ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Aesthetic Manifestations of the Image of God in Indian Art

Sarah Ismail Muhammad

Tikrit University / Faculty of Education for Humanities

Osama Adnan Ali

Tikrit University / Faculty of Education for Humanities

* *Corresponding author: E-mail* : Osamah.aljebory.@tu.edu.iq

***Keywords*:**
Aesthetic dimension
Art
Manifestations
Image
God

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	12 Jan 2026
Received in revised form	25 Jan 2026
Accepted	27 Jan 2026
Final Proofreading	30 Mar 2026
Available online	31 Mar 2026

E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

The present paper deals with "The Aesthetic Manifestations of the Divine Form in Indian Art." The study aims at identifying these aesthetic manifestations of the divine form in Indian art. The paper is limited to the twelfth century AD to the eighteenth century AD in Indian art; and the research terms: manifestations and beauty. The second chapter is devoted to the theoretical framework and is divided into two sections: the first deals with aesthetic manifestations as a historical introduction; and the second deals with the form of the divine in the arts of ancient civilizations. It concludes with indicators of the theoretical framework. As for the third chapter, it was restricted to the research procedures and included the research methodology. So, the researcher adopts the descriptive analytical method, the research community, which was defined as (35) models of Indian miniature drawings. The research sample was defined as one model. As regards, the research tool, the researcher relied on the analytical form that she designed which is based on the indicators of the theoretical framework, and the statistical methods. The researcher relied on the Cooper equation to calculate the validity of the administration and the Holsti equation to calculate the stability of the tool and the weighted mean equation to calculate the weighted mean and the percentage equation to calculate the relative weight. The fourth chapter was devoted to the results and conclusions.

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.33.3.2.2026.11

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

التجليات الجمالية لصورة الاله في الفن الهندي

سارة إسماعيل محمد/ جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الانسانية
أسامة عدنان علي/ جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الانسانية

الخلاصة:

يعنى البحث الحالي بـ(التجليات الجمالية لشكل الإله في الفن الهندي) اذ قسمت الباحثة هذا البحث الى اربعة فصول اشتمل الفصل الاول على كشكلة البحث ما التجليات الجمالية لشكل الإله في الفن الهندي, واهمية البحث دراسة علمية تكشف لنا التجليات الجمالية لشكل الاله في الفن الهندي, وهدف البحث تعرف

التجليات الجمالية لشكل الإله في الفن الهندي, وحدود البحث, القرن الثاني عشر الميلادي الى القرن الثامن عشر في الفن الهندي, ومصطلحات البحث التجليات والجمال.

بينما خصص الفصل الثاني للاطار النظري وقسم الى مبحثين الاول التجليات الجمالية بوصفها مدخلا تاريخيا, والثاني شكل الاله في فنون الحضارات القديمة, واختتم بمؤشرات الاطار النظري.

في حين خصص الفصل الثالث لإجراءات البحث واشتمل على منهجية البحث اذ اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي, ومجتمع البحث والذي حدد بـ(٣٥) نموذج من رسومات المنمنمات الهندية, وعينة البحث والتي حددت بنموذج واحد, واداة البحث اذ اعتمدت الباحثة على استمارة التحليلي التي صممتها بناءً على مؤشرات الاطار النظري, والوسائل الاحصائية اذ اعتمدت الباحثة على معادلة كوبر لحساب صدق الادارة ومعادلة هولستي لحساب ثبات الاداة ومعادلة الوسط المرجح لحساب الوسط المرجح ومعادلة النسبة المئوية لحساب الوزن النسبي. كما خصص الفصل الرابع للنتائج والاستنتاجات .

الكلمات الدالة: البعد الجمالي، الفن، التجليات، الصورة، الإله.

الفصل الاول: الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

تُعدّ الجماليات من العناصر الأساسية التي تمنح الأشياء في الطبيعة والفن والحياة طابعًا إبداعيًا يميّزها، وتعكس توق الإنسان للتناسق والكمال، إذ ترتبط بالحواس والعقل والوجدان. ويُعدّ الجمال سمة فطرية، تتنوع تجلياته بين ما هو مادي وروحي وعقلي وعاطفي، ويُعد اقترانه بالدين من أبرز أشكاله، لما يحمله من توازن بين الإشباع العقائدي والإنساني.

وفي الفنون الدينية، تُستخدم الجماليات لتجسيد عظمة الإله، بوصفه المطلق الذي تتجلى فيه مفاهيم الجمال والخير والسمو، وتظهر هذه التجليات في الطبيعة، والفن، والموسيقى، والتأمل، ومُثل الفضيلة. وقد بيّنت الدراسات تنوّع المعبودات في الحضارات القديمة، وتمثيلها بصور فنية رمزية وأسطورية.

وتُعدّ الحضارة الهندية نموذجًا غنيًا بهذه التصورات، حتى عُرفت بـ "أرض الآلهة"، لما فيها من تنوّع في الآلهة وأساليب تمثيلها. وتمثّل الصور الفنية، خصوصًا للآلهة الأنثى، وسيلة لتجسيد مفاهيم الخلق والجمال والقوة الروحية، عبر الزينة والرموز والأساليب التشكيلية. ولم يكن هدف الفن الهندي محاكاة الواقع، بل التعبير عن الإله وتجلياته، بما يعكس البُعد الروحي والمعرفي للفكر الهندي. وتتحدد مشكلة البحث في السؤال الآتي:

ما التجليات الجمالية لشكل الإله في الفن الهندي؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث الحالي بما يأتي:

١- دراسة علمية تكشف لنا التجليات الجمالية لشكل الاله في الفن الهندي.

٢- تساعد في فهم المعاني الرمزية التي تتضمنها اللوحات عن الالهة في الفن الهندي.

٣- يفيد المؤسسات الفنية وكليات الفنون الجميلة.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف التجليات الجمالية لشكل الاله في الفن الهندي .

حدود البحث:

- **الحدود الزمانية:** المدة الزمنية الممتدة من القرن الثاني عشر الميلادي الى القرن الثامن عشر.

- **الحدود المكانية:** الهند

- **الحدود الموضوعية:** دراسة التجليات الجمالية لشكل الاله في (رسوم المنمنمات الهندية)

تحديد المصطلحات:

التجليات لغةً:

عرفه (ابن منظور): التجلّي" من مادة (ج ل و)، ومعناها: الظهور والانكشاف بعد الخفاء. وقد ورد في النص: "وجَلَتِ الشمسُ: ظهرت، وجَلَتِ الغَيْمَةُ: انكشفت."

ويقال: "تجلّى الشيءُ: انكشف وظهر (الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ج١٤ ، ص ١٢٦)

التجلي اصطلاحا :

عرفه (عبد الرحمن): ظهور الحقيقة الإلهية في مرآة الوجود أو في قلب العارف، ظهورًا معنويًّا يكشف عن بعض أسرار الذات الإلهية أو صفاتها، بحسب قابلية المُتجلّى عليه" . (بدوي، بيروت، ١٩٨١، ص ٩٨.)

