جماليات الخط في التراث العربي عند المشارقة حتى منتصف القرن الخامس الهجري

دراسة تحليلية

د. محمد البندوري(*)
أ. سامح السعيـــد(**)

ملخص البحث

تعد الكتابة العربية من أشرف الكتابات؛ لأن الكتاب العزيز لم يُرْقَم بغيرها. ولذلك، فإن صناعة الكتابة من أنبل الصناعات قدرًا، وأعظمها أثرًا. وقد شكَّل الخطُّ العربي وسيلةً مهمة لتحقيق التواصل ونقل المعارف. وقد اتخذ مسارًا جماليًّا من خلال أسلوبه الفني الذي يقوم على المزج بين الخط والرمز واللون.

وقد استشعر العلماء جمال الخط في النصوص الكتابية، وأدركوا خصائص اللغة الخطية، وذلك نتيجة تفاعلهم مع فن الخط ورصد جمالياته. فجماليات الخط لها جهازها الاصطلاحي الخاص، والذي منه تتشكل الرؤية النقدية. وظل تأثير القرآن الكريم في بلاغة الخط جَلِيًّا؛ حيث يَظهر أن الأساليب الخطية وما صاحبها من تشكيلات جمالية، قد نشأت بالتوازي مع تطور كتابة المصاحف، ومنها استمد المبدعون القواعد الجمالية للخط.

(*) فنان تشكيلي مغربي، ورئيس الرابطة العصامية للخط العربي والفن التشكيلي، وعضو ممارس بدار الفنانين التشكيليين بفرنسا.

(**) باحث ماجستير في علوم اللغة العربية والتراث المخطوط – مصر.

اجتهد العلماء في وضع تصور لبلاغة خطية من خلال اجتهادات علماء الخط وأعمال الخطاطين والنساخين، ووضْعِ معالم التقعيد والتحديد والترميز والتدليل في نطاق خطي موزون، وقد جعل كلُّ هذا علماءَ العرب المسلمين يدركون القيم الجمالية للخط.

تروم الدراسة إلى بيان أصالة الرؤية النقدية لجماليات الخط العربي عند علماء العرب المسلمين، وذلك من خلال رصد وتتبع وتحليل الإسهام العلمي لعلماء المشرق في إدراكهم لجماليات الخط، بعيدًا عن تأثيرات فلاسفة الجمال الغربيين ونظرياتهم الحديثة في النُّقاد العرب المعاصرين.

وقد اقتصرت الدراسة على تتبع ذلك في كتابات: الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، وابن مقلة (ت ٣٢٨هـ)، وأبي بكر الصولي (ت ٣٣٥هـ)، وأبي حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ)، وانتهاءً بعليّ بن خلف الكاتب (بعد ٤٣٧هـ).

الكلمات المفتاحية: جماليات الخط العربي - التراث العربي - الجاحظ - ابن مقلة - أبو بكر الصولي - ابن وهب الكاتب - أبو حيان التوحيدي - ابن خلف الكاتب.

The Aesthetics of Calligraphy in Arabic Heritage in the Writings of Eastern Scholars until the Middle of the Fifth Century AH:

An Analytical Study

Dr. Mohamed al-Bandouri(*)
Sameh El-Said(**)

Abstract

Arabic is one of the most revered languages, since the divine revelations of the Quran were conveyed in it. Therefore, Arabic calligraphy is one of the most esteemed industries and a quintessential art form in the Arab world. Arabic calligraphy has been an important means of communication and knowledge transmission, and it has taken an aesthetic path through its artistic evolvement, which is founded on mixing handwriting styles, diacritical points and rubrications.

Scholars have recognized the beauty of calligraphy in written texts, and identified the characteristics of its scripts, as a result of their interaction with the art and their observation of its aesthetics. Such aesthetics have their own syntax, from which the critical vision of this art was formed. The influence of the Holy

(*) Moroccan plastic artist and President of the Society of Freelancers Arabic Calligraphy & Plastic Art, and member of Plastic Artists Society, France.

(**) MA candidate in Arabic language and heritage, Egypt

Quran on the expressiveness of calligraphy remained evident, as it appears that writing techniques and accompanying aesthetic formations have developed in parallel with the development of Quran copying, from which the creators derived the aesthetics of calligraphy.

Arab Muslim scholars have endeavored to furnish a calligraphic rhetoric by studying the works of paleographers, calligraphers and scribes, to lay down scientific rules of composition of Arabic calligraphy, and to set parameters of its semantics and symbolism. Hence, they deduced its aesthetics.

The study aims to demonstrate the originality of the critical vision of the aesthetics of Arabic calligraphy among Arab Muslim scholars, by monitoring, tracking and analyzing Eastern scholarly works away from the influences of Western philosophers and their modern theories on contemporary Arab critics.

The study was limited to the examination the works of al-Jāhiz (d. 255 AH), Ibn Muqlā (328 AH), Abu-Bakr al-Sūlī (d. 335 AH), Abu-Hayyan al-Tawhīdī (d. 414 AH), and finally ʻAlī b. Khalaf al-Kātib (after 437 AH).

Keywords: Aesthetics of Arabic calligraphy, Arabic heritage, al-Jāhiz, Ibn Muqlā, Abu-Bakr al-Sūlī, Abu-Hayyan al-Tawhīdī, Ibn Khalaf al-Kātib.

هذا الجزء السادس عشر

من جملة اجزاء الثلاثين

عليه اجرا ۝ قال هذا فراق بيني وبينك سانبئك بتاويل

مالم تستطع عليه صبرا ۝ اما السفينة فكانت لمساكين

يعملون في البحر فاردت ان اعيبها وكان

وراءهم ملك ياخذ كل سفينة غصبا ۝ واما الغلام

فكان ابواه مؤمنين فخشينا ان يرهقهما طغيانا وكفرا

تم ربع المر من العاشر

مقدمة

لا شك أن الكتابة العربية من أشرف الكتابات؛ لأن الكتاب العزيز لم يُرْقَم بغيرها. ولذلك، فإن صناعة الكتابة من أ نبل الصناعات قدرًا، وأعظمها خطرًا، وأحسنها على أهلها أثرًا. وقد شكَّل الخطُّ العربي وسيلةً مهمة لتحقيق التواصل ونقل المعارف. وقد اتخذ مسارًا جماليًّا من خلال أسلوبه الفني الذي يقوم على المزج بين الخط والرمز واللون.

والتراث العربي الإسلامي يزخر بالقيم الخطية التي تتحقق في الدلالة على المستوى الجمالي والمعرفي والبلاغي، عن طريق العناصر الخطية والمفردات الفنية، التي تؤدي إلى جانب وظيفتها في البناء الخطي أدوارًا أخرى ذات أهمية قصوى.

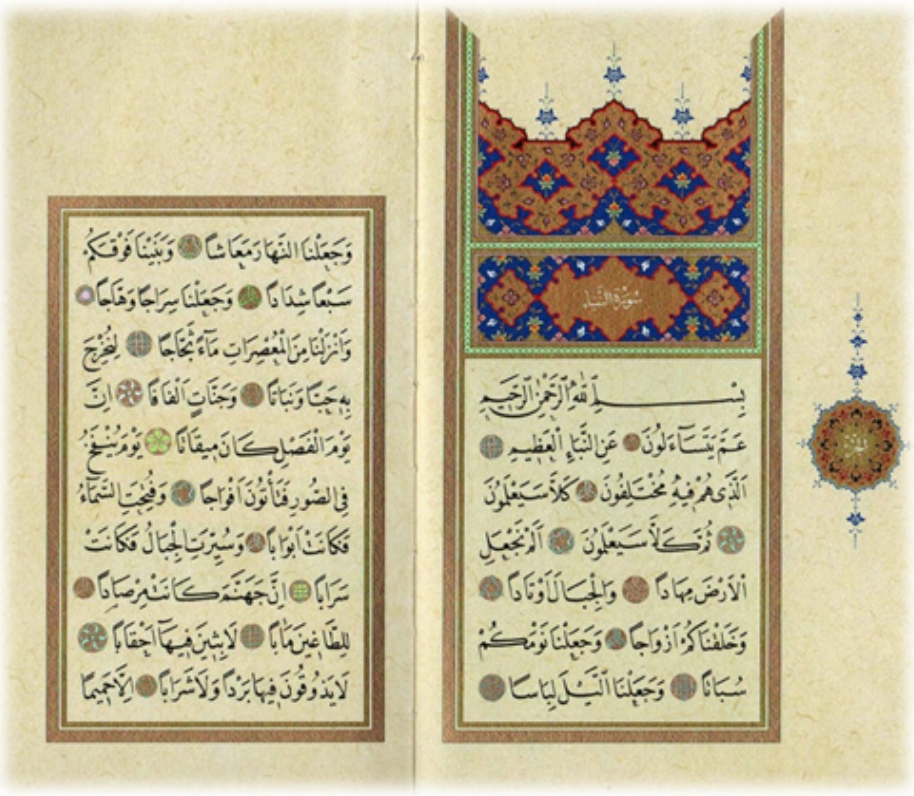
وقد أسهمت الرؤية العلمية لعلماء العرب حول الخط العربي، في إدراك العمليات التي قامت بتوجيه جمالية الخط العربي، نحو التطور والتواصل لارتياد عوالم من الإبداع المتجدد والمتنوع.

والمتتبِّع لجهود العلماء يجدها قد تركت لنا أثرًا كبيرًا في إعطاء الخط العربي منحًى جماليًّا وبلاغيًّا. وشكَّلت تلك الجهود نقطة مضيئة في مسيرة الخط وارتياد عوالم جديدة، أصبح لها أثر بالغ على النصوص الشعرية والنثرية، وعلى كل الفنون العربية الإسلامية الأخرى.

هذا، وقد استشعر العلماء جمال الخط في النصوص الكتابية، وأدركوا خصائص اللغة الخطية، وذلك نتيجة تفاعلهم مع فن الخط ورصد جمالياته. فجماليات الخط لها جهازها الاصطلاحي الخاص، الذي منه تتشكل الرؤية النقدية.

ولا شك أن التحول الحضاري والثقافي والاجتماعي والاقتصادي للأمة الإسلامية، قد أسهم في العملية الإبداعية، وما رافقها من طموح لتغيير مسار الخط العربي والتفنن فيه وتنويعه. كما أن اضطلاع العرب بالعلوم الرياضية والهندسية أسهم في صنع أنواع جديدة بآليات جديدة وتقنيات جديدة؛ حيث تعددت الأقلام، وتنوعت الخطوط والكيفيات والتصورات والأفكار، ومُهِّد الطريق للإبداع والابتكار بالصورة التي توصل إلى الهدف من العمل الخطي، بما يشتمل عليه من عناصر تؤسس لكل مناحي الجمال وإنتاج الدلالات. فكان من الضروري إنشاء أنماط

إبداعية من الخط الجميل، لتحديد القيم الجمالية في التشكيل؛ وذلك من أجل توصيل كلام الله -عز وجل- في أبهى صورة مكتوبة، وأجمل حُلَّة يكون فيها كتاب الله المقدس؛ ولوشم المعالم الحضارية بالطابع العربي الإسلامي، خصوصًا مع التقدم الفني والحضاري.



لوحة من مصحف عثماني متأخر، تمثِّل لنا الصورة التي استقر عليها
خط النسخ المُجوَّد، من فاتحة سورة النبأ وحتى الآية ٢٤.

وظل تأثير القرآن الكريم في بلاغة الخط جليًّا، حيث يظهر أن الأساليب الخطية وما صاحبها من تشكيلات جمالية قد نشأت في رعاية الآيات القرآنية الكريمة، ومنها استمد المبدعون الأبعاد الجمالية للخط.

فإذا كان تأثير القرآن الكريم بما اشتمل عليه من نسق فني جميل قد ملك سمع الناس وقلوبهم، اعتبارًا للإحساس بالأثر النفسي للقرآن الكريم، فإن علماء الخط قد جعلوا من كتابة الآيات القرآنية -عن وعي أو عن غير وعي- سحرًا بصريًّا يليق بالسحر البياني في نطاق إدراك العلاقة بين السحر البياني والسحر الخطي، وما يخْلُفه من أثر نفسي.

ولذلك، فقد اجتهد العلماء في بلورة بلاغة خطية من خلال تصورات علماء الخط والخطاطين والنَّسّاخين، ووضْعِ معالم التقعيد والتحديد والتركيب والترميز والتدليل في نطاق نسق خطي موزون، وقد أسهم هذا كله في جعل علماء العرب المسلمين يدركون القيم الجمالية للخط.

بل إن الخط العربي هو إحدى الصور البلاغية في النصوص الجمالية، في اتصاله بكل الأساليب والوسائل التي تسهم في نشوء ظاهرة بلاغة الخط، على نحو تَتِمُّ به عملية الإدراك والتبيُّن، ومن ثم: الفهم والقراءة.

فكما ظهر الإبداع الذي ارتبط بالتحول الحضاري والتحول في عقلية الإنسان العربي المسلم، حيث ظهرت الخصائص الفنية في التعبير (البديع)؛ ظهر كذلك البديع في رسم الخط، وظهر ما اصطُلح عليه آنفًا بـ«التشكيلات الإبداعية»، التي دلّت على التجديد في التعبير بطرق مختلفة من التزيين، في نطاق التوافق بين جماليات الخط وبواطن النصوص[1].

والغرض من هذه الدراسة: بيان أصالة الرؤية النقدية لجماليات الخط العربي عند علماء العرب المسلمين، وذلك من خلال رصد وتتبع وتحليل الإسهام العلمي لعلماء المشرق في إدراكهم لجماليات الخط، بعيدًا عن تأثيرات فلاسفة الجمال الغربيين ونظرياتهم الحديثة على النُّقاد العرب المعاصرين.

واتتني فكرة هذه الدراسة عند مطالعتي لكتاب «جماليات الخط المغربي في التراث المغربي» للدكتور محمد البندوري، الذي كان تركيزه مُنصبًّا حول إبراز جهود المغاربة فيما يختص بجماليات الخط المغربي. وذكر -مُمَهِّدًا وفي إيجاز- ما جاء في تآليف بعض المشارقة حول الموضوع، وتناول -عَرَضًا- بعض العلماء المذكورين في هذه الدراسة من غير التزامٍ بالترتيب الزمني. فما كان مني

(١) انظر: **جماليات الخط المغربي في التراث المغربي: دراسة سيميائية**، د. محمد البندوري: ٥٢ـ٥٤ بتصرف.

