الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD بعنوان:

الفلسفة الجمالية لفن الخط العربي
بين الأصالة والمعاصرة
الحروفيات في الجزائر أنموذجا

التخصص: دراسات في الفنون التشكيلية

إعداد الطالب:
خالد خالدي

تحت إشراف:
أ.د. عبد الرزاق بلبشير

أ.د خالدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د بلبشير عبد الرزاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د. دحو محمد أمين	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	مناقشا
د. بن مالك حبيب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	مناقشا
أ.د عزوز بن عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	مناقشا
د. مولاي أحمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سعيدة	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

إهداء

إذا كان الإهداء يُعبّر ولو بجزء من الوفاء... فالإهداء لمعّلم البشريّة، ومنبع العلم" سيّدنا محمد صلّى الله عليه وسلّم".

لك أيّتها الزّهرة العطرة الّتي تفوح بقطرات من الصّبر والتّفاؤل والأمل إلى روح قلبي وحبيبتي ورفيقتي إليك أمي الغالية الّتي صنعت مني رجلًا.

وإلى صديقي وحبيبي والدي الحاج معمّر أطال الله بعمره.

إلى الرّوح الطّاهرة المرحوم الفنّان الطّيب العيدي الذي زهرت به أطروحتي وأنارت بأعماله الفنيّة.

لك زوجتي الغالية ... لكم أبنائي جميعاً.

لكم كلّ الحب والصّفاء وكل العطر إخوتي ...

إليكم جميعاً أهدي لكم ثَمَرة جُهدي.

شكر وعرفان

اخترت أن تكون راقصاتُ قلمي بين أضلع أوراقي بدايةً إليك يامن تعطّرَ كلُّ من حولك بحسنِ عطائِكَ ... إلى الّذي أحترم فيه شخصيته الهادِئةِ، ونُبْله الرّاقي، هادئٌ في طباعه وحليمٌ بِعطائِه... فأنا لا أملك إلّا أن أقدّم باقةً من أحرف الشّكر والثّناء... إلى الأخ الكريم والصّديق، إليك أستاذي المحترم الّذي سهِر ليُرشد ويُصحّح ويكون حبرًا جميلًا على سجلّي البسيطِ أنت وحدك أستاذي حضرة البروفيسور الدّكتور «عبد الرّزّاق بلبشير» ... أهديك مودتي وثمرة جهدي هذا.

كم هي رائعة الحياة حينما يضلّلها التّوفيق بالله سبحانه وتعالى وحين تفوح أزهارها بأريج العلم والمعرفة، إلى أستاذايا الكريمين البروفيسور طرشاوي بلحاج الرجل الكريم الذي فتح لي بيته وقلبه، وإلى البروفيسور الهادئ الحليم محمّد خالدي الرّجل الطّيب الذي فاظ حلمه عليّ.

تتهادى حروفي وترسو على ضفاف العرفان بالجميل وأسطر عبارات الشّكر والتّقدير بعدد قطرات المطر وألوان الزّهر، إلى أخي الفاضل الدكتور بخيرة الحسين رفيق دربي وصديق عائلتي الذي وقف معي ندّا لندٍ، دون أن أنسى نصائح صديقي الدكتور أحمد بن عزّة المحترم.

أتقدم بجزيل الشّكر للطاقم جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان عامّة وبصفةٍ خاّصةٍ إلى كلّ من سهر على رفع راية العلم نحو الأعلى من مجهوداتٍ مبذولةٍ ... إلى قسم الفنون أخصُّ به فردًا فردًا رئيسًا، نائبًا، أساتذةً وموظفين كانوا إداريّين أو عمّالاً، إليكم جميعًا.

إلى كلّ من أثار الدّروب بالعطاء ... وحقّق معاني الجمال وتسامى بذوقه وأخلاقه فأعطى للبحث الحياة بمعنى وقيمة وأضفى بالألوان لوحاته جمالاً يقينًا إلى الأساتذة الخطّاطين، أستاذي نبيل الغانم من سوريا الشّقيقة مانح إجازتي، والأستاذ الخلوق محمود طالب الذي فاظ كرمه عليّ، دون أن أنسى الأساتذة الفنانين محمّد بن عزوز وأحمد بوحفص.

إلى كلّ الّذي ساعدني من قريبٍ أو بعيدٍ إلى زملائي وإخوتي في الله أزف شكري من الشّرق إلى الغرب، فلتحيا الجزائر والمجد والخلود لشهدائنا الأبرارُ.

مقدّمة

تمهيد:

يمثّل فنّ الخطّ العربيّ هويتنا العربية والإسلامية، وهو إرثنا الثّقافي والحضاري التّاريخي، الّذي نعتزّ به كأمة إسلامية على اختلافاتها، حيث أهتم الخطّاطون فيه بشكل ملحوظ، ثمّ تطوّر مع تطوُّر الحياة، وبدأت عملية الاهتمام بالكتابة وتحسينها منذ عصر الفترة العباسية، لأنّها تشير وبدلالة إلى قدرة الخطّاطين لمواكبة روح العصر الّذي يعيشون فيه، كما تُشير إليه المصادر التّاريخية.

إذْ سعى العديد من الفنّانين المحدثين إلى الاستفادة من المدارس الفنيّة الغربية بتقنياتها المتعدّدة لجعل الحرف العربيّ عنصرًا جماليًا من عناصرها الفنيّة، لأجل منحها تلك الخصوصية التي تُمثل الفكر العربي في جانب من تجلياته الجماليّة.

حيث لم يكن هؤلاء الفنّانين التّشكيليّين خطّاطين بالمعنى الحقيقي في إتقان تلك القواعد والأصول، فقد كان استخدام فنّ الخطّ العربيّ عندهم ذو دلالة تشكيليّة ورمزيّة تعبّر عن الحركة، أو دلالات فكرية مجرّدة، أو كأداء يُعبّر عن حركة ذلك الحرف، وبتأويلات أخرى متعدّدة لازمة لأسلوب الفنّان ونزعته الذّاتية، إلاّ أنّ هذا الاستخدام بالنّسبة للفنّ العربيّ كان يعني انهيارُ المنطق الجماليّ للخطّ العربيّ، والتّعامل معه كأحد عناصر اللّوحة الغربية، بتقاليدها الفنيّة.

ومن خلال هذا البحث نذهب مع فنّ الخطّ العربيّ ونحذُو مع الحرف المقدّس الّذي نزل به القرآن الكريم وجعل النّطق به واللّفظ فيه طاعة وعبادة لله عز وجل، وجعل فيه سرَّ إعجازه وبيانه، فزاد هذا الحرف جمالاً وبهاءً وأكمل بذلك خصوصياته، ممّا جعله ملكةً من الملكاتِ الإلاهيّة الرّوحانيّة الوجدانيّة عند الخطّاطين عبر العصور، فتجد الخطّاطون يتقنون فيها وينمقون أجود وأجمل اللّوحات، ويجعلون منه الصّامت حرفًا ناطقًا بالحركة الحيويّة للحقّ والبيان والموعظة، ليعبّر عن جماله في تلك الأشكال والحركات التي جعلته يتكلّم من غير لسان.

ومن أبرز ميادين دراسات فنّ الخطّ العربيّ هي:

- الدراسات التّاريخية في نشأة الخطّ العربيّ وتطوره.
- الدراسات اللّغويّة في تكون المفاهيم وتطور مفرداتها.
- قواعد الخطّ العربيّ، أصوله وقواعده.

- المنطق الجمالي للخطّ العربيّ وفقًا للفلسفة الإسلامية.
- استخدامات الخطّ العربيّ في الفنّون التّشكيلية المعاصرة.

حضارة العراق القديم ومرورًا بالفنّ الإسلامي والموروث الشّعبي الجزائري فضلاً عن لفنّ الأوربي الحديث والّذي أخذ حيّزًا واضحًا في أساليب الرّسامين المستشرقين الّذين استفادوا من معطيات وآليات اشتغال هذا الفنّ على تنوّع طرق إنتاجه من حيث الأشكال والأفكار والتّقنيات المستخدمة، و لكنّ على الرّغم من هذا التّأثر الواضح بالفنّ الأوربيّ، إلاّ أنّ الفنّان الجزائري المعاصر لم يغادر مرجعياته المحليّة و جذوره، فعمل على المزاوجة بين تلك المرجعيّات و بين أساليب التّنفيذ و الإخراج، الأمر الّذي فعل من قابليّته في رصد التّحوّلات البنائيّة فضلاً عن القيّم الجماليّة المحمولة على نتاجاته الّتي تعكسها تلك الفلسفة في روح الخطّ العربيّ و بروح شرقيّة وغربيّة مُشتركة في تكوين اللّوحة، ومن هنا عملت الجماعات الفنيّة في الجزائر ومنذ مطلع الخمسينات على ترسيخ فكرة الهويّة الجزائريّة في الفنّ التّشكيلي الجزائري المعاصر، والّذي ينقسم إلى ثلاثة أجيال وهي كالآتي:(جيل التّواصل، جيل التّحول، جيل الفنّون الاسلامية)، وقد بلورة آفاق جديدة و بِرُؤَى متعدّدة، انطلقت من تأسيس جماعات الرُّواد، للفنّ الحديث، جماعة الخمسة والأربعين، ثم امتدّت إلى الجماعة الجيل الأول في ستينات القرن العشرين، والّتي عزّزت من الأُطُر الاشتغالية في التّشكيل الجزائري و لكن بصيغة أسلوبية متنوعة، ثمّ جماعة الأوشام، وتليها جماعة الفنّون الإسلامية، وهي الّتي سنركز عليها في بحثنا هذا، وقد اعترضتنا هذه الإشكالية في هذا البحث وكانت كالآتي:

الإشكالية:

- **التأكيد أنّ فنّ الخطّ العربيّ حاملٌ لمعارفَ فلسفيّة جماليّة، وابراز مجلاته في الفنّ التّشكيلي داخل الأسلوب الفنّي الجزائري الحروفي.**

حيث فرضت علينا هذه الإشكالية طرح بعض التّساؤلات والتي كانت كالآتي:

- ماهي الأبعاد والمعارف التّأصيلية لفنّ الخطّ العربي وماهو واقعه؟
- كيف حدث الامتداد التّراثي الإسلامي في المغرب الإسلامي؟
- كيف حافظ التّشكيل الحروفي على الهويّة الإسلاميّة العربيّة؟
- أين موقع فنّ الخطّ من حركة التّجديد والتّغير الّتي تشهدها الفنّون في أيامنا هذه؟

- كيف نفسّر البُعد الفلسفي للحرف العربي؟ وهل تأثر بالمفاهيم الفلسفيّة الجماليّة الغربيّة؟
- ما مدى تأثير فنّ الخطّ العربيّ بجذوره على الحركة التّشكيلية الجزائرية؟

ومن هذه التّساؤلات سنحاول الإجابة ببعض الفرضيات والّتي كانت كالآتي:

الفرضيات:

- يُعتبر التّأصيل المفاهيمي لتاريخ فنّ الخطّ العربيّ في الكتابة جانبًا فلسفيًّا في البُعد الرّوحي للحرفِ العربيّ وعلاقته بتكوين النّص، وهو يختلف عن الفنّون الأخرى في التّوظيف وله مؤثرات فلسفية وجمالية تجعل الفنّان يعيش الجانب الوجداني.
- فنّ الخطّ العربيّ كيانٌ جماليٌّ وليس مجرّد موضة تعتمد على التّقليد، كما أنّه سلسلةٌ من الامتداد التّأصيليّ بجذوره التّاريخية، وهناك تداخلات وإشكالات في موضوع البحث تعتمد على تصنيف فنّ الخطّ العربيّ ضمن التّشكيل الفنّي الّذي يعكس الحضور الهويّة العربيّة الإسلاميّة.
- أصبحت اللّوحة التّشكيلية الجزائريّة تأخذ أبعادًا تعكس التُّراث وتفسر نظريّة خاصة بالفنّ الجزائري، كما ساهم الفنّ الإسلامي بمختلف أنواعه زخرفيًّا وفنّ العمارة والمنمنمات، في توحيد المفهوم الإسلامي الّذي وظّف معالم الحرف العربيّ في الحركة التّشكيليّة الجزائريّة.
- انعكاسات تاريخيّة مرحليّة محضة جعلت الفنّان الجزائري يفرض نفسه في السّاحة العربيّة والإسلامية والعالميّة بأسلوبه المنفرد مرورًا بمراحل معيّنة.

هيكل الدّراسة:

وبناء على هذا قمنا بتقسيم هذا البحث على النّحو الآتي: **مقدمة عامة** ثم **مدخل** تحدثنا فيه عن الجانب النّظري في تاريخي الكتابة عند الإنسان والكتابة عند الحضارتين السّومرية والمصرية، لنكتشف فيه عن المبدأ الفلسفي الفنّي لفنّ الخطّ العربيّ بين الأصالة والمعاصرة، كما تعرضنا إلى ثلاثة فصول، يحتوي كل فصل على ثلاثة مباحث وكلّ مبحث على ثلاثة مطالب محدّدة، وقد بدأنا كلّ فصل بتمهيد وأنهيناه بخلاصة.

فالفصل الأول: التّطور التّاريخي لفنّ الخطّ العربيّ، تطرقنا إلى مفهوم التأصيل المفاهيمي في الفكر العربي من خلال المحافظة على تلك التقاليد المتجذرة في عمق السّلوك والفكر والقيم، مما يجعلها عاملا موروثا وموّرثا في آن واحد أي انه امتدا من الماضي إلى المستقبل ومرورا بالحاضر، وهذا ما يؤكده حفاظ فنّ الخطّ العربيّ على تقاليده الفنيّة في قواعده وأصوله الفلسفية وجمالياته، وكذلك حرص الخطاطين على المحافظة علية من خلال إتقانه وتعليم قواعده إلى النّشيء الجديد.

الفصل الثّاني: فلسفة التّشكيل الجمالي الفنّي للخطّ العربيّ، حيث ركّزنا فيه على تأثر الفنّان العراقي (شاكر حسن آل سعيد) بالفنّان (انتونيوتابيس– Antonio Tapies) حيث قلّده في الاتجاه الصّوفي والتّأمل العقلي وكذلك في التّقنيّة والاسلوب، محقّقين ذلك بالتّوجّه الفلسفيّ الّذي وظّفه في تنظيراته لنظرية البعد الواحد، والّتي طبّقها من خلال فلسفيّات متنوّعة بين الحضارة الإسلامية والنّظريات الغربيّة، حيث استخدم أسلوب التّجريد والاختزال والتّركيز على الرّمز متماشيًا مع نظريّة التأمُّل، والرسم بعفوية الاطفال وإدخال الحرف إلى سطح اللوحة كما هي عند "تابيس"، كما كان شاكر يؤمن بدور العقل اللاوعي في عملية التكامل الذهني أي يؤمن بالمدرسة السريالية.

الفصل الثالث: الاتجاهات المعاصرة في فنّ الخطّ العربيّ بالجزائر، ومن خلال توجّه الفنّان الجزائري المعاصر إلى توظيف أسلوبه المتنوّع ولهذا تُعدّ عملية تحليل القيم الفنيّة في فنّ الخطّ العربيّ وضمن المنطق الجمالي للفنّ الإسلامي الذي يمثّل الهويّة الجزائرية الثّراتيّة واحدةُ من أفضل السّبل في استقاء المعاني والبحث عن لغة جديدة للتّعبير، فكلّ الدّلالات الّتي وظّفها هؤلاء الفنّانون الجزائريّون الّذين نفتخر بهم، نستوحي في أعمالهم الفنيّة الّتي كان للحرف بها دلالات جذابة حققت التّوازن والإتقان وقيم تجريدية وجمالية جعلت سرّ جمال اللّوحة الجزائرية التّشكيلية الحروفية متميّزة عن غيرها، فقد برزت بالجزائر تلك القيم الفنيّة التي منحت لفنّ الخطّ العربيّ المعاصر بُعدًا يضيف أفاقًا جديدة نستقرئ منه الفلسفة الجماليّة لفنّ الخطّ العربيّ بنكهة جزائرية محضة.

وفي نهاية هذا الموضوع أبرزنا مدى أهمية هذا الفنّ المقدّس وجماله، ومدى تأثيره في نفسية الخطّاط والمتلقي، كما أشرنا لمختلف النّتائج الّتي توصلنا إليها.

المنهج المناسب للبحث:

الاعتماد على المنهج (التّكاملي) والذي يشمل (الوصفي، التّاريخي، المقارن، التّحليلي)، فأمّا الوصفي فكان لرصد ظاهرة التّعبير الفنّي، وأمّا المقارن فكان لإبراز أوجه التّشابه والاختلاف أثناء قراءة بعض الأعمال الفنيّة تبعًا لثقافات مختلفة، حيث وثّقنا الأحداث باللّجوء إلى المنهج التّاريخي من حيث نشأة الخطّ العربي وعلاقته بالأصالة والمعاصرة، وبروز الفنّ التّشكيلي الجزائري وعلاقته بفنّ الخطّ العربي المعاصر، كما اعتمدنا بدرجة مهمّة على المنهج التّحليلي وذلك بالوقوف أمام الأعمال الفنّيّة كما هو الحال في الفصل الثّالث.

دواعي اختيار الموضوع:

لكل موضوع دراسي دوافع تثير الباحث وتدفعه للبحث والتّوسّع والتّعمّق فيه، ودافعنا لاختيار هذا الموضوع، راجع إلى آفاق وتصوّرات الّتي رسمها الخطّ بصفة عامّة والخطّاطون بصفة خاصّة نحو تناغم هذا الفنّ، الجميل بسحره في محطاته المختلفة بأصالته منذ أن نزل القرآن الكريم، إلى أن أصبحت لوحاتُه حديثةً ومعاصرةً في المتاحف والمعارض، ومن خلال بعض التّناقضات حول روّاد الخطّ بالجزائر، ومن وجهة نظر جميع الباحثين والفنّانين والخطّاطين المحبّين للتّذوق الفنّي والرُّقي بالحرف العربي والسّموّ به وطنيًّا، مغاربيًّا وعالميًّا، فَهُمْ الّذين ينظرون للخطّ عبادة وأخلاق واقتداء ومُتعة للعين وآداب تعكس تلك الرّوح الطّاهرة في أرواحهم وأجسادهم، تجدها مختفية بين أصابعهم.

الجانب الموضوعي: لازالت جميع هذه الميادين (التّاريخية واللّغوية، الحروفية والتقنية، الفلسفية والفنيّة الجماليّة) بحاجة إلى مزيد من الدّراسة والبحث والتّطوير في مجال فنّ الخطّ العربيّ.

ولعلّ موضوع استخدام فنّ الخطّ العربيّ في الفنّون البصرية والتّشكيلية، والذي يضفي عليها طابعًا عربيًّا وإسلاميًّا، أحد الموضوعات المُهمّة التي لا تقتصر على الجانب التّطبيقي في هذا الاستخدام، وإنّما تستند إلى منطلقات فكريّة وجماليّة وثيقة الصّلة بالفكر العربي الإسلامي، وبما يحمله من نقاط التقاء وتقاطع مع الفكر الغربي.

كما حاولنا التركيز على الجانب الفكري لهذا الاستخدام وانسجامه بالجانب التّطبيقي في دراسة أكاديمية.

ويعتبر الاختلاف المنطق الجمالي لفنّ الخطّ العربيّ والفنّون الإسلاميّة عمومًا عن المنطق الجماليّ للفنّ الغربيّ يدعو إلى تعدّد وسائل ومعايير القياس بينهما، وعدم قياس القيّم الجماليّة لأحدهما بمقاييس الأخرى، والدّعوة إلى المزاوجة بينهما، كونهما ينتميان إلى منطقين مختلفين ومتناقضين أحيانا في النّواحي الآتية:

النّاحية الفكرية: وتتمثل في اختلاف الفكر الإسلامي عن الفكر المادي الغربي.

النّاحية الجماليّة: وتتمثل في الاختلاف بين الجمال المطلق والجمال النسبي.

النّاحية الفلسفيّة: وهي تتمثل في الاختلاف في المنطق التّعبيري والدّيني.

النّاحية التّطبيقيّة: وتتمثل في إشكالية عمليتي الإبداع والإتقان.

النّاحية التّقنية: وتتمثل في استخدام الأدوات والمواد، والخامات وأساليب المعالجة المختلفة.

الجانب الذّاتي: وهو اهتمامنا بفنّ الخطّ العربيّ وانشغالنا عليه في ممارساتنا له، حيث وجدنا العديد من التّناقضات بين كون الفنّان قد يكون خطّاطًا تقليديًّا يُتقن الحرف العربيّ بأبعاده وقواعده دون اللّجوء إلى اللّون والتّركيب، وبين استخدام الحرف العربيّ كوسيلة داخل اللّوحة التّشكيليّة الّتي تجعل الحرف بحدّ ذاته يخرج عن قواعده التّأصيلية ليدخل في فلسفة واتّجاه آخر قد يكون تشكيلّي بالدّرجة الأولى، وفي هذا الصّدد نحاول أن نجد سُبل الارتباط والاشتراك بين الخطّاط الّذي يُمارس كتابة الحرف التّقليدي الكلاسيكيّ والفنّان التّشكيلي، مُحددين نقاط الانسجام بينهما دون الضّرر بأي طرف.

تحديد الدّراسة:

إنّ البحث عن مفهوم الخطّ يقودنا إلى ضفتين بين الماضي والحاضر، إحداهما متناهية والأخرى تطرق عالم الحداثة والمعاصرة الّذي يتّخذ من أجزائها الاستمرارية والتّجدّد.

ومن خلال الّدراسة الّتي نقوم بها يتحرّر لدينا أهمُّ رحلات الخطّ العربيّ الّذي كان أساس يخطوا به الخطّاطُ بين الأماكن والمجتمعات عبر الزّمن بقيمته الأصيلة إلى أن وصل إلى عالم المُعاصرة والحداثة أين اكتسى ازدهارًا وانتشارًا كبيرا آنذاك.

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث الحالي بالآتي:

– تسليط الضّوء على الأساليب الفنيّة الّتي تبناها الرّسّامون الجزائريون في تجاربهم التّشكيليّة لممارسة فنّ الحروفيات.

– يُفيد النّقاد وطلبة الفنّ والمهتمّين بدراسة التّشكيل الجزائري المعاصر، بالاطّلاع على نتائج واستنتاجات البحث، ويمكن الإفادة منه على مستوى الارتباط القائم بين جذور التّشكيل التّاريخية والإبداعات بالجزائر والأنماط الأسلوبية المعتمدة في الإنتاج الفنّي.

وقد وجدنا أن هنالك حاجة ضروريّة لهذه الدّراسة تكمن في معالجتها لموضوع التّنوع الحاصل في الرُّؤى الأسلوبية الّتي تم تبنيها من قبل الرّسامون الجزائريون المعاصرون وكذا الخطّاطون أنفسهم، فضلاً عن تعزيز طرق البحث في جماليات الخطّ العربيّ التّاريخيّة لما تمتلكه تجارب الفنّانين الجزائريّين من أهمية كبيرة على الصّعيد العربيّ والعالميّ.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى التّعرف على تنوع الرُّؤى الأسلوبية في فلسفة فنّ الخطّ العربيّ الّتي مرّت على امتداد تاريخي وإسقاطها على الحركة التّشكيلية الجزائريّة والتي أبدعت في هذا الجانب وأصبح يسمى بفنّ الخطّ العربيّ المعاصر (الحروفيات).

حدود البحث: تحدد الدراسة الحالية في المجالات التّالّية:

- **المجال البشري:** تم تطبيق هذه الدّراسة عن أعمال بعض الخطّاطين الفنّانين والحروفيّين الجزائريّين من بينهم، الخطّاط الشّاب منير طهراوي من العاصمة، الخطّاط محمّد بن عزوز، الفنان كور نور الدين، محمود طالب، الفنان خالد سباع، والأستاذ الطيب العيدي الّذين ستكون بعضُ أعمالهم أنموذجًا للدّراسة التّطبيقية.
- **المجال المكاني:** الزّاوية الثّعالبية بالجزائر العاصمة، المسجد الأعظم بالعاصمة، مدرسة الفنّون الجميلة بالعاصمة، المتحف الوطني بالعاصمة، المتحف الوطني العمومي للخطّ الإسلامي بتلمسان، ورشات الفنّانين، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.
- **المجال الزّمني:** دامت هذه الدراسة حوالي أكثر من ثلاثة سنوات، وتحدّدت دراستها الزّمنية في مجالها التّطبيقي منذ بداية المعاصرة 1956 _ إلى يومنا هذا.

الحدود الموضوعية: دراسة التّنوُّع في الرُّؤى الأسلوبيّة لنتاجات الخطّ العربيّ المعاصر المنفّذة بخطوط وأساليب متنوعّة وبمواد مختلفة على خامات متنوّعة، من طرف فنّانين جزائريين مارسوا فنّ الخطّ العربيّ بطرقٍ مختلفةٍ منها ما هو كلاسيكيّ تأصيليّ ومنها ما

هو تشكيليّ معاصر، وعلى سبيل الذّكر لا الحصر:(الفنّان محمّد بن عزوز من ولاية الشلف، الفنّان كور نور الدّين من ولاية وهران، الفنّان محمود طالب من ولاية وهران، الفنان خالد سباع من ولاية خنشلة، والفنّان طيب العيدي من ولاية الأغواط، بصفتهم الحلقة الفاصلة في هذا الموضوع والمنصبُّ عليها).

الدّراسات السابقة:

وجدنا بعض الدّراسات العلميّة التّي عالجت موضوع فنّ الحروفيات والخطّ العربيّ عامّة، ولكنّ من وجهة نظر أحادية وبسيطة، حيث أنّها لم تتطرّق إلى العمق الفلسفيّ الجماليّ الّذي نحنُ بحاجة له، ولم تعالج الموضوع من النّاحية الإستاطيقيّة، بل احتوت في أغلب الأحيان على المواضيع الأدبية غير الفنيّة، ومن خلال هذه الدّراسات السّابقة، الّتي اهتمّت بالجانب التّأصيلي أكثر منه حروفي معاصر، أجبرنا على الخوض في إضافة أهمّ نقاط المفارقة بين الأصالة والمعاصرة، مستدلّين بأعمال خطيّة أصيلة ولوحات خطيّة حروفية (عربية، جزائرية)، أيضا حتّى نقارن بين ماهية الفنّان الخطّاط والفنّان التّشكيلي في حدود علاقة التّنوّع، وبالرّغم من ذلك فكلّها ساعدتنا في هذه الأطروحة، إذْ حاولنا الجمع بين الثّراء في المعلومات تمثلت هذه الدّراسات فيما يلي.

- محمد بن السعيد الشريفي، اللّوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث الجلي، الجزائر،1981. وهي رسالته في الماجيستير. حيث اشتملت على دراسة اللّوحات الخطيّة مركزاً على خطّ الثلث.
- (أطروحة محمد بحيري 2018)، الجائز والمحظور في خطّ الثّلث الجليّ المسطور، دراسة تاريخية فنيّة وجمالية: نظرية عمليّة، معهد الآثار، جامعة الجزائر02 أبو القاسم سعد الله. هدفت هذه الدراسة لأصول تنفيذ اللّوحات الخطية التّي تخصّ الثّلث الجليّ.
- (أطروحة سعادي محمد ياسين)، الهويّة في الفنّ التّشكيلي الجزائري، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2021/2020، والتي تطرّق فيها لأهمّ الأعمال التّشكيلية بالجزائر مركزا على الخطّ العربيّ بصفة عامّة، دون التّطرّق إلى خصوصياته الفلسفية الجمالية وعلاقته بالأصالة.
- (أطروحة الواكل محمد رضا) تطوّر الخط العربي في الجزائر–دراسة لأعمال الفنان خالد خالدي، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد

تلمسان،2022/2021، والتي تطرّق فيها إلى تطور الخط العربي بالجزائر مركزا على الجانب الكلاسيكي.

المراجع الاساسية في البحث:

اعتمدنا في هذا على جملة من بعض المصادر والمراجع المهمّة وبعض المجلات إضافة إلى بعض المحاضرات الموثّقة والمنشورة في إحدى الكتيبات، مما أجبرنا على الانغماس ومسايرة البحث، وخاصّة اتصالنا ببعض المتخصّصين فيه والّذين مكنونا من بعض المعلومات أرغمتنا على عدم تجاهلها، وسنذكر على بعض المراجع :

- أبو عياش شهاب بن علي بن أحمد القلقشندي، الصبح الأعشى، (ج 3)، محافظة القيلوبية، مصر، إعادة الطبع1981.
- عمر نوح قاسم كهيه، امبراطورية فنّ الخطّ العربيّ في العهد العثماني، مركز الكويت للفنّون الإسلامية(ط1) الكويت2015.
- محمد بن السعيد الشريفي، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرآن، الرابع إلى العاشر الهجري، وزارة الثقافة، تلمسان عاصمة الثقافة، الجزائر،2011.
- محمد بن سعيد الشريفي، اللوحات الخطية في الفنّ الإسلامي المركبة بخط الثلث الجلي.
- ناجي زين الدين مصرف، موسوعة الخطّ العربيّ(ج3) دار الشّؤون الثقافية العامة بغداد،1990.
- ناهض عبد الرزاق القيس، تاريخ الخطّ العربيّ، دار المناهج للنشر والتوزيع (ط1)، عمان، الأردن،2008.
- نصار منصور، التكوينات الفنيّة القائمة على الحب في أعمال الخطّ العربيّ، معهد الفنّون والعمارة الإسلامية، جامعة عمان، (ط)1، الأردن، 1986.
- يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي (ط1)، بيروت، لبنان،1994.
- إدهام محمد حنش، نظرية الفنّ الإسلامي " المفهوم الجمالي والبنية المعرفية" المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية،2013.

- نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس،2010.
- شاكر حسن أل سعيد، إسماعيل فاتح ونهي الراضي، الرؤية التقنية في الفنّ العراقي المعاصر، مؤسسة خالد شومان، دار الفنّون، بغداد،2004.
- شاكر حسن آل سعيد، أنا النقطة فوق فاء الحرف، دراسات ونصوص في الفنّ والإنسانية، مكتبة الفكر الجديد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون العامة، بغداد 1998.

صعوبات الدّراسة:

كل عمل مهمّ أياً كان نوعه لا يخلو من الصّعوبات الّتي تعترض طريق الباحث في مختلف المراحل، يمكن حصر الصّعوبات أثناء ممارستنا للبحث والّتي اعترضتنا فيما يلي:

- عدم وفرة المراجع بشكل كبير الّذي يتنافى مع كبر وعمق هذا البحث مما ألزمنا بالاستعانة بأصدقاء من خارج الوطن قصد اقتناء بعض المراجع المهمّة في فنّ الخطّ العربيّ.
- جائحة كرونا الّتي اعترضتنا كان لها وقعٌ وتأثير سلبيّ على مسار البحث.
- مسافة التّنقل بين المكتبات والجامعة والمنزل بالإضافة إلى الصّعوبات الماديّة.

وفي الأخير لابدّ من ختام هذه المقدّمة بأمل أن يكون هذا البحث إضافة فعلية في المكتبة الجزائرية، ونسأل الله تعالى التّوفيق والسّداد، والحمد لله الّذي وفّقنا في البداية والنّهاية ونحمده على نعمة العقل ونور العلم.

تلمسان في :2022/08/10

مدخل

- الكتابة عند الحضارتين السّومرية والمصرية القديمة
- نشأة الخطّ العربيّ
- الخطّ العربيّ وظهور الإسلام

تعود الكتابة إلى آلاف السّنين لإظهار موروث الإنسان الفكري، حتّى يخلُد على مدى الأزمان، فهو عمر إنساني ثاني، وهو نشاط تميز به الإنسان عن سائر المخلوقات، حيث كانت الكتابة ولا زالت سجلاً للحضارة الإنسانية.

الكتابة العربية موغلة في القدم منذ خمسة عشر قرنًا على أقلّ حساب، ومهما يكن القول في أصولها ومناشئها قد استقرت في ظلال الحضارة العربية والإسلامية، وسارت بطريقة متطوّرة على ترادف العصور، حتّى أصبحت سجّلاً إنسانيًّا حافلاً بثقافاتٍ ومدنياتٍ متنوعةٍ ومتجدّدةٍ، حيث أنّه لم تقتصر الكتابة العربيّة في مجال الأداء على ما يكتب باللّغة العربيّة فحسب، بل كتبت بها لغات شتّى في آسيا، إفريقيا وأوربّا، إذْ استعملها الفرس، التّرك، الهنود، الملايو والاسبان وغير هؤلاء، "نشأ الخطّ العربي ليتطوّر ويبلغ مبلغا من الجمال، حاملا معه حضارات انتشرت من الصّين إلى إفريقيا مرورا بآسيا وأوروبا، كما تنوّعت أعراق الخطّاطين وأجناسهم، لكنّها امتلأت في تلك الانحناءات الجميلة"[1].

وكان من أسرار انتشارها في العالم العربي والإسلامي على تباين لغاته أنّها اعتبرت شعارٌ للتّرابطِ القوميّ، والولاءِ الرّوحِي، بين شعوبٍ متمايزةٍ، وإن تباعدت بينها الدّيارُ واختلفت السّلالاتُ، ولم تخضع لأي مؤثر أجنبي وكان لها فضلٌ عظيم على كل الشّعوب الإسلاميةِ الّتي كُتبتِ بالحرفُ العربيّ، فقد اتّسعت لها المؤلفات واللّوحات والمنمنمات والمعالم المعماريّة بصفتها الدّينية والدنيوية، كما تنوّعت كثيراً "والأرْوَع من ذلك المشاهدة والاستماع والتّمتع بجمالية الخطّ، خاصّة إذا كان خطًّا عربيًّا مكتوباً بملكةٍ، وهذا ما يحقّق المُتعة والإفادة؛ لأنّه سيخدم هويّتنا وديننا الحنيف".[2] وستأخذنا هذه الرّحلة التّاريخيّة إلى ملايين السّنين الّتي خلت، لنستكشف الأصول الّتي جاءت منها، وماهي المراحل الّتي مرّت بها في مسار كرونولوجيّ

1- ثروة عكاشة، التصوير الإسلامي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مؤسسة دينبرد للطباعةان لندن، منظمة اليونيسكو،1977، ص120.

2- خالد خالدي، بلبشير عبد الرزاق، الخط العربي في فضاء الفيلم الوثائقي-دراسة انموذجية من مسلسل عصر الخلفاء، مجلة آفاق سينمائية، مجلد، العدد،2021، جامعة أحمد بن بلة1 بوهران، الجزائر، ص02.

يحدّد هذه المحطّات الممزوجة بعلم الأنثروبولوجية، مع إعطاء أبعاد معرفية لمعاني وشروحات بعض المصطلحات التي تخص خوضنا لهذا البحث.

معنى الأصالة:

"وتعني المحافظة على هوية، وبقاء البصمة الأصيلة كما هي بحيث لا تتغير، وذلك بأن يستند إلى الأصول في الاستدلال، وأن يسعى الفنّان لتحقيق الأهداف المرتبطة بعقيدته وهويته الأصيلة، ولذلك فإن الأصالة تعني البقاء في صميم الانتماء سوآءاً كان ثقافيًا أو تاريخيًا"[1]، وهذا ما يجعل فهم المصطلح ينحصر في التّماشي مع ما يحيط بالفنّان وما يميّزه عن غيره في موروثه الثّقافي الدّيني.

معنى المعاصرة:

"أمّا المعاصرة فهي تعني التّماشي مع مضامين الحياة ومتطلّباتها، وهي التفاعل المستديم مع مستجدات العصر، وحضور فاعل وحيوي مع مشاغل العصر ورفض للانزواء والهروب إلى كهف الماضي. فلا معاصرة حقيقية بدون جذور ثقافية واجتماعية، لذلك فإنّنا نرى أن المطلوب دائمًا هو امتلاك وعي حضاري عن التاريخ وأحداثه وتطوراته. فالوعي الحضاري هو الذي يمكن الإنسان من منع تأثير الجوانب السّلبية من تاريخه على راهنه، وهو الذي يؤهله أيضا لاستيعاب العناصر الإيجابية من تاريخه".[2]

فالمطلوب هو تحقيق خلق الوعي الحضاري بين الماضي والتّاريخ، لأنّه يعتبر الطريق المختصر للعبور البناء الخالص للمعاصرة الحقيقية المحافظة على التّراث والتّاريخ. فلا يوجد على مستوى التاريخ قطيعة، فنحن نحمل مسؤولية الماضي، وهذا دليل على أنّ

1- موفق شيخ إبراهيم، الأصالة والمعاصرة معركة في غير معترك، شرفات للنشر والدراسات، ماردين، تركيا،2020، ص114.

2- المرجع نفسه، ص118.

الماضي موصول بالحاضر، كلاهما معا لهما صلة بالمستقبل، فلا فصل في التاريخ، هناك وصل استمراري لحركة التاريخ.

1.تعريف مصطلح الحروفية:

أ. الحروفيَّة في الجانب التّصوّفي:

"أسّسها فضل الله بن عبد الرحمن الحسيني الاستراباذي، شيعي، كان يتنقل بين مدن فارس، قتل سنة (804هـ)، وسميت الحروفية لاعتنائهم الزّائد بالحروف وأسرارها على طريقة الأوفاق والطّلاسم، والزايرجة واستنطاق الحروف والتّنجيم، وقد اندمجت الحروفية فيما بعد بالبكتاشيَّة وطورتها"[1]، (كان الخليفة الثاني لفضل الله يسمى: على الأعلى).

إذن فالحروفية قبل أن نتحدّث فيها عن الجانب التّوظيفي الإبداعي في الجانب الفنّي، هي مذهبٌ صوفيٌّ بالاتفاق فهو ينادي بوحدة الوجود وفرض الذّات، تعظم وتقدس الحروف والأرقام وكيفية تركيبها في الكلمات، وطريقة استعمالها في التوظيف والتّعامل سواءً الأدبي أو الفنّي، ويقال أنّها تأسّست في الرّبع الأخير من القرن الرابع عشر الميلادي، على يد رجل يعرف باسم" فضل الله الاستربادي" من استر باد إيران، وقد قتل فضل الله على يد ميران شاه بن تيمورلنك، بسبب انتشار الحروفية بعد ذلك، فقد ترك الحروفيون في القرن الخامس عشر الميلادي اللّغة الفارسية، وبدؤوا باستعمال اللّغة التّركية، وتعتبر الحروفية الكون مظهرا للوجود الرّوحاني المطلق، حيث الدّنيا راسخة في علم الكون، وهذا الرّسوخ يعتبر تجليًّا للكائنات. وتتأسّس إحكام الحروفية على الحروف الثّمانية والعشرين في العربية مضافًا إليها أربعة حروف إضافية (اللّام ألف) التي تقرأ عند بسطها أي كتابتها كما تقرأ أربعة حروف إضافية هي (لام،ألف،ميم،فاء) وبذلك يصل عدد الحروف إلى اثنين وثلاثين

1- علوي بن عبد القادر السّقاف، الدّرَرُ السّنيّة، موسوعة الفرق المنتسب، ج8،ص138، مؤخوذة في يوم: 2022/01/02
https://www.dorar.net/firq/2867/%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%85%D8%AF%D8%A7%

حرفًا. يعرف الحروفيون بتردّدهم في تأويل القرآن وأحيانا في تأويل التأويل استنادا إلى القيمة العددية للحروف وتارة إلى قيمة الكلمات أو مجموعات الكلمات بإعطائها مثيلاً باطنيًا، كوزمولوجيا وجَفريا خاصًّا يستخدم نظامهم العددي نظام "أخوان الصفا" من الناحية التنظيمية، لذلك فإنّ الحروفية لم تعش طويلاً، وقد عرفت مع ذلك العديد من الانقسامات الدّاخلية، بعض الأفكار الحروفية استمرت إذ تداخلت تعاليمها في البكتاشية* (طريقة صوفية عثمانية).[1] وهذا حسب التّعريفات الموجودة بين المفهوم التّأصيلي والمفهوم الفلسفي عند علماء التّوحيد، من هنا يتّضح أن للحروفية جذرًا أساسيًا، عبر تشكيل جماعة متجانسة لها، ترى في تأويل القرآن طريقة للمعرفة، ولها بنية عقلية رياضية في فهم الكون وعلاقة الأرض به، باعتمادها الحروف وقيمّها طريقة لحساب تلك المعرفة، ويذهب ابن عربي إلى أبعد من ذلك، عندما يعتبر الحروف كيانًا اجتماعيًا وأمّة من الأمم فيقول: « إنَّ الحروف أمّة من الأمم، مخاطبون ومكلَّفون، وفيهم رُسُلٌ من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلاّ أهل الكشف من طريقنا، وعلم الحروف أفصح العالم لساناً وأوضحه بياناً».[2]

ج. الحروفية كاتّجاه في الفنّ التشكيلي:

" هو اتجاه فني يقوم على توظيف الحرف العربي كمفردة تشكيلية داخل اللّوحة الفنيّة، قصد تحقيق منجز بصري فنّي، ضمن تعاليم الفنّ الحديث من خلال الجمع بين الأصالة والمعاصرة، وقد ظهر في السّتينيات من القرن العشرين الميلادي في العالم

*- البِكْتاشيَّة: هي طريقةٌ صوفيَّة تُرْكيَّة تُنْسَب إلى الحاج بِكْتَاش وَلِيّ (القرن السابع الهجري) انتشرت في الأَناضول، ثم في ألبانيا، تعاليمها مُستمدة من تعاليم الشيعة الاثنَي عشرية وتعاليم الطُّرق القَلَنْدَرِيَّة والحَيْدَرِيَّة، ومن معتقدات اجتماعية تسللت لهم من خلال الدِّيانات القديمة التي دخل فيها الترك قبل إسلامهم كالسَّاميّة والمانَويّة، الجميل المقدس، ص248.

1- أنا ماري شيمل Annemarie Schimmel، الجميل والمقدس، تحقيق وترجمة عقيل يوسف عيدان، الدار العربية للعلوم ناشرون هامش ص101 للمزيد عن الحروفية مجموعة مؤلفين ،1998 معجم العالم الإسلامي ط2 ترجمة جورج كتورة بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص248.

2- أنا ماري شيمل، الجميل والمقدس، تحقيق وترجمة عقيل يوسف عيدان، ج1 القاهرة، الدار العربية للعلوم والناشرون،الكويت،2008، ص 260.

الإسلامي، حيث عمل جلّ الفنّانون المسلمون على تطوير لغة بصرية خاصّة بالثّقافات الإسلامية المحلّية. حيث يقول صلاح شيرزاد الفنّان الإيراني والخطّاط المشهور (2002م): «المدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخطّ العربي التقليدي في أنّ الأولى لا تبني العمل الفنّي على النصّ الكامل دائما، ولا تعنيها القواعد الموزونة للحروف، وإنّما تستعمل مختلف الصِّنْعات (التّقنيات) التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحروفيين لها قيمة تشكيلية بحدّ ذاتها دون أن تحمل بالضرورة معان لغوية. إنّ هذا الاختلاف في الرّؤية والمفهوم عند الخطّاطين التّقليديين والحروفيين لهو اختلاف جوهري في التّعامل مع الحروف، وهو سبب كافٍ لإضفاء صبغة المدرسية على الاتجاه الحروفي».[1]

نشأ هذا الاتّجاه الفنّي نتيجة تأثّر الفنّانين التّشكيليّين العرب والمسلمين الرّوّاد بالفنّانين التّشكيليين الغربيّين، أثناء دراساتهم للفنّ في المدارس الأوروبية، والّتي دفعتهم للتوجّه إلى الموضوعات المحلّية، التّاريخية، والاجتماعية، والتّراثية، لا سيّما حين شاهدوا زملاءهم الفنّانين الغربيين مهتمّين أيضًا بها، ومنكبّين على استلهامها في أعمالهم الفنّية. وقد شكّل الحرف العربي أحد الخيارات أمام الفنّان التّشكيلي المعاصر، بعد أن اكتشف مدى ما يتمتّع به من قدرات تشكيلية وتعبيرية إبداعية كبيرة، تصلح أن تكون لوحة أو منحوتة أصيلة.

" فالحروفية الّتي يشتغل عليها اليوم عدد كبير من الفنّانين التّشكيليين العرب والمسلمين تحوّلت إلى تيّار له ثقله الكمّي والنوعي، في الحياة الفنّية التشكيلة، وهي على قدر كبير من التنوّع والاختلاف من فنّان إلى آخر ومن بلد إلى بلد آخر".[2] بدأت الحروفية في الرّباط وتونس ومصر والعراق، "وحسب ما نقله الفنّان ضياء عزّاوي، فإنّ الفنّانة العراقية «مديحة عمر» هي أوّل من استعمل الحرف العربي في لوحة الرّسم، وذلك في فترة

1- حبيبة بوزار، دور الخط العربي في التشكيل الفني المعاصر. الفن التشكيلي الجزائري انموذجا، قسم الفنون كلية الآداب واللغات. جامعة تلمسان. مجلة منبر التراث الأثري، الجزء السادس، 2016، ص230/229.

2- المرجع نفسه، ص243.

الأربعينيات، حيث كانت البداية محاولات متفرّقة، حتّى سنة 1971م حيث أقام بعض الفنّانين العراقيين معرضًا لأعمالهم ببغداد، وكان بعُنوان «**الفنّ يستلهم الحرف**»، وأطلقوا على أنفسهم «**جماعة البُعد الواحد**»، وهم: شاكر آل سعيد، جميل حمودي، محمّد غني ضياء، رافع الناصري. وجاء في البيان الذي صدر عنهم: «وهكذا، نجد أنفسنا اليوم، لفيفا من الفنّانين الذين يساهمون في إدخال الحرف عبر أعمالهم التشكيلية، ملزمين بإقامة معرض فنّي ووثائقي باسم معرض البعد الواحد، وتحت شعار الفنّ يستلهم الحرف، ومن نقطة انطلاق تشكيلية بحتة، مثمّنين به هذا العنصر الفنّي الهام، كجذر أصيل معبِّر عن روح حضارتنا وفلسفتها معا، في أكثر جوانبها إشراقا»".[1] ومن هنا علينا أن نقارن بما وصل إليه المؤلّف اللّبناني (شربل داغر 1990م)، بأنّ التّجارب الحروفية تكشف لنا عن ميدان تشكيلي، يقوم على مبدأين أساسيين، هما: (1) القطيعة التّامّة مع حروفُ الخطّ العربي، والتّعامل معها كمادّة للتّشكيل، (2) بناء لوحة حديثة، ولكن بصيغة محوّرة، مطوّعة للتّعبير عن خصوصية ثقافية أو حضارية.

حيث ينقسم الفنّانون الحروفيون إلى صنفين متقاربين، "صنف أتقن الخطّ العربيّ الأصيل على أصوله التّقليدية ثمّ وظّفها في لوحات فنّية تشكيلية بديعة، فجمعت أعمالهم بين هيبة التّراث وجلاله وبين سمو الفنّ الحديث ورمزيته، وهؤلاء هم الحروفيون الخِطاطون، وصنف آخر استعمل الحرف العربيّ العفوي الدّارج من منظور جمالي فنّي بحت، معتمدًا في إبراز القيمة الفنّية على اللّون والشّكل والحجم وموقع الحرف في مضمون اللّوحة"، [2] فكانت أعمالهم مبعثًا للمشاعر الدّفينة وملهبة للخيال، ويمثّل هذا الصّنف الحروفيون التّشكيليون وقد يكون أغلبهم رسّامون.

1- المرجع نفسه، ص244.

2- المرجع السابق، بوزار حبيبة، ص245.

ولهذا فإن عملية الرّبط بين المعنى الحقيقي لكتابة الحرف وتوظيفه كعمل فنّيّ، يسوقنا إلى معرفة تاريخه عبر الزّمن بتسليط الضّوء على كرونولوجيا ومسار عبر التّاريخ، لنستطيع التّمييز بين فلسفته الفنية وتأصيله المتأثر بجذور الثّقافات والحضارات السّابقة التي تنوعت في النّطق ورسم الحرف بقواعد مختلفة، وكيف نشأت؟ وماهي مصادرها؟

1.الكتابة عند الحضارتين السّومرية والمصرية القديمة

1.1 مرحلة الصّوري:

"وهو التّعبير عن الشّيء برسم صورته، فلمّا يريد شخص أن يرسل رسالة إلى أحد أقربائه، يقول فيها أنّه ذاهب إلى الصّيد مثلا، فكان ي رسم الّشهد يدلّ على ذهابه للصّيد، حيث كان يرسم رجلا بيده رمح أو آلة حادّة، أو نحوها"[1]، وكانت هذه الطّريقة في الكتابة تستلزم الصور فضلاً عن أنها تعجز عن التّعبير للمعاني والأفكار المجردّة وكانت غير مقنعة وغير كافية للتوضيح أكثر، وغير مؤثّرة.

2.1 مرحلة الطّور الرّمز:

" وفي هذه المرحلة تغيرت قليلا طريقة التّعبير فكانت مثلاً المحبّة يعبّر بها برسم حمامة والملك يعبّر به برسم تاجًا، وهنا أصبح الإنسان يستطيع رواية قصة قصيرة برسم الرّموز المتسلسلة تدلّ على الأحداث."[2]

3.1 مرحلة الطّور الصّوتي:

" وفي هذه المرحلة تغيّرت طريقة التعبير كليّاً ولذلك بعض الأمثلة: فالتّعبير عن كلمة (شرب) يرمز بها الإنسان القديم إلى حرف (ش) بالشمس، والحرف(ر) بالرّفش، وإلى الحرف (ب) بالبيت، وهو ما نجده حاليا في برامجنا التّعليمية للحروف الهجائية مستخدمين

1- خالد خالدي، بلبشير عبد الرزاق،البعد الأنثروبولوجي في روحانية الخط العربي، الخط المغربي أنموذجا،مجلة أنثروبولوجية الأديان،العدد01، 15 جانفي2021،كلية العلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر، ص289.

2- كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي (تاريخه وأنواعه،تطوره،نماجه)،ط2،بيروت،لبنان،1998،ص26.

الأسماء التي تبدأ بحرف معيّن لتعليم هذا الحرف: (ب بطّة، ت تمر، ث ثور، ج جمل، ح حمل، خ خروف) وهو ليس من أجل استخدام علامة ولكن من أجل معناها الصّوري والصّوتي، حيث يكفي بالتّعبير عن الأشياء والأفكار جميعا بعدد محدود من الصّور يساوي عدد الحروف الهجائية" [1].

4.1 الكتابة عند الحضارة السّومرية:

يُعتقد أنّ أصل المسمارية يعود إلى نهاية الألفية الرّابعة قبل الميلاد حيث سكن السومريّون جنوبي بلاد ما بين النّهرين وغرب مصب نهر الفرات في منطقةٍ تدعى الكلدية، فعلى الرّغم من عدم وجود أدلةٍّ على أنّهم أوّل من سكن المنطقة وأنّهم من أوجدوا الكتابة المسمارية فإن كافة الكتابات المسمارية القديمة المكتشفة تعود للسومريين بشكلٍ خاص. فأوّل سجلّاتٍ مكتوبةٍ باللّغة السّومرية هي ألواحٌ تصويريةٌ تعود لمدينة أورك وتتضمن قوائمَ وأسعارًا لبضائعٍ أُشير إليها برسومٍ مختلفةٍ مرفقةٍ بأرقامٍ وأسماءٍ حيث كانت تلك الطريقة تدلُّ فقط على الأشياء المحسوسة (الصورة1)"[2].

" بوادي الرّافدين في بلاد سومر ظهرت الكتابة للحاجة الملحّة لتسجيل واردات المعابد المتزايدة وازدهر الاقتصاد، حيث بلغ عدد العلامات المسماريّة في العصور الأولى من التّاريخ ما يزيد عن ألفي علامة، لكنها اختزلت وأصبحت في حدود ثمانمائة علامة في نهاية عصر فجر السّلالات الثاني(2600 ق.م)، حيث كان الطّين مادّة أساسية للكتابة في بلاد وادي الرافدين، كما كتبوا على الحجر أيضا" [3]، وكانت الكتابة السّومرية وسيلة للتّدوين، وتضمنت نصوصا اقتصادية وإدارية، وسجلت أعمال الملوك والأمراء وانتصاراتهم العسكرية ومنجزاتهم المعمارية، وقد انتشرت السّومرية خارج الحدود شرقا وغربا، "حيث ظهر في حدود سنة 3200ق في شوشة عاصمة العيلامين، وفي غربها ظهر شمال سوريا بمدينة أبلا (تل

1- المرجع السّابق، خالد خالدي، بلبشير عبد الرّزاق، ص289.

2- انظر الصورة رقم:1، ص218.

3- المرجع السّابق، كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي (تاريخه وأنواعه،تطوره،نماجه)، ص27.

مرديخ) في حدود 2400ق ومعظمها نصوص اقتصادية وإدارية، بلاد ما بين النهرين، وواد النيل، وقد ابتكر السومريون خطا عرف بالكتابة السومرية أو الخط المسماري، حيث أصبح الخط السّومري خط المراسلات بين العراق ومصر وسوريا.

اعتُمد لاحقًا على المفاهيم العدديّة من خلال تكرار استخدام الخطوط أو الدوائر، إلاّ أنّ تمثيل الأسماء المناسبة فرض الحاجة لاستخدام الرّسوم الرّمزية أي مساعدة القارئ على استحضار شكل الصوت الضمني أكثر من اعتماده على الفكرة الأساسية للشيء المرسوم وذلك باستخدام الأشكال التصويرية، وهذا ما يتطلب انتقالًا من كتابة الكلمة بشكلٍ مجردٍ إلى طريقة المخطوطة الصوتية الجزئية، وعلى سبيل المثال تصبح صورة اليد جزءًا من الكتابة السومرية وطريقة المقاطع الصوتية في أي سياقٍ كان.

5.1 الكتابة الأكادية (2400،2200ق.م):

وأول من اعتمد طريقة الكتابة المسماريّة المنسوبة للسّومريين هم الأكاديون الّذين غزوا منطقة بلاد ما بين النهرين وأسسوا فيها حضارةً في منتصف الألفية الثالثة، واحتفظوا بالرسوم اللفظية السومرية وأسلوب ربطها مع بعضها ليتمكنوا من الحصول على أفكارٍ ومفاهيم أكثر تعقيدًا، لكنهم أعلنوا أنها كلماتٌ أكاديةٌ مرادفةٌ للكلمات السومرية؛ كما احتفظوا بالمقاطع الصوتية واعتمدوها في دلالاتٍ أوسع من تلك المستخدمة في الكتابة السّومرية.

"تدعى أول أنواع الكتابة المسمارية السامية في بلاد ما بين النهرين باسم الكتابة الأكادية القديمة والتي يمكن مشاهدتها من خلال مدونة حمورابي المكتوبة بالمسمارية البابلية القديمة والتي تطورت خلال حقبة التاريخ البابلي إلى أنواعٍ بابليةٍ جديدةٍ؛ أيضًا اعتمدت الحضارة الآشورية على الكتابة المسمارية في سجلاتٍ ومستنداتٍ قانونيةٍ وُجدت ضمن

السّجلات الآشورية التجارية في آسيا الوسطى"[1]، كما وُجدت سجلاتٌ واسعةٌ من المسمارية خلال الفترة الآشورية الجديدة ضمن مكتبة آشور بانيبال في نينوى.

في الألفية الثالثة بدأ انتشار المسمارية خارج بلاد ما بين النهرين عندما أصبحت دولة عيلام في جنوب غرب إيران على اتصالٍ مع ثقافات بلاد ما بين النهرين واعتمدت الكتابة المسمارية التي انتقلت منها إلى الفرس الأوروبيين لتساعدهم في إنشاء كتابةٍ مسماريةٍ جديدةٍ خاصةٍ باللغة الفارسية القديمة.

