الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

العـــدد السادس 6
يـــونيـو 2020

بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي

د. فوزي علي علي صويلح*
Fawziali2000@yahoo.com

د.عبد الله علي صالح الجوزي**
dr.a.a.aljawzi72@gmail.com

ملخص:

يتبنى هذا البحث مهمة الكشف عن (بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي)، بوصفه أحد المبدعين الذين أسهموا في إثراء الحركة الإبداعية، وتطوير هذا الفن في المملكة العربية السعودية، حتى غدا نشاطه الفني في تعليم الجيل الجديد، وتجربته الإبداعية في الحرم المكي جزءًا لا يتجزأ من الإبداع العربي المعاصر. من أجل ذلك استحق هذا الجهد، وتهيأت أسبابه؛ إيمانًا منا بأن في لوحاته ما يستحق الإعجاب، ويثير الاشتغال النقدي بالصورة الخطية. وفي سبيله مضى البحث - في ضوء البلاغة الجديدة - لمقاربة الأمشاق التي جمعها في كتابه الموسوم بـ(مشق: ميزان الخط العربي). على أن المرتجى من وراء هذه المقاربة، هو الإجابة عن السؤال المنهجي الذي حدد مسار البحث، ورسم أفقه المعرفي، وأهدافه بالصيغة الآتية: ما الكفايات البلاغية التي منحت الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي طاقتها

*أستاذ البلاغة والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية. وقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة إب - الجمهورية اليمنية.

**أستاذ الأدب والنقد القديم المساعد - قسم اللغة العربية - كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية. وقسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة البيضاء - الجمهورية اليمنية.

نتقدم بخالص الشكر إلى عمادة البحث العلمي، جامعة الملك خالد، على دعم هذا البحث من خلال البرنامج البحثي العام برقم (238) لسنة 1440هـ. وهو مشروع مكوَّن من بحثين، يتناول الأول (بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي)، وينشغل الآخر بالبحث عن (تقنيات الانزياح البصري في أعمال الخطاط العرافي).

الإبداعية وفاعليتها الإقناعية؟ وبمقتضى السؤال الذي فرض سلطته الضمنية على جوهر البحث تحددت مساقاته، بين الشعرية بوصفها ثمرة للتخييل، والإقناع بوصفه حصيلة للتداول. ومن النتائج التي سجلها في خاتمته قدرة الخطاط السعودي على تصوير القيم الإنسانية في لوحات، وتمثيل الواقع بمرآة صادقة، تعكس التفاعل الخلاق مع إيقاع العصر وتحولاته المتسارعة.

الكلمات المفتاحية: البلاغة الجديدة، الصورة الخطية، المشق، الشعرية، التداول.

Rhetorical Style of Visual Calligraphy in the patterns of the Calligrapher Ibrahim Al-Arrāf

Dr. Fawzi Ali Ali Sweileh[*] Fawziali2000@yahoo.com

Dr. Abdullah Ali Saleh Al-Jawzi[**] dr.a.a.aljawzi72@gmail.com

Abstract:

This research aims at unveiling (the rhetorical style of visual calligraphy in the patterns of the calligrapher Ibrahim Al-Arrāfi) as one of the artists who enriched the creative movement in Saudi Arabia, and one of those who contributed in teaching the new generation at the Holy Mosque in Mecca until his artistic activity and innovative experiment became an integral part of the contemporary creative movement in the Arab world. The aims of the research are established and justified, having belief that calligraphic patterns possess features of creativity, admiration and critical works.In this way, the research went on -in the light of Modern rhetoric- to approach the compilation of the calligrapher Al-Arrafi titled "Pattern: the Scale of Arabic Calligraphy". Meanwhile, what is desired from comparing selected samples out of his

[*]Department of Arabic Language, College of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia· Department of Arabic Language, College of Arts, Ibb University, Republic of Yemen.

[**] Department of Arabic Language, College of Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia· Department of Arabic Language, College of Education, Al-Bayda University, Republic of Yemen.

Calligraphic Patterns is to answer this methodological question that will determine the research direction and draw the critical engagement horizon and objectives of the research: What are rhetorical capabilities that granted the visual calligraphy in the patterns of the calligrapher Ibrahim Al-Arrāfi its creative power and conviction efficiency? From the question that imposed its implicit authority on the substance of the research, its interests were determined between poetry as the fruit of imagination and conviction as the fruit of pragmatics.

Key Words: Modern Rhetoric, Calligraphy, Patterns, Poetry, Pragmatics.

المقدمة:

يؤسس الوعي النقدي في مقاربة الخط العربي لمؤثرات الفهم ومنطلقات الدهشة في الكتابة الإبداعية، ويجري الأمر في هذا الشأن على الوعي بالمسافة الجمالية بين الحروف، وهندستها في الكلمات، وانتظامها النصي في اللوحات، على نحو يعكس العلاقة الباذخة بين المستوى الكتابي والوظيفة التأثيرية، التي يعيها الخطاط في سياق التعويض البصري عن المكتوب، والجمع بين الأصالة والانزياح المتجدد في الكتابة المعاصرة. بهذا التصور، يضعنا الخطاط السعودي إبراهيم بن علي العرَّافي[1] -معلم الخط العربي بالحرم المكي الشريف- من خلال كتابه الموسوم بـ(**مشق: ميزان فن الخط العربي**، 1432هـ) أمام مدونة فنية، لها ما يسندها من الرؤية الإبداعية والتشكيل الفني، إذ تقاربت فيها المسافات بين الأمشاق التعليمية والأعمال الفنية، وأخذت الصورة الخطية تشكيلاتها من الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والأمثال العربية القديمة، كما ترابطت الحروف بكلماتها ضمن الكتلة والفراغ؛ فطابت لها النفس وقرت بها العين. من أجل ذلك استوثقت الغاية، وتحدد الهدف نحو مقاربة هذا الكتاب؛ طبقًا لما نصت عليه الفرضية التي ترى أن: (**مثول الخطاب البصري في الصورة الخطية يزيد من حظ الخط العربي في التخييل والتداول**).

ومن هذا المنطلق، فإن بلاغة الصورة الخطية التي حملت هذا البحث على التفاعل معها في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي بمقتضى الفرضية السابقة تمنحه المشروعية في التناول والمعالجة، وتعطيه الاستحقاق الكافي للمضي في استكشاف ملامح الإبداع ومصادره في الخط العربي، على نحو يعزز أهمية البحث في هذا الفن العربي الأصيل، ويزيد من حظوظه في الدراسات النقدية الحديثة. وبالنظر في خارطة الدراسات السابقة، فإن الأثر المعرفي الذي اشتغلت به يبوئ هذا البحث منزلته التي يستحقها، ويؤيد مسعاه في هذا السياق؛ إذ لم تأخذ أمشاق العرَّافي حظها 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:

- 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 45، العدد 1، 2018م.
- علي، إبراهيم جابر، شعرية الخطاب البصري، فصول، المجلد (25/ 1)، العدد (97)، خريف 2016م.
- 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 20، العدد 2، رجب1429هـ- يوليو2008م، الصفحات(12-82).

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 أمشاق العرَّافي، وخارجة عن بساط ما نشتغل به في الصورة الخطية.

وإذا كان لكل بحث إشكاليته المعرفية، وسبيله المنهجي في حلها؛ فإن المشكلة التي أثارت سحب القراءة النقدية في الخط العربي عامة، وتثيرها في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي خاصة تبرز من ثلاث جهات: أولها أن هذا الفن كغيره من الفنون التشكيلية، 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 تتمايز بها في الأمشاق؛ لكن عين المتلقي ما زالت تخطئ أسرار هذه القواعد والأصول؛ إذ تجري عليها الأحكام الانطباعية غير الواعية بها، وثانيها أن بلاغة الخط العربي تمثل العلامة الفارقة في التمثيل البصري، وأن بلاغة الفنون البصرية ليست كبلاغة النصوص الأدبية؛ إذ لكل فن بلاغته التي يتقوى بها؛ لكنهما يلتقيان في مساحة الفعل الإبداعي المشترك؛ وتجمعهما خاصية التأثير والإقناع، بمعنى أن غاية البلاغة إنتاج ما يتزود به الخطاب الأدبي أو البصري من الكفايات التداولية والتخييلية، التي لها القدرة على "إحداث تغيير وتحويل في الاعتقاد والميول والرغبات والعادات وغيرها"[(2)]؛ الأمر الذي فرض حضوره في وعينا، وصار همًا معرفيًا جديرًا بالدراسة. ومن ثمَّ، فإن ما تهيأت له الأسباب من وراء هذا الجهد ينغرس في طياته، ويتولد من خلال الصورة الخطية، وثالثها أن بلاغة الصورة الخطية التي تفنن في إنتاجها الخطاط العرَّافي، وغيره من الخطاطين المعاصرين ليست موقوفة على علوم البيان والمعاني والبديع، بل تتسع لتشمل أكثر من ذلك؛ إيمانًا بأن البلاغة أو "النقد إنتاج لمعرفة، وإمساك بطاقة جمالية، وليس توصيفًا خارجيًا فحسب"[(3)].

تلك هي مؤشرات المشكلة التي خامرتنا في هذا السياق، ولها مسلك المساءلة، على النحو الآتي: (**ما الكفايات البلاغية التي منحت الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي طاقتها الإبداعية وفاعليتها الإقناعية؟**)، ويحمل هذا السؤال المعرفي محفزاتٍ، قادرة على المضي في هذا المشغل البصري؛ إيمانًا 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 بلاغة الصورة الخطية وفاعليتها الإقناعية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي. ويجري ذلك ضمن

مبحثين: الأول شعرية الصورة الخطية في أمشاق العرَّافي، ويتكفل بإنجاز المهمة حول أثر التخييل ومعاقده الرمزية في الأمشاق، وينهض الآخر برصد التداولية المنتجة للمضامين وفاعليتها الإقناعية في الصورة الخطية.

