



كلية العمارة والفنون الإسلامية
جامعة العلوم الإسلامية العالمية

المعهد العالمي للفكر الإسلامي

وزارة الثقافة

المؤتمر العلمي الدولي بعنوان:

"الفن في الفكر الإسلامي"

عمان - الأردن

٤-٥ جمادى الآخرة ١٤٣٣هـ / ٢٥-٢٦ نيسان ٢٠١٢م

ورقة بحثية بعنوان:

نحو تصور معرفي للجمال الإسلامي مقاربة في مراتب الإدراك ومُتعلقاته الجمالية

* عمارة كحلي

* دكتوراه في نظرية الأدب وعلم الجمال من جامعة وهران سنة ٢٠٠٩، أستاذة محاضرة في قسم الفنون التشكيلية بجامعة عبد الحميد بن باديس/مستغانم/الجزائر، kahliammara2002@yahoo.fr

نحو تصوّر معرفي للجمال الإسلامي مقارنة في مراتب الإدراك ومُتعلّقاته الجمالية

د. عمّارة كحلي*

مقدمة

يتناول موضوع الدراسة الإدراك الجمالي للجمال الإسلامي، من خلال نصوص بعض الفلاسفة والمفكرين المسلمين، من قبيل أبي حيان التوحيدي والحسن بن الهيثم وابن سينا وإخوان الصفاء وابن عربي. وهي نصوص خصبة تتعرّض إلى مواقع الجمال البصرية والسمعية والتخيّلية في بناء صورة الحُسن انطلاقاً من مبادئ عقلية تقوم على الاعتدال والتناسب والحسن والقبح والتشابه والاختلاف وغيرها. ونعتمد أنّ التصوّرات المنطقية والرياضية التي نقلها المسلمون عن الإغريق، في ترجماتهم لكتابات أرسطو الفلسفية أو الكتابات العلمية المنقولة عن فيثاغورس وإقليدس وغيرهما، تكون قد وطّدت المبادئ العقلية في صياغة التفكير الجمالي لدى المفكرين المسلمين. ولأجل ذلك، لم يخرج الجمال الإسلامي من دائرة الأضداد، في وصف مراتبه الجمالية بالعودة إلى حدود المعقول في مقابل اللأمعقول، وهو ما حاولت بعض التجارب الصوفية الانفلات منه في باب العقل الباطن.

وموضوع الدراسة له امتدادات سابقة توصل للجمال والفن الإسلاميين برؤى معرفية تختلف عن وجهة هذه الدراسة. من أهم هذه الدراسات نذكر: راتب مزيد الغوثاني: جماليات الرؤية - تأملات في الفضاءات البصرية للفن العربي (دمشق: دار الينابيع، دت)؛ حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي (ط. ١، حلب: دار القلم العربي/ دار الرفاعي، ٢٠٠٣)؛ محسن محمد عطيه: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، (ط. ١، دار الفكر العربي، ٢٠٠٠)؛ شربل داغر: الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال (ط. ١، الكويت: دار الآثار الإسلامية/ بيروت: المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ١٩٩٩). ومما يجدر ذكره بالنسبة إلى المرجع الأخير، أنه يعتمد -فيما يعتمد- من مصادر عربية - على كتاب تنقيح المناظر لذوي الأبصار والبصائر لكamal الدين أبي الحسن الفارسي وهو شرح لكتاب المناظر لابن الهيثم؛ بينما آثرنا نصوص ابن الهيثم المحققة من قبل عبد الحميد صبره (الكويت، ١٩٨٣).

والفارق بين هذه المقاربة الجمالية والدراسات السابقة المذكورة، أنّ وجهتنا تُركز في مقول القول الذي يتبنى الجمال فكرةً و إدراكاً متعدد المظاهر والأشكال. ولأجل ذلك، حاولنا الاقتراب من محمولات العبارات التي تفننت في وصف الحسن. بمجازات بصرية تقترن دوماً باللون والرسم والصيغ والنقش. فكان الجمال - في كل الأحوال - يتلبس شكلاً مرثياً تخيّلياً حتى يُعبّر عن مقصده المعرفي. مما يُبيّن أنّ الجمال الإسلامي موجود في الألوان قبل الحقيقة.

وانطلاقاً من هذا الاعتبار، تبتغي هذه الدراسة محاوره المُفكّر فيه لهذه النصوص وقراءة إمكاناتها الجمالية، قصد إضاءة أوجه الارتباط العلائقي ما بين التصوّر المعرفي للفن الإسلامي وحصول متعلّقاته الجمالية إدراكاً بصرياً وإبداعاً تخيّلياً مُتعددًا. واستندنا في تحليل النصوص على المرجعية التأويلية التي تقوم عليها جمالية التلقي^١

* دكتوراه في نظرية الأدب وعلم الجمال من جامعة وهران سنة ٢٠٠٩، أستاذه محاضرة في قسم الفنون التشكيلية بجامعة عبد الحميد بن باديس/مستغانم/ الجزائر، kahliammara2002@yahoo.fr

^١ ينظر:

Réception esthétique مدرسة كونستانس الألمانية. وهي مرجعية تعتمد على خبرة المتلقي وذوقه في تحريك الأفق الجمالي للنص.

واتبعنا في هذه المقاربة الجمالية المنهجية الآتية: مقدمة تعرّضنا فيها إلى أهم الخطوات المنهجية المتبعة في الدراسة من حيث الموضوع وأهدافه ومنهجيته وطبيعة البحوث السابقة فيه. فالمبحث الأول الذي يتناول بالتحليل مفهوم الصناعة في المتون التراثية لتعلّق الفن الإسلامي ﴿وكذا الجمال الإسلامي﴾ بهذا المفهوم على مستوى المفكر فيه، من خلال ما ورد في بعض المصادر العربية. ثم اقتربنا في المبحث الثاني من المراتب الجمالية للإدراك بمختلف تصوراتها المعرفية، وانتهينا بخاتمة تلخص أهم نتائج الدراسة.

مفهوم الصناعة في المتون التراثية:

عندما نستقرئ مدلول "الصناعة" في المتون التراثية، نجد أن المعنى الكلي ينصرف إلى معنى المهارة أو الملكة في تعلّم شيء ما بواسطة أدوات معينة تُفيد المطلوب. كما نعرّض على معطيات أخرى تجنح إلى التخصيص من باب قياس الجاز بالحقيقة، على نحو ما نراه في المعارف والعلوم وفنون الكلام أو التأليف المختلفة ﴿الشعر والبلاغة والموسيقى والغناء...﴾.

يذكر ابن منظور ﴿المتوفى سنة ٧١١ هـ﴾ في لسان العرب أن "الصناعة: حرفة الصانع، وعمله الصنعة. والصناعة: ما تستصنع من أمر؛ ورجل صنّع اليد وصنّاع اليد من قوم صنعى الأيدي وصنّع وصنّع... ورجل صنّع اليدين وصنّع اليدين، بكسر الصاد، أي صانع حاذق، وكذلك رجل صنّع اليدين، بالتحريك... وامرأة صنّاع اليد أي حاذقة ماهرة بعمل اليدين...".^٢ وفي هذه المعطيات المعجمية ما يُفيد أنّ لفظة الصناعة مرتبطة بالحرفة وبمهارة اليد تحديداً ﴿رجل صنّع اليدين، وامرأة صنّاع اليد﴾، ثم أطلقت على كل ما من شأنه يدخل في حكم الصناعة ﴿ما تستصنع من أمر﴾. ومعلوم أنّ نص العبارة لا يُحدد صنعة بعينها، وإنما يترك الأمر مطلقاً، يصح فيه المصنوع بالفكر أيضاً.

يُورد الفيروز آبادي ﴿المتوفى سنة ٨١٧ هـ﴾ في معجمه القاموس المحيط أنّ "الصناعة، ككتابة: حرفة الصانع، وعمله: الصنعة"^٣. وفي قياس الصناعة بالكتابة من حيث الوزن، ما يُفهم أنّ التشابه حاصل في الكيفية، من حيث إنّ الكتابة صناعة والصناعة حرفة يُستدل عليها على صانعها.