التجلي اجرائياً:

الجمال اصطلاحاً:

- **عرفه (ولترت ستيس):** "هو امتزاج مضمون عقلي مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية مع مجال ادراكي بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي وهذا المجال الادراكي لا يمكن ان يتميز احدهم عن الاخر (امام, , القاهرة, ٢٠٠٠, ص ٧٣.)
- **الجمال اجرائياً:**

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول : التجليات الجمالية بوصفها مدخلا تاريخيا

تُعدُّ التجليات الجمالية، من الناحية التاريخية، مدخلًا أساسيًا لفهم تطور الفن عبر الزمن، إذ تمنح هذه التحولات الفن طابعه المتجدد والدائم التغير. وقد ارتبط هذا المفهوم بزمنه وظروفه، إذ أن "**الفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم**" **(برمدا، دمشق, ١٩٧٨، ص٥٧)** لذلك أصبح الفنان صانع صورة الحياة، لا بوصفه ناقلًا، بل فاعلًا يعيد تشكيل العالم برؤية جديدة. كما يشير "دافنشي" إلى ذلك حين قال: "**من المؤكد أن الطبيعة تنطلق من التفكير وتنتهي بالتجربة، يجب علينا بحق أن نأخذ الطريق المعاكس**"[١].

ولفهم هذه التحولات، نعود إلى الجذور الأولى، حيث مثل فن الكهوف عند شعوب ما قبل التاريخ استجابة جماعية لحاجات روحية أو دنيوية، إذ لم يتكون كنشاط مستقل ولا بدوافع جمالية خالصة، "**فليس من شك في المقابل أن المواهب الفنية لرسامي الكهوف قد لعبت دورًا تكيفيًا في تحقيق تلك الآثار**".(عويدات، بيروت، ص ١٣٣.) ومن هنا يتضح أن التجليات الجمالية الأولى كانت انعكاسًا لحاجات اجتماعية ودينية.

وقد ظهرت الإرهاصات الأولى للفهم الفلسفي للجمال عند "فيثاغورس"، الذي ربط الجمال بالنظام الرياضي، "**إذ سعى فيثاغورس إلى فهم الكون بواسطة العدد (نظام الأشياء)... والرقم هو الحاكم، إذ يمكن الخلوص إلى المعرفة، ولا يمكن أن يكون تعريفًا سوى الحكمة عينها**" **(هاوزر، ارنولد بيروت، ١٩٨١، ص٢٣.)** وانطلاقًا من هذا، فإن ليس في إمكان الرقم، إن كان معرفة وحكمة، أن يكون سوى تناغم وجمال.

ترى الباحثة أن كلا المسارين (فنان الكهوف والفيثاغوريين) قد حققا فكرة أساسية مفادها أن الجمال ليس مجرد تمثيل واقعي، بل انعكاس للتناغم بين الشكل والمعنى، حيث تصبح التجليات الجمالية لغة مشتركة بين الرؤية الفنية والنسق العقلي. فالجمال هنا يتجاوز الحس المباشر ليصل إلى إدراك معنوي أعمق.

وقد تناول الفلاسفة السفسطائيون مثل "بروتاوغوروس" و"جورجياس" فكرة النسبية في تلقي الجمال من خلال قولهم: **"إن الأشياء تبدو بالنسبة إليك في الوجود بصورة رئيسية نسبية ترجع نسبتها إليك... وما يبدو للشخص هو حقيقة ما يحس به" (حيدر,عبد:علم ، ٢٠٠١، ص ١٢)**وهو ما يؤكد الطبيعة المتغيرة للتجليات الجمالية، باعتبارها مرتبطة بالوعي الفردي وبالسياقات التاريخية المتعاقبة.

أما "سقراط"، فقد ربط الجمال بتحقيق الغاية الأخلاقية، معتبراً أن **"الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا"**. (حلمي, ١٩٩٨, القاهرة, ص٢٨). فهو يرى الجمال انعكاسًا للفضيلة، وليس خاصية شكلية، وهذا ما يجعل التجليات الجمالية تعبيرًا عن الحكمة والخير، لا عن المظهر الخارجي فقط.

ويتقاطع هذا الفهم مع فلسفة "أفلاطون"، الذي يرى في الجمال "مثالًا"، أي تجلٍ لما هو أسمى، فكان **"الجمال بالذات هو مثال الجمال الذي تصوره أفلاطون، وهو ذلك الجمال الذي يقلده الصانع حين يخلق موجوداته في العالم الأرضي المحسوس"**[١]. وعلى هذا، يصبح الجمال أداة روحية لبلوغ الحقيقة والخير، فكل ما هو جميل في هذا العالم ليس جميلاً في ذاته، بل لأنه يشترك في صورة علوية خالدة لا نراها، بل نتسلمها من خلال تأملنا العقلي.

أما "أرسطو"، فقد قدّم تصورًا ماديًا للجمال، وجعله محايثًا للطبيعة، مرتبطًا بالتناسب والترتيب والاكتمال، **"فذهب إلى أن الفن ليس في التعبير عن الجمال المثالي، لكنه التعبير الجميل عن أي موضوع، حتى لو لم يكن من الموضوعات الجميلة" (عباس, ٢٠١٤, الاسكندرية، ص٣٥.)**

وهنا تتحقق التجليات الجمالية من خلال التركيب العقلي والحسي معًا، وتُقاس بقابليتها للإدراك ولتأثيرها في المتلقي.

بناءً على هذا العرض، يمكن القول إن التجليات الجمالية لا تتحدد في سمة واحدة ثابتة، بل هي حصيلة تفاعل بين الحس والفكر، بين الزمن والإبداع، بين الرمز والدلالة. وهي بذلك تمثّل بوابة لفهم طبيعة الفن وتحوّلاته، وتُجسّد قدرة الإنسان على التعبير عن وجوده في صور تنبض بالمعنى، وتشكّل امتدادًا لوعيه المتجدد في كل عصر.

المبحث الثاني: شكل الاله في فنون الحضارات القديمة

منذ وجوده على الأرض، أحاطت بالإنسان ظواهر وقوى غامضة، دفعته رغبته في الفهم إلى الاعتقاد بوجود قوى روحية غير مرئية تتحكم في مجريات الكون. وقد سعى للتقرب منها واسترضائها لكسب رضاها وتجنب غضبها، إذ اعتبر الظواهر الطبيعية كالزلازل والبراكين والصواعق تجليات لغضب تلك القوى الكبرى. ومن هنا، نشأت فكرة وجود كائنات خارقة، تعيش في عالم آخر وتتحكم في العالم المادي، يجب الخضوع لها لضمان الأمن والصحة والخير.

