تأويل النص الديني في رسوم العصر الأوروبي الوسيط

Interpretation of religious text in medieval European paintings

م.د محمد شنو عطية الجبوري

مديرية تربية بابل

mohammedalgiboory@gmail.com

ملخَّص البحث:-

اشتمل البحث الحالي **(تأويل النص الديني في رسوم العصر الأوروبي الوسيط)** على أربعة فصول، تناول الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدفه وحدوده، وتحديد المصطلحات الواردة فيه. وهدفت الدراسة الى: التعرف على تأويل النص الديني في رسوم العصر الأوروبي الوسيط.

وتضمّنت حدود البحث دراسة آليات تأويل النص الديني التي اعتمدها الفنان المسيحي في نقل المضامين الدينية الواردة في النص الديني للكتاب المقدّس وترجمتها إلى اللغة التشكيلية بوساطة الخط واللون إلى الرسوم، والتي يمكن الحصول عليها مصوّرة عبر المصادر العربية والأجنبية وذلك ضمن حقبة العصر الأوروبي الوسيط ما بين (١٠٠٠-١٤٠٠م). بما هو متاح حاليا للباحث. وأشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة وما اسفر عنه من مؤشّرات، ليحتوي على ثلاثة مباحث وهي كالآتي:

- المبحث الاول: التأويل مفهومه وآليات اشتغاله في النص البصري.
- المبحث الثاني: المسيحية وفلسفة النص الديني في العصر الأوروبي الوسيط
- المبحث الثالث: نتاجات فن الرسم في العصر الأوروبي الوسيط.

وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات أفادت البحث كمحكات لبناء الأداة.

وقد احتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث، وتضمَّنت مجتمع البحث، وعينة البحث التي تم اختيارها قصديا، وبلغت (١٠) نماذج مصورة من رسوم العصر الأوروبي الوسيط. كما

اشتمل الفصل على أداة البحث التي تمثّلت بأداة تحليل المحتوى. وبعد حصول الأداة على الصدق ومن ثم الثبات، وبعد معالجتها احصائيا أصبحت صالحة علميا للتحليل. أما الفصل الرابع فقد تضمّن نتائج البحث, الاستنتاجات, التوصيات، والمقترحات، ومن الاستنتاجات التي توصَّل اليها الباحث هي:

- لقد نجح الفنان المسيحي في كسر الهوة الساحقة بين الروح والجسد كقضية اساس تكوّن لُب الفلسفة المسيحية, ذلك عبر تصعيداته التأويلية التي جعلت من الخط واللون عنصران فاعلان في تكويناته الشكلية التي تمخضت عن أشكال جامعة بين التجريدية والواقعية. هذا وأشار الباحث إلى مجموعة من التوصيات، والمقترحات، وثبت المصادر والمراجع، والملاحق.

الكلمات المفتاحية: (تأويل، نص، دين، رسم، العصور الوسطى)

Abstract:

The current article (interpretation of religious text in the paintings of the European Intermediate Age) included four chapters, chapter I addressing the problem of article and its importance, its need, its purpose and its limitations, and identifying the terminology contained therein. The aim of the study was: to identify the interpretation of religious texts in medium- European- age paintings. the article limits included examining the mechanisms for interpreting the religious text adopted by the Christian artist in the transfer of religious contents contained in the religious text of the Holy Book and their translation into the textual language by means of calligraphy and colour into drawings, which can be obtained via Arab and foreign sources within the period of the intermediate European era between (10001400m). What is currently available to the researcher. Chapter II contains the theoretical framework and previous studies and the resulting indicators, to contain three investigations:- First article: interpretation of its concept and

mechanisms of operation in the visual text..- article II: Christianity and the philosophy of religious text in the Middle European Age. Third article: The Results of the Art of Painting in the European Intermediate Age.. Chapter II ended with indicators that benefited the article as keys to building the tool.

Chapter III contained the search procedures, included the article community, and the sample of the article that was chosen intentionally, and (10) amounted to graphic models of the European Intermediate Age drawings. The chapter also included the search tool of the content analysis tool. After the tool has obtained honesty and then stability, and after statistically processing it has become scientifically valid for analysis. Chapter IV contains the findings of the article, conclusions, recommendations and proposals. Some of the article findings include:

1.The Christian artist succeeded in breaking the overwhelming gap between spirit and body as a fundamental issue that formed the core of Christian philosophy, through his interpretive escalations that made calligraphy and color active in its formative formations that resulted in inclusive forms between abstraction and realism. This researcher pointed to a set of recommendations, proposals, proven sources and references, and supplements.

Keywords: (Interpretation, Text- Religion, Drawing, Medieval).

الفصل الأول

١. مشكلة البحث:

كان للعقائد الدينية والشرائع السماوية دورا بارزا في تشكيل الحضارات الانسانية القديمة عموما, وبالأخص حضارة العصر الأوروبي الوسيط, وكان للفن بشكل عام والفن التصويري

(الرسم بكل أشكاله) على وجه الخصوص, الدور الفعال في نقل تلك الحضارات عبر الأجيال المتعاقبة, ولا زال بعض من تلك الرسوم شاهدا مائزا لتلك الحضارات إلى وقتنا الحاضر.

وكانت الديانة المسيحية أهم ما ورثته أوروبا في العصور الوسطى, ولذلك عرف هذا العصر باسم عصر الايمان (The Age of Faith), فالدين المسيحي هو عصب الحياة في العصور الوسطى, وفي هذا العصر كانت المسيحية قد انقسمت إلى كاثوليكية في غرب أوروبا, وأرثوذكسية في شرق أوروبا, وبدأت أوروبا العصور الوسطى تتشكل في دول مثل انجلترا وفرنسا والمانيا, وهي التي نراها اليوم مع تغيير في الحدود, وبدأ مبدأ القومية يعلو على مبدأ أوروبا الموحدة. (عمران، ١٩٩٩، ص٩) والواقع فأن موضوعات فن التصوير في العصر المسيحي المتقدم, كانت اما موضوعات للعبادة واما قصصا من الكتاب المقدس وأساطير القديسين, وفي هذه الاعمال يكرس الفنان جهده كله لغرض الحدث ذاته بصورة واضحة ومميزة, ففي المراحل الأولى كان فن شعبيا, وعلى الرغم من ذلك تزايد استعماله في الأعمال الفنية الرسمية في روما وكان مركز انتاج المخطوطات المصورة الدينية حتى القرن الثالث عشر هو الأديرة الا ان هذا الفن الذي اقتصرت ممارسته على الرهبان اول الأمر, نجد انه انتشر في المجتمعات الدنيوية التي قامت بتصوير مخطوطات للحكام والأمراء (هاوزر, ٢٠٠٥، ص١٦٦).

تأسيسا على ما سبق يبدو أن هنالك علاقة وثيقة بين الرسوم ـ بكل أنواعها التي برزت في العصر الأوروبي الوسيط والتي نشأت وتطورت في رحم الكنيسة المسيحية وبين النص الديني المقدس, اذ كانت تلك الرسوم تترجم أحداثا وعقائدا وافكارا ترتبط بالعقيدة المسيحية من جانب, وبالأحداث اليومية من جانب آخر.

ومن المعلوم ان النشاط التأويلي قد تناول منذ نهاية العصر القديم الكتاب المقدس وتطوّر ابان العصر الوسيط بطوله وقد اتخذ– التأويل– نظاما جديدا للتفسير ذي اربع مستويات تتمثل بالمعنى الحرفي (قص الأحداث التاريخية) والمعنى المجازي (تجسيد العهد الجديد في العهد القديم)، والمعنى الاستعاري (من نسق أخلاقي ينسجم مع السلوك الإنساني) وأخيراً المعنى الباطن (وهو وحي أخروي من مملكة السماء) (هالين, ١٩٩٨، ص١٣. ١٤). ومن هنا تبدأ مشكلة البحث عن القراءات التأويلية للنص الديني في رسوم العصر الأوروبي الوسيط, فما هي الأفكار والأحداث والموضوعات الدينية التي استلهمها الفنان في العصر الأوروبي الوسيط من ثقافة الخطاب الديني المسيحي, والتي استطاع نقلها إلى السطح التصويري؟ وبأية كيفية تشكيلية

استطاع فنان العصر الأوروبي الوسيط ترجمة الأحداث والأفكار والموضوعات المتضّمنة في النص الديني للكتاب المقدّس ونقلها إلى السطح التصويري؟ وما هي آليات تأويل السطح التصويري التي تكشف معاني النصوص الدينية للكتاب المقدس الظاهرة أو المستترة داخل الرسوم؟ وهكذا من تلك التساؤلات وغيرها تتضح مشكلة البحث في كيفية تأويل النص الديني في العصر الأوروبي الوسيط ضمن حدود السطح التصويري.

٢. أهمية البحث والحاجة اليه:

تتضح أهمية البحث من أهمية موضوع البحث, اذ ان دراسة حقبة العصر الأوروبي الوسيط وبالتحديد في مجال فلسفة الخطاب الديني والفني, ومسألة تأويل النص الديني في السطح التصويري يعطي أفقا رحبا في مجال الفهم والتفسير للظاهرة المبحوث فيها أو ما يتناص معها من الدراسات التاريخية والوصفية الأخرى, فهي دراسة تستوعب جانبا من فلسفة الخطاب الديني وجانبا فنيا نقديا تأويليا لتحليل وتوضيح مرامي العمل الفني للعصر الأوروبي الوسيط في حدود السطح التصويري, وهي مدة تاريخية ليست بالقصيرة. لذا قد تكون الحاجة إلى البحث بما يأتي:

أ. يكون عونا لطلبة الدراسات العليا بالإفادة من الاطار النظري ومن المقترحات.

ب. يفيد المختصون بالدراسات التاريخية والفلسفية بالإفادة من البنى المجاورة بين الفن وتلك الدراسات خصوصا ما يرد من مصطلحات وأعلام.

ج. يفيد النقاد والمهتمين بشأن الفن التشكيلي بالإفادة من الجانب التحليلي الذي يرد في إجراءات البحث.

٣. هدف البحث: التعرّف على تأويل النص الديني في رسوم العصر الأوروبي الوسيط.

٤. حدود البحث:

يقتصر البحث على دراسة آليات تأويل النص الديني التي اعتمدها الفنان المسيحي في نقل المضامين الدينية الواردة في النص الديني للكتاب المقدّس وترجمتها إلى اللغة التشكيلية بوساطة الخط واللون إلى الرسوم، والتي يمكن الحصول عليها مصوّرة عبر المصادر العربية والأجنبية, وكذلك الشبكة الألكترونية العالمية للأنترنيت. وذلك ضمن حقبة العصر الأوروبي الوسيط ما بين (١٠٠٠-١٣٩٥م). بما هو متاح حاليا للباحث.

٥. تحديد المصطلحات:

أ. تأويل:

أولا: التأويل في القرآن: لقد وردة كلمة تأويل في القرآن الكريم (١٧) مرة في مواضع مختلفة ومعاني متعددة ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

. {وَمَا يَعْلَمُ **تَأْوِيلَهُ** إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ} (اية: (٧) سورة آل عمران).

. {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ **تَأْوِيلًا**} (آية: (٥٩) سورة النساء).

. {وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ **تَأْوِيلِ** الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ} (آية: (٦) سورة يوسف).

ثانيا: التأويل لغة:

في (لسان العرب) لأبن منظور جاء التأويل بمعنى: "المرجع والمصدر مأخوذ من ال يؤول إلى كذا, أي صار اليه" (ابن منظور, ١٩٥٦، ص٣٢).

وجاء في (مختار الصحاح): "التأويل تفسير ما يؤول اليه الشيء وقد اوله تأويلا, وتأويله إلى معنى" (الرازي, ب ت، ص٣٢).

وجاء في (منجد الطلاب): أوَّله اليه رجعه تأويل الكلام: فسَّره وقدَّره, وتأول فيه الخير: توسَّمه (البستاني, ١٩٨٦، ص١٨).

ثالثا . التأويل اصطلاحا:

ورد التأويل في الموسوعة الفلسفية أنه "مفهوم سيمنطيقي متعلق بتحليل مدلول الالفاظ" (روزنتال, ١٩٦٧، ص١٠٨). وفي معجم مصطلحات الادب التأويل "تفسير ما في نص ما من غموض بحيث يبدو واضحا جليا ذا دلالة يدركها الناس, وهو اعطاء معنى معين لنص ما كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلا (وهبة, ب ت، ص٢٥٨). أما التأويل بمعناه الواسع فهو توضيح مرامي العمل الفني ومقاصده باستعمال وسيلة اللغة (الرويلي, ٢٠٠٠، ص٨٨).

رابعا: التأويل اجرائيا:

تأسيسا على ما ورد من تعاريف للتأويل وبما يناسب هدف البحث يعرّف الباحث التأويل اجرائيا بما يأتي:

هو عملية توضيح لمرامي الرسوم المصورة, والتي تتضمن الأفكار والأحداث والموضوعات الدينية التي تؤطر معظم العقيدة المسيحية والواردة في بعض نصوص الكتاب المقدّس الظاهرة والباطنة, والتي ترجمها الفنان المسيحي وجسّدها على السطوح التصويرية بوساطة الخط واللون خلال حقبة العصر الأوروبي الوسيط.