إلا أن عرضتُ عليه إكمال هذه الدراسة بمزيد بيانٍ وتفصيل مُرَكِّزًا على جهود العلماء المشارقة، واقترحت ترتيب الشخصيات تاريخيًّا، وزدت بعض العلماء الذين لم يَرِد ذكرهم، وفصَّلت القول عن تلك الجهود على النحو المذكور في الدراسة؛ فاستحسن مني ذلك وأقرَّه.

وقد انتظمت الدراسة في مقدمةٍ وسبعة مباحث وخاتمة:

الأول: جماليات الخط العربي.

الثاني: الجاحظ (ت ٢٥٥هـ).

الثالث: ابن مقلة (ت ٣٢٨هـ).

الرابع: أبو بكر الصولي (ت٣٣٥هـ).

الخامس: ابن وهب الكاتب (من القرن الرابع).

السادس: أبو حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ).

السابع: علي بن خلف الكاتب (بعد ٤٣٧هـ).

ثم الخاتمة، يليها نتائج الدراسة، وأخيرًا المصادر والمراجع.

المبحث الأول
جماليات الخط العربي

يمكن القول إن الخط العربي على الرغم من تداوله خارج حدود نِساخة المصاحف، بقي مرتبطًا بالمضمون القرآني غالبًا، وهو ما يجعل هذا الخط فنًّا مُقدَّسًا إسلاميًّا؛ أي إن الخط العربي الذي بقي مجاوِرا ومنحازًا للبيان القرآني، حمل الطابع الديني. ولأن الكتاب عربيُّ البناء والمضمون والتاريخ؛ لارتباطه عضويًّا بالعربية، صار الخط أيضًا فنًّا قوميًّا متميزًا عن غيره من الخطوط التي اعتمدت بناءً هندسيًّا مجردًا، ولم تُبنَ على أساس الفكر الجمالي(٢).

ومن أهم الأساسيات التي تدخل في صميم جمالية الخط العربي، وتوضِّح لنا جوانبه الثرية والمتعددة؛ تلك التي تكمن في: طبيعة الخط العربي نفسه، أو الناتجة عن إبداع الخطاط المسلم، أو النابعة من وجدانه، واستلهامه روح البيئة التي عاشها.

وقد ساعد على ذلك:

- تعدد أشكال الحرف الواحد، وتعددها بدايةً ووسطًا ومنتهًى.
- مرونة الحروف العربية وطواعيتها للتشكل.
- القياسات والنِّسب الموزونة.
- قابلية الخطوط العربية للتشكيل والتداخل.
- الامتزاج الفني والروحي في خط كل خطاط على حِدَة (البصمة الأسلوبية والشخصية الخاصة).
- إثراء الحروف بالإيقاعات الجمالية في حركية الخط. كما أن هناك جمالًا معنويًّا مضافًا يدركه المرء ببصيرته قبل بصره، وهذا الجمال المعنوي فوق القواعد الخطية، وهو أيضًا غير تناسُب الحروف والكلمات، تلك هي روح الجمال أو بعبارة أخرى عبقرية الجمال،

(٢) انظر: جمالية **الخط العربي بوصفه فنًّا إبداعيًّا**، د. عفيف بهنسي، ضمن: الخط العربي (فعاليات أيام الخط العربي ١٩٩٧م): ١١٤ـ١١٥.

نموذج توضيحي لتشكيلات الحروف العربية وما يتولّد منها.

ولا يدرك هذا الجمال المعنوي ولا يفهم جاذبيته إلا من علا حسُّه المعنوي وذوقه الفني.

لقد أدرك الفنان المسلم ما للجمال من وَقْع في النفوس، فسخَّر أقلامه لتزيين الآيات الكريمة، فأطرب العيون بروعة إبداعاته التي استلَّها من قدسية كلام الله تعالى، وجمال روحه، ورقة عاطفته[٣].

فالجمال صفة من صفات الوجودَيْن: المادي والروحي. والحس السليم يشعر بالجمال لأول وهلة، ويظهر ويتجلى في كل شيء، ولذلك يعد من كمال هذا الكون. وهو نوع من النظام والتناسق والتوازن والترابط، ومظاهر أخرى يشعر بها الوجدان الإنساني، وتحسها النفس البشرية. والجمال سمة تتصف بها الأشياء، ويلتقي معظمنا في الأحكام الجمالية تجاه الجمال. ومن جهة أخرى، تتفاوت الأحكام الجمالية بين الأجيال، لارتباطها بالجانب الوجداني والميول والاتجاهات والأهواء.

(٣) انظر: **جماليات الخط العربي في الفنون التشكيلية**، د. أيمن فاروق عبد العظيم: ٤٠ـ٤١.

والجمال في اللغة هو: الحُسن. والجمال هو الكمال في المحسوس في الشكل الظاهر والمضمون الباطن. ويتفق معظم الفلاسفة والنُّقاد على أن الشعور بالجمال قابل للتنمية والتربية والتطوير، مثلما أنه من حيث التجلي قابل للتعميم ليشمل الكون بأسره. فالجمال صفة في الأشياء تبعث في النفس السرور والرضا. وكذلك فإن القيمة الجمالية لعملٍ ما تكون متميزة من مجرد ميلنا إلى ذلك العمل(٤).

من الملاحَظ أن الأبحاث الجمالية التي تتحدث عن عناصر الفن لم تتناول الخط في الغرب؛ لأنه لم يَرْقَ إلى مستوى الإبداع، بل بقي شكلًا مزوَّقًا مخدومًا للوظيفة الدلالية فقط، وليس هناك من فيلسوف تناول الخط الغربي من حيث كونه نصًّا إبداعيًّا.

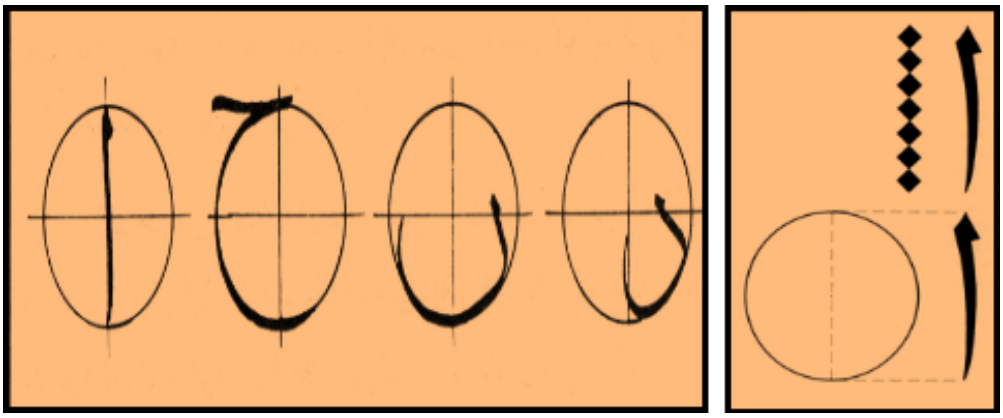
أما العرب والمسلمون فقد اعتبروا النص الخطيَّ صيغةً جمالية عربية بالأساس، وتبعهم في ذلك بعض المستعربين، فجعلوا الخط العربي منطلقًا للحديث عن العبقرية التشكيلية عند العرب المسلمين.

ومع ذلك، فإذا نظرنا إلى عناصر الفن التي تناولها الجماليون منذ كانط وهيجل وحتى بومجارتن وباييه وأدرنو، فإننا سنراها مطابقة لعناصر الخط العربي، وهي: الخط، واللون، والكتلة، والحركة، والانسجام.

لقد دُرس الخط المجرد في جميع أشكاله؛ المستقيم والمنكسر والمنحني، من خلال رياضيات إقليدس وفيثاغورث في الغرب، وكانت أبعاده عقلانية تعتمد على العلم، لاسيما علمي: البصريات والمنظور.

أما في الفكر العربي فإن الخط ينشأ عن نقطة أزلية، وتتواصل النقاط لكي تشكِّل مسار الوجود ضمن نطاق منكفئ ليعود إلى النقطة الأزلية، راسمًا دوائر لا حصر لها تشكِّل كرة الكون، التي صدرَتْ عن نقطة بداية الوجود. ومن مرتسَم الكون كانت الدائرة التي استوعبت جميع الأشكال الهندسية الأولى: المثلث والمربع والمخمّس، والتي استوعبت بدورها أنماط الخطوط العربية. فبدا

(٤) انظر: **مفاهيم الجمال في الفلسفة الإسلامية ومقارنتها بالفلسفات الغربية**، د. سامي محمود إبراهيم، ضمن: الفن في الفكر الإسلامي رؤية معرفية ومنهجية: ٩٤ـ٩٥.



نموذج توضيحي لأساس هندسة الخط العربي، وهو الدائرة التي قُطْرُها الألِف.

المثلث إطارًا لخطي الثلث والنسخ، والمربع إطارًا لخط الرقعة، والدائرة سمة للديواني، والشكل البيضاوي سمة لخط التعليق.

إن دراسة ميزان الخط التي قدمها ابن مقلة، توضح بجلاء علاقة كل حرف من الهجائية العربية بأحد الأشكال الكونية الأولى، فالدائرة أساس تكوين حروف: الحاء والقاف والياء والنون والعين، ونصف الدائرة يتجلى في تكوين حرفي: السين والصاد، وربع الدائرة في حرفي: الراء والواو، والمثلث في أحرف: الدال والفاء واللام، والمربع في حرفي: الميم واللام، وما زال الخط المستقيم المجرد في حرف الألف معبِّرًا عن الواحد، وهو أول حرف من اسم الجلالة.

وفي نطاق اللون، بدت النظريات الغربية التي تتحدث في البصريات وفي ألوان الطيف كافيةً لجعل اللون مسألة علمية محضة، دُرِسَت فيها مشاكل التضاد اللوني والتدرج وغيرها. ومع أن الحسن بن الهيثم (ت ٤٩٠هـ) من أبرز العلماء الذين تحدثوا في مسائل البصريات، فإن ألوان الطيف لم تدخل عالم الجمالية الإسلامية والخط والتذهيب، بل هي ألوان الشمس: الذهبي والأصفر، وألوان السماء: الأزرق والزبرجدي، وهي ألوان كليَّة وليست ألوانًا جزئية تحليلية. ومع ذلك فإن المنمنمات قد استوعبت أكثر الألوان انسجامًا وتعبيرًا، بعيدًا عن علم الضوء وقواعده.

ولكن ما قدَّمه ياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ) من تناغم بين الزخرفة والتشكيل، ومن تناغم لونيٍّ بين الأحمر والأخضر أو بين الأصفر والبنفسجي، يُذكِّر بدائرة نيوتن وبالتضاد اللوني.

ويختلف مفهوم الكتلة في الصورة عنه في التمثال كليًّا؛ فالصورة لا تُرى إلا من زاوية واحدة، أما التمثال فإنه يُرى من جميع الجهات. وتتجلى الكتلة أصلًا في العمارة، ولكنها خاضعة لشروط الهندسة والبناء، وتتكون الكتلة في الخط وفق معايير نسبية لا حدَّ لتنوعها، مما يعزز الصفة الإبداعية في الخط العربي، ويجعله مميزًا عن غيره من الخطوط. فالخط الغربي يفتقر إلى قابلية التعبير الإبداعي، ولم يدخل في نطاق الفن الغربي، إلا ضمن محاولات بعض مصوري الحداثة.

على أن الكتلة في الخط العربي لم تكن جامدة، ومع طبيعتها الساكنة فهي متحركة كما يقول أبو بكر محمد بن يحيى الصولي في «أدب الكُتّاب»، ولكن حركتها بصرية وليست ميكانيكية. فهي حركة متجذِّرة عضويًّا في بناء النص الخطي، لا سيما عند تضافره لتأليف التكوين الخطي. عندها تتجلى حركية الكتلة الخطية من خلال التناغم بين النص والفراغ، ومن خلال الحوار بين الأشكال، وبصورة عامة من خلال منظور موسيقي ترسمه الحروف في فضاءات الورق، بل إن علامات التزيين التي تضاف إلى الكتابة الخطية تعد علامات موسيقية، يُصغى إليها من خلال التكوينات الخطية وانسيابية الحروف، والترجيع الصوتي في ترتيب وتنسيق الحروف المتشابهة، وبالتوافق (الهرموني) في إحكام العلاقة بين الحروف والنقاط والعلامات مما نراه في الخط الديواني عند هاشم البغدادي، وفي الخط الرقعي الديواني عند محمد عزت، وفي الخط السنبلي الذي ابتكره عارف حكمت، وفي الكوفي الأندلسي نسمع إيقاع الموشحات.

والإيقاع في لعبة الفراغ يبقى من أهم ميزات فن الخط العربي. ولأن العلاقة بين النص الخطي والنص الخطابي علاقة عضوية، فإن موسيقى العربية وجرسها تتجلى في صيغ الخط، مما يجعلنا نسمع هذه الموسيقى من خلال جمالية الشكل الخطي، ولا يمكن أن ننسى دور علم التجويد في بناء موسيقى النص الخطابي القرآني. هذا التجويد الموسيقي الذي يساير التجويد الخطي.

نموذج يوضح براعة الخطاط في استغلال التشكيل المتوائم مع مضمون النص (صورة الطواف بالكعبة).

وأخيرًا، يرى أكثر الجماليين أن عنصر الانسجام يكفي وحده تعريفًا للجميل، وما زلنا حتى اليوم نسمع تعريفات للجمال لا تخرج عن مفهوم التوازن والتناسب والتكامل والانسجام، سواء في التشكيل أو في الموسيقى أو العمارة. وفي الخط يؤكد علماء المسلمين من أمثال الجاحظ والتوحيدي وابن خلدون على الانسجام تعريفًا للجميل والحسن. وكان الخطاط «قطبة المحرر» في العصر الأموي أول مَن جعل الانسجام قاعدة لجمالية الخط العربي(٥).

(٥) انظر: **مفاهيم الجمال في الفلسفة الإسلامية**، مرجع سابق: ٩٤ـ٩٥.

تنبيه:

١- المقصود بالمشارقة في هذه الدراسة: علماء المشرق الإسلامي في الحجاز والعراق ومصر والشام الذين لهم كتابات في المسألة؛ نظرًا لأن دراسة د. البندوري في الدكتوراه كانت عن «جماليات الخط المغربي في التراث المغربي».

