# النَّحتُ الرُّومَانسكيُّ بَينَ التَّشكيلِ وَالتَّعبير
## " دِرَاسةٌ تَحليليَّةٌ "

**د. سمير رحمة[1]**

## المُلخَّص

**يَعدُّ الفَنُّ الرّومانسكيُّ نفسهُ وَريثاً للفَنِّ الرُّومانيّ مِن حَيثُ التَّشخيص والتَّركيز على العناصرِ الآدميَّةِ في التَّكوينات الفنيَّة والنَّحتيةِ بِخَاصَة، كما أنَّه ظَهَرَ وتَركَّزَ بِدايةً في رُوما ثُمَّ انتشر في غَربِ أوروبا، مُنادياً بِاعتمادِ النَّهجِ الرُّومانيِّ في فَنِّ النَّحتِ، إلاَّ أَنَّ الفَارِقَ الجَوهَريّ هُوَ وُجودُ عَقيدةٍ وَأُسسٍ مَسيحيَّةٍ تَفرضُ رُؤيَةً مُعَينَّةً على مَظاهِرِ الفُنونِ من حيث الشّكل والمضمونِ، كَمَا ظَهَرَ عَامِلٌ آخَرَ لَعِبَ دَوراً رئيساً في الفِكرِ وَالعَقيدةِ الَّتي أثَّرت بِدَورِهَا في الأَشكالِ وَالقِيمِ النَّحتيَّةِ، وهُوَ قُدومُ الأَثَرُ الايرلَنديِّ التَّجريدِي والخَياليّ مَعَ القَادِمينَ مِن شَمالِ أوروبَا ليلتَحِقُوا بِرُكبِ الدِّيانَةِ المَسيحيَّةِ الَّتي بَشَّرهُم بِها البَابَا "جريجُوريُوس" الأَكبَر بِبعثَاتِهِ البَنْدَكتيَّةِ، هَكذا تَشَكَّل النحت الرومانسكي نَتيجةَ خَليطٍ بَين اتجاهَين: فَنّ مَسيحيّ مِن حَيثُ المَضمُون، وَتعبيريّ خَياليّ مِن حَيثُ الشَّكل، مِن هُنَا ركَّز البَحثُ عَلى دِراسةِ وَتحليلِ شَريحَةٍ مِنَ الأَعمالِ النَّحتيَّةِ للوُقوفِ عَلى القِيَمِ النَّحتيَّةِ وَالتَّعبيريَّةِ الّتي مَيَّزَتها وَأَعطَتها خُصوصِيَّة وتَفَرُّد مِن جِهَة، والَّتي سَمَحَت لَها بِالظُّهورِ والتَّواجُد في الكَنائِس مِن جِهَةٍ أُخرى.**

**الكلمات المفتاحية:** القيم التشكيلية، التعبير، النحت الرومانسكي، العصور الوسطى.

[1] أستاذ مساعد في قسم النحت – كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق.

# Romanesque Sculpture between Composition and Expression "Analytical Study"

**Dr. Sameer Rahmeh [1]**

## Abstract

**Romanesque art looks at itself as the successor of Romanesque Art in terms of diagnose and focus on human elements of artistic composition and sculpture in particular. Romanesque art emerged and settled first in Rome, and then outspread in Western Europe, calling for adapting the Roman approach in sculpture. However, the essential difference is the existence of Christian concepts that impose certain vision on art aspects in terms form and content. Another factor that played a major role in thought and belief which influenced the sculptural forms and values was the arrival of the abstract and imaginary Irish influence with comers from northern Europe to join the Christianity preached by Pope Gregory the Great with his baptismal missions. Thus, Romanesque sculpture was created as a result of a mixture of two trends: Christian art in content and an expressive and imaginary art in form. The research has focused on the study of a group of sculptures to identify the sculptural and expressive values that characterized those sculptures and gave them privacy and uniqueness on the one hand, and which allowed them to appear and exist in the churches on the other hand.**

**Key words**: plastic values, expression, Romanesque sculpture, middle ages

[1] Associate Professor at Sculpture Department, faculty of fine Arts, Damascus University.

