جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

تقنيات التشكيل البصري في الخط العربي المعاصر
مقاربة سيميائية في نماذج مختارة

إعداد

د. فوزي علي علي صويلح
أستاذ البلاغة والنقد المشارك
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية
قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة إب، الجمهورية اليمنية

(العدد الواحد والأربعون)
(الإصدار الثاني ٠٠ أكتوبر)
(الجزء الرابع (١٤٤٤هـ/٢٠٢٢م)
الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536-9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٢/٦٢٧١م

تقنيات التشكيل البصري فـي الخـط العربـي المعاصـر

مقاربة سيميائية في نماذج مختارة

فوزي علـي علـي صويلـح
قسـم اللغـة العربيـة، كليـة العلـوم الإنسـانية، جامعـة الملـك خالـد، المملكـة العربيـة السعودية
قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة إب، الجمهورية اليمنية
البريد الإلكتروني : Fawziali2000@yahoo.com

الملخص:

يستمد البحث قيمتـه العلميـة والمنهجيـة من عنوانـه الموسوم بـ(تقنيـات التشكيل البصري فـي الخـط العربـي المعاصـر)، إذ يتنـزل العنـوان فـي سياقه الزمنـي الحديث، الذي انعقدت في ناصيته لوازم الظاهرة البحثية الجديدة في علاقتها بنوع الخط والشكل، وبنـاء الكتل الخطيـة التـي استوى عليهـا، بوصفها من أهم مقومات التشكيل البصري للخط العربي، التي تتماسك في متنه، وتمنحه القوة الخلاقة، وتسهم في تحسين شروط التلقي الإبداعي لدى المتلقين. وطبقًا لهذا المعطى؛ يسعى البحث لاستكشاف طبيعة هذا التشكيل فـي فضائه السياقي العلامـاتي، ومسالك التجريب الخلاق الذي منح الخط العربي قوته التواصلية. الأمر الذي يجعلنا معنيين بهذا التماسك الذي تتجاوب فيه أصداء الحروف العربية بدلالاتها وتسنيناتها البصرية الأخرى، ونقصد النقطة، والكتلة، والفراغ، وغيرها من عناصر تصميم اللوحة الخطية الحديثة. وبمقتضاها أضحت العملية الإبداعية لهذا الفن جديرة بالمتابعة في سياق التواصل مع الجمهور ، ومواكبة العصر، ومسايرة إيقاعه المتسارع في جوانب شتى من المعرفة. ولعلها الرغبة لدى الخطاطين المعاصرين في إحداث نقلة نوعية في مسيرة الخط العربي، وابتكار أساليب جديدة، وتقنيات حديثة تليق بتاريخ هذا الفن،

وقوانينه البصرية. وعلى هذا النحو فقد أخذت المقاربة السيميائية حقها من البحث والمساءلة المنهجية للمباحث التي اختصها البحث بمسارين: مسار المتواليات القصدية، وتحددت معالمها في ثلاث، هي:(متوالية التعبد، متوالية الهوية و الانتماء، ومتوالية الإشهار)، ومسار الفن والإبداع، وتمظهرت ملامحه في ثلاث أيضًا، هي: (التجسيم، التشخيص، التمثيل الرمزي). وطبقًا لهذين المسارين تهيأت للبحث أسباب السؤال، وتقاربت أبعاده بالصيغة الآتية: (ما التقنيات البصرية التي منحت الخط العربي المعاصر طاقته الإبداعية، وأسهمت في تأثيره التواصلي؟). وهو السؤال الذي حفز الجهد، وانتهت إليه الإجابة من وراء المقاربة إلى تسجيل بعض النتائج، أهمها مرجعية المتواليات القصدية في التمثيلات الحسية وموجهاتها للتعبد والهوية والإشهار، واكتملت لدى المبدع/ الخطاط باستواء التمثيل الذهني في تصوره الإبداعي للأفكار و الأشياء التي اتسمت بكفاءة الإنتاج والإنجاز، وأثمرت أو أخرجت أثقالها عبر آليات التجسيم و التشخيص والتمثيل الرمزي.

الكلمات الافتتاحية بلاغة الصورة، التشكيل البصري، التمثيل الرمزي، الخط العربي، الفنون التشكيلية.

Visual formation techniques in contemporary Arabic calligraphy

Semiotic approach in selected models

Fawzy Ali Ali Sweileh
Department of Arabic Language, College of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia
Department of Arabic Language, College of Arts, Ibb University, Republic of Yemen
Email: Fawziali2000@yahoo.com

Abstract :

The research derives its scientific and methodological value from its title marked (Visual Formation Techniques in Contemporary Arabic Calligraphy). The most important elements of the visual formation of Arabic calligraphy, which hold together in its body, give it creative power, and contribute to improving the conditions of creative reception among recipients. According to this given; The research seeks to explore the nature of this formation in its contextual and signatory space, and the paths of creative experimentation that gave Arabic calligraphy its communicative power. Which makes us concerned with this coherence in which the echoes of Arabic letters respond to their other visual connotations and notations, and we mean the point, the block, the void, and other elements of the design of the modern calligraphic painting. Accordingly, the creative process of this art has become worthy of follow-up in the context of communication with the public, keeping pace with the times, and keeping pace with its accelerating rhythm in various aspects of knowledge. Perhaps it is the desire of contemporary calligraphers to make a quantum leap in the march of Arabic calligraphy, and to innovate new methods and modern techniques befitting the history of this art and its visual laws. In this way, the semiotic approach took its right from the research and the

systematic questioning of the investigations that specialized in the research in two tracks: the path of intentional sequences, and its features were defined in three, namely: (the sequence of worship, the sequence of identity and belonging, and the sequence of publicity), and the path of art and creativity, and its features were manifested in three Also, it is: (anthropomorphism, diagnosis, symbolic representation). According to these two paths, the reasons for the question were prepared for research, and its dimensions converged in the following form: (What visual techniques gave contemporary Arabic calligraphy its creative energy, and contributed to its communicative impact?). It is the question that stimulated the effort, and the answer from behind the approach ended with the recording of some results, the most important of which is the reference to the intentional sequences in sensory representations and their directives for worship, identity and publicity, and it was completed for the creator / calligrapher with the level of mental representation in his creative perception of ideas and things that were characterized by efficient production and achievement, and yielded fruit Or brought out its burdens through the mechanisms of embodiment, diagnosis and symbolic representation.

Keywords: ***Rhetoric Of The Image, Visual Formation, Symbolic Representation, Arabic Calligraphy, Plastic Arts.***

المقدمـــة

من الأسس التي يستقيم الحديث عليها في هذا البحث الموجه نحو (تقنيات التشكيل البصري في الخط العربي المعاصر) أن اللوحة الخطية الحديثة قدمت نفسها بوصفها علامة سيميائية باذخة الدلالة، فاستحالت في سياق الدرس النقدي الحديث مشغلًا إبداعيًا محفزًا لاستكشاف أغوارها، وفي هذا السياق بدت على قدر كبير من الهندسة الإبداعية في تصميمها، وأفكارها، والأشياء، والمتواليات القصدية التي استوت عليها؛ فأخرجت أثقالها الدلالية والتداولية بآلياتها وإيقاعاتها السطرية، وتمثيلاتها الذهنية المدهشة.

وفي سياق هذا الحديث لا يمكن استنطاق جمال اللوحة الخطية الحديثة ومصادر فاعليتها إلا باستيعاب قيمة الحرف وموقعه من اللغة العربية، وفهم قوانينه البصرية التي يتشكل بها، والمشق الإبداعي الذي يتمثل به، والعلاقات بين الكتلة والفراغ، وما يتعين به من مصادر الطاقة الجمالية والإقناعية، وكفاءة الإنتاج والإنجاز في مسارات التجريب وآفاقه. ولكي لا نتعجل الأحكام، ونرمي بها في المقدمة، يحسن بنا مقاربة الظاهرة والمنهج في ضوء الإجراءات المنهجية والأدوات البحثية الآتية:

أولًا: مشكلة البحث وتساؤلاته:

لكل بحث إشكاليته المعرفية، وسبيله المنهجي في حلها؛ ولعل المشكلة التي حفزتنا للمضي في هذا البحث تبرز من ثلاث جهات: أولها أن هذا الفن كغيره من الفنون التشكيلية، بل إنه في أصح التعريفات الاصطلاحية التي اجتمعت في جهازه المفاهيمي تذهب إلى أنه فن تشكيلي، له ما يميزه من الخصائص الفنية، والسمات الإبداعية، التي تتولد من طريقة توزيع الحروف، وانتظامها في الكلمات، وتشكيلها ضمن عبارات، أو استحالتها في لوحات فنية، كل ذلك يجري طبقًا لمتواليات

مخصوصة من الحدود الهندسية، والتنسيقات الجمالية، والانسجام الذي يحقق للمكتوب فاعليته وقدرته على التأثير في المتلقي. [١]

وما ذهبت إليه الآراء قديمًا وحديثًا لا يخرج عن هذا المنوال في التعريف، إذ تناصرت له بتوافق على أنه رسوم وأشكال حرفية، تدل على الكلمات المرسومة في الذهن[٢]؛ واختصاصه بهذا المفهوم ناشئ من طبيعة تشكيله البصري، وقدرته التواصلية بين المبدع والمتلقي، إذ يصوّر جمال الحياة، ويرسم في نصوصه أفق الانتظار الجميل في النشاط الإنساني، كما يفتح عين المتلقي على قدر كبير من الإعجاب والإثارة بقواعده، وأصول كتابته، وبلاغته التي يتمايز بها التشكيل البصري للخط العربي المعاصر؛ لكن عين المتلقي ما زالت تخطئ أسرار هذه القواعد والأصول؛ إذ تجري عليها الأحكام الانطباعية غير الواعية بها، وثانيها أن البلاغة المرئية للخط العربي المعاصر تمثل العلامة الفارقة في التمثيل البصري، وأن بلاغة الفنون البصرية ليست كبلاغة النصوص الأدبية؛ إذ لكل فن بلاغته التي يتقوى

---

١) صويلح، د.فوزي علي علي، الجوزي، د.عبد الله علي صالح، بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي، (بالاشتراك)، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة ذمار، المجلد (١)، العدد السادس، يونيو ٢٠٢٠، ص ٤٥٦.

٢) ينظر: ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد(ت: ٨٠٨هـ)، ، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م، ص٤١٧؛ القلقشندي، أحمد بن علي(ت: ٨٢١هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ٣/ ٨؛ الكردي، محمد طاهر، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، ط١، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م.ص٧، ٨؛ الجميلي، كمال جاسم عبد، أثر القرآن الكريم في الخط العربي، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، العدد التاسع، السنة (٥٥)، ص٣٠٣؛ برهومة، عيسى عودة، تحولات الحرف العربي على الشابكة(الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي وضمان الجودة الجامعة الأردنية، المجلد ٤٥، العدد ١، ٢٠١٨م، ص١٤١.

بها؛ لكنهما يلتقيان في مساحة الفعل الإبداعي المشترك؛ وتجمعهما خاصية التأثير والإقناع، التي لها القدرة على "إحداث تغيير وتحويل في الاعتقاد والميول والرغبات والعادات وغيرها"[١]؛ الأمر الذي فرض حضوره في وعينا، وصار همًا معرفيًا جديرًا بالدراسة.

ومن هذا المنطلق؛ فإن فرضية البحث قد صيغت بهاجس الوعي، ومراد الكشف عن الوظائف التي فرضت سلطتها على الخطاط المعاصر، وحظيت بملكته الذهنية، فنصت على أن: (للخط العربي تمثيلاته البصرية التي تتضافر في إنتاجها المتواليات القصدية والمسالك الإبداعية، التي تمد الخط بأسباب الجمال والإقناع، مثل: التشخيص والتجسيم والتمثيل الرمزي).

تلك هي مؤشرات المشكلة وفرضيته التي خامرتنا في هذا السياق، ولها طبيعتها في المقاربة الإجرائية، على النحو الآتي: (ما التقنيات البصرية التي منحت الخط العربي المعاصر طاقته الإبداعية، وأسهمت في تأثيره؟)..، ويحمل هذا السؤال المعرفي محفزاتٍ، قادرة على المضي في هذا المشغل البصري؛ إيمانًا منا بأن السؤال مطية الهدف، والإجابة عنه تحقق الغرض والمقصد، ومن ثمَّ، فلا إجابة كافية تضيء المسلك، ما لم نقطع مسافة كافية من دروب البحث لاكتشاف تقنيات التشكيل البصري وفاعليتها الإقناعية في الخط العربي المعاصر.

ثانياً: أهمية البحث وأهدافه:

يستمد البحث قيمته العلمية والمنهجية من طبيعة الظاهرة الفنية والمنهج، إذ تتكامل بهذه الثنائية مصادر الإبداع، وتستوي بها الأمشاق الخطية. ومعنى ذلك أن اللوحة الخطية تعد في جوهرها علامة سيميائية، لها أبعادها التداولية،

---

١) مشبال، د.محمد، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث – نحو بلاغة موسعة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٢٠م، ص ١٥.

ومقتضياتها الإدراكية. ولعل هذا المورد المعرفي يقيم الجسر بين الخط وبنائه وشكله في اللوحة، بل إن الوعي بهذا التواشج والتسنين البصري يعزز هذا الوصل ويعمق الشعور به لدى المتلقي ، وخاصة حين يتحول الخط إلى علامة فارقة في التناول والمعالجة. وإذا كان "المجال السيموطيقي يهتم بالدلالة، وطريقة التدليل في اللغة وسائر الأنساق التعبيرية"[١] فإن الخط العربي بأشكاله يتجاوب مع هذا الاحتفاء، ويتفاعل مع معطياته بطرق التدليل في البنيات الخطية، وهي البنيات التي تتآزر في نظراتها مشاغل المستوى البصري والمستوى الذهني.. ومن ثمَّ؛ فإن التشكيل البصري في الخط العربي المعاصر ينفتح على ثلاثة مناهج، السيميائية والتداولية والإدراكية، فكلها مناهج مترابطة، يفضي بعضها إلى بعض، ولها فاعليتها وآلياتها، وآثارها في توجيه المقاربة بطريقة أو بأخرى، ولا يمكننا أن نغمض أعيننا عن معطياتها، وهي بادية في كل زاوية من زوايا اللوحات وأمشاقها الفنية.

وطبقًا لأهمية البحث تتحدد أهدافه، إذ يهدف لاستكشاف طبيعة هذا التشكيل في فضائه السياقي العلاماتي، ومسالك التجريب الخلاق الذي منح الخط العربي قوته التواصلية. تلك هي نبضة الوعي بهذا التماسك الذي تتجاوب فيه أصداء الحروف العربية بدلالاتها وتسنيناتها البصرية الأخرى، ونقصد النقطة، والكتلة، والفراغ، وغيرها من عناصر تصميم اللوحة الخطية الحديثة. وبمقتضاها أضحت العملية الإبداعية لهذا الفن جديرة بالمتابعة في سياق التواصل مع الجمهور، ومواكبة العصر، ومسايرة إيقاعه المتسارع في جوانب شتى من المعرفة.

وإذا كانت العناية بمدونة البحث دليلًا على قوته التواصلية؛ فإن اختيار النماذج المعنية بها مؤشر على صحة المسعى، وسلامة الهدف. وعلى هذا الأساس

---

١) الماكري، محمد، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، كانون الثاني، ١٩٩١م، ص٨٧.

