغيير من فراغ او قلة خبرة، لأن الذي يمتلك هكذا مهارة في العمل والحرفية في تحري ادق التفاصيل والنقوش، يعي تماما ما تصنع يداه، وهنا يقودنا الى تعدد بالقراءات وفتح المجال للتأويل في اسباب تبنيه هذه الملامح العمرية فربما اراد ان يعكس كم الآلام وحجم الهموم التي تبناها السيد

المسيح نيابة عن اتباعه ورعاياه، ومتفكرا بما سيؤول اليه الحال بعد ذلك. عموما عكس هذا الانجاز الانعكاس الواضح لتأثير البيئة المحيطة على المنجز الفني حتى وان كان هذا المنجز هو شخصية عامة تشترك بها العديد من القوميات والثقافات كجانب ديني، الا ان العرف المجتمعي احيانا يصبح هو الفيصل وله الكلمة الاخيرة كي يصبح اكثر تمثيلا واكثر صدقا لكسب الشعوب التي تقطن هذه الاماكن والتي هي في الغالب من الفقراء والبسطاء، بالتالي من الصعوبة بمكان الاتيان بشكل مختلف عنهم والطلب منهم اتباعه، ما لم يحمل نفس هيئتهم وبنيتهم الشكلية من ملامح ولون بشرة... الخ.

العينة شكل (2)

البلد:السويد

مادة الصنع: معدن غير محدد

يبرز هنا تمثال للسيد المسيح بهيئة رجل طويل القامة، شاب الملامح، يرتدي ثوبا طويلا يغطي جميع اجزاء جسمه، مصنوع من المعدن المطلي باللون الابيض، يقف باستقامة وشموخ فاتحا ذراعيه بوضعية ترمز للرعاية كما اسلفنا سابقا، ذو شعر طويل ولحية كثيفة، ويضع على رأسه تاج ذهبي يتوسطه شكل الصليب ذو الحافات المدببة الشبيهة برأس السهم والذي يمثل طائفة معينة من الديانة المسيحية والتي ترجع اصولها الى الكنيسة الشرقية.

يمكن ان نشاهد هنا ما يسمى تجسيد المسيح الملك،اي ان الفنان هنا قد استعار هذه الصفة او اللقب الذي ظهر في عهد قسطنطين وفي الفترة بين القرنين الرابع والسادس الميلادي حيث كان يطلق عليه الملك المنتصر كما سبق واشرنا في الاطار النظري من هذه الدراسة، مثل الفنان هنا ملامح السيد المسيح بشكل يوحي بالعظمة والهدوء والوقار التي ترتسم في ملامح الوجه كذلك اسلوب عمل الملابس وتصفيفة الشعر المنساب، ومن الملاحظ انه يرتدي ملابسا بسيطة الشكل لا تحتوي على اي زخرفة او بهرجة او حلي، وهذا لا يتوافق مع استخدام التاج على الرأس، فكما قلنا انه وظف صفة المسيح الملك، وان اي ملك يرتدي ما يناسب مكانته من ثياب، وهنا مغزى كبير في المعنى، اي ان صفة الملك لا تترجم بمعنى الكلمة الحرفي وانما مجازا.

هنا ايضا صورت نفس هيئة سكان البلدان الفرانكفونية او ما يعرف سابقا بمجتمع الفايكنز ولعل الفنان هنا استعار صورة المسيح الملك لهذا السبب، لما كانوا يتمتعون به من مهابة وشدة وبأس، في نفس الوقت يترافق مع ملامح القوة فتحة الذراع بهذه الطريقة التي تعني منح الرعاية والحماية للعباد، اي ان العنصر البيئي المكاني والسكاني عاد ليطرح نفسه كعنصر اساس ومؤثر في

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تبني فكرة انجاز العمل. هناك ما يلفت النظر في اغلب تماثيل السيد المسيح التي تجسد في وضعية الرعاية كما سنرى ذلك في تماثيل اخرى لاحقا، ان هذه التماثيل توضع الى ارض مرتفعة عن مستوى المدن التي تحويها، ويتم ذلك اما عن طريق اختيار اماكن مرتفعة كجبال او تلال، او استخدام منصات عرض مرتفعة جدا، وذلك ليكون مجال واتجاه حركة الذراع مهيمن على مساحة المنطقة بأكملها لتشمل الرعاية والحماية الجميع، يضاف الى ذلك نوع الخامة المستخدمة في الانجاز، يجب ان تكون ذات مواصفات خاصة ولون واضح لكي يتم توظيف انعكاس ضوء كل من الشمس وانعكاس القمر على التمثال ليمنح الهيبة والرؤية الشاملة على مدار اليوم بأكمله.

