

رموز الستارة الحمراء في الرسوم الزيتية الأوروبية

(١٦٠٠-١٨٠٠م)

سلام أدور اللوس

ملخص البحث

يسهل على أي باحث في تاريخ الرسم الأوروبي، أن يرصد العديد من المفردات الشكلية الثانوية التي يتكرر ظهورها، منها ما يحمل تبريراً منطقياً، كشكل الباب على جدار غرفة في لوحة تصور مشهداً داخلياً، ومنها ما يكون تقبله لدى المتلقي شيء مسلم به لكثرة تكراره فاعتادته العين وأصبح متوارثاً بصرياً، لا يبحث له عن سبب لوجوده، والستائر الحمراء المتطايرة والمسدلة، خير مثال على ذلك. قد ترجع بعض هذه الأشكال إلى رسام واحد أو إلى مجموعة من الرسامين يتعاصرون ضمن حقبة زمنية، وقد تغدو المفردة الشكلية رمزا يمكن رصد ولادته وتتبع جذوره الأولى وتحديد ظهوره المتكرر والمتفاوت عبر حقبة زمنية متتالية فضلاً عن تأويلاته ومدلولاته الفكرية، وعلاقته بالمتلقي والمجتمع بعضها ما يكون، أو ما يحسب على أنه مفردات شكلية تم توظيفها من قبل المنتج. لذا كان هذا البحث عن أشكال الستارة الحمراء في الرسوم الزيتية الأوروبية في عصر الباروك والركوكو حيث كان ظهورها الأبرز والأكثر تميزاً. وبأزاء ذلك يكمن الهدف الحقيقي في التعرف عن الدلالات الرمزية لشكل الستارة الحمراء، ودورها في تدعيم واغناء المضامين الفكرية في الرسوم الزيتية الأوروبية المنجزة في عصر الباروك والركوكو. وقد بوبت في الفصل الثاني مجموعة من المباحث مكنت من اتمام عملية التحليل بما يتماشى مع اهداف البحث. تناول اولها الستارة بين الوظيفة والمسرح ورموزه، وتناول المبحث الثاني تاريخ ورموز اللون الأحمر، اما المبحث الثالث فقد استعرض الرسم الأوربي في عصر الباروك والركوكو تناول الفصل الثالث معلومات عن مجتمع البحث والمنهجية حيث اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي للعينات التي بلغ عددها اربع عينات وبعد اتمام عملية التحليل توصل الباحث في الفصل الرابع الى مجموعة من النتائج، من اهمها:

١. تأثراً بالأجواء المسرحية، في كيفية عرض النص السردي في رؤية إخراجية مقتنصة للمشهد، ذات دلالة شاملة، فضلاً عن تأثير الشكل المسرحي العام (خشبة وستارة وإنارة) على رؤية الرسام المستعرضة لموضوعه وأفكاره، قدم رسامو الباروك والركوكو لوحات عديدة كانت تأثيرات الأجواء المسرحية تبدو جلية فيها، وكان لظهور شكل الستارة الحمراء الشبيهة بالستارة المسرحية التأثير الأقوى والأبرز في ذلك. كما وظفت فكرياً عندما غدت بلونها الأحمر الذي يشد الانتباه، رمزاً للمثير الذي ينقشع كاشفاً

عما خلفه من أسرار، فتضافرت عناصر المفاجأة والاندھاش عند المتلقي لتخلق لديه حالة من الشعور بلذة الاكتشاف.

٢. كون اللون الأحمر، رمزاً للعاطفة المتأججة والفتنة المرتبطة بالإثارة الجسدية. فقد تم توظيف شكل الستارة الحمراء كمبرر لظهور الأحمر الطاغي أحياناً، أو بشكله الثانوي في أحياناً أخرى في غالبية اللوحات التي تتناول موضوعة الحب الإنساني والعلاقات العاطفية أو في لوحات تعرض مفاتن الجسد الأنثوي، لإبراز الإثارة الجسدية وتأكيداً لفكرة الغواية .

Red curtain symbol in European paintings (1600–1800 AD)

Abstract

By . Salam Adwer Allos

It is easily for any researcher in the European paintings history to observe many of the secondary formal vocabulary that repeated its appearance; some of them carried a Logical justification like the door shape on the room wall in a painting embodied an internal scene, some of them the recipient receives it granted for its more repetition therefore the eye used to it and became inherited visually, Not looking to it about the reason for its existence, for example, the volatile red curtains and drop-down. Some of these shapes may related to one drawer or group of contemporary drawers within the time period, the formal word may become a symbol can be observe its birth, followed by its first roots, limiting its repeated appearance and different during a consecutive time period as well as its interpretations, intellectual denotations, some of them its relation with the recipient and the society, or it is the formal words employed by the producer. Therefore this research was about the red curtain shapes in the European oil paintings in Baroque era and Rococo where its appearance was most prominent and extinguished, toward that the real goal results in disclosure about the symbolic denotations of red curtain shape and its role in supporting and enriching the intellectual contents in the achieved European oil paintings in Baroque era and Rococo in the second chapter some of researches have classified in what enrich the researcher and the reader by information quantity that able him to complete the analysis process in agree with the research goals the first one discussed the curtain among the job, theatre and symbol, the second one discussed the history and red color symbols but the third one discussed the European painting in Baroque era and Rococo the third chapter discussed information about the research society and methodology where depended on the stylistic descriptive approach of samples that numbers reached four and after the completion of analysis process the researcher reached to group of results in chapter four, included:

1. Affecting by the dramatic atmospheres in how a narrative text in a narrated directive seeing for the spectator, with a comprehensive denotation as well as the effecting of the general theatrical shape (stage, curtain and lighting) on the drawer view that discussed his subject and ideas, Baroque drawers and Rococo presented many paintings the effects of theatrical atmospheres appeared very clear in it the appearance of the red curtain shape similar to the theatrical curtain was the most effect and extinguished in that. As it employed intellectual when it became in its red color which attract the attention, a symbol for the exciting which dispelled disclosing what behind it from secrets, the elements of surprise and astonishment at the recipient are cooperated to create a state of feeling by the discovery pleasure.

2. Because of the red color is a symbol of burning emotion and the attraction related with the bodily exciting. It has employed the red curtain shape as a justification to appear the dark red sometimes or in its second shape in another time in most paintings that discussed the human love subject and the emotional relations or in paintings showed the feminine body charms to show the bodily exciting or assuring for the seduction idea.

الفصل الاول

مشكلة البحث وأهميته:

يسهل على أي باحث في تاريخ الرسم الأوروبي، أن يرصد العديد من المفردات الشكلية الثانوية التي يتكرر ظهورها، منها ما يحمل تبريراً منطقياً، كشكل الباب على جدار غرفة في لوحة تصور مشهداً داخلياً، ومنها ما يكون تقبله لدى المتلقي شيء مسلم به لكثرة تكراره فاعاداته العين وأصبح متوارثاً بصرياً، لا يبحث له عن سبب لوجوده، والستائر الحمراء المتطايرة والمسدلة هنا وهناك خير مثال على ذلك. قد ترجع بعض هذه الأشكال إلى رسام واحد أو إلى مجموعة من الرسامين يتعاصرون ضمن حقبة زمنية، وقد تغدو المفردة الشكلية رمزا يمكن رصد ولادته وتتبع جذوره الأولى وتحديد ظهوره المتكرر والمتفاوت عبر حقبة زمنية متتالية فضلاً عن تأويلاته ومدلولاته الفكرية، وعلاقته بالمتلقي والمجتمع. بعضها ما يكون، أو ما يحسب على أنه مفردات شكلية تم توظيفها من قبل المنتج - وهو استخدام متوارث عن السلف - كحل لمشكلة في التكوين والإنشاء التصويري أو بغية أحداث توازن لوني أو لغايات جمالية أو ربما استغلالاً لطاقة التضاد اللوني لإبراز بعض الأشكال المهمة. حيث لا يفوتنا أننا هنا بصدد مفردات شكلية ثانوية وليست رئيسية في العمل. أن ما أثار اهتمامي لرصد وتشخيص وإبراز أهمية شكل الستارة الحمراء في أغناء المضامين الفكرية للرسوم الزيتية هو ما ذكره أحد الباحثين في تاريخ الفن (١)، عندما أشار إلى القصيدة العالية في استخدام اللون الأحمر كرمز من قبل الرسام (روبنز) (٢) في لوحتي (الرفع والنزول من الصليب). مما دفعني إلى تتبع استخدام هذا الرسام المكثف لذات اللون في كل أعماله، ولأنتقل بعدها إلى رسوم من عاصره، وكان اختياري لشكل الستارة الحمراء بالتحديد، محاولة للتخلص من أي تبرير قد يفسر وجود الستارة الحمراء داخل اللوحة مثل (الأزياء وقطع الأقمشة). لذا كان هذا البحث عن أشكال الستارة الحمراء في الرسوم الزيتية الأوروبية في عصر الباروك والركوكو حيث كان ظهورها الأبرز والأكثر تميزاً.

حدود البحث:

يتحدد البحث في الرسوم المنفذة بمادة الزيت على القماش. يشمل البحث الرسوم التي تظهر فيها شكل الستارة الحمراء. يشمل البحث الرسوم الأوروبية المنجزة في عصر الباروك والركوكو ١٦٠٠-١٨٠٠م.

أهداف البحث:

التعرف عن الدلالات الرمزية لشكل الستارة، ودورها في تدعيم وإغناء المضامين الفكرية في الرسوم الزيتية الأوروبية المنجزة في عصر الباروك والركوكو.

١- رسام فلانكي (١٥٧٧-١٦٤٠).

٢- منصور المخلصي راجع (ناروروج، ص ١٠٩).

الفصل الثاني : الاطار النظري

الستارة بين الوظيفة والمسرح والرمز

لم يكن القماش قد ابتكر بعد عندما احتاج الإنسان إلى حواجز، يسهل تحريكها أو الانتقال من خلالها بسلاسة، ودون جهد مقارنة بجذوع الأشجار المترامية. فكانت جلود الحيوانات خير بديل لأول الستائر التي عرفتها المساكن الأولى، تقيه حر الصيف وبرد الشتاء وعيون المتطفلين. ولم يكن غريباً أن يستمر هذا التقليد حتى بعد وجود القماش، فعلى الرغم من وجود الستائر الكتانية المزينة وأخرى من شعر الماعز إلا أن الثالثة كانت مصنوعة من جلود الكباش المصبوغة بالأحمر، هذا ما كانت تتصف به (خميمة الاجتماع) في الديانة اليهودية^(٢). كما يحجب كذلك ستار كبير شكل المذبح في الكنيسة الشرقية حتى يومنا هذا، الذي يفتح ويغلق خلال أداء الصلوات، وعلى وفق الترتيب الطقسي - ربما يمثل النواة الأولى للعرض المسرحي - وهذه الستارة ترمز إلى الحد الفاصل بين السماء والأرض^(٤).