اقتضت المدونة رصد النماذج والتماسها في مظانها، بشروط فنية تعزز قوتها من خلال رصد الدائرة الإبداعية التي نشرت فيها اللوحات الخطية، وتعد حسابات الخطاطين على شبكات التواصل الاجتماعي من أهم مصادرنا في هذا الشأن ولاسيما الفيس بوك والأنستقرام، على أن الأمر لم يخل من المشكلة، إذ واجه الباحث مسألة المرجعية في النسبة، والاستحقاق الفني، إذ لم يتعرف على أصحابها من الخطاطين العرب، وظل الحق في هذا الشأن متاحًا للخطاط الذي أنتج لوحته دون نسبتها لأحد غيره، وهذا الإجراء ما طابت به النفس وقرت به العين لحل مشكلة اللوحة الخطية ونسبتها لصاحبها من أجل حفظ الحقوق، والاشتغال بالمقاربة دون مساس بحق أحد، وسمينا من استطعنا أن نفك شفرة توقيعه، وآثرنا استدعاء اللوحة وتوظيفها في مقامها التي اقتضت الحاجة للاستشهاد دون ذكر الاسم لمن لم نتبين هوية التوقيع، بسبب غموضه، أو دقة حجمه، أو تشابكه التركيبي المعهود في التوقيعات المعقدة. ذلك ما نلفت به العناية ليعذرنا القارئ في مسعانا الحميد.

تلك هي الخطوط العريضة لما استوثقت به الغاية، وصحت به الرؤية، واستقام به الهدف لإنجاز العمل.

ثالثاً: الدراسات السابقة:

بالنظر في خارطة الدراسات السابقة، يتبين أن الأثر المعرفي لها يدعم خطنا في المسار الإجرائي ، ويؤيد مسعاه في هذا السياق؛ إذ لم يأخذ التشكيل البصري ولا تقنياته، ولا مادته التي ساقها البحث بنماذجه ونصوصها البصرية حظًا من الدراسة والتحليل، ولا تناولتها البحوث بوصفها نماذج ضمن بحوث أخرى. إلا أن ثمة دراساتٍ تقاربت فيها بعض الملامح بين دراستنا، ونماذج لخطاطين آخرين، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر:

- خلف، معصوم محمد، عالمية الخط العربي، مجلة التراث العربي، مج١٨، ع٧١، ٧٢، اتحاد الكتاب العرب، يوليو – ربيع الأول، ، ١٩٩٨م
- غنوم، سمير، جمالية الخط العربي وتأثيره في العمارة وإغناء الفراغ الداخلي، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الثلاثون– العدد الثاني– ٢٠١٤.
- برهومة، عيسى عودة، تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي وضمان الجودة، الجامعة الأردنية، المجلد ٤٥، العدد ١، ٢٠١٨م.
- علي، إبراهيم جابر، شعرية الخطاب البصري، فصول، المجلد (٢٥/ ١)، العدد (٩٧)، خريف ٢٠١٦م.
- فتيني، عبد الله بن عبده، الاتجاه الحروفي وعلاقته بالمضمون الكتابي في أعمال الفنان التشكيلي السعودي سالم باجنيد، دراسة حالة، مجلة جامعة أم القرى للعلوم التربوية والنفسية، المجلد ٢٠، العدد ٢، رجب١٤٢٩هـ– يوليو٢٠٠٨م، الصفحات(١٢–٨٢).
- علي، إبراهيم جابر، سيميائية الخط العربي: بحث في بلاغة التواصل المرئي : خط الثلث نموذجًا، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٥م.
- صويلح، د.فوزي علي علي، الجوزي، د.عبد الله علي صالح، بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي، (بالاشتراك)، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة ذمار، المجلد (١)، العدد السادس، يونيو ٢٠٢٠

ولا ننكر فضل هذه البحوث في رسم المسار الفني، وسبقها في التناول النظري والمعالجة الإجرائية لنصوص أخرى من أعمال الخطاطين العرب المعاصرين، إلا

أنها ظلت بعيدة عن الهدف الذي ننشده من وراء هذه المقاربة، وخارجة عن بساط ما نشتغل به في تقنيات تشكيل اللوحة الخطية الحديثة.

رابعاً: منهج البحث وإجراءاته:

يتخذ البحث من المنهج السيميائي عمدة في المقاربة، ومسلكًا في استكشاف العناصر التي مدت أسباب التشكيل البصري في اللوحات الخطية، وحققت قدرًا من الإبداع في تصميمها، على نحو يجعل مسلكنا خيارًا قادرًا على بلوغ النتائج وإصدار الأحكام المناسبة في التحليل والتأويل. وإذ نتخذ هذا المنهج عمدتنا في البحث والمقاربة، وتلمس آثارها في النماذج الخطية؛ فإن هذا الاتجاه وتحديد الخيارات المنهجية لا يعني عزل المدونة ونماذجها عن خيارات أخرى في المعطيات المعرفية للمنهج الإدراكي، أو البلاغة الجديدة بخطها المتصاعد في التداولية والحجاج. ذلك أن الآليات التي أسهمت في تشكيل اللوحات لا تبتعد عن حقل البلاغة الجديدة ودائرتها، بل إن نبضها الحيوي سيظل ملهمًا للنظر في أثقالها الفاعلة عن حركة الحياة والإنسان، الأمر الذي يحولها من مساحة التنظير إلى آلية كاشفة عن "جماليات الصورة المكتوبة بالخط العربي بصفته أحد الفنون العربية الأصيلة، والمجسد الجمالي لنصوصها الدينية والإبداعية"[١].

ومن ثمَّ؛ فإن طبيعة العمل وخطه المعرفي يقتضيان الإفادة من كل ما يتجاوب معه، ويغذي رؤيته طبقًا لرؤية بيرس وإمبرتو إيكو وجورج لايكوف وبيرلمان ومن سعى سعيهم؛ لكن الموجه الأول في هذا الحضور هو اعتبار اللوحة الخطية علامة سيميائية، لها هويتها في التواصل المرئي بين المبدع والمتلقي، وهذا

---

١) علي، إبراهيم جابر، سيميائية الخط العربي: بحث في بلاغة التواصل المرئي : خط الثلث نموذجًا، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٥م، ص٥.

التواصل مبني على " وحدة تتمثل في شكل المضمون وشكل العبارة"[١] وأضحت بهذا التصور أنموذجًا لتبدلات البناء والتمثيل المتعدد،. سواء من زاوية تركيبها أم من زاوية تكوينها أو تشكلها، أو حتى من زاوية تلاشيها.[٢]

بهذا المستندات؛ أخذت المقاربة السيميائية حقها من البحث والمساءلة المنهجية للمباحث التي اختصها البحث بمسارين: مسار المتواليات القصدية، وتحددت معالمها في ثلاث، هي:(متوالية التعبد، متوالية الهوية و الانتماء، ومتوالية الإشهار)، ومسار الفن والإبداع، وتمظهرت ملامحه في ثلاث أيضًا، هي: (التجسيم، التشخيص، التمثيل الرمزي).

١) إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة د.أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، بيروت، تشرين الثاني(نوفمبر)، ٢٠٠٥م، ص١٤٣.

٢) دولوز، جيل، الصورة – الحركة، فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧م، ص١٠٠، ١١٢.

المبحث الأول

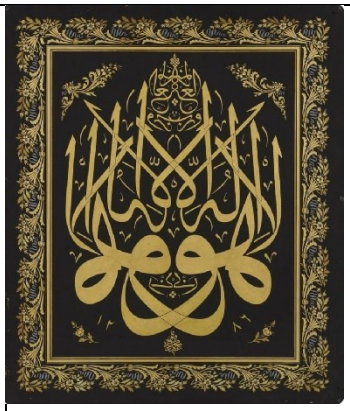
متواليات التشكيل البصري وسياقاته التواصلية في اللوحة الخطية

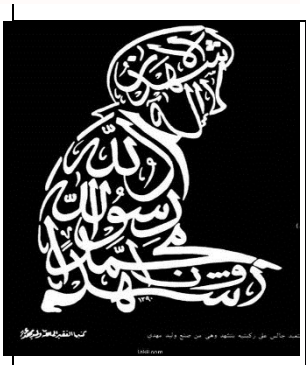
يعتد الخطاط في إنتاج اللوحة الخطية، وتشكيلها بالبعد التفاعلي البنَّاء بين الخطاط والمتلقي؛ انطلاقًا من الوظيفة التداولية للعلامة السيميائية التي يتخذها مفتاحًا لتحريك العلاقة الثنائية بين الطرفين في تصورهما للحياة والنشاط الإنساني. وعلى هذا المبدأ التداولي من الطبيعي أن يمتلك الخطاب عمومًا والخطاب البصري على وجه خاص كفاءة تمنحه القبول لدى المتلقي، إذ لا يكتسب خصوصيته الإنجازية ولا يرتقي إلى منزلة الخطاب ما لم يجرِ على منوال جلٍ، يعبِّر عن مقاصد معينة، أو يتضمن بعض الأغراض التي تحقق له التواصل بين المتكلم والسامع، فضلاً عن جلال الدور الوظيفي الذي يحاول الخطاط إنجازه، بما هو عليه من أمرٍ جامعٍ، يمد النص البصري بالفاعلية والحيوية التي يقتضيها مقام التواصل.

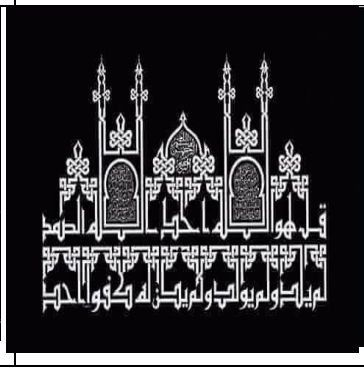
والتسليم بهذا المعطى يعني أن تصميم اللوحة الخطية مؤسس على مقاصدها، إذ تنطوي على قصد أو تعبر عن قصد، ومن ثمَّ؛ فإنها – أي اللوحة – عمل فني تشكيلي مقصود، له ما يبرر إنجازه طبقًا لمتطلبات لهواجس المبدع، ورغبات الجمهور المتلقي، وهي الغاية التي تعددت صورها في بحثنا، وتنوعت مظاهرها في الخط العربي المعاصر، على نحو ما بدت ملامحه في المتواليات الآتية: (متوالية التعبد، متوالية الهوية والانتماء، متوالية الإشهار).

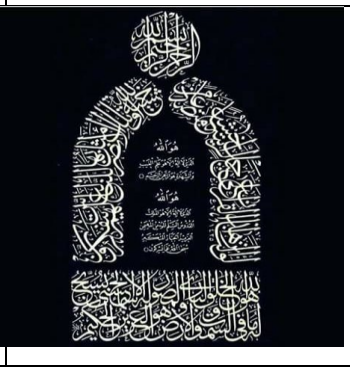
فأما متوالية التعبد فمرده إلى الوعي الفني بأثر الدين والتأمل الفكري في ملكوت الله، واختمار المعتقد السليم في تصوره للحياة والإنسان، أو في سياق التصور للعلاقة بين الخالق والمخلوق، وهي علاقة الوصل الروحي التي لا يستغني عنها الخطاط العربي المسلم، لإثراء نصه البصري، واستلهام القيم الدينية، والعلاقات الإنسانية في ضوء تعاليم الدين الإسلامي الحديث، حتى غدت متوالية

التعبد المرتكز الفكري الذي اشتغل به الفن الإسلامي عمومًا، وصار أحد أوردة الحضارة العربية والإسلامية في نبضها وحيويتها، واستقامت في الوعي الإسلامي طبقًا لمواصفات السلامة الفكرية وصحة المعتقد على النحو الآتي:









وبالنظر في الوسائط الدينية و الأشكال السابقة، وما نصت عليه اللوحات واستوعبت تسنيناته البصرية يتبين أن الخطاط العربي المسلم يسعى في نشاطه الخطي لإضاءة الديني بالفني، وهي الثنائية التي اختمرت في ذهنه، إذ " لم ينس الفنان/ الخطاط أن اللذة البصرية هي مصدر أساسي للشعور بالجمال القولي

المتجانس الذي يتضمن صوتًا ومعنى وخيالًا مرئيًا"[1]، وهذه اللذة التي ظل المبدع يبحث عن صورتها في الفكرة والموضوع، فلم يفتأ في البحث الخلاق عن المسكون بالجمال، وراح بهذا المعطى يمارس بالتجريب ترسيخ مبادئ الدين الإسلامي الحنيف في نفوس المتلقين، كما ينشد من وراء هذا النشاط البصري ترسيم حدود العلاقة بين العبد وربه المؤيدة بالخطاب الديني كما نصت عليه الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، الأمر الذي يجعل منها مداخل قديرة، ومنافذ للانفتاح على طبيعة العلاقة بين العابد والمعبود في سياق الضرورة الدائمة لحسن التعبد، وحسن العمل؛ مما يعني أن كل لوحة تعد بمثابة حجة بصرية دامغة لكل الكسور التي تنشأ في التواصل اللامسؤول؛ لذلك فلها غايتها الجمالية والإقناعية، ولها مرادها القويم في تحسين شروط الحياة الإنسانية، ورفع مستوى الوعي بالعقيدة الإسلامية تارة، وبالقضية الإنسانية تارة أخرى، كما هو بادٍ في اللوحة الأولى التي مشقها الخطاط محمد شفيق بخط الثلث المعكوس، بعبارة: " لا إله إلا هو" إذ تنص في بنائها الأسلوبي وسياقها التداولي على التوحيد، والتفرد بالعبودية، وتؤشر نحو آيات كثيرة في سور متعددة، منها قوله تعالى:

- "لا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلرَّحۡمَٰنُ ٱلرَّحِيمُ" ا لبقرة: ١٦٣
- " لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ" البقرة: ٢٥٥
- " لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَۖ خَٰلِقُ كُلِّ شَيۡءٖ فَٱعۡبُدُوهُ" الأنعام: ١٠٤

أما عبارة (لاشيء يدوم إلا الله) التي خطها زكي الهاشمي بطريقة عمودية، فقد حملت منطوق الآية الكريمة:" لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَۚ كُلُّ شَيۡءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجۡهَهُۥ " القصص: ٨٨ وأخذت في تصميمها بعدًا تجريديًا، ويكمن هذه البعد وتداوليته في

---

١) رمضان، د.أحمد فتحي، والخطاب، أسماء سعود، البلاغة البصرية للجناس القرآني في منظور الخط والزخرفة الإسلامية، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد (٢٣)، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠من ص٣٨٥.

طريقة الكتابة، ومسلك البناء البصري الذي اعتمده الخطاط الهاشمي، إذ عمد قاصدًا إلى رفع لفظ الجلالة أعلى العبارة، و حدد موقع (شيء) بطريقة أفقية أسفل العبارة، في إشارة سيميائية إلى هيئة الموتى، وتأكيدًا على صورة الفناء، الذي جعله الله من السنن الكونية على الأشياء والكائنات، وهي العلامة السيميائية الفارقة بين الأحياء والأموات.

كما أن اللوحات الثلاث الأخرى تكفلت بإجلاء الصورة المكانية، وإضاءة المساق القويم الذي حملته مساجد الله ومحاريبها، وما زالت ملهمة لكثير من القضايا التربوية التي انبثقت عن هذه الأماكن المقدسة، وبعثت في نفوس المسلمين الطاقة الإيمانية والسكينة الباذخة.

