جينا لوجيا الخطاب الديني في الفن الحديث

حمدية كاظم روضان المعموري

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

الايميل : hamdiyakadhum@gmail.com

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0001-6461-7164

قحطان عدنان كامل نجاري

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الايميل : qahtan.kamil@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-6164-5844

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٢٠ / ٩ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ١ / ١١ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

برغم كل ما تعرض له الفن من تحولات عبر العصور يبقى أحد أهم أوجه النشاط البشري، وهو وعي وتأمل في عملية الخلق والوجود ضد غموض الكون وجبروته وهو بحث في معاني الخلق وتعبير عن رغبة الإنسان الأزلية في الخلود. ويهدف الدين إلى إيقاظ الروح وربطها بالكون وخالقه حتى ترتقي في معراج الكمال البشري كما يسعى الفن إلى ترقية النفس الإنسانية وتحريك جميع المشاعر التي تجيش في أعماقها فالدين هبة من خالق الجمال وواهب الوجود، والفن هو رؤية المطلق وهو يتلألأ من خلال وسط حسى كما يقول الفيلسوف هيكل. (١،ص٢٣). ويتألف البحث الحالي من أربعة فصول وقد تضمن الفصل الأول من البحث تعريفاً بمشكلة البحث وأهميتة البحث والحاجة إليه . أما هدف البحث فقد تم تحديده تعرف جينالوجيا الخطاب الديني والعقائدي للفن الحديث . وقد قام الباحثين بتحليل أهم المصطلحات الواردة في البحث أما الفصل الثاني فقد أشتمل على مبحثين الأول يمثل مفهوم الجينولوجيا فلسفياً، أما المبحث الثاني فقد تناول- البعد الديني في حركات فنون الحداثة -والعلاقة الجينالوجية بين الفن والخطاب والديني ...أما الفصل الثالث فقد احتوى إجراءات البحث وتضمنَ، مجتمع البحث واختيار العينة وتحليلها والبالغة (٦) نماذج، واعتمد البحث المنهج الوصفي في تحليل العينة، وجاء الفصل الرابع بنتائج البحث والاستنتاجات فضلاً عن التوصيات والمقترحات، ومن أبرز النتائج التي توصل إليها الباحثين هي:

١.تهيمن سلطة الخطاب الديني المسيحي وموضوعاته السردية، في نماذج عينة البحث، انطلاقاً من بواعث التجديد التي حفلت بها تيارات الحداثة وتجارب فنانيها.

٢.الخطاب الديني وعبر فترات طويلة من التاريخ الاوربي اعتمد على بنية ميتافيزيقية، أحدثت إزاحة فكرية لطبيعة المفاهيم والتحولات الاجتماعية .

كلمات مفتاحية : جينا لوجيا ، الخطاب ، الدين ، الفن ، الحديث

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

تعد علاقة الدين والفن من أهم المكونات الاساسية للثقافة الإنسانية في جميع مراحل التاريخ بدأً من العصور السحيقة التي عاش فيها الإنسان ووصولاً الى العصر الذي بلغ فيه التقدم العلمي درجة لم يكن من الممكن أن تتخيلها البشرية منذ قرن مضى ، ويحتضن الإنسان الدين والفن في نحو أزلي حيث لم يحفظ لنا التاريخ أن أمة من الأمم استطاعت أن تعيش على هذه الأرض من غير عقائد تدين بها وفن تعبر به عن خلجات النفس وتطلعات الروح فالدين والفن صنوان في أعماق النفس وقرارة الحس، وإدراك الجمال الفني شعور داخلي عميق، يتصل بتلك العلاقة الوطيدة بينهما، حيث يرتبط الفن والدين بعلاقة عضوية لدرجة أنه لا يتصور دين بلا فن، فالحياة الدينية في كل الثقافات تغتني بالتعبيرات الفنية والأدبية في ممارسة الشعائر، وتقديم القرابين، والاحتفالات، الدين والفن بحسب وصف الدكتور حسن الترابي يرتبطان بعلاقة حميمة نظرا لأن كليهما يتعامل مع الرمزي في الحياة، وبالتالي فكلاهما تجسيد للثقافي والتركيبي عند الإنسان، وابتعاده عن الغرائزي والطبيعي. وان الدين كما الفن، تجربة روحية يبحث فيها الإنسان عن المطلق، وينشد فيها الخير والحرية والمحبة والسلام، تجربة شخصية أصيلة روحانية متفردة، تتطلب الإخلاص والصدق ووهج الروح وإحساسها الجميل بالمعنى، خبرات جوانية تحتضن نبل الإنسان، أشواقه ورغباته، وتطلعه للتطهر والوصول إلى الحقيقة، محتواها النهائي هو الإنسانية الخالصة، وقد كانت علاقة الدين بالفن تتخذ بعداً عقائدياً واضحاً وتحديداً في الفنون التي اصطبغت بالنزعة الدينية كالفن المسيحي في العصور الوسطى والنهضة، والذي أسس لبواعث انتشار وهيمنة الموضوعات وقصص السيد المسيح والسيدة العذراء عليها السلام والحواريين والفردوس والجحيم على نتاجات الفن الغربي وما شهده من اهتمام في تشكيل الايقونات المسيحية وما مر بها من مراحل تاريخية طويلة .وفي الفن الاوربي الحديث كانت اشتراطات النزعة الدينية أسست لفكر اشتغالي جديد يؤمن بالحداثة وبالتطورات الفكرية التي رافقت حركاتها الفنية ن فأنتجت صوراً دينية أو محملة بطابع ديني او فكر ديني عقائدي، وبالتالي فقد اصبحت تهتم بإعادة صياغة صور السيد المسيح مثلاً بأسلوب الرؤية الحديثة وكذلك الموضوعات الدينية تمثل خطاباً ثقافياً مهيمناً على نظم التعبير الفني في مرحلة الحداثة، لذا مثلت العلاقة بين الفن والدين إحدى أهم المرتكزات المؤسسة للفن في تاريخ أوربا والعالم، وتظهر أسس الخطاب بين العنصرين واضحة على مدى مراحل ومفصلات الحقب الفنية المتعاقبة منذ الفن الإغريقي وحتى فنون الحداثة، لذا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالتساؤلات الاتية:

١.ماهي أبعاد العلاقة الجنولوجية بين الفن والخطاب والديني في أوربا.

٢.كيف فهم فنانوا أوربا العلاقة بين فنهم والدين وكيف صوروا العلاقة في أعمالهم الفنية .

أهميته البحث والحاجة إليه

تنطلق أهمية البحث الحالي من خلال التقصي العلمي والفلسفي للمنهج الجينالوجي بوصفه منهجاً معرفياً له آلياته النقدية المرتبطة بالنظم التطبيقية على الانجازات المعرفية والدينية والفنية منها تحديدا، ومدى انعكاس المنظومة الفكرية والفلسفية للمنهج وآليات اشتغالها على المنهج الجينالوجي في المنجز الفني للرسم والنحت الأوربي الحديث، وكما تكمن أهمية البحث أيضاً في استفادة الباحثين في مجال فلسفة الفن

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والفلسفة النقدية، ويفيد أيضاً النقاد التشكيليين وعموم طلبة كليات الفنون الجميلة والمعاهد، وتتأكد الحاجة إلى هذا البحث لكونه يتناول موضوعاً تشكيلياً ونقدياً معاصراً ولم يتناوله أحد بالدراسة والبحث حسب علم الباحثان، وفي كونه يعد من البحوث الأساسية والمؤسسية التي تعني بربط بالمفاهيم الدينية وكيفية نشوئها مع نتاجات الفن الحالي.

اهداف البحث : يهدف البحث إلى :

التعرف على جينالوجيا الخطاب الديني في الفن الحديث .

حدود البحث

.الحدود الموضوعية : دراسة الرسوم والمنحوتات الحديثة التي تحمل خطاباً دينياً والمنفذة بمواد مختلفة على خامات مختلفة

.الحدود المكانية : أوربا.

.الحدود الزمانية : وتمتد من (١٨٤٤- ١٨٩٤).

منهج البحث : اعتمد الباحثين المنهج الوصفي التحليلي للأطر الفلسفية والجمالية كإطار مرجعي نقدي للأعمال الفنية في اجراءات البحث.

مصطلحات البحث

الجينالوجيا – Genealogy

أما الجينالوجيا فهو مصطلح معرفي أول من عرفه الفيلسوف**(نيتشه)** ... ثم أطلقهُ ميشال فوكو للإشارة إلى دراسة أشكال التاريخ من أجل رصد التكوينات المعرفية والثقافية للظواهر ومن ثم تحليل أسباب سيطرة موضوعات معينة في تاريخ محدد ويبدأ هذا المصطلح الذي يعني علم الانتساب من حيث ينتهي مصطلح فوكو الأول علم الآثار (الحفريات) الاركيولوجيا .

الجينالوجيا : ومعناها الأصلي علم الأصول أو الأنساب الذي يبحث في الأصول الخفية للأشياء والظواهر وعلاقة كل ظاهرة بأخرى عبر الأصول المشتركة بينها مثل .ظاهرة الصراع على السلطة والتي في أصلها تعود إلى الصراع الخفي على المغانم والمكاسب والجاه والثراء . فهي في الأصل ذات دوافع مادية اقتصادية تظهر للعيان على إنها صراع سياسي من اجل الشعب أو الوطن أو الدين أو المبادئ، فالجينالوجيا كما يعرفها **(ميشال فوكو)** بأنها الإرادة التي تسمح للفلسفة بأن تلتقي بالتاريخ وذلك بجعل الفلسفة تتخلى عن منطلقاتها الميتافيزيقية وتبحث في أحداث التاريخ بروح الفلسفة التي تبحث عن أصول الأحداث والوقائع التاريخية وليس تسجيلها فحسب، كما أن الجينالوجيا تدفع التاريخ إلى البحث في الأحداث بكل مستوياتها التاريخية والثقافية والاجتماعية والنفسية بحيث يصبح البحث التاريخي بحثاً شاملاً في كل ظروف التاريخ بوصفه واقعاً يتشكل من خلال الصراعات والمصالح التي تكمن وراء أحداث الزمن المتسلسلة، والجينالوجيا ترى أن الأصول (وليس هناك أصل مفرد) حصيلة صراعات وبالتالي فهي تتأثر بطبيعة هذه الصراعات وما يرتبط بها من مصالح ومنافع لذا فهي تاريخ للحقيقة تهدف إلى بيان أن الأحداث التاريخية تجد تفسيرها الحقيقي في تحديد طبيعة الحقيقة . (٢، ص٥٣)

الخطاب : كما ذكره علوش

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أ - مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي .

ب- ويحدد (بنفنيست) الخطاب في استيعاب اللغة، عند الإنسان المتكلم (٣،ص٨٣)

ت- أما الخطاب كما جاء في المعجم الشامل فهو بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، وقيل هو اللفظ المتواضع عليه ،المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه، والكلام يطلق على العبارة الدالة بالوضع على مدلولها القائم بالنفس، فالخطاب إما الكلام اللفظي، أو الكلام النفسي الموجه به نحو الغير للإفهام .

والخطاب نوعان الاول هو الخطاب التكليفي : وهو المتعلق بأفعال المكلفين بالاقتضاء أو التخيير، ووضعي وهو الخطاب بان هذا سبب ذلك أو شرطه، اما النوع الثاني ينقسم الى قسمين هما الخطاب العام المراد به العموم والخطاب الخاص المراد به الخصوص . (٤، ص٣٣٠-٣٣١)

الدين : الدين في اللغة العادة ، والحال ،والسيرة ، والطاعة والجزاء ، ومنه: مالك يوم الدين ،وكما تدين تدان. ويطلق الدين عند فلاسفتنا القدماء على وضع الاهي يسوق ذوي العقول الى الخير . وان الدين منسوب الى الله تعالى . ويطلق لفظ الدين أيضاً على الشريعة ، أي ما شرعه الله لعباده من السنن والأحكام .(٤،ص٣٥٩)

وللفظ الدين في الفلسفة الحديثة عدة معان :

١.الدين جملة من الإدراكات والاعتقادات والأفعال الحاصلة للنفس من جراء حبها لله ، وعبادتها إياه وطاعتها لأوامره .

٢.والدين أيضاً هو الإيمان بالقيم المطلقة والعمل بها ، كالإيمان بالعلم أو الإيمان بالتقدم ، أو الإيمان بالجمال ، أو الإيمان بالإنسانية .

٣.والدين الطبيعي (religion naturelly) اصطلاح أطلق في القرن الثامن عشر على الاعتقاد بوجود الله وخيريته ، وبروحانية النفس وخلودها ، وبإلزامية فعل الخير من جهة ما هو ناشئ عن وحي الضمير ونور العقل . والفرق بين هذا الدين الطبيعي والدين الوضعي إن الأول قائم على وحي الضمير والعقل ، على حين إن الثاني قائم على وحي إلهي يقبلهُ الإنسان من الأنبياء أو الرسل .

٤.ومن معاني الدين عند الفيلسوف الاجتماعي (دور كايم) انه مؤسسة اجتماعية قوامها التفريق بين المقدس وغير المقدس ، ولها جانبان احدهما مؤلف من العقائد والمشاعر الوجدانية ، والآخر مادي مؤلف من الطقوس والعادات .(٥، ص٥٧٢-٥٧٣). والدين كما ورد في موسوعة لالاند هو مؤسسة اجتماعية متميزة بوجود ايلاف من الأفراد المتحدين بأداء بعض العبادات المنتظمة، و باعتماد بعض الصيغ في الإعتقاد في قيمة مطلقة، لا يمكن وضع شيء آخر في كفة ميزانها، و هو الاعتقاد تهدف الجماعة إلى حفظه. ينتسب الفرد إلى قوة روحية أرفع من الإنسان، و هذه ينظر إليها إما كقوة منتشرة و إما كثرة و إما وحدة هي الله. (٦،ص١٢٠٣)

- **الخطاب الديني إجرائياً** : هو البنية الفكرية الحاملة لبواعث الدين المسيحي والمعتقدات الايمانية والافعال الادراكية التي ترمي الى الحق والفضيلة والخير، وتنطوي على ابعاد إنسانية وثقافية ونفسية واجتماعية.