التمهيد:

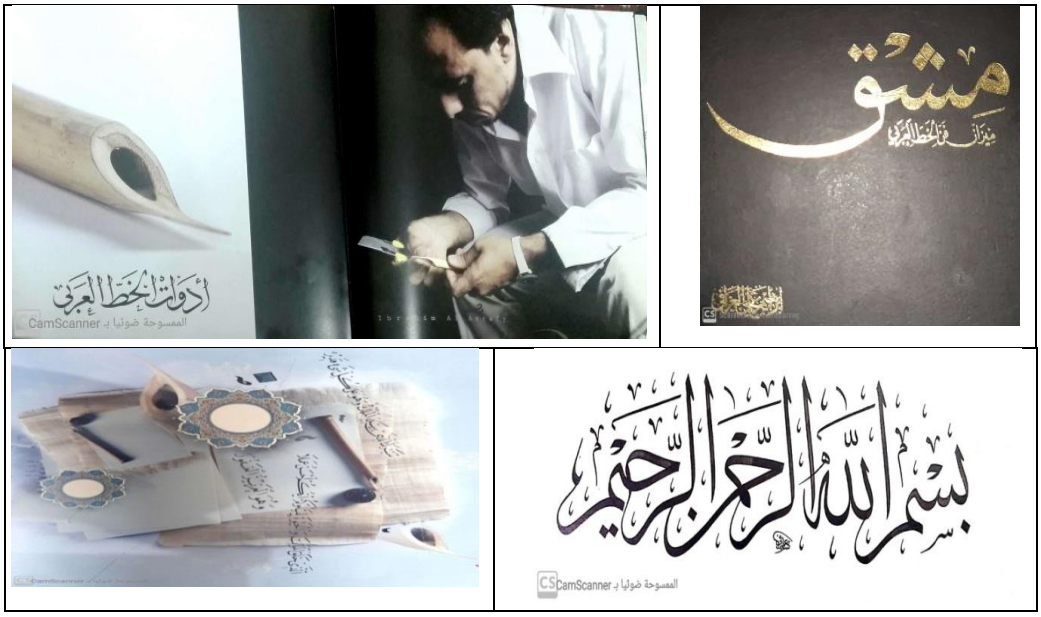
لعل أدق وصف في تعريف الخط العربي Calligraphy أنه فن تشكيلي، له ما يميزه من الخصائص الفنية، والسمات الإبداعية، التي تتولد من طريقة توزيع الحروف، وانتظامها في تشكيلات نصية. وما ذهبت إليه الآراء قديمًا وحديثًا[4] لا يخرج عن هذا المفهوم، إذ توافقت على أنه رسوم وأشكال حرفية، تدل على الكلمات المرسومة في الذهن؛ فتصاغ في سياقات خاصة، لترجمة الأحاسيس العاطفية، والاهتزازات النفسية تجاه الموهبة، والتفاعل مع الملكة الإبداعية المنتجة للتمثيلات البصرية. ومن ثمَّ، فلا يمكن استنطاق جمال الصورة الخطية إلا بإدراك قيمة الحرف العربي، وفهم جمالياته وأسراره التي يتجلى من خلالها في اللغة العربية، ويتضاعف النظر إليه من خلالها. ومعنى ذلك أن جمالية الصورة الخطية متأصلة فيه، بعمقها الروحي، وفتنتها البصرية، أو بما استجمعه إقليدس في وصفه الجامع بين الدالتين (الروح) و(الآلة)، إذ يرى أن "الخط هندسة روحانية وإن ظهرت بآلة جسمانية"[5]؛ فنال بهذا الوصف حسن التشبيه وجمال العبارة. وبهذا التصور، لم نجد صعوبة في بلورة المصطلح، ولم تمس الحاجة لتحديد المفهوم؛ لاعتبارات الشكل الذي يتجاوب واستراتيجية الكتابة، ومقومات الصورة الخطية التي يجري عليها الوعي بشعرية الخطاب البصري، وتداوليته. أما المشق فهو الفعل الإجرائي والنشاط الإبداعي الذي انتهت إليه الخطوط في اللوحات، وتأطرت فيه بأشكال نصية.

وبمقتضى ما تقدم، فإن رصد الكفايات البلاغية في أمشاق العرَّافي منوط بمدى وعينا بآليات البلاغة الجديدة وآفاقها المعاصرة، ولا نقصد بلاغة بيرلمان و تيكاه في نظرية الحجاج فحسب، وإنما تنفتح الرؤية على كل الإمكانات المتاحة في البلاغة الموسعة، وفيها "يشترط علم

البلاغة في اللفظ شرطين أساسيين: الشعرية والتداولية، وهذا ما يعني أن النص البليغ هو الذي يستعمل الإمكانات الشعرية للألفاظ، ويمنحها دورًا ما في الإقناع، فالأمر يتعلق بشعرية وظيفية"[6]؛ لذلك فإن قياس ما يجري على الخطاب الأدبي وغيره من الخطابات يكتسب خصوصيته كذلك في الفنون البصرية الأخرى، ومنها الخط العربي. ويجعلنا على قناعة تامة بأن له بلاغته التي يتعاظم بها في المرجعيات الفنية، والنقدية، وله جمالياته التي يتنزل فيها، انطلاقًا من أن "البلاغة هي علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير والإقناع، أو هما معًا، إيهامًا أو تصديقًا"[7]. والمستغلق في مسالك الفهم بالتخييل يمكن رده "إلى مجموع المعطيات التمثيلية والرموز الإيحائية والترسيمات المتعالقة في مكوناتها وبنياتها ودلالاتها، ويشمل مختلف المظاهر الفكرية والعلامات الثقافية في حياة الإنسان"[8]؛ كما يجري عليه التداول والحجاج؛ إيمانًا بأن الجودة في الأمشاق يقوي الحجة لدى المتلقي بالإبداع و الإقناع، وبحسب محمد العمري، فإن "قوة الحجة مرتبطة بالشكل"[9]. وبهذه القوة يأخذ المشق استحقاقه التواصلي، ويحمل المتلقي على التفاعل وتعزيز الشعور بجمال الصورة الخطية، وأثرها في الاستجابة والتفكير.

وعلى هذا المنوال المنهجي، فإن دراسة الصورة الخطية في ضوء البلاغة الجديدة تعني "أن البلاغة تأثير لا يؤول إلى الحجج والتعبير والترتيب فقط، بل يؤول أيضًا إلى نوع الخطاب أو نمطه، وبناءً عليه؛ فدراسة التأثير البلاغي التخييلي والتداولي تعني دراسة كل مؤشرات هذا التأثير"[10]، ويستحيل ذلك ضمن التفاعل الخلاق بين المبدع والمتلقي إلى بناء الصورة، وتصميم الأشكال واللوحات، وترجمة ما تحيل إليه النصوص من المضامين؛ "لإنتاج واقعٍ متعالٍ، أو نموذجٍ مثالي لواقع آخر مستشرف"[11]. ويصبح الأمر في هذا السياق دالًا على أن الصورة الخطية ليست سوى نسخة متطورة عن الصورة التي يصنعها الإنسان لنفسه مع الأشياء أو ترجمة لما يختمر في ذهنه ويؤمن بها من القيم والمبادئ الإنسانية في الواقع، حتى لكأنها بهذا المنظور رسالة بصرية ذات فكرة وعلامة، وتتحول اللوحة المكتوبة إلى دالة سيميائية، لها بلاغتها الكافية، ومؤثراتها النفسية،

التي تحمل فكرة أو ترسم خطًا موازيًا للتفكير الإنساني. ومن المحقق في هذا التصور أن الفكرة قرينة العلامة، إذ "ليست هناك فكرة بدون علامة"[12]. وبذلك لا تنجز الصورة الخطية شعريتها، ولا يتحقق فيها الإقناع ما لم يسندها الفكر، أو يحميها الإطار التداولي. تلك هي الفضيلة التي تحسب للخطاط العرَّافي الذي جمع مدونته فأوعى، وأدرك أسرار أمشاقه فاستوعب أبعاد الفكرة والصورة معًا. ويمكننا إدراك هذا الوعي من خلال الصور الآتية:



إذ استفتح كتابه بهذا التمثيل البصري، الذي يترجم بهدوء نجاعة الصورة، ودورها في إثراء الفكرة، وما استقر في وعيه من المؤثرات لإجلاء مسارها الفني في الأمشاق. والمقصود أن الأمشاق وإنتاج الصورة الخطية ليستا بالسهولة التي يتصورها المتلقي، إذ يعوزهما التأمل والصبر على إكراهات النفس؛ مما يعني أن رسالة الخط العربي قديرة، والتفنن بأساليبه مبني على أفكار جادة، بل "إن تعدد أنماط الخطوط العربية جعل هذا الفن من أغنى مظاهر الإبداع"[13].

وبناءً عليه؛ فإن اختيار العنوان، وصياغته بعبارة (**مشق: ميزان الخط العربي1432هـ**)، وإشباعه باللون الذهبي على المساحة السوداء من الغلاف، وإرفاق صورة المبدع العرَّافي مستغرقًا

في التأمل، واستهلال الأمشاق بكتابة البسملة بخط الثلث، والزخرفة الملونة لآيات من سورة الملك، والتسلح بالقلم والموهبة، كلها تتناغم مع الأفكار، وتحكي أطرافًا من قصة الإبداع، ومراحل إنتاج الصورة الخطية. وبالحكاية يتعزز القول بتنكير المفردة، إذ بدت (**مشق**) بهذه الصيغة الموجزة جدًا؛ لتفتح الحديث واسعًا حول نشاطها الباذخ في المدونة، وارتباط الفكرة الأولى بميزان الخط العربي لتجري مع العروة الوثقى في المدونة، بوصفها مصدر التجاوز الإبداعي والرقابة الحسابية لأوزان الحروف، ونحسبها العلامة الفارقة في التمثيل البصري الذي يحفظ للأمشاق بقاءها، ويزيد منسوب نبضها في سياق الزمن، ويحمي القناعات والأحكام والنتائج من الانطباعية، في سياق الحديث عن العلاقة المتآزرة بين الفكرة والصورة الخطية.

وفي سياق التفكير الإبداعي الذي ارتسمت ملامحه على أمشاق العرَّافي ألفينا مساره الخطي يتشكل في اتجاهين لا ثالث لهما، الاتجاه الكلاسيكي، وهو مصدر القوة والأصالة، والالتزام بقوانين الخط العربي وأصوله، التي خصص لها القسم الأول من كتابه، وهذا الا تجاه يمثل معطى حضاريًا، ونشاطًا ثقافيًا، يجري طبقًا لقوانين النقطة والوزن، وهندسة الكتلة والفراغ، ولها خصوصيتها الفنية في الثقافة العربية والإسلامية، والاتجاه الآخر، اتجاه الحروفية، الذي يتسم بالانزياح البصري، ويغلب عليه التلوين، والتشكيل الهندسي، والرسوم المستلهمة من عناصر الطبيعة، وما يتدخل في إنتاجه الفوتوشوب، أو يزيد من زينته وصفائه.

المبحث الأول: شعرية الصورة الخطية في أمشاق العرَّافي

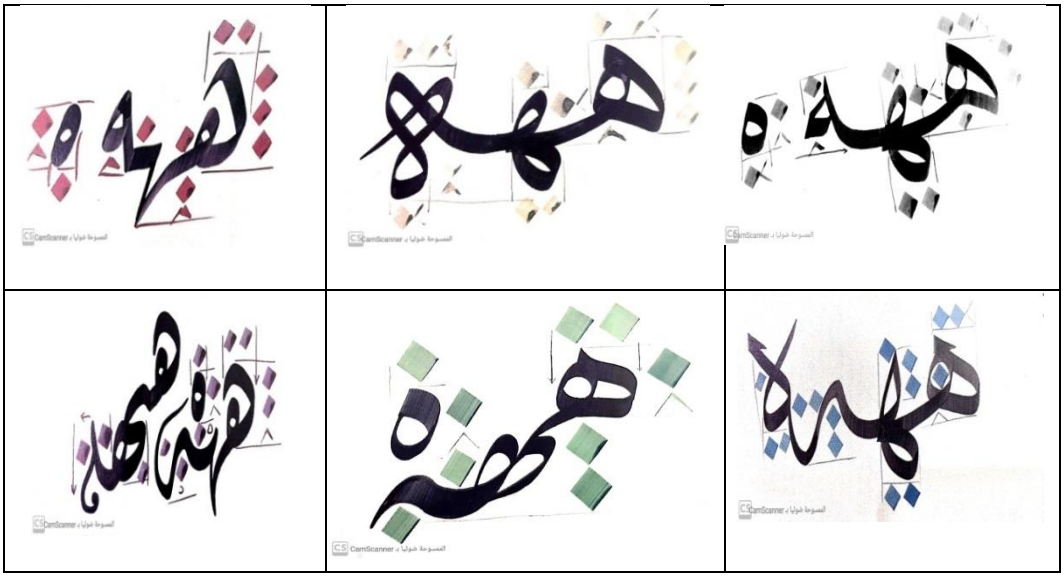
ينصرف الحديث عن الشعرية إلى البحث عن قوانين الإبداع في الخطاب الأدبي؛ لكنه في بعده المنهجي والمعرفي لا ينحصر في مجال نظريات الأدب- كما يذهب النقاد- بل اتسعت الشعرية لتشمل فنونًا إبداعية أخرى، ومنها الفن التشكيلي[14]. وبهذا المستند؛ فإن الشعرية في جوهرها بحسب ناظم تكمن في البحث عن قوانين الإبداع في كل الفنون المكتوبة والبصرية[15]. وهذا مسوغ كافٍ لأن "نبحث عن الشعرية خارج مملكة الشعر"[16]؛ ذلك أن الخطوط العربية تستجيب

