فلسفة الجمال في الفنّ العربي الإسلامي

The Philosophy of Aesthetic in Arab Islamic Art

بوهلالة أمحمد*

المدرسة العليا للأساتذة بشار (الجزائر)

bouhellala.mhamed@ens-bechar

تاريخ الإرسال: 2023/07/16	تاريخ التقييم:2024/01/07	تاريخ القبول:2023/12/30

الملخص:

تهتمّ الفلسفة بالبحث في نظريات علم الجمال وتطوّره، وتقوم بدراسته دراسة نقديّة ثاقبة لكشف معناه الحقيقي، أمَّا موضوع علم الجمال وعلاقته بالفن ، و الخبرة الجماليَّة فيه لا ترجع إلى النشاط النظري أو العلمي بقدر ما ترتكز على حفيظة التذوّق والإحساس الفنّي. ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن الكيفيَّة التي نظر بها الفلاسفة والنقاد القدماء المحدثين إلى الجمال والفن بشكل عام. وكيف تعاملوا مع الجمال في الفن العربي الإسلامي ونقده.

كلمات مفتاحية: فلسفة؛ جمال؛ فنّ؛ إسلام؛ نقد

Abstract:

Philosophy is interested in researching the theories of aesthetics and its development, and it studies it critically and piercingly to reveal its true meaning. As for the subject of aesthetics and its relationship to art, it revolves around feeling, imagination, and emotion. This research aims to reveal how ancient and modern philosophers viewed Arab aesthetics and Islam art.

Keywords: Philosophy; Aesthetic; Art; Islam; Criticism

* المؤلف المرسل.

1.مقدمة:

لم يستقِلّ علمُ الجمال عن الفلسفة بوصفه علمًا قائمًا بذاته إلَّا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، عندما عرَّفه الفيلسوف الألماني باومجارتن Baumgarten وحدّد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور، والخيال الفنّي. وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم، والتفكير العقلي. وسار "إيمانويل كانت" Emmanuel Kant على نفس التوجُّه الذي انتهجه باومجارتن Baumgarten، والذي انتهى فيه إلى القول:« بأنَّ الخبرة الجماليَّة لا ترجع إلى النشاط النظري الذي يقوم به الذهن، والذي يُحدِّد شروط المعرفة في علوم الرياضة والفيزياء، كما لا تَرجَع إلى النشاط العلمي الذي يُحدّد السلوك الأخلاقي المعتمِد على الإرادة، ولكنَّه يرجع إلى الشعور باللذَّة الذي يَستنِد على اللّعب الحُرّ بين الخيال والذهن»[1]. ولقد عبرَّت الأبحاث التي دارت حول الفنون الجميلة - على أشكالها المختلفة - عن الكيفيَّة التي نظر بها الفلاسفة القدماء والمحدثين إلى الجمال والفنّ. ولعلَّها أشارت إلى اختلاف النقاد الغربيين بين مؤيد ومعارض للتصوُّر الإسلامي للفنّ.

فوفق منهجٍ تكاملي، وبالاعتماد على أدوات إجرائية يمثّلها الوصف والتحليل. سنُقارب هذه المفاهيم من خلال الإشكاليَّة التي تبلوَّرت على المنوال التالي: ما هي الأسّس الفلسفيّة، والروحيّة، والجماليّة التي يقوم عليها الفنّ الإسلامي انجازاً وتذوقاً، وكيف نظر إليها النقاد بين القبول والاعتراض؟

2. مفاهيم فلسفيّة حول جوهر الجمال والفنّ:

1.2 مفهوم الجمال

الجمال سِمة بارزة من سمات هذا الوجود، ويمكن لصاحب الحسّ البصير، والذوق الرفيع أن يُدرك الجمال من أوّل وهلة وعند أوّل لقاء. و إن لم يكن الجمال من أبرّز سمات ملكوت الله في خلقه، فهو يتجلّى في كل مكان. و الجمالُ وصفٌ لكمال الوجودِ وتمامهِ، وهو نوع من النظام، والتناغم والانسجام، ومظاهره لا حصر لها. فبالجمال يَشعرُ الوجدان بالدقَّة والرقَّة، والتناسق والتوازن، والترابُط، ويشعرُ بكيمياءٍ كثيرة، وإن لم يستطع التعبير عنها ببيان. ولذلك لم يستطع الفلاسفة والمفكّرون أن يجدوا للجمالِ تعريفًا واحد. «فنجد "بابير" يعرّفه بقوله: القانون الأوحدّ للجمال أنَّه ليس للجمال قانون» [2]، ويقول السيّد قطب: «إنَّ

نظريّات الجمال لا تزال غامضة يَصعُب فيها التحديد والإيضاح»[3]. ومع ذلك توجد تعريفات مختلفة للجمال منها:

تعريف أرسطو الذي يقول فيه: «الجمال في الكائن الحي، والشيء المكوَّن من أجزاء يجيء من عدم التناهي في الكبر والتناهي في الصغر، بحيث تستطيع العين إدراكه، كذلك المساواة من حيث الحجم» [4]. كما يراه كل من أفلوطين وأوغستين وتوما الأكويني في دقَّة المحاكاة. «أمَّا شيلر وكروشتيه فيرونه في القدرة على ترجمة ما في النفس، أمَّا كانت فيقول: الجمال حالة من الوجد تُمَتّع دون غاية، ودون مفهومات» [5]. ولعلَّ الجمال يكمن في تمازج، وتمايز بين عدّة وحدات يربطها رابط أساسي. وأوضح ما يكون ذلك في المرئيات كالأشكال الهندسيّة التي نجدها في الزخارف العربيَّة الإسلاميَّة بالمساجد والقصور. وقد تناول عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم الحديث عن الجمال الأدبي في قوله: «الكلمة لا تحسن أبدًا، ولا تقبح أبدًا، ولكن النظم هو المقياس»[6].

ونَخلُص ممَّا سبق أنَّ الجمال من حيث المفهوم يُعدُّ من القيَّم المطلقَة التي تَنِدُّ دائمًا عن التحديد والحَصر. ولذلك يأتي تعريف كل مفكّر وفيلسوف بجانب من المفهوم، وتغيبُ عنه جوانبٍ أخرى، وبالتالي يُعبّر كل إنسان على قدر ما يتجلَّى له ذلك الجمال، وعلى قدر ما تَتّسع له العبارة. فمن الملاحظ أنَّ الجمال يُدرك أوّلًا، ثم يُعلَّلُ على النقيض من الأشياء الماديَّة عامةً، وقديمًا قال أفلاطون: «الروح هي التي تُدرِكُ الجمال، أمَّا الحواس فلا تُدرِك غير انعكاساتٍ هي ظِلالُ الجَمال» [7]. ويقول عبد القاهر الجرجاني: «إقرأ الشِعر وراقب نفسك فإذا رأيتَك قد ارتَحت واهتززت، واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحيّة ممَّا كانت وعندما ظهرت»[8].

