دراسات فی العلوم الإنسانية

۳۰(۲)، الصيف ۲۰۲۳/۱۴۰۲/۱۴۴۴، صص ۸۳-۱۰۵
ISSN: 2538-2160
http://aijh.modares.ac.ir
مقالة محكمة

التفسير الدلالي (الأيقوني) للوحة الحداد على جسد المسيح لجيوتو مع التركيز على محتوى التجسد

سارا السادات نوري*[۱]، زهرا پاكزاد[۲]، بهنام كامراني[۳]

۱.طالبة دكتوراه في قسم التصاميم والفنون الجميلة بكلية الفنون، جامعة الزهراء(س)، طهران، إيران.
۲.أستاذة مساعدة في قسم التصاميم والفنون الجميلة بجامعة الزهراء(س)، طهران، إيران.
۳.أستاذ مساعد في قسم الفنون التشكيلية بجامعة طهران، طهران، إيران.

تاريخ الوصول: ۱۴۰۰/۵/۱۲ تاريخ القبول: ۱۴۰۰/۱۱/۷

الملخص

يعتبر علم الأيقونات أحد الأساليب التفسيرية في دراسات الصورة، والذي يصف معنى الأعمال ويسعى إلى تفسيرها. وفي الفنون الدينية مثل الفنون المسيحية، هناك العديد من الرموز والإشارات التي تشير إلى المعتقدات والتقاليد. وأحد أهم المعتقدات المسيحية هو تجسد الله. يهدف هذا البحث إلى كشف المعنى في لوحة الرسام الإيطالي جيوتو بغية فهم المفاهيم الرمزية المتعلقة بالتجسد. يُطرح هذا السؤال بأنه كيف يبحث المنهج الأيقوني عن علامات التجسد في لوحة جيوتو وما هي آثار العلم الذي يحمله الفنان على اللوحة. منهج البحث هو المنهج التحليلي – التاريخي حيث تم في إطار علم الأيقونات، والمقالة مكتوبة استنادا على مصادر المكتبة والصور. وبالتالي عالجنا هذا الموضوع بأنه كيف يظهر علم الأيقونة أثناء دراسة وجه التواصل البصري وما هو سبب تشكل العمل بناء على رموز التجسد، وأخيرا ما هو الأسلوب والهدف النهائي للفنان في تغيير الأسلوب السائد آنذاك. فاكتشفنا أن الهدف الأساسي للفنان هو الوصول إلى حقائق تتجاوز الروحانية. وأخيراً جيوتو، رغم سيطرة الدين، ولأول مرة في تاريخ الفن؛ استخدم الرسم كفن مستقل يعتمد على الواقع ويعبر عن التجسد بمفاهيم واقعية.

الكلمات المفتاحية: علم الأيقونات، علم الصورة، الرسم المسيحي، جيوتو، التجسد.

۱. الكاتبة المسؤولة: Email: nouri@alzhra.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

١–المقدمة

من المسائل المهمة في دراسة الأعمال الفنية هو استخدام منهج يمكننا من التفسير المعنوي للعديد من عناصر الصورة؛ بينما يحافظ البناء المنطقي للتحليل على عمليته الاعتيادية. ومن خلال العلم المتواجد في منهج علم الأيقونات، من الممكن دراسة العمل الفني بشكل منفصل عن السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، مع العلم أن العمل نفسه فقط هو ممثل المحتوى وراويه. على هذا الصعيد ومن خلال التمييز بين الشكل والمعنى، أسس بانوفسكي طريقة تفسيرية تعتمد على نهج ثلاثي المراحل. ونتيجة لأسلوبه تم الكشف عن الطبقات الدلالية للعمل، والتي تعتمد على التحليلات المعقدة والعديد من الدراسات المتعلقة بخلق حدود جديدة للأفكار، مما يؤدي إلى إقامة علاقة بين مفاهيم المعنى في الفن وبين تاريخ المعنى. (Hasenmueller, 1978: 289).

تهدف هذه المقالة إلى استخدام منهج علم الأيقونات في تفسير العمل الديني من خلال التعامل مع معنى العلامات والرموز والعناصر البصرية الأخرى في لوحة جيوتو المختارة. اللوحة المختارة هي مشهد لموت المسيح، لكن الرموز التصويرية الظاهرة والخفية تشير إلى حضور الله، وهو ما نناقشه في هذا القسم عن مضمون التجسد. المعنى اللغوي للتجسد هو اكتساب الشكل والقالب المحدود. وفي المصطلح المسيحي يعني اتحاد البعد الإلهي والبعد الناسوتي في شخص واحد، وهو يسوع المسيح. على ذلك، يعتقد معظم المسيحيين أن الله ظهر في صورة إنسان وصار كأحد البشر، أي أنه التبس الطبيعة البشرية فعلاً. (علم مهرجردى وآخرون، ١٣٩٢: ٦٦).

إنّ الموضوع الرئيسي في هذا البحث هو كيفية إنشاء البنية وتشكيل فكرة التجسد وتحويلها إلى الصورة في عمل جيوتو، ولا يمكن الإجابة على هذا السؤال إلا من خلال الفهم الشامل لمنهج علم الأيقونات. إنّ علم الأيقونات هو أسلوب ونهج خاص بالتفسير الدلالي في دراسات الفنون البصرية، وإن استخدام هذا الأسلوب في تفسير الأعمال التاريخية دفع المؤلف إلى البحث في إطار هذا المنهج وتطبيقه في التفسير الدلالي لأعمال جيوتو. بناء على هذا، قد تتلخص أهداف هذا البحث ومشكلاته فيما يلي:

١–١. الأهداف الأساسية:

١. فهم معنى الرموز التصويرية للرسم الديني المختار أنموذجاً (الرمز المتعلق بالتجسد) من خلال استخدام منهج علم الأيقونة.
٢. تقديم فكرة اتجاه جديد للرسم.

الأهداف الثانوية:

٣. تجسيد الروحانية في عمل خارج قيود الرسم الديني الصارمة.
٤. المعرفة الوجودية لله في رموز التجسد الخفية.

١–٢. إشكالية البحث:

١. كيف تمثل التجسد في عمل جيوتو وفي أي بنية ومفهوم تم عرضه.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

۲. ما هو تأثير أسلوب جيوتو الجديد على الرسم؟

۱-۳. الفرضيات:

۱. يقدم علم الأيقونات مفهوماً جديداً من خلال تفسير معنى العمل، من رموز وإشارات تصويرية وارتباطات بين المكونات، والتي أحياناً لا يدرك الفنان نفسه معانيها.

۲. لقد أسس جيوتو العقلية المستقلة للفنان في إنتاج المحتوى. ومنهج الدراسة هو أن يتم عرض الأسس والمفاهيم أولا، ومن ثم يتم تفسير العمل بناء على دراسات بانوفسكي والذي يسعى فيه أن يعتمد فهم الجمهور على العوامل الدلالية للعمل.

۱-۴. منهج البحث:

تم هذا البحث من خلال تحليل الصور المعتمد على منهج علم الأيقونات واستعانةً ببيانات المكتبة. وفي طريقة علم الأيقونات، تم تحليل الرموز التصويرية التي تخفي معنى القصة في العمل. والطريقة المختارة لدراسة هذا البحث هي جمع المصادر على أساس تاريخي – تحليلي. أما أسلوب تحليل البيانات فهو نوعي، ويتم من خلال مراجعة ودراسة المصادر والمقالات ولقطات من المشاهد الموجودة.وطُبقت المعلومات التي تم جمعها على عمل من أعمال جيوتو حيث تم تحليل الخلفيات الدينية والثقافية والتاريخية والاجتماعية والسياسية لكل علامة من العلامات في عمله وكشف المعنى العميق للمضمون في عالم الأيقونات. وأدوات الدراسة في هذه المقالة هي الصور وأوراق البيانات المأخوذة من الكتب والمقالات والأطروحات.

۱-۵. خلفية البحث:

وتاريخيًا، يعود نمو وتطور منهج علم الأيقونات إلى القرن العشرين الميلادي/الرابع عشر الهجري، عندما دخلت هذه الطريقة العالم الأكاديمي لأول مرة. وفي هذا الصدد، يتم دائمًا وضع اسم معهد واربورغ ومؤسسي هذه الطريقة بجانب بعضهما البعض؛ ولكن من بين أعضاء معهد واربورغ يمكن ذكر إروين بانوفسكي باعتباره العضو الأكثر تأثيرا في تشكيل وتطوير هذا النهج. (اعتمادي، ۱۳۹۶: ۵۱). ولقد كتبت كتب ومقالات عن التجسد في المسيحية، وكخلفية للبحث سأذكر أولا بعض الأعمال المتعلقة بالدكتور حسن بلخاري: كتاب قدر "نظرية الفن والجمال في الحضارة الإسلامية" ومقالات منها: "التجلي في الفن الإسلامي، والتجسد في الفن المسيحي – البوذي". وقد وصف تيتوس بوركهارت التجلي والتجسد بالتفصيل في كتاب أساسيات الفن الإسلامي ترجمه أمير نصري. وكذلك نشرت نسرين علم مهرجردي ومحمد كاظم شاكر مقالاً تحت عنوان: "آموزه تجسد در ترازوی نقد". وقد حدد ليونيد أوسبنسكي وفلاديمير ليفسكي في كتاب "معنى الأيقونات" معنى التجسد في الفن المسيحي، هكذا ودرست آدانا ديكران وزهرا بيان، الرموز والزنابق في الفن المسيحي.