لأفق الشعرية، وتدور في فلكها؛ لارتباطها بالفن التشكيلي، وقدرتها على التأثير والإقناع. ومن هذا المنظور المنهجي يمكن للشعرية أن تعمل جانبًا إلى جنب السيميائية بمنظورها اللساني السوسيري، وبمنظورها المنطقي البورسي؛ فإذا كان الأول قد عدّها أساس اللغة، بل عرف اللغة بها؛ فإن الثاني قد جعلها دائرة تشمل كل الموجودات، وجعل الإنسان مهدها ومنتجها ومستهلكها والمروج لها [17]. ونظرًا للتشابه الحاصل بين عملية الإبداع الشعري والرسم البصري للخطوط في تمثيل الواقع، من حيث أوزان الحروف وإيقاعاتها، ومضامين النصوص المكتوبة، والتعبير عن الذات المبدعة، وهمومها؛ فإن الأمر يدعم فرضيتنا حول سلطة الصورة الخطية في إنجاز المهمة لدى المتلقي، وتحقيق التواصل الجمالي والتداولي، إذ بقدر ثراء الأمشاق، واتساع معرفتها، وانزياحاتها تأخذ الصورة الخطية استحقاقها الفني، ويتسع أفقها المعرفي، بل إن التخييل يفتح مسالكها نحو الإبداع، ويكشف -وهي مهمته الكاشفة- أنساقًا "من العلاقات بين الصور وحركية منظمة لبنياتها ومركبة لعناصرها"[18]. ويمكن مقاربتها على النحو الآتي:

أولًا: التمثيل الرمزي

يعد الخط العربي بأنواعه المتعددة، وأساليب أمشاقه أحد مظاهر التمثيل الرمزي في النشاط الإنساني، إذ يعبر عن تمثيلات المبدع، ورؤيته للكون والحياة، عبر وسائط رمزية دالة، لها أساليبها الخاصة، وارتباطاتها المكانية والفنية التي ينتزعها من الواقع ويستمدها من الوعي بالكتابة، والقراءة والفهم والتفكير الإبداعي.

وفي هذا السياق تتمظهر رمزية الخط العربي في مصادر التكوين البصري للأمشاق، وهي (الحرف، النقطة، التوقيع، علامات الترقيم)، بوصفها دوال بصرية، وأيقونات تتعزز بعقد سيميائي تداولي، من أجل وظائف جمالية، وأولها الحرف العربي الذي يحيلنا إلى قيمته الإبداعية بين الماضي والحاضر، ويمكننا تمثيله رمزيًا بحرف الهاء؛ لتعدد صوره بين الخطوط، وميزانه النقطي المتنوع، وجاهزيته الفنية الباذخة في أمشاق العرَّافي.



وكما هو بادٍ من المربعات السابقة يستمد حرف الهاء رمزيته، وينتزع بنيته الشكلية من أشكاله وأوضاعه في النصوص والكلمات، ويشع من تكوينها البصري، على نحو يحيلنا في هذا المنوال الرمزي إلى أزمنة النشوء، وأعلام الريادة، بمعنى أن كل شكل من هذه الأشكال ينسحب على بقية الحروف العربية، وأمثالها في الخطوط الأخرى، إذ بنيت على تاريخ عريق من الحضارة العربية والإسلامية، وصار الحرف العربي رمزًا للقداسة التي يتعبد بها المسلم ربه حين يتلو القرآن، وتسبح روحه في ملكوته، بل لقد "كان القرآن الكريم بمثابة مؤسسة رمزية يسعى الفكر إلى تفكيكها وإنشاء لغة واصفة لإثبات قدرته على فهمها"[19]. مع أن الرموز التي يتم تداولها في مجتمع ما، تتمتع بوظيفة رمزية عامة، ولكن أيضًا لها رمزيات خاصة مرتبطة بتاريخ المجموعة البشرية[20].

ومعنى ذلك أن رمزية الخط العربي ليست محصورة في مجتمع معين، إذ تقاسم العرب والمسلمون رمزيته، وحافظوا على فنونه، وقد يذكر المؤرخون أن قطبة المحرر في العصر الأموي من أهم الخطاطين العرب الذين شهد الخط العربي على أيديهم نقلة نوعية من الشكل الكوفي

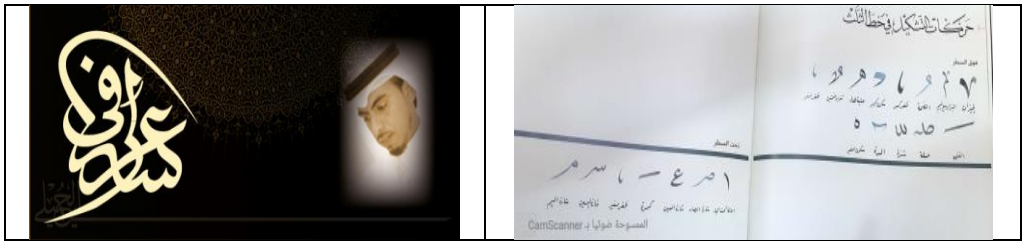
القديم إلى الأشكال الجديدة المتعارف عليها بين الخطوط[21]، ثم جاء بعده الخطاط إبراهيم الشجري، وانتهت رئاسة الخط العربي إلى الوزير أبي علي بن مقلة (327هـ)، الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها، وعنه انتشر في مشارق الأرض، ومغاربها[22]، وشهد لدى ابن البواب قوّته، وجمال هندسته، وتركزت مهمته على نسخ المصاحف، والعناية بإخراجها، والتأنق بجمالها؛ فكانت لوحاته آيةً في الجمال، ولم يكن الخطاط عبد الله المستعصمي البغدادي 686 هـ في العصر العباسي أقل شأنًا من سابقيه؛ فقد كان بارعًا مجيدًا في خطي النسخ والثلث[23]، ومن العثمانيين نبغ الخطاط عثمان بن علي أفندي المعروف بـ(الحافظ عثمان، ت:1110هـ- 1698م)، ويعد أشهر من أجاد خط النسخ، وتفنن فيه، وذاع صيته في الآفاق بفضل حفظ القرآن؛ فصار من أشهر الخطاطين الأتراك، وأغزرهم إنتاجًا[24]. ويعد الخطاط التركي الشهير ممتاز بك المستشار في عهد السلطان عبد المجيد خان 1280هـ، من ألمع الخطاطين العثمانيين في خط الرقعة، وسمي الخط الديواني لارتباطه بالديوان الهمايوني السلطاني، إذ كانت تكتب به جميع الأوامر الملكية، وصار سرًا من أسرار القصور السلطانية في الخلافة العثمانية، وارتبط في شهرته بالخطاط مصطفى بك غزلان، خطاط الملك فاروق. وفي المقابل تفوق الفرس في خط النستعليق، المسمى بالخط الفارسي، وكتبت به القباب وقصور الشاهات، والمساجد والحوزات في إيران، وباكستان، والهند، وأفغانستان[25]. وقد يطول الحديث عن تاريخه وأعلامه؛ لكن ما يهمنا في هذا المقام هو رمزية الخط العربي، وتنوع خطوطه، إذ لكل خط أعلامه، وبيئته التي استقى منها عطاءه الفني[26]. ومما يتمم رمزية الحرف العربي، واستحالته في الأمشاق أنه يمثل علامة إبداعية فارقة، ورمزًا سيميائيًا دالًا على النشاط الإنساني. ومن ثمَّ؛ فإن رمزية حرف الهاء أو أمثاله من الحروف العربية تتجلى في أنها ليست خطوطًا للزينة فحسب، تكتب كيفما اتفق، وإنما لها من الرمزية ما يجسد نشاط الإنسان ويعزز نبض روحه، بالنشاط والحيوية.

ومن جهة أخرى، **تمثل النقطة** إحدى الطاقات الإبداعية، والعلامات الآسرة في اللغة العربية، إذ لا يستقيم اللسان العربي، ولا يستغني القارئ، منذ مرحلة الإعجام على يد أبي

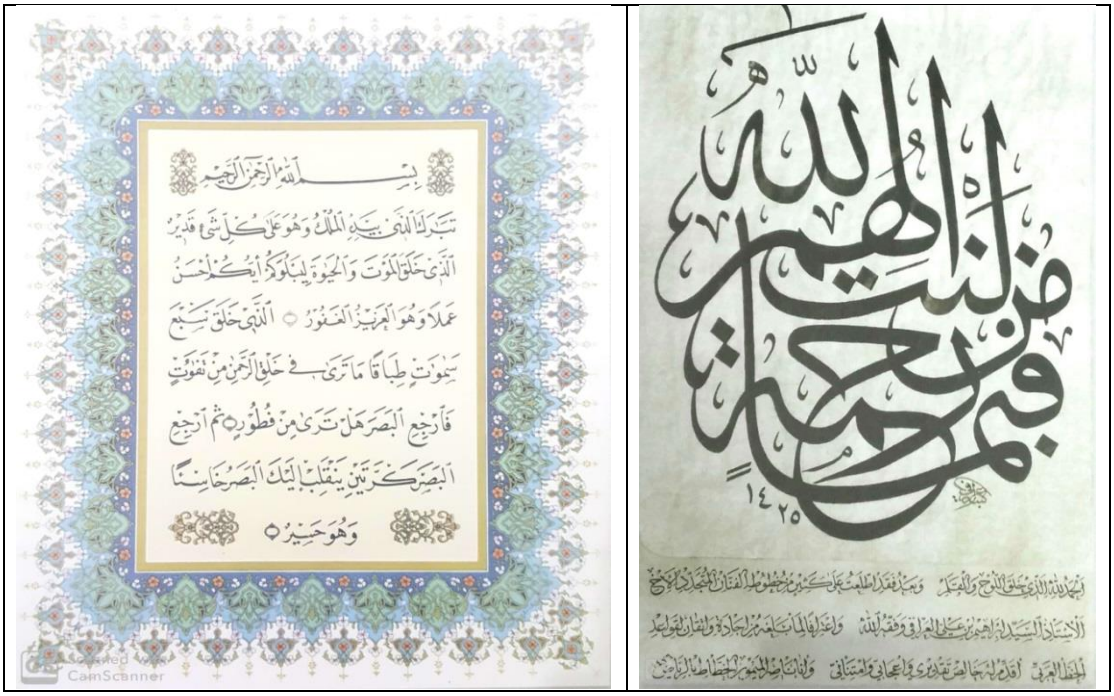
الأسود الدؤلي، عن التنقيط، وفي الخط العربي تعد لازمة جوهرية في إنتاج الصورة الخطية. وتستمد رمزيتها من المرجعية الشكلية في الكتابة المتنوعة، كما أن تعدد صورها بحسب تنوع الخطوط العربية يعمق الشعور بالرمز، وبه تتمايز الصورة الخطية من النسخ إلى الرقعة إلى الديواني، إلى النستعليق، وتكاد تتفق بين النسخ والثلث، من حيث قواعد الكتابة وآليات المشق، على النحو الآتي:

وبحسب النماذج أعلاه؛ فإن وضع النقاط على الحروف، وميزانها في النصوص يمنح الكلمات والجمل صلاحيتها في الفهم والقراءة، ويعطيها الاستحقاق الأمثل في معايير الجمال. وإن تموضعها في مكانها من الألفاظ بهذه الأشكال يرفع من قدر الخطاط إبراهيم العرَّافي، ويزيد من رصيده الفني، إذ أعطى كل حرف حقه ومستحقه من التشكيل، وحازت النقطة درجات متفاوتة طبقًا لتنوع الخطوط وتعدد أشكالها. ومن ثمَّ؛ يمكن القول بأن النقطة شرط وجود، ورمزيتها محملة بطاقة مدهشة من أسرار البلاغة ونظمها، إذ تظل الحروف لا معنى لها بدون التنقيط، ولولاها لما اجتمعت المحاسن للخط العربي، ولما نال الفضيلة والشرف بين الخطوط في اللغات الأخرى.

