الاستخدامات الجمالية والفنية للحرف في الخزف

م.م.فاروق نواف سرحان

المقـــــدمة

امتازت الكتابة الاولى للانسان بكونها ذات جانب استدلالي، حيث كانت الكلمة ذات وحدة صوتية وصورية في ان واحـد، كمـا كـان تكوينها التشكيلي يميل الى الاختزال اكثر مما تجـده فـي الكتابـات الاخرى. وغالباً ما تكون العلاقات التي تتالف منها الكتابة الصـورية ضمن قطاع خطي مرن بدلالة معنوية تبرز جماليته التشكيلية فتتخـذ تلك الاشكال والخطوط علاقات مختلفة بين كل جزء منها.

فجمال الشكل اذا يتضمن بالاضافة الى ذاتيته الخاصة كوسـيلة للتعبير ولتحويل ذات الانسان الى موضوعات خارجية وبهذا تكشـف تلك الوحدات الخطية نمط خيالياً يظل على ادراك مباشر لهذه العلاقات التعبيرية من قيمة تتجسد في الموضوع المطروح من خلال العلاقـة الخارجية بين الانسان من جهة والعناصر الخطية من جهة اخـرى، وذلك بالرغم من اختلاف دائرة الافكار التي ترتبط بعقل الفرد الواحد والتي تكون الخلفية الحضارية لتلك الخطوط.

وعلى هذا يظل جمال التعبير مجهولاً لمن لا يعرف اللغة:-

وبالتالي تكون جمالية الشكل المتولد من العلاقات الخطية هـي الرابطة الاساسية بين المشاهد والجمال الخطي فـي بدايـة تكـوين (الحرف) كان جمال العنصر التشكيلي يتحقق في التنوع فالكل (حدود اللوح النحتي او الكتابي) يحدده التكرار الايقاعي لتوزيـع الاجـزاء بينما تحولت بعد تطورها الى وحدات تشكيلية ضمن توزيع هندسـي يكون المستطيل الشكل الاكثر اهمية في التوزيع، عند ذلك لا تصـبح الكتابة (كوحدة تشكيلية جمالية) في حالة وجودها ضمن لوح نحتي

مجرد اشارة للماثر والاعمال الانسانية ومنها تصبح جزء من نقطة في التكوين العام، وبؤرة للعلاقة التشكيلية مما يساعد على تقوية وتركيز الاحاسيس بالرغم من ان واقع الاسطورة هو اكثر حدة وقوة مما ينتجه أي شكل من الاشكال الفنية.

ان اكثر ما تميزت به العلاقات الخطية التي بداها الانسان في بلاد الرافدين احتواءها على الشكل المغلق: فهي كخطوط خارجية حاول الانسان ان تكون بشكل من الاشكال ذات طابع او مطابقة شكلية لما يريد ان يعبر عنه.

وبالتالي في محاولة ايجاد التعبير اللازم كضرورة حياتية من جانبها الروحي والمادي. كما ان خضوع التعبير للعلاقات الخطية استدعى بالضرورة اسقاط جانب من التصور الديني على تلك العلاقات الصورية، فالعلاقة تستمر بالرغم من انقطاع المقطع الخطي حتى يتحول الرقيم الطيني من شكل كتابي الى تكوين مرن غير محدد بالشكل الهندسي.

ان النظر الى تلك العلاقات الخطية لا من خلال كونها مضامين ادبية وانما باعتبارها تكويناً تجريبياً كالتي يمر بها الخطاطون في الكتابة العربية التجريبية لتستحيل هي نفسها الى ابعاد انسانية. كل هذا يساعد في اكثر الاحيان على تحويل البعد او الرؤية اليومية ذات البعد التاريخي الى (اشكال رسومية حضارية) ليس من الصعب ان تنتمي الى عصرنا.

فالحرف العربي تكون متحرك ضمن نقاط مختلفة منظورة يتجه خارج الشكل بالقدر الذي يعمق الاحساس بحركته نحو الانقلاب من تلك النقاط فالحرف (تشعب خطي) يحتل الكل، ويمنح داخل اللوحة

صوتاً ايقاعيا يحقق مع العناصر اخرى رؤيا خاصة. فاذا كان توحد المشاهد مع اللوحة يتم عبر فرض خارجي يصبح تحقيق الحرية الازمة الضرورية لعملية تقييم مشروطة كنقطة بداية لما يمكن ان يحققه التكوين الشخصي التشكيلي من الغاء كل تصور مسبق عن مكانية وزمانية وحدة الحرف او الارابيسك وبالتالي في الحدود التشكيلية التي تمتلكها اللوحة ضمن (جغرافية) الفن الواسع.

ان الحرف او الارابيسك عند وجوده كشكل ضمن تكوين عام لا يفقد الحرية التي يمكن طرحها عندما يكون الكل في اللوحة فالحرية تنبثق خلال تحرك هذا الوجود باتجاه منظور واضح، والحرف عندما يكون قيمة تعبيرية ضمن الوحدة العامة للتكوين يصبح تجربة جاهزة وسهلة للمشاهد ومن ثم تنسحب خاصية اللوحة للداخل لتستحل هذه الواسطة في التعبير الى شاهدة للحظة وجيزة.

ان وجود الفعل المؤثر يتحقق من خلال وجوده كحركة دائمية واي وسيلة تعبيرية تجعل من الحرف او الارابيسك كشاهد للوعي بشرطيهما الخاص والعام و الاسلوب الخاص بالرسام من خلال فهم الحرف كوحدة تشكيلية مضافة او كوحدة فاقدة لوجودها الاساسي كحاجة انسانية يمكن ان تجرد العمل الفني من ميزته الضرورية اعني وجوب احداث التامل المحرك لوجود الانسان وبالتالي خلق الوعي الحضاري للتطور.

فالحرف بهذا المسار هو مسار نحو لحظة مفقودة يترك خلال ذلك وجوده المكاني بينما يضل يمارس علاقته بالزمن الذي يوجد فيه، ففي حدود الممكن يكون الحرف على حافة التجربة يتسلق

جزيئياتها ليحقق من خلالها وحدته التي تكتسب شرعيتها الجديدة ضمن الوجود الجديد له.

الفصل الاول

الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي

لقد امتلات المكتبة العربية بالكثير من المصادر والمراجع الكلاسيكية والاكاديمية التي تكتفي بدراسة نشأة الخط العربي وكونه اشارة رمزية ابجدية من الفواصل في الفكر اللغوي.

اما دراسته معرفيا وللكشف عما تحمله الحروف من معان حضارية او (انثلوجية) او سواها فقلما تطرقت اليه تلك المصادر والمراجع. واذا كان قد تحقق ذلك بشكل او باخر فانه قد حدث بصورة هامشية او مرتجلة. ان هذا المدلول الذي يقدمه الخط العربي وهو نسق من الابعاد المكانية او المسطحات والخطوط ذات البعدين وبهوية تجريدية اللاشكلية (ياسين الجبوري سهيلة، ص ٢٥).

ومن منظور تاريخي بحت يظل مرتبط بالكتابة الابجدية التي سبقت مثل (المسند الحميري) (نفس المصدر السابق، ص ٢٦) او الخط السرياني السطرنجيلي وهو ر أي بعض المستشرقين وبعض العرب نفس المصدر، ص ٢٨-٣١) او الحيري نسبة الى مدينة الحيرة (جمعة، ابراهيم، ص ٤-١١) في اواسط العراق على راي والي مدينة الانبار غرب نهر الفرات على راي اخر على ان ارجح الاراء المعتمدة على الدراسات الموضوعية للنصوص المكتشفة ومناقشتها وتمحيصها يعزى نشاة الخط العربي الى الخط النبطي

والـــذي هـــو بـــدوره متطـــور عـــن الخـــط الارامـــي (عفيفي، فوزي سالم، ص ٤٩).

ويؤكد هذا الراي د. عفيف بهنسي لقوله:

" اما الراي الثالث الذي اتفق عليه اكثر الباحثين فهو ان الكتابة التي ظهرت في جيل انتقلت الى ارامين واســتعمل الانبــاط الكتابــة الارامية واخذت تطورها الى العربية" (بهنسي،عفيف، ص ١١٧).

بل ان المقارنة بين الخطين النبطي والعربي فــي نشــاة الخــط العربي يؤكد ان "غالبيتها قد حافظت على اشكالها التي كانــت قيــد الاستعمال في القلم النبطي المتاخر مثل الباء والجيم والحاء والــلام والنون والكاف والياء والالف وان بعضها الاخر قد نحى نحو التبسيط كالف والواو والكاف والقاف والفاء وان اشكال جديدة ظهرت لبعضها الاخر مثل الهاء والدال والميم والسين والشين والراء والغين" وهــو راي مقنع على اية حال (سهيلة، ص ٥٩).

اما المؤرخون العرب القدماء (الكلاسيكيون) فهم يتناقلون عدة روايات متقاربة في محتواها ومفادها انها أي الكتابة العربيــة فــي نشاتها ربما انتقلت دون سواها بواسطة بعض الشخصيات العربيــة كما جاء في السيرة الحلية التي تنسب ذلك الى (نزار بن معــد بــن عدنان) او سيرة بن هشام التي تجعل من (حمير بن سباء) لها.

يذكر ذلك (فوزي سالم عفيفي) في مؤلفه "نشاة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي" (عفيفي، ص٥٦).

او انها انتقلت عن طريق بعض الاقوام لاشخاص (المســعودي، البلازدي) بل ان هناك من ينسب الامر الى بعض المدن الى الحيــرة

والانباط او الى الشخصيات الدينية وهو اسماعيل بن ابراهيم الخليل (سالم عفيفي، ص ٤٩-٦٩) ثم ان هناك اخر الامر (نظرية التوقيف الالهي) المعرفة بمنظورها الالاهي البحت ونظرية (ابن خلدون) والواقع ان هؤلاء المؤرخين بما عرف عنهم من منهجية تعتمد على الرواية اكثر من البحث العلمي خصوصاً في مثل هذه المواضيع التي تسبق عهد ظهور الاسلام ومناقشة الرواية او الاشخاص اكثر من الروايات او النصوص (ما عدا ابن خلدون الذي ينفرد كما هو معروف بفطريته).