ب . النص الديني اجرائيا [•]:

هو ما تأوّل من الأفكار والأحداث والموضوعات في بعض خطابات الكتاب المقدّس ونقل إلى المنجز البصري بواسطة الفنان المسيحي في العصر الأوروبي الوسيط.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: التأويل مفهومه وآليات اشتغاله في النص البصري

آليات اشتغال التأويل في النص البصري:

إن مفهوم التأويل بصورة عامة باي حال من الأحوال نجد له تجاذبات خطابية مع المناهج النقدية الأخرى, التي تحاول فك شفرات النصوص الابداعية المحملة بالمرموزات والمعنى المكثّف, فالتأويل يفتح نافذة للفهم في أكثر من صورة, بوصفه فنا أو آلية لم يكن لها مسار واحد وقواعد ثابتة وحدود صارمة متفق عليها في الكشف عن المعنى, وانما تعدّدت مساراتها واختلفت بحسب اختلاف زوايا النظر, وثقافة المؤول ومنهجه الذي يتبعه في الكشف عن المقاصد والغايات والمعاني ويبدو ان سبب هذا التعدد والتنوّع يعود إلى تعقيد الظاهرة اللغوية, وما تحمل من معان متعددة ووجوه مختلفة, فهي ليست ظاهرة مستقلة يمكن تحديدها أو تحييدها, لذا فان

[•] على ما يبدو ان مصطلح (النص الديني) وضمن سياق عنوان البحث لا يكتنفه الغموض, لذا سيكتفي الباحث بالتعريف الاجرائي فقط.

معالم التأويل تتشكل بحسب الاستراتيجية التي يرسمها المؤول في كشف المعنى, وبحسب ما يراه ملائما لبنية الخطاب الذي يروم التوقف عنده, أي عند تحديده من اين يبدأ والى اين ينتهي؟.

وهكذا نفهم بحسب ما سبق ان النص البصري بما يحتويه من معاني ورموز, بالإضافة إلى الحقبة التاريخية التي ينتمي اليها النص والظروف والأجواء العامة التي كانت تحيط بإنتاجه هي التي تحدد آليات التأويل الضرورية لفهم النص وتفسيره, فمفهوم التأويل لا يحتويه منهج محدد بل هو موضوع واسع يتسع لكل المناهج النقدية المختلفة, واذا ما أسقطنا هذا الفهم على موضوع البحث الحالي نجد ان آليات التأويل في النص البصري (الرسوم الدينية) في العصر الأوربي الوسيط ستفرض آليات تأويلية معينة تتناسب مع الموضوعات الدينية التي تتضمنها وهذا ما سنتعرف عليه من خلال (آليات اشتغال التأويل في النص البصري) وكذلك بواسطة ما سيأتي من فهمنا لسياق البحث في المباحث القادمة.

اتضح مما سبق ان التأويل أول نشأته كان مرتبطا بالمعتقدات والنصوص الدينية, وبعد ذلك ارتبط بالأدب, فكانت ثمة تحولات عديدة للتأويل مع المناهج النقدية المختلفة التي تناولت الأدب والنصوص الدينية كمادة خام تتفاعل معها من خلال الوسيط اللغوي, لكن ثمة ازاحات أخرى للتأويل على مستوى النص البصري اذ (يعد التأويل مجسات استكشافية لمنظومة النص البصري.. مجسات قد تستند إلى مناهج لغوية أو فلسفية أو نفسية) (وادي, ٢٠٠٧، ص٩٤). وبذلك تدخل العملية التأويلية، بتواصل عبر آليات انتقال ما بين الظاهر والمضمر لتحقيقها، فهنالك سعة ومجال للافتراض، وتحميل الموضوع ما يتوافق وطبيعته، وبذلك تتحقق مرونة في فهم واستيعاب الموضوع، على وفق مدركات المؤول، بحيث اصبح للتأويل منهج ونظام تأسيسي، يتحول في ضوء الشروط بما تتبناه من خواص لمفهوم التأويل وآلية اشتغاله في موضوعاته (عناني, ١٩٩٧، ص١١٣).

ومن هنا نجد ان آليات التأويل وان كانت خاضعة بشكل أساس إلى ذاتية المؤوّل وبحسب نوعية النص الادبي أو البصري، الا ان التأويل لا بد وأن تكون له قواعد عامّة قد يكون لبعضها خصوصية التطبيق في النصوص البصرية بحسب المرحلة الزمنية وبحسب فلسفة العصر الذي ينتمي اليه النص البصري, ومن تلك القواعد ذات العلاقة بمفهوم التأويل التي قد تكون اداة ربط ما بين الشكل والمضمون في العمل الفني هي ما يأتي:

١. استراتيجية الفهم:-

لقد سبق وان أشرنا إلى ان الفيلسوف الألماني (جادامير) كان قد ميّز بين نوعين من الفهم وهما الفهم الجوهري وهو فهم محتوى الحقيقة التي تتكشف بقراءة النصوص, والفهم القصدي الذي هو فهم مقاصد وأهداف المؤلف, وعطفا على ما سبق فان استراتيجية الفهم تبنى أرضيتها عبر مفردات ورموز، التي امتلك بوساطتها الفهم طاقته المعرفية، للتحرك باتجاه حالة ما أو موضوع ما، ولكن تظهر عملية الفهم، بشروطها التي لا تخضع للقياس، بل تخضع للوصف العام اكثر من التحديد في تحقيق ماهية التأويل، والتأويل بمحاولته امتلاك استراتيجية للتعامل مع حالة ما أو موضوع وفقاً لمنهجه، غير خاضع لخواص الشيء أو الموضوع، فهو بذلك يسعى لإزالة سوء الفهم والتباسه، وبذلك يقوم التأويل بتحقيق احد اهداف العملية التأويلية، وهو اقصاء المسافة التي تفصله عن العمل الفني وجعله حاضراً بقصديته "ولا شك في ان عملية الفهم الهيرمينيوطيقي تتطلب في جانب منها فهماً للأفق التاريخي للعالم الاصلي للعمل الفني" (جادامير, ١٩٩١، ص٢٣).

٢. قصدية المعنى:

إن اي نص ابداعي لا بد أن يشير إلى معنى معين كان قد قصده المؤلف, وهذا المعنى لكي يكون حيويا وديناميكا لا بد وان يتضمن بعض التشفيرات التي تترك للقارئ أو المشاهد للعمل الفني ان يحاول فك تلك التشفيرات لكي يتمكن من الوصول المعنى الحقيقي للعمل الفني, وتلك التشفيرات بالنسبة للنصوص الابداعية والإعجازية هي البلاغة الموصلة إلى المعاني الجمالية التي يوحي بها شكل المعنى, أو ظلال المعنى, أو الايماءة الدلالية, وقد حصروها علماء اللغة بعلم سموه علم البديع, ألحق بعلم البلاغة, الذي يتضمن صور التشبيه والرمز والكناية والاستعارة والمجاز, وبحسب ميرلوبونتي "فكل ادراك حسي يكون ادراكاً حسياً لشيء ما، فقط بالمعنى الذي يكون به في الوقت نفسه منطوياً على افق أو خلفية غير مدرك حسياً" (توفيق, ١٩٩٢، ص٢١). فما هو جلي وواضح، يكون معنى معرفاً ومفسراً، ومفهوماً، وهو بذلك ظاهر وملائم لإدراكنا، بينما المعنى المبهم الغامض يحتاج لعمليات فهم للعناصر التي يستند عليها المعنى ويتم احالة المعنى الغامض الخفي، إلى المعنى الظاهر من خلال عملية تفسير لتركيبة المعنى المباطنة في المحسوس، والتي تحتاج لوعي.

٣- الوعي والقصدية

ان مفهوم القصدية يرتبط باثر الدافع الذي يحيل لتأسيس المعنى بعملية واعية، إذ ان "القصدية تفترض ان يكون الوعي دائما وعي شيء ما وان افضل طريقة لنتصور بها الوعي ان نعده الفعل الذي به يقصد أو يعنى أو يتخيل أو (يتصور) الفاعل موضوعات أو يعيه" (راي, ١٩٨٧، ص١٧). والمعنى قد يكون نتيجة لقصد فردي ولكن ادعائية المعنى تتيح الفهم المشترك للذوات وكون المعنى هو حدث، أو فعل مرتبط بالدوافع فهو من ثم نتيجة للقصدية كونه يخضع لقصدية الفنان بخواصه وطريقة وجوده وهو تابع للقصد ومؤسس وفقا له، وهذا ما يختلف عن بنية العالم المحيط بالذات، باثر ما يحيل اليه من وجود مجرد من قصديتها، وهنا تتضح علاقة المعنى بالقصدية، كونه يصبح وظيفة لدى الفنان، لتحقيق غايته عبر امكانياته وسعة وعيه، وهنا يتمثل لنا مفهوم القصدية، بانه الشعور الواعي بالأشياء بصيغته التي تمتلك الدافع للاحتكاك بالأشياء بصيغة التدبر والفهم، لأجل المعرفة الواعية، وهنا تتضح صيغة التعرف القصدية لما يتميز به الشعور، إذ إن وبحسب (هوسرل) يتميز بصيغة القصدية، إذ يقول: "إن الشعور بشيء لا يعني ان نفرغ الشعور من هذا الشيء بل ان نجعله يتجه اليه حيث ان كل الظواهر لها تكوينها القصدي الذي يوجه الادراك نحوها تلقائيا" (رافع, ١٩٩١، ص١٨٦).

وبذلك ينتج المعنى الخيالي، إذ ان ذلك يؤكد تغير المعنى وفقاً لقصد معين تتوافق وثقافة المحيط بما يؤدي إلى ايجاد وظيفة جديدة للمعنى بإحالته إلى شيء على حساب سياقه المعروف وامكانية فهمه على وفق الاطار المرجعي الذي يمثله وفقاً لغاية معينة, تفرضها الذات من خلال قصدية الوعي, وهذا التجريد للشيء من معناه, يؤدي إلى تمكين الشيء البديل من غايته وطاقته التفسيرية والتأويلية الكامنة فيه, مما يجعله ضد خصوصية المعنى بتحوله إلى مغزى بخروجه عن المألوف الذي يبنى عليه المعنى.

٤ـ آلية ادراك الشكل والمعنى:

إن المعنى يحتاج إلى وسيط محسوس في الفن للدلالة عليه, وهذا الوسيط هو الشكل, الذي يخضع بدوره إلى تشفيرات وآليات مفادها تحويل المعنى إلى قيمة كامنة فيه، وفقاً لما تمليه عليه استراتيجية العمل الفني، اذ اننا لا نجد المادة قائمة بذاتها ابداً، بل ان لها على الدوام شكلاً ما فالعناصر المحسوسة للعمل تنظم دائماً على نحو ما، حتى لو كان الشكل يفتقر إلى الوضوح أو

الانتظام (ستولتنز, ١٩٨١، ص٣٢٥). بما يضفي عليها صيغة لما تحيل اليه على وفق آلية واستراتيجية المعنى المراد, والشكل بطبيعته يمثل ما هو ظاهر للعيان، بما يجعله يواجه الادراك الحسي، وفقاً لعناصره المحسوسة، ومن ثم يبني على ذلك تصور ما، يقود إلى معنى ما. (ريد, ١٩٨٦، ص٧٥). وهذا ما يشكل معنى الشكل وفقاً لمعرفتنا الذاتية، بتصوراتها المادية الحسية الملموسة، ولكن كلما خرجنا من التصورات المادية اصبح الشكل اكثر تجريداً أي اختزلت أجزاؤه التي تمثله لأنه يصبح وفقاً للمعرفة الحدسية، بعيداً عن التجربة، ودلالته مكتفيه في ذاته.

والشكل بطبيعته اكثر عناصر العمل الفني تأثيرا كونه نافذة المعنى الاكثر فاعلية، بما يؤدي إلى ان أي اخفاق في الية تشكله وفقاً لدلالة المعنى، تؤدي إلى اخفاق تركيبة المعنى، كما ان المادة تحدد الشكل وطريقة تركيبه وهيئته، فان الشكل في العمل الفني يحدد دلالته وكلما كان الشكل مجرداً كلما تجرد معه المعنى، وبذلك يتضح ما يقول كاسيرر: "اننا لا نبصر ابداً بوضوح تام عدم جدوى كل المحاولات المبذولة لتفريق فعل الرؤيا (الداخلية) وفعل القولبة (الخارجية) مثلما نلاحظه في النشاط الفني" (ارنست, ١٩٨٨، ص٨٠).

وهنا يتضح لنا ان الرؤية الذاتية في العمل الفني تحتاج لوعي وفهم بأساسيات الشكل، وفهم نظام المعنى العام الكامن في الشكل بما يؤديه من عملية عصية على الفهم في بعض اشكالها واحتمالية المعنى في بعض الاخر، والتعيين في اخرى, وهكذا فان هذا التفاوت هو اشكالية في حصر أو تشخيص رؤية الفنان الموضوعة في العمل الفني بكل طاقتها التأويلية التي تواجدت لدى الفنان وفقاً لشروط مسبقة فرضت عليه، بحيث يصبح الشكل وسيطاً للمعنى المحمل بالتشفيرات التي تحتاج إلى تأويل واستنطاق النص الابداعي.