٢- لم نتعرض لذكر كتاب «الكتّاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها» لأبي القاسم عبد الله بن عبد العزيز البغدادي (توفي بعد ٢٥٦هـ)؛ فليس فيه شيء عن جماليات الخط؛ فقد بدأ المؤلف كتابه بذكر ما يحتاج إليه الكاتب من آلة الكتابة (الدواة والقلم والقرطاس) كأنه معجم لغوي لمعاني أدوات الكتابة، ثم باب الكتاب، والسحاة، والخاتم، والعنوان، والتاريخ، والديوان، وباب في ذكر أسماء كُتّاب النبي صلى الله عليه وسلم، وأسماء الكتّاب الأشراف الذين صاروا بعد الكتابة خلفاء وأئمة وعلماء، وأسماء الكتّاب الذين ارتفع شأنهم بالكتابة بعد أن لم يكن لهم شرف أو نباهة، وأسماء الكتّاب الذين تقدّموا بالبلاغة والعلم بالكتابة، ثم فصل البلاغة وفيه: ذكر ما انتهى إليه من بلاغة الكتّاب المتقدمين فيها، وأسماء الكواتب من النساء، وما يجب أن يكون في الكاتب من الآلة، وباب في طرائف من أخبار الكُتّاب، ومُلَحٌ من كلام المُحدَّثِين، وأخيرًا ذكر ما ذُمَّ من أخلاق الكُتّاب المُحدَّثِين.

١- وكذا استبعدنا رسالة الخط والقلم المنسوبة خطأً لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، فقد ناقش أمر تلك النسبة ونفاها أستاذنا العلّامة المرحوم -بإذن الله تعالى- د.حاتم صالح الضامن في تحقيقه تلك الرسالة لأول مرة، كما أن هذه الرسالة -في حقيقة الأمر- تُعَدُّ معجمًا لُغَويًّا متخصصًا في آلات الخط والكتابة ومصطلحاتهما، وتصاريف تلك المصطلحات واشتقاقاتها لا غير(٦).

(٦) انظر مقدمة تحقيقه: مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد (٣٩)، الجزء (٤)، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

المبحث الثاني
أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ/ ٦٣٧م)

إن مفهوم الخط لدى الجاحظ يتخذ النظرة الشمولية، التي تضع كل أشكال الخطوط والرسوم التي تصنَّف في الخانة البصرية المدركَة بالعين، ضمن فضاء المكان لتحقيق التواصل. وفي هذا السياق، وفي نطاق أنماط الكتابة التي تشكِّل هذا الأساس التواصلي؛ استعرض الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ضروبًا من الخطوط، منها ما تدل على قَدْر منفعة الخط، مُورِدًا آيات من القرآن الكريم مثل قول الله تعالى: ﴿كرامًا كاتبين﴾ [الانفطار: ١١]، وقوله عز وجل: ﴿في صحف مكرمة، مرفوعة مطهرة، بأيدي سفرة﴾ [عبس: ١٣ – ١٥].

وكذلك بعض الأقوال المأثورة، منها: "خطوط تكون مستراحًا للأسير والمهموم والمفكِّر"[٧]. ومنها ما انتقاه من أقوال الشعراء في جودة الخط العربي فقال: «ومما قالوا في الخط ما أنشدنا هشام بن محمد بن السائب الكلبي، قال: قال المقنع الكندي في قصيدة له مدح فيها الوليد بن يزيد:

كَالخَطِّ في كُتُبِ الغُلامِ أجَـادَهُ بِمِدَادِهِ، وَأسَدَّ مِنْ أقْلامِـهِ
قَلَمٌ كَخُرْطومِ الحَمَامَةِ مَائِلٌ مُسْتَحْفِظٌ لِلْعِلْمِ مِن عَلّامِهِ
يَسِمُ الحُروفَ إذا يَشاءُ بِناءَها لِبَيانِها بِالنَّقْطِ مِنْ أَرْسامِه

إلى أن قال:

ما خَطَّ مِنْ شَيْءٍ بِهِ كُتّابُه ما إنْ يَبوحُ بِهِ عَلى اسْتِكْتَامِهِ
وَهِجاؤُهُ قافٌ ولامٌ بَعْدَها مِيمٌ مُعَلَّقَةٌ بِأَسْفَلِ لامِهِ[٨]

(٧) الحيوان: ١/ ٦٣.
(٨) الحيوان: ١/ ٦٥ـ٦٦.

وأورد أبياتًا شعرية في الخط للحسن بن جماعة الجُذاميّ:

إلَيْكَ بِسِرِّي باتَ يُرْقِلُ عالِمٌ أصَمُّ الصَّدى مُحْرَوْرِفُ السِّنِّ طائِعُ
بَصيرٌ بما يُوحَى إلَيْه وَمَا لَهُ لِسانٌ ولا أُذْنٌ بها هُوَ سَامِعُ

كَأَنَّ ضَميرَ القَلْبِ باحَ بِسِرِّهِ لَدَيْهِ إذا ما حَثْحَثَتْهُ الأصابِعُ
لَهُ رِيقَةٌ مِنْ غَيْرِ فَرْثٍ تَمُدُّهُ ولا مِنْ ضُلُوعٍ صَفَّقَتْها الأضالِعُ

ومما أورده من الشعر أيضًا ما قاله الطائي يمدح محمد بن عبد الملك الزيات في قصيدة مطلعها:

وَما بَرِحَتْ صُوَرًا إليكَ نَوازِعًا أعنَّتُها مُذْ راسلَتْكَ الرَّسائِلُ
لَكَ القَلَمُ الأعْلَى الذي بِشَباتِهِ يُصابُ مِنَ الأمْرِ الكُلَى والمفاصِلُ(٩)

وقال الجاحظ: «وقد ذكر البحتري في كلمة له، بعض كهول العسكر، ومن أنبل أبناء كتَّابهم الجِلَّة فقال:

وَإذا دَجَتْ أقْلامُهُ ثُمَّ انتَحَتْ بَرَقَتْ مَصابيحُ الدُّجَى في كُتْبِهِ(١٠)

ومن خلال ما سبق ذكره، يتبين لنا أن مفهوم الخط لدى الجاحظ يقصد به كل أشكال الخطوط والأنماط المختلفة التي لها أبعاد سامية، تتمثل في حفظ العلم واللغة ونقل المعارف والأخبار وتدوينها. لكن إذا تعمقنا في بيان الخط لدى الجاحظ ستنجلي لنا رؤيته حول القيم الخطية.

فاعتناء الجاحظ بالخط يدخل ضمن التعدد النقدي الذي كوّنته ثقافته. وسيتطور هذا الاهتمام بحكم التحولات التي يعرفها مجال الخط، وأيضًا من خلال التفاعل المستمر بين المواد الخطية وآراء الجاحظ النقدية. الشيء الذي سيُنتج مقاصد جمالية مما تزخر به نظرياته التي كانت رهينة أول الأمر بالطابع الذوقي والانطباع الشخصي. لكن مع اكتمال الصيغ الجمالية وتيسُّر السبل الإقناعية الظاهرة، ظهر الوعي الجمالي لدى الجاحظ، واتخذت نظرته صبغة نقدية مبنية

(٩) الحيوان: ١/ ٦٧.
(١٠) الحيوان: ١/ ٦٨.

على أسس جمالية، خصوصًا أن النصوص الشعرية قد كُتبت بالخط العربي، وبخطوط متفاوتة الجمال، ومختلفة الشكل والنوع. وكان لهذا التحول تأثير في مجال الخط والنقد، وفي آراء الجاحظ تحديدًا. فمفهوم الخط عند الجاحظ أعمق من حصره في مجال الكتابة والقلم.

لقد كان ظاهرًا في التراث العربي الإسلامي أن عملية الخط تحقق مجالًا جماليًّا. ومما يدل على الوعي بذلك اهتمام الجاحظ بالبعد الجمالي للخط، وهو لم يُخْفِ إعجابه بالخط الجميل حين قال: "وقيل لابن داحة وأخرج كتاب أبي الشمقمق، وإذا هو في جلود كوفية ودفتين طائفيتين، بخط عجيب"(١١).

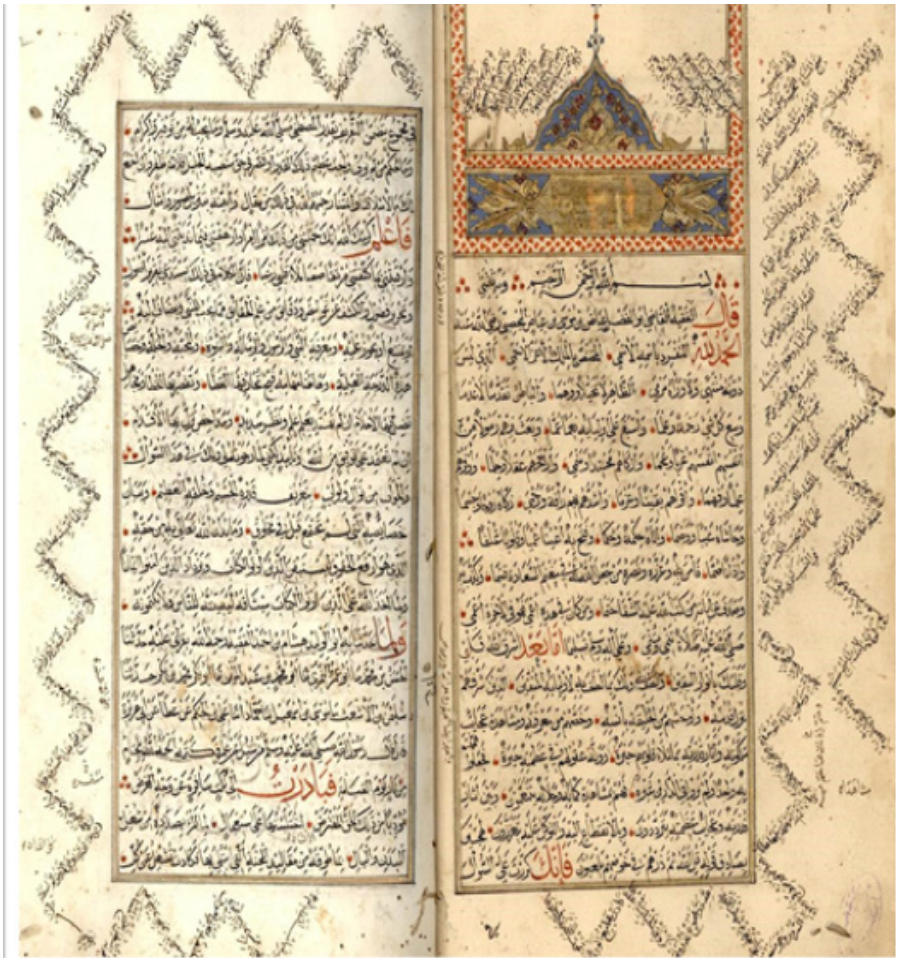
حتى إن الجاحظ انتبه لما يؤديه الفضاء والمزاوجة بين الأبيض والأسود فقال: «يحرص الزنادقة على المغالاة بالورق الأبيض وعلى تخير الحبر الأسود المشرِق البرَّاق، وعلى استجادة الخط والإرغاب لمن يخط»(١٢).

ومن استحسانه وعنايته بجودة الخط وجماليته، يقول فيهم: «فإني لم أرَ كورق كتبهم ورقًا، ولا كالخطوط التي فيها خطًّا»(١٣).

وقال أيضًا: «وكتب أحمد بن يوسف يومًا بين يدي المأمون خطًّا فأعجبه فقال: وددت والله أني كتبت مثله وأني مُغرَّم أَلْفَ أَلْف»(١٤).

والجاحظ بأقواله تلك، يميِّز بين الخطوط من حيث الجودة والجمال المرئي، ويَعرِف قيمة الفضاء الأبيض للورق. وهذا يحيلنا بالطبع إلى مجال الرؤية البصرية للخط لدى الجاحظ، وما تثيره من تفاعل مباشر، الشيء الذي جعله يثبت الخط في أداء وظيفة البيان، مع وعي كامل بطبيعة العلامة الخطية، فهو يدرك أن عملية الكتابة تتم بما يصنعه القلم في المداد ليحوِّلها إلى أشكال حروفية في مساحة تتمثل في الورق الأبيض أو القرطاس، حيث يتم التركيب الخطي، ويتم التأليف بين الأشكال التي تُنتِج في النهاية كلمات متنوعة.

(١١) الحيوان: ٦١/١.
(١٢) الحيوان: ١/ ٥٥.
(١٣) الحيوان: ١/ ٥٥.
(١٤) ذم أخلاق الكُتَّاب، ضمن: رسائل الجاحظ: ١/ ٦٠٨.



نسخة نفيسة من كتاب «الشِّفا» للقاضي عياض، مكتوبة بخط النسخ المُجوَّد،
ويُلاحَظ كتابة الفواصل الحمراء بخط الثُّلث.

واهتمام النقاد العرب بالخط، بالإضافة إلى بُعده الجمالي كان -أحيانًا- دافعُه تخليدَ العلم وحمايتَه من الضياع، يقول الجاحظ: «ولولا الكتب المدوَّنة، والأخبار المخلَّدة، والحِكم المخطوطة التي تحصِّن الحسابَ وغيرَ الحساب، لبَطَل أكثر العلم ولغَلَب سلطانُ النسيان سلطانَ الذِّكر».(١٥)

(١٥) الحيوان: ١/ ٤٧.

وقال أيضًا: «لولا الخطوط لبَطَلت العهود والشروط والسجلات والصكاك، وكل إقطاع، وكل إنفاق، وكل عهد وعقد، وكل جوار وحلف..»[١٦].

وبذلك، «يصير كلُّ شيء فضَل عن انتهاء مدى الصوت ومنتهى الطرف، إلى الحاجة وإلى التفاهم بالخطوط والكتب، فأي نفع أعظم وأي مرفق أعون من الخط»[١٧].

وبذلك، يتبين أن الجاحظ كان على وعي بجمالية الخط، كما كان على دراية بأهميته في التواصل وحفظ العلم، من خلال تطرُّقه لبيان الخط، مُعْتَبِرَهُ ذا أهمية بالغة من حيث البيان والتواصل قياسًا بالدور الذي يحققه، والوظيفة التي ينجزها على خلاف الأنواع الأخرى للبيان، التي لا يمكن أن تقوم بما يقوم به الخط.

فالجاحظ يستثمر هذا المعطى الجمالي في مجال التواصل: «فلذلك وضع الله -عز وجل- القلم في المكان الرفيع، ونوَّه بذكره في المنصب الشريف حين قال: ﴿ن والقلم وما يسطرون﴾ [القلم: ١]، فأقسم بالقلم كما أقسم بما يُخَطُّ بالقلم. ولذلك، كان الاهتمام بجمالية الخط ضرورة يقتضيها مجاله الديني والبياني، فعمل النقاد منذ الوهلة الأولى على التركيز على البُعد الجمالي والبياني والتواصلي للخط على كل المستويات.

