بحوث ودراسات

تواصلية الفن الإسلامي
النظرية والتطبيق

إدهام محمد حنش *

الملخص

يحاول هذا البحث استكشاف معالم نظرية إسلامية لثقافة التواصل الإنسانية عبر الفن، بوصفه لغة من اللغات الكونية المشتركة بين الشعوب والحضارات، وعبر الصورة بوصفها الوسيلة والرسالة معاً، التي يقوم عليها علم التواصل الخاص بالفن الإسلامي.

إنّ ثقافة التواصل الإنسانية هي نظرية كونية عامة في المعرفة الإنسانية، وتدخل في كل مجالات هذه المعرفة بلا استثناء، ولكنها تعمل عبر مجال المعرفة الفنية أكثر من المجالات الأخرى، حتى صار التصميم التواصلي هو القاعدة المعرفية العريضة لكل تقنيات التواصل الفنية: التصويرية، والخطية، والطباعية في صناعة الكتاب والإعلان المرئي وغيرهما. لكن المؤسف أن نظرية التواصل الشائعة اليوم هي نظرية غربية بامتياز؛ من حيث التصنيف المعرفي، وتكاد تختص بحقل الإعلام أو الاتصال. وقد استبعدت هذه النظرية أية عناصر إسلامية في تكوين التواصل الإنساني.

الكلمات المفتاحية: الفن الإسلامي، التواصل، علم التواصل/ التواصلية، الصورة، الخط، التصميم التواصلي.

Communicatology Islamic Art: Theory and Practice

Abstract

This study tries to explore the parameters of an Islamic theory of the culture of human communication through Art which is a universal language common among peoples and civilizations, and also through the Image as it is both the Medium and the Message. The image is a special communication science of Islamic art; called Communicatology of Islamic Art.

The theory of human communication today is a universal theory that has a place in almost all disciplines of knowledge, especially in the art. The communication design has become the broad epistemological base for all techniques of art communication, i. e. photography, calligraphy, industry of book printing, and visual advertizing, etc. However it sad to see the prevailing communication theory as a Western theory par excellence in terms of knowledge classification, and has ruled out any Islamic elements that may be essential components of human communication.

Key wards: Islamic Art, Communication, Communicatology, Image, Script, Communicative Design.

---

* أستاذ فن الخط وعلم المخطوطات، عميد كلية العمارة والفنون الإسلامية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية/ الأردن.
البريد الإلكتروني: idham_61@yahoo.com

تم تسلّم البحث بتاريخ ٢٠١٠/١٠/٢٧م، وقُبل للنشر بتاريخ ٢٠١١/٣/٨م.

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 الى تحقيق ذلك 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، ولا سيّما على ما تسميه المعرفة العربية الإسلامية: الصورة الخطية Calligraphical؛ أنموذجاً تطبيقياً في هذا المجال.

ولعل أهمية هذا الموضوع تبرز 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 Typographicalمنها خاصة؛ إذ يمكن القول إنّ ثمة فناً جديداً يمكن توليده في هذا السياق يمكن تسميته "فن الخط الطباعي"، لا سيما 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، من الأدبيات العربية والأجنبية التي تتناول موضوعات الفن الإسلامي المختلفة، وبالتالي فإن الدراسات السابقة حول ما يمكن أن نسميه هنا "تواصلية الفن الإسلامي"، تكاد تكون غير متوفرة على وجه الاستقلال والخصوص.

أولاً: في ثقافة التواصل

١. التواصل ومفهومه:

يتمحور المعنى اللغوي المباشر للتواصل حول كل ما يصل بين شيئين؛[١] يمثلان الأساس أو المهاد المعرفي لكل مظاهر الترادف المعنوي والتأويل الدلالي، التي تجعل من التواصل مفهوماً عاماً، ومشتركاً ومقبولاً، من الناحيتين: الثقافية والحضارية، بين الناس في المجتمع الواحد، وبين الشعوب في العالم الإنساني المتنوع؛ على معاني ودلالات وسياقات وأنماط عديدة ومتشعبة، لعل 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؛ بين "الفصل" بوصفه حد 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

[١] مجمع اللغة العربية. **المعجم الوسيط**، القاهرة: دار الشروق الدولية، ط٢٠، ٢٠٠٤م، مادة وصل، ص١٠٣٧.

المجالات نظريته الخاصة في الفصل والوصل،[٢] 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 يُعد الإنسان هو محوره الأساس، المتعلق بإحداثيات "المعرفة" وعلاقاتها المختلفة.

من هنا، يمكن فهم معنى التواصل وحقيقته على أنه: خطاب معرفي عام وشامل لثقافة الإنسان وحضارته. ويتجسد هذا المفهوم في 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، والنسبة والمصاهرة، والتزاوج والتفاعل، والتشكّل في الأشياء والأعيان، والظواهر والقيم، والأعمال والأفعال، والأفكار والتصورات، وغير ذلك مما يمكن أن يجري في إطار المحور المعرفي للتواصل.

٢. آفاق نظرية للتواصل:

يمكن القول بأنَّ فعالية التواصل هذه تمتلك تراثاً عميقاً من النظرية والتطبيق في المعرفة الإنسانية، وفي تاريخها الديني والفلسفي والعلمي؛ إذ إنَّها راسخة في فطرة الإنسان نزعةً طبيعيةً تواصليةً من الناحية المعرفية؛ بالمعنى الديني 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: ١٧٢). وكذلك من الناحية الاجتماعية؛ بما يبدو عليه الطبع الأنثروبولوجي للإنسان، الذي لا يمكن أن يعيش إلا في محيط إنساني- اجتماعي، ومن الناحية الحضارية؛ بما يختص بسلوكه وعلاقاته مع الآخرين على قواعد وتقاليد مشتركة يقوم عليها خطاب التواصل.

وعلى الرغم من ذلك، لا يزال التواصل في الطور الإشكالي من المعرفة العلمية، التي يمكن أن تنقله من تقدير الظاهرة وتخمينها التجريبي أو الحدسي إلى الحقيقة المعروفة في

---

[٢] 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، ط٥، ٢٠٠٣م، ص٢٩ وما بعدها.

