

حوار الفنون بين المسيحية والإسلام

أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
كجزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في التربية الفنية

تقدم بها الطالب

حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي

إشراف

الأستاذ الدكتور

مكي عمران راجي

الأستاذ المساعد الدكتور

عباس نوري الفتلاوي

1428 هـ

بابل

2007 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ
بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِ
شَيْئًا وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِّن دُونِ
اللَّهِ﴾

سورة آل عمران : الآية (64)

صدق الله العلي العظيم

سم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرفين

نشهد أن أعداد هذه الاطروحة الموسومة بـ (حوار الفنون بين المسيحية و الاسلام) لطالب الدكتوراه (حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي) قد جرى تحت إشرافنا في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل , وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه فلسفة في (التربية الفنية) .

الاستاذ الدكتور

الاستاذ المساعد الدكتور

مكي عمران راجي

عباس نوري الفتلاوي

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

2007 / /

2007 / /

توصية رئيس القسم

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الاطروحة للمناقشة

الأستاذ الدكتور

عارف وحيد

رئيس قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة

جامعة بابل

2007 / /

الاحراء

- الى والدي : رمزاً للتضحية والعطاء .
- الى اخوتي وأخواتي : حباً واعتزازاً .
- الى زوجتي : وفاءً وصبراً .
- الى زهرتي حقلي : زينب الحوراء , ألق .

شكر وتقدير

بعد الحمد والشكر لله سبحانه وتعالى على نعمه الجسام , والصلاة والسلام على سيد الانام (محمد) (ص) وآله الاطهار : لابد للباحث أن يتقدم بالشكر والعرفان الى المشرفين على الاطروحة , أ. د . مكي عمران راجي و أ. م . د . عباس نوري , على حرصهما في متابعة مجريات البحث .

كما يتقدم الباحث بالشكر الوافر الى الاستاذ الدكتور عاصم عبد الامير الأعسم لأختياره موضوع البحث وثبتت عنوانه وتوجيه الباحث نحو المسارات الصحيحة للبحث .

و لابد للباحث أن يتقدم بالشكر لكل من : د. عبد الهادي محمد علي , د. عارف وحيد , د. فاخر محمد حسن , د. علي مهدي , د. مجيد حميد , د. كامل عبد الحسين, لما أبدوه من ملاحظات قيمّة في توجيه الباحث .

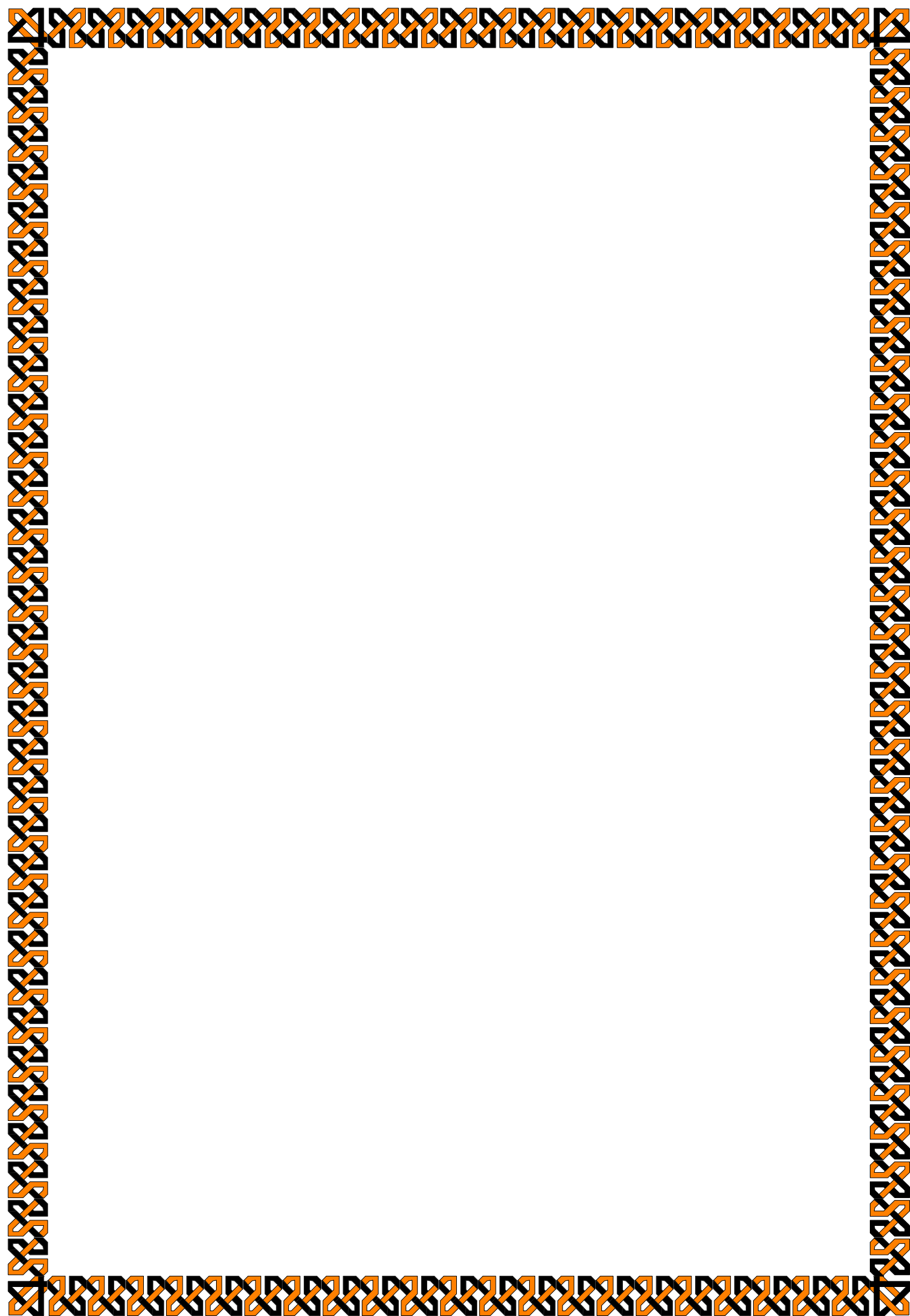
كما لا يفوت الباحث أن يتقدم بالشكر والامتنان الى السادة , د. عباس جاسم , د. باسم العسماوي , د. مجيد عبد العباس , د. منذر فاضل , د. محمد علي علوان , د. محمد فضيل , د. محمد أبو خضير , د. كامل القيم , الاستاذ عامر خليل , التدريسي حيدر رؤوف , التدريسي حافظ كاظم , التدريسي عادل عبد المنعم و التدريسي محسن رضا , لما أبدوه للباحث من مساعدة في توفير المراجع التي تفيد الباحث . ويتقدم الباحث بالامتنان الى , التدريسي أحمد عباس , لتوفيره المراجع المفيدة للبحث من خارج القطر .

ولا يفوت الباحث أن يشكر الدكتور فريد حميد , لمساعدته في ترجمة النصوص الانكليزية وملخص البحث .

ويتقدم الباحث بالشكر الى مكتبة الإمام الصادق في محافظة بابل ومكتب (السيد محمد حسين فضل الله) في دولة سوريا لما قدموه للباحث من مساعدة في توفير المراجع العلمية المهمة في تقويم مسار البحث .

وأخيراً يتقدم الباحث بالشكر لكل من ساعده وتمنى له الخير ولم يرد اسمه ... دعائي للجميع بالتوفيق أن شاء الله .

الباحث



The Dialogue of Arts between Christianity and Islam

**Submitted to the council of the college of fin arts , University of
Babylon , in partial fulfillment of the requirements for the
degree of ph. D. in arts education**

Submitted By

Haider Abdul – Ameer Rasheed AL- Khazali

Supervised by

**Assist. prof. Dr.
Abbas Nuri Al- fatlawi**

**prof. Dr.
Maki Umran Raji**

2007 AD

1428 AH

Abstract

This work studies the dialogue of arts between Christianity and Islam on the basis that this dialogue is a cognitive concept which aims at revealing the features of the intereffect between two seemingly different directions , though sharing many connotations and means of expression .

The study is divided in to four chapters : chapter one introduces the problem of the work which is defined by the following central inquiry : what are the mechanisms of operating artistic dialogue between Christianity and Islam ?

Additionally , it deals with the importance and the need for the research .the objective of the study is to identify the dialogue of arts between christianity and Islam through :

1. Identifxing the conceptual aspect of dialogue with the limits of making use of Christian and Islamic statements
2. Revealing the mechanisms of the dialogue of arts between christianity and Islam
3. Finding out the similarities and diffeneces between Christian and Islam Art .

The study is limited to the concept of dialogue in the arts of : painting , arabesque , Miniature , and calligraphy . from the beginning of Christianity and Islam to the following periods : middle Ages , Renaissance and modern age .Chapter Two includes the theoretical framework and it consists of five sections . section one discusses the " philosophical meaning of the concept of dialogue " section Two deals with the " Islamic – christian dialogue between the image of the self and the concept of the other ."

Section three tackles " creeds and art . " Section Four discusses " Christian and Islamic art in the middle Ages " clarifying the structure of Byzantine Christian art and the structure of Islamic art , including the components of Islamic vision and showing the role of Islamic creed in the structure of Islamic art .

Section Five explain " structural transformations of drawing in the renaissance and modem age. " The theoretical framework is concluded with a group of indicators .

Chapter Three introduces the procedures of carrying out the study . These procedures include the population of the work which amounts to (59) artistic works dealing with the theme of making dialogues with other. On the other hand , the simple of the making dialogues with been randomly chosen according to certain considerations throughout all the historical periods

defined within the limits of the study so , the sample of the study involves (20) artistic works .

Chapter Four includes the findings and conclusions of the research as well as the recommendations and suggestions. Some of the findings which have been arrived at by the work are :

1. The other is the pivot of the values for the artictic dialogue and aesthetic vision as the perfection aspects of the spatial , temporal and semiotic values are considered as elements externally evaluated according to the relationship with the self consciousness.
2. The coexistence of Christianity and Islam has given a product of dialogue standing on the idea of effecting and being effected , though it occurs through conflict . Rather , it is possible to say that conflict results in dialogue forms of art on the level of ethical organization of time , place and semiotic image
3. Dialogue of art during the Renaissance stands on connection between materialistic existence and abstract existence carring the idea to give a balance between borrowed reality and assumed thought .

The following are the most important conclusions that the study has come up with :

1. Generally , dialogue and especially artistic dialogue is not limited by time or place .It is a continuous communication which depends on the general understading of cultural borrowing and its implementation within the context of belief .
2. The artistic dialogue refers to two principles :

As (a) the automovement of things themselves with their own energy for the artistic formation and (b) the mental process of changing from the sensual world in to the cognitive world through renewing entities for arriving at the whole .

The chapter is concluded with recommendations and suggestions .

The Dialogue of Arts between Christianity and Islam

Submitted to the council of the college of
fin arts , University of Babylon , in partial
ful fillment of the requirements for the
degree of ph. D. in ants education

Submitted By

Haider Abdul – Ameer Rasheed AL- Khazali
Supervied by

Assist. prof. Dr.
Dr.

Abbas Num Al- fatlawi
Umran Raji

prot.

Maki

Abstract

This work studies the dialogue of arts between Christianity and Islam on the basis that this dialogue is a cognitive concept which aims at revealing the features of the intereffect between two seemingly different directions , though sharing many connotations and means of expression .

The study is divided in to four chapters : chapter one introduces the problem of the work which is defined by the following central inquiry : what are the mechanisms of operating artistic dialogue between Christianity and Islam ?

Additionally , it deals with the importance and the need for the research .the objective of the study is to identify the dialogue of arts between christianity and Islam through :

1. Identifxing the conceptual aspect of dialogue with the limits of making use of Christian and Islamic statements
2. Revealing the mechanisms of the dialogue of arts between christianity and Islam
3. Finding out the similarities and diffeneces between Christian and Islam Art .

The study is limited to the concept of dialogue in the arts of : painting , arabesque , menotory , and calligraphy . from the beginning of Christianity and Islam to the following periods : middle Ages , Renaissance and modern age .Chapter Two includes the theoretical framework and it consists of five sections . section one discusses the " philosophical meaning of the concept of dialogue " section Two deals with the " Islamic – christian dialogue between the image of the self and the concept of the other ."

Section three tackles " creeds and art . " Section Four discusses " Christian and Islamic art in the middle Ages " clarifying the structure of Byzantine Christian art and the structure of Islamic art , including the components of Islamic vision and showing the role of Islamic creed in the structure of Islamic art .

Section Five explain " structural transformations of drawing in the renaissance and modem age. " The theoretical framework is concluded with a group of indicators .

Chapter Three introduces the procedures of carrying out the study . These procedures include the population of the work which

amounts to (59) artistic works dealing with the theme of making dialogues with other. On the other hand , the sample of the making dialogues with been randomly chosen according to certain considerations throughout all the historical periods defined within the limits of the study so , the sample of the study involves (20) artistic works .

Chapter Four includes the findings and conclusions of the research as well as the recommendations and suggestions. Some of the findings which have been arrived at by the work are :

1. The other is the pivot of the values for the artictic dialogue and aesthetic vision as the perfection aspects of the spatial , temporal and semiotic values are considered as elements externally evaluated according to the relationship with the self consciousness.
2. The coexistence of Christianity and Islam has given a product of dialogue standing on the idea of effecting and being effected , though it occurs through conflict . Rather , it is possible to say that conflict results in dialogue forms of art on the level of ethical organization of time , place and semiotic image
3. Dialogue of art during the Renaissance stands on connection between materialistic existence and abstract existence carrying the idea to give a balance between borrowed reality and assumed thought .

The following are the most important conclusions that the study has come up with :

1. Generally , dialogue and especially artistic dialogue is not limited by time or place .It is a continuous communication which depends on the general understading of cultural borrowing and its implementation within the context of belief .

2. The artistic dialogue refers to two principles :

As (a) the automovement of things themselves with their own energy for the artistic formation and (b) the mental process of changing from the sensual world in to the cognitive world through renewing entities for arriving at the whole .

The chapter is concluded with recommendations and suggestions .

مستخلص البحث

تناول البحث الحالي دراسة حوار الفنون بين المسيحية والإسلام , بوصف الحوار مفهوماً معرفياً قائماً على إظهار سمات الثقافة بين اتجاهين يبدوان مختلفين , لكنهما يشتركان في العديد من المدلولات وطرق التعبير .

فقد احتوى البحث على أربعة فصول : تضمن الفصل الأول عرضاً لمشكلة البحث والمحددة بالتساؤل المركزي الآتي : ما هو الحوار بحدود توظيف المقولات المسيحية والإسلامية في حدود المنجز البصري ؟ فضلاً عن عرض أهمية البحث والحاجة إليه . أما هدف الدراسة فيكمن في : تعرف حوار الفنون بين المسيحية والإسلام من خلال :

1- تعرف الجانب المفاهيمي لمفهوم الحوار بحدود توظيف المقولات المسيحية والإسلامية .

2- الكشف عن آليات حوار الفنون بين الديانة المسيحية والإسلامية .

3- إيجاد المقاربات والاختلافات بين الفن المسيحي والإسلامي .

وتحدد البحث بدراسة مفهوم الحوار في فنون (الرسم , الزخرفة , المنمنمة والخط) من بداية المسيحية والإسلام ولفترات , (العصر الوسيط , عصر النهضة والعصر الحديث) .

أما الفصل الثاني : فقد تضمن الإطار النظري , والذي أحتوى على خمسة مباحث , وضّم المبحث الأول دراسة عن (المقاربة الفلسفية لمفهوم الحوار) , فيما دُرِس في المبحث الثاني (الحوار الإسلامي المسيحي بين صورة الذات ومفهوم الآخر) , وعنيّ المبحث الثالث بدراسة (العقائد والفن) , أما المبحث الرابع فضّم دراسة (الفن المسيحي والإسلامي في القرون الوسطى) مبيّناً بنية الفن المسيحي وبنية الفن الإسلامي بما فيه من مقومات للتصوّر الإسلامي , وإظهار دور العقيدة الإسلامية في بنية الفن , فيما تناول المبحث الخامس (التحولات البنائية للرسم في عصر النهضة والعصر الحديث) واختتم الإطار النظري بمجموعة من المؤشرات .

أما الفصل الثالث : فقد تضمن إجراءات البحث والتي تناولت مجتمع البحث , إذ اشتمل إطار مجتمع الدراسة على (59) عملاً فنياً يحوي موضوعه الحوار مع الآخر , أمّا عينة الدراسة فقد اختيرت بصورة عشوائية ولفترات التاريخية المحددة في حدود البحث , وبذلك أصبحت عينة الدراسة تتكون من (20) عملاً فنياً .

وقد اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث واستنتاجاته , فضلاً عن التوصيات والمقترحات ومن جملة النتائج التي توصّل إليها الباحث هي :

1- الآخر هو المركز القيمي للحوار الفني والرؤية الجمالية باعتبار ان مظاهر الاكتمال

القيمي المكانية والزمانية والدلالية عناصر مقومة خارجية بالاستناد إلى العلاقة مع الوعي الذاتي .

- 2- التعايش بين المسيحية والإسلام أعطى نتائجاً حوارياً مؤسساً على فكرة التأثير والتأثر , وإن جاء عن طريق الصراع , بل يمكن القول إن الصراع ينتج أشكالاً حوارية في الفن على مستوى التنظيم القيمي للزمان والمكان والدلالة الصورية .
- 3- حوار الفن في عصر النهضة قائم على الجمع بين الوجود المادي والمجرد الحامل للفكرة بإعطاء موازنة بين الواقع المستعار والفكرة المعتقدة .
أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث :
- 1- الحوار بصورة عامة والفني منه خاصة , لا تحدده حدود زمانية أو مكانية وإنما هو تواصلية دائمة تعتمد على الفهم العام لطبيعة الاقتباس الثقافي وتوظيفه ضمن البنية الاعتقادية .
- 2- يشير الحوار الفني إلى مبدئين هما : الحركية الذاتية للأشياء نفسها بما تحمله من طاقة للتشكّل الفني , وحركية الذهن بالتحول من عالم الحس إلى عالم المعقولات , بصيغة تجديد الماهيات للوصول إلى الكلي .
- واختتمت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع فضلاً عن الملخص باللغة الإنكليزية .

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة , بإطلاعنا على أطروحة الدكتوراه الموسومة
(حوار الفنون بين المسيحية والإسلام) , لطالب الدكتوراه (حيدر عبد الأمير رشيد كاظم) ,
وناقشناه في كل محتوياتها وفيما له علاقة بها , وقررنا قبولها بتقدير (امتياز) لنيل
درجة دكتوراه فلسفة في التربية الفنية (تاريخ فن إسلامي ومسيحي) .

التوقيع :	التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ. د. فاخر محمد حسن	الاسم : أ. د. عبد الهادي محمد علي	الاسم : أ. د. عارف وحيد إبراهيم
التاريخ : 2008 / /	التاريخ : 2008 / /	التاريخ : 2008 / /
عضواً	عضواً	عضواً

التوقيع :	التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ. د. محمد جلوب الكناني	الاسم : أ. د. مكي عمران ناجي	الاسم : أ. د. عباس نوري خضير
التاريخ : 2008 / /	التاريخ : 2008 / /	التاريخ : 2008 / /
عضواً	عضواً / أ. د. محمد جلوب الكناني	عضواً / أ. د. عباس نوري خضير

التوقيع :
الاسم : أ. د. حسن عيسى الحكيم
التاريخ : 2008 / /
رئيساً

مصادقة مجلس الكلية

صدقت هذه الأطروحة من لدن مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

التوقيع :
الاسم : أ. د. عباس جاسم حمود
التاريخ : 2008 / /
عميد الكلية

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
4-2	الفصل الأول : الأطار المنهجي للبحث .
2	مشكلة البحث
3	أهمية البحث والحاجة إليه
4	هدف البحث
4	حدود البحث
4	تحديد المصطلحات
222-6	الفصل الثاني : الأطار النظري والدراسات السابقة
40-6	المبحث الأول : المقاربات الفلسفية لمفهوم الحوار
93-42	المبحث الثاني : الحوار الإسلامي المسيحي بين صورة الذات ومفهوم الآخر
131-92	المبحث الثالث : العقائد والفن
180-133	المبحث الرابع : الفن المسيحي الإسلامي في القرون الوسطى
222-182	المبحث الخامس : التحولات البنائية للرسم في عصر النهضة والعصر الحديث
	الفصل الثالث : إجراءات البحث
224	أولاً : مجتمع البحث
226	ثانياً : عينة البحث
227	ثالثاً : مجتمع البحث
227	رابعاً : أداة البحث
227	1- ضوابط بناء الأداة
228	2- صدق وثبات الأداة
229	3- ضوابط التحليل
288-230	خامساً : تحليل العينات
297-290	الفصل الرابع
293-290	أولاً : نتائج البحث
295 -294	ثانياً : الاستنتاجات
296	ثالثاً : التوصيات
297	رابعاً : المقترحات
223-299	قائمة المصادر والمراجع
-	الملاحق
-	ملخص البحث باللغة الأنكليزية

أولاً – مشكلة البحث .

كانت المجتمعات المختلفة على الدوام تحت تأثير الكينونات الثقافية الخاضعة لتأثير النشاطات الاجتماعية والفعاليات التاريخية , وفي ذلك ضرب من الحراك الاجتماعي الذي يتضمن تبادلاً لبعض المعطيات الثقافية وتفاعلها , وعلى اعتبار أن الفن يمثل ظاهرة نوعية , بل نشاط ثقافي واجتماعي بمعناه الواسع , كذلك يعد نتاجاً لمختلف الأنشطة البشرية التي تظهر الوظائف العديدة التي توصل اليها عبر الثقافات المختلفة , بما فيها الوظائف الدينية , فلا يمكن أن يتصور وجود مراحل فنية مهمة من دون أن تكون ملتزمة بديانات كبيرة , لأن اقتران الثقافة بمستوياتها المختلفة لا تنفصل عن الدين , وكما أن للاديان مفاهيم روحية مشتركة تحدد أطر الحوار فيما بينها , فإن انعكاس مفاهيم الأديان على الفن تعطي تمثلاً كلياً عن طبيعة الاداء والنتاج الفني لحوار الفنون فيما بينها , وفقاً لمقولة دوام الافكار وصورها المختلفة في مسار الحضارات البشرية , عبر الرموز والدلالات الحاملة للمعرفة , والتي فيها انعكاس عن طبيعة التفسير العقلي للظواهر , من خلال إستبطان الشعور وتجسيمه أو تجريده , ففي الوقت الذي كانت فيه اللغة المشتركة هي نقطة الارتكاز في علاقة الحوار الثقافي بين الحضارات , فإن الاشكال والرموز والدلالات المضمونية , هي محور التفاعل على مستوى الفن , ولعل سوء التبادل اللغوي يسوّغ ملامح عملية الصراع , الا ان ذلك في الفن يمثل الحوار على مستوى الشكل وربما المضمون , إذ أن الاختلاف على مستوى التفرعات الدينية بين المسيحية والاسلام لم يوقف الفن الاسلامي عن الحوار الرمزي و الشكلي مع الفن المسيحي , وكذلك العكس , رغم تحميل الفنون الاسلامية والمسيحية للمقولات الدينية وتمثلاتها في الفن .

فقد أنطوت الثقافات المتأثرة بالديانات سواء أكانت موحدة أم غير موجودة , على ضرب من التأثير والتفاعل بحكم طرق الاتصال المختلفة – مجاورة جغرافية , فتوحات , حروب , تجارة وبذلك حصل تداخل في الترميز الجمالي والفكري بشكل عام . ومن هنا تنبع مشكلة البحث في إيجاد تأكيداً لهذا التفاعل والحوار , وبالتالي إمكانية إيجاد الرموز المتناقلة بين اتجاهين يبدوان متناقضين , لكنهما يشتركان في أحيان كثيرة بالعديد من المدلولات وطرق التعبير , ومن ثم إيجاد سمات وآليات ذلك التفاعل الرمزي بمراحله ومدلولاته الجزئية والكلية من خلال النتاج الفني قيد التحليل الكامن في التساؤل الآتي :

ما هو الحوار بحدود توظيف المقولات المسيحية والإسلامية في حدود المنجز البصري ؟

ثانياً – أهمية البحث والحاجة اليه .

تتحدد أهمية البحث والحاجة اليه بما يأتي :

1. تسلّط الدراسة الحالية الضوء على اهمية الحوار الذي يدور حول الهدف الانساني في الوصول الى وحدة في التعبير عن الظواهر والافكار من خلال الفن عن طريق جمع المفاهيم العامة والتقاء الافكار الدينية على أساس من القواعد المشتركة للانطلاق بحوار فني يهيء الاجواء للوصول الى نتائج مقاربة في بنية الفن .
2. تكمن أهمية حوار الفنون , بايجاد الاطر المنهجية للتقارب مع الاخر من خلال الرموز والدلالات والعلاقات البنائية , وهذا ما يفيد المختصين بصورة خاصة , والمتقنين بصورة عامة في تثبيت التوجه الحوارى أتجاه الاخر من خلال تعزيز العلاقة الارتباطية بين الدين والفن .
3. يمكن أن يكون البحث الحالي خطوة علمية باتجاه تكريس الاطر المفاهيمية للحوار بين الفنون المسيحية والاسلامية خاصة , والديانات الاخرى من خلال تمثلات الفن فيها وتحديد التفاعلات الثقافية بين الحضارات.
4. يعالج البحث الحالي قضية مهمة في عالم اليوم بما فيه من إشكاليات حول حوار الأديان وتثبيت الصلة بين مقولات الأديان وتمثلاتها في الفن للوصول الى نتائج وإشارات حول طبيعة الاديان وتجاوزها .
5. يفيد البحث , المختصين في مجال الفلسفة وعلم الجمال والفن والنقد الفني , كما يفيد الباحثين في مجال الفنون عامة من خلال المادة العلمية في إطارها النظري والتحليلي .

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

تعرف حوار الفنون بين المسيحية والاسلام من خلال :

1. تعرف الجانب المفاهيمي لمفهوم الحوار بحدود توظيف المقولات المسيحية والاسلامية .
2. الكشف عن آليات حوار الفنون بين الديانة المسيحية والاسلامية .
3. ايجاد المقاربات والاختلافات بين الفن المسيحي والاسلامي .

رابعاً : حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة مفهوم الحوار في فنون (الرسم , الزخرفة , المنمنمة والخط) من بداية المسيحية والاسلام وللقب التاريخية الآتية :

1. العصر الوسيط .
2. عصر النهضة .
3. العصر الحديث .

وبحسب ما تتوفر في القنوات المعرفية المتاحة للباحث حالياً.

خامساً تحديد المصطلحات :

التعريف الاجرائي لحوار الفنون : تفاعل ثقافي بين منظومات مختلفة من خلال النتاج الفني , يكشف عن مدى التأثير والتأثر عبر الاشكال والمضامين باعادة تنظيمها , بالحذف والاضافة , والتحويل نتيجة لعوامل تاريخية أو فكرية أو جمالية .

المبحث الأول

المقاربة الفلسفية لمفهوم الحوار

تقدمة :-

عندما شرع الكائن البشري يتحكم في موجودات الطبيعة ويحولها الى ادوات يستخدمها في إنتاج الحد الأدنى والضروري من حاجاته الاستهلاكية , بقصد الاستمرار في الحياة , أنفصل عن عالم الحيوان , لان ذلك الكائن وعن طريق إستخدام الوسائل المتكررة للانتاج نشأت في ذهنه رابطة وثيقة بين تلك الادوات وبين استعمالها , وعلى الرغم من أنه لم يقم بذلك بوازع فكرة ابداعية مسبقة , سوى أنها محاكاة للطبيعة , وعن طريق التجريب جعلها أكثر فائدة وملائمة للغرض , فلم تعد الطبيعة تهبه عطاياها من دون أن يتفاعل معها , فأستشعر تدريجياً بأنه ذات أمامها , والتي ظلّت موضوعاً له , بمعنى أن وعي الانسان لذاته وتحوله من حالة التوحد مع العالم الخارجي منحه التعالي الذهني , أي أنه أصبح ذاتاً واعية تقابل العالم الموضوعي , وبمعنى آخر فإن ذلك الكائن بدأ يفرض نفسه حينما أستطاع ان يحقق حلاً أدنى لتمثل العلائق المادية تمثلاً ذهنياً وبشكل واقعي . وعوداً على بدء فالانسان في أحواله البدائية لم يمارس وجوده كهوية مطلقة مع محيطه . وبذلك اصبح الفكر التأملي للانسان يسمو على التجربة لا لسبب إلاّ لأنه يحاول تفسير التجربة وتنظيمها وتوحيدها , فأنبعثت من خلال ذلك فعالية تنظرية لدى الانسان تمثّلت بالاسطورة , التي نشأت كرد فعل تلقائي على المثيرات الحية الناجمة عن العلاقة بين الانسان وعالمه , فصارت نتاجاً للعقل , بعد أحتوائها من قبله معرفياً ومنها بدأ الانسان معرفة ذاته والآخر معاً وبالتالي وجوده الما ورائي.

فالأسطورة هي الحقل المعرفي الذي خرج منه الفن والأدب والفلسفة ... ولما كانت الاسطورة وسيلة للتعبير عن النوازع الداخلية , فأنها ساعدت الانسان على تحديد مفهومه بالنسبة للكون , فكانت مهمتها الكشف عن الوعي لموقف معين من الكون وعن موقف ما ورائي . إذ تنطوي الاساطير على معنى عميق نستطيع ترجمته الى لغتنا المعتادة عن طريق

النظام الذي نبحت من خلاله في اللغات القديمة عن الاصطلاحات التي أبتدعها وصاغها الانسان الاول⁽¹⁾ .

لقد أكتسب ذلك الانسان من خلال تفكيره التأملي افتراضات شتى كان الهدف منها الوصول الى تغيرات لهذا العالم , فموقف الانسان من ظواهر الطبيعة تفسر الشكل التأملي للفكر الذي هو نتاج للحوار الذاتي للوصول الى اجابات مرضية , فالتأمل = الحوار والاسطورة صورة مفسرة لذلك الحوار , وإذا اعتبرنا الاسطورة سابقة على الفلسفة من حيث التفكير والمعرفة فإن الحوار الذاتي أو التأملي هو خط الشروع لما قبل الفلسفة , لان الانسان البدائي وقف أزاء العالم موقفًا واقعيًا بدافع ضرورة التحوار مع الطبيعة .

وهذا ما يقودنا الى ان بدايات التفكير هي بدايات الحوار سواء أكان ذلك التفاعل بين الانسان والطبيعة , أم على شكل تساؤلات بين الانسان وذاته على سبيل التأمل للوصول الى المعرفة التي توحى ب ((التفاعل والاتصال بين الذات المدركة والموضوع المدرك وتتميز عن باقي معطيات الشعور من حيث انها تقوم في آن واحد على التعامل والاتحاد الوثيق بين هذين الطرفين))⁽²⁾ .

لذلك أتخذ الحوار منحى متغايّرًا , كما أن اللفظة متغيرة , فبعد ما كان الحوار ذاتيًا أصبح أسلوبًا للمناقشة والتعلّم , وكذا نشأ مصطلح (الجدل) عند الاسلوب اليوناني في فن الحوار , فقد نجد ان كلمة (Dialectique) تدل في اليونانية على الكلام أو الخطابة , وهذان المعنيان موجودان فيها فـ (Dia) تدل على معنى التبادل والمقايضة , ليكون المعنى في اليونانية دالًا على المحادثة والمحاورة , وبتخصيص معنى المحاورة تكون الكلمة دالة على الحوار⁽³⁾ . ومن هنا يتبين بأن الحوار يقترب من (الجدل) , الا أنه أتخذ أوجهًا في الفلسفات , وكما يأتي .

(1) - مرسيا الياد : أسطورة القود الابدي : نهاد خياطة , دار طلال للدراسات والنشر , دمشق , 1997, ص16 .
(2) - إبراهيم مذكور : المعجم الفلسفي , الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية , القاهرة , 1979 , ص186 .
(3) - محمد فتحي عبد الله: الجدل بين أرسطو وكانت, ط1, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر, بيروت, 1995, ص9.

أولاً : الفلسفة اليونانية :-

يعتبر (زينون الأيلي) (490 – 430 ق . م) Zeno هو المكتشف للمتناقضات وهو مخترع الجدل – حسب اعتقاد أرسطو – فقد كانت متناقضات (زينون) أمثلة بارزة عن الجدل , تقوم على دحض فروض الخصوم بأظهار النتائج غير المقبولة الناشئة عن تلك الفروض , أذ عمل (زينون) على استخدام الجدل قاصداً به المنهج الذي يقوم على (الخُلف)^(*) لإقحام الخصوم , والهدف من الجدل هدم نظريات الخصم عن طريق مقدمات يتقبلها الخصم , وهذا هو الجدل السالب , الذي لا يتأتى من مقدمات شافية⁽¹⁾ , معتمداً في طريقة مناقشة الخصم على التسليم لهم بصحة قضاياهم ثم يبين لهم مما يترتب على هذا التسليم من خُلف وتناقض , فمثلاً عندما يريد الدفاع عن آراء أستاذه (بارمنيدس) (540 - ق.م), بأن الوجود واحد وأنه ساكن , يسلمُ للخصوم بصحة اعتراضهم ويفترض عكس ذلك بأن الوجود فيه كثرة وتحرك , ثم يبين ما يفضي اليه هذا التسليم من خُلف وتناقض كل على حدة في حال الكثرة وفي حال التحرك , وما دامت القضيتان المتناقضتان لا تصدقان معاً ولا تكذبان معاً , وما دامت قضايا الخصوم أتضح كذبها , تصدق بالتالي قضايا بارمنديس⁽²⁾ .

إن الجدل عند زينون ذاتي من حيث إعماده على الذات المفكرة , فالواحد بدون حركة الجدل هوية مجردة , مع أن الجدل الحقيقي لا يشير الى حركة الذهن فقط , بل الى حركة من طبيعة الأشياء نفسها .

بينما أعتقد (هرقليطس) Heraclitus (544 – 483) ق.م . أن كل شيء في الطبيعة في فيض مستمر وفي تحولٍ الى ضده : البارد يصبح حاراً , والحار يصبح بارداً ,

(*) - برهان الخُلف - (الخُلف) Absurde لغة : التناقض والكذب والاختلاق . اصطلاحاً : المجال الذي ينافي المنطق ويخالف المعقول . واستدلال الخلف هو الذي يبرهن على صحة أو فساد قضية من خلال فساد النتيجة . وهناك نوعان من الخُلف :

1 - برهان الخلق : لدى (باكون) : هو استدلال يبرهن على حقيقة القضية من خلال الفساد البين لاحدى النتائج الناجمة عن تناقضها .

2 - برهان الخُلف عند أرسطو : هو الاستدلال الذي يقضي الى أسقاط أقرار ما من خلال التباين بأنه قد يؤدي الى نتيجة معروفة بكونها فاسدة أو مخالفة للقضية ذاتها . وقد سمي الخُلف خُلفاً لان المتمسك به يثبت مطلوبه بأبطال نقيضه , فكأنه يأتي مطلوبه من خلفه , أي من ورائه , وقبل سمي خُلفاً أي باطلاً لانه ينتج الباطل , ينظر : جعفر باقر : معجم مصطلحات المنطق , ط1 , دار الاعتصام للطباعة والنشر , إيران , ب ت , ص 140 - 141 .

(1) - محمد فتحي عبد الله : الجدل بين أرسطو وكانت , م . س , ص 11- 12 .
(2) - امام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلي عند هيك , ط2 , دار التنوير للطباعة والنشر , بيروت , 1982 , ص 44 .

وحيث كل الاشياء تتحول باستمرار وتتجدد , فأن المرء لا يستطيع أن ينزل النهر الواحد مرتين لانه في المرة الثانية ينزل في مياه جديدة⁽¹⁾ .

وتترسم فكرة النار التي أعتبرها المادة الاولى في الطبيعة بصورة الأتلاق بين الاضداد فهناك قبل الأتلاق صراع دائم ومستمر بين الاشياء التي يتركب منها العالم , هذا الصراع يتمثل في أنها تفتنى في النار لتعود حية في معنى الوجود العام , وتحرك نحو التراب فتذبل ذبولاً شاملاً , فوجودها هو بقاء التعادل بين الحركتين المتعاكستين الهابطة والصاعدة على السواء دون تغلب أحدهما على الاخرى , فكل قضية في الكون تحمل نقيضها ولا تعرف الا به , واضعاً جدلاً صاعداً وجدلاً نازلاً , يكون هو السبيل الى أدراك الجزئي لطواهر الحياة المتغيرة , فوحدة الاضداد هي الاصل وعنها يصدر هذا التغيير في صعود وهبوط⁽²⁾ .

وفي الفن نرى الشيء عينه حيث تداخل الالوان والتناسق الموحد بين مختلف الاصوات والانغام , المنخفض والعالي , ما هو الا تناسق الاضداد , ويرى هرقليطس ((أن التناسق المبتطن أفضل من التناسق الظاهر))⁽³⁾ . وهذا ما يعبر عنه المضمون الجمالي للتناسق الذي يكون ذا قيمة جمالية أكثر روعة كلما كانت الاضداد في خفاء , وهكذا وضع أهم مفاهيم علم الجمال في (الجمال , التناسق , الابداع) على أنها انعكاسات لصفات العالم الموضوعي وهذا ما يُظهر الصفات المادية للجدل الجمالي عنده .

الا أن السوفسطائيين ذهبوا الى امكانية المعرفة عن طريق البرهنة بفنون السياسة والخطابة والجدل وتزويق الكلام , إذ يمكن لهم أن يؤيدوا الرأي ونقيضه⁽⁴⁾ . مؤكدين على ذاتية ونسبية دليل الحواس واي استنتاجات تتم منها , عن طريق أيجاد الحجج التي تؤيد أي شيء , وقد فسروا هذه الحقيقة من جانب , بروح الشكّية والنسبية الفلسفية , ومن جانب في شكل أدراك الصدق الممكن للادراكات الحسية والافكار والاحكام المتناقضة , إذ ان التفكير عندهم يرفض الالتزام بأية مسلّمات غير مشروطة الا تلك التي يحتاج اليها الانسان , لتحقيق الهدف الذي حدده لنفسه وذلك عن طريق الجدل⁽⁵⁾ . لقد مارس (جورجياس) (480 – 335 ق . م) أسلوب

(1) - م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية , ت : سمير كرم , دار الطليعة , بيروت , 1974 , ص 511 .
(2) - جعفر الياسين : فلاسفة يونانيون من طاليس الى سقراط , ط م , مكتبة الفكر العربي , بغداد , 1985 و ص 41 .
(3) - عادة المقدم عدرة : فلسفة النظريات الجمالية , ط 1 , جروش برس , لبنان , 1996 , ص 40 .
(4) - نديم الجسر : قصة الايمان , دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع , بغداد , ب ت , ص 37 .
(5) - ثيودور اويزرمان : تطور الفكر الفلسفي , ت : سمير كرم , دار الطباعة والنشر , بيروت , ب ت , ص 19-20 .

الجدل عند زينون عن طريق الغاء الوجود أولاً⁽¹⁾ والمعرفة ثانياً⁽²⁾ ثم أمكان الاتصال بينهما ثالثاً⁽³⁾ , فالوجود يصل بنا الى العدم والواحد ينتقل الى الكثير وينتقل الكثير الى الواحد , وهذه المقولات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً⁽⁴⁾ , فأذا فصل بعضها عن بعض وقطع ما فيها من ارتباط ضروري فانها لن تكون حقيقية⁽⁵⁾ .

لقد رد السوفطائيون الاشياء الى قضايا حسية فيما يتعلق بالحوار والمر, والبارد والحار والخير والشر, والخطأ والصواب , معتبرين أن الانسان هو مقياس الاشياء ويحكم بأحقية هذه وخطأ تلك , وطالما أن مقياس الانسان ناقص لان عقله يعجز عن الاحاطة بالعلم والعالم فبالضرورة ستكون نتائجه ناقصة⁽⁶⁾ . لهذا فانهم يشيرون الى نسبية المعرفة وبالتالي الى نسبية الفن والحكم والجمال , ويبقى فعل الفن تبعاً للغاية , وهي عندهم اللذة التي تؤدي الى أسترضاء المتلقي حتى لو كانت تمويهاً⁽⁷⁾ أو خداعاً⁽⁸⁾ كما هو الحال في الجدل عندهم .

بينما يرى (سقراط) (469 – 399 ق . م Socrates , أن المعرفة هي (فكرة الكلي) تنكشف عن طريق التعريفات ويتم التوصل إليها عن طريق الاستنباط , وقدم سقراط لنفسه أمثلة عن طريق التعريفات والتعميمات الخاصة بالمفاهيم الاخلاقية ك (الجسارة والعدالة), أذ يسبق كل تعريف مفهوم ما من المفاهيم , نقاش من خلاله و تظهر الاسئلة , التناقضات بين المتنافسين ويؤدي الكشف عن التناقض أستبعاد المعرفة الكاذبة , وقد قرن سقراط مناهجه في الدراسة بـ (فن الحوار) , ويفترض منهجه في التحاور مرحلتين هما (التهكم والتوليد)⁽⁹⁾ , ففي الأولى كأنه يتصنع الجهل ويتظاهر بتسليم أقوال محدثيه ثم يلقي الأسئلة , ويعرض الشكوك شأن من يطلب العلم والاستفادة , بحيث ينتقل من أقوالهم الى أقوال لازمة ولكنهم لا يسلّمون بها, فيوقعهم في التناقض والاقرار بالجهل , ثم ينتقل الى المرحلة الثانية فيساعد محدثيه على الاسئلة والاعتراضات مرتبة ترتيباً منطقياً⁽¹⁰⁾ للوصول الى الحقيقة التي أقرّوا انهم يجهلونّها فيصلون إليها من دون شعور , ويحسبون أنهم أستكشفوها بأنفسهم فالتوليد هو أستخراج الحق من النفس⁽¹¹⁾ .

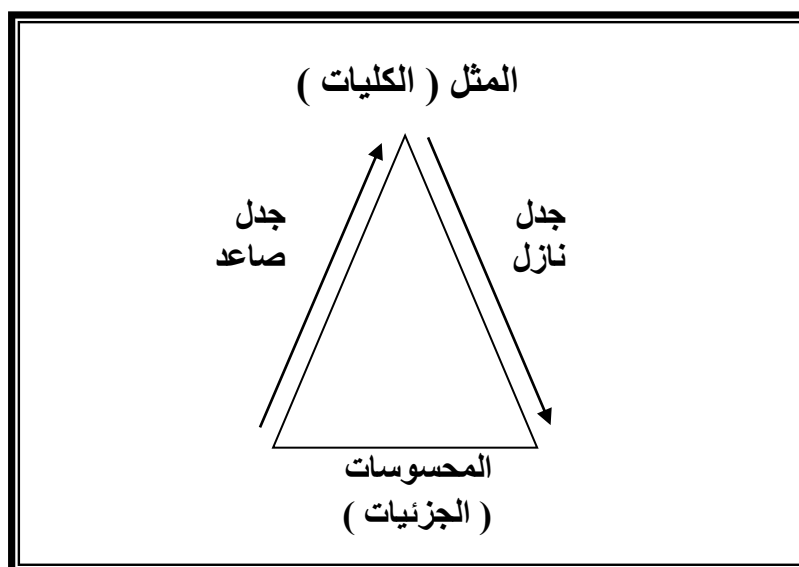
(1) - أمام عبد الفتاح أمام : النهج الجدلي عند هيكيل , م . س . ص 52 .
(2) - عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر , مطبعة سلمى , بغداد , 1988 , ص 40 .
(3) - روزنتال : الموسوعة الفلسفية , م . س . ص 225 .
(4) - يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية , دار التعلم , بيروت , 1977 , ص 288 .

هذه النفس عند سقراط مكنم الجمال لذلك فإن الجمال عنده هو الايماءات المحسوسة لجمال النفس , ومن هنا نادى بأهميتها وفكرة خلودها , لهذا فإن شعاره ((أعرف نفسك)) فيه اشارة الى الفنانين ليرزوا جمال النفس وكمالها الخفي تحت هيكل الجسد ⁽¹⁾ .

الا أن أفلاطون (427 – 347) ق . م Plato أستند في عرض آرائه للحوار الى الأصول الآتية :

1. ألاخذ بعنصر المسرح من أشخاص وأصوات تجري في زمان ومكان معينين , وتوفر عرضاً مشوقاً يستأثر بأهتمام القارئ , أما الشخصية الرئيسة دائماً هي سقراط .
 2. الجدل : وهو النقاش الذي يدور بين أشخاص المحاورة موضحاً فيه آرائه .
 3. الشرح : ويقوم على الخطاب والقصة المليئة بالرموز الموحية ⁽²⁾ .
- ولم يكن ايثار أفلاطون للحوار ^(*) عبثاً ولكن معاصرته للسوفسطائيين وتتلذه على يد سقراط أدى الى تأثره بفن الحوار , وأعتقد أن الحوار هو الطريق الوحيد للبحث في الفلسفة , فأصطنع الجدل ناقلاً اللفظ من معنى المناقشة الى تولّد العلم , وهو مناقشة بين اثنين أو أكثر أو مناقشة النفس لنفسها ⁽³⁾ .
- ويشير أفلاطون بذلك الى المعرفة العقلية , اذ ان المنهج الجدلي عنده يتمثل , بالجدل الصاعد من المفاهيم العامة الى ارقاها , والهبوط من أشد التصورات عمومية الى اقلها ⁽⁴⁾ .
- ويوضح الباحث ذلك بالمخطط الاتي :

(1) - رواية عبد المنعم : القيم الجمالية , دار المعرفة الجامعية , الاسكندرية , 1987 , ص 35 .
 (2) - أنعام الجندي : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية , مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر , مصر , ب ت , ص 51 .
 (*) - ألّف أفلاطون أكثر من (30) محاوره فلسفية , أهمها (السوفطائي , بارمنيدس , الدفاع , أقريطون , سينيانوس , الجمهورية , فيدرون , أيون , جورجياس , طيماوس , المأدبة , هيبياكس الاكبر , وغيرها .
 (3) - يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية , م . س , ص 69 .
 (4) - م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية , م . س , ص 37 .



الشكل (1)

يوضح الجدل الصاعد والنازل عند أفلاطون

لذلك فالمفهوم عنده ليس مجرد فكرة في العقل بل هو شيء له حقيقته الخاصة به وما ليس له حقيقة هو الشيء الذي تدركه الحواس , فالمفاهيم , كالعدالة والخير حقائق موضوعية مثالية لها صفة ما فوق الحواس , لذا فأنت لا يمكن أن نفرّق الجميل والرائع بحواسنا بل بالعقل , وهذا ما يسوّغ حصول الجدل الصاعد في فكره الجمالي , إذ أن كل شيء زمني في هذا العالم هو صورة لمثال أبدي موجود في عقل الآلهة ⁽¹⁾ . وهنا يشير إلى أولوية أدراك الماهية ^(*) قبل الأشياء .

وقد عكس (أرسطو) (384 – 322 ق.م) Aristotle . نظرية أفلاطون إذ يعتبر أن أول مبادئ المعرفة هو أدراك الشيء قبل ما هيته معتقداً ⁽²⁾)) أن المحسوسات موجودات حقيقية في الذهن , أما إدراك الماهيات فيتم بتجريدها من المادة وتعقّلها ⁽²⁾)) , وهذا يعني أن الماهية عند أرسطو متحدة بالمادة وغير مفارقة لها , ولكن تحتاج الى قوة تخرجها من عالم القوة الى عالم الفعل لتجعلها صالحة لتعقّل , ⁽³⁾)) لأن العالم لا يوجد الا في الجزئي الذي يُدرك

(1) - عادة المقدم عدرة : فلسفة النظريات الجمالية , م.س , ص 54 .

(*) - الماهية Quiddity : القول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود , فماهية الشيء ما به الشيء هو وهي من حيث هي لا موجودة ينظر : إبراهيم مذكور : المعجم الفلسفي , م.س , ص 165 .

(2) - أنعام الجندي : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية , م.س , ص 64 .

بطريقة حسية ولا يُعرف الا عن طريق الجزئي⁽¹⁾ . لهذا أعتبر أرسطو العقل المجرد بمعنى واقعيته , بينما عُرف أفلاطون بمثاليته , والفرق في ذلك أن فلسفة أفلاطون نهجت منهج التدرج من فوق الى أسفل , من عالم المثل الى عالم الحس وهو الجدل النازل , بينما عمل أرسطو بالجدل الصاعد من عالم الحس الى عالم المعقولات , بصيغة تجديد الماهيات من المحسوس الجزئي , لادراك الجوهر , ولأن الماهيات متحدة بالجزئي ولكي نصل اليها يجب القيام بالتجديد , ومن هنا كانت واقعية أرسطو , فكان الجدل عنده تجديدياً , أي أستخلاص الماهية من الجزئي أو تجديد المحسوس للوصول الى المعقول .

لذلك ينظر أرسطو الى الانسانية باعتبارها في الفرد لا في غيره , ويعرض الفنان الانسانية فيما يصوره , فالفن عند أرسطو هو محاكاة للموضوع الحسي الكلي , فهو ليس ظلاً لظل كما هو عند أفلاطون , وموضوع الفن هو الشكل الذي يظهر نفسه في الجزئي وهو تجسيد لا للجزئي وانما للكلية , و فمهمة الفن هي عرض ما هو كلي وتجسيده .

ولا يتفق أرسطو مع أفلاطون في كون الجدل علماً أو منهجاً للعلم بل أنه الاستدلال المحتمل والمستعمل في الخطابة خاصة , فقد أعاد ارسطو الجدل الى معناه المتعارف وحده بانه)) الاستدلال بالايجاب أو السلب في مسألة واحدة بالذات مع تحاشي الوقوع في التناقض والدفاع عن النتيجة الموجبة أو السالبة))⁽²⁾ .

ثانياً : الفلسفة المسيحية :-

(1) - م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية , م . س , ص 18 .

(2) - يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية , م . س , ص 130 .

إذا كان أفلاطون قد فرّق من قبل بين الخير الأعلى والعقل والنفس , وإن أرسطو جعل الاله عقلاً محظاً , فإن أفلوطين (205 – 270 م) Plotin , مزج هذه المبادئ المختلفة معتقداً , أن الواحد مبدأ كل شيء , وأنه الآقنوم الاول , ثم أن العقل هو الآقنوم الثاني وهو دون الاول في الكمال , ثم يتلوه الثالث وهو النفس , ويفيض عن الواحد الوجود فيضاً ضرورياً , كما أن كل شيء يصدر عن الواحد , فكذلك كل شيء يعود إليه فالكثرة تنتج عن الوحدة ولكنها تعود الى الوحدة وتجتمع فيها ⁽¹⁾ . ومبدأ الجدل عند أفلوطين يكمن في الجدل الصاعد لكشف الحقائق , فالخير الذي منح أناس الوجود منحهم , الدافع الى العوده اليه , وأن بلوغ ذلك يحتاج الى النقاء الاخلاقي الكامل والمجاهدة الفعلية , وعن الواحد أو الخير تتدرج الحقيقة نحو زيادة من التكثر والتعين والتفريق , وأن صدورها عن الواحد لهو صدور حر , بالمعنى الذي تكون فيه تلقائية , فالخير لا يمكن الا أن يكون ناشداً لنفسه بنفسه ومعبراً عن نفسه بنفسه وهذا هو المعنى المجازي للاشراق ⁽²⁾ .

ويرى أفلوطين المادة أدنى مراتب الوجود , فأذا حلّت النفس في الجسد أصابها الشرور من علائق المادة لذلك فإن النفس تنزع الى المصدر الاول ولا يتم ذلك الا عن طريق خلوص النفس من المادة ⁽³⁾ .

أن طبيعة الجدل الصاعد عنده يتمثل بالانعتاق من طبيعة الجسد عن طريق الاشراق والانخراط أذ تتحرر الروح من قيودها لتتقرب من الجمال الالهي , فعلى الفنان أن يتخلص من قيود البدن ونوازع الحس ويتطهر ويتسامى عن المثل أمام الجمال الجزئي , وأن يصعد من الجزئي الى الكلي عن طريق محطات روحية تمثل الاقانيم الثلاثة ⁽⁴⁾ . فعملية الانخراط انما هي التخلص من طبيعة المادة للوصول الى عالم الجمال , وبهذا إشارة الى قبح المادة , فالنفس لا تكون قبيحة ألا لاختلاطها بعالم المادة , وبهذا يكون الجدل الجمالي عند أفلوطين مبنياً على جدل الجمال والقبح الذي هو في حقيقته جدل بين الحسي والمطلق وبين الجزئي والكلي .

(1) - جميل صليبا : من أفلاطون الى أين سينا , ط 4 , دار الاندلس للطباعة والنشر بيروت , 1966 , ص 35 .

(2) - مجموعة مؤلفين : الموسوعة الفلسفية المختصرة , مكتبة النهضة , بغداد , 1983 , ص 67-68 .

(3) - أنعام الجندي : تاريخ الفلسفة اليونانية والعربية , م . س , ص 290-291 .

(4) - راوية عبد المنعم , القيم الجمالية , م . س , ص 62 .

ويرى أفلوطين أن كل ما ليس بصورة يكون قبيحاً فالقبح يأتي من اختلاطها بعناصر مادية غير النفس , وعلى ذلك تكون المادة هي ينبوع القبح والصورة هي ينبوع الجمال وهذا الجمال راجع الى العقل لانه ليس بحسي , وجمال النفس مستمد من العقل لهذا تكون الصورة جميلة عندما تتشبه بالله ⁽¹⁾ .

ولا يختلف منهج القديس أوغسطين (354 – 430 م) Saint Augustine . عن أفلوطين , ألا ان الاول أبتدأ شكاكاً , وأعتناقه للشكائية لم يكن شاملاً ومطلقاً , ولا مرتبطاً بكل المسائل , فهو لم يشك في العلوم ولا في الحقائق الرياضية ولا الايمانية أذ يذكر في أعتراقاته , ((..... تأرجح أيماني بين الضعف والقوة مع أنني بقيت مؤمناً بأنك موجود)) ⁽²⁾ وهكذا خلص الى الجدل عن طريق الشك مستعيناً بالمقولة ((إذا كنت مخطئاً فانا موجود ⁽³⁾)) . أن حركة الفكر عند أوغسطين أشراقية متمثلة بالجدل وهي أماكن معرفة الموجودات الروحية بالاستدلال , أي أن الحكم الكلي الضروري يصدر عنها بفضل إشراق من الله , فهو المعلم الباطن وهو النور النقي الذي ينير كل إنسان آت الى هذا العالم ⁽⁴⁾ .

فالنزعة الاوغسطينية هي أفلاطونية , لان صورة الكون تقوم عنده على أساس الجدل الافلاطوني , فهناك العالم الخارجي , والعالم الباطني , والعالم السفلي , والعالم العلوي , والمحسوس والمعقول , والجسدي الروحي , والطريق الى المعرفة يتجه به العقل الى الباطن والى الاعلى نحو الله , وهذا هو الاشراق كما عند أفلوطين .

الا أن مفتاح الجدل عند توما الاكويني (1225 – 1274 م) Aquinas Thomas

ينطلق من كون العالم مؤلفاً من أشياء واقعية هي بمثابة العلل الحقيقية , بمعنى أنها مبادئ وغايات وليست مجرد أدوات ولكنها مع ذلك ليست أشياء واجبة بذاتها لكونها أشياء في ذاتها , وهي ليست مكتفية بذاتها لكونها مستوفية الى الحد الذي تسمح به طبيعتها , أذ ان للوصول الى المعرفة والحقيقة علينا أن ننظر اليها في ضوء العلة الاولى ⁽⁵⁾ . والطريق المؤدي الى الحقيقة يتمثل بالعقل , ولكن أذا نظرنا في الواقع الى ما فعله العقل وحده وجدنا أنه بمفرده لا يستطيع

(1) - مجاهد عبد المنعم مجاهد : جدل الجمال والاغتراب , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة , 1997 , ص 34 .

(2) - أوغسطين : أعتراقات القديس أوغسطين , ت : الخوري يوحنا , المطبعة الكاثوليكية , بيروت , 1962 , ص 104 .

(3) - مجموعة مؤلفين : الموسوعة الفلسفية المختصرة , م . س , ص 91 .

(4) - يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الاوربية في العصر الوسيط , دار المعارف , مصر , 1957 , ص 32 .

(5) - مجموعة مؤلفين : الموسوعة الفلسفية المختصرة , م . س . ص 72 .

بلوغ كل الحقائق الدينية , وإنما يجب أن يأتي بعد ذلك الوحي أو النقل فيضاف الى العقل من أجل الحقائق الاخرى التي هي خارجة عن نطاق العقل⁽¹⁾ .

ويتحاور الاكويني في العلاقة بين العقل والنقل وفقاً لنظرية المعرفة عند أرسطو فيقول : أن تحديد الصفات للشيء وكل ما يلزم عنه إنما يأتي تبعاً لتحديدنا لماهيته , فبالقدر الذي نعرف به ما هيبة الشيء تكون معرفتنا لخواص هذا الشيء وصفته التي تلزم عنه , وموضوع الحكمة هو الله , وهو روح صرف , بينما العقل الانساني مركب من هيولي^(*) وصورة^(**) , وهو بالتالي لا يستطيع ان يدرك الاشياء الا ابتداءً من المحسوس , فالمعرفة مصدرها الحس عند أرسطو , لكن الحس لا يستطيع أن يدرك ماهية المعقول الصرف , إنما يستطيع القول بوجوده فيرتفع الانسان بواسطة الحس من أثر المعقول الى أثبات وجود المعقول , لكنه لا يستطيع بواسطة الحس أثبات ما هيبة المعقول , لذلك يجب أتمام النقص عن طريق الوحي أو النقل⁽²⁾ .

ويبدأ الاكويني جدله العام بالاستقراء ثم يتقدم الى نهج أستنباطي , وهذا أما أن يكون بعيداً للكشف عن طريق الاختراع , وأما قليلاً للتقديم عن طريق الحكم⁽³⁾ .

ثالثاً – الفلسفة الإسلامية :-

- (1) - يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الاوربية في العصر الوسيط , م . س . ص 148 .
 (*) - الهيولي . **Hyle . prime matter** : لفظ يوناني بمعنى الاصل والمادة , وفي الاصطلاح هي جوهر في الجسم قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال محل للصورتين الجسمية والنوعية . للاستزادة ينظر : جميل صليبا : المعجم الفلسفي , ج 2 , دار ذوي القربى , إيران , ب ت , ص 536 .
 (**) - الصورة Form : ما قابل المادة وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها وطبقه في الطبيعة وعلى النفس والمنطق فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال اياه ومادته هي ما صنع منه و الاله عنده صورة بحته والنفس صورة الجسم , ومادة الحكم لفظه أو معناه وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول . ينظر : أبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي , م . س . ص 107 .
 (2) - عبد الرحمن بدوي : فلسفة العصور الوسطى , ط 3 , دار التعلم , بيروت , 1979 , ص 134-135 .
 (3) - مجموعة مؤلفين : الموسوعة الفلسفية المختصرة , م . س . ص 73 .

لم يعرف العرب في الجاهلية فلسفة بالمعنى الاصطلاحي , وإنما كانت لهم نظرات فلسفية متناثرة فيما أبدعوا من نثر و شعر , واشتملت حِكْمَهم على لمحات فلسفية , الا أنهم أفتقدوا البحث عن العلاقات بين المقدمات والنتائج , ولما جاء الاسلام توجهوا بنحو افق فسيح من العلم والمعرفة , فاطلعوا على فلسفة اليونان وقاموا بنقلها وترجمتها , وعلى الرغم من تأثرهم في كثير من الجوانب بها , فإن العناصر التي أخذوها من تلك الفلسفة تحولت على ايديهم الى طابع جديد . وقد يبدو ذلك التأثير واضحاً في التوجهات الفلسفية الآتية :

فقد مزج (الفارابي) (873 – 951 م) بين رأي الحكمين (أفلاطون وارسطو) أذ نجده مرة يتحاور مع (أرسطو) بعدم أنكار معرفة الحواس فكل معرفة عنده متأتية من الحواس نافياًً تذكيرية المعرفة عند (أفلاطون) لأنه لا يعتقد بوجود النفس قبل الجسد , لان المعارف عنده متأتية من جهة الحواس وأدراك الانسان للكلية من جهة احساسه بالجزئيات , أما النفس فهي عالمة بالقوة , والحواس هي الطريق التي تستفيد منها النفس في تحصيل المعارف⁽¹⁾ . فلا يمكن أن تكون لدى الحاس صورة المحسوس ما لم يسبق الذهن شروط وجود هذا المحسوس , هذا المنحى الحسي التجريبي يَعلُق شرط وجود الصورة في الذهن وجود أصلها خارج الجسم⁽²⁾ . ونجد الفارابي مرة ثانية يتحاور مع هذه الصورة وفقاً للرؤية الافلاطونية , فالصور موجودة عند الله منذ الازل , وهذه الموجودات عند واجب الوجود , فوجود الغير فائض عن وجود الواجب , ومن الواجب يصدر الكل , ومن تعقله لذاته يصدر العالم , وعن الاول يفيض الوجود الثاني أو العقل الاول , والوجود الثاني ليس متجسماً وليس بمادة فيعقل ذاته ويعقل الاول الواجب , فيلزم عنه وجود السماء الاولى , وهو بما يعقل من الاول , فيلزم عنه وجود ثالث أو العقل الثاني , وهكذا وصولاً الى العقل العاشر وهو العقل الفعّال , وهو ما يسميه بروح القدس الذي يصل العالم العلوي بالعالم السفلي وهو المسبب لوجود الانفس الجزئية⁽³⁾ . هذه الانفس تترك الاشياء من خلال الحواس فتنتقل الصورة من حالة الى حالة حتى تصبح

(1) - حنا الفاحوري و خليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية , ج 2 , دار المعارف , بيروت , 1958 , ص 132 .

(2) - مدني صالح : هذا هو الفارابي , دار الجاحظ للنشر , بغداد , 1980 , ص 5 .

(3) - أنعام الجندي : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية , م. س , ص 83 .

مجردة بصورة تامة , وتصل للعقل بالقوة فيعقلها ويصبح بها عقلاً بالفعل , ولكن العقل لا يستطيع الانتقال من القوة الى الفعل الا تحت تأثير العقل الفعّال وهو واهب المعرفة ⁽¹⁾ .

لهذا نجد الفارابي يعتقد أن السعادة تحدث نتيجة لجدل الصاعد بين النفس والعقل الفعّال بحيث تصل النفس الى كمال في الوجود ولا تحتاج في قوامها الى مادة , وفي جملة الجواهر المفارقة للمادة , ولكن دون أن تمتزج النفس بالعقل الفعّال , وهذا الاتصال يتحاور فيه مع (الاكستاسيس) أو الجذب الذي قالت به المدرسة الاسكندرانية , فالأثنان يعتمدان على النظر والتأمل ⁽²⁾ .

لذلك نجد أن النظرة الجمالية للفارابي تعتمد على الحس والمحسوس وعلى التحاور مع العقل الفعّال حيث الجمال المطلق , الا أنه يضع معياراً ذاتياً في التذوق الفني وأسس التلقي عند الانسان بما يتلائم مع طبيعته وكمال حواسه , ويظهر ذلك من خلال نظريته حول الموسيقى ((أن حساسية الناس لجمال النغم تتفاوت , وبالتالي فما يراه البعض موافقاً لطبيعته قد لا يكون كذلك بالنسبة للآخرين))⁽³⁾ هذا التفاوت في المنحى الجمالي قد يقابله تفاوت في أستيعاب المفاهيم الفكرية وتعميمها , وعصمتها من الخطأ في الفكر , لذلك لم ينكر طرق تصحيح التفكير عند أرسطو من خلال المنطق , أذ عمل على تقسيم القياس المنطقي الى خمسة اقسام هي :-

1. البرهان ← الاقاويل التي تفيد العلم اليقين في المطلوب الذي نلتمس معرفته سواء أكان

بين الانسان ونفسه – (حوار ذاتي) – في أستبطاء ذلك المطلوب , أم خاطب بها غيره – (حوار خارجي) – أم خاطبه بها غيره في تصحيح ذلك المطلوب .

2. الجدل ← ويستعمل في أمرين

أ- ان يلتمس السائل الاشياء المشهورة التي يعترف بها الجميع والا لم يكن ذلك جدلاً .
ب- أن يكون إيقاع الظن القوي في رأي قُصد تصحيحه , أما عند نفسه او عند غيره حتى يخيل بانه يقين ⁽⁴⁾ .

(1) - حنا الفاخوري , و خليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية , م. س , ص 134 .
(2) - أبراهيم مذكور : في الفلسفة الاسلامية , منهج وتطبيقه , ط 2 , دار المعارف , مصر , 1968 , ص 36- 44 .
(3) - أديب نايف ذياب : نظرية الفارابي في الموسيقى , مقالة في : الفارابي والحضارة الانسانية , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1975 . ص 249 .
(4) - مصطفى غالب : في سبيل موسوعة فلسفية (الفارابي) , ط 3 , دار مكتبة هلال , بيروت , 1981 , ص 44 .

ولعلنا نلتمس من رأي الفارابي في المدينة الفاضلة سلوكاً ومرتكزات حوارية مبتناة على أساس أخلاقي غير مقيد بملة أو جماعة , وأنما على مستوى عموم الاخلاق في أي دين أو معتقد ويسميتها (الفضيلة) وهو بذلك يتبنى فكرة التعايش والأيمان المشترك وعدم التنافر وهذه كلها مرتكزات واليات للحوار بين الدين الواحد بما فيه من ملل ونحل أو بين الاديان بما فيها من اختلافات , فـ ((بالايمان والتحالف والتعاهد على ما يعطيه كل أنسان على نفسه , ولا ينافر الباقين و لا يخاذلهم , تكون أيديهم واحدة))⁽¹⁾ .

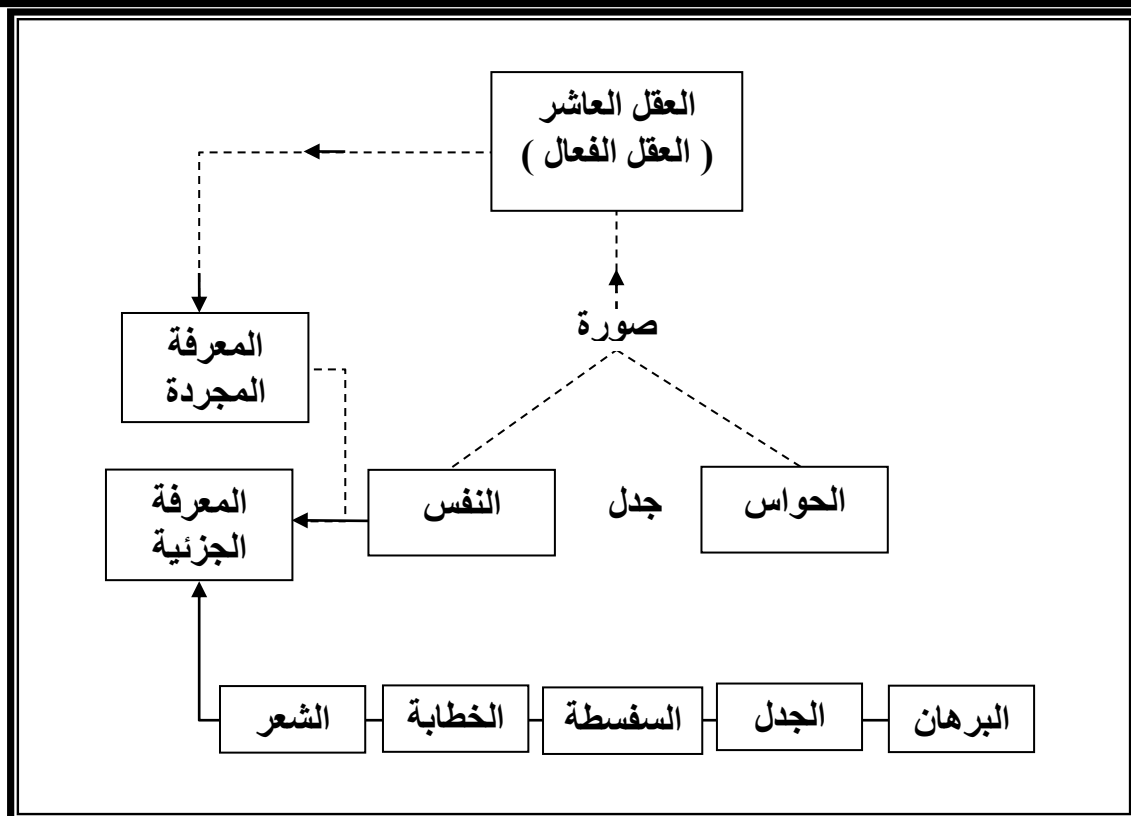
3. **السفسطة** ← وهي الاقاويل التي من شأنها أن تغلط وتضل وتوهم فيما ليس بحق أنه حق وفيما هو حق أنه ليس بحق .

4. **الخطابة** ← من شأنها أقناع الانسان بأي رأي كان , وبحسب قوة وضعف الاقاويل غير أنها على تفاضل أقناعاتها ليس فيها شيء يوقع الظن المقارب لليقين وهي بهذا تخالف الجدل .

5. **الشعر** ← وهو الذي يتركب من أشياء شأنها أن يتخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة فيما يكون أفضل وأخس , وذلك أما جمالاً أو قبحاً⁽²⁾ .

وبذلك يمكن القول أن الفارابي قد نهج منهجاً جدلياً يبدأ من الحسي وكيفية أنطباع صورته في النفس وعروج النفس عبر السلوك أتجاه العقل الفعال , ومنه يمكن الكشف عن الاسرار الجمالية , وهذه الفكرة الجدلية بما فيها من منحى تصوفي تختلف عن الجدل القائم على المسائل المشهورة كالحقائق الظنية التي يتخيل بأنها يقين , ويعزز الباحث ذلك بالشكل الاتي :-

(1) - محمد عزيز الحباب : من تاريخ الفارابي الى تاريخيته , مقالة في : الفارابي والحضارة الانسانية , م.س ص 169 .
(2) - جعفر الياسين : فيلسوفان رائدان (الكندي والفارابي) , ط 2 , دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع , لبنان , 1983 , ص 91 .



الشكل (2)

النهج المعرفي عند الفارابي

ولا يكاد رأي (أبن سينا) (980 – 1036 م) في مصدر المعرفة يختلف عن رأي (الفارابي) إذ ذهب أيضاً إلى أن مصدر المعرفة الانسانية فيفيض^(*) العقل الفعال , فقد أعتقد بأن الشيء في الانسان الذي تصدر عنه الافعال يسمى نفساً ناطقة ولها قوتان :-
قوة عاملة : وهي تتجه الى البدن وفيها يميز بين ما يفعل وبين ما لا ينبغي أن يفعل , وما يحسن و يقبح من الامور الجزئية .

(*) - نظرية الفيض عند أبن سينا مماثلة لنظرية الفيض عند الفارابي الا في بعض التفاصيل التي كمل بها أبن سينا هذه النظرية وهي : - أن الله عقل يعقل ذاته , والتعقل علة الوجود , وعند ذلك التعقل يصدر معلول اول , ولما كان ذلك التعقل ضرورياً كان صدور المعلول الأول ضرورياً , ولما كان الله عقلاً فالذي يصدر عنه عقل , ولما كان الله أحداً فبديهي أن لا يكون الصادر عنه الا واحداً أيضاً ومجرد عن المادة , ويسمى أبن سينا العقل الاول بـ (المبدأ الاول) ويقصد به أنه أصل الكثرة ولولاه لما نشأ التعدد في الكون , ومنشأ التعدد مرده الى تنوع الاعتبار في العقل الاول الذي يعقل الله , ويستمر الفيض فيتولد منه عقل ثان ويعقل على منحيين هما : أنه واجب بغيره وممكن بذاته فعن تعقله أنه واجب بغيره تفيض صورة الفلك المحيط وعند تعقله أنه ممكن بذاته يفيض جرم سماوي هو جسم هذا الفلك , فالعقل الاول هو أصل الكثرة وهو مبدأ الامكان في الافلاك , وعلى هذا النمط تفيض العقول والقوى والاجسام حتى تتوقف عند العقل العاشر (الفعال) ينظر :

- كمال اليازجي وأنطون غطاس: أعلام الفلسفة العربية ط 1, لجنة التأليف المدرسي , بيروت , 1957 , ص 610 - 611 .

قوة عالمة : وهي معدة للنظر بالنفس ووجهها الى فوق وبها ينال الفيض الالهي وهذا ما يسمى العقل بالقوة والعقل الهولاني , وقد تكون قوة أخرى أخرج منها الى الفعل وذلك بأن تحصل للنفس المعقولات الاولى على نحو الحصول الاول وهذا ما يسمى العقل بالملكة ودرجة أخرى هي أن تحصل النفس على المقولات المكتسبة فتحصل النفس عقلاً بالفعل ونفس تلك المعقولات تسمى عقلاً مستفاداً⁽¹⁾ . فكل عقل من العقول هي بالقوة بالنسبة الى ما فوقه وبالفعل بالنسبة الى ما دونه وانتقاله من القوة الى الفعل لا يكون الا بواسطة العقل الفعّال , وهنا يتضح التقارب بين ابن سينا و أفلاطون فقد جعل أفلاطون من المعقولات ذات وجود مستقل في عالم المثل وقائمة بذاتها الا ان ابن سينا جعلها قائمة في العقل الفعّال وتعقلها عن طريق النفس , فأنها ((اذا عقلت شيئاً تعقل ذلك الشيء بأصلها بالعقل الفعّال))⁽²⁾ .

ألا انه نظر الى جدلية تكون الصورة وفقاً لعملية أدراكية قسمها الى نوعين :

الادراك الحسي : وفيه ظاهر وباطن.

الادراك الفعلي : وكله باطن⁽³⁾ .

ومن خلال الادراكين يحصل الجدل عن طريق حركة النفس , إذ نستعين من خلال تلك الحركة بالتخيّل والمعارف السابقة المخزونة في الذاكرة وعند التفكير ينتقل الانسان من حد الى اخر , ومن قياس الى قياس اخر , ومن رأي الى رأي آخر, ومن خلال هذه المعاني الجزئية تنتزع الكليات عن طريق (العقل) , فالقوى العقلية اذا أطلعت على الجزئيات في الخيال وأشرق^(*) عليها نور العقل الفعّال أستمالت الى التجريد عن الجزئيات وذلك عن طريق الحدس^(**) الذي ((يتمثل الحد الاوسط في الذهن دفعةً^٠ . أما عقيب طلب وشوق من غير حركة

(1) - ابن سينا : عيون الحكمة , ط2, تحقيق عبد الرحمن بدوي , وكالة المطبوعات , الكويت , 1980, ص 42 - 43 .

(2) - ابن سينا : الاشارات والتنبيهات, تحقيق: مجتبى الزراعي , مكتب الاعلام الاسلامي , إيران , 2003 , ص 325.

(3) - حنا الفاخوري و خليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية , م. س . س . ص 196 .

(*) - تجلت الظاهرة الصوفية والاشراقية عند ابن سينا بأبين خصائصها فيما وصفه من قصص صوفي أشهرها , قصة (سلامان و ايسكال) و (حي بن يقظان) و (رسالة الطير) .

(* *) - الحدس (intuition) وردت كلمة الحدس باللغة العربية بمعنيين هما (الظن و التخمين والتوهم) تقول بلغني عند فلان أمرٌ وأنا أحدس فيه أي أقوله بالظن والتوهم . والحدس : سرعة الانتقال في الفهم والاستنتاج .

ينظر : مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة , ط 37 , دار القمة للطباعة والنشر , إيران , 2001 , ص 122 .
وقد أخذ الفلاسفة المسلمون اصطلاحهم الفني للحدس قريباً من معناه اللغوي كما يشير الى ذلك ابن سينا عن طريق الحركة والسرعة , وقد دخلت الكلمة الى اللغة الفلسفية الالمانية عن طريق الكلمة اللاتينية (contemptio) بمعنى نشاط أو تأمل , كما تتضمن كلمة الحدس (Anschauung) معنى (المباشر) والاتصال غير الانتقالي , وفي الفلسفة الافلوطينية , تأخذ معنيين الاول هو التأمل الفعلي للمثل والثاني هو الانطباع الحسي أو الاحساس للمزيد ينظر : ...

, وأما من غير اشتياق وحركة ويتمثل معه ما هو وسط له أو في حكمه⁽¹⁾. هذا ما يجعل الحدس عند ابن سينا يتمثل في اتجاهين :

الحدس الظاهر ← الرغبة في المعرفة مع الاشتياق دون أدلة .

الحدس المطلق ← الرغبة في المعرفة مع عدم الاشتياق.

ومن خلال ذلك الحدس تحصل اللذة العقلية التي هي أسمى من اللذة الحسية ومستعليه عليها وإذا كانت اللذة الباطنة أعظم من اللذة الظاهرة فكيف باللذة العقلية ؟ لان الإدراك العقلي)) خالص الى الكنة عن الشوب , والحسي شوب كله , وعدد تفاصيل العقلي لا يكاد يتناهى , والحسية محصورة في قلة وأن كثرت فبالأشد والاضعف))⁽²⁾.

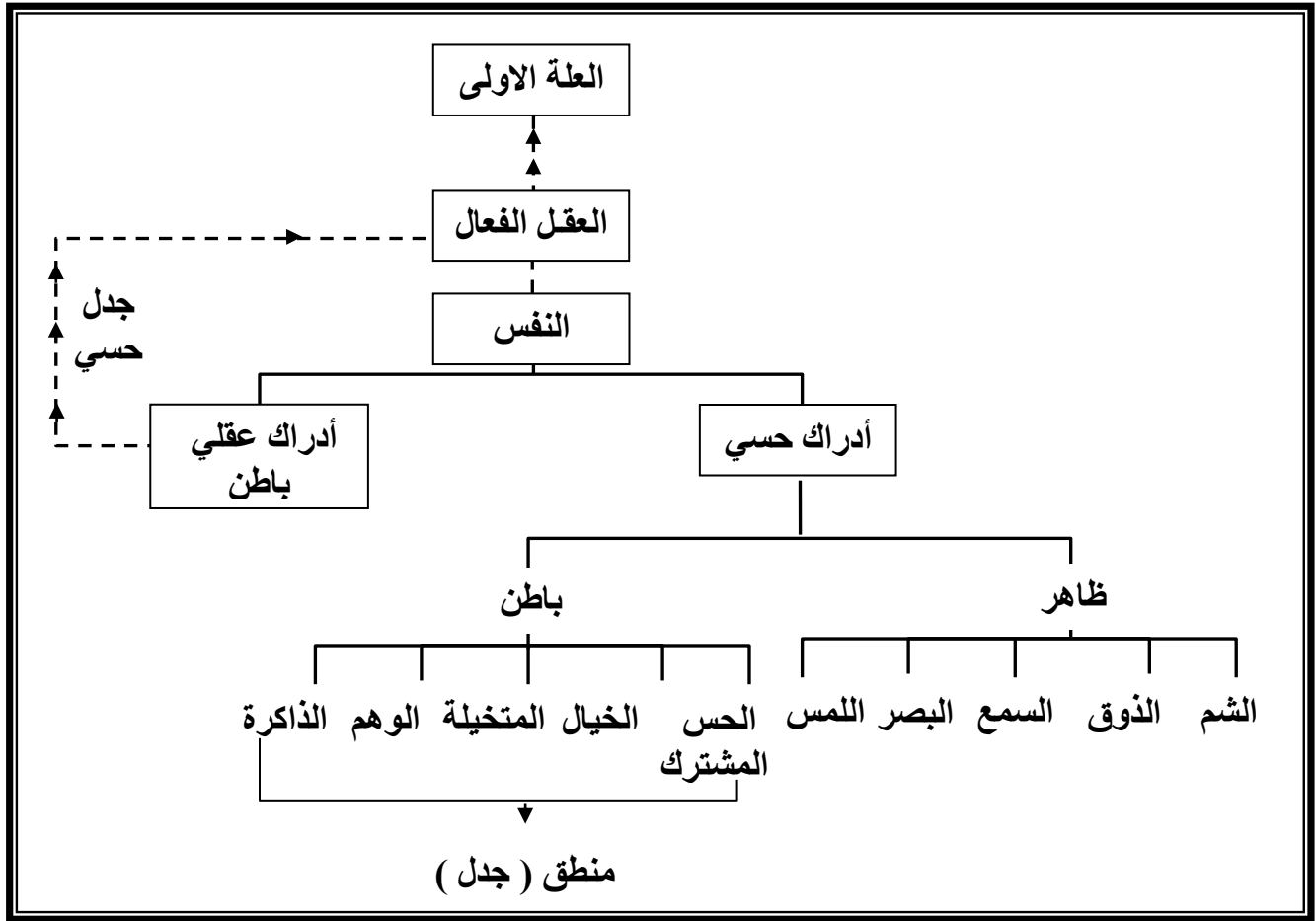
ويشير ابن سينا الى اللذة الحسية عن طريق الحس الظاهر كما أنه يشير الى اللذيق في التخيل , وأن كان ينسب الى الحس الا انه في الحس الباطن . فلذاكرين لذات يلتذون بها لكود توصلوا بها الى اللذة , ولحيل تخلصوا بها من المكاره , و للاملين بشيء من اللذات تكون لهم , يلتذون بها , ولهذا صار الغضب لذيقاً لان فيه رجاء غلبة وانتقام , وربما نماذج الحزن واللذة كما في المآثم , فانهم بما فقدوا من الرفيق القريب حزينون وبما يتذكرون من أحواله وعشرته يلتذون⁽³⁾. وهكذا فإن ابن سينا يضع أمام اللذة نقيضها وهو الألم وكلاهما مختلفان الا انه بوجود أحدهما يوجد الآخر , فالجدل مبني على النقائض في اللذات الحسية . ألا ان الجدل الحدسي عنده هو الذي يوصلنا الى ادراك المعاني المجردة التي تحمل الجمال المجرد عن المادة ولواحق المادة , فهو لا يحتاج الى آلة جسدية , ولو كان كذلك لما ادرك العقل ذاته . ويلخص الباحث ما تقدّم بالشكل الآتي :-

- ميخائيل أنوود : معجم مصطلحات هيك , ت : أمام عبد الفتاح أمام , المجلس الاعلى للثقافة , المركز المصري العربي , مصر , 2000 , ص 278 .
والحدس هو حركة عقلية غير قابلة الى كثير عناء أو هو أدراك سريع أو حصول على النتيجة أو الحد الوسط بدون واسطة الى المعرفة لا عن طريق الحس الخارجي أو القياس أو الاستدلال العقليين ولا عن طريق الحس الباطني . للاستزادة عن الموضوع , ينظر :
- علي مهدي ماجد : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث , أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2003 .

(1) - الشيخ الرئيس ابن سينا : الاشارات والتنبيهات , م . س . ص 244 .

(2) - نفسه : ص 346 .

(3) - عيد سعد يونس : التصوير الجمالي في القرآن الكريم , ط 1 , عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة , القاهرة , 2006 , ص 35 .



الشكل (3) الجدول المعرفي عند ابن سينا

أما (الغزالي) (1095 – 111 م) فقد أخذ موقفاً بعدم الوثوق بالمحسوسات لإدخال اليقين الى نفسه معتمداً على الامور العقلية , فيقول « من أين الثقة بالمحسوسات وأقواها حاسة البصر وهي تنظر الى الطفل فتراه واقفاً غير متحرك وتحكم بنفي الحركة ثم بالتجربة , تعرف أنه متحرك , وأنه لم يتحرك دفعة واحدة بغتةً بل على التدريج »⁽¹⁾ .

وقد تبين عنده أن حاكم الحس يقرر حقيقة لا يلبث حاكم العقل أن يكذب بها وينفيها , ولكن الذي تعذر وجوده في المحسوسات قد يعثر عليه في مظهر آخر من مظاهر التفكير ولعله في العقلية⁽²⁾ . ومن هنا يصف الغزالي العقل بأنه « الفطرة الغريزية والنور الأصلي الذي به

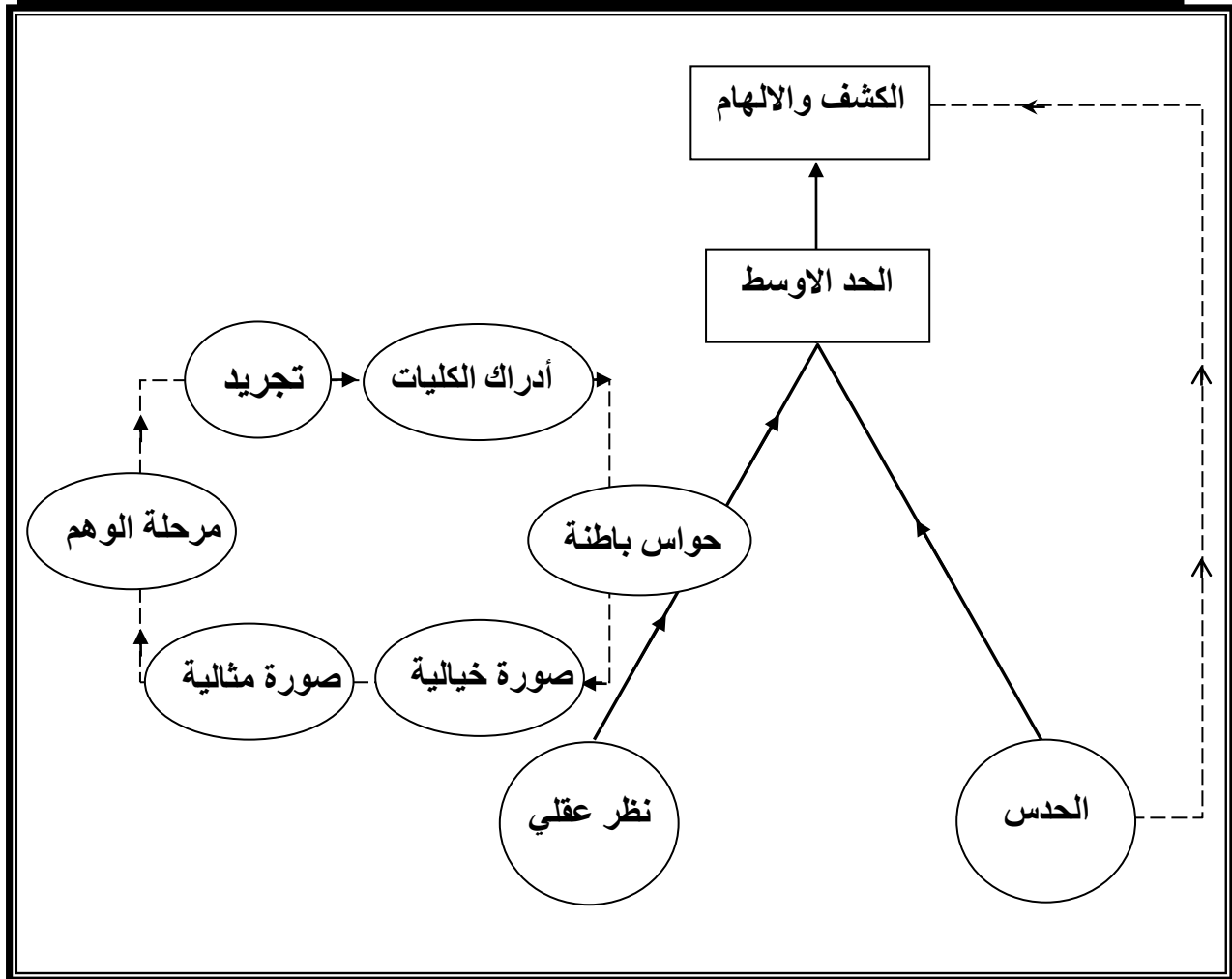
(1) - مصطفى غالب : الغزالي , ط 3 , دار ومكتبة طلال , بيروت , 1981 , ص 44 .
 (2) - كمال اليازجي وأنطوان غطاس : أعلام الفلسفة العربية , م . س . ص 695 .

يدرك الانسان حقائق الاشياء))⁽¹⁾ . وهذا يعني أن العقل ينشد ماهية الشيء لا الامور الحسية المتعلقة بالشيء , والتي يمكن أدراكها من قبل الحواس وبالتالي فأن مهمة العقل ادراك المجردات فـ)) المعقول هو مثال الحقيقة المرتسم في النفس لان العقل يجرده عن جميع العوارض واللواحق الغريبة إن كان يحتاج الى التجريد))⁽²⁾ .

إن العملية الجدلية بين المحسوس والمعقول أدت بالغزالي الى حوارية ونقاش بينه وبين المحسوسات , كانت النتيجة عدم الثقة بآلات الحس , كذلك فأن الادلة العقلية لم ترجع اليقين الى قلبه أذ ليس في المعرفة العقلية ما يطرد الشك , هذا ما أدى الى مثول الغزالي أمام الضروريات العقلية بنحو القبول بها , ولكن ليس بتنظيم دليل وترتيب كلام , بل بنور يقذفه الله في الصدور وهذا النور هو مفتاح المعارف عند الغزالي , لذلك نجده يلّمح بأن هناك قضايا لا يمكن للعقل أدراكها على الفور بل)) يحتاج الى أن يهز أعطافه ويستتوري زناده وينبه عليه بالتنبيه كالنظريات , وأنما ينبهه كلام الحكمة فعند أشراق نور الحكمة يصير العقل مبصراً⁽³⁾ بالفعل بعد أن كان مبصراً⁽³⁾ بالقوة .

ويذهب الغزالي الى أن الحدس هو فعل الذهن الذي يستبطن بذاته الحد الاوسط , بمعنى أن الوسيلة المعرفية للحدس هو الذهن والطريق المنطقي هو الاستبطان , وأذا كان المحسوس هو فعل الذهن فأن النظر الفعلي هو الآخر من فعل الذهن أستقراء⁽⁴⁾ كان أو أستنباط⁽⁴⁾ , ولكن طبيعة الاختلاف بين الحدس والفكر (النظر العقلي) هو في طريقة الوصول الى الحقيقة , فالحدس لا يحتاج الى وسائط بل هو تمثيل ذهني مباشر ينتقل من فكرة الى أخرى بدون فارق زمني , أما الفكرة فأنها تتمثل في الحواس الباطنة حتى تصل الى الحد الاوسط⁽⁴⁾ . ويوضح الباحث ذلك بالشكل الاتي :-

(1) - محمود حمدي زقزوق , مقدمة في الفلسفة الاسلامية , دار الفكر العربي , القاهرة , 2003 , ص 76 .
(2) - محمد محمود رحيم الكبيسي : نظرية العلم عند الغزالي , بيت الحكمة , بغداد , 2002 , ص 221 .
(3) - محمود حمدي زقزوق : مقدمة في الفلسفة الاسلامية , م . س , ص 64 .
(4) - محمد محمود رحيم الكبيسي : نظرية العلم عند الغزالي , م . س . ص 247 - 248 .

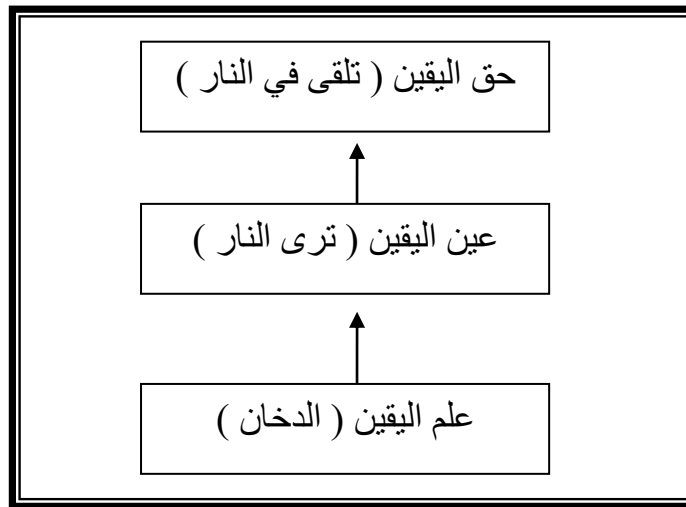


الشكل (4) الجدول في إنتقال الفكرة بالحدس والعقل عند الغزالي

وهنا لا نجد أختلافاً بين الغزالي وأبن سينا في آلية أدراك المعقولات عن طريق الحس فالاثنتان تنبثق المعرفة عندهما عن تصوّر أنتزاعي , فالتصورات الذهنية تقسم الى قسمين : تصورات أولية وثانوية , و الاولى تتولد من الأحساس المباشر بالاشياء عن طريق الحواس و ينشأ الذهن عن طريق هذه القاعدة والتصورات الثانوية , فيولد الذهن مفاهيم جديدة من تلك المعاني الاولى , أما التصورات الثانوية فخارجة عن طاقة الحس وأن كانت مستنبطة منها , وهذه النظرية تتفق مع البرهان والتجربة , وفي ضوءها يمكن فهم العلة والمعلول وأمثالها في الذهن البشري , والى هذه اللحظة لا يختلف الغزالي عن فلاسفة المسلمين الا أنه يضيف نوعاً آخر من المعرفة وهي المعرفة بالمكاشفة التي تدرك بالقلب و الذي يزول به الغطاء حتى يتضح الحق⁽¹⁾.

(1) - موسى الموسوي : من الكندي الى ابن رشد , ط2 , مكتبة الفكر الجامعي , بيروت , 1977 , ص 171 - 172.

هذه المعرفة متأتية عن طريق الاشراق في قلب العارف حيث القلب كالمرأة المصقولة التي لا تشوبها الأدراان المانعة عن ذلك الاشراق ﴿كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾⁽¹⁾. فالمعارف النفسية تكمن في ثلاث مراتب جدلية هي (علم اليقين , عين اليقين , وحق اليقين) كما أشير الى ذلك في القرآن الكريم ﴿ كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ ﴾ * لَتَرَوُنَّ الْجَحِيمَ * ثُمَّ لَتَرَوْنها عَيْنَ الْيَقِينِ * ثُمَّ لَتَسْأَلَنَّ يَوْمَئِذٍ عَنِ النَّعِيمِ ﴾⁽²⁾, وهذا هو المبدأ الجدلي التصوفي عند الغزالي , كما يوضحه الباحث بالشكل الاتي :-



الشكل (5) يوضح الجدل التصوفي عند الغزالي .

فالعارف غايته الوصول الى مشاهدة الجمال الحق وليس الكمال في تحصيل صورة الاشياء , ومن الواضح أن الفرق الكبير بين من يعرف النار من خلال المفهوم والصورة الذهنية وبين من يعرفها من خلال الاحساس بحرارتها والاحتراق بها والأول حال الحكيم المشائي والثاني حال العارف المكاشف⁽³⁾.

رابعاً - الفلسفة المعاصرة :-

(1) - سورة المطففين : (14) .
 (2) - سورة التكاثر : (5 - 8) .
 (3) - كمال الحيدري : مدخل الى مناهج المعرفة عند الاسلامين , ط1 , مؤسسة التاريخ العربي , بيروت , 2005 , ص 229 .

بدأت كلمة (جدل) منذ عصر النهضة بالاختفاء من اللغة الفلسفية وحلت كلمة (المنطق) محلها , لذلك لا نجد لكلمة (جدل) أثراً لدى فلسفة ديكارت (1596 – 1650)
Deceartes فهو يستعملها كمرادف لكلمة (منطق) وبصفة خاصة لـ (المنطق الصوري)^(*)
 يقول ديكارت أن علماء الجدل يعرضون لا أشكال القياس و يقيمون القواعد التي ترتبط بمقتضاها القضايا ارتباطاً وثيقاً , بحيث يبتدئون من قضايا معروفة وينتهون الى قضايا أخرى تنتج عنها بالضرورة , فالعقل حينما يثق بذلك ينتهي الى نتائج أكيدة على الرغم من أنه يبذل جهداً في النظر الى الاستدلال , ذاته بصورة تتصف بالبداهة , فهو يعبر عن الجدل ما عبر به عن المنطق : أنه لحري أن يتعلق الامر بالجدل الذي يعلمنا أن نتكلم عن كل شيء من أن يتعلق بالمنطق الذي يقدم لنا البراهين عن كل شيء , وهذا ما بين مفهوم ديكارت للجدل⁽¹⁾ .

والمبدأ الجدلي لدى ديكارت مبني على خداع الحواس كونها خادعة دائماً فهو لا يؤمن بأستدلال العقل لان الناس يخطئون في استدلالهم وهو في هذه الحالة من الشك المطلق يجد شيئاً يقاوم به الشك ذلك حسب قوله : ((أني أشك , فأنا أستطيع الشك في كل شيء ما خلا شكي , ولما كان الشك تفكيراً فأنا أفكر, ولما كان التفكير وجوداً فأنا موجود, أنا أفكر أذن انا موجود))⁽²⁾ . مؤكداً بذلك وجود الوعي الذي هو دليل وجود الذات الا أنه رغم هذا البرهان عليها كان قد أثبت معها أحساسها بذاتها وعلى هذا النحو تشير عقلانية ديكارت الى مذهبه العقلي في الجمال مبرهنناً على وحدة العقل والحس , فالجدل الجمالي مؤسس على الجمع بين الحواس والعقل باعتبارهما طرفي الثنائية الجدلية التي تحقق الشعور باللذة , مؤكداً أن جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالاضافة الى اللذة الحسية , ولكي تحدث اللذة لابد من أن يكون هناك شعور بالملائمة والارتياح من جانب الحس والعقل وهو بذلك يجعل اللذة الجمالية

(*) - المنطق الصوري : علم يدرس أفعال التفكير بالنسبة لبنائها أو شكلها المنطقي أي بتجرد المحتوى الغيبي للأفكار وفرز الوسيلة العامة التي ترتبط بها أجزاء ذلك المحتوى , ومهمة المنطق الصوري هي صياغة القوانين و المبادئ التي يكون التقيد بها شرطاً لتحقيق نتائج صادقة في الوصول الى المعرفة بالاستبطان .
 ينظر : م. روزنتال : الموسوعة الفلسفية , م . س , ص 21 .

(1) - محمد فتحي عبد الله : الجدل بين أرسطو وكانت , م. س . ص 21 .

(2) - يوسف كرم , تاريخ الفلسفة الحديثة , دار العلم , بيروت , س ت , ص 66 .

متعلقة بين مرحلتين هما : مرحلة الحس ومرحلة الذهن ولا يمكن تصور الثانية دون الاولى , وبهذا يقرر ديكارت على جدلية الحسي والذهني في الحكم الجمالي ⁽¹⁾ .

ويرى (كانت) (1724 – 1804 م) Kant , الجدل بأنه منطق الخداع Logic of Illusion , ويقصد بذلك أن الجدل يتناول مبادئ ضرورية للفكر , لكن بعض من أستخدموه كانوا ميالين الى جعله أداة لتوسيع معارفنا عن الاشياء , طانين أنهم أكتشفوا معارف جديدة عن العالم , ويرى أن منطق أرسطو يستبعد كل مضمون للمعرفة وينحصر في استعراض الاغاليط (Fallacies) الكامنة في صورة أقيسة ⁽²⁾ . الا أنه وجد أن كلاً من المنطق العام والمتعالي ^(*) , ينقسم الى قسمين : تحليلات وديالكتيك , وسابقاً سمى أرسطو بحثه في القياس والبراهين بأسم التحليلات (الاول = القياس , والثاني = البرهان) كما سمى البحث في الاقوال المتضاربة باسم الديالكتيك , ولكن (كانت) يرى ان الديالكتيك هو فن سوفسطائي يهدف الى إخفاء مظهر الحقيقة على جهلنا مبيناً ضرورة نقد الديالكتيك من أجل بيان العلاقات والقواعد التي بها نستطيع أن نحدد أن شيئاً ما لا يتفق مع المعايير الشكلية للحقيقة ولهذا قسم البحث في المنطق المتعالي الى قسمين :

1. التحليلات المتعالية .

2. الديالكتيك المتعالي ⁽³⁾ .

وموضوع الجدل الترنسندنتالي أو الديالكتيك المتعالي هو إثبات بطلان الميتافيزيقيات السابقة وهذا الجدل يختلف عن الجدل المنطقي , في أننا اذا أكتشفنا الخطأ المنطقي في قياس ما , فأنا نستطيع تفاديه وتجنبه بينما نكتشف الوهم أو الخداع المتضمن في بعض الميتافيزيقيات فأنا ورغم ذلك لا نستطيع تجنبه ذلك لانه خداع طبيعي Natural Illusion ⁽⁴⁾ .

(1) - يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة , م . س . ص 22 .

(2) - عبد الرحمن بدوي : أمانويل كانت , ط 1 , وكالة المطبوعات , الكويت , 1977 , ص 202 .

(*) - المتعالي : يعني إمكانية المعرفة القلبية أو استعمالها .

(3) - محمد فتحي عبد الله : الجدل بين أرسطو وكانت , م . س , ص 170 .

(4) - محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة , ط 5 , دار الجامعة المصرية , الاسكندرية , 1977 , ص 22 - 24 .

ويشير كانت في موضوع أنضباط العقل المحض في استعماله الجدلي بقوله :
 ((لاتدع خصمك يستخدم لغة غير لغة العقل, ولا تحاربه إلا بأسلحة العقل
 ولا تغلق بشأن القضية الجيدة (قضية المصلحة العملية) لأنها ليست
 هدفاً في نضال نظري بحث , و الصراع لا يكشف ألا عن نوع من
 نقيصة العقل يجب بالضرورة أن تؤخذ في الاعتبار ويفحص عنها , وهي
 تقوم على اساس طبيعة العقل , وهذا الصراع المفيد للعقل من حيث أنه
 يلزمه بأن يتأمل في موضوعه من وجهتي نظر))⁽¹⁾ .

ويشير (كانت) الى أنه بالإضافة لملكتي العقل والارادة , هناك الملكة الحاكمة بالجمال
 والغائية وهي الواسطة بين الملكتين , أي واضعة نسبة بين ماهو كائن و ما حقه أن يكون , أي
 بين الضرورة الطبيعية والحرية , ويسمياها بالحكم من حيث المماثلة بينها وبين الحكم المنطقي أذ
 هي كالحكم توقع نسبة بين شيئين متغايرين⁽²⁾ .

ويتلخص المنهج المتعالي عند (كانت) بأنه محاولة للتوفيق بين التجربة الحسية التي
 تقدم مادة المعرفة وبين العقل الذي يقدم شكلاً ينظم هذه المادة , وبذلك يتبنى (كانت) نظاماً
 من المعرفة الرياضية وآخر من المعرفة الطبيعية , وبمقدار احتواء هذه النظم يمكن الحكم على
 النظم الجمالية , جاعلاً من مبدأ العلية ضرورة لقيام هذه النظم والقوانين , أما الحكم الجمالي
 فقد أسنده الى مبدأ الغائية الذاتية وهو الذي يكفل توافق الطبيعة مع الذات الانسانية والذي يسير
 عليه الحكم الجمالي أو الحكم المنعكس الذي يرد الجزئي الى الصور الكلية⁽³⁾ .

ولم يخرج (هيكل) (1770 - 1831 م) عند ارتباطه الوثيق بفكرة العقل ضمن
 منهجه الجدلي فالجدل عنده تعبير عن ماهية أو حوار العقل مع نفسه , وبما أن للعقل نشاطات
 مختلفة فهو يعبر عن نفسه بصورة مختلفة , ولكن له بعد ذلك موضوعه الخاص وهذا الموضوع
 يسميه (هيكل) بالفكرة الشاملة der Begriff⁽⁴⁾ . هذه الفكرة الشاملة قرر ها هيكل من خلال
 أقسام منهجه الجدلي أو العقل في صورته المتنوعة وهي في ثلاث مراحل :

(1) - عبد الرحمن بدوي : أمانويل كانت , م . س . ص 354 - 355 .
 (2) - مراد وهبة : قصة علم الجمال , ط 1 , دار الثقافة الجديدة , القاهرة , 1996 , ص 34 - 35 .
 (3) - أميرة حلمي مطر : في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر , دار الثقافة للطباعة والنشر , القاهرة , 1974 ,
 ص 129 - 130 .
 (4) - أمام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلي عند هيبكل : م . س . ص 87 .

1. تطور الفكرة في قاعها هي نفسها في عنصر التفكير الخالص أي علم المنطق , أذ تكشف الفكرة مضمونها في نسق من المقولات المترابطة .

2. تطور الفكرة في صورة الوجود الآخر في صورة الطبيعة , والطبيعة عنده لا تتطور ألا أنها المظهر الخارجي للتطور الذاتي للمقولات المنطقية التي تشكل جوهرها الروحي .

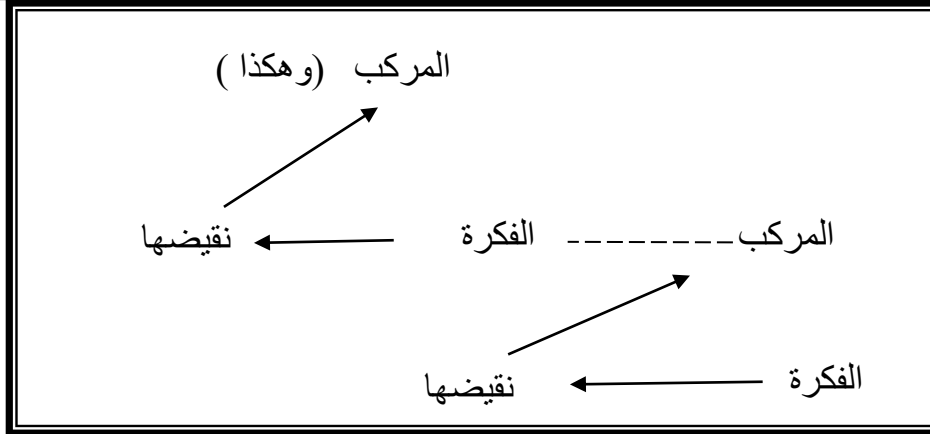
3. تطور الفكرة في الفكر والتاريخ , و الروح , وهنا تنسحب الفكرة الى داخل ذاتها وتتصور مضمونها في الاشكال المختلفة للاستدلال والنشاط الإنساني⁽¹⁾ .