2.2 مفهوم الفنّ

أمَّا فيما يتَّصل بالفنّ، «فيقول عنه مبرلوبنتي: "الفنّ لغة وأسلوب"، ويقول عنه ألبير كامي: "الفنّ تقبُّل وتمرُّد". ويقول عنه مالرو:"جوهره شبكةٌ تُقذف في محيط المجهول بأمل أن تنجح في صيد المنشود". ويقول كاسيرر: "الفنّ نظام، ويقول كروبي: الفنّ هو الصلة التي تحدُثُ بين المؤلف والقارئ". ولعله من بين التعريفات المميّزة حول الفنّ ما ذكره كل من السيد قطب ومحمود العقاد، حيث يرون أنَّ الفنّ تعبير، وفي الواقع الفنّ إنتاج إنساني، من صنع الفكر

البشري، وثمرةٌ لملكة الإنسان» [9]. وهو يتميَّز عن العِلم الذي يكتفي بكشف الواقع، والذي هو نتيجة التجربة والاستقراء والقياس المنطقي. إنَّه يعتمدُ على الشعور الوجداني الداخلي، ومن هنا يأتي اعتماده على الفطانة، والإلهام، كما يقول كثير من محترفيه. وإن كان لا يستغني عن المهارة اليدويّة والذكاء والمعرفة العلميّة.

لقد تجلَّت كثير من الفنّون من خلال محاولة البشر تصوير حقائق الوجود، وانعكاساتها في نفوسهم، ومن خلال تعبير روحي وجمالي خاص تعدَّدت أشكاله وأدواته الإجرائية. والفنّ لا يهدف إلى نقل صُوَّر الأشياء كما هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان هَمُّه تقديم مظاهر من الكون على نحوٍ أكثرَ شفافية وأعمَّق دلالة، مما يمكن أن يكون لها في واقع عامة الناس.

ولو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة الفنّ Techne' باليونانية، وArs باللاتينية لوجدنا «أنَّ هذه الكلمة لم تكن تعني سوى النشاط الصناعي النافع بصفَةٍ عامة. فلم يكن لفظ الفنّ عند اليونانيين قاصر على الشعر، والنحت والموسيقى، والغناء، وغيرها من الفنّون الجميلة، بل كان يشمل أيضا كثيرا من الصناعات المهنيَّة كالنجارة والحدادة، والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي» [10]. ونجد أرسطو يُقسّم المعارف البشريّة إلى ثلاث أنواع: معارف نظرية، ومعارف عمليّة، ومعارف فنيّة، فلم يكن أرسطو يخلط بين الفنّ والمعرفة العمليّة، بل كان يرى غاية الفنّ تتَمثَّل بالضّرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقّق إرادته فيه. ولعلَّه السبب الذي أدى بالفلاسفة أن وضعوا منذ البداية(الفنّ) مقابل(الطبيعة)، بوصف الإنسان يحاول عن طريق الفنّ أن يستخدم الطبيعة، ويضطرها إلى التلازم مع حاجته. ويلزمها بالتكيُّف مع أغراضه.

ويبدو أنَّ العرب أيضا فهموا الفنّ بهذا المعنى بدليل أنَّهم فرقّوا بين الطبيعة والصناعة، وذهبوا إلى أنَّ الصناعة تستملي من النفس والعقل، وتُملى على الطبيعة. وكان العرب يستعملون كلمة صناعة، وهم يريدون بها الفنّ عمومًا، كما يظهر من تسميّة أبي هلال العسكري لكتابه "الصناعتين" للإشارة إلى فنّ الكتابة والشعر. وفي حاجة الطبيعة إلى الصناعة يقول التوحيدي: «إنَّ الطبيعة مرتَبتُها دون مرتبَة النفس تَقبَل آثارها، وتتَمثَّلُ بأمرها وتَكمُلُ بكمالِها، وتَعملُ على استعمالِها، وتكتب بإملائها، وترسم بإلقائها... فالموسيقار إذا صادف طبيعةً قابلةً، ومادةً مستجيبة، وقريحةٍ مواتية وآلة منقادةٍ، أفرغ عليها بتأييد العقل

والنفس لبوسا مؤنقا وتأليفا معجبا، وأعطاها صورة معشوِّقة، وحليّة مرموقة. وقُوّته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة، فمن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنَّها وصلت إلى كمالها من ناحيّة النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة. التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالا بما تأخذ، وكمالا لما تعطي»[11].

وهذا النّص إن دلَّ على شيء فإنَّما يدُلُّ على أنَّ العرب قد فهموا أنَّ الفنّ هو الإنسان مضافًا إلى الطبيعة، ما دام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسيّة والعقليّة.

وفي العصر الحديث نجد للفنّ معنيين كما «يشير إلى ذلك معجم لالاند الفلسفي، معنىً عامًا يشير إلى مجموع العمليّات التي تُستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معيّنة، ومعنىً جماليًا أو استيطيقيًا، ويجعل من الفنّ كل إنتاج للجمال يتحقّق في أعمال يقوم بها موجود واع أو (متّصف بالشعور) » [12]. فالفنّ بالمعنى الأوّل يُمثّل مجموعة من المبادئ العامة الحقيقيّة، النافعة، المتوافقة، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها. والفنّ بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل العلم من جهة بوصفه معرفة خالصة ومستقلة عن سائر التطبيقات العمليّة، وما يقوم في مقابل الطبيعة من جهة أخرى، بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعي أو تفكير. وأمّا الفنّ بالمعنى الثاني، فهو عمليّة إبداعية تنحو نحو غايات استيطيقية، في حين يستند العلم إلى غائية منطقيّة، على حدّ تعبير "لالاند".