ومن ثمّ! فإن رسالة المسجد عبر التاريخ الإسلامي هي رسالة محروسة ومحصنة بآيات الذكر الحكيم التي تقرأ في المنابر وتتلى في المحاريب. ومنه ساق كل خطاط لوحته مضمنًا فيها أبلغ المقاصد، إذ اقتضت لوحة المسجد كتابة سورة الإخلاص بالخط الكوفي، و اتخذ خطاط آخر من المحراب لوحة لكتابة آيات من سورة الحشر بالخط الثلث بقوله تعالى: "لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللهِ" الحشر: ٢١ ، واختمرت صورة الساجة في وعي الخطاط وليد مهدي، وأثمرت لوحته الشهيرة صوة الساجد المتبتل في تشهده، . وهذا الأمر لا يخرج عن الرسالة الكتابية التي يراهن عليها الخطاط المسلم في توظيف الفن لصالح الدين ومقاصده، ومقصد الخطاط في هذا السياق ينطوي على بعث الهمة العالية في نفوس المتلقين، من خلال هذه النصوص القرآنية و الآثار الدينية التي بدت في اللوحات على قدر كبير من الرمزية الباذخة في تمثيل العبادة، والإعداد التربوي للمسلم، وكأن إنتاج اللوحة الفنية من الخطاطين أفعال ضمنية للتعبد المستحق، الذي يعلي من شأن المرسوم، ويعكس قدرة الموهبة والموهوب على رسم القضايا وتحسين شروط التلقي في الواقع والوجود.

وأما متوالية الهوية والانتماء فتنصرف إلى ما يتخلق في الوعي من الهدف القاصد، والغرض المنشود من وراء الفن، بمعنى أن الغنيمة من رسم لوحة، أو تصوير منظر أو استدعاء علاقة مخصوصة من العلاقات الجامعة بين الأشياء والأفكار تكمن في تعزيز العلاقة بين الإنسان والخطاب – أي خطاب، بصريًا أكان أم سمعيًا، والنتيجة في التجريد البصري أن "صورة الإنسان الذي نبنيه هو نتاج الخطاب الذي نتداوله، ونعده مرجعًا حاكمًا، بسبب الفهوم والتمثلات"(١)

وفهم الهوية وتمثلات الانتماء في الخط العربي المعاصر قد أخذت سننها البصرية في أكثر من لوحة خطية، وتجريدها يجعلنا معنيين بقضيتها الإنسانية التي تنخرط في سياق البحث الدائم عن الذات، وعلاقتها بالآخر، إذ "الإنسان دائم البحث عن ذاته باستمرار، ليحدد موقعه في هذا الوجود، فإذا فقد هويته وأضاع أصالته وجد نفسه عاريًا، وهو يحاول أن يجد هويته بديلة تحقق له وجوده"(٢). ومن ثمَّ فإن الانتماء ظاهرة إنسانية تعبر عن وعي الإنسان بحقيقة وجوده، وتغدو الهوية البشرية تأكيدًا لهذا الوجود؛ " لأنها وعي للذات وبحث عن الجوهر الروحي والمادي، لتجعله أكثر صلابة وتساميًا، وهي بالتالي ثورة روحية وأخلاقية، و في صلبها تدعيم لحقيقة الانتماء الوطني والإنساني"(٣). بهذا التصور؛ "لا يمكن تصور تجربة إبداعية دون أن تنطوي على رؤية إنسانية تعادل الجوهر والروح لتلك التجربة، وبالقدر الذي تتعمق فيه هذه الرؤية، وتتوغل في أعماقنا، وتؤثر في

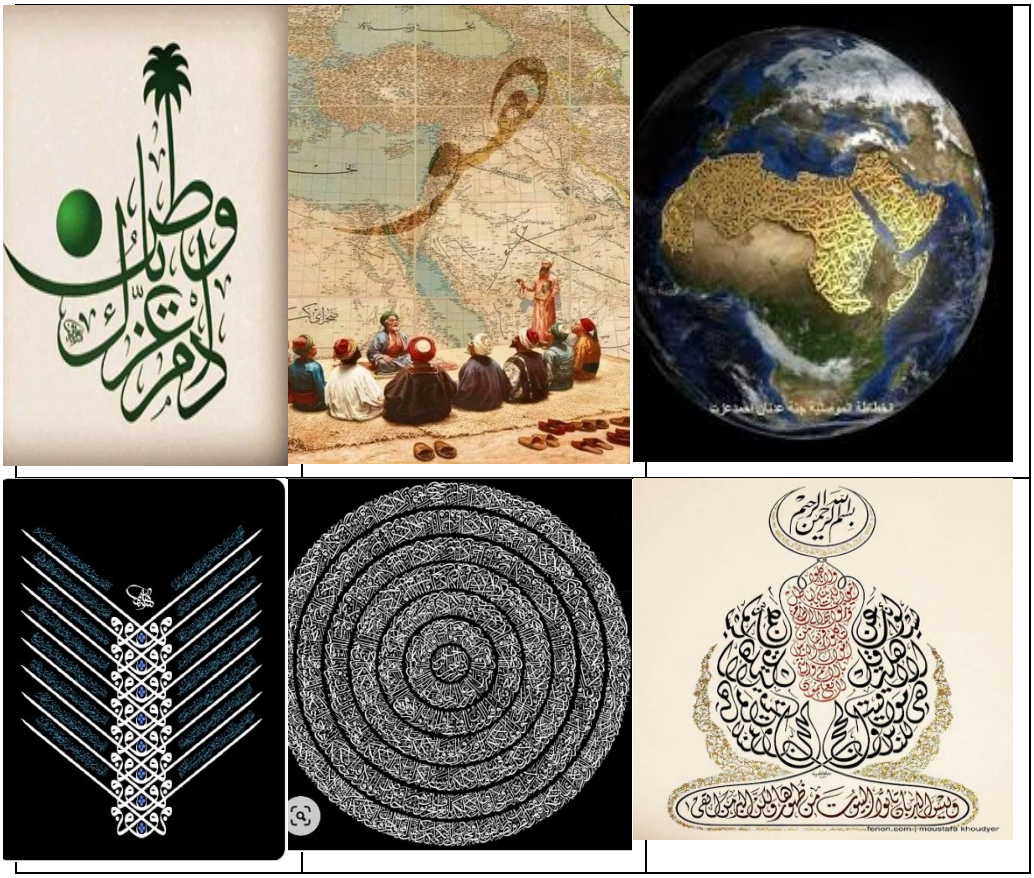
---

١) بازي، محمد، البلاغة الكبرى نحو نظرية وجودية لصناعة الخطاب وتأويله، الوجود بالخطاب، كنوز المعرفة، ط١، ١٤٤٣هـ- ٢٠٢١م، ١١٨/٣

٢) حجازي ، مصطفى ، التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور) ، الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٠م ، ص ١٣٨.

٣) موينيه، عما نوئيل ، الشخصانية، ترجمة/ تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة، لبنان ، ص١٥٨.

عقولنا، تكون قيمة التجربة أعلى، ومستواها أرفع، وخلودها أحرى."[1] على هذا النمط من التكوين الخطي يمكن تلمس مظاهره وبيان أشكاله في اللوحات الآتية:



وفي المنظور المرتقب من وراء كل لوحة كما تحيل إليه في بنياتها العميقة نجد انسجامًا بين المكتوب والمدلول، على نحو يبعث فينا الإعجاب بقدرة الخطاط وموهبته االفذة، التي أسعفته لإجلاء روح القضية الإنسانية والظاهرة الاجتماعية

١) المحمود، د. صالح بن عبد العزيز، الأدب في الإعلام الجديد مخاتلة الوعاء ومأزق الرؤية مهاد نظري، المحور الثاني (الإعلام الجديد وآفاق التواصل الأدبي)، مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، ٢٠-٢٢ ربيع الأول ١٤٤١هـ، المجلد الثاني، ص ٢١٨.

التي يـأنس بتمثيلها علـى هذا المستوى من التجريد الحروفي، وفي هذا السياق تتقارب فـي نفس الخطـاط مسافة الـوعي الفنـي بقيمـة الهويـة وأثر الانتمـاء فـي معالجة الكسور التي تعاني منها طائفة من النـاس، ويجبر طائفة أخرى تجد نفسها مشردة هنا وهناك، الأمر الذي يجعل من اللوحة الخطية وسيلة للاستشفاء النفسي مادامت أنفاس الحياة باقية، وتنبض بالعافية.

ومن ثمَّ؛ فإن ما يتراءى أمامنا في اللوحة الأولى للخطاطة جنة عدنان عزت يعكس الوعي بالهوية في تفاصيل العروبة، ومنطلقات الانتماء الكوني، انطلاقًا من الخصوصية الجغرافية العربية التي استلهمتها الخطاطة في أكثر من خريطة؛ لكنها استجمعت تفرقها في هذه اللوحة المجسمة ضمن خريطة العالم، ونالت شرف كتابتها بخط الثلث، وكان اختيار نصها القرآني موفقًا إلى حد كبير، إذ تمثلت فيها قوله تعالى: وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا ۚ وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا" آل عمران: ١٠٣، ومنطلقها في هذا الاختيار الشعور القومي واستشعار الفكر الخالص للوحدة العربية، وبواعث الاعتصام والتآزر الذي حملته الآية الكريمة، إذ تستند إلى الظلال الإيحائية والحافز القرآني للوحدة والاعتصام بحبله، ونبذ الخلافات، وتقويض النزاعات، والعمل بمقتضى الارتباط الأصيل، والقوة الفاعلة في حياة الشعوب، وقد اشتهرت الخطاطة العراقية بهذه الروح المتدفقة والرغبة بلملمة شتات ما تفرق من وحدة العرب والمسلمين عبر أدوات فن الخط العربي، وجغرافيا الحروفيات المعاصرة، التي وجدت فيها متنفسًا لتعزيز الهوية، والانفتاح على كل ما يغذي هذا الفقد، و جبر الانكسار الذي تعيشه بين مشاكل بلدها العربي، وانقسامات العراق خاصة، وهجرتها في الغرب(نيوزلندا) وعذابات الفراق المر .

إن هذا التمثل الحروفي في الخط العربي المعاصر، وتشكيل اللوحة بهذا المستوى المتقدم لخير دليل على قدرة الخطاط العربي – بموهبته التي اهتدى إليها

– في توجيه قلمه نحو إنتاج هذا الإبداع، وفهمه لتفاصيل دقيقة في تشكيلها البصري، إيمانًا منه بأن " الصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية." [1] بل إن قدرة المخيال الإبداعي للخطاط على إنشاء رؤية ذات معالم محددة للوجود، تتجاوز مظهره الخارجي؛ إذ لا يحاكي المبدع في لوحته شكل الموجودات والأشياء المنفصلة، ولا يتعامل معها منقطعًا عن النص.

على هذا السبيل مضى الخطاط في اللوحة الثانية، التي اتخذت من الضمير الغائب (هو) منطلقًا في تشكيل اللوحة وتحويلها من صورة كلاسيكية إلى خريطة جغرافية؛ لكن بمفاتيح غير مألوفة، فارتسمت بمرجعياتها البصرية صورة رائعة للامتداد الحضاري في المنطقة العربية قديمًا، زمن التفوق على الغرب، وريادة أهل الاختصاص في العلوم العربية و الإسلامية، ومنها الخط العربي، وكأنها رحلة المفاهيم المعرفية والفنية بين الشرق والغرب كما بدت ملامحه في تمدد الضمير (هو) الذي كتب بالخط الديواني على سلم ممتد بين شرق آسيا، والجزيرة العربية وأفريقيا، فضلًا عن أسماء الدول والبلدان التي كتبت بخط النسخ، وهو نمط مغاير للسائد من الأنماط في الثقافة الإنسانية المعاصرة، إذ صارت اللغة الإنجليزية هي المعنية بكتابة الأسماء على الخرائط الحديثة، وتدوين مفاتيحها. ومن ثم؛ فإن فتح مغاليق المقاربة الواعية في سياق ما نتلمسه من وراء تصميم اللوحة الحديثة يبعث فينا الرغبة لاقتناص شوارد الخطاطين في سياق الهوية، مما يؤكد "أن الخط في الفن العربي الإسلامي، يجسد المعنى ويحوله من خلال أشكاله التجريدية إلى شعور حي مرتبط بالمعتقد؛ لذلك فالدلالة والشكل البصري للخط العربي مترابطان لا

[1]) دولوز، جيل، الصورة – الحركة، فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧م ص٢٢.

ينفصل أحدهما عن الآخر[١]. وهنا تظهر لنا مجددًا محورية العلامة ودلالتها السيميائية على المعنى المجرد في بعده الميتافيزيقي، ويتراءى النص المرسوم في اللوحة الثانية مؤيدًا بالشخوص المرسومة أسفل الخريطة، والحلقة التي جمعت مشائخ العلم بتلاميذهم، وكأن الخطاط بهذا البناء البصري يتباهى ويتفنن في إرساء معالم القوة الحضارية، وسعادته بحضور الذات العربية، والتمكين الذي بلغته في التاريخ الإنساني، بحيث يصبح الحرف والريشة متأزرين ومتفاعلين في سياق إنتاج المعاني، واستكشاف ملامح التفاعل والتواصل والأبعاد المضمرة التي يبثها الخطاط في بنيتها العميقة، وسياقها التداولي.

ويتعين في اللوحة الثالثة النظر في لوحة الخطاط إبراهيم العرَّافي التي أكد فيها حضوره الإبداعي خطًا ورسمًا، وترسمت معالم لوحته في ضوء التكوين الأصيل لهوية المملكة العربية السعودية- بلده ومسقط رأسه- إذ استشعر فيها قيمة الانتماء إلى الوطن، من خلال العبارة الشهيرة: (دام عزك يا وطن) [٢] ، التي استوثقها لسان المواطن السعودي دائمًا للاعتزاز بالمملكة، والفخر بالانتماء إلى ترابها، وملمح هذا التجريد بادٍ في الشفرة الوطنية المتجذرة بالعلم واللون الأخضر، والنخلة الباسقة، إذ استلهم غرسها ومنبتها في موقع الألف وتنورت النون بالنقطة الخضراء ذات الهندسة الدائرة المجسمة. على نحو يزيد من طاقة الحروف، ويرفع من سارية الهوية في مقامها العربي.

وفي اللوحة الرابعة عمد الخطاط مصطفى خضير البورسعيدي إلى استلهام الهوية الإسلامية من خلال الرمز الديني، فتوسل بالهلال، وصورة المأذنة، التي

---

١) ينظر: الحبيب بيدة، صورة الإنسان الكامل في الخط العربي، ضمن كتاب الخط العربي بيت الحكمة، قرطاج ٢٠٠١م، ص١٣٧

٢) صويلح، د.فوزي علي، الجوزي، د.عبد الله علي صالح، بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي،(مرجع سابق)، ص ٤٧١.