في كل ما سبق نجد أن الستائر (قماش أو جلد) لم تقترن بعد - كما في يومنا هذا - بالنوافذ وإطالاتها الداخلية والخارجية، وإنما كانت تمثل حجابات لمنافذ أو أبواب، ومع ظهور النوافذ الزجاجية قبل قرون عدة، اتخذ من القماش ستائراً لها، وذلك رغبة من الإنسان بالتحكم بالنور والحرارة وحجباً لعيون المتطفلين، فاقترنت الستارة بالنافذة وتحددت الغاية من تعليقها في حجب ما لا نرغب فيه أو رغبة في امتلاك القدرة على التحكم والسيطرة على الواقع المحيط، وعلى الرغم من أنصاف الإنسان الفرد بسلوكه الاجتماعي، إلا أن رغبته الفريزية في التفرد والتميز عن أقرانه يجب عدم تجاهلها، حيث تبدأ من أقرب الخصوصيات الشخصية وتستمر حتى تتلاشى في خصوصية الجماعة داخل محيطه الاجتماعي الكبير، وما المساكن البشرية سوى الحيز المكاني الذي يشكله الإنسان للعيش، وليعكس آرائه ورغباته وميوله ويترك فيه بصماته الخاصة المتفردة. فهو عالمه الخاص الذي يأوي إليه مبتعداً عن عيون المجتمع أو العالم الخارجي، عالم الآخر المختلف. وليس النافذة في جداره سوى قناة اتصال، لكنه محدد من دون خلط أو امتزاج مادي أو اختراق (الرؤية فقط) وهذا ما يميزه عن الباب كوسيلة اتصال تتيح التداخل بين العالمين، فكانت الستارة هي الحاجب الذي يعزل ويترجم رغبة وإرادة الفرد في وقت وزمن الاتصال. فارتبطت الستارة بفعل الحجب أي حجب الآخر أو حجب الذات في محاولة لخلق حالة من الطمأنينة وعليه فالستارة أو الحجاب هنا تنتقل من وجودها المادي الوظيفي إلى وجودها الرمزي والفكري المبعثر سايكولوجياً عن شكل من أشكال الإلغاء أو القتل الرمزي، أو ربما أبعاد سحري خرافي أشبه ما يكون بأسطوري، تدفعه في الحقيقة مخاوف من المجهول والمختلف^(٥).

أما عن علاقة الستارة بالمسرح فلم تكن أسباب نشوءها تختلف كثيراً عن المبررات من وجودها، حتى هذا اليوم في الكثير من مسارحنا المعاصرة. ففي عام ١٥٦١م، تعرف الجمهور

٢- موسوعة الكتاب المقدس. ص١٤٥-١٤٦.

٤- للمزيد راجع: اسحق، جاك. القديس الكلداني. ص٤٨. و اسحق، جاك. الصلاة الليتورجية. ص٦٧.

٥- زيمور، علي. التحليل النفسي للخرافة والرمز. ص٢٠٤.

الايطالي على واجهة مسرحية ذات دورين يحوي كل منهم، عدد من الفتحات، علفت في الوسطية من كل دور، ستارة، حيث كانت تستخدم إشارة إلى مشاهد داخلية كمشاهد الغرف والمكاتب. أما المساحة التي في الوسط - أي بين الواجهة والجمهور (خشبة المسرح) فكانت تمثل موقع الحدث^(٦)، ومع تطور عمارة المسرح في عصر النهضة، الذي عكس فخامة العصر ورؤيته الفلسفية، ولد الطراز البنائي المعروف بمسرح العلبة أو الإطار^(٧)، والذي هو في الأساس يمثل مرحلة مهمة وخطوة متقدمة نحو نشأة المسرح الحديث، حيث حمل شكلا جديدا للعرض المسرحي بدأ فيه الاهتمام بدراسة المناظر المسرحية وكان المنظور التصويري هو القاسم المشترك بين فن الرسم والرؤية المسرحية، فيه شرع (دافتشي) شخصيا في رسم ديكورات بعض المسرحيات^(٨)، وهذا يعد أول وأهم المؤشرات عن مدى التقارب بين المسرح والتشكيل. ففي عصر النهضة فرضت الدراما الايطالية نوعا جديدا من التصميم المسرحي إذ تم فصل خشبة المسرح عن الصالة بهدف إبقاء الجمهور ثابت في أماكنه طوال فترة العرض المسرحي، كانت تقف خلف هذه العملية رغبة في تحديد الرؤية المسرحية للمشاهد وإيجاد علاقة قوية بين الممثل والمشاهد فأصبحت بذلك خشبة المسرح أكثر واقعية، وتبنى لدينا بذلك ثاني المؤشرات المهمة عن مدى التواصل والعلاقة التي تربط المشهد المسرحي باللوحة من خلال الرؤية البصرية واتجاهات الحركة الإنشائية ومفردات الكتلة والفراغ والظل والضوء فضلا عن التنظيم الإخراجي، فكلاهما يقدم في المحصلة لوحة ذات بعدين تشاهد بزوايا واحدة. وخير مثال على ذلك لوحة (حراس الليل) للرسام (رامبرانت) فهي أشبه ما تكون بمشهد مسرحي مصور على قماش في كل تفاصيله^(٩). وعلى الرغم من أن الرسام المنظور الخطي واللوني لتحقيق الإيهام البصري بالبعد الثالث، إلا أن المسرحي بعيدا عن ذلك كونه يقدم أعماله من خلال حيز ثلاثي الأبعاد^(١٠)، رغم اعتماد المسرحي أحيانا على الإيهام البصري من خلال لوحات الديكور، أن توفرت الحاجة لذلك.

كما وتشترك اللوحة مع المشهد المسرحي بأن كلاهما يوفر للمتلقي نافذة مرئية مطلة على قضايا المجتمع الفكرية والإنسانية، ولذلك فإن مدرسة (ستانلافسكي)^(١١) في العرض المسرحي أكدت على أهمية وجود الفاصل (الجدار الرابع) الوهمي بين الممثل والجمهور حيث الموازنة بالإحساس الكامل بوجود الجدار العازل، وعلى الممثل أن يعيش الحدث المسرحي مفترضا وجود الجدار، وإن كان وهميا، والذي يهدف إلى إيهام المتفرج بأنه يشاهد واقع حقيقي أمامه^(١٢). لذا كانت الستارة المسرحية الحمراء خير معيل في تأكيد هذه الفكرة. فكونها مسدلة أمام المتلقي في البداية لخلق حالة من القلق ورغبة في مشاهدة ما يقبع خلفها، وعند

٦- للمزيد راجع: يوسف، عقيل مهدي. نظرات في فن التمثيل. ص ٢٥. و فريد، بدري حسون. مبادئ الإخراج المسرحي. ص ١١.

٧- مارفن، كارلسون. أماكن العرض المسرحي. ص ٢٦٨.

٨- للمزيد راجع: عيد، كمال. سينوغرافيا المسرح عبر العصور. ص ٤١. باندولفي، فيتو. تاريخ المسرح. ص ٢٦٨.

9- Wright. Christopher. Rembrandt. P: 54-59.

١٠- يستثنى من ذلك مسرح خيال الظل.

١١- كونستانتين ستانلافسكي (١٨٦٢-١٩٢٨) أحد أعظم المخرجين الروس وصاحب العديد من النظريات الإخراجية. أكد العمل على الولاء الجماعي والأسلوب الطبيعي.

١٢- جعفر، عباس خضير. الديكور المسرحي، ص ٦.

رفعها توحى بوجود نافذة تمكنه من إطلالة واسعة على واقع محيطه الاجتماعي، وهو واجسه نحو الآخر، كما وأن استخدام الستارة عند تغيير المشاهد يساعد كثيرا في عدم تشتت تفكير المتلقي، وخلق رغبة ثانية في التواصل الاحتفاظ فضلا عن بحالة الاندماج الحاصلة في المناخ العام للعرض المسرحي. والجدير بالذكر أن الستارة (Curtain) كانت قد أدخلت مع أطار المسرح في القرن السابع عشر، حيث استعملت في بداية ونهاية المسرحية، وفي منتصف القرن الثامن عشر فان الستارة أصبحت تنزل بين الفصول، وعند نهاية القرن التاسع عشر تم أتباع أسلوب إنزالها في أثناء تغيير المشاهد^(١٢).

تاريخ ورموز اللون الأحمر

من المؤكد أن السائل الأحمر المتدفق من الفريسة والطريدة أو غنيمته الصيد، أو حتى من الرفيق المحتضر والند والعدو. لم يكن سوى إشارة أو إنذار بالموت الوشيك في عيني الإنسان البدائي، حيث نشأت أول علاقة ترابطية في ذهنية الإنسان الأول بين الحياة والموت بعد العلاقة الترابطية بين الخصب والحياة. فأدرك إن كلما كان السائل الأحمر (الدم) داخل الجسد تستمر الحياة وحيثما كان خارجه تتوقف الحياة فأصبح بذلك رمزا للحياة والموت. كما لاحظ الإنسان أيضا أن آثار يده المصطبغة بالدم على سطح الصخور تركت أولى أشكال الأثر الإنساني، الذي غدا فناً باكتسابه القصدية^(١٤) فشخص النور بالأبيض واستخدم الكلس وشخص الظلام بالأسود واستخدم له الكاربون أما اللون الأحمر فكان ثالث الألوان التي تم تسميتها في كل لغات الحضارات القديمة بعد الأبيض والأسود، وهو ذاته لون الدم والنار^(١٥) وقد استخدم الإنسان في عصر الصيد اللون الأحمر بكثرة ربما لما يمثله من قدسية كذلك سهولة إنتاجه من ثالث أكسيد الحديد المتوفر في الصخور والتربة في كل أنحاء الأرض. اللون الأحمر هو صاحب الطول الموجي الأطول بين الألوان والأقل تردد إذ يصل إلى ٧٠٠ (ميليكرن)^(١٦) بينما يصل اللون البنفسجي صاحب الطول الموجي الأقصر والتردد الأعلى إلى ٤٠٠ ميلليكرن بين ألوان الطيف الشمسي، والعين البشرية لا تستطيع أن ترى خارج هذين الحدين، وبسبب ما يتصف به اللون الأحمر فيزيائيا نجده اللون الأكثر جذبا وإبهارا للعين البشرية متقدما على غيره من الألوان، وقد أدى هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوجود ترابط وثيق بين طول الموجه الضوئية والخبرة اللونية^(١٧).

فاللون الأحمر هو المفضل (دون منافس) عند الأطفال من نهاية مرحلة الرضاعة وحتى سن السادسة وهو أسرع الألوان في تسميته بشكل صحيح لديهم، ويقول ريد (أن مدى الألوان قد يوضع في سلسلة تتمشى مع انفعالاتنا، كالأحمر الذي يوازي الغضب)^(١٨).

١٢- تيلر، جون رسل. الموسوعة المسرحية، ص ١٥٢.

14- Jamson, H.W. History of Art, P: 12-13.

١٥ - صالح، قاسم حسين. سايكولوجية أدراك اللون والشكل، ص ١٠١.

١٦- (Millimicron) هو جزء من المليون من (الميليمتر) وللمزيد راجع: صالح، قاسم حسين، المصدر السابق، ص ٢٧. وامين، عياضي عبد الرحمن. مفهوم اللون ودلالاته، ص ٤٩-٥٠.

١٧- صالح، قاسم حسين، المصدر السابق، ص ٢٥.

١٨- ريد، هيربرت. تربية الذوق الفني، ص ٤٤ كذلك راجع: صالح، قاسم حسين. المصدر السابق، ص ١٠٩.

أما تاريخ الفن، فإنه يقدم أفضل الأسئلة عن مكانة اللون الأحمر الرمزية في المجتمع عبر العصور، فطريقة استعماله في اليونان القديمة ومن ثم في روما القديمة حتى القرن الخامس الميلادي كانت تنحصر في التمييز بين الطبقات الاجتماعية، فالأباطرة الرومان يستعملون الأرجواني (البنفسجي المائل إلى الحمرة) في الزي والعمارة والفن كعلامة ملكية^(١٩). وكانت ذات كلفة إنتاجية باهظة حيث يستخرج من الأصداف البحرية التي تكثر في سواحل فينيقيا القديمة^(٢٠). أما اللون الأحمر فكان من نصيب النبلاء والعسكريين والقضاة، وهذه المفاهيم الاجتماعية ورثتها أوروبا من بعد الرومان حتى القرون الوسطى، بعدها أصبح لونا إمبراطوريا تزخر به قصور أوروبا، ثم ما لبث أن تحول إلى رمز للصراع الطبقي في العصر الحديث على يد الثوار الفرنسيين عام ١٧٨٩ واستمر حتى يومنا هذا.