ويقول ابن خلدون ﴿المتوفى سنة ٨٠٨ هـ﴾: "اعلم أنّ الصناعة هي ملكة في أمر عمليّ فكريّ، وبكونه عملياً هو جسمانيّ محسوس... ثم إن الصنائع منها البسيط والمركب. والبسيط هو الذي يختص بالضروريات، والمركب هو الذي يكون للكماليات... وتنقسم الصنائع أيضاً: إلى ما يختص بأمر المعاش، ضرورياً كان أو غير ضروري، وإلى ما يختص بالأفكار التي هي خاصية الإنسان، من العلوم والصنائع والسياسة"^٤. ونتبين من قول ابن

Iser, Wolfgang. L'acte de lecture :Théorie de l'effet esthétique, trad.Evelyne Szyner, Bruxelles :Ed. Pierre Mardaga,1976.

Jauss ,Hans-Robert. Pour une esthétique de la réception, trad.Claude Maillard, Paris :Ed. Gallimard,1978.

^٢ ابن منظور. لسان العرب، بيروت: دار صادر، ج٨، ص٢٠٩.

^٣ الفيروز آبادي، مجد الدين. القاموس المحيط، بيروت: دار الفكر، ٢٠١٠، ص٦٦٥.

^٤ ابن خلدون، عبد الرحمن. المقدمة، بيروت: دار الفكر، ٢٠٠٤، ص٣٨٠-٣٨١.

خلدون أن تعريف الصناعة يشمل النوع والوظيفة، من حيث إن النوع يخص ما هو عملي ﴿أي "جسماني محسوس"﴾، في مقابل ما هو فكري. أما الوظيفة فيحددها كلا من النوع المذكور: فالعملي يتعلق بالبسيط من الصنائع وهو يختص بالضروريات التي تُلبى أمر المعاش، ويتعلق الفكري بالركب من الصنائع وهو يختص بالكماليات التي تُترجم الأفكار وما يدخل في فلکها.

ونجد للتوحيدي ﴿المتوفى سنة ٤١٤هـ﴾ التفاتة طريفة في مفهوم الصناعة ومراتبها: "المهنة صناعة، ولكنها إلى الذل أقرب وفي الضعة أدخل، والصناعة مهنة، ولكنها ترتفع عن توابع المهنة، وفي الصناعات ما يتصل به الذل أيضاً، ولكن ذل ليس من جهة حقيقة الصناعة؛ ولكن من جهة العرض الذي بين الصناعة والصناعة، والمرتبة والمرتبة"^٥. يوضح هذا النص الفروق القيمة بين المهنة والصناعة من حيث المكانة المادية والأخلاقية بينهما. وهي إشارة للسلم الاجتماعي الموجود عليه الصناع في تلك الحقبة. فإذا كانت المهنة أقل مكانة من الصناعة من جهة حجم الاستخدام الذي ينعته بالذل والضعفة. فإن الصناعة لا يُصيها ذل إلا من حيث المراتب الموجودة بين صنعة وأخرى تختلف عنها كيفاً واعتباراً مادياً واجتماعياً.

وهكذا نرى التوحيدي مُهتماً بالفارق الجوهرى بين المهنة والصناعة دون الفوارق الأخرى، حرصاً منه على تبيان الرفعة المعنوية في معنى الصناعة بالمقارنة مع المهنة. ولأجل ذلك، حينما يروي التوحيدي آراء من جالسهم - في المقابسة الحادية والتسعين - يستوقفنا هذا السؤال وجوابه: "يقال ما الصناعة؟ الجواب: بالإطلاق هي قوة للنفس فاعلة بإمعان، مع تفكر وروية، في موضوع من الموضوعات، نحو غرض من الأغراض"^٦. والملاحظ في مقول القول ابتداءه بجد عام ﴿النفس﴾ وانتهاءه بجد خاص ﴿الغرض﴾: فالصناعة موجودة بين هذين الحدين، لكونها تتخذ النفس منطلقاً لها إذا ما كان الفعل المقصود بالصناعة مُمكنًا في التغلغل على نحو منطقي سليم، واتجه التفكير عندئذ نحو موضوع بعينه ثم إلى غرض بعينه. ويتضح من هذا المسار المنطقي في ترتيب حدود الكلام، أن إدراك الصناعة متعلق بالقدرة على استيفاء أدواتها. ذلك أن محتوى الصناعة - من خلال ما أورده التوحيدي في هذه المقابسة - مركب من مُدرك الصناعة في النفس ﴿الإدراك القبلي للصناعة﴾ من جهة، ومن مُدرك النفس من الصناعة ﴿الإدراك البعدي للصناعة وإنباز المقصود﴾ من جهة أخرى.

ويُعلل التوحيدي الحاجة إلى الصناعة في نص من المقابسة التاسعة عشرة: "احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بوساطة الصناعة الحاذقة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ، وإكمالاً بما تعطي"^٧. ونتبين من هذا النص أن الصناعة كمال للطبيعة بفعل حصول النفس الناطقة ﴿المستخدمة للعقل في كل شيء يصدر عنها ومنها﴾ على الصناعة الحاذقة، وهي ثمرة الجهد المبذول من تفكير يتحكم في أدواته. ومن خصيصة هذه الصناعة الحاذقة هو كونها مُفتحة على ما تجود به النفس الناطقة عليها: فما ليس لها ﴿الصناعة الحاذقة﴾ يغدو سبباً حكيماً في امتلاكه وفي إعادة إنتاجه.

هكذا نلاحظ، من خلال ما أورده في تعريف الصناعة، أن مدلول هذه الكلمة يتفاوت إدراكه تبعاً لصنعة صاحبها ومدى تحكمه فيها اكتساباً وإبداعاً، يتساوى فيها الجهد العملي والجهد الفكري - على اعتبار مُشاكلة

^٥ التوحيدي، أبو حيان. الإمتاع والمؤانسة، الجزائر: موفم للنشر، ١٩٨٩، سلسلة الأبيس، ج ٣، ص ١٥٨.

^٦ التوحيدي، أبو حيان. المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسين، بيروت: دار الآداب، ط ٢، ١٩٨٩، ص ٢٩٢.

^٧ المرجع السابق، ص ١٠٢.

اللفظ «الصَّنَاعَة» لهما في قياس الحقيقة بالمجاز. وإن كانت الصنائع الفكرية في هذا السياق، تنحو منحى تصوّرياً في تحقيق المعنى المقصود بالصَّنَاعَة. وهو ما يجعل المتعلّقات الفكرية بهذا اللفظ مُتفاوتةً في "صورها الصَّنَاعِيَّة"، ولاسيما ما يختص بالفن في هذا المقام. فقد "كانت كلمة "صناعة" هي المصطلح المتداول في الحديث عن: الكتابة والشعر والغناء والموسيقى والرسم والبناء...".^٨

من هنا، لا يخرج الفن الإسلامي عن مفهوم الصَّنَاعَة في شتى ضروبه. ولأجل ذلك ينحت هذا الفن تصوّراته الجمالية من حدود العلاقة الحاصلة بين المدرك الحسي ومدركه التخيلي. فتكون عندئذ "الصَّنَاعَة حاذقة" تبعاً للمهارة الذهنية/البصرية التي يُديها الصانع في صنعه «تشكل الصورة وحسن استقبالها في الوقت نفسه».

المراتب الجمالية للإدراك:

١- مرتبة التناسب:

يذكر التوحيد في مقابسته الحادية والتسعين العبارة الآتية: "يقال ما الإدراك؟ الجواب: هو تصوّر نفس المدرك بصورة المدرك".^٩ وهي عبارة تختزل مسار الإدراك في صورة يكون فيها المدرك على قدم المساواة مع الموضوع المدرك. ويفترض هذا البناء أن يكون المدرك على مستوى كفاية مدركاته فهماً وقدرةً على توصيف دلالاته في الوقت نفسه.

