جمالية" اللامرئي" أو حدث "الرائع" في رمزية الوجود

مقترب هرمينوطيقي في إستيطيقا الفن الإسلامي

أ.حــاب عثـمان/ باحث في الدكتوراه

جامعة محمد ابن حمد عبد الغاني - وهران

habothmane@gmail.com

ملخص:

جمالية "اللامرئي" خصيصة تفرد بها الفن الإسلامي، عبر عنها في حدث"الرائع" كتجربة ذوقية تعالق فيها الاستطيقي بالإيطيقي، تشبعت بقيم التوحيد و التجريد، فأضحت قاسما مشتركا لصنوف الفنون الإسلامية. وتشخيص "الرائعّ الإسلامي كان تحديدا في فن الرقش الهندسي الذي يمتلك حيوية الانتقال من الحضور إلى الغياب، من المرئي إلى العقلي... تحت وطأة اللعب الحر للمخيلة وحدوسها فوق- الحسية، إذ تتناسب وروحية الجمالية الإسلامية...

Abstract:

Aesthetic of ‘invisible’ characteristic uniqueness in the Islamic art, expressed in the “greatness” event like expriment taste. Which has been associated with ethics. Apreased values of theism and adstraction, dropping to a common denominator of islamic art forms. The islamic’’ greatness’’ in his diagnosis was specifically in the art of geometric ornament who owns a vital transition from the appearance to absence, from the visible to the rational… under the weight of the imagination free playing and yours intuitions, as commensurate with the spiritual asthetic islamic…

المقدمة :

ما الداعي لطرق مسألة الجمالية في الاسلام؟

من أجل أن نتفكر ذلك، حري بنا أن نحاول المرور على دروب خطتها التجربة الجمالية في مساءلة الفن كأداة استدعاء المبهم والمريب. فإذا كان الفن في انشائيته يماهي سرديات اللغة والأسطورة والمقدس، فهل هذا يعني أن الاستيطيقا كتعبير ذوقي هي استكمال لسفاري الرمز و تواصلية تجربة الدزاين الذي يعرف عليه أنه : كائن رامز؟

هي مبادرة في الاستشكال إذن، نريد الولوج بها إلى موضوعة الفن الاسلامي. دافعنا هاجسه البحث في تشكيلية وخلفية الأثر الفني. ولن يكون برانيا لو أحدثنا همزة وصل جوانية تلزمنا فهم البعد الاستيطبقي و أفق تأويله من بوثقة علاقة مركزية بروحية الجمالية الاسلامية.

وهنا يتجلى السؤال العمدة: هل وضع البراكيس الفني والاستطبقي في الاسلام تحديدا أصيل في متونه؟ ألم يكن ضد الطبيعة، غريب عن تقاليد الجمال، نعني ميدان" الجميل"؟ أهو " ضد الجميل"؟

أليس الفن في أصوله، " والجميل" في تراثه متعلق ب: الميمزيس/ la mimésis يقف الانسان فيه مقياسا جماليا لكل شيء؟

لكن ما علاقة هذا المفهوم المثير:" ضد الجميل" مع الآخر:" الجميل"؟ أو ليس الأول يتخطى حواسنا، وما لا قبل لنا بمثله كما يتصوره- الغريب أو المريح أو القبيح؟ وأما الأخير، أفلا يحاكي واقع الطبيعة على ملكة الحساسية؟

لا أكثر، هل يعني الجمال في المرئي الحاضر بشخوصه أم خال من مضمونه، يعنى بالشكل في لا مرئيته وتجريده؟

كل هذا يديننا تجاه الفن، ويدفع بنا إلى سؤال جسور له عن المنكر والطراقفة، يريد أن يورطنا في أنطولوجيا الوعي الاستيطيقي، يربط بين الجمالية والحقيقة. فأي حقيقة هنا للفن؟ هل كل " جميل" حقيقة؟ ألا يمكن " ضد الجميل" أن يكون الوجه الآخر للحقيقة؟ وما الحقيقة تلك للجمالية؟ هل في ابداع من الواقع وتشييئه أم خيال المستحيل وعوالمه في الوجود وتواريه؟

1- تأصيل " ضد الجميل" أو حدث"الرائع"

يبدو أن رسم الأسئلة قد طاب لنا، والمقام طال بنا، في مكاشفتنا للجمالية الاسلامية، والفن خرج عن طوعه ! ند عن " الجميل"، شرد من عقاله، فأضحى من جنس: " المريع" و:" الفضيع" و" المرعب" و"المفزع". شيء لا يصدق! الجمالية ليست على الدوام مثال

" الجميل"، موضوع متعة وسعادة!؟

قد يحدث أن يفزعنا " ضد الجميل" إلى حدود " الروعة"(♦) و " الترويع"(♦♦)، ومنه نخرج إلى رحابة لفظ" الرائع"، فهو في اللغة: " الروع والرواع والترويع"، والذي يدل على " الفزع". و " الرائع" هو ما "يروعك من جمال وكثرة"، و"راعك الشيء" أي: أفزعك بكثرة، أعجبك بجماله(♦♦♦)[1]

ومع الواقع هذا، نخرج من جماليات "الجميل" إلى "جماليات" الرائع"، " إذ يعتبر القيمة الأولى التي انفصلت عن المعنى العام لمثال الجمال الذي يغطي كل النعوت الممكنة للشيء الجميل، وليس مستغربا من جهة أخرى أن هذه القيمة التي دخلت في حقل التفكير الجمالي الما قبل- كانطي قد تطورت بطريقة نسقية من طرف كانط نفسه[2]

كان الأغارقة أول من اصطلح المفهوم" باري هيبسوس/Peri hupsous، ثم اللاتين "سبليميس/Sublimis"[3]، واللسان الفرنسي "Sublime"، والألماني

"Erhaben"، والإنجليزي كان "Greatness" كل هذه اللغات تتأرجح في دلالة" الرائع" بين معاني:

السمو والرفعة والعظمة والكثرة والفخامة والغرابة والفزع و الجبروت والهلع والترهيب والترغيب والروعة والترويع، كل ذلك معا[4] إلا أننا استثنينا" الجليل" ، لأنه اقرب أن يقال في حق الذات الإلهية، فهو ليس موضوع متعة أو لذة جمالية.

ويفسر " الرائع" على أنه يعنف مخيلتنا، ويثير انطباع الذهول. يهدد توازننا الأخلاقي والفيزيائي، فيشعرنا بمتعة وانجذاب فيكون موقفنا موضع تمجيد يتجاوز مجرد قياس الحواس و" الرضا الصادر عن الرائع(السامي) [♦] لا يشتمل على لذة ايجابية بقدر ما يشتمل على الاعجاب والاحترام، ويستحق إذًا أن ينعت بأنه لذة سلبية" [5]. إن الرائع الحقيقي لا يمكن أن يكون متضمنا في أي شكل محسوس[6]. "كما يمكن أن يتعين بمثل هذا العيان بشعور هو نفسه رائع، لأن النفس مدعوة للانفصال عن الحساسية وتكريس نفسها للأفكار التي تشتمل غائية عليا" [7]. ويظهر لنا ذلك في العاطفة الهوجاء، في كلم الحساسية الذي يتبع مباشرة قوة ونبل النفس. خلافا للجميل الذي يكون حصيلة شعور بالانشراح، بالهدوء والانسجام مع العالم. ولكن ألا يعني في الرائع استقلاليتنا عن الطبيعة؟ أليس يفلت في تقييمه عن القياس والتعقل المفهومي في آن؟

تحت هذا العنوان: أكثر جمالية من الجميل، مفرط في الجمال، الجميل خرج عن طوعه. هناك دلالة ما فوق حسية تذكرنا بأفلاطون في المأدبة، ينادي بالجمال المطلق(الإلهي) على لسان سقراط، منظور اليه عبر صورة شكل جميل، يشعر الانسان عند رؤيته بالحمى، يغير لونه، يحس بحرارة غير عادية... والنفس في كليتها، الراحلة دائريا، تتحرك داخل الهيجان والمعاناة[8].