واعتمد الحواريون أيضًا على الكتابة الأكادية المسمارية حوالي عام 2000 قبل الميلاد وانتقلت منهم إلى الحثيين الذين كانوا قد غزوا وسط آسيا الصغرى، أما في الألفية الثانية فقد تحولت الكتابة المسمارية الأكادية المستخدمة في بابل إلى وسيلةٍ للتواصل بين مختلف مناطق الشرق الأوسط وبالتالي أصبحت الكتابة المسمارية أداةً للتواصل الكتابي في مختلف أنحاء العالم

6.1 الكتابة الآشورية:

"استثمر الآشوريون الكتابة المسمارية التي أبدعها السّومريون، بوصفهم ورثة الحضارة الرافدين، كما فعل ذلك من قبلهم الأكاديون والبابليون، ونظام الكتابة الذي أدخله الآشوريون مجال التّداول الفكري هو: الصّوتي المقطعي، الذي طوّره السّومريون بفعل التّجريب المستمر والمثابرة، من الطّورين الصّوري والرّمزي. على وفق هذا النّظام تتراصف الكلمات، لتكتسب مدلولاتها من علائقها الدّاخلية كل منها بالأخرى. وذلك كان بمثابة ارتقاء بشكل العلامة الكتابية إلى درجة عليا، تعددت بها مستويات الدّلالة، نحو خصوبة فكرية مكّنتها: من إدراك العلاقات والنّماذج والصّيغ والكليات"[2]. بغية تنقية الخبرة من الجزئية

1- وائل سليمان، الكتابة السومرية، موقع المجتمع، في 28 يوليو 2020
https://www.arageek.com/l/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8
أخذت يوم:2021/04/13.

2- المرجع السّابق، كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي (تاريخه وأنواعه، تطوره، نماذجه)، ص29.

والفردية والمباشرة، نحو التّحرر من قيود الأزمنة والأمكنة، للخلاص من الكثافة المادية الغليظة، لتحقيق الرّهافة الرّوحية الشّفيفة.

"حيث تمتاز النّصوص الكتابية الآشورية: بانتظام أشكال ألواحها الكتابية، وجمالية تسطيرها وأناقة العلامات المحفورة بدقة على سطوحها الطّرية. وبالرغم من أن قلم القصب ولوح الطّين، ما زالا العُدة المستخدمة في الكتابة، إلا أن الآشوريين قد أدخلوا عدة تحديثات عليها، إذ استخدموا أشكال المخاريط الفخارية في الكتابة، وحفروا كلماتهم على سطوح المسلات الحجرية بأزاميل من البرونز والحديد، وكتبوا كذلك بأسلوب الطّرق على السّطوح النّحاسية وحفر سطوح الصفائح الذهبية"[1]، وقولبوا كتاباتهم بتقنيّة صبّ البرونز حين وَثقت النّصوص التّاريخية (الصورة)[2].

ذلك ما اكتشفه الضّابط الإنجليزي الذي عيّن في كردستان سنة 1837م، "عثر على صخرة بستون وهي على علة300قدم من قاعدتها وعليها آثار قديمة من الكتابة الإسفينية التي هي إحدى أنواع القلم الكلداني الخمسة، بلغ عدد أسطرها الألف وبعد صعوبة نجح في قراءتها تعود هذه الصخرة لأكثر من(698ق.م)"[3]، ويطلق عليها الكتابة البابلية أو الآشورية وهي المنبثقة من الأكادية، "وتسمى أيضا المسمارية أو الإسفينية، لأن كل علامة منها تشبه المسمار".[4]

حيث تداولَ الآشوريون أنواعاً متنوعة الموضوعات من الرّسائل أهمها: الرّسائل الملكية التي تتضمن نوعاً من الأحكام تتعلق محتوياتها بالأحكام والقرارات المُرسلة من الملك إلى حكام المدن والأقاليم التّابعة لإمبراطوريته، وتكتب عادةً على ألواح جميلة من الطّين، تفخر بعدها وتُغلف بأغلفة فخارية حفاظاً على سريتها، وتوزع من موزعين حكوميين

1- ل.ديلا يورت،ترجمة محمد كمال،مراجعة عبد المنعم أبو بكر،بلاد مابين النهرين،ط2،مصر،1997،ص08.

2- انظر الصورة رقم: 02، ص218.

3- المرجع السّابق، خالد خالدي، بلبشير عبد الرزاق، البعد الأنثروبولوجي لروحانية الخط العربي، الخط المغربي أنموذجا، ص291.

4- المرجع السّابق، ل.ديلا يورت،ترجمة محمد كمال، بلاد مابين النهرين، ص11.

بنحوٍ سريع باستخدام الخيول واسطة للنقل، وتشبه البيانات التي تُصدرها الحكومات المعاصرة عن طريق القنوات الفضائية التي تناسلت أعدادها بنحوٍ مُدهش في الوقت الحاضر.

7.1 كتابات الهيروغريفية:

الهيروغليفية هي صور استُخدمت كعلامات في الكتابة. وتعبر هذه الصور عن رسوم لمخلوقات حية أو أجزاء من مخلوقات حية أو أدوات. فالمصري القديم عندما فكر أن يسجل أحداثه كانت الطبيعة من حوله هي مصدر الإلهام بالنسبة له بما فيها من ظواهر طبيعية وكائنات حية، فهداه فكره إلى أن ينقل بعضًا مما في الطبيعة والبيئة المحيطة به ليعبر بالصورة عن المعاني التي يريد التعبير عنها، وجاءت العلامات ذات استخدام تصويري أي معبرة عن صورتها، فإذا ما رسم إنسانًا فإنه يقصد التعبير عن الإنسان، وكذلك الحال بالنسبة لأعضاء جسم الإنسان، أو الحيوان وأعضائه، وكذلك الطيور والزواحف والحشرات، ثم هناك الأشجار والنباتات والجبال والبحار والأنهار.

ولكن مع ذلك فالكلمات المكتوبة بالفعل بهذه الطريقة قليلة جدًّا. وبدلاً من ذلك نجد أن العلامات المصورة الهيروغليفية قد استُخدمت أيضًا للتعبير عن أصوات كلمات في اللغة المصرية القديمة، تمامًا كما هو الحال في اللغات الحالية كالعربية والإنجليزية وغيرها فهي عبارة عن حروف تشكل أصواتًا كلمات، أما الهيروغليفية فهي علامات تشكل أصوات كلمات.

فلقد قامت حضارة قدماء المصريّين بطول نهر النّيل بشمال شرق إفريقيا وهي أطول حضارة استمراريّة بالعالم القديم، والّتي أظهرت الطّقوس الأنثروبولوجية لها، "وفي فترة وجيزة ابتكر المصريّون القدامى الكتابة الهيروغريفية، والتي مرّت بمراحل عدّة عرفت بالتّصويرية، ثمّ الرّمزية، والمقطعيّة، وانتهت بالأبجديّة، الّتي عوّضت فيها الصّورة بالأصوات والحروف،

وقد تفرغت هذه الأبجدية إلى فرعين وهي: المسند والفينيقي"[1]، "فالخطّ المصري القديم اكتشفه (شامبليون الفرنسي سنة1899م) مكتوبا على حجر في مدينة رشيد بالقطر المصري وكانت عليه كتابات بثلاثة أقلام مختلفة والخطّ النّبطي وهي أحجار في جهات متباعدة وسمى كل حجر باسم المكان الّذي عثر عليه"[2]، وقد مرت الكتابة الهيروغريفية بأطوارها الرئيسية الخمسة وهي كالآتي:

الصوري:عندما كانت ترسم المادّة عينا، وهي رسوم صور لها دلالات.

الرّمزي: استنبط فيه الإنسان صورا ترمز إلى المعنى.

المقطعي: وهو بداية الكتابة بالفعل حيث أصبحت الصّور لا علاقة لها بهجاء الكلمة في الكتابة المصرية والبابلية وهي الصّورة وأصواتها مثلا صورة اليد ترمز إلى الأمان.

الصوتي: فيه لجأ الإنسان المصري إلى استخدام الصّورة للتّعبير عن الأحرف، مثلا صورة الكلب ترمز إلى صوت حرف الكاف.

الهجائي: "وذلك لمّا اشتّدّت الحاجة إلى التّقدم في الكتابة اخترع الإنسان المصري القديم العلامات وذلك في حدود سنة 3200ق.م نشأت الكتابة الهيروغريفية في مصر".[3]

2. نشأة الخطّ العربيّ

لقد تعدّدت الآراء القديمة والحديثة، عن أصل الخطّ العربي، "سواء صدرت عن مؤلفين عرب أو أجانب تمادت في تعيين أصله ولكن يقول الرّأي السّائد والمجمع عليه في أمر الكتابة العربيّة أن العرب أخذوا كتابتهم عن الأنباط، ربّما لأنهم كانوا يسكنون شمالي الجزيرة العربيّة في بلاد الأردن".[4]

1- إسراء محمد عبد ربّه، الأعمال التاريخية في الإنتاج الفني، مج(كان)، العدد3، دو محكمة ربع سنوية، مصر،1998، ص55.

2- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي، تاريخ الخط العربي وآدابه، ط1، مكتبة الهلال،2007، ص30.

3- المرجع نفسه، ص55.

4- مصطفى محمد رشاد ابراهيم، جماليات الخط العربي وتطبيقاتها المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة،2013، ص28.

1.2 الكتابة عند الفنيقيين، الأراميين والأنباط:

أ.الفينيقي: والذي تفرع إلى ثلاثة: الآرامي (الصورة2)[1]، "والذي خرج منه النبطي (الصورة3)[2]، حيث وصل في الأخير إلى الأنباط الذين اشتقوا منه العرب خطهم، وكان الخط بالحروف العربية محصورا في بعض المراسلات التجارية فقط"[3].

ب.الكتابة الأرامية:

الآراميون مجموعة من القبائل السّامية العربية التي نزحت نحو بادية الشّام منذ القرن 15ق.م، "وبعد حروب البابليين والعموريين والحثيين، استقروا في وادي العاصي(أورنت)، ثم أسسّوا ممالك في حران وحماة ودمشق"[4]، فقد أخذت اللغة الآرامية تنافس اللغة الآكدية وبقيت بين سكان الشّرق الأدنى حتى الفتح العربي، وقد تحدث الآرامية بعض الأقوام أمثال التّدمريين، والحضريين والأنباط.

ج.الخط النّبطيّ والأنباط:

هم قبائل عربية من سلالة الابن الأصغر لسيدنا إسماعيل عليه السلام، (نباط) نزحوا من جزيرة العربية وسكنوا بالمناطق الآرامية في فلسطين وجنوب بلاد الشّام والأردن، "ومن أشهر مدنهم (البتراء) بالأردن وقد ازدهرت بلاد الأنباط بحكم مركزها الجغرافي لما كانت ممرا للقوافل التي كانت تتجه من شبه الجزيرة العربية نحو الشّمال للمتاجرة، ومن الخط الآرامي نمي الخطّ النّبطي الّذي نمي بسرعة وابتعد عنه وهنا نقول إن الخطّ العربي اشتقّ من الخطّ النّبطي، ويظهر ذلك بوضوح من خلال النّقوش الّتي عثر عليها في وادي

1- انظر الصورة رقم:03، ص219.

2- انظر الصورة رقم: 04،ص219.

3- عفيف بهنسي، مصطلحات الفنون (عربي، فرنسي، إنجليزي)، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان،1981. ص2012.

4- محمد حسين جودي، فنون العرب قبل الإسلام، دار المسيرة، والتوزيع، ط2، عمان، الأردن،2005،ص151.

حوران، ومنها نقش أم الجمال الأول* الذي يؤرخ ما بين (2- 270 م)، ومنذ القرن 5 م، اضمحلت الكتابة النّبطية وقامت بدلا عنها الكتابات العربية".[1]

2.2 أنواع الخط المسند:

أ.الخط الثّمودي:

وهو خطّ كتابات القرنين الثّالث والرّابع الميلادي، وسمي بهذا الاسم نسبة إلى قوم ثمود الّذين ورد ذكرهم في القرآن الكريم، وقد شاع هذا الخطّ في منطقتي حائل وتبوك وتيماء ومدائن صالح والعلا وسيناء والطّائف ومنطقة الصّفاة بسوريا ووادي الحمامات بمصر.[2]

ب.الخط الصّفوي:

سمي بهذا الاسم نسبة إلى جبل الصّفا في بلاد الشام، وقد شاع هذا النّوع من الخطّ في القرون الثّاني والثّالث والرّابع ميلادي، وقد اعتقد ابن دريد صاحب جمهرة اللّغة، أنّ الخطّ العربي كان قد انحدر من الخطّ المسند الحميري، وسمي الخطّ العربي(الجزم) لأنه جزم أو اقتطع من المسند الحميري، أما المؤرخ أحمد القلقشندي فيقول: "عندما سئل أهل الحيرة من أين تعلموا الخطّ العربي؟ أجابوا: من أهل الأنبار، وعندما سئلوا: من أين تعلمها أهل الأنبار؟ فأجابوا: من اليمن".[3]

ج.المسند الحميري أو السّبئي:

إنّ الحضارة الحميرية بمنطقة اليمن تشير إلى وجود المنبع الأوّل للحرف العربي عندهم، حيث أشار المسعودي مروى عن هشام بن الكلبي، "أن أوّل من وضع الخط ثلاثة من قبيلة (بولان) سكنت الأنبار وهم مرامر بن مرّة، وأسلم بن سدرة وعامر بن جدرة، فوضعوا

---

* -أم الجمال مدينة رومانية أثرية تقع في الأردن على بعد 86 كم من العاصمة الأردنية عمان بالقرب من مدينة المفرق على مقربة من الحدود السورية الأردنية في أقصى شمال الأردن، وتتميز بأروع البوابات الحجرية وهي تعرف باسم "الواحة السوداء" وذلك لما بها من أعداد كبيرة من الأحجار البركانية السوداء.

1- المرجع السّابق، كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي (تاريخه وأنواعه، تطوره، نماجه)، ص29.

2- المرجع نفسه، ص30.

3- المرجع السّابق، كامل سلمان الجبوري، ص38.

الخطّ وقاسموه هجاء العربية على هجاء السّريانية، فالأوّل وضع صور الحروف والثّاني فصل ووصل والثّالث وضع الإعجام وأنّهم سموه (خطّ الجزم) وهو القطع لأنه مقتطع من الخطّ الحميري وقيل أنّ أهل الأنبار تعلّموا الخطّ من أهل الحيرة ... وقيل انتقل الخطّ الحميري إلى الحيرة في عهد المناذرة وكان بدء ملكهم نحو سنة 190ق م"[1]، والخطّ الحميري هو خطّ أهل اليمن قوم هود وهم عاد الأولى وهي عاد ارم وكانت كتابتهم تسمى (المسند الحميري)، "قال المقريزي في الخطّط القلم المسند: هو القلم الأول من أقلام حمير وملوك عاد، وجاء في ملحق ج1 من تاريخ ابن خلدون المتوفي سنة 806 للكتاب الأمير شكيب أرسلان: يذهب علماء الأفرنج ومنهم المستشرق (مورتيز الألماني) إلى أنّ صلة إيجاد الخطّ بالحروف بعد الكتابة بالهيروغريفية كان في اليمن وهو يعتقد أنّ اليمانيين هم الّذين اخترعوا الكتابة وليس الفينقيون... كما هو مشهور وهو يستدلّ على رأيه هذا ويقول إن الفينقيين إنما بنوا كتابتهم على الكتابة العربية اليمنية ثم إنّ اليونانيين أخذوا الكتابة عن الفنقيين وعنهم أخذ الرّومانييون، فيكون العرب هم الذين أوجدوا الكتابة في العالم ".[2]

3.2 الخط العربي وظهور الإسلام:

إختلف الباحثون في أصل نشأة الخطّ العربي، "ومكان تطوّره وانتشاره فيرى ابن خلدون في مقدّمته أنّ الخطّ العربي انتقل من شمال سوريا وحوران مع أهلها في تجارتهم إلى الأنبار وإلى الحيرة عاصمة اللّخميّين في وادي الفرات الأوسط ومنه إلى دومة الجندل، فالمدينة ومنها إلى مكّة والطّائف، ولقد كان الخطّ العربي بالغا ما بلغه من الأحكام والإتقان والجودة في دولة التّبابعة لمّا بلغت الحضارة التّرفّة، وأوّل من حمل الخطّ العربي إلى بلاد العرب هو « **حرب بن أميّة بن عبد شمس بن مناف القريشي** » "[3]، وهو جدّ معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه، وهو أوّل من نقله إلى الحجاز من الحيرة إلى الأنبار ولم يلتحق

1- المرجع نفسه، ص41.

2- المرجع السّابق، محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي، تاريخ الخط العربي وآدابه، ص18.

3- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، دار النشر بيروت،2009، ص29.

بحقبة الإسلام، "وقيل عنه أنه أول من كتب بالعربية من العرب كونه كان يجول بين اليمن والحيرة والأنبار"[1]، ونجد توافقا كبيرا مع رأي (كروهمان Gràhman) القائل:" أن الكتابة العربية انتقلت إلى مكة بحوالي سنة560م"[2]، ومن النّساء الأوائل اللواتي كتبن الخط العربي هي: « **الشّفاء بنت عبد الله العدويّة** » والتي علمت السيدة حفصة بنت الخطاب وأبدعت في ذلك"[3]، ويبدوا أنّ من عرفوا الكتابة كانوا أكثر عددا من بينهم: "عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وعلي كرّم الله وجهه، وزيد بن الحارث، وعثمان بن عفّان، ويزيد بن أبي سفيان وغيرهم رضي الله عنهم، لأنّ العرب في العصر الجاهلي إبّان الفترة الّتي سبقت نزول القرآن، كانوا يعنون بتسجيل الأحداث اليوميّة المهمّة الّتي لها علاقة وثيقة بسواد النّاس كتسجيل العهود وكتابة المواثيق وتثبيت الأحلاف، والصّكوك". [4]

ومع بداية ظهور الدّعوة الإسلامية ظهرت أهمية العمل على طلب العلم وتعلّم الكتابة، ولم يكن ذلك مقتصرا على الرّجال فحسب، بل اهتم الإسلام بتعليم النّساء الكتابة أيضا، " فالكتابة هي رسوم وأشكال اخترعها الإنسان، لكلّ رسم منها دلالة خاصة، وتؤدّي تلك الرّسوم في حالة تركيبها معاني دقيقة قد تتجاوز حدود الكلمات الدّالة على المعاني الحركيّة، وقد توحي أحيانا بأفكار دقيقة، هي وسيلة الإنسان إلى المعرفة". قال ابن خلدون: "الخطّ العربي هو رسوم وأشكال حرفية تدلّ على الكلمات المسموعة الدّالة على ما في النّفس".[5]

إنّ فنّ الخطّ العربي يتّسم عموما بمظهر جذّاب متناسق ومتوازن لا يثير القلق ويسرّ النّاظر إليه لشدّة ما يتّصف به من تناغم وتوافق ووحدة بين أجزاءه، حيث لا نجده عملا فوضويا أو غير متجانس، وهذا ترتكز على جانب مبدئي وهو عدم الاكتفاء بالمثل

1- ابن النديم أبو محمد بن محمد بن إسحاق، (تحقيق رضا تجدد)، الفهرست، ج3، طهران،1981، ص345.
2- المرجع نفسه، ص346.
3- أبو عياش شهاب بن علي بن أحمد القلقشندي، الصبح الأعشى، محافظة القيلوبية، ج3، مصر،1981، ص18.
4- المرجع السّابق، كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي (تاريخه وأنواعه، تطوره، نماذجه)، ص40.
5- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، ط4، بيروت،2004، ص328.

العليا التي تخصّ الإنسان، وإنما تحول مبادئ هذا الفنّ إلى جانب تطبيقي تدخل في خدمة الإنسان واستعمالاته اليوميّة ودعوتها الصّريحة، في ما يتناول من كتابات وأعمال إلى الخير والفضيلة والارتقاء بمثل الإنسان وقيّمه، حيث أنّ بعض جوانب الاختلاف الفكري بين الفنون الإسلامية عموما وفنّ الخطّ العربي خصوصا، وبين الفنّ الغربي من جانب آخر سنجدها في هذا البحث، فضلا عن ذلك فإنّ هناك اختلافا في الرّؤية الجماليّة والتّطبيقية والتّقنية، من هنا يتّضح للفنّان بأنّ هناك نقاط اختلاف فكرية وفلسفية يتوجّب أخذها بعين الاعتبار عند استخدام فنّ الخطّ العربي في اللّوحة التّشكيلية خاصّة منها الجزائريّة.

وعند إعادة القراءة والبحث في فنّ الخطّ العربي وفق الرّؤى الحديثة، لوجدنا أن الحرف العربي يتضمّن كلّ القيّم الفنّيّة الّتي تجعل منه فنّا مستقلا بذاته، بل تبلغ استقلاليته العالية إلى درجة تأخذ النّفوس والعقول والقلوب بوحدة متكاملة عند النّظر إليه، فيطغى على كلّ ما حوله من أشكال وعناصر، ولعلّ سعة استخداماته المختلفة دليلٌ واضحٌ لقدرته الفنيّة والجماليّة والوظيفيّة على تغطية العديد من الحاجات الإنسانيّة المختلفة، ولاشكّ أنّ نقاط الخلاف المتعدّدة تشكّل قيودا على العمليّة الفنيّة والحريّة التّعبيريّة لدى الفنّان المعاصر خاصّة إذا كان يفهم الحريّة الإبداعية من وجهة النّظر الغربيّة وكيف يوظفها توظيفا صحيحا مناسبا، مما يؤدّي بها إلى التّناقض بين الفكر والممارسة في نظريّة الفنّ وتطبيقاتها العمليّة.

وإنّ فنّ الخطّ العربي جمال يشكل علما وفنّا في آن واحد فهو رسم جماليّ بخطوط هندسيّة خاضعة لقاعدة نظام السّطر والنّقطة الأرضيّة وهو يعكس تلك التناسبيّة بين الزّوايا والكشيدات* العميقة وامتداداته الواسعة، فهو الفنّ الّذي تلوج فيه المعاني بالأشكال وتجمع فيه الفائدة بمتعة النّظر.

*- **الكشيدة:** (بالفارسية: كشيده) ومعناه بالعربي التطويل أو التفصيل هي إضافة تضاف بين حروف الكلمة الواحدة في الكتابة العربية بغرض تطويلها، تعتبر الكشيدة أحد التقنيات المستخدمة لمساواة النص في الخط العربي. أحمد القلقشندي، الصبح الأعشى،ج3،ص310.

لقد تطوّر وغدا فنّا جميلاً احتلّ الصّدارة بين الفنّون العربيّة الإسلامية، وقد ظلّت لوحاته تأخذ مكانتها في تراثنا كأنيس للرّوح ومتعة للوجدان وغذاء للنّظر بما يحمله من معان، وإنّ العشرين سنة الأخيرة شهدت تطورا مذهلا في ممارسة الفنّون الإسلامية، وقد حاول المشتغلون في هذا المجال وضع اللّمسات الأخيرة في إعادة تدوير عجلة الحضارة العربيّة الإسلامية لترجع آلية حركيّتها، وبالتّالي تعود منتجاتها تصبّ من جديد في وعاء الحضارة الإنسانيّة الجامعة.

هذا التّطور في الأداء التّقني للفنون الإسلامية أوصل العقل الإسلامي إلى ضرورة البحث عن موجة النّقد الفنّي المصاحبة لموجة الإنتاج الفنّي، لأنّ الحضارة الإسلامية لطالما أبدعت في إنتاج الفنون وخسرت المعركة بنسبة كبيرة في إنتاج النّقد الفنّي الموازي له، ولربما كان فنّ الخطّ العربي طيلة قرون من الزّمن هو الغاية من الفنّ الإسلامي، وبالأخصّ في الوقت الّذي غزت فيه منتجات البشريّة أثناء عصر الخلافات الأمويّة والعباسيّة والعثمانيّة أيضا.

وكلّ هذه التّجارب حاولت وضع التّجارب المعاصرة في فنّ الخطّ العربي موضع التّساؤل النّقدي من خلال محاولة ابسيمولوجية جادّة تستهدف تصنيف هذه الأعمال الفنيّة ضمن محاور موضوعية ومن ثم محاولة رصد لأهم التّجارب المعاصرة حاليا، ويمكننا من خلال هذا بناء نموذج نظري وتطبيقي متكامل ينتقل بهذه المخطوطات الفنيّة نحو نظرة حضارية إسلامية مميّزة، تتّسم بالبعد الإسلامي الإنساني الشّامل، وتسمو بالفنّان المسلم وخاصة الجزائري من ضيق الجغرافيا ومحدوديّة في الأساليب المتّبعة إلى فرض الحرف العربي إلى الوجهة العالميّة الّتي تتماشى مع روح عقيدته ذات السّبغة الإنسانيّة والكونيّة.

تعتبر الجزائر من بين الدّول الّتي تشكّل فيها الخطّ العربيّ بسرعة فائقة أين تحقّق العلوّ فيه من بعض الخطّاطين خاصّة في الفترة المعاصرة وما بعد المعاصرة، وسنرى هذه التّحولات الّتي جعلت الخطّ العربي بالجزائر يخرج إلى العالميّة، ويبنى من جديد وينتفض

بأسلوب جعل من أبنائه سفراء له ولجماله بطريقة تخصّ الفنّان والخطّاط الجزائري المسلم المتمسّك بأصالته وفنّه المقدّس محقّقا بذلك أهدافا تخدم الثّقافة والعلم وتحقيق مبدأ الإبداع والفنّ.

الفصل الأوّل

التّطوّر التّاريخي لفنّ الخطّ العربيّ

- الأصول التّاريخية والمفاهيميّة للكتابة العربيّة.
- البعد الجمالي لفنّ الخطّ العربيّ بين العرب والعجم.
- فنّ الخطّ العربيّ في المنشآت والمدارس الا سلامية.

تمهيد:

يمثل الخطّ العربيّ في الجانب الوصفي والتّاريخي الفنّي لهويتنا العربيّة والإسلاميّة، إرثنا الثّقافي والحضاري التّاريخي، الّذي نعتزُّ به بين الأمم والشّعوب على اختلافاتها، ولقد اهتمّ الخطّاطون الأوائل فيه بشكل ملحوظ، ثم تطوّر مع تطوّر الحياة، إذ بدأت عملية الاهتمام بالكتابة وتطويرها منذ عصر النّبوّة، لشدّة الحاجة إليها في تدوين القرآن الكريم وقد أستخدم الخطّ الجاف أو ما يسمى باليابس الّذي أغلب زواياه حادّة، عرف فيما بعد الدّولة الأمويّة بالخطّ الكوفي، والتّطوّر الواسع للخطوط العربيّة والّتي استنبطت من الطّومار فالجليل ثم الثّلث والثّلثين، حيث تشير وبدلالة إلى قدرة الخطّاطين القدامى لمواكبة روح العصر الّذي عاشوا فيه جماليّات الخطّ العربيّ، حتّى صوّروه لنا بشكل نمطيّ غير قابل للّتأويل أو التّشكيك أمثال: (الأحول المحرّر، الضّحاك بن عجلان، خالد بن الهيّاج، ابن مقلة، ابن البواب، الياقوت المستعصمي)، وذلك ما تؤكده جلّ المصادر التّاريخية.

يتَّضِحُ مفهوم التّأْصيل المَفاهِيمي في الفكر العربيّ من خلال المحافظة على تلك التّقاليد المتجذّرة في عمق السّلوك والفكر والقيّم، مما يجعلها عاملاً موروثًا وموّرثًا في آن واحد أي أنه امتدادٌ من الماضي إلى المستقبل ومرورا بالحاضر، وهذا ما نلاحظه في فنّ الخطّ العربيّ وفي قواعده وأصوله الفلسفية وجمالياته، فقد حرص الخطّاطون على المحافظة عليه من خلال إتقانه وتعليم قواعده إلى النّشء الجديد، بينما يتّضح معنى الأصالة في الفنّ العربيّ من خلال ذلك الجهد الخلاّق الّذي يقدّمه الفنّان المبدع ولم يسبقه إلى ذلك أحد، أي أنّه لم يقلّد أحدا في إنتاجه الفنّي، وإنّما يتفرّد في خصوصيّة تجربته وتميّزها على مستوى الفكرة والتّطبيق والانقطاع عن التّجارب السّابقة، كما أنّ تجربته ستكون منقطعة أيضا عن التّجارب اللّاحقة.

ولقد حرص الخطّاط المسلم على تعلّم الخطّ وإجادته وتجويده وعيش جمالياته في حدود التّمتّع بترويصات الكلمة، وذلك لاعتباره أحد الأدوات المهمّة لكتابة آيات القرآن الكريم والأحاديث النّبوية الشّريفة والحكم، فيحاول أن يتفنّن بها جمالا، من خلال خطّه حيث أن صفات الخطّ العربيّ الفنّيّة والجماليّة وعناصره التّشكيلية الّتي تميز بها، والمتمثّلة بالخطّ اللّين واليابس وصفاتها، ساعدت بشكل كبير على التّعبير الجمالي المستقل، وأضافت تنوّعا جماليا ساحرا ذو قيمة فنيّة جديدة اكتسبها الخطّ اللّين إحساسًا بالحركة والانطلاق والحيويّة الّتي توحي بالسّعي الدّؤوب للخطّ الّذي يتميّز بالرّشّاقة، إلى أن اختزله الياقوت المستعصمي لستّة أقلام وسميت منذ ذلك (بالأقلام السّتّة)، وهي خطوط عربيّة إسلامية نسبت للعرب وانتشرت في عهد الدّولة العبّاسية، كونها كانت متفتّحة على مختلف الحضارات العالمية، حيث جاءت الأقلام السّتّة كالآتي: (خطّ الثّلث، خطّ المحقّق، خطّ النّسخ، خطّ الرّقاع، خطّ التّواقيع، خطّ الرّيحان)، ولهذا فهي خطوط مرنة ليّنة، أمّا الخطّ اليابس فقد أعطى للأعمال الفنّيّة إحساسًا بالاستقرار والثّبات، كما أنّه يوحى بالسّكون والاتّزان.

المبحث الأوّل: الأصول التّاريخية للكتابة العربيّة.

1. الخطّ العربيّ في عصر النّبوّة وعهد الخلفاء الرّاشدين (حتى سنة40هـ)

لم يُنزّل المولى عزّ وجل كتابا أهدي ولا أشمل وأكمل من القرآن العظيم، ولا يوجد كتاب نال من القداسة والعناية لدى كافّة البشرية مثل ما ناله القرآن الكريم، ولم يحض كتاب بالحفظ والبقاء كما كُتب كتاب الله القرآن مصداقا لقوله تعالى:﴿**إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**﴾[1]، فقد قيّض الله تعالى له الحفظ بما لم يقيّض لغيره من الكتب ضمانا لخلوده وهيمنته، فقيّض له الحفظ في الصّدور، وقيّض له الحفظ في السّطور فكم من ملايين الصّفحات سطّرت به في كل جيل وضمّت بين دفتيها آيات هذا الكتاب العظيم وسوره، وهي تنمّ عن الجهد البالغ في حفظه وجمال تسطيره ما بين مخطوط ومطبوع، ولم يكن ذلك ليحدث لولا أن جعل الرّسول صلى الله عليه وسلّم كتاب الوحي أقرب النّاس إليه، إلى جانب تشجيعه و حثّه المسلمين على تعلّم القراءة والكتابة، إذ يكفينا ما منحه الإسلام للمعلم من مكانة رفيعة أن جعل الله تبارك و تعالى أوّل آية من القرآن نزلت لتأمر بالقراءة : ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ الإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ، اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ، الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ، عَلَّمَ الإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ**﴾.[2]

2. الكتابة في صدر الإسلام

وقد كان لهذه القيّم الرّوحية والحضاريّة الّتي جاء بها الإسلام أثر بالغ في نفس كلّ من دخل الإسلام، فأقبل المسلمون على تعلّم القراءة والكتابة وبلغ اهتمام الرّسول صلّى الله عليه وسلّم بنشر العلم، فكان يشجّع النّساء كذلك على تعلّم القراءة والكتابة، وكان يأمر عبادة بن الصّامت أن يعلم الناس الكتابة وكذلك عبدالله بن سعيد بن العاص، وقد اتّخذ الرّسول ولنفسه بضعة كُتاب يكتبون الوحي ورسائله وعهوده، منهم: علي بن أبي طالب، وعثمان بن عفان، وعمر بن الخطاب، وأبو بكر الصديق، وخالد بن سعيد،

1- القرآن الكريم، سورة الحجر، الآية 09.

2- القرآن الكريم، سورة العلق، الآيات(1،2،3،4،5).

وحنضلة بن الرّبيع، ويزيد بن أبي سفيان، ومعاوية بن أبي سفيان، وأبيّ بن كعب، وزيد بن ثابت، وكان زيد من ألزم النّاس لذلك، ثم تلاه معاوية بعد الفتح، فكانا ملازمين الكتابة بين يدي الرّسول في الوحي وغير ذلك، وأوّل من كتب للرّسول في المدينة بعد هجرته هو(أبيّ بن كعب)، وكان يكتب رسائل الرّسول أيضاً، "وهو أوّل من كتب في آخر الكتاب: (وكتب فلان)، وكان أبيّ إذا لم يحضر دعا رسول الله (زيد بن ثابت) فيكتب، فهذان كانا يكتبان الوحي بين يديه، ويكتبان كتبه إلى النّاس، وروى الواقدي أنّ عبدالله بن الأرقم الزّهري كان يكتب رسائل الرّسول، وأنّ علي بن أبي طالب كان يكتب عهود النّبي إذا عهد، وصلحه إذا صالح".[1]

إنّ الكتاباتِ الّتي وصلتْ من زمنِ النّبيِّ تتمثّل في نوعين أوّلهما: الرّسائل الّتي أرسلها النّبي إلى الملوك المحيطين بالجزيرة (كهرقل وكسرى والمقوقس والنجاشي)، والثانية إلى ملوك العرب في الجزيرة وخارجها كالغساسنة بالشّام وملوك البحرين وعُمان واليمن، "وهي رسائل كتبت على الرّقّ، وأوّل العناية بالكتابة كانت في مكة والمدينة في عصر النّبوّة لشدّة لزومها لتدوين القرآن، ومع ذلك فقد اشتهرت بعض المدن والقبائل بالكتابة "[2]، فاشهرت الطّائف بالكتابة، وخاصّة قبيلة ثقيف أتقنت قواعد الكتابة منذ الجاهلية، إذْ دعت عمر بن الخطاب إلى أن يجعل كتبة المصحف الشّريف من قريش وثقيف، وجعلت عثمان بن عفان إلى أن يقول: «اجعلوا المُمْلِي من هذيل والكَاتِبُ من ثُقِيف» .[3] فَمِثْلُ هذه المواقف دليلٌ على أنّ بواكير الاهتمام بالنوعيّة في اختيار الخطّاطين، والتأكيد على الكفاءة اللّازمة في التّدوين والخطّ، قد بدأ في هذه المرحلة وهو تأكيد حسن اختيار البارزين من كُتاب الوحي الّذين يتمتّعون بإمكانات خطيّة متميزة، ومن

1- يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي،ط1،بيروت،لبنان،1994،ص42.

2- كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي (تاريخه وأنواعه، تطوره، نماذجه)،عمان الأردن،2014، ص48.

3- فضيل صفار رمالي، مدخل إلى فن الخطّ العربيّ، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2009، ص24.

الّذين اشتهروا بكتابة القرآن الكريم بين يدي النّبي من غير الخلفاء الأربعة: (معاوية بن أبي سفيان)، و(آبان بن سعيد)، و(خالد بن الوليد)، و(أبي بن كعب)، و(زيد بن ثابت)، و(ثابت بن قيس) وغيرهم من أجلاء الصّحابة وقد تلى ذلك الجمع الّذي بدأ في خلافة أبي بكر الصّديق رضي الله عنه، الخطوة الجليلة الّتي قام بها (عثمان بن عفان رضي الله عنه)،[1] الّذي تدارك أمر المسلمين، فأجمع رأيه مع صحابته الأجلّاء على نسخ و كتابة مصاحف متعدّدة يرسل لكل بلد مصحف يكون مرجعًا للنّاس، "وقد اختير زيد بن ثابت على رأس مجموعة الكُتّاب لاستنساخ المصاحف وهو الشّخص نفسه الّذي انتدب للجمع الّذي بدأ للقرآن في (عهد أبي بكر رضي الله عنه) الاعتبارات منها اختصاصه العالي بأمر الخطّ والكتابة، هذا الانتقاء وهذه الإجراءات لم تكن اعتباطية إنّما كانت قرارات مقصودة، الهدف منها إعطاء الوجه المضيء، في الاعتناء البالغ بالخطّ والخطّاطين، بغية إظهار المصحف على أجمل كتابة معروفة يوم ذاك، ممّا تطلب معه بذل أقصى الجهود في الثّاني و التّألق والتّحسين، كي يتوازن الجانب الفنّي الخطّي مع الجانب اللّفظي في القراءة"[2]، وعليه يمكن القول بأنّ بظهور الإسلام وصلت الكتابة العربيّة مرحلة تسارعت فيها وتيرة التّطور بشكل واضح إلى أن صارت أداة حيويّة للتّعبير عن معاني اللّغة، ناهيك عن أنّها أصبحت تحمل في طياتها بمرور الزّمن فنًّا قائما بذاته، مثل الدّعامة الأساسيّة لكل الفنون العربيّة والإسلامية، وأصبح أحد أهمّ مميزاتها الحضاريّة.

قال الإمام علي كرم رضي الله عنه: «الخطّ الحسن يزيد الحقّ وضوحًا»، وروي في الخبر: «من كتب بسم الله الرحمن الرحيم فحسنه أحسن الله إليه»، وعن وهب قال: «أنّا رجلاً كتب بسم الله الرحمن الرحيم فأحسن تنطيطه وتخطيطه فغفر الله له».

1- محمود شكر الجبوري، الخطّ العربيّ قيم ومفاهيم والزخرفة الإسلامية دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن،1998، ص41.

2- فضيل صفار رمالي، مدخل إلى فن الخطّ العربيّ، ص25.

3. السّمات الجمالية لفنّ الخطّ العربيّ عند الأمويّين

1.3 أثر فنّ الخطّ العربيّ في بناء الدولة الأموية: انتقلت الخلافة بعد زمن قليل من استشهاد علي كرم الله وجهه إلى (معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه) مؤسس حكم الأسرة الأموية، من (40 هـ 129هـ) (660م- 749م).

"وأوّل عمل قام به معاويّة هو نقل الحكم من الكوفة إلى الشّام، فاتّسعت رقعة الدّولة الإسلامية كثيرا، وتمدّدت إلى جبال (البرانز) بشمال إسبانيا، وإلى حدود الصّين شرقًا والمحيط الأطلسي غربًا، وأصبحت دمشق عاصمة الأمويّين، كما تميز هذا العصر بانصراف المسلمين الدّنيوية والابتعاد عن التّرف والملذّات والاهتمام بالرّوحانية وما تعلق بروح الإسلام"،[1] كما ظهر في هذا العصر الترف والميل إلى البذخ والتّحضّر، على خلاف عصر الخلفاء الرّاشدين الذي تميز بالبساطة والخشونة والزّهد في الدّنيا، ونشطت في هذا العصر حركة العمران، وظهرت الكتابات على الأبنية والتّحف، وأصبحت الكتابات عنصراً زخرفيّاً، واعتني بكتابة المصاحف وتزيينها وزخرفتها، وبانتشار العرب الفاتحين انتشرت اللّغة العربيّة في الأقاليم المفتوحة، وصارت الكتابة بالخطّ العربيّ، وانتشر في كلّ أنحاء الدّولة الإسلامية. "وقد أولى الخلفاء الأمويون الخطّ عناية كبيرة، الى حاجتهم الشّديدة إليّه، في المراسلات، والدّواوين، والنّقود، والكتابة على العمائر، وعلى التّحف، وكتابة المصحف الشريف".[2]

2.3 أشهر الخطاطين في عصر الدولة الأموية: لقد تبوّء الخطّاطون في زمن الأمويّين مكانة رفيعة ومرموقة في العالم العربي الإسلامي. "ومن الخطّاطين الأوائل مؤسّس الدّولة الأمويّة (معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه، وخالد بن أبي الهياج)"[3]، الّذي كان يكتب المصاحف ويتألّق فيها ويذهّبها، "كما كتب في قبّة قبر النّبي صلّى الله عليه وسلّم

1- المرجع السّابق، يحيى وهيب الجبّوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص79.

2- المرجع نفسه، ص80.

3- كامل بابا، روح الخطّ العربيّ، دار العلم للملايين للطباعة والنشر، لبنان،1994،ص54.

«والشّمس وضُحاها» وفي هذا ما يدلّ على تفتّح الخطّ العربيّ واستخدامه في تزيين المساجد في وقت مبكر جدا، من تاريخ فنّ الخطّ عند المسلمين، عكس ما يقال اليوم بأنه بدعة"[1].

أ. **شعيب بن حمزة الكاتب:** توفي سنة 162هـ كان خطّاطا مجيدا ماهرا عرف بأمانته وأناقته في الكتابة وقوّة حرفه واتّزان فراغاته وسحر سطوره، "حيث كان كاتب الخليفة هشام بن عبد الله الملك، بإملاء من المحدث الزهري، والّذي توفي سنة 124هـ. وبقيت كتابات شعيب إلى القرن 3هـ، والّتي أخذ منها بن مقلة. وقيل هو من ابتكر النّسخ، حيث قال أحمد بن حنبل: توفي 142هـ «إن كتابات شعيب مضبوط مقيدة»"[2].

ب. **النّساخ مالك بن دينار:** توفي 130هـ، كان يكتب المصاحف ويأخذ عليها أجرا وهذا يدلّ على أنّ خطّ النّسخ بدأ يظهر في الدّولة الأمويّة قبل العباسيّة. [3]

ج. **الخطاط قطبة المحرّر:** توفي 154هـ " كان أكتب النّاس على الأرض في بلاد العرب، كما جاء في الفهرست لابن النديم، وكان كاتب المصاحف للوليد بن عبد الله الملك، حيث كتب الأشعار والدّواوين أيضا، واستطاع أن يولد خطين وهما: الطّومار، والجليل، فلقد بلغ الخطّ العربيّ بكتابة المصاحف الشّريفة مبلغا عظيما في العصر الأموي"[4].

لقد أصبح الخطّاط يراعي المسافات بين الكلمات وبين الأسطر بشكل جيد. "وكذلك يراعي المسافات بين الحرف والآخر والّذي يليه مع الاهتمام بمنح كل حرف حقه في الكتابة، ويعطيه نصيبه من الطّول والعرض، والدّقة والغلظة والانكسار، وظهرت مدات في بعض الحروف المتّصلة مثل النّون والياء، حيث أضافت للكتابة حسنا وتفخيما،

1- حسن مسعود، الخطّ العربيّ، ترجمة الفرنسية (ايزابيل نيتول)، دار النشر فلاماريون، باريس،1981،ص110.

2- المرجع نفسه، ص112.

3- المرجع نفسه، ص113.

4- محمد بن السعيد الشريفي، اللّوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث الجلي، الجزائر،1981،ص93.

وحافظت على جمال شكل السّطر ونظامه، نتيجة لحسن استخدامها لبعض الحروف دون غيرها وفي بعض الكلمات كما استخدمت المدّات لملأ الفراغات ولأنهاء السّطر"[1].

وقد ظهر في هذا العصر المشق وهو قديم في الكتابة حيث قال عمر بن الخطاب: «شرّ الخطوط المشق» لأنه يؤدي إلى الخلط والغلط أحيانا.[2]

4. انتشار فنّ الخطّ في العالم أثناء العصر الأمويّ

لقد فصل الأمويّون بين نوعين من الخطوط: "خطّ لشؤون الدّولة وكتابة الرّسائل، وما يحتاجونه في الدّواوين. وخطّ جليل عظيم يأخذ هالةً قدسيّةً والجلالة والعظمة، يكتب به المصاحف وهذا ما أطلق عليه العلماء الخطّ اليابس ثم في العصر العباسي أصبح يسمى بالخط المحقّق".[3]

وإذا كان ظهر بالشّام خطّ لين سمّي بالخطّ الشّامي تكتب به المصاحف الشّريفة، فقد ظهرت خطوط في الأقاليم المفتوحة المجاورة، "وأصبحت طرق جديدة من الخطّ الكوفي اليابس منها: افتتاح مصر سنة 22هـ ودخول المصحف الشّريف إليها وسمّي (بخطّ مدني رسيم) حيث بدأ الخطّ يتطوّر ويأخذ أبعادا جديدة"[4].

ولقد أنشأ عقبة بن نافع سنة 50هـ بمدينة القيروان، "وسرعان ما ظهر فيها الخطّ الكوفي القيروان والّذي تحدّث عنه أيضا ابن النديم في الفهرست وأبو حيان التّوحيدي في رسالته، وابن خلدون في مقدمه، والقلقشندي في كتابه الصّبح الأعشى الجزء الثّالث.

وانتقال الخطّ العربيّ إلى شمال إفريقيا، جاء عن طريق المدينة المنوّرة أوّلا والشّام ثانيا وليس عن طريق بغداد كما جاري في بعض الذكر".[5]

1- المرجع السّابق، حسن مسعود، الخطّ العربيّ، ص115.

2- المرجع نفسه، ص116.

3- المرجع السّابق، كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي، ص48.

4- المرجع السّابق، حسن مسعود، الخطّ العربيّ، ص153.

5 - المرجع السّابق، محمد بن السعيد الشّريفي، اللّوحات الخطية، ص91.

وأنّ الخطّ البغدادي العراقي لم يظهر إلى منتصف القرن الثّاني بعد تأسيس بغداد وتحوّل المنصور إليها سنة 146هـ، ومنذ تأسيس القيروان في سنة 50هـ وحتّى سقوط الدّولة الأموية، والخطّ العربيّ في تطور وثبات وتقدّم.

"ولقد وصل إلينا منذ العهد الأموي جملة من الصّفحات والمصاحف والنّماذج الّتي تدلّ على طريقة كتابة المصاحف المتطوّرة عمّا هي عليه زمن الخلفاء الرّاشدين، متحف «طوب قبو» بستا مبول المصحف ب رقم40 الجرد، وقد كتبه سنة 52هـ أي القرن الأول والّذي خطّه الخطّاط عقبة بن عامر من سلالة معاوية، والكتابة فيه أندلسيّة متطوّرة وهذا دليل على أنّ بني أميّة كانوا ماهرين في الكتابة"[1]. وقد اهتمّ الأمويّون بفواصل الآيات حيث وضعوا النّقط الثّلاثة والمدّ وكان يوضع لتحقيق التّوازن بين البداية والنّهاية في السّطر، حيث ظهر النّسخي المدوّر والمستنبط من الكوفي، والّذي كتبه) حذيج بن معاوية بن مسلمة الأنصاري) ، والّذي كتبة للأمير عقبه بن نافع سنة 49هـ فكان مصحفا مشكولا بنقط حمراء ومذهب، وفي خطّه خصائص أخرى لا توجد في المصاحف الأخرى، لقد أصبح الخطّ العربيّ في العصر الأموي غاية في الجمال والكمال.

5. ازدهار الخطّ العربيّ في العصر الأموي

لقد ازدهر الخطّ العربيّ في العصر الأموي، "وساعد الخلفاء الأمويون على ازدهار الفنون التّشكيلية بما بنوه من مساجد وقصور، وزخرفتها بالفسيفساء، والحفر على المرمر، وكتابة الآيات القرآنية عليها، كقبة الصّخرة، والجامع الأموي، وقصر المشتّى، وقصر عمرة الحيرة، وقصر الجوسق، والقلاع، وغيرها، كما نشّط النّاس في تزويق المصاحف وجلودها، وتطريز الملابس والكتابة على الأنسجة، والأواني النّحاسية والسرج"[2]، وغيرها.

1 – أياد حسين عبد الله الحسين، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، درور برس، طرابلس، بيروت،2003، ص220.

2– ناجي زين الدين مصرف، بدائع الخطّ العربيّ، ترجمة عبد الرزاق عبد الواحد، مكتبة النهضة ببغداد، دار القلم، ط2، بيروت، 1981، ص21.

وإنّ الخطّ في هذا العصر جاء موحدا، بالنّسبة لخصائص الكتابة الأساسية، سواء ما كتب على الحجر أو النّقود أو النّسيج أو غيرها من المواد، "وإن كانت هناك عوامل جانبية قد تؤثّر على أداء الحرف من حيث ليونته ويبوسته من جهة، ومن حيث رداءة أدائه وجودته من جهة أخرى لجماله ورونقته"[1]، كالمادّة الّتي يكتب عليها وشخصية الكاتب وحالته النّفسية والثّقافية والاجتماعية.

1.5 الخط بين اليبوسة واللّيونة: وممّا يدلّ على تقدّم ورقيّ الخطّ في العصر الأموي عما كان عليه في صدر الإسلام والعصر الجاهلي، "فالخطّ الأمويّ من خلال كتاباتها المختلفة، بدءا من مراعاة المسافات بين الكلمات وبين الأسطر بشكل جيد، وكذلك مراعاة المسافة بين الحرف والحرف الآخر الّذي يليه"[2]، مع الاهتمام في منح كل حرف نصيبه المعقول من الطّول والقصر أو الدّقة والغلظة، مما أدّى إلى انتظام السّطور وتساوي المسافات.

وظهرت في الكتابة مدّات في بعض الحروف، أضافت إلى الكتابة حسنا وتفخيما من جهة، وحافظت على جمال شكل السّطر من جهة أخرى، ومدّ الحروف في الكتابة يسمّى (المشق)*، "وكان معروفا منذ القديم، فيقال إن أهل (الأنبار)** كانوا يكتبون بالمشق، أمّا الكتابات القديمة فامتازت بالخطّ اليابس، نتيجة انتشار الكتابة في هذا العصر، ظهرت الحاجة للميل إلى اللّيونة نتيجة للسّرعة في التّنفيذ، وخاصّة في

1- المرجع السّابق، يحيى رهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص96.

2- أبو عياش شهاب بن علي بن أحمد القلقشندي، الصبح الأعشى، ج3، محافظة القيلوبية، مصر، ص149،144.

*- **المشق:** في كتاب لسان العرب والتاج، قيل المشق هو إعادة التمرين مع المران والتكرار والإعادة، والمشق هو التدريب على الكتابة، وقيل هو السرعة في الكتابة. في لسان العرب لابن منظور، ص215.

- **الأنبار: مدينة عراقية تقع بالغرب: الإمام العلامة ابن بطوطة، لسان العرب(630-811هـ)، تحقيق (ياسر ابو شادي، مجدي فتحي السيد)، المجلد الحادي عش، دار التوفيقية للتراث، جامع الأزهر، القاهرة، مصر،2009، ص161.

المراسلات والعقود وغيرها من الكتابات الّتي لا تتطلب عناية كبيرة في التّجويد والتّأني"[1].

حيث شاع منذ القديم هذان المصطلحان: اليبوسة واللّيونة، فما الفرق بينهما؟

"يراد **باليبوسة** أو بالخطّ اليابس عدّة معان، منها الحروف المبسوطة، الّتي تتّصف بالتّربيع، "الخطّ ذو الزّوايا أو الخطّ المزوي، أو الخطّ الجاف"[2].

ويراد باللّيونة: "أنّ الحروف (مقورة)* ، أو "الّتي تتّصف بالّتدوير"[3]، ومن الملاحظ أنّ الميل إلى ليونة الحروف اليابسة بدأ يزداد وبصورة عفوية منذ صدر الإسلام، نتيجة لازدياد الحاجة إلى الكتابة التي تتطلّب السّرعة ولا تتطلب مهارة كبيرة، ككتابة المراسلات والعقود، ويظنّ أنّ ليونة بعض الحروف اليابسة في الكتابة كان سببًا في ظهور(قلم النّسخ)، وخاصّة أنّ بعض الحروف اليابسة قد تطورت في أشكالها بالإضافة إلى ميلها للّيونة، وأصبحت صورها اللّينة جديدة الأشكال الرّسمية لتلك الحروف منذ العصر الأموي، وقد ظهر أنّ بعض الخطّاطين كان اهتمامهم بضبط الخطّ العربيّ ووضع القواعد والأصول ثابتة في رسم أشكال حروفه، ويعتبر (الأحول المحرّر) الّذي عاش في القرن الثّاني أوّل من اهتمّ بهذا الأمر، فجعل للحروف اللّينة قلما خاصّا سمّاه (قلم النّسخ)، أي أنّ تطوّر الخطّ وظهور أقلام جديدة كان قبل ابن مقلة، وذلك ما يقرّره القلقشندي في قوله: " إنّ الكثير من كُتّاب زماننا يزعمون أنّ الوزير أبا علي بن مقلة هو أوّل من أبتدع ذلك، وهو غلط، فإنّنا نجد الكتابة بخطّ ليّن فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفي، بل تغيّر عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرّة، وإنّ كان هو الّذي كتب الكوفي فالكثير يميل لقربه من نقله عنه"[4]، وسنعود لهذا الموضوع عند الحديث عن الأقلام السّتّة وأنواع الخطوط في موضعها.

1- المرجع السّابق، أياد حسين عبد الله الحسين، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التّصميم، ص207.

2- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ص114.

* - **المقوّرة:** أي الحروف الدائرية كالفاء والقاف والميم والتي يتوسّطها فراغ بالوسط ، يسمى بعين الصّوص.

3- ناهض عبد الرزاق، تاريخ الخطّ العربيّ،شارع الملك حسين،الوثائق الوطنية،عمان،الأردن،2008، ص14.

4- المرجع نفسه، ص98-99.

" لقد عُرف في العصر الأموي كُتّاب وخطّاطون تقدموا بالخطّ خطوات نحو التّطور، ولكنّ لم يصلنا من كتاباتهم شيء يذكر، وأوّل هؤلاء الكُتّاب الخطّاطين، الّذين اشتهروا بجودة الخطّ هو (قطبة المحرّر) المتوفّى سنة 154هـ الّذي وصف بأنّه كان أكتب النّاس على الأرض العربية، وكذلك (شعيب بن حمزة) الكاتب المتوفي سنة 162هـ، والذي اشتهر بأناقة وجمال خطه، وقد رأى الإمام (أحمد بن حنبل) والذي توفي سنة 241هـ في القرن الثالث كتابات شعيب هذا حيث وصفها بأنّها مضبوطة مقيّدة وتحقّق الجمال".[1]

1- المرجع السّابق، ناهض عبد الرزاق قيس، تاريخ الخطّ العربيّ، ص101.

المبحث الثّاني: البعد الجمالي لفنّ الخطّ العربيّ بين العرب والعجم.

1. السّمات الجماليّة لفنّ الخطّ العربيّ من الأمويين إلى العباسيّين

منذ نُزول الوحي على رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، اعتبر الخطّ الكوفي مفضلاً لكتابة كلام الله، فكتبوه على المواد المتيسّرة لهم، فلا جمع القرآن بين دفتّي كتاب في زمن عثمان، وكتب بالخطّ الكوفي، وأرسل إلى الأمصار،" كان ذلك نقطة انطلاق للكتابة العربيّة بالانتشار والازدهار والتّطور. وبعد تمصير البصرة والكوفة ونشوء الحركة العلميّة الّتي ارتبطت بكل من المدينتيّن، بذلت عناية كبيرة لتجويد الخطّ الكوفي، ذلك الخطّ الّذي تأقلم بأشكال الأقاليم الّتي امتدّت ما بين ما وراء النّهر شرقا، إلى الشّمال الأفريقي غرباً، حتى بلغت أسماء أنواعه الاثني عشر، كما ذكرها أبو حيان التّوحيدي".[1] وترسّخت الكتابة في العصر العبّاسي، وازدهرت الخطوط وتنوعت، "وبقي الخطّ الكوفي هو السّائد في كتابة المصاحف، والكتابة على المساجد والمآذن والقباب، والقصور والقلاع، ثمّ بدأ خطّ الثّلث يدخل في تزيين المساجد والمحاريب والقباب، وظلّ الخطّ النّسخي القديم في خدمة الدّواوين الرّسمية، والمكاتبات اليومية، والأغراض العلميّة والتّعليمية، وذلك لمرونته، وسرعة كتابته".[2] وقد صار الخطّ في العصر العباسي ممثلاً للطّابع الإسلامي، "ودليلا على الحضارة الإسلاميّة، وامتزج الفنّ بالعقيدة، فكان التّبرك بكتابة الآيات القرآنية أمراً لا يكاد يخلو منه عمل فنّي، أو مسجد، أو منارة، في الأقطار الإسلامية كافة".[3]

1.1 النّقط الإعجام: أمّا الإصلاح الثّاني الّذي أجرى في الكتابة العربيّة فهو إعجام الحروف أو نقطها وبمعنى آخر تمييز الحروف المتشابهة بالرّسم بوضع علامة عليها

1- ابن النديم، الفهرست(رسالة علم الكتابة ضمن ثلاث رسائل)،المطبعة الرحمانية بمصر، القاهرة،2017، ص11.
2- المرجع السّابق، المصرف، ناجي زين الدّين، بدائع الخطّ العربيّ، ص23.
3 - المرجع السّابق، يحيى رهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص111.