ولعلّه من هذا الجانب، يرتبط الإدراك الجمالي للفن الإسلامي في تجلياته الكبرى بمستويات الإدراك الباطني للعالم الخارجي، حيث تتدخل الحواس تدريجياً في تكوين المدركات حتى تجد لها امتدادات أو بدائل ذات قابلية لأيّ توسع أو تعديل معرفيين يُلحَقُ بأفق المدركات عموماً. ولأجل ذلك، نرى أن عناية الفلاسفة المسلمين قد انصرفت إلى تأويل وتفسير ما ينتج عن حاسّيّ السمع والبصر في أثناء معاينة الجمال والحسن والقبح وما إلى ذلك من المراتب الجمالية التي تنتهي عندها حدود الإدراك الجمالي.

وفي هذا السياق المعرفي يقول إخوان الصّفاء: "...إنّ القوّة الباصرة لا تشتاّق إلّا إلى الألوان والأشكال، ولا تستحسن منها إلّا ما كان على النّسبة الأفضل، وهكذا القوّة السامعة لا تشتاّق إلّا إلى الأصوات والنغم، ولا تستلذّ منها إلّا ما كان على النّسبة الأفضل...".^{١٠} يلاحظ المتأمّل في هذا النص، مدى الحرص على فكرة التناسب بوصفها معلماً جمالياً يحدد الأداء الوظيفي الذي تضطلع به حاسّيّ البصر والسمع على حد سواء. فالبصر لا يُقربُ إليه غير "الأشكال والألوان"، مثلما أن السمع لا يُقرب منه غير "الأصوات والنغم". ويقع التفاضل في كلا الأمرين، في مراتب الحسن والطرب إن بصرياً أو نغمياً. وربما تكون المزية الجمالية المستخلصة من وراء هذا التفاضل، إنما مردها الفارق بين إدراك بصري وآخر، أو بين إدراك سمعي وآخر أيضاً.

واتساقاً مع هذه المعطيات، يرى الشيخ الرئيس ابن سينا «المتوفى سنة ٤٢٧هـ»: "أن النفس النطقية، والحيوانية أيضاً لجوارها للنطقية، أبداً تعشقان كلّ شيء من حسن النظم، والتأليف، والاعتدال، مثل المسموعات الموزونة وزناً متناسباً، والمدقوقات المركبة من أطعمة مختلفة بحسب التناسب، وما شابه ذلك".^{١١} ولا يخفى أن

^٨ أحمد الشامي، صالح. الفن الإسلامي التزام وابتداع، ط. ١، دمشق: دار القلم، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ص ١٧.

^٩ التوحيد، أبو حيان. المقابسات، مرجع سابق، ص ٢٨٩.

^{١٠} رسائل إخوان الصّفاء وخلان الوفاء، ط. ١، إعداد وتحقيق الدكتور عارف تامر، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م، ج ٣، ص ٢٢٧.

^{١١} ابن سينا، أبو علي الحسين. رسالة في العشق، ط. ١، شرح وتحقيق: د. حسين الصديق وراوية جاموس، دمشق: دار الفكر، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ص ٧١.

التناسب من هذه الوجهة السينوية، موجود بين مدرّكات الحسّ المختلفة، نظرًا لكونه يصدرُ عن حب كبير للوجود. وهو ما يُوضح المعايير الجمالية المُحددة للتناسب من قبيل النظام والتأليف والاعتدال، وما يتولّد عنها من أثر محمود في الحواس والنفس معًا. ولأجل ذلك يتفاوت الاستقبال الجمالي لهذه الآثار تبعًا لحسن استقبال الصورة في النفس. وهذا ما تُلقيه لدى إخوان الصّفاء في رسالة الموسيقى: "اعلم يا أخي، أيّدك الله وإيانا بروح منه، بأن تأثيرات نغمات الموسيقى في نفوس المستمعين مختلفة الأنواع، ولذة النفوس منها وسرورها بها متفننة متباينة، كل نفس إذا سمعت من الأوصاف ما يشاكل معشوقاتها، ومن النغمات ما يلائم محبوبها، فرحت وسُررت والتذت، بحسب ما تصوّرت من رسوم معشوقها، واعتقدت في محبوبها...^{١٢}".

ومن الواضح أنّ النص يُقرُّ بتباين المدرّكات السمعية لدى الأفراد، عند سماعهم نغمات الموسيقى. إذ تختلف لذة السّماع والسّرور بحسب الدلالة النفسية التي ترسمها النفس عن أشكالها المحبوبة. ذلك أنّ عذوبة النغم يتركُّ مُتلقيها مفتونًا بوصف صورته، ابتغاء تذوّقه ومُقارنته وفق ما ينسجم مع طبعه أو ما يُدبّم صلة الودّ مع مَنْ يُحبهم. فاقتران النغم بصورة المُحب، هو محاكاة لطيفة من قبل النفس، يتحوّل من خلالها المسموع إلى صورة مرئية تجلب السّرور والابتهاج. ولعلّه من هنا تكمنُ المزية الجمالية لهذا المسموع.

ويمكن في هذا المقام أن نوضح -من جهة أخرى- مزية الحسّن البصري في الأشكال والألوان من خلال منمنمة يحيى بن محمود الواسطي ﴿القرن السابع الهجري/الثالث عشر الميلادي﴾ الموسومة بقافلة الجمال ﴿٢٨×٣٧سم﴾ المقتبسة من المقامة العاشرة للحريري ﴿المتوفى سنة ٥١٦هـ﴾.

فالتأمّل لهذه المنمنمة يطلّع على قافلة من الجمال من جهة اليمين وإلى خلفها تظهر امرأة تُلوّحُ بعود في يدها تجاه الأعلى. وتتميّز الجمال بتدرج لوني متناسق بين البني الغامق والبني الفاتح، وذلك من خلال هذا التناسب بين الخامات اللونية الترابية ونسق الأشكال التي تظهر عليه الجمال من الرؤوس إلى الأرجل. وهو ما يجعل السطح المستوي يبدو ساكنًا من حيث هو متحرك: سُكون الخط الأفقي الذي تقف عليه الجمال في تقابل متوتر مع حركة الأعناق والرؤوس. إذ يدرك المشاهد عددًا من التقاطعات البصرية التي ترسمها الخطوط المتداخلة ﴿اللاثمائية﴾ بغيّة ملء الفراغ بين الشكل المرسوم وما يُجاوره. ولاشك أنّ التقاطع الحاصل بين حدود الخط واللون هو الذي يُكوّنُ مزية الحسّن في أثناء الإدراك البصري لمشهد الجمال.

٢- مرتبة الحسّن/القبح:

وفي مستوى تفصيلي أبعد غورًا، يرى الحسن بن الهيثم ﴿المتوفى سنة ٤٣٠هـ﴾ أنّ "المعاني الجزئية التي تدرك بحاسة البصر كثيرة، إلا أنّها تنقسم بالجملة إلى اثنين وعشرين قسمًا، وهي: الضوء واللون والبعد والوضع والتجسم والشكل والعظم والتفرق والاتصال والعدد والحركة والسكون والخشونة والملاسة والشفيف والكثافة والظل والحسن والقبح والتشابه والاختلاف في جميع المعاني الجزئية على انفرادها وفي جميع الصور المركبة من المعاني الجزئية. فهذه هي جميع المعاني التي تدرك بحاسة البصر، وإن كان في المعاني المبصرة شيء غير هذه المعاني فهو يدخل تحت بعض هذه، كالترتيب الذي يقع تحت الوضع، وكالكتابة والنقوش التي تدخل تحت الشكل والترتيب،

^{١٢} رسائل إخوان الصّفاء وعلان الوفاء. مرجع سابق، ج ١، ص ٢٣٥-٢٣٦.

