الفصل الرابع

تواصلية الفن الإسلامي

النظرية والتطبيق

تواصلية الفن الإسلامي
النظرية والتطبيق

مقدمة

تحاول هذه المقاربة البحثية أن تتبصَّر استكشاف معالم نظرية إسلامية لثقافة التواصل عبر الفن، بوصفه لغة من اللغات الكونية المشتركة بين الناس والشعوب والثقافات والحضارات، لتوكيد القيمة التواصلية للفن الإسلامي.

وتسعى هذه المقاربة إلى تحقيق هذا الأمر من خلال منهج تثاقفي بين المعرفتين: الإسلامية والغربية، ليس على أساس أن نظرية التواصل الشائعة اليوم هي نظرية غربية بامتياز، من حيث التصنيف المعرفي، وتكاد تختص بحقل الإعلام والمعلومات، ولكن بوصفها نظرية كونية عامة في المعرفة الإنسانية، تدخل في كل مجالات هذه المعرفة بلا استثناء، بدءاً من الفلسفة وانتهاءً بالفن.

وتعمل هذه المقاربة على تبيُّن الطبيعة المعرفية للتواصل بين نظريتين؛ عامة وخاصة، عبر مغامرة تحديد هذه الطبيعة من حيث المفهوم والرؤية والمنهج، في إطار ما يعرف بعلم التواصل أو التواصلية Communicatology، تمهيداً للدخول إلى ما يمكن أن

نسميه "تواصلية الفن الإسلامي "، على مستوى النظرية المتصلة بثقافة التواصل الإسلامية، وعلى مستوى التطبيق القائم على الصورة بعامة، وبخاصة على ما تسميه المعرفة العربية الإسلامية، الصورة الخطية Calligraphical، أنموذجاً تطبيقياً في هذا المجال.

وتبرز أهمية هذا الموضوع في ظل حاجة المعرفة التواصلية المعاصرة، المتمثلة في فنون الكتاب المختلفة، وفنون الإعلان المتنوعة، وفنون الإعلام المتجددة، في أشكال وصيغ وتقنيات الرسم الطباعي Graphics الحديثة، إلى الإمكانات التصميمية والدلالية للفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة، لتستوعبها في أنظمتها العلمية وفي برامجياتها التوصيلية، فقد صار هذا الفن يدخل في عداد المقومات الأساسية لبنية التصميم التواصلي المعرفية، وفنونها البصرية، والطباعية Typographical منها خاصة؛ إذ يمكن القول إنّ ثمة فناً جديداً يمكن توليده في هذا السياق نستطيع تسميته "فن الخط الطباعي"، وبخاصة أن ثمة توجهاً معرفياً حثيثاً لدراسات التصميم الطباعي؛ الحديثة والمعاصرة، ودراسة الخصائص الهندسية والطباعية لفن الخط العربي، لاستثمارها في الإمكانيات التصميمية لفن الخط الطباعي؛ إذ ما فتئت الأدبيات الغربية تعالج الموضوع في ضوء رؤيتها المركزية في الإبداع، ومنهجها الوظيفي في الإنتاج، بعيداً عن أية محاولات تأصيلية لمثل موضوع هذا البحث، الذي تكاد الدراسات السابقة فيه تكون -في أحسن الأحوال- محاولات جزئية، عاجلة ومختصرة ومتناثرة

هنا وهناك في الأدبيات العربية والأجنبية، التي تتناول موضوعات الفن الإسلامي المختلفة، وبالتالي فإن الدراسات السابقة عمّا ما يمكن أن نسميه هنا "تواصلية الفن الإسلامي"، تكاد تكون غير متوفرة على وجه الاستقلال والخصوص.

أولاً: في ثقافة التواصل

1 - التواصل ومفهومه:

يتمحور المعنى اللغوي المباشر للتواصل في كل ما يصل بين شيئين،[1] يمثلان الأساس أو المهاد المعرفي لكل مظاهر الترادف المعنوي والتأويل الدلالي، التي تجعل من التواصل مفهوماً عاماً، مشتركاً ومقبولاً، من الناحيتين: الثقافية والحضارية، بين الناس في المجتمع الواحد، وبين الشعوب في العالم الإنساني المتنوع، على معانٍ ودلالات وسياقات وأنماط متعددة ومتشعبة، أبرزها: الأصالة في الإبداع والاستيعاب والوجود، والحيوية في الاستمرار والامتداد والتوسع، والفاعلية في الإنتاج والعطاء والتأثير، فضلاً عما نشأ وينشأ في هذا السياق من مفاهيم معرفية وحضارية، تمثلت في حركات ومدارس فكرية جديدة، ذات نظريات تفاعلية وحوارية وإحيائية وتقدمية وحداثية، وما شاكل ذلك من تلك النظريات التي يدخل التاريخ في صيرورتها المعرفية، في إطار (الفصل) بوصفه

(1) مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط**، القاهرة: دار الشروق الدولية، ط20، 2004م، مادة: وصل، ص1037.

حدَّ التغير بين الأشياء والأفكار، و(الوصل) بوصفه القيمة المستدامة في المكان، والحيوية في الزمان، والفاعلة في الأشياء، المؤثرة في الإنسان.

ويمكن أن ندرك العلاقة بين الفصل والوصل؛ نظريةً وتطبيقاً، على أساس التفاعل والتكامل، لا التنافر والتقابل في أغلب مجالات الوعي والمعرفة والحياة العربية الإسلامية؛ إذ لا تفرق الثقافة العربية كثيراً بين الاثنين، حتى يمكن القول إنّ لكل مجال من هذه المجالات نظريته الخاصة في الفصل والوصل،[1] فضلاً عن تطبيقاتها المختلفة في المعرفة الإنسانية، التي أدركت صعوبة تفكيك هذه العلاقة؛ نظرياً وعملياً، فاتجهت إلى تبنيها ثنائية معرفية واحدة، تتمثل من حيث المفهوم والمصطلح في (التواصل)، الذي يُعدّ الإنسان هو محوره الأساس، المتعلق بإحداثيات (المعرفة) وعلاقاتها المختلفة.

ويمكن فهم معنى التواصل وحقيقته على أنه خطاب معرفي عام وشامل لثقافة الإنسان وحضارته. ويتجسد هذا المفهوم في

---

(1) عنيت الثقافة الإسلامية بموضوع البرزخ أو العالم الوسيط أو الخيال بوصفه القوة الوسيطة بين الحس والعقل، وانعكاساتهما على تأسيس مبحث المعرفة لما بين المعرفتين من الوشائج القوية. ويعرف هذا المبحث الذي يتجاوز الثنائيات الوجودية والمعرفية، تقريباً بـ(نظرية الوصل). انظر:
– أبو زيد، نصر حامد. **فلسفة التأويل**، الدار البيضاء– بيروت: المركز الثقافي العربي، ط5، 2003م، ص29 وما بعدها.

العلاقة الجدلية بين الثنائيات المتماثلة وغير المتماثلة في الماهية والهوية، أو المضمون والشكل، أو النمط والأسلوب، أو العين والأثر، أو غير ذلك مما يقبل الاستمرار والانتقال، والرفقة والحوار، والنسب والمصاهرة، والتزاوج والتفاعل، والتشكّل في الأشياء والأعيان، والظواهر والقيم، والأعمال والأفعال، والأفكار والتصورات، وغير ذلك مما يمكن أن يجري في إطار المحور المعرفي للتواصل.

2 – آفاق نظرية للتواصل:

يمكن القول إن فعالية التواصل هذه تمتلك تراثاً عميقاً من النظرية والتطبيق في المعرفة الإنسانية، وفي تاريخها الديني والفلسفي والعلمي؛ إذ إنها راسخة في فطرة الإنسان نزعةً طبيعيةً تواصليةً من الناحية المعرفية، بالمعنى العبادي للمعرفة في التصور الإسلامي: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِيٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْۖ قَالُواْ بَلَىٰۛ شَهِدْنَآۛ أَن تَقُولُواْ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَٰفِلِينَ﴾ [الأعراف: 172]، وكذلك من الناحية الاجتماعية، بما يبدو عليه الطبع الأنثروبولوجي للإنسان، الذي لا يمكن أن يعيش إلا في محيط إنساني- اجتماعي، وحضارياً؛ في سلوكه وعلاقاته مع الآخرين على قواعد وتقاليد مشتركة يقوم عليها خطاب التواصل، الذي يستمد حيويته التعاملية من كون الانسان اجتماعياً بطبعه، مدنياً بثقافته.

ومع ذلك كله، لا يزال التواصل في الطور الإشكالي من المعرفة العلمية، التي يمكن أن تنقله من تقدير الظاهرة وتخمينها التجريبي أو الحدسي إلى الحقيقة المعروفة في مفهومها، والمحددة في تعريفها، والواضحة في منهجها، فظل التواصل في طور النظرية القابلة لافتراض المفهوم والرؤية والمنهج والموضوع، أو تجديدها -على الأقل- في كل مقاربة معرفية للتواصل، أكثر من تموضعه في نسق معرفي أو مجال علمي محدد، فراوحت إشكالية التواصل المعرفية هذه مراوحة نسبية، من حيث المفهوم والوظيفة بين عدد من النظريات، التي يمكن أن تمنح التواصل هويته الثقافية العامة المفتوحة بلا قيود على الإنسان في وعيه وتفكيره، وتعبيراته وعلاقاته، وغير ذلك من آفاق حياته الخاصة والعامة.