ارتبطت بالزمن المقدس وطقوسه وشعائره الإسلامية دون غيره من الديانات الأخرى، وكتابته بخط الديواني يبعث الإجلال بالخط العربي، وبأصوله وقواعده التي اختصتها بالآية الكريمة: "يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْأَهِلَّةِ ۖ قُلْ هِىَ مَوَٰقِيتُ لِلنَّاسِ وَٱلْحَجِّ" البقرة: ١٨٩ فبسط الخطاط جذور الإبداع والخصوصية العربية التي لاذت بالمثول الإبداعي، باعتبار أن هذا الفن " يتميز بوظيفته وطبيعته وارتباطه بأشرف لغة وأكرم أدب، وكأنه أصبح بهذا الارتباط تاج الفنون الإسلامية ومرتكزها، تزدوج فيه المعاني بالأشكال وتأتلف فيه الحكمة بالفن، وتجتمع فيه الفائدة بالجمال." [١].

ولعل التركيز على هذه اللوحة دون اللوحات الأخرى من أعمال البورسعيدي يؤكد الكينونة الثقافية التي بدت عليها الحروف، وطريقة تشكلها في صورة كيان مترابط، له اختصاصه وتأثيره الباذخ في الهوية الإسلامية وسوقها المضمر لشعيرة الحج، وكأن الخطاط يرمي من وراء هذا التشكيل إلى إغناء التجربة الثقافية العربية والإسلامية في صورتها الحروفية، وهو مرام عسير في سياق التجريب الذي تعودنا عليه من هذا الخطاط القدير، لإعطاء حروف الديواني والنستعليق خاصة صبغة جديدة، وهندسة بديعة ذات رؤية، ومغنم في تحولات الألوان وبنائها ومزجها، وإخراجها بهذا الجمال، ومن ثمَّ فإن المحمول التداولي للخط العربي المعاصر بأشكاله الحديثة، يؤكد أن " الهوية في مفهومها الشامل قيمة جوهرية في حياة الإنسان بوصفه كائنًا ثقافيًا قبل أن يكون كائنًا بيولوجيًا، وجوهر الهوية الانتماء، وهو الذي يفارق الإنسان أدميته الغريزية مرتقيًا إلى آدميته المتسامية"[٢]، لذلك بدت الحروف بهذا الكيان كأنها شاهدة، ناطقة، على تربة التراث وهويتها المعاصرة،

---

١) خلف، معصوم محمد، عالمية الخط العربي، مجلة التراث العربي، مج١٨، ع٧١، ٧٢، اتحاد الكتاب العرب، يوليو – ربيع الأول، ، ١٩٩٨مص١٩٤

٢) المسدي، الهوية العربية والأمن اللغوي، دراسة وتوثيق، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، بيروت، تموز/ يوليو ٢٠١٤م، ص١٩٩.

وفي هذه المرحلة كما شهدنا تفاصيلها في تسنينات اللوحة ومثلها كثير " يتدخل الوعي البشري بالإرادة والتوجيه والانتقاء تدخلًا يهدف في النهاية إلى تحرير طاقات التفكير و التخييل و التعبير توصلًا إلى إبداع طريف وابتكار جديد جرئ يتجاوزان مشارف الفن إلى الإنسان، بما هو فرد ومجتمع ومشروع حضاري"(١).

على هذا النهج بدت لوحة الخطاطين العرب والمسلمين في منتهى الإبداع، وعلى مساق رائع في تجسيد قيمة الهوية العربية والإسلامية، انطلاقًا من أن التأويل يظل مغمورًا حتى يجد من يبعثه من رقاده، أو كما يقول جون جوزيف "إن فن التمثُّل يجد فضاءه في ما لم تتفوه به الكلمة المكتوبة "(٢). وهي مقولة تفضي إلى نتيجة دامغة، تأخذ طريقها في سياق ما تقدم، وما تأخر. وتجري عليها اللوحة السادسة التي أتقن فيها من كتبها وأجاد سورة الرحمن كاملة بخط الثلث، وساقها في شكلها الدائري المعقد، لإثبات التحول من السطر كعلامة مائزة للكتابة الأفقية، وسوقها على هذا المستوى مقدر في تصور الخطاط لعملية البناء البصري ومرادها الذي يدعم في جوهره قيمة الإبداع في الخط العربي المعاصر، كما أسلفنا،

وتؤكد اللوحة السابقة بشكلها الدائري وتجريدها المبهر طواعية الحرف العربي، واستجابته للتشكل بمرونة، لما ينشده الخطاط من وضعيات كثيرة؛ مما يتأكد غموضها، وجلاؤها في آن. وليس التجريب حرمة بقدر ما هو فسحة للتحرر من قداسة الشكل بحدود تحمي الحروف من الانحسار، وتحرس القاعدة من الانهيار، بحيث يظل الخط العربي محافظًا على هويته، وقواعده التي اطردت في

---

١) خلف، معصوم محمد، عالمية الخط العربي، مجلة التراث العربي، مج١٨، ع٧١، ٧٢، اتحاد الكتاب العرب، يوليو – ربيع الأول، ، ١٩٩٨مص١٩٦

(٢)ينظر: جوزيف، جون، اللغة والهوية، ترجمة د. عبد النور خراقي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٣٤٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،٢٠٠٧م، ص٢٢

مسيرتها الفنية بين العصور، حتى تدوم فخامته التي تمتع بها ردحًا من الزمن، وتزيد.

ولأن الفكرة قرينة العلامة في المنهج السيميائي، والمسار التداولي؛ فليست هناك فكرة بدون علامة[١]. وهي الفكرة التي استقامت في اللوحة السادسة من هذه المتوالية، وعلامتها أن اتخذ الخطاط زكي الهاشمي من الأبيات الشعرية عمدة في مقاربة الهوية الأدبية للعرب، وما بدا لنا من وراء هذه اللوحة التجريدية التي أخذت شكل الجناح العريض أو البساط الأنيق، هو إثبات الهوية العربية في الاستحقاق الإبداعي لفن الشعر، والتأكيد على الحق العربي في إبداع هذا المعمار الفريد في لغة العرب. فالشعر العربي ذخيرة نفيسة في طريقة الحكم على الأشياء وتشكيل المواقف الإنسانية بين الذات العربية والآخر، فضلًا عن أن الشعر العربي يوصف بديوان العرب وعنوان الأدب، وعلمهم الراسخ الذي لم يكن لهم علم أصح منه؛ إذ به حفظت الأنساب، وعرفت المآثر، ومنه تُعلمت اللغة، وصار حجة في الاستشهاد ومرجعية في تفسير الغريب من كتاب الله وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم[٢]، ومن ثمَّ؛ فإنه في الوقت ذاته كان نشيدهم الذي يقرع الأسماع ويطرب الآذان في السلم و الحرب، بإيقاعه الخاص، وصوره البيانية المتخيلة، على نحو يتحول من مجرد ألفاظ مسموعة، أو عبارات مكتوبة أو نظم للكلام بطريقة مخصوصة إلى كيان وبناء تجريدي الغاية منه تصوير الهوية وتحقيق الانتماء في أشكال متخيلة تتجاوب والفكر العربي المستنير.

وتندرج (متوالية الإشهار) ضمن دائرة المتواليات الثلاث، وتعد ثمرة التجريد البصري الذي يترسم الخطاط العربي خطوطه وأبعاده، وينشد من وراء إنجازه

---

١) أونج، والترج، الشفاهية والكتابية، (مرجع سابق)، ص١٢٥.

٢) ابن فارس، أحمد، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، محمد علي بيضون ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م، ص٢١٢

مكاسب تعينه على مواجهة الحياة وتحدياتها. ولكي يحقق مطمعه، ويُؤَمِّن مبتغاه فإنه يقدِّر ما يعمل، ويحسن الفعل في ما يعمل، عسى أن تكتب لعمله الجودة، ويفلح في جلب المتلقي، وإبهار المستهلك.

على هذا النحو يتأسس الخطاب البصري الإشهاري في إنتاج الرسوم و الأشكال على رصيد ثقافي وفكري، تسهم في إقناع المستهلك لاقتناء ما يسر ويبهج، بمعنى أن الإشهار يغتني بمفهومه من هذا التواصل، و التفاعل، وبحسب ما أورده دافيد فيكتروف David Viktrove ، فإن الخطاب الإشهاري نسق تواصلي، يجمع بين منتجين ومستهلكين بواسطة وسائل التواصل الجماهيري، أو بتعبير آخر نشاط فكري، يجمع بين مبدعين، أدبيين وفنيين، في أفق إنتاج رسائل سمعية/ بصرية.، وكذلك يمكن عده صناعة ثقافية، الغاية منها إشاعة ثقافة جماهيرية بين المشهر والمتلقي. (١)

وقياس الإشهار على نحو ما تقدم في المقولات السابقة يجعل منه خطابًا مميزًا، له خصائصه، وأبعاده الوظيفية، باعتبار أن "الإشهار خطاب دالٌ يشترك في الدلالة مع كل أنواع الخطابات الأخرى، إذ يجمع بنائيًا بين عدة مكونات: لغوية، صوتية، تصويرية."(٢) ويمكن عدّه "عملية تواصل جماهيرية، يشير إلى استراتيجية إبلاغية قائمة على الإقناع."(٣) بقصد التواصل والتفسير وإضفاء المشروعية على وجهة نظر ما، ومشاركتها الآخر في سياقات مخصوصة.

---

١)ينظر: ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ، ص١١٧ وما بعدها.

٢) عبد الله أحمد عتو، الإشهار بنية خطاب وطبيعة سلوك، علامات، العدد ١٨، ٢٠٠٢م، ص١١٢. .

٣)عبد الرحمن قوبي، شعرية الخطاب الإشهاري، لوحات إشهارية من الشعر العربي القديم، العربية في الإشهار والواجهة، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، المغرب، ص١٢٧.

إن الإشهار بهذا المعطى يعد مصدرًا للنجاح، ومبعثًا للمتعة، وعاملًا من عوامل دعم الاقتصاد، ووسيلة لتقارب الشعوب، وآلية للتفاعل بين الذات والآخر وفق حاجة الطرفين، لا يتحدد بالربح والخسارة، وإنما يظل محكومًا بالجودة والتواصل الإنساني. ومادامت الصورة التجريدية وليدة إدراك بصري؛ فإن تمثيل الأشياء فيها قائم على تحويل أنطولوجي لماهيات مادية وتقديمها في شكل علامات، أي النظر إليها بوصفها عناصر تدخل ضمن أنساق سيميائية؛ يعد الإدراك البصري نفسه بؤرة تجليها. [1] ويندرج ضمن هذا التصور أن "التفكير في الصورة الإشهارية لا يمكن أن يتم بعيدًا عن نمط أو أنماط بناء العلامة البصرية ذاتها."[2] ومرد هذا الإدراك البصري المعمق أن " الأشياء لا تدل من خلال جواهرها ولا من خلال ماهيات مجردة لا حول ولا قوة للإنسان أمامها. إنها تفعل ذلك من خلال موقعها من التجربة الإنسانية بكامل أبعادها: الإيحائية والرمزية"[3]

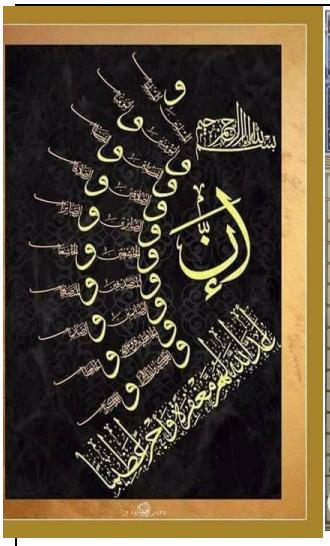
ذلك أن أول ما يتفاعل مع اللوحة ما نصت عليه فهي منها بسبيل، ثم تتداعى لها التسنينات الأخرى، فإذا اختمرت الفكرة، وجرت نواميس الإبداع في ذهن الخطاط ودنت له أسباب التشكيل فإنه يعقد صفقة إنسانية مع الآخر/ المتلقي، ومعنى ذلك أن اللوحة الإشهارية ليست صياغة جاهزة، وإنما هي حالة مرهونة بما اشتملت عليه من مثيرات مقنعة، تظل مفتوحة أمام المتلقي لتساؤلات ذهنية وبصرية تنتهي إلى الاقتناء. بهذا المقتضى؛ نجد أنفسنا معنيين بتمثيل الفكرة من خلال اللوحات الآتية:

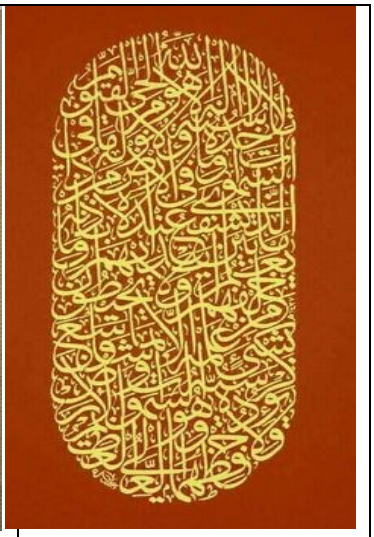
---

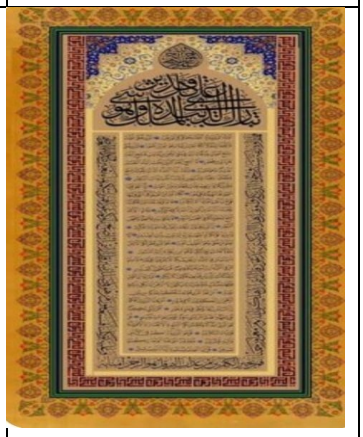
١) سعيد بنكراد، سيمائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م، ص٣٢

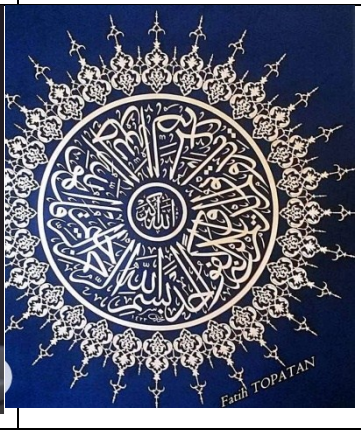
٢) المرجع نفسه، ص ٣٥

٣) المرجع نفسه، ص٣٢








Fatih TOPATAN

إن هذه اللوحات وأمثالها هي التي تكسب الخطاب الإشهاري قوة إقناعية، وتخلب العقول بأسلوبها التجريدي، وتجلب المنفعة لأصحابها، إذ يتم تحويل مثيراتها البصرية بأشكالها وألوانها وظلالها الإيحائية إلى كائنات معلقة على الجدران والمكاتب والبيوت، وتأخذ مظاهر الاحتفاء كزينة، أو اعتزاز بالمبدعين، ذلك لأن التمثيل البصري للكلمة يطلق إمكانات هائلة من عقالها، ويحيلها إلى تحفة فنية، لها إيقاعها في خلجات النفس، أو لفكرتها قيمة علاماتية في بناء الوعي الإنساني نحو الأشياء والكائنات، بمعنى أن اللوحة تسهم في تشكيل النشاط الفكري للإنسان، و تتحول معها كل صورة بصرية بملفوظاتها إلى مشروع سيميائي / ثقافي /فكري ، ويصير كل مشق داخلها " هندسة حاملة للتصور والصور بكل أشكالها الحسية والخيالية والكونية."[1]

ومن يتأمل اللوحات السابقة، ويمعن النظر في بنائها وتفاصيل ما تنورت به يدرك أن كل خطاط قد جمع فأوعى، واستلهم فأوفى من الآيات القرآنية اختصت الثوابت الإسلامية والمبادئ الإنسانية بالنظر، ويقوي بها فضائل ما يمكن الاستئناس به في حياته، فضلًا عن النشاط الذهني المعقد الذي أنفقه الخطاط في إنجاز لوحته،

وإذ تستوفي كل لوحة تصميمها الإبداعي، ومنابت أرضها في محراب النص القرآني فإنها بلا شك تصنع حقها في العناية و الاقتناء، خاصة مع من يفهم مغازيها ويدرك مساقها الفني، ومسارها الإدراكي؛ إذ لا يغرنك من الصورة التجريدية بروزها للعيان لكونها من المرئيات ولوجود شبه بينها وبين الواقع، ذلك أن المتلقي

---

١) بيدة، الحبيب، صورة الإنسان الكامل في الخط العربي، المجمع التونسي للعلوم و الآداب والفنون، بيت الحكمة، أعمال ندوة الخط العربي، تونس، أكتوبر، ١٩٩٧م، الصفحات: ١٣٧- ١٦٢، ص١٤٢.