وبهار مختاريان في مقال عنوانه " اهميت آيكونوگرافي و ايكونولوژي در دين پژوهي؛ آيكونولوژي يونس و ماهي " أشارت إلى الدور العملي لهذا المنهج في علم الدلالة. وقدم أمير نصري هذا التوجه بمقال عنوانه "رويكرد شمايل نگاري و شمايل شناسي در مطالعات هنري ". كما جاءكيينبرغ بدراسة عنوان الأيقونات والدين. و قامت ناهيد عبدي في مقال "درآمدي بر آيكونولوژي نظريه و كاربرد" بدراسة الرسم الإيراني تحديداً. كما أنها نشرت كتابًا تحت عنوان "درآمدی بر ايكونولوژي"

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

درست فيه نظريات إروين بانوفسكي. وأصدر بهمن نامور مطلق كتاب "پيشينه شناسي تحليل آيكونوگرافي از سزار تا اميل مال".

وفي كتاب إرفين بانوفسكي (٢٠١٧) بعنوان المعنى في الفنون البصرية، والذي يشرح المراحل الثلاث لعلم الأيقونات ويفسر معنى الأعمال الفنية بناءً على هذا المنهج. وهناك أيضاً كتاب مدارس الفنون في العالم: "هنر پيش از تاريخ تا آيكونوگرافي (شمايل نگاري)" تأليف نظام الدين نوري؛ وهو عبارة عن مادة موجزة ومصنفة من تاريخ الفن العالمي، والذي تم تقديمها مع الأمثلة المصورة. وكتاب studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance، والذي يشرح المراحل التحليلية الثلاث لنظرية بانوفسكي.

أطروحة تحت عنوان: "مطالعه شمايل شناسانه نقوش هفت اختر در نسخه مصور عجايب المخلوقات قزويني كتابخانه مونيخ با تكيه بر رويكرد پانوفسكي" (٢٠١٥)، لمليحة مشكل كشا، وقد تم تحليل عدد من الصور في هذه النسخة باستخدام علم الأيقونة لدى بانوفسكي والنتيجة هي أن الشكل الظاهر للمنقوشات يحمل رمزا وربما إن تجاوزنا الصورة الظاهرية لنجد وراء هذه الصور، هناك المعاني والمفاهيم المأخوذة من ثقافة ذلك الوقت. مقالة "نحوه بكارگيرى آيكنوگرافى و آيكنولوژى در نقد اثر بر پايه نظريه پانوفسكى (مطالعه موردى: مكالمه مقدس پيِترو دِلّا فرانچسكا)" تأليف ياسمن فرهنكبور، والتي شرحت فيها الفرق بين الأيكونوغرافيا والأيكونولوجيا واستخدامهما في فن عصر النهضة من خلال دراسة لوحة "المحادثة المقدسة" للعمل الشهير لبييرو ديلا فرانشيسكا.

وهناك مقالات أخرى تتعلق بدراسات الأعمال الإيرانية، مثل دراسة الأنماط الأولية منها الماء والرماية في قصة رستم واسفنديار من وجهة نظر علم الأيقونات التي كتبها حسين الديري ومحمد تقي آشوري. ومقال لسعيد إخواني وفتانة محمودي تحت عنوان "واكاوي لايه‌هاى معنايى در نگاره‌هاى فالنامه نسخه طهماسبى با رويكرد آيكونولوژى"، ومقال " تفسير نقش ليلي و مجنون در آثار غياث الدين با رويكرد آيكونولوژى" تأليف شهره فضلي وزيري وأحمد تندي، وأيضا كتب يعقوب أژند، وبهمن نامور مطلق، وساحل عرفان مقالاً عنوانه: "تحليل معنا در قاليچه محرابي موجود در موزه متروپوليتن با روش آيكونولوژي". والمهم أنه في جميع هذه الأبحاث تمت دراسة الأعمال الإيرانية من منظور علم الأيقونة.

إلا أن البحث الحالي، من خلال دراسة لوحة جيوتو، قام بدراسة الرموز والعلامات الخفية والواضحة للعمل باستخدام منهج علم الأيقونات. وهذا البحث المعتمد على مفاهيم التجسد، يعترف بوجود الله في العلامات. وقد نُشرت مقالات منها "خوانش نورانى كتيبه طاووس در قالى‌هاى محراب قرن دوازدهم هجرى در پرتو پيام «لغه موران»، في مجلة دراسات في عالم الإنسانية، واعتنت هذه المقالة بالدراسة البنيوية للمنقوشات في الزخارف الموجودة في سجادة المحراب.

٢-علم الأيقونة:

لا تحدد الأسس النظرية لعلم الأيقونات الاتجاه العام وموضوع صناعة الأيقونات فحسب، بل تحدد أيضًا لغتها وأسلوبها

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

الرسميين. هذه اللغة مستمدة مباشرة من "دور الكود": موضحة أن الصورة لا ينبغي أن تدعي أنها تحل محل أصلها، الذي هو أعلى بكثير منها؛ بل على قول ديونيسوس الأريوباغوس، لا بد من مراعاة المسافة بين المعقول والمحسوس، ولهذا السبب ينبغي أن يكون صادقاً وواقعاً في حدوده، أي لا ينبغي أن يثير أخطاء بصرية، مثل ما يبرز في المنظور أو التكوين وبناء الجسم في النحت والرسم التخطيطي، حيث يكون من الشائع إبراز الجسم مما يجعل الجسم ثلاثي الأبعاد ومع ظل خفيف (بوركهارت، ١٣٨٩: ٤٥).

علم الأيقونات هو أسلوب/منهج في تفسير الصورة من أجل فهم معنى العمل الفني، وهو ما تمت مناقشته بطريقة عملية في كتاب إروين بانوفسكي. (١٨٩٢– ١٩٦٨ م) حصل مؤرخ الفن الألماني على درجة الدكتوراه من جامعة فرايبورغ عام ١٩١٤، وفي عام ١٩٢٦ حصل على درجة الأستاذية في جامعة هامبورغ. وفي عام ١٩٣٣، عندما وصل الحزب النازي إلى السلطة، ذهب إلى الولايات المتحدة وقام بالتدريس في جامعتي برينستون ونيوجيرسي (Lavin, 1990, 48).

ووفقا لاعتقاد بانوفسكي، فإن المستوى الأول والأكثر أساسية لتلقي العمل الفني البصري يرتبط فقط بالسمات المرئية أو البصرية للعمل. وبعبارة أخرى، يمكن اعتبار هذا المستوى من الاستقبال بمثابة فهم يعتمد على الواقع الشكلي والتجربة البصرية. (خليلي، ١٣٨٨: ١٠١). في بداية مقالته، يعتبر بانوفسكي علم الأيقونية فرعًا من تاريخ الفن يتعامل مع موضوع ومعنى العمل الفني باعتباره نقيضًا للشكل. (Panofsky, 2009: 220)

من أجل فهم وتفسير العمل الفني، يقدم بانوفسكي ثلاث طبقات من المعنى. يصف نموذج بانوفسكي المكون من ثلاث مراحل "ما قبل الأيقونية" في المرحلة الأولى، وبعد ذلك، لمواصلة عملية دراسة المعنى، يشمل مرحلتي "الأيقونية" و"علم الأيقونة"، والتي يسميها بانوفسكي "عمليات البحث" (Panofsky. 1955: 39).

الطبقة الأولى، والتي تتعلق بالمعنى الأساسي أو الطبيعي للظواهر وتنقسم إلى قسمين، المعنى الحقيقي والمعنى التعبيري، وتتكون من خلال تحديد الأشكال الملموسة وفهم العلاقات بينها. التعرف على الأشكال والألوان والخطوط التي تمثل الطبيعة والإنسان والحيوانات وغيرها، ويتم ذلك من خلال الخبرة العملية، مما يؤدي إلى إدراك المعنى الحقيقي وإدراك الصفات التعبيرية لهذه الأشكال، وذلك على مستوى أعلى من المعنى الحقيقي والإدراك الناتج يعني التعبير، فإنها تنتمي إلى هذه الطبقة (أسدي وبلخاري، ١٣٩٢: ٣٩). وفقًا لاعتقاد بانوفسكي، فإن معرفة المعنى الأساسي للأشكال والزخارف هو وصف لحالة ما قبل الأيقونية في العمل: على هذا المستوى، يتم دراسة المعنى الملموس للعمل. ويتم الحصول على هذا المستوى من المعنى من مزيج المعنى الحقيقي والمعنى المعبّر عنه (آژند وآخرون، ١٣٩٩: ٧٤)

يُعرف عالم الأشكال النقية، الذي يشمل المعنى الأصلي أو المعنى الطبيعي، بدور العناصر الفنية، وستتم دراستها وتحقيقها في المرحلة الأولى من علم الأيقونات، أي وصف ما قبل الأيقونغرافيا (Panofsky, 1972: 5).