مفهومها، والمحددة في تعريفها، والواضحة في منهجها، فظل التواصل في طور النظرية القابلة لافتراض المفهوم والرؤية والمنهج والموضوع، أو تحديدها -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 العديد 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 على 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 مثلاً (المشار إليه في منذر عياشي) في نسق المفاهيم الآتية:[٣] المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة، قناة الاتصال. ولكن هذه النظرية تَعُدُّ اللغة الإنسانية نظاماً معيناً، أو واحداً من أنظمة رمزية متعددة، بعضها لغوي، وبعضها الآخر غير لغوي،؛ أي علامي وظيفته الأساسية والوحيدة، كما هو شأن الأنظمة الأخرى، التواصل. ويمكن القول إن هذه النظرية وتطوراتها الفلسفية التي حولت 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 الباب 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

[٣] عياشي، منذر. **العلاماتية (السيميولوجيا)**، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، ٢٠٠٩م، ص١١.

تُعنى أصلاً بالثقافة، والمعرفة الثقافية، وتحولاتهما التواصلية المعروفة بالتثاقف، أو المثاقفة في ما 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 أيضاً، 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 نظريةُ 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 (المشار إليه في حنش) فحسب، بل يحقق أيضاً تحوُّل العالم إلى قرية اتصالية كونية صغيرة يتشارك جميع أهلها في كل شيء،[٤] بفضل التطورات التكنولوجية والرقمية الهائلة في مجال الاتصال ووسائله 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.

[٤] حنش، إدهام محمد. مجلة الإنترنت الثقافية، ضمن كتاب "**صحافة الإنترنت في الوطن العربي**"، الشارقة: جامعة الشارقة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٠١-٣١١.

٣. 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.

٤. 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.

٥. 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 أيضاً 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. ولعل هذا العلم هو العنوان المعرفي لما يعرف اليوم بالتصميم التواصلي.

ثانياً: ثقافة التواصل الإسلامية

١. المفهوم الإسلامي للتواصل:

يقدّم القرآن الكريم، بوصفه المصدر الأول للمعرفة الإسلامية ونظرياتها العلمية في تفسير الأشياء والظواهر والقيم وغير ذلك، ثقافة التواصل الإسلامية قائمة على مبدأ (التعارف) بين الناس: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡ﴾ (الحجرات: ١٣) والتعارف هو: "المعرفة والعرفان: إدراك الشيء بتفكّر وتدبر لأثره،"[٥] في سبيل أن يتواصل الناس في ما بينهم على مبادئ أخلاقية وجمالية:

أ. أخلاقية، تتمثل في مسؤولية التواصل التي يوجبها النص القرآني: ﴿وَلَا تَقۡفُ مَا لَيۡسَ لَكَ بِهِۦ عِلۡمٌۚ إِنَّ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡبَصَرَ وَٱلۡفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنۡهُ مَسۡـُٔولٗا﴾ (الإسراء: ٣٦).

ب. وجمالية، تتمثل في حسن التواصل الذي يؤكد القرآن الكريم عليه: ﴿ٱدۡعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلۡحِكۡمَةِ وَٱلۡمَوۡعِظَةِ ٱلۡحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعۡلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ وَهُوَ أَعۡلَمُ بِٱلۡمُهۡتَدِينَ﴾ (النحل: ١٢٥).

٢. علم التواصل الإسلامي:

لعل 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.

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

[٥] الأصفهاني، الراغب. **مفردات ألفاظ القرآن**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دمشق: دار القلم، ط٣، ٢٠٠٣م، ص٥٦٠.

الإشارة أو الهيئة التي يبدو عليها الشيء؛ إذ يقول الجاحظ 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 النصبة."[٦] 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.

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،"[٧] تحددها المعرفة العربية الإسلامية في "الصورة".

٣. المفهوم التواصلي للصورة:

إنَّ مفهوم الصورة في ثقافة التواصل الإسلامية، يتسع للعرض 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،"[٨] فكل "جسم له صورة؛"[٩] 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

[٦] الجاحظ، عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٧، ١٩٩٨م، ج١، ص٧٦.

[٧] الجاحظ، عمرو بن بحر. **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: منشورات محمد الداية، ط٢، ١٩٦٩م، ج١، ص٤٤.

[٨] الجرجاني، الشريف علي بن محمد. **التعريفات**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٨٥م، ص٦١.

[٩] التوحيدي، أبو حيان. **الهوامل والشوامل**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥١م، ص٤٧.

الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، بخصوصية تكون في صورة هذا، لا تكون في صورة ذاك."[١٠]

ويبدو المفهوم التواصلي الإسلامي للصورة، وكأنها 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 وكأنها قلب ثقافة التواصل الإسلامية النابض بالمعنى والقصد، والفهم والإفهام، والوعي والتوضيح، والاتصال والتواصل؛ لأن "العلة الصورية"[١١] هي 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"[١٢] من أشكال التواصل ووسائله.

٤. نظرية التصوير الإسلامية:

تبدو الصورة في ثقافة التواصل الإسلامية بمثابة 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: ٢٤). 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

---

[١٠] الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٨٩م، ص٥٠٨.

[١١] 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، ١٣٤١هـ، ص٥٥.

[١٢] 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، ص١٢٣.

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."[١٣]

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]."[١٤]

ويبدو بأن 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 فائدة؛

[١٣] طاشكبري زاده، أحمد بن مصطفى. **مفتاح السعادة مصباح السيادة**، تحقيق: كامل بكري، عبد الوهاب أبو النور، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م، ج١، ص٧٥.

[١٤] القرطاجني، أبو الحسن حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط٢، ١٩٨١م، ص١٨.

لأنه قد بلغ مبلغ المنطق"[١٥] في الدلالة والتواصل. ولعل السبب الأساس في ذلك كله يرجع إلى أن الخط "جسم له صورة" وشكل هندسي من "التدوير والتربيع."[١٦]

ومن هنا طوّرت ثقافة التواصل الإسلامية نظريتَها 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.[١٧] ونجدها مبحثاً مهماً في "علم الرَّسم"،[١٨] الذي هو علم إنشاء الأشكال وصناعة الصور، وهو يقوم معرفياً على "هندسة الأشكال" (Geometry)[١٩] في التصميم؛ إذ تكون هذه الهندسة منشئةً للتصميم وواصفة له في آنٍ واحد. ويقوم علم الرسم –من الناحية المنهجية– على "الاستحسان"[٢٠]

[١٥] الصولي. **أدب الكتَّاب**، مرجع سابق، ص٤٢–٤٣.

