

## الزَّخْرَفَةُ الْإِسْلَامِيَّةُ (الرَّقْش) وَالزَّخْرَفَةُ اللَّفْظِيَّةُ بَيْنَ الْمَعْنَى وَالْمَبْنَى

AHMAD SHAIKH HUSAYN

YRD. DOÇ. DR., KİLİS 7 ARALIK ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ

ahmadshh65@gmail.com

الملخص

يعرضُ هذا البحثُ لقضية الزخرفة بين المعنى والمبنى. فيذهب إلى أنه لا يمكن فصل المعنى عن المبنى. لأنهما طرفان لثنائية يكمل بعضها الآخر. فلا يمكن أن يقتصر الفنُّ على أحدهما لكيلا يتَّصفَ بالعموم والجمود. ومن ثم الموت.

ثم يناقش البحث هذه القضية من خلال فن الزخرفة بنوعها: الإسلامية واللفظية {المتتملة بالشعر وما حدث فيه من تلاعب لفظي}. فيذهب إلى أن فن الزخرفة الإسلامية اقتصر على المبنى دون المعنى. غير أن الأمر خلاف ذلك. وهذا ما سنراه في البحث. على حين أن الزخرفة اللفظية هي التي آثرت إلا أن تستأثر بالمبنى دون المعنى. فعدت مجرد فن يخلو من المضمون. الكلمات المفتاحية: الزخرفة الإسلامية. الزخرفة اللفظية. المبنى. المعنى.

ANLAMSAL VE YAPISAL AÇIDAN İSLAMÎ VE EDEBÎ SÜSLEME SANATLARI

ÖZ

Bu çalışma anlamsal ve yapısal açıdan süsleme sanatını ele almaktadır. Anlam ve yapının birbirinden ayırt edilmesi mümkün değildir. Çünkü bunlar bir birlerini tamamlayan bir ikilemin iki tarafını oluştururlar. Sanat ta bu ikisinden birine indirgenemez. Aksi takdirde kısır, donuk ve nihayetinde ölü hale gelir. Çalışmada bu mesele süsleme sanatının iki türü olan İslami süsleme ve şiirde ifadesini bulan söz süsleme sanatları açısından ele alınmıştır. İslami süslemenin sadece yapısal olup anlamdan soyut olduğunu düşünülür. Oysa makalede de görüleceği üzere durum

bunun aksinedir. Keza anlam güzelliğinden soyut yapısal süslemeler içeren söz sanatları da aynı şekildedir.

Anahtar kelimeler: İslamî süsleme, edebî süsleme, anlam, yapı.

## EMBELLISHMENT (ISLAMIC & POETIC) BETWEEN FORM AND CONTENT

### ABSTRACT

This study sheds light on embellishment between form and content that can't be separated from each other otherwise, art would be sterile stagnant then dead, so art can't be restricted to one of them. The study discusses through the art of embellishment the relationship between form [represented by poetry and the pronunciation-manipulation within] and content, also this study focuses on the art of Islamic embellishment that cares about both structure and meaning unlike the poetic embellishment which ignored the meaning and became only an art without content.

Key words: Islamic embellishment, poetic embellishment, form, content.

## الزَّخْرَفَةُ الْإِسْلَامِيَّةُ (الرَّقْش) وَالزَّخْرَفَةُ اللَّفْظِيَّةُ بَيْنَ الْمَعْنَى وَالْمَبْنَى

المقدمة:

لم يكن فن الزخرفة الإسلامية مجرد شكل لا معنى له، وإنما شكل نسيجاً متكاملًا بين الشكل والمضمون، فكان، كما قال كانت: أجمل من عادة حسناء، بيد أن هذا التلاعب بالشكل لم يكن بين الشكل والغاية، في حين أن فن الزخرفة اللفظية وقع أسير الزخرف البدعي دون أن يرمي من ذلك إلى التعبير عن الأبعاد الفكرية العميقة، فكانت الزخرفة فيه مجرد تلاعب شكلي لا يحقق من ورائه معنى، وهذا ما سنراه في تضاعيف البحث إن شاء الله. ”كان (ميكيل أنجيلو) يقول: إنما نُصور بالفكر لا باليدين، وكان ليوناردو يُدهش المصلين في (دير النعمة) إذ يقف أمام لوحة (العشاء الأخير) دون أن يمسه قلمه، وهو يقول: إن العبقريَّ الفذَّ لِيؤدِّي خيراً الأثرِ بأدنى العمل، إذ يسعى بفكره إلى الابتكار“.(١)

يظل الشكل الفني مهما تعددت أساليبه أداةً لإيصال الفكر أو لتحريض المشاعر فحسب، ومن غيره لا يمكن للفكر أو المحتوى أن يظهر، فإذا افترضنا أن الفن نسيج متكامل بين ثنائية الشكل والمضمون وأنه لا يمكن

لأحدهما أن يظهر دون الآخر، فإننا نقول: إن المضمون لا يظهر إلا من خلال الشكل، وكذا الشكل، لا يمكن أن يظهر من غير فكرة يتلبسها، فهو بمثابة الوعاء الذي يحتضن هذا المضمون، لذلك فإن بعض الأعمال التي اعتمدت الشكل فناً لها من غير النظر إلى المعنى بقيت في إطار الأعمال المكانية العقيمة، التي زالت بعيد صناعتها، مثل بعض الشعر المملوكي الذي راح يحاكي الزخرفة الإسلامية شكلاً، فغداً في بعض أنواعه لوحة زخرفية على مستوى الشكل من غير معنى، غير أن الكثير من الأعمال الفنية التي وُحِّدَتْ بين هذه الثنائية ظلت باقية على مرّ العصور، لأنها فنون لا ترتبط لها بالمكان، ومن هنا جاءت إنسائية هذه الفنون التي تصلح لكل زمن.

لنناقش الآن قضية الزخرفة اللفظية من حيث المعنى والمبنى، ومن ثمّ نتقل إلى الزخرفة الإسلامية لنرى موقعها أيضاً من هذه الثنائية.

الزخرفة اللفظية:

تبدو المشكلة في ثنائية المعنى والمبنى أكثر تعقيداً في الشعر من غيره، وذلك بسبب وجود اللغة، فهناك لفظ وهناك معنى « لقد عني العرب بهذه المسألة مسألة اللفظ والمعنى عناية كبيرة، وربما ذلك من النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، ويبدو أن مسألة فصل اللفظ عن المعنى، لا بد أن تكون قد وجدت قبل ذلك واستقرت في الأذهان قبل أن تُدرس بشكل نظري، ثم لعلها ترجع إلى العصر الجاهلي، انسجاماً مع ما كان سائداً من ثنائية الروح والمادة » (٢).