١-

البعد الجمالي لالهة وادي الرافدين

لقد طرأ تحول في الفكر الإنساني نتيجة تأمله في الطبيعة والمعتقدات، خاصة في المجتمعات الزراعية الأولى التي تأثرت بطبيعة وادي الرافدين. فقدّس الإنسان العراقي القديم الخصب ووفرة الإنتاج، وعدّها منحة إلهية. "**إن أول معبود تصورته المجتمعات الفلاحية كان ذا صلة بقوى الأرض المنتجة المولدة وخصبها، كما يرجح إن يكون أول معبود تصوره الإنسان كان على هيئة آلهة تمثل الأرض وخصبها**" **(باقر، ١٩٧٣، ص١٩٩)**ومن هذه النظرة نشأت فكرة الإلهة الأم، التي ارتبطت رموزها بالخصب والأمومة، مثل القمر الأقرن، البحر، ذي القرن الواحد، السنابل المتموجة، البهائم، والصخور.

الفن كان وسيلة لتجسيد القوى الروحية في العالم الحسي، إذ يقول (موريس): "**أن الطبيعة هي نظام متواصل من هذا النوع... وإذا ما كان هناك «عالم» لا مرئي، فماذا ستكون عليه العلاقات بين العالم اللا مرئي وبين العالم المرئي**"[١]. وقد تجلّى ذلك في أعمال فنية مثل مسلة (نرام سين) الذي وضع على رأسه التاج المقرن، في دلالة على تأليه الذات.

مثّل كل من (أنليل) و(أنكي) قوى الطبيعة، فالأول كان العاصفة، والثاني إله الماء والحكمة. وتمثلت الفلسفة الكونية في تصوّر قوى الطبيعة بوصفها فاعلة، كامنة في الأشياء والظواهر، ما خلق لدى العراقي القديم وعياً بديهيًا لعالم متحرك. وكانت تلك القوى مصدر إلهام لأساطير الخلق وتنظيم الكون، فالعلاقة الجمالية بين الوجود والإنسان تُهيئ لفهم الفكر الفني لبلاد ما بين النهرين.

منذ عصر أور الثالثة، ارتفع شأن الإله (أشور)، الذي أصبح الإله القومي للآشوريين. "**والإله (أشور)... لم يكن له في البداية شأن كبير إذ اقتصرت عبادته على بلاد آشور فقط. وتحوّل لاحقًا إلى إله الحرب، وحلّ محل (مردوخ (ناجي: ج٤، ١٩٨٥، ص ٢٥٥)**

وكانت زوجته الإلهة (عشتار) التي كانت لها المكانة العليا في الألوهيات المؤنثة، كما ورد أيضًا ذكر الإله (شلمانو)، وكان الرمز الرئيسي الذي أُستخدم لتمثيل هذا الإله هو القلنسوة ذات القرون.

وقد وظّف الفن مفرداته لتجسيد الطاعة الإلهية، وجعل هيئة الإله أكبر وأضخم، تعبيرًا عن القوة والسيادة.

وكان الملك يُمثل الرابط بين الناس والآلهة، "**فموت الحاكم نذير بالجفاف... أما تنصيبه فهو بشارة بالرخاء**

(،جورج، ١٩٧٩، ص٤٩٥.)

ووُصفت السلطة الإلهية بأنها مصدر الشرائع والعدالة، حتى أن الإله (أشور) مثل دور البطل في أسطورة الخليقة... وقد أعيد كتابة النص البابلي بنزاهة باستثناء اسم (أشور).

أشهر الآلهة في الفن الرافديني كانت (عشتار)، المعروفة بقوة شخصيتها وتعدد أوجهها الرمزية، إذ كانت في العادة فتاة شابة قوية الشكيمة... أو عروساً صغيرة. وقد صور الملك في طقوس الخضوع، كما في

تماثيل تظهره "راكعاً أمام مذبح الإله "نسكو"، في مشهد جديد يبرز تصاعد مكانة الإله على حساب الملك.

في منتصف الألف الثاني ق.م، تحولت السيادة تدريجيًا من الآلهة إلى البشر بمشاركة رمزية. فالدين ظل يؤثر في الحياة الاجتماعية والفنية والسياسية، وكان للفنان حرية التعبير من خلال أشكال وطقوس رمزية، استلهمها من الواقع والطقوس والمعتقدات. فالملك كان المتعبد الأول، والفنان جزءاً من نسيج المجتمع المؤمن بالقداسة.

وترى الباحثة أن البُعد الجمالي لآلهة وادي الرافدين لا ينفصل عن بُعدها الوظيفي، إذ لم يكن الجمال غاية في ذاته بل وسيلة لخلق حضور حسي للإله في العالم، يمكن إدراكه عبر الحواس وتخزينه في الذاكرة الجماعية. فتمثيلات الآلهة امتزجت فيها الأسطورة بالبيئة والنفس الجمعية، لتُنتج رموزًا لا تزال تقرأ وتُحلل حتى اليوم، لأنها صُممت كبوابات رمزية لعوالم أعمق، لا كزينة سطحية.

البعد الجمالي للالهة الفرعونية

تعددت مظاهر الحضارة المصرية القديمة، وكانت الآلهة في قلب هذا الزخم الحضاري، إذ تجاوز عددها الألف معبود، يمثلون مختلف جوانب الحياة كالخصوبة، والنمو، والموت، والفنون. ولعبت هذه الآلهة دورًا جوهريًا في الفكر المصري، حيث رُبطت الظواهر الطبيعية بها، واتخذت مكانة محورية في تشكيل العقيدة والأسطورة. فعلى سبيل المثال، كان قلب الميت يُوزن في العالم السفلي مقابل ريشة الإلهة (ماعت)، لتحديد مصيره الأخروي، فإن رجحت كفة قلبه نجا، وإن رجحت كفة الريشة التهمه الوحش الخرافي «عمعموت». وقد وُضع الملوك ضمن صفوف الآلهة بوصفهم أبناءًا للآلهة، ما يكشف عن أثر عميق للأسطورة في بناء السلطة والشرعية الدينية والسياسية. وكانت هذه التصورات تنعكس بصريًا في الفن والعمارة، إذ اعتمد الفنانون على ما ورد في النصوص المقدسة التي وضعها الكهنة، فجسّدوا رموز الحياة والموت على جدران المعابد والمقابر.

والبعد الجمالي في وادي النيل لم يكن منفصلاً عن البعد الديني، بل كان وسيلة لإدراك غير الواقعي وتثبيته في الواقع الفني. وقد سعى الفنان إلى الخلود عبر الفن، فوظف مهاراته ليبني عالماً أبدياً فيما وراء الموت، عالماً يتواصل فيه الموتى مع الأحياء. "والاشكال الملكية كانت قائمة على أساس العلاقة بين الموتى والأحياء. وقد استحوذ الملك على سلطان العالم الأعظم . حيث كان وسيطا يحصل به البشر العاديون على الطاقات المقدسة الكائنة في الكون، وهى القوى التي يستمدها من أسلافه".