إنه وصف قريب بشكل مدهش من الوصف الذي يعطيه بورك(◆◆) وكانط للرائع. ويمكننا الوقوف عليه من خلال تعريف كانط للرائع في قوله: " نحن نسمي الرائع ما هو كبير كبرا مطلقا"(9).

بل حتى الوصف مستضاف تناصا مع خواطر" بليز باسكال" في التناهي واللاتناهي لما يحمله الرائع كقيمة على الكبر الرياضي(10). هذا التقارب في التجربة الجمالية لمفهوم الرائع منفتح على الاستيطيقا نتيجة تصور يعلي شأن الروحي على حساب الحواسي، تكون فيه الأولوية للشكل على المضمون، مهتم ببنية المجموع عوضا عن فرادة الجزء أو الفارق. قيمة جمالية مرتبطة بمثالية الجميل، أحكامها هي للخاصيات اللازمنية والكونية.

مرة أخرى، الجمال مرتبط ارتباطا حميميا بالشكل الذي تثبته غاية الأثر. إنه تصالح بين حقل الرجاء الأخلاقي والجماليات. قد تجلى عموما من خلال نعت حدث "الرائع" اعتبارا لنبل وصفاء للقصدية التي تعتليه، شكل غائية شيء مدرك دون تمثل لأي غاية . مثار بواسطة اللعب الحر للمخيلة في فهمنا لشيء جميل، لا عنصر مادي للتمثل خارج عملية المعرفة (11).

ولعمري هذا التصور كنا نبغيه للرائع، ابداع له من الجدة والأصالة و الغرابة، يتصدره التجريد على التجسيد. نجد له مثيل في تقاليد الجمالية في الفن الاسلامي مؤسس على الجميل والمليح والحسن والبديع... كقيمة امتياز إلى تصور شكل جميل صرف كوجود متعقل لامرئي، روحي متوار عن حضوره، عن عالم بعيد متعال.

2- أوتونوميا "الرائع" او حدث "اللامرئي"

الظاهرة الجمالية في الاسلام، هي ساحة جمال الوجود كله، كائنة فيما لا نبصر منها فيما نبصر قوله تعالى: "فلا أقسم بما تبصرون، وما لا تبصرون" الحاقة/38- 39.

والحديث عن المبصر أي المرئي على حد سواء مادة الجمال الطبيعة في الفن الاغريقي أو عصر النهضة هو" الجميل" المعيار. فإن الجمال الآخر، نقصد به غير المبصر/ اللامرئي يظل مغيبا عنا، غير خاضع للحساسية. وهو ما اضطلح به اتجاه "الفن الاسلامي ضمن خط جمالي يمتد من تقاليد الفن العربي القديمة. ويأخذ الاسلام أبعادا جديدة تستند ولا شك على المبادئء الروحية الأكثر وضوحا، وعلى المفاهيم التوحيدية التي نفذت إلى جميع مجالات النشاط الفكري والاجماعي والفني"[12]

وحدث" اللامرئي" الاسلامي تشظى من نظرية المعرفة عند المسلمين، واستمد روحيته منها. خاصة نظرية أبو حامد الغزالي التي ترى في عالم الشهادة جزءا بسيطا من الغيب، تقرن فيه المعرفة بالمستور، فما معلوم عندنا إلا النزر القليل، وما دون ذلك جوهره كلي. فكل شيء إنما يعلم وجوده أو عدمه، أو جنس الأمور التي لا يعلمها البشر[13]. و"إن علم الله ليس على بصيرة وكشف وانشراح"[14]، وما يطلق على الايصار يطلق على الظن [15] ، واليقين ما يصل الغيب بالشهادة.

واستثمارنا لهذا المعطى بتفكيكه مفهوميا، بين الذي يصل ويفصل ثنائية المرئي/اللامرئي، العلن/السر، الظن/اليقين... سنجد أنه ثمة بعد أنطولوجي في حقل الجمالية الاسلامية يحمل جوهر الفلسفة الروحية في الاسلام، المؤسسة

على إزدواجية النظرة للوجود من حيث هو يحضر ويتجلى في المرئي، فيما يحتفي ويتحجب في اللامرئي.

وهكذا يكون حاصل التجريد في ثنائية المرئي واللامرئي، ومحمول التأويل، له استضافته في تراث التصوف الاسلامي خاصة عند تحريرهم الشيخ محيي الدين ابن عربي، الذي يرى في " اللامرئي" الحامل الأكبر لدينامية الظواهر وتعدد تجلياتها، والمعنى غير المرئي في الوجود أكثر مما لا يقاس من المرئي . وبهذه النظرة العرفانية للفن التي تريد أن تلحم الظاهر والباطن نابعة من مفهوم أن الجمال حقيقة واحدة مطلقة لا تتجزء . يقول ابن عربي: " كل شيء يستمد جماله من الحق... فالعالم حاز الحسن الالهي وظهر به ... وهو مرآة الحق... فما رأى العارفون فيه إلا صورة الحق وهو سبحانه الجميل "[16].

ولن نكتف بهذا القدر، فلنا قراءة أصولية، لا تخرج كثيرا عن هذا المقترب العرفاني في تقعيد" اللامرئي"، فالباطن غير منظور بذاته، ولكنه منظور بأثره، مقدم على الظاهر في محل نظر الله من عبده، وموضوع محبته، كما ورد في الحديث الصحيح: " إن الله لا ينظر إلى أجسامكم، ولا الى صوركم، و لكن ينظر إلى قلوبكم" [17] . الأمر نفسه ، ما يشير إليه ابن تيمية؛ إذ يقول: " والجمال الذي للخلق من العلم والايمان والتقوى، أعظم من الجمال الذي للخلق وهو الصورة الظاهرة"[18]. وبذلك هي أمارة في رفع فكرة الجمال من بعدها الإستيطيقي إلى الإيطيقي، من حيث أن هناك تقابل بين الخلق (الباطن) والخلق(الظاهر)، فيعرف الجمال بأثره، وليس في ذاته.

ولا مندوحة في القول أن الغزالي سبق ابن تيمية في الإبانة في ما وراء الأثر الى حقيقة الباطن في وجوده الصوري، فيقول: "الخُلق والخَلق عبارتان مستعملتان معا، يقال فلان حسن الخُلق والخَلق، أي حسن الظاهر والباطن...