فالنظرية اللغوية مثلاً، أكسبت التواصل مفهومه العام والكلي المرتبط بالنظام اللغوي، وبقدرته على التعبير والتوصيل؛ إذ تؤكد هذه النظرية أن كل تواصل لا بدّ له من أن يكون متعلقاً بالقواعد الثابتة والمتغيرة للغة، وهي القواعد التي تحكم العلاقة بين عناصر (التواصل اللغوي) وأطرافه التي حددها جاكوبسون Roman Jackobson مثلاً في نسق المفاهيم الآتية:[1] المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة، قناة الاتصال. ولكن هذه النظرية تَعُدُّ اللغة الإنسانية نظاماً معيناً، أو واحداً من أنظمة رمزية متعددة،

(1) عياشي، منذر. **العلاماتية (السيميولوجيا)**، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، ط1، 2009م، ص11.

بعضها لغوي، وبعضها الآخر غير لغوي -علامي، وظيفته الأساسية والوحيدة -كما هو شأن الأنظمة الأخرى- التواصل. ويمكن القول إن هذه النظرية وتطوراتها الفلسفية، التي حوّلت مفهوم اللغة من كونها شكلاً أو أداة وظيفية مباشرة إلى كونها علامة من العلامات الدالة -بشكل مباشر أو غير مباشر- على معانٍ وأهداف تواصلية، يمكن أن نصل إليها بغير طريق ألفاظ اللغة، قد أدت أول الأمر إلى إمكان تمييز التواصل، بحسب قناته المعرفية، إلى نوعين رئيسين، هما: التواصل اللغوي (اللفظي)، والتواصل الثقافي (اللا لفظي).

ومن هنا؛ انفتحت الأبواب المعرفية واسعةً أمام نظرية (التواصل) هذه، للانطلاق في التحولات المفهومية والمعرفية والمنهجية، التي رافقت التناسل الثقافي لعلم اللغة العام إلى العديد من العلوم اللغوية والنقدية المتعلقة -على سبيل المثال لا الحصر- بدراسة العلامات، والجماليات الأدبية، والفنية، والإنسانيات، وغيرها من أشباه هذه العلوم، التي تُعنى أصلاً بالثقافة، والمعرفة الثقافية، وتحولاتهما التواصلية المعروفة بالتثاقف، أو المثاقفة بين الناس والشعوب والحضارات، فأثّرت بشكل عميق في تحوُّل مفهوم التواصل من كونه عملية، إلى كونه مجالاً معرفياً، يمكن وصفه في إطار الثقافة أكثر من حصره في إطار اللغة، أو على الأقل، تحويله من حيادية العلاقة بين طرفين متواصلين إلى فاعلية هذه العلاقة المعرفية والمنهجية، القائمة على ما يجتمع عليه كُلٌّ من الثقافة واللغة، في سياق معرفي أوسع من حيث المعنى والدلالة والرمزية في المفاهيم النقدية التواصلية:

الكتابة، والقراءة، والنص، والسياق، والعلامة، والخطاب، وغيرها، التي أصبحت تشكل المحتوى المعرفي للتواصل.

ومن هنا كذلك، دخل مفهوم التواصل في سياق الطرق المتعددة واللغات المجازية للتعبير بوساطة بعض عناصر الثقافة، مثل: اللباس، والتصرف، وغير ذلك من طرق التعبير عن السلوك الإنساني في التواصل الاجتماعي بغير الكلام المباشر، أو باللغات الاتفاقية والصناعية الأخرى من خارج المؤسسة اللغوية المعروفة للتواصل، كلغات الإشارات والحركات الخاصة بالصم والبكم، أو اللغات الصناعية الخاصة ببرامج الحاسوب والتلفزيون، وغيرهما من قنوات الاتصال أو الإعلام الذي كان ولا يزال، تقريباً، هو المجال المعرفي الأرحب الذي نشأت وتطورت في رحابه نظرية التواصل وتطبيقاتها السمعية والبصرية، في صناعة الوسيلة الاتصالية الحاملة للرسالة، بوصفها موضوعاً في الفعالية التواصلية المتقدمة باستمرار صوب تجسير المسافة المعرفية، وتقريبها، وتوثيقها بين الوسيلة والرسالة، إلى أبعد حدود ممكنة من التواصل، الذي لا يجعل من "الرسالة هي الوسيلة"، بحسب نظرية ماكلوهان Marshall McLuhan فحسب، بل يحقق أيضاً تحوُّل العالم إلى قرية اتصالية كونية صغيرة يتشارك جميع أهلها في كل شيء،[1] بفضل التطورات التكنولوجية والرقمية الهائلة في مجال الاتصال ووسائله

(1) حنش، إدهام محمد. **مجلة الإنترنت الثقافية**، ضمن: **صحافة الإنترنت في الوطن العربي**، الشارقة: جامعة الشارقة، ط1، 2006م، ص301-311.

التي تنوعت بشكل لافت للنظر، من الوسائل الورقية التقليدية؛ المخطوطة والمطبوعة، إلى الوسائل الإلكترونية في عمليات صنع الرسالة من: التحرير والتصميم والإخراج والإصدار والنشر، وغير ذلك من تقنيات تحقيق التواصل.

3 – علم التواصل/ التواصلية:

لم تقف التحولات المعرفية للتواصل عند هذه النظريات اللغوية والإعلامية، ولا عند غيرها من النظريات الفلسفية والثقافية، التي تؤكد حتمية التواصل في الوجود، والتطور الثقافي عبر نسق معرفي خاص، تكون وظيفته محصورة في تجلية الثقافة وإبراز الشخصية الإنسانية والاجتماعية والحضارية، فيكون التواصل بذلك هو الثقافة. ولم تقف التحوّلات المعرفية للتواصل عند النظريات التقنية والوظيفية، التي تشتغل على آليات أو كيفيات وأهداف أو غايات التواصل في البنيات والماهيات، والهويات والخصائص والسلوكيات، وما شاكل ذلك فحسب، بل ذهبت تحولات التواصل كذلك إلى فتح السبل لقيام محاولات نظرية أخرى في إعادة بناء مفهوم التواصل، وتصنيفه معرفياً في ما يمكن أن يطلق عليه علم التواصل أو التواصلية.

ويمكن القول إنّ المدخلات والموضوعات والمجالات النظرية والتطبيقية المؤسسة لهذا العلم، تتمثل في تلك النظريات كلها التي عالجت التواصل من قبل؛ إذ لا يمكن لبنية هذا العلم

الإبستمولوجية أن تخرج في كينونتها العامة، على النظريات التي تتعلق بجوانب حياة الإنسان اللغوية والاجتماعية والثقافية والحضارية، فضلاً عن الجوانب الماهوية والخصائصية للعلم؛ إذ يمكن أن يتمثل موضوع علم التواصل في الإجابة المعرفية الشافية عن أسئلة محورية محددة على النحو الآتي: لماذا نتواصل: النظرية الوظيفية. وبماذا نتواصل: النظرية المعرفية. ومتى نتواصل، وأين نتواصل: النظرية الاجتماعية. وكيف نتواصل: النظرية التقنية؟ ليعود الأمر في النهاية إلى مربع معرفي متساوي الأضلاع، قوامه النظريات التواصلية أو التفاعلية في ما بينها على قواعد الحوار الإنساني الحضاري والمنهجي، بين عالم الأفكار والمعلومات والمعاني والقيم النظرية المحضة، من جهة، وعالم الأشياء والأعمال والتقاليد والأشكال والصور الواقعية المحضة، من جهة أخرى.

4 – التواصل بين النظرية العامة والنظرية الخاصة:

قد تذهب بنا هذه المقومات النظرية وغيرها مما يشكل –مجتمعاً أو منفرداً– الأساس المعرفي لعلم التواصل، إلى إمكان تصور التواصل بين رؤيتين أو نظريتين:

أ – النظرية العامة للتواصل Communication: أياً كان نوعه ومجاله، فهو أشبه ما يكون في حقيقته بمعرفة مركبة من خاصية فطرية واحدة في الإنسان، وحاجة اجتماعية فيه،

وسلوكه الحضاري الأول الذي يقوم على مفاهيم التلاقي والاحتكاك والتمازج والتفاعل والتبادل، والتثاقف المثمر بين بني الإنسان، في ضوء خطاب مشترك.

ب - النظرية الخاصة للتواصل Communicatology: المحدد نوعاً أو مجالاً، فهي تُعنى بالبحث العلمي في تعالقات التواصل المعرفية بالعلوم والآداب والفنون، وكذلك بتخصصاتها العلمية الفرعية، أو بتلك المجالات المشتركة منها بين النظرية العامة للتواصل، ونظرياته الخاصة بهذه التخصصات والمجالات المعرفية.