3.2 الفنّ وعلاقته بمرجعيات الجمال الموضوعيّة في الفكر الفلسفي

يخلط الناس بين مفهومي الفنّ والجمال، ويظنون أنّهما يعنيان شيئا واحدا، «ولكن في حقيقة الأمر لكل منهما معنىً محددًا ومستقلا عن المعنى الآخر. فمعنى كلمة الجمال أشمّل وأوسع نطاقا من معنى كلمة فنّ» [13]. فالجمال هو صفة تعني توفُّر نوع من العلاقات المريحة التي يستجيب لها الإنسان في شتى العناصر والموجودات. وفي الاصطلاح الجمال أشمل من الفنّ لأنَّه يعني الحسّ والبهجة والمسرّة التي يدركها الإنسان في كل ركن من أركان هذا الملكوت. ومن تأمَّل في بهاء الطبيعة، وفي قدرة وعظمة الخالق في تصويرها يدرك الجمال. والجمال يتضمَّن

الفنّ الذي تُمثّله محاولات الإنسان التي تبدع، وتكشف النقاب عن قوانين الجمال ذاتها التي يكتشفها الفنَّان بتجاربه في مختلف الفنون.

لقد استُخدِم الفنّ للتعبير عن الجمال في كل مجالاته ومظاهره، وفي الحسّ والشعور الإسلامي يكون عنصر الجمال عميقا في الوجود، ومقصودا لذاته يتبدى في كل كائناته الجامدة وغير الجامدة، والإنسان بوصفه خليفة الله في الأرض مطالبٌ بأن يفتحَ حِسَّه لتأمُّل الجمال، فتلتقي أجمل ما في نفسه، وهي حاسّة الجمال بأجمّل ما في الكون. وينتج من هذا اللّقاء تلك الألوان المتنوّعة من الفنّون والإبداع، فتصير تلك الفنّون أنواعًا من التعبير عن ذلك الجمال. ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفنّ، فلا تصوُّر للفنّ بلا جمال، ولا تصوُّر للجمال بلا فنّ. فالجمال هو الفنّ قبل أن يعبَّر عنه، هو الفنّ بالقوّة. والفنّ هو الجمال بعد أن عُبِّر عنه بالفعل كما يقول المناطقة في الفلسفة. وهذا التلازم بين كلمة فنّ، وكلمة جمال هو الذي يجعل كلمة فنّ تتداخل كثيرا في الاستخدام مع كلمة جمال عن طريق المجاز حينا، وعن طريق التجاوز عن الدقَّة حينًا آخر.

لقد أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الغائية، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان، والرائع في الفنّ ما كان نافعا. ويرى موقع حُسنُ الشيء من الروعة ما تُناسِب غاياتُه مع غايةِ النفع التي تُصيب الإنسان، على حين أنَّ القبيح، والرديء هما ما لا جدوى منهما، ولا نفع. «ففي حديثه مع تلميذه"آرستيب"يرى سقراط أنَّ كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل، فالسلَّة التي نَحمِل فيها الأشياء هي رائعة، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغايةُ منهما ضرَرُ الإنسان»[14]

لم يَعد الجمال اليوم كما كان عليه في عصر اليونان يرتبط بالمنفعة والغائية. فهو يرفض الأخذ بهذه المبادئ، إذ الشيء الجميل ليس بالضرورة نافعًا - كما يرى سقراط- بل قد تتعارض الظاهرة الجماليّة مع الخير الذي تعارفَ عليه النّاس على نحو ما نراه عند أتباع مدرسة الفنّ للفنّ، فلا يجوز أن نصف الأثرَ بالقبح إذا تعارض مع مفهوم الخير والنفع الماديين. «فالعنف في الموسيقى الحديثة إذا أثار توتّرًا في الأعصاب، واللّون القاتم إذا خلق انطباعا حالكًا، لا يمكن أن ننعتهُما – في نظر هؤلاء الناس- بالقبح كما أنَّ الخلط بين النافع، والجميل لا يجوز في هذا المقام. فليس النافع جميلا دائما، كما أنَّ الجميل ليس بالضرورة

نافعا. فكم من أعشاب وأزهار بريّة سامّة مميتة للإنسان والحيوان، وعلى الرغم من ذلك فهي جميلة ورائعة. والحيَّة الرقطاء ذات الجلد المبقَّع الجميل هي خطرة ومميتة»[15]

يرى الناقد الأمريكي، وأستاذ الفلسفة بجامعة كاليفورنيا ستيفان كوبرن **Stephen C. Pepper**: «أنَّ الاستيطيقا أو علم الجمال هي بحث عن قوانين التذوُّق الجمالي ، وموضوعها هو تلك الأشياء التي نُحبها لذاتها في حين أنَّ باقي الأشياء نحبُّها لأنَّها وسائل تُحقّق لنا أهدافًا أخرى، وهو يبحث في أبسط الأشياء التي نُحبّها كالصّوت أو اللّون أو الخطّ، أو الإيقاع أو الكلمة، ثمَّ في مركبّات هذه البسائط الأوليّة في الأعمال الفنيّة من عمارة، ونحت وتصوير، وموسيقى وأدب ورقص. »[16].

وعلم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعي من مجال النّقد الفنّي لأنَّه ليس ثمرة الابتكار والإبداع الفنّي، ولأنَّه من خلال التعبير الفنّي يكتسب الجمال الطبيعي قيمة ويصبح موضوعا للتذوّق الفنّي، ولذلك يمكن أن يقال: «إنَّ موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التي ندركها بشكل مباشر بل هو أقرب إلى أن يكون تفسيرا للتعبير الجميل عن الأشياء سواء كانت طبيعيّة أو مستمدَّة من الحياة الإنسانية.»[17]. ولعلّ خير دليل على ذلك الأعمال الفنيّة التاليّة: جدارية غرنيكا لبيكاسو، ولوحة حذاء الفلاح لفان جوخ. «فالطبيعة ليس لها قيمة جماليّة إلَّا عندما ننظر إليها من خلال فنّ من الفنّون، أو عندما تكون قد تُرجمت إلى لغة أو إلى أعمال أبدعتها عقليّة أو شكلَّها فنّ وتقنيّة»[18]

وتتميّز فلسفة الجمال عند تناولها للفنون الجميلة وتاريخها بأنّها «لا تتناول أثارا ماضية بقدر ما تتناول العوامل والمؤثرات المكوّنة للوعيّ الجمالي عند الإنسان. هذا الوعيّ الذي تكوّن على مدى العصور، ذلك لأنَّه لروائع الفنّ والأدب قيمة دائمة، ويترتَّب على ذلك أن يُصبح البحث في تاريخ النظريّة الجماليّة بحثًا في مكونات الوعيّ الجمالي عند الإنسان ومظاهره المختلفة»[19].