ذلك أن الانسان مركب من جسد مدرك بالبصر، ومن روح ونفس مدرك بالبصيرة. ولكل واحد منهما هيئة وصورة، إما قبيحة وإما جميلة، فالنفس المدركة بالبصيرة أعظم قدرا من الجسد المدرك بالبصر" [19] . ومهما يكن، فالصورة الباطنة، صورة متخيلة غير ماثلة في الظاهر إلا بأثرها. هذه إذن، روحية الجمالية الاسلامية، فالجمال المرئي صفة الظاهر، جمال تافه، من خلف باطن فارغ[20].

وإجمالا، رؤية الإسلام للجمال تعبدية سامية، تراعي الواقع الروحي وأصالته في انجذاب الفنان المسلم نحو المطلق الإلهي الذي أساسه التوحيد، وفكرته "الواحد" الذي تهفو إليه النفوس في مقابل الكثرة.

إذن، أثر " اللامرئي" المطلق(La trace invisible) على الفكر الجمالي الاسلامي مرده اهتمام العقل في تمثيل العالم أو الطبيعة أو الكون في رموز تخترق حجب العالم الحسي، تبدي عظمة الخالق. إنها جمالية متعالية، تنفذ إلى المرئيات بحثا في إشارتها على الآثار اللامرئية المتنوعة للواحد المطلق الجمالي، وهو "الرائع" بإطلاق على حد تعبير كانط "ينفتح أمامه الأفق، يتمكن منه الأفق ويحتويه"[21] ، و" ليس هناك فاصل طبيعي أو مادي أو نظري بين المرئي واللامرئي في رؤيتنا لأنفسنا وللعالم"[22] من حولنا، فالمخيلة تحدسها، وتستوعب الكون عبر لعبها الحر في ما وراء حدود الحس والتجربة، وتحتويه- الكون- إما تحويرا أو تجريدا كمفاهيم عقلية، وفق مشيئة الفنان المسلم، بتعديل نسبه أو أبعاده، كي ينتقل من الصورة إلى المعنى. هي العبقرية إذا. وحسب كانط، فكرة الجمالي من مفهوم العبقرية يعود إلى ذلك "التمثل للمخيلة الذي يوحي بالتفكير من دون أن تكافئه أية فكرة معينة أو أي مفهوم"[23].

لا مفر من القول أن أوتونوميا "الرائع" احتكر ركح الإستلهام دون الانتساب إلى الانتحال، باعثا بذلك تعالقات الإلهي والأخلاقي بالجمالي من منظور الفن الإسلامي، فاستطاع أن يرتقي بجمالية فوق- حسية، متعالية إلى مرتبة الكونية.

لكن، مشروع لنا أن نتسأل عن هذا الانصهار والتواشج، فبأي معنى للجمالية الإسلامية في الاستقلال المتعالي نموذجا تكونه؟ هل الاستقلالية مجرد" لا تبعية"، أي ضرب من الحرية "السالبة"، أم نمط من "الخضوع" الطريف الذي هو ليس شيئا آخر سوى "الحرية الايجابية"؟

أسئلة تمتحننا من جديد، في ملامح سؤال آخر: ما الإستطيقي؟ هل هو وجه في بنية فنية كونية لحواسنا؟ يبدو أن " الرائع اللامرئي" قد استأثر بميدان خارج الطبيعة وداخل فيها، في خصوصية الموضوعات الجمالية، فاستحال " الجميل" حقلا ثالثا مواز للوجود والالتزام. هذه الأقانيم الثلاثة: الجمال والإله والأخلاق، تعين علينا تسويغ ماهيتها وقيمتها فما رجح لدينا منها غير الإلهي، فكل صنيع من قول أو سلوك ملازم في مادته لله نفسه. جعل هذا الخطاب للجمال ينتسب إلى الإيطيقي الأمر الذي نجده بينا في التفكير الإسلامي، فيشهد على خصوصية التجربة الفنية والجمالية في الإسلام، يقدم نفسه في شكل دور متعال محايث لبراديغم الوجود، تتنازعه حقيقة موضوعية وأخرى ذاتية. وفي إطار تأسيسي، الفعل الجمالي من حيث أنه نمط إبداع إنساني يشرئب إلى الحرية، حرية خضوع تمثله، في قدرة تشريعية على نحو كلي. هذا ما يمثله الجانب الموضوعي من زاوية أن الروح المنبثة في الفنان المسلم من جانب التصور والاعتقاد والتطبيق قائمة على سجية مكتسبة في الالتزام. ولا معنى للحرية أن تفقد وجودها في ظله، وكأن ذلك الالتزام قيد !! أي الخضوع كحرية سلبية،

بل "يبعث بها من منطلقات صحيحة، ويحلها في مكانها اللائق بعيدا عن أي اسفاف" [24] . في مقابل جانب ذاتي، يكون الفنان تحت وطأة قوانين هو شرعها وفق التزامه الحر. وقد يظن به ابقاء الفن متجمدا، خارج جاذبية التجديد أو الاختلاف.

ومعلوم عندما أن الجمالية ظاهر وباطن، أي شكل ومضمون وضعه الفن هنا تراعي مقدار الشكل الذي لا يتعارض مع المضمون بل أخضع هذا الشكل للمضمون.

داخل هذا الإطار يتجلى عاملا الوحدة والتنوع في آثار الجمالية الإسلامية. وهكذا أوتونوميا "الرائع" أو خصوصية اللامرئي في التجريد القائم على التوحيد والتنوع الذي يشكل ملحمة الرائع، يستمد ويستلهم تنوعه الغزير من تنوع خلق الله اللانهائي. منطلق يؤكد "أن التنوع في الفن الإسلامي القائم على الفرادة والذاتية والخصوصية كأهم خصائص الوحدة التي تجمع داخل إطارها التنوع"[25].

3- باررغون "الرائع" أو الايقاع في "اللامرئي".

بهذه الكيفية، الفن هو" اللامرئي" مقارنة بالفن النهضوي أو الهيليني الكلاسيكي القائم على محاكاة المرئيات وتجسيمها. ومن المؤكد أن التعامل مع " اللامرئي" يفترض تشكيلا جديدا؛ إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن كل وضع نظري جديد يساوقه هاجس البحث عن التقنية التي تلائمه. والفنان المسلم لم يغفل هذه الخصيصة، فلقد أدرك قبل أربع عشرة قرنا العلاقة الحميمة بين اللغة البصرية وتعبيرها عن الإنسان الكامل في المطلق، فصاغ من النقطة والخط والشكل واللون ... لغة رمزية تجريدية، تعلمت فيها العين قراءتها على أسس تصورات فكرية عكست مستوى الجمالية الإسلامية التي أولت الفن فيما يعرف

عن الشيء، ليس كما يراه. لذا كان توجهها للمرئي ليس في نقله، وإنما في تتبع أثره.