ففي القسم الاول يدرس الفكر الخالص أو الفكر في ذاته ولذاته , أما الثاني فالفكرة تدرس حين ينتقل الى الآخر أي نقيضه أو حين يخرج من عالمه الخاص الى عالم الآخر , غير ذاته , أي من الفكر الخالص الى المادة الصلبة , أما الثالث فيصور فيه الفكر حين يعود من الآخر الى ذاته أي الى حياته الروحية متحرراً⁽²⁾ من عبودية الطبيعة .

و إذا أردنا ان نعرف كيف يكون الفكر جدلياً بطبعه فان علينا الرجوع الى المنطق فهذه الموضوعات دروس رئيسة فيه , وذلك هو المنهج الجدلي الذي يعبر عن ما هية الفكر وطبيعة الروح . لذا فالمنهج الجدلي عند هيكل يتمثل بالخطوات الثلاث :

الفكرة Of Thesis ونقيضها Antithesis والمركب Synthesis . وقد يرى أن الانتقال الى الضد هو كنتيجة طبيعية للطبيعة المحدودة أو المتناهية لاي تصور أولاي شيء , وحتى المتناقضات الموجودة في الفكر وفي الطبيعة ليست متناقضات في المنطق الصوري بل هو قصور فكري , ويرى هيكل أنها تقودنا عن طريق نوع من الضرورة الى صورٍ أخرى⁽³⁾ . ويوضح الباحث ذلك بالمخطط الاتي :

(1) - م . روزنتال : الموسوعة الفلسفية , م . س . ص 520 .
(2) - محمد فتحي عبد الله : الجدل بين أرسطو وكانت , م . س . ص 24 .
(3) - نفسه : ص 26 .



شكل (6)
المنهج الجدلي عند هيكل.

ويؤكد أيضاً خلال عرضه للمنطق على الخبرة , لان الفكر الخالص لا معنى له بمعزل عن معطيات الحس , وصحة العملية الجدلية لا تعتمد على الخبرة , لكنها في الوقت نفسه لا تنفصل عنها , وما يفعله الجدل هو أنه يبين الرابطة المنطقية بين المقولات التي تمثل العناصر الضرورية في الواقع , ولا ينفصل عما هو مباشر وجزئي , مرتفعاً فوق المقولات المتعارضة حتى يستطيع التوفيق بينها , وهذا التوفيق لا يكون بقبول هذه المقولة أو تلك , بل بالنظر اليها على انهما وجهان متكاملان لحقيقة أكثر شمولاً منهما , فالحقيقة لا تتألف من متناقضات ولكنها تتألف من لحظات لو انفصلت لتناقضت⁽¹⁾.

وبذلك ربط هيكل بين جدلية الحس والعقل بناءً على مبدأ الروح المطلق , لهذا اعتبر الفن هو ((التجلي المحسوس للفكرة))⁽²⁾ . لان الحاجة الكلية للفن هي حاجة الانسان الفعلية لرفع العالم الباطني والخارجي الى وعيه الروحي في شيء يتبين فيه نفسه من جديد⁽³⁾ . فالروح المطلق هو مذهب هيكل , ذلك لان كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية اضافة لما موجود من نظم أنسانية وفكرية , فأنها بالكلية مظاهر لتشكيلات الروح والقانون الرابط بينها هو الجدل , الذي قوامه صيرورة مستمرة أو غاية الروح وعي ذاتها ووسيلتها وبالتالي وعي الفن والدين والفلسفة⁽⁴⁾ .

(1) - امام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلي عند هيكل , م . س . ص 364 .
(2) - أميرة حلمي , فلسفة الجمال نشأتها وتطورها , دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة , 1993 , ص 113 .
(3) - مجاهد عبد المنعم مجاهد : فلسفة الفن الجميل , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة , 1997 , ص 37 .
(4) - أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها , م . س . ص 113 .

وحتى يرتفع الفن من عالم الاغتراب الى عالم الروح يلجأ الفنان , لا ألى مشاعره واحاسيسه بل العقلة على اساس ان للعقل فاعلية لا لتقاط الجوهرى وألارتفاع على فجاجة الواقع , فالفن نتيجة تلك الجدلية هو الطبيعة وقد أعيدت ولادتها⁽¹⁾ .

فالديالكتيك عند هيكل يسير سيرا^١ كميّا متصلاً^٢ . بينما يجد (كيركجارد) (1813-1855) أن الجدل يتجه أتهاها^٣ كميّا منفصلاً^٤ على هيئة وثبات^(*) كيفية⁽²⁾ . فهو جدل ذاتي يؤكد الجدة والابداع ويتحدث عن الشخصية نفسها وليس التطور التاريخي الكلي , ويرى كيركجارد أن الوجود العام والوجود ألفردى كليهما ضد الآخر و لا يمكن لاحدهما أن يتحول الى الآخر , ففي الوقت الذي يجد فيه هيكل الجدل يتناسب مع التطور الذي يحدث في الطبيعة يرى كيركجارد بأنه يتناسب مع التطور الذي يحدث في الذات الانسانية وهذا ما يعد سمة خاصة في الانسان , أذ يمكن من خلاله تفسير التغير الذي يحدث لا نفعالاته وافكاره⁽³⁾ . وهذا ما يؤسس للفلسفة الذاتية والفردانية بينما تكون حدود الجدل لدى هيكل من تصورات مجردة وبالتالي غير ذاتية ولا صلة لها بالشخصية , ومثل هذا الجدل المجرد لا يشارك في عاطفة الوجود الحسى ولا في ذاتية الكائن الفرد , كما أنه يتناسب مع النزعة الجماعية والموضوعية⁽⁴⁾ .

ويرى الفيلسوف الفرنسى (بركسون) (1859 - 1941) بأن الواقع لا يمكن رؤيته الا من خلال الجمع بين العقل والمضمون أو بين الصورة والغريزة بواسطة الحدس . والذي يبدو أن الجدل يتمثل بمكونين هما (العقل و الغريزة) حيث أالانتقال من مرحلة الاحساس والشعور الى مناطق المخيلة والحقيقة الوجدانية , ومن خلالها تعطي واقعا^١ جدليا^٢ متخيلا^٣ مضافا^٤ اليه المعرفة الايقونية⁽⁵⁾ . فالمعرفة عنده حدس يدرك من خلاله الموضوع في ذاته وهي معرفة قابلة للمقارنة بالغريزة وبالحس وتكشف لنا عن الكائنات بذاتها في مقابل

(1) - مجاهد عبد المنعم مجاهد , فلسفة الفن الجمالي , م . س . ص 38 - 39 .
(*) - يرى كيركجارد أن الانسان يمر بمراحل ثلاث في حياته هي : المرحلة الحية والاخلاقية والدينية وأن الانتقال من مرحلة الى اخرى يتم عبر الوثبة وانقطاع التدرج وليس عبر الاستمرار .
(2) - عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1945 , ص 27 .
(3) - امام عبد الفتاح امام : تطور الجدل بعد هيكل , جدل الانسان , دار التنوير , بيروت , 1984 , ص 31 .
(4) - عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي , م . س . ص 27 .
(5) - هنري بركسون : الفكر في الواقع المتحرك , ت : سامي الدروبي , مطبعة الانشاء , دمشق , ب ت , ص 142 .

المعرفة النظرية العقلية التحليلية التي تجعلنا نعرف الكائنات من الخارج ⁽¹⁾ وبذلك تنزاح الحاجة التي يقيمها المكان بينه وبين أنموذجه واضعاً جوار الإدراك الحسي الخارجي حدساً جمالياً باطنياً يستطيع الفنان من خلاله النفاذ الى الفردي ⁽²⁾ .

يتضح لدى الباحث مما تقدم أن التأمل هو النتاج المعرفي الاول للعقل , والمستكشف للحقائق لما يوقعه في النفس من حراك معرفي للوصول الى نتائج مرضية , هذا الحوار الذاتي (الداخلي) سابق في الزمن عما هو منهج للتقابل وأفضاء الآراء أتجاه الآخر , إلا ان ذلك تحوّل في المعنى الكلاسيكي الى طريقة خاصة في البحث وأسلوب من أساليب المناظرة التي تطرح فيها المتناقضات الفكرية ووجهات النظر المتعارضة , بقصد المحاولة لاظهار ما في الآخر من نقاط الضعف ومواطن الخطأ , على ضوء المعارف المسلّمة والقضايا المعترف بها سلفاً , وهكذا يقوم الحوار بين النفي والاثبات في ميدان البحث والجدل , حتى ينتهي الى نتيجة تتقرر فيها إحدى وجهات النظر المتصارعة , أو ينبثق عن الحوار الفكري بين المتناقضات وجهة رأي جديدة توفّق بين الوجهات كلها بعد اسقاط تناقضاتها وافراز نقاط الضعف من كل واحدة منها , ولكن تحوّل الحوار الى الجدل في الديالكتيك فأصبح طريقة لتفسير الواقع وقانوناً عاماً ينطبق على مختلف الحقائق والوان الوجود , فالتناقض ليس بين الآراء ووجهات النظر حسب بل هو ثابت في صميم كل حقيقة فما من قضية الا وهي تتطوي في ذاتها على نقيضها فالجدل « موقف الفكر الذي يقرر أن حكمه على الاشياء لا يمكن أن يكون نهائياً وأن هناك باباً مفتوحاً لإعادة النظر فيها دائماً » ⁽³⁾ . إن إدراك الفكر التأملي لما يحيط به في مرحلة أدرك فيها أن الآخر يشاركه وجوده لأنه لا وجود له إلا بالآخر , المرحلة الاولى للخروج من أطر الذات الى اطر الذوات الاخرى فاعلاً ومنفعلاً , مؤثراً ومتأثراً , ومن هنا كانت الحوارية الثانية ليس بين الانسان ونفسه كوحدة وجود في تكثرات متعددة , بل بين الانسان والآخر كوحدة وجود بين وجودات متغايرة , وهذا ما بان على التفاعل الفلسفي بين الأغارقة والفكر الاسلامي وكذلك بين الفكر الاسلامي والفكر المسيحي , فلم يستطع الفارابي مثلاً أن ينفلت عن (الاكستاسيس) أو الجذب الذي قالت به المدرسة الاسكندرانية (والاديمونيا)

(1) - اندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية , ج 2 , ت : خليل أحمد خليل , عويدات , لبنان , 2001 , ص 704 .

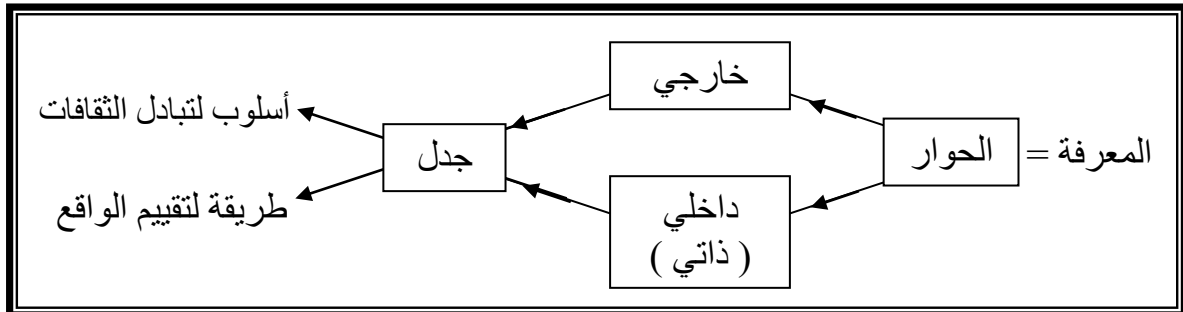
(2) - زكريا أبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر , دار مصر للطباعة , القاهرة , ب ت , ص 24 .

(3) - جميل صليبا : المعجم الفلسفي , م . س . ص 394 .

الارسطية هي عماد لنظرية السعادة الفارابية , وأثّرت صوفية الفارابي على القرون الوسطى بل تعدّاها الى التاريخ الحديث , بل أن ابن سينا قد أثر بالفلسفة المسيحية وبالخصوص بأوغسطين وفقاً لما يتبناه من الشك أذ أن ابن سينا قد برهن على وجود النفس وفقاً لمقولة الرجل المعلق بالهواء , وقد كان هذا هو المنحى الذي أتبعه أوغسطين وديكارت , وعلى الرغم من وجود خلاف بين أسبقية أوغسطين أم ابن سينا , فإن الاثر الفلسفي والمعرفي بين الفكرين ظاهر في الحوار الخارجي , نتيجة الاقتباسات المعرفية التي تنتقل بالترجمة أو بالتجارة أو بغيرها , أما الغزالي فلا يمكن تجاهل تأثيره على الفكر الاوربي في العصر الوسيط . فمرة يقترب من أوغسطين وأخرى يتأثر بـ (توما الاكويني) كذلك فإن الشك الديكارتى في القرن السابع عشر قد سبق وجوده عند الغزالي الذي عاش قبل ديكارت بأكثر من خمسة قرون ⁽¹⁾ .

ومما لاشك أن المسلمين تحاوروا مع الفلسفة اليونانية مستلهمين منها المعارف , بغض النظر عن ملتهم وجنسياتهم , لان العبرة في القيمة المعرفية التي تحويها فلسفتهم بما فيها من معايير وقدرة على الفهم والتفسير , فالعلم لا هوية له , وإن كان موضوعه الهويات ⁽²⁾ .

فالحقيقة أذن ليست أستقطاباً قبلياً لدى أحد الطرفين أنما تنشأ بشكل مشترك أثناء جدلها , وبذلك تصبح حركية الحوار ليست مجانية عبثية لنألا تصبح لغواً باطلاً وأيماءً بالكلمات , بيد أن الحوار محكوم بغائية يتجه اليها ويصيغها معاً , لهذا فإن الديالكتيك بوصفه صفة عقلانية منظمة له منطق يحكم صيرورة فعل الحوار وتجليه بين الانا والاخر فإن بقي العقل مع ذاته أصبح حواراً ذاتياً وهو نقيض الحوار مع الاخر ⁽³⁾ . ويوضح الباحث ذلك بالمخطط الاتي :-



(1) - محمود حمدي زقزوق : مقدمة في الفلسفة الاسلامية , م . س . ص 72 .
 (2) - علي حرب : هكذا أقرأ ما بعد التفكير , ط 1 , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 2005 , ص 40 .
 (3) - محمد الزايد : في , معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية , ط 1 , ج 1 , معهد الانماء العربي , 1986 , ص 318 .

الشكل (7)

يوضح تقسيمات الحوار.

خامساً : الحوار في الفكر النقدي

طرح (باختين) (1895 – 1975م) M. Bakhtine مفهوم (الديالوجية أو الحوارية Dialogisme) ويعني فيه أن المؤلف للنص يكون محكوماً بمنظومة ثقافية سابقة عليه وهذه تؤثر في الخطاب الآتي , لذا فمن الصعب إيجاد نص متفرد بخطاب مستقل وغير متجذّر , فالنص حالة من الكرنفال(*) يختلط فيه كل شيء مما يجعله ذا خاصية حوارية لانه , ((في ظل صورة الكرنفال المفتوح الذي تتداخل فيه الاشياء تنتهي فكرة النص المغلق))⁽¹⁾ .

إن معالجة النص الادبي أو الفني باعتبار كل منهما لغة , إنما هو أسقاط للذات الانسانية على نحو الرواية في الأدب , أو النص في المسرح أو الشكل في الرسم , وأنما تكون الذات مفتوحة عندما تكون متحاورة مع الآخر , لذا فهي قابلة للاشتباك و الاختراق لان في اللغة الكلمة, وفي الفن , الشكل, « ولا وجود لكلمة أو شكل يمكن أن يكونا محايدين أو لا ينتسبان الى أحد »⁽²⁾.

إن النزعة الحوارية عند باختين توحى بالخروج عند الكتابة (كمنولوج)^(**) , أو نجوى ذاتية , فهو يشير الى التعددية الصوتية التي يسميها بـ (البوليفونية) , لذلك فما من عبارة لا تكون في علاقة مع عبارة أخرى , ومن هنا جعل للحوارية مستويات :

الاول : دلالي أو فكري : يقيمه مع عبارات الآخرين ليعطي قيمة دلالية أو فكرية للعبارة .

الثاني : يتعدى الاول الى اساليب اللغات المختلفة سواء أكانت اللغات المختلفة عائدة الى مختلف الفئات الاجتماعية أو مختلف اللهجات المتداولة .

(*) - الكرنفال Carnival - وصف لحيوية الرواية وما توصله من نسبية بهيجة وما تنطوي عليه من تعددية أسلوبية وأختلاف وجهات النظر , وقياس الاصوات , وهي تشبه في الادب ما يجري في مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية , خاصة فيما يصاحبها من هجاء وعبث وسخرية وتجاوز الحواجز الطبقيّة التراتيبية حيث تختلط الثقافة العليا بالدنيا والرسمية بالشعبية وكرنفال الرؤية ثورة ضد المعتمد الادبي : ينظر :
ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي , ط 3, المركز الثقافي العربي , المغرب, 2002, ص 214 .

(1) - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1998 , ص 363

(2) - ترفيتان تودوروف : المبدأ الحوارية , ت : فخري صالح , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1992 , ص 78 .

(**) - المنولوج Monologue . نشاط أحادي لمرسل في حضور مجتمع حقيقي أو وهمي وهو وضعية حوارية يتكلم فيها شخص واحد بينما ينصت الآخر غير قابل للإجابة , وتفترض المنولوجات أجابات المتلقي الصامت . ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة , ط 1 , دار الكتب اللبناني , بيروت , 1985 , ص 205 - 206 .

الثالث : الذي يشكله المتلقي من خلال الاحالة التي تولد مسافة بين ذات المتلقي و الالفاظ

والعبارات التي يستخدمها عندما نفتح ما يشبه أقواساً داخلية⁽¹⁾.

أذن « لا عضو في المجتمع اللفظي ضد نطق الآخر وطموحه وتقييماته غير مسكونة قبل صوت الآخر , على النقيض من ذلك يتلقى المرء الكلمة بصوت الآخر وتبقى الكلمة ممثلة بذلك الصوت »⁽²⁾. فالتفاعل اللفظي عبر الملفوظ وبه , لان اللغة نظام يغذي ويمنح المتحدث والمتلقي إمكانية القدرة على التواصل المعرفي , فالعلاقة بين المتحدث والآخر عملية تبادلية من خلال الملفوظ وهو ما يطلق عليه بالحوارية .

ويعتقد باختين بعدم وجود فاصل بين النشاط النفسي للذات وعباراتها الملفوظة أو المكتوبة مؤكداً على تأثير الآخر في خطاب الانا من خلال الخاصية الحوارية , بوصفها تأسيس للجماليات النظرية التي تهتم جمالياً بالعمل الفني من خلال الوجود الانساني الذي يلعب فيه الآخر دوراً حاسماً , لان « الوجود الفعلي للانسان الداخلي والخارجي أيضاً يكمن في التواصل العميق , أن توجد يعني أن تتواصل , أن تكون يعني أن تكون للآخر وبالنسبة له ومن خلاله »⁽³⁾.

فالأخر هو المركز القيمي للرؤية الجمالية , وهو وحده يمكن ان يأخذ شكلاً بصورة جوهرية ويصبح مكتملاً , لان جميع مظاهر الاكتمال القيمي – المكانية أو الزمانية أو الدلالية – هي عناصر مقومة خارجية بالاستناد الى العلاقة مع الوعي الذاتي الفعّال , فالانا غير واقعية جمالياً , والقوة المنظمة هي المقولة القيمية الخاصة بالآخر⁽⁴⁾.

لهذا أصبحت الحوارية عند (دوستويفسكي) في نظر (باختين) هدفاً بذاتها وليست مجرد وسيلة , وهي ليست مقدمة تقود الى الحدث بل هي الحدث نفسه , وهي ليست وسيلة للكشف عن الطبع الجاهز للانسان , لان الانسان في الحوار يعمل على الكشف عن نفسه في الخارج , أي أنه لا يكشف للآخرين , بل ولنفسه ذاتها لذا فإن الانسان اذا اراد أن يكون , عليه أن

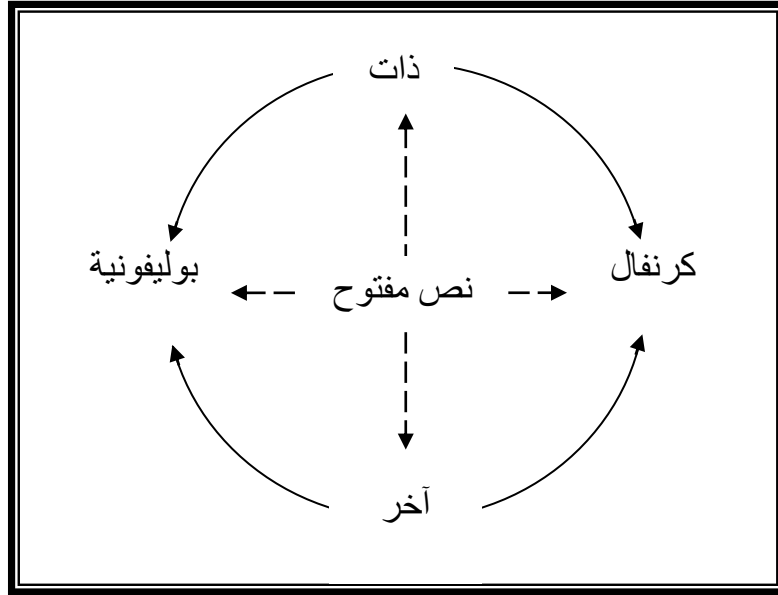
(1) - كاظم جهاد : أدونيس منتحلاً , مكتبة مدبولي , القاهرة , 1993 , ص 35 .

(2) - تزفيتان تودوروف وآخرون : في أصول الخطاب النقدي الجديد , ت : أحمد الحديثي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1987 , ص 68 .

(3) - تزفيتان تودوروف : المبدأ الحوارية , م . س , ص 125 .

(4) - م . ب . باختين : قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي , ت : جميل نصيف التكريتي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1986 , ص 365 - 366 .

يتعايش حوارياً , فالصوت الواحد لا يؤدي شيئاً , بل صوتان أثنان هما الحد الأدنى للحياة والحد الأدنى للكينونة⁽¹⁾ . ويبين الباحث وجهة نظر باختين بالشكل الآتي :-



شكل (8)
الحوارية عند باختين.

هذا التفاعل الحواري أو النصي اعتبرته (جوليا كرسيفا Julia Kristiva) أكثر من مجرد خطاب أذ عرّفت النص بأنه « جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة , ويكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية , مشيراً الى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها , والنص نتيجة لذلك هو عملية إنتاجية »⁽²⁾ .

أي أن النص الشكلي في العمل الفني له علاقتان , علاقة الاشكال كنصوص بالفكر وعلاقة الفكر بالنصوص الأخرى , لذا فإن العمل الفني هو تجديد لتوزيع العلاقات كما وأن النص الفني ترحال للنصوص من خلال أيجاد فضاء نصي جديد يتقاطع مع فضاءات أخرى , فأن سلطة النصوص السابقة امر يبين على المنتج , ومن خلال هذه العملية يحدث التفاعل النصي أو الإشاري أو الشكلي , كحوارية لان المقارنة بين الحوار والإنتاجية عند كرسيفا تعني أنشطار النص الى محورين هما نص الحدث ونص التكوين , فلا يمكن القبض على بنية أي

(1) - المرجع السابق نفسه : ص 128 .

(2) - ينظر : سعيد يقطين : إنتاج النص الروائي , ط 1 , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , 1989 .
جوليا كرسيفا : علم النص , ت: فريد الزاهي , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , 1991 , ص 21 .

عمل فني الا من خلال علاقته بالبنى السلفية وفقاً لمعنى تلك العلاقة ونوعيتها وطبيعتها وهذه العلاقة تتحدد بثلاثة أنماط :

الأول : علاقة تحقيق وإنجاز مضمون معين كأنه يشكّل في تلك البنيات أساساً .

الثاني : علاقة تحويل : المعنى القائم أو الشكل يتحول بالانزياح الى معنى أو شكل أبعد.

الثالث : علاقة خرق : المعنى أو الشكل قائمان ومحاطان بقديسية اللامساس⁽¹⁾ .

وحسب كرسيفا فإن الحوار يندرج في أشكالية الانتاجية النصية لذلك فهو التقاطع داخل النص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى , فالعمل الحوارى هو أقطاع وتحويل أي , توليد الظواهر التي تنتمي الى بداهة الكلام بأنثاقها أستطيقا تسميها كرسيفا بالاستناد الى باختين بـ (الحوارية)⁽²⁾ .

وأشارت كرسيفا الى إرتباط مفهوم الحوار بالشعرية^(*) , معتمدة على باختين , والشعرية أو (البويطيقا) تظهر في حقل اللسانيات الذي عده باختين مرتبطاً بالكلام أكثر من اللغة , ولكن لا يقتصر الحوار عند كرسيفا على اللفظ بل أن المفهوم يدل على التبادل النصوي بين أجناس مختلفة , الصورة والحرف والنص المكتوب , مثلاً الموسيقى والحرف أو الحركة وأليماءة الراقصة والحرف , وتحدد كرسيفا علاقة المنهج ومتلقيه بالنصوص الأخرى , بأنها ترسم في محورين : أفقي بين المنتج والمتلقي , وعمودي : يخوض فيه النص حواراً مع نصوص الآخرين . ويوضح الباحث وجه نظر كرسيفا بالشكل الآتي :

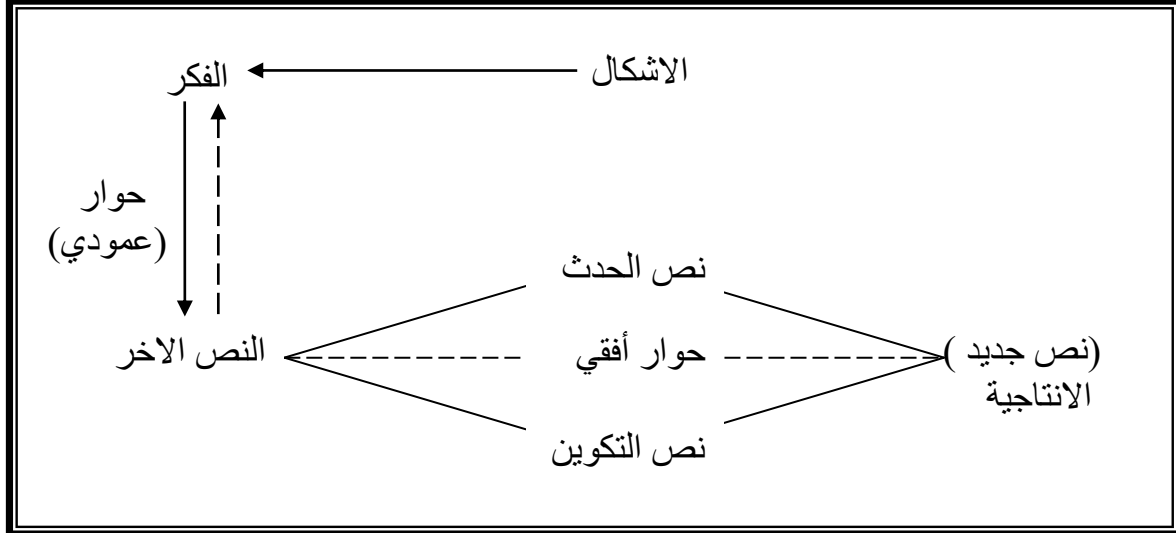
(1) - كاظم جهاد : أودنيس منتحلاً , م . س . ص 103 .

(2) - تزفيتان تودوروف : في أصول الخطاب النقدي الجديد , م . س . ص 103 .

(*) - الشعرية : 1- وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية , وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق بين هاتين البنيتين , فعندما يكون التطابق مطلقاً , تتقدم الشعرية , أو تخف الى درجة الانعدام تقريباً , وحين تنشأ خللة وتغاير في البنيتين تثق الشعرية وتتفجر بتناسب طردي مع درجة الخللة في النص . ينظر : كمال أبو ديب : في الشعرية , مؤسسة الابحاث العربية , بيروت , 1987 , ص 57 .

2- السمة المميزة التي يقترب بها العمل الادبي عن غيره , هي الخصائص المجردة التي تضع قراءة الحدث الادبي . ينظر :

- تزفيتان تودوروف : الشعرية , ت : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , 1990 , ص 23 .



شكل (9) الانتاجية عند كرسثيفا

ويلتقي (رولان بارت 1915 Roland Barthes – 1980م) مع كرسثيفا بحدود نظرية النص , أذ يظهر بأن الاصل هو نص بؤرة تلتف عليه لوليبياًً نصوص أخرى وأن عملية التفاعل بين النصوص , أشلاء نصوص تدور في فلك نص مركزي , فكل نص هو حوار و النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات معينة , وهذا ما يلتقي فيه مع (النص الظاهر) عند كرسثيفا⁽¹⁾ . ويؤكد بارت خاصية التنبؤ بما يمكن أن تقوله نصوص القراءة , لتؤسس الانماط الأولية للنص أذ يفترض وجود شفرات كلها تعدل وتحدد وتولد المعاني , التي تتعدد كلما مضينا في قراءة النص وتتصل بالجوانب , التأويلية heremeneutics , والدلالية senoutics , والرمزية symbolism , والحدث action , و الإشارة reference , ويقترح بارت أن (لذة النص) تتحقق بأسهام القارئ في وقائع النص فيخلق سياقات مختلفة ومؤلفة على نحو تصبح معه كل قراءة بمثابة تحدٍ لذاكرة القارئ , بل يغدو النص نفسه نصاً داخلياً أكثر منه نهائياً⁽²⁾ .

لقد وجد بارت ميزة للحوار هي حوار في حوار , حوار المنتج , وحوار يستحضره المتلقي , وهذه الميزة جعلت من الحوار فعلاً مسلماً به , كما هو الحال عند كرسثيفا , لان العمل المنجز والملتف على نفسه والمكتفي بذاته عند بارت هو عمل متحجر ومنتهى , والأعمال الحية كونها ثرية بالوعد وحافلة بثغرات مضيئة يمكن دائماً التسلل أليها أو منها ,

(1)- رولان بارت : نظرية النص , مجلة العرب والفكر العالمي : ت : محمد خيرى , ع3 , مركز الاتحاد القومي , بيروت , 1988 , ص96 .

(2)- أدبث كيزرويل : عصر البنيوية , ت : جابر عصفور , أفق عربية , بغداد , 1985 , ص193 - 197 .

وأضافة بعد جديد يمكن للقارئ أضافته, هذا الانفتاح على النص هو ما يصنع عند بارت (العمل المقروء) وهنا يظهر الحوار الذي يستحضره القارئ⁽¹⁾.

يتضح من خلال ذلك للباحث أن الحوار والنظرة أتجاه الآخر في الفكر النقدي يتجه نحو الرؤية الجمالية , ولا يختلف تصور الآخر في بعده الجمالي عن الآخر في بعده الفلسفي , من حيث إضفاء مشروعيته في أي احتمال مختلف فيه , فلا تنظر المعرفة الفلسفية للآخر بمنأى عما يكّنه من مواطن الجمال وتعزيز الرؤية الجمالية , لذا نجد أن الحوار المعرفي يتسم بالتوسع الملحوظ , فهو معرفة متكاملة بجميع فروعها , ألا أن منظور تلك المعرفة يختص بالمنحى الجمالي والتفاعلي مع الآخر في الفكر النقدي , لهذا فالحوار بصورة عامة أوسع مدلولاً من الحوار في الفكر الجمالي النقدي كونه يحوي المعرفة الجمالية والنظرة التفاعلية مع الآخر .

(1)- كاظم جهاد : ادونيس منتحلاً , م.س , ص 71 .

المبحث الثاني

الحوار الإسلامي المسيحي بين صورة الذات ومفهوم الآخر

أولاً / الحوار في الفكر الإسلامي (*) .

1) الحوار والجدل في المنهج الإسلامي

عاشت كلمتا الحوار والجدل مع الانسان ووعيه منذ مواجهته الحياة الاجتماعية , ألا أن كلاهما أخذتا مدلولات معينة في أستيعاب نفوذها نحو الآخر , فقد وردت كلمة الحوار في النص القرآني بموضعين هما : قوله تعالى ﴿ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا ﴾ ⁽¹⁾ . وقوله تعالى ﴿ قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ ﴾ ⁽²⁾ . أما كلمة (الجدل) فقد وردت في أكثر من آية ^(**) , حتى جعلها الله تعالى صفة ملازمة للانسان فقال ﴿ وَكَانَ الْإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا ﴾ ⁽³⁾ , ويطلق الجدل على النقاش بين شخصين في القضايا الفكرية والمنطقية أذ تقتل أفكار كل منهما بالآخر وتلتحم ⁽⁴⁾ .

بمعنى أن كلمتي (الجدل والحوار) أقرنتا بالوجود الانساني , هذا الوجود الذي تختلف فيه الآراء وتتنوع فيه الأفكار , فقد يحدث للانسان أن يتحرك من أجل إعطاء فكرته صفة الوضوح التي تتمثل بالنفاذ الى كل جانب من جوانبها , لئلا تبقى هناك حاجة الى الاستفهام أو المعارضة لعدم وضوح مرتكزات المفاهيم والقضايا , وقد يحدث في حالة أخرى أن يخوض

(*) - قدم الباحث الحوار الإسلامي على الحوار المسيحي خلافاً للتسلسل التاريخي بأسبوعية المسيحية على الاسلام كدين وذلك وفقاً للمسوغات الآتية :

1. كون لفظة الحوار والجدل وردت نصاً في القرآن الكريم .
 2. أن مسألة الحوار في الفكر الإسلامي تعترئها ملابسات من حيث التطبيق بالنظر الى الآخر , هذا ما وضع التصور نحو الاسلام منظار الشبهه , ولكي يثبت هذا المفهوم في الفكر الاسلامي لا بد من وضع الحلول للاشكالات المطروحة .
 3. توسيع دائرة الحوار من وجهة نظر الباحث الاسلامي , وللتمكن من فهم الذات وبالتالي أنفتاحها على الآخر بصورة موضوعية .
- (1) - سورة الكهف : (34) .
 (2) - سورة المجادلة : (1) .
 (**) - وردت كلمة (الجدل) في القرآن الكريم في (27) موضع .
 (3) - سورة الكهف : (54) .
 (4) - مكارم الشيرازي : أمثال القرآن , ت : تحسين البديري , ط 1 , مدرسة الامام علي (ع) , إيران , 2004 , ص 327 .

الصراع من أجل فكرته ضد المعارضين فيحصل الصدام والهجوم , وهذا ما توحيه كلمة الجدل التي ترمز الى الحوار في أجواء الخلاف الفكري والعقدي⁽¹⁾. وقد رفض القرآن الكريم الجدل على أساس كونه فناً قائماً بذاته حينما يحدثنا عن المشركين في مكة الذين أنطلقوا بالجدل في طريق صناعة الفكرة وأنكار الحق عندما أستمعوا الى الايات القرآنية التي تتحدث عن عيسى (ع)⁽²⁾ ﴿وَلَمَّا ضُرِبَ ابْنُ مَرْيَمَ مَثَلًا إِذَا قَوْمُكَ مِنْهُ يَصِدُّونَ ۖ وَقَالُوا أَلِهَتُنَا خَيْرٌ أَمْ هُوَ مَا ضَرَبُوهُ لَكَ إِلَّا جَدَلًا بَلْ هُمْ قَوْمٌ خَصِمُونَ ۖ إِنْ هُوَ إِلَّا عَبْدٌ أَنْعَمْنَا عَلَيْهِ وَجَعَلْنَاهُ مَثَلًا لِّبَنِي إِسْرَائِيلَ ۖ﴾⁽³⁾, ولا يقتصر الجدل والرفض على أساليب المخالفين بل يتمثل في بعض الأساليب التي كان يلجأ اليها بعض المؤمنين بمجادلتهم للنبي (ص), وهم ممن لم ينفقوا على المسؤولية العلمية أزاء قضايا الايمان , فيحاولون التخلّص من مسؤولياتهم بالأساليب الجدلية , باحثين عن مسوغات واعدار تسوّغ لهم ذلك⁽⁴⁾. قال تعالى ﴿كَمَا أَخْرَجَكَ رَبُّكَ مِنْ بَيْتِكَ بِالْحَقِّ وَإِنَّ فَرِيقًا مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ لَكَاذِبُونَ ۖ يُجَادِلُونَكَ فِي الْحَقِّ بَعْدَمَا تَبَيَّنَ كَأَنَّمَا يُسَاقُونَ إِلَى الْمَوْتِ وَهُمْ يَنْظُرُونَ﴾⁽⁵⁾, وكذلك قرن القرآن الكريم الجدل بالفعل الشيطاني عندما يوحي الشياطين الى أوليائهم الجدل بالباطل من دون بينة ولا برهان كقوله عز وجل ﴿وَإِنَّ الشَّيَاطِينَ لَيُوحُونَ إِلَىٰ أَوْلِيَآئِهِمْ لِجَادِلُوكُمْ وَإِنْ أَطَعْتُمُوهُمْ إِنَّكُمْ لَمُشْرِكُونَ﴾⁽⁶⁾, والسبب في تلك المجادلة أنهم لم يؤمنوا فكانوا مجادلين يقبلون الحقائق بالجدل ﴿وَيُجَادِلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِالْبَاطِلِ لِيُدْحِضُوا بِهِ الْحَقَّ وَاتَّخَذُوا آيَاتِي وَمَا أُنذِرُوا هُزُوًا﴾⁽⁷⁾.

فالجدل المحض لا يقصد به المجادلون استقطاب الحق أو ترجيح ما يقوم به دليل عقل أو نقل أو منهما معاً, وإنما يثيرونه على سبيل المنازعة والمبالغة, بل من أجل دحض الحق لذلك كان الجدل منبذاً شرعاً كونه أداة للتعصب, ((فهو نقيض للايمان وأنحياز للباطل , بل هو موقف نقيض , يتعارض مع اليقين الاعتقادي ... أنه الشك الناظر في النقائص والحقائق))⁽⁸⁾.

(1) - محمد حسين فضل الله : الحوار في القرآن , ط 6 , دار الملاك , بيروت , 2001 , ص 49 .

(2) - نفسه : ص 58 - 59 .

(3) - سورة الزخرف (57 - 59) .

(4) - محمد حسين فضل الله : الحوار في القرآن , م . س , ص 59 .

(5) - سورة الانفال : (5 - 6) .

(6) - سورة الانعام : (121) .

(7) - سورة الكهف : (25) .

(8) - خليل أحمد خليل : جدلية القرآن , ط 2 , دار الطليعة , بيروت , 1991 , ص 22 .

بل أن القرآن الكريم ذهب الى أبعد من ذلك محذراً⁽¹⁾ من الانحراف بالجدال عن وظيفته ومرتكزاته ومفاهيمه نحو الركون الى الخيانة ﴿وَلَا تُجَادِلْ عَنِ الَّذِينَ يَخْتَانُونَ أَنْفُسَهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ مَنْ كَانَ خَوَانًا أَثِيمًا﴾⁽¹⁾.

فالجدال يعبر عن الجدلية , جدلية الانسان في حركة فكره وعاطفته ومؤثراته التي تجعله في حركة دائمة , بين السلب والإيجاب المتنوعين , بحيث يمكن للانسان من خلال ذلك أن يكون منفطحاً على كل ما حوله ويكون أنساناً متغيراً⁽²⁾ و متغيراً . وهذا ما يعطيه الفعالية والحيوية في وجوده , فالمخلوق الجدلي لا يُحدد في إطار مغلق , لذا فإن المسألة عنده فكر يتحدى فكراً وحركة تتجاذب مع حركة , لهذا كان الاسلام واقعيّاً في أسلوب مواجهته هذه الجدلية في الانسان , جدلية الروح والعقل , وكان واقعيّاً أيضاً حينما أعطى للحوار شيئاً من المنهج وشيئاً في حركة الواقع⁽²⁾ , كون الفكر الاسلامي فيه وجود توازني قائم على التوفيق بين المادة والروح فألإسلام ليس مادياً بالمطلق وليس روحانياً بالمطلق , ولكنها روحية تجد روحيتها في المادة , ومادية تجد سموها في الروح⁽³⁾.

لذا نجد أن قيمة المنهج الاسلامي للحوار يكمن في إبتعاده أبتعاداً كلياً عن الذاتية في المضمون الفكري أذ يتسم بالتجرّد والموضوعية والعلمية بعيداً عن القناعات السابقة والاحكام المعدة سلفاً , وهذا ما يشير إليه القرآن الكريم عندما يخاطب الرسول (ص) نصارى نجران ﴿وَأَنَا أَوْ يَاكُم لَعَلَى هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾⁽⁴⁾ , قاصداً التجرد بالحوار للوصول الى الحقيقة والمُحاور هنا لم يطرح صوابية فكره وخطأ الفكر الآخر , بل على أساس فكرة مطروحة يتساوى فيها احتمال الخطأ والصواب في طبيعتها الواقعية , كما تتساوى صفة الهدى والضللال في ألتزام هذا بالفكرة أيجاباً من هذا الجانب أو سلباً من الجانب الآخر , فليس هناك حالة شعورية في حركة الفكرة بأجواء الحوار بل حالة موضوعية في موقف حيادي يطلب الحقيقة , وهذا ما يشير الى الابتعاد عن الذاتية المعتقدّة بأن رأيي صواب يحتمل الخطأ ورأيي غيري خطأ يحتمل الصواب⁽⁵⁾ . وبهذا يقرر الدين الاسلامي أدباً دينياً للتحاور, تصان فيه

(1) - سورة النساء : (107) .

(2) - محمد حسين فضل الله: في أفاق الحوار الاسلامي المسيحي , دار الملاك , بيروت , 1998 , ص 8 .

(3) - محمد حسين فضل الله : الاسلام وقدرته على التنافس الحضاري , ط 1 , دار الملاك , بيروت , 1999 , ص 44 .

(4) - سورة سبأ : (24) .

(5) - محمد حسين فضل الله , في أفاق الحوار الاسلامي المسيحي , م . س . ص 19 - 20 .

كرامة مقدسات المجتمع مبتعداً عن التعدي والغصب والشتم , قال تعالى ﴿ وَلَا تَسُبُّوا الَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ فَيَسُبُّوا اللَّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ ﴾⁽¹⁾ , فألاية تدعوا الى التهاور بالمنطق دون التلوث بدران الالهانة والسخرية لان الانسان مغرور عن الدفاع عن كرامة ما يقده , كما يشير القرآن الكريم الى ذلك ﴿ كَذَلِكَ زَيْنًا لِكُلِّ أُمَّةٍ عَمَلُهُمْ ﴾⁽²⁾ , وعموم التعليل المفهوم من الاية ﴿ وَلَا تَسُبُّوا الَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ فَيَسُبُّوا اللَّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ كَذَلِكَ زَيْنًا لِكُلِّ أُمَّةٍ عَمَلُهُمْ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّهِمْ مَرْجِعُهُمْ فَيُنَبِّئُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ ﴾ , يفيد النهي لكل قول سيء يؤدي الى ذكر شيء من المقدسات الدينية بالسوء بأي وجه⁽³⁾ , وتواصل الاحاديث الاسلامية منطلق القرآن في ترك السب و تجنب استعمال سلاح الشتم لعقائد الاخرين فالامام علي (ع) يخاطب فريقاً من جماعته ((كرهت لكم أن تكونوا لعانيين شتامين))⁽⁴⁾ .

وقد بين الامام الصادق (ع) الفارق بين الجدل والحوار متبينا المنهج القرآني في ذلك , فقد ذكر عنده (ع) الجدل في الدين وأن الرسول (ص) نهى عنه فقال (ع) : لم ينه عنه مطلقاً ولكنه نهى عن الجدل بغير التي هي أحسن , أما تسمعون قوله تعالى – في سورة العنكبوت (46) ﴿ وَلَا تَجَادِلُوا أَهْلَ الْكِتَابِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ ﴾ وقوله تعالى – في سورة النحل الآية (125) - ﴿ ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ ﴾ , فالجدل بالتي هي أحسن قد أمر به العلماء بالدين والجدل بغير التي هي أحسن محرم , وكيف يحرم الله الجدل جملة وهو يقول – في سورة البقرة الآية (111) ﴿ وَقَالُوا لَنْ يَدْخُلَ الْجَنَّةَ إِلَّا مَنْ كَانَ هُودًا أَوْ نَصَارَىٰ تِلْكَ أَمَانِيُّهُمْ قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴾ فجعل علم الصدق والايمان بالبرهان, وهل يؤتى بالبرهان الا في الجدل بالتي هي أحسن؟⁽⁵⁾ . فالحوار أذن هو جدل ولكن بالتي هي أحسن فهو بمثابة الأنفتاح نحو الآخر وليس ألغاء للغير

(1) - سورة الانعام : (108) .

(2) - سورة الانعام : (108) .

(3) - محمد حسين الطباطبائي : الميزان في تفسير القرآن , ج 7 , الاعلامي , بيروت , 197 , ص 314 .

(4) - عبد المفتاح عبد المقصود : الامام علي بن أبي طالب (ع) , ج 4 , دار مصر للطباعة , ب ت , ص 122 .

(5) - ينظر : أبو منصور الطبرسي : الاحتجاج , ط 6 , ج 1 , انتشارات اسوة , إيران , 2005 , ص 23 - 24 .

- الفيض الكاشاني: تفسير الصافي , ط 3 , ج 3 , مكتبة الصدر , إيران , 1995 , ص 163 - 164 .

, أذ أن الائتلاف والتجاوب , لما يتعلق في أتيان موضوعات الحوار , أي بتفادي نقائص الهوية ومعوقاتها تؤول الى التواصل والتقارب ⁽¹⁾ .

وعلى الرغم من ان كلمة (الجدل) أوسع مساحة في حديث القرآن واسلوبه , الا أنها أخذت مدلولاً يوحى بالطريقة التي يتبّعها المتناظران أو المتجادلان ليفرغا حديثهما بالكلام العقيم , فتخضع الفكرة الى متاهات لا يعرف فيها الانسان كيف ينتهي , ولهذا تحوّل الجدل الى صناعة يقصدها الكثيرون لذاتها من أجل التدرّب على الاخذ والرد والدفاع في مجالات الصراع. ولا يعني الباحث بالصراع سوى مدلولات الدفاع التي لا تقوم على الصدام العدواني ولا على العزل المطلق للآخر الحضاري أو الإصرار المسبّق على اعلان القنوط القاطع من جدوى أو تقدّم العلاقة به أيجابياً , كما لا يتأسس الصراع على الرفض الممنهج لاية إيجابية محتملة في الآخر لمجرد كونه غير الـ (نحن) , والصراع هو بمثابة تباين وخلاف بين أعتقادات وارادات , ولا يتخذ بالضرورة شكل المواجهة المسلحة بل قد يكون صراعاً فلسفياً أو سياسياً أو إعلامياً أو فنياً أو جمالياً , الا أن في مجمله لا تقع الحرب وأن كان يقود الى الحرب في حال مبادرة الآخر الى استخدام القوة وفرض الإرادة الغيرية بأكراه مادي أو معنوي وهذا ما يفرّقه عن الحوار .

فالحوار أوسع من الجدل من حيث الدلالة , كون الحوار يتضمن الجدل والصراع ولكن بالكيفية التي يحددها الدين الاسلامي , أي بالتّي هي أحسن , أما الجدل فهو يرمز الى الصراع , والحوار يدافع عن الفكرة , فيما تكون الفكرة في الجدل ثانوية وليست هدفاً أولياً لهذا كان الحوار أوسع مدلولاً من الصراع والجدل ⁽²⁾ .

لقد بيّن القرآن الكريم بعض نماذج الحوار الفعلي المتسلسل المحاكي للفطرة الانسانية والمقترن بالأدلة المقنعة كما في حوار إبراهيم (ع) مع أبيه بتفنيد عقيدته وأبراز ضعف أدلتها وأظهار متانة أدلة الايمان الأبراهيمي المستند الى وقائع موضوعية , ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَاهِيمَ ﴾ إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ ﴿ قَالُوا نَعْبُدُ أَصْنَامًا فَنَظَّلُ لَهَا عَافِيَةً ﴾ قَالَ هَلْ يَسْمَعُونَكَ إِذْ تَدْعُونَ ﴿ أَوْ يَنْفَعُونَكَ أَوْ يَضُرُّونَ ﴾ ⁽³⁾ , وعندما يفتقر الطرف الآخر

(1) - محمد البشير الهاشمي : أشكالية حوار الاديان والحضارات , مجلة المنهاج , العدد 33 , دار الغدير , بيروت , 2004 , ص 53 - 54 .

(2) - محمد حسين فضل الله : الحوار في القرآن . م. س , ص 52 .

(3) - سورة الشعراء : (69 - 82) .

الى أدنى قواعد الحوار , ويتلاعب بالالفاظ والوقائع , ليوهم الناس بوجود دليل لديه , يتم الانتقال الى الدليل الاوضح بالالفاظ والوقائع , التي لاتسبب التباساً , ولا يستفيد منها الخصم في التدليس على الآخرين , وهذا ما ينطبق على حوار النبي إبراهيم (ع) مع النمرود الذي أدعى الربوبية ⁽¹⁾ , قال تعالى ﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أَحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴾ ⁽²⁾ .

كما يتخذ البعض الحوار طريقاً للتعجيز بسبب ضعف أدلته المقنعة وعدم رغبته أو عدم قدرته على الانسحاب من المواجهة , فيبدو للوهلة الاولى بأنه يريد الحوار , لكنه ينكشف في المحاجة على حقيقته , وهذا أنموذج لمن ينتهج أسلوب الفاشل من دون أن يعتبر ممن سبقه , وعدم اطلاعه على الادلة التي أسقطت منطق من سلفهم ⁽³⁾ , قال تعالى ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ لَوْلَا يُكَلِّمُنَا اللَّهُ أَوْ تَأْتِينَا آيَةً كَذَلِكَ قَالَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِثْلَ قَوْلِهِمْ تَشَابَهَتْ قُلُوبُهُمْ فَدَّ بَيْنَا الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ ﴾ ⁽⁴⁾ .

ومن خلال ذلك يرى الباحث ان مشكلة الحوار لا تنحصر فيما بين الايمان والكفر بل تشمل متغيرات الحياة سواء أكان الاختلاف في الاصول أو الفروع , وسواء أكان الاختلاف بين المؤمنين بالرسالات السماوية واصحاب الفكر , ولكن بالامكان تضيق الخلاف عندما تحسم قواعد التفاهم , ولعل الحوار بين الله تعالى وموسى (ع) يكشف عن ذلك حينما قال تعالى ﴿ اذْهَبْ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَىٰ ﴿١﴾ قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي ﴿٢﴾ وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي ﴿٣﴾ وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّنْ لِّسَانِي ﴿٤﴾ يَفْقَهُوا قَوْلِي ﴿٥﴾ وَاجْعَلْ لِّي زَيْرًا مِّنْ أَهْلِي ﴿٦﴾ هَارُونَ أَخِي ﴿٧﴾ اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي ﴿٨﴾ وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي ﴿٩﴾ كَيْ نُسَبِّحَكَ كَثِيرًا ﴿١٠﴾ وَنَذْكُرَكَ كَثِيرًا ﴿١١﴾ إِنَّكَ كُنْتَ بِنَا بَصِيرًا ﴾ ⁽⁵⁾ , فموسى (ع) لم يرفض التكليف , لكنه كان يشك في قدرته على أبلاغ الدعوة بالمستوى المطلوب , لأنها تحتاج الى فكر يتسع لكل ما حوله ووعي يرصد مفاجآت المستقبل , والى لسان فصيح يعبر عن الفكرة بوضوح ويتحدث عنها بأسلوب مرن , ولهذا كانت

(1) - الشيخ نعيم قاسم : العقلنة والواقعية , في طه مرقاتي : عالمية الاسلام والعولمة . المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الاسلامية , ط1 , إيران , 2003 , ص272 .

(2) - سورة البقرة : (258) .

(3) - الشيخ نعيم قاسم : العقلنة والواقعية , م. س , ص272 .

(4) - سورة البقرة : (118) .

(5) - سورة طه : (24 - 35) .

طلباته أستجابة لمتطلبات الموقف⁽¹⁾ , وتكثر الحوارات في القرآن الكريم بصورة فنية لترسم ملامح الفكر القرآني , ويمكن تقسيم الحوار^(*) , وفقاً لمتطلبات الرؤية القرآنية الى ما يأتي : -

(1) **الحوار الداخلي** : وهو ما يشكل النوايا في الذهن والتساؤلات والأعمال المنوية من قبل الانسان , ﴿ إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا ﴾⁽²⁾ , ومثل ذلك الحوار الموجه من (هابيل)

نفسه عندما أراد أن يوارى أخاه قال : ﴿ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ ﴾⁽³⁾ .

(2) **الحوار الخارجي** : وفيه تحصل المحاوره بين طرفين .

أ. **الحوار المزدوج** : كما في قصة نوح قال تعالى ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ ﴿١﴾ أَنْ لَا تَعْبُدُوا إِلَّا اللَّهَ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمِ الْيَمِّ ﴾⁽⁴⁾ .

ب. **الحوار الغيبي** : مثل التحوار بين الخالق تعالى وموسى (ع) ﴿ وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَىٰ ﴿١﴾ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ ﴿٢﴾ قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَىٰ ﴿٣﴾ فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ﴿٤﴾ قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَىٰ ﴾⁽⁵⁾ .

ج. **الحوار الملائكي** : كما في تحاور الملائكة مع زكريا (ع) ﴿ فَنَادَتْهُ الْمَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَىٰ مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِّنَ اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِّنَ الصَّالِحِينَ ﴾⁽⁶⁾ , وكما في الحوار مع مريم (ع) ﴿ وَإِذْ قَالَتِ

(1) - ينظر : محمد حسين فضل الله : الحوار في القرآن , م. س , ص 274 .
(*) - ينظر : محمود البستاني : الاسلام والفن , مجمع البحوث الاسلامية , بيروت , 1992 , ص 122 - 142 . -
ينظر : تحسين البدرى : حوار الحقيقة , المركز العالمي للدراسات الاسلامية , إيران , 2006 , ص 125 - 156

(2) - سورة الانسان : (10) .
(3) - سورة المائدة : (31) .
(4) - سورة هود : (25 - 26) .
(5) - سورة طه : (17 - 21) .
(6) - سورة ال عمران : (39) .

(1) الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ ﴿١﴾

2) المسيح (*) والمسيحية (**) في القرآن .

للسيد المسيح (ع) , مكانة مهمة في الفكر الاسلامي , وأسلام كدين يؤمن بعيسى(ع) كرسول من رسل الله تعالى , ويرى فيه مظهراً من قدرة الله كما هو في آدم (ع) , ﴿ إِنَّ مَثَلَ

(1) - سورة ال عمران : (42) .

(*) - يسمى (يسوع) , وهو تحريف لـ (يوشع) ومعناه المخلص لانه سبب تخليص الكثيرين من أثمهم , لانه - في أعتقادهم - ضحى بنفسه للتكفير عن خطيئة البشر . ينظر :-

- أحمد شلبي : مقارنة الاديان , المسيحية , مكتبة النهضة القاهرة , 1998 , ص 54 .

(* *) - تكونت في المسيحية مذاهب متعددة أهمها :-

1. الكاثوليك :- كنيستهم تسمى الكنيسة الكاثوليكية أو الغربية أو اللاتينية أو البطرسية أو الرسولية , ومعنى الكاثوليكية , أي العامة لأنها تدعى أم الكنائس ومعلمتها و لانها وحدها التي تنشر المسيحية في العالم وسميت غربية أو لاتينية لامتداد نفوذها الى الغرب اللاتين خاصة في إيطاليا وبلجيكا وفرنسا وأسبانيا والبرتغال ولها أتباع فيما عدا ذلك , وسميت الكنيسة البطرسية أو الرسولية لان أتباعها يدعون أن مؤسسها الاول هو بطرس الرسول كبير الحواريين ورئيسهم والبابوات في روما خلفاؤه , تتبع الكنيسة الكاثوليكية النظام البابوي ويرأسه البابا والكرادلة وهم أصحاب الحق في تنظيم الكنيسة , ويتكون منهم المجمع الكنائسي الذي يصدر أراءات بابوية سامية هي أراءات الالهية لان البابا هو تلميذ المسيح الاكبر على الارض فهو يمثل الله , ومن هنا كانت أراءته لاتقبل الجدل والمناقشة .

2. الارثوذكس :- و تسمى كنيستهم , كنيسة الروم الارثوذكسية أو الكنيسة الشرقية أو اليونانية , لان أكثر أتباعهم من الروم الشرقيين ومن البلاد الشرقية كروسيا والبلقان واليونان , كان موقعها الاصلي القسطنطينية وقد فصلت عن الكنيسة الكاثوليكية أيام (ميخائيل كارولاريوس) بطريك القسطنطينية سنة 1054 م , وهي مؤلفة من عدة كنائس .

3. البروتستانت :- تسمى كنيستهم الكنيسة الإنجيلية , أي انها تتبع الانجيل , ويفهمونه بانفسهم دون سواهم و لا تختص طائفة دون أخرى بفهمه , فالكل قادر الحق في فهمه , فهم يعارضون الكنائس الاخرى التي تعتبر فهم الانجيل وفقاً على رجال الكنيسة والتي لا تعتبر الانجيل هو المصدر الوحيد للديانة المسيحية بل تضيف اليه الالهام والتعاليم غير المكتوبة التي يتناولها البابوات الواحد عن الآخر , وتنتشر البروتستانتية في ألمانيا وإنكلترا , والدنمارك وهولندا وسويسرا والنرويج وأمريكا الشمالية . ينظر :-

- سليمان مظهر : عصر الديانات , دار الوطن العربي للطباعة والنشر , القاهرة , 1968 , ص 475 - 479 .

- أحمد شلبي : مقارنة الاديان , المسيحية , م. س , ص 238 - 242 .

عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ⁽¹⁾ , وكذلك فإن القرآن الكريم يعطي للسيدة مريم (ع) , منزلة كبيرة ويصفها بالطهارة والعفة , ﴿ وَإِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ ﴾ يَا مَرْيَمُ اقْنُتِي لِرَبِّكِ وَاسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ⁽²⁾ , والقصة القرآنية لكيفية ولادة مريم (ع) لعيسى (ع) مثبتة في سورة كاملة سميت بأسمها , أذ لا توجد في القرآن الكريم سورة باسم امرأة غير سورة مريم , وفي ثناياها يشير القرآن الكريم الى معجزة من معاجز عيسى (ع) وهو يتكلم في المهد ﴿ فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا ﴾ قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنْتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا⁽³⁾ , وهذه الآيات عندما تلاها جعفر بن أبي طالب (ع) على النجاشي – ملك الحبشة النصراني – قال ((أن هذا والذي جاء به عيسى (ع) ليخرج من مشكاة واحدة))⁽⁴⁾ .

إن الاسلام يشير الى ان عيسى (ع) نبي كباقي الانبياء , يأخذ تعاليمه من السماء , عن طريق الوحي والمناجاة , وينقل (الحراني) المتوفى سنة 381 هـ وهو من أعلام القرن الرابع الميلادي مناجاة^(*) , الله تعالى لعيسى (ع) . هذه المناجاة يعبر عنها (محمود أيوب) في كتابه (دراسات في العلاقات المسيحية الاسلامية) بأنها تمثل مفهوم التجلي الإلهي , وهذا تلتقي فيه صورتا المسيح الاسلامية والمسيحية , كذلك فإن صعود السيد المسيح الى السماء ومعراج النبي (ص) يكشف عن تلاحم بين التراثين⁽⁵⁾ .

وكما ينصف المسلمون عيسى (ع) فهم ينصفون تعاليمه ورسائله ويقولون فيها قولاً لا يختلف عما يقوله المنصفون من المسيحيين , وأهم معالم المسيحية في نظر المسلمين بعد الاقرار بأن المسيحية دين توحيد مطلق هي :-

-
- (1) - سورة ال عمران : (59) .
 - (2) - سورة ال عمران : (42) .
 - (3) - سورة مريم : (29 - 32) .
 - (4) - ابن هشام : السيرة النبوية , ط2 , ج1 , مكتبة مصطفى البابي وأولاده , مصر , 1955 , ص336 .
 - (*) - ينظر : علي بن الحسين بن شعبة الحراني : تحف العقول عن آل الرسول , ط1 , مطبعة سلمان الفارسي , إيران , 2005 , ص367 - 372 .
 - (5) - محمد علي التسخير : القيم والمصالح أساس العلاقات بين المسلمين والمسيحيين , مجلة ثقافتنا , مج1 , ع1 , 2003 , ص40 - 41 .

1. يعتقد المسلمون أن عيسى (ع) رسول الى بني إسرائيل خاصة ﴿ وَيُعَلِّمُهُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ ﴾ وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ ⁽¹⁾ ويعتبر القرآن هذا الإنسان العظيم ذا خلق كريم أصطفاه الله تعالى ليكون رسولاً الى بني إسرائيل يحكمهم بشريعة التوراة وهداية الانجيل , فدعاهم الى الأيمان بالله وحده , والى أخلاص العبادة له , ذلك بعد أن أنحرف بنو إسرائيل الى عبادة العجل فمنهم من قال عزير أبن الله , ومنهم من قتل الانبياء أو أقتري عليهم , ورسالته هذه كانت خاصة لبني إسرائيل ويبين أنجيل (متي) ذلك و ⁽²⁾ وخرج يسوع من هناك وجاء نواحي صور وصيدا فأقبلت اليه امرأة كنعانية من تلك البلاد وصاحت أرحمني يا سيدي يابن داود أبنتي فيها شيطان ويعذبها كثيراً , فما أجابها يسوع بكلمة , فدنا تلاميذه وتوسلوا اليه بقولهم أصرفها عنا لا نها تتعبنا بصياحها فأجابهم يسوع , ما أرسلني الله الا الى الخراف الضالة من بني إسرائيل ⁽³⁾ وقد أقر (19) أسقفاً من أساقفة الانجليكان في المؤتمر الذي عقد لهم في أنكلترا عام 1984 م وحضره (31) أسقفاً بأنه يكفي اعتبار السيد المسيح (ع) رسولاً عظيماً فحسب ⁽⁴⁾ .

2. يعتقد المسلمون أن السيد المسيح بُشِّرَ بنبوة محمد (ص) . إذ أن كلمة الانجيل تعني باليونانية (الخبر الطيب) و (البشارة الطيبة) والذي يبدا أنه سمي بذلك كونه آخر كتاب سماوي يبشر بأقتراب موعد نزول الكتاب الخالد (القرآن) ⁽⁵⁾ . ﴿ وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ ﴾ ⁽⁶⁾ , كما وردت هذه البشارة صريحة في أنجيل برنابا ^(*) :

(1) - سورة ال عمران : (48 - 49) .

(2) - متي 15 : (21 - 24) كذلك ينظر : متي 10 : (5 - 6) - أعمال الرسل 15 : (28) .

(3) - عبد المعطي الدالاتي : التصور الاسلامي للمسيح , شبكة المعلومات العالمية , الموقع :

WWW.ISLAMONA.ORG / ISLAMVIEW OF MASEH . HTML .

(4) - نفسه .

(5) - سورة الصف : (6) .

(*) - (برنابا) هو من حوار عيسى (ع) وصاحب الانجيل الخامس , وتختلف عن جميع الأناجيل في الأمور الآتية : عدم اعتبار المسيح أبن الله ولم يعتبره الهاً وأن مسياً أو المسيح المنتظر ليس يسوع (ع) , بل النبي محمد (ص), وأن المسيح لم يصلب ولكن شبه لهم . للاستزادة ينظر :

- عبد الحليم عوض الحلي : دين محمد وأمة من بشر بأحمد , ط1 , مطبعة النور , ايران , 2005 , ص 385 - 462 .
- تامر مير مصطفى : بشائر الاسفار بمحمد وآله الاطهار , الغدير , بيروت , 1998 .

((..... فأجاب الله , مرحباً بك يا عبدي آدم , وأنا أقول لك أنك أول أنسان خلقت , وهذا الذي رأيته

أنما هو أبنتك الذي سيأتي الى العالم بعد الان بسنين عديدة وسيكون رسولي الذي لاجله خلقت كل الاشياء))⁽¹⁾

أن النظرة القرآنية الى السيد المسيح والمسيحية في غاية من القداسة, ويشهد بذلك (برنادشو) فيقول ((أن أتباع محمد أوفر أدباً في كلامهم عن المسيح))⁽²⁾ , ويؤكد الفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت) , ((نحن والمسلمون في هذه الدنيا ولكنهم يعملون بالرسالتين اليسوعية والمحمدية , ونحن لا نعمل بالثانية , ولو أنصفنا لكنا معهم جنباً الى جنب لان رسالتهم فيها ما يتلائم مع كل زمان))⁽³⁾ .

3) مرتكزات الحوار مع الآخر

أ- التوحيد :

إن الإنسان بوصفه خليفة الله تعالى على الارض , مكرم باعتباره يتحمل مسؤولية عظمى في صنع التاريخ البشري , وهو من خلال علاقته بالسنن الكونية وبالطبيعة يحدد علاقته بأخيه الإنسان , فالإنسان فرد في المجتمع و لا يمكن أن يفهم دون ذلك لان الحياة الاجتماعية حقيقته الواقعية^(*) .

وأساس العلاقات تتجدد من خلال الرؤية التوحيدية , فالتوحيد هو الذي يضع أسس تعامل الإنسان مع الآخر بما يؤدي الى الوحدة المتكاملة في وجود سائر أجزاء الكون من حيث هو صادر عن الارادة المطلقة لله سبحانه , وهذه الوحدة لا تفرض التناسق والتعاون بين أجزاء الكون المادية فحسب , وإنما بين افراد الانسان أيضاً , بحيث يصبح الوجود الاجتماعي هو التكامل والتعاون , فتوحيد الله تعالى هو الوحدة بين القوى الكونية , والوحدة بين العبادة والمعاملة , وبين العقيدة والسلوك , وبين الروحيات والماديات⁽⁴⁾ .

فتعلقنا بالمثل الاعلى التي تعطينا عقيدة التوحيد رؤية واضحة له , يعلمنا أن نتعامل مع صفات الله واخلاق الله , لا بوصفها حقائق عينية منفصلة عنا , وإنما نتعامل معها بكونها رائداً

(1) - ينظر : أنجيل برنابا : ت : خليل سعادة , مكتبة محمد علي صبيح وأولاده , مصر , 1958, (39: 17) ص 59 .

(2) - عبد المعطي الدالاتي : التصور الاسلامي للمسيح , م. س .

(3) - المرجع السابق نفسه .

(*) - ينظر : سورة الحجرات : (10) - سورة الروم : (30) - سورة ال عمران : (137) - سورة محمد : (10) .

(4) - سيد قطب : العدالة الاجتماعية في الاسلام , ط2 , مكتبة مصر , القاهرة , ب ت , ص 28 - 29 .

علمياً , وهدفاً لمسيرتنا العلمية , ومؤشراً على الطريق الطويل للانسان نحو الله ونحو التعامل مع الآخر⁽¹⁾ .

لهذا جعل القرآن الكريم كلمة التوحيد الباب الاولى لخوض الحوار ﴿ قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئاً وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضاً أَرْبَاباً مِّنْ دُونِ اللَّهِ فَإِن تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ ﴾⁽²⁾ .

ويصرح الدين الاسلامي بأيمانه الصادق بالرسالات السماوية معترفاً لليهود والنصارى بأنهم ينتمون الى ايمان إبراهيم (ع) , ولكن هذا الايمان بصيغته المسيحية الفعلية دخلت عليه تغييرات أساسية لا يوافق عليها الاسلام , ولكن كونه يحتفظ بالجزر الإبراهيمي فانه يعتبره أساس القراية الروحية⁽³⁾ .

إن المسيحية الصحيحة دين توحيد مطلق, وأنها تعترف أن الله وحده هو الخالق, وان عيسى (ع) هو رسول الله لا غير, وهذا ما يعتقده المسلمون من الأدلة القرآنية ﴿ مَا الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ وَأُمُّهُ صِدِّيقَةٌ كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ انظُرْ كَيْفَ نُبَيِّنُ لَهُمُ الْآيَاتِ ثُمَّ انظُرْ أَنَّى يُؤفَكُونَ ﴾⁽⁴⁾ . ﴿ لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلَاثَةٍ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا إِلَهٌ وَاحِدٌ وَإِن لَّمْ يَنْتَهُوْا عَمَّا يَقُولُونَ لَيَمَسَّنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾⁽⁵⁾ , ويشير أنجيل (مرقس) الى ذلك : « وكان معلمو الشريعة هناك فسمعهم يتجادلون

ورأى أن يسوع أحسن الرد على الصدوقين فدنا منه وسأله , ما هي أولى الوصايا كلها ؟ فأجاب يسوع : الوصية الأولى , هي أسمع يا إسرائيل , الرب أل هنا هو الرب الأحد , فأحب الرب أل هك بكل قلبك وكل نفسك وكل فكرك وكل قدرتك , والوصية الثانية , أحب قريبك كما تحب نفسك وما من وصية أعظم من هاتين الوصيتين , فقال له معلم الشريعة, أحسنت يا معلم فأنت على حق

(1) - محمد باقر الصدر : المدرسة القرآنية , دار التعارف , بيروت , 1981 , ص 193 - 198 .

(2) - سورة آل عمران : (64) .

(3) - محمد مهدي شمس الدين : المسيحية في المفهوم الثقافي الاسلامي المعاصر , مجلة المنهاج , ع 18 , دار الغدير , بيروت , 2000 , ص 71 .

(4) - سورة المائدة : (75) .

(5) - سورة المائدة : (73) .

في قولك أن الله واحد ولا إله سواه⁽¹⁾ وتشير الأنجيل^(*) بفقراتها إلى أن عيسى (ع) نبي من الله وليس أكثر من ذلك فأنجيل (لوقا) يقول⁽²⁾ «فجلس الميت وأخذ يتكلم فسلمه إلى أمه، فسيطر الخوف على الجميع وقالوا وهم يمجدون الله، ظهر فينا نبي عظيم وتفقد الله شعبه⁽²⁾».

يقول الشاعر اللالمانى (يوهان جوته) «يسوع كان طاهر الشعور ولم يؤمن ألا بالله الواحد الاحد ومن جعل منه ألهاً فقد أساء إليه⁽³⁾».

وتشترك المسيحية مع الاسلام بأن الله تعالى هو الباقي القوي، القادر الذي سوف يوفي الناس بعملهم، يوم البعث فأما إلى الجنة أو إلى النار «أنت يا رب أسست الأرض في البدء وبيدك صنعت السموات، وهي تزول وأنت تبقى وكلها كالثوب تبلى، تطويها طي الرداء فتتغير، وانت أنت لا تنتهي أيامك⁽⁴⁾»، ويشير القرآن الكريم إلى ذلك «يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجْلِ لِلْكِتَابِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ وَعَدًا عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ⁽⁵⁾»، «يَوْمَ تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْضِ وَالسَّمَاوَاتُ وَبَرَزُوا لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ⁽⁶⁾».

ويقرر أنجيل (متي) بأن الله يحيي الاموات ليوفيهما أجورها⁽⁷⁾ وتحتشد أمامه جميع الشعوب فيفرز بعضهم عن بعض⁽⁷⁾، ونفس الصورة هذه يرسمها القرآن الكريم في سورة الزلزلة الآية (6 - 7) «يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالُهُمْ ۚ فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ».

(1) - مرقس 12 : (28 - 36) .
 (*) - ينظر : يوحنا 6 : (14) - لوقا 33 : (34) .
 (2) - لوقا 7 : (15 - 16) .
 (3) - عبد المعطي الدالاتي : التصور الإسلامي للمسيح، م . س .
 (4) - العبرانيين 1 : (11 - 13) .
 (5) - سورة الأنبياء : (21) .
 (6) - سورة إبراهيم : (14) .
 (7) - متي 25 : (32) .

ويجد الباحث من خلال ما تقدم , أن المشتركات بين الأنجيل والقرآن في بعض الفقرات إنما تؤكد بأن الدينين من عند الله , ومن الممكن أن تكون هناك نصائح وتوجيهات وردت في الأنجيل ثم كررت بشكل آخر في القرآن الكريم , لإرشاد البشر , لأن الشرايع السماوية تسير بخطوات متصاعدة ولبنات مركبة في بنیان الدين والأخلاق وسياسة المجتمع وهذا ما يشير إليه عيسى (ع) لأصحابه ⁽¹⁾ « لا تظنوا أنني جئت لأبطل الشريعة وتعاليم الأنبياء : ما جئت لأبطل بل لأكمل

.... » ⁽¹⁾ , وكذلك لم يمخُ النبي محمد (ص) , ما سبقه به المرسلون وإنما أتم وصح , ﴿

نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنزَلَ التَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ ﴿١﴾ مِنْ قَبْلُ هَدَى لِلنَّاسِ وَأَنزَلَ الْفُرْقَانَ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انتِقَامٍ ﴿٢﴾

⁽²⁾ , هذه السياسة رسمتها يد العناية الالهية لتربية البشر بصورة تدريجية , لا تناقض فيها ولا تعارض , ﴿ أَنزَلْنَا إِلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْكِتَابِ وَمُهَيْمِنًا عَلَيْهِ ﴾ ⁽³⁾ , فلم يأخذ القرآن الكريم من المسيحية , ولم تأخذ مسيحية عيسى (ع) مما سبقها , وإنما هو على حساب الترتيب التصاعدي الألهي , ولما كان القرآن محفوظاً من التحريف فإنه هو المعيار في أدراك ما هو غث ونفيس من الكتب الباقية , بحسب أخباره لأن الأيادي قد طالتها لذا فإن الأخذ بلسان حال الانجيل في بعض فقراته يبيّن بأن هذا الدين من عند الله أضافةً لاقرار القرآن بذلك , وأن ما جاء به الخالق عز وجل واحد بين الرسائل السماوية , والقرآن يهدف الى توحيد الألام في توحيد الاله فيصدق ما بقي فيها كأمثال تلكم الفقرات في دلالات التوحيد .

وهذا ما يؤكد الاسلام بوحدة الايمان بين الرسائل السماوية , التي نزلت على السنة الرسل وأن العقيدة واحدة , هي التوحيد والخضوع لله , والتفاوت , إنما يكون في التشريع ونظام العلاقات بين الانسان و الآخر , وأن العقيدة والاختلاف نابعان من عالم الفطرة وهما يمثلان عنصري الثبات في المضمون الانساني الاسلامي والمسيحي واليهودي أما الشريعة فهي تعبر عن العنصر المتحوّل والمتغير في الانسان , أذ أن العلاقة بين الانسان والآخر خارج دائرة

(1) - متي 5 : (17) .

(2) - سورة ال عمران : (3 - 4) .

(3) - سورة المائدة : (48) .

العقيدة والاختلاف تتأثران بالحالة الثقافية ومكونات الوعي ودرجة التعقيد في الحياة المادية وهذه تقتضي تنوعاً في مجال التشريع⁽¹⁾.

فالأديان تسعى الى التّوحد رغم أختلاف الرؤى , وتنظر الى الانسان والآخر بمنظار تّوحد وتآخي كون الجميع يعيشون ضمن رؤية كونية واحدة , ويؤكد ذلك (كروموال وفورد) (S.Gromwell Grawfar) في نص من مؤلفه (الأديان العالمية والأخلاقية الشاملة) على أن الأخلاقية الشاملة تنطلق من فرضية أننا ككائنات بشرية متدرجون في مجتمع شمولي علمنا ذلك أم جهلناه , أحببناه أم كرهناه , فنحن في بيولوجيا ننسب جميعاً الى فصيلة واحدة , وتبعاً لذلك فأنا نشترك في ملامح عديدة واحدة , ونحن بيئياً جزء من الفضاء الحيوي لكوننا , ونحن تاريخياً فيما يتعلق باللغة والدين والفنون والثقافات نغذي بعضنا البعض , ونحن ثقافياً متعدّدو الجنسيات , وروحياً قد ولجت أعداد متزايدة منا طريق الاكتشاف الذاتي من خلال حوار الأديان⁽²⁾.

ب- مبدأ التسامح.

تشير الترجمة لكلمة (Tolerance) الى معنى التسامح , ويحمل هذا المعنى تصوراً حقوقياً لمعتقدات الآخرين وممارساتهم من خلال تفتح الذات ورسم الحدود مقابل الآخر , على الرغم من أن الكلمة تتجه نحو معنى (المداراة والتحمل) إلا ان استيعابها لتلك المعاني متأتي من شموليتها في رؤية الآخر , وأعطاه الحق في الممارسة العقائدية .

لقد أشار القرآن الكريم الى مفهوم التسامح في آيات عديدة ﴿ وَأَحْسِنُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ ﴾⁽³⁾ , ﴿ وَأَنْ تَعْفُوا أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى ﴾⁽⁴⁾ , ﴿ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ ﴾⁽⁵⁾ , ﴿ وَلَا تَزَالُ تَطَّلُعُ عَلَى خَائِنَةٍ مِنْهُمْ إِلَّا قَلِيلًا مِنْهُمْ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاصْفَحْ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ ﴾⁽⁶⁾.

ويرى الفكر المسيحي أهمية لممارسة التسامح مع الآخر ويشير أنجيل (متي) الى ذلك بقوله ((أحبوا أعدائكم , باركوا لاعنيكم , أحسنوا الى مبغضيك , وصلّوا لاجل الذين يسيؤون اليكم ويضطرونكم

(1) - الشيخ محمد مهدي شمس الدين : المسيحية في المفهوم الثقافي الأنتلافي المعاصر , م . س . ص 63 .

(2) - محمد الطالبي : عيال الله , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2006 , ص 218 - 219 .

(3) - سورة البقرة : (195) .

(4) - سورة البقرة : (237) .

(5) - سورة ال عمران : (159) .

(6) - سورة المائدة : (13) .

((⁽¹⁾)) والسيد المسيح يشير الى ذلك بمقولته المشهورة ((سمعتم أنه قيل : عين بعين وسن بسن , أما

أنا فأقول لكم لا تقاوموا من يسيء إليكم . من لطمك على خدك الأيمن فحوّله الى الآخر))⁽²⁾ . ويلقى السيد

محمد حسين فضل الله على ذلك , بأنه ارتفاع في سمو الروح التي تبلغ من المحبة للمستوى الذي تخفف فيه من ردود الأفعال ⁽³⁾ .

ويقر القرآن الكريم هذا الفعل بقوله تعالى ﴿ وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ وَلَئِنْ صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِلصَّابِرِينَ ﴾ ⁽⁴⁾ .

أن هذا المبدأ وأن كان على مستوى التسامح الخُلقي , لكنه لا ينفك عن ممارسات العقيدة أتجاه الآخر كون التسامح الاخلاقي طرفاً من أطراف التسامح الشامل للعقيدة . فالتسامح العقيدي هو وعي حق الآخر في المغايرة والاختلاف في المعتقد والرأي والأقرار بمشروعية التنوع وبأهميته في أغناء تجارب الانسان بما يجعل الحضارة الكونية صفوة أجتهدات تتراكم وتتكامل على نحو يضمن دفع حركة التاريخ نحو المزيد من التفاهم والتفاعل بين الشعوب ويتيح أخصاب الحوار اللازم بين الثقافات ⁽⁵⁾ .

لهذا يشير السيد المسيح (ع) بمقولته ((نلت كل سلطان في السماء وألا رضى فأذهبوا وتلمذوا

جميع الأمم))⁽⁶⁾ , الى ضرورة التحوار ولكن بأسلوب السيد المسيح , ذلك الأسلوب الذي قرره

المبدأ التسامحي الاخلاقي , وهذا يعني أن التسامح الاخلاقي جذر للوصول الى حوار أخلاقي , هذا الحوار يأخذ معنى أكثر تكاملية وأحتوائية , عندما يكون في مجال التسامح العقيدي ,

(1) - متي 5 : (44) .

(2) - متي 5 : (38 : 40) .

(3) - محمد حسين فضل الله : الاسلام والمسيحية بين ذهنية الصراع وحركية اللقاء , دار الملاك , بيروت , 1997 , ص 21 .

(4) - سورة النحل : (126) .

(5) - أبو القاسم العليوي : محورية التسامح في الاسلام , في طه مرقاتي : عالمية الاسلام والعولمة , المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب , إيران , 2003 , ص 217 .

(6) - متي 28 : (19) .

ويعلم عيسى (ع) أصحابه الخلق التسامحي ((من أستغفر لمن ظلمه فقد هزم الشيطان))⁽¹⁾ ,))

عاشروا الناس معاشرة أن عشتم حنوا إليكم وأن متم بكوا عليكم))⁽²⁾ .

والتسامح يكون في نمطين :-

1- التسامح الشكلي : ويكون كذلك حينما لا تتوفر قبيلة فلسفية لمفهوم التسامح , فأذا

أعتقد شخص أو جماعة أن الحقيقة برمتها لديهم والآخرين هم أتباع الباطل لكنهم

يقولون أننا نصبر على هؤلاء الآخرين فسيكون تسامحهم شكلياً⁽³⁾ .

أي لحال الاضطراب وهذا الاضطراب يستبطن نوعاً من التعصب اتجاه الفكرة أو

المعتقد , أن الشعور بـ (النحن) مقابل (هم) لا مانع منه , ألا ان الخطأ هو أن يرى الشخص

(الذات الاجتماعية) أفضل من (هم) ولذلك ورد ((ليس من التعصب أن يحب الانسان قومه ,

ولكنه أن يرى شرار قومه خير من خيار قوم آخرين))⁽⁴⁾ .

2- التسامح المضموني : ولا يتبلور هذا على شكل حقوق محدودة , ألا اذا لم تحمل

العقيدة المعينة تصوراً بأن كل الحقائق الدينية والسياسية محصورة فيهم , في مثل

هذا المجتمع فقط يمكن أن يكتسب التسامح المضموني معناه⁽⁵⁾ .

ولكن حينما يقال أن المتسامحين يتعاملون تعاملاً منفتحاً , أو متحرراً فكرياً مع العقائد لا

يراد بذلك , مجرد التغير أو التضاد هو السبب في تسامحهم , بل المراد أن مجرد التغير أو

التضاد لا يؤدي الى تشددهم , وبعبارة أخرى ليس مجرد التغير في العقائد مناط لدى المتسامح

يدفعه الى المحاربة , مثل هذا لا يعبر أهمية للمغايرة والتضاد بينه وبين الآخرين , وإنما المهم

هو طلب الحقيقة على المستوى النظري والعدالة على المستوى العملي⁽⁶⁾ . وهذا ما ينقل عملية

الحوار وصولاً الى الغاية المنشودة .

(1) - ميشال الحايك : المسيح في الاسلام , ط4 , دار النهار , بيروت , 1961 , ص159 .

(2) - نفسه : ص159 .

(3) - محمد مجتهد شبستري : أشكالية التسامح , في : التسامح وجذور اللاتسامح , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 , ص83 - 84 .

(4) - محمود البستاني : الاسلام وعلم الاجتماع , مجمع البحوث الاسلامية , بيروت , 1994 , ص154 .

(5) - محمد مهدي شبستري : أشكالية التسامح : التسامح وجذور اللاتسامح , م. س , ص83 - 84 .

(6) - مصطفى مليكان: مفهوم التسامح , أطلالة على الركائز النظرية , في : التسامح وجذور اللاتسامح . م. س , ص140-141 .

وهكذا أصبح التسامح الديني مطلباً إنسانياً دعت إليه الأديان دون استثناء , وكيف لا تدعو إليه وقد أرادته الحكمة الإلهية وأقتضته الفطرة الإنسانية والنشأة الاجتماعية , وفرضته المجتمعات المدنية , وتحتمه ثقافة العولمة بما تحتاج إليه من قيم حضارية ومدنية نبيلة , فإلّا شكل ليس في الأديان ذاتها وإنما في فهم القائمين عليها ⁽¹⁾ .

فالتسامح الديني يعد أرضية أساسية لبناء المجتمع المدني المتحاور , وأرساء قواعده في التعددية والحرية في المعتقد وقبول الاختلاف في الرأي والفكر , وبذلك يستوجب الاحترام المتبادل وتقدير المشترك وفرض التعامل في نطاق الدائرة الموضوعية من دون المساس بالخصوصية , ومن غير إثارة لحساسيتها وانتهاك لحرمة ذاتها , وهي دائرة تبادل المعارف والمنافع والمصالح التي تعود بالخير للجميع .

ج- حرية التعايش بالقسط والعدل .

لقد رافقت الحرية الوجود الإنساني وأحتلت في تكوينه الفكري بعداً عميقاً , فلها جذر تكويني في وجوده إذ يعود منشؤها إلى إرادة الإنسان نفسه ((فالإنسان إذا أدرك شيئاً بحيث تعلقت به إرادته فسيميل إلى أن يكون حراً⁽²⁾ فيما تعلقت به إرادته , بحيث يُقدم إلى تنفيذه من دون أن يرغب أن تكون ثمة قيود وموانع في طريقه⁽²⁾ .

وطالما كانت إرادة الإنسان ليست شيئاً مفصلاً عنه , وترافقه دائماً فإن علاقته بالحرية وميله إليها نزوع ثابت لا ينفك عنه مطلقاً , إن الحرية الواقعية مناهج متعددة فليس ثمة حرية واحدة بل حريات متعددة ومتنوعة , فهناك حرية الفكر والعقيدة وحرية الكلام وحرية الفن , وهكذا يتسع المجال الكمي للحرية ويقرر اتساع رقعة الحياة , والفكر الإسلامي لا يقف عند الحدود الفلسفية للحرية بل يرى أن مفهوم التحرر كقيمة عليا للحرية أي بمثابة مقدمة سلوكية لإعلان الارتفاع النفسي والوجداني إلى مستوى التكريم الإلهي الذي أراده الله تعالى للإنسان⁽³⁾ .

(1) - عقيل يوسف عيدان : التسامح الديني والاسلام , مجلة النبأ , العدد 81 , آذار , 2006 , ص 49 .
(2) - محمد حسين الطباطبائي : مقالات تأسيسية في الفكر الإسلامي , ط3 , مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر , بيروت , 2004 , ص 249 .
(3) - غالب الشابندر : أسس أولية لتعزيز الديمقراطية الإسلامية , في , مجموعة مؤلفين : الاسلام المعاصر والديمقراطية , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 , ص 184 .

لهذا فإن إعلان القرآن بـ ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ﴾⁽¹⁾ . يبيّن فيه أقصى درجات الحرية العقيدية إضافة الى حمايتها واحترامها , فعدم الاكراه يعني إعطاء الحرية في الاختيار ولا ينبغي أن يحتاج عاقل الى الاكراه في دين الاسلام لوضوح أدلته وسبب نزول الآية يبين ذلك :

فعن ابن عباس (رض) قال : كانت المرأة من نساء الانصار تكون مقلاة - قليلة النسب- فتجعل على نفسها أن عاش لها ولد أن تهود^{هـ} , فلما أنجبت النضير كان فيهم من أبناء الأنصار فقالوا لا ندع أبنائنا يعتنقون اليهودية⁽²⁾ . فأنزل الله تعالى ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ﴾ , (والحق أن المراد بالآية مقابل الاخبار وأن الجملة خبرية لا أنشائية , والمراد من الآية هو بيان ما تكرر ذكره في الآيات القرآنية كثيراً من أن الشريعة الالهية غير مبتنية على الجبر , لا في أصولها ولا فروعها , وإنما مقتضي الحكمة إرسال الرسل وأنزال الكتب وأيضاح الاحكام)⁽³⁾ , ﴿لِيَهْلِكَ مَنْ هَلَكَ عَن بَيِّنَةٍ وَيَحْيَىٰ مَنْ حَيَّ عَن بَيِّنَةٍ﴾⁽⁴⁾ , ﴿إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا﴾⁽⁵⁾ , ولما كان الدين سلسلة من المعارف العلمية التي تتبعها أخرى عملية , والذي يجمعها الاعتقاد , والاعتقاد والايمان من الامور القلبية التي لا يحكم فيها بالاكراه والاجبار فالاكراه إنما يؤثر في الاعمال الظاهرية , وأما الاعتقاد القلبي فله علل وأسباب أخرى قلبية من سنخ الاعتقاد والادراك , ومن المحال أن ينتج الجهل علماً أو تولد المقدمات غير العملية تصديقاً علمياً⁽⁶⁾ . فمقولة لا أكره في الدين إنما هي في مقام الاخبار لان الانسان على نفسه بصيرة في أن يختار لنفسه ما يشاء , والايات دالة على أن الاسلام لم يبتن , على السيف والدم ولم يُفت بالاكراه والعنوة على خلاف ما يرمى به , وبهذا يقرر الاسلام الحرية في الوصول الى الحقائق عن طريق اليقين والامتناع لاعن تقليد وأتباع , وهذا ما يفعل عملية الحوار في إطار الحرية القائمة على نفي العبودية التي نستلهمها من روح الآية ﴿قُلْ يَا

(1) - سورة البقرة : (256) .

(2) - أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري , أسباب النزول , عالم الكتب , بيروت , ب ت , ص 58 .

(3) - أبو القاسم الخوئي : البيان في تفسير القرآن , ط 4 , دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , 1975 , ص 309 .

(4) - سورة الانفال : (42) .

(5) - سورة الانسان : (3) .

(6) - سعدون محسن , الاختلاف والدين , هدم الانا المقدس للخروج من الآخر , مجلة جدل , العدد 1 , 2006 , ص 107 .

أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللَّهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئًا وَلَا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِّن دُونِ اللَّهِ ⁽¹⁾.

وعندما يتقبل الاسلام سائر الاديان والاتجاهات ضمن مجتمعه وفي ظل دولته فإنه يمنحهم الحرية الكاملة في ممارسة شعائر أديانهم, فقد تعهد الرسول الكريم (ص) لنصارى نجران بضمان حريتهم الدينية من خلال كتابه (ص) , لأبي الحارث بن علقمة أسقف نجران ما نصه :

« بسم الله الرحمن الرحيم , من محمد النبي الى الأسقف أبي الحارث وأساقفة نجران وكهنتهم ومن تبعهم ورهبانهم أن لهم ما تحت أيديهم من قليل وكثير من بيعهم وصلواتهم ورهبانيتهم وجوار الله ورسوله , لا يغير أسقف من أسقفيته ولا راهب من رهبانيته و لا كاهن من كهانه , ولا يغير حق من حقوقهم ولا سلطانهم ولا شيء مما كانوا عليه ما نصحوا وأصطلحوا فيما عليهم غير متقلين بظلم ولا ظالمين » ⁽²⁾.

ان السير وفق هذا المنهج كان هو الحل الكفيل لتجنب مشاكل الصراع والتضارب في الرؤى والأفكار والمعتقدات ومهد الى التعايش الذي لا يعني القبول بنسق واحد من التفكير والسلوك , ولا التنازل عن الحق , أي أن يحتفظ كل طرف بوضعه الخاص , ويمارس نشاطه الديني أو الفكري في إطار الحقوق العامة التي يكفلها الإسلام والتي لا تسمح بسلب حقوق الآخرين , والصورة المثلى لذلك التعايش هو صورة المدينة ⁽³⁾ . « لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُمْ مَّوَدَّةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَى ذَلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِيَسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ ﴿٦٦﴾ وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَى أَعْيُنُهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ يَقُولُونَ رَبَّنَا آمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ » ⁽⁴⁾.

لقد كانت منهجية الاسلام المبنية على عدم الإكراه من المؤشرات المهمة في انتشار الدين الإسلامي ويؤكد على ذلك غوستاف لوبون بقوله :-

(1) - سورة ال عمران : (64) .
(2) - فاضل الصفار : الحرية بين الدين والدولة , ط2 , مؤسسة الفكر الاسلامي , بيروت , 2003 , ص 284 .
(3) - محمد علي التسخيرى , الحوار مع الآخر , م . س . ص 47 .
(4) - سورة المائدة : (82 - 83) .

« كان يمكن أن تعمي فتوح المسلمين الأولى (*) أبصارهم وأن يقتربوا من المظالم ما يقتربه الفاتحون عادة ويسبوا معاملتهم المغلوبين , ويكرههم على اعتناق دينهم الذي كانوا يرغبون في نشره في العالم , ولو فعلوا هذا لتألبت عليهم جميع الأمم التي كانت غير خاضعة لهم بعد , ولأصابهم مثل ما أصاب الصليبيين عندما دخلوا بلاد سوريا » (1).

ولم يقتصر الاسلام على منح الحرية لسائر الاديان في عباداتهم وأحكامهم وإنما يأمر المسلمين بأحترام تلك الاحكام المنسوبة لتلك الديانات , ويشير الكاتب (آدم ميتز) بمستوى الحرية الدينية في ظل الدولة الاسلامية فيقول :

« أن ما يميز المملكة الاسلامية عن أوروبا النصرانية في القرون الوسطى أن الاولى يسكنها عدد كبير من معتنقي الاديان الاخرى غير الاسلام وليست كذلك الثانية , وأن الكنائس والبيع ظلت في المملكة الاسلامية كأنها خارجة عن سلطة الحكومة , فكأنها لا تكون جزءاً من المملكة ومعتمدة في ذلك على العهود وما أكسبتها من حقوق , وقضت الضرورة أن يعيش اليهودي والنصراني بجانب المسلمين , فتسبب عن ذلك خلق جو من التعايش لم تعرفه أوروبا في القرون الوسطى » (2).

هذه النصوص تبين مدى تحاور الاسلام مع الاديان الاخرى في ظل جو من الحرية الفكرية وهذا التحاور في حدود الصراعات العقيدية كان واضحاً في العصر العباسي أذ تصدى الامام الصادق (ع) إلى تلك المحاورات في جو من التسامح والتعايش الفكري الحر المعتمد على ضروريات الوعي والتربية . نعم أن الحرية الذاتية عبارة عن معطى أولي يستطيع كل منا أن يشعر بذلك شعوراً وجدانياً مباشراً لا يحتاج الى برهان , ولكن الحرية الموضوعية , الحرية التي نريد ممارستها وسط المجتمع وبشرط المجتمع ومن أجله , الحرية من أجل الحاضر والمستقبل , الحرية التي نريد بواسطتها تعزيز الماضي الايجابي وتصحيح الماضي السلبي ,

(*) - إشارة الى التبليغات الاسلامية في زمن النبي (ص) , لا في زمن الامويين والعباسيين التي حصلت فيها إساءات في التطبيق .

(1) - غوستاف لوبون : حضارة العرب , ط3 , دار أحياء الكتب العربية , القاهرة , 1956 , ص8 .
(2) - أحمد شلبي : مقارنة الاديان (الاسلام) , ط12 , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1997 , ص169 .
(**) - ينظر : أبو عبد الله الصادق (ع) : احتجاجات الامام الصادق وتوحيد المفضل , أعداد فاتن محمد خليل , ط1 , سليمان زادة , إيران , 2005 .

هي ليست هبة , وليست لحظة جاهزة , وإنما هي صيرورة تعتمد على مسبقات ضرورية من أهمها الوعي والثقافة والعلم والتربية ... والقسط والعدل ⁽¹⁾ .

فلا تقوم العلاقة الانسانية بين المسلمين وبين غيرهم في نطاق الايمان الابراهيمي على العدل الذي هو أساس العلاقات الانسانية , بل على ما هو أسمى من ذلك وهو الاخلاق , التي تعد مستوى سامياً أعلى من مستوى التشريع , إذ أن الله تعالى عبر في القرآن الكريم بالبر والقسط فقال : ﴿ لَا يَنْهَاكُمُ اللَّهُ عَنِ الَّذِينَ لَمْ يُقَاتِلُوكُمْ فِي الدِّينِ وَلَمْ يُخْرِجُوكُمْ مِّن دِيَارِكُمْ أَن تَبَرُّوهُمْ وَتُقْسِطُوا إِلَيْهِمْ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ ﴾ ⁽²⁾ , فقدّم البر وهو مستوى الاحسان على العدل وهو مستوى الشريعة ⁽³⁾ . ويقرر ذلك المهنج القرآني , الإمام علي (ع) في عهده الى مالك الاشتر (رض) « وأشعر قلبك الرحمة للرعية واللفظ بهم و لا تكونن عليهم سبُعاً ضارياً تغتنم أكلهم , فأنهم صنفان , أما أخ لك في الدين , أو نظير لك في الخلق » ⁽⁴⁾ .

وأذا لاحظنا أن العدل في التعامل مع الآخر عن دار الاسلام يلحظ فيه واقعهم القائم , ادركنا البعد الانساني في هذا الاصل , وهذا ما تؤكد أحكام الاسلام في الجهاد والعهد والاجارة ⁽⁵⁾ ﴿ وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَاٰنُ قَوْمٍ عَلَىٰ أَلَّا تَعْدِلُوا اَعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ ﴾ ⁽⁶⁾ .

فالعدل هو المجال التشريعي الاسلامي لأقامة علاقات انسانية مع الآخر وكذلك النهي عن الظلم والعدوان , وكما ثبت في الفقه وأصوله وعلم الكلام بأن العدل غير قابل للتخصيص بأن يقال أعدلوا الا في هذا المورد , انه من المبادئ التشريعية غير القابلة للتغيير وكذلك تحريم العدوان والبغي غير قابل للتخصيص والتقييد , فلا يمكن أن يقال بأدراك العقل , أن العدوان والبغي محرمان وقبيحان الا في المورد الفلاني , فالعلاقة مع الآخر ومن ضمنه المسيحي قائمة

(1) - غالب حسن الشابندر : أسس أولية لتعزيز الديمقراطية . م . س . ص 186 .

(2) - سورة الممتحنة : (8) .

(3) - الشيخ محمد مهدي شمس الدين : المسيحية في المفهوم الثقافي الاسلامي المعاصر , م . س , ص 74 .

(4) - ابن أبي الحديد : شرح نهج البلاغة , ط 2 , ج 17 , دار أحياء النهضة العربية , 1963 , ص 32 .

(5) - محمد علي التسخيري : العالمية والعولمة وموقف الامة , في : طه مرقاتي : عالمية الاسلام والعولمة : م . س . ص 138 .

(6) - سورة المائدة : (8) .

على العدل غير القابل للتقييد والتخصيص وقائمة على تحريم العدوان غير القابل للتقييد والتخصيص أيضاً⁽¹⁾.

أن هذا التشريع أسس لا قامة وشائج التعايش بين الديانتين في حال السلم أو الحرب , أذ أكد القرآن الكريم مبادئ التعايش مع أهل الذمة^(*) , معتبراً أن الذي يحكم العلاقة معهم هو قانون القسط والعدل والأمانة⁽²⁾. ﴿ لَا يَنْهَاكُمُ اللَّهُ عَنِ الَّذِينَ لَمْ يُقَاتِلُوكُمْ فِي الدِّينِ وَلَمْ يُخْرِجُوكُمْ مِنْ دِيَارِكُمْ أَنْ تَبَرُّوهُمْ وَتُقْسِطُوا إِلَيْهِمْ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ ﴾⁽³⁾.

والأسس التي يقيم عليها الإسلام العدالة , ترتد الى التحرر الوجداني المطلق , حيث التحرر من شعور العبادة والقداسة للانسان , و الامتلاء بشعور القداسة لله , هو الفاعل الوحيد في الكون , مما ينفي كل عوامل الخوف بعد تأمين حق الانسان في الكفاية , حيث وحدة الجنس البشري في المنشأ والمصير وفي الحقوق والواجبات بالتكافل الاجتماعي⁽⁴⁾.

يتضح لدى الباحث مما تقدم , أن مفهوم الحوار في بعده العقيدي يتمثل في اتجاهين : الاول ذاتي وفيه امتداد للأيمان , فالأيمان كله حركة حوار يبدأ من حديث النفس وحديث الانسان مع ذاته في حركة تفكيره الداخلي , أذ يدور الحوار بين احتمال وآخر , وبين السلب والايجاب , حتى يركز الانسان على وتيرة واحدة في تحديد منطق الاشياء , لان منطق الحوارية يكمن في الوصول الى قناعات والتزامات ذاتية لكي لا يبقى الانسان في أزواجية التعددية , وهذا البعد الحوارية الجدلي هو بعد ذاتي وداخلي . أما الاتجاه الآخر فهو الاتجاه المشترك : المتمثل بالتحاور مع الآخر الذي يحمل الفكر المضاد باعتبار أن هذا يمثل الفكر بشكل مسموع أو مرموز وهذا يأخذ البعد الخارجي في التحاور المشترك , سواء أكان بين شخصين أو جماعتين , ولكن هذا الحوار في بعده الخارجي يبين ما أمكن التوصل اليه من خلال الاتجاه الاول السابق على مسألة الاشتراك . ذلك على أن كلا الاتجاهين يسيران نحو استمرارية الدائرة التحوارية

(1) - محمد مهدي شمس الدين : المسيحية في المفهوم الثقافي الاسلامي المعاصر , م . س , ص 73 - 74 .
(*) - الذمة في اللغة : الامانة والعهد والضمان , وأهل الذمة سموا بذلك لأنهم دخلوا في أمان المسلمين وعهدهم وضمانهم ومنه سمي المعاهد ذمياً لنسبته الى الذمة وهي العهد , ثم أن الذمة وقفت في الشرع موضوعاً للحكم , وقد استعملت في الفقه في باب الجهاد فيما اذ خيرٌ ولي أمر المسلمين أهل الكتاب بين أمور ثلاثة : قبول الاسلام , والمحاربة , وقبول الذمة , فإذا أختار الاخير تحقق عنوان الذمة وهناك أحكام فقهية حول الموضوع . للاستزادة ينظر : -

- المشكيني : مصطلحات فقهية , ط1 , مطبعة الهادي , إيران , 1957 , ص 95 - 116 .
- غالب حسن الشايندر : الاخر في القرآن , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 , ص 65 - 116 .
(2) - محمد حسين فضل الله : فقه العلاقة مع الاخر بين التعايش والانغلاق , مجلة بينات , العدد 25 , 29 آب , 2003 .
(3) - سورة الممتحنة : (8) .
(4) - سيد قطب : العدالة الاجتماعية في الاسلام : م . س . ص . ص 35 - 49 .

الذاتية والمشاركة ما دام الفكر ينتج أفكاراً جديدة مؤمنة في خاصية التفاعل مع الآخر , لان الانتقال من لفظ الى آخر ومن معنى الى آخر بواسطة معنى جديد هو حركة للفكر مؤدية الى العلم والمعرفة , سواء أكانت هذه المعرفة منطقية أم ميتافيزيقية , وهذا ما يدل على شمولية الحوار للآخر ولمعاني الصراع والجدل والتأثر والتأثير , ولكن بالكيفية التي تحددها متغيرات ذلك الحوار . فالحوار في الفكر الاسلامي = الجدل , في الوقت الذي يكون فيه الجدل حركة فكر ينتقل فيها المعنى الى معنى آخر , أي في تولد وأجتهاد مستمر لتظهر الفكرة في منحى حوارى مشترك , حتى تبقى هذه الصيرورة مستمرة ما دامت الافكار متجددة وفي تحوّل دائم وهذا ما يفرق مفهوم الحوار في بعده القرآني و الإسلامي عن الحوار الكلاسيكي أذ يجعل القرآن من الآخر الأساس في رؤية الذات .

ثانياً : الحوار في الفكر المسيحي (الكنسي)

1 (صورة الاسلام في الفكر الكنسي .

رغم الافق الواسع الذي طرحه الفكر الاسلامي نحو أستيعاب الآخر من خلال عمق الثقافة الاسلامية وتسامحها وفقاً لمسوغاته , رسم الفكر المسيحي المتمثل بالكنيسة وقيادتها صورة تخيلية مغايرة لحقيقة الاسلام الواقعية , كون الاسلام أتسم بخلفية أشكالية لا هوتية عميقة , أذ ظهر في أوائل القرن السابع الميلادي في محيط تميز بتأثره الروحي بالتقاليد اليهودية والمسيحية مؤكداً عبر التوحيدية الأبراهيمية صلة مبدئية بتلك التقاليد , ولكنه وضع نفسه في خندق مضاد ومتعارض مع تلك التقاليد من خلال تعميم مطلق لهذا التوحيد مع نفي الثالث المسيحي , الذي كان مهيمناً في التصورات المسيحية لا سيما في العصر الوسيط⁽¹⁾ .

ولا يقتصر الامر على كون الاسلام جاء بمبدأ التوحيد رافضاً الاختلافات بينه وبين الدين المسيحي في هذا المبدأ , فدوافع العداء نحو الاسلام قد تحدد بعوامل سياسية أو نتيجة لطبيعة ما أفرزته الحروب الصليبية , ولكن يرى المستشرق الالماني (كارل بكر) أن العداء قد ظهر منذ أنبثاق الاسلام ثم أخذ بالاتساع حتى شمل المناطق المسيحية⁽²⁾ .

أن أملاك الدين الاسلامي التعاليم السامية والقدرة على الاتساع والانتشار جدد منظار الخطر عند المسيحيين , لا سيما من خلال أنتشار الاسلام ووصوله الى مناطق في أوربا مثل أسبانيا^(*) , لهذا أصبح من الضروري عندهم بذل الجهود بغية أضعاف شوكة الاسلام والقضاء عليه , فكان الموقف الكنسي أتجاه الاسلام يتحدد في محطتين : أولهما : ضرورة التعلم من كونه الاقوى والاعلم من جهة . وثانيهما : التصارع معه كعقيدة غريبة ومعادية من جهة أخرى⁽³⁾ .