منهم من غلب اللفظ على المعنى، وعدّه أساساً للشعر ومركزاً مهماً يعلو على المعنى، فهو الذي يجعل المعنى خسيساً كبيراً والكبير خسيساً، « سئل الأصمعي: من أشعر الناس؟ فقال: من يأتي إلى المعنى الخسيس، فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى الكبير، فيجعله بلفظه خسيساً » (٣)، وهذا الجاحظ أيضاً يذهب إلى أن اللفظ هو الأساس والمعوّل إنما يكون عليه لا على المعنى، وأن المعاني كثيرة يعرفها العجمي والعربي، فهي « مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، و(المدني). وإنما الشأن

في إقامة الوزن، وتخيير اللفظ، وسهولة المخرج» (٤)، غير أن بعض النقاد قد ذهب إلى أن المعنى هو الأساس وهو المعول عليه، وأن الألفاظ ليست سوى أوعية للمعاني وأدوات تُساعدنا على فهم هذه المعاني، فاللفظ تابع للمعنى ضرورة، إذ الألفاظ «أوعية للمعاني». فإذا وجب المعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق «(٥) ويتابع الجرحاني قائلًا: إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ. بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها ولا حقة بها، وإن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق» (٦)، وهذا ابن الأثير يُهاجم كل من عني باللفظ على حساب المعنى قائلًا: «وقد رأيت جماعة من مُتخلفي هذه الصناعة يجعلون همهم مقصوراً على الألفاظ التي لا حاصل وراءها، ولا كبير معنى تحتها، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع على أي وجه كان من الغثاة والبرد يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم، ولا يشك في أنه صار كاتباً مُفلقاً، وإذا نظرنا إلى كتاب زماننا وجدوا كذلك؛ فقاتل الله القلم الذي يمشي في أيدي الجهال الأغمار» (٧).

ويبدو من هذه العجالة التي عرضنا من خلالها لقضية المعنى والمبنى، أن بعضهم قد غلب اللفظ وفضله على المعنى تفضيلاً لا يدعو للشك، وأن آخرين قد عولوا على المعنى من حيث أنه الأصل وأن اللفظ مجرد وسيلة لإظهاره ليس إلا، ولعل الأمر يبدو أشد تعقيداً عندما نغلب طرفاً على آخر و «لعل مُعضلة التعبير والتصوير من أعسر المُعضلات في تاريخ الفن، وأبعدها أثراً، لأنها لا يمكن أن تُدرَس بمعزل عن الفلسفة في طوافها بالمادي والروحي، أو المرئي والمثالي... الهَيُولَى (المادة التي ليس لها شكل ولا صورة معينة) والصورة، والروح والجسد، والعقل والقلب، واللفظ والمعنى، يُخيّل إلينا أن أطرافها متباعدة متناقضة، ثم يبدو لنا أحياناً أنها متقاربة متماثلة، ثم يُقدّف في روعنا أنها تؤول بالتأمل خلقاً واحداً لا سبيل إلى وأده وفصم عُركه، ومن ذا الذي يزعم مثلاً أنه قادرٌ على فصل اللفظ عن المعنى حتى

يكونَ في وسعه أن يختارَ المعنى ثم يضع اللفظ، أو أن يضع اللفظ ثم يختارَ المعنى؟! ”(٨). فكل ما عدا الذات الإلهية يُنْصَوِي تحت ثنائية، ومحال أن يُفْصَلَ أحدُ طرفيها عن الآخر، وإلاَّ غدا عقيماً لا حياة فيه، ومن ثم ينبغي للشعر أو لأي فن آخر حتى يتصف بصفة الصَّيرورة (التجدد على الدوام)، لا بدَّ أن يوحدَ بين هذين الطرفين، لا أن يُلْغِي أحدهما، والمثال الذي يوضِّح ذلك ثنائيةُ الروح والجسد، فهل يمكنُ للروح أن تتجلى بعيداً عن الجسد؟ وهل يمكنُ للجسد الذي تدبُّ فيه الحياة أن يظهرَ من غير وجود الروح؟ إذن هناك ثنائيةٌ وهناك من ثم معضلةٌ فيها، أيُّهما الجوهرُ وأيُّهما العَرَضُ؟ إنَّ الرُّوحَ موجودةٌ منذ الأزل بوجود الذات الإلهية، أما الجسدُ فهو عَرَضٌ زائلٌ مُتغيِّرٌ بين الوجود والعَدَم، أمَّا الروح، إذا صح التعبير، فهي في حالة انتظار لجسد تُنفخ فيه، ووجودها سابق على وجود الجسد الذي كان عَدَمًا ثم أوجدَ بفعل الله تعالى، وذلك حتى يتسنى للروح أن تتجلى فيه، يعبرُ عن ذلك جلال الدين الرومي قائلًا: «لقد أفادَ الجسمُ وجوده من الروح، ولم تَفِدِ الروح وجودها من البدن،» «لقد سَكِرَتِ الكأسُ من الخمر، ولم تَسْكِرِ الخمرُ من الكأس» (٩)، صحيحٌ أن الجسمَ هو الذي أفاد وجوده من الروح، وأن الروح لم تفد وجودها من البدن، لكن لا ينبغي إهمال الجسم، ويبدو إذن أنَّهما شيءٌ واحدٌ متكاملٌ متجانسٌ لا يمكن لأحدهما أن يتخلى عن الآخر، ولقد «درس (استوفِر) القصيدة... على أساس أنَّها تتمتع بشخصيةٍ متكاملةٍ متماسكةٍ حيَّة... فالقصيدة من الشعر وحدةٌ تتألف من عناصرٍ مختلفةٍ كثيرةٍ، وهي متماسكةٌ ومتوازيةٌ من حيث الشكل والمحتوى، بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصوُّر كل منهما على حدة» (١٠)، فلا يمكن لأحدنا مهمًا بلغ الأمرُ به أن يتصورَ قصيدةً ذات محتوى عميق وفكر فلسفيٍّ من غير ألفاظ تعبرُ عن ذلك، وتكون سبيلًا للوصول إلى هذا المحتوى وهذا الفكر، كما أنَّه في المقابل لا يمكن تصورَ قصيدة ذات ألفاظ مُحكمة السَّبْكِ والصِّيَاغَةِ من غير أن تُقدِّمَ لنا أيَّ معنى أو أيَّ محتوى، إنَّ القصيدةَ كُلُّها متكاملةٌ يتحدُّ فيها المعنى والمبنى «ومن الغريب أن يكثرَ الجدلُ