## المُقَدِّمَة:

تُعدُّ فنون القرون الوسطى (البيزنطي، الرومانسكي، والقوطي) فنوناً دينيَّةً من حيث الشكل والموضوع، معتمدةً اعتماداً واسعاً على الرموز والدلالات، إذ عَمدت إلى تغييب الأشكال وماديتها وأصولها الحسية لأسباب روحية وأخرى فلسفية، ممّا قاد إلى رفض وتحريم التشبيه والتشخيص وبالأخص الواقعي منه، وقيام خلاف حادٍّ إبان العهد البيزنطي حول مشروعية استخدام الأشكال التشخيصيَّة وتوظيفها لإيصال مضامين دينية، وسُمِّيَ هذا النزاع (بحرب الأيقونات أو عصر تحطيم الأيقونات، وذلك تحديداً في العام 726 م)[1]؛ فاقتصرت فنون الكنائس في العصر البيزنطي على الرموز الدينية والزخارف والنقوش من خلال فنِّ الأيقونة، الفسيفساء، وفن التصوير الجداري (الفريسك)، بينما كان النحت مرفوضاً ما عدا استخدامه في زخرفة وتزيين الأدوات الكنسية الصغيرة، حتى عام (797 م) حيث بدء الفن يتحرر شيئاً فشيئاً، ويمكن القول إنَّ الفنَّ في هذه المرحلة عموماً كان دينياً صرفاً، غايته إبراز الجوانب الرُّوحانية وشحن المشاهد بمشاعر التقوى، وإبراز الحالة الطقوسية، حتى إن بعضهم عدَّ الأيقونة والتصاوير الجدارية كتاباً بصرياً للأميين، وفي مراحل لاحقة بعد القرن السادس الميلادي وخصوصاً في غرب أوروبا أخذ ما سمي لاحقاً بالفن الرومانسكي بالظهور، وخصوصاً فن النحت الذي اتضح في عدة ميادين، أولها تيجان الأعمدة التي نُحِتت بدقَّة وعناية لتصور أوراق النبات والأزهار وأشكال كائنات خرافية هزلية، ثم باستخدامها في تزيين واجهات الكنائس تمثيلاً لأحداث من الكتاب المقدس وخصوصاً ما يخصُّ السَّيِّدة العذراء والسَّيِّد المسيح، إنَّما بقيم رمزية وتعبيرية خاصة، تطورت لاحقاً باتجاه أقرب للقيم الواقعية في مرحلة الفن القوطي.

## مُشكلةُ البَحث:

- على الرغم من رفض العقيدة المسيحية للتَّمثيل والتَّشخيص، زَخَرت الكنائس في العهد الرومانسكي بالمنحوتات الآدمية وغيرها، وهنا سؤال يطرح نفسه: ما الصيغة التي اعتمدها فنُّ النحتِ في تلك المرحلة التي سمحت بوجود المنحوتة داخل الكنائس؟
- هل تمكّن هذا الفنُّ من تحقيق شخصية فنية خاصة به، أي هوية يتميز بها عمَّا سبقه وكذلك عمَّا تلاه؟
- ما أهم ميّزات وخصائص النَّحت الرومانسكي؟

## فَرضيَّاتُ البَحث:

**يَفترضُ الباحثُ أنَّ:**

- النَّحتَ الرومانسكي اعتمدَ على الرمزية للتعبير والدلالة على الأحداث الدينية وغيرها، على حساب جمالية التشكيل النحتي الظاهري، ممّا سمحَ بوجودها ضمن الكنائس.
- النحت الرومانسكي حقَّقَ لنفسه شخصية فريدةً تميزه عن غيره من الفنون، من حيث القيم التعبيرية التي عكستها التكوينات النحتية.
- اعتمدت حرارة وقوة التعبير في المنحوتات الرومانسكية على ديناميكية الحركة الظاهرية، بالاعتماد على المحاور الصريحة للتكوين، ممّا جعلَهُ غنياً بالانفعال والمشاعر الفياضة.

### أوَّلاً: الفنُّ الرُّومانسكي:

ظهرَ مصطلحُ الفنِّ الرومانسكي (Romanesque art) أو (الرومي) نسبة للفن الروماني الذي يُعدُّ النبع الذي نهلَ منه، ونظرية أخرى تربط هذه التَّسمية بروما التي ظهر فيها، وأوَّل من أطلق هذه التسمية هو عالم الآثار

1 – الموسوعة العربية: المجلد الخامس، ص 733، 2002

الفرنسي (شارل دو جيرفيل)[2] ليخصَّ بها العمارة الغربية ابتداءً من القرن الخامس حتى القرن الثالث عشر، وأصبحت التسمية تخصُّ الفنَّ الذي ظهر غربي أوروبا، وهو الفنُّ الروماني المسيحي خلفاً للفنِّ الروماني الوثني، كما أنَّ هذا الفن استمد معينه من الفنون المسيحية التي ظهرت في بلاد الأناضول وسورية.