من بين رموز الألوهية (أنوبيس) و(سوبك)، حيث عبّرت تماثيلهم عن علاقات انفعالية وروحية بين الإنسان والعالم الإلهي، وكان للفن دور في أرشفة الطقوس الدينية وتوثيقها. وبلغ هذا البعد ذروته في عهد (أخناتون)، حيث بدأ الفنانون في تصوير مشاهد جديدة تحمل معاني التوتر العقلي والروح الفردية

"وأصبح الفنانون في عهد اخناتون يختارون موضوعات جديدة، ويبحثون عن رموز جديدة، ويميلون إلى تصوير مواقف جديدة غير مألوفة".(هاوزر, ٢٠٠٥، ص٨٠.)

الطقوس والأساطير والتجسيد الفني كوّنت بنية فكرية متماسكة، ربطت بين الظواهر الطبيعية والرموز الإلهية، وصنعت نظامًا كونيًا دقيقًا لكل إله فيه وظيفة محددة. وقد برزت عبادة الشمس منذ الدولة القديمة، وتحديدًا مع ملوك الأسرة الخامسة الذين رفعوا من مكانة الإله (رع)، حتى أصبح يُضاف اسمه إلى آلهة أخرى مثل (خنوم رع) و(سوبك رع)، وتحول لاحقًا إلى (آمون رع)، الإله الرسمي للإمبراطورية. ولم تكن المعابد مجرد مقرات للعبادة، بل كانت رموزًا كونية، تُجسّد النظام الكوني بكامله، ويمارس فيها الفن دورًا جوهريًا في طقوس العبادة والتجلي الإلهي.

البعد الجمالي للالهة اليونانية

ضمن التراث الفني اليوناني أعمالًا خالدة تشكلت عبر العصور، متأثرة بفكر فلسفي وأساطير تُعد من أعمق منجزات الروح الإنسانية. فقد لعبت الأسطورة دورًا محوريًا في صياغة البعد الجمالي، وهي" **نوع من الإبداع الفكري في ثوب خيالي**"[١] كما وصفها ثروت عكاشة، وقد شكلت وسيلة لفهم قضايا كبرى مثل الخلق والموت والكون من خلال رموز تتجاوز الظاهر.

لم تكن الأساطير مجرد حكايات بل تجسيدًا لفكر شعبي وفلسفي يعكس الحياة اليومية، و إذا أمعنا النظر في أي أسطورة قديمة، نكتشف أثر الفكر والرأي فيها، فهي محاولة للتعبير عن الذات والكون في ظل واقع بدائي لا يتقبل الفكرة إلا من خلال الخيال. ولهذا التفاعل بين الفكر الفني والفلسفي، استخدم الفن اليوناني أدواته، من الأزميل إلى الفرشاة، ليعبر عن هذه القضايا بلغة جمالية عميقة.

ساهم الفن في تبسيط الأفكار الفلسفية، مجسدًا تلاقي العقل والخيال في رموز خالدة. وقد تبنّى الإغريق الفكر المثالي الذي يرى في التناسق بين الجسد والروح سموًا أخلاقيًا، ويقول سقراط: "فليكن فنانونا من طراز أولئك الذين لديهم القدرة على تمييز الطبيعة الحقة لكل ما هو جميل ورشيق". كما ميز أرسطو بين ثلاثة أشكال للإنسان في الفن: "**إما أن يكون أفضل، أو أسوأ، أو كما هو أدنى مما يجب أن يكون**"[٢].

شهد القرن الخامس ق.م نهضة ثقافية، حيث أصبحت الدولة راعية للفن، و"**بات المواطن سعيدًا برؤية ثروة بلاده القومية تتحول إلى أكاليل من الذهب تطوق عنق الربّة (أثينا)**"[٣]، وظهرت رموز الآلهة بملامح بشرية مألوفة، ذات حرف وطقوس وقصص حياة. وكان لكل إله أسطورته، حتى أصبحت تلك الأساطير عقيدة تُجسد في الأدب والفلسفة والفن، وتُزين بها الأواني والخزف.

الفن كان مرآة لهذا الخيال، فالإغريق رأوا للفنون ربات، بنات زيوس، و كل ربة تختص بفن، وهن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات، أي أن الفن يصدر عن مصدر موضوعي معقول. فالأسطورة كانت

الخطوة الأولى للإبداع، وقد تحولت مع الزمن إلى ملاحم مثل (الإلياذة) و(الأوديسة)، وبنى شعراء المسرح تراجيدياتهم على قصص الآلهة والأبطال.

أثرت هذه الأساطير في الفن الإنساني عبر العصور، إذ وفّرت للخيال مادة ثرية، "**فالمرء يقف حائرًا أمام تلك الأفكار المدهشة التي قال بها فلاسفة اليونان منذ نحو ألفين وخمسمائة سنة**، كما قال أحمد زويل. أما عبد المعطي شعراوي فقد رأى أن الأسطورة "**مارست تأثيرًا على المشاعر الإنسانية في كل عصر وأوان**"، فهي جزء من تراث إبداعي خالد. تمثل آلهة اليونان صفات بشرية، طيبة أو قاسية، لكنها خالدة، ويعلوها فقط القدر والمويرات، فلا إله يقف أمام قضاءهما. فزيوس مثلاً، كما في الإلياذة , غير قادر على وضع نهاية للمبارزة بين هكتور وأخيل، رغم كونه كبير الآلهة. وتشير القصص إلى خوف كرونوس من التمرد عليه، فابتلع أبناءه، وإلى قصر بوسيدون في أعماق البحر، مشهد يُجسد جلال العالم الخفي.

لقد شكلت الأسطورة أول محاولة فكرية لتفسير العالم، وأنتجت خطابًا رمزيًا يمزج المعرفي بالجمالي. ومع أن الأسطورة كانت الوسيلة الأبرز للفهم، إلا أنها لم تكن الوحيدة، فالفن والطقوس والحركة شاركتها في تشكيل الوعي.

المبحث الثالث: تمثلات شكل الاله في الفن الهندي

تميزت الفنون الهندية، وعلى رأسها فن التصوير، بقدرتها على التعبير عن العقيدة والتأمل والهوية الجمعية، محملة برموز غنية تجسد مفاهيم مثل التناسخ، الكارما، المقدس، والعلاقة بين الإنسان والكون. لم يكن الفن الهندي انعكاسًا بصريًا للعقيدة فحسب، بل وسيلة لتوليد التجربة الدينية ذاتها، حيث يُنظر إليه كمساحة يتجلى فيها الإله ويتحقق من خلالها البُعد الروحي. تنوعت المدارس والأساليب بتنوع الأقاليم والرؤى، فظهرت مدارس الدكن، وراجستان، وباهاري، وكانغرا، وماروار، جامعًا بين التمثيل الجمالي والتعبير الرمزي، ما جعل الهند فسيفساء حية تعكس تعدد العقائد وتنوع الرؤى ضمن إطار جمالي يوحد دون أن يُلغي خصوصيتها.