وتمثل العلاقة بين هاتين النظريتين المهاد المعرفي، والسلوك المنهجي لتواصلية هذه العلوم والآداب والفنون، أو غير ذلك من أجناس المعرفة الإنسانية. فالتواصل في وظيفته العامة صلة الوصل والتوفيق الثقافية بين اجتماعيات هذه المعرفة واقتصادياتها من جهة، وما يمكن أن نسميه "جمالياتها" الفنية Aesthetics of Knowledge من جهة أخرى، في الأداء والتعبير والتوصيل الفاعل والمؤثر، بفضل ما تسبغه هذه الجمالية الفنية من القيمة الثقافية والإبداعية الإضافية على القيمة الوظيفية المجردة للتواصل الإنساني.

5 - التصميم التواصلي Communication Design:

يمكن تصور التواصلية في مفهوم فني تقني هو أقرب ما يكون إلى الثقافة، بوصفها مفهوماً جامعاً للوسيلة والرسالة والعلاقة

والتقنية والأسلوب معاً، في صعيد معرفي متداخل، أو مشترك في الوظيفة الحضارية. وبذلك لا تقوم التواصلية على المنظومة اللغوية (المعنى واللفظ والكتابة) وحدها في تحقيق التواصل، بل تقوم كذلك على منظومة أو نسق معرفي متعالق من الرموز المتنوعة في طبيعتها، وفي دلالتها، وفي انتمائها المعرفي إلى ثقافة معينة، فتكون هذه الثقافة الأساس المعرفي التواصلي لعلم تواصل/ تواصلية أي عنصر أو مجال أو مكون من عناصر أو مجالات أو مكونات هذه الثقافة، وبالذات خبراتها وتجاربها الإبداعية في الأدب والفن، بوصفهما المجالين الأكثر عناية، من الناحية الجمالية، بأشكال التعبير، والأوثق علاقةً بثقافة التواصل. وهذا العلم هو العنوان المعرفي لما يعرف اليوم بالتصميم التواصلي.

ثانياً: ثقـافة التواصل الإسلامية

1 – المفهوم الإسلامي للتواصل:

يقدم القرآن الكريم –بوصفه المصدر الأول للمعرفة الإسلامية ونظرياتها العلمية في تفسير الأشياء والظواهر والقيم وغير ذلك– ثقافة التواصل الإسلامية، التي تقوم على مبدأ (التعارف) بين الناس: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ ﴾ [الحجرات:13]. والتعارف هو:

"المعرفة والعرفان: إدراك الشيء بتفكّر وتدبر لأثره،"[1] في سبيل أن يتواصل الناس في ما بينهم على مبادئ:

أ - أخلاقية، تتمثل في مسؤولية التواصل التي يوجبها النص القرآني: ﴿ وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌۚ إِنَّ ٱلسَّمْعَ وَٱلْبَصَرَ وَٱلْفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْـُٔولًا ﴾ [الإسراء:36].

ب - وجمالية، تتمثل في حسن التواصل الذي يؤكده القرآن الكريم: ﴿ ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلْهُم بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦۖ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ ﴾ [النحل:125].

2 - علم التواصل الإسلامي:

العلم الإسلامي الذي يمكن أن يؤطِّر ثقافة التواصل الإسلامية من الناحيتين: المعرفية والمنهجية، هو (علم البيان)، الذي هو اسم جامع لكل علامة أو دليل، مهما كان جنس هذه العلامة أو هذا الدليل، يكشف عن المعنى، ويفضي إلى الحقيقة في التواصل بين الناس على تحقيق الفهم والإفهام.

وفي هذا السياق؛ يمكن القول إنّ البيان بمعناه اللغوي العام القائم على الإبانة والوضوح هو الأساس المعرفي للبيان بوصفه علماً من علوم البلاغة العربية. وعلى الرغم من ضيق المجال التواصلي للمعنى البلاغي، ومحدودية استعماله على فئة معينة من

(1) الأصفهاني، **مفردات ألفاظ القرآن**، مرجع سابق، ص560.

المتواصلين، وعلى الرغم من أن اللغة هي الوسيط المعرفي الأوسع مجالاً، والأكثر وسائط في إخراج المعاني وتوليدها وتحقيق البيان، يظل التواصل نافذاً بوساطة اللغة وبوساطة غيرها، مما يمكن أن يعد لغة معرفية خاصة.

ولا يكون البيان باللغة، وحدها، فهو أوسع منها، ويتضمنها في نظامه المؤلف من كل العلامات والحالات الدالة على الوضوح والإبانة، سواء في القول الملفوظ أو المكتوب، أو الإشارة أو الهيئة التي يبدو عليها الشيء؛ إذ يقول الجاحظ (ت 255 هـ/868م) بأن "أقسام البيان هي: جميع أصناف الدلالات على المعاني، من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تزيد ولا تنقص: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحالة التي تسمى النّصبة."[1] و"أقسام البيان" هذه، هي وسائل الاتصال العربي والتواصل الإسلامي، التي جعلت من البيان علماً من علوم البلاغة العربية القائمة على الموازنة والتفاضل، والنقد الفني المعني بجمال التعبير وتمام الدلالة وحسن التوصيل ودوام التواصل، من خلال الأساليب الفنية؛ اللغوية وغير اللغوية، المؤدية إلى وضوح المعنى وإبانته. وتفتح هذه الأقسام الخمسة أمامنا المجال لتصنيف مجالات التواصل في الثقافة الإسلامية إلى:

أ - التواصل اللغوي عبر اللفظ.

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط7، 1998م، ج1، ص76.

ب - التواصل الثقافي الذي تؤديه: "الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحالة التي تسمى النَّصبة."

ولكن "آلة البيان؛ التي يتعارف الناس بها معانيهم، والترجمان الذي إليه يرجعون عند اختلافهم،"[1] تحددها المعرفة العربية الإسلامية في (الصورة).

3 - المفهوم التواصلي للصورة:

إن مفهوم الصورة في ثقافة التواصل الإسلامية، يتسع للعَرَضِ والجوهر أو للشكل والمضمون؛ إذ إنه يدل على "كل شكل ونقش يقبله الجوهر" أو هو مفهوم يدل على أنّ "صورة الشيء: ماهيته المجردة وخياله في الذهن أو العقل،"[2] فكل "جسم له صورة؛"[3] رمزاً له أو دلالةً عليه، أو تعبيراً عنه في عمليات البيان والتواصل المعرفية والاجتماعية والسلوكية وغيرها. واعلم أن قولنا: "الصورة إنما هي قياس وتمثيل، لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، بخصوصية تكون في صورة هذا، لا تكون في صورة ذاك."[4]

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر. **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: منشورات محمد الداية، ط2، 1969م، ج1، ص44.

(2) الجرجاني، الشريف علي بن محمد. **التعريفات**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1985م، ص61.

(3) التوحيدي، أبو حيان. **الهوامل والشوامل**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، 1951م، ص47.

(4) الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط2، 1989م، ص508.

ويبدو المفهوم التواصلي الإسلامي للصورة، كأنها الوسيلة والرسالة معاً في آن واحد من حيث التعريف بالموجودات والأشياء، والتعبير عن المشاعر والأفكار، وبيان الأفعال والحركات، ووصف الأشكال والمرسومات، وغير ذلك، مما يجعل الصورة كأنها قلب ثقافة التواصل الإسلامية النابض بالمعنى والقصد، والفهم والإفهام، والوعي والتوضيح، والاتصال والتواصل؛ لأن (العلة الصورية)[1] من طبيعة الأشياء وخصائصها الماهوية في الوجود، لذلك يمكن أن تكون بذلك أصلاً أو أُسَّاً معرفياً لكل علامات البيان ودلالاته، وحالاته القابلة في ماهيتها أو طبيعتها للدخول في (الحالة الصورية)، وأن المعاني لا تبدو ذات قيمة جمالية أو فنية في ذاتها "بل قيمتها في تصويرها، باستخدام الخيال الذي ينقلها من المعقول إلى المحسوس"[2] من أشكال التواصل ووسائله.

---

(1) علل الموجودات أربع هي: الفاعلية، والآلية، والصورية، والتمامية. انظر:
- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى. **أدب الكتَّاب**، تحقيق: محمد بهجت الأثري، بغداد: المكتبة العربية، د.ت، مصورة بالأوفسيت عن طبعة القاهرة: المطبعة السلفية، 1341هـ، ص55.

(2) يبدو أن عبد القاهر الجرجاني كان قد استعار المفهوم الحسي (البصري) للتصوير في بناء نظريته في (نظم المعاني)؛ إذ يقول: "..وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها...." انظر:
- الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، مرجع سابق، ص123.

4 – نظرية التصوير الإسلامية:

تبدو الصورة في ثقافة التواصل الإسلامية بمنزلة المادة الأولى والمركزية للوجود والمعرفة والبيان. فهذا الوجود هو صورة دالة على غاية الخلق وحقيقته، التي ترجع أصلاً إلى ﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴾ [الحشر:24]، وربما كان هذا هو الأصل المعرفي الذي صارت الصورة منه أصل الوعي اللغوي والفلسفي والديني بكل شيء في هذا الوجود. فكل شيء في الوجود له صورة يعرف بها، أو هي هو في معناه أو في ماهيته. وهي صورةٌ يجري التواصل بها، وكأنها معنى ومفهوم وموضوع ومنهج لبيان حقائق الأشياء ودلالاتها في الوجود.