يشير سيرنج^(٢١) إلى أن اللون الأحمر هو رمز حياتي بامتياز، فهو المرتبط بالدم الذي هو شرط الحياة داخل الجسم أما خارجه فهو رمز الجرح والموت وتظهر عظيما الموتى المصبوغة بالمغرة الحمراء، من العصر الحجري الحديث أن هذه الممارسات الطقسية البدائية تؤكد على أن البشر وجدوا في اللون الأحمر رمزا لتجدد الحياة، وبذلك عقد الإنسان علاقة ترابطية بين الموت واستمرار الحياة أو تجدد الحياة، فتتج عنها علاقة ترابطية أخرى بين التضحية الدموية والفداء، وبين حالة الانبعاث وتجدد الحياة، وأبرز الأمثلة على ذلك هو ما نجده مدون في سفر الخروج التوراتي^(٢٢)، حيث نجا أبقار حيث نجا أبقار من اتبعوا النبي موسى من حكم الموت السماوي، عندما وضعوا علامات من دم حمل على أبواب منازلهم كرمز للتضحية^(٢٣). يستمر هذا الرمز - أي اللون الأحمر رمز التضحية والفداء - حتى في الديانة المسيحية، عندما تقدم المسيح المضحى، فيرتدي القرمزي ويسيل دمه. فتتبنا الأحمر كرمز ((للعشق الإلهي والحب البشري المد لإعطاء دمه، وحياته من أجل المحبوب، أنه لون الشهيد))^(٢٤). فانتقل اللون الأحمر بذلك من كونه رمزا للطبقة الثانية في المجتمع خلال العصر الروماني، إلى كونه رمزا للسلطة السماوية والسلطة المطلقة. لونا ملكيا مهيما على رأس الهرم الاجتماعي. لقد تبنت كل هذه الرموز الفنون المسيحية. فالمسيح يلبس في غالبية الأيقونات ثوبا داخليا أحمر وكذلك ترتدي العذراء ثوبا خارجيا ووشاحا حمراوين، وفي أيقونة البشارة، نراها تحمل مغزلا ومكبا من الصوف الأحمر مركز للتضحية الجسدية^(٢٥). كما يظهر في ذات الأيقونة، قماشة حمراء كبيرة مرمية فوق برجين كرمز للتضحية المرمية التي ستجمع العهدين، القديم والجديد، وهي - الستارة الحمراء - رمز للحضور الإلهي كما كانت خيمة الاجتماع في العهد القديم^(٢٦). وتأكيدا هذه الرمزية نجد الملائكة في لوحة (تعميد

١٩- صدقة، جان ميخائيل. معجم مصطلحات الألوان ورموزها، ص ١٦٩.

٢٠- للمزيد راجع: موسوعة الكتاب المقدس، ص ٢٠٠.

٢١- سيرنج، فيليب. الرموز، ص ٤١٩.

٢٢- سفر الخروج ٥-١٥.

٢٣- موسوعة الكتاب المقدس، ص ١٢٨.

٢٤- سيرنج، فيليب. الرموز، ص ٤٢٥.

٢٥- فياض، ميشيل. الفن البيزنطي، ص ٢٢.

٢٦- خوري، أيما غريب. الأيقونة، ص ٢٨.

المسيح) للرسام (الكريكو) وهي تمسك ستارة حمراء كبيرة لتمدها فوق المسيح المختار أثناء تعميده، كرمز لحضور القوة العليا والمتجلية في أعلى اللوحة^(٢٧). هذا الرمز للستارة الحمراء كان قد استخدم من قبل النحات (مايكل أنجلو) في لوحة (خلق آدم) عندما ظهرت هيئة الله والملائكة من حوله وقد لفتهم ستارة حمراء كبيرة في تكوين أشبه بتلايف العقل البشري^(٢٨). ولم تنته رمزية الستارة الحمراء عند هذا الحد بل نستطيع أن نتتبع وجودها وتأكيدها حتى في أعمال (جيوفاني)^(٢٩)، فمن بين ٤٥ لوحة رسمها جيوفاني لتمثل العذراء والطفل، يظهر شكل الستارة خلف العذراء، في ١٩ لوحة منها - وهذا تأكيد أهمية الستارة كرمز - عشرة حمراء وسبعة خضراء^(٣٠). أما رموز اللون الأحمر ودلالاته في الفكر الشرقي الإسلامي، فقد ورد اللون الأحمر في القرآن الكريم مرة واحدة، دل فيها على مشهد حسن، ويبدو أن هذا اللون كان مكروها حينما يدل على معان متصلة بالزينة التي تجلب الفتنة وتشغل الإنسان عن أمور الدين^(٣١)، وهذا ما يؤكد الحديث الشريف، الذي ورد ذكر اللون الأحمر فيه أكثر من خمسين مرة.

بشكل عام، فأن اللون الأحمر هو أكثر الألوان حرارة، وهو المرتبط بالحوية والنشاط والجنس والمغامرة. كما يرمز للجسد ومتعلقاته، وهو رمز للشجاعة والقوة والرجولة والاستتارة. وهو لون محفز سلبيا، يرمز إلى الخطر، والشر، والعدوانية، والعنف، والتحدي والعناد، إذ يستثير غريزة الصراع من أجل البقاء^(٣٢). ترتبط رموز اللون الأحمر في الأحلام بالتجارب الغريزية المثيرة كالخيال الجنسي والانجذاب الشخصي، وكذلك هو رمز العلو ومؤثر للأمل ورغبة دفينة في النجاح والصمود كما تشير (الدريج) إلى أن اللون الأحمر هو لون (بدائي يعكس الطفولة، فهو لون الرحم، ووجوده في الحلم قد يمثل رسالة تتعلق بطبيعة العلاقة مع الأم. وكلما كان اللون في الحلم غامقا شديدا الرمزية، فذلك يعني أن اللاوعي يستخدم اللون الأحمر كرمز للإنذار بوجود مشكلة، أو بعدم تجاهلها^(٣٣).

إذا كان كل ذلك يمثل ركاب هائل من الأفكار والتجارب المتوارثة والمتراكمة عبر الزمن، فأن ما يصنعه الفنان بالرموز هو (مزجها في علاقات تراكبية لإنتاج نظائر، لمزيد من التجربة الإنسانية)^(٣٤)، وغالبا ما ينطوي عمله هذا - على رغم من اعتماده على ما خلفه السلف - على إنتاج رموز جديدة أو التوسع في المدلول الفكري أو حتى تغييره عبر سلسلة من الأعمال حيث يرى (نوبلر) أن كثيرا من الرموز في الفن، هي في الحقيقة (نتيجة لمحاولة الفنان الفرد إيجاد الوسيلة، لإيصال تلك الأوجه من تجربته التي يتعذر عليه التعبير عنها باللغة... فهناك سعي دائم من جانب الفنان لخلق نظائر بصرية تعبر عن عالمه الداخلي، وعن وعيه بالعالم

27- Puppi. Lionelb. El Greco. P: 42.

28 - Berti. Luciano. Micbelangelo. P: 50.

٢٩- رسام ايطالي من الفترة المبكرة لعصر النهضة (١٤٢٠-١٥١٦)، وللمزيد راجع: البصري، سعد يوسف، فنون عصر النهضة، ص٨٥.

٣٠- تم رصد هذه المعلومة من قبل الباحث من خلال ما توفر لدي من مصادر موثوقة.

٣١- أمين، عياض عبد الرحمن. المصدر السابق، ص١٦٨.

٣٢- المصدر السابق، ص١٣٦. وكذلك: زيور، علي. التحليل النفسي للخرافة والرمز، ص١٩٢.

٣٣- الدريج، فوزية، الأحلام الجنسية، ص٢٣-٢٤.

٣٤- نوبلر، ناغان. حوار الرؤية، ص٧٥.

الذي من حوله^(٢٥). إن الرمز يمثل القطب الثاني في الشخصية والمجتمع والحضارة، كما أن الرمز والمقدس لا ينفصلان في ترابط عضوي طبيعي فكثيراً ما يكون المقدس صفة للرمز، كما يكون الرمز ذاته صفة ووسيلة لصيقة بالمقدس^(٢٦).

الرسم الأوروبي في عصر الباروك والركوكو

بعد حركة المانورزم^(٢٧)، يدخل الرسم في أوروبا عصر الثورة الثانية في تاريخه بعد عصر النهضة، الذي يمثل أسلوب الباروكي. والباروك (Baroque) كلمة ابتكرها النقاد وليس من مارس الفن في القرن السابع عشر والثامن عشر، ولكن في وقت لاحق، وهي تعني اللؤلؤ غير المنتظم^(٢٨). استخدم مصطلح (الباروك) في البداية كاستهجان للرسوم التي تجاوزت المتعارف عليه. ولوصف التكرار غريب الأطوار والوفرة الصاخبة من التفاصيل التي تتعارض مع عقلانية ومثالية وتحفظ عصر النهضة، وهذه الأخيرة كانت أحد أهم الأسباب في ثورة الفنانين - والرسمين خاصة - في أواخر القرن السادس عشر ضد قيود وصرامة عصر النهضة أما (بيطار)^(٢٩)، فتري أن السبب الجوهرى في ظهور فن الباروك هو انهيار السلطتين الزمنية والروحية في روما أولاً، وظهور إمبراطوريات جديدة (العثمانية والهولندية والاسبانية والإيرانية)، وثانياً، ازدهار حركة التجارة مع الشرق التي خلفت مناخاً جديداً في الذوق العام الأوروبي، وهو مزيج من تداخل وتلافح كل الحضارات القديمة والوسيلة والحديثة، الشرقية منها والغربية^(٤٠).

فضلا عن الانشقاق المذهبي الذي عانت منه أوروبا المقسمة على قسمين الجنوب الكاثوليكي التقليدي والشمال الثوري البروتستانتي، فتعالت الصيحات المطالبة بالإصلاح الديني في القسم الجنوبي، والتي يجدها (الأب منصور)^(٤١) من الأسباب الأساس في انكسار قوة النهضة الفنية المترامنة مع بناء كنيسة القديس بطرس الكبيرة في الفاتيكان وانجاز (مايكل أنجلو) للوحة (الدينونة) في السيستين، التي لم يعد الفن من بعدها كما كان، وهو - مايكل - الذي أحس في نهاية حياته بعدم الاتفاق القائم بين علمانية النهضة وروحانية الكنيسة. حيث شكل هذا العمل حافزاً مهماً لكل الفنانين في دفع الفنون التشكيلية إلى أن تتحرك نحو استخدام التعبير عن الشعور الداخلي والعواطف فاستيقظ الفن الباروكي العظيم^(٤٢).

٢٥- نوبلر، ناغان. المصدر السابق، ص ٧٥.

٢٦- للمزيد راجع: زيغور، علي. التحليل النفسي للخرافة والرمز، ص ٢٥٢-٢٥٣.