في الهندوسية، الديانة السائدة، لا يقوم الإيمان على كتاب مقدس واحد أو نبي مؤسس، بل على تراكم نصوص وأفكار وطقوس تعود لآلاف السنين، تتراوح بين التجريد الفلسفي العميق كما في "الأوبانيشاد"، والأسطورة الشعرية كما في "الرامايانا" و"المهابهاراتا". تشمل الآلهة البارزة (فيشنو)، إله الحفظ الذي يتمثل بعدة مظاهر، و(شيفا) رمز التدمير والتحول الروحي، و(غانيشا) مخلص العقبات، و(ديفي) التي تمثل الأنوثة الإلهية القادرة على الحكمة والخلق. وتبرز ديفي كالأم الكونية القتالية، كما في نص "ديفي–ماهاتميا"، حيث تُولد من غضب الآلهة الثلاثة لتسحق الشيطان ماهيشاسورا، فتُجسد القوة الأنثوية المطلقة كرمز لتوازن الطاقة بين الخلق والتدمير.

تجسّد (غانيشا) برأس فيل، رمزًا لإزالة العقبات، ويُعتبر من الآلهة المحببة في الهند. تتجسد الأوضاع الجسدية والتعبيرية مثل وضعيات اليد (مودرا) وحركات اليوغا في اللوحات لتعبير عن الطاقات الروحية وحركات الحياة (براناس)، مما يعكس حالة تأمل وسكون وروحانية.

يؤدي شكل الإله في الفن الهندي وظائف اجتماعية هامة، أبرزها تعزيز الهوية الدينية والثقافية من خلال الصور التي تؤطر الحياة الاجتماعية بالمضامين الأخلاقية والروحية، وتجسيد طقوس العبادة التي تجعل النظر إلى الصور نوعًا من التعبد والولاء، وتوجيه الوعي الجمعي عبر التأثير البصري والرمزي. إذ يرى بعض الباحثين أن الصور تُستخدم لتسهيل انقياد العامة، فهذه الوسائل تُسهم في تطويع الوعي الجمعي وتوجيهه نحو ما يُراد ترسيخه من معتقدات واستمراريتها، مما يعكس تداخلاً بين الطبقات الحسية والميتافيزيقية في بنية التأثير والهيمنة الرمزية

تمثلات الإلهة في الرسم الهندي بين الروحانية والتجريد

يُعد تمثّل الآلهة في الفن الهندي القديم ظاهرة فنية غنية، نشأت من تفاعل التراث الديني والأساطير مع التحولات الثقافية والفكرية. وتعكس هذه التمثّلات تطور الصورة الرمزية للإله داخل السياق البصري. تُبرز أهمية العودة إلى الجذور التاريخية لفهم هذه التمثّلات، "و بالرغم من ان التصوير الهندي لم يعرف البعد الثالث فقد استطاع الفنانون بالاستخدام الحاذق للالوان الفاتحة في امامية الصورة والالوان القاتمة في خلفيتها توفير قدر من التجسيم لشخوصهم بعد ان درسوا بعناية شديدة كل وضعة من الوضعات, فبدت الشخوص رفافة نابضة بالحيوية"

ظهر عدد من المدارس الفنية، منها المدرسة (الجيينية) التي ازدهرت بين القرن الحادي عشر والسابع عشر، حيث استخدمت ألوانًا زاهية وخطوطًا دقيقة ومساحات مسطحة دون منظور، مع تصوير شخصيات بعيون كبيرة وتعبيرات ساكنة، "تتناول موضوعاتها المصورة ايضاح نصوص (الكالبا سوتره) الدينية المقدسة التي تحظى بتبجيل الجيينيين, و لم تتناول الموضوعات البراهمانية الا في مرحلة لاحقة" التزمت بروح اللاعنف (أهِمسَا)، فغاب عن أعمالها العنف والصراع مثل لوحة (ماهافيره) "حيث يبدو ماهافيره مرتديا تنورته, مزدانا بالجواهر والاساور على حين يشد شعره بغية التخلص منه, جالسا امام الاله (تشاكره) الذي يحمل حربته ثلاثية الشعب ونستدل على الوهيته وعراقة منبته بالهالة المحيطة برأسه والمظلة التي تعلوه. وفي الجنوب نشأت المدرسة (الدكنية) في القرن السادس عشر، تميزت "بالجلال و الهيبة و ثراء الالوان و براعة الرسامة واستطالة الاشكال ورسم طيات الثياب على هيئة الدوامات, كما شاعت الخلفيات الزاخرة بالاعشاب الكثيفة والزهور اليانعة والاشجار الباسقة باسلوب تغلب عليه النزعة الشكلية". اتسمت بأسلوب بصري مترف، مع ألوان مشبعة ومنظور خيالي، ومشاهد أدبية وصوفية.

مع توسع نفوذ المغول، تأثرت المدارس الإقليمية، خصوصًا في الشمال، بالذوق الإمبراطوري المغولي، وتبلورت المدرسة (الراجستانية) التي حافظت على الجذور الهندوسية مع استيعاب عناصر مغولية، تطورت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، تميز التصوير الراجستاني باسلوبه الزخرفي الرمزي. و بحيويته فطرية الطابع, وبتعبيره المباشر, كما عبر الفنان الراجستاني عما يمس المشاعر بوضعات موحية واستخدم الوانا ساخنة زاهية تتضامن ما في تناغم مذهل. برزت مدرسة ميوار كجزء من الراجستانية، محافظة على بساطة التكوينات وحس تعبيري مباشر. استلهم فنانوها موضوعاتهم من "بهاجافاتا بورانا"، معبّرين عن حالات وجدانية وروحية، "وله مصورة باسلوب مدرسة مانوار في عام(١٦٤٩) تمثل عودة الملك داشرت الى فرسانه و محاربيه الى عاصمته ايودهية بعد ان تم انقاذها من الجيوش المعتدية على يديه.

ازدهرت مدرسة (باهارية) في شمال الهند في التلال الغربية للهيمالايا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، مع طابع شعري وعاطفي يركز على قصص الحب الإلهي بين كريشنا ورادا. وتطورت منها مدرسة (كانجرة) التي أعادت صياغة الرموز بروح شعرية، "فنان كانجرة في النصوص الفيشنوية مادة خصبة لا تنضب من الناحيتين الدرامية و الغنائية" من جهة أخرى، ظهرت مدرسة ماروار في جودهپور، متأثرة بالتراث الشعبي، مع تكوينات جريئة وألوان مشبعة، مكرسة الهوية الثقافية لمجتمع الراجبوت، تطالعنا لوحة فريدة من نوعها هي لوحة راجا اجيت سنغ و قد احاط به ابناؤه ... ويبدو الراجا وهو يدخن (الهوكا) الحقة او الشيشة ممسكا زهرة بيسراه, جالسا فوق حشية.