العينة شكل (3)

البلد:ايطاليا

المادة: الحجر

في هذه العينة نجد تمثال للسيد المسيح مجسد بهئية رجل شاب واقف ينظر الى الاعلى ورافعا يديه الى الاعلى لما يشبه وضعية الدعاء او الابتهال او مناجاة، يرتدي ثوبا طويلا فضفاضا يخلو من اية تفاصيل او نقوش، شعره طويل وذقنه متوسط الكثافة.

في سابقة نادرة جدا وعلى غير عادة ان يوضع تمثال للسيد المسيح تحت المياه بدلا من سطح الارض او على منصة او مرتفع ارضي، نجد في هكذا تصرف تفردا وابداعا من قبل الفنان في احالة هذه الشخصية الرمزية الدينية العظيمة الى نقطة تحول مكانية في العرض وال وظيفة الى حد ما،وذلك لأن عنصر المسيح الراعي لا يزال يشتغل ضمن نفس المبدأ، الا ان الانتقال به الى عمق المياه هنا نقلة قصدية تمثل صنفا اخر من العباد الذين ينزلون تحت الماء وهم الصيادون والغطاسون الذين يعملون فوق وتحت الماء لكسب قوتهم ورزقهم، لذا سمي هذا التمثال بما يسمى (راعي الغطاسين) اي لحماية ورعاية الذين يغطسون تحت الماء لذا جسد الشكل برأس مرفوع للاعلى وليس كما هو معتاد النظر الى الامام او الاسفل كما في جميع تماثيل السيد المسيح التي عهدناها ورأيناها التي وضعت على سطح الارض.

مثل النحات في هذا التمثال ملامح الشكل البشري لاوروبا الغربية (ايطاليا / اسبانيا / البرتغال) ويرى ذلك جليا في تصفيفة الشعر والذقن، اضافة الى الملابس الفضفاضة الواسعة التي كان يرتديها الرهبان ذات الاكمام المتهدلةالطويلة، وقد وضع هذا التمثال قبالة السواحل الايطالية، فلربما اراد النحات ان يصور رعاية السيد المسيح ليس للصيادين فقط، بل للذين يصلون تلك

السواحل طلبا للنجاة من حياة بائسة في بلدانهم فهو هنا يجسد صورة روحانية تعاطفية من الاب الراعي الذي يحمل آلام مريديه ومتبعيه ويمكن مشاهدة ذلك بوضوح في ملامح الوجه التي يعلوها الالم والتسامح والعطف.اضافة الى الجانب الروحاني الانساني المعبر والتميز في اختيار مكان وضع التمثال، وفق الفنان ايضا في اختيار خامة التنفيذ (الحجر) وذلك لمقاومته المعروفة للماء على عكس باقي انواع الخامات النحتية المعروفة واهما البرونز كونه معدن مما يجعله عرضة للتلف والا كتساء بطبقات من الترسبات والتراكمات الاحيائية البحرية مما سيؤثر على ملامح التمثال ووضوح اظهاره، اما الحجر فهو اقل عرضة لهذه التغيرات واطول عمرا. كما من الممكن توظيف هذا التمثال جماليا في هكذا فضاء رحب ذو طبيعة ساحرة متعددة المظاهر والمكونات بعيدا عن الجانب الديني الروحي المبتغى منه.

نتائج البحث:

على ضوء ما تقدم من قراءة للاعمال النحتية، توصل الباحث الى النتائج التالية وبما يتوافق وهدف البحث:

4. ان الخطاب البصري لتماثيل السيد المسيح في فترة المعاصرة قد تحول من الخطاب ذو المغزى الديني التعريفي بماهيات الدين والاله، الى خطاب فني جمالي يتبع المرجعيات الاجتماعية والبيئية وما تفرضه ذائقية ومرجعية المتلقي الفكرية.
5. ان المتلقي يستوجب اشكالا تحاكي نظمه الشكلية التي تشبهه لتكون اكثر ايجابية بالتلقي والتواصل، بالنتيجة نجاح الفنان في ايصال خطابه البصري الجمالي.
6. الضاغط البيئي المكاني واضح جدا في مختلف تماثيل السيد المسيح لا سيما ضمن دول القارة الواحدة التي يشترك فيها اغلب شعوبها بملامح شكلية متشابهة الى حد ما.