٢٧- المانورزم (Mannerism) أو الافتعالية حركة تذهب إلى ممارسة الفن بطريقة توصف بالروتين المتحجر، الذي يحاكي نتاجات كبار فناني عصر النهضة محاكاة ذليلة مما جعل من الرغبة في وصف هذا الأسلوب نمطاً تاريخياً خالصاً أمراً بالغ الصعوبة.

للمزيد راجع: هاوز، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص ٣٩٧.

٢٨- الباروك كلمة مشتقة من العبارة (الفرنسية - البرتغالية) (barvoca perola) وللمزيد راجع: Carl. Klaus. Baroque Art. P: 8.

٢٩- زينان بيطار: ناقدة وباحثة في تاريخ الفن.

٤٠- للمزيد راجع: بيطار، زينان. غواية الصورة، ص ٤٤-٤٨.

٤١- راجع: المخلصي، منصور. ناروروج.

٤٢- المصدر السابق، ص ١٠٢-١٠٤.

لقد بدأت شرارة التغير مع فناني أسرة كراتشي^(٤٢)، سيما انيبالي كراتشي، الذي أسس الذوق الايطالي الباروكي، كما أن تاريخ الفن الكنسي الحديث بأسره يبدأ بهم حيث سعوا على تمويل الرموز الصعبة إلى أسلوب ميسط والذي يعد أصل كل الصور الدينية بما تحمله من رموز كالصليب والهالة والزنبقة وغيرها من الرموز التي ميزت الفن الديني الكنسي لأول مرة عن الفن الدنيوي^(٤٤). لكن الولادة الحقيقية كانت على يدي (كارفيجيو) صاحب النزعة الطبيعية، بأسلوبه الثوري، وهو يصور شخصيات لوحاته الدينية بواقعية دنيوية، مع التباين المثير للضوء والظل المميز في كل أعماله^(٤٥).

سعت روما، مركز الإشعاع الكاثوليكي، إلى ترميم الفجوة التي وقعت بين الشعب والكنيسة، من خلال الفن، ضمن حركة الإصلاح. حيث رغبت في تأثير واسع وقباري، ورغم احتفاظ الكنيسة بالروح الارستقراطية المتعالية، إلا أن السلطة الدينية أصرت على خلق فن شعبي مبهر يكون قادر على جذب وإثارة عواطف المتلقي ومشاعره الدينية، لنشر وتثبيت بل والحفاظ على العقيدة الكاثوليكية^(٤٦). فتبنت حركة الباروك، وغدت روما قبلة جديدة له كما كان عهدا في النهضة. فساعدت بذلك على نشر النهج الحديث في كل الأرجاء، لصد المد البروتستانتي، فشكل القسم الجنوبي من الأراضي المنخفضة (بلاد الفلاندر)^(٤٧) مركزاً فنياً مهماً في عصر الباروك بعد روما بسبب دعم الكنيسة لهذا الإقليم الكاثوليكي العائد بعد حروب وثورات إذ حكم التاج الأسباني الإقليم، وكان تأثيره واضحاً على التوجه الديني للرسم الفلامنكي في عصره الذهبي. بخلاف الباروك الفرنسي، ذا الاتجاه الدنيوي والذي مهد مسبقاً لظهور عصر الروكوكو^(٤٨) (Rococo).

أما هولندا البروتستانتية (القسم الشمالي من الأراضي المنخفضة) كانت معادية للسلطة المطلقة لصاحب المرتبة الروحية، فالموضوعات والمضامين الفنية لم تتقرر بواسطة الكنيسة والقصر والبالط بل بواسطة الطبقة المتوسطة الغنية^(٤٩)، على رغم من ذلك فإن الرسم الهولندي سار في اتجاهين الأول توجه نحو مطابقة الطبيعة والمحاكاة الدقيقة للواقع، وهو الغالب، بل والأهم من حيث النوع والكم. أما الثاني فتوجه نحو النزعة الكلاسيكية وهو المفضل من قبل النخبة المثقفة والترفة. فكانت موضوعاتها دنيوية، بينما توجه ذائقية الطبقة (البرجوازية) المتوسطة، بطريقة حياتها البسيطة المتدينة نحو المحاكاة. فلم يكن للصورة الدينية وجود في البيئة البروتستانتية، إذ خلت دور العبادة منها. فصوروا بدقة الطبيعة والبحار والغرف الداخلية والحياة الساكنة وأشخاص يمارسون مهنة معينة. فقد

٤٢- تضم هذه العائلة ثلاثة رسامين هم: Annibale, Agistino وابن عمهم Garracci Ludovico.

٤٤- هاووزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص ٨٢؛

45 - Sohtze, Sebastian. Garavaggio. P. 52.

٤٦- هاووزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص ٨٣؛

٤٧- هي الإقليم الفلامندي (Flemish) الناطق باللغة الهولندية والذي يحتل الجزء الشمالي من مملكة بلجيكا حالياً وللمزيد راجع: Kagon. Donald. The Western Heritage. P. 423.

٤٨- هاووزر، ارنولد. المصدر السابق، ص ٥٠٩.

٤٩- هاووزر، ارنولد. المصدر السابق، ص ٥١٥.

اهتم الرسامون هنا بحال الأمور البسيطة^(٥٠)، وكلما كان الموضوع المصور أقرب إلى الطابع المباشر وواضح وأكثر شيوعاً ومعبر عن موقف من الحياة لا ترفع فيه، كانت قيمته أعظم بالنسبة إلى الطبقة البرجوازية. في الحقيقة هي أسلوب لا يحاول الرسام فيه أن يجعل الأشياء الروحية مرئية للمتلقي فحسب، بل كان يحاول أيضاً أن يجعل كل الأشياء المرئية تسمو إلى التجربة الروحية^(٥١). بصورة عامة يمكن وصف الرسم الباروكي بأنه طراز معقد وفن اللحظة الآنية في ذروة الحركة السريعة المشحونة بالانفعالات، يجمع أسلوبه بين المبالغة واللاواقع ويزخر بالألوان والتشكيلات المسترسلة والأشكال المعمارية الموهمة بالبعد الثالث حد الخدعة، ويستعين بالتوسع والتباين والكم والتكرار أنه أسلوب هجن ثقافات متنوعة. سخرته الكنيسة والقصر والطبقات الأرستقراطية والبرجوازية لخدمة توجهاتها الفكرية وتطلعاتها الاجتماعية.

يصف كل من (هاوزر وجونسون والأب منصور)، التيار الفني الذي ظهر في القرن الثامن عشر بعصر انحلال فن البلاط وعصر الانحطاط الفني^(٥٢). ربما كان يمثل في الحقيقة مرحلة مخاض انتقالي لفن بصورة عامة، ولكن الطراز الجديد بعد الباروك الذي نعته النقاد بـ(الركوكو) كان قد ولد في فرنسا عام ١٧١٥م، تماشياً مع التوجه الديني للبلاط والنبلاء، واختفى أيضاً في فرنسا، بمجرد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م. بدأ عندما اهتم النبلاء الفرنسيين بزخرفة منازلهم من الداخل وهذا جعله طرازاً معمارياً في بداياته أكثر من غيرها من ميادين الفن. حيث ابتكر المهندسون زخارف استمدوا تكويناتها من أشكال الصدفة الذي عم فيما بعد ميادين النحت والرسم، والجدير بالذكر أن كلمة ركوكو (Rococo) جاءت من الأصل الفرنسي (Rocaille) الذي يعني المحارة غير منتظمة الشكل^(٥٣). فمن خطوطها المحنية استمدت زخارف تلك الفترة وخطوط أشكالها وتكويناتها، وعلى الرغم من كونها امتداداً للطراز الباروكي، إلا أن الركوكو يتسم بالسلاسة والرقّة وبألوانه الناعمة والتواءاته الرشيق الممتدة بانسيابية يمكن تشخيصها بسهولة.

ازدهر هذا الطراز في ألمانيا^(٥٤)، التي اهتمت بالملامح القومية للعمارة، وفي قصور فرنسا المترفة، ثم انتشر إلى باقي الدول الأوروبية. وقد نشأ هذا الطراز كرد فعل على ثقل الشكل الباروكي، الذي وصل إلى أقصى درجة ممكنة من الحرفية والإفراط في الزخرفة والتعقيد، فهدف هذا الجديد إلى المتعة والرفاهية والاستحواذ على استحسان الطبقة الأرستقراطية. أنه فن ذو طابع دينوي ابتعد عن المقدسات وأفرط في لغة حسية وشكلية متكلفة، لقد ولد في مجتمع هوائي وسليبي، هدفه من الفن هو خلق أجواء من اللذة والراحة خالية من أية منفعة أخلاقية أو دينية أو وطنية. فذائقة الأمراء والنبلاء كانت تميل نحو دفع الفن كي يكون وسيلة

كذلك: المخلصي، منصور، نارووح، ص ١١١ - 50 - Revsner. Nikolaus. Dutch Painting 1600-1800. P. 63.

٥١- هاوزر، ارنولد. المصدر السابق، ص ٥١٤.

٥٢- للمزيد راجع: المخلصي، منصور. المصدر السابق، ص ١١٣، هاوزر، ارنولد. المصدر السابق، ص ٧.

Janson. H.W. History of Art. P. 279.

53- Charles. Victoria. Rococo. P. 7.

٥٤- بيطار، زينات. المصدر السابق، ص ٥١.

لتحقيق التسلية وإرضاء مباحج الحياة والنزوع الحسي، فسادت الألوان الزاهية الشفافة وطرأوة العجينة اللونية المشخصة التي ابتعدت بالشكل عن صرامة وحدة الخط الباروكي. صورت موضوعات القصور مثل الرقص والغناء والموسيقى والصيد، فضلاً عن الموضوعات الحسية المثيرة التي تدور حول المرأة في صور المحضيات والفانيات، ومشاهد العري والترف السائد في القصور الارستقراطية^(٥٥). أنه فن عكس حالة الرخاء والرفاهية التي كانت تعيشها أوروبا خلال القرن الثامن عشر.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث: تم رصد ٧١٧ رسام أوروبي ينتمون إلى عصر الباروك والركوكو، إذ بلغ عدد رسامي عصر الباروك (٥٩٧) رسام، في حين لم يمثل عصر الركوكو سوى (١٢٠) رسام فقط، مشكلين بعددهم الإجمالي القاعدة الأساسية لاختيار مجتمع البحث. وبعد تمرير شروط البحث ومحدداته على ما تم رصده من رسوم، تمخض عن ذلك المجتمع الأصلي للبحث ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية، وبلغ عدد الرسوم (١٢٩) لوحة تباينت إعدادها، بالنسبة إلى منتجها من الرسامين، من عمل واحد إلى أكثر من عشرين عمل في بعض الحالات، وقد بلغ عدد الرسامين المنتجين لمجتمع البحث ٥٦ رسام. العينة: تم اختيار العينة القصدية في الدراسة والتحليل، وبلغ عددها أربعة عينات، تم اختيارها على وفق الاعتبارات الآتية:

- ١ - التنوع في الموضوع والمضمون.
- ٢ - التنوع في مواطن الرسامين.
- ٣ - التنوع في سنة الانجاز ضمن الحدود الزمانية.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي. الأداة المستعملة: تم اختيار أداة التحليل لجمع المعلومات من العينة، مثل عنصري الشكل والمضمون مرتكزا أساسيا في استنطاق العمل، اعتمادا على ما أسفرت عنه مباحث الإطار النظري.