٥. تشفيرات التأويل:

ان قراءة وتأويل العمل الفني تستدعي قراءة الشفرة والتفسير والتأويل طبقا لمناهج متعددة, تأخذ المعرفة فيها ابعادا حدسية ومنطقية وحسيّة وعقلية وموضوعية وذاتية ومثالية... اذ تتصاعد فضاءات التأويل طبقا لإثراءات المنظومة الرمزية للخطاب البصري, وتتصاعد آليات تفكيك التشفيرات على مستوى الاشارة والايحاء والعلامة والموضوعة ودرجة تصدّع المعنى, كما ان عملية الاحتواء التي يسعى اليها المؤول في عمله التأويلي على وفق استراتيجية التأويل التي غايتها من التواصل تحقيق التوافق ما بين الفنان والمؤول, فذات المؤول لا تملك حرية التأويل,

كون استراتيجية التأويل ذاتها تنظم عمل المؤول (الزين, ٢٠٠٢، ص٣١). اذ إن التأويل يسعى لتحقيق الفهم وتعديله لدى المؤول, أو ذلك وفقا لمسعى المؤول في الارتقاء لمستوى الفنان في عمل وفهم وجوه المعنى التي يطرحها موضوع العمل الفني بما فيها ذاتية الفنان وفرديته, لذا فان المعرفة القبلية في خواص العمل الفني, وفعل التعرف لدى المؤول عبر فهم اولي لموضوع العمل تؤدي إلى احتواء قصدية الفنان وغايته والقيمة المرئية المحسوسة التي يحققها الشكل للإفصاح عن المعنى, وذلك يؤدي إلى تفكيك تشفيرات العمل الفني من فعل التعرف والفهم (الطويرقي, ١٩٩٤، ص٢٥٥).

يتضح مما سبق انه من خلال ما يجده المؤول من روابط له بها معرفة قبلية تؤهله لفهم الاجزاء المفقودة أو احتواءها ليستطيع حل التشفيرات الموجودة في العمل الفني, وهكذا هو الحال مع النصوص الدينية التي أُوّلت إلى النص البصري في العصر الأوروبي الوسيط, والتي كانت محمّلة بمرموزات حاول بها الفنان توضيح مرامي ومقاصد النص الديني, وهذا ما سنحاول ان نجد تفسيره وتأويله بالنسبة للرسوم الدينية في العصر الأوربي الوسيط, عبر ما يمكن الاحاطة به من مضامين المسيحية وفلسفة النص الديني في العصر الأوروبي الوسيط.

المبحث الثاني

المسيحية وفلسفة النص الديني في العصر الأوروبي الوسيط

فكرة الفلسفة المسيحية:

لقد تأثرت الفلسفة المسيحية بالفلسفات الأخرى, فمن الأفلاطونية اخذت المفهوم المثالي للعالم وتعالي العالم الروحي على العالم المادي, واخذت من الارسطاطالية مفهوم الله بكونه العلّة الأولى وغاية العالم, ومن الرواقية المفهوم القائل بأن العالم المادي مشبّع بالروح, ومن الشكاك رفضهم لقيمة المعرفة الحسية والعقلية مما ساعد القول بمعرفة الحقيقة بشكل غيبي, ولكن يبقى أساس الفلسفة المسيحية في تعاليم المسيح قبل كل شيء, اذ ان تأثير الفلسفة الخارجي لم يمس لب هذه التعاليم, وانما كان مؤثرا فقط على صياغاتها المفهومية وتطورها النظامي. (كاتاركيفيتش, ٢٠١٢، ص٢٠-٢١) وفي أوروبا العصور الوسطى على وجه الخصوص, فقد ذهب فريق من العلماء إلى القول (بأن الفلسفة في العصور الوسطى كانت تقوم بمحاولة

مستحيلة- أصلا - وهي محاولة التوفيق بين العقل والنقل, أو بين الفلسفة والدين؛ ذلك لأن الفلسفة تنتمي إلى مجال البرهان والمنطق, في حين أن الدين ينتمي إلى مجال الوحي والكشف, فهما نقيضان لا يجتمعان) (جلسون, ٢٠٠٩، ص١٤).

كما برز (أوغسطين ٣٤٥-٤٣٠م) الذي يرى بأن الكتاب المقدّس, هو وحيٌ من عند الله, ويعد واحدا من أتباع مذهب (الأصولية الانجيلية)، وعلى الرغم من ايمانه بحقيقة ما جاء في الكتاب المقدس, فانه كثيرا ما لجأ إلى تأويل بعض نصوص الكتاب المقدس, بل انه في بعض الأحيان كان يقدّم تأويلات متباينة للآية الواحدة (Harry, 1988,p 1. 10). ان فلسفة (أوغسطين) كانت مزيجا من الموضوعية والذاتية في تحليل المعضلات الفلسفية, اذ يبدو ان نصوص الكتاب المقدس لا تتعارض مع نتائج علم الطبيعة, كما أشار إلى ذلك العالم الفيزيائي (غاليلو ١٥٦٤- ١٦٤٢) في انه "لا يجب أن توضع نتائج علم الطبيعة التي محّصت وبرهن عليها بالأدلة القطعية في منزلة دون منزلة نصوص الكتاب المقدس, بل انه يجمل بنا ان نبيّن في وضوح كيف ان نصوص الكتاب المقدّس لا تتعارض مع نتائج علم الطبيعة..." (ماثيوز, ٢٠١٣، ص٥٤).

و كان أنسلم (١٠٣٣- ١١٠٩م) خليفة (أوغسطين)، وأخذ منه الكثير, خصوصا مفهومه حول العلاقة بين الايمان والفهم, والمفهوم الاساس لله, وكان (انسلم) اكثر من استعمل الجدل في فلسفته, لمعرفة وجود الله وخواصه ولمعرفة الخلق من العدم, وخلود الروح وحريتها, ولشرح اسرار الايمان مثل الثالوث والبعث, وكان (أوغسطين) يعد بأننا لا يمكن معرفة الله, وان الله في ذاته فوق المنطق, ولكن (انسلم) يقول بان طبيعة الله تناسب قوانين المنطق, وهو لم يناد بمثل سابقيه بان تضحية المسيح هي خلاص البشر من الخطيئة الاولى, وانما هي لأن البشر كلهم نوعيا شيء واحد, وان لهم نفس الماهية, وهم يشكلون اشكالا فردية لنفس الانسان بشكل عام, ولذلك كل الناس اخطأوا بخطيئة آدم, وكل البشرية يشملها خلاص المسيح... ووضع (أنسلم) منهج فلسفة القرون الوسطى بحسب قاعدة الايمان الباحث عن الفهم, فهو يقول: "على المسيحي ان يتوصل للفهم عن طريق الايمان, لا ان يتوصل إلى الايمان عن طريق الفهم" (كاتاركيفيتش, ٢٠١٢، ص١١٣).

فلسفة النص الديني في العصر الأوروبي الوسيط:

ان فلسفة النص الديني وتأويله عموما يمثل التفسير العقلاني للموضوعات الدينية بالفحص الحر للنصوص الدينية, والكشف عن منظومة متماسكة من المعتقدات والممارسات المتعلقة بأمور مقدسة, ومن حيث هو نمط للتفكير في قضايا الوجود, وامتحان العقائد والتصورات الدينية للألوهية والكون والانسان, والبحث في الطبيعة الكلية للقيم والنُظم, والممارسات الدينية, ونمط تطور الفكر الديني عبر التاريخ (الحيدري, ٢٠١٥، ص١٦٣). وهكذا اذا تتبعنا أبرز العقائد المسيحية ومن ضمنها التثليث والتعميد، فإننا سنجد لها تصور تأويلي فلسفي لا ينفك ان يكون مرتبطا بالفكر الفلسفي الوثني واللاهوتي الذي تشكل بهما الفكر المسيحي, بغية تقريب المعنى إلى عموم الناس.

١. التثليث: يؤول المسيحيون ان عقيدة التثليث تنحصر في الأب والابن والروح القدس, فالكاثوليك نادوا بعقيدة تعدد الآلهة, وادعّوا ان المسيح اله من آلهة ثلاثة, وهو ذو طبيعتين ومشيئتين: طبيعة لاهوتية كاملة, وطبيعة ناسوتية كاملة, والروح القدس منبثقة من الأب والابن معا. اما الارثوذكس فقد نادوا بعقيدة تجسد الاله, وان المسيح عندهم ذو طبيعة واحدة، إذ حل الاله ـ كما يقولون ـ في بطن مريم, ثم اتحد وخرج انسانا هو المسيح يسوع, فالمسيح عندهم مرّ بمراحل ثلاث هي الحلول ثم الاتحاد ثم خروجه في صورة انسان, واطلقوا عليه لفظ الالوهية, ويرون ان الروح القدس منبثق من الاب وحده (يوسف, ٢٠١١، ص٢٣٠). وتأويل ذلك ان مردّه ليست الديانات الوثنية فقط كانت ينابيعا للمسيحية في بداياتها بل الفكر ايضا, فكان افلاطون اول من حل هذه المشكلة بتأويله إلى ان المبدأ الذي صدر عنه العالم هو الله الواحد الذي لم يتغير, ومن اجل جعل الله محتفظا بالكمال جعل بينه وبين العالم وسيطين يعدان دونه ولكن تتضمنهما ذاته أي صادرين عنه, والتي وجب على العقل الاغريقي ان يجمع عليها وهي عقيدة الثلاثة اقانيم أو عقيدة التثليث, ويبدو ان تزاوج العقيدة اليهودية والفلسفة الاغريقية لم ينتج فلسفة فقط بل انتج دينا هو الدين المسيحي الذي اقتبس لاهوته من معين الافلاطونية المحدثة (ابو زهرة, ب ت، ص٢٧).

٢. التعميد: وهو طقس مسيحي يتمثل بالغطس في الماء مع النطق بعبارة: "باسم يسوع المسيح", ويدل هذا الطقس على توبة المتحول وايمانه بالمسيح, وتأويل التعميد أنه كان يعتمد على فكرة محو الخطيئة الأولى الموروثة من آدم وحواء, وقبل ان يحل القرن التاسع كانت طريقة التعميد الاولى . غمر الطفل كله, وقد استبدلت بطريقة الرش لخطورة الغمر على صحة الطفل في الأجواء الباردة الشمالية, وكانت مراسيم تثبيت العماد, والقربان المقدّس تقام عند اتباع الكنيسة الشرقية بعد التعميد مباشرة, بينما عند اتباع الكنيسة الغربية ففي سن السابعة من عمر الطفل حتى يستطيع تعلم المبادئ الاساس للدين المسيحي. (مرتضى, ٢٠٠٦, ص٦٠-٦١)

٣. الفداء: وتعني ان المسيح يفتدي المؤمن به فيخلصه من الاثم والخطيئة, ويعود تأويل هذا الموضوع إلى ان العدل والرحمة من صفات الله, وبمقتضى هذا العدل كان على الله ان يعاقب ذرية ادم – بحسب اعتقادهم – بسبب الخطيئة التي ارتكبها ابوهم ادم وطرد بها من الجنة واستحق هو وابناؤه البعد عن الله بسببها, وبمقتضى الرحمة كان على الله ان يغفر سيئات البشر ولم يكن هناك من طريق للجمع بين العدل والرحمة, الا بتوسط ابن الله ووحيده وقبوله ان يظهر بشكل إنسان وان يعيش كما يعيش الانسان ثم يصلب ظلما ليكفّر عن خطيئة البشر (السعدي, ٢٠٠٥، ص١٨١).

٤. يوم الحساب: أوّلت المسيحية ان الله اعطى الابن (المسيح) سلطان الحساب وأنه سيعود لإقامة مملكته على الأرض, وان كل من يؤمن به سينال النعيم الأبدي في الدار الآخرة, ولكن المسيحيين اختلفوا في موعد ظهور المسيح ثانية... وقيل انه سيعود خلال ألف عام, وقيل ان ذلك يكون حين ينقرض جيل اليهود عن آخره, وقيل: حين لم يبقى أحد من غير اليهود الا ووصل اليه الانجيل, وكل هذه الاقاويل وغيرها لم تفد شيئا, واعادت بكثير من معتنقي المسيحية إلى الوراء, ولم تعد تثبّت لهم قواعد الولاء لها (مرتضى, ٢٠٠٦, ص٤١-٤٢).

٥. الصليب: ان حمل الصليب يؤّول بأنه اشعار بإنكار النفس واقتفاء اثر المسيح في هذا الانكار والسير وراء مخلصهم وفاديهم.. كما ركز بولس في تبشيره على حادثة الصلب والقيامة من بين الاموات اذ كان المسيح مخلصا هبط إلى الحياة وتألم ثم مات من اجل خطايا الانسان ولكنه بعث من جديد وبعث إلى السماء هو النقطة المحورية في كل ديانة مسيحية (السواح,

٢٠٠٢، ص٣٧٣). وحمل الصليب مستعار من العادة التي قضت بها الانظمة الرومانية على المحكوم عليه بالصلب ان يحمل صليبه كل يوم, وكان عامة الشعب الروماني ينفرون من الصليب واصبحت الكنيسة توصي اتباعها بتقديسه لان حمله علامة على اتباع المسيح (الزيات, ٢٠٠١، ص٤٩٦).

٦. مريم العذراء: ترى المسيحية ان الاب منذ الازل قد ارتضى ان تصير مريم اما لابنه الوحيد وفي الوقت المعين ارسل الملاك جبرائيل ليبشرها, واذا بالروح القدس يرفع البتول مريم ويقدسها خالقا فيها مقدرة على ان تسع اللاهوت وقوة اخرى على ولادة ناسوت الكلمة (سيترس, ٢٠٠١، ص٦٩١).