ونختـتم هـذا البعـد برمزيـة (**التشـكيل الإملائي**)، و(**التوقيـع**)، فلهمـا دلالتهمـا في ضـبط النصـوص، وإثبـات هويتهـا، إذ تحفـظ للقلـم هيبتـه وتحمي الملفـوظ واللسـان العربي مـن فسـاد النطق، واعوجاج القراءة، ولها حقها الآسر في تعزيز لغة التفاهم و التواصل والإقناع، من فوق الحروف ومن أسفلها.



ولا نعني بالتشكيل الإملائي تلك الحركات والسكنات التي اعتمدها النحاة لضبط الإعراب، وإنمـا كل الرسـوم التي اجتمعـت عليهـا آراء الخطـاطين في خطي (**النسـخ والثلـث**) لانتشـارهما، وصعوبة كتابتهما، وقد فرضتها جماليات الكتابة واستحقت من خلالها الزينة، وهي تلك الأشكال الصغيرة التي استحسنها الخطاط العربي في الكتابة الإبداعية لخطي النسخ والثلث من أعلاها ومن أسفلها، وزادت الحاجة إليها في خط النسخ مع كتابة المصحف الشريف والأحاديث النبوية الشريفة، وضبط الأشعار والأمثال، كما اقتضت طبيعة الحروف في خط الثلث تزيينها. على أن الأمر ليس عشوائيًا، وإنما يندرج هذا النشاط البصري ضمن قانون جمالي، هو الأمتع، وقانون تداولي هو الأنفع والأجدى لإقناع المتلقي بجمال الصورة الخطية. ولعل ذلك من موجبات الأمور في أمشاق الخط العربي ليحافظ الخطاط على صورة مقبولة من التشكيل المرئي ويضبط حركة الحروف، وتحولاتها الإملائية والنحوية. لذلك تقاس درجة فاعليتها الرمزية بوضع كل رسم أو حركة في موضعها الملائم، الذي يقتضيها، كما هو مبين في اللوحتين الآتيتين، الأولى بخط الثلث، والثانية بخط النسخ:



وليس هذا التشكيل الإملائي أو البصري الذي أخذ حظه من سورة تبارك بخط النسخ، ونال عناية الخطاط في قوله تعالى: (فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللَّهِ لِنتَ لَهُمْ) آل عمران: 159. بخط الثلث إلا صورة من جمال الروح، وجمال البصيرة، إذ فرضتها المتعة الجمالية في هذين الخطين، ولا تحتملها خطوط أخرى، مثل: الرقعة والفارسي والديواني والكوفي، مع قبول جزئي لخط الجلي الديواني. وبذلك تبرز رمزيتها، وتتجلى شعريتها في ابتكارها، واشتغال المتخيل بها، في سياق الزينة وإضفاء البهاء على الكلمات.

أما **توقيع الخطاط إبراهيم العرّافي** المدرج على يسار المستطيل السابق، وصورته المرفقة على يمينه، فإنه علامة دالة على الهوية والعطاء الإبداعي الذي يقدمه الخطاط، وتنشأ رمزيته في سياق حماية الحقوق الفكرية والفنية للمبدعين. ومن جهة أخرى يكشف الخط والتوقيع عن نفسية صاحبه، من حيث السهولة والتعقيد، ويرسم في بعض الأحيان موجهات القراءة النفسية لمشاعر الخطاط، ومواجيده وميوله نحو الخطوط التي يعشقها، وما يسكنه من أبجدياتها.

ثانيًا: تجريد الأمشاق وتشخيصها

يعد التجريد من أهم التقنيات الفنية التي اعتمدها الخطاط إبراهيم العرَّافي في أمشاقه، إذ انتهى منها إلى ضرب من الانزياح البصري المؤيد برغبة في التعاطي مع الحروف والعبارات؛ مما يترجم الرغبة في التحديث، والتجريب، والانطلاق نحو آفاق رحبة من التفنن في الأساليب الحروفية، التي اعتمدها المختصون في الفن التشكيلي؛ الأمر الذي يجعلنا أمام نسخة متطورة من الكتابة العربية المعاصرة عند هذا المبدع، وغيره من الفنانين الحروفيين[27]. على أن مفهومه لا يمكن اختزاله في صيغة اصطلاحية معينة؛ لتفاوت النظرة بين الرؤية الغربية والإسلامية، وتباين التصور الحديث والقديم لهذا الأسلوب؛ لكن ما يهمنا أن التجريد أسلوب فني يعتمد في إنتاج الأشكال والرسوم على التخييل، الذي ينأى به الفنان عن مشابهة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعية والواقعية. ويتحول النص البصري التجريدي إلى إشارات مختزلة بكل معانيها[28]، والمسألة الأهم في التجريد أنه يتخلى عن الفراغ في اللوحة الفنية، وبذلك يحفل بعلامات سيميائية ودوال بصرية تملأ الإطار، والتركيز على الدلالات الذهنية المعمقة؛ "نتيجة تخليه عن الفراغ والصورة المجسمة"[29]، وليس هذا التخلي عبثيًا، وإنما هو ضرب من الانزياح البصري في تمثل الأشياء وتمثيل الأفكار، والانعتاق عن المألوف من الأساليب؛ لمواكبة تطورات العصر وتحولاته المدهشة. ويمكننا تمثله في أمشاق العرَّافي من خلال اللوحات الآتية:

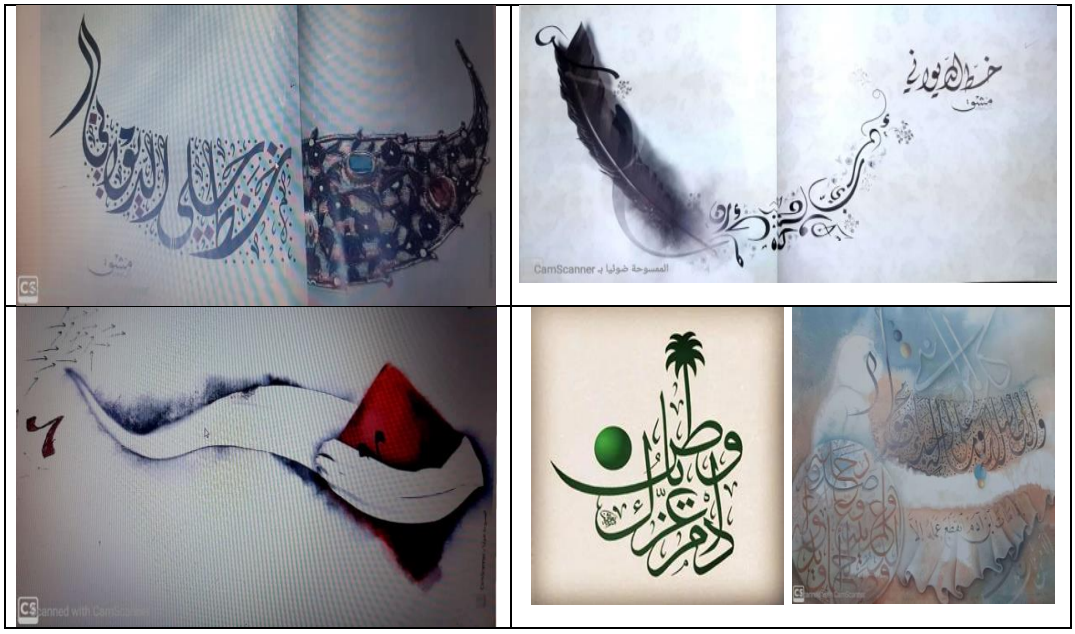
ففي هذه اللوحات تتجلى ملامح التجريد من خلال العلامات البصرية التي أسكنها المبدع في إطار الصور، ومنها استغلال الفراغ، وشغل حيزها الواسع بصورة بديعة، لا علاقة لها بالواقع في رسوماتها و أشكالها المألوفة، التي ألفنا حضورها في رموز بصرية دالة على النشاط الإنساني وسلوكياته. كما لا يتنزل نشاطها داخل الطبيعة، بل مضى في تعزيز القيم الإسلامية، وتثوير الأبعاد الإنسانية والأخلاقية و الجمالية، في مسعى من المبدع لرفع منسوب الشعرية في الصورة الخطية، التي اختصها باللوحة الأولى، واستلهم معانيها المجردة من قوله تعالى: **(وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ)** الأعراف، 156 [30] ، ولعل المبدع بهذا التلوين والتجريد قد منح اللوحة فرصة أقوى في ذهن المتلقي لترسيخ مبدأ الرحمة مع كل شيء يحيط به، إذ بها تحصل النفوس على مبتغاها من التطهير والتزكية، كما أعطى لوحة **(كل معروف صدقة)**[31] شيئًا من جمال اللوحة السابقة، بشكل لا علاقة له بالواقع، ولا برموزه، ونقصد أنه لم يصوّر المعروف أو الصدقة بعلاماته المألوفة، كاليد السابغة، أو شكل العطاء بين شخصين، على نحو يعمق الشعور بقيمة الجمال المتخيل، ويرفع من شأن التجريد. كما تستمد العناصر التجريدية دهشتها في لوحة الحديث الشريف من الصورة البصرية لحديث (سيد الاستغفار،[32]، الذي ينص على الدعاء والابتهال بقوله- صلى الله عليه وسلم-: "اللَّهُمَّ أَنْتَ رَبِّي لاَ إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ، خَلَقْتَنِي وَأَنَا عَبْدُكَ، وَأَنَا عَلَى عَهْدِكَ وَوَعْدِكَ مَا اسْتَطَعْتُ، أَعُوذُ بِكَ مِنْ شَرِّ مَا صَنَعْتُ، أَبُوءُ لَكَ بِنِعْمَتِكَ عَلَيَّ، وَأَبُوءُ لَكَ بِذَنْبِي فَاغْفِرْ لِي، إِنَّهُ لاَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلَّا أَنْتَ". رواه البخاري، إذ تواشجت فيها الألوان مع النص الحديثي، وتوزعت بمقادير متناسبة؛ فتقاربت فيها المسافة الجمالية بين الصورة الخطية والمضامين،

وارتقى فعل الكتابة فيها حتى بدت اللوحة شكلًا معقدًا يتناظر مع اللوحة الأخرى التي رسمت معالم نص آخر بعنوان: (**الإخلاص شيمة خير الناس**)[33]. وكأن الأمر في هذا السياق منوط بحالة الاستواء في المتخيل الفني للمبدع، وقدرته على التصوير بالألوان الإكريلك[34]، ولا يتوقف جمال الصورة عند التفكير في بنيتها أو سيمائيتها بل في مقومات إنتاجها، ومنها اللون، الذي يمثل بنية نشطة في تثوير شعريتها.