مؤشرات الاطار النظري:

١- التجليات الجمالية تحتاج الى بيان العلاقة الترابطية بين الابعاد (الاخلاقية, الاجتماعية, النفسية , الاقتصادية) وعلم الجمال.
٢- مفهوم الجمالية يرتبط بالذاتية.
٣- الجمال يتحدد بوجود اللذة.
٤- الجمال يتوجب حضور الاصالة والجدة.
٥- الجمال يحتاج اتساق من خلال التناغم بين الشكل والمعنى.
٦- الجمال محاكاة وتقليد عبر الترتيب والتناسب والاكتمال.
٧- تفاعل الخط والملمس مع الحس البصري والانفعالي.
٨- توظيف اللون والضوء كوسيط تعبيري ودلالي.
٩- الوحدة غير قابلة للتجزؤ هي مبدأ التأليف.
١٠- حضور العنصر الخطي والاشكال المغلقة في الفن الكلاسيكي.

١١- الجمال يأتي من خلال الغموض والوحدة.
١٢- يعتمد التشكيل على انتاج دلالات ثقافية.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

منهجية البحث: بما ان البحث الحالي يهدف الى تعرف البعد الجمالي لشكل الاله في الفن الهندي, فقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي (التحليلي) كاطار منهجي لبناء اجراءات البحث كونه من اكثر المناهج العلمية ملائمة لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: ارتبط مجتمع البحث بحدوده المكانية والزمانية والموضوعية فكانت اعمال رسوم المنمنمات الهندية من القرن الرابع عشر حتى القرن الثامن عشر, اذ عملت الباحثة على احصاء مجتمع بحثها عبر البحث على شبكة الانترنت والتواصل مع المختصين في الرسم لتعريفها بمجتمع البحث والذي بلغ (٣٥) نموذج من رسومات المنمنمات الهندية. **كما موضح في [ملحق (١) مجتمع البحث].**

عينة البحث: عملت الباحثة على اختيار عينة بحثها بصورة عشوائية عبر اجراء القرعة بين نماذج المجتمع, ذلك لغرض تفادي الانحياز والميل الى لوحة معينة او رسام محدد ومن اجل تحقيق المصداقية والامانة العلمية عملت الباحثة على استخراج العينة بهذه الطريقة والتي بلغت (١) من النماذج من مجتمع البحث.

اداة البحث: قامت الباحثة بتصميم اداة بحثها استمارة التحليل بالاعتماد على مؤشرات الاطار النظري لغرض تحليل نماذج العينة. **كما موضح في [ملحق رقم (٢) الاستمارة بصيغتها الاولية]**

- **الصدق الاداة:** لغرض تحقيق صدق الاداة, قامت الباحثة بصياغة مؤشرات الاطار النظري بشكل فقرات (استمارة التحليل) وتم عرضها على خمسة من المحكمين من ذوي الخبرة والاختصاص من (التربية الفنية, الفنون التشكيلية, تصميم, القياس والتقويم), **كما موضح في [ملحق رقم (٣) جدول باسماء السادة المحكمين]** وبعد اطلاعهم عليها قاموا بالادلاء بارائهم وملاحظاتهم حول صياغة فقراتها وكيفية بنائها, وتم الاخذ بملاحظاتهم القيمة بحذف بعض الفقرات وتعديل الاخر منها وبذلك اصبحت اداة البحث تحمل صفة الصدق الظاهري. **[كما في ملحق رقم (٤) الاستمارة بصيغتها النهائية]** وتم استخراج نسبة الاتفاق بين الخبراء باستخدام معادلة (cooper) و كانت نسبة الاتفاق (٨٣.٤١%)

- **ثبات الاداة:** لغرض استخراج ثبات الاداة تم عرض نموذج واحد من مجتمع البحث خارج عينة البحث الى اثنين(*) من المحللين الاقران ومن خلال استعمال معادلة هولستي قامت الباحثة بالمقارنة في المرة الاولى بين تحليلها وتحليل الاول, و في المرة الثانية بين تحليلها وتحليل الثاني, و في المرة الثالثة تمت المقارنة بين تحليل الاول وتحليل الثاني, فاصبحت اداة البحث تحمل صفة الثبات بنسبة (٨٥.٣٣%), وتكون صورتها النهائية وتبين درجة جاهزيتها للاستعمال والتطبيق في تحليل النموذج المختار بصورة عشوائية.

ت	مقارنة التحليل	نسبة الثبات
١	الباحثة مع المحلل الاول	%٨٤
٢	الباحثة مع المحلل الثاني	%٨٥
٣	المحلل الاول مع المحلل الثاني	%٨٧
المعدل		%

تحليل نماذج العينة:

انموذج (١)

الوصف العام:

منمنمة تنتمي الى مدرسة المنمنمات الجاينية, تعود الى مخطوط ديني مكتوب بخط الديفنغاري على ورق النخيل او الورق المعالج. تجمع بين النصوص المقدسة و الصورة التعبدية .

التحليل:

أظهرت المنمنمة الجاينية المدروسة حضورًا بصريًا وجماليًا يعكس قدرة الشكل على بناء المعنى داخل التكوين الفني، حيث ساهم التكوين الوسطي للشخصية التأملية وتوازن العناصر المحيطة بها في صياغة دلالة روحية واضحة.

(*) ١- نهى خلف حسين :, جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الانسانية/ قسم التربية الفنية

٢- حسين احمد علي: جامعة تكريت/ كلية التربية للعلوم الانسانية/ قسم التربية الفنية

وقد تفاعل الخط والملمس مع الحس البصري بشكل مباشر، إذ جاءت خطوط النص سميكة وواضحة، مما يعزز من وضوح المحتوى المقدس ويشد الانتباه إليه بصريًا، بينما تفاعل الملمس بشكل غير مباشر من خلال الإيحاء بقيمة المخطوطة وزخرفتها. أما الحس الانفعالي فقد كان حاضرًا إلى حدٍ ما، لا من خلال الإثارة البصرية أو التعبير الحاد، بل عبر الهدوء والسكون المرتبط بطبيعة المشهد التأملي.

وبالنسبة لتوظيف عناصر العمل الفني كوسائط دلالية وتعبيرية، فقد كانت واضحة في عناصر مثل الخط الذي أدى وظيفة عقائدية وتعليمية، والشكل الذي جسد البُعد الروحي، واللون الذي حمل رموزًا مثل النقاء والطاقة عبر الأحمر والأزرق، بينما كانت عناصر مثل الملمس والفضاء والكتلة والضوء والظل حاضرة بشكل جزئي أو غائبة تمامًا، نتيجة اعتماد المنمنمة على الأسلوب المسطح والخالي من العمق المنظوري.

ظهر البُعد الرمزي والدلالي في التكوين بشكل مباشر من خلال المعاني المقدسة المتضمنة، وبرز البعد الثقافي في الانتماء الواضح للأسلوب الجايني التقليدي، كما بدا البعد التقني في دقة التنفيذ وتوزيع اللون والخط، في حين كان البعد التعبيري محدودًا لارتباطه بالحالة التأملية، وغاب البعد الذاتي نتيجة غياب التعبير الشخصي للفنان واعتماده قواعد شكلية موروثة.