أما المستوى الثاني، وهو المرحلة الأيقونية، فيوضع أعلى من المستوى الأول، ويتطلب تقاليد تصويرية وغير مصورة لفهم العمل وتلقيه. ويرتبط هذا المستوى بالمعرفة الثقافية للجمهور (خليلي، ١٣٨٨: ١٠١).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

الطبقة الثانية قادرة على معرفة المعنى أو المفهوم الخفي الذي تحكيه الشخصيات. تسمى الرموز التي تحمل معنى تقليديًا أو ثانويًا الصور، ويسمى التعامل مع العلاقة بين الصور وإدراك القصة التي ترويها، من وجهة نظر بانوفسكي، بالتحليل الأيقوني، الذي يهدف إلى إدراك وتفسير معنى عمل فني (اسدي و بلخاري، ١٣٩٣: ٣٩). يمكن اعتبار التحليل الأيقوني نوعًا من الدراسات المقارنة القائمة على التاريخ الثقافي والأدبي، والذي له صلة خاصة بآراء تاريخ تيتوس بورخات، وعلم الأيقونات عند واربورغ، والتحليل التاريخي والفلسفي لإرنست كاسير. (Ferretti. 1989: 299).

المرحلة الثالثة، وهي مرحلة أعمق من علم الأيقونات، تسمى علم الأيقونات. تتضمن هذه المرحلة المعنى الداخلي للعمل ومضمونه. في هذه المرحلة، يتم إنشاء معنى من العمل والكمال الثقافي الذي تم إنشاء العمل فيه. وفي هذه المرحلة تعتبر الصور علامات لشيء واحد ويمكن تقديمها كقيم رمزية. هذه المرحلة هي في الغالب عمل خبير أو مؤرخ فني (خليلي، ١٣٨٨: ١٠١).

الطبقة الثالثة من المعنى تتعلق بالأدلة التي تتكون من تحديد تلك المبادئ الأساسية التي تكون مخفية في خصائص أمة أو زمان أو مكان أو معتقدات دينية أو فلسفية، وقد تركزت هذه الخصائص في عمل من أعمال المبدع من دون وعي منه (أسدي وبلخاري، ١٣٩٢: ٣٩).

إن تفسيرنا لتصور الأشكال والزخارف والصور والقصص والحكايات باعتبارها مظاهر للمبادئ الأساسية، هو بالضبط ما يشير إليه إرنست كاسيرر بالقيم الرمزية (Panofsky, 2009: 221-223). إن اكتشاف وتفسير هذه القيم الرمزية (التي عادة ما يجهل الفنان نفسه وجودها بل وربما يؤكد على شيء مختلف عنها)، هو موضوع نسميه الأيقونية بمعنى أعمق، وهذا أسلوب تفسير يتحرك من منطلق التوليف نحو التحليل (Panofsky, 1972: 7-8). ومن هذا المنطلق، يقيم علم الأيقونات دور الوعي واللاوعي على مستوى التاريخ البشري، والذي ينبع من اللغة أي من الأمور اللغوية والبصرية المهمة. (Ann Holym 1984: 44). ولأول مرة، قام بانوفسكي بالتمييز المنهجي بين Iconology وبين Iconography أي علم رسم الأيقونات، ووفقا لهذا التمييز، درس فن عصر النهضة على وجه التحديد (نصري، ١٣٩٢: ١١).

٣-مفهوم التجسد في الفن المسيحي

تقوم العقيدة الرئيسية للمسيحية على تكوين طبيعة الله البشرية الموضوعة في جسد يسوع المسيح. وهو معتقد قد يصور المسيح وطبيعة الله في وحدة واحدة حيث لا انفصال بينهما. والمعنى اللغوي للتجسد هو اكتساب الشكل والقالب المحدود. وفي المصطلح المسيحي يعني اتحاد البعد الإلهي والبعد الناسوتي في شخص واحد، وهو يسوع المسيح. على ذلك، يعتقد معظم المسيحيين أن الله ظهر في صورة إنسان وصار كأحد البشر، أي أنه التبس الطبيعة البشرية فعلاً. (علم مهرجردى، ١٣٩٢: ٦٦).

كان الفن المسيحي رمزيًا للغاية منذ البداية، ولم تكن هذه الرمزية فقط سمة مميزة لهذه الفترة من الحياة المسيحية. تعد الرمزية

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

جزءًا لا يتجزأ من الفن المسيحي لأن الواقع الروحي الذي يصوره هذا الفن لا يمكن نقله بأي طريقة أخرى غير الرموز. ومع ذلك، في القرون الأولى للمسيحية، غالبًا ما كانت هذه الرمزية أيقونية، أي مرتبطة بموضوع ما (اوسپنسکی، ١٣٨٨: ٣٧). تم تضمين الرموز في الفن المسيحي في العمل من أجل تعليم التعاليم الدينية، والاهتمام بمعاني هذه الرموز، والإلمام بالثقافة والتقاليد السائدة في زمن الإبداع، يؤدي إلى فهم المعنى المتشكل للصورة.

يشير الرمز الديني إلى شيء يتجاوز صورته الظاهرة ولا يمكن لكائن محدود فهمه والتعرف عليه بشكل مباشر. أي أن الرموز الدينية هي وسيلة للتعبير عن الارتباط الباطني للشخص، وهي محاولة للتعبير عن شيء لا يمكن التعبير عنه لفظيًا وتجريبيًا حيث تشير إلى شيء يتجاوز التجربة العادية، أي إلى شيء متعالٍ (گیسلر، ١٣٩١: ٣٢٣).

لقد ترك الإيمان بالتجسد أثراً خطيراً ليس فقط على عمارة الكنيسة بل أيضاً على الأيقونات والتماثيل، وأصبح هذا المعنى أساس مشروعية وجواز لتصوير ونحت السيد المسيح ومريم العذراء وقديسي الكنيسة في الفن المسيحي واللاهوتي (بلخاری، ١٣٨٦: ١٧٣). ويمكن الاستنتاج أن جميع العلامات الإرشادية في الصورة والمرتبطة بوجود الحق يمكن أن تكون إشارات إلى التجلي والارتباط العميق للإنسان بالله. رداً على الأيقونات البيزنطية التي كانت تحت تأثير الفكر الإسلامي بشكل أو بآخر، برر الشورى السابع للأساقفة المسيحيين استخدام الأيقونات الدينية في الطقوس المسيحية بحجة أن الله لا يوصف في جوهره، ولكن بما أن كلمة الله أخذت شكلاً إنسانياً، هذه الكلمة أعادت الشكل الإنساني إلى شكله الأصلي وأدخلت فيه الجمال الإلهي. لذلك فإن الفن على صورة الوجه البشري لعيسى (ع) هو تذكير بأسرار تجسد الله في الإنسان (بورکهارت، ١٣٨٦: ٩٤).

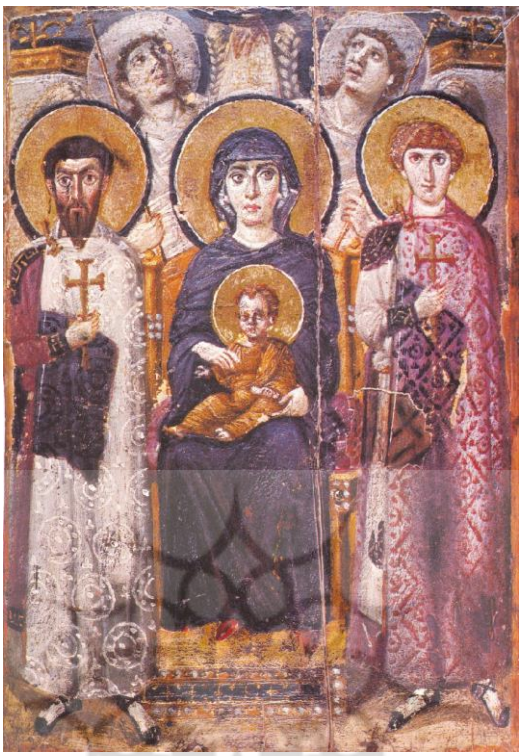
ونتيجة لذلك، يمكننا التفكير بهذه الطريقة، عندما يتم تصوير موت المسيح، نشعر بحضور الله الخالص، ذلك لأن الروح عادت إلى أصلها، وتوحدت مع الخالق. هكذا وبتحولها إلى علامات مخفية أو مرئية، قد تتمثل الكلمة في قصة متخيلة مروية أو مصورة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

٤-تحليل لوحة جيوتو

بالتزامن مع تشكيل الشريعة المسيحية، تم إيلاء المزيد من الاهتمام للتفسير الرمزي للواقع وظهر أسلوب "بيزنطي" بسيط وزخرفي وتجريدي، والذي كانت له جذوره في أعمال فناني الشرق الأدنى مثل لوحات دورا أوروبوس، وهو ما سيطر تدريجيا على الفن المسيحي. وعلى الرغم من أن فن المنظور الغربي كان قوياً للغاية وتم إحياؤه عدة مرات، إلا أن هذا التحول قد اكتمل تقريبًا في منتصف القرن السادس (گاردنر، ١٣٨٥: ٢٣٥)(صورة رقم ٢).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]



الصورة ١: مادونا والطفل يجلسان على العرش مع القديسين ثيودور وجورج والملائكة. القرن السادس الميلادي. رسم على الخشب مقاس ١٩×٢٧، دير سانت كاترين، جبل سيناء(URL1) .