العينة رقم (١) شكل (١)

اسم العمل: مريم المسبحة

(Madonna del Rosario)

الفنان: كرافيجيو

السنة: ١٦٠٧

المادة: زيت على قماش

القياس: ٥,٥ × ٣٦٤,٥ سم

الحفظ:

Kunsthistorisches
Museum

المدينة: فيينا

قد لا يجد من يبحث في تاريخ الرسم، أي صعوبة في تشخيص أحد أعمال كرافيجيو، بسبب التفرد الشديد والواضح في أسلوب الرسام، الذي يبدو جلياً في هذا العمل - مريم المسبحة - وهو يجسد رؤية القديس (دومينيك) وهو عمل ضخم بحجمه ومحتواه حيث تحتشد اثنا عشر شخصية

في تكوين هرمي شاغلاً ثلثي العمل، أما ثلثه الأخير فتشغله ستارة حمراء متدلّية من أعلى اليسار نحو يمين العمل. رأس الهرم تشغله سيدة جالسة في علو، تحمل طفل عاري وعلى الرغم من غياب الرموز الدينية الدالة والمتعارف عليها - الهالة - فمن السهل تشخيصها بالعدّاء والمسيح الطفل، بمجرد التدقيق في ألوان ملابس العدّاء التقليدية. عند انتقالنا إلى المستوى الثاني في الهرم نجد أربعة أشخاص يقفون حول العدّاء بزّي الرهبان (الدومنيكان)، ثلاثة منهم يقفون إلى اليسار، ولا يثير المشاهد منهم سوى الأول منهم والأقرب بحركته المتعكسة إذ يلتفت نحو المشاهد ويشير بأصبعه إلى السيدة. أما الرابع، فإنه يقف بمفرده إلى اليمين محولاً وجهه نحو العدّاء وفي صمت يتبادل النظرات معها. تتحرك ذراعه نحو المشاهد بأكفه المفتوحة يحمل مسابح للصلاة، وكأنه يهيم بتقديمها إلى مجموعة أخرى من الأشخاص الراكعون أمامه. وهم الذين يمثلون المستوى الثالث والأخير - أي قاعدة الهرم - بعددهم الستة. يتباينون فيما بينهم بالجنس والعمر والزّي، فالمرأة والطفل والشيخ والمسن والشاب والصبي، الحفاة والأغنياء الارستقراطي والعامّة، هذا التفاوت والاختلاف يضمحل ويختفي في صيغة الركوع أمام الراهب، صاحب المسبحة يمدون أيديهم مستجدين به، وكأنهم وجدوا الخلاص بعد أن كاد يطبق بهم الهلاك، حتى أن أقربهم إلى الراهب - الغني - يظهر متمسكاً بعباءة الراهب،

كأنه يحاول الفرار طامعاً بحمايته، والمثير للانتباه هو أن جميع الراكعين يتوسلون إلى ذات الشخص دون سواه، وعلى الرغم من عزلة العذراء والطفل وسموها إلا أنها تمد يدها اليمنى نحوه لتشير بالسبابه إليه، فضلاً عن الخطاب الذي نلحظه عبر النظرات المتبادلة بينهم.

تسيطر الألوان القاتمة على العمل، وتشارك مع حدية النور والظل في رسم ملامح المناخ العام للعمل، فأشعة الضوء المطلقة من مصدر واحد تترك السطوح المضاءة في صراع مع حدود الظل القاسية، بينما تقوص السطوح المظلمة في ظلمة الخلفية الداكنة، ملمس الأقمشة يبدو مدروساً بشكل جيد، كذلك النسب البشرية ودقة التشريح، وحتى الطاقات التعبيرية لحركة الأجساد، توصلنا إلى نتيجة واحدة، هي إمكانية الرسام وتمكنه من أدواته، وتوظيفها لصالح الموضوع والمضمون. تتحرك داخل ذلك البناء الهرمي الإنشائي دوامة من الخطوط التي تكونت بفعل حركة الأجساد والأطراف والأيدي، التي تتناوب في رسم مسار الخطوط التي تدور في مسارات بيضوية متجهة نحو المركز، أهمها هو الخط الذي يبدأ من أقدام الراكعين ويسير نحو اليسار صعوداً مع أيديهم ومع حركة أكف الراهب وعند الرأس تدور وتتراجع مع جسد العذراء وتجبره أشكال الرؤوس إلى الدوران والعودة إلى أن يصل المركز في حركة لولبية. لا يكسر هذه الاتجاهات الحركية سوى خطوط الستارة الحمراء الكبيرة المتدلّية من أعلى اليمين لتتجه نحو اليسار لتدور حول عمود رخامي، الذي يمنح الحيز المكاني ملامح عمراية متوارثة من عصر النهضة، وبعد أن تلفت حوله لتعود وتتدلى بالقرب من العذراء، وكان أحدهم قد شهدا وربطها إلى العمود بغية الكشف عما خلفها أو ربما بوجه نور الصباح بعد أن كانت مسدلة أمام عتمة الليل. تصطف شخصيات العمل بأدائها الحركي وقسمات الوجوه المعبرة في مشهد أشبه ما يكون بجزء مقتطع من عرض مسرحي، لحظة أفلت منها الزمن فتوقف كل شيء دون حراك، في إخراج مسرحي درس كل التفاصيل ووضع المشهد المركب في خدمة الجمهور (المتلقي)، والشيء الذي يمهد لهذا أفكار هو ظهور شكل الستارة الحمراء المرفوعة إلى الأعلى، ومصدر الضوء الواحد الجانبى الذي يشبه إلى حد كبير الإنارة المسرحية، في توظيفها الدرامي الذي من شأنه رفع الطاقات التعبيرية للمشهد المرئي.

تحدثت اللوحة عن رواية شعبية تدور حول تجلي السيدة العذراء للقديس (دومينيك)، وتوصيتها له بالصلاة بواسطة المسبحة. هذه الرسالة التي حملها هو بدوره لكل من يطلب العون والخلاص السماوي، فيمثل كل شخص يركع أمام القديس طائفة أو شريحة من شرائح المجتمع بكل مستوياته الثقافية والاقتصادية فيمد (دومينيك) بدوره يده نموهم ببركة العذراء، تلك الطاقات الروحية يستمدّها من مظهر العذراء والطفل الشاخص أمامه، والغريب أن العامة المستجدة تتجه إليه، لعدم قدرتها على رؤية العذراء والطفل على الرغم من أنها معهم في ذات المكان والزمان (هنا الأيمان درجات) وها هو الرسام يضع العامة في المستوى الثالث، في حين يقف الأعلى مرتبة في الأيمان (الرهبان) في المستوى الثاني الأعلى، وحتى في المستوى الثاني نجد الرسام لم يفوت التشخيص والتمييز بين المراتب، فليس كل من يرتدي الزي الديني استطاع أن يرى المعجزة ويتواصل مع القدرات السماوية، فيشير أحدهم متكهنًا بوجودها وتبحث نظراته في الفضاء، بينما يغرق الآخرون بصمت وتأمل تخاطب السماء القديس بواسطة العذراء

فتجلس في علوها وكأنها سلطانة على عرش، تتولد هذه الفكرة وتتأكد في شكل الستارة الحمراء الممتدة خلف العذراء فتذكرنا بألوان عروش ملوك أوروبا، بالاستائر المتحملة الحمراء المذهبة القائمة والمسدلة خلف كراسي العرش، هذه السلطة السماوية الممنوحة للعذراء، يشير لها شكل الستارة النازلة كالشهب من أعلى اللوحة لتمتد خلف العذراء ثم لتلتف حول العمود لتسدل قرب القديس. هنا الستارة رمز ديني وملكي استخدمه الرسام للإشارة إلى السلطة السماوية التي منحت للعذراء مكانتها الرفيعة كأُم للمسيح، ترسل إلى القديس وقت الشدة وتمنحه السلطة وترفعه إلى مرتبة الشفيع، تسلسل هرمي للسلطة (السماء - العذراء - القديس - الشعب) أنها السلطة والسلطة الممنوحة.

العينة رقم (٢) (شكل ١٩)

اسم العمل: خرافة اواكين (The Fable of Arachne)

الفنان: فيلاسكيز السنة: ١٦٥٧ المادة: زيت على قماش
القياس: ٢٨٩ × ٢٢٠ سم الحفظ: The Prado Museum المدينة: مدريد



يتخذ التكوين الإنشائي شكله المستطيل، وتتيح الوضعية الأفقية وصفه بالمركزي المتناظر، يدور الموضوع حول مشغل لصناعة السجف^(٥٦)، تهك للعمل فيه، نشاء هم الأقرب إلى المشاهد وعند امتداد النظر إلى عمق اللوحة، نستطيع تقدير المسافة القليلة، التي تفصلهم عن المشهد الثاني، إذ ترتفع الأرضية بمستويين إلى بداية ذات نهاية مقوسة، نرى من خلالها أربعة نساء، لكنهم يقفون بزيهم الفخم متأملين أحد نتاجات المشغل. يمثل المشهد الأول نصف مساحة اللوحة وتصطف

٥٦ - (Curtain Veil) نوع من المنسوجات اليدوية الصوفية، تمتد جذورها إلى الحضارة الإغريقية عبارة عن ستائر أو حجابات سميكة، تزين جدران القصور الأوربية أو على شكل سترين بينهما شق مقرونين على الأبواب، تحوي زخارف ومشاهد دينية ودنيوية.

الهيئات البشرية فيه الواحدة بعد الأخرى بشكل شريط يمتد من اليمين إلى اليسار في توزيع متناظر يغلُق بأدائهم الحركي المتجه نحو المركز تتقاسم العاملات العمل بين تمشيط الصوف (في المركز) وغزله (إلى اليسار) وصنع كرات الخيط (إلى اليمين) ولكن ما يهمننا هي تلك الواقعة إلى أقصى اليسار، لنسحب ستارة حمراء كبيرة تنوي ربطها جانبا، أثناء تبادل النظرات مع رفيقتها الجالسة أمام المغزل ربما كان حوارا يدور حول العمل أو نسيمة نساء أثناء العمل. وتبرز من بين هذه الفوضى قطة تغفو بهدوء بينهم، ولا يعيق شكل الفتاة الجالسة والمنحنية في الوسط - وهي الأبعد عن المشاهد - رؤية المشهد الثاني، وتحيط بالحيز المكاني الذي يشغله المشهد الأول جدران شبه مظلمة يبدو عليها الإهمال، يكشفه مصدر الضوء الجانبي. وهذا الشيء تبده الإنارة عند أنقلنا إلى المشهد الثاني، حيث البهجة وسطوع النور حين تعرض ما أبدعته العاملات من أعمال السجف المعلقة على الجدران، وبخاصة تلك المثبتة على الجدار المقابل للمتلقى، حيث تستطيع أن نلمح ما يذكرنا جليا بلوحة (اغتصاب أوروبا) ^(٥٧)، وعلى الرغم من وجود العديد من التغيرات فيها وأمامها تقف ثلاث سيدات نستطيع تشخيص انتمائهم الطبقي الأرستقراطي بسهولة من خلال الزي وتصنيفات الشعر، ربما كانوا يمثلون أحد المقتنين الأثرياء، والمهمين بالنسبة إلى إدارة المشغل، إذ يدل وجود الآلة الموسيقية ^(٥٨) قرب الكرسي الفارغ، على أن المشغل كان حريصا على توفير الأجواء الخاصة والمميزة لزيابته، كما كان المقتنون يحضون بسماع الموسيقى أثناء وجودهم، وكل ذلك ينصب في الرغبة لخلق مناخ نفسي جيد قد يدفع الزبون إلى الارتباط عاطفيا مع أحد القطع الفنية فيسعى إلى اقتناءها. يعكس العمل بصورة عامة اهتمام الرسام بالتفاصيل الواقعية الدقيقة التي من شأنها تقدم العمل بأكثر صورة ممكنة من الواقع المرئي - وهذا يبدو مثير للاهتمام في لوحات قدمت ضمن الحقبة الباروكية - في البلاد الكاثوليكية ^(٥٩). فبعيدا عن اهتمام الرسام بالبلابلط الملكي وصور النبلاء وأساطير الأقدمين ^(٦٠)، تبدو هذه اللوحة مؤشرا مبكرا للمدرسة الواقعية ^(٦١). وإذا ما ابتعدنا باهتمامنا عن الصفات التوثيقية والتسجيلية للوحة، فإن ما يثيرنا هو ثلاث أشياء الأول: هو العزلة بين الفريقين (المشهد الأول والمشهد الثاني)، والثاني: وجود شكل السلم الخشبي قرب الحد الفاصل بين المشهدين. أما الثالث: فهو شكل الستارة الحمراء الكبيرة التي تسحبها إحدى العاملات نحو اليسار. قيل أن نشرع في النباش عن السبب والنتيجة، نطرح أمامنا عنوان اللوحة كما أراده فلاسكيز (حكاية خرافية عن اراكين) ^(٦٢)، الذي يشير إلى سعة اطلاع الرسام وللخزين المعرفي والثقافي الذي يحمله، فهو هنا لا يكتفي بعرض محاكاة لواقع بل يسخر ويشفر العديد من الأشكال المتاحة أمامه لتستوعب طروحاته الفكرية ونظراته الإنسانية للمجتمع المحيط به، فجعل لأسطورة (اراكين واثينا) اليونانية انعكاس واقعي معاش في عالمه المعاصر. أثينا المتعالية التي نصبت نفسها آلهة على صناعة السجف وهي لا تقفه شيء فيه، فقط يدفعها الكبرياء والاستعلاء وحب الاستحواذ،