٧. العشاء الرباني: وكان العشاء الرباني أهم الأسرار المقدسة بعد التعميد, وتأويله هو الفكرة القائلة بأن الخبز هو جسم المسيح والنبيذ هو دمه, وزعمت الكنيسة ان من أكلهما وقد استحالا هذه الاستحالة فقد ادخل المسيح في جسده بلحمه ودمه, أما عن المصدر الذي اعتمدت عليه الكنيسة للأخذ بهذا الحكم فهو ما جاء في انجيل متي: " وبينما هم يأكلون أخذ يسوع قطعة خبز, وبعد ان باركها كسرها واعطاها لتلاميذه وقال: خذوا هذا هو جسدي, ثم أخذ كأسا من الخمر, وبعد ان باركها اعطاها لهم, وقال اشربوا جميعا من هذه الكأس, فهذا هو دمي دم العهد الذي يسفك من أجل كثير لمحو الخطايا" (إنجيل متي اصحاح ٢٦/ ٢٦, ٢٧، ٢٨)، وانتشرت عدة قصص حول مقدرة الخبز المقدّس على اخراج الشياطين, ومداواة والأمراض, ومعرفة الكاذبين باختناقهم, وكان يطلب من كل مسيحي تناول العشاء الرباني مرّة كل عام على الأقل, ونشأة عقيدة حضور المسيح في أثناء العشاء الرباني نشأة بطيئة, وأعلن مجلس (لاتران) عام (١٢١٥) انّ هذه العقيدة من الأسرار المقدسة والمبادئ الأساس في الدين المسيحي (مرتضى, ٢٠٠٦، ص٦٣).

المبحث الثالث

نتاجات فن الرسم في العصر الأوروبي الوسيط:-

ان الفن المسيحي المتقدّم خلال القرون الثلاثة الأولى من تاريخه, وبالأخص فن الرسم لم يكن سوى تطوير أو تفريع للفن الروماني المتأخر اذ نجد استباقا للسمات الأساس للفن المسيحي

المتقدم، كنزوعه إلى الروحانية والتجريد, وايثاره للأشكال المسطحة, التي هي اشبه بظلال لا جسم لها, وتفضيله لمنظور المواجهة والتعبيرات الجادة, والتسلسل في مراتب الناس, مما ادى إلى ظهور الرمزية التي لا تعبأ بتصوير الحضور الروحي للشخصيات المقدّسة بقدر ما تهتم بإشعارنا بهذا الحضور بطريقة أشبه بالسحر, عن طريق تأويل كل تفاصيل المنظر إلى لغة رمزية متعلقة بالمذهب القائم على فكرة الخلاص, والواقع ان القيمة الروحية التي يكتسبها العمل الفني عن طريق التأويل, هي التي تعطي مسوغا لتشويه الحجم الطبيعي, وتعديله تبعا للأهمية الروحية للموضوعات المصورة (هاوزر, ٢٠٠٥، ص١٦٥). وقد ظهرت عدة اساليب للرسم في العصر الأوربي الوسيط هي:-

١. **الأسلوب البيزنطي:**

عبّر الفنانون البيزنطيون عن موضوعاتهم المصورة بأساليب عديدة: الفسيفساء، التصوير الجداري (الفريسكو)، الايقونات والمخطوطات, فالموضوعات الرئيسية المنتقاة في المنجز التشكيلي البيزنطي هي تأويل القصص الانجيلية، ومنها امثال السيد المسيح وحياة السيدة العذراء وسير القديسين وصور استشهادهم، وكانت بتفصيلات وتكوينات اشد ثراءً في العهود الذهبية منها في العهود المبكرة, وكان الطابع القصصي السردي هو الغالب، وكأن المشاهد التصويرية هي حكاية تلو اخرى، وكانت لمشاهد آلام المسيح الهيمنة من قبل الفنانين الذين اسرفوا في تصوير مراحل درب الصليب, ومن الاعمال الجدارية المنفذة بتقنية الفريسكو، لوحة البعث القيامة (Anastasia)، شكل (٢) وفيها يظهر السيد المسيح ليبعث ادم وحواء من مرقديهما دلالة على خلاص الابرار، وهو هنا قاهر الموت في حركة متدفقة، وانشاء تصويري ينبض بالحياة. واما فن الايقونة هي صورة مقدسة لا تصور القداسة فيها من خلال المواد الاولية كخشب ساند أو الاصباغ فحسب, بل بتفاعل جدلي ما بين الفنان الذي ينكر ذاته وبين المطلق الذي يغدق عليه بحنانه ورحمته ليثبت حضوره في عمله (غومبرتش, ٢٠١٢، ص١٦٦-١٦٧).

٢. **الأسلوب الرومانسكي (١٠٠٠ـ ١١٥٠):**

كان فهم الانسان في العصور الوسطى المبكرة . ولا سيما في العصر الرومانسكي . للكون الذي يحيط به, وكذا فناني تلك العصور مستقى مما جاء في النصوص المقدّسة, وكان الفن اسير النصوص المقدسة فلم يعرض للطبيعة الا بالقدر الذي يصل الانسان بقدرة ربه. ومن هنا

جاء الفن مشبعا بالرمز والتحوير اللذين اضيفا على المظهر الخارجي للأشياء, ان وراءه ثمة قوة غيبية (عكاشة, ٢٠١٣، ص٢٨٩). وازداد شغف الفن الرومانسكي بالرسم التصويري, واصبح له في النهاية من الأهمية ما للرسم الزخرفي, والواقع ان عدم الاستقرار الذهني الذي كان يتصف به الفن الرومانسكي المتأخر جعله يتخذ مظاهر متباينة, من اهمها الاتساع الدائم في النطاق الذي امتد له التمثيل التصويري, مما ادى إلى استغلال تأويل الكتاب المقدس كله في اغراض فنية, وكانت الموضوعات الجديدة ولا سيما يوم القيامة شكل (٣)، وعذاب السيد المسيح شكل (٤)، فقد كانت معالجة تلك الموضوعات في كثير من الاحيان بأسلوب يجمع بين الشعائري, والانفعالي, فعذابات السيد المسيح كانت بالأسلوب الانفعالي العاطفي المعبر عن فكرة الفداء, ويوم القيامة، ففي يوم القيامة تحاسب البشرية كلها واما تدان أو تبرأ بحسب دفاع الكنيسة عنها, ولم يكن باستطاعة الفن ان يرهب عقول الناس باستعمال وسيلة أكثر فعالية من صورة العذاب الابدي, أو السعادة المقيمة (هاوزر, ٢٠٠٥، ص٢٤٤).

وقد ظهر في اوروبا لون آخر من التصوير الدنيوي هو اسلوب البلاط الذي نشأ في فرنسا, في عهد لويس التاسع في منتصف القرن الثالث عشر, اذ تكشف مخطوطات عهده عن شكل جديد غير معهود من أشكال الفن هو النقيض التام للفن الرومانسكي, ينبض بروح الابهة المتأنقة والحيوية الحقة التي تفصح عن البلاط ومقتضياته (عكاشة, ٢٠١٣، ص٢٢٢- ٢٢٨). وبذلك كان التمهيد لظهور أسلوب فني جديد، وبرزوا فنانين كانت لهم تأثيرات واضحة في عصر النهضة الأوروبي, وهذا الأسلوب هو اسلوب الفن القوطي.

الأسلوب القوطي (١١٥٠ـ ١٤٠٠):

مع ظهور الأسلوب القوطي فقد طرأ على نتاجات الفن في العصر الأوربي الوسيط تحول فني جديد، ففيه نجد أصل المبادئ الأسلوبية التي كان لها الأثر الفعّال في تطور الفن في عصر النهضة الأوروبي، كالإخلاص للطبيعة، وعمق الشعور، والحساسية والدنيوية، وفي الوقت الذي كانت فيه مثالية العصر القوطي تتسم بنزعة مطابقة الطبيعة، إلاّ أنَّها لا تزال تسعى إلى تصوير الأشكال الروحية والمثالية التي ترجع جذورها إلى العالم فوق المحسوس (ليندامووري, ٢٠٠٣, ص١٢).

وهكذا يتضح مما سبق بأن نتاجات فن الرسم في العصر الأوروبي الوسيط, بما تحمله من مضامين دينية مسيحية ذات النظرة الثيوصوفية, لم تبلغ أوجها بعد ظهور المسيحية مباشرة، فلم

تكن نتاجات فن الرسم في العهود المسيحية الأولى تتصف بشيء من تلك الشفافية الميتافيزيقية المتعالية على الواقع المرئي, والتي كوّنت جوهر الأسلوبين الرومانسكي والقوطي, على الرغم من تحرر هذين الأسلوبين من قيود الروحانيات وتوجهها إلى تمثيل الواقع المرئي بشيء من التفاصيل وتطبيق المنظور على نحو ما وخصوصا مع الفن القوطي, الا ان ذلك لا يعني ان تلك النتاجات كانت قد تخلت تماما عن الجانب الروحي الديني لفن الرسم, بل بالعكس اذ كانت الغيبيات والقضايا التي تخص العقيدة المسيحية كالخلاص والفداء وكل متعلقات اللاهوت, أصبحت تحتل مساحة واسعة من خارطة الفن المسيحي, والتي كانت ارضية خصبة لتأويل النصوص الدينية وسرد القصص الخاصة بالمعتقدات المسيحية

الفصل الثالث

اجراءات البحث

١. مجتمع البحث:

ضم مجتمع البحث نتاجات الرسم المنجزة في أوروبا للمدة الزمنية بدءا من (١٠٠٠ـ ١٣٩٥م) وقد تم رصد تلك النتاجات عبر ما هو متاح ومتيسر لدى الباحث من مصورات تم الحصول عليها من بعض المصادر العربية والأجنبية, بالإضافة إلى الشبكة المعلوماتية الإلكترونية (بعض مواقع الانترنيت الفنية)، اذ بلغ عدد مصورات مجتمع البحث وفقا لملاحظة الباحث وبما يتماشى مبدئيا مع موضوع البحث (تأويل النص الديني في رسوم العصر الأوروبي الوسيط) (٢٢٥) صورة لأعمال الرسم والتي تضمنت (المخطوطات, والفسيفساء, والفريسكو, والأيقونة)، وبعد استبعاد بعض المصورات الغير صالحة, بسبب عدم وضوحها، اصبح عدد مجتمع البحث (١٩٧) صورة لرسوم العصر الأوروبي الوسيط، ومن ضمن ما أستبعد (٤) صور للفسيفساء (الزجاج الملون) وذلك لعدم وضوحها, وبذلك فإن مجتمع البحث البالغ (١٩٧)• قد تضمن الأعمال الفنية لنتاجات الرسم، وبلغت (٢١) مخطوطة, و(١٧٦) صورة لنتاجات الرسم ما بين الفريسكو والايقونة, والجدول الآتي يوضح توزيعها بحسب حدود البحث الزمانية.

(•) للاطلاع على مجتمع البحث كاملا الاتصال على mohamedalgiboory@gmail.com.

جدول (١) يوضح توزيع مجتمع البحث بحسب حدود البحث الزمانية

	المدة الزمنية	عدد الرسوم	نوع العمل
	١٠٠٠ـ ١٢٠٠	٢٧	مخطوطة، فريسكو
	١٢٠٠ـ ١٣٠٠	٣٣	فريسكو وايقونة
	١٣٠٠ـ ١٣٩٥	١٣٧	فريسكو وايقونة
	المجموع	١٩٧	مخطوطة فريسكو وايقونة

٢. عينة البحث:

بعد رصد مجتمع البحث المتضمن مجموعة من المصورات التي تمثل نتاجات الرسم المنجزة في العصر الأوروبي الوسيط, تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية [••] والبالغة (٥) نماذج فقط، وقد تم اختيار نماذج العينة في ضوء ما يأتي:

أ. تم اختيار نماذج عينة البحث وفقا لما تتمتع به تلك النماذج المختارة من شهرة الحدث والفكرة والموضوع الديني الذي تتضمنه.

ب. الأخذ بنظر الاعتبار كونها تتناسب مع توزيع مجتمع البحث وفقا للحدود الزمانية اذ تم اختيار أنموذج واحد للعينة من المدة (١٠٠٠ـ ١٢٠٠) وهي مدة زمنية ضحلة بحسب ما توفر للبحث من مصورات, وأكثر ما رصد بها الباحث هي المخطوطات, والزجاج الملون الذي استبعد من مجتمع البحث, وتم اختيار (٩) نماذج من المدّة الزمنية (١٢٠٠ـ ١٣٩٥م) كونها مدّة زمنية غزيرة الانتاج وبواقع أنموذجين للمدة (١٢٠٠ـ ١٣٠٠) وسبع نماذج للمدة (١٣٠٠ـ ١٣٩٥م) كون الأخيرة هي المدة الزمنية الأكثر انتاجا والتي تضمنت (١٣٧) من المصورات التي تجسد بعض رسوم العصر الأوروبي الوسيط بحسب ما تبيّن في الجدول (١).

ج. لكونها تحقق هدف البحث بالنظر لما تتمتع به تلك النماذج من معالجات شكلية ومضامينية لها مقاربات تأويلية مع بعض النصوص الدينية للكتاب المقدّس.

[••] العينة القصدية أو العمدية purposive sample: يكون اختيار هذا النوع من العينات على أساس حرّ من قِبل الباحث, بحيث يحقق هذا الاختيار هدف الدراسة المطلوب, ذلك ان بعض الدراسات تتضح عينتها من خلال العنوان (أو صياغة المشكلة)، عندها يكون اختيارنا لها عمديا, لأن عن طريقها تتم الاجابة عن أهداف البحث. ينظر في: القيّم، كامل. (٢٠١٢م). مناهج وأساليب كتابة البحث العلمي في الدراسات الانسانية, ط١, بيسان للنشر والتوزيع والاعلام, بيروت . لبنان، ص٢٠١.