وتقوم نظرية التصوير الإسلامية على تراتبية التواصل المعرفي، سواء التواصل الإدراكي المجرد أو الحسي المجسَّد، مع كل شيء في الوجود والكون والنفس والآفاق، عبر الصور المتنوعة التي تنتمي في طبيعتها المعرفية إلى عوالم الخلق المتراتبة –حسب التصور الإسلامي للوجود والمعرفة – إلى: عالم الأعيان، والأذهان، والأفكار، والأشكال؛ إذ تكون مراتب وجود الأشياء أربع، هي: "الكتابة، والعبارة، والأذهان، والأعيان. وكل سابق منها وسيلة إلى اللاحق، لأن الخط دال على اللفظ، وهذه على ما في الأذهان، وهذا على ما في الأعيان. ولا يخفى أن الوجود العيني هو الوجود

الحقيقي الأصيل."[1]

وتتحقق منهجية الدلالة على هذه الأشياء والتواصل معها وبها، بحسب مراتبها الوجودية، من خلال الصورة. فكل "شيء له [في عالم الأعيان] وجود خارج الذهن، فإنه إذا ما أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه [عالم الأذهان]، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ لمن يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها [عالم الأفكار: المعاني: العبارة: الألفاظ]، وصارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه [عالم الأشكال: الكتابة: الخط]."[2]

ويبدو أنّ ثقافة التواصل الإسلامية قد أعطت (الخط) بخاصّة أهمية كبيرة في هذا المجال، لتميزه في إمكان تحقيق الدلالة والتواصل أكثر من غيره؛ إذ إنه يبلغ المعنى حاضراً ومباشراً، كما يفعل اللفظ ويبلغه غائباً غير مباشر، "فالخط بذلك أتم من اللفظ

(1) طاشكبري زادة، أحمد بن مصطفى. **مفتاح السعادة ومصباح السيادة**، تحقيق: كامل بكري، وعبد الوهاب أبو النور، بيروت: دار الكتب العلمية، 1985م، ج1، ص75.

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981م، ص18.

فائدة؛ لأنه قد بلغ مبلغ المنطق"[1] في الدلالة والتواصل. والسبب الأساس في ذلك كله يرجع إلى أن الخط "جسم له صورة" وشكل هندسي من "التدوير والتربيع."[2]

ومن هنا طورت ثقافة التواصل الإسلامية نظريتها الفلسفية العامة للصورة بين الوحدة والتنوع في الطبيعة، والوظيفة والتصميم عبر أكثر من مجال معرفي، فنجد الصورة، من حيث هي موضوع، مبحثاً مهماً في (علم المناظر) الإسلامي الذي يعنى بفيزياء البصر وقوانين الإبصار وتقنياته الوظيفية، التي تقوم بها (الروح الباصرة) بوصفها آلة الإدراك البصري للصورة في المنظور الإسلامي لعلم فسلجة العين.[3] ونجدها مبحثاً مهماً في (علم الرسم)،[4] الذي هو علم إنشاء الأشكال وصناعة الصور، وهو يقوم معرفياً على هندسة الأشكال[5] في التصميم، فتكون هذه الهندسة منشئةً للتصميم

---

(1) الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص42–43.

(2) المرجع السابق، ص42.

(3) تبدأ الروح الباصرة أو القوة الباصرة في خارطة تشريح العين؛ من الدماغ، وتنفذ إلى العينين أو ما يقرب منهما بالعصب النوري الذي يتم به الإبصار. انظر:
– سزكين، فؤاد. **طب العيون عند العرب والمسلمين**، فرانكفورت: معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، ط1، 1986م، ص 54.

(4) يعرف أيضاً بـ(علم الكتابة) أو (علم الخط). انظر:
– طموم، سراج. **سراج الكتبة**، عمان: دار البصائر، ط2، د.ت، مصورة عن طبعة بولاق1311هـ، ص6.

(5) لعل من طريف ثقافة التواصل الإسلامية النظر إلى الأشكال على أنها إحدى لغات التواصل والمعرفة، ليس في عالم الشهود فحسب، بل وفي عالم =

وواصفة له في آنٍ واحد. ويقوم علم الرسم –من الناحية المنهجية– على (الاستحسان)[1] في "تركيب أشكال بسائط الحروف [مثلاً، بالرجوع] إلى رعاية النسبة الطبيعية في هذه الأشكال."[2] ونجدها مبحثاً مهماً في ما يمكن أن نسميه:(فقه الحُسْن أو علم الجمال الإسلامي) الذي يُعنى بالتقويم النقدي لإبداعية الصورة الفنية ووظيفتها التواصلية، فضلاً عن وجودها مبحثاً مهماً في مجالات

= الغيب كذلك؛ إذ يذكر بعض أهل المعرفة المسلمين بأن "في الغيب كتباً كتبها الله عز وجل، بعضها بالنقط مكتوبة، وبعضها بالأشكال، وبعضها بالحروف –ولكن غير هذه العبارات– ولها أسام عجيبة، مثل: (ينبوع الأبرار) و (مجموع الأسرار) و(كتاب المهد) و(كتب العزائم) و(كتاب العشق) و(كتاب البحر) و(البرهان الكبير) و(كتاب الأشكال) وفيه أحكام نجومية..[وهو مشكول] أشكال التربيع والتدوير." انظر:

– كبرى، نجم الدين. **فوائح الجمال وفواتح الجلال**، تحقيق: يوسف زيدان، القاهرة: دار الشروق، ط1، 2009م، ص151–152.

(1) الاستحسان: مفهوم معروف في الفقه الإسلامي على أنه دليل يقدح في ذهن المجتهد على القياس، وهو بذلك يكاد يكون أحد طرق أو آليات التشريع واستنباط الأحكام. انظر:

– إسماعيل، شعبان محمد. **الاستحسان بين النظرية والتطبيق**، الدوحة: دار الثقافة، ط1، 1988م، ص 33 .

ولكننا نراه كذلك مفهوماً ثقافياً إسلامياً كان شائعاً في النقد الأدبي: (استحسان المعاني). انظر:

– الجاحظ، **الحيوان**، مرجع سابق، ج3، ص131.

وكذلك في النقد الفني (استحسان الخط)، انظر:

– حنش، **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني**، مرجع سابق، ص90.

(2) طاشكبري زادة، **مفتاح السعادة ومصباح السيادة**، مرجع سابق، ج1، ص91.

معرفية أخرى من الثقافة الإسلامية. ويعد (حُسن التقويم) بوصفه مبدأ فلسفياً مثالياً لتصميم الصورة، مستوحى من الإخبار القرآني الكريم: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ [التين: 4] بمنزلة العصب المعرفي لعلم الرسم، الذي يمكن أن نصفه بعلم (التصميم التواصلي) الإسلامي، ونظريته في التصوير.

5 – وحدة الصورة وتنوعها:

يمكننا تشبيه علم الرسم، بعلم التصميم التواصلي، الذي يشتغل على إنتاج مختلف أنواع الصور في ضوء مجالاتها المعرفية المختلفة، كالأدب مثلاً: "الشعر.. جنس من التصوير،"[1] وعلم الفلك مثلاً آخر في: "صور الكواكب"،[2] وعلم الجغرافيا ورسم الخرائط مثلاً ثالثاً في: "صورة الأرض" و"صور الأقاليم" وغيرها.[3] ويمكن أن نلاحظ أنّ هذه الصور وغيرها المتنوعة في ماهياتها وأشكالها ومعانيها، ودلالاتها ووظائفها البيانية والتواصلية، تنتمي معرفياً إلى العديد من العلوم والآداب والفنون، من حيث أن الصورة المعرفية قد تكون: آلة أو وسيلة أو أداة للبيان والتواصل، كما هو حالها –على سبيل المثال– في اللغة والكتابة والشعر والمنطق وغيرها. أو قد تكون

(1) الجاحظ، **الحيوان**، مرجع سابق، ج3، ص132.

(2) انظر مثلاً:
– الصوفي، عبد الرحمن. **كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط1، 1981م، ص 33 .

(3) مؤنس، حسين. **أطلس تاريخ الإسلام**، القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، ط1، 2003م، ص12–42.

فكرة أو موضوعاً أو رسالة في البيان أو التواصل المعرفي، كما هو حالها -على سبيل المثال- في الفيزياء والبصريات والهندسة والنقد، أو قد تكون وسيلة ورسالة معاً في الإبداع؛ كما هو الحال مثلاً، في العمارة والفنون.

وتتنوع الصور وتتعدد أجناسها المعرفية؛ العلمية والأدبية والفنية في ثقافة التواصل الإسلامية، إلى أصناف وأنواع ومراتب عديدة ومتنوعة. ومن الطريف في هذا السياق أن أبا حيان التوحيدي يذكر أكثر من خمسة عشر نوعاً من أنواع الصور؛ مبدؤها: "الصورة الإلهية: التي تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود،"[1] وربما تكون أدناها مرتبة في الوجود وفي المعرفة: (الصورة الخطية).

الصورة الخطية

(1) التوحيدي، أبو حيان. **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، القاهرة: دار المعارف، 1944م، ج3، ص137-143.