٥٧- لوحة (اغتصاب أوروبا) للرسام الإيطالي تيتسانو (Titan Vecellio)، وهي مستوحاة من الأساطير الإغريقية.

٥٨- آلة الجلو (Violoncello) أو (Cello).

٥٩- (Velazquez Diego) هورسام إسباني (١٥٩٩-١٦٦٠).

٦٠- للمزيد وتأكيذا على ذلك راجع: Velazquez, Norbert, Wolf.

٦١- نارت واقعية فيلاسكيز على القيم الجمالية الكلاسيكية، حيث عكست الوجه الآخر لما يسمى بالنقح من خلال تصويره الموضوعات المحيطة بالإنسان دون تملق. وللزيد راجع: الخميس، موسى، اللون والحركة، ص ١٢١-١٢٧.

٦٢- للمزيد راجع: روسكل، مارك. معنى تاريخ الفن، ص ٢٠٩-٢١٥.

واراكن (الأخت) التي قلبت نفسها إلى عنكبوت كي تتفوق عليها بالعمل، لا بالكلام. فالمشهد الثاني، يمثل عالم أئينا الارستقراطي والصورة المنفذة على السجفة تصور أئينا ذات الخوذة المعدنية والزي الحربي، ترفع يدها في شيء من النرجسية أمام أختها اراكن بزيتها المتواضع والذي يشبه إلى حد ما الأزياء الشعبية التي ترتديها عاملات المشغل في المشهد الأول. عالم اراكن بقسوته وفقره عالم من يقفون في الظل منهكين من أجل لقمة العيش، بملمسه الخشن وألوانه القاتمة.

أما السلم والمستويات الفاصلة بين المشهدين فما هي سوى رمز للفارق الاجتماعي بين طبقة النبلاء وطبقة العامة التي تمثلها النوة العاملات. هذا التصور المسرحي الذي يحمله الرسام في مخيلته تركب من مشهدين وبدلا من عرضهم الواحد بجانب الآخر، كون صورة ذهنية مستوحاة من أجواء كواليس المسرح، فما يقدم على خشبة المسرح، هو فقط ما يريده المؤلف والمخرج أن يراه الجمهور، وكثيرا ما يقدم الذي يبتغيه ويستحسنه الجمهور - المتلقي - ذاته. وما العرض سوى ثمرة جهد كبير وجماعي في ذات الوقت، لكن على وفق الرؤية الإخراجية المنفردة. وبينما تفرد الخشبة بالإضاءة المسرحية والنصوص والموسيقى تفرق الكواليس في المجهول ومن يقف مع الكواليس أثناء العرض، يستطيع أن يشعر بما يشعر به فلاسكيز، حيث استطاع أن يقودنا إلى الوقوف مع العمال المنهكين في أماكنهم المظلمة المنبسة، نرى حياتهم اليومية بكل تفاصيلها، هذا الاهتمام قاده إلى جعلهم العنصر الأهم في العمل فمنحهم السيادة بأن جعلهم الأقرب إلى المتلقي هذا الاهتمام والأهمية كان على حساب المشهد الثاني والثالث في ذات الوقت، فتم توظيف قواعد المنظور الخطي واللوني في تأكيد تلك الرغبة. كما أتاح اختيار الرسام لزاوية النظر هذه فرصة أكبر للمتلقي، بحيث يكون مجبر على إنشاء المقارنة بين المشهدين والتي تمثل رغبة الفنان الحقيقية، وكل هذه الأفكار تؤكد وجود الستارة الحمراء الكبيرة التي تسحب نحو اليسار، فليس هناك مبرر لوجودها سوى رغبة الرسام في تذكيرنا بالعرض المسرحي - بشكل ستارة المسرح - أو أن يجعلنا نشعر أننا أمام أحد عروض المسرح الواقعي فلو تم إغلاق الستارة كما كان يفترض قبيل فتحها، لشاهدنا المشهد الأول (عاملات السجف) فقط، ولو أطلنا النظر - افتراضا - وقامت العاملة بسحب الستارة أمامنا، لظهر المشهد الثاني، وكأنها قامت بالكشف عن الحقيقة لنا. عمل شكل ولون الستارة الأحمر كمنبه أو مثير لشد وجذب انتباه المتلقي نحو شيء، أو زاوية محددة، وتحريك غريزة حب الاطلاع والفضول عند الإنسان لمعرفة ما يقبع خلفها، ثم تأتي لحظة الكشف عن المكنون أو السر المخبأ خلفها وباختفاء الستارة العازلة تتكشف الحقائق أمام الجميع، فيرى الغني كيف يصنع الألم الإبداع ويرى الفقير كيف تسلب حقوقه ويعقد المتلقي المقارنة بين عالمين مختلفين بالفوارق الطبقيّة والاقتصادية والثقافية، عن طريق انتقال النظر المستمر بالتناوب بين المشهدين ليكون بعدها رؤية واسعة وواضحة عن طبيعة المجتمع الطبقي والذي هو في الحقيقة، امتداد لمجتمعات سابقة بدلالة المعاني التي استلهمها الرسام من أسطورة أثنا المتعالية آلهة السجف وهي لا تغزل وتتعب، واختها اراكن - العنكبوت - المنهمكة في النسج في الزوايا المعتمة. استطاع نقل أجواء دراما العرض المسرحي، حيث تمكن من جلب عنصر المفاجأة أو صدمة العرض المسرحي من مشاهد مقطعة من الواقع الاجتماعي تكون كاشفة وفاضحة لنواحي مؤلمة قد تكون غائبة أو مغيبة عن الرأي العام، وهنا يأتي دور الفن الأخلاقي والإصلاحي في قيادة المجتمع.



العيونة رقم (٣)

(شكل ١٠)

اسم العمل: البشارة

(Annunciation)

الفنان: بيتر بول روبنز

السنة: ١٦٢٨

المادة: زيت على قماش

القياس:

٢٠٠ × ٢٢٤ سم

الحفظ:

Kunsthistorisches

Museum

المدينة: فينا

إذا عدت العينة الأولى

ذات موضوع ديني، فهذه العينة ستكون (كتابية) (new Testament)، تروي أحداث مقتبسة حرفيا من نص ديني. يخلق الإنشاء التصويري هنا ويتناظر في توازن دقيق، ولا يفاد الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة سطح اللوحة فكل شيء يبدو متحرك وغير ثابت تظهر العذراء المختارة (مريم) إلى يسار المشاهد راكعة أمام منصة صلاة خاصة، عليها كتاب مفتوح، يبدو أنه يشير إلى العهد القديم. ترتدي زيتها الأبيض الناصح رمز النقاء وتلف جسدها بعباءة زرقاء رمز الحماية الإلهية، لكن شيء ما قطع عليها خلوة الصلاة، تلتفت نحونا في حركة مفاجئة، فيميل جسدها إلى الخلف وترفع كفها الأيمن في تعبير حركي عن حالة من الفزع، بينما يستقر كفها الأيسر على الكتاب المفتوح. حالة الارتباب هذه تتبدد عند انتقالنا إلى تعابير الوجه الهادئة، إذ تغادره الانفعالات وتظهر العينين فيه بشفاه مطبقة في هدوء نحو حياة بشرية مركبة، تظهر راكعة أمامها إلى مستوى أدنى منها، تنور حركة ملاسه البراقة بعد أن نشر جناحيه، أنه الملاك (جبريل)، يحمل لها البشارة.. العذراء مريم أم النبي (عيسى)، فتفتح من فوقهم السماوات في ثورة من الغيوم تخترقها أشعة النور وأجساد الملائكة الطفولية، لتطل على المشهد الأرضي مع شكل الحمامة البيضاء القادمة من مركز النور وهي رمز (الروح القدس). في مركز اللوحة، وأمام المشاهد تبرز من عتمة العمق، أشكال لأثاث، يمكن بسهولة تشخيصه بسرير خال مع وسادة، يرمزان إلى العفة والبتولية والوحدة. وإلى الخلف منها تسدل ستارة حمراء من أعلى اللوحة، لتختفي خلف المختارة، فوقها تحلق الملائكة بأكاليل الزهور.

ماذا سيكون رد فعل المجتمع الشرقي المحافظة قبل أكثر من ٢٠٠٠ سنة، حول ادعاء صبية

بالحمل دون مساس؟ كيف سيقبل وكيف تستطيع تبريرات لا وجود لدليل مادي يدعمها سوى كلام لصبيبة؟... كيف قبلت؟ كيف أطاعت؟ وكيف ضحت بحياة هادئة كانت ستحيها، لتحم نفسها في غور معتم لا تعرف عواقبه، لكنها تصغي لإرادة السماء فتضحي بمسيرة حياتها وتذهب في مسارات من الخوف والقلق والألم.

وعلى الرغم من التيجيل السماوي للعدراء الذي نلاحظه هنا في شكل ولون الستارة الحمراء المسدولة خلفها، وكأنها أجلس على عرش السلاطين، إلا أن اللون الأحمر للستارة يذكرنا أيضا بقدر التضحية الذي أختارته، إن ارتباط اللون الأحمر بالدم وارتباط التضحية بسفك الدم، توصلنا إلى نتيجة هي: ارتباط اللون الأحمر بالفداء والتضحية، فاختيار مريم سيكون الحد الفاصل الذي سيقطع ارتباطها بالماضي، كما أن النص الكتابي لا يتوقف عند هذا الحد بل يبشرها بسيف من الأحزان الذي ستختبره، ومدى الألم الذي ستتكبده، إذا فهي تضحية مضاعفة انسلاخ عن الماضي تختاره أيمانا بعقيدها (رمز الكتاب) وطاعة قدرها السماوي (رمز السجود)، فيوظف الرسام هنا شكل الستارة الحمراء في إبراز الشخصية المختارة وتميزها، بلون يشد الانتباه فضلا عن كونها رمزا للتضحية والفداء هذا القرار أو الاختيار السماوي يجسده شكل الستارة الحمراء النازلة من أعلى اللوحة، من عمق السماء المفتوحة لتسدل خلف العدراء مشيرة لمن اختير للتضحية.