٣. منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحقيق هدف البحث من خلال استعمال أسلوب تحليل المحتوى عبر ضوابط التحليل الآتية:

أ. الوصف العام للعمل الفني (أنموذج عينة البحث).

ب. اعتماد بعض النصوص الدينية للكتاب المقدّس التي تنسجم مع الموضوع والحدث الديني في أنموذج عينة البحث.

ج. تعقب الشكل والمضمون للتعرّف على آليات تأويل مضامين النص الديني التي تضمنتها نماذج عينة البحث.

٦. تحليل نماذج العينة:

أنموذج (١)

الحكم الأخير اسم الفنان: بيترو كافاليني

سنة الانجاز: (١٢٩٣) نوع العمل: فريسكو. القياس: (٢٦٩× ٣٧٥سم)/ العائدية/ سانتا سيسيليا، تراستيفير، روما، إيطاليا

الوصف العام:

يظهر في الصورة السيد المسيح متمركزا في وسطها, وهو في حالة الجلوس على الكرسي المزخرف, وتعلو السيد المسيح هالة بلون أصفر يتخللها اللون الأخضر بثلاثة اتجاهات, ويرتدي السيد المسيح ثوب أخضر داكن يظهر على يسار عين الناظر ويبدو انه ممزق من جهة أسفل

الصدر المجروح, ويرتدي عباءة بنية عن شماله تغطي ساقيه (ما عدى القدمين) ووسطه وكتفه الأيسر ويده اليسرى, بينما يده اليمنى تشير بإيماءة مفتوحة الراحة, ويوجد يمين عين الناظر ثلاثة ملائكة, وقد يكون هنالك ملك رابع اسفل يمين عين الناظر الا انه قد نال منه تصدع الزمن والتعرية الجوية, ويوجد شمال عين الناظر أربعة ملائكة بأحجام مختلفة والوان مختلفة بمنظور المواجهة المقلوب, فالعنصر الموجود أسفل يسار عين الناظر أقل حجما من العنصر أعلى يسار عين الناظر.

التحليل التأويلي:

كان المنطلق الفكري التأويلي لهذا العمل الفني الذي استند عليه الفنان المسيحي هو ما تأوّل في المسيحية بان الله اعطى الابن (المسيح) سلطان الحساب؛ لان الابن علاوة على الالوهية ابن الناس فهو اولى بمحاسبة الانسان, وانه ارتفع إلى السماء وجلس إلى جوار الاب على الكرسي استعدادا لاستقبال الناس يوم الحشر. وأنه سيعود لإقامة مملكته على الأرض, وان كل من يؤمن به سينال النعيم الأبدي في الدار الآخرة. وهذا تأويل ما جاء في انجيل يوحنا من اعمال الرسل: "... **ويكون المنتهى حين يسلم المسيح الملك إلى الله الآب بعد ان يبيد كل رئاسة وكل سلطة وقوة. فلا بد له ان يملك حتى يضع جميع اعدائه تحت قدميه. والموت آخر عدو يبيده.** فالكتاب يقول: "**أخضع كل شيء تحت قدميه**" (الكتاب المقدس, ب.ت، ص٣٤٩).

لذا عمد الفنان (بيترو كافاليني) إلى محاكاة ما وراء الطبيعة عبر آليات التأويل المتمثلة **بصور التشبيه**, فهو **يرمز ويكنى** إلى الملائكة **باستعارته** إلى الجسد البشري الذي تعلوه **الهالة** الدائرية وتحيطه **أجنحة** بألوان مختلفة وهذا هو الجمع بين **التخيلي والعقلي**, بالإضافة إلى تسطيح الاشكال عبر منظور المواجهة المقلوب, فالعناصر القريبة من عين الناظر تكون أصغر من تلك العناصر البعيدة عن عين الناظر فكانه خط السماء يعده الفنان المسيحي أقرب إلى عين الناظر من خط الارض, وهكذا اذا ما حولنا النظر إلى شخصية السيد المسيح المتمركزة وسط الصورة, نجد ان الفنان قد عمل على **متناقضات المعنى** فالجرح الموجود أسفل صدر المسيح يذكر المشاهد بالمسيح المصلوب, وهو ما يتناقض مع هيئة الجلوس على كرسي الحكم بعد ان رفع السيد المسيح إلى السماء, وهذا تذكير بفكرة الفداء "**احمدوا الرب لأنه صالح؛ لأن إلى الأبد رحمته. ليقل ذلك الذين افتداهم, افتداهم الرب من يد الضيق**". (الكتاب المقدس, ب.ت، ص٨٠٨)

وهذا يدل على **قصدية الوعي** للفنان المسيحي بتلقيه الموضوع الديني بكل تدبر وفهم وتخيل من خلال احتوائه المعنى الكلي للنص الديني, بإيجاد الروابط بين أجزاء موضوع الحكم الأخير والفداء, وكذلك **يوم الحساب** وعقيدة التثليث المتضمنة في النص "**أخضع كل شيء تحت قدميه**" فهذا النص يرتبط بنص آخر يشير إلى خلود السيد المسيح وربوبيته اذ ورد في الكتاب المقدس: "**الحقيقة هي ان المسيح قام من بين الأموات هو بكر من قام من رقاد الموت, فالموت كان على يد انسان وعلى يد انسان تكون قيامة الاموات. وكما يموت جميع الناس في آدم، فكذلك هم في المسيح سيحيون...**" (الكتاب المقدس, ب.ت، ص٣٤٩) كعمل مسوغ في تجسيد رؤية الفنان التي تتمثل بما يؤلفه من أشكال, تمثل طاقة تقديرية وتأويلية تفصح عن عدة مضامين في مشهد واحد, وبهذه القصدية من الوعي تتصاعد فضاءات التأويل طبقا لأثراءات المنظومة التخيلية للخطاب البصري للفنان المسيحي.

أنموذج (٢)

العشاء الأخير/ اسم الفنان: دوتشيو دي بونينزيغنا/ سنة الانجاز: (١٣٠٨- ١٣١١)

نوع العمل: تيمبرا على الخشب. القياس: (٢٠٠× ١٧٣سم)

العائدية: متحف الأوبرا، دومو، سيينا، إيطاليا

الوصف العام: عند امعان النظر في الصورة نجد شخصية السيد المسيح متمركزة في العمل الفني يرتدي عباءة ذات لون نيلي وثوب أحمر, واضعا يداه على المائدة, حاملا بيده كسرة من الخبز, ويحيطون به اثني عشر رجلا, ثلاثة رجال بجانب السيد المسيح الأيمن على يسار

عين الناظر, واربعة رجال على يساره يمين عين الناظر ويظهر الرجل بجانب السيد المسيح الايسر وهو متكأ بذراعه على يد المسيح وواضعا راسه على كفيه, وتعلوا رؤوس الرجال السبعة مع السيد المسيح هالات دائرية ذهبية اللون, وبقية الرجال الخمسة القريبين من عين الناظر يظهرون وكأنما يدور بينهم حديث حول أمر ما, والجميع يرتدي ملابس مكونة من عباءة وثوب مختلفة الألوان لكل فرد, يطغي فيها اللون البرتقالي واللون النيلي, ويتوسط الجمع مائدة طعام فيها مكونات العشاء الرباني من الخبز والنبيذ, وخلف المشهد أحد أركان الغرفة التي حدثت فيها حادثة العشاء الأخير, ونلمح فيها تيجان ومحامل خشبية وبابا مفتوحا شمال عين الناظر وأخرى يمين عين الناظر, وتبدو زخارف هندسية ذات لون جوزي تطرز سقف الغرفة, واما جدار الغرفة فيبدو بلون أخضر مزرق باهت.

التحليل التأويلي:

لقد تناول الفنان (دوتشيو) حادثة العشاء الأخير بعملية تحليل النص الديني واعادة تركيبه بمنظومة انشائية اشارية ذات محمولات خطابية مسيحية, اذ يشير النص كالآتي: "... **ولما جاء الوقت, جلس يسوع مع الرسل للطعام. فقال لهم "كم اشتهيت ان اتناول عشاء الفصح معكم قبل أن اتألم.... لا اشرب بعد اليوم من عصير الكرمة حتى يجيء ملكوت الله" وأخذ خبزا وشكر وكسره وناولهم وقال: "هذا هو جسدي الذي يبذل من أجلكم. اعملوا هذا لأجلي" وكذلك الكاس ايضا بعد العشاء, فقال: "هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يسفك من أجلكم. لكن ها هي يد الذي يسلمني على المائدة معي. فابن الانسان سيموت كما هو مكتوب له, ولكن الويل لمن يسلمه!" فأخذ التلاميذ يتساءلون من منهم سيفعل هذا** (الكتاب المقدس:. (الكتاب المقدس للعائلة, انجيل لوقا، ص١٨٥).

على الرغم من ان تأويل هذا النص على السطح التصويري كان تقريريا مباشرا, الا ان الفنان (دوتشيو) تمخضت لديه **استراتيجية الفهم** عبر **اشارات وايحاءات** تأويلية من خلال **تسلسل مراتب** الأشخاص الجالسين, اذ يبدو ان تلاميذ المسيح ليس برتبة واحدة, لذا اعطى أهمية للأشخاص القريبين من السيد المسيح **بمنظور المواجهة وبهالات دائرية** تميزهم عن الأشخاص القريبين من عين الناظر, كما وأشار إلى الشخص الذي يوقع بالسيد المسيح, والذي

كان جالسا بجانبه بالحركة الايحائية للرأس وهو يتكئ على ذراعه ويد المسيح، وهذا الشخص هو (يهوذا الاسخربوطي)، الذي غادر المكان بعد ان افتضح أمره فنجد عمل آخر للفنان (دوتشيو) يصور المشهد بدون وجود (يهوذا) شكل (٥)، وهكذا نجد عدّة أوضاع أخرى للعشاء الرباني كان قد تناولها الفنان (دوتشيو) **بقصدية واعية** من خلال **المعنى المباشر** للموضوع المتمثل بأصل الحادثة التقريرية, **والمعنى المجازي** المتحقق **بالإشارة والايحاء** والرمزية المتمثلة **بالهالات الدائرية** التي تضفي طابع القدسية على الأشخاص الضالعين بالحدث, وبالعودة إلى أنموذج العينة نجد حركة يد المسيح وهي تحمل كسرة الخبز تذكر المشاهد بفكرة الفداء كون الخبز هو رمز لجسد المسيح المصلوب وكذلك شراب النبيذ الذي هو **كناية** عن دم المسيح المسفوك والذي سيسفك من أجل **فكرة الخلاص**.

أنموذج (٣)

اسم العمل: المسيح في لمبو

اسم الفنان: دوتشيو دي بونينزيغنا

سنة الانجاز: (١٣٠٨ . ١٣١١)

نوع العمل: تمبرا على الخشب. القياس: (٢٠٠× ١٧٣سم)

العائدية: متحف الأوبرا، دومو، سيينا، إيطاليا

الوصف العام:

يتجسد في هذه اللوحة السيد المسيح حاملا علامة الصليب في اعلى الصليب علما وأعلى العلم علامة الصليب أصغر حجما, يرتدي السيد المسيح الملابس المعهودة باللون البرتقالي والنيلي, ويقبع تحت قدميه هيئة الملاك المزوّر (الشيطان) باللون الرمادي, ويخرج من باب المغارة المحطّم مجموعة من الشخصيات عددهم اثني عشر شخصا يتقدمهم رجل ذو شيبة في وضع البروك وهو يظهر التذلل والخضوع للسيد المسيح الذي يمسك بيده, خلف هذا الرجل العجوز ربما امرأة أيضا في وضع البروك, وخلفها صفان من الرجال يتميز من بينهم رجل يمين المشاهد يرتدي ثوبا ذات لون نيلي وعباءة برتقالية اللون, يحمل كتابا وواضعا تاجا مرصعا أعلى راسه, وخلفية المشهد عبارة عن بوابتين لمغارة صخرية.