وإن الجاحظ في نطاق تنبُّهه إلى دلالة الخط الرمزية قد أشار إلى نظامه، وهو يُشْرِك الخط في أداء وظيفة البيان، من خلال مفهومه العام للخط الذي يشمل كل أشكال الخطوط والرسوم المدرَكة عن طريق الرؤية البصرية، والتي تحقق التواصل بين مختلف العناصر. فالخط لدى الجاحظ كلُّ ما خُطَّ من رسوم ورقوم ووسوم وخطوط، قال: «وليس بين الرقوم والخطوط فرق... وليس بين الرسوم التي تكون على الحافر كله والخف والظلف كله وبين الرقوم فرق، ولا بين الخطوط والرسوم كلها فرق، وكلها خطوط، وكلها كتاب أو في معنى الخط والكتاب»[١٨].

فالمفهوم العام للخط عند الجاحظ لا يمكن أن يقتصر على معاني الكتاب أو رسم حروف اللغة المنطوقة وتصويرها على الورق أو الجلد أو ما شاكلهما، بل يمتد إلى فعالية الخط وقدرته على

(١٦) **الحيوان**: ١/ ٦٩.
(١٧) **الحيوان**: ١/ ٤٨.
(١٨) **الحيوان**: ١/ ٧٠.

الامتداد في الزمان والمكان. ومن ثم، فإن مفهوم الخط عند الجاحظ يتسع لتنظيراته فيما سماه بيان الخط. وتنظيراته لمقومات الخط وما يستتبع ذلك من جماليات ستتطور وستؤدي أداءات متنوعة ذات دلالات ومعانٍ.

إن الجاحظ قد اهتم كثيرًا بعملتي التواصل الشفهية والكتابية في وظيفة البيان، ومعظم نصوص الجاحظ التي تناول فيها الخط تُبيِّن الإقرار بوحدة الخط واللفظ في أداء التواصل، وهو قريب من الذين يوازنون بين الخط واللفظ، يقول ابن الصائغ: «الأصل في ذلك أن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها من حيث أن الخط دال على الألفاظ، والألفاظ دالة على الإفهام، ولاشتراك الخط واللفظ في هذه الفضيلة وقع التناسب بينهما في كثير من أحوالهما لأنهما يعبِّران عن المعاني»[١٩].

وهذا يتناسب مع ما ذهب إليه الجاحظ بخصوص معاني الخط، ومن ذلك قوله: «قد قلنا في الدلالة بالإشارة، فأما الخط فمما ذكر الله تبارك وتعالى في كتابه من فضيلة الخط والإنعام بمنافع الكتاب؛ قوله لنبيه صلى الله عليه وسلم: ﴿اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم﴾، ولذلك قالوا: القلم أحد اللسانين. وقالوا: القلم أبقى أثرًا، واللسان أكثر هذرًا. وقال عبد الرحمن بن كيسان: استعمال القلم أجدر أن يحضَّ الذهن على تصحيح الكتاب من استعمال اللسان على تصحيح الكلام. وقالوا: اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغابر الكائن، مثله للقائم الراهن»[٢٠].

لكن، وعلى خلاف الذين أقروا بهيمنة بيان اللفظ على أنواع البيان الأخرى، فإن الجاحظ فيما يخص مفهوم الخط قد اتجه في نصوص أخرى إلى التخلي عن معاني الكتاب والقلم ورسم الحروف وتصويرها في القرطاس، وتقريبها من مفهوم آخر يتعلق بالأثر وهو أكثر شمولية، لأنه يكشف عن المعنى بطريقة بصرية تواصلية دالة متواصلة في الزمان والمكان.

وقد أثبتت الأدلة أن العمليات التواصلية مرت عبر الخط الأثر، والتي تمثلت في عمليات النقش والحفر والكتابة. يقول الجاحظ: «وكانوا يجعلون الكتاب حفرًا في الصخور، ونقشًا في

(١٩) تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب: ٢٧ـ ٢٨.

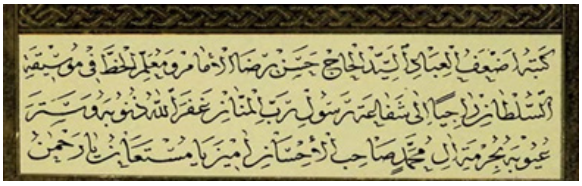
(٢٠) البيان والتبيُّن: ١/ ٧٩ـ٨٠.

الحجارة، وخلقة مركبة في البنيان، فربما كان الكتاب هو الناتئ، وربما كان الكتاب هو الحفر، إذا كان تاريخًا لأمر جسيم، أو عهدًا لأمر عظيم، أو موعظة يُرتجى نفعها، أو إحياء شرف ويريدون تخليد ذكره.. كما كتبوا على قبة غمدان، وعلى باب القيروان، وعلى باب سمرقند، وعلى عمود مأرب، وعلى ركن المشقَّر.. فيضعون الخط في أبعد المواضع من الدُّثور، وأمتعها من الدروس، وأجدر أن يراها من مر بها، ولا تُنسى على وجه الدهر»[٢١].

أدرك الجاحظ أن للخط الذي هو الأثر دورَه الفعّال في تدوين الأمور العظام والتاريخ والعلوم والمواعظ، حيث تتواصل في الزمان والمكان، يقول: «الكتاب يُقرأ بكل مكان وفي كل زمان.. وقد يذهب العالم وتبقى كُتُبه، ويفنى ويبقى أثره. ولولا ما رسمت لنا الأوائل في كتبها، وخلفت من عجيب حكمها، ودونت من أنواع سيرها حتى شاهدنا ما غاب عنا، وفتحنا بها المستغلِق علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم، وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم، لقد خس حظنا من الحكمة، وانقطع سبيلنا إلى المعرفة. ولو ألجئنا إلى قدر قوتنا، ومبلغ خواطرنا، ومنتهى تجاربنا، بما أدركته حواسنا، وشاهدته نفوسنا، لقد قلّت المعرفة، وقصرت الهمة، وضعفت المنة، فاعتقم الرأي ومات الخاطر، وتبلد العقل، واستبد بنا سوء العادة»[٢٢].

والجاحظ قد أدرك جَلِيًّا أن اللغة المرئية المكتوبة بالخطوط هي الشكل الجمالي البصري الذي يؤدي معاني وينتج دلالات، وهي أيضًا الوسيلة التواصلية لتقييد الأفكار وحفظ العلوم وتخليدها، وحفظ الأخبار والحِكم من الضياع، وبها يحفظ الناس منافعهم، فيظل الخط أعم وأعظم وأقوى نفعًا وأبقى أثرًا. يستمر معه التواصل ونقل الخطاب عبر الزمان والمكان من جيل إلى آخر وبين الأمم. ومن خلال ما أورده الجاحظ فيما يدل على قدر ومنفعة الخط أن الله سبحانه وتعالى أكرم ملائكته بخطوط يدوّنون بها أعمال البشر:» ﴿كرامًا كاتبين يعلمون ما تفعلون﴾ وقال الله عز وجل: ﴿ في صحف مكرمة مرفوعة مطهرة بأيدي سفرة﴾ وقال: ﴿ فأما من أوتي كتابه بيمينه﴾.. ولو لم تُكتب أعمالُهم لكانت محفوظة لا يدخل ذلك الحفظ نسيان، ولكنه تعالى وعز علم أن كتاب المحفوظ، ونسخه أوكد في الإنذار والتحذير، وأهيب في الصدور»[٢٣].

(٢١) الحيوان: ١/ ٦٩.
(٢٢) رسائل الجاحظ: ١/ ١٩٢ـ١٩٣.
(٢٣) الحيوان: ١/ ٦٢.



فاتحة صحيح البخاري بخط النسخ المُجوَّد، وقيد الفراغ من النسخ.

فالله تبارك وتعالى بقدرته العظيمة وعلمه الغيب، قادرٌ على حفظ كل شيء من النسيان دون أن يُكتب، ولكنه تبارك وتعالى أراد أن تُكتب قصدًا؛ لأن ما يُكتب بالخط أبلغ في تحقيق التواصل وربط الماضي بالحاضر.

وقال الجاحظ في باب فضل الكتابة وتسجيل المعاهدات والمخالفات: «وكان العرب في الجاهلية يكتبون المواثيق والعهود والأحلاف»، ووصفهم الجاحظ بأنهم: «كانوا يدعون في الجاهلية مَن يكتب لهم ذكر الحلف والهدنة تعظيمًا للأمر، وتبعيدًا من النسيان»(٢٤).

وقد مثَّل الجاحظ لذلك بشعر الحارث بن حلِّزة اليشكري في معلقته:

وَاذْكُروا حِـلْفَ ذي المَجازِ وما قُدْ ... دِمَ فِيهِ العُهـودُ وَالكُفـــلاءُ
حَذَرَ الجَــوْرِ وَالتَّعَــدِّي وَهَــلْ يَنْـ ... ـقُضُ ما في الـمَهارِقِ الأهْواءُ

إن اعتماد الجاحظ للخط «الأثر» الذي يستند إلى عملية الكتابة بأبعاد متنوعة، قد خصه في نصوص في كتاب الحيوان والبيان والتبيين والرسائل. فمن خلال صورة الخط وتجليه في الموروثات الحضارية يبدو أن هناك سياقًا خاصًّا سلكه الجاحظ وهو يُعنى بكل ما يمكن أن تثيره كلمة "أثر"؛ وهي إحدى الركائز الأساسية في تجلي الخط؛ لأن أثر الخط في كل الخامات بدءًا من الكتابات الجدرانية والمنقوشة في الصخور وفي الحجارة والمخطوطة في الصحف، له دلالة على العمارة بما يفيد التواصل بين الأجيال وبين الحضارات، ودالٌّ على أهمية الخط وعمليات الكتابة في عموميتها، فكلها أثر يعني تثبيت خطوط وأشكال وحروف سواء كانت على رق أو قرطاس أو جدران.

فالأثر يتجلى في كل النصوص ويتطور في تصورات الجاحظ، وينمو في فكره إلى درجة يزول فيها الفرق عنده بين دلالة الخط والكتاب ودلالة البنيان. كما لا تختلف عنده كذلك دلالة الخط والكتاب عن دلالة النقش في الصخور وفي الحجارة، فكلها أثر بالنسبة إليه. لكن تحديد الخط في الأثر له أكثر من معنى وأكثر من دلالة. بل إن إحالة العلامة اللغوية المكتوبة بالخط الأثر، تعكس ذلك التجلي المطلق للخط في كل الوسائل بالطريقة المرئية التي تُستخلص خلالها الدلالة

(٢٤) **الحيوان**: ١/ ٦٩ـ٧٠.

من الخـط، بعد عملية تشغيل للنظـر بوصفه «فعلًا عقليًّا»، وبواسطة الإدراك الذي يميز الشكل والخط، والذي بمقتضاه تدرَك مختلف الأشكال، وتدرَك أنواع الحروف وأشكال الخطوط عمومًا.

ولا غرو في ذلك، فالكتابة كانت عبارة عن نقوش في الصخور والجدران بمختلف أشكالها، وكانت عبارة عن حفر في الحجارة، فكانت الأمم الغابرة تنحت وتخط على جدران القصور والقبب والأبواب لتخليد أمجادها والتدليل على عظمتها، وكل ذلك له دلالاته ومعانيه في كل الحضارات.

ويمكن القول إن الجاحظ يوحِّد بين الكتب والبنيان كلما دلَّ الخط على الأثر؛ علمًا أن الخط أبلغ في الحفظ والتوصيل من البنيان. فكل ما يعود إلى الماضي من ملامح مادية، تصبح لها وظائف تواصلية، تتولى فيها الآثار المهمة الإخبارية عن ثقافة أو علوم أو حضارة أو غيرها. أما الخط فهو ينقل كل شيء عبر الأجيال، وله القدرة على الإبانة والكشف عن كل الأشياء من معارف وعلوم، التي تعد أساسًا ثابتًا لجميع ما وصلت إليه الإنسانية من الرقي والتحضر.

ومن خلال ما تقدم نعلم أن أهم وسائل التعبير إيضاحًا وبيانًا هي الكتابة الخطية، فنستخلص البُعدَ الجمالي من الإدراك البصري، وذلك من خلال النصوص بدَالِّـها الخطي التي قد تفاعلت في ذهن الجاحظ، فكان لحضورها تأثير على آرائه وتصوراته، فمفاهيم النقد والجمالية تعدت لديه إلى الخط ببلاغة التعبير وسحر البيان.

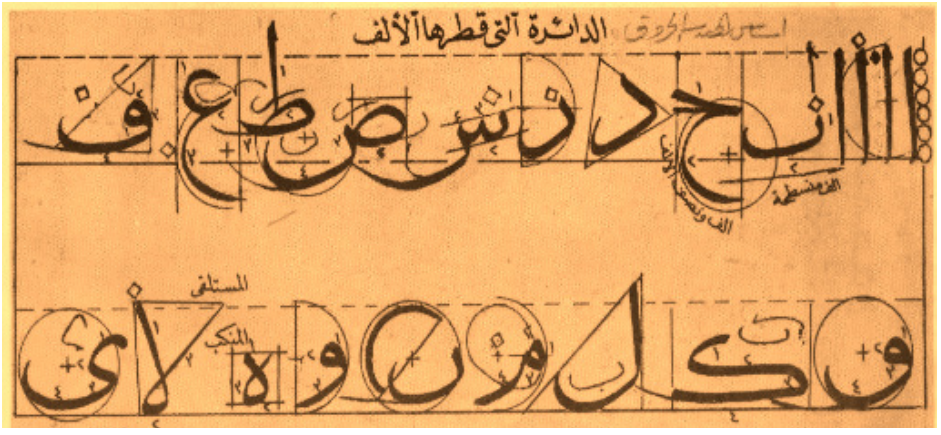
نسخة خزائنية نفيسة من كافية ابن الحاجب.

المبحث الثالث

محمد بن علي بن الحسن ابن مقلة (ت ٣٢٨هـ/ ٩٤٠م)

شكَّل الاهتمام بضوابط الكتابة وجمالياتها أحد أهم الأسس التي صنعت اللَّبِنات الأولى للتحول إلى البلاغة البصرية. وقد أدى هذا الاهتمام إلى ظهور تصورات وآراء وأعمال ذات قيمة كبيرة، منها ما جاء به أبو علي ابن مقلة المتوفى (ت ٣٢٨هـ) حسب ما تواتر عنه في كتب التراجم، فجوَّد الخط حتى تميز بالحُسن والجودة؛ حيث أدخل عليه تحسينات رائقة، حملته إلى الشكل الجميل الذي انتهى إليه، ثم فتح من خلال مذهبه الجمالي باب الإبداع، ونَهَج الدقة في التجويد، وبَسَط الأساليب الجمالية التي أخضعها لمقاييس محددة[٢٥].

