الرؤية المنظورية و تأثيرها على بنائية اللوحة التصويرية فى عصر النهضة

Perspective vision and its impact on the structure of the pictorial painting in the Renaissance

أ.د. محمد ثابت محمد حسن بدارى
أستاذ التصوير – قسم التصوير كلية الفنون الجميلة – جامعة أسيوط
Prof.Mohamed Thabet Mohamed Hassan Badary
Professor of Photography and Vice Dean of the Faculty of Fine Arts, Egyptian Russian University
mohamed70thabet77@gmail.com
أ.م.د.سحر بطرس
أستاذ مساعد التصوير – قسم التصوير- كلية الفنون الجميلة – جامعة أسيوط
Assist.Prof.Dr.Sahar Boutros Naguib
Assistant Professor of Photography - Department of Photography - Faculty of Fine Arts - Assiut University
sahr.nageeb@farts.aun.edu.eg
م.م بيشوى زارع عبد الحنون بطرس
مدرس مساعد بقسم التصوير -كلية الفنون الجميلة – جامعة أسيوط
Assist. Lect. Beshoy zarea abdelhanon botros
Assistant lecturer in the Department of Photography - Faculty of Fine Arts - Assiut University
beshoyzareh@farts.aun.edu.eg

الملخص

يستعرض البحث تطور أسس و قواعد المنظور و تأثيرها على بنية اللوحة التصويرية ، بين فترة العصور الوسطى و عصر النهضة الأوروبية . حيث أعتمد فنان العصور الوسطى على الرمزية الدينية فى تصوير أعماله ، بجانب التسطيح الذى شمل البعدين و الذى كان له تأثير على ترتيب العناصر و توزيعها على سطح اللوحة . أما عصر النهضة فقد شهد تطوراً كبيراً فى الرؤية المنظورية ، و التى سمحت للفنان إنتاج أعمال أكثر واقعية ، من خلال المنظور الخطى و الجوى كما كان لتلك الإبتكارات دوراً بارزاً فى تحسين التكوين البصرى ، و طور من طريقة إدراك المشاهد للوحة التصويرية. خلص البحث إلى أن تطور مستويات الرؤية المختلفة فى المنظور كان له الدور البارز فى جعل اللوحة التصويرية أكثر واقعية و زيادة العمق ، و هذا التطور كان يعكس التحولات الفكرية و الثقافية فى تلك الفترة .

الكلمات المفتاحية

الرؤية المنظورية ، المنظور الخطى ، المنظور الجوى

Abstract

The research examines the evolution of the foundations and principles of perspective and their impact on the structure of the painted artwork, comparing the Middle Ages to the European Renaissance. During the Middle Ages, artists relied on religious symbolism in their works,

alongside a flattening of dimensions that influenced the arrangement and distribution of elements on the canvas. In contrast, the Renaissance witnessed significant advancements in perspective, allowing artists to produce more realistic works through linear and aerial perspective. These innovations played a crucial role in enhancing visual composition and transforming the viewer's perception of the painting.

The research concludes that the development of different levels of perspective significantly contributed to making paintings more realistic and increasing depth. This evolution reflected the intellectual and cultural transformations of that period.

Keywords

Perspective vision, linear perspective, Atmospheric Perspective, renaissance

المقدمة

أحدثت مستويات الرؤية المختلفة فى المنظور تغييراً كبيراً فى اللوحة التصويرية من فترة العصور الوسطى إلى عصر النهضة . فى فترة العصور الوسطى كانت اللوحة التصويرية تركز على التسطيح و أستخدام الرموز ، فكان الهدف هو نشر و توضيح القصص و الأحداث الدينية للعامة ، و كانت اللوحة التصويرية هدفها التعبير القصصى الدينى .

بحلول عصر النهضة تغير مفهوم الصورة ، فقد تطورت و تنوعت الرؤية لأن الواقعية كانت هدفاً للعديد من الفنانين ، فكانت وظيفة الفن هى أن يعكس المجتمع و الطبيعة ، و الفن ركز على الوصف و التخيل بجانب محاكاة الشكل الواقعى ، و لكن مع التعبير عن صور العالم الميتافيزيقى و عالم الأساطير و الأحداث الخارقة حدث تغير فى شكل الصورة فى عملية الرسم الواقعى بتطور فكرة المنظور ، فهو أسلوب يجعل العمل أكثر واقعية . ظهر المنظور الخطى كأحد الابتكارات الرئيسية فى الفن التشكيلى خلال عصر النهضة الأوروبية ، الذى امتد من القرن الخامس عشر إلى القرن السابع عشر. هذا الابتكار لم يكن مجرد تقنية فنية ، بل كان تحولاً فى الطريقة التى ينظر بها الفنانون إلى الفضاء و العمق . اعتمد الفنانون على مبادئ رياضية لخلق إحساس بالواقع مما جعل الأعمال الفنية تبدو أكثر ثلاثية الأبعاد . منذ نهاية القرن الثالث عشر سعى الكثير من الفنانين إلى محاكاة الواقع و تصوير العمق داخل أعمالهم ، و استخدم الفنانون هذا الأسلوب لإظهار العلاقة بين الإنسان و البيئة المحيطة به ، مما أدى إلى تجسيد المشاهد بشكل يبعث على الحياة فى نهاية الأمر . حيث أثر المنظور الخطى فى تغيير كيفية تصوير الفضاء ، حيث أصبح الفنانون قادرين على نقل المشاهد بطريقة تفاعلية تعكس الواقع بشكل أقرب . هذا الابتكار أسهم فى تحقيق قفزات فى التعبير الفنى ، و أصبح رمزًا للتطور الفكرى و الفنى فى عصر النهضة .

مشكلة البحث

تحدد فى التساؤل الآتى :

ما هى الابتكارات التى حدثت فى أسس و قواعد المنظور و كيف أثرت على اللوحة التصويرية ؟ هل أختلفت أسس الرؤية المختلفة فى المنظور بين العصور الوسطى وعصر النهضة ؟ كيف أثرت مستويات الرؤية المختلفة فى المنظور على ترتيب العناصر داخل اللوحة التصويرية ؟

فروض البحث

أن هناك تغييرات فى بنية اللوحة التصويرية فى عصر النهضة مقارنة بالعصور الوسطى . كما كان هناك دور لإستخدام قواعد المنظور على تجسيد العناصر بتفاصيل أكثر دقة فى عصر النهضة مقارنة بالعصور الوسطى . هناك فرق فى الأساليب الفنية و مستويات الرؤية فى المنظور بين العصور الوسطى و عصر النهضة تعكس الأبعاد الفكرية لكل فترة .

أهداف البحث

1. التعرف على تطور أسس و قواعد المنظور من العصور الوسطى وصولاً لعصر النهضة الأوروبية .
2. الكشف عن تأثير أسس و قواعد المنظور على ترتيب العناصر وتركيبها داخل العمل الفنى .

أهمية البحث

تبرز أهمية البحث فى القاء الضوء على تطور مستويات الرؤية فى المنظور و تأثيرها على بنية اللوحة التصويرية . و أهمية دراسة قواعد المنظور فى توضيح إنعكاس الثقافة و الفكر السائدة فى كل عصر و الربط بين الفن و التغييرات الإجتماعية فى الفترات المختلفة .

حدود البحث

دراسة مختارة من أعمال التصوير فى العصور الوسطى و عصر النهضة .

منهجية البحث

يتبع البحث المنهج (تأريخى و وصفى تحليلى) .

مصطلحات البحث

مستويات الرؤية Levels of Perspective هى الأشكال المختلفة للزوايا و التى يمكن من خلالها رؤية المشهد فهى تعكس كيفية تأثير موقع المشاهد فى إدراك العمق ، مما يسهم إلى جعل التكوين الفنى يظهر بشكل أكثر واقعية ، من خلال عملية نقل المشهد ثلاثى الأبعاد إلى السطح ذا البعدين ، و ذلك عن طريق تحديد نقط تلاشى العناصر ، حيث تتناقص فى الحجم كلما أقتربت إليها .

المنظور الخطى linear perspective هو أسلوب فى الرسم يستخدم فى تحديد حجم العناصر حسب قربها و بعدها من نقاط التلاشى ، و بالتالى تحدد أحجامها مما يساهم فى توجيه النظر داخل اللوحة.

المنظور الجوى Aerial Perspective هو أســس و قواعد تعتمد على التدرج اللونى فى تصــوير العناصــر البعيدة بتفاصيل أقل بإستخدام الألوان الرمادية و الزرقاء ، لإظهار العمق داخل العمل.