هذا الإيحاء الابتدائي لتقنية ما في شكلها التجريدي، يبعث على ذوق أصيل، وحس موهف، وعبقرية فذة. يجد عطاءه في صنع الجمال، من فن تبوء الصدارة، صنع "الرائع" ظاهرا وباطنا، الأمر الذي لا نكاد نكشف عليه في أي نوع آخر من الفنون إنه: الزخرفة أو الرقش، أو ما يعرف عند الغرب الأربسك Arabesque وعلينا أن نعترف أن الزخرفة وجدت قبل الإسلام، فعند الإغريق عرفت تحت مسمى: البارغا Parerga وجمعها: البارغون Parergon، استخدمت فيها تقنية التوريق، وهي زخارف نباتية. و"لكنها بشهادة غير المسلمين من دارسي الفنون ومؤرخيها اتخذت بعد انتشارها بين فنون المسلمين سمتا آخر، أساسه التنويع والتتابع والتحوير[26] . وهي بذلك تكشف عن مظاهر أخاذة من الوحدة في مآخذها و مغزاها، كما في البنى التشكيلية التي تقوم عليها.

و" من المؤسف أن كثيرا من الباحثين الغربيين أو المغتربين الذين يتعاملون مع الفنون الاسلامية يحسبون أن الزخرفة إضافة سطحية الى كيان جمالي. فقد ذهبوا الى القول: أن انتشار الزخرفة في الفن الإسلامي دليل على ميل الشعوب الاسلامية إلى التمتع باللذائذ أو الخوف من الأماكن الخالية الذي يسم حضارتهم"[27] . ويقصي كانط فن البارغون، و إن في نصه لا يعني الجمالية الإسلامية، ويعدها شأنا زائدا، فيقول:" وحتى ما يسمى بارغا (زخرفة)، أي ما لا يعود إلى التمثل الشامل للشيء لعناصر داخله بل يأتي عليه من الخارج كإضافات، وتزيد رضا الذوق، فإنها لا تفي بذلك إلا عبر شكله أيضا. فهكذا مثلا إطارات اللوحات أو الألبسة على التماثيل أو أروقة الأعمدة حول المباني

الفاخرة. أما إذا لم تكن الزينة نفسها في الشكل الجميل، كما هي الحال في وضع الإطار المذهب، فهذا يسمى عندئذ حلية، ويسيء إلى الجمال الأصيل"[28].

هذه الاعتراضات داخل الفن الإسلامي أو خارجه، لا تقف على فهم صائب للوظيفة الفريدة لفن الرقش، وبالتالي لا تتمتع على قدرة في الإحساس الذوقي لهذا النوع من العمل الجمالي. وتشير الباحثة الجمالية "بوسي غلوكسمان" في تنشيط فلسفي لمفهوم"الزخرفة" (l'ornement) على أنه مصدر التجريد، وأنموذجا افتراضيا للابداع قصد خلق حداثة جمالية لفنون مترحلة وهي بذلك ضد كانط وإقصاءه للبارروغون[29] .ويذهب دريدا إلى نقد هذا الفهم الضيق الكانطي الذي اختزل البارروغون في: الحلية أو الزينة، فهو أبعد من القصد الكانطي، بل أبعد من حصر المفهوم الفلسفي ذاته. ومن ساحة التفكيك الرحبة يمضي دريدا إلى إجراء تحديد لها، فمع التفكيك تنزلق من الزخارف إلى ما يخرج عن الأثر. لكن ما يخرج عن الأثر؟ يخرج منه"الزائد" أو "الإضافي" أو "الملحق"، وكل ما من شأنه أن لا يكون موضوعا رئيسيا. وهنا يكتشف كم" كان الخطاب الفلسفي دوما خطابا ضد البارروغون"[30]، وهذا ما يجعل دريدا مكلفا بمهمة تحرير الإستيطيقا بتأليب البارروغون ضد مركزية الذات الإستيطيقة من جهة الأثر(la trace) أو الإطار أو المضاف أو المجانب...

إن اتجاه الفن الإسلامي بنظرته الحدسية في الكشف عن اللانهائي، وغايته "الواحد" اللامرئي الحق. انصرف عن التعلق بالمظاهر الواقعية، والمكانية والزمانية. فجعل من الحساسية مأوى الغرائز والميول عدوة له، فانكشف الحق، لا في الصورة المطابقة للشكل، وإنما في الشكل المطابق للمعنى الكلي، إلى حد أن تنقلب الفكرة إلى إشارة، وينقلب الواقع إلى رمز الوجود المطلق.

هذا السعي الدؤوب جسده فن الزخرفة في تقنية الرقش أو النقش لعب فيه التجريد والإيقاع دورا حاسما. وعلينا أن نفهم أن التجريد ليس هو اختزال للواقع العيني في صورته الظاهرة إلى تعقلها الذهني بل هو تجسيد لغير المرئي، حتى ولو كان هو الطبيعة التي تستلهمها الزخرفة فهي لا تجرد مظاهر الطبيعة، بل هي تستلهم حركة الطبيعة المجردة.

ولكن ليس استلهاما لصورتها المرئية. إنما تقف أمام الطبيعة لتفتدي بنظامها الخفي وسننها المطلقة بالتشكيل والتلوين، والنمو والانتظام وبالتالي، فإن قانون الطبيعة هو الموضوع لا الطبيعة نفسها في تجلياتها[31]، واستحضار التجريد وصياغته من خلال القوانين الكونية لهذا الواقع المرئي، هو تجريد للوصول إلى الجوهر الرياضي الناظم للكون. إذن، فنحن نتحدث عن تجريد التجريد، ليس عن تجريد الواقع المرئي، بل تجريد القوانين الكونية الناظمة لهذا الواقع. ومن هنا، فأصول التجريد في الفن الإسلامي أشمل وأعم عنه في التجريد في الفن الغربي على خلفية أن التجريد رمز الفكرة وليس رمز الواقع المباشر.

ولقد تمكنت الجمالية الإسلامية نقل هذه الكائنات التجريدية من الواقع وتجاوزه في اكتشاف رمزية الوجود الحق، واعتقاد وحدة الجمال في جوهره عبر التأكيد على أهمية السطح وانتظامه، والعمق وفراغه، ليشد الانتباه إلى ما وراء الشكل، إلى الحقيقة التي تكمن خلف المرئي الذي يتضمن معان ثخنة لأفكار لا مرئية، بحيث توحي صياغتها بالفكرة المجردة أكثر من تمثيلها قصد بلوغ مراتب الكمال. فجاء إبداع الفنان المسلم في أوجه، في صورة الإفراط في سحر الرقش، يثير الخيال الجامح. كشف عنه في الزخارف الهندسية التي تردنا إلى عالم

التجريد المضاعف، "تنفذ بنا إلى جوهر التكوين، تنزع عنا الانشغال بالمظاهر، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة"[32].

في معادلة صعبة تستلهم النظام في الكون بشكل مبتكر قائم على الفكر الرياضي لم يكن فيه السبق لأي فن على الإطلاق في أعماله، تختزن طاقة كونية تشع لناظرها، تبوح للمتذوق لها بالاتزان و العظمة والروعة والهيبة، في تصميم هندسي" ينمو من نقطة واحدة تتراكم بنظامية هندسية أو تتكرر حسب نظام كلي وتصير خطا، والخط يصير مربعا، والمربع يصير مخمسا أو مسدسا أو مثمنا، والمثمن يصير دائرة، والدائرة محيط يدور حول نقطة من نقطة البداية أو النقطة الأولى."[33] وفق تراكب خيطي لنظام حساب الفراغ على الشكل. هذا المستوى من الجمالية المحكمة، لا مجال فيها للزلل والعشوائية فهي تحاكي إن صح القول نظام الخالق للكون.