وبذلك، كان ابن مقلة منطلَقًا فاصلًا بين ما سبق وبين العهد الجديد للخط تنظيرًا وتطبيقًا، وكانت فلسفته الخطية قائمة على أسس عقلية ومنطقية ومعرفية ومنهجية وعلمية وهندسية.



فابن مقلة كما هو معلوم هو أول مَن هندس الحروف، وأجاد تحريرها، وقعَّد لها القواعد والقوانين، حيث اعتمد منهج قطر الدائرة التي يُبنى عليها جميع أقواس الحروف الأبجدية المفردة،

(٢٥) تذكر كتب التراجم أن ابن مقلة ـ رحمه الله ـ كتب القرآن الكريم بيده في حياته مرتين .

وعدَّ (الألف) القطر هو الأساس الهندسي لضبط الحروف، واخترع طريقة جديدة للقياس بواسطة النقط، وجعل الريشة وحدة للقياس. فهو بذلك أول من بلغ بالخط المنسوب مبلغًا من الكمال، وحقق للحروف انسجامها وجماليتها، وأسبغ على الحروف تناسبًا هندسيًّا رائعًا، وهذَّب الحروف، وأخذ الخط الكوفي كقاعدة، وأخرج من هذه الحروف أشكالًا هندسية، وأمكنه بذلك قياس هذه الحروف المقوّسة مثل الراء والنون والسين، فقد جعل قطر كل حرف ألفًا.

ومن ذلك أنه أطلق على هذا الخط اسم المنسوب، لتناسب حروفه وجمال أشكالها، أو تناسبها بشكل هندسي متقن مجوَّد. وعلى هذا الأساس وضع ابن مقلة قانونه الذي يضبط به أصول الخط، وبيَّن ذلك في رسالته فقال: حُسن الكتابة وجودتها من جهتين: جهة صحة أشكالها، وجهة أوضاعها.

فأما أشكالها فيُحتَاج فيها إلى تصحيح خمسة أشياء:

الأول **التوفية**: وهو أن يوفَّى كُلُّ حرف من الحروف حظه من الخطوط التي يُرَكَّب منها، من مقوَّس ومنتصب ومنحنٍ ومنسطح.

الثاني **الإتمام**: وهو أن يُعطى كُلُّ حرف حظه وقسمه من الأقدار التي يجب أن يكون عليها من طول وقِصر، ومن كبر وصغر.

الثالث **الإكمال**: وهو أن يُؤتى كُلُّ خط حظه من الهيئات التي ينبغي أن يكون عليها من انتصاب وتسطيح وانكباب واستلقاء وتقويس.

الرابع **الإشباع**: وهو أن يُؤتى كُلُّ خط حظه من صدر القلم الذي يتساوى به، فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض ولا أغلظ، إلا فيما يجب أن يكون كذلك من أجزائه بعض الحروف من الدقة باقية، مثل: الألف والراء.

الخامس **الإرسال**: وهو أن يرسِل يده بالقلم في كل شكل يجري بسرعة، من غير احتباس يضرسه ولا توقف يرعشه.

وأما حسن الوضع فيحتاج إلى تصحيح أربعة أشياء:

قال ابن مقلة: الأول **الترصيف**: وهو كل حرف متصل إلى حرف.

الثاني **التأليف**: وهو جمع كل حرف غير متصل إلى غيره على أفضل ما ينبغي ويحسن.

الثالث **التسطير**: وهو إضافة الكلمة إلى الكلمة حتى يصير سطرًا منتظم الوضع كالمسطر.

الرابع **التنصيل**: وهو مواقع المدات المستحسنة من الحروف المتصلة(٢٦).

يقول القلقشندي: «ثم انتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلاثمائة إلى الوزير أبي علي محمد ابن مقلة، وعن ابن مقلة انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها»(٢٧).

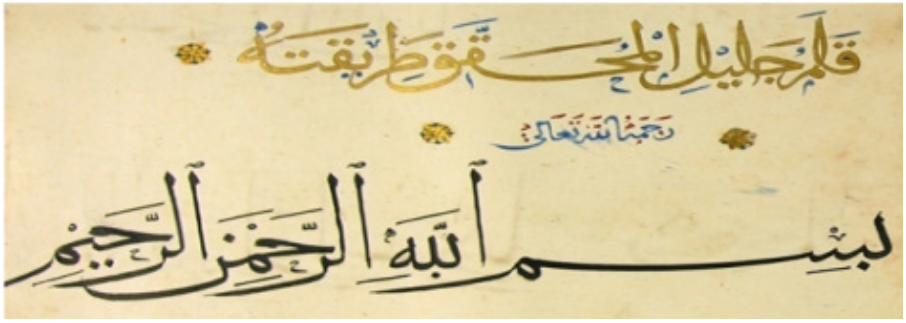
لكن صاحب التحفة أورد رأيًا مخالفًا لذلك، فيقول: «قال بعضهم: وكثير يزعمون أن الوزير أبا علي ابن مقلة هو أول من ابتدع ذلك، وهذا غلطٌ، فقد وُجد من الكتب بخط الأولين فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفي، بل يتغير عنه إلى بعض هذه الأوضاع المستقرة الآن»(٢٨).

وقد اختصر ابن مقلة أنواع الخطوط العربية في ستة أقلام(٢٩)، وهي :الثلث، والنسخ، والتعليق، والريحان، والمحقق والرقاع، بينما نجد التوحيدي يجعلها اثني عشر خطًّا(٣٠).

نموذج توضيحي للأقلام الستة.

(٢٦) رسالة الخط والقلم: ١٢٩ـ١٣٠؛ وكذا: **صبح الأعشى**: ٣/ ١٤٣ـ١٤٤ بزيادات يسيرة.
(٢٧) **صبح الأعشى**: ٣/ ١٩.
(٢٨) **تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب**: ٢٧ـ ٢٨.
(٢٩) الأقلام تعني الخطوط، فإذا قيل قلم الثلث فإن ذلك يعني خط الثلث. انظر: **روح الخط العربي**، كامل البابا: ٩٦.
(٣٠) **رسالة في علم الكتابة**: ٢٩ـ٣٠.

لكن الخط العربي في مسيره التطوري تنوعت أقلامه وأنواعه إلى عـدة أقلام وخطوط مختلفة، ذكر منها ابن الصائغ: «الطومار والجليل والمجموع والرياشي والثلثين والنصف والثلث والحولجي وخفيف الثلث واللؤلؤ والديباج، والتوقيع والرقاع والمحقق والغبار وهو أدقها. ومنها قلم السجلات والقصص. ومنها أيضًا: الثلث المعتاد والجليل وجليل الثلث وقلم المصاحف والمسلسل والمنثور والنسخ والمنثور وجليل المحقق والريحاني والرياسي والمرصع والحواشي والأشعار والمقترن واللؤلؤي وخفيف الثلث وفضاح النسخ والعهود. ومنها كذلك: ما هو محقَّق ومعلَّق ومخفَّف ومبسوط ومقوَّر وممزوج ومعماة. ومنها المفتاح والمنسوب والموزون والمدجن والمدمج والمدور والمرسل والمسلسل»[٣١].



(٣١) تحفة أولي الألباب: ٣٩.

ومن مظاهر الابتكار في الأقلام في ارتباطها بالشعر العمودي وبجمالية الخط العربي، تم تخصيص قلم خاص لكتابة الشعر، يوافق نمط القصيدة العمودية التي يتكرر نفس الحرف في قافيتها، مما يتطلب تصفيفًا محكمًا، فظهر القلم المدور الصغير، ثم القلم المؤنق.(٣٢)

لقد استطاع ابن مقلة أن يبسط رؤيته الفنية بنظرة تكاملية بجملة من الآليات المستنبَطة من فلسفته الخطية، التي تهدف إلى التنسيق والتنظيم وفق إنجازات إجرائية في منطلقاتها وفي طبيعتها وفي كل مراحلها. فقد راوحت بين النظرية والتطبيق، مما سهَّل عملية التطبيق، وجعل رؤيته ترقى في مدارج الابتكار، وتحقق إنجازًا فنيًّا كبيرًا.

(٣٢) المؤنق هو: قلم الأشعار، وهو مُركَّبٌ من قلم النَّسخ والمُحقَّق. انظر: **معجم مصطلحات الخط العربي**، د. عفيف البهنسي: ١٣٧.

نموذج بقلم ابن مقلة

وبذلك، أسهمت تجربة ابن مقلة الإبداعية وتصوراته وتصميماته الهندسية، في معالجة كل عمليات الخط من منظور هندسي مغاير، لامَسَ جوهر الخط، ضاربًا بسهمته الوافرة في التطور الجمالي للخط العربي، حيث كان للأقلام المحدَّثة وتنوعها فضل في إبداع أشكال من الحروف الجديدة، التي ولَّدت جماليات تجلَّى بريقها في مختلف النصوص، واستوطنت الجماليات التي اكتسبتها أشكال الحروف الجديدة من خلال رسمها كل التراث العربي الإسلامي في المشرق العربي، في نطاق ممارسة تطبيقية أظهرت إبداع الخط العربي بشكل منسجم ومتكامل.

المبحث الرابع
أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت ٣٣٥هـ/٩٤٧م)

كان أبو بكر الصولي رجلًا متعدد الاهتمامات، استطاع أن يمثل عصره أصدق تمثيل بكل ما فيه من تنوع واختلاف ثقافي بين الثقافة العربية والثقافات الوافدة عليها. وكان لهذه الثقافة أثر كبير على حياته، حيث تميز بنشاط علمي ضخم، يتضح من وفرة ما تركه من مؤلفات وتصانيف. ويصور ابن الأنباري ذلك بقوله: «كان عالمًا بفنون الآداب، حسن المعرفة بأخبار الملوك والخلفاء، حاذقًا بتأليف الكتب، وكان نديمًا لجماعة من الخلفاء، وجمع أشعارهم، ودوَّن أخبارهم». وله قرابة الأربعين كتابًا.

غير أن ما يهمنا من تآليفه موضع الدراسة هنا، وهو كتابه: أدب الكُتَّاب. فقد خصص الصولي في نطاق اهتمامه بجمالية الخط مقالة عن الخط والقلم[٣٣]؛ وهذا دليل على أن الكُتَّاب هم من أكثر الناس اهتمامًا بالبُعْد الجمالي للخط العربي.

وفي هذا الباب من كتابه تحدث عن الخط وما قيل في حُسنه من أشعار، وكذا ما قيل في قبحه، والوصية بإصلاح الخط وآلته، وما قيل في النقط والشكل والخط الدقيق، والحروف التي شَبَّهت الشعراء بها. ثم انتقل إلى الحديث عن القلم وما قيل فيه من نثر وشعر وطريقة بَرْيِه، وما قيل في الدواة والمداد والقرطاس وسائر أدوات الكتابة، إلى غير ذلك من الأمور.

وقد بدأ كلامه في هذا الباب بنقل أثر عن يحيى بن خالد البرمكي قال: الخط صورة روحها البيان، ويدها السرعة، وقدمها التسوية، وجوارحها معرفة الفصول[٣٤].

ثم قال: «ومن فضل حسن الخط أن يدعو الناظر إليه إلى أن يقرأه، وإن اشتمل على لفظ مرذول ومعنى مجهول، وربما اشتمل الخط القبيح على بلاغة وبيان وفوائد مستظرفة، فيرغب الناظر عن الفائدة التي هو محتاج إليها؛ لوحشة الخط وقبحه»[٣٥].

(٣٣) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٤١ـ٨٨.
(٣٤) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٤١.
(٣٥) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٤١.

أشار بقولته هذه إلى ما يفعله الخط من أثر في نفس القارئ من فاعلية الإقبال على القراءة أو الإدبار عنها طبقًا لجودة الخط أو قبحه.

ومن أقواله التي تنم عن رؤية وبصيرة: «ومن الأعجوبة في الخطوط كثرةُ اختلافها والأصول واحدة، كاختلاف شخوص الناس مع اجتماعهم في الصنعة؛ حتى إن خط الإنسان يصير كحليته ونعته في الدلالة عليه، واللزوم له، والإضافة إليه»(٣٦).

وهذا ما يسمى بالأسلوب الخطي والبصمة الخاصة للكاتب التي تميزه عن غيره، وهي كبصمة الأصابع التي لا تتكرر من شخص لغيره. حتى لو كتب خطاطان خطًّا واحدًا كالثلث مثلًا لاختلف خط كلٍّ منهما عن صاحبه، وهذا أمر يعرفه خبراء الخطوط.

ثم ساق أثرًا فيما يفعله مرأى الخط الجيد في النفس وإن لم يعرف الناظر إليه اللغة المكتوب بها: «قال محمد بن داود بن الجراح: كتب سليمان بن وهب كتابًا إلى ملك الروم أيام المعتمد، فقال: ما رأيت للعرب شيئًا أحسن من هذا الشكل، وما أحسدهم على شيء حسدي إياهم عليه». قال الصولي معلقًا: «والطاغية لا يقرأ الخط العربي، وإنما راقه باعتداله، وهندسته، وحسن موقعه، ومراتبه»(٣٧).

ثم انتقل إلى ذكر ما قيل في حسن الخط من الشعر المنظوم، مما لا يتسع المقام لاستيفاء ذكره هنا، غير أني آثرتُ ذكر ما قاله هو من شعر، إذ قال مادحًا الوزير أبا القاسم عبد الله بن محمد بن عبيد الله بن يحيى:

يَنْظِمُ دُرًّا في قَراطِيسِهِ ... أَفْدي أبا العَبّاسِ مِنْ نَاظِم
يَطْلُعُ أنوارًا بها غَضَّةً ... بِوابِلٍ مِن نَقْشِهِ واسِم
بَنَفْسَجًا أو مُشْبَهًا لَوْنُه ... في أَرْضِ نِسْرينَ لهُ فاحِم
كَالدُّرِّ في اللَّفْظِ وكَالوَشْي في الرْ ... رَقْمِ أجادَتْهُ يَدُ الرّاقِمِ

(٣٦) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٤٣.
(٣٧) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٤٥.