وكالاستقامة والانحناء والتعبر التي هي من التشكل فهي تدخل تحت الشكل، وكالكثرة والقلة اللتين تدخلان تحت العدد، وكالتساوي والتفاضل اللذين يدخلان تحت التشابه والاختلاف...^{١٣}.

يبدو أن الأقسام التي تنضوي ضمن المدركات البصرية المذكورة أعلاه، إنما هي مستويات جزئية تحدد الأبعاد الجمالية للإدراك بدرجات متباينة؛ إذ يقوم الجزء بتركيب الكل انطلاقاً من المعطيات التي يوفرها الحقل الإدراكي البصري ﴿بناء الصورة وفق هذه المعطيات البصرية﴾. ولاشك أن إدراج الحُسن والقبيح إلى جانب التشابه والاختلاف، يُعدُّ مدركاً جمالياً يلتفت إلى مواطن الإبصار الذاتية والتذوقية في رؤية الموضوع. وما الالتفات إلى الكتابة والنقوش إلا مستوى تراتبي من تركيب الصورة؛ حيث يغدو المظهر الفني للخط من خلال كتابته أو نقشه ضمن أشكال هندسية أو نباتية، فارقاً بصرياً في تمييز الأشكال الفنية نتيجة خبرة بصرية سابقة في معرفة الأشكال البسيطة. ومثل ذلك ما يظهر في منمنمة قافلة الجمال للواسطي، من تحديات ظهورها وتقعيرات أعناقها، فهي تشكّلات خطية ﴿بصرية﴾ لرؤوس مشرّبة تتناغم مع حذاء صاحبها. فالإيقاع الذي يسير عليه التشكل البصري لرؤوس الجمال يتساوق مع حركة الأرجل المتباعدة في أوضاع استقامتها.

وعلى هذا النحو من التمثيل، نجد مُفكرينا القدامى يقيسون المراتب الجمالية في صور من الصّبح والتّغش والرّسم لاستيفاء الدلالة مقصدتها الكلية في هذه الصور: "إنّ جميع المحاسن والزينة، وكل المشتبهات من المرغوب فيها الذي يُرى على ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، إنما هي أصباغٌ ونقوشٌ، ورسومٌ قد صورتها النفس الكلية في الهوى الأولى، وزيّت بها ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، وقصدت لطلبها، بالنظر إليها، والتأمّل لها، والتفكير فيها، والاعتبار لأحوالها، كلُّ ذلك كيما تتصور تلك الرسوم والمحاسن والنقوش في ذاتها، وتنطبع في جوهرها، حتى إذا غابت تلك الأشخاص الجرمانية عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم والصور المعشوقة المحبوبة، مُصوّرةً فيها أعينُ النفوس الجزئية، صورةً روحانية، صافية، باقيةً معها معشوقاتها، مُتحدّةً بها، لا تخاف فراقها ولا فواتها أبداً"^{١٤}.

يُشير هذا النص إلى أن مظاهر الزينة والجمال كلها قد صورتها النفس الكلية^{١٥} في أبسط جوهر من الوجود ﴿الهوى الأولى﴾^{١٦}. وأن هذه الزينة مقصودة في ذاتها للحاجة إليها من حيث النظر والتأمّل والتفكير والاعتبار؛ وكل هذه المستويات الإدراكية مطلوبة في ذاتها حتى تترسخ الصورة في الجوهر عند غياب الأشكال المادية من الحسّ. فالشكل المحبوب يثبت في النفس زمناً طويلاً لأنه تشكّل صورة نفسية عميقة ﴿روحانية﴾. وهكذا يستمر

^{١٣} ابن الهيثم، الحسّن. كتاب المناظر - المقالات: ١-٢-٣ في الإبصار على الاستقامة، حققها وراجعها على الترجمة اللاتينية عبد الحميد صبره، الكويت: قسم التراث العربي، ١٩٨٣، السلسلة التراثية ٤، ص ٢٣٠-٢٣١.

^{١٤} رسائل إخوان الصّفاء وخلان الوفاء. مرجع سابق، ج ٣، ص ٢٣١-٢٣٢.

^{١٥} يُفسر إخوان الصّفاء مفهوم "النفس الكلية" عن طريق نظرية الفيض المأخوذة عن أفلاطون: "اعلم أيها الأخ البار الرحيم، أيّدك الله وإيانا بروح منه، أن النفس الكلية إنما هي قسوة روحانية فاضت من العقل، بإذن الباري، حلّ نواؤه... وأن لها قوتين اثنتين ساريتين في جميع الأجسام من لُذُن فلك المحيط إلى منتهى مركز الأرض، كسريان الشمس في جميع أجزاء الهواء؛ فإحدى قوتيهما علّامة، وبالأخرى فعّالة، فهي بقوتها الفعّالة تُنمّس الأجسام وتكملّها بما تنقش فيها من الصور والأشكال والهيئات والزينة والجمال بألوان الأصباغ؛ وبالقوة العلّامة تُكملّ ذاتها بما يظهر من فضائلها من حدّ القوّة إلى حدّ الفعل، من العلوم الحقيقية، والأخلاق الجميلة، والآراء الصحيحة، والأعمال الصالحة، والصنائع المحكّمة، والمهّن المُتقنة، بحسب قبُول شخص تأثيراتها بصفاء جوهره ولطافة جرمه".

- ينظر: المرجع السابق، ج ٣، ص ١٥٣.

^{١٦} يعتقد إخوان الصّفاء أن "الأشياء كلها تنتهي إلى الهوى الأولى التي هي صورة الوجود حسب، لا كيفية فيها ولا كمية، وهي جوهر بسيط لا تركيب فيه بوجه من الوجوه، قابل للصور كلها ولكن على الترتيب...".

- ينظر: المرجع السابق، ج ٢، ص ١٦.

مفعول الصَّبغ أو النَّقش أو الرَّسْم لكونه قد انطبع بالباطن بعد أن كان حسياً خارجياً. وانطلاقاً من هذا الاعتبار، يُحافظ المظهر الحسي للأجسام على بقاء أشكاله في النَّفس، لأنه يصدر عن ارتباط حميم بين الصورة ومُدركها. في المقابل، بإمكاننا أن نُضيف في سياق الغياب أعلاه، ما يُورده ابن سينا عن الحاجة الغريزية إلى الصورة خوفاً من العدم المطلق: "إن كل واحد من هذه الهُويّات البسيطة، الغير الجسمية، قرينُ عشقٍ غريزي، لا يخلو عنه البتّة، وهو سبب له في وجوده. فأما الهُيولي فلديمومة نزاعها إلى الصورة مفقودة، وولوعها بما موجودة، ولذلك تلقاها، متى عريت عن صورة، بادرت إلى الاستبدال عنها بصورة أخرى، إشفاقاً من ملازمة العدم المطلق"^{١٧}. ويتبيّن من خلال هذا النص العلاقة الحميمة الرابطة بين الموجودات البسيطة: فهي موجودة بسبب عشق غريزي فيها، تغدو الصورة بسببه عاشقة إلى الهيولي، والهيولي بدورها تعشق الصورة ولا ترى لذاتها وجوداً فعلياً خارج الصورة. ولأجل ذلك يرى ابن سينا أنّه كلما عريت الهيولي عن الصورة، تستبدل أخرى خشية الوقوع في العدم المطلق الذي تنفر منه. مما يُفسر أنّ غياب الصورة هو مرادف للعدم في كل الأحوال. وهو التقاطع الحاصل في فكرة إخوان الصفا من أنّ النفس ترغب في النظر إلى الأشكال وتحتفظ بها زمناً معتبراً وإن غابت عن ناظرها.