أما من حيث شروط الجمال، فقد حضرت الأصالة بوضوح في البناء التقليدي والأسلوبي للعمل، بينما غابت الجدة، نظرًا لعدم وجود أي خروج عن القواعد المعهودة. وتجلّى الجمال من خلال الترتيب البصري الدقيق، والتناسب المتزن بين النص والشكل، والاكتمال في تكوين اللوحة، مما منحها وحدة بنائية لا تقبل التجزؤ، حيث أن أي فصل بين النص والصورة يؤدي إلى الإخلال بوظيفة العمل ومقاصده التعبدية والجمالية في آنٍ واحد.

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	تظهر قوية	لا تظهر	تظهر الى حد ما
١	يسهم الشكل في بناء المعنى الجمالي داخل التكوين الفني		√√√		
٢	يتفاعل الخط و الملمس مع:	الحس البصري	√√√		
		الحس الانفعالي		√	√√
٣	تتضح عناصر العمل الفني كوسيط تعبيري ودلالي	الخط	√√√		
		الملمس		√	√√
		الشكل	√√√		
		الكتلة	√	√√	
		الفضاء		√	√√

		اللون	√√√		
		الظل	√	√√	
		الضوء	√	√√	
٤	تظهر علاقة بين الجمال و البعد :	الرمزي	√√√		
		الدلالي	√√√		
		التعبيري		√	√√
		الثقافي	√√√		
		التقني	√√√		
		الابداعي		√	√√
		الذاتي	√	√√	
٥	يستلزم الجمال حضور	الاصالة	√√√		
		الجدة	√	√√	
٦	يتجسد الجمال عبر	الترتيب	√√√		
		التناسب	√√√		
		الاكتمال	√√√		
٧	الوحدة غير قابلة للتجزؤ هي مبدأ التأليف		√√√		

الوسائل الإحصائية: استخدمت الباحثة الوسائل الإحصائية الاتية وعملت على معالجة بياناتها في برنامج (Excel). والحقيبة الاحصائية (Spss).

١- معادلة كوبر (cooper) لحساب صدق الأداة .

$$Pa = \frac{Ag}{Ag+Dg} \times 100$$

حيث ان:

Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد مرات الاتفاق

Dg = عدد مرات عدم الاتفاق

٢- معادلة (Holisti) لحساب ثبات الأداة

$$R = \frac{2(C1 \times C2)}{C1 + C2}$$

حيث ان.

R = معامل الثبات

C1×C2= عدد الفقرات التي اتفق عليها المحللين

$C1 + C2$= مجموع الفقرات التي حللت في كلا التحليلين

٣- قانون الوسط المرجح الموزون لحساب الوسط المرجح

$$\text{الوسط المرجح} = \frac{\text{مجموع عدد التكرارات} \times \text{اوزانها}}{\text{عدد التكرارات}}$$

٤- معادلة النسبة المئوية لحساب الوزن النسبي

$$\text{الوزن النسبي} = \frac{\text{الوسط المرجح} \times 100}{\text{عدد التكرارات}}$$

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

عرض النتائج ومناقشتها:

تعرض الباحثة في هذا الفصل النتائج التي توصلت اليها لتحقيق هدف بحثها عبر البيانات التي توصلت اليها من إجراءات البحث السابقة الذكر، وبعد ذلك تناقشها لغرض تحقيق هدف البحث المتمثل بـ(تعرف البعد الجمالي لشكل الالة في الفن الهندي), اذ قامت الباحثة باختيار عينة البحث البالغ عددها نموذج واحد) من رسوم المنمنمات الهندية، والعمل على تحليلها على وفق استمارة التحليل لغرض تحقيق هدف البحث.

النتائج التي توصلت اليها الباحثة لتحقيق هدف بحثها (تعرف البعد الجمالي لشكل الالة في الفن الهندي)

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	تظهر قوية	لا تظهر	تظهر الى حد ما	الوسط المرجح	الوزن النسبي
١	يسهم الشكل في بناء المعنى الجمالي داخل التكوين الفني		٣	٠	٠	٣	١٠٠
٢	يتفاعل الخط و الملمس مع:	الحس البصري	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		الحس الانفعالي	٠	١	٢	١.٣٣	٤٤.٤٤
٣	تتضح عناصر العمل الفني كوسيط تعبيري ودلالي	الخط	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		الملمس	٠	١	٢	١.٣٣	٤٤.٤٤
		الشكل	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		الكتلة	١	٢	٠	٢.٣٣	٧٧.٧٧
		الفضاء	٠	١	٢	١.٣٣	٤٤.٤٤
		اللون	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		الظل	١	٢	٠	٢.٣٣	٧٧.٧٧
		الضوء	١	٢	٠	٢.٣٣	٧٧.٧٧
٤	تظهر علاقة بين الجمال و البعد :	الرمزي	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		الدلالي	٣	٠	٠	٣	١٠٠

		التعبيري	٠	١	٢	١.٣٣	٤٤.٤٤
		الثقافي	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		التقني	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		الابداعي	٠	١	٢	١.٣٣	٤٤.٤٤
		الذاتي	١	٢	٠	٢.٣٣	٧٧.٧٧
٥	يستلزم الجمال حضور	الاصالة	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		الجدة	١	٢	٠	٢.٣٣	٧٧.٧٧
٦	يتجسد الجمال عبر	الترتيب	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		التناسب	٣	٠	٠	٣	١٠٠
		الاكتمال	٣	٠	٠	٣	١٠٠
٧	الوحدة غير قابلة للتجزؤ هي مبدأ التأليف		٣	٠	٠	٣	١٠٠

احتلت الفقرات الرئيسية (١-٦-٧) من استمارة التحليل المرتبة الاولى في النتائج ذلك لتحقيقها اعلى قيمة للوسط المرجح (٣) ووزن نسبي (١٠٠%), اذ يتجسد الجمال عبر الوحدة غير القابلة للتجزؤ هي مبدأ التالف كما يسهم الشكل في بناء المعنى الجمالي داخل التكوين الفني مما يدل على ان البعد الجمالي لشكل الاله في الفن الهندي يظهر بشكل مباشر عبر تكامل الوحدات الجمالية بصورة متناسبة توضح ابعاده وتجلياته الجمالية.

كما جاءت الفقرة الرئيسية (٥) من استمارة التحليل بالمرتبة الثانية بوسط مرجح (٢.٦٦) ووزن نسبي (٨٨.٨٨%), بفقراتها الثانوية الاصالة بوسط مرجح (٣) ووزن نسبي (١٠٠%), و الجدة بوسط مرجح (٢.٣٣) ووزن نسبي (٧٧.٧٧%). مما يدل على الجمال يستلزم حضور الاصالة والجدة في العمل الفني.