إنَّ مجمل المؤثرات على تنوُّعها جَعلت من الفنِّ الرومانسكي خليطاً متنوِّعاً، حاول فيه الفنان تحقيق الانسجام والخصوصية بما يتناسب والفكر السائد، وعموماً نجد أنَّه يربط بين اتجاهين متباينين ومتصارعين وهُما: الفنُّ الإيرلندي الخيالي التجريدي والفن البندكتي[3] الروماني التَّشخيصي.

وعلى الرغم من أنَّ البندكتيون في روما ارتاحوا إلى ظهور الأشكال الآدمية من جديد لتقف في مقابلة "حركة تحطيم الصور" – في القرن السابع– البغيضة اليهم سواء في بيزنطة المسيحية أم في العالم الإسلامي، إلاَّ أنَّهم استخدموا الصِّيغ الزُّخرفيَّة المتشابكة وصور الحيوانات الإيرلندية العجيبة في الأجزاء المزخرفة من مخطوطاتهم على أنَّها عنصر مساعد وملطِّفٌ يؤدي وظيفةً زُخرفيَّةً.

### ثانياً: النَّحتُ الرُّومانسكي

من أهمِّ ميزات الفنِّ الرومانسكي أنَّه مزيجٌ من الزَّخرفةِ والنَّحتِ معاً، ويعود السَّببُ للظروف المحيطة به حيث قام على الرَّبط بين الفن الإيرلندي التجريدي والفن البندكتي الروماني التشخيصي، بالإضافةِ لأثرِ تقنية منطقة البحر المتوسط وهي الاحساس بالكتلة والنَّحت، التي أملتها البيئة والتي جاءت مطابقةً للجسد الإنساني، هكذا كان الحلُّ الرومانسكي أنَّه لم يُؤثِر اتجاهاً من الاتجاهين المتضاربين واحداً على الآخر، وهما اللَّذان كانا السَّبب في انقسام فن العالم الغربي، فقد وحَّد بينهما في نسقٍ واحدٍ، كما حظيَ بعنايةِ الفنَّان عنايةً فائقةً فمال به في أناةٍ إلى شيئين، أولهما النَّحت الشَّديد البروز، وثانيهما محاولةُ التَّمثيل الطبيعي للجسد الإنساني بالرجوع إلى التقاليد الرومانيَّة.

هكذا حقَّقَ خصوصيَّةً تُميِّزه عن فنون النَّحتِ الَّتي كانت شائعةً منذ العصور الرومانيَّة، إذ كان النَّحات سابقاً يرتبط بنظامٍ جماليٍ دقيقٍ في تكوين الأجسام البشرية، محاولاً تمثيل الآلهة الجليلة من خلال الدِّقة والكمال في تمثيل الواقع البشري الَّذي يرمز إلى الآلهة، ولكن عقيدةَ المذهب الرومانسكي تنفي القدرة على تمثيل الإله واقعياً، إذ يستحيلُ إدراك كنه الله عقلياً أو عن طريق الحواس، بل لابد من الاعتماد على الحدس والبصيرة لإدراك جوهر الله، وهكذا كان لابدَّ من تمثيله بشكلٍ رمزي.

وبصورة عامَّة أصبحت النِّسب خياليَّةً في النحت وأصبح التحريف مُتعمَّداً، إذ نرى الأجسام إمَّا مضغوطة أو مبالغ في امتدادها، في حين أنَّ الشُّعورَ الَّذي يخالجُ تلك التماثيل يتميَّز بالصدق والصَّراحة، ويحمِلُ بين طيَّاته حرارةً دينيةً رقيقة تحملنا على نسيان العيوب والأخطاء المذكورة، هكذا تكوَّنَ فنُّ النَّحتِ بعيداً عن تأثير النَّزعةِ الاتباعيَّة التي كانت تتنامى في روما ذاتها.

كما أنَّ تضافرَ حِسِّ الشَّمال " الخطي " وحس البحر المتوسط "الهندسي" أدَّى بالفنِّ الرُّومانسكي للوصول إلى تغشية الأسطح بالتوزيعات الزخرفيَّةِ، ومن ثُمَّ أصبح موضوع (السَّيِّد المسيح في جلالِهِ المُحاط بملاكين) باعثاً لظهور التلاعب بين الخطوط الذي تُسفر عنه صور الملائكة وأجنحتهم، ثم ما لبثت هذه الخطوط أن تكيَّفت مع

[2] – ثروت عكاشة: فنون العصور الوسطى، موسوعة تاريخ الفن، الجزء الثاني عشر، دار سعاد الصباح، 1994.