[١٦] المرجع السابق، ص٤٢.

[١٧] 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، ط١، ١٩٨٦م.

[١٨] يعرف أيضاً بـ"علم الكتابة" أو "علم الخط". انظر:
– طموم، سراج. **سراج الكتبة**، عمان: دار البصائر، د.ت، ط٢، مصورة عن طبعة بولاق١٣١١هـ، ص٦.

[١٩] لعل من طريف ثقافة التواصل الإسلامية النظر إلى الأشكال على أنها إحدى لغات التواصل والمعرفة؛ ليس في عالم الشهود فحسب، بل وفي عالم الغيب أيضاً؛ 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 أسامٍ 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، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٥١–١٥٢.

[٢٠] 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، ط١، ١٩٨٨م. ولكننا نراه أيضاً مفهوماً ثقافياً إسلامياً كان شائعاً في النقد الأدبي: (استحسان المعاني). انظر:
– الجاحظ. **الحيوان**، مرجع سابق، ج٣، ص١٣١. وكذلك في النقد الفني (استحسان الخط)، انظر:

في "تركيب أشكال بسائط الحروف [مثلاً، بالرجوع] إلى رعاية النسبة الطبيعية في هذه الأشكال."[٢١] مثلما نجدها 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 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: ٤) بمثابة العصب المعرفي لعلم الرسم، الذي يمكن أن نصفه بعلم "التصميم التواصلي" الإسلامي؛ ونظريته في التصوير.

٥. وحدة الصورة وتنوعها:

ولعلنا نستطيع أن نشبه علم الرسم هذا، بعلم التصميم التواصلي الذي يشتغل على إنتاج مختلف أنواع الصور في ضوء مجالاتها المعرفية المختلفة، كالأدب مثلاً: "الشعر.. جنس من التصوير،"[٢٢] وعلم الفلك مثلاً آخر في: "صور الكواكب"،[٢٣] وعلم الجغرافيا ورسم الخرائط مثلاً ثالثاً في: "صورة الأرض" و"صور الأقاليم" وغيرها.[٢٤] ويمكن أن نلاحظ بأن هذه الصور وغيرها المتنوعة في ماهياتها وأشكالها ومعانيها، ودلالاتها ووظائفها البيانية والتواصلية، تنتمي معرفياً إلى العديد من العلوم والآداب والفنون، من حيث إن الصورة المعرفية قد تكون: آلةً أو وسيلةً أو أداةً للبيان والتواصل، كما هو حالها -على سبيل المثال- في اللغة والكتابة والشعر والمنطق، وغيرها، أو قد تكون فكرةً 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.

ومن هنا، تتنوع الصور وتتعدد أجناسها المعرفية؛ العلمية والأدبية والفنية في ثقافة التواصل الإسلامية، إلى أصناف وأنواع ومراتب عديدة ومتنوعة. ولعلَّ من الطريف في

- حنش، إدهام محمد. **الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني**، حلب: دار النهج، ط١، ٢٠٠٧م، ص٩٠.

[٢١] طاشكبري زاده. **مفتاح السعادة مصباح السيادة**، مرجع سابق، ج١، ص٩١.

[٢٢] الجاحظ. **الحيوان**، مرجع سابق، ج٣، ص١٣٢.

[٢٣] الصوفي، عبد الرحمن. **كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٨١م.

[٢٤] مؤنس، حسين. **أطلس تاريخ الإسلام**، القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٢-٤٢.

هذا السياق أنَّ أبا حيان التوحيدي يذكر أكثر من خمسة عشر نوعاً من أنواع الصور؛ مبدؤها: "الصورة الإلهية: التي تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود،"[٢٥] وربما تكون "الصورة الخطية" أدناها مرتبة في الوجود وفي المعرفة.

٦. النظرية العامة والخاصة للتصوير:

لعلَّ كلَّ ما تقدم من المفهوم البياني أو التواصلي للصورة، وتنوعاتها المعرفية المتعددة، يمكن أن يصنف من الناحية المعرفية على أنَّه مادَّة لنظريَّة عامَّة، قد تنطبق على كلَّ مجالات المعرفة العربية الإسلامية، فضلاً عن المعرفة الإنسانية بعامَّة، انطلاقاً من أنَّ الصورة ليست آلة البيان في التعارف فحسب، بل هي الوسيلة والرسالة معاً في ثقافة التواصل الإسلامية والإنسانية.

ولعلَّ بالإمكان أن نصنِّف –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.

ولعلَّ 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" الحاملة 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.

---

[٢٥] التوحيدي. **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٤م، ج٣، ص١٣٧–١٤٣.

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.

ولكنَّ كلَّ هذه الأنواع من الصور يمكن عدّها من حيث الطبيعة المعرفية العامة، إما: صورة ذهنية إدراكية مجردة، أوصورة 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. ولعل أبرز هذه المجالات أو التخصصات هي: التواصل الأدبي، والتواصل الفني.

ثالثاً: تواصلية الفن الإسلامي

١. في مفهوم الفن الإسلامي وحدوده المعرفية:

ظهر مصطلح "الفن الإسلامي" بصورته اللغوية هذه ودلالته المعرفية، أول مرة، في حدود السنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر الميلادي تقريباً، بعناية الاستشراق وفعالياته المتمثلة في بعض المقالات والدراسات والكتب والمعارض الفنية المتعلقة بالآثار، والتحف والمخطوطات والرسومات، التي تعود إلى الحضارة الإسلامية.[٢٦]

وقد جاء هذا المصطلح رديفاً لمصطلح "الفن العربي" الذي كان معروفاً من قبل، على نطاق يمكن وصفه بالواسع، لا سيما في أوساط المستشرقين الذين درسوا المواد

[٢٦] إيتنجهاوزن، رتشارد. **الفن الإسلامي والآثار الإسلامية**، ضمن كتاب: **الشرق الأدنى**، تأليف: ت. كويلرينج، ترجمة: عبد الرحمن محمد أيوب، القاهرة: نهضة مصر، ط١، ١٩٦٤م، ص٢٠-٧٤.