المنظور اللونى Color Perspective_هو أسلوب فى الفن تُستخدم فيه الألوان بغرض إعطاء إحساس بالعمق و المسافة داخل العمل المسطح ، معتمداً على تأثير الضوء و الظلال على الأشياء فى المسافات المختلفة ، حيث تزداد الألوان برودة و تفقد تشبعها كلما أقتربت لنقطة الهروب و العكس .

العصور الوسطى Middle Ages هى الفترة التاريخية التى تمتد من القرن الخامس الميلادى إلى القرن الخامس عشر ، و قد عرفت بفترة العصور المظلمة فى أوروبا لما شهدته من صراعات و حروب و جهل .

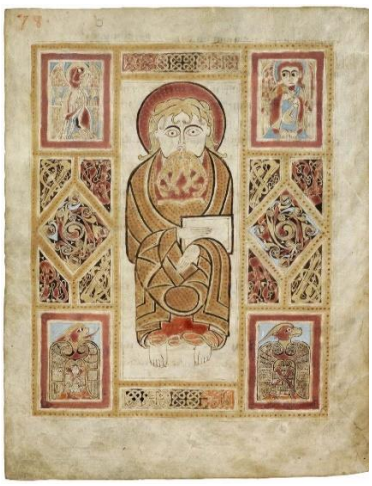
عصـر النهضــة الأوروبيــة renaissance هــو زمــن الإنفتــاح الفكــرى و التقــدم و التطــور الــذى كــان شــهدتة أوروبــا فى القرن الخامس عشر و كان محركه الإهتمام بالأدب و الفنون الكلاسيكية القديم .

موضوع البحث

فترة العصور الوسطى الأوروبية

امتدت فترة العصور الوسطى من القرن الخامس و حتى القرن الرابع عشر و سميت بالعصور المظلمة ، نظراً للهجرات و الصراعات و الحروب ولم يكن لديهم من المعارف المرشدة غير القليل ، و لم تشهد تلك الفترة ظهور أى أسلوب فنى موحد و واضـح ، و ما وصـل من فنون تلك الفترة هى رسـوم بعض المخطوطات التي أنجزت في إنجلترا و أيرلندا خلال القرنين السـابع و الثامن مثل مخطوطة stiftsbibliothek st.gallen . و التى يتضـح فيها الزخرفة التى تأثر بها فنان تلك الفترة بفنون البرابرة ، و التى تميزت بنقوش و زخارف معقدة و أشـكال تنانين ملتوية و طيور مجنحة ، يعتقد مصـدرها رسـوم القبائل البدائية التى أسـتخدمت لإغراض السـحر، بجانب نقل فنان العصـور الوسـطى من مخطوطات أقدم تأثر بها ، كالفن البيزنطى و الفن القبطى فى الأديرة المصرية (بيشوب، ٢٠٠٥،صفحة ٤٨:٧٢).

كانـت الرسـوم تتميـز بطـابع زخرفـى مصـنوع مـن أشـكال بشـرية (شـكل ١) ، و مـن الواضـح أن فنـان العصـور الوسـطى الأوروبيـة لـم يكـن لديـة الـوعى لابتكـار مخطـط كنيسـة أو تصـوير قصـص دينيـة ، و لكـن مـا ميـز فنـان تلـك الفتـرة هـو تصـوير مـا كـان يشـعر بـه ، و الهـدف كـان نقـل تعـاليم و رسـالة الكتـاب المقـدس (جومبريتش، ٢٠١٥، صفحة ١٥٧:١٦٩) .



شكل ١: القديس مرقس الإنجيلى ، مخطوطة Cod. Sang. Stiftsbibliothek ، دير سانت جال، سانت جالى مقاس ٢,٢٥ سم × ٢,٩٥ سم عام ٧٥٠ م .

أبتعدت فنون العصور الوسطى عن الفن الكلاسيكى الإغريقى ، فلم تكن أوروبا بعد قد و صلت لما أنجزته الحضارة الإغريقية فى مجالات العلوم و الفلسفة . تشكل فكر العصور الوسطى فى أوروبا على العداء الشديد للوثنية ، بجانب الدعوة لحياة الزهد و التقشف و البعد عن ملذات الدنيا . فنظرة رجال الدين للحياة كانت مجرد معبر ووسيلة للحياة الأخرى ، و تجلى ذلك فى حرمان الفنانين من تصوير موضوعات من شأنها التعبير عن ملذات الدنيا . فنظرة المجتمع الأوروبى للعالم ، نظرة ذات طابع ميتافيزيقى و رمزى ، و الفنان أداة للتعاليم الدينية و عمله فى ظل المضامين الروحية المسيحية (عطية، ٢٠٠٤، صفحة ١٢٢:١٣٠) . ازدهر الفن الرومانسكى فى أوخر القرون الوسطى و تحديداً فى القرنين الثانى و الثالث عشر، و أشتهر باستعمال القوس الرومانى الدائرى فى العمارة و الحديد المزخرف و المخطوطات المصورة ، بغرض نشر التعاليم الدينية و قصص الرسل و الأنبياء ، و كان فن التصوير لازال قاصراً على تصوير الكتب ، و لكنهم برعوا فى فن صناعة الزجاج و زخرفة تيجان الأعمدة و الكرانيش (الألفى، ١٩٧٣، صفحة ١٦٩:١٧١).

أما الرسام فى العصور الوسطى فكان ينشأ عند مُعلم لكى يتدرب ، و يقوم بتنفيذ ما يطلب منه من تعليمات ، و كان يتمم بعض الأجزاء الغير ضرورية فى العمل ، و تدريجياً يتعلم محاكاة مشهد من الكتب القديمة و إعادة ترتيبه . و حين يطلب منه رسم شخص أو مشهد كان يصور نموذجاً دون رجوع للواقع و فى النهاية يقوم بتوضيح الشخصيات من خلال الكتابة . أشتهر الفن القوطى و الذى سماه رجال الفن الإيطالى فى عصر النهضة بهذا الإسم ، فى استعمال القوس المطاول و العقد المدبب فى العمارة ، بجانب تميزه فى نحت الموضوعات و الشخصيات الدينية بتعبيرات يظهر عليها الحزن ، فالهدف كان تأجيج المشاعر لدى المشاهد . كما أستخدموا أشكال أوراق العنب و اللبلاب فى زخرفوا تيجان الأعمده (الصوفى، ٢٠١٦، صفحة ١٨:١٩).

كان أسلوب الفن القوطى منتشر فى جميع أنحاء أوروبا ، فقد تشابهت التصاوير فى الفترة من ١٣٧٥ م إلى ١٤٢٥ م فى كل بلدان أوروبا (شكل 2) ، و تميز هذا الأسلوب بإخضاع كافة الأشكال لإيقاع خطى رشيق بخطوط ملتويه ، كما صور الفنان من خلال الموضوعات الدينية الثياب و الأدوات و العادات و التقاليد المنتشرة فى عصرة ، مما أضاف صبغة إنسانية لموضوعاته بجانب تصويره لموضوعات كالصيد و العرس و الأحتفالات ، و التى تعكس مطالب البلاط و سيطرته . بدأ الجسم الآدمى يتحرك داخل تكوين و أصبح أكثر مرونة ، كما أضاف تصاوير معمارية لخلفيات المشهد (جودة، ٢٠٠٦، صفحة ٢٨:٢٩).

شكل 2 : جان فوكيه Jean fouquet (١٤٢٠م - ١٤٧٨م) ، Ms Fr 6465 fol.444 Charles V (1338-80) receiving Emperor Charles IV (1316-78) at the Porte du Temple in Paris, January 1378, from 'Les Grandes Chroniques de France', c.1460 (vellum) ، مكتبة الوطنية، باريس، فرنسا ، الخامة ، مقاس ٣٥سم × ٤٦ سم ، إنتاج ١٤٦٠م .

الفنان جيوتو دى بوندونى **Giotto di Bondone** (١٢٦٦م - ١٣٣٧م)

كانت محاولات الفنان جيوتو هى أولى طرق التحول فى أستخدام مستويات الرؤية فى المنظور . و تعتبر أعمال الفنان جيوتو هى مرحلة بين العصور الوسطى و التطور الفنى فى عصر النهضة ، حيث طرأ تغيير على الفكر فى عصره ، فقد ساهم فى تغيير مفهوم التصوير من كونه فن رمزى إلى فن وجدانى ، كما ربط بين التصوير و الكون و العواطف الإنسانية . كانت بعض المدن الإيطالية كالبندقية على أتصال بالإمبراطورية البيزنطية ، كما كانت القسطنطينية مصدر للإشعاع يستلهم منه الفنانون و الحرفيون الإيطاليون ، و من هنا اتخذ الفن البيزنطى دورا فى تطور الفن فى إيطاليا ، فعلى الرغم مما يتسم به الفن البيزنطى من جمود إلا انه حافظ على ما توصل إليه المصورين الإغريق .