تلك هي معاقد الجمال ومواطن الفتنة البصرية في بنية الصور، ليتحول الأمر في التجريد إلى تجربة إبداعية ونشاط فني مضاعف، يعكس التجريب والتحديث في الأفكار لدى الخطاط العرَّافي. وكذلك الشأن في لوحة الحروفيات[35]، ولوحة الخط الفارسي[36]، وغيرها من اللوحات التي استوت هيئتها في صورة نقط واستحالت خريطة جغرافية؛ لترجمة الوعي بالمكان والانتشار الجغرافي في البلاد الإسلامية: (الهند، باكستان، أفغانستان، إيران). ومرتكز السمات الشعرية فيها مضمر غير مرئي، إذ حملت اللوحة رسائل بصرية كونية، تتجاوز القومية العربية إلى البعد الإسلامي، ثم تحولت الخريطة إلى علامة سيميائية كبرى، ذات هندسة بديعة، يستضيء فيها الفكري بالتخييل، ويثمر الكوني في مرامها. وطبقًا لهذا التصور؛ فإن التجريد يقدم للمتلقي دلالات زاخرة في الصورة الخطية، ويوسع بلاغتها، كما يقربها من الابتكار الأصيل الذي ارتبط تاريخيًا وجغرافيًا بالفكر الإسلامي، وموجهاته الإبداعية. وبذلك يبعث لدينا إحساسًا قديرًا بأن الخطاط السعودي ليس خارجًا عن المسار المتطور للبلاغة الجديدة، وما يتحصل من إيقاع العصر وتحولاته المتسارعة.

وفي سياق التفكير بشعرية الصورة الخطية، وما يتساوق مع فكرة البلاغة الموسعة نجد أنفسنا أمام خاصية (**التشخيص**) التي تدعم هذا المساق، ونعني بها ما ينصرف بالتخييل إلى إضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية على الصورة البصرية عمومًا، والصورة الخطية على وجه الخصوص. وهو إجراء مجازي تستجيب له البلاغة، وتعززه في الخطاب

البصري؛ بما يزيد من شعرية الصورة الخطية، ويرفع منسوب التأثير و الإقناع في مثيراتها البصرية. ولعل الغاية من وراء هذا الإجراء المجازي في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي إضفاء الحيوية والدينامية في الحروف والكلمات، والانتقال من حالة السكونية إلى حالة النبض و الإيقاع البصري، كما هو بادٍ في المشخصات الآتية:



لقد بدت اللوحات على قدرٍ كبيرٍ من التشخيص، بدءًا من اللوحة الأولى التي اقترن فيها الخط الديواني بريشة الطائر[37]، وتذيلت بالزخرفة المترسلة بالمشق، ومنه أخذت الصورة موقعها الملائم في التمثيل الحسي، ونالت شحنتها المتخيلة، وانتزعت كفايتها من الأشياء والعناصر التأثيرية. كما تعاظمت الصورة الحضارية المؤسسة على التخييل في اللوحة الثانية، وزادت قوتها بالإيحاء، من خط الجلي الديواني[38]، وهي صورة رمزية مستوحاة من لباس السلاطين أيام الدولة العثمانية، والوشاح ذي الفصوص اللامعة، في إشارة مشخصة للبعد التاريخي الذي وثق منشأ خط الجلي الديواني، واستوثق فنيته وجماله من المكان والشخوص التي نشرتها في الآفاق. وبذلك

تكتسب الصورة تبجيلها من مداها التاريخي والحضاري الذي جرت عليه ملامح الأنسنة والتشخيص. ولا يبتعد كثيرًا ما عبرت عنه اللوحة الخامسة [39]، التي اختزلت صورة الخطاط العربي والعثماني في الطربوش، وتماثلت صورته في النقطة الحمراء، والعمامة البيضاء؛ فارتسمت على بساطها البصري معالم الحيوية، وأنتجت شعريتها وفق ما تخيله المبدع من الأثر الفعال والدور الفني، والحضاري الذي قدمه الخطاط المسلم في خدمة هذا الفن المقدس، سواء كان من العرب أم من البلدان المشهورة بكتابة الخط العربي.

وفي اللوحة الثالثة دلالات دامغة على حالة الفناء التي ينتهي إليها بنو آدم، وفيها استوحى الخطاط العرَّافي صورة رمزية مشخصة، لقول النبي- صلى الله عليه وسلم-: "إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له"، رواه مسلم، مقترنًا بقول كعب بن زهير:

كلُّ ابْنِ أُنْثَى وإنْ طالَتْ سَلامَتُهُ يَوْماً على آلَةٍ حَدْباءَ مَحْمولُ

واجتماع النصين: الحديث الشريف والبيت الشعري في اللوحة، وتلوينهما بالأبيض والطيني الترابي، واستثمار الخطوط الأربعة :(النسخ، الثلث، الفارسي، الجلي الديواني[40] في كتابتهما يعكس الرغبة لدى المبدع في تشخيص الصورة، وأنسنتها، إذ تكفل اللون الأبيض برسم صورة الميت المكفن، وتقاربت باللون الترابي دائرة القبر ومن حوله، في إشارة رمزية إلى شعرية الصورة الخطية، ودوالها البصرية ودلالاتها الذهنية المكثفة حول الموت والفناء، وكلها تقرب الوعي بقيمة الخط العربي وشعريته الباذخة في تصوير الأشياء والقيم الإنسانية. كما حملت اللوحة الثالثة (دام عزك يا وطن) قدرًا من التبجيل للوطن، واستدعاء اللون الأخضر في الكتابة يعبر عن البعد الوطني الذي يغمر الصورة، ويترجم منزلة الوطن في نفسه؛ لكن ما يعنينا بصورة عميقة، وما يهمنا أكثر هو تصور الألف في رمزية الوطن، واستدعاء صورته في جذع النخلة؛ فيتحول الألف إلى كائن حي، واستقامته بهذا الشكل يتمم الوعي بالهوية الوطنية والانتماء إلى المملكة العربية

السعودية، ومنها تستمد الصورة الخطية شعريتها، وتحكي عن أثقالها المدهشة، من الرؤيا والتشكيل الفني.

المبحث الثاني: تداولية الصورة الخطية وفاعليتها الإقناعية

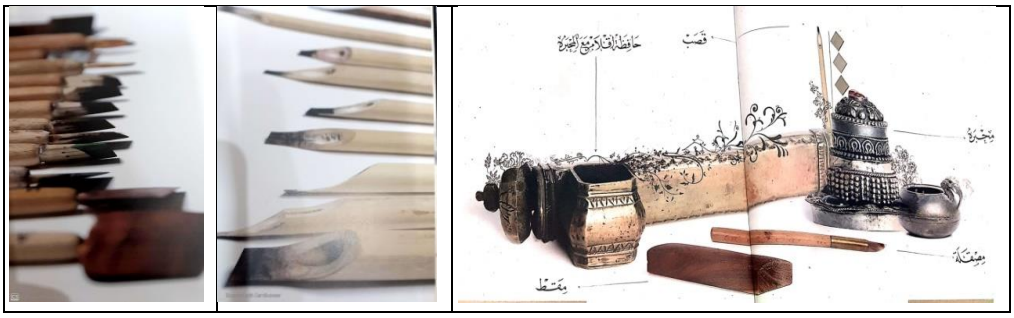
من القواعد الأساسية، والفرائد الجوهرية في البلاغة الجديدة أن "تداولية الخطاب مبدأ راسخ في التفكير البلاغي، فالكلام فعل إنساني اجتماعي نفعي، لكن هذه التداولية لا تلغي شعرية الخطاب"[41]. كما أن شعرية الخطاب المؤسسة على التخييل، لا تلغي تداوليته ومساره الإقناعي، بل إن مبدأ الشعرية، ومبدأ التداول يكمل بعضهما بعضًا في إنتاج الخطاب. ومعنى ذلك أن "البلاغة يحددها الإقناع كما يحددها التخييل، والاختلاف القائم بين المفهومين ينبغي ألا يحجب ما بينهما من اشتراك؛ فكلاهما يقوم على مبدأ الاحتمال"[42].

ومقاربة الصورة الخطية بهذا التصور يتأسس على مبدأ تحليل الخطاب؛ إيمانًا بأن الخط العربي، وما ينتجه الخطاط من الأمشاق يندرج ضمن هذا المبدأ، فالمشق هو خطاب بصري "تم بناؤه بقصد الإقناع، أي بقصد التواصل والتفسير وإضفاء المشروعية على وجهة نظر ما واقتسامها"[43]. وللخطاط رهانات المبدع، إذ له طريقته الخاصة التي يسلكها في إنتاج الصورة الخطية، وتسويق فكرته الإبداعية في الأمشاق، كما هو حال الشاعر الذي ينظم القصيدة بإجراءات ضابطة، إذ لها من الميزان العروضي والقافية ما للخط العربي من الميزان النقطي والنسبة الفاضلة. ولعل ما يمكن تصوره ضمن هذا المسلك يتحدد بالكفايات التداولية التي حققت فاعليتها في الأشكال والمضامين، وتأخذ في تأملنا مسارين، هما: **(كفايات الإنتاج)، و(كفاءة الإنجاز).**

أولًا: كفايات الإنتاج

تتحدد كفايات الإنتاج في الخط العربي بالقدرات المكتسبة من المعارف والمهارات والاتجاهات، التي يتقوّى بها الخطاط في هندسة اللوحات، والتفنن في أساليب إنتاج الصورة

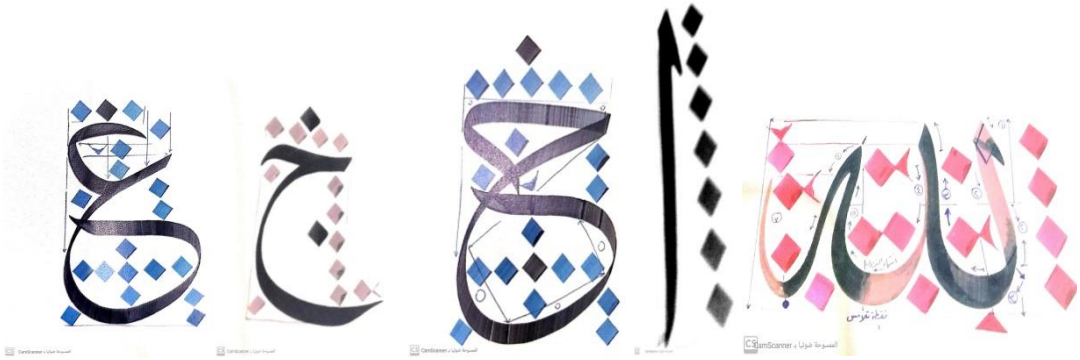
الخطية. ولاشك في أن ما يتفنن به الخطاط في العملية الإبداعية يجري طبقًا للأصول و القواعد والقوانين التي سنها أعلام الخط العربي قديمًا وحديثًا، وتواضعت عليها أقلامهم. على أن المنظور من الأدوات التي حفل بها الخطاط إبراهيم العرّافي، واستهل بها كتابه لا يتجاوز القلم، والمداد، والمحبرة، والألوان، وأداة القط، والحافظة التي تجمعها، وكلها مسجلة ضمن الكفايات المادية. وتبرز قيمتها التداولية بوصفها علامات سيميائية لا غنى للخطاط وأمشاقه عنها، إذ تعزز موقفه، وتزيد من حظوظ إبداعه لدى المتلقي، كما أنها تتلاقى في هذا السياق مع منهج الدراسة، ومساقها البلاغي، بوصف "التداولية هي دراسة العلامات في علاقتها بمستعمليها"[44].