الحرف والعمل الفني

ان كلا من الحرف والكلمة تدوين وتعبير عن مادة او معنى والفرق بينهما ان الحرف بمفرده تجريد ولهذا استعمله الفنانون رمزا وشكلا فنيا مجردا اما الكلمة فمعناها ملتصق بها ويقيدها فنيا.

استعمل الحرف والكلمة قديما في الرقش ونحت ابواب الجوامع وجدرانها ومحاريبها كما استعمل في التطريز والخزف. وحديثا دخل الحرف في اعمال الفنانين المحدثين عند التجريديين والمستقبلين التكعيبين والدادائيين. وكذلك في الفن البصري وفي الرسم الاشاري ففي سنة ١٩١٣ استخدمه براك ثم بيكاسو في الرسوم الملصقة وظهر الحرف كثيرا في رسوم (كلي وشويترز وروشنبرغ وتولارد وهوبفر وتروكي ومانيه) وبين العراقيين جميل حمودي وشاكر حسن ال سعيد ومديحة عمر وغيرهم. والرسم الاشاري ذو الكتبة التصويرية التي لا تقرا برزت في القرن العشرين اذ استعمل الخط كمادة فنية او زخرفية في اعمال (مارك توبي والكوبلي وجورج

ماتسلي) والحرف هنا يختلف عن الحروف المتوارثة المتداولة التي تعني شيئاً مقصودا لانها صور حروف لا تمثل شيئاً مقصودا او انها تمثل أمورا غير مكتشفة او رموزا شخصية والحرف العربي هو من اجمل الصيغ المجردة خاصة بالنسبة لإنسان لا يفقه دلالته او بعمل هذه الدلالة لكي يستمتع بالشكل الجمالي الصرف.

يخضع علماء النفس احيانا مرضاهم للفحص والمعالجة بتحليل اسلوب ربط الحروف وترادها وزواياها والشكل العام الطاغي على كتابة المريض، حتى وان كانت خالية من المعاني السلسة لان الحرف وجد للتعبير عن خلجات النفس ومكنونات الفكر، وهو بدوره يتاثر شكلا ورسما بما يحتوي في ضمير الراسم ونفسيته وعين الحال تماما عند الفنانين الذين اهملوا معنى الكلمة واتخذوا الحرف نفسه موضوعا او دافعا بينما يحتاج فنا في عوالم الجمال والخلق.

وتعتبر ممارسة الحرف العربي والحرف عموما في التشكيل الفني محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن وذلك بعد ان حققت النوعية التجريدية اخر اشكال التطور الفني الذي بداءه الفنان الحديث من حيث انجاز حريته في مجال تكوين العلاقات الموضوعية للعمل الفني.

ولكن التجريدية لم تكن مجرد شكل جديد للاساليب الفنية التي تمخض عنها النصف الثاني من القرن التاسع عشر والتي نمت وترعرت في القرن العشرين بل كانت وجهة نظر جديدة في تخلي الفنان عن رؤيته الطبيعية او شبه الطبيعية للاشياء في العالم الخارجي بالمرة سواء اكانت مجالا للمحاكمات او المناقشة او التعبير

عن الذات والمشاعر مستبدلا اياها بالرؤية غير الطبيعية بل بابرؤية اللاشكلية.

ومع ذلك فان الفن التجريدي ظل اخر معقل لكيان الفنان الانساني المعبر عن حريته الانسانية عند مناقشة القيم الموضوعية التي يصوغها صحيح انه في افنائه للشكل الطبيعي اياه لاشكال لايلغي الحقيقة الموضوعية في فن كان حتى الان خاضعا لهذه الحقيقة بواسطة وسط ثالث يلتقي فيه وجهة نظر كل من الفنان والمشاهد الا انه باتخاذه من العلاقات بين الفنان والعالم الخارجي مسرحا للبحث يظل خاضعا للموضوعية البحثية الشكلية في التعبير ولو عن طريق تقنية لا شكلية.

وهكذا تجيء هذه المحاولة في سياق البحث الخطي كنقطة عبور لفن مدرك لاستحالة الاستمرار في هدم العلاقة بين الفنان والعالم الخارجي (وهذا الهدم هو ما تنطوي عليه محاولات الفنية المعاصرة من وعي حينما يمهد لها بالوسائل الادائية لحضور مفاجيء للمشاهد دونما واسطة فنية لا يساهم في صنعها، هدم ومن ان يشرع لذلك بناء جديد لعلاقة بوجودها الفنان بينه وبين أي عالم اخر.

وكان ان وجدت هذه العلاقة بين الفنان وبين الابعاد الفنية بالذات أي من اجل فن يتخذ من الابعاد التشكيلية نفسها موضوعا للمناقشة بدلا من ان يسلم بها كل التسليم دون مناقشة.

فالتعبير بالحرف اذن هو في صلبه محاولة مشروعة،وتطور تاريخي للفن نحو تخطي الواقع السطحي ذي البعدين كمناخ طبيعي للعمل الفني، الى حقيقة الخط (او البعد الواحد) (كما ان هناك محاولات اخرى تستبدل السطح التصويري بالفضاء الحقيقي الفراغ

المعماري ذي الابعاد الثلاث او البعد الرابع الحركة النسبية ، او بالحركة الفعلية او الرؤيا البعدية الفوقية الخ) الا ان مثل هذا التخطي لا يمكن ان يتم بصورة يلغي فيها السطح التصويري ، او السوط الثالث كما بين الفنان والمشاهد كما هو الحال في الفن المحيطي او الحركي مثلا انما سيتخذ من الرؤيا التصويرية مجالا جديدا لمناقشة عالم الابعاد او البعد الواحد عند حضور موضوعي على السطح التصويري بالذات انه لا يصادر العالم الثالث: العالم الفني التصويري لحساب كل من الفنان او المشاهد ولكنه يتخذ من طبيعة العلاقات الجديدة بين السطح والخط مجالا لتصعيد تصويري لا يتخذ من الشكل والبعدين سوى المناسبة لذلك، وهكذا فان صلب (التناقض) بين مسالة الحرف او الوجود بواسطة البعد الواحد خلال العمل الفني وبين طبيعة السطح التصويري او ضرورة وجود وسط ذي بعدين من اجل التعبير الفني يكون مغزى هذه المحاولة الجديدة فهو تناقض ضروري من عنده ينبثق التصور.

واذا كان الوجود الخطي بالتالي الحركة الذهنية للحرف العربي ذي الطاقات الهائلة لهذا الوجود وجود مستحيل (بالمعنى الفعلي اذ كيف يوجد البعد الواحد على السطح والكتلة والفراغ) فهو اذن من غير عالم الشكل الذي يرسم عليه (معماريا، الخط هو تلاقي سطحين ورياضيا هو افتراض منطقي وهو ايضا حركة نقطة).

استخدام الحرف كمفردة تشكيلية في الفن الحديث

يمثل استخدام حروف اللغة التي تعتبر وسيلة لغوية بحتة في لوحات الفنانين التشكيليين المعاصرين مناورة ادبية لتحقيق مناخ

جديد زاخر بالامكانيات الرمزية الزخرفية في ان واحد وهذا يضيف الى الفن بعدا جديدا لم يتوصل اليه الفنان الا منذ وقت قريب، ان الحروف والكلمات في اللوحات تحقق نوعا من الحركة الذهنية المقصودة التي تضيف متداعيات حول المضمون الروحي والحضاري للغة وكلماتها. هذا المناخ هو بالضبط ما قصد الى تحقيقه الفنانون المعاصرون في الغرب عندما استخدموا حروف الكتابة في لوحاتهم بل وعندما اتجه بعضهم الى حروف اللغة العربية واعتبروها عنصراً تشكيلياً جديدا ومثيرا بالنسبة لجمهورهم واوضح اللوحات المتضمنة لحروف من اللغة وكلماتها نجدها في اعمال الفنانين المعروفين: بول كلي Paul keel نالارد nallard هوفر hoofer ديجوتكس degottex تروكس trox مانوسيه manossier .

وكان "بول كلي" اشهر هؤلاء واكثرهم ولعا بخطوط اللغة العربية التي تمتاز بالمذاق التعبيري النقي كما يتحقق في سروم الاطفال وهكذا فقد اتخذت الحروف العربية في اعمال الفنانين الاوربيين صيغة متحررة تماماً عن الاصول والقواعد الملزمة للكتابة واوضحت فنا تجريديا خاليا من القيم الادبية او الفلسفية التي تركت مكانها للعناصر الموسيقية من ايقاع للخطوط ووحدة للتكوين التي قد اتخذت شكلا زخرفيا (مجلة – فكر وفن- العدد٣٣- ص ٤٨).

تاثير الخط العربي في الفن الغربي

يعبر الخط العربي من اهم العناصر التشكيلية، فهو يعبر عن معاني الجمال الذي ينتج عن حركته الذاتية بحيث تجد الخط يتراقص

في رونق المستقبل وكثيرا ما لعب الخط العربي دوره الرئيسي في مختلف مواد البناء حيث يراه متكاملا من ناحية الشكل مع الزخارف الاخرى. وقد اثر الخط العربي في الفن الاوربي وذلك بان كتب (لونجرييه في سنة ١٨٤٥) بحثا عن استخدام المسيحين في اوربا للحرف العربي في الزخرفة وما ساعد على انتقال المظاهر الفنية الاخرى، فاستقرار المسلمين في بعض مناطق اوربا ادى الى ازدهار الفن الاسلامي فيها واختلاط الاوربيين ببعض البلدان الاسلامية وسيطرتهم على بعض المدن يعد زوال الحضارة عنها ووقوع بعض الاماكن المسيحية المقدسة داخل حدود العالم الاسلامي وتطبيعها بالطابع العربي كل ذلك اثر في نقل الفن الاسلامي اليهم وما من شك فان الخط العربي قد جلب انتباههم لطابعه الاصيل وجماليته الزخرفية ضاعف من اعجابهم بهذا الخط واستخدامه بكثرة في الابنية والتحف والمخطوطات والمؤلفات التي وجدت طريقها الى اوربا وانتقل الخط ايضا عن طريق العملة الاسلامية التي يتمثل فيها الخط العنصر الزخرفي الوحسيد عليها عن طريق العلاقات الاقتصادية والتجارية التي ازدهرت في بيع التحف الفنية واقبال الاوربيين على شرائها لجودتها دليلا على تمتعهم بالذوق الحسن قد ارتبط بعضها في اذهانهم بشيء من القداسة ولا تزال بعض الكنائس والاديرة تحتفظ ببعض هذه التحف كتراث مقدس. (انظر مقال: د. حسن الباشا في مجلة المجلة، س ٢٤ تموز ١٩٦٨).