حول ثنائية اللفظ والمعنى، والأمر فيهما أوضح من أمر الجسم والروح، لأنهما معاً أقرب إلى الروح، ولأن اللفظ نفسه لا يكاد يكون جسماً، وإذا كان فهو يشف عن المعنى بأكثر مما يشف الجسم عن الروح، بل لعله هو المعنى ذاته اتخذ رموز الحروف سبيلاً إلى التجلي... وعلى ذلك، كلُّ أمر من أمور الفن فهذا معياره: إذا ما برئ من تنازع الطرفين، وسكن إلى الوحدة كان فناً مُعبراً، وإذا ما ظهر فيه التنازع، وركن إلى التنافر، كان شكلاً عقيماً» (١١).

وكما ذكرنا بداية، لعل الأمر يكون أشد تعقيداً في الشعر من الفنون الأخرى، وذلك بسبب اللغة، فانتقاء الألفاظ أمرٌ ليس بالسهل، إذ ينبغي على الشاعر أن يتخير ألفاظه تحييراً دقيقاً على أن يتحقق من خلال ذلك عدة شروط: أولها المعنى المراد، ثانيها الوزن، ثالثها توافق هذه الألفاظ ضمن السياق مع سابقاتها ولاحقتها، ثم عدم تكرار اللفظة نفسها عدة مرات، بهذه الشروط كما يبدو ليست سهلة، مع العلم بأن كل لفظ لا تعبر إلا عن ذاتها، بمعنى أن لها معنى وحيداً ودقيقاً لا يمكن لأي لفظة أخرى أن تحل محلها، وإلاّ تغير المعنى أو الإيحاء على الأقل، إذن - وكما يذهب أغلب الدارسين - لا ترادف في اللغة لأنه "لا يوجد لأية لفظتين نفس القيمة سواءً في اللغة الواحدة أو في لغتين مختلفتين» (١٢)، وهذا ما يزيد الأمر صعوبة أكثر، فاللغة تكون في أغلب الأحيان قيماً يحبس خيال الإنسان وإيحاءاته، و (أريك فروم) بالغ في ذلك حتى إنه لا يعدُّ القراءة ولا الكتابة نعمة كبرى يمكن أن يتباهى بها الإنسان ولا سيما عندما يريد استخدامها لمجرد القراءة فحسب، يقول: «لاحظت وأنا في المكسيك أن ذاكرة الأيمن والناس الذين لا يعرفون الكتابة إلا قليلاً أفضل كثيراً من ذاكرة المتعلمين تعليماً جيداً في البلاد الصناعية، ويوحى هذا، من بين أمور أخرى، بأن تعلم القراءة والكتابة في حد ذاته ليس هو النعمة الكبرى التي يتباهون بها، خصوصاً عندما لا يستخدمه الناس إلا لمجرد قراءة أشياء تحد من خيالهم وقدرتهم على خوض التجارب» (١٣)، فالقراءة والكتابة تكونان أحياناً قيماً للخيال، ذلك لأن الإنسان محكومٌ بألفاظ معينة، محددة، دقيقة، ينبغي أن تعبر عما يريد

وكثيراً ما يواجه (المُرسل) الشاعر مُعضلةً في إيصال ما يسعى إليه أو ما يُجولُ بخاطره بالنسبة للمتلقى، فغالباً ما يحدث أن يسير المتلقي على طريق مختلف عن الطريق الذي أراده الشاعر وهكذا نعاود القول: إن الصعوبة تظهر ظهوراً جلياً في اللغة أكثر من غيرها، والمعنى قد يكون حاضراً في خلد الشاعر، إلا أن الألفاظ غالباً ما تحوُّنه مما يؤدِّي إلى انحراف المعنى أو الإيحاء الشعري الذي يريد الشاعر إيصاله، وقد تستخدم اللغة أحياناً حجاباً لإخفاء ما هو داخلي لدى الشاعر، يقول كروتشه: «فمن ليس لديه شيء واضح يعبر عنه قد يحاول أن يُخفي فراغه الداخلي وراء الألفاظ المُتدفِّقة». (١٤)

العلاقة إذن بين المعنى والمبنى علاقة وطيدة ودقيقة لا يمكنها أن تتحول إلى شيءين في التعبير الشعري، وهي في الوقت نفسه علاقة «تثير اللبس، وذلك أن اللفظ صورة في اللغة، والحجر صورة في النحت، والصَّبغ صورة في الرسم، والنَّعم صورة في الموسيقى، والنَّقش صورة في الزخرفة، والحرف صورة في الخط، فإذا سلَّمنا بأنَّ ثمة معنى واحداً يُراد جلاؤه، أف يكون اللفظ في ذلك كالنغم، أو يكون الصبغ كالحجر أو يكون النقش كالحرف؟. أفما يقتضي اختلاف الصورة اختلاف المعنى؟. والجواب: بلى، لأنَّ الصورة هي المعنى، ولأنَّ الصورة الجديدة إنما هي معنى جديد، وكما أنه لا تتماثل الصور في الناس - وإن كانت ترجع إلى معنى واحد - فكذلك لا تتماثل الصور في الفن، وإن كانت ترجع إلى معنى واحد» (١٥)، فاللفظ والمعنى شيان متلازمان، فلا لفظ من غير معنى، كما أنه لا معنى من غير لفظ، وهذا ما أكده أرسطو: «الهَيولى والصُّورة لا تنفصلان، فلا صورة من غير هَيولى، ولا هَيولى من غير صورة» (١٦).

واعتماداً على ما سبق يمكن أن نصل إلى أن الفصل بين المعنى والمبنى محال، وإذا حدث فإنه يُجهضُ العملَ الفني ويجعله عقيماً لا ينجب، والسؤال هنا: هل حققت الزخرفة اللفظية أو شعرُ التَّلَاعِبِ اللفظي معادلةً اتِّحاد المعنى والمبنى؟ ألم تكن تقتصرُ على جانب المبنى من غير المعنى، ومن ثم اتصفت بالعقم الفني إن صح التعبير؟.