- **جينالوجيا الخطاب الديني إجرائياً :**هو البحث في علائقية المرجع والجذر، والاصل ، والنسق الخفي – العميق) ببنية الخطاب الديني المسيحي وإنعكاساته السردية والمعرفية والثقافية على نتاجات الفن الحديث.

الجينالوجيا- Genealogy: ومعناها الأصلي علم الأصول أو الأنساب الذي يبحث في الأصول الخفية للأشياء والظواهر وعلاقة كل ظاهرة بأخرى عبر الأصول المشتركة بينها مثل .ظاهرة الصراع على السلطة والتي في أصلها تعود إلى الصراع الخفي على المغانم والمكاسب والجاه والثراء، فهي في الأصل ذات دوافع مادية اقتصادية تظهر للعيان على إنها صراع سياسي من اجل الشعب أو الوطن أو الدين أو المبادئ .

الجينالوجيا - Genealogy:وكما يعرفها ميشال فوكو: بأنها الإرادة التي تسمح للفلسفة بأن تلتقي بالتاريخ وذلك بجعل الفلسفة تتخلى عن منطلقاتها الميتافيزيقية وتبحث في أحداث التاريخ بروح الفلسفة التي تبحث عن أصول الأحداث والوقائع التاريخية وليس تسجيلها فحسب . (٢، ص٥٣)

الفصل الثاني

المبحث اول // مفهوم الجينولوجيا فلسفيا

يعتبر الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه مؤسس الجينيالوجيا المعاصرة. ويذكر في بداية كتابه "جينيالوجيا الأخلاق" ١٨٨٧، اذ يقول "إنّ أمر الجينيالوجيا يتعلق بأصل أحكامنا الأخلاقية المسبقة"، وليس القصد من الأصل العودة إلى البدايات، ولكن كيف تكوّنت الأشياء والكيفية التي ظهرت بها. فالجينيالوجي يصغي إلى التاريخ، تاريخ القيم والنتاجات الثقافية، ليكشف عما وراء التاريخ من صراع بين قوى فاعلة مثبتة للحياة وقوى انفعالية أو ارتكاسية تحتقر الحياة وتتعلق بعالم الماوراء. والجينيالوجيا هي نقد لهذه التأويلات العدمية المشدودة إلى لوحات قيميّة وضعتها قوى السيطرة والقوة، وفي المقابل ينشد الفيلسوف –كما يتصوره نيتشه- خلق قيم جديدة هي قيم أرضية تبشر باحتفالية الجسد رمز القوة والإرادة، وتمثل إرادة القوة مبدأ الحياة في صيرورتها وصفائها وبهجتها، وفي ضوء هذه التراتبية بين القوى أو القيم، نفهم أن الجينيالوجيا كما يرها دولوز هي فلسفة الاختلاف بين أخلاق الوضاعة وأخلاق الرفعة، ولعل الوقوف عند أصل القيم وكيفية تكونها هو الذي يتيح لنا المعرفة بالإنسان وعلاقته بهذه الحياة. إذن؛ الجينيالوجيا مصطلح ومعناه البحث عن الأصل في المفهوم، لكن الجينيالوجيا مع نيتشه هي جزء من نمط تفكيره وكتابته، ذلك أنّ مفهوم الجينيالوجيا الذي لا تتوقّف مَهمته على تقوية المفاهيم وإرجاعها إلى أصولها العميقة والحقيقة، هو تساؤل عن الأصل النفسي والفيزيولوجي لمفاهيم الثقافة والمعرفة، وهو أصل مُحجّب ومقنّع، ولا يمكن إماطة اللثام عنه إلا بواسطة تحليل اللغة كما يعبر عنها الفيلسوف العراقي رسول محمد رسول. (٤٧، نت)، وهنا نجد فوكو لا يعتبر الجينالوجا حدث فكرياً عابراً بل يعتبرها المصدر الذي تصدر عنه الأحداث التاريخية وليس الأصل هو البداية التي يبدأ منها التاريخ بالظهور، وليس الأصل هو الابتداء الذي ينشأ منه التطور ولا يؤسس الأصل اللحظة التي لم يكن ليحدث قبلها أي شيء . بل إن الأصل في الحقيقة ينبثق في أمكنة عديدة ضمن إطار زمني تاريخي عام وواسع، يظهر الأصل في خطابات متنوعة واسماً إياها

بعلامات ممارسة مشتركة ممارسة لاتعي صفة الاشتراك هذه. (٧،ص٣١٧). لقد أخذ تأريخ فوكو للحقيقة اسم جينيالوجي فهذه الأخيرة تعد الأداة التي تسمح للفلسفة بأن تلتقي بالتاريخ؛ بجعل الفلسفة تتخلى عن منطلقاتها الميتافيزيقية، والدفع بالتاريخ إلى أن يكون اهتماما بما يحدث فعلا في جميع مستوياته المختلفة، من هنا تظهر الجنيالوجيا وسيلة لتقويض الميتافيزيقا باعتبارها إنتاجاً للحقيقة، من خلال نقد لمنطلقاتها، وإعادة النظر في الأساس المفاهيمي الذي تستند إلى الأزواج، ولعل أهمية البحث الجنيالوجي، كتقويض للميتافيزيقا، تظهر في وصفه للواقع الإنساني، كواقع يتشكل من الصراعات والمصالح، ومن ثمة الهيمنة، والرغبة في التملك، إذ لا مجال للقفز على هذا الواقع من خلال إنشاء مفاهيم مجردة تنشئ عالما ينوب عن العالم الواقعي، عالما تنتفي فيه الصراعات والمصالح. إضافة إلى أن الجينيالوجيا على خلاف الميتافيزيقا، لا تهتم بالبحث في الأصل الأول الذي صدرت عنه الموجودات، باعتباره ما يحددها، ما يعطيها نمطا من الوجود تتشكل منه هويتها الثابتة إن ما تظهره الجنيالوجيا هو أن الأصول -إذ ليس هناك أصل بالمفرد- حصيلة الصراع، وبالتالي فهي تتلون بطبيعته، وما يرتبط به من مصالح ومنافع, من هنا فالجنيالوجيا هي تاريخ للحقيقة؛ وهذا يعني أن التأريخ الذي يريد الجنيالوجي القيام به، يهدف إلى بيان أن الأحداث التاريخية تجد تفسيرها الحقيقي في تحديد طبيعة الحقيقة(٨،ص٢١١) التي تشكل "مادة" التاريخ، ذلك أن الإنسان وهو يشتغل، ويتكلم، ويحيا ويرغب، وهو بهذا يشكل تاريخه الخاص، يجد نفسه محاطا بنوع من الحقيقة التي توافق ما يحدث. وهذا التوافق يتجسد في الممارسة التي تخص تاريخه، والتي تعطيه قواما متميزا. ما يترتب عما سبق هو أن ما يهم الجنيالوجي هي مسألة سياسة الحقيقة التي تظهر في طبيعة الرهان(٩، ص١٠٩).

الجينالوجيا وتحول القيم

كان لابد ان تحدث لحظة الإنكسار والمواجهة الصعبة والتي تطلبت اعلاناً كبيرا للحرب ، فهذه الفلسفة الجديدة قد عرفت بمغادرتها المألوف الفلسفي وبعدم التناسق وبتجدد النص ففلسفة الجينالوجيا عرفت برفضها لكل ما أجمعت عليه الفلسفة السالفة التي شرعت لوجود مفاهيم جديدة منها حكما على الحياة ، إرادة الحقيقة هي التي حكمت على التاريخ الفلسفي بأن يتنكر للحياة ، لتصبح الحياة محل إدانة أن الجينالوجي سيعلن إلحاده بكل القيم الميتافيزيقية ، (١٠، ص٦٩)، والبحث عن كل ما هو غريب وجديد ومحير ولن يكون للحقيقة العقلية الواضحة التي طالما بحث عنها الفلاسفة في أي مكان، وإن إنكار الحقيقة وفرض الحظر الفلسفي – الجينالوجي فعندما يكتب نيتشه الاعتبارات غير الراهنة او اللازمانية الثانية مثلا، فهو لا يبحث في التاريخ ليعود الى المبدأ وإنما ليعود إلى الأصل والتاريخ عنده ليس متواصلاً وعقلياً ومتطوراً وإنما هو منكسراً ومتقطعاً مثل موسيقى فاغنر ومثل التواءات الحياة وإشكالاتها .(١١،ص٢٨٥)._ يقوم مشروع **نيتشه** النسابة او الجينالوجيا على مايلي: إدخال مفهومي المعنى والقيمة إلى الفلسفة وان نيتشه لم يخفي يوماً إن فلسفة المعنى والقيم يجب أن تكون نقدية وان فلسفة القيم، كما يؤسسها ويتصورها ، هي الانجاز الحقيقي للنقد . فمن جهة تظهر القيم تعطى كمبادئ : يفترض تَقويمٌ ما قِيَماً يثمن انطلاقا منها الظاهرات. ومن جهة أخرى ، وبصورة اشد عمقاً، إن القيم هي التي تفرض تقويمات تشتق منها قيمتها بالذات. ويتحدد التقويم كالعنصر التفاضلي الخاص بالقيم المقابلة . ويقف نيتشه في آن ضد الفكرة السامية للأساس التي تترك القيم غير منحازة بخصوص أصلها الخاص بها\، وضد فكرة مجرد اشتقاق سببي او بداية

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

سطحية ، التي تطرح أصلاً حيادياً للقيم. ان نيتشه يكون مفهوم النِّسابة او الجينالوجيا فالفيلسوف عالم نِسابة. يُحل نيتشه الشعور بالاختلاف او المسافة(عنصر تفاضلي). وتعني النِّسابة قيمة الأصل وأصل القيم في الوقت ذاته، وهي تتعارض مع الطابع المطلق للقِيَم كما مع طابعها النسبي أو النفعي. والنِّسابة تعني العنصر التفاضلي للقيم الذي تنبع منه قيمتها بالذات . وتعني النِّسابة إذاً الأصل. ان نيتشه يحل محلّ الثنائية الميتافيزيائية للظاهر والجوهر ، والعلاقة العلمية للمعلول والعلة ، العلاقة المتبادلة بين الظاهرة والمعنى . فكل قوة هي امتلاك كمية من الواقع ، والسيطرة عليها واستغلالها. وحتى الإدراك الحسي في وجوهه المتنوعة هو تعبير عن قوى تتملك الطبيعة . وهذا يعني إن للطبيعة بذاتها تاريخاً . وتاريخ شيء ما هو عموماً ، تعاقب القوى التي تستولي عليه ، وتعايش القوى التي تصارع من اجل الاستيلاء عليه . والموضوع ذاته والظاهرة ذاتها ، يتبدل معناها وفقا للقوة التي تستحوذ عليهما . والتاريخ هو تغيير المعاني ، أي " تعاقب ظاهرات إخضاع عنيفة إلى هذا الحد أو ذاك ومستقلة بعضها عن بعض إلى هذا الحد أو ذاك ". والمعنى مفهوم معقد ، فهناك دائماً تعدد في المعاني ، كوكبة أو مركب من التعاقبات ، لكن كذلك من التعايشات يجعل من التفسير فناً. " كل إخضاع، كل سيطرة، إنما تعادل تفسيراً جديداً ". (١٢،ص٨) . لذا لا يؤمن نيتشه بـ(الأحداث الجسام) الصاخبة ، بل بالتعدد الصامت لمعاني كل حَدَث . فما من حدث أو ظاهرة أو كلمة أو فكرة ليس معناها متعدداً . فهذا الشيء هو كذا حيناً ، وكذاك أحياناً ، وطوراً شيء أكثر تعقيداً ، وفقاً للقوى التي تستولي عليه . وهذا مَثَل يحب نيتشه أن يستشهد به ، ليس للدين معنى واحد ، لأنه يخدم على التوالي قوى متعددة . لكن ماهي القوة التي في أقصى حالة التجاذب مع الدين ؟ ما القوة التي لانعود نعرف معها ما الذي يسيطر . هي على الدين أو الدين عليها . يفضح نيتشه النفس، والانا والأنانية على إنها الملاذات الأخيرة للفلسفة الذرية.حين ينشد نيتشه الأنانية فذلك دائماً بصورة عدوانية أو سجالية : ضد الفضائل ، ضد فضيلة التجرد .لكن الأنانية في الواقع هي تفسير سيء للإرادة ، مثلما الذرية تفسير سيء لقوة . ولكي تكون هنالك أنانية ينبغي أن تكون هنالك أنا . إن كل شيء يتلق بشيء آخر ، أما ليأمر أو ليطيع ، هاكم ما يضعنا على طريق **الأصل : أن الأصل** هو الاختلاف في الأصل ، والاختلاف في الأصل هو التراتب ، أي العلاقة بين قوة مسيطرة وقوة مسيطر عليها ، بين إرادة مطاعة وإرادة مطيعة . التراتب كشيء لا ينفصل عن النِّسابة ، هاكم ما يسميه نيتشه "مشكلتنا". أن التراتب هو الواقع الأصلي ، تماثل الاختلاف والأصل . (١٢،ص١٣)