وإننا لنرى في فن الرقش الخيطي فتح لإبداع لا حدود له. لعب فيه البيكار دورا رائدا شهد على علم متقدم بالهندسة العملية. كانت فيه الدائرة رمز العطاء اللانهائي، فهي تمثل نموذج الخلق المتحرك حول مركزه(النقطة)، وفي التوحد والإحاطة يتجلى معنى وحدة الوجود وسائر التصميمات المجردة. داخل هذا النسيج الزخرفي المتداخل والمتخارج مع كل عنصر جابذ ونابذ في تلاحم لا حدود له، يملأ المساحات تارة، ويترك الفراغ تارة أخرى. تستوقف العين لتنتقل بها من الجزء إلى الكل، ومن كل جزئي إلى كل أكبر، وكأنها تعرج بها في خلوة إلى الملأ الأعلى في قبة السماء. ويزداد الأمر إثارة حين تأخذ هذه السطوح ألوانا مختلفة، تضيف للأشكال معان جديدة، وتأويلات وافرة. لتجعل من هذا النسيج التصويري تحفة فنية، كل خط فيها نغم على إيقاع لحن بصري شعاعها لانهائي تعبر عن الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة في

تناسب محكم من خلال إيقاع شامل تحدده قوانين رياضية على مبدأ العدد ومضاعفاته(التكرار) القائم بين الوحدات وتوازنها، فتحدث موسيقى بصرية مستمرة في استرسال ستاتيكي متزن رصين ناشيء عن التشابه والتناظر والتتابع والتداخل للعناصر، وديناميي متحرك يصدر ألحانا بصرية يوحي بدرجات مختلفة من الأصداء الجمالية،. هذا التناقض في الإيقاع يشكل توازنا جماليا هندسيا بصريا، مما يوحي بصورة كلية عامة من الاتساق الإيقاعي والروحي معا.

حضور في المرئي واللامرئي، بين العين والحقل، يفسر اعراض الجمالية الإسلامية عن البعد الثالث. والرؤية التي عبر عنها الفنان المسلم في جمالية هي بعين الله من خلال المنظور الروحي، فالفن الإسلامي بعين ثاقبة تجل واحد لفنان واحد.

4- "الرائع" وفن الرجاء الأخروي.

جمالية الرائع تتعين مهمتها الخاصة من حيث هي فن أشكال "التعالي" في احتمال قدرة البشر إزاء المطلق والكوني في تخطي حواسهم.

ولا معنى لأي تطاول على الخيال أو الحدس الإلهامي أو على تخومه أو صلاحيته تحت مسمى "الجميل". بل بمجرد أن يدخل "الرائع" في صلة مع ما يتجاوز الحساسية تلج الجمالية منعطف تفكر فلسفي أقصى، في تساؤل مصيري مع كل أنواع "الماوراءات"، وليس من موقع آخر أن يكون "الماوراء" بطرح مبكر إلا ذلك الكون في سؤال الخالق تحت أسماء شتى أشهرها "الله" في علاقة وطبيعتنا التي وقع تأويلها بوصفها "مخلوقية" أو في معناها الأصيل"استخلافية" وفقا للسردية التوحيدية الإبراهيمية.

ولكن "الماوراء" أو "التعالي" كإختراع آدمي مناسب لتقنية هووية تسيطر على الألم الكبير: ألم الشعور بالضآلة أمام الكون الذي نأمل على إلغائه مستقبلا على نحو الوعد الأخروي، وفقا لفن الرجاء المفطورين عليه، في مكافحتنا بإستمرار على رؤيتنا للعالم على شرط عقيدة صحية لهويتنا الإنسانية. ولا يكون انتماؤنا في فنون"الماوراء" إلا على نمط الطاعة القائم على "دين" لا يمكن تسديده، ومن ثم "أمانة" علينا تأديتها بشكل لائق[34]، ونعني بها صنوف الشعائر وألوان الاعتقاد والتقديس والمثل النسكية ومظاهر الإيمان التي جعلت حاجة البشر إلى تقنية الرجاء أمرا ملحا، إلى الدين أو التأله بوصفها أفقين يكفلان صناعة الأمل من مرض الضياع في العالم بسبب غياب معنى مناسب لوجودنا[35].

ومفهوم "الرائع" لا يمكن أن يعمل إلا في مجال الاحراج والخطر غير المشروط للكوني الذي يثيره اصطدام اللعب الحر للمخيلة بحدود "الماوراء" بكل تعابيره من قبيل: السرمدي والأبدي والأزلي والمطلق واللانهائي والمفارق و المتعالي والغائب واللامرئي... الخ تبعا لمقولات ذوق جمالي مخصوص تميزت به فنون الشرق المقدسة.

والفن بشكل عام ليس مجبرا على أن ينافح على أي أفق روحي أو أخلاقي جاهز أو أن يهمه الصراع داخل تقنية رجاء بعينها، بيد أنه لا يمكن أن يبقى مكبلا حيال المسائل الحيوية للنوع الإنساني بعامة، وبخاصة مسألة المصير حيث يكون التلاقي مع الدين أمرا لا مفر منه.

لذاك فالجمالية ليست ضد فن الرجاء الأخروي، أو ضد أي طاعة محضة بناء على انتماء أصيل في طبيعتنا، بل هي ضد كل أشكال " الماوراء" الذي يهددنا، ويريد تدجيننا أو طمس الإبداع فينا، إنه لا يمكن أن نتحرر من الخلط

المزري بين حاجة البشر إلى الأمل، وإلى كل أنواع "الأخرة". ليس الدين مجرد فن للرجاء ، بل ممكن أن يكون أحد أنبل أشكال الانتماء إلى الحياة، ولكن شريطة أن نحرره من الاستبداد أي من التصور"الرعوي" للمعنى[36]، فلا أحد يحق له أن يكون "راعيا" لما وراءنا أو لمطلقنا، لمعنى وجودنا في العالم، فما عدا ذلك، هو موقف كهنوتي لا ينظر إلى البشر إلا بوصفهم شواذا.

ولا يمكن عزل الفن عن الدين، وإلا فما معنى اللوحات والتماثيل والأيقونات أو فيما يسمى بالفن المقدس؟ إن ما يشاهد في الكنائس على سبيل الذكر لا الحصر هو تمازج بين الصناعة الفنية وأدب الرجاء الأخروي. فهل ينسحب هذا المثال على الفن الإسلامي؟ أليس الرائع الإسلامي الذي جعل التفاوت بين ملكة التمثيل الحسي وروح الفكرة وجها آخر من الفن الرمزي؟ ألا تكون إستطيقا الرمز التي تحدث عنها هيغل خصيصة الفن الشرقي تحديدا؟

إن كل فن رجاء أخروي بحاجة ماسة للتحول من الجوهر إلى الشكل، يعبر عنه مضمونه في صنوف: النحت والرسم والشعر والغناء والمسرح والنثر... الخ. وهذا ما يفضي بنا إلى حقيقة أن تحقق الفن ارتبطت بداياته بفنون الأمل التي طورها الحيوان المتأله طيلة مسيرته السحيقة في القدم على وجه الأرض. ومعناه أن الدين كان الفضاء الرحمي لولادة الفن. وبالمجمل في تمظهر الفن داخل فضاءات المؤسسة الدينية.