إن كل فن إن لم يُقدّم على التحريض سواءً للمشاعر والأخيلة أو للفكر، فإنه يبقى طافياً على مستوى السطح حتى يزول ويضمحل، ومن ثم لن يلج العمق طالما اعتمد على الشكل لا على المضمون؛ والشعر فن من هذه الفنون، اللغة فيه هي الجسر الواصل بين الشاعر والمتلقي، وهذه اللغة ليست مجرد ألفاظ هائمة في الهواء، إذ لا بد أن يكون لها معنى، ومن ثم يُشترط في هذا المعنى، ألا يكون معقداً، قد يكون غامضاً، لكن ليس معقداً، بل لعل الغموض من الأساسيات التي يعتمد عليها الشعر، ولربما يكون مُحرضاً لخيال القارئ مما يؤدي في كثير من الأحيان إلى توليد أفكار جديدة، ربما لم يتنبه لها الشاعر، لذلك لا بد من امتزاج المعنى والمبنى، لكيلا يقتصر الشعر على جانب المبنى فحسب، فيتصف بالعمق والجمود.

كذلك فإن اللفظ، ولا سيما في الشعر، إن اقتصر على مجرد الأصوات والشكل والتلاعب به من غير أن يقدم أي معنى، وربما لن يدوم، وسيزول بعد حين، لأنه مُعرّض للنسيان بشكل بديهي، أما المعنى فهو الذي يترسخ في ذهن الإنسان ولربما يبقى خالداً بخلود هذا المعنى.

نسوق بعض الأمثلة من الشعر المملوكي الذي اتصف بالتلاعب اللفظي لندرس من خلالها قضية المعنى والمبنى.

يقول شاعر مغمور (لم أجد له ديواناً شعرياً): (١٧)

|                                 |                                      |                    |
|---------------------------------|--------------------------------------|--------------------|
| أُخِي أَجِيءُ بِقَلِيلِ ثَقِيلِ | مُهَيَّبٌ مَهَيَّبٌ بَطْلٌ<br>بَطْلٌ |                    |
| كَلَامٌ كَلَامٌ وِبَاءٌ وَثَاءٌ | بِخَدْرِ بِخَدْرِ<br>مُدْلٌ مُدْلٌ   |                    |
| يُبْنِي بُنْيَ بَأْنِي بَأْنِي  | حَلَالٌ حَلَالٌ تَحَلُّ<br>بِجَلِّ   | إلى آخر<br>القصيدة |

وإذا ما تتبعنا هذه القصيدة بداية من حيث المبنى، فإننا نجد: أن القصيدة منظومة بمهارة فائقة، ويبدو أن الشاعر قد أجهد نفسه في البحث عن مثل



هذا النوع من الكلمات، فكأنني به يضع أمامه معجمات اللغة العربية، ليكتب أول كلمة، ومن ثم يعيد كتابتها مرة ثانية من غير تنقيط، بعد ذلك يجهد نفسه في البحث عن كلمة لها ذات التركيب ولكن مختلفة في التنقيط، ومثل هذه القصائد قد تدهش القارئ، ولكن بحسب ظننا مرة واحدة فقط، لأنه إذا قرأها مرة ثانية فإنها كالنكتة التي تضيع دهشة الإنسان فيها إذا ما سمعها مرة ثانية، إذن في مثالنا السابق اللغة منتقاة بعناية فائقة، لكن لهدف الشاعر، وهو استخدام الجناس الغريب ليس إلا.

أما إذا انتقلنا بعد ذلك إلى المشاعر والأخيلة التي يمكن أن يحرضها مثل هذا الشعر، فإنه يبدو للمتعمق فيه أنه لا يمت إلى المشاعر ولا إلى الأخيلة بصلة، إن لم نقل إنه يقتل الشعور، حتى ليتحول الإنسان أمامه خالي الشعور وذلك بسبب انشغاله بالشكل واللفظ والجناس الغريب الذي أغرق الشاعر فيه؛ وهناك قصة تروى عن ليوناردو دافنشي بأنه قام برسم لوحته الشهيرة (العشاء الأخير)، راح يزخرف الكأس على الطاولة زخرفة عربية إسلامية - ويقال إن دافنشي قد تأثر إلى حد ما بالزخرفة الإسلامية - والمشهد الذي لفت نظر دافنشي إلى حد الإزعاج هو تكرار افتتاحان الذين شاهدوا اللوحة بهذه الزخرفة البديعة على الكأس، إذ لاحظ دافنشي أن الناس قد صبوا اهتمامهم على الزخرفة وابتعدوا عن اللوحة والمعنى العميق الذي أراده من خلالها، وما هو يتساءل: هل يُعقل أن ينشغل الناس بهذه الزخرفة عن العشاء الأخير للسيد المسيح عليه السلام؟ ما أدى به إلى أن يزيل الزخرفة؛ وبصرف النظر عن مدى صحة هذه الرواية فما يهمنا فيها أن انشغال الإنسان عن المعنى وابتعاده عنه سبب رئيس وعامل أساسي لقتل العمل الفني، وذلك لأن المتلقي لن ينفذ إلى داخل هذا العمل أو ذاك إن لم يتجاوز الشكل والمبنى؛ والسؤال الخطير الذي يجب عرضه هنا، هو هل يمكن للعمل الفني ألا يحمل أي معنى؟. وهل يقتصر هذا العمل على الشكل فحسب؟ إن اتفق هذا افتراضاً أفضى إلى طامة كبرى، وذلك لأن هذا العمل اقتصر على جانب المبنى، فلم يلتفت إلى المعنى، ولعل هذا ما وجدناه في قصيدتنا السابقة من شعر

التلاعب اللفظي، التي عجزت عن أن تقدم لنا أي معنى، أما المبني فهو الطاعني وهو المسيطر، ولربما هدف الشاعر إلى الشكل هنا من غير أن يصب اهتمامه إلى المعنى.