يُعرف جيوتو دي بوندوني بأنه أبو عصر النهضة. عاش في إيطاليا بين عامي ١٢٦٦ و١٣٣٧ ويُعرف بأنه المؤسس الأول للمدرسة الفلورنسية بسبب إنجازاته في النزعة الطبيعية. لا توجد معلومات موثوقة عن حياته، لكنه تعلم فن الرسم من تشيمابو وله نشاطات في مجال الهندسة المعمارية بالإضافة إلى الرسم. وليس هناك شك في أن سلسلة اللوحات الجدارية في كنيسة أرينا (بادوآ) رسمها جيوتو. بشكل عام، هناك ٣٨ صورة لحياة يسوع ومريم عليهما السلام في قاعة الصلاة هذه، مصورة بطريقة واضحة وبسيطة. ويقول روئين باكباز في وصفه لقوة لوحاته: "لقد كان مشهوراً ومؤثراً في عصره وبعد وفاته. إن إتقان جيوتو في الرسم سمح له بإظهار الملمس والوزن والحالة والعمق في لوحاته. ولذلك، فإن صوره تبدو حقيقية ومقنعة، والأهم من ذلك أن جيوتو كان قادرًا على تصوير المشاعر الإنسانية المعقدة بطريقة خفية وسهلة الفهم." (باكباز، ١٣٧٤: ٦٧).

الله لم يره أحد قط، ويعرفه ابنه الوحيد الذي بين ذراعيه. المسيح يظهر صورة الله والله يظهر نفسه بتجسده، أي إله الكلمة الذي يظهر مجد الله وينوّره ويظهر صورة الربّ (أب) للعالم في لاهوته. وعلى الرغم من منع صناعة الأيقونات وحرمتها، إلا أنه كان هناك خط أساسي ينتشر في الكنيسة بشكل مستمر وتدريجي، ولكن بالطبع، من دون تنظيم خارجي.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

ويبين لنا تقليد الكنيسة ظواهر هذا الخط الأساسي؛ فوجود أيقونة السيد المسيح خلال حياته وكذلك أيقونة السيدة العذراء القديسة التي تم رسمها بعد المسيح بوقت قصير. يشهد هذا التقليد أنه منذ البداية تم فهم أهمية الصورة وإمكانيتها، ولم يتغير موقف الكنيسة منها أبدًا، لأنها تنبع من التعاليم الحقيقية حول التجسد الإلهي. تُظهر هذه التعاليم أن الصورة كانت جزءًا من جوهر المسيحية منذ البداية، لأن المسيحية ليست فقط الكلمة المتجسدة (بين) الله – الانسان، بل أيضًا صورة الله المتجسدة أيضاً. لم ير أحد الله قط، بل يعرفون ابنه الوحيد الذي بين ذراعيه[۱]" المسيح يظهر صورة الله. ويظهر الله صورة الأب للعالم من خلال تجسده، أي إله الكلمة الذي هو "نور مجد الله ويظهر صورة شخصه (الأب)"[۲] في لاهوته للعالم. (لئونيد اوسپنسكي ولوسكي، ۱۳۸۸: ۳۴).

لوحة الحداد على جسد المسيح، كما يوحي اسم العمل؛ الحداد على جسد المسيح الذي لا حياة له بعد الصليب. القديسة مريم تحمل الطفل بين ذراعيها والحزن واضح على وجهها المرتسم. الصورة المقصودة هي مشهد لحدث حزين، حيث تم تصوير العاطفة والدموع والرثاء للموت في كل شخصية بطريقة أكثر طبيعية وليس رمزيًا فقط. ينحني يوحنا الرسول إلى الأمام وهو يفتح يديه على الجانبين. ينحني الناس وظهورهم للجمهور بتعبير قاتم. حركة الملائكة المجنحة فوق المسيح تظهر في مواقف حقيقية، وجميع عناصر الصورة حزينة (صورة ۳). يتم التعبير عن مشاعر المشيعين بشكل رئيسي من خلال أيديهم ووجوههم، وخاصة أفواههم التي يبدو أنها ترتجف من الحزن. وتزيد رؤوسهم المنحنية وأجسادهم المنحنية من الانطباع العام بالبؤس. يتم إعطاء الشخصيات البشرية حالة ثلاثية الأبعاد، ويخلق جيوتو إحساسًا مقنعًا بالمساحة مما يمنح الصورة إحساسًا أكثر واقعية. هذه العوامل الثلاثة – (۱) طبيعة وجه جيوتو وتعبيراته، (۲) الطبيعة النحتية لشخصياته، و(۳) العمق الذي يخلقه في صوره – تمثل نقطة تحول ثورية في الرسم وتبشر بتراجع التقاليد الفن البيزنطي القديم.(URL2)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

الصورة رقم ٢: جيوتو، الحداد على جسد المسيح، حوالي عام ١٣٠٥م/ لوحة جدارية؛ أرينا تشابل، بادوفا.(URL3)

في الحياة، نتعامل مع معاني أخرى، والتي تسمى بالمعاني الثانوية أو المعاني التقليدية، فقط إذا كنا نعرف القواعد الداخلية لثقافة بلد ما أو إذا نشأنا في تلك الثقافة، يمكننا فهمها. ونتيجة للمعنى التعاقدي فإن المعاني ليست عالمية، بل توجد على شكل عقد في بعض المجتمعات (نصري، ١٣٩٢: ١٣). إن الاكتفاء بالمعاني التقليدية للرموز حال دون تعريف مفاهيم جديدة لهم. ومن ناحية أخرى، فإن البحث الأساسي للعوامل التي تشكل الزخارف يؤدي إلى فك رموز وإنتاج معنى جديد (كاكاوند، ١٣٩٩: ١٤٥). ويرى بانوفسكي أنه في النهج الأيقوني يتم تفسير جميع الأشكال والزخارف والصور والسرديات على أنها قيم رمزية، وقد يكون تفسير هذه القيم الرمزية في كثير من الأحيان غير معروف للفنان نفسه (ديري وأشوري، ١٣٩٥: ٢١). ونتيجة لذلك، يتم تفسير المفاهيم التي ربما لم يفكر فيها الفنان. وفي هذا الجزء من البحث يتم تحليل اللوحة بناءً على نظريات بانوفسكي:

جدول رقم ١: ثلاث مراحل من علم الأيقونات في تفسير العمل الإبداعي

المرحلة الأولى	*المرحلة الثانية*	*المرحلة الثالثة*
التلقي الأولى ووصف الصورة	استيعاب المعنى المخبوء والثانوية في الصورة	استيعاب المعنى غير المكشوف في الصورة وتفسير الرموز فيها
الإدراك الأولى وكشف مكان كل جزء من الأجزاء	كشف العلاقات القائمة بين عناصر الصورة	تفسير علّي لتواجد عناصر الصورة

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

قدم بانوفسكي المرحلة الأولى من قراءة الصور باعتبارها المرحلة الأولى (ما قبل الأيقونية). وينقسم المستوى الأول إلى قسمين: أ) واقعي وب) تعبيري، ويتناول كل منهما تمثيل الأشياء في العالم الخارجي أو مشاعر الفنان. وفي هذا الوقت، لكي نصف الصورة، نحتاج إلى تجارب تطبيقية ومراعاة التشابه بين الأشياء والأحداث. في هذا النهج، ولتصحيح توصيفنا، نحتاج أيضًا إلى معرفة تاريخ ذلك الأسلوب المعين؛ يوضح هذا المستوى من دراسة الصور أن الأحداث أو الكائنات الموجودة في الصورة يتم تمثيلها تحت أي ظروف بواسطة النماذج؟ (Panofskym 1955: 28). تتم هذه الخطوة في وصف لوحة جيوتو بهذه التفاسير:

المنظور: يحصل المنظور من خلال مشاهدة العمل أي من وقع العين في الصورة كاملةً للمرة الأولى. في هذه اللوحة تكون اتجاه حركة العين نحو المسيح والملائكة وتتحرك في خط دائري فوق رأس المسيح. تحتوي المقدمة على خط مائل من الشجرة باتجاه المسيح، مما يزيد من حدة حركة العين تجاهه. وشجرة يابسة في الزاوية اليمنى من الصورة تمنع العين من الخروج وتؤكد على الحركة الدائرية للعين في الصورة. وهناك حزن في الصورة كلها، وحركات أجساد الناس والملائكة مع الألوان الداكنة في الصورة تدل على ذلك. فيوضع جسد المسيح في حضن مريم القديسة وتمسح قدميه بمريم المجدلية ولكسر التأثير البصري للخط الأفقي للأشكال، يتم رسم شخص خلف الصورة، مما يخلق أيضًا جوًا طبيعيًا لم يسبق له مثيل في ذلك الوقت. وبعد مرحلة الوصف نصل إلى فك رموز الصورة التي لا تكشف الأرقام والأحداث معناها. يستخدم الفنان في هذه المرحلة الرموز والإشارات التي تحتاج إلى المعرفة وإلى دراسة الثقافة لفهم معانيها.