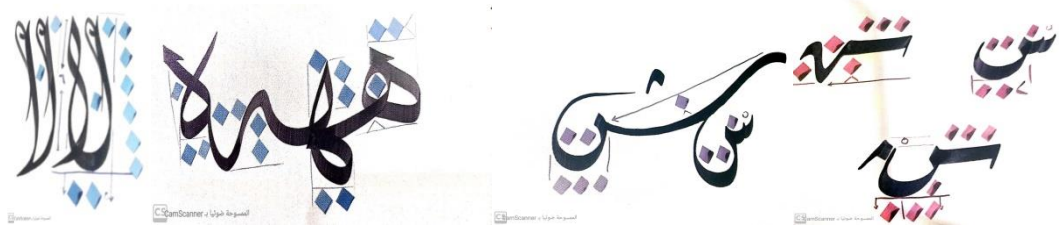


وكما هو منظور في اللوحة السابقة، تمثل الأدوات باعثًا على تبجيل النشاط الإبداعي، الذي يقوم به الخطاط إبراهيم العرّافي، وغيره من الخطاطين العرب والمسلمين، كونها أسبابًا، ولوازم ضرورية لإنتاج الكفايات الفنية، ومصدرًا مهمًا لتحقيق الجودة في العملية الإبداعية، ولذلك لا تكمن قيمتها في ذاتها وقطعها المادية، وإنما تكمن في القيمة الوظيفية للصورة الخطية. ومع الأيام تنشأ علاقة حميمة، عضوية ونفسية بين الخطاط وأدواته، وخاصة الأقلام التي يتباهى بها في المشق؛ فيزداد تعلقه بها، وتصير برشاقتها وأسنانها، وقوة يراعها وشفراتها سلاحه وثروته. قال بعضهم:

ربع الكتابة في سواد مدادها والربع حسن صناعة الكتاب
والربع من قلم سويّ بريُه وعلى الكواغد رابع الأسباب[45]

ومن الكفايات الفنية التي يتمتع بها الخطاط العرَّافي، وغيره من المبدعين في هذا الفن، وتعد مؤشرًا على التفوق والتنافس في هذا المسار إدراك أسرار الحروف وعلاقتها بغيرها من حيث الوصل والفصل، والأصالة والجودة، وتقدير المسافات، والتعاطي مع الفضاء المكاني، على النحو الذي يحفظ هيبة الكتلة، ولا يفسد الفراغ، كما يتراءى في النماذج الآتية:

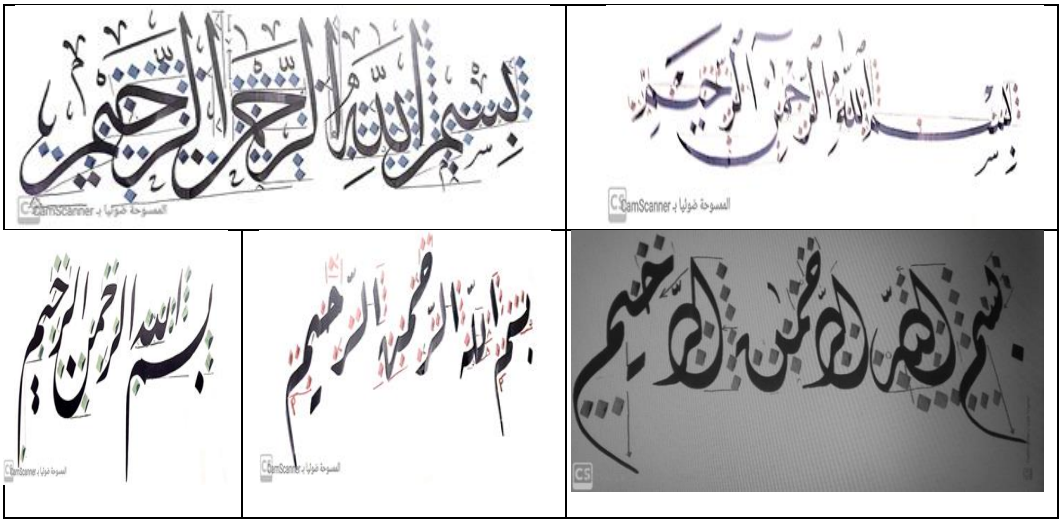




إن التأمل في النماذج السابقة يمنحنا قدرًا من الإعجاب؛ لدقتها ووضوحها، وإدراك المسافة الجمالية، وفهم الوزن، وحصول الفهم، والتمايز بين الحروف في جميع أنواع الخطوط، على نحو يحيلنا إلى الحروف الأخرى التي لا يتيسر إدراجها في هذا المقام؛ لكثرتها وتنوع خطوطها، كما أن الوزن النقطي الذي يجسم أبعادها يعكس ما انتهت إليه العملية الإبداعية من الآراء قديمًا وحديثًا، وسميت بـ (**النسبة الفاضلة**)؛ إذ اجتمعت الأعلام على اعتماد النقطة معيارًا لوزن الحروف العربية، ومقياسًا لتوزيعها على الورق، وتحقيق التوازن والاعتدال في الجمل والعبارات، ونيل المعاني، والتحرر من العشوائية في الأمشاق؛ حتى صار "الخط بجميع أنواعه

المتعددة هو أرقى وأجمل خطوط العالم البشري على وجه البسيطة؛ فإن له من حسن شكله وجمال هندسته وبديع نسقه وجاذبية صورته ما جعله محبوبًا محترمًا حتى لدى الأجانب الغربيين فضلًا عن مكانته بين المسلمين الذين هم في مشارق الأرض ومغاربها"[46].

ولا يتوقف الأمر عند الحرف فحسب، بل يجري ذلك على ترابط الحروف بغيرها، ومؤانستها لجاراتها، لإنتاج المعاني، اتصالًا وانفصالًا. ولنا في البسملة خير مثال على هذا التصور، إذ لا تعلق لشيء من هذه الأفكار، ولا تساوق بين الصورة والفكرة، ولا تكتسب الفضيلة إلا بإجادتها؛ لأنها علامة الاستهلال، ومصدر الإلهام، ومقياس التفنن في خطوط العرَّافي على نحو ما نرى في الصور الآتية:



ذلك أن للبسملة أثرها في تجويد الخط العربي وتحسينه، وتعد من مقاييس الجمال والجودة في التشكيل، ولم يبلغ الخطاط قديمًا وحديثًا هذا المستوى من الإبداع إلا بما حازه من مقاليد الفهم ومرونة الأمشاق. ولعل في كتابة البسملة بخطي الثلث والنسخ فضلًا كبيرًا، بوصفه مؤشرًا على إجازته في الخط العربي، ومعيارًا على تفوقه، لصعوبة المسلك في هذين الخطين،

وتنوع الأشكال والارتباطات، وعمليات التداخل والتخارج بين الحروف. والمتأمل بعمق في أمشاق العرَّافي يكتشف بجلاء هذه النتيجة؛ الأمر الذي يحملنا على الشهادة بتفوقه، وجودة أمشاقه في البسملة وغيرها بجميع الخطوط. وهي لاشك من الثمرات التي أحرزها منذ ستة عشر عامًا قضاها في طِلابه بالحرم المكي. وبالعودة إلى البسملة وما يهمنا منها في التمثيل البصري لاتصالات الحروف، والمسافات الموزونة بالنقط نصل إلى القول: إن كل نقطة وضعت في موقعها الملائم، وإن حسابها بعدد النقط بين كل حرف وآخر منحها الانضباط والدقة والوضوح في المقاييس، وأن الأمر ليس عبثيًا، إذ لها من الحساب ما يدعم إنتاجها في كل خط على حدة، وطبقًا لقواعد الكتابة بين الخطوط تتجلى مؤازرة البصري للمعاني، وتحقيق الأصالة والجودة في اتفاق المعنى مع تنوع الأشكال والمباني، أو ما يمكن تسميته بإنتاج الصورة الخطية للمعنى بأشكال مختلفة.

ثانيًا: كفاءة الإنجاز

إن ما بسطناه من أفكار حول كفايات الإنتاج في هذه المدونة يؤسس لوعي جديد حول روافد الإبداع في الخط العربي، ويمنحنا فرصة إكمال الفكرة حول الكفايات التداولية في الأمشاق، التي تجعل من الصورة الخطية ثمرة سيرورة هذا النشاط الإبداعي، إذ ليست بنية عشوائية، وإنما لها ما يدعم سيرورتها، وتناسقاتها، وترابطها الهادف. وقياسًا بالنصوص الكلامية وخطابات التلفظ، فلا معنى للحروف ما لم تنتظم في كلمات، وتتشكل ضمن نصوص، إذ التناسق بين المباني والمعاني يمثل سبيل المقاصد، وكما أن "كل كلام ينطوي على قصدٍ أو يعبر عن قصدٍ أو تصوغه بالأحرى مقاصد متكلميه وأغراضهم"[47]؛ فإن كفاءة الإنجاز في الخط العربي تجري على هذا المنوال من قصدية المضامين، ويتلاقى ذلك ومنطوق النظرية التداولية لدى غرايس، إذ عدها "نظرية في الإنجاز"[48]، وعلى هذا الأساس؛ فإن كفاءة الإنجاز تمثل الخطوة النوعية في معمار اللوحات، ومصدر فاعليتها الإقناعية، إذ يغذي بعضها بعضًا، ويقيم جسورها، كما هو موضح في المخطط الآتي:

وسبيل هذا التمثيل المرسوم يسلمنا إلى مصادر القوة الإنجازية في الأمشاق، ويعطي مؤشرات دامغة على روافدها الأساسية، التي أسهمت في تلقيها، على أن النصوص لا تعنينا في حد ذاتها، ومقاصدها بقدر ما يهمنا مسالك إنتاجها، وهي: (**الملاءمة و الانسجام، والإيجاز والتخزين النشط، و الحجاجية**). وهكذا يتسنى لنا النظر في الرافد الأول من خلال النماذج الآتية:

ومجمع النظر في النماذج يكمن في قدرة الخطاط العرَّافي على التشكيل الفني، وإنتاج الصور الخطية بهذا المستوى البديع، إذ تعكس في مثولها البصري البساطة والتوازن والدقة والتناسب المؤيد بعمق التآخي والمؤازرة بين الحروف وانسجامها في النصوص. ومرد ذلك إلى

القياس الضمني للمسافة الجمالية التي يتمتع بها كل حرف، وامتداداته المحسوبة ضمنيًا في وعي الخطاط، وكذلك مسالك التداخل والتخارج، من حيث تقديم بعض الحروف على بعض، والصعود والهبوط إلى الأعلى والأسفل، كما هو ماثل في نصوص: (**علو الهمة من الإيمان**)[49]، و(**أهل مكة أدرى بشعابها**)، و(**القناعة كنز لا يفنى**)[50] التي كتبت كلها بخط الثلث، فضلًا عن تحرك الياء إلى الأمام في نص (**القناعة كنز لا يفنى**)[51] التي مشقها بالخط الفارسي. كما أن لوحة (**حديث الشفاعة**)[52] تأخذ مسارًا معقدًا، يشف عن امتلاك الذهنية العالية في إحداث الملاءمة والانسجام داخل النص نفسه، وكتابته بخط النسخ مسلك طبيعي في تاريخ الخط العربي، إذ اعتمده الخطاطون في كتابة النصوص المقدسة، وفيها برع الخطاطون في كتابة القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، وبدت مهارة الخطاط إبراهيم العزّافي منسجمة وما خطه الآخرون. إذ فرضت طبيعة التمثيل البصري للنص الطويل معالجة التوقيع وإثبات التاريخ بخط الإجازة، لتناسقه مع الخطوط المذيلة في نهاية اللوحات؛ لكنه يفاجئنا بدهشة في كتابة ثلاثة أسطر أخرى من المتن النصي للحديث بخط الثلث، وهي الثلاثة التي استجمعت مراكز الثقل البصري و المقاصدي في الحديث الشريف.