[3] البندكتية: نسبةً للقديس بندكت، وهي رهبنة انتشرت في غرب أوروبا بدءاً من عام (529 م)، تقوم على العزلة والتقشف والتوهج الروحي والعمل اليدوي ضمن أديرة خاصة بها، كما أنها دعمت فكرة التشخيص في النحت عودةً للأصول الرومانية، (الموسوعة العربية: المجلد العاشر، ص 12، 2004)

شكل الهالة اللوزية "ماندورلا"[4] وأخضعتها لشكل الإطار الَّذي ينتظمها سواء أكانَ تاجَ عمودٍ أم حَشوةَ عقدٍ.

وبالتالي أصبح النَّحتُ جزءاً أساسياً من الجدار الَّذي كان قبل مجالاً للزخارف فقط، وأخذت المنحوتات تَتَرَكَّزُ على واجهات الكنائس من الخارج، وعلى تيجان أعمدتها في الداخل.

وهنا سوفَ نتناولُ بالدِّراسةِ والتَّحليلِ بعض النَّماذجِ من النَّحتِ البارزِ على واجهات الكنائس، ثُمَّ نماذج من النَّحتِ على تيجانِ الأعمدة.

**1- النَّحتُ البارزُ على واجهات الكنائس:**

انصَبَّ اهتمامُ النَّحاتين على مَداخلِ الكنائسِ وخاصَّةً القسمُ المرتفع فوق المدخل (العقد وحشوة العقد)، حيثُ نجد الزَّخارف والمنحوتات ذات الموضوعات الدينية المستمدة من الكتاب المُقدَّس، والَّتي تقصُّ علينا حياة السَّيِّد المسيح والقديسين، قد تَموضَعَتْ بما يتناسب والعقد (نصف الدائري) الَّذي ميّز الطراز المعماري الرومانسكي، إذ أصبح النَّحتُ جزءاً أساسياً من الجدار الَّذي كان من قبل مجالاً للزَّخارفِ التَّزيينيَّة، (الشكل 1).

**الشكل (1): المَدخَل الأَوسَط لِكَنيسة (مريم المجدليّة)، القرن الثّاني عشر**

وتُعدُّ تكويناتُ النَّحت البارز فوق المداخل الثَّلاث المهيبة في كنيسة مريم المجدليّة (لا مادلين) (المؤدِّية من سقيفة المدخل العرضية إلى المجاز العريض الأوسط والرِّواقين الجانبيين) من أجمل المنحوتات البارزة، وتمثِّل اللوحة المركزيَّة رؤيا يوحنا اللاهوتي حسب التَّفاصيل الواردة في الإنجيل، ويبدو السَّيِّد المسيح على عرشٍ ضخمٍ، محاطاً بالشّكل اللّوزي "ماندورلا"، ويشعُّ من بين أصابعه نورٌ مصوَّبٌ نحو الرُّسُلِ الاثني عشرِ الحُفاةِ، حاملي رسالتَهُ الَّتي تتضمنها الكتب التي يمسكونها بأيديهم، وفوق شعاع النُّور يتدفَّقُ "ماءُ الحياة" من جانب، بينما يتألَّق على الجانب الآخر ورق الشجر، أمَّا في الشَّريط الأوسط من قوس العقد المحيط بالتكوين الفني المنحوت نرى تسعاً وعشرين باقةً بينها الثمار الاثنتي عشرة التي تمثِّلُ كُلٌّ منها أحد شهور السنة، (الشكل 2).

بينما ينقسمُ الشَّريط الداخلي لأُطر المدخل المعقود إلى ثماني حشوات غير متساوية تضمُّ "الأممُ الَّتي تشفيها شجرة الحياة"، وعلى امتداد العتب عرضٌ " للأمم من الوثنيين والكفرة" وهي تتقدَّمُ من الجانبين صوبَ الوسط، الَّذين هم بحاجة إلى المَدَدِ الروحي، ويلتقي الجميع عند المنتصف حيث يقف القدِّيس يوحنَّا المعمدان حاملاً جامةً عليها صورة الحمل (وهنا يوجد تشويهٌ ونقصٌ في التمثال).

**الشكل (2): لَوحة النَّحت البارز في المَدخَل الأَوسط لِكنيسة (مريم المجدليّة)**

[4] - طرأ تطاول على الهالة المستديرة رمز الألوهية في المسيحية، فاتخذت شكلاً لوزياً أسماه الايطاليون "ماندورلا" Mandorla، وقد يكون هذا لتتلاءم مع منظور نصف القبة، التي أخذت بدورها تتكيَّف مع الشكل الآدمي والعكس.