(1) - اليسكي جورافسكي : **الاسلام و المسيحية**, سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1990 , ص 35 .
(2) - جهانبخش الثواقب : **المواجهة بين الغرب والاسلام** , ت : عبد الرحمن الحمداني , ط 1 , دار الغدير , بيروت , 2003 , ص 100 .
(*) - حول فتح أسبانيا ينظر : **أبو الحسن البلاذري** : فتوح البلدان , دار الكتب العلمية , بيروت , 1978 , ص 232-236 .
حسين مؤنس : **معالم تاريخ الغرب والاندلس** , دار الرشاد , القاهرة , 2004 , ص 267 - 272 .
(3) - اليسكي جورافسكي : **الاسلام والمسيحية** , م . س , ص 57 .

وتطبيقاً للمحور الثاني أصبح للدعاية دور مهم في محاربة الدين الاسلامي و اظهار الشبهات حوله , لأن ((الدعاية عامل قوي لتقدم أي دين , بحيث يصبح بالامكان أن تسيطر تلك الدعايات على أفكار المجتمع فتجرها الى هدف شاخص , لان الانسان يتأثر بالتلقين , ويؤثر التبليغ في روحيته وحياته تأثيراً عميقاً))⁽¹⁾.

ولم يتشكل التصور المشوه نحو الاسلام بسبب ضعف المعرفة بهذا الدين , بل أسهمت في ذلك ثلاثة عناصر , دون أن تتعارض فيما بينها , بل أنها تعايشت وتداخلت من التأثير والتأثر وهي : (الميثولوجية , اللاهوتية والعقلانية) , فأدب القرون الوسطى حول الاسلام تم وضعه من قبل رجال الدين المسيحيين الذين أستندوا الى مصادر شديدة التمايز والتباين , فالمعلومة المقدمة تنتزع في معظم الحالات من سياقها الاصلي ثم تقدم للقارئ , وبهذا شوّهت الوقائع بصورة متعمّدة واعية أحياناً أو بشكل غير واع في احيان أخرى⁽²⁾.

واسهم الاستشراق وبعض الكنائس الغربية في تراكم رواسب العداء كمحصلة تالية للحروب الصليبية , وما تلاها على اعتبار أن الدين الاسلامي دين تبشيري ينافس المسيحية ويناقضها في العقيدة والنظرة الى الخالق⁽³⁾ . فالمشكل يتمحور حول أيجاد سند ديني مسيحي للاسلام , إذ تعتقد المسيحية أن الهدف من إرسال الانبياء منذ بدء الخليقة , ليس سوى بلوغ ذروة التاريخ الكوني المتمثل بالتجسيد الالهي لشخص المسيح , في حين أن النبي محمد (ص) ظهر في دعوته على أنه خاتم الانبياء , كما أنه (ص) أمتنع عن دحض بعض العقائد الاساسية في المسيحية , ولكن من وجهة نظر المسيحيين أنه (ص) رجل مرتد ونبيّ مزيفٌ وصوّر كونه ساحراً معادياً للمسيح أو حتى أنه الشيطان ذاته⁽⁴⁾.

لذلك بذلت الكنيسة في اوربا جهوداً كبيرة في الحيلولة بين المسيحيين والوقوف على تعاليم الاسلام , ولكن بدأ من خلال ذلك ردود أفعال أدت الى أن المسيحيين أخذوا يتعلمون اللغة

(1) - مجتبى الموسوي اللاري : الاسلام والحضارة الغربية , ت : محمد هادي اليوسفي الغروي , مطبعة الهادي , إيران , 1994 , ص 23 .

(2) - اليسكي جورافسكي , الاسلام والمسيحية , م . س . ص 59 .

(3) - عبد الله العليان : الفاتيكان بين الاعتذار لليهودي وعدم الاعتذار للعرب والمسلمين , مجلة المنهاج , العدد 26 , 2002 , ص 159 .

(4) - اليسكي جورافسكي , الاسلام والمسيحية , م . س . ص 59- 60 .

العربية والهجرة الى مواطن الثقافة الاسلامية وظل للفكر الاسلامي تأثيره في عقولهم⁽¹⁾ , لذلك يقول (أدوارد سعيد)^(*) « أن الاستشراق من الناحية النفسية , يعد صورة من صور جنون الاضطهاد , فالاسلام أذن حتى في عصر ضعف أتباعه لا يزال يمثل تحدياً على المستويات كافة »⁽²⁾ . وإذا كان الصراع المعادي للاسلام موجهاً للمسلمين وبخاصة ألدّين كانوا في بلدان أوروبا كالاندلس وصقلية , فإن الحقيقة تشير الى ان الصراع الفكري ضد الاسلام بدأ أولاً في الشرق متمثلاً بـ (يوحنا الدمشقي)^(**) فهو أول من أثار قضايا تبناها الفكر الاستشراقي من قبيل , أن النبي (ص) كان يستعين براهب مسيحي أبق في نقل ديانته عن العهد القديم والجديد وأن الوحي القرآني كان يصاغ وفقاً لرغبات الرسول الجنسية⁽³⁾ , وان رسالته (ص) لم يبشر بها الانبياء السابقون وأنه لم يقم بأي معجزة تثبت حقيقة نبوته , وأنه من غير الممكن أن يغدو نبياً باعتبار أن سلسلة الرسالات النبوية ختمت بـ (يوحنا المعمدان)^(***) وأخذت هذه التخيلات مسيرها نحو الادب والفن عند معتنقي المسيحية , فوضع الشاعر الايطالي دانتي (1265 – 1321 م) الرسول (ص) في الكوميديا الالهية في الدرك الاسفل من الجحيم , وصوّره بجذع مقطوع الرأس^(****) . وفي مصاف الاشقياء الذين يدخلون جهنم , وقد حاولت

(1) - محمد دسوقي : الفكر الاستشراقي في تاريخه وتقويمه , ط1 , مؤسسة التوحيد والنشر , إيران , 1996 , ص35

(*) - أدوارد سعيد : ولد في القدس وأتم تعليمه الابتدائي والثانوي فيها وفي مصر , نال البكلوريوس من جامعة برنستن في الولايات المتحدة , كما نال الماجستير والدكتوراه من جامعة هارفرد , عمل أستاذاً للادب الانكليزي والادب المقارن في جامعة كولومبيا في نيويورك , صدرت له كتب : بدايات , الاستشراق , الادب والمجتمع , تغطيه الاسلام , قضايا في نقد العقل الديني , الفكر الاسلامي قراءة علمية , تاريخية الفكر العربي والاسلامي , المسألة الفلسطينية .

(2) - عبد الله العليان : الفاتيكان بين الاعتذار لليهود وعدم الاعتذار للعرب والمسلمين , م. س , ص160 .
(**) - القديس يوحنا الدمشقي (نحو 675 - 749) م : ولد بدمشق . من أباء الكنيسة ومعلميها , حفيد سرجون بن المنصور , قاوم بدعة محطمي الصور , ألف في اللاهوت والفلسفة والخطابة والتاريخ والشعر والألحان الدينية مهد بمؤلفاته نشأة : تعليم الفلسفة واللاهوت في أوروبا من كتبه المنقولة الى العربية (منهل المعرفة) . ينظر :
- مجموعة مؤلفين : المنجد في الاعلام , ط23 , مطبعة نهضة , إيران , 2001 , ص623 .

(3) - ينظر : محمد دسوقي : الفكر الاستشراقي , تاريخه وتقويمه , م. س , ص46 .
(***) - هو يحيى (ع) في القرآن .

(****) - ويرى أدوارد سعيد أن كلاً من الشخص في رؤيا دانتي في جحيمه , الأنشودة (27) , والأنشودة (28) لا يمثل نفسه فقط بل هو تمثيل نمطي لشخصيته وللمصير الذي حفل به , ومن هنا يرسم دانتي صورة أرسول (ص) والذي يسميه (مومينو) , تجسد تركيياً سلالياً متصلباً من الشرور مع من يسميهم بشاري الفضيحة والفتنة , ويشرح - محمد (ص) - مسببات عقابه لدانتي كما يطلب من دانتي أن يحذر رجلاً أسمه (فرادوليشينو) وهو شيس مرتد دعا أصحابه الى المشاركة الجماعية في النساء والممتلكات وأتهم بأنه كانت له خلية , ويعلق أدوارد سعيد على ذلك : أن دانتي رأى تطابقاً بين الشهوانية المقررة - لدى نبي الاسلام - ودوليشينو - وبين أدعائهما مكانة دينية . ينظر :

- أدوارد سعيد : الاستشراق , المعرفة , السلطة والإنشاء , ت: كمال أبو ديب , ط2 , مؤسسة الابحاث العربية , بيروت , 1984 , ص96 - 97 .

أوروبا أن تجعل من دانتي وكتابات الحد الفاصل الذي يبين عمق ثقافتها الكلاسيكية التقليدية ألا ان ما يبدو واضحاً أن دانتي تأثر بالكوميديا الالهية برسالة المعراج التي ترجمت الى اللغات الاجنبية⁽¹⁾. كما أن رسالة الغفران لأبي العلاء المعري لها تأثير واضح على الكوميديا الالهية لدانتي . وأصبحت فكرة الجنس المثارة حول نبي الاسلام (ص) راكزة في مخيلة الانسان المسيحي وبانت هذه النظرة بصورة كلية حول الاسلام والدين الاسلامي وأصبحت واضحة في تمثيلات الفنانين الاستشراقيين من خلال لوحاتهم^(*) فأخذت المرأة المسلمة تظهر في مصورات المستشرقين بدون عفة , من خلال تصويرها بدون حجاب إسلامي وقد يرى شيئاً من جسدها^(**) , فيما كانت الصورة القرآنية المرسومة للسيد المسيح وأمه السيدة العذراء تتمظهر في تصوير الفنان المسلم , كما تبدوا في الشكل (10) . أن السيدة العذراء (ع) متربعة على اريكة تحت قوس مزخرف وهي تمسك الكتاب بيد وترفع اليد الاخرى في اتجاه الملاك الذي يقف بمواجهتها , وتذكر هذه المنمنمة بانصراف العذراء الى العبادة في محرابها وأن الملائكة تأتيها الى مكانها ﴿ فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴾⁽²⁾ .

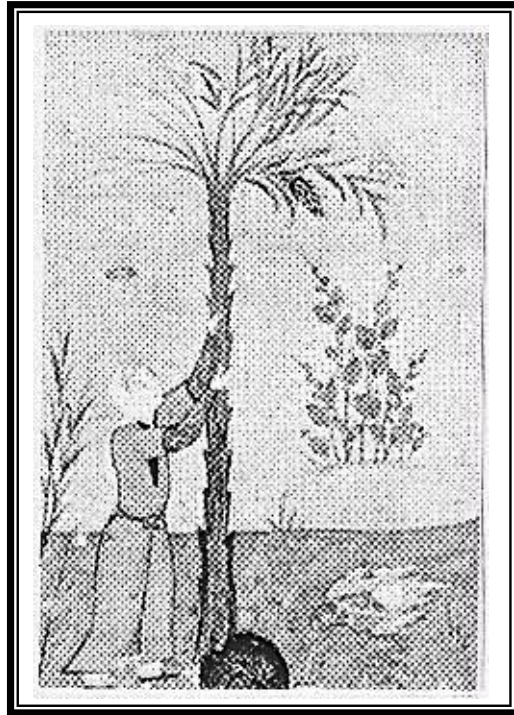


الشكل (10) (***)

(1) - جهانبخش الثواقب : المواجهة بين الغرب والاسلام . م . س , ص 237 .
 (*) - بنظر : ارفن جميل رشك : الاستشراق جنسياً , ت : عدنان حسن , ط 1 , شركة قدمس للنشر والتوزيع , بيروت , 2003 , ص 53 .
 (**) - نفسه : ص 107 و 229 .
 (2) - سورة ال عمران (37) .
 (***) - محمود الزيباوي : المسيح في المنمنات الاسلامية , كأنما ينحدر من رأسه اللؤلؤ , شبكة المعلومات الدولية , الموقع :

مريم في المحراب (1307م) منمنمة من الآثار الباقية للبيروني , مكتبة جامعة أوتبرغ.

ونقل الفنان المسلم الصورة القرآنية لولادة السيد المسيح كما في الشكل (11) أذ تظهر مريم (ع) بمنديل أبيض , وهي تهز نخلة ترفع فوق نبع صغير , نصف أغصانها عارية ونصفها الآخر مرق على أرض أزدهرت بالعشب , والمولود المبارك ممدداً تحوطه هالة نارية ترمز الى قداسته. ﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَّنْسِيًّا ﴾ فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ﴿ وَهَزَيَا إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾ (1) .



الشكل (11) (*)

مولد عيسى بن مريم (ع) (قصص الأنبياء) مجموعة شيستريتي (لندن)

وهكذا توسعت الافتراءات على الاسلام ونبيه بقصد تشويهه والسيطرة عليه , لان رجال الدين النصارى رأوا قوة الاسلام وأفكاره السمحاء مع جميع الاديان مما أدى الى أندفاع كثير

(1) - سورة مريم : (23 - 25) .

(*) - محمود الزيباوي : المسيح في المنمنات الاسلامية و كأنما ينحدر من رأسه اللؤلؤ , م. س .

من النصارى للدخول فيه , كذلك انتشار الاسلام على اراضي كانت النصرانية هي الدين الوحيد فيها , مما أدى الى الوقوف بوجه الاسلام بشتى الوسائل⁽¹⁾ .

لقد أعمدت الكنيسة في القرون الوسطى المحاور الاساسية الاتية في إطار هجمتها الثقافية على الدين الاسلامي والمسلمين : -

(1) نشر الاساطير والقصص الخيالية بين الناس في شأن الاسلام وعدم التورع عن رميه بكافة التهم والافتراءات .

(2) قلب الحقائق ووضع الروايات والاخبار المغرضة ودسها .

(3) تأليف الرسائل للرد على القرآن .

(4) ممارسة التنصير من خلال البعثات التبشيرية الى الشرق .

(5) أنتشار المراكز والمدارس العلمية في الشرق الاسلامي وممارسة القساوسة والرهبان والمبشرين تدريس الدين الاسلامي فيها .

(6) ترجمة القرآن الى اللغة اللاتينية ودس التفاسير والتعليقات المغرضة ضده⁽²⁾ .

أن طبيعة التحاور في الفكر الاسلامي والمتأصل على أسس منهجية في الكتاب والسنة لم تتطور وفقاً لرؤية معتنقي الاسلام , بل مزجت التعصب النفسي الذي حاول الاسلام محوه لتبقى التعاليم الاسلامية مفتحة على صيرورة الاخر , لان الحوار الثقافي الغاء الاستقلال التام بين الثقافات , كما يعني التفاعل الحضاري بين الشعوب والامم ونفي الانطواء على الذات , لهذا نجد اننا اذا فرضنا عدم مصداقية القول بأن الصراع الفكري بين المسيحية والاسلام ظهر بظهور الاسلام فاننا لا بد من أيجاد الاسس المناهضة التي بنت التوجه الفكري الخاطئ نحو الاسلام وهذا ما يجعله الباحث في أمرين :-

الاول , أن المسلمين أخطأوا التطبيق في معرفة توجيهات النصوص نحو أنفتاح الفكر الاسلامي على الاخر , وهذا ما يفضي بالضرورة أنهم ابتعدوا عن الفكر المتحرر لتحريك النص الاسلامي والمتمثل بالقيادات الفكرية الاسلامية .

الثاني , القيام بالغزوات بدافع اسلامي يخفي تحت طياته دوافع نفسية مرفوضة من قبل الدين وبحجة نشر الاسلام والرسالة , فتحول نشر الاسلام الى غزو وأعتداء على الحرمات .

(1) - **حاتم الطحاوي** : أوروبا والاسلام في العصور الوسطى , قضايا المجابهة والعلاقات السياسية والانسانية , شبكة المعلومات الدولية الموقع :

WWW: PASSIAORY/ NEETINGS/RSUNIT/ARTICLES/HATEM 3-7-2004. HTM .

(2) - جهانبخش الثواقب : المواجهة بين الغرب والاسلام . م . س . ص 227 - 228 .

هذه الامور بتقدير الباحث أضعفت فهم النص والتسويغ للقيام بمثل تلك الاعمال مما جعلت من المستشرقين يتهمون الاسلام بصورة عامة والنبي (ص) بصورة خاصة , على أنه رجل حرب وقائدٌ بدويٌّ وَجَّه أُمته نحو الغنيمة والغلبة لذلك شرع لأتباعه شريعة الحرب والقتال بخلاف ما فعل المسيح (ع) ⁽¹⁾ .

الا ان المنطق القرآني يبيح الحرب لضرورتها ﴿ اُنْزِلَ لِلَّذِينَ يُقَاتِلُونَ بِاَنَّهُمْ ظَلَمُوا وَإِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ ﴾ ⁽²⁾ . , وهكذا فإن الاسلام لم يأمر بالقتال ليبسط نفوذه وليجني أموالاً ودنياً أو لمجرد تلبية غرائز حب التسلط على رقاب الناس , و إنما قاتل ليحرر الناس من عبادة الطواغيت , ويترك لهم الخيار والحرية التامة في اعتناق العقيدة التي يشاؤون . ولا تتعارض الدعوة الاسلامية مع منطق الحرية الدينية , وحسبنا النبي (ص) عندما دخل مكة سمع أرجوزة من قبل أصحابه :

((اليوم يوم الملحمة اليوم تسبى الحرمة
فأبدلها بأرجوزة :

اليوم يوم المرحمة اليوم تصان الحرمة)) ⁽³⁾ .

فهذه هي أخلاق الاسلام ومبادئه التي جاء النبي لتأصيلها في الامة ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾ ⁽⁴⁾ .

2) المنهج الكنسي للحوار مع الآخر .

يمكننا أن نميز في التقليد المسيحي بين ثلاثة طرق في التفكير لمسألة الحوار ففي الربع الاول من القرن العشرين وما تبعه كان يسود التفكير السلبي على نطاق واسع تجاه الاديان الاخرى (مواقف أقصائية Exclisivisme) , وكان المجتمع الفاتيكاني الثاني ومرحلة التهيئة له يتسمان بالتيار الثاني (الاحتوائي Inclusivisme) أما التيار الثالث فقد بدأ بالانتشار بدءاً من الثمانينيات حين بدأ بالتكوّن ويدعى بـ (لاهوت التعدد الديني Pluralisme). وفيما يلي توضيح للمواقف الثلاثة .

(1) - علي الوردي : مهزلة العقل البشري , ط 1 , منشورات ثامن الحجج , إيران , 2006 , ص 181 .

(2) - سورة الحج : (39) .

(3) - ابن هشام : السيرة النبوية , م . س , ج 3 , ص 406 .

(4) - سورة الانبياء : (107) .

أ- التيار الاول : المواقف الاقصائية . Exclusivisme .

يرفع هذا التيار شعار (لا خلاص خارج الكنيسة) مؤكداً سعيه الدائب للتأكيد على جدة الوحي المسيحي , وفردة الخلاص بيسوع , معتبراً أن الاديان الاخرى لا فائدة منها على الاطلاق في نطاق الوحي والخلاص , لا بل يمكن اعتبارها غاشية ومضللة , إذ أن الله تعالى بتجسيد المسيح وتضحيتة على الصليب قد اتخذ مبادرته لانقاذ البشرية السائرة في سبيل الهلاك , من جراء الخطيئة الاصلية , ويتمحور هذا التيار حول الكنيسة مثبتاً نظريته على الوسيط الوحيد يسوع المسيح الذي تبشر به الكنيسة وتعترف وتعترف به , والخلاص مشروط بالاشتراك الفعلي في اعتراف الكنيسة الايماني , ويرتكز هذا التيار على مستندات من الكتاب المقدس ⁽¹⁾ . « فأذا شهدت بلسانك أن يسوع رب وامنت بجنانك أن الله أقامه من بين الاموات , نلت الخلاص » ⁽²⁾ . « لا خلاص الا بيسوع فما من أسم آخر تحت السماء وهبه الله للناس نقدر به أن نخلص » ⁽³⁾ .

ولهذا التيار تطبيقاته القبلية فقد دعا البابا (أريان الثاني) مجتمع كليرمونت بفرنسا 1095 م فامتلات خطبه ورسائله بالحث على كراهية المسلمين , ذلك الجنس الوثني الشرير , ذرية قابيل , الذي يتمتع بقسوة بربرية لا مثيل لها , ومن الواجب قتلهم والنيل منهم , وأغتصاب أرضهم , مقابل الحصول على مكافأة من الرب ⁽⁴⁾ . وفي القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر كان المسيحيون قد أقتنعوا أنه لا سبيل الى أستيعاب الاسلام , بل مواجهته ليس بالحروب الصليبية , بل بالجدل والتحدي على أرض أوربا وما حولها ⁽⁵⁾ . فوضع رئيس دير كلوني (ألباتي) ^(*) بطرس المبجل (Petrus Vernabiles) (1059 – 1156 م) مسلمة حتمية الصراع مع الاسلام ولكن ليس بالسيف , وإنما بالكلمة , والإقناع , والحجة , ونظر الى

(1) - ماريو أنور : العيش في عالم متعدد الاديان , شبكة المعلومات الدولية , الموقع :

WWW: REZGAR.COM/M.ASP?I = 891

(2) - رومه 10 : (9) .

(3) - أعمال الرسل 4 (12) .

(4) - حاتم الطحاوي : أوربا والاسلام في العصور الوسطى , قضايا المجابهة والعلاقات السياسية والانسانية . م . س .

(5) - عبد المجيد بن مسعود : محطات غربية وشرقية في أزمة الحوار والمجادلة , شبكة المعلومات العالمية , الموقع :

WWW: PASSIA.ORG,MEETING,RSUNIT,ARTICLES,MASOUD 3-7-2004.UTM.

(*) - الأباتية : دير كاثوليكي يرأسه الاباتى , أي رئيس الدير , تملك هذه الدير المستقلة في القرون الوسطى أراضي واسعة مستفيدة من نفوذها السياسي والاقتصادي والديني .

المسلمين كهراطة , ووضع خطة لترجمة القرآن الى اللاتينية مستعيناً بعدد من المستعربين وعلى أساس تلك الترجمات صنف بطرس المبجل ما أسماه بـ (دحض العقيدة الاسلامية) وقد جمعت الترجمات وأسماءها بـ (المجموعة الطليطلية) أو (فيلق كوني) وهذه المجموعة صارت للمسيحيين المصدر الرئيس للمعلومات عن الدين الاسلامي على مدى 500 عام ⁽¹⁾.

ب- التيار الثاني : المواقف الاحتوائية (Indusivisme)

يرى هذا التيار أن الأديان لا تقتصر على كونها شهادة عن توق البشر العميق والاصيل الى الله , بل تشهد عن حضور حقيقي للروح القدس في اعماق التقاليد الدينية والانسانية, وبالاغتماد على مبدأ (بذور الكلمة) التي تحتويها هذه الاديان ويمكن اعتبارها قناة نعمة حقيقية بالنسبة لمعتنقيها , وذلك بفعل عمل السيد المسيح الخفي فيها ومن خلالها , يعتمد هذا التيار على النصوص التي تشهد عن عمل الله في الخليقة بامرها وبأنه وبقوة المسيح القائم من بين الاموات سكب روح الله على كل البشر , وأنه يجتذب اليه الكل , فروح الله يعمل بنوع ما في الثقافات والاديان كافة , سابقاً على الدوام حاملي الشهادة للانجيل في عبادة الالهة المختلفة يمكن للمسيحي أن يتعرف على أثر الله المجهول الذي لا يكلف الانسان عن البحث عنه ⁽²⁾ . ((يا أهل أثينا أراكم أكثر الناس تديناً في كل وجه لأنني وأنا أطوف في مدينتكم وأنظر إلى معابدكم وجدت مذبحاً مكتوب عليه إلى الإله المجهول , فهذا الذي تعبدونه ولا تعرفونه هو الذي أبشركم به)) ⁽³⁾ .

وأشار القديس (توما الاكويني) من قبل بان المسلمين وثنيون وأن مناقشتهم مغلوطة في المسائل والقضايا العقائدية الأكثر اتساعاً وشمولية , ولهذا قرر الاكويني حتمية عقد المناظرات والمحاورات الجدلية مع الوثنيين بمن فيهم المسلمين , وبعد فترة من الفتور في الأهتمام المسيحي اتجاه الاسلام هيمنت قضية الاسلام من جديد على عقول المسيحيين , بعد أن احتل الاتراك العثمانيون البلقان والقسطنطينية , أذ برزت طروحات ومواقف جديدة في هذا السياق مثل موقف القديس نيكولا كوزاني (1401 – 1464 م) الذي يرى ((أن الحقيقة الواحدة متفرقة في سائر الاديان ولهذا يمكن لشعائرها أن تعد ذات أهمية ثانوية)) ⁽⁴⁾ كذلك القديس

(1) - اليسكي جورافسكي : الاسلام والمسيحية , م. س . ص 70 - 74 .

(2) - ماريو انور : ألغيش في عالم متعدد الاديان , م. س .

(3) - أعمال الرسل 17 : (22 - 23) .

(4) - جون لوك : رسالة في التسامح , ت: عبد الرحمن بدوي , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2006 , ص 13.

يوحنا فسيغوقي (1400 – 1458) الذي أنطلق مع (نيكولاي) من رؤية مؤداها , أن الحرب لا تحل الخلاف بين الديانتين وأن المحاولات الرامية الى تحويل المسلمين الى مسيحين بلا معنى , ولم تؤد الى نتيجة ايجابية , لهذا طلب بضرورة الكف عن الفوارق والاختلافات الواقعية والبحث عن الامور المشتركة بينهما , لذلك درساً فكرة وضع أساس راسخ للحوار بين ممثلي هاتين الديانتين⁽¹⁾ .

وبدأت الدعوة الى التسامح الديني على يد (مارتن لوتر) (1483 – 1546 م) ودعوته موجهة الى البابا والكنيسة الكاثوليكية , مشيراً بأنه ينبغي التغلب على الملحدين بواسطة الكتابة لا بواسطة النار , ذلك أن أصحاب العقائد يكونون صادقين في عقائدهم عن خالص ضمائرهم , لهذا يجب ترك الحرية لهم , مؤكداً بذلك مبدأ الحرية في الاعتقاد والفصل بين الروحي والدنيوي , وطالب بالغاء محاكم التفتيش وتوقف كل اجراء ضد الهراطقة والملحدين⁽²⁾ .

وتقدم الامر لدى لاهوتي البروتستانت عندما تحدثوا عن (مسيحية غفل) بأنها تنتشر في ديانات عدة مثل اليهودية والاسلام والبوذية من دون أن يعرف معتنقوها أنها كذلك , وآل مسارهم مع الكاثوليك الى نتيجة واحدة , هو أن سعوا الى تنزيل الاسلام في تاريخ الخلاص والتاريخ الديني وتجديد صورته وأخراجه من القوالب الذهنية التي حشر فيها , وفي الكاثوليكية لعب المستشرق الفرنسي (لويس ماسينون) (1883 – 1962 م) دوراً كبيراً في اقناع المؤسسة الكاثوليكية بواجب الحوار مع المسلمين عندما زعزع المسلمات المعتمدة في نفي العلاقة بين الاسلام والخط الابراهيمي⁽³⁾ .

ج- التيار الثالث : المواقف التعددية (Pluralisme)

وهو بدوره متعدد الوجوه ومواقفه اللاهوتية تختلف باختلاف الموقع الذي يسنده الى يسوع المسيح في تدبير الله الخلاصي الشامل , لذلك يمكننا أن نميز فيه بين اتجاهين :

1- اتجاه تعددي نسبي .

(1) - اليسكي جورافسكي : الاسلام والمسيحية , م. س . ص 74 - 79 .

(2) - جون لوك : رسالة في التسامح , م. س , ص 14 .

(3) - حسن القرواشي : المسيحية والاسلام , حوار التكافؤ والمعرفة والاختلاف , شبكة المعلومات الدولية , الموقع :

WWW: PASSIA.ORG/MEETINGS/RSUNIT/ARTICLES/HASSAN-QRUSHI-10-7-2004
.HTM.

2- اتجاه تعددية الجود الالهي .

ولكل من الاتجاهين مرجعياته التأسيسية والاسنادية من قبل الكتاب المقدس وكما يأتي :

(1) اتجاه تعددي نسبي

لا يحتفظ هذا الاتجاه أي صفة معيارية أو مركزية للسيد المسيح في تاريخ الخلاص فبدلاً من الوساطة الوحيدة والشاملة ليسوع المسيح , تحل طرق متعددة تقود جميعاً الى الله , وفي هذا المنظور تتعادل الاديان كلها بما فيها المسيحية في كونها سبل توصل الانسان لملاقاة الله , وعلى الرغم من الاختلافات التي تميز الاديان واحداً عن الآخر فإنها تتعال في قيمتها من جهة كونها صلة وصل بين الانسان وخالقه , هذا التخلي عن مركزية السيد المسيح يعتبره البعض مبدأً ثانياً فيما يكفي اخرون باعتباره فرضية مؤقتة غايتها إتاحة الفرصة لتقدّم الحوار بين الأديان ⁽¹⁾ .

يقول (جون هيك) أحد رواد المذهب البلورالي . ينبغي لهذا التخلي أن يكون جذرياً , وهو يعتبر أن المسيحيين قد اعتقدوا على مدى قرون بأن الاديان تدور حول محورها وهو الديانة المسيحية وعليهم الآن الانتقال الى الاعتراف بأن المركز الحقيقي هو الله ذاته فلاهوت الاديان الوحيد الصالح لوقتنا هو لاهوت التعددية المتمحورة حول الله ⁽²⁾ .

(2) اتجاه تعددية الجود الالهي .

ينطلق التفكير في هذا الاتجاه من التأكيد على أن الله الحاضر بروح القدس في التاريخ البشري , قد أقام عهداً متعددة مع البشر , وعمله الخلاصي لا يتوقف في البشرية وديانته , وهذه الاخيرة هي بالتالي سبل خلاص أصلية لمعتنقيها , وذلك باعتبار أن الخلاص هو دائماً أكثر اتساعاً من الاطر البشرية التي يمكن لديانة معينة أن تضعه فيها , فعتاء الله ينبض دوماً عن اتساع البشر , وهذا يعني أن نعمة الله لا يمكن حصرها في ديانة معينة , فكيف يمكن أذن الربط من خلال هذين المنظورين بين الاديان وأعلان بشرى الانجيل ؟ الى جانب المحبة التي من واجب المسيحي أن يعامل بها كل قريب له , وهذا يقوم على الاعتراف لا بما في التقاليد الدينية المشتركة مع المسيحية حسب , بل بما فيها من خصوصية وفرادة لا مثيل لها ⁽³⁾ .

(1) - ماريو انور : العيش في عالم متعدد الاديان , م. س .

(2) - ينظر : حول التعددية الدينية والمذهب البلورالي : -

- محمد لكنهاوزن : الاسلام والتعددية الدينية , ت: مختار الاسدي , ط1 , مؤسسة الهدى , إيران , 2000 .

- حيدر حب الله : التعددية الدينية نظرة في المذهب البلورالي , ط1 , مركز الغدير , بيروت , 2001 .

(3) - ماريو انور : العيش في عالم متعدد الاديان , م. س .

وأعتمد هذا التيار على نصوص أنجيلية تشهد حب الله الواسع للبشر ((كلم الله أبائنا من قديم الزمان بلسان الاشياء مرات كثيرة وبمختلف الوسائل))⁽¹⁾ .

ونتيجة لذلك أصبحت كلمة الحوار مؤلوفة في الاوساط الكنسية لربط العلاقات بين الاديان وبشكل جذري في ستينات القرن الماضي وفقاً لوثائق المجمع الفاتيكاني الثاني وقد تم أعماده رسمياً في الكنيسة الكاثوليكية عند تغيير أسم (سكرتارية شؤون غير المسلمين) التي أسسها البابا بولس السادس عام 1964م إلى (المجلس البابوي للحوار بين الاديان) عام 1988م⁽²⁾ .

لقد درست الكنيسة الكاثوليكية النواحي المشتركة بين الدين الاسلامي والمسيحي وأقرّت عبر البيان الصادر من المجمع الفاتيكاني الثاني ما نصه : -

((تنظر الكنيسة بأحترام الى الاسلام والمسلمون الذين يعبدون الله الواحد الحي القيوم الرحيم القادر على كل شيء خالق السماوات والارض ومكلم البشر , ويجتهدون في أن يخضعوا من صميم قلوبهم لاحكامه على غرار ابراهيم الذي يتخذه الاسلام مرجعاً لايمانه والذي خضع هو أيضاً لله , ويجعلون يسوع نبياً وأن لم يعترفوا به الهأ , كما يكلمون أمه العذراء مريم وأحياناً يوجهون اليها الدعاء بتقوى , وعلاوة على ذلك فأنهم ينتظرون يوم الدين الذي سيحشر الله فيه جميع الناس بعدما يقيمهم من الموت ليحاسبهم على اعمالهم , ويكونون عميق الاحترام للمثل الاخلاقية في الحياة ويعبدون الله لاسيما بالصلاة والزكاة والصوم))⁽³⁾ .

يتضح لدى الباحث , مما سبق , أن مفهوم الحوار بين الفكر المسيحي , لم يلق تعايشاً مسموحاً به خلال فترات زمنية معينة , بخلاف الدين الاسلامي , الذي يكوّن الحوار فيه جذراً متأصلاً وموزوناً بدلالات تطبيقية – في زمن الرسول (ص) على الاقل – ومن هنا كانت النظرة نحو الآخر تتبنى قبول وجهات النظر والاختلاف , فيما أخذ الفكر المسيحي بالتمركز نحو رؤية الفكر الكنسي الذي رُسم للمسيحية , لهذا أصبح من الضروري لذلك الفكر أن يتحقق

(1) - العبرانين 1 : (1) .

(2) - الاب بيبير مصري : الحوار بين الاديان ثقافته ومنطلقاته , شبكة المعلومات الدولية , الموقع :

WWW: TEREZIA.COM /PAGES/MOUKTARAT/ MOUKTARAT- 2 .HTM .

(3) - محمد مهدي شمس الدين : المسيحية في المفهوم الثقافي الاسلامي المعاصر , م. س. ص 82 .

من أصالة ذات الآخر لضرورة التعايش والتثاقف الحضاري وصولاً الى المحاولات المتأخرة في إنشاء حوار بين الأديان , فالشرايع على اختلاف مذاهبها , وليس على أختلاف معتنقيها , تنظر الى الآخر بمنظار الذات غير المهمة , وهذا ما يشير الى حقيقة الوجود الروحي في هذه الشرايع , فالاديان تتحاور ولا تتصارع الا بمعتنقيها , وهذا ما يشير الى سوء الفهم والتأويل غير المستند الى أدلة في أستخلاص الحقائق من هذه الشرايع , ((لان العقل السليم والمنطق الصحيح يقتضيان بأن أحداً لو أراد أن يعرف عقائد قوم فيجب ان لا ينظر الى أقوال وأفعال جهالهم))⁽¹⁾ . فالحقيقة التي توحى بها الأديان السماوية التوحيدية هو تأصل الحوار بمفهومه المعرفي وبما تحمله هذه المعرفة من مقاييس وأتجاهات فرعية , لان المعرفة الدينية تتبنى جميع اطراف السلوك الاجتماعي بصورة كلية , ولهذا السلوك تمثلاته سواء كانت أقتصادية أم سياسية أم فنية وجمالية , لهذا فالمنظور المعرفي الديني نحو الآخر فيه وجهات نظر متقاربة كما وأن فيه أختلافات من حيث التشريع , فالآخر المختلف في الاعتقاد الديني هو نفسه المختلف في النظرة الجمالية وبالاخلاف السياسي وفقاً لمقتضيات المعتقد , هذا الاسقاط المنهجي العلمي للاتجاهات الاعتقادية يفضي بالضرورة الى معرفة ماهية الثقافة الدينية ومدى ارتباط المعتقد الديني في أي فرع معرفي آخر لاسيما في الفن .

ثالثاً : الثقافة^(*) الدينية ومفهوم الآخر بين التأثير والتأثر .

- (1) - محمد الشيرازي : ليالي بيشاور , مؤسسة الاعلى , بيروت , 2002 , ص 94 .
 (*) - الثقافة - الثقف : الحذق في ادراك الشيء وفعله ومنه قيل الرجل ثقيف أي حاذق في أدراك الشيء وفعله ومنه أستعير المثاقفة . للاستزادة ينظر :
 - الاصفهاني : مفردات الفاظ القرآن , ط 2 , دار القلم , بيروت , 2005 , ص 173 .
 وتحليلاً للمصطلح في اللغة الاجنبية ومطابقته في الانكليزية والفرنسية لمعنى الزراعة وارتباطه بالمدلول التسلطي والغاء الآخرين . ينظر :
 - علي شريعتي : العودة الى الذات , ت: أبراهيم دسوقي , الزهراء , القاهرة , 1986 , ص 37 .
 واستعمل الرومان الثقافة للدلالة على القانون والادب والعلوم وقد أستعاروا كلمة (culture) اللاتينية للدلالة على الثقافة والتي تعني الزراعة وتحسين الارض وتهيتها الى التعبير عن الواقع الاجتماعي وعطاء

أختلفت الرؤى في تحديد مفهوم الثقافة أو ما يمكن أن تنطوي عليه المفردة من دلالة , إلا أنها تبقى ظاهرة موضوعية ترافق الوجود الانساني , وهي سمة وشخصية الامة والعنصر المقوم لها , والاطار الذي تتأطر به الشخصية الفردية من خلال الوعي والوضوح في الرؤية للتعامل داخل دائرة المجتمع والآخر وتشارك الحضارة و الثقافة بخصائص , أذ تستبطن هاتان المقولتان بما فيها من ميراث مشترك للبشرية على ابعاد اجتماعية وفنية وسياسية لمختلف الشعوب , أذ تتضمنان مجموعة القيم والضوابط والوسائل الفكرية والاصول المتوارثة المنظمة , وينطوي مفهوم الحضارة على مجموعة معقدة من الظواهر الاجتماعية والفنية والعقائدية التي لها القابلية على الانتقال سواء أكانت مادية أم روحية , فإن ظواهر من قبيل الانفتاح الثقافي تكشف العلاقة بين الثقافة والحضارة في مضمار العلاقات الانسانية , ومن هنا تحظى أطروحة حوار الحضارات ضرورياً من التبادل المدني والثقافي ⁽¹⁾ .

ولكن ليس على الدوام أن يكون اقتباس الثقافة يعني تطور الحضارة , لانه ليس من مهمة الحضارة تنمية الثقافة الوافدة لتعيدها مرة أخرى الى حيث أتت , أنما مهمتها الاستفادة التي تيسر لها مسيرتها وتخدم غاياتها حتى تحدث أثارها ذكراً بيّناً فيما يأتي من حضارات , لذلك لا بد للثقافة أن تتغير وأن تكيف نفسها بكيفية الظروف المتغيرة وان تلبي المطالب الجديدة لذلك لا يمكن أن تكون وفيّة لماضيها دون حاضرها ألاّ حين تكون حياتها غير حقيقية أو تكون ثقافة لا وظيفة لها , وعندما يكون حالها هكذا فعلى المجتمع أن يرفضها لأنها لا تتناسب مع وضعه وقدرته ⁽²⁾ .

إنّ تكوين الفرد وشخصيته هما من أولى مهمات الثقافة , والثقافة الدينية هي التي تحقق التوازن في عالم الانسان الداخلي وتعلمه كيف ينخرط في المجتمع بتوازن بين الكم والكيف , والروح والمادة , والغاية والسبب ⁽³⁾ .

الفكر , وفي عصر النهضة الاوربية اصبح اللفظ يطلق على الادب والفنون , يقول (هنري لاوست) أن الثقافة هي مجموعة الافكار والعادات الموروثة التي يتكون فيها مبدا خلقي لامة ما ويؤمن أصحابها بصحتها وتنشأ منها عقلية خاصة بتلك الامة تمتاز عن سواها , ويعرف عالم الاجتماع (تايلور) الثقافة بأنها الكل المركب الذي يتضمن المعارف والعقائد والفنون والاخلاق والقوانين . ينظر :

- نادية العمري : أضواء على الثقافة الاسلامية , دار الفكر , بيروت , 1997 , ص 15- 16 .

ويعرض الباحث الثقافة الدينية هنا من حيث رؤيتها الشمولية أي بما تعنيه الاديان بالنظر الى الخالق الواحد, « وَإِذْ أَوْحَيْتُ إِلَى الْحَوَارِيِّينَ أَنْ آمِنُوا بِي وَبِرَسُولِي قَالُوا آمَنَّا وَاشْهَدْ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ » .

(1) - محمد رحيم عيوضي : الغزو الثقافي وحوار الحضارات , مجلة المنهاج , ع22 , 2001 , ص 321- 322 .

(2) - محمد أبراهيم الفيومي : في الفكر الديني الجاهلي , دار العلم , الكويت , 1980 , ص 68- 69 .

(3) - مالك بن نبي : وجهة العالم الاسلامي , دار الفكر , بيروت , ب ت , ص 181 .

لذلك نرى أن الإنسان لا يمكن أن يلعب دوراً دينياً إلا من خلال الوعي وتأسيس المناخ الثقافي الفعلي الذي يمتد ليشمل جميع مظاهر الحياة وينسجم مع الفعل البشري لذا فإن العلم والوعي الفكري هما منطلق الثقافة الدينية التي أن بنيت تترك المجال مفتوحاً لكل القناعات التي يمكن من خلال عملية الحوار أن تصوغ حضارة⁽¹⁾ .

بيد أن الصراع بين الحضارات ينبثق عادة عن اعتقاد الاقوام والشعوب والافراد بل وكل فرد بصحة آرائه واحقية معتقداته وأخلاقه وسلوكه دون الآخرين , وبيّن الامام الصادق (ع) ذلك بقوله ((ثلاث خلال : يقول كل أنسان أنه على صواب فيها , دينه الذي يعتقده , وهواه الذي يستعلي عليه , وتدبيره في أموره))⁽²⁾ , وهو هنا يبيّن محدودية القوى المدركة من جهة التعصب والتقليد الاعمى والنزعة النفعية , أو كل النوازع النفسية من جهة يؤدي الى الاعتقاد بصواب المعتقدات الدينية والسياسية وغيرها وبطلان ما سواها , فأعتبار أذات حقاً هي منشأ الاختلاف والصراع بين الثقافات والاديان .

فعدم أدراك الثقافات وفهمها على نحو عميق وعدم الوعي بالبنى والمسارات والمعطيات الثقافية والحضارية , يعد خطراً يهدد العالم المعاصر والمستقبل الانساني ويكون سبباً لصراعات حضارية , فقد كانت الخلفية السيئة للغزو الثقافي مثلاً على مدار التاريخ سبباً مهّداً لأرضية لصراع الحضارات , وعلى الرغم من ذلك فإن هناك في داخل الثقافات ومحتواها ما يوجد في داخل ثقافات أخرى وهذه ناتجة عن التفاهم والتفاعل وربما حتى الغزو , وهذا ما يمهد ويعزز الاصول والاستعداد لقبول العناصر الثقافية⁽³⁾ .

وما يعزز ذلك ما يراه المستشرق الانكليزي (مونتغمري دات) أذ يقول : ((كان يمكن للتواجد الاسلامي أو العربي في اسبانيا وصقلية أعتباراً من القرن الثامن الميلادي , أو للتواجد الاوربي في شرق البحر المتوسط خلال الحروب الصليبية ان يكونا كافيين وحدهما لخلق قدر من التفاعل الحضاري))⁽⁴⁾ .

وهذا القول لا تتقاطع فيه المفاهيم مع طبيعة البنية الثقافية للثقافة المقتبسة , وهكذا تصير أهمية الثقافة في كونها تساعد المجتمع على الصعود والبقاء ومسايرة التطور , فليس هناك من

(1) - محمد صادق فضل الله : في المراودة الفكرية بن الاسلام والغرب , ط2, دار الامير, بيروت , 2004 , ص34- 36 .

(2) - الحراني : تحف العقول , م. س . ص 321 .

(3) - محمد رحيم عيوضي : الغزو الثقافي وحوار الحضارات , م. س. ص 325- 329 .

(4) - مونتغمري دات : فضل الاسلام على الحضارة الغربية , ت: حسين أحمد أمين , دار الشروق , بيروت , 1983 , ص 26 .

ثقافة صالحة في منظور اتباعها , ولكن ما هو صالح في ثقافة قد يكون غير صالحاً في ثقافة أخرى وهذا مبدأ النسبية الثقافية الذي يقول بها العالم النفساني (سكينر)⁽¹⁾.

وقد ترتبط الثقافة أيضاً بمفهوم الانماء والتطور من حيث البنى المعرفية العقائدية المتصلة بالعلوم والايديولوجيات والدين , ويعني ذلك أن حركية التحديث تتأسس على جملة من الانفعالات تجعل من الأنية الفاعل الحقيقي في الذات والمجتمع بالقياس مع الماضي⁽²⁾.

ولكن التثبيت الثقافي توقف عند الغربيين ضمن دائرة عنصرية عندما حددت الحضارة بأنها تراث الانسانيات الاغريقية⁽³⁾ مع أن ذلك جرى دحضه من قبل (هيكل) بأعتقاده أن الاغريق يرتبطون بالفلسفات الشرقية , وهم كما يقول (نيتشه) « لم يفعلوا الا التقاط الرمح الذي تركه طريحاً شعباً ما »⁽⁴⁾ , تلك النظرة الغربية تقيد مفاهيم الذات بالاعتقاد , أن الالتصاق بالغرب من جهة استعلانية الثقافة الغربية و أنزياح الذوات الأخرى نحو مفهوم التقليد والتحرك نحو الأقوى , لكسب المفاهيم الثقافية وبالتالي فإن تلك النظرة تضيي نوعاً من التوجس نحو الآخر ف « الغرب أعتقد أنه مباح له تحديد مكانة الاخرين والحكم عليهم لصالح تاريخه وغاياته وقيمه »⁽⁵⁾.

وبذلك تصبح العملية التحليلية لمفهوم الثقافة وفقاً للمعطيات المعرفية والعملية متمخضة عن شقين :-

الاول : يرتبط بالاسس والاصول المفهومية والمنظومة المعرفية , ويتسم بالثبات ووفقاً له تتحدد قيمة الأشياء بالقبول والرفض .

الثاني : وهو ما يتصل في التعامل والتفاعل والتعبير ممارسة للواقع بوصفه مظهرًا للشق الاول , إلا ان النسبي والمتغير يكون في الشق الثاني « أي في وسائل التعامل وطرقه , مع خضوعها صدوراً ووروداً من الاطار المرجعي الاسلامي أو المسيحي »⁽⁶⁾.

-
- (1) - ينظر : ب . ف . سكينر : تكنولوجيا السلوك الانساني , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1980 , ص 129 .
 (2) - رشيدة التريكي : فلسفة الحداثة , مركز الإنماء القومي , بيروت , 1992 , ص 9 .
 (3) - مالك بن بني : شروط النهضة , ت: شاهين ومسغاوي , دار الفكر , دمشق , 1979 , ص 123 .
 (4) - محمد صادق فضل الله : في الراودة الفكرية بين الاسلام والغرب , م . س . ص 109 .
 (5) - روجيه غارودي : الاسلام دين المستقبل : ت : عبد المجيد بارودي , دار الايمان , بيروت , 1983 , ص 175 .
 (6) - عبد الرزاق هادي : الحراك الثقافي ظاهرة التأثير والتأثر المتبادل , مجلة المنهاج , ع 32 , 2004 , ص 69 .

وإذا ما نظرنا إلى الثقافة بأنها تصل الناس بعضهم ببعض إضافة إلى وصلهم ببيئتهم فإن بالامكان القول أن الثقافة الدينية , معرفة مكتسبة يوجهها مبدأ معياري قررته وفسرته الشريعة..... وفي هذا الصدد يمكن تقسيم الثقافة إلى صنفين :

الثقافة المادية وتتعلق بالجانب المادي من الحياة كما تدركه الحواس الخارجية بينما يتعاطى الآخر الثقافة غير المادية بالمظهر الروحي للحياة الانسانية , فالمظهر الوحيد المعرض للتغير والتطور في المجتمع هو الثقافة , التي هي بيئة الانسان بشطريها المادي والروحي فما يصوغه الانسان لنفسه ويشكله ويطوره من معتقدات وممارسات شريطة أن ينسجم مع مبدأ التوحيد , هي الثقافة , ويدخل في ذلك أمور كاللغة والعادات والاخلاق والموسيقى والرسم والتصميم والعمارة ⁽¹⁾ . وهنا لابد من النظر في جملة من القضايا ذات العلاقة بالانماء الثقافي بلحاظ التأصيل والتعبير عن الهوية , لان الهوية مرآة لثقافة الامة وهي التي تمنحها شخصيتها التي تعرف بها بين الجماعات الاخرى وهذا يعني أن الثقافة تحدد هوية الامة وشخصيتها وتدل عليها وتميزها عن غيرها , لان ما من هوية ألا وتستند الى خلفية ثقافية . وبذلك يكمن الربط بين البعد الثقافي والهوية , حيث أن أغتيال الثقافة والفعالية الثقافية عند الانسان يؤدي الى إغفال هويته بكل ما يحمله هذا الاغفال لغائية ما , وهو أساس مشكلة الاغتراب كعملية أنهيار أنساني ⁽²⁾ , وفاقاً للرؤية التي تعد الثقافة الدينية حقيقة موضوعية وسمة شخصية للامة والفرد المتصلة بالمنظومة المعرفية وأسلوبية التعبير , أو مراعاة للتبادل والتأثير والتأثر بالآخر في الوسط الاجتماعي . لذلك فإن أهمال الذات – لا تقييدها – وتجاوز أطراف المعرفية لا يؤدي الى فهم الآخر فهماً دقيقاً , بل يؤدي الى الانبهار به والتلقّي الاعمى لكل ما ينتجه ويصوره , فأن ادراك الآخر لا يتأتى الا بمصالحة الذات وسبر أغوارها ووعي الذات يعني المزيد من التعرف على الثروات المعرفية والثقافية التي تختزنها الذات الحضارية من تراثها وتاريخها كذلك حضور الذات في عملية المثاقفة يؤدي الى خلق الاندفاعية القوية والضرورية لفهم الثقافات المغايرة , كذا أحترام الثقافات الانسانية , وهذا ما يؤسس الى فهم الآخر ⁽³⁾ .

(1) - عمر جاه : أثر العولمة الثقافي على المجتمع الاسلامي , في , طه مرقاتي : عالمية الاسلام والعولمة , م.س , ص370-372.

(2) - هوبرت ماركوز : العقل والثورة , ت : زكريا إبراهيم , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 1979 , ص270 .

(3) - محمد محفوظ : الاسلام , الغرب وحوار المستقبل , ط2 , المركز الثقافي العربي , بيروت , 2000 , ص149 .

ولكن ما هو مفهوم الآخر في حدود المنظومة الإسلامية ؟ لابد هنا وفي البدء أن نفهم بأن (الآخر) ظهر على صعيد السجال الثقافي بين مختلف التيارات الدينية والفكرية والفلسفية , والآخر ضمن هذه المفاهيم هو الآخر في الهوية وفي الدين , في الموقف السياسي , في التذوق الفني ... وفي المدرسة النقدية وهكذا و الآخر بالنسبة للمسلم في بعض مقترباته هو المسيحي أو اليهودي , وللماركسي في بعض مصاديقه هو الرأسمالي , وهكذا , وتمتد الاشكالية للآخر لتتحرك في داخل الانتماء الواحد , ولكن القرآن ينظر الى الآخر بأنه أنسقة عقدية , أنظمة فكرية , أحكام شرعية , تصورات ورؤى , وكلام القرآن الكريم عن الأنبياء إنما هو في هذا السياق والكلام عن الصراع بين الخير والشر يندرج تحتها أيضاً⁽¹⁾ . فالاسلام لا ينظر الى الآخر منظار البعد الثلاثي , ذلك الفرد الذي هو مختلف , ليصبح الآخر هو المسيحي واليهودي والبوذي , بل أن القرآن ينظر الى الآخر منظار العمق المسيحي , اليهودي والبوذي , ﴿ وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِئِينَ وَالنَّصَارَى ﴾⁽²⁾ . فالموقف يتجاوز الفرد نحو الاصول البعيدة للديانة اليهودية أو الصابئة ... فقد حدد الاسلام التعامل مع الآخر على أساس التعارف ﴿ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ﴾⁽³⁾ , وهذا التعارف يبتني على قيمة جوهرية هي الاسلام , وأن فكرة التوحيد بمثابة الخطوة الحاسمة في إرساء السلام بدءاً من صميم التصور الانساني للعالم , فالشرك بما يتركه من تمزق في عالم التصور وأيضاً من صراع في واقع الكيانات الاجتماعية والثقافية لقي نهايته في الحدث الاسلامي , فحركة الاسلام أتجاه الآخر أكتشفاً له وتعرفاً عليه وبالتالي اقتباساً منه وأقباساً اليه⁽⁴⁾ , ﴿ قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ ﴾⁽⁵⁾ وليس كل موقف إداني أتجاه الآخر هذا أو ذاك هو بمثابة موقف من ذات العقيدة أو الايديولوجية , فقد يكون الموقف أداني يعالج سلوكاً مرفوضاً لنقص أخلاقي مثلاً , أو سلوك مدان ذوقياً يتعارض مع الضمير الحي , ومن هنا ليس كل آية تدين هذا الآخر أو ذاك من يهودي أو نصراني هي بمثابة تسجيل موقف من ذات الشريعة⁽⁶⁾ . أن رغبة الاعتراف بالآخر لا يمكن أشباعها إلا من خلال التجريد الذي يرسخ التفاعل مع

(1) - غالب حسن الشابندر : الآخر في القرآن , م . س , ص 35- 39 .

(2) - سورة الحج : (17) .

(3) - سورة الحجرات : (13) .

(4) - أدريس هاني : تعدد الثقافات وآفاق الحوار الحضاري , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 , ص 46-47 .

(5) - سورة العنكبوت : (20) .

(6) - غالب حسن الشابندر : الآخر في القرآن , م . س , ص 41- 43 .

الآخر, رغبةً تتخذ شكلها من التوجه , لأن يكون مرغوباً من الآخر وكذلك في الوقت نفسه من الذات التي تتشكل سماتها الخاصة بوصفها أسقاطاً على الآخر الذي تتكون هويته إزاء الذات , متشكلة هي الأخرى داخل شبكة من الدوال يتم صياغتها باللغة⁽¹⁾ , أذ أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والهوية , وهي التي تجعل لكل مجتمع كيانه الثقافي والحضاري الذي يميزه عن سائر القوميات والحضارات .

فاللغة أذن هي من مقومات تحديد الهوية الثقافية بأعتبارها « نظام من الاشارات system signs تعبر عن الافكار »⁽²⁾ والفن بأعتباره رمزا^(*) على حد تعبير الفيلسوفة الالمانية (سوزان لانجر) , يمكن أن يحل مكان اللغة في التعبير عن الافكار الانسانية وبذلك فأن البنية الفنية تحدد الهوية الثقافية سواء أكانت روحية أو مادية , ولما كانت الهوية تتشكل إزاء الذات بشبكة من الدوال , فالفن يتشكل ضمن البنى والانساق المتجاورة والمتفاعلة , لذلك فان كما للدين والعقيدة طاقة لتشكّل هويات المجتمع , أن للفن بأعتباره بنية ثقافية القدرة على أظهار هوية المجتمعات , ومن هنا يمكن الكشف عن هوية المجتمع الاسلامي من خلال الفن الاسلامي , وكذلك أي مجتمع وحضارة أخرى طبقاً للبنى المعرفية والعقائدية لذلك المجتمع , أذن للعقيدة الاثر الكبير في تحديد مقومات الثقافات الفرعية النابعة من صلب العقيدة الاصل لذا تكون الهوية محددة لذات العقيدة من خلال الاشارة سواء كانت هذه الاشارة لغة أم فناً , ومن الجدير بالذكر أن اللغة تتمحور وتتجدد ضمن متطلبات التحديث وهذا يتطلب بالضرورة تجديد الافكار المنبعثة من تلك اللغة « لذلك نجد أن الخطاب الاسلامي الموجه نحو الآخر يتجدد بلغة العصر , فكل مرحلة خطابها , ولكل مرحلة لغتها وأساليبها الفنية الناجمة عن الحوار على أعتبار أن هذا الجانب متجدد ويدخل ضمن أطار المتغيرات , شرط أن لا يخرج التجديد عن الثوابت السلوكية والاسلوبية »⁽³⁾ .

أن تفعيل توكيد الهوية هو التحرك داخل وخارج مختلف التشكلات الثقافية في لحظات معينة وأماكن معينة لتؤسس علاقات معقدة ومختلفة تخدم أحاسنا بذاتنا وبالأنتماء , ولتقصي ذلك نحتاج الى التمعّن من جديد بالعلاقة بين ذاتنا والآخرين , لأن المدخلية الى الثقافة تتطلب أن

(1) - ميشيل ريتشارد سون : خبرة الثقافة , مجلة الثقافة الاجنبية , ع , دار الشؤون الثقافية بغداد , 2005 , ص 31 .
(2) - فردنيان دي سوسور : علم اللغة العام , ت : يوثيل يوسف عزيز , آفاق عربية , بغداد , 1985 , ص 34 .
(*) - ينظر : أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها , م. س , ص 199- 209 .
(3) - محمد علي التسخيري : الحوار مع الآخر , ط 1 , المجمع العلمي للتعريب في المذاهب الاسلامية , إيران , 2003 , ص 46 .

نخرج ذاتنا الى الخارج وتبعاً لما جاء في (فكرة المرأة) (*) عند (لا كان 1901 – 1981) ويحدث ذلك وفقاً لمبدأ التماهي مع الآخر ⁽¹⁾ , الامر الذي يدفع النظر نحو أجترافات الآخر , والفكر المختلف على أسس جدلية , فليس ألغاء والمحو طريقين للبحث وليس التجاوز والوحدانية أسلوبين للحوار فالألغاء القاطع , كالثبات الاعمى , كلاهما يقود الى دمار الكينونة والذات , فالبحث عن الهوية الذاتية لا يتم الا عبر حوار الآخر , فأذا نظرنا الى الذات فلا بد أن تمر نظرتنا عبر مؤشر فوقى جدلي للآخر وبذلك يمكن محاورته ذاتياً أو جماعياً , أذ أن فهم الذات يتوجب فيه فهم الآخر وبذلك تتسع رؤيته لذاته سواء كانت آنية أو موروثة , فالفكر يستند أساساً الى ما حصل أو ما سيحصل , والادب والفن كذلك ⁽²⁾ .

فالرسالات السماوية تقتبس من أي معين , وتأخذ من أي اتجاه ثقافةً وعملاً , لان شعار الرسول (ص) « خذ الحكمة ولا يضررك من أي وعاء خرجت » ⁽³⁾ ويقول الامام علي (ع) « لا تنظر الى من قال وأنظر الى ما قال » ⁽⁴⁾ , ولا يقتصر ذلك على الدين الاسلامي فمنظار الاديان الاخرى واحد في موضوع الاقتباس والتجاوز فعيسى (ع) يقول « خذ الحق من أهل الباطل و لا تأخذوا الباطل من أهل الحق , كونوا نقاد الكلام » ⁽⁵⁾ , لذلك حذرت الأديان من الاستبداد بالرأي فمن يتوقف على رأيه و يتجنب الاصغاء الى الاراء الاخرى يقع في مغبة أغلاق الذات , ويقول الامام علي (ع) في ذلك « لا رأي لمن أنفرد برأيه » ⁽⁶⁾ . لذلك فأن ثقافة التعامل مع الآخر تتخذ أوجهاً أهمها :-

1) التبادلية الثقافية : في المجال المسموح به وفقاً للمعيارية المستندة الى التصور الشمولي الذي يرجع اليه في تقبل الآخر , وألفادة منه من دون المساس في الشكل والمحتوى الذاتيين للشخصية الحضارية .

(*) - تسلم هذه الفكرة بأن بناء الذات ليس نتيجة أدراك خالص بل نتيجة لحاجات الجسد بوصفها توسطاً , للاستزادة ينظر :

- أدب كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكور : جابر عصفور , آفاق عربية , بغداد , 1985 , ص 153 .

(1) - ميشيل ريتشارد سون : خبرة الثقافة , م . س . ص 31 .
(2) - جاسم عاصي : البحث عن الهوية في الفكر والادب , مجلة أبجد , العدد 2 , بغداد , 2004 , ص 82 .
(3) - محمد الريشهري : الحوار بين الحضارات في الكتاب والسنة , دار الحديث , إيران , 2000 , ص 45 .
(4) - القندوزي : ينابيع المودة , ط 1 , ج 2 , دار الاسوة , إيران , 1995 , ص 413 .
(5) - محمد الريشهري : الحوار بين الحضارات في الكتاب والسنة , م . س . ص 46 .
(6) - المرجع السابق نفسه : ص 21 .

(2) التعارض : ويبنى عليه الرفض لنتاج الآخر والتحصن أزاءه تبعاً للمعيارية المرتكزة في الحكم والتقييم , ومن ثم الرفض اتجاه ما يصدر من الآخر بالتأسيس لا بالاعراض والاحجام حسب , محاولةً لتجاوز خطوط الدفاع ووضع الحواجز خارج الدائرة الثقافية و الاجتماعية بغية أشغاله والتأثير فيه بأي مستوى كان .

(3) الازدواج : يمثل حالة أنقسامية أو خروجاً عن البنية الثقافية التي ترسم بها شخصية الفرد الاجتماعية وهذه تعود الى الشعور بضرورة تقليد المتفوق ⁽¹⁾ .

ولكن الفهم الاسلامي نحو الآخر ينبع من التماثل المتزن الذي فيه فكر يحاور فكراً , وأن قصة أي فكر لا يمكن مقارنته وفق منطق الغالب والمغلوب , ولا يمكن تصنيف الصراع الفكري في إطار مفاهيم الهيمنة والغلبة ⁽²⁾ , بل أن للتأثير الثقافي بشقيه السلبي والإيجابي مناحي نمطية , فالإيجابي أما أن يكون بالافادة من نتاج الآخر أو بتفعيله لا دخاله ضمن الدائرة الثقافية في أحد المستويين المعياري أو الاسلوبي , ويكون التأثير الثقافي السلبي بنمطين أما بالغزو الفكري الثقافي للآخر أو بالتقبل غير المشروط , وعلى ضوءها تنشأ حالة الازدواجية والتهجين الثقافي , وربما يكون للتأثير السلبي منحى آخر بوصفه محفزاً للتأصيل ونتيجة فكر ثقافي مقابل للصادر عن الآخر ⁽³⁾ . لذا يجد الباحث أن الثقافة تقوم على أساس محوريين :

1. أنها فعالية داخلية تتمتع بخصوصية النمو والتجدد .
 2. فعالية خارجية تحرك صناعة التاريخ للامة ويتجلى ذلك عن طريق الأوجه السابقة في التعامل مع الآخر من قبيل التبادل والتعارض والتضاد .
- أذ ان العناية بالفعالية الداخلية والخارجية للثقافة تحدد حالة التعايش والسلام أو المواجهة والصدام بين الحضارات والثقافات , فأن كان فعل الثقافة ونشاطها إيجابياً وبناءً فسينتهي بالضرورة الى الحوار .

ولكن يتنبأ (صموئيل هانتغتون) بحدوث صراع بين الحضارات وأن العالم سوف يتعرض الى انقسامات تختلف عن الانقسامات السابقة التي تقوم على أسس اقتصادية أو سياسية أو جغرافية , وهذه الانقسامات ستكون ثقافية وحضارية بين الحضارات العالمية التي حددها بسبع حضارات هي الغربية والكونفوشيوسية , اليابانية , الاسلامية , الهندية , السلافية

(1) - عبد الرزاق هادي : الحراك الثقافي ظاهرة التأثير والتأثر , م . س . ص 75 .
(2) - محمد حسين فضل الله : الاسلام وقدرته على التنافس الحضاري , ط1 , دار الملاك , بيروت , 1999 , ص 25 .
(3) - عبد الرزاق هادي : الحراك الثقافي ظاهرة التأثير والتأثر , م . س . ص 79 .

الأرثوذكسية والامريكية) , معتبراً أنها مختلفة بفروق حقيقية وأساسية أذ تتمايز باللغة والثقافة والتقاليد والدين , والعلاقات بين الانسان والخالق , متوقعاً بأن الصدام الحضاري بين الغرب والاسلام هو المحور القادم من الصراع مقترحاً تطور التعاون داخل الحضارة المسيحية⁽¹⁾ .

أن فكرة الصدام بين الحضارات فكرة أيديولوجية مستقبلية سياسية رغم أن (هانتغتون) لا يقيمها على ذلك الاساس , إلا ان الدول الكبرى كامريكا أخذت وضع تساؤلات لهذا الافتراض بعد تبديد المعسكر السوفيتي ووضع بدائل لنهاية الحرب الباردة , فماذا تكسب أمريكا من العالم في ظروف السلم وماهي مصالحها ؟ وأذا ما عرفنا أن ما تكسبه أمريكا من مبيعات الاسلحة وما يعود اليها من عائدات عرفنا جواب ذلك التساؤل , هو أن مصالحها تتحقق في ظروف الحرب , وأن مقولة الصدام بين الحضارات وجدت في زمن كان البحث فيه مستمراً عن عدو جديد بعد تداعي وتفكيك الاتحاد السوفيتي السابق⁽²⁾ .

وهكذا الحضارة الغربية لم تعرف السلام في أغلب مراحلها بل كانت تدور في دائرة متكاملة من الصراع , بدءاً من الحروب الصليبية ثم الحملات الاستعمارية والعسكرية مروراً بمحاولتها فرض وجودها وثقافتها على باقي الثقافات الاخرى , فالصراع ما هو الا عبارة عن التضامن لاجل الغاء الآخر بالوسائل والاساليب الممكنة ليثبت وجود الانا⁽³⁾ .

حيث يؤمن الفكر الاسلامي المعاصر بالصراع على مستوى العقيدة عند مواجهة الايمان للكفر , وليس على المستوى الثقافي⁽⁴⁾ , ولكن مقابل ذلك من الممكن أن يحول الصراع على الهوية والشخصية الاسلامية الى صراع الحوار الفكري وصولاً الى التحوار الفكري السليم , فإذا تم ذلك يكون قد تحول صراع الحضارات من التناحر الى التحوار⁽⁵⁾ , ودور الحوار يظهر عندما يضطرب الذهن ويصبح العقل في حيرة من امره حول قضية ما من القضايا , عندها يحاول الحوار أخراج الذهن والعقل نحو الاستقرار⁽⁶⁾ , مادام المتحاورون مشتركين في

(1) - للاستزادة ينظر : مجموعة مؤلفين : صدام الحضارات , مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق , بيروت , 1995 .

(2) - محمد حسين فضل الله : حوارات في الفكر والسياسة والاجتماع , دار الملاك , بيروت , 1997 , ص 292 .

(3) - أحمد القديدي : الاسلام وصراع الحضارات , كتاب الامة , ع 44 , قطر , 1995 , ص 33 .

(4) - خليل مخيف لفته : تفسير التاريخ في الفكر الاسلامي المعاصر , أطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية العلوم السياسية , جامعة بغداد , 2000 , ص 205 .

(5) - أحمد علي الإمام : المستقبل للإسلام , كتاب الامة , ع 46 , قطر , 1995 , ص 49 .

(6) - محمد أحمد خلف الله : مفاهيم قرآنية , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1984 , ص 157 .

بعض مستويات الفكر وأصول المعنى , ومع وجود نقاط الاختلاف , فبتحکم العقل يتم تجاوز كل اختلاف⁽¹⁾ .

أذن الفكر الاسلامي يدعوا الى خلق جو من التفاهم مع الآخر تمهيداً لالتقاء الحضارات وليس لتصادمها , كما يهدف الاخذ بمنهج جديد للعلاقة مع الآخر , أكثر توجهاً للمستقبل وأبتعاداً عن الماضي , كما تعد السمة البارزة في الفكر الاسلامي المعاصر هي اعترافه بالتبادل الذي يعد شكلاً طبيعياً للتنوع وحالة فطرية تؤدي الى ضرورة الحوار ((أن الاعتراف بالآخرين , وأحترام خصوصيات الآخرين , هو الامر الذي ينتج حالة الحوار بين الثقافات والحضارات والدول والشعوب والمصالح والاديان ...))⁽²⁾ .

فالحضارات أذن تحرث في حقل غير حقل الصدام , وتفاعلها دائم ومستمر وعميق , وهي ليست دوائر مغلقة ومنفصلة للتصادم , فالحوار والصدام يختصان بنزوع ما عند البشر الذين يتناقفون من معين حضارة من الحضارات , وتكون الحضارة هي الضابط المقوم في حال أمثلتها المعرفي والعملي بجميع مكامن القوة بمعنى الحيوية الفاعلة , وفي حالة الضعف تنهار الحضارة على نفسها وتتآكل عبر الانسلالات التي تنجزها , وليست كلتا الحالتين الا مظهرًا من مظاهر الذوبان الذاتي⁽³⁾ .

ويقرر المؤرخ الفرنسي (فرناند برويل) ذلك بأعتقاده أن الصدمات والحروب تبقى في أبعادها العميقة نزاعات تتحكم فيها مصالح الدول والتجارة والطرق ومصادر الثروة , فالقرنان الخامس عشر والسادس عشر بما فيهما من تأسيسات على الثوابت والمتغيرات في تاريخ العلاقات بين الحضارات , يشكلان مرحلة تأسيس للعلاقة غير المتكافئة مع العالم الاسلامي على الرغم من وجود الحس الديني في الصراع وفي الحروب بصورة فعّالة الا أن المصالح والسياسات جعلت من الحس الديني عنصراً متغيراً لا عنصر ثباتاً⁽⁴⁾ . نعم أن طبيعة التغير التشريعي كامن في حقيقة الشريعة , اذا كانت تعتمد على ثوابت , هذه الثوابت

(1) - حسن الترابي: أطروحات الحركة الاسلامية في مجال الحوار مع الغرب , في مجموعة باحثين , الغرب وبقية العالم بين صدام الحضارات وحوارها , مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق , بيروت , 2000 , ص135 .

(2) - محمد مهدي شمس الدين : الموقف من العولمة في المجال الثقافي والسياسي , مجلة قضايا اسلامية معاصرة , 3ع , بيروت , 1998 , ص61 .

(3) - محمد صادق فضل الله : في المراودة الفكرية بين الاسلام والغرب , م. س , ص179 .

(4) - وجيه كوثراني : حول أشكالية الخيار بين حوار الثقافات وصراعها , مجلة المنهاج , ج 22 , 2001 , ص300-3001 .

تعطي بالضرورة آليات للاشتغال في مواضع التشريع المستجدة وبالتالي التساير وفقاً للمرحلة , لذلك فإن ((علاقات الاخذ والعطاء بين الديانات هي نزوع كامن في صلب تكوينها))⁽¹⁾ لهذا نجد أن التفاعل لا يصل الى حد الحصر فهو أعمق وأكثر ثماراً من الحوار بين الجماعات . ويدلل على ذلك كتاب (الاسكندر المقدوني) (356 – 323 ق .م) الى أرسطو عند بلوغه ذروة الانتصار على الفرس يبلغه فيه , أن تحمل الابعاء متعذّر في ظلمات المضائق دون تدبير الحكيم المشرق , وأنه بعد الاستيلاء على بلاد الفرس , وجد فيهم كثيراً من أرباب العقل والكياسة و اصحاب النجدة والشجاعة وأنه أحتار بين أن يكرمهم , وفي ذلك خوف على ملكه , وبين أن يبطش بهم وفي ذلك ذهاب للمروءة : فكتب اليه أرسطو في هذا الخصوص : أعلم أنه إذا أستطعت أن تهلكهم فأنتك لا تستطيع أن تغير ماءهم وهوائهم فإنه يظهر في كل حين من هو شبيه بهم⁽²⁾ .

وهذا ما يشير الى أن الفكر يسير ضمن دائرة الانفتاح والاقتباس والتجدد والتأثر لذا فإن من اليسير أن تصنع الصدام بالقوة , ولكن ليس من الايسر أن تحقق حواراً الا في حالة وجود أفاق ومرتكزات ينشأ عليها ذلك الحوار , لذا يحدد (ماكس فيبر) ستة شروط اساسية للتبادلات والحوارات الثقافية هي :

- 1) التحدث عن الله في جميع الامور وعلى صعيد الحوار بين مختلف الحضارات .
- 2) نصب الكرامة والشرف الانساني محوراً , واحترام الناس بغض النظر عن التعنصر وما الى ذلك .
- 3) جعل العقلانية مرتكزاً لحوار الحضارات .
- 4) التحرك صوب عالم ذي مدى أخلاقي , وأخلاق ذات مدى عالمي وهذا ما نجده في المسيحية والاسلام .
- 5) احترام الاديان الالهية والثقافات البشرية والسنن الانسانية .
- 6) عدم الايمان بأفضلية حضارة على أخرى⁽³⁾ .

(1) - محمد صادق فضل الله : في المراودة الفكرية بين الاسلام والغرب , م. س , ص 180 .

(2) - نفسه , ص 137- 138 .

(3) - محمد رحيم عيوضي : الغزو الثقافي وحوار الحضارات : م. س , ص 332- 333 .

ومن وجهة النظر الإسلامية فإن الإسلام يحاول احتواء جميع الأشياء ضمن مفهوم توحيدي , فمن حيث كونه دين الفطرة يرتكز على عقيدة التوحيد حيث تمثل الابراهيمية وحدة التعاليم ويمثل الاسلام تجليها وخاتمتيها , وهو بهذا ليس مجرد دين من الاديان بل أنه دين خالص أثبت جميع ما جاء به الانبياء مدلاً على شموليته وعالميته وبذلك أكتسب القدرة على التأليف , والتركيب , والدمج , والاقتباس من الحضارات الاخرى , ولا يعني هذا أنه أكتسب مستوى من التماثل الذي هو نقيض التوحيد , أذ لم يكن الاسلام قط قوة تعمل على جعل الاشياء كلها متماثلة , بل كان يبقي على ملامح الاشياء ومميزاتها الخاصة وصياغتها في وحدة تتألف مع فلسفته العالمية فهو يتقبّل جميع ما يتوافق وينتظم مع عقيدته التي يتضمنها التوحيد⁽¹⁾.

ومن هنا يرى الباحث أن الثقافات الدينية تتمثل بما لديها من أسس عقائدية , ويعتمد ثبوت هذه الثقافات وعدم ثبوتها وفقاً لمعياريتها , كذا فإن أنفتاح وانغلاق الديانات مرهون بما لديها من تأسيسات فكرية واجتهادية لتقبل الآخر , هذا الأمر يمكن من خلاله مقايضة الاسس الاعتبارية لاي دين على الواقع التطبيقي , وما يؤول اليه من نتائج ايجابية أو سلبية وهذا ما يؤكد على ضرورة اجتهادية الأديان ومعاصرتها للحلقات المفرغة من الثقافة والأسس التطويرية الجديدة , فالحوار الديني والانفتاح على صيرورة الآخر مبني على أنفتاح وانغلاق الثقافة الدينية لاي معتقد كان , ومن هنا يبين مدى ثبوت الاصول الاعتقادية وتزحزحها على مقدار تأثيرها وتأثرها , ثم أن ضرورة التأثير والتأثر نابعة عن القدرة الاجتهادية في الفروع الثقافية , وظاهرة التفاعل بالنسبة للثقافات الثابتة يتمثل بتأثر الآخر بها وتأثيرها في الآخر , إلا أن مقياس ثبوتها من حيث فهم الذات والآخر يتأثر بمتعلقات ثقافة الآخر ولكن دون الخروج عن الاصل العقيدي لها , وهذه الظاهرة أي (التأثير والتأثر) غير مقننة ولا يحددها إطار معين ألا من حيث نوعية النص , وهذا يتمحور في مستويات تبعاً للمتغير المتعلق بالحوار , فالحوار الديني وفقاً لما يتبناه الدين المعين والحوار في الادب وفقاً لمقتضيات الادب وحوار الفنون على أساس مستلزمات الفن وآليات اشتغاله , وطبيعة الاقتباس المأخوذ منه , فظاهرة التأثير والتأثر بما فيها من ثقافة غير ملزمة بفترة معينة , ولا إطار معين الا من حيث الدراسة وطبيعة المتغيرات فيها وكيفية أجراء المقارنة بين ما هو متأثر ومؤثر .

ففي مجال الادب على سبيل المثال شكّلت ظاهرة التأثير والتأثر إحدى المنطلقات المبكرة لرصد ما يسمى بحساسية المؤلف اتجاه اتهامه بالسرقة والاقتباس⁽²⁾ وبالفعل فإن دراسة

(1) - سيد حسين نصر : الاسلام أهدافه وحقائقه , الدار المتحدة , بيروت , 1974 , ص 30- 35 .

التأثير والتأثر تحولت عملياً الى شكل من أشكال دراسة السرقات الادبية يقوم الطرف الاول المتأثر بدور السارق فيما يقوم الطرف المؤثر بدور المسروق⁽¹⁾.

لذلك سعت المدارس النقدية القديمة الى اظهار العلاقات الخارجية في النصوص دون الدخول الى البنى الداخلية للنص⁽²⁾, في الوقت الذي عملت فيه المدارس النقدية المعاصرة الى دراسة البنى الداخلية للنص من قبيل البنيوية والنقد الجديد ونظرية التلقي ... وغيرها من الاتجاهات التي تعارضت والمنطلقات الفكرية للادب المقارن التقليدي⁽³⁾, والموقف المناهض لهذا هو موقف المدرسة الامريكية التي اعتقدت بكلية الظاهرة الادبية متأثرة بالشاعر الالماني (جوته) الذي أشاع فكرة (الادب العالمي) ليشير الى تداخل الآداب⁽⁴⁾.

ولابد في الحوار على صعيد التأثير والتأثر أن يعتمد على حدود ثلاثة هي المؤثر والمتأثر والوسط وتأثيرات المؤثر تتحدد بما يأتي :-

1. يمكن أن يؤثر المؤثر بالموقف الفكري أو الفلسفي العام .
 2. يكون تأثير المؤثر فنياً خاضعاً للموضوع أو الشكل .
- وهذان الامران واضحان في حدود التحاور مع الادب والفن الاسلامي فالقرآن الكريم كان (المؤثر) الواضح الذي اعتمده دانتي في كتابه ملحمة الكوميديا الالهية ولكن تأثره على الصعيد الشكلي أذ سلب دانتي أوصاف القرآن ليبني منها جحيماً يضع فيها المسلمين , أما (جوته) فقد أشاد أيجابياً في القرآن الكريم فقد ذكر ما في القرآن الكريم من صور مشرقة في ديوانه الشرقي , أما المتأثر فقد يحدث التلقي عنده من خلال :

1. التلقي من المصادر الفردية وقد يكون المصدر كتاباً أو عملاً فنياً .
 2. التلقي من المصادر المجتمعة : ويلاحظ هذا في دراسة مجمل تكوين العمل الفني في عمل واحد أو مجموعة أعمال .
- أن انتقال الثقافات بين الحضارات والامم عن طريق الترجمة أو الصراعات أو التبادلات الثقافية هي محور الوسيط في عملية التأثير والتأثر في الثقافة⁽⁵⁾.

(1) - عبود عبدة : الادب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة , مجلة عالم الفكر , مج 28 , ع 1 , الكويت , 1999 , ص 272 .

(2) - هلال محمد غنيمي : الادب المقارن , دار العودة , بيروت , 1987 , ص 18 .

(3) - عبود عبدة : الادب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة , م . س , ص 272 .

(4) - وليليك رينيه : مفاهيم نقدية : ت : محمد عصفور , سلسلة عالم المعرفة , ع 11 , الكويت , 1987 , ص 368 .

(5) - داود سلوم : دراسات في الادب المقارن التطبيقي , دار الحرية , بغداد , 1984 , ص 21- 28 .

لذلك فان ظاهرة الحوار (التأثير والتأثر) هي الرمز المشترك في الدراسات المقارنة سواء كان ذلك على وجه تناول العلاقات الخارجية للعمل الفني أو النص دون البنى الداخلية أو معها بلحاظ أوجه الشبه ودرجة الانزياح في الرموز الفنية والاجراءات التحويلية من النص الاصل القائم على التوالد , مما يفضي الى دراسة البنى الداخلية ومدى تأثير العقيدة على بنائية الشكل والمضمون في العمل الفني .

لذا فالحوار في مجال الثقافة الدينية ليس تبادلاً صوتياً بين شخوص بل هو معرفة متداخلة ومتمازجة بمعناها الشامل بين كل التفاعلات الاشارية بأنواعها ومن الطبيعي أن لا يكون الحوار بمعناه الضيق سوى إحدى صيغ التفاعل اللفظي فهو ليس فقط تبادلاً بصوت يستدعي تحاور الأفراد المتواجهين , ولكن هو كل تبادل وتفاعل كيفما كان نوعه , لاسيما فيما يؤثر على النظرة العامة للقالب الشكلي وأليات اشتغال البنية في فن الرسم وهذا هو مدار البحث الحالي .

المبحث الثالث

العقائد والفن

مقدمة :

إذا كان ارسطو قد عرّف الإنسان بأنه (حيوان ناطق) , فقد عرفه بعض الفلاسفة بأنه (حيوان متدين). فقد ذهب (هيكل) مثلاً إلى أن الإنسان وحده هو الذي يمكن أن يكون له دين، و أن الحيوانات تفتقر إلى الدين بمقدار ما تفتقر إلى القانون والأخلاق، فالتدين عنصر أساسي في تكوين الإنسان، والحس الديني إنما يكمن في أعماق كل قلب بشري , بل هو في صميم ماهية الإنسان.

لذا فإن سلوك الإنسان ولید عقيدته و نتاج تفكيره، فهي التي تملي عليه مواقفه وترسم مسيرته , و تحدد كيفية سلوكه، فقد كشفت التقنيات الأثرية عن وجود التوجيهات والاهتمامات الدينية في عامة ادوار التاريخ وفي جميع الحضارات المختلفة.

وقد تبين أن العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات البشرية على نوعين:

الأول/ ما يكون لها جذور في أعماق الفطرة , ويكون التعامل معها من باب الاستجابة لنداء طبيعي و تلبية لحاجة طبيعية واقعية⁽¹⁾.

الثاني/ ما ليس له جذور في فطرة الإنسان وعمقه الروحي، بل هو أمر عارض على حياته لأسباب طارئة , مثل الاعتقاد بنحوسة الرقم (13) والتشاؤم من رؤية الغراب، وما شاكل ذلك، فإنها لا ترجع إلى الفطرة لوجودها في بعض الأقوام دون غيرها و في بعض الأدوار دون بعض، وحيث أنها لا ترجع إلى توافق العقل ولا كونها ظواهر ترتبط بالفطرة , فيصح إنشاء العلل لها , سواء كانت هذه العلل اجتماعية أو غيرها⁽²⁾.

فالرابطة الطبيعية بين الإنسان والاعتقاد بالله هي الفطرة المتمثلة بالذفس البشرية، والتدين والانجذاب نحو القوى العليا والخضوع لها , احد الأبعاد الأربعة في الذفس البشرية التي هي عبارة عن (حب الجمال ، حب الخير، حب الصدق و حب التدين) ، و إن هذه الأبعاد متأصلة في طبيعة الإنسان بمعنى إنها تولد معه ولا تنشأ من تأثير عامل خارجي طاريء ولا تنعدم بفعل العوامل المضادة، فكما لا يصح السؤال عن علة وجود ظاهرة أن (2=1+1)

(1)- جعفر الهادي: الله خالق الكون، ط2، مؤسسة الإمام الصادق، إيران، 2004، ص21-22.

(2)- نفسه : ص22.

كونها أمراً واقعياً كذلك لا يصح السؤال عن نشوء التدين وظهور العقيدة في الحياة البشرية، لأن للاعتقاد بالخالق جذوراً فطرية في أعماق الإنسان، و الإنسياق وراء التدين تلبية طبيعية لنداء باطني نابع من أعماق الوجود الإنساني، يقول (ول ديورانت) «إن الكاهن لم يخلق الدين خلقاً لكنه استخدمه لإغراضه فقط، كما يستخدم السياسي ما للإنسان من دوافع فطرية وعادات، فلم تنشأ العقيدة الدينية من تلفيقات و ألعيب كهنوتية، إنما نشأت من فطرة الإنسان بما فيها من تساؤل لا ينقطع»⁽¹⁾.

فالاعتقاد البشري يميل ميلاً فطرياً نحو عبادة القوة الواحدة والإيمان بالقداسة بحسب تعبير عالم الاجتماع الفرنسي (دور كايم) (1858-1917)، أو الإيمان بالغيب بحسب التعبير القرآني، والدليل على فطرية ذلك التوجه هو دوام ذلك الشعور و شموليته لجميع الأفراد وبجميع الأزمان، فليس ثمة أمة عاشت بلا دين ولا عبادة⁽²⁾.

لهذا لا يمكن الوقوف على مسوغات نظرية الخوف والجهل في نشوء الاعتقاد بالله كونها تعلل ذلك أن الإنسان البدائي عندما واجه الحوادث الطبيعية كالزلازل والسيول وغيرها ولم يعرف عللها لجأ إلى جهله في اختراع فاعل لها، واعتبره العلة الوحيدة لكل شيء، وكلما تكامل فكراً واستطاع من خلال اكتشافاته و تحليلاته أن يقف على السبب الطبيعي المادي لكل حادثة، أسند كل ظاهرة إلى عاملها الطبيعي، وهكذا كان الاعتقاد بوجود الإله وليد الجهل بأسباب الحوادث الكونية. ولكن ليس من المعقول أن دافع الخوف و الجهل باعثن لمثل هذا الاعتقاد ومنشأ بَيْنَ حركة كبيرة وشاملة في جميع ادوار التاريخ، فمن الواضح أن الإنسان عندما وقف على جهله بأسباب الحوادث صار ذلك موجبا لتحرك قواه العقلية باتجاه البحث عن سببها فتصورت سببا لها بغض النظر عما إذا كان الذي توصلت إليه و تصورته من السبب صحيحاً أو خطأ « فالجهل لم يكن وراء ابتداع فكرة الإله، بل كان أرضية مساعدة لأن ينشط العقل البشري ويتحرك باتجاه كشف الأسباب»⁽³⁾. وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نرفض كلياً بان الأساطير هي اصل الدين كما لا يمكننا أن نتقبل ذلك بالكلية، لان العقائد المبكرة قد تلبست بالأساطير فلا يسهل أن نرفض القول بالعلاقة بين الأسطورة والعقيدة و كذا لا يسهل من جهة

(1) - ول ديورانت: قصة الحضارة، ج1، ت: زكي نجيب و محمد بدران، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001، ص177.

(2) - علي شريعتي: دين ضد دين، دار الأمير للثقافة و العلوم، بيروت، 2003، ص34 - 35.

(3) - جعفر الهادي: الله خالق الكون، م.س، ص47.

أخرى أن نطابق بين الأسطورة والعقيدة في كل شيء لان العقيدة قد تحتوي الأسطورة ولكن الأسطورة لا تحتويها⁽¹⁾.

و بذلك يتشكل المطلق في صورة فنية كظاهرة كونية قديمة قدم التاريخ لها أبعادها الدينية و الفلسفية و الاجتماعية، منذ أن شعر الإنسان القديم بان حياته ترتبط بقوى عليا. تلك الفترة التي تعبر عن المجهول الغامض و ليس ثمة ما يحفز الإنسان القديم إلى تأويل العالم المثالي تأويلاً إنسانياً كالذي يحاوله في اتخاذ مواقف تتعارض أو تتوافق بين ما هو طبيعي وخارق , و عبادي ومقدس , و واقعي ومثالي على نحو تنتظم فيه علاقات البشر بعضهم ببعض وعلاقاتهم جميعاً بقوى عليا ترمز إلى الإله وصوره المتعددة عن طريق الفن، و ما يتصل به من نتائج عبر اتصال أو امتزاج العقيدة الدينية بالفكر، فنحت للقوى الخارقة أصناماً من العظام والحجارة والطين و وضع الصيغ الأولى للشعائر والمراسيم لعبادة تلك الآلهة. و تنسحب كل المعطيات التصويرية للدين على الفن في كل الحضارات , إذ أن ما وصل إلينا من فنون وأثار تشكل صوراً تقوم على السعي لاكتشاف الأسباب والمسببات وراء الظواهر الخارقة فتكون كما لو أنها طقوس دينية أو إشارات سحرية تشكل رموزاً أو آلهة لتقديسها واللجوء إليها , و هذا ما يفضي إلى دراسة الفكر التأملية والحوار الذاتي للإنسان القديم والكيفية التي توصل إليها في صياغة فكرة الإله عن طريق تمثلاته في الفن، وماهية النتائج العقائدية اتجاه فكرة ذلك التمثل من خلال الشرايع السماوية :

(1) - عباس محمود العقاد: الله في نشأة العقيدة الإلهية، دار الهلال، القاهرة، ب ت، ص 10- 11.

أولاً/ تمثلات الفن في الحوار الذاتي

1. العراق القديم

عند الإطلاع على بواكير حضارة بلاد وادي الرافدين نجد أن إنسان تلك الحضارة وصلت به الحاجة إلى الدين رغبة منه في جعل حياته آمنة من خلال وجود كائن أعلى متخذاً لنفسه ولما يتصوره عدة أسباب ومسببات مرجعيتها عائدة إلى ذلك الانموذج، فقد خلق إنسان العراق القديم أساطير وقصصاً تتحدث عن اصل الخليقة واصل الوجود والآلهة والقوى الخفية , وهذا ما يعكس شغفه في البحث عن اصل الأشياء ومحاولته لفهم أسرار الكون. فكان الحافز الأول لأفعال الإنسان في العراق القديم اعتقاده الجازم بان الالهية حالة طبيعية وإنها مرتبطة بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً... وإن الفكر الأسطوري مستمد من وعي مستمر بالعلاقة النابضة بين الإنسان وعالم الظواهر⁽¹⁾.

إذ ظهر من بين السومريين من يفكر في كيفية نشوء الكون والخليقة واصل الوجود مصوغاً في ملاحم وأساطير شعرية دوّنت بالخط المسماري على رقم الطين، وأهم ما في تلك المعتقدات وجود مجموعة من الآلهة تنظم شؤون الكون والحياة⁽²⁾.

واستطاعت الأسطورة بوصفها نصاً فكرياً و دينياً من تحويل الحياة الدينية والسياسية و لاجتماعية إلى منظومات رمزية لها مداليل واقعية، ذلك لأن الأسطورة غير قادرة على صياغة عناصر الخطاب الأسطوري بعيداً عن الرموز والإيحاءات المجازية، إذ أن فيها مادة غنية ترسم ملامح التفكير الإنساني القديم الذي افرزها، وتقدم بالتالي جوانب مختلفة من التصورات المثلولوجية التي تعود إلى ثقافات شعوب الحضارات القديمة في العراق⁽³⁾. ولعل أول ما ينبثق من ظاهرة التدين عند الإنسان منذ القدم , هو سعيه نحو جعل الحياة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود أعلى في هذا الكون وقد عبر عنه إنسان العراق القديم طورا بتلك الكائنات الأسطورية التي توهمها وصاغ أشكالها وذواتها من عناصر الحياة الأكثر رهبة وجاذبية , أو

(1) - هـ. فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1980، ص263-264.

(2) - تقي الدباغ: الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص15.

(3) - صموئيل نوح كرايمر: أساطير العالم القديم، ت: احمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1974، ص14.

منهما معاً وطوراً آخر بالآلهة المتعددة التي تصورهما أيضاً من خلال اتصاله ومعايشته لأقوى المظاهر الكونية.

لقد وجد الإنسان العراقي القديم عونا في مواجهته للطبيعة هذا العون تمثل في الفن الذي ساعد الإنسان على إخضاع الطبيعة، بمعنى أن الإنسان وظف الفن لتنمية القوة ازاء الطبيعة، والفن كموقف معرفي لم يكن وظيفة جمالية بقدر ما كان أداة وسلاحاً سحرياً في صراعه من أجل البقاء⁽¹⁾. لأن المكونات الفكرية للإنسان الرافديني قد ولدت كرد فعل على وفق معادلة الصراع بين الإنسان والطبيعة مما أدى إلى خلق موازنة بين الإحساس الداخلي الذاتي وعالم التجربة الخارجي حيث إن مهمة الفن تأشير خطوط تلك الموازنة، كذلك فإن للفن دوره الاجتماعي، ذلك أن إنسان العراق القديم قد اعتبر الفن على قدر من الأهمية بحيث صار نشاطاً اجتماعياً يتمحور في العلاقات والبنى الذهنية المشتركة وارتباطها بقيمها التعبيرية الرمزية⁽²⁾. فقد جسدت الآلهة برموز تصاحبهم في حلمهم وترحالهم ليحافظوا من خلالها على الامتداد المقدس من الداخل إلى حيث يكمن السر فيه، إنها تعددية الأسباب المرئية التي أُختزلت إلى اله مرئي ملموس⁽³⁾.

ولم يكن تصور الإنسان للآلهة المجسمة خالصاً وإنما مشوباً بمعتقدات أخرى تحقق ارتباطه بها على وجه من الوجوه فقد تصور إنسان العراق القديم نفسه بأنه يشاطر الوجود الإلهي وإن قدراً من دم الآلهة تخالط دمه، واسقط ذلك على أشخاص بعينهم تمثلت فيهم صفات القوة والعظمة من ملوك وأبطال وربما كان للآلهة (تموز) اثر كبير في تحقيق التقارب بين ما هو الهي وما هو بشري⁽⁴⁾.

و لعل شخصية أسطورية مثل شخصية كلكامش تعد مثالا واضحا لتمثيل البطولة والقوة كما ورد في الملحمة التي سميت باسمه والمقطع التالي يبين الوصف غير العادي للبطل كلكامش:

((هو الذي رأى كل شيء إلى تخوم الدنيا

(1) - مجيد محمود: تاريخية المعرفة منذ الإغريق حتى ابن رشد، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص13.

(2) - زهير صاحب: نظام الشكل السومري في الفن ذي البعدين، آفاق عربية، 9-10 أيلول - تشرين الأول، بغداد، 2000، ص66.

(3) - علي حسين الجابري: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص66.

(4) - مرسيا الياد: تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، 1987، ص81.

هو الذي عرف كل شيء وتضلع بكل شيء

بعد أن خلق كلكماش

كَمَل الإله القدير هيئته⁽¹⁾.

هذا الخطاب الأسطوري يعبر عن الصلة الوثيقة بين الأسطوري والمقدس وكذلك العلاقة التي تربط الأسطورة بالحياة في الفكر العراقي القديم. لقد أقبلت الذهنية الرافدينية على فكرة التمثال كونها وجدت جوهر التمثال وسيلة لبلوغ المغيب من القوى الروحية هذا النوع من الكشف تبثه أشكال رمزية، تحقق لعقيديتها الفكرية اكتشاف الأشكال المثالية الرمزية لملوكتها وآلهتها في أنظمة النحت، لذا فإن صلة التشبيه والتشخيص بين التماثيل ومضامينها أمكن الاستعاضة عنها بصلة روحية هي صلة الرمز إذ تتسامى المدلولات فوق الفردية لظواهر الطبيعة ذلك أن تظاهر العيني في التماثيل متحقق بوساطة محض صورة يعتبرها حدس الفن فقط، وهو مفهوم يخرج بالمادي إلى حيز مثالي رفيع بقوة المعتقد⁽²⁾.

إن إنسان بلاد وادي الرافدين كان مرتبطاً إلى حد كبير باتحاد جسدي مع المعبود وذلك عن طريق الملك وتدلنا التماثيل الصغيرة على الإحساس بهذه الرابطة ، وإن هذه العلاقة تتحقق عن طريق الصلاة وتقديم القرابين في كل النتاجات الفنية من منحوتات نائنة ونقوش على الأختام الاسطوانية والألواح النذرية .



الشكل (12)

الاناء النذري في الوركاء يظهر طقوس العبادة.

(1) - كلكماش : ملحمة كلكماش , ت : فراس الواح ، ط2 ، دار الحكمة ، بيروت ، ب ت ، ص35 - 37 .

(2) - زهير صاحب : الفنون السومرية، ايكال للطباعة والنشر، بغداد، 2004، ص74-75.

لقد كانت فكرة العراقي القديم في المطابقة بين ما هو بشري والهي عن طريق الشكل متأتية من خلال فرضيتهم بأن الكون كبير ونظامه متعدد، فلا بد للكائنات الحية المشرفة على الكون أن تكون أقوى وخالدة والذي يدعى كل منهم (dingir) يعني اله⁽¹⁾.

وفي فترة الانبعث السومري الأكدي (2112 – 2004 ق.م) أصبحت المسلة بعد التمثال المجسم الأداة التي يستطيعون من خلالها تصوير فروض الطاعة والتقديس للآلهة ففي الوقت الذي كان فيه التمثال المجسم ينصب للصلاة، فإن الموضوع الرئيس للمسلة هو عرض مصور للصلوات المقدمة للآلهة، ومسلة (اورنمو) تشير لذلك فهي توضح مثل الملك أمام كبير الآلهة، وفي أعلى المسلة يبدو رمز الإله (سين) ، وفي الشريط الثاني يبدو مشهد صب الماء المقدس على شجرة الحياة أمام الإله (أنو) الذي يقوم بتسليم الحلقة والصولجان لذلك الملك. واستمرت العقائد الدينية إلى عهد الإمبراطورية البابلية (2004 - 1595 ق.م) على ما كانت عليه في العصور السابقة إذ كان لكل مدينة اله يجمعها ثم إن لكل قرية، ولكل جماعة، ولكل أسرة اله، وعندما استقر الأمر لحمورابي، جعل من الإله (مردوخ) معبود مدينة بابل وسيد الآلهة، لذلك أُلقت القصص والروايات حول هذا الإله وأبرزها قصة الخليفة^(*) البابلية⁽²⁾. ورغم تعدد الآلهة في المدينة الواحدة، إلا إن مركزية الإله الواحد بدت ذا اثر فاعل في مشاركات الوهية أخرى، وكان على راس التعددية الالهية الثالوث المكون من (انو = السماء)، (انليل = الأرض)، (ايا = الماء)⁽³⁾.

لقد كان فعل الفن في العراق القديم يتمثل بالقصدية الواقعية والمستندة إلى الفعل العاطفي بحيث إنها لم تلتفت إلى واقعية الشكل في الوقت الذي يعمل الأنفعال العاطفي التخيلي فعله في إرساء قواعد الذات الإنسانية ومشكلاتها، نعم إن الهدف من ذلك ليس الوصول إلى قيمة جمالية قدر ما هو تحاور بين ما هو حسي وحديسي وصولاً إلى الحقيقة وإعطاء أجوبة للقيم المجردة التي ترتفع عما هو مرئي، ومن هنا أصبح الفن فكرة ذهنية عند الإنسان الرافديني⁽⁴⁾ فلم تكن رؤية الوقائع على إنها حالة مستقرة من التجانس التام، بل حالة من المواجهة تحتاج إلى صيغ

(1) - فراس السواح : موسوعة تاريخ الأديان، ط1، ج2، ت: نهاد خياطة وآخرون، دار العلاء للتوزيع والنشر، سوريا، 2004، ص188-189.

(*) - للاستزادة ينظر : فراس السواح : موسوعة تاريخ الأديان، ج2، م. س، ص8 - 10 .

(2) - فراس السواح : مغامرة العقل الأولى، ط2، دار الحكمة، بيروت، 1981، ص8-10.

(3) - محمد حسن، تيارات الفلسفة الشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص110.

من التحايل لاقتناع النفس بالشعائر السحرية»⁽¹⁾ , إذ أن الفكر الرافديني يمتاز برؤية واقعية أفضت إلى تصور ميثولوجي ثنائي القيمة فالخلق لم ينشأ أحادي الوجود بقدر ما نشأ من نظرة واقعية، إلا أن الفكر الإنساني ناتج عن الوحدة بين الذكر والأنثى فهي رمزيًا العماء أو السديم الأول الذي تشكل منه الآلهة، ومن هذه الفكرة طُرح الوجود الإنساني المزدوج في أعضاء جنسية (المخنث) كما أن الصورة المتخيلة لم تبعدنا عن تصور رجال مزودين بجناحين أو أربعة أجنحة أو آخرين لهم قوائم وقرون ماعز وأحياناً حوافر خيل⁽²⁾.



الشكل (13)

يبين الوجود الانساني المزدوج في أعضاء حيوانية

ومن هنا كان الفن الرافديني يقع ضمن محورين، الأول: الناحية التعبيرية والرؤية التخيلية للذات وهذا ما يمثل المضمون في الأعمال النحتية، إذ أن الذات تسقط مقولاتها وتساؤلاتها على الموضوع لتعبّر عن متغيرات العالم , فتؤسس مساراً جدلياً بين الذات والموضوع بغية الوصول إلى حالة من الاسترضاء المخادع للشعور الديني من حيث عمل الطقوس والمراسيم التعبدية، وهذا ما جعل المنحوتات السومرية ذات قيمة تعبيرية من حيث تشكل الأشكال النحتية المختزلة والذي يمثل البعد الثاني في بناء العمل الفني الديني عند العراقي القديم، فما برح للشكل أن يكون معبراً ومختزلاً إلا من حيث إسقاط نشاط المضمون الديني عليه، إنها الفكرة القديمة نحو تخيل المطلق والتأمل في المعبود بما هو مرئي إلى حيثية

(1) - زهير صاحب: الفنون السومرية، م. س. ص 75.

(2) - محمد حسن: تيارات الفلسفة الشرقية، م. س. ص 113.

عدم الرؤية فالمهم لدى المتعبد الرافديني قهر المادة لمحاكاة ما هو أزلي ومجرد. وهذا ما يشير إلى المثالية واضفاء الروحية على الواقع فقد سبق للدين أن صاغ بصيغة فعّاله الشخصية البشرية التي يجدها الفن في الدين الملهم والرئيس له بل المصدر الوحيد لإلهامه، فمن النادر أن نجد في العراق القديم عملا فنيا لا يكون مادة دينية⁽¹⁾.

لهذا كانت الأشكال الإنسانية للمعبود في التمثل السومري والأكدى والبابلي والآشوري أقرب إلى الأشكال المفترضة منها إلى الواقعية، إذ إن الصورة الممثلة للمثال وممن تعالت مقاماتهم الدنيوية كانت تمثل بأشكال مجردة بغية الانتقال من خلالها من الشكل الواقعي إلى جوهره⁽²⁾.

إن الوصول إلى الجوهر نتيجة لأحداث الشعور الانفعالي اتجاه المعبود يستوجب إيجاد شعيرة عبادية وتقديس لذلك المعبود، لأنهم أشخاص الحدث العبادي، فعند تحيين الحدث البدئي تندمج الآلهة مع مقيمي الحدث، وبما أن العملية تحيين لزمان ومكان فلا بد من فصل المكان الذي يتم فيه تحيين المراسيم العبادية عن المكان الذي حدثت فيه أولاً، ولعدم إمكانية تحديد المكان البدئي يتم تحديد مكان في المنطقة المراد تحيين الأسطورة منها، من الأمكنة التي يتعامل معها الإنسان فتصبح المعابد والمذابح أمكنة خاصة للأحداث البدئية يطلق عليها الأمكنة المقدسة أو المعابد، فتصبح ذات سمات دينية وقديسية لا تختلف عن الأماكن، لا من حيث ماديتها ولا من حيث أرضها سوى أنها تحدد لتحيين طقس بدئي⁽³⁾. ومن هنا ارتبطت الزقورة في بلاد وادي الرافدين بما هو روعي من حيث المراسيم العبادية ومن حيث الشكل الذي يوحى بالاتصال القدسي بالقوى الكونية لذلك أصبحت الزقورة تكسب دلالة تفوق حضورها المرئي فعل حلول الروحي فيها.

وهكذا فإن إدراك العالم الخارجي يتغير وفقاً للمواقف الذاتية للإنسان بفعل توجهات الأفكار والعواطف التي ساعدت من خلال الفن تحقيق الاطمئنان النفسي لوجود الإنسان ازاء ظواهر متعددة والتي جعلت من تعدديتها تعدد الآلهة في العراق القديم⁽⁴⁾.

(1) - اندرية بارو: سومر فنونها وحضارتها، ت: سليم طه التكريتي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1970، ص94.

(2) - زهير صاحب: الفنون السومرية، م. س. ص137.

(3) - مرسيا الياد: المقدس و الدنيوي، ط1، ت: نهاد خياطة، العربي للطباعة و الشر، دمشق، 1987، ص101.

(4) - زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، عصر ما قبل التاريخ، مكتبة رائد العلمية، الاردن، 2004، ص34 - 35.

وبذلك يتضح أن إنسان العراق القديم اعتقد اعتقاداً جازماً بان الألوهية حالة متجسدة في الطبيعة كون الطبيعة تشكل الوحدة التي تنتمي اليها الالهة (اله السماء، اله الارض، اله المطر،.....). و هذا ما تشكل من خلال العناصر الفكرية التي جاءت بها الاساطير الرافدينية التي تقودنا الى تفسير المعتقدات الاسطورية التي تبين بان هناك علاقة بين الاله والانسان، اذ تمتعت الالهة بوظائف بشرية والهيبة ومارست ما تعارف عليه الانسان واختلفت عنه بالخلود، ان بنائية المنحوتات الرافدينية تعكس الصلة في تمثل الفن مع الدين من خلال النحت المجسم والبارز والاختام الاسطوانية، ورغم التعددية الذهنية في الفكر العراقي القديم الا ان فكرة التوحيد الوثني كانت فاعلة عند (حمورابي) باتخاذ الاله (مردوخ) الاله الواحد لجميع الالهة.