أكتشف جيوتو الإيهام بالعمق عن طريق الظلال ، و كان الفضل فى ذلك المنحوتات القوطية على واجهه الكاتدرائيات ، كما غير مفهوم الرسم من طريقة الكتابة بالصور إلى عمل قصة من خلال الرسم تجرى أحداثها أمامنا ، فقام بالتفكير فى الحركات و الأحداث و الأشخاص و تخيل المشهد متأثراً بالواعظين فى شرحهم حول قصص الكتاب المقدس ، و حث الناس على التخيل ، و هنا إستطاع جيوتو نقل المشهد من مجرد بديل الكلمات إلى مشهد واقعى (عكاشة، ٢٠١١، صفحة ١٢:٩).

تميز بقدرتة على تحقيق الواقع بالرغم من عدم مراعاته للأحجام و النسب ، و كان المبدأ عنده أن كل شخصية لها دلاله و أهمية فى العمل ، يحدد من خلالها الحجم . أما الإيحاء بالبعد الثالث و التجسيم عند جيوتو ، فكان بإستخدام الظلال و الضوء و التدرج بينهما لتجسيم الشكل ، بجانب اللون الذى ساهم فى و جود عمق بالعمل . أهتم بتركيب العناصر داخل العمل و لم يركز عالتجميل و لا إضافة الزخارف كالذين سبقوه ، فهو أعتمد على تأليف المشهد و يتضح ذلك من ثبوت شخصياته و بالرغم من ذلك تعبر عن الحيوية ، أستعاض عن خلفيات اللوحة الذهبية المعروفة بخلفية زرقاء داكنة فى معظم أعمالة بجانب حرصة فى إظهار الضوء و الظل فى الجبال و الصخور .

تُظهر لوحة العذراء فوق عرشها تحمل الطفل يسوع (شكل 3) حلقه الوصل بين التقاليد الفنية البيزنطية وثورة جيوتو الفنية ، حيث إتخذ من سمات الفن البيزنطى فى تصوير العذراء كملكة ، وإستخدام ورق الذهب فى الخلفية ، إلا أنه قام بتصوير العذراء ضخمة عن باقى العناصر لإعطائها هيبة وتقديس ، وجعلها لا تتوسط المشهد بل تميل إلى جهه اليسار ، والطفل ينظر بعيداً عن وضع المواجهه الذى عرُف فالتصوير البيزنطى ، وكذلك الملائكة والقديسين يوجهوا نظرهم إلى العذراء والطفل فى رهبه . قام جيوتو بتجريد الخطوط فى ثنايا القماش و أشكال الصخور ، وهذا ما جعل أسلوبة يتميز بالبساطة و الوضوح ، بجانب جعل كل شخصياته من الطبقة الدُنيا (فينتورى، ١٩٦٧، صفحة ٤٣:٢٨) .

تشابهت الوجوه فى أعمال جيوتو كما هو موضح فى (شكل 4) ، فبالرغم من ذلك إستطاع التعبير عن كل شخصية وجعلها مستقله و مميزة ، بجانب أهتمامه بالنظرات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة فى أعمالة بإحساس و تعبير قوى ، كما أصبحت تتحرك فى مساحة العمل بحرية على عكس قيود الفن البيزنطى و القوطى ، محقق رؤية فلسفية للإنسان ، فقد تحرر فى عملة لوحة ندب المسيح من نسب التشريح للأجساد بإسلوب تعبيرى عن طريق المبالغة فى الخط ، و الإستطالة الواضحة فى جسد المسيح (يحيى، ١٩٩٣، صفحة ٢٨:٢٧) .

شكل 3 : جيوتو دى بوندونى Giotto di Bondone (١٢٦٦م - ١٣٣٧م)،مادونا في مايست، معرض أوفيزي، فلورنسا إيطاليا.
تصوير بخامة التمبرا ، مقاس ٢٠٤× ٣٢٥سم ، عام (١٣٠٦م - ١٣١٠م).

شكل 4: جيوتودى بوندونى Giotto di Bondone (١٢٦٦م - ١٣٣٧م) ، الرثاء (رثاء المسيح) ، كنيسة سكروفيجنى (أرينا)، بادوا، إيطاليا ، الخامة فرسكو ، مقاس ١٨٥×٢٠٠سم ، عام (١٣٠٦م -١٣١٠م) .

جان فان ايك Jan van Eyck (١٣٩٠م – ١٤٤١م) [i]

يظهر أسلوب فان ايك الدقة فى ملاحظتة للطبيعة ، و إهتمامه بالتفاصيل و براعته فى دراستها ، فصور الأزهار و المبانى و الحيوانات تظهر براعته فى ذلك ، بجانب أهتمامة بدراسة الثياب الفاخرة ، إلا أنه لم يعطى المنظر الطبيعى و واقعية الأشخاص نفس القدر من الإهتمام ، فالمنظور و الفضاء عنده مازالا ينقصهما شئ من الواقعية ، و دراسة أكبر للمنظور . قام بعدة تجارب على الألوان إلى أن توصل إلى أن زيت الجوز و الزيت الحار ، إذا تم مزجهم مع الألوان جفا سريعاً كما أعطوا لمعان . و عندما ذهب إلى إيطاليا أخذ الفنان بللينى و والده التلوين بالزيت عنه (همام، ١٩٧١، صفحة ١٤:١٧).

صور جان فان أيك العذراء جالسة تُرضع الطفل(شكل ٥) ، حيث أهتم بواقعية المشهد فى و صف علاقة الطفل بأمه فى صورة عادية كحال البشر العاديين فى الحياة اليومية ، و كعادة الفنانين الفلمنك ، بالغ فان أيك فى رسم التفاصيل و إظهار براعته فى دراسة القماش بزخارفه المتشابكة ، فى العرش الخشبى الذى تجلس

علية العذراء ، بجانب دراسة الآنية الموضوعة فى النافذة المغلقة يسار العذراء . و كذلك تفاصيل النافذة اليمنى و الحديد المشغول داخلها ، و كذلك تفاصيل العرش الخشبى و الملابس و السجاد ، و حتى تفاصيل الأرضية .

يحمل العمل عدة دلالات رمزية و ذلك بإضافة بعض العناصر للمشهد ، فالطفل يمسك ثمرة بيدة فى إشارة إلى سقوط آدم و حواء من الجنة ، و تذكره المشاهد بالقصة ، و لون رداء العذراء بالأحمر دليلاً على فكرة الفداء و سفك الدماء فى المعتقد المسيحى ، أما الأوانى على يسار العذراء ترمز إلى الكنيسة و الماء داخل الإناء رمزاً للتطهير و المعمودية ،

مجازياً فى المعتقد المسيحى الكنيسة هى عروس المسيح ، أى أن الكنيسة إرتبطت بالمسيح كما إرتبط هو أيضاً بها ، و هذا الإرتباط ممثل فى وحدانية المؤمنين و إيمانهم الراسخ بأسرار الكنيسة ، و إنتظار مجئ السيد المسيح فى آخر الأزمان ليأخذ الكنيسة " جماعة المؤمنين " إلى الملكوت الأبدى " الجنة " . و هذا العمل به صورة مباشرة ، و هى العذراء تقوم بإرضع الطفل داخل غرفة ، و رسالة بها دعوة للتأمل و غرس للمعتقدات المسيحية . و تذكرة بوعد السيد المسيح للكنيسة للمشاهد و أهل بيت المقتنى صاحب العمل . أشار أكثر من مقال يتحدث عن العمل ، أن العرش يرمز إلى عرش سليمان و هو رمزاً للعذراء ، و كذلك رمزاً للكنيسة فى شكله الخشبى ، و ضخامه العرش تشير إلى تكوين كنيسة صغيرة " يقصد بها بيت مقتنى هذا العمل " . و إستعان الفنان بزوجتة مارجريتا لرسم العذراء . و العمل فى الأصل إلى مجموعة تشارلز الثانى دوق بارما و لوكا فى أوائل القرن التاسع عشر. لهذا السبب تُعرف باسم لوكا مادونا (Harbison، ٢٠١٢، صفحة ٨٠:٨٢) .