التحليل التأويلي:

عمد الفنان (دوتشيو) إلى آليات تأويلية شكلية ومضامينية عبر منظومته التخيلية في تحليل النص الديني الآتي: "**وما أعمله الان سأعمله حتى ابطل دعوى الذين يحاولون ان يدّعوا فيما يفاخرون به انهم يعملون مثلما نعمل. هم رسل كذابون وعاملون مخادعون يظهرون بمظهر رسل المسيح. ولا عجب فالشيطان نفسه يظهر بمظهر ملاك النور**" (الكتاب المقدس للعائلة, كورنتوس الثانية، ص١٦٥). **وتدوسون الأشرار وهم رماد تحت أخامص أقدامكم، يوم اعمل عملي, أنا الرب القدير**. (الكتاب المقدس للعائلة, باب الملاخي، ص١٢٢٤)

تضمنت آليات (دوتشيو) التأويلية عبر **استراتيجية فهم** مضمون النص الديني، وأخذ يحلل النص بإدراكه للشكل والمعنى, ليجمع بين **التخيلي والعقلي** في تركيب الشيطان المتجسد في شخصية الرسل الكذابون أو المنافقون، واخذ من النص بعض **الصور التشبيهية** المتمثلة **برمزية** الجناح للملاك واللون الرمادي الذي **استعاره** من النص نفسه "**وتدوسون الأشرار وهم رماد**", كذلك وضعية السيد المسيح وهو يعلو الشيطان بقدميه، فهي **استعارة وكناية** عن النص "**تحت أخماص أقدامكم, يوم أعمل عملي، أنا الرب القدير**" وتتصاعد الفضاءات التأويلية للنص الديني في المشهد التصويري عبر **تفكيك تشفيرات** النص بالاعتماد على **ايحاءات واشارات** المشهد المتمثلة بحركات وايماءات الأيدي بالنسبة لحركة الرجل العجوز أو ايماءة الرجل ذو التاج والرجلان الواقفان بجانبه، كذلك عموم تسلسل تراتيبية الأشخاص وتكويناتهم الانشائية التي أراد

منها الفنان ان **يكيف المعنى** بإظهار شخصية المسيح المقدسة و**المخلصة** للبشر من الشرور, والكاشفة للزيف والخداع والنفاق للذين يظهرون بزي الدين ويدعون أنهم رسل المسيح، وهم في الحقيقة رسل الشيطان لذا استعار الفنان هذا الشكل التخيلي الجامع بين أجنحة الملائكة والجسد الانساني لكن باللون الرمادي, ونجد ان الهيئة نفسها للملاك المزور قبل ان يسحقه المسيح تحت قدميه تظهر وهي مخيمة على بعض البيوت شكل (٦) تنظر إلى السيد المسيح الذي يشير اليها بيده وهي ايماءة فيها اشارة إلى أن المسيح سيفضح الزيف والكذب وسينقذ المؤمنين من شرور الشيطان ومن شرور أنفسهم التي ستكون سبب العذاب للذين لا يتوبوا من ذنوبهم فيكون مصيرهم العذاب اذا ما اصروا واستكبروا فذات اللون الرمادي للشيطان نجده يضفي على الأشكال الممسوخة وهي التجسيد المجازي لأعمال البشر السيئة التي ستكون هي مصدر العذاب في الدار الاخرة.

أنموذج (٤)

مريم والطفل يسوع والملائكة والقديسين

اسم الفنان: أمبروجيو لورنزيتي

سنة الانجاز: (١٣٤٠). القياس: (١٠٩× ٨٥سم)

نوع العمل: تيمبرا على خشب، العائدية: **بيناكوتيكا، نازيونال، سيينا، إيطاليا.**

الوصف العام:

صوّر الفنان (أمبروجيو) السيدة مريم العذراء وطفلها يسوع بأسلوب شعائري ووجداني اذ تظهر السيدة مريم العذراء متمركزة وجالسة وسط المشهد التصويري, مرتدية عباءة زرقاء بحواشي

مذهبة وثوب برتقالي اللون ذات نقوش مذهبة, وهي تضع في حجرها الطفل يسوع حاملا بكلتا يديه صحيفه يطالعها, وتعلو رأسيهما هالتان دائريتان ذهبيتا اللون، وتحيط بهما من الأعلى ستة ملائكة كل ثلاثة ملائكة على جانب وفي وسط المشهد على الجانبين امرأتان أحدهما يمين عين الناظر تحمل بخورا, والأخرى شمال عين الناظر مرتدية ثوبا أزرقا وعباءة زرقاء مذهبة الحواشي وتحمل بثوبها زهورا، وعلى جانبي المشهد وبالقرب من عين الناظر يجلس أربعة قديسين كل اثنان على جانب, القريبين من عين الناظر يرتديان عباءتان برتقاليتان توجد بينهما وسط اللوحة مزهرية نحاسية فيها ورودا, أما الآخران فاحدهما على يمين الناظر يرتدي عباءة بلون أزرق باهت والثاني شمال عين الناظر يرتدي عباءة بلون جوزي باهت مزركشة باللون الأصفر, والقديسين الأربعة يظهران حالة من الخشوع والطاعة بإيماءة واحدة لحركة الرأس ووضعية الجلوس وتعلو رؤوسهم الهالات الذهبية، والمشهد وضع على خلفية ذات لون أصفر, وأرضية مفروشة بسجادة مخططة باللون البرتقالي والأزرق.

التحليل التأويلي:

أجاد الفنان (امبروجيو) بتحميل المشهد تأويلات عدّة، ذلك بتفعيل **قصدية الوعي** لديه واحتوائه **للمعنى الكلي** للنص الديني المسيحي، لذا عمد إلى **الجمع بين التخيلي والعقلي** من خلال هذا التسلسل الواضح في **تراتبية الأشخاص** كل بحسب مكانته وقدسيته، وقد **شوه الحجم الطبيعي** للأشخاص ايضا بدوافع تأويلية بغية **محاكاة جوهر** القضية المسيحية وتتواصل تنوع **الهالات الدائرية** حول رؤوس الأشخاص والجمع بين المتضادات من الألوان الحارة والباردة لجعل المشهد مشحون روحيا وعاطفيا, وتتناغم **الاشارات والايحاءات والرموز** عبر فضاءات تأويلية متمركزة حول شخصية السيدة مريم العذراء والطفل يسوع وهو يحمل بين يديه تلك الصحيفة التي يطالعها وهي **كناية وايحاء** إلى ان المسيح هو نعمة الله وهو كلمة الله وقد كلّم الناس وهو في المهد صبيا, ففي تلك الصحيفة كأن لسان حال الطفل يسوع ينطق بفحوى النص الديني. **فقلت: "ها أنا أجيء يا الله لأعمل بمشيئتك كما هو مكتوب عني في طي الكتاب"**. (الكتاب المقدس للعائلة, انجيل يوحنا، ٤٢٤) فالفنان (امبروجيو) أراد ان يصوّر الطفل يسوع بحجر أمه وهو ملكا متسيدا للعالم من خلال عدّة **اشارات وايحاءات** منها حمل الصحيفة وهي تذكر بالصحيفة نفسها التي يحملها يسوع الرجل شكل (٩) والتي كانت تأويلاتها مرتبطة **بيوم الحساب ويوم الخلاص** حين يهيمن السيد المسيح على العالم الدنيوي **بفكرة الخلاص** ويهيمن على عالم الآخرة بيوم

الدينونة أو الحساب, كذلك هذا الترتيب لوضع الملائكة والامرأتان في وسط المشهد وهن يحملّن البخور والورود, وترتيب القديسين وايماءة رؤوسهم الشاخصة للأعلى وطريقة الجلوس تضفي طابع الهيبة والجلال لقدسية المشهد، وقد تكرر هذا المشهد في عدّة صور، وعلى الرغم من الأوضاع المختلفة لتلك المشاهد الأيقونية شكل (١٠) الا انها كانت تركز دائما على المكانة المتسيدة للعالم للسيدة العذراء والطفل يسوع من خلال **تشويه الحجم الطبيعي بالإضافة والحذف والاختزال** والاشتغال على **ثنائيات المعنى** من أجل الانتقال من الغرابة في بعض المضامين الدينية ذات المحمولات الخطابية للقضية المسيحية وازاحتها إلى الألفة التشكيلية، فالحجم الكبير للسيدة مريم العذراء والطفل يسوع قياسا لبقية الأشخاص هو تكييف لمضمون **الآلهة الأم** وان يسوع ابن الله وهو تحميل لمضامين **البشارة: "فدخل اليها الملاك وقال لها السلام عليك, يا من انعم الله عليها. الرب معك... فقال لها الملاك: "لا تخافي يا مريم, نلت حظوة عند الله فستحبلين وتلدين ابنا تسمينه يسوع فيكون عظيما وابن الله العلي يدعى, ويعطيه الرب الاله عرش ابيه داوود, ويملك على بيت يعقوب إلى الأبد, ولا يكون لملكه نهاية"** (الكتاب المقدس للعائلة, انجيل لوقا، ص١٢٢)

أنموذج (٥)

اسم العمل: الجنة

اسم الفنان: جوستو دي مينابوي

سنة الانجاز: (١٣٧٥ ـ ١٣٧٦)

نوع العمل: فريسكو جدارية القبة.

العائدية/ بابتيستري، بادوا، إيطاليا.

الوصف العام:

هذا العمل يشكل جدارية في قبة الكنيسة يتوسط المشهد السيد المسيح مرتديا ملابسه المعهودة (عباءة ذات لونا سمائيا, وثوبا ذات لونا أحمرا تتخلل حواشيه زخرفة ذات لونا ذهبيا)، وهو يحمل كتاب في يده اليسرى ويشير بائيماة بيده اليمنى, تعلو رأسه هالة ذهبية اللون, وتحيط به عدّة حلقات يبرز من بينها حلقة ذات لونا ابيضا تحيط بنهاية الصفوف الدائرية للجموع الغفيرة المحيطة بالمسيح والمتسلسلة بمنظوري دائري عبر دوائر مصفوفة من الناس التي تعلو رؤوسهم هالات دائرية ذهبية، ويتوسط هذه الجموع الغفيرة من الناس من جهة أسفل صورة السيد المسيح عرشا لمريم العذراء يحملونه مجموعة من الملائكة عددهم ثمانية كل أربعة على جانب, ويبدو ان الفنان (جوستو) كان قد رتّب تلك الجموع ترتيبا ليس اعتباطيا بل وضع في الصف الأول مجموعة مهمة من الشخصيات, فعلى يمين عين الناظر من جهة عرش مريم مثلا تظهر شخصية نبي الله زكريا, وعلى يسار عين الناظر من العرش شخصية يوحنا المعمدان وهكذا بعض الشخصيات المهمة من النساء والرجال، فمن النساء المرأة التي بجانب زكريا هي (الياصبات) هي زوجة زكريا وأم يوحنا المعمدان وهي ابنة خالة مريم العذراء, وهكذا بقية النساء فربما بينهن ايضا مريم أخت عازر الذي اقامه المسيح من بين الأموات, وعلى يسار عين الناظر من جهة عرش السيدة مريم ربما نستطيع ان نميز شخصية نسائية واحدة قد تكون مريم المجدلية.

التحليل التأويلي:

لقد استوحى الفنان (جوستو) هذا المشهد على الأغلب من رؤيا يوحنا ومن تفعيل منظومته التخيلية والفلسفة المسيحية، وذلك عبر تأويلات تستقصي أفق التلقي للمشاهد لتكون مؤثرة به بوساطة ترحيل بعض مضامين النص الديني إلى السطح التصويري، فقد ورد في رؤيا يوحنا في يوم الدينونة: **"ثم رأيت عرشا أبيض عظيما, ورأيت الجالس عليه** (الكتاب المقدس للعائلة, رؤيا يوحنا، ص٤٨٣). **وقال الجالس على العرش: "ها انا أجعل كل شيء جديدا!" ثم قال لي: "اكتب هذا الكلام صدق وحق". وقال لي: " تم كل شيء! أنا الألف والياء, البداءة والنهاية. أنا أعطي العطشان من ينبوع ماء الحياة مجانا. ها أنا آت سريعا. هنيئا لمن يعمل بالأقوال النبوية في هذا الكتاب** (الكتاب المقدس للعائلة، رؤيا يوحنا, ص٤٨٦).

لذا عمد الفنان (جوستو) إلى توظيف يوم الدينونة توظيفا تأويليا اذ استعار من الجملة: "**وهو الذي هربت من امام وجهه الأرض والسماء وما بقي لها أثر**"، ان لم يظهر لا سماء ولا أرضا في المشهد، كما استعار الكتاب الذي يحمله المسيح من القول: " **هنيئا لمن يعمل بالأقوال النبوية في هذا الكتاب**" وقد استغنى الفنان (جوستو) عن وصف نعيم الجنة وما فيها من ماء الحياة بالاكتفاء بالإشارة والايحاء بحركة يد المسيح وحمله للكتاب المقدّس، وقد يكون كنّى عن العرش الأبيض وماء النهر بالحلقة البيضاء والحلقة الخضراء للعرش والنهر على التوالي, وخصوصا ان هذا الايحاء كان قد تكرر مع الفنان (بيترو كافاليني) شكل (١٢)، وهكذا فالفنان (جوستو) يعتمد على الاشارة فقط ليختزل كثير من بعض جزئيات المضامين الدينية في حركة أو اشارة كان قد استعارها من نص آخر, فقد ورد في رؤيا يوحنا ايضا: "**وأنا أنذر كل من يسمع الأقوال النبوية في هذا الكتاب أن لا يزيد عليها حرفا, والا ازاده الله من النكبات الموصوفة في هذا الكتاب. ومن حذف حرفا من الأقوال النبوية في هذا الكتاب, حذف الله نصيبه من شجرة الحياة, ومن المدينة المقدّسة, وهما اللتان جاء وصفهما في هذا الكتاب** (الكتاب المقدس للعائلة, رؤيا يوحنا، ص٤٨٧). لذا اعتمد الفنان (جوستو) على ترحيل المعنى المباشر احيانا من النص الديني إلى السطح التصويري (كما مع الكتاب المقدس) ولكن في بعض المعاني المجردة ولكي يختزل عدة معاني في مشهد واحد عمد الفنان (جوستو) إلى **الاشارة والايحاء والعلامة** وذلك بحسب موضوع الجنة التي ضمّنها يوم الحساب أو الدينونة كما ضمّنها فكرة **التثليث** بمقتضى حاكمية المسيح على العالم قبل يوم الحساب وفي يوم الحساب، وضمنها فكرة **السيدة العذراء الآلهة الأم**, تلك التوصيفات المضامينية استدعت توصيفات شكلية هي الاطالة بحجم السيدة العذراء من بعد السيد المسيح و**التسلسل في مراتب الناس** للاشارة إلى أهمية **القديسين بحسب تسلسل مراتبهم**, وتضمين منظور المواجهة وملئ الفراغات والهالة والتمركز من أجل محاكاة الجوهر عبر منظومة ادراك الشكل والمعنى، فموضوع الجنة ذات دلالة غيبية مجردة تستدعي من الفنان ان ينتقل من المعلوم وهو (شخصية السيد المسيح والكتاب المقدس ومريم العذراء, عموم مشهد الجموع الغفيرة من القديسين والمؤمنين والمؤمنات) إلى المجهول الذي هو يوم الدينونة وتوصيف الجنة الوارد في رؤيا يوحنا، والذي اكتفى الفنان (جوستو) بالإشارة والايحاء إلى الكتاب المقدّس للكناية عن ليس فقط نعيم الجنة بل حتى عذاب النار لما ورد في النص من وعيد وترغيب كان معلوما لدى عامة الناس, وهكذا عن طريق تلك المعالجات الشكلية

والمضامينية تتصاعد فضاءات التأويل عبر آلية استراتيجية الفهم لموضوع الجنة ومن خلال قصدية الوعي للفنان (جوستو) استطاع تكييف **المعنى المجرد والمعنى الواقعي** بوساطة صهرهما ببوتقة **الجمع بين التخيلي والعقلي** فكان هذا العمل جامعا لعدّة مضامين دينية كان قد استلهمها الفنان من تأويل النص الديني والقصص الدينية وترحيلها إلى السطح التصويري.