أحيانًا يجد فسحة للنظر دون تأمل؛ مما يلتبس في بصيرته مسارها الإبداعي، ومساقها الإشهاري، الأمر الذي يفرز المتلقين طبقًا لمداركهم، ويصنفهم بقوة بصيرتهم في تقدير الفن وأهله. والحق أن ما حظيت به اللوحات من اشتغال وإتقان في دائرة بحثنا يجعلنا معنيين بسرد النصوص حتى نتبين ما ينبغي فهمه وإدراكه من وراء التمثيل، والمنبهات البصرية التي حملتها اللوحات، وقد بدت منتظمة في متوالية هندسية ذات أشكال متنوعة، وأبعاد شتى، على النحو الآتي:

- اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ" البقرة: ٢٥٥
- "وَلِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا" الأعراف: ١٨٠
- "إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ وَالصَّابِرِينَ وَالصَّابِرَاتِ وَالْخَاشِعِينَ وَالْخَاشِعَاتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَاتِ وَالصَّائِمِينَ وَالصَّائِمَاتِ وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا " الأحزاب: ٣٥
- "تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ. الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ.... " الملك:١-٣٠
- "فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا ، يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَارًا، وَيُمْدِدْكُمْ بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَيَجْعَلْ لَكُمْ جَنَّاتٍ وَيَجْعَلْ لَكُمْ أَنْهَارًا، مَا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا، وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا" نوح: ١٠- ١٤

- "قُلْ يَاأَيُّهَا الْكَافِرُونَ، لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ، وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ، وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ، وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ، لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ " الكافرون: ١-٦
- "قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ، اللَّهُ الصَّمَدُ، لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ، وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ " الصمد:١-٤
- لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ، مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ
- الحلية المحمدية للخطاط حامد الآمدي

ويبدو من هذا المسرد النصي للآيات الكريمة احتفاء الخطاط العربي بالنص القرآني، وهو احتفاء أو تعلق بالأصيل؛ لأنه المعني بترسيخ القضايا العقدية ووضع الحدود الأخلاقية وتنظيم العلاقات الإنسانية، وما ينبغي أن يكون عليه الفرد المسلم والمجتمع في شؤون الحياة المختلفة. لذلك يقتنع الخطاط وينفتح عليه برغبة مستلهمًا أفكاره، وطريقة تعبيره المعجز، إذ يحمل من التعاليم الدينية والتوجيهات ما يعزز مضامين الخطاب البصري في اللوحات. والترسيخ من أبرز الغايات الفنية التي يسعى الخطاط لتعيينها في اللوحة، تعيينًا مجردًا، ويبثها في المتلقي.حتى يكسب اهتمامه ويتجاوب مع لوحته. ومثل هذا الاستلهام يعين القارئ أيضًا على فهم المراد من وراء النشاط، ويسهم في الإجابة عن أسئلة كثيرة في زوايا اللوحة الإشهارية.

على هذا المستوى من التأمل تعددت اللوحات، وتنوعت أشكالها طبقًا لقدرة الخطاطين، وميولهم في الزخرفة والتجسيم، وبدت الصور الإشهارية فيها قادرة على الإقناع بقيمة النص والصورة معًا، وهي القدرة التي أنتجتها طاقة تجريدية وخيرة الخطاط العربي المعاصر على الممارسة الفاعلة، والمنافسة على الجوائز العربية والعالمية، كل ذلك خلق جوًا حماسيًا لاستثمار التجريب، ورفع منسوب

الجودة في إنتاج اللوحات، وزيادة الوعي بقيمة المهارات الإبداعية في الحروفيات المعاصرة.

وبمقتضى ما تقدم؛ لم تكن اللوحات السابقة إلا حصيلة جهد مستمر، وثمرة تأملات عميقة بما استقر في الذهن العربي، وما استودعه من رغبة في التميز، واستثمار التجريب لإنجاز ما يستحقه من نيل الجوائز والفوز بالمسابقات[١] واكتفاء الصورة الإشهارية بهذا المستوى من التجريب الإبداعي كفيل بأن يبوئ صاحبها مراكز متقدمة، ويمنحه سمعة طيبة وشهرة له ولأعماله الفنية، فالرهان معقود بما نصت عليه اللوحات، وما تشكلت به في معمارها الفني، ومنها لوحة آية الكرسي التي بدت في ملمح بديع، وحجاجية بالغة الأهمية، إذ تشبه في شكلها مقام إبراهيم عليه السلام، وساهمت اللغة في تمثيل لوحة أسماء الله الحسني التي كتبت بالثلث، وأخذت شكل السجاد؛ فاستوعبت الأسماء كلها بقدرة عالية، دون إخلال بالقاعدة، ولا تجاوزًا للمبادئ الفنية للحروفيات المعاصرة، وهذه القدرة على الاستيعاب جزءٌ من عمق التأمل، ومهارته الإبداعية في توجيه النصوص، وتطويع القاعدة الخطية لاستيعابها.

ولم تكن لوحة المغفرة والجزاء العظيم للمسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات... إلخ أقل شأنًا من سابقاتها؛ فقد مارس الخطاط فيها شكلها الممتد، والمضي فتوزعت بصورة مبهرة، تقترب من التجريب العسير، الذي خلق مظهرً جديدًا في التمارين الخطية، وجرت مقاليد التجريب كذلك على لوحة سورة الملك

---

١) ومن تلك الجوائز والمسابقات التي اختصها القائمون لتعزيز مكانة الخط العربي في العالم العربي و الإسلامي: مسابقة الفجيرة لفن الخط العربي الإمارات مسابقة الخط العربي (أسيكا – تركيا)، مسابقة ضياء للخط العربي (عجمان– الشارقة)، مسابقة جامعة الملك خالد (المملكة العربية السعودية)، مسابقة الخط العربي (المغرب).

التي اختصها الخطاط محفوظ بزخرفة لا مثيل لها، وحظيت آيات سورة نوح بشكل يغري المتلقي، إذ استلهم فيها بيضاوية الكرة الأرضية ودحاها، واقترنت ضمنيًا بصورة التسخير المضمرة للاستغفار، وما يورثه من عطاء وجزاء عظيم. ولاشك أن هذا الاختيار والانتقاء للنصوص وتمثيلها بهذا التجريد دليل على وجود غاية حميدة، وهدف ضمني قدير من وراء الفعل الإبداعي، ويتأكد ذلك في اللوحات الأخرى، التي عنيت بأشكالها ومقاصدها، إذ تطالعنا لوحة دائرية، اقتربت من صورة الدرع المزخرف؛ إعلاء لقيمة التوحيد، ومثولًا للعقيدة في أسمى معانيها، مع احترام المعتقد الآخر، وهو تصور حنيف لما ينبغي أن يكون بين الناس على اختلاف معتقداتهم، ويصح وصفه فنيًا بقول موريس مرلو "مثول أصيل لما لا يقبل المثول."[١]، ومعنى ذلك أن توظيف هذا الشكل وما يساق لأجله الفن يتجاوب مع الفكر، ولا يتمكن التأويل من إدراك المراد إلا باللغة، وفي هذا السياق يمكن القول بأن " التأويل هو الفكر إذ يتحرك، وإن اللغة هي الوقود الذي يلهمه"[٢]،

وهناك ملمح دقيق يقدم لوحة التوحيد التي رصدت سورة الإخلاص وتشكلت بها، واستجمعت بخط الثلث معاقد الجمال و الإقناع في شكلها الدائري المزخرف، وبها ارتقت سلم الإشهار بقصد أو بدون قصد، إذ لا يمكن إنكار جدتها في عالم التجريد والتجريب الحروفي، وكأن الخطاط يقدم نفسه في أبهى حلة، وأكمل وجه. والأمر يدور في ناصية المجلس العربي الذي اتخذ من(لا إله إلا الله محمد رسول الله) جدارًا يسنده، ويوفر له السكينة والاستقرار النفسي الذي ينشده المستهلك في لحظات التعب، وأوقات المشقة.

---

١) بونتي، موريس مرلو، المرئي واللامرئي، (مرجع سابق)، ص٣١٣.

٢) المسدي، د.عبد السلام، فضاء التأويل، دبي الثقافية، عدد (٦٨)، سبتمبر ٢٠١٢، ص٢٥٦.

ومما يتمم هذا البعد الإشهاري في سياقه الإبداعي لوحة الحلية المحمدية الشريفة[١] التي كتبها الخطاط الشهير حامد الآمدي، وتستمد قيمتها الفنية، ومضمونها الحجاجي من مستواها الفكري المسنود باللغة والتاريخ والقدوة، ومن الأنموذج الأخلاقي الذي حمله القرآن إلى الناس، وتمثله النبي محمد صلى الله عليه وسلم قولًا وعملًا، واقتدى به الخلفاء والصحابة رضي الله عنهم أجمعين. ومن ثَمَّ؛ فإن ما للحلية من الضفائر السابقة يدعم منطلقات وركائز أساسية في بناء الخطاب الإشهاري، باعتبار أن فضائل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وشمائله وأوصافه ستظل دائمة الحضور في ذهن الخطاط العربي المسلم، ومتجذرة في المتلقي؛ اعترافًا بالفضل وتبجيلًا لمنزلة الخلفاء من الصحابة الكرام.

كما أن القدوة التي تمثلها النبي صلى الله عليه وسلم بنماذج حية أمام أصحابه هي التي حرست الدولة وأسهمت في بناء الجيل المحمدي وغرست فيه مكارم الأخلاق.

---

١) الحلية الشريفة من أهم اللوحات الخطية التي يحرص كل خطاط على كتابتها وتجويدها؛ وذلك لما تحمله من أوصاف لسيدنا وحبيبنا النبي "محمد" خاتم الأنبياء والمرسلين (صلى الله عليه وعلى آله وسلم) ..وتصميمها يتحدد بشكل هندسي، إذ تبدأ بمستطيل ثم دائرة كبيرة، حولها أربع دوائر ثم مستطيل آخر، أو مربع أسفل اللوحة..وتتضمن في البداية:"البسملة" وغالباً ما تكتب بالخط الريحاني، ثم تأتي الدائرة الكبيرة لتتضمن أوصاف النبي" صلى الله عليه وسلم" وتكتب بخط النسخ. قد كتبها مجموعة من الخطاطين الكبار، أمثال: الخطاط محمد شوقي، عباس البغدادي، عبد القادر الشكري، الخطاط محمد أمين، محمد خلوصي، محمد قنا، مصطفى عزت، حاكم غنام، أسماء عبرت، الحافظ عثمان، يحيى حلمي، مكاوي ينظر: https://www.alriyadh.com/662181

المبحث الثاني

آليات التشكيل البصري وخصائصه البلاغية في الخط العربي المعاصر

تتسم العلاقة بين الإنسان والطبيعة بالتوتر الدائم، والصراع المستمر في سياق الاكتشاف الروحي للعوالم الإنسانية، والبحث الدؤوب عن ملابسات الحياة، وتحولاتها، وظروفها المتماثلة و المتناقضة، الأمر الذي يدفع الخطاط أو الفنان التشكيلي للانخراط في هذه العلاقة لتكوين تصورات جديدة عن الأشياء والكائنات؛ والتوسل بما يسعفه من الآليات والأدوات الفنية لتحقيق الدهشة، وخلق عوالم افتراضية متجاوزة، تخدم القضية الإنسانية، وتسهم في تحسين شروط التلقي .

ومما يحقق الدهشة في هذه الخطاب أن الآليات التي تسعفنا في هذا المقام هي في الوقت نفسه خصائص يمكن الانفتاح عليها في مرادنا، إذ تحيلنا على عوالم متشابكة، وتسهم في إنتاج اللوحة الخطية بآليات مخصوصة، لها من التصور البلاغي الجديد القدرة على إثارة المخيلة لدى المتلقي والغوص في أعماقه، وهي رؤية تعكس روح المعاصرة، وتمثل كنه الحداثة في حضورها الواعي، التي تقتنص ما ينشأ في سياق تطور المجتمعات، تعبيرًا وتصويرًا.

وبمقتضى ما تقدم يضعنا هذا التصور أمام ثلاث آليات بلاغية جديرة بالنظر والمقاربة السيميائية تصميم اللوحة الحديثة، وتمثيلها بالآتي: (التجسيم، التشخيص، التمثيل الرمزي)، إذ تقاربت أبعادها، وتحددت سماتها في الخط العربي المعاصر، على نحو ما سيأتي بيانه في المباحث القادمة.

أولًا: **التجسيم**:

التجسيم ملمح فني، وآلية بلاغية ، تعتمد على الاستعارة في إضفاء الطابع الحسي على المعنويات، فتنقل القيم الإنسانية من صورتها الذهنية إلى سنن بصرية محسوسة، ومن ثمَّ يتجسم المعنى في الصورة الخطية بمقتضى ما ينشأ من

هذه التسنينات، وما يتعين في اللوحات من العلامات الإيحائية التي لها القدرة على جعل المعنوي محسوسًا، أو كما يسميه بعض النقاد تحويل المعنويات إلى مرئية الجسد المادي المحسوس[١] ومعنى ذلك أن تجسيم المعنويات يخلق مادة جديدة في تمثيلها الحسي، وتتولد عنها صورة متجاوزة، لها طابعها الجديد في خلق الاستجابة بين المادة و الروح، فتهب المادة للروح أجسامًا" تظهر بها وتتطور من واقع الخفاء المعنوي إلى مثالية الظهور المادي"[٢] وبناء عليه يتجسم الأمل، والمجد، والحب والسعادة، والجوع، وما يتعلق بالإحساس والشعور الإنساني، إذ يخرج من مجاله النفسي المضمر إلى مجال حسي، تجري عليه خصائص المحسوسات، وقد تقدمت إشارة عبد القاهر الجرجاني إلى هذا الملمح المقترن بالاستعارة والتمثيل، بوصفه ثمرة هذه الأساليب، إذ يصف الاستعارة في معرض حديثه عن صورتها الذهنية ووظائفها البلاغية بقوله: "كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها، وإنما ينجلي الغرض منها ويبين.[٣]" فيتحول المعنوي من مجاله التجريدي إلى المجال الحسي بجامع شبهي، يخرج المعنويات من كونها الشعوري إلى كون مادي، مرتبط بتصوير الموقف الشعوري. ولا شك في أن الاستعارة بحمولتها البلاغية لا تتعارض مع بعدها السيميائي، إذ يتكامل البعدان لإنجاز وثبة في الخيال المصور، أي " أن الاستعارات

---

١) ينظر: الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، الرؤيا والتشكيل، عالم الكتب الحديث، ص١٧٧.