شكل ٥ : جان فان ايك Jan van Eyck (١٣٩٠م – ١٤٤١م) ، مادونا لوكا، فرانكفورت ، ألمانيا . الخامة الوان زيتية على خشب ، مقاس ٤٩,٦ سم × ٦٥,٧ سم ، إنتاج عام ١٤٣٧ م.

اتبع الفنان الإسلوب الواقعى فى التعبير عن موضوع العذراء و الطفل . مشكلة فان أيك فى أنه لم يكن ملم بنظريات المنظور فلم تكن ظهرت بعد ، فقد جعل من العذراء و الطفل مركز العمل ، و لكن عدم تحديد نقطة الهروب كما هو موضح قد ساهم فى تضييق الفراغ حول العذراء و الطفل ، مما ساهم فى جعل حجمهم أضخم من الطبيعى بالنسبة لمساحة الغرفة ، و لكن يبدوا أن الفنان بحسة و فطرته حاول معالجة المشكلة من

خلال الضوء القادم من النافذه . التكوين هرمى يرمز إلى الصلابة فى دليل على ترسيخ الأفكار و العقيدة و الرموز داخل العمل . تُشكل رأس العذراء قمة الهرم ، و نهايات الرداء الأحمر تمثل قاعدة الهرم ، و قد أكد فكرة التكوين الهرمى فى العمل من خلال منظور الأرضية و السجاد .

حركة العين دائرية تكملها أربعة الأشكال للأسد فلولاها لعانت العين فى المقارنة بين النافذه و إنعكاسها ، فوجودهم سهل نقلة العين ، بجانب غلق المشهد من الأعلى بزخارف العرش العرضية و من الأسفل بزخارف السجاد العرضية أيضاً . أعتمد الفنان على الخطوط المائلة فى الرداء و المتقطعة لإثارة أحاسيس التوتر ، و ذلك لجذب عين المشاهد بعيداً عن ضيق الغرفة و كثرة الزخرفة الموجودة بالعمل ، كما أعتمد على الخطوط الأفقية و الرأسية للتأكيد على العظمة و الشموخ و الوقار. أكد الفنان على سيادة السيدة العذراء و السيد المسيح اللذان يجتمعان فى كتلة واحدة ، بتمييز لون البشرة الفاتحة عن باقى أجزاء العمل ، و كذلك لون الرداء الأحمر الذى يحيط بهما ، بجانب وضعيتهما فى مركز السيادة .

حقق جان فان ايك الوحدة فى العمل من خلال الإنتماء عن طريق التماثل فى الألوان ، ربط العناصر (العرش – رداء العذراء – السجادة) مع بعضها البعض بإدخال اللون الأحمر ، و استخدام الرموز و الدلالات فى ربط العناصر على يمين المشهد بالعذراء و الطفل ، و كذلك ترديد اللون البنى فى (النحاس – الأربع حيوانات - العرش – أجزاء من زجاج النافذة) ، و كذلك ربط الأرضية و السجاد فى أسفل العمل ، بباقى العمل بإدخال نمط من الزخارف فى خلفية العذراء و أعلى العرش .

الثمرة فى يد الطفل و الثمرتين على النافذه و الإضائة على الإناء النحاسى . الأربع أشكال للأسد على العرش التى تشكل شبه مربع . الوحدات الزخرفية فى السجاد و الأرضية مع الزخارف الموجودة بالعرش . النافذة على اليسار و تجويف الحائط الذى يوحى بإنعكاس للنافذة . شكلت كلها إيقاع متناغم قائم على تكرار و حدات متشابهه أحياناً و لكن أختلفت الفترات عن الوحدات مما شكل إيقاعاً غير رتيب . التوتر المصاحب للثمرتين فى علاقة المماس ، قابلة بعدم إستقرار الإناء النحاس فى إنعكاس النافذة ، كما أن تكرار شكل النافذة فى الحائط فى الجهه المقابلة ، حقق توازن و إستقرار للعمل ، بجانب أعتماد التكوين على الشكل الهرمى أعطى العمل أستقراراً .

من خلال الظلال القاتمة فى الأعلى حدد فان أيك المشهد ، و من خلال الضوء القادم من النافذة أعطى المساحة الضيقة فى الغرفة إيحاء بالإتساع ، فساهم فى تقبل حجم العذراء و الطفل المبالغ فى حجمهما مقارنة بحجم الغرفة ، فالفنان اعتمد على التدرج للتأكيد على الراحة و السلام و الهدوء داخل العمل . رغب الفنان فى جعل الطابع الذى يسود العمل الوقار و الجدية ، فإعتمد على الألوان القاتمة و منخفضة الكثافة فى الأجزاء المحيطة بالعذراء ، كما أضاف جواً من الدفء للعمل من خلال الألوان المكملة فى الجدران ، و كثافة اللون الأحمر للتأكيد على الحرارة و دفء المشهد و مشاعر الأمومة . حدد الفنان مدخل العمل السجادة و الرداء الأحمر ، و الخروج من العمل من خلال النافذه

رسم توضيحي 1 : مشكلة تحديد نقطة الهروب ، و التدرج بين الفاتح و القاتم

فرا أنجيليكو Fra Angelico (١٣٨٧م – ١٤٤٥م)

أثرت حياتة بالقرية التى نشأ فيها ثم توجهه للرهبنة فى عمر العشرين على أسلوبه الفنى (شكل 6) ، فكانت رهبنة سانت دومينيك التى انتمى الفنان لها تهدف إلى جعل العالم أفضل عن طريق ارشاد الناس و تعليمهم ، تأثر بالتلال و أشجار الزيتون و الطبيعة من خلال رحلتة اليومية من الدير إلى الكنيسة التى صور جدرانها الفنان جيوتو . كان صامتاً و صبوراً و لم يمسك بالفرشاة دون صلاه ، و كان شديد التأثر فكان يبكى و هو يرسم معاناة المسيح (ستيدمان، ٢٠١٥، صفحة ٣٩:٤٤) .

شكل 6: فرا أنجيليكو Fra Angelico (١٣٨٧م – ١٤٤٥م) ، البشارة كاتدرائية القديس مرقس، فلورنسا، إيطاليا . الخامة تمبرا على خشب ، مقاس ١٥٨سم × ١٩٥سم ، إنتاج بين عامى ١٤٣٠م : ١٤٣٢م .

وصف العمل

يظهر المشهد رئيس الملائكة جبرائيل يتحدث للسيدة العذراء لإعلامها برسالة الله ، أثناء جلوسها فى مكان مفتوح خارج غرفتها تقرأ الكتاب المقدس ، حيث رسم العذراء فى صورة توضح إيمانها و تقواها ، كما يوضح الفنان لحظة تبادل التحية و التقدير و التواضع و الإحترام المتبادل بين العذراء و الملاك ، و تظهر الستارة الذهبية المعلقة و التى تغطى الكرسى الذى تجلس علية العذراء ، و كأنه كرسى عرش مذهب و كذلك الهالات الذهبية المزخرفة الموضوعة حول رؤوس الشخصيات المقدسة ، على تأثر فرا أنجليكو بالفن

البيزنطى و تصاوير جيوتو ، فى محاولة لتذكرة المشاهد بصورة العذراء الملكة . أقصى يسار اللوحة صور فرا أنجليكو مشهد طرد آدم و حواء من الجنة ، و ذلك بهدف الربط بين سقوط الإنسان و تنفيذ وعد الله بخلاص البشرية ، كما فى المعتقدات الدينية المسيحية . و بالرغم من براعتة فى الرسم إلا أن لازال تظهر مشكلة المنظور الخطى و اللونى . هو من أهم فنانى القرن الرابع عشر . كما يوضح العمل أن الفنان له الريادة فى تصوير موضوع البشارة بهذه الطريقة ، فأصبح نموذج اتبعة العديد من الفنانين الآخرين في عصر النهضة المبكرة من بعده . إتبع الفنان الإسلوب الخيالى و المثالى فى تصوير موضوع البشارة ، حيث جمع الفنان بين الأشخاص السمائية و الأشخاص الأرضية ، و كذلك جمعه للعذراء و هى من عصر غير عصر آدم و حواء ، فالأسلوب مناسب للسمو و القداسة التى تملئ المشهد .