واستخام الاوربيين الخط العربي في ابنيتهم منها باب كنيسة روتبرج بالمانيا الشرقية والذي نقل الى الكنيسة من عمارة اسلامية

ولهذا الباب مطرقة عليها كتابة دائرية لادعية مكتوبة بخط عربي مزخرف.

واثر الخط العربي حتى في صناعة التحف التي تصنع في اوربا تقليدا للتحف الاسلامية وقد حرص بعض ملوكهم على الكتابة بالخط العربي على عملاتهم والملاحظ ان هذه العملة الذهبية باسم الملك مرسيه (٧٥٧-٧٩٦م) مكتوب على احد وجيها كتابة نصها (لا اله الا الله وحده لا شريك له) والوجه الاخر (محمد رسول الله ارسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون) والظاهر ان هذه الكتابات الاسلامية من دينار اسلامي كانت نموذجا سكت منه تلك العملة المسيحية دون علم لما هو مكتوب ولكن الخط العربي هو الذي بهر الملك ظنا منه انه زخرف جميل.

وهناك عملات اخرى صنعت تقليدا للعملات الاسلامية وقد سك البنادقة نقودا تشمل كتابات وايات قرانية بالخط العربي وقد استمر ضرب هذه العملة الى ان احتج عليها البابا اينوسنت الرابع عام ١٢٤٩م فاوقف ضربها.

وقد اثر الخط العربي حتى جعل بعض ملوك اوربا يتخذون لهم توقيعات وعملات بالخط العربي وهناك كثير من الامثلة تدل على ان القصد من ذلك هو مجرد الزخرفة الموجودة في الخط العربي وقد شملت الخط والزخرفة الموجودة في الخط العربي وقد شمات الخط والزخرفة والمنسوجات الحريرية منها عباءة تتويج روجر الثاني ملك صقلية (١١٣٠-١١٥٤م) المحفوظة في متحف القصر في مدينة فينا، واستخدم الخط الكوفي كزخرفة في كثير من ابواب الكنائس والعمائر الاوربية وقد استخدم الخط العربي بعض المصورين

الاوربيين كاشرطة مزخرفة للخط الكوفي على الاوشحة التي يرتديها الزبائن(العباسي – يحيى سبوم،ص ٧٧-٨٠).

لقد ظلت القيمة الحقيقية للخط كشكل وبعد مجهولة طيلة العصور المتقدمة وعصرنا الراهن حتى قيض لها ان تعرف بعد البحث الموضوعي الجهيد والكشف الروحي المضني ومن قبل الفنان العالمي المعاصر فمنذ اوائل القرن العشرين ظهرت مكانة الخط التعبيرية والتجريدية بل والتكعيبية في المجال الفني مما حدى لبعض الفنانين الاوربيين الى استخدامه كعنصر من عناصر العمل الفني واستخدامه في شكله الكتابي أي كحرف يقراء ومنهم (بيكاسو، بول كلي والفنان المستقبلي مارنتسي) وفي النصف الثاني من القرن العشرين اكتشفت اهمية الخط العربي وحدة كعنصر زخرفي ثم تكويني في العمل الفني واخذ الفنان الاوربي بل العربي ايضا على عاتقه لاول مرة في التاريخ الحديث مسالة تطوير قيمة هامة من قيم الحضارة هو مثلها الشرعي فارتقى مواكبة النهضة الفكرية في العالم في سبيل الكشف عن قيمة الحرف الروحية والمادية معا بواسطة التعبير الحرفي فنجد لفيفا من الفنانين العالميين الذي ينهكون في ادخال الحرف عبر اعمالهم التشكيلية ومنهم الفنان الالماني (هانس هارتونك) كما في الشكل (١).

والفنان (توبي) كما في الشكل (٢) والفنان الالماني (فرانسيس بوت) كما في الشكل (٣) والفنان (بول كلي) كما في الشكل (٤).

لذلك اللوحة الحروفية للفنان (زندرودي ١٩٦٩) كما في الشكل(٥) والفنان الفرنسي الشهير (اندره مارسون) كما في الشكل (٦) ومن الفنانين العالميين الذين استنبطوا من تجربة استخدام

الحرف العربي في الاعمال الفنية ولكن هذه المرة بلغاتهم مثل الفنان الصيني (شين وهنك) كما في الشكل (٧) والفنان الالماني (روال هورس مان).

الفصل الثاني

الحروفيين العرب المعاصرين

المقصود بالحروفيين هم الفنانين الذين جعلوا من الحرف العربي منبع لالهامهم وموضوعا شكليا لاعمالهم الفنية، لقد كانت اللغة العربية هي الابجدية الوحيدة في العالم التي حققت اتجاها فنيا متكاملا في وقت من الاوقات ثم اصيب الفن العربي بنكسة وتدهور خلال فترة التحلل والانهيار ضاعت خلالها الصفات الخلاقة الابتكارية من الخط العربي وتحولت اعمال الخطاطين الى نوع من الاداء الاكاديمي المصبوب في قوالب جامدة متحررة خالية من أي قيمة تصويرية وظل الانفصال بين فنون والرسم وفنون الخط حتى تم اللقاء بين الفنانين العرب والفنانين الاوربيين خلال القرن العشرين هذا اللقاء نقل الى المجتمع العربي فكرة ضرورة استعادت الفنان لحريته في الخلق والابتكار ثم اضاف فكرة وحدة كل الفنون مؤخرا كما كان تاثيرا لاتجاهات التجريدية حافزا للفنانين العرب على استخراج واسترجاع القيم الشكلية والجمالية البحتى في الفنون الاسلامية القديمة وهكذا ظهر من جديد اتجاه الى البحث عن ايماءات حروفية وكتابية لنسج منها الفنانون لوحاتهم ونستطيع ان نرصد

ظهور الحروفيين في البلاد العربية ابتداء من منتصف الخمسينات في المغرب وتونس ومصر والعراق كانت محاولات متفرقة في البداية لكنها لم تلبث ان اصبحت اتجاهاً عاماً شائعا عند الكثيرين في السبعينات الى حد انها اتخذت شكلا منضما في العراق عندما قام عدد من الحروفيين باقامة معرض لاعمالهم في بغداد تحت اسم الفن يستلهم الحرف واطلقوا على انفسهم اسم جماعة البعد الواحد وطبعوا كتابا صغيرا يعرض وجهة نظرهم في هذا المجال وقد اثار هذا الكتاب العديد من المنافسات على صفحات الصحف العراقية والمصرية الى جانب هذا فقد ادرك هؤلاء الفنانون ان حروف اللغة تمثل ينبوعا لا ينضب للقيم الجمالية. فرؤوس الحروف وبداياتها تتخذ شكلا قويا واضحا اما سيقانها فتمتد ونهايتها ترق وتشف حتى تختفي وهي غنية بالخطوط الراسية والافقية والمنحنيات والمحددات بالاضافة الى التشكيل وكلها عناصر شديدة الثراء والغنى والتنوع وزاد الاتجاه الحروفي اتساعا في مر والعراقي وفي غيرهما من البلاد القريبة كما وصل بعض الفنانين الى مستويات عالية في ميادين الابتكار والمهارة والتمكن بل واشتهروا بين متابعي الحركة التشكيلية في جميع انحاء العالم و نقدم فيما يلي مجموعة من اشهر الحروفيين العرب من العراق وسوريا ومصر ولبنان. على ان هذا العرض ليس شاملا او جامعا.

من العراق – شاكر حسن ال سعيد

يمثل الفنان شاكر حسن ال سعيد الراس المفكر لجماعة البعد الواحد وهو يروج لافكار صوفية حول قيمة الخط العربي تشكيليا

ويعتبر اللوحات الخطية قادرة على تقديم وجه عراقي معاصر في فنون الرسم والتصوير دون ان تتعارض مع تعاليم الدين الاسلامي وقد تخلص الفنان ال سعيد من لوحاته الشخصية التي كانت ذات اتجاه تعبيري عندما اعتنق الفكر المتصوف في الفن ويرتكز المفهوم الفلسفي لتجمع البعد الواحد في ان حروف اللغة قادرة على القيام بدور بديل لكل العناصر التشخيصية والمعنوية في الفن ويعرض الفنان شاكر ال سعيد في تقديمه لمعرض الفنان الطيب قتيبة الشيخ نوري عام ١٩٧١ ببغداد ملخصا لما يتضمنه الحرف من دلالات فيول (فاذا ما تعمقنا في الالمام بكيانه (الحرف) وجدنا ان جوانبه تتعدد ما بين ان تكون ودودا شكليا بحروف شكليا للحرف المتناثرة او (الكلمة) المدونة او ودوا خطيا له كبعد من الابعاد التشكيلية او وجودا روحيا له كيان حضاري كونه يغني فيه الانسان بالعالم او وجودا زمنيا لصوت مسموع بدلالاته النقطية المقروءة). كما في الشكل ٨.