٢) ينظر: مجتمع العرب وشخصيتهم في البلاغة، ص ٤٦؛ نقلًا عن: الصايغ، وجدان، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٧٩

٣) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، دار المدني جدة، ، ص ٤٣

تتطلب وثبة في الخيال عند استخدامها"[1]، وهذه الوثبة تحيلنا إلى مجسمات كثيرة تنتجها الاستعارات التصورية التي رسم ملامحها جورج لاكوف ومارك جونسون، وتنبض بروح العصر وتطلعات الخطاط/ الفنان، من حيث تنظم المكان، والمسألة الوجودية، والشمول في الطرح، أو البناء المتين للوحات وتشييد أنساقها البصرية.

على هذا النحو من التقدير الأسلوبي للاستعارة وضروبها المتخيلة من أساليب البيان العربي يمكننا استبصار هذا الملمح من خلال اللوحات الآتية:

١) تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، أكتوبر، ٢٠٠٨م، ص٢١٩

إن اسـتدعاء القـيم الإنسـانية وأخلاقيـات البشـر الحميـدة والمذمومـة وتجسيمها في هذه الأشكال يندرج ضمن مسعى الخطاط المعاصر لخلق معادلات رمزية ذات شأن في تمرير القيم الحديثة، على نحو يثمر خطابًا قادرًا على التفاعل والتواصل، ويسهم في إجلاء صورة الإبداع، بما هو عليه من أمر البيان والتصوير، أي إن الشكل الفني الذي أثمرت عنه تأملات الخطاط بلغ حدًا من البيان في تمثيل الواقع، وتصويره، وهو الحد الذي يلبي شروط الحداثة وما بعدها. وتحسين شروط الصورة الذهنية لما ينبغي تقديره من أخلاقيات البشر، وسلوكياتهم. ولا شك أن من أهم هذه الشروط التفاعل مع العالم، والتجاوب مع إيقاع العصر من خلال مواكبة النشاط الإنساني الجديد في علاقته بالظروف الثقافية المعاصرة، والتحولات التي نشهدها في جوانب الحياة المختلفة .فالتلقي الحقيقي هو النتيجة الجمالية والإقناعية التي تنشأ بفعل التلاقي بين المبدع والمتلقي، ولا يتحصل دون ذلك إلا باكتساب المواصفات الجديدة للعالم الخارجي والمتغيرات الجديدة التي يتحرك معها. ثم يتحول بفعل التجريب إلى خطاب متخيل تتقاطع فيه رؤية الفن بالأيديولوجيا، والماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل[١]، ولأن هذا الخطاب ينتمي إلى ثقافة العين[٢]، فإن العين تتحول بدورها إلى مصفاة للنظر في الكون، بما ينفع العمل الفني ويخدم الوعي القاصد في تمثله الإبداعي، ومن ثمّ فإن الخطاط يراهن بالتجريب على تجسيم الأفكار، والمعاني، وتحويل ماهيتها إلى صور حسية، و"

---

١) ينظر:الحسامي، د.عبد الحميد، السرد البصري تشكيل متخيل الديستوبيا، مؤسسة للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ٢٠٢٢م، ص ١١.

٢) ينظر: بنعبد العالي، عبد السلام، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠٨م، ص٣٦ ، ص٣٦ ؛ نقلًا عن: الحسامي، د.عبد الحميد، السرد البصري تشكيل متخيل الديستوبيا، مؤسسة للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ٢٠٢٢م، ص ١١.

معها يولد المعنى وتنشأ السنن، وهي لذلك رسالة رمزية أو ثقافية، دعامتها الرسالة التعيينية، وانبجاسها يتم بشحن الدوال التعيينية بمدلولات إيحائية وثقافية"[١]

ولاشك أن ولادة المعنى بعد التعيين الجديد للتجسيم تعد صورة أخرى من التمثل الإيحائي، الذي يؤسس لولادة نماذج قادرة على التشكل للمثال الذي يحتكم إليه الخطاط أو الفنان في علاقته بالذات المبدعة، وتبدلاتها في المساحة المشتركة مع الآخر. كالذي نراه في اللوحات السابقة، إذ استوفت شروط الإبداع بما تشكلت به، واختصت قوالبها بالنماذج التي رسمتها أو خطتها من القيم الإنسانية الأخلاقية، تبعًا لتبدلات الذات في مواقع المسؤولية الذاتية والأخلاقية، مما يعني أن المضمر القيمي للإنسان وأخلاقه يؤسس في كل لوحة لما ينبغي أن يكون عليه أنموذج المسلم السوي تجاه (الإنفاق، الكفاية الإلهية، الأخوة، اليقين بالوحي، القيل والقال (النميمة)، الكبر، الحب، العطاء)، كما نصت عليها الشواهد الآتية:

ح١: " مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ "البقرة: ٢٦١

ح٢: " وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا" النساء: ٦ " وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ ۚ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ وَكِيلً" الأحزاب: ٣

ح٣: " إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُوا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ" الحجرات: ١٠

ح٤: " وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى، إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى" النجم:٣-٤، اليقين بالوحي،

ومن الفتنة الجمالية ومقومات الدهشة الإقناعية أن كل قيمة حملتها الشواهد في كل لوحة تنوس في تعاطيها الاجتماعي والسلوكي بين المستوى الظاهري، والبنية

(١) عبيد، د.حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع،عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣م، ص٢١٠.

العميقة، وبينهما يتحدد الأنموذج المتجاوز في العلامات السيميائية، والتسنينات البصرية القادرة على التملك االمعرفي، والخلوص بسلطة التخييل إلى إنجاز تجربة إدراكية واعية تقرّب مسارات التأويل، وتختصر المسافات في تبصرنا لهذا الانسجام بين النصوص ومتصوراتها.

ويحسن بنا الذكر أن التمثل البصري المنوط بالإدراك لهذه التجربة الإبداعية مرهون بما انتهت إليه السيمياء، وما تحركت مياهه في نهر التداولية، إذ يخدم بعضه بعضًا، ويفضي كل تصور إلى آخر، كشفًا ومنهجية، ونقصد بذلك" أن التجارب الإدراكية البصرية هي أحداث ذهنية واعية، فمقصدية تمثيل ما لا ترتبط بواقع كونها تتحقق بصورة واعية أم لا، في حين أن مقصدية تجربة إدراكية تتحقق في العادة في شكل خصائص استثنائية ظاهراتية مرتبطة بالأحداث الذهنية الواعية"[١]

ومن هذا المنطلق؛ فإن تجسيم المعنويات، وتمثيل القيم المشار إليها يعد صياغة جديدة لتجربة إدراكية اختمرت في ذهن الخطاط، واستوت على حمولتها التخييلية، فتنورت بالموروث الفكري والتوجيهات القرآنية، ومنها قوله تعالى:" " مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ "البقرة: ٢٦١ " فضرب المثل في سياق إنفاق المال، وتوظيف الحبة والسنابل هو الذي ألهم الخطاط تجريد المعنوي وتجسيمه في صورة السنبلة الحسية، لإقناع المتلقي بالأثر الاقتصادي في تحسين العلاقة بين الآدميين، أو بالأخص معالجة الكسور الاجتماعية في علاقتها بالفقراء والمحتاجين، وليس العطاء في المجتمع المسلم مخصوصًا بالزكاة و الصدقات فحسب، وإنما له رمزيته في تعظيم قيم الاحترام المتبادل بين الأغنياء والفقراء، وفيه ضمان للحقوق والواجبات بين الطرفين، لدرء

١) جورج سيرل ، ص٦٥ نقلا عن الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص ٣٠

المكاره من أبنائه، وتخفيف الفقر، وتقويض حركة الجوع وانتشاره.، وبمقتضى القصد الاجتماعي والغاية الأخلاقية صار المعنوي والمحسوس شيئًا واحدًا في تمثيل الوجود الإنساني. وكذلك يصح القول في اللوحات الأخرى، إذ استثمر الخطاط الصورة الذهنية للكفاية الربانية أو العناية الإلهية لتحويلها بتسنينات بصرية معينة إلى بناء متشابك، يحرز المتوكل على الله، ويحميه من النكسات، ويحرسه من الانفلات في الشهوات والغرائز، قال تعالى:" وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا" النساء: ٧٩، وقال جل شأنه: " وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ ۚ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ وَكِيلًا" الأحزاب: ٣ ومن ثمَّ فقد تماثلت أمامنا العناية الإلهية في صورة الحصن، المدعم بالأسوار والأسلاك الشائكة كما تخيلها النص البصري،

وفي اللوحة الثالثة اختص الخطاط أكرم العبيدي الأخوة بهذا التشابك و الترابط، الذي يشبه المأذنة، حتى بدا قوله تعالى: " إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُوا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ" الحجرات: ١٠ في التمثيل الحسي المرسوم كتلة واحدة، متخيلة من عالم الوعي بالقيمة و الأثر الاجتماعي في سياق المودة، والرابطة المتينة والمدافعة والنصرة، وإقالة العثرات. وفي هذا السياق مجال واسع لاقتناص فرائد الأخوة وتمثيلها بصريًا في الخط العربي المعاصر. وفي اللوحة الرابعة جرت ضوابط تصور الوحي طبقًا لما نصت عليه الآية الكريمة: " وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى، إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى" النجم:٣-٤ ، إذ اتبع الخطاط حسام معالم إنتاجها بناءً على ترسيخ اليقين في نفوس المتلقين، إذ إن المدرك الذهني للوحي منوط بصدق النبوة، واليقين بالتشريع، وكذلك مرهون بما تواطأت عليه النصوص الشرعية؛ فتجسم بهذا الشكل الرأسي التصاعدي نحو السماء، تعلقًا تسلم فيه الذات المبدعة من الشبهات، وتترقى النفس في اتصالها الروحي بمعارج الوجود الإلهي في العرش، تلك هي العروة الوثقى لما ينبغي على العقل فهمه من السنن الكونية، وبناء الحياة

فكرًا وعقيدة ، وتصحيح ما التصق به من التصورات الضالة، والعقائد الباطلة، والأفكار الفاسدة. وهذه التمثيل يعكس "تفرد المنهج الإسلامي بهذه النظرة المتوازنة التي جعلت النقل يخاطب العقل ويرتاد له المواطن التي لا يحسن ارتيادها ولا يملك أدواتها من عالم الغيب الفسيح"(١)

ومن فضائل التجسيم أنه ينطوي على رغبة الخطاط في إدراك عناصر الشكل من خلال التفاصيل والعلامات الفارقة في اللوحة، إذ نرى في اللوحة الخامسة للخطاط الهاشمي ما يشفع للمبدع إدراج تفاصيل تعكس المترسخ من الفهم لدى المتلقي، ومنه استطاع أن يرسم هذه التقاطعات، والخطوط المتداخلة؛ تعبيرًا عن الفوضى في القول، والعبث بالمنطق الإنساني في صورته السالبة، غير أن هذه الفوضى لا تتوقف عند الحالة السكونية في التواصل البشري، وإنما يتجاوز الأمر إلى الأذى، وقد كره الله هذا السلوك اللغوي الذميم، تحذيرًا من النميمة، وسيرتها السردية في الضرر النفسي. بقوله صلى الله عليه وسلم:"إِنَّ اللَّهَ كَرِهَ لَكُمْ ثَلَاثًا: قِيلَ وَقَالَ، وإِضَاعَةَ المَالِ، وَكَثْرَةَ السُّؤَالِ. رواه مسلم: ٥٩٣

وهكذا تحددت مؤشرات الأداء الفني، وتنفيذ اللوحة السادسة للخطاط إبراهيم، إذ حظيت بإخراج مبهر في تصورها الانزياحي للكبر، وأثره الفادح في تخريب العلاقات الاجتماعية، فتجسمت صورته في هيئة حسية معكوسة، تحيل في معكوس المقاربة إلى تجاوز القانون الأخلاقي الحميد في التعامل بين الناس- كما ورد في الحديث الشريف- " الكِبْرُ بَطَرُ الحَقِّ، وغَمْطُ النَّاسِ. "، والمبهر في الصورة يكمن في طريقة التواء كاف الثلث، التي ترجمت هذا الوعي السالب تجاه هذا الخلق الكسير، مما يدل على أن العقل وحده لا يكفي لوضع الحدود الفاصلة والرسوم

---

١) النجار، د. عبد المجيد النجار، خلافة الإنسان بين الوحي والعقل، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٥م، ص١٥

الضابطة للعلامات البصرية بين الفضائل و الرذائل، ورصد المخاطر التي يورثها الكبر والمتكبرون في المجتمع المسلم.

ومادام الإنسان ليس مجرد عقل، وإنما جسد وعاطفة، له طبائعه التي جبل عليها، وغرائزه التي يضبط نواميسها، فإن الكرامة إحدى الغرائز التي نالت حظًا من هذه اللوحات، واستحقت الاحتفاء بقيمها الفضيلة في اللوحة السادسة كلازمة سردية في تاريخ البشر. ذلك أنها مسكونة بالفكرة الجوهرية التي تغذي ضمير الإنسانية، والمقصود بهذه الفكرة أنه يندغم ضمن الاشكال، ويسهم في تكوين المثل العليا حين تقارن بأخرى، أو يمسها العطب حين تخلو القيمة من الكرامة ويجف ماؤها، ويتلاشى بريقها الإنساني. الأمر الذي يجعل من الكرامة في استدعاء الخطاط فضيلة الفضائل، ولا يمكن وصفها دون اقترانها بالمصير، أو بالموت من أجل الكرامة، والحياة الكريمة، كما نصت عليه اللوحة بالقول: (نموت ولكن لا تموت الكرامة)، فتجسمت الكرامة في تقاطع السيفين، بما تزدهر به الحياة، وتسمو بها الأفكار والمواقف، فضلًا عن أنها تحمي الضمائر من الخنوع، وتلتقي في مرادها مع الرسالة المحمدية التي انبثقت عنها مسارات الفعل الفريد للإنسان، ونشاطه التربوي، ومكارم أخلاقه، ومنه ارتسمت مقاصده بهذه القضية، بقوله صلى الله عليه وسلم:"إنما بُعِثْتُ لأُتَمِّمَ مكارمَ" والإنصات لمقاصد الخطاط الهاشمي وتأملاته يمنحنا الاقتراب من مسلك قويم في تعزيز الأخلاق العربية والإسلامية، على نحو يستضيء في تجسيمها الواقعي بالخيالي.

ومما يتمم القول في هذا السياق أن استدعاء مظاهر الحس في المعنويات السابقة وتجريدها بهذا التجسيم قد مد أسباب الفاعلية، وحصل التأثير في مضامينها كشرط وجودي، يؤسس في تصور الخطاطين لرؤيا نفسية، وفلسفة وجودية، تنهض بها العلامة البصرية، وتفتح مسالكها العميقة.