إنّ أحد الطرق للتقرب من نية المؤلف هو التعرف على أدبيات الموضوع أو الجانب السردي للعمل. ونتيجة لذلك، في التحليل الأيقوني، يعد استخدام الأدبيات والاعتماد على أدبيات ذلك الموضوع أحد أهم المعايير. (نصري، ۱۳۹۲: ۱۴). في لوحة جيوتو، يتم تمثيل قصة موت المسيح بناءً على الكتاب المقدس. جميع الشخصيات في العمل مأخوذة من شخصيات دينية حقيقية، بما في ذلك رفاق المسيح ومريم المقدسة ومريم المجدلية. كما أن مجموعة من الملائكة بحركات مختلفة تدور فوق رأس المسيح. ومما لا شك فيه أن وليد عصر النهضة خلق تطوراً جديداً. لكن هل هذا التطور هو نتاج تقليد من الماضي؟ ردا على هذا السؤال يقول بانوفسكي: يبدو أن إنسان عصر النهضة استخدم تراث اليونان وروما، وهذا الاستخدام لا يظهر إلا أن فن عصر النهضة قد استخدم الموضوعات السائدة في الفن اليوناني – الروماني أو أساطير تلك الحضارات بطرق عديدة. (نصري، ۱۳۹۲: ۱۰ و ۱۱).

تتضمن المرحلة الثانية معرفة المعنى أو المفهوم الخفي الذي يحكيه التعزيز الذي يحمل معنى تقليديًا أو ثانويًا يدعى بالتصوير، ويسمى التعامل مع العلاقة بين الصور وإدراك القصة التي ترويها، من وجهة نظر بانوفسكي، بالتحليل الأيقوني، الذي يهدف إلى إدراك وتفسير معنى العمل الإبداعي. (أسدي وبلخاري، ۱۳۹۳: ۳۹).

نصل إلى المرحلة الثالثة؛ وفي هذا المستوى يتم النظر في المعنى الخفي، ويكون تحليل العمل أو تفسيره على أساس المكونات الموجودة فيه؛ سواء تم اختيار هذه المكونات بوعي أو من غير وعي. قد يعتبر هذا المستوى هو المستوى التكويني للقيم الرمزية

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

حيث يتطلب الإلمام بنظرة العالم والجوانب النفسية. إنّ ميزان الصحة والخطأ لهذا المستوى هو الإلمام بتأريخ الرموز والعلامات الثقافية التي تنتقل في ظل ظروف تاريخية مختلفة (Panofsky, 1955: 30-33).

معاني بعض الرموز المستخدمة في لوحة جيوتو:

جدول رقم ٢: معاني الرموز في لوحة الحداد على جسد المسيح

الرمز	الصورة	المعنى الرمزي
الشجرة		في الفن المسيحي، كانت الأشجار مجرد زينة. لكن في بعض الأحيان كانت شجرة معينة مكونًا أساسيًا ورئيسيًا في إيصال المعنى الإلهي للصورة. فتلعب الأشجار دورًا مهمًا في قصص الكتاب المقدس والكتب الخيالية والقصص الأسطورية. وكانت للأشجار التي خلقت في اليوم الثالث من الخلق معانٍ مختلفة بناءً على أحوالها المادية، حيث كانت الأشجار المزهرة والمتنامية تمثل القيم الإيجابية للحياة منها الأمل والقداسة والصحة، في حين كانت الأشجار اليابسة والذابلة والميتة قد تشير إلى القيم السلبية والقوى المدمرة وإلى الموت (ديكران زهرابين، ١٣٨١: ٧).
الملائكة المجنحة		تم رسم الملائكة المجنحة التي تبكي على جسد المسيح تحت تأثير الفن الروماني اليوناني الكلاسيكي. وفي الثقافة اليونانية، يُعرف هؤلاء الأطفال المجنحون بالرسل الروحانية أي رسل الله (ديكران زهرابين، ١٣٨١: ٧).
اللون الأزرق		يشير هذا اللون إلى الحياة المثالية والحب الروحي والاستمرارية والحقيقة والولاء والصدق. على ذلك، الملابس الزرقاء التي ترتديها مريم المقدسة ويسوع المسيح تدل على تجسد هذه الصفات. وكلما كانت الألوان أغمق، كلما كانت الخصائص المعروضة للشخص أكثر واقعية (ديكران زهرابين، ١٣٨١: ١٢).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

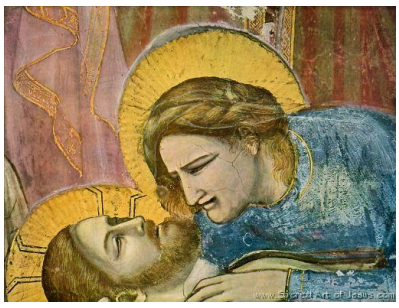
الرمز	الصورة	المعنى الرمزي
اللون الذهبي		اللون الذي يدل على الثروة والقوة والقدرة الإلهية والنور (ديكران زهرابين، ۱۳۸۱: ۱۲).
اللون البنّي		اللون الذي يرمز إلى التقشف والحداد والتواضع والتقوى وهو كرمز لموت النفس والإذلال الجسدي، فأصبح هذا اللون رمزا لخذلان حياة الدنيا (ديكران زهرابين، ۱۳۸۱: ۱۲).
اللون الأصفر		لون له معنيان رمزيان يعتمدان على استخدامه. وكان اللون الأصفر بمعناه الأصلي والأساسي رمزاً للشمس ومفاهيمها الإلهية. وقد استخدم اللون الأصفر للدلالة على الحقيقة الواضحة، أي الحقائق التي خرجت من تحت الظلال. تشير الخلفية الصفراء الذهبية للوحات البيزنطية وعصر النهضة إلى قدسية الفضاء، ومع ذلك، يمكن أن يعني اللون الأصفر أيضًا الذل والغيرة والخيانة والجبن والوضع غير المتوازن والمكر. على سبيل المثال، كان يهوذا الإسخريوطي يرتدي ملابس صفراء، وأيضا كان غير المتدينين في القرون الوسطى يرتدون ملابس صفراء كما كانت تشير الصلبان الصفراء إلى أمراض معدية. (ديكران زهرابين، ۱۳۸۱: ۱۳).
اللون الأخضر		يعتبر اللون الأخضر، رمز الخصوبة والولادة والرقي الأخلاقي والأمل، وهو لون النمو ونشور نباتات الربيع. فيمثل اللون الأخضر التجديد ووفرة الطبيعة ضد عري الشتاء وجفافه. كمزيج من اللونين الرئيسيين الأصفر والأزرق، يمثل اللون الأخضر تجديد الروح الذي يأتي من الأعمال الخيرية والإلهية. ويشير هذا اللون إلى الانتصار على الموت، وخاصة استشهاد الشهداء، ولهذا فإن غصن النخلة ونبات الغار، لها أوراق دائمة الخضرة. وفي الفن المسيحي، ارتدى يوحنا المعمدان رداءً أخضر، مما اعتبر مراسم المعمودية المسيحية بداية مؤسسة روحية ووعدًا بحياة جديدة بعد عروج السيد المسيح. (ديكران زهرابين، ۱۳۸۱: ۱۳).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

الرمز	الصورة	المعنى الرمزي
اللون الأبيض		يرمز اللون الأبيض إلى البراءة والنور والسعادة والنقاء والعذرية والوفاء والنصر وقدسية الحياة والروحانية. وكان المسيح مرتدياً ثوباً أبيض بعد العروج، كما ارتدت القديسة مريم ثوباً أبيض أثناء ولادة المسيح، والاحتفال بصعوده، وتقديمه في المعبد، والمشاهد قبل البشارة. وكانت الثياب البيضاء لرهبان الرومان العذارى علامة على براءتهم وطهارتهم، وفيما بعد أصبح لون ثياب العرائس والذين يشاركون في العشاء الرباني لأول مرة أو الذين يعتمدون، لوناً أبيض. إذا لبس القاضي ملابس بيضاء دل على صدقه وإخلاصه، وإذا لبس الغني ملابس بيضاء دل على تواضعه، وإذا لبست المرأة ملابس بيضاء دل على عفتها وحشمتها. وارتدى رجال الدين اللون الأبيض في العصر المسيحي المبكر، وكان هذا هو اللون الرسمي الذي استمر باعتباره اللون الطقسي لعيد الميلاد وعيد الفصح وعيد العروج، وغيرها من الاحتفالات الدينية. كان اللباس الرسمي لرجال الدين في مراسم دفن الأطفال أو دفن رجال الدين، أبيض اللون، وبعد المجمع الفاتيكاني الثاني وحتى الآن أصبحت ملابس رجال الدين في مراسم الصعود والزفاف بيضاء أيضًا. كما يتم استخدام اللون الفضي أيضًا بدلاً من اللون الأبيض (ديكران زهرابين، ١٣٨١: ١٣).