2. الحضارة المصرية

تشترك الحضارة المصرية القديمة في رؤيتها الثنائية للحسي و الروحي، شأنها شأن حضارة وادي الرافدين لوضع الحلول للتساؤلات الانسانية، و جعل الحياة ترتبط دينيا بموجودات خالدة و ازلية، و بعلاقة تعبدية بين الانسان و القوى الغيبية فان ((هناك عاملا مشتركا غامضا بين عقلية شعبي هذين البلدين اللذين لا تربطهما اية رابطة من الناحية الانثروبولوجية))⁽¹⁾.

فبعد اندماج القرى الزراعية مع بعضها و تشكّل الدولة بمفهومها الديني و السياسي تطورت البنية الذهنية للانسان المصري القديم، فكان لا بد من ايجاد منفذ جديد و مباشر للعلاقة مع التطورات التاريخية و الدينية و الاسطورية الحاصلة في الواقع اليومي عند المصريين، و ذلك من خلال اعادة تشكّل الرموز الاسطورية ذات الدلالة الفكرية المتناظرة مع معناها الواقعي كشكل من اشكال المحاكاة التي يشتغل عليها الفن المصري، اهتماما بما هو موضوعي من جهة و ارتباطا بما هو ديني و مقدس من جهة اخرى , لذلك كانت الاسطورة في الفكر المصري القديم متحولة من ابعاد الانا و الذاتية الى اتخاذ الحجم الكوني و الشمولي، اذ تكتسب مؤشرات اكثر تعقيدا لتصبح رموزا ودلالات ثقافية⁽²⁾.

ومن هنا تبدو المزوجة بين الفكر الاسطوري و العقائد و الطقوس بوصفها اشارات تصيغ و تبلور المجال الديني للانسان المصري القديم، اذ ان ممارسة الطقوس بمثابة تمثلات روحية على اساس الفعل الانساني المباشر , او عن طريق التصوير , وهذا ما يسوّغ الصراع الوجودي من خلال الاشياء الحاملة للرمز, و في ضوء ذلك فان الاسطورة المصرية و ان بدت في مظهرها انها خيال، فقد حملت في باطنها تعبيراً عما يضطرب في النفوس من راي و فكر و تجربة في خضم الكون الصاخب الذي عاشه الانسان المصري تجاه القوى المختلفة، فاخذ يتمثل تلك القوى بما يمليه عليه خياله⁽³⁾. ذلك الخيال الذي افترض ان الانسان خلق على صورة^(*) الالهة لغرض فيه و مصلحة عليا، لكي يحيا هذا الانسان هو و المخلوقات الاخرى

(1) - سيتن لويد: فن الشرق الأدنى القديم ، ت : محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1988، ص.
(2) - امينة غصن: كونية الاسطورة و تحولات الرمز، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع13، بيروت، 1989، ص38.
(3) - ثروت عكاشة: الفن المصري، دار المعارف، مصر، 1971، ص178.
(*) - لقد أثرت هذه المقولة في الفكر اليهودي , كما سيمر خلال البحث .

في حيز محصور بين قدر السماء المقلوب، وطبق الأرض الطافي على الماء في حيز محدود⁽¹⁾.

لقد قسم الإنسان المصري القديم القوى الطبيعية الى خيرة وشريرة و اخذ يتقرب اليها و يعبدها و يقيم لها المعابد، و لما كانت فكرة الديانة المصرية قبل كل شيء مجموعة محددة من المعتقدات ترتبط بعضها ببعض برابط وثيق و تنسجم مع فكرة اساسية عن الاله فان الايمان التام بهذه العقيدة في نصها و روحها بمثابة اعتناق لهذه الديانة. اذ كان للفرعون (الملك) الحق في تمثيل الالهة ضمن مفهوم اجتماعي، فهو يجسد شخص الاله وان المصريين يعتقدون بخلوده، وما موته الا صعوده الى السماء، لهذا بقي الاله ممثلا بأشخاص الفراعنة على التوالي⁽²⁾، فالفرعون هو الاله وليس ممثلا له، في حين ان العراقيين القدماء كانوا يعتقدون ان الملكية هبطت من السماء، وان ملوكهم اعلنوا بانهم مختارون من قبل الالهة وانهم يمثلونهم في الطقوس و العبادات⁽³⁾.

فالملك هو الكائن الاوحد بجميع الالهة، ولكن يستحيل عليه ان يقوم بوظيفته كل يوم وفي كل معبد، فلا بد من توكيل البعض لهذا العمل، فالكاهن يعمل نيابة عن الملك وليس هو الملك ، فهو موكل عن طبيعة الكائن الآخر لا مشارك فيها، فالذين يعملون في مكان شخص اخر يشاطرونه شخصيته الى حد ما، وحسبنا تجمع قبور أعضاء الحاشية في المملكة القديمة حول هرم فرعون دليلا على رغبتهم في مشاطرته مجده الالهي، فهم يتحدثون به في الجوهر، وهذا الاتحاد بعضه مكتسب والاخر ضمنى فبين الاله والانسان ينعدم ذلك الحد الفاصل الذي نستطيع ان نقول عنه: هنا يتغير الجوهر من الالهي الى الما فوقي الخالد الى الدنيوي الفاني⁽⁴⁾.

لقد فهم المصريون ان الاله شيء خطير في الكون وهو يتسع الشيء الكثير بقدرته غير محسوسة الا ان مفهوم المكان حيز هذا الاله من خلال الهياكل والمعابد، ومن هنا كان الفن رابطا بين المرئي وغير المرئي، ورغم انهم يشيرون الى عدم محسوسية الاله الا انه يتجلى في المحسوس في احيان معينة عن طريق الاجساد التي يحل فيها فـ«ليس الصنم اله، ان هو الا وسيلة من الحجر او الخشب او المعدن يتيح له المثل للعيان»⁽⁵⁾.

(1) - علي حسين الجابري : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة و حضارة اليونان. م. س. ص 117.

(2) - مرسيا الياد: تاريخ المعتقدات والافكار الدينية، م. س. ص 100.

(3) - صموئيل هنري هوك : منعطف المخيلة البشرية، ط1، ت: صبحي حديدي، دار الحوار، سورية، 1983، ص 54.

(4) - هـ. فراكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، م. س. ص 82.

(5) - المرجع السابق نفسه : ص 81 .

وهذا ناتج عن البعد الحاصل بين الانسان وخالقه، لذلك نظر المصري القديم الى ما هو بجواره بل الى ما هو اقرب من الالهة اليه، فاتجه الى الحيوان بنظرة المعبود، فعبد التمساح والبقرة وابن آوى ...⁽¹⁾.



الشكل (14)

الاله , أنوبيس (ابن آوى) حارس الموتى .

بمنظار ان الاله الخالق غاب عن الالهة الاخرى وصنع اجسادهم وفق رضاهم، فدخلت الالهة اجسادهم من كل نوع من الخشب والحجر والجبس واتخذوا لانفسهم اشكالاً، وإنما هذه التماثيل هُيئت لتكون امكنة يتخذون فيها شكلاً تراه العين، وعلى هذا النحو قد يرتاح الاله آمون حين يأوي الى تمثال في شكل أنسان أو كبش أنتقى خصيصاً له ولكنه يبقى على ذاته ولا يماثل الشكل غير انه يتقمص كل مرة شكلاً⁽²⁾ يختلف باختلاف الغاية من ظهوره .

ومن هنا كان الفن اداة تحوّل الروحي الى مادي و عياني ولذلك كان التمثال مقدساً من خلال اعضاء قدسية المحلول فيه , و تبقى هذه القدسية دائمة لعدم ادراك زمانية حلول الروح الالهية فيه، لذا فالتماثيل مقدسة على الدوام كونها نائبة عن الالهة , بل هي الالهة وفقاً لما تقتضيه العبادة.

ان الالهة الدنيا التي تسكن الارض لم تكن عند المصري بمنزلة الالهة العظمى التي تسكن السماء، لهذا جعل من الالهة الدنيا رموزاً للقوى العليا، فالمصري القديم حينما عبد الحيوان رأى ان فيه قوة من القوى، و مع ذلك لم ير ان الاله مجسد في كل بقرة او في كل

(1) - ثروت عكاشة : الفن المصري، م. س. ص 179.

(2) - هـ. فراكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، م. س. ص 81.

تمساح، لهذا كانوا يختارون من الحيوان فردا بعينه في حين لا يجدون ما يحول بينهم و بين ذبح بقرة اخرى او قتل تمساح اخر⁽¹⁾.

و لم يكن الفن المصري من وحي الدين حسب , وانما الى جانب ذلك كان فناً ملكياً يخضع لنظام الحكم الفرعوني كما يخضع للقواعد التي تفرضها الكهانة، و لم يكن الملوك الذين وحدوا شتى انحاء مصر: الدلتا ومصر العليا، يعتبرون رؤساء الدولة فحسب , وإنما فوق ذلك مخلوقات الهية تنحدر من الاله (حورس) و كان هؤلاء الملوك يهيمنون على الحياة الاقتصادية و الإدارة العامة و يتمتعون مع ذلك بكامل سيادتهم في داخل المعابد⁽²⁾. فتولد من خلال ذلك شعور المصريين القدماء بالحاجة الى المعابد و بصورة ضخمة لاضفاء الشعور بالعظمة و الجلالة لآلهتهم و ملوكهم , فاستعاروا اشكالاً معمارية تخضع لمقاييس الهندسة الدقيقة « و قد عنوا باختيار المكان الذي يقام عليه البناء المعماري , فالهرم مثلاً يكون قريباً من العاصمة و النيل و ارضه خالية من الشقوق و العيوب و يكون ذلك باشراف الملك⁽³⁾ . ونتيجة لتلك الابنية الضخمة كانت الآلهة و الملوك و اصحاب القبور تصوّر بقامات اعلى من سواهم من الناس.

كذلك فان الفنان المصري راعى تصوير الاشخاص في احجام مختلفة تتناسب و مراكزهم دون ان يحفل بقواعد المنظور فصوّر الاشخاص الرئيسيين في حجم اكبر من احجام الموظفين و الأتباع رغبةً في ابراز صورهم، حتى لا تقع العين عليها مباشرة ويقدم لها القربان و يتلى الدعاء.⁽⁴⁾

لقد كان للفن في مصر القديمة دور في تكريس فلسفة المصريين حول فكرة (الخلود و الموت)^(*) ففي الوقت الذي كان فيه الفن في بلاد الرافدين يشير الى الانسان على هذه الارض و كيانه فيها و بقاءه عليها، كان الفن في مصر يتصل بالموتى و العالم الآخر، فيما كان هذا الامر بعيداً عن اذهان العراقيين القدماء، لذلك كان الهدف عند الفنان المصري تحقيق الفكرة الدينية للتمثال , و في ضوء ذلك كان يبدو و هو ساكن و جامد و ليس فيه حركة .. ، هذه السمات حددتها طبيعة الفكر الديني في ذلك الوقت لان التمثال كان يوضع في المقابر المظلمة ، لذا فان الفن

(1) - ثروت عكاشة : الفن المصري , م. س , ص 179 .

(2) - كرستيان دسروجر : الفن المصري القديم، ت: محمود خليل، مطابع سجل العرب، ب ت، ص 15.

(3) - مصطفى عيدة: الدين و الابداع، ط3، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص 66.

(4) - محمد انور شكري: الفن المصري القديم، المؤسسة المصرية، القاهرة، ب ت، ص 69.

(*) - للاستزادة ينظر : جفري بارندر , المعتقدات الدينية لدى الشعوب , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1993 , ص 44 - 46 .

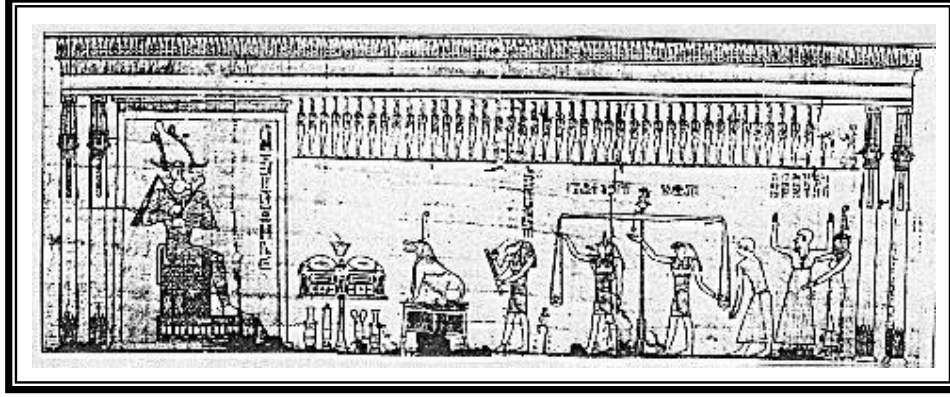
المصري القديم , اقرب الى الواقع، و هو فن يريده الميت في مقبرته المظلمة وفائدة في العالم الاخر و هو من اجل ذلك كان يريد الصورة المرئية لا الصورة التي تنطبع في خياله⁽¹⁾.

من هذه الرؤية اتخذ الفن المصري القديم وظيفة التعبير عن القيم المجردة الدينية خالقاً اثاراً خالدة للأشخاص و الأحداث بهدف ديني , من خلال الاجواء المناسبة للطقوس الدينية , هذا التعبير متأني من طبيعة فلسفة الخلق عند المصريين , التي هي الحد الفاصل بين الفوضى والنظام وهو ما يسمى بهندسة الكون التي قال بها أفلاطون فيما بعد⁽²⁾.

لذا نجد أن جوهر الفن المصري ذو طابع هندسي أمتد الى الفن القبطي ثم الى المدرسة التكعيبية⁽³⁾. وقد أضفت فلسفة الخلق عند المصريين الرابية الاولى في كل معبد التي بدأت الخليفة عليها , إذ باعتقادهم أن الخالق خرج من مياه الهيليولي وأقام رابية صغيرة من اليابسة يقف عليها , لذلك فإن قدس الاقداس في كل معبد له من القدسية ما لغيره ولذلك فإن لكل قدس من الاقداس في طول البلاد وعرضها ان تكون الرابية الاولى فيه⁽⁴⁾.

ولم يقتصر الفن عند المصريين القدماء على المنحوتات فقط كما هو عند العراقيين القدماء , بل أنهم جسدوا الهتهم عن طريق الرسوم الجدارية والمنحوتات , ففي الدولة المصرية القديمة صوروا الاله (أوزوريس)^(*) على كرسي وتوزع أمامه عدد من الشخصيات , ويلاحظ في المنتصف ميزان ذو كفين يتم فيه وزن الارواح .

(1) - مجموعة مؤلفين : محيط الفنون، ج1، دار المعارف ، مصر، 1970، ص23 و ص31.
(2) - علي حسين الجابري : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، م. س . ص117.
(3) - أبو صالح الالفي : الفن الاسلامي ، أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، دار المعارف ، لبنان ، ب ت ، ص41 .
(4) - هـ ، فرانكوت وآخرون ، ماقبل الفلسفة ، م. س . ص34 .
(*) - (أوزوريس) ، أله النيل والزرع وهو اله العالم السفلي ويحكم الموتى وهو على شكل أنسان في صورة رجل.

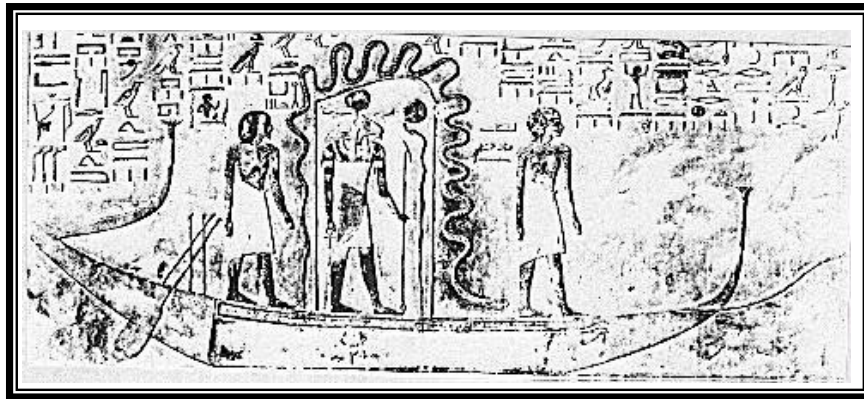


الشكل (15)

أله الموتى والعالم الآخر (أوزوريس)

في قاعة الحساب وفيها يوزن قلب الميت لبيان حسناته وسيئاته .

كما يظهر الإله (رع)^(*) وهو يعبر من الشرق الى الغرب على سفينة الشمس المقدسة , ويتقدم أمامه شخص وخلفه آخر , ويحمل الإله بكلتا يديه آلتين حربيتين وفي خلفية الرسم الجداري رموز وحيوانات وصور فرعونية⁽¹⁾ .



الشكل (16)

الإله (رع) يعبر من الشرق الى الغرب على سفينة الشمس .

(*) - (رع) إله الشمس الذي يشخص منه النور , وقد أتخذت الالهة أسم (رع) مثل , (أمون رع) , (مين رع) (سين رع) - (خنم رع) وأصبح (رع) الديانة الرسمية للبلاد وتشكل (رع) على أشكال عدة منها :

جُعل - ويسمى (خيري) التناسل

عجل - ويسمى (ابيس) الاخصاب

ثور - ويسمى (كاموتف) الحياة

صقر - ويسمى (حور) الموت

ينظر : مصطفى عبده : الدين والابداع , م. س . ص 67 - 68 .

(1) - سليمان مظهر : عنصر الديانات , م. س . ص 25 .

لقد عبد المصريون القدماء الكثير من الالهة وبأشكال مختلفة وصفات مختلفة وفقاً لرؤيتهم للواقع وبناءً على ما يتماشى مع معتقداتهم الدينية . والشكل (17) يوضح الآلهة المصرية المعبودة .



الشكل (17)

الالهة المصرية.

الا ان سمات الفكر التوحيدي ظهرت وبدت واضحة بعمل (أمنحتب الرابع) والملقب (باخناتون) على محو الصور وإزالة التماثيل من المعابد أمراً بعبادة اله واحد ذي مظهرين : الشمس في السماء والملك على وجه الارض , فيقول مخاطباً الشمس ويسميه (آتون) أي القوة الكامنة في الشمس :-

((أنت الواحد الاحد لا شريك لك .

يأله الشمس يا من لا شبيه له .

أنت تملأ الارض بحبك .

أيها الاله المعبود

الذي صنع نفسه بنفسه

الذي صنع الأرض وخلق ما عليها

واكثر مخلوقاتك التي نجهلها

أنت الاله الواحد لا شريك لك (1)

فقد أقتبس المصريون القدماء الاوائل عقيدة التوحيد من الرسل وخاصة النبي (أدريس) (*) (ع) وكان المصريون يسمون الاله الواحد (آتوم) - فهو أصل كل شيء - وله معنى ظاهري وهو (آتون الذري) وهو (رع) في العطاء - و (آمون) في برونزه كالشمس , ثم كان (لاتوم) - اشتقاقا حتى صارت الوجدانية ثالوثاً ثم تاسوعاً (2) .

يتضح مما تقدم أن الانسان المصري القديم سعى من خلال تعددية الالهة الى ربط جوانب حياته بكائنات عليا وسامية في إطار سعيه الى معرفة ماهية الكون , معتقداً بأن الالهية حالة متجسدة في الطبيعة , وأنها مرتبطة بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً , وفي خضم الحياة التي عاشها المصري القديم أسيراً لقوى مختلفة , أخذ يمثل تلك القوى بما يمليه عليه خياله فهو يدين لها ويقدها سواء أكانت أنساناً ام حيواناً , لذا جعل المصري من الملك صورة للاله , كون الاله حالاً في جسد الملك , وأن الاله والملك ليسا غير شيء واحد , لهذا كان الفن المصري دينياً وملكياً وفقاً لقدسية الملك , وبالتالي فهو يخضع لنظام الحكم الفرعوني , وبذلك لم يكتسب الفن المصري الصفة الفردية , تبعاً للقدسية الشمولية التي تدين بها البلاد , بل كان فناً جماعياً مجهول الصانع على الاغلب , الا أن طبيعة هذا الفن وطُدت العلاقة الدينية بين ماهو ألهي وما هو معماري من حيث العلاقة بين التماثيل والجداريات الدينية , وما للمتعبدين المصري القديم في تجسيد حالة الالهية , لهذا كان الفن المصري مرآة لحقيقة التفكير الديني الذاتي وتمثلاته للواقع العيني الخارجي إضافة للتساؤلات المطروحة عند المصري حول حقيقة الخلود والموت , وهذا ما أضفى تأثيراً واضحاً من حيث المعتقد والاثر الفني على الحضارة الاغريقية .

(1) - ثروت عكاشة : الفن المصري , م. س , ص 249 .

(*) - أدريس (ع) - نبي المصريين القدماء ولد في بابل , جاء هو وأتباعه (الحورثيون) الى مصر , دعاهم لعبادة الله الواحد . هو نفسه (خاتون) بالعبرية وفي المصرية (حوروس) و (حورس) وفي اليونانية (هرماس) وفي الفارسية (هرمز) . ينظر : أبو الفيض المنوفي : الدين المقارن , مطبعة نهضة مصر , القاهرة , ب ت , ص 63 .

(2) - مصطفى عبده : الدين والابداع , م. س . ص 66 .

3. الحضارة الإغريقية و الرومانية

ثمة تشابه كبير بين تصور مجتمع الالهة عند شعوب بلاد الرافدين و مصر القديمة وتصوره عند اليونانيين القدماء , فقد ألها القوى الطبيعة الظاهرة , ووضعوا الانسان في منزلة أقرب الى الالهة مما وضعه المصريون والعراقيون القدماء , وربما كان لـ (هوميروس Homer)^(*) و (هزيود Hesiod)^(**) المبادرة الاولى في رسم صورة الالهة اليونانية على شاكلة الانسان , وجعلها أقرب الى البشر , فالاله (زوس أو زيوس) كبير الالهة في الاساطير اليونانية , أكتسب أهمية متميزة عندما أتجهت شعوب المدن اليونانية نحو تصور موحد تمثل في سلالة ألوية جامعة , أذ أسهم كل من هوميروس و هزيود في إعطائه الشكل النهائي الذي عرف به رباً للأرباب , فيما صوراه به من صفات بين البشري والالهي⁽¹⁾ . فقد كان أبوه (كرونوسل) يبتلع أبنائه لكن زوجته (ريا) أنقذت زيوس الذي قاد الالهة والناس , وكانت غرامياته كثيرة , فقد ولد له من زوجاته الالهيّات أبناء عديدون منهم : (أثينا , أريس , أبولون و أرتميس) , كما أنجب من زوجاته البشريّات عدداً من الابطال وأنصاف الالهة , وكذلك كان فيما بعد الاله (جوبتير Jupiter) وعُدّ كبير اللالهة الرومان وممثل وحدة الدولة الرومانية , وكان ينسجم في الاباطرة الذين كانوا يأخذون بعض القابه تقوية لسلطانهم , مما يذكر بالملوك في الحضارات السومرية والاكديّة والبابليّة⁽²⁾ .

لقد عبد الاغريق آلهة شتى كان بعضها ذكوراً والآخر أنثاء , متخيلين أن جماعة الالهة أسرة أرتبط أفرادها فيما بينهم برباط المودة وأتصلوا بأسباب القرابة , وكان الاغريق , يقيمون في كل عام احتفالاً كبيراً على قمة جبل الاوليمب حيث يرفعون قرايبنهم الى كبير الالهة (زيوس) الذي يتولى تصريح الكون ولا يستأثر لنفسه بالرأي بل تشترك فيه الربة الزوجة (هيرا)⁽³⁾ .

(*) - هوميروس : أواخر القرن التاسع واول القرن الثامن ق. م . شاعر يوناني تنسب اليه مجموعة قصائد سميت بالقصائد الهوميرية , وهي توف قصتين كبيرتين هما الالياذية والاولديسية . للاستزادة ينظر : يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية , ص 2 - 4 .

(**) - هزيود / القرن الثامن عشر ق . م , اقدم شاعر تعليمي يوناني , نظم للفلاحين ديواناً هو (الاعمال والايام) مليئاً بالحكمة والامثال التي ترمز للعدالة , للاستزادة ينظر , نفسه , ص 4-5 .

(1) - عز الدين أسماويل : الفن والانسان , دار القلم , بيروت , 1974 , ص 55 .

(2) - ينظر : جفري بارندر : المعتقدات الدينية لدى الشعوب , م. س . ص 64 وما بعدها .

(3) - محمد عزت مصطفى : قصة الفن التشكيلي , دار المعارف , مصر , ب ت , ص 98 .

هذا الارتباط الديني كان عاملاً في التفرقة بين اليونانيين بقدر كونه عاملاً في وحدتهم فقد كان من وراء عبادته الهة الاوليمب عبادة أقوى منها للالهة وللقوى التي تدين بالطاعة (لزيوس) , وكانت النزعة الانفصالية القبلية والسياسية تغذي الشرك وتجعل التوحيد مستحيلاً , فقد كان لكل أسرة في ايام اليونان القديمة ألهٌ خاصٌ توقد له في البيت النار التي لا تنطفئ ويقرب له القرбан من الطعام والخمر قبل كل وجبة , وكان هذا الاقتسام المقدس للطعام بين الادميين والالهة من الأعمال الدينية ⁽¹⁾ , التي تمثلت فيها الالهة بالمذهب الانساني كما يرى (براتراندرسل) حتى أنها لا تتصور الالهة الا في صورة البشر بكل أهوائها ونقائصها , ولا تختلف عن البشر الا فيما تتمتع به من قوة خارقة للطبيعة البشرية وقدرة على الخلود , أذ أنهم يمثلون الالهة بتمائيل آدمية كون هذه الحضارة مرتبطة بالروح (الابولونية) نسبة الى الاله أبولو الذي يمثل الروح اليونانية الصادقة , وأيضاً بالروح (الديونيزوسية) نسبة الى الاله ديونيزوس الذي تبنى روح الاختلاط والفوضى , أذ أن هذه الروح كانت مرتبطة بال لحظة الحاضرة , لاتعرف الماضي ومرتبطة بالجسم بوصفه حاضراً في المكان وعلى هذا الاساس فأنها لا تعرف الماضي وبالتالي لا تستطيع الترجمة لحياة الاشخاص , ومن هنا ركز على تمثيل الالهة في جسم الانسان ⁽²⁾ .

هذه النزعة البشرية في الديانة اليونانية هي احد الاسباب التي أدت الى نشأة الفن اليوناني , اضافة الى الرغبة في تصوير الاجسام وتزينها , ولما أرتقى اليوناني البدائي عن المرحلة التي اعتاد أن يضحى فيها بالآدميين لكي يصحبوا الموتى ويقوموا على خدمتهم , أستبدل بهم التماثيل المنحوتة أو الصور كما فعل غيره من البدائيين , ووضع بعد ذلك صوراً لآبائه في بيته أنه يضع في المعابد صوراً وتماثيل شبيهة به أو بمن يحب , معتقداً أنها ستتمكن بقوة سحرية من بسط حماية الاله ورعايته ⁽³⁾ .

من هنا كان الموضوع الرئيس في الفن اليوناني هو الجسم البشري بما فيه من نواحي الجمال , اما الحيوانات سواء الحقيقية منها أم الخرافية والتي لعبت دوراً في فنون الشرق , فأنها فقدت أهميتها وأصبحت ثانوية , ويبدو أن الغرض في الفن اليوناني كان دينياً إذ كانت الأعمال الفنية من تماثيل وغيرها تزين المعابد , وأستخدمت أيضاً في أحيان أخرى لحياء ذكرى

(1) - ول ديورانت : قصة الحضارة , ج 6 , م . س , ص 347 - 348 .

(2) - عبد الرحمن بدوي : ربيع الفكر اليوناني , منشورات مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1946 , ص 37 - 38 .

(3) - ول ديورانت : قصة الحضارة , ج 6 , م . س , ص 396 .

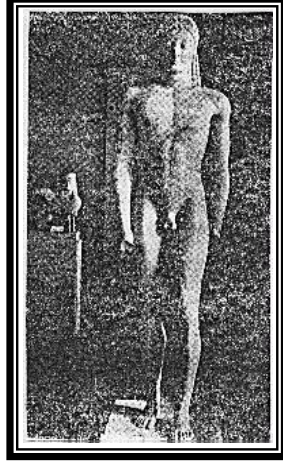
الأحداث الهامة كالانتصارات في الحروب والألعاب الرياضية , أما العادات الجنائزية فقد كانت من حق كل فرد أن يكون له تمثال وشاهد ينصبان فوق قبره ⁽¹⁾ .

أما الأبطال الإغريق فيتخيلون نماذج وجودية أعلى مرتبة من الإنسان وانهم يقترحون من منزلة الآلهة بمجرد موتهم , أذ يصبح الموت البطولي ذا قيمة دينية , وكان بعض أولئك الأبطال قد جمع بين كونه معبوداً بشرياً (بطلاً) وكونه (الهاً) مثل (هيراكليس) الذي كان بشراً وأصبح الهاً بعد نصر أحرزه ⁽²⁾ . كما هو الحال في كلكامش فقد كانت الآلهة الإغريقية تحب وتكره وتقيم علاقات غير سوية فيما بينها , ويعتقد الإغارقة بأن الأرض جنة للآلهة وأنهم ذرية (زيوس) الذي تغلب على أبيه (كرونوس) وبذلك منح (زيوس) الخلود للإنسانية بإمكانية بعثه بنفسه وجسده بعد الموت فأحتل مقام كبير للآلهة ⁽³⁾ .

لقد مجدت الحضارة اليونانية كل القيم الإنسانية ولم تر في الآلهة غير بشر تضخمت أحجامهم , وكان الفن كما كان الدين تجسيدا للطبيعة والإنسان بوجه خاص بأعتباره ذروة مسار الطبيعة , وكان (أبولوبفدير) و (فينوس ميلو) مثالين كاملين لنماذج إنسانية جسدت كل تصورات الإغريق عن وجودهم ⁽⁴⁾ .

هذا الوجود الذي افترق عما كان عليه العراقيون والمصريون القدماء من حيث سلطة الآلهة فقد أنتهت فكرة اللاهوتية للملك عند اليونانيين وأن الحكم للشعب ⁽⁵⁾ . ألا إن طبيعة هذا التفكير لم يفصل الحوار الحضاري بين الإغريق والحضارات السابقة عليها ولا سيما الرافدينية والمصرية , وكذلك الحضارة الكريتية في بحر ايجة التي لها التصاق وثيق بالحضارة المصرية القديمة وحضارة وادي الرافدين ⁽⁶⁾ . ففي الفترة ما بعد القرن الرابع الميلادي غزا (الاسكندر المقدوني) بلاد الشرق الأدنى مما أدى ذلك إلى تعزيز طبيعة الارتباط والتحاو في الفن بين اليونانيين وبلاد الشرق الأدنى ⁽⁷⁾ . كما يوضح ذلك في الشكل (18) و (19) .

-
- (1) - مجموعة مؤلفين : محيط الفنون , م. س . ص 56 - 57 .
 (2) - مرسيا لباد : تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية , م. س . ص 349 .
 (3) - بول فريشاوور : الجنس في العالم القديم , ت : فاتق دحدوح , مطابع جوهر الشام , دار نينوى , دمشق , 1999 , ص 345 - 399 .
 (4) - هوبرت ريد : معنى الفن , ت : سامي خشبة , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1986 , ص 39 .
 (5) - جورج حنا : قصة الإنسان , دار العلم للملايين , بيروت , 1959 , ص 39 .
 (6) - حسام الدين الألوسي : بواكير الفلسفة قبل سقراط , جامعة الكويت , الكويت , 1973 , ص 203 .
 (7) - أ. س . بوكيت : مقارنة الأديان , ت: رنا سامي الخشن , دار الرضوان و دمشق , 2005 , ص 52 .



الشكل (19)
كوروس فولومندر 550 ق.م
(فن أغريقي)



الشكل (18)
ثلاثية مقرينوس , الأسرة الرابعة
(فن مصري)

حوار

أما من حيث الاساطير والاعتقادات فالالهة عشتار Ishtar البابلية انتقلت عبادتها الى الجزر اليونانية باسم (أفروديتي القيثارة Aphrodite) لا نهم أعتقدوا بخروجها من زبد البحر بالقرب من قيثارة فهي نفسها أفروديت الهة الحب والجمال والجنس عند اليونانيين , وفيينوس (venus) عند الرومان ⁽¹⁾ . والالهة الاغريقية تزهو بجمال اجسادها وعنف غرائزها لذلك لم تكن هذه الحضارة روحية بل تجد فيها قوة دنيوية وألوهيتها بدائية ⁽²⁾ . هذه الديانة كما يرى (راسل) B.Russel أنها تمثل خطأ شرقياً غريباً على الفكر اليوناني وأنها أثرت في افكار فلاسفة اليونان مثل (فيثاغورس , هيراقليطس , أنكسيماندر و أكسينوفان) ثم في الفلسفة المثالية اليونانية متمثلة (بسقراط و أفلاطون وأرسطو) ⁽³⁾ . كذلك فإن اليونانيين أرتبطوا بصلة وثيقة مع بلاد الهند عن طريق بلاد فارس , والطبيب الايوني (هيكتايوس) كان يزاوّل مهنته في بلاد الفرس وربما كان هذا أنموذجاً للتفاعل بين الهند واليونان لا سيما في نقل علوم البنجاب الى الايجيين , الى جانب ذلك فقد مر الاغارقة بفترة دينية تتسم بانتعاش الورع ونمو فكرة الخلاص أو الانعتاق من العالم وهذه الفترة أمتداد للفكر المسيحي , الذي وجد أرضية خصبة في بلاد الرومان , وهذا يفسر انتشار المسيحية في بلاد الاغريق والرومان ⁽⁴⁾ . وهذا

(1) - محمود كحيل : المثال أو النموذج الانساني الالهي في الفكر الحضاري القديم , مجلة عالم الفكر , 1ع , مج 31 , 2002 , ص 132 .

(2) - جورج ساتيانا : مولد الفكر , ت : لجنة من الاساتذة , دار الافاق الجديدة , بيروت , 1968 , ص 30 .

(3) - برتراندرسل : تاريخ الفلسفة الغربية , ت : زكي نجيب محمود , لجنة التأليف والنشر , القاهرة , 1957 , ص 43 - 48 .

(4) - أ . س , بوكيت : مقارنة الاديان , م . س ص 25 - 47 .

ما سوف يؤثر بالضرورة على مميزات الفن المسيحي فيما بعد . كما أن الملفت للنظر أنه من الصعب الفصل بين العبادات الرومانية واليونانية بسبب وجود مستعمرات يونانية قديمة في إيطاليا , ومع التوسع السياسي الروماني في البحر الابيض المتوسط أصبحت تلك المستعمرات جزءاً من الدولة الرومانية , كما أثر الادب اليوناني في الادب الروماني , فقد كان الرومانيون بارعين في ادارة الاعمال والسياسة ولم يكونوا كذلك في العبادات لذلك أستعاروا من جيرانهم الكثير وطابقوا بين الهتهم و آلهة اليونان , أذ أن الحس بالتدخل المنقطع للاله الاعلى في اللحظات المصيرية للشعب عند الرومان كانت نقطة الالتقاء بين الفكر الروماني والفكر اليهودي , وكانت تلك القاعدة الصلبة لا تنتشر المسيحية في العالم الروماني ⁽¹⁾ .

لقد بدأت الحركة العلمية تتجه نحو العقلانية بظهور الفكر الفلسفي اليوناني الباحث عن نشأة الكون أذ هاجم (اكزينوفان) النزعة الزاعمة بفكرة التشابه بين الالهة والبشر بقوله ((أن الناس هم الذين استحدثوا الالهة و اضافوا اليها عواطفهم وصوتهم وهيئتهم ... ولو استطاعت الثيران والخيول لصورت الالهة على امثالها) ⁽²⁾ . وهكذا أخذ الفكر الفلسفي يبحث في محاور النشأة والخلق بصورة عقلية ومما لا شك فيه أن العناصر الاسطورية في الحضارة الراقدينية و المصرية , ساعدت على دفع الفكر اليوناني نحو خطوات للتقدم في الحضارة الانسانية وذلك حينما تمخضت الاسطورة الدينية عن فلسفة عقلية .

ومن خلال ذلك نجد أن الحضارات القديمة تشترك في مقولة , أن الاسطورة قد جمعت بين الحقيقي والمتخيل ذلك الذي تمثل بالتجسيم من خلال الفن , لان الاسطورة ضرب من تصعيد الحسي على المتعالي تلبية لحاجة داخلية ملحة نتلمس من خلالها القوة التي يمكن لها أن تتحول الى ظواهر وأفكار تلون الطبيعي بفعالية ما هو خارق للواقع , عن طريق اعتقاد ذلك الإنسان بأن تنوع مظاهر العالم لا بد أن يكون ضمن روابط معينة , وان معرفته بتلك الروابط يساعده في السيطرة على الطبيعة وبالتالي أخضاعها لرغباته . ومن هنا كانت للاوثان السيطرة العظمى على عقل الانسان , لانها أجساد أولاً ثم لانها تلبية حاجة للبحث عن معنى الوجود , فلا أفضل من أن يأتي المعنى متبلوراً في جسد أي أن يشخص المفهوم متجسداً وهذا ما يمكن أن

(1) - نفسه , ص 48 .

(2) - يوسف كرم , تاريخ الفلسفة اليونانية , م. س . ص 28 .

يكون في التجسيم النحتي الذي ينفرد بالامساك بتفاصيل الاجزاء والملامح حتى الملمس⁽¹⁾. مثل هذا التجسيد يبعث شعوراً بالغموض كونه يعرض خصائص الحياة وسماتها بينما يفقد التمثال الاله خاصية الحياة بالفعل وإنما القوة هي التي تصيرُه إلى حياة , من هنا كانت مخيلة الانسان في الحضارات القديمة تحول الغموض في الكون الى حياة يشترك فيها الوجود والعدم , ذلك الاشتراك بين الروح والمادة وبين الفن والدين , وهذا الاخير أشار الى جوانب متعددة من خلال الحضارات القديمة وما أفرزته من الاتصال بين الاثنين وهي :

1- الوهية الانسان : أذ تشير الاساطير الى وجود جزء الهي في الانسان , كما هو في اسطورة الخلق العراقية , أن مردوخ كبير الهة بابل مزج الطين بدم اله شرير , وفي أسطورة اغريقية أن بروميثيوس صنع الإنسان من طين وأن أثينا نفخت فيه الروح⁽²⁾.
2- اعتبار الصورة الحافظ للوجود والمضاد للنسيان , فبدايتها هي توق الانسان للخلود كصورة صلبة ضد الزوال والتحلل للجسد البشري , فيتحقق البقاء والمقاومة لا قوى فعل في الوجود , فتصبح الصورة وثناً ووسيطاً نفسياً بين الاحياء والاموات والناس والالهة⁽³⁾.

3- الاله الابن : مثل أنليل اله العواطف وانو اله السماء , الا ان قيام انليل بتنظيم الكون أعطاه الاهمية في مجمع الالهة العراقية , وعند الإغريق زيوس أبن كرونوس الذي نحى أباه وصار رب الارباب عند الاغريق⁽⁴⁾.

4- حيوية الطبيعة : أذ يأبى الفكر القديم خلو الروح من أي مكان , فالطبيعة أما ان تتمثل بالهة بحسب قوتها و اما ان تكون الالهة حالةً فيها .

5- علاقات جسدية بين الالهة وتمثل فكرة (الغري) في تمثيل الالهة , كما هو في عشتار العارية .

أن طبيعة الحوار الذاتي والفكر التأملّي للانسان القديم تولد من الفطرة الانسانية بوجود قوى عليا وغير مرئية تتحكم في طبيعة الكون والخلق , ألا ان طبيعة التحوار بين ماهو ذاتي و ما هو موضوعي جعل من الذات تسقط مقولتها على المادة لتكوّن وفقاً لمسار الانسان

(1) - كامل عبد الحسين : دلالات الجسد في الرسم الحديث , اطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2005, ص25 .

(2) - فراس السواح : مغامرة العقل الاولى , م . س , ص38 - 40.

(3) - ريجيس دوبري : حياة الصورة وموتها , ت: فريد الزاهي , أفريقيا الشرق , الدار البيضاء , 2000 , ص25 .

(4) - فراس السواح : مغامرة العقل الاولى , م . س و ص34 .

الاسطوري الهة متعددة يمكن الاحساس بها والتكهن بروحيتها سواء كان الهدف عبادتها أو عبادة ما هو روعي فيها , مما أدى الى أيجاد الوثنية والتعددية جهلاً من الانسان بطبيعة الخالق وصفاته , الامر الذي دعى الى التحاور بين ما هو حسي ومطلق , هذه الثنائية بنت العلاقة بين الروحي والمقدس , ذلك الوثني الذي ابتكره الانسان القديم بما فيه من صفات مادية بشرية أو حيوانية أو كليهما معاً , وفقاً لرؤيته للواقع , مما أفضى ذلك الى عبادة الاصنام التي لا يتورع عن وجودها كهيئة متعالية , أو كهيئة فيها من الاباحة والعري حسب طبيعة التقديس , هذا ما جعل الاديان التوحيدية تقف موقفاً فيه تأمل أزاء تلك العبادات و تمثلاتها في الفن كون الفن أداة للفكر التمثيلي لتلك العبادات . أذن فما هو موقف الشرايع السماوية من ذلك ؟

ثانياً : موقف الاديان السماوية من التمثلات الوثنية في الفن .

واجهت كل العقائد السماوية الوثنية , ونادت بالوحدانية , لان أصل الديانة عقيدة التوحيد التي أنزلت مع آدم (ع) , وقد كان التوحيد أولاً ثم الانحرافات عن ذلك التوحيد , والاسلام أسم للدين المشترك الذي هتف به كل الانبياء ضمن كلمة التوحيد ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ مِنْ رَّسُولٍ إِلَّا نُوحِي إِلَيْهِ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدُونِ ﴾⁽¹⁾ .

أن شريعة موسى (ع) واجهت الوثنية في عهدها الاول , قبل الانحراف , ورغم ذلك يشير سفر الخروج - الوصايا العشر⁽²⁾ وتكلم الرب فقال , أنا الرب الهك الذي أخرجك من أرض مصر من دار العبودية , لا يكون لك الهه سواي , لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة شيء مما في السماء من فوق , ولا مما في الارض من تحت , ولا مما في المياه من تحت الارض, لا تجسدها ولا تعبدوها لاني أنا الرب الهك⁽³⁾ .

ألا ان التصور اليهودي تأثر بالاساطير التي تسربت اليه من الفكر الوثني الاسطوري البابلي والمصري والاغريقي , فقد عمد اليهود الى تجسيد الاله حينما تركهم موسى (ع) مخلفاً فيهم أخاه هارون (ع) , وفي عودته وجدهم عاكفين على عبادة العجل (أبيس) الذي صنعه لهم السامري ﴿ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ ﴾⁽⁴⁾ .

وعبد العبرانيون ذلك العجل في سيناء بعد خروجهم من مصر , وفيما بعد صاروا ينظرون الى الانسان نظرة مثالية مبالغ فيها فجعلوا الانبياء أبناء الله واشباه الهه , فقد قدسوا موسى (ع) وجعلوا عزير أبين الله ﴿ وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ ﴾⁽⁵⁾ , وفقاً لمقولتهم ((ان الله خلق الانسان على صورته))⁽⁶⁾ , فالحقائق لا تثبت امام هذا الشعب ((لان البدائية كانت طابعهم , ويعد كثرة أنبيائهم دليلاً على تجدد الشرك فيهم))⁽⁷⁾ .

(1) - سورة الانبياء : (25) .

(2) - سفر الخروج : 20 (1 - 5) .

(3) - سورة طه : (88) .

(4) - سورة التوبة : (30) .

(5) - سفر التكوين 5 : (2) .

(6) - أحمد شبلي : مقارنة الاديان , اليهودية , ط 12 , مكتبة النهضة المصرية , مصر , 1997 , ص 186 .

الا ان شريعة موسى (ع) تشير الى فوقية الله المطلقة فليس (يهوه)^(*) في الطبيعة و لا الارض و لا الشمس و لا السماء , وهذه ليست ألهة , وإنما أثارٌ لعظمة الخالق فاله موسى (ع) لا يحدد و لا يوصف وهو مقدّس فذ بذاته , و يعني هذا ان كل القيم في النهاية هي صفات الله , وهذا هو السبب في تضاول قيم الظواهر الحسية في شريعة موسى (ع)⁽¹⁾ . وفي الاصحاح الثامن عشر من كتاب الملوك الثاني , أن حزقيا ملك يهوذا ((أزال معابد الأوثان على المرتفعات وحطّ م الانصاب , وقطع تماثيل أسيرة , وسحق حية النحاس التي صنعها موسى لان بني إسرائيل كانوا الى تلك الايام يوقدون لها)) , وبذلك فإن الصورة المرسومة لاله من قبل أنبياء بني إسرائيل ستؤدي حتماً الى النقمة على التماثيل والصور واحتقارهم أليها , فأنكروا أهمية الصورة المنحوتة , بأعتبار أن اللامحدود يستحيل وصفه في شكل والذي يفوق الوصف يُساء أليه بتمثيله , فكل حقيقة تضمحل أزاء القيمة المطلقة⁽²⁾ . لذلك يرى هيكل ((بأن الفكر الفلسفي المثالي واللاهوت وقفا منذ زمن بعيد ضد الفن))⁽³⁾ . وهذا ما يفسر خلو الفكر اليهودي قبل المسيحية من الرسوم الايقونية وفقاً للنصوص الاتية :

1. ((فانتبهوا جداً لان الرب حين خاطبكم لم تروا له صورة , لئلا تفسدوا أو

تعملوا لكم تماثلاً ً منحوتاً على شكل صورة ما من ذكر أوأنثى أو شكل شيء من

البهائم التي على الارض أو شكل طائر مجنح مما يطير في السماء أو شكل شيء

مما يدب على الارض أو شيء من السمك مما في الماء تحت الارض ... , فتنذفوا

وتسجدوا لها وتعبدوها))⁽⁴⁾ .

(*) - يهوه - يقول العقاد أن أسم (يهوه) لا يعرف اشتقاقه على التحقيق , فيصح أنه من مادة الحياة ويصح انه نداء لضمير الغائب أي (ياهو) لان موسى علم بني إسرائيل أن يتقوا ذكره توقيراً له وأن يكتفوا بالإشارة اليه , والاحتمال الآخر أن الكلمة العبرانية المماثلة لكلمة (لورد Lord) هي (يهوا) وكانت اللغة العبرانية تكتب بدون حروف علة حتى سنة 500 م ثم دخلت هذه الحروف فأصبحت كلمة (يهوا) : ياهوفا Jehovah ومعناها سيد واله . ينظر : المرجع السابق نفسه , ص189 .

(1) - هـ . فرانكفورت : ما قبل الفلسفة , م. س . ص268 .

(2) - نفسه , ص269 .

(3) - بركات محمد مراد : علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام , مجلة المنهاج , ع 26 , دار الغدير بيروت , 2002 , ص129 .

(4) - سفر التثنية 4 , (15 - 19) .

2. ((ومما لا شك فيه أن جميع الذين يجهلون الله حمقى من طبعهم ولم يقدرُوا أن

يعرفوا الكائن من الروائع المنظورة التي صنعها , فظنوا أن النار أو الهواء أو الريح

العاصفة أو مدار النجوم أو السيول المتدفقة أو الكواكب المنيرة في السماء ظنوا هذه

آلهه تسيطر على العالم وهم عندما ظنوا أن هذه آلهه فلأنهم فُتِنُوا بجمالها غير

عالين أن لها سيداً أعظم منها لا نه هو الذي خلقها وهو مصدر كل ما فيها من

الجمال , أو عندما دهشوا من قوتها ومحاسنها كان عليهم أن يفهموا بها كم

صانعها أعظم منها , فبعظمة المخلوقات وجمالها تقاس عظمة الخالق , ولكنهم لا

يلامون على ذلك كل اللوم لا نهم ربما أرادوا حقاً أن يطلبوا الله فتأهوا , أو ربما

فتنتهم أعمال الرب فامعنوا النظر اليها حتى أقنعوا أن ما يرونه هو من الروعة

بحيث لا يمكن إلا أن يكون هو الاله^(١) , مع ذلك لا عذر لهم ولكن أشقى

الناس جميعاً هم الذين جعلوا رجائهم في الاشياء الميتة والذين سمّوا ما صنّعه

أيدي البشر آلهه وما هي الا مصنوعات فنية من الذهب والفضة تشبه الحيوان أو

من الحجر التافه الذي تنحته يدٌ في قديم العصور^(١) .

3. ((اما الخشب المصنوع صنماً فملعون صانعه لا نه صنعه , وملعون الصنم ذاته لانه مع

كونه قابلاً للتلف سمي الها^(٢) .

(*) - من خلال النص القرآني يتبين بأن فلسفة العبادات القديمة بما فيها من افتراضات لنظرية الخوف والجهل متأتية من الفكر التوراتي , وتختلف النظرة الاسلامية في تلك العبادات التي وظفت وفقاً للنصوص القرآنية على أنها متمثلة بنظرية الفطرة , وهذا ما أشار اليه الباحث سابقاً .

(1) - سفر الحكمة 13 : (1 - 10) .

(2) - نفسه 14 : (8) .

4. « وما من شك أن اختراع الاصنام هو أصل الفسق وأن أبتكارها مفسدة لحياة الانسان »

وهي لم تكن في البدء ولن تبقى الى الابد وإذا كانت دخلت العالم فلان الناس

يعشقون المجد الباطل » (1)

أما في المسيحية , فقد قررت الاناجيل , أن الله واحد لا شريك له - كما اشار اليه الباحث سابقاً - ألا أن النقطة الخطيرة في الفكر المسيحي هو الانتقال من الوحدانية الى التثليث (*) , أذ آمنت المسيحية بـ (الأب , الابن وروح القدس) ألهاً واحداً في جوهره , وترى أن القصد من التثليث ليس التعدد , إنما هو اله واحد مثلث الاقانيم , أي الثلاثة هم $1 = 1 \times 1 \times 1$ (2) .

« والذي يشهدون في السماء ثلاثة هم الاب والكلمة وروح القدس » (3) , وبذلك نقل عيسى (ع) من رسول الله الى اله هو و أمه - « وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّي إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقِّ إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ تَعْلَمَ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ » (4) - وأنه أنزل لكي يضحى عن خطيئة البشر .

ألا ان التثليث المسيحي قد استعمل في الحضارات القديمة , فقد قال به البابليون ولكنهم نظموا الالهة أثلاثاً , أي جعلوها مجموعات متميزة المكانة والقدر , كل مجموعة ثلاثة , فالاولى على راس الالهة وتتكون من (اله السماء واله الارض واله البحر) , أما الثانية (فاله القمر واله الشمس واله العدالة) (5) . كذلك فان الهنود قالوا بالتثليث قبل المسيحية بأكثر من الف عام , فقد كان عندهم الالهة (براهما) و (فشنو) و (سيفا) وكانوا يعدونها ثلاثة جوانب لاله واحد ,

(1) - نفسه 14 : (12 - 14) .

(*) - للرد على مبدأ التثليث بصورة علمية وموضوعية ينظر :

- محمد حسين طباطبائي : الميزان في تفسير القرآن , م. س , ج 3 , ص 287 - 291 .

- عودة مهاوش : الكتاب المقدس تحت المجهر , ط 2 , مؤسسة أنصاريات , إيران , 1997 .

- محمد الصادقي : عقائدنا , ط 2 , مؤسسة النور للمطبوعات , بيروت , 1994 .

(2) - قيصر موسى الزين : حوار الاديان المقاربة والمفهوم , شبكة المعلومات الدولية , الموقع :

www.rayaam.net / 2002 / 6 / 3 / araa 6.html .

(3) - يوحنا 5 : (7) .

(4) - سورة المائدة : (116) .

(5) - أحمد شلبي : مقارنة الاديان , المسيحية ط 10 , ج 2 , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , ص 135 - 136 .

, فهم يرون (براهما) الهأ واحداً له ثلاثة أقانيم , فهو (براهما) من حيث هو موجود وهو (فشنو) من حيث هو حافظ , وهو (سيفا) من حيث هو مهلك ⁽¹⁾ .

ويعبد الصينيون قبل المسيحية بـ (664) عام , الهأ مثلث الاقانيم , على اساس فلسفة لاهوتية تعتقد بان ال(تاوو) وهو العقل الابدی أنبثق منه واحد , وهذا الواحد أنبثق منه ثان , ومن الثاني أنبثق ثالث , ومن هذه الثلاثة صدر كل شيء ⁽²⁾ . كما أن الفرس عبدوا الهأ مثلث الاقانيم وهم : (أورمزد , مترات وأهرمان) , فأورمزد : الخلاق , ومترات : أبن الله المخلص والوسيط , وأهرمان : المهلك ⁽³⁾ .

وكان اليونانيون القدماء الوثنيون يقولون : ان الاله مثلث الاقانيم وأذا شرع قسيسوهم بتقديم الذبائح يرشون المذبح بالماء المقدس ثلاث مرات (إشارة إلى الثالوث) ويرشون المجتمعين حول المذبح بالماء ثلاث مرات , ويأخذون البخور من المبخرة بثلاثة أصابع , معتقدين أن الحكماء صرّحوا بان كل الأشياء المقدسة يجب أن تكون مثلثة ⁽⁴⁾ .

واستفاد (أفلوطين) من الفلسفات السابقة وذهب الى مبدا التثليث , فيرى أن في القمة يوجد الواحد او الاول وهو جوهر كامل فياض وفيضه يحدث شيئاً غيره هو (العقل) وهو شبيه به , وهو كذلك مبدأ الوجود فهو يفيض بدوره فيحدث صورة منه وهي (النفس) وبعبارة أخرى فأنها ثلاثة في واحد , وواحد في ثلاثة ⁽⁵⁾ .

ولعل السبب في نقل المسيحية من دين توحيدي يؤمن بأن عيسى (ع) رسول من الله وأنه إنسان وليس آله - ((أنا إنسان قد كلمكم بالحق الذي سمعه من الله)) ⁽⁶⁾ - هو (القديس بولس)

الذي دخل المسيحية وكان عارفاً بالفلسفة الإغريقية التي تمثلها مدرسة الإسكندرية وبدأ وضع البذور التي نقل بها المسيحية من الوجدانية الى التثليث ⁽⁷⁾ .

ويشير (بوكيت) الى أن أسطورة (ديونيسوس) التي تأثر بها الاغريق من الحضارة المصرية القديمة عن طريق جزيرة كريت لها أثر مهم في الفكر التثليثي المسيحي لسببين :

- (1) - احمد شلبي : مقارنة الاديان , أديان الهند الكبرى , ط10, ج4, مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1998 , ص48.
- (2) - محمد الصادقي : عقائدنا , م. س , ص90 .
- (3) - نفسه : ص 93 .
- (4) - نفسه : ص 92 - 93 .
- (5) - ينظر : رمزي نجار : الفلسفة العربية عبر التاريخ , دار الافاق الجديدة , بيروت , 1979 , ص 57 .
- (6) - يوحنا 8 : (40) .
- (7) - أحمد شلبي : : مقارنة الاديان , المسيحية , م. س , ص138 .

الاول : كونها تشكل الارضية لنشوء الايمان المسيحي لانها تخبئ في ظلالها عقيدة التجسيد والخطيئة والخلاص , ولكونها تشير الى ان (ديونيسوس) هو أبْنُ (لزيوس) وأمه امرأة عذراء لم يمسهما بشر أسمها (سميلي) والقصة في الميثولوجيا الكريتية تقول أن أسم العذراء هو (برسفوني) وأسم الوليد هو (زاغروس) أما الاب فهو (زيوس) وتقول الاسطورة الكريتية أن الجبابرة قتلوا الصبي وطبخوا جسده وأكلوه , ومنهم تناسل سكان المعمورة وهم يحملون خطيئة قتل الصبي , وأستطاع (زيوس) أحياء أبنه وأعادته الى الحياة .

الثاني : أن هناك معبداً شهيراً (لديونيسوس) في مدينة (طرسوس) التي ولد فيها القديس (بولس) ولما لذلك من تأثير في صياغة الفكر المسيحي كون هناك تشابهاً ولو سطحياً بين الاسطورة هذه ورواية الانجيل عن المسيح⁽¹⁾ . يقول (ليون جوتيه) Gauthier « أن المسيحية تشربت كثيراً من الاراء والافكار الفلسفية اليونانية فاللاهوت المسيحي مقتبس من المعين الذي صبّت فيه الافلاطونية الحديثة ولذا نجد بينهما متشابهات كثيرة »⁽²⁾ .

وقد أنتقد الفيلسوف الالماني (كانت) القول بالوهية المسيح , اذ يرى أن النظر الى المثل الاعلى الاخلاقي بوصفه انساناً الهياً يحبط قيام الاخلاقية , أي أيجاد نوعاً من اليأس في إمكانية تحقيق الاخلاق المثلى , لانه من غير المنطقي أن نطلب من الانسان الطبيعي أن يحتذي حذو أنسان آخر يتمتع بموهبة الهية تعمل كطبيعة مؤازرة له , لان بالامكان الاحتجاج بأنه ليس للانسان الطبيعي اليقين ولا الأرادة التي يتمتع بها ذلك المثل الاعلى⁽³⁾ .

ويرى المستشرق (غوستاف لوبون) بأنه « لا شيء يدل على أن الناس عبدوا يسوع الهياً في القرن الاول من النصرانية »⁽⁴⁾ .

وبذلك فإن الوهية المسيح (ع) عارضية على الدين المسيحي وليست مبدأً اولياً كما يبين ذلك القرآن الكريم . ولكن (بولس) القديس حدد مسار المسيحية الجديدة التي تحولت من خلاله من دين توحيدي إلى دين يؤمن بألوهية الإنسان .

ومن الملفت للنظر أن الفاتيكان يعترف الى حد كبير بموقف (بولس) من المسيحية وعدم حرصه عليها , فقد جاء في كتاب نشره الفاتيكان سنة 1968 بعنوان (المسيحية عقيدة و

(1) - أ . س . بوكيت : مقارنة الاديان , م . س . ص 49 .

(2) - أحمد شلبي : مقارنة الاديان , المسيحية , م . س , ص 138 .

(3) - محمد عثمان الخشت : مدخل الى فلسفة الدين , دار قباء للنشر والتوزيع , القاهرة , 2001 , ص 66 .

(4) - عبد المعطي الدالاتي : التصور الاسلامي للمسيح , م . س .

عمل) ما يأتي :- (كان القديس (بولس) منذ بدء المسيحية ينصح حديثي الإيمان أن يحتفظوا بما كانوا عليه من أحوال قبل أيمانهم بيسوع)⁽¹⁾ .

وبذلك بقيت المسيحية قيد قوانين الرهبان والكنيسة ﴿ اتَّخَذُوا أَحْبَارَهُمْ وَرُهْبَانَهُمْ أَرْبَاباً مِّن دُونِ اللَّهِ وَالْمَسِيحَ ابْنَ مَرْيَمَ وَمَا أُمِرُوا إِلَّا لِيَعْبُدُوا إِلَهاً وَاحِداً لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ سُبْحَانَهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴾⁽²⁾ . وتلك القوانين الكنسية هي محرك معتنقي الديانة المسيحية في كل المجالات ومنها الفن , فقد كان موقف الكنيسة من الفن والجمال وفقاً لرؤى تنوعت بدءاً من اتخاذ المنحى الروحي في العصور الوسطى وأنتهاءً بالاعتراف بقيمتها الايديولوجية الدينية لتحريك أحاسيس الناس و مشاعرهم نحو تعظيم الملكوت المقدس وتمجيده سواء كان ذلك تجسيمياً وتشبيهاً بالمحسوس أو رمزاً له , وهذا ما بيّن لدى الباحث بأن العقائد اللاهوتية الفائقة للعقل من وجهة نظر اللاهوت المسيحي والمناقضة للعقل من وجهة نظر الدين الاسلامي - الذي لايسلم بتجسيد السيد المسيح (ع) - ولا بالتثليث , هي العلة في أصرار الفن المسيحي على التشبيه والتجسيد المرفوظين فيما بعد من قبل الدين الاسلامي .

ولما كان تأثير الفكر الديني للامم القديمة على بعضها البعض , فإن البلاد العربية تشترك كغيرها في كثير من العبادات , أذ تأثر الفكر الديني العربي بالافكار الدينية السامية من حضارات وادي الرافدين , وبصفة خاصة الحضارة البابلية الكلدانية , وكذلك الفكر الديني الآرامي , فكان للقوافل التجارية المتجهة نحو اليمن ومكة ويثرب ودمشق وتدمر وبلاد الرافدين , أثرها البالغ في تحقيق الاتصال الحضاري المباشر بين الحضارات⁽³⁾ . لذلك كانت الوثنية عند العرب منتشرة أنتشاراً واسعاً , ولعل تصور العرب وجود قوى عليا خفية , كان وراء تقديس الاصنام والاوثنان وعبادتها , وهذه الاصنام إنما هي تجسيد مادي لتلك القوى التي ظن العرب قبل الاسلام , أن فيها أرواحاً وكائنات غير مرئية كذلك فأنا هناك صلة وثيقة بين تلك الاصنام وتقديس الصور والاشكال التي تنطوي على رموز أسطورية دينية , هذا ما يقوي الاعتقاد بحقيقة أخذ العرب القدماء من الشعوب السامية المجاورة⁽⁴⁾ .

(1) - عبد المعطي الدالاتي : التصور الاسلامي للمسيح , م. س.

(2) - سورة التوبة : (31) .

(3) - عبد القادر فيدوح : الجمالية في الفكر العربي , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 1999 , ص 20 .

(4) - محمود كحيل : المثال أو النموذج بين الانساني والالهي في الفكر الحضاري القديم . م. س . ص 142 .

ويشير عرب الجاهلية أنهم لم يكونوا يتوجهون بالعبادة الى تلك الاصنام الا لتكون وسيلة لهم عند الله ﴿ وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَىٰ إِنَّ اللَّهَ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فِي مَا هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ ﴾⁽¹⁾.

وجاء الاسلام بكلمة التوحيد لنفي الكفر والتشبيه , فالله فرد صمد لا شريك له في الالهيه و لا نظير له في الوجدانية , أحد حق مجيد , في ملكوته , لذا وقف الاسلام ضد الوثنية والاصنام مشيراً الى صفات الله الكمالية المنفية عن التجسيم , ولما كان الفن من تمثيلات التدين عند البشر فقد وقف الاسلام اتجاه الفن بالشكل الاتي :

قسم الفقهاء التصوير^(*) الى قسمين : مجسم وغير مجسم , ولا يهم من الناحية الفقهية التقسيمات الاخرى كنوع الالوان ومجسم كامل أو نصفي , نعم ينقسم الشيء المصور الى ذي روح كالانسان والحيوان والى ما ليس له روح كالنبات والجماد , والمهم في الروح كون المخلوق متحركاً بالأرادة , بخلاف غيره.وجملة فتاوي الفقهاء حول الموضوع تتركز بما يأتي:-
اولاً : جواز تصوير ما ليس له روح سواء كان مسطحاً أو مجسماً يدوياً أو بالة .

ثانياً : حرمة تصوير ذي الروح سواء كان مسطحاً أو مجسماً يدوياً أو بالة .

ثالثاً : خالف بعض الفقهاء فمنعوا من المجسم بكل أشكاله وأجازوا المسطح بكل أشكاله .

وبذلك يكون تصوير المجسم تجسيماً كاملاً أو نصفياً بكلا نوعيه حراماً , تحت

الاجماع بخلاف باقي أقسام التصوير⁽²⁾ . ويقول السيد الخوئي ((لاخلاف بين الشيعة والسنة في حرمة التصوير في الجملة))⁽³⁾ .

وتشير الروايات^(**) في مسألة الحرمة في تصوير ذوات الارواح وفقاً لما يأتي :

(1) - سورة الزمر : (3) , كذلك ينظر الانعام : (148) - النحل : (35) .
(*) - التصوير عند الفقهاء - هو رسم الصورة , وأما سميت كذلك لان لها شكلاً من أشكال التشابه مع الطبيعة ثم أتسعت لما لا يشبهها أيضاً من الصور التجريدية , والتصوير عند الفقهاء يطلق على الرسم والنحت وفقاً للمعنى اللغوية للفظه .

(2) - محمد صادق الصدر : ما وراء الفقه , ط2 , ج3 , مطبعة أميران , إيران , 2005 , ص136 - 137 .
(3) - تقي الطباطبائي القمي : مباني منهاج الصالحين , ج7 , دار السرور , بيروت , 1997 , ص223 .
(**) - أتخذ الباحث أشهر الروايات المعتمدة بين المسلمين في مسألة التحريم لرسم ذوات الارواح , أما صحة سند الروايات فهو موكل الى الطرق الاجتهادية من قبل الفقهاء , ولكن حكم التحريم لرسم ذوات الارواح لا يتعدى الاعتماد على ما ذكره الباحث .

الحديث الاول : ((عن عائشة زوج الرسول (ص) قالت : قدم رسول الله (ص) من سفر وقد سترت بقرام لي على سهوة لي فيها تماثيل فلما رآه رسول الله (ص) هتكه وقال ((يا عائشة أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله))⁽¹⁾ .

الحديث الثاني : ((عن أبي بصير قال : قلت لأبي عبد الله الصادق (ع) : أنا نبسط عندنا الوسائد فيها التماثيل ونفرشها فقال (ع) : لا بأس بما يبسط منها ويفترش ويوطأ , إنما يكره منها ما نصب على الحائط والسرير))⁽²⁾ .

الحديث الثالث : ((عن الصادق (ع) في حديث المناهي : قال نهى رسول الله (ص) عن التصاوير وقال : من صور صورته كلفه الله تعالى يوم القيامة أن ينفخ فيها وليس بنافخ))⁽³⁾ .
الحديث الرابع : ((عن ابن عباس (رض) قال : سمعت رسول الله (ص) يقول : من صور صورة في الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ))⁽⁴⁾ .

الحديث الخامس : ((عن محمد بن مسلم قال : سألت أبا عبد الله الصادق (ع) عن تماثيل الشجر والشمس والقمر فقال : لا بأس ما لم يكن شيئاً من الحيوان))⁽⁵⁾ .
الحديث السادس : ((عن عبد الله بن مسعود قال : قال رسول الله (ص) : أن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون))⁽⁶⁾ .

الحديث السابع : ((عن ابن عمر قال رسول الله (ص) : أن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة , يقال لهم أحيوا ما خلقتم))⁽⁷⁾ .
الحديث الثامن : ((عن ابن عباس (رض) قال : قال رسول الله (ص) : من صور صورة عذب وكلف أن ينفخ فيها وليس بنافخ))⁽⁸⁾ .

(1) - البخاري : صحيح البخاري بحاشية السندي , ج 4 , دار الفكر , بيروت , ب ت , ص 44 - 45 .
(2) - محمد بن الحسن العاملي : وسائل الشيعة , ج 12 , دار أحياء التراث , بيروت , ب ت , ص 219 - 221 .
(3) - نفسه , ص 219 - 221 .
(4) - البخاري : صحيح البخاري بحاشية السندي , ج 4 , م . س , ص 44 - 45 .
(5) - محمد بن الحسن العاملي : وسائل الشيعة , ج 12 , م . س , ص 219 - 221 .
(6) - البخاري : صحيح البخاري بحاشية السندي , ج 4 , دار الفكر , بيروت , ب ت , ص 44 - 45 .
(7) - نفسه , ص 44 - 45 .
(8) - محمد بن الحسن العاملي : وسائل الشيعة , ج 12 , م . س , ص 219 - 221 .

الحديث التاسع : ((عن أبي عبد الله (ع) في قوله عز وجل ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ ﴾ فقال والله ما هي تماثيل الرجال والنساء ولكنها الشجر وشبهه))⁽¹⁾ .

ومن خلال الاحاديث يمكن أستشفاف الأسباب التي أدت الى التحريم :

1- أتخاذ التماثيل كمضاهاة لخلق الله تعالى .

ويرد (السيد الصدر) على ذلك بقوله :

((أن الاستدلال بعلة مضاهات الله غريب , فإن أستفادته من روايات النفخ وأن كان محتملاً الا أنها ضعيفة السند , وأما استفادته منفصلاً فهو يختلف باختلاف قصد الفاعل والاغلب عدم وجود مثل هذا القصد إضافة الى أن الله عز وجل جعل الجسم متحركاً بالارادة ولم يفعل المصور ذلك فلم يكن مضارعاً لله في خلقه بل هو أعجز))⁽²⁾ .

ويشير (الشيخ محمد رشيد رضا) الى تلك العلة بقوله :

((أن علة ما ورد من تحريم يتعلق بصيانة العقيدة من لوازم الشرك وشعائره , وعلى هذا حرّم ما كان فيه من التعظيم وما كان شعاراً دينياً واستعمال النبي الوسادة التي بها صور ولم يبال التي فيها , لأنها غير ممنوعة لذاتها و لا لأنها محاكاة لخلق الله تعالى , على أن من يقول أن علة التحريم محاكاة لخلق الله تعالى يلزم عدم تصوير الشجر والجبال فكلها خلق الله))⁽³⁾ .

2- الخوف من العودة الى الوثنية وتمجيدها :

ويرد (المشكيني) على ذلك بقوله :

((أن ما أستدل به الفقهاء عن الحرمة مخدوش كله أما سنداً أو دلالة ويحصل الظن أو الاطمئنان للمتأمل , أنه كان المنع من ذلك أنذاك على فرض ثبوته لا جل كونه معرضاً لانحراف العقائد والرجوع الى العادات

(1) - المرجع السابق نفسه , ص 219 - 221 .

(2) - محمد صادق الصدر : ما وراء الفقه , م . س , ص 139 .

(3) - مصطفى عبده : الدين والابداع , م . س , ص 165 .

الجاهلية , حيث أن مسألة عبادة الاصنام والوثان لم تكن زائلة بالكلية عن أوهام الجميع وأذهانهم , والظاهر عدم بقاء هذا الملاك فيما بين المسلمين

في هذه الاعصار مع كثرة التصاوير في بلاد المسلمين⁽¹⁾ .

ويجد (الامام محمد عبدة) .

« أن معنى العبادة وتعظيم التماثيل قد محي من الازهان , وأن الصور كانت تتخذ لسببين الاول للهو والثاني للتبرك , والاول ما يبغضه الدين , أما الثاني فما جاء به الاسلام لمحوه والمصور في المسئلتين شاغل عن الله أو ممهد للاشراك به , فأذا زال هذان العارضان وقصدت

الفائدة كان تصوير الاشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر⁽²⁾ .

ومن خلال ذلك يجد الباحث أن العلة مدركة على وجه الاحتمال وأن تعددها هو السبيل الى أحتتمالها وهذا يعني أن أفترض أحتتمال العلة على وجه من الوجهين يعني زوالها على وجه الردود السابقة وبذلك ينتفي الحكم لان زوال علة التحريم يُنفي حكم التحريم , ولكن هذه الردود مفادها أبطال ما قيل من العلل المفترضة لمسألة التحريم , وأنما توجه الفقهاء نحو أفترض أتيان العلة على سبيل الاستثناس وليس أحتتمالها يبعدها عن الحكم في التحريم والاباحة , أنما العلة ما كانت منصوصة ومقرة , كما في تحريم الخمر مثلاً , فقد حرمت لا سكارها , وهكذا الحال في الاحكام الاخرى المعللة نصاً , أما ما عداها فأنها أحكام تعبدية أريد منها الحكمة الالهية .

فأن الشريعة الاسلامية حافلة بالقواعد والضوابط التي يطغى عليها التسليم في مقابل بعض الاحكام المعللة لحكمة في أبراز تعليلها و لا تتحقق الهداية العقلية الا بهذا المنهج لوجود اسرار كثيرة يصعب أدراكها , ولاهمية الانقياد بماله من فوائد تتكامل مع ترابط وكمال الشريعة ولان جزءاً مهماً من بناء الانسان يتحقق بالأوامر العبادية والتوجهات السلوكية التي لا يمكن أخضاعها لتحليل عقلي من تفسير الادلة الموحية لها وأن كان بالامكان أستخلاص الحكم والفوائد على سبيل الاستثناس لا الجزم بانحصارها فيما يتم استخلاصه⁽³⁾ .

وبين هذا وذاك يستنتج الباحث بان الفقهاء , لا ينكرون وجود التحريم في التصوير المجسم الا أن خلاصة الاقوال تتمثل بما يأتي :

(1) - المشكيني : مصطلحات الفقه , م. س . ص 148 .

(2) - مصطفى عبده : الدين والابداع , م. س , ص 160 .

(3) - نعيم قاسم : العقلنة والواقعية , م. س , ص 281 - 282 .

- 1- التحريم واقع على كل جزء من الفن المجسم من رسم ونحت .
- 2- التحريم غير مطلق بمعنى ليس التحريم في كل الفن التشكيلي .
- 3- أباحة الفن التجريدي .
- 4- الدعوة الى فن يوجد التوازن النفسي للانسان في اتصاله بالكون .
- 5- الدعوة الى فن يتماشى مع العقيدة الاسلامية .

لمبحث الرابع

الفن المسيحي والإسلامي في القرون الوسطى

أولاً : بنية الفن المسيحي (البيزنطي) .

عاشت روما مرحلة تفتت فيها الانسجام الذي كان بين الطبيعة والمجتمع , وبين المادة و الروح , فقد كانت الروح اليونانية قائمة على التوفيق بين الطبيعة الداخلية , والطبيعة الخارجية أي ((أنكار الذي للوعي في تصور الأشياء , وتصور وجود الأشياء))⁽¹⁾ إلا ان الثروة الروحية التي بقيت شاخصة بعد هذا التفتت تمثلت بالمسيحية بوصفها ممارسات روحية نقية⁽²⁾ , تنبع من الرؤية الدينية المتعلقة بمبدأ الوجود , ففي الوقت الذي كانت فيه الروح اليونانية تنظر الى الصلة بين الطبيعة الخارجية والداخلية على أنها صلة أنسجام , وصلة وحدة لا تفرقه , أخذت الرؤية الدينية المسيحية التفرقة بين الروح والجسم , وبين الطبيعة الخارجية والطبيعة الداخلية⁽³⁾ . لذلك عزفت الفنون بعد الافلاطونية الجديدة عن تقليد الكلاسيكية الاغريقية , التي جعلت فيها روما من الفن الهلنستي فناً امبراطورياً في القرون الاولى من التاريخ المسيحي , ولكن الفنون المسيحية أبتعدت عن أستلهاهم ذلك الجمال المثالي متجهةً نحو قيم واقعية مبسطة . فصار الرسم زخرفة على الجدران بمنمنمات أيضاً للنصوص الدينية , كذلك على صفحات المخطوطات متجهة نحو سرد القصص الانجيلية بحشوات الزجاج الملون والزخرفة في أنفاق مظلمة تدعى (كاتا كومب) يتعبد فيها المسيحيون الاوائل⁽⁴⁾ . وفي هذه الفترة أضمحل الانسجام الاغريقي بين الطبيعة الداخلية والخارجية , التي بناها الاغريق على اتحاد الصورة , والمضمون من حيث شعور الفنان في ذاته , وبين ما تخرج به الصورة من مضمون معين ,

(1) - عبد الرحمن بدوي : ربيع الفكر اليوناني , م . س , ص 45 .

(2) - غيورغي غاتشف : الوعي والفن , ت : نوفل تيوف , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1990 , ص 137 .

(3) - عبد الرحمن بدوي : ربيع الفكر اليوناني , م . س , ص 54 .

(4) - عباس الصراف : آفاق النقد التشكيلي , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1979 , ص 66 .

لذلك ((كان موقفه موقفاً هادئاً تجسيمياً ، لان الاضطراب أو الموقف القلق الذي يضعه الفنان إنما ناشئ من عدم

الانسجام بين المضمون الانفعالي ... أو العاطفي وبين الصورة))⁽¹⁾ .

لذلك برع اليونانيون في الفنون التجسيمية كونها توحى بالتوافق بين الذاتي والموضوعي أو بين الطبيعة الداخلية والطبيعة الخارجية ، وأن أي تعارض بين تلك الثنائيات يعني تحول الشكل نحو رؤى جديدة لم يألّفها اليونانيون من قبل .



الشكل (20)

فن مسيحي من القرون الأولى يبين الزخرفة حول العمل الجداري.

لذلك فرضت الدولة الرومانية (الوثنية) على الفن المسيحي ، أن يعيش في بطن الارض ، وكانت النتيجة أن أصبح هذا الفن رمزياً يتمثل في رسالته القائمة على البشارة والرجاء والخلاص⁽²⁾ . وأصبح فن القرون الوسطى ذا طبيعة تحولية من التجسيد الى الرمز وهذا متأتي من التأكيد على النزعة الروحية وزيادة التكتّم والحرص من بطش الرومان ، فكان هذا الفن أسلوباً شعبياً⁽³⁾ ، أتخذ من التشويه نسبة أكبر مما كان عليه في الفن الاغريقي والتشويه الاغريقي كان نسبياً كما في عدم الاهتمام بالشكل الطبيعي للأنف والحاجب مثلاً ،

(1) - عبد الرحمن بدوي : ربيع الفكر اليوناني ، م. س ، ص 43 .

(2) - عائدة سليمان : مدارس الفن القديم ، دار صادر ، بيروت ، 1972 ، ص 371 .

(3) - غيف بهنسي : علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، م. س ، ص 119 .

ألا ان فن القرون الوسطى كان يصوّر المسيح في حجر أمه ليس طفلاً ، ولكن تمثيل مصغر لمجد المسيح الرجل وعظمته ، وهذا ما يمثل الطبيعة المتسامية للاحساس الديني ، فيما كان الفن الاغريقي يبالغ في صنع المثل النموذجي ⁽¹⁾ .



الشكل (21)

جدارية بيزنطية توضح مجد السيد المسيح الرجل في حجر أمه.

وعندما أعلن قسطنطين المسيحية ^(*) ديناً للدولة ، أصبح الهدف أن يكون الفن تعبيراً عن سلطة الامبراطور الدينية والدنيوية ، وظهر الفن الايقوني الذي يمثل الشخصيات الدينية والرسمية بأوضاع التمجيد ⁽¹⁾ .

(1) - هربرت ريد : معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص46-47 .
(*) - كان سبب دخول قسطنطين بن هلاني في دين النصرانية والرغبة فيه ، أنه خرج في بعض حروب (برجان) أو غيرهم من الأمم ، وكانت الحرب بينهم سجلاً نحواً من سنة فكانت عليه في بعض الايام ، فقتل الكثير من أصحابه ، فرأى في النوم كأن رمحاً نزلت من السماء فيها عذاب ، وأعلاماً على رؤوسها صلبان من الذهب والفضة والحديد والنحاس ، وأنواع الجواهر والخشب وقيل له : خذ هذه الرماح ، وقاتل بها عدوك تنتصر ، فجعل يحارب بها في النوم فانتصر على عدوه ، وأستيقظ من النوم ودعا بالرمح فركب عليها ما ذكر ، ورفعها في عسكره وزحف على عدوه وانتصر عليهم ، وعندما عاد الى مدينة (نفيصة) و سأل عن تلك الصلبان ، أخبر أن بيت المقدس من أرض الشام فجمع لهذا المذهب ، فبعث فحشد له (318) أسقفاً ، فقص عليهم امره فشرعوا له دين النصرانية ، وهذا هو (السنودس) الاجتماع الاول ، ألا ان أم قسطنطين (هلاني) كانت قد تنصرت وأخفت ذلك . للاستزادة ينظر :

فأقفلت مدرسة أثينا الفلسفية , بأمر الكنيسة التي شذّبت حملة عنيفة على الوثنية , والفن والافكار الالحادية القديمة وأصبحت الديانة الجديدة مهيمنة على جميع مرافق الحياة في مجتمع القرون الوسطى , وكانت سيطرة الكنيسة واضحة على الفن واصبح الفن بذلك وسيلة لنشر الافكار الدينية وتقوية سلطة الامبراطور ⁽²⁾ . وهكذا غلبت على فن القرون الوسطى الصبغة الدينية وليس أدل على ذلك من أن مجلساً للكنائس عقد عام (787 م) وضع فيه القانون القائل بأن « على المصورين أن ينفذوا وعلى رجال الدين أن يقرروا الموضوعات ويشرفوا على عمليات نقدها » ⁽³⁾ .

أن ولادة المسيحية في ولاية شرقية للدولة الرومانية وهي ولاية (يهوذا) Judea أدت الى التنافر بين وثنية روما والمسيحية الوافدة من الشرق لاسيما وان المسيحية نقلت عن طريق التبشير من قبل (القديس بطرس) و (القديس بولس) الى روما وعن طريق (القديس مرقس) الى مصر , فأصبحت الفنون الشرقية ذات تأثير واضح على فن القرون الوسطى من حيث الطابع الخارجي ومختلفاً من حيث الروح , ولعل أسباب الاختلاف , ناتجة عن قومية أهل كل بلد وأختلاف المواد والموقع الجغرافي والحالة السياسية ⁽⁴⁾ . ففي مصر مثلاً أعتنى الفنانون المسيحيون بتأثيرات الفن الفرعوني إذ أن المباني المصرية القديمة كانت تقسم الى ثلاثة اقسام رئيسية وهذا النظام أُتبِع في الكنيسة , فقد قسّمت الى ثلاثة أقسام أيضاً , في الوسط صحن الكنيسة وعلى اليمين واليسار جناحان يفصلهما عن الصحن أعمدة , وينتهي الصحن بالهيكل الذي يسمى في المعابد المصرية بقدس الاقداس ⁽⁵⁾ كما مرّ ذكره.

فقد كانت طبيعة تفكير القرون الوسطى تنبع من أن الحقائق لا تبني على التجارب التي تكشف بالنصوص المقدسة , فلم يكن سعيهم على استكشاف الطبيعة بل تفسيرها لاهوتياً , لذلك كان تأثير الشرق من الناحية الفنية على الفن المسيحي , كونه يميل الى التجريد والهندسة التي تعيد للعالم نظامه الداخلي وهو الاقرب الى التفسير اللاهوتي المتمثل بقول القديس , الذي

المسعودي : مروج الذهب ، ط3 ، ج1 ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1987 ، ص351 - 352 .

(1) - عفيف بهنسي : علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، م. س ، ص119 .
 (2) - م . أوفسيانيكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 .
 (3) - ول ديورانت : قصة الحضارة ، ج14 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2001 .
 (4) - مجموعة مؤلفين : محيط الفنون ، م. س ، ص149 .
 (5) - نفسه : ص150 .

أصبح بطل القرون الوسطى ، فهو الذي يتعبد ويصلي ويقدم نفسه ضحية ، ويعتبر وجوده اتصالاً حياً بالله وبالمسيح⁽¹⁾ .

وهكذا أصبح تأثير الشرق على بيزنطة واضحاً ، وفقاً لخصائص ذلك الفن ، كالرغبة في ملء الفراغات ، وعدم ترك أماكن خالية في اللوحات بعكس الفن اليوناني ، ففي مناطق العراق وفارس كان الفنان يحاول أن يشغل جميع الفراغات وتغطيها بأشكال ومناظر متكررة⁽²⁾ . كما أن فن القرون الوسطى أصبح ذا واقعية محددة ، ليس فيها منظور ولا حجم ، فلا تهتم الفنان رشاقة الوجوه ودقة الرسم ، بل غايته إنشاء نظرية للأشكال ، مهمتها أبعاد الإنسان عن ذاتيته للتوصل الى عالم مقدس⁽³⁾ ، عن طريق النزوع الى الروحانية بالأشكال المسطحة التي هي أشبه بظلال لا حجم لها وتفضيله لمنظور المواجهة ، والتعبيرات الجادة ، والتسلسل في مراتب الناس وعدم اهتمام الفنان بما هو شخصي ، فهو يصور الجانب الروحي لا الحسي .⁽⁴⁾



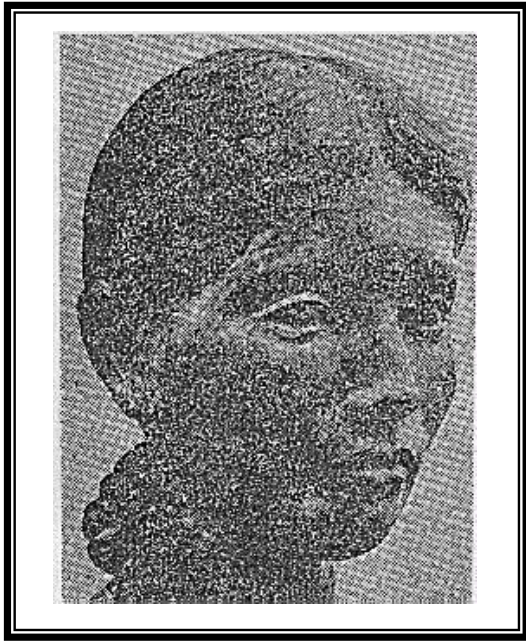
الشكل (22)

لوحة بيزنطية تبين منظور المواجهة للأشخاص والتسلسل فيما بينهم .

- (1) - جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، 1970 و ص 592 .
- (2) - مجموعة مؤلفين : محيط الفنون ، م. س ، ص 227 .
- (3) - عباس الصراف : أفق النقد التشكيلي ، م. س . ص 67 .
- (4) - ارنولد هاووزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ط 2 ، ج 1 ، ت : فؤاد زكريا ، دار الكتب بالغرب ، مصر ، 1969 ، ص 147 .

لان المسيحية تنظر للشكل والمضمون من وجهة جديدة لم تميز معالمها من قبل , ولم يستطع المثل الاعلى المسيحي أن يغير في البداية من الاشكال الخارجية للفن ولكنه غيرَ وظيفته الاجتماعية , وذلك لان وجود فن لذاته بغض النظر عن العقيدة كان في نظر عقلية القرون الوسطى أمراً لا يمكن أن يسمح به الدين ⁽¹⁾ . كما أدى الى وضع المؤسسة الدينية للطابع الروحي في مرتبة أسمى من تمثلات المادة , وبذلك الى قمع الذاتية باعتبار ذلك هو جوهر الدين , وأن الوضع الاجتماعي الذي تسيطر عليه الكنيسة ليس فيه نوع من الفساد , وإنما الفساد في المادة ⁽²⁾ .

فيتمثل الاندماج في عالم آخر بعد الابتعاد عن الواقعية , بتغطية التماثيل العارية وتجميد الحركة واتساع العيون , فيتغير الشكل باتجاه عوالم ربما تكون روحية ⁽³⁾ . لهذا نجد أن الفن أنتقل من الامبراطورية الغربية الى البيزنطية الشرقية من الصدق الخارجي الى الكشف عن الصدق الداخلي .



الشكل (24) , فن روماني

حوار



الشكل (23) فن مصري
في القرنين الثاني والثالث

(1) - المرجع السابق نفسه : ص 151 .
(2) - رمضان بسطويس : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت , أدرنو أنموذجاً , المؤسسة الجامعية , بيروت , 1998 , ص 102 .
(3) - عباس الصراف , آفاق الفن التشكيلي , م . س . ص 67 .

وأصبحت الطبيعة اللازمة للاغريق التي يستخلص منها الشكل الاساس لكل جمال معابة ومنكرة , فالعالم المادي مركز الشر , لا ينبغي أن يبقى الا ليشهد بالحقائق الروحية وليمنحها حضوراً مرئياً , فالجسم تقابله الروح وسيلة الخلاص , والتي تنزع الجسم من عالم البشر محمولاً نحو العالم السماوي ⁽¹⁾ . ذلك العالم الذي أنبثقت منه الروح والتي تحن بطبعها في العودة اليه كونه المثال الاسمي ومنبع الجمال ⁽²⁾ .

هذه الفكرة أستعارها أفلوطين بعد اطلاعه على الفلسفة الفارسية والممارسات التي يعتقد بها الهنود على حد أعراف تلميذه (بورفيروس) أدخلت على الغرب مبدءاً جديداً هو الازدواجية التي لم يكن الفكر الاغريقي يقبل بها كونه مرتكز على مبدء الوحدة والانسجام المعبر عنه بفن يتخذ الجسم الانساني مجالاً لتفتّح النسب المقدرة في الذهن المتلمس للجمال , فالحكمة اللاتينية تؤكد على الروح السليمة في الجسم السليم ⁽³⁾ . وعلى النقيض من ذلك كانت الفلسفة الفارسية تقسم الكون الى قوتين هما النور والظلام , الخير والشر , وقبل ذلك فإن (أبولو الهيليني) كان هو أيضاً النار الشمسية المقدرة لهزم الظلمات وكان يهيئ للخلاص , كذلك فإن المانوية الفارسية في القرن الثالث الميلادي تؤكد على الصراع الذي يواجهه الله به خصمه الابدي مبرزاً عقيدة الخلاص التي تفقد الانسان الى عالم النور ⁽⁴⁾ . هذه الفكرة المتجسدة في مقولة الخلاص جعلت من الذات المسيحية تؤكد على مبدء الجماعة , وأن ارتباط الانسان المسيحي بالجماعة في معتقداتها الروحية أدى الى أنكار الفنان لذاته , إذ لم يستهدف بأعماله الفنية أن يبني مجداً لنفسه , بوصفه فرداً , بل بوصفه عنصراً في جماعة , لذلك نجد فناني القرون الوسطى لا يسجلون أسمائهم على الاعمال الفنية , وهذا الامر أكثر وضوحاً بصفة خاصة لدى الفنانين المصريين القدماء , كونهم يقومون بذلك كوظيفة حياتية ⁽⁵⁾ , تعبر عن الافكار الروحية المتصلة بالعقيدة عن طريق الاشكال البصرية , وإذا كان الامر كذلك , فإن التشخيص غير قادر على إيضاح المحتوى الديني , فلا بد من استخدام الرموز الى جانب الجسد بحيث تعطي بمجملها أنطباعاً دينياً معيناً كالهالات والصلبان وغيرها .

(1) - رنيه هويغ : الفن سبيله وتأويله , ج 1 , ت: صلاح برمدا , وزارة الثقافة والارشاد القومي , دمشق , 1978 , ص 274 .

(2) - مجاهد عبد المنعم مجاهد , جدل الجمال والاغتراب , م. س , ص 33- 34 .

(3) - رينيه هويغ : الفن سبيله وتأويله , م. س , ص 270 .

(4) - نفسه : ص 270 .

(5) - عز الدين أسماعيل : الفن والانسان , م. س , ص 81 .

وأعتبرت تلك الرموز في الرسم القرواوسطي من المقدسات النابعة من انغماس الناس بمشاعر الورع والتعبد , والتي ورثتها أوربا من الفن البيزنطي ⁽¹⁾ . لان المسيحية تنطلق من فكرة أن الايمان المسيحي يؤكد حياة المسيح وموته وبعثته , بأنها حدثاً تاريخياً , وأن الوحي المسيحي , هو مركز ومفتاح لمعنى الحياة والتاريخ ⁽²⁾ , الذي يذيب الفرد في الجماعة والكون , ويترتب وفقاً لذلك تجاوز الجسد الشخصي ليحل محله جسد النوع البشري التاريخي , وهكذا يموت الجسد الفردي لتجتمع الحياة والنمو في جسد الجماعة , كما تفنى الحياة البايولوجية لتستمر الحياة التاريخية ⁽³⁾ . هذا الفكر الجمعي ألغى تأكيد الدين المسيحي على استقلالية الفرد ومسؤوليته اتجاه الله , الا أن رجال الدين جعلوا أنفسهم أوصياء على الافراد بما شهدت به المرحلة المسيحية الاولى من نزعة تسلطية , ((فقد أخذت الكنيسة الكاثوليكية على عاتقها مهمة الهيمنة على الحياة السياسية وتصرفات الافراد , فتلاشى مبدأ الفردانية في العصور الوسطى , لأن كل المعتقدات والنظريات , وكل المبادئ الخلقية كانت تستمد من مصدر واحد , هو الكنيسة)) ⁽⁴⁾ .

لذلك كان بأشراف الكنيسة كل الاقتباسات التي يحاول الفن المسيحي من خلالها تمجيد الافكار المسيحية عن طريق الرموز التي تشير الى أفكار وتطلعات الكنيسة , لذا بقيت الرمزية شاخصة في رسوم المسيحية القرواوسطية . فالهالة الدائرية كانت تحيط ببعض الوجوه في العصور القديمة لتعبر عن أشعاع الشمس , فتحول هذا الرمز الى أباطرة اليونان حتى صارت الهالة تعلو وتحيط براس شخصية معينة في الرسم المسيحي وهي موقوفة على السيد المسيح (ع) , وبدءاً من القرن الخامس الميلادي أصبحت تهيل على رؤوس القديسين ⁽⁵⁾ .

(1) - ليونلوفنتوري : كيف نفهم التصوير , ت: محمد عزت مصطفى , دار الكتاب العربي , بيروت , 1967, ص44 .
 (2) - البان , ج , ويد جيرى : المذاهب الكبرى في التاريخ , ت: ذوقان قرقوط , دار العلم , بيروت , 1972, ص169 .
 (3) - ميجان الرويلي , وسعد البازغي : دليل الناقل الادبي , م. س . ص216 .
 (4) - عبد الفتاح حسنين العدوي : الديمقراطية وفكرة الدولة , سلسلة ألف كتاب , مؤسسة سجل العرب , القاهرة , 1964 , ص117 .
 (5) - فيليب سيرنج : الرموز في -الفن -الاديان -الحياة , م. س , ص488 .



الشكل (26)

فن مسيحي (بيزنطي) الهالة الدائرية
والمربعة فوق رؤوس القديسين

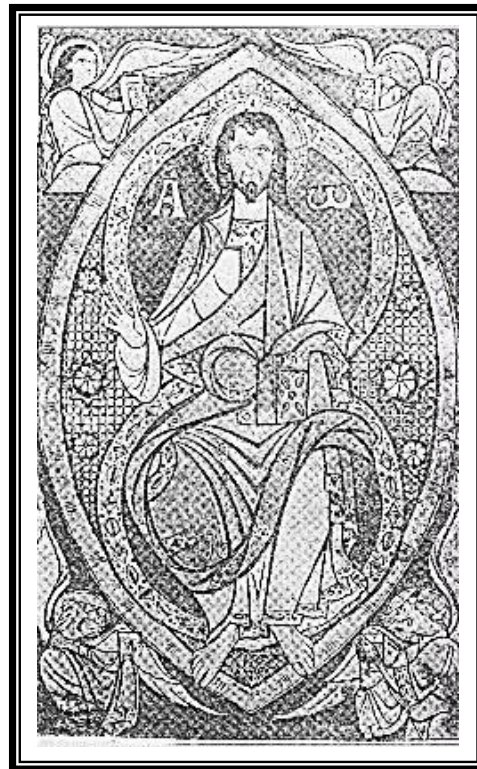
حوار



الشكل (25)

فن هندي الهالة فوق رأس الهامفيرا

وقد اتخذت التكوينات الدائرية المتمثلة بالهالة شمولية الجسد المسيحي ، فصور السيد المسيح بالهيئة الرومانية مع الابقاء على التجريدية البيزنطية . كما في الشكل (27) .



شكل (27)

المسيح في هيئة جلالة

اما الصليب فهو موجود في مناطق كثيرة من العالم قبل العصر المسيحي , وأن الاسباب التي دعت الانسان لرسم الصليب تجتمع في فرضيتين : -

الاولى : أن الانسان القديم كان يعمل في فترات معينة بحك قطعتين من الخشب , يمسك أحدهما بشكل عمودي والاخرى ممتدة أرضاً ومجوفة من الوسط لكي تتلقى النهاية الدنيا للغصن العمودي , لكي يحصل على النار ⁽¹⁾ . لكن الباحث يرى أن هذا الافتراض ليس فيه مبادرة لتشكيل الصليب , لان الغرض من تلك العملية هو الحصول على النار وليس تثبيت رمزية معينة .

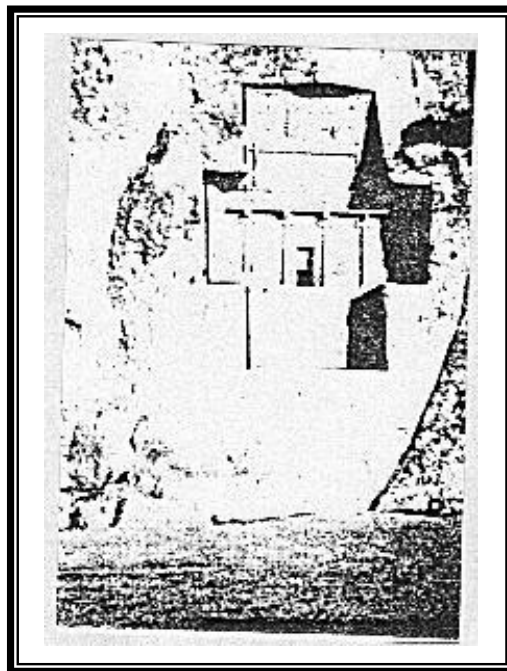
الثاني : أهتمام الانسان بمراقبة طلوع الشمس ودورانها حول الارض وغيابها , حدد وجود أربعة نقاط رئيسة , والجمع لهذه النقاط بأستقامة النقاط المتقابلة يتيح الى رسم الصليب كصورة للعالم ⁽²⁾ . نعم يجد الباحث أن طبيعة التحوّل باتجاهات مختلفة أوجدت في فكر القدماء ثنائيتي الظلمة والنور اللتين هما حصيلتان واقعيتان لذلك التحوّل والمتمثل بالقرص الشمسي الذي يحيط بالعالم , اضافة لكون الشمس مجسدة للمقدس والمعبود كآله أو على الاقل كرمز لالوهية هامة , فهي جزء من مجمع الالهة في الحضارات القديمة ولذلك نجد أن لها اعتباراً خاصاً في تشكّل الديمومة والحياة , هذا الذي تبحث عنه المسيحية في فكرة الخلاص والتضحية لاعطاء الحياة للبشر لذلك نجد المسيحية تسمى عيسى (ع) (شمس العدالة) و (نور الحق) (إذاً فنحن ظللنا عن الحق ونور الحق لم يضيء لنا شمس ولم تشرق علينا) ⁽³⁾ ورغم ذلك فإن هذه الالتفاتة قد جُسدت في الحضارة الفارسية من قبل , فقد وجد الصليب على واجهة لقبر كسرى (485 – 460 ق.م) وهي عائدة لفن أشمينيدي , فيها رمز الشمس ورمز لثنائية الخير والشر وهذه الثنائية لا تتعارض أبداً مع الرمزية الشمسية فالاله الاكبر للاشمينيديين هو (أهوار – مازدا) اله النور والشمس ولكنه أيضاً اله الخير الذي يضاده (أهريمان) اله الظلمات والشر ⁽⁴⁾ .

(1) - المرجع السابق نفسه : ص 38 .

(2) - نفسه , ص 389 .

(3) - الحكمة 5 : (6) .

(4) - فيليب سيرنج : الرموز في الفن -الاديان -الحياة , م. س , ص 390 .



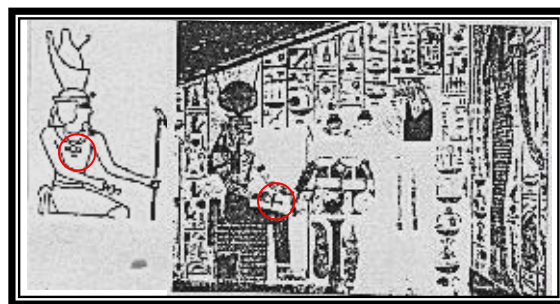
الشكل (28)

وجهة صليبية الشكل لقبر كسرى (485 – 460 ق . م)
نقش روسكان ، فن أشمينيدي ، رمز شمسي ورمز ثنائي للخير والشر

كما أن الصليب الرافديني يشير إلى تلك الثنائية ، فالعمود فيه رمزاً للخير والافقي رمزاً للشر ، أما في مصر فقد أخذ الصليب ذو العروة (الانكا) Anka الذي يعني مفتاح الحياة بعداً تتمثل فيه الحياة ومجسداها (1) .



الشكل (31)
الصليب الفارسي



الشكل (30)
أيزيس ألالهة الأم الفرعونية تمسك بمفتاح الحياة



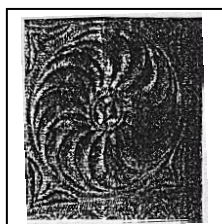
الشكل (29)
الصليب الرافديني

ولاشك أن الفكر المسيحي لا يبتعد عن ترميز الصليب نحو فكرتي الخير والشر ، إلا من حيث عدم دمجهما معاً على الصليب ، فالخير يتمثل في كلا الوتدين كونهما يحملان جسد المسيح وهو الرب عندهم وهو الخير كله ، والشر لا يحمل الخير أبداً ، فالسيد المسيح هو الذي ضحى من

(1) - نبيل الحسيني : منابع الرواية في الفن ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، 1982 ، ص 75 .

أجل البشر وبتلك التضحية ينير للعالم كما ينير ذلك القرص الشمسي الذي بمثل اللانهائية والابدية للرب , ومن هنا تكوّن الصليب المعقوف (السواستيكا) متكوناً من حركة القرص الشمسي بعد عقف نهايات أضلاعه , وهذا نجده واضحاً في تمثلات الفن في سامراء والهنود الحمر .

حوار



الشكل (35)
رمز شمسي على هيكل يعود
لأوائل المسيحية في سيفيداد
(فينيسيا) يمكن أن يكون
ممثلاً للمسيح (ع)



الشكل (34)
الأفعى السواستيكا
عند الهنود الحمر

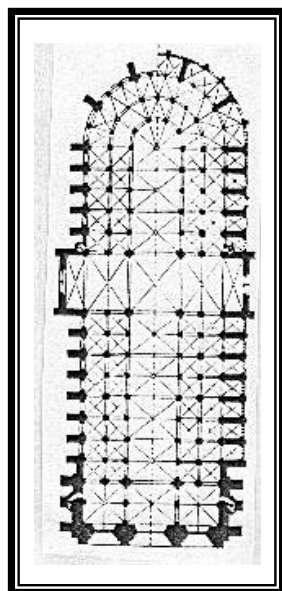


الشكل (33)
سواستيكا خلف العالم
عند الهنود الحمر

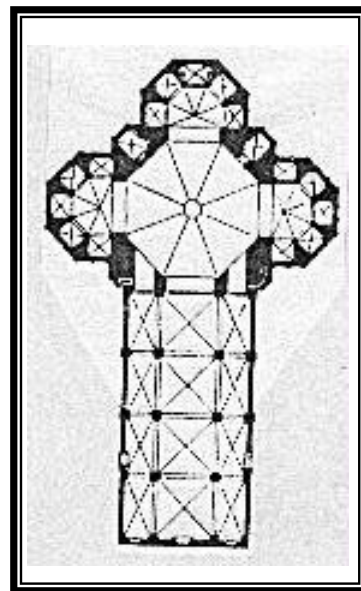


الشكل (32)
ماندالا و سواستيكا
سامراء - الألف
الرابع ق. م

ولتمثيل المكان الذي يعبد فيه الرب وفقاً لمقولة الصليب شيدت الكنائس الرومانسكية والقوطية في القرون الوسطى على تلك الهيئة . كما في الشكل (36) , (37) .

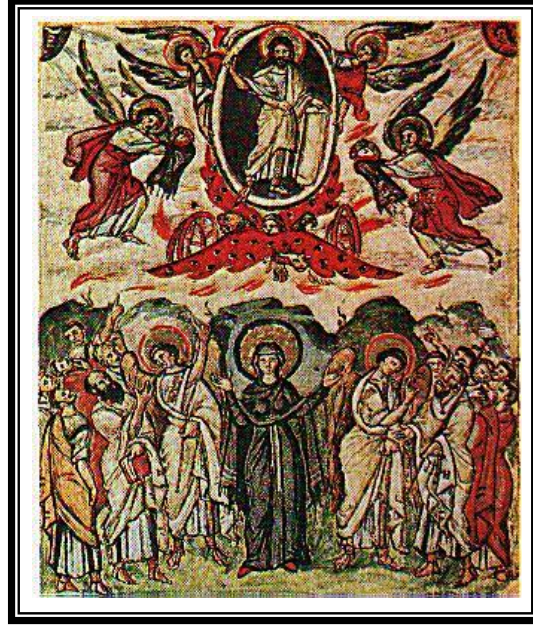


الشكل (37)
تخطيط كنيسة نوتردام القوطية
باريس (1163 - 1250) م



الشكل (36)
تخطيط كاتدرائية فلورنس
1296م إيطاليا

أما أجنحة الملائكة فانها مستمدة من الفكر الرافديني والتي كانت توضع على الالهة كما في الشكل (13) الا أنها صورت في العصور الوسطى من الفن المسيحي وهي توضع على الملائكة المحيطة بالمسيح وأمه ، إشارة إلى التقديس والتعظيم لتلك الشخصيات .



الشكل (38)

فن مسيحي بيزنطي يبين الملائكة ذات الأجنحة تحيط بالمسيح

وعلى اعتبار أن الديانات قبل المسيحية هي ديانات فدائية ، تقول باله شهيد فدى البشر بنفسه ، وجرى الاعتقاد بذبح إنموذجاً حيوانياً في عيد موته ، فكان (التيس) ، هو القربان الامثل ، ولكن المسيحية رأت أن تخالف ذلك فأعتبرت الهها الشهيد (حملاً) وليس (تيساً) وأعتبرته هو القربان الامثل ⁽¹⁾ . ((هاهو حمل الله الذي رفع خطيئة العالم))⁽²⁾ ، ((وكان يوحنا في الغد واقفاً هناك

ومعه أثنان من تلاميذه فنظر الى يسوع وهو مارٌ وقال : هاهو حمل الله))⁽³⁾ ، للجالس على العرش

وللحمل الحمد والاكرام والمجد والجبروت الى أبد الدهر))⁽⁴⁾ .