كما نحسب أنّ الالتفات إلى الصَّبغ والنَّقش والرَّسْم- في نص سابق- في وصف ما يكون عليه المظهر الخارجي للجسم أو السطح منه، إنّما هو مدركٌ جمالي للون والكتابة. وهو ما يُنمُّ عن افتتان ذاتي بالزينة والجمال يتجلى عند البشر على وجه التحديد. "فالصَّبغ في كلام العرب التغيير، ومنه صَبَغَ الثوبُ إذا غَيَّرَ لَوْنَهُ وأزِيلَ عن حاله إلى حالٍ سوادٍ أو حُمْرَةٍ أو صُفْرَةٍ..."^{١٨}. وبتغيّرات اللون من خامة لونية *Gamme chromatique* إلى أخرى، تتغيّر صور الأشكال لما يُحدثه الإدراك التّفسي من قبول وارتياح واستحسان لهذه الخامات اللونية ﴿و﴾ "الألوان المفردة"- في نظر إخوان الصّفاء- هي البياض والسواد والحمرة والصّفرة والخضرة والزُرقة والكُدرَة"^{١٩}، وهي الألوان التي تعكسُ النور بمقدار متفاوت ﴿و﴾. وكذلك الأمر يحصل مع النَّقش والرَّسْم، وكلاهما يدلان على الأثر من علامة ما. بل يتسع معنى النَّقش إلى "تلوين الشيء بلَوْنَيْنِ أو بألوان"^{٢٠}. وفي ذلك، ما يُعمق عنصر الكثافة اللونية *Tonalité chromatique* ما بين الصَّبغ والنَّقش: فالصَّبغ ينتشر ابتداءً من خامة لونية مفردة ﴿و﴾ على شاكلة ما هو موجود في منمنمة الجمال للواسطي ﴿و﴾، والنَّقش ينتشر ابتداءً من خامة لونية مركبة. وفي كل منهما يتسع المدرك الجمالي للون، من باب تعلق المدرك البصري بمستويات تشكّل الصورة تخطيطاً وتلويناً في الوقت نفسه.

ولعلّ التخطيط المدرج في النَّقش والرَّسْم ﴿و﴾ ثوبٌ مُرَسَّمٌ، بالتشديد: مخطط^{٢١} ﴿و﴾، يمنح الشكل تنظيمًا جماليًا قائمًا على التناسب بين اللون والشكل المرسوم. ويُمثل التناسب في هذا الصدد قاعدة عقلية للقياس الجمالي يستند إليها الفن الإسلامي، يتحدّد من خلالها الحكم الجمالي على الحسن والقبيح على حد سواء: "إن المعاني الجزئية قد تفعل الحسن ولكن ليس تفعله في كل المواضع ولا في كل الصور، بل في بعض الصور دون بعض. فالصور التي

^{١٧} ابن سينا، أبو علي الحسين. رسالة في العشق، مرجع سابق، ص ٥٧.

^{١٨} ابن منظور. لسان العرب، مرجع سابق، ج ٨، ص ٤٣٨.

^{١٩} رسائل إخوان الصّفاء وخلان الوفاء. مرجع سابق، ج ٣، ص ٣٢٨.

^{٢٠} الفيروز آبادي. القاموس المحيط، مرجع سابق، ص ٥٤٦.

^{٢١} ابن منظور. لسان العرب، مرجع سابق، ج ١٢، ص ٢٤١.

ليس يفعل فيها شيء من المعاني الجزئية شيئاً من الحسن على انفراد المعاني ولا باقترانها ولا يكون فيها شيء من التناسب في أجزائها فليس فيها شيء من الحسن. وإذا لم يكن فيها شيء من الحسن كانت مستقبحة. لأن قبح الصورة هو عدم الحسن فيها. وقد يجتمع في الصورة الواحدة معان مستحسنة ومعان مستقبحة، والبصر يدرك حسن الحسن منها وقبح القبح إذا ميز المعاني التي فيها وتأملها. والقبح يدركه البصر من الصور التي عدت جميع المحاسن من عدمه الحسن عند إدراكها. وكذلك كل معنى مستقبح" ^{٢٢}.

هكذا يتضح من خلال هذا النص أن التمييز بين الحسن والقبح مرجعه الفارق في التناسب ما بين أجزاء الصورة كلها. وهو ما يجعل غياب أحد الطرفين ﴿الحسن/القبح﴾ سبباً منطقياً في وجود الآخر. بل إن تكوين الصورة من أجزاء مستحسنة وأخرى مستقبحة، يُعدُّ ممكناً جمالياً تعمل العين فيها عمل العقل كيما تدرك حسن الحسن من قبح القبح فيها. ومنه، يتم تأمل الصورة من قبل العين والعقل معاً: تُنظم العين مكونات الصورة ابتداءً من الجزء إلى الكل من خلال علاقات الأفراد والتركيب والتجاور. ويُخضع العقل قيمتي الحسن والقبح إلى قياس يعقل فيه وجود الحسن من عدمه، ويُمنطقُ كليات وجود هذا الحسن من عدمه أيضاً. ولا يخفى في هذا الصدد أن الإدراك البصري لكل من الحسن والقبح، يخضع لمرتكزات منطقية يرجع إليها الحكم في بناء مرئيتها للأشياء. هذا، ونجد لابن سينا تحريماً آخر لحسن الصورة يقوم على جودة التركيب والاعتدال: "وذلك أن الإنسان، مع ما فيه من زيادة فضيلة الإنسانية، إذا وجدَ فائزاً بفضيلة اعتدال الصورة، التي هي مستفادَةٌ من تقويم الطبيعة واعتدالها، وظهور أثر إلهي فيها جداً، استحق لأن ينتحل من ثمرة الفؤاد مخزونها، ومن صفي صفاء الودادِ أطيئه مكنونه، ولذلك قال النبي صلى الله عليه وسلم: "اطلبوا الحوائج عند حسان الوجوه"، نصاً منه أن حُسن الصورة لا يوجد إلا عند جودة التركيب الطبيعي، وأن جودة الاعتدال والتركيب مما يفيد طيباً في الشمائل، وعذوبة في السجاي" ^{٢٣}. هكذا يُعللُ ابن سينا اعتدال الصورة انطلاقاً من اعتدال الطبيعة التي تنعم بتجليات الذات الإلهية فيها. فطبيعة الداخل تنعكسُ على الخارج وتزيده وُدّاً، وهو ما يجعل الحُسن مُقترباً بالخير استناداً للحديث الشريف ^{٢٤}: "حيث إن طلاقة الوجه تُوطنُ النفس الارتياح والقبول لدى الآخر، فيترجمُ ذلك بالحُسن والعذوبة وكلاهما مرتبة جمالية في النفس.

وفي المنحى نفسه، يُواصل ابن سينا في تعليل حسن الصورة/قبح الصورة من خلال دافع نفسي أخلاقي: "وقد يوجد، أيضاً، واحد من الناس قبيح الصورة، حسن الشمائل، وذلك لا يخلو من عذرين: فإما أن يكون قبح الصورة لم يحصل بحصول قبح الاعتدال في أول التركيب داخلاً، بل بفسادٍ عارض خارجاً، وإما أن يكون حسن الشمائل، لا بحسب الطباع، بل بحسب الاعتدال. وكذلك قد يوجد حسن الصورة قبيح الشمائل، وذلك أيضاً لا يخلو من عذرين: إما أن يكون قبح الشمائل عارضاً بعوارض في الطباع، بعد استحكام التركيب، أو يكون ذلك لاعتدالٍ قوي" ^{٢٥}.

^{٢٢} ابن الهيثم، الحسن. كتاب المناظر، مرجع سابق، ص ٣١٦.

^{٢٣} ابن سينا، أبو علي الحسين. رسالة في العشق، مرجع سابق، ص ٧٣-٧٤.