الشاعر هنا، تجاوز أمر المعنى كلياً، فوجّه نظره واهتمامه إلى المبني، وإلى مهارته وصناعته اللفظية، ولو أنه رسم لوحةً زخرفية، فمن المحتمل أن يكون التعبير من خلالها أبلغ مما عليه الحال في قصيدته السابقة، وذلك لأنه حكم على نصه الشعري بالضعف عندما قيّد نفسه بشروط قاسية لم يستطع من خلالها أن يلامس المعنى ملامسةً ما حتى على مستوى الشعور، لأن القارئ قد يعجب عند قراءته هذه القصيدة ولكن للمرة الأولى فحسب، والشعور عاملٌ مهمٌ من العوامل التي ينبغي أن يحرضها النص الشعري، ولكي يحرضها هذا النص ينبغي أن يتسم بالسلاسة والحرية والتلقائية والابتعاد عن كل ما يمكن أن يكون قيداً له، وإلاّ غدت المشاعر جامدة لا حراك فيها تجاه ما يحدد من قيد للألفاظ، « المشاعر الجديدة دائماً تحدث تغييرات مستمرة في الصوت والمعنى، أي تحدث تغييرات جديدة دائماً... إن كل إنسان يتحدث، وينبغي أن يتحدث، تبعاً للأصداء التي تثيرها الأشياء في روحه، أي تبعاً لمشاعره» (١٨)، فأن يبحث الإنسان عن ألفاظ معينة ضمن شروط وقوانين صعبة لا يمكنه أن يتساهل في أي منها، ولعل هذا الأمر من صفات العالم الذي يحاول أن يقدم معلومة ما، إذ لا يمكنه أن يتلاعب بالألفاظ أو أن يغير لفظاً بدل آخر فوضع القوانين يتنافى والفنان، على كافة أنواع الفنون؛ إن «العالم يضع القوانين، أما الفنان فإنما يكتفي بأن يقدم معاني الأشياء وينتهي العالم إلى قوانين أما الفنان فينتهي إلى قيم (VALNES)» (١٩).

على ذلك، فإن وضع قوانين وشروط مجهدة على أي فن، ولاسيما الشعر، أمر يدعو الشاعر إلى أن يرهق نفسه، ويتعد في المقابل عن المشاعر والأحاسيس والتأملات، فبعض الشعراء المغمورين في العصر المملوكي وإن لم يقدموا من خلال شعرهم علماً ما، إلا أنهم اعتمدوا في شعرهم الزخرفي

هذا الأسلوب العلمي العقلي، ومن هنا أيضاً يبدو أن الجمال بمنأى عن كل ما هو علمي أو عقلاني بحث، لذلك « فالصورة العلمية أو المنطقية، بوصفها هذا، تنفي الصورة الجمالية. ما أن نبدأ بالتفكير علمياً حتى نقف عن التأمل جمالياً، وإن كان تفكيرنا، بدوره، يلبس بالضرورة كما قلنا صورة جمالية » (٢٠).

لنأخذ مثلاً آخر من شعر التلاعب اللفظي الذي اتسم بوضع شروط وقوانين قاسية على مستوى المبنى من غير الاهتمام بالمعنى، يقول الشاعر في قصيدة كل حروفها معجمة (٢١):

|                      |                                |
|----------------------|--------------------------------|
| بين حبيبي شقة حشنت   | في قضيض تبيتني حشين            |
| قضت جفني بيقظة ثبتت  | غب بين فبت في غبن              |
| بي شقيق يغيب غيبة ذي | ضغن بين تحننني إلى آخر القصيدة |

الناظر إلى هذه الأبيات لابد أن تلفت نظره كثرة النقاط فيها، ذلك لأن هذه النقاط هي الشرط الأساسي الذي وضعه الشاعر على نفسه، فلا بد لكل الحروف أن تكون منقطّة، ولننظر بعد ذلك إلى مدى الجهد الذي أرقه الشاعر ليخرج بهذه القصيدة، فهو يتتبع الكلمات المنقطّة ويلاحقها ملاحقة عصابية كي يحشرها حشراً في قصيدته هذه، ولا بد أن الكثير من الكلمات ذات الحروف المهملة قد صادفته بحيث توظف في القصيدة وتخدم المعنى أكثر، إلا أن الشاعر كان يلقي بها جانباً ويستبدل بها كلمات منقطّة كي لا يخرج عن شرطه الذي وضعه وقيدته الذي كبله؛ إن مثل هذه الكلمات قد تربك الشاعر وتسيء إلى ما يقدمه من شعر، لذلك فإن الكثير من الكلمات كانت موضوعة في غير سياقها، بيد أن الشاعر لم يكثر ذلك، فهو يسعى إلى هدف ما ويريد أن يحققه بغض النظر عن المعنى. مثل هذه الأشعار، هل يمكن أن تقدم لنا معنى ما أو فكراً ما أو شعوراً محرضاً ما.؟»

يبدو أن أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يحركَ فينا أي إحساس إلا بالدهشة للمرة الأولى كما أسلفنا سابقاً، وبعد ذلك يزول لا محالة، وهل نكون قاسين في حكمنا إذا قلنا: إن أمثال هذا الشعر يصلح للاستماع مرةً واحدة؟ فالشاعر هنا تجاهل المعنى تجاهلاً يكاد يكون كلياً على حساب المبنى الذي قيد الشاعر نفسه به، مما قد يؤدي في كثير من الأحيان إلى زواله ووأده، يقول كُورْتَب: « السر الصحيح في عظماء الفنانين هو أنهم يدخلون المادة في الصورة... وقد نسب شيلر القيمة التعليمية العالية للفن من حيث هو حسي وعقلي في وقت واحد... وليس معنى هذا أنه يعلم قواعد الأخلاق أو يبحث على الأعمال الصالحة؛ فإنه إن صنع هذا أو حين يصنع هذا، فسيكف تواء... عن أن يكون فناً. فالإلزام كائناً ما كان اتجاهاً - إلى الخير أو إلى الشر، إلى المتعة أو إلى الواجب - يهدم طابع العمل الفني الذي يقوم على الاحتمية ». إن أمثال هذا الشعر تبدو للاستعراض والتسلية ولعرض المهارة والصناعة اللفظية ليس إلا.