6 – النظرية العامة والخاصة للتصوير:

كل ما تقدم من المفهوم البياني أو التواصلي للصورة، وتنوعاتها المعرفية المتعددة، يمكن أن يصنف من الناحية المعرفية على أنه مادة لنظرية عامة، قد تنطبق على كل مجالات المعرفة العربية الإسلامية، فضلاً عن المعرفة الإنسانية بعامة، انطلاقاً من أن الصورة ليست آلة البيان في التعارف فحسب، بل هي الوسيلة والرسالة معاً في ثقافة التواصل الإسلامية والإنسانية.

وبالإمكان أن نصنف –في ظل هذه النظرية العامة للتصوير– نظريات خاصة متعددة في المجالات المعرفية التي تعمل فيها؛ إذ تتباين الصور في ما بينها إلى عددٍ غير محدود من الأنواع والأشكال والوظائف، وذلك بحسب طبيعتها الذهنية المجردة المدركة بالتخيل، أو الواقعية المادية الشكل المحسوسة بالبصر، وبحسب تقنيات إبداعها وصنعها في مجالات العلوم والآداب والفنون المختلفة، وبحسب تصنيفها الوظيفي المتخصص في البيان والتواصل.

ولعل هذه العوامل الصانعة –إلى حد كبير– لخصوصية التصوير النظرية، تفتح الباب لإمكان أن نصنّف بوضوح أنواع الصور الأساسية في التراث الفكري الإسلامي إلى أربعة أنواع، هي:

أ – الصورة اللغوية؛ وتتمثّل في (الكتابة الإنشائية)[1] الحاملة

(1) يعني مفهوم الإنشاء في التراث الأدبي العربي صنفاً من أصناف التأليف والتحرير، كان يدور في دواوين الدولة الإسلامية. وغالباً ما تتحدد طبيعة الكتابة الإنشائية في دائرة النثر.

للألفاظ والمعاني في النصوص الشعرية والنثرية وغيرها من صنوف الأدب.

ب - الصورة الخطية؛ وتتمثل في رسوم (الكتابة الخطية) الفنية القائمة على الخط بوصفه صورة الكتابة.

ت - الصورة الحركية أو التشخيصية figurative؛ وتتمثل في الرسوم التعبيرية عن الأشياء والظواهر والأفعال، والأحداث والحكايات، وما شابه ذلك من أعمال الرسم التي نراها في رسوم الواسطي لمقامات الحريري، على سبيل المثال لا الحصر.

ث - الصورة التوضيحية illustrative؛ وتتمثل في الرسوم المجردة لحالات الشكل المتعددة، المعبِّرة بشكل رئيس عن المواد العلمية: الهندسية، والطبية، والطبيعية، والجغرافية، والفلكية، وغيرها.

(الصورة التوضيحية)

ولكن كل هذه الأنواع من الصور يمكن عدّها من حيث الطبيعة المعرفية العامة، إما: صورة ذهنية إدراكية مجردة، أو صورة واقعية ماديَّة الشكل محسوسة بالبصر، لتكون هذه الصور – بوصفها أداة أو وسيلة لتسمية الأشياء ووصفها وتعريفها لكل شيء مدرك أو محسوس أو متخيل أو مسموع أو مبصور مادياً أو معنوياً –أساساً لتصنيف (المعرفة الاتصالية)، بحسب هذه العلوم والآداب والفنون في الثقافة الإسلامية، إلى عدد من المجالات أو التخصصات التواصلية الأدق، التي تكوِّن الصورة البصرية، أو الذهنية، أو الحركية، أو غيرها، مادتها العلمية أو تقليدها المعرفي، أو خاصيتها الثقافية. وأبرز هذه المجالات أو التخصصات هي: التواصل الأدبي، والتواصل الفني.

ثالثاً: الصورة الخطية مثالاً لتواصلية الفن الإسلامي

1 – مفهوم (الصورة الخطية):

تفرق المعرفة العربية الإسلامية بين مفهومي (الكتابة) و(الخط)؛ إذ يؤكد عدد من متون هذه المعرفة، بشتى مجالاتها اللغوية والأدبية والتاريخية والفلسفية وغيرها، أن الكتابة مفهوم شامل لكل ما يقع في إطار اللغة والأدب والفن. فالكتابة قد تكون إنشائية compositional، تنشط لغةً في المجالات المعرفية كالأدب والتاريخ والفلسفة وغيرها، وقد تكون خطية scriptural، تتجسد في شكل أو صورة. وتعد الكتابة في المعرفة العربية الإسلامية الأصل اللغوي للخط، ولذلك فهي أوسع منه مفهوماً؛ إذ "قد يكون الخط تصويراً

ونقشاً"[1] للكتابة بشكل عام، ولذلك يعدّ اللغويون والعروضيون والنقاد الخطَّ "صورة الكتابة،"[2] و"صورة اللفظ، وصورة المعنى."[3]

ومن هنا قد يصبح مفهوم الخط أكثر تحديداً من مفهوم الكتابة الواسع، وأعمق حضوراً في اللغة، وأدق عناصرها في التمثيل التواصلي لها. وهذا قد يدفع باتجاه التفريق الأدق بين مستويين لمفهوم الخط؛ يقوم الأول منهما على كون الخط فعل الكتابة المتمثل في "تأليف الحروف، وإلباسها حلل التفصيل، وإحلالها في أحسن الظروف"[4] وهذا يتعلق بالوظيفة الفنية واللغوية والدلالية.. بينما يقوم الثاني على كون "الخط صورة"[5] فحسب، وبخاصّة أن

(1) ابن درستويه، عبد الله بن جعفر. **كتاب الكتَاب**، نشر: لويس شيخو اليسوعي، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1927م، ص16.

(2) العسكري، أبو هلال. **ديوان المعاني**، تحقيق: كرنكو، بغداد: مكتبة الأندلس، مصورة عن نشرة القاهرة: مكتبة القدسي، 1352هـ، ج2، ص74.

(3) القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق، ص18.
ومن الطريف أن نذكر هنا أن العرب، مثلما كانوا يعدون الخط صورة للكتابة، كانوا كذلك يطلقون لفظ (النميم) اسماً على صوت الكتابة. انظر:
- آل ناصر الدين، الأمير أمين. **الرافد (معجم لغوي)**، القاهرة: مكتبة لبنان، ط1، 1971م، ج1، ص49.
وفي اللغة كذلك: نَمنَم الشيء: رقشه وزخرفه، ومنمنم: موشى. وربما يطلق على الخط أكثر من غيره. انظر:
- الرازي، محمد بن أبي بكر. **مختار الصحاح**، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت، ص681.

(4) الزبيدي، محمد مرتضى. **حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق**، تحقيق: محمد طلحة بلال، جدة: دار المدني، 1990م، ص33.

(5) الصولي، **أدب الكتَّاب**، مرجع سابق، ص41.

اللغويين والنقاد وغيرهم يصنفون (الحروف العربية)، حسب تراتبيتها الدلالية على الأشياء في الوجود، إلى حروف معنوية، وحروف لفظية، وحروف خطية.[1]

ويفسر التوحيدي الصيرورة المعرفية والتواصلية لصورية الخط بوساطة ما يسميه (الحركة Movement) التي يعرّفها هو، في هذا السياق، بكونها "صورة واحدة؛"[2] إذ يقول "الحروف إذا اندفعت بالحركات، كانت الصورة الخطية التي هي الحروف الشكلية محفوظة العيان بامتلائها بها، محروسة بانتسابها إليها."[3] ومن هنا، فإن (الصورة الخطية) هي رسم أو شكل أو أثر دال على كيان مادي محسوس بالبصر، أو ما يصفه بعض الفلاسفة العرب المسلمين بالصفة (الجسدانية)[4] للكتابة. وهذه الصورة هي ما يسميه بعض مؤرخي فن الخط العربي: "حقيقة الخط"[5] أو "نفس الخط."[6]

---

(1) الرازي، أحمد بن محمد. **رسالة في حروف العربية**، تحقيق: رشيد عبد الرحمن العبيدي، القاهرة: مجلة معهد المخطوات العربية، 1974م، مج20، ج1، ص122.

(2) التوحيدي، أبو حيان. **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوبي، القاهرة: دار المعارف، 1929م، ص225.

(3) المرجع السابق، ص255.

(4) القلقشندي، أحمد بن علي. **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م، ج3، ص46.

(5) المرجع السابق، ج3، ص3.

(6) ابن ساعد السنجاري، شمس الدين محمد بن إبراهيم. **إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد**، تحقيق: عبد المنعم محمد عمر، القاهرة: دار الفكر العربي، 1990م، ص 124.