وأورد بعدها قول أحمد بن إسماعيل وهو يلامس لعبة الأبيض والأسود:

وإذا نَمْنَمَتْ بنانُكَ خَطّاً مُعْرِباً عَنْ إصابَةٍ وَسَدادِ
عَجِبَ النّاسُ مِنْ بَياضٍ مَعانٍ تُجْتَنى مِنْ سَوادِ ذاك المِدادِ[٣٨]

وكان مما ذكره قوله: «وسُئل بعض الكُتّاب عن الخط؛ متى يستحق أن يوصف بالجودة؟ فقال: إذا اعتدلت أقسامه، وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره، وضاهى صعوده حدوره، وتفتَّحت عيونه، ولم تشبه راءَه نونُه، وأشرق قرطاسه، وأظلمت أنفاسه، ولم تختلف أجناسه، **وأسرع إلى العيون تصوره**، وإلى العقول ثمره، وقُدِّرت فصوله، واندمجت وصوله، وتناسب رقيقه وجليله، وخرج عن نمط الورّاقين، وبَعُد عن تصنُّع المحرِّرين، وقام لكاتبه مقام النسبة والحلية؛ كان حينئذ كما قلت في وصف خط:

إذا ما تَحلَّلَ قِرْطاسُه وَساوَمَهُ القَلَمُ الأَرْقَشُ
تَضَمَّنَ مِنْ خَطِّه حُلَّةً كَنَقْشِ الدَّنانيرِ بل أَنْقَشُ
حُروفٌ تُعيدُ لِعَيْنِ الكَلِيلِ نَشاطًا وَيَقْرَأُهَا الأَخْفَشُ[٣٩].

وهو بقوله هذا يشير إلى ما يخلفه الخط الحسن من أثر في العين الكليلة للقارئ، واستعادة نشاطها.

نموذج تشكيلي حروفي على شكل طائر بخط الثُّلث المركَّب، ونلاحظ الكتابة أعلى اللوحة بخط النَّسخ المجوَّد.

(٣٨) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٤٧ـ٤٨.
(٣٩) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٥٠.

وفي نطاق النظرات النقدية للصولي التي تُعنى بجمالية الخط فقد استقبح أن يقع في الخط نوعان مختلفان، ويقوم في النفس من ذلك ما يقوم فيها من الشعر إذا اختلفت أعاريضه، وخُلِط فصيحه بمُولَّده. فيصفون الخط بالجودة إذا اعتدلت أقسامه، وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره. وقالوا: رداءة الخط إحدى الزمانتين، كما أن حُسْنه إحدى البلاغتين(٤٠). ونقل أثرًا لبعضهم: القلم الرديء كالولد العاق(٤١)؛ إذ إن القلم الرديء سيكتب قَطْعًا خَطًّا رديئًا بدوره.

لقد أسهمت اهتمامات أبو بكر الصولي في إخصاب الأرضية للخط العربي ليقطع أطوارًا متعددة، قادته لاحقًا نحو مرحلة الجودة والجمال، كما أسهمت آراؤه في رسم معالم الخط الجيد، وفق الذوق والمعيار الذي اعتمده، ووفق الأهداف الجمالية المتوخاة حسب مقدرته في التمييز في الخط، وحسب المعرفة النقدية، والمرجعية الفنية التي تضبط العلاقة بين الناقد والمادة الخطية.

لكنها في مجملها قد شكَّلت تحولًا في الرؤية للخط، وصناعة أفكار نقدية تفتح آفاقًا نحو التقويم الصحيح، وتُظهِر في الآنِ نفسه معالم الجمال للخط، وتقدم نظرة عن الشكل الجيد، وتكشف لنا رؤى جديدة قياسًا بالوضع السابق للخط؛ وذلك في نطاق تقويمي تحكمه الرؤية البصرية في استحسانه لهذا واستقباحه لذاك، وغذته الآراء والمعايير والأوصاف التي يجب أن يكون عليها الخط والقلم.

(٤٠) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٥٢.
(٤١) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٧٤.

لوحة من مصحف بالخط المحقَّق من سورة مريم.

المبحث الخامس
أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب (من أهل القرن الرابع الهجري)

ألَّف أبو الحسين بن وهب الكاتب كتابه «البرهان في وجوه البيان»(٤٢) بعد سنة ٣٣٥هـ. وأثار هذا الكتاب ضجة كبيرة في العصر الحديث من حيث توثيق نسبته الصحيحة، ونشره بعنوان مغاير لاسمه الصحيح: «نقد النثر» لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)(٤٣).

يقول ابن وهب: البيان على أربعة أوجه؛ فمنه بيان الأشياء بذواتها وإن لم تَبِن بلغاتها، ومنه البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللُّب، ومنه البيان باللسان، ومنه البيان بالكتاب وهو الذي يبلغ مَن بَعُدَ وغاب. وقد أدار على هذه القسمة الرباعية كتابه؛ فسمَّى البيان الأول: الاعتبار، والبيان الثاني: الاعتقاد، والبيان الثالث: العبارة، والبيان الرابع: الكتاب(٤٤). وهو ما يقترب من موضوع هذه الدراسة.

وقد قسَّم ابن وهب الكُتّاب إلى خمسة أصناف: كاتب خطٍّ، وكاتب لفظٍ، وكاتب عَقْدٍ، وكاتب حُكْمٍ، وكاتب تدبيرٍ(٤٥)، ثم شرع في بيان ما لكُلٍّ منهم من مذهب في الكتابة، يخالف مذهب غيره طوال هذا الباب. يقول ابن وهب: أمَّا كاتب الخط فإنه إمَّا أن يكون ورَّاقًا أو مُحرِّرًا، وهما موصوفان بنقل الألفاظ وتصورها، ويحتاجان إلى أن يجمعا مع حلاوة الخط وقوته، سواد المِداد وجودته، وتفقُّد القلم وإصلاح قَطَّتِه، إلى جودة التقدير، والعلم بمواقع الفصول(٤٦).

(٤٢) كان أول من أثبت هذه النسبة الصحيحة هو: د. أحمد مطلوب، وصدرت نشرته الأولى للكتاب في العراق ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٧م، ثم حققه مرة أخرى بمصر د. حفني محمد شرف، مكتبة الشباب بالمنيرة، ط١، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

(٤٣) انظر تفاصيل تلك المسألة في مقدمة تحقيق د. أحمد مطلوب للكتاب: ١١ـ٤٠.

(٤٤) انظر: **البرهان في وجوه البيان**: ٦٠.

(٤٥) انظر: **البرهان في وجوه البيان**: ٣١٥.

(٤٦) انظر: **البرهان في وجوه البيان**: ٣١٦.

ثم ذكر أهمية معرفة الخطّاط أو الورّاق لعلم النحو وخاصة مسائل المقصور والممدود، والمؤنث والمُذكر، ومسائل الهجاء (أحكام كتابة الهمزة، والزيادة والحذف، والموصول والمقطوع...)، الذي يَسْلم معه من الوقوع في اللحن والخطأ.

ثم قال بعد ذلك: يحتاج المُحرِّر إلى إطالة من قلمه؛ فإنه أصفى لكتابته، وأن يعفي قلمه فلا يلح على شحمه؛ لأن ذلك أقوى لخطّه، وسائر ما يكتب بالمداد...[وأمّا] الوراق فيحتاج إلى تحريف قَطَّة قلمه، والمُحرِّر أن يجعلها بين التحريف والاستواء؛ فإن ذلك أحسن لخطّه. وكلَّما كان اعتماد الكاتب على سن قلمه الأيمن، كان أقوى لخطّه وأبهى بخطّه[٤٧].

يقول ابن وهب: فأما جودة التدبير، فأن يكون ما يَفْضُله من البياض أو القرطاس أو الكاغد أو الورق عن يمين الكتاب وشماله وأعلاه وأسفله على نِسَبٍ متساوية. وأن تكون رءوس السطور وأواخرها متساوية؛ فإنه متى خرج بعضها عن بعض قَبُحت وفسدت. وأن يكون تباعد ما بين السُّطور على قِسْمَةٍ واحدة إلا أن يأتي فصل فيُزاد في ذلك[٤٨].

نلاحظ أن ابن وهب في هذه الفقرة التي مرَّت تنبَّه إلى ما يسمى في الطباعة اليوم بـ«فن إخراج الصفحة ومحاذاة السطور». وهذا فيه من الجمالية والانتظام للصفحة ما يساعد على راحة العين أثناء عملية القراءة.

والفصل إنّما يقع بعد تمام الكلام الذي يُبتَدأ به واستئناف كلام غيره، وسَعَة الفصول وضيقها على مقدار تناسب الكلام. فإن كان القول المُستأنف مُشاكِلًا للقول الأول أو مُتعلِّقًا بمعنى منه جُعِل الفصل صغيرًا، وإن كان مُباينًا له بالكُلِّيَّة جُعِل أكبر من ذلك، وأمّا الفصل قبل تمام القول فهو من أعيب العيوب على الكاتب والورّاق جميعًا، وترك الفصل عند تمام الكلام عيبٌ أيضًا إلا أنه دون الأول[٤٩].

(٤٧) انظر: **البرهان في وجوه البيان**: ٣١٦.
(٤٨) انظر: **البرهان في وجوه البيان**: ٣١٧.
(٤٩) انظر: **البرهان في وجوه البيان**: ٣١٧.

المبحث السادس
أبو حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ/ ١٠٢٣م)

من الآراء التي أسهمت في التحول من بلاغة المكتوب إلى الجماليات البصرية، آراء أبي حيان التوحيدي عليّ بن محمد بن العباس البغدادي؛ فقد عمَّقت من إدراكنا لجماليات الخط، والوعي بمقاصده الجمالية.

فهو واحد من الذين صرفوا عنايتهم للمقصد الجمالي للخط العربي، فألَّف في ذلك رسالته الشهيرة في علم الكتابة، وذكر فيها قواعد الخط العربي، كما وصف خطوط بعض معاصريه، وعدَّد أنواع الخطوط العربية وأقسامها المستخدَمة في عصره. وجاءت الرسالة متضمِّنةً كل ما يتصل بهذا الفن من مقولات ونصائح، وكل ما يتعلق بأسرار الخط العربي من أدوات وطرائق للكتابة. ونظر فيها إلى الشكل الذي يجب أن يكون عليه الخط من حسن وجمال وتقنية. وقد رأى أنه فن عربي وإسلامي جميل له مستلزماته الفنية، وله مرجعياته وضوابطه. وقد كان لأبي حيان إلمام بمقاييس الحروف ووضعياتها -نظرًا لمعاناته حرفة النِّساخة- ومنها استقى نظرته الجمالية.

أورد التوحيدي في رسالته أقوال قدماء الفلاسفة والكُتّاب عن فضائل الخط وما يحمله من جمال مجرد؛ فقد تضافر فن «الرقش العربي»[٥٠] (الزخرفة والتوريق) مع الخط في تحديد شخصية الفن العربي والإسلامي. وقد أورد التوحيدي في رسالته مقولة هاشم بن سالم: قد تكون صورة المداد في الأبصار سوداء، ولكنها في البصائر بيضاء[٥١]. أي إن رؤية الفن تتم بالبصيرة المدرِكَة وليس بمطلق البصر[٥٢].

يقول أبو حيان التوحيدي: «سمعت ابن المشرف البغدادي يقول: رأيت خط أحمد بن أبي خالد كاتب المأمون، وكان ملك الروم يخرجه في يوم عيده في جملة زينته، ويعرضه على العيون

(٥٠) الرقش هو الخط الحسن، والرقش والترقيش: الكتابة والتنقيط، قال المرقش:
الدّارُ قَفْرٌ والرُسُومُ كَما رَقَّشَ في ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمْ.
انظر: **لسان العرب**، مادة (ر ق ش).

(٥١) **رسالة في علم الكتابة**، للتوحيدي: ٤٠.

(٥٢) انظر: **الخط العربي والرقش: رؤية فلسفية**، د. بركات محمد مراد: ٧٠، مجلة الذخائر، السنة (٣)، العدد (٩)، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

فقال: وكانت ألفاته ولاماته على غاية الانتصاب والتقوُّم، ولم أجد في جميع حروف خطه عيبًا إلا في الواوات الموصولة، والياءات المفصولة. قال ورأيت خط إبراهيم بن العباس، وكان ضعيفًا جدًّا، ولكنه شديد الحلاوة، قهَّارًا للعيون. قال: ورأيت خط ذي الرياستين وكان نهاية، لكنه كان لا يكتب بالقلم الأوسط ولا الدقيق، وليس لأهل المشرق ولا لأهل المغرب حد موصوف»[٥٣].

ويُسْتَنْتَج مما سبق أن أبا حيان التوحيدي كان ينتقد أشياء ويستحسن أخرى، ويُصدر أحكامًا نقدية تخص جمالية الخط، فضلًا عن العناية بالذوق وبالبُعْد الجمالي. ولم يكتفِ بهذا فحسب، وإنما وضع شروطًا للخط الجميل المجوَّد قائلًا: «والكاتب يحتاج إلى سبعة معانٍ: الخط المجرد بالتحقيق، والمُحلَّى بالتحديق، والمُجمَّل بالتحويق، والمُزيَّن بالتخريق، والمُحسَّن بالتشقيق، والمُجَاد بالتدقيق، والمُميَّز بالتفريق»[٥٤].

ثم شرع في بيان هذه المعاني فقال:

التحقيق هو: إبانة الحروف منثورها ومنظومها، مُفصَّلِها وموصُولِها، بمدَّاتها وقصراتها، وتفريجاتها وتعريجاتها. حتى تراها كأنها تبتسم عن ثغور مُفلَّجة أو تضحك عن رياض مُدبَّجة.

(٥٣) رسالة في علم الكتابة، للتوحيدي: ٣٦.
(٥٤) رسالة في علم الكتابة: ٣١.

والتحديق هو: إقامة الحاء والخاء والجيم وما أشبهها على تبييض أوساطها، محفوظة عليها من تحتها وفوقها، وأطرافها كانت مخلوطة بغيرها أو بارزة عنها حتى تكون كالأحداق المُفتَّحة.

والتحويق هو: إدارة الواوات والفاءات والقافات وما أشبهها مُصدّرة ومتوسطة ومذنَّبة بما يكسبها حلاوة، ويزيدها طلاوة.

والتخريق هو: تفتيح وجوه الهاء والعين والغين وما أشبهها كيفما وقعت أفرادًا وأزواجًا، بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها.

والتعريق هو: إبراز النون والياء وما أشبهها، مما يقع في أعجاز الكلمة، مثل: من وعن وفي ومتى وإلى وعلى، بما يكون كالمنسوج على منوال واحد.

والتشقيق هو: تكنّف الصاد والضاد والطاء والظاء والكاف، وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوي؛ فإن الشكل بهما يصح ومعهما يحلو. فالخط كما قيل: هندسة روحانية بآلة جسمانية.

والتنسيق هو: تعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية، وحياطتها من التفاوت في التأدية، ونفض العناية عليها بالتسوية.

والتوفيق هو: حفظ الاستقامة في السطور من أوائلها وأواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليها بما يفيدها وفاقًا لا خلافًا.