في لوحة البكاء على جسد المسيح، وبغض النظر عن الرموز المحددة التي يعرف المشاهد معناها بشكل أو بآخر، هناك أيضًا علامات مصورة أخرى، والتي وفقًا للموضوع الديني لهذا العمل، فإن هذه الرموز والمعاني التصويرية مأخوذة من الدين والتقاليد وهي في المجموع ثقافة ذلك الوقت. في الصورة رقم ٤ يظهر وجه السيدة العذراء مريم باكيًا، وهو ما يعكس الحالات الطبيعية للوجه الطبيعي. تتجه الظلال الداكنة في زوايا الشفاه نحو الأسفل، كما تشير ثنيات الحاجبين إلى حزن الوجه. أما بالنسبة للمسيح، قد ظهر وجه المسيح كجسد بلا روح وعينين وفم مفتوحين مع بشرة شاحبة. وإنّ المسيح هو تعبير عن حضور الله في جسد الإنسان، والموت هنا ليس النهاية إطلاقاً. والشجرة اليابسة على يمين الصورة هي الوجود الإلهي المخفي في اللوحة والذي يوضح دورة الخلق المستمرة أي الموت والحياة. يمكن أن نلاحظ تجسد المسيح، وانتقاله من العالم الفاني وتوحده مع الخالق، في كل جزء من أجزاء اللوحة، وما علينا سوى مشاهدة ظاهر الصورة أولاً، والعلاقة القائمة بين العناصر ثانياً، وسبب وجود أي عنصر موجود في الصورة ثالثاً.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]



الصورة ٣: جيوتو، الحداد على جسد المسيح، حوالي عام ١٣٠٥ م/لوحة جدارية؛ كنيسة أرينا، بادوا (جزء من الصورة)

ترد نتائج البحث في الجدول التالي:

الجدول ٣ : التفسير الدلالي للوحة جيوتو؛ المؤلف

التفسير الدلالي للوحة جيوتو		
المرحلة الأولى ما قبل الأيقونية تحليل شكل العمل	المرحلة الثانية الأيقونية فك التشفير الهيكلي للعمل والعلاقات المتواجدة بين عناصره	المرحلة الثالثة التحليل الأيقوني كشف الرموز الخفية وأسباب تكوينها
١.الرسام: جيوتو ٢.أسلوب الفنان: النهضة المبكرة ٣.ميزة العمل الإبداعي: الطابع الديني (الحداد) ٤. وضع ١١ جسما معينا في الصورة ٥. جعل ١٠ ملائكة مجنحة في الصورة ٦. وضع شجرة يابسة ووحيدة في الصورة ٧.استخدام الظل الخفيف والتحجيم ٨.إظهار الخلفية بخط قطري صخري ٩.إظهار خلف الجسم لأول مرة ١٠. الأسلوب الواقعي في الرسم	١. وفقاً لقصة موت المسيح، فإنه قد رقد في حضن مريم. ٢. مريم المجدلية الباكية ممسكة بيديها قدمي المسيح. ٣. يوحنا المبشر، ذو وجه محلوق وشعر قصير مدّ يديه إلى الخلف. ٤. الشخصيات الأخرى في القصة تُعرف من خلال لون ملابسها وحالتها. ٥. العلاقة بين الباكين، والملائكة، والشجرة الذابلة ذات البراعم الجديدة، تمثل مشهد الحداد. ٦. هناك تداخل مكاني حميم بين مكونات الصورة والأشكال. ٧. جائوا بجسد المسيح عن الصليب، وأقربائه وقفوا حوله باكين.	١. تم تكليف جيوتو بزخرفة جدران كنيسة بادوفا. ٢. لون ملابس الشخصيات له معنى خفي ٣. الشجرة اليابسة ذات البراعم الخضراء هي رمز خفي للموت والحياة الجديدة ٤. الاهتمام بالإنسان أكثر من المعنويات، من النقاط الهامة والملحوظة في البعد الواقعي لهذه اللوحة. ٥. تشير الحركة الصعودية للصخرة المؤدية إلى الشجرة إلى الموت والعالم العلوي. ٦. تشير ملائكة السماء إشارة خفية، إلى العالم الأسمى وإلى حضور الله. ٧. جسد المسيح وعودته إلى الحياة ثانيةً، يشير إلى حضور الله المطلق، وهو ما يعني التجسد.

إنّ التجسد هو رمز لظهور الهوية الإلهية – الإنسانية تحت ظل الوجود (under the condition of existence).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

والتجسد رمز لارتباط الله مع الإنسان والذي ظهر واستجلى في المسيح (Tillich, 1957: 410). لم يتمكن أي من الفنانين القدامى الآخرين من القرن الرابع عشر، بما في ذلك دوتشو (١٣١٩-١٢٥٥)، ولورنتيستي (١٣٥٢-١٢٩٠) ومارتيني (١٣٤٤-١٢٨٤)، من تحرير أنفسهم من قيود الرسم البيزنطي، وبالتالي الجيل الأول المهم من الفلورنسيين الرسامين أمثال مازاتشيو (١٤٢٨-١٤٠١)، وبييرو ديلا فرانشيسكا (١٤٩٢-١٤١٢)، وأندريا مانتيجنا (١٥٠٦-١٤٣٠) - ليس لديهم الكثير ليقدموه، في حين أن جيوتو متقدم على معاصريه في خلق وتقديم التعبير. لولا جيوتو، لما حدث عصر النهضة في فلورنسا في القرن الخامس عشر، وبالتالي لم يكن الفنانون ليزدهروا في روما والبندقية، وبالتالي لكان تاريخ الفن قد تطور بطريقة مختلفة تمامًا. (URL2) في لوحة جيوتو، وجد موضوع التجسد معنى أرضيًا، إذ الوجوه لها تعبيرات إنسانية وأصبحت الرموز الدينية أقل وضوحا. ولقد تحول حدث موت المسيح إلى قصة تعكس حدثًا مريرًا، كما أن الجانب الديني للعمل به عدد أقل من الرموز البصرية مقارنة بالأعمال السابقة. حقاً أن الرسم بعد جيوتو يُقاد بطريقة جديدة، وفي نفس الحين يجد الجانب الديني للصورة أيضًا تفسيرًا جديدًا.

٥-النتيجة

يعتمد علم الأيقونات على دلالات الشكل بالإضافة إلى ثقافة وتاريخ الفن الأوروبي. يأخذ هذا النهج في الاعتبار مجالات إنتاج العمل المختلفة بطريقة موضوعية ويحاول فهم معناه غير المكشوف. في هذا المقال، المرحلة الأولى من علم الأيقونات بشكل عملي؛ فهو يروي الوصف البصري للعمل، أي ما يُرى؛ مشهد حزين. وفي المرحلة الثانية؛ يتم التحقيق في العلاقة بين مكونات الصورة والنصوص الدينية وواقعة الحداد، وفي النهاية يتم دراسة أسباب العمل، وهو في الواقع تغيير في الأسلوب والانتقال إلى عصر جديد. وللرد على إشكالية المقال يمكن القول بانّ لتجسد يعتبر مفهومًا خارقًا يُشار إليه باستمرار في نص الصورة بمساعدة الرموز والإشارات؛ سواء كانت شجرة يابسة أو ملائكة مجنحة محلقة في الجو أو لون خاص يشير إلى المفاهيم الروحية. تكتسب الرموز معنى جديدًا في أعمال جيوتو ونشهد الواقعة التي حدثت كأنها صورة أمام أعيننا. لقد قدم جيوتو الإله في أجزاء الصورة، على سبيل المثال، الشجرة اليابسة هي علامة للموت، ولكن في أعمال لوحة جيوتو، في المرحلة الأولى فهي مجرد شجرة، ومن ثم ندرك معناها الرمزي المختبيء في هذا العنصر البصري. كما أنّ في لوحة جيوتو، العناصر التصويرية لها جانبان، أولا، ما هو موجود فعلاً وثانيا ما هو في بعدها السماوي، ولوحته تدل على أن الاهتمام بترتيب عناصر الصورة، وإظهار المواقف والمشاعر الحقيقية والواقعية في اللوحة، دليل على المزيد من الاهتمام بالوجه الواقعي أي المكشوف في اللوحة. على العموم، لا يزال التجسد هو الركيزة الأكثر أهمية في الرسم المسيحي. وتشير الرموز التصويرية في المشهد المرسوم لجيوتو إلى المفهوم الخفي للتجسد إذ يقدم النص السردي للقصة تفسيراً ذا معنى لهذا الارتباط. ويبدو أن الفنان كان على علم بالمعنى الرمزي والتفسيرات المحتملة حيث استخدمها بوعي، لأنه في الصورة الواقعية لحداد المسيح تم تصوير كل ما هو متخيل في العقل. وللإجابة على السؤال الثاني من المقال ينبغي القول؛ إن ما ابتكره جيوتو من خلال ابتكار أسلوب جديد في الرسم هو