التكوين فى العمل مبنى على الشكل الهرمى ، و الذى يعبر عن الدوام و الإستقرار . استخدم الفنان الخطوط الرئيسية و التى استعان بها لتأكيد الإحساس بالعمق و الفراغ فى العمل ، كما اسعمل الخطوط المنحنية للتعبير عن الإنوثة اللمثلة فى العذراء فى إشارة إلى الوداعة و الطهارة . حدد الفنان عنصر السيادة " العذراء " من خلال توجية النظر و شعاع الضوء إليها . بتصوير الملاك مرتان بنفس الهيئة و الرداء القرمزى ، الأولى و هو يشرف على طرد آدم و حواء من الجنة ، و الثانية بظهورة فى منتصف العمل يتحدث مع العذراء ، و ذلك من خلال التماثل فى اللون و كذلك فى الشكل ، كما ربط الفنان بين الثلاثة أجزاء بشعاع النور الموجه من أعلى جهه اليسار ماراً من فوق الملاك و وصولاً لوجه العذراء ، من خلال التداخل ، و كذلك نظرة حواء للعذراء تعيد المشاهد للمشهد مره أخرى . فحقق وحدة بين كل العناصر داخل العمل .

مثل كلاً من القوس الدائرى و الأعمدة التى تشكل إطار تجلس داخلة العذراء ، فى تشابه مع الأقواس الدائرية و الأعمدة التى تشبة الإطار الذى يحيط الملاك . تكرار عنصر الملاك فالملاك الذى يتتبع آدم و حواء ، هو نفسة الملاك الذى يتحدث مع العذراء . تكرار عدة عناصر متشابهه فى الشكل أو النوع مثل (المنحوتات فوق المبنى – صفوف الأعمدة خلف العذراء و خلف الملاك – و الطير الواقف على أحد الأعمدة و الحمامة فى شعاع الضوء) النقاط فى سقف المبنى التى تمثل النجوم و الزهور الصغيرة على العشب و الشجر

كل ما سبق جعل الإيقاع غير رتيب من خلال الوحدات المتشابهه و الغير متماثلة ، فى العمل بشكل فية نوعاً من التكرار و هو يوحى بالإستمرارية بهدف الربط بين عناصرة ، من خلال التشابة بين العناصر . حقق فرا انجيلكو الإتزان فى المشهد من خلال التوتر أقصى اليسار فحجم الأشخاص صغير و دورهما فى العمل ثانوى ، كما أنهم فى محيط مخالف للعذراء و الملاك ، فقام الفنان بعمل إزدحام فى الزهور وسط الأشجار و النباتات ، كما استخدم ثلاثة زهور بألوان زاهية أسفل أقدام آدم و حواء ، و تصويرهما متجهين خارج العمل و فى حالة مماس مع الضلع الأيسر.

استخدم الفنان التدرج البطئ ليعبر عن الهدوء و السلام الذى يعبر عنه الموضوع . أعتمد الفنان على الألوان الفاتحة قليلة التشبع و هى مناسبة للهدوء و السلام و الفرح أيضاً ، كما نجح الفنان فى عمل إنسجام بين الألوان المتنوعة داخل العمل ، فاستخدام اللون الأزرق فى ربط بالسماء و السمو كما يعبر عن الهدوء ، و اللون الأبيض يعبر عن الطهارة و على الجانب الأيسر من العمل يعبر عن البرودة ، المرتبطة بشعور آدم و حواء بعد طردهم من الجنة . حدد فرا أنجليكو مدخل العمل الزى الأزرق الذى ترتدية السيدة العذراء ، و الخروج من العمل من خلال مشهد السماء فى الجانب الأيسر أعلى الأشجار .

اكتشاف المنظور الخطى

فيليبو برونليسكي Filippo Brunelleschi (١٣٧٧ م – ١٤٤٦ م)

كان من الشخصيات التى برزت فى عصر النهضة الإيطالية . جمع بين دراسة الرياضيات و الهندسة و حبة للآثار ، و مبادئ البناء و التصميم القديمة و الحديثة ، و هذا مكنه ليصبح و احدًا من أكثر المبدعين ابتكارًا فى ذلك الوقت في مجموعة و اسعة من المجالات ، و تعد طريقته فى رسم المنظور الخطى لتصوير الفضاء ثلاثى الأبعاد من أهم إنجازاته ، و هو نظام لخلق الإيهام بالعمق على سطح مستوى ، كما أكتسب شهرة و اسعة ببناءه لقبة كاتدرائية سانتا ماريا ديل فيوري فى فلورنسا (RESERVED، ٢٠٠٤:٢٠٠٨) .

أعاد برونليسكي اكتشاف المنظور الخطي فى عام في عام ١٤١٥ ، و ذلك من خلال ملاحظاته رسوم الإغريق و الرومان ، فقبل ذلك كانت أعمال فنانى عصر النهضة المبكر فى فلورنسا ، توضح عدم قدرتهم فى رسم عمق فى اللوحة . لاحظ برونليسكى الخطوط المتوازية و كأنها تتقارب عند نقطة و احدة فى المسافة . فقام بتطبيق نقطة تلاشى واحدة على لوحة من القماش ، كما أستخدم المرايا بعد ذلك ، و قام بعمل أول رسم معروف للاستفادة من المنظور الخطى ، و هو المعمودية في فلورنسا من البوابة الأمامية للكاتدرائية غير المكتملة ، و بإستخدام الرياضيات قام بحساب حجم الأشياء داخل اللوحة لجعلها تبدو أكثر واقعية ، و بدأ العديد من الفنانين الآخرين يطبقون طريقتة في رسم المنظور الخطى للحصول على نتائج فى أعمالهم ، حيث أصبح رسم وهم دقيق للفضاء أمرًا طبيعيًا و من ثم تطبيقه على جسم الإنسان . قام زميله المهندس المعماري ليون باتيستا ألبيرتى عام ١٤٣٥ م بنشر أفكار برونليسكي عن المنظور الخطى فى كتابه ، مما ساهم فى نشرها (Mon، ٢٠٢٠) .

مازاتشيو Massaccio (١٤٠١ م – ١٤٢٨ م)

تميز مازاتشيو بقدرته على التعبير و تبنية الآراء الجديدة فى الفن ، فقد تأثر بنظرية برونليسكي فى رسم المنظور ، و قد جمعتهم صداقة مكنته من تلقى قواعد المنظور . أضاف تجسيماً للأشخاص فى أعمالة لم يظهر فى أعمال من سبقوه ، وعلى عكس الفنان جيوتو الذى تناول المنظور كموضوع ثانوى ، راح مازاتشيو يدرس و يطبق تضاؤل الأشخاص و قواعد المنظور ، و من أشهر هذه التطبيقات أشهر أعمالة دفع الجزية (شكل ٧) ، والتى أقتبس أحداثها من إنجيل متى (عكاشة، ٢٠١١، صفحة ١٤١:١٤٣) .

هذا المشهد الجداري هو أحد المشاهد العديدة التي تصور حياة القديس بطرس ، والتي رسمها ماساتشيو في كاتدرائية سانتا ماريا ديل كارمين في فلورنسا . يُظهر العمل السيد المسيح و تلاميذه في كفر ناحوم ، حيث يُطلب منهم دفع الضريبة . يتوسط العمل السيد المسيح و تلاميذه يواجهوا جامع الضرائب ، وعلى اليسار يقوم الصياد بطرس بجمع الذهب من فم السمكة ، كما أمر السيد المسيح ، و على اليمين يسلم بطرس المال . هذا العمل يظهر استخدام ماساتشيو الماهر للمنظور الجوي في الجبال إلى اليسار، و المنظور الخطي في المبنى إلى اليمين ، و سيكون لها تأثير كبير على فناني عصر النهضة اللاحقين ، فهو واحدًا من أوائل الفنانين الذين استخدموا الطبيعة و المنظور بهذه الطريقة ، مما أدى إلى جعل العمل و اقعى وكأن اللوحة تظهر كنافذة أكثر من سطح مستوى . تحاكي أوضاع الشخصيات التماثيل الكلاسيكية ، و تذكرنا ملابسهم المكسوة بتلك التي

كـان يرتـديها الفلاسـفة اليونـان . ركـز ماساتشـيو علـى الترتيـب المتنـاغم للأشـكال بـدلاً مـن ترتيبهـا كأحـداث القصـة (RESERVED، Masaccio، ٢٠٠٤:٢٠٠٨) .

شكل ٧: مازاتشيو Massaccio (١٤٠١ م – ١٤٢٨ م) ، أموال الجزية ، كنيسة برانكاتشي، فلورنسا إيطاليا ، الخامة فرسكو على حائط ، مقاس ٢٤٧ سم × ٥٩٧ سم ، بتاريخ (١٤٢٤ م – ١٤٢٧م) .