2 – **النظرية التواصلية لفن الخط العربي:**

يمكن القول إنّ مثل هذا المفهوم قد يتحقق للصورة الخطية من خلال بعض الإشارات، أو المقولات البلاغية التي درجت ثقافة التواصل الإسلامية على تبنيهما في فهم الخط والتعاطي المعرفي معه. ومن هذه المقولات:

أ – "خير الخط ما قرئ، والباقي نقش" معناه هنا: "تصوير الخط"[1] وتجويده، وتحسينه، وتزيينه، وتفنينه، وتلوينه، وتشكيله، وغير ذلك من تقنيات يمكن تسميتها بـ "التصميم الخطي"، الذي يمكن أن يضفي على دلالة (الصورة الخطية) الوظيفة المباشرة في وضوح القراءة اللغوية دلالاتٍ أخرى تتأتى من فهم "الخط بأنه صورة ذات روح.. [وربما لم تكن هذه الثقافة تعني بهذه الروح سوى البيان أو التواصل؛ إذ إن]... الخط صورة روحها البيان."[2]

ب – "الخط علامة، فكل ما كان أبيَن، كان أحسن؛"[3] إذ إن "أحسن الخط أبيَنُه، وأبين الخط أحسنه"[4] في التواصل.

ت – ويتحقق (حسن الخط) في الشكل والصورة، أو في الاتصال

(1) مجهول. **رسالة في الكتابة المنسوبة**، تحقيق: خليل محمود عساكر، القاهرة: مجلة معهد المخطوطات العربية، 1955م، مج7، ج1، ص123.

(2) الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص41.

(3) الزبيدي، **حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق**، مرجع سابق، ص34.

(4) الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص41.

والتواصل، عندما يخرج الخط "عن نمط الوراقين، وتصنُّع المحررين، ويخيّل إليك أنه متحرك وهو ساكن، يعجب رائيه، ولو كان أعجمياً لا يعرف قراءته."[1]

رابعاً: (العلامة) الإسلامية.. تطبيقاً

1 - المفهوم والمصطلح:

العلامة: هي الشعار والخاتم والطابع الرسمي للدولة الإسلامية، وهي إحدى شارات أو تقاليد[2] الخلافة والملك والدولة والسلطة والهوية في النظام السياسي الإسلامي.

ولقد كانت الشهادتان: (لا إله إلا الله، محمد رسول الله)، ولا تزالان، شعار الإسلام الأكبر، وعلامته الأولى التي آمنت بها النفوس،

---

(1) يذكر الصولي بأن يحيى بن البحتري قد قال له بأن أباه كان قد حدثه عن ابن الترجمان الذي كان الخليفة العباسي الواثق قد أنفذه بهدايا إلى ملك الروم؛ إذ قال: "وافقت لهم عيداً، فرأيتهم قد علّقوا على باب بيعتهم كتباً بالعربية منشورة، فسألت عنها، فقيل: هذه كتب المأمون بخط أحمد بن أبي خالد الأحول، استحسنوا صوره وتقديره؛ فجعلوه هكذا. فحدثت أنا بهذا الحديث أبا عبيد الله محمد بن داود بن الجراح؛ فقال لي: هذا حق... قد كتب سليمان بن وهب كتاباً إلى ملك الروم في أيام المعتمد، فقال [ملك الروم]: ما رأيت للعرب شيئاً أحسن من هذا الشكل، وما أحسدهم على شيء حسدي إياهم عليه... والطاغية لا يقرأ الخط العربي، وإنما راقه باعتداله وهندسته وحسن موقعه ومراتبه." انظر:
- الصولي، **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص45.

(2) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **المقدمة**، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت، المكتبة العصرية، 2004م، ص242.

ووعتها القلوب، وحملتها الضمائر، ورفعتها الرايات، وصكت بها النقود، وتميز بها الملك الإسلامي، لكن العلامة الإسلامية الأولى، بمفهومها الفني- التواصلي، كانت قد تمثلت في (الخاتم النبوي) الشريف.

وتذكر كتب السيرة والشمائل النبوية[1] التفاصيل الفنية الخاصة بهذا الخاتم، ومن أهمها في هذا السياق: أن هذا الخاتم كان مصنوعاً من الفضة، ومنقوشاً عليه اسمه وصفته ﷺ: (محمد رسول الله)، على ثلاثة أسطر: محمد سطر، ورسول سطر، والله سطر، تقرأ من أسفل إلى أعلى. وقد ظل الخاتم النبوي الشريف عند الخلفاء الراشدين الثلاثة الأوائل رضوان الله تعالى عليهم أجمعين: أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب، وعثمان بن عفان، يحملونه تبركاً وليس لأغراض الخلافة؛ إذ صار لكل خليفة منهم خاتم خاص به، فكان خاتم أبي بكر ﷺ يحمل عبارة: "نعم القادر الله"،[2] وخاتم عمر ﷺعبارة "كفى بالموت واعظاً يا عمر"،[3] أما خاتم عثمان ﷺ فقد نقشت عليه عبارة: "لتصبرن أو لتندمن"،

---

(1) انظر على سبيل المثال:
- الترمذي، محمد بن عمر. **الشمائل النبوية والخصائص المصطفوية**، تحقيق: محمد عبد العزيز الخالدي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1996م، ص90.

(2) السيوطي، جلال الدين. **تاريخ الخلفاء**، ترجمة: محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: مطبعة السعادة، ط1، 1952م، ص107.

(3) شريف، حكمت. "خواتم الخلفاء"، **مجلة المقتطف**، القاهرة، مج28، 1903م، ج2، ص137.

ونقش على خاتم علي ﷺ: "الملك لله الواحد القهار".[1]

وقد صار لخاتم الخلافة مؤسسة إدارية خاصة، سميت بـ (ديوان الخاتم)، بدءاً من الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان ﷺ الذي كان أول من اتخذ مثل هذه المؤسسة في الإسلام.

وربما كان هذا العمل الرائد هو الذي رسّخ تقاليد العلامة والخاتم والطابع والتوقيع في ثقافة التواصل الإسلامية؛ إذ لم يتوقف الاهتمام بهذه (العلامة) عند الخلفاء والملوك والسلاطين والأمراء والولاة والقضاة، وغيرهم من رجال الدولة الرسميين، بل امتد هذا الاهتمام إلى المجتمع الإسلامي، فصارت هناك خواتم علماء الدين والعلم والتصوف والتجارة والصناعة، التي نقشت عليها عبارات خاصة، أو حملت بعض (توقيعات) أهل العلم من المدرسين؛ أو بعض (تواقيع) المبدعين من الكتاب والأدباء والخطاطين، وغيرهم من أرباب الأدب والفن بكونها (علامات) فنية خاصة.[2]

---

(1) ابن الكازوراني، ظهير الدين. **مختصر التاريخ**، تحقيق: مصطفى جواد، بغداد: وزارة الاعلام، 1970م، ص70.

(2) انظر:

- عبد الوهاب، حسن حسني. **توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية**، في:
- BULLETIN DE L'INSITUT D'EGYPTE, Tome xxxvi, session 1953–1954, LE GAIRE 1955, p 534–578.
- معروف، ناجي. **التوقيعات التدريسية**، بغداد: مطبعة العاني، 1963م، ص 66 .
- حنش، إدهام محمد. **الخط العربي وإشكالية النقد الفني**، بغداد: دار الأمراء للنشر، 1990م، ص104.

2 – **التصميم التواصلي للعلامة الإسلامية:**

كان لهذا الاهتمام الرسمي والمجتمعي الواسع بهذه العلامة دور كبير في تطوراتها الفنية على أصعدة المضمون والشكل والمادة، والتسمية والدلالة وغيرها، بل وربما أدى هذا الاهتمام السياسي والاجتماعي بها إلى أن تقوم بنيتها على عنصرين اثنين، هما:

أ – (المنصوص) اللغوي المتمثل في عبارة ومعنى ودلالة.

ب – (الـمُبْصَر) المتمثل في شكل وصورة وعلامة وخطاب.

وثمة صعوبة في الفصل بين هذين العنصرين الداخلين في تصميم العلامة الإسلامية وتشكيلها الفني؛ إذ إنها –في العموم– مرسوم خطي مُبْصَر لمنصوص قرائي مسموع، فالنص أساس الصورة أو جوهرها في الخطاب التواصلي كله.

ومن هنا، تكون العلاقة العضوية الوشيجة بينهما قائمة في وحدة البنية العلامية، وتنوعها الوظيفي والدلالي. ولكن يمكن لهذين المكونين: المنصوص والـمُبصَر، أن يشكلا عامل التنوع الرئيس لتقسيم العلامات الإسلامية إلى:

- علامات تعتمد في بنيتها وفي وظيفتها التواصلية على كل من المنصوص والمبصر معاً، كما هو الحال في الخاتم النبوي الشريف.

- علامات تعتمد في بنيتها وفي وظيفتها التواصلية على المنصوص فيها، أكثر من اعتمادها على المبصر، كما هو الحال في خواتم الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين، وبعض السلاطين وغيرهم؛ إذ لم تورد المصادر التاريخية أوصافاً أو أشكالاً أو صوراً معينة لهذه الخواتم/ العلامات، وأوردت نصوصها؛ أي العبارات المنقوشة عليها، لأهميتها في بيان الرؤية الدينية والسياسية لأصحاب هذه العلامات.