إنَّ أصحاب نزعة الفنّ للفنّ من المحدثين يرون أنَّه لا يمكن أن يتولَّد الفنّ إلَّا حين تدع هموم الحياة والمعيشة متسعًا من الوقت لظهور "الحلم" والتفكير في شيء آخر بعيد عن ضروريات الحياة الماديّة النفعيّة. فيصبح الفنّ نشاطا حرًّا يتميّز "بالنزاهة الخالصة" التي لا

تشوبها شائبة من أغراض المنفعة أو المصلحة، وهذا الطرح يتوافق مع تعريف المفكر الألماني لانج Lange للفنّ في قوله: « إنَّه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه، وغيره بلذّة قائمة على الوهم illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة»، أو كما يقول الفيلسوف الانجليزي سلي Sully: « إنَّ الفنّ هو إنتاج موضوع له صفة البقاء أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذَّة إيجابيّة لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معيّن من النظارة والمستمعين من جهة أخرى، بغضّ النظر عن أيّ اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العمليّة أو الفائدة الشخصيّة»[20].

ولكننا أيضا لا نعدم أن نجد من المحدثين في علم الجمال من يقولون بأنَّ الوظائف النفعيّة للعمل الفنّي لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستيطيقية، وأنّه قد يكون ثمَّة جمال في المنفعة الخالصة، أو التكيّف المحض الذي بمقتضاه يُحقّق الشيء غايته تحقيقا كاملا دون أي إسراف أو مبالغة. وهذا التصوّر تبنّاه عالم الجمال الفرنسي إتيان سوريو حين قال: «إنَّه ليس في وُسعِنا أن نعدّ الجمال خاصيّة مميّزة للعمل الفنّي، كما أنّه ليس في وُسعنا أن نقصر وظيفة الفنّ على إنتاج الجمال »[21].

3. الأسس الفلسفيّة والروحيّة للفنّ الإسلامي:

1.3 ملامح الفلسفة الإسلاميّة

لقد اختلف العلماء والنقاد والمؤرخون في تقييم الفكر الفلسفي الإسلامي، وتقدير محتواه ومنجزه العام في ظل التراكمات المعرفيّة والفلسفيّة للحضارات التي سبقته. وقد ذهب كثير من هؤلاء المؤرخين الأجانب – أو حتى العرب منهم – إلى أنَّ هذا الفكر لا يشكّل مذهبًا فلسفيًا محكم البنيان متماسك الأركان، ولا ينطوي على ابتكار ما، وأنَّ العرب لم يكونوا سوى مجرد نقلة ومقلدين. وقد ذهب إلى هذا الرأي ابن خلدون في مقدمته، وصاعد الأندلس في كتابه (طبقات الأمّم). ويصف"الشهرستاني" في كتابه (الملل والنحل) الفكر الفلسفي الإسلامي بقوله: «إنَّه أقرب إلى لفتات الطبع، وخطرات الفكر... والغالب عليهم الفطرة والطبع»[22].

ومن الذين روَّجوا لهذه الفكرة من الكتّاب العرب المعاصرين نذكر أحمد أمين الذي ذهب في كتابه (فجر الإسلام) إلى أنَّ العقل العربي لا يتفّق مع النظرة الشاملة للكون، والتحليل الدقيق للظاهرة. وهي متطلبات الفكر الفلسفي. ويرى الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه (التراث اليوناني في الحضارة الإسلاميّة) أنَّ الفلسفة تتنافى مع طبيعة الروح الإسلاميّة، ولهذا لم

يستطع المسلمون تفهم روح الفلسفة اليونانية والنفاذ إلى أعماقها. «ولقد ذهب المستشرقون أواخر القرن الثامن عشر إلى إنكار أصالة الفكر الفلسفي الإسلامي معتمدين، في تعصّبهم على النظريّة العرقيّة التي لا تعترف بالجنس العربي، وقدرته على النظر العقلي ومن هؤلاء الباحثين إرنست رينان، وكريستيان لاسين، وكوتيه، وودي بور. ويذهبون جميعا إلى أنَّه ليس هناك فلسفة إسلاميّة بمعناها الحقيقي، وأنَّ هذه الفلسفة مستقبلة لا منتجة، آخذة لا مُعطيّة، مقلّدة لا مجتهدة، لا ابتداع ولا خلق فيها. بل نقلت إليها التراث اليوناني فأخذت منه ما أخذت، وشوّهت ما شوّهت دون خلق جديد، ولا إبداع أصيل »[23].

وفي المقابل ردّ نفر من المستشرقين على هذا الإنكار والزيف الذي ادعاه أبناء جلدتهم. حيث كشفوا عن قيّم الأصالة والابتكار والإبداع التي ينطوي عليها الفكر الفلسفي الإسلامي. يقول دولف: «إنَّه من الخطأ أن يظنّ أنَّ الفلسفة العربيّة هي نسخة منقولة عن مذاهب المشائية... وبهذه المثابة انتهى العرب إلى نسق فلسفيّ فريد في بابه يوَّفِق بين مقالات متخالفة»[24]. ويقول "كويلر يونج" Cuyler Young: « لم يكن الباحثون ورجال العلم الإسلاميون مجرّد نقلة، ولكنهم عدَّلوا التراث الكلاسيكي وأعادوا خلقه، وأخرجوا منه ثقافة جديدة عليها طابع الإسلام، وعلى هذه الصورة نقلوها إلى عقول أوربا الفاحصة التي جاءت تطلب العلم في إسبانيا وصقلية»[25].

أمَّا الفلاسفة المسلمين من أتباع المدرسة الفلسفيّة الإسلاميّة الحديثة فقد تصدّوا للدفاع عن الفلسفة الإسلاميّة وقيمتها، وبيان مناحي الإبداع والابتكار فيها. وأكدوا على أنَّ الفكر الإسلامي له خصائصه التي تميّزه عن الفكر الفلسفي القديم. يقول عبد الهادي أبو ريدة: إنَّ المفكرين الإسلاميين الذين يستحقون هذا الاسم - أيًّا كانوا - لم ينقلوا عن غيرهم نقلا، بل كان بين أيديهم مادّة دينيّة غزيرة مصدرها الإسلام، وهم تعلموا آراء غيرهم وتمثَّلوها على نحو خاص، واستعملوها في إنشاء وجهة نظرهم. ويؤكد إبراهيم بيومي على الطابع الخاص للفلسفة الإسلاميَّة بقوله: «إنَّ الفلسفة الإسلاميّة ذات طابع خاص وشخصيّة مستقلّة، وأخصّ خصائصها التوفيق والاختيار؛ توفّق بين النقل والعقل، وتُآخي بين الدين والفلسفة،

وفلاسفة الإسلام يرون أنَّه يمكن كشف الحقيقة من طرق شتى وبوسائل متعدّدة يقودنا إليها المنطق والبرهان، كما يهدينا إليها الوحي والإلهام»[26].