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

أمر خالد للغاية ويعتبر أساس مستقبل الرسم. ولوحة جيوتو خارجة عن سيطرة الدين إذ قدّمها كفن مستقل وواقعي. ولكن هذه المسألة تثار حول ما إذا كان الجمهور قادراً على فهم العمل دون معرفة القصة الدينية أم لا. إنّ المرحلة الثانية من علم الأيقونات هي التي تكشف سر هذه الروابط. ونتيجة لذلك، يمكن لمنهج علم الأيقونات دراسة المفاهيم الشكلية، لكن فهم المفاهيم السردية يتطلب الإلمام بالثقافة والقصة ذات الصلة. وفقا لطريقة علم الأيقونات، يمكن أيضا دراسة أعمال أخرى ويمكن لهذه المنهج الجديد أن يفتح الطريق لجزء واسع من الفهم الحقيقي للمفاهيم المصورة.

۶. الهوامش:

۱. يوحنا. ۱۸: ۱.

۲. عبريان ۱:۳.

۷. المصادر والمراجع

۱.آژند، يعقوب، نامورمطلق، بهمن و عرفان منش، ساحل، (۱۳۹۹)، تحليل معنا در قاليچه محرابي موجود در موزه متروپوليتن با روش آيكونولوژي، ***فصلنامه كيمياي هنر، سال نهم***، (ش۳۷)، صص ۷۱-۸۵.

۲.اسدي، مهيار؛ بلخاري، حسن، (۱۳۹۳) امكان سنجي استفاده از آيكونولوژي جهت تفسير آثار هنري آبستره، ***نامه هنرهاي تجسمي و كاربردي***، (ش۴)، صص۳۷-۴۶.

۳.اعتمادي، الهام، (۱۳۹۶)، «بررسي رويكرد آيكونولوژي در مواجهه با نقاشي دوران پيشامدرن ايراني»، ***مباني هنرهاي تجسمي***، شماره ۳، صص ۴۹- ۶۰.

۴.اوسپنسکی، لئونید؛ لوسکی، ولادیمیر، (۱۳۸۸). ***معنای شمایل‌ها***، ترجمه مجید داودی، تهران: سوره مهر.

۵.بلخاری قهی، حسن، (۱۳۸۶). ***تجلی در هنر اسلامی، تجسد در هنر مسیحی- بودایی***، سروش اندیشه (ش۲). صص ۱۶۸- ۱۷۷.

۶.بورکهارت، تیتوس، (۱۳۸۹)، ***مباني هنر مسيحي***، ترجمه امير نصري، چاپ اول، تهران: حكمت.

۷.پاکباز، روئین، (۱۳۷۴) ***دايرة المعارف هنر***، انتشارات فرهنگ معاصر كتاب مقدس.

۸.خليلي، مريم، (۱۳۸۸)، تحليل تابلوي سفيران اثر هولباين بر اساس نظريه پانوفسكي، ***نقش مايه***، شماره ۳، صص ۹۹-۱۰۸.

۹.ديري، حسين؛ آشوري، محمدتقي، (۱۳۹۵)، بررسي كهن الگوي آب و كمان كشي در داستان رستم و اسفنديار از منظر آيكونولوژي، ***نامه هنرهاي تجسمي و كاربردي***، (ش۱۷)، ۱۹صص- ۳۶.

۱۰.دیکران زهرابیان، آدانا، (۱۳۸۱) نمادها و سمبل‌ها در هنر مسیحیت، فصلنامه فرهنگی پیمان

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

۱۱.علم مهرجردی، نسرین؛ شاکر، محمدکاظم، (۱۳۹۲). آموزه تجسد در ترازویی نقد، ***مجله اندیشه دینی***، (ش۴۸). صص ۶۵-۸۶.

۱۲.عبدي، ناهيد، (۱۳۹۱)، ***درآمدي بر آيكونولوژي***، تهران: سخن.

۱۳.عبدي، ناهيد، (۱۳۹۰)، ***درآمدي بر آيكونولوژي، نظريه و كاربرد مطالعه موردی نقاشي ايراني***، تهران: سخن.

۱۴.کاکاوند، سمانه، (۱۳۹۹)، خوانش نورانی کتیبه طاووس در قالی‌های محراب قرن دوازدهم هجری قمری در پرتو پیام «لغه موران»، نشریه ***دراسات فی العلوم الانسانیه***، (ش۳)، صص ۱۷۲-۱۴۵.

۱۵.کیپنبرگ، اچ. جي، (۱۳۷۳)، ***شمايل نگاري و دين، نشريه نامه فرهنگ***، ترجمه مجيد محمدي، سال چهارم، شماره چهارم، صص ۱۳۹- ۱۴۷.

۱۶.گاردنر، هلن، (۱۳۸۵)، ***هنر در گذر زمان***، ترجمه محمدتقي فرامرزي، چاپ هفتم، تهران: موسسه انتشارات آگاه.

۱۷.گیسلر، نورمن، (۱۳۹۱)، ***فلسفه دین***، ترجمه دکتر حمیدرضا آیت اللهي، تهران: انتشارات حکمت.

۱۸.مددپور، محمد، (۱۳۸۸)، ***سير حكمت و هنر مسيحي(عصر ايمان)***، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

۱۹.مختاریان، بهار، (۱۳۹۲)، ***اهميت آيكونوگرافي و آيكونولوژي در دين پژوهي؛ آيكونولوژي يونس و ماهي***، چاپ شده در نقدنامه هنر، زیر نظر معاونت پژوهشي خانه هنرمندان، موسسه نشر شهر، تهران.

۲۰.نصري، امير، (۱۳۹۲)، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکي، ***كيمياي هنر***، شماره ۶، صص ۷- ۲۰.

۲۱.نصري، امير، (۱۳۸۹)، رويكرد شمايل نگاري و شمايل شناسي در مطالعات هنري، ***نشريه رشد آموزش هنر***، دوره هشتم، شماره اول، صص ۵۶- ۶۳.

[22] Adams, Laurie Schneider. (2001). *The Methodologies of Art: An Introduction* (2nd Ed.). Boulder: Westview Press.

[23] Ann Holy (Michael (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*, New York: Cornell University Press.

[24] Ferreti, Silvia, (1989). *Symbol, Art, and History* (Richard Pierce, Tarans, Indiana University Press) Indiana.

[25] Hasenmueller, Christine (1978). 'Panofsky, iconography, and semiotics Source', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (36)3, Pp. 289- 301.

[26] Tillich, Paul, (1957). *The Dynamics of Faith*, Harper Torchbooks.

[27] Lavin, Irving, (1990). *Iconography as a Humanistic Discipline* (Iconography at the Crossroad), Princeton: Princeton University Press.

[28] Panofsky, E., (2009). 'Iconography and Iconology: An Introduction to the study of Renaissance Art', In *The Art of Art History*, Preziosi, D second edition, Oxford University Press Ltd, London.