الجينالوجيا والخطاب الديني

يمثل الخطاب كيفما كان محتواه وغايته ونوعه واقعة لغوية ، أما منطوقة أو مكتوبة أو مرسومة أو منحوتة أو معبر عنها بإيمائه أو إشارة ، وسواء حللنا هذا الخطاب تحليلاً عمودياً إلى مفردات وكلمات أو حللناه أفقياً إلى ملفوظات دالة تتكون منها وحداته جملة أفكاره ورؤاه ، سنجد أنفسنا في كل مرة أمام مفاهيم مركبة يتكون كل منها من مفاهيم أخرى لا نستطيع إدراك دلالاتها إلا بالقبض على علاقاتها المتبادلة ، تلك العلاقات المكونة للخطاب بوصفه نسقاً ونظاماً . ومن المفاهيم التي تقدمها نظرية (تحليل الخطاب) مفهوم (المقدرة الاتصالية). ويعني هذا المصطلح "أننا يجب إن نتجاوز وصف الصيغ المستعملة في اللغة لنركز على وجوه المعرفة المشتركة بين المتكلم والسامع ثم على الاستعدادات الإدراكية لكلا الطرفين." (١٣،ص٣٩) ، وإذا كان الخطاب اللساني يشترط المقدرة الاتصالية والتركيز على الفهم المشترك ،يكون في الفن مستعيض عن الفهم

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

–أحيانا- بالمقدرة الجمالية التي يستطيع الفن أن يستحثها عند المتلقي؛ دون اشتراط لمعرفة مشتركة بين الطرفين، لكن الخطاب الفني سيكون أبلغ إذا توفر فيه الفهم المشترك(الجمالي والمعرفي) في الوقت ذاته.(١٤،ص٨) . وبما أن اللغة استخدام اجتماعي ، ينتج عنها محدد اجتماعي يمكن أن يوصف بأنه (خطاب) من جانب آخر فإذا كانت اللغة تُعتبر ممارسة اجتماعية ، أي سيرورة اجتماعية ، فإننا يجب أن نميز بين الخطاب والنص (النص المكتوب أو النص المنطوق) ، حيث أن النص نتاج اجتماعي ، بمعنى أنه نتاج لصيرورة إنتاج النص ، ومن ثم فإن مصطلح الخطاب يستخدم للإشارة إلى كامل صيرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يُشكل النص سوى جزء منها ، فصيرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشتمل بالإضافة إلى النص على صيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجاً لها، وعلى صيرورة التأويل التي يكون النص مرجعها ، وهذا ما يجعل تحليل النص جزءاً واحداً فحسب من تحليل الخطاب الذي يشتمل أيضاً على تحليل الصيرورتين الإنتاجية والتأويلية ، فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعتبر السمات الشكلية للنص آثاراً لصيرورة الإنتاج من جهة ، ومشعرات في صيرورة التأويل من جهة أخرى ، ولصيرورتي الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل في انطوائهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة موارد أعضاء المجتمع القائمة في رؤوسهم والتي يعتمدون عليها في إنتاج النصوص أو تأويلها ومن بين هذه الموارد معرفتهم باللغة ، وتمثيلاتهم للعالم الطبيعي والعالم الاجتماعي الذي يعيشون فيهما، وكذلك قيمهم واعتقاداتهم وافتراضاتهم .(١٥،ص١٥٩) من الملاحظ أن اللغة تنطوي على رؤية محددة بوصفها ممارسة اجتماعية تتعلق بالخطاب الجماعي، فهي تتولد اجتماعياً وتتوقف طبيعتها عند العلاقات والصراعات التي تُولدها. وبذلك فإن الخطاب يشتمل على شروط اجتماعية يمكن أن ندعوها شروط الإنتاج الاجتماعية وشروط التأويل الاجتماعية ، وعلاوة على ذلك فإن هذه الشروط الاجتماعية ترتبط بثلاثة مستويات متباينة من التنظيم الاجتماعي هي: مستوى الموقع الاجتماعي ، أو المحيط الاجتماعي المباشر الذي يجري فيه الخطاب ، ومستوى المؤسسة الاجتماعية التي تُشكل منبتاً واسعاً للخطاب ، ومستوى المجتمع ككل.(١٥،ص١٥٩). ويعرف (فوكو) الخطاب بأنه وحدات أساسية دائمة هي المنطوقات، فهو " ممارسة منظمة تتكون من عدد من المنطوقات، أو هو مجموعة من المنطوقات التي تنتمي إلى نظام واحد من التشكل والتكون، وهكذا يوجد أنواع مختلفة من الخطاب مثل الخطاب الديني، الاقتصادي، التاريخي، النفسي، الأدبي، الفني , السياسي ... (١٦،ص٥٧). من هنا يمتد الخلق الفني في عملية الإبداع الإنشائي فيشمل إحياء الكلمة أو القول أو الخطاب حتى نصل إلى النص، وفي هذه اللحظة يمكن أن نعتبر الخطاب الفني خلق لغة من لغة، أي أن صانع الفن ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة أخرى وليدة هي لغة الأثر الفني، ويعتبر هذا التعريف فكاً لاشكالية الوجود والعدم ، فالحدث الفني (خلق) ، ولكن الخلق متعذر، إذ لاشيء يخلق ولا شيء يفنى ، وكل موجود متحول ، فالخطاب الفني تحويل لموجود. (١٧،ص٥٧). فمنذ البداية نجد أن للفن خطابات أخرى غير الجمالية, نجد تفعيلاً للخطابات في مديات تتقصى وجدانيات الذات ومخاوفها إزاء إرادة الطبيعة أو السعي لإنجاز أعمال ذات هدف عملي نفعي إن عالم والصور ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلف عن الواقع التجريبي أو منفصلاً عنه. لذا يعد الخطاب الديني من التعبيرات الحديثة في مجال العلوم الاجتماعية عامة واللغويات الاجتماعية خاصة وأن مجالات البحث في هذا الموضوع لا زالت في بدايتها، وقد اقترن استخدام مفهوم تحليل الخطاب بمعارك

أيديولوجية ذات أبعاد متنوعة ألقت بظلالها على المصطلح وابتعدت به عن المفهوم العلمي الدقيق، ويشير مفهوم الخطاب الديني إلى ذلك البناء من الأفكار والمعتقدات التي تتسم بأهميتها الاجتماعية التي تنبع من ارتباطها بدين ما، ومن ثم تأثيرها في تكوين تصور متلقي الخطاب من المؤمنين بهذا الدين عن العالم الذي يعيشون فيه وتحديد كيفية تصرفهم إزاء هذا العالم .(١٨،ص٣٢) وينطوي مصطلح الخطاب الديني على تنوعات عديدة منها خطاب ديني مغلق وهو الخاص بتفسيرات النصوص والشعائر، وخطاب ديني مفتوح وله عدة مستويات، فقد يكون في إطاره إبداء القيادة الدينية الراي في أسئلة تتعلق بقضايا شخصية .(٢٠،ص١٨) . ويهدف تحليل الخطاب الى استجلاء الرؤية الكامنة في المفاهيم ، فالهدف تفكيك النص، وحل شفرات للإمساك بما يقدمه من طروحات فكرية، وما يثيره من قضايا ملتسقة بالحياة اليومية للإنسان، ومن ثم الوصول إلى الرسائل وعلاقتها بالسياق الاجتماعي التي يطمح المفهوم إلى إرسالها. ويكون التعامل مع لغة الخطاب باعتبارها ممارسة فكرية واجتماعية، تتفاعل مع الواقع الذي تتداول فيه، تجعل النص ضربا من التواصل بين مرسل ومتلق، يحمل هدفا ويحقق أثراً، ينطلق من مرجعيات، ويؤسس بناءه على مصادر متنوعة ومختلفة، لذا يكون النظر إليه في علاقاته المتشابكة، وما تنتجه من دلالات داخل السياق الذي يتفاعل معه . (١٨،ص٢٢) . ويرى الباحثان ان تحليل الخطاب بهذه الطريقة يمكن القارئ من فهم السياق الذي أنتجت فيه هذه المفاهيم، وادراك ما تقدمه من قضايا ورؤى .ومن ثم فإن التعامل مع الخطاب الديني سيكون وفق استراتيجية منفتحة على معارف ومناهج حسب ما تستدعيه الضرورة، والموقف، كاعتماد اللغة في تفكيك المفهوم، لما تحمل من إيديولوجيا، وارتباطها بالواقع الاجتماعي والثقافي الذي أطر هذا المفهوم. ولذلك يتغير الخطاب الديني من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة.

والخطاب الديني في أصوله وأسسه لا يتغير، لكن الذي يتغير هو الأسلوب أو الطريقة، يعد الدين ظاهرة اجتماعية وثقافية بالغة الخصوصية، والتأثير في حياة البشر، الأمر الذي يسمها بعديد من الخصائص التي تنبع من جوهرها ونظرة أتباعها إليها على اختلاف مستوياتهم، ولعله من طبائع الأمور أن تترك تلك الخصائص آثارها على الخطاب الديني بشكل أو بآخر، وان تباينت الظروف والأزمة، وهو ما يرجع إلى عمومية تلك الخصائص وديمومتها،(٢١،ص٢٠-٢١) ويمكن هذه الخصائص في ان الدين ظاهرة متعدد الأبعاد :فهو ظاهرة قيمية نظامية، وهو ظاهرة فردية وجماعية، وظاهرة اجتماعية وهو ايضا ظاهرة نفسية وسلوكية في آن واحد، وتترك تلك الحقيقة أثرها في الجوانب والأبعاد المتعددة للخطاب الديني الذي يتراوح بين تلك الظواهر المختلفة.

المبحث الثاني // جينالوجيا العلاقة بين الفن والدين

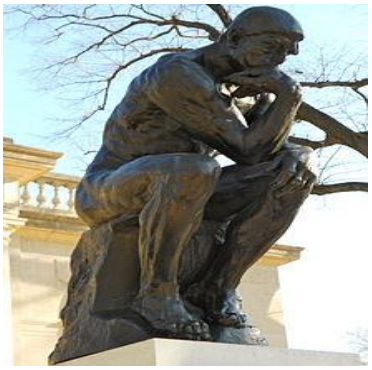
يَعُد الفن وجهاً من أوجه الأنشطة الاجتماعية والتي لازمت بني البشر منذ فترات وجوده البدائي إلى يومنا هذا ، فأنه لايبارح عمليات التواصل والخطاب ولا سيما الخطاب الاجتماعي ، كون من يمارس العملية الفنية هو جزء من النظام العام للمجتمع وما يحيط به وتعتبر هذه ضرباً من الخطابات التي يرسلها الفنان إلى من حوله ، لان النشاط الفني نشاط إنساني وخطاب اجتماعي يستدعي التواص مع الآخر بلغة مفهومة ومنقولة بأنواع شتى ومحكومة بنوع النشاط ومتطلبات رسالته فيما بين اللون والحركة والخط والحرف ، والتي يضمنها الفنان رموزه وعلاماته وإشاراته إلى المتلقي والذي بدوره يفك شفراتها بقرأة واعية من قبل المتلقي وفق