الدكتور قتيبة الشيخ نوري

ينطلق الدكتور قتيبة الشيخ نوري من الحرف بمعنا اللغوي بدلالته كاحد مفردات اللغة الى الحرف بمعنى نهاية الشيء او حافته في احد مراحله الفنية اختار الشكل الدائري لينسج منه لوحاته في شكل اقواس تتداخل وتتعانق لتفصل بين المساحات اللونية باعتبار ان الدائرة هي حافة الكرة او حرفها. ويعلن ان الخط الصحيح الكوني هو القوس ابتداء من القوس المحدد المحدد كافة الكرة

الارضية وانتهاء بمسار الضوء في الفضاء الكوني وهو يرى ان الخط المنحني اكثر قدرة على التعبير عن الحركة الديناميكية في اللوحة عن غيره من الخطوط. كما في الشكل٩.

من سوريا برهان كركوتلي

لا يمثل الاتجاه الى حروف اللغة في فنون التصوير والرسم حركة منظمة او شاملة في سوريا، كما هو الحال في العراق ولكن حروف اللغة العربية تظهر من حين لاخر في اعمال بعض الفنانين السوريين ويحمل (الدكتور عفيف بهنسي) الناقد والمؤرخ الفن لواء الدعوة الى استلهام الفنون الاسلامية ويعتبر الفنان برهان كركوتلي اكثر الفنانين السوريين استخداما لحروف اللغة العربية في لوحاته التي ينفذها فن الحفر (الجرافيك) درس هذا الفن في القاهرة ثم سافر الى المغرب ومنها الى المانيا حيث استقر فترة في مدينة ة(مانهايم) ثم انتقل منها الى (فرانكفورت).

حيث يعيش الان كفنان محترف وفي معظم لوحاته يستخدم الكلمات العربية التي تحكي قصة او تشير الى دلالات مستمدة من التراث وله لوحة رسم عناصرها او اشخاصها باسلوب يذكرنا بلوحات (ابو زيد الهلالي) كما في الشكل١٠ و (ادم وحواء) كما في الشكل١١ في الفن الشعبي العربي وتتضمن لوحاته الاخرى حوادث شعبية وحكم وامثال وشعارات سياسية ايضا وقد حاول ان يصيغ قصة حبه وزواجه بهذا الاسلوب .

من لبنان وجيه نحلة

يعتبر الفنان وجيه نحلة اشهر الفنانين اللبنانيين الذين استلهموا الحروف العربية في لوحاتهم وقد تميز اسلوبه الخاص في تناول العناصر الحروفية اذ يحولها الى وحدات تجريدية خاصة ويستخدم احيانا اجزاء من الحروف العربية واحيانا اخرى كلمات ناقصة، ويقدم في النهاية شكلا تجريدياً يستطيع ان يتذوقه ويستمتع به كل من يشاهد لوحاته حتى لو كان لا يقرا اللغة العربية. كما في الشكل١٢.

من مصر محمد ابراهيم الشعراوي

يمثل الفنان محمد ابراهيم الجانب التقليدي في فن الخط العربي فهو يرسم لوحات خطية على الاسس المتوارثة و قد كان رئيساً للمدرسة تحسين الخطوط في الاسكندرية ، و يلاحظ انه كان اكثر الخطاطين التقليدين المحافظين قرباً و اندماجاً بمحتمع الفنانين التشكيلين.

لقد طبع محمد ابراهيم دراساته المتعمقة للجوانب العريقة في فن الخط العربي فأقام معرضاً كبيراً يوضح تطور فن الكتابة العربية خلال الف عام اقيم بالاسكندرية عام ١٩٦٦ و ترجع اهمية اعمال محمد ابراهيم الى أثرها في عدد كبير من الفنانين التشكيلين الذين درسوا اصول الخط العربي على يديه. كما في الشكل١٣.

حامد عبد الله

يعتبر الفنان حامد عبد الله من الرواد الاوائل للحركة الحروفية العربية و لكنه بدأ اعماله برسم الريف المصري في فترة الثلاثينيات و في منتصف الخمسينيات هاجر من مصر الى الدنمارك و هناك ظهر اتجاهه التصويري الذي يستخدم الحروف و الكلمات التي اطلق عليها اسم (الطلاسم) و كانت عاملاً في جذب انتباه الاوربيين لمشاهدة معارضه بسبب ما قدمه من فن لم يألفه الغربيين و بعدها انتقل الى باريس و هناك تبلورت في اعماله قضية التعبير بأشكال تسير في اوضاعها و حركاتها نفس المسار و اوضاع حروف الكلمة العربية التي يرسمها انه يبحث في استنطاق الكلمات عن طريق اشكالها و جرسها و هدفه هو كتابة حروف عربية يقرأها من لايقرأ العربية و في اعماله تظهر ايات قرانية على قمة البلاغة التعبيرية اذ يحقق فيها تطابق المعنى مع النغم و الصوت و مخارج الحروف الى الحد الذي يحقق قمة تكامل الشكل الجمالي. كما في الشكل١٤.

من العراق الفنان رافع الناصري

المتأمل للحرف العربي مجرداً من معناه مفصول عن أي خدمة لغوية يراد التعبير عنها يجده ذا قيمة تشكيلية مستقلة تعتمد على الاسس الفنية من شكل و حركة و فراغ فأي حرف من الحروف العربية بحد ذاته الشكل التجريدي المتكامل ، و الرمز المعنوي للعالم الداخلي و الخارجي للانسان و تعامله مع كليهما او منفصلاً حيث

تبقى بعض هذه الحروف تعيش داخل الانسان و تعطي معاني روحية و سيكولوجية اكثر مما لو استعملت خارجه ، مكتوبة او محكية ، و بالتالي فاستعمالها في الرسم له تأثيرها خاص حيث تتفاعل و تتحد مع الشعوالانساني مكونة الجو الروحي الخاص للناظر . لقد اثبت العلم ان عين الانسان عند قرائتها متناً ما لا تتحرك بلا انقطاع بل تسكن و تتقدم و في حالة سكونها تشاهد سطراً تاماً من الحروف او كلمة واحدة او عدة كلمات او قسماً ذا اهمية من السطر.

و تفيدنا تلك التجارب في ان تكون صورة للكلمة هي الفاعل الجاذب للبصرو الحرف او مجموعة الحروف في الصورة حينما تنفصل عن المعنى و الافادة تبقى تكويناً تشكيلياً مجرداً بالدرجة الاولى ، و رمزاً من الرموز الدنيوية ثانياً . و للمتصوفة و اهل المذهب الحرفي نظرية تقول : بان لكل حرف معنى مخصوصاً يربطه بالذات الالهية أو انه يكشف عن اسرار الكون او عن درجات الطريقة و لهم فيها تشبيهات كثيرة و ابيات من الشعر الوجداني تزخر بها كتب الادب الاسلامي . أما في الرسم فتبقى تلك الرموز ذات معاني اعمق مما فسروها بكثير حيث يبقى الحرف في الصورة رمزاً معلقاً او هذا ما اسعى اليه. كما في الشكل١٥.

الفنانة مديحة عمر

لقد شاهدت الفن الحديث و درسته مقابلة دوماً بينه و بين الفن العربي في الشرق الاوسط. فوجدت الاخير منها ايضاً تبهى الالوان ساحراً و في الوقت معقداً و مزحرفاً ، حتى لقد شعرت انه من

الضروري ان تتهيأ لذلك الفن الخالد دفعة قوية تخرجه مما هو عليه من الجمود ، و تحريره من السطحية و تقويه من فن عصرنا الحاضر المتصف بجدية التعبير و بالحركة و القلق. و قد طالما اعجبه في سن طفولتي بالخطوط العربية المتشابكة على ابواب المساجد الكحيطة بالقباب و الماذن و سحرت بها.

لقد رأيت في منازل دمشق القديمة سقوفاًو جدراناً مزخرفة و كذلك رأيت الاثار الباقية في غير دمشق من الاقطار العربية. و وقف طويلاً اتمتع بمنظرها . و لما ذهبت الى امريكا تعلمت امروراً اخرى عن تاريخ الخط العربي و بنيت الاهمية الجوهرية القديمة للحروف لعربية و وقفت على رحلتها الطويلة خلال العصور و على ما طرأ عليها من تغييرات كثيرة حتى انتهت الى الشكل الذي نجدها عليه اليوم. كما في الشكل١٦.

و نستنتج من ذلك الحرف العربي قد اوحى الى الفنانين ان الخط العربي الذي هو عبارة عن معاني مجردة ، و الذي هو في جوهره رمزي يجب ان لا ينظر اليه كأن مجرداً و ابعاد هندسية ، فان هذه النظرة تشيء الى فردية كل حرف و تسلبه حريته في التعبير و فرديته و تمنع ان يكون تصميماً فنياً . ذلك بان كل حرف من حروف الخط اعربي فيه القابلية الكافية و له شخصية متحركة قادرعلى ان تكون صورة مجردة و فوق ذلك فان له تلك الصفة الفردية الظاهرة التي تساعد على صبغ مكاملة تعطي معنى خاصاً او فكرة او تمثل مادياً جديداً او قديماً.

الفنان جميل حمودي

" ان اللحظة التي وثبت فيها الى ذهني فكرة استخدام الحرف العربي في العمل الفني كانت في ساعتها نوعاً من الابتهال ، والهوس لنفس افزعها الفراغ الذي ملاء الحياة الاوربية التي كانت حديث العهد بها . و كان الخوف من الضياع في تراث لا يمت لوجودي الفكري و القومي بصلة سبب الثورة التي اجتاحتني على المثل المادية الصادرة عن حضارة الالة – الماكنة– و حضارة المادة الرخيصة فتمسكت بالقيم الروحية التي تؤكد على اصالة الروابط الحضارية و الثقافية لوجودي و لم ارى اشرف مقدس من الحرف العربي ينبوعاً الى اليه لا يشبع بع عطشي للتعبير و الابداع ، ملتصقاً بكل كياني بتأريخية بلادي و مؤدياً في مجال الابتكار الحديث ما يطمح اليه اي فنان معاصر". كما في الشكل١٧

من خلال استعراض اعمال الفنان جميل حمودي يمكن ادراك الهدف الذي يرمي اليه في ادخال الحرف لعربي في اعماله.