في حين حصلت الفقرة الرئيسية (٤) من استمارة بالمرتبة الثالثة بوسط مرجح (٢.٤٢) ووزن نسبي (٨٠.٩٠%), بفقراتها الثانوية اذ حصلت الفقرات الرمزي الدلالي الثقافي التقني على المرتبة الاولى بوسط مرجح (٣) ووزن نسبي (١٠٠%), كما حصلت الذاتي على المرتبة الثانية بوسط مرجح (٢.٣) ووزن نسبي (٧٧.٧٧%), في حين جاءت الفقرات التعبيري والابداعي بالمرتبة الاخيرة بوسط مرجح (١.٣٣) ووزن نسبي (٤٤.٤٤%). مما يدل على ان البعد الجمالي يظهر عبر الرموز والدلالات الثقافية والتقنية التي يجسدها الفنان في اعماله للمنمنمات الهندية.

كما جاءت الفقرة الرئيسية (٣) من استمارة التحليل بالمرتبة الثالثة بوسط مرجح (٢.٣٣) ووزن نسبي (٧٧.٧٧%), بفقراتها الثانوية والتي جاءت كما يلي الخط والشكل واللون بالمرتبة الاولى بوسط مرجح (٣) ووزن نسبي (١٠٠%), كما جاءت الفقرات الكتلة والظل والضوء بالمرتبة الثانية بوسط مرجح (٢.٣٣) ووزن نسبي (٧٧.٧٧%), بينما جاءت الفقرات الملمس والفضاء بالرتبة الاخرة بوسط مرجح (١.٣٣) ووزن نسبي (٤٤.٤٤%), مما يدل على تتابع عناصر العمل الفني في اظهار البعد الجمالي عبر الخطوط والاشكال والالوان وانعكاساتها ككتل تسهم في بناء العمل الفني والظل والضوء.

في حين حصلت الفقرة الرئيسية (٢) من استمارة التحليل على المرتبة الاخيرة بوسط مرجح (٢.١٦) ووزن نسبي (٧٢.١٦%), بفقراتها الثانوية والتي جاءت الحس البصري حصلت على وسط مرجح (٣) ووزن نسبي (١٠٠%), والحس الانفعالي حصلت على وسط مرجح (١.٣٣) ووزن نسبي (٤٤.٤٤%). مما يظهر ان الحس البصري للفنان يتفاعل بصورة مباشرة مع الخط والملمس في العمل الفني, بينما الحس الانفعالي لايمكن ان يتفاعل مع الخط الملمس داخل العمل الفني.

الاستنتاجات

١- تميزت الفنون الهندية – وعلى رأسها فن التصوير – بقدرتها على التعبير عن العقيدة والتأمل والهوية الجمعية في آنٍ واحد.
٢- برز شكل الإله كواحد من أكثر الموضوعات الفنية حضورًا وتأثيرًا في التكوين البصري الهندي.
٣- تميز فن الرسم الهندي بتعدد أوجه الترميز ومصادره و قدمت الصور قدرة على تمثيل الاله بأشكال مختلفة.
٤- يتميز الفن الهندي بقدرته اللامحدودة في دمج التصورات الإلهية بالصفات البشرية.
٥- تم تصوير الآلهة في المدارس الفنية الكلاسيكية باشكال واساليب مختلفة عبر العصور.
٦- تعدد المدارس الفنية في الهند لا يعكس فقط تنوعًا أسلوبيًا، بل يُجسّد اختلاف الرؤى تجاه مفاهيم مثل القداسة، والهوية، والسلطة.

التوصيات :

١- ضرورة رفد المكتبات العامة و الفنون خاصة بمؤلفات عن الفن الهندي و خاصة التصوير.
٢- اجراء دراسات اوسع فيما يخص فنون الحضارة الهندية و عدم الانغلاق على دراسة فنون حضارات محددة.
٣- توفير تسهيلات لباحثي الفنون التشكيلية بما يرفد مواضيع دراستهم.

المقترحات:

١- اجراء دراسة بعنوان: البعد الجمالي للشكل الالهي في النحت البوذي.

٢- اجراء دراسة بعنوان: جماليات المقدس: الفن الديني في الثقافات الشرقية.

قائمة المصادر:

1- Ibn Manzur, Lisan al-Arab, edited by Abdullah Ali al-Kabir and others, Dar al-Ma'arif, Cairo, vol. 14.

2- Abd al-Rahman Badawi, Encyclopedia of Sufi Terminology, Arab Institution for Studies and Publishing, Beirut, 1981.

3- Stice, Walter: The Meaning of Beauty, A Theory of Aesthetics, trans. Imam Abdel Fattah Imam, National Translation Project, Cairo, 2000.

4- André Breton: Surrealist Biennette, trans. Salah Barmada, Ministry of Culture and Guidance, Damascus, 1978.

5- Suriau, Etienne, Aesthetics Through the Ages, translated by Michel Assi, Awidat, Beirut.
6- Hauser, Arnold: Art and Society Throughout History, vol. 1, translated by Dr. Fouad Zakaria, Second Edition, Beirut, 1981.
7- Haider, Najm Abdul: Aesthetics: Its Horizons and Development, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2001.
8- Matar, Amira Hilmi: The Philosophy of Beauty: Its Prominent Figures and Schools, Quba House for Printing, Publishing, and Distribution, 1998, Cairo.
9- Abbas, Rawya Abdel Moneim: Three Creative Life, Dar Al-Wafa for the World of Printing and Publishing, 2014, Alexandria.
10- Matar, Amira Hilmi, The Philosophy of Beauty, previous source.
11- Adel Naji: Cylinder Seals, edited by a group of Iraqi researchers, Civilization of Iraq, Vol. 4, Dar Al-Hurriyah for Printing, Baghdad, 1985.
12- Consino, George, Daily Life in Babylonia and Assyria, trans. Salim Taha al-Tikriti and Burhan Abdul-Tikriti, Ministry of Culture and Information, Iraq, 1979
13- Hauser, Arnold: Art and Society Throughout History, trans. Fouad Zakaria, Vol. 1, Dar al-Wafa for Printing and Publishing, Egypt, 2005.
14- Okasha, Tharwat: Ancient Egyptian Art, Part One, Second Edition, Egyptian General Book Organization, Cairo, 1990
15- Hanna, Asaad Fahmi: History of Philosophy from Early Times to the Present, Edited and Introduced by Uqba Zaydan, Nour al-Dirasat, Publishing and Translation, Damascus, Syria, 2009.
16- Zuwail, Ahmed: The Age of Science, 7th ed., Dar al-Shorouk, Cairo, 2007.
17- Shaarawy, Abdul-Muati: Greek Myths, Part One: Human Myths, Egyptian General Book Organization, 1982, Cairo.
18- Al-Turahi, Muhammad Sa'id, The Indian Ramayana: The Epic of the God Rama, translated by the Indian Encyclopedia, Dar Ninawa for Studies, Publishing, and Distribution, Damascus,
19- 2007.
20- The Formation of the Sacred Symbol in the Religious Imagination: Models of Sacred Christian Symbols (2021). Al-Mi'yar Journal, 270. doi:10.46313/1707-025-053-016