المختلفة لهذا الفن، وكتبوا عنها المؤلفات العديدة، منذ القرن السابع عشر، في سياق المعرفة الغربية الحديثة بالإسلام وثقافته، التي يمكن تأريخ بداياتها الأولى بعام ١١٤٣م، وهو تأريخ أول ترجمة أوروبية للقرآن الكريم إلى اللغة اللاتينية.[٢٧]

وإذا كانت أعمال الفن الإسلامي ونتاجاته المختلفة؛ المعرفية والتقنية والمادية، أقدم تاريخياً من ظهور مصطلحه هذا بما يزيد على الألف عام؛ فإنَّ مفهوم هذا المصطلح الحديث ومقصوده الاستشراقي لم يخرج عن معنى مخلفات أو بقايا تلك الأعمال والنتاجات والمصنوعات الفنية الإسلامية، التي كانت قبل الاكتشاف الغربي الحديث لآثار الحضارة الإسلامية؛ المعمارية والفنية، وعدّ هذه البقايا الأثرية تحفاً فنية تغري بالاقتناء، وتستحق الاحتفاظ بها، فقام كثير من المستشرقين بنقل كميات كبيرة منها إلى المتاحف الغربية.

وقد برزت، في سياق العرض المتحفي للآثار والتحف الفنية الإسلامية، الحاجة إلى التعريف بها على سبيل تسويق الخدمات الثقافية التي تقدمها هذه المتاحف، فكانت هذه الحاجة -إلى حدٍ ما- عاملاً مهماً وأساسياً لنشأة دراسة هذا الفن؛ إذ دفعت هذه الحاجة الثقافية إلى نشوء معالم الاقتصاد المعرفي للفن الإسلامي في إطار عمل بعض المتاحف التي جرى فيها إعداد (كتالوجات) أو أدلة أو ألبومات مشفوعة بدراسات وأبحاث ومؤلفات عالجت تاريخ الفن الاسلامي في ضوء تلك المجموعات الفنية الإسلامية الموجودة في المتاحف.[٢٨]

---

[٢٧] بارت، رودي. **الدراسات العربية والإسلامية في الجامعات الألمانية**، ترجمة: مصطفى ماهر، بيروت: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٧، ص١١.

[٢٨] كما هو الحال؛ على سبيل المثال لا الحصر؛ في الكتاب الرائد والمؤسس في هذا المجال؛ الذي ألّفه المؤرخ (م. س. ديماند) بعنوان: A Handbook of Mohammedan Decorative Arts، وظهرت الطبعة الأولى منه في عام ١٩٣٠م، وترجمه إلى العربية أحمد محمد عيسى تحت عنوان: "الفنون الإسلامية" وقدم لطبعته العربية؛ الباحث والمؤرخ العربي الدكتور أحمد فكري بقوله: "وقد قصد المؤلف، أول ما قصد من كتابه هذا، أن يضع بين يدي المترددين على متحف المتروبوليتان دليلاً واضحاً لروائع الفن الإسلامي فيه. وهذا هو الطابع الظاهر لهذا الكتاب، فجميع الصور المنشورة فيه هي صور تحف محفوظة في هذا المتحف، وليس بينها صورة واحدة لتحفة من روائع الفنون الإسلامية في غيره من المتاحف أو المجموعات الخاصة. ويرى القارئ أنه لا تكاد تمر صفحة واحدة من هذا الكتاب دون أن يشير المؤلف فيها إلى تحفة من تحف المتحف ذاته. ولا شك في أنَّ هذا الطابع ميزة من ميزات

وإذا كانت ثمة دراسات غربية سابقة ولاحقة لظهور مصطلح "الفن الإسلامي"، لا ترتبط بهذا العامل الوظيفي مباشرة، فإنَّ الدراسات التي نشأت في إطار المتاحف الغربية، وفي سياق حاجاتها العلمية، هي التي نقلت هذا المصطلح من كونه مفهوماً مادياً عيانياً يعبّر عن الآثار والنتاجات والمصنوعات والتحف الجميلة المتصلة بالإبداع الفني والحضاري الإسلامي؛ أي مما كانت المعرفة العربية الإسلامية تسميه "الصناعة: العلم العملي"..إلى صيرورته مفهوماً نظرياً وأثراً معرفياً لهذا العلم؛ يتمثل في:

أ. ما يمكن أن نعده موضوعاً فلسفياً، قوامه: رؤية ومبدأ، ونظرية ومنهج، يصلح لأن يكون أساساً لعلمٍ من العلوم الفلسفية والنقدية المتعلقة بالجمال الفني الإسلامي، يمكن أن نطلق عليه: "علم الفن الإسلامي" أو "الإستاطيقا الإسلامية" كون الإستاطيقيا هي العلم الفلسفي الأكثر عناية بنقد الأعمال الفنية المادية والبصرية وتقويمها.

ب. ويمكن تبيّن الحدود المعرفية لهذا العلم النظري في دائرة واسعة ومتكاملة من المجالات والموضوعات الجمالية والهندسية والفنية والعمرانية والتواصلية التي تدور حول موضوعين اثنين: الموضوع الأول هو الفنون الإسلامية؛ كالخط والزخرفة والتصوير والتذهيب وغيرها، فضلاً عن فن العمارة الإسلامية وهندستها الجمالية الداخلية، المتعلقة بأماكن السكن والمعيشة والعبادة والعمل، وغيرها. أما الموضوع الثاني فهو الصنائع الفنية الإسلامية القائمة على الحفر والتطعيم والتعشيق والتكفيت، وغيرها من تقنيات التجميل بالخشب والحجر والمعدن والنسيج والزجاج، وغير ذلك من المواد والخامات.

٢. في دراسة الفن الإسلامي:

لعلَّ من أهم نتائج هذا التحول في مفهوم الفن الإسلامي من العين المادي إلى الأثر النظري، هو نقل دراسات هذا الفن من الحقل الآثاري والتاريخي الذي يُعنى بآثار هذا الفن في حدود العرض في المتحف، إلى المجال الرحب والمفتوح لفلسفة الجمال وتعلقاتها الواسعة، والممتدة إلى أغلب مجالات الحياة الإنسانية والاجتماعية والثقافية، بما يفتح

الكتاب؛ إذ إنه بهذه الصورة دليل كامل شامل، لا من حيث محتويات المتحف، ولكن من حيث عرض روائعه وشرح نواحيها الفنية." انظر:

– ديماند، م.س. **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد محمد عيسى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨م، ص٦.