2.3 نظرية الفنّ للفن في الفكر الإسلامي

لقد انقسم الفكر الغربي في رؤيته للفنّ وتجسيده للجمال بين مؤيد لفكرة الفنّ للفنّ ومعارض لها. ويمكن القول أنَّ هذا التصوُّر للجمال غير موجود في النشاط الفنّي الإسلامي، بل هو ليس موضع تساؤل، وليس مثار استفهام، حيث أننَّا نجد دائمًا توحدًا كاملا بين الجميل والنافع في الفنّ الإسلامي، وتَمثُّل هذا واضحا وجليا في كل مجالات هذا الفنّ بدءً من العمارة، وفي المساجد، والقصور، والبنايات الإسلاميَّة، وانتهاء بفنّ الأرابيسك الذي هو فنّ إسلامي عربيّ خالص، بالإضافة إلى الشعر والموسيقى والخط.

لقد ازدهر الرقش الإسلامي(الأرابيسك)، وهو صورة مرسومة وملوَّنة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسيّة جابذة ونابذة ، أو ذات أشكال توريقية مكرّرة، وهي في الحالين تحمل معنىً صوفيًا للتبتُّل والعبادة الإسلاميّة. وإلى جانب فنّ الأرابيسك ازدهر فنّ الخط الذي أخذ أشكالا، وأنواعًا كالكوفي والثلث، والفارسي، والرقعي، والخط الديواني، وما يزال الخط العربي يولّد أساليب جديدة مبتكرة ويحمل دلالات عميقة. «ولقد تجلّت النهضة الفنيّة بعد اتّساع الحضارة الإسلاميّة في الفنّ المعماري من خلال محاكاة التقاليد التي كانت سائدة في بلاد فارس وبلاد الروم، وكان عبد الملك بن مروان قد أنشأ في القدس بناء قُبَّة الصخرة، ثم المسجد الأقصى، وأقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق، وأقام الأمويون في أرض الشام ما يقرب من ثلاثين قصرا... »[27]. ثم انتشر فنّ العمارة الإسلامي في كل بقاع العالم التي وصل إليها الإسلام فخرجت منجزاتها تكاد تشبه بعضها بعضًا في سائر البلاد العربيّة الإسلاميّة مع شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة، وتختصّ به مواهب أهلها الموروثة إنشاءً وعمارةً وزخرفةً وخبرة وتقاليد.

3.3 الأسّس الروحيّة للفنّ الإسلامي:

3-3-1- التصوير

لقد اهتمّ الفكر الفلسفي الإسلامي بالجوانب الباطنيّة التي تُعنى بالمعاني الروحيّة أكثر من الجوانب الظاهرية التي تتوسَّم الحسي انطلاقا من النزعة العقليّة والمنطقيّة، وهذه النظرة تمثَّلت في شتى الفنّون الإسلاميّة بكل أطروحاتها ومنجزاتها الإبداعية. «ولعلَّ إنكار تصوير الكائن الحي مردُّه إلى الاحترام الواجب للسّر الإلهي المكنون في كل مخلوق، ولما كانت الصورة

تدفع الإنسان إلى التأمُّل فيما هو خارج عن ذاته، فإنَّ هذا ما يفسِّر ابتعاد الفنّ الإسلامي عن تصوير الشخوص الإنسانيّة واهتمامه بما يحيط بالإنسان قبل كل شيء: من حيث أنَّ صفته الأولى هي التأمل والإنسان ليس إلَّا مخلوقا عاجزا عن مضاهاة الله في قدرته على الخلق»[28]، كما أنَّ الإنسان مخلوق لعبادة الله وحده. قال تعالى:﴿ وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ﴾ [29]. كما أنَّ الخلق والتصوير في القرآن الكريم يُقصدُ به خلقُ الله للإنسان، قال تعالى: ﴿أَفَحَسِبتُم أَنَّمَا خَلَقنَاكُم عَبَثًا وأَنَّكُم إلينَا لا تُرجَعُون﴾ [30]. وجاء في الحديث النبوي الشريف أنَّه من صوَّر صورةً في الدنيا كُلِّف أن يَنفخَ فيها الروح يوم القيامة، وليس بنافخ. «فالفنَّان المسلم لا يعير الوجوه، والأشكال اهتماما كبيرا في رسمه حيث يصوّرها بكثير من التبسيط والبدائية، ذلك أنَّ الفنَّان يرفض إتقان المحاكاة حتّى لا يقع في "البيجماليونية"» [31] التي تنسب للنحاة بيجماليون الذي عشق تمثاله جالاتيه وتفاقم عشقه له حتى أشفقت عليه فينوس، فأعطت تمثاله الحياة ليتزوجه. ولقد سيطرت المحاكاة في تاريخها على الفكر الفنيّ اليوناني بدءً من أرسطو وتسربّت إلى عصر النهضة، ولم تتخلّص منها أوربا إلَّا في العصور الحديثة حينما بدأ الاتجاه إلى التجريد.

3-3-2- التجريد

لقد ابتعد الفنّ الإسلامي - منذ نشأته الأولى – كل البعد عن التشبيه أو التجسيد أو تمثّل الصوّر الطبيعيّة أو محاولة محاكاتها، ومن هنا فإنَّ تمثيل الكائنات الحسيّة في المساجد أو تصوير الرسول ﷺ، أو الأنبياء والصحابة، لم يعرف طريقه إلى هذا الفنّ خوفًا من عبادة هذه المخلوقات والانزلاق نحو الشرك. «ففي حديث للسيّدة عائشة قالت: قَدِم رسول الله صلى الله عليه وسلم من سفره، وقد سترتُ على بابي درفوكا فيه خيل ذوات الأجنحة فأمرني فنزعته، وفي رواية أخرى وأنا متسترّة بقرام فيه تماثيل فتلوَّن وجهه ثم تناول الستر فهتكه، ثم قال: إنَّ من أشدّ النّاس عذابًا يوم القيامة المصورون، فقالت عائشة فقطعناه» [32]، وكان رسول الله يرتفق عليهما. فالرسول عليه الصلاة والسلام لم ينه عن التصوير وإنَّما رفض الرسوم التي تحمل المفاهيم الوثنيّة. «ولهذا كان الحديث يُعذب المصوّرون الذين يضاهون بخلق الله»[33].