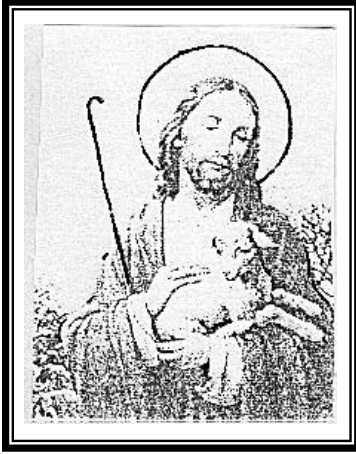
(1) - سيد القمني : الاسطورة والتراث ، ط3 ، المركز المصري لبحوث الحضارة ، القاهرة ، 1999 ، ص55 .

(2) - يوحنا 1 : (29) .

(3) - يوحنا 1 : (36)

(4) - رؤيا يوحنا 5 : (13)

حوار



الشكل (41)
الحمل الالهي , في الفن
المسيحي النهضوي



الشكل (40)
منمنمة من القرون الوسطى تبين الحمل
الإلهي



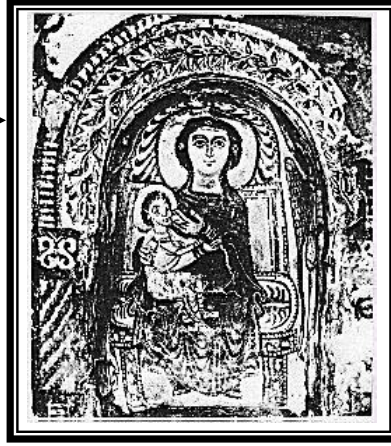
الشكل (39)
التيس الالهي في الفن الرافديني

إلا أن بعض التقاليد الفنية التي توارثتها المسيحية نشأت لأول مرة في الفن القبطي ومنها الاشكال الرمزية التي تمثل القديسين ، (يوحنا برمز الصقر ، ومتى برمز الملاك ، ولوقا برمز الثور ، ومرقص برمز الأسد) ، هذه الأشكال الرمزية قد أنتشرت بصورة واسعة في الانجازات الفنية وبخاصة على بوابات الكنائس الرومانسكية والقوطية⁽¹⁾ . كما إن صورة العذراء وهي ترضع السيد المسيح ، فيها تأثيرات واضحة من النحت الفرعوني البارز والتي تبدو فيها الالهة (أيزيس) ترضع أبنها (حورس) . كما مبينة في الأشكال 42 ، 43 ، 44 .

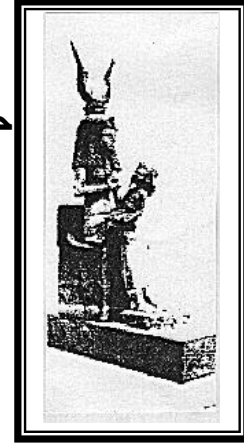
(1) - مجموعة مؤلفين : محيط الفنون ، م. س ، ص 217 .



الشكل (44)
العذراء والمسيح في حجرها
(فن مسيحي نهضوي)



الشكل (43)
العذراء والمسيح في حجرها
(فن بيزنطي)



الشكل (42)
الاله ايزيس ترضع أبنها
حورس (فن فرعوني)

وهكذا نلاحظ أن المسيحية في فترة القرون الوسطى تتحاور وفقاً لمفهوم جمعي تنتقي فيه الذوات , كون ذلك المفهوم هو الذي يحدد تاريخية الفكر المسيحي الذي من خلاله يمكن أن يبشر به , أي أن مصداق الحوار الداخلي مبتني على تأسيس القصص الانجيلية ومقولات الكهنة, ألا ان التأثير والتأثر بأعتبارهما ظاهرة حية وغير مقيدة أعارت الفكر المسيحي الرموز والطقوس الدينية في اللوحة الفنية , بما فيها الرموز المتمثلة في الحضارات القديمة , وأستطاعت مسيحية القرون الوسطى تحويل تلك الرموز وفقاً للرؤية الكنسية . وأصبحت اللوحة بما فيها من معنى قدسي مؤثرة في نفوس الناس , باعتبار أن تأثير الدين على مجتمع القرون الوسطى في تزايد , فملأت الاعتقادات بالاساطير عقول الشعب , حتى أصبح الكثيرون يفضلون الكسل والتراخي معتمدين على شفاعاة القديسين , فانتشرت عبادة الايقونة التي تحتوي على السيد المسيح وفي بعض الاحيان على القديسين ⁽¹⁾ . مما ادى الى معارضة الكنيسة الاصولية الارثوذكسية , الاتجاه الايقوني في الفن , معلنين أن الجمال والاستمتاع الحسي العاطفي بالايقونات لا يعد منافياً لجوهر الدين المسيحي وحسب , وإنما تجديفاً وزندقة يستوجبان التكفير واللعنة , وما ذلك الا خطيئة كبرى في الوقت الذي تتسامح فيه مع الفن الرمزي التجريدي , وربما لا يتعداها عن المحسوس الارضي وتجسيدها لافكار تنزع الى المطلق ⁽²⁾ .

(1) - المرجع السابق نفسه : ص 162 .

(2) - بركات محمد مراد : علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام , م. س , ص 128- 132 .

فقد دعا ليو الثالث (717 – 741) م في عام (726 م) الى اصدار قرار بتحريم الصور الدينية وبمعارضة وجود أي أشكال للقديسين أو الاشكال الدينية في قطع الفن , وعرفت هذه الفترة بأسم اللايقونية (Iconoclast)⁽¹⁾ . ومن الملفت لنظر الباحث ان هذه الفترة التي تم فيها الاعتراض على الفن الايقوني المسيحي هي فترة تواجد الاسلام في شبه الجزيرة العربية في القرن السابع الميلادي وربما حفز لاستعادة أفكار التحريم في الفكر التوراتي . وان دواعي التحريم ربما أثرت على المناطق المسيحية المجاورة . وأن من أسباب التحريم هو أن الحاج عندما يذهب الى الاراضي المقدسة كان يحمل تمثالاً او صوراً للقديسين مما أعانه على تقوية عبادة الايقونة⁽²⁾ .

الا أن بلاد اليونان وقفت مع الاديرة تنزود عن الصور , كما أن (أوغسطين) وجد في فن القرون الوسطى , وفقاً لآراء أفلاطون , أن العالم رائع لانه من صنع الله , فالله هو الجمال الابدي غير المحسوس والجمال المحسوس برأي أوغسطين هو رمز لوحدة ما وراء الطبيعة , وهو في جوهره العميق تعبير عن الخير والحقيقة , ولكن الخير والحقيقة يمكن ان نستوعبها بالمشاعر متجسدين بالجمال المحسوس⁽³⁾ . أما (يوحنا الدمشقي) من رهبان الكنيسة البيزنطية , فقد وقف موقفاً ضد اللايقونة , معبراً عن ذلك , بان العلم يجب ان يخدم الكنيسة وان الايقونة ماهي الا تعبير عن المصدر الالهي فاننا لا نتعبد الايقونة بذاتها , بل الشيء الذي تعبر عنه , لان الشرف والاحترام المعطى للصورة يعني احترام صاحب الصورة⁽⁴⁾ . وقد أعطى (الاكوييني) مسوغاً أيديولوجياً للاعتراف بقيمة الفن , فقد فسر الفن من وجهة نظر الكاثوليكية الرسمية على انه نشوة وجدانية واحساس أنفعالي عميق بعظمة الرب وروعته⁽⁵⁾ . موطداً المبدأ (الاوغسطيني) في الجمال الذي يتمثل عنده بثالوث الصفات التي لا بد لكل جميل أن يتصف بها وهي (الكمال والانسجام والوضوح) , وهكذا يلبث الجمال صفة دائمة الوجود في الله⁽⁶⁾ .

(1) - عايدة سليمان : مدارس الفن القديم , م. س , ص 386 .

(2) - نفسه : ص 387 .

(3) - م . أوفسيانيكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية , م. س , ص 76 .

(4) - نفسه : ص 44 .

(5) - نفسه : ص 44- 45 .

(6) - وليم بنتون : الجمالية , ت: ثامر مهدي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 2000 , ص 65 .

إن ارتباط هذه القوى بالكينونة المتعالية صفة تخص قوى التحكم بالكون في الموروث الاغريقي , وتخص الذات الالهية في الفكر المسيحي و لكن الفكر المسيحي نقل الفكرة الى مرحلة ثانية هي مرحلة الخلق المتجسد عن طريق الحلول والتحقق الدنيوي , فاصبحت الكينونة المتعالية الاغريقية كينونة متجسدة لحماً ودماً في ذات المسيح الالهية , لذلك فإن تصوير المسيح بكيفياته المختلفة يضفي شعوراً وجدانياً بالنشوة , لذلك عبدت الايقونة . إلا أن حركة الوقوف ضد الايقونة توقفت عندما أعلنت (ايرين) زوجة (ليو) امبراطورة على بيزنطة , وكانت تلك الفترة ممهدة للعودة الى التقاليد اليونانية في الفن , فزاد الاهتمام بتصوير الاشخاص والموضوعات العامة وصار الفن البيزنطي مؤثراً بعد ان اكتسب العناصر التجريدية من الشرق⁽¹⁾ .

وكان هذا التأثير واضحاً على فن النحت الرومانسكي مقارنة بالفن القوطي وهذه الفترة (من 1000 الى 1400) م تمثل فترة تحوّل في تطور الفن المسيحي وهي فترة الرومانسكي والقوطي وتتضمن هذه القرون ذروة سيطرة الدير في العصر الرومانسكي (1000-1150م) , إذ أن تطوّر الحياة المدنية كان سبباً في ارتفاع الناحية الفردية التي تعد نهاية حياة القرون الوسطى وبداية العصر التجاري القوطي (1150 – 1400) م⁽²⁾ .

فقد أُنشئ النحت في العصر الرومانسكي على مبدأ الرمز , موضحاً سمة الاستطالة في نسب الاجسام و المبالغة في اتجاهات حركاتها العنيفة المتوازنة , كما أن الشخصيات أصابها نحولة , وظهرت أكثر أنفعالية , وهذه السمات كانت تتفق مع المطلب الديني حيث الاعتقاد في فناء الجسد وبقاء الروح , الا أن العصر القوطي في الفن الغربي لفترة العصور الوسطى تميز عن الفن الرومانسكي بتقوية العناصر العقلانية من جانب , وتقوية الاتجاهات الواقعية من جانب آخر ويمكن فهم الاختلافات الحيوية بين الصورتين لفن القرون الوسطى بمقارنة تمثال (أشعياء) من الاعمال الرومانسكية في أوائل القرن الثاني عشر بتمثال (الاله العظيم) من الاعمال القوطية في القرن الثالث عشر .

(1) - مجموعة مؤلفين : محيط الفنون , م . س , ص 218 .

(2) - برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها , م . س , ص 309- 310 .



الشكل (46)

(أشعيا) من الفن الرومانسكي , كنيسة

نوتردام سويلاك , فرنسا

فيظهر التوتر والاعياء في تمثال (أشعيا) لما يوحي به من الاعياء والحركة المتمثلة



الشكل (45)

(ألاله العظيم) من الفن القوطي , الباب

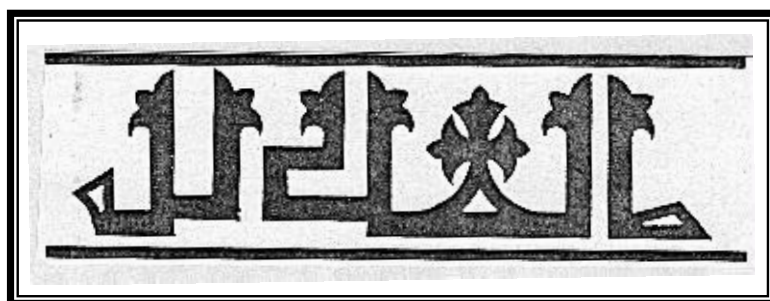
الابوسط كاتدرائية أمين باميين , فرنسا

في وضع الارجل المتقاطعة , وكذلك العيون الواسعة التي تشير الى المبالغة , مبرزةً
الاسلوب الانفعالي للتمثال , والتي تمنحه الشعور التصويري السامي الذي يحاول الفنان التعبير
عنه , اما تمثال الاله العظيم (المسيح) فهو يتسم بالهدوء والرقّة , وكأن النحات القوطي يحاول
أضفاء الاعتبار على الانسان من خلال فن شعوري يسجل فيه أدراك الفنان للعالم , أما الفنان
الرومانسكي فهو ينظر الى ما يراه من العالم الآخر , فهو يسجل فن تصويري خيالي يوصف
فيه تصويره للكون , ولكن الظاهر أن في كلا الفترتين نجد تغييراً في طريقه الرؤية للتكوين
البشري من العهد القديم ذي الإدراك الخطي المعقّد في التركيب الى الشكل المتكامل , كل
حسب احتياجات عصره والاسلوب الروحي للعهد الذي فيه .

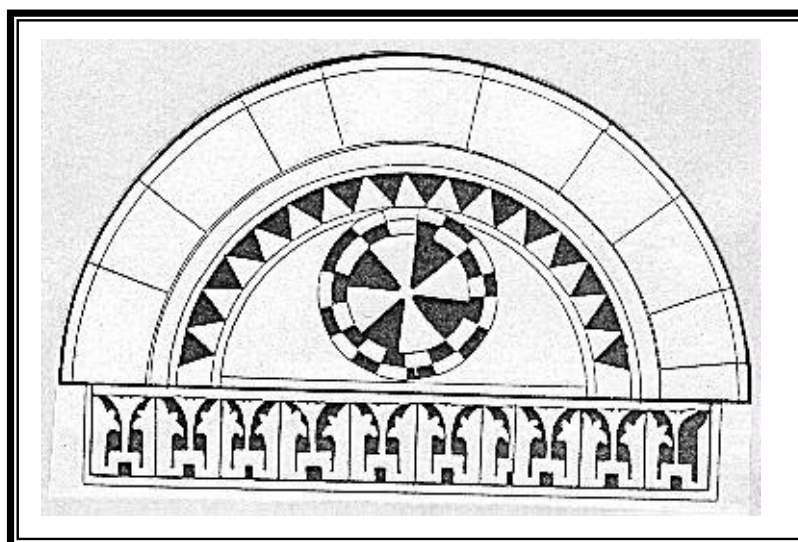
أذ ان كل مرحلة من مراحل الفن تشكل وفقاً لمقتضيات العصر الفنية , ففي الفترة
القوطية ازدهرت العلاقة التجارية بين اوربا والشرق الاسلامي عن طريق مدينتي (بوردو
ومرسيليا) اللتين كانتا مفتوحتين أمام التجارة مع الشرق كون العلاقات التجارية والسياسية مع
العالم الاسلامي كانت متأزمة بعد دخول المسلمين اسبانيا , فدخلت عبر المدينتين الصناعات
الفنية والحرف اليدوية من زخرفيات ونحاسيات وسجاد وحلي وغيرها اضافة الى تطبيع

العلاقات بين الخليفة العباسي (هارون الرشيد) مع (شارلمان) الفرنسي ⁽¹⁾ . مما أدى الى تمثيل الاستشراق الفني الاسلامي في محاكاة القوالب الفنية الاسلامية من أشكال الارابيسك والرقش والزخرفة الهندسية , وتطعيم العمارة القوطية والرومانسكية بعناصر العمارة الاسلامية ⁽²⁾ .

ويبدو التأثير الاسلامي واضحاً في اعتماد الخط الكوفي لتزيين الابواب والنوافذ في بعض الكاتدرائيات , ففي كاتدرائية (دوبوي) Du puy تظهر زخرفة كوفية تزين الباب الايمن للكنيسة وهي كلمة « ما شاء الله » , كما تظهر قوالب الخط الكوفي على مدخل كاتدرائية (راد) ⁽³⁾ .



الشكل (47)
كلمة (ما شاء الله) بالخط الكوفي على باب كاتدرائية دوبوي



الشكل (48)
حوار مع الخط الكوفي في مدخل كاتدرائية (راد)

(1) - زينات بيطار : الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 2004 , ص 24 .
(2) - نفسه : ص 25 .
(3) - جان جَبُور : الشرق في مرآة الرسم الفرنسي , منشورات جروس برس , بيروت , 1992 , ص 17 .

أن التأثير الاسلامي في القرون الوسطى أتى عبر أسبانيا , ويبدو ذلك التأثير واضحاً في كاتدرائيات (ليون , سانس , المان , لنتدبين) , ذلك عبر الرسوم التزيينية للأسود والثيران والجديان وأبي الهول , ومن هنا وردت فكرة إعطاء كل رسول من الرسل الاربعة الذين كتبوا الانجيل وجه حيوان ⁽¹⁾ , كما مر.

أن طبيعة التحوار بين المسيحية والاسلام في القرون الوسطى تثير تساؤلاً , هو كيف تقتبس المسيحية من الاسلام أشكالها الفنية المرتبطة بالعقيدة الاسلامية رغم العداء الذي تكنه المسيحية للاسلام ؟

ويضع الباحث بعض المسوغات لذلك التحوار هي :

1- أنطلاق البنية الفنية المسيحية من منطقة عربية وتأثرها بالحضارات القديمة كوادي الرافدين والحضارة المصرية , فتشكلت منها أسس الفن المسيحي الذي انتقل الى أوربا بانتشار المسيحية فيها .

2- نشوء الفن الاسلامي قائم على تأثره بحضارة وادي الرافدين , أي أن المنهل بين الاثنين واحد , إضافة الى تأثره بالحضارة البيزنطية وخاصة في بناء المسجد الاموي بدمشق .

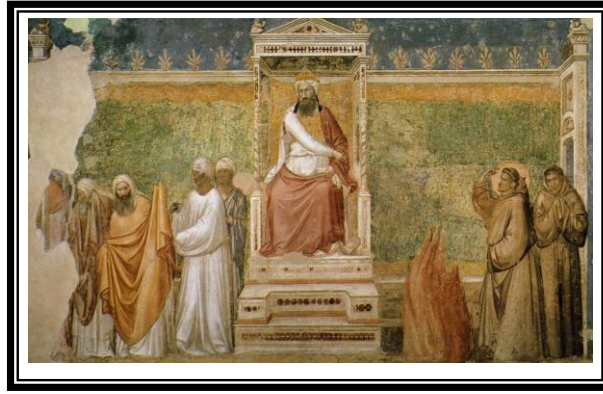
3- أن منطق اللغة الداخلية للأشكال الفنية المسيحية والاسلامية المنطلقة من جذور واحدة باعتبارها عقيدة واحدة , هي التي جعلتها قادرة على اختراق حدود جغرافية وايدولوجية يسودها العداء والقطيعة , ومكنّها من التعايش والدخول في فكرها الجمالي خاصة في النزوع الى الاسلوب الزخرفي .

كما إن ملامح تأثير الفكر الجمالي والفلسفي الاسلامي بدأت تظهر في جنوب فرنسا حوالي 1100 م في أغاني (التروبادور) ^{(*) (2)} . ومما عزز ذلك التحوار , هي الغنائم التي خلفتها الحروب الصليبية , من مخطوطات ومكتبات وآثار , وتحف فنية , والتي ساعدت على تغيير التصور المسيحي اتجاه الشرق الاسلامي على مستوى الشكل , أما المضمون فقد بقي يتجه نحو العداء اتجاه الاسلام , وقد كرّس (دانتي) ذلك في الكوميديا الالهية – كما مرت -

(1) - المرجع السابق نفسه : ص 18 .
(*) - هم الشعراء المنشدون الجوالون , الذين أول ما ظهوروا في اسبانيا خلال القرن العاشر الميلادي وكانت أناشيدهم لوناً من الزجل العربي الذي تطور ودخلت عليه كلمات أسبانية ثم أصبح مزيجاً بين العربية والاسبانية .
(2) - محمد مفيد الشوباشي : العرب والحضارة الاوربية , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ب ت , ص 101 .

والتي بقيت تمثل الفكر المسيحي الفلسفي والجمالي لقرون طويلة والتي ألهمت أعلام النهضة في شتى المجالات⁽¹⁾.

وما يدعم العداء المضموني للإسلام هو الفنان (جيوتودي بوندوني) (1266 – 1337) م الذي أكد ما أقره دانتي من خلال جداريته (المحاكمة بالنار) التي صور فيها السلطان المسلم المتغطرس الدنيوي وأمامه القديس (فرانسو الازيسي) المتصوف ، المتواضع ، المؤمن ، الذي لا يحترق جسده بالنار ، ليعكس الموقف العدائي من الإسلام من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل فأن (جيوتو) كرّس التصوير الديني لنهاية القرون الوسطى وبداية عصر النهضة بصورة الانسان الشرقي المسلم (زياً وسحنةً) ، ومن هنا درج تصوير العالم الاسلامي في عصر النهضة . كما في الشكل (49) .



الشكل (49)

جدارية المحاكمة بالنار ، جيوتو .

(1) - زينات العطار : الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي ، م. س ، ص 27 .

ثانياً / بنية الفن الاسلامي .

بعد الاقرار بان هناك عالماً واقعيّاً وراء الذهن , وأن الانسان جزء منه , يقع الكلام في صحة ما يعكسه الذهن عن ذلك العالم , ومدى مطابقته تلك الادراكات الذهنية والتكوينات الخارجية , ولما كانت طبيعة الوجود العام في حدود التصوّر الانساني مقسّمة بين المثالية والواقعية , باختلاف الطرق المعرفية , فأن الفكر الاسلامي يوضح حقيقة المعرفة , وطرقها بتصورات عقائدية تقرر المنهج الاسلامي المعرفي الذي يؤسس طبيعة الفن الاسلامي . من خلال مسؤولية الانسان في هذا الكون بأضافته بعداً من أبعاد المعادلة المعرفية (الله – العالم – الانسان) وهو ما يتمحور في اتجاهين : ذاتي أتجاه نفسه , وموضوعي أتجاه العالم والله ⁽¹⁾ . ولمعرفة بنية الفن الاسلامي , لابد من أيجاد مقاربات فكرية , بين ما تقرره البنية العقائدية للفكر الاسلامي , وما تتضمنه طبيعة الفن من اشتغال للآليات المعتمدة في الرسم والزخرفة والخط , الامر الذي يتطلب أيجاد التفسيرات التي حدثت بالفن الاسلامي الى الاهتمام المعرفي بالقيم الروحية , من هنا كان البحث في مقومات التصوّر الاسلامي الذي يتقرر ببيان المعادلة المعرفية كلاً على حدة :-

أولاً : مقومات التصوّر الاسلامي

1) تجريد الاعتقاد بالخالق .

لقد أتجه فكر عرب ما قبل الاسلام أتجاهاً واقعيّاً حسياً فكانت النظرة تتمثل باتجاه المحسوس الجزئي بأعتبره موجوداً حقيقياً , متخذين المفاهيم العامة الموجودة في الذهن كليات , لذلك كان تصورهم للاله من خلال التماثيل والحجارة , وفعل هذه الالهة لا تكون الا من خلال وسائط مادية ﴿ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى ﴾ ⁽²⁾ .

ولاشك أنهم كانوا يعتقدون بوجود مبدأ للوجود يسمونه (أله) , ﴿ وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَا يَبْعَثُ اللَّهُ مَنْ يَمُوتُ بَلَى وَعَدًّا عَلَيْهِ حَقًّا وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ ⁽³⁾ .

(1) - علي حسين الجابري : الانسان والواجب , أشكالية فلسفية , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1988 , ص 82 .

(2) - سورة الزمر : (3)

(3) - سورة النحل : (38)

إلا أنهم اعتقدوا بالتوحيد الذاتي دون التوحيد الصفاتي والافعالى , فهم تصورا اله اخر الى جانب الخالق تعالى , أما منتزعاً منه أو على هيئة صنم ⁽¹⁾ .

وعند مجيء الاسلام لم تعد النظرة الى الوجود عند حدود عالم الحس وفي نطاق الكون المشاهد المتغير , فوجود الكون نفسه يحتاج الى تعليل , وحركته وأرتباط وأجزائه وأنتظام قوانينه تحتاج الى تفسير ⁽²⁾ . وهذا ما يستدعي الايمان بخالق للكون مقتدر على إدارة النظام الكوني وفقاً لتكامل معين ﴿ أَمَّنْ جَعَلَ الْأَرْضَ قَرَاراً وَجَعَلَ خِلَالَهَا أَنْهَاراً وَجَعَلَ لَهَا رَوَاسِي وَجَعَلَ بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ حَاجِزاً أَلَيْهَ مَعَ اللَّهُ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ ⁽³⁾ .

فوجود الله جلي لا يدركه شك ﴿ قَالَتْ رُسُلُهُمْ أَفِي اللَّهِ شَكٌّ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ يَدْعُوكُمْ لِيَغْفِرَ لَكُمْ مِّنْ ذُنُوبِكُمْ وَيُؤَخِّرَكُمْ إِلَى أَجَلٍ مُّسَمًّى ﴾ ⁽⁴⁾ .

فمعرفة الله تنبع من داخل الانسان وقد جعلها الله تعالى أمراً فطرياً ﴿ يَا قَوْمِ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْراً إِنِ اجْتَبَيْتُمْنِي إِلَّا عَلَى الَّذِي فَطَرَنِي أَفَلَا تَعْقِلُونَ ﴾ ⁽⁵⁾ , وهذه المعرفة تشير الى امكانية الوصول الى معرفة الواجب عن طريق الممكن . فالممكنات الموجودة في عالم الوجود راجعة الى موجود واجب خلقها وأفاض عليها الوجود , ولا شك إن في العالم الخارجي موجودات تتصف كلها بالأماكن لوقوعها في دائرة الحدوث والفناء والتغير والتبدل والانتقال من حال الى آخر , وهذه السمات التي تشير الى الامكان , تؤكد صدور العالم وجميع الكائنات عن موجود واجب أوجد كل شيء ولم يوجد شيء ⁽⁶⁾ , وله صفاته التي هي أما مفاهيم منتزعه من ذاته (صفات ذاتية) بالنظر الى أنها واحدة لنوع من أنواع الكمالات أمثال (الحياة , العلم والقدرة) , وأما أنها تنتزع من علاقة وأرتباط بين الله ومخلوقاته (صفات فعلية) أمثال (الخالق والرازقية) ⁽⁷⁾ . فالله في العقيدة الاسلامية هو المتفرد بالوحدانية وهو واجب الوجود بذاته غير مفتقر الى سواه , وهو ليس العلة النهائية بل هو خالقها المتصف بصفاته

(1) - مجموعة باحثين : الاسلام , ت: ماجد الغرباوي , مركز الدراسات الثقافية , إيران , ب ت , ص 28 .

(2) - محمد مبارك : نظام الاسلام - العقيدة والعبادة , دار الفكر , بيروت , 1986 , ص 48 .

(3) - سورة النمل : (61)

(4) - سورة إبراهيم : (10)

(5) - سورة هود : (51) .

(6) - حسن مكى العاملي : بداية المعرفة , دار الكتاب العربي , بغداد , 2004 , ص 85 .

(7) - محمد تقى مصباح اليزدي : دروس في العقيدة الاسلامية , ط 4 , مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع , إيران , 2003 , ص 90 .

المجردة ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾⁽¹⁾ وهو شيء بخلاف الأشياء , و ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾⁽²⁾ . وهذا ما يمثل الاحاطة , ذلك أن كل ما فرض أولاً , فالله سبحانه قبله , وكل ما فرض أخيراً فهو سبحانه بعده , وكل ما فرض ظاهراً فهو أظهر منه , وكل ما فرض باطناً فهو أبطن منه⁽³⁾ .

هذه الصفات تنزه الخالق عن الوجود المادي المتجسد , لذا فهو مجرد , بحقيقة يمكن للإنسان ان يدركها , لما يحمله من استعداد على ادراك المجردات , وهذا هو المنطق الذي تفرد به الفكر الاسلامي في تصور الله لذلك كان التجريد بالمفاهيم , من الحقائق المركزية في الفكر الاسلامي , والابتداء بالتجريد كمفهوم يمكن أن يعطي القدرة على تمثيل الاشكال المجردة , ومن هنا كانت انطلاقة الفن الاسلامي وفقاً لرؤية تجريدية .

2) الرؤية الكونية في المنظور الاسلامي :

لا ينحصر عالم الوجود بالعالم المحسوس , بل أنه أكبر سعةً من العالم المرئي , ويسمي القرآن الكريم العالم المحسوس بعالم (الشهادة) في مقابل عالم (الغيب) , ﴿عَالَمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْكَبِيرِ الْمُتَعَالِ﴾⁽⁴⁾ , وفي حدود العالمين كائنات أما مجردة أو مادية أو مجردة متعلقة بالمادة , وإذا كان المخلوق مجرداً تاماً , فإنه يتمتع بجميع كمالاته الوجودية , ليس له حالة منتظرة , وهو فوق الزمان والمكان , فهو أذن لا تحوّل منه ولا تغير ولا انتقال , وليس له نضج أو تكامل⁽⁵⁾ . وبهذا يشير القرآن الكريم على لسان الملائكة بأنهم ﴿وَمَا مِنَّا إِلَّا لَهُ مَقَامٌ مَّعْلُومٌ﴾⁽⁶⁾ وهذا ما يمثل عالم الغيب . أما في حدود عالم الشهادة والمتمثل بالماديات والمجردات المتعلقة بالمادة مثل روح الانسان فهو بذاته مجرد , ولكنه يتكامل في ظل ارتباطه بالمادة , ولهذا فإن روحه لا تكون على مستوى من الكمال في وجوده حتى انفصاله عن البدن وهذه الماديات ومتعلقاتها قابلة للتغيير والتحوّل الكامل⁽⁷⁾ . أن هذا الكون المخلوق بما فيه من

(1) - سورة الشورى : (11)

(2) - سورة الحديد : (3)

(3) - جواد علي كسار : التوحيد , ط3 , ج1 , دار فراق , إيران , 2004 , ص83 .

(4) - سورة الرعد : (9)

(5) - محمد تقي مصباح اليزدي : معارف القرآن , دار ذوي القربى , إيران , 2005 , ص232 .

(6) - سورة الصافات : (164)

(7) - محمد تقي مصباح اليزدي : معارف القرآن , م. س , ص233 .

مخلوقات مادية ومجردة , ومجردة متعلقة بالمادة تسير كلها في طاعة الله واوامره ﴿وَإِنْ مِّن شَيْءٍ إِلَّا يَسْبِغْ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾⁽¹⁾ , وضمن قانون الارادة الالهية المتمثلة باتجاهين : -

1- الارادة التكوينية : وهي التي يسير بها الكون ومتعلقاته وبضمنها الانسان بحريته وأختياره في الطاعة والمعصية .

2- الارادة التشريعية : وهي الاوامر والنواهي التي أراد بها الله من البشر ألتزام بها مع أعطاء الحرية في الموافقة أوالمخالفة , ورغم احاطة الارادة التكوينية بالارادة التشريعية فليس من مقتضاها أجبار الانسان أو أكراهه على فعل معين⁽²⁾ . ومن هنا كانت حرية الفنان المسلم في أستلهاهم النظرة الكونية ومحاكاة جمالها الكامن في الجوهر وليس الواقع بظواهره , من خلال فهم التأليف الجمالي الذي تقوم به جواهر الاجسام والاشكال والبحث عن كيفية تكوينها من حيث نظام بنائها .⁽³⁾

3- التصور الاسلامي للانسان :

يتكون الانسان في التصور الاسلامي من عنصرين مختلفين مترابطين ممتزجين في كيان واحد ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن طِينٍ ﴿١٥﴾ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾⁽⁴⁾ , وهذان العنصران أحدهما مادي (الطين) الذي يكون الصورة المادية , والآخر هو (الروح) . فهو ليس قبضة طين خالصة تخضع للضرورات القاهرة من طعام وشراب ... وليس أشراقه روح خالصة طليقة من القيود غير متأثرة بالزمان

(1) - سورة الاسراء : (44)

(2) - ينظر : ابن المطهر الحلي : كشف المراد في تجريد الاعتقاد , مؤسسة الامام الصادق , إيران , 2003, ص30.

حسين أبو سعيدة : الفوائد والعيبر في شرح الباب الحادي عشر , مركز العترة , إيران , ب ت , ص73 .

(3) - راتب مزيد الغوثاني : جماليات الرؤية : تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي , دار الينابيع , دمشق, 1999 , ص216 .

(4) - سورة (ص) : (71 - 72) .

والمكان , ولكنه مزيج بين هذا وذاك للوصول الى حد التوازن ⁽¹⁾ . فالانسان ينتمي من جانب الجسد الى التراب والطين والارض , ومن جانب الروح الى الملكوت والسماء ومن هنا أصبح خليفة الله لان خلقته تنطوي على خصائص جعلته مستودعاً لعلم الله . ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ﴾ ⁽²⁾ , وهذا ما يتفق مع الهدف الاسمي لخلق الانسان وتحليه بالكمالات وتهذيب النفس وتطهيرها من دنس الماديات , ليلبغ بذلك أعلى درجات القرب من الله تعالى , وهذا ما يستلزم وضع القوانين الالهية عن طريق الوحي ﴿ وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّى نَبْعَثَ رَسُولاً ﴾ ⁽³⁾ .

فعندما بدأ الانسان بوعي ذاته ووجوده بكونه واقعاً بين جميع المتغيرات الكونية تختلج في نفسه اسئلة من اين ؟ ولماذا ؟ والى أين ؟ وجواب هذه الاسئلة يمثل لب المعارف العقائدية ⁽⁴⁾ . وأذا كان الله تعالى قد أختص الانسان بالتكليف والمسؤولية فإنه من ناحية أخرى خلق له الكون بما فيه ليمارس نشاطاته المادية والروحية على السواء ﴿ وَسَخَّرَ لَكُمْ مَّا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعاً مِنْهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ ⁽⁵⁾ لذلك دعا القرآن الكريم الانسان الى التأمل والتفكير لكي يصل الى بيان الطرق والوسائل التي توظف عقل الانسان وفطرته من خلال الآيات الأفاقية: التي تعم كل ما يحيط بالانسان من مظاهر الوجود أن في الارض أم في السماء , والآيات الانفسية : وهي المتمثلة في خلقه الانسان روحاً وبدناً ⁽⁶⁾ . ﴿ سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْأَفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ ﴾ ⁽⁷⁾ , واذا كان الخالق تعالى قد سخّر للانسان هذا الكون , فلا يجوز للانسان أن يقف منه موقف اللامبالاة , بل ينبغي عليه أن يتخذ لنفسه موقفاً ايجابياً , وهذه الايجابية تتمثل بالنظر والتأمل , وهذا ما سيؤدي الى الرقي المادي والروحي ⁽⁸⁾ , من خلال حرية الانسان , فالفردانية الإسلامية تتمثل بالأفعال الارادية للانسان وأن الله يمنح القدرة على الفعل , وأن الخير والشر والكفر والمعصية

(1) - محمد قطب : منهج الفن الاسلامي , دار العلم , القاهرة , ب ت , ص 48 .

(2) - سورة البقرة : (30) .

(3) - سورة الذاريات : (56) .

(4) - حسن مكي العاملي : بداية المعرفة , م . س , ص 61 - 62 .

(5) - سورة الجاثية : (13) .

(6) - حسن مكي العاملي : بداية المعرفة , م . س , ص 63 .

(7) - سورة فصلت : (53)

(8) - محمد حمدي زقزوق : مقدمة في الفلسفة الإسلامية , دار الفكر العربي , القاهرة , 2003 , ص 31 .

والطاعة في تناول الانسان ⁽¹⁾ . لذا سعى الفنان المسلم الى جعل الذات الانسانية متصلة بالخالق ومتحدة مع تعاليم العقيدة , لهذا نجد أن الفن الاسلامي يبحث في المجال الوجداني وقيمته المتمثلة بالانعكاسات غير المادية على روح الفنان , كما هو الحال في الزخرفة والمقرنصات , أن الموازنة التي جعلها الخالق تعالى في أصل تكوين الانسان أنعكست كلياً على طريقة تفكيره وفقاً للاسس الاعتقادية الاسلامية **﴿ وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا ﴾** ⁽²⁾ , وهذا ما أثر على طبيعة المعرفة التوفيقية التي تبناها الاسلام في تحديد المواقف الفلسفية , كما كان لحقيقة الموازنة والتوافق بين الاشياء انعكاساتها في تمثيل الفن الاسلامي . بالتوافق بين ما هو روحي ومادي .

ثانياً : العقيدة الاسلامية ودورها في بنية (*) الفن الاسلامي .

لقد جعل الله تعالى في الانسان القدرة والاستعداد لتقبل فكرة التوحيد , بعد أن جبله على الفطرة الالهية , ليحمل القابلية على ادراك التصور العام للخلق بما فيه من مفاهيم مجردة **﴿ فَأَقِمَّ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾** ⁽³⁾ . وفي هذا اشارة الى بنائية سنة التشريع على سنة التكوين , فكما أن لكل وجود في عالم التكوين هدف يتجه اليه في حركته , فلإنسان كذلك

(1) - حسن الكحلاني : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر , مكتبة مدبولي , القاهرة , 2004 , ص 35 .

(2) - سورة البقرة : (143)

(*) - عمل الباحث على أنتقاء البات تكوين بنية الصورة في الفن الاسلامي التي يمكن أن تتحاور مع الفن المسيحي , لذلك فإن عدم التطرق من قبل الباحث على بعض العناصر والاسس أو بعض الفنون الاسلامية لا يعني عدم أهميتها وإنما للسبب السابق .

(3) - سورة الروم : (30)

غرض عليه أن يسلك اليه السبيل⁽¹⁾ , من خلال ما أودعه الخالق فيه من الشعور وركب فيه السمع والبصر , والحواس الاخرى , والعقل , أي أملاكه قوة الادراك والفكر , لكي يستحضر بها ما هو ظاهر عنده من الحوادث , وما هو موجود في الحال , وما كان وما سيكون ويؤول اليه أمر الحدوث والوقوع فللإنسان أحاطة معينة بجميع الحوادث⁽²⁾ . ﴿ وَاللّٰهُ أَخْرَجَكُمْ مِّنْ بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾⁽³⁾ . فمعلومات الانسان مكتسبة , وأن بدت هناك معلومات مسبقة عن طريق الفطرة , أي أنه لا يعلم شيئاً بالعلم الكسبي (الحسولي)^(**) - حسب الآية - , لكنه يعلم أشياء معينة بالعلم الحضوري^(***) أي عن طريق الفطرة⁽⁴⁾ , كالمسائل الكلية التي لا تختص بزمان دون زمان أو بموضع دون آخر , لأن براهينها تقتضي أن تكون كلية كالمسائل الرياضية والهندسية , التي كانت حصيلة الفن التجريدي الاسلامي . والامور الفطرية التي يقول بها القرآن الكريم تمثل الاستعداد الفطري في كل أنسان بحيث أنه عندما يصل الى مرحلة يستطيع فيها أن يتصور تلك الامور فإن تصديقه لها يكون فطرياً⁽⁵⁾ .

وهذا المعنى أخذه الغزالي بقوله : ((إن الانسان خُلِقَ خالياً ساذجاً لا خير له عن عوالم الله تعالى , وإنما خيره عن العوالم بواسطة الادراك وكل أدراك خلق ليطلع الانسان به على عالم الموجودات))⁽⁶⁾ . لهذا نجد أن كل ما لدى الانسان قبل ولادته هو القابلية للمعرفة والاستعداد لها , وهذا الأمر يختلف من فلسفة لأخرى , فبديهية (أن الكل أكبر من جزئه) عند (أفلاطون) هي أن الانسان يعرف هذا منذ الازل ككل الاشياء الاخرى في العالم , أما (كانت)

(1) - عبد الله نصري : الدين بين الحدود والتوقع , ت: أحمد العبيدي , مركز الغدير للدراسات الاسلامية , بيروت , 2004 , ص 118 .

(2) - محمد حسين الطباطبائي : الميزان في تفسير القرآن , ج 2 , م . س , ص 113 .

(3) سورة النحل (78) .

(**) - العلم الحسولي : هو حصول صورة الشيء عند المدرك , ينظر :

جميل صليبا : المعجم الفلسفي , م . س , ص 102

(***) - العلم الحضوري : حضور الاشياء أنفسها عند العالم , تعلمنا بذواتنا وبالامور القائمة بها أو من هذا القبيل علمه تعالى بذاته وبسائر الموجودات لأنه يعلم الاشياء بحدس كلي واحد لا بالانتقال من فكرة الى أخرى . ينظر : نفسه : ص 102 .

(4) - مرتضى مطهري : الفطرة , ت : جعفر صادق , مؤسسة البعثة , بيروت , 1992 , ص 37 .

(5) - مرتضى مطهري : الفطرة , م . س . ص 44 .

(6) - محمد بن محمد الغزالي : المنقذ من الظلال , ب ط , ب ت , ص 78- 79 .

فيجدها سلسلة من العناصر الذهنية الفطرية الداخلية في بناء العقل , أي بعضاً منه مأخوذ من الخارج وبعضاً آخر يتعلق بالفعل ذاته ⁽¹⁾ .

وحصيلة ذلك أن للانسان الاستعداد الذهني لقبول الكليات المجردة , والتجريد الخالص في الفن الاسلامي هو محاكاة لكليات معينة , مما يستدعي ذلك وجو استعداد فطري لقبولها وتمثيلها , وهذا ما يوحى لدى الباحث أن فكرة التجريد في الفن تسير جنباً الى جنب مع الفطرة , ولما كانت الاخيرة توحيدية ﴿ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى ﴾ ⁽²⁾ فإن ذلك يشير الى وجود استعداد توحيدي في الحضارات القديمة , لان التوحيد تراث عميق يتصل ببدايات التكوين الحضاري البشري , إذ أنه شكل كل الدعوات العقائدية للانبياء والرسول ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلًا مِنْ قَبْلِكَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنَا عَلَيْكَ وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ عَلَيْكَ ﴾ ⁽³⁾ , وكلهم يدعون بالوحدانية لله ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ مِنْ رَسُولٍ إِلَّا نُوحِي إِلَيْهِ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدُونِ ﴾ ⁽⁴⁾ .

وأستناداً الى التسلسل الحضاري , فإن الله تعالى لم يكتف بالتذكير بامر الانبياء السابقين على النبي (ص) , بل أعاد الى الازهان سيرتهم , وهذا ما يوضح التواصل الحضاري بين العقائد وتمثّلات رموزها وطرائق تطبيقها , وهذا ما أثر على الفن , لذلك كان التجريد سمة ظاهرة في فنون الحضارات القديمة لا سيما الرافدينية والمصرية , الامر الذي أثر على فنون ديانات المنطقة بل حتى على الفن المسيحي, وبالتالي فإن الفن الاسلامي ورث أساليب تلك الفنون كونه وليد نفس البيئة والمنطقة الجغرافية , ولكن ألفكر الاسلامي اعاد صياغة بنائية الفن الاسلامي وفقاً للتوجه العقيدي , لتكون هويته واضحة من بين فنون الحضارات الأخرى , ويبرر الباحث ذلك التوجه بما يأتي :-

1- إنّ الفطرة الانسانية متساوية منذ الخلق الاول للانسان , واصحاب الحضارات القديمة يملكون الاستعداد الفطري نفسه , ولما كانت الفطرة توحيدية , وفيها استعداد مسبق لتقبل الكليات المجردة , فان التجريد بالمفاهيم والاشكال متساير مع الفطرة كونه ينقل المفاهيم المادية الى ما ورائها , وبذلك يكون التجريد متسايراً مع الاستعداد التوحيدي

(1) - مرتضى مطهري : الفطرة , م. س. ص 40 .

(2) - سورة الاعراف : (172) .

(3) - سورة غافر : (78) .

(4) - سورة الانبياء : (25) .

لذلك اتخذ الفن الاسلامي مبدأ حواريا مع الحضارات القديمة كونه يشكل البنية

الاساسية في رؤية الاسلام للفن , وبذلك أستعاره كأساس لانطلاق الفن الاسلامي .

2- أن مسؤولية الإنسان اتجاه الخالق تستدعي توجه الانسان بالأوامر والنواهي الالهية وفقاً

للارادة التشريعية, وبذلك تكون النواهي تدعيم لفطرة الانسان , ويكون تحريم التشخيص

مركزاً لآليات التجريد في الفن .

وفي هذا الخصوص يؤكد (هيكل) أن تجريد وتعالى معتقد الاسلام قد أدى الى ابتعاد

السببية والاستدلال , كما أن التجريد هو المسؤول عن نبذ الاسلام لوسائل التشبيه والتجسيم

وتحريم التصوير التشبيهي⁽¹⁾ , وهذا يعني أن أصل التجريد متأني كمقولة قبلية مما يؤشر ذلك

الى أن الامر التشريعي المؤثر على الفطرة , يؤثر على ملازماتها ومن ملازماتها التجريد , لهذا

فان مسألة التحريم للفن التشبيهي رسخت آليات التجريد الخالص وليس العكس , وبذلك تكون

((محاولة التشبه في الفن محرمة , ولكن المسلم لم يجد في ذلك التحريم المعنى الارتكازي في

التمثل بالذات الالهية رغم علمه بإستحالة وصفها))⁽²⁾ , ولكن الفنان المسلم من وجهة نظر

الباحث أراد تمثيل الصفات الالهية التي هي ليست المطلق وإنما صفات المطلق وهذا ما يبعدها

عن حقيقة الذات الالهية التي ليس كمثله شيء , وبذلك فأن الفن الاسلامي يدور ضمن دائرة

المطلق التوحيدي , كون النظرة الاسلامية تسلم , بأن الوصول الى المطلق التوحيدي يعني

بالبداية الوصول الى الجمال المطلق .

التوحيد ← الجمال المطلق (التجريد الخالص) .

وهذا يقودنا الى أن فكرة التثليث في المسيحية لم تقد الفن المسيحي الى المطلق التوحيدي

بل الى المطلق المجهول كما سيبينه الباحث لاحقاً .

وبهذا فان الاسلام لم يستخدم الفن في الدعوة , ولم ينكره أيضاً , ولم يتشدد في تحريمه

كما فعلت اليهودية ولم يوظفه كالمسيحية , ولكن الاسلام كان وسطاً بين اليهودية والمسيحية ,

لذلك كان التحريم في الموضوع وليس في الاسلوب كما يقول أبو ريان ((أن الاباحة والحرمة لا

ينصبان على الظاهرة الجمالية ولكن على الموضوع نفسه مما يؤدي اليه من مخالفة للشرع))⁽³⁾ .

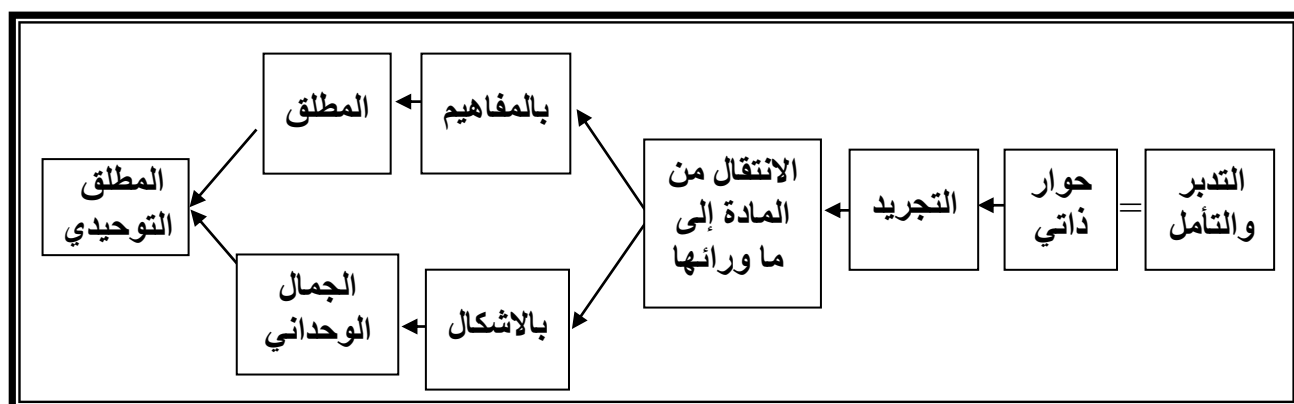
(1) - محمد عثمان الخشت : مدخل الى فلسفة الدين , م. س , ص 79 .

(2) - عفيف بهنسي : علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ومسائل في الفن , مطبعة ثنيان , بغداد , 1972 , ص 47 .

(3) - محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة , م. س , ص 19 .

وبعد تأكيد القرآن الكريم على الحس في أدراك الماديات , فانه يشير الى العقل في تكوين المعرفة الانسانية , لان العلم بجميع القضايا غير الجزئية رهن جهد الذهن لا الادوات الظاهرية التي تلتقط المعلومات من الخارج وتوصلها الى الذهن , ولو أن الاتصال بالخارج يعطي النفس القوة على خلق هذه المفاهيم , من خلال القدرة على تطبيق الكبريات العقلية الوجدانية على الموارد المختلفة وأستخلاص نتائج جديدة للايمان بها كيقين صحيح , فبدون الاوليات البديهية وبدون قدرة الانسان على تطبيقها لا معنى للايمان بالتعقل والتدبر , وما التدبر الا تحاور المحيط المادي لاكتشاف ما وراءه من عوالم وحقائق⁽¹⁾ . لأن التأمل الذاتي عند المسلم هو فعل وجداني , لا يقيم وزناً للجزئيات , وفيه يلتقي بالحدس الخارجي , لذلك فإن النظرة الى العالم الخارجي تتركب من أختلاط الجزئي والكلي لهذا فإن الفن الاسلامي قائم على معنى فكرة الحدس وعن طريقه يمكن أدراك الجوهر ببصيرة ثاقبة , والمعرفة الحدسية ذات أمتداد مخروطي تزداد اتساعاً كلما ازدادت عمقاً⁽²⁾ . وفيه يتم تحويل ما هو حسي الى مافوقه بالمفاهيم الكلية وهو طريق الوصول الى صانع الحقائق الوجودية , ﴿أَوَلَمْ يَنْظُرُوا فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ وَأَنْ عَسَى أَنْ يَكُونَ قَدِ اقْتَرَبَ أَجْلُهُمْ فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَهُ يُؤْمِنُونَ﴾⁽³⁾ , وعندما كان التدبر منوطاً بالعقل . وان العقل قادر على أدراك المعقولات والمجردات فانه بالنتيجة يستطيع أن يشكّل مجردات حدسية تحاكي الجواهر السامية .

ويوضح الباحث ذلك بالشكل الاتي :-



(1) - محمد علي التسخيرى : في الطريق الى التوحيد الالهي , مطبعة فجر الاسلام , إيران , 2003 , ص 19 .

(2) - عفيف بهنسي : جماليات الفن العربي . سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1979 , ص 67 .

(3) - سورة الاعراف : (185) .

شكل (50)

اتصال الفكر التأملّي بالمطلق التوحيدي

إلا أن الدين الاسلامي أسس العلاقة بين ادراك المحسوسات عن طريق الحواس وادراك غير المحسوسات عن طريق العقل والروح وفقاً لمبدأ الوسطية والتوازن في نقطة يلتقي فيها الجسم والروح ويتكامل طريق المعرفة الانسانية المزدوجة بين الحس والعقل عن طريق الأنبياء⁽¹⁾ , لذلك فإن التصوّر الاسلامي للكون تصوّر شمولي لا يدع جانباً دون آخر , أنه التصوّر الذي لا يجعل الحس بمعزل عن الحياة بل يطلق الحس ليتّمسك بالحياة في كل شيء من هذا الكون ويتصل بها اتصالاً مباشراً , وهذا التصوّر لا يأخذ الانسان جسماً ويدعه روحاً أو بالعكس , أو يدع العقل دون الجسم والروح , بل يأخذ هذه العناصر بصورة مترابطة ومتحركة⁽²⁾ . هذا الاعتدال بين المادية والروحية من أهم خصائص الدين الاسلامي خلافاً لما عليه اليهودية التي لا تحمل أية ميول روحية , وخلافاً للمسيحية التي تنسب الى السيد المسيح (ع) أهمال الحياة المادية والعزوف عن الدنيا⁽³⁾ , لكن الموازنة بين الروح والمادة تختص بالجمع بين عالم الغيب والشهادة أي بين عالم الكينونات الروحية البسيطة وعالم المحسوسات المادية المركبة وبذلك تكون مهمة الفنان المسلم نقل الحدث المادي من نطاق المعلوم الى نطاق المجهول , فهو يحررها من ماديتها الى وجود بسيط مجرد , أي عتقها من الوجود الدنيوي الى وجود أسمى , لأن في خلقها كوجود تمثيل نحو المادية وما على الفنان المسلم الا أن يحوّل حقيقتها المادية الى حقيقة محاكية للعالم الغيبي المجهول بدافع خلق نوع من الموازنة الطبيعية التي يتمثل بها الجمال الاسلامي , الذي يحكمه التدخل البشري ولكن طبيعة التكوين الحر للجمال الالهي يختلف كونه متعلقاً بأرادة الخالق فهو القادر على تغيير الصورة وإعادة خلقها والتصرف في تركيبها⁽⁴⁾ . ﴿ يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ ﴾⁽⁵⁾ .

(1) - راجع عبد الحميد : نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة , مكتبة المؤيد , الرياض , 1992 , ص 479 .

(2) - محمد قطب : منهج الفن الاسلامي , م. س , ص 18 .

(3) - محمد حسين طباطبائي : مقالات تأسيسية في الفكر الاسلامي , م. س , ص 49 .

(4) - سمير علي : جدل الصورة بين الفلسفة والفن , آفاق عربية , السنة الثانية العدد الثاني , بغداد , 1985 , ص 119

(5) - سورة الانفطار : (6 - 8)

لكن الفنان المسلم يتعامل مع الموجودات الالهية بما فيها من (قوة وفعل) ومحصلة ذلك التعامل , تحول القوة الى طبيعة مغايرة لطبيعة الفعل حتى يحصل التوازن بين الفعل المادي والقوة الروحية , لان الفنان لا يمكن له ان يتدخل في الفعل الالهي , ولكنه يمكن أن يتعامل مع صنعه بعد مرحلة الانجاز في النتاج المتاح للتعامل البشري , والكيفية الفنية في تدخل الفنان بذلك النتاج في الترتيب المادي الذي يعطي الصورة الذهنية وجودها المماثل بالفعل مفترقاً عن الصورة الطبيعية ومناقضاً أياها في عملية التكيف والتحوير , وعلى ذلك فإن الفنان يمتلك أكثر من صورة , فهناك الصورة الذاتية للعمل الفني والصورة الذهنية السابقة والنافذة فيه والتي هي السبب في أنجازه , بينما صورة الاشياء في الطبيعة لا تمتلك الا نفسها بالشكل المماثل ⁽¹⁾ ولذلك كان الفن الاسلامي يبتعد عن المحاكاة للطبيعة ويتجه الى لغة جديدة للتعبير عن طريق الخيال , وهذا يعني أنه يبدي اهتمامه بالباطن دون الظاهر , مما يشير الى ((وجود ذوات شاعرة بصفاتها الذاتية الخاصة وكيانها المستقل)) ⁽²⁾ , لذا نجد أن التقليد والمحاكاة تسائر الحياة وتتابع الحركة ففيها طابع الزمان , بينما يجري الفن الاسلامي مع الزمان , ومن هنا أصبحت الصورة الذهنية عند الفنان المسلم تمتلك طاقة للتشكل المتوازن بين المادة والروح وفقاً لطبيعة التوجه الاسلامي المجرد فتكون الصورة الماثلة صورة بسيطة غير مركبة , لذلك خلت الفنون الاسلامية من أي معنى مباشر , فعندما يختفي الرمز نهائياً فإن معناه يستمر ليشكل مفهوماً باطنياً للرمز ورسالته ⁽³⁾ . وفي ضوء ذلك فإن العمل الفني الاسلامي محاولة للتوفيق بين كينونات الوجود المرئي المحسوس وبين الوجود المتأمل , أذ عمل الفنان المسلم على استلهاهم الخطوط والألوان والنسب وقوانين الرياضيات التي بمجملها مجموعة من العناصر المادية المنظورة , والعلاقات المدركة , والمرتبطة بالوجود العيني , و تشكّل ثوابت وشروطاً لا يمكن بدونها تشكيل المكونات الحسية للعمل التجريدي , ولكنها كينونات لا تمثل الواقع و لا تعبر عن أشكاله المبهمة نحو الزوال بقدر ما تمثل النظير المادي للتفكير الجمالي المستوحى من الفكر الديني ⁽⁴⁾ .

- (1) - سمير علي : جدل الصورة بين الفلسفة والفن , م. س , ص 119 .
- (2) - محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة , م. س , ص 256 .
- (3) - شاخت وبوزورث : تراث الإسلام , ج 2 , ت: حسين مؤنس وأحسان صديق , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1987 , ص 82 .
- (4) - عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة , 1997 , ص 33 .

ومن خلال ما تقدم يتبين للباحث بأن التجريد في الفن الاسلامي يعتمد على الاسس الآتية :-

- 1- الجانب الفطري في الطبيعة الانسانية .
 - 2- الانقياد للتعاليم الالهية (الارادة التشريعية) .
 - 3- الموازنة والوسطية بين الجانب الروحي والمادي .
 - 4- إعتداد الفكر القرآني بما يشير من صفات الوحدانية المجردة للخالق تعالى .
- هذه الاسس ركزت مفهوم التجريد الخالص في الفن الاسلامي اعتماداً على التهيئة المسبقة للعقلية الانسانية لإدراك المجردات بالمفاهيم والأشكال وفقاً للاعتقادات القائمة على الفكر التوحيدي .

وبعد أن أصبحت البنية الفكرية للانسان المسلم تعتمد على نتائج الحوار الذاتي في الوصول الى الحقائق فإن آليات ذلك التأمل قد كشفت من خلال الاجابات العقلانية الطرق الموصلة الى الخالق تعالى , بعد أن تلمس المسلم من خلال أستعداده الفكري صحة الاصول الاعتقادية الاسلامية , أصبح قادراً على التوجيه نحو مرضاة الله , ذلك الشاغل الفعلي لأي فرد مسلم , مما جعل ذلك الحس الديني عند الفنان المسلم يتجه نحو القدرة على الفصل بين الجمال المادي والجمال الروحي , أو الجمال الظاهر الذي يدرك بالحواس , والجمال الباطن الذي يدرك بالبصيرة , لان التجربة الجمالية هي أستيعاب كل انواع المحسوسات والنفاز اليها بالبصيرة والقلب للوصول الى الحب الذي يميل بالمتلقي الى الرغبة في ابتداع الجمال وتنوقه في أكمل تحقق له بعد معرفة الخالق الواحد , لان المعرفة هي شرط المحبة والجمال⁽¹⁾ .

ف « القلب أشد أدراكاً من العين , وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للابصار فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الامور الشريفة الالهية التي تجعل عن أن تدركها الحواس أتم وأبلغ »⁽²⁾ .

لذا فالفنان المسلم وجد في الفن تمثلاً عقيدياً يجب أن يبتدئ بالفكرة الاولى والاصل الاول من العقيدة الاسلامية وهي فكرة التوحيد , بحيث أن هذه الفكرة أصبحت توجهاً عقيدياً لا قصداً ذاتياً , وهذا ما يستوجب تحويل الفعل المادي الى أثر روحي , وليس في ذلك التوجه ملاذ عن الرياضيات والهندسة , مطبقاً ذلك على فنونه سواء في الرسم أو الزخرفة أو العمارة , لان

(1) - وفاء محمد إبراهيم : علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة , مكتبة غريب , القاهرة , ب ت , ص 43 .
(2) - عز الدين أسماعيل : الاسس الجمالية في النقد العربي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1968 , ص 133 .

في تلك المجردات مناغمة لما في نفسه , وطريقاً موصلة الى الغاية الحقيقية للمسلم وهي التوجه نحو الخالق .

((أن نظرة واحدة على الشواهد الكبرى للفن الاسلامي ... تكشف عمق وحدته واصالته , فأياً كان الحيز الجغرافي المقام فيه الاثر أو غايته فاننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها))⁽¹⁾ , وهذا ما يكشف بان التجربة الروحية الاسلامية متأتية من مقولة واحدة وهي (لا إله الا الله) , لهذا فان التوجه نحو الوحدانية هو القصد الاول لكل مسعى الامر الذي أعطى للفن الاسلامي خصوصية ثابتة , أذ ان العقيدة الاسلامية تقضي في جوهرها ألا ينصرف تأمل المسلم قط عن الوحدة الالهية , لهذا تميز الفن الاسلامي بهذا الحيز الذي يعني أن الله في كل مكان ولكنه لا يرى في أي مكان⁽²⁾ , ﴿ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ﴾⁽³⁾ .

وقد قادت فكرة التوحيد الفنان المسلم الى ربط الكل بالجزء ربطاً متكاملًا ليعطي كل عضو من اعضاء البناء الفني مفاهيمه , أذ كان يصمم الاماكن التي يتعبد فيها صاباً روحه بقبابها ومآذنها وأعمدتها المزخرفة , مؤلفاً علاقات تكوينية بصرية متفردة⁽⁴⁾ .

وحصيلة هذا التصور أن بين الطبيعة والانسان أبداعاً جمالياً , ذا خصوصية اسلامية تتمثل بمبدأ الوجود الموحد الذي مفاده أن جميع الكائنات ترجع لاصل واحد في التركيب وفقاً لقاموس واحد في النظام , فالانسان والطبيعة , الروح والمادة , الاتصال والانفصال , السكون والحركة , التصارع والتحاور هذه المقابلات كلها في التصور الاسلامي وحدة واحدة تديرها الارادة الالهية⁽⁵⁾ .

كما أن فكرة التوحيد قادت الى بنائية الوحدة في العمل الفني من خلال التنوع أذ تتسم هذه الظاهرة في الفن الاسلامي بتقسيم السطح التصويري الى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة وداخل هذه الاشكال تظهر الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية أو الهندسية أو الحيوانية أو حتى الخطية⁽⁶⁾ . ووفقاً لمبدأ الايقاع والحركة , التي تتمثل في الكون بأرادة الله تعالى وأن أرادته متواصلة ومستمرة , أكتسبت الزخرفة الاسلامية صفات الاستمرارية

(1) - روجيه جارودي : وعود الاسلام , ت: ذوقان قرقرط , دار الرقي , بيروت , 1985 , ص 144 .

(2) - نفسه : ص 146 .

(3) - سورة البقرة : (115) .

(4) - عارف الرئيس : التوحيد في الفن الاسلامي , مجلة فن , عدد (1) , لندن , 1986 , ص 38 .

(5) - عيد سعيد يونس : التصوير الجمالي في القرآن , عالم الكتب , القاهرة , 2006 , ص 63 .

(6) - أبو صالح الالفي : الفن الاسلامي , أصوله , فلسفته , مدارسه , ب ت , ص 297 - 303 .

والتواصل والامتداد واللانهائية , إذ أن عنصر الحركة هو سر البنية التكوينية للصورة الزمانية والمكانية الاسلامية ثنائية الابعاد (رسم , زخرفة , خط) أم ثلاثية الابعاد (عمارة) – بوصفها القاعدة الاساسية في التكوين الحركي لكل هيئة فنية, إذ لا يوجد شكل من دون حركة , التي هي فعل ينطوي على تغيير ولذلك يقابله فعل (Reaction) , وليس من الضروري أن يكون هذا الفعل بهيئة حركة مميزة , وإنما شعوراً داخلياً بهيئة أحاسيس مقترنة بالحركة التي ربما تعبر عنها الخطوط المائلة والاشكال المثلثة أو الهرمية التي تتعدد اتجاهاتها⁽¹⁾ .

وهذا ما جعل الزخرفة تقدّم عدة مفاهيم مختلفة لكنها مترتبة ومرتبطة ببعضها كما هو

في :

- 1- التفرد في الوحدة الهندسية .
- 2- التنوع في تعدد الوحدات والالوان .
- 3- التلاحم في تداخل الوحدات مع بعضها
- 4- التعاقب في الالوان والوحدات .

هذه المفاهيم الاربعة تنسجم في إطار واحد كأستعارة معبرة عن الكون والوجود والانطلاق اللامحدود . لان الزخرفة تعبر عن نظام متفرد ومتتال آخذاً بالتكاثر والاستزادة والتنوع , فهو الاساس في مخيلة الانسان ومحرك لها , إذ ينتقل المتلقي من خلال النظام الزخرفي من المجرد الى مجموعة من المثارات الحسية , مثل رؤية النظام الكوني الذي يتشابه في توازنه وحركته وروابط مخلوقاته مع العلاقات النسيجية بين مفاهيمه وعناصره المكونة له , فالزخرفة تسمو بالمتلقي من المجرد الى ما وراءه حيث المتعالي المطلق , من خلال تدبير قدرته في الكون والوجود فهي إشارة للنظم المتعددة التي يحيا بها الانسان بدءاً من الغيب حتى الشهادة⁽²⁾ . فطبيعة النظام الكوني ليست عضوية , بل هي نظام دقيق , لا يعتمد على نظام هندسي واضح أضافة الى كون ذلك النظام ذا سمة ترابطية بين عناصره ضمن قوانين أزلية وبعده مستويات , ومن خلال ذلك النظام أراد الفنان المسلم ربط النظام الهندسي بالطريقة العقلانية للتفكير من خلال الاشكال الهندسية المجردة , الخط , اللون مفترضاً أن بديهيات

(1) - عبد الفتاح رياض : التكوين الفني في الفنون التشكيلية , دار النهضة , القاهرة , ب ت , ص 297- 303 .

(2) - محمد عبد العزيز : التجريد في الفن بين الاسلام والغرب , شبكة المعلومات الدولية , الموقع :

www: islamonline.net/ Arabic / contemporapry / 2002 / 12 / article.o1.html

هذه الهندسة هي حقائق مطلقة , ف ((العمل الفني ليس مجموعة من المصادفات ... بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل في التنظيم والصياغة))⁽¹⁾ .

وتبعاً (لهوسرل) فإن النظام يتسق معنا من خلال بعدين :-

- 1- البعد الشكلي التركيبي ... وهو ما يتعلق ببنية النظام ذاته (العلاقات بين العناصر) .
- 2- البعد الدلالي : والذي يتميز بالغموض حيث ترتبط بمصدر كل عنصر ودلالاته مع حقيقة كون العالم متضمناً للتكوين التاريخي لعناصر كل نظام⁽²⁾ , وهكذا فالبعد الشكلي مرتبط بالكل والعلاقات بين الاجزاء في حين يرتبط الثاني بالاجزاء , وبمجموع البعدين تصل الزخرفة الى معنى النظام والتعبير عنه , وهذا ما يجعل من الزخرفة وسيطاً مجازياً قابلاً للتأويل على عدة أوجه ومستويات تتشابه مع النظام الكوني الذي لا ينفك عن الاحاطة التامة من قبل الله تعالى ﴿ وَكَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُّحِيطاً ﴾⁽³⁾ هذه الاحاطة تمثلت في الزخارف المبنية على اساس من الرموز القائمة على مربع وهمي ليشكل مع مركزه العلاقة بين الحركة المحيطة والسكون المركزي التي تؤول من خلالها الاستمراريه واللانهاية , وهذا ما يتمثل في الاسلام وفقاً لنقطة المركز بالكعبة والمسجد والمحراب بل الدوران والطواف حول المقدسات .

فالحركة الدائرية تشمل كل الموجودات والاكوان أذ يمتد الحيز الروحي من خلالها الى ما لا نهاية , وينتج عن ذلك في مستوى العالم المحسوس شمول الحيز الروحي للكون كله وهكذا فإن الفن الاسلامي يندمج وفقاً لذلك في إطار الحيز الروحي العام الذي تحدده الحركة الكونية⁽⁴⁾ , بما فيها من أيقاع أستعاره الفن الاسلامي في تكوين نظام حركي ينطوي على تناغم يعمل في وحدة منظّمة من خلال التكرار للوحدات والاشكال , الذي يتولد الايقاع باكتمالها , فالحركة ((حالة نقيض السكون وفي الحركة توجد الحياة وتعبر عن الحياة كما أنها استمرار للحياة))⁽⁵⁾ , وهذه الجدلية بين السكون والحركة ولدّت اتجاهين من الزخرفة الاسلامية هما السالب والموجب , والموجب يولد أيقاعاً تناسقياً على وفق أملاكه للحركة كما يشير لذلك

(1) - علي عبد المعطي : مشكلة الابداع الفني , دار الجامعات العربية , الاسكندرية , 1977 , ص 58 .

(2) - قبيلة فارس المالكي : التناسب والمنظومات التناسبية في العمارة الاسلامية , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , كلية الهندسة , جامعة بغداد , 1999 , ص 117 .

(3) - سورة النساء : (126)

(4) - علي اللواتي : خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الفني الاسلامي , مجلة الفكر , عدد (7) , سنه (28) , تونس , 1983 , ص 46 .

(5) - سليمان حسن : الحركة في الفن والحياة , دار الكتاب العربي , القاهرة , 1969 , ص 28 .

التوحيدي بان , الحركة ولود والسكون عاقر , وهكذا فان الحركة تصور الوجود , للزمان والمكان , وهي مرتبطة بأدراك الخالق تعالى , ((فالوجود وجود الابد ... ووجود الزمان ... ووجود الابد لا تتصور فيه الحركة ووجود الزمان لا يتصور بغير الحركة))⁽¹⁾ , وهذا ما يحيلنا الى أن الله تعالى هو بكل شيء محيط وعليم .

ويفسر ذلك بأن المنظور في الزخرفة الاسلامية روحي^(*) من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدّها زاوية بصر , لذا سعى الفنان الى عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه كونه قد أبداله بالمنظور الروحي للأشياء , ومن خلال تلك الاحاطة عمل الفنان المسلم على فك جميع أجزاء العمل بعناصر تزيينية⁽²⁾ , لاشغال كل الفراغات من خلال عمل الخطوط والاشكال والالوان ... وتتمثل هذه الظاهرة بوضوح في موضع القبلة في المسجد , أذ يملأ الفراغ الموجود في الجدار , بالزخرفة أو التطعيم بالنحاس والفضة والخزف ...⁽³⁾ ويعلل الباحث ذلك بجعله عاملاً مساعداً للتخلص من وجودية المكان , لا سيما وأن المسلم يفترض أن يتحرر من عوالم الواقع عند الدخول في الصلاة , ومقابل ذلك فأن أملاء الفراغ في موضع القبلة يخلصه من عوالم المادة بأن يتمثل محلها حركة تخاطب الروح , من خلال الأشكال المسطحة التي تمتلك قابلية الرؤية من زوايا مختلفة حددتها طبيعة الرؤية الشمولية والروحية لتوحي بالعودة الى الجوهر الاول ﴿ إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى ﴾⁽⁴⁾ , وهذا ما بينته الزخرفة الهندسية بما تفارق فيه عوالم المادة ممتدة الى القيم الكونية المطلقة بعد أنبعاتها من مصدرها وارتدادها لله تعالى بحركة جابذة ونابذة مما توحي بالاحاطة الكلية من قبل الذات الالهية , لذلك فان الاحاطة واللانهاية هي مدرك المنظور الروحي .

الاحاطة ← المنظور الروحي

(1) - ابو صالح الالفي : الفن الاسلامي أصوله فلسفته ومدارسه , م.س , ص 70 .
(*) - المنظور الروحي : هو تحديد مرتسم للأشياء على مسطح كاشفاً جميع الخصائص الشكلية لها , وهو اقتباس من الرؤية الالهية بكونها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة , لان الله تعالى يملأ الوجود ولان الفنان المسلم , لا يرسم بشكل مجسم الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله فإنه يقوم بتجميع الصورة من جوانبها المختلفة على سطح واحد .

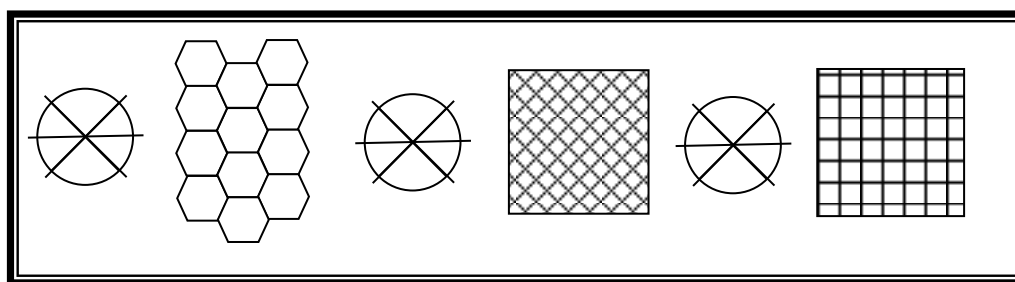
(2) - عفيف بهنسي : جماليات الفن العربي , م.س , ص 40- 46 .

(3) - عز الدين أسماعيل : الفن والانسان , م.س , ص 40- 46 .

(4) - سورة العلق : (8)

هذه الفكرة ميزت التفكير الهندسي الاسلامي عن التفكير الاغريقي والذي رُدت اليه أصول هذه الاشكال التجريدية الهندسية , لا سيما في الفكر الافلاطوني , وبلا شك فأن الاسلام تحاور مع الفكر الاغريقي بهذا الخصوص , الا أن الامر مختلف من حيث التأويل والتطبيق فالفن اليوناني وظف التفكير الهندسي لدعم الموقف المثالي التصويري المرتبط بالواقع الحسي , أذ لم يوجهه في بناء نسق تجريدي هندسي كالذي أوجده الفن الاسلامي , الذي عمل على توظيفه لغايات روحية⁽¹⁾ . فقد بنى الفنان المسلم تجريداته الهندسية على ثلاثة أنظمة أساسية من الشبكات هي :-

1. شبكة المربعات : وتتألف من المربعات المتشابهة في القياس والمتكررة في الاتجاهين العمودي والافقي , أذ لعبت هذه الشبكة في ابداع فن الخط الكوفي وتكويناته .
2. شبكة المثلثات (الايزومترية) : وتتألف من مثلثات متساوية الاضلاع والقياس تتكرر في جميع الاتجاهات الافقية والعمودية .
3. الشبكة الهندسية سداسية الاضلاع : وتتألف من مضلعات تشبه خلايا النحل وتتوزع على نحو متساو في جميع الاتجاهات على السطح التصويري⁽²⁾ .
والشكل الاتي يبين ذلك .



الشكل (51)

يبين أنظمة شبكات التجريدات الهندسية في الزخرفة الاسلامية

فالزخرفة الاسلامية أذن قائمة على أسس هندسية ورياضية , الأمر الذي أشار اليه (فيديك) في مربعه (Vedic Square)^(*) , والذي يستنتج من خلاله أن الانساق الزخرفية يمكن أن تحويها الدائرة وهذا ما يعيدنا الى فكرة الاحاطة التي مثلتها الزخرفة الاسلامية .

(1) - عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة , م. س . ص 101 .
(2) - المرجع السابق نفسه : ص 103 .

إلا أن الامر التكويني اختلف في المنمنمة^(**) الاسلامية مع بقاء الفكر التأويلي متقارباً مع الزخرفة الاسلامية كونهما يمثلان توجهاً عقيدياً واحداً , فقد اعتمدت المنمنمة الاسلامية على التأكيد على البعدين الافقي والعمودي فقط , اذ يبدو الشكل بهيئة مسطحة , أي أن العلاقات الداخلية في اللوحة المنعقدة بين الانسان والنبات والحيوان والبيوت تبدو مفارقة لعلاقات العالم الخارجي . ففنان المنمنمة نفّذ الواقعية بلغة اصطلاحية يتم فيها رواية الموضوع أو سرد الحادثة في تسلسل غير مبتني على أصول المنظور والابعاد الثلاثية , وإنما يبدأ من أعلى الى أسفل أو العكس , أو من يمين المنمنمة الى يسارها أو بالعكس وأحياناً على شكل لولبي⁽¹⁾ .

أذا أستعير مفهوم اللولب (Spiral) كرمز مستخدم للتعبير عن رمزية سفر الروح بعد الموت فهو « رمز نشر الحياة وبسطها في متاهة القدر , النهاية التي لا تعني الموت , وإنما الخلاص على المستوى الروحي »⁽²⁾ .

فهو يشير هنا الى الحقيقة الباطنية التي نصل اليها , ومركز اللولب هو قطب الحقيقة نفسها التي تمثل الخلاص وديمومة الحياة بالنسبة لكل أشكال الفكر الباطني عبر العصور⁽³⁾ , إذ أن طبيعة تكوين اللولب على شكل دوائر غير مغلقة تحمل معاني الدوران والاحاطة والتمركز والطلاقة والانسجام⁽⁴⁾ .



- (*) - للاستزادة عن هذا الموضوع ينظر الى كتاب : الزخرفة المعمارية , جامعة بغداد , 2002 .
- (**) - يعتبر عام (1199 م) هو تاريخ تأسيس المدرسة العراقية المستقلة ولا بأسسها الجمالية وقواعدها الفنية . تأكدت من بعد تحديد سماته الفنية .
- راتب مزيد الغوثاني : جماليات الرواية , تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي , م . س , ص 222 .
- (1) - زينبات البيطار : غواية الصورة , النقد والفن , تحولات القيم والاساليب والروح , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , 1998 , ص 192 .
- (2) - فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الاديان - الحياة , ت : عبد الهادي عباس , دار دمشق , سورية , 1992 , ص 41 .
- (3) - الكسندر بابا دوبرلو : جمالية الرسم الاسلامي , ت : علي اللواتي , مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله , تونس , 1979 , ص 67 - 68 .
- (4) - عفيف بهنسي : الفن الاسلامي , دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر , دمشق , 1998 , ص 10 .

الشكل (52)

يبين المنظور اللولبي حسب تفسير بابا دوبولو

كونه يرتبط بالزمان الكلي العام الذي يمثل الحركة العامة والخفية للكون غير أنها « حركة معقولة لا حركة طبيعية »⁽¹⁾ , فيكون الزمان متصلاً والحركة الوحيدة المتصلة هي الحركة الدائرية , أو فيما يبدو كنوع من الدائرة كاللؤلؤ والمنحنيات , وهذا ما يجسد مفهوم الزمان والحركة الخفية في تكوين رسوم المنمنمات الاسلامية التي تتصاعد نحو الادراك الفعلي للزمان والمكان أدراكاً حدسياً , فهذه اللوالب نقلت « فعل الزمان المتعارف لحياة الصورة ليستغل في حدود الانفعالات الذهنية خاصة التجريد , وبذلك منح الزمان التصويري بعداً روحياً باعتبار أن تشييد التصويرة على هذا النحو أصبح معبراً موصلاً الى دلالات ذهنية وجمالية متجاوزة لحدود ما هو جزئي مكاني وزماني وبصري »⁽²⁾ .

وابتداءً من الخط , فإنه أتخذ المنحنى الذاتي ليمثل العالم الموضوعي , أذ أن الموازنة بين الذات والموضوع من خلال تشغيل بنية الذاتي من وعي وخيال ووجدان أثرت على الفعل الحركي للخط في بنية المنمنمة , مما أظهره ليناً مرة ومرناً ومتنوعاً مرة أخرى , ليعمل بوظيفة ربط الاشكال وبالتالي اضعاف الاستمرارية والتواصل اليها , من خلال اختلاف نسب ومقاييس وأحجام الكائنات المصورة , أذ تبدو الاشكال وقد تحولت فيها الحقائق المنظورية على نحو اصطلاحي غير متوقع , أو ليس كما يجب أن يكون عليه المشهد الحسي , ويثير بذلك الاحساس « بأن الاشكال التصويرية هي على نحو متجانس من جهة المقدار الكمي المتعلق بالمسافة

(1) - عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي , ط2 , مكتبة النهضة , مصر , 1955 , ص76 .
(2) - مجيد حميد حسن : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي , أطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , 2004 , ص201 .

الفاصلة بين الناظر وجميع الاشكال , التي بدت وكأنها منظورة من خلال عدة زوايا عمودية على السطح التصويري⁽¹⁾ , كما في الشكل الاتي :

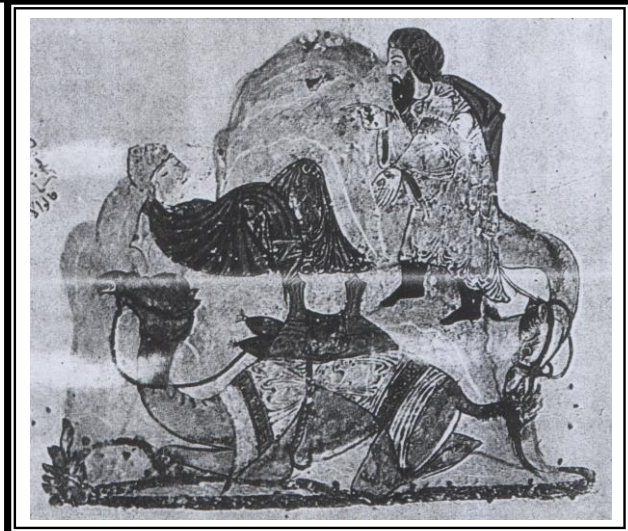


شكل (53)

منمنمة إسلامية تبين أختلاف نسب ومقاييس وأحجام الكائنات المصورة.

كما لم يعر الفنان المسلم في المنمنمات الاسلامية قيمة للتجانس بين الاحجام فقد يبدو الإنسان بحجم أكبر أو يتساوى مع الاشجار الضخمة أو أنه أكبر من الحيوانات الكبيرة وبذلك يقدم الفنان المسلم رؤية تعبيرية رمزية – كما هو في المصطلح الغربي – يحضر فيه الانسان وباقي الكائنات كل ممثل حسب أهميته ومركزيته في الوجود ، فالإنسان مبدئياً هو المستخلف والباقي من المخلوقات غير مكلف ، وهذا ما أعطى قيمة اعتبارية للشخصية المرسومة والشكل (54) يوضح ذلك .

(1) - نفسه : ص 139 .



الشكل (54)

منمنمة إسلامية تبين القيم الاعتيادية للشخصيات المرسومة .

ولا يقتصر الامر على الاشكال فقد يحتوي اللون القدرة على إضفاء إحساسنا بمفهوم القرب والبعد , أي أعطاء حيزاً مكانياً ضمن التصويرة , فيه مدى مسافي موحى للمتلقي , كما هو في الالوان الباردة , أما الحارة ففيها طاقة على تشكيل الشعور بالقرب من المسافة الفاصلة بين التصويرة والمشاهد , وهذا ما يمنح الفنان الاستطاعة على أعطاء حركة أمامية لشكل معين دون غيره فيما يحصل العكس وفقاً لتطابق الاصل الذاتي اللون (Hue) , مما يضفي بالايهام بوجود عمق فضائي⁽¹⁾ . كما أن مفهوم الغامق والفاتح (قيمة اللون) (value) تقرر تلك الالية , إذ أن تكرارها يؤدي الى أيجاد مظهر من مظاهر الحركة⁽²⁾ , والتي تتفعل مع الرؤية الواقعية للأشياء , بيد أن أي تحول عن واقعية ذلك الاثر الواقعي يؤدي الى قلب مفهوم التوازن المنظوري الحسي المقام على اساس ان الالوان تكون ذات قيمة فاتحة في عمق اللوحة وذي شدة عالية في مقدمة اللوحة ألا أن الرؤية الاسلامية للصورة المبتنية على التسطيح فعلت من قدرة المخيلة بتحريك ما هو داخل الصورة نحو خارجها انطلاقاً من الرؤية المنفتحة نحو الفضاء الكوني والمعرفي , وهذا ما يمثل جدلية الانتقال من الخارج نحو الداخل ومن ثم العودة الى

(1) - برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها , ت: سعد المنصوري ومسعد القاضي , مكتبة النهضة العربية , القاهرة , ب ت , ص 121 .

(2) - فردريك مالنز : الرسم كيف نتذوقه , عناصر التكوين , ت : هادي الطائي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1993 , ص 193 .

الخارج مع امتلاك القدرة على فهم الداخل وبذلك تتشكل الصورة المسطحة وفقاً لذاتية الفنان المسلم في استخدام اللون .

إذ أن الفنان المسلم يفتح بالحركة نحو الخارج وليس للعمق , لان الحركة نحو العمق تفضي الى عوالم مغلقة بيد أن الفكر الاسلامي منفتح الى عالم أزلي يتجه نحو السرمدية والمطلق التوحيدي وهذا ما يؤدي الى ان تترفع الحركة في الرسم الاسلامي عن فيزيائيتها فتكون ممتدة ومستمرة باتجاه أطار السطح التصويري لان لها القابلية على تجسيد اللانهاية منتقلة من العالم الحسي الى عالم الكينونة الاولى ⁽¹⁾ , وليس ثمة تعارض بين هذه الحركة والحركة اللولبية الذي يتمثل من خلالها الصعود نحو العوالم السماوية , اما الحركة نحو العمق فتثير فينا الاحساس بالباطن المحول في العمق التصويري , فهذه حركة معقولة وتلك حركة مفهومة بدلالة الرمز اللولبي .

وبذلك يكون فعل الرسم قائم على تجاوز الحدود المادية للصورة , كما أن المادة هي عرض زائل عند المسلم , وهذا ما يعكس النظرة من قبل الفنان نحو العالم المحسوس , إذ لا نجد نقلاً دقيقاً لهذا العالم , بل صيغة تصويرية تنطلق من عناصر الواقع المحسوس لا محالة لتوظيفها في بناء فني تحاول التعبير عن حقائق مطلقة دون الاهتمام بتصوير الاحداث والاشياء , كما نجد فعلاً في الواقع , لان علاقة المسلم بهذا الواقع تنتهي مباشرة بالصورة الى وجود موضوعي خارج عن كل محاكاة للعالم المادي , «فتبدو شخوص المنمنمات وكأنها محض أرواح أو نماذج مثالية» ⁽²⁾ , ليس فيها سمات المادة مما أبعدها عن امتلاك ظلال معينة , لان النظرة الاسلامية ترتبط بالعقيدة , لذلك تتخذ العناصر الفنية وفقاً للتصور الاسلامي عن الكون بما فيه من عالمي الغيب والشهادة منحىً عقيدياً , فالضياء في التصوير يربط بين الاشكال ويوحد العلاقات فيما بينها عن طريق أسسها التنظيمية فتمتد الاشكال من خلال مكانها وتوزيعاتها مساحة الحيز وفراغه بحيث يصبح مترابطاً لا يسمح للمنظور كتنظيم أن يتداخل فيه فيبقى مسطحاً بلا ظلال , لانه الخير الممتلئ بنور الحق «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» ⁽³⁾ , والشكل الظاهري المادي للمخلوقات هو وسيلة لحركة الروح , والشكل بدون النفخة التي يمنحها الله له لا يمكن أن يتجسم مادياً ويكون له ظل , أما الشكل المسطح فيمثل تصدير الجوهر

(1) - مجيد حميد حسون : الزمن في يوم يحيى بن حمود الواسطي , م. س , ص 185 .

(2) - الكسندر بابا دوبرلو : جمالية الرسم الاسلامي , م. س , ص 18 .

(3) - سورة النور : (35) .

الروحي القدسي وهذا لا يمكن أن يتجسم مادياً ويكون له ظل , الا من خلال الروح , وهذا هو التدبر الذي عمله الفنان المسلم في الزخرفة والمنمنمات , في الايماء بوجود حركة روحية في السطح التصويري الاسلامي بامتدادات للخارج والداخل والوسط , وفي أي اتجاه وإلى ما لا نهاية , لهذا أصبح الشكل المسطح يمتلك قدرة على حمل البعد الذهني عند المتلقي مع الايماء بامتلاكه طاقة روحية للتشكّل والديمومة .

ولا يختلف الامر في الخط العربي فقد يمتلك القدرة على مضاعفة مدلول الكلمة عند تعزيد بعدها المرئي , فالكلمة تكمن قيمتها في صورتها الذهنية على مستوى التصور ومن ثم العقل , فللخط أثره في إعطاء طاقة تشكيلية للحرف وذلك من خلال النص القرآني الذي يتم التعاطي معه بما يأتي :-

- 1- أسلوب القراءة , كتجربة مختلفة عن تجربة الاستماع شعورياً .
 - 2- تجربة التفسير , وما يتميز به من عقل لمعاني النص القرآني وتدبر آياته ⁽¹⁾ . فبداية الخط العربي كظاهرة فنية كانت مع الحرف العربي الذي نزلت ببعضه مفتحات السور القرآنية مثل (الم) , (حم عسق) , والمستفاد منها بأنها مضامين خفية لا سبيل لا فهمنا إليها الا بمقدار أن نستشعر أن بينها وبين المضامين المودعة في السور ارتباطاً خاصاً ⁽²⁾ فهي تمتلك قدرة وبعد تفسيري أعجزي وتحمل في ذاتها أسرار ألهيّة , ومن وجهة الاجتهاد التصويري للفنان المسلم أراد توظيف الحرف العربي والكلمة العربية لما تحمله من تلك الطاقة في إعطاء دلالة معينة عند استخدامها مع نصوص زخرفية أخرى , فتصبح ذات مكون بصري ذاتي يعطي تفسيراً جديداً للنص .
- هذه التوالدية جاءت من حيث أن كلام الله تعالى لم يكن مقيداً وكان محفزاً للتفكير العلمي والفلسفي الاسلامي , أضافة الى مضامينه المجردة من القيم والمقاييس المادية لا سيما وأنها القوة المحفزة لظاهرة الجمال الباطن والظاهر ⁽³⁾ . فالفنان المسلم قد رفع بدلالات الخط مكانه جمالية له كي يؤدي من خلالها غرضين هما :

(1) - محمد عبد العزيز : التجريد في الفن بين الاسلام والغرب , م. س .
 (2) - محمد حسين الطباطبائي : الميزان في تفسير القرآن , ج8 , م . س , ص9 .
 (3) - عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة , م. س , ص110 .

الاول : معرفي ينظم فيه معارفه العلمية والثقافية بشكل عام من خلال صورة ما يقرأ من الكتابة .

الثاني : أعطائه الاحساس بالفن , أذ يكون الخط محمولاً على صورة زخرفية ليسدي بذلك للمعرفة والفن في وظيفته أبعاداً للتأمل⁽¹⁾ , من خلال أشكاله المتنوعة التي هي ليست تقليداً بشكل مادي وإنما هي أشكال مستقلة قائمة بذاتها تعتمد على غياب الموضوع كعنصر أساسي وطرف جوهري في البنية الجمالية وبعنصر التعبير على المضمون اللغوي التدويني للنص , وهذا ما نادى به – التجريدية الحديثة في أوربا – فلا بد من غياب الموضوع من أجل فتح باب الاجتهاد والتأمل والاقتراض مما يجعل العمل الفني كائناً حياً له القدرة على التعبير⁽²⁾ , ضمن عملية التأليف والانسجام بين الحقيقة والغرض بعد الإظهار السليم للالفاظ حتى تعطي مدلولاتها المطلوبة , وبذلك يعطي الخط أفضل تأثير وتناغم من حيث الاداء المدلولي للشكل والمعنى مما يسبب ارتباطاً سماعياً وشكلياً⁽³⁾ . وهو « كل ما يجمع ما يليق من تناسق الحروف وتوازنها وأستقامة تركيبها وحسن إنتظامها ولكل شيء كمال يليق به »⁽⁴⁾ .

وللخط نظام زخرفي يتقارب فيه الخط الكوفي مع الخط المسماري من حيث القيم الجمالية فالكوفي المربع لا يبتعد في نزعه الهندسية عن اسلوب الكتابة المسمارية الا في فارق واحد هو أن الشكل الهندسي (المثلث) الذي يؤلف القاعدة الاساسية في تكوين المقاطع المسمارية يستبدل بالشكل (المربع) في الخط الكوفي , فالمقاطع المسمارية تعتمد تكرار شكل المثلث وهو رأس المسمار أما في الحروف العربية المكتوبة بطريقة الخط الكوفي المربع فأنها تعتمد على المربع كأصغر وحدة لها⁽⁵⁾ .

(1) - محمد عبد العزيز : التجريد في الفن بين الاسلام والغرب , م. س .
 (2) - أياد حسين الحسيني : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الاسلامي , أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بغداد , بغداد , 1996 , ص 110 - 111 .
 (3) - أديب نصر الدين : الينايع في المسيحية والاسلام , دار النضال , بيروت , 1994 , ص 239 .
 (4) - سمير الصايغ : الفن الاسلامي -قراءة تأميلية في فلسفته وخصائصه الجمالية , دار المعرفة , بيروت , 1988 , ص 233 .
 (5) - شاكر حسن آل سعيد : الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1988 , ص 150 .



الشكل (55)

كتابة كوفية تعتمد على المربع كأصغر وحدة لها .

هذا الحوار الذي يؤسس لملازمة التواصل الحضاري المستمر , يظهر أثار الخط العربي كأستعارة متواصلة من الاشكال والخطوط , فالشكل ينتهي بخط أو نقطة ثم يتحول الى سطح جديد وهكذا , وهذا ما يتمثل وضعية المواجهة (in front of) في الفن السومري والفرعوني , فالوجه الانساني منظوراً من الجانب اما العينان فيرسمان بوضعية المواجهة , كما هو في الحرف أذ يكون منظوراً مرة كشكل ومرة اخرى كخط أو مجرد نقطة وتبقى تنتقل بالمشاهد من المسقط الأمامي الى المسقط الجانبي وكأنها تمثل الوضع الامثل ^(1) .

وفي ضوء ذلك يجد الباحث , أن نماذج الفن الاسلامي من زخارف ومنمنمات وخط تمثل وحدة فعالة في بيان الاسس الفكرية التي يتمثلها الفنان المسلم , فلا يكون كل فرع منها منفصلاً عن الآخر , فالخط أحياناً تملؤه الزخارف , والمنمنمات تملء هوامشها الخطوط والزخارف , والكل يتمثل في العمارة حيث المسجد – عدا المنمنمات – وهكذا يعمل الفن الاسلامي بشكل متكامل في تعضيد الاعتقاد بثنائية الروح والمادة , عالم الغيب والشهادة , من خلال فكرة التجريد الخالص التي تمثل المسافة الايمانية بالقيم المطلقة والقدرة الالهية المحركة للوجود .

(1) – المرجع السابق نفسه : ص85 و ص140 .

أولاً – مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث على أعمال فنية مختلفة , تبين طبيعة الحوار المتصل بأفرازات العقيدة المسيحية والاسلامية , ذلك الذي بنى على أساس من الاستعارة القائمة على محصلة من التصورات , إضافة الى الابعاد الدلالية , على اعتبار أن الخوض في مسألة الحوار تتضمن أشارات توضح الصلة الحوارية , الامر الذي يحقق التفاعل الفني على المستوى التأسيسي العقيدي للفن , وهذا ما يتبناه الفن الاسلامي منذ ظهوره في العصور الوسيطى , وأقتباسه العلاقات الظاهرية من الفنون السابقة عليه , وكذا الحال في الفن المسيحي لفترة العصر الوسيط والنهضة , إلا أن أنفتاح الذات الانسانية وتمرحل الثقافات الفرعية , أدى الى تشظي الاعتبارات الفنية القائمة على الاسس الدينية , وهذا ما يوسع بنية الحوار للفن المسيحي والفن الاسلامي , مما يصعب حصرها أحصائياً , إلا أن الباحث سعى الى توصيف أطار لمجتمع (*) البحث اعتماداً على المصورات الموجودة في القنوات المتاحة , وعلى وفق مراحل البحث الثلاث مع الأهتمام بالضوابط الاتية :-

1. وجود سمات مميزة للآخر في الفن المسيحي أو الاسلامي من رموز ودلالات وعلاقات بنائية تؤشر أسبقية الآخر في وضع تلك السمات وأكتساب هوية لذلك الفن .
 2. العودة الى مقولات المختصين في الفحص التاريخي للوحة , وبيان مدى تأثرها بفن الآخر .
 3. أقتصار أطار مجتمع البحث على الفنانين ونتاجاتهم المتسمة بالمفهوم الحوارى المسيحي أو الاسلامي , وفقاً لمرجعيتهم الدينية وترأسهم للحركات الفنية لا سيما في العصر الحديث .
- وبذلك أصبح أطار مجتمع البحث متمثلاً بـ (59) عملاً فنياً يشتمل على الحوار مع الآخر كما مبين في الجدول الاتي :-

(*) - حصيلة ما أمكن الباحث العثور عليه من المجتمع المتشئت الذي يحوي سمات الحوار .

الفصل الثالث إجراءات البحث

الفترة الزمنية	أسم الفنان	أسم العمل	التاريخ	العائدية
العصر الوسيط	—	مزهريّة بأوراق الاكانتس	691 م	قبة الصخرة (بيت المقدس)
	—	جرة مع تاج بالفيسفساء	691 م	قبة الصخرة (بيت المقدس)
	—	منظر نهري ميدان سباق الخيل	715 م	المسجد الكبير (دمشق)
	—	منظر المعراج	أواسط القرن 12م	كنيسة كابيلابلاتينا بالرمو
	—	منظر نافورة	أواسط القرن 12م	كنيسة كابيلابلاتينا بالرمو
	—	منظر نهر (قرية بالفيسفساء)	أواسط القرن 12م	المسجد الكبير (دمشق)
	—	الطبيب أندرو ماخوس يراقب الاعمال الزراعية	1199م	المكتبة الوطنية (باريس)
	—	تلميذان ديوسقوريدس	1229م	مكتبة متحف طوبقيوسراي أسطنبول
	—	ديوسقوريدس يعلم الطلبة	1229م	مكتبة متحف طوبقيوسراي أسطنبول
	—	ديوسقوريدس وأحد التلاميذ	1229 م	مكتبة متحف طوبقيوسراي أسطنبول
	—	تلاوة يعقوبية	1230م	المكتبة الوطنية (فيينا)
	جيو تودي بوندي	المحاكمة بالنار	1325 م	كاتدرائية كابيلابلاردي (فلورنسا)
الاجمالي	12			
عصر النهضة	فيليبينوليبني	سجود المجوس	1469 م	متحف بوفيزي (فلورنسا)
	ساندرو بوتشلي	مشاهد من حياة موسى	1481 م	مركز تجديد الفن
	جنتيلي بيليني	السلطان محمد الفاتح	1480م	الصالة الالهية (لندن)
		وعظ القديس مرقص في الاسكندرية	1504 م	المتحف البريطاني
	فيتوري كراباشيو	أنتصار القديس جاورجيوس على التنين	1502م	مدرسة دي سان جورجيو (فيينا)
		المخاضة مع القديس أسطفان	1514 م	مركز تجديد الفن
		تبشير القديس اسطفان	1514 م	مركز تجديد الفن
	هانس هولباين الاصغر	هنري الثامن ملك أنكلترا	1531م	قاعة هوابت هول – انجلترا .
		التاجر جورج جيز	1532 م	معرض برلين
		صورة نصفية لهنري الثامن	1537 م	مجموعة كومت سينسر
الاجمالي	10			
العصر الحديث	أنطونيو جين غروس	مصابون بالطاعون في يافا	1823 م	معرض الفن (بوسطن)
		معركة أبو قير	1799م	معرض الفن (بوسطن)
	أوجين ديلاكورا	الخليفة علي بن حامد ومرافقيه	1845 م	متحف جيوتو الوطني (باريس)
		السلطان أثناء توديعه المولى عبد الرحمن	1845م	متحف أوغستيت (فرنسا)
	بول كوكان	نساء جزائريات	1834 م	متحف اللوفر (فرنسا)
		زوجة وابنة أبراهيم بن جمال المغربي	1845 م	متحف المتروبوليتان (نيويورك)
		المسيح الأصفر	1889م	معرض ألبرت للفن (أمريكا)
		المقهى المغربي في المغرب	1913 م	متحف الفن الواقعي والحديث (باريس)
		المغاربة	1916 م	
		المسجد	1912 م	قاعة الفنون الوطنية (واشنطن)
		بورتريت العائلة	1911 م	متحف الفن الواقعي والحديث (باريس)
		مجموعة زخارف طبيعية	1911 م	متحف الفن الواقعي الحديث (باريس)
		الغرفة الحمراء	1908 م	متحف الفن الواقعي والحديث (باريس)
		الحجاب المصري	1948م	مجموعة (فيليس) - واشنطن
	بابلو بيكاسو	درس في غرفة البيانو	1917 م	متحف الفن الحديث - نيويورك
		لاعب الورق	1916 م	متحف الفن الحديث (نيويورك)
		جمال شابة	1916 م	معرض الفن (باريس)
		مندولين وكيتار	1916 م	مجموعة جاكنهايم - نيويورك
		أنسات أفينون		
		امراة أمام المرأة	1932م	متحف الفن الحديث (نيويورك)
		الليمونة والسكين والقيلونة	1916 م	متحف الفن الحديث - نيويورك
		لاعب الورق	1916 م	متحف الفن الحديث (نيويورك)
		فلل فلورنتين	1926 م	متحف الفن الحديث (باريس)
		أيماءات حروفية	1937 م	—
بول كلي	بول كلي	فسيفساء شرقية	1937 م	—
		تأرجح المراكب الخفيف	1931 م	—
		مقوسات لطيفات تكسر الجسر	1937 م	مجموعة جاكنهايم - نيويورك
		مدينة قديمة وجسر	1938 م	—

الفترة الزمنية	أسم الفنان	أسم العمل	التاريخ	العائدية
العصر الحديث	فاسيلي كاندنسكي	تجريد أول بالمائية	1910 م	مجموعة فينا كاندنسكي - باريس
		أرتجال	1911 م	مجموعة جاكنهايم - نيويورك
		القديسين	1911 م	معرض شنادتشة (المانيا)
		دراسة تكوين	1910 م	مجموعة جاكنهايم - نيويورك
	بيت موندريان	تكوين (8)	1914 م	مجموعة جاكنهايم - نيويورك
		البحر المحيط	1915 م	مجموعة جاكنهايم - نيويورك
		تكوين بالاحمر والازرق والاصفر	1930 م	مجموعة السيد أرماند - نيويورك
		المؤذن ينادي المؤمنين للصلاة	1917 م	مجموعة السيد أرماند - نيويورك
	أتيان دينية	أمام يترأس الصلاة	1922 م	مجموعة السيد أرماند - نيويورك
الاجمالي	37			

الجدول (1) يوضح إطار مجتمع البحث.

ثانياً – عينة البحث :-

- لما كان إطار مجتمع البحث يحتوي على (59) عملاً فنياً , أرتأى الباحث أستخراج عينة مقدارها (20) عملاً فنياً وبحسب الضوابط والاستحكامات المنهجية الاتية :-
1. أعتبر الفنان معياراً لاداء الحوار الفني , وبما أن فترة القرون الوسطى خالية من توثيق أسماء الفنانين – عدا الفترة المتأخرة منها – ووجود ثلاثة أعمال من الفن المسيحي متأثرة بالفن الإسلامي في إطار المجتمع على حد علم الباحث , قام الباحث بأستخراج عينة مقدارها (6) أعمال , ثلاثة من الفن الاسلامي تم اختيارها بصورة عشوائية مقابل الاعمال المسيحية الثلاثة .
 2. يعد الفنانين عينة التحليل (اللذين عالجوا موضوع الحوار) متسمين بالتباين في النتاج الفني , فكانت أعمالهم متباينة العدد , مما جعل الباحث يختار عملاً فنياً واحداً لكل فنان وبشكل عشوائي لمرحلتين عصر النهضة والحديث .
- وبذلك أصبحت عينة تحليل الدراسة (20) عملاً فنياً يبينها الجدول الاتي :-

الفترة الزمنية	إطار مجتمع البحث	عينة التحليل
القرون الوسطى	12	6
عصر النهضة	10	5
العصر الحديث	37	9
الاجمالي	59	20

الجدول (2) يوضح عينة تحليل الدراسة.

ثالثاً – منهج البحث .

أتبع الباحث المنهج المسحي بأسلوب تحليل المضمون , على أساس أن الباحث قد عمل مسحاً للأعمال التي يندرج فيها التأثير الحوارى بين قطبي الدراسة .

رابعاً – أداة البحث

1- ضوابط بناء الاداة .

بالنظر لطبيعة العينة وخصائصها الحوارية المختلفة , وأقتران ذلك بمطلب تفصيلي دقيق ولمحاور متعددة , أرتأى الباحث أستعمال أداة لتحليل مضمون الحوار وفقاً للضوابط الاتية :-

أولاً – أتساق الاداة مع متطلبات الدراسة وهدفها وأطارها النظري .

ثانياً – جعل مؤشرات الاطار النظري محاكاة مساعدة لتبويب أداة البحث .

ثالثاً – الأخذ بالمقولات الدينية والفلسفية وتمثلاتها بالفن , من خلال بدائل تحدد السمة المميزة للفن في كل فترة .

رابعاً – وجود بدائل مختلفة ومتماثلة للفئة الرئيسة تمكّن الباحث من تقصي وجود الحوار وتأثيره.

خامساً – تفصيل الاداة وفقاً للمراحل الفنية من العصر الوسيط الى الحديث .

سادساً – الاخذ بعين الاعتبار إشتغال الفئات الرئيسة والثانوية على عينة التحليل .

ووفقاً لذلك تمخضت الاداة عن أتجاهين , هما : الحوار الداخلي (الذاتي) , والحوار الخارجي وهما المحورين الرئيسين في أداة التحليل , فأصبحت أداة البحث قائمة على تمثلات الحوار الذاتي كفئة رئيسة بالإضافة إلى تمثلات ذلك الحوار في الفن من خلال الفئات الثانوية والتي تحوي سمات الفن القائم على أساس تلك المقولات , وفي ضوء ذلك قسّمت هذه الفئة الى عدة مراحل وفقاً لمتغيري المسيحية والاسلام .