الباب على مصراعيه لنشوء نظريات متواصلة أو علوم مشتركة بين هذه المجالات والمجال الفني الإسلامي الممتد؛ تاريخياً وحضارياً واجتماعيا وعلمياً وإبداعياً، منذ أكثر من ألف وأربعمئة سنة حتى اليوم.

وعلى الرغم من أن الدراسات الآثارية والتاريخية كانت وما تزال هي الدراسات الأم والأغلب في مسيرة البحث العلمي المتعلق بهذا الفن، الذي خضع مؤخراً وبشكل نسبي، لدراسات علم الجمال أو فلسفة الفن، يمكن القول إنّ مجالات البحث العلمي في الفن الإسلامي قد تتعدد بتعدد العلوم الإنسانية والاجتماعية والثقافية، وإلى حد ما العلوم الصرفة والتطبيقية، حتى إنّ هناك أكثر من نظرية أو مجال معرفي يتعلق بها أو يدور حولها. فالفن الإسلامي في حقيقته، معرفة مركَّبة من العلوم الإسلامية الخالصة المتعلقة، على سبيل المثال، بالعقيدة والرؤية كالإيمان والتوحيد، وبالمنهج والآلة كالتفكر والكلام، وبالنقد والتقويم كالاستحسان والاستقباح، ومن العلوم الإسلامية العامة كعلوم الهندسة والبصريات والنفس والاجتماع وغيرها، مما يساعدنا على إمكانية وصف الفن الإسلامي بأنه معرفة جمالية إسلامية مركَّبة.

ويمكن أن نحدد تركيبة هذا الفن المعرفية في ضوء عددٍ من المباحث التي يمكن لها أن تتناول بالدراسة والتصنيف تعالقات الظاهرة الفنية الإسلامية ووجوهها المختلفة، الشديدة الارتباط بالإنسان أو بالمجتمع أو بالتاريخ أو بالثقافة أو بالجمهور المتلقي، أو غير ذلك من الأهداف المعرفية التي يمكن لها إتاحة الفرصة لكل مبحث من مباحثها هذه لابتكار الأدوات التي تناسب أهداف دراسته، فقد تختلف الأدوات المطلوبة لبحث علاقة الفن الإسلامي بالثقافة والأعراف والتقاليد الإسلامية التي تسود مجتمع منتجيه المختلفين (مبحث أنثربولوجيا الفن الإسلامي) مثلاً، عن تلك الأدوات المطلوبة لدراسة علاقة هذا الفن بوصفه نشاطاً اجتماعياً، بالنظام الاجتماعي العام الذي يحكم ممارسة هذا الفن بين الجمال والاستعمال (علم اجتماع الفن الإسلامي). كما تختلف هاتان الدراستان عن دراسة علاقة هذا الفن بالأبنية والتأثيرات النفسية للمبدع والمتلقي على حد سواء (علم نفس الفن الإسلامي). وهكذا يمكن لكل هذه المباحث، وربما غيرها، أن تنتظم معرفياً

بعلاقات عضوية حميمة مع بعضها بعضاً؛ من التأثير والتأثر على سبيل "التواصل" بوصفه التنظيم الداخلي الخاص للخطاب الإبداعي الجذاب والمؤثر، في إطار مبحث آخر جديد يعنى بدراسة ما يمكن أن نسميه "الحركة التواصلية للفن الإسلامي" الذي يمكن أن نمثِّل له بـ"الصورة الخطية"، بوصفها الوسيلة والرسالة، أو المادة المعرفية الأساس لفن الخط العربي؛ أول أجناس الفن الإسلامي وأبرزها في التعبير عن الروح الإسلامية في مجالات المعرفة والثقافة والحضارة.

رابعاً: الصورة الخطية مثالاً لتواصلية الفن الإسلامي

١. مفهوم (الصورة الخطية):

تفرّق المعرفة العربية الإسلامية بين مفهومي "الكتابة" و"الخط"؛ إذ يؤكد عديد من متون هذه المعرفة، بشتى مجالاتها اللغوية والأدبية والتاريخية والفلسفية وغيرها، أنَّ 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 scriptual، 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"[٢٩] للكتابة بشكل عام، ولذلك يَعدّ اللغويون والعروضيون والنقاد الخطَّ "صورة الكتابة،"[٣٠] و"صورة اللفظ، وصورة المعنى."[٣١]

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

[٢٩] ابن درستويه، عبد الله بن جعفر. **كتاب الكتاب**، نشر: لويس شيخو اليسوعي، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧م، ص١٦.

[٣٠] العسكري، أبو هلال. **ديوان المعاني**، تحقيق: كرنكو، بغداد: مكتبة الأندلس، مصورة عن نشرة القاهرة: مكتبة القدسي، ١٣٥٢هـ، ج٢، ص٧٤.

[٣١] القرطاجني. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق، ص١٨. ولعل من الطريف أن نذكر هنا بأن العرب، مثلما كانوا يعدون الخط صورة للكتابة، كانوا أيضاً يطلقون لفظ "النميم" اسماً على صوت الكتابة. انظر:
– آل ناصر الدين، الأمير أمين. **الرافد (معجم لغوي)**، القاهرة: مكتبة لبنان، ط١، ١٩٧١م، ج١، ص٤٩. وفي اللغة أيضاً: تَمنَم 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، ص٦٨١.