ومن الملاحظ هنا سيطرة أسلوب الرَّسم الخطي على تحجيم الكتلة النحتية، وكأنَّ النَّحات يُنفِّذُ الرُّسومات التي زيَّنت المخطوطاتِ والمنمنماتِ (حيثُ ظَهرت بقوَّةٍ قبل النَّحت) إنَّما على الحجر، كونها المثال الوحيد الَّذي يستقي منه لتنفيذ التَّكوينات بغياب المنحوتة سابقاً، وبالتالي لم يركِّز على تحجيم التَّفاصيلِ، إضافةً لنسبِ الأشخاصِ غير الطَّبيعيَّة، بل المبالغ فيها بشكل خرافي أو عجائبي تَأثُّراً بالفن الإيرلندي، وهذا ما نلاحظه في تكوينات الأشخاص ضمن اللوحة، من حيث نسب الجسد الآدمي أو من حيث التركيب العضوي والحركي له.

هذا التَّموضع للتكوينات النحتية بشكل عامٍّ انتشر في جميع كنائس تلك الفترة، مع التنويع بالموضوعات وبعض التراكيب والتكوينات والتفصيلات النَّحتية.

**2- النحت على تيجان الأعمدة:**

**أ- النحت على التيجان في كنيسة "مريم المجدليّة":**

تمثَّلت سعة خيال النحات في تيجان الأعمدة المنحوتة في كنيسة "مريم المجدليّة"، إذ نرى مشاهد من الانجيل وأحداثاً من حياة القديسين وتفسيرات مجازية يسودها التلاعب بالخيال في سقيفة القاعة المستعرضة والمجاز الأوسط، ويمكن أن نُقسِّمها إلى مجموعتين، مجموعةٌ تمثِّل أحداثاً من حياة بعض القديسين المشهورين، أو أحداثاً دينيةً من الكتاب المقدَّس

**الشكل (3): جبريل يُعلنُ" قِيام السَّاعة"، القرن الثَّاني عشر**

بأسلوبٍ مباشرٍ، وأخرى تتناول أحداثاً دينية بأسلوب رمزي، وهنا سوف نتناول بعضاً منها في التحليل والدراسة:

1- **<u>إعلان الساعة</u>:** أحد الأعمدة يتضمَّنُ تجسيداً للملاك جبريل محلِّقاً على أهبةِ الاستعداد للنفخ في الصور معلناً قيام الساعة، بتكوين اعتمد على حركة الأطراف العلوية والسفلية، أعطته خفّةً ورشاقة وعبّرت عن حدثٍ جللٍ يخبر به بأسلوب مباشر وصريح، وهنا نجد التركيز على الحالة التعبيرية من خلال المبالغة في الحركة بغض النظر عن النسب والتركيب السليم لأعضاء الجسد، (الشكل 3).

3- **<u>تجربة القديس أنطوان:</u>** أحدُ التِّيجان المثيرة للفزع والتي تمثل تجربة القديس أنطوان، نشهد مخلوقاً خرافياً يمثِّل الترف، بشكل وحشٍ مخيف كاشفاً عن أنيابه وبحالة انقضاض وهجوم على فريسته، والملفت للنَّظر أنَّ جسد الوحش مبني على الدَّمج ما بين الأعضاء البشرية والأخرى الحيوانية، إنَّما بربط عضوي واعٍ ومتقن من حيث التشكيل، كما عكس إحساساً مثيراً للفزع من حيث التعبير، (الشكل 4).

**الشكل (4):تاجٌ يمثِّل "التَّرف"، القرن الثَّاني عشر**

4- **<u>ملاك الموت:</u>** ثمة تاجٌ آخر في المجاز الأوسط يبيِّن موسى موشكاً على ذبح أكبر أبناء فرعون، ويغلب على المشهدِ حالةً تعبيريَّةً دراميةً، اعتمدت على الطرح المباشر من خلال المبالغة بالحركة ومحاورها،

فانسدال أطراف الضحية وطأطأة رأسه، مقابل حركة موسى مع سيفه عكس تعبيراً قوياً عن الحدث، على الرغم من الابتعاد عن النسب الطبيعية والقيم الشكلية للجسم الآدمي، كما نلاحظ وجوداً للزخرفة النباتية تعلو التكوين لتشكل الجزء العلوي للتاج، (الشكل 5).