ويختلف التجريد في الفنّ الإسلامي عن التجريد في الفنّ الغربي الحديث، هذا الأخير الذي حرّر الإنسان إسفافا وانطلق به إلى اللامعقول، وإلى التصوير الذي يثير الغريزة، أمَّا التجريد في الفنّ الإسلامي يختلف عن إسفاف اللامعقول من حيث أنَّه رؤية روحيّة للأشياء، وليس التجريد أمرا يقتصر على الفنّ فقط، بل يعدُّ عملية أساسيَّة وراء العلم، والفنّ، والدين واللّغة والفلسفة، والموسيقى، وسائر تأملات الإنسان الراقيّة، والمقصود بالتجريد كشف النظام العام، أو القانون المستور وراء الأشياء، بحيث تظهر قيمتها جلية للرائي المثقف.

والفن التجريدي، كما يبدو أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، ذلك لأنَّه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنَّه أيضا يستطيع أن يثير المتلقي مباشرة وبدون وساطة الشكل، وهو يمثّل حالة عاطفية وانفعالية أكثر صفاءً من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي. وغالبا ما يكون التعبير الملازم للتغير الروحاني والصوفي في الأشكال التجريدية، أو في الرموز غير التشبيهية لأنَّه يغوص في جوهر وماهية الأشياء. ولعلَّ بريون كان مُنصفًا في حُكمه على صفة التجريد في الفنّ الإسلامي، حين قال: «إنَّ الفنَّان في كل مرّة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو إلهي كان يسعى إلى التجريد، وهذا ما تمَّ بالفعل بالنسبة للفنّ الإسلامي بصورة عامة حيث كان المتعالي يُعبَّر عنه دائما بصورة غير تشبيهية»[34]

وفي مقارنة لعفيف بهنسي بين التجريد في الفن الغربي الحديث، والتجريد في الفنّ الإسلامي، نجده يقول: «الانفعال الذاتي عند الفنَّان الغربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون موضوعية، فإنَّه في الفنّ التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج إلَّا قليلا عن القواعد الجماليَّة الأساسيّة كالانسجام والتوافق والتوازن...الخ، ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفنيّ عند العربي نظامًا صوفيًا، كان عند الفنَّان الغربي نظامًا رياضيًا» [35]. ولقد لجأ الفنَّان الحديث إلى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مع الأفكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأيّ شبه. ومع أن بعض الاتجاهات الحديثة في التجريد تسعى وراء الشكل فقط، نجد كثيرا من الفنَّانين التجريديين يدَّعون أنَّ وراء هذه الأشكال عالما آخر مغايرًا ومتمايزًا عن العالم الواقعي المألوف، «يقول ميشال سوفور: إنَّ الفنَّان التجريدي يسعى وراء الكل في الخاص، وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلّي، هذا الكلّي هو الله، والتعرّف على الآلهة في أيّ عمل فنيّ هو الشعور بانفعال بديعي»[36].

يلتقي الرقش العربي والفن التجريدي في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق الذي يجسده الحق سبحانه وتعالى، شأن الصوفي الذي يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج بالله. والجمال في الفن التجريدي العربي هو جمال التوحيد، حيث أنَّه لا يوجد في الرسم أو التصوير موضوع يحمل غايته وحدوده المنطقية. كما أنَّ التجريد في أي فن من الفنون لا يفرض على المسلم أي قيد من القيود. ويخصص أوليغ غرابار قسما كبيرا من كتابه تكوّن الفن الإسلامي لإيضاح تحوُّل الكتابة إلى عنصر زخرفي متطور، وتحول هذه العناصر إلى إشارات ورموز ويحدد المنهل الأساسي الذي نهل منه الفن الإسلامي، «ويؤكد أيضا على أنَّه ليس الرقش العربي مجرد زخرفة، بل كانت له وظيفة رمزية، ففي جميع أشكال الرقش التي نراها قد أخضعت لمبادئ تجريدية هي في قمة مراتب التعبير الجمالي الإسلامي، وهذا يعني أننا نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يوّلد جملة تكوينات متآلفة، فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدات منفصلة، أو كيانات طبيعية خافية على أبصارنا»[37]

3-3-3- التأسلّب واللانهائيّة

على الرغم من الاختلاف بين الفرق الإسلاميّة كالأشاعرة والمعتزلة حول قضايا فكريّة وفلسفيّة في تصوّرها لصفات الله، والعلم والقدرة، والحياة والاستواء...وغيرها، إلَّا أنَّ الفرقتين وبقيّة الفرق الكلاميّة الأخرى لم تختلف في الصفات السَلوب، أي تلك الصفات التي ينبغي نفيها عن الله، وذلك في ضوء فهمها للآية الكريمة ﴿ ليسَ كَمِثلِه شَيء وهو السَمِيع البَصِير﴾[38]. ومن تلك الصفات التي تنفيها هذه الفرق نفيًا قاطعا عن الله سبحانه وتعالى صفة الجسميّة والماديّة والتغيّر ... فهو منزّه بكل ما يحتويه التنزيه من معان. «فالذّات الإلهيّة منزهّة، ومطلقة، ولانهائيّة، ولا يمكن التعبير عنها في أيّ فنّ من الفنون، أو بأيّ شكل من الأشكال، إلَّا أنَّ الحقيقة الجماليّة المتضمنّة لتلك الحقيقة الفكريّة شيء آخر، فالتعبير الأوَّل سلبي محض، والثاني تعبير ايجابي عن مضمون هذه الحقيقة السلبية. ففي الأوّل حقيقة راسخة في الفهم الإسلامي للتوحيد، وهي عدم القدرة على التعبير عن الذّات الإلهيّة أمرًا مسلمًا به، فلا نجد لها تعبيرا في الأرابيسك، أو الخط، أو الزخرفة» [39]. و يفترض التأسلُّب من الفنَّان المسلم اخراج الطبيعة في صورة جديدة، ومغايرة يتجلّى فيها التباين بين أفراد النوع الواحد. فالصورة في

الزخرفة لا توافق التطوُّر الطبيعي للنبات المألوف فالأوراق، والأغصان، والفروع تُرسم بطريقة متماثلة وباعتماد التكرار، وهو ما يستحيل وجوده في الطبيعة الحيّة. فالصورة لا تحاكي الطبيعة بقدر ما تُقدّم تعبيرا كليًّا لها.