سياقات الفهم اللغوي (اللفظي وغير اللفظي) المتبادل ، وان كل عمل فني يسعى بطريقة أو بأخرى إلى بناء علاقات اجتماعية وتواصلية بينة وبين المتلقي ، قارئاً كان أو مستمعاً أو مشاهداً وتختلف هذه العلاقة باختلاف الأداة الفنية . (٢٢،ص٢٧٧) لهذا يذهب هيجل إلى القول بأن تاريخ الفلسفة يقترب أكثر (حسب موضوعه) من تاريخ الفن والدين، حيث يعتبر أن الفن والدين والفلسفة هي المظاهر التي يتجلى فيها ما يسميه "بالروح المطلق" وذلك من أجل وعي ذاته ومن ثم التطابق معها، لأن ذلك الهدف هو غاية "الفكرة المطلقة"، فالروح المطلق الذي هو المرتبة العليا لتلك الفكرة، يبقى دائما في سياق عملية تطور وإغناء مستمرة، وذلك من خلال عملية تعرفه على ذاته التي تتم من خلال تلك التمظهرات الثلاثة التي هي الفن، الدين والفلسفة، فعبر الفن يكتشف الروح المطلق نفسه في صيغة المعرفة، وعبر الدين يتعرف الروح المطلق على نفسه من خلال عملية التأمل، ويتعرف الروح المطلق على نفسه في الفلسفة في صيغة الفهم وشكل الفكر، فأية علاقة بينية بين كل من الفلسفة والعلم والدين والفن . (٢٣،ص١٧٦). ولقد كان التشابه في بعض الأمور هو الذي جعل البعض يدمج الفن والدين معاً كأنهما شيء واحد. فقد رأى (**أورين إدمان**) أن الأشياء الجميلة قد تدعونا في لطف وإيناس، وقد يأمرنا الفن التراجيدي في غطرسة مشوبة بالرعب إلى حد ما للدخول إلى عالم لا يقبل لوسائل التخاطب العلمية والعملية بالوقوف على أسراره في مثل هذه اللحظات تتشابه قوة الفن مع قوة الدين, بل يمكن القول بأنهما يصبحان شيئاً واحداً. هذا إذن هو السبب التشابه في القوة بين الفن والتراجيديا. بل أكثر من ذلك – في رأيه – إذ يرى أن هذا هو السبب في أن الكثير من الطقوس الدينية ما هي إلا معالجة فنية. ونجد أن الطقوس اليونانية القديمة قد تحولت بطريقة لاشعورية إلى دراما يونانية دينية في طابعها وموضوعاتها . (٢٤،ص٤٨) . وإذا ما أردنا أن نفهم الفن الحديث يتعين علينا أن نضعه أولا في إطاره التاريخي والثقافي وأن ننظر إليه بمنظار القرن وأن نبحث عن الوسائل التي تساعدنا على أن نؤلف الأساليب التشكيلية الجديدة وأن نتذوقها. (٢٥،ص١٨). ان الأساس الذي تقوم عليه فكرة الحداثة هو العقل والعقلانية. فلا يمكن الفصل بين الحداثة الدينية، والحداثة الفنية والحداثة العلمية، والحداثة الفلسفية، والحداثة الصناعية أو التكنولوجية لذا نجد " ان الحداثة في جميع دلالاتها تمتد الى معظم ميادين الحياة المادية في هذه الدنيا, وتحمل معها الفكر والفلسفة والاجتماع والاقتصاد والسياسية والادب".(٢٦،ص٦٢)، لذا تتشكل في فنون الحداثة جدلية بين نزعتين متضادتين، حيث تمتزج بين الذاتي والموضوعي ، المادي والروحي ، المتناهي واللامتناهي ، وهي تعبّر عن الخيالي والعقلي والحدسي ، وكل ذلك إنما يتجلى في مختلف الأساليب والمعالجات الرؤيوية للحركات الفنية الحديثة ، **فالرومانسية** تمثل رؤية لكيان داخلي ، وتطلق العنان للخيال وتفسح المجال أمام الوجدان للتعبير عن الانفعالات النفسية والعواطف ، وتقوم على دراسة الأشكال الطبيعية وفق أداء فني، فضلاً على أن ارتقاء الروح نحو الذات يشكل المبدأ الأساس للفن الرومانسي ، لأن الروح في المرحلة الرومانسية لا تتمثل في الغوص في الجسماني، بل على العكس فالفنان لا يعي حقيقته إلا بانسجامه من الخارج ليرتد إلى ذاته .(٢٧،ص٧) يقول عبدالوهاب المسيري : الفن شأنه شأن الأخلاق والدين وكل الظواهر الروحية... لأنه يتجاوز الرؤية المادية .(٢٨،جريدة) . وتعد **الواقعية** الحركة الأكثر رصانة في تمثيل الواقع الخارجي من خلال مطابقة مظاهره مع حقيقتها، اذ يتم تصوير الطبيعة كما تبدو وليس كما ينبغي أن تكون ، فهي تمثل إعادة إنتاج الواقع في شكل الحياة نفسها ، فالواقعية تهدف الى محاكاة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العالم الخارجي والالتزام بما تنطوي عليه من معطيات ومؤثرات على مستوى البيئة والفرد والمجتمع ، أي أنها تعني " إعادة خلق الواقع بكل ما ينطوي عليه من حقيقة "(٢٩،ص١٠٦) ولا ننكر أن هناك دوراً اجتماعياً للفنّ بالمعنى المباشر، أي وظيفة اجتماعية مباشرة للفنّ قد تستدعيها بعض الظروف ، وذلك حين يدعو إلى تغيير قيم أو أوضاع أو ترسيخهما، وهو هنا يكون جزءاً من البنية الأخلاقية الفكرية للمجتمع . لقد قاد النص **الانطباعي** بين الرسم والنحت إلى أحداث نهضة فكرية في خلخلة رؤية الأشياء وفي تفسيرها للخطاب الفني، فقد كانت تهتم بالعلاقات المشهدية بمعنى إن الطبيعة التي كانت تتمركز في التيارات السابقة لم تعد هي الرؤية المهيمنة على الرغم من حضورها بالفن أنما أصبحت الرؤية المهيمنة في النص الانطباعي هي عملية التحليل والتركيب للمشهد على وفق ما تمليه اللحظة المكانية والزمانية ، ولذلك اعتمدت الانطباعية اللحظة العابرة والنسق اللوني بدل الخط كبنية فيزيائية مهيمنة ، وأعتبرت هذه من أهم الأشتغالات المنهجية التي عولت عليها الحركة الانطباعية إذ قصدت العناية بظواهر الأشياء وتسجيل اللحظة العابرة بعين تكاد تكون أشبه بآلة التصوير لما رافقها من نظريات علمية .(٣٠،ص٧٦) وبهذا يعد الانطباعيون من الرسامين والنحاتون الذين مهدوا للحركة التجريدية، حيث دعا التشكيليون الانطباعيون الى عدم الوقوف نحو مادية الأشياء ، إنما ذهب الى كشف الجانب الروحي والباطني وحتى الديني كما موضح في **الاشكال رقم (٢،١).**

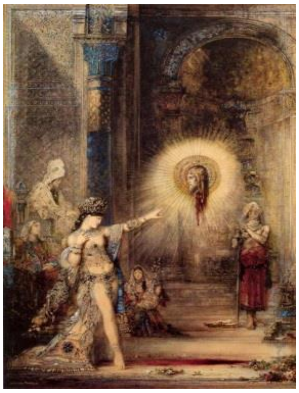
شكل رقم (١) (مانيه – كنيسة روان)



شكل رقم (٢) (اوغست رودان – المفكر)

وبلا شك إن **الحركة الرمزية** تعتمد على طبيعة الأفكار التي تستند الى المنظومة الحدسية والتخيلية للفنان ، اذ يعمد الى تجسيد صور فنية يكون فيها الرمز الطابع الرئيس الذي يحتضن فضاءات سطوحه التصويرية ، سعياً منه لكشف المضامين الداخلية لما وراء الوجود ، هذا ما أكده هربرت ريد بقوله : " إن الإنسان بفضل تميزه بالوعي الذاتي فقد خلق اللغة والرموز والدلالات للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره "(٣١،ص٢٥) . **وقد توجه (غوستاف مورو Moreau)** نحو دراسة الميثولوجيا العقائد والأديان ووقع في صوفية دينية ، قادته إلى تحليل عام ودقيق للروح الإنسانية ، بالرغم من أن صياغتها كانت صوفية وباطنية شخصية ، فالجمال لا يمكن بلوغه إلا بسحر الفكر(٣٠،ص٦٣) ، فالرمزية كسرت طوق الواقع عبر تحرير أشكاله من القواعد المقيدة واتجهت بتعالٍ وسمو نحو عالم حر تلعب فيه المخيلة دوراً فاعلاً في تجسيد أشكال رمزية بمعانيها ومضامينها التي تعكس الأحاسيس والانفعالات الإنسانية ، كما موضح في **الشكل رقم(٣)** ،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

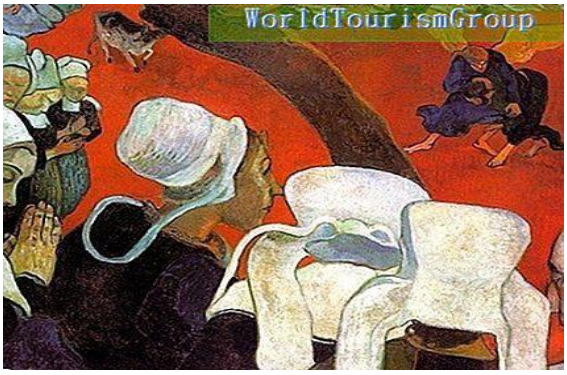


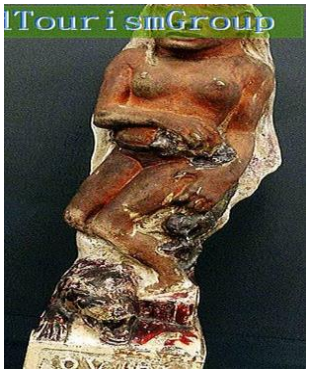
شكل رقم (٣) يوحنا المعمدان غوستاف مور

اذ إن كل ما هو رمزي إنما يتحدد بالرؤية من جهة ، وكونه متعلقاً بالمعنى من جهة أخرى ، ويرمز لشيء لا يعرف بالمدرك الحسي، بل بالمعنى؛ بوصفه شيئاً باطنياً غير مرئي، حيث يتضمن رمزية هي التي حددت هذا التعلق، وساعدت على تنامي المنظومة الإدراكية العقلية وتطور البنية الفكرية في إدراك المعنى. اما الحركة **التعبيرية** ومن خلال جماعاتها الفنية دعت بالعودة إلى أنساق الذات وتحرير الطاقات الباطنية والتمرد على الواقع المادي فاستبعد في النص أي تمثيل للحقائق الحسية المظهرية والتوجه نحو بنية الحقائق الباطنية وانفتاح رؤيتها في ابتغاء الكوني والشمولي أكثر من الاهتمام بالخالص والطارئ والسعي إلى المناهضة المقصودة للطبيعة المتجلية باستخدام نسقيه اللون المشدد والشكل المبسط، فقد ابدوا اهتماماً اقل ببنية التشبيه من اهتمامهم بالرؤية الفنية، وبذلوا جهدهم لاختراق الظواهر من اجل الكشف عما شعروا انه يؤلف الجوهر الأساسي في الأشياء .(٣٢،ص٩) كما يرى (فان كوخ) أن " العمل في الفن نوع من الرهبنة ورأى في الفن صورة للدين "(٣٣،ص٣٣)، وبذلك يكون نتاجه يتوسم الحس الديني المفعم بالروحي، من خلال مقدرته التعبيرية في تجسيد معطيات الوجود الخارجي ، عبر استخدامه ألواناً اصطلاحية في رسم المشاهد ، حيث يجد في اللون تأكيداً ذاتياً وليس مجرد انعكاسات تتأثر قيمتها بالضوء ، وأعَّد الهالة التي تتكون من إشعاع اللون واهتزازاته بتجاور الألوان المضادة ، ترمزُ إلى شيء جوهري وابدي.**(كما في الشكل ٤)**(٣٤،ص٢٨) اما **إدوارد مونش** يعد من أكثر الفنانين اعتزالاً وميلاً إلى التأمل الباطني وأعماله تعبر في تقنياتها وموضوعاتها (الجنس ،الدين، الموت) عن الم نفسي عميق وشعور بالهواجس، وعن تمسك بحس باطني غريب وبرؤى أو تخيلات تثير القلق والانقباض(٣٠،ص٨١)

شكل رقم (٤) فان كوخ الكتاب المقدس

وبالنسبة **للوحوشية** فانها التي لا تنظر الى الواقع بكل دقة ، إنما تأخذ منه ما يصلح لرؤيتها الفنية على مستوى ما هو معالجاتي وتقني، اذ تفصح موضوعاتها بالخفي والميتافيزيقي الذي لا ينفصل عن الحدسي، بوصفها موضوعات لا تجسّد الشكل الواقعي بكل تفصيلاته، عندئذ تكون مقيّدة وتخضع للالتزام الفيزيقي ، بل يغدو الشكل استمتاع جمالي وإرضاء للذات ؛ لأنه يحمل مضامين حقيقية وهذا ما يريده الوحوشي في نتاجاته ؛ كون الفن الحديث لا يحتاج الى معرفة أفكار وحوادث الحياة ومآسيها ، إنما ينقلنا من عالم النشاط الحياتي الى عالم الاستمتاع الجمالي ، واكتشاف الحقيقة " ليست في الصورة المطابقة للشكل ، بل هي الشكل المطابق للمعنى "(٣٥،ص١٠) . فهذا(**بول كوكان**) جعل من اللون المنفذ الأساس في عدم مطابقة الواقع ورفض الالتزام بنسيج حيثياته ، إنما استند الى ما قاله (بودلير) : " أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً لونت بالأزرق ، فليس للطبيعة من مخيلة " (٣٠،ص٥٣) ، لذا فإنه منح أشكالاً ومشاهد العالم الخارجي طاقة تعبيرية مغلفة بالضبابية والرموز تتسم بالغريزية والفطرية ، وبذلك خلق قيماً استطيقية تتسم بالواقعية السحرية ، من خلال مغايرته لألوان العالم الخارجي تعد ، فلم الأشجار خضراء كما ينبغي بل تحترق بالأحمر، ولم يعد مسيحه الأصفر يمتلك القسمات الجميلة للسيد المسيح (عليه السلام) ،انه يطفح بالرؤيوي والرمزي (٣٦،ص٦٤)، من خلال خطوطه وألوانه وأشكاله التي تتسم بإيقاعات نغمية أشبه بنغمات الموسيقى، اذ إن التعبير الفني يتجسد عبر العواطف والمشاعر الإنسانية الدفينة دون الاستعانة بتوصيفات لمظاهر خارجية ، فهو يبحث عن الجوهر والقوة الباطنة ، ويجعل اللون الكيميائي او المادي ينبض بقوة عنها برؤية موسيقية ؛ بوصف " إن اللون الذي يتذبذب كالموسيقى تماما باستطاعته أنْ يحقق ما هو أكثر شيوعاً واشد إبهاما في الطبيعة واعني قوتها الكامنة " (٣٧،ص٨١). كما موضح في **الاشكال (٥،٦).**





(شكل رقم (٥) بول كوكان الرؤيا بعد الموعظة) (شكل رقم (٦) بول كوكان من أين نأتي؟ أين نحن ذاهبون؟)

وقد **تأثر التكعيبيون** ايضاً بفنون الأطفال، ونتاج الفنانين البدائيين، والشعبيين، وبفن النحت الزنجي الأفريقي، إذ قدم الفن الأفريقي للغربيين بما يتضمنه من قوة سحرية إيحائية ذات مدلول إنساني ، وبما يمتاز به من تبسيط واختزال للأشكال، رؤية جديدة وأسلوباً في التعامل مع الواقع دون استخدام عناصر مستمدة من الرؤية المباشرة .(٣٠،ص٩٤) إن التكعيبية بحسب رأي (أبولينير) تريد التعبير عن عظمة الأشكال

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الماورائية، وأن الفكر المثالي يدفعها للتعامل مع الأشكال بطريقة مبتكرة وعقلية خارج أي نموذج طبيعي .(٣٨،ص٤٧) كان الفنان التكعيبي يتناول موضوعه كنقطة انطلاق، ثم يستخلص منه على حد قول(أفلاطون) الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة، مستخدماً في ذلك المخارط والمساطر والزوايا) والتي سبق لـ(سيزان) أن طبّقها بفطرية على الأشكال الطبيعية ، وكانت تجربته من الثمار التي قطفتها التكعيبية ، وأوجدت مناخاً ملائماً لتعميق الرؤية الأسلوبية للتجريد الهندسي في معالجة الصورة .(٣٩،ص٧٢-٧٣) ولجأ التكعيبيون في المرحلة (التحليلية) لتجزئة الأجسام إلى مكعبات ومن ثم تجميع هذه المكعبات في أشكال وفي هذه المرحلة عمد **بابلو بيكاسو وجورج براك** إلى معالجة هذه المكعبات أو الحجوم عن طريق التلاعب بالظلال لخلق الإيهام بالحركة إذ يظل الجسم الهندسي بحيث يبدو وكأنه منظور إليه من زوايا عدة (كما موضح في الشكل ٧) (٤٠،ص٢٣٤).