وعلى سبيل الإجراء فإن الملاءمة والانسجام ليسا خاصية نظرية، بل هما صورة مترجمة للعلاقة بين المبنى والمعنى، والأهم في هذا السياق أن الانسجام والملاءمة في الخطاب التداولي يتحصلان في الانفتاح على التأويل، ويكمنان في قدرة المخاطب على بناء سياق يواكب مناسبة الاتصال، إذ "يحيل الانسجام على خصائص النص أو الخطاب التي تضمن قابليته للتأويل"[53].

ومن هذا المنطلق؛ فإن تجسيم الصورة الخطية، وتعدد أشكالها يخدم معانيها، ويتيح للخطاط استلهام المعاني من الواقع الذي فرض التمثيل القصدي بهذه النصوص، وغايتها معالجة الطمع بأنموذج القناعة، ورفع منسوب الأمل بعلو الهمة، وتحفيز المتلقي باقترانها بالإيمان، وكذلك بث الطمأنينة والرجاء بحديث الشفاعة، وبدت بخط الثلث جامعة لأكثر

المقاصد حضورًا في وعي المتلقي، وهي: (**يجمع الله الناس يوم القيامة...**)، و(**عند ربك حتى تريحنا من مكاننا هذا...**)، و(**يعلمنيه ثم أشفع فيحد لي حدًا فأخرجهم من النار**).

أما فضل (**الإيجاز النشط، والحجاج**)، بوصفهما رافدين أساسيين في إنجاز مضامين الصورة الخطية فمرده إلى جهتين: **الأولى شعرية**، وفهمها وتجلياتها في الأمشاق يعد مسوغًا كافيًا للتفنن في أساليب الخط، وباعثًا على الإبداع في معمارها الفني، **والثانية تداولية**، وتؤول في صورتها الخطية إلى مخزون نشط من المعاني والمقاصد النصية، وتأخذ مسارها التداولي ضمن استراتيجية خاصة، لها متواليات السياقية الآتية:

1. **متوالية التعبد** : (بسم الله الرحمن الرحيم [54]، واعبد ربك حتى يأتيك اليقين[55]، الإخلاص شيمة خير الناس[56]، ويزيد الذين اهتدوا هدى. بخط الثلث[57]، كل ابن أنثى وإن طالت سلامته. الجلي الديواني[58]، سبحان الله وبحمده. الديواني[59]، دعاء كفارة المجلس، الديواني[60]، ورحمتي وسعت كل شيء، الجلي الديواني[61]، والله غالب على أمره، الفارسي[62]، فليعبدوا رب هذا البيت، الديواني والثلث[63]، سيد الاستغفار، النسخ والثلث والإجازة،[64]، فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون)[65].
2. **متوالية المعرفة:** (علو الهمة من الإيمان[66]، حسن الخط من مفاتيح الرزق[67]، طلب العلم فريضة على كل مسلم[68]، من سار على الدرب وصل[69]، العلم نور[70]، قيمة كل امرئ ما يحسنه، الثلث)[71].
3. **متوالية الأخلاق**: (البر حسن الخلق[72]، حسن الخلق غنيمة[73]،الحلم سيد الأخلاق[74]، القناعة كنز لا يفنى[75]، أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم***فطالما استعبد الإنسان إحسان، الثلث [76]، ازرع جميلًا ولو في غير موضعه*** فلا يضيع جميل أينما زرعا، الديواني و الإجازة[77]، كل معروف صدقة. الديواني[78]، ولا تجادلوا أهل الكتاب إلا بالتي هي أحسن[79]، فبما رحمة من الله لنت لهم.)[80].

والمعتبر في هذه المتواليات الثلاث هو الطاقة النشطة، وفعلها الإنجازي الموجز، الذي فرض سلطته، شكلًا ومضمونًا في إنتاج النصوص واستدعائها على هذا النحو من التمثل الإبداعي. كما أن اختصاص هذه المتواليات بأبعادها التعبدية والأخلاقية والمعرفية يقيم الحجة، ويزيد من ثقافة القول وسعة مراميه بين الذات والآخر، بوصفها متواليات الاستقامة، وعلامات الاهتداء في تكوين العلاقة الرشيدة، وتمثيل أواصر الفضيلة والتأدب بعلو الهمة، ويرى في العلم نورًا وبرهانًا، ويضع الأمور في نصابها من جهة الوعي بالتقدم، ونبذ الجهل والتخلف، على نحو يؤسس بين طرفي التخاطب لهذه المبادئ القيمة، والفضائل العظيمة.

وبمقتضى ما تقدم، رسمت المتوالية الأولى (**متوالية التعبد**) حدود العلاقة بين العبد وربه في سياق الضرورة الدائمة لحسن التعبد، ونحوه من تفعيل جهاز الرقابة الذاتية، وجودة العمل الصالح، وبواعث الابتهال إلى الله، من الإخلاص والتسبيح، والاستغفار، وغيرها من الدعائم الأصيلة في السلامة الفكرية. وتتحول متوالية المعرفة إلى حافز إبداعي، وتدعيم حجاجي لما ينبغي أن يكون عليه المبدع، وغيره، ونقصد بالغير الآخر الذي يتمثل علو الهمة، وجودة الخط، ومن يسلك سبيل العلم فقد نفع نفسه، وسار الدرب القويم؛ ومن سار على الدرب وصل. وبذلك فإن هذه المتوالية على وجه خاص تدعم الطامحين إلى المجد، وتفتح مسالك السير على دروب التقدم، وتنبذ الجهل والتخلف. وأما المتوالية الثانية (**متوالية الأخلاق**) فقد أنجزت أشكالًا متعددة من الصور الخطية، وحازت معانيها النشطة على مكارم الأخلاق بالصيغ الآتية:

إن اختيار هذه النصوص، وإنتاجها في الصورة الخطية كما وردت في الأمشاق يؤطر مكارم الأخلاق في مؤشرات دالة، تختزن الكثير من المعاني الضمنية ذات الأسلوب الحجاجي. واستثمارها مقصود لتأثيل الخطاب البصري، وتثوير فاعلية الصورة الخطية لدى المتلقي. وهذا الأسلوب الذي بدت عليه النصوص الخطية يقيم الحجة، ويزيد من ثقافة القول وسعة مراميه، كما أن صناعة التمثيل البصري للملفوظات على هذا النحو يمنح الخطاط درجة عالية في المشق، وقدرة على التواصل مع الآخر، وهذا التصور من أهم معاقد النظرية التداولية، إذ تسلمنا إلى القول بأن أسلوب المبدع في نقل المعلومات ونشر المقاصد جزءٌ من حجاجية الخطاب[81]، وبحسب عبد الله صولة، "فالأسلوب حجاجي، والحجاج يحمله الأسلوب"[82]، وقس على ذلك حين تتنوع الصورة الخطية، ويتوحد المقصد الأخلاقي في مضمراتها، كما هو بادٍ في النصوص السابقة.

ومن ثم؛ فإن تحويل هذه النصوص إلى مثيرات بصرية بارتباطاتها الاستعارية والتمثيلية نحو: (**حسن الخلق غنيمة، الحلم سيد الأخلاق، القناعة كنز لا يفنى، أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم، ازرع جميلًا ولو في غير موضعه**)، وأمثالها من التي رسخت مفهوم الأخلاق، وحفزت المتلقي للتفاعل معها، يعد من صميم الحجاج؛ لأن مكارم الأخلاق التي عظمها القرآن، وأكبرها في النبي- صلى الله عليه وسلم- تعد إحدى الأدلة الحجاجية القاهرة، التي أقنعت المجتمع

الإسلامي، وأسهمت في انتشار الإسلام؛ ذلك أن حصول الغنيمة من وراء حسن الخلق، وإثبات سيادة الحلم، وصورة الكنز في القناعة، واستعباد الناس بالإحسان، وزراعة الجميل في كل موضع يستحقه، كل ذلك يرتقي إلى مستوى الدعائم الحجاجية التي ينشدها الخطاط العرَّافي وغيره من الخطاطين لإقناع المتلقي برسالته الإبداعية. ومما يتمم هذه الرؤية أن كل لوحة حظيت بالعناية من الخطاط، ونالت قدرًا من التفنن في تصميمها يعزز موقعها الإشهاري، إذ إن مراحل إنتاج الصورة الخطية تستهلك من التفكير أكثر من الأداء، كما لا تتجسد في اللوحات إلا بمخطط ذهني عميق، وتصور باذخ لهندستها الذهنية، وحالها كحال بناء بيت، إذ يتطلب وعيًا ذهنيا، وتصورًا للمداخل والمخارج قبل إقامة جسوره أو تنفيذ مخططه الهندسي، وهكذا أحوال الفنون الإبداعية والنشاط الجمالي.

النتائج والتوصيات:

بمقتضى ما تقدم انتهى البحث إلى النتائج الآتية:

أولًا: يمتلك الخطاط إبراهيم بن علي العرَّافي تجربة فريدة في تجريب الأساليب الحديثة، التي أسهمت في إنتاج الصورة الخطية، على نحو يبعث في المتلقي إحساسًا متناميًا وإعجابًا رفيعًا بالحركة الفنية المتطورة والنشاط الإبداعي المطرد في المملكة العربية السعودية.

ثانيًا: تتجلى بلاغة الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي في مشاغلها الإبداعية التي تقاربت في البحث، وأثمر التخييل عن شعريتها من حيث التمثيل الرمزي، وأنسنة اللوحات وتشخيصها، واكتملت أبعادها الاستراتيجية في وسائط الإقناع، التي شملت الكفايات البلاغية، وتنازعتها كفايات الإنتاج، وكفاءة الإنجاز، واستوت معالم إبداعها في خطابها البصري، المؤيد بالإقناع والتأثير.

ثالثًا: ليست الصورة الخطية في أمشاق الخطاط إبراهيم العرَّافي لوحات للزينة والزخرفة فحسب، وإنما هي مشغل بصري ذو نشاط إبداعي، له ما يميزه من الروافد الأصيلة، كالتلوين،

والـنقط، والانسـجام بـين الكتلـة والفـراغ، ومـا يسـكنها مـن المضـامين، ودعائمهـا الحجاجيـة والإشهارية التي جعلتها قادرة على استيعاب شروط التعبد، والمراقبة الذاتية، ومكارم الأخلاق، وكل ما له تعلق مخصوص بهموم الحياة وظروفها الإنسانية.

التوصيات:

يوصي الباحثـان النقـاد والمختصـين والجهـات ذات العلاقـة في المملكـة العربيـة السـعودية 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.

هوامش البحث:

(1) هـو الخطـاط إبـراهيم بـن علي عبـده العرّافي مـن مواليـد مكـة المكرمـة، في العـام 1391هـ، يعمـل معلّمًـا للخـط العربي بالحرم المكي الشريف منذ ستة عشر عامًا، ومن الخطاطين المرموقين في المملكة العربية السـعودية، وقـد اكتسـب هـذا الفـن بـالتعلم والممارسـة على يـد عـدد مـن الخطـاطين الـدوليين، ولـه حضوره الفعال في الساحتين العربية والإسلامية؛ محكمًا للمسابقات الفنية والتشكيلية، ورائدًا لكثير من الأنشطة الفنية في المعارض المحلية والدولية. ينظر السيرة الذاتية: إبراهيم بن علي عبده العرافي، مشق: ميزان فن الخط العربي، طبعة خاصة، مكة المكرمة، ط1، 1432هـ: 15.

(2) محمد مشبال، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث - نحو بلاغة موسعة، داركنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020م: 15.