**الشكل (5): تاجٌ يمثّل "موسى يقتلُ أكبرَ أبناء فرعون"، القرن الثّاني عشر**

5- **<u>مطحنة الصوفي</u>:** تكوين على تاج عمودٍ آخر، يمثّل رجلاً ملتحياً هو موسى (عليه السلام) يفرغُ الغلال رمزاً للعهد القديم في طاحونة مشهورةٍ، ليخرج منها العهد الجديد بين يدي القديس بولس، وهو تمثيلٌ رمزيٌّ للانتقال من العهد القديم إلى العهد الجديد، بقيم تعبيريةٍ ورمزيةٍ فريدةٍ، اعتماداً على أسلوب وطريقة تركيب التكوين، من حركة الشخصين، وتراكب وتكامل فعليهما، تجعلُنا نكادُ لا نأبَه للخلل الموجود في بناء الجسد الانسانيِّ كنسب وتشريح وتحجيم صحيح، (الشكل 6).

**الشكل (6): تاجٌ يمثّل "مطحنة الصُّوفي"، القرن الثّاني عشر**

6- **<u>الحياة الدنيوية</u>:** تاجٌ آخر يمثّل موضوع الدنس، من خلال أحد الموسيقيين وهو يعزفُ بالمزمار (رمز الموسيقى الدنيوية)، أمام وحشٍ يداعبُ بكفِّه صدرَ امرأةٍ عاريةٍ تعبيراً عن الدنس، حيث اعتمد التكوين على الناحية التعبيرية من خلال الوحش الذي يداعب المرأة العارية بوجه يدعو للسخرية وشعر منفوش كلهب نار جهنم، حتى أنَّ حركة الأنثى عكست خجلها وتأثرها بفعل الوحش، إذاً هي حالة تعبيرية اعتمدت على رموز دنيوية تمثّلت بموسيقى مُحدَّدَة وفعل جنسي واضح للدلالة على حالةٍ تُميّزُ أو تَرمز للحياةِ الدُّنيويَّة، (الشكل 7).

**الشكل (7): تاجٌ يمثّل "الدَّنس"، القرن الثّاني عشر**

7- **قطع الشجرة المقدسة**: وثمة تاج يمثّل القديس مارتان ينهي حطاباً (ومن خلفه أشخاص يساندونه) عن قطع الشجرة المقدسة، وهنا نلاحظ النسب الخيالية للجسد الآدميِّ، إذ جاءت نسبة الرأس للجسد ما يقارب الثلث، بينما تمَّ التَّركيز على الحركةِ من جهةٍ وعلى تعبيرِ الوجوهِ من جهة أخرى، فنرى الدَّهشةَ على وجوه الحطَّاب وَمَن خَلفه، بينما تعبيرُ النَّهي والتَّحذير على وجه القديس وحركة يَدِهِ، (الشكل 8).

**الشكل (8):" قطع الشَّجرة المقدَّسة"، القرن الثّاني عشر**

**ب- النَّحتُ على التيجان في كنيسة هوجو:**

وفي كنيسة هوجو سُجِّلت قصَّةُ تَطوُّرِ الموسيقى على يدي (أودو _ وجويدو دارتسو) في منحوتاتٍ بارزةٍ رائعة الجمال على تاجين من تيجان الأعمدة الَّتي تحمِلُ القبَّة الهائلة للكنيسة، وهي تُعدُّ آيةً من آياتِ جمالِ العمارة والنَّحت البارز في القرن الحادي عشر، ويتكوَّنُ تاجُ كلِّ عمودٍ من أربعةِ أوجهٍ، وتُمثِّلُ هذه الأوجه الثَّماني لتاجي العمودين الأنغام الثَّماني التي تُرتَّلُ بها المزامير "الإبصلموديات"[5] المُقدَّسة.

وقد تضمَّن التَّاج الأوَّل أربع نغماتٍ:

1- **الوجه الأول:**

نرى فيه تكويناً نحتيَّاً مُحاطاً بعبارة "هذا هو النَّغمُ الأول في نظام الأنغام الموسيقيَّة"، مثّله شكلُ شابٍّ حزينٍ يجلسُ على كرسيٍّ ويعزِفُ على آلةٍ وتريِّةٍ شبيهةٍ بالعود، محضوناً ضمن الشكل البيضوي "ماندورلا"، أمَّا تشكيلياً فنلاحظُ انسجام التكوين النَّحتي مع الشكل اللَّوزي المحيط بالشكل، بإحداث تجويفٍ حضن الكتلة وأكَّد إظهارها وربطَ بينها وبين الخلفيةِ المحيطةِ، في محاولةٍ لتمثيل الجسدِ الإنساني بشكلٍ ونِسبٍ أقرب للطبيعيَّة، ابتعدت عن الشكل التعبيري والخيالي الَّذي رأيناه في "كنيسة مريم المجدليّة"، (الشكل 9).