الفصل الرابع: نتائج البحث واستنتاجاته

أولا: نتائج البحث:

بعد تحليل نماذج عينة البحث نخلص إلى النتائج الآتية:

١. احتلت شخصية السيد المسيح (ع) مجمل المنظومة التخيلية التأويلية للفنان المسيحي, عبر المعالجات الشكلية والمضامينية الدينية التي اعتمدها الفنان المسيحي في تمركز شخصية السيد المسيح ضمن تراتبية وتسلسل الناس كما هو واضح في جميع نماذج عينة البحث.

٢. ظهرت قصدية وعي الفنان المسيحي كآلية تأويلية في اعتماد بعض مضامين النص الديني للكتاب المقدّس والطقوس والأحداث المسيحية في تشكيل موضوعات رسوماته سواء بشكل مباشر أم غير مباشر من خلال تكييف المعنى ضمن منظومة التخيلي والواقعي بحسب جميع نماذج عبنة البحث.

٣. اهتم الفنان المسيحي بتأويل فكرة الفداء من خلال الاشارة والايحاء, لترتبط بها بعض العقائد المسيحية الأخرى (البشارة, الدينونة, الخطيئة الأولى, الخلاص, والعشاء الرباني)، وذلك من خلال الانتقال من المعنى المباشر في النص الديني إلى التعبير المجازي على السطح التصويري ليجمع بين متضادات المعنى في المشهد الواحد وذلك تطلب تشويه الحجم الطبيعي ومنظور المواجهة المعكوس. كما في النماذج (٢، ٣، ٥) من عينة البحث.

٤. عمد الفنان المسيحي إلى تأويل طقس التعميد عبر الفهم والوعي والتدبر لمضمون النص الديني وترحيله إلى السطح التصويري بتشويه الحجم الطبيعي وملئ الفراغات والجمع بين اللون الذاتي والموضوعي من أجل محاكاة جوهر القضية المسيحة عبر الجمع بين التعبير المباشر والمجازي ليشير من خلال طقس التعميد إلى فكرة الخلاص من تبعات الخطيئة الأولى, والى فكرة التثليث وحاكمية المسيح في يوم الدينونة، كما في النماذج (١, ٤) من عينة البحث.

٥. برزت رمزية الرسوم المسيحية بتأويل الفنان المسيحي للنص الديني على السطح التصويري عبر استعارة بعض الأشكال المركبة من الخيال والعقل كآلية تأويلية تتماهى مع فلسفة النص الديني فأنتجت أشكال شكلت السمة المميزة للرسم المسيحي خصوصا (الهالة الدائرية وأجنحة الملائكة) وهذا ما يستفاد من أغلب نماذج عينة البحث.

٦. تأوّلت فكرة محو الخطيئة الأولى من خلال المعنى المجازي لطقس التعميد وحادثة الصلب والعشاء الأخير لتتصاعد الفضاءات التأويلية من خلال الانتقال من المعلوم إلى المجهول, وهذا يعتمد على استراتيجية الفهم والتدبر سواء أكانت للفنان أم للمتلقي المسيحي وبحسب النماذج (١, ٣, ٤, ٥) من عينة البحث.

٧. عمد الفنان المسيحي إلى الجمع بين مشهدين أو أكثر على السطح التصويري كما في النماذج (٣, ٤) من عينة البحث؛ وذلك لغاية تأويلية تستدعي تكثيف المعنى وتحميله بعدة مضامين دينية كناية عن ارتباط بعض الأحداث والطقوس المسيحية بفكرة الفداء والخلاص.

٨. تصاعدت فضاءات التأويل للفنان المسيحي عبر تفكيكه لتشفيرات المضامين المستنبطة من النصوص الدينية, وذلك من خلال الاشارة والايحاء بوضع علامة مميزة أو بإيماءة حركية للأيدي أو الرأس في محاولة للفنان للتذكير بأكثر من فكرة أو حدث أو طقس ديني في المشهد الواحد كما هو واضح في جميع نماذج عينة البحث.

٩. عمد الفنان المسيحي إلى تأويل حادثة الصلب عبر تفكيك تشفيرات النص المقدّس, والفلسفة المسيحية التي توحي بأن المسيح يفتدي المؤمن بنفسه فيخلصه من الاثم والخطيئة، فعملية ذبحه تعبر عن فكرة الخلاص، وهكذا حاول كلا الفنانين (جيوتو) و(سيموني) بتكثيف عدّة معاني وسير وقصص أخرى في مشهد الصلب للكناية عن أهمية فكرة الفداء وكونها الفكرة الأساس التي تتمحور حولها العقائد المسيحية الأخرى

ثانيا: الاستنتاجات:

في ضوء ما ظهرت من نتائج بحسب تحليل عينة البحث يخلص الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

١. اعتمد الفنان المسيحي سمة التماهي بين الذاتي والموضوعي في الفلسفة المسيحية بصفتها منطلقات تأويلية لترحيل المضامين الدينية من النص الديني في الكتاب المقدّس إلى

السطح التصويري, مما كان مدعاة إلى التماهي ايضا بين الذاتي والموضوعي في صياغة آليات التأويل أو في صياغة الأشكال التي أصبحت سمة مميزة لفن الرسم في العصر الأوروبي الوسيط, وهي الصفات الخاصة الواردة في عموم نتائج البحث (التسطيح, منظور المواجهة المعكوس, التكوينات الانشائية, تسلسل مراتب الناس,...لخ.

١. اختلفت طريقة تأويل النص الديني على السطح التصويري, وذلك بحسب طبيعة الموضوع والحدث والفكرة، فعندما يكون الحدث أو الفكرة واردة بصورة مباشرة في النص الديني يحاول الفنان المسيحي الاستعارة بصورة مباشرة ايضا, ولكنه نهاية المطاف يعمد إلى تكثيف وتكييف المعنى في محاولة للوصول إلى أعلى مراتب الفهم عبر تشفير النص البصري وتحميله بمحمولات خطابية حاضنة لثقافة النص الديني في الكتاب المقدّس, وعندما يكون النص المقدّس مشفّرا يحاول الفنان المسيحي تفكيك تلك التشفيرات بغية توضيح مرامي النص الديني والانتقال من المجهول إلى المعلوم، ومن الغرابة إلى الألفة على السطح التصويري ليكون واضحا للمتلقي.

٢. اعتمد الفنان المسيحي ثقافة تأويلية للنص الديني وازاحته إلى السطح التصويري, بتعبير عاطفي انفعالي أكثر مما هو منطقي بغية التأثير في وجدان المتلقي المسيحي خصوصا وان أغلب تلك الأعمال كانت حبيسة الكنائس التي يرتادها الناس للعبادة وطلب الحاجات مما أكسبها صفة القداسة ووصلت حد العبادة بالنسبة لفن الأيقونة.

٣. كانت النزعة الروحية والمثالية هي الصفة السائدة في رسوم العصر الأوروبي الوسيط، فعلى الرغم من التحرر النسبي من سيطرة الكنيسة والكهنوت على فن الرسم في القرون المتأخرة من العصر الوسيط، وعلى الرغم من انفتاح فضاءات التأويل التي اعتمدها الفنان المسيحي في تجسيد النص الديني على السطح التصويري، وعلى الرغم من ادخال الطبيعيات في الفن, الا ان الروحانية والتجريد هي الغالبة في نهاية المطاف.

٤. لقد نجح الفنان المسيحي في كسر الهوة الساحقة بين الروح والجسد كقضية اساس تكوّن لُب الفلسفة المسيحية, ذلك عبر تصعيداته التأويلية التي جعلت من الخط واللون عنصران فاعلان في تكويناته الشكلية التي تمخضت عن أشكال جامعة بين التجريدية والواقعية.

ثالثا: التوصيات:

١. بالإمكان الافادة من المنهج التأويلي في تحليل الأعمال الفنية المختلفة للبحوث الفنية؛ بسبب ان هذا المنهج هو منهج عام من الممكن تضمينه بقواعد خاصة بحسب نوع العمل الفني المراد تحليله.

٢. دعوة للباحثين والكتّاب للبحث في آليات التأويل ومحاولة تعقّب الأطر العامة لفلسفة التأويل كونها تجربة تاريخية فلسفية لا زالت غضة طرية على الرغم من قدمها في مضمار التاريخ والفلسفة والنقد والأدبي والفني.

٣. تدعيم المناهج الخاصة بالتربية الفنية ببعض الدراسات التي تناولت التأويل سيان كونه فلسفة أو نقدا فنّيا، للافادة من اثراءاته الفكرية والتي تحث على التحليل والتركيب، وهي مستويات عالية من التفكير, مما قد يكون سببا في تطوير الفكر الفني والنقدي لدى طلبة الفنون.

المصادر والمراجع

. القرآن الكريم

. الكتاب المقدس المصور للعائلة, جمعية الكتاب المقدس, بيروت ـ لبنان، ب. ت.

أولا: الكتب:

١. ابو زهرة، محمد, **النصرانية**، دار الفكر العربي, القاهرة، ب. ت.

٢. ايغلتون, تيري, **نظرية الأدب**, ترجمة ثائر ديب, منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية, دمشق, ١٩٩٥.

٣. باركلي, وليام, **تفسير العهد الجديد**, بولاق، القاهرة، ١٩٧٧.

٤. بريمي, عبد الله, **الدائرة التأويلية تجاوز اغتراب الوعي الانساني**, ط١, دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع, العراق . الديوانية، ٢٠١٤.

٥. تاتاركيفتش, فوادسواف, **فلسفة العصور الوسطى**, ت: محمد عثمان مكي عجيل, كنوز للنشر والتوزيع, القاهرة, ٢٠١٢.

٦. توفيق، سعيد, الخبرة الجمالية، **دراسة فلسفة الجمال الظاهراتية**، ط١, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت، ١٩٩٢.

٧. جادامر، هانز جورج, **تجلي الجميل ومقالات اخرى**، ت: سعيد توفيق، المجلس الاعلى للفنون، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، الكويت، ١٩٩١.

٨. جلسون, إتين, **الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط**, ط٣, ت: امام عبد الفتاح امام, التنوير للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت ـ لبنان, ٢٠٠٩.

٩. حقيز، سارة الجوبيتي: **صورة المسيح في التراث الصوفي الفلسفي**, دار الطليعة بيروت, ٢٠١٠.

١٠. الحيدري, احسان علي, **فلسفة الدين في الفكر الغربي**, ط٢, دار الرافدين, بيروت ـ لبنان، ٢٠١٥.

١١. الخلف, سعود بن عبد العزيز، **دراسات في الاديان اليهودية والنصرانية**, ط٥, اضواء السلف للنشر، الرياض ٢٠٠٦.

١٢. رافع، سماح محمد: **الفينومينولوجيا عند هوسرل**، ط١, دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١.

١٣. راي، وليم: **المعنى الادبي**، ت: يؤئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧.

١٤. روبرت– سي، هولب, **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية**، ت رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، سوريا، اللاذقية، ط١، ١٩٩٢.

١٥. روزنتال, م. بودين, **الموسوعة الفلسفية**، دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, ١٩٦٧.

١٦. الرويلي, ميجان . البازعي, سعد، **دليل الناقد الادبي**, ط٢, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ٢٠٠٠.

١٧. ريد، هربرت: **معنى الفن**، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

١٨. الزيات، عبد الفتاح حسن, **ماذا تعرف عن المسيحية**, ط٣, مركز الراية للنشر والإعلام، ٢٠٠١.

١٩. الزين, محمد شوقي, **تأويلات وتفكيكات.. فصول في الفكر الغربي المعاصر**, ط١, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, بيروت، ٢٠٠٢.

٢٠. ستولنز, جيروم, **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٢١. السعدي, طارق: **مقارنة الاديان – دراسة في عقائد ومصادر الاديان االسماوية**، دار العلوم العربية للطباعة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.

٢٢. السواح, فراس: **مغامرة العقل الاول**، دار علاء الدين، سوريا، دمسق، ط٣، ٢٠٠٢.