ولأهمية هذا الطرح رأساً، في تجاذب كل من الجمالي والديني، والفني والمقدس، والرائع والإلهي... كان حري بنا أن نقاربه في بعده الإسلامي، يثير فينا طرافة تساؤل:

هل الفن الإسلامي"إسلامي" ؟ أي هل الفن الإسلامي فن ديني؟ لقد"استطاعت الكنيسة في القرون الوسطى احتواء الفن، والسيطرة على روح

الجمالية، فتخلى بذلك عن مسحته الدنيوية، ليرتبط بحياة الآخرة، وحياة الفضيلة، والفضائل الدينية، والأمل في حياة خالدة، وتمجيد الرب وإعلاء كلمة المسيح، والترنم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين، وروعة مآثر الصديقين، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب ينضح بالايمان الدافق"[37].

وبذلك كان الفن في ميدان الجمال في خدمة الدين المسيحي كما كان من قبل في الأمم الوثنية، ظل في خدمة الطقوس لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا. أما الإسلام فلم يكن مرهونا بدور العبادة أو أشكالها فحسب، بل هو حضارة كاملة الجوانب، ومنهج حياة أسهم في تطوير ممارساتها، وتنمية إحساس أهلها بها، سواء أكانوا مسلمين أم غير مسلمين.

والفن بوصفه أحد جوانب هذه الحياة تأثر بدوره بهذا الإسلام الحضاري. وعليه فمصطلح الفن الإسلامي لم يكن دينيا بمعنى الكلمة لمسلمتين أساسيتين:

أولها: أن هذا الفن بتعبيراته ومواده ومحمولاته، وأماكن عرضه لم يكن مهموما لا بإيضاح ولا بشرح، ولا بتبشير الفكرة الدينية كما هو الحال مع الفن المسيحي مثلا.

وثانيها: أن شخصيته، وتمثيله للعالم يحضر في مجالات متنوعة لا علاقة لها بالدين الإسلامي، ولذا فالتلازم بين الفن والإسلام لا يجعل منهما نتاجا واحدا، بل هي الرؤية الحياتية والدينية الناشئة في كنف المدنية الاسلامية، وهذا لا يتناقض ما ثم افادته على وحدة الفن الاسلامي، كيف كانت فيه العقيدة هي الأساس في لملمة شتاته الجغرافي والوقتي هذه الوحدة التي تخطت عامل المكان، لم يفرقها بعد المسافات وامتدادها بين ديار الإسلام، كما ندت عن عامل الزمان فلم يغيرها مرور الأيام وتوالي القرون. ومظاهر هذه الوحدة ودلالاتها

كثيرة ومتعددة منها: انعدام الفرق بين الفن الذي خصت به المساجد وبين الفن الذي ساد الأماكن الأخرى سواء كانت عامة أم خاصة، ذلك أنه لم يقم على الأساس التفريق بين ديني وآخر مدني[38]. هذه الخصيصة أشار إليها " ارنست كونل" بقوله: " غير أن الاختلاف بين الفن لخدمة الدين والفن المدني ليس واضحا في البلاد الإسلامية كوضوحه في الغرب. وصحيح أن دور العبادة الإسلامية اتخذت أشكالا معمارية خاصة اقتضتها الاحتياجات العملية، لكن زخرفتها لم تخرج عن القواعد المتبعة في العمارة المدنية "[39].

هذه الوحدة في الفن الإسلامي، رغم التنوع الكبير في موضوعاته وموارده وأساليبه الفنية المتمايزة بين معياري الجغرافيا والتسلسل الزمني، لا تقصي طابع الأصالة للجمالية الإسلامية- والتي طعن فيها غريب الفرضيات الاستشراقية التي رأت فيها استعارة من أصول أجنبية- من حيث الغاية والشكل.

وللخوض في عمق المسألة، نلج إلى أن الفن الديني والرمزي بما تعلق بالديانة المسيحية، وكلا الثقافتين ما قبل إسلامية: اليونانية والرومانية ارتكزا على مجرد مقايسة صورية(منطقية)، كما هو الشأن للمسيحية حيث " يصبح الفن التجريدي في العالم المسيحي هو مجال المناقشة، فإن التجريدية هذه لا ينظر إليها على أنها تجرد عن الطبيعة، وإنما على أنها لون جديد في التعبير عن الطبيعة، بالرغم ما يميزها من شكلية مجردة، فشكليتها هذه ليست أكثر من أداة للتعبير عن الطبيعة الطابعة أو الطبيعة المطبوعة في الانسان، ويجب فهمها على أنها إيحاء بالحالة الشعورية للفنان" [40] بمعنى دقيق: الأثر الفني المسيحي (الأيقونة) عمل وظيفي تجسيدي يخلط رمزيا بين ما هو طبيعي، وبين ما هو حقيقة الرجاء الأخروي(الدين/المقدس). ميوعة إذن، بين الحس والحدس،

خلط إبستيمولوجي بين ما هو طبيعي- حسي وبين ما هو مفارق- قدسي. هذه المزاجية نقرؤها في التمثل الرمزي في الفن الإغريقي، الذي ينطلق من أمثولة(أسطورة) فنون الشعر والتراجيديا والنحت، حيث أنها تؤمن بأن محبة الجمال ومقاساته الإنسانية تعتمد على هذا التمثل الرمزي لجوهر الأصل الميتافيزيقي؛ الذي كان اليونان يسمونه: التأله، تجلي الإنسان في صورة الإله أو المفارق في مثاليته الجمالية التي هي براديغم العالم المثال لما ينبغي أن تكون عليه الطبيعة الإنسانية، حيث تؤمن بأن الوظيفة الأساسية لهذا الفن الرمزي هو التطهر (Catharsis) من الذنوب و الخطايا[41]. لكن، هل الفن الإسلامي كانت له نظريته، والمفارقة لتلك النظريات؟ أليست الجمالية الإسلامية هي التي تحكم الأثر الفني لتجعله إسلاميا؟ تنطلق الإجابة بحسب المفكر إسماعيل الفاروقي بما يسميه: التنميط أو التأسلب (Stylization) الذي هو تمثل الطبيعة في العمل الفني بما لا يبدو طبيعيا، بإتباع أنماط تعبير تشكيلية خارجة عن المحاكاة الطبيعية، فالطبيعي لا يعدل ولا يعني الحقيقة[42]، فالتجريد الفني يتسامى عن صورة الطبيعة إلى شكل يتجاهل الصورة الطبيعية، ولا يشبهها في الواقع حتى في دقائق تفاصيلها، فعلى يد الفنان السامي، صارت الأشكال مجرد أدوات زخرفية في الفن غير معبرة عن طبيعتها[43] وهذا ما جعل الفنان المسلم إلى إنتاج جديد يتناسب مع رؤيته التوحيدية المؤسسة على بداهة "لا اله إلا الله"، و على مسلمة أنه ليس في الطبيعة أي شيء يمكن أن يعبر عن الله، أو أن يصور الله به[44] لقوله تعالى: " ليس كمثله شيء..." (مقتطفة من الآية **11** من صورة الشورى) تصويرا رمزيا يستمد مضمونه من المحاكاة. من هنا يذهب الفاروقي إلى أن:

1- " الفنان المسلم نمط كل شيء صوره من الطبيعة، فباعد بين الشيء الطبيعي الذي اتخذه مادة لعمله، وبين خصائص الطبيعة، بأقصى قدر مستطاع من التنميط إلى حد أصبحت معه إمكانية التعرف عليه شبه مستحيلة"[45].