لمنع اللّبس. "وقد تمّ ذلك في الثّلث الأخير من القرن الأوّل الهجري أي في زمن خلافة عبد الملك بن مروان حيث أنّ الكتابة قبل هذا الزّمن ونقصد الكتابة العربيّة في صدر الإسلام كانت خاليّة من الإعجام اعتمادا على الشّكل فقط. إلاّ أنّه كثر (التّحصيف)* في القراءة خصوصا في العراق لأنّه بلاد يكثر فيها الأعاجم لذا فقد دعا الحجّاج بن يوسف الثّقفي الّذي كان واليا على العراق آنذاك نصر بن عاصم المتوفي سنة 89 هـ ويحيى بن يعمر المتوفى سنة 129 هـ للوضع الإعجام بمعنى النّقط"[1]، ونقطّت الحروف بنفس مداد الكتابة لأن نقل الحروف جزء منه.

وكانت الحروف المنقوطة خمسة عشر حرفا بعدد منازل القمر المختفية، "وهي الأربعة عشر الّتي تحت الأرض والواحدة تحت الشّعاع إشارة إلى أنّها تحتاج الإظهار لاختفائها وهي: الياء والتّاء والثّاء والجيم والخاء والذّال والزّاي والشّين والضّاد والظّاء والغين والغاء والقاف والنّون".[2]

الإسلاميّة: كان الخطّ غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان والإجادة، ولا في التوسّط، المكان العرب من البداوة وبعدهم عن الصّناعات.

2.1 الخطّ العربيّ بالكوفة: إنّ الجهود المبذولة في دراسة الخطّ الكوفي الدراسة الخطّ الكوفي جهود كثيرة وكبيرة بذلها كبار علماء الآثار والفنون، كانت أهمّها: " العالم السويسري (ماكس فان برشم– Berchem) فقد جمع عددا وافرا من النّصوص العربيّة القديمة الّتي ترى على العمائر في سوريا وفلسطين ومصر، وأودعها في كتابه القيم جامع الكتابات العربية (Corpus Inscriptionum Arabicarum)، مجموعة من الباحثين : فقد جمعوا ودرسوا عدداً من النّصوص العربيّة عن التّحف والعمائر في أنحاء مختلفة من

*– **التحصيفُ**: ومعناه القراءة المخطئة، انظر في كتاب الخطّ العربيّ وتطوره في العصور العباسية في العراق، سهيلة ياسين الجبوري، ص85.

1– المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ص156.

2– سهيلة ياسين الجبوري، الخطّ العربيّ وتطوره في العصور العباسية في العراق، قسم الآثار، من منشورات المكتبة الأهلية في بغداد، مطبعة الزهراء، بغداد،1962، ص57.

العالم الإسلامي وأودعوها في السّجل التّاريخي للكتابات العربية, الّذي يعزّي إخراجه إلى الأستاذ جاستون دبيت، ومعاونيه، العالم (ليفي بروفنسالوا Levi Proverica)، فقد جمع عددًا من النّقوش الاسبانية في كتابه (النّقوش العربية الأسبانية، Inscriptions Arabes d ' Espagnie)، دار الآثار العربية بالقاهرة : وجمعت أيضا عدداً كبيراً من النّقوش الشّاهديّة المصرية في المجموعة الكبيرة المعروفة (بشواهد القبو)".[1]

لذا ترسّخت الكتابة في العصر العبّاسي، وازدهرت الخطوط وتنوّعت، وبقي الخطّ الكوفي هو السّائد في كتابة المصاحف، "والكتابة على المساجد والمآذن والقباب، والقصور والقلاع وغيرها، وإذا به يتغيّر أحوال الخطّ، حيث بدأ خطّ الثّلث يدخل في تزيين المساجد والمحاريب والقباب، وظلّ خطّ النّسخي القديم في خدمة الدّواوين الرّسمية، وأوّل الكُتّاب الخطّاطين الّذين ظهروا في هذا العصر، (الضّحاك بن عجلان الكاتب)، حيث كان في خلافة السّفاح أوّل خلفاء بني عباس، ثم لمع بعده (إسحاق بن حماد الكاتب) في أيام المنصور والمهدي، حيث كانا يكتبان ويخطان (الجليل)*، وقد بلغ عدد الأقلام في عهدهما اثنيّ عشر قلما، كان لكلّ قلم عمل خاص به.

3.1 رواد الخطّ العربيّ في بغداد: ما كاد الخطّاطون يتربّعون على عرش الخطّ العربيّ في دمشق حتى زلزل العبّاسيون عرش الخلافة الأمويّة فيها، "فاتّجهت أنظار الخطّاطين والفنّانين المبدعين إلى بغداد عاصمة الدّولة العبّاسية، ومدينة الخلفاء العظام (المنصور والرّشيد والمأمون)، ومن الطّبيعي أن يرحل إليها الخطّاطون كما رحل إليها الأدباء والعلماء"[2]، ليكونوا أقرب إلى الخليفة والدّولة وينالوا أجر إبداعهم من الخلفاء والأمراء والموسرين وغيرهم.

1- المرجع السّابق، كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي (تاريخه، تطوره)، ص64.

*- **الجليل:** ويراد به خطّ الطّومار أو قريب منه، يكتب في مساحة كبيرة ويقاس بشعرة البرذون، أي شعرة الفرس. أحمد القلقشندي،ص112.

2 - ابن النّديم، فهرست في الخطّ العربيّ، جامعة قر يونس، دار الغرب، ط1، السودان، لم يذكر التاريخ، ص10.

" فإذا كان عصر الدّولة الأمويّة عصر التّأسيس والبناء، فإن عصر الدّولة العبّاسيّة كان عصر الازدهار والرّخاء حيث بزغ وانفتح على مختلف الحضارات والثّقافات العالميّة آنذاك، فكان لا بد أن ينبغ لكلّ من يمتلك أدنى ملكة فنيّة أو علمية في مختلف المجالات، ولقد ذاعت شهرة الخطّاط (الضّحّاك بن عجلان) في خلافة أبي العبّاس السّفاح، والخطّاط (إسحاق بن حماد) في خلافته للمنصورة"[1]، وتعددت أقلام الخطّاطين وخطوطهم في عهدهما حتى كانت مضرب المثل في إظهار ملكتهم بالحرف العربي، " ولما جاء عصر الرّشيد والمأمون ضجّت العلوم والفنون والمعارف، وراح الخطّاطون يجوبون خطوطهم"،[2] ويتنافسون في ذلك حتّى زادت الخطوط على عشرين خطّا، منها المستحدث ومنها المطوّر، فقد عزّز الخطّاط إبراهيم الشّجري (الثّلث والثّلثين) أكثر ممّا أبدعه الآخرون.

"على طول هذه الحقبة أصبح الخطّ العربيّ يتصدّر سائر الفنون بجماليّته الّتي اشتهر بها بين مشارق الأرض ومغاربها، فقد حافظ الخطّ العربيّ على تقاليده الفنيّة المتمثّلة بالقواعد والأصول والجماليّات، وكذلك حرص الخطّاطون على جودته وإيجاد أنواع جديدة فيه، كالطّومار وخفيف الثّلث والثّقيل والغبار والّتي اندثر معظمها، وكما أن الخطّاطين المسلمين ببغداد قد أدركوا أثر الجمال في النّفس، فسخّروا أدواته الخطيّة لتزيين الآيات الكريمة"[3]، فأدركته العيون بروعة فنّهم وإبداعاتهم وجعلوا من الحرف العربيّ لوحات فنيّة ينظر إليها المشاهد ليتابع دقّة الكتابة وعبقريّة الخطّاط المبدع، وسمّيت هذه الأعمال بالمرقّعات، وهكذا كان الخطّ الجميل موازيا لأهميته للتّجويد في القرآن وسلامة قراءته، وبذلك جعلت الخطّاط يتطلّع لتجويد حروفه وتحسينها، من أجل الوصول بها إلى الكمال، "حيث أصبح الخطّ في هذا العصر فنًّا غايته الجمالُ، حيث أنّ الكلمات الكامنة

1 – المرجع نفسه، ص11.

2 – المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ص21،22.

3– ابوبكر سراج الدين، روائع فن الخطّ العربيّ وتذهيب القرآن، دار مكنز الجزيرة للنشر،القاهرة، مصر،2011،ص85.

في التّناغم الموسيقي الخفيّ، الّذي ينبعث من إيقاع الحروف في تكرارها واتّصالها، وتطابقها وتشابهها، وحركاتها واتّجاهاتها، كما يكمن في رقعة أشكال الحروف لتناسب أجزائها"[1].

أ. **إبراهيم الشّجري:** قال أبو حيان التّوحيدي: " سمعت ابن المشرف البغدادي يقول: «رأيت خطّ أحمد بن أبي خالد كاتب المأمون، وكان ملك الرّوم يخرجه في يوم عيده في جملة زينته، ويعرض على العيون»، قال: «وكانت ألفاته ولاماته على غاية الانتصاب والتّقويم، ولم أجد في جميع حروف خطه عيبا إلا في الواوات الموصولة والياءات المفصولة» "[2].

" ومن كُتّاب العصر العباسي المذكورين ابراهيم الشّجري الّذي وصف بأنه أخطّ أهل دهره، حيث أخذ عن إسحاق بن حماد خط الجليل"،[3] اخترع منه قلما أخف منه سماه (قلم الثلثين)، " ثم اخترع من قلم الثلثين قلما سماه (الثلث)". [4]

أمّا أخوه (يوسف الشّجري) فقد أخذ القلم الجليل عن إسحاق أيضا، " واخترع منه قلما أدق منه، وكتبه كتابة حسنة، فأعجب به ذو الرّياسيتين الفضل بن سهل الوزير المأمون وأمر أن تحرر الكتاب السلطانية به، ولا يكتب بغيره، وسماه (القلم الرّياسي)، وقيل هو (قلم التّوقيعات)". [5]

ب. **الوزير أبو علي بن محمد المعروف(بابن مقلة):** " كان للوزير بن مقلة همّة كبيرة جعلت منه الأصل والمرجع لخط الثّلث، وفي رأس الثلاثمائة انتهت رئاسة الخطّ إلى الوزير أبي علي (محمد بن مقلة) والمتوفى سنة 328هـ"[6]، أخذ عن الأحول حيث عاش

1- المرجع نفسه، ص87.

2- المرجع السّابق، القلشندي، الصبح الأعشى، ج3،ص181.

3- خيال الجوري، أحمد الشوحان، تاريخ الخطّ العربيّ، دار الطبع الشهاب، بيروت، لبنان،2001،ص203.

4- محي الدين بن علي، كتاب الميم والواو والنون، مجموعة رسائل، القاهرة، مصر، 1989، ص102.

5- محمد حناش، دور الخطّ العربيّ في اللغات، مبحث في الإنقرائية والمكنية، عمان، الأردن، 2013، ص52.

6- المرجع السّابق، يحيى رهيب الجبوري،الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص130.

كلّ حياته همّة في ممارسة فنّ وجماليّات الخطّ العربيّ، "واخترع طريقة جديدة، حيث كتب في زمانه فلم يقاربه أحدا بمستواه وقوّة يده، وقد تفرّد عن غيره في خطّ النّسخ بدرجة عالية المقام، وكان آنذاك وزيرا في الخلافة، وهو الّذي هندس الحروف وأجاد تحريرها، ومنه انتشر الخطّ في مشارق الأرض ومغاربها"[1]، وقد وصفها ياقوت الحموي بقوله: « كان الوزير بن مقلة، أوحد الدّنيا في كتابته (قلم الرّقاع) و(التّوقيعات) لا ينازعه في ذلك منازع، ولا يسمو إلى مساماته ذو فضل بارع مثله، وكان أكتَبَ النّاس وأجودهم في قلم النسخ، مسلَّمًا له في فضيلته، غير مفاضل ولا مفرط في كتابته»[2]. وكان أبو علي بن محمد بن مقلة الوزير (273هـ –328هـ) يضبط الخطّ العربيّ ويضع له أسس ومقاييس جديدة، ونبغ في خطّ الثّلث حتّى بلغ ذروته، وقيل أحدث ثورة في الخطّ وضرب به المثل، "حيث حسده الآخرون، كما أحكم خطّ المحقّق، وحرّر خطّ الذّهب وأتقنه وأبدع في خطّ الرّقاع وخطّ الرّيحان، وميَّز خطّ المتن"[3]، وأنشأ الخطّ النّسخي وأدخله في دواوين الخلافة، "وقد ترك ابن مقلة في الخطّ والقلم رسالة هندسية".[4]

كما استخدم ابن مقلة الدّقة والقياس من خلال القواعد الموجودة، والمتعارف عليها في الخطّ العربيّ أثناء كتابة الحروف على علم وقواعد كما يقول القلقشندى: « كان بمثابة خطوة أولى للتلاعب والتراشق بالقاعدة بل كسرها واخترع تناسبات أخرى للحرف المستخدم»[5]، وقد زاد ابن مقلة في الأوساط الفنيّة كخطّاط حينما غضّب عليه الخليفة وقطع يده اليُمنى، لكنّه لم يترك الخطّ، بل كان يربط على يده المقطوعة القلم ويشرع في الكتابة، ثمّ يأخذ يكتب بيده اليُسرى، فأجاد كما كتب بيمناهُ، واستمرت رئاسته للخطّ العربي

1– حامد سالم الرواشدة، أساسيات في قواعد الخطّ العربيّ والإملاء والترقيم،دار الحامد للنشر ،عمان،الأردن،2012، ص132.

2– المرجع نفسه، ص133.

3– **خط المتن أو المتن:** وهو ما كانت كتلته من الجمل المرصوصة تحت بعضها داخل مربع، دائرة أو مستطيل وتسمى بالمتن وهي ما زادت عن ستة سطور، ابن منظور، لسان العرب، ص169.

4– المرجع السّابق، محمد حناش، دور الخطّ العربيّ في اللغات، ص103.

5– المرجع السّابق، القلقشندي، ص12.

حتى نهاية القرن الخامس عشر، ثم جاء بعده (علي ابن الهلال) المعروف بابن البواب والمتوفى سنة 413هـ، فهذب طريقة ابن مقلة وأنشأ مدرسة الخطّ الرّيحاني، " ولو أردنا سبر المصاحف الّتي خُطّت في العصر العبّاسي لتبيّن أنّ معظمها ترجع للقرن التّاسع الميلادي، وهي مكتوبة على الورق بلونه الطّبيعي أو ملونة بالأزرق والبنفسجي أو الأحمر، وبمداد أسود أو ذهبي، وتظهر الحروف فيها غليظة ومستديرة، وذات مدات قصيرة، وجرات طويلة"[1] . (الصورة 5)[2].

ج. أبوحسن علي بن هلال المعروف (بابن البواب): "هو أبو الحسن علي بن هلال المعروف بابن البواب نسبة لأبيه الّذي كان بوابا بالقصر الملكي والمتوفى سنة 413هـ، وهو الّذي حرّر قلم الذّهب وأتقنه وبرع في (الثّلث)و(الرّقاع)و(الرّيحان)، وميّز قلم المتن والمصاحف وكتب بـ (الكوفي) فأجاد وأبدع فيه"[3].

وقد وصف ابن الكثير خطّ ابن البواب فقال: « أما خطّه وطريقته فيه فاشتهرت من أن تنبه عليها، وخطّه أوضح تعريبًا من خطّ بن مقلة، ولم يكن ابن مقلة أكتب منه، وعلى طريقته، سار النّاس اليوم في سائر الأقاليم إلا القليل»[4]، وابن البواب هو الّذي هذّب طريقة ابن مقلة ونقّحها وكساها طلاوة وبهجة، كما يقول ابن خلكان متحدثا عن ابن مقلة، إنه: « لم يوجد في المتقدمين ولا المتأخرين من كَتَبَ مثله ولا قارَبه، ولكنّ ابن البواب هذّب طريقته ونقّحها وكساها طلاوة وبهجة»[5]، " وقد بلغت الأقلام العربيّة الّتي أتقنها ابن البواب وأدخل عليها التّحسين ثلاثة عشر قلمًا"[6]، (الصورة 6)[7].

1- مركز الفنون والثقافة بقصر رؤساء البحر،المهرجان الدولي1لفن الخط والزخرفة،الجزائر،2007،ص77.

2- انظر الصّورة رقم: 5، ص220.

3- خضر عباس، عدي ناظم قرمان،النظرية الجمالية في فن الخطّ العربيّ ،كلية الفنون،بغداد، 1999،ص105.

4- المرجع نفسه، ص106.

5- ناجي زين الدين المصرف، بدائع الخطّ العربيّ، مكتبة النهضة،بغداد، دار القلم بيروت، ط2، لبنان،1981، ص11.

6- المرجع نفسه، ص13.

7- انظر الصّورة رقم: 6، ص220.

وقد عاشت أثناء قيام الدّولة العبّاسيّة طريقة ابن البواب وراج خطّه فتبعه مجموعة كبيرة من الخطّاطين، "من أمثال: أبي علي الجيوبي، وعلي بن حمزة البغدادي، والوزير ابن الصّدقة، وعمر بن الحسين غلام ابن خرنقا، وبني العديم الحلبيّين ومنهم الحسن بن علي، وعبد القاهر بن علي، وفاطمة بنت الأنقر، وأبي منصور الفضل بن عمر، وأبي طالب الكرخي، وابن البرفطين ومحمد بن سعد الرّازي"[1]، "وبينمان الأصفهاني، وابن التّبئي، وياقوت بن عبد الله المعروف بالملكي، وياقوت بن عبد الله الرّومي نزيل الموصل، وأخذ عن ابن البواب أيضا محمد بن منصور بن عبد الملك، الّذي أخذت عنه الكاتبة زينب، ويقال فاطمة، وتُعرَفُ بشهّة الأبري الّتي توفيت سنة 574هـ، وغيرهم، على هؤلاء جميعا هو الياقوت المستعصمي".[2]

د. جمال الدين أبو الدرّ (وقيل أبو المجد) ياقوت بن عبد الله المستعصمي البغدادي: كان من مماليك المستعصم بالله، آخر الخلفاء العباسيّين ببغداد، فاستنسب إليه، عُرف الياقوت بالأدب والشعر وجودة الخطّ، قال ابن العماد: «هو آخر من انتهت إليه رئاسة الخطّ المنسوب، كان يكتب على طريقة ابن البواب»[3]، " كُتبَ عليه خلق من أولاد الأكابر وقد ربّاه الملك داخل القصر، "وكان محترمًا معظّمًا وسيمًا جميلاً طويل القامة حسن الوجه أزرق العينين أبيض مشربّ سمح في أخلاقه وجليل في أدبه توفي سنة 698هـ".[4]

"فلنا أن نفتخر بفنّ الخطّ العربيّ في بغداد فقط تعدّدت أنواعه، حيث يعرّفنا التّاريخ بأنّ الأقلام السّتّة ظهرت خلال القرن الثّالث عشـر وهي (الثّلث، النّسخ، الرّقاع، الرّيحاني، التّواقيع، المحقّق)، حيث جاءت اختزالا من أقلام كثيرة على يد (الياقوت المستعصمي) وهذا الاختزال والتّركيز تحقّق معه نقلة إحسان وإجادة للخطّ العربي وتطوره

1- أحمد صبري، أمير الخطّ العربيّ الشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي حياته وشخصيته، القاهرة، مصر،2000، ص95.

2- جهاد محمد أمين، الدراسات العربية في الخطّ العربيّ، جامعة نيجيريا للفنون، ط1، نيجيريا، 2011،ص112.

3- يحيى رهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص203.

4- نصار منصور، التكوينات الفنية القائمة على الحب في أعمال الخطّ العربيّ، ط1، الأردن،198، ص56.

فنيا في المخطوطات والعمارة وكل منتج فني الذي تزين به الخطّ العربيّ خلال الحقبة العباسية".[1]

2. الخطّ العربيّ في العصر السّلجوقي

تقدّمت الفنون بمختلف أنواعها تقدّمًا سريعًا، ومن البديهي أن يكون الخطّ العربيّ من جملة الفنون الّتي خضعت للتّطور والتّقدم في ظلّهم، ومع ذلك لم يتخلف من العصر السّلجوقي الشّيء الكثير بالنسبة للخطّ العربيّ، ولاسيما ما يتعلّق الأمر بالكتابات التّذكارية على العمائر، ويعود السّبب في ذلك إلى الكوارث المتتابعة والنّكبات الّتي تعرّضت لها كلّ من إيران والعراق ولاسيما في كبريات المدن الإيرانيّة أو في بغداد وإن كان بعض المختصّين بالفنون الإسلامية يرون أنّ سبب ندرة الملفات المعماريّة الّتي تعود إلى عصر السّلاجقة الكبار يعود أيضا إلى طبيعتهم البدوية و تخلفهم الحضاري،[2] ولاسيما عند قدومهم واستقرارهم في تلك الأقاليم.

ومثل هذا ينطبق على الآثار الخطيّة على التّحف المنقولة الّتي ترجع إلى العصر السّلجوقي، فهي على العموم قليلة إن لم تكن نادرة، ممّا وصل من ذلك العهد " وهي صينيّة من فضّة محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن الأمريكية، مكتوب عليها بالخطّ الكوفي، كانت لثاني سلاطين السّلاجقة الكبار وهو (ألب أرسلان بن طغرليك 455-465هـ/1063-1072م مؤرخة سنة459 هجرية-1066م)".[3]

3. الخطّ العربيّ بعد سقوط بغداد

1- ثائر شاكر الأطرجي، جمال الخطّ العربيّ، مقالة صادرة عن مجلة المهرجان الدولي لفن الخطّ العربيّ، الجزائر،2015، ص51.

2- عبد العزيز حميد صالح، تاريخ الخطّ العربيّ عبر العصور المتعاقبة دار الكتب العلمية، ج3، بيروت لبنان،1971، ص25.

3- المرجع نفسه، ص25.

"وكان سقوط بغداد عاصمة الخلافة أشبه بزلزال رهيب دكّ بلاد الإسلام من أقصاها إلى أقصاها"،[1] حيث كان سقوط بغداد سنة 1258م واحتلالها من طرف الماغول وبعد استلائها على يد السّفاح (هولاكو)، " فقد استولوا على كلّ الممتلكات الأثرية والخطيّة ودمّروا كلّ ما هو علم وثقافة وفنّ، حيث قتلوا الكثير من العلماء والأئمة والفنّانين، وخاصّة الكُتّابُ والخطّاطين وحفظة القرآن لأنّهم يحملون راية العلم والفنّ والتّراث الإسلامي".[2]

4. الامتداد الجمالي لفنّ الخطّ العربيّ إلى القسطنطينية " إستانبول"

" عندما فتح محمد الثّاني القسطنطينية، وفكّها من البيزنطيين سنة 1453 ، لمّا دخل كنيسة (آيا صوفيان) واتّخذها مسجدا باسم الإسلام، وطمأن الأهالي، فرجع عدد غفير من الرّوم بناء على دعوته، فنزح المسلمون من آسيا للاستفادة من الأوقاف، الّتي دأب السّلطان ومن أعقبه على إنشائها"،[3] فأحيطت الجوامع بالمعاهد التّعليمية والمكتبات، وفي هذا المعنى أشار ابن خلدون إلى الأتراك أنّهم بنُوا المدارس، والزّوايا، والرّبط، وكثر طلّاب العلم ومحبّي فنّ الخطّ العربيّ، " إذْ تبنّي العثمانيّون أجود ما وصل إليه فنّ الخطّ في المدرسة العراق ولمّا أتقنته، طوّرته، وأضافت إليه تحاسين عبر أزهى عصورها، واخترعت أنواع جديدة من الخطوط العجميّة، سرعان ما شاعت البقاع الإسلامية". [4]

5. العثمانيّون وفنّ الخطّ العربيّ

" ورث الأتراك فن الخط عن مدرسة تبريز التي ازدهرت، ليس في فن الخطّ العربيّ فحسب وإنما في صناعة الكتاب أيضا، بل نشطت فيما يتعلق بالكتاب من صناعة الورق والكرتون، والخط والزخرفة والتجليد والرسوم والتذهيب وغير ذلك ... ، وَصَار

1- جميل عبد الله محمد المصري، حاضر العالم الإسلامي وقضاياه المعاصرة، ط11،مصر1988،ص60.

2- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، (ج3)، ص221.

3- رشيد الحماسي، مكانة الإبداع الإسلامي في العالم، المهرجان الثقافي الدولي لفن الخطّ العربيّ، تونس،2003، ص16.

4- المرجع السّابق، نصار منصور، التكوينات الفنية القائمة على الحب في أعمال الخطّ العربيّ، ص66.

الأتراك يمثلون مدرسة مستقلّة ذات شهرة متميزة في خطّ الثّلث، ولكبار الخطّاطين الأتراك مصاحف كثيرة محفوظة إلى الآن".[1]

واستمرّ الخطّاطون على قاعدة الياقوت المستعصمي في كتاباتهم حتّى ظهر الخطّاط (حمد الله الأماسي) و(حافظ عثمان) والذين عرفا بكتابة المصحف، "حيث ترك الخطّاط الياقوت المستعصمي أعمالاً جليلة ومصاحف غاية في الرّوعة والبهاء ولقد جمع المؤرّخون على أنّ له الفضل في الحفاظ على الأقلام السّتّة (الثّلث، النّسخ، المحقّق، الرّيحاني، التّواقيع، الرّقاع)"،[2] وما يعاب على المدرسة العثمانية أنّها أفرطت في الأقلام الأربعة الأخرى (الرّيحاني، التّواقيع، الرّقاع، المحقّق) ولم تعيرها اهتمامًا. (الصورة 7)[3].

1.5 الخط في بلاد الأناضول: ساهم الخطّاطون العثمانيّون مساهمة فعّالة في تطوير الخطّ العربيّ وتحسينه بدءًا بالقرن التّاسع الهجري/الخامس عشر الميلادي، " حيث تمّت على يدهم نهضة خطيّة كبرى سواء في بلاد الأناضول أو في الأقاليم التّابعة للدّولة العثمانية ولاسيما بعد أن صارت الدّولة تعرف (بالخلافة العثمانيّة) في عهد سليم الأول (918-926 هـ/ 1512-152 م)".[4] لقد حدث تطوُّر على نحو تدريجي وبطيء، استمر لعدّة قرون، ولم يقتصر الأمر على الخطّ، فمن المعروف أنّ العثمانيين قد أولوا فنون الكتابة على نحو عامّ الكثير من اهتمامهم حيث شملوا جميع أنواعه بالرّعاية، لقد كان اهتمام السّلاطين بالفنون الإسلامية والحثّ على ممارستها، "وكذلك اهتمّوا بالخطّ العربيّ اهتماماً كبيرا وأعطوه أولويّة كبيرة، الأمر الّذي جعل الكثير من الموهوبين من النّاس

1- أحمد الشوحان، تاريخ الخطّ العربيّ، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2001،ص31.

2- المرجع السّابق، نصار منصور، التكوينات الفنية القائمة على الحب في أعمال الخطّ العربيّ، ص95.

3- انظر الصّورة رقم: 7، ص221.

4- عندما فتح السّلطان سليم خان الأول سوريا ومصر في سنة 923 هجرية (1517م) استمال الخليفة العباسي بمصر وأخذ منه الآثار الكريمة المنسوبة إلى النبي صلى الله عليه وسلم، وتلقب بأمير المؤمنين، وبذلك يكون هذا السلطان أول من اختار هذا اللقب المشرف من سلاطين تلك الأسرة، فعرفت الدولة منذ ذلك الوقت بالخلافة العثمانية.

يتّجهون إلى فنّ الخطّ إمّا حرفة أو هواية، حيث كان معظمهم من عليّة القوم بما في ذلك شخصيات مرموقة من السّلاطين أنفسهم ونساؤهم وأولياء عهودهم أو كبار رجال الدّولة".[1]

حافظ الخطّ العربيّ على تقاليده الفنّيّة المتمثلة بالقواعد والأصول والجماليات، "وكذلك حرص الخطّاطون الأتراك على المحافظة عليه من خلال إتقانه والاهتمام بتعليم قواعده، حيث نسب للأتراك هندسة الحرف بطرق جديدة مستحدثة، كالطّومار بشكله الجديد والتّقليص من نسبه، فقد ابتكروا الخطّوط الهمايونيّة (الدّيواني، والجلي الديواني)، وابتكروا كذلك الطّغراء، والسّياقة، كما ينسب إليهم تجديد أسلوب خطّ الثّلث الجلي"[2].

بدأ الخطّاطون الأتراك يبدعون في كتابة المصاحف الشريفة بأحجامٍ صغيرة، الّتي توضع في الجيب، وسمي بالنسخ الغبار، وهو خطّ النّسخ أقل من الدقيق بقياس حوالي أقل بـ 0.4مم، لقد انتشرت ثقافة الخطّ العربيّ بإسطنبول وشجّعت الدّولة العثمانية هذا الفنّ بما أنّها دولة إسلامية، " فأنشأت مدارس ومعاهد في فنّ الخطّ العربيّ وهي من أكبر المعاهد عالميا في وقتنا الحاضر، وبهذا أصبحت هناك سياسة رشيدة بالبلد في الفنون الإسلامية ومطمع كل الباحثين وطلّاب العلم وتعلّم فنّ الخطّ العربيّ"[3].

2.5 مرحلة الإبداع والابتكار في العصر العثماني: نال الخطّاطون احترامَ الخلفاء، فأخذوا منهم الإجلال والهدايا والوقار، وجعلوهم من المقرّبين منهم، وأسندوا لهم وظائف في الدّواوين التّابعة للدّولة، "وأسندت لهم كتابة أسرار (الفراميل)* العثمانيّة الخاصة بالسّلطان، وبرواتب عالية، لكنّهم رغم هذه الرّفعة والإكرام لم يبلغوا التّعالي أو الكبرياء،

1- المرجع السّابق، عبد العزيز حميد صالح، تاريخ الخطّ العربيّ عبر العصور المتعاقبة، ص232.

2- المرجع السّابق، ثائر شاكر الأطرجي، جماليات الخطّ العربيّ، ص10.

3- المرجع السّابق، جهاد محمد امين، الدراسات العربية في الخطّ العربيّ، ص36.

*- **فرمان:** لفظ فارسي معناه «أمر أو حكم أو دستور موقع من السلطان». والفرمان العثماني هو قانون بأمر من السلطان العثماني نفسه وممهور بتوقيعه وهو نافذ من دون رجعة عنه. وكانت تدعى الأمور العالية للخديوي في مصر بالفرمان أيضا، ونجدها عند الفردوسي: أمر، سلطة، إرادة، رغبة، سماح، وقديما كانت كلمة فرمان تعني وثيقة، وقد استعملها نظام الملك بشكل مواز لكلمة مثال لكي يدل على نوعين من الوثائق، الأول فرمان صدار عن الحاكم نفسه، والآخر مثال صادر عن سلطة أدنى. محمد بن السعيد الشريفي، اللّوحات الخطية، ص136.

فقط حافظوا على تواضعهم وليونتهم وحبّهم للتّعلم والخضوع لروح الخطّ العربيّ، جعلت منهم حلما وبساطة أزليّة وهي قاعدة تستهوي الخطّاط دون أن يشعر"[1]. فقد تقدّم مجموعة من السّلاطين الأتراك كانوا يجيدون فنّ الخطّ، ويمثل الخطّاط في الدّولة ما يمثله الرّسامون المبدعون في عصرنا من ناحية الشّهرة، "وكان فنّ الخطّ هو الفنّ الأسمى عند المسلمين العجم فلا يحلّ بيت تركي من لوحة خطيّة والنّاس على دين ملوكهم، بل صارت مدينة إستانبول متحفا بفنّ الخطّ العربيّ"،[2] وكانت المكتبات من ديوان مركز الخلافة الإسلامية، إلى الأقاليم المترامية، أعظم وسيلة لإشاعة فنّ الخطّ العربيّ الجميل، وبالتّالي أصبحت دواوين الحواضر تبعًا للأصل في اختيار أروع الخطّاطين للقيام بمهام التّدوين.

" بلغ من احترام الأتراك للخطّ أنّ بعض سلاطينهم تتلمذ على كبار خطّاطي العصر، إذ تتلمذ السّلطان «بايزيد الثاني» على يد الخطّاط الوليّ الصالح «حمد الله الأماسي»، كما تتلمذ السّلطانان «مصطفى خان الثاني» و«أحمد خان الثّاني» على يد الخطّاط «الحافظ عثمان» كما تتلمذ محمود خان الثاني» على يد الخطّاط «مصطفى راقم» وتتلمذ «السّلطان عبد الحميد الثاني» على يد الخطاط «عزّت أفندي» ونال منه إجازة، فقد كان الكثير من السّلاطين العثمانيّين يتذوّق الجمال الخطّ ويقرّبون إليهم ثواب الخطّاطين".[3] ذلك هو التّحوّل الفنّي الذي ميّز الدّولة العلية عن غيرها، إذ أخذ فنّ الخطّ العربيّ مكانة سامية في قصور الأتراك ومساجدهم، وأصبح غاية لابد منها، ولازال لحد اليوم الاهتمام بهذا الفنّ المقدّس الذي يعتبر المنعرج الكبير في ثقافة العثمانيين.

1- المرجع السّابق، نصار منصور، التكوينات الفنية القائمة على الحب في أعمال الخطّ العربيّ، ص96.

2- المرجع نفسه، ص105.

3- المرجع السّابق، فضيل صفار رمالي، مدخل إلى فن الخطّ العربيّ، دار الأبحاث للترجمة والتوزيع، ص36.

المبحث الثّالث: فنّ الخطّ العربيّ في المنشآت والمدارس الإسلامية.

" كان لبغداد مركز الخلافة الإسلامية أثر عظيم في تطوير الكتابة نحو التّحسين، وانتقالها إلى طور الخطّ المؤسّس على القواعد الهندسية، والحدس العربي، والذّوق الشّرقي الجميل، حيث تمثّلت النّهضة الخطيّة في الأئمة الثلاثة"،[1] وقد تظهر جوانب فنّ الخطّ العربيّ بالجماليّة والدّلاليّة المعرفيّة في الكثير من المدارس الفنّيّة، المتنوّعة والمختلفة عبر الزّمن، حيث تطور جماليًّا وهندسيًّا وكأنّ الله كان مرافقا، مراقبا وصانعا لوصوله بهذه الدّرجة اللاّ متناهية من الجمال والسّحر. " وقد توصل الباحث إلى أنّ تحليل الحرف العربيّ بجوانبه الفنّيّة الجمالية المتعدّدة الّتي تؤكّد وحدة الحروف العربية وترابطها بشكل هندسي بديع، ويبقى الحرف العربي من أجمل الصّيغ المجرّدة"،[2] خاصّة بالنّسبة للإنسان ليفقه دلالته، ويستفيد من الشّكل الجمالي له، " فنستطيع أن نقول عنه دون مغالاة أنّ له روحا، تأسّست منها مدارس عدّة لفنّ الخطّ، كلّ واحدة تميّزت بأسلوب الخاص، مستمدّة غناها من الفنون المحليّة، وبالتّالي ظهرت المدرسة الأندلسية المغربيّة والإيرانية والعثمانية"،[3] الشّيء الّذي لم يمنع أيضاً البعض منها بأن يتأثر بالأساليب الّتي ظهرت خلال العصر الذّهبي الّذي عرفته الحضارة الإسلامية بين القرنين الثّاني والسّابع الهجري، "حيث نبوغ إحدى أكبر المدارس في هذا المجال، وهي مدرسة بغداد. هذه المدرسة تميّزت عن سواها بفضل ثلاثة أساتذة عظام أئمّة في الخطّ، اشتغل كل واحد منهم على الحرف كمادة أولية، تاركاً فيما بعد بصمته الخالدة سواء في المجال الفنّي أو الهندسي أو الفلسفي، فهو كصوت الإنسان يعبّر عمّا بالنّفس من أفكار".[4]

1- المرجع السّابق، محمد بن السعيد الشريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، ص124.

2- عبد الفتاح عبادة، انتشار الخطّ العربيّ في العالم الشرقي والعالم الغربي، ط2، بمصر، 2007، ص18.

3- مصطفى محمد رشاد ابراهيم، جماليات الخطّ العربيّ وتطبيقاتها المعاصرة، ط1، عالم الكتاب، القاهرة، 2013، ص81.

4- المرجع نفسه، ص82.

1. المدرسة البغدادية والمنشئون الثلاثة

أ. إبن مقلة: " أول هؤلاء الأساتذة هو ابن مقلة "(272 –328 هـ)، هو أبو علي محمد بن علي بن الحسين بن مقلة ولد في تسع بقين من شوال سنة اثنين وسبعين ومئتين ببغداد الموافق ل 886م"،[1] مهندس الخطّ العربيّ، الّذي جعل من هذا الفنّ علماً مضبوطاً، "حيث وضع القواعد الأساسيّة له، وقاس أبعاده، وأوضاعه، وقد تمّ تطبيق هذا المبدأ، الّذي يعتمد على الجمع بين ما هو جميل ونافع، في جميع الفنون الأخرى، فقد استفاد من منصبه كوزير، لإدخال فنّ الخطّ على شكل كتابة وزارية في دواوين الدّولة"،[2] قال أبوحيان التّوحيدي: «سمعت أبا تمّام الزّينبي وكان حسن الخطّ، بديع البلاغة، يقول: وقيل له: أنّى لك هذا الخطّ، وهذه البلاغة؟ قال: أمّا الخطّ فإنّي تقيّلت فيه ابن مقلة أبا عليّ، وإن كنت بعيدا من شأوه، غير شاقّ لغبار، وأمّا البلاغة فالعرق الهاشمي أنجب، والاقتداء بيني ثوابه أفيدا»".[3]

ب. هندسة الحروف: يذكر ابن مقلة في رسالته عن شكل الحروف مثل حرف الرّاء: «إنه خط مقوّس، هو ربع محيط الدائرة التي قطرها الألف وحرف النون، شكل مركب من خط مقوّس هو نصف الدائرة، وقال: واعتبار صحتها أن يُوصل بها مثلها، فتكون دائرة، وإذا علمنا أن اليونان هندسوا حروفهم على طريقة بنائها في الدوائر، وددنا تتّبع وصول هذا العلم إلى العرب.[4](الصورة 8)[5]

ج. خط ابن مقلة: " أخذ ابن مقلة الخطّ عن الأحول إسحاق بن إبراهيم "[6] الّذي كان يعلم المقتدر وأولاده، ويكنى بأبي الحسين، " وله رسالة في الخط والكتابة سمّاها (تحفة الّوامق)

1- المرجع السّابق، محمد بن السعيد الشريفي، اللوحات الخطية، ص124.

2- المرجع نفسه، ص125.

3- عزت السيد أحمد، رسائل أبي حيان التّوحيدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية،2011، ص37.

4- المرجع السّابق، محمد بن السعيد الشريفي، ص126.

5- انظر الصّورة رقم: 8، ص221.

6 -هناك أكثر من شخص سمّي بالأحول، انظر تحقيق ذلك في : الخطاط البغدادي،القسم الثاني للأثري،ص55،57.

لم يُرَ في زمانه أحسن خطّاطاً منه، ولا أعرف بالكتابة، وهو أستاذ أبي علي بن مقلة".[1] ثمّ انتهت جودة الخطّ وتحريره على رأس الثلاثمائة إلى الوزير أبي علي محمد بن مقلة، وأخيه أبي عبد الله الحسن بن علي بن مقلة، " وولّدا طريقة اخترعاها وكتب في زمنهما فلم يوازهما، وتفرّد أبو عبد الله بالنّسخ، والوزير أبو علي بالدّرج، وكان الكمال في هذه الصناعة للوزير، فإنه اخترع وهندس الحروف وأجاد تحريرها، وأسّس قواعدها، ومنه انتشر الخطّ في مشارق الأرض ومغاربها".[2] قال ياقوت المستعصمي: « كان الوزير أوحد الدّنيا في كتابته (قلم الرقاع) و(التوقيعات) لا ينازعه في ذلك منازع، ولا يسمو إلى مساماته ذو فضل بارع، وكان أبو عبد الله أكتب من أخيه في قلم الدفتر والنسخ مسلما له في فضيلته، غير مفاضل في كُتبته»[3]، وقد أكمل قواعد الخط من بعد ابن مقلة وتمّمها ابن البواب، واخترع غالب الأقلام التي أسسها ابن مقلة، " وابن مقلة أوّل من هندس الحروف وقدر مقاييسها وأبعادها بالنقط، وضبطها ضبطاً محكماً، وكان قد أخذ الخط عن الأحول المحرر من صناع البرامكة، وكذلك أخوه أبو عبد الله الحسن ابن مقلة، وكان خطهما في غاية الجودة."[4] وبرع في تجويد الكتابة وتحسينها مثلما اهتم الخطاط العبقري الوزير ابن مقلة، بوضع قانون هندسي يدل على النسب والمقادير الفاضلة للخط، واهتم أيضاً بتجويد الكتابة وتحسينها وفي رأيه أن ذلك يتمّ بطريقتين. الأولي تتّصل بشكل الحروف مفردة وتسمي (حسن التّشكيل)، والثّانية تتّصل بارتباط كل حرف بغيره، وبتنظيم وضع الكلمات على شكل نظام سطر متّزن، وتسمى "(حسن الوضع)، وفصل الأولى في (حسن الشّكل،

1- المرجع السّابق، ابن النديم، فهرست في الخط العربي، ص13.

2- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ص46.

3- صلاح الدين المنجد، ياقوت المستعصمي، أشهر الخطاطين في الإسلام، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان،1998، ص83.

4- المرجع السّابق، يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص211.

التّوفية، الإتمام، الإكمال، الإشباع، الإرسال) والثّانية في (التّرصيف، التّأليف،التّسطير، التنصيل)".[1]

د. إبن البواب: "بعد نحو قرن من الزّمن في الصّف الثّاني للقرن الرّابع الهجري، أعطي بعد جديد للحرف من طرف خطّاط كبير آخر من مدرسة بغداد، وهو علي بن هلال البغدادي المعروف بابن البواب (ق. 5 هـ)، ولد (أبو الحسن علي بن هلال ابن البواب) بمدينة السلام بغداد وبدأ مهنته كمزوّق للدّور ثم عمل في تزويق الكتب وأخيرا امتهن الخطّ".[2] وقد ذكر ابن خلكان: « لم يوجد من المتقدمين ولا المتأخرين من كتب مثله ولا قاربه، أمّا إذا ذكر ابن مقلة فإنه يقول : « إن ابن البواب هذب طريقة ابن مقلة و كساها حلاوة و بهجة»[3] والحقيقة أن ابن البواب قد أضاف الكثير من الجمال على طريقة (ابن مقلة) دون أن يغيّر بشكل جذري ما أبدعته عبقرية (ابن مقلة) من ناحية القواعد أو الأساس أو من ناحية الأشكال الهندسيّة أو الرّياضية، بل اقتصر الحسين على بعض النّواحي الجماليّة طبقا لما وضعه (ابن مقلة)، " وممّا ذكر عن (ابن البوّاب) أنّه خطّ القرآن الكريم أربعا وستين مرة وأنّ إحدى هذه النّسخ كتبت بالخطّ (الرّيحاني) الّذي يعتقد بأنّه مخترعه كما تروي بعض المصادر، فاخترع خطّ (المحقق) وأتقن خطوطا عديدة أخرى منها (التّوقيع) و (المسلسل). وقد أكمل ابن البوّاب المصحف الّذي كان كتبه الخطّاط ابن مقلة ولم يكمل الجزء الأخير (الثلاثين) منه، وقد صعب على المختصّين التّمييز بين خطيهما. حيث كان يرى ابن البوّاب الحرف على هيئة إنسان برأس وجسد وأعضاء".[4]

هـ. خطّه: " أخذ ابن البواب الخطّ عن محمد بن أسد بن علي بن سعيد الكاتب المقرىء البزاز البغدادي، المتوفي في المحرم من سنة عشر وأربعمائة ودفن بالشونيزي، وأخذ ابن

1- المرجع السّابق، مصطفى محمد رشاد ابراهيم، جماليات الخطّ العربيّ، ص86،87.

2- المرجع السّابق، مدخل الى فن الخطّ العربيّ، ص32.

3- المرجع السّابق، محمد بن السعيد الشريفي، اللوحات الخطية، ص133.

4- المرجع السّابق، يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص216.

البواب الخطّ كذلك عن محمد ابن السّمساني، والسّمساني ومحمد بن أسد كلاهما أخذا الخطّ عن الوزير ابن مقلة، والسّمساني نسبة إلى السّمسم"[1]، وقد كان يبيع السّمسم وكان أديباً مشهوراً بمعرفة النّحو، وتوفي سنة 415 هـ.[2] ومن كتاباته رحمه الله. (الصورة 9)[3].

و. **حقبة الياقوت المستعصمي:** "عرف تاريخ الخطّ العربيّ أربعة من كبار الخطّاطين تشاركوا باسم واحد وهو (ياقوت)، وكانوا جميعا في عصر واحد وهو القرن السّابع، وقد ميّز بينهم نسبهم أو لقبهم"،[4] حيث يشترك بهذا الاسم ثلاثة، وكلهم عرف بجودة الخطّ هم:" ياقوت بن عبدالله الرومي المستعصمي وهو الذي نحن بصدده ولد سنة 598 هـ، وياقوت بن عبدالله الموصلي أمين الدّين الملكي المتوفي سنة 618 هـ، وياقوت بن عبدالله الرّومي اخوي شهاب الدّين صاحب معجم الأدباء ومعجم البلدان المتوفي سنة 626 هـ"،[5] وقد أخلط بعض الباحثين بين هؤلاء كونهم جمعوا بين الإبداع في فنّ الخطّ العربيّ، وكان الثّلاثة أمين الدّين، ومهذّب الدّين، وجمال الدّين، بين جودة الخطّ وجودة الشّعر، "ولهذا يهمّنا هنا من هؤلاء، ياقوت المستعصمي حيث يعتبر الأستاذ الكبير والإمام الثّالث، من المدرسة نفسها، وهو أبو الدّر جمال الدين ياقوت بن عبدالله" [6] المستعصمي الطّواشي البغدادي، الملقب (بقبلة الكتاب)، يكنّى بأبي الدّر وأبي المجد، وياقوت من أصل رومي، كان من مماليك المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين ببغداد فانتسب إليه، " وكان المستعصم قد اشتراه صغيرا وربي بدار الخلافة، واعتني بتعليمه الخطّ (صفي الدين عبد المؤمن)، ثم كتب على ابن حبيب"[7]، وتميز ياقوت بالأدب والشّعر وجودة الخط، وهو

1- هذه النّسبة على غير قياس، والوجه أن يقال: السّمسمي.

2- المرجع السّابق، يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص222.

3- انظر الصّورة رقم: 9، ص222.

4- المرجع السّابق، صلاح الدين المنجد، ياقوت المستعصمي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان،1985، ص11،07.

5- المرجع السّابق، يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص236.

6- يشترك بهذا الاسم ثلاثة، وكلهم عرف بجودة الخط، وقد تخلط بعض المراجع بين أسمائهم.

7- المرجع السّابق، صلاح الدين المنجد، ياقوت المستعصمي، ص09.

آخر من انتهت إليه رئاسة الخط المنسوب. كان يكتب على طريقة ابن البواب، " ولم ينبغ بعدَ ابن البواب كاتباً غير ياقوت المستعصمي، على الرّغم من أن ما بين الرّجلين ما يقرب من ثلاثة قرون (285 سنة)".[1]

تعلّق ياقوت بالخطّ العربيّ منذ صباه، وبرع فيه، وأظهر من المهارة والبراعة ما جعله في مصاف عظماء الخطّاطين، " وبقي ياقوت يتملّى خطوط الأئمة المجودين ممّن سبقوه في هذا المضمار حتى بلغ الغاية في جمال الخطّ وحسنه، وضبط قواعده وأصوله"،[2] وقد تجاوز ابن البواب في جمال الخطّ وحسن تنسيقه والإبداع في تراكيبه، حتى لقب بقبلة الكتاب وهو أحد مماليك الخليفة العباسي المستعصم بالله (ق. 7هـ)، " الّذي أعطى للحرف بعداً روحياً، حتّى صار هذا الأخير عبارة عن شكل هندسي حيّ"،[3] واستطاع أن يظهر الخطّ العربيّ في حلّة فنيّة.

فالمدرسة الخطيّة هي ابتكار حرف جديد له منهج ورؤية وقواعد يسير عليها الخطّاطون، فقد حذّق فنّ الخطّ العربيّ وأتقنه وجوّده حتّى استحقّ عن جدارة لقب (قبلة الكُتّاب)، " حيث درَع في تجويد الخطّ كثيرا وهذّب أوضاعَ الحروف ورفعَها وبَسطها واستلقا ببعضها. وقد كتب (ياقوت المستعصمي) على طريقة ابن البواب غير أن المدقّق في أعمال كل منهما يشعر فورا بتفوّق خطّ ياقوت المتّسم بالرّوعة والانسياب والنّضج كما قام (ياقوت المستعصمي) بكتابة سبعةَ مصاحفَ وهناك من يقول بأنه كتب أربعة عشر مصحفًا".[4]

" يقول عنه الشّيخ عبد القادر الكيلاني: «إنّ في يده سرًّا من الأسرار الفنيّة الرّوحانيّة وكانّ النّاس في زمانه أذا استحسنوا خطّا قالوا ياقوتيّ وإلى جانب كونه خطّاطا كان أديبًا وشاعرًا». ويرى المتأمّل في خطوطه أنّها بلغت من الكمال والحسن حدًّا جعلت

1- المرجع السّابق، يحيى وهيب الجبوري، ص236.

2- المرجع نفسه، ص236.

3- عمر نوح كهيه، إمبراطورية فن الخطّ العربيّ في العهد العثماني،مركز الكويت ف إ، ط1، الكويت،2015،ص60.

4- المرجع السّابق، فضيل صفار رمالي، ص35.

منه رائدًا لمن جاء بعده من الخطّاطين، فساروا على نهجه وطريقته وكانت كتابته في النّسخ والثّلث الأساس الّذي جرى عليه كبار الخطّاطين العثمانيّين أمثال (حمد الله الأماسي) و(الحافظ عثمان) و(مصطفى راقم) وهم من أسموه (قبلة الكُتاب) توفي (ياقوت) في بغداد سنة 698 هـ"[1]، إلى أن فتحت القسطنطينية من طرف العثمانيون لتصير بعد ذلك باسم (استانبول)، "أدخلت كتابات الياقوت المستعصمي وهناك، سعى الخطّاطون الأتراك في الآفاق يقلّدون من كتاباته ويتعلّمون عليها ويأخذون منها الخطّ وفنّ الكتابة ويمشقون على قاعدته الّتي لا تزال لحد اليوم تمتاز بخصائصها عن المدرسة العثمانية الّتي عقبتها"،[2] ومن كتاباته(الصورة 10)[3].

2. رحلة الخطّ العربيّ إلى ربوع العالم: عرفت مسيرة فنّ الخطّ العربيّ طيلة رحلته عبر العالم، وخاصّة أثناء نشر الإسلام تنوّعًا بالغ الأهميّة ممّا جعلت منه قبلة لظهور مدارس عديدة، فقد يصعب الأخذ بما ذهب إليه البعض من التعدّديّة في ما يتعلّق بتصنيف المدارس الفنّيّة للخطّ العربيّ وتوصيفها، لأسباب تتّصل بغياب المعيار المنهجي الواضح لهذه العمليّة، ممّا أدّى ذلك المبالغة الخارجة عن الحدود المنهجية للبحث في الموضوع، " فجاءت أعداد هذه المدارس الخطيّة كثيرة كثرَة تبدو مفتوحةً قابلةً للزّيادة والتوسّع كما أنّ هذه الأسباب تتّصل بصعوبة تحديد الحدود المعرفيّة لهذه المدارس الّتي أخذت، كما تبدو لدى البعض، الحدود الجغرافية أو السّياسية أساسًا لتصنيف هذه المدارس وتوصيفها".[4] حيث كان قد تعلّم الخطّ العربيّ في العراق إلى جانب العلوم اللّغويّة وكانت طريقة ابن البواب وياقوت المستعصي اللّتان تمثلتا في خطوطهما وفي خطوط تلامذتهما المباشرين أو غير المباشرين أوسع انتشارًا إلى إيران وما وراء النّهر شرقاً، والشّام ومصر والمغرب

1- المرجع السّابق، فضيل صفار رمالي، ص35.

2- المرجع نفسه، ص66.

3- انظر الصّورة رقم: 10، ص222.

4- إدهام محمد حنش، الخطّ العربيّ وحدود المصطلح الفنّي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطاع الشؤون الثقافية، ط1، الكويت،2008، ص136.

العربي غربًا، والأناضول شمالاً، وكانتا أكثر تأثيراً في تطوّر الخطّ إلى أساليب فنّيّة متباينة ومتميّزة أدّت إلى نشوء مدارس فنّيّة أساسية للخطّ منها على سبيل المثال لا الحصر.

3. المدارس العربية المشرقية المختلفة

1.3 المدرسة الشّرقية: الّتي ركزت على خطّ التّعليق وفروعه الأسلوبية المتّصلة به، شكلاً ووظيفة، كالنَّستعليق والشكسته، وبرز فيها خطّاطون كبار أشهرهم: (مير على التبريزي –ت 919 هـ / 1513 م) (ومير عماد الحسني –ت 1024 هـ / 1910 م)، وغيرهما وكان لها سندها الخاصّ أو سلسلة خطّاطيها المعروفة.

" والحديث عن خط (النّستعليق) مشوّق جدّا، حيث يجسد مدرسة جماليّة بديعة في الظّاهر ويفيض بمعنويات ومفاهيم إنسانية سامية في داخله، ومن هذا المنطلق يسمّى بعروس الخطوط الإسلامية ... حيث يعرف خطُّ النّستعليق الآن بأنه أوّلُ الخطوط الإيرانية وهو دمج لخطّ النسخ وخط التّعليق، قام به (مير علي تبريزي) في القرن الثّامنِ الهجري ليشكّل أحدَ أهمّ فنون الخطّ في العالم الإسلامي ويستخدمه عادة أثناء الكتابة بالحبر الصيني".[1]

"وأكثر ما يميز (خط النستعليق)* الإيراني هو حفظه لآلاف المتون العربية والفارسية القديمة في الدين والأدب والفلسفة وامتلاكه خصوصية قل نظيرها في إيران الإسلامية وجوارها كأحد الفنون الأصيلة لدى الإيرانيين"،[2] يخطّونها رويداً رويدا في عملية هي اقربُ للرسم منها للكتابة، عباراتٌ على شكل لوحاتٍ فنية تجمع تاريخَ الحرف العربي، "وتوضح ارتباط تطورهِ بظهور الإسلام الحنيف ومساراته التاريخية. لكنه اليوم ومن طهران

1– المرجع السّابق، ادهام محمد حنش، الخطّ العربيّ وحدود المصطلح الفنّي، ص141.

*– **خط النَّسْتَعْلِيق:** (نستعليق) هو أحد الخطوط الرئيسية الإسلامية المستخدمة في الفارسية والأوردية والتركية العثمانية وكذا في العربية فيعرف أيضًا بالخط الفارسي والخط الفارسي المنسوخ أو النّسخ المعلّق. مُستَمدّ من النسخ والتعليق فسمي نسخ النَّعليق. أقدم ما كُتِب به مخطوط كَتَبَه أبو بكر البيهقي سنة 430 هـ/ 1038 م. جوّده في العصر التيموري مير علي التبريزي في القرن الثامن هـ/ الرابع عشر م وهو تقليديًا النمط السّائد في فنّ الخطّ الفارسي .ابن النديم فهرست في الخط العربي، ص319.

2– المرجع نفسه، ص142.