شكل رقم (٧) بابلو بيكاسو المسيح على الصليب

وقد نشأت **التجريدية** ضمن مساحة الفَنْ الحديث فكانت بمثابة خلاصة للتحولات التي انعطفت فيها حركة الرسم والنحت الحديث انطلاقاً من الانطباعية فالتعبيرية فالتكعيبية ، التي عَدلت من علاقة الذات بالموضوع لصالح انحسار الموضوع تدريجيا بإزاء المعطيات الذاتية الداخلية .(٤١،ص٢٢٦) ان الحركة التجريدية اتجهت في بث موضوعاتها نحو إظهار البنى الباطنية والمعاني الجوهرية للأشياء ، فعملت على استئصال القشرة الخارجية والغور الى العمق الداخلي ، سعياً الى إبراز مكامن الحقيقة ؛ بوصفها لاتوجد خارج اطار الشيء، بل في باطنه، والتجريدية عملية بحث وكشف لما هو لامرئي وغائب عن المدرك الحسي ، فالتجريد" رفض للصوري، والتمثيل الصوري رفض التقيد بالمنظور او الطبيعة والسيطرة عليها بواسطة إشارات ، ذلك نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياء او نقلها كما هي من جهة، ومحاولة استخراج من المحسوس شيئاً يعد بمثابة الحقيقة ، والمبدأ او الفكرة من جهة أخرى "(٣٠،ص١٣٨) .اذ طرح كاندنسكي استقلالية المنجز الفني عن الواقع في ضوء تقصيه اللون ومنح الجمال عبر ما يسمى بـ(الضرورة الداخلية) ؛ لأن كل شيء يتمحور حول الروح الإنسانية ، وفي الفن يكون اللون هو الروح والجمال معاً، حيث يقول :" الجميل هو ما ينتج عن الضرورة الداخلية ، الجميل هو الجميل داخلياً " (٤٢،ص١٧١) ، فهو لم يعتمد التشابه الشكلي للأشياء ، إنما الأشكال المجردة التي رأى فيها قوة إيحائية لها القدرة على الوصول إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر ، فتوصل الى خلق نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية ، بهدف التعبير عن الضرورة الداخلية ، ليغدو اللون لم يعد جزءً غير منفصل عن الشيء، بل يكون هدفاً وغاية في الوقت نفسه .(٣٠،ص١٤٤،١٤٣). في حين يشتغل المطلق عند **بييت موندريان** من خلال إحلال

التكوين الهندسي المستند على أرضية فلسفية وروحية، تشترك في جوهرها مع طروحات كاندنسكي الجمالية "كان يؤمن بفلسفة قائمة على الصوفية الدينية، أي إن كل شيء تراه العين المجردة سواء أكان منظراً طبيعياً أم شجرة أم بيتاً يمتلك جوهراً عميقاً وان هذه الجواهر الخفية –رغم المظهر- تتناغم مع بعضها بعضاً ، وهدف الفنان هو الكشف عن هذه البنية الخفية للواقع وعن هذا التناغم الكوني في لوحاته" .(٤٣،ص٣١) وان الدين كما الفن، تجربة روحية يبحث فيها الإنسان عن المطلق، تجربة شخصية أصيلة روحانية متفردة تتطلب الإخلاص والصدق ووهج الروح وإحساسها الجميل بالمعنى. وهاهو الرسام الروسي كازمير مالفيتش (١٨٧٩م–١٩٣٥م)، مؤسس التفوق، في(١٩٢٠م)،كتب مالفيتش لفظ الله ليس نوع من الاسقاطات، والذي جادل فيه هذا الفنان بأن فكرة الله تعد كجوهر روحاني وطاقة كانت متوافقة مع الثورة الشيوعية، وأن العلامة التجارية للفن الخاصة به فقط، تفوق الروح، هي التي فتحت الباب لتجربة هذا المفهوم الجديد للفظ كلمة لله.(٤٤،ص١٨٨-٢٢٣) وفي نفس العام (١٩٢٠م) ، كتب مالفيتش في رسالة: الآن ، لقد عدت، أو دخلت في عالم الدين، أرى بنفسي، وربما في العالم كله أن لحظة التغيير الديني بدأت. لقد رأيت أنه بينما كانت اللوحة تتجه نحو شكلها النقي من العمل، فإن العالم الديني يتجه نحو دين العمل الخالص أرى في التفوق بداية ليست مجرد صور، ولكنها تشمل كل شيء(٤٥،ص٢٠١) . اما **السريالية** فأنها تعد كردة فعل لكل الانتكاسات التي عاشتها أوربا عقب الحرب العالمية الأولى التي أدت إلى تبني طروحات فنية جديدة بديلة لكل تلك الوثائق والمعايير الأكاديمية والرؤية التقليدية لبنية النص التشكيلي، الأمر الذي استدعى الى ظهور صور فنية جديدة مغايرة لما كانت عليه في الحركات السابقة ، اذ غدت الصور السريالية ترتمز بمعانيها ودلالاتها حتى وان كانت ترتبط بشكلانيتها من صور العالم الواقعي ، إلا أنها بفعل ممارسة المكبوتات الباطنية وفعل اللاوعي أخذت فعلها الجديد وفق الرؤية السريالية التي تنأى عن عالم الحس وتبتعد عنه ، إنها ردة فعل لكل ما هو عقلي ومنطقي، لذا اتخذت صور السريالية من اللاوعي منهجاً وغاية وعدّتْه عالماً مكملاً لعالمنا يقربه من حقيقته ومعناه ، فهي تهدف إلى الكشف عن الينابيع الخفية الموجودة في العقل الباطن ، وذلك بإطلاق الخيال وتلقائية الأفكار المكبوتة ، ساعية إلى البحث عن الحقيقة من خلال التصورات الخيالية وسيطرة الأحلام .(٤٦،ص١٧) .ان نسقية النص السريالي عند (سلفادور دالي و جاكو ميتي) فقد تميزت باحتوائه على هزات عصبية تموضعت في شكل تشبيهي وصفي باعتقادهم يساعد على تحرير الطاقة اللاشعورية المكبوتة لتأخذ نسقاً شكلياً ملموساً من خلال سمو التخيلي لديهم ، فوقفت نصوص (دالي و ميتي) بالضد من الفنون المسرفة في تجريداتها لعدم قدرتها على تأمل النصوص الكلاسيكية فالنص لديهم يتجه نحو بنية النسق الذهني ، فستخدمو أشكالاً طبيعة برموز حلميه ليسمو فيها إلى ما فوق اللامرئي بتحريفهم للانساق الشكلية من خلال إظهار الأشياء مَقصيه عن واقعها الطبيعي تبحث عن الجوهر والقوة الباطنة، لذا يذكر دالي : " أن تظهر وقائع الحياة مترابطة فذلك نتيجة لعملية الترتيب المشابهة لتلك التي تظهر الفكر المترابط من حيث أن عمله الحر هو اللاترابط بالذات" (٤٦،ص١٨٦) وأن السريالية اتخذت من اللاوعي الاشعور غاية، دفعت فنانيها إلى تمجيدها من خلال وصفها للعالم الآخر الذي يكمل عالمنا ويعطيه حقيقته ومعناه، فاتخذوا من

مقولة (بريتون) " الوجود هو في مكان آخر " (٤٦،ص ٢٧٦) ، منطلقاً لهم ولرؤاهم فلسفياً وجمالياً ونفسياً كما موضح في **الاشكال (٨،٩).**

شكل (٨)(سلفادور دالي – الصعود الإلهي)

شكل (٩)(جاكو ميتي – الرجل الذي يمشي)

أهم مؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري

١.تعنى الجينالوجيا بعلم الأصول أو الأنساب والذي يبحث في الأصول الخفية للأشياء والظواهر وعلاقة كل ظاهرة بأخرى عبر الأصول المشتركة بينها .

٢.ان الجينولوجيا من خلال بحثها بالأصول التاريخية تنكر الميتافيزيقا وتؤمن بالحقائق التاريخية والتاريخ .

٣.ان نيتشه يحل محلّ الثنائية الميتافيزيائية للظاهر والجوهر، والعلاقة العلمية العلة وللمعلول، العلاقة المتبادلة بين الظاهرة والمعنى .

٤.وفي مسألة المنهج والتعدد الذي ما فتئ يطبع فكر نيتشه، مضموناً (تعدد قضاياه) وأسلوباً تفتت شذراته الذي طبع مناهج - نظره في القيم: ما بين منهج فيزيولوجي وسيميوطيقي (فيلولوجي) وسيكولوجي وكلها مناهج اصطنعت لخدمة (منهج المناهج)عنده وهو المنهج (الجينالوجي) التاريخي .

٥.أن اللغة استخدام اجتماعي، ينتج عنها محدد اجتماعي يمكن أن يوصف بأنه (خطاب) ومن جانب آخر فإذا كانت اللغة تُعتبر ممارسة اجتماعية، أي سيرورة اجتماعية، فإننا يجب أن نميز بين الخطاب والنص (النص المكتوب أو النص المنطوق)، حيث أن النص نتاج اجتماعي.

٦.يمثل الخطاب كيفما كان محتواه وغايته ونوعه واقعة لغوية سواء كانت منطوقة أو مكتوبة أو مرسومة أو منحوتة أو معبر عنها بإيمائه أو إشارة ..

٧.يعد النقد الجينالوجي تقويض للميتافيزيقا .

٨.يعد الدين ظاهرة اجتماعية وثقافية بالغة الخصوصية، والتأثير في حياة البشر.

٩. أن اللغة تنطوي على رؤية محددة بوصفها ممارسة اجتماعية تتعلق بالخطاب الجماعي ، فهي تتولد اجتماعياً وتتوقف طبيعتها عند العلاقات والصراعات التي تُولدها.

١٠. يشير مفهوم الخطاب الديني إلى ذلك البناء من الأفكار والمعتقدات التي تتسم بأهميتها الاجتماعية التي تنبع من ارتباطها بدين ما.

١١. يهدف تحليل الخطاب الى استجلاء الرؤية الكامنة في المفاهيم ، فالهدف تفكيك النص، وحل شفراته للإمساك بما يقدمه من طروحات فكرية، وما يثيره من قضايا ملتسقة بالحياة اليومية للإنسان.

١٢. شكلت فنون الحداثة جدلية بين نزعتين متضادتين حيث تمتزج بين الذاتي والموضوعي ، المادي والروحي ، المتناهي واللامتناهي ، وهي تعبّر عن الخيالي والعقلي والحدسي ايضاً.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولاً- مجتمع البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية وأعداد الفنانين في الفن التعبيري فقد اطلع الباحثين على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر العربية والأجنبية وكذلك ما توفر منها على شبكة الانترنت العالمية للإفادة منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ، ويضمن للباحثين رصد أكبر قدر من العينة التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي .

ثانياً- عينة البحث

قام الباحثين باختيار عينة للبحث البالغ عددها (٦) أعمال فنية تم اختيارها بصورة قصديه وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :-

١. أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لما يمثله الفن التعبيري .

٢. شهرة الأعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديمياً .

٣. النماذج المختارة تمثل نتاج أشهر فناني الفن التعبيري .

٤. تم استبعاد الأعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها وطرق تنفيذها .

ثالثاً:- منهج البحث

اتبع الباحثين المنهج الوصفي التحليلي بأسلوب تحليل العينة .

ثالثاً- أداة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث الحالي المتمثل في تعرف جينالوجيا الخطاب الديني في الفن الحديث، اذ قام الباحثان بالاعتماد على مؤشرات الاطار النظري في تحليل عينة البحث.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تحليل العينة

أنموذج (١)

اسم العمل / تعميد المسيح .

اسم الفنان / جان بابتيست كميل كورو.

المادة / زيت على كنفاس .

القياس / ٥٥,٢ × ٤٤,١ سم .

التاريخ / ١٨٤٤-١٨٤٥.

العائدية / متحف مونبليه .