^{٢٤} ورد الحديث بعدد من الروايات، منها: "اطلبوا الخبز عند حسان الوجوه" و"اطلبوا الخبز والحوائج من حسان الوجوه" (رواية عبد الله بن عباس)؛ "التمسوا الخبز عند حسان الوجوه" و"اطلبوا الحوائج عند حسان الوجوه" (رواية أنس بن مالك)؛ وتتمة الحديث: عن عمرو بن دينار، عن جابر رضي الله عنه، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "اطلبوا الحوائج عند حسان الوجوه". قلنا: يا رسول الله، من هم؟ قال: "من قضاهما قضاءها بوجهه طلق، وإذا ردّها ردّها بوجهه طلق، فلرب حُسن الوجوه ديممٌ عند قضاء الحاجة، وكرب ديمم الوجوه حسنٌ عند قضاء الحاجة".

^{٢٥} ابن سينا، أبو علي الحسين. رسالة في العشق، مرجع سابق، ص ٧٤.

وفي النص أعلاه، استدلال منطقي عن اجتماع حدّين لدى فرد من الأفراد، يكون فيه الاعتدال غائباً سواء في ثنائية ﴿قبح الصورة/حسن الشمائل﴾ أو في شقها الآخر ﴿حسن الصورة/قبح الشمائل﴾. فإذا كان حُسن الصورة ناتجاً عن جودة التركيب الطبيعي الذي ينعكس على خُلُق الشخص كله، فإنّ اجتماع قبح الصورة مع الخُلُق الطيب مردّهما- في نظر ابن سينا- إلى أنّ قبح الصورة لم ينتج عن سبب طبيعي داخلي وإنما بتشوّه طارئ خارجي، أو أنّ الخُلُق الطيب ليس من طباع الشخص بل ناتج عن العادة. كما أنّ اجتماع حسن الصورة مع قبح الشمائل مردّه إما إلى أنّ قبح الشمائل قد حصل بعامل طارئ على الطباع عند التركيب الطبيعي، أو أنّ الأمر مردّه قوّة العادة. وعليه، يكون حسن الصورة أو قبحها -وفق هذا الاستدلال- مرتباً بتركيب الطبيعة للطبع إنّ داخلياً أو خارجياً وبالعادة قوّة وضعفاً.

٣- مرتبة التشابه/الاختلاف:

ويُفصل ابن الهيثم في إدراك المعاني الجزئية للصورة ولاسيما ما تقارب منها في الأشكال والألوان: "والمعاني الجزئية التي منها تتألف صور المبصرات منها ما يظهر في حال ملاحظة البصر للمبصر ومنها ما ليس يظهر إلا بعد التفقد والتأمل. ومثال ذلك النقوش الدقيقة وحروف الكتابة والشوم والغضون واختلاف الألوان المتقاربة الشبه. وجميع المعاني اللطيفة ليس تظهر للبصر في حال ملاحظة المبصر، وليس تظهر إلا بعد التفقد والتأمل. وحقيقة صورة المبصر التي تدرك بحاسة البصر هي التي تتقوم من جميع المعاني الجزئية التي تكون في صورة المبصر التي يصح أن يدركها البصر"^{٢٦}.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن المعاني اللطيفة في صور المبصرات، تكاد تكون مُتميّزة بذاتها. ذلك أن الفروق البسيطة الحاصلة في الأشكال المتشابهة أو المتقاربة هي التي تصنع المزية الجمالية بين شكل وآخر. فالتشاكل الواقع - في بعض الأحيان - بين صور النّقش ومظاهر الكتابة، لا تلتفت إليه إلاّ العين الحاذقة في هذا النوع من الفنون. إذ تضطلع الخبرة البصرية في هذا المجال بالكشف على مواطن الإجادة والإخفاق على نحو عجيب. بل إن الأمر يطرح في الألوان المتقاربة الشبه عند التدقيق في درجة التلوين تركيباً وتكثيفاً وإشباعاً؛ وهي مسائل تقنية في غاية الدقة تحتاج إلى مُمعّن في جزئيات الصورة ثمّ في شموليتها بشكل عام.

وبوسع المُتعبق في تحليل ابن الهيثم أن يُميّز عمق النظر في إيراد معنى "التفقد" و"التأمل" الذي ينبغي أن يُديهما الناظر أمام هذه الأشكال الفنية. ذلك أن قراءة مستويات الحُسن تُفضي إلى استخلاص العلامات البصرية ﴿الغائبة﴾ حتى يُدرجها في سياق ما يراه. يضاف إلى ذلك، التدرج في ترتيب الصورة من التعدد إلى الأفراد: "فالبصر إنّما يدرك صور المبصرات، وكل واحدة من صور المبصرات مركبة من عدة من المعاني الجزئية، فالبصر يدرك في كل واحدة من صور المبصرات عدة من المعاني الجزئية منفرداً في التخيل والتمييز. فالبصر يدرك كل واحد من المعاني الجزئية عند ملاحظة المبصر مقترناً بغيره من المعاني الجزئية، ثم من تمييزه للمعاني التي في الصورة يدرك كل واحد من المعاني على انفراد"^{٢٧}. ولا ريب أنّ الانتقال من العام إلى الخاص، هو من باب التدرج في المشهد البصري حتى يسهل إدراك المتشابه من المختلف. ولأجل ذلك نراه عند ابن سينا حافظاً منطقيّاً

^{٢٦} المرجع السابق، ص ٣١٨.

^{٢٧} ابن الهيثم. كتاب المناظر، مرجع سابق، ص ٣١٨.

للاقتراب من المعشوق الأول ﴿الله﴾، لأن جملة المقارنات البصرية العقلية تُفضي إلى استبصار خفي لمراتب الجمال: "...أما النفس الناطقة، فإنها إذا استعدت بتصور المعاني العالية على الطبيعة، وعرفت أن كل ما قرب من المعشوق الأول، فهو أقوم نظاماً، وأحسن اعتدالاً، وبالعكس أن ما يليه أفوز بالوحدة وتوابعها، كالاتصال والاتفاق، وما يبعد عنه أقرب إلى الكثرة وتوابعها، كالتفاوت والاختلاف على ما أوضحه الإلهيون، فمهما ظفرت بشيء حسن التركيب لاحظته بعين المَفَه^{٢٨}. ومن هنا، يتضح الفارق في المراتب الجمالية، حينما تتأمل الجمال الإلهي انطلاقاً من مُدركات عقلية تتجاوز حدود التشابه والاختلاف والمتفاوت. ذلك أن الظفر بحسن التركيب - في هذه المستويات الإدراكية تحديداً - مرتبط في لحظاته الكبرى بإدراك "جلال الجمال" على حد تعبير الشيخ محي الدين بن عربي ﴿المتوفى سنة ٦٣٨هـ﴾؛ وهو ما سنتوقف عنده لاحقاً.

٤ - مرتبة العشق الكلي:

يعتقد ابن سينا أن الموجودات كلها تفتقر إلى الكمال الكلي ﴿الله﴾ الذي منه تستمد كمالها. ولهذا السبب، تبحث الموجودات عن كمالها فيه، ابتغاء المحافظة على وجودها: "إن كل واحد من الهويات المدبّرة، لما لا يخلو عن كمال خاص به، ولم يكن مكتفياً بذاته، لوجود كمالاته، إذ كمالات الهويات المدبّرة مستفاضة عن فيض الكامل بالذات، ولم يُجز أن يُتوهم أن هذا المبدأ المفيد للكمال يقصد بالإفادة واحداً واحداً من جزئيات الهويات، على ما أوضحته الفلاسفة، فمن الواجب في حكمته وحسن تدبيره أن يغرز فيه عشقاً كلياً، حتى يصير بذلك مستحفظاً لما نال من فيض الكمالات الكلية، ونازعاً إلى الإيجاد لها، عند فقدانها"^{٢٩}.