يظهرُ بنكهةٍ إيرانية عبر التقاليد الإسلامية وفنون الخط الإسلامي المتنوعة، وترك أثرا واضح البصمات على أكثر من صعيد ليصل إلى مؤسسة الخطاطين الإيرانيين، هنالك حيث تُحفظ أهم الآثارِ لكبار الأساتذة".[1]

حيث ظهر في بلاد فارس في القرن السّابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، إذ استخلصه (حسن الفارسي) من خطوط النّسخ والرّقاع والثّلث ."وهو خط جميل تمتاز حروفه بالدقّة والامتداد. كما يمتاز بسهولته ووضوحه وانعدام التّعقيد فيه. ولا يتحمّل التشكيل، رغم اختلافه مع خط الرّقعة كما يعد من أفضل الخطوط في العالم وأفضلها من دون منافس ويلقي إعجاب الكثير من الخطّاطين العرب ولا يخلو أي معرض ثقافيّ أو أدبي عن لوحة مكتوبة بالخطّ الفارسي"[2]. يُعَدُّ من أجمل الخطوط الّتي لها طابع خاصّ يتميّز به عن غيره، إذ يتميّز بالرّشاقة في حروفه فتبدو وكأنّها تنحدر في اتّجاه واحد، وتزيد من جماله الخطوط اللّينة والمدوّرة فيه، "لأنّها أطوع في الرّسم وأكثر مرونة لاسيما إذا رسمت بدقّة وأناقة وحسن توزيع، وقد يعمد الخطّاط في استعماله إلى الزّخرفة للوصول إلى القوّة في التّعبير بالإفادة من التّقويسات والدّوائر، فضلاً عن رشاقة الرّسم"،[3] فقد يربط الفنّان بين حروف الكلمة الواحدة والكلمتين ليصل إلى تأليف إطار، "أو خطوط منحنيّة وملتفة يُظهر فيها عبقريته في الخيال والإبداع"[4]. لقد كان الإيرانيون قبل الإسلام يكتبون بالخطّ (البهلوي) الّتي اشتقّت من الأرامية السّامية بنفسها الّتي تعتبر لغة الأم للعربيّة الحديثة، "وكان يستعمل الفرس القدماء أحرف الآرامية، "فلما جاء الإسلام وآمنوا به، انقلبوا على هذا الخطّ فأهملوه"[5]، وكتبوا بالخطّ العربيّ، "وقد طوّر الإيرانيون هذا الخطّ، فاقتبسوا له من جماليات خطّ النّسخ ما جعله سلس القياد، جميل المنظر، لم يسبقهم إلى

1- المرجع السّابق، عبد الفتاح عبادة، إنتشار الخطّ العربيّ في العالم الشرقي والعالم الغربي، ص212.

2- مشاري بن صالح الغيداني ، تاريخ الخطّ العربيّ، ط2، حلب، سوريا،2003، ص 66.

3- المرجع نفسه، ص67.

4- دراسة فنية في تاريخ فن الخطّ العربيّ، العصر الذّهبي، دار ابن الكثير،ط1، دمشق، سوريا، 1998، ص 85.

5- المرجع السّابق، أحمد صبري زايد، أمير الخطّ العربيّ، ص119.

رسم حروفه أحد"[1]، "وقد (وضع أصوله وأبعاده الخطاط البارع الشهير (مير علي الهراوي التبريزي المتوفى سنة 919 هجرية)".[2]

نتيجة لانهماك الإيرانيين في فنّ الخطّ الفارسي الّذي احتضنوه واختصوا به، فقد مرّ بأطوار مختلفة، وازداد تجذراً وأصالة، واخترعوا منه خطوطاً أخرى مأخوذة عنه، أو هي إن صحّ التّعبير امتداد له.

خط الشّكستة: اخترعوه من خطّي التّعليق والدّيواني، "وفي هذا الخطّ شيء من صعوبة القراءة، فبقي بسبب ذلك محصوراً في إيران، ولم يكتب به أحد من خطّاطي العرب أو ينتشر بينهم"[3].(الصورة11)[4].

الخط الفارسي المتناظر: كتبوا به الآيات والأشعار والحكم المتناظرة في الكتابة، بحيث ينطبق آخر حرف في الكلمة الأولى مع آخر حرف في الكلمة الأخيرة، وكأنّهم يطوُونَ الصّفحة من الوسط ويطبعونها على يسارها، ويسمى (خطُّ المرآة الفارسي).[5] (الصورة12)[6].

الخط الفارسي المختزل: " كتب به الخطّاطون الإيرانيُّون اللّوحات الّتي تتشابه حروف كلماتها بحيث يقرأ الحرف الواحد بأكثر من كلمة، ويقوم بأكثر من دوره في كتابة الحروف الأخرى، ويكتب عوَضاً عنها"[7]، وفي هذا الخطّ صعوبة كبيرة للخطّاط والقارئ على السّواء.

1- أحمد زايد، لوحات فنية من روائع فن الخطّ العربيّ، دار الكتب العلمية، بيروت،2012، ص21.
2- المرجع نفسه، ص22.
3- المرجع نفسه، ص23.
4- انظر الصّورة رقم:11، ص223.
5- المرجع نفسه، ص25.
6- انظر الصّورة رقم:12، ص223.
7- المرجع السّابق، مشاري بن صالح الغيداني، تاريخ الخطّ العربيّ، ص54.

أ. **الخطّاطون الإيرانيون:** مير علي التّبريزي، مير علي الهرويمير، عماد الحسني سيفى، سلطان علي المشهدي، علي رضا عباسي، شاه محمود النيسابوري، درويش عبدالمجيد طالقاني، مالک الدّيلمي، أحمد النّيريزي، ميرزا محمد رضا كلهر، ميرزا غلام رضا الاصفهاني، عماد الكتاب القزويني).

ب. **الخطّاطون الإيرانيون المعاصرون:** (حسن مير خاني، محمد شيرازي ،علي أكبر كاوه، غلام حسين، أمير خاني، كيخسرو خروش، جليل رسولي، نصر الله افجهاي).

2.3 المدرسة العراقيّة: بعد انتقال الخلافة الإسلامية من بغداد إلى مصر، "لم تنقرض الفنون الإسلامية بها، فإنّ بلدا عريقا في الحضارة مثل العراق، وفنّ الخطّ العربيّ في ربوعها قد نشأ وشبّ، لم يكن ليخلو من الأمجاد الفنيّة، فجيل بعد جيل يرث تلك البدائع وينميها، وتواصلت العلاقات بين الأقطار الإسلامية، وتَتَابعت مسيرة فنّ الخطّ العربيّ، وتشاركت في تطويره، وترد أسماء الخطّاطين الأواخر، الّذين حافظوا على أسلوب المدرسة البغدادية أمثال: الشيخ صالح السعدي، الموصلي(1245هـ-1830م) والحاج محمد علي صابر(1360هـ-1961م)، والملا عارف الشيخي 1942) وصبري الهلالي 1953م)"[1]، وغيرهم الذين معهم وبعدهم، وتلاهم خطاطون أخذوا المشعل، واسترجعوا الأمجاد السابقة، كما برز في المقدمة (هاشم محمد البغدادي)، "فبلغ درجات مقدرة بجده ومثابرته وتفانيه في إظهار قوة الحروف العربية، وصفاء تحبيرها، وإن فضل الأسبقية لهذه المدرسة التي طورت الخطوط اليابسة، فنسبت إلى مدينة الكوفة بالعراق"[2].

فاكتملت خصائص فنّ الخطّ وكفى المدرسة العراقية فخرًا، مضيًّا وحاضرًا، بهاشم البغدادي، ينبوع في فنّ الخطّ وبإحياء هذا الفنّ الأصيل في ربوع البلاد، ونشره في سائر الأقطار.

1- المرجع السّابق، مشاري بن صالح الغيداني، تاريخ الخطّ العربيّ، ص162.

2- المرجع السّابق، عمر نوح كهيه، إمبراطورية فن الخطّ العربيّ في العهد العثماني، ص201.

3.3 المدرسة الشّامية: "إنّ للشّام دورا في تجويد الكتابة، فيقول القلقشندي:" «أن جودة الخطّ العربيّ انتهت إلى رجلين من أهل الشّام يقال لهما: (الضحّاك وإسحاق بن حمّاد)، وأولهما في خلافة السّفّاح، والثّاني في خلافتي المنصور والمهدي، حيث كان الدّور الثّاني للمدرسة الشّامية بعد ابن مقلة في تجويد الخطّ النّسخيّ، ثمّ انتقل عهد اللّوحات المركبة بالخطّ الثلثي»"،[1] والمدرسة الشّامية الّتي كانت في تواصل معرفي تامّ مع المدرستين البغدادية والمصريّة يصعب التّمييز بينَها إلاّ على صعيد سلسلتها الخطيّة الّتي كان قد تميّز بها العديد من الخطّاطين تميُّزًا كبيرًا نذكر الخطّاطين الشّوام الّذين إشتهَرُوا بذلك، "وعلى رأسهم ممدوح الشّريف(1304-1886-1353-1934) وقد تلقّى درُوسا عن الخطّاط (يوسف رَسَا)، و(مصطفى الحسن السّباعي) (ت 1336-1918) مؤلف رسالة اليقين"،[2] وقد اشتهر في خطّ التّعليق، والخطّاطون الّذين ذكرهم أحمد الباري هم، (محمد بدوي الدّيراني ومحمّد حسني، وسليم الحنفي، وصبحي البيلاني، وموسى الشبلي، والشيخ صادق الخياط). "حيث قال السّباعي: «إن أصل عبد الله الزهدي من نابلس، وذهب إلى الآستانة، وقال عنه درمان من المحتمل أنه ولد بالشام، ثم رحل مع عائلته إلى إستانبول»"[3]، لذلك أدرج اسمه ضمن المدرسة الشامية. ومن لبنان اشتهر خطاطون، منهم (الشيخ نسيب مكارم)، وفؤاد نوفل أسطفان، وكامل البابا، وتنسب لهذه المدرسة مناهج الكتابة الشّامية، باسم:" (وضاحة الأصول في فن الخطّ العربيّ)"[4]، ومن المدرسة أيضا رسالة اليقين في معرفة أنواع الخطوط، وذكر بعض الخطّاطين من التّرك والفرس والعرب رحمهم الله أجمعين. وسوف نقدّم من هذه اللّوحات أعمال الزّهدي(الصورة 13)[5]،وحسني(الصورة14)[1]، وبدوي(الصورة15)[2] والبابا(الصورة 16)"[3].

1- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ص152.

2- المرجع نفسه، ص156.

3- المرجع السّابق، نصار منصور، التكوينات الفنية القائمة على الحب في أعمال الخطّ العربيّ، ص99.

4- المرجع السّابق، عمر نوح كهيه، إمبراطورية فن الخطّ العربيّ في العهد العثماني، ص160.

5- انظر الصّورة رقم: 13، ص223.

4.3 المدرسة التّركية العثمانيّة: دخل الأتراك في الإسلام في القرن الرابع الهجري، فصاروا عونا للإسلام والمسلمين، "إن الذين كانت لهم رحلة مع الخطّ العربيّ بتركيا، أظهروا من خلالها مقدرتهم الفنية في تجويد الخطوط العربية القديمة بخطوط من ابتكارهم حملت أسماءهم، وسيبقى تاريخ الخطّ العربيّ يفخر بما قدّمه هذا الجيل المتتالي بالإجازات والتّعلم لهذا الفنّ البديع المقدّس من معقل بلدهم تركيا ومن عاصمة الفنّ الإسلامي إستانبول"[4].

" ولكن، يظلُّ نشوء المدرسة العثمانية في الخطّ العربيّ وتطوُّرها المثال الأوضح والأكبر لبيان حدود المصطلح الفنّي لمدرسية هذا الخطّ، إذ كانت البدايات الأولى لنشوء المدرسة العثمانية في الخطّ العربيّ"،[5] قائمة على منطلقين رئيسين أولهما التّراث العلمي والفنّي لمدرسة بغداد في الأقلام السّتّة الذي أخذته المدرسة العثمانية منذ بداياتها الأولى، ثم أخذت التّعليق في فترة متأخرة من المدرسة الشرقية، " وقد انتقل هذا التُّراث نتيجة اتّصال خطّاطين من رعايا الدّولة العثمانية (999 – 1391 هـ / 1299 –1922 م) بخطّاطين ينتمون فنّيًّا على الأقل إلى هاتين المدرستين، وتلمذتهم لهم سواء بالمباشرة أو بالواسطة، ولعل أبرز من مثل هذا الاتصال الشّيخ حمد الله الأماسي (الصورة 17)[6] الّذي هو رأس المدرسة الخطيّة العثمانية بالخطّاط البغدادي عبد الله الصّيرفي عن طريق الخطّاط خير الدّين المرعشي ت بعد (879م)"،[7] وأيضا رعاية الدّولة العثمانية المباشرة للخطّ، وحرصها المبكر على إدخال الخطّ، اعتبارياً ووظيفياً، فيها على سبيل توكيد

1- انظر الصّورة رقم: 14، ص223.

2- انظر الصّورة رقم: 15، ص224.

3- انظر الصّورة رقم: 16، ص224.

4- المرجع السّابق، عمر نوح كهيه، إمبراطورية فن الخطّ العربيّ في العهد العثماني، ص171.

5- المرجع السّابق، ادهام محمد حنش، الخطّ العربيّ وحدود المصطلح الفني، ص142.

6- انظر الصّورة رقم:17، ص225.

7- المرجع السّابق، ادهام محمد حنش، ص142.

الشّخصية الإسلامية العثمانيّة المتميّزة به مظهراً من المظاهر الدّينية والاجتماعية والإعلامية والرّسمية والعلميّة، وغيرها.

" كما أنّ الشّرف الذي بلغته الدّولة العثمانية دعا كثيرا من الأغنياء ووجهاء القوم لاقتناء المخطوطات الكاملة والنّماذج الرّائعة لكبار الخطّاطين، فجمّلوا بها قصورهم ممّا لا تزال المتاحف تذخر به حتى أيامنا هذه".[1]

لقد تطوّر الخطّ العربيّ في العصر العثماني وكان التّركيز على خطّ الثّلث والثّلث الجليّ والنّسخ والتّعليق، وتلاعب الخطّاطون الأتراك بالحروف والخطوط فابتكروا الأشكال المتنوعة على هيئات آدمية و حيوانية و نباتية، "كما أبدعوا في الأشكال المقلوبة واخترعوا خطّ الطُّغراء الّذي هو توقيع السّلطان العثماني في الأصل ثمّ طوّروه ليصبح شكلا فنيًّا استوعب الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية الشّريفة وبالإضافة إلى ما وجدوه من الخطوط القديمة فقد اخترعوا خطوطا جديدة كالخطّ الديواني والجليّ الدّيواني وخطّ الرّقعة والسّياقت".[2]

"وقد حفظ الأتراك لقرون عدّة في دوائرهم الملكية والعسكرية أنواع الخطوط الّتي كانت مستعملة من قبل، كما حفظوا الآثار الإسلامية في المساجد والمتاحف ولا تزال الخطوط قائمة على جبهات السّاحات حتّى يومنا هذا "[3] وهذا رغم إلغاء الحروف العربية منذ سنة 1928.

" لقد ورث العثمانيون فنّ الخطّ فأخذوه بالمحاكاة والتّقليد أولاً ثمّ مالوا إلى التحسين والتّجويد ثانيا بعد أن شاعت طريقة ياقوت في الأقلام السّتّة الّذي استوت في عهده

1- المرجع السّابق، فضيل صفار رمالي، مدخل إلى فن الخطّ العربيّ، ص37.

2- المرجع نفسه، ص37.

3- المرجع السابق، عبد العزيز حميد صالح، تاريخ الخطّ العربيّ عبر العصور المتعاقبة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1971، ص04.

خطوط الثّلث والنّسخ والرّيحاني والرّقاع والكوفي"،[1] واعتبره العثمانيون إمامًا لهم في الخطّ، وأخذوا ينسجون على طريقته وقد تجاوزوا مرحلة التّجويد إلى مرحلة الإبداع والابتكار.

"وبظهور (الشيخ حمد الله الأماسي) الذي سار على طريقة ياقوت في المرحلة الأولى من حياته، ثمّ لم يلبث أن بدأ مرحلة جديدة في البحث والتّنقيب في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، فقد وضع السّلطان العثماني (بايزيد الثاني) (886 / 918 هـ / 1481 - 1519م) الّذي كان تلميذ حمد الله، خزانة البلاط العثماني المليئة بخطوط ياقوت وكتاباته تحت تصرّفه للقيام بهذه المهمّه، (حمد الله الأماسي) والّذي ولد في أماسيا(Amasya) التّركية حيث كانت حياته في حدود (830هـ-927هـ)، لقد فاق كتاب أهل زمانه وعصره وأوانه وأصبح من أفضل الخطّاطين الّذين يكتبون على طريقة ياقوت المستعصمي، كما لقّب بياقوت الثاني، وقد تعرض وأصيب في أواخر عمره بمرض الرّعاش، ومما يدلّ على روحانيّته في الخطّ العربيّ أنه كان متصوّفا وقد أخذ ذلك عن واله مصطفى ده ده، حتى وصل إلى درجة (سيرو سلوك seyru suluk) وهي درجة من درجات الطّريقة الصّوفية، فأكملها وأصبح خليفة، من بعد والد ولهذا السّبب عرف بالشيخ والمعلم الأول وإمام الخطاطين".[2]

ومن هنا أصبح للخطّ العربيّ أصول ومبادئ مدروسة تعتمد على قواعد مضبوطة خاصّة جاء بها المرحوم شوقي أفندي بخطيّ النّسخ والثّلث والّتي لم يأتي بها أحدا لا قبله ولا بعده، حتى قيل فيه: «إن الله إذا أراد أن يبعث وليا أن يعلمه، وشوقي كان وليا من أولياء الله فعلمه»،[3] وهذا دليل قاطع على ذلك.

ورغم إلغاء الحروف العربية منذ سنة 1928م، فقد حفظ العثمانيُون الآثار الإسلامية في المساجد والمتاحف، ولا تزال الخطوط قائمة على جبهات السّاحات، وأنّ

1- المرجع السّابق، عبد الفتاح عباده، انتشار الخطّ العربيّ في العالم الشرقي والغربي، ص 102.

2- المرجع السّابق، عمر نوح كهيه، إمبراطورية فن الخطّ العربيّ في العهد العثماني، ص19.

3- حسام مطر (ورشة خط النسخ)، من محاضرات الملتقى الدولي للخط العربي بقطر، ج2، سنة 2003. مأخوذة في:2020/04/24 من الموقع:https://www.youtube.com/watch?v=4VzHTuaEQT

الفنّ الخطّ العربيّ أصبح فنّا خالدًا، مرتبط بالإسلام، لا تغيبه جرّة قلم، وما أنفك القلم العربيّ بخطّ بإذن الله تعالى، وأن فن الخط لم ينقطع من إستانبول، "بل من حسن المقادير أن عادت إلى استظهار مجده من جديد باحتضانها مركزا للأبحاث في التّاريخ والفنون والثّقافة الإسلامية، الّذي أنشأ بدوره لأول مرة في تاريخ الإسلام مسابقة دولية في فنّ الخطّ العربيّ يقيمها كل ثلاثة سنوات. حيث كان الدكتور(سهيل أنور)"[1] وهو حفيد المرحوم الخطّاط محمد شوقي، "الّذي تتّخذه كلّ المنظمات التّابعة للفنون الإسلامية مثالاً شاهدًا في الحفاظ على أصالة فنّ الخطّ العربيّ عالميًا... فهو طبيب متخصّص بالعيُون تخرج من فرنسا ثمّ درس اختصاصه في جامعة إستانبول، ولكنّه شغف بحب فنّ الخطّ العربيّ والزّخرفة ، ومنح له في الجامعة قسم خاصّ يدرس فيه فنّ الخطّ والزّخرفة، ومكتبان لكتبه وإنتاجه ينشر منه دراسات في فنّ الخطّ العربيّ، وعلى بعد خطوات منه معرض دائم لمقتنيات الفنّان(ابن الأيمن) في فنّ الخطّ العربيّ، وكلّ الممتلكات الفنّيّة وما تشملها من أصول خطيّة وأدوات لجدّه شوقي رحمه الله"[2].

أ. **خطاطو العصر الذهبي:** " لقد برز طاقما مذهبا من الخطّاطون الشّرفاء بالدّولة العثمانية منهم:(حمد الله بن مصطفى دده 833هـ-1429م، الحافظ عثمان 1110هـ-1698م، محمّد شفيق 1297هـ-1880م، وعبد الله الزّهدي 1296هـ، (الحاج محمّد عارف بك جارشنبة 1310هـ-1892م)، محمّد علي حيدر 1320هـ- 1902م، سامي أفندي 1330هـ-1838م، محمد فهمي أفندي 1333هـ-1915م، وإبراهيم علاء الدين 1305هـ، ومصطفى نظيف 1331هـ-1913م، وإسماعيل حقي 1365هـ-1928م، مصطفى عبد الحليم أوزيازيجي1310هـ-1898م، ومحمّد أمين 1372هـ، ومحمّد خلوصي وتلميذه وهو خال محمّد شوقي1291هـ- 1874م، محمّد أمين بازيجي 1300هـ- 1883م،والشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي 1288هـ-1871م، ومصطفى

1- دراسة فنية في تاريخ فن الخطّ العربيّ، العصر الذهبي، دار ابن الكثير، ط1، دمشق، سوريا،1998،ص89.

2- المرجع نفسه، ص92.

راقم الملقب برئيس الخطاطين 1241هـ-1826موزهدي شقيق مصطفى عزت، ومحمود يازر وعبد العزيز الرّفاعي وأحمد كامل وتلميذه حامد الآمدي 1980م وتلميذه حليم وغيرهم رحمهم الله)"[1].

5.3 المدرسة المصريّة: إنّ لمصر حظًّا وافرا في تحسين فنّ الخطّ العربيّ، إنّها كنانة الله في أرضه، ومن أعظم مراكز العلم، والعلم يتعلّم بالقلم، ولحضارتها القديمة دور في مواصلة الاعتناء بالكتابة منذ دخولها الإسلام، "ومن نتائج تلك الحضارة ورق البردي، الّذي وفّر إحدى أهم وسائل الكتابة، مع توفر القصب على شطآنها وأوديتها، كما تشهد بذلك رسائل مسطرة على البردي من القرن الأول الهجري، واكتشاف شواهد قبور المسلمين من ذلك القرن منقوشة بحروف عربية، مما يدل على مكانة التّدوين في مصر، واستمرار مواكبتها لمسيرة الكتابة في عواصم الخلافة في الشّام والعراق، بل مناقشتها والتّفوُّق عليها في فترة تاريخية، ويحدثنا القلقشندي عن شهرَةَ (الخطّاط طبطب المحرّر)* الّذي انتهت إليه رئاسة الخطّ بمصر"[2]، رواية عن النحاس: " وكان أهل مدينة السلام يحسدون مصر على طبطب، وابن عبد كان، يعنيك كاتب الإنشاء لابن طولون، ويقولون: « بمصر كاتب ومحرّر ليس لأمير المؤمنين بمدينة السّلام مثلهما»"[3]، والمدرسة المصريّة الّتي صارت بفضل تقدّم القاهرة إلى المركز الحضاري العربي الإسلامي الهام الثّاني بعد بغداد مباشرة في فنّ الخطّ حتّى القرن الثّامن الهجري/ الرّابع عشر الميلادي، لاسيما وأنّ طريقة ابن البواب كانت قد سارت فيها موازية لمدرسة بغداد، إذ اعتنق خطّاطوها، مثل ابن الصّائغ (ت 845 هـ / 1941 م) الذي أخذ الخط عن الشيخ نور الدين الوسيمي البغدادي (ت 828 هـ / 1424 م)،[4] وجاءت فيما بعد النتّائج التي توصّل إليها ياقوت

1- المرجع السّابق، مشاري بن صالح الغيداني، تاريخ الخطّ العربيّ، ص66.

*- **طبطب المحرّر**: الخطّاط الفذّ رأس المدرسة المصرية.

2- المرجع السّابق، أبو بكر سراج الدين، روائع فن الخطّ العربيّ وتذهيب القرآن، ص102.

3- المرجع السّابق، أحمد صبري زايد، أمير الخطّ العربيّ، ص123.

4- المرجع السّابق، ادهام محمد حنش، الخطّ العربيّ وحدود المصطلح الفني، ص141.

واستمروا بإخلاص وصدق يفوق ما كان في مراكز الفنّ الأخرى، يواصلون مسيرتهم على مناهج الخطّ البغدادية القديمة.

ومن ناحية أخرى استقدام الفاطميّين والمماليك نفرا منّ الخطّاطين العراقيّن إلى مصر، لمكانتها العلميّة، " كما كانت نقطة انطلاق للإسلام والكتابة إلى المغرب والأندلس، وأنّ الآثار القائمة إلى الآن من المساجد والمدارس، والألبسة المزيّنة بالكتابة الشّاهدة على النّهضة الخطيّة في تلك العهود، وقد واكبها اعتناء بكتابة المصاحف الكريمة، الجليلة في أحجامها الغنيّة بزخارفها، الموقوفة في تلك المساجد"[1].

وإن المماليك على الرّغم من انشغالهم بالحروب فقد اهتموا مثل الأتراك العثمانيّين، بالمنشآت الدّينية، وتنظيم الأوقاف، مما ساعد على ازدهار فنّ المعمار، والخطّ، والزّخرفة، "ولمّا انقرضت الدّولة العبّاسية بإستلاء السّفاح (هولاكو) على بغداد سنة 1258م، نزح الكثير إلى مصر، ممّا دعا إلى إسناد الخلافة إلى المستنصر بالله، والرّاحلون أولائك يكنون غالبا من عليّة القوم، ومن المَهَرَة، من بينهم الخطّاطون والورّاقون"[2].

"وقد استنتج أنّ ما ذهب إليه استقراء الباحثون لأعمال الخطّاطين الّذين حفظ أسماؤهم القلقشندي رحمه الله، أنّه يدين بمجموعة من الخطّاطين ساهموا في ابراز فنّ الخطّ العربيّ في مصر، ونذكر من بينهم، (هلال ناجي)، الّذي نشر رسائل الأئمة الّتي اعتمدت عليها مجموعة من الباحثين، على أنها ثروة خطيّة"[3].

1- المرجع السّابق، ادهام محمد حنش، الخطّ العربيّ وحدود المصطلح الفنّي، ص124.

2- المرجع نفسه، ص126.

3- المرجع السّابق، أبو بكر سراج الدين، روائع فن الخطّ العربيّ وتذهيب القرآن، ص102.

أ. **أشهر خطّاطي المدرسة المصرية:** «(الأستاذ محمّد رضوان علي 1967م، الأستاذ محمّد علي المكاوي 1974م، الأستاذ سيد إبراهيم علي1994م، الأستاذ سيد عبد القوي 1965م، الأستاذ محمّد عبد القادر عبد الله 1971م)"[1].

6.3 المدرسة المغاربية: " إن دخول الكتابة العربيّة إلى بلاد المغرب العربي منذ القرن الأول هـ /7م أي مع الفتوحات الإسلامية الأولى وقد وقع تبني كل ما ورد من المشرق، من أساليب كتابية ومن بينها الخطّ الكوفي، حيث ورد في مدينة القيروان عاصمة المنطقة ومنها انتشر إلى بقية أرجاء بلاد العرب، وما لبث الخطّ الكوفي أن تطور ليتّخذ أساليب وخصائص جديدة حتّى سمّي بالخطّ القيرواني الّذي كان يستعمل لكتابة المصاحف، ومنه تولّد الخطّ الإفريقي كما تطوّر خطّ نسب إلى مديَن المهديّة عاصمة الفاطميّين".[2]

فكان كلّما دخل منطقة سمّي باسمها، وعلى هذا المنوال جاءت تسمية هذا الخطّ بالخطّ القيرواني، ولما دخل إلى المغرب سمّي بالخطّ المغربيّ وهنا بدء الإبداع فيه وتجويد أنواعه وسمّي الخطّ الفاسي والخطّ المراكشي.

"أمّا بالأندلس، فقد تطوّر فيها الخطّ الكوفي أيضا وظهر نوعان أساسيان تكثر في أحدهما الزّوايا سمّي بالكوفي الأندلسي، وتكثر في الآخر الانحناءات والاستدارات سمّي بالقرطبي أو الأندلسي، وقد أستخدم في نسخ المصاحف والكتب".[3] (الصورة18)[4].

وقد مثّلت المدرسة المغاربية كونها تحمل شعار المغرب الإسلامي الكبير في شمال إفريقيا ووسطها وغربها وفي الأندلس أسلوباً مميزاً تماما، في اللّغة والخطّ، عن

1- محمد بن السعيد الشريفي، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرآن، تلمسان، الجزائر،2011، ص93.

2- موقع بوابة الخط العربي، أخذت يوم: 2022/01/04، https://www.wikiwand.com/ar/%D8%A8%D9%88%D8%A7%D8%A8%D8%A9:%D8%A

3- تاريخ الخط العربي عصر صدر الإسلام، نشر في 2020، أخذت في يوم: 2022/01/04 https://www.baianat.com/ar/books/arabic-calligraphy-culture/history-of-arabic-calligraphy

4- انظر الصّورة رقم: 18، ص225.

أسلوب الكتابة المشرقية، وان كان الخطّ المغربي في أول أمره مطبوعا بطابع مشرقيّ محض أخذ يميل تدريجيا إلى الكوفي والثّلث المتمغرب في القيروان منذ القرن السّادس الهجري / الثّاني عشر الميلادي، فصار الكوفي المقوّر أميزما يغلب على أنواع الخطّ في هذه المدرسة، وكان الكوفي القيرواني أشهر هذه الأنواع".[1] حيث انتشرت الكتابة العربيّة في المغرب العربي بانتشار الإسلام، ولقد وفَدَت في ركابه ودون بها القرآن الكريم، وكُتبت بها السّنة النّبوية، والتّفاسير، وسائر العلوم، كما كان للمغاربة حروف هي(التّيفيناغ)*، لكنّها هجرت وتقلّص استعمالها بإقبال النّاس على تعلم حروف الدّين الجديد. وقد تأسّست جامعة بالقيروان في أواخر القرن الأول الهجري " يصفها المراكشي بقوله: «وكانت القيروان هذه من قديم الزّمان منذ الفتح إلى أن خرّبَتها الأعراب دار العلم بالمغرب، عليها يُنسب أكابر علمائه، وإليها كانت رحلة أهله في طلب العلم»"[2]. أمّا الكتابة الوافدة هي ما يطلق عليها اسم الكوفي المجرّد من النّقط والشّكل كما كان في المشرق وقتها، ولكنّ ما إن أدخل هذان الاصطلاحان على الكتابة حتّى تبنّاهما المغاربة، "أما الإعجام وترتيب الحروف الجديدة، فقد خالفه المغاربة، ونقّطوا الفاء بنقطة واحدة تحتيّة، والقاف بنقطة فوقيّة، ويجرّد المغاربة حروف الفاء والقاف والنّون والياء من النّقط في التّطرف، أما الأندلسيون فباختلاف، "حيث قام المغاربة إلى تليين الكتابة اليابسة لاحتياج التّدوين إلى السّرعة في التّنفيذ، ولربّما للتّرطيب المحبوب عند النّفوس مثل ما حصل في المشرق"[3]، إلاّ أنّ الكتابة اللّينة قد استبقت على عدّة حروف من اليابس في الخطّ المبسوط، "إذ كان

1- ادهام محمد حنش، الخطّ العربيّ وحدود المصطلح الفني، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطاع الشؤون الثقافية، ط1، الكويت،2008، ص141.

*- **الكتابة اللّوبية أو التفيناغ او ما نسميها الان الكتابة الامازيغية القديمة** هذه الكتابة الليبية الاصلية قديمة جدا من قبل التاريخ وأقدم من الخطّ العربيّ ومن الخط الفينيقي ومن الخط اليمني المسند كما أكتشف أنّ الخط الليبي الامازيغي لم يختفي اطلاقا طيلة هذه العصور وبقي مستعمل من طرف امازيغ الطوارق في جنوب المغرب الامازيغي الكبير وحافظوا عليه إلى غاية الوقت الحالي. أنظر كتاب عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، ص216.

2- المرجع نفسه، ص106.

3- طارق عبيد، (أنواع الخطوط المغربية) تلمسان، الجزائر 2011، ص43.

للمغاربة تعلّق بالكوفي الّذي دون به المصحف الشّريف في القرون الأولى، مع كتابته على (الرّقوق)* "[1]، لعلَّهُ أيضا تقليد لرقوق هذه المصاحف، ونتج عن ذلك ازدهار صناعة الرّقوق في المغرب.

وهذه النّماذج للكتابة المغربيّة التّامة اللّيونة الّتي عثر عليها كانت بالأندلس، "في كتاب: (إعراب القرآن للزجاج، كتب سنة 382هـ-992م)"[2]، حيث كان تامّ الشّكل الّذي استحدثه، (الخليل بن محمّد) ووردت الشّدّة على شكل رأس السّين، وعلى شكل دال مقلوبة، إتباعا لأهل المدينة المنوّرة. "إذ كان منشاة الكتابة المغربية في المغرب الإسلامي وبالأخصّ عند بوابته، وهي افريقية، فإنّ الأندلسيين طوّروها نحو التّحسين حتى تفتقت على مثليتها في المغرب"[3].

أ. **أشهر خطّاطي المدرسة المغاربية:** «(محمد الصالح الخماسي التّونسي1239هـ-1823م، دلاور بن عبد الله وهو تركي قدم للجزائر ولقب بالحسين ونسب إلى الجزائر 1125هـ، عبد الكريم الوزّاني 1912بوزان المغربية، ناصر الدّين دينيه 1861م، علي راسم 1918، عمر راسم 1302هـ-1884م، الشّيخ محمد السّفطي 1930م، السّعدي حكّار 1920م)"[4].

ب. أنواع الخطوط المغاربية:

الخط المبسوط: "سمّي المبسوط لبساطته وسهولة قراءته فهو خطّ يتّسم بالوضوح باعتبار أنّ حروفه تنسجم والقاعدة الخطيّة الّتي أرساها ابن مقلة وهي الدائرة التي تحتوي جميع الحروف، ويتّسم هذا الخطّ بروح أندلسية جلية المعالم تبرز خاصّة في الطّابع العام للكتابة الّذي اكتسى صبغة ليّنة ومن خلال اختفاء الصّلابة الّتي عُرف بها الخطّ

*- **الرّقوق:** يكتب فيه رقيق الجلد، الصحيفة البيضاء، الرق، الإمام العلامة ابن منظور، لسان العرب، ص163.

1- المرجع السّابق، محمد بن السعيد الشريفي، خطوط المصاحف، ص203.

2- المرجع السّابق، طارق عبيد، أنواع الخطوط المغربية، تلمسان، الجزائر، ص46.

3- المرجع نفسه، ص48.

4- المتحف الوطني للزخرفة والمنمنمات والخطّ العربيّ، الخط رموز وألوان، الجزائر،2007، ص36.

المغربي"[1]، فقد كتبت به جلّ المصاحف في كامل تراب رقعة المغرب الإسلامي، لاسيما أوّل كتاب كتبه الجزائري (محمّد السّفتي) والذي تبنّته المدرسة الثّعالبية التي كان يُشرف عليها الشّيخ عبد القادر الرّدوسي، وكان أوّل مصحف يعتمد عليه في كامل الرّقعة سنة 1931(الصورة19)[2].

الخطُّ المجوهر: ويسمى المجوهر، نسبة لعقد الجوهر، لجماله وتناسب سطوره، هو الكتابة بتدوين الظّهائر والمراسلات السّلطانية الدّيوانية وما قاربها والكتب والسّجلات والعقود، وهو خطّ تدويني معروف لدى المغاربيّين عامّة، "يُعرف باسم الخطّ الفاسي أو المجوهر المليح أو القُرطبي ويعرف حاليا بالمجوهر العادي أو الدّقيق، له خصائص غرافيكية متفرّدة وإيقاع هندسي يجمع بين اليبُوسة والرُّطوبيّة ويغلب عليه طابع كوفي أندلسي، حروفه مقوّرة شبه بيضوية تنتظم في شكل عقد الجواهر، يكتب بقلم مدبب رفيع غير مقطُوط لا يتجاوز سمكه ربع مليمتر ولم يسبق أن كتب بخطّ جلي، ومن أهم خصائصه صعوبة قراءته وفكّ سننه لأنّه كان يحمل أسرار الدّولة الخاصة ولا يحق لغيرها فك شفرته".[3] فهو للرسائل والظهائر الملوكية، وأكثر الخطوط استعمالا"[4]، وهو خطّ جميل له فلسفة خاصة، وقد استعمله الخطّاطون المعاصرون والفنّانون الحروفيون في إنجاز لوحات حروفية رائعة السّحر والجمال، (الصورة 20)[5].

ورغم هذا الإتلاف بين مجمل العناصر فإنّ الخطّ المغربيّ المُجوهر تنوّعت بعض أشكاله عن الخطّ المبسوط فهذا الخطّ تختلف طوابعه من خطاط لآخر فنجد أنواعه مختلفة من المغربيّ المُجوهر الّذي أصبح يسلب القلوب والعقول، "حيث اتّسمت خاصيتُه

1- المرجع السّابق، كمال جاسم الصالح الجميلي، أثر القرآن في الخطّ العربيّ، ص116.

2- انظر الصّورة رقم: 19، ص226.

3- حميد الخربوشي، التجليل في الخط المغربي المجوهر الجليل، مركز الكويت للفنون الإسلامية، ط1، 2017، ص10.

4- المرجع السّابق، كمال جاسم الصالح الجميلي، أثر القرآن في الخطّ العربيّ، ص118.

5- انظر الصّورة رقم: 20، ص226.

بتفاعلات خطّاطيها وتأثراتهم الحركية والتّكوينيّة في مرونة اليد وأيضا مرجعية المدرسة الّتي تعلّم فيها"، [1] وإذا رجعنا لمقولة ابن خلدون حين يصف الخطّ المغربي يقول: « إنّ الخطَّ المغربيّ يقومُ على محاكاة المتعلّم أستاذه إلى أن تحصل له الإجادة، وليس الشّأن في تعليم الخطّ بالأندلس والمغرب كذلك؟ ... في تعلم كلّ حرف بإنفراده على قوانين يلقيها المعلّم للمتعلّم، وإنّما محاكاة الخطّ من كتابة الكلمات جملة، ويكون ذلك من تعلّم ومطالعة المعلّم له إلى أن تحصل له الإجادة وتتمكن في بنانه الملكة فيسمى مجيدا»"[2].

الخط المشرقي المتمغرب: " وهو ما تُزخرف به العناوين، وتّكتب به التّراجم، ويرسم عادة بحروف غليظة متخالفة ومتداخلة مع بعض، ويزوّق ويشجّر بألوان وأشكال مختلفة، ممّا يبرز به في حلة تُفتن النّاظرين، وسمي بالمشرقي، لأن أصله من بلاد الشّرق، ولكن مَغربيّته يد المبدعين المتقدّمين، وتصرف فيه أذواقهم"[3]. وسمّي أيضًا بخطّ الثّلث المغربي أو المغربي المتمشرق إذ هو خطّ حديث العهد يأخذ من الحروف المغربية الأصيلة وتسقط عليه قاعدة خط الثّلث الجلي في الحركات والتّداخل وقد أستعمل حديثا وهو الآن قيد البحث والتّطوير"[4]، وأشهر الخطاطين به المعاصرون، (عبد الله حمين)، و(عبد القادر كولين)، (الصورة21)[5].

الخط المسند الرّمامي: " كما يسمّيه بعضهم (خطّ العدُول أو خطّ الطّلبة بتسكين اللّام) هو خطّ يتميّز بالسّلاسَة والسّرعة، ويستعمل في كتابات عقود البيوع والشّراء والمواثيق والعهود وكلّ ما يتّصل بالوثائق العدلية وفي كلّ أنواع المعاملات اليوميّة والتّقاييد الشّخصية نظرا لسرعته"[6](الصورة22)[1]، ويستعمله العلماء والفقهاء والطَلَبة في

1- المرجع السابق: حميد الخريوشي، ص23.

2 - المرجع السّابق، القلقشندي، ص108.

3- المرجع نفسه، ص119.

4- المرجع السّابق، ابوبكر سراج الدين، روائع فن الخطّ العربيّ وتذهيب القرآن، ص204.

5- انظر الصّورة رقم21، ص226.

6 - المرجع السّابق، نصار منصور، التكوينات الفنية القائمة على الحب في أعمال الخطّ العربيّ، ص207.

مخطوطاتهم اليومية، "سطوره متقاربة فيما بينها، وتتّسم حروفه بصغر حجمها وبكثرة الإمالات إلى اليمين في تسلسل دقيق ومتداخل، وتتميّز بالتّشابك والاختزالات حتّى تصل إلى حدّ (الطُّلسميّة)* أحيانًا، ممّا يصعب قراءته على عامة النّاس ولا يستطيع قراءته إلا خاصّتهم. وهو خطّ مشتقّ من الخطّ المغربي المجوهر وهو أصغر منه حجمًا. ونظرا لخصوصياته التّقييديّة الّتي تذهب حد الطُّلسمية والّتي تتّسم بالكتمان؛ فإن المغاربة لا يستعملونه في الكتابات العلمية إلاّ في حالات قصوى"[2]، وقد نشُط كثيرا في المناطق الجبلية وفي سوس وفي الأسواق المغربية الأسبوعية وفي دوائر الحكم لارتباطه بالمعاملات اليومية والأحكام العدلية وكل ما يقتضي التقييد والسرعة في آن واحد"[3].

"وهو يتخذ من الناحية الجمالية نسقا فنيا، حيث يتخذ صيغة إبداعية مختلفة عن الأنواع الخطية المغربية الأخرى"[4]، فهو غالبا ما يتجاوز وظيفته الكتابية الاعتيادية الأساسية إلى مادة إبداعية وأداة لبناء علامات أيقونيّة، "وذلك بفعل تشابك حروفه وطلسمتها مما يجعله يشكّل في مظهره بؤرة فنّية متميّزة لا يوجد لها نظير في الخطوط العربيّة برُمّتها ... وبذلك غالبًا ما يظهر البُعد الدّلالي للنّسق الخطّي المُسندي الّذي تصعب قراءته على عامّة النّاس، ولا يقرأه ويفكّ شفرته إلا كاتبُه أو الخطّاط المتخصّص، وهو ما يصعب أيضا تخطّي إطاره الجمالي المغلف للنّصوص المغربية المتنوّعة في

1- انظر الصّورة رقم: 22، ص226.

*- طَلْسَمَ أطْرَقَ وعَبَسَ، الساحرُ ونحوه: كتب طِلَّسْماً، الشيءَ: عمل له طلَّسماً، ومن كلام الصُّوفيَّة: سرّ مُطَلْسَم، وحجاب مُطَلْسَم، وذات مُطَلْسَم، غامض. (الطِّلَسْم): (في علم السّحر): خُطوط وأعداد يزعم كاتبها أنه يربط بها روحانيَّات الكواكب العلوية بالطبائع السفلية لجلب مَحبوب أو دفع أذى. وهو لفظ يوناني لكل ما هو غامض مبهم كالألغاز والأحاجيّ. الإمام العلامة أبن منظور في لسان العرب، ص223.

2- المرجع نفسه، ص209.

3- ابوبكر سراج الدين، روائع فن الخطّ العربيّ وتذهيب القرآن، ص208.

4- المرجع نفسه، ص217.

شكلها وفي مضامينها دون الخضوع لشروط المرُور عبر الاستدلال الجمالي الّذي يشكّل القيم البلاغية"[1].

وإذا كانت النّصوص المخطوطة بالخطّ المسند المغربي أي الزّمامي يكتنفُها ظاهريا بعض الغمُوض والتّعقيد المقصودين لأنهما خاصيتان في خطّ المسند المغربي الّذي اندرج بعض منه في أحضان التّصوف بشكل تلقائي، "فإنه لذلك تم اعتباره خطًّا مغربيًّا نخبويًّا أصبح مكوّنا هامّا من مكونات الثّقافة في المجتمع المغاربي"[2]، إذ له آثاره في الحضارة المغاربية القديمة، وله آثاره في مختلف النّصوص الجمالية المغربية على مرّ التّاريخ المغاربي العريق.

وقد استغلّه علماء الحرف وبعض المتصوّفة فوظَّفوه توظيفات مختلفة، منها ما ارتبط بعلم أسرار الحروف ومنها ما تعلّق بعلم الطّلاسم والاقترانات والسّيمياء والأوفاق وغيرها.

وإنَّ غموض النُّصوص وتشابك حروفها يكمن في طريقة رسم خطّ المسند، "وإنّ لكلّ كلمة علاقة بالشّكل المرسوم. وقد لجأ الكُتاب والخطّاطون إلى هذه الحروف، ليُخفوا مضامينها وأسرارها لحاجة تقتضيها الظُّروف الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية"[3]، وبهذا عُرف هذا الخطّ بأنّه مركَّب تركيبًا دقيقًا باستخدام نظام التّداخل المرتّب، "ويحتوي على قوّة جماليّة هائلة، يتمّ استعماله لتحقيق أهداف لا يمكن الكشف عنها إلاّ بالتّركيز الهائل للذّهن، أو من خلال كاتبه أو ذوي التّخصّص"[4].

الخط الكوفي المغربي: يقصد به أنه الكوفي المكتوب في المغرب العربي والذي أخذ البُنية المغاربية. (الصورة23)[5]

1 – المرجع السّابق، محي الدين بن علي: كتاب الميم والواو والنون، ص89.

2 – المرجع السّابق، ابوبكر سراج الدين بن علي، ص201.

3 – المرجع نفسه، ص90.

4 – المرجع نفسه، ص96.

5 – انظر الصّورة رقم: 23، ص227.

الخلاصة:

الخطّ العربيّ ليس مجرّد رسم وكتابة وإنّما هو فنّ وعلم في آن معًا، وعادة ما يتوصّل الخطّاط إلى ذروة الإتقان والكمال الفنّي عن طريق معرفته العالية ببنية اللّغة العربيّة ومدلولها الحَرفيّ، ولهذا السّبب احتلّ كبار الخطّاطين مكانة كبيرة في المجتمع الإسلامي، فهو فنّ قائم على قواعد خاصّة تنطلق من التّناسب بين الخطّ والنّقطة والدّائرة، وتستخدم في أدائه فنيّا العناصر الّتي نراها في الفنون التّشكيليّة الأخرى.

لقد انصرف النّاس منذ القدم إلى تعلّم هذا الفنّ ودراسته، معتمدين بذلك على استعداداتهم الفطريّة ومواهبهم الطّبيعيّة، وأهمّ ما يُميّز الكتابة العربيّة كونها متّصلة، ممّا يجعلها قابلة لاكتساب أشكال هندسيّة مختلفة من خلال المدّ والرّجع والاستدارة والتّزويّة والتّشابك والتّداخل والتّركيب.

إنّ للخطّ العربيّ أنواع كلّها زادت إضافة بصريّة جماليّة إليه، ولهذا فإنّ جمال الكلمة باللّغة العربيّة في الخطّ لها وجهان، الوجه الأوّل المضمون والوجه الثّاني الشّكل، لقد اهتم هذا الفنّ المقدّس بشكل اللّغة العربيّة والكلمات، وما له من سحر في أعين المتلقّين والنّاظرين إليه، علما أنّ هناك اهتمام كبير من غير النّاطقين باللّغة العربية بفنّ الخطّ العربيّ لا سيما شكل الخطّ العربيّ الجمالي، حيث وضعت له القوانين والأسس والقواعد لكي يكون علمًا جماليًّا بصريًّا فيها، واعتبر أنّ الخطوط العربيّة تعدّ رسالة عظيمة تسهم في إيصال جماليات اللّغة العربيّة خاصة والثّقافة العربية عامّة إلى العالم.

لقد مَرَّ بنا أن الدّراسات العلمية الحديثة، أثبتت أنّ العرب أخذوا طريقتهم في الكتابة قبل الإسلام من بني عمومتهم الأنباط وهذه المعلومات التي صدرناها تعطي صورة واضحة عن هذه الخطوط القديمة والمتنوعة بين الأقلام الستة، والتي كان مصدرها عربيا، وبين الخطوط العجميّة والّتي كان مصدرها عجميّ، ونحن لا نعرف عن خصائص كلّ خطّ إلاّ اليَسير، وذلك ما وجدناه عند شرح ابن النّديم والذي حيثُ يصف الخطّ بأنّه مكّي ومدني على أنّهما خطّ واحد، " ومهما اختلفت الحضارات وتنوّعت أساليب الكتابة نجدُ أنّ فنّ الخطّ العربيّ يبقى محافظًا على شخصيته المعبّرة على مرّ العصور، وعلى الرّغم من أنّ الخطوط العربيّة أحرزت تطوُّرا كبيرًا عبر العُصور المتتابعة، من التّجريد والابتكار والإبداع فقد وجدنا (التّوحيدي) في وقت مبكر يقول في الخطّ العربيّ على لسان ابن المرزبان: « الخطّ هندسة صعبة وصناعة شاقّة، لأنّه إن كان حلوا كان ضعيفا، وإن كان متينا كان مغسولا، وإن كان خليلا كان جافًّا، وإنّ كان رفيعًا كان منتشرًا، وإن كان ممدودّا كان غليظًا، فليس له شكل جامع لصفاته، الكبر والصغر إلا في الشّاذّ المستفرد»".[1]

فإنّ في الخطّ العربيّ جذّابة وقوّة تشدُّ النّاظرين والعجم المسلمين وغيرهم، جاءت هذه القُوَّة من القرآن الكريم، الوحي الخالد الّذي أعزّ الله به هذه الأمّة، ورفع شأنها بين الأمم[2].

1- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ج/3، ص520.

2- المرجع السّابق، نصار منصور، الأعمال الفنية القائمة على الحب في أعمال الخطّ العربيّ، ص55.

قال تعالى:﴿ وَإِنَّهُ **لَذِكْرٌ لَّكَ وَلِقَوْمِكَ وَسَوْفَ تُسْأَلُونَ** ﴾[1].

"ومن فضل الله على المسلمين عرب وعجم وسائر المخلوقات أن جعل القرآن باللّغة العربية، ومن ذلك اليوم ولدت قداسة الحرف العربي – حروف القرآن – وبدأ تأثير القرآن في الخطّ، فكان هذا الموضوع عنوانه بحثًا نريد به أن نوجّه سمات السّحر الجمالي"[2]، والجمال فيه ونطوف بين المدرستين البغدادية والتّركية.

1- القرآن الكريم، سورة الزخرف، الآية44.

2- الإمام العلامة ابن بطوطة، لسان العرب(630-811هـ)، تحقيق (ياسر أبو شادي-مجدي فتحي السيد)، المجلد الحادي عشر، دار التوفيقية للتراث، جامع الأزهر، القاهرة، مصر،2009.

الفصل الثّاني

فلسفة التّشكيل الجمالي الفنّي للخطّ العربيّ

- فلسفة أبنية الخطوط ودراسات حروفه.
- النّظريات الفلسفية في فنّ الخطّ العربيّ.
- من فلسفة الفنّان الغربي إلى فلسفة الفنّان العربي.

تمهيد:

إنّ عملية الإتقان لفنّ الخطّ العربيّ أو إجادته ذاتَ أهميةٍ في الفكر الإسلاميّ سواءً في علاقته مع الخالق أو مع مجتمعِهِ، كما إنَّ هذه الصّفة انعكست على كلّ ما أنتجهُ الفنّان المسلم خلال الفترات السّابقة من العصر الأموي والحضارة العبّاسية الّتي تَميَّزَتَا بوُصول فنّ الخطّ العربيّ إلى ذروته عن طريق قُدماء الخطّاطين الأولين وأوّلهم (إبن مقلة وبن البواب والياقوت المستعصمي) رحمهم الله، وكان دليله قول المصطفى عليه السّلام: «إنّ الله يحب أحدكم إذا عمل عملا أن يتقنه»، حيث أصبح للفنّان المسلم مرحلة يسعى من خلالها للوصول إلى الكمال في انجازه الفنّي، وقول الإمام الغزالي يجسد هذه الفكرة: « جمال الشّيء في كماله »، والخطّاط يسعى طيلة حياته لتحقيق هذا الهدف، ولا يهدف إلى ابتداع أو إضافة شيء جديد للخطّ العربي فهناك أمرين أساسين وهما: أن ليس بمقدور خطّاط إضافة نوع جديد من الخطّ العربيّ، كما أنّه ليس بإمكان خطّاط حذف أحد الخطوط العربيّ، وكأنّ الخطّاط يريد من خلال إتقانه التّوافق التّام وإرضاءِ الذّوق العام وليس ذوقه الفردي الخاصّ به.

ومن خلال الإمْدَاد الفلسفي والجمالي لفنّ الخطّ العربيّ يستشعر المُتلقّي في الفنون الإسلامية أنّ جمالها هو ناتج للإحساس بالامتداد في عناصرها وأُسُسِها، وفي وِحدة متوافقة رغم تنوّعها، وقد اكتسب الفنّان المسلم هذا الامتداد في كلّ عباداته وحقوقه وواجباته، وأيقن بأنّه جزء من هذا الامتداد المتوازن القائم مع الله عز وجلّ ومع المجتمع، وأنّه التَّسلْسل المنطقي الّذي يعتمد الفكر أساسًا للجمالِ وتناسُقِهِ، وهذا الامتداد يجعلُ المتلقّي يتوقّع باطمئنان تسلسل العناصر والمفردات والمعاني والدّلالات في فنّ الخطّ العربيّ.

بينما لا يتَوَقّعُ المتلقّي عناصر اللّوحة الغربيّة، بل يجد صعوبةً كبيرةً في تأويلهَا أو فهمها أو تفسيرها، كما أنَّ نِظامَ هذه اللّوحة التّشكيليّة لا يَسْتَمِدُّ كامِل عناصرها من

البيئةِ والمحيطِ الّذي يُدركه الإنسان العربي المسلم ويَعيشُ فيه، وإنّما من ذلك الاضطراب الدّاخلي الّذي يقَعُ الفنّان الغربيّ تحت وطْأَتِهِ وتأثيراته ممّا يجعله عالَمًا داخليًّا يَصْعُب حلَّ رموزِهِ أحيانًا خاصَّة عندما يُعاني من فوضَى واضطراب، فينعكسُ ذلك في الخطوط والألوان والحركة وكافّة العلاقات النّاتجة عنها، ونلاحظ ذلك في لوحات (بول كلي). ممّا يجبرنا على الخوض في هذه الفلسفة الجماليّة لفنّ العربيّ.

المبحث الأوّل: فلسفة أبنية الخطوط ودراسات حروفه.

نجد أنّ فنّ الخطّ العربيّ يتابع مسيرته وتطوُّرَهُ منذُ بداية العصر الأمويّ وأواخر العباسيّ، ودخوله عند الأتراك الّذين برعوا في عكس جماليّاته والتّمتع بسنفونية روعته، في أعمالٍ تَبَاهَى بها خطّاطو هذا العصر الّذي سُمِّيَ بالعصر الذّهبيّ، وقد ازدهر انتشاره في مجموعاتٍ كبيرةٍ من الكُتّاب المسلمينَ العجم الأتراك، حتّى وصلنا اليوم لمّا هو عليه الآن مُنجَّمًا يَاذِعًا راقيّ الجودة والأبعاد.

1. الأقلام السّتة

يُمثّل الخطّ العربيّ الهويّة الإسلاميّة، "وهو إرثٌ ثقافيٌّ وحضاريٌّ، اهتمّ به الخطّاطون بشكل ملحوظ، اخترعوا فيه الأقلام السّتّة (الثّلث ،النّسخ، الرّيحاني، الرّقاع، التّواقيع، التّعليق) لشدّة الحاجة إليها في تدوين القرآن الكريم، ووجدت هذه الأخيرة التّطور الواسع للخطوط العربية من إبداع عربي"[1]، وتُشير بدلالة قدرتهم لمواكبة العلاقة المنسجِمة بين هذه الأقلام و روح الخطّ في عصرهم الّتي عاشوا فيها، " كما تُشير إليه المصادر التّاريخية، فقد حرَص الخطّاط العربيّ المُسلم على كتابة الأقلام السّتّة فَأَجَادَتْهَا أصابِعهم وتجوَّدَ بها قُرّاءُ القرآن الكريم"[2]، "ولذلك نجد أنّ هناك علاقة بين جمال الكلمة المكتوبة الّتي يَتَفَنَّنُ فيها الخطّاط ونفسها الّتي يَتَغَنَّى بِها المُقرِأُ بصوته العذب ويحسن التّصرُّفَ معها بجماليةٍ خارقةٍ"[3]، ومن هنا نستنتج أنّ الأقلام السّتّة من الأولويات الّتي تُختار لكتابة الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية الشّريفة، فيحاول الخطّاط أن يتنفّس ويتموسَقَ بها ليزيد بها جمالاً وكمالاً.