يصور العمل الفني هذا للفنان كورو ركن مهم من اركان العقيدة المسيحية حيث تنقلنا اللوحة الى عالم فنون النهضة وربما الى العهد الاقدم منه فقد صور فيها كورو حدثاً او ركناً من أركان العقيدة المسيحية وهو التعميد ، حيث يصور السيد المسيح وهو يعمد من قبل الكاهن لكن الغريب ان كلاهما بلباس بدائي ووسط النهر . حيث يجلس الكاهن على صخرة مرتفعه قليلا ويحمل بيده اليسرى عصا اما اليد اليمنى يحمل بها اناء يحمل به الماء من النهر ليصبه على راس السيد المسيح عليه السلام بينما السيد المسيح يقف وقفه النبي يوحنا المعمدان ويضع كلتا يديه بشكل متقاطع على صدره ويحني راسه قليلا الى الاسفل وتحيط به هالة خلف راسه تلك الهالة التي كانت ايقونة فنون العصور الوسطى.صور الفنان العمل بالوان ترابية داكنة وبأشكال تعود الى عصور سابقة لكنها بأسلوب معاصر وتقنية جديدة من تقنيات الفن الحديث لكن بفكر ذلك العصر من خلال الملامح التي تظهر عليهم. لقد صور كورو موضوعه هذا من خلال مزج الواقع مع القصص الدينية واستلهامهُ منها موضوع التعميد وهو يستخدم للتطهير واضفى عليه الطابع الواقعي لأن عقيدة التعميد قد وردت في الانجيل وكما أشار لذلك يوحنا المعمدان في أنجيل لوقا" أنما أعمدكم بالماء ولكن يأتي من هو أقوى مني ..... وهو يعمدكم بالروح القدس والنار " وقد جسد الفنان الفكرة الدينية او النص الديني من خلال العمل الفني المرتبط بها بشكل يحمل الرؤية الحديثة للفن . (٣– ٢١،١٩). فالمدرسة الواقعية ركزت على الاتجاه الموضوعي، وجعلت المنطق الموضوعي أكثر أهمية من الذات فصور الرسام الموضوع بعفوية ، دون أن يدخل ذاته في الموضوع ، بل يتجرد الرسام عن الموضوع في نقلة كما ينبغي أن يكون . إنَّ العلاقة الجمالية المنسجمة تحدد صفة الشكل الفني وبما ان الفن هو عملية تجسيد للواقع المعاش , ولأن الفن لايمكن ان يكون بعيداً عن الطبيعة والواقع الديني او الاجتماعي او المادي . ولا ينبع من المتطلبات البسيطة بل ينقل تلك الافكار والمحتوى الذاتي والفكري والعاطفي ويعبر عن الافكار والمعتقدات . وان تصوير الواقع والارتقاء بالحدث التاريخي الى المستوى الذي ينشده ومزج تلك الروحية المشوبة بقدسية الحدث التاريخي ، قد انسجم الأسلوب الواقعي ومع المعالجة التعميمية التي تنزع نحو التبسيط الذي لايتعارض مع مبدأ التشخيص ودمج الحدث التاريخي بالأسلوب الواقعي .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أنموذج (٢)

أسم العمل / انزال المسيح من الصليب

اسم الفنان / إدوارد مانيه .

المادة / زيت على كنفاس

القياس /١٠١×٦٦ سم .

التأريخ /١٨٩٢-١٨٩٤.

العائدية / Essen , Germany , Folkwang Museum.

لقد صور مانيه في عمله هذا والذي يميل الى الواقعية اكثر من ميله الى الانطباعية ، إذ نجده صور في عمله هذا السيد المسيح بعد انزاله من الصليب وقد احاط به ملاكان ذوي اجنحة وقد احتضنه احداهما وهو مستلقي على يده ، اما الملاك الآخر فقد وضع يده على وجهه ليعبر عن الحزن الشديد والألم الذي لم به لرؤية السيد المسيح (ع) وهو مستلقي بعد صلبه وما تحمله من آلام، وتنبعث من جسده الطاهر هالة من الضوء تنعكس من القماش الابيض الذي يستلقي عليه وتظهر آثار المسامير التي ثبت بها جسد السيد المسيح (ع) في قدميه وعلى يديه وحتى الجرح الموجود على صدره . لقد تناول مانيه موضوعاته سواء الناس أو الطبيعة من بعد وببرود كما لو كان خائفاً ان يقع في احبولة التعاطف الانساني ، كان ينظر الى الانسان بوصفه مجرد مشكلة فنية ، أما في نموذجه هذا نراه مشحوناً بالعاطفة الانسانية من خلال الارتباط بالحس الديني . يميز فضاء اللوحة العام مناخاً رمادياً داكن يتكاثف باحتكاكه مع اللون الابيض (رداء السيد المسيح) حتى الشفافية باصطدامه بالزحف للون الازرق فيجعل من اللوحة تفيض بمشاعر الاسى والألم بالإضافة الى الانتقال التدريجي للون بين المقدمة في اللوحة ونهاية الافق من الأبيض والأحمر الغامق حتى الأزرق الغامق والمخضب بالسواد فقد كان دور للضوء في اظهار مقدمة اللوحة وجسد السيد المسيح (ع) واضحاً بينما لم يكن هناك دور للضوء في اعطاء الاشكال الوانها في نهاية اللوحة ، لكن بالرغم من ذلك لم يحرم اللون قدرته على التعبير . وفي هذه الخاصية الجوهرية للون يحضر ابداع مانيه بوصفه متملكاً القدرة على منح اللون والمادة طاقة روحية تدخل في، وعلاقة جدلية للون والضوء نابضة بالتفاعل مع الحدث الديني الذي اضاف الفنان انطباعه عنه . فالضوء واللون أصبحا عاملين مهمين في خلق هذا الانسجام لأن ضوءاً ناعماً مسائياً , ليس مصدره الغروب بالتحديد ينتشر أمام صورة المسيح والسيدة العذراء حيث نراه يغمر الهيأة بجزالة وهدوء في ذلك الجو الطبيعي , انه يوحد الاشكال والجو معاً بحيث أن الفواصل بين الهيئات والمنطقة شبه المظلمة في الأعلى تنبض بالإيجابية أكثر من كونها عناصر ايجابية في التكوين، وهي ليس مجرد مليء مساحات ولكنها نشطة مع خاصية ارتعاشيه ونورانية تنسجم مع الترابط الشكلي الرؤيوي لفضاء العمل. في هذه اللوحة تتسامى المدركات الحسية الممثلة بصورة السيد المسيح لتصل الى مستوى المفهوم الديني والمطلق او مثال الجمال الحي مقتربةً بذلك من الروح الدينية من خلال تشكل الموضوع وبناءها في الايقاع والهرموني وتداخل

المستويات وبوصفها وسائل تدعم الرؤية الخاصة بالفنان، بالطريقة التي تسمح للذات أن تعثر على مثال جمالي يوازن بين المرئي واللامرئي عبر ترجيح الفكرة في إطار جدليتها الجمالية ، حيث خلخلت الانطباعية التوازنات المعرفية لطبيعة التشكيل وآلية اشتغاله ، حيث اصبح الرسم محض ذريعة للوصول إلى لحظات جمالية أكثر ديمومة وحيوية مما يرى في المرئي. إنَّ الجمالية الجديدة التي ابدعها مانيه في هذا العمل، انما هو نوع من الرؤية الفنية التي مهدت لها عبقرية الفنان والفن الحديث ، اذ لم يعد الرسم ترديداً لما هو متعين في الواقع الحسي، بل البحث عن الجانب الديني والعاطفي وربما هو ما يكون الجوهر في الحياة، وانعكاسها في الرؤية ، وعلى الرغم من احتفاظ لوحة مانيه هذه بصفاتها الواقعية، الا ان سرعة الفرشاة في وضع اللمسة اللونية او تسجيل الانطباع الذي يظهر على الوجوه والعمل على تداخل مستويات الاشكال مع الفضاء حققت ثنائية الحسي والمطلق بين الاشكال الارضية، والمثال الديني من خلال صفة الواقعية البينة في اللوحة. ويتمثل التجديد في المعالجات اللونية والشكلية التي جعلت من العمل الفني وليداً لعناصر الفن فقد اختزل مانيه الكثير من الظلال ومن العمق ، وأصبح كل ما يهمه هو أن يعبر عن انطباعه ، وقد تناول الجسد البشري كحقيقة مؤكداً على الخطوط التي ترسم الحركة ، وقد أعطى التأثير باللحظة التي توقف عندها الزمن وباتباع هذا الاسلوب استطاع مانيه ان يصور او يلتقط تلك اللحظة التي صورها الكثير من الفنانين كل حسب رؤيته الخاصة وكما صورها مانيه في تلك الصورة الهادئة التي تصور الألم والحزن بشكل تميز بالبساطة والتركيز .

أنموذج رقم (٣)

اسم العمل / piete.

اسم الفنان / غوستاف مور.

المادة / زيت على كنفاس .

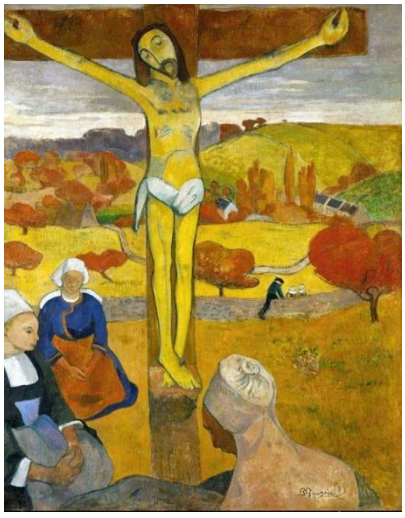
القياس / ١٦٠×٢٣٠.

التاريخ / ١٨٧٦.

العائدية / Jésus et Saint-Jean (etude pour 'Le baptême du Christ')

حيث يصور السيدة مريم العذراء وهي تحمل جسد السيد المسيح عليه السلام اثناء ابعاده عن الصليب موضوعا دينيا ومفضلا لدى اوربا الغربية وخاصة الكنيسة الكاثوليكية ، حيث يصور الفنان السيدة العذراء وهي تحتضن جسد ولدها السيد المسيح عليه السلام بعد انزاله من الصليب وقد احاط به هالة من النور الابيض ويبدو الحزن ظاهر على وجه السيدة العذراء وقد احاط بها هالة تحيط براسها، وهي تشبه الهالات التي كانت تستخدم في فنون العصور الوسطى. يفيض هذا العمل بمشاعر دينية تقية يمكن رؤيته ليس فقط عمل لمورو ولكن كصورة تمثيلة لهذا الموضوع في الرسم الحديث تم تصوير حمامة الروح القدس والسيد المسيح والسيدة العذراء بمهارة ودقة متناهية تشبه الجواهر. ومن ثم فإن للفن صلة كبيرة بالحياة، بالحياة

الوجدانية ويضيف أن "الفن في حقيقته الأمر ضرورة للحياة الروحية ونتاج لها. فالانفعال المعبر عنه في العمل الفني هو انفعال ينبع من أعماق الطبيعة الروحية للإنسان. وأن الجانب الروحي من الإنسان يتأثر تأثيرا هائلا بالأعمال الفنية ويرى أن في عصور الوجد الروحي العظيم يصبح الفن والدين توأمين "فالدين في أغلب الأحيان هو حجر الشحذ الذي يرهف عليه الناس حسهم الروحي. فالدين شأنه شأن الفن، موكل بعالم الواقع الانفعالي، ولا تعنيه الأشياء المادية إلا بقدر ما تكون ذات دلالة انفعالية، فالعالم الفيزيائي بالنسبة إلى الصوفي، كما بالنسبة إلى الفنان، هو وسيلة إلى النشوة إذ في العصور ذات القدرة الروحية يشيع الإحساس بالدلالة الروحية للعالم. ومن تم فقد "قدر أن تكون العصور الدينية الكبرى هي العصور الكبرى للفن وبعكس هذه القدرة الروحية فإنه "حين يأخذ حس الواقع في التبلد، ويتطلع الناس في التلاعب بالأوصاف والرموز، ويصيرون أكثر آلية. وبتعدد مدلولاته وإبعاده ومواقفه من القيم الإنسانية والدينية ومن مستويات والثقافية والاجتماعية وهذه الإشكاليات تبرز حينما يتم ما هو مستحدث وحديث بالتداخل فيما بين هذه المستويات .إن الرهان على الثقافة لمقاربة أنواع الخطاب الديني ولاجتماعي ، ومواجهة أشكال الهيمنة والتميز والنمطية والتكرار، من أهم ما تسعى إليه الدراسات الثقافية؛ حيث النبش في جينالوجيا التعبيرات الفنية الهامشية، وتنويع المداخل المُسعفة في المقاربة والتحليل، ودراسة الخطابات في أبعادها المتداخلة، وامتداداتها البينية، وتقاطعاتها المعرفية. فالخطاب ظاهرة ثقافية دينامية ومنفتحة، يتفاعل في تشكيلها الاقتصاد والسياسة، والمجتمع والدين، والفكر واللغة، وتتفاعل هي أيضا مع الأنساق الثقافية المختلفة، وتتواصل معها في حركية دؤوبة ومتواصلة.



أنموذج رقم (٤)

اسم العمل / المسيح الاصفر .

اسم الفنان / بول كوكان.

المادة / زيت على كنفاس

القياس / ٧٣×٦٠,٥ سم .

التاريخ / ١٨٨٩.

العائدية / معرض اسكتلندا الوطني في أدن.