#### الزخرفة الإسلامية:

إذا انتقلنا إلى مناقشة الزخرفة الإسلامية من حيث المبنى والمعنى رأينا أن بعض النقاد ربط الزخرفة الإسلامية بالمبنى فحسب، حيث عدّوها فناً شكلياً لا يقوم إلا على مستوى المبنى من غير أن يكون فيه أي معنى يذكر، ف[كانط] على سبيل المثال يبعد الجمال عن المنفعة، مما أدى به إلى أن ينتصر للشكل الذي يكمن الجمال فيه، فالجمال عنده كل ما كان متعارضاً مع فكرة الفائدة والمنفعة، وهذا ما جعله يذهب مذهب الفن الذي يقوم على اللعب به من خلال الشكل، شريطة نفي المنفعة عنه، فهو لعبٌ حر، قوامه الخيال والعقل أيضاً، فكان كانط بذلك من الذين جعلوا « فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة، وفكرة الكمال، حتى لقد بالغ في ذلك فرد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض، المنزّه عن المنفعة، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ويقوم به العقل » (٢٣)، وهذا ما جعله يصف الزخرفة العربية الإسلامية بأنها: « أجمل من غادة حسناء » (٢٤)، ولعله يقصد

بالحسن حسن الشكل والبناء لا المعنى، وهذا شيلر أيضاً يذهب المذهب نفسه فيقول: « إن جوهر الفن لعب، فالفنان لا يتعلق بالحقائق المادية، بل يبحث عن الظاهر، ويرضى بالظاهر » (٢٥)، ويقول أيضاً في الرسالة الخامسة عشرة من كتابه (رسائل حول التربية الجمالية للإنسان): « الإنسان لا يلعب إلا عندما يكون إنساناً بكل ما في هذه الكلمة من معنى وهو لا يكون إنساناً كاملاً إلا عندما يكون لاعباً » (٢٦)، قد نتفق مع شيلر في مقولته هذه إذا كان اللعب يفضي إلى جد، أما إن كان لعباً لمجرد اللعب فهذا لعمرى كلام فيه من المبالغة الشيء العجيب.

رأينا أن بعض النقاد والفلاسفة قد قيدوا الزخرفة الإسلامية بالشكل فحسب وهذا المذهب - من وجهة نظرنا - فيه الكثير من التجني على هذا الفن الذي يفضي من خلال خطوطه إلى فلسفة إسلامية عميقة، صحيح أن اللوحة الزخرفية قد تسلب الأبواب، وتشير التأمل، إذ إن « وجود الزخرف في ذاته يثير التأمل » (٢٧)، لكن لا ينبغي أن يفهم من ذلك أن هذا الفن فن قائم على الشكل والمبنى فحسب من غير المعنى، لربما انتصرت الزخرفة على كل ما هو مشخص وشكلي، والزخرف العربي الإسلامي، كما قال اشبنغلر: « تغلب في العالم العربي، وفي وقت مبكر على جميع عروض المشخصات » (٢٨)، ولم يكن قط محاكاة لأي شيء حسي، بل إن الخيال في الزخرف جعله يحاكي ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن، ولعل هذا ما جعل الزخرف العربي يتحرر من التشبيه والحسية، مما أدى به إلى أن يصبح « ذا صبغة رمزية تجريدية واقترن بالموسيقا... وهكذا فالزخرفة هي فن موسيقا الشكل » (٢٩)، ولعل الدليل على ذلك هو أن الزخرفة الإسلامية لا تسمو إلى أي شيء مادي دنيوي، مما قد نجده في الفنون الأخرى، ولا سيما من خلال هذا التجريد اللامتناهي في الخطوط الزخرفية، ويبدو أن المغزى أسمى من أن يكون مادياً حسيماً لأنه يرتبط بالجمال المطلق والذات الإلهية، فالمغزى من الزخرفة الإسلامية، كما يقول الدكتور شاکر مصطفى: « التأمل » في الجمال المطلق، الذي هو الله، الهدف ليس جمال الشكل، ولكن كشف جمالية الهندسة

الكونية، وبديعة الخلق، غرض العملية الفنية في الإسلام هو كما في الصلاة، التأمل للوصول إلى ما وراء الطبيعة، العمل على شفافية الواقع الزائل لاجتيازه إلى ما وراءه، خلق الأشكال التي تقود إلى واقع آخر غير متناه « (٣٠)، فالحياة الدنيا لدى المسلم ليست إلاّ متاع الغرور، أما المستقر والخلود ففي الدار الآخرة، لذلك كان لزاماً على الفنان المسلم أن يبحث ويبحث مطولاً عن الحقيقة المطلقة من خلال فن مجرد لا يمت إلى المادي أو الدنيوي بشيء؛ من هنا كانت الزخرفة الإسلامية المنفذ الوحيد الذي راح المسلم من خلاله يطلق العنان لخياله، محاولاً الإجابة عن التساؤلات المحيرة التي كانت تجول في خاطره، فما فتى يترجم هذه التساؤلات إلى خطوط تجريدية عليها تصل به إلى ما يسعى إليه؛ قد يظن بعضهم أن الزخرفة الإسلامية نشأت من الدين، وأنها كانت حاجة دينية ملحة على الإنسان المسلم، لعل الأمر يبدو خلاف ذلك، بحيث إن الفن الإسلامي تأثر بروح الإسلام وتعاليمه، لكنه بحسب ظننا كان حاجة نفسية أكثر منه دينية، فالفن الإسلامي لم ينشأ « من الدين وإن تأثر بروح الإسلام ومفاهيمه، وعبر عنها أعمق تعبير. لم يكن حاجةً دينيةً كما في الفن الفرعوني أو الإغريقي والروماني أو الهندي أو حتى الغربي (قبل ثورة العصر الحديث)، ولكنه عبر بخلقه الفني عن الموقف الديني الإسلامي من الحياة والكون والواقع. فنون الشعوب الأخرى كانت اجتماعية المنشأ كما في الفن الصيني والياباني أو دينيةً تحمل التصورات لشخص الآلهة والأبطال، ويبني المذابح لها، والمعابد، وتروي قصصها وترسم الصور. الفن الإسلامي جاء إضافةً جماليةً مجانيةً غير نفعية ولا وظيفة دينية له. حمل التأثير الديني بأجوائه الروحية وتصوراته الجمالية ولكنه لم يقم لخدمة الدين» (٣١)، بل لعل العامل الديني الإسلامي قام بمنح الفن الإسلامي الصبغة التجريدية الروحانية، يقول حيدر بامات في كتابه محالي الإسلام: « أعان العامل الديني على منح الفن الإسلامي صبغةً روحانيةً مجردة إلى الغاية... ففي التجريد الروحاني وفي العزم الثابت على التعبير، بلسان معماري أو زخرفي خالص، عن خفايا الإحساس وعن التأمل والوجد ما يتجلى معنى