والتدقيق هو: تحديد أذناب الحروف بإرسال اليد، واعتمال سن القلم وإدارته مرة بصدره ومرة بسنيه، ومرة بالاتكاء ومرة بالإرخاء، بما يضيف إليها بهجة ونورًا، ورونقًا وشذورًا.

والتفريق هو: حفظ الحروف من مزاحمة بعضها لبعض، وملابسة أول منها لآخرها؛ ليكون كلُّ حرف منها مفارقًا لصاحبه بالبدن بالشكل الأحسن(٥٥).

(٥٥) **رسالة في علم الكتابة**، للتوحيدي: ٣١-٣٣.

نموذج لخط الثُّلث المُجوَّد من أواخر سورة الحشر.

لكن بعض مَن شرح هذه المعاني جانَبَه الصواب؛ لعدم درايته بالخط وأساليبه، فشرحها بطريقة آلية دينامكية؛ لأنه يعد الخط صنعة وليس أثرًا وفنًّا. علمًا بأن هذه المعاني محددة جدًّا ودقيقة للغاية، وترسم طريقًا صريحًا وواضحًا لجمالية الخط. فهي تعبر عن رأي أبي حيان وتوجهه الواضح نحو فصاحة الخط، أو جمال الكتابة، والدليل الخطي العربي بخصوصية التجربة الانتقالية في نطاق مفارقة كبيرة، حيث تتغير مهارات التوصيل الشفهي إلى مهارات يدوية بصرية. وبذلك يكون بياض الورق أحد العناصر المساهمة في النص، كوسيط يفتح سطحه ليتحطم بسلطة الظهور الخطي الفصيح المدجج بالقيم والتشكيلات الجمالية.

وقياسًا على شروط الخط الجميل التي وضعها أبو حيان التوحيدي، فقد أورد ابن الصائغ في التحفة: "سأل الصوفي بعض الكتّاب عن الخط متى يستحق أن يوصف بالجودة فقال: إذا اعتدلت أقسامه، وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره، وضاهى صعوده حدوره، وتفتحت عيونه، ولم تشتبه راؤه ونونه، وأشرق قرطاسه، وأظلمت أنفاسه، ولم تختلف أجناسه، وأسرع إلى العيون تصوره، وإلى القلوب تشمره، وقدرت فصوله، وأدمجت أصوله، ومناسبة دقيقه وجليله، وتساوت أطنابه، واستدارت أهدابه، وصغرت نواجذه، وانفتحت محاجره، وخرج عن نمط الوراقين، وبَعُد عن تصنع المحررين، وخُيِّل إليك أنه متحرك وهو ساكن الأطناب الألفات والأهداب من فصول الراء والزاي والنواجذ الباء والتاء.."[٥٦].

فالخط العربي بالمعاني التي أوردها أبو حيان التوحيدي وكذا ابن الصائغ، يفرض نفسه عنصرًا للتواصل يجعل عين القارئ متفاعلة؛ لأن المقاصد الخطية تعتمد على مخاطبة العين. وبذلك تتغير المقاييس البلاغية قياسًا بالنظر إلى المعاينة البصرية التي تعتمد الواقع المرئي للحروف وللكلمات والعبارات. وتعتمد أيضًا الأشكال الخطية عن طريق تفتيت الحروف بتناظر دقيق، واستخدامها وتطويعها حسب المراد والغاية المطلوبة، عملًا بالشروط الجمالية المحددة، وقياسًا بالسمة المركبة للخط العربي التي تخول إثبات الجمال حتى يحتل مكانة في العين ثم القلب بالتبعية.

والخط حسب المعاني الواردة في النصَّيْن يمتلك إمكانيات هائلة، ويمتلك الطواعية والمرونة والانسيابية، ويمتلك كل مقومات الجمال، مما يفتح أمام المبدع آفاق الخيال الغني الخصب لتشكيل المكان باعتماد الإطالة والاستقامة والتفتيح والتدوير.

لقد شكل التنظير الجمالي للخط عند أبي حيان التوحيدي حلقة مهمة ربطت العلاقة مباشرة بين الجمال والخط، بإكساب الخط جماليات غير مسبوقة؛ لأنه استخدم منهجًا جماليًّا يقود إلى الإبداع بطرق مختلفة، وأبعد السمة المعتادة في الحرف، وخَلَّص الخطاط من الأشكال والأنماط الجاهزة، وبيَّن الإمكانات الهائلة التي تُنتج الجماليات، وتفتح آفاق الخيال والحرية أمام المبدع للخط، وإنتاج معرفة فنية وجمالية بأدوات وأفكار وتصورات جديدة، حيث فاقت الأقلام مائتين وخمسين قلمًا، تألق خلالها المجرد والإسماعيلي، والمغربي، والمكي، والأندلسي، والشامي، والثلثي،

(٥٦) تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب: ٣٧.

والعراقي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحاني، والمصري والنسخي. وخُصِّص كلٌّ منها لما يناسبه.

وانفتح الخط بذلك على الفن؛ حيث إن لكل صنف معرفة بآلياته وطقوسه الجمالية التي تجد لها تجليات في التصور النقدي لأبي حيان التوحيدي. وقد لاقت اهتمامًا كبيرًا، حيث اكتسبت مع الخطاطين أهمية في الحركة الخطية الجمالية، كان لها أثر بالغ في توجيه العمليات الإبداعية نحو التجديد والابتكار، وهو ما أفرز فيما بعد نصوصًا مغايرة(٥٧).

(٥٧) وللمزيد انظر: **موسيقى الخط العربي عند أبي حيان التوحيدي**، محمد بغدادي، في تقديم كتاب: رسالة في علم الكتابة، لأبي حيان التوحيدي: ٤ـ١١؛ وكذا: **سيرة التوحيدي وآثاره**، عبد الرزاق محيي الدين، رسالة ماجستير بجامعة القاهرة، سنة ١٩٤٨م.

المبحث السابع
علي بن خلف الكاتب (ت بعد ٤٣٧هـ/ ١٠٤٥م)

لا شك أن الكتابة العربية من أشرف الكتابات؛ لأن الكتاب العزيز لم يُرْقَم بغيرها. ولذلك، فإن صناعة الكتابة من أنبل الصناعات قدرًا، وأعظمها خطرًا، وأحسنها على أهلها أثرًا.

وفي ذلك السياق ألَّف علي بن خلف كتابه «مواد البيان»، وهو أثر نفيس في صناعة الكتابة، جمع فيه المؤلف جميع الآداب الخاصة بالكتابة والعلوم التي يجب أن يعرفها الكاتب، لتعينه على عمله في ديوان الإنشاء.

أما المؤلف فهو أبو الحسن علي بن خلف بن علي بن عبد الوهاب الكاتب، وهو من كُتّاب الفاطميين بالقاهرة، وله غير هذا الكتاب: آلة الكُتّاب، وكتاب الخراج.

اعتمد المؤلف في كتابه هذا على كتب البلاغة والبيان والبديع وصناعة الكتابة، وكان ممن نقل عنهم: ابن المعتز، وقدامة بن جعفر، وأبي علي الحاتمي، وأبي الحسن الرماني، وأبي علي النَّحْوِي.

وترجع أهمية هذا الكتاب في كونه من الكتب المتقدمة في صناعة الكتابة. ولهذا كان من أهم مصادر القلقشندي في كتابه «صبح الأعشى»، واعتمد عليه كثيرًا في حديثه عن مذاهب كُتّاب الدولة الفاطمية.

قسَّم المؤلف كتابه إلى عشرة أبواب، وهي:

الأول: في حد صناعة الكتابة وفضيلتها ومنفعتها وغرضها وقسمتها ورسم الكتاب وعلة واضعه، **الثاني**: في البلاغة وأقسامها الأصلية، **الثالث**: في أقسام البلاغة الفرعية، **الرابع**: في صناعة البديع وأبوابها، **الخامس**: في ما يُخْرِج الكلام عن أحكام البلاغة، **السادس**: في أن الطبع هو قوام الصناعة ونظامها، واحتذاء مذاهب السابقين بكمالها وتمامها، **السابع**: في أوضاع الخط وقوانينه، وترتيب الصدور والأدعية والعنوانات والتاريخ والختم، **الثامن**: في رسوم المكاتبات السلطانية، **التاسع**: في آداب الصناعة، **العاشر**: في آداب السياسة.

وما يعنينا هنا في هذه الدراسة ما ذكره عن أوضاع الخط وأحكامه والطريق إلى تحسينه وترتيب الحروف في الباب السابع(٥٨).

ذكر المؤلف أول الباب أن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها. ولهذا الاشتراك وقع التناسب بينهما في أحوال كثيرة، فكلاهما يعبِّر عن المعاني. قال ابن خلف: «وذلك أن الخط واللفظ يعبّران عن المعاني، إلا أن اللفظ معنى متحرك والخط معنى ساكن، وهو وإن كان ساكنًا يفعل فعل المتحرك بإيصاله ما يتضمنه إلى الأفهام، وهو مستقر في حيزه ومكانه. واللفظ فيه العذب والرشيق السائغ في الأسماع، والخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور. واللفظ فيه الجزل الفصيح... ومنه المبتذل السخيف... والخط فيه المُحرَّر المُحقَّق الذي تُكتَب به الكتب السلطانية والأمور المهمة، وفيه المُطلَق المُرسَل الذي يتكاتب فيه الناس ويستعملونه فيما بينهم»(٥٩).

فقسم كما نرى الخط قسمين: الأول الخط المُحرَّر المُحقَّق، والآخر الخط المُطلَق المُرسَل. و**المحقق** خط من خطوط الثلث، من أحسن الخطوط وأصعبها، وهو كالمؤنق مع اختلاف في حروف: الراء والواو والنون والياء. ويختلف عن الثلث في طول ألفاته وبعض اليبوسة. أما **المطلق** فهو الخط الذي تداخلت حروفه واتصلت. وأما **المرسل** فهو الخط الذي لا يتقيد بقاعدة، وغير مركب(٦٠).

ثم قال في موضع آخر مُعرِّفًا كلًّا منهما: «فأما المحقق فهو ما صحّت أشكال حروفه على اعتبارها مفردة... وأما المطلق فهو الذي تداخلت حروفه، واتصل بعضها ببعض... وهو أرشق وأحسن منظرًا ما دام مُجْملًا، فإذا فُصِّلت حروفه ووقعت المقايسة بينهما وبين حروف المحقق وُجِد بينهما تفاضل كثير»(٦١).

(٥٨) مواد البيان، لعلي بن خلف الكاتب، تحقيق د. حاتم الضامن: ٣١٦-٣٢٦.
(٥٩) مواد البيان، لعلي بن خلف: ٣١٦.
(٦٠) انظر: معجم مصطلحات الخط العربي، د.عفيف البهنسي: ١٣٨، ١٣٩، ١٤١.
(٦١) مواد البيان: ٣١٩.

سورة الفاتحة بالخط المحقق، ونلاحظ الكتابة بالخط الريحاني (وسط اللوحة).

ثم قال: «والخط إذا كان جيدًا حسنًا بعث الإنسان على قراءة ما أُودِع فيه وإن كان قليل الفائدة، وإذا كان ركيكًا قبيحًا صرفه عن تأمل ما تضمَّنه وإن كان جليل الفائدة»[٦٢].

وهو بذلك قد تنبَّه إلى تأثير الخط في نفس القارئ من فاعلية الإقبال على القراءة أو الإدبار عنها؛ وذلك اعتمادًا على جودة الخط أو رداءته كما سبق أن أشار إلى ذلك أبو بكر الصولي من قبل في قوله: «ومن فضل حسن الخط أن يدعو الناظر إليه إلى أن يقرأه وإن اشتمل على لفظ مرذول

(٦٢) مواد البيان: ٣١٦-٣١٧.

ومعنى مجهول، وربما اشتمل الخط القبيح على بلاغة وبيان وفوائد مستظرفة، فيرغب الناظر عن الفائدة التي هو محتاج إليها، لوحشة الخط وقبحه»[٦٣].

ثم ذكر أنهم أوقعوا اسم اللسان على القلم، لكونه مُبيِّنًا عن المعاني، ثم نقل أقوالهم المأثورة في ذلك: «فقال بعضهم: القلم أحد اللسانين، وقال آخر: القلم أنطق اللسانين، وقالوا: الأقلام ألسنة الأفهام، وقالوا: بلاغة اللسان وبلاغة القلم، وفلان بليغ اللسان وفلان بليغ القلم»[٦٤].

(٦٣) أدب الكُتَّاب، للصولي: ٤٢.

(٦٤) مواد البيان: ٣١٧.

أبيات من منظومة ابن البواب الرائية مكتوبة بخط الثُّلَث، والتي أولها:

يا مَنْ يَرُومُ إجادَةَ التَّحْريرِ وَيُريدُ حُسْنَ الخَطِّ والتَّصْويرِ

ثم انتقل بعد ذلك إلى الحديث عن الطريق إلى تحسين الخط، فذكر أنه إنما يكون بثلاثة أشياء: تصحيح أشكال الحروف، وترتيبها، وتصحيح الهجاء.

قال: «فأما تشكيل الحروف فهو الأصل في أدب الخط؛ لأن الخط إنما يسمى جيدًا إذا حَسُنَت أشكال حروفه، ورَدِيًّا إذا قَبُحت»(٦٥).

البسملة بخط الثُّلُث كتبها: حامد الآمدي، مؤرخة (١٣٦٨هـ/ ١٩٤٨م).

ثم شبَّه حُسْنَ صور حروف الخط الواصلة إلى العين بعذوبة مخارج الألفاظ في السمع.

وفي ذكره لترتيب الحروف قال: «إنه ينقسم إلى ستة أقسام:

أولها: تأسيس الخط على الوضع المُصطَلح عليه... وهما: المحقق والمطلق.

(٦٥) مواد البيان: ٣١٨.

وثانيها: وضع كل قسم من قسمي الخط في موضعه... لأن استعمال أحدهما موضع الآخر خارج عن الأمر المعتاد.

وثالثها: لزوم الطريقة في كل واحد من الخطين، وألا يخلط حروف منهما بحروف الآخر.

ورابعها: تمييز الفصول المشتمل كل فصل منها على نوع من الكلام عمَّا تقدَّمه وما يتلوه؛ ليُعرَف مبادئ الكلام ومقاطعه، فإن الكلام ينقسم فصولًا طوالًا وقصارًا... تمييزًا يُؤمَن معه من التخليط، فإن ترتيب الخط يفيد ما يفيده ترتيب اللفظ، وذاك أن اللفظ إذا كان مرتبًا يخلِّص بعض المعاني من بعض، وإذا كان مخلَّطًا أُشكلت معانيه، وتعذّر على سامعه إدراك محصوله. وكذلك الخط فإنه إذا كان مميز الفصول وصل معنى كل فصل منه إلى النفس على صورته، وإذا كان متصلًا دعا إلى مراجعة تأمله راجعًا إلى الفكر في تخليص أغراضه.