فالقصد بأعتقادي ان الهدف واضح بين وهو متشعب تعيش فيه ازدواجيات كثيرة ففي الوقت الذي يكشف خلاله الفنان في الحرف العربي ينبوع غزير من الامكانيات التشكيلية الخالصة يرتبط فكرة ارتباطاً حسياً و فنياً باكثر من بعد حضاري ينبعث من استيعاء هذا الحرف. ثم ان ذلك يأتي بعد مرحلة شبيهة بالصراع الذاتي الذي لا بد ان يعيشه الفنان فترة ينضج فيها تحسن بالقيم التراثية التي تتمثل بحضور الحرف الذي هو اساس و عنصر مكون قبل ان تصبح كلمات و معاني و لغة شعب و حضارة تخصه.

فالقصد الذي يرمي اليه الفنان يمكن اختصاره بانه الرجوع الى الاصالة في التعبير و اخضاع الشكل الفني الى قواعد حضارية ذات مقاييس تكنيكية معينة. فاستيفاء الحرف العربي و استلهامه من قبل فنان غير عربي لا يذهب الى ابعد من مجرد وضع الشكل الفني الظاهر و الالتزام بقواعد فنية خارجية لا تتصل بالاعماق و يسهل فيها الالتباس و الخلط. بينما هو بالنسبة للفنان العربي ارتباط وثيق بأصول حضارته المتكاملة التي لها حدودها و مقاييسها الخاصة.

و بما ان للحرف قيمة روحية تتغلغل في النفس الانسانية حتى في ابسط حالاتها ، فان ذلك يجعل من الفنان انساناً وجد نفسه ، انساناً يسعى للتعبير عن شيء فيه القدسية و السحر ما يرفع عمله افني الى مستوى رفيع يتميز بالصفاء و التجرد دون ان يفتقد علاقته الصميمية بالمجتمع او ان تضعف حيويته و انسانيته.

و هكذا نرى ان في ادخال الحرف العربي الى الفن التشكيلي المعاصر اهداف متعددة و ليس هدف واحد اهمها هو توجيه عملية الابتكار الفني نحو طابع حضاري يربط الفنان بالاسس الاصيلة التي تتميز بها حضارته و يشده الى ارضه و الى الطبيعة التي عاش فيها كما ان ذلك يهيء للفنان ان يستفيد من طراوة الحرف العربي المعروف بجمال شكله و مطاوعته للتعبير و التبديل شأنه شأن النغم الموسيقي ينتقل من الة الى اخرى – لتحقيق المنظور الشكلي الذي يقرب الموضوع من التجرد و الخلوص دون ان يتنازل عن المدلول او ان يعثر فيه المفهوم و من ميزات الحرف العربي الذي يستلهمه الفن انه يشدنا الى صورة ازدواجية القيمة حيث انه يقترح بثقافيته الغنية منطلقاً فكرياً بنفس الوقت الذي يصير فيه وجوداً شكلياً يكادلا

يجزر انتماؤه الى موجودات الطبيعة مظهرياً و لا يتبرأ فيها لذلك لانه مستخلص من اعماق الوجود الانساني و الوجود الانساني الذي جوهره شكل و مضمون.

الفنان محمد غني حكمت

" ان اهتمامي بتحوير الخط داخل الحرف يحمل مشاركة حقيقية مملؤة ابتدأت منذ سنوات طويلة ، و ليس الافتعال كمظهر هو ما جذبني الى الاهتمام بهذه التالتي تحمل اللعب و العراك معها. فالخط الذي يحمله الحرف يمتد ميتاً و يستقيم حياً و يحيى و يتكور فيصبح بعد الامتزاج معه جزء مهماً من علاقة نظر في الية التشكيل يحمل معناً او معان قابلة للتغير باستمرار فهي اي الحروف الحياة معنى لا ينضب من الاستلهام الذاتي لتجريد المعاني.

ان داخل الحروف انسجام رائع تكشفه العين من خلال الظلال الجانبية لكل حرف عند تحويلها من الخط الى الكتلة التي ترسم اشكالاً ملموسة ذات بعدين او ثلاثة لتعطي بالايحاء و بالخيال العلاقة لمركز الانسان داخل الواقع الذي لا يريد الافصاح عنه فيستبدل الخط الافقي او المنحني الى اشارة حركية تنعكس على الكتلة لتحمل معنى جديداً ذا شكل انساني مملوء بالتفسيرات العقلانية و الوجدانية. و هذا ما اريد ايضاً اعطاءه للمشاهد الذي تسهل عليه الفرصة للمشاركة بتجريد الحرف التجريدي كشكل" كما في الشكل١٨.

"لقاء شخصي للباحث مع الفنان محمد غني حكمت بتاريخ ٢٥ / ٥ / ١٩٩٣"

ان مهمات الخط العربي بالنسبة للفنان محمد غني حكمت هو اخضاع الحرف الى قوانين كالموازنة و التقسيمات الاختصاصية لمجال الفن معلم قائم بذاته و بالضبط اننا نرى عبر مراحل الفنان ثمة تمايز و اختلاف في نظام التعبير . لكن ما هو مشترك عنده منذ البداية حتى المرحلة الاخيرة، مراحل التجريد هو ما كان يجعل من الخط الفكرة و الجمال البحت.

الفصل الثالث

الاجراءات (الخزافون العراقيون)

الفنان ماهر السامرائي

منذ فترة اقترابي من استخدام الحرف العربي على القطع الخزفية او منها و انا اسأل نفسي لماذا هذا التوجه و اخطط للابتعاد عنه و لكن اجد في نفسي رغبة قوية في تكملة الخزف بهذا الحرف و كنت استقبل جميع اسئلة الفنانين الاصدقاء على ان استخدام الحرف يضيف احياناً قوة للعمل الفني و احياناً لا بالعكس. عندما ابحث في ماهية اعمالي ارى ان حس مشروع يخيم على اعمالي و هي الهام البيئة عند الطفولة و صحوة ذكريات مدفونة للبيئة التي اخذت منها.

كنت في مدينة افتح عيني صباحاً لا اشاهد امام مضجعي الا افاريز من القاشاني مملوءة بالحروف العربية المتشابكة و اخرج

اطراف المدينة و لا ارى الا الدوارس من الاثار و بقايا حروف بنوع مبكر من فترات الخط الكوفي و كنت مفتوناً بهذا الحرف لذا فأن استخدامي للحرف لم يكن اقحاماً بقدر ما جاء متوازياً مع الكتلة و قوتها و في بعض القطع كنت ابدأ بالحرف و يكون العمل الفني مسنداً له. ان الطابع المعروف في اعمالي الاخيرة هي مستوحات من مسلات و ترقيم طينية و ان احتواء المسلة على الكتابة المسمارية و امتلاء الرقم الطينية بالكتابة جعلني اضيف الحرف السطوح و بالحرف العربي بالذات و المسماري في بعضها، ان هذا يرجع الى انني في اللاوعي ارجع اعمالي الى فترات موغلة في القدم لذا ترى ان اللون و المسحة اللونية لم تكن براقة و صريحة اللون بل بعضها بدون لون (اي لون الطين المفخور مضاف اليه بعض الاكاسيد او الدخان).

اما في بعض الحروف المطليات بالذهب فهذا ما أراه انا في الفترة العباسية" لقاء مع الفنان.

ان الحرف هو فن قائم بحد ذاته، ان مزاوجة الحرف بالنحت الخزفي ليس سهلاً، انني لا اكتب على الطين او انحت الحرف العربي على الطين، انما اضيف الحرف لا لكي يقرأ و لا لكي يزين القطعة كما تزين افاريز الجوامع من جبهاتها. مما تقدم يتبين ما يلي:

١. ممارستي للحرف جاء من غير قصد ولا تضع.
٢. البيئة لها الاثر الاكبر في اقحامي الحرف بدل الوحدات المستخدمة الاخرى . اقصد بالبيئة ما ترسخ في ذهني ايام الصبى في مدينتي التي كانت تزخر بالحرف.
٣. ان لفترة الطفولة جذق في احياء ما دفن العمر الذي تلاها.

٤. ان استخدامي للحرف هو اكمال العناصر التشكيلية في القطعة.
٥. ان الروح الطاغية على القطعة التي كثيراً ما تبدو وكانها قطعة اثار يعود هذا الى كوني قضيت كثيراً من الوقت في متابعة اللقى الاثرية في مدينة سامراء خاصة في الفترة العباسية.

لقاء شخصي للباحث مع الفنان في ١٩٩٣/٥/٢٠.

المعروف عن الحرف لاستخداماته بتناول جانب من الدلالة اللفظية التي توقع الاثر النفسي ما يسمى بالصورة الذهنية والكتابة هي بلا شك تدخل بعين الاعتبار اذ انها دلالات على الالفاظ لكن دورها هذا ليس ضرورياً في حمال الفن فقد كان يمكن لها ان تكون لها ايضا دلالة على الاثار بلا توسيط الالفاظ حتى يجعل اثر في النفس كتابة معينة مثلاً للحركة كتابة وللسكون كتابة وللسماء فنرى واخرى للارض (ابن سينا- الشفاء- العبارة) ولكن ما نجده في اعمال الفنان ماهر السامرائي هو ان الحرف يعبر عن دلالة شكلية صورية وليس بجلالة لفظية معبرة أي انها مجردة فالاشكال ومفردات تكوينه فغي بعض الاعمال مجردة عن الصورة الذهنية.

في تاملنا للشكل (١٩) نلاحظ ان الفنان (ماهر السامرائي) استخدم الحرف كمفردة تشكيلية بحتة أي مجردة من الدلائل اللفظية والكلامية ولكنه يمثل الحرف ومجموعة المتشابكة كمجموعة شخوص وكتل متراصة متداخلة مع بعضها البعض.