الجمال في هذا الفن وما لهذا الفن من قيمة إنسانية » (٣٢) على خلاف ما رأينا في شعر التلاعب اللفظي الذي انتفى عنه المعنى انتفاءً كلياً على حساب المبنى المحض الذي سيطر على الشاعر وتحكم به وكبله بقيود أكرهته على أن يتجاوز المعنى، غير أن الزخرفة الإسلامية كانت فناً طليقاً وحرّاً في عالم الشكل، حاورت العقل مثلما حاورت الإحساس وحركته، وربما كان هذا السر يكمن في تكرار الأشكال الذي منح الزخرفة قوةً امتازت بها عن بقية الفنون، فهذه الأشكال « لا تخاطب العقل وحده، فمن الممكن أن تحرك الحس أيضاً. وتكرار الدواعي هو الذي يمنح الرسم العربي قوته، وهذا التكرار، في هذا الفن الذي يجهل نتائج النقش البارز تقريباً، هو الذي يقوم مقام النقش البارز والرسم النظري، ولا يقتصر هذا التكرار على إسهامه في منح مجموع الزخرف وحدة بعرضه على النظر صوّى وسياقاً، بل يساعد على نشوء مشاعر التصوف، ومن المعلوم في الفنون المماثلة، كما في الموسيقى أو الشعر ذي الإلهام الصوفي، أن التكرار مع الإصرار والرجوع، الملازم حتى الفنون، لرسم أو لداع لا يهدف إلى إقناع العقل، بل يهدف إلى تحريك النفس، وأي تأثير في المؤمن لا ينشأ عن توكيد قواعد الإيمان المنبسطة من الكتاب المقدس توكيداً آمراً جازماً إذا ما أبصر هذه القواعد تظهر لعينيه على نسيج غير متناه » (٣٣)، والفنان المسلم المزخرف، ليس إلاّ شاعراً كبقية الشعراء يعبر عن حالة نفسية، بخطوط تجريدية، تخطها أنامله، فيتلاعب بها خياله وتساؤلاته لتتحول إلى لغة موسيقية يسمو بها إلى اللامحدود، وإنه لـ « من الخطأ أن يُحكم هنا وفق التقاليد الأوربية... بل بدساتير الزخرفة الصرفة القائمة على تدرج الخطوط والألوان، ومن شأن النقش أن يكون أقلّ تصويراً للحكاية من إبحائه بالجو الشعري الذي أوجده الأثر الأدبي، وليس النقش المسلم مزخرفاً فقط، بل هو، على الخصوص أيضاً شاعر يُعنى بإلقائه في الذهن حالاً نفسية قبل كل شيء » (٣٤)، والمزخرف المسلم ليس شاعراً فحسب بل هو فيلسوف (٣٥) أيضاً، ذلك لأن نظرة الفنان المسلم غير محددة بمكان وزمان معينين، إن نظرت إلى الوجود نظرة جمالية كونية غير

متناهية، إنه يسعى على الدوام إلى البحث عن الحقيقة الإلهية المطلقة، ولعل الفن العربي الإسلامي يختلف عن الفنون الأخرى بتجريده من ناحية وبيئته عن المطلق من ناحية ثانية، فالفن العربي، كما يقول بيرابين: «يعاني... دائماً مشكلة البحث عن الواحد» (٣٦) من خلال الكثرة والتعدد «والذي يلوح أن أحيلة جامحة قد تصورت هذه المنحنيات المتشابكة التي تتقاطع وتنفك وتتواصل بلا حد، وأنها حَلمت بهذه المجموعات من الخطوط المستقيمة الخالصة المتداخلة الأفقية المشرقة أو العمودية الممشوقة، ولكن مع حساب جميع الخطوط والتقاطعات حساباً رياضياً وكونها موضع رسائل في الهندسة، ويعرف المتفننون دقيق الصور التي تسوق النفوس إلى الأحلام العذبة أو التأمّلات الهادئة أو الصولات الوجدية» (٣٧)، فخيال المزخرف المسلم كان ينطلق دونما أية حدود تحده، على عكس ما وجدنا عند شعراء التلاعب اللفظي الذين أسرفوا في كثرة القيود التي وضعوها على أنفسهم، مما أدى بشعرهم إلى أن يكون سطحياً يعتني بالمبنى عنايةً فائقة تشغله عن الالتفات إلى المعنى، على حين أن الزخرفة الإسلامية تقوم على الحرية وعلى تمثيل الجمال الحر الذي لا يسعى إلى التعليم أو التهذيب أو ما إلى هنالك من أمور الثقيف، ذلك لأن المزخرف المسلم إنما كان يسعى إلى البحث عن الحقيقة الإلهية، ضمن إحدائيات هذه الخطوط الموسيقية التي يذهب بها الخيال إلى اللامتناهي، إن «فن الأرابسك يمثل هذا الجمال الحر. فهو جمال لا يستهدف تثقيفاً ولا تهذيباً ولا تعليماً، لأن الفنان حين ينتجه لا يهدف إلى شيء من هذا، بل يعمل خياله وعقله في منتهى الحرية» (٣٨)، هذه الحرية المطلقة وهذا الخيال الخلاق لدى الإنسان المسلم جعلاه يفرز هذا الفن الموسيقي في مبناه ومعناه، وقد يتوهم الكثيرون بأن تكرار الأشكال الزخرفية الإسلامية شيء يدعو إلى الملل والسأم، لعل هذا الأمر ينطبق على بعض الفنون الأخرى، إلا أنه في الزخرفة الإسلامية وكذلك الموسيقى وربما يختلف الأمر،» يقول (آرثر روبنشتين): إنه برغم قيامه بعزف سمفونية بيتهوفن الرابعة عدة مرات، فإنه لم يعزفها أبداً بالطريقة نفسها في كل



مرة «(٣٩)، فاللحظة متجددة ولا يمكن أبداً أن تعيد اللحظة نفسها، لأن كل شيء قائم على التجدد والتغير، حتى إن الكثير من الأشياء التي نراها ساكنة إنما هي متحركة وغير ثابتة على الإطلاق، غير أن التكرار في الزخرفة الإسلامية له مرده وفلسفته، ولنذكر مع هذا التكرار الذي يملأ اللوحة الزخرفية « ما تعودده المسلم من تكرار أدعية عقب صلاته، وفي الصباح والمساء، وفي المناسبات. وكل وحدة من الوحدات المتكررة في الزخرفة لها ذاتيتها الداخلية في تناسق شكلها، وذاتيتها الخارجية في تماسكها مع ما حولها في امتداد يمكن أن يتسع بلا حدود» (٤٠) و« الإبداع الفني الإسلامي بمفهومه الواسع فهو لغة يحاول فيها الفنان أن يعبر تعبيراً جمالياً في إطار عقيدته » (٤١).