اما الحوار الخارجي بين الفن المسيحي والاسلامي , فقد اتخذ فئتين رئيسيتين هما (مظاهر الاكتمال القيمي الخارجية) و (مظاهر الاكتمال القيمي الداخلية) وكل منهما قسّم الى فئات ثانوية , وبذلك أصبحت الاداة بصورتها الاولى كما في الملحق (1) .

وقد عرف الباحث الفئات الرئيسية في أداة بحثه أجرائيا و بالشكل الآتي :-

الحوار الذاتي (المسيحي , الاسلامي) :- الفكر المؤسس على المنطق الديني والذي يستند على مقولات الكتاب المقدس وأقوال القديسين والفلاسفة في الفكر المسيحي , ومبادئ القرآن والسنة في الفكر الاسلامي , بعد تأملها وأبقائها ضمن حدود العقل مع ذاته ولذاته .

مظاهر الاكتمال القيمي الخارجية :- هي علاقة الوعي الذاتي بالصورة الفنية من حيث المكان والزمان وتمظهرات الصورة بهيئتها ودلالاتها .

مظاهر الاكتمال القيمي الداخلية :- هي بنية الوعي الذاتي وأرتباطه بالاطر البنائية والسياقات التنظيمية للعناصر والاسس في العمل الفني الواقعي والتجريدي , إضافة لدلالات تمثّل النص المقروء وتحويله الى بنية صورية مرئية .

وقد عمل الباحث على إجراء أستطلاع أولي بسيط للوقوف على زمن التحليل وتدريب الباحث على استخدام أداة بحثه والاطمئنان على صحة قياسها للظاهرة ومن ثم اعطائها للخبراء لتثبيت صدقها .

2- صدق الأداة وثباتها:

بعد الانتهاء من البناء الأولي لأداة التحليل واخضاعها للاختبار على عينة أستطلاعية بسيطة عمل الباحث بالحذف والتغيير برؤية جديدة تبعاً لاستجابة العينة التجريبية وبذلك حققت الاداة الصدق بالاختبار القبلي (Pre- test) .

وقد عرض الباحث الاداة بصورتها الأولية مع تعريفاتها الاجرائية ومجموعة من عينة البحث على عدد من المختصين في مجالات (الرسم , التصميم , النقد الفني , الاتصال , التربية الفنية) كما هو مؤشر في الملحق (2) لابداء آرائهم ببنائها الأولي ومدى ملائمتها لهدف الدراسة , فكانت نسبة اتفاق الخبراء (80 %) وفقاً لمعادلة كوبر (cooper) (*) وبذلك أكتسبت الاداة الصدق الظاهري (Validity – face) . أما ثبات الاداة فقد أستخرجه الباحث

$$(*) - \text{نسبة الاتفاق (pa)} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق (AG)}}{\text{عدد مرات الاتفاق (AG)} + \text{عدد مرات عدم الاتفاق (DG)}} \times 100$$

ينظر :-

- J. Cooper : Measurement and Analysis of Behavioural Techniques , ohio , Collmbus , charlen, Merrill , USA , 1974 , p . 27 .

بطريقة (الاتساق عبر الزمن) (**), أذ كانت نسبة الاتفاق بين التحليلين (83 %) وفقاً لمعادلة (scoot) (*) وهي نسبة مقبولة منهجياً , وبذلك أصبحت الاداة جاهزة للقياس وبشكلها النهائي كما في الملحق (3) .

3- ضوابط التحليل :

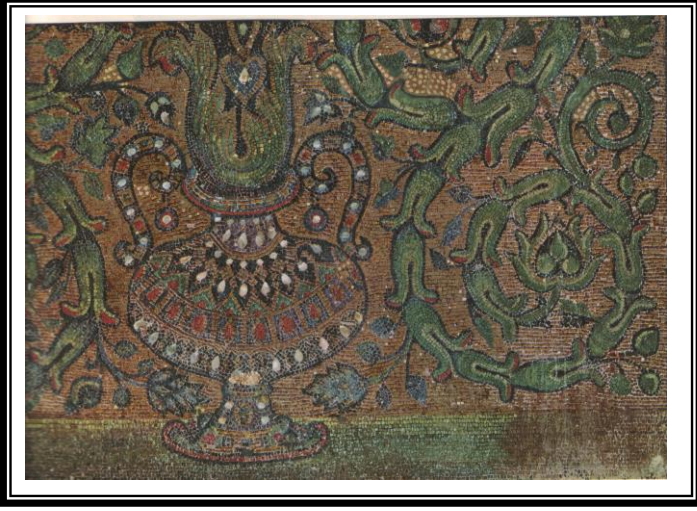
وضع الباحث ضوابط لعملية التحليل أستيفاءً للدقة العلمية والوصول الى نتائج موضوعية وهي :-

- 1- القيام بتحليل عينة المتأثر ومقارنتها بالمؤثر مع احتساب ظروف الفترة الزمنية التي تصور الاثر .
- 2- معرفة مظاهر الاكتمال القيمي الخارجية في الصورة من حيث الدلالة والهيئة العامة , وما تعطي من مقاربات لاقتباس الاشكال والمظاهر الاخرى .
- 3- تمييز مظاهر ألاكتمال القيمي الداخلية , من بنائية الشكل ودلالاته الواردة في النص اللغوي .
- 4- الربط بين مقولات الحوار الذاتي وتمثلاته في الفن بلحاظ المقاربة الخارجية للاشكال .

(**) - يستخدم الباحث هذه الطريقة لان طبيعة الموضوع تحتاج الى فهم شامل وبالتالي تلافي الخلط مع رؤية الآخر وتحليله أذ أن رؤية الباحث قد لا تتواجد عند الآخرين أو بعملية التحكيم الخارجي .
 (*) - معامل الاتفاق (Π) = $\frac{\text{الاتفاق بين الملاحظين (نسبة الاتفاق الملاحظ) (Po) - مجموع الخطأ في الاتفاق (نسبة الخطأ) (Pe)}}{1 - \text{مجموع الخطأ في الاتفاق (نسبة الخطأ) (Pe)}}$

- O. Holesti : Content Analysis for Social Sciences And Humanities , Adison – Wesley , London , 1969 , p . 140 .

خامساً / تحليل العينات



العينه / 1

أسم العمل / مزهرية بأوراق

الاكانتس (فسيفساء) (*) .

التاريخ / 691 م

العائدية / قبة الصخرة (بيت

المقدس)

شكل فسيفسائي مكوّن من جرة مرصعة بالاحجار الكريمة ، تعلو زهرة الاكانتس المتفرعة الاغصان والمائلة للفضاء التصويري بالتفافها حول بعضها على خلفية ذهبية ، فتوزعت أغصان الزهرة من الجانب الايمن كما في الجانب الايسر وبصورة غير متناضرة ، فكان الاشتباك الدائري للاغصان متجانساً مع طبيعة تكوين الجرة حتى أن بعض الاغصان يلتف حول بعضها لتشكل قيمة توازنية من حيث الاتجاه الحركي مع مقبض الجرة القائم على الشكل الحلزوني .

صممت اللوحة بطريقة الزجاج العاكس للنور ، وبتقنية دقيقة من حيث التدرج اللوني للأشكال وطبيعة بناء القطع الزجاجية الصغيرة مع بعضها ، لتشكل نظاماً بنائياً متماسكاً ، إلا أن بنائية الشكل والتقنية يستدعي التأمل في مرجعية رؤيتها الفنية وطريقة تنفيذها ووجودها في مكان إسلامي ، ومن خلال هذا يمكن رصد العملية الحوارية في الفن والتي تكمن في احتماليين :-

الأول : أن المسلمين تأثروا بالفن المسيحي وقاموا بمثل هذه الزخارف في دور العبادة لان بنية الفن الاسلامي في فترة (691 م) غير مكتملة الهوية وهذا ما يستدعي الحوار الكلي

(*) - يرتشارد أيتنكهاوزن : فن التصوير عند العرب ، ت: عيسى سلمان و سليم طه ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1973 ، ص21 .

أو الجزئي مع الدلالات والتقنيات المسيحية ، والذي يقرب ذلك من الصحة ، أن العاصمة الإسلامية في العصر الأموي كانت حاضنة مهمة للفن المسيحي ، الأمر الذي يفعل الحوار الفني من قبل المسلمين تجاه الفن المسيحي .

الثاني : استدعاء الفنانين المسيحيين ليقوموا بنقش مثل هذه الزخارف في دور العبادة الإسلامية ، بعد فرض الأطر الفنية الجديدة عليهم من قبيل حرمة تصوير ذوات الأرواح والذي يقرب هذا الاحتمال من الواقع ، أن التقنية والاسلوب لها عائدتها المسيحية كونها تشبه الاسلوب المتبع في تصوير الخلفيات الذهبية كما في الشكل الاتي :



الشكل (82)

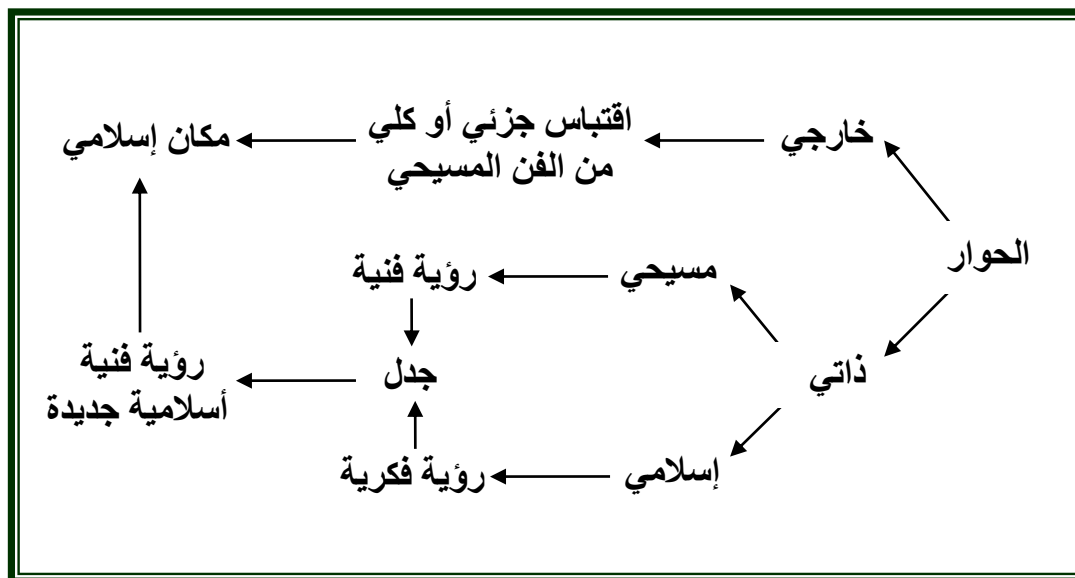
يوضح التقنية والاسلوب المسيحي في الفترة البيزنطية (*)

وعلى فرض صحة أحد الاحتمالين فإن كليهما يمثلان آلية الحوار بين الفن الإسلامي والفن المسيحي على مستوى تحديد الاشكال وطبيعة طرح الموضوعات واستخدامها كفعل محرّك للروح ، فما يمكن التالف به بين الرؤية المسيحية والإسلامية في هذا العمل هو تقنية

(*)-DAIVD TALBOT RICE : ART OF THE BYZANTINE , ERA , GRAPHIC CONSULTANT- INTERNATIONAL HTD, SINGAPORE, 1981 , P.169

العمل بالزجاج العاكس للنور , لان مفهوم النور الذي عكسته هذه الفسيفساء له مدلولاته الاعتقادية في العقيدتين , فهو في المسيحية مبني على تأثر النفس بعظمة النور اللامادي والقابل مع ذلك للرؤية , فالنور يفضي أمتناناً يمكن للنفس أن تقتنع بتقربها من النور الالهي , لان المسيح (ع) هو الاشعاع الاول لهذا النور حسب المعتقد المسيحي , وعليه فالاشياء المادية تعكس النور الالهي , ولهذا كانت الكنائس تستعمل الزخارف الزجاجية في النوافذ , وهذه الرؤية تنعكس في الفكر الاسلامي بكون الله تعالى هو نور السموات والارض , ذلك النور الذي يستبطنه المؤمن فهو الطريق نحو الحق , وبذلك أراد الفن الاسلامي انعكاس رؤية المحسوس من النور على البصيرة ليعطي أندفاعاً للتصوّر بالروحانية في المكان الديني , لان مثل هذه الزخارف لها أثرها في تحقيق رؤية روحانية في المكان العبادي .

وبذلك يتجسد المفهوم الحواري الفني على مستوى التقارب في الرؤية المفاهيمية العامة على الرغم من اختلافها في المعايير , الا أن جدلية الفكرين المسيحي والاسلامي من حيث الفكر العام المنسجم مع التوجهات الروحانية , وبما جاء به الفكر الاسلامي من حيث تأثيره على الفن , أستدعت وجود أثر فني متشكل بروحية وتقنية مسيحية ولكنها تحمل بصمات إسلامية متمثلة في استبعاد التشخيص من جهة , أو وجودها في مركز عبادي من جهة أخرى . وتشكّل العملية الحوارية هنا , يعطي منهاجاً أستعلانياً عن الواقع بما يخاطب روحية الواقع وجوهريته , و عن طريق ذلك يندمج الحوار الذاتي بين الفكرين في تشكيل رؤية جمالية نابغة من البواطن ومحاكية للذوات العارفة أكثر مما هي رؤية عيانية تستهوي الناظر اليها , والا لم يكن هنالك بأس في وجود ما هو تشخيص في هذا العمل , فالتحوّل من التجسيد الى الرمز في الفكر المسيحي , والارتقاء من الحسي الى المطلق في الفكر الاسلامي , هما محورا الأئتلاف الذاتي و المشترك في أيجاد مكوّن حوارى خارجي يجعل من التقنية والاداء المسيحي مقتبساً من قبل الفن الاسلامي , وبذلك فأن جمالية الحوار الفني تتشكل بعدم أستنادها على الوجود الحسي المتشكل من الاسس والعناصر الفنية على الرغم من وجودها , الا أنها ترتقي من خلالها الى مفاهيم أسمى من واقعيتها اللونية والخطية المتوازنة والمتجانسة والمؤسسة على ملء الفضاء التصويري , وأنما يحددها ترابطها مع رمزيها الباطنية الفاقدة للاحساس بما هو حي , وبذلك فأن الحوار الفني يتشكل هنا وفقاً لما يأتي :-



الشكل (83)

يوضح الحوار الخارجي والداخلي للرؤية

المسيحية والاسلامية وجدلها في تكوين رؤية جديدة في مكان إسلامي .

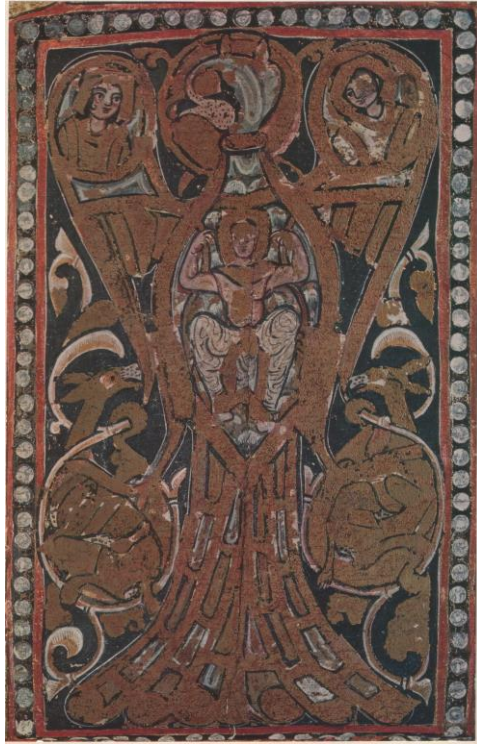
العينه / 2

أسم العمل / منظر المعراج (*)

التاريخ / أواسط القرن الثاني عشر الميلادي

العائدية / متحف كنيسة كابيلابلاتينا -

بالرمو



تمثل اللوحة شكلاً لطائر النسرو هو يشغل جميع فضاء اللوحة، يمسك بأيلين قد تعلقا بمخالبه، ويوجد على جناحي النسرو من جانبي اللوحة صورتان صغيرتان لفتاتين، فيما يتوسط جسم الطائر صورة يعتقد أنها لملك صوّر بروحية رومانية، تشكلت بنية اللوحة بطابع تصميمي وزخرفي وبخطوط حادة ومنحنية، فيما كانت الارضية تملأ باللون الغامق، الذي أضفى على الاطار الاحمر طابعاً متضاداً، مع الأخذ بعين الاعتبار البنية اللونية المهيمنة للون الاحمر وتدرجاته، وكانت الأشكال ذات مسحة واقعية بصياغات أختزالية عبر الخطوط المبسطة للشكل والذي أعطته بعداً تجريدياً في الاغلب.

أن عملية تشييد كنيسة (كابيلابلاتينا) بصقلية للحكام النورمانديين، بعد أن حكمت تلك الجزيرة من قبل المسلمين، تعكس مدى تأثير التعايش الاسلامي المسيحي في بيئة واحدة، فيبدو من ملامح رسوم سقف الكنيسة بأن هنالك تأثيرات اسلامية من حيث الشكل والمعنى في الرموز التصويرية، إذ تبنى البلاط المسيحي آنذاك الكثير من التقاليد الاسلامية من خلال

(*) - يرتشارد أيتنكهاوزن : فن التصوير عند العرب، م. س، ص 46.

الاستعمال الواسع للغة العربية والتي يمكن التدليل عليها من خلال الكتابات التي وجدت في سقف الكنيسة⁽¹⁾.

وهذا ما يعكس التحوار الحضاري بين المسيحية والاسلام , أذ ان رسم منظر المعراج بكنيسة مسيحية وبرموز مسيحية وتأثيرات اسلامية معينة تفترض أمرين :

الاول : بقاء تأثير العقيدة الاسلامية من خلال المسلمين الذين كانوا يحكمون المنطقة .

الثاني : اشتراك الفنانين المسلمين في عملية رسم سقف الكنيسة .

ومن خلال كلا الافتراضين فإن عملية الحوار الفني وارده من حيث اقتباس المعنى على أقل تقدير , مع توظيف الرموز الفنية المتعلقة بالمسيحية لصالح ذلك المعنى . أذ أن عملية الترميز السائدة في البناء الشكلي لهذه الصورة , كانت تمثل طائر (النسر) الذي هو رمز لارتفاع الروح البشرية الى السماء بعد الموت , وهو في نبوءة حزقيال رمز مقدس ((يا ابن البشر قدم لغزاً ومثلاً لشعب إسرائيل , وقل : هكذا قال السيد الرب : نسرٌ عظيم ضخم الجناحين طويل القوائم

غزير الريش))⁽²⁾ فالنسر بما لديه من قوة للارتفاع الى مناطق عالية مثلاً فكرة العروج بالحاكم المنتظر والممثل للسيد المسيح , لان الحاكم يعكس دور الممثل الارضي لملك سماوي والذي أعيد الى السماء من خلال هذا الطائر , والذي يدل على هذا التأويل هو وجود أيلين مسكا بمخلب النسر ويرمزان الى ((روحية المسيحية مرتوية من نبع الحياة))⁽³⁾ , والجامع بين الفكرتين هو ما جاء في المزمور (41) ((كما تشاقق الأيل الى مجاري المياه كذلك تشاقق نفسي اليك يا الله)) , أذ أن وجود الأيلين يعني اشتراكهما في شجرة الحياة وهذا مطابق لما جاء في سفر الرؤية ليوحنا (12) الفقرة (2) ((وتجري في وسط ساحة المدينة وعلى ضفتيه شجرة الحياة تثمر أشنثي عشرة مرة كل شهر مرة وتشفى بورقها الامم)) وهذا ما مثلته الزخرفة الورقية فوق الأيلين وتحتها .

ومن خلال ذلك فإن الشخصية في وسط الطائر , وهي رمز الحاكم زودت بنبع الحياة لترفع الى السماء , أذ مُثِّلَ ذلك العالم السماوي بملاكين على الجهة اليمنى واليسرى من اللوحة جناحي

(1) - المرجع السابق نفسه : ص 44 .

(2) - حزقيال 17 : (2 - 3)

(3) - فيليب سيرنج : الرموز في الفن , الاديان , الحياة , م. س, ص 108.

النسر , فالفكرة هنا تكمن في تصوير العروج بألة وهي منطقة الحوار في الفكر الاسلامي , إذ أن عروج السيد المسيح بعد مقتله – حسب المعتقد المسيحي – تم بدون آلة حسية أو متخيلة , بينما كان عروج النبي (ص) الى السماء عن طريق حيوان (البراق) , وهذا التلاحم بين الفكرين جعل من الفكر المسيحي يصور تلك العملية بمفهوم حسي دنيوي , بينما هو في المفهوم الاسلامي عروج روحي وجسدي من خلال المتخيّل الحيواني الذي عبّر عنه هنا بالنسر .



الشكل (84)

منمنمة إسلامية لمنظر معراج الرسول (ص) القرن التاسع الهجري (*)

كما أن عملية الأنتلاف في مسألة عروج الروح هو أنها حصلت ليلاً ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا ﴾ ⁽¹⁾ , لذلك صورت خلفية اللوحة باللون الغامق وهذا ما يدعم الافتراضين السابقين , لأنه يشير إلى وجود فهم خاص لعملية المعراج سواء أكانت مأخوذة من النص القرآني أو على سبيل النقل عن طريق التعايش .

إن عملية أدراك المفاهيم في تلك الفترة بين المسيحية والاسلام كانت متأنية من حيث التعايش المكاني بين الدينين . أما من حيث الاشكال و الرموز فأنها هنا بأجمعها مسيحية وأن الاحتمال الذي أورده (دي فلار) , بأن هذا الاسلوب قد نقل من العراق أنما يعود لفنانين مهاجرين جاءوا من بلاد ما بين النهرين , وما يعزز ذلك تلك الخلفية ذات اللون الغامق , وهو مآثره في التصاوير التي صنعت في مدينة الموصل خلال القرن اللاحق ⁽²⁾ . ويجد الباحث أن

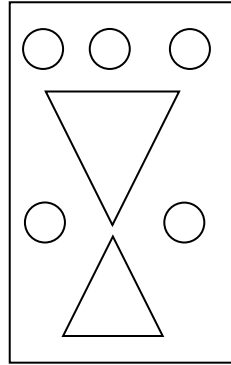
(*) - فرهاد النقاش : خاوران نامه , ط1 , ت : صادق خورشيا , مؤسسة الطباعة والنشر , وزارة الثقافة والارشاد الاسلامي , 2002 , ص25 .

(1) - سورة الاسراء : (1) .

(2) - يرتشارد أيتنكهاوزن : فن التصوير عند العرب , م. س , ص5 .

ذلك احتمال ضعيف لان المنطقة كانت اسلامية وفيها المسلمون حتى عندما أصبحت مسيحية , كما أن عملية التأثير تستوجب وجود أثر سابق على الفن الحالي وليس العكس , بينما يتصور هنا بأن مثل تلك الخلفية ظهرت في الموصل في القرن اللاحق , وهذا يعني بأن تأثير التصوير في الموصل بهذا العمل وليس العكس .

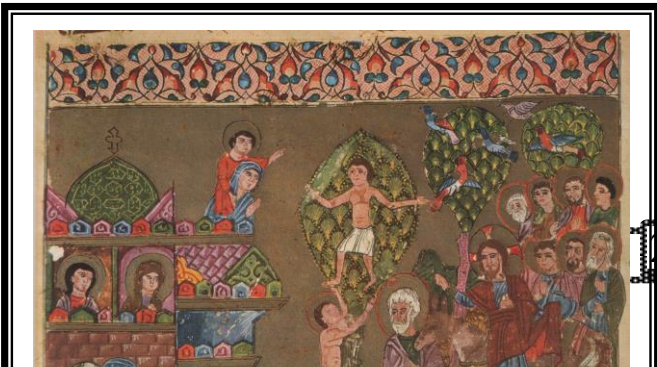
ولكل ما تقدم يجد الباحث أن العملية البنائية لهذه التصويرة قد تمت ربما بأشراف مسيحي لان كل الرموز والاشكال أقرب الى من الفن المسيحي منها الى الفن الاسلامي , الا أن الفكرة الحوارية هنا تكمن في مفهوم المعراج الاسلامي وتجاوز المسيحية معه , والذي يصور مظاهر الاكتمال القيمية الداخلية في دلالة النص الديني كصورة مقاربة للنص الآخر والذي يتمثل فنياً عند المسيحية بالمثل الأعلى المؤكد لفساد المادة , بالارتقاء من الحسي الى المطلق , كما هو في الفكر الاسلامي وتمثلاته في الفن ولهذا بدت الاشكال بصورة مواجهة ضمن سكون وجمود نسبي وبألوان متقاربة ومجردة على خلفية غامقة لابرار الاشكال الحاملة للفكرة وملء الفضاء التصويري عبر موازنة على أساس هندسي يتمثل بالشكل الاتي :-



الشكل (85)

الموازنة القائمة على أساس هندسي في لوحة المعراج

وهذا ما يمثل الرمزية التجريدية للفكرة القائمة على مفهوم المعراج ليصبح الحوار الفني قائماً على ترميز الفكرة بأشكال تصويرية تقترب من هوية الفن المؤسس على مقولات قبلية في العقيدة المسيحية .



أسم العمل / تلاوة يعقوبية – سريانية
للأنجيل ، دخول السيد المسيح الى بيت
المقدس . (*)

التاريخ / 1220 م

القياس / 220 « 250 ملم

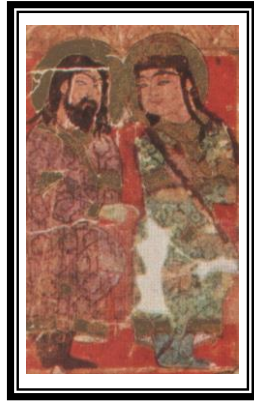
العائدية / المكتبة الوطنية / فينا .

شريط ذو زخرفة نباتية في أعلى اللوحة ، لَوْن بالأحمر والأزرق على أرضية تحتوي خطوطاً متعكسة ومتشابكة بلون أحمر فاتح ، والى الأسفل من اليمين ثمة توزيع متراكب لأشخاص مبني على المخالفة لقواعد المنظور تتوسطهم شخصية السيد المسيح (ع) وهو يمتطي حماراً وتحيط رأسه هالة بداخلها هيئة صليبية متشكلة مع رأس السيد المسيح (ع) وهو يلوح بيده اليمنى ، فيما تعلو الهالة رؤوس أشخاص آخرين من غيره ، ويتخلل تلك الجمهرة ثلاث أشجار ، وقد أعتلى أكبرها غلام ، بينما سكنت الطيور الملونة الشجرتين الباقيتين ، وكان المشهد المقابل عبارة عن بناء هندسي أعتمد الطابع المعماري ، حيث يعلو البناء قبة خضراء مزخرفة بوحدات هندسية ، ويعلوها رمز للصليب وأسفلها مساحتان متساويتان تمثلان شباكين في كل منهما شخصية تنظر إلى المشهد المقابل ، وفي الأسفل ثلاثة أشخاص تبدو عليهم الملامح العربية من رداء و سحنة وعمامة ، اثنان منهم في أسفل يسار اللوحة يتحدثان ويشيران الى السيد المسيح ، والآخر يتوسط رواق الباب ليستقبل القادم ، والى جانب القبة في الأعلى ، امرأة وطفل يعلو كتفها وهما يسلمان على السيد المسيح (ع) .

ويبدو أن المشهد جاء لتفسير مكنونات الواقع لاهوتياً من خلال الابتعاد عن المنظور ومحو الظل ، ونسبية التجريد ، وهذا ما هو ظاهر في أغلب مكنونات العمل ، لان التأكيد على النزعة الروحية من شمولية المشهد ، أنما تدل على التأكيد على فكرة البشارة والخلاص المنطلقة من بيت المقدس ، والذي أشير اليه من خلال رمزية الصليب الذي يعلو القبة ، وهذه التبادلية بين المكان والفكرة الدينية جمعت بين أبعاد وسمات الفن المسيحي والاسلامي وفقاً لمحاور التبادل القيمي الخارجية ، ووفقاً لما يأتي :-

(*) - المرجع السابق نفسه : ص 5 .

- 1- الشخصيات تشبه ما هو موجود في المخطوطات العربية والإسلامية بالنسبة للملابس والعمائم وسحنة الوجوه والأنوف المقوسة .
- 2- الأيماءات الحسية بين الشخص في الجانب الأسفل من اليسار قد ظهرت في منمنمة إسلامية في شمال العراق كما مبين أدناه .



الشكل (87) (*)



الشكل (86)

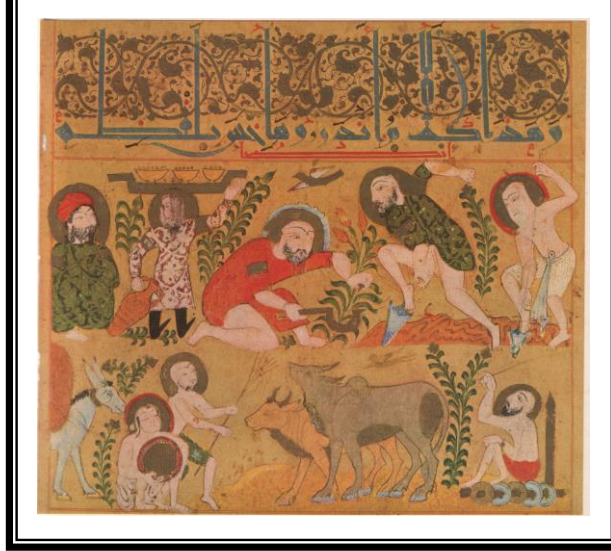
حوار

مقطع من منمنمة أسلامية (منظر في البلاط الملكي)،
شمال العراق ، أواسط القرن الثالث عشر الميلادي .

مقطع من منمنمة تلاوة يعقوبية

- 3- أستعمال الهالة لكل الأشخاص تقريباً ولم تقتصر على السيد المسيح والقديسين ، وهذا ما أعتمده الفن الإسلامي في عدم تخصيص الهالة لأفراد معينين كما في الشكل (88)
والظاهر إن الهالة هنا قد وضعت على أفراد مسيحيين فقط دون المسلمين وهذا ما يبين
المرجعية المسيحية للمنمنمة .

(*) - المرجع السابق نفسه : ص 5 .



الشكل (88) (*)

منمنمة إسلامية ، الطبيب (اندروماخوس) يراقب الاعمال الزراعية ، شمال العراق 1199م

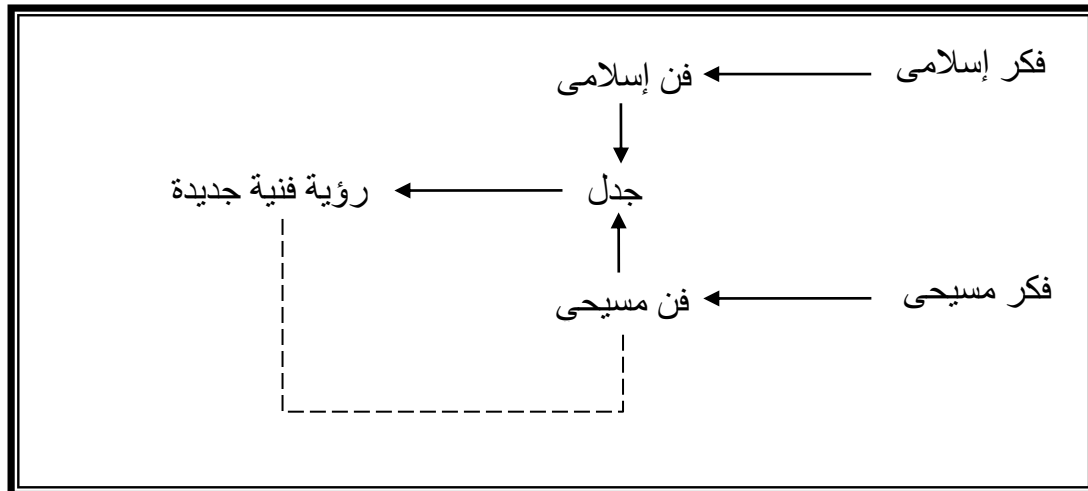
4- التحوير في تصوير الاشجار ، وهذه السمة موجودة في الفن الاسلامي كروية حدسية لا لتصوير الشجرة وإنما لبيان جوهرها من دون التمثيل الحقيقي لها ، ومن هنا أراد الفكر المسيحي تحويل التجسيد الى رمز من خلال إضفاء عنصر التسطيح للتعبير عن الحقيقة الجوهرية للأشياء .

5- إظهار الزخرفة الإسلامية في الجانب العلوي من المنمنمة وهو سياق متبع في المنمنمات الإسلامية كما في الشكل (88) .

هذه المؤشرات الحوارية أعطت لبنائية الشكل في المنمنمة صورة قائمة على التقابل بين اتجاهين يمثلان الكتلة في اليمين مقابل كتلة موازنة لها في اليسار مما يستوجب وجود شد بصري لاتجاه الكتلتين نحو بعضهما وأعطاء أهمية لعنصر الحركة لاجل جذب النظر نحو المكان ، كما أن الطابع اللوني عزز فرضيات التأكيد على الطابع الانتشاري للانشاء من خلال الشخصيات الادمية التي تمثل حصى الاثارة العاطفية للمضمون ، وأفرزت نقاط الاتصال والالتقاء في طبيعة الفن وأشتغالاته البنائية والفكرية مسيحياً وأسلامياً عن طريق الجدلية المتأسسة على فكرين يختلفان في سماتهما الظاهرية من حيث الرموز والاشكال وبنائيتها مما أعطت زخماً في أظهار بعداً حوارياً جديداً ، يتمثل في تشكيل آليات جديدة تختلف عن سابقتها في الفن المسيحي مع أبقاء عناصر الترميز الهامة لتحديد هوية كل فن على حدة ، إذ أن

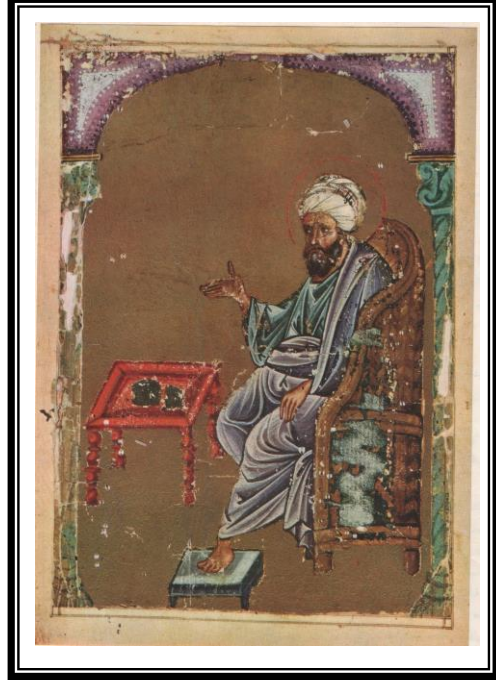
(*) - المرجع السابق نفسه : ص 84 .

عمليات الحذف والإضافة والتحوير استدعت أفكاراً أنتجت قراءة جديدة لبنية جدلية جمعت رمزية الفنانين ضمن فكر فني ورؤية مضمونية جديدة.



الشكل (89)

يوضح جدلية الفكر الإسلامي والمسيحي في أظهار رؤية فنية جديدة



اسم العمل / تلميذان (****)

التاريخ / 1229 م

القياس / 195 « 140 ملم

العائدية / من كتاب مادة الطب

مكتبة متحف طوبيقوسراي /
استنبول

اسم العمل / ديوسقوريدس يعلم الطلبة (**)

التاريخ / 1229 م

القياس / 192 « 140 ملم

العائدية / من كتاب مادة الطب

مكتبة متحف طوبيقوسراي / استنبول

يتمثل الموضوع التصويري في صفحتين من كتاب مادة الطب تكمل الواحدة الأخرى
ففي تصويرة الجهة اليمنى يظهر شخص جالس يمثل (ديوسقوريدس) واضعاً رجله اليسرى
على مصطبة , ويمد يده اليمنى وكأنه يتحاور مع أشخاص أمامه , ويرتدي الحكيم لباساً عربياً
بعمامة إسلامية , وتعلو رأسه هالة حمراء , وفي المقابل يظهر تلميذان يتجهان إلى الأمام ,
وينحني أحدهما ليقدم كتاباً إلى أستاذه , ويرتدي كل منهما لباساً إسلامياً وتعلو رأسيهما

(**) - طبيب وعالم نبات يوناني ولد خلال القرن الاول الميلادي بفلسطين ، له عدة مؤلفات منها (هيولي

علاج الطب) وكتاب (الحشائش والاعشاب) ، ينظر :

- یرتشارد ایتنکهاوزن : فن التصوير عند العرب ، م. س ، ص 198 .

(***) - نفسه : ص 69.

(****) - نفسه : ص 68 .

عمامتان, وتبدو تعبيرات وجوههم بأنهما غير شرقيين , وكلا العينتين تتميزان بخلفية ذهبية محاطة بعمودين وتاجين إسلاميين .

وتمثل هاتان الصورتان التفسير الإسلامي لصورة المؤلف شبيهة بما هو موجود في مخطوطة (ديوسقوريدس) البيزنطية , التي كتبت قبل سنة 1512 م للاميرة (جوليانا أنيقيا), فالعالم النباتي يجلس على كرسي مشابه , وقدمه فوق مسند كما هو في هذه الصورة , لكنه يظهر عاري الرأس ويمد يده نحو شابة ترتدي كساء ذا طابع كلاسيكي وتعرف بأسم (هيروسييس)⁽¹⁾ .

إن عملية تحويل الاشكال المسيحية اتجاه الرؤية الإسلامية يقوم على أساس التبادل الثقافي المتمثل في المجال المسموح به وفقاً للمعيارية المستندة الى التصور الشمولي الذي يمكن الرجوع اليه في تقبل الآخر من دون المساس في الشكل والمحتوى الذاتيين للشخصية الحضارية وهنا يتمثل في استبدال صورة الشابة (هيروسييس) بصورة تلميذتين يقدم كل منهما كتاباً الى الاستاذ وبهيئة إسلامية , وبذلك أنتقلت البنية الشكلية من أصولها المسيحية الى متحول إسلامي عن طريق التبادل الحوارى المقروء من قبل الذات الإسلامية , ومن خلال النص المترجم , ولكن يتحول الاقتباس الوارد عن الاصول المترجمة , الى عملية تنظيمية للمفاهيم الجديدة , وفقاً لرؤية شكلية جديدة تشكل جدلاً على مستوى قراءة الاشكال وتحويلها الى بنية شكلية متحاورة مع الاساس الشكلي للآخر .

إلا أن بنائية الشكل ورموزه و حركته وعلاقته بالاشكال الاخرى تبدو باقية وممثلة للمبدأ التحواري مع الفن الآخر , فالهالة وضعت على رأس الاستاذ لتمثل التحوار الرمزي من قبل الفن الإسلامي كونها تشكل تقليداً مسيحياً استخدم قبل ظهور الفن الإسلامي كما في الشكل الأتي :

(1) - يرتشارد أيتنكهاوزن : فن التصوير عند العرب , م. س , ص 67 .



الشكل (90)

الهالة فوق رأس الملك في الرسم المسيحي.

كما أن وضعية الحركة لشخصية الاستاذ لها عائدتها المسيحية إذ مثلت جلوس الملك أو الملكة وهو يمد يده لمن يقدم له الهدايا ، كما في الشكل (90) .



الشكل (91)

حركة الملك وجلوسه أثناء تقديم الهدايا في الرسم المسيحي.

كما أن حركة التلميذين مشابهة لحركة الاشخاص من جهة اليسار في الشكل (91) والتي تمثل التواضع والتعظيم سواء للاستاذ أو للملك ، كما أن بنائية توزيع الكتل متشابهة بين العينتين مع الشكل (91) بعد رفع الشخصين في الوسط ، وثمة علاقة حوارية تظهر في طبيعة تكوين أرجل التلميذين باللون الأحمر وهذا ما وجد في الفن المسيحي كما مبين في الشكل (90). وبذلك فإن العملية الحوارية تكمن في الأخذ بالموضوعات واستعارتها عن طريق معرفة أفكار الآخر وتأطيرها بهيئة مخالفة لواقعيتها ضمن تآلف جديد ، لا يتنافى مع الاسس المعيارية ، وإبقاء الهوية الحضارية .

العينة / 6

اسم العمل / جدارية المحاكمة بالنار^(*)

أسم الفنان / جيوتودي بندوني

التاريخ / 1325 م

القياس / 450 « 280 سم

العائدية / كاتدرائية كابيللا باردي في

سانتا كروتشه / فلورنسا



يصور (جيوتو) في هذا العمل مجموعة من الافراد وقد عُزلوا على جانبي اللوحة ، ففي يمينها شخصيتان ترتديان لباساً بشكل جبة وهو لباس القدّاس المسيح وأمام الشخصية المتقدمة والتي تمثل القديس (فرانسوا الاسيزي) شعلة من النار ، أما الجانب الآخر ، فهناك مجموعة من الناس بلباس عربي اسلامي وقد أجهوا نحو اليسار ، هروباً من النار فيما يتوسط العمل منبر السلطان المسلم الذي يريد الاسيزي أن يحاكمه بتلك النار وهو يشير بيده اليمنى نحوها ، فيما كانت خلفية اللوحة مكوّنة بألوان خضراء مصفرة وفي الجانب العلوي من الجدار أفريز من الزخرفة النباتية بخلفية مزرقّة ، بحيث ساد الجو العام تجانس لوني بين ملابس الشخصيات وخلفية اللوحة ، فيما كان التكوين الانشائي العام مبني على الشكل المثلث ، بالإضافة إلى حركة الأشخاص الكلية أو الجزئية ، فإنها تشير إلى بدايات الانتقال من الافكار الفنية للعصر الوسيط الى فكر عصر النهضة ، ولو على سبيل البناء الفني دون المعطى الانساني وهذا ما يحرك تلك العلاقات البنائية في اللوحة مع مضمونها .

إذ كرّس (جيوتو) في هذا العمل منحىً مضمونياً يدلّ على العداء اتجاه الاسلام ، عاكساً روح العصر الذي تميزت فيه الثقافة المسيحية في القرن الرابع عشر ، ببقائها على مقومات السلوك المسيحي المعماري للاسلام والخاضع لسلطة الكنيسة ، ويتمثل ذلك بتمثيل القديس الاسيزي وهو يقابل السلطان المسلم لاقناعه بأعتناق المسيحية ، كونها الدين الالهي القائم على الايمان الحقيقي والتضحية بالنفس ، ودعوة المسلمين بالتخلي عن معتقداتهم لبطلان

(*)- WWW.ART CYCLOPIDEA.COM .

الوهيتها , وليس هذا الامر متأتي من العدم , وإنما كان لفكر لدانتي المعاصر لجيوتو تأثيره في إيضاح الموقف تجاه الاسلام فيبدو القديس (الاسيزي) المتصوف والمتواضع وهو لا يحترق بالنار , لعمق أيمانه وتوجهه الروحي الطاغي على أحساسه بجسده والعالم الخارجي , كونه طاهر, وإنما تستخدم النار للتطهير كما أشار لذلك يوحنا المعمدان في أنجيل لوقا(3-16).

((أنما أعمدكم بالماء ولكن يأتي من هو أقوى مني وهو يعمدكم بالروح القدس والنار))

مما يعني ذلك , لابد من تعميم المسلمين بالنار لتطهيرهم من المعتقد الخطأ , ومن خلال ذلك يبدو الاختلاف بين نار (جيوتو) ونار (دانتي) فالأولى تطهرّ والثانية للعقاب , وبذلك اراد جيوتو من خلال النار تبشير المسلمين وتخليصهم وإنما هو بذلك يؤكد على النزعة الروحية المسيحية والتي مثلها فنياً في مبدئين :

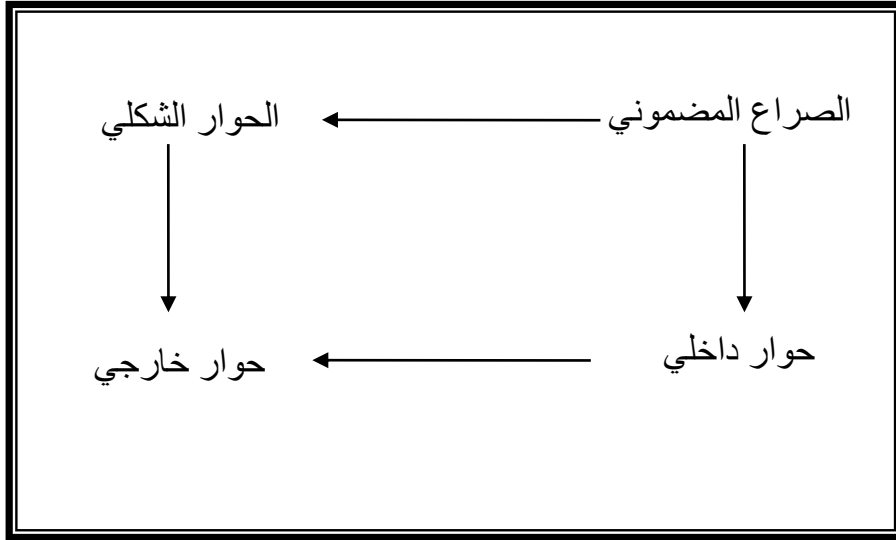
الاول : محاكاة الواقع .

الثاني : منح اللوحة الطابع المحلي أي صورة الانسان الشرقي (المسلم) زياً وسحنةً والذي يقطن في منطقة كانت مسرحاً لاحداث التوراة والانجيل والقرآن .

ومن خلال المبدئين أصبحت البنية الشكلية للعمل تتحاور بعلاقاتها المكانية والزمانية مع روحية المكان الاسلامي , والمتمثل هنا بقاعة يتوسطها منبر الحاكم المسلم ذي السحنة الشرقية والملابس الاسلامية من عباءة وعمامة , كما أن الجدران محاطة بزخارف نباتية اسلامية , وهذا تحاور شكلي مع بيان القيمة الاختلافية بين الدينين من حيث المضمون , لذا فهو جمع بين التناقض من وجهة نظر عصره بين المسيحية والاسلام , وبين التواشج المكاني لهذين الدينين , الامر الذي يفترض تحويل الجسد الحامل لمفهوم الايمان الى قيمة تتمثل في نسبية التجريد بالشكل , إضافة الى تجريد ذلك الشكل عن علاقته بالواقع من حيث حسية الجسد بابتعاده عن الظل ليمثل مفهوم أنكار الجسد لذاته للوصول الى عالم مقدس , الا ان المثل الاعلى المسيحي يؤكد فساد الجسد والمادة , وهذا ما يفضي الى تحويله من الحسي الى الرمزي ليحمل عمق الروحانية المسيحية .

ومن خلال ذلك فأن البنية الفنية الجمالية تتمثل في تحاور الفنان مع طبيعة الموقف العدائي من حيث المضمون مع تمثيل الاساس الشكلي المحاكي للواقع , لتصبح البنية الشكلية قائمة على اساس الموازنة بين كتلتين هما من جهة اليمين القديس مع أحد الافراد والنار , ومن الجهة الثانية مجموعة من المسلمين , والقلة اتجاه تلك الكثرة فيها رمزية للمفاهيم الشكلية القائمة

على موازنة جمالية لحساب المضمون والقائم على رجحان كفة الايمان اتجاه الكفر , كما يراه جيو تو وبذلك تصبح الاشكال المتوازنة جمالياً متباينة مضموناً , ووفقاً لذلك فان الحوار الشكلي يدعم فكرة المضمون الأخلاقي , كما أن العداء المضموني يستوجب الاتصال المكاني والزمني كما هو واضح في اللوحة .



الشكل (92)

يوضح تدعيم الحوار الكلي لفكرة المضمون الخلفي .

وبذلك تتشكل البنية الجمالية من خلال المتناقضات المضمونية المجموعة في إطار شكلي متجانس , أذ يلعب الشكل دوراً في تنظيم تلك العلاقات في بنية اللوحة , فتحقق فضاءً تصويرياً قائماً على تبادل العلاقات الجمالية بين الاسس والعناصر وفقاً للرؤية المعيارية للمضمون والموضحة عن طريق الأشكال .

العينة / 7

أسم العمل / سجود المجوس (*)

أسم الفنان / فيليبينو ليبيني

القياس / —

التاريخ / 1469 م

العائدية / متحف يونيزي / فلورنسا .



تمثل اللوحة سجود (عبدة الشمس والنار) الى السيد المسيح (ع) وأمه التي تعلو على دكة من الارض واضعةً السيد المسيح على صدرها وهو مطوّق بهالة كما هو الحال للسيدة العذراء واحد القديسين خلفها ، وفي مقدمة اللوحة يجلس ثلاثة رجال بوضعية الخشوع أمام العذراء وأبنها ، ويحيط بذلك المشهد مجموعة من الناس بازياء مختلفة ، وقد قسّم المشهد طولياً الى نصفين ، ففي الجهة اليمنى العذراء والسيد المسيح والقديس تعلوهم سقيفة من أغصان الاشجار ، وخلفهم مجموعة من الافراد بوضعية التسليم والخشوع وفي مقابل ذلك هناك أناس ينظرون الى المشهد بنوع من التعاطف وكأنهم يحاولون التشفع عند السيد المسيح ، وينفتح المشهد اتجاه امتداد النظر إذ تظهر في خلفية اللوحة وعلى جانبيها مجموعة من الفرسان .

أن طبيعة النظرة الدينية في هذا العمل قائمة على فكرة إن الإنسان مقياس لجميع الاشياء ، وبذلك يتجسد السيد المسيح (ع) ليمثّل الفكرة الاجتماعية ، لا بمعنى العيش في المجتمع بل بمعنى أنه البشرية في شمولها ، وإن جوهرها اللانهائي يتجلى منه تجلياً فردياً بطريقة مباشرة ، لهذا احتل مركز اللوحة المتكّونة أنشائياً على الشكل المثلث ، الجامع لكل الشخصيات في اللوحة ، مما يعطي ذلك بنية جمالية تـمّثل الاطار العام لعصر النهضة ، والمتمثلة بالنزعة العقلانية لمفهوم الجمال والقائمة على التوافق والانسجام بين الكتل الموزعة على طرفي اللوحة إضافة الى التبادل المنسجم بالالوان ، وطبيعة الائتلاف الحركي للشخصيات والوجوه ، بحيث تبدو اللوحة وكأن أفرادها منشدين فيما بينهم لبيان حدث معين .

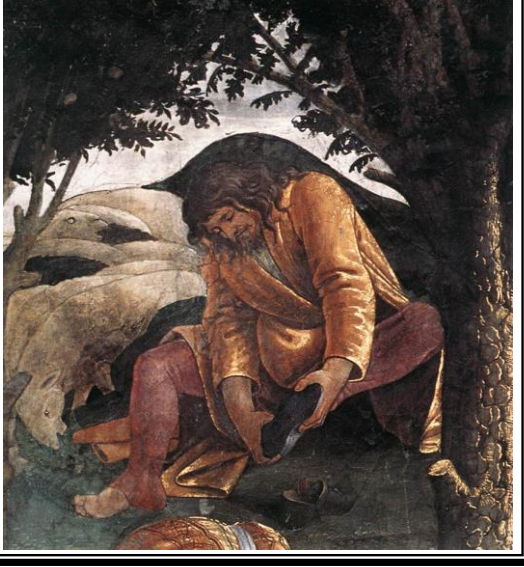
(*) - المرجع السابق نفسه .

أن تمثيل الفكرة في هذه اللوحة جعلت من الفعل الدرامي للأشخاص يتمحور في تكريس الفعل الإيماني والحركي اتجاه شخصية السيد المسيح (ع) وأمه وهذا التعبير يظهر علاقة الفنان بالواقع , الذي أصبح يعتمد على التعبير المستوحى من قبل الفنان , والظاهر هنا بالتقاط الكيفية الوجودية للشخصيات في المكان المعين , الأمر الذي يحقق نوع من أرباك العلاقة التقليدية في الرسم ليكشف عن التعلق بالشخصية الرئيسة لا بالمضمون , وهذا ما يفتح الباب نحو حوار داخلي إضافة للحوار الخارجي .

فتمثّل الفكرة بالحوار الداخلي ينتج ارتباط السيد المسيح (ع) بالعالم الغيبي كونه الحقيقة المجسدة للخالق حسب الرأي المسيحي وعلاقته بحدث سجود المسيح الثلاثة في اللوحة وهذا ما يحقق شمولية دينية للعالم بالكيفية التي جاء بها المسيح , وهذا ما يتمثّل بالتكوين الانساني الذي بني على فكرة التثليث , فالمسيح وأمه في قمة المثلث الداخلي للمثلث العام للتكوين الانشائي , فيما يكون المجوس الثلاثة في أطراف القاعدة , ويوحى ذلك بفكرة المسيحية وما تعطيه من توازن وتكامل في العالم , كما يعطي المثلث فكرة الانسجام والتوافق الجمالي في البناء التصويري , وهذا ما أدى عقيدياً الى الجمع بين الجوهر الالهي والواقع الانساني , في الموازنة بين ماهو فكرة مجردة وبنية واقعية , متحققة من خلال التشريح , وواقعية الشكل , وأعطى مدى تصويري يصل الى حد الرؤية العيانية للأشياء , وبذلك يصوّر الكون وكأنه مبني على جدل بين العالم المحسوس المتمثل بطبيعة التكوين العام في اللوحة , وبين العالم الروحي المتمثل بالسيد المسيح , فالمحسوس هو الطريق لادراك الأشياء ومنه يستطيع أدراك وجود المعقول المتمثل بفكرة التثليث , لهذا كانت البنية الجمالية المنطلقة من الحسي تعطي للذات آلية التفكير والارتقاء من الوجود الواقعي الى فكرة المطلق الجمالي , وأن أنطلق هذا من الحسي الا أنه ينبغي تحقيق الجمال العقلي , لأن جمال النفس مستمد من العقل فتكون الصورة جميلة عندما تتشبه بالمطلق.

ولا تنفصل تمثيلات الذات في الفن بما فيها من تحاور داخلي عن التحاور الخارجي مع الوقائع والأشكال , إذ أن شمولية الفكرة الدينية في هذا العمل أستدعت وجود أجناس متعددة مثلت أقتباس اللباس الاسلامي لشخصين في الجانب الأيمن والأيسر من اللوحة وهما يرتديان العمامة البيضاء , وهذا بحد ذاته يمثل تحقيق لآلية الحوار الخارجي بين البنية الفنية المسيحية والواقعية الاسلامية .

العينة / 8



أسم العمل : مشاهد من حياة موسى (*)

أسم الفنان : ساندرو بوتشيلي .

التاريخ : 1481

القياس : 558 « 348.5 سم

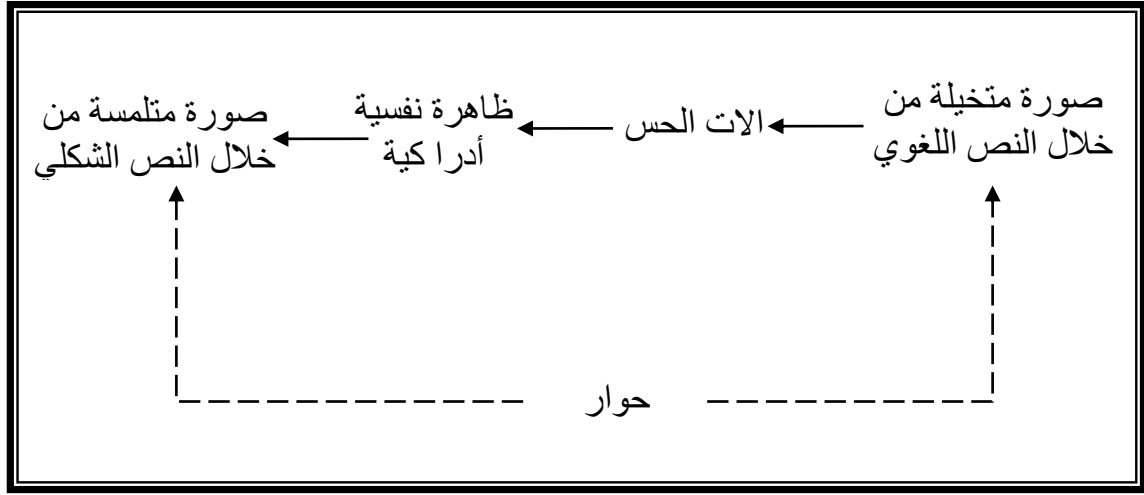
العائدية : مركز تجديد الفن .

تظهر في هذه اللوحة شخصية واحدة تمثل النبي موسى (ع) وهو جالس تحت شجرة وتحيطه الظلال ، إذ اتضحت الشخصية من خلال الرداء الذي يرتديه ، والممثل باللون البرتقالي المحمر البارز عن اللالوان الفاتحة المحيطة في الجانب الايسر من الصورة ، وكذلك في الجانب الايمن العلوي منها ، بينما تبدو البيئة الوعرة في الخلف والجانب ، وقد عولجت بالوان قاتمة . وهذا ما يعكس طبيعة تطبيق المحاكاة المكانية التي مثلّت التصوّر الأدائي لفعل المخيلة المتأني من دراسة طبيعة العلاقة مع المكان ، الذي قُرئ من قبل الفنان عن طريق النص المترجم الى فعل تخيلّي متمثل بشخوص موسى (ع) بهذه الهيئة في الزمان والمكان المعينين والمتمثلين بمطابقة النص القرآني الذي جاء في سورة القصص الآية (24) ﴿ فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ ﴾ ، بينما صوّر الكتاب المقدس ، سفر الخروج (2) - (11 - 15) القصة بأن موسى (ع) « قعد عند البئر » .

وفيما يبدو أن موضع الاختلاف بين القصتين هو المكوث في الظل والذي سوّغه الفنان بجعله المركز الممثل لاستقطاب الحوار بين القصتين من خلال الفهم الحرفي للنص القرآني المترجم ، ولم يكن ذلك هو المبلور الرئيس للحوار بين العقيدتين بدلالة النص الديني عن طريق الفن ، لاسيما وأن فكرة المفهوم العام للقصة متحدة بين الكتابين ، بل ثمة إشارة الى التصوير الجمالي المحكي في النص القرآني هو الذي فعلّ من أداء مخيلة الفنان في أستدراجه للكشف عن

(*) - المرجع السابق نفسه .

تجاوز الصورة مع المنطوق , من خلال سياق التكرار في عدة مواضيع وأبرز ذلك التكرار^(*) هو في قصة موسى (ع) , ولعل التأكيد على ذلك وفي مواضيع مختلفة يضيف نوعاً من التواشج النفسي بالإتحاد مع النص كونه يحاكي المعتقد المسلّم به من قبل الآخر , مما يبين تصوير المعاني الذهنية المجردة والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية ملموسة سواء في المشاهد الطبيعية أو الحوادث أو القصص , على أساس أن الإدراك الحسي هو أنتقال صور المحسوسات في الحواس بكونها متأتية إلى آلات الحس حتى تدركها القوى الحاسة , وبذلك يكون الإحساس ظاهرة نفسية أدراكية تحدث نتيجة الانفعال الواقع على الحس من المحسوسات الخارجية والمتمثلة هنا بالنص ويوضح الباحث ذلك بالشكل الآتي :



الشكل (93)

يبين تحويلات النص اللغوي إلى الحوار الشكلي

إلا إن الظاهرة النفسية المتجسدة عند (بوتشيلي) في هذه اللوحة ربطت آلية التحوار مع الآخر بطريقة تفعيل دلالة الوجود الاعتقادي عند الفنان من خلال توظيف دلالة المثلث الواضح في تكوين العمل الفني والذي ساد استعماله في عصر النهضة وفي ذلك إشارة إلى مسألتين :
الاولى – الأتحاد مع الفكر الآخر في المفاهيم والمضامين المشتركة .
الثانية – بناء فعل حوارى عن طريق الفن اخذاً الأفكار الأخرى وتوظيفها ضمن بنائية الفكر المعتقد به .

وذلك يتمثل بتجسيد الأفكار المجردة وتحويلها إلى آليات قابلة للإدراك الحسي من خلال (الانسجام , الكمال والوضوح) باعتبارها قيماً جمالية لتمثيلات الوجود المحكي من خلال

(*) - تكررت قصة النبي موسى (ع) في القرآن في (30) موضع .

النص عند المسيحية في عصر النهضة , وذلك الذي عبر عنه (بوتشيلي) بشخصية النبي موسى (ع) بأعتبار أن الانسان بصورة عامة وشخصية موسى (ع) خاصةً في هذا العمل هي الاصل والمحور , مما يوضح التمرد على النزعة الموضوعية وأبدالها بحقيقة الوجود الانساني الذي يمثل المقدس وهنا يكمن الجدل بين الموضوعية القرآنية والنزعة الانسانية السائدة في عصر النهضة والتي شكّلت الإطار العملي لاستعارة النزعة الموضوعية بهذه الكيفية وتحويلها الى نسق تصويري يتماشى مع المعتقد الذي يرى بأن النزعة الموضوعية تغير النسق التصويري عبر التجربة الدينية , ذلك لان احتمال تقييد النص الفني يعطي التصلّب في تبديد أعتبارات الذات المانعة لتشديد خطاب جدلي آخر, وهذا ما جعل العمل الفني الحالي يُبنى على أساس تمثيل اللامنتمي لاعطاء فعل حوارى مؤسس على تشخيص البناء النصي لآخر برؤية فنية , قائمة على أعتبارات بنائية وجمالية جديدة , نجدها في الفن كونه يعطينا مفاتيح الجمال في تنظيم الحياة من خلال الكشف عن القواعد التي يُبنى عليها الجمال , والذي يرتبط بالمخيلة ارتباطاً وثيقاً عن طريق الاشكال القابلة للاحساس من الصور , والتي هي وفقاً (لارسطو) تنبعث من الموضوعات , وتختم نفسها على المستقبلات , وبذلك يُكشف عن المرئي في المنطوق اللغوي مما يفصح عن دلالاته المتغيرة لينتج قراءة جديدة لنص الصورة , المتمثل تمثيلاً ثقافياً كنتاج لعلاقة تبادلية متواصلة بين نصوص متعددة , وهذا ما يوضح تعاطي مفهوم الحوار أبعاداً أكثر تأثيرية بالمضامين الثقافية التي تعمل على أساس التفاعل عبر الاشكال والرموز لتتيح القدرة على التواصلية المعرفية والتي أنبنت على وفق اللغة كونها من مقومات تحديد الهوية الثقافية , كما هو الحال في أفراوات العقيدة وتمثلاتها من خلال اللغة .

وبذلك يكمن الحوار وفقاً لوجود فكر متخيّل محض مقابل بنائية لغوية قيد الادراك لتحقيق التصوير الجمالي في القصة القرآنية والذي يتمثل في أمرين هما : منطقتا أستقطاب التحوار مع النص القرآني أولهما : مواطن التصوير من حيث قوة العرض ورسم الشخصيات وتمثيل العواطف والانفعالات وبلاغة الحوار , وثانيهما : وسائل وتقنيات التصوير التي تتمثل في تقنيات التصوير اللغوي , الأمر الذي أثار مخيلة الفنان في تحديد الرؤية الجديدة للنص عبر ماثرات تخيلية تحمل في طياتها لمحات من تصورات المرحلة الفنية في عصر النهضة .

العينه / 9

أسم العمل / أنتصار القديس جاورجيوس على التنين (*)

الفنان / فيتوري كرياشيو

القياس / 141 × 360 م

التاريخ / 1502 م

العائدية / مدرسة دي سان جورجيو / فينيسيا .



تبين اللوحة وجود عراق ناشب بين شخصية أنسانية تمثل القديس (جاورجيوس) وبين حيوان التنين ، فقد ارتدى القديس لباس الحرب وهو يمتطي حصاناً أسود وبيده رمح طويل قد أدخله في فم التنين ليخرج من الجهة الاخرى من رأسه ، وتحت التنين وحصان القديس مجموعة من الجماجم وهيكل كثيرة ، وتقف خلف القديس من الجهة اليمنى للوحة امرأة ترتدي قبة وثوباً أحمر وكأنها تدعو للقديس بالانتصار ، وفي خلفية اللوحة مجموعة من البنايات تمثل المساجد ودور العبادة الاسلامية لما تحويه من قباب ومآذن وقد علق عليها أعلام حمراء ، كما ساد جو العمل ألوان متجانسة ومحلة بصورة دقيقة كونها تعطي فواصل بين قيمة ضوئية وأخرى أقل أو أكثر منها فكانت المساحات متبادلة القيم وظاهرة للعيان وكأن الجو العام للوحة جاء بصورة متجانسة لمكوناتها اللونية السائدة من لون بني وأحمر ، مما يعطي أنطباعاً عن وجود جو خاص لموضوع اللوحة .

تجاوز الفنان في هذا العمل مع العمارة الاسلامية التي أدخلها في بنائية اللوحة ليس لارضاء نزوعه الذاتي نحو الغرابة فقط ، وإنما لتلعب العمارة دوراً للدلالة على المكان الممثل

(*) - المرجع السابق نفسه .

للشرق الاسلامي , رغم كونها أخذت الجانب الخلفي من اللوحة الا أنها منضمة الى حدث الصراع بين القديس والتنين بدلالة رايات النصر المعلقة فوق أحد دور العبادة لتوحي بمفهوم النهوض المطلق الديني وانتصار الخير على الشر , الأنساني على الحيواني ذلك التنين الممثل لرمز الخبث والشيطان والذي يقتله القديس في أرض الشرق منبت أسطورة التنين .

ويعني ذلك أن دلالة المكان المتضمن للشكل المعماري الدال عليه أصبح مسوغاً لنهوض المثال المضموني الديني وهذا ما يوحي بفكرة الصراع اتجاه الفكر الاخر الذي يعتقد بأنحرافه كونه شراً محضاً , وأما الخير يتمثل بالسلطة الالهية القائمة على مبدأ الخير والفداء لكل البشر والتي يمثلها القديس ذو الوجود الالهي الحسي , لهذا كان الشكل الحوارية أداة لاطهار الصراع المضموني , ولا بد للشكل هنا أن يتماشى مع الية وجوده الواقعي في الارض الاسلامية , لان الفكرة المحمولة على صفة الصراع تمثل وجود الجوهر الالهي متمثلاً بالواقع الانساني , فتحصل الموازنة بين التمثيل الوجودي الحسي للمطلق , وبين الواقع الشكلي المكاني , وهذا ما يوجب في الفن اظهار البعد الثالث وأنفتاح الرؤية نحو مديات ارتباطها بالعين الحاسة مما يعطي شمولية لانفتاح الرؤية المكانية وعدم محدوديتها , فتكون العلاقة بين الكتل الرئيسية في العمل قد أخذت موقعها الحجمي المتكامل في فضاء متجانس قد شغل بصورة متوازنة لاحتواء الحدث المشيد وفق البنية اللونية المتجانسة من علاقات البني والاحمر , وبذلك فأن فكرة الكمال الشكلي والمضموني للشخصية الرئيسية ووضوحها وأنسجامها مع فعل الحدث من جهة ووجودها بشكل منفعل بالحركة من جهة أخرى , تعبير عن قيم جمالية لاطهار فكرة وجود المطلق الحسي المنتصر على قيم الشر في أرض اسلامية حسب الفهم المسيحي .

إلا أن مظاهر الأكتمال القيمية للهيئة العامة للصورة كانت تمثل اقتباساً جزئياً من المنمنمة الاسلامية للبقاء على الاسس الفنية في عصر النهضة من قبيل أنفتاح الرؤية وتمثيل المنظور .



الشكل (94)

منمنمة إسلامية تصوّر الأمام علي بن أبي طالب (ع) يقتل التنين ، القرن التاسع الهجري (*)

وبذلك فإن مظاهر القيمة لبنائية الشكل تختلف من حيث القواعد كالتسطيح والمنظور بين الشكل المسيحي والاسلامي إلا أنها تتقارب من حيث بنية عناصر الشكل ووسائله التنظيمية فعنصر الاتجاه منسجم و إضافة لذلك وجود أيقاع موحد بين الصورتين ، وهذا مدعاة للتجاوز على مستوى الصورة وبنيتها الفنية.

(*) - فرهاد النقاش : خاوران نامه ، م . س ، ص 69 .

العينه / 10

أسم العمل / وعظ القديس مرقس في الاسكندرية (*)

أسم الفنان / جنيتلي بلييني

القياس / 18 « 24 أنج

التاريخ 1504 م

العائدية / المعرض البريطاني .



يظهر المشهد التصويري بمستويين أفقيين ، يمثل الأول البناء المعماري لكنيسة ذات طابع بنائي مقوَّس ومحاطة بأبنية عالية ومنائر إسلامية ، مما يوحي بأن المكان إسلامي ، والمستوى الثاني الى أسفل اللوحة يمثل حشوداً من الناس عبارة عن مجاميع من الافراد المسلمين بلباسهم الاسلامي وعمائمهم البيضاء الى الجهة اليمنى من اللوحة وكذلك الى العمق ، وهم ينظرون الى القديس وهو يعتلي دكة فيها درجات من الجانب ، وخلفه أناس يرتدون جيب ، فيما تعلو رؤوسهم أغطية سوداء ، وتجلس أمام القديس ، نساء مسيحيات يرتدين الوشاح الابيض المغطي للوجوه .

ان العملية الحوارية في هذا العمل قائمة على محورين هما :

التحاور مع المكان الاسلامي الجامع بين المسجد والكنيسة حيث المأذنة والجوامع والقباب الاسلامية ، وحيث الكنيسة المسيحية القائمة على تأسيس السلطة الدينية في الاسكندرية

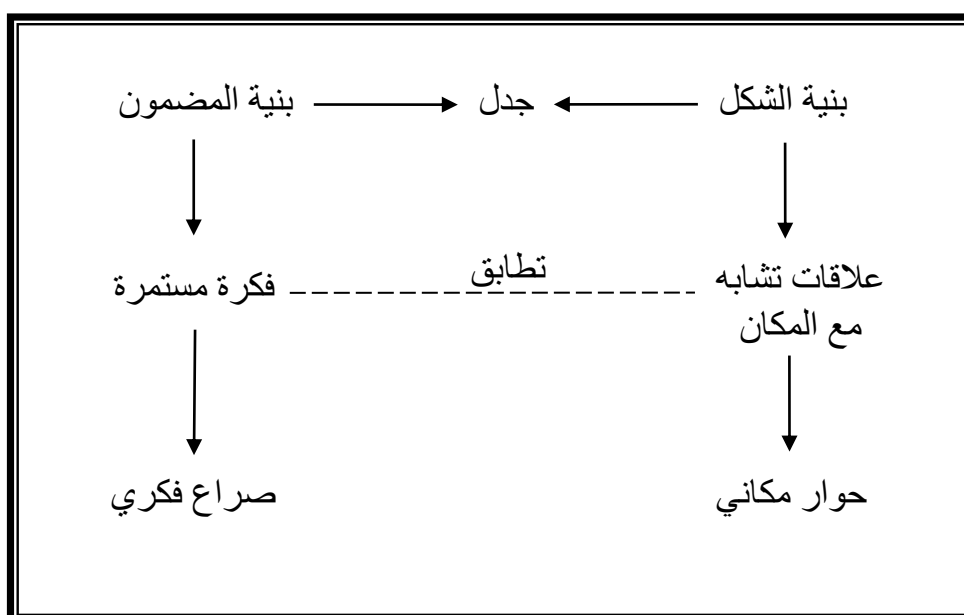
(*)- ROBRTO P. CIARDI, ETAL: BRERAMILAN ,GREAT MUSEUMS OF THE WORLD ,EWSWEEK INC ,NEW YORK ,1970 ,P. 88 .

والمحور الثاني يتمثل في فكرة الوعظ , والتي هي محور الائتلاف بين الدينين بشكلها العام كونها قائمة على التوجه الروحي أتجاه الوجود الالهي , والذي يدل على أن تلك الفكرة متوحدّة , هو الجمع بين أفراد مسلمين مع مسيحيين كلاًّ بلباسهم الخاص .

إذ أن فكرة الوعظ المسيحية قائمة على تمجيد الله وعدم الخروج عن تعاليمه وهذا ما لا يتناقض مع الفكر الآخر , مما أعطى لهذه الفكرة شمولية الجمع ولا محدودية المكان , والمتمثلة فنياً بالمنظور القائم على تصعيد الاحساس بالحيوية وتوثيق العلاقة بالمكان عن طريق الجمع بين الطبيعة والانسان بوحدة من الانسجام والحركة , لهذا كان الواقع يوصف بالشفافية الروحية من خلال الجمع بين الجوهر الالهي المتمثل بالقيمة التعبيرية لفكرة الوعظ والوجود الانساني , أي بين التجريدي والواقعي , فإن تمثّل الفكرة الدينية هنا يعتمد على تصوير الواقع الديني من حيث الوجود المكاني وهذا ما يشير الى التحوّل مع المكان الاسلامي , إضافة الى أبرز تمثيلات واقع النهضة خلال تحويل الرؤية الدينية بصورة اتصال شامل وعام عن طريق تقبل الحواس , وهذا ما يتمثل في العمل بتقديم الوجود الانساني كمرکز لوجود العالم وحواسه , ومركزاً للأخذ بالمعرفة والمعبّر عنها بأستقطاب كلام القديس مرقس .

فشمولية الفكرة المجردة المقبولة من الآخر تجمع المفترقات في مكان واحد , حيث لا مساس بقيم الآخر , بل تجميع الافكار بما يتوحد مع الآخر , اذ ليس للوجود الشكلي في هذا العمل أي مردود للتحوّل المضموني من قبل المسيحية إتجاه الاسلام , بل ربما العكس , من خلال سيادة الفكرة والقائما بشمولية , الا أن طبيعة نقل الشكل الاسلامي بقي ذات خصوصية في اللوحة الدينية لعصر النهضة , وهذا نابع من طبيعة الوجود الشرقي للمسيحية والذي يظهر هنا من خلال البناء المعماري الاسلامي والشخصيات الاسلامية , التي تفترض صياغتها الفنية وجودها الضروري كون الكنيسة تعيش في بيئة اسلامية , فتصبح بنية الشكل متحاورة بالضرورة مع الواقعية الاسلامية , أما المضمون فيبقى مستتراً رغم أظهار المبدأ الموحد بين العقيدتين وهو فكرة الوعظ , وذلك التضمين يظهر من خلال طبيعة الأداء الفعلي للعلاقة بين المتغيرات الموجودة في اللوحة , فعلى مستوى الشكل يكون الحوار مفروغاً منه , أما من حيث المضمون فإنه تابع لطبيعة العلاقة القائمة بين المسيحية والاسلام في الزمان والمكان المعينين , فربما يتعارض الشكل مع المضمون في حين يكون المضمون متحرّكاً ضمن البنى

الفكرية القابلة للتأويل وأنتاج فعل جدلي ذي دلالة ربما تكون متحاورة أو متصارعة , لذلك فالحوار هنا يشتغل ضمن الآلية الآتية :



الشكل (95)

يوضح نتائج الجدل بين بنية الشكل وبنية المضمون .

العينة / 11



اسم العمل / هنري الثامن ملك إنجلترا (*)

اسم الفنان / هانس هولباين الأصغر .

القياس / ———

التاريخ / 1531 م .

العائدية / قاعة هوايت هول – إنجلترا .

تُظهر الصورة شخصية الملك هنري الثامن وهو واقف بهيئة رسمية مرتدياً الملابس المميزة للملك مع قبعة وقلادة وقد زخرفت ملابسه ، كما أن خلفية الصورة والارضية كانت مزخرفة بالزخارف المستمدة من طبيعة تكوين الزخرفة الإسلامية .

كان انتقال الفن الإسلامي إلى أوروبا المسيحية في عصر النهضة متعلقاً بالعوامل التجارية والدينية كالحج الى بيت المقدس ، والحروب الصليبية ، إلا أن طبيعة ذلك التحاور كان متجهاً نحو البنائية الظاهرية للأشكال بالاعتماد على طبيعة الرؤية الجمالية الخارجية ، وذلك عائد الى تفسيرين :-

الاول : الطبيعة المغايرة للفن الاسلامي التي تجذب الناظر الاوربي للخوض في غمار الجمال الشكلي للآخر .

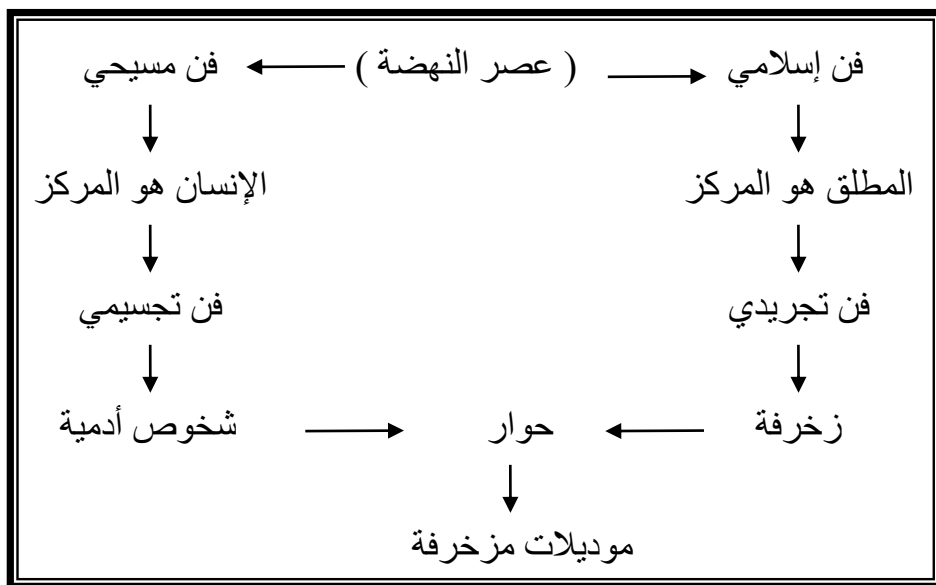
الثاني : معرفة كل الأسس المفاهيمية التي أعتمدها الفنان المسلم في تحديد فنه الا أن الأفتراق بالمضامين جعل المسيحيين يأخذون بالمظاهر الجمالية دون محتواها .

وكلا الاحتمالين يؤسسان رؤية جديدة في اشتغال الحوار الظاهري على مستوى الشكل عند (هانس هولباين) في إضفاء المسحة الإسلامية على شخصه ، ولكن التفرّد في ذلك عن الحوارات الشكلية في عصر النهضة ، انه امتلك القدرة الفنية في المزوجة بين طبيعة الزخرفة الإسلامية وتشكّلها على الملابس الرسمية لشخصيات منفردة كموديل ، بينما كان اقتباس الملابس الإسلامية يتجه ضمن تمثيل الوجود الآخر في لوحات عصر النهضة كما في العينة (10) ، (11) ، (12) .

(*) – إيناس الحسيني : أثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة ، م . س ، ص 264 .

فيما عمل (هولباين) على توظيف الزخرفة الإسلامية كوجود جمالي شكلي يبتعد عن المضامين الفكرية الإسلامية في تجميل الملابس الرسمية للملك , وهذا التحوار قائم على ترحيل الرؤية الشكلية الإسلامية القائمة على الشكل الخالص الى رؤية تتزاج بين الشكل المجرد والمادي , وهذا الاشتغال لا يجد الباحث فيه الا حقيقة تأثرية ظاهرية تبتعد عن الترميز القائم على أعلاء الفعل الايمائي للوجود الما ورائي , بل أن ذلك الوجود عند الآخر وُظفَ لصالح مركزية الانسان , لهذا أمتلأت ملابس الملك بالزخارف الإسلامية كما ان أختلاف طبيعة الرؤية المسيحية عن الإسلامية في تحديد المفاهيم الاعتقادية في عصر النهضة , ساهمت في إعلاء المذهب الشكلي الجمالي عند الاوربيين , فالزخرفة الملونة في السجاجيد هي سمة مفارقة من حيث المضمون بين الفكرين , وهذا الفارق حرّك مخيلة الفنان المسيحي في أيجاد مفترق جديد لتوظيف المفاهيم الحسية لصالح القانون النهضوي وهو (الانسان) , ومما ساعد على ذلك هو تصدير البلاد الإسلامية المظاهر الفنية الى أوربا وشرائها من قبل الاثرياء , الامر الذي جعل من تلك الزخارف تقتصر في تصويرها على الفئات الممثلة للسلطة الدنيوية , مما يشير الى فكرة تحديد الاطر الاجتماعية في الفن .

فالفكرة هنا متأتية من اشتغال التأثير الحسي الذي بهر عيون الفنانين المسيحيين وتوظيفه في بنية شكلية مغايرة لما أنتلف عليه الفن في عصر النهضة سوى أعلاء الذات الانسانية الى مستوى من التوظيف المتقارب مع الفن الاسلامي من حيث اشتغال المكونات الإسلامية , كما في الشكل الاتي :



الشكل (96) تأثير الزخرفة الإسلامية بالملابس المسيحية في عصر النهضة

العينة / 12

اسم العمل/ مصابون بالطاعون في يافا (*)

اسم الفنان / انطونيو جين غروس

القياس / 163,8 × 118,7 سم

التاريخ / 1823

العائدية / معرض الفن بوسطن



تمثل اللوحة مشهداً إسلامياً في منطقة يافا بعد أن وُطئت من قبل (بونابرت) الذي يظهر في اللوحة وهو يلمس قروح احد المصابين ، بالطاعون والذين جُمعوا في بهو يمثل مستشفى تظهر فيها ملامح البيئة الإسلامية إذ تتزين بالأقواس العربية الإسلامية حيث الرقش نهاية الأعمدة والجدران ، ويُفتح البهو إلى أربعة فناءات داخلية مكشوفة ، وتطل على المشهد هضبة عالية مزينة بالأبنية المعمارية الإسلامية . فقد نجح (غروس) في لعبة الظل والضوء كما في تلاعبه بالألوان التي تراوحت بين الأخضر والأزرق والأحمر والأبيض والأصفر ، وهذه تبدو واضحة في رسم ثياب الطبيب العربي الذي يظهر إلى اليسار وهو يعالج احد المصابين ، فالأخضر يختلط بالأصفر والأزرق والأحمر وهي الألوان التي تتكرر في رسم ثياب (بونابرت) الذي يرتدي بدلة زرقاء وسروالاً أبيض ، فيما تعطي قبعته ريشة حمراء ، وهذه هي ألوان العلم الفرنسي.

وبلا شك فإن الصلة الحوارية مقترنة بالشكل ، فيما يعود المضمون على نحو من العداء ومن هنا يظهر إن الحوار على مستوى الشكل يأخذ أبعاداً جزئية اتجاه المضمون المتشكّل على مفهوم الصراع الحربي ، إذ إن الانتصار المسيحي هو المحور الفاعل في الأداء المضموني للعمل ، إلا أن التحوار على مستوى المكان بما فيه من بناء معماري وجو عام مبني على الظل القاتم قبال الضوء الساطع واللعب بالألوان ، وهو الذي حرّك بنائية العمل كفعل حوارى مع الأجواء الشرقية الإسلامية . تلك البيئة التي وجد فيها (غروس) ضالته من ألوان وضياء تحرك ذاتية الفنان للخروج إلى مثال جمالي يقترب من انفعالات الذات اتجاه إيجاد ملاذ

(*) - Christine Peltre :Orientalism in Art, Abbeville Press Publishers New York, 1998, P. 65.

محرك للوصول إلى الجميل , وهذا ما وجده الفنان منسجماً في العالم الإسلامي , إلا أن ذلك الانسجام الحوارى يشتغل في بنية الأشكال حيث تحاور العالم الخارجى مع عالم الذات لإنتاج مثال آخر يميل إلى تفعيل الحوار على مستوى الشكل دون المضمون , لذلك نجد أن التقسيم البنائى لتركيب اللوحة يذكرنا بلوحات عصر النهضة التى تميزت بإدخال فن العمارة والمنظر الطبيعى كخلفية للوحة حيث يساعد مبدأ التوليف بين فنى العمارة والتصوير على ربط الإنسان ببيئته وعلى إظهار السمات الجمالية الفنية المميزة له من جهة , وبما يحمله مبدأ التوليف من دلالات ورموز يلجأ إليها الفنان للتعبير عن مضمون الفكرة ومفهوم الزمان والمكان من جهة أخرى .

ومن هنا كانت طاقة التعبير تتجلى في النظر إلى ما يمكن أن يعزز الصورة الفنية بمستوى من الدلالة المركبة المشتغلة ببنية الجسد الإنسانى وطبيعة تشكّلها , إذ تتباين ماهية النظر إلى الأشكال لانفراد الفنان في إيجاد صياغات متعددة للدخول إلى حقيقة اشتغال الذات من خلال التبادل القصدى للأدوار التى تفعل المضمون فى العمل الفنى , لهذا نجد أن هناك تركز لصورة الإنسان مع الطبيعة والحياة وهذا التركز مبنى على تفكيك لبنية الحضور الخاصة بالجسد الإنسانى إلى مستويين:

الأول : مستوى تعبيرى يحمل دلالة نفسية .

الثانى : يتعلق بحالة بناء الأشكال الخاصة بصورة الجسد المتعددة

والعلاقة بين المستويين يفعل من مديات انفتاح الدال على حمل مدلول أكثر تعددية من ناحية والوصف التأويلى لحالة التعبير الدرامى للأشكال من ناحية أخرى , فهناك فكرة شاملة تكشف عن تطوّر نسق مقولاتها فى صورة الوجود الآخر ممثلاً بالبيئة الإسلامية وعناصرها الأدمية وهذا هو المظهر الخارجى للتطوّر الذاتى والذى يشكّل جوهرها الروحى , إذ تنسحب الفكرة إلى داخل ذاتها وتتصور مضمونها فى الأشكال المختلفة.

فكرة ← روحية الوجود الآخر ← وجود شكلي

ويتمثل الوجود الآخر بالمسلمين المصابين بالطاعون فى الوقت الذى تتمثل فيه الفكرة بالضعف والوهن الحاصل للمسلمين مقابل الانتصار القائم من قبل الآخر المتمثل بقيادة (بونايرت) , وهذا ما يلوّح باستقلال الشكل ودلالاته الحوارية لحساب المضمون وذلك وفقاً لما يأتى :

1- أن الحدث في اللوحة يدور داخل البناء المعماري الإسلامي وليس خارجه تفسيراً

لمضمون الفكرة الرئيسية ، وهي تصوير الجيش الفرنسي داخل العالم الإسلامي رمزاً

لإخضاعه والانتصار عليه وتأكيدهً لدلالة الزمان .

2- أن إضافة العلم الفرنسي إلى خلفيه اللوحة وهو يرفرف فوق المباني الإسلامية يحمل

دلالة النصر السياسي والعسكري والنهوض بالملق الديني ، وكما صور ذلك من قبل

في لوحة (القديس جاورجيوس يقتل التنين) العينة (9) .

أن ما يعزز انتصار المفهوم الديني في هذه اللوحة هو طبيعة توزيع الشخصيات لا برار

ذلك المضمون ، إذ تحتل مجموعة الجزء الأمامي من اليسار المرضى الذين يعانون سكرات

الموت ، ومجموعة مرضى العيون في الجهة اليمنى ، فيما ترك الفنان مساحة بين (بونابرت)

ومعاونيه في الجهة اليمنى ، والطبيب العربي في الجهة اليسرى لغاية تسليط الضوء على

صورة البطل (المخلص) الذي يبدو بكامل أناقته ماداً إصبعه لتفقد دملة الطاعون في حركة

تشبه حركة أصابع السيد المسيح (ع) ليبارك أو يخلص أو يشفي المؤمنين ، كما في العديد

من الصور الإنجيلية . إذ أن وضع (بونابرت) وحركة يده الاستعراضية أظهرته بمظهر

المحروس من الآلهة والقادر على إتيان المعجزات ، فلا يمكن لإنسان يخشى عدوى الطاعون

ويخاطر بنفسه ليلمس جسد احد المرضى إلا إذا كان قديساً .

فالفكرة هنا تتلخص من الشكل وتدرك نفسها بروحية خالية من التحديدات لتتجاوز

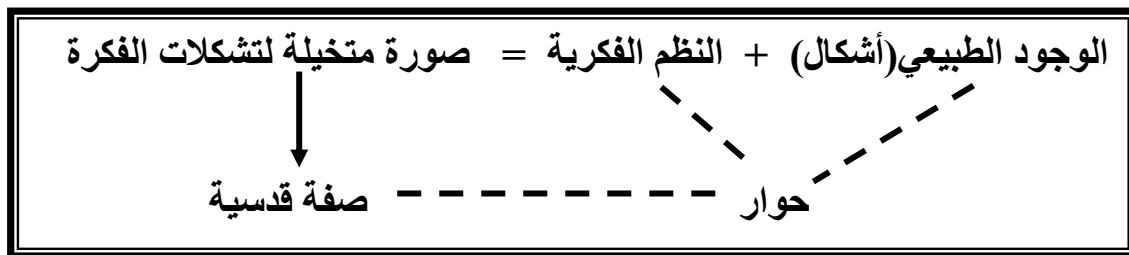
الحسية وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الحسي ، لتسمو في عالم الوعي الباطني فيكون

الشكل غريباً عن الفكرة بل هو أداة لها فيشكل نوعاً من الجدل بين طبيعة الفكرة والأشكال

لينتج مركباً جديداً يقودنا إلى صورة جديدة بدلالاتها عن طريق تمثيلات الذات وفقاً لطبيعة

إعادة بناء الأشكال التصويرية المستعارة من الوجود الآخر ، لذلك يبنى الحوار الفني هنا على

الأساس الآتي:-



الشكل (97)

يوضح الصورة المتخيلة لتشكلات الفكرة

وإعطائها الصفة القدسية نتيجة للحوار بين الوجود الطبيعي والنظم الفكرية

العينة / 13

اسم العمل / نساء جزائريات (*) .

اسم الفنان / اوجين ديلاكروا .

القياس / 220 « 180 سم .

التاريخ / 1834 م .

العائدية / اللوفر / باريس .



تمثل اللوحة مشهداً جماعياً لثلاث نساء شرقيات تظهر إحداهن إلى اليسار وهي جالسة على وسادة وقد عكفت رجليها إلى الوراء ، وهي مرتدية لملابس فيها طابع زخرفي ، أما الشخصيتين الرئيسيتين فتجلسان إلى اليمين أحداهن مواجهة للناظر واضعةً يدها اليسرى على رجليها اليسرى ، والأخرى تنظر إلى الأسفل وتمسك بيدها اليسرى مشرب (النرجيلة) الموجودة أمامها وهي مرتدية ثوباً أبيض وسروالاً أخضر ، فيما تظهر امرأة رابعة وبصورة ثانوية إلى اليمين وهي تنظر إلى الشخصيات الرئيسة في العمل وأمامها لوحة فيها آيات قرآنية . إن موضوع التصوير هذا من المواضيع التقليدية في فترة الركوكو حيث تصوير السلطانات والجواري ، والتي كانت في جوهرها تمثّل روح الطبقة الاستقرائية ونزوعها نحو المتعة الحسية ، ففي الوقت الذي كان فيه إباحة في تصوير الحريم في الغرب ، كانت هناك قيود في ذلك بالنسبة للعالم الإسلامي ، لهذا كان الحيز الداخلي الإسلامي موضع فضول بالنسبة للفنان الرومانسي ، للخروج عن نطاق المألوف والنمطي في التصوير ، الأمر الذي تحرك إليه (ديلاكروا) في الكشف عن ما هية الشرق في أكثر عناصره غموضاً ، وبعد أن تمكّن من رؤية مثل هذه المشاهد بطريقة معينة عمد إلى رسم هذا المشهد .

أن مبدأ اختيار ثلاث نساء كأساس لصورة جمال المرأة الشرقية يرتبط بمفهوم المجال (الرائع) الذي يتجدد تنوعه في جمال الحركة ، وحركة الجمال ، وفقاً للأسطورة الرومانية القديمة التي عبّر فيها عن مفهوم (الرائع) بثلاث نساء هن آلهات الجمال (أهلينا – افروسينا – تاليا) .

(*) - المرجع السابق نفسه : ص 115 .

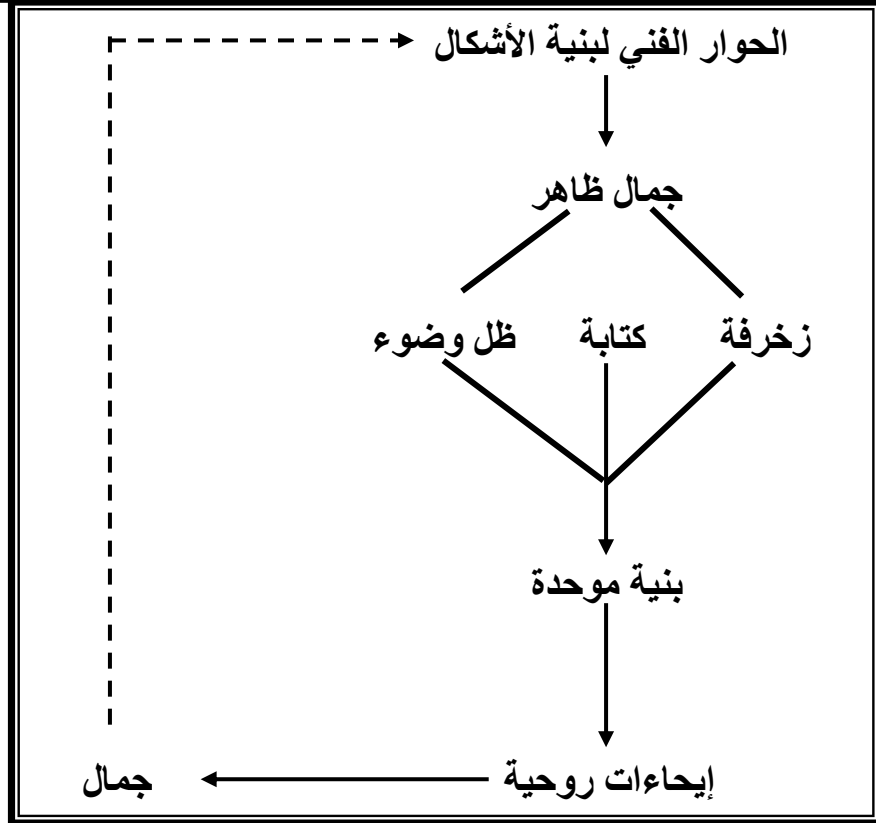
ولكي يتم الفنان التعبير عن رقة الجمال بصورة متكاملة عمد إلى استخدام العناصر البنائية وعلاقاتها ببعضها وفقاً لتناسبها مع المشهد التصويري ، إذ حرّك الضوء والظل بشكل مناسب لبيان الربط الواقعي مع الحدث وتفاصيله من خلال حزمات الضوء البرّاقة وظلها لبيان جواً درامياً يوحى بالجمالية المطلوبة في العمل ، والتي تؤسس فعلاً حوارياً من جهة لأساسها الواقعي وموقفاً جمالياً من جهة أخرى أراد الفنان تفعيله بصورة قصدية ، وهذا ما يعطي للعملية الحوارية في هذه اللوحة عدة أوجه :

1- استخدام البيئة الإسلامية بما فيها من علاقات بنائية متضادة من ضوء وظل والذي يمكن من خلالها اللعب بالألوان .

2- التوليف الفني بين العالم الداخلي والخارجي للمسلم من خلال استعارة أسلوب الزخرفة الذي يجمع بين المادي والروحي أو بين الديني والدنيوي ، وبذلك هو يحاور المنمنمة الإسلامية بما فيها من خطوط هندسية وإيقاعات منتظمة وألوان حادة ليظهر من خلالها واقع الحياة والمجتمع الإسلامي ، فالجدران والأبواب والنقوش المحفورة على إطار المرأة والسجاد المفروش على الأرض ، تشكل وحدة متكاملة في شتى الفنون ، مما يحقق إبراز منظومة الفكر الفني الجمالي الإسلامي القائم على وحدة النظام الكوني المتسق في شتى أجزائه .

3- استخدام الحرف العربي من خلال السور القرآنية ، كون الكلمة رمزاً أخلاقياً وجمالياً في آن واحد ، ويعد جزءاً عضوياً في الحياة الروحية كما استخدم في المنمنمات كونه عنصراً رئيساً في البناء الفني ، ولذلك يبين ديلاكروا علاقة الإنسان المسلم بعقيدته كمنظومة دينية وجمالية ، فالبيوت الإسلامية لا تخلو من صور الآيات القرآنية كتعبير عن جمالية كلام الخالق عز وجل (جوهرًا وشكلًا) ، فيما تعلق في البيوت المسيحية صور السيد المسيح والعذراء (ع) والرسل والقديسين.

لقد جمع ديلاكورا في (نساء جزائريات) شتى أنواع الفنون الإسلامية في وحدة متكاملة تعمل على إبراز مكامن الجمال الروحي وتطبيقاته في البيئة الإسلامية ، لذلك فالحوار الفني لبنية الاشكال يشتغل كما يأتي .



الشكل (98)

يبين التحوار الفني لبنية الأشكال وتضمينها للجمال الباطن

العينة / 14

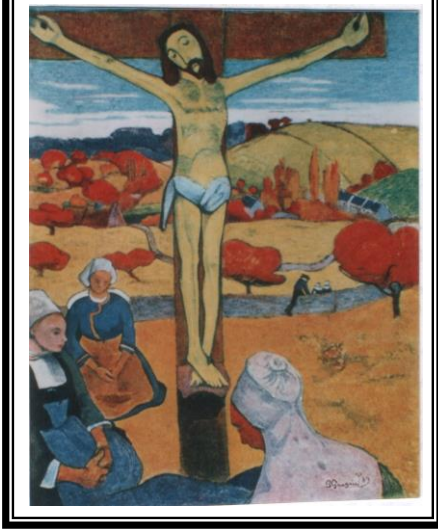
اسم العمل / المسيح الأصفر (*)

اسم الفنان / بول كوكان

القياس / 92 × 73 سم

التاريخ / 1889

العائدية / كالري ألبرت للفن



تصور اللوحة مشهداً لصلب السيد المسيح (ع) وهو يبدو بلون اصفر شاحب وقد وتدت يداه ورجلاه بالمسامير ، ويظهر تحت الجسد ثلاث نساء يرتدين لباس الراهبات ، فيما يحيط بالمشهد أشجار بلون احمر وبيوت في مستوى أفق اللوحة .

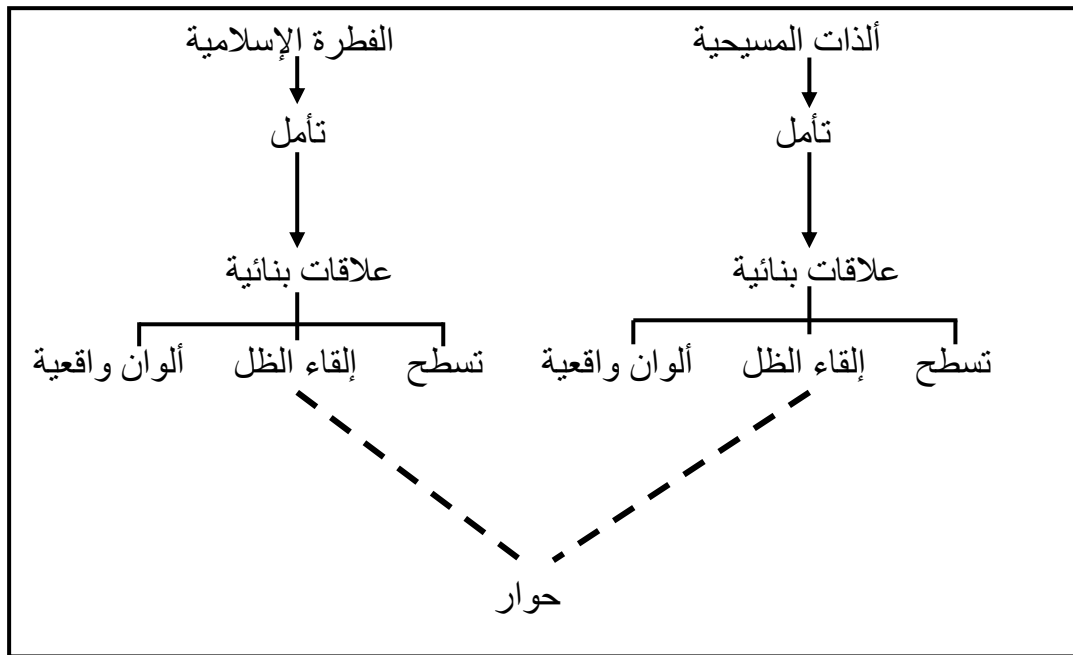
يمثل هذا العمل الصلة الواضحة بالعقيدة المسيحية و تمثلاتها بالفن حيث الأخذ بجواهر الأشياء والاستعاضة عن الواقعية بالرمز وتأويل الفكر محل تمثيل الطبيعة ، وهذا يستوجب إبداع بعد تخيلي وتأملي يفصح عن حقيقة الجدل بين ما هو حسي وما هو ذهني ، أو بين الفعل المادي والأساس المفهومي العقيدي المحمول على ذلك التصور الفعلي ، كذا فان الوصول إلى صورة الكمال لا تستمد من العدم كما لا يمكن أن تكون مرتبطة بالإنسان العادي ، بل هي متحدة بكائن طبيعته أكثر كمالاً وهو الله سبحانه وتعالى .

ومن هنا فان (كوكان) صوّر الجمال بمنحى عقيدي مستمد من فكرة تأليه السيد المسيح (ع) فهو فكرة الجوهر ، إذ أن الوصول إلى الجواهر يعتمد على تمثيل العناصر الحسية ، فهو هنا اعتمد على الجدل الديكارتي القائم بين الحس والذهن وها ذان يرتبطان ارتباطاً وثيقاً فلا يمكن تصور احدهما دون الآخر ، وفيهما تتكون اللذة الجمالية التي تتوفر فيها عناصر الحس وعناصر الذهن كما في تبسيط عناصر الحس ، وهذا ما يدل على اتحاد النفس والجسد ، وبما أن الجسد هو محور انطلاق الفكر المسيحي والمتمثل بجسد السيد المسيح (ع) ، فان اتحاد النفس بالجواهر تحقق فعل انتقال النفس إلى عوالم ما وراءية فتتبدى الأشكال والألوان إلى عالم غير واقعي ينسجم مع الفكرة وتحولاتها العقائدية للوصول إلى الحقيقة ، التي تتأسس من جذر فطري وكما يقول ديكارت « يمكن للإنسان أن يصل إلى الحقيقة ببسر وسهولة بواسطة النور

الفطري ، ذلك لأن النفس البشرية تتضمن شيئاً إلهياً كما أو دعت فيها البذور الأولى للأفكار
النافعة⁽¹⁾

فالتأمل (الكوكاني) يوحى بالتوافقية بين الروح والمادة , فهو يجمع بين الروحانية والعقلانية لتحويل الأشكال المجسمة إلى مسطحة وهذا ما يتشابه به مع الفن الإسلامي فالفنان هنا لا يقترب من الواقع , بل يجدد الواقع من خلال التأمل المؤدي إلى تبسيط الصورة ومحتوياتها الشكلية ومساحتها اللونية والابتعاد عن التظليل وهذه السمات قريبة من الفن الإسلامي في الزخرفة .

فقد عبر كوكان عن الواقع بذاتيته التي ترتبط بالفطرة بجوانب متعددة لا سيما وأنه يبغي التوصل إلى الحقيقة عن طريق التأمل الحر المبتعد عن كل ما هو مادي فهو يقول ((كل شيء يحدث في خيالي الفطري))⁽²⁾ , ذلك الخيال الذي توحد مع الفن الإسلامي بالعلاقات البنائية والغاية الجمالية والفعل المحرك لطاقة التشكل الجمالي المبني على الحدس وبذلك تتشكل الذات متساوية مع الفطرة لإنتاج فعل حوارى بين تمثيلات العقيدة المسيحية في هذا العمل والفن الإسلامي .



الشكل (99) الحوار البنائي بين الذات المسيحية والفطرة الإسلامية.

(1) - رياض عوض: مقدمات فلسفة الفن، جروس يرس، لبنان، 1994، ص 25.
(2) - لطفي محمد زكي : كوكان الفنان الثائر , م. س , ص 122.

فالحوار بين كوكان والفن الإسلامي يتشكل من فعل النظرة الانسانية في استدعاء ما هو كامن وراء الماديات عن طريق حدس يؤهل الأشكال بما تحملها من طاقة للتشكل بقيم مختلفة قابلة للتأويل والوصول إلى حقائق محاكية لذلك الفعل الفطري ، وبالتالي تتساوى القيم الدينية الماورائية , كنقطة التقاء بما هو روحاني , ولكنها تختلف من حيث الأثر الحسي الواقعي الذي يمثل سلطة الوجدانية عند كوكان , فيما هي في الفن الإسلامي قائمة على أساس ما ورائي مغاير لكل ما هو حسي , فالجامع بين كوكان والفن الإسلامي هو طبيعة الفطرة الإنسانية الكاشفة عن الجوهري , كونها تمتلك القدرة على فهم المجردات , لأنها مرتبطة بالوجدانية , لهذا نجد أن الفن الإسلامي توصل إلى مفهوم الشكل الخالص في الزخرفة الإسلامية قبل الفكر المسيحي لاختلاف العقيدتين في مسألة الوجدانية الممثلة للمطلق التوحيدي في الفكر الإسلامي والمطلق المتعدد في الفكر المسيحي .