الأدق بين مستويين لمفهوم الخط؛ يقوم الأول منهما على كون الخط فِعل الكتابة المتمثل في "تأليف الحروف، وإلباسها حلل التفصيل، وإحلالها في أحسن الظروف."[٣٢] وهذا يتعلق بالوظيفة الفنية واللغوية والدلالية، بينما يقوم الثاني على كون "الخط صورة"[٣٣] فحسب، لا سيّما أن اللغويين والنقاد وغيرهم يصنفون "الحروف العربية"، حسب تراتبيتها الدلالية على الأشياء في الوجود، إلى حروف معنوية، وحروف لفظية، وحروف خطية.[٣٤]

ويفسر التوحيدي الصيرورة المعرفية والتواصلية لصورية الخط بوساطة ما يسميه "الحركة Movement)" التي يعرّفها هو، في هذا السياق، بكونها "صورة واحدة؛"[٣٥] إذ يقول: "الحروف إذا اندفعت بالحركات، كانت الصورة الخطية التي هي الحروف الشكلية محفوظة العيان بامتلائها بها، محروسة بانتسابها إليها."[٣٦] ومن هنا، فإنَّ "الصورة الخطية" هي رسم أو شكل أو أثر دال على كيان مادي محسوس بالبصر، أو ما يصفه بعض الفلاسفة العرب المسلمين بالصفة "الجسدانية"[٣٧] للكتابة. وهذه الصورة هي ما يسميه بعض مؤرخي فن الخط العربي: "حقيقة الخط"[٣٨] أو "نفس الخط."[٣٩]

٢. 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:

---

[٣٢] الزبيدي، محمد مرتضى. **حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق**، تحقيق: محمد طلحة بلال، جدة: دار المدني، ١٩٩٠م، ص٣٣.

[٣٣] الصولي. **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص٤١.

[٣٤] الرازي، أحمد بن محمد بن المظفر بن المختار. **رسالة في حروف العربية**، تحقيق: رشيد عبد الرحمن العبيدي، القاهرة: مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤م، مج٢٠، ج١، ص١٢٢.

[٣٥] التوحيدي، أبو حيان. **المقابسات**، تحقيق: حسن السندوبي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٢٩م، ص٢٢٥.

[٣٦] المرجع السابق، ص٢٥٥.

[٣٧] القلقشندي، أحمد بن علي. **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م، ج٣، ص٤٦.

[٣٨] المرجع السابق، ج٣، ص٣.

[٣٩] ابن ساعد السنجاري، شمس الدين محمد بن إبراهيم. **إرشاد القاصد إلى أسنى المقاصد**، تحقيق: عبد المنعم محمد عمر، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٠م، ص١٢٤.

أ. "خير الخط ما قرئ، والباقي نقش" معناه هنا: "تصوير الخط"[٤٠] وتجويده وتحسينه وتزيينه وتفنينه وتلوينه وتشكيله، وغير ذلك من تقنيات ما يمكن أن نسميه "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."[٤١]

ب. وإن "الخط علامة، فكل ما كان أبيَن، كان أحسن؛"[٤٢] إذ إن "أحسن الخط أبيَنُه، وأبين الخط أحسنه"[٤٣] في التواصل.

ت. ويتحقق "حسن الخط" هذا في الشكل والصورة، أو في الاتصال والتواصل، عندما يخرج الخط "عن نمط الوراقين، وتصنُّع المحررين، ويخيّل إليك أنه متحرك وهو ساكن، يعجب رائيه، ولو كان أعجمياً لا يعرف قراءته."[٤٤]

خامساً: (العلامة) الإسلامية.. تطبيقاً

١. مفهوم العلامة:

العلامة: هي الشعار والخاتم والطابع الرسمي للدولة الإسلامية؛ وهي إحدى شارات أو تقاليد[٤٥] الخلافة والملك والدولة والسلطة والهوية في النظام السياسي الإسلامي.

---

[٤٠] مجهول. **رسالة في الكتابة المنسوبة**، تحقيق: خليل محمود عساكر، القاهرة: مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥م، مج٧، ج١، ص١٢٣.

[٤١] الصولي. **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص٤١.

[٤٢] الزبيدي. **حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق**، مرجع سابق، ص٣٤.

[٤٣] الصولي. **أدب الكتّاب**، مرجع سابق، ص٤١.

[٤٤] 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، ص٤٥.

ولقد كانت الشهادتان: (لا إله إلا الله، محمد رسول الله)، ولا تزالان، شعار الإسلام الأكبر، وعلامته الأولى التي آمنت بها النفوس، 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[٤٦] التفاصيل الفنية الخاصة بهذا الخاتم، ولعل من أهمها في هذا السياق: أنّ 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)،[٤٧] وخاتم عمر ﷺ عبارة (كفى بالموت واعظاً يا عمر)،[٤٨] أما خاتم عثمان ﷺ فقد نقشت عليه عبارة: (لتصبرن أو لتندمن)، ونقش على خاتم علي ﷺ: (الملك لله الواحد القهار).[٤٩]

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

---

[٤٥] ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **المقدمة**، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت، المكتبة العصرية، ٢٠٠٤م، ص٢٤٢.

[٤٦] انظر على سبيل المثال:

- الترمذي، محمد بن عمر. **الشمائل النبوية والخصائص المصطفوية**، تحقيق: محمد عبد العزيز الخالدي، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦، ط ١، ص٩٠.

[٤٧] السيوطي، جلال الدين. **تاريخ الخلفاء**، ترجمة: محيي الدين عبد الحميد، ط ١، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٥٢م، ص١٠٧.

[٤٨] شريف، حكمت. "خواتم الخلفاء"، القاهرة: **مجلة المقتطف**، مج٢٨، ج٢، ١٩٠٣م، ص١٣٧.

[٤٩] ابن الكازوراني، ظهير الدين. **مختصر التاريخ**، تحقيق: مصطفى جواد، بغداد: وزارة الاعلام، ١٩٧٠م، ص٧٠.

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 الإسلاميّ، 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.[٥٠]

٢. التصميم التواصلي للعلامة الإسلامية:

ربما 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: (المنصوص) اللغوي المتمثل في عبارة ومعنى ودلالة، و(المبصور) 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 مبصور لمنصوص قرائي مسموع، فالنص أساس الصورة أو جوهرها في الخطاب التواصلي كله.

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

---

[٥٠] 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.

انظر كذلك:

– معروف، ناجي. **التوقيعات التدريسية**، بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦٣م.

– حنش، إدهام محمد. **الخط العربي وإشكالية النقد الفني**، بغداد: دار الأمراء للنشر، ١٩٩٠م، ص١٠٤.