" ولهذا قد مرّ بنا أنّ الدّراسات العلمية الحديثة، أثبتت أنّ العربَ المسلمين أخذوا طريقتهم في الكتابة قبل الإسلام من بني عمومتهم الأنباط، وهم عربٌ أيضًا، وكان

1- إدهام محمد حنش، كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين، دراسة تاريخية وفنية، جامعة العلوم الإسلامية، العدد7، عمان، الأردن،2014، ص84.

2- المرجع نفسه، ص87.

3- المرجع نفسه، ص36.

الأنباط ينزلون على أطراف المدينة في حوران والبتراء ومعان، وكانوا يجارون في تبوك ومدائن صالح والعلا، في شمالي الحجاز... وقد اتّضح ذلك من خلال النّقوش النّبطية المكتشفة والقريبة، الشّبيهة بأقدم النّقوش العربيّة المعروفة، وبطلت بهذا النّظريات القائلة بأنّ أصل الخطّ توقيف"[1]، أو أنّ الخطّ العربيّ مشقٌ وجمالٌ من المُسْنَدِ الحميرِي.

" أو أنّ أصل الخطّ من الحيْرة وانتقلَ إلى الأنبار ثمّ انتقل إلى الحجاز، وقد اقتبس الخَطُّ منه أسماء في فترة الأنباط: الخطّ الأنْباري، والخطّ الحيْري، والخطّ المدنيّ، والخطّ المكّي، وكلّها خطوط حذّقها العربُ قبل الإسلام."[2]، وتبقى بقية الخطوط الأخرى مثل، "**خط الطّومار**: كان لتوقيع الخلفاء على التّقاليد والمكتبات، والكتابة السّلاطين والعظماء، **قلم مختصر الطّومار**: كان لكتابة اعتماد الوزراءِ والنّواب والمراسيم ولكتابة السجلات. **قلم الثّلثين**: كان للكتابة عن الخلفاء إلى العمال والأمراء في الآفاق. **قلم المدور الصغير**: كان لكتابة الدفاتر ونقل الحديث والشعر".[3] وتليه خطوط أخرى أيضا، " **كقلم المؤامرات**: كان لكتابة الاستشارات الخاصة بالأمراء ومناقشتهم، **قلم العهود**: كان لكتابة العهود والبيعة. **قلم الحرم**: كان للكتابة إلى الأميرات من بيت الملك، **قلم غبار الحلية**: كان لكتابة رسائل الحمام الطائر".[4]

1.1 خط الثلث: يُعتبر من أجمل الخطوط العربيّة وأصْعبُها كتابةً كما أنّه أصلاً للخطوط كلِّها، فهو الميزان الّذي يوزن به إبداع الخطّاط، " كما لا يُعتَبَرُ الخطَّاطُ خطّاطًا وفنَّانًا ما لمْ يُجيد كتابة هذا الخطّ، ومن أنواعه الثّلث العادي، الثّلث الجليّ، الثّلث المحبُوك، الثّلث الهندسي والثّلث المتأثّر بالرّسم، وهو مستنبط من خطّ الطّومار، حيث حسب بشعرة الفرس

1- المرجع السّابق، إدهام محمد حنش: كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين، ص39.

2- عدي ناظم قرمان، دلي خضير عباس، النظرة الجمالية في فنّ الخطّ العربيّ، مجلة نابو للبحوث والدّراسات، المجلد12، العدد31، 2015/12/11، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، دولة العراق، ص119.

3- عبد الفتاح عباده، انتشار الخطّ العربيّ في العالم الشرقي والعالم الغربي، مطبعة هندية بمصر، 1915، ص18.

4- محمد علي حامد بيومي، الحلية النبوية الشريفة في فنّ الخطّ العربيّ، القاهرة، مصر، 1987، ص41.

(البرذون)* وأول من ابتكره ابن مقلة حيث أخرج منه المحقّق والرّيحاني والرّقاع والمسلسل"[1]، إذ أنه أبدع فيه كما سبق ذكره من قبل، (الصورة24)[2].

كما يُعتبر خطّ الثّلث بـ (أَبُ الخطوط)، وهو أصعب الخطوط وأجودها، كما يليه النّسخ، ويعتبر أوّل من وضع قواعده الوزير بن مقلة، وهو نوعان: قلم الثّلث الخفيف، وقلم الثّلث الثّقيل، وجاؤوا على مذهبين:

المذهب الأوّل: ما نقل عن الوزير ابن مقلة أنّ الأصل في ذلك للخطّ الكوفي أصلين وهما، " **قلم الطّومار:** وهو قلم مبسوط كله ليس فيه شيء مستدير، وكثيرا ما كتبت به مصاحف المدينة المنورة".[3]

قلم غبار الحلية: "وهو قلم مستدير كلّه ليس فيه شيء مستقيم، فالأقلام كلُّها تأخذُ من المستقيمة والمستديرَة نِسَبًا مختلفة، فإنّ كانَ فيه من الخطوط المستقيمة الثّلث سمِّيَ قلم الثّلث، وإن كان فيه من الخطوط المستقيمة الثّلثان سمّي قلم الثّلثين."[4]

المذهب الثّاني: ما ذهب إليه بعض الكُتّابِ أنّ هذه الأقلام المنسوبةِ من نسبة قلم الطّومار في المساحة، "وذلك أنّ قلم الطّومار الّذي أجمل الأقلام مساحة، عرضه أربع وعشرون شعرة من شعرة البرذون، وقلم الثلث منه بمقدار ثلثه وهو ثمان شعرات، وقلم النصف بمقدار نصفه وهو لاثنتان عشرة شعرة، وقلم الثلثين بمقدار ثلثيه وهو ثماني عشرة شعرة"[5].(الصورة25)[1].

---

*- **البرذون:** حيوان من فصيلة الأحصنة له معاني: البرذون : ج. براذين : نوع من الدّواب يختّص الأحمال الثّقيلة، وهو ينتج عن إتيان الحمار للفرس على عكس البغل و هو ينتج عن إتيان الحصان للاتان وهي أنثى الحمار، انتشر في أوروبا لحمل الأثقال وجرّ العربات. **وشعرة البرذون:** وهي شعرة من هذه الدّابة، كانت تستعمل لقياس عرض القلم، واستعملت في قياس عرض قلم الطّومار والثّلث، استعملها ابن مقلة وأشتقّ منها الثلث والثلثين. الصبح الأعشى، ص377.

1- جماليات الخطوط الإسلامية وتوظيفها في تصميم اللوحة الزخرفية – بحث في مجال التخصص،2008، ص110.

2- انظر الصّورة رقم: 24، 227.

3- عبد الفتاح عباده، انتشار الخطّ العربيّ في العالم الشرقي والعالم الغربي، مطبعة هندية بمصر، 1915، ص18.

4- المرجع السّابق، جماليات الخطوط الإسلامية وتوظيفها في تصميم اللوحة الزخرفية، ص113.

5 – المرجع السّابق، جماليات الخطوط الإسلامية وتوظيفها في تصميم اللوحة الزخرفية، ص114.

2.1 خط النّسخ: هذا الخطُّ الأقربُ كثيرًا لخطّ الثّلث، بل نستطيع أن نقول إنّه فرع من فروع خطّ الثّلث، ولكنّه أكثر فعالية وقاعديّة وأقل صعوبة، ومنهم من يرى العكس، وسمّاه الخطّاطون بِأَميرِ الخطّ نظرًا لمرونته وانكساراته، وهو نسخ القرآن الكريم، وأصبح خطّ الطّباعة فهو خطّ جميل نسخت به الآلاف المؤلفة من المصاحف الشريفة ويتحمل التّشكيل ومن أجادَهُ كانَ خطّاطًا. (الصورة 26)[2].

"وينسب ابتكار خطّ النّسخ إلى أبي عبد الله الحسن بن مقلة، وقد تفرّد به حيث كان في ذلك هندسة جماليّة للحروف فأجاد تحريرها، وعنه انتشر خطّ النّسخ في كامل مشارق الأرض ومغاربها"[3]، وقد سمّي هذا القلم بالنّسخ لأن الكُتَّابَ كانوا ينسخون به المصاحف، ويكتبون به المؤلّفات، "وهو مشتق من الجليل والطّومار، أو منهما معًا، وكان ابن مقلة يسميه الخطّ البديع"[4]. حيث نال خطّ النّسخ عناية كبيرة في العراق وفي العصور العبّاسية، وقد بُولغَ في تحسينه وتجويده في عصر الأتابكة سنة 545هـ حتى عرف (بالنّسخيّ الأتابكي)*، الّذي جرى على نسبة ثابتة، وهو الّذي كُتبت به المصاحف في العصور الإسلامية الوسطى، وحلّ محلّ الخطّ الكوفي، وانتشر النّسخ في المشرق العربي والمغرب الإسلامي بعد ذلك وخاصّة بالجزائر الّذين يكتبون به، "وأصبح هو الذّوق المفضل لجمال الخطّ العربيّ عند المولوعين به من الخطّاطين، فهو يساعد الخطّاط على السّير بقلمه بسرعة أكثر من خطّ الثّلث، وذلك لصغر حروفه وتلاحق مدّاتها مع المحافظة على تناسق الحروف وجمال رونقها، وهو ثلاثة أنواع، الجليّ: مازاد عن واحد

1- انظر الصّورة رقم: 25، ص227.

2- انظر الصّورة رقم: 26، ص228.

3- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ج3، ص183.

4- المرجع نفسه، ص194.

*- **الأتابكة:** جمع أتابك، وهي كلمة مركبة من لفظين تركيين أتا أي الأب أو المربي، وبِك أي الأمير، فيكون معنى الكلمة مربي الأمير، ثم صارت مع الأيام تستعمل لدلالات أخرى بينها الملك والوزير الكبير والأمراء البارزون الذين ينتمون بصلة القرابة إلى السلاجقة والأمراء الأقوياء، وأول من لقب بهذا اللقب (نظام الملك) وزير السلطان ملكشاه السلجوقي، حين فُوّض إليه تدبير المملكة سنة 465هـ/1073م. ابن النّديم، فهرست في الخط العربي، ص225.

ملي متر، والدّقيق ما كان أقلّ من واحد ملي متر، وأمّا الغبار ما كان أقلّ من نصف ملي متر بكثير ومن أجاده كان خطّاطًا"[1].

3.1 الخطّ الرّيحاني : إنّ مبتدع هذا الخطّ هو ابن البواب الخطّاط البغدادي، فقد كتب عدّة مصاحف كان أحد هذه المصاحف بالخطّ الرّيحاني، "وإنّ السّلطان سليم الأوّل العثماني أهدى المصحف إلى جامع (لا له لي) في استانبول، وهو محفوظ فيه، والخطّ الرّيحاني الّذي كتب به ابن البواب هذا المصحف هو مبتدعه، وهو الخطُّ الديواني نفسه إلا أنّه يختلف عنه بتداخل حروفه مع بعضها البعض بأوضاع متناسبة ومتناسقة ولاسيما ألفاته ولامه"[2]، وقال أبو حيان التّوحيدي: « ثم برع في الثّلث وخفيفه وأبدع في الرّقاع والرّيحان وتلطيفه، وميَّز قلم المُتن والمصاحف» [3]، وهو مشتق من الثّلث أيضا كتبه ابن البواب وهو مزيج بين الثّلث والنّسخ، لكن تكثرُ فيه حروف خطّ الثّلث حيث كُتَبَت بِهِ تكريماتُ الملوكِ والسّلاطين.(الصورة27)[4].

4.1 خطُّ المحقّق: وهو خطّ وَاكَبَ خطُّ الثُّلث ومختلف عنه لكنّه اشترك معهُ في بعض الحروف، ويُقال أنّ ميلاده كان جنوب شيرازي في حقبة الدّولة العباسيّة، إلاّ أنّه لم يدُمْ طويلاً وهذا ما يعابُ على المدرسةِ التُّركيّةِ، لكنّه تجدّد سنة 2014 من طرف مشروع أقامته دولة الإمارات العربيّة المتّحدة وهو الآن يظهر من جديد، فقد كُتبت به مصاحف وأحاديث نبويّة وهو خطّ جليل مرن وجميل ويُشبع نظرة العين. (الصورة28)[5].

1- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ج3، ص203.

2 – المرجع السّابق، جماليات الخطوط الإسلامية وتوظيفها في تصميم اللوحة الزخرفية، ص116.

3- المرجع السّابق، عمر نوح قاسم كهيه، إمبراطورية الخطّ العربيّ في العهد العثماني، ص201.

4- انظر الصّورة رقم: 27، ص228.

5- انظر الصّورة رقم: 28، ص228.

5.1 خطّ الرّقاع: كتبه ابن البواب وابن مقلة وهو خطّ مزيج بين الثّلث والنسخ، لكنّ أغلَبُ حروفه مشتقّة من النُّسخ لأنّه أصغر حجمًا من الثّلث، ويُكتب في (المرقعات)*.(الصورة29)[1].

6.1 خط التّواقيع: "هو خطّ فيه تشابه كبير بين الرّيحاني والرّقاع لكنّ يختلف معهما في النّهايات لأنّ فيه تدويرات، إلاّ أنّه استعمل من طرف الملوك للتّوقيع، حيث كان يَكتبه أسفل النّصّ في دائرة وهو يشبه الخطّ الرّيحاني"[2]، إلاّ أنّ هذه الخطوط الأربعة وحسب المصادر أنّها أهملت بعد حقبة سقوط بغداد (الرّقاع، التّواقيع، الرّيحاني، المحقّق). (الصورة 30)[3].

ولو أنّ خطّاطِي العصر الذّهبيّ ومنهم حافظ عثمان بتركيا جمعوا جماليات الخطوط الثّلاثة (الرّقاع، التّواقيع، الرّيحاني) في خطّ واحد وأصبح يُسمّى بخطّ الإجازة، والّذي هو خطّ مرن كُتبت به الإجازات والتّكريمات ومازال اليوم يتراشقُ به الخطّاطون للمتعَةِ والإبداعِ، وكتاباتِ الإجازاتِ للتلاميذ وشهادات التّكريم.

7.1 خطّ الإجازة: خطّ الإجازة وسماه البعض التّوقيع، وهو ما كان بين الثّلث، وقد وضع قواعده يوسف الشّجري المتوفى سنة 210هـ، "فإنه ولد من الخطّ الجليل، وسماه الخطّ الريّاسي، أخذ يوسف الشّجري القلم الجليل عن إسحاق بن حماد، واخترع منه قلمًا أدقّ منه، وكتبه كتابة حسنة فأعجب به ذو الريّاستين الخطّاط المرحوم (الفضل بن سهل وزير المأمون)، وأمر أن تحرّر الكتب السّلطانية به، ولا تكتب بغيره، وسمّاه (القلم الرياسيّ)، قال بعض المؤرخين: وأظنه (قلم التوقيعات)"[4]، ثم جاء "مير علي سلطان التّبريزي

---

*- **المرقعات:** هي كتابة على ورق مقهّر يحدث فيه التزاوج بين خطين ينتميان إلى نفس العائلة. عمر نوح كهيه، إمبراطورية الخط العربي، ص62.

1- انظر الصّورة رقم: 29، ص228.

2- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ج3، ص137.

3- انظر الصّورة رقم: 30، ص229.

4- المرجع السّابق، جماليات الخطوط الإسلامية وتوظيفها في تصميم اللّوحة الزخرفية، ص119.

(المتوفى سنة 919هـ) والملقّب بقبلة الكُتّاب، فوضع قواعده الجديدة، ويقول الكردي: "وليس في تعلّمه شيء من الصّعوبة، ولا يحتاج الكاتب إلاّ لكثرة التّمرين فيه ليرسخ في الذّهن كيفية المزج والخلط بين الثّلث والنّسخ"[1].(الصورة31)[2].

2. الخطّوط العجميّة

إنّ الكثير من الأشخاص يُخلطونَ بين الخطوط العربيّة والعجميّة، فالخطوط العربيّة هي منسوبة للعرب المسلمين، والخطوط العجميّة منسوبة للعجم المسلمين، وبالتّالي فالخطوط العجمية هي:(الخط الدّيواني، جليّ الدّيواني، الرّقعة، الطّغراء أو الطّرة، النّستعليق).

1.2 خطّ الدّيواني: سمّي هذا الخطّ بالدّيواني لاستعماله في الدّيوان العُثمَانِي وسمّي بالخطّ الهمايونِي السّلطاني، "فجميع الأوامر الملكيّة والفرمانات التّركيّة سابقًا كُتِبتْ بِهِ، وكان هذا الخطّ في الخِلافة العُثمانيةِ سِرًّا من أسْرَارِ القُصُورِ السّلطانيّة لاَ يعرِفُ قراءَتَهُ إلّا كاتِبَهُ، أو من نُدرَةِ الطّلبة الأذكياء، ثمّ انتشر في عصرنا انتشارًا بليغًا بفضل مدرسة الخطوط العربيّة الملكية بمصر"[3].عُرف الخطّ الدّيواني بصفة رسميّة لدى الأتراك بعد فتح السّلطان محمّد فاتح العثماني القسطنطينية في عام 857هـ، وأوّل من وضع قواعده(إبراهيم منيف) الّذي عاش في حقبة السّلطان محمّد الثّاني، ثمّ انتهت الإجادة فيه إلى (شهلا باشا) ولحافظ عثمان ومحمّد عزّت"[4]، ووضع قواعده في بلاد العربيّة الخطّاط (مصطفى غزلان)، حيث كان يسمّى الخطّ الغزلاني وهو خالي من الشّكل والزّخرفة، ولابد من استقامة سُطورِهِ من الأسفل فقطْ .(الصور32)[5].

1- المرجع السّابق، يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص156.

2- انظر الصّورة رقم: 31، ص229.

3- المرجع السّابق، عمر نوح قاسم كهيه، إمبراطورية الخطّ العربيّ في عهد الدولة العثمانية، ص120.

4- المرجع نفسه، ص121.

5- انظر الصّورة رقم: 32، ص229.

خصائصه: للدّيواني جمالية يستمدها من حروفه المستديرة والمتداخلة، إلاّ أنّ ذلك يكون على حساب سهولة القراءة، حتى أنّه ليصعب أحيانًا التّمييز بين الألف واللاّم، وإن كان في بداية الكلمة، كما وُضع لكتابات الدّواوين والفرامين الملكيّة الخاصّة بديوان السلطان، وقد يلجأ الخطّاط إلى ربط الحروف المتّصلة مثل الرّاء والواو، ونسب للدواوين لأنّه خطّ عثماني.

2.2 خط الجليّ الدّيواني: "تكثر في هذا الخطّ العلامات الزّخرفية لملأ الفراغات بين الحروف، وهو يستعمل في الزّخارف، ابتكره الأتراك وكتبه شهلا باشا بأمر من السّلطان محمد الثّاني، استعمل للرّسائل الحربية والأوامر، نظرا لصعوبة قراءة وفكّ رموزه"[1]، فقد تفرّع عن الدّيواني وهو أحد الخطوط العربيّة الّتي أصبحت شائعة لهذا اليوم، وتتميّز حروفه بالتّداخل في بعض الكلمات وتكون سطوره مستقيمة من الأعلى وأسفل، ولابد من تشكيله بالحركات وزخرفته بالنّقَطِ حتّى يكون كالقطعة الواحدة، "وغالبا ما يكون شكله يشبه السّفينة أو الزّورق، وينتهي براية في أعلاها، وقد يكون في شكل مستدير أو بيضوي"[2].(الصورة33)[3].

خصائصه: "للخطّ الجليّ الديواني نفس خصائص الدّيواني من حيث اعتماده على الاستدارة للحرف وتداخله إلاّ أنّه يتميّز بكثرة علامات الزّخرفة الّتي تملأ مابين الحروف، وهو بذلك خطّ زخرفي بالأساس، يكتب بسمك كبيلا يزيد عن ثلاثة ميليمتر، وقد ظهر الجليّ الديواني في نهاية القرن العاشر 16م حيث أبدع فيه شهلا باشا".[4]

3.2 خطّ الرّقعة: الرّقعة من الخطّوط المتأخّرة المستحدثة، قيل: اخترعه ووضع قواعده الأستاذ ممتاز بك مصطفى أفندي المستشار، " وكان في عهد السلطان عبد المجيد خان، حوالي سنة 1280هـ، وكان خطّ الرّقعة قبل ذلك خليطا بين الدّيواني وخطّ سِيَاقَتْ، وكان

1- المرجع السّابق، نصار منصور، التكوينات الفنية القائمة على الحب في اعمال الخطّ العربيّ، ص38-39.

2- المرجع نفسه، ص40.

3- انظر الصّورة رقم: 33، ص230.

4 - المرجع السّابق، عمر نوح كهيه، امبراطورية الخطّ العربيّ في عهد الدولة العثمانية، ص41.

ممتاز بك مشهورا بإجادة الخطّ الدّيواني، وقد ربط بعضهم خطّ الرّقعة بخط الرّقاع القديم، ولكن ليس صحيحا وكما قيل : « ليس هذا من ذاك»"[1]، حيث أنّ الكثير يعتقدون أنّ تسميته من خطّ الرّقاع، لكن هذه التّسمية لم تُلاَقِ استحسانًا لدى الباحثين والنّقاد الّذين " قالوا: «إنَّ الآراء غير متّفقة، على بدء نشوء الرّقعة وتسميته، الّتي لا علاقة لها بخطّ الرّقاع القديم، لأنه قصير الحروف، يُحتمل أنْ يكونَ قد أُشْتُقَّ من خطّ الدّيواني وما بينهما»"[2]، فهو خطّ كتبه الأتراك في كتاباتهم اليوميّة السّريعة، وسهولة قراءته وكتابته، وبعده عن التّعقيد ويعتمد على النّقط فهي تُكتب ملمومة أو تُرسم بالقلم بشكل معروف. (الصورة34)[3].

فمن ابتكره هم الأتراك سنة 850هـ ليكون خطّ المعاملات الرّسمية في جميع دوائر الدّولة العثمانية، لامتياز حروفه بالقصر وسرعة كتابتها، حيث يستعمل في كتابات المجلّات واللّافتات وغيرها"[4]، وهو يُعتبر من الخطوط المتأخّرة النّشأة، حيث وضع له قواعده وأصوله التركي الشهير (ممتاز بك) " وهو مستشار في عهد السّلطان عبد المجيد خان سنة 1280هـ وقد ابتكره من خطّ الدّيواني وخطّ (السّياقت)"[5]، وتفنّن فيهما كما أبدع في كثير من الخطوط أيضاً.

4.2 خط النّستعليق (الفارسي): كان الفُرس قديما يكتبون بخط (الفهلا)*، وعند الفتح العربي لبلاد فارس انتقلت الكتابة والحروف العربيّة إليهم، وأصبحت الكتابة العربيّة كتابتهم الرّسمية والقوميّة، وحلت الحروف العربيّة محل الحروف الفهلويّة الفارسيّة، وأفتن

1- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ص401.

2- المرجع نفسه، ص402.

3- انظر الصّورة رقم:34، ص230.

4- المرجع نفسه، ص403.

5- كمال جاسم الصالح الجميلي، أثر القرآن في الخطّ العربيّ، قسم الدراسات العليا للفنون الإسلامية الجامعة الإسلامية بغداد، 2016، ص115.

*- **فهلا:** مدينة واقعة بين همدان وأصفهان وأدربيجان، وانتسبت إليها فهلوي أو بهلوي، ابن منظور، لسان العرب، ص166.

الإيرانيون في الابتكار ومنهم الخطّاط (أبو العال) الّذي زاد في الحروف الباء والزّاي والجيم بثلاث نقط (ب، ز،ج)، والّتي لم تكن موجودة قبل ذلك في الاستعمال في الحروف العربيّة، فلفظوها بحسب لغتهم على شكل الشّدة، وهو من الخطوط العجمية الّتي تُنسب للخطوط العربية، وهو كلمة مركّبة من كلمتين: (نسخ، تعليق)، وحذفت الخاء للثّقل فأصبح يُسمّى نستعليق، وهذا الخطّ عبارة عن كتابات معلقة ابتكرها الفُرس واستقوها من خطّ التّعليق الّذي تَشَكّل هناك نهاية القرن الخامس عشر، فأبدع فيه أمير عماد الدين سلطان التّبريزي، والّذي كان له الفضل في ابتكاره حيث كان رجلاً صالحًا صاحب علم وإمام وفقيها بالفرس، وكان دوما يدعوا الله تعالى بالفتح عليه، حيث شاهد في منامه الإمام علي كرم الله وجهه يأمره بمشاهدة طائر ويشتق منه الحروف، ويقال وجد (وزّة)، لذلك نجد حروفه متناثرة كأنها سراب من الطيور، حيث نشاهد نهاية الهاء كأنه عنق طائر وفيه كثير من الأسرار، وقد أصبحت هذه الكتابات منذ ذلك الزّمن بمثابة الخطّ القومي الفارسي، ولكنّ نادرا ما لجأ الخطّاطون إلى النّستعليق، من أجل نسخ القرآن الكريم، فقد وجد فقط مصحف بالهند يعود للقرن الثامن عشرة، ولكنّه غيرَ مستخدم لكتابة النّص العربي الموحي وإنّما استخدمه لكتابة الهوامش وبين السّطور وكان ذلك شائعا بأنحاء الفرس وما جاورها. (الصورة 35)[1].

5.2 خط الشّكسته: وله قواعده الخاصّة به، وهو خطّ صغير ورفيع، صعب القراءة ولم تطبق عليه قواعد الخطّ، وكان خاليًا من الأعجام أي التّنقيط، وتصعب فيه القراءة والكتابة، وتعني كلمة الشّكسته في اللّغة العربيّة: "الحروف المكسورة أو الرّاجعة إلى الخلف، وتسمى بالتّركية قرمة تعليق، ويعدّ هذا النّوع طلسما ولغزا من الألغاز المعقدة عند الإيرانيين القدامى، حيث لا يعرفه كل شخص، وليس في بلاد العرب من يعرفه كتابته ولا قراءته، أمّا في بلاد الفرس والعجم فلا يعرفه إلاّ من تعلمه ومارسه"[2]، وكان أوّل من

1- انظر الصّورة رقم: 35، ص230.

2- المرجع السّابق، كمال جاسم الصالح الجميلي، أثر القرآن في الخطّ العربيّ، ص107.

وضع قواعده خطّاط يسمى (شفيع) ويقال له(شفيعًا) أيضا بألف الطّلاق، ثمّ جاء بعده درويش (عبد المجيد طالقاني) فأكمل قواعده.

6.2 خط شكسته آميز: (أي الشّبيه بالشّكسته المكسّر)، وهو ما كان خليطا بين خطّ النستعليق، وبين خطّ الشّكسته، وهو أيضا كالطلسم إلاّ أنّه أخفّ من النّوع الثّاني، وهذان النّوعان لا يعرفان إلاّ في بلاد الفرس، "وأشهر من يجيدهما الآن هو (محمد داود الحسيني الخطّاط) بأفغنستان بكابل، وعلى العموم فإنّ خطّاطي الفرس والعجم أشدّ اعتناء بالخطّ الفارسي بكلّ أنواعه، وأشهر خطّاطيهم القدماء (نجسم الدّين أبو بكر محمد الرّاوندي)، فإنّه كما يقال، كان يعرف سبعين نوعًا من أنواع الخطّ"[1]، ومن خطاطيهم المشهورين الّذين طرّزوا وحسّنوا الخطّ الفارسي ومن بينهم (الخطّاط سلطان علي المشهدي)، الّذي أدخل تحسينات كثيرة عليه.(الصورة36)[2].

7.2 الطرّة أو (خطّ الطّغراء): " الطُرّة أو الطُّغراء أو الطُّغرى: كتابة صغيرة بخطّ الثّلث على شكل مخصوص، وهي معروفة ومشهورة، وأصلها علامة سلطانية (شارة ملكية) مستحدثة، تُكتب في الأوامر السّلطانية أو على النّقود الإسلامية أو الأختام وغيرها، يذكر فيها اسم السّلطان أو الملك أو اسم أبيه ولقبه."[3] (الصورة37)[4].

"وأوّل ذكر للطّغراء يأتي مُرتبطا باسم الشّاعر أبي إسماعيل الحُسين بن علي المعروف بالطّغرائي المتوفّى سنة 515هـ صاحب لامية العجم، " قال ابن خلكان في ترجمته: « ذكره أبو البركات ابن المستوفى في تاريخ أربلن وقال: إنه وليّ الوزراء بمدينة أربل مدّة قبل خمس عشرة وخمس مائة ... و(الطغرائي) بضمّ الطّاء المهملة وسكون الغين المعجمة وفتح الرّاء بعدها ألف مقصورة، هذه النّسبة إلى من يكتب الطّغرى، وهي

1- المرجع السّابق، يحيى رهيب جبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص163.

2- انظر الصّورة رقم: 36، ص230.

3- المرجع نفسه، ص166.

4- انظر الصّورة رقم: 37، ص231.

الطّرّة الّتي تُكتب في أعلى الكتب فوق البسملة بالقلم الغليظ، مضمونها نعوت الملك الّذي صدر الكتاب عنه، وهي لفظة أعجمية»[1].(الصورة38)[2].

3. فلسفة تكوين اللّوحات الخطية في فنّ الخطّ العربيّ

يُعَدُّ فنّ الخطّ العربيّ الوِعَاءُ الّذي يَنْهَلُ موضوعاته الإبداعية من الينابيع الجماليّة والرّوحيّة للتّراث الإسلامي، والّذي يُبرِزُ أهميّته لتحقيق تجلّياته في اللّوحة الفنيّة، إذْ تأتي أهميتُه من خلال تناوله للنّصوص المقدّسة من جهة والنّصوص ذات طابع الحكمة الّتي تُجسدت في الشّعر والنّثر والأمثال الأصيلة من موروثنا العربي من جهة أخرى، وقد مثلت جانبًا اعتباريًا متأصلاً في الذّاتِ المُسلِمَةِ، لذا فقد تنوّعت مجالاتُ الخطّ العربيّ بتنوع موضوعاته الّتي ينهل منها الفنّان المُسلم إبداعًا ورُؤَى جديدة وصياغتها فنيًّا، فتتخلّق من حروفها صور وأشكال تمتزج بروحانية أدائه الفنّي، حيث تُمثّل اللّوحة نصَّ رسالة، تُبَثُّ بلغتها، إشكاليتها وتنقل رسالة من مرسل إلى مستقبل من خلال استعمال شفرةً خاصّةً تُشير إلى شيء مَا.

يَقُول القلقشندي: « إنّ الخط واللّفظ يتقاسمانِ فضيلة البيانِ ويشتركان فيها من حيث إنّ الخطّ دالٌّ عَلَى الألفاظ والألفاظ دالّة على الأوهامِ ... يُعبّران عن المعاني إلاّ أنّ اللّفظ في المعنى متحّرك والخطّ معنى ساكن، وإنّ كان ساكنًا فإنّه يفعل فعل المتحرّك بإيصال كلّ ما تضمّنه إلى الأفهام»[3]، ولهذا كان الارتباط الوثيق فيما بين المعنى والمَبْنَى أَيْ الصّورة الخطيّة متناغمًا يُكمّل بعضه بلاغة الآخر بما يخلق منحنًا جماليّ يُحاكي الوَاقع ويترك المتلقي يَتَلَذَّذُ فيه بالنّظر والتّمتع بالقراءة وهذا ما نجده في كتابات الآيات والأحاديث.

1- المرجع السّابق، يحيى رهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص167.

2- انظر الصّورة رقم: 38، ص231.

3- المرجع السّابق، القلقشندي، ج3، ص9.

1.3 تداوليّة التّوظيف الجمالي لبنية النّصوص الخطيّة فنِيًّا: إنّ التّفكيرَ بآليات تنظيم العمل الفنّي ومتابعته الاعتباريّة والذّوقيّة والمهاريّة، ورَسْمِ الخارطة البنائيّة له، وما يترتّب عليه من إبداع وانتقاء للّوحدات الدّاخلة في سياقه، لها أثرها في إغناء التّجربة الجمالية والأداء الفنّي حيث إنّه "إذا كان التفكير يعتمد على الذّاكرة والإدراك أو التّعرف فإن التّفكير الافتراضي أو الإبداعي يعتمد على الخيال النّشط"[1]، لذا فنحن بصدد ثلاثية متلازمة مظهريًّا ترتكزُ عليها جودة النّص الخطي وهي (المعنى) أو فكرة النّص و(التّركيب) و(جودة الأداء) أو المهارة الفنيّة، "تحتكم بدورها إلى معيار جمالي يحدده الالتزام بقواعده الفنيّة وشرُوطه الضابطة لتفرض القالب المناسب لها وللبناء الهيكلي لاتصالاتها، واعتمادها نسبًا فاضلة حسب ما نهجه الأقدمون فقد سمّي الذي يعتمد النّسبة الفاضلة مُحَقّقًا(الصورة 39)[2]، ويستخدم في الأمور الجسيمة الّتي ينبغي منها التّخليد والبقاء على الأعقاب وكان يخطّ به مراسلات الملوك والمصاحف، أمّا الخطّ الّذي لا يلتزم هذه النسبة فقد سمّي دارجة أو مطلقًا وتُؤدى به الأغراض اليومية العاجلة"[3]، وبعد التّقدم والتّطور الّذي شَهِدَهُ فنّ الخطّ العربيّ اشتقت من الخطّ المُحقّق خطوط أخرى ذات إظهار صوري ونوعي ووظائف متعدّدة، أدّى إلَى إبراز أساليب متنوّعة مرّت بأطوار متتالية حتّى وصلت إلينا عبر هذه الحقب الزّمنيّة المتوالية بصورتها النّهائية الّتي يتداولُها الخطّاطون حاليًّا، وقد تنوّعت مظاهر إنتاج اللّوحة الفنيّة الخطيّة بتنوع موضوعاتها الّتي سنتطرق لها وهي تَحمِلُ قُدُسِيّة وطابع جبلّيّ إعتباريّ ومفاهيميّ، حسب ما يُلَائِمُ الخطوط المستخدمة فيها بأنواع متعدّدة.

1- شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فنّ التصوير، مجلس الثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص129.

2- انظر الصّورة رقم: 39، 231.

3- أبو السعود أحمد الفخراني، البحث اللّغوي عند إخوان الصّفاء، مطبعة الأمانة، ط1، 1991، ص264.

أ. **لوحة الحليّة:** وهي لوحة استقت تسميتها من النّص المتداول فيها، والذي يمثل الرّسول الأكرم صلى الله عليه وسلم برواية الإمام علي كرم الله وجهه، فضلا عن النّصوص مؤازرة له حسب تصميم معين لخارطة بنائها الفنّي[1].(الصورة 40)[2]

ب. **القطع الخطيّة:** "وهي لوحة تحتوي على نصّ واحد أو نصين موزّعين على نوعين من الخطوط، وغالبا ما يستخدم فيها خط الثّلث والنسخ، ويكون غالبا الجزء العلوي هو الأوفر مساحة وفخامة، فيخطّ بخط الثلث، وتعقبه أسطر بخط النّسخ لتكتمل سياق النّص الخطّي بملحق يتضمنّ خطّا يتباين سمكه عن جزء الأوّل،[3] وتنفذ عادة على قطع ذات أحجام صغيرة، وتملأ فضاءاتها غير المشغولة خطيا بزخارف تتناوب على جنبي القطعة الخطيّة وتسمّى بالكرسي. (الصورة 41)[4]

ج. **اللّوحة الجامعة:** " تَشْتَمِلُ خارطتها على تقسيم مساحي مكثّف ذِي كثرة في تفاصيله حسب مسارات الخطوط وهيئاتها، حيث يعتمد توزيعها متناظرا على جانبي اللّوحة الّتي تتخلّلها نُصوص متنوّعة قد ترتبط بموضوع واحد على الرّغم من تنوّعها، كآيات من القرآن الكريم، وأبيات من الشّعر ومقتطفات من الأمثال والحكم"[5].(الصورة 42)[6]

د. **المُرقّعاتَ:** تعتمد في تقسيمها المِسَاحِيّ على نظام سَطْري يتضمّن إدراج أبيات شعريّة يلحق الشّطر الثّاني من البيْت الشّعري بصورة عمودية بالشّطر الّذي قبله وتسمّى بالرّباعيات، حيث ينظّم الهيكل البنائي للأسْطُرِ بشكل مائل تدريجيًّا بامتداد عمودِي، وتخط غالبا بخط التعليق[7]، كما في (الصورة 43)[1]، وهناك مرقعات بخطي الثلث والنسخ

1- محمد كاظم، اللوحات الخطّية، مجلّة حروف عربية، تعنى بشؤون الخطّ العربيّ، العدد49، يناير2020، دبي، ص5.

2- انظر الصّورة رقم: 40، ص231.

3- إدهام محمد حنش، الخطّ العربيّ واشكالية النّقد الفنّي، دار المناهج والتوزيع، ط1، 1998، ص146.

4- انظر الصّورة رقم: 41، ص232.

5- المرجع السّابق، محمد كاظم، مجلّة حروف عربية، ص6.

6- انظر الصورة رقم: 42، ص232.

7- المرجع نفسه، ص6.

ومرقعات بخطي المحقق والريحان، وتتعاقب الخطوط حسب تنظيمها سطريًّا بصورة متسلسلة من قطع متتالية لتكمل معناها ويطلق عليها تسمية الدرج أيضا كما في (الصورة 44)[2].

هـ. تنوّع تشكيلات التّكوينات الخطيّة في اللّوحة الفنيّة: "يمتازُ الخطّ العربيّ بطواعيَةِ حروفهِ ومرونتهَا وقدرتها على التّناغم مع المساحات الخطيّة والأشكال المتنوّعة، وهذا التّنوع أضاف إلى النّص قابلية في التركيب والتكوين في خطوط لها أبعاد دلالية وجمالية مساندة للوظيفة القرائية، ومن أهمّ العناصر التي تكسب أي عمل فني روعته وبهاء وقيمته الجمالية الاعتبارية هي المادة أو الخامة التي تمثل السّطح المنفّذ عليه ذلك العمل حيث تعدُّ المادّة من مظاهر التّعبير المُبَاشر الّتي يُرسّخُها الفنّانُ في أعمال ويعكس صدق تعبيرها وجمالها، بأبعادها المختلفة سواء ثنائية كانت أو ثلاثي (مجسمة)"،[3] وتأتي هذه القيمة الفنيّة من خلال توظيف العناصر وترويضها بوعي خلاق وذهنيّة منفتحة على مكامن الإبداع والابتكار، " لتنشأ من خلالها منظومة فنيّة تحمل أبعادًا جماليّة ودلاليّة ووظيفيّة، وهذَا الارتباط بين مفردات العمل الفنِّيّ والمادّة هو الّذي يبرز مبدئيات بنائها الفنّي حيث تتراوح الكتابة بوصفها حركة بين الأنظمة الإشاريّة كالخطّ والرّسم والوشم والموسيقى والنّقش وهنا بذلك تُمثل انتقالاً من جسد إلى آخر يصلح لهذا النظام الممثلة له دون غيره، فتحتفظ بقدرتها على الترحال بين هذه الأنظمة بخصوصيات الجسد الّذي ترتحل إليه دون غيره، بما تؤهّله لها تعدّديتها وصور اختلافها في صيرورته التّناقلية"[4]، وعليه فإنّ هذا التّناقل في استخدام المواد سواء بعدها خامة تدخل ضمن حيثيات العمل الفنّي كاللّون أو بعدها سطحًا ممثّلاً لهَا وحاملةً لصفاتِهِ ومفرداته، كالورقِ أو المعادنِ

1- انظر الصورة رقم: 43، ص232.

2- انظر الصورة رقم: 44، ص233.

3- المرجع السابق، ادهام حنش، الخط العربي واشكاليات النّقد الفنّي، ص152.

4- منذر العياشي، الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،المركز الثقافي العربي، ط1،دمشق،1998،ص20-21.

وغيرها، ولهذا نقول أنّ توظيف الأعمال الخطيّة من خلالها ذات استدلال جماليّ عن صبغة الفنيّة الّتي تحملُها المادّة والّتي تُشكّل المُثِير المَرْئِيْ الأكثر جاذبيّة واستقطابًا روحيًا أو ذوقيًّا،" إنّ جميع الفُنون العربيّة الإسلاميّة، كالرّقش والعمارة... ذات خصائص موحدّة متميّزة قامت على أسسّ روحيّة وتاريخيّة "[1]، ومن نستنبط أن الأعمال الفنيّة تَعْتَمِدُ على مصدرين مستقلين وهما، الأوّل فهو الّشكل المفيد الّذي يولد النّمط الّذي يحيلنا إلى جماله عن طريق تأكيد ملامحه الّتي تبعث اللذّة فيها، والثّاني يتمثّل في تنسيق المفردات وتشكيل تفاصيلها ودقّة تنفيذها وقدرتها على إثارة الحواس والخيال.

2.3 الأبعاد الجمالية للخطّ العربيّ: وهي أبعاد فلسفيّة اهتم بها (أبي حيان التوحيدي) في شروط الخطّ الجميل، و(ابن مقلة) في تجويد الكتابة وتحسينها.

1.2.3 شروط الخطّ الجميل لأبي حيان التّوحيدي: اهتم أبو حيان التوحيدي المتوفى(414هـ) بعلم الكتابة وبفنّ الخطّ العربيّ، وهو أوّل من تحدّث عن جماليّة وتقنيّة الخطّ، وكانت له في ذلك (رسالة) بعنوان (علم الكتابة)، وهي أقدم ما ألّف في العربية لهذا الفنّ، ويضع أبوحيان شروطا للخطّ الجميل فيقول: «والكتَابَةُ تحتاجُ إلى سبعة معانٍ: الخطُّ المجرّدِ بالتّحقيق، والمحلي بالتّحديق والمُجملِ بالتّحوِيقِ، والمُزيّنِ بالتّخْرَيقِ، والمُحَسَّنِ بالتّشْقِيق، والمُجَادُ بالتّدْقِيق والمُمَيَّزِ بالتّفْرِيق».

أ.فالتّحقيق: "معناه الحروف كلها واضحة بما فيها الخارج عن السّطور والمستقيم عليها، والحروف المفصولة وحدها والحروف المتّصلة بغيرها، ومراعاة مافي الحروف من مدّ وقصر، واتساع وإعوجاج".[2]

وهذا الأمر مرغوب دائما ومفضل الأخذ به في الخطوط المكتوبة بأنواعها إن لم يكن في غاية الأهميّة، لأن طمس حرف من الحروف أو بعضها يؤدي إلى الأضرار بشكل الكلمة المكتوبة ويعوق بالإدراك البصري والذّهني لها.

1- المرجع السّابق، محمد كاظم، مجلّة حروف عربية، ص7.

2- عزّت السيد أحمد، من رسائل أبي حيان التوحيدي، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق،2001، ص284.

ب.التّحديق: "معناه كتابة الحاء والخاء والجيم والحروف التي تشبهها مع ترك فراغ في وسطها، يحوطه جسم الحرف، ويراعي هذا سواء أكانت الحروف متّصلة بغيرها داخل الكلمات أو كانت منفصلة متفرّدة".[1]

وإذا كانت كتابة الحاء وما شابهها بهذه الطريقة أمر مطلوب في أحوال كثيرة، فإنه لا بأس أن يخالف هذا أحيانا فتظهر الحاء في هيئة مثلث مصمت مثلا وذلك أمر متروك للمصمم، ولكن يحدده أيضا نوع العناصر الموجودة في التصميم ونوع التكوين الكلّي الذي يوجد بينهما، مه مراعاة ضرورة التّعرف على الحروف وسهولة تميزها.

ج.التّحويق: "معناه كتابة حروف الواو والفاء والقاف وما يشابهها مستديرة سواء كانت هذه الحروف في بداية الكلمة أو في وسطها أو في آخرها، لأن ذلك يكسبها حلاوة ويزيدها بهجة. وفعلا ستكون النتيجة هكذا إذا رسمت بهذه الكيفية، هذا في حالة الخطوط النسخية والتصميمات ذات التكوينات التي يغلب على عناصرها صبغة المرونة والطّواعية أو التقوس والانحناء والبعد عن المظهر الهندسي والاستقامة، أما إذا كان الحال غير ذلك فالفرصة متاحة لأن تكون الواو والفاء والقاف وما شابهها مستديرة في جزء ومستقيمة في جزء آخر، أو ترسم خالية من أي استدارة.[2]

د.التّخريق: "معناه كتابة رؤوس حروف الهاء والعين والغين مفتوحة غير مطموسة كيفما وقعت مفردة أو متصلة بغيرها بحيث تظهر واضحة مفتوحة. وقد يكون من المفيد أن تكون رؤوسها مفتحة في تصميم ما ولكن هذا ليس شرطا لأن يصلح ذلك في تصميم آخر، فهذا الأمر يخضع لتصميم الحرف المرتبط بتصميم عناصر المطبوعة ولكن مع ضرورة الحفاظ على إمكانية تمييز هذه الحروف".[3]

1- المرجع السّابق، عزّت السيد أحمد، من رسائل أبي حيان التوحيدي، ص284.

2- المرجع نفسه، ص285.

3- مصطفى محمد رشاد إبراهيم، جماليات الخطّ العربيّ وتطبيقاته المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة،2014 ص83.

هـ.التّعريق: "معناه أن الحروف النون والياء وما يشابهها من حروف تقع في نهاية الكلمة مثل، عن، في، إلى، على... تكتب على منوال واحد، أو بكيفية واحدة. وهذا الشرط ليس ملزما، لأنه قد تكون المساحة المخصصة لأحد من هذه الحروف غير المساحة المخصصة للحرف الآخر الذي يشبهه مما يفرض على المصمم أن يطوع كلا منها ليتفق ومساحته، وأقواس هذه الحروف تساعد كثيرا في ذلك، وبالرغم من هذا فلا اعتراض كلية على هذا الشرط، لأنه قد يفيد في إظهار هذه الحروف في أشكال يربط بينها الإيقاع والترديد".[1]

و.التّشقيق: "معناه كتابة الصاد والضاد والكاف والطّاء وما أشبهها مفتوحة بحيث يكون جانبها الأيمن غير الأيسر ففتحتها غير مستديرة وإنما هي بيضاوية إلى حدّ كبير، وكتابتها بهذه الطّريقة يحفظ عليها التناسب والتساوي. وهذا يفيد في إظهار هذه الحروف بشكل أفضل في غالبية الأحوال، إلى جانب أنّه يميزها عن الفاء، والعين وما أشبهها، لكن من الممكن كذلك أن تكون فتحة الصاد والضاد وما شابهها بيضاوية كأن تكون على هيئة مثلث يرتكز على قاعدته الأكبر، أو تكون على هيئة مستطيل وهذا يتوقف على نوع التّصميم الجرافيكي ونوع العناصر الأخرى فيه".[2]

ي.التّنسيق: يقصد به رسم الحروف كلّها باهتمام واحد فلا يفضل حرف على غيره ولا يكون هناك تفاوت في طريقة الأداء، وأن يعتني بكتابة الحروف جميعها، هذا شرط يحتاج إلى وعي، ففي المطبوعات علينا أن نهتم بتصميم ورسم وإخراج الحروف جميعها وأن لا نهمل أحدها، لكن ليس معنى هذا المساواة بين الحروف العنوان وحروف النص(المتن) مثلا فحروف العنوان يجب أن تكون أكبر من حيث الحجم والمساحة وأن تكون أكثر

1- المرجع السّابق، مصطفى محمد رشاد إبراهيم، جماليات الخطّ العربيّ وتطبيقاته المعاصرة، ص84.

2- المرجع السّابق، عزّت السيد أحمد، من رسائل أبي حيان التوحيدي، ص285.

بروزا من حيث اللون والنوع[1]، بل في بعض الحالات تعطي كلمة من كلمات العنوان حجما أكبر من جيرانها، وذلك لجذب الانتباه نحوها.

ك.التّوفيق: معناه أن تكون كل سطور الكتابة مستقيمة في جميع أجزائها فاستقامة السطور تفيد في إظهارها متوافقة غير مختلفة. هذا في حالة خطوط النصوص والرسائل التفصيلية، أما في حالة خطوط العناوين الرئيسية والفرعية والعبارات الهامة في المطبوعة فمن الممكن أن تكون سطورها مائلة أو ذات اتجاه مقوس أو منحن أو تتخذ ماتشاء من الاتجاهات التي تخدم الفكرة والموضوع، وتتفق وطبيعة التكوين العام له ونوع الحركة المتضمنة فيه، ولكن مع عدم المبالغة لأن هذه الاتجاهات في بعض الأحيان تكون سببا في صعوبة التعرف على الكلمات المكتوبة.

ل.التّدقيق: يقصد به تحديد نهايات الحروف وأطرافها جعل اليد تتحرّك بحريّة فتكون نهاية الحروف كما يجب من حيث الدقة أو الغلظة مما يضيف إليها بهجة ونورا ورونقا ودقة. وهذا الشّرط مرغوب فيه ويفضل الأخذ به معالجة خطوط المطبوعة، إلا إذا استدعى الأمر غير ذلك كأن يراد خلق جو نفسي يحمل سمات الخوف أو الوهن[2]، وهنا يفضل أن تكون أطراف الحروف مهوشة ممزقة أو غير مكتملة.

م.التّفريق: معناه كتابة الحروف ملتصقة غير متباعدة بحيث تتصل بداية كل حرف بنهاية الحروف الذي يسبقه، فالذي يفرق بينها ويميزها عن بعضها هو شكل كل حرف وليست المسافات. يمكن القول هذا ليس شرطا بقدر ما هو سمة أساسية من سمات الخطوط العربية، التي تكتب حروفها ملتصقة ببعضها ولا تكتب على نحو آخر كما هو حال بعض الخطوط الأجنبية التي يمكن أن تكتب حروفها متجاورة غير ملتصقة"[3]، وهكذا وضع أبي

1- المرجع السّابق، مصطفى محمد رشاد إبراهيم، جماليات الخطّ العربيّ وتطبيقاته المعاصرة، ص85.

2- المرجع نفسه، ص85.

3- المرجع نفسه، ص85.

حيان التوحيدي شروطه التي أسماها بشروط الخط الجميل، وطالب مجوّدي الخط أن يعلموا بمقتضاها.

3.3 الإنسان بين الجمال والجلال والكمال: " وللجمع بين هذه العبارات الجبليّة نستدلي بإحدى حوارات الدّكتور (طه عبد الرحمن المغربي)(*) في قوله: " إنّ الإنسان الّذي لا تكون له نظرةً جماليةً إلى الأشياء في نفسه وفي أفقه، لا أظنُّ أنّهُ يكون إنسانًا كاملاً، نظرًا لأنّ الإنسان ذو بعدين اثنين: أحدهما، البُعد الجلاليّ، وهو ما تتفتّق(**)عنه قريحته من الحقائق الّتي تمدّه بالقوّة، علمًا أو فكرًا أو منطقًا أو صناعةً أو ما شابه ذلك، والثّاني البُعد الجماليّ وهو ما تتفتّق عنه موهبته من القيّم الّتي تمدّه بالرّقّة، أدبًا أو رسمًا أو مسرحًا أو موسيقى أو ما شابه ذلك، والإنسان الكامل لا بدّ أن يجمع بين البُعدين في حياته الخاصّة وحياته العامّة، لأنه إنسان متوازن مُسْتَوٍ، فبقدرِ ما يكون قويّ، يكون رقيقًا لأنّ قوّته من عقله ورقّته من ذَوْقِهِ»[1]، لذلك لا بدّ أن تكون التّربية على الجلال عند الصّغار والكبار مصحوبة بالتّربية على الجمال، حتّى يتحقّقُ هذا التّوازن".[2] وفي هذا القول بيان يُشير إلى أنّ البُعد الجمالي مُرتبطٌ بالأخلاقِ والسّلوكات الّتي تَنُصُّ عليها الشّريعة الإسلامية من القيم الأخلاقية والممارسات الاجتماعية بوصف الجمال، ولا غريب في الأمر لمّا يُشير لنا الحديث النبوي: « إن الله جميل يحبّ الجمال»[3]، إلى رحابة مشمولات هذا الجمال، وماهي الأساسيات الّتي يرتكز عليها، ومن بينها " أن يعرف الله بحبّه سبحانه بالجمال الذي لا يماثله شيء، ويعبد بالجمال الذي يحبّه من الأقوال

(*)- **طه عبد الرحمن** (1944 بالجديدة)، فيلسوف مغربي، متخصص في المنطق وفلسفة اللغة والأخلاق. ويعد أحد أبرز الفلاسفة والمفكرين في مجال التداول الإسلامي العربي منذ بداية السبعينيات من القرن العشرين.

(**)- **تفتّق:** تفَتَّقَتِ الأَرْضُ: ظَهَرَ خِصْبُهَا بِانْشِقَاقِ نَبَاتِهَا، تفتقت الأزهار: تفتحت وأصبحت جميلة.

1- حوارات قرطاج : محاضرة الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمان، أخذت يوم: 2022/01/04، من الموقع: https://youtu.be/KLL0pBvYyyw

2- سعاد ناصر، محمد إقبال عروي، أراء ونصوص في الفنون الإسلامية، مركز الكويت للفنون الإسلامية، الكويت،2008، ص23.

3- ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت،2002، ص231.

والأعمال والأخلاق، فيُحِبُّ من عَبْدِهِ أن يجمّل لسانه بالصّدق، وقلبه بالإخلاص والمحبّة والإنابة والتوّكّل، وجوارحه وبدنه بالطّاعة، بإظهار نعمه عليه في لباسه وفي نفسه، فيعرفه بصفات الجمال ويتعرف إليه بالأفعال والأقوال والأخلاق الجميلة".[1] وفي هذا توحيد بين الظّاهرة الجماليّة والأخلاقية وتوحيد بين ماهو جميل وما هو أخلاقي بصورة حسنة، حتى يتم فيها فهم الجميل والأخلاقي مما يجبرنا على الخوض في صفات الفنان الخطاط التي يبدو أنّها ستكون مماثلة في تنفيذ هذه المعاني الرّاقية.

1- محمد إقبال عروي، أصول في جماليات الفنون الإسلامية، مركز الكويت للفنون الإسلامية، الكويت،2008، ص51.

المبحث الثّاني: النّظريات الفلسفية في فنّ الخطّ العربيّ.

1. المرتكزات الفلسفية لنظرية البُعد الواحد عند شاكر حسن

1.1 نظرية البُعد الواحد: "حيث تأثر الفنان العراقي (شاكر حسن آل سعيد)(*) بالفنّان المفاهيمي (أنتوني تابيس(**)- Antonio tapis 1923-2012) وقلده في الاتجاه الصوفي والتأمّل العقلي وكذلك في التّقنيّة والأسلوب، حيث استخدم أسلوب التّجريد والاختزال والتّركيز على الرّمز متماشيًا مع نظرية التّأمل، والرّسم بعفوية الأطفال وإدخال الحرف إلى سطح اللّوحة كما هي عند تابّيس، كما كان شاكر يؤمن بدور العقل اللّاواعي في عملية التّكامل الذّهني أي يؤمن بالمدرسة السّريالية".[1] وهذا ما سمّي بمصطلح (البُعد الواحد(***) uni-dimensionalism)، ويعود إنشاء مدرسة (البُعد الواحد) إلى عام 1971 في بغداد على يد الفنّان العراقي الصّوفي الرّاحل (شاكر حسن آل سعيد) الّذي

(*)- **شاكِر حَسَن آل سَعِيد (1925-2004)**: هو رسام وفنان تشكيلي اشتهر في فترة عقد السبعينيات من القرن العشرين في العراق، وولد في مدينة السماوة عام 1344هـ/ 1925م، وسكن ناحية قلعة سكر في محافظة ذي قار خلال فترة طفولته وشبابهِ، ثم انتقل إلى العاصمة بغداد، وسكن فيها وكانت دراسته في مدرسة الإعدادية المركزية، واهتم بالرسم التشكيلي ولهُ الكثير من الأعمال واللوحات الفنية، ولقد تاثر في أواخر حياته بالنزعة والحركة الصوفية واثرت في رسوماته، وهو صاحب نظرية الفن العربي بالبعد الواحد. نزار شقرون، شاكر حسن ونظرية الفن العربي، ص98.