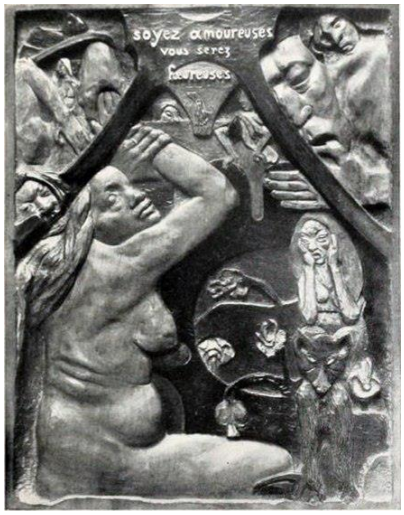
يصور الفنان كوكان في هذا العمل الفني جزء مهم من العقيدة المسيحية وهي الصلب تلك الحادثة الاليمة للسيد المسيح حيث وضع على عمود متقاطع وسمي بالصليب الذي صلب علية السيد المسيح عليه السلام، وقد تناول الكثير من الفنانين هذا المشهد ووثق بالكثير من اعمال الفنانين سواء بالعصور الوسطى او عصر النهضة وما تلاه ، لكن هنا يصور الفنان المشهد او يعيد تصويره بشكل مغاير وبأسلوب حداثي .ويعد من أكثر

الأعمال المثيرة للجدل في كوكان. حيث يرى فيه انعكاسًا فلسفيًا عميقًا للرسام ، فيه ميل إلى اعتبار دليل او استبدل للمشاعر الدينية ويحمل الكثير من الرمزية.

عند النظر إلى صورة "المسيح الأصفر" ، فإن أول ما يلفت النظر هو التناقض بين الأبطال الذين دخلون في صراع مع بعضهم البعض في إطار مخطط واحد. السيد المسيح المصلوب على الصليب ، الذي يعبر وجهه عن درجة المعاناة عندما يبدو كل ما يحدث بالفعل غير مبال ، وتحيط به ثلاث نساء من الفلاحين البريتونيات ، هادئات ومنفصلات إلى حد ما. المناظر الطبيعية الريفية مع الحقول الخضراء والفلاحين الذين يعملون في المساحات المفتوحة يجلب المشهد إلى حد السخافة.

إن السيد المسيح الأصفر هو دراسة أخرى في كوكان. مرة أخرى ، تم رسمها في بونت آفين. في اللوحة ، تجمع نساء بريتون في قاعدة الصليب الذي صلب عليه المسيح. يأخذ غوغان المشهد التوراتي في الجلجثة ويضعه في ريف بريتون ، لأنه في الخلفية نرى المروج المتداول. الألوان التي يستخدمها هي خرافية في الإحساس - البني الخمري ، الأصفر الجليدي ، والمسيح العنبر تقريباً ، الذي صُمم على طراز الصليب الذي رآه غوغان في الكنيسة المحلية في بونت آفين. ويُعرّف الفنّ خاصةً بأنّه مهارة شخصيّة ينتِج من خلالها الفنان اعمالاً فنية ثير بدورها مشاعر البهجة والسرور في نّفس المتلقي وتترجم على انها رؤيا أو حدس، فالفن يقدّم بطبيعته صورة أو خيال الفنّان على شكل عمل فنيّ، وغايته الاساسية هي إيصال الجمال للمتلقي، وهنا تعتبر الفنون حلقة وصل بين الإنسان والطبيعة، فعناصر العمل الفنيّ تشّكل محاكاة لعناصر في الطبيعة، ويتجاوزها الفنّان بإبداعه وخياله، وما تلهمه بصيرته وحسب السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي والديني لكل عصر. ومن هنا فان كوكان صوّر الجمال بمنحى عقيدي مستمد من فكرة دينية وهي تمثل الجوهر، إذ أن الوصول إلى الجواهر يعتمد على تمثيل العناصر الحسية، فهو هنا اعتمد على الجدل القائم بين الحس والذهن وهاذان يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، وفيهما تتكون اللذة الجمالية التي تتوفر فيها عناصر الحس وعناصر الذهن، وهذا ما يدل على اتحاد النفس والجسد، وبما أن النفس هي محور الخلاص في الفكر الديني وخاصة في الفكر المسيحي، فان اتحاد النفس بالجوهر تحقق فعل انتقال النفس إلى عوالم ما ورائية فتتبدى الأشكال والألوان إلى عالم غير واقعي ينسجم مع الفكرة وتحولاتها العقائدية للوصول إلى الحقيقة. الفنان كوكان يجمع بين الروحانية والعقلانية لتحويل الأشكال المجسمة إلى مسطحة, إن ما يراه هو الحياة الداخلية للأشياء ظاهرة عبر أشكالها وألوانها تتسلل إلى إدراكنا الحسي، فالفنان هنا لا يقترب من الواقع , بل يجدد الواقع من خلال التأمل المؤدي إلى تبسيط الصورة ومحتوياتها الشكلية ومساحتها اللونية والابتعاد عن التظليل .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303



أنموذج (٥)

أسم العمل / اغاثة.

اسم الفنان / بول غوغان .

المادة / الخشب.

القياس / ٩٧×٧٥ .

التأريخ / ١٨٨٤.

العائدية / متحف الفنون الجميلة- بوسطن.

يصور بول غوغان في هذا العمل النحتي النافر، مشهداً لنساء عاريات وراس رجل ونبات وحيوانات حاله كحال الكثير من فناني الحداثة الذين جسدو الواقع بأعمالهم، حيث شغل الحيز الاساس في جانب الايسر للعمل بالكتلة البشرية للمراءة العارية، بينما اقتطع الفنان اجزاء العمل الاخرى بكتل بشرية مصغرة، خالقا توازن فيما بين الاشكال المنفذة في العمل اما الوسط وظف فيه شكلا نباتيا يبدو وكانه خلفية لهذه الاشكال والعناصر المحيطة بالعمل. ومن التفاصيل المهمة للعمل غوغان ايضاً الاشرطة الفاصلة بين الاشكال في اعلى العمل مكونه منظور جمالي للابعاد المتحققة في العمل، فضلا عن الشكل الحيواني في الجزء السفلي الايمن للعمل، وعلى هذا الاساس اهتم غوغان بجميع التفاصيل الدقيقة ليخرجها بالاخير بصورة نحتية فائقة .اذ استطاع هذا الفنان الانطباعي ان ينقل شعور الصراع والهلع والبؤس طبقا لرؤيته الانسانية بشكل سهل ومميز ليبتعد من خلاله عن الموضوعات التقليدية.الهدف الرئيسي من عمل اغاثه هو التعبير عن الحزن وما يتركه من اثر الصراع في نفس والتي يصورها الفنان بشكل معقول للغاية. حيث نراه صور الاشكال بروح المترقب وما يدور بوقائع الحياة البشرية. اذ تتبع غوغان كل التفاصيل في الخلجات الانسانية بوضوح تام، من جميع الزاويا ، ويشير هذا الاهتمام بالتفاصيل إلى ابعاد درامية وانسانية وعقائدية ودينية عنيفة حتى انها كانت تعبر عن مكنونات لداخلية تعبر عن مدى حد الالم الذي يحمله ويعبر عنه بكثير من الرمزية . فان غوغان اقترب في تساميه الى لرؤية لعالم الحس، وجمالية المعنى في التكوين ليحفز بالتالي الروح بمختلف اشكالها العقائدية والانسانية والكامنة في شعورة اصلاً، مما جعل من الموجودات تكشف الحقيقة الروحية في الشيء واتحاد الذاتي مع العقائد الروحية المتمثلة بالاضطهاد والخوف والرعب والبؤس والالم ليصف جميع هذه الصور من خلال عناصره البنائية لوحدة التكوين النحتي ليحمله بصفات جديدة في علاقته مع المكان والزمان وما يحيط به من رؤية عقائدية وروحية ترتبط بالشعور الانساني ليصل من خلاله للجمال وذا ما يراه الجنالوجي الذي يبحث في الأصول الخفية للأشياء والظواهر وعلاقة كل ظاهرة بأخرى عبر الأصول المشتركة وهي في الاصل ذات بعد عقائدي وروحي ليظهره للعيان على شكل ريليف نحتي متناسق من جميع جوانبه.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

وقد الف غوغان في عمله هذا بين التقنية الانطباعية والتعبير جاعلاً من الذات المحفزة بانفعال نفسي منطلقاً لبث جمال متعالٍ يحمل صفات جمالية مغايرة لما هو كائن اصلاً في الاشياء الحسية، فالتجزؤ الذي تحدثه اللمسة التقنية المنفعلة تستخلص المجرد الروحي من جسد الحسيات الثقيلة، ويذيب الايقاع الساكن ليستبدله بحقيقة جمالية بديلة من خلال الحركة وديناميكية الخطوط والاتجاهات للاشكال اذ يصعب تحديد نقطة مركزية مرئية تتجه اليها الحركة في نقطة واحدة.

أنموذج (٦)

أسم العمل / بوابات الجحيم.

اسم الفنان / اوغست رودان .

المادة / برونز، قصدير.

القياس / ١م× ٤م × ٦م.

التأريخ / ١٨٨٠.

العائدية / متحف رودان - باريس.

يصور هذ العمل النحتي واحداً من اهم الموضوعات التي تناولها اغلب الفنانين سابقا وحديثا ،حيث صور النحات الفرنسي واغست رودان مشهدا من الجحيم سمي بعنوان بوابات الجحيم, القسم الأول من الكوميديا الإلهية لدانتي أليغييري مجسدا فيه العديد من الشخصيات الانسانية مستقلة ركبها، باحجام متنوعة بالكبر والصغر ومتناهية بالدقة مخرجا منها مشهدا نحتيا مصنوعا من مادة البرونز مكتض بالهيئات البشرية، وعند النظر اليه نستشف بفكرة الجحيم التي اراد ان يوصلها الينا رودان وما توؤل اليه فهي ليست مكانا يتعذب به فقط من فارق الحياة وانما هو يشكل حيرة للاحياء فيها ايضا فالجحيم هو خيبة الامال والاحلام التي لم يستطيع الانسان الحاضر تحقيقها في هذه الحياة. فالانطباعية تقوم على تصوير الأحاسيس الذاتية التي تبنى على الحقيقة الداخلية وعلى الإحساس الشخصي فالنحات الفرنسي (اوغست رودان) الذي أنجز لنا احد أعماله المهمة المسمى ببوابات الجحيم والذي اظهر فيه قوام اختلاط المشاعر بالحياة فيما بين ما هو سيئ وجميل ، فهذا النحات الانطباعي قد قدس الطبيعة التي فاضت علية بمعين لا ينضب من الإشكال، وكثير ما نلاحظ في اعماله انها تتسم بالرؤية الواقعية المختلطة بالوسائل التقنية التي وظفها فيها معيدا بذلك لفن النحت الإحساس الملائم بالقيم النحتية الحديثة، حيث نجد ان الفن اقدم على التحرر تماما من القواعد السابقة، اذ اتسع مفهوم النحت والفن بفترة الحداثة ليشمل أي شيء وكل شيء تقريبا، لذا اصبحت الحركات الفنية الحديثة تعبر عن أفكار وتسعى الى استعمال الفن لأغراض دينية وجمالية بنفس الوقت، فجميع ما قدم من نصوص بالحداثة نجدها جميعها لعبت دورا مهما في الانتقال والتفاعل في مختلف الحركات الفنية في بناء المجتمع، وكان للنص الديني له دورا فاعلا في هذه الحركات، اذ يُعَّد واحد منها فالنصّ

الدينيّ تشكَّل وتولَّد في واقع والثقافة، وليس ظاهرةً اي مفارقةً للواقع التاريخيّ والاجتماعيّ، فالنصّ "منتَجٌ ثقافيٌّ" وليد بيئته الحاضنة له، ويعتمد على أسسٍ ومبادئ خاصّةٍ، فجميع هذه الأسباب تجعل النصّ الدينيّ له تاريخيا وذو قيمة ومعنى مغاير دون ان يتخطى الزمان والمكان في التجسيد الفني ، كما اثرت االمعتقدات الدينية وما تحمله من نوازع اجتماعية على النزعة الفنية حيث اخذ الفنان على عاتقه تجسيد تلك الاحداث والقصص الاجتماعية لتأخذ بعدا جماليا وفنيا ، فقد هيمنت صور الفردوس والجحيم في كثير من اعمال فناني الحداثة ولقد كان عنصر التجسيد عند رودان هو الهاجس الأساسي لما شهده من سلطة دينية متعلقة بالجانب الميتافيزيقي للمجتمع. إن ما يميز الجينالوجيا الدينية هنا هو المقاربة في اشكال الخطاب، وسعي المتواصل إلى تجاوز "الشكل الجمالي" دون إلغائه، والعمل المسترسل على الكشف عن "البعد القيمي" دون التوقف عنده، مع استحضار البنيات التاريخية والبحث في الاصل الاثّر التي يستضمرها الخطاب ويعبر عنها بكل بساطة وعفوية تاره، وبكل عمق وواقعية تارتاً أخرى. فعند قراءة الخطاب الديني ورؤية معطياته الرمزية التي تمس الحياة الروحية والاجتماعية للفرد لابد ان يكون هناك طرائق وأساليب متقنة قائمة على أسس منطقية وعلمية تمكن القارئ من استبطانء دلالات تتوافق مع واقع الخطاب الديني والجمالي فالكل عصر أبعاده الفكرية والاجتماعية، التي يمتد تأثيرها في الموضوعات الفنية، من حيث إبداعها وظروف إنتاجها. ويأتي المعتقد الديني كمؤثر مهم في مجمل العملية الفنية التي تعاقبت تاريخيًا، كما كان استبداد السلطة الدينية للإبداع حاضرًا بصور مختلفة بين عصر وآخر، وحتى بين مرحلة ومرحلة اخرى، وفي نظرة إلى الموضوع الديني في الأعمال الفنية، كانت هناك المساحة الواسعة التي تحققت عبر العصور وصولا الى ما أنتجه رودان في عملة كان نتاج الرؤية الحديثة المعاصر التي جسدها في عملة بوابات الجحيم .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث

استناداً لما تقدم من تحليل العينة فضلاً عما جاء به الإطار النظري فقد أسفر البحث عن النتائج الآتية :-

١. تهيمن سلطة الخطاب الديني المسيحي وموضوعاته السردية ، في نماذج عينة البحث . إنطلاقاً من بواعث التجديد التي حفلت بها تيارات الحداثة وتجارب فنانيها .