ثانياً: التشخيص:

حدد البلاغيون مقومات التخييل في مسالك تمثيل الفكر الإنساني، بقدرته على إنتاج الصورة الذهنية ، وتحويلها إلى مثيرات بصرية أو منبهات حسية، قادرة على إثارة الحواس، وإحداث الفارق في العلامة السيميائية، إذ لا يفتأ النقاد من تمثل التخييل بوصفه معطى ذهنيًا"يدل على الخيال ويقوم شاهدًا عليه، ومن ثمَّ يتقدم بوصفه جسرًا للعبور إليه، والاقتراب منه، وبعبارة أخرى، إنه صورة الخيال، وقد تحولت من مستواها الذهني المجرد والباطني؛ فتشكلت في قالب تمثيلي ومظهر إيحائي مستنبط من العلاقات الناشئة بين الصور وحركية المنظمة لبنياتها والمركبة لعناصرها."[1] بهذا المسلك الجدلي يكتسب المتخيل الذهني صورة مؤطرة في المقاربة السيميائية والتداولية، وتتحول شعريته الجمالية والبنيوية من آلية إنتاج التعبير إلى آلية لكشف المستور الفكري و الثقافي الذي يتوارى خلف التصورات المخزونة في الوعي البشري.

والنظر إلى التشخيص كآلية ذهنية، وتشكيل فني في التواصل البصري للخطاب الإبداعي يؤسس في تصورات النقاد والبلاغيين لمنطق الأنسنة الاستعارية، أو التمثيل الإنساني في الكائنات التي لا تعقل، ويتجاوب هذا الدور الوظيفي للتشخيص مع تصور عبد القاهر الجرجاني للاستعارة ومقاييسها الفكرية في الخطاب، " فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر

---

١) الإدريسي (يوسف)، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط١، ٢٠٠٥،، ص٧-٨.

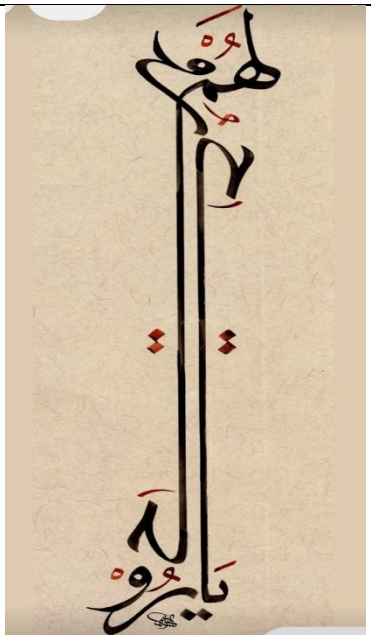
لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل،،[1]"

على هذا النحو يغدو التشخيص ملمحًا إدراكيًا/ سيميائيًا/ تداوليًا، وخاصية جوهرية في البلاغة المرئية، و يتحقق من خلال إضفاء مشاعر الآدميين، وخلع الصفات الإنسانية على الظواهر الطبيعة والكائنات الأخرى، وقد عدها لاكوف وجونسون مقولة " تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري؛ فنفهمها اعتمادًا على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا .[2]، وهذا مؤشر على نجاعة هذه الآلية التي لا تتوقف على نمط معين، إذ تغطي العديد من الاستعارات ، وتتحول إلى سمة نوعية في التشكيل البصري، ولا تعارض بينهما، فما دامت الاستعارة تتأسس على طبيعة السلوك الإنساني وحاجة الناس للمجاز في تدبير المقولات وصياغتها، سواء للتعبير عن حاجاتهم أو التفكير عن حالة الارتباط المتشابه بين التجارب و الموضوعات، فإن آلية التشخيص تصبح حاجة ملحة لتنظيم أفكارنا وتوجيه سلوكنا نحو مسارات كثيرة في الحياة اليومية. ولأن الاستعارة قائمة على بنية لغوية مجازية، التشخيص يندرج ضمن بنية ثقافية وفكرية منغرسة في الوعي الجمعي لأعراف الحياة وتقاليدها الإنسانية، كالذي يتراءى في النماذج البصرية الآتية:

---

١) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، دار المدني جدة، ، ص ٤٣

٢) ينظر: لايكوف، جورج، وجونسون، مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠٩م، ص٥٤



ويمنحنا التأمل في تفاصيل كل لوحة قناعة بأن مركز الثقل الفني والتصويري يكمن في الفكرة والإطار؛ لأن الفكرة ذات أهمية في توجيه مسار النص البصري، وهي بالعقل و التخيل تثمر بهجة لدى المتلقي، وتحفز وعيه لاستقبال المضامين، على نحو يعطي الفكرة استحقاق إصابة الهدف، ويمنحها الفاعلية في الاستعارة التشخيصية، أي إن الفكرة تبقى كامنة كالجوهرة في الصدفة، وبها يعلو شأن اللوحة الخطية. وبالتالي فإن ما سكن في النماذج التي بين أيدينا يعطي مؤشرًا على تشخيصها، ومنها أن الحجاب الحاجز في اللوحة الأولى مصدر الأنسنة في الصورة، بل إن تكوينه البيولوجي في شكل القفص الصدري مسوغ مقنع لكتابة نصها بالشهادتين، " أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدًا رسول الله"؛ إيمانًا بأن الصدر وما يخفيه جدير بالاعتبار ، وهو سر التفوق في تشخيص اللوحة، كما أن استلهام الشهادتين معادل لهذا النبض الفني، إذ يستضي الفني بالديني، ويتحسن الشكل بما نصت عليه العبارة.

أما اللوحتان الثانية والثالثة فقد منحتها العلامة السيميائية امتدادًا مزهرًا في تصور الخطاط للألف بوصف مرتكزًا في التمثيل الحسي للأشياء وخاصة استقامتها التي كتبت بخط الثلث، بظلالها الإيحائية التي سوغت تشخيصها، واستوعبت الأحاسيس المتلاحمة، واستوثقت الرباط الإنساني في علاقة الألف بالورد والحياة النباتية، والحال نفسه موثق في اللوحة الرابعة للخطاط الهاشمي التي نصت على عبارة (ياروحي لهم روحي) بخط النسخ، إذ اقتنص- متجاوزًا القاعدة الخطية لهذا الخط- امتداد الياء في الضمير (يا روحي) مع فعل الأمر (روحي)، فتحولت العبارة بين الاسم والفعل إلى طابع إنساني، محمل بمشاعر الاتصال الروحي، وقيم التواصل البشري بين الآدميين، حتى غدت بما استثمره من قواعد النسخ جديرة بالتقدير والإجلال.

ويحسن بنا التأكيد على أن الإدراك البصري يرتبط بالنماذج الرفيعة من القيم والأبعاد الثقافية، ولا يتحصل إلا بشروط مستوفية للتجربة الإبداعية، ومن ذلك ارتباطها بالتمثيل الحسي، وتقدير شروط المسافة، والترابط بين الحروف وعلاقة ذلك بالكتلة الخطية، كعلاقة الجزء بالكل، والعلاقات بين الأجزاء، وارتباط الشكل بالعمق، والانتظام والتقابل والانسجام في الكتلة والفراغ المدهش، وغيرها. وبناء على ما تقدم يحسن بنا القول: إن فكرة الذات المبدعة كامنة في روحه، وبثها على نحو ما ألفيناه في اللوحات السابقة يسهم في تحويل العلاقة بين الذات والموضوع إلى مراعاة المتلقي، وموقعه في العالم الخارجي، حتى تنتهي العلاقة إلى معادلة معرفية بين الطرفين .

ثالثاً: التمثيل الرمزي:

من الأسس المنهجية في المقاربة السيميائية للخطاب البصري أن العملية الإجرائية التي تخرج بها العلامة من كونها علامة إلى كونها رمزًا. ويمكن للعلامة أن تسمى بحسب شارل .س. بيرس أيقونة أو أمارة أو رمزًا. والرمز مأثول تقضي سمته التمثيلية أن يكون له قاعدة أو ضابط يحد من تأويله. ومعنى ذلك أن الرمز واحد من أكثر الأشكال الموارية شيوعًا في التمثيل البصري، وينشأ في سياق الدلالة على شيء آخر، لا بالتشابه لأن الرمز على نقيض الاستعارة و التشبيه، يفتقر إلى المشبه به، بل بالإيحاء و الإشارة، وتكمن وظيفته الإيحائية في قيامه مقام فكرة أو نسق من الأفكار، وقد يوصف بأنه نوع من القناع يغشي هذه الأفكار؛ ولكنه في بالمقارنة بغيرها من الآليات الإيحائية يكون دومًا وسيلة لنقل المشاعر وحالات الوعي المعقدة النادرة، ولا يكون أبدًا لنقل مذهب أو أفكار [1]. على أن الرمز

---

١) ينظر: الجيوسي، د.سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، مايو ٢٠٠١م، ص٧٨١

بمقتضى البعد السيميائي يعد صورة رامزة إلى شيء معين، وهذه الصورة تدل على شيء آخر غير ذاتها. [١] وتغدو هذه الحمولة الفنية أكثر ما يهمنا في هذا السياق، إذ إن اللوحات الخطية هي رموز كتابية لها دلالتها الباذخة في التمثيل الرمزي.

وطبقًا لهذا المقتضى؛ فإن التشكل الرمزي نشاط خلاّق، وقدرة إبداعية تستمد فاعليتها من المعاني التي تثيرها في النص البصري، أو تتحول بمنبهاتها ومثيراتها إلى أنساق معرفية، بمعنى أن الرمز يعد ثمرة التجريد، وآلية من آلياته، والمعتبر أنه يخلق صورة ذهنية جديدة من المحسوس، ويتولد عنه قيمة ذات شأن في عالم المحسوس، وهذا التوالد، أو الانبجاس الجديد للقيم المعنوية من أنساغها الحسية، أي أن ارتباط الرمز بالتجريد قائم على أساس اختراق الحدود المرئية؛ ليبلغ عمق الأشياء وينقلها برؤية متجاوزة، تنفذ إلى ما وراء الواقع؛ غايته من وراء هذا التمثل الرمزي " إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه"[٢]. وهي مهمة لا تتيسر إلا لمن اختمرت في وعيه مقاليد الفن، ودنت له أسباب فهم الصورة الخطية، وملابساتها، والإمكانات التي يتحرك في مساقها التجريدي. . بهذا المعطى تأخذ مقاربتنا في المعالجة مسلكًا جديدًا في مقاربة الصورة الخطية، على نحو يقربنا من الأنساق المعرفية التي تتولد طاقتها الإبداعية من النماذج الخطية، الآتية:

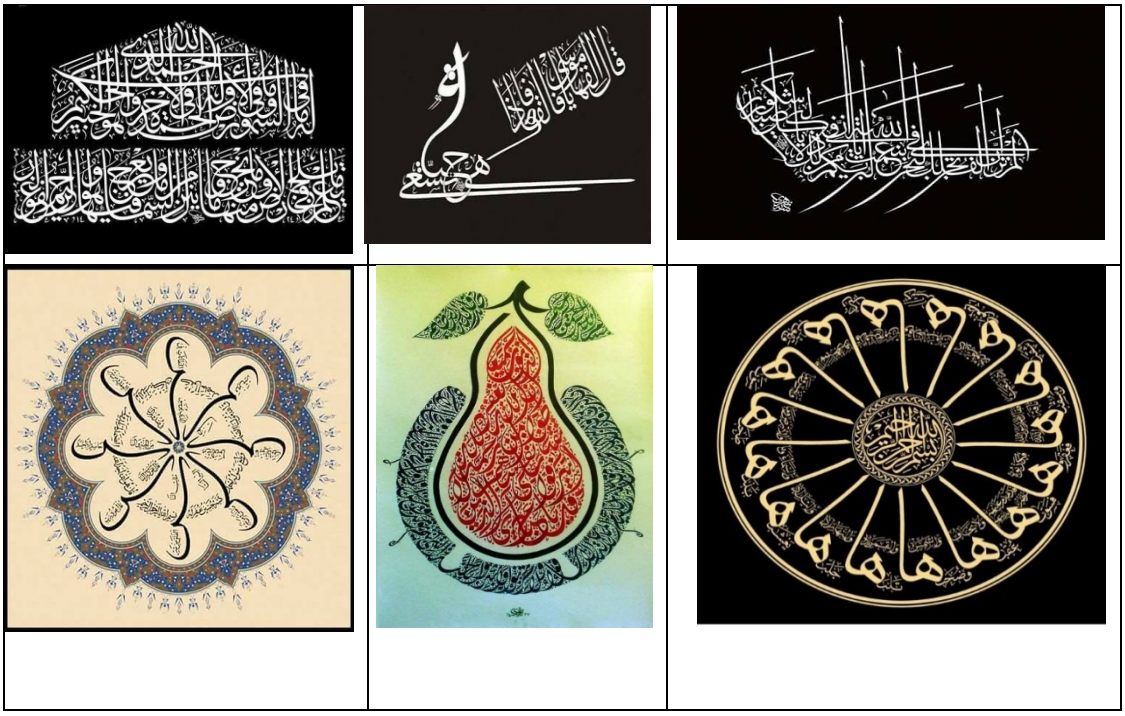
---

١) ينظر: عياشي، منذر، العلاماتية (السيمولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م، ص٢٦، ٢٧.

٢) عبيد ، د. محمد صابر، جماليات التشكيل الروائي ، (مرجع سابق)، ص ١٧

إن التشكل الرمزي في اللوحات الثلاث السابقة التي نفذها الخطاط المصري أبو حرشة يعد ملمحًا متقدمًا في الخط العربي المعاصر، باعتبار الرمزية الباذخة للشخصيات التي جسدتها، وهي في جوهرها لا تعكس صورة الإنسان البيولوجي المباشر في قوالب الصور بقدر ما يمثل الفكر الديني والفني للشخصيات المرسومة بالحروف، فالإنسان ثمرة إبداعه وتجاربه، ومن ثمَّ فما بدت عليه لوحة القارئ الكبير عبد الباسط عبد الصمد، يقربنا من المثال أو الأنموذج الذي شغل الناس وملأ الدنيا بصوته الفخم، وحضوره البهي لعشران السنين، وفي المقابل فإن شخصية المطربة أم كلثوم تعد أنموذجا للطرب العربي الأصيل، التي شغلت الناس أيضًا وملأت الآفاق حبًا ورغبة، وتكتمل الصورة بشخصية العلامة الأكبر الدكتور أحمد الطيب شيخ الأزهر، الذي يمثل السلطة الدينية في مؤسسة الأزهر، بوصفها، مركز العلم ومصدر النور في العلم الشرعي والعلوم الطبيعية. ولذلك فإن الصورة الخطية كافية ليتعرف عليها المتلقي،كونها متجذرة أو تسترعي اهتمامه في مساحة الزمان والمكان. والمعتبر فيها يرتبط بفكرة المثال لا بفكرة التشابه أو التماثل بين الصورة والواقع، ولاشك أن المثال أو الأنموذج الإنساني له ما يسنده من خاصيات الفعل الإنساني ومؤثراته في الوعي العربي والإسلامي.