توحي التناظر وكانها جمهرة شخوص في جانب اخر حاور الفنان ابراز بعض من هذه المفردات فلونها بلون اخر ذات بريق ذهبي واخر معدني في ذلك اعطى اهمية لهذه الحروف فهي تسرق

الانظار للوهلة الاولى عند النظر الى العمل وان انسيابه لحروف وانحنائتها لم تلبث ان تنتقل الى الشكل العام للعمل حتى ابدى الصورة انسيابية جميلة وهو اشبه بقطرة ماء ممتائة تكاد تسقط او دمعة عين طفل واللون الواحد الذي خطى كل اجزاء جسم العمل في الشكل المذكور وهو اللون الشذري الاسلامي يعطي للقطعة طابع من القدسية والهدوء النفسي لدى المتلقي.

اما في الشكل (٢٠) هذا الشكل الذي يظهر وكانه اشبه بالكتل الحجرية القديمة والتي تعرف بالمسلات كمسلة حمورابي ونرام سن وغيرها واللون الذي ابدع الفنان باستخدامه هون اللون الاسود الماوي قليل اللمعان والذي قرب الكل من لون حجر البازلت الاسود ولكن الفنان ترك مناطق واجزاء معينة من هذا العمل تاخذ لوناً مغايراً ومتضاداً مع اللون العام وذلك من اجل خلق حالة موازنة ما بين الشكل العام وهذه الكتلة الصغيرة والتي لونها بلون عسلي اقرب الى الاخضر وهذه الكتلة هي عبارة عن حروف مفردة متشابكة مع بعضها لخلق حالة جمالية جمالية ولكن في مناطق اخرى نرى ان الفنان اضاف الى الشكل مجموعة من ايات (الذكر الحكيم) وابرز من خلالها لفظة الجلالة (الله) وترك اجزائها الباقية بلون الشكل نفسه اي اللون الاسود وان هذه الحروف نفذت بطريقة الحفر اي الحفر الغائر.

اما الحروف الملون بلون اصفر فهي منفذة بطريقة الحرف البارز المرتفع عن ارضية العمل.

اما في شكل (٢١) والذي هو قريب من الشكل (٢٠) حيث انه يتكون من كتلتين متداخلتين ولكن هذا اختلاف قليلاً حيث بقيت الكتلة الصغيرة محدبة اشبه بالحصى ولكن الكتلة الاخرى اختلاف

طابع هندسية منظومة بانتظام في اعلاه توحيان اشبه بالتضـــاريس الارضيةو والتي تعبر عن التراكم الزمني والقدم في الزمن والاحداث المتنوعة.

وكان استخدام الحرز في هذا الشكل في اسفل القاعدة اعطى ثقلاً فنياً وتكويناً للعمل حيث كثافة الحروف وابرازها عن ارضية العمـــل وتداخلها مع بعضها البعض توحي بثقل الكتلة وهي في الوقت نفسه توازن التعرجان الباقية على القطعة.

وهذا ما يدعم الراي الذي ابداه الفنان ماهر السامرائي من خلال اللقاء الشخصي الذي اجراه مع الباحث في ١٩٩٣/٥/٢٠.

ان هذا العمل هو ايضا يختلف مع الشكل (٢٠) من حيث اللـــون فهو ملوناً بلون شذري ما عدى كتلة الحروف فهي بلون داكن اكثر من اللون العام وقد استخدم الفنان الاسلوب نفسه في تحريك الكتـــل وذلك في اضافة اللون الذهبي البراق لكي يحرك الشـــكل امـــا فـــي الشكل(٢٢) في الذي هو اقرب الى شكل الكتلة الصـــخرية الطبيعيـــة التي هي بشكل طبيعي اي لم تكسر او تقطع وهذا نلاحظ ان الفنان قد اخفى بعدد قليل من الحروف المفردة المتداخلة مع بعضـــها وكلمـــة (لا اله الا الله) وقد اغطى اللون الازرق بجميع اجزاء جسم العمـــل وهذا باستخدام الفنان اسلوب التجزيز في اظهار الحـــروف وتركهـــا بنفس لون العمل ولكنه اعطى اللون الذهبي البـــراق الـــى منـــاطق معينة.

اما في الشكل (٢٣) وهو الشكل الذي اقرب الى اللغى الاثريـــة القديمة والذي هو عبارة عن كتلة صغيرة جزء منها مهذب واجـــزاء اخرى بطبيعتها التكوينية وقد استخدم الفنان اسلوب التعتيق في ابراز

هذه الحالة الجمالية الفنية اما في وسط الشكل حيث الجزء المنبسط فقط وضع الفنان مجموعة حروفه على ارضية ملونة بلون شذري اسلامي وعمل الحروف باسلوب البروز القليل وترك قسم منها بنفس لون الارضية وجزء اخر ملونة باللون الذهبي لفظ الجلالة واشكال حرفية اخرى وان الفتات لم يذل جميع اجزاء العمل بهذا الطابع اللوني واضاف الى نهاية العمل عند الطرفين بلون اسود وذلك لموازنة الكتلة الوسطية الملونة بلون شذري في الشكل (٢٤) يلاحظ ان الفنان استكفى ايضا بكتابة عدد قليل من الحروف ولربما هي ذات مدلولات خاصة بشخصية الفنية والتي هي بمجموعها لربما تكون جملة او رسم او كلمة قريبة الى نفس الفنان ورجيه الخاصة ولكن الذي تناوله تحت هو الجمالية الفنية والشكلية الذي تكمل العمل فيظهر في هذا العمل ان الفنان وضع الحروف اولاً من ثم صمم لها شكلاً فنياً.

اما في الشكل (٢٥) والذي يمثل معلقة تاريخية من المعلقات التي كانت تستخدم في الاواني الاسلامية وقبل الاسلام والتي استخدم الفنان فيها اسلوب التعتيق في تكنيك العمل.

اما الحروف فقد صورها بصورة متراصة وهي في هذه المرة تظهر كي تعبر عن صورة ذهنية ذات مدلولات كلامية تمثل ايات من (الذكر الحكيم) واكتفى الفنان بترك هذه الحروف بنفس لون الارضية والذي هو لون ترابي داكن ولكن حاول الفنان ابراز الحروف من خلال اسلوب الحفر للحروف فان الظل الذي يعمل الضوء على الحروف المحفور يبرزه اكثر.

اما في الشكل (٢٦) والذي هو يختلف عن الاعمال السابقة والذي يتمثل باناء ذات رقبة مزدوجة واستخدم الفنان هنا ايضا اسلوب اجدى في ابراز الحروف والتي هي ذات الطابع التشكيلي المجرد عن اللفظ الحسي الكلامي وهذا الاسلوب هو اسلوب التحريم حيث ان الشكل الا ملمس صقيل نظم من خلاله حروف محزمة تخلق حالة من التوازن في الشكل حيث اللون الابيض الصقيل واللون المظلم داخل القطعة والذي يظهر من خلاله الحروف المحزمة وكذلك النور الداخل الى القطعة ايضا يضيف اليها حالة جمالية من حيث اختلاف مناطق الشكل والضوء داخل العمل.

اما في الشكل (٢٧) فهو لا يختلف عن شكل (٢٩) سوى في اللون والمضمون وبقى محافظ على نفس روحية الحروف واختلفت فقط باستطالة في الشكل وبروز في بعض التكوينات التي استخدم بها اسلوب البارز اي بحفر بعض المناطق.

انه بصورة اجمالية ان جمالية الحروف لدى الفنان ماهر السامرائي هي ان تقنيته العالية بصياغة الحرف ورسمه بالشكل الذي يتوافق مع قواعد الخط الكوفي القجيم والخط الذي يعرف بالخط المصحفي هو سر جمالية الحرف في جميع اعماله.

الحرف في اعمال الفنان سعد شاكر

ان الفنان سعد شاكر هو من الفنانين المؤسسين لفرع الخزف في كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون في بغداد وهو مدرس للخزف في كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد وهو من الفنانين الذين استخدموا الحرف العربي في كثير من اعماله وفي لقاء شخصي للباحث مع الفنان ذكر "ان الخط هو من اهم العناصر في الفن التشكيلي فهو وسيلة الشد لعين نحو نقاط متحركة وقد يكون خطاً خارجياً لشكل مجسم اذ راينا ظله وقد يكون محيطاً ومحدداً للاشكال فالخط يوحي بالراحة والهدوءوالحركة والحياة وهكذا فاللخط مضامين نسبية ذات طابع علمي وفيما يتعلق بالزمان والمكان وهو هنا مرادف للخط البياني وعلميته هي في تحديد بعض الاشكال انه انطلاقة من نقطة باتجاه هدف مرسوم ونحو رمز ما يراد به الالتفاف حول مضمونه. مجموعة من الخطوط قد تعطي دورة تاهيلية تفكيرية وهي نفس الوقت حلم مخطط "لقاء مع الفنان في ١٠/٥/١٩٩٣".

ان الفنان سعد شاكر استخدم الحرف في اعماله باشكال عديدة وانواع عديدة من الخطوط حيث انه لم يلتزم نوع واحد من انواع الخطوط العربية كما عمل الفنان ماهر السامرائي الذي التزم الخط الكوفي المصحفي فترك الفنا " سعد شاكر" يستخدم الخط الكوفي المربع والمربع المعكوس والمعكوس بالمرايا الرباعي التكرار والمتمثل في جدارية كبيرة تحمل اسم "بغداد والسلام".

والمنفذة باسلوب التكرار الرباعي وبالخط الكوفي المربع حيث ان كلمة بغداد نفذها باسلوب الخط المعكوس اي انها تقراء من

الاسفل الى الاعلى وباخراج فني للشكل حيث بدت وهي عمل فني تشكيلي وليس كلمة تقرا ليس الا وكذلك اختلاف اللون عن الارضية هو الذي اختفى على الحرف سر جمالية.

اما كلمة "السلام" فقد نفذها الفنان باسلوب الخط الكوفي المربع المعكوس في اربعة جهات حيث ان كلمة السلام مكررة اربعة مرات وباربعة اتجاه تتجه من الخارج الى مركز واحد وهي بنس الالوان المعمول منها كلمة "بغداد" اي اللون الداكن وبهذا العمل اعتمد الفنان اللون والخط كعاملين في ابراز الشكل وذلك لان العمل هو بعد واحد اي لا يرتفع الحرف عن الارضية او يغور في داخلها ولكنه تميز عنها باللون الداكن فقط.