2- رفض أن تكون الرمزية، فلسفة للفن الإسلامي، وهي خصيصة وعلامة فارقة، ففرادة الإسلام في خلوه من الوثنية بالمطلق؛ أي من دنس الخلط بين الخالق والمخلوق[46].

ومن التحليل السابق، نخلص مع الفاروقي إلى أن الفن الإسلامي في منظوره الإبداعي والمعرفي المارق عن باقي الفنون الدينية منها والرمزية أصيل في مئونه، قائم بذاته، على جمالية تجريدية مضامينها فنون السمع الأقرب إلى الشعر واللغة وترتيل القرآن، وفنون المرئي الأقرب إلى الهندسة والتشكيل كفن الزخرفة والخط وغيرها.

مرة أخرى، ليس الرائع الإسلامي دينيا بالمعنى المراد به في المخيال الغربي ولا ممارسة شعائرية صوفية، بل الزخرفة الإسلامية كتشكيل فني تنسجم وروحية الرجاء الأخروي لإيمان المسلم ما فرق النسبي، واللاتحديد والتنزيه، غير مرتبط بمقاييس الإنسان، وليست الرمزية انتقال من التشبيه إلى التنزيه كما يعتقد المغرضون التي تجعل إلهه من صورة البشر، بل إلى الصورة الوحدانية التي تجعل الله موئل الإنسان[47].

ولن يصل إلى مرتبة التقديس، ولا يمكن أن يؤول إلى ذلك، مادامت صناعة الرائع يقوم بها كائن فان في هذا الكون، استطاع توظيف الشكل المجرد في إبداع عالم غير محدود، فجعل من المحدود عالما يوحي باللانهائية، في صياغة

الرائع الذي يأخذ معنى التواجد الصوفي مع الله، في صورة عبادة لا محل للغرض فيها.

رمزية الوجود في المطلق في تعبيرها عن " اللامرئي" أو حضور الغياب في اللانهائي أو الكوني. ليس لشيء محدد مسبقا في الرمز كما في الفن المسيحي- عندما كان مصورو الأيقونات يظهرون أنفسهم، ويمرون بطقوس محددة، على ديدن أن التصوير الأيقوني عبادة، بل ما يصنعونه هو شيء مقدس يستحق العبادة أيضا، وهذا ما تم بالنسبة لحركة عبادة الأيقونات في القرن الثامن[48] - وإنما رمزية الوجود في الجمالية هي في مفهوم التجريد، المضطلع في تجربة استيطيقية تفاضل أنطولوجيا بين الألوهية وعالم الطبيعة، أي في "التعالي" الجمالي الذي يؤول عبر المعطى العقلي بوجود جوهر أول ما ورائي "مفارق" لكل ما هو طبيعي، يعمل كمبدأ معياري للشيء الظاهر محددا ما ينبغي أن يكون عليه ذلك الشيء، فكلما كان الشيء " المرئي" قريبا من ذلك الجوهر كلما كان أكثر جمالا، من منظور مخالف كما عهدته الجمالية الغربية، فالفن هو قراءة في الطبيعة بحثا عن جوهر غير طبيعي، وإعطاء ذلك الجوهر الشكل المناسب له[49]. ولعل الزخرفة الهندسية الإسلامية تضاهي هذا الانشغال الروحي في الانتماء إلى اللانهائي، المتجسد من الفضاءات المفتوحة على المدى البصري بطريقة "سيميترية"، تتبع إيقاعا تراتبيا صاعدا يحمل في تضاعيفه غنائية مرئية تتداعى في الفضاء دونما حدود. وبالتأكيد الرقش الهندسي الإسلامي ليس رمزا، وإنما عمل جمالي لم يفكر الفنان المسلم أبدا أن هذه الوثنية التجريدية في تشخيص الآلهة، فكيف إذن الزعم في إلتقاء البدائية الفنية اليونانية القائمة على الوثنية مع الفن الإسلامي في جمالية الرائع... ليكون كلا منها تعبيرا عن الرمزية في تجريد التعالي في رأي المستشرقين؟

الخاتمة:

التراث الذي خلفته الحضارة الإسلامية في صورة فنونها المتنوعة أرست " عميقا جدا قواعد مبدأ جدير بأن يعتبر بمثابة إحدى الحواضر في عالم الجمال خصوصا... بلغ مرتبة عالية من الاكتمال... الذي يمثل شكلا مهما من أشكال الفكر الجمالي، وسيبقى نشاطا من أنيل النشاطات التي جرت فيها المحاولة لرفع الفن إلى مستوى المناخات الروحية من غير أن تنزع عنه النكهة الحسية الحية للتأمل والتخيل"(50).

وإقرارنا بهذه الحقيقة الجمالية يمضي بنا إلى عبقرية "الرائع" التي أحرزت شيئا فريدا في ذاته، محببا إلى النفس، حاضرا في الذهن دوما جعلها إسلامية الطابع ألا وهي الزخرفة أو البارزغون، بخاصة الرقش الهندسي الذي تضمن جوا روحيا، عبر عن نسق اللامتناهي، إذ يولد في المتلقي حدسا برفعة المطلق المفارق للزمان والمكان،"يعطي انطباعا بالأبدية، هو لذلك الطريقة الأفضل للتعبير الفني عن مبدأ التوحيد"(51).

لغة التجريد هذه تكسب الجمالية عظمة زائدة، تمارس فيها الأشكال فاعليتها داخل مضمون مجرد مطلق، مما يضاعف التجريد إلى مستوى التنزيه لتتحول فيه الحقائق الوجودية إلى رموز وإشارات تؤول في أفق فن الرجاء الأخروي.

ومحل التجريد في الظاهرة الجمالية الإسلامية موضوعي، تجسد للمطلق الإلهي أفرغت الذات وتنكرت لها، فجعلتها تزهد للاتصال والتلاشي على عقيدة أهل التوحيد.

أصالة الجمالية الإسلامية مقصد تبناه مفهموم" اللامرئي" في تعبير عن "ما وراء"نا. هذا ما نفهمه في مناجاة القديس أوغسطين في حب جمال البارئ:"

الأرض غير مرئية وغير المنظمة. والهاوية المظلمة، اللتان خلقت منهما هذه المرئيات جمعاء. وانتظمت حسب صنع تلك الأيام، فيوافقون دون أي تناقض على علاقة تناسبهما مع تلك المادة اللامحددة الشكل[52]". وفي هذه العلاقة الحميمة بين التوحيد والجمال. نتلمس في التوحيد أفق الإبداع الجمالي في الفن الإسلامي.