ساندرو بوتيتشيللى Sandro Botticelli (١٤٤٥م – ١٥١٠م)

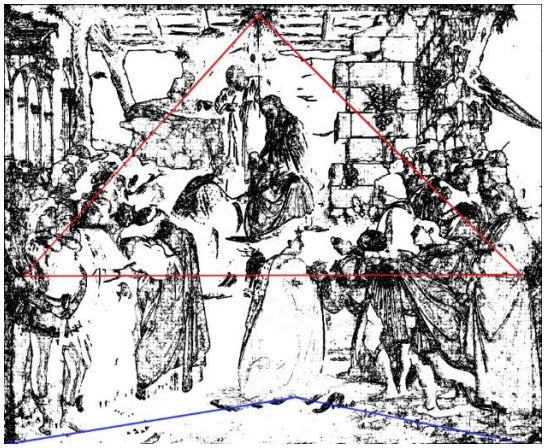
كان ساندرو محباً للموسيقى و الزهور و الطبيعة ، إلا أن بداياته تتسم بالتخبط فى قراراته من جهه العمل ، و لكنه إستقر عند أستاذه أندريا ديل فيروتشيو **Andrea del Verrocchio** (١٤٣٥م - ١٤٨٨م) ، الذى عمل معه فى رسم تصميمات لصائغى الذهب ، مما ساعد فى تكوينه الفنى فكانت محاولاته الأولى رسم الموسيقى التى أحبها ، ثم انتقل إلى مرسم الفنان فرا فيليبو ليبي Fra Filippo Lippi (١٤٠٦م – ١٤٦٩م) فى فلورنسا . توجه ساندرو إلى رسم موضوعات تبهج الحاكم و البلاط مأخوذه من القصص اليونانية القديمة ، حيث أهتم بتصوير الفتايات الجميلة فى ازياء فضفاضة و أنيقة ، معتمداً على خياله الخصب و طبيعتة المليئة بالمرح (ستيدمان، ٢٠١٥، صفحة ٩٥:١٠٣) .

شكل 8 : ساندرو بوتيتشيللى Sandro Botticelli (١٤٤٥م – ١٥١٠م) ، عبادة المجوس، معرض أوفيزي، فلورنسا إيطاليا ، الخامة تمبرا على خشب ، مقاس ١١١سم × ١٣٤سم ، إنتاج(١٤٧٥م – ١٤٧٦م) .

يوضـح هـذا العمـل سـلطة الـبلاط بجانـب الكنيسـة فـى عصـر النهضـة (شـكل 8) ، حيـث تـم تحويـل موضـوع الإنجيـل الخـاص بتكـريم المجـوس الثلاثـة للطفـل يسـوع ، إلـى عـرض لشخصـيات مـن المجتمـع الفلورنسـى فـى فتـرة وصـول عائلـة ميديشـى إلـى السـلطة . يقـوم أحـد أفـراد العائلـة يقـوم بمسـح قـدمى السـيد المسـيح بقطعـة قمـاش ، كنـوع

من التقدير . كما تم تصوير أفراداً أخرى فى العائلة حول العذراء و الطفل و يوسف . قام ساندرو بوتيتشيلى بتصوير نفسه أيضًا في العمل على أقصى اليمين ، الشاب الأشقر الذى ينظر للمشاهد .

تتوسط العذراء مريم مع يسوع المشهد ، تحت النجم الذي أرشد المجوس إلى مكان العائلة المقدسة فى رحلتهم . و يوسف نائم فى دلالة على الرؤية التى قادته إلى الهروب إلى مصر ، كما جاء فى إنجيل متى الإنجيلى (٢: ١٣) ، حيث رأى يوسف رؤيا فى حلم فهرب بالطفل و أمه إلى مصر ، و بذلك أنقذ الطفل يسوع من هيرودس.



رسم توضيحي 2 : التكوين فى لوحة عشق الماجوس لساندرو بوتيتشللى .

بنى الفنان عملة على الإسلوب الخيالى و المثالى فى تصوير عشق الماجوس ، فقد جمع الفنان بين الأشخاص معاصرة له لم تكن فالقصة و ضم نفسة إليهم ، و العذراء و الطفل و القديس يوسف ، و غاب عن المشهد الأبطال الحقيقيين . راعى ساندرو بوتيتشيلي فى تكوينه وجود ترابط و تشابك بين الأفراد بجانب التنوع فى النسب و الأبعاد ، و كذلك التنوع فى الحركة و المسافات ، و كلها سمات تكوين المجموعات المناسب لهذا الموضوع ، و قد جمع بين كل هذه التجمعات بمثلث و همى رأسه العائلة المقدسة .

اعتمد الفنان على الخطوط الرأسية فى العمل بهدف إعطاء عمق للمشهد ، و ما تعبر عنه الخطوط الرأسية من شموخ و عظمة و وقار فهى مناسبة لجمع الرجال المصور فى العمل ، و كثرة الخطوط داخل المشهد عبرت عن السيطرة للعائلة على مقاليد الحكم . حدد الفنان العائلة المقدسة و خاصة الطفل عنصر السيادة فى العمل ، من خلال الإنعزال عن الجمع و كذلك فى توحيد معظم الأنظار إلية ، كما وضع الطفل فى منتصف العمل يؤكد على سيادتة للمشهد . تكمن و حدة العمل من خلال تركيب العناصر داخل العمل ، و أكد على الوحدة من خلال التماثل فى حجم كل الأشخاص داخل العمل تقريباً ، و إنتماء البعض فى تماثل ألوان الأزياء تشابة كل أفراد العمل فى أشكال الزى ، و التى تعبر عن عصر بوتيتشيلي ، و بالرغم من أختلاف زى العائلة المقدسة عن زى عائلة ميديشي ، إلا أن ترديد الألوان فى الأزياء بنفس القيمة أكد على وحدة العمل ، رغم التنوع فى الحقب التاريخية داخل العمل . كما قام بربط خلفية العمل فى اليسار بعناصر مشابهه أو من نفس الجنس ، كجزوع الأشجار التى تدعم سقف الكوخ الذى تجلس داخله العائلة المقدسة ، و الأعمدة الخاصة بالمعبد اليونانى جهه اليسار ، و الذى تقابلة جدار مهدم من نفس الطراز المعمارى للمعبد ، و المرتفعات يسار المشهد و يمين المشهد أيضاً .

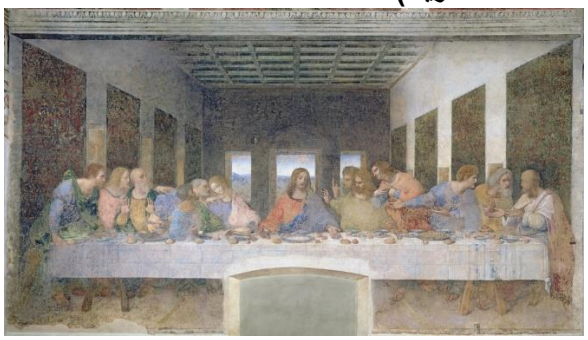
الإيقاع حر و تكرار عناصرة يعبر عن الإمتداد و يؤكد الحركة و التفاعل داخل العمل . قام بوتيتشيلي بوضع أبطال المشهد فى المنتصف ، و وزع باقى الأفراد على كتلتين متساويتين لحد كبير ، إلا أن الجهه اليسرى نتيجة لوجود أعمدة فى الخلفية جعلت من التكوين يميل إلى اليسار ، و هنا قام الفنان بجعل الأفراد على الجهه اليمنى فى حركة و تقدم ناحية العائلة المقدسة ، كما جعل الشخص الذى يقف فى الوسط بردائة الأحمر ينظر جهه اليمين . و على ما يبدو بعدما فرغ من تصوير عائلة ميديشي قام بتصوير نفسة ، لمعالجة الفراغ يمين العمل كما صور أيضاً طاووس يقطع بذيلة هذا الفراغ الكبير فى العمل .

أعتمد الفنان على التباين بين الفاتح و القاتم فى خلفية المشهد للعائلة المقدسة ، و ذلك لما فى المشهد من دراما للتأكيد على مكانة العائلة المقدسة ، و استخدم التدرج للتعبير عن العمق داخل العمل بجانب معبراً عن قوة عائلة ميديتشى . أعتمد الفنان على اللون الأحمر لإظهار مدى التقارب و الترابط بين أفراد عائلة ميديشى ، و هو لون مناسب أيضاً للقوة و القيادة و إشارة للسلطة الحاكمة ، و الأزرق السماوى فى تعبير عن حالة الهدوء و الإسترخاء بين كل الجمع فلا وجود لأى تصارع على نيل البركة . أما اللون الأبيض و الأبيض الممتزج بالأصفر هو تعبير عن الصحة و حب الحياة . حدد بوتيتشيللى مدخل العمل من خلال الأرض بإتجاهها إلى العبائة الحمراء للرجل الذى يركع على ركبتبة ، و ركز على مخرج العمل أن يكون فى الفضاء من أعلى و جهه اليمين .