(3) سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م: 8.

(4) ينظر: محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، ط1، 1939م: 7، 8، وينظر: عيسى عودة برهومة، تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي وضمان الجودة، الجامعة الأردنية، المجلد 45، العدد 1، 2018م: 141.

(5) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت: 335هـ)، أدب الكتاب، نسخه وعني بتصحيحه والتعليق على حواشيه: محمد بهجة الأثري، ونظر فيه: محمود شكري الآلوسي، المطبعة السلفية، مصر، المكتبة العربية، بغداد، د.ط، 1341هـ: 41.

(6) حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م: 153.

(7) محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2005م: 6، 17.

(8) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط1، 2005م: 142.

(9) محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول: 227.

(10) محمد مشبال، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث - نحو بلاغة موسعة: 69.

(11) ينظر: حسين خالقي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011م: 109.

(12) جيرار دولودال، وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن أبو علي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 2000م: 51.

(13) عفيف بهنسي، فن الخط العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999م: 11.

(14) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية - دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994م: 5.

(15) ينظر: المرجع نفسه: 8.

(16) إبراهيم جابر علي، شعرية الخطاب البصري، فصول، الهيئة المصرية العامة لكتاب، المجلد (25/ 1)، العدد (97)، خريف 2016م: 304.

(17) ينظر: منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004م: 17، وسعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م: 29، 30، وإبراهيم جابر علي، شعرية الخطاب البصري: 304.

(18) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين: 7-8.

(19) آمنة بلعلي، سيمياء الأنساق، تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2013م: 27.

(20) ينظر: جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، نيسان (أبريل)، 2013م: 239-241.

(21) ينظر: محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه: 68.

(22) ينظر: المرجع نفسه: 70.

(23) ينظر :المرجع نفسه: 70 وما بعدها.

(24) ينظر: عفيف بهنسي، الخط العربي: 49.

(25) ينظر: محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه: 68، 105.

(26) على أن جرد الأعلام والخطاطين من العرب والمسلمين ليس من مهمتنا في هذا البحث، ومع ذلك فلابأس بذكر الأسماء التي كلِف بها، واعترف الخطاط إبراهيم العرَّافي لأعلامها بالفضل والتأثير في مسيرته الإبداعية، سواء كانوا من المدارس العربية (بغدادية، شامية، مصرية) أم من المدرستين التركية والفارسية، ومنهم: مصطفى عزت قاضي العسكر العثماني، محمد عزت، حافظ تحسين، محمد عبد العزيز الرفاعي، حافظ الآمدي، هاشم البغدادي، غزلان بيك، بدوي الديراني، أحمد كامل، إسماعيل حقي، مصطفى حليم، مصطفى راقم، سامي أفندي، حسن الفارسي، ميرعلي التبريزي، عماد الحسين، خلوصي أفندي، أحمد الباري، ينظر: إبراهيم بن علي العرَّافي، مشق: ميزان الخط العربي: 32، 72، 110، 156.

(27) الحروفيّون، جماعة مرتبطة بتقاليد الخط العربيّ العريقة، وفي التأويل الشعبيّ والصوفيّ الذي يتحدث عن تأثير الحرف في مصائر الناس وعواطفهم وأحاسيسهم وعقولهم، لما يحمل من أبعاد إيحائية بصريّة ومضمونيّة كبيرة. وهذه الفكرة بدأت تأخذ مكانها في فضاء الهوية العربية، ولها روادها، أمثال: نجا المهداوي، ورشيد القريشي، وشاكر حسن آل سعيد، ووجيه نحلة، وغيرهم كثير ممن استهوتهم هذه الفلسفة الفنية. ينظر: محمود شاهين، الحروفيّة والحروفيون بين القديم والجديد، مجلة الكويت، الكويت، العدد 293، آذار 2008م: 50، وعمر مقدادالجمني، الخط العربي وجماليته، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المجلد (5)، العدد (9)، يونيو، 2001م: 50، 51.

(28) ينظر: مازن عصفور، سيمولوجيا الفن الإسلامي - مقاربة تحليلية للدوال البصرية ودلالاتها الرمزية، إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الأردن، السنة الخامسة والعشرون، المجلد (25)، العدد (98)،خريف 2019م، الصفحات: 124- 147: 130.

(29) المرجع نفسه: 142-145.

(30) إبراهيم علي العرّافي، مشق - ميزان الخط العربي: 185.

(31) المصدر نفسه: 189.

(32) المصدر نفسه: 196.

(33) المصدر نفسه: 177.

(34) استعمل الخطاط إبراهيم بن علي العرَّافي تقنية التلوين في كل التقنيات المشار إليها، واعتمد ألوان الإكريلك صبغة لمعظم لوحاته الفنية، وهي مجموعة ألوان تعني بالإنجليزية (Acrylic paint) تتسم بسرعة الجفاف، والثبات على اللوحات، إذ تقاوم التغيرات المناخية، ولا يصيبها الاصفرار أو الأكسدة،

والتحلل، كما لا يزيلها الماء، وهي ملائمة لأبسط القماش والخيام والأخشاب والكراتين والورق، وتدهن مباشرة، وتناسب الفرشاة والآلات الخاصة بالتلوين. ينظر: الوكيبيديا، على الرابط الآتي:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%D9%88%D9%86_%D8%A3%D9%83%D8%B1%D9%8A%D9%84%D9%83

(35) ينظر: إبراهيم علي العرّافي، مشق: ميزان الخط العربي: 176.

(36) ينظر: المصدر نفسه: 155.

(37) ينظر:المصدر نفسه: 70، 71.

(38) ينظر: المصدر نفسه: 88، 89.

(39) ينظر: المصدر نفسه: 212.

(40) ينظر: المصدر نفسه: 174.

(41) حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب: 20.

(42) حسين خالقي، تحولات النسق البلاغي الغربي بين التراث والتجديد، مجلة فصول، ملف البلاغة الجديدة، المجلد 26/ 1، العدد (101)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، خريف 2017م: 254، 255.

(43) حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي: 22.

(44) حمو الحاج ذهبية، من اللسانيات إلى اللسانيات التداولية في إشكالية التحول والتطور، التداوليات وتحليل الخطاب (بحوث محكمة)، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي، ومنتصر أمين عبد الرحيم، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014م: 171.

(45) ينظر : محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه: 421.

(46) ينظر : المرجع نفسه: 160.

(47) عبد الواسع الحميري، آفاق الكلام وتكلم النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م: 294.

(48) جاك موشلر، آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة: مجموعة من الباحثين، إشراف عز الدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، د.ط، 2010م: 34.

(49) إبراهيم علي العرّافي، مشق: ميزان الخط العربي: 128.

(50) المصدر نفسه: 128.

(51) المصدر نفسه: 168.

(52) المصدر نفسه: 200.

(53) ينظر: المرجع نفسه: 500.

(54) ينظر: إبراهيم علي العرّافي، مشق: ميزان الخط العربي: 44، 62، 80، 100، 166،146،124.

(55) ينظر: المصدر نفسه: 47، 65، 83، 103، 149،129، 169.

(56) ينظر: المصدر نفسه: 47، 65، 103،83، 129، 169،149.

(57) ينظر: المصدر نفسه: 172

(58) ينظر: المصدر نفسه: 174

(59) ينظر: المصدر نفسه: 179.

(60) ينظر: المصدر نفسه: 180.

(61) ينظر: المصدر نفسه: 185.

(62) ينظر: المصدر نفسه: 186.

(63) ينظر: المصدر نفسه: 195.

(64) ينظر: المصدر نفسه: 196.

(65) ينظر: المصدر نفسه: 197.

(66) ينظر: المصدر نفسه: 46، 64، 82، 102، 128، 168،148.

(67) ينظر: المصدر نفسه: 48، 66، 84، 104، 149،130، 170.

(68) ينظر: المصدر نفسه: 48، 66، 84، 104، 131، 150، 171.

(69) ينظر: المصدر نفسه: 49، 67، 130،105،85، 170،151.

(70) ينظر: المصدر نفسه: 49، 67، 85، 105، 126، 151،

(71) ينظر: المصدر نفسه: 189.

(72) ينظر: المصدر نفسه: 44، 62، 80، 100، 146،126، 166.

(73) ينظر: المصدر نفسه: 45، 147، 63، 81، 101، 127، 167.

(74) ينظر: المصدر نفسه: 45، 80، 81، 101، 127، 167،148،

(75) ينظر: المصدر نفسه: 46، 64، 82، 102، 128، 168.

(76) ينظر: المصدر نفسه: 175.

(77) ينظر: المصدر نفسه: 182.

(78) ينظر: المصدر نفسه: 183.

(79) ينظر: المصدر نفسه: 190.

(80) ينظر: المصدر نفسه: 198.

(81) ينظر: المرجع نفسه: 83، 92.

(82) عبدالله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007م: 58/1.

قائمة المصادر والمراجع:

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

1. آمنة بلعلي، سيمياء الأنساق - تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2013م.
2. إبراهيم جابر علي، شعرية الخطاب البصري، فصول، المجلد (25/ 1)، العدد (97)، خريف 2016م، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة.
3. إبراهيم بن علي عبده العرافي، مشق: ميزان فن الخط العربي، طبعة خاصة، مكة المكرمة، ط1، 1432هـ.
4. جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مراجعة: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013م.
5. جيرار دولودال، وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن أبو علي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2000م.
6. حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.
7. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية - دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994م.
8. حسين خالقي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011م.
9. حسين خالقي، تحولات النسق البلاغي الغربي بين التراث والتجديد، مجلة فصول، ملف البلاغة الجديدة، المجلد 26/ 1، العدد (101)، خريف 2017م الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
10. حمو الحاج ذهبية، من اللسانيات إلى اللسانيات التداولية في إشكالية التحول والتطور، التداوليات وتحليل الخطاب - بحوث محكمة، إشراف: حافظ إسماعيلي علوي، ومنتصر أمين عبد الرحيم، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014م.

11. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م.
12. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005م.
13. عبدالله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007م.
14. عبد الواسع الحميري، آفاق الكلام وتكلم النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م.
15. عفيف بهنسي، فن الخط العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1999م.
16. منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004م.
17. عيسى عودة برهومة، تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي وضمان الجودة، الجامعة الأردنية، المجلد 45، العدد 1، 2018م.
18. مازن عصفور، سيمولوجيا الفن الإسلامي - مقاربة تحليلية للدوال البصرية ودلالاتها الرمزية، إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الأردن، السنة الخامسة والعشرون، المجلد (25)، العدد (98)،خريف 2019م.
19. محمد طاهر الكردي، تاريخ الخط العربي وآدابه، مكتبة الهلال، مصر، ط1، 1939م.
20. محمد مشبال، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث - نحو بلاغة موسعة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020م.
21. محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط2، 2005م.
22. أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت: 335هـ)، أدب الكتاب، نسخه وعني بتصحيحه والتعليق على حواشيه: محمد بهجة الأثري، ونظر فيه: محمود شكري الآلوسي، المطبعة السلفية بمصر، المكتبة العربية، ببغداد، د.ط، 1341هـ.

23. محمود شاهين، الحروفيّة والحروفيون بين القديم والجديد، مجلة الكويت، الكويت، العدد 293، (آذار 2008م)، عمر مقداد الجمني، الخط العربي وجماليته، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المجلد (5)، العدد (9)، يونيو، 2001م.
24. جاك موشلر، آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة: مجموعة من الباحثين، إشراف: عزالدين المجدوب، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2010م.
25. يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط1، 2005م.