اما في الشكل (٢٩) فنلاحظ ان الفنان سعد شاكر قد استخدم الحرف الكوفي في هذه المرة اعتمد الخط الكوفي المعروف بالقيرواني والذي هو خط يمتاز بالليونة والانحناءات المنتظمة والاستطالات الانسيابية من حروفه وهنا لجا الفنان الى التعبير عن الحرف ذات دلالة لفظية تبلغ الاثر النفسي والحسي لدى الشاهد وتعبر عن حدث مما او شيء ما فعبارة "فن الخزف الجميل" هي التي تظهر شكل (٢٩) والتي استخدمها الفنان سعد شاكر باسلوب فني لكي يخبرنا عن شيء ما عن طريقة الحرف ولكن باسلوب فني وانيق وكما ذكرنا سابقاً بان الفنان سعد شاكر يلجا الى استخدام الحرف باسلوب واحد وكما نراه من خلال الاشكال المذكورة اعلاه يستخدم الخط الكوفي وكذلك في اعمال اخرى استخدامه نذكر منها جدارية كبيرة الحجم في مدخل فندق الرشيد وهي تحمل نفس الاسلوب ونوع الخط ولكن بلون واحد حاول الفنان ابراز الحروف من خلال تجسيم

الحرف اي لحرف ظهر وكانه نافر عن الارضية والفنان سعد شاكر استخدم الحرف شيء مكمل للعمل الفني وهو ذلك دلالة لفظية كلامية ايضا كما في الشكل ٣٠ والذي هو عبارة عن جدارية زيت مبنى السفارة العراقية في مدينة جنيف بسويسرا والتي تحمل رموز عن حضارة العراق وهي نهري دجلة والفرات والطائر الابيض الذي هو رمز مدينة السلام عاصمة العراق.

وفي اسفل الجدارية عبارة "العراق مهد الحضارات" منفذة على كتلة اشبه بالبساط الطائر واعتمد الفنان اسلوب الخط الكوفي البسيط في تصوير الحرف.

اما في الشكل ٣١ هو عبارة عن صحن كبير الحجم (ماعون) فنلاحظ ان الفنان قد استخدم الحرف في تزيين الشكل وباسلوب تجريد الحرف وتبسيطه الى اشكال هندسية مبسط والذي هو يمثل حرف السين (س) والعين (ع) والدال (د) والتي هي مفردات كلمة (سعد) اي ان الفنان حاول ذكر اسمه في عمل فني.

ولكن اسلوب تجريد الحرف واما من الجانب الفني في استخدام اللون فان الفنان استخدم ثلاث درجات لونية تتدرج من الابيض الى الازرق الداكن فكلمة (سعد) باللون الابيض الفاتح ومن الاعلى منها لون اغمق منه غير لكي يؤكد الشكل دائرياً وعلى جانبي الكلمة استخدم الفنان اللون الداكن وذلك لكي يخلق حالة من التضاد واللون وهو يدخل ما بين تركيبات الحرف لكي يبرز الحرف ويضيف اليه حالة جمالية جديدة ناتجة من التضاد اللوني بين الحرف والشكل والحرف هنا هو مفردة تشكيلية بحتة.

الحرف في اعمال الفنان تركي حسين

كان للفنان تركي حسين استخدامات عديدة للحرف العربي في مجال الخزف منذ بدايته الفنية وحتى الوقت الحاضر وهو لا يتردد من اساستخدام الحرف في اي عمل فني وباي اسلوب كان او قد يكون العمل تجريدياً بحتاً لا يحتوي الا على الجمال الشكلي وهو يخدم دالة جمالية بحتة اي بمعنى "الفن للفن".

وقد استخدم الفنان تركي حسين الحرف باساليب عديدة منها استخدام الخط الكوفي وبانواع عديدة كما نراه في الشكل (٣٢) وهنا يظهر الحرف لاستخدامات جمالية تشكيلية وفي الوقت نفسه هو ذاك دلالة لفظية لها اثرها النفسي في وجدان المتلقي.

وان استخدامه للحرف هو ان العمل عبارة عن حرف بارزة اي الحرف يمثل الشكل باكمله ويمثل الكتلة باكملها ايضا. وبعبارة اخرى ان الحرف بدون ارضية فهو مجسم وهذا يخدم حالة تقنية كما يخدم حالة حسية مقروءة. اما الى الاسفل فنلاحظ صفحتي كتاب مكتوباً عليها مقاطع من قصائد وعبارات اخرى مكتوبة بخط بدائي بسيط لا يخضع لقواعد الخط العربي واراد الفنان هنا باستخدام هذا الخط للتعبير عن صدق الكلمة وبرائتها حيث انها مكتوبة بقلم صفل بريء.

اما في الشكل (٣٣) فقد لاحظ الباحث ان الفنان قد استخدم الحرف كمفردة تشكيلية من مفردات الشكل الذي هو عبارة عن (ماعون) يحمل اسم البصرة والذي عبر عنها الفنان بالنهر الخالد (شط العرب) وقرص الشمس الدائري وقد جاء استخدام للحرف كدلالة لفضية ذات ابعاد ومؤشرات حسية وكلامية والتي هي مقطع

لقصيدة الشاعر بدر شاكر السياب الذي يخاطب في هذه القصيدة. ونلاحظ ايضا بان الفنان قد استخدم الخط الكوفي البسيط والذي نوع من الخطوط العربية التي يسهل قرائتها وجاء هنا اللون كعامل مكمل للشكل حيث لون الحروف بلون قريب الى اللون الاخضر بينما لون النهر بلون ازرق المخضر (الشذري) فظهرت مفردات الحروف وكانها وحدات زخرفية او نباتية على ضفاف النهر.

اما في الشكل (٣٤) فقد جاء استخدام الفنان للحرف وعلى انه مفردة تشكيلية بحتى بحيث تداخل الحروف والتي كتبت بالخط (الديواني) والذي بقواعد هو تداخل الحروف وتراكيب الكلمات وقد اضاف اليها الفنام مفردات زخرفية اضافة الى الكلمات المكتوبة حيث تداخل الزخارف بالمفردات الكلامية المكتوبة حتى بدت وحدة تشكيلية متكاملة الغاية منها هي حالة جمالية ليس الا.

اما في الشكل (٣٥) فنلاحظ بان الفنان تركي حسين قد جاء بسيء جديد في استخدام الحرف حيث انه استخدم حروفاً لا تنتمي الى القواعد المثالية للخط العربي بانواعه كافة حيث حاول خلق حرف فني جديد وباسلوب خاص به ولكن الحرف هنا ايضا يحمل صفة تعبيرية ذات دلالة حسية كلامية اضافة الى جمالية تكوينية فعبارة (ام المعارك) في اعلى الشكل هي اقرب الى الخط الكوفي المورق اما عبارة (بغداد دار السلام) فهي تعتبر اختزال للحرف العربي وتجريده الى مفردات فنية في تكوينها الشكلي ككتلة وكذلك كمفردات كل مفردة على حدة اذا ما جزات الى مجموعة كتل مفردة.

الفنانة ساجدة المشايخي

الفنانة ساجدة المشايخي من الفننات العراقيات المعاصرات و التي درست الفن و اختصاص الخزف في كلية الفنون الجميلة ببغداد و التي تعمل حالياً معلمة للخزف في معهجد الفنون الجميلة – بغداد.

اما في استخدامها للحرف فهي تقول:

" ان الحرف العربي هو بعد ذاته هو عبارة عن مفردة تشكيلية جميلة و انا كخزافة اميل الى الجانب التزويقي في اخراج القطعة الخزفية . بما ان الحرف في رأي هو مفردة تزويقية اذ انا استخدم الحرف العربي لاغراض تزويقية و منه الذي يقرأ كأبيات الشعر و الحكم الموروثة و الامثال الشعبية و مفردات من القران الكريم ، منها التي لا تعني اللفظ بل هي تزويقية فقط.

"لقاء للباحث مع الفنانة ساجدة المشايخي"

ان الفنانة ساجدة المشايخي تظهر من خلال العديد من اعمالها الفنية و هي تستخدم الحرف كمفردة اضافية الى الشكل أي انها تضع الشكل العام للعمل و من ثم تبدأ بوضع الحروف و الكلمات عليه حيث انها تبقى جمالية الشكل بحد ذاته أي انه عند استبدال الحرف بأي مفردة تشكيلية او خزفية لا يغير من الطابع العام للشكل هذا وجدها عند الفنان ماهر السامرائي يصنع تشكيلية الحروف و من ثم يبدأ بصياغة الشكل على اساس تشكيلية الحروف التي وصفها.

الحرف واستخداماته فنياً لدى الباحث

اني كفنان تشكيلي امتلك الخصوصية في تحسس الموجودات الفنية و التشكيلية و التي من خلالها خرج بعمل فني ذات نتيجة توصل عملي الى ان يمكن اعتماده عملاً فنياً يحوي بين خصائص شيئاً من الخواص الفنية.

ان استخدامي للحرف العربي يمكن اعتباره متعدد الابعاد و مختلف من انواع الخط و اساليب اخراجه و لكن بالمحصلة هناك شيء مشترك بين العديد من الاعمال و هو ان استخدامي للحرف يكون مبنياً على اساس الاحترام الشكلي لخصائص الحرف و قواعده المثالية حتى و ان اضطرني هذا الى ان استعين بمن يسمتلك المهارة في صياغة الحرف العربي أي (كخطاطين محترفين)فنلاحظ الشكل(٣٥) و الذي هو عبارة عن عملاً فنياً ذات طابع شرقي قريب من الفن الاسلامي (مزهرية اسلامية) فان استخدام الحرف هنا جاء كمفردة تشكيلية تزين لفظية كلامية فهو ايات من الذكر الحكيم مخطوط بخطوط الثلث و الرقعة و قد جاء اختياري لخط الثلث هنا لما في خصائصه من ليونة و مرونة في سحب الحروف بما ينسجم و طبيعة الشكل العام الاناء حيث ان انسيابية الحروف و اتصالها تأخذ بعين الناظر او المتلقي الى ان يبحث في شكل الاماء بصورة كاملة حيث انه مجرد النظر الى أي جانب من جوانب العمل و بشعور لا ارادي يسترق المتلقي الى ان يدور لكي يحاول ان يرى ما في . خلف هذا الجانب من شيء يمكن ان يكون مكملاً له.