[30] Panofsky, E., (1972). *Study in Iconology* (Humanistic Themes in the Art of the Renaissance), Colorado: Westview Press.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

[31] Panofsky, E., (1955). *Meaning in the Visual Arts*, New York: Double Day Anchor Books.
[31] URL2: http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/lamentation-of-christ.htm, Sunday, 17:02 P.M
[32] URL1:http://teachmiddleeast.lib.uchicago.edu/foundations/middle-east-exporter-of-religion/image-resource-bank/image-10.html Friday, 17:00 P.M
[33] URL3: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/3christ/chris20.html, Sunday, 17:30 P.M

References

[1] Abdi, N., (2012). *An Introduction to Iconology*, Tehran: Sokhan [In Persian].
[2] Abdi, N., (2011). *An Introduction to Iconology, Theory and Application of Iranian Painting Case Study*, Tehran: Sokhan [In Persian].
[3] Adams, Laurie Schneider, (2001). *The Methodologies of Art: An Introduction* (2nd Ed.). Boulder: Westview Press.
[4] Ajand, Yaghoub, Motlagh Namvar, Bahman and Erfanmanesh, Sahel, (2020). 'Meaning Analysis in the Tomb Rug in the Metropolitan Museum by Iconology Method', *Chemistry in Art*, Vol. 9, No. 37, Pp. 71-85. [in Persian].
[5] Alam Mehrjerdi, N., Shaker, M.K., (2013). 'The Doctrine of Incarnation in the Scale of Criticism', *Journal of Religious Thought* (No. 48). Pp. 65-86. [In Persian].
[6] Asadi, M., Bolkhari, H., (2014). 'Feasibility Study of Using Iconology to Interpret Abstract Art Works', *Letter of Visual and Applied Arts*, Pp. 37-46 [in Persian].
[7] Ann Holy, (1984), Michael (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*, New York: Cornell University Press.
[8] Burckhardt, Titus, (2010). *Fundamentals of Christian Art*, Translated by Amir Nasri. First Edition, Tehran: Hekmat [In Persian].
[9] Bolkhari Ghahi, Hassan (2007). *Manifestation in Islamic Art, Incarnation in Christian-Buddhist Art*, Tehran: Soroush Andisheh, (Vol. 2). Pp. 168-177. [In Persian].
[10] Dekaran Zahrabian, Adana, (2002). 'Symbols and Hyacinth in Christian Art', *Peyman Cultural Quarterly* [In Persian].
[11] Diri, H., Ashouri, M.Taghi, (2016). 'A Study of Archetype of Water and Archery Patterns in Rostam and Esfandyar's Story from the Perspective of Iconology', *Letter of Visual and Applied Arts*, (No. 17), Pp. 19- 36. [In Persian].
[12] Etemadi, E., (2017). 'Review of Iconology Approach to Painting of Pre-Modern Iranian Period', *Fundamentals of Visual Arts*, No. 3, Pp. 49-60. (in Persian].
[13] Ferreti, Silvia, (1989). *Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History* (Richard Pierce, Tarans, Indiana University Press) Indiana.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

[14] Gardner, Helen, (2006). *Art Through the Ages*, Translated by Mohammad Taghi Faramarzi, 7th Edition, Tehran: Agah [In Persian].
[15] Geisler, N., (2012). *Philosophy of Religion*, translated by Dr. Hamidreza Ayatollahi, Tehran: Hekmat [In Persian].
[16] Hasenmueller, Christine, (1978). 'Panofsky, iconography, and semiotics source', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (36)3, Pp. 289- 301.
[17] Kakavand, Samaneh, (2020). 'Oriental Reading of the Peacock Motif Carpet of 12th century AH with Emphasis on Treatise Loghat-e Moran', *The Journal of Research in Humanities*. Pp. 172-145. [In Persian].
[18] Khalili, M., (2009). 'An Analysis of Holbein's Ambassadors Painting Based on Panofsky's Theory', *Naghsh Mayeh*, No. 3, Pp. 99-108. [In Persian].
[19] Kippenberg, H. Jay, (1994). 'Iconography and Religion', *Farhang- Nameh Magazine*, translated by Majid Mohammadi, Vol. 4, No. 4, Pp. 139-147. [In Persian].
[20] Lavin, Irving, (1990). *Iconography as a Humanistic Discipline* (Iconography at the Crossroad), Princeton: Princeton University Press.
[21] Madadpour, M., (2009). *The Path of Wisdom and Christian Art (Age of Faith)*, Second Edition, Tehran: Sureh Mehr [In Persian].
[22] Mokhtarian, Bahar, (2013). 'The Importance of Iconography and Iconology in Religion Research, Yunus and Mahi Iconology', published in *Art Criticism*, under the supervision of the Deputy for Research at Artists House, Tehran: Nashre- Shahr Institude.
[23] Nasri, A., (2013). 'Image Reading from the Viewpoint of Ervin Panofsky', *Kimiaye Honar*, No. 6, Pp. 7-20. [In Persian].
[24] Nasri, A., (2010). 'Iconology and Iconography Approach in Art Studies', *Roshd-e Honar*, Vol. 8, No. 1, pp. 56-63. [In Persian].
[25] Pakbaz, Roein, (1995). *Encyclopedia of Art*, Tehran: Publications of Contemporary Culture of the Bible [In Persian].
[26] Panofsky, E., (2009). 'Iconography and Iconology: An Introduction to the study of Renaissance Art', In *The Art of Art History*, Preziosi, D . 2nd Edition, Oxford University Press Ltd.
[27] Panofsky, E., (1955). *Meaning in the Visual Arts*, New York: Double Day Anchor Books.
[28] Panofsky, E., (1972). *Study in Iconology* (Humanistic Themes in the Art of the Renaissance), Colorado: Westview Press.
[29] Tillich, Paul, (1957). *The Dynamics of Faith*, Harper Torchbooks.
[30] Uspensky, Leonid, Levsky, Volodymyr (2009). *Meaning of Icons*, translated by Majid Davoodi. Tehran: Sure Mehr [In Persian].

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

[31] URL2: http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/lamentation-of-christ.htm, Sunday, 17:02 P.M
[32] URL1:http://teachmiddleeast.lib.uchicago.edu/foundations/middle-east-exporter-of-religion/image-resource-bank/image-10.html Friday, 17:00 P.M
[33] URL3: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/3christ/chris20.html, Sunday, 17:30 P.M

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

The Semantic Interpretation (Iconology) of Mourning Painting on the Body of Christ by Giotto with Emphasis on Incarnation Content

Sara Alsadat Nouri[1*], Zahra Pakzad[2], Behnam Kamrani[3]

1. PhD Student, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran.
2. Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran.
3. Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Honar University, Tehran.

Abstract

One of the interpretive approaches in image studies is iconology, which describes the meaning and explanation of works. In religious arts such as in Christianity, there are many symbols and signs which refer to beliefs and traditions. One of the most important beliefs of Christianity is the incarnation of God. The purpose of this study is to study the semantics of a selected painting by Giotto, an Italian painter. In order to understand the symbolic concepts related to incarnation, the question arises as how the iconological method seeks out the signs of embodiment in a Giotto painting, and what are the effects of the artist's knowledge on painting. The method applies in the course of this research is analytical-historical, with the desired approach being iconology. Library and visual sources have taken into account in the accomplishment of this paper. In the end, it is suggested that the iconology method, while studying the face, deals with visual communication and why the work is formed based on the symbols of incarnation. Finally, for the first time in the history of art, despite the dominance of religion, Giotto used painting as an independent art based on facts and expressed incarnation with realistic concepts.

Keywords: Iconology; Image Science; Christian Painting; Giotto; Incarnation.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* Corresponding Author's E-mail: s.nouri@alzahra.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]

تفسیر معناشناختی (آیکونولوژی) نقاشی سوگواری بر پیکر مسیح اثر جوتو با تاکید بر محتوای تجسد

سارا السادات نوری[*۱]، زهرا پاکزاد[۲]، بهنام کامرانی[۳]

۱.دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه الزهرا تهران.
۲.استادیار و هیات علمی گروه نقاشی دانشکده هنر دانشگاه الزهرا تهران
۳.استادیار و هیات علمی دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر تهران

چکیده

از جمله رویکردهای تفسیری در مطالعات تصویر، آیکونولوژی است که به شرح معنا و تبیین آثار می‌پردازد. در هنرهای دینی مانند مسیحیت، نمادها و نشانه‌های بسیاری برای اشاره به عقاید و روایات وجود دارد. یکی از مهمترین باورهای مسیحیت نیز، همانا تجسد پروردگار است. هدف از این پژوهش، بررسی معنایی نقاشی منتخبی از جوتو، نقاش ایتالیایی؛ به منظور درک مفاهیم نمادین مرتبط با تجسد است. این پرسش انجام می‌شود که چگونه روش آیکونولوژی، نشانه‌های تجسد در یک اثر نقاشی از جوتو را جستجو می‌کند و تاثیرات دانش هنرمند بر نقاشی چیست؟ روش تحقیق تحلیلی- تاریخی انتخاب شده است و رویکرد مورد نظر، آیکونولوژی می‌باشد. مقاله با استناد به منابع کتابخانه‌ای و تصویری نوشته شده است. در پایان این نتیجه مطرح است که روش آیکونولوژی ضمن مطالعه صورت، به ارتباطات بصری و چرایی شکل‌گیری اثر بر اساس نمادهای تجسد می‌پردازد، در نهایت شیوه و هدف غایی هنرمند در تغییر سبک رایج زمان و رسیدن به واقعیات ورای معنویات آشکار می‌شود. در نهایت، جوتو با وجود سیطره دین، برای اولین بار در تاریخ هنر؛ نقاشی را به عنوان هنری مستقل بر پایه واقعیت به کار برده و تجسد را با مفاهیمی واقعگرایانه بیان کرده است.

کلیدواژگان: آیکونولوژی، علم تصویر، نقاشی مسیحی، جوتو، تجسد

[۱]. نویسنده مسئول: Email: s.nouri@alzahra.ac.ir

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2023-11-15]