العينة رقم (٤) (شكل ٢٩)

اسم العمل: الترباس (The bolt)

المادة: زيت على قماش
المدينة: باريس

السنة: ١٧٧٨

الحفظ: Louvre Museum

الفنان: فغاكوناغ جو نوغي
القياس: ٧٣ X ٩٢سم



نظم الرسام التكوين في هذه اللوحة على وفق قانون التناغم إذ يتوازن الإنشاء التصويري والمتكون، من جزئين الأول هو الثلث المضاء قائم الزاوية، الذي يحوي الشخصيتين الظاهرة في اللوحة إلى اليمين، الذي يواجه وتره الثلث الثاني المعتم الذي تستقر زاويته القائمة

إلى أعلى اليسار، وتشكل الستارة الحمراء معظم كتلته. يمكن تصنيف موضوع العمل تحت ما

يسمى (الموضوعات العاطفية) إذ نشاهد فيه شخصيتين لرجل وامرأة يقفان خلف باب موصد لأحد الغرف، يظهر إلى اليمين. ونشاهد الرجل من الخلف بينما تواجهنا السيدة، وقد أمسك بها من الخصر بذراعه الأيسر، واندفعت ذراعه اليمنى نحو تراس مرتفع للباب الموصد، حتى أن احتاج إلى الارتضاع قليلاً كي يطالهُ إذ ترفع قدماه ثقل جسده، مستندا على أصابع قدميه العاريتين. يرتدي قميصاً من الكتان الأبيض الفضفاض، وسروال داخلي أبيض قصير. أما المرأة فهي الأخرى تحاول مد ذراعها اليسرى نحو ذات التراس المرتفع، ولكن من دون جدوى فقد سبقها الرجل وأغلقه بلمسة هادئة من أنامله، حيث وقف جسد الرجل عائقاً أمام تقدمها، لكنها دفعته عنها بوساطة يدها اليمنى من الرقبة، أو ربما أبعاد وجهه المتطلع إليها، إذ يندفع رأسها إلى الخلف، وعلامات الانزعاج تظهر جلياً على وجهها. ترتدي ثوباً فاخراً من الحرير الأصفر والأبيض ومن أسلوب تصفيف الشعر والذي نستطيع تشخيص انتمائها الطبقي إلى النبلاء. ينحني جسد المرأة إلى الخلف ويتخذ من حركة الرأس والساقين المنجهان إلى الخلف أيضاً، شكل القوس، تدعّمه في ذلك حركة طيات الثوب الذي ما تزال نهايته تلامس سطح السرير الأبيض. أما السرير فهو يحتل غالبية الجزء السفلي من اللوحة، وشكله عبارة عن فوضى من الأقمشة المثنية والمتلفة، يندمج من خلالها مع شكل الستارة المخملية الحمراء الكبيرة المتدلّية من الأعلى فوق السرير فضلاً عن منضدة صغيرة تظهر بالقرب من السرير، مغطاة بالقماش أيضاً وعليها أبريق مال بوضعية جانبية وتداخل مع ثنيات الستارة، وإلى الإمام منه تستقر فتاحة حمراء. أما أرضية الغرفة فلا يرى فيها سوى شكل كرسي قد سقط باقة ورد صغيرة، وأخيراً يظهر إلى أقصى اليمين جزء صغير من قطعة أثاث يمكن تشخيصها بمقعد يعود تصميمه إلى ذلك العصر، يبدو أنه سحب ووضع أمام الباب.

قد تكون غير دقيقين، إذا ما أصرينا على مضمون محدد دون سواه لموضوعة العمل، الذي يدور حول علاقة حب بين رجل وامرأة. لا توحى حركات الرجل الرشيق والهادئة. بأي توتر أو انفعال يؤول إلى رغبة في العنف تجاه الآخر، لكنها فقط تدور حول فكرة الفعل ورد الفعل السريع الانفعالي، فحركة يده المثيرة وهي تلمس التراس بكل رشاقة وهدوء منسجمة جيداً مع تعابير وجهه الهادئة والمبتسمة تجاه المرأة، التي تظهر هي الأخرى حركات انفعالية توازي ما أبداه الرجل. ولكن كرد فعل معاكس له. وربما أكثر انفعالية فحركاتها الرشيق، هي في الحقيقة مزيج من التوتر والانزعاج والألم، قادها إلى نوبة من الغضب، ورفض الواقع المحيط بها. فتتخذ قرار المغادرة، لكنه يحاول معها بالحوار، وعندما تعجز كلماته عن الإقناع يلجأ إلى وضع العراقيل لتأخيرها عن المغادرة وإجبارها على الاستماع له، عندها يقع التشابك فيما بينهم وهو في الحقيقة توسل للبقاء. لحظات من التوتر والانفعال المرصودة من قبل الرسام بكل دقة، ساعدته في انتفاء أفضل صورة ذهبية مركبة من مشاهد عدة. كما أن اختياره الموفق لحركة الشخص مكنته من توظيفها كطاقات تعبيرية. كل ذلك يجعل المتلقي أمام مبررات عدة لاختيار الفنان لموضوعة العمل ومدى ارتباطه بالمضمون (مصالحة - وحالة حب - ومشاجرة - وعلاقة عابرة - وخيانة). لكن كل ذلك يتبدد عندما ينتقل نظر المتلقي إلى النصف الثاني من العمل، فشكل السرير مع الستارة الحمراء يجعل أفكاراً حول الرغبة في علاقة عاطفية تبدو أكثر إقناعاً،

يدعمها ويؤكد لها اللون الأحمر للستارة وحجمها الهائل، وهو رمز لسخونة المشاعر، فضلاً عن ظهور التفاحة بشكل مميز قرب السرير يعد رمزاً جنسياً والى الخلف منها يبرز شكل الإبريق الساقط كرمز للارتواء من الحب حتى الثمالة. لكن ظهور هذه الرموز في الغرفة مع مشهد المشاجرة بين الرجل والمرأة قد يدفعنا هذه الرموز في الغرفة مع مشهد المشاجرة بين الرجل والمرأة الى اعتقاد بأن أفكاراً حول سوء نية مبيتة من قبل رجل، دارت في عقل المرأة دفعها إلى الرغبة في المغادرة السريعة رافضة ومنزعجة في الوقت نفسه، وما كان من الرجل إلا أن يهب محاولاً تأخيرها لتصحيح موقفه وتبديد أفكار السوء المتولدة لديها.

هنا نلاحظ كيف شغص الرسام صالة الصراع الإنساني بين الحب والرغبة والتقاليد الاجتماعية في مشهد تصويري من الوقائع الحية اليومية المحيطة بالفنان لكن عرضه بأجواء درامية يجعله يخرج عن كونه محاكاة لواقع، فقد استعان الفنان بأسلوب العرض المسرحي من خلال تسليط مصادر الإنارة من زاوية محددة في محاولة قيادة بصرية المتلقي وتوجيهها نحو مناطق محددة على السطح البصري دون سواها بهدف السيطرة على ذهنية المتلقي، ومن ثم الوصول إلى منطقة توليد الأفكار لديه لضمان وصول مضامين فكرية محددة دون سواها، وسلط الرسام الضوء من أعلى اليمين حول منطقة الترياس تحديداً، وهو من الشدة والتركيز وحدة زاوية الميلان، بحيث يشكل اندماج وتناغم مع التكوين الإنشائي للعمل واتجاهات حركة الإشكال داخل ذلك التكوين - قلما نجدها في غيره من الأعمال^(٦٣) - أما المصدر الثاني للضوء فقد وجهه الرسام من اليسار نحو شكل التفاحة، كرمز عاطفي أسهم في إبراز مضمون العمل، وكذلك للأفادة من أشكال السطوح المضاءة التي ستظهر. في مسألة توازن العمل في توزيع الكتل والتوازن اللوني أيضاً، كما أن استخدام أسلوب الإضاءة هذا أوجد حالة من التضاد بين الظل والضوء على سطح اللوحة الذي ساعد في عكس لحظات من المزاج النفسي الحاد الذي تعيشه شخصيات العمل، لينسجم في الوقت نفسه مع حالة صراع الرغبات التي يقدمها الرسام كموضوع للوحة. على الرغم من أن العمل يطرح موضوعاً الحب والرغبة، إلا أن الرسام لم يلجأ إلى استخدام أشكال الأجساد العارية^(٦٤)، خصوصاً الأنثوية منها، ورغم وجود أشكال لرموز جنسية واضحة كالتفاحة والترياس^(٦٥)، إلا أن شكل الستارة الحمراء الكبيرة، المتدلّية من الأعلى فوق السرير، لها وقعها المميز ووجودها الطاغية داخل اللوحة في ذهنية ومخيلة المتلقي، فحركة الأشكال الملثوية والملتفة من طبقات القماش المخملي الأحمر، مثل نقطة جذب واستقطاب لعين المشاهد، حيث تنتقل الرؤية مباشرة من مشهد الاشتباك بين الرجل والمرأة خلف الباب الموصود^(٦٦)، إلى الشكل المميزة للستارة الحمراء فوق الفراش الأبيض^(٦٧) التي تشبه إلى حد ما شكل اللهب المستعر

٦٣ يعد الرسام (كرفيجيو) من أول وأشهر من استخدم مصدر الضوء الجانبي والوحيد ويتركيز عالي وللمزيد راجع: Sohtze. Sebastian. Caravaggio

٦٤ - استخدام الرسام أشكال الأجساد العارية في العديد من لوحاته كما في لوحة (المستحبات) و(القميص الداخلي المسروق). وللمزيد راجع: Jnson. H.W. History of Art. P. 259. Walther. Ingof. Masterpieces of Western Art. P. 360-367

٦٥ - لتفاحة هي رمز للفواحة الجنسية أما المفتاح والقلل والترياس فهي رمز يعكس طبيعة العملية الجنسية. للمزيد راجع: الدريع، فوزية، المصدر السابق، ص ١٥٥، ١٨٢.

٦٦ - الباب الموصود هو رمز للوقاية من أي علاقة جنسية، وللمزيد راجع: المصدر السابق، ص ١٧٥.

٦٧ - الفراش رمز للرغبة في الزواج والجنس؛ للمزيد راجع: المصدر السابق، ص ١٥٧.

وهو يلتهم السرير، وأي كان قصد الفنان فأن الربط بين اللون الأحمر للنار وبين التكوينات الشكلية للستارة الحمراء، تبدو من الأشياء التي تقرض وجودها وبقوة على طاولة البحث. فكلما تلتف حركة أجساد الرجل والمرأة وتتقاطع خلف الباب كذلك تلتف تكوينات الستارة وتتقاطع بتركيب متناغم، وهي إشارة إلى وجودها كرمز للإثارة ودعوة للاندماج في علاقة عاطفية. إن ما تمثله الستارة الحمراء هنا ليس سوى رمز جنسي واضح، رمز للافتتان والإثارة، ثم أن شكلها الفضفاض وتكوينات طياتها الملتفة في صورة أشبه بدوامة حمراء متصاعدة تجعل منها رمز آخر هو دعوة للدخول والاندماج في متاهات الرغبة^(١٨).