- علامات تعتمد في بنيتها وفي وظيفتها التواصلية على المبصر فيها، أكثر من اعتمادها على المنصوص. وأبرز الأمثلة وأوضحها وأشهرها في هذا السياق، هو ما يعرف بـ (الطّغراء)،[1] التي هي العلامة أو الخاتم أو التوقيع، أو الطابع أو الإمضاء الرسمي للسلطان في بعض الدول الإسلامية، وبخاصة السلجوقية والمملوكية، وآخرها العثمانية.[2]

---

(1) الطغراء: لفظ تركي عثماني، يرادف على صعيد المعنى اللغوي: لفظ (نيشان) الفارسي، وهما يقابلان لفظ (توقيع) العربي. والطغراء على صعيد الاصطلاح والدلالة هي الختم أو الرمز أو العلامة الخطية لملك الأوغوز، ثم للسلطان السلجوقي من بعد، ثم للسلطان العثماني. ومن الناحية الفنية، يمكن تعريف الطغراء بأنها ذلك "التكوين الحرفي الرائع لاسم السلطان العثماني، مزخرفاً بشكل جميل، في ختم ذلك السلطان الذي يَسِم به "كل الوثائق والإصدارات والممتلكات الرسمية للدولة. انظر:
- حنش، إدهام محمد. "الطغراء في الخط العربي"، **حروف عربية**، دبي، عدد5-6، 2002م، ص 22.

(2) استخدمت الدول الإسلامية الأخرى أنواعاً وأسماء أخرى من العلامات؛ إذ كانت هذه العلامات تعرف بـ (الرنوك-جمع: رنك).

(نموذج على الطغراء)

3 – إشكالية التواصل بين المنصوص والمُبصَر:

انشغلت المقاربات الدراسية لهذه العلامة في حدود ظاهريتها التاريخية السياسية للدولة الإسلامية، بعيداً عن ظاهريتها التواصلية التي يمكن التعامل السيميولوجي معها، بحيث يقلّب هذا التعامل النظر النقدي فيها لقراءة كل وجوه هذه العلامة: اللغوية، والثقافية، والفنية، بين النص والخطاب، فضلاً عن تأويل واقعها المعرفي بين المنصوص والمبصر في ثقافة التواصل الإسلامية. وربما لذلك نجد تأكيد المصادر التاريخية واللغوية والأدبية على تزويدنا بذلك الكم الكبير من منصوص العلامة الإسلامية، في حين تحاول هذه المصادر إسعاف البحث البصري في هذه العلامة بالشيء الوافي، الذي يساعد على تحرير هذا المرسوم الخطي من إشكاليته الماهوية:

النصية- البصرية، بين هندسة فن الخط العربي وموسيقاه الشعرية من جهة، واللغة من جهة أخرى. ويمكن القول إن أي مرسوم خطي من العلامات الإسلامية، لم يواجه بسبب إشكاليته النصية- البصرية سؤال الماهية المتكرر على ألسنة الباحثين والمؤرخين والنقاد والفنانين والخطاطين وأقلامهم مثلما واجهت الطغراء، مثلاً، ولا تزال تواجه الأسئلة التاريخية المتعلقة بماهيتها: أهي محض نص مغلق على القراءة وعصي على الفهم حسب، أم هي عبارة من عبارات لغة الحكمة وآثارها الخالدة، أم هي رمز من رموز السلطة والأمر، أم هي شيء ما يشاكل ذلك كله من الماهيات التصميمية المقيدة بعدم حرية التفنن البصري في بنيتها التشكيلية، بسبب حساسية الموقف الإسلامي من الرسم والتصوير، فجعلته هذه الحساسية نصاً لغوياً إنشائياً مكتوباً مقروءاً أكثر منه نصاً صورياً خطياً مبصراً في ثقافة التواصل الإسلامية؟ أم أنّ هذه العلامة هي مرسوم خطي تدركه الأبصار صورةً حاملة للمعاني والدلالات والإشارات، وما شاكل ذلك من سيمياء النص وتأويلاته المفتوحة على كل معنى، وعلى كل مجال، حتى وإن لم تدرك العين قراءة النص اللغوي لمرسوم الطغراء وصورته الخطية؟

ومثار هذا السؤال الكبير والأساس هو اهتمام هذه النخبة الفكرية بالتشكيل الإبداعي شبه المستقر على صورة هندسية واحدة لهذه (العلامة الإسلامية)، أكثر من الاهتمام بمحتوى هذه الصورة المتكونة من أسماء السلاطين العثمانيين، الذين يصعب تمييز بعضهم

عن بعض بقراءة هذه الأسماء، وبخاصة أن معرفة حقيقة تباين الطغراوات العثمانية نصياً، تبعاً لتغير أسماء هؤلاء السلاطين فيها، متصلة تماماً بمعرفة ما استقرت عليه شهرة الطغراء العثمانية من أنها مصطلح خاص من حيث الدلالة على توقيع السلطان وإمضائه، وهو ما يؤكد رمزياً الملكية والسيادة الشرعية في الدولة العثمانية؛ إذ كان لكل سلطان عثماني طغراؤه الخاصة، بل قد صار أحياناً "لعدد من السلاطين أكثر من علامة واحدة."[1]

لقد كان سؤال الماهية في هذه العلامة الإسلامية عند العديد من الباحثين والمؤرخين والنقاد والفنانين والخطاطين وغيرهم إشكالياً في البحث التشكيلي والنقدي، وبخاصة أنّ هذه النخبة الفكرية تجاوزت في نظرتها إلى الطغراء ماهيتها الوظيفية المباشرة في السياسة والقانون والتأريخ والتوثيق، إلى الماهية التشكيلية لمرسومها الخطي، الذي قد لا ينفع معه تعريف علمي حدي للمصطلح على النحو المعرفي التاريخي، ليظل سؤال (الطغراء) هذا إشكالياً في الرؤية النقدية إليها بوصفها مرسوماً خطياً محضاً، أو تشكيلاً فنياً قائماً على هندسة الصورة (القرائية – الكتابية)، وخطابها التواصلي السيميولوجي المتأول من العلاقة بين المنصوص والمبصر في البنية التواصلية لها؛ إذ لم تتفق هذه النخبة الفكرية على ماهية الطغراء التواصلية بالضبط، فعدد من هؤلاء الباحثين والمؤرخين والنقاد

(1) أوقتاي، أصلان آبا. **فنون الترك وعمائرهم**، ترجمة: صالح سعداوي، إستانبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، 1986م، ص313.

والفنانين والخطاطين وغيرهم، يعدون الطغراء نوعاً من أنواع الخط العربي، تفرَّد به العثمانيون،[1] من خلال تكييف بعض أنواع الخط نفسه والتصرف بقواعده المعروفة، عند صنع ما يعرف عند نقاد فن الخط والتصميم بـ (التراكيب الخطية)، في حين عَدّ آخرون الطغراء أسلوباً زخرفياً بحتاً من أساليب الخط العربي،[2] بما قد يجعله فناً من فنونه الأدائية أكثر من كونه نوعاً من أنواعه الفنية؛ إذ يقوم فن الطغراء هذا على استثمار أشكال الحروف العربية في الفن التشكيلي؛ الحروفي بخاصة. ولكن آخرين عدّوا الطغراء صورة محضاً، وعدّوا كتابتها رسماً خالصاً، بل عدّوا كل رسم كتابي أو حروفي: طغراء.[3]

ويبدو أنّ بعض النقاد حاول أن يستخرج من رحم هذا التباين -في النظر النقدي إلى صورة الطغراء أو ما هو مُبْصّرٌ فنياً منها- رأياً محايداً، يفيد بأن الطغراء فن عثماني مستقل، يأخذ مكانه بين الكتابة والرسم؛[4] إذ إن الطغراء عند هؤلاء: هو ما يمكن أن يسمى أو أن يوصف بـ (الرسم الكتابي)، الذي يستمد تشكيله من

---

(1) جمعة، إبراهيم. **قصة الكتابة العربية**، مصر: دار المعارف، 1947م، ص74.

(2) صديق، محمد يوسف. "الطغراء واستخدامها في الكتابات العربية في البنغال"، **مجلة الفيصل**، الرياض، س13، ع148، شوال 1409هـ/أيار-حزيران 1989م، ص95.

(3) حسن، زكي محمد. "الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي"، **مجلة الكتاب** القاهرة، س1، مج1، ج3، يناير 1946م، ص285.

(4) AKSEL , Malik**. TURKLERDE DINI RESIMLER**, Istanbul 1967. p. 129.

صور بعض الطيور الأسطورية/ الرمزية في ثقافات بعض الشعوب الإسلامية كالعرب (طائر العنقاء أو الرُّخ)، والتُرك (طائر السعد)، والفرس (طائر السميرغ)، وبخاصة أنّ هذا الفن، كما يراه آخرون من دارسي الطغراء، لم يقف عند حدود تمثيل التوقيع السلطاني بوحدة خطية monogram مغلقة الترميز على السلطة حسب،[1] بل ينطلق منها كذلك إلى عوالم الشكل التجريدي الممثلة بقوة لطبيعة الفن الإسلامي، وفلسفته القائمة على كراهية الفراغ[2] في صورته التشكيلية الملتزمة بجماليات الخط العربي التواصلية في التصميم.