الاستنتاجات:

استنتج الباحث من هذه الدراسة انه ليس بالضرورة تجسيد التماثيل لايصال فكرة التجسد لشخص السيد المسيح، حيث من الممكن الاستعانة بالثيمات الرمزية كدلالة على وجود السيد المسيح سواء اكان برمز الصليب لوحده دون التمثيل الجسدي، او قد يكون بناء معماري كالكنيسة لتعطي المعنى الدلالي لوجود السيد المسيح، اي ان المجال مفتوح لمخيلة الفنان في تكوين اختزالات رمزية اشارية دلالية تكون كافية للايحاء بوجود السيد المسيح.

References:

1. Al-Adnani, M. (1980). *Animal Stories.* Lebanon: Publishers' Library.
2. Asfour, J. (1985). *The Neighboring Mirrors, A Study in the Criticism of Taha Hussein.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
3. Braimi, A. (B.T). *Interpretive semiotics.* Iraq: Dar Nishapur.
4. Dreyfus, H. (1973). *Michel Foucault, A Philosophical Journey.* Beirut: George Abi Saleh.
5. Emil, J. (1987). *The Detailed Dictionary of Language and Literature.* Lebanon: Dar Al-Alam Al-Malayn.
6. Hegel. (1964). *Dectics Hegel.* (F. Al-Hamdan, Trans.) B.B: Stanford Encyclopedia of Philosophy.
7. Ibn Manzur. (1955). *Lisan al-Arab.* Lebanon: Beirut House for Printing and Publishing.
8. Jabbour, A. (1984). *The Literary Dictionary.* Beirut: Dar Al-Alam Al-Malayn.
9. Lykoff, G. (1996). *The Contemporary Theory of Metaphor.* (T. Al-Nu'man, Trans.) B.B: Bibliotheca Alexandrina.
10. Murad, Y. (1996). *Principles of Psychology.* B.M: B.D.
11. Pinkrad, S. (B.T). *Semiotics, their concepts and applications.* Syria: Dar Al-Hiwar.
12. Reed, H. (1973). *The Meaning of Art, Tr: Sami Khashaba.* Cairo: Prisoners Library.
13. Salah, F. (1992). *The Rhetoric of Discourse and the Science of Text.* B.B: The World of Knowledge.
14. Stollints, J. (1974). *Art Criticism.* (F. Zakaria, Trans.) Cairo: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
15. Wahba, M. (B.T). *Glossary of Terms.* Lebanon: Lebanon Library.
16. yqityn, S. (1989). *Analysis of Fictional Discourse, , .* Lebanon: Arab Cultural Center.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/115-132

Visual discourse of statues of symbolic figures Christ as a model (An analytical study)

Mustafa Mumtaz Nuri Al-Yawer[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 18/11/2020……..Date of acceptance: 31/3/2021……..Date of publication: 15/6/2021

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The topic of this research deals with an analytical study of the nature of the visual sent by the sculptural monument of the person of Christ around the world, the nature of this monument, the manner of its embodiment, the mechanism of reception for each of the societies that this monument addressed to them, how it was reflected on them, how it was reflected on them, and whether these works are related to their culture or not, I discussed this study All this, and the researcher has established theoretical research axes for the research according to the desired goal of this study, which is the definition of the mechanism of visual discourse of statues of Christ around the world and were as follows: (The first axis: the discourse and visual discourse between the term and the concept), (The second axis: the gestural system and its applications), (The third axis - Christian arts), while the fourth axis: it dealt with the selection and analysis of samples, which resulted in the following results:

1. The visual discourse of the statues of Christ in the contemporary period has shifted from a discourse with a religious significance that introduces the characteristics of religion and God, to an artistic and aesthetic discourse that follows the social and environmental references and what is imposed by the taste and intellectual reference of the recipient.
2. The recipient requires shapes that simulate the formal systems that resemble him in order to be more positive in receiving and communicating. As a result, the artist succeeds in delivering his aesthetic visual speech.
3. The spatial environmental pressure is very evident in the various statues of Christ, especially in the countries of the same continent in which most of their peoples share somewhat similar formal features.

Keywords: Visual discourse - figurines of symbolic figures - Jesus

[1] **University of Baghdad / College of Fine Arts, mustafayawir@gmail.com .**