لكن... الراهن اليومي جعل الفن الإسلامي أشبه بالاكتشاف الذي لم يعد ينتمي إلينا، فوجوده أضحى متحفيا، من الزمن الجميل... تحجب الرائع !؟ فمتى يرقى من مجرد التراث إلى كونه أسلوبا في الحياة، إلى نموذج مستقبلي في الجمال؟

لو خدش الغرب بشرته الصفراء لبرز تحتها بشرة الشرق السمراء، فقوميتهم الغربية هي العرض الظاهر... أما القومية الشرقية فهي حقيقتهم الخالدة...

الهوامش:

(*) الحس والجمال

(**) الإلهام

(***) أنظر : أم الذين بن شيفحة المسكيفي، الفن يخرج عن طوعه، جداول للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2011م، ص11.

أنظر أيضا: "الرائع" شعور يتوافق مع الاحساس بالحطر، ومع شيء من "الروع"(الخوف). مارك جيمينير، ما الجمالية؟ ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة ط1، بيروت، 2009م، ص 157.

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ج20، دار المعارف، القاهرة، 1404هـ1981م، صص 1777- 1778.

(2) رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة: ابراهيم العميري، دار المتوسط للنشر، ط1، تونس، 2009م، ص45.

(3)Nicholas Bunnin and Jiyuan Yu, the black well Dictionary of Western Philosophy, Black Well Publishing ; USA, 1ed,2004, p665.

(4) أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوعه، مرجع سابق، ص 14.

(*)- لفظة (السامي) اقترحها مترجم كتاب: كانط " نقد ملكة الحكم" غانم حنا، وإن أفلح في ترجمة معنى (السمو) الكامن في عبارة (Erhaben) الألمانية فإنها تغفل الدلالة الأصلية التي ابتكرها كانط للرائع.

(5) ايمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم حنا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005 م، ص 154.

(6) نفسه، ص 154.

(7) نفسه، ص 155.

(8)Platon, Le Banquet, Traduction : Luc Brisson, GF Flannarion N° edition, France, 2007, pp 148-150.

(*) إدموند بورك (E, Burke) (1724- 1779) فيلسوف إنجليزي، بحث مسألة "الرائع" المربع في كتابه: مباحث فلسفية في أصل أفكارنا حول الرائع.

(9) إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص 157.

(10) Blaise Pascal, peinssées, le monde du la philosophie-Flammarion Paris , 2005, pp 32-33 .

(11) إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، صص 150- 151.

(12) عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والعلوم، الكويت، 1979م، ص 19.

(13) أبو حامد الغزالي، معيار العلم، دار المعارف، مصر، 1979 م، ص219.

(14) أبو حامد الغزالي، المستصفى في علم الأصول،ج1، تحقيق: بن زهير حافظ، شركة المدينة المنورة للطباعة، (بدون تاريخ)، صص 78- 79.

(15) نفسه، ص 76.

(16) إبن عربي، الفتوحات الملكية، ج6، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1420 هـ - 1999 م، ص 223.

(17) صحيح مسلم، تحقيق: أبو قتيبة، محمد نظر الفاريابي، دار الطليعة، ط1، الرياض 1427هـ - 2006م، ص1193.

(18) إبن تيمية، الإستقامة، ج1، تحقيق: رشاد سالم، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – إدارة الثقافة والنشر السعودية، ط2، الرياض، 1411 هـ - 1992، ص 442.

(19) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج3، المكتبة العصرية، بيروت، 1426هـ - 2005م، ص 71.

(20) صالح احمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الاسلام، المكتبة الاسلامية، ط1، بيروت 1407هـ - 1986 م، ص 218.

(21) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة: عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008م، ص237.

(22) نفسه، ص 74.

(23) إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص 240.

(24) أحمد صالح الشامي، الفن الاسلامي التزام وابداع، دار القلم، ط1، بيروت، 1990م، ص 85.

(25) أنصار محمد عوض الله الرفاعي، الأصول الجمالية للفن الإسلام، مكتبة الاسكندرية، مصر، 1423 هـ - 2002 م، ص 196.

(26) نقلا عن: صالح احمد الشامي، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الاسلام، المكتب الإسلامي، ط1، بيروت، 1408 ه- 1988م، ص 234.

(27) إسماعيل راجي الفاروقي- لويس لمياء الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 1419هـ - 1998م، ص 538.

(28) إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص 130.

(29) انظر: Christine Buci- Glucksmann , Philosophie de L'ornement , Galilée, Paris, 2008, pp 20-22.

(30)Jacques Derida, La vérité en Peinture, Flammarion, Paris, 1978,p63.

(31) سمير الصائغ، الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المغرب، ط1، بيروت، 1408هـ - 1989م، ص 120.

(32) ثروت عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الاسلامية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1414هـ - 1994 م، ص 42.

(33) سمير الصائغ، الفن الإسلامي: قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، مرجع سابق، ص 118.

(34) فتحي المسكيني، الكوجينو المجروح، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1434 ه- 2013م ص 21.

(35) فريديريتش نيتشه، جينيالوجيا الاخلاق، ترجمة: فتحي المسكيني، المركز الوطني للتراث، ط1، تونس، 2010، الفقرات: 14- 15- 16- 17، صص 167- 182.

(36) فتحي المسكيني، الكوجيتو المجروح، مرجع سابق، ص23.

(37) صالح احمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، مرجع سابق، ص 79.

(38) صالح احمد الشامي، الفن الإسلامي التزام وابداع، مرجع سابق، ص400.

(39) ارنست كونل، الفن الإسلامي، ترجمة: أحمد موسى، دار صادر للطباعة والنشر، ط1، 1966، ص11.

(40) إسماعيل راجي الفاروقي، التوحيد والفن(2)، مجلة المسلم المعاصر، العدد 24 لبنان، 1980م، ص191.

(41) إسماعيل راجي الفاروقي، التوحيد ومضامينه على الفكر والحياة، ترجمة: السيد عمر المعهد العالي للفكر الاسلامي، 2010، ص 288. (نسخة الكترونية متداولة).

(42) إسماعيل راجي الفاروقي، التوحيد والفن(2)/ مرجع سابق، ص 187.

(43) نفسه، ص 194.

(44) إسماعيل راجي الفاروقي، التوحيد ومضامينه...، مرجع سابق، ص 286.

(45) نفسه، ص 286.

(46) نفسه، ص 286.

(47) عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، مرجع سابق، ص 80.

(48) نفسه، ص87.

(49) إسماعيل راجي الفاروقي، التوحيد ومضامينه...، مرجع سابق، ص 284.

(50) إيتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982م، ص 185.

(51) إسماعيل راجي الفاروقي، أطلس الحضارة الإسلامية، مرجع سابق، ص 246.

(52) القديس أوغسطين، اعترافات، ترجمة: إبراهيم الغربي، المجمع التونسي للعلوم والأدب والفنون- دار الحكمة، ط1، تونس، 2012، صص 417- 418.