يمكن للإنسان أن يمثل اللاطبيعة من خلال التأسلب. وحتى يتمّ ذلك ينبغي محو الصفات الشخصيّة والذاتيّة، ويتجلى هذا المفهوم للتأسلب، واللانهائية في فنّ الأرابيسك الذي تتّجه أبعاده في الفراغ إلى ما لا نهاية. إنَّه يدفع بكل قوانا الواعية إلى تأمل الوجود الإلهي الأعظّم، كما تجلّى أيضًا في إبداع الخطّ العربي حيث جعل الكتابة ذاتها فنًّا من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص. ومن هنا كان اتجاه الفنَّان المسلم بنظرته الجديّة إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتّصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين، ولا يمكن التعبير عنه. وهذا الكشف يَتمُّ بإلغاء الجوانب الزائلة من شخص الإنسان، ومن الطبيعة على السواء فلقد كانت الملامح الحسيّة تُبعِد الحدس الفنيّ للمسلم عن إدراك غايته، وهي الجوهر الحق.

ولقد «فطن المصوّرون المعاصرون إلى سرّ التصحيف. فقد قال ماتيس: إنَّ الدقّة لا تؤدي إلى الحقيقة فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشّكل، ولكنّها في الشكل المطابق للمعنى الكلّي. لقد كان الفنَّان العربي يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب. ولذلك فإنَّه عندما كان يرسم شكلا ما في المخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه "الواسطي" أو على جدار كما في قصور سامراء لم يكن يسعى من وراء الصورة إلى الدقّة في المحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم ذي حدود وفواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحَّفة بقدر ما يكون الارتباط بعالم الغيب قويا، حتى يصل به هذا الارتباط إلى حدّ أن يقلب الفكرة إلى إشارة، ويقلب الواقع إلى رمز كلّي»[40].

وتفسر وظيفة الرقش أو الأرابيسك على أنَّها تعبير عن إبداع الخالق من خلال تكرار العناصر وتنافسها وقوتها وتفردها، وثباتها ولا نهائيتها، وهي تبثّ في المتلقي للمَشَاهِد إحساسا بديهيا باللانهائية وسمو الذّات الإلهيّة. يقول بيرابين: «يعاني الرقش العربي دائما مشكلة البحث عن الواحد، ويفسّر ذلك ما نراه في التكوينات الهندسية الإشعاعية، فالملاحظ أنَّها بوقت واحد نابذة وجابذة، وفي كلتا الحالتين فإنَّها تنطلق من الجوهر الواحد، وتعود إلى الجوهر الواحد، فمرجع الأمور هو الله»[41].

فمن خلال المنجز الفني الذي تنتجه فرادة المبدع، وذوقه السامي يمكن انتقال المعاني الروحيّة الاسلاميّة وتحوّلها من هدي عقائدي إلهي إلى علامات، وإشارات محسوسة. ولقد تمكَّن الفنَّان المسلّم من التعبير عن الموجود اللامتناهي في كماله تعبيرا فنيًّا، قد يعجز في التعبير عنه بالكلمات والعبارات والتصوّرات.

3-3-4- الرمزية في الخط العربي

الرمزيّة في الفن اصطلاح استعمله المستشرقون لتفسير الانتقال الذي تمّ في الفنّ العربي من التشبيه إلى التجريد. والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معيّنة، أمّا التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثّل حدثًا أو مشهدًا واقعا أو خيالا. لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فنيّ لم يعد له حدّ في التفنّن والتعبير، ومع أنّه لم يتخل عن وظيفته فإنَّه أصبح صيغة فنيّة مجردَّة لا ترتبط بالمعنى بذاته، بل بصفته القدسيّة التي أصبحت جماليّة تبعا لجماليّة الخط ذاته، وتزداد مكانة الخطّ الفنيّة كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية، وتصبح الصيغ المجردّة التي هي من توابع الخطّ، مستقلّة تحيطه بالمزيد من التزويق أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته.

ولقد تطوَّر الخطّ متّجهًا نحو الرقش بسبب الأهميّة البالغة التي أُعطيَّت للخطّ، إذ ارتفعت مكانته لارتفاع مضمونه القدسي في كتابة القرآن الكريم وآياته. كما اتّسع استعمال الخطّ في الأداء التشكيلي حيث مشت به ريشة المزخرفين على الخزف، وحفره إزميل النجارين في الخشب، وطرزته الإبر بأسلاك الذهب والفضة، وخيوط الحرير على الرايات والعصائب والملابس والخيام، وصمّمته أصابع صُنّاع السجّاد إطارًا للبَسط والسجاجيد، وتوزيعًا هندسيًا في داخل الزخرفة المركزية لها. «وبلغ من سُلطان الزخرفة الخطيّة العربيّة أنَّها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف، والسجاد الأوربيين ممَّن تتلمَّذ على هذا النشاط من الحضارة العربيّة، فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخطّ الكوفي والنسخ دون أن تقول شيئا أو تَمكُن قراءتها»[42]

لقد استطاع الخطّ العربي كغيره من الفنون أن ينقل البيئة الأساسيّة للفهم المنطقي التي تمثّلها الرموز الأبجدية إلى مادّة فنيّة تصويريّة يصبح فيها الوعي الجمالي أصليًا وقائمًا

بذاته. ويقول إسماعيل الفاروق في هذا الصدد: «هنا يكمن نجاح هذا الفنّ حيث استطاع أن يتغلَّب تمامًا على الفكرة المنطقيّة في العمل الفنيّ لتصبح تابعةً ومكملَّة للتّصوير الجمالي، فكان بحق أعظّم وأثبَّت انتصار فنّي في الإسلام»[43].

في الفنّ الإسلامي وبالتحديد في الخطاب الصوفي نلقى قراءة روحيّة للصورة في الفنّ حيث تتحوّل القطعة الفنيّة إلى مفتاح أو مدخل لإدراك حقائق أسمى، ويتجلّى ذلك في قول جلال الدّين الرومي: «إنَّ الشخص العادي يرى في العقل طينًا متشكلا فقط، في حين أنَّ الآخرين ينظرون إلى الطين على أنَّه حامل بالمعرفة والأعمال» [44]. فهو يلقي النظر إلى المخلوق بصورته التكوينية أو في خلقه، وشكله الذي يسقط في أعين الناس أمَّا الصوفيّة فنظرتهم عرفانية. وهذا الإنسان في رأي محي الدين بن عربي(638هـ/1240م)، وهو يجمع في نفسه صورة الله والعالم. « وهو وحده الذي تنجلي فيه الذّات الإلهيّة بكل صفاتها وأسمائها (بما فيها الجمال)، وهو المرآة التي تنكشف له فيها ذاته، ونحن أنفسنا الصفات التي نصف بها الله، ووجودنا ما هو إلَّا تحقيق وجوده»[45].