ليوناردو دافنسى Leonardo da Vinci (١٤٥٢م – ١٥١٩م)

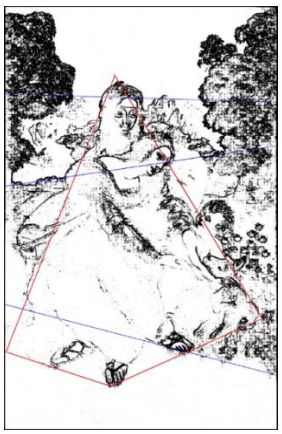
أختلف مذهب ليوناردوا دافنشى عن المثقفين فى عصره ، فقد أعتمد على التجربة الحسية المباشرة ، و لم يحاول الرجوع إلى الفلاسفة الإغريق و الرومان . حيث قام بتشريح جسم الإنسان بنفسه ، و دراسة الطبيعة و الموجودات من حوله بجانب علوم الهندسة و الميكانيكا ، و تسجيلها بكل دقة فى رسوم توضيحيه . لم يتأثر دافنشى بأحد غير أستاذه أندريا ديل فيروتشيو Andrea del Verrocchio (١٤٣٥م - ١٤٨٨م) ، " و هو من الفنانين الرسامين فى عصر النهضة بفلورنسا " . كان يميل للعزله و دائم البحث ، فقد كان دائماً يقوم بدراسة و كروكيات للعمل قبل تنفيذه ، و تظهر لوحة العشاء الأخير قدرة الفنان على فهم و تطبيق قواعد و أسس المنظور الخطى و اللونى فى لوحة العشاء الأخير (شكل9) ، و كذلك لوحة العذراء و الطفل و القديسة آن قدرة الفنان على التخيل و التعبير (شكل 10) ، فقد صورها بعد عودته من البندقية إلى فلورنسا (قطب، ٢٠٠٨، صفحة ٤:٣) .

موضوع مريم العذراء و أمها آن و الطفل يسوع كان شائعاً، و لكن من غير المعتاد أن يتم تصوير مريم فى حضن و الدتها كما صورها ليوناردو . كما صور القديسة آن شابة و ليست مسنه كم هو معتاد ، فالمشهد ملئ بالواقعية و الطاقة و الحيوية ، كما يرمز الحمل للطفل يسوع نفسة فى البرائة و التضحية ، و كرمز الذبيحة من أجل الخطية كما فى المعتقد المسيحى . قد جائت فكرة تقديس القديسة آن فى القرن السادس من بلاد الشرق ، و بحلول القرن الرابع عشر أصبحت شخصية شعبية ، و خاصة فى التأكيد على معتقد الحبل بلا دنس للعذراء عند طائفة الكاثوليك ، فالمشهد يحمل العديد من الدلالات الرمزية فى صورة مرحة .



شكل9 : ليوناردو دافنسى Leonardo da Vinci (١٤٥٢م – ١٥١٩م) ، العشاء الأخير ، محفوظة فى قاعة طعام كنيسة سانتا ماريا ديلى غراسى فى ميلانو بإيطاليا ، الخامة : اللوان زيتية على جدار ، المقاس : ٤٦٠ سم × ٨٨٠ سم ، إنتاج: ١٤٩٥م.

شكل 10 : يوناردو ليوناردو دافنسى Leonardo da Vinci (١٤٥٢م – ١٥١٩م) ، العذراء و الطفل و القديسة آن ، متحف اللوفر باريس . الخامة : زيت على خشب ، المقاس : ١٣٠سم × ١٦٨سم ، إنتاج ١٥١٠م .



رسم توضيحى لشكل ١٠ : التكوين و العلاقات الخطية فى لوحة العذراء و الطف و القدية آن .

المشهد أيضاً ملئ بالحركة فالعذراء فى حضن أمها القديسة آن ، و الطفل يحاول الأنفصال عن أيدي الأم ليلعب مع الحمل ، مما دفع الأم من ركبتى القديسة آن نحو الطفل ، بالإضافة إلى ذلك ، يبدو أن النساء تندمج في جسد واحدة ، و حتى الطفل جزء منهم . كل هذا يؤكد العلاقة الوثيقة بين آنا و العذراء و الطفل ، يحتل المنظر الطبيعى حوالى ثلثى العمل ، و يتميز بالجبال العالية و الوديان التى أعتاد ليوناردو تصويرها فى العديد من أعماله (Keller، ١٩٧٤، صفحة ٢٠٢:٢٠٣) .

صور الفنان ليوناردو هذا العمل بالأسلوب الواقعى الطبيعى ، بالرغم من اللامعقولية فى جلوس العذراء على القديسة آن و تقاربهما فى العمر ، إلا إن هذه الطريقة فى التصوير وسيلة من وسائل جذب النظر . قام

ليوناردو بترتيب الأشكال على شكل هرم فى خلفية مشهد من الطبيعة . شكلت الخطوط المنحنية المتكررة فى الأشجار ، و السلاسل الجبلية و التشققات بالأرض إيقاع غير ممل فقد تشابهت الوحدات كما تشابهت الفترات ، و لكن أختلفا عن بعضهما البعض فى تدرج يبعث أحساساً بالهدوء . أعتمد على التركيب فى مساحة العذراء و القديسة آن ، فى تعبير عن قوة العلاقة و الصلة بينهم ، كما أعتمد على التلامس و التداخل بين عناصر العمل ، ليؤكد على وحدتها .

حقق الفنان الإتزان المحورى من خلال وضعية القديسة آن ، التى تجلس بثبات فى منتصف العمل ، لتعادل قوى جذب ميل العذراء و الطفل و الحمل الصغير ، كما قام الفنان بتصوير الأشجار بمحور ميل وهمى صاعد من يمين العمل متجه إلى شمال العمل ، و ماراً بالقديسة آن ، عكس خط الأرض و المتجه إلى الأسف من نفس البداية تقريباً . أعتمد الفنان على الألوان القاتمة منخفضة القيمة ، و ذلك لتناسب الموضوع و الشخصيات ذات القدسية ، كما أعتمد على التدرج للتعبير عن العاطفة و السلام و الحياة داخل العمل . حدد الفنان مدخل العمل من خلال الأرض الصخرية القاتمة أسفل الأشخاص فى العمل ، كما حدد الخروج فى الفضاء فوق السلاسل الجبلية فى خلفية المشهد .

النتائج

توصل الباحث من خلال البحث إلى :

1. هناك تأثيرات الفن البيزنطى على الفنان جيوتو لأستخدام اللون الذهبى فى أرضيات العمل للإيحاء بالعمق رغم خلو العمل من نقاط تلاشى .
2. هناك تغييرات فى بنية اللوحة التصويرية من العصور الوسطى الى عصر النهضة ، وهى التحول من أساليب التسطيح الى الواقعية .
3. ساهم تطبيق قواعد المنظور خلال عصر النهضة فى تجسيد العناصر و محاكاة الواقع بشكل كبير مقارنة بالعصور الوسطى.
4. كانت واقعية عصر النهضة بداية الإنطالاقه الفنية و اتساع آفاق جديدة للفنانين للخروج من الموضوعات الدينية إلى موضوعات الطبيعة و الإنسان مما أسهم فى ظهور مدارس فنية جديدة .
5. عكس تطور مستويات الرؤية فى المنظور و محاكة الطبيعة ، الأبعاد الأجتماعية و السياسية و الفكرية لعصر النهضة

التوصيات

1. ضرورة الاهتمام بتدريس قواعد مستويات الرؤية المنظورية داخل الكليات الفنية لتنمية قدرات إدراك الطلاب للتغيرات الفنية و كيفية تأثيرها على التكوين فى الأعمال التصويرية .
2. زيادة إجراء دراسات مقارنة بين الأساليب الفنية المختلفة فى العصور الوسطى و عصر النهضة و الفنون الحديثة للإستفادة منها فى تجارب فنية متنوعة.