ثم قال: «وينبغي ألا يذكر الجملة في آخر السطر والتفصيل في أول الذي يتلوه؛ فإنه تلبيس لاتصال الكلام. ولا أن يجعل في أول السطر بياضًا فيَقْبُح بخروجه عن نسب السطور، ولا أن يُفسِح بين السطر وما بعده فسحًا زائدًا عمَّا بين كل سطرين؛ لقبحه أيضًا، ولكن يراعي ذلك من أول السطر مقدِّرًا الخط بالجمع والمشق حتى يتخلص من هذا العيب»[٦٦].

قلت: إذا تأملت عبارة المؤلف السابقة وجدت أنه تنبّه إلى ما يسمى في علم المخطوطات اليوم: فن إخراج الصفحة ومحاذاة السطور. أما قوله: «يراعي ذلك من أول السطر مقدِّرًا الخط بالجمع والمشق حتى يتخلص من هذا العيب»، فمعناه أن الناسخ يقدر عدد الكلمات في السطر الواحد، فإن وجدها قلت عن استيفاء مساحة السطر استعمل المشق. وهو مد مساحة حروف بعض الكلمات، والعكس إن وجد الكلمات تزيد عن مساحة السطر جمع بين حروف بعض الكلمات. كأن يكتب الكلمة الواحدة على مستويين، أو يستخدم التركيب.

(٦٦) مواد البيان: ٣١٩ـ٣٢٠.

بسم الله الرحمن الرحيم وبه الثقة
قال الإمام العالم العلامة أفضل المتأخرين مجد العرب
وقبلة الأدب جمال الدين كمال الإسلام أبو عمرو
عثمن المالكي المعروف بابن الحاجب رحمه الله عليه
الكلمة لفظ وضع لمعنى مفرد وهي اسم وفعل وحرف
لأنها إما أن تدل على معنى في نفسه أولا الثاني الحرف
والأول إما أن يقترن بأحد الأزمنة الثلثة أولا الثاني
الاسم وقد علم بذلك حد كل واحد منها الكلام
ما تضمن كلمتين بالإسناد ولا يأتي ذلك إلا في
اسمين أو في فعل واسم الاسم ما دل على معنى في
نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلثة ومن خواصه

نسخة خزائنية نفيسة من كافية ابن الحاجب.

قال المؤلف: «وخامسها: حسن التدبير في قطع الكلام ووصله في أواخر السطور وأوائلها؛ لأن السطور في المنظر كالفصول. فإذا قُطِع السطر على شيء يتعلق بما بعده كان قبيحًا، ككتب بعض حروف الكلمة في آخر السطر وبعضها أول السطر الثاني... وأكثر ما يوجد ذلك في مصاحف العامة وخطوط الوراقين.

وسادسها: ترتيب المَدَّات التي تقع بين حروف الكلمة الواحدة... وهذه المدات تُستَعمل لأمرين؛ أحدهما: أنها تُحسِّن الخط وتُفخِّمه..، والآخر: أنها ربما وقعت في الحرف لتُتَمِّم السطر إذا فضَل منه ما لا يتسع لحرف آخر»(٦٧).

ثم ذكر أخيرًا بعضًا مما يزيد في حسن الخط قائلًا: «وأما ما يزيد في حسن الخط، فالمقارنة بين حروفه، والمباعدة بين سطوره مع صحتها واستقامتها؛ فإن يُسْر الميل الداخل عليها يُقبِّح الخط ويَكسِف نوره ولا سيما خطوط النُّسَّاخ، إلا أن الكُتَّاب قد وقع بينهم اصطلاح حادث على رفع أواخر السطور عن أوائلها. والرسم الآخر الأفضل أن تعتدل سطور الخط وتتناسقَ تناسق أغراس النخل والشجر والبناء»(٦٨).

قلت: والمقارنة بين الحروف يُفهم منها أحد أمرين؛ الأول: أن تكون الحروف مقترنة ببعضها في محاذاة واحدة وقياس واحد أعالي الحروف وأسافلها، والآخر: أنك إذا نظرت إلى الحرف الواحد في أي موضع من الكلام وجدته على هيئة واحدة. فالكاف المنتهية مثلًا إذا تكررت في أي موضع من الصفحة فإن شكلها وقياسها يكون واحدًا في النظر.

هذا مجمل لما ذكره عالمنا علي بن خلف الكاتب -رحمه الله- في كتابه القيِّم: مواد البيان.

(٦٧) مواد البيان:٣٢١-٣٢٢.

(٦٨) مواد البيان: ٣٢٦.

خاتمة

وفي الختام يتبين لنا أن الكتابة في أول أمرها كانت خالية من البعد الجمالي؛ حيث كانت مهمتها وظيفية نفعية لا غير، وهي حفظ العلم. فلما تطور الخط على يد مبدعي الخط الأوائل أمثال ابن مقلة ومَن حذا حذوه بعدُ، تحول الاهتمام إلى المجال البصري الذي كان مهمَلًا إلى حدٍّ ليس بالقليل، إذا استثنينا كتابة المصحف الشريف؛ ففي صورته الأولى كانت هناك محاذاة في السطور، وكان هناك تنظيم في إخراج الصفحة، وتأنق في كتابة أسماء السور بخط مخالف، إلى غير ذلك من جماليات أولية تتعلق بكتابة المصحف الشريف.

إن اهتمام العربي الأول بحفظ ورواية الشعر الجاهلي، لا يقل عن اهتمامه بالكتابة والتدوين والعناية بالخط العربي، والحث على تجويده وتحسينه. وهذا نابع من الصلة الوثيقة للخط بما يُكتَب، وهو الذي ارتفع إلى مستوى الكلمة الشفهية؛ لأن الكلمة نفسها موزونة في العربية، ومشتقاتها تجري على صيغ محددة الأوزان، والمرسومة كأنها قوالب البناء. فكان ضروريًّا بذل الجهد لإبداء أقصى ما يمكن من الجماليات للخط العربي، وإبداء مختلف التصورات والاجتهادات. وبإزاء ذلك، فقد عمل العديد من العلماء على توجيه وترشيد مسيرة الخط العربي وتجويده وضبطه وتزيينه، ودفعه نحو إرساء هذه الجماليات المبتغاة.

إن العلاقة بين الحرف العربي والمادة المكتوبة اتخذت مسارات متعددة: منها ما هو وظيفي يتعلق بالاستفادة من وظيفة الحرف في عملية التسجيل والتدوين لأغراض الحفظ، أو فني يتعلق بالاستفادة من خصائصه الجمالية، ومنها ما هو تقني كتوظيف أشكال الحرف وصوره في تشكيل الوحدات النَّصية اعتبارًا لأولوية الشكل وتأثيره في البصر، حيث يتعلق الفعل البصري للحروف بالمظهر الجمالي لها.

إن أهميةَ جماليات الخط العربي كامنةٌ في كونها تعمل على خَلق النظام الجمالي، الذي يغدو موضوعًا بدلالات أخرى على مستويات متعددة، بأداء تصوري في الذهن قبل البدء بالخط على الورق. وهذا له دلالته في المنظومة الخطية عند علمائنا القدماء، والتي أدت فيما بعد إلى ابتكار أنماط خطية وصيغ تعبيرية جديدة، وصنع أساليب وتكوينات مفارقة ومغايرة.

وينبغي التنبه إلى أن الحروف العربية ليست ثابتة الأشكال في النصوص، لذلك فهي تتطلب تحولًا جديدًا في كل حين؛ إذ تتغير في الكلمات حسب تغير شكلها إثر تطوره الجمالي، فتصبح كل كلمة جديدة تبحث عن معادلة جديدة، مع موازنة الفراغات داخل الكلمة نفسها وداخل السطر بأكمله، وموازنة إيقاعات الحروف والكلمات داخل النصوص، فهذه الإيقاعات تمنح القارئ تفاعلًا عند رؤيتها.

نتائج الدراسة

ويمكن أن نلخص هنا أهم النتائج التي توصَّلت إليها الدراسة:

- أسهمت آراء الجاحظ في التحولات التي عرَفَها مجال الخط، الشيء الذي أنتج أبعادًا جمالية تزخر به نظريته. فقد تطرَّق لبيان الخط واستثمره جماليًّا في عملية التواصل، وتنبَّه إلى رمزية الخط في أدائها لوظيفة البيان عن طريق الرؤية البصرية التي تحقق هذا التواصل.
- انصبت جهود ابن مقلة حول الاهتمام بضوابط الكتابة وجمالياتها، مُشكِّلةً في ذلك أهم الأسس التي صنعت اللبنات الأولى في التحول إلى الجماليات البصرية لا مجرد الكتابة.
- أشار الصولي إلى معالم الخط الجيد والحالة التي يجب أن تكون عليها الحروف جماليًّا وفق الذوق والمعيار الذي اعتمده، ووفق الأهداف الجمالية المتوخاة حسب مقدرته في التمييز في الخط، كما أشار إلى تأثير الخط جودةً وقبحًا في نفس القارئ من فاعلية الإقبال على القراءة أو الإدبار عنها.
- شكَّلت جهود أبي حيان التوحيدي تحولًا من المكتوب المجرد إلى إدراك وظيفته البلاغية وجمالياته البصرية، ووعي بالبعد الجمالي للخط الذي عمَّق من إدراكنا للبعد الشكلي ومن الصيغ الجمالية للخط، في نطاق فلسفته الفنية ونظريته الجمالية، والتي حدَّدت لنا بامتياز معالم الجمال، وكان له بالغ الأثر في توجيه العمل الإبداعي نحو الجِدَّة والابتكار.
- نبَّه علي بن خلف إلى تأثير الخط في نفس القارئ من فاعلية الإقبال على القراءة أو الإدبار عنها كما ذكره الصولي من قبله؛ وذلك اعتمادًا على جودة الخط أو رداءته. كما تنبه إلى ما يسمى في علم المخطوطات اليوم بـ «فن إخراج الصفحة ومحاذاة السطور». كما ذكر بعض النصائح لتحسين الخط وما يزيد في حسنه، مراعيًا في ذلك جماليات الخط والكتابة، وما تلعبه من دور في الإقبال على القراءة.
- أظهرت تلك الدراسة بجلاء أصالة علمائنا الفكرية والمنهجية، والتي برزت وتفوقت في وقت لم يكن فيه الغرب الأوروبي شيئًا مذكورًا، ونَسْيًا من التاريخ منسِيًّا. فما لهم الآن

يصدّعون رءوسنا بنظرياتهم! ولنا والله ـ مُقسِمين بغير حنث ـ في تراثنا مغنى ومقنع، ولكنها عقدة المغلوب المفتون بغالبه، كما ذكر ابن خلدون.

- أسهمت آراء العلماء المشارقة وتصوراتهم في إثراء الثقافة العربية الإسلامية بإنتاج نقدي ثري، مهَّد الطريق لرؤًى جمالية جديدة ترتكز على أساس علمي متين، تصلح أن تكون زادًا لعلماء الجماليات في العصر الحديث.

المصادر والمراجع

١- **أدب الكُتَّاب**، لأبي بكر محمد بن يحي الصُّولي، تصحيح: محمد بهجة الأثري، مراجعة: محمود شكري الألوسي، المكتبة العربية ـ بغداد، ط١، ١٣٤١هـ/ ١٩٢٢م.

٢- **البرهان في وجوه البيان**، لأبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب، تحقيق: د. أحمد مطلوب، د. خديجة الحديثي، مكتبة الرشد ناشرون، الطبعة الأولى الجديدة للناشر، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.

٣- **البيان والتبيُّن**، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: أ. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.

٤- **تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب**، لعبد الرحمن بن يوسف بن الصائغ، تحقيق: أ. هلال ناجي، دار بو سلامة ـ تونس، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

٥- **جماليات الخط المغربي في التراث المغربي: دراسة سيميائية**، د. محمد البندوري، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر ـ مراكش، ط١، ١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م.

٦- **جماليات الخط العربي في الفنون التشكيلية**، د. أيمن فاروق عبد العظيم، منشورات جامعة الطائف ـ السعودية، ط١، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م.

٧- **الحيوان**، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: أ. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ط٢، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م.

٨- **الخط العربي (فعاليات أيام الخط العربي ١٩٩٧م)**، وزارة الثقافة ـ المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة بقرطاج ـ تونس، ط١، ١٤٢٢/ ٢٠٠١م.

٩- **الخط العربي والرقش رؤية فلسفية**، د. بركات محمد مراد، **مجلة الذخائر** ـ بيروت، (عدد خاص عن الخط والمخطوط العربي)، العدد (٩) السنة الثالثة، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

١٠- **رسالة في الخط والقلم**، لابن مقلة، ضمن كتاب: **موسوعة تراث الخط العربي**، تحقيق: أ.

هلال ناجي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ـ القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

١١-**رسالة في علم الكتابة**، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق إبراهيم الكيلاني، تقديم: محمد بغدادي، مطبوعات صندوق التنمية الثقافية ـ وزارة الثقافة المصرية، نشرة خاصة ضمن فعاليات ملتقى القاهرة الدولي الثاني لفن الخط العربي، ط١، ١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م.

١٢- **رسائل الجاحظ**، تقديم وتبويب: علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال ـ بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.

١٣- **روح الخط العربي**، كامل البابا، دار لبنان للطباعة والنشر ـ دار العلم للملايين ـ بيروت، ط٣، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

١٤- **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، لأبي العباس أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق: محمد عبد رب الرسول إبراهيم، المطبعة الأميرية ـ القاهرة، ط١، ١٣٣٨هـ/ ١٩٢٠م.

١٥- **الفن في الفكر الإسلامي.. رؤية معرفية ومنهجية**، بحوث المؤتمر الذي عقده المعهد العالمي للفكر الإسلامي سنة ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، بالتعاون مع جامعة العلوم الإسلامية العالمية ووزارة الثقافة الأردنية، تحرير: د. فتحي حسن ملكاوي، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي ـ مكتب الأردن، ط١، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م.

١٦- **لسان العرب**، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، اعتنى بها وصححها: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ـ بيروت، ط٣، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.

١٧- **معجم مصطلحات الخط والخطاطين**، د. عفيف البهنسي، مكتبة لبنان ناشرون ـ بيروت، ط١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م.

١٨- **مواد البيان**، لعلي بن خلف الكاتب[٦٩]، تحقيق: د. حاتم الضامن، دار البشائر ـ دمشق، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.

(٦٩) حقَّقه لأول مرة: د. حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح ـ ليبيا، ط١، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.