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

– علامات تعتمد في بنيتها وفي وظيفتها التواصلية على المنصوص فيها، أكثر من اعتمادها على المبصور، 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 بنيها وفي وظيفتها التواصلية على المبصور فيها، أكثر من اعتمادها على المنصوص. ولعل أبرز الأمثلة وأوضحها وأشهرها في هذا السياق؛ هو ما يعرف بـ"الطغراء"[٥١] التي هي العلامة أو الخاتم أو التوقيع، أو الطابع أو الإمضاء الرسمي للسلطان في بعض الدول الإسلامية؛ وبخاصة منها: السلجوقية والمملوكية وآخرها العثمانية.[٥٢]

٣. إشكالية التواصل بين المنصوص والمبصور:

انشغلت المقاربات الدراسية لهذه العلامة في حدود ظاهريتها التاريخية السياسية للدولة الإسلامية، بعيداً عن ظاهريتها التواصلية التي يمكن التعاطي السيميولوجي معها؛ إذ يقلّب هذا التعاطي النظر النقدي فيها لقراءة كل وجوه هذه العلامة؛ اللغوية، والثقافية، والفنية، في ما بين النص والخطاب، فضلاً عن تأويل واقعها المعرفي في ما بين المنصوص والمبصور في ثقافة التواصل الإسلامية. وربما لذلك نجد تأكيد المصادر التاريخية

[٥١] 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"، دبي: **حروف عربية**، العددان الخامس والسادس، ٢٠٠٢م.

[٥٢] استخدمت الدول الإسلامية الأخرى أنواعاً وأسماء أخرى من العلامات؛ إذ كانت هذه العلامات تعرف بـ(الرنوك– جمع: رنك).

واللغوية والأدبية على تزويدنا بذلك الكمّ الكبير من منصوص العلامة الإسلامية، بينما لم 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، وبين اللغة من جهة أخرى.

ويمكن القول إنّ أيّ 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 مبصوراً 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 وصورتها الخطية؟

ولعلَّ مثار 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، لا سيما أنَّ 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 على الملكية والسيادة الشرعية في الدولة العثمانية؛ إذ كان لكل سلطان عثماني طغراؤه الخاصة، بل قد صار أحياناً "لعدد من السلاطين أكثر من علامة واحدة."[٥٣]

[٥٣] أوقتاي، أصلان آبا. **فنون الترك وعمائرهم**، ترجمة: صالح سعداوي، استانبول: مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، ١٩٨٦م، ص٣١٣.

لقد كان سؤال الماهية في هذه العلامة الإسلامية عند العديد من الباحثين والمؤرخين والنقاد والفنانين والخطاطين وغيرهم إشكالياً في البحث التشكيلي والنقدي، لا سيّما 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 حدّي 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 المتأوَّل من العلاقة بين المنصوص والمبصور في البنية التواصلية لها؛ إذ لم تتفق هذه النخبة الفكرية على ماهية الطغراء التواصلية بالضبط، فثمة ثلة من الباحثين والمؤرخين والنقاد والفنانين والخطاطين وغيرهم يَعدّون الطغراء نوعاً من أنواع الخط العربي، تفرد به العثمانيون،[٥٤] من خلال تكييف بعض أنواع الخط نفسه والتصرف بقواعده المعروفة، عند صنع ما يعرف عند نقاد فن الخط والتصميم بـ"التراكيب الخطية"، بينما عَدّ آخرون الطغراء أسلوباً زخرفياً بحتاً من أساليب الخط العربي،[٥٥] 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.[٥٦]

ويبدو أنّ بعض النقاد حاول أن يستخرج من رحم هذا التباين في النظر النقدي إلى صورة الطغراء أو مبصورها الفني رأياً محايداً، يفيد بأن الطغراء فن عثماني مستقل، يأخذ مكانه بين الكتابة والرسم؛[٥٧] إذ إنَّ الطغراء عند هؤلاء: هو ما يمكن أن يسمى أو أن يوصف بـ"الرسم الكتابي" الذي يستمد تشكيله من صور بعض الطيور الأسطورية/ الرمزية

---

[٥٤] جمعة، إبراهيم. **قصة الكتابة العربية**، مصر: دار المعارف، ١٩٤٧م، ص٧٤.

[٥٥] صديق، محمد يوسف. "الطغراء واستخدامها في الكتابات العربية في البنغال"، الرياض: **مجلة الفيصل**، س١٣، ع١٤٨، شوال ١٤٠٩هـ/أيار–حزيران ١٩٨٩م، ص٩٥.

[٥٦] حسن، زكي محمد. "الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي"، القاهرة: **مجلة الكتاب**، س١، مج١، ج٣، يناير ١٩٤٦م، ص٢٨٥.

[57] AKSEL , Malik**.** *TURKLERDE DINI RESIMLER*, Istanbul 1967. p.129.

في ثقافات بعض الشعوب الإسلامية كالعرب (طائر العنقاء أو الرُّخ)، والتُّرك (هُما: طائر السعد)، والفرس (طائر السميرغ)، لا سيّما أنّ هذا الفن، كما يراه آخرون من دارسي الطغراء، لم يقف عند حدود تمثيل التوقيع السلطاني بوحدة خطية monogram مغلقة الترميز على السلطة حسب،[٥٨] بل ينطلق منها أيضاً إلى عوالم الشكل التجريدي الممثلة بقوة لطبيعة الفن الإسلامي وفلسفته القائمة على كراهية الفراغ[٥٩] في صورته التشكيلية الملتزمة بجماليات الخط العربي التواصلية في التصميم.

٤. التصميم التواصلي للطغراء:

لو تتبعنا تاريخ الشكل والصورة، أو ما يمكن أن نسميه "التاريخ العلامي" للطغراء، للوقوف على مراحل تطوره التواصلي، 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"،[٦٠] وهو ما يؤكّد على أن هذه العلامة القوسية الشكل كانت شعاراً قَبَلِياً تركياً قديماً. وهناك شكل آثاري بدائي، يبدو أنه ناتج عن حركة كتابية مقصودة في قصديتها التواصلية على توقيع السلطان السلجوقي طغرل بك بن سلجوق (ت ٤٥٥ هـ/١٠٦٣م)، وكان هذا الشكل التوقيعي بسيطاً يتَّخذ من شكل حرف الياء العربي الراجع صورته الخطية.[٦١] 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 المبصور المربع/ المستطيل الشكل القائم على منتصبات حروف النص التوقيعي،[٦٢] كل ذلك قبل أن تستقر العلامة الإسلامية نهائياً على الطغراء العثمانية المعروفة في حياة شكلها وتاريخه.