هكذا نلاحظ أن العشق الكلي هو الصورة الجمالية التي يرتئها واجب الممكن ﴿الموجود/الهوية المدبّرة﴾ من واجب الوجود ﴿الله﴾، حيث ينزع كل موجود إلى هذه الصورة حتى يستكمل وجوده الحقيقي. ولا غرو أن يكون العشق العلة الأولى للوجود كله لأن الموجودات تغرف من معين العشق الكلي وتُدرك مدى انحسار وجودها عند الفقد: "إن الخير بذاته معشوق، ولولا ذلك لما نصّب كل واحد مما يشتهي، أو يتوحي، أو يعمل عملاً، غرضاً إمامه، يتصور خيريته، فلولا أن الخيرية بذاتها معشوقة، لما اقتضت الهمم على إثارة الخير في جميع التصرفات، ولذلك الخير عاشق للخير، لأن العشق ليس في الحقيقة إلا استحسان الحسن والملائم جداً. وهذا العشق هو مبدأ النزوع إليه عند غيبوته، إن كان مما يباين، والتأخذ به عند وجوده. ثم كل واحد من الموجودات يستحسن ما يلائمه، وينزع إليه مفقوداً"^{٣٠}. ومن الدال جداً أن يكون الخير بذاته معشوقاً ومرتبته متقدمة من الحسن ينزع إليها كل موجود. فالعشق لا يطلب غير الحسن ظاهره وباطنه، والخير يعشق الخير مطلقاً.

ولأجل ذلك، يقترن الخير بكمال الحسن، لأن الخيرية هنا تتعلق بالعلة الأولى ﴿الذات الإلهية﴾ الموصوفة بالخير كله. ومنه، يصدر الموجود عن تعلق دائم بالخير، لأن وجوده موصول بعشق الخير في كل تصرفاته وأحواله. فكلما زاد العشق للخير، زاد الطلب على الحسن والملائم. مما يفسر خشية الفقد - من قبل الموجود -، لأنه يُدرك أن

^{٢٨} ابن سينا، أبو علي الحسين. رسالة في العشق، مرجع سابق، ص ٧١.

^{٢٩} المرجع السابق، ص ٥١.

^{٣٠} نفسه، ص ٥٢-٥٣.

عشقه للحسن من فيض الخير عليه. فكيف يطلب الجمال في غياب الخير؟! أو بتعبير آخر، كيف يتحمّل فقد الحسن أو صوراً منه من وجوده، وهو عاشق للحسن؟!^{٣١}

وعليه، يعتبر ابن سينا "أن الموجودات، إمّا أن يكون وجودها بسبب عشقٍ فيها، وإمّا أن يكون وجودها هو العشق بعينه"^{٣١}. وهو الأمر الذي يجعل من العشق مدركاً جمالياً يحصل معه الوجود. ذلك أن اقتران الوجود بالعشق، اقتراناً سببياً أو مكافئاً، من شأنه أن يُعمّق الأفق الجمالي الذي ينظر من خلاله الموجود إلى الوجود. غير أن صلة الودّ هذه تتحدّد بتجليات ينعمُ بها الخير المطلق على موجوداته: "والخير الأول بذاته ظاهرٌ متجلٍ لجميع الموجودات بذاته، غير متجلٍ لها، لما عُرف، ولما نيل منه بته... ولأجل قصور بعض الذوات عن قبول تجليها يحتجب، فبالحقيقة لا حجابٌ إلا في المحجوبين، والحجاب هو القصور، والضعف، والنقص، وليس تجليه إلا حقيقة ذاته، إذ لا يتجلى بذاته في ذاته إلا هو صريح ذاته"^{٣٢}. يتبيّن إذن أن تجلي الخير الأول لموجوداته غير محدود، إلا أن قبولها لهذا التجلي على تفاوت، بسبب قصور فيها. ولأجل ذلك يحتجب الخير على بعض موجوداته لعدم قدرتهم على استقبال التجلي. ومن ثمة، كان هذا الفارق في الإدراك بين رؤية تخرق الحجاب وأخرى يحتجزها الحجاب. ونحسب أن احتجاب الخير عن الرؤية هو مرادف لاحتجاب الجمال عن الموجود، إذ لا يستطيع أن يُميز بين مستويات الحسن وهو محجوب عن إدراكه. وبغض النظر عن المنحى الإشراقي الذي تُضمّره الوجهة السنيوية هنا، فإن خصوبة المعنى الذي تؤديه جماليات الحجاب في كشف الباطن، يظلّ جمالاً مكنوناً يحتاج إلى تأويل مجازاته البصرية.

٥- مرتبة جلال الجمال:

يتعرض الشيخ ابن عربي في أكثر من نص إلى ثنائية الجمال/الجلال مُفسراً علاقتها بالذات الإلهية وبالخلق على حد سواء: "إن الجلال والجمال وصفان لله تعالى والهيبة والأنس وصفان للإنسان فإذا شاهدت حقائق العارفين الجلال هابت وانقبضت وإذا شاهدت الجمال أنست وانبسطت فجعلا الجلال للقهرة والجمال للرحمة وحكما في ذلك بما وجدوه في أنفسهم"^{٣٣}. ومنه، يتعلق الجمال بالأنس والانبساط، ويرتبط الجلال بالرهبة والانقباض. وهو حكم جمالي يعتقد ابن عربي أن مصدره من مُقايسة الخلق لأحوال أنفسهم. ذلك أن ما يحدث في النفس من انبساط أو انقباض أمام مظاهر الجمال والجلال، يؤوّل -في آخر المطاف- إلى قيمة جمالية باطنية يُصَبِّغُها الفرد على ما هو موجود في الخارج؛ على شاكلة ما هو موجود في الحكم الكانطي^{٣٤}، عند الفيلسوف إمانويل كانط Emmanuel Kant الذي يُرجع الأحكام الجمالية وما شابهها إلى خبرة الذات وأذواقها.

وانطلاقاً من هذا الاعتبار، يُحدد ابن عربي المستويات الإدراكية للجمال والجلال: "إن الجلال لله معنى يرجع منه إليه وهو منعنا من المعرفة به تعالى، والجمال معنى يرجع منه إلينا وهو الذي أعطانا هذه المعرفة التي عندنا به والتنزلات والمشاهدات والأحوال وله فينا أمران: الهيبة والأنس وذلك لأن لهذا الجمال علواً ودنواً فالعلو نسيمه جلال الجمال وفيه يتكلم العارفون وهو الذي يتجلى لهم ويتخيلون أنهم يتكلمون في الجلال الأول الذي ذكرناه

^{٣١} ابن سينا، أبو علي الحسين. رسالة في العشق، مرجع سابق، ص ٥٤.

^{٣٢} المرجع نفسه، ص ٨٣.

^{٣٣} ابن عربي، محيي الدين. رسائل ابن عربي، ط ١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١، ص ٢٥.

^{٣٤} ينظر: كانط، إمانويل. نقد ملكة الحكم، ط ١، تر: غانم، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥ [الجزء الأول: نقد ملكة الحكم الجمالية، ص ١٠١-٢٩٥].

وهذا جلال الجمال قد اقترن معه منا الأنس، والجمال الذي هو الدنو قد اقترن معه منا الهيبة، فإذا تجلّى لنا جلال الجمال أنسنا ولولا ذلك لهلكنا فإن الجلال والهيبة لا يبقى لسلطانهما شيء فيقابل ذلك الجلال منه بالأنس منا لنكون في المشاهدة على الاعتدال حتى نعقل ما نرى ولا نذهل^{٣٥}. ومنه، يكون جلال الجمال أعلى المُدرّكات الجمالية المُستفيضة من الذات الإلهية تجاه خلقه. وما الهيبة والأنس غير حالتين نفسيّتين يصبغهما الرائي على ما يُشاهده ﴿وما يَشْهَدُهُ كَذَلِكَ﴾ من حضرة الجمال الإلهي. ولذلك يُعلّل ابن عربي ارتباط الأنس بالدنو ليحصل معه الاقتراب. مُتعلّقات الإدراك، بالموازاة مع ما يوجد فيه من علو أيضاً ينتهي إلى الاعتدال ﴿اعتدال الصورة الجمالية لله في عقولنا عند إدراكها﴾. مما يُفسر أنّ صورة الجمال هذه تحصل في عين الباطن لأنسها بالجميل من جهة، ولهيبتها من مقام الجميل في الوقت نفسه من جهة أخرى.