الفصل الرابع : النتائج

ظهر شكل الستارة الحمراء في العديد من رسوم عصر الباروك والركوكو مقترناً بفكرة الإشارة إلى صاحب المرتبة الأعلى، صاحب السلطة، أو من منحت له السلطة، دينية كانت أم دنيوية، حيث تؤدي الستارة وظيفة إبراز وتشخيص بتمييز لوني - الأحمر - يحمل في ذات الوقت دلالة رمزية مرتبطة دنيوياً وتاريخياً بالسلطة الملكية ودينياً بالمختار السماوي المخلص. إذ تركز في (الشكل ١، ٢) إلى السلطة السماوية، وتظهر خلف الملوك والأمراء والنبلاء (٦٩) في (الشكل ٥، ٧، ٨، ٩)، في حين تختفي خلف الاسكندر (شكل ٢) لتظهر خلف رجال المعبد وفوق رموزهم المقدسة للدلالة على السلطة الممنوحة لهم. كما نرزم إلى الإزادة السماوية والسلطة الممنوحة للفارس في الشكل (٦) كمختار لعمل نبيل في (الشكل ١١).

ارتبط شكل الستارة الحمراء بالموضوعات التي تدور حول فكرة التضحية، بهدف تمييز الشخصية التي تستقطب الحدث، فضلاً عن الرمزية التي يمثلها اللون الأحمر كرمز للموت والفداء، لاقترانه بلون الدم. فتضحية الأولياء الصالحين المختارين (شكل ١٠، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٨) بأرواحهم أو بمسار حياتهم الهادئ التقليدي، تقابلها تضحية تقدمها شخصيات دنيوية غير مرتبطة بالفكر الديني مثل كيلوباترا (شكل ١٧) ولوكريسيا (شكل ١٣، ١٦).

تأثراً بالأجواء المسرحية، في كيفية عرض النص السردي في رؤية إخراجية مقتنصة للمشاهد، ذات دلالة شاملة، فضلاً عن تأثير الشكل المسرحي العام (خشبية وستارة وإنارة) على رؤية الرسام المستعرضة لموضوعه وأفكاره، قدم رسامو الباروك والركوكو لوحات عديدة كانت تأثيرات الأجواء المسرحية تبدو جلية فيها (شكل ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٢٩)، وكان لظهور شكل الستارة الحمراء الشبيهة بالستارة المسرحية التأثير الأقوى والأبرز في ذلك. كما وظفت فكراً عندما غدت بلونها الأحمر الذي يشد الانتباه، رمزا للمثير الذي ينقشع كاشفا عما خلفه من أسرار، فتتضافر عناصر المفاجأة والاندهاش عند المتلقي لتخلق لديه حالة من الشعور بلذة الاكتشاف. كما في حياة العمال الشاقة (شكل ١٩)، وسر ولادة العذراء (شكل ٢٠) وسر العائلة الفقيرة المقدسة (شكل ٢١) وقبلة الحبيب

٦٨ - قدم الرسام عام ١٧٨٨م لوحة (القبلة) (شكل ٢٢) يدور موضوعها حول علاقة سرية، تتسلل فيها المرأة بعداً عن غرفة المعيشة إلى غرفة قائبة لكن النافذة هنا مفتوحة، ليمد الحبيب رأسه من خلف ستارة حمراء ليسرق قبلة، لكن المرأة خائفة ومترددة وقلقة ترافق بحذر، وهي ما تزال تسحب الشال، الذي يمتد فوق الأثاث حتى باب الغرفة تعكس هذه اللوحة نفس المرأة المنقسمة على ذاتها بين العقل والتقاليد وبين الرغبة تحاول التمسك بالأهل والأعراف وفي ذات الوقت مستسلمة للرغبة.

٦٩ - في كل لوحات (فيلاسكيز) تظهر الستارة الحمراء خلف الملوك والأمراء والنبلاء وتختفي من خلف الفقراء والعامّة. كما تظهر خلف الباباوات والكرادلة وللمزيد راجع: Wolf, Norbert. Velazquez. 2007.

المتسلل (شكل ٢١) ومفاجأة العرض المسرحي (شكل ٢٢) ورسالة العاشق (شكل ٢٤) وكيد النساء (شكل ٢٥).

كون اللون الأحمر، رمزاً للعاطفة المتأججة والفتنة المرتبطة بالإثارة الجسدية. فقد تم توظيف شكل الستارة الحمراء كمبرر لظهور الأحمر الطاغي أحياناً، أو بشكله الثانوي في أحياناً أخرى في غالبية اللوحات التي تتناول موضوعة الحب الإنساني والعلاقات العاطفية أو في لوحات تعرض مفاتن الجسد الأثوثي، لإبراز الإثارة الجسدية وفكرة الغواية (شكل ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨).

المصادر

١. أسحق، جاك. القداس الكلداني دراسة مقنسية تحليلية، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٨٢م.
٢. أسحق، جاك. الصلاة الليتورجية على مدار السنة الطقسية، دار نجم المشرق، مطبعة الأديب، بغداد، ٢٠١١م.
٣. أمين، عياض عبد الرحمن. مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٩م.
٤. باندولفي، فيتوز. تاريخ المسرح، تر: إلياس زحلاوي، ج ١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٩م.
٥. البصري، سعد علي وإيلاف البصري. الفن في عصر النهضة، دار مجدلوي للنشر، عمان، ٢٠١٠م.
٦. بيطار، زينبات. غواية الصورة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩م.
٧. تشلدن، تشيني. ثلاثة آلاف سنة من الدراما والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، ج ١، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨.
٨. تيلر، جون رسل. الموسوعة المسرحية، ج ١، تر: سمير عبد الرحيم الجليلي، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣م.
٩. جعفر، عباس علي. الديكور المسرحي في الاتجاهات الحديثة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة التعليم العالي، بغداد، ١٩٨٨م.
١٠. الخميس، موسى. اللون والحركة، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٨م.
١١. خوري، أيما غريب. الايقونة شرح وتأمل، منشورات النور، بيروت، ٢٠٠٠م.
١٢. الدريع، فوزية. الأحلام الجنسية، منشورات الجمل، بغداد، ٢٠٠٨م.
١٣. روسكل، مارك. معنى تاريخ الفن، تر: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤م.
١٤. زيد، هريبرت. تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل أسعد، دار النهضة العربية للنشر، دار الانما، العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٧٥م.
١٥. زعبور علي. التحليل النفسي للخرافة والرمز، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ٢٠٠٨م.
١٦. سيرنج، فيليب. الرموز، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ١٩٩٢م.
١٧. صالح، قاسم حسين. سايكولوجية أدراك اللون والشكل، دار الرشيد، بيروت، ٢٠٠٨م.
١٨. صدفه، جان ميخائيل. معجم مصطلحات الألوان ورموزها، دار أديفا للنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.
١٩. عيد، كمال. سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.
٢٠. فريدي، بدري حسون وسامي عبد الحميد. مبادئ الإخراج المسرحي، بغداد، ١٩٨٠م.
٢١. فياض، أسبيريون ميشيل. الفن البيزنطي - الايقونة، منشورات أف، المنصورية، ٢٠٠٧م.
٢٢. مارفن، كارلسون. أماكن العرض المسرحي (سيمبوتيقا العمارة المسرحية)، تر: إيمان حجازي، لندن، ١٩٨٩م.
٢٣. المخلصي، منصور. نارووج مدخل إلى تاريخ الفن المسيحي، الطيف للطباعة، بغداد، ٢٠١٠م.
٢٤. مليكة، لويس. الديكور المسرحي، وزارة التعليم العالي، بغداد.
٢٥. نويلر، ناتان. حوار الرؤية، تر: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م.
٢٦. هاوزر، ارثولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ج ١، ج ٢، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ١٩٨١م.
٢٧. يوسف، عقيل مهدي. نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٨٨م.
٢٨. X X X . موسوعة الكتاب المقدس، مجموعة من الخبراء، دار منهل الحياة، منصورية، ١٩٩٢م.
29. Berti. Luciano. Michelangelo, gennaio. 1973.
30. Brown. Christopher. Van Dyck. Oxford. 1982.
31. Carl. Klaus H. and Victoria Charles. Baroque Art. parkstone press, New York. 2009.
32. Charles. Victoria and Klaus H. Carl. Rococo. parkstone press. New York. 2010.
33. Hartt. Frederick and David G. Wilkins. History of Italian Renaissance Art. prentice hall. 2007.
34. Janson. H.W. History of Art. thames and Hudson. London. 1982.
35. Kagon. Donald and others. The Western Heritage. Macmillan. New York. 1987.
36. Neret. Gills. Peter Paul Rubens. taschen. 2005.
37. Pevner. Nikolaus. Dutch Painting 1600-1800. Seymour Slire. singapore. 1995.
38. Puppi. Lipnello. EL Greco. T and H. London. 1986.
39. Solutze. Sebastian. Caravaggio. taschen. los angeles. 2010.
40. Walther. Ingof. Masterpieces of Western Art. From the gothic To The present day. P. I. taschen. New York. 2002.
41. Wolf. Norbert. Velazquez, Taschen. madrid. 2007.
42. Wright. Christopher. Rembrandt and his Art. hamlyn. Madrid. 1987.

جدول الاشكال

التاريخ	القياس cm	عنوان العمل	اسم الفنان	الشكل
1607	364×249	مريم المسبحة	كرفيجيو	1
1737	70×52	الاسكندر في المعبد	سيباستيانو	2
1660	246×357	نعمة يعقوب لاسحق	موريللو	3
1638	194×165	الالهة في حفل زفاف	بلوميرت	4
1635	228×175	لويس الثالث عشر	فيليب شمبانيا	5
1662	146×174	طرده هيليو دورس من المعبد	فليميل	6
1635	152×118	الام ماجدالينا دي روجر	جوردينز	7
1701	190×279	لويس الرابع عشر	ريجور	8
1663	263×192	ابنيس في المحكمة	بول فردينال	9
1628	224×200	البشارة	روينز	10
1616	106×128	نداء القديس متي	تيربركهان	11
1617	104×98	القديسة سيسيليا	فويت	12
1620	155×185	لوكرشيا و تاركوين	فويت	13
1620	205×157	توبة الجدلية و اختها مارثا	روينز	14
1603	369×245	موت العذراء	كرافيجيو	15
1616	100×77	لوكرشيا	جينتلسكي	16
1624	98×86	موت كليوباترا	لييس	17
1623	286×196	البشارة	اورازيو جينتلسكي	18
1657	220×289	خرافة اراكين	فيلاسكين	19
1645	220×145	مولد العذراء	الاخوة لوناين	20
1646	69×47	العائلة المقدسة	رامبرانت	21
1788	45×55	القبلة	جو نو غي	22
1720	76×64	الكوميديون الايطاليون	واتو	23
1657	83×65	فتاة تقراء الرسالة	فيرمير	24
1628	61×50	شمشون و دليلة	رامبرانت	25
1622	198×156	جوديت برأس هولفرس	روينز	26
1624	168×178	حفلة على الشرفة	هونهورست	27
1625	394×295	انزال ماري دي ميديشي في مرسيليا	روينز	28
1778	93×73	الترباس	جو نو غي	29
1635	175×126	بلقيس	روينز	30
1640	81×67	هيندرك في الفراش	رامبرانت	31
1628	184×153	فينوس تتبرج	فويت	32
1720	171×122	هرقل و اومفال	ليموين	33
1610	-----	كليوباترا	اورازيو جينتلسكي	34
1670	134 ×199	امنون و تامار	ستين	35
1630	204×261	يوسف و زليخة	اورازيو جينتلسكي	36
1633	170×218	فينوس وثلاثة الهة	بلانشارد	37
1651	123×177	فينوس امام المرأة	فيلاسكين	38



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



14



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38