**الشكل (9): تاجٌ يمثّل "النَّغم الأوَّل"، القرن الحادي عشر**

2- **الوجه الثاني:**

نرى على الوجه الثاني الَّذي يمثِّل "النَّغم الثاني" صورة راقصةٍ تقرعُ دفَّاً صغيراً، وهذا النَّغم يُرنَّم في الأعياد التي تحتاج إيقاعاً، ونلاحظ محاولة السَّيطرة أو التقرُّب من الشكل والنسب الطبيعية أو الواقعية، وانسجام التكوين مع شكل "الماندورلا" المحيطةُ بهِ، إلاَّ أنَّها لم تَصِل إلى النِّسبِ المقنعة إذ بقيت نسبة الرَّأس مبالغٌ بها لطول الفتاة، كما نلحظ الاعتماد على الخطِّ في نحت الرداء بشكل واضح

[5] الإبصلمودية: أصلها كلمة يونانية (بصالموس) وتعني مزمور أو نشيد، إذاً هي تسابيح لله وأناشيد حمد وسجود وتمجيد له، وقد جاءت المزامير في الكتاب المقدَّس في عدَّة أماكن.

وكبير، إلاَّ أنَّه يعكس حالةً تعبيريَّةً مميَّزةً من خلال تناغم الحركة ومحاورها مع الحدث التي تُؤدِّيه الفتاة، (الشكل 10).

**الشكل (10): تاجٌ يمثّل "النَّغم الثَّاني"، القرن الحادي عشر**

**الشكل (11): تاجٌ يمثّل "النَّغم الثَّالث"، القرن الحادي عشر**

3- **الوجه الثالث:**

ويسجَّلُ الوجه الثالث عبارة "النَّغمُ الثَّالثُ رمز قيامة المسيح" إلى جانب صورة آلةٍ وتريةٍ من فصيلة "اللِّيرا" بعد أن أُضيف إليها صندوقٌ صوتي، وهي في الواقع إحدى نماذج آلة السنطير الشائعة في القرن الحادي عشر، كما تُمثِّل الآلة الأسطوريَّة التي كان داوود (عليه السلام) يعزف عليها عند ترتيل "المزامير"، وقد صُوِّرت أوتارها رأسية مشدودة على إطارها الخشبي الأفقي فوق صورة الصليب الذي يرمزُ للمسيح، وهنا نُلاحظُ محاولةً للسَّيطرة على المنظور خصوصاً بالشَّكل الهندسيِّ للكرسي (الشكل 11).

4- **الوجه الرابع:**

ويُمثِّلُ "النَّغم الرَّابع إحدى أغنيات النواح الجنائزية" في صورة شاب يقرعُ مجموعةً من الأجراس الصَّغيرة المُعلَّقة على عود وازَنَهُ على كَتِفَيْه، وهي ترافقُ الأناشيد والتَّراتيل البكائيَّة أو الحزينة، وعلى الرغم من التشويه والنقص الحاصل في التكوين فالتَّعبير واضحٌ وقويٌّ جداً، وذلك بالاعتماد على محاور حركية عنيفة وقوية، تعكس تعبيرياً دراميا يُميِّز التكوينات الرومانسكية عموماً، بِغَضِّ النَّظر عن النِّسب غير الطَّبيعية وخصوصاً الرأس وترابطه مع الجسد، (الشكل 12)، وما نلاحظُهُ في جميع التَّيجان إضافةً للتكوين النَّحتي وجود زخرفةٍ نباتيةٍ تحيطُ به وتأخذ نمطاً أقرب للزَّخرفة البيزنطيَّة عن غيرها.

**الشكل (12): تاجٌ يمثّلُ "النَّغم الرَّابع"، القرن الحادي عشر**

أمَّا الأنغام الأربع الأخرى فقد نُحتَت على أوجه تاج العمود الثاني، غير أنَّها انطمست بما لم يفصح عن معالمها الدقيقة من العازفين وآلاتهم.

هكذا كان النَّحت الرُّومانسكي دائماً جزءاً مُتكاملاً مع التصميم المعماري لا ينفصل عنه، فلم تكن الجدرانُ أو الأسقفُ أو المداخلُ أو الأعمدةُ أو التيجان مجرَّد ضروراتٍ إنشائيةٍ صمَّاء، بل كانت الفراغ الذي تشغله العناصر الزخرفية والنحتية، التي أضفت على العناصر الإنسانيَّة قيمةً تعبيريَّةً مُميَّزةً، تُخاطبُ الرُّهبان والحُجَّاج على السَّواءِ بلغةِ الشَّكلِ والخطِّ واللَّون.