خاتمة:

لقد انصرف الفنّ العربي الإسلامي انصرافا تامًّا عن تصوير الأشياء بذاتها، فتصوير الأشياء بذاتها أو محاكاتها هو مفهوم كلاسيكي غربي، ساد كل الفنون الغربيّة منذ عهد أرسطو إلى عهد قريب. ولقد اعتمد الفنّ العربيّ الإسلامي تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف. منظورٌ تتحوّل فيه صُوَّر الطبيعة والملكوت إلى رموز متعاليّة، ولا متناهية، لأنّها تُعبّر عن القيّم الكبرى أو قيمة القيّم. وكان للفَنّ العربي الإسلامي أن حقَّقَ لنفسه كيانا خاصًّا ومتميّزًا شدَّ انتباه الباحثين والنقاد من أمصار الأرض واقطارها المختلفة، وعلى اختلاف مشاربهم الفكريّة والعقديّة لمناقشة الأسّس التي بُنيَّ عليها والأبعاد الفنيَّة الناتجة عنها.

لقد اجتهد الفنان المسلم في تحقيق القيّم اللانهائية والخالصة في نفسه، وفي غيره وفي العالم. وقد سعى إلى تحقيق ذلك سعيًا حثيثًا من خلال التعبير عن ذلك في شتى مجالات الفنّ، وأستنفد في ذلك كامل طاقته الإبداعية والروحيّة.

قائمة المصادروالمراجع:

[1] - أميرة حلمي مطر (2013)، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، الطبعة الأولى، ص11.

[2]- زكريا إبراهيم (1966)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصر، لطبعة الثالثة، ص376.

[3]- سيد قطب (1954)، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، مصر، الطبعة الثانية، ص100.

[4]- أرسطو (1953)، فن الشعر، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، ص33.

[5] - عز الدين إسماعيل (1961)، الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة، ص50-54.

[6]- عبد القاهر الجرجاني (2003)، دلائل الإعجاز، دون طبعة، بيروت، ص44.

[7]- عز الدين إسماعيل (1961)، الأسس الجماليّة في النقد العربي، القاهرة، ص29.

[8] - عبد القاهر الجرجاني (2003)، دلائل الإعجاز، دون طبعة، بيروت، ص68.

[9]- بركات محمد مراد سيد، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس، 1995، ص186.

[10]- بركات محمد مراد سيّد، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس،مصر، 1995، ص186.

[11]- أبو حيان التوحيدي (1929)، المقابسات، القاهرة، ص163-164.

[12] - A. Lalande(1947), Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie. P.U.F. Paris, 5ed. (Article Art. pp77.78)

[13]- عيد يونس (2014)، فلسفة الفن والجمال في الفكر الإسلامي، عالم الكتب، القاهرة، ص295.

[14] - أوفسيا نيكوف (دون تاريخ)، تاريخ النظريات الجمالية، ص17

[15] - محمد علي أبو ريان (1970): فلسفة الجمال، دار المعارف، مصر، ص79.

[16] -C. F. Pepper, (1964) The Basis of Critism in the Arts. ed, E.S.F. Paris, p.86

[17] - أميرة حلمي مطر (2013)، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، طبعة دار التنوير الأولى، ص13.

[18]- شارل لالو (دون تاريخ)، مبادئ علم الجمال، ترجمة د. مصطفى ماهر، ص117.

[19] -. G. Allen and Anwin(1949), A History of Bosanquet Aestics, pp1-3.

[20] - زكريا إبراهيم (دون تاريخ)، مشكلة الفن، ص14-15.

[21] - E. Souriau (1929),l'avenir de l'Esthétique , Paris, Alcan, p. 104

[22]- عيد يونس (2014)، فلسفة الفن والجمال في الفكر الإسلامي، عالم الكتب، القاهرة، 2014، ص34.

[23]- عرفان عبد الحميد (دون تاريخ)، الفلسفة في الإسلام، دار التربية، بغداد، ص18.

[24]- الشيخ مصطفى عبد الرزاق (1981)، تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلاميّة، ص25.

[25]- كويلر يونج (دون تاريخ)، أثر الإسلام الثقافي على أوربا، مقال بمجلد الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة،ص236.

[26] - عرفان عبد الحميد، الفلسفة في الإسلام، دار التربية، بغداد، ص27.

[27]- بركات محمد مراد سيد (1995)، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس، ص191.

[28] - بركات محمد مراد سيد (1995)، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس، ص199.

[29] - سورة الذاريات، الآية 56.

[30] - سورة المؤمنون، الآية 115.

[31] - بركات محمد مراد سيّد (1995)، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس، ص200.

[32] - بركات محمد مراد سيّد (1995)، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس، ص197

[33] - عفيف بهنسي (1979)، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، العدد 14، الكويت، ص102.

[34] - M. Brion(1962), L'Art Abstrait, Paris, Ed. Albin Michel, P : 63

[35] - عفيف بهنسي (1979)، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، العدد 14، الكويت، ص104-105.

[36] - بركات محمد مراد سيّد (1995)، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس، ص201.

[37] - بركات محمد مراد سيّد (1995)، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس، ص203

[38] - سورة الشورى، الآية11.

[39] - بركات محمد مراد سيّد، فلسفة الجمال، المجلة العربية للثقافة، العدد الثامن والعشرون،مارس، مصر، 1995، ص204.

[40] - إسماعيل الفاروق (1981)، نظرية الفنّ الإسلامي، مجلة المسلم المعاصر، العدد 25، الكويت،ص153.

[41] -P. Biraben (1907), Essai de philosophie de l'arabesque (Acts du XIV Congres inter. Des orientalistes). Alger, 2eme partie, Leroux, Paris, p. 15.

[42] - حسن ظاظا (1972)، العالم العربي ومشاكل الفنّ الحديث، عالم الفكر، المجلد 3، العدد 3، الكويت، ص234.

[43] - إسماعيل الفاروق (1981)، نظرية الفنّ الإسلامي، مجلة المسلم المعاصر، العدد 25، الكويت، ص160.

[44] - جلال الدين الرومي (دون تاريخ)، المثنوي، ج06، بيت 1144.

[45] - لوي ماسينيون (1913)، ابن عربي عن كتاب الطواسين للحلاج، باريس، ص123.