٢. اهتمت تجارب التشكيل في الفن الحديث بالبحث عن الاصول المرجعية لجينالوجيا الخطاب الديني وفك دلالاته وشيفراته ن ولكن بأساليب مغايرة تخطت البحث في الظواهر الى العوص في البواطن ، شكلاً ومضموناً كما في نماذج عينة البحث

٣. تستحضر جينالوجيا الخطاب الديني في فنون الحداثة ، تفسيرات روحية ، تتعالق مع صيرورة البحث في المعاني الايحائية المحمولة على الأنساق الشكلية المتعددة في الفنون التشكيلية، كما في نماذج عينة البحث .

٤. ينفتح الخطاب الجينالوجي الديني على تعدد القراءات وإثراء السياق الدلالي للصورة البصرية الحاملة للرموز والمفردات الدينية بمزيد من التفسيرات المتنوعة التي تفرز المغزى التخيلي لمحمولات القيمة والاثر الجماليين ، كما في نماذج عينة البحث

٥.تنوعت صور السيد المسيح عليه السلام في نماذج عينة البحث حسب طبيعة التشكيل الجنالوجي للحدث ، والتعاقب الزمني للفكرة المثالية (الصلب) ، وفكرة الاغاثة والجحيم محدثة بذلك نوع من الإحالات الدلالية للخطاب الديني كنسق استعاري يتنافذ عبره فعل الاثر وما يتركه من سمات تعبيرية ورمزية كما في نماذج عينة البحث.

٦.تتشكل صور الخطاب الديني في تشكيل فنون الحداثة نتيجة ضرورات الادراك الدلالي للأشكال وصياغة المعطى الميتافيزيقي العلائقي الرابط بين الصورة الأصل وإعادة صياغتها في ضوء التصورات الذهنية للواقع المتعين كما في نماذج عينة البحث .

٧.إنّ قراءة الخطاب الديني تحظى بأهمية بالغة في الفكر الغربي لا نها تمس صميم حياة الإنسان الروحية والاجتماعية، لذلك لابدّ أن يتعامل معها مستخدماً طرائق وأساليب متقنة قائمة على أسس منطقية وعلمية تمكنه من استبطان دلالات تتوافق وواقع الخطاب.

٨.ان الخطاب الديني في تشكيل فنون الحداثة هو خطاب اجتماعي يحمل وظيفة اجتماعية للفن بوصفه منتجا انسانياً لذا فهو اداة اجتماعية تمع بين الفن والدين فكلاهما يؤديان وظيفة اجتماعية تكون في صميم المجتمع .

٩.يسعى التحليل الجينالوجي في تشكيل فنون الحداثة الى البحث عن البعد القيمي (الديني والروحي) في بنيات الخطاب الجمالي للصور وطرحها بأسلوب حواري سردي كما في نماذج عينة البحث .

١٠.يستخدم الخطاب الديني باعتبارها نسقاً تواصلياً مؤثراً ويعَّد من اهم الممارسات الاجتماعية التي تحمل مضامين متنوعه

١١.تجسد الخطاب الديني في تأكيد دور الفن بوصفه نشاطاً انسانياً ،من خلال التأكيد على الجوانب الاجتماعية ونقل القصص من اصولها المقدسة.

الاستنتاجات

١. الخطاب الديني وعبر فترات طويلة من التاريخ الاوربي اعتمد على بنية ميتافيزيقية ، أحدثت إزاحة فكرية لطبيعة المفاهيم والتحولات الاجتماعية .

٢. سعت الثقافة الدينية الى مقاربة أنواع الخطاب الديني والاجتماعي ، ومواجهة أشكال الهيمنة والتمييز والنمطية والتكرار وكان هذا من أهم ما سعت إليه نتاجات الحداثة الاوربية .

٣. تعتبر الطقوس الدينية التراجيدية باعثاً على توطيد العلاقة بين الفن والدين واحداث مغايرة لفاعلية الخطاب الديني وتوالد الافتراضات والتفسيرات المتعلقة بطاقة التعبير ودلالة الصورة الدينية .

المصادر

١. Hegel, G.W.F. on Art In (on art, religion, philosophy), p23.
٢. ميشيل فوكو: جنيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي/ عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط١ ،١٩٨٨.
٣. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الكتاب اللبناني ,ط١, بيروت ، لبنان, ١٩٨٥.
٤. الحفني,عبد المنعم : موسوعة الفلسفة والفلاسفة, ط٢, مكتبة المد بولي,١٩٩٩.
٥. صليبا, جميل: المعجم الفلسفي, ج١,ط١, مطبعة سليمة نزادة, دار العربي, ١٣٨٥.
٦. أندريه لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية المجلد الثالث، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت – باريس ط٢ ٢٠٠١.
٧. سلفرمان ،ج،هيو ، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، تر: حسن ناظم وعلي حاكم ، ط١، الصالح ، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢
٨. Paul Veyne: **Comment on écrit l'histoire**, Ed. Du seuil, 1978.
٩. Foucault Michel: **La volonté de Savoir, Histoire de la sexualité T1,** Gallimard, 1976.
١٠. سمير الزعبي : نيتشة الفن والوهم ، دار التنوير للطباعة والنشر ،ط١، مج ١، ٢٠٠٩.
١١. الشيخ ، محمد : نقد الحداثة في فكر نيتشه ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١, بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨.
١٢. جيل دولوز: نيتشه والفلسفة ،تر: أسامة الحاج ،ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان ، بيروت ،٢٠٠١.
١٣. الوعر، مازن: نظرية تحليل الخطاب الاستقلالية نحو الجملة، مجلة الموقف الادبي، ع/٣٨، ٥ اذار٢٠٠٣م.
١٤. البارودي، محمد: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م
١٥. نورمان فيركلو : الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية ، ترجمة: رشاد عبدا لقادر ، مجلة الكرمل ، مؤسسة الكرمل الثقافية فلسطين عدد ٦٤ صيف ٢٠٠٠م.
١٦. بفورة ، الزواوي : الفلسفة واللغة ، نقد المنعطف اللغوي في الفسفة المعاصرة ، ط١ ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٥ .عبدالسلام المسدي : النقد والحداثة ، دار الطليعة بيروت ط ١، ١٩٨٣م.
١٧. نصر حامد أبوزيد :نقد الخطاب الديني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط٣ ، ٢٠٠٧.
١٨. محمود احمد محمد الرجي : اتجاهات لخطاب الاسلامي في المواقع الكترونية الاخبارية تحليل مضمون موقع البوصلة الاخباري ، بحث ماجستير جامعة الشرق الاوسط ، ٢٠١٢.
١٩. محمد عبد الله مكازي الجريبيع :الخطاب الديني في الفضائيات العربية، دراسة في) سوسيولوجيا التأثير على الشباب الأردني، رسالة دكتوراه ، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية2009 .

٢٠. عبد الرحمن الحاج :بنية الخطاب الإسلامي الجديد وتحولات ما بعد ١١أيلول/سبتمبر، مؤتمر تجديد الخطاب الديني 2004) مركز الدراسات الإسلامية، وزارة الإعلام دمشق، دار التجديد، دمشق .
٢١. الطاهر ، روابنيه : سيميائيات التواصل الفني ، مجلة عالم الفكر، ع/٣،مجلد ٢٥،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،٢٠٠٧.
٢٢. ولتر ستيس. هيجل، فلسفة الروح، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر و التوزيع- ط٣ ٢٠٠٥ بيروت.
٢٣. الصباغ ، رمضان : الفن والدين ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، ط١ ، الإسكندرية ، ٢٠٠٣.
٢٤. سالم ، محمد عزيز نظمي الجمالية وتطور الفنون ، ج٣ ، مؤسسة شباب الجامعة ، ١٩٩٦.
٢٥. غازي الصوراني، نشأة الحداثة وتطورها - مركز الدراسات والابحاث العلمانية في العالم العربي https://www.ssrcaw.org
٢٦. عامر صباح المرزوك: الخطاب الجمالي جدلية الفكر والفن، ط١، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٤م ، ص٦٢.
٢٧. حسن الحجلي : الفن والدين ، جريدة الجزيرة ، عبد الوهاب المسيري ع/ ١٧١٩٤، ٢٦/١٠/ ٢٠١٩.
٢٨. لافرينلسكي ، أ. : في سبيل الواقعية ، ت : جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، ب ت.
٢٩. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر(١٨٧٠- ١٩٧٠) فن التصوير، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
٣٠. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث – على ضوء نظرية هربرت ريد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٣.
٣١. اوهر هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ترجمة : فخري خليل وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد , ١٩٨٩.
٣٢. Cumming, Robert: Ideas In Painting, Cameron Books limited, New York, 1982.
٣٣. جرداق ، عبد الحليم : تحولات الخط واللون (مدخل الى ماهية الفن الحديث)، دار النهار للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٧٥.
٣٤. عناني محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة,ط١, مكتبة لبنان, دار توبقال للطباعة, القاهرة,١٩٩٦.
٣٥. وادي ، علي شناوة : السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش ، الحلة ، مطبعة الصادق ، ٢٠٠٧.
٣٦. باونيس ، الان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤.
٣٧. فراي ، إدوار : التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٣٨. ريد ، هربرت : الفن اليوم ، ترجمة : محمد فتحي وجرجيس عبده ، دار المعارف بمصر ، ب ت.
٣٩. أبو رستم ، رستم : الموجز في تاريخ الفن العام ،ط١، مج١،المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.
٤٠. عاصي ، ميشال ، الفن والأدب ، ط٣ ، مؤسسة النوفل ، بيروت ، لبنان : ١٩٨٠.

٤١. عبيد ، كلود : جمالية الصورة ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠١١.
٤٢. -Lambert Rosemary, History of Art, The twentieth Century, Cambridge University press Cambridge, 1987.
٤٣. ماليفيتش ، كازيمير: ١٩٦٩. "الله ليس مطرودًا". في كازيمير ماليفيتش ، مقالات عن الفن ،١٩١٥ – ١٩٣٣ .لندن: دوفور ، ، ١٩٦٩.
٤٤. لودر ، كريستينا. ٢٠٠٧. "العيش في الفضاء: العمارة المتفوقة لكازيمير ماليفيتش وفلسفة نيكولاي فيدوروف" في إعادة التفكير في ماليفيتش: وقائع مؤتمر للاحتفال بالذكرى السنوية العاشرة لميلاد كازيمير ماليفيتش، حرره شارلوت دوغلاس وكريستينا لودر. لندن: مطبعة بندار.
٤٥. ريد ، هربرت : الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١.
٤٦. أدونيس : الصوفية والسريالية ، ترجمة: محمد سالم سعد الله ، ط٢ ، دار الساقي ، بيروت ، ١٩٩٥.
٤٧. جينيالوجيا-التقدم-الجميع-هي-كلمة-السر https://hafryat.com/ar/blog/

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

The genealogy of religious discourse in modern art

By: **Hamdia Kadhim Rodhan**
University of Babylon / College of Fine Arts
Email : hamdiyakadhum@gmail.com
ORCID : https://orcid.org/0000-0001-6461-7164
By: **Qahtan Adnan Kamil**
University of Basrah / College of Fine Arts
Email : qahtan.kamil@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-6164-5844

ABSTRACT
Despite all the transformations that art has undergone through the ages, it remains one of the most important aspects of human activity, which is awareness and contemplation of the process of creation and existence against the ambiguity and might of the universe, a search for the meanings of creation and an expression of man's eternal desire for immortality. Religion aims to awaken the soul and link it to the universe and its creator so that it rises in the path of human perfection, just as art seeks to promote the human soul and move all the emotions that simmering in its depths. Religion is a gift from the creator of beauty and the giver of existence, and art is the vision of the Absolute who shines through a sensory medium, as the philosopher Haykal says. . (1, p.23)
The current research consists of four chapters. The first chapter of the research includes an introduction to the research problem, its importance and the need for it. As for the aim of the research, it has been defined to define the genealogy of religious discourse and modern art. The researcher analyzed the most important terms mentioned in the research. The second chapter included two topics. The first represents the concept of genology - the genealogical relationship between art, discourse and religion. As for the second topic, it dealt with - the religious dimension in the modern arts movements. As for the third chapter, it contained the research procedures and included, the research community, sample selection and analysis, which amount to (7) models. The research adopted the descriptive and analytical approach in analyzing the sample. The fourth chapter came with the results of the research and conclusions as well as recommendations and suggestions. Among the most prominent findings of the researcher is
1. The authority of the Christian religious discourse and its narrative themes dominate in the samples of the research sample. On the basis of the motives for renewal of the currents of modernity and the experiences of its artists.
1. Religious discourse, throughout long periods of European history, was based on a metaphysical structure, which caused an intellectual shift to the nature of social concepts and transformations.
Keywords: Genealogy, the speech , Religious