ووفق هذا التصوّر الجمالي، يُوضح ابن عربي جمال العالم كله: "اعلم أن الجمال الإلهي الذي تسمّى الله به جميلاً ووصف نفسه سبحانه بلسان رسوله أنه يحب الجمال في جمع الأشياء وما ثمّ إلاّ جمال، فإن الله ما خلق العالم إلاّ على صورته وهو جميل فالعالم كله جميل وهو سبحانه يحب الجمال، ومن أحب الجمال أحب الجميل، والمحِب لا يعذب محبوبه إلاّ على اتصال الراحة أو على التأديب لأمر وقع منه على طريق الجهالة..."^{٣٦}. واعتباراً من حُب الجمال الذي وصف به الله نفسه وأصبغه على مخلوقاته، فإنّ العالم كله جميل لأنه لا يعدو أن يكون صورة عن جمال خالقه. فالتعلّق بالجمال هو من باب التعلّق بالجميل الذي أوجد الجمال. ولأجل ذلك لا يقع من المُحِبّ تجاه محبوبه إلاّ ما يبعث على الطمأنينة والراحة. مما يُبيّن أنّ المُدرّك الجمالي المُتعلّق بالذات الإلهية، لا يتصل أثره فقط بالأنس وإنما بكل ما يُحقّق السكينة في النفس. بل إنّ الجمال -وفق هذا التصوّر العرفاني- مُتصل بالحب غير منقطع عن خبرة الرائي في كل ما يصدر من تجليات؛ ولذلك يستوعب الجمال أو ما كان من جلاله ﴿جلال الجمال﴾ عدداً من القيم الجمالية التي تدخل في رحابه كالحب والأنس والرأفة والهيبة.

وعليه، تُصدّر الذات العارفة في رؤيتها للجمال -بمختلف مراتبه الإدراكية، ابتداءً من الجميل ذاته وانتهاءً بالكون كله- عن خبرة جمالية ذاتية تعيش المشهد الجمالي قطعة تذوقية موصولة بمدركاتها الباطنية. ففي هذا المقام، تتخلص الذات من رؤيتها المرئية الحسية، وتبني صورة جمالية تحييلية ذات أبعاد لا مرئية. ذلك أنّ جلال الجمال هو مرتبة قصوى في الجمال، يفترض تجاوزاً للحسّ ولصفاته.

خاتمة:

كيف تتمثل التصوّر المعرفي للجمال الإسلامي؟ وكيف ندرك مُتعلّقاته الجمالية؟ لقد تبين لنا أنّ مفهوم الصنّاعة يُفيد في الظاهر التحكم في الأداة حدّاً يحصل معه الحِذق بهذه الصنّاعة. أما في الباطن، فالمعنى يتجاوز الحرفية أو "توابع المهنة" على حدّ تعبير التوحيد. مما يُفسر الإحالة المتبادلة ما بين المعطى المعرفي للصنّاعة والمعطى الإدراكي لهذه الصنّاعة من قبل النفس: وهو التقاطع الجمالي الذي وُلد فيه الفن الإسلامي، ونشأ في رحابه الجمال الإسلامي أيضاً.

^{٣٥} ابن عربي، محيي الدين. رسائل ابن عربي، مرجع سابق، ص ٢٥.

^{٣٦} ابن عربي، محيي الدين. الفتوحات المكية، بيروت: دار الفكر، ٢٠١٠، ج ٤، ص ٣١٨.

وعليه، اتسمت المراتب الجمالية للإدراك بالتعدد لكونها تمتلك تصوّرات معرفية مختلفة تجاه الجمال. فهناك التناسب والحسن والقبح والمتشابه والمختلف في التصوّر العقلاي للجمال، مثلما هنالك العشق الكلي وجمال الجمال في التصوّر الصوفي للجمال. فجمال الحسن من حُسن إدراك مراتبه في تفاصيل مظهره وموقع أثره في النفس، كما أن قبح الحُسن من عدم إدراك الحُسن فيه. وهو الأمر الذي يجعل من صورة القبح مُتضمّنة في صورة الحسن، على اعتبار الحضور والغياب لكل منهما.

واتساقاً مع هذه المعطيات، فقد أظهر المتشابه بالموازاة مع المختلف، الفوارق الجمالية الموجودة بين الأشكال البصرية المتقاربة. وهو منحى جمالي يلتفتُ إلى مُكوّنات دقيقة تصنعُ الحسن بدرجات متفاوتة. ونحسب أن المزية الجمالية الحاصلة من المُؤتلفِ والمُختلف، تكمنُ في حُسن تذوّق التفاصيل الصغيرة كالتقارب في الألوان أو تداخل الخطوط ما بين الكتابة والنقش.

ويمكن القول إنَّ ما يخلُصُ إليه الجمال الإسلامي في تصوّراته العقلية لمراتب التناسب والاعتدال والحسن والقبح والمتشابه والمختلف، يكون مُسوَّغاً وراء تركيب صورة العشق في التصوّر الصوفي. ذلك أن مكنون العشق هو "استحسان الحسن والملائم جداً" عند ابن سينا. مما يدل أن الجمال يتسع في هذا المجال لمفهوم العشق والخير في الوقت نفسه. وهو ما يُبررُ النزوع إلى الجمال خوفاً من الفقد، الذي يترتب عليه انعدام الحسن من الوجود. هذا من جهة، وتُعاینُ مسألة "حجاب الجمال" عن بعض الذوات، عوائق الاستقبال الجمالي للخير من منظور التلقي من جهة أخرى، على اعتبار التفاوت الحاصل في قابلية التحلي. ومنه، فإنَّ احتجاب الجمال بذاته يُمثّل مستوى إدراكياً يعجز فيه المُدرِك عن تلقي الجمال.

في المقابل، يُمثّل "جلال الجمال" مرتبة جمالية قصوى يصلُ إليها المُتأمل في جمال الذات الإلهية. ذلك أن الاستئناس بالجلال في رحاب الجمال، يُفضي إلى تذوّق ما يحصل في أثناء المشاهدة، حيث يغدو الجمال إدراكاً باطنياً متصلاً بخبرة التحلي لدى الذات العارفة. وهو مقام يتحوّل فيه الجمال إلى قيمة جمالية كونية موصولة بخبرة الرائي ﴿فالكون كله صورة جميلة عن الجمال الإلهي﴾.

وعليه، نُخلُصُ في هذه المقاربة إلى أن الجمال الإسلامي مرتبط بمظاهر الحُسن والجمال تصوّراً معرفياً عاماً ومدركاً تذوّقياً خاصاً. إذ يتأسسُ التصوّر المعرفي للجمال الإسلامي انطلاقاً من الأفق التخيلي للصورة المدركة من قبل المتلقي. وما المراتب الجمالية التي أتينا على ذكرها في هذه الدراسة، غير مستويات إدراكية من هذا الأفق التخيلي. ولأجل ذلك، نعتقد أن الإشكال المعرفي للجمال الإسلامي ينبغي أن يُطرح ضمن هذا الأفق التخيلي، حتى يغدو موضوعاً حصباً للاستثمار في شتى الحقول المعرفية الإنسانية. ذلك أن التصوّر المعرفي للجمال الإسلامي لا يمكن تأصيله خارج المجازات البصرية التي تحفل بالصّبغ والنقش والرسم، أو ما يمكن وصفه بشغف التشبيه الموجود في نصوص المفكرين المسلمين.

وانطلاقاً من هذا الاعتبار، نرى في الإدراك الجمالي للألوان والأشكال مدخلاً مُهماً في بناء المرجعية المعرفية والفلسفية للجمال الإسلامي. وهو ما سيُعدّلُ بلا ريب من آفاق البحث في مجال الموضوعات المُدرّجة ضمن الجمال الإسلامي ومن أفق مُدركاته المعرفية وممكناته الجمالية تحديداً.