العينة / 15

اسم العمل / تجريد أول بالألوان المائية (*)

اسم الفنان / فاسيلي كاندنسكي

القياس 19 1/4 « 25 انج

التاريخ / 1910

العائدية / مجموعة نيناكاندنسكي / باريس



تكوين ارتجالي يظهر انتشار بقع من الألوان المختلفة على مساحة السطح التصويري متخذة أشكالاً غير منتظمة ومتشعبة بصورة انتشارية ، مما أظهرت حركات تلقائية أثناء الأداء الفني باتباعها مسارات إيقاعية تظهرها الخطوط والكتل اللونية ، التي تحركت باتجاه لولبي حول المركز .

أن الحركة اللولبية عند (كاندنسكي) ، فعل ناتج عن ضرورة داخلية تقضي إلى فهم العالم ، لان تلك الحركة تحوي مكونات الوجود ومعرفته ، فهي تساوي من حيث القوة المعرفة المتجهة نحو المركز ، أما من حيث الفعل ، فأنها مسار روحي على أساس إن الروح هي المحرك الكاشف عن النظام وهي بداية المعرفة ، لان كل ما في الوجود من مظاهر طبيعية ومادية إضافة لما موجود من نظم فكرية فإنها بالكلية مظاهر لتشكلات الروح والقانون الرابط بينها هو الجدل ، بينما ظهرت تلك الحركة في الفن الإسلامي كما في الشكل (100) لتمثل قيمة للتجلي نحو المطلق بعملية استبطانية للوصول إلى قطب الحقيقة ، وكأن سلوك الروح يأتي بعيداً عن كل ما هو نسبي لتخلق في عالم يهذبها من واقعيتها ، فالمنشأ الإسلامي للحركة اللولبية مرتبط الحوار بين (كاندنسكي) والفن الإسلامي ، وهذه الحركة عند كاندنسكي قائمة على تمثيلات الفكر الباطني والذي اسماه (بالضرورة الداخلية) ، فيما كان ذلك التكوين اللولبي الاسلامي معتمداً على إحياءات فطرية للتجلي إلى المطلق عن طريق جدل صاعد من مظاهر الوجود المادي إلى الحقيقة الأسمى ، وينشأ بذلك تطابق بين الفطرة الإسلامية والضرورة الداخلية.

الفطرة = الضرورة الداخلية



الشكل (100)

الحركة اللولبية في فن المنمنمة الإسلامية. (*)

ألا إن موضوع الاختلاف ناتج من طبيعة التطبيق في العمل الفني ، فالذي عمله كاندنسكي هو التأكيد على التمرکز الإيحائي نحو الداخل معبراً عن الضرورة الروحية بصورة عامة ، ولكونه مسيحياً روسياً أرثوذكسياً وذا قناعة دينية ، فانه وجد الحاجة إلى انبعاث روحي في الفن وهذا يعني إن الضرورة الداخلية تؤدي إلى فهم العالم والمطلق .

الضرورة الداخلية ← فهم العالم والمطلق .

وفي ضوء ذلك عمل على تشكيل البقع اللونية بعلاقات متناغمة وبحركة تفكك طبيعة التصلب والجمود بين الأشكال ، فأنتج إيقاعاً حركياً مرتجلاً ليمثل نظاماً معيناً ، يسعى من خلاله إلى التجرد عن التمثيل الصوري ، للوصول إلى نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية للتعبير عن الضرورة الداخلية ، والتي يصفها بالنظام المشابه للأكوان ، وهي بذلك تعبر عن ذاتية الفنان أو إنها مساوية لذاته :

الضرورة الداخلية = الذات .

وهي التي أنتجت تلقائية الحركة في التكوين اللولبي ، بينما كانت الذات الإسلامية متدبرة للنظام الكوني ، فأنتجت فعلاً زمانياً يرتبط بالزمان الكلي الذي يمثّل الحركة العامة

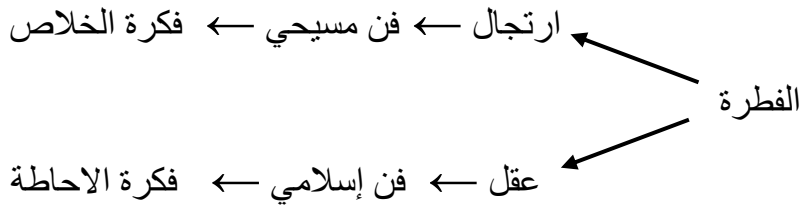
(*) - یرتشارد انتكهاوزن : فن التصوير عند العرب ، م.س.ص116.

والخفية للكون ، عن طريق تمثيل حركة معقولة إلا إنها غير طبيعية وهي الحركة اللولبية ، لان الزمان متصل والحركة الوحيدة المتصلة هي الحركة الدائرية المتمثلة باللولب ، وبذلك يكون الزمان منحصراً في حدود الانفعالات الذهنية المتمثلة في الأشكال التجريدية لينتج الزمان التصويري بعداً روحياً وهذا ما أراد كاندنسكي الوصول إليه ،

الذات المسيحية ← ارتجال (تلقائية) ← حركة لولبية

الذات الإسلامية ← تدبر النظام الكوني ← حركة معقولة

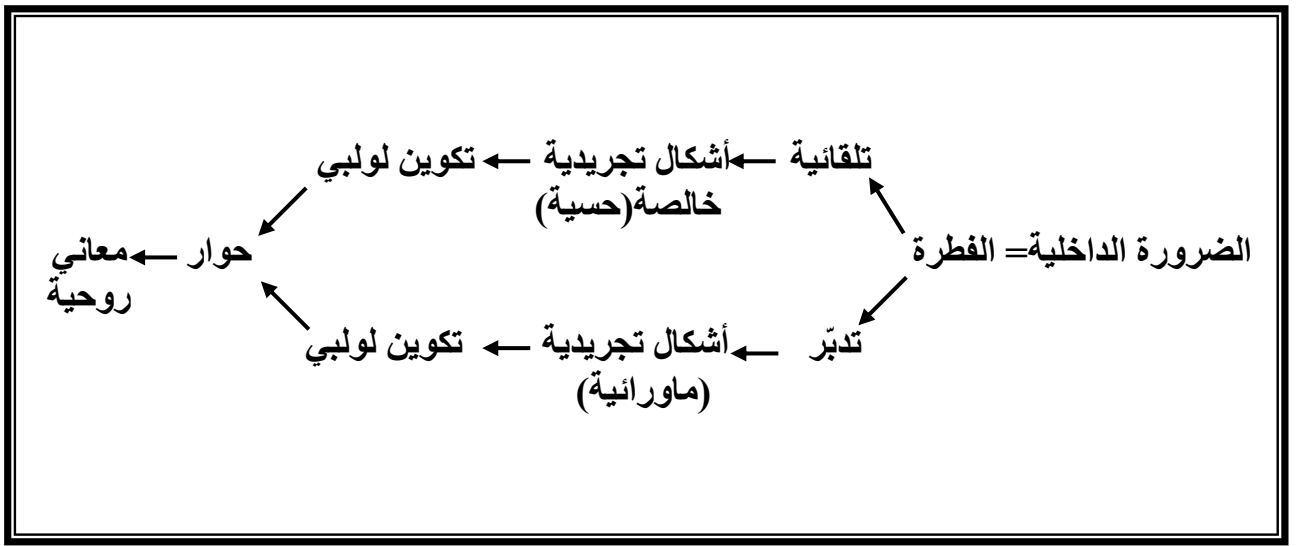
إلا إن الفنان عمل على تمثيل النظام عبر علاقات تكوينية من خطوط وألوان عن طريق التلقائية وماهي إلا تعبير عن الرؤية الداخلية والذاتية ، فهو عبّر عن (التدبر) الإسلامي في النظام من خلال التلقائية والارتجال وبالتالي فان التلقائية قائمة على أصول فطرية محاكية للنظام وهي من تمثلات الفطرة الانسانية الداعية إلى وحدانية النظام , وهذا ما لا يختلف فيه المسيحية والإسلام , لأنه هو الموصل إلى الخلاص في الفكر المسيحي وهو الموصل إلى الاحاطة الإلهية بالفكر الإسلامي .



فيتمثل الفكر الباطني لدى كاندنسكي من خلال تجريدات تمتلك قوة التفاعل بين ما هو داخل وخارج ، أو بين ما هو داخل الذات من نظام وخارجها من نظام آخر , للوصول إلى اللامتناهي.

وهذا يستوجب تجريد ما هو مادي بصيغة متعالية ، وباعتبار إن تلك الذات تتمحور في الجزئي لتمثيل النظام الكلي ، فلا بد من استبطان نظامها الداخلي لتتحول الأنساق البنائية من صفاتها الجزئية إلى ما هو كلي عبر الانفلات من النسبي , لان مرجعيات كاندنسكي حسية تنتج مجردات من خلال التجربة الذاتية التي لا تكتمل إلا بالتوحد مع المادة حيث ثنائية الإنسان والطبيعة ويتأكد ذلك بقوله « لا يمكن للإنسان أن يتخلى عن العالم المحيط به ، حتى لو أراد لما

عرف السبيل إلى ذلك ، ولكنه يمكن التحرر من الشيء ⁽¹⁾ . وهذا التحرر يتمثل بوجود اللحظة الحركية المتأنية مع نشوء الانفعال الذي يسببه وجود عناصر اللون والخط والحركة والاتجاه ... وهذا ما يفعل من تلقائية الأشكال بالابتعاد عن التأسيس الواقعي لتصبح أشكالاً خالصة من خلال تقويض رموز العالم لطرحها من جديد في مجال أوسع للتأمل . فالشكل الخالص عند كاندنسكي له مرجعياته الحسية رغم حملة لمعاني روحية كونه منبعثاً من الضرورة الداخلية ، وبذلك فإن الحوار يشغل بالشكل اللاتي :



الشكل (101)

يوضح العلاقة بين الضرورة الداخلية والفطرة وما ينتجان من حوار روحي .

(1) - فاسيلي كاندنسكي : كاندنسكي بقلمه ، ت: عدنان مبارك ، مجلة فنون عربية ، عدد (2) ، 1981 ، ص100.

العينة / 16

اسم العمل / تكوين (8) (*)

اسم الفنان / بيت موندريان

القياس 37 8/1 × 21 8/7 انج

التاريخ / 1914

العائدية / متحف ساكون ، ر ، جوجيهاميم ، نيويورك .



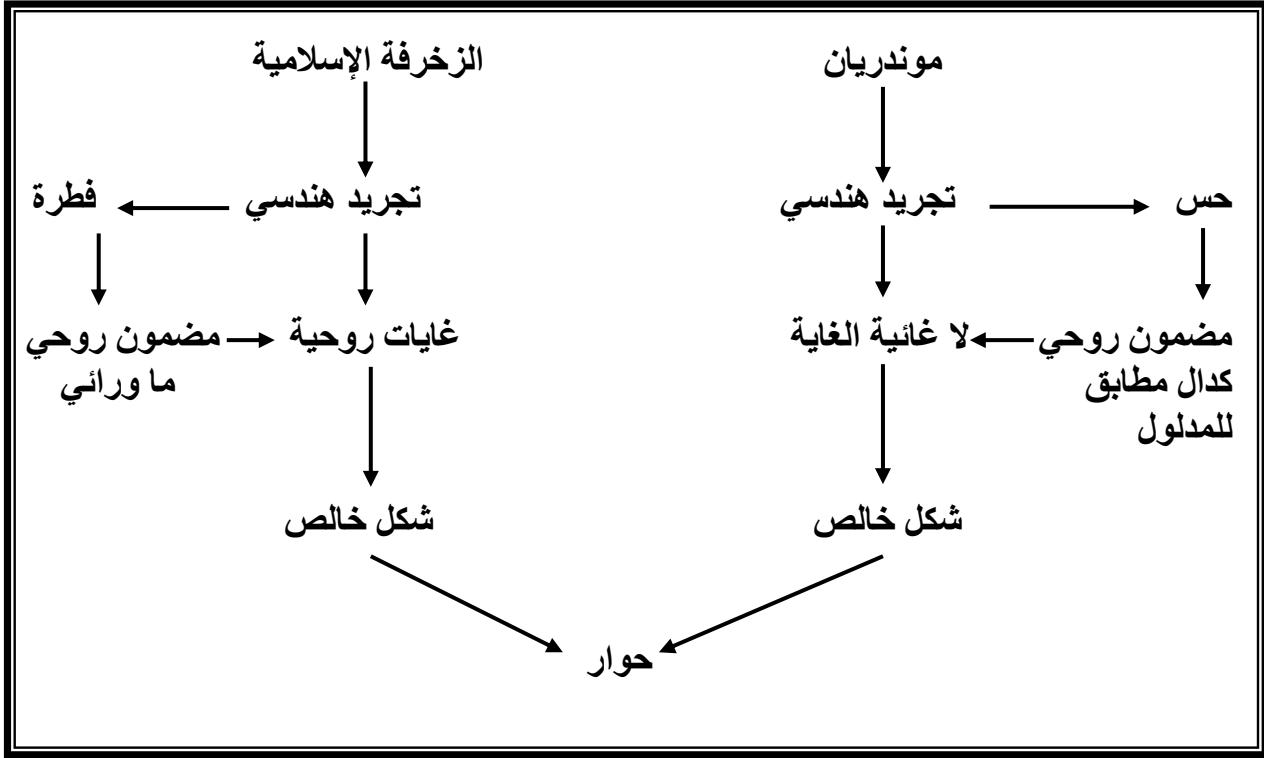
يتشكل العمل من خلال علاقات متمثلة في شبكة من المربعات والمستطيلات المتداخلة وبحافات حادة ، لتكوّن بناءً من المنظومات الهندسية ذات الخطوط العمودية والأفقية ، فأشكال المربعات والمستطيلات متقاربة في إحجامها ، ومتجانسة بجو عام من العلاقات اللونية المتغايرة والمتجاورة من حيث القيمة اللونية ، والتي تحدد بخطوط تمثل البناء الهندسي لكل فئة من الأشكال الهندسية ، حيث اللون غير محدد للشكل ، وإنما الخط هو العنصر السائد في بنائية الشكل وبذلك اتخذ الشكل من حيث الخط واللون بنية تجريدية واضحة لتمثيل بناءً انشائياً متماسكاً يمسك جميع فضاءات اللوحة.

وباتخاذ (موندريان) التجريدية أسلوباً لأعماله ، كان يسعى للوصول إلى الحقائق التي تكمن وراء الطبيعة ، والتي تتأتى من خلال الاختزال العام للأشكال المرئية إلى مجموعة من العلاقات البنائية المترابطة رياضياً ، والتي تمثل الأساس الحقيقي لعالم المادة المدرك والمشكلة من خلال الخطوط والأشكال الهندسية والمساحات اللونية الرياضية ، كالمستطيل ، والمربع ، فقد اهتم بالمنحى الهندسي ليمثل الشكل الخالص . تلك الرؤية تمثل المنشأ الحوارى مع الفن الإسلامى ، من خلال الزخرفة القائمة على بنائية الشكل الخالص ، الحامل لبُعدين هما ، البعد التركيبى المتعلق ببنية النظام من علاقات بين العناصر ، والبعد الدلالى المرتبط بكل عنصر ودلالاته ، ومجموع البُعدين يوصل البنية الزخرفية إلى مفهوم أو معنى النظام ، وكذلك الحال عند (موندريان) ، إلا إن مثاليته الهندسية قائمة على تدعيم الموقف المثالى التصويرى المرتبط بالواقع الحسى ، إذ إن النسق التجريدى لديه لا يغاير النسق المتمثل في الوحدات الزخرفية التي

(*)- WWW.ART CYCLOPIDEA.COM.

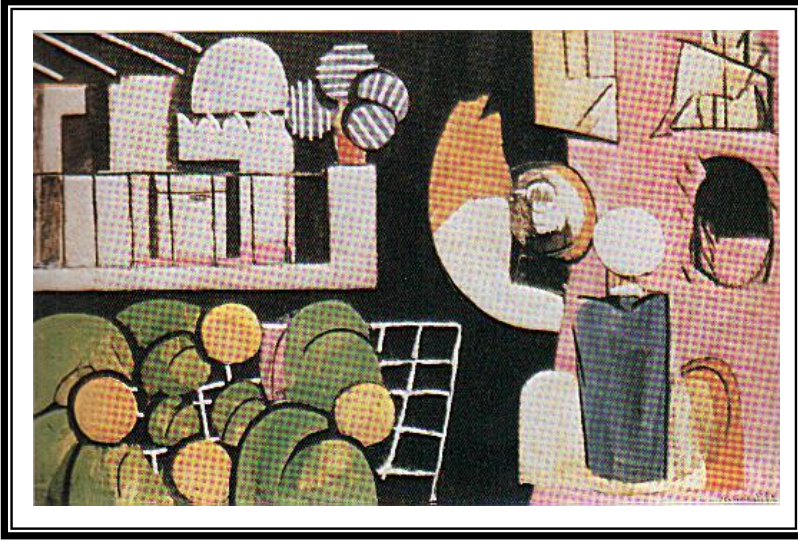
مفادها غايات روحية ترتبط بالمطلق ، إلا من حيث إرتباط ذلك النسق بالأُس الحسي لتمثيل رؤية روحية , وبذلك فأن تأليف البنية العامة تتجانس من حيث الشكل مع الزخرفة الإسلامية بتراكب الأشكال الهندسية وتكوين الخطوط الحادة لتأليف زوايا تتقاطع فيما بينها , لتشكل مجالات جديدة لأشكال تبدو منتظمة ومتجانسة مع بعضها ، فتنفعل العناصر البنائية من خلال طاقاتها الجمالية لتغادر السياقات البنائية الواقعية , وإضفاء رؤية حسية قابلة للتجدد بما تحمله من معنى باطني , متأت من قابلية تلك الأشكال الهندسية على تصوير وإعطاء فكرة اللانهائية والاحاطة الكونية , وهذا ما تحمله الزخرفية لاحتوائها من قبل الدائرة . وفي ضوء ذلك بنى (موندريان) مفهوم الوصول إلى التركيب الداخلي للحقيقة والنظام عن طريق الأشكال الهندسية , باختراق واقعيتها والسمو بها لما يتلاءم مع الإحساس الروحي الممثل للشكل الخالص ، المتوالد من الاستمرارية واللانهاية ، المتصلة بفكر النظام الكوني المحاكي للجمال الكامن في الجواهر وهذا ما يستوجب الموازنة بين الحس والعقل ، فيتكون نظام حركي قائم على فكرة الجدل بين الحركة والسكون لينتج إيقاعاً تناسقياً لا يختلف عن (السالب والموجب) و (الوجود والعدم) في الزخرفة الإسلامية التي تتصور الحركة فيها , بفعل الزمان والمكان المرتبط بالمخيلة لتمثل الحركة المحيطة المرتبطة بالمطلق , إلا ان الفعل الحركي عند (موندريان) قائم على أساس الأيقاع الجمالي المتمثل بالاغائية الجمالية ، لان الغاية عنده هي تجاوز إحساس الغم والمسرة والنشوة والحزن , عن طريق القائم على الأساس الحسي للوصول إلى لا غائية الجمال , من خلال البناء الرياضي الممثل لعوالم ما وراءية ، يتوصل إليها بطريقة التجريد ، فهو يقدم دالاً مكوناً من أشكال هندسية ، وهذا الدال مطابق لمدلول البناء الرياضي الماورائي . بينما غاية الزخرفة الإسلامية إيجاد عوالم روحية ترتبط بكمالات الصفات الإلهية ، فما الاحاطة إلا سمة للمطلق ، وما الاستمرارية إلا تمثّل لقدرة المطلق ، وإيجاد هذه المفاهيم قائم على ترتيب الأشكال الهندسية المجردة كمقولة قبيلة في الفطرة الإنسانية ، للوصول إلى غايات روحية توحى بالانفلات من واقعيتها وتحويلها إلى مضامين تجريدية ذات نظم شمولية . ولعل الجذر الحسي التجريدي عند موندريان مرتبط بالمعتقد القائم على فكرة التثليث المجسد لفكرة الوجود والعدم إلا إن الذات المسيحية تحوّل البنية الشكلية لحساب المضمون ، لهذا بقي مفهوم الحسي متجذراً في بنية الشكل , مع اختلاف تثبيت المضمون الذي أصبح

منفتحاً للمتلقي في العصر الحديث , وبذلك فأن مفهوم الحوار الفني عند موندريان يتكون من الآلية الآتية :



الشكل (102)

يبين آليات الحوار بين(موندريان) والزخرفة الإسلامية.



العينه / 17

اسم العمل / المغاربة (*) .

اسم الفنان / هنري ماتيس .

القياس / ———

التاريخ / 1916

العائدية / ———

عدة شخوص في وضع السجود على أرضية مختزلة بخطوط بيضاء ، تمثل السجاد الذي يفرش به أرضية المساجد ، وأمام جمع المصلين شخص يجلس على كرسي أو منبر برتقالي اللون ، رافعاً يده للمصلين ، فيما يبدو في أعلى اللوحة تشكيل هندسي كأنه بناء تعلوه قبة وشكل يشبه رمزية الشجرة ، وعلى الجهة المقابلة ترتفع فوق رأس الشخص الجالس على المنبر أشكال هندسية مرتجلة بعفوية تشير إلى نوافذ ملونة بالأصفر .

إن النظرة الشاملة للعمل توحى بان (ماتيس) أراد الجمع بين الفعل العملي السالك إلى الخالق والممثل بالصلاة ، وبين الإرادة الذاتية على تصوير مفهوم السلوك فنياً ، وهذا ما يشترط الابتعاد عن الواقعية وتكوين أشكالاً قائمة على فكرة تثبيت المنحى الروحي ، وهذا المبدأ على ظاهر موضوعيته يتحاور مع فكرة الصلاة والمكان التعبدي عند المسلمين .

استعار الفنان الفكرة بواقعيته ، عاملاً على تأليف موجبات للخروج من ذلك الواقع لتصوير ما هو روحي فيها وبالتالي إعطاء قيمة للمطلق الجمالي عن طريق السمة الروحية في الفن الإسلامي القائمة على مبدأ الظاهر والباطن ، فقد جمع ماتيس بين المناظر الداخلية والخارجية بوضعٍ أمثل ، وفي مستوى واحد ، للتعبير عن النظرة الشمولية واختزال المكان واشتراطاته ، فهو خارج حدود الزمان والمكان المحددين ، لهذا بدت القبة والنوافذ تمثل البنية الظاهرية للمسجد ، وهي تتزاح في الوقت نفسه مع الفناء الداخلي للمسجد بما فيه من مظاهر للتعبد وإقامة الصلاة ، لهذا أصبحت الأشكال منفصلة عن واقعيته .

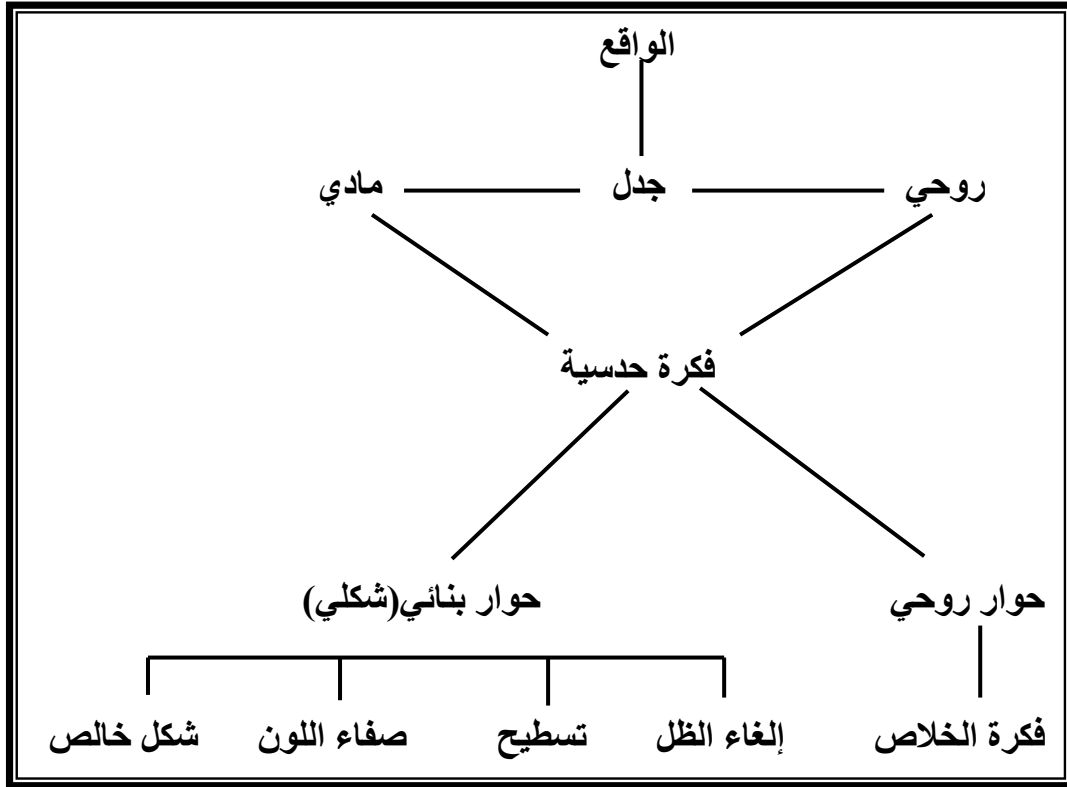
(*) - The world of matiss , printer industria grafica , Barcelona . 1978, P. 91-90 .

فهو يقول ((إذ اتفق لي أن أقوم بالنقل فخير لي ألا أصور))⁽¹⁾ لذلك هو يجمع أكثر من صورة في زمان ومكان مختلفين وتحويرها من ماديتها إلى حد يفقدها واقعيته فيتحرر الشكل من اشتراطات عالم المادة , ليصبح أكثر إيحائية عن طريق التسطيح الذي يخلص الأشكال من وزنها لتحوم في عالم روحي ينتقل فيه الأثر المرئي إلى لا مرئي والمحسوس إلى روحي ومتخيل , فيرتفع الإحساس بشيئية الواقع عن طريق تصعيد القوى الحدسية لإعطاء مثال بصري جديد منفتح نحو رؤية لا متناهية من خلال اللون وإلغاء الحجوم و تسطيح الأشكال والابتعاد عن الظل ، وبلا شك فإن هذه هي سمات الفن الإسلامي .

وليس ببعيد تأثر (ماتيس) بنقاء اللون في الفن الإسلامي ، كون اللون عنده الأكثر أهمية وفاعلية في إضفاء الشعور بالاكتمال الجمالي ، وهنا مثل الأرضية باللون الأسود التي بسطت عليها الأشكال ، كونه مشحوناً بطاقة داخلية يمكن من خلالها تكوين تناغمات بينه وبين الأخضر والأصفر والوردي ، ويساعد ذلك على تقوية التدفق اللوني والتنوع في إظهار الأشكال المستقرة عليه ، كما إن طبيعة استخدامه للون الأسود يوحي بانفصال العمل الفني إلى مشهدين اقتسمهما الأسود والوردي في الجهة اليسرى إلا إن فعل الارتباط الإنشائي المتمثل بسيادة الشخص الذي يرفع يده للمصلين حدد موضع الانفصال بالشد البصري القائم على ربط جهتي العمل ، وكأن شمولية الرؤية تشير إلى السير نحو آفاق تعالي الروح وانفلاتها من عالمها المادي للخلوص إلى الخالق من خلال معنى الصلاة ، وما تلك الانحناءات والدوائر القائمة على أساسها إلا لإضفاء الشعور بالاحاطة الكلية بعوالم الوجود من قبل الخالق ، وهذا ما لا يختلف عن فكرة الخلاص في الديانة المسيحية ، فالصلاة تخلص الإنسان من درن السيئات في عوالم الدنيا والخلاص في الفكر المسيحي قائم على تخليص البشر من الخطيئة ، فالجامع على أساس محتوى المضمون واحد بين الديانتين لما لهما من بُعد روحي متصل بالمطلق ، وتلك المفاهيم يمكن علاؤها على مستوى الشكل بالكيفية التي عملها (ماتيس) من تحوير وتهذيب للواقع المادي ، للوصول إلى الفكرة الروحية عن طريق الشكل الخالص المحاكي للجمال الخالص . فبدت الجدلية بين الخطوط اللينة المنحنية والخطوط المستقيمة العمودية والأفقية لارادة توضيح مثالية الخط الهندسي وقدرته على إضفاء الشعور بالتجلي نحو المطلق ، من خلال توضيح الفعل الممثل للروحي كالبناء المعماري للمسجد والأرضية المقسمة على أساس هندسي بخطوط

(1) - عفيف بهنسي : اثر العرب في الفن الحديث ، م. س، ص163.

عمودية وأفقية . وهذه الدوال تتفاعل مع الأثر الروحي الممثل بالفعل الإنساني بهيئة الصلاة , الذي جمع فيه (ماتيس) بين المادي والروحي للوصول إلى عالم أكثر روحانية عن طريق العناصر وتوظيفها بهذه الكيفية الحركية غير الموضوعية , لأن الابتعاد عن التمثيل الموضوعي للحركة هو الطريق إلى الجمال . وبذلك يترفع الواقع عن واقعيته بالفكرة وتمثلاتها الشكلية من حيث الأثر الروحي والبنائي في العمل الفني والذي تحاور فيها ماتيس مع الفن الإسلامي , وكما يبينه الشكل الآتي :-



الشكل (103)

يوضح الفكرة الحدسية للواقع في تمثيل الحوار الروحي والحوار البنائي الشكلي.

العينة / 18

اسم العمل / إمام يترأس الصلاة (*) .

اسم الفنان / إتيان دينيه .

القياس / ———

التاريخ / 1922

العائدية / ———



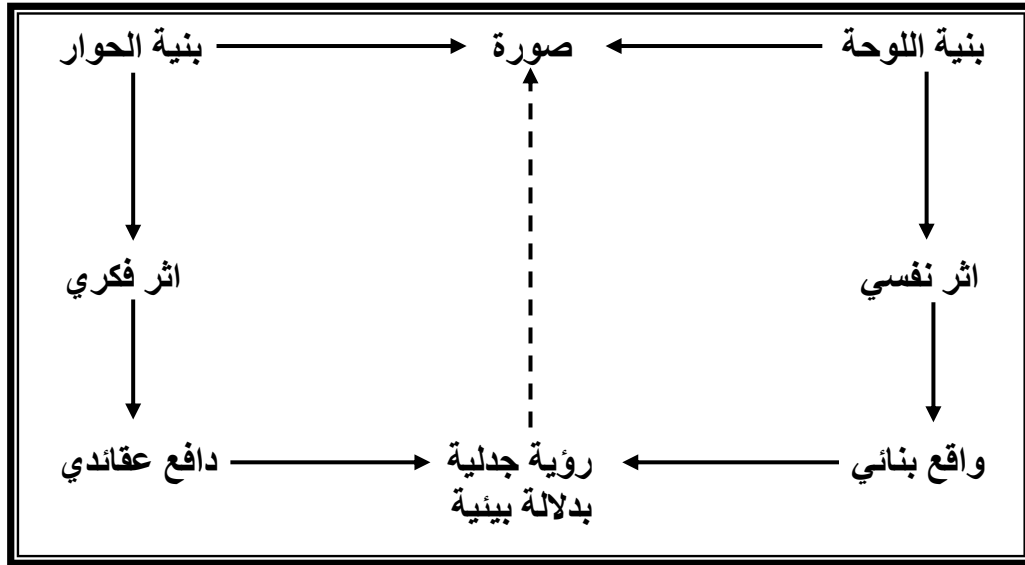
هذه لوحة تمثل إقامة صلاة جماعة لأفراد من المسلمين ، يتقدمهم إمام الجماعة والكل في حالة جلوس على الأرض ، فالمشهد يبدو واقعياً ، إذ عني الرسام بتفاصيل الصلاة وكيفيات الجلوس وتوزيع المصلين وهم في حالة منظور ، وتظهر البيوتات المتلاصقة والمتجاورة فيما بينها من خلفهم ، وهي تمتد إلى أعلى اللوحة حتى حجت بارتفاعها رؤية السماء . لقد اهتم الرسام بإظهار ملامح الأشخاص الموجودين في الصف الأول مع دراسة الأزياء التي يرتدونها وهو لباس أبيض فوقه عباءة لها غطاء راسي ، وقد غطى الأشخاص رؤوسهم بقطعة من القماش الأبيض بطريقة تشبه لباس العمامة .

أراد (دينيه) تحقيق التوازن بين عالم الإنسان الداخلي وبين (الكم والكيف) و(الروح والمادة) و (الغاية والسبب) ، مما يفعل من حركية التحديث الواسعة على جملة من الانفصالات التي تجعل من الأنوية الفاعل الحقيقي في الذات والمجتمع قياساً بالماضي ، لذلك تتمثل الذات بإظهار الوعي الحالي وتحفيز مدركاتها اتجاه الواقع بما فيه من اعتقادات تمس مفصل الذات الإنسانية ، فيحدث التواشج على اعتبارات وجود ملامح للتأثر بين ذاتية الفنان واعتقاد الآخر ، لأن سمة الثقافة المحمولة في الذات تكتسب وجهة معيارية تحددتها العقيدة من حيث السلوك المادي أو غير المادي المتمثل بالمظاهر الروحية في الحياة الإنسانية ، وهذا التحوّل هو منشأ الحوار بين (دينيه) والعقيدة الإسلامية ، مفترضاً تحويل البناء المادي للصورة إلى إحساس متخيل للحصول على معادل صوري لانفعالاته إزاء العقيدة الجديدة ، ليرى جوهر المرئي من خلال العلاقات الجمالية المحمولة في المضمون فضلاً عن الشكل ،

(*) - جان جبور : الشرق في مرآة الرسم الفرنسي ، م. س. ص 227

فالحوار يتشكل على أساس افرازات المضمون لاسيما وان الشكل أصبح محاكياً للواقع الإسلامي ، وهذا المنحى حقق تائراً كبيراً بين الذات وإرادة إيضاح المضمون ، الأمر الذي أدركه الفنان ، مما أدى إلى سعيه نحو تبديل عقيدته المسيحية بالإسلامية وهذا نتاج وعي الذات المؤدي إلى وعي الآخر وفهمه وأحداث مصالحة مع الذوات الأخرى والمثاقفة معها على أساس تمثيل البنية الفنية الجديدة الناتجة من تحويل الأداء الموضوعي إلى اتجاه فكري عقيدي جديد.

وثمة اثر نفسي في تحصيل الرؤية الجمالية ، فالحوار يعبر عن النسق المشترك بين الصورة وما يمكن أن تحمله من دلالات تهى البعد النفسي لإقامة مقاربات جمالية مع الواقع تأكيداً لمنطق الاهتمام بالبنى المحركة للفعل الجمالي ، اثراً كان أم انعكاساً لصورة المشهد بكلية ، وان تأكيد الاثر النفسي ضمن نطاق تجزئة المشهد إلى فواصل زمانية ومكانية ، عللت حالات الاقتران بالنتائج الفكرية المستوحاة من البنائية التشكيلية للتكوين ، فبنية اللوحة وبنية الحوار تتشكل على أساس الانفعال الفكري الممثل للحوار اتجاه العقيدة والتفاعل النفسي اتجاه النظرة الجمالية من خلال محيطية البيئة . والشكل الآتي يبين ذلك :



الشكل (104)

يوضح آليات اشتغال الدافع البنائي والعقائدي في بنية الحوار الشكلي.



العينة / 19

اسم العمل / امرأة أمام المرأة (*) .

اسم الفنان / بابلو بيكاسو

القياس 128 « 128 سم

التاريخ / 1932

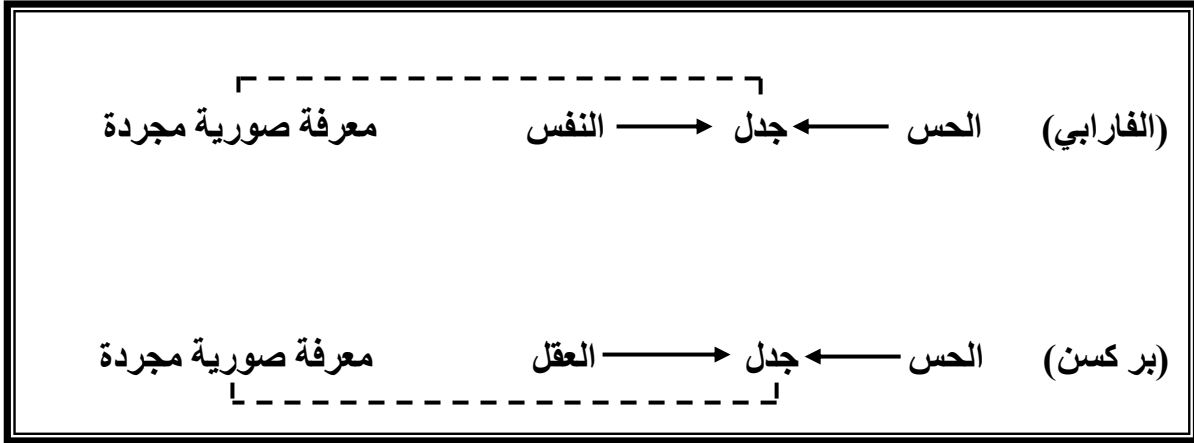
العائدية / متحف الفن الحديث نيويورك .

هذه صورة لمرأة بوجهين ، جانبي وأمامي ، محددة بخطوط خارجية تفصل الشكل عن خلفيته ، وتظهر المرأة في مرآة تنطبع عليها صورة مخالفة لواقعيتها من خلال استخدام الخطوط بأنواعها المختلفة والمساحات اللونية المتبادلة والتسطيح والنسب غير الواقعية ، وكأن بيكاسو أراد تحويل المبدأ الحسي من خلال العقل إلى تمثيلات مخالفة للحقائق العيانية أساسها التجريد باللون والشكل والخط وبالتالي إعطاء صورة متكاملة عن روحية المبدأ التخيلي للواقع .

فثمة جدل بين الحس والعقل تدل عليه الصورة المنعكسة في المرأة التي هي ليست محاكاة للصورة غير الواقعية ، بل إنها انعكاس لتهديب الواقع فهي ليست الحقيقة بل معقوليتها ، لذلك تخطى (بيكاسو) موقفه الحسي المتغير نحو جوهريته عبر التحولات البنائية التي تكشف عن التجريد وحركة الخطوط والتناغمات اللونية ، ولا يختلف هذا البناء الداخلي المتمثل بالأسس المعقولة للأشياء عن البناء الفني للزخرفة الإسلامية القائمة على جدلية الحركة بين (الحس والعقل) والتي تكون النفس ساحة في فضاء صوري مجرد ، وهذه الفكرة (الفارابية) عززت من طبيعة التقاط وتهديب الواقع واختزاله في فضاءات بنائية مجردة تحاور معها (بيكاسو) ليكون أنموذجاً حوارياً بين الرؤية الإسلامية والغربية ومعالجتها وفقاً لتوافق تمثيلات الحقائق ظاهرياً ، فيما ينطلق الحسي من جزئيته إلى كليته بالفعل ، نحو قوة إدراك خلفيته عبر التكوينات الزخرفية في خلفية اللوحة ، وكأن بيكاسو يحاول البوح

(*) - Frederick Brill : Matisse , the Hamlyn Publishing Group Limited , London , 1969,P,157.

بأن النظام العقلي هو الأساس القائم على ربط الأشياء في البنية العامة للكون وكذلك في بنية الرسم .



الشكل (105)
يبين جدلية الحس مع العقل والنفس عند الفارابي وبركسن
لإنتاج معرفة صورية مجردة.

مما يشكل ذلك تحاوراً فنياً وفقاً لما يأتي :-

1- وجه المرأة الذي يرى من خلال الوضع الامثل يمثل صلة حوارية مع الخط العربي الذي يُنظر مرة كشكل , وأخرى كخط أو مجرد نقطة تنتقل المشاهد من مسقط أمامي إلى آخر جانبي .

2- الاحاطة الروحية بالأشياء من خلال المساحات اللونية المتجاورة والمتناغمة عبر تولد الخطوط المجردة المألوفة لتلك المساحات والمنبعثة من رؤية حدسية للواقع وهذا ما يجمع بين المبدأ الروحي والتمثل العقلي المتولد من الحدس ، الأمر الذي يوحد الرؤية مع الزخرفة الإسلامية القائمة على المبدأ نفسه من بناء كلي للعمل اعتماداً على الإيقاع والتكرار المتفاعل مع عنصر الزمان أكثر مما يتفاعل مع عنصر المكان .

وبذلك تصبح هناك قيمتان تمثلان العلاقة الجدلية بين الفعل الكاشف عن النظم ، والروح التي تحاول تجريد المتشبهات لضبط الصلة بين الأشياء والوصول إلى تمثيلات تساعد بالكشف عن الجواهر وبيان المطلق الجمالي . وهذه العملية وان بدت متواشجة مع بنية الفن الإسلامي في الظاهر إلا إن البناء الداخلي يعتمد على طبيعة البناء الروحي والعقدي المتصل بالمطلق التوحيدي في الفكر الإسلامي ، والمتعدد في الفكر المسيحي ، وهذا ما يؤثر على البناء الحوار

بينهما من حيث المضمون دون الشكل ، وذلك ما يشير إلى أن طبيعة التوجه نحو المطلق التوحيدي يؤدي إلى فهم الواقع وبالتالي تحويله إلى تمثيلات روحية مجردة ، أساسها رؤية فطرية .

ومن هنا يصرح بيكاسو بأنه ((يقوم بطبع الرؤية التي تفرض نفسها عليه))⁽¹⁾ وهذه الرؤية تحددها آلية الفطرة عند الفنان لإسقاطات الذات المتأثرة بالرؤية الجمعية للأشياء والتي تحرّك مفاصل الذات لتبوح بأساس موحد لبشر , وهو يسعى إلى مقولات مشابهه على مستوى الشكل والبناء الداخلي وهذا ما حدد طبيعة اقتباس بيكاسو من الفن الإسلامي .

(1)- شاكِر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 ، ص113.



العينة / 20

اسم العمل / إحياءات حروفية (*)

اسم الفنان / بول كلي

القياس / -

التاريخ / 1937

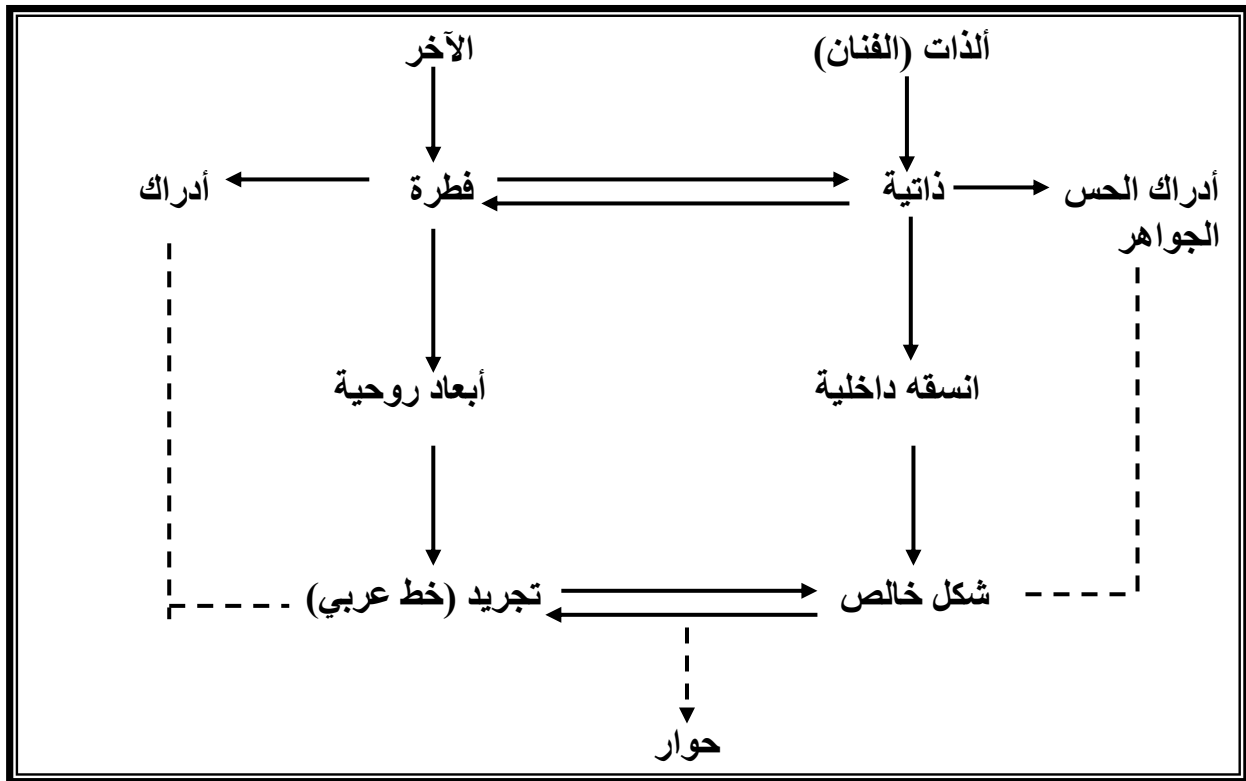
العائدية / -

تتشكل في هذه اللوحة خطوط سوداء لتعمل تكوينات معينة على خلفية من الألوان البرتقالية المتفاوتة بالشدة والألوان السماوية المتدرجة بالقيمة والتي تشكلت في الخلفية على هيئة مساحات لمستطيلات ودوائر ومربعات ومثلثات لتؤسس أرضية لطبيعة الخطوط وإحياءاتها القريبة من تشكيلات الحروف العربية التي تعلو على الواقع .

ومن خلال نظرة (كلي) إلى الواقع وقوانينه ، يجد في الواقع الفني بنية مغايرة ، بمعنى إعادة صياغة الحقائق الحسية على حساب تمثيلات ذاتية للبحث عن كينونة الأشياء وما هيئتها والتي تميل إلى الأنساق المجردة عن التشخيص ، وبذلك تبتعد الأشكال عن إبعادها الثلاثية إلى بنائية تجريدية ضمن فضاءات لا متناهية ، إذ جاءت الخطوط متحررة من قيود التشخيص شبيهةً ، بالخط العربي الذي يمثل بأشكاله المتنوعة فكرة التحرر من المادي ليكون أشكالاً مستقلة بذاتها يعتمد على غياب الموضوع ، ليعطي أفضل تأثير وتناغم من حيث الأداء المدلولي للشكل ، مما يسبب ارتباطاً شكلياً مع التناغم اللوني وتعبيراته الأدائية ، وهذه العملية ترتبط بمفهوم الذات حيث الاشتغال على الانسقة الداخلية والوحيدة لإبراز الشكل الخالص ، الباحث عن صيرورة الأشياء واشتغالاتها كمفاهيم معبرة عن الضرورة الداخلية عن طريق تنظيم العامل الفطري الذي يسترجع الفكرة الحوارية والارتباط بما هو لائق من الأشكال مع ذلك

(*) - عفيف بهنسي : اثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، 1998 ، ص331.

الهاجس الباطني القائم على تشكلات مشابهة للخط العربي والذي عمل من خلاله على تحطيم تعالي الأشكال القائم على الهندسية ليسمو بها إلى عالم جدلي مبني على فكرة جديدة يجد (كلي) من خلالها تمثلات الذات لديه ، عن طريق مجسات ولحظات تشترك فيها الذات مع الفعل الفطري للوصول إلى حقائق روحية محركة لفعل الحوار مع ترابطات الذات ، فد (كلي) يبحث عن لحظة مبشرة كي يتم أنجاز الشيء بتركيز عالي ، وهذه اللحظة تنمو لتشكل واقعية فطرية لإحداث أشكال تتحاور مع العلاقات الإنسانية الباطنية ، فتنمو الخطوط بطواعية قابلة لإعادة بنائها من جديد في أية لحظة مما يعطي ديمومة جمالية بعيدة عن الحدود الزمانية والمكانية وكأنها محددة بالفكرة الآنية ، ووفقاً لما يأتي : -



الشكل (106)

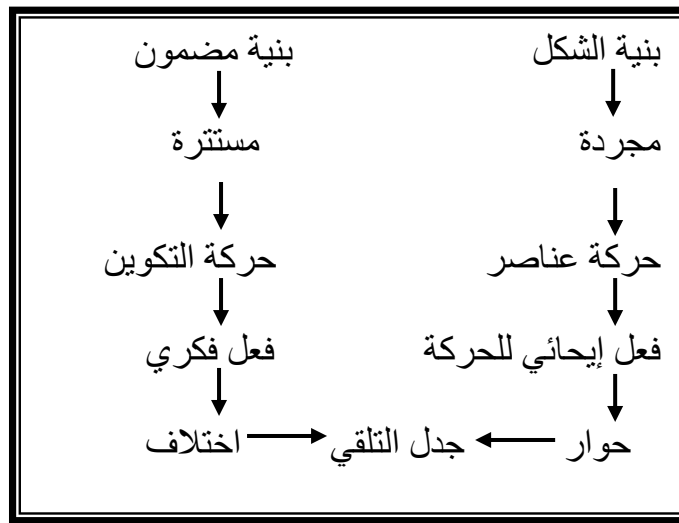
بين آليات تفاعل الذات مع الآخر في التوصل إلى الحوار

بين الشكل الخالص والخط العربي.

والذي يعمق التجانس الحواري بين الرؤية الداخلية لـ(كلي) وبين الحرف العربي هو قدرة الخط العربي وطاقته في إعطاء دلالات روحية عند استخدامها كبنية شكلية ذات مكون بصري ذاتي إذ تعطي تفسيراً جديداً للنص لابتعادها عن القيم والمقاييس المادية ، لاسيما وان الحرف العربي فيه قوة محفزة لظاهرة الجمال الباطن والظاهر ، لأنه كلما تخلص عن وظائفه

البيانبة , كلما أصبحت الصبغ المبردة من توابعه ، وهذا ما يفعل مظاهر الاكتمال القيمي الداخلية كبنبة للنص الديني ، إضافة إلى بنبته الشكلية وعلاقاته البنائية المتمثلة بالإيقاع المتناغم بطريقه توزيع الأشكال بصورة معينة لتشكيل وحدة بنائية تمثل كل فاعل في فضاء جدلي متحرك .

إلا أن البنية المضمونية المتحولة بدلالاتها تختلف من حيث اشتغال الذات الإنسانية حتى يحصل التبادل المعرفي من خلال تشكيل آليات الشكل المتحاور على حساب المضمون المختلف وهذا ما يفضي إلى آليات جديدة للتلقي ، والشكل الآتي يوضح ذلك .



الشكل (107)

يوضح نتاج التلقي بين بنية الشكل وبنية المضمون.

أولاً : نتائج البحث

- من خلال الدراسة توصل الباحث إلى النتائج الآتية :-
- الآخر هو المركز القيمي للحوار الفني والرؤية الجمالية , بأعتبار أن مظاهر الاكتمال القيمي المكانية والزمانية والدلالية عناصر مقومة خارجية بالاستناد إلى العلاقة مع الوعي الذاتي . كما في جميع عينات البحث .
 - جدل الرؤية الفنية للفكر المسيحي الذاتي مع الرؤية الاسلامية الذاتية يعطي مكوناً جديداً , فالتحوّل من التجسيد الى الرمز في الفن المسيحي , والارتقاء من الحسي الى المطلق في الفن الاسلامي , هما محورا الائتلاف في أيجاد فعل حوارى خارجي يجعل من التقنية المسيحية أسلوباً حوارياً للفن الاسلامي , كما في العينة (1) .
 - تتباين مستويات الحوار بين بنيتي الصورة المسيحية والاسلامية على وفق الارتباط بفلسفة الشكل وطريقة الاداء المتحقق دلاليّاً من المضمون , كما في العينة (1) - (2) .
 - قيمة الحوار بين الفن الاسلامي والفن المسيحي تعتمد على تشكيل بنى جمالية , تطلّ المحتوى الدلالي للتكوين الفني على فرض أن تقصي صيغ التعبير حوارياً ينتج أسساً مفاهيمية تفعل من اشتغال البناء الفني وفق مرموزات ذاتية , كما في العينة (1) - (2) .
 - التعايش بين المسيحية والاسلام اعطى نتاجاً حوارياً مؤسساً على فكرة التأثير والتأثير وأن جاء عن طريق الصراع , بل يمكن القول إن الصراع ينتج أشكالاً حوارية في الفن على مستوى التنظيم القيمي للزمان والمكان والدلالة الصورية , كما في العينة (2) .
 - تجديد الرؤية الرمزية و اشتغالاتها المستعارة من قبل الفن الاسلامي كما في الهالة , أعطت ابعاداً دلالية متغايرة , وهوية جديدة للفن الاسلامي يمكن التحاور معها من قبل الآخر إذ أن عمليات الاضافة والتحوير تستدعي أفكاراً تتيح رؤية جامعة بين رمزية الفن المسيحي والاسلامي ضمن فكرة فنية متحدة في الشكل ومتغايرة بالمضمون كما في العينة (3) .
 - الحوار على مستوى الشكل يدعم فكرة الاختلاف المضموني , كما أن الاخير يستوجب الاتصال مع المكان والزمان , لتصبح البنية الحوارية قائمة على الجمع بين الاشكال الحاملة للمضامين المتناقضة ضمن رؤية تكوينية قائمة على تنظيم العلاقات البنائية في الفضاء التصويري كما في العينة (6) - (10) .

- إن صيغ التحوار في طبيعة الفن الاسلامي مع الفن المسيحي تمتزج بمستويات نسقية مترابكة للصورة الكلية من جهة وبنائها من جهة أخرى من حيث اقتباس الحركة وإتجاه الكتل وتلوين الارجل , كما في العينة (4) - (5) .
- تتراتب أنساق التحوار جمالياً في الفنون المسيحية والاسلامية ضمن حيز (المكان) كصورة تبادلية بين العالم الداخلي والخارجي , مع الاخذ بنظر الاعتبار مستوى التوصيف ومعطى الصورة داخل بنية المكان فيما تظهر بواصر الصراع على مستوى المضمون بالدلالة , كما في العينة (7) - (9) - (10) - (12) .
- كما يشتغل حوار الفنون على اليات اقتباس الرموز ودلالاتها,يعمل في اللغة وسياقاتها المترجمة لتصوير الأطر المعرفية المبتنية على الزمان والمكان,كما في العينة(4)-(5)-(9).
- تكمن آليات اشتغال الحوار في الفن على الصورة المتخيلة من النص المقروء , وأخرجها الى الفضاء التصويري الكامن في العمل الفني المرئي , كما في العينة (2) - (4) - (5) - (8) .
- التحوار الفني للتصوير الجمالي في النص القرآني يتمثل في مواطن القوة في العرض ورسم الشخصيات وتمثيل العواطف والانفعالات وبلاغة الحوار , فتقنيات التصوير اللغوي تعطي صورة حوارية متخيلة قائمة على جمالية التلقي الشكلي, كما في العينة (8).
- حوار الفن في عصر النهضة قائم على الجمع بين الوجود المادي والمجرد الحامل للفكرة , لاعطاء موازنة بين الواقع المستعار والفكرة المعتقدة. كما في العينة(7) - (8) .
- لقد أنحصر تحاور الفن النهضة مع الفن الاسلامي بأداء الدور الواقعي في بنائية اللوحة وبما يتلائم مع الاطر والقوالب التي يرسمها الاتجاه الفني , دون الدخول الى البنية الروحية والجمالية للفلسفة الاسلامية ككيان فني له خاصيته ومنطقه الرمزي , لهذا بقي الحوار في عصر النهضة سطحياً وشكلياً كما في العينات (7) - (9) - (10)
- الحوار الفني قائم على التمظهرات القيمية لدلالة الصورة في الاخذ بالمظاهر الخارجية للصورة الاسلامية متمثلاً بالملابس والمآذن والكتابة العربية والقباب وعموم البيئة كما أن للهيئة العامة للوحة بصورتها الجزئية موضعاً تحاورياً مع المنمنمة الاسلامية كما في العينات (9) - (10) - (12) - (13) .
- يتشكل الحوار المسيحي النهضة على وفق الفكرة الحاملة للمعنى الباطني , إضافة للوجود الخارجي أو بين المحسوس والمعقول , فتصبح المعرفة المتشكلة على أساس

الفكرة متصلة بواقعية المكان , لان الايمان بالفكرة الدينية متعلقة بالمثل المرتبطة

بالمواقع , كما في العينات (9) - (10) - (12)

- وظفت الزخرفة الاسلامية في عصر النهضة لاعلاء الوجود المادي القائم على جمالية الشكل والمتمثل بمركزية الانسان كما في العينة (11) .

- الحوار الشكلي التجريدي الحامل للمضامين الروحية نتاج المقاربة بين الذات المسيحية والفطرة الاسلامية , الا أن الفارق يكمن في أن الذات تحوّل الحسي الى مجرد , بينما تتقبل الفطرة المجرد مباشرة , وكلاهما ينتج حدساً شكلياً من خلال التأمل والتدبر لاظهار علاقات بنائية تتحاور على مستوى تجريد اللون وتسطيح الاشكال والغاء الظل وأشغال الفراغ , وهذا ما يشكل تقارباً بين الحوار الذاتي لكل من المسيحية والاسلام , لانتاج حواراً خارجياً مبني على مظاهر الاكتمال القيمي الداخلية لبنائية الشكل , كما في العينات (14) - (17) .

- إعتقاد الفكر الاسلامي على مبدأ التوحيد أنتج الشكل الخالص في الفن , فيما أظهرت الذات المسيحية تعددية المطلق فأنتجت الشكل التجريدي الخالص المتحاور مع الفن الاسلامي , وهذا ما يفترض بان مبدأ التثليث المسيحي لم يوصل المسيحية الى المطلق التوحيدي بل الى المطلق التثليثي القائم على المبدأ الحسي , وبذلك تتحاور التجريدية مع الزخرفة الاسلامية وفقاً لمفهومي الشكل والمضمون , الا أن الأخير نابع من الروحانية الحسية لا المجردة أي أن نزعة عدم التشبه في التجريدية الحديثة مصدرها الارتباط بالمتعالي المطلق لا المطلق التوحيدي . كما في العينة (14) - (16) .

- الحوار الفني في الشكل الخالص قائم على تساوي الضرورة الداخلية مع الفطرة الاسلامية لان كليهما يؤدي الى فهم العالم والمطلق للوصول الى نظام من الرموز المتحررة أزاء كل مفهوم خارجي للتعبير عن التأمل الداخلي المشابه للنظام الكوني , وهذا يعني تطابق مفهوم الضرورة الداخلية مع مفهوم الذات وكلاهما ينتج ارتجالاً تلقائياً ناتجاً عن الاساس التأملي المشابه للنظام الكوني مما ينتج في الفن حركة لولبية تتحاور مع الحركة اللولبية المعقولة في فن المنمنمة الاسلامية , وهذا من حيث المبدأ الروحي قائم على فكرة الاحاطة الروحية التامة بعين الله المطلقة التي لا تحدّها زاوية بصر طبيعية في الفن الاسلامي , على عكس رؤية الآخر التي تجعل من الاشياء أو المشاهد المرئية بادية برؤية حدسية متاتية من الحسي , كما في العينة (15) .

- يتحاور الشكل الخالص في التجريدية الحديثة مع الزخرفة الاسلامية بتكوين بنية نظامية من العلاقات بين العناصر , لانتاج أشكالاً هندسية قائمة على مثالية البعد الدلالي الهندسي , ولكن مثالية البناء التجريدي في التجريدية الحديثة تدّعم الموقف المثالي التصويري المرتبط بالواقع الحسي , بينما هو في الزخرفة الاسلامية مرتبط بغايات روحية مستعارة من الصفات الكمالية للمطلق التوحيدي . كما في العينة (16) .
- تتحاور التجريدية الحديثة مع الفن الاسلامي في بنائية الشكل المجرد من خلال تثبيت المنحى الروحي القائم على مبدأ الظاهر والباطن والمتمثل في الجمع بين المناظر الداخلية والخارجية بوضع هندسي , وهذا يشكل حواراً في بنية الصورة الداخلية على اساس اختزال المكان والزمان المحددين . كما في العينة (17) .
- المعنى المجرد للمفاهيم الاعتقادية بين المسيحية والاسلام , كفكرة الخلاص المسيحية أو فكرة التعبد والصلاة الاسلامية , تتحاور على مستوى المفهوم والغاية لتوصل الشكل الفني الى منحى حوارى يشكل توجه روحي من خلال تهذيب الواقع المادي عن طريق الشكل الخالص , فالجدل بين الروحي والمادي ينتج الفكرة الحدسية المتحورة روحياً على مستوى المفاهيم الاعتقادية من جهة , وشكلاً خالصاً على مستوى المظاهر القيمية الداخلية من جهة أخرى , كما في العينة (17) - (18) .
- الارتباط بين الذات المسيحية والفطرة الاسلامية تحرّك فعالية الحوار الشكلي لانتاج انظمة متحررة من المادي وبصورة مستقلة مع غياب الموضوع للتعبير عن البواطن الروحية عن طريق تنظيم العامل الفطري لانتاج تحاوراً شكلياً وفقاً للهيئة العامة للصورة جزئياً أو كلياً من خلال الحرف العربي المرتبط بالشكل دون المضمون لامتلاكه طاقة ذاتية للتشكل الفني , كما في العينة (19) - (20) .
- التوازن بين عالم الانسان الداخلي وبين الكم والكيف , والروح والمادة , و الغاية والسبب , تفعّل من حركية الحوار على مستوى الأشكال , مما تعطي للذات القدرة على تحفيز الواقع المادي إتجاه الفكرة الاعتقادية فيشكل حواراً على مستوى التبادل الفكري وفقاً لمعيارية السلوك المادي أو غير المادي المتمثل بالمظاهر الروحية , مما يفترض تحويل البناء المادي للصورة الى أحساس متخيل للحصول على معادل اعتقادي جديد , كما في العينة (18) .

ثانياً / الاستنتاجات .

- من خلال ما تقدّم من نتائج البحث يستنتج الباحث ما يأتي :-
- هناك حقيقة في الرؤية المبنية على التوجه الديني تعتمد على طبيعة الاعتقاد بالخالق والكون , وهذا ما أدى الى توحيد المفهوم الديني تجاه المطلق بين المسيحية والاسلام رغم الاختلاف في محسوسيته وعدمها , الأمر الذي أنعكس على الفن في تثبيت التوجه الديني فيه , والذي أدى بالنتيجة الى تشكيل رؤية مقاربة من حيث الشكل الخالص بين الفنين , فالعامل الديني ظاهر ومستمر في حقيقة الفن وهذا ما كشفه الفن الحديث من خلال اشتغال آلية الحوار فيه .
- الحوار بصورة عامة , والفني منه خاصة لا تحده حدود زمانية أو مكانية معينة , وإنما هو تواصلية دائمة تعتمد على الفهم العام لطبيعة الاقتباس الثقافي وتوظيفه ضمن البنية الاعتقادية .
- هناك تحولات للنسق الفني من العصور الوسطى حتى العصر الحديث , فالاشكال تتغير تبعاً لمبدأ الذاتية وتحولاتها وبالتالي فان المضمون يكون مفتوحاً للمتلقي , وهذا ما يقوّض مفهوم الآخر اتجاه البنى العقيدية المختلفة في فهم وتلقي مضمون اللوحة , بينما ثمة تطابق في الفن الاسلامي بين الرؤية الذاتية والدينية , إذ تشكل الاخيرة مرجعاً عاماً وشاملاً يحوي الرؤى الخاصة بالافراد , وبالتالي لا يوجد في الاسلام فن نخبة حيث التلقي يتم بشكل واحد لوجود مرجع واحد لكل الافراد وهذا ما أبقي سمات الفن الاسلامي ثابتة .
- ان أستبعاد التناسب الواقعي الحرفي الذي اصبح أسلوباً في الفن الاسلامي , ليس وليد لحظة أو اختراعاً اسلامياً , وانما هو يتجه بمنطقية لابرار العناصر الاقل واقعية الميالة الى التكرار في العناصر الزخرفية النباتية او الهندسية كون ذلك يتماشى مع مبدأ الفكرة المجردة في الدين الاسلامي لذلك أبقي الفكر الاسلامي على ذلك وطوره .
- يؤشر الحوار الفني الى مبدئين : هما الحركية الذاتية للاشياء نفسها بما تحمله من طاقة للتشكل الفني , إضافة الى حركية الذهن بالتحول من عالم الحس الى عالم المعقولات بصيغة تجديد الماهيات للوصول الى الكلي .

- التسامح الديني يشكّل قاعدة أساسية لبناء فكر فني متحاور ضمن مستوى من التبادل مع الفكر الآخر و وفقاً لتبلور مفهوم الحرية الذي ينتج نسقاً دلاليّاً لآخر من خلال الفن والثقافة عامة .
- مستويات الحوار في الفن الاسلامي متعلقة بأسبقية الوجود على المادة بعكس الفن المسيحي الذي يتعامل مع الحضور المادي المكثف .
- يستدعي الحوار الفني إيجاد الاصل الاول للبناء الشكلي والرمزي والدلالي حتى يمكن من خلاله إيجاد الاطر الحوارية على مستوى البنية الداخلية أو الخارجية للعمل الفني .
- أقتباس الفن الاسلامي في القرون الوسطى الرموز والاشكال المسيحية وإدخالها في الفن الاسلامي حتى تم إكتساب هوية ثابتة في الزخرفة والمنمنمة , الا أن ذلك لم يتكرر في فترة عصر النهضة والحديث , بينما تحاور الفن المسيحي مع الفن الاسلامي في القرون الوسطى حتى العصر الحديث , وهذا ناتج عن عدم ثبوت المعيارية الاعتقادية , فالتحوّل من الجمعية الى الانسانية ثم الى الفردانية جعلت من الفكر المسيحي المسابير للحياة المسيحية يعود الى بنائية العلاقة التجريدية الباحثة عن المطلق الجمالي الامر الذي وجده الفن الحديث في الفن الاسلامي القائم على الشكل الخالص منذ القرن السابع الميلادي , مما يوجب ذلك الوقوف على القواعد الفكرية الاعتقادية الملازمة للمسيحية .
- امتداد الفكر المسيحي كمؤشر عقيدي على المستوى الثقافي للعصر الحديث وفقاً لآليات اشتغال تيارات الحداثة والفلسفة القائمة عليها , والتي لا تنفك عن وجود أسس اعتقادية متجذرة من الديانة المسيحية بتمثلات دلالية على مستوى المضمون ظاهراً أو باطناً.

ثالثاً / التوصيات .

يوصي الباحث بما يأتي :

- 1- جعل مفهوم حوار الفن ضمن مفردات مادة دراسية اساسية لطلبة الدراسات الاولى والعليا لما له من خصوصية مفاهيمه وأعتقادية بالفكر المسيحي والاسلامي , مما يسهم في رفد الوعي الجمالي للطلبة وأعطاء فكرة عن طبيعة التأصيل الثقافي للآخر من خلال هذين الدينين .
- 2- مساهمة دور النشر من مجلات وصحف وكتب بأشراف ودعم وزارة التعليم العالي والثقافة لتفعيل الاطر العلائقية بين الدين المسيحي والاسلامي وفقاً للفترات التاريخية , لاعطاء الفهم الحقيقي لطبيعة الدين الاسلامي ومدى التسامح الديني بالأخذ والعطاء والتأثير والتأثر بالمتعلقات الثقافية عامة والفن خاصة .
- 3- دراسة المناحي الاعتقادية في الدين الاسلامي بصورة مركزة ليتم تثبيت الدور الذي أضفاه الدين الاسلامي على الفن , بما يمتلكه من قيم مجردة نشطّت فعل الفن في الحضارات الاسلامية كما لا بد من بيان منحى الحرية والتعايش الذي اقره الفكر الاسلامي على التوجه الثقافي والاعتقادي بصوره المختلفة .
- 4- الافادة من مفهوم حوار الفنون بين المسيحية والاسلام في تحديد المفاهيم الجمالية ودراستها والمقارنة بينها وربط المفاهيم الاعتقادية مع التأسيسات الفنية لدارسي الاتجاهات الجمالية في الفن والاثار والتاريخ والحضارات .
- 5- عقد المؤتمرات العلمية الخاصة بالمقاربات الحوارية بين المسيحية والاسلام لتوجيه الانظار حول مشروعية الحوار في الفكر الاسلامي بدلالة الفن مما يفتح الافاق الى تعريف العالم بحقيقة وشفافية الدين الاسلامي .

رابعاً / المقترحات .

- أستكمالاً لمتطلبات الدراسة الحالية يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية :
- حوار فن العمارة المسيحية والاسلامية في القرون الوسطى .
 - العولمة ودورها في حوار الفنون بين المسيحية والاسلام .
 - بنية الشكل الخالص في الخطاب التجريدي المسيحي والاسلامي.
 - جماليات التناسل بين الرسم الاسلامي والرسم الحديث .
 - أشكالية التأثير والتأثر بين الفن المسيحي والاسلامي في عصر النهضة .

المبحث الخامس

أولاً / الفن المسيحي في عصر النهضة.

حتى نهاية القرون الوسطى تقوّضت أركان النظام الإقطاعي في الغرب ، وحلت محله الطبقة الوسطى بنزعتها القومية وشعورها الوطني⁽¹⁾ . فابتدأت مراحل التفكير تتجه بحكم الواقع اتجاهات جديدة تختلف كلياً عما كان يسود المجتمع من قيم نجمت عن طبيعة العلاقات الإقطاعية التي تحولت إلى عبأ على كاهل المجتمع بفعل تقيد الفكر جراء تسلط الكنيسة الكاثوليكية⁽²⁾ . فأعيد تشكيل ثنائية العلاقة بين الإنسان والمطلق بقوة العقل والمنطق⁽³⁾ ، رغبة في العودة إلى بعض الثقافات القديمة لاسيما الإغريقية ، باعتقاد إمكانية الإنعتاق من قيود العصر الوسيط ، والتعمق في فهم الطبيعة والتعبير عنها والاستفادة منها عن طريق إحياء التراث القديم⁽⁴⁾ .

ومن هنا جاء اسم الاتجاه الفكري الجديد Renaissance الذي يعني البعث أو الأحياء أو الميلاد (1300 - 1550) م والذي تحول فيه الفنان من دور الرمزية الميتافيزيقية إلى تصوير العالم التجريبي بطريقة عقلانية ، فدمجت فنون القرون الوسطى بالفن الدنيوي . وليس ذلك ببعيد كون النظرة الدينية قد تجلّت في القدرة الإلهية التي تميز الحقائق المحسوسة قد ثبتت من قبل القديس (فرانسو الأسيزي) (1182 - 1226) والتي تلوح بالمحبة الإلهية عبر الأثر الإلهي من طبيعة وسماوات ونجوم ... باعتبارها من نعم الله ، فكانت هذه نعمة دينية جديدة فتحت أعين الفنانين لجمال الطبيعة⁽⁵⁾ ، التي بدت بالتصوير النابض بالحياة ، والذي يبدو فيه توازن بين ما هو تجريدي ، وما هو مادي في صور البشر عند (جيوتودي بوندوني) (1266 - 1337) م ، الذي جمع بين الجوهر الإلهي والواقع الإنساني⁽⁶⁾ .

(1) - محسن عطية : الفن و الجمال في عصر النهضة ، م . س ، ص 42.

(2) - كمال مظهر احمد : النهضة ، وزارة الثقافة و الاعلام ، بغداد ، 1978 ، ص 15.

(3) - يوسف السبيسي : دعوة الى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1981 ، ص 77.

(4) - كمال مظهر أحمد : النهضة ، م . س ، ص 16 .

(5) - مجموعة مؤلفين : محيط الفنون ، م . س . ص 265.

(6) - محسن محمد عطية : الفن و الجمال في عصر النهضة ، م . س . ص 43.



الشكل (56)

ندب المسيح ، (1503 – 1506) م ، (مصلى أرينا) بادوا ، جيوتو

فأصبح العقل والخبرة والواقع الخارجي المحسوس تتمثل تحت جناح الإيمان ، مما أعلى من الذات الإنسانية نتيجة لتوجهات (توما الاكوييني) بتعميد أرسطو وإدخاله في العقيدة الفلسفية الرسمية⁽¹⁾ . فلا يجد الاكوييني نوعاً من الإيمان بالمثل المعزولة عن الواقع ، بل يؤمن بالمثل المجسمة في المكان والزمان المعينين ، فهو كأرسطو ينظر إلى الواقع الراهن دون الانصراف إلى العالم الآخر والأفكار المجردة التي يتمتع التدليل عليها⁽²⁾ . فصارت النزعة العقلية ظاهرة عامة تشمل شتى ألوان النشاط الإنساني التي غيرت وجه الحياة والفن ، عبر ميزان العقل والذي معه برزت حرية القبول و الرفض ، فلم يعد هناك مقدس ، كما لم تكن هناك تعاليم تُفرض على عقل الإنسان وروحه ، فالإنسان هو كل شيء وهو الأصل والمحور⁽³⁾ . وهو النهائي واللانهايي ، فهو محدود وفانٍ إذا ما نظرنا إليه ككائن فيزيقي ، إلا انه لا حدود له ، عندما ننظر إليه بوصفه إنساناً اجتماعياً⁽⁴⁾ . أي بمعنى أنه البشرية في شمولها وأن جوهرها اللانهايي يتجلى فيه تجلياً فردياً بطبيعة مباشرة⁽⁵⁾ .

(1) - أرنست بلوخ : فلسفة عصر النهضة ، ت: الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت ، 1980 ، ص26 .

(2) - مجموعة مؤلفين : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، م . س ، ص73 – 74 .

(3) - عز الدين اسماعيل : الفن والإنسان ، م . س ، ص85 .

(4) - غيورغي غاتشف : الوعي والفن ، م . س ، ص144 .

(5) - نفسه : ص169 .

وبذلك أصبح اعتناق الفرد نحو الإنسانية^(*) سمة أساسية لعصر النهضة ، وهو كرد فعل لفكرة القرون الوسطى ، وتحرر الفرد من الانضباط الكاثوليكي. فبدأ التمرد على النزعة الجمعية ، إذ انتهت بطولة القديس عند عصر النهضة ، وبدأت التطورات التي جلبت معها مسألة وجود الإنسان إلى مركز الصدارة لأن نظرة الإنسانين إلى الحياة الدنيا جاءت نقیضة للذهنية التي دعت إلى تكريس كل ما في الحاضر من أجل الآخرة ، مما يشكل ذلك ابتعاداً عن الروح المسيحية⁽¹⁾ ، التي تدعو إلى فكرة المثال الإلهي في الإنسان الذي نزل إلى مملكة الله في الأرض لتعميرها والتكفير عن الخطيئة ، ولكن سرعان ما زُعت هذه الفكرة عندما أعلن (كوبرنيكوس) بانتقال مركز الكون من الأرض إلى الشمس ، مما أدّى إلى التشكيك بالنتائج الفكرية للقرون الوسطى والمتمثل بالمسيحية⁽²⁾ . وإعلان التمرد على النزعة الموضوعية وإبدالها بحقيقة الوجود الإنساني عبر الجدل الديكارتي (« أنا أفكر إذاً أنا موجود ») والذي هو في جوهره انعكاس صريح للإنسان ، وهذه الفكرة تمثل نقطة البدء بالنسبة لوجود الإنسان وليس وجود غيره من الأفراد أو وجود المجتمع⁽³⁾ . وبذلك أصبح الفرد الإنساني مقياس الأشياء ، كما أشار لذلك بروتوغوراس السوفسطائي من قبل.

بينما كان الفكر الجمعي للفن ينحاز إلى الجانب الروحي، رافضاً محاكاة الواقع المحسوس، إلا إن تلك النظرة نحو الفردانية الإنسانية في عصر النهضة جعلت من الفن لا يباي بمطابقة كاملة مع الواقع، وبذلك (« تبدلت كل العلاقة بين الروح والطبيعة، فلم تعد الطبيعة توصف بافتقارها إلى الروح و إنما توصف بشفافيتها الروحية »)⁽⁴⁾ ، تلك الشفافية كان الهدف منها بناء تقاليد جديدة دون المساس بلب العقيدة المسيحية في العصور الوسطى، ولكن قلة معرفة الإيطاليين بمسائل اللاهوت إضافة لحملهم الأخوة الإنسانية الدنيوية - وهذا ما تبنته المسيحية بمسلكها المشبع بالمحبة - أدّى إلى تطوّر الإحساس بنشوء عقيدة في القرن الخامس عشر تهدف

(*) - يتحدد أصل مصطلح الإنسانية و الأنسانيين (Humanism - Humanistic) كتعبير اجتماعي فكري ظهر في القرن السادس عشر من الكلمة اللاتينية (Humanitas) التي تعني الإنسانية حرفياً ، وهي مقتبسة بدورها من كلمة (Homo) التي تعني الإنسان ، وأكد أصحاب هذا الاتجاه على الطابع الدنيوي للعلوم والادب ، وعلى قيمة الفرد في الحياة ، وأبرز خاصية للحركة الإنسانية هي تأكيدها على الذات أو شخصية الفرد (Individual - Individualism) .

(1) - كمال مظهر احمد: النهضة، م. س، ص42.

(2) - محمد جلوب فرحان: بيئة الفكر الفلسفي الحديث، مشروع قراءة عصر النهضة، مطابع جامعة الموصل، الموصل، 1987، ص39.

(3) - عبد الفتاح حسنين العدوي: الديمقراطية وفكرة الدولة، م. س، ص117-118.

(4) - ارنولد هاووزر: الفن و المجتمع عبر التاريخ، م. س. ص265.

إلى جعل الإنسان مركزاً للكون⁽¹⁾ , بمحاولة الفنانين خلق رابطة بين القوى العامة والإنسان ، لأن نقطة الانطلاق تكمن في النفس الإنسانية تلك التي تبدو فردية عن القوى العامة في الآلهة ((فمضمون الآلهة لا بد أن ينكشف للعيان على أنه مضمون الأفراد أنفسهم ، بحيث تبدو القوى السائدة من جهة أولى منفردة في ذاتها ولذاتها ، وتطرح نفسها من الجهة الثانية على أنها محايثة لروح الإنسان وشخصيته ، وأن تكن خارجية عنه وعليه⁽²⁾ . وللتعرف عن كنه الإنسان عمل الفنان على تحليل التركيب الجسماني للإنسان وطبيعة انفعالاته والجوانب المختلفة لاتجاهاته الذهنية ومثاليته الأخلاقية ، كما حدّدوا مكان الإنسان من الطبيعة و نسب أجزائه وعلاقته بالنظام الهندسي واستعداداته للحركة والفعل⁽³⁾ . مما أعطى ذلك قيمة تعبيرية مؤثرة , فيتقبّل المشاهد المضمون الديني من خلال الإنسان نفسه⁽⁴⁾ . ومن جانب آخر اضفاء القيمة الجمالية من خلال ثلاثية (الكمال , الانسجام و الوضوح) بما يبقيه صفة دائمة للوجود الإلهي تارة ولمحسوسية الحواس تارة أخرى⁽⁵⁾ .

و لعل الاستعانة بالثقافة الاغريقية كدافع للديانة المسيحية في عصر النهضة (المذهب الإنساني) أدت الى تغيير الرؤية المفاهيمية للوجود , حيث حلول المطلق القيمي من الله إلى الإنسان المثالي النهضوي فالإله قد تم تجسيده على يد مايكل أنجلو في سقف (سيستينا) ، وكذلك دافنشي عند تقديمه للإنسان وقد اتّخذت سرّته مركزاً لدائرة حوله يستطيع بلوغ محيطها في حالة مد الذراعين والقدمين في كل اتجاه، ليصبح هو الإنسان المثالي، وبذلك فإن ذلك الإنسان ذو تناسب رياضي هندسي إلا أنه لا يمتلك بعداً جوّانياً قيمياً ، فيكون ظاهراً فقط , وفق معايير وفرضيات وضعية , ومن هنا يصبح الواقع هو المثال فيضيق الفاصل بين الدال والمدلول⁽⁶⁾ .

(1) - ليونيلو فنتوري : كيف نفهم التصوير ، م. س، ص55.

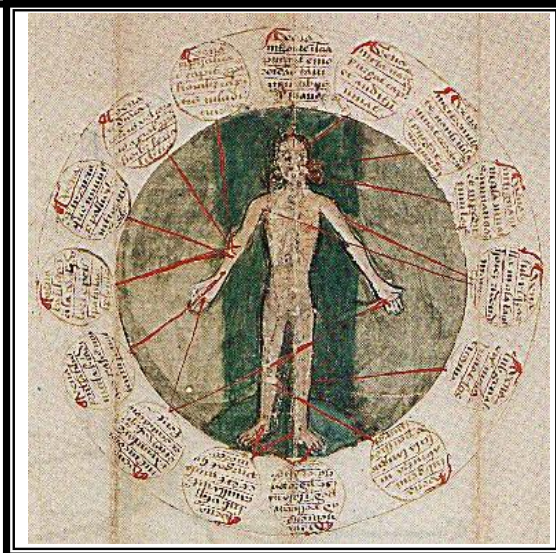
(2) - هيكل: فكرة الجمال، ت: جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص209.

(3) - ليونيلو فنتوري: كيف نفهم التصوير ، م. س.ص90.

(4) - عز الدين اسماعيل: الفن والانسان، م. س. ص86.

(5) - وليم بنتون: الجمالية: م. س، ص65.

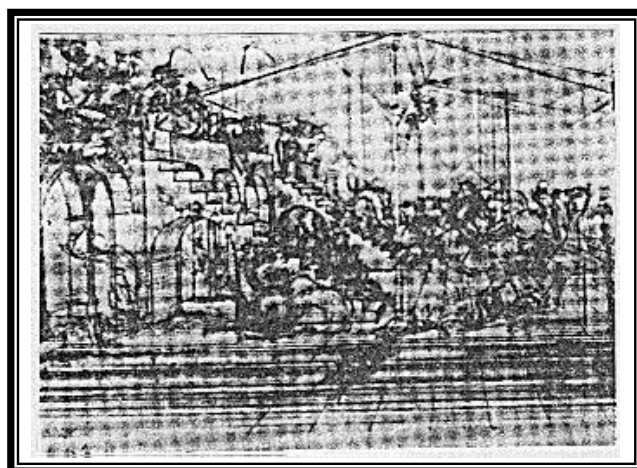
(6) - محمد عبد العزيز: التجريد في الفن بين الاسلام والغرب. م. س.



الشكل (57)

الانسان مركز لدائرة حوله

فبدأ التحول من الرموز اللاهوتية إلى المعاني الإنسانية والبحث عن القاعدة والقانون وعدم القناعة بما تلمسه الحواس ويدركه الوجدان ، ففي الوقت الذي كان المكان يمثل الحجرة بمعالمها الخاصة أصبحت فكرة المكان في عصر النهضة هي فكرة البعد الثالث أو القاعدة التي ينطبق عليها كل مكان مما مهد لاكتشاف المنظور⁽¹⁾ .



شكل (58)

جزء من لوحة عبارة المجوس لدافينشي

تبين الرسم التحضيري ضمن أبعاد المنظور 1481 متحف أوفيزي ، فلورنس

(1) - مجموعة مؤلفين : محيط الفنون ، م. س ، ص 287 .

وعندما كانت الأشكال في العصور الوسطى تتحرك على السطح في واجهة اللوحة، أصبحت في عصر النهضة تتحرك صوب عمق اللوحة⁽¹⁾، لأن المنظور يصعد الإحساس بالحيوية ويوثق العلاقة بالمكان، وبمعنى آخر فهو الصفة التي تجمع بين الإنسان والطبيعة بوحدة انسجام وحركة⁽²⁾. كما إنه يحكم قانون وجود الأشياء المادية إذ يقوم على علاقات رياضية ويحدد الحجم وأبعادها في نطاق البعد الثالث فيجعل فعل الرؤية من قبل المتلقي محدداً بالموقع واللحظة الزمنية فهو تجسيد لرؤية مادية، وهذا ليس بمعزل عن الرؤية الفكرية لعصر النهضة القائمة على ((تقديم الوجود الإنساني مركزاً لوجود العالم وتعتبر حواسه مركز لاستقطاب المعرفة))⁽³⁾.

لهذا يثار الحس اللمسي لدى المشاهد ليوهمه بأنه قادر على لمس الشكل قبل التسليم بأن ما يراه هو شكل حقيقي ((مما نبّهه وعينا بالقيم اللمسية بإمداد الصورة بنفس القوى التي يتمتع بها الموضوع المصوّر حتى يثير خيالنا اللمسي))⁽⁴⁾، فتحوّلت الخطوط الجافة على يد دوتشو (Duccio) (1255 – 1319) م الى خطوط لينة كما إن الأجساد الموجودة قد دبّت فيها الروح والحياة بعد أن كانت مسطحة بدون أبعاد في الفن البيزنطي ، ذلك عن طريق توضيح الظل والنور ، كما إن السيد المسيح قد بدا وعليه براءة الأطفال والحنان الامومي ، الذي ((يمثل الحب المكتفي بذاته الذي ليس موضوعه عالم آخر روحياً بل المائل في الشيء الذي هو في متناول بصرنا ... فهذا الحب يمثل أجمل المضامين التي رقى إليها في الدائرة الدينية، الفن المسيحي بوجه عام و الرسم المسيحي بوجه خاص))⁽⁵⁾.

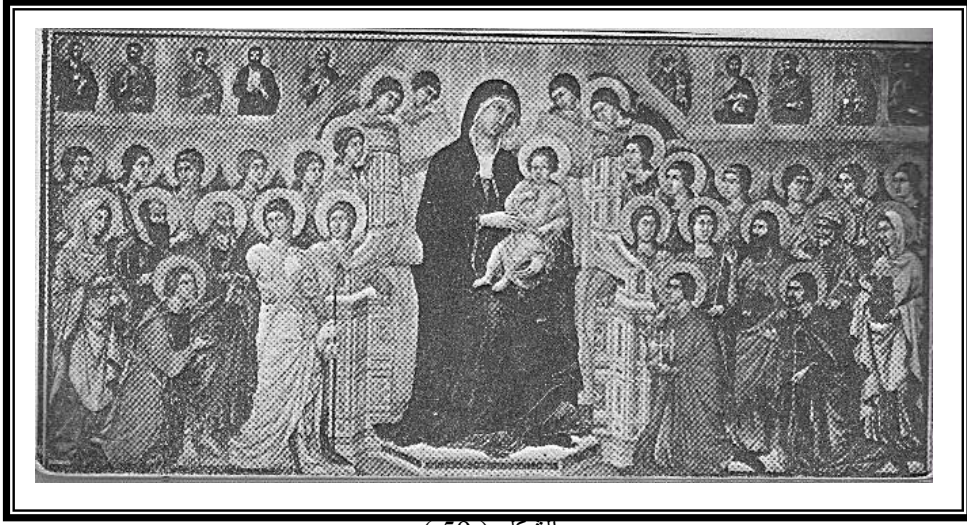
(1) - ليونيللو فنتوري: كيف نفهم التصوير، م. س. ص 34.

(2) - نفسه: ص 61.

(3) - اسعد عرابي: الاطار في اللوحة التشكيلية، مجلة فنون عربية، العدد 1، المجلد 2، لندن، 1982.

(4) - محسن محمد عطية: الفن و الجمال في عصر النهضة، م. س، ص 48.

(5) - هيكل: فن الرسم، ت: جورج طربش، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 50.



الشكل (59)

جزء من لوحة (الجلالة) لـ (بوتشو) مذبح مدينة سينيا (1308 - 1311) م

فهبوط الروحانية عبّر عن ظاهرة الأشياء المرئية بكامل حقيقتها المبصرة، فصار الحكم للعين التي استطاعت الإحياء باللمس، وفي مقابل ذلك بدت فكرة الشكل كفكرة واقعية في عصر النهضة وليس واقعية البصر، هذه الظاهرة كانت رئيسة في الفكر الإغريقي وهو ما سعى عصر النهضة الى أسترجاعها معارضاً بها فنون القرون الوسطى⁽¹⁾. إلا إن استقلالية الأشكال عن القوانين الخارجية تناظر فكرة تلقائية الذهن، كما ان الاستقلال الذاتي للفن كان يعني بالنسبة لعصر النهضة مجرد الاستقلال عن الكنيسة، وعن الميتافيزيقي التي تنادي به، ولكنه ظلّ مرتبطاً بالفلسفة العلمية لذلك العصر، وكما استقل الفنان عن رجال الدين، دخل في علاقة أوثق مع أصحاب النزعة الإنسانية ولكن مع الفارق بين كون الفن خادماً لللاهوت في العصور الوسطى، لم يكن الفن خادماً للعلم في عصر النهضة⁽²⁾. إلا ان ميلاد النهضة ثم تطورها لم يشهد نسقاً واحداً بل اختلف حسب البلدان والظروف، ولعل سبب ذلك هو بقاء تقاليد القرون الوسطى في الشمال مما جعلهم يحافظون على قوة الأسلوب التعليمي والناحية الطبيعية، أما التاريخ الكلاسيكي في الجنوب فقد اتجه نحو التصميم في الشكل والانفعالات العامة التي

(1) - رينيه هيونغ: الفن سبيله وتأويله، ج2، م. س، ص92.

(2) - ارنولد هاووزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، م. س. ص372.

صورها (مازاتشييو Massacio) (1401 – 1428) م في اشخاصه والتي استخدمها

للتعبير عن حقيقة أساليب الإنسان الجديد⁽¹⁾.

و يبدو ذلك واضحاً في لوحة (الطرد من الفردوس) لـ مازاتشييو بايطاليا وصورة (آدم وحواء) وهي جزء من لوحة تمجيد الحمل لـ (اخوان فان ايك) بفرنسا.



الشكل (61)

آدم وحواء , لـ (جان فان ايك) أحد تفاصيل صورة المذبح التي تبين تقديس الحمل , كاتدرائية القديس (بافو)



الشكل (60)

(الطرد من الفردوس) لـ (مازاتشييو) , ديل كارمن , (فرنسا)

إذ تظهر أهمية واضحة في تصوير الأشخاص بأحجام كبيرة وإظهار الوجود الحقيقي الملموس، ألا أن (مازاتشييو) عرض أشخاصه بصفة عامة أكثر مما هي تفصيلية مؤكداً الأوضاع الشاملة للشكل بدلاً من التفاصيل الدقيقة للأشكال الطبيعية التي نراها عند (فان ايك) فالمصور الإيطالي يعتمد التركيز على قيم الإنسان الزمنية في حين نجد (فان ايك) يعتمد القيم الرمزية، ومعنى ذلك ان القيمة النفسية والقيمة الدنيوية تعتبران أكثر دلالة وأهمية في المنظر الإيطالي المستشف من الكلاسيكية، أما أشخاص (فان ايك) فيغلب عليها الناحية الانفعالية التي تركز على خطيئة الإنسان وهي مشابهة لتلك الانفعالات في تماثيل الفن القوطي في القرون الوسطى.

وقد تجلت النزعة العقلانية لمفهوم الجمال في عصر النهضة بالعودة إلى التقاليد الفيثاغورية , فيما يتعلق بالنسب الرياضية أو العددية التي تقوم على التوافق والانسجام

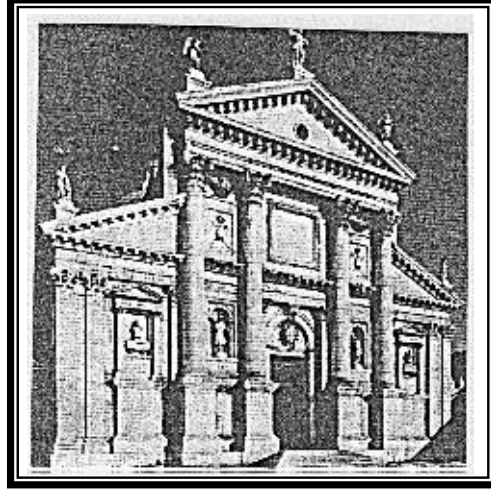
(1) - برنارد مايرز: الفنون التشكيلية و كيف نتذوقها، م. س، ص 318.

(Harmonie) وبخاصة ما يسمى (بالمقطع الذهبي) وهو نسبة بعدين عندما تكون نسبة

البعد الأصغر إلى البعد الأكبر مساوية لنسبة البعد الأكبر إلى مجموع البعدين⁽¹⁾ .

فالمثلث هو صورة للتوازن و التعقل عند الاغريق والرومان، لهذا ادخل في الهندسة

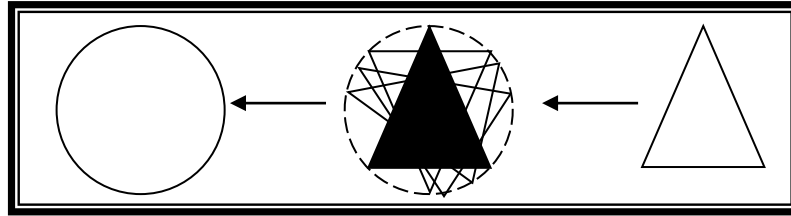
المعمارية ليمثل جبهة المعابد الإغريقية والرومانية⁽²⁾ .



الشكل (62) كنيسة القديس جورجيو , البندقية , 1565 م

وفي عصر النهضة استبدلت التكوينات الدائرية للبناء الفني السائد في العصور الوسطى

بالتكوينات المثلثة⁽³⁾ . إلا أن هناك ثمة علاقة جوهرية تؤكد التداخل بين الدائرة الاوسطية والمثلث النهضوي، فالمثلث يمكن أن يكون الدائرة بعد تكراره.



الشكل (63)

تكوين المثلث للشكل الدائرة بعد تكراره

أما في الرسم فإن التكوين الهرمي ساد موضوعات دافنشي وغيره من الفنانين الذين

تأثروا به , كما يبينه الشكل الآتي :-

(1) - مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، م. س. ص. 288.

(2) - فيليب سيرنج : الرموز في - الفن - الاديان - الحياة، م. س، ص. 475.

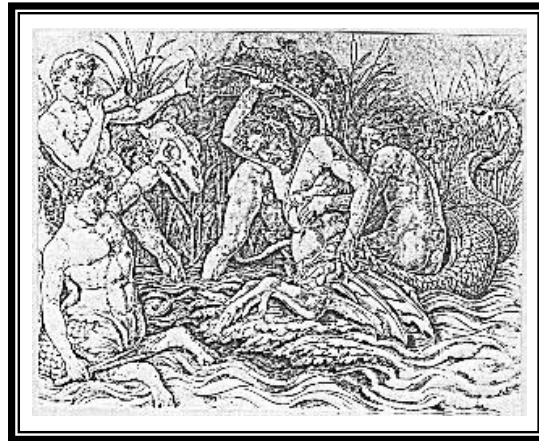
(3) - مصطفى محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، م. س، ص. 43.



الشكل (64)

عذراء الصخور لـ (دافينشي) ، تبين المنظور الهرمي في التكوين 1485 م

وكما كان الاهتمام بالمنظور في دراسة الواقع ، فإن فناني النهضة اهتموا بأعضاء الإنسان من يدٍ ورأسٍ ... فأنها لا تمثل عندهم ذات اليد وذات الوجه أو الرأس ، وإنما هي صورة اليد للإنسان مطلقاً ، أي القاعدة العامة التي تنطبق عليها صور كل إنسان ومن هنا كان الاهتمام بعلم التشريح لأن « التصوير يصل إلى غايته عندما يكون التعبير عن أوضاع الجسم كاشفاً عن انفعالات النفس »⁽¹⁾.



الشكل (65) معركة آلهة البحر ، أندريامانتينيا ،

تبين مزج فنان عصر النهضة بين الاسطورة والدراسة العلمية لتشريح جسم الانسان.

(1)- عز الدين اسماعيل : الفن والإنسان ، م. س. ص 88.

فكان يكفي هذا الجيل من الفنانين ان يرى احدهم عضواً او عضلة او كتفاً حتى يمتليء
لذة ونشوة ((سيسرك أن ترسم الفقرات لأنها رائعة وارسم عندئذ العظم الواقع بين الوركين فهو
في غاية الجمال))⁽¹⁾.

إضافة لذلك فان مفكري عصر النهضة اهتموا باحياء الماضي معتمدين على البحث عنه
بمعناه الباطني , و مساره اللحظوي ((فقد كانوا مهتمين بالماضي بدلالة الحاضر، أما المستقبل
فإنهم لم يبالوا في أن يعرضوا فيه نظرية تقدمية، ذلك أن فعاليتهم الخاصة وتألق اليونان و
الرومان تصرفهم عن الاهتمام كثيراً بالمجرى الممكن للحوادث القادمة))⁽²⁾. فأصبحت
فعاليتهم الخاصة تنطوي على الذات المعتمدة على الآنية أو اللحظوية. لذلك كان العمل الفني من
خلق شخصية معينة لا تخضع إلا لذاتها، وأنها تعلو على الذات والنظرية والقواعد وعلى العمل
وتسجيل التعبير عنها في حدود قالب الموضوعي⁽³⁾. وهذا ما نمى فكرة العبقرية في عصر
النهضة في الوقت الذي ظلت فيه هذه الفكرة غريبة في العصور الوسطى، وسعت تلك الفكرة
إلى تحديد ثنائية العلاقة بين الإنسانية الراغبة في فكرة الجمال الجسدي، والروحانية الطامحة
للجمال المتعالي، ومع هذه النزعة مجّد (روفائيل) شخوصه ذات الطابع الديني بمسحة إنسانية،
مصورا العذراء في أوضاع مختلفة مؤكدا ((الوحدة بين المفاهيم الفلسفية الافلاطونية وبين
مبادئ الدين المسيحي ، ثم بين السلطة الروحية الزمنية ، وتقريب فكرة العلم من طبيعة
الفن))⁽⁴⁾.

ومع التعبير عن الشخصيات الفردية بظهور العلاقة بين الفنان والواقع أصبح الواقع
يعتمد على التعبير المستوحى من الفنان , أي عبر شخصية غريبة على الانموذج المعبر عنه
وهذا ما يعتمد على فكرة العبقرية والموهبة، فينتهي التعبير الفني إلى الخصائص الفردية التي
تتغير بفعل التغير الذاتي للفنان نتيجة التأثيرات المتعددة من ذلك الفرد، ويفسر ذلك أسباب
اختلاف الملامح الخاصة لفردٍ ما باللوحات المتعددة⁽⁵⁾. فينكشف عن ذلك سحر كامن فيها، نابع
من كونها تنظر باتجاه المتلقي في نوع من إرباك العلاقة التقليدية في الرسم، وهذا ما يكشف عن

(1)- جان ماري جويو: مسائل فلسفية الفن المعاصر، ط3، ت: سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية، بيروت، ب ن،
ص97.

(2)- (البيان، ج، ويدجيري: المذاهب الكبرى في التاريخ، م. س. ص183.

(3)- (ارنولد هاووزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، م. س. ص368.

(4)- عز الدين اسماعيل: الفن والإنسان، م. س، ص88.

(5)- ليونيلوفنتوري: كيف نفهم التصوير، م. س. ص122- 123.

التعلق بالشخصية لا بالمضمون ويفتح الباب لحوار داخلي بدل الحوار الخارجي⁽¹⁾ , حتى أصبحت الصور الشخصية فناً بلا مضمون في الوقت الذي ساد فيه تأثير المضمون على الشكل في عصر النهضة فبدأ الفنانون يبتعدون عن المثالية الجمالية والاهتمام بالسماط والملاحم الأكثر تفرداً للجمال⁽²⁾ .



الشكل (66)

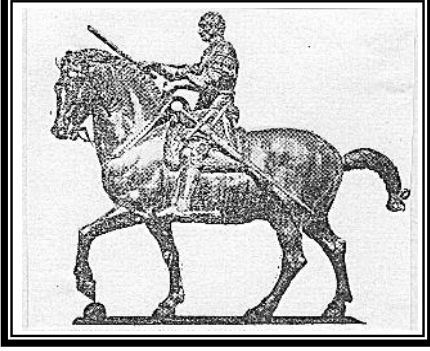
الموناليزا . ليوناردو دافنشي

ولم يكن ذلك في الرسم حسب , بل حتى الأعمال النحتية. فتمثال (دوناتيللو) ، للفارس (جانا مالاتا) يختلف عن تمثال (اندريا ديل فيركو) (تمثال ميدان لبارتولوميوكوليوتي) من حيث الاتجاه الانفعالي والطريقة التي يشير بها (دوناتيللو) إلى التأثيرات المعنوية، في حين يشعر (فيروكيو) رغماً عنه بأنه مكره على الوضوح والصراحة بالرغم من أنهم فنانا مكان وزمان واحد. فمنذ القرن الرابع عشر ارتبطت الفنون التشبيهية وبخاصة النحت بتراث الفن الروماني وفي جانب آخر بالإمكانات الدرامية المتأصلة في فحوى الدين المسيحي⁽³⁾ .

(1) - شاكِر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص161.

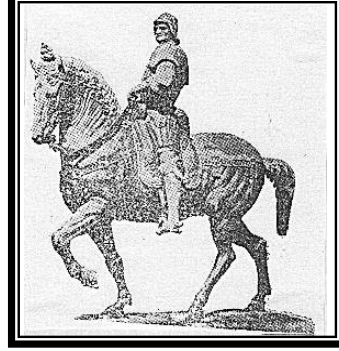
(2) - ليونيللو فنتوري: كيف نفهم التصوير، م. س. ص122.

(3) - بيتر ولندا موري: فن عصر النهضة، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2001، ص20.



الشكل (68)

تمثال شخصي للفارس جانا ما لاتا: لـ (دوناتيلو)
ميدان القديس أنطونيو , بادوا , إيطاليا



الشكل (67)

تمثال ميدان لـ (بارتولوميو) , اندرياديل فيركو
, كولوني , فينيسيا , إيطاليا

إلا أن عصر النهضة الذي جعل من الإنسان محور كل شيء، قد طرأ عليه بعض التغيرات في الأسلوب نتيجة لظهور جماعة السيوعيين الدينية التي راحت تبني الكنائس للدعوة إلى مذهبها، كرد فعل لحركة الإصلاح البروتستانتي، إذ اهتم المشرفون على الكنائس بتشجيع الطراز الباروكي بالأمور الدنيوية أكثر من الدينية⁽¹⁾.

وهكذا تغيرت النظرة الدينية تبعاً لتغير الحافز فمنذ ظهور عصر النهضة، وما بعدها كان الرأي حول الفن المسيحي في تغير فلم يرَ (شوبنهاور schopenhaur) (1788 - 1860 م , في الكاتدرائيات القوطية , سوى جسور وعواميد لتطبيق نظرية الحامل والمحمول) الإنسان والله)، أما (هيكل) فلم يجد في الفن البيزنطي سوى مومياء محنطة و خالية من أي روح⁽²⁾.

لذا يجد الباحث أن السمات الفنية المسيحية عبر المراحل الفنية كانت مختلفة تبعاً لطبيعة المتغيرات فيها، فمنذ القرن الرابع للميلاد وحتى عصر النهضة، كانت صورة المسيح في الفن شبه جامدة واقتصر التغير فيها على المستوى التقني البسيط، فالأيقونة المسيحية في بيزنطة والمتمثلة بالسيد المسيح تتميز بصفاء الخطوط وخلوها من الخلفية، ((لتسمح بأكبر قدر ممكن من الالتحام بين الإنسان المشاهد والمسيح))⁽³⁾، فقد كانت تكوينات الوجه في الأيقونة غير متناسقة حسب المنظور الكلاسيكي، ولعل سبب ذلك أن السيد المسيح كان اقرب إلى الفكرة منه

(1) - عز الدين اسماعيل: الفن و الانسان، م. س. ص 90.

(2) - عيود عطية: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1985، ص 66.

(3) - نفسه: ص 66.

إلى الإنسان، لذلك برز الخط على الظلال والاحجام، واستطال الانف وكان لون الوجه غير واقعي، كلها جعلت من الفن البيزنطي فناً اقرب إلى المومياة حسب تعبير هيكلم.



الشكل (69)

المسيح مبشراً , موزائيك (1150) م

وفي نهاية القرن الخامس عشر، لم يعد المسيح مختلفاً جداً، بل أصبح اقرب إلى الإنسان منه إلى الفكرة والإله فتعابير الوجه في لوحة (مانتيينيا) (1430 - 1506 م) أصبحت إنسانية وجسده اقرب إلى الواقع، ولكن ((لم ينزل المسيح من مقامه الإلهي إلى مستوى الإنسان بل كانت النظرة الجديدة إلى الإنسان ترفعه إلى مقام الإله))⁽¹⁾.



الشكل (70)

المسيح يحمله ملاكان , أندريا مانتينيا (1485) م

(1) - المرجع السابق نفسه : ص 68.

اما في القرن السادس عشر حيث المطابقة مع التأثيرات اليونانية والاهتمام بعلم التشريح، أصبح المسيح إنساناً وتحول إلى مثال الجمال الجسماني، كما صورته (مايكل أنجلو) (475 – 1564 م) كمصارع روماني مقتول العضلات فضلاً عن كونه الإله أو صاحب التعاليم. ((فالصفات المنشودة هي تلك التي يتشابه بها الإنسان مع الآلهة إلى حد كبير))⁽¹⁾ , حيث انتقاء الأجزاء المرسومة للوصول إلى أنموذج أجمل، وهذا يفضي إلى انتقاء الإغريق لرؤيتهم الفلسفية للكون والوجود , وجدت تطبيقاتها في عصر النهضة ذي الإطار المسيحي الشكلي.



الشكل (71)

يوم القيامة (1508 – 1512) م , كنيسة السستين , مايكل أنجلو

وفي الطراز الباروكي افتتح (روبنز) ذلك التيار بمفهوم الجمال القائم على الشكل والألوان والخطوط والحركة المنحنية بناءً على طلب الرهبانية اليسوعية.

(1) - س. م. يورا: التجربة اليونانية، ت: احمد سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ب ت، ص 224.