4 – التصميم التواصلي للطغراء:

لو تتبعنا تاريخ الشكل والصورة أو ما يمكن أن نسميه (التاريخ العلامي) للطغراء، للوقوف على مراحل تطوره التواصلي، فإننا لا نجد إلا بعض الإشارات التاريخية والأشكال الآثارية التي قد تبين لنا بعض مراحل تصميمه التواصلي، فهناك مثلاً، إشارة بوصف الطغراء السلجوقية على شكل (قوس)،[3] وهو ما يؤكّد أن هذه العلامة قوسية الشكل كانت شعاراً قَبَلِياً تركياً قديماً. وهناك شكل آثاري بدائي يبدو

---

(1) الخطيبي، عبد الكبير. **الاسم العربي الجريح**، بيروت: دار العودة، ط1، 1980م، ص149.

(2) المعايرجي، حسن. "الطغراء قمة الجمال في الخط العربي"، **مجلة الدوحة**، قطر، ع123، آذار 1986م، ص116.

(3) إقبال، عباس. **الوزارة في عهد السلاجقة**، ترجمة: أحمد كمال الدين، الكويت: جامعة الكويت، 1984م، ص52.

أنه ناتج عن حركة كتابية مقصودة في قصديتها التواصلية على توقيع السلطان السلجوقي طغرل بك بن سلجوق (ت 455 هـ/1063م)، وكان هذا الشكل التوقيعي بسيطاً، يتَّخذ من شكل حرف الياء العربي الراجع صورته الخطية.[1] ولكن أوضح هذه الإشارات التاريخية والأشكال الآثارية المتعلقة بالطغراء تأتي من (أدب الكتّاب) الذي هو أدب خاص بأخبار ديوان الإنشاء والمراسيم والتواقيع وتقاليدها في الدول الإسلامية؛ إذ يأتي وصف وشكل الطغراء المملوكية ذات المبصر المربع/ المستطيل الشكل القائم على منتصبات حروف النص التوقيعي،[2] كل ذلك قبل أن تستقر العلامة الإسلامية نهائياً على الطغراء العثمانية المعروفة في حياة شكلها وتاريخه.

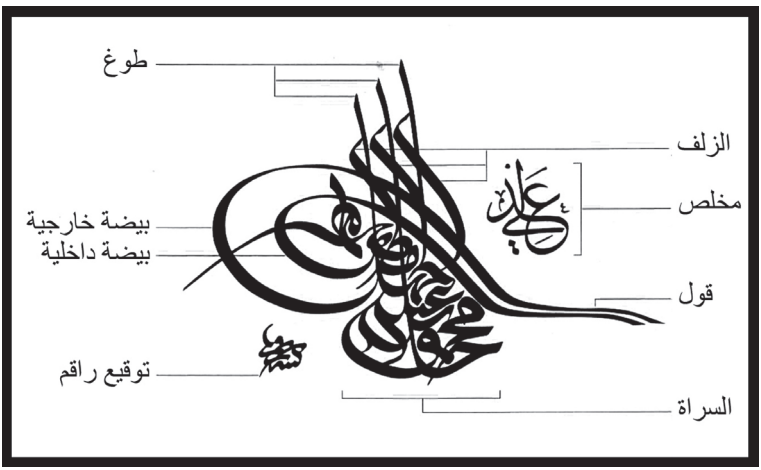
لقد كانت الصورة الخطية هي منطلق بعض نقاد الفن الإسلامي ودارسيه المعاصرين في النظر إلى الطغراء على أنها: "شكل إهليليجي"[3] محض. ولعل هذه الصورة أو هذا الشكل هو محور التصميم التواصلي ومجاله الإبداعي في الفن الإسلامي، رسماً كان أم خطاً، فهو كذلك محور اللعبة التشكيلية التي كان يمارسها أولئك الفنانون الذين يمكن أن نسميهم (فنانو الطغراء)؛ من

(1) الراوندي، محمد بن علي بن سليمان. **راحة الصدور وآية السرور في تأريخ الدولة السلجوقية**، تحقيق: إبراهيم الشواربي وآخرون، القاهرة: دار القلم، ط1، 1960م، ص160.

(2) القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، مرجع سابق، ج13، ص167.

(3) شلق، علي. **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، بيروت: دار المدى، ط1، 1985م، ص398.

الرسامين والخطاطين، أو قل: الرسامين- الخطاطين مثل (مصطفى راقم، ت 1234هـ/1826م) الذي يعد مهندس الطغراء العثمانية في شكلها الأخير.



(هندسة الطغراء)

وعند دخول الطغراء بوصفها مرسوماً خطياً إلى عوالم الشكل التجريدية وتحولاته التشكيلية والتأويلية، انفتحت أمام هؤلاء الفنانين؛ القدامى والمحدثين، مجالات الرؤية الفنية الواسعة في آفاق رحبة من التصميم التواصلي، وفي حدود لا نهائية من الإبداع التشكيلي، الذي أصبحت بنيته الفنية الكلية تستند بكل وضوح إلى شكل الطغراء، من حيث هو نص بصري ذو دلالة رمزية عالية المعنى، لتكون هذه الآفاق الواسعة وهذه الحدود المفتوحة أساساً معرفياً عند بعض دارسي هذا الفن الإسلامي بالذات، لتسمية هذه

الحركة التشكيلية (الحروفية) بفن (الأشكال الطغرائية) المتنوعة بتنوع النصوص والوظائف والغايات التواصلية.[1]

5 – حداثة (الصورة الخطية):

إن الطبيعة الشكلية للطغراء هي التي أغرت النقد الفني المعاصر بقراءة مُبْصَرها التشكيلي على أنه صورة باذخة للهندسة والجمال والإبداع، تجعل خطاب المنصوص فيها لا يصدر مباشرة عن لغة النص اللغوي المتعينة في الكلمات الاسمية واللقبية وغيرها؛ بل يصدر عن مبصرها المدهش في التلقي والقراءة، فيتحول خطاب الطغراء الكلي (المنصوص – المبصر) إلى خطاب دلائلي/ سيميولوجي (فوق نصي) متجدد القابلية للقراءة الإبداعية: التشكيلية والتأويلية المفتوحة على غير وجهٍ من وجوه الوظيفة والمعنى والدلالة، لأن الصورة الخطية للطغرائية مفعمة بالحداثة المتواصلة عبر ما يسميه الناقد شاكر حسن آل سعيد: "البعد الواحد (كفكرة)، ويقصد به اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط (كقيمة شكلية) صرف."[2]

ولقد كان هذا التشكيل الطغرائي محل الاستثمار أو الاستخدام

(1) Papadopoulo, A. **L' Islam Et L' Art Musulman,** Paris 1976 , p 179.

(2) آل سعيد، شاكر حسن. **البعد الواحد أو الفن يستلهم الحرف**، بغداد: دار الحرية، د.ت، ص4.

ولقد قامت على هذه الفكرة الحركة (الحروفية) في الفن التشكيلي العربي الحديث والمعاصر؛ إذ أوضح (بيان الحروفيين العرب) الصادر عن المؤتمر الأول للتشكيليين العرب المنعقد ببغداد في نيسان 1973: "لقد بلغ =

العلامي المتعلق بالرموز في كثير من الأعمال الفنية والأدبية والدينية الإسلامية- الصوفية منها بخاصة؛ إذ "نلاحظ أن الكثير من المحاولات الخطية المعاصرة تطلع من لعبةٍ تُماثِل -إلى حدٍ بعيد- لعبة هذه الطغرة، سواء لجهة امتداد الحروف وتداخلها، أو لجهة تظليل بعض مناطق الخط"[1] فيها، فنجد الطغراء في الفن التشكيلي المعاصر: لوحة (حروفية) جميلة، تُذكّر بما حققته ثقافة التواصل الإسلامية من إنجازات حضارية مهمة في التفاعل مع الشعوب والثقافات الأخرى؛ قديماً وحديثاً، عبر خطاب الفن والذوق والقراءة اللا لغوية لصور الخط العربي[2].

= الأمـر بالخطـاط العربي حداً جعله يوفق ما بين قواعد من الخط نفسـه ومن فن الزخرفة. إننا نسـتطيع اسـتخدام الحرف كزخرف مفرغ مـن المضمون، ينعكس علـى الفنون الأخرى، وعلى طريقة الكتابة في مجالات كثيرة. إنه؛ بهذا المعنى، بحـث علمـي- فني. وقد كانت الأسـباب التـي دفعت إلى هذا الاتجـاه كثيرة؛ أهمهـا: المنطـق الشـكلي والرغبة فـي إيجاد فـن عربي. إن اسـتخدام الحرف يشـابه اسـتخدام بعض العناصر الزخرفية العربية، ولكليهما اتجاه واحد." انظر: - آل سعيد، شاكر حسن. **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية العراقية**، بغداد: دار آفاق عربية، 1988 ، ج1، ص46.

(1) لعيبي، شاكر. **الخط العربي**، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2007م، ص169.

(2) اتجه بعض الفنانين الحروفيين المعاصرين؛ العرب والأجانب، إلى تبني الطغراء مادة تشكيلية لأعمالهم الفنية، ومن هؤلاء العرب على سبيل المثال لا الحصر: اللبناني وجيه نحلة. أما الأجانب، فمنهم على سبيل المثال: الروسي فلاديمير بوبوف الذي يلقب نفسه بفنان الطغراء لكثرة ما يستند إليها في أعماله الفنية، مستفيداً من تشكيليتها البصرية، دون أن يعرف قراءتها النصية.