على هذا المنوال استجمعت النماذج الخطية التي استحسنها الباحث علامات فارقة في الموروث الديني، وتناصرت على الشواهد الآتية:



وإذا كانت الصور البصرية قابلة للوصف والتأويل فإنها قد اختزنت المعاني المضمرة في النماذج السابقة؛ وأهمها: (حجة العناية الإلهية في قوله تعالى: "أَلَمْ تَرَ أَنَّ الْفُلْكَ تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِنِعْمَتِ اللَّهِ لِيُرِيَكُم مِّنْ آيَاتِهِ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ" لقمان: ٣١، والمعجزة الإلهية التي اختص الله بها موسى، بقوله تعالى: "فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ" طه: ٢٠، والرمزية القدسية للمسجد الأقصى وقبة الصخرة، بقوله تعالى: " ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ وَلَهُ ٱلْحَمْدُ فِى ٱلْءَاخِرَةِ ۚ وَهُوَ ٱلْحَكِيمُ ٱلْخَبِيرُ يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِى ٱلْأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنزِلُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا ۚ وَهُوَ ٱلرَّحِيمُ ٱلْغَفُورُ" سبأ: ١-٢ ، والأمر ينفتح في هذا الرمزية بين الأرض والسماء، ومنها اقتضت الأبعاد المضمرة للمجموعة الشمسية

مسخرات الخالق لعباده، بما نصت عليه سورة الشمس، وما ارتسمت به الضمائر المختصة بالإضافة والمفعول به في العلامات الآتية: (ضحاها، تلاها، جلالها، يغشاها، بناها، طحاها، سواها، تقواها، زكاها، دساها، بطغواها، أشقاها، وسقياها، فعقروها، فسواها، عقباها) فكلها فواصل قرآنية أخذت بأسبابها الإيقاعية في التمثيل البصري للمعاني، وهيمن الضمير على أواخرها، فصارت علامات رمزية، ومن ثمَّ فهي في المعتقد الديني تؤدي بالضرورة إلى " نظرية التسويغ العميق للعلامة"(١) أي أن الخطاط استلهمها في اللوحة، وبنى عليها الصورة الدائرية للمجموعة الشمسية، وما يتعلق بين السماء و الأرض من علامات كونية، واعتبارات القصص، ومواعظها الجليلة. يقودنا هذا التصور إلى القول بأن التركيز على مركز الثقل في النصوص القرآنية يحدد العلاقة بين العناصر العلوية والسفلية في إنتاج اللوحات، وإن تمييزها بهذا البروز المرئي، ومدها بأسباب الظهور المعجز يسعف الخطاط في بناء لوحه وإنتاج أفكاره. وطبقًا لهذا التصور؛ يذهب جون جوزيف إلى أن تمييز الأشياء بعضها عن بعض هو تمثل (٢). وهذا النمط من التمثل يتساوق وسيمياء التواصل مع المتلقي، واستلهمها الخطاط الآخر في رسم صورة الكمثرى، من آيتين: الأولى من قوله تعالى: "قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيم " الزمر: ٥٣ والثانية بقوله جل شأنه: ""إِنَّ ٱلَّذِينَ قَالُواْ رَبُّنَا ٱللَّهُ ثُمَّ ٱسْتَقَـٰمُواْ تَتَنَزَّلُ عَلَيْهِمُ ٱلْمَلَـٰٓئِكَةُ أَلَّا تَخَافُواْ وَلَا تَحْزَنُواْ وَأَبْشِرُواْ بِٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى كُنتُمْ تُوعَدُونَ" فصلت: ٣٠

---

١) مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، ترجمة د.سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، حزيران يونيو، ٢٠١٢م، ص ١٦٥

٢) ينظر: جوزيف، جون، اللغة والهوية، (مرجع سابق)، ص٢٢

وانتهى الخطاط الثالث في تصوير سور الناس و الإخلاص والفلق إلى تمثيلها بصريًا بهيئة قرص متعدد الأطراف، واتخذ من فاصلة السين علامة فارقة لتعميق رؤيته في التواصل المرئي للفاصلة الإيقاعية، كما أن اعتماد العناصر الثلاثة: الفواصل، الشكل، والإطار، قد أعطى الصورة الإبداعية للوحات السابقة،

ومما يتمم الاستدعاء النصي لتشكيل الصور الخطية وترميزها ما استقر في الذاكرة العربية من العلامات المرئية في علاقتها بالتواصل السميائي بين المبدع والمتلقي، إذ يتباهى الخطاط العربي بالإرث الحضاري سواء تعلق بالعلم أو أدواته، وما يختص بعاداته وتقاليده، وأخلاق العرب وأيامهم، على نحو يؤشر إلى ثلاث لوحات، تتضمن أهم العلامات البصرية في حياة العرب قديمًا، وهي: (السيف، والخيل، والقهوة)،

واستحسان ذكرها وانتقائها من بين صور كثيرة كونها متوالية مخصوصة في منطوقها ومضمونها، إذ حملت ذخيرة نفيسة أو جرت في مساقها أبعاد عميقة تعكس تاريخه، وقدرته على التفاعل مع الآخر، وأثره في البيئة العربية، ومدى موافقته للعرف الأخلاقي و الاجتماعي. فالسيف والخيل و القهوة من العناصر الأصيلة التي حظيت بالاحتفاء والتوظيف الشعري في الموروث العربي، إذ يمثل السيف لدى الخطاطة جنة عدنان عزت رمز القوة والبأس الشديد، لذلك لم تجد

أفضل من شخصية الشيخ زايد آل نهيان لإهدائه، لتحسين أو تفعيل شفرة المواءمة بين المثال والأداة الفارقة، أو بين الشخص وأعماله، ونقصد الحاكم/ الإنسان ودوره التنموي في ازدهار بلاده، إذ لا يستحق الفضائل إلا من كملت أخلاقه، واستوفى شروط القيادة و الإنسانية، كما يعد الخيل رمز الفروسية و الهوية الوطنية، أما القهوة العربية فهي متجددة الحضور في الماضي واللحظة الراهنة، إذ لا يخلو البيت العربي منها، بل لقد غدت في المجتمع الخليجي والسعودي بوجه خاص من العادات والتقاليد الشعبية التي يحظى بها الضيف ويتأصل مجدها في الذاكرة العربية.

وإذا كانت اللوحة في جوهرها علامة وصورة؛ فإن ما يتأصل في الفكر البلاغي كما ورد عند عبد القاهر الجرجاني أن "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار."[1]، وهذا التصور يمثل أس التشكيل البصري، وصورته المعرفية التي ألمحنا إليها في سياق الآليات التي تجاوبت وطبيعة تصميم اللوحة الحديثة بمقاصدها وخصائصها الفنية.

١) ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.ص٢٧٥.

النتائج والتوصيات

بمقتضى ما تقدم؛ انتهى البحث إلى النتائج الآتية:

أولًا: ما انتهت إليه المقاربة في بلورة المصطلح أن التقنيات تعد استراتيجية للمقاربة النقدية، وتشمل المتواليات القصدية وآليات التشكيل البصري وخصائصه الفنية في الخط العربي المعاصر.

كما أن التشكيل البصري – في تصورنا – هو ضرب من التمثيل الخطي القائم على التجريب والتخييل والمشابهة، ويقتضي الاستلهام وتحسين الشكل الذي يتأطر به. ولا يتحقق إلا بشروط مستوفية للتجربة الإبداعية، ومن ذلك ارتباطها بالتمثيل الحسي، وتقدير شروط المسافة، والترابط بين الحروف وعلاقة ذلك بالكتلة الخطية، كعلاقة الجزء بالكل، والعلاقات بين الأجزاء، وارتباط الشكل بالعمق، والانتظام والتقابل والانسجام في الكتلة والفراغ المدهش، وغيرها.

ثانيًا: أن المعتبر في التشكيل البصري للخط العربي المعاصر – كما ألمحنا إلى ذلك في ثنايا البحث – مرهون بقدرة الخطاط العربي المعاصر على خلق صور ذهنية، وتمثيلها بصريًا، أي قدرته على خلق صورة جديدة في عالم المحسوس، وتجاوز الحدود المرئية؛ ليبلغ عمق الأشياء والكائنات في الواقع. ومن ثم فإن الصور الخطية ليست لوحات للزينة والزخرفة فحسب، وإنما هي مشغل بصري ذو نشاط إبداعي، له ما يميزه من هندسة الفن، بين الكتلة والفراغ، وما يسكنها من المضامين، ومتواليات القصدية وسياقاتها التواصلية.

ثالثًا: يعد الخطاب البصري في الخط العربي المعاصر ضربًا من البلاغة المرئية التي حفزت بأدواتها الخطاط المعاصر على التفاعل مع الأنساق المعرفية،

وتحويل العلاقة بين الذات المبدعة و الموضوع، وتوليد المعاني الجديدة واعتمادها في بناء الصورة الذهنية للمتلقي.

رابعًا: تتجلى البلاغة المرئية في الخط العربي المعاصر – كما بدا لنا من البحث – في مشاغلها الإبداعية التي تقاربت في البحث، وأثمر التخييل عن تشكيلها البصري وتجريدها الإبداعي من حيث التجسيم و التشخيص والتمثيل الرمزي.

التوصيات:

يوصي الباحث النقاد والمختصين والجهات ذات العلاقة في المؤسسات العلمية بالعناية والاهتمام بالفنون البصرية، ومنها الرسم والخط العربي لإنجاز مشاريع بحثية تخدم هذا الفن الأصيل؛ لأن استعادة التراث، وإحياء المكتسب، ومقاربته في ضوء المناهج الحديثة، وحمله على هذا المنوال سيزيد من حظه في الفهم، ويثري أبعاده، ويرفع من قدر العربية، ويحقق فاعليتها في هذا الحقل الفني.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، مصحف المدينة المنورة، مجمع خادم الحرمين الشريفين الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المملكة العربية السعودية.

١. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق/ أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة . القاهرة
٢. الإدريسي (يوسف)، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط١، ٢٠٠٥م.
٣. إيكو، أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة د.أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، بيروت، تشرين الثاني(نوفمبر)، ٢٠٠٥م.
٤. بازي، محمد، البلاغة الكبرى نحو نظرية وجودية لصناعة الخطاب وتأويله، الوجود بالخطاب، كنوز المعرفة، ط١، ١٤٤٣هـ- ٢٠٢١م
٥. برهومة، عيسى عودة، تحولات الحرف العربي على الشابكة(الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي وضمان الجودة الجامعة الأردنية، المجلد ٤٥، العدد ١، ٢٠١٨م،
٦. بيدة، الحبيب، صورة الإنسان الكامل في الخط العربي، المجمع التونسي للعلوم و الآداب والفنون، بيت الحكمة، أعمال ندوة الخط العربي، تونس، أكتوبر، ١٩٩٧م.
٧. تشاندلر، دانيال، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، أكتوبر، ٢٠٠٨م.
٨. **الجرجاني، عبد القاهر،**
   - أسرار البلاغة، تحقيق/ محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، دار المدني جدة،
   - دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.

٩. الجميلي، كمال جاسم عبد، أثر القرآن الكريم في الخط العربي، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، العدد التاسع.

١٠.جوزيف، جون، اللغة والهوية، ترجمة د. عبد النور خراقي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٣٤٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،٢٠٠٧م

١١.لجيوسي، د.سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، مايو ٢٠٠١م

١٢.الحبيب بيدة، صورة الإنسان الكامل في الخط العربي، ضمن كتاب الخط العربي بيت الحكمة، قرطاج ٢٠٠١م،

١٣.حجازي ، مصطفى ، التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور) ، الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٠م

١٤.الحسامي، د.عبد الحميد، السرد البصري تشكيل متخيل الديستوبيا، مؤسسة للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ٢٠٢٢م

١٥.ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد(ت: ٨٠٨هـ)، ، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م،

١٦.خلف، معصوم محمد، عالمية الخط العربي، مجلة التراث العربي، مج١٨، ع٧١، ٧٢، اتحاد الكتاب العرب، يوليو – ربيع الأول، ، ١٩٩٨م

١٧.الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، الرؤيا والتشكيل، عالم الكتب الحديث.

١٨.رمضان، د.أحمد فتحي، والخطاب، أسماء سعود، البلاغة البصرية للجناس القرآني في منظور الخط والزخرفة الإسلامية، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد (٢٣)، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م

١٩.سعيد بنكراد، سيمائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م

٢٠.الصايغ، وجدان، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات، ط١، ٢٠٠٣م

٢١.الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة،ط١٧، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م

٢٢.عبد الحميد، د.شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٠٩، يناير ١٩٨٧م<

٢٣.عتو، عبد الله أحمد الإشهار بنية خطاب وطبيعة سلوك، علامات، العدد ١٨، ٢٠٠٢م

٢٤.عبيد، د.حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع،عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣م

٢٥.عبيد ، د. محمد صابر، جماليات التشكيل الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨م،

٢٦.العزَّافي، إبراهيم بن علي عبده، مشق: ميزان فن الخط العربي، مكة المكرمة، ١٤٣٢هـ.

٢٧.**علي، إبراهيم جابر**

- سيميائية الخط العربي: بحث في بلاغة التواصل المرئي : خط الثلث نموذجًا، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٥م
- شعرية الخطاب البصري، فصول، المجلد (٢٥/ ١)، العدد (٩٧)، خريف ٢٠١٦م

٢٨.عياشي، منذر، العلاماتية (السيمولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م

٢٩.غنوم، سمير، جمالية الخط العربي وتأثيره في العمارة وإغناء الفراغ الداخلي، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الثلاثون- العدد الثاني- ٢٠١٤.

٣٠.ابـن فـارس، أحمـد، معجـم مقـاييس اللغـة، تحقيـق/ عبـد السـلام محمـد هـارون، دار الفكر، بيروت، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.

٣١.القلقشندي، أحمد بن علي(ت: ٨٢١هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت.

٣٢.قوبي، عبد الرحمن، شعرية الخطاب الإشهاري، لوحات إشهارية من الشعر العربي القديم، العربية في الإشهار والواجهة، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، المغرب

٣٣.الكـردي، محمـد طـاهر، تـاريخ الخـط العربـي وآدابـه، مكتبـة الهـلال، مصـر، ط١، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م.

٣٤.لايكوف، جورج، وجونسون، مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠٩م

٣٥.المـاكري، محمـد، الشـكل والخطـاب (مـدخل لتحليـل ظـاهراتي)، المركـز الثقـافي العربي، الدار البيضاء، ط١، كانون الثاني، ١٩٩١م.

٣٦.مجمع اللغة العربية، معجم ألفاظ الحضارة ومصطلحات الفنون، دار الفجر للنشر والتوزيع.

٣٧.مجموعة مو، بحث في ال علامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، ترجمة د.سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، حزيران يونيو، ٢٠١٢م

٣٨.المحمود، د. صالح بن عبد العزيز، الأدب في الإعلام الجديد مخاتلة الوعاء ومأزق الرؤية مهاد نظري، المحور الثاني (الإعلام الجديد وآفاق التواصل الأدبي)، مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، ٢٠-٢٢ ربيع الأول ١٤٤١هـ، المجلد الثاني،

٣٩. **المسدي، د.عبد السلام،**

- فضاء التأويل، دبي الثقافية، عدد (٦٨)، سبتمبر ٢٠١٢
- الهويـة العربيـة والأمـن اللغـوي، دراسـة وتوثيـق، المركـز العربـي للأبحـاث ودراسة السياسات، ط١، بيروت، تموز/ يوليو ٢٠١٤م، ص١٩٩.

٤٠.مشبال، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث – نحو بلاغة موسعة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٢٠م
٤١.ملكاوي، فتحي حسن، الفن في الفكر الإسلامي، رؤية معرفية ومنهجية، ١، المعهد العالمي للفكر الإسلامي،
٤٢.منقور، عبد الجليل، علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٤٣.موينيه، عما نوئيل ، الشخصانية، ترجمة/ تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة، لبنان.
٤٤.الميداني، عبد الرحمن بن حسن، البلاغة العربية البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م
٤٥.النجار، د. عبد المجيد النجار، خلافة الإنسان بين الوحي والعقل، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٥م.