(**)- **انطوني تابيس- Antonio tapis (1923 . 2012)**: فنان إسباني رائد الحداثة في الفن التجريدي.. يعتبر ملهم لأجيال من الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية باسلوبه الفريد في النحت والرسم اذ كانت اللوحة لديه تعتمد على التراكم اللوني والحفر والإضافات من مواد مختلفة كغبار الرخام ونشارة الخشب والحديد والملابس المستهلكة واللصق "كولاج" أهتم بالمهمل من المواد سابقة التصنيع إذ أعاد إليها وظيفتها الجمالية بمعزل عن ما كانت عليه فيما قبل.. تتلمذ الفنان في بدايات حياته على يد الفنان (خوان ميرو) كما تأثر في ذالك الزمن بالسرياليين ومنهم الفنان (إرنست) كما ان الظروف لم تمهله لدراسة الفن بسبب الحرب العالمية الثانية وقد تحصل على منحة فنية من فرنسا سنة 1950. نصر الدين بن طيبة مراجعة بن عمر عزوز، تاريخ الفن، ص154.

1- وسام قصي، بغداد تستعيد فنانها المتصوف شاكر حسن آل سعيد، العرب صحيفة عربية يومية، لندن،2018.

(***)- **البعد الواحد،uni-dimensionalism** : مصطلح فن اختراعي يعني (البعد الأول) كما يعني اتجاها تقنيا في محاولة تجاوز البعدين،وهو عالم اللوحة نحو معنى البعد الأول، أي في استخدام الوسائل والخامات والتقنيات الممكنة لتحقيق هذا التعارض بين العالمين، والبعد الواحد أيضا تسمية أطلقت عند تأسيس لتجمع الحروفيين في عالم الفن سنة1971على ذلك التجمع. نزار شقرون، شاكر حسن ونظرية الفن العربي، ص94.

رأى في الحرف العربيّ نُزْعَةً تأمليّة لوجود الذّات الإنسانيّة عند مستوى الوجود الكوني، الّذي يَختلف عن الأبعاد الثّلاثة، حيث ركّز هو ومجموعة من الفنّانين العربُ أغلبهم عراقيّون على نظريّة البُعد الواحد الّتي تَرتكزُ على انطلاق الحَرف من نقطةٍ واحدةٍ ويرجع لنفس النُّقطة الّتي بدأ منها.

بدأ المُفكّر الفنّان شاكر حسن في مطلع السّبعينات بطرح مشروع فنّي حاول أن يقوم فيه بتجدِيدٍ أفق كان يراها على شكل تجمع فنّي، إقترح فيها مجموعة من الفنّانين وكان أبرزهم: (ضياء العزّاوي، جميل حمودي، وفائق حسن)بإقامة معرض فنّي يرتكزُ على الأعمال الفنيّة الّتي تُشكّل الحروف العربيّة داخل اللّون، كما إقترح شاكر حسن تسمية هذا التّجمع الفريد من نوعه بـ: (البُعد الواحد) في حين أطلق عليه جميل حمّودي (الفنّ يستلهم الحرف)، ومن الملاحظ أنّ التّسمية لم تَلْقَ اتّفاقًا وإجماعًا عليها بين الفنّانين الحاضرين الّذين احترز بعضهم عليها وأخذوها على سبيل المجاز فقطْ، ولذلك فإن اقتراح شاكر حسن في البداية لعبارة البُعد الواحد جعل بعض اللُّبس ولذلك نجد مقولته الشّهيرة الّتي يقول فيها: « وسواءٌ كان تعريف الخطّ بالبُعد الأوّل أو الواحد صوابًا أم خطأ فإن استعارة هذا التّعريف لإطلاقه مجازًا على الحرف العربيّ ويعرّف عادةً بكلمة الخطّ نفسها، أصبح بعد مرور أكثر من خمس سنوات مصطلحًا يخصُّ التّجمّعَ الفنّيّ».[1] ومن هنا نستنتج أنّ الأصلُ من في البُعد الواحد أن يضرب الفنّان عن الفكر ويستبدله بالتّجربة الوُجوديّة الّتي يعيشها، فتصبح اللّوحة بذلك فضاء حضوره الحسّي وليس مجرد حامل لفكرة، والمعنى من ذلك أن الفنّان سيكشف ذاته من خلال العمل الفنّي ويطلّ على ثراء التّجربة دون التزام اللّوحة بأن تكون مجالاً للاستعراض فقطْ، بل تكون للفكر وللدراسة وللتّحليل. (الصورة 45)[2].

1- شاكر حسن آل سعيد، البعد الواحد وعلاقته بالفكر العربي والعالمي، مجلّة الحياة الثقافية، تونس العدد8- مارس/أفريل1980، ص29.

2- انظر الصّورة رقم:45، ص233.

" توصّل شاكر حسن إلى تبيّن تيّارين في التّعامل مع الخطّ العربيّ أوّلهما يسعى إلى المحافظة على المضمون بفعل قواعد التّجويد وتيار آخر وهو ما يشجّعه، والّذي يَعتمدُ على المضمون الحضاري التّقليدي بأسلوب التّدوين الذّاتي أين يستثمر الفنّان كلّ طاقاته وقدراته الشّعورية واللّاشعورية (السّوريالية–التعبيرية–التأملية...) حتى يخرج ويقدم صياغة معاصرة للخطّ، تجعل التّصورات في تبلور صحيح وتعطي المنجز الحقيقي لنظريّة البُعد الواحد".[1] ومن هنا يتّضح لنا أنّ شاكر حسن كان يحاول أن يخرج اللّوحة الخطيّة من وضعها المادّي وإدخالها في المجال اللّامادي الذي يحلّق في وجود الإنسان من خلال استجماع حواسه بعمق ووصفه بحسيّة تجريديّة ترقى إلى المدلول الرّوحي الصّوفي العميق للذّات وللمشاهدة.

"يقول شاكر: «الرُّؤية السّرياليّة هيَّ في صميمها رؤية إنسانية لأنّها ترى الشّعور هو الشّكل الصّادق للكيان البشري ولكنّ الشّكل الصّادق له اقتران التّعبير بطبقاته التّحتيه اللّاشعورية أو العقل الباطن»"[2]، وعلى الرّغم ممّا يوليه الفنّان من أهمية للجانب الفكري التنظيري الفكري في العمل الفنّيّ، فإن شاكر حسن يفرّقُ في التّقنية الّتي لولاها لما استطاع أن يحقق هذا العمل المتكامل، أي اللّوحة، والّتي تظلُّ فنّا بصريًّا، وعلمًا قائمًا بذاته.

"ويقول أحد منظري السّريالية: «وهو الألماني (ماكس ارنست– Max 1891 Ernst)[(*)] أنّ هدف الفنّان السّريالي ليس هو أن يخلق نوع من الصّلة الوديّة بينه وبين

1– نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس،2010، ص217.

2– شاكر حسن آل سعيد، حرية التأويل، المجلّة الثقافية، الأردن، العدد32، أفريل1994، ص168.

(*)– **ماكس إرنست** (Max Ernst): هو رسام ونحات وشاعر ألماني (1891 – 1976). فنان غزير الإنتاج، ويعتبر واحدا من أبرز رواد الحركة الدادائية والحركة السريالية، وهو لعائلة كاثوليكية من الطبقة المتوسطة. قام بدراسة الفلسفة وتاريخ الفن والأدب وعلم النّفس والطب النفسي. له اسلوب متميز عرف بالفروتاج وهو اسلوب الحكّ على جسم خشن يقوم فه بوضع ورقة بيضاء على شيء ما ويظلّلها بالقلم الرصاص لتظهر له أشكال غامضة وغريبة. نصر الدين بن طيبة مراجعة بن عمر عزوز، تاريخ الفن، ص254.

اللّاوعي، بل إن هدفه هو أن يحطّم السّدود الفيزيقية والسّيكولوجية معًا بين الوعي واللّاوعي ثم يخلق حقيقة أسمى حيث يمتزج الحقيقي وغير الحقيقي، التّفكر والعمل»".[1]

ومن هنا فإنّ رؤية الأستاذ شاكر حسن تتطابق مع رؤية وأفكار رواد الحركة السّريالية وأنّ التّعبير الصّادق والحقيقة السّامية تأتي من امتزاج آو اتّحاد الشّعور الواعي مع اللّاشعور أو من العقل الواعي واللّاواعي، كما يقول شاكر: «أمّا الرُّؤية التّأملية فترى أن الشّعور الإنساني هو عليه كشعور موجب إزاء الكون ينقص باستمرار الوجود الحقيقي له، لأنّه يكفي للتّعبير عن حقيقة الوجود المكاني والزّماني معا، إلّا أنه يمكن شعورا مثمرا إذا ما أصبح متفانيا بالكون بمجرد أن يستحيل إلى وجود سلبي».[2]

سيميائية علم الحروف من منظور ابداعي تشكيلي: "وهذه نظرة تواكب توصلات شاكر حسن في مجال الفن التشكيلي (الرّسم) وهي تضع النّقاط على الحروف في تفسير محاولاته الأسلوبية الراهنة من خلال استخدامه العلامات في سياق ما اصطلح عليه منذ حوالي ثمانية عشر عامة باسم (البُعد الواحد)، وهو المصطلح الّذي ورد في شروحه التّنظيرية في حينه، والّذي يَنتشر في معظم كتاباته وأبحاثه، منذ ذلك الوقت، ونعتقد أنّ ما حاول توضيحه يظلّ جزءًا من منجزاته التّشكيلية وهي في صورتها الذّهنية اليوم، أو أنّه (الشّكل الذّهني) للشّكل الحسّي المدوّن في اللّوحة، فهو ليس مجرّد(حقل معرفي يُترجم بالكلمات ما هو معبر عنه بالألوان والعناصر التّشكيلية الأخرى في فنّ الرّسم، ولنقل أنّه (البنية الخِطابية) المُتميزة عن (البُنية الوصفية)".[3] وهذا ما يقصد به من حيث المواد الخام وأسلوب الاتصال، وحتى من حيث التّعبير عن القيّم الجمالية داخل اللّوحة الفنيّة.

1- عز الدين بوركة، السوريالي الثائر ماكس آرنست الذي ساهم في إعادة تشكيل العالم، صحيفة الإتحاد الإمراتية،تم استراده يوم:2020/08/03من الموقع:https://www.alittihad.ae/article/26830/20198

2- المرجع السّابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفنّ العربي، ص218.

3- شاكر حسن آل سعيد، أنا النقطة فوق فاء الحرف، دراسات ونصوص في الفن والإنسانية، ط1، بغداد،1998، ص40.

2.1 سيميولوجيا علم الحروف من منظور فلسفي: ورد في القرآن الكريم أنّ الله تعالى لمّا خلق السّماوات والأرض قال لهما: ﴿ ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾[1]، "حدثنا أبو هشام، قال: حدّثنا ابن يمان، قال: حدّثنا سفيان، عن ابن جريج، عن سليمان بن موسى، عن مجاهد، عن ابن عباس،(فَقَالَ لَهَا وَلِلأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ) قال: قال الله للسّماوات: أطلعي شمسي وقمري، وأطلعي نجومي، وقال للأرض: شققي أنهارك وأخرجي ثمارك، فقالتا: أعطينا طائعين.

حدّثني يعقوب بن إبراهيم, قال: حدّثنا ابن علية، عن ابن جريج، عن سليمان الأحول، عن طاوس، عن ابن عباس، في قوله (ائْتِيَا) : أعطيا، وفي قوله: (قَالَتَا أَتَيْنَا) قالتا: أعطينا، وقيل: أتينا طائعين، ولم يقل طائعتين، والسماء والأرض مؤنثتان، لأن النون والألف اللّتين هما كناية أسمائهما في قوله (تَيْنَا) نظيره كناية أسماء المخبرين من الرّجال عن أنفسهم، فأجرى قوله (طَائِعِينَ) على ما جرى به الخبر عن الرّجال كذلك، وقد كان بعض أهل العربية يقول: « ذهب به إلى السماوات والأرض ومن فيهنّ، وقال آخرون منهم: قيل ذلك كذلك لأنّهما لما تكلمتا أشبهتا الذكور من بني آدم »".[2] وهذا يسوقنا إلى معرفة ذلك التّشابه بين ما فسّره العلماء في فهمهم العميق لهذه الآية من سورة فصلت، وما سنجده في فهم فلسفي لشاكر حسن إذ يقول: "السماوات عرفت في الفكر العراقي القديم (وبالتخصيص لدى السّومريين باسم ووسم (آنو*)[(*)] والأرض عرفت في الفكر نفسه (آن كي)[(**)]، كما أطلق على ما بينهما اسم (آن-

1- القرآن الكريم، سورة فصّلت، الآية11.

2- **انظر:** محمد بن صالح العثمين، تفسير صورة فصلت، مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثمين الخيرية، ط1، المملكة العربية السعودية،2017، ص78.

(*)- (آنو): إسم إله السماء (أو معنى السماء، كذلك النّجمة) وكان السّموريون قد استخدموا علامة(60) معينة تتألف من تقاطع أربعة خطوط تؤلف ثمانية اتجاهات لتحديد هذا المعنى (ويحمل عرش ربك يومئذ ثمانية). نزار شقرون، ص112.

(**)- **آن كي:** وهو إسم الإله الأرض بما فيها من ماء فيما بعد(40). نزار شقرون، ص112.

ليل)[*] أي الجو، وهذا بما يسمّى (التّوافق)[**]. إذا نحن في حكم الله الواحد الأحد نتأمل هذا (الآن) في كل من (و) و(ليل) و(كى)، أو بمعنى أنّا نعاني من الفناء(mortification) الشهودي في معنى (الآن) السومرية من خلال (نسبيتنا) الإنسانية، إلي نتأرجح عموديا (= فوق/ تحت) وأفقيا (= يمين/ يسار، أمام/ راء) لكي نكتشف معنى (الآن الأرض) في (الآن السّماوي)، ولنعرف معنى (آن ليل) من خلال كل من (و) و (كي). وقد سمي بمصطلح علم الحروف(الجفر)[***].

السّماء هي الأب: إنّها (أو)، والأرض هي الأمّ: إنها (كي)، وأمّا الجوّ فهو نحن: إنّها (ليل). وهكذا فانّه من خلال هذا الإدراك المعنى (أبوّة الأمّ) أو (أمومة الأب)، وإنّه من خلال هذا الإدراك المعنى العلاقة في هذا التّوافق في الذّات (أي ثمرة التّوافق السّماوي الأرضي) "يتحقق القول: قل فمن ذا الّذي يقول سوى الذّات؟ ولكنّ مقولة القول أو طبيعة الخطاب تحمل القائل معنى السّامع أي السّويّ أو الغير".[1] وفي هذا الصّدد يعتمد علم الحروف على أهمية معاملة كل من الحروف الأبجدية والأعداد باعتبارها دوال لدلالة المعنى، وما يهمنا هو ذلك التّعامل للحرف مع المعنى بكل تبيانها اللّغوي والإشاري وأنّ لكلّ من الحرف والعدد قيمة رمزيّة معينة، وهذا من حيث دوره في الفكر الفنّي اللّغوي الفلسفي الذي سيعكس العمل الإبداعي داخل مضمون اللّوحة.

(*)- **آن ليل**: وهو إسم إله الجو(50)، راجعه في ذلك جورج كونتينو. نزار شقرون، ص114.

(**)- **التوافق**: ومعناه التكامل أيضا بين حقلين، وهو غير التماثل(symmetry)، وربما يصدق عليه المصطلح المعروف في رسوم الأطفال باسم الأمثلExampilarity(أي شكل المستخرج لحقيقة المرئي عند النّظر إليه من عدّة زوايا، منظور أو مستويات للنّظر وهو أمام نقطة التّلاشي، أنّه مارسم بضوئه العراقيون والمصريون القدماء، ولعل خير ما يمثله الوجه المنظور من وضع المواجهة مجموعا إليه الوجه المنظور من الجانب، أي مارسمت بضوئه وجوه الأشخاص في الجمع مابين (العين) منظورة من أمام والوجه منظورا من الجانب، فهما يمثلان وضعين مثاليين من أوضاع عدّة. نزار شقرون، ص114.

(***)- **علم الحروف(الجفر)**: وهو العلم الذي يبحث في معنى التّقاني بين القيم الأبجدية والعددية على اعتبار أنّ الحروف تمثل الوجود الفزيقي والأعداد تمثل الوجود الشّبحي، راجع (دراسات في علم ماوراء الرّوح). نزار شقرون، نظرية الفن العربي، ص115.

1- المرجع السّابق، شاكر حسن آل سعيد، حرية التأويل، المجلّة الثقافية، ص108.

3.1 الوَفْقُ(*) (التقاء الحرف بالعدَدِ): " لقد اهتمّ شاكر حسن بدارسة (الأوفاق) وخاصّة الوَفْقُ الثّلاثي وتقترن ظاهرة الوفق عامّة بالسّحر والشّعوذة والوفق في لغة (الحرف) هو الجدول السّحري ويتكوّن من عدد من الخانات وتتوافق أعدادها وأحرفها وتستوي في الأقطار والزّوايا لتنتج مفعولاً سحريًّا وتختلف أسماءُ اللأوْفَاق بحسب عدد أضلاعها وتضع مصنفات السّحر لكلّ شكل أوفاقي كوكبا من كواكب السّبعة السّيارة ليستمدّ قوّته السّحريّة، فالشّمس والقمر والمرّيخ وعطارِد والمشتَري والزَّهْرة كلّهم صُنِّفَتْ لثلاثة أبعاد وهيَ، الجدول الأوفقي أو الأيقوني، الزّمان اللّغوي وهو العدد، المكان اللّغوي وهو الحرف".[1] وهذا ما يفسّر أنّ الوفق يلتقي بعلم الحروف أو الجفر وقد نشأ في العصر الإسلامي مضمّنا أصوله اليونانية، "علمًا أنّ شاكر حسن يستبعد دائمًا السّحر من دراسته للوفق لأنّه كان يسعى دائمًا لتوظيف مدلول الحرف فلسفيًّا في الفنّ وأنّه بيّن هذا التّوجّه حين ردّ اهتماماته إلى الوظيفة الفنّية في كتابة ورسم الحروف في لوحاته وهو مَا لَمْ يشاطِرُهُ فيه بعض النُّقّاد مثل: (محمد أبو زريق)(**)، حين واجهه بالقول: « تحدّث عن علم الحرف وعلاقته بالسّحر، أكثر ممّا تحدّث عن علاقته بالجماليات، نحن كفنانين تشكيليّن كُنَّا نرغب أنّ يكون التّركيز على الجانب الجماليّ»"[2]، حيث بدأ توظيف استعمال الحروف في الفنّ التّشكيلي أمرًا مستفزًا، لذلك اسْتفاد بعض الفنّانين العرب من هذه

(*)- **الوفق**: كأنه بناء أسطوري،أي كونه يستخدم وحدتين هما الحروف بكل دلالاتها (أ ب ج هـ و ...إلخ) والأعداد بكلّ دلالاتها(خانة الآحاد-خانة العشرات- خانة المئات)، فلها أيّ للحروف والأعداد دلالاتان، للحروف دلالة الوجود الدنيوي وللأعداد دلالة الوجود الأخروي (الجسدي مقابل الروحي).

1- المرجع السّابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص221.

(**)- **محمد أبو زريق**: فنان التشكيلي الفلسطيني الأردني، من مواليد عام 1947، تخرج من معهد "سبلين" لإعداد المعلمين في لبنان عام 1970، وحاصل على الإجازة الجامعية من كلية الآداب في جامعة بيروت العربية عام 1978، خضع لمجموعة من الدورات التخصصية القصيرة في ميادين التربية الفنية في معاهد وكالة الغوث الدولية (الأنروا)، ومثلها في فن الحفر والطباعة اليدوية في (دارة الفنون) للفنون التشكيلة بالعاصمة الأردنية عمان. عمل في سلك تدريس التربية الفنية في مدارس (الأنروا) ما بين 1970-2002. أخذ من الموقع: https://fenon.com/mohammad-abu-zuraiqi/

2- المرجع نفسه، ص223.

الفلسفة الّتي تشتغل على الطّابع البصري للوفق الجمالي من خلال استعمال اللّون والشّكل الهندسي.

2. النّقطة والحَرْف

طرحَ لنَا شاكر نظرية البُعد الواحد ويصف الإنسان المُتأمّل بالبُعد الواحد، والبُعد الواحد يعنِي النّقطة، ويبدو أنّ شاكر حسن قد قرأ عن فلسفة (الإمام علي كرم الله وجهه وأرضاه) وأنّه أخذ مفهوم البُعد الواحد منه، وشاكر ابن بيئته ومتشبّع بالفكر الصّوفي ومجالس الدّين والخِطَبَاء، "حيث يقول الإمام علي: «أنا النّقطة، أنا النقطة، تحت الباء» ويقول ابن العربي: « خرجت الموجودات من تحت الباء» فالباء بصحنِها الّذي تدْنُوهُ النّقطة والّتي هي أساسُ كلّ حرف وكل خطّ مستقيم أو حَلَزُونِي"،[1] علمًا أنّ ابن العربي عاش في عصر الدّولة الأمويّة وكان السّبّاق لهذه الفلسفة في الزّمن الأمويّ بالأندلس وقال أيضا: « كّل مَا في الكُتب المُنزّلَة، فهو في القرآن، و كل ما في القُرآن فهو في الفاتحة، و كل ما في الفاتحة فهو في (بسم الله الرحمن الرحيم) و كل ما في (بسم الله الرحمن الرحيم)فهو في (بسم) وكلّ ما في (بسم) في الباء، و كل ما في الباء في النقطة، و أنا النقطة تحت الباء»"،[2] وقال علي كرم الله وجه: « العلمُ نقطةٌ كسرَهَا الجُهَلاَءُ"،[3] ولهذا فإنّ فلسفة ابن عربي تكرّرت مرّة ثانية في العصر العبّاسي وقد أعَادَهَا » إخوانُ الّصفاءُ في (رسائل إخوان الصّفاء)، " في باب الهندسة بأنّ الخطّ الحِسِّي الّذي نراه هو عبارة عن مجموعة من النُّقطِ ويعود إلى نقطة مجرّدة، وهي الّتي وظّفها (فاسيلي كاندينسكي(*)– وبول كلي)(**) في فلسفة الجمال المستقلّة للّوحة

1- المرجع السّابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص245.

2- عبد الحليم محمود، لطائف المنن للعارف بالله ابن عطاء الإسكندري، القاهرة، 2007، ص171.

3- سليمان ابراهيم قندوزي الحنفي، ينابيع المودة، دار الكتب العراقية،1997، ص69.

(*)- **فاسيلي كاندينسكي Vasily Kandinsky** : فنان روسي (16 ديسمبر 1866 –13 ديسمبر 1944) أحد أشهر فناني القرن العشرين، اكتشافاته في مجال الفن التّجريدي جعلته واحدا من أهم المبتكرين والمجددين في الفن الحديث. في كلتا الحالتين، كفنان وباحث نظري لعب دوراً محورياً ومهماً جدا في تطور الفن التجريدي (abstraction

التّشكيلية وكأنّه امتدادٌ، إذن فإنّ النّقطة هي الكون واختصار لآلاف بل ملايين الكائنات والمجرّات بأمر الله واسمه والخاضعة لجبروته، ومن هنا تكمن أهميّة حرف الباء في البسملة – بسم الله الرحمن الرحيم – لأنّه هو ما يجرُّ الاسم الأعظم ويُشير إليه، فالباء هي الّتي تُشير إلى المخلوقات والله الرّحمن الرّحيم هو الخالق، وهذه التّفاسير تحتاجُ إلى تأمّلٍ فلسفيٍّ، وليس من السّهل فهمها إلّا إذا قرأ أحدنا الفِكْرَ الصُّوفيّ".[1]

أ.**النّقطة:** "جمع: نُقُطات ونُقْطات ونِقاط ونُقَط، النُّقْطَةُ: علامةٌ مستديرةٌ صغيرةٌ جدًّا على سطح مُسْتَوٍ، النُّقْطَةُ في الخطّ العربيّ: علامةٌ مستديرةٌ غيرُ مطموسَة صغيرةٌ تُجعَلُ فوق الحرف المعجم أَو تَحْتَه لتُميزّه، وكانت تستعمل في الكتابة القديمة للشّكل أَيضًا، وتُستعمَلُ النُّقَط في بعض اللّغات السّامية الأُخرى لشكل الحروف، وضع النُّقَطَ على الحروف: بيَّنَ الأَمر وأَوضحه".[2]

ب. **الصّفر**: "الجمع: أَصْفار، الصِّفْرُ: الخالي، الصِّفْرُ (الرّياضيات): رقم يدلّ على الرّتبة الخاليّة من الكميّة، وعلامته نقطة، درجة الصّفر: نقطة البدءِ تقدَّر بعدها الدّرجات، صفر على الشّمال: لا يُساوي شيئًا، قليل النّفع، عاد صِفْر اليدين: لم يكسب شيئًا، نالَ صِفْراً فِي الامْتِحَانِ : لاَ شَيْءَ، ساعة الصِّفْر: الوقت السِّرِّيّ المحدَّد لبدء عمل مكتوم، سَاعَةُ الصِّفْرِ : الثَّانِيَةُ عَشْرَةَ لَيْلاً، درجة الصِّفْر: (علوم) نقطة البدء،

---

art). تنسب اليه جائزة كاندينسكي للفنون، ومن أشهر تصاميمه كرسي كاندينسكي الذي اخذ طابع مدرسة باوهاوس في ألمانيا. أنظر كتاب نصر الدين بن طيبة، تاريخ الفن، مراجعة بن عمر عزوز، ص229.

(**)- **بول كلي Paul Klee** : (18 ديسمبر 1879 – 29 يونيو 1940) هو رسام ألماني ولد في سويسرا ، تتروح أفكاره بين السريالية، التعبيرية والتجريدية، كان مرتبطًا في الأصل بمجموعة Der Blaue Reite الألمانية التعبيرية، ورفض الالتزام بأي حركة فنية واحدة على مدى حياته المهنية، فكان أيضًا محاضر ألقى العديد من المحاضرات في نظرية اللون وقد احتلت محاضراته مكانًا هامًا في الفن الحديث، ويعتبر هو أول فنان أوروبي يدخل الحرف العربي للوحة التشكيلية.

1- المرجع السابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص251.

2- الإمام العلامة ابن منظور، لسان العرب(630-811هـ)، تحقيق (ياسر ابو شادي-مجدي فتحي السيد)، المجلد الحادي عشر، دار التوفيقية للتراث، جامع الأزهر، القاهرة، مصر، 2009.ص312.

وتقدَّر بعدها الدَّرجات بالموجب وقبلها بالسَّالب. حرارة الطَّقس درجتان تحت الصِّفْر، الصِّفْر المُطْلَق: (طبيعة) درجة الحرارة التي تنعدم عندها الطَّاقة الحراريّة للمادَّة".[1]

فالنّقطة أو الصّفر هي رَحِمُ الوُجود الّذي يَستوعب انطلاق كل الأشكال الهندسيّة والكتابات والكلمات، فهي سِرُّ العلوم والمعارف وسِرُّ الحياة كلها، "وأشار الإمام علي إلى سرّ نقطة الباء والّتي تُشير إلى الكوْن والموجودات بأمر الله، فهو بذلك يُشير إلى الوحدةِ الّتي تحمل كلّ ما دون الله كشئ واحد حجمها كحجم النّقطة عندما تكتب، ولهذا فإنّ الباء الّتي تحتها النّقطة اندرج فيها الكون كلّه، والنّقطة هي اللاّ محدود في دورة الحياة، وتُعبر عنِ الولادة، والموت، والنهاية والبداية، والنّقطة أو الصّفر توضع في نهاية الكلام والجملة"،[2] كما إنّها تُشير إلى الصّمت والسّكون، وترمز أيضًا إلى النّهاية، و بالتّالي فإنّ نظريّة البُعد الواحد لشاكر حسن هي مستنبطة من تلك المعاني الغيبيّة وأسرار الكون والحياة وتلك المعاني الصوفية في الاندماج والفناء مع الخلق والخالق.

"يمتدُّ البحث في الخطّ إلى أصله و بالتّالي إلى ما هو جَنِينِيّ أي النّقطة وقد عمّق شاكر حسن هذا التّمشّي فمنحاه الرُّؤْيَوِيُّ حمله على العودة إلى النّقطة قبل الحرف ما أنّ التّأمل لديه يعود بالشّكل الفنّي إلى الزّمن الخليقي الأوّل وهو ما (قبل التّكوّن أي مرحلة النّطفة) ومجالها المكاني العدم".[3] ويمكن الوقوف على مرجعيّتين أساسيّتين في تبلور مصطلح النّقطة لدى شاكر حسن وهما المرجعيّة الغربيّة والمرجعيّة العربيّة، ورغم اختلاف منشئهما إلا أنّهما يلتقيان في عمق حد الاصطلاح الخاصّ بالنّقطة وكأنهما الواحد.

وقدْ أشار (كاندنسكي–Kandinsky) نفسه أنّ " النّقطة الهندسيّة كائن لا مرئيّ وينبغي تعريفه بأنّه لا مادّي، فمن النّاحيّة الماديّة تُساوي النّقطة الصّفر... وهي في

1- المرجع السّابق، الإمام العلامة ابن منظور، لسان العرب(630-811هـ)، ص420.
2- المرجع السّابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص220.
3- المرجع نفسه، ص217.

تصوّرنا الوحدة المتحكّمَةُ بين الصّمت والكلام... وفي انسيابية الخطابِ اللّغويّ تَرْمُزُ النّقطة إلى الانقطاع، واللّا وجود (عنصر سلبي) وفي الوقت ذاته تمثّل جسرًا بين الكائن وغيره (عنصر إيجابي)".[1] فالنّقطة تُعَادِلُ الصّفر وهو أمرٌ مُثِيرٌ فعلاً إذْ أَنَّ الصّفر (0) لا يُتساوى شكله النّقطة (.) إلاّ إذَا ما أخذنا بعين الاعتبار تشكيل الصّفر في الأرقام العربيّة الّتي تعتمد في المشرق العربيّ وهي سليلة الأرقام الهنديّة. ولعلّه كان لكاندنسكي مؤثّرات شرقيّة جعلته يقرأُ هذا التّطابق بين الصّفر والنّقطة.

يقولُ (شاكر لعيبي)(*): " أنّ جميع التّنظيرات المُقدّمة للنّقطة لدى كانداسكي لا تغدو سوى تنويعات على معناها الخطّي والهندسي الإسلامي المتجَلّي بأوضح الصّور في فنّ الخطّ".[2] لكنّ هذا الحُكم يحتاج إلى أنْ نضع نظرةً شاملةً، حيث أنّ بول كلي نفسه كان ينادي بنفس التّعريف، "وهو من النّقطة إلى الخطّ، ولكنّ النّقطة ليست كيانًا معدومًا الأبعاد، وإنّما هي سطح صغير جدًا، فاعليّته كالامتداد السّطحي الّذي يُساوي صفر، أو حركة جامدة تساوي صفر، أو كما يُسمى في الرّياضيات علاقة انعكاسية، ثابتة في مكانها".[3] وبهذا فإنّ طريقة التّعامل بين الوحدتين في تأكيد دور النّقطة فهي ليست مقياسًا للخطّ فقطْ أو أصلاً للخطّ بلْ لهَا ضرورة خفيّة وهي ما عبّر عنها كانداسكي بالطّبيعة اللّامرئيّة.

1- المرجع السّابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص220.

(*)- **شاكر لعيبي**: (1955) فنان تشكيلي وشاعر ومؤلف عراقي. مجاز في التربية وعلم النفس عام 1977. حاصل على دبلوم الفن التشكيلي من المدرسة العليا للفنون البصرية عام 1992، وتعلم اللغة الفرنسية في جامعة جنيف. عمل في الصحافة والأدب والفن، متنقّلاً بين بيروت، وعدن، ودمشق، إلى أن أستقرّ به المقام في جنيف. من دواوينه الشعرية أصابع الحجر 1976 ونص النصوص الثلاثة 1982 واستغاثات1984، وله مسرحيّة بعنوان حصار بيروت 1983 ورواية مترجمة بعنوان شيطان في الجنة1986.

2- شاكر لعيبي، خرافة الخصوصية في التّشكيل العربي المعاصر، يوم:2020/08/03من الموقع: http://www.jehat.com/ar/Tashkeel/studies/Pages/shaker_loaibi.html

3- المرجع السّابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص218.

4. البُعد المكاني والزّمانيّ في تجربة حسن شاكر

ينفتح شاكر حسن في الجانب الاصطلاحي على مصطلحين أساسيين وهما (المكانُ والزّمانُ) لما لهما من حضور محدّد في فنّه فهمًا من بين أعمدة البُعد الواحد وهو لا يَفْتَأُ يُكَرِّرُ رُؤاهُ في هذا المضمار، منزلاً إياهُما في سياق رؤيته، جاعلاً منهما جدليّةً فنيّةً في تداخلهما بالعملِ الفنّيّ التّكويني في توظيف الحرفِ العربيّ، هذا وقد واجه الفنّان شاكر مشكلة الزّمان والمكان في أعماله الفنيّة ذلك ما نلاحظه في تشكيلات هذه اللّوحة (الصورة 46)[1]، على نقيض ما يعيشه الكاتب أو الموسيقى اللّذين لم يواجها هذه المعضلة، لأنّ الفنون التّشكيلية فنون تعتمدُ على المكان والأبعادِ لبناءِ العالمِ الفنّيِّ وأما بقية الفنُون فهي تعتمدُ على الزّمانية.

1.4 التّجذّر المكاني: "يعتبر الفنّ التشكيلي فنّ للمكان بامتياز وفي التّعامل معه كي يبني العناصر العقليّة في إدراك فيزيائي للعالم، وإضافة استعمال نظام تجسيد المنظورِ ليبلور الأبعاد الثّلاثة على سطح بُعد معيّن، ولما جاءت ممارسة شاكر حسن نشأ لديه تصوّر عن المكان يتوافق مع منظور البُعد الواحد، حيث صنّفهُ في نطاق الفكر الغربيِّ، لكنّه دافع على النُّزعة اللّاشكليّة في الفنّ الّذي بدأ به الرّسّام الفرنسي(جان فوترييه)[(*)] في الأربعينات حيث لم يهتم برسم الأشكال الهندسية بل اهتمّ بالألوان وبدرجاتها، وقد اعتمد شاكر على تجربة الفنّان فوترييه ليبلغ معنى الاختزال في اللّوحة دون اللّجوء إلى تعدّد الأبعاد، وهذا ما جعل شاكر يرى فيه علاقات متعددّة فالسّطح يحتوي على محور الأسفل والأعلى ومحور اليمين واليسار اللّذين يلتقيان في النّقطة، لكن مجرّد وجودها يقحم بُعد

1- انظر الصّورة رقم: 46، ص233.

(*)- **جان فوترييه Jean Fautrier** : رسام ونحات وحفّار فرنسي، ولد في باريس، ولكن أسرته غادرت فرنسا لتقيم في إنكلترا منذ عام 1909. ظهرت موهبته في الرسم منذ الصغر، فانتسب وعمره ثلاثة عشر عاماً إلى الأكاديمية الملكية في لندن لدراسة التصوير، كما كان يتردد على مدرسة سلِد Slade للفنون. بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وإصابته إبانها بجراح، عاد إلى باريس نحو عام 1920، وهناك صوَّر المناظر الطبيعية، والطبيعة الصامتة nature morte، عرض منها اثنتي عشرة لوحة عام 1923 في معرض نظَّمته جين كاستل Jeanne Castel. نزار شقرون، شاكر حسن ونظرية الخط العربي، ص324.

آخر وهو الأمام والخلف، لذلك عادة ما تقع النّقطة في وسط الفراغ أيْ تتحرّك في علاقة البُعدين(يسار/يمين) أو (أعلى/أسفل) بالبُعد الثّالث(أمام/خلف) ومنه تتولّدُ الحركة التّبادليّة والمتوازيّة والعكسيّة، لذلك هو يرَى أنّ اللّوحة عبارة عن عالم مليّء بالأجزاء مِمَّا يُعطي دورًا هامًّا للمساحةِ، ومن هنا استخلص شاكر الفراغ الدّاخلي والخارجي وفراغة اللّون".[1] أيْ أنّ اللّوحة ستكون خاليةً من العمقِ ولكنّهَا تكتفي فقطْ بالبقَعِ اللّونية واللّطخات ومن هذه الفلسفة استبعد شاكر الأبعاد الثّلاثة.

2.4 الزّمان والحاضر: «يقول مارتن هيدغر نفسه يتساءل: «ماهو الآن؟ هل الآن هو الآن؟ هل أنا هو الآن؟ هل كلّ الآخرين هم مجموعة من الآن؟ عند إذ يكون الزّمن هو حقًّا أنا نفسي، وكلّ الآخرين يكونوا هم الزّمن، وكلّنا معًا نصبح الزّمن، لا أحد وكلّ واحد ... السّؤال حول ما الزّمن؟ قادنا إلى تفحصّ (الكينونة)(*) وهذا إذا اعتبرنا الكينونة هنا لأنّها كائن حي الّذي نعرفه كحياة بشريّة في كينونته، هذه الكائن ... إنّه الـ أنا موجود» ".[2] وفي هذه الفلسفة بُعْدٌ للزّمانِ أنّه يُعَبّرُ عن اللّحظة الّتي نرى فيها الجمال أو الشّيء فقط، حيث "يرى شاكر حسن في هذه الفكرة أنّ الزّمن يختلف ولا ندركه إلّا من خلال الحركةِ في الفضاء، لهذا فهناك امتداد فضائي وزمني ينقل العمل الفنّي من الحركة الأولى إلى الحركة ذاتها، وتتعدّد مجالات الزّمن في إنجاز العمل الفنّي وزمن مشاهدة وزمن قبل المشاهد والزّمن الّذي يحيل عليه العمل الفنّي، اللّوحة فنكون إزّاء أزمنة متعدّدة، فقد صنّفها شاكر إلى مراحل وهي: (زمن الإنتاج) وهو زمن الّذي يلزم فيه الرسّام لرسم لوحته، وزمن الاستهلاك وهو الزّمن الّذي تقرأ فيه اللّوحة الضّروري لفهْمها ومشاهدتها وإصدار

1- المرجع السّابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص226.

(*)- **الكَيْنُونَة:** هو مفهوم واسع للغاية يشمل الميزات الموضوعية والذاتية للواقع والوجود. كما أن أي شيء يشارك في الوجود يسمى كذلك "كَيْنُونَة"، على الرغم من هذا الاستخدام غالباً ما يقتصر على الكيانات التي لديها ذات (كما يوجد لدى "الإنسان") لأنها الوحيدة القادرة على إدراك الوجود. نزار شقرون، نظرية الفن العربي، ص230.

2- مارتن هيدغر، مفهوم الزّمن، مجلة العرب والفكر العالمي، ترجمة فريق التّرجمة، مركز الإلماء القومي، بيروت، العدد04، 1988، ص59.

الحكم عليها، (زمن تنقلات اللّوحة) وهو يُمثّل ديْمُومة هذا العمل الفنّي"،[1] غير أنّ شاكر حسن لا ينفي أنْ يكون لّلوحة زمن آخر من الماضي سمّاه (زمن الابتكار) وهو يدخلُ في إطارِ الفكرةِ وتعتِيقِ العملِ الفنّيِّ من الخيال قبل الشّروع فيه.

3.4 الزّمام والزّمان الرّباعي: "حسب فكرة شاكر فإنّه يرى أنّ (الزّمام) يقَعُ في المكان الّذي تمثّله الحروف في الوَفْقِ وتمثّله الفُصُول في دوْرتها، فالفصول الأربعة متعاقبة ويعتقد أيضًا أنّها ثابتة وسكونية ومتفانية فيما بينها مثل صلة اللّيل بالنّهار ولذلك فإنّ التّقنية الفنيّة من الألوان وخامات ستستجِيبُ للتّحولاتِ الفصليّةِ أيضًا وسيصبح العمل الفنّيّ موغلاً في الزّمانية لصيقًا بِما يعتري الزّمانُ الفصليّ في دورته من تحوّلات".[2] وهنا يؤكّد شاكر على وحدة الزّمان والمكان، فهو ينظر إليْهما كمولدَيْنِ لزاوية النّظر عند التقائهِما، كما أنّه يُعتَبَرُ المكانُ هو خير مُعَبِّرٍ عن وجود الفنّان، بَينما يُعتبَّرُ أيضًا الزَّمَانُ هو العُمْقُ البَاطنيّ الّذي يستحضرُ فيه الفنّان ذاتية المشاهِدِ، بمعنى أنّ الفنّان سيرسُمْ نيابةً عن المُشاهِد.

5. الفنّ المحيطيّ ومجلاته في البُعد الواحد

1.5 الفنّ المحيطيّ: إنّ شاكر حسن يعتمد ترجمة Art Environnemental بـ (الفنّ المحيطي) بدل (الفنّ البيئي) ويَعتبِر ظهور المصطلح في سنة 1950 ويعرّفه بأنّه فنّ ذي ثلاثة أبعاد يعتمد على الطّبيعة الآنيّة بدرجة أساسيّة.

1.1.5 فنّ الأرض: يعتمدُ شاكر حسن ترجمة Earth Art بـ (فنّ الأرض) وورد ظهوره إلى سنة 1960 وهو فنّ قائم على الأعمال الفنيّة الّتي تُنْجَزُ في الهواء الطّلق وتُستخدَمُ فيها مواد مستخرجة من الطّبيعةِ ذاتها كالصّخورِ والثّلوجِ والأعشابِ.

1- المرجع السّابق، نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، ص229.

2- المرجع نفسه، ص243.

2.1.5 الفنّ الأيكولوجي: اعتمد شاكر حسن ترجمة Ecological Art بـ (الفنّ الأيكولوجي)* واعتبره فَرْعًا من (علم الأحياء)** واستخدم كمصطلح سنة 1968 ويدرس العلاقات بين الكائنات الحيّة والبيئة، وهو فنّ يلتزم الحوار بين الحيويّة ويفسرها بالقوى الطّبيعيّة وهذا حسب رأي الباحث الأمريكي (إدوارد لوسي سميث)*** في كتابه (الحركة الفنيّة بعد الحرب العالمية).[1]

6. الظّاهرة الشّيئيّة وتحوّلات العمل الفنّي

يتناول شاكر حسن مصطلح (الشّيء) في إطار الوُجود الشّيْئِي في الفكر الإنساني ولِمَا للشّيء من صلةٍ وثيقةٍ بالعمل الفنّي في الفكر العالمي إلى درجة تحوُّله إلى ظاهرة أثّرَتْ في الفنّ المعاصر، "وقد ظهرت الاستعمالات الأولى هذا المصطلح في بداية الثّمانينات وقد ربطها بالأثر، ناهيك أنّه بلور خطوطه العامّة في مقال موجز حمل عنوان "مفاهيم أساسية في رؤيتي الفنيّة وكان هذا المقال أشبه ببيان فنّيّ أوضح فيه شاكر حسن اعتمادَهُ للعملِ الفنّيِّ كأثَرٍ وكَشَيْءٍ مُتجَاوزًا البُعد التّشْخِيصِي والتّعبيري للعمل الفنِّي"،[2]

---

*- **الفن الإيكولوجي:** الفن الإيكولوجي هو نوع في مجال الفن المعاصر الذي يعرض النشاط الفني الذي بدأ استجابة للأزمة البيئية العالمية. هذا الفن يدمج الفن الجمالي والإعلامي والتعليمي الذي يسعى إلى تعزيز الوعي البيئي ومشاركة المجتمع في استعادة البيئة في الطبيعة. هو نوع من الفن والممارسة الفنية التي تسعى للحفاظ على تنشيط حيوية أشكال وموارد وبيئة الأرض. مأخوذة من الموقع: https://www.hisour.com/ar/ecological-art-21062/

- **علم الأحياء: هو علم طبيعي يُعنى بدراسة الحياة والكائنات الحية، بما في ذلك هياكلها ووظائفها ونموها وتطورها وتوزيعها وتصنيفها. الأحياء الحديثة هي ميدانٌ واسعٌ يتألف من العديد من الفروع والتخصصات الفرعيَّة، لكنها تتضمن بعض المفاهيم العامّة الموحدة التي تربط بين فروعها المُختلفة وتسير عليها جميع الدراسات والبحوث. مأخوذة من الموقع: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%A3%D8%AB%D9%8A%D8%B1_

*** - (**ادوارد لوسي سميث-Edward Lucy Smith**)، من مواليد يوم 27 فبراير 1933 فى كينجستين.شاعر إنكليزي له أربعة دواوين، كما أنه روائي معروف، وكاتب سيرة، وناقد، نشر كتباً عدة في تاريخ الحركات الفنية، ومعجماً لمصطلحات النقد الفني. وكتابه هذا يوحي بغزارته المعرفية، وقدراته على التنظير وتحديد الموقف الجمالي من الفيض التشكيلي الهائل الذي تميز به النصف الثاني من القرن العشرين.

1- المرجع السّابق، نزار شقرون، ص260.

2- شاكر حسن آل سعيد، في معنى الزّمان بوسائل مكانية، مجلّة "فنون"، العدد24، 1996، ص20.

فكيف عرف شاكر حسن الشيء في حدود أطروحته الفنّية؟ وما صِلتِها بـ البُعد الواحد؟ ومَا مَدَى الانسجام بين الشّيء والأثر في رّؤية الفنّية؟

المبحث الثالث: من فلسفة الفنّان الغربي إلى فلسفة الفنّان العربي.

1. علاقة فنّ الخطّ العربيّ بالغرب والارتباطات الفلسفية للحرف

" إنّ الإبداع في الفنّ الغربيّ يتكوّن من قيمة تسجيد وابتكار الأشياء والبحث عنها في الابداعات الجديدة التي لا نظير لها، حيث لا يتمكّن الفنّان من ذلك إلاّ من خلال عملية إلغاء الماضي والإبتعاد عنه والبحث عن صورةٍ ذهنيةٍ تُناقضُ الواقع والدّين وتُعلنُ تمرّدَهَا عليهِ، وتفرّدها الذّاتي في رسمِ ملامحِ تلك الصّورة ولو من دياناتٍ أخرى"،[1] من خلال إعادة ترتيب عناصر الحياة وِفْقَ رؤيته الدّاخليّةٍ الذّاتيّةٍ، ذلك ما وصل إليه الفنّانَيْنِ السّويسري، بول كلي و الرّوسي فاسيلي كاندانسكي في دخولهما إلى عالم توظيف الحرف العربي باللّوحة التّشكيلية الغربيّة.

"والسبيل الّذي يتبعه فنّ الخطّ العربيّ والفنّ الإسلامي عمومًا هو اللاّ محاكاةْ، وعدم تكرارِ صور الطّبيعة وتقليدها، والقيم الجماليّة في فنّ الخطّ العربيّ لا ترتبط بصور ماديّة في الحياة قابله للزّوال لأنّها صور مؤقّتة أو مُرتبطة بظروف حياتية تبدأ وتنتهي، بل يعتمد جماليات مطلقة ممتدة في الزّمان (حيث الكتابة أعلى مراحل التّعبير الإنساني في الفكر المجرد)."[2] ولهذا السّبب فإنّ فنّ الخطّ العربيّ لا يتأثّر بالمتغيّرات الماديّة وزوالها لأنّه لا يستمدّ منها وليس تقليدًا لهَا.

" إنّ صورة الفنّ الغربيّ ترتبط عبر مدارسه وأساليبه المتعدّدَةِ والمختلفةِ بالمحاكاةِ الّتي تعكس قيمتَيْ التّوافُقِ والصّراع اللّذان يدورَانِ بين الإنسان والطّبيعة، كما ترتبِط بأحداث معينة ذاتَ علاقة مباشرة بالقيم الماديّة الزّائِلة، لارتباطها المُباشر بالمكانِيَةِ، وبالتّالي فإنّها ذاتَ قِيَمٍ جماليّة تَبْدأُ لتنتهي إلى أسلوب أو اتّجاهٍ أخرٍ"،[3] وغالبًا ما تقوم هذه الأساليبِ على إنقاض بعضها، وضمن فكرة الصّراع المادّي للقيم والتّقاليد والأفكار.

1- المرجع السّابق، شاكر حسن آل سعيد، البعد الواحد وعلاقته بالفكر العربي والعالمي، ص28.

2- المرجع نفسه، ص30.

3- المرجع السّابق، شاكر حسن آل سعيد، أنا النقطة فوق فاء الحرف، ص174.

1.1 فلسفة التّأصيل الجمالي والتّفريغ الفنّي للحرف العربي: وإذا أردنا أنْ نتَساءل عن السرّ في الخطّ العربيّ والكتابة بشكل عامّ، فما هو البُعد الفلسفي لذلك؟ لقد بدأ الخطّ عمومًا كمحاولات لوضع صور للكلام الصّوتي والمنطوق، الّذي هو طبيعي في الإنسانِ، ككائنٍ وحيدٍ ناطقٍ، ليُصبِح صورًا مرئية للصّوت المسمُوع، ويقول (القلقشندي): « بأن الكتابة التي يتخيلها الكاتب في أوهامه ويكون من خلال ذلك صور باطنية محسوسة وظاهرة وبأن مادّة اللفظ طبيعية ومادّة الخط صناعية»،[1] لذلك يُعْتَبَرُ الخطُّ بالأحرفِ العربيّة الإنجازَ الأهمّ للعرب في تجريدِ وتحويلِ الصّوَرِ إلى أشكال مجرّدة ذات دلالاتٍ ماديّةٍ تدلُّ على المحسوسات الحسيّة والذهنية، "وهذا ما يُفسّرُ الالتقاء بين الخطّ والكتابة، حيث تفريق بينهما، فالفرق واضح بين (ligne) الّتي تعني الخطّ، وكلمة (calligraphi) و(ecriture)، من جهة أخرى، يقوم الخطّ العربيّ على التقاء الخطّ المستقيم مع الدّائرة وفق هندسية تقوم على التّوافق والتّناسق بين هذه المكونات ولهذا قيل بأن الخطّ « هندسة روحية ظهرت بآلة جسمانية»"[2] والّتي نسبت إلى الياقوت المستعصمي، وإذا استعرضنا ما أنتجته الحضارة الإسلاميّة في العمارة والفنُون التّطبيقية، نجِدُ بأنّ النّصوص الخطيّة أدّتْ دورًا تشكيليًّا أساسِيًّا سواءً كان ذلك في الجِبْسِ، أو الرُّخَامِ، أو الحجر، أو الزّجاج، أو المعادنِ، أو الخزفِ، حيث نراها متكاملةً بجمالِ سَاحِرٍ من النّاحية التّشكيلية مع الشّكل العامِ، ومع أنواع الزّخارف الأخْرَى.

2.1 البُعد التّعبيري في فنّ الخطّ العربيّ: "تحتكم العمليّة الخطيّة إلى جملة متغيرات، تتضافر كمُدخلاتٍ أساسيةٍ، لتَجسد في نهاية المطاف، منجزًا خطيًا فنّيًا اتّصاليًّا، بَعد أنْ يخضع إلى الفِعل القَصْدي للخطّاط ومعالجاته، بفعل الخبرة والمهارة، وذلك لتحقيق هدف أو أهداف متعدّدة سنأتي على ذكرها لاحقاً، وإذا استقرأنا فنّ الخطّ العربيّ"،[3]

1- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ج3، ص07.

2- بركات محمد مراد، حروف عربيّة، الخطّ العربيّ وجماليات التشكيل، العدد12، يوليو2004، الإمارات، ص05.

3- روضان بهية، البعد التعبيري في الخطّ العربيّ، مجلة حروف عربية، العدد 19، دبي الإمارات، 2007، ص04.

وتأملنا مجمل النّتاج الخَطّي، اعتبارًا من صدرِ الإسلام وحتّى يومنا هذا، نجد أنّ ثمّة بُعدين أساسيين يَبْرُزَانِ أمامنا بوضوح وهمَا:

3.1 البُعد الوظيفي والجمالي في فنّ الخطّ العربيّ: "إنّ البُعد الوَظيفي في فنّ الخطّ العربي يأتي تعبيرًا عن مبدأ التّدوين والنقل والتّوثيق، ذلك لأنّ مهمّةَ الخطّ أو الكتابة هي تدوين نصّ مَا، لغرضِ الإستعمال والتّداول بين الأفراد والجماعات، والبقاء على الزّمن وتحقيق الإتّصال والتّواصل، من خلال ذلك، مهمّة أساسيّة لأيّة كتابةٍ في العالمِ، منذ أن أخترع الخطّ السُّومريّ في حدود 3200 ق.م، فضلا عن إسهام الكتابة العربية إسهامًا عظيمًا في نقل المعارفِ والأفكارِ وتطورِ الفكر الإنساني عبر تعاقب الأجيال والحقب، وإنّ من مسلتزماتِ تحقق البُعد التّدويني، توفر مبدأ الوضوح والمقروئيّة، ما يتيح فهم الكتابة بيسر وسهولة دون غموض أو لبس أو تصحيف أو تحريف. وإذًا استذكرنا المقولات المبكرة في صدر الإسلام، نجد أنها أكّدت مفهوم حسن الخطّ الواردِ في المقولةِ المأثورة لعليّ بن أبي طالب كرّم الله وجهه: « عليكم بحسن الخطّ، فإنّه من مفاتيح الرّزق »"،[1] فقد حفّز ذلك النّساخ والخطّاطين على بذْل العنايَة والتّجويد بخطوطهم، "على نحو جعلهم لا يكتفون برسم الحروف الميسّرَةِ للقراءةِ، وإنّمَا بدؤُوا يبحثونَ عن ضوابط وأسُسٍ تُعْنَى بتحقيق أبعادٍ جماليةٍ ونوعية، من شأنِها أنْ تثبت صفة الوُضوح والمَقْرُوئِيَةِ، وتُضِيفُ رِوْنَقًا وبهاءً للخطوط، تَجْعل القَارِئ والمُتأمّل يستمتِع بِمَا يَرَي، ويحفز ذائقته الجماليّة على التّفاعل مع المُنجزاتِ الخطيّة، وأحيانًا بصرفِ النّظر عن قرائتها".[2] وهكذا شهد فنّ الخطّ العربيّ تَدرّجَ التّحولاتِ الكبرَى في مسارهِ التّطوري إذْ ظهرتْ أنواعٌ منَ الخطوط ذات قواعدَ وضوابطَ جماليةٍ مُتعدّدةٍ، اخترعت لأهداف متباينةٍ، ثمّ استمرت رحلةَ تحسينِ وتجويدِ الخطّ العربيّ حتى أصبح مظهرًا من مظاهرِ البُعد الجماليّ به سِمَةٌ مُميَّزةٌ وواضِحَةٌ المعالمِ.

1- المرجع نفسه، ص04.

2- المرجع نفسه، ص05.

4.1 سِماتُ البُعد التّدْوِيني: "تُحقّقُ الوُضُوحَ والمَقروئيّة وتُيَسّرْ التّلقي خلال زمن لحظِي، أي قراءة المدون دون تلكؤٍ أو اِلْتبَاسٍ، وبِزَمَنٍ لَحْظِي، وهذا يعني أنّ زمنُ تلقّي الكتابة محدود ينتهي بحدود انتهاءِ زمنِ القراءةِ وامتلاك النّصِ."[1]

5.1 سِمَات البُعد الجَمالي: "وهو بُعد أساسيّ يُضاف إلى البُعد التّدويني النّصّي، إذْ يَرتبط بالتنوعات الشّكليّة الجمالية والقواعدية المعالجة التّصميميّة للخطوط والتكوينات، علَى نحوٍ لا يتوقّف على قراءةِ النّصِ، وقد يَأتِي أحيانًا متجاوزًا الوضوحِ والمقروئيّةِ، لصالح المظهر الجماليّ الزّخرفيّ التّزييني، ومن توصيفات هذا البُعد (التّنوّع)، ذلك أنّ واحدًا من أهمّ مظاهرِ البُعد الجماليّ، هو تنوع الخطوط العربيّة وتعدّد أشكال حروفها لذا، من المناسب أن يتمّ التنبُّهُ إلَى الفارق الاصطلاحي بين مفهومي (الكتابة) الّتي تتّسم بالتّلقائية والثّبات النّسبي، وبين (الخطّ) الّذي يتّسمُ بالتنوّع الجماليّ".[2] كما أنّ من توصيفات البُعد الجماليّ، ظهُور القواعد والضّوابط الّتي تأسّست في ضوء طائفة من الأفكار والتّنظيراتِ التي انبعثتْ من مفهوم فلسفي لنصل بهِ إلى الجمالِ والكمالِ.