---

[٥٨] الخطيبي، عبد الكبير. **الاسم العربي الجريح**، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٨٠م، ص١٤٩.

[٥٩] المعايرجي، حسن. "الطغراء قمة الجمال في الخط العربي"، قطر: **مجلة الدوحة**، ع١٢٣، آذار ١٩٨٦م، ص١١٦.

[٦٠] إقبال، عباس. **الوزارة في عهد السلاجقة**، ترجمة: أحمد كمال الدين، الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨٤م، ص٥٢.

[٦١] الراوندي، محمد بن علي بن سليمان. **راحة الصدور وآية السرور في تأريخ الدولة السلجوقية**، تحقيق: إبراهيم الشواربي وآخرون، القاهرة: دار القلم، ط١، ١٩٦٠م، ص١٦٠.

[٦٢] القلقشندي. **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، مرجع سابق، ج١٣، ص١٦٧.

لقد كانت الصورة الخطية هي منطلق بعض نقاد الفن الإسلامي ودارسيه المعاصرين في النظر إلى الطغراء على أنها: "شكل إهليليجي"[٦٣] محض. ولعل هذه الصورة أو هذا الشكل هو محور التصميم التواصلي ومجاله الإبداعي في الفن الإسلامي، رسماً كان أم خطاً، فهو أيضاً محور اللعبة التشكيلية التي كان يمارسها أولئك الفنانون، الذين يمكن أن نسميهم "فنانو الطغراء"؛ من الرسامين والخطاطين، أو قل: الرسامين- الخطاطين مثل "مصطفى راقم" (ت ١٢٣٤هـ/١٨٢٦م) الذي يعد مهندس الطغراء العثمانية في شكلها الأخير.

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 على 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.[٦٤]

٥. حداثة (الصورة الخطية):

إنَّ الطبيعة الشكلية للطغراء هي التي أغرت النقد الفني المعاصر بقراءة مبصورها التشكيلي على أنَّه 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 مبصورها المدهش في التلقي والقراءة، فيتحول خطاب الطغراء الكلي (المنصوص- المبصور) 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

[٦٣] شلق، علي. **العقل في التراث الجمالي عند العرب**، بيروت: دار المدى، ط١، ١٩٨٥م، ص٣٩٨.

[64] Papadopoulo, A. *L' Islam Et L' Art Musulman*, Paris 1976 , p 179.

شاكر حسن آل سعيد: "البعد الواحد (كفكرة)، ويقصد به اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط (كقيمة شكلية) صرف."[٦٥]

ولقد كان هذا التشكيل الطغرائي محل الاستثمار أو الاستخدام العلامي المتعلق بالرموز في كثير من الأعمال الفنية والأدبية والدينية الإسلامية؛ الصوفية منها بخاصة؛ إذ "نلاحظ أنَّ 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"[٦٦] 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.[٦٧]

خاتمة:

تقوم ثقافة التواصل الإسلامية؛ نظرياً على "التعارف" الذي هو مصطلح قرآني يعبّر عن التواصل بين الناس، وعملياً؛ على"البيان" الذي هو أيضاً مصطلح قرآني، اختص بعلم عربي إسلامي يعنى بتحسين طرق وأساليب ووسائل التعبير المختلفة؛ اللغوية وغير

[٦٥] آل سعيد، شاكر حسن. **البعد الواحد أو الفن يستلهم الحرف**، بغداد: دار الحرية، د.ت، ص٤.
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 ١٩٧٣: "لقد بلغ الأمر بالخطاط العربي حداً جعله يوفق ما بين قواعد من الخط نفسه ومن فن الزخرفة. إننا نستطيع استخدام الحرف كزخرف مفرغ من المضمون؛ ينعكس على الفنون الأخرى؛ وعلى طريقة الكتابة في مجالات كثيرة. إنه؛ بهذا المعنى؛ بحث علمي–فني. وقد كانت الأسباب التي دفعت الى هذا الاتجاه كثيرة؛ أهمها: المنطق الشكلي والرغبة في إيجاد فن عربي. إن استخدام الحرف يشابه استخدام بعض العناصر الزخرفية العربية، ولكليهما اتجاه واحد." انظر:
– آل سعيد، شاكر حسن. **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية العراقية**، بغداد: دار آفاق عربية، ج١، ص٤٦.

[٦٦] لعيبي، شاكر. **الخط العربي**، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٧م، ص١٦٩.

[٦٧] 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.

اللغوية، وتهذيبها وتقعيدها على مبادئ وأصول جمالية وفنية معينة، تتجاوز حدود ما يعرف في اللغة المعاصرة لعلم الاتصال بالوسيلة إلى مفهوم الصورة العربي الإسلامي الواسع والجامع لكل من الوسيلة والرسالة معاً، في نسق معرفي اتصالي واحد، يمكن أن نطلق عليه "نظرية التصوير الإسلامية".

وتقوم هذه النظرية على عددٍ كبير وغير محدود من أشكال الصور وأنواعها: المعرفية والدلالية والتواصلية؛ المعنوية المجردة والمادية المحسوسة، التي يمكن البناء المعرفي عليها لصالح علم التواصل الخاص بالفن الإسلامي؛ إذ تمثِّل تلك الصور مادته المعرفية الأساس، وتكون الصورة الخطية منها هي الوسيلة والرسالة معاً، أو هي المادة المعرفية الأساس لتواصلية الفن الإسلامي المتحققة لغوياً ودلالياً وسيميائياً، مثلما هي متحققة ثقافياً وحضارياً، عبر أشكال وصيغ وتقنيات التصميم المختلفة.

وعلى الرغم من سهولة الوصول النسبي إلى مثل هذه النتائج، تظل الخصائص الهندسية والإمكانات التصميمية للفن الإسلامي تثير الأسئلة الواجب حل إشكالياتها عبر مزيد من البحث العلمي في العمارة والفنون والصنائع الإسلامية.