الخاتمة:

إن كل شيء في هذا الكون الفسيح المترامي الأطراف ينطوي على ثنائية الشكل والمضمون، والفنون التي تحاكي هذا الكون تندرج ضمن هذا الإطار من هذه الثنائيات، وإن اقتصرها أو اقتصر أحدها على طرف من طرفي هذه الثنائية يجعلها تتصف بالنقص، وذلك لأن الفن بكل أشكاله وأنواعه ينبغي أن يكون له مبنى يُنفذ من خلاله إلى معناه، وهذا ما وجدناه في الزخرفة الإسلامية التي تعبر عن تساؤلات إنسانية ارتبطت بكل ما هو سام ومطلق، على خلاف ما وجدناه في الزخرفة اللفظية التي انحازت بشكل كلي إلى المبنى مع افتقارها الشديد إلى الالتفات إلى المعنى، فعدت مبنى من غير معنى، مما أدى بها إلى أن تكون صنعة جامدة ثابتة لا حراك فيها ولا حياة، ولا جدال في أن السبب الرئيس في ذلك أنه لا يمكن في اللغة التي هي أداة الشعر أن تكون شكلاً محضاً كما هو الشأن في الخطوط والألوان

وربما من أهم ما يمكن أن نوصي به بعد هذه الدراسة المتواضعة والمقتضبة للزخرفة - بنوعها (الإسلامية واللفظية) - أن ندعو الباحثين إلى دراسة الزخرفة الإسلامية وفلسفتها لبيان ما فيها من عمق لربما يخفى عن كثير من الدارسين، ولا سيما أن الغربيين -عموماً- لم يُعطوا هذا الفن حقَّ قدره، ولم ينصفوه، وذلك عندما ذهب أغلب جمهورهم إلى أن الزخرفة الإسلامية إنما نشأت لأن

الإسلام قد حرّم التصوير، فكان لابدّ من أن يظهر فنٌ بديلٌ عن التصوير فكان الفن الزخرفي الإسلامي، الذي - وبحسب رأيهم - يقوم على الشكل المحض من غير أن يحمل خلف هذه الخطوط أي معنى أو دلالة.

### الحواشي

(١) كروتشة، علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، راجعه: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، المطبعة الهاشمية، ١٩٦٣، ص ١٦.

(٢) انظر: عدنان. سعيد، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، دار الرائد العربي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١٣٧.

(٣) هلال. محمد غنيمي، الأدب الحديث، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣، ص ٢٢٧، نقلاً عن قدامة بن جعفر نقد الشعر.

(٤) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، الجزء الثالث، مصر، ١٩٣٨، ص ١٣١/٣.

(٥) الجرجاني. عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣ هـ ١٩٩٢ م، ص ٥٢.

(٦) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٧) ابن الأثير. ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٣٥٨ هـ ١٩٣٩ م، ص ٣٥١.

(٨) قصبجي. عصام، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد ٢٩/، ١٩٩٥، ص ١٠.

(٩) الرومي. جلال الدين، المثنوي، ترجمة: د. عبد السلام كفاقي، المطبعة العصرية، ط ١، صيدا، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٠.

(١٠) إسماعيل. عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة، ص

- (١١) قصبجي. عصام، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية.
- (١٢) سانتيانا. جورج، الإحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ١٨٩.
- (١٣) فروم. إريك، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ت: سعد زهران، مراجعة: لطفي فطيم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آب ١٩٨٩، عدد ١٤٠، ص ٥٣.
- (١٤) كروتشه، علم الجمال، ص ١٢٦.
- (١٥) ينظر: قصبجي. عصام، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ص ١٧ ١٨.
- (١٦) أمين. أحمد، زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب المصرية، ط ٢، ١٩٣٥، ص ٢٢٧.
- (١٧) شيخ أمين. بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الشروق، الطبعة الأولى، بيروت، ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م، ص ٢٢٤.
- (١٨) إسماعيل. عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٣٣، نقلاً عن كروتشه:

### Corce:Aesthetic p١٥٠

- (١٩) مطر. أميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٦.
- (٢٠) كروتشه، علم الجمال، ص ٤٩.
- (٢١) شيخ أمين. بكري، المطالعات، ص ٢٢٢ ٢٢٣.
- (٢٢) إسماعيل. عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٣٣، نقلاً عن:

### Cour thope: Life in Poetry; Low in Taste,

pp ١٧٣، ٤

- (٢٣) غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ت: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، الطبعة الثانية، دمشق، ١٩٦٥، ص ٢٥.
- (٢٤) المصدر السابق، ص ٣٥.
- (٢٥) المصدر السابق، ص ٢٥.
- (٢٦) مجاهد. عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٩٨.
- (٢٧) سانيتانا. جورج، الإحساس بالجمال، ص ١٨٥.
- (٢٨) اشبنغلر، تدهور الحضارة الغربية، ت: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، الجزء الأول، ١٩٦٤، ص ٣٨٦.
- (٢٩) قصبجي. عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص ٩٤ ٩٥.
- (٣٠) مصطفى. شاکر، الفنون الإسلامية (مركز الأبحاث)، إعداد: أحمد محمد عيسى، تحسين عمر طه أوغلي، تصدير: أكمل الدين إحسان أوغلي، دار الفكر، ط ١، دمشق، ١٩٨٩، ص ١٤٥.
- (٣١) المصدر السابق، ص ١٤٢.
- (٣٢) بامات. حيدر، مجالي الإسلام، ت: عادل زعيتري، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٤٠٨ ٤١٠.
- (٣٣) المصدر السابق، ص ٤١١ ٤١٢.
- (٣٤) المصدر السابق، ص ٤٣٣.
- (٣٥) انظر إسماعيل. عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٩٧.
- (٣٦) بهنسي. عفيف، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩، ص ٨٣.
- (٣٧) بامات. حيدر، مجالي الإسلام، ص ٤١١.
- (٣٨) إسماعيل. عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٢١ ٣٢٢.

(٣٩) بيحوفيتش. علي عزت، الإسلام بين الشرق والغرب، ت: محمد يوسف عدس، مؤسسة العلم الحديث، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٦٦.

(٤٠) كامل. عبد العزيز، الفنون الإسلامية، ص ٥٠. ٥١.

(٤١) المصدر السابق، ص ٣٧.