الشكل (72)

دفن المسيح (1611) م , بيتر بول روبنز , كاتدرائية أنقيرا , بلجيكا

هذه التحولات تبين العمل الذاتي المتعلق بخصوص البنية الداخلية لمسار الفن المسيحي في عصر النهضة. أما طبيعة الحوار الخارجي الحيوي الذي ساهم في تغيير الصورة الفنية للفترة المتأخرة من عصر النهضة، فهو التغير الجذري الذي طرأ على العلاقة بين أوروبا والعالم الإسلامي في أواسط القرن الخامس عشر، أثر ظهور الدولة العثمانية، فصار الصراع الديني المسيحي الإسلامي في تراجع أمام الصراع الاقتصادي ، إذ عملت الدول على عقد اتفاقيات صلح مع الدولة العثمانية من اجل السيطرة على النفوذ التجاري في الشرق، وانعكس تظافر العوامل الذاتية والموضوعية على الصورة الإسلامية في عصر النهضة⁽¹⁾. فقد كرس الإستشراق تلك المتغيرات بوصفها عنصراً جمالياً وشاهداً على تطور الرؤية الفنية للنهضة إلى جانب علم المنظور وعلم التشريح، إلا أن الإستشراق النهضوي بقي شكلياً و سطحيّاً أي دون التطرق إلى البنية الروحية الداخلية للفلسفة الدينية للصورة الإسلامية والسبب في ذلك هو أن العالم المسيحي كان عاجزاً عن محاوره الفكر الإسلامي دينياً وجمالياً أو ملاقاته على صعيد المضمون ، لأن البنية النفسية والايولوجية المسيحية مشحونة بالعداء للإسلام وغير قادرة على استيعاب هذا الدين (فكرة وصورة) لهذا كان التمازج والتأثر بالفن الإسلامي شكلاً وليس مضموناً⁽²⁾ , عبر القباب والمآذن واللباس الإسلامي، كما ظهرت التأثيرات الشكلية للزخرفة

(1) - زينات بيطار: الإستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س، ص30.

(2) - نفسه: ص33.

الإسلامية في اعمال (هانس هولباين الاصغر) Hans Holbien Younger (1497 - 1543 م) على الملابس والأرضيات المفروشة، كما في صورة (هنري الثامن) ملك انجلترا.



الشكل (73)

هنري الثامن ملك انجلترا وقد زخرفت ملابسه بالزخارف الاسلامية (هانس هولباين)

إضافة إلى تأثير الخط العربي من حيث الشكل على الفن في عصر النهضة، إذ عمل المسيحيون على تجميل هالة العذراء بكتابات عربية.



الشكل (74)

زخارف مستمدة من الكتابات العربية تزين هالة حول رأس العذراء.

إلا أن تحولات الفن في عصر النهضة بقيت في مسارها، فعند انتقال الباروك إلى إيطاليا تحولت الطريقة من الحس اللمسي في عصر النهضة إلى الحس البصري، وبذلك تحرر التصوير من روح النحت، ذلك الذي يفتح المجال للامتناهي الذي سيسلكه الفن الحديث⁽¹⁾. ويختلف مظهر فن الباروك من حيث الطابع المميز من عصر النهضة بالحركة المنطلقة والعنيفة للشكل المتفرد والتكوين من خلال الأشكال المجتمعة بطريقة صريحة، والمبالغة في قوة الجسم والظاهرة من خلال الطابع الدرامي في الإضاءة⁽²⁾. إلا أن تلك القوة في الأجسام تحولت في (الركوكو) إلى غاية في الرقة والسحر والأناقة والعاطفة، وأدخلت في هذه الفترة الصورة الإسلامية (شكلاً ومضموناً) لأول مرة في التصوير المسيحي قياساً بالعصور الفنية السابقة التي اكتفت عند الحدود الشكلية للفن الإسلامي، غير أن الصورة الإسلامية بوصفها مضموناً يمثل أنماطاً ومظاهر حياتية وبيئية وسلوكية بقيت توليفية إلى حد كبير، فهي التي رأى فيها المسيحي نفسه ونزوعه الباطني⁽³⁾.

ومهما كانت التغيرات الحاصلة في النهضة وما بعدها إلا أنها لم تخرج عن خط السير المتمثل بالسمة الإنسانية، أي أن الهيئة البشرية ظلت قاعدتها الجوهرية سواء في الصور الشخصية أو في الرسومات الدينية، وأصبحت هي صورة الإله وليس المسيح المجسد في الصور، فقد حسم الأمر حول خلافة كنه المسيح في السابق على مستوى صور النهضة من حيث هو الله أو ابن الله أو أن الإله المتعالى قد حل فيه فترة الصلب (حسب المعتقد المسيحي)، حيث أن عالم الصورة قد اختزل كل هذه المسافات والفواصل التي شابت التصورات الذهنية، وبأن نموذج الإنسان هو الحقيقة الوحيدة أو الإنسان المثال والانموذج الإغريقي المتكامل، وبذلك شكّل الذهن الإنساني وفق ما هو مرئي ومحسوس، فالتعالى والملموس قد اتحدا في الإنسان مما شكّل الايقونة الثقافية لعصر النهضة.

وتدين النهضة الأوروبية بصفة عامة إلى الثقافة والحضارة الإسلامية، إذ كان المسلمون هم الذين وجّهوا الأنظار إلى عظمة التراث الكلاسيكي القديم حيث ضمّنوا مؤلفاتهم آراء اليونانيين وأفكارهم، وعندما ترجمت المؤلفات إلى اللغة اللاتينية حفزت الأوربيين إلى العمل على بعث التراث الكلاسيكي ودراسته في أصوله اليونانية، والتي كانت بمثابة الخطوة الأولى

(1) - رينه هويغ: الفن سبيله وتأويله، ج2، م. س. ص38.

(2) - برنارد مايرز: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، م. س. ص364.

(3) - زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س. ص41.

للنهضة التي سارت في جميع الاتجاهات، وكما كان هناك تأثير إسلامي عام في بداية النهضة كان أوضح تخصصاً في مجال الفن النهضوي. ومن العوامل المساعدة في ذلك التأثير هي مدينة (صقلية) التي كانت احد المعاقل التي ازدهرت فيها الثقافة الإسلامية حتى بعد أن فقد العرب سلطانهم واستولى عليها (النورمانديين) ، فبقيت صقلية ذات طابع إسلامي طوال عهد النورمانديين الذين استفادوا من أنظمتها الإسلامية في دواوينهم وقضائهم وجيوشهم، كما حافظوا على الفنون والصناعات الإسلامية بل عملوا على ازدهارها على الأسس الإسلامية⁽¹⁾. ولم تكن صقلية الوسيلة الوحيدة التي انتقلت عن طريقها التأثيرات الإسلامية إلى أوروبا المسيحية، بل لعبت أسبانيا دوراً في التمازج مع العناصر الفنية الإسلامية، ففيها ازدهرت الفنون الإسلامية تحت رعاية مسلمي الأندلس، وكانت الثقافة الأندلسية بمثابة مركز لإشعاع ثقافي وحضاري إلى أوروبا ، وكان الصنّاع و الفنانون يذهبون إليها ليغتربوا من علومها و فنونها⁽²⁾.

كما إن للعلاقات التجارية بين أوروبا و الشرق فضلاً في التبادلات الفنية، فقد قامت المدن الإيطالية بدور كبير في هذا المجال، إذ كان التجار الإيطاليون يحملون المتاجر الإسلامية إلى أوروبا بما فيها من تحف إسلامية ومنسوجات حريرية مطرزة بالزخارف الإسلامية والأدوات النحاسية المرصعة بالذهب والفضة، وبفضل ما تميزت به هذه الأعمال من جمالية حظيت الفنون الإسلامية بصيت كبير في مختلف أوروبا وأُقبل على اقتنائها و تقليد أساليبها الزخرفية واستخدامها في الأعمال الفنية⁽³⁾.

كما أن للحج إلى بيت المقدس أثره في نقل أنواع الصناعات الإسلامية عن طريق الحجاج إلى أوروبا ولا تزال بعض الكنائس تحتفظ بتحف إسلامية من المعدن والزجاج والعاج وينظر إليها كتراث مسيحي مقدس، وبالإضافة الى ذلك كان للحروب الصليبية دورها في التمازج بين الفن الإسلامي والمسيحي للاستقرار الكبير من المسيحيين في الإمارات الصليبية في الشام فتسنى لهم معرفة الفنون الإسلامية وأن يقتبسوا الطرق والأساليب الإسلامية⁽⁴⁾.

(1) - حسن الباشا: تاريخ الفن (عصر النهضة في أوروبا)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1972، ص 28-29.

(2) - نفسه: ص 39 - 33.

(3) - إيناس حسني: اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، بيروت، 2005، ص 184.

(4) - نفسه : ص 185.

ثانياً / الفردانية في الرسم الحديث.

سجل عصر النهضة ظاهرة جديدة في مسيرة الفن الحديث، هي حلول المذهبية محل العقيدة إذ أصبحت النظرة حول الدين تختلف باختلاف المذاهب وطرق الفهم ، اعتماداً على التصورات الفلسفية للدين المسيحي ، معتمدةً الأمر السائد لدى العالم المسيحي ، هو أن الحكم المسبق لامتلاك كل من له وجه بشري وممتلك للكرامة ، مما يجعله إنساناً ، هو ليس بالأصل عالم الإنسانية المحضة - أي ذلك الإنسان الكوني الذي قرره عصر النهضة - بل هو عالم المسيحية الذي قاس الإنسان فيه موقفه من ذاته ومن خلال الآخرين ، عن طريق الإنسان الإله يسوع ، فبعد حلول المطلق من الله إلى الإنسان كما في المثال النهضوي أصبح المطلق كامناً في الطبيعة، مما أدى إلى ظهور الفن الحداثي الذي أصبح فيه المفهوم الذاتي مرجعاً لرؤية العالم الكلية بالنسبة للفرد.

فتحددت استقلالية الحياة الروحية لكل فرد لتعلق الطابع الفردي للخلاص والاعتراف بالقيمة المطلقة لكل كائن بشري باعتباره صورة الله الذي يجسد فيه غايته⁽¹⁾ ، المفعمة بالتوجه نحو الكمال من خلال الحقيقة التي أشار لها (لابنتز) (1646 - 1716) م ، بأن « كل شيء يكون للأحسن في أفضل العوالم الممكنة »⁽²⁾ ، والتي كان الإمكان فيها محدداً بالنظرة الإغريقية الآنية ولكن هنا أصبحت النظرة إلى الماضي والحاضر غير محددة مما أوجب إدخال المستقبل في الحساب، ولكن الماضي والحاضر ليس الذي قبل عصر النهضة، وليس النظرة الكنسية القائمة على أساس تنظيم المجتمع وفقاً لمقولة فساد الطبيعة الإنسانية، وإنما النظرة التي أشار إليها جان جاك روسو (1712 - 1779) م على إن « الإنسان ولد طبيعياً ... و أن الإنسان ولد حراً ولكن التنظيم الاجتماعي قيده، فالإنسان قادر على حرية الاختيار ويتمكن من التكامل »⁽³⁾ . تلك الرؤية التي ابتدأت ببدايات الرومانسية والتي تمثلت بأن القيم ذات مصدر إنساني، وأن الفرد هو مصدر المباديء، مما حمل هذا التصور فكرة الاستقلال الذاتي الذي نادى به (كانت) في فردانيته الأخلاقية Ethical Individualism إذ يرى « أن كل الأحكام الخلقية

(1) - جان جاك شوفالبييه: تاريخ الفكر السياسي من المدنية الدولة إلى الدولة القومية ، ت : محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية بيروت، 1985، ص358.

(2) - ألبان، ج ، ويد جيرى : المذاهب الكبرى في التاريخ، م. س. ص189.

(3) - نفسه: ص201.

تكون مرفوضة إذا لم تتلاءم مع الإرادات الخاصة، فالذات الفردية هي صانعة القانون⁽¹⁾. الأمر الذي أعلنته الرومانتيكية بحقيقة مفادها: ((ليس هناك ذوق ثابت إنما الذوق متغير))⁽²⁾ وهذه النظرة غيرت من طبيعة التفكير الإنساني من حيث النواتج الطبيعية لحركة تمتد في التاريخ، وليس أنساقاً ساكنة و ثابتة كما كان التصور من قبل، فلم يعد هناك شيء اسمه الثبات المطلق بل التغير المستمر. الذي يفصل الأنا عن الواقع الخارجي الذي تدركه، وفي طريق إدراكها للعالم الذي لا يمكنه أن يوجد إلا في فكر الفرد وإنطلاقاً منه، وذلك ما أدى إلى انصراف الفنان عن المراعاة الملتزمة للعالم المنظور وعن التعبير بالجميل المثالي، محاولاً الكشف عن عوالم الذات وعمّا تنظمه⁽³⁾.

وقد وجد التنويريون هذه الفكرة بأنها منسجمة في المجتمع الإسلامي ، بينما كانت مختلفة في المجتمع المسيحي ، وعلى ضوء أن الرومانسيين هم ورثة التنويريين ، بغض النظر عن التعارض القائم بينهما ، من حيث أن الفكر التنويري قائم على تمجيد المعايير الكلاسيكية إلا أن الرومانسيين هم ورثة الكثير من الآراء التنويرية والأفكار الجمالية⁽⁴⁾ ، والتي تعتبر الخطوة الأولى للدخول في مفاهيم العصر الحديث، فقد كسر التنويريون الحاجز النفسي العدائي اتجاه الإسلام مما مهد للنزوع نحو ما هو جمالي وأخلاقي لدى المسلمين⁽⁵⁾ . وبدا العالم الإسلامي يكتسب موقفاً هاماً، فكما انتعش أدبيا، استفاق فنياً عبر الرسام (جان باتيست فانمور) (1671 - 1737) م الذي استدعاه السفير الفرنسي إلى تركيا لرسم الأزياء التركية⁽⁶⁾ .

الا ان مفكري التنوير لم يروا المجتمع الإسلامي كعامل مستقل، وإنما اخذوا منه ما يتوافق وبناءهم السياسي والاجتماعي والجمالي، والتباين في الصورة الإسلامية للقرن الثامن عشر بين الركوكو وفكر عصر التنوير يؤكد مسألة أن رؤية العالم الإسلامي، كانت تتم تباعاً وفق ما يتلاءم أو يميز هذا الفكر أو ذاك، بحيث يتم تناول الفن الإسلامي بما يميز الإسلام جزئياً والمسيحية عموماً⁽⁷⁾ ، عبر الأساس الفردي وغلبة الخيال على الواقع والتحرر من الغوامض

(1) - حسن الكحلاني: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، م . س ، ص 39.

(2) - عز الدين اسماعيل: الفن والإنسان، م. س. ص 113.

(3) - محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، 1981، ص 22.

(4) - زينبات العطّار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س. ص 45.

(5) - جان جبور: الشرق، منشورات جروس برس، لبنان، ص 29.

(6) - نفسه: ص 29.

(7) - زينبات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س. ص 40.

والعوالم الغريبة، جاعلين من اللون الهدف الرئيس بدلاً من الشكل النحتي الواضح والمجسم، وذلك يعني أن الفن لم يكن نقلاً للواقع أو لمثال محدد، بل عليه أن ينتج ويضيف على العالم الواقعي⁽¹⁾، عن طريق انفتاح الذات والإنصراف عن تقليد العالم المرئي بحدوده الموضوعية مما يعطي للذات القدرة على كشف مزاياها الخاصة وهذا ما يميزها عن مثالية الجمال الكلاسيكي، فقد كان ديلاكروا (Engene Delacroix) (1798 - 1863) يرى ((أن على الفنان أن يصور الواقع النقي من خلال رؤيته الذاتية))⁽²⁾ لهذا كان الفكر الرومانسي مذهباً شمولياً يسعى للتجاوز في شتى حقول المعرفة، لإزالة الحدود بين جميع المعارف من جهة وبين الأنواع والأجناس من جهة أخرى، فهو منظومة فكرية مفتوحة وفقاً لمنطق الفهم العام للحضارات الإنسانية، وانعكست هذه الخصوصية على علاقات الرومانسيين بالعالم الإسلامي.

كما أن ما يفرز اهتمامهم بالعالم الإسلامي هو فكرة التماثل في الرموز الفنية بين المظاهر الفنية للديانات الشرقية عامة والإسلامية خاصة، إذ دخلت معظم أديان الشرق وتعاليمه حيز الاهتمام الفلسفي والجمال للرومانسيين مجاورة للدين المسيحي، ولم تعد فكرة المسيحية مقياس الروحانية كما كان سائداً في فكر (دانتي) في عصر النهضة، ففي الوقت الذي كانت معادلة (الروح) في العالم الإسلامي ، تمثلت أوروباً العقل المركز والمنطق⁽³⁾ .

وهذا ما تبنته الحركة الانطباعية في اللجوء إلى النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون^(*) ، والتي اهتمت بتفكيك الضوء والدائرة اللونية، فالألوان تتحدد قيمتها بواسطة الضوء الذي تتلقاه وليست هناك قيم لونية ثابتة كما يراه الكلاسيكيون، إلا أن اعتماد الانطباعيين تلك النظريات لم تدخلهم مسلك كون الفن وسيلة لكسب المعرفة العقلية، بل مجرد خبرة وتدريب حسي ، فالفن عندهم في العفوية والإحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان كما يراها ويدركها مجسداً الانتقال السريع من الإدراكات إلى الحركة التصويرية، لهذا استعاض عن المنظور التقليدي المبني على الأسس الهندسية الخطية بتدرج لوني يوحى بالعمق، وبهذا اختلفت الانطباعية في تنظيم مبادئها البنائية عن طريق العقل⁽⁴⁾ ، فهي تسعى إلى إيجاد التوافق بين الذات الحرة والمنطق العقلي مع تغليب الحرية الذاتية للفنان فـ ((النظريات لا تخلق اللوحات

(1) - محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س. ص 23.

(2) - عز الدين اسماعيل: الفن والإنسان، م. س. ص 134.

(3) - زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، م. س. ص 88.

(*) - أمثال : شيفرول (1839) ، هلمو هلتز (1878) و هود (1881) .

(4) - محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س. ص 37.

الجميلة، انها في الغالب وسيلة لاختراق عدم كفاءة طرائق التعبير⁽¹⁾ مما يشكل ذلك ميزان التحرر من ثوابت الشكل الواقعي و الانفتاح على اللامرئي من خلال التركيز على العناصر البنائية بوصفها عناصر مستقلة لبلوغ أقصى حالة تسامي من خلال الرسم⁽²⁾.

وهذا التوجه قاد الفن إلى مفارقة المظهر المرئي باتجاه الجوهر اللامرئي الكامن خلف مظاهر الاشياء في الوقت الذي كان فيه تشخيص اللامرئي في المرئي فلوجود نظامين ((الأول مرئي والثاني غير مرئي، حصلت محاولة لتحويل الوجود غير المرئي إلى وجود مرئي⁽³⁾.

وهذا التمثّل سعى إلى قلب المعادلة القائمة على أساس تمثّل المجهول في المحسوس إلى توجه المحسوس نحو المطلق ، مع إبقاء الهاجس الحسي في المطلق، وما ساعد على تشكيل تلك الرؤية هو عودة سيزان (Paul Sezainne) (1839 - 1906) إلى مثالية الفكر الافلاطوني عن طريق الأشكال الهندسية، مؤسساً لغة تشكيلية تؤكد على الشكل والخط والتأليف مؤكداً على صياغة الواقع المرئي عبر مؤشرات تمتلك القوة على تحديد معطيات وأسّس ذلك الواقع عن طريق (الاسطوانة والكرة والمخروط) التي تتشكل من معطيات الطبيعة، وبهذا فانه ((اعرض عن الحالة الزائلة للأشياء ونمى بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت بما هو موجود في الأشكال الهندسية⁽⁴⁾، ليمثّل موائمة الحس في إدراك الحقائق المجردة مفهوماً وتطبيقاً، وهذا ليس محض إدراك لعالم خارجي منفصل عن ذات عميقة قادرة على التوحيد بين المادي

والروحي وتوسيع أفق الرؤية لاستحصال ما هو خالص⁽⁵⁾، عن طريق الفطرة التي لا تقهر ، لخلق الفن⁽⁶⁾، معتمداً على تنظيم الموضوع وفقاً للإدراك الحسي ، فينظم أجزاء اللوحة إلى مساحات إدراكية حسية تحدث خلالها تغيرات بنائية لصالح التضاد الشكلي ولتحقيق مجموعات كلية بصرية (visual gestalt) تتسم بأعلى قدرة من الوحدة⁽⁷⁾، مفترضاً وجود بديل للفضاء المنظوري لعصر النهضة ، وذلك عن تقريب الأشياء الموجودة في الأفق وإبعاد الأشياء القريبة وتجريد كل من مقدمة الصورة ونهاياتها من وضعها الواقعي ، مستبعدا الإحياء بالمكان وجاعلا

(1) - سلمان قطاية: المدرسة الانطباعية (1880 - 1900)، وزارة الثقافة، دمشق، 1971، ص174.

(2) - فاخر محمد حسن: اشكالية المطلق في الفن الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2001، ص73.

(3) - هوبرت ريد: الفن والمجتمع، ت: فارس ميري، دار القلم، بيروت، 1975، ص74.

(4) - جي. أي مولر وفرانك ابليغر: مئة عام من الرسم الحديث، دار المامون، بغداد، 1988، ص40.

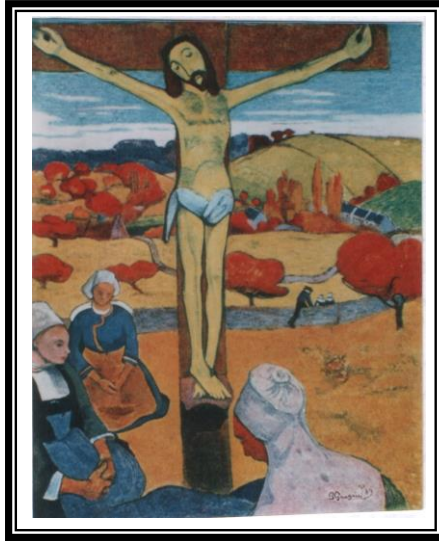
(5) - علي مهدي ماجد: الحس و تطبيقاته في الرسم الحديث، م. س. ص80.

(6) - هوبرت ريد: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار المامون، بغداد، 1989، ص17.

(7) - ادوارد فراي ، التكعيبية ، ت: هادي الطائي: دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص27.

الأشكال تتحرك ضمن بنى مترابطة فيما بينها⁽¹⁾. فينفتح المشهد التصويري الجمالي إلى ما هو متصور، ذي بعد يتجاوز الشكل التكويني لينتقل من الحسي إلى مفهومه ، أو من المدركات المرئية إلى الهندسية المختزلة للحسي⁽²⁾.

وهنا ثمة تقارب بين استدعاء الفطرة عند الفنان وتمثيلها بالرموز الهندسية مع الفكر الإسلامي الذي اعتمدها في تحديد هويته في التجريد الخالص. تلك التوافقية بين الروح والمادة، التي مثلها كوكان (1848 - 1903) بالجمع بين الروحية والعقلانية، محاولاً تحويل الأشكال ثلاثية الأبعاد إلى أشكال مسطحة، موحياً بالروحانية الإسلامية وذاتيته وخياله التصويري، كما يتبين ذلك من مقولته ((لا ترسم قريباً جداً من الطبيعة فالفن تجديد استخرجه من الطبيعة ، احلم به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل))⁽³⁾ وهذا ما يتلاءم مع فكرة التأمل الإسلامي ، فكوكان يدعو الى تشغيل مخيلة الإنسان التي يستطيع من خلالها الوصول إلى جوهر الأشياء بواسطة تبسيط الصورة، وهذه الفردانية التي دعا لها جعلته يوحد نفسه بالمسيح على نحو اقرب بقناعته بأن الفنان هو المبدع الأوحد لكون له معناه فقد اعتبر نفسه شكلاً من أشكال المسيح تبعاً لأخلاقية جديدة وفن جديد.



الشكل (75) المسيح الأصفر ، كوكان

وهذا الفن يعتمد على عمليات الاختزال، نابذا المنظور ومتخليا عن التظليل و التجسيم والايحاء بالعمق، متخطيا بذلك الاطر الشكلية التقليدية، اذ ان اسلوبه التصويري قائم على

(1) - ليونيللو فيتوري : خطوات نحو الفن الحديث ، ت: انيس زكي حسن ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ب ت ، ص74.

(2) - فاخر محمد حسن : اشكالية المطلق في الفن الحديث ، م. س. ص74.

(3) - جي. أي. مولر ، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث ، م. س. ص42.

تجزئة الصورة التشكيلية بطريقة عرفت باسم القواطعية (clisossnisme) وهي تعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بواسطة خطوط عريضة واضحة كما هو في الاعمال الشرقية وفنون ما قبل عصر النهضة، ذلك ان اللون لا يجسّد وحده ملامح المدى التشكيلي، فهو يشترك مع الخط ويتعامل معه عن طريق المساحات وبعض العناصر الماخوذة من الواقع ⁽¹⁾. فهو يقدم الخيال مفترضا ان الذات هي الكاشفة عن الشكل الجوهرى للشيء ف ((كل شيء يحدث في خيالي الفطري))⁽²⁾ , لذلك كانت القيمة التركيبية في اعمال (كوكان) تمثل وحدة تشمل الروح و المادة والزمانى والمكانى في وقت واحد.

وقد اثرت رمزية (كوكان) على جماعة (الانبياء) الا ان الانقلاب الفنى على ايديهم كان بعيد المدى ، وذلك ان الفكر الإغريقي قام على تقديس الجسد تبعاً للإيمان بـ (الانا) قد تسرّب الى الدين المسيحى، فكان عصر النهضة تكلمة واضحة لامتداد الفن الكلاسيكى فكان الرب بهيئة انسان، الا ان (الانبياء) ارادوا ان يعبدوا (لله) قدسيته فلا تكون له صورة الادميين ولا تكون العبادة للانا , بل للجوهر الكلى أـلـ (هو) ((دعوا الارباب وتماثيل جوبيتير الهائلة تسقط محطمةً امام وجه الهو، امام الثالوث المقدس ، العدالة والحب والجمال ، عوضا عن الاب و الابن و روح القدس))⁽³⁾ . اذ أعاد جماعة الأنبياء الدين المسيحى الى الوجدانية بعد ان تشكلت فيه النزعات المادية , وتلك العودة راجعة الى اطلاعهم على الثقافات والعقائد الشرقية لاسيما الاسلامية , الا ان الفكر الأوربي بقي يدافع عن الفردانية على المستوى الدينى فالحقيقة الدينية لا يمكن بلوغها عبر المجموع , الذي نادى به القرون الوسطى، بل عبر علاقة ذاتية بين الذات الانسانية والذات الالهية، وكما يرى (كيركجارد): لكي تكون مسيحيا عليك ان تؤكد فرديتك وتدرك ذاتك كفرد مستقل لان العلاقة مع الله هي علاقة ذات بذات أخرى ⁽⁴⁾ . وبذلك أعطى للفردانية السلطة في الوصول الى الحقيقة , فالجماعة ((لا تمثل الحقيقة لان السيد المسيح تم صلبه على الرغم من انه وهب حياته للجميع، الا انه صلب ... ان

(1) - محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س، ص58-59.

(2) - لطفي محمود زكي : جوجان الفنان الثائر، دار المعارف، القاهرة، 1958، ص122.

(3) - عفيف بهنسي: اثر العرب في الفن الحديث، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1970، ص113.

(4) - حسن الكحلاني: الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، م. س. ص64.

السيد المسيح لم يكن حزبا ولم يطلب تصويتا سياسيا لكنه كان فردا⁽¹⁾ وظل هو ممثلا للحقيقة التي ترتبط بالفرد⁽¹⁾.

انه الحوار الذاتي للانسان الذي يعبر عن الجانب الداخلي منه، فهو تتابع للعواطف بتفعيل الجانب الذاتي عن طريق اظهار انفعالات النفس باحداث سمات تعبيرية في مظاهر الشكل من خلال تحريك الانساق البنائية (الخط ، اللون ، المساحة) وجعلها في مسارات بنائية جديدة تنساق مع توجهات الذات وبذلك يصبح الشكل مغايرا^(*) للواقع، فلم يعد شكل السيد المسيح حاملا لذلك الجمال الانساني ، بل نجده في لوحة جورج روو (1871 - 1958) م مقدما^(*) بهيئة اخرى^(*) وبتنفيذ مختلف من خلال بقع الدهان الكثيفة وضربات الفرشاة الغليظة. كما في الشكل (76) .



الشكل (76)

وجه المسيح (1930) ، متحف الفن الحديث ، باريس ، جورج روو

وما يؤكد انفتاح الذات في الرسم الحديث المتناول للمواضيع الدينية البروتستانتية (اميل نولدة) (1867 - 1956) فقد رسم لوحة (العشاء الاخير) 1909 بطريقة تؤكد تحولات الفن الديني اتجاه رؤية ذاتية خاصة بكل فنان و متلقي .

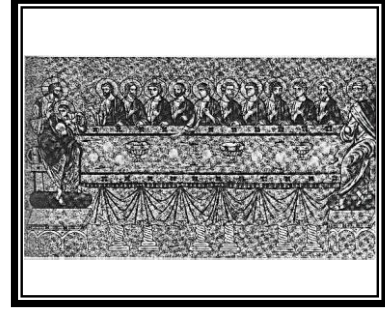
(1) - علي عبد المعطي: كيركجارد مؤسس الوجودية المسيحية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1985، ص279.
(*) - ينظر الاشكال (70) ، (71) ، (72) .



الشكل (79)
العشاء الاخير لاميل نولدة
العصر الحديث



الشكل (78)
العشاء الاخير لدافنشي
عصر النهضة



الشكل (77)
العشاء الاخير القرون
الوسطى

هذه المعالجات البنائية اسهمت في بلورة الرؤية الجمالية في بنائية الشكل الخالص , آخذاً الابتعاد عن ثوابت البنية الكلاسيكية من خلال هدم واقعية الشكل واختراق بنيته بانساق بنائية جديدة ذات طابع فرداني . وهذا ما عمله التيار الوحوشي (Fauvism) في الفن، فقد ركزت هذه الحركة على اعادة تشكيل صورة الحياة على نحو يخرجها من حياديتها الفارغة الى شكل له مغزى , غير مباليين في ان يحدثوا في الشكل القائم للاشياء ما يشبه التشويه⁽¹⁾ .

اذ حاول (ماتيس Matiss) (1869 - 1954) م ان يسقط مقولات ذاته بعد تجرّدها من الحسي في سبيل اظهار شكل مخالف لواقعيته من غير الاهتمام بالاسلوب فهو يقول ((إن الإدراك هو كل شيء بالنسبة لي، لذا ينبغي ان تكون هناك رؤية واضحة لكل شيء منذ البداية))⁽²⁾ تلك الرؤية تميزت بالحذف والاستبدال والاستعارة مختصرا العالم بمجموعة دقيقة من الاشارات التشكيلية توصل اليها من خلال اطلاعه على الفن الاسلامي فهو يرى بـ ((إن في اهمال التمثيل الموضوعي للحركة يصبح بالامكان الوصول الى مثال عال من الجمال))⁽³⁾ , وهذا ما عمله الفن الاسلامي ، فالهدف من العملية الفنية انشاء علاقات تكوينية بين الانساق البنائية المرئية بغية الخروج بظواهر لا مرئية تختفي في تجسيديات الواقع المرئي، وبأُطر بنائية تختلف من حيث تشكّلات الاشكال و الالوان و الخطوط. والتي اوجد فيها (ماتيس) الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه، ذلك الذي اوجده في ذاتيته اللونية التي لا تعتمد على النظرة العلمية وانما على ملاحظاته التي سجلها في البلاد العربية والتي تعتمد على مشاعره.

(1) - عز الدين اسماعيل: الفن و الانسان، م. س. ص 66.

(2) - جي. أي. مولر، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، م. س. ص 65.

(3) - هيربرت ريد: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، م. س. ص 31.

وهكذا تترتب العناصر المتنوعة بطريقة زخرفية لتعبر عن احساس الفنان المنبتقة من فردانيته والتي يستقصي من خلالها تجسيدات العالم المرئي والسعي الى مناقضته باستخدام الالوان النقية والخطوط المبسطة لتكوين اشكال مفترضة تخترق اطرها الواقعية لاستمکان وجودها اللامرئي.

اما بالنسبة للتكعيبيين فانهم ازالوا الصفات الواقعية عن الشكل المرئي وذلك باشتغالهم على الانساق البنائية الداخلية، التي عملت بالنتيجة على اختزال وتجريد السمات الحسية المحاكية للعالم المادي واحلال واقعاً عقلياً من خلال الاشكال الهندسية لان ((الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه))⁽¹⁾. ولأجل الوصول الى الجوهر فصل التكعيبيون الشكل عن اللون وفق تناغم معين وعلاقات هندسية بعيدة عن الغاية، هدفها تعويم الفاصلة بين الابعاد والفضاء بحيث ينم عبر ذلك تراكيب تهيء المجال للاطاحة بالزمن المدرك ذهنياً⁽²⁾. فالذي يحكمهم هو زمان واحد متصل غير محدود وهذا ما يرتبط برؤية (بركسون) بان الظاهرة الجمالية لا يمكن قياسها في زمان ومكان محددين , وإنما تقاس من خلال زمن الديمومة فتتحول الرؤية الحسية الى رؤية بصرية شمولية من خلال سحب كل اجزاء الموضوع وتقديمها على سطح واحد بصيغة التراكب , مما يجعل اجزاء الشيء متكافئة القيمة وتشغيل كل طاقاتها البصرية و الجمالية في حدود شكل كلي جديد⁽³⁾. وهذا ما يتحاور مع الرؤية الاسلامية في المزوجة بين الروح والعقل لتجسيد الاشكال وفقاً للحدس العقلي , فالانسان هو صورة حسية ويمتلك صورة ذهنية فهو حس وروح , والحقيقة الكلية لا تقع في أي منهما بل في المزوجة بينهما، لهذا نجد ان الاشكال في التكعيبية اتخذت الوضع الامثل حيث تتداخل الرؤية المباشرة والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام، والتي تخطت من خلالها ظاهرة تقليد الطبيعة، اذ عمد براك (Georges Braque) (1882 - 1963) وبيكاسو (Picasso) (1881 - 1973) الى استحضار الذاكرة لبناء الصورة بهدف التركيز على مميزات الأشياء الاساسية مستبعدين الالوان المتممة ومختصرين عدد الالوان والتي وضعت بشكل متقابل بحسب تقابل السطوح كالبنى الغامق و البنى الفاتح، الاخضر الحار، الاخضر البارد، ويدعم هذا التقابل اللوني المبسط تأليف مسطحات وضعت في اتجاهات متعددة افقية و عمودية و محورية او دائرية لربط

(1) - فراكلين. ر. روجرز: الشعر والرسم، ت: مي مظفر، دار المامون، بغداد، 1990، ص64.

(2) - موريس سيرولا: الفن التكعيبى، ت: هنري رغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1983، ص91.

(3) - فاخر محمد حسن: اشكالية المطلق في الفن الحديث، م. س. ص85.

الموضوع والخلفية ، وينتج عن ذلك مساحات ذات بنية مقطعية⁽¹⁾ . وهذه العملية اتخذت عند (بيكاسو) اسلوبا يحوّل فيه طبيعة العلاقة بين الذات و الموضوع الى صراع متبادل لتحويل كل ما هو جزئي متحد بالمكان الساكن ، الى شيء شبيه بالكلي المتحرك في ديمومة الزمان المتجدد ، فيكوّن بذلك علاقات مهمة هي حركة الاشكال وحركة الفضاء التي تقع فيه تلك الأشكال إضافة للحركة الذهنية لادراك الفضاء، لهذا فان (بيكاسو) يبحث عن روح الشيء وجوهره بعيداً عن الزمات الواقع وهذا ما يقترب فيه من الفن الاسلامي. ((ثمة اسباباً مشابهة لتلك التي عند المسلمين كانت وراء التكعيبية، ففي اللوحات التي يغلب عليها التحوير، و التي لا تكاد تبين فيها ملامح الموضوع الاساسي ، نتعرّف على القيثارة او على المشرب او على الزجاجة او على شبح انسان، اذ تصبح اشكالاً من الوهم في عالم لا نستطيع رغم كل شيء ان نتجاوزه))⁽²⁾.

فقد مهدّ ذلك التوجه وبصورة متصاعدة الى الطروحات الشكلانية في فن الرسم ، من خلال إعادة صياغة العالم بمنظار متجدد ، الأمر الذي تبناه الرسم التجريدي في بناء أنظمة من المعادلات لتحطيم النظم التقليدية بين الاشياء وادخالها في توافقات تبدو اقرب للحقيقة حيث ، تذوب التجسيدات المادية للعالم المرئي، ايذاناً بانبعاث روعي جديد في مجتمع تمثلت فيه التيارات و الاتجاهات المادية وهذا ما دعى (كاندنسكي) Wassily Kandinsky (1866 - 1944) كونه مسيحياً روسياً ارثوذكسيا الى دراسة الفنون الاسلامية كونها تعمل على مزاجية ثنائية (المادة والروح) مع تغليب الجانب الروحي وفقاً لرؤية اعتقادية اسلامية، اذ كان هدف (كاندنسكي) هو احياء الشعور الديني برؤية جديدة تمثل بالروحانية في الفن. وتزامنت هذه الفكرة مع طروحات المفكر الالماني (رودلف شنابر) الذي ينفّث حول المعرفة الروحية من اجل تحديد المعرفة الانسانية بالتشديد على طريق المعرفة الداخلية⁽³⁾ . والتي تتمثل بمعرفة حقيقة الاشياء ومعطياتها الكامنة فيها بالقوة ، والتي اسماها (كاندنسكي) بـ (الضرورة الداخلية) معتمداً لا التشابه الكلي للاشياء بل الاشكال المجردة التي وجد فيها قوة ايحائية قادرة على الوصول الى الجوهر و المضمون الكامنين خلف الظواهر⁽⁴⁾ ، ممثلاً الايقاع في الفن بالايقاع

(1) - محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر، م. س، ص 97.

(2) - عفيف بهنسي : اثر العرب في الفن الحديث، م. س. ص 184.

(3) - عبد الحليم جرداغ : تحولات الخط واللون، مدخل الى ماهية الفن الحديث، دار النهار، بيروت، 1975، ص 68.

(4) - محمود امهز : الفن التشكيلي المعاصر، م. س، ص 143.

الكوني ، هذا الارتباط بما فيه من نظام متّوحد يوصل الى الايقاع المتصل بحركة الوجود الكائن ضمن نظم تكوينية مجرّدة، وهذا ما عمله الفن الاسلامي في الزخرفة.

فـ (فكاندنسكي) حاول ابتكار أسلوب للعلاقات التشكيلية من خلال الخطوط التي تنموج لا لتمثل الحركة ، وانما لتدل على اعتبارات عاطفية لبيئتنا الخارجية، فهناك ضرورة داخلية غير واضحة او موصوفة يحاول (كاندنسكي) البحث عنها حدسيا لاجل تنظم الخطوط والالوان التي تعبر عن شعور غير مترابط⁽¹⁾ . وبالتالي تشكيل تكوينات تستقل فيها العناصر لتمثل وجوداً قائماً بذاته ، فالخطوط تتفرق لخلق حركة ولتطلق ايقاعات تتفاعل عبر السطح التصويري، ويعبر اللون وحده عن الشكل وفق المستويات المسطحة والمتوازنة مع سطح الصورة والتي تحوم في فضاء غير محدد فلم تعد الاشياء تضاء من خلال مصدر خارجي، انما الضوء من اللون ذاته⁽²⁾ .

وبذلك فانه سعى الى تحرر التصوير من عبء التمثيل الصوري متجنباً تحويله الى مجرد تزيين هندسي، حتى يتوصل الى خلق نظام من الرموز المتحررة ازاء كل ضرورة خارجية بهدف التعبير عن الضرورة الداخلية⁽³⁾ . والتي يصفها بالنظام المشابه الذي تخلق به الاكوان فتؤلف سمفونية موسيقية تسمى سمفونية الاجرام السماوية وهو بهذا لا يعني ان ذلك يقتصر على التعبير عن العواطف الانسانية، بل ان يعبر عن الروح السرية التي تسكن الكون، لذا فهو حين تخلق عن رسم الاشخاص لم يترك الطبيعة بل سعى الى التوحيد معها عن طريق ذلك النظام المعبر عنه بالتأمل الداخلي⁽⁴⁾ ، الذي يعمل على تشكّلات الذات في خلق الاشكال ليستطيع التعويض عن تمثيلات العالم الواقعي عن طريق اقصاده والتحرر منه للوصول الى الشكل المجرد والممثل للجوهر والذي يقوّض رموز العالم المرئي عن طريق اعادة طرحها من جديد ومن ثم فتح مجال رحب للتأمل فهو يقدم دالا بلا مدلول محدد.

ويقترّب (بول كلي) (1879 - 1940) م من رؤية (كاندنسكي) فهو ينظر الى الواقع من خلال نظامه وليس كبنية مشابهة او محاكاة ، بمعنى)) انه درس الطبيعة لا ليعيد

(1) - هيربرت ريد: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، م. س. ص 109.

(2) - الان باونيس: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1990، ص 200.

(3) - محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، م. س. ص 144.

(4) - جي، أي. مولر وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، م. س، ص 193.

تصوير ظواهرها من جديد بل ليفهم قوانينها⁽¹⁾ فتتمثل له جواهر الاشياء بالبداهة و الحدس ، حيث تتغير سمات المظاهر الحسية الى استنباط حقائقها الداخلية من خلال الشكل المجرد، الذي كان حصيلة تلك البداهة التي قادته الى التركيز على بنية النظام الكوني و الوحدة التركيبية لتمثلات ذلك النظام . و من خلاله تشبّع في اخفاء التشبيه وتحوير الاشكال وتفرغها من خصوصيتها لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد فيها، وهكذا فان الطبيعة والانسان و الابدية اصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً الواحد بعكس الآخر⁽²⁾ . مما قاربتة من الفن الاسلامي ، فهو يقول ((أنني أبحث عن نقطة بعيدة في أصل الخليقة ، أنها نقطة قريبة من الله ، حيث أبحث عن مكان لي))⁽³⁾ ، ولهذا كانت أعماله تتسم بالخطوط النابعة من الفطرة المدفوعة بهوى داخلي يتعاطف مع الموضوع كما في لوحة تأرجح المراكب الخفيفة .



الشكل (80)

تأرجح المراكب الخفيف ، بول كلي 1927 .

الامر الذي أدى الى التأثير الواضح بالخط العربي لما فيه من قوة على فرض أستمكان الهيئة المجردة في الذات وبالتالي القدرة على التعبير عن الخلجات الانسانية , لأن الرسم عنده هو أشتغال الملكة الداخلية التي تكمن خلف الحواس , فيتصور العالم وفقاً لرؤية الشعور الداخلي والذي يفضي الى الشكل الخالص .

وفي خضم رؤية (كلي) التجريدية وصل فن الرسم لدى (موندريان) (1872 – 1944) م الى مصاف الجمال الخالص عندما جعل المنظومة البنائية تعمل وفقاً لقيم جمالية

(1) - المرجع السابق نفسه: ص125.

(2) - عفيف بهنسي : اثر العرب في الفن الحديث ، م. س. ص206.

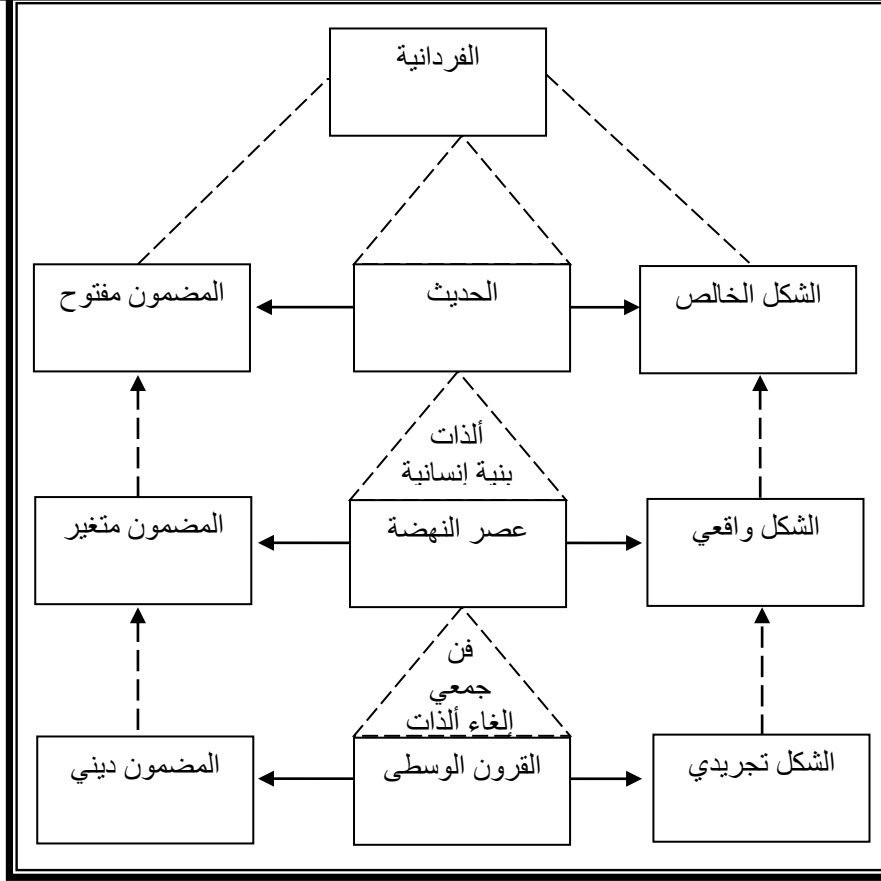
(3) - نفسه : ص214 .

خالصة مؤسسة على منحى هندسي يستند الى دلالة روحية تشترك مع طروحات (كاندنسكي) الجمالية , فما وراء الطبيعة عند (موندريان) يتأتى من خلال الاختزال العام للاشكال الطبيعية المرئية الى مجموعة من العلاقات البنائية النقية المترابطة رياضياً والتي تمثل الاساس الحقيقي لعالم المادة المدرك , بحيث يتم تشكيلها من خلال الخطوط والاشكال الهندسية والمساحات اللونية الرياضية (مربع , مستطيل) , أذ أصر (موندريان) على أنه ليس من الضروري أن تكون الصورة المجردة من الشيء نسقاً معيناً , وهذا ما التقى فيه مع فكر القس الكاثوليكي (شونمكيرز) الذي أقترح نظاماً جديداً في الرياضيات التشكيلية زاعماً ان نظامه سيساعد أربابه على النفاذ بالتأمل الى البناء الخفي للحقيقة ⁽¹⁾ .

وبذلك لخص (موندريان) في أعماله جميع أنواع الخطوط في الخطين المتعامدين كصيغة بنائية لتوضيح العلاقات التشكيلية الخالصة , أذ أراد أن يكشف في الخط المستقيم جمال اللامتناهي , الا أن طبيعة التعارض بين الخط المستقيم والخط الافقي تسمح بتوليد نظام من البناءات الشكلية اللامتناهية والتي تعتمد أساساً على الزاوية الناتجة من تقاطع خطين متعامدين , وهذه المنظومة البنائية تجعل العمل الفني محكوماً بطبيعة العلاقات الهندسية التي تمثلها رسوم (موندريان) . ⁽²⁾ وثمة ما يقارب مفهوم التجريد الهندسي لدى (موندريان) من فن (الارابسك) , ففي الوقت الذي يتمثل فيه الرقش العربي ربط الاشكال بخطوط موحدة ومستمرة , فيها القدرة على التشكيل الحركي الداخلي , فأن الزوايا القائمة في مربعات (موندريان) تؤول عن طريق تناسق مسافاتهما الى حركة حية تنقل الشيء من الخاص الى العام ومن الشكل الساكن الى المتحرك .

وخلاصة القول أن الشكل الخاص لم يظهر في الفن المسيحي بصورة مفاجئة , وانما جاء نتيجة لتحولات حضارية ذاتية وبنائية أخذت تتطور بشكل متصاعد نحو هذه الفكرة ويبينه الباحث في الشكل الاتي : -

(1) - ألان بارنيس : الفن الاوربي الحديث , م. س , ص 211 .
(2) - رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2004 , ص 154 .



الشكل (81)

الترتيب المتصاعد نحو فكرة التجريد الخالص في الفن المسيحي

وهكذا نجد أن الفن المسيحي أعاد تنظيم العالم وفقاً لمبدأ التثليث الذي ينطلق من الحسي كمثال مقدس , وهذا ما يعيد بنائية الاطار المعرفي الاغريقي , فكل ما هو تمثّل روحي في الفن المسيحي هو ناتج عن ذلك المثال الحسي , فالحسي يمتلك الآلية الروحانية , وهذا ما يختلف فيه عن الفن الاسلامي الذي ينظر الى المثال بصيغة غير متجسدة فهو في مقولة اللامرئي .

لهذا فإن عملية الحوار بين الفنين متحدة من حيث اظهار الشكل الجمالي الخالص الباحث عن المطلق في حين يكون الاختلاف في المضمون , وذلك ناتج عن الاختلافات السابقة في تكوين الفكرة الموصلة الى المطلق أو في المطلق نفسه , فالتجريد المسيحي في الفن من حيث المفهوم مشحون بمعان غريبة عن الاسلام والبيئة الاسلامية , فهو يفترض وجود تقابل أو تضاد بين تمثيل أو نقل وصفي للعالم المرئي الى العمل الفني من ناحية , وبين وجود موضوعي مستقل للاشكال المبتدعة خارج أي ارتباط بذلك العالم من ناحية اخرى , وهذا ما يشير الى تشتت الرؤية المعيارية للفن الغربي ومن ثم المفاهيم العامة التي تحكم علاقة الانسان بالكون

وهو ما أدى الى تعدد الاطر المرجعية الخاصة بكل مؤسسة , إلا ان التوجه نحو التجريد الخالص يعيد مفاهيم التحاور مع النمط العقيدي .

وبسبب تراجع المرجعية الدينية في الفن الحديث – لا فقدانها – أدى الى إعادة النظر وفقاً للهواجس الانسانية الفطرية بأستعارة ما هو روحاني ومتصل بالخالق من الحضارات الأخرى لا سيما الاسلامية , وبذلك يكون الحوار الداخلي في الفن المسيحي يختلف بالكلية عن الحوار الداخلي في الفن الاسلامي بينما يتألف الاثنان في الحوار الخارجي الناتج عن ذلك التأمل الذاتي من خلال فكرة التجريد الخالص والتي تسببت عن أشكاليات معينة هي مدار التحليل في البحث الحالي , إذ أعتمد الفن المسيحي على توالدية بنائية ابتداءً من القرون الوسطى حتى العصر الحديث والتي يؤشر الباحث من خلالها ما يأتي : -

1- أشرتاك الجانب الفطري بين جميع افراد البشر والذي يحتم أشتغال التأمل الذاتي لديهم في التوجه نحو التدين ((أن حيوية الفن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشكل ما من أشكال الدين))⁽¹⁾ .

2- أشتغال الفنانين معتنقي المسيحية على مقولات دينية كما مرّ .

3- عمل الفنانين المحدثين وفقاً لمقولة التثليث المسيحي وألتي تفترض حسية المطلق من خلال السيد المسيح وهذا ما أثر على الفن في عصر الحداثة لاسيما في الشكل الخالص. ومن خلال ذلك يجد الباحث أن الهاجس الديني متوّد في بنية الفن عامة والرسم بصورة خاصة رغم تشتت المعايير الدينية ومفاهيمها , ألا ان طبيعة الفن بقيت ترفد نفسها بالاسس الاعتقادية وأن كانت مختلفة من منظار للآخر , وهذا الاختلاف ناتج عن طبيعة الحوار الذاتي الذي يكشف عن مديات التحاور الخارجي بين الفنون وهو ما سيحققه الباحث خلال تحليله للعينات .

(1) - هريبرت ريد: معنى الفن م. س , ص 297 .

المصادر والمراجع

✽ القرآن الكريم

أولاً : الكتب المطبوعة :

- إبراهيم , زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر , دار مصر للطباعة , القاهرة , ب ت .
- إبراهيم , وفاء محمد : علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة , مكتبة غريب , القاهرة , ب ت .
- أبي الحديد ، أبن : شرح نهج البلاغة , ط2 , ج17 , دار أحياء النهضة العربية , 1963 .
- أبو ديب , كمال : في الشعرية , مؤسسة الابحاث العربية , بيروت , 1987 .
- أبو ريان , محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة , ط5 , دار الجامعة المصرية , الاسكندرية , 1977 .
- أبو سعيدة , حسين : الفوائد والعبر في شرح الباب الحادي عشر , مركز العترة , ايران , ب ت .
- الصادق (ع) , أبي عبد الله : احتجاجات الامام الصادق وتوحيد المفضل , أعداد فاتن محمد خليل , ط1 , سليمان زادة , إيران , 2005 .
- أحمد , كمال مظهر : النهضة , وزارة الثقافة والاعلام , بغداد , 1979 .
- اسماعيل , عز الدين : الاسس الجمالية في النقد العربي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1968 .
- _____ : الفن والانسان , دار التعلم , بيروت , 1974 .
- الاصفهاني : مفردات ألفاظ القرآن , ط2 و دار التعلم , بيروت , 2005 .
- الالفى , أبو صالح : الفن الاسلامي , أصوله , فلسفته , مدارسه , دار المعارف , لبنان , ب ت .
- الالوسي , حسام الدين : بواكير الفلسفة قبل سقراط , جامعة الكويت , الكويت , 1973 .
- الامام , أحمد علي : المستقبل للاسلام , كتاب الامة , ع46 , قطر , 1995 .
- أمام , أمام عبد الفتاح : المنهج الجدلى عند هيكل , ط2 , دار التنوير للطباعة والنشر , بيروت , 1982 .

- تطور الجدل بعد هيكل , جدل الانسان , دار التنوير , بيروت , 1984 .

- أمهر , محمود : الفن التشكيلي المعاصر , دار المثلث , بيروت , 1981 .
- أنود , ميخائيل : معجم مصطلحات هيكل , ت: أمام عبد الفتاح أمام المجلس الاعلى للثقافة المركزية المصري العربي , مصر , 2000 .

- أوغسطين : أعترافات القديس أوغسطين , ت : الخوري يوحنا , المطبعة الكاثوليكية , بيروت , 1962 .

- أوفسيانيكوف , م : موجز تاريخ النظريات الجمالية , ت: باسم السقا , دار الفارابي , بيروت , 1979 .

- أويزرمان , ثيودور : تطور الفكر الفلسفي , ت : سمير كرم , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت , ب ت .

- أيتنكهاوزن , يرتشارد : فن التصوير عند العرب , ت: عيسى سلمان وسليم طه , وزارة الاعلام , بغداد , 1973 .

- باختين , م. ب : قضايا الفن الابداعي عند دوستوفسكي , ت: جميل نصيف التكريتي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1986 .

- بارندر , جفري : المعتقدات الدينية لدى الشعوب , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1993 .

- بارو , أندريه : سومر فنونها وحضارتها , ت : سليم طه التكريتي , وزارة الثقافة والاعلام , بغداد , 1979 .

- الباشا , حسن : تاريخ الفن (عصر النهضة فى أوربا) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1972 .

- باقر , جعفر : معجم مصطلحات المنطق , ط1 , دار الاعتصام للطباعة والنشر , إيران , ب ت .

- باونيس , الان : الفن الاوربي الحديث , ت: فخري خليل , دار المأمون , بغداد , 1990 .

- البخاري : صحيح البخاري بحاشية السندي , ج4 , دار الفكر , بيروت , ب ت .

- البدرى , تحسين : حوار الحقيقة , المركز العالمي للدراسات الاسلامية , إيران , 2006 .

- بدوي , عبد الرحمن : الزمان الوجودي , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1945 .
- _____ : أمانويل كنت , ط1 , وكالة المطبوعات , الكويت , 1977 .
- _____ : ربيع الفكر اليوناني , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1946 .
- _____ : فلسفة العصور الوسطى , ط3 , دار القلم , بيروت , 1979 .
- برتليمي , جان : بحث في علم الجمال , ت: أنور عبد العزيز , دار النهضة , مصر , 1970 .
- بركسون , هنري : الفكر في الواقع المتحرك , ت: سامي الدروبي , مطبعة الانشاء , دمشق , ب ت .
- البستاني , محمود : الاسلام والفن , مجمع البحوث الاسلامية , بيروت , 1992 .
- _____ : الاسلام وعلم الاجتماع , مجمع البحوث الاسلامية , بيروت , 1994 .
- بسطويس , رمضان : علم الجمال لدى مؤسسة فرانكفورت – أرنو إنموذجاً , المؤسسة الجامعية , بيروت , 1998 .
- البلاذري , أبي الحسن : فتوح البلدان , دار الكتب العلمية , بيروت , 1978 .
- بلوخ , أرنست : فلسفة عصر النهضة , ت: الياس مرقص , دار الحقيقة , بيروت , 1980 .
- بن نبي , مالك : وجهة العالم الاسلامي , دار الفكر , بيروت , ب ت .
- _____ : شروط النهضة , ت: شاهين ومسحاوي , دار الفكر , دمشق , 1979 .
- بنتون , وليم : الجمالية , ت: ثامر مهدي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 2000 .
- بهنسي , عفيف : أثر العرب في الفن الحديث , المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية , القاهرة , 1970 .
- _____ : جماليات الفن العربي , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1979 .
- _____ : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن , مطبعة ثنيان , بغداد , 1972 .
- بورا , س . م : التجربة اليونانية , ت: أحمد سلامة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ب ت .

- بوكيت , أ.س : مقارنه الاديان , ت: رشاشامي الخش , دار الرضوان , دمشق , 2005.
- البيطار , زينات : الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 2004 .
- _____ : غواية الصورة – النقد والفن – تحولات القيم والاساليب والروح , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , 1998 .
- الترابي , حسن : أطروحات الحركة الاسلامية في مجال الحوار مع الغرب , في : مجموعة مؤلفين : الغرب وبقية العالم بين صدام الحضارات وحوارها , مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق , بيروت , 2000 .
- التريكي , رشيدة : فلسفة الحداثة , مركز الانماء القومي , بيروت , 1992 .
- التسخيرى , محمد علي : الحوار مع الآخر , ط1 , المجمع العلمي للتقريب بين المذاهب , إيران , 2003 .
- _____ : العالمية والعولمة وموقف الامة , في : مرقاني , طه : عالمية الاسلام والعولمة , المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب , إيران , 2003 .
- _____ : في الطريق الى التوحيد الالهى , مطبعة فجر الإسلام , إيران , 2003 .
- تودوروف , تزفتيان : الشعرية , ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , 1990 .
- _____ , وآخرون : في أصول الخطاب النقدي الجديد , ت: أحمد المديني , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1987 .
- _____ : المبدأ الحوارى , ت: فخري صالح , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1992 .
- الثواقب , جها نبخش : المواجهة بين الغرب والاسلام , ت: عبد الرحيم الحمداني , دار الغدير , بيروت , 2003 .
- الجابري , علي حسين : الانسان والواجب اشكالية فلسفية , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1998 .

- : الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ,

أفاق عربية , بغداد , 1985 .

- جاروردي , روجيه: وعود الاسلام , ت: ذوقان قرقوط , دار الرقي , بيروت , 1985 .

- جاه , عمر : أثر العولمة الثقافي على المجتمع الاسلامي , في , مرقاتي , طه : عالمية الاسلام والعولمة , المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب , إيران , 2003 .

- جبور , جان : الشرق في مرآة الرسم الفرنسي , منشورات جروس برس , بيروت , 1985 .

- جرداغ , عبد الحليم : تحولات الخط واللون , مدخل الى ماهية الفن الحديث , دار النهار , بيروت , 1975 .

- الجسر , نديم : قصة الأيمان , دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع , بغداد , ب ت . 9
- الجندي , أنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية , مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر , مصر , ب ت .

- جهاد , كاظم : أدونيس منتحلاً , مكتبة مبدولي , القاهرة , 1993 .

- جورافسكي , اليسكي : الاسلام والمسيحية , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1990 .
- جويو , جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصر , ط3 , ت: سامي الدروبي , دار اليقظة العربية , بيروت , ب ت .

- الحايك , ميشال : المسيح في الاسلام , ط4 , دار النهار , بيروت , 1961 .
- حب الله , حيدر : التعددية الدينية نظرة في المذهب البلورالي , ط1 , مركز الغدير , بيروت , 2001 .

- الحر العاملي , محمد بن الحسن : وسائل الشيعة , ج12 , دار أحياء التراث , بيروت , ب ت .

- الحراني , علي عبد الحسين بن شعبة : تحف العقول عن أل الرسول , ط1 , مطبعة سلمان الفارسي , إيران , 2005 .

- حرب , علي : هكذا أقرأ ما بعد التفكير , ط1 , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 2005 .

- حسن , سليمان : الحركة في الفن والحياة , دار الكتاب العربي , القاهرة , 1969 .

- حسن , محمد : تيارات الفلسفة الشرقية , منشورات دار علاء الدين , دمشق , 1999 .

- الحسني , ايناس : أثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة , دار الجيل , بيروت , 2005 .
- الحسيني نبيل : منابع الرؤية في الفن , المركز العربي للثقافة والعلوم , بيروت , 1982 .
- الحلي , أبن المطهر : كشف المراد في شرح تجريد الاعتقاد , مؤسسة الإمام الصادق , ايران , 2003 .
- الحلي , عبد الحليم عوض : دين محمد وأمة من بشر بأحمد , ط1 , مطبعة النور , إيران , 2005 .
- حمودة , عبد العزيز : المرايا المحدبة من النبوية الى التفكيك , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1998 .
- حنا , جورج , قصة الانسان , دار العلم للملايين , بيروت , 1959 .
- الحيدري , كمال : مدخل الى مناهج المعرفة عند الاسلاميين , ط1 , مؤسسة التاريخ العربي , بيروت , 2005 .
- الخشت , محمد عثمان : مدخل الى فلسفة الدين , دار قباء للنشر والتوزيع , القاهرة , 2001 .
- خلف الله , محمد أحمد : مفاهيم قرآنية , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1984 .
- خليل , خليل أحمد : جدلية القرآن , ط2 , دار الطليعة , بيروت , 1991 .
- الخوئي أبو القاسم : البيان في تفسير القرآن , ط4 , دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , 1975 .
- دات , مونتغمري : فضل الاسلام على الحضارة الغربية , ت: حسين أحمد أمين , دار الشروق , بيروت , 1983 .
- دار الكتاب المقدس في الشرق الاوسط : العهد الجديد , ط30 , جمعية الكتاب المقدس , لبنان , 1993 .
- _____ : العهد القديم , ط4 , جمعية الكتاب المقدس , لبنان , 1995 .
- الدباغ , تقي : الفكر الديني القديم , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1992 .

- دسروجز , كرستيان : الفن المصري القديم , ت: محمود خليل , مطابع سجل العرب , ب ت .
- دسوقي , محمد : الفكر الاستشراقي في تاريخه وتقويمه , ط1 , مؤسسة التوحيد والنشر , إيران , 1996 .
- دوبولو , الكسندر بابا : جمالية الرسم الاسلامي , ت: على اللواتي , مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله , تونس , 1979 .
- دوييري , ريجيس : حياة الصورة وموتها , ت: فريد الزاهي , أفريقيا الشرق , الدار البيضاء , 2000 .
- دي سوسور , فردينان : علم اللغة العام , ت: يوثيل يوسف عزيز , آفاق عربية , بغداد , 1985 .
- ديورانت , ول : قصة الحضارة , ج1 , ج6 , ج14 , مكتبة الاسرة القاهرة , 2001 .
- ديوزورث , شاخت : تراث الاسلام , ج2 , ت: حسين مؤنس وأحسان صديق , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1978 .
- ذياب , أديب نايف : نظرية الفارابي في الموسيقى , في مجموعة مؤلفين : الفارابي والحضارة الانسانية , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1975 .
- رسل , برتراند : تاريخ الفلسفة الغربية , ت: زكي نجيب محمود , لجنة التأليف والترجمة والنشر , القاهرة , 1957 .
- روجرز , فرانكلين , ر : الشعر والرسم , ت : مي مظفر , دار المأمون , بغداد , 1990 .
- روزنتال , م : الموسوعة الفلسفية , ت: سمير كرم , دار الطليعة , بيروت , 1974 .
- الرويلي , ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي , ط3 , المركز الثقافي العربي , المغرب , 2002 .
- رياض , عبد الفتاح : التكوين الفني في الفنون التشكيلية , دار النهضة , القاهرة , ب ت .
- ريد , هربرت : معنى الفن , ت: سامي خشبة , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1986 .
- _____ : الفن والمجتمع , ت: فارس متري , دار القلم , بيروت , 1975 .
- _____ : الموجز في تاريخ الرسم الحديث , : لمعان البكري , دار المامون , بغداد , 1989 .

- الريشيري , محمد : الحوار بين الحضارات في الكتاب والسنة , دار الحديث , إيران , 2000 .
- رينيه , وليليك : مفاهيم نقدية , ت: محمد عصفور , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1987 .
- الزايد , محمد : في : زيادة معن : الموسوعة الفلسفية العربية , ط1 , ج1 , معهد الاتحاد العربي , 1986 .
- زقزوق , حمود حمدي : مقدمة في الفلسفة الإسلامية , دار الفكر العربي , القاهرة , 2003 .
- زكي , لطفي محمد : جوجان الفنان الثائر , دار المعارف , القاهرة , 1958 .
- سانتيانا , جورج : مولد الفكر , ت: لجنة من الاساتذة , دار أفق الجديدة , بيروت , 1968 .
- السعيد , شاكر حسن : الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1988 .
- سعيد , أدوارد : الاستشراق , المعرفة , السلطة , الانشاء , ت: كمال أبو ديب , ط2 , مؤسسة الابحاث العربية , بيروت , 1984 .
- سكينر , ب.ف : تكنولوجيا السلوك الانساني , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1980 .
- سلوم , داود : دراسات في الادب المقارن التطبيقي , دار الحرية , بغداد , 1984 .
- سليمان , عائدة : مدارس الفن القديم , دار صادر , بيروت و 1972 .
- سذن , ر , و : نظرة الغرب الى الاسلام في القرون الوسطى , ت: علي فهمي خشيم وآخرون , مركز الحضارة العربية , القاهرة , 2002 .
- السواح , فراس : مغامرة العقل الاولى , ط2 , دار الكلمة , بيروت , 1981 .
- _____ : موسوعة تاريخ الاديان , ط1 و ج2 , ت: نهاد خياطة وآخرون و دار العلاء للتوزيع والنشر , سوريا , 2004 .
- سيرنج , فيليب : الرموز في - الفن - الاديان - الحياة , ت: عبد الهادي عباس , دار دمشق , سورية , 1992 .
- سيرولا , موريس : الفن التكعيبي , ت: هنري رغيب , منشورات عويدات , بيروت , 1983 .

- السيس , يوسف : دعوة الى الموسيقى , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1981 .
- سينا , ابن : الاشارات والتنبيهات , تحقيق مجتبى الزراعي , مكتب الاعلام الاسلامي , ايران , 2003 .
- _____ : التعليقات , تحقيق : حسن مجيد العبيدي , بيت الحكمة , بغداد , 2002 .
- _____ : عيون الحكمة , ط2 , تحقيق عبد الرحمن بدوي , وكالة المطبوعات , الكويت , 1980 .
- الشابندر , غالب حسن : الاخر في القران , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 .
- _____ : أسس أولية لتعزيز الديمقراطية الاسلامية , في : مجموعة مؤلفين : الاسلام المعاصر والديمقراطية , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 .
- شبستري , محمد مجتهد : أشكالية التسامح , في : مجموعة مؤلفين : التسامح وجذور اللاتسامح , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 .
- شريعتي , علي : العودة الى الذات , ت: أبراهيم الدسوقي , دار الزهراء , القاهرة , 1986 .
- _____ : دين ضد دين , دار الامير للثقافة والعلوم , بيروت , 2003 .
- شك , أرفن جميل : الاستشراق جنسياً , ت: عدنان حسن , ط1 , شركة مدمس للنشر والتوزيع , بيروت , 2003 .
- شكري , محمد أنور : الفن المصري القديم , المؤسسة المصرية , القاهرة , ب ت .
- شلبي , أحمد : مقارنة الاديان (الاسلام) , ط12 , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1997 .
- _____ : مقارنة الاديان , (اديان الهند الكبرى) , ط1 و مكتبة النهضة العربية , القاهرة , 1998 .
- _____ : مقارنة الاديان , (اليهودية) , ط12 , مكتبة النهضة العربية , مصر , 1997 .
- _____ : مقارنة الاديان , (المسيحية) , ط10 , مكتبة النهضة العربية , القاهرة , 1998 .
- الشوباشي , محمد مفيد : العرب والحضارة الاوربية , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ب ت .

- شوفالبيه , جان جاك : تاريخ الفكر السياسي من المدينة الدولة الى الدولة القومية , ت: محمد عرب صاصيلا , المؤسسة الجامعية , بيروت , 1985 .
- الشيرازي , محمد : ليالي بيشاور , مؤسسة الاعلمي , بيروت , 2002 .
- الشيرازي , مكارم : أمثال القرآن , ت: تحسين البدري , مدرسة الامام علي (ع) , إيران , 2004 .
- صاحب , زهير : الفنون السومرية , أيكال للطباعة والنشر , بغداد , 2004 .
- _____ : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصر ما قبل التاريخ) , مطبعة رائد العلمية , الاردن , 2004 .
- الصادقي , محمد : عقائدنا , ط2 , مؤسسة النور للمطبوعات , بيروت , 1994 .
- صالح , مدني : هذا هو الفارابي , دار الجاحظ للنشر , بغداد , 1980 .
- الصايغ , سمير : الفن الاسلامي – قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية , دار المعرفة , بيروت , 1988 .
- الصدر , محمد باقر : المدرسة القرآنية , دار التعارف , بيروت , 1981 .
- الصدر , محمد صادق : ما وراء الفقه , ط2 , ج3 , مطبعة أميران , إيران , 2005 .
- الصرّاف , عباس : أفاق النقد التشكيلي , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1979 .
- الصفار , فاضل : الحرية بين الدين والدولة , ط2 , مؤسسة الفكر الاسلامي , بيروت , 2003 .
- صليبا , جميل : المعجم الفلسفي , ج2 , دار ذوي القربى , إيران , 1980 .
- _____ : من أفلاطون الى ابن سينا , ط4 , دار الاندلس للطباعة والنشر , بيروت , 1966 .
- الطالبي , محمد : عيال الله , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2006 .
- طباطبائي , محمد حسين : الميزان في تفسير القرآن , ج2 , ج3 , ج7 , ج8 , الأعلمي , بيروت , 1971 .
- طباطبائي , محمد حسين : مقالات تأسيسية في الفكر الاسلامي , ط3 , ت: جواد علي كسار , مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر , بيروت , 2004 .
- الطبرسي , ابو منصور : الاحتجاج , ج6 , ج1 , أنتشارات أسوة , إيران , 2005 .
- العاملي , حسن مكي : بداية المعرفة , دار الكتاب العربي , بغداد , 2004 . 203

- عبد الحميد , راجح : نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة , مكتبة المؤيد , الرياض , 1992 .
- عبد الحميد , شاكر : التفصيل الجمالي , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 2001 .
- _____ : العملية الابداعية في فن التصوير , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1987 .
- عبد المعطي , علي : كيركجارد مؤسس الوجودية المسيحية , دار المعرفة الجامعية , مصر , 1985 .
- _____ : مشكلة الابداع الفني , دار الجامعات المصرية الاسكندرية , 1977 .
- عبد المقصود , عبد الفتاح : الامام على بن أبى طالب (ع) , ج4 , دار مصر للطباعة والنشر , ب ت .
- عبد المنعم , راوية : القيم الجمالية , دار المعرفة الجامعية , الاسكندرية , 1987 .
- عبدة , مصطفى : الدين والابداع , ط3 , مكتبة مدبولي , القاهرة , 1999 .
- عدرة , غادة المقدم : فلسفة النظريات الجمالية , ط1 , جروس برس , لبنان , 996 .
- العدوي , عبد الفتاح حسنين : الديمقراطية وفكرة الدولة , سلسلة الف كتاب , مؤسسة سجل العرب , القاهرة , 1964 .
- عطية , عبود : جولة في عالم الفن , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 1985 .
- عطية , محسن محمد : الفن والجمال في عصر النهضة , عالم الكتب , القاهرة , 2002 .
- العقاد , عباس محمود : الله , كتاب في نشأة العقيدة الالهية , دار الهلال , القاهرة , ب ت .
- عكاشة , ثروت : الفن المصري , دار المعارف , مصر , 1971 .
- علوش , سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة , ط1 , دار الكتاب اللبناني , بيروت , 1985 .
- العليوي , أبو القاسم : محورية التسامح في الاسلام , في : المرقاتي طه : عالمية الاسلام والعولمة , المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب , إيران , 2003 .
- العمري , نادية : أضواء على الثقافة الاسلامية , دار الفكر , بيروت , 1997 .
- عوض , رياض : مقدمات في فلسفة الفن , جوي برس , لبنان , 1994 .

- غانثف , غيورغي : الوعي والفن , ت: نوفل ثيوف , سلسلة عالم المعرفة , الكويت , 1990 .
- غارودي , روجيه : الاسلام دين المستقبل , ت: عبد المجيد بارودي , دار الايمان , بيروت , 1983 .
- غالب , مصطفى : الغزالي , ط3 , دار ومكتبة الهلال , بيروت , 1981 .
- _____ : في سبيل موسوعة فلسفية (الفارابي) , ط3 , دار مكتبة الهلال , بيروت , 1981 .
- غنيمي , هلال محمد : الأدب المقارن , دار العودة , بيروت , 1974 .
- الغوثاني , راتب مزيد : جماليات الرؤية – تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي , دار الينابيع , دمشق , 1999 .
- الفاخوري , حنا و خليل الجر : تاريخ الفلسفة العربية , ج2 , دار المعارف , بيروت , 1958 .
- فتحي عبد الله , محمد : الجدل بين أرسطو وكنط , ط1 , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت , 1995 .
- فرانكفورت , هـ , وآخرون : ما قبل الفلسفة , ط2 , ت : جبر أبراهيم جبرا , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 1980 .
- فراي , أدوارد : التكعييبية , ت: هادي الطائي , دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد , 1990 .
- فرحان , محمد جلوب : بنية الفكر الفلسفي الحديث , مشروع قراءة فكر عصر النهضة , مطابع جانعة لموصل , الموصل , 1987 .
- فريشاو , بول : الجنس في العالم القديم , ت: فائق دحدوح , مطابع جوهر الشام , دار نينوى , دمشق , 1999 .
- فضل الله , محمد حسين : الاسلام والمسيحية بين ذهنية الصراع وحركة اللقاء , دار الملاك , بيروت , 1997 .
- _____ : الاسلام وقدرته على التنافس الحضاري , ط1 , دار الملاك , بيروت , 1999 .
- _____ : الحوار في القرآن , ط6 , دار الملاك , بيروت , 2001 .

- : حوارات في الفكر والسياسة والاجتماع, دار الملاك , بيروت , 1997 .
- : في أفق الحوار الاسلامي المسيحي , دار الملاك , بيروت , 1998 .
- فضل الله , محمد صادق : في المراودة الفكرية بين الاسلام والغرب , ط2 , دار الامير , بيروت , 2004 .
- فنتوري , ليونللو : كيف نفهم التصوير , ت: محمد عزت مصطفى , دار الكتاب العربي , بيروت , 1967 .
- : خطوات نحو الفن الحديث , ت: أنيس زكي حسن , دار مكتبة الحياة , بيروت , ب ت .
- الفيومي . محمد أبراهيم : في الفكر الديني الجاهلي , دار العلم , الكويت , 1980 .
- قاسم , نعيم : العقلنة والواقعية , في : مرقاتي , طه : عالمية الاسلام والعولمة , المجمع العالمي للتقريب بين المذاهب الاسلامية , ط1 , إيران , 2003 .
- القديدي , أحمد : الاسلام وصراع الحضارات , كتاب الامة , ع44 , قطر , 1995 .
- قطاية , سلمان : المدرسة الانطباعية (1880 – 1900) , وزارة الثقافة , دمشق , 1971 .
- قطب , سيد : العدالة الاجتماعية في الاسلام , ط2 , مكتب مصر , القاهرة , ب ت .
- قطب , محمد : منهج الفن الاسلامي , دار التعلم , القاهرة , ب ت . 208
- القمني , سيد : الاسطورة والتراث , ط3 , المركز المصري لبحوث الحضارة , القاهرة , 1999 .
- القمي , تقي الطباطبائي : مباني منهاج الصالحين , ج7 , دار السرور , بيروت , 1997 .
- القندوزي : ينابيع المودة , ط1 , ج2 , دار الاسوة , إيران , 1995 .
- فيدوح , عبد القادر : الجمالية في الفكر العربي , منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق , 1999 .
- الكاشاني , الفيض : تفسير الصافي , ط3 , ج3 , مكتبة الصدر , إيران , 1995 .
- الكبيسي , محمد محمود رحيم : نظرية العلم عند الغزالي , بيت الحكمة , بغداد , 2002 .
- الكحلاني , حسن : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر , مكتبة مدبولي , القاهرة , 2004 .

- كرايمر , صموئيل نوح : أساطير العالم القديم , ت: أحمد عبد الحميد يوسف , الهيئة المصرية للكتاب , القاهرة , 1974 .
- كرستيفا , جوليا : علم النص , ت: فريد الزاهي , دار توبقال للنشر , الدار البيضاء , 1991 .
- كرم , يوسف : تاريخ الفلسفة الاوربية فى العصر الوسيط , دار المعارف , مصر , 1957 .
- _____ : تاريخ الفلسفة الحديثة , دار العلم , بيروت , ب ت .
- _____ : تاريخ الفلسفة اليونانية , دار العلم , بيروت , 1977 .
- كسار , جواد علي : التوحيد , ط3 , ج1 , دار فراق , إيران , 2004 .
- كلكامش : ملحمة كلكامش , ط2 , ت: فراس السواح , دار الكلمة , بيروت , ب ت .
- كيرزويل , أديث : عصر البنيوية , ت: جابر عصفور , آفاق عربية , بغداد , 1985 .
- _____ : عصر البنيوية من ليفى شتراوس الى فوكو , ت: جابر عصفور , آفاق عربية , بغداد , 1985 .
- اللاري , مجتبى الموسوي : الاسلام والحضارة الغربية , ت : محمد هادي اليوسفي الغروي , مطبعة الهادي , إيران , 1994 .
- لالاند , أندريه : موسوعة لالاند الفلسفية , ج2 , ت: خليل أحمد خليل , عويرات , لبنان , 2001 .
- ليونيللو , فنتوري : خطوات نحو الفن الحديث , ت: أنيس زكي حسن , دار مكية الحياة , بيروت , ب ت .
- لنكهاوزن , محمد : الاسلام والتعددية الدينية , ت : مختار الاسدي و ط1 , مؤسسة الهدى , إيران , 2000 .
- لوك , جون : رسالة فى التسامح , ت: عبد الرحمن بدوي , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2006 .
- لوبون , غوستاف : حضارة العرب , ط3 , دار أحياء الكتب العربية , القاهرة , 1956 .
- لويد , ستين : فن الشرق الادنى القديم , ت: محمد درويش , دار المأمون , بغداد , 1988 .
- مؤنس , حسين : معالم تاريخ المغرب والأندلس , دار الرشاد , القاهرة , 2004 .
- مالنز , فردريك : الرسم كيف نتذوقه – عناصر التكوين , ت: هادي الطائي , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 1993 .

- مايرز , برنارد : الفنون التشكيلية وكيف تتدووها , ت: سعد المنصوري وسعد القاضي , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , ب ت .
- مبارك , محمد : نظام الاسلام – العقيدة والعبادة , دار الفكر , بيروت , 1986 .
- مجاهد , مجاهد عبد المنعم : جدل الجمال والاغتراب , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة , 1997 .
- _____ : فلسفة الفن الجميل , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة , 1997 .
- مجموعة باحثين : الاسلام , ت: ماجد الغرباوي, مركز الدراسات الثقافية, إيران, ب ت .
- مجموعة مؤلفين : المنجد في الاعلام , ط23 , مطبعة نهضت , إيران , 2001 .
- مجموعة مؤلفين : الموسوعة الفلسفية المختصرة , مكتبة النهضة , بغداد , 1983 .
- مجموعة مؤلفين : صدام الحضارات , مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق , بيروت , 1995 .
- مجموعة مؤلفين : محيط الفنون , دار المعارف , مصر , 1970 .
- محفوظ , محمد : الاسلام والغرب وحوار المستقبل , ط2 , المركز الثقافي العربية , بيروت , 2000 .
- محمود , مجيد : تاريخية المعرفة منذ الاغريق حتى ابن رشد , دار الجاحظ للثقافة والنشر , وزارة الثقافة , بغداد , 1980 .
- مذكور , أبراهيم : المعجم الفلسفي , الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية , القاهرة , 1979 .
- _____ : في الفلسفة الاسلامية منهجاً وتطبيقاً , ط2 , دار المعارف , مصر , 1968 .
- مركزوز , هربرت : العقل والثورة , ت : زكريا أبراهيم , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 1979 .
- المسعودي : مروج الذهب , ط3 , ج1 و دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , 1978 .
- المشكيني : مصطلحات فقهية , ط1 , مطبعة الهادي و ايران , 1957 .
- مصطفى , تامر مير : بشائر الاسفار بمحمد واله الاطهار , الغدير , بيروت , 1998 .

- مصطفى , محمد عزت : فصه الفن التشكيلي , دار المعارف , مصر , ب ت .
- مطر , أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة , 1983 .
- _____ : في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر , دار الثقافة للطباعة والنشر , القاهرة , 1974 .
- مطهري , مرتضى : الفطرة , ت: جعفر صادق , مؤسسة البعثة , بيروت , 1992 .
- مظهر , سليمان : عصر الديانات , دار الوطن العربي للطباعة والنشر , القاهرة , القاهرة , 1986 .
- مليكان , مصطفى : مفهوم التسامح , أطلالة على الركائز النظرية , في مجموعة مؤلفين : التسامح وجذور اللاتسامح , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 .
- المنوفي , ابو الفيض : الدين المقارن , مطبعة نهضة مصر , القاهرة , ب ت .
- مهاوش , عودة : الكتاب المقدس تحت المجهر , ط2 , مؤسسة أنصاريات , إيران , 1997 .
- مهدي , عقيل : الجمالية بين الذوق والفكر , مطبعة سلمى , بغداد , 1988 .
- الموسوي , موسى : من الكندي الى ابن رشد , ط2 , مكتبة الفكر الجامعي , بيروت , 1977 .
- مولر , جي , أي , فرانك ايلفر : مئة عام من الرسم الحديث , دار المأمون , بغداد , 1988 .
- نجار , رمزي : الفلسفة العربية عبر التاريخ , دار الافاق الجديدة , بيروت , 1997 .
- نصر , سيد حسين : الاسلام أهدافه وحقائقه , الدرا المتحدة , بيروت , 1974 . 145
- نصر الدين , أديب : الينابيع في المسيحية والاسلام , دار النضال , بيروت , 1994 .
- نصري , عبد الله : الدين بين الحدود والتوقيع , ت : أحمد العبيدي , مركز الغدير للدراسات الاسلامية , بيروت , 2001 . 210
- النقاش , فرهاد : خاوران نامه , ط1 , ت: صادق خورشيا , مؤسسة الطباعة والنشر , وزارة الثقافة والارشاد الاسلامي , ايران , 2002 .
- النيسابوري , ابو الحسن علي بن أحمد الواحدي : أسباب النزول , عالم الكتب , بيروت , ب ت .
- الهادي , جعفر : الله خالق الكون , ط2 , مؤسسة الامام الصادق , إيران , 2004 .

- هاني , أدریس : تعدد الثقافات وفاق الحوار الحضاري , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005 .
- هاوذر , أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ , ط2 , ج1 , ت: فؤاد زكريا , دار الكتب العربي , مصر , 1969 .
- هشام , ابن : السيرة النبوية , ط2 , ج1 , مكتبة البابي وأولاده , مصر , 1955 .
- هوك , صموئيل هنري : منعطف المخیلة البشرية , ط1 , ت: صبحي حیدي , دار الحوار , سورية , 1983 .
- هوينغ , رينيه : الفن سبيله وتأويله , ج1 , ت: صلاح برمدا , وزارة الثقافة والارشاد القومي , دمشق , 1978 .
- هيكل : فكرة الجمال , ت: جورج طرابيش , دار الطليعة , بيروت , 1980 . 260
- — : فن الرسم , ت: جورج طرابيش , دار الطليعة , بيروت , 1980 .
- الوردی , علي : مهزلة العقل البشري , ط1 , منشورات ثامن الحجج , إيران , 2006 .
- ولتداموري , بيتر : فن عصر النهضة , ت: فخري خليل , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 2001 .
- وهبة , مراد : قصة علم الجمال , ط1 , دار الثقافة الجديدة , القاهرة , 1996 . 42
- ويد جيري , ألبان , ج : المذاهب الكبرى في التاريخ , ت: ذوقان قرقوط , دار التعلم , بيروت , 1972 .
- الياد , مرسيا : المقدس والديني , ط1 , ت: نهاد خياطة , العربي للطباعة والنشر , دمشق , 1987 .
- — : تاريخ المعتقدات والافكار الدينية , ت: عبد الهادي عباس , دار دمشق , سورية , 1987 .
- — : أسطورة القود الابدي , ت: نهاد خياطة , دار طلاس للدراسات والنشر , دمشق , 1977 .
- اليازجي , كمال وأنطون غطاس : أعلام الفلسفة العربية , ط1 , لجنة التأليف المدرسي , بيروت , 1957 .

- الياسين , جعفر : فلاسفه اليونان من طاليس الى سقراط , ط3 , مكتبة الفكر العربي , بغداد , 1985 .
- _____ : فيلسوفان رائدان (الكندي والفارابي) , ط2 , دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع , لبنان , 1983 .
- اليزدي , محمد تقي مصباح : معارف القرآن , دار ذوي القربى , إيران , 2005 .
- _____ : دروس في العقيدة الاسلامية , ط4 , مؤسسة الهدى للنشر والتوزيع , إيران , 2003 .
- يقطين , سعيد : أنفتاح النص الروائي , ط1 , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , 1989 .
- يونس , عيد سعد : التصوير الجمالي في القرآن الكريم , ط1 , عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة , القاهرة , 2006 .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- ♦ _____ : The world of Matisse , printer industria grafica , Barcelond , 1987 .
- ♦ Boudaille, Georges : Gauguin , Thames and Hudson , London , 1969 .
- ♦ Brill , Frederick : Matisse , the Hmlyn publishing Group limited , London , 1969.
- ♦ Clay , Jean : Modern Art 1890 – 1918 , Octopus Book Limited , London , 1978 .
- ♦ Cooper . J : Measurement and Analysis of Behavioural Techniques , ohio , Collmbus , charlen , Merrill , USA , 1974 .
- ♦ Holesti . O : Content Analysis for Social Sciences And Humanities , Adison – Wesley , London , 1969 .
- ♦ P.ciardi , Robrto , etal : Brera Milan Great Museums of the world , Newsweek Inc , New York , 1970 .

- ♦ Peltre , Christine : **Orientalism in Art** , Abbeville press Publishers , New York , 1998 .
- ♦ Rice , David Talbot : **Art of the Byzantine** , Era , Graphic consults International ltd , Singapore , 1981 .

ثالثاً: الرسائل والاطاريح :

- الحسون , مجيد حميد : **الزمن في رسوم يحيى بن محمد الواسطي** , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2004 .
- الحسيني , أياد حسين : **التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الاسلامي** , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة , 1996 .
- عبد الحسين , كامل : **دلالات الجسد في الرسم الحديث** , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2005 .
- عبد الصاحب عبد السادة : **الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة** , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة , 1997 .
- لفظة , خليل مخيف : **تفسير التاريخ في الفكر الاسلامي المعاصر** , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بغداد , كلية العلوم السياسية , 2000 .
- ماجد , علي مهدي : **الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث** , أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2003 .
- المالكي , قبيلة فارس : **التناسب والمنظومات التناسبية في العمارة الاسلامية** , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الهندسة , 1999 .
- محمد حسن , فاخر : **إشكالية المطلق في الفن الحديث** , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2001 .
- محمد علي , لؤي سليم : **الزخرفة الاسلامية بين الشكل والمعنى** , رسالة ماجستير , غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الهندسة , 2002 .
- مطلق , رياض هلال : **بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث** , أطروحة دكتوراه , غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2004 .

رابعاً : الدوريات :

- بارت , رولان : نظرية النص , مجلة العرب والفكر العالمي , ت: محمد خيرى , ع3 , مركز الانماء القومي , بيروت , 1988 .
- التسخيرى , محمد على : القيم والمصالح أساس العلاقات بين المسلمين والمسيحيين , مجلة ثقافتنا , ع1 , 2003 .
- الرئيس , عارف , التوحيد فى الفن الاسلامي , مجلة فن , عدد (1) , لندن , 1986 .
- سون , ميشيل ريتشارد : خبرة الثقافة , مجلة الثقافة الاجنبية , ع1 , دار الشؤون الثقافية , بغداد , 2005 .
- شمس الدين , محمد مهدي : المسيحية فى المفهوم الثقافى الاسلامى المعاصر , مجلة المنهاج , ع18 , دار الغدير , بيروت , 2000 .
- _____ : الموقف من العولمة فى المجال الثقافى والسياسى , مجلة قضايا اسلامية معاصرة , ع3 , بيروت , 1998 .
- صاحب , زهير : نظام الشكل السومرى فى الفن ذى البعدين , مجلة آفاق عربية , 9 – 10 أيلول , تشرين الاول , بغداد , 2000 .
- عاصي , جاسم : الباحث عن الهوية فى الفكر والادب , مجلة أبجد , ع2 , بغداد , 2004 .
- عبدان , عقيل يوسف : التسامح الدينى فى الاسلام , مجلة النبأ , ع81 , آذار , 2006 .
- عبدة , عبود : الادب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة , مجلة عالم الفكر , مج28 , ع1 , الكويت , 1999 .
- عرابي , أسعد : الاطار فى اللوحة التشكيلية , مجلة فنون عربية , العدد (1) المجلد (2) , لندن , 1982 .
- علي , سمير : جدل الصورة بين الفلسفة والفن , مجلة آفاق عربية , السنة الثانية , ع2 , بغداد , 1985 .
- العليان , عبد الله : الفاثيكان بين الاعتذار اليهودي وعدم الاعتذار للعرب والمسلمين , مجلة المنهاج , ع26 , دار الغدير , بيروت , 2002 .
- عيوضي , محمد رحيم : الغزو الثقافى وحوار الحضارات , مجلة المنهاج , ع22 , دار الغدير , بيروت , 2001 .

- غصن , أمينة : كوثية الاسطورة وتحولات الرمز , مجلة الفكر العربي المعاصر , ع11 , بيروت , 1989 .
- فضل الله , محمد حسين : فقه العلاقة مع الآخر بين التعايش والأنغلاق , مجلة بينات , ع25 , 29 آب , 2003 .
- كاندنسكي , فاسيلي : كاندنسكي بقلمه , ت: عدنان مبارك , مجلة فنون عربية , عدد (2) , 1981 .
- كحيل , محمود : المثال أو النموذج الانساني الالهى فى الفكر الحضاري القديم , عالم الفكر , مج 31 , ع1 , 2002 .
- كوثراني , وجيه : حول أشكالية الخيار بين حوار الثقافات أو صراعاها , مجلة المنهاج , ع22 , دار الغدير , بيروت , 2001 .
- محسن , سعدون : الاختلاف والدين , وهدم الانا المقدس للخروج للآخر , مجلة جدل , ع1 , 2006 .
- مراد , بركات محمد : علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام , مجلة المنهاج , ع26 , دار الغدير , بيروت , 2002 .
- هادي , عبد الرزاق : الحراك الثقافى ظاهرة التأثير والتأثر المتبادل , مجلة المن هاج , ع23 , دار الغدير , بيروت , 2004 .
- الهاشمي محمد البشير : أشكالية حوار الاديان والحضارات , مجلة المنهاج , ع33 , دار الغدير , بيروت , 2004 .

خامساً : شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) :

- أنور , ماريو : العيش فى عالم متعدد الاديان , شبكة المعلومات الدولية , الموقع : WWW:REZGAR.COM/M.ASP?I=891 .
- الدالاتي , عبد المعطي : التصور الاسلامى للمسيح , شبكة المعلومات الدولية , الموقع : WWW:ISLAMONA.ORG/ISLAMVIEWOFMASEH.HTM .
- الزيباوي , محمود : المسيح فى المنمنمات الاسلامية كأنما ينحدر من رأسه اللؤلؤ , شبكة المعلومات الدولية , الموقع :

WWW:TEREZIA .COM / PAGES /MOUKTARAT / MOUKTARAT –
2.8 HTM .

- الزين , قيصر موسى : حوار الاديان المقاربة والمفهوم , شبكة المعلومات الدولية , الموقع:
WWW:RAYAAM.NET /2002 / 6 / 3 / ARAA 6 ,HTM1.

- الطحاوي , حاتم : أوروبا والاسلام في العصور الوسطى , قضايا المجابهة والعلاقات
السياسية والانسانية , شبكة المعلومات الدولية , الموقع:

WWW: PASSIA .ORG /MEETINGS /RUNIT /ARTICLES/HATEM –
03 – 07 – 2004 .HTM.

- عبد العزيز , محمد : التجريد في الفن بين الاسلام والغرب , شبكة المعلومات الدولية , الموقع
:

WWW: ISLAMONA LINE .NET /ARABIC /CONTEMPORARY -
- القرواشي , حسن : المسيحية والاسلام ... حوار التكافؤ والمعرفة والاختلاف , شبكة
المعلومات الدولية , الموقع :

WWW: PASSIA .ORG /MEETINGS /RUNIT /ARTICLES /HASSAN –
QRUSHI – 10 – 7 – 2004 .HTM .

- مسعود , عبد المجيد : محطات غربية وشرقية في أزمة الحوار والمجادلة , شبكة المعلومات
الدولية , الموقع :

WWW: PASSIA .ORG /MEETINGS /RUNIT /ARTICLES /MASOUD
– 3 – 7 – 2004 .HTM . WWW: ART CYCLOPIDEA .COM .

- مصري , الاب بيبير : الحوار بين الاديان , ثقافته ومنطلقاته , شبكة المعلومات الدولية ,
الموقع :

WWW: TEREZIA .COM / PAGES /MOUKTARAT / MOUKTARAT
– 2 HTM .

WWW: ART CYCLOPIDEA .COM

ثبت الأشكال

الصفحة	الموضوع	الشكل
12	الجدل الصاعد النازل عند أفلاطون	1.
20	المنهج المعرفي عند الفارابي	2.
23	الجدل المعرفي عند ابن سينا	3.
25	الجدل في انتقال الفكرة بالحدس والعقل عند الغزالي	4.
26	الجدل التصوفي عند الغزالي	5.
31	المنهج الجدلي عند هيكل	6.
34	تقسيمات الحوار	7.
37	الحوارية عند باختين	8.
39	الإنتاجية عند كرستيفا	9.
70	مريم في المحراب (1307 م) منمنمة من الآثار الباقية للبيروني	10.
71	مولد عيسى (عليه السلام) (قصص الأنبياء) مجموعة شيلستر بيتي	11.
100	الإناء النذري في الوركاء يظهر طقوس العبادة	12.
102	الوجود الإنساني المزدوج في أعضاء حيوانية	13.
107	الاله انوبيس (ابن أوى) حارس الموتى	14.
110	اله الموتى والعالم الآخر (اوزوريس)	15.
110	الاله (رع) يعبر من الشرق الى الغرب على سفينة الشمس	16.
111	الاله المصرية	17.
116	ثلاثية مقرينوس , الأسرة الرابعة (من مصري)	18.
116	كوروس فولومندر 550 ق.م (من إغريقي)	19.
134	فن مسيحي من القرون الأولى يبين الزخرفة حول العمل الجداري	20.
135	جدارية بيزنطية توضح مجد السيد المسيح الرجل في حجرة	21.
137	لوحة بيزنطية تبين منظور المواجهة للأشخاص والتسلسل فيما بينهم	22.
138	فن مصري	23.
138	فن روماني	24.
141	(فن هندي) الهالة فوق رأس الهامفيرا	25.
141	(فن مسيحي) الهالة الدائرية والمربعة فوق رؤوس القديسين	26.
141	المسيح في هيئة جلاله	27.
143	وجهه صليبية الشكل لقبر كسرى (485- 460) ق . م	28.
143	الصليب الرافديني	29.
143	ايزيس الاله الام الفرعونية تمسك بمفتاح الحياة	30.
143	الصليب الفارسي	31.
144	ماندالاوسواستيكا – سامراء – الألف الرابع ق.م	32.
144	سواستيكا خلف العالم عند الهنود الحمر	33.
144	الافعى سواستيكا عند الهنود الحمر	34.

144	35.	رمز شمسي على هيكل يعود لاولائل المسيحية في سيفيداد يمكن ان يكون ممثلاً للمسيح (ع)
144	36.	تخطيط كاتدرائية فلورنس 1296 ايطاليا
144	37.	تخطيط كنيسة نوتردام القوطية باريس (1163 – 1250)
145	38.	فن مسيحي بيزنطي يبين الملائكة ذات الاجنحة تحيط بالمسيح
146	39.	التيس الالهى في الفن الرافديني
146	40.	منمنمة من القرون الوسطى تبين الحمل الإلهي
146	41.	الحمل الالهى , في الفن المسيحي النهضوي
147	42.	الاله ايزيس ترضع ابنها حورس (فن فرعونى)
147	43.	العذراء والمسيح في حجرها (فن بيزنطي)
147	44.	العذراء والمسيح في حجرها (فن مسيحي نهضوي) .
150	45.	(الاله العظيم) من الفن القوطي , الباب الاوسط كاتدرائية امين باميين ,فرنسا
150	46.	(أشياء) من الفن الرومانسكي , كنيسة نوتردام سويلال , فرنسا
151	47.	كلمة (ماشاء الله) بالخط الكوفي على باب كاتدرائية (دوبوي)
151	48.	حوار مع الخط الكوفي في مدخل كاتدرائية (راد)
153	49.	جدارية المحاكمة بالنار (جيوتو)
164	50.	اتصال الفكر التأملى بالمطلق التوحدي
172	51.	أنظمة شبكات التجريدات الهندسية في الزخرفة الإسلامية
173	52.	المنظور اللولبي حسب تفسير بابا دوبولو
175	53.	منمنمة اسلامية تبين اختلاف نسب ومقاييس وأحجام الكائنات المصورة
175	54.	منمنمة اسلامية تبين القيم الاعتبارية للشخصيات المرسومة
179	55.	كتابة كوفيه تعتمد على المربع كأصغر وحدة لها
183	56.	ندب المسيح (1503 – 1506) م . (مصلى أريانا) بادوا , (جيوتو)
186	57.	الانسان مركز لدائرته حوله
186	58.	عبادة المجوس لدافينشي , لوحة غير كاملة تبين الرسم التحضيري ضمن أبعاد الموضوع 1481
188	59.	جزء من لوحة (الجلالة) لـ (دوتشو) , مذبح مدينة سينيا (1308 – 1311) م
189	60.	الطرد من الفردوس لـ (مازاتشيو) , ديل كارمن , فرنسا
189	61.	آدم وحواء , لـ (جان فان أليك) احد تفاصيل المذبح التي تبين تقديس الحمل كاتدرائية القدس (باغو)
190	62.	كنيسة القديس جورجيو , البندقية 1565 م
190	63.	تكوين المثلث للشكل الدائري بعد تكراره
191	64.	عذراء الصخور لـ (دافنشي) , تبين المنظور الهرمي في التكوين (1485) م
191	65.	معركة آلهة البحر , اندريا مانتينيا , تبين مزج فنان عصر النهضة بين الأسطورة والدراسة العلمية لتشريح جسم الانسان
193	66.	الموناليزا , ليوناردو دافنشي
194	67.	تمثال ميدان لـ (بارتولوميو) , اندرياديل فيركيو , كوليوني , فينيسيا , ايطاليا

194	تمثال شخصي للفارس (جانا مالاتا) , (دوناتيلو) ميدان القديس أنطونيو , بادوا , ايطاليا .	68.
195	المسيح مبشراً , موزائيك (1150 م)	69.
195	المسيح يحمله ملاكان , اندريا مانتيينا (1485) م	70.
196	يوم القيامة , (1508 – 1512) م كنيسة السستين , مايكل انجلو	71.
197	دفن المسيح (1611 م) بيتربول روبنز , كاتردائية انقيرا , بلجيكا	72.
198	هنري الثامن ملك إنجلترا , وقد زخرفت ملابسه بالزخارف الاسلامية (هانس هولباين)	73.
198	زخارف مستمدة من الكتابة العربية تزين هالة حول رأس العذراء	74.
205	المسيح الأصفر (كوكان)	75.
207	وجه المسيح (1930) م , متحف الفن الحديث , باريس , جورج روو	76.
208	إلقاء الأخير , (القرون الوسطى)	77.
208	إلقاء الأخير لدافنشي (عصر النهضة)	78.
208	القاء الأخير لـ (اميل نولده) , العصر الحديث	79.
212	تأرجح المراكب الخفيف , بول كلي , 1927	80.
214	الترتيب المتصاعد نحو فكرة التجريد الخالص في الفن المسيحي	81.
231	التقنية والأسلوب المسيحي في الفترة البيزنطية	82.
233	الحوار الخارجي والداخلي للرؤية المسيحية والإسلامية وجدلها في تكوين رؤية جديدة في مكان إسلامي	83.
236	منمنمة إسلامية لمنظر معراج الرسول (ص) , القرن التاسع الهجري	84.
237	الموازنة القائمة على اساس هندسي في لوحة المعراج	85.
239	مقطع من منمنمة تلاوة يعقوبية	86.
239	مقطع من منمنمة اسلامية (منظر في البلاط الملكي) شمال العراق , اواسط القرن الثالث عشر الميلادي	87.
140	منمنمة إسلامية الطبيب (اندروماخوس) يراقب الأعمال الزراعية , شمال العراق 1199 م	88.
241	جدلية الفكر الاسلامي والمسيحي في أظهار رؤية فنية جديدة	89.
244	الهالة فوق رأس الملك في الرسم المسيحي	90.
244	حركة الملك وجلوسه اثناء تقديم الهدايا , في الرسم المسيحي	91.
247	تدعيم الحوار الكلي لفكرة المضمون الخلافي	92.
251	تحولات النص اللغوي إلى الحوار الشكلي	93.
255	منمنمة إسلامية تصور الإمام علي بن أبي طالب يقتل التنين , القرن التاسع الهجري	94.
258	نتائج الجدل بين بيئة الشكل وبيئة المضمون	95.
260	تأثير الزخرفة الاسلامية بالملابس المسيحية في عصر النهضة	96.
264	الصورة المتخيلة لتشكلات الفكرة وإعطائها الصيغة القدسية نتيجة للحوار بين الوجود الطبيعي والنظم الفكرية	97.
267	التحاور الفني لبنية الأشكال وتضمينها للجمال الباطن	98.

269	الحوار البنائي بين الذات المسيحية والفطرة الإسلامية	99.
272	الحركة اللولبية في المنمة الإسلامية	100.
274	العلاقة بين الضرورة الداخلية والفطرة و ما ينتجان من حوار روحي	101.
277	آليات الحوار بين (موندريان) والزخرفة الإسلامية	102.
280	الفكرة الحدسية للواقع في تمثيل الحوار الروحي والحوار البنائي الشكلي	103.
282	آليات اشتغال الدافع البنائي والعقائدي في بنية الحوار الشكلي	104.
284	جدلية الحدس مع العقل والنفس عند الفارابي وبركسن , الإنتاج معرفة صورية مجردة	105.
287	آليات تفاعل الذات مع الآخر في التواصل الحوارية بين الشكل الخالص والخط العربي	106.
288	نتاج التلقي بين بنية الشكل والمضمون	107.

ثبت الجداول

الجدول	الموضوع	الصفحة
1.	يوضح إطار مجتمع البحث	226
2.	يوضح عينة تحليل الدراسة	226

ثبت العينات

العينات	الموضوع	الصفحة
1.	مزهرية باوراق الاكانتس (فسيفساء)	230
2.	منظر المعراج	234
3.	تلاوة يعقوبية – سريرية للانجيل – دخول السيد المسيح الى بيت المقدس	238
4.	ديوسقوريدس يعلم الطلبة	242
5.	تلميذان	242
6.	جدارية المحاكمة بالنار	245
7.	سجود المجوس	248
8.	مشاهد من حياة موسى	250
9.	انتصار القديس جاورجيوس على التنين	253
10.	وعظ القديس مرقس في الاسكندرية	256
11.	هنري الثامن ملك انجلترا	259
12.	مصابون بالطاعون في يافا	261
13.	نساء جزائريات	265
14.	المسيح الاصفر	268
15.	تجريد اول بالالوان المائية	271
16.	تكوين (8)	275
17.	المغاربة	278
18.	امام يترأس الصلاة	281
19.	امراة امام المرأة	283
20.	ايماءات حروفية	286

ثبت الملاحق

الصفحة	الموضوع	الملحق
—	أداة تحليل حوار الفنون بين المسيحية والإسلام بصورتها الأولية	1.
—	خبراء صدق أداة تحليل حوار الفنون بين المسيحية والإسلام	2.
—	أداة تحليل حوار الفنون بين المسيحية والإسلام بصورتها النهائية	3.