-

المراجع

المراجع العربية

- أبو صالح الألفى (الموجز فى تاريخ الفن العام) دار نهضة مصر للطباعة و النشر : القاهرة – مصر (١٩٧٣م) .
- 'abu salih al'alfaa (almujaz faa tarikh alfani aleami) dar nahdat misr liltibaeat w alnashr : alqahirat - misr (1973m) .
- ثروت عكاشة (فنون عصر النهضة – الرينيسانس) الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة - مصر، الطبعة الثانية (٢٠١١م).

tharuat eukasha (funun easr alnahdat - alriynisans) alhayyat almisriat aleamat lilkitab : alqahirat - masir, altabeat althaania (2011ma).

- جمال قطب (روائع الفن العالمى) دار مصر للطباعة بالفجالة : القاهرة – مصر ، الطبعة الثالثة ، (٢٠٠٨م) .

jamal qutb (rawayie alfani alealamaa) dar misr liltibaeat bialfajaalat : alqahirat - misr , altabeat althaalithat , (2008m) .

- عبد العزيز أحمد جوده (تاريخ الفنون) – دار فنون الطباعة : القاهرة – مصر ، (٢٠٠٦م) .

eabd aleaziz 'ahmad judah (tarikh alfunun) - dar funun altibaeat : alqahirat - misr , (2006m) .

- محسن عطية (الفن و الجمال فى عصر النهضة) ، عالم الكتاب القاهرة – مصر ، (٢٠١٠م) .
- محسن محمد عطية (جذور الفن) عالم الكتاب : القاهرة – مصر (٢٠٠٤م) .
- محمد يوسف همام (تاريخ فن التصوير – الكتاب الثانى الفن الفلمنكى) لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة – مصر ، الطبعة الأولى (١٩٧١م) .
- مصطفى يحيى : القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ، القاهرة ـ مصر ، (١٩٩٣م) .
- هند الصوفى (الاتجاهات التصويرية فى العالم الغربى والعربى) ، حقوق الطبع و النشر محفوظة للباحث ، الطبعة الأولى (٢٠١٦م) .

المراجع المترجمة للعربية

- إرنست جومبريتش (قصة الفن) ترجمة عارف حديفة ، هيئة البحرين للثقافة والآثار : المنامة – مملكة البحرين ، الطبعة الأولى (٢٠١٦م) .
- إيمى ستيدمان (فرسان الفن – قصص حياة الرسامين الإيطاليين) ، ترجمة الحسين خضيرى – الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة – مصر ، (٢٠١٥م) .
- موريس بيشوب (تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى) ترجمة / على السيد على ، المجلس الأعلى للثقافة : القاهرة – مصر ، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م .

المراجع الأجنبية

- Harbison, Craig (Jan van Eyck : the play of realism) London : Reaktion Books (2012)

- Keller, Harald, (The Renaissance in Italy: painting, sculpture, architecture) New York, H.N. Abrams, (1974) .

المواقع الإلكترونية

- https://www.theartstory.org/artist/masaccio/ : بعنوان Masaccio : الكاتب، 2008-2024 THE ART STORY FOUNDATION. ALL RIGHTS RESERVED .
- https://paintphotographs.com/article/history-of-oil-painting : عنوان الصفحة A brief history of oil painting technique ، تاريخ النشر : ٦ / ١١ / ٢٠٢٢ م
- https://littleflowerbasilica.org/blog/ : عنوان الصفحة ، A Reflection on Salvador Dali's"CHRIST OF ST. JOHNOF THE CROSS" : الكاتب، Fr. Emmanuel Nnadozie ، التاريخ : ١٠/ ١٢ / ٢٠٠٢ م ،
- https://www.wga.hu/framese.html?/html/zgothic/miniatur١/٠٧٠١٧٥٠irish/٥gallen٣.html : عنوان الصفحة ، MINIATURIST, Irish (active around 750 in Ireland)

---

[i] **الفنان جيوتو دى بوندونى Giotto di Bondone :** هو فنان إيطالى شـهير ويعتبر رائداً للنهضـة الفنية فى إيطاليا ، ولد عام ١٢٦٧م ، و توفى عام ١٣٣٧م . و هو من أوائل الفنانين الذين أظهروا تطوراً فى أسلوب الرسم و التصوير ، حيث انتقل بالفن من الأسلوب البيزنطى التقليدى إلى أسلوب أكثر واقعية . و أشهر أعمالة جداريات كنيسة سانتا كروتشى فى فلورنسا ، و جدارية كنيسة القديس فرانسيس فى أسيزى و التى صور فيها مشاهد من حياة القديس . أدخل تقنيات جديدة فى أستخدام المنظور و الإيهام بالعمق ، كما كان له تأثير كبير على الفنانين الذين جاءوا بعده .

[i]

[i] **جان فان ايك Jan van Eyck :** كان فناناً فلمنكياً و هو من أوائل المبدعين لما أصبح يعرف فيما بعد بالرسم الهولندى المبكر ، وُلد فى الفترة ما بين ١٣٨٠ و١٣٩٠، على الأرجح فى ماسيك ، هى بلجيكا الآن. عمل رسامًا وخادمًا خاصًا مع جون الثالث دوق بافاريا ، حاكم هولندا و هينو . عمل بعد ذلك فى ليل كرسام بلاط لفيليب الطيب ، دوق بورغوندى . رسم فان إيك كل من الموضوعات العلمانية و الدينية ، بما فى ذلك لوحات النقش خلف مذابح الكنيسة ، و الشخصيات الدينية ذات اللوحة المنفردة و لوحات كلف برسمها تشمل أعماله لوحات مفردة ، و ألواح مزدوجة ، و لوحات ثلاثية الجوانب ، و ألواح فنية منحوتة . دفع له فيليب أجورًا مجزيةً سعيًا منه إلى أن يكون الرسام مكتفيًا ماليًا و لديه حرية فنية حتى يتمكن من الرسم . و من أشهر أعمالة لوحة تقديس الحمل المرسومة للتاجر و السياسى جودوكوس فيمستس و زوجته إليزابيث بورلوت . فبدأ رسمها عام ١٤٢٦ و اكتملت بحلول عام ١٤٣٢ .

[i] **فرا أنجليكو Fra Angelico :** ولد فى مدينة فيشـيو دي موغيلو ، فلورنسـا عام ١٣٨٧، وتوفى فى روما عام ١٤٤٥م . التحق بدير للرهبنة و كان تابع للرهبنة الدومينيكانية؛ إحدى رهبانيات العصـور الوسطى ، حيث قضـى حياته منحنياً أمام كتب الصـلوات . كان مشـهوراً بموهبة الرسم . أدى الصـراع الذى دار فى إيطاليا فى تلك الفترة بين الجماعات الدينية ، إلى تركه لفيسـول مقر رهبنته بحثً عن مأوى فى المدن الآخرى ، فكانت فرصة له مشاهدة التلال و الطبيعة و التأثر بها .

[٧] **مازاتشيو Massaccio :** رسام إيطالى وُلد فى سان جيوفانى دى فالدارنو ، بالقرب من فلورنسا ، من كبار فنانى عصـر النهضـة فى إيطاليا . كان من أوائل الفنانين الذى صـور الأشـخاص بشكل أكثر قرباً للواقع ، عن طريق أختيار الشـخصـيات و الأشياء المناسبة لموضـوعة و كذلك فى تصويرهم فى أوضاع طبيعية . كما أعتمد على الضوء و الظلال فى أعمالة التى جمعت بين المناظر الطبيعية و العمارة . من أهم أعمال ماساشيو مجموعة من أعمال الجص فى كنيسة سانتا ماريا ديل كارمين فى فلورنسا . و التى تظهر مدى تقدمه فى استخدام الشكل و المنظور.

[٧] **سانـدرو بوتيتشيللى Sandro Botticelli** : و رسام إيطالى من عصر النهضة ألحقه والده و هو صغير بمرسم فيليبو ليبى . و ظل متأثراً به طوال حياته الفنية فكان فيليبو ليبى من المتاثرين بأسلوب مازاتشو فى فن التصوير و أسلوب دوناتيلو فى فن النحت . أصبح بوتيتشيللى تحت رعاية أسرة ميديتشى ، و قام بتصوير من لوحات رائعة للعديد من الشخصيات بدقة بالغة . أنجز العديد من الصور الدينية و تحديداً للسيدة العذراء . كانت لوحاته تعرض المواضيع الدينية أو الميثولوجية : كالربيع ، و مولد فينوس ، حتى يضفى على لوحاته مسحة من المثالية ، كما استعمل ألوانا بسيطة بعيدة عن التكلف .