اما في الشكل (٣٦) فان استخدامي الحرف ايضاً جاء منسجماً مع طبيعة الشكل و الذي هو عبارة عن كتلة اشبه بالمسلة و لكن هنا استخدمت الحرف المسماري و كذلك استخدام الحرف لم يكن عشوائياً و لكن ايضاً يحمل مفردات لفظية فهي عبارة (انا جلجامش الملك العظيم ملك اوروك) و لكنها بالخط المسماري – منقولاً عن نصوص تاريخية مترجمة من قبل (الدكتور فاروق) الاختصاص في علم الاثار بجامعة بغداد – و لكنها مكررة بتشكيلات عديدة. و هناك اعمال فنية اخرى يدخل الحرف كعنصر اساسي في تكوينها كعمل جداري في واجهة مبنى كلية القانون في بغداد يتكون من الخط الطوفي الحديث و كذلك مفردات رمزية بمثابة شعار الكلية و عملاً اخر زين مدخل الادارة العامة لمعمل منتجات الالبان العراقية فيه الحرف يظهر كعنصر اساسي ايضاً بالاضافة الى الوحدات الزخرفية الاسلامية و التي تنسجم من نوع الخط و الذي هو الخط الكوفي الحديث المنفذ باسلوب الحرف المجسم البارز كثيراً عن الارضية و ذلك لاعطاءه اهمية عن بقية المفردات التشكيلية في الجدارية و ان استخدام اللون الذهبي ذو البريق العالي في تلوين الحرف ايضاً اضاف اليه خصوصية جمالية اخرى.

الاستنتاجات

يستطيع الباحث من خلال دراسته (للاستخدامات الجمالية والفنية للحرف في الخزف) ان يقف على الملامح الخصوصية والفنيـــة وان يخرج ببعض النتائج والاستنتاجات ويمكن ايجازها بالنقاط التالية:

١- من خلال قراءة الاعمال الفنية(عينة البحث) واللقاء مع الفنـــانين دون توافق مسبق بينهم لكن ظهر هناك نقاط التقاء عامة بيـــنهم ويستدل منه بوجود رصيد من اللاشعور الاجتماعي المتبلور بشكل موقف انساني معبر عنه تشكيلياً وفنياً يكمن تحت الملامح العربية العامة رغم اختلاف الاشكال واساليب التعبير واذا اخـــذت بنظـــر الاعتبار تعدد (البنى) القومية والفكرية والثقافية والبيئوية والتـــي لا تلبث ان تخرج من الفيض المغناطيسي للفكر الاسلامي. وكذلك تعكس صوره للوضع النفسي والاجتماعي الذي يعبر عنه بايقاعية الحركة العامة ونقاط الالتقاء بين الحروف واشكال تدوينها.

٢- من الناحية التركيبية يتجلى تنوع الاســـاليب والخطيـــة وكيفيـــة توظيفها ومديات اقحامها تماشياً مع مدى الكم المتراكم والخبرات الفردية لكل فنان ونستطيع ان نحدس ســـيادة الفكـــر الاســـلامي التوحيدي، وهو في شقيه المتكاملين (الدنيا- الاخـــرة) وكـــذلك (الخالق- المخلوق) ازاء تمثيله الحضاري أي الفني والجمالي.مما يكشف عن فقهيات علم الحروف او الجانب الفكري الذي يركـــب باشكال فنية وجمالية.

٣- لدراستنا استخدام الحروف في الفن كظاهرة (تركيبه – شكلية) من حيث تعددية انماطه وطرز المختلفة الجمالية الحيويـــة والفنيـــة

الابداعية المجردة والمقروءة فأنها تصتبغ بطابع موحد هو الطابع الاسلامي كونه مسقطاً للفكر التوحيدي. وظهور نماذج حرفية في الاشكال على اختلاف المنظومات (تماثل – تكرار – انسيابية) أي ذوبان الفكر اللغوي بالفكر الفني الخزفي.

٤- من ناحية لغوية بحته ، يظل الخط العربي محل اهتمام (ما بعد – خطي) ينص على مستقبله الجمالي والفني والفلسفي (كأسقاط) زماني لا مكاني الفرض منه توظيف القيمة اللغوية المدونة بأساليب مرتجلة (لا نمطية) للنظام السحري واحياناً الروحي الغيبي حيث توافق مابين اللغة والرياضيات من جهة بكتابة الاعداد واللغة الابجدية.

٥- يفتح لنا آفاق جديدة في الكشف المعرفي الذوقي عن هوية الخط العربي. ومن هنا فأن الانظمة الثقافية الجديدة التي تخرج الخط العربي عن اطاره التقليدي البحث ما يمكن ان تمثله صلة الكتابة بفن الرسم والنحت والخزف (أي ديناميكية الابعاد ومن خلال سكونية الاشكال والاحجام).

رتبت المصادر حسب ورودها في البحث:

١. ياسين الجبوري ، سهيلة : اصل الخط العربي و تطوره حتى نهاية العصر الاموي ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦.

٢. جمعة ابراهيم : قصة الكتابة العربية (سلسلة اقرأ ٥٣) ط ٢ ، ص ٤ /ص١١.

٣.سالم عففي ، فوزي : نشأة و تطور الكتابة الخطية العربية و دورها الثقافي و الاجتماعي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠، ص ٤٩.
٤.بهنسي عفيف: جمالية الفن العربي (عالم المعرفة) ، الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ١١٧-١١٨.
٥.فاضل ، د. عبد الحق : مجلة افاق عربية (٣) ، ١٩٨٣ ، (عروبة ادم) ص٦٢.
٦.النفري / محمد بن عبد الجبار : كتاب المواقف و يليه كتاب المخاطبات ، ص ١١٥.
٧.بن عربي محي الدين : رسائل محي الدين بن عربي (كتا الميم و الواو و النون) ، ص ٢ ، الجزء الاول.
٨.المبارك الجماسي ، احمد : كتاب الافاريز من كلام عبد العزيز الدباغ الى القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٠١.
٩.فرنكفورت، هنري: فجر الحضارة في الشرق الاوسط ، ص ٣٤.
١٠.زين الدين المصرف ، ناجي : بدائع الخط العربي – شروح الصور (٩٦-١٨٨) ما بين الصفحات (٤٥٢-٤٦٣).
١١.طاهر الكردي ، محمد : تاريخ الخط العربي و ادابه ، ١٩٣٩.
١٢.بهنسي ، د. عفيف : مجلة اللسان العربي : جامعة الدول العربية العدد الخامس١٥٦٧ :مقال الحرف العربي و جولاته ص٧٧.
١٣.الشاروني صبحي: مجلة فكر و فن العدد٣٣سنة١٩٧٩،ص ٤٨.
١٤.الباشا د. حسن : مجلة المجلة ، تموز ١٩٦٨ ، ص ٢٤.

١٥. العباسي ، يحيى سلوم : الخط العربي و تاريخه و انواعه ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط ١ ، لسنة ١٩٨٤ ، ص ٧٧-٨٠.
١٦. ال سعيد ، شاكر حسن : الاصول الحضارية و الجمالية للخط العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ ، ص ٨٠-٨٨.
١٧ . ال سعيد ، شاكر حسن : البعد الواحد ، السلسلة الفنية ٨ ، وزارة الثقافةوالاعلام ،بغداد،١٩٧١ ، ص١١،ص٧٥، ص١٠٩.
١٨. بدوي عبد الرحمن : الانسان الكامل في الاسلام ، القاهرة ، ١٩٥٠ ن ص ٢٤٨.
١٩. لقاء شخصي للباحث مع الفنان (محمد غني حكمت) بتاريخ ٢٥ / ٥ / ١٩٩٣ ، في كلية الفنون الجميلة.
٢٠. لقاء شخصي للباحث مع الفنان (ماهر السامرائي) بتاريخ ٢٠ / ٥ / ١٩٩٣ ، في كلية الفنون الجميلة.
٢١ . لقاء شخصي للباحث مع الفنان (تركي حسين) بتاريخ ١٥/ ٥ / ١٩٩٣ ، في كلية الفنون الجميلة و في مسكنه.
٢٢. لقاء شخصي للباحث مع الفنان (سعد شاكر) بتاريخ ١٠ / ٥ / ١٩٩٣ ، في كلية الفنون الجميلة و في مسكنه.
٢٣. لقاء شخصي للباحث مع الفنانة (ساجدة المشايخي) بتاريخ ٢٩ / ٥ / ١٩٩٣ ، في طريق اتصال هاتفي.

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

شكل رقم (٣)

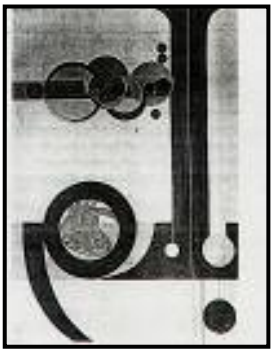
شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

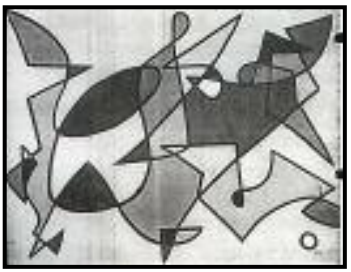
شكل رقم (١١)

شكل رقم (١٢)

شكل رقم (١٣)

شكل رقم (١٤)

شكل رقم (١٦)



شكل رقم (١٧)

شكل رقم (١٨)

شكل رقم (٢٠)

شكل رقم (٢١)

شكل رقم (٢٢)

شكل رقم (٢٣)

شكل رقم (٢٤)

شكل رقم (٢٥)

شكل رقم (٢٦)

شكل رقم (٣٢)