يحدّثنا القلقشندي بقوله : « إن اللّفظَ معنَى متحرّك، والخطّ معنًا ساكناً، وهو وإن كان ساكنًا فإنّه يفعل فعل المتحرّك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام، وهو مستقرّ في حيّزه في مكانه، كما أن اللفظ فيه العذب الرقيق السائغ في الأسماع ، كذلك الخطّ فيه الرّائق المُسْتَحْسَنِ الأشكالِ والصُوَرِ»،[3] وحقيقة الحركة هذه الّتي حدّثنا عنْها القلقشندي في الحيّز السّاكن أي في الحرف المكتوب المجود، كانت من الحقائق التي استوعبها الفنّ الإسلامي، وأقام أصوله عليها، "عند مفهومها الباطني بَنَى الفنّان المسلمُ واقعيةَ الشّكل الخارجي، والتزَم التّحرُّرَ في تناوله للأشكال، وأعادَ رؤيتها من جديد في صورةٍ تركيبيةٍ مختلفة عمّا هو قائم في الطّبيعة الموضوعيّة، والّتي بِها أصبح مفهوم العمل الفنّي قائمًا

1- المرجع السّابق، روضان بهية، البعد التعبيري في الخطّ العربيّ، ص05.

2- المرجع نفسه، ص06

3- المرجع السّابق، القلقشندي، الصبح الأعشى، ص03.

على التّجريد التّصوُّرِي"،[1] وهكذا ومن أعماقِ هذا المفهوم الباطني ارتفع الخطّ العربيّ إلى مستوى الكلمةِ المنطُوقَةِ، " لأنّ الكلمات نفسها موزونةٌ في لغتِنَا العربيّة ومشتقاتِها تجرى كلّها على صِيَغٍ محدّدة الأوزان المرْسُومة كأنّها قوالب البناء المعدّة لكل تركيب، ولا نظير لهذا التّركيب الموسيقي في أيّة لغة من العالم"،[2] ولذلك استطاع الفنّان المسلم، في إبداعاته المتنوّعة واستخداماته المتعدّدة للخطّ العربيّ، أن يَسبقَ حركة الفنِّ التّشكيلي المُعاصِرِ في نزوعه إلى التّجريد هروبًا من التّشخيص في بداية الدّعوة الإسلامية، وهي حالةٌ فرضتها عليه ضرورة الامتثال لأوامر بعض الفُقَهَاءِ الّذين فسّرُوا بعضَ أحاديثِ رسول الله، على أنّها تحريم للتّصويرِ، وإنّ اسْتقرَّ رُأَى الكَثِير من المفسّرين على أنّ هذه الأحاديث كان يقصد بها في البداية صرف المسلمين عن عبادة الأصنام، ومن هذا المنظور للّوحات الشّخصية، نستطيع أنْ نقولَ إنّ الفنّان المُسْلم أنْجَزَ أعظم لوحات تجريديّة، باستخدامه وحدات الحرف العربي في التشكيل، وقد ساعده على ذلك قابليّة الحرف العربيّ للمدّ، والمطّ، والاستدارةِ، والبسطِ، والصّعودِ، والهبوطِ، واللّينِ، والجفَافِ، حتّى عند تعامله مع الكائنات الحيّة، والأوراق، والغُصُونِ النّباتية لجَأَ إلى تلخيصِهَا وتحويرها خوفًا من أنْ يكونَ محاكيًا لطبيعةِ الكائنات الّتي هي من صُنع الله وحده، وهذا الهروب مكّنه من النّجاح في التّوصُّل إلى حلول جديدة وهي أقربُ إلى التّجريد بمفهومه المعاصر، وإلى الفنّ البَصَري الحديث.

"ولذلك نجدُ أنّ الفنّان النّمساوي (فيكتور فازاريللي– Victor Vasarelli)[*] وهو رائد مدرسة الفنّ البَصري النّمساوي، وقد أنجزَ أفضل أعمالِهِ في الفنّ البَصري المعاصر، فإنّ الفنّان العربيّ كان قدْ سَبقه إلى ذلك بقرون عدّة، وإنّ اختلفت طُرقِ المعالجة. فقد استخدم هذا الفنّان المسلم وحدات الخطّ العربيّ في تكوينات الّتضاعف والتّخلخلِ، متباعدةِ مرّة

1– محمود حلمي، نقاط في مدخل الفنّ الإسلامي، الإسكندرية، مصر،1981، ص43.

2– عباس محمود العقاد، الثقافة العربية، المكتبة الثقافية، القاهرة، 2019، ص105.

(*)– **(فيكتور فازاريلي Victor Vasareli)** (9 أبريل 1908 – 15 مارس 1997)، مصور ونحات فرنسي الجنسية يعتبر أول من ابتدع فن الخداع البصري وتبعه في مدرسته هذه كثير من الفنانين.

ومتقاربةً أُخرى، في تناغمٍ حركيٍّ وتشكيلٍ رائعٍ، لتضعنا في النّهاية أمام فنّ بصري بالغ الجمال، منتظم الحركة".[1]

" لقد نجح الفنّان العربيّ المسلم منذُ زمنٍ بعيد في تحريك مساحات الأبيض والأسود والزّخارف الدّقيقة والمنمنمات بين شمُوخ الحرف وقوّته، وفعل ذلك منطلقًا من رؤيةٍ فنيّةٍ محسوبةٍ بدقّةٍ، وخبرةٍ اكتسبها عبر ممارسات طويلة بإيمانه الشّدِيدِ بعملهِ، وصبرِه العجيبِ للوصول إلى أعظم النّتائج"،[2] حتى أنّنا نجد الفنّان (ليونارد دافنشي)[(*)] أحد رواد عصر النّهضة، يُقدّم نصائحه لتلاميذه من أربعة قرون والّتي مازال معمولاً بها حتّى يومنا هذا فيقول: «إنّ الألوان تبدو أكثر وضوحًا إذا وضعت أضدادها... فاللّون الأبيض يبدو أكثر ضياءً مع الأسود»،[3] طبعا لم يكن دافنشي يعلم أنّ أبا حيان التّوحيدي كان قد سبقه في إسداء هذا النّصْحِ الفنّي بقرون عدّة، فهو يوضح في رسالته بأنّه للخطّ ديباجة متساوية، بين السّواد والبياض، ويعود أبو حيان فيؤكد لنا علاقة الخطّ بالتّصوير من حيث الإتقان الفنّي، فيقول في رسالته: «إنّ للخطّ الجميل وشيا وتلوينا كالتصوير، وله التّماع كحركة الرّاقصين، وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية».[4] تتّضح هذه الفلسفة بين ما وصل إليه دافينشي في تقاربها مع فكرة أبي حيان منذُ فترةٍ طويلةٍ، بمعنى أنّ العربَ كانُوا هم السبّاقين في فهم البُعد الجمالي للحرف واللّون وسط الكتلة. "ولعل (بول كلي Klee) واحد

1- محمد البغدادي، موسيقى الخطّ العربيّ عند أبي حيان التوحيدي، مجلة فصول، ج15، العدد01، الإصدار 01.بغداد،1996.

2- المرجع نفسه، ص02.

(*)- **(ليوناردو دي سير بيرو دا فينشي بالإيطالية: Leonardo da Vinci)** (15 أبريل 1452 - 2 مايو 1519) هو فنان ومخترع إيطالي كثيرُ المعارف عاش في عصر النهضة، ويشتهر بإنجازاته العلمية واختراعاته وبأنه كان رسامًا ونحاتاً وأديباً ومعمارياً وموسيقياً ورياضياتياً ومهندساً وفلكياً وجيولوجياً ونباتياً وإحاثياً وخرائطياً. ويقالُ عنه أنه أبُ الهندسة المعمارية وعلم الإحاثة (أي المتحجرات أو الأحياء القديمة)، ويعدّه الكثيرون أعظم رسَّام في التاريخ، ولو أن قلَّة من رسوماته تبقى في زمننا الحاضر،ومن أشهر أعماله الفنيّة (الموناليزا، العشاء الأخير، البشارة). نصر الدين بن طيبة، تاريخ الفن، ترجمة عزوز بن عمر، ص28.

3- عفيف البهنسي، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي،وزارة الثقافة والتأليف القومي، دمشق،1987،ص175.

4- المرجع السّابق، محمد البغدادي، موسيقى الخطّ العربيّ عند أبي حيان التوحيدي، ص137.

من الّذين استطاعوا أنْ يُعيدوا اكتشاف تلك الحقائق القديمة لإثبات هذه العلاقات مستخدما تقنيات العلم الحديث في التّحليل والدراسة فقد اعتني بتركيز العلاقات بين الموسيقى والتّصوير"،[1] وهنَا فإنّ دراسات بول كلي أخذته إلى نوع من الرّسم يسمّى بـ(البوليفوني)(*)، "وقد يكون أيّ عملٍ فنّي في المَجال التّجريدي أو الزّخرفي البصري، أوالتّضادّ اللّوني والمنظور والتّدرج حتى أننا نجد أنّ أكثر الفنّانين التّجريديّن أخذُوا الآن يهتمّون بالقواعد النّظرية في الموسيقى، ويحاولون تطبيقها في التّصوير، وأصبحنا نرى الآن لوحات تحمل اسم (سيمفونية)(*) ".[2] ومن الغريبِ أنّ الكلام يتضمّن المَعْنى نفسه تقريبًا كتبه التّوحيدي في القرن الرّابع الهجري، " إذْ يقولُ في رسالةٍ على لسانِ علي ابن جعفر: « لاَ شَيْءَ أنفَعُ للخطّاطِ من ألّا يُباشر شيئًا بيدِهِ، في رَفْعِ ووضعِ، خاصّة إذا كان الشّيءُ ثَقِيلاً، فإنّ الحركات إذا تمثّلت بالحروف، والحروف إذا اندفعتْ بالحركات، كانت الصّورة الخطيّة، والحروف الشّكلية محفوظة الأعيان بامتلائها بها، محروسة بانتسابها إليها»،"[3] وتعليقا على الوصف السّابق، وانسياقا وراء أفكار نفسها، "يقول أبو سليمان المنطقي في رسالة التّوحيدي: « كأنّما اشتّق هذا الوَصْفِ من الموسيقار، فتارةً يخلطُ الثقيلة بالخفيفة، وتارةً يُجَرِدُ الخفيفَةُ من الثّقيلة، وتارةً يرفعُ إحداهمَا على صاحبتها بزيادةِ

1- المرجع السّابق، عفيف البهنسي، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، ص179.

(*)-**البوليفوني**: والمقصود به في لوحة أو مقطوعة موسيقية هو عدّة أصوات متوافقة ومتداخلة وفق أسلوب مصطلح عليه، وهذه الأصوات قد تكون ألوانا ومساحات وقيّما ضوئيّة أو دقّة في المنظور. الموقع: https://www.marefa.org/%D9%BE%D9%88%D9%84%D9%8A%E2

2- المرجع السّابق، محمد البغدادي، موسيقى الخطّ العربيّ عند أبي حيان التوحيدي، ص137.

3- المرجع نفسه، ص141.

نّقرةٍ، أو نقصانِ نقرةٍ، ويمرُّ في أثناءِ الصّناعة بألطف ما يجد من الحسّ في الحسّ، ولطيف الحسّ متّصل بالنّفس اللّطيفة، كما أن كثيف النّفس متّصل بلطيف الحسّ»".[1]

وفي هذا الصّددِ نجدُ أنّ بول كلي ابتعد كثيرًا عن هذا المعنى الّذي أورده التّوحيدي في رسالته عن الخطّ العربيّ، خاّصة إذا استثنيا ما تراكم من خبراتٍ علميّة وفنيّة في مجال التّراث الإنسانيّ عبرَ العصور، ولإثبات ما كان قد توصل إليه التّوحيدي، بشكل نظريٍّ. ويُؤكده ما قاله الباحث الأثري السّوري عفيف البهنسي، عندما يحدّثُنا عن هندسة الخطّ في اللّوحة التّشكيلية: «لقد تبيّن أنّ في الخطّ المستقيم صلابة وتكلفًا بعيدًا عن الجهد هو ضعف التّعبير عن الجمالِ، ناقصِ المدلولِ، فهو لا يثير انتباها جادّا، ولكنّه انتباه عنيف، إذ يعبّر عن القوّة وعن القلق، كما يعبّر عن الجفافِ والجفاءِ، وأمّا الخطّ المنْحَنِي فهو خطٌّ لطاقة حركيّةٍ تُبْرِزُ بِلاَ تَكلُّفٍ أو جُهْدٍ».[2]

" إنّ ذلك ما يقدّمه الخطّ العربيّ في تراكيبه المتشابكةِ في خطّ الثّلث المركّب، والدّيواني الجليّ، والكُوفي المُوَرَّقِ المُضَفَّرِ، سواءً أكان عبّاسيًّا أو فاطميًّا أَمْ مملوكيًّا أم أندلسيًّا، بل إنّ الخطّ الطّغرائيّ ما هو إلّا نموذج حيّ للاتّفاقِ التّامِّ معَ المعنى السّابق، ورغم أنّ الخطوط العربيّة أحرزت تطوّرا كبيراً، عبر عصور متتابعةٍ من التّجريد، والابتكار، والإبداع، فقد وجدنا التّوحيدي في وقت مبكر يقولُ في رسالته عن الخطّ: «الخطُّ هندسةٌ صَعْبةُ وصناعةٌ شاقّةٌ، لأنّه إن كان حلوًا كان ضعيفًا، وإن كان متينًا كان مغسولاً، وإن كان جليًّا كان جافًّا، وإن كان رقيقًا كان منتشرًا، وإن كان مدوّرًا كان غليظًا، له شكل جامعٌ الصّفات

1- المرجع السّابق، محمد البغدادي، موسيقى الخطّ العربيّ عند أبي حيان التوحيدي، ص137.

2- المرجع السّابق، بركات محمد مراد، فلسفة الخطّ العربيّ، مجلة حروف عربية، ص05.

الكِبرِ والصِّغَرِ إلاّ في الشّاذِّ المُسْتَدِرِ».[1] والتّوحيدي بذلك قد نجح في أن يُثير العديد من المشكلات المعاصرة في الفنّ وفي قواعده، وأن يؤسّس بحقّ علم الجمال الإسلامي وهنا تمّ المصدر الأول للاهتمام الفائق بالخطّ العربيّ وبتطوره، فحين نتأمّل الأشكال المختلفة للخطّ العربيّ، نجدها تطوّرت في المسار التّاريخي.

"فلم يكن غريبًا أن تتحوّل الجوامع والمدارس الدّينية والمراكز التّعليمية، في مختلف الأصقاع العربيّة والإسلاميّة بهدف تلقين النّصوص القرآنية قراءة وكتابة، في الوقت الذي اعتمد فيه المسيحيُّون على الرّسوم الدّينية الّتي تزيّنت بها الكنائس بهدف تكريس المفاهيم الأساسية النّاتجة عن الأحداث المهمّة والمليئة بالعبَر الدّينية الّتي عايشها المَسِيحُ، فكانت الجداريّات والأيقونات الوَسيلة الأساسيّة لتوصيل التّعاليم الدّينية، واقتصرت عملية القراءة والكتابة على عددٍ قليل من العلماء ورجال الدّين"[2]، الّذين احتكروا عملية الكتابة والقراءة، وظلّت الصّورة والأيقونة لفترة طويلة وسيلة الاتّصال الأساسية بيْنَ العامّة من النّاس وبين طبقة الكَهْنُوتْ العَلِي، "بينما انصرفَ المسلمون الّذين لم تستهوي هم منذ البدء مسألة التّصوير نحو القراءة والكتابة كأسلوبين مقدّسين للاتّصال بالكون الأعلى ولفهم مسألة الخلق، وبالتّالي للاتّصال الوِجداني بالخالق، فارتفع شأنُ الكتابة بذلك إلى مستوى الفنونِ العليا الّتي تُشكّل وسيلة حبّ الأحاسيس والمشاعر بالمعطيات الدينية"،[3] وإذا كان من الصّحيح أنّ عبقرية العربُ تمثّلت بين لغتِهِمْ، ذهبت تلك العبقريّة على مجالي الإيحاء الصّوتي والحدس الوجداني، اللّذين يمثلانِ قطب كلّ لغَةٍ، والقوْلُ بأنّ العرب لا يرون الأشياء على قدر ما يسمعونها، يُعتبَرُ تعميمًا خاطِئًا لأنّ مسألة الذّوْقِ جاءت مبكّرة خاصّة في العصر العبّاسيّ.

1- المرجع السّابق، عفيف البهنسي، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، ص189.

2- المرجع نفسه، ص201.

3- المرجع نفسه، ص207.

"ومن الملاحظ هنا أنّ مُجمل هذا الكلام الّذي يوضّح هندسة الخطّ في اللّوحة التّشكيلية، باعتباره أحدَ العناصرَ الأساسيّة في اللّوحة كاللّون والنّور والظّل والتّكوين ...، يمكن أن تقدّمه لوحة الخطّ العربيّ أيضًا، بل إنّ كثيرًا من الفنّانين المعاصرين، على ما سنرى، استفادوا كثيرا، بل صاروا متميزين بين أقرانهم لأنهم قرُّروا أن يستفيدوا من هندسة الخطّ في اللّوحة التّشكيلية، في تراكيبه بخطوطه الجليّة(*)."[1] وهو بداية دخول الخطّ العربيّ في الأفكار التّجديديّة الفلسفيّة الفنّيّة.

2. الدّور الحياتي لفنّ الخطّ العربيّ

" لقد أثبت الفنّان العربيّ المُسلم، رغم عقله السّريع الحركة (الدّيناميكي) وذكائه التّحليلي، جدارته في توظيف عناصر إبداعية متنوّعة من خلال انجاز أعمالٍ لازالت موجودة كمنهجًا ومرجعًا إلى يومنا هذا، فالفنّان العربيّ المسلمُ هوَ ليس أقلّ النّاس تأمّلا في صمِيمِ الأشياءِ المنظورةِ، كما يُؤّكد على ذلك مستشرق (بوركهارت)(**)، فالتّأمل لا يُحدّدُ بحالاتِ السّكونِ البسيطةِ، بلْ يمكن أنْ يتتبّع الوحدة الفنيّة خلال الإيقاع، وهو ما يُشبه انعكاس الحاضر الأزليّ في مجرى الزّمن".[2] وهذا ما تُعَبّر عنه عناصر التّوريقِ الزّخرفية بفضل صِفتَيْ التّرتيبِ والانتشارِ في نظام المنظور، "وكذلك عناصر التّضفير

(*)- **الجلي**: الخطّ الجلي أي الواضح، والمقروء من بعيد.

1- المرجع السّابق، بركات محمد، فلسفة الخطّ العربيّ، مجلة حروف عربية، ص06.

(**)- **بوركهارت هو جون لويس بوركهارت، أو «الشيخ» إبراهيم بوركهارت:** ولد سنة 1784 م من أب سويسري وأم إنجليزية، واضطر سنة 1806م إلى الانتقال إلى لندن بعد احتلال الإمبراطور الفرنسي نابليون لبلاده، وكان الجو العام في لندن مهتماً بالعالم الإسلامي ومسابقة فرنسا هناك، والتحق بوركهارت في الجمعية الملكية المعنية بالاكتشافات الجغرافية في أفريقيا، وعلى الرّغم من أن أغلب نشاطات الجمعية كانت تدرس مجاهل أفريقيا إلا أن الدين الإسلامي كان مثيراً لبوركهارت وخاصة مع ظهور الدّولة السعودية سنة 1744م، سبق بوركهارت الرحالة المستشرقين إلى الجزيرة العربية في عام 1810، وألف هناك كتابيه: (ترحال في الجزيرة العربية) في جزأين، و(ملاحظات عن البدو والوهابيين) في جزأين أيضًا، والذي لم يظهر للنور إلا في عام 1928، ومعهما كتب (رحلات بوركهارت في بلاد النوبة والسودان)، و(الأمثال العربية)، و(رحلات في سوريا والأراضي المقدسة)، بخلاف الخرائط والرسوم البيانية التي ضمها إلى نصوصه. مأخوذة من الموقع: https://al-ain.com/article/66801 في 2022/05/20.

2- المرجع السّابق، بركات محمد مراد، مجلة حروفية، ص07.

المُتداخل فيما بينها، والّذي يجب قراءته من خلال النّظرات السّكونية والملاحظات المعمّقة تجده يتحرّك بتحرك العين مع مجراه بفضل الإنشاء وقوة التّكافؤ الّذي يتحوّل إلى فنّ تجريدي".[1]

"فالكتابات بالمصاحف القرآنية تُشْبِهُ على حدّ تعبير بوركهارت ذَبْذبة روحيّة هي الّتي تعطي للرّوح إقعاد بالسّكون والتأمّل الفكري والعقلي والجمالي، وهكذا أصبح الفنّ التّشكيلي في الإسلام يعكس طريقة هذا المبدأ، فَبِفضل الكتابة والتّدوين أصبح للخطّ العربي مكانة مرموقة بين الفنون جميعًا، و أصبح فنًّا من أكثر الفنون الإسلامية لِمَا نجِدُهُ في الكلمة القرآنية الموحى بها حركاةٍ ومعاني لأنّ الخطّاط هذا الفنّان المسلم يتجمّل فيها ويكتبها بشكل ساحر سواءً كانت تعكس معنًا زمنيٍّ أو مكانيٍ، وإن كان من الصّعب الإمساكُ بأشكالِ ومقاييس الكلمة القرآنيّة، فالأسلوبُ القرآنيِ إلاهيٌّ يُحَقّقُ عن طريق الرّوح حالتَيْ الرّاحة والتّطهّر الذّاتِي، و بالمقابل نجدُ قارئ القرآن يتموْسَقُ بجودة الصّوت وعذوبته، وهنا نتوقّف عند التّكامل الّذي اكتسبه الفن الإسلامي العربي بين الفنّان الخطّاط و مجوّد القرآن فهما يشتركان في وحدةٍ تأخذُكَ إلى عالمِ الجلال والكمال والجمال".[2]

والحقيقة ليس هناك فنًّا استطاع أنْ يؤثر في المشاعر الجمالية في الشّعوب الإسلامية كما أثّر فنّ الخطّ العربيّ في حياتهم، بمقاييسه الجماليّة الّتي تتلخّصُ في التأليف بين الاستقامة الهندسية العظيمة وبين أكثر الإيقاعات اللّحنية العذبة، لتحقق التّوازن.

"ويَضَعُ المستشرق بوركهارت مقارنة بين الخطّ الصّيني والخطّ العربيّ، لمعرفة عبقرية هذا الأخير حيث يتّضح مثلاً الاختلاف الوظيفي بين كل منهمَا، فالصّيني خطٌّ مرئِيّ صُوري يفضل استخدام الفرشاة بينمَا العربي صوتٌ سماعي يفضل تخطيط القلم

1- المرجع السابق، بركات محمد مراد، ص08.

2- عفيف البهنسي، جماليات الفنّ العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها مجلس الثقافة والفنون والآداب، الكويت،1979، ص119.

الدّقيق الّذي يمكنه من التّجريد والتّضفير والإيقاع المستمر. والصّيني يَسَيرُ في خطٍّ رأسي بينمَا العربي أفقيًّا من اليمين إلى اليسار حيث موقع القلب، فكأنه يتقدّم من الخارج إلى الدّاخل أيْ من الظّاهر إلى الباطن، والأسطر المتتاليَةِ أفقيًّا في الكتابة تمثّل جسم النّسيج فهي رَمْزٌ والشّهور والسّنوات".[1]

"ومن خلال التّعبيرات الفنيّة المختلفة قد فتح للفنّان المسلم آفاقا جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفنّي، فقد استطاع بالتّدريج وخلال جيلين فقط أن يجعل من الكلمة المكتوبة فنًّا مرئيًّا، لها من الأهميّة الجماليّة مَا يغرس في الوَعي التّصوِري شيئًا آخر مستقلاً تمامًا عن المعنَى المَنْطقِي الّذي يستقيه منها الفكر وكان هذا الفنّ الجديد ككل الفنون الإسلامية الأخرى يسير على النمط نفسه، ويخضع لهدف نفسه الذي دأب الوجدان الإسلامي على إبرازه وتصويره، حتى أصبح تطوره لونا من (الأرابيسك)(*)، فقد طوّع الفنّان المسلم الحروف لتصبح قادرةً على إشباعِ حِسِّهِ الفنّي، فَهَمَّ يَمُطُّهَا أو يَطُولُهَا، أو يُرَكِّبُهَا أو يفصلها، أو يربطها، أو يجعلها مستقيمةً أو دائريةً، أو يجعلها سميكة ثمّ دَبْبَ أطرافَهَا، أو يُكبّرُها جميعًا أو يُكبّر بعْضَها".[2] كمَا استطاع استخدام كلّ ما أمكنه من وسائل فنّ الأرابيسك

1- المرجع السّابق، عفيف البهنسي، جماليات الفن العربي، ص121.

(*)- **فن الأرابيسك:** من الفنون الجميلة جداً ويعتبر فناً تشكيلياً على الخشب يعتمد على أشكال هندسية معقّدة ودقيقة تُصنع بطريقة الحفر والنقش والتطعيم، ويحتاج إلى صبر ودقة عالية، فبعد إعداد الرسومات الهندسية للأجزاء المطلوب خرطها، واختيار نوع وحجم الخشب المطلوب، ثم التثبيت على المخرطة، وطبع التصميم على الخشب، والحفر والتشكيل، وأخيراً الدهان بالورنيش أو بمواد أخرى تعتبر سوائل سريعة الجفاف ذات تغطية عالية لامعة لها ملمس زجاجي لامع يساعد على إظهار جمال ألياف الخشب، ولهذا فإن "الأرابيسك" يعتبر صناعة وفناً معا. مجلة المسلم المعاصرة، ص27.

2- إسماعيل الفاروقي، مجلة المسلم المعاصر، العدد25، الكويت،1981، ص159،158.

وخاصة التّوريق والهندسة، ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بلْ ليجعل الكتابة ذاتها فنًّا بداخلها لتصبح من فنون الأرابيسك في وأسلوبها الخاصِّ على أنّ الخصائص الأساسية للحروف الّتي تُحدّد شرعيتها في التّعبير عن معانيه ا قد أمكن الاحتفاظ بها، فغدت تشكّل النّماذج الفنّية الخطيّة ما تشكّله التّفعيلات العروضية في الشّعر أو الوحدات الهندسيّة والنّباتية في رسوم الأرابيسك. وفي الوقت نفسه يقوم تطويع الحروف النّماذج الأرابيسك ببعث القوّى الجماليّة الدّافعة في نفس المشاهد، فالخطّ العربيّ إذن مثل الأرابيسك استطاع أنْ ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي، وهنا نعني الرّموز الفكريّة الأبجديّة إلى مادّة فنيّة تصويريّة، إلى بيئة فنيّة يُصبح الوعيُ الجماليُّ فيها أصليًّا لا ثانويًّا، قائمًا بذاته لا بغيره.

وأوّل ما يستدعي الانتباه له في الدّور الحياتي الّذي كان الفنّ يلعبه في صدر الإسلام، بمعنى أنّ الفنّان كان في الأساس صاحب مهنة يؤدّي وظيفة اجتماعية من خلال إتقانه لحرفته وأدائه لعمله على الوجه الأكمل، فالنّحّاس والنّقّاش والبنّاء والنّجّار كلّهم أصحاب حرف، فنّانون يعملون من أجل الحياةِ لا من أجل المتحفِ والعزل.

فالفنّ هنا كالغة إبداعٌ يوميٌّ حياتي على حدّ تعبير (أفرام نعوم تُشُومِسْكِي – Avram Noam Chomsky)(*) في كتابه (اللّغة والعقل)، إبداع متاح للجميع بل مفروض على الجميع، في الإتاحة والفرض يمكن الفرق وتكمن القطيعة.

"الإتاحة تجعل بوسع كلّ فرد أن يصير فنّانًا في مجاله، وتلك هي الخاصيّة اللّغوية الأولى في رأي تشومسكي، الإتاحة هي قدرة ذاتيّة داخليّة من خواص الجنس البَشَرِي، فالإبداع والإتقان ومن ثمّ الفنّ كجزء من الحياة متاحٌ للجميع، أما الفرض فيأتي من فكرة الإتقان في العمل والحثّ عليها و الدّعوة لها، ويقول تعالى: ﴿ وَأَحْسِنْ كَمَا أَحْسَنَ

(*)– **أفرام نعوم تُشُومِسْكِي** (Avram Noam Chomsky): (ولد في 7 ديسمبر 1928 فيلادلفيا، بنسلفانيا) هو أستاذ لسانيات وفيلسوف أمريكي إضافة إلى أنه عالم إدراكي وعالم بالمنطق ومؤرخ وناقد وناشط سياسي. وهو أستاذ لسانيات فخري في قسم اللسانيات والفلسفة في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا. مأخوذ يوم 2022/07/16 من موقع: https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2015/10/5

اللَّهُ﴾[1]، فالفنّان هذا هو الصّانع وهو الحرفيُّ هو كلّ فردٍ يُتقن عمله و يؤدّيه، في مقابل تلك الفكرة النّهضويّة الّتي تكرّست مع الرّومانسية التّنويرية الّتي تَرَى الفنّان مختلفًا ملهمًا مُبدعًا خَالِقًا، فكرةً حلوليةً تُحاوِلُ جاهدةً أنْ تجعل البشريّ إِلَهِيًّا منْ خِلال حلول الإله داخل (الإنسان/ الفائق)".[2] حتّى يُصبح الفنّانُ الصّانع والفنّان الخالِقُ الّذي ينبثق من التّعارض بين الفنّ الحيَاتِي المُتاح والفنّ المتحفي المعزول ولكلّ رؤيةٍ ثمّة نموذج أوليّ يُحدّد طبيعة الفنّ الّذي تُنْتِجُهُ.

1- سورة القصص، رواية ورش عن نافع، الآية 77.

2- المرجع السّابق، محمد إقبال عروي، أصول في جماليات الفنون الإسلامية، ص46،47.

الخلاصـة:

اعتمدَ العربُ في ثقافتهم ووعيهم التّاريخي، أساساً على اللّغة الّتي أبْدعوا فيها شعراً ونثراً، وكان ذلك في المرحلة الّتي ظهر فيها الإسلام لكنّ العناية المتعلّقة بالتّدوين فرضها الاهتمام بالقرآن الكريم؛ فكان الخطّ المفهوم والواضح هو الأساسُ، لكنّ الضّرورة العملية هذه، لم تمنع من تطوُّر الجانبين، الجمالي والفلسفي، للخطّ العربيّ الّذي غدا تدريجيّاً فناً مُسْتقلاً بذاتهِ، وفي هذا السّياق أصبح فنّ الخطّ العربيّ ليكتسب ضرورةً جمالية كبيرة في الفنون، سواءً الإسلامية أو الغربية، بلْ تعدّ حدُوده إلى الفُنون التّقليديّة الّتي تعكس التّراث والهويّة مثل النّحت على المعادن، والنّسيج وغيرها، ما زاد ذلك اتّساعًا وانتشارًا في أوساطِ الفنّانين المبدعين، ويقول الكاتب والباحث مصدق الحبيب: « باعتبار فنّ الخطّ العربيّ واحداً من الفنون الإسلامية الرّئيسة، يتميّز فنّ الخطّ العربيّ بالتزامه بأصول محدّدة وأسّس قواعديّة منضبطة، تتطلب تدريباً تقليديّاً طويلاً، ومراساً مستمراً، من أجل أن يتسنّى للخطّاط تنفيذ أعمالهِ الفنّيّةِ ببراعةٍ وعنايةٍ فائقتين تتناسبان مع المكانة الفنّيّة التاريخية، المبنية على التّهذيب والانضباط الرّوحيين لهذا الفنّ، ورغم أنّ ممارسة هذا الفنّ تُلزم الخطّاط بتكريس نشاطه التّدريبي بانهماكٍ مكثّفٍ ولأمدٍ طويلٍ، إلاّ أنّ أعمال الخطّ العربيّ الكلاسيكية، ولقرونٍ خلتْ، واجهتْ تحدياً جمالياً كبيراً، نجحت فيه».[1]

قال الإمام علي رضي الله عنه: «الخطّ الجميل، يزيد الحقّ وضُوحاً»، هي مقولةٌ توجد في عمق الخطّ العربيّ الإسلامي بما حقّقه من توازنٍ وجمالٍ واستخدامٍ غير مألوفٍ للعناصر الهندسية واللّونية في تطوير الخطّ العربيّ الكلاسيكي ومنحه كذلك معناه الفلسفي الواسِعِ. فالخطّ العربيّ يقدّم رسالةً فحواها العدْلُ والتّوازن والمساواة والجمال والمحبّة للبشر والطّبيعة والمخلوقات، لذلك يمكن اعتبار هذا الفنّ الإسلامي المقدّسُ، أوّل فنّ تشكيلي عربيّ، فلم تكن عملية الإتقان والالتزام وحدها بل هناك عوامل أخرى فلسفية

1- مصدق الحبيب، الحوار المتمدّن، العدد:2332 في:2008/08/03، بتوقيت: 07:26، أخذت يوم 2020/12/24 من الموقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=142856

تدخل في جبليّته تعكسُ روحانية العالم الآخر، ومن هنا حافظ فنّ الخطّ العربيّ الإسلامي على رمزيّته وقدرته على التّعبير عن الجمال؛ فالكلمة العربيّة فيّ الخطّ العربيّ المكتوب يجب أن تظهر دوماً بمظهر التّشكيل السّاعي للتفوّق على إطاره، ولعلّ أوّل من وضع الإطار الوهمي هذا، كان الوزير العباسي ابن مقلة، حيث وتشير جلّ الدّراسات إلى أنّ ابن مقلة رسم دائرة فارغة، كدليلٍ على اللّانهائيّة والّا محدوديّة، وترك الأحرف تتشكّل وترتسم فيها من الفراغ، وكان ابن مقلة يعني بذلك مدى قدرة الدّائرة، كشكلٍ وإطار، على توليد الأفكار والأشكال الهندسية العملية من ناحية، وعلى قدرة الخطّ العربيّ على تطويع وتوظيف قدرات الدائرة في إظهار جمالية الخطّ العربيّ ولا نهائيته من ناحيةٍ أخرى.

ولهذا يبدو أنّ فنّ الخطّ العربيّ أصبح يتمتّع بعناصر جمالية أيضاً، التي تجعل المبادئ الفلسفيّة تحذو حذوهَا من خلال دراسات فلسفية معمّقة منحته القدرة على التكيّف معها، وما يزال محافظاً حتّى اليوم في التّلاؤم مع العديد من أنواع الفنون التّشكيلية والزّخرفية الحديثة، وبهذا الخصوص يرى بعض النّقاد في هذا الفنّ، أنّ الخطّ العربيّ يتميّز بضمّه عدداً من الأفكار، من أهمها التّوازن وهو حالة تبحث عنها القوَّى الطَّبيعية عندما تتفاعل، إذ يسعى الخطّاط، من أجل تحقيق التّوازن، وهذا يمثّل جانباً واحداً من الميل الكلّي في الطّبيعة نحو التّوازن، وكذلك الإيقاع، ويوجد من خلال تنوّعٍ مكرّرٍ في الألوان مثلاً، أو تكرارٍ في عناصر التّصميم، أو التّزيين، وكذلك السّيادة، أي تميّز عنصر في التّصميم أو الخطّ، أو الزّخرفة، يجعل منه محوراً لكلّ ما حوله من مكونات، أمّا خصوصيّة الخطّ العربيّ فقد أدخلته عالم الفنون من أوسع أبوابه وهذا ما نجده في بعض النّظرية الجماليّة للخطّ العربي الإسلامي الصّادر عن جامعة بابل العام 2016، عرضاً مطولاً يتعلّق بالنّسق والدّقّة والتّباين والتّضادّ والتّقابل، والانسجام، وغيرها العديد من صفات الخطّ العربيّ والفنّ الإسلامي عموماً؛ حيث يمكن النّظر إلى قيمة الخطّ العربيّ، كفنّ هندسيّ متقن ومدروس، ومعبّرٍ قويٍ عن الجمال، وحاملٍ للمعنى الفكري والفلسفي والدّيني.

الفصل الثّالث

الاتّجاهات المعاصرة في فنّ الخطّ العربيّ بالجزائر

- الحروفية العربيّة بين الهواجس والتّشكيل.
- المشهد التّشكيلي الجزائري بين التّأثّر والتأثير.
- الاشتغال الحروفي المعاصر في الجزائر دراسة أنموذجية.

تمهيد:

إنَّ الخطّ العربيّ هو الفنّ الجميلُ للكتابةِ العربيّةِ، حيثُ يشدُّ النّاظر ويمتِّعه بجمالياتِهِ الخاصّة والمتميّزة الّتي عرفها بشكل مُبكر، ممّا جعل منه مكانةً خاصّةً بين الفنّون التّشكيليّة، فكان الخطّ العربيّ في جميع المراحل التّطورية للفنّ الإسلاميّ يسعى لتشكيل الجمال، "حتى انتهى إلى الفنّانين المعاصرين بالجزائر والعالم العربيّ ككل، فأكسبوه صُوَرًا جديدة لم تكن مألوفة من قبل، ونقلوه من صور جمالية خطية إلى صور جمالية تشكيلية، وقد برز العديد من الأسماء الفنّية الجزائريّة في هذا المجال".[1]

إنّ الكلامَ عن تاريخ فنّ الخطّ العربيّ في الجزائر ليعود بنا إلى حقبة بعيدة من الزّمن، يوم أن كتب الله الخير على أهلِ إفريقيا فحلّت في ربوعها جموع الفاتحين حاملين مشكاة الهداية والإيمان، ونبراس العلم والقرآن، فكان حظُّ الجزائرَ من ذلك عظيمًا، إذْ أقبل بنو أمازيغ والعربُ بالسّواءِ في بناء وتشييّد صرحِ القرآن وعلومه في المغرب بحدوده، من بلاد الأندلس، وصيّحت فيه أطيار الفنّون، وعلا فيه شأنُ العلوم، وظهر في الجزائر أفذاذٌ في كلّ فنّ وفي علوم القرآن والقراءات بالخصوص أمثال الإمام أبي القاسم يوسفَ بنِ علي بنِ جبارة الهذلي البسكري (ت 465هـ) صاحبِ كتاب الكامل في القراءات، وأبي الحسين يحيى بن عبد المعطي الزّواوي (ت 628هـ) صاحب الألفيتين في النّحو والقراءات، ومحمد بن عبد الله بن عبد الجليل التّنسي التّلمساني (ت في حدود 899هـ) صاحب كتاب الطراز في علم الضبط، والإمام عبد الرحمن الثّعالبي (ت 875هـ) صاحب التّفسير وشرح الدّرر اللّوامع، وغيرهم كثير.

عندما نتحدّث عن فنّ الخطّ العربيّ فإنّنا نتحدّث عن فنّ من الفنّون الجميلةِ الّتي تهيّأت لها عناصر الوجودِ ومقومات الدّيمومة والتّطور، فنّ محتشَدٌ بالقيّم الجماليّة

1- (صدى الخطّ العربيّ)، مجلة يصدرها المتحف العمومي الثقافي للزخرفة والمنمنمات وفنّ الخطّ العربيّ، العدد01، الجزائر، 04 جوان2015، ص13.

ومشحون بالإيحاءِ ومنطوٍ على عالمِ عميقِ العذوبةِ، فاتنٍ آسِرٍ، يَسْتَحْوِذِ على البصر ويجري إلى مسافاتٍ لا نهائيةَ من البهجةِ والصّفاءِ والتّأملِ، بعيدًا عن الدّلالةِ اللّفظيةِ والمعنَى الموضوعِي للنّص المخطوط. وإذا كانت الفنّون التّشكيليّة التّجريديّة تستدعي غالبًا مستوى من المعرفة بأصولها والتّعوّد على تذوّقها، بحيث يتعذّر على من يراها للمرّة الأولى دون معرفة سابقة بمفاتيحها أن يكتشف عوالمها، فالأمر ليس كذلك بالنّسبة إلى الخطّ العربيّ، فهو يقدّم نفسه كيانًا جاهزًا للتّذوُّق والتأمُّل وتنسابِ عذوبته الدّاخلية من أول لقاءٍ لَهُ مع العين خصوصًا إذا كان الخطّ من عطاءِ خطّاط موهوبٍ.

إلاّ أنّ مِثل هذه الحقائق لم تكن واضحةً للكثير من الفنّانين المعاصرين الّذين راحوا يهاجمون هذا الفنّ وأساتذته، باتّهامهم إياه بالجمود، وبدأت صيحات التّجديد تتعالى مشجّعة كل جديد، غير مهتمّة بقيمته أو تأثيره، فتدافعَ الكثيرون لتقديم تجارِبَهُمْ ومحاولاتهم على أنّها تطوير لهذا الفنّ أو أنّها البدِيلُ الجديدُ لَهُ، المناسبِ لعصرنَا ومتطلباتهِ.

وتراوحتْ هذه التّجاربُ بين الجادِّ منها وهي قليلة وبين العشوائيُّ المفتَعِلْ الّذي أساءَ وأضرَّ أكْثَرَ مِمَّا أفادَ وراحَ الخوُف على هذا الموروثِ الحضاري الجميلِ يدفع الكثير من محبّيه إلى التّمسك بكل دقائقه وتفاصيله والتّساؤل عن مستقبله ومصيره.

ولذلك نقول أنّ لكلِّ عصرٍ من العصور تأثيره على أوجه الحياة المختلفة، والفنّون بأنواعها تتأثّر بمتغيرات العصر شأنها في ذلك شأن نشاطات الحياة الأخرى، وفنّ الخطّ العربيّ أحدَ هذه الفنّون الّتي تتأثر بهذه المتغيّرات، فالحاجةُ إلى التّجديدِ والتّغير حاجةً طبيعيةً قد تعوّدَ عليها الإنسانُ، وفنّ الخطّ من الفنّون الّتي كانت تواكِبُ هذه الحاجة عبر العصور.

وليس أدلّ على ذلك من هذا التّنوّع الكبير في مُمارسة فنّ الحروفيات ببلادنا الجزائر، وظهور جيلٍ جديد من الفنّانين منهم خطّاطين ومنهم فنّانين تشكيليين، أبو إلاّ أن يسبحوا بعالم الخطّ العربيّ المعاصر، يفرضون به أساليبهم المتنوّعة في مختلف بقاع العالم العربيّ، ففنّ الخطّ لمْ يقف عند ذلك النّوع من الخطّ الكوفي الّذي كُتِبَتْ به المصاحفُ في القرون الهجريّة الأولى بلْ ظهرت أنواع أخرى كثيرة من الخطّوط الّتي لم تتوقّف عند شكلها الأوليّ البسيط، بل أضاف إليها عباقرة هذا الفنّ من التّحسينات والإضافات ما أوصلها إلى القمّة الّتي نراها تتربّع عليها الآن في مختلف والتّشكيلات اللّونية من المدارس الفنّية المعروفة، بل إنّ فنّ الخطّ تطوّر وأصبح متفتّحاً على كثير من مناطق العالم.

المبحث الأوّل: الحروفية العربيّة بين الهواجس والتّشكيل.

1. الخطّ العربيّ عنصر تشكيلي في اللّوحة الغربية

1.1 تعريف الفنّ المعاصر: " يشمل الفنّ المُعاصر النّتاج الفنّي الّذي بدأ في النّصف الثّاني من القرن العشرين، حيث يصعب تحديد تاريخ ظهوره بدقّة، غير أنّ جذوره تمتدُّ إلى الفنّ الحديث الّذي يعدُّ وريثُة المباشر. والفنّ المعاصر على وجه التّحديد، هو الفنّ الّذي يسيرُ في الانجاز (الفنّ اللّحظة الأخيرة لتقدّم الوقت) وفي هذا المضمار، نستطيع أن نقول أنّ الفنّ المعاصر يؤكد بالفعل وجوده هذا القدر في بداية العقد السّادس (1960)، رغم وجود البوادر الأولى لبزوغه قبل هذه العشرية، وبالتّالي منذ مطلع القرن العشرين، أدمج كل من جورج براك وبابلو بيكاسو أجساما دخيلة على فنّ التّصوير (ورق جدران، قطع جرائد، ...)، الأمر الّذي فجّر النّموذج الكلاسيكي للّوحة، لذلك صنفت لوحة الحروفيات ضمن الفنّ المعاصر".[1]

2.1 تأثير الحرف العربيّ على (بول كلي): هذا الفنّان الّذي يُعَدُّ المؤسّسُ لهذا التّوجه الجديد (الحروفية أو lettrisme)*،

1- نصر الدين بن طيبة، مراجعة بن عمر عزوز، تاريخ الفنّ من عصر النهضة إلى الفنّ المعاصر، دار بن طيب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، 2014، ص309.

*- **تعريف مصطلح (حروفية أو حروفيات للجمع):** مشتق من المصطلح العربيّ، حرف، والّذي يعني الحرف (كما في حرف الأبجدية)، تم اقتراح مصطلح بديل هو "المدرسة الخطّية للفنّ" (مدرسة الخطّ العربيّ للفنّون) لوصف الاستخدام التّجريبي للخطّ العربيّ في الفنّ العربيّ الحديث، عندما يستخدم المصطلح لوصف حركة فنّية معاصرة، فإنه يشير بشكل صريح إلى نظام للتدريس في زمن القرون الوسطى أو عصر الظلام في أوروبا (العصر الذهبي للإسلام والعرب) حيث نظام التّدريس هذا كان متعلقاً في اللاهوت السياسي والحِرفية. في هذا اللاهوت، ينظر للأحرف على أنّها علامات بدائية بإمكانها التّأثير على الكائنات وتحديداً البشر وغيرها من مظاهر كونية. وهكذا، فإن المصطلح مشحون بالمعنى الصّوفي والباطني والغموض. وهي حركة فنّية سميّت بالحروفية أو الحروفيات في عالم الفنّ التّشكيلي ظهرت في أواخر القرن العشرين بين الفنّانين العرب وغيرهم ممن استلهم جماليات فنّون الخطّ العربيّ وحوروها في أعمال فنّية بشكل معاصر وحديث وهي تتدرج اليوم ضمن الفنّ المعاصر. تتميز الحروفيات بالجمع بين التقاليد والحداثة، عمل هؤلاء الفنّانون على تطوير لغة بصرية عربية، غرست إحساسًا بالهويّة الوطنية في دولهم القومية، في الوقت الّذي استقلت فيه

فقد شهدت حياته الفنّيّة نقلةً نوعية من خلال رحلاته إلى المغرب العربيّ ومصر، ولم يخف اندهاشه بعالمه الجديد يقول: «سأتوقّف عن التّصوير الآن لقد نفذت هذه الأشياء إلى أعماق روحي بكل وداعة، وإن الألوان تتهافت علي، ولم يعدْ لي من حاجة للبحث عنها، وستبقى في أعماقي إلى الأبد، هذا هو معنى هذه اللّحظات المباركة، أنا واللّون لا نشكّل إلاّ واحدةً، إنّني مصوِّرْ»[1].(الصورة 47)[2].

"إنّ التّحوُّلَ الّذي حصلَ في مسيرة الفنّان الكبير السّويسري (**بول كلي**) جعله يستلهم من كلّ التّراث التّقليدي الموجود بمنطقة المشرق والمغرب العربيّ (تونس، مصر)، واستلهم من اللّوح القرآني عناصر جديدةٍ عزّزت توجّهه الجديد نحو حرُوفية سبقت في تأثيرها وقبولها كل التّوقعات، مثّلتْ نقلةً نوعية في عالم اللّوحة المعاصرة، ولقدْ حاول الاستفادة من فنّ الخطّ العربيّ واكتشف فيه جماليّة شكليّة فاتِنَة، فقد أخذه ووظّفه في اللّوحة كعنصر تشكيلي وظهرَ ذلك في عددٍ كبيرٍ من لوحاته مثل (عالم هربور) وهي أوّل محاولة للفنّان الأوروبي في تطويع الحرف العربيّ وإدخاله عالم اللّون في فضاءِ اللّوحة بأسلوبٍ حديث سبقَ فيه الفنّانين العربْ"[3]. فكان الأجدر بالعربِ أنْ يلتفتُوا إلى تُراثهم المكنَّزِ قبل غيرهم، " لكنّهم لم ينتبهوا ولمْ يهتموا وبقوا منبهرين بكلّ ما هو مستورد بشيء من التّبعيّة العمياء"[4].

دولهم عن الحكم الاستعماري. لقد تبنوا نفس اسم الحروفية، وهو نهج للصّوفية الّذي ظهر في أواخر القرن الرابع عشر، أوائل القرن الخامس عشر. وصفت مؤرخة الفنّ ساندرا داغر الحروفية بأنها أهم حركة ظهرت في عالم الفنّ العربيّ في القرن العشرين الّتي أصبحت تمثّل الهوية الإسلامية. نزار شقرون، نظرية الفن العربي، ص216.

1- مجدي عثمان، موقع الاتحاد، السويسري بول كلي يستلهم أعماله من الحروف العربيّة،يوم:2018/05/04،القاهرة، https://www.alittihad.ae/article/39679/2018/%D8 ، أخذت يوم:2021/04/25.

2- انظر الصّورة رقم: 47، 233.

3- عبد الحفيظ قادري، حروف عربية حروف وهوية، بحث في المدرسة الحروفية بالجزائر، مجلة حروف عربية، العدد32، يناير2014، الإمارات العربيّة، ص13.

4- المرجع نفسه، ص14.

" ومن أمثلة تأثر الفنّانين الغربيين بالخطّ العربيّ ما تذكرهُ الكثيرُ من المراجع والدّراسات العربيّة والأجنبيّة عن وجود الكنائس والأديرة المنتشرة في أماكن متفرّقة من أوروبا، والّتي خُطَّت بكتاباتٍ عربيّة كوحدات زُخرفيّة، سواءً في عمارتها أو في أبوابها، ومن هذه الكنائس والأديرة نذكر على سبيل المثال كنيسة (خرا لميوس–khara limoss) في مدينة (كالماتا–kalmatta) [*]في اليونانية والّتي تحتوي على زخارف قائمة على الخطّ الكوفي، حيث نُسِّقت أطراف الألف واللّام من لفظ (الجلالة) على شكل الصليب المتساوي الأضلاع".[1]

ونرى آثاراً أخرى للحرف العربيّ على مزولة قصر روجر الثاني تمثل كتابات وأدعية بأن يمد الله في عمر الحاكم ويؤيد بيارقه، وقد دوّن بالتاريخ الهجري (الصّورة 48)[2].

أمّا في مذبح كنيسة (أوفيدو) في إسبانيا، يوجد إفريز حفرت عليه (البسملة) كاملة ورغم ذلك الخلط بين حروفها الّذي أضاع معناها، فإنها لم تفقد جمالها، ويتزيّن باب كنيسة (البوي)، بزخارف مستمدة من الخطّ الكوفي، تنتشر في أعلى الباب وجوانبه، ويعتقد أنها تكرار لعبارة (الملك لله)، منقولة بتصرف عن تحفة إسلامية.

"لكن فنّ الحروفيات العربيّة في الحركة التّشكيليّة الأوروبية لها شكل فنّي آخر بدأ الرّسام السويسري الألماني بول كيلي الّذي لقّب بالأب الشّرعي للحروفيات العربيّة فكان أوّل من مثّل التّجريديات الحروفية في حركة الفنّ التّشكيلي العالمي الحديث، حيث وجد في الحرف العربيّ القيمة التّشكيليّة القادرة على بناء كيان جمالي تجريدي انتزع فنّ الخطّ

(*)– إستعمال حروف عربية من الخطّ الكوفي بكنيسة خرا ليموس بمدينة كالماتا اليونانية، أخذت يوم:2022/01/05، من الموقع: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSRNp55OyZ-v-

1– المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، حروف عربية حروف وهوية، ص15.

2– انظر الصّورة رقم: 48، ص234.

العربيّ مكانته كيانًا تشكيليًّا متكاملاً، تتحقّق فيه جدليّة المعادلة الفنّيّة القائمة على قنوات ثلاث: المبدع، الموضوع، المتلقي"[1].

"ومن مظاهر التّأثير الحضاري العربيّ الإسلامي الّذي يمكن رؤيته بوضوح في وجود كلمة الله والسّنة الهجرية في مكان كان يتوقع المرءُ أن يجد فيه نزعة مسيحية بارزة أنه شاهد قبراً مكتوب عليه باللغة العربيّة أقامه الملك (غريزانتي) سنة 1149م، لأمّه المتوفاة في كنيسة شيدت خصيصاً لها".[2]

2. التّجربة الفلسفية بين جمال الحرف الأصيل والتّشكيل الحروفي المعاصر

1.2 فنّ الخطّ وحركة التّطوير بين التّيارات الفنّية: إنّ طواعية الحرف العربيّ ومرونته الّتي قد لا تضاهيه في هذه الصّفات حروف اللّغات الأخرى قد جعلت فنّ الخطّ فنّ متجدّدٌ عبر العصور، وبما يعني أنّ لهذا الفنّ القدرة على مواكبة أيّة متغيراتٍ لأيّ عصرٍ بما فيه عصرنا الّذي نعيشه. وعليه ففنّ الخطّ في أيامنا هذه يعيش مرحلةً من مراحل التّغير والتّجديد والتّحوّل، ولكن قبل الحديث عن فنّ الخطّ وحركة التّغير لا بد لنا أن نتوقف عند أمر تختلط فيه الرّؤية عند العديد من النّقّاد والباحثين ألا وهو التّجديد في الخطّ والتّجديد في اللّوحة الخطّيّة، وشتان بين الأمرين. فالتّفريق بين التّجديد في الخطّ والتّجديد في اللّوحة الخطّيّة أمر هامّ لكلّ من يريد رصد حركة تطور فنّ الخطّ العربيّ، حيث أنّ التّجديد في الخطّ يقصد به التّجديد في أنواع الخطّوط العربيّة والّتي تكون إمّا بـ: تطوير أشكال الخطّوط المتعارف عليها كما حدث بالنسبة الخطّوط الثّلث والنّسخ وغيرها في عهود مختلفة، أو ابتكار أنواع جديدة من الخطّوط كما تمّ في عهد الدّولة العثمانية حينما ابتكرت خطوط الجليّ الدّيواني والرّقعة والدّيواني، أو بإحياء خطوط قديمة مندثرة

1- يوسف بولعراس، الجمعية الثقافية لمواهب الشباب بخنقة سيد الناجي، دليل الايام الوطنية الخامسة والسادسة لفن الخط العربي، (ط5)، بسكرة،2013، ص54.

2- اتنجهاوزن، فنّ التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، 1974م، ص44.

وإعادة استثمار جمالياتها كما تمّ بالنّسبة للخطّ الكوفي الّذي تمّ إحياؤه في أوائل القرن الماضي على يد الخطّاط المصري يوسف أحمد في القاهرة، والخطّ المحقّق الّذي تمّ إحياؤه أيضا بمنطقة الإمارات المتّحدة سنة 2016، وقد برز فيه الخطّاط الجزائري (منير طهراوي).(الصّورة49)[1].

وهناك أمرٌ بالغ الأهميّة قد يغفل عنه البعض، ألا وهو أنّ لفنّ الخطّ خصوصيته. فعملية التّطوير والتّجديد والابتكار في فنّ الخطّ كانت دائما تتمّ وفق أسُسٍ فنّيّة ثابتة وقواعد راسخة، ومن أهمّها استخدام أدوات الخطّ المعتمدة، وعلى رأسها القصبة، ذلك أنّنا نرى في أيامنا هذه تصوّرات ترى أنّ عمليّة التّطوير أو التّجديد يمكن أنْ تتمّ من خلال استخدام أدوات أخرى كالفرشاة وغيرها من أدوات الفنّون الأخرى الّتي لا تتناسب مع فنّ الخطّ، لذلك ظهرت تجاربهم شاذّة وغريبة لا يمكن أن تدرج في مسيرة فنّ الخطّ، وإنّما تدرج في مسيرة الفنّون الأخرى، هذا بالإضافة إلَى أنّه نظرًا لخصوصية هذا الفنّ، فإنّ من الواجب أن تتمّ عملية التّطوير والتّجديد على أيدي فنّاني الخطّ أنفسهم وليس غيرهم، حتّى تؤخذ بعين الاعتبار، فكلّ تلك المحاولات الّتي قام بها التّشكيليّون وغيرهم ممّن يفتقدون إلى الفهم الكامل لفنّ الخطّ وأصوله، والأسس الّتي بُنِيَ عليها باءت بالفشل ولم تحقّق تقدما في مسيرة فنّ الخطّ العربيّ. ولذلك صنّفت هذه المراحل إلى تيارين مهمّينحسب تصنيف رائد فنّ الحروفيات حسن شاكر آل سعيد.