## الخاتمة:

على الرغم من أنَّ النَّحت الرُّومانسكي من الفنون التي ارتبطت بالدين ضِمنَ سياقٍ جمعيّ، فقد تميَّز بقيمٍ خاصَّة تبدأُ بارتباطهِ الوثيق بالعمارة من جهة، وتنتهي بأسلوب فنيٍّ وتعبيريٍّ مُميَّز يجعله يفرضُ نفسه بِكلِّ قُوَّةٍ من جهة أخرى، كما أنَّ اعتماده في القيم التشكيلية على مفردات وعناصر مبالغٌ بها وغير مثالية شكلياً، لم تلعب دوراً سلبياً اتجاه القيمة التعبيريَّة والرمزيَّة للموضوع، أي أنَّ ما يخصُّ المضمون طغى على الشَّكل ووصل للمتلقي بحرارةِ وصدقِ وعفويّةِ التَّعبير، فحرَّك مشاعره وخياله ممَّا جعلهُ يتفاعلُ معه، وبالتَّالي مع مضمونه وهدفه الإيماني والروحي.

## نتائج البحث:

- على الرغم من تبنّي النَّحت الرُّومانسكي لنهج الفن الرُّوماني من حيث التَّشخيص، إلاَّ أنَّ الفكر الديني والأثرَ الإيرلندي فرضا نفسيهما بقوَّةٍ على التَّشكيل، وظهرَ هذا من خلال التَّعبير الخيالي والدرامي أحياناً، وبالاعتماد على التَّعبير الرَّمزي المباشر أحياناً أخرى، خصوصاً في تيجان أعمدة كنيسة "مريم المجدليّة".
- في بعض التِّيجان تمَّ طرحُ موضوع أو فكرة دينية من خلال إسقاطها على حدثٍ أو فعلٍ أو عملٍ مهني، خصوصاً في كنيسة "مريم المجدليّة" كما في طاحونة الصوفي، مما أكسبها بُعداً فلسفياً عميقاً.
- تميَّزت تكويناتُ تيجانِ كنيسة هوجو بقيمٍ شكليَّةٍ أقرب للطبيعية منها للخيالية، ولربما كان للموضوع الدنيوي دورٌ في تبنّي هذا الأسلوب الذي اختلف كليَّاً عن تيجان كنيسة "مريم المجدليّة" التي تناولت موضوعاتٍ من الكتابِ المقدَّس.
- ركّزت التَّكوينات في تيجان كنيسة هوجو على محاور الحركة الرئيسة الواضحة والصريحة، وعلى محاور بناء الجسدِ الإنساني بشكلٍ عامٍ.
- تَدين تكوينات النَّحت البارز على واجهات الكنائس الرُّومانسكيَّة لشكل الاطار الذي يحيط بها، ممَّا جعلها جزءاً من الشكل المعماري.
- أكثر ما ميَّزَ النَّحت الرُّومانسكي عن غيره من الفنون، هو المبالغة في الحركة والعلاقات الشكليَّة ضمن التكوين.

## المراجعReferences


1- الموسوعة العربية: المجلد الخامس، 2002

2- الموسوعة العربية: المجلد العاشر، 2004.

3- ثروت عكاشة: فنون العصور الوسطى، موسوعة تاريخ الفن، الجزء الثاني عشر، دار سعاد الصباح، 1994.

4- حسن كمال: تاريخ الفن والعمارة، منشورات جامعة دمشق، 1982.

5- عفيف البهنسي: تاريخ الفن والعمارة، الجزء الأول، دار الشرق، 2003.

6- محمد الخطيب: حضارة أوروبا في العصور الوسطى، منشورات دار علاء الدين، 2009.

**المراجع المترجمة:**

1- ول ديورانت: قصة الحضارة: ترجمة محمد بدران، المجلد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

**المراجع الأجنبية:**

1- A World History of Art, Hugh Honour & John Fleming, Laurence King Publishing, 2005.

2- Christian art: by C. R. morey, Longmans, green & co, 1935.

3- Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval art: Rene Huyghe, Paul Hamlyn, 1958.

4- The beginnings of Christian art:
By D. Talbot Rice, Watson-Gordon Professor of Fine Art Edinburgh University, Abingdon press Nashville New York, 1957.

5- Medieval Art: Marilyn Stokstad, Harper & Row, publishers, New York, 1986.

6- 30.000 years of art: the story of human creativity across time and space, Editors of Phaidon.