٢٣. سيترس, كيدلس سنيم, وآخرون, **تاريخ الفكر المسيحي عند اباء الكنيسة**, منشورات المكتبة البوليسية، بيروت, ٢٠٠١.

٢٤. الطريحي, فاهم حسين, وآخرون, **مبادئ القياس والتقويم التربوي**, دار الصادق للطباعة والنشر والتوزيع, العراق . بابل, ب. ت.

٢٥. الطويرقي, عبد الله، **فلسفة الاتصال الخطابي**، سلسلة ابحاث اليرموك، المجلد ١٠، ع ٢، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٤.

٢٦. طويلة, عبد الوهاب عبد السلام, **الكتب المقدسة في ميزان التوثيق**, ط٢, دار السلام للطباعة، مصر، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢٧. عطية، محسن محمد: **الفن والجمال في عصر النهضة**، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢٨. العقاد, عباس محمود، **حياة المسيح**, نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٩٩.

٢٩. عكاشة, ثروت محمود, **فنون العصور الوسطى**, ج١٢, ط ٢, الهيئة المصرية العامة للكتاب, مصر, ٢٠١٣.

٣٠. علام، نعمت إسماعيل: **فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك**، ط٣، دار المعارف, بغداد، ١٩٩١.

٣١. علام، نعمت اسماعيل. (١٩٩١). **فنون الشرق الاوسط (الهيلينستية–المسيحية – الساسانية)**، ط٣, دار المعارف، القاهرة.

٣٢. غاتشف، غيورغي. (١٩٧٨). **الوعي والفن**, تر: نوفل تيوف, سلسلة عالم المعرفة, الكويت.

٣٣. غادمير, هانس. (٢٠٠٨). **فلسفة التأويل, الاصول, المبادئ, والاهداف**, ت: محمد شوقي الزين, منشورات الاختلاف, المركز الثقافي العربي, بيروت,.

٣٤. غومبرتش، أي. هـ. (٢٠١٢). **قصة الفن**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.

٣٥. القيّم، كامل. (٢٠١٢). **مناهج وأساليب كتابة البحث العلمي في الدراسات** الانسانية, ط١, بيسان للنشر والتوزيع والاعلام, بيروت . لبنان.

٣٦. ليندامووري، بيترو. (٢٠٠٣). **فن عصر النهضة**، ليندامووري، بيترو، فن عصر النهضة، تر: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

٣٧. ماثيوز, جاريث. (٢٠١٣). **أوغسطين**, ط١, ت: أيمن فؤاد زهري, آفاق للنشر والتوزيع, القاهرة.

٣٨. مرتضى، بسام. (٢٠٠٦). **قصة المسيحية**, ط١, دار المحجة البيضاء, بيروت ـ لبنان.

٣٩. مصطفى, ناصف. (٢٠٠٠). **نظرية التأويل**، ط١, النادي الادبي الثقافي، مطبعة جدة، السعودية.

٤٠. هاوزر, ارنولد. (٢٠٠٥). **الفن والمجتمع عبر التاريخ**, ج١, ط١, تر: فؤاد زكريا, دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر, الاسكندرية.

٤١. يوسف, محمد حسني. (٢٠١١). **الفرق والمذاهب المسيحية**, ط١, الدار العالمية للكتب والنشر, مصر.

ثانيا: المعاجم والقواميس:

٤٢. ابن منظور. (١٩٥٦). **لسان العرب**, ج١١, دار صادر, بيروت.

٤٣. البستاني, فؤاد افرام. (١٩٨٦). **منجد الطلاب**, ط٢٢, دار المشرق, المطبعة الكاثوليكية, بيروت.

٤٤. الرازي, محمد بن ابي بكر بن عبد القادر. (ب. ت). **مختار الصحاح**, دار الكتاب العربي, بيروت.

٤٥. عناني، محمد. (١٩٩٧). **المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انكليزي/ عربي**، ط٢، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان.

٤٦. الحنفي، عبد المنعم. (٢٠٠٠). **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**, ط٣, مكتبة مدبولي, القاهرة.

ثالثا: المجلات والدوريات:

٤٧. ارنست، كاسيرر. (١٩٨٨). **فلسفة الاشكال الرمزية**، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٣مركز الإنماء القومي، بيروت.

٤٨. الزين, محمد شوقي. (١٩٩٩). **الفينومينولوجيا وفن التأويل**، مجلة فكر ونقد. العدد/ ١٦, فبراير.

خامسا: المصادر الاجنبية:

49. Harry, Frankfurt. (1988). "**Alternative possibilities and moral responsibility**" ،in the importance of what we acre About (Cambridge ،Cambridge University press,.

50. Eimerl ،Saral. (2001). **The World Of Giotto c. 1267-1337** ،Publisher Time- Life Library of Art ،New York.

51. H0lsti Ober. (1969).''**content Anglysis for the social science and Humanities** " ،New Yourk ،Addison ،Wisely.

52. Cooper, Janud. (1963). **Measurment and Analysis, Helt Rinhart and Winston** ،New york, 5th ed., P.27.

53. Oder ،Richar. (1971). **Land al.Systatie observeational of Teeching, Anitroduction Analysis Cliffs** N.J.Prenti CO.Hall, P.87.

References:

.The Holy Quran

.The Illustrated Family Bible, Bible Society, Beirut, Lebanon, n.d.

First: Books:

Abu Zahra, Muhammad. (n.d.). Christianity, Dar al-Fikr al-Arabi, Cairo,

. Eagleton, Terry. (1995). Theory of Literature, translated by Thaer Deeb, Ministry of Culture Publications, Syrian Arab Republic, Damascus.

. Berkeley, William. (1977). The Interpretation of the New Testament, Bulaq, Cairo.

. Bremi, Abdullah. (2014). The Hermeneutical Circle: Overcoming the Alienation of Human Consciousness, 1st ed., Dar Nipur for Printing, Publishing and Distribution, Iraq- Diwaniyah.

. Tatarkiewicz, Władysław. (2012). Medieval Philosophy, translated by Muhammad Uthman Makki Ajil, Kunooz for Publishing and Distribution, Cairo.

. Tawfiq, Saeed. (1992). Aesthetic Experience: A Study of Phenomenological Aesthetics, 1st ed., University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut.

.Gadamer, Hans-Georg. (1991). The Manifestation of the Beautiful and Other Essays, translated by Saeed Tawfiq, Supreme Council for Arts, General Authority for Amiri Printing Presses, Kuwait.

.Gilson, Étienne. (2009). Philosophy Christianity in the Middle Ages, 3rd ed., trans. Imam Abd al-Fattah Imam, Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution, Beirut, Lebanon.

.Haqqiz, Sarah al-Jubiti. (2010). The Image of Christ in the Sufi Philosophical Heritage, Dar al-Tali'ah, Beirut.

.Al-Haydari, Ihsan Ali. (2015). The Philosophy of Religion in Western Thought, 2nd ed., Dar al-Rafidain, Beirut, Lebanon.

.Al-Khalaf, Saud bin Abdul Aziz. (2006). Studies in Jewish and Christian Religions, 5th ed., Adwa' al-Salaf for Publishing, Riyadh.

.Rafi', Samah Muhammad. (1991). Phenomenology in Husserl, 1st ed., Dar al-Shu'un al-Thaqafiyyah, Baghdad.

.Ray, William. (1987). Literary Meaning, trans. Yu'il Yusuf Aziz, Baghdad, Dar al-Ma'mun.

.Robert-C. Holub. (1992). Reception Theory: A Critical Introduction, trans. Ra'd Abd al-Jalil Jawad, Dar al-Hiwar for Publishing, Syria. Latakia, 1st ed.

.Al-Ruwayli, Megan- Al-Bazai, Saad. (2000). A Guide for the Literary Critic, 2nd ed., Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco.

. Reid, Herbert. (1986). The Meaning of Art, trans. Sami Khashaba, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2nd ed.

. Al-Zayyat, Abd al-Fattah Hassan. (2001). What Do You Know About Christianity, 3rd ed., Al-Rayah Center for Publishing and Media.

. Al-Zayn, Muhammad Shawqi. (2002). Interpretations and Deconstructions: Chapters in Contemporary Western Thought, 1st ed., Arab Cultural Center, Casablanca, Beirut.

. Stolz, Jerome, Art Criticism. (1981). An Aesthetic and Philosophical Study, trans. Fouad Zakaria, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut.

. Al-Saadi, Tariq. (2005). Comparative Religion, A Study in Doctrines and Sources The Abrahamic Religions, Arab Science House for Printing, Beirut, Lebanon.

. Al-Sawah, Firas. (2002). The Adventure of the First Mind, Dar Alaa El-Din, Syria, Damascus, 3rd edition.

. Citers, Kedlis Snim, et al. . (2001). A History of Christian Thought among the Church Fathers, Police Library Publications, Beirut.

. Al-Turaihi, Fahim Hussein, et al.. (n.d). Principles of Educational Measurement and Evaluation, Dar Al-Sadiq for Printing, Publishing and Distribution, Iraq- Babylon.

. Al-Tuwairqi, Abdullah. (1994). The Philosophy of Discourse Communication, Yarmouk Research Series, Vol. 10, No. 2, King Saud University, Riyadh.

. Tawila, Abdul Wahab Abdul Salam. (2002). The Holy Scriptures in the Balance of Authentication, 2nd ed., Dar Al-Salam Printing, Cairo, Egypt.

. Atiya, Mohsen Muhammad. (2002). Art and Beauty in the Renaissance Era, Alam Al-Kutub, Cairo.

. Al-Aqqad, Abbas Mahmoud. (1999). The Life of Christ, Nahdet Misr Printing, Cairo.

. Okasha, Tharwat Mahmoud. (2013). Arts of the Middle Ages, Vol. 12, 2nd ed., Egyptian General Book Organization, Egypt.

. Allam, Nimat Ismail. (1991). Western Arts in the Middle Ages, Renaissance, and Baroque Periods, 3rd ed., Dar Al-Maaref, Baghdad.

. Allam, Nimat Ismail. (1991). Arts of the Middle East (Hellenistic-Christian- 31. Al-Sasanian), 3rd ed., Dar al-Maaref, Cairo.

. Gachev, Georgy. (1978). Consciousness and Art, trans. Nawfal Tayouf, Alam al-Maarifah Series, Kuwait.

. Gadamer, Hans. (2008). The Philosophy of Interpretation: Origins, Principles, and Aims, trans. Muhammad Shawqi al-Zayn, Ikhtilaf Publications, Arab Cultural Center, Beirut.

. Al-Qayyim, Kamil. (2012). Methods and Approaches to Scientific Research Writing in the Humanities, 1st ed., Bissan Publishing, Distribution and Media, Beirut, Lebanon.

. Lindamore, Pietro. (2003). Renaissance Art, translated by Fakhri Khalil, Arab Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut.

. Matthews, Gareth. (2013). Augustine, 1st ed., translated by Ayman Fouad Zahri, Afaq Publishing and Distribution, Cairo.

. Murtada, Bassam. (2006). The Story of Christianity, 1st ed., Dar Al-Mahajjah Al-Bayda, Beirut, Lebanon.

. Mustafa, Nasif. (2000). The Theory of Interpretation, 1st ed., Literary and Cultural Club, Jeddah Press, Saudi Arabia.

. Hauser, Arnold. (2005). Art and Society Throughout History, Vol. 1 1st ed., trans. Fouad Zakaria, Dar al-Wafa for Printing and Publishing, Alexandria.

. Youssef, Muhammad Hosni. (2011). Christian Sects and Denominations, 1st ed., Al-Dar al-Alamiyya for Books and Publishing, Egypt.

Second: Dictionaries and Lexicons:

.Ibn Manzur. (1956). Lisan al-Arab, vol. 11, Dar Sader, Beirut.

. Al-Bustani, Fouad Afram. (1986). Munjid al-Tullab, 22nd ed. Dar al-Mashriq, Catholic Press, Beirut.

. Al-Razi, Muhammad ibn Abi Bakr ibn Abd al-Qadir. (n.d.). Mukhtar al-Sihah, Dar al-Kitab al-Arabi, Beirut.

. Anani, Muhammad. (1997). Modern Literary Terms, A Study and English/Arabic Dictionary, 2nd ed., Egyptian International Publishing Company, London.

. Al-Hanafi, Abd al-Mun'im. (2000). The Comprehensive Dictionary of Philosophical Terms, 3rd ed., Madbouli Library, Cairo.

Third: Journals and Periodicals:

. Ernst, Cassirer. (1988). The Philosophy of Symbolic Forms, Al-Arab wa al-Fikr al-Alami, Journal, No. 3, National Development Center, Beirut.

. Al-Zayn, Muhammad Shawqi. (1999). Phenomenology and the Art of Interpretation, Fikr wa Naqd, Journal, No. 16, February.

ملحق اشكال البحث

شكل (١)

شكل (٢)

شكل (٣)

شكل (٤)

شكل (٥)

شكل (٦)

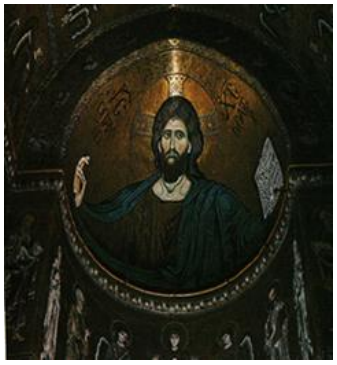
شكل (٧)

شكل (٨)

شكل (٩)

شكل (١٠)

شكل (١١)



شكل (١٢)