1.1.2 تيّار الأصالة: إنّ الخطّاطون المهنيون قد أقحموا أنفسهم مع الخطّاطين الفنّانين الأصليين معتبرين أنفسهم جزءًا من هذا الّتيار فوصف هذا الفنّ بالمهنية وأغفلت صفة الفنّ والإبداع فيه، "وانتشرت بين كثير من المنتسبين لهذا الّتيار المفاهيم الخاطئة، مثل قول بعضهم إنّ من لا يجيد خطّ الثّلث لا يُعد خطّاطا أو قول آخرين بأنّ على الخطّاط أن يجيد ستّة أنواع من الخطّ على الأقل حتّى يعدُّ خطّاطا، وغيرها من المفاهيم الّتي أدّت

1- انظر الصّورة رقم:49، ص235.

إلى تراجع مستوى كثير من أصحاب هذا الّتيار وتدنّي مستوى نتاجهم الفنّي خاّصة أصحاب هذا الّتيار في العالم العربيّ ممن كان تركيزهم فقط على قواعد فنّ الخطّ التّقليدية، دون مراعاة الجوانب الأخرى المتعلّقة باللّوحة الكلاسيكية نفسها"[1]، سواءً لقلّة الخبرة أو لاعتقادهم بعدم أهميّة تلك الجوانب، لذلك فإنّ أعمالهم تكون أدنى فنّيًّا من مستوى اللّوحة الكلاسيكية المعروفة الّتي تمثّلها لوحات الخطّاطين في بعض الدّول الإسلامية مثل تركيا وإيران، لذا ابتعد مستوى هؤلاء عن الوصول إلى مستوى سلفهم الّذين كان منهم من يكتب خطًّا واحدًا فقط ولا تزال كتاباته مرجعًا للجميع، بل إنّ منهم من لم يكتب خطّ الثّلث بتاتًا، ولذلك انقسم هذا الّتيار إلى فئات وأصبح كثير من تلك الفئات لا يمثّل المدرسة الأصيلة، فضعفت حركة هذا الّتيار وانحسرت إشعاعاته، فانعكس هذا الضّعف على فنّ الخطّ واتّهم بالجمود وأسيئ فهم رأي المخلصين الغيورين فيه على الحرف وفنّ الخطّ العربيّ المرتبط بالأصالة.

2.1.2 تيّار المعاصرة (الحداثة): في مقابل ذلك ظهر تيّار آخر تزعمه فنّانون تشكيليّون أُطلِق عليهم الحروفيون، مستغلين خمول الخطّاطين وتراجع مستوياتهم وركون كثير منهم إلى ممارسة الخطّ وظيفيًّا، واغفال الجانب الإبداعي فيه، "إضافة إلى قلّة الوعي الفنّي والثّقافي عند كثير من الخطّاطين، فدعوا إلى التّجديد تساندهم في دعواتهم تلك أصوات بعض الباحثين والنّقاد معتبرين قواعد فنّ الخطّ قيودًا ومعوقات، تقف حائلاً أمام عملية الإبداع والتّجديد، بل هناك من جعل فنّان الخطّ من ضمن الفنّانين المبدعين واستبعدوا اللّوحة الخطّية من المشاركة في المعارض التّشكيليّة، في الوقت الّذي تجدهم يقفون بكل احترام أمام لوحات الفنّانين التّشكيليين الكلاسيكيين المعاصرين برغم تقيدها بأدقّ المقاييس والنّسب، وظهرت كثير من تجاربهم بخطوط حرّة ومشوّهة افتقدت إلى أبسط القيّم الجماليّة

[1]– عبد الرحمن جعفر الكناني، استلهام الجماليات الحروفية في مدرسة البعد الواحد، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربيّ، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، 2015، ص10.

الّتي اشتمل عليها فنّ الخطّ"[1]، ولكنّها حسب اعتقادهم كانت تمثّل التّجديد والجمال، بالّرغم ممّا تحتويه من قُبْحٍ، وحتّى من قام منهم بنقل خطوط معروفة في أعماله، باعتبارها عنصرًا من عناصر اللّوحة التّشكيليّة نجده يسيء إليها حين ينقلها مجردة من جمالياتها. وهناك التّجارب الحروفية، وهي تلك الأعمال الّتي تحتوي على حروف أو كلمات أو تكوينات تشكيلية (مصرية، أمازيغية، أندلسية...)، "قد لا تشترط الدّلالة اللّفظية، وفي الحقيقة فإنّ كثير من النّقاد والباحثين يدرجون مجموعة كبيرة من الأعمال الفنّية المعاصرة تحت مسمى الحروفية، سواء اعتمدت هذه الأعمال في تكويناتها على الخطّ أو الحرف، كعنصر من عناصر اللّوحة أو كسطح من سطوحها، أو احتوت خطوطًا أصيّلة أو كتابات اعتيادية أو حتّى أشكالاً تجريديّة لا علاقة لها بالخطّ العربيّ أو الحرف العربيّ، لذا من الواجب التّفريق بين هذه لوحات التّشكيليّة التّجريدية الّتي تحتوي على أشكالٍ إيحائيةٍ رمزيّةٍ توحي لِنَاظِرِهَا لأوّل وهلةٍ بأنّها كتابات أو خطوط"[2]، أمّا الإضافة في اللّوحة الخطّيّة فلا يعني بالضّرورة التّجديد في الخطّ فالتّجديد هنا معني ببناء اللّوحة الخطّيّة ذاتها ومحاولة إضفاء رُوح جديدة على شكلها العام لتعكس الرّؤية المعاصرة لفنّاني الخطّ المعاصرين للّوحة الخطّيّة، حيث يكون ذلك من خلال هذه النّقاط التّالية:

أ. الخروج عن الأشكال التّقليدية الكلاسيكية في تصميم وإخراج اللّوحة الخطّية والّتي أصبحت معروفة عند الخطّاطين وغيرهم.

ب. محاولة استخدام اللّون في اللّوحة الخطّية بطريقة مغايرة لطريقة استخدامه التقليدية، "إلاّ أنّ غالب انتاج هذا الّتيار كان تشويهًا لجماليات الخطّ العربيّ، هذا بالإضافة إلى غياب دور الباحثين الجادّين والمسؤولين، الّذين ينبغي أن يكون لهم الأثر البالغ في تطور

[1] – المرجع السابق، عبد الرحمن جعفر الكناني، ص11

[2] – المرجع نفسه.

فنّ الخطّ في العهود السّابقة، خاصّة مع ظهور تكنولوجيا الكمبيوتر"[1]، ولجوء أصحاب شركات الإعلان وغيرها إلى محدودي الكفاءة والموهبة، بحجة قلّة التّكاليف وسرعة الإنجاز، كلّ تلك الأسباب ساعدت على زيادة خوف أصحاب هذا التّيار على فنّ الخطّ وأصوله ومبالغة بعضهم في التّشدّد في التّمسك بضوابطه، بطريقة لم يكن حتّى سلفهم قد فرضها عليهم.

3.1.2 تيّار التّجديد: وأصحاب هذا التّيار عبارة عن مجموعة من الخطّاطين الّذين لهم قدر من الفهم في فنّ الخطّ والأسّس الجمالية الّتي بني عليها، إضافة إلى ثقافة فنّيّة عامّة وفهم للّوحة التّشكيليّة وعناصر وأسُس بنائها، "إضافة إلى علم بأصول التّصميم والإخراج، إذْ حاول أصحاب هذا التّيار تقديم أعمال جديدة تعتمد على فنّ الخطّ، ولكن بأسلوب يعكس رؤية معاصرة في محاولة للتّطوير والتّجديد، سواء في اللّوحة الخطّيّة أو في فنّ الخطّ نفسه، فظهرت هذه الأعمال برؤى جديدة وبأشكال وتكوينات حديثة، وبتقنيات وأساليب تعكس روح عصرية، فأطلق بعضهم على هذه التجارب الجديدة « عصرنة التّراث » إضافة إلى تلك الأعمال الّتي تحتوي خطوطا كلاسيكية كالكوفي والديواني والثّكستة"[2]، بعد إدخال بعض التّحويرات والإضافات عليها لتعطيها شكلاً مغايرًا في تكويناته عن شكل الخطّ المستمدّة منه، مثال على ذلك ما نشاهده في أعمال الفنّانين الجزائريّين (طيب لعيدي ومحمّد بن عزوز)، حيث نرى أنّ ظهور مثل هذه المحاولات جاء كردّة فعل التّجارب ومحاولات أصحاب تيار الحداثة من التّشكيلين القطع الطريق على محاولاتهم المشوّهة الّتي أساءت لفنّ الخطّ كثيرا. "كما يرى فريق آخر في بعض الدّول العربيّة كمصر والسّعودية أنّ سبب وجود مثل هذا التّيار هو عدم قدرة أصحابه على محاكاة نماذج الخطّاطين العظام السّابقين الّتي تعتبر أعمالهم قممًا في فنّ الخطّ،

[1] – المرجع السابق، عبد الرحمن جعفر الكناني، ص12.

[2] – المرجع نفسه.

بينما يرى أصحاب هذا الّتيار أن محاولاتهم هي إكمال لما بدأه السّابقون"[1]، وأنّ التّقليد وإتقان المحاكاة لأصول وقواعد الخطّ فقط هي اجترار للتّراث، وهي الجمود والرّكون الّذي لا يتوالم مع روح العصر وطبيعة الإنسان المُحبّة للتّطوير، وسواءً كان السّبب هذا أو ذاك، والحقيقة أنّ أعمال أصحاب هذا الّتيار لهم محاولات جادّة تستحق التّأمل، كما وصلوا إلى نتائج جيّدة في نقل اللّوحة الخطّيّة المعاصرة إلى آفاق جديدة أكثر رحابةٍ، وفي تطوير بعض أنواع الخطّ القابلة للإضافة والتّجديد.

"إنّ أحسن طرق مُثلى للتطوير فنّ الخطّ العربيّ تتّم بالتزام أصحاب كل تيّار بالحجج والمحاولات المستمرّة آخذين بذلك جوانب الحفاظ على التّراث، فإذا كنّا نُؤمن بأهميّة هذا الفنّ الأصيل يجب على النُّقّاد والفنّانين بضرورة التّطور والتّجديد فيه، وسيهدف حتمًا إلى السّبيل الأمثل لبلوغ الغاية المُثلى"[2]، وإذا أردنا أيضاً أن تكون هناك حركة جادّة للتّطوير والتّجديد في هذا الفنّ، والاستفادة من هذا الموروث الحضاري الثّري دون تشويهه أو المساس بمكتسباته فإنّنا يجب أن نحترم الخصوصيات التّالية:

أ. احترام المدارس الأصيلة لفنّ الخطّ وتعلّمها، فهي الأساس والمنبع، وذلك لما تكتسيه من أصالة سامية، فالرّغبة في التّجديد أو التّطوير لا تعني أن نفرط في هذا الموروث أو مهاجمته.

ب. كما أنّ أيّ محاولة للتّجديد والتّطوير يجب أن تنطلق من لوحات تشكيلية تجريدية تحتوي أشكالاً إيحائية رمزيّة توحي لناظرها لأوّل وهلة بأنّها كتابات أو خطوط ولكن في حقيقة الأمر تشكّلُ فقط رموز لا علاقة لها بالخطّ العربيّ أو الحرف العربيّ، بل هي أقرب إلى خطوط لغات أخرى كالخطّوط السّريانية أو الصّينية كما نلاحظ ذلك في أعمال الفنّان الجزائري (حمزة بونوّة) الّتي نرى أنّها تكملة لما جاء به الفنّان (رشيد القريشي

[1] – المرجع السابق، عبد الرحمن جعفر الكناني، ص11.

[2] – المرجع نفسه، ص12.

الجزائري)، ولذلك فإنّ معظم الأعمال المعاصرة الجزائريّة الّتي تدرج تحت مُسمَّى الحروفية والّتي نحاول تصنيفها على العموم، هي من إنتاج فنّانون تشكيليّون تأثروا بجمال الحرف العربيّ والمدارس الغربية التّشكيليّة في آن واحد.

وإنّه من الأجدر أن نكون صريحين بقولنا أنّ هذه الأعمال أقرب إلى لوحات الرّسم التّشكيليّة منها إلى اللّوحة الخطّية، إذْ أنّ بعضها لا يحتوي خطوطًا أو كلمات أصلاً كما هو الحال في أعمال رشيد القريشي مثلاً، وإن احتوت بعضها على كلمات أو حروف فإنّها لا تندرج تحت مسمى الخطّ، لأنّها عبارة عن كتابات اعتيادية غير محكومة بقواعد فنّيّة، كما أنّ معظم هذه الأعمال قد قام بأدائها فنّانون تشكيليون لا دراية لهم بفنّ الخطّ وقواعده وأصوله أو بعملية الإنشاء الخطّي في التّكوينات الخطّية، أمثال الفنّانين الجزائريّين (خالد سباع ومحمود طالب) كونهم فنّانون تشكيليون بالدّرجة الأولى أكثر منهم خطّاطون وهذا باعتراف منهم، لذلك كلّه فإنّ من الخطّأ نصنّف هذه الأعمال تطورًا لفنّ الخطّ أو امتدادًا للوحة أنّ هذه الأعمال تحت مظلّة الخطّيّة، وإنّما يجب أن تدرج اللّوحة التّشكيليّة في ظلّ إفراط أصحاب التّيار الكلاسيكي وتفريط أصحاب تيّار الحداثة، لأنّه ظهر تياراً ثالثاً يجوزُ لنا أنْ نطلق عليه بتيار التّجديد.

3. البداية المبكّرة للّوحة الحروفية بمنطقة المغرب العربيّ

عرفت السّاحات الفنّيّة التّشكيليّة على وجه التّحديد اهتمامًا ونزوعاً واضحاً إلى فكرة التّمثيل ببعض المظاهر والأشكال التّقليدية القديمة الموجودة في الذّاكرة الثّقافية للمجتمع المغاربي بصفة عامّة والجزائري بصفة خاصّة، وذلك من خلال إعادة صياغة أنماط وطرق متداولة قديمًا في المدارس التّقليدية ويأتي هذا بدافع الرّغبة في التّأصيل حيث نشاهد ذلك في أعمال الفنّان الجزائري(نور الدين تابراحة) (الصّورة 50)[1]، وهي تجارب مبكرة من خلال توظيف الرّمز، حيث "يأخذ الخطّ المغاربي مكانته غير قابلة

1- انظر الصّورة رقم: 50، ص235.

بالرفض المطلق للكلاسيكيين لهذا المنهج الّذي يبدو جديدًا، رغم استلهامه من أساليب كتابية، من بينها الخطّ الكوفي، الّذي دخل على مدينة القيروان ومنها انتشر إلى بقية أرجاء بلاد المغرب العربيّ، قبل أن يتّخذ أساليب وخصائص جديدة سميت بالخطّ القيرواني والخطّ الإفريقي ثم الخطّ المغاربي المتنوّع"[1]. ذلك ما نتج عنه توظيف اللّوح القرآني في بعض الأعمال وهي حقائق استعملت برؤية فنّية تشكيلية معاصرة، هذه الرؤية الّتي تستنطق العمل الفنّي وتحاور المنجز الإبداعي الحروفي الجزائري الحقيقي، وهي إضافة جمالية جمعت بين اللّوحة القرآنية والنّظرة الفنّيّة.

ومن خلال ظهور مهرجان الثقافي الدّولي بالجزائر والّذي أشرفت عليه وزارة الثقافة والفنّون، وهو ميلاد حديث لهذه التّظاهرة الّتي أعطت للخطّ العربيّ بالجزائر خاصّة وبالمغرب العربيّ انفتاحًا شاملاً على مختلف التّجارب الفنّيّة في هذا الفنّ الأصيل، "ويعكف الباحثون والخطّاطون على أحياء الورشات الحيّة، لتقديم تجاربهم في تطوير الخطّوط استنادًا إلى اصولها المتوارثة، وما طرأ عليها من تطوير، فهناك ورشات لكبار الخطّاطين العراقيين والجزائريين والايرانيين والأتراك والصينيين"[2].

ويشارك في المهرجان خطّاطون من 23 دولة كل سنة من مختلف انحاء العالم، يقدمون أعمالهم الّتي تنتمي إلى خطوط الثّلث والديوان والجلي الديواني والكوفي والأندلسي إلى جانب الخطّوط المعاصرة، وهم يتنافسون على الجوائز الثّلاث الكبرى في خطّ الأصيل والجوائز الثّلاث الكبرى في الخطّ المعاصر(الحروفيات).

حيث كان من بين المشاركين النّاقد الفنّي العراقي (عبد الرحمن جعفر الكناني) ببحثه الموسوم بـ: (استلهام الجماليات الحروفية في مدرسة البُعد الواحد)، "حيث يكشف عن الطّريق الأقصر في تحقيق المصالحة مع الذّات المتمسّكة بمضامين هويتها المهدّدة

1- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، الحرف العربيّ بين العراقة والحداثة، مجلة حروف عربية، ص11.

2- قادري عبد الحفيظ، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربيّ، مجلة حروف عربية، العدد08، أغسطس2019، دبي، ص44.

بقيم عولمة طارئة، من خلال استلهام الحرف العربيّ بمضمونه الرّوحي المقدس في الإبداع الفنّي المعاصر"[1].

"ويضحى البُعد الواحد، أوّل الأبعاد التّجريدية في اتجاه فنّي بصري يجسّد تراث الأمّة والخصائص المعنوية لوجودها دون محاكاة للزّمان والمكان"[2]، يجعل من الحرف العربيّ بعدًا لا موضوعًا، يتّسع بجوانبه الفلسفية والتّقنيّة والتّعبيريّة.

"لذلك لم يستلهم فنّان البُعد الواحد عنصر الكتابة بدافع جمالي أو تقني في استجلاء مضمونها اللّغوي، فهو اكتفى بمضمونها الفلسفي الرّوحي المؤثّر في الحواس، وجعل من الحرف وسيلة وليس غاية جمالية".[3]

"حيث جاءت الحروفيات العربيّة عند البعض عبارة عن كتابات عفوية يراها أكثر اعتبارًا وأكثر ارتباطًا بمشاعر الإنسان الداخلية من تلك الخطّوط المرسومة بقواعد الفنّ الأصيل، وجاءت عند البعض الآخر بمثابة توجيه الإبداع الفنّي بطابع حضاري تتميّز به هوية الفنّان المشدود إلى أرضه."[4]

"وإن النهج العام لفكر هذا اللقاء الدولي المتجدد بإرادة حضارية جزائرية، هو ردم الفجوات الفاصلة بين النتاج الإبداعي الإنساني الحاضر بحيويته في جميع قارات العالم، واستكشاف قواعد وفنّون خط الكتابة لدى مختلف شعوب العالم، وتقاربها مع فنّون الخطّ العربيّ الأصيل".[5]

1- عبد الرحمن جعفر الكناني، استلهام الجماليات الحروفية في مدرسة البعد الواحد، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربيّ، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، 2015، ص12.

2- المرجع نفسه، ص12.

3- المرجع نفسه، ص13.

4- المرجع السّابق، قادري عبد الحفيظ، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربيّ، مجلة حروف عربية،2015، ص48.

5- المرجع نفسه، ص49.

إن برنامج هذا المهرجان الثقافي الدولي يشهد افتتاح أكبر معرض جزائري عربي عالمي للخطّ العربيّ يضم 150 لوحة أنجزها مبدعون قدموا خصائص فنّون الخطّ وتطورها في بلدانهم وبمختلف اللّغات العالمية بما فيها الصّينية واليابانية والانجليزية والفرنسية رغبة في الانفتاح على فنّون الخطّ لدى مختلف شعوب الأرض، إلى جانب تنظيم ورشات فنّية يقدمها خطّاطون متخصصون من العراق والسعودية وسوريا والاردن ومصر وباكستان وإيران واليابان والصّين، في فضاءات مفتوحة سيكون الجمهور المتابع جزءا منها. "ويذكر أن المهرجان ألهم الخطّاط الجزائري وجدّد حضوره في المهرجان الثّقافي الدّولي، مؤكدًا انفتاحه على مختلف مدارس الخطّ العربيّ، مُتّجهًا إلى إضفاء قواعد متطورة على فنّ الخطّ المغاربي، المعبّر عن الخصائص البيئيّة، مشيرًا إلى ظهور جيل جديد، يحافظ على الأصول الفنّية والتّقنيّة، ويمنحها إضافات

معاصرة"[1]، جسّدها في مختلف أعماله الّتي يقدمها المتحف الوطني للزّخرفة والمنمنمات وفنّ الخطّ، وهي أعمال فرضت حضورها جنبًا إلى جنب مع أعمال كبار الخطّاطين العالميّين، وحصدت العديد من الجوائز الكبرى في المهرجانات العالمية.

" كما خصّص المهرجان الدّولي فضاءات مفتوحة للمحاور الفكرية والبحثية، حيث قدّم مجموعة من الباحثين الجزائريين والعرب والأجانب مختلف الدّراسات والبحوث الّتي تتناول تطور مدارس الخطّ العربيّ والارتقاء بتقنياتها، والاعتراف بمناهج تحديثها وعصرنتها، وهي فضاءات دَأَبَ المهرجان على تنظيمها في جميع دوراته، الّتي انتظمت في الجزائر خلال الأعوام الماضية ووثقت كمراجع فنّيّة ونقديّة أضيفت إلى مكتبة الفنّ التّشكيلي"[2].

1- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربيّ، ص50.

2- محمد بن سليمان الطّائي، تنظيم المهرجان الدّولي للخطّ العربيّ والزّخرفة الإسلامية بالجزائر، في:2018/09/19، أخذ من موقع جريدة الوطن، http://alwatan.com/details/283949 ، يوم:2021/04/15.

إنّ في حيثيات المهرجان الثّقافي الدّولي للخطّ العربيّ الكثير من الإسهامات على الفنّان الجزائري المعطاء في توظيف البُعد الجمالي بلوحاته السّاحرة الّتي تنقسم إلى ثلاثة أقسام مهمّة:

أ. فنّانون خطّاطون بالفترة وظّفوا اللّوحة الحروفية وهم يفتقدون للتّكوين التّوظيفي للّون داخل اللّوحة التّشكيليّة.

ب. فنّانون ليسوا بخطّاطين لكّنّهم رسّامون يتقنون التّعامل مع اللّون، ويعكسون أساليب المدارس الفنّيّة في توظيفهم التّشكيلي، تعاملوا مع الحرف العربيّ دون دراية لأصوله ومقاساته النّسبية، لكنّهم تجاوزوا حدّ الإبداع في فرض عالمهم الإبداعي الخاصّ.

ت. فنّانون رسّامون وخطّاطون في آن واحد يُتقنون التّعامل مع اللّون والرّسم التّشكيلي والحبر، وهم ماهرون في الكتابة التّقليدية الأصيلة.

ومن خلال هذه المفارقة سنحاول تقديم دراسة شاملة بين هذه الأصناف الفنّية تخصّ المدرسة الجزائريّة بالتّحديد، قاصدين من خلالها وضع قراءة للتيارات الثّلاثة الأولى الّتي سبق وأن تحدّثنا عليها: الّتيار التّأصيلي، الّتيار المعاصر، الّتيار التّجديدي، وهذا سيعطينا نظرةً مقنعةً لموقع الفنّان الجزائري في عالم الحروفيات.

المبحث الثاني: المشهد التّشكيلي الجزائري بين التّأثُّر والتأثير.

1. التّوجّه الحروفي الجزائري

لكلّ فنّان مرجعياته ومصادر استلهامه التّشكيلي الفنّي، والفنّان الجزائري أيضًا واحد من بين الفنّانين الّذين فرضوا وجودهم بأعمال محترمة جسّدت فيها فلسفةً عميقةً، كلّ ذلك من خلال الرّصيد الثّقافي الفنّي الكبير، فهو إطار عملية بحث مستمر ودائم لاستكشاف كل ذلك، وإعادة قراءته وصياغته برؤية تشكيلية معاصرة، فالجزائر كما هو معروف غنيّة بمقدرتها الثّقافية وتراثها الّذي يُمثل حالةً تنوّع نادرةٍ في العالم كله، "ولعلّ اتّساع نطقها الجغرافي وما شهدنه من تراكم حضاري عبر مختلف العصور، بداية من الرّسومات والّشواهد المختلفة الّتي أثبت وجود أقدم حضارة في التّاريخ وهي حضارة الإنسان الأول مُرورًا بمختلف المراحل الحاسمة والمثيرة من تاريخ هذا البلد الكبير والعريق، فالّذي يعاين حالة الجزائر من أقصى الجنوب إلى أقصى الشّمال، ومن شرقها إلى غربها، يدرك الاختلافات المتباينة سواء في الأشكال الطّبيعية المتمثّلة في اختلاف البيئة والتّضاريس أو في أنماط المعيشة من خلال طرق البناء ومختلف العادات والتّقاليد واللّهجات المحلية"[1]، وفي الصّناعات التّقليدية والحرف اليدوية، يدرك جيدًا أنّ كل هذا يتجلّى بفيضه وإشراقه على اللّوحة التّشكيليّة الجزائريّة، لذلك نجدها متميزة بغناها الثّري، وأنّنا إذ أردنا أن نسوق هذا المعنى ومدى ارتباطه بموضوعنا (اللّوحة الحروفية الجزائريّة)، فذلك لغرض معرفة مصادر الاستلهام والاقتباس التّشكيلي لدى الفنّان الجزائري كي نتمكن من محاولة تبين راهن اللّوحة التّشكيليّة الحروفية الّتي تعكس الّتيارات الثّلاثة، ووضع تصنيف للحالات الموجودة من خلال المراحل العمرية الّتي مرّت بها الحركة التّشكيليّة الجزائريّة، ومن خلال الطّرق والأساليب المستعملة في السّاحة الفنّية وفي الأعمال الحروفية على وجه التّحديد.

[1]– المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربيّ، ص49.

صحيح أنّ لكلّ فنّان تجاربه الخاصّة الّتي تتبدّل وتتغيّر وفق مفاهيم ورؤى ودوافع متحرّكة ومتجدّدة عبر المكان والزّمان الّذي يعيشه، لكنّ تبقى الثّقافة الوطنية المنبَع النّقي ومصدر الإلهام المستمر، فتظهر تأثيرات ذلك من خلال المُنجز الفنّي المُبكّر، وفي الأعمال الّتي تأتي لاحقًا لتكمّل الفكرة وتطورها، لأنّها دائمًا الخيطُ الواصل ونقطة الالتقاء الّتي يجتمع عليها كلّ من له سعي في الفنّ الأصيل، ويمكن أن نقترح تصنيفًا أوليًّا يضمُّ أهمّ التّجارب الحروفية في فنّ الخطّ العربيّ لبعض الفنّانين الجزائريّين من خلال ذكر أسمائهم، وسوف نأتي على ذكرها من خلال قراءات فنّيّة تشكيليّة جماليّة، وحول طريقة العمل ومدى تأثيرها بالتّجارب الأخرى المحليّة منها والعالميّة، ودائمًا نبقى في مخاض التّصنيفات الفنّيّة الّتي سبق التّطرق لها في المبحث الأوّل.

ومن خلال هذا التّصور الأوّلي في رسم المشهد الحالي للحروفية في الجزائر، وظّفت أساليب فنيّة جديدةً في الممارسة التشكيلية للخط العربي المعاصر(الحروفيات)، خصوصًا ما تعلّق بالتّوجهات الحروفية المعاصرة، وسبب ذلك غياب كتابات نقديّة وتاريخيّة متخصّصة في شؤون الحركة التّشكيليّة الوطنيّة الجزائريّة وفق منهج بحثي وعلمي متواصل، ووفق تقسيم مبني على أساس المراحل التّاريخية، وذكر سير بعض الأسماءِ الّتي تُمثل المرحلة وتحديد معالمها وخصوصياتها، وخاصّة وأنّ السّاحة الفنّية تَعُجُّ بأسماء مهمّة لفنّانين حروفيين، منهم من كان له حضور في نشأة الحروفية في الوطن العربيّ، (كمحمد خدة، ورشيد قريشي، وبن بلة محجوبي). "ومدى تأثيرها على المشهد التّشكيلي الحروفي في الجزائر، كما نحاول أنْ نُبْرِزَ أهمّ الفروق والاختلافات من خلال الأشكال والمضامين الفنّية وطرق التّعاطي مع المواضيع وكيفية معالجتها، ومعرفة مصادر الاستلهام التّشكيلي الفنّي، وكذا المرجعيات الثّقافية والفكريّة وتوجهاتها المستقبلية".[1]

1- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربيّ، ص47.

وإذا أردنا أن نتحدّث عن فنّ الحروفية بالجزائر تكاد تكون هي التّجربة الأكثر رواجًا وشهرةً من بين جميع التّجارب المعاصرة في فنّ الخطّ العربيّ بالجزائر خاصّةً، بل إلى كثيرٍ من الفنّانين يفهم المعاصرة في فنّ الخطّ العربيّ على أنّها الاتّجاه الحروفي تحديدًا، ومن هُنا تأتي أهميّة وضع هذا الاتّجاه الفنّي موضع الدرّاسة والتّحليل، والتّحول في نمطِ التّفكير الّذي حدث عند هؤلاء الفنّانين عبر عنه عفيف بهنسي بقوله: « ولم يتخلّ فنّ الخطّ العربيّ عن وظيفة الدّلالية إلى وظيفة جماليّة مُجَرَّدَةً إلاّ في أعمالِ الفنّانين الحديثين».[1]"

"وهكذا فإنّ الحروفيون الجزائريون قدّموا البُعد الجمالي للحرف، أي الصّيغة الجمالية البصريّة الّتي يكتنزها الجانب الغرافيكي للحروف العربيّة بعيدًا عن ضرورة وجود نصّ بلاغي واضح الدّلالة اللّغوية. وفي الحقيقة إنّ هذا التّحوُّل في نمطِ التّفكير بدأ مع الفنّانين التّشكليّين من خارج الحضارة العربيّة الإسلامية، خاصّة بعد موجة الدّراسات الاستشرافية الّتي أطلقتها الكنيسة نحو العالم في خلافته العباسية على وجه التّحديد، حيث نجد مثلاً أنّه قد ظهرت الكتابات العربيّة في فنّ التّصوير الإيطالي منذ (1266-1336م) وفي لوحة بعث لازورس بكنيسة(أرينا) وفي لوحة تتويج العذراء للمُصَور الإيطالي فراليبولي(1387-1455م) [*]، قد ظهرت الحروف العربيّة في الوشاح الّذي تحمله الملائكة".[2]

"أمّا الحروفية في شكلها الحديث خاصّة عند الفنّانين ذوي المهارات الخطّيّة الأصيلة الكلاسيكيّة فما هي إلاّ صورة عن الأمشاق التّقليدية مضافًا إليها المنظور اللّونِي"[1].

1- ابراهيم خليل أبوطوف، البعد الثالث في فنّ الخطّ العربيّ، تلمسان الجزائر،2011، ص06.

(*)- الصورة للوحة تتويج الغذراء للفنان الإيطالي روفايبولي، أخذت يوم:2022/01/05 من الموقع، https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Farz.wikipedia.org%2Fwiki%2F%2

2- المرجع نفسه، ص07.

2. الحرف العربيّ عنصر مهيمن في عالم الحروفيات بين الخطّاطين الجزائريّين

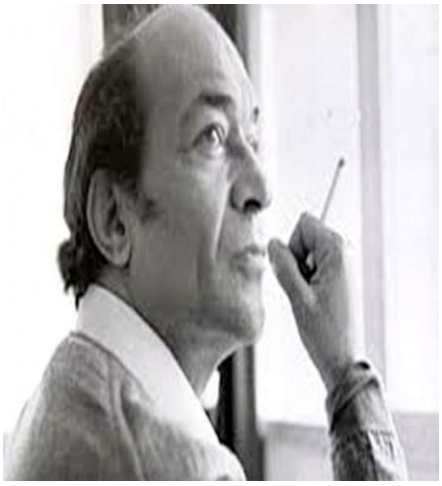
يتميّز الخطّاط الفنّان الحروفي الجزائري بمختلف اتجاهاته الفنّية، بتجارب متنوّعة في مجال الحروفيات وفنّ الخطّ العربيّ، فالفنّان الجزائري الحروفي يقدّم منجزًا من تجارب في مجال الخطّ العربيّ والحروفيات، حيث تناغمت جُلّ أعمال الفنّانين الجزائريّين منذ الاستقلال بين إيقاعات الحروفيات والأشكال الجديدة الخفيفة الّتي تطعَّمُ بها هذه المُنجزات الحروفية، فامتزاج الخطّوط العربيّة بأنواعها المختلفة من فارسي ومغربي وديواني وثلث وسنبلي، بأساليب حديثة يُدَعِّمُ المجال التّطوري للمبدعين الشّباب الّذين يدخلون في الّتيار التّجديدي، مستلهمين ما ينتجونه من خلال تلك المؤثّرات المتنوّعة بين المدارس الأوروبية، والنّظرة الكلاسيكية التأّصيلية للخطّ العربيّ، وبين ما هو معاصر وبين ما يحاول إحداثه في اتّجاه جزائري خاصّ، جاعلين مساحاتٍ فنّيّةٍ إبداعيّةٍ متنوّعةٍ باعتمادهم التّعبير بالحرف العربيّ في نطاق توالي الحركات الّتي يبسط أشكالها بأقلّ كمية ممكنة في فضاء اللّوحة التّشكيليّة أو الخطّيّة.

وبذلك فالفنّان الجزائري أصبح يُحقّق أشكالاً جديدةً داخل الفضاء اللّونيّ، تارةً يُحرّر من خلالها الحروف ويُبعدها مع الحفاظ على القواعد، إذْ ينوّع في الشّكل وفي التّموضع وفي الكثافة وفي اللّون كما سنراها في أعمال الفنّان(طيّب العيدي)، وتارةً يبسطها بالشّكل الأمثل المتعارف عليه في الخطّ العربيّ، وهي موازنة متباينة إلى حدٍّ ما بين ما هو كلاسيكي محضْ وما هو تنويعي في الشّكل، كما سنراها في أعمال الخطّاط (محمد بن عزوز)، إذ أصبح الفنّان الجزائري كمبدع يتبدَى و يطبّق كلّ شقٍّ في ذلك وفق ما تستدعيه رغبته في العمل الفنّي.

1- محمود شاهين، الحروفية العربيّة (الهواجس والأشكال) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا2012، ص201.

3. تصنيف الفنّانين الحروفيّين الجزائريين

1.3 الحروفيون الرّواد، المؤسسون المخضرمون:



1.1.3 الفنّان محمد خدة: من مواليد مستغانم غرب الجزائر (1930-1991م) يُعَدُّ من الفنّانين العصاميّين تكوينًا ونشأةً، وجد لنفسه مكانةً مَرْمُوقةً في مجال العمل التّشكيلي، وعرفت أعماله بالنّزوع إلى التّجريد واستلهام عناصر (الطوبوغرافيا)* ، لكنّه وبرغم من غربته الثّقافية والفنّية يعود أدراجه من بعيد ليخاطب بداخله الجزائري بخصوصية الانتماء فيعيد ترتيب تصوراته ليستلهم بعد ذلك عناصر من التّراث المحلّي والإسلامي، إنّه يقحم الحرف في مساحات اللّوحة التّجريدية ليكون حسب كأوّلُ فنّان تشكيليّ جزائريّ يُوظّف الحرف العربيّ بذكاءٍ في مَسْرَحٍ غنائيٍّ جميلٍ وبتجريديةٍ عاليةٍ، إنّه يحكم الآداء في تنفيذ اللّوحة، ويقول: « لم أستعمل الحرف أبدا من أجل الحرف ذاته، في أعمالي أشكال حروف، كأنني أرفض أن أستعمل الحرف التقليدي كما هو، إنها حروف ترقص بالألوان، فتقول مالا يقول نص أبنيه من مجرد حروف».[1] (الصورة51)[2]، "لقد كان محمد خدة مدرسة في الأسلوب التّجريدي تزاوج ما بين جمالية التّجريديّة الغربيّة والحروفيّة العربيّة، فهو يرفض أن يكون

---

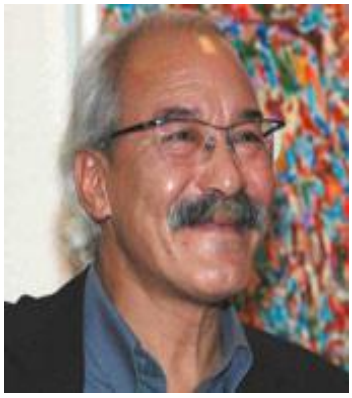
*- **الطبوغرافيا:** أو سمات سطح الأرض أو علم التّضاريس هو تمثيل دقيق لسطح الأرض بعناصره الطبيعية والبشرية (أي مهتم بتضاريس سطح الأرض) وهي علم توقيع ورسم الهيئات الطبيعة والاصطناعية بمقياس ويرسم وبرموز اصطلاحية متفق عليها دوليا على قطعة من ورق أو ما شبه ذلك تسمى بالخريطة وهذه الأخيرة عبارة عن رسم هندسي مصغر لجزء من الأرض الّتي توضح كل المعالم والمظاهر ذات الأهمية الاستراتيجية. مأخوذة من موقع:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B7%D8%A8%D9%88%D8 يوم 2022/05/18.

1- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، حروف وهوية، بحث في المدرسة الحروفية بالجزائر، ص13.

2- انظر الصّورة رقم: 51، ص235.

عملهُ واقعًا مشوّهًا، إنّها الرّغبة للتغلغل في أعماق الذّات والخروج من السّطحية والابتذال."[1]

"مع هذا العالم السّحري لتكون اللّوحة أكثر انفتاحًا على التّأويل والمعنى، وبذلك يُؤكد المقولة الشّهيرة الّتي تتردّد على ألسُنِ أوروبية: «إنّ أقصى ما الغايات الّتي أردنا تحقيقها في الفنّ بلغها المسلمون منذ مئات السّنين (بيكاسو)»".[2]



2.1.3 بن بلة محجوب: هو واحدٌ من كبار أعمدة الفنّ العالميّ وأحدُ مُمثّلي المدرسة الحروفية في الجزائر وفي العالم العربيّ الإسلامي، إذْ يَعُدُّهُ نُقَّادُ الفنّ فنّانًا من الدرجة الأولى، أمّا الصالونات والمتاحف والمجموعات الخاصّة والعامّة فهي جِدُّ مهتمة بأعماله الّتي نالت إعجابَ الجمهور وجابت ولا تزال تجوب القارات الخمس.

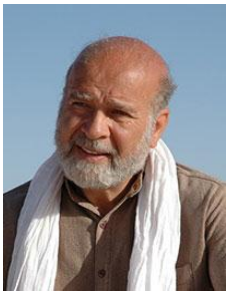
" ولد الفنّان محجوب بن بلة سنة 1946 بمغنية ولاية تلمسان (الجزائر)، وهو ابن عمِّ (الرّئيس أحمد بن بلة رحمه الله)، دَرَسَ بالمدرسة الجهوية للفنّون الجميلة بوهران سنة 1965 ثُمّ التحق بمدرسة الفنّون الجميلة بتوركوان(شمال إفريقيا)، ثمّ بالمدرسة العليا للفنّون الجميلة الفرنسية باريس"[3]، ولقد اتبع بن بلة منهجًا فنّيًا يعتمد أساسًا على استعمال الحرف العربيّ تشكيليًا ليطوِّر هذا التّوجه نحو تعبير مفعم بالأشكال والألوان ليصبح ميزة عالمة التشكيل، وما يميز أعماله أنها تحتوي على غزارة العلامات المجردة حين تكسح فضاء اللّوحة التّشكيليّة في تناسق جميل ومكرر، يمثّل إيقاعًا منغّمًا ومُعَزّزًا بانتقاداته الجيّدة بالألوان، وإنّ رسم الفنّان بن بلة شِبْه آلي في اكتشاف وتطوير الخامات الفنّية،

1- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، ص14.

2- المرجع نفسه، ص14.

3- رحيل فنّان الحرف والضّوء، موقع العربيّ الجديد https://www.alaraby.co.uk/ ، نشر في: 2020/07/12، أخذ يوم: 2021/05/04.

وتوظيف الحرف العربيّ ببعده السّاحر، فهو يعمل بشكلٍ مكثّف على اكتشاف وتطوير الخامات الجديدة الّتي ينخرط حضورها واستعمالها في سياق التّفكير والرّمزية والقيمة الوظيفية المفعومة بها،(الصورة52)[1] وهو يتحكّم في ذلك بشكلٍ جيّد ومدروس، سواء في أعماله الضّخمة أو في لوحاته المرسومة على القُماش والورق والألواح الخشبيّة، حيث يلجأُ إلى رسم شبه آلي، تتحكّم خطوطه الحيويّة والمكرّرة في عملية توزيع الألوان، فيظهر لنا على شكل رقصةٍ تَجلبُ الدّوار بحركاتها غير المألوفة والمتطابقة، أو على شكل نشيد بأصوات متعدّدة يقودنا تنافرها إلى حدود الهلوسة.



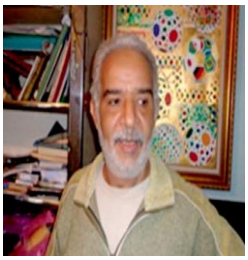
2.1.3 الفنّان رشيد قريشي: "ولد سنة 1947 بعين البيضاء شرق الجزائر، ويعيش حاليًا ما بين فرنسا وتونس، تمكّن من الحصول على الشهادة الوطنية في الفنّون الجميلة بالجزائر ليكمل تكوينه بعد ذلك بكلية فنّون الدّيكور وكلية الفنّون المدنية بباريس، حيث بدأ تجربته التّشكيليّة بشيء من الحنين"[2]، يظهر من خلال الرّجوع بالعمل الفنّي إلى دهاليز الذاكرة ليقتبس من تراث الكتاتيب والمدارس القرآنية أجمل ما فيها، "ويستخرج إرثًا دفينًا مكدّسًا من داخل تلك الأجواء الرّوحية الملهمة في حضرة الجمال والأجواء المفعمة والمعبّقةُ بريح المسك المكّي والبخور ورائحة الطّين والصلصال، أصل النّشأة والتّكوين أصل الوجود إنّه الحنين إلى الأرض الأمّ، ثمّ تدرك من خلال بحثه المستمر جرأة إبداعية ومسؤولية كبيرة أمام التّراث والتّاريخ من خلال أشكالها المعاصرة"[3]، وإنّ رشيد قريشي ليس خطّاطا كما يجب وهو ينفي عن نفسه ذلك، ولا ينسب لنفسه أي خطّ من أي نوع ولكنّه يطوّر الحروف وفق ضرورات تشكيليّة خاصّة تقتضيها التّجربة ويتطلّبها العمل، وهو بذلك يُضيف للكتابة وللفنّ الجزائريّ الكثير من الاتّجاهات والّتي نحن بصددها اليوم بهذا

1- انظر الصّورة رقم:52، ص235.

2- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، حروف عربية، حروف وهوية، ص15.

3- المرجع نفسه، ص16.

البحث، حيث أنّه لا يَملُّ من عادة الكتابة وبدافع خفيّ، أو غيبي ربما، أنّه الولاءُ للجانب الرّوحي.(الصورة53)[1].



3.1.3 الفنّان طاهر ومان: "من مواليد 1945 بولاية بسكرة الأرض الّتي ضمَّ ثراها قبر الصّحابي الجليل عقبة بن نافع الفاتح رضي الله عنه عصاميّ النّشأة والتّكوين، لكنّه أحكم منجزه الفنّي بكلّ أسباب الجمال والاكتمال، ولعلَّ تواجده بالعاصمة الجزائر مكّنه من صقل موهبته المبكرة من خلال علاقاته المنفتّحة بين الأوساط الثّقافية والفنّية، وقد شهدت الجزائر بدايات نشطة حركة تشكيليّة جزائريّة اقتضتنها المرحلة، فكان لزامًا على المشتغلين في شأن اللّوحة الحروفية أنْ يصوغوا منجزًا فنّيًّا أصيلاً ومتكاملاً، فكان الطّاهر ومان من الرُّواد الّذين عبَّدوا طريق الحرف عندما يسلك مسلكًا مغايرًا في مغامرة الشّكل والمعنى"[2]، حيث كان بحق من الروّادِ المؤسّسين الّذين ساهموا بغزارة إنتاجهم الفنّي في صناعة المشهد الثّقافي والتّشكيلي، "وإبراز ذلك من خلال مشاركاته الوطنية والدّولية في معارض فرديّة وجماعيّة أقامها داخل الوطن وخارجه، لقد كان طاهر ومان من محركات الفنّ الثّقافي في مجال الحروفيات بابتكاره أسلوبًا خاصًّا في التّنميق والتّزويق وتوظيف الحرفِ العربيّ بطريقة مذهلة، حيث رافق جيلاً كاملاً من أدباءِ الجزائر ومفكريها، وكان فنّهُ ولا يزال ثمرة ما قدّم للثّقافة والأدب الجزائريّ".[3] وحين عمل لوزارة الثّقافة، واشتغل رسّامًا لمجلة آمال منبر الأدباء والمثّقفين ولسان حال الثّقافة الوطنية آنذاك، أقام العديد من المعارض داخل وخارج الوطن، فهو من الرّواد الّذين مثّلوا الحروفية الجزائريّة في بداياتها وقد لازمت ابداعاته صحبة الأدب والشّعراء، فعمل على توظيف

1- انظر الصّورة رقم:53، ص236.

2- ذكريات من الماضي، مسيرة الفنّان (طاهر ومان)، مأخوذة من الموقع: https://artist.hooxs.com/t910-topic تاريخ النّشر في: السبت 03 يناير 2018، مأخوذ في تاريخ: 2021/04/22.

3- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، حروف عربية، حروف وهوية، ص17.

النّص التّشكيلي في رؤية جديدة تفتّح أفُقُ المعنى في القصيدة وداخل اللّوحة.(الصورة54)[1].

4.1.3 الفنّان محمد بوثليجة: "من مواليد 1951 بولاية سوق أهراس الجزائر، زاول دراسته بالمدرسة الوطنية للهندسة المعمارية والفنّون الجميلة بالجزائر ابتداءً من سنة 1968 بالعاصمة، ثم سافر إلى فرنسا حيث التحق بمدرسة (فرساوي) للفنّون الجميلة سنة 1973، والمدرسة الوطنية العليا للفنّون الجميلة بباريس سنة 1974، ثم عطر مشواره التّكويني بالالتحاق بمدرسة تحسين الخطّوط الملكية بجمهورية مصر العربيّة، حيث كانت البداية، ولعلّ التقاءه بالأستاذ (عبد الغني العاني) بفرنسا، هو من ألهمه دراسة فنّ الخطّ العربيّ، ليكشف بذلك طريقًا يسلكه من خلال فنّ يعيده إلى تراث أمّته الحافل بالجمال، فما أحوج الجزائر لمثله في تلك الفترة خصوصًا فقد كان من الفنّانين الجزائريّين الأوائل على غرار الأستاذ (محمد بن سعيد شريفي وعبدالقادر بومالة وجاب الله، والأستاذ عبد الحميد إسكندر)"[2]، ممّن بعثوا نهضةً جديدةً للخطّ العربيّ بقواعده الكلاسيكية الأصيلة والمحكمة، فقد تتلمذوا على يد مشايخ الخطّ المعروفين من أمثال (السيد ابراهيم و محمد عبد القادر وعبد العال وحامد الآمدي التّركي) وغيرهم، فكانت معهم البدايات الحقيقة للخطوط المشرقيّة بالجزائر، " وبالإضافة إلى ذلك قد مكّنته خبرته التّشكيليّة والتّكوينيّة الأكاديمية سواءً بالجزائر أو بفرنسا من صياغة تصوُّراتٍ تشكيليّةٍ جديدةٍ تُعدُّ الأكثر حداثةً والأكثر انتماءً تجعل الحرف العربيّ في فضاء اللّوحة التّشكيليّة ليعطي دلالات أخرى تتراوح ما بين التّصريح بالنّص المباشر أو من خلال غنائية الشّكل والمعنى في فضاء يعجُّ بالألوان حين يستنطق الأبجدية ويستخلص سرّها في تجارب مستمرّةً، فقد كان يخفي كلّ ذلك عن شيخه سيد ابراهيم الّذي نهاه عن الفعل بالتّرك، ولكنّه لم يترك هواه هذا

1- انظر الصّورة رقم:54، ص236.

2- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، حروف عربية، حروف وهوية، ص18.

المسكون يواصل مسيره نحو طريق رسمه متأثر بالتّجارب الكثيرة الّتي كانت تمثّل ثورةً حقيقةً في عالم الفنّ أنذاك، وكان تأثره بروّاد الحروفية ممّن سبقوه يلهمه تميّزه ويزيده يقينًا بجدوى توجهاته الّتي سلكها، ولا تزال إنتاجاته الفنّية محلَّ إعجاب الكثير من متذوقي الفنّ تمكن من إقامة الكثير من المعارض الفرديّة والجماعية. أمّا أعمالُهُ فهي منتشرةٌ في الكثير من المتاحف العالميّة ... نذكر منها: المتحف الوطني الإفريقي الأقيانوس ومتحف أمانة مكة المكرمة، ومتحف (أمانة جدة)، ومتحف (مقرّ منظمة اليونسكو) بباريس، ومقرّ جريدة الشّرق بجدّة، ومقر ودادية الجزائريين بأوروبا، ويعدُّ محمد بوثليجة تجربتةً مُستمرّةً بدايةً لتجاربَ أتَتْ وستأتي لتكمّلَ مشوارَهُ، وتُكسّر طوقًا وهميًّا مصنوعًا من الخوف المفْرط على قاعدةِ فنّ الخطّ العربيّ ".[1] (الصورة55)[2].

4. مجموعة الحروفيين لحقبة ما بعد الاستقلال

"ضمّت هذه المجموعة كُلاًّ من الفنّانين الحروفيّين الّذين ظهرت تجاربهم الفنّية المختلفة من خلال المعارض والصّالونات الوطنية للفنّون التّشكيليّة، حيث يكمن الاختلاف بينهم وبين سابقيهم من الرّواد أنّ تجاربهم جاءت مسندة إلى المفاهيم الّتي كرّسها أسلافهم، وإن اختلفت قليلاً الوسائل والإمكانيات والظّروف ضمن الجزائر المُستقلة الّتي منحت بعضهم فرصَ التّعلم والاطّلاع والتّكوين في مدارس الفنّون المتخصّصة داخل الوطن أو خارجه في دول كفرنسا أو ألمانيا وإيطاليا والصّين وروسيا ومصر وغيرها بالإضافة إلى ذلك الاطلاع والبحث من خلال المؤسسات الثّقافية"[3].

1.4 مجموعة الحروفيين خريجي مدارس الفنّون الجميلة:

1- تأثر الجزايريين بالفنون المشرقية، موقع: https://www.ouraction.net/mohammed-bouthelidja-%D9%85%D8%AD ، أخذ يوم:2021/05/04.

2- انظر الصّورة رقم:55، ص236.

3- المرجع السّابق، عبد الحفيظ قادري، حروف وهوية، ص19.

1.1.4 الفنّان حمزة بونوة: "من مواليد 1959 بولاية البويرة الجزائر، درس بالمدرسة العُليا للفنّون الجميلة في العاصمة الجزائر، حيث تمكّن من وضع خطوات ثابتة نحو العالمية بالرّغم من حداثة سنّه، في حيازة الألقاب والجوائز من خلال (لقاء دول البحر الأبيض المتوسط، فرنسا2001)، ومؤتمر الفنّون الأوروبي الجزائري الدّولي في بلجيكا سنة 2001، والجائزة الكبرى (عبد المحسن الخرافي) لفنّ الخطّ العربيّ المعاصر بالكويت الّتي شارك فيها ما لا يقل عن 120 فنّانًا سنة 2006 وهو يعيش ويعمل حاليًا في الجزائر والكويت معًا"[1] ، فهو يرسم الحروفية ويكتب الصّورة ومفهوم النّص عنده منعدمٌ، لأنّ هذا الأخير تجريدي محض ولا يتمُّ فهمه حتّى من طرفه لأنّ الشّيء الّذي يهمّه في النّص هو شكله وقيمته التّشكيليّة، وهو يأخذ النّص بطريقة تشكيلية.(الصّورة 56)[2].

2.1.4 الفنّان خالد سباع: من مواليد 1967 بولاية خنشلة، خريج المدرسة العليا للفنّون الجميلة الجزائر، ويمكن تصنيف تجاربه ضمن الصنف الثّاني، أي جيل الاستقلال ذو خبرة وتكوين فنّي، كونه فنّان تشكيلي ورسّام محترف، أخذ تجربة الحروفيات كمجدّد ومشتغل على الحرف العربيّ في تحقيق قيم اللّوحة الخطّية التّشكيليّة، كما قد مكّنه تكوينه الفنّي من فهم المفردات التّشكيليّة للّوحة المعاصرة واكتساب الخبرة الفنّية والوعي الجمالي العميق، وقد تجسّد كلّ ذلك من خلال أعماله الرّائعة.

1- المرجع نفسه، ص 20.

2- انظر الصّورة رقم:56، ص236.

3.1.4 دراسة فنّية إحصائيّة لبعض الفنّانين التّشكيليين الحروفيّين:

الرقم	اسم الفنّان	أسلوب الفنّان	تصنيفه
01	محمد خدة	تشكيلي جزائري يوظّف الحرف العربيّ بذكاء في استتار غنائي جميل وبتجريدية عالية	من الحروفيين المخضرمين
02	محجوب بن بلة	تتميّز أعماله الحروفية بغزارة العلامات التّجريدية من تكرار وتناسق	من الحروفيين المخضرمين
03	رشيد قريشي	الرّموز والإشارات والأوشام وحروف "التّيفيناغ" الّتي تعجّ بها المنطقة، والأرقام الّتي لها رمزياتها، وفي وشم المرأة البربرية عزّزت قوام لوحاته	من الحروفيين المخضرمين
04	الطاهر ومان	اهتدى إلى ضرورة إقحام الخطّ العربيّ في مضامين التّشكيل للّوحة، ليكون تجربة مختلفة قليلا عن سابقيه بحكم تمكنه من كتابة الخطّ العربيّ	من الحروفيين المخضرمين
05	محمد بوثليجة	في أعماله دلالات تتراوح ما بين التصريح بالنص المباشر أو من خلال غنائية الشكل والمعنى في فضاء يعج بالألوان حين يستنطق الأبجدية ويستخلص سرها في تجاربه	حقبة ما بعد الاستقلال
06	كور نور الدين	لازال يواصل عمله بإتقان كبير لإبراز حضارة الحرف العربيّ في خطّ إبداعيّ راق ينم عن احترافية مستندة إلى خبرة طويلة وبحث عميق في أصول هذا الفنّ الّذي يعتبر جزءا من الثقافة العربيّة والإسلامية	حقبة ما بعد الاستقلال
07	محمود طالب	متميز بأسلوبه الخاص الّذي يعج بالتجسيم وإبراز الحروف ظاهرة منحوتة في أشكال وألوان.	حقبة ما بعد الاستقلال
08	حمزة بونوة	يرسم الحرف ويكتب الصّورة، فمفهوم النّص منعدم عنده، لأن هذا الأخير تجريديّ محض ولا يتم فهمه حتى من طرفه هو شخصيًّا، لأنّ الشيء الّذي يهمّه في النّص هو تشكليه وقيمته.	خريجي مدارس الفنّون الجميلة
09	خالد سباع	شخصيته التّشكيليّة من دون تقليد أو دوبان في تجارب الآخرين،	خريجي مدارس الفنّون الجميلة

		وهو نادرًا ما يوظف النّص في السّياقة الأدبية ويراهن على ذائقة توظيف الحرف بمفهومه الخاص.	
10	عبد الحفيظ قادري	تجده منحازًا ربما من واقع التّواجد والانتماء إلى الخطّ المغربيّ، حيث يجد فيه نسبيته وعبقه من الأصول، ويتخذه نعمة على روحه.	خريجي مدارس الفنّون الجميلة
11	عبد الحق جلاب	يجمع بين الحرف العربيّ والرّمز البريدي، ومهتم بالتّراث الوطني والمحلي	خريجي مدارس الفنّون الجميلة
12	عادل جساس	تتراوح أعماله ما بين الحروفية والخطّ الأصيل وهو يطور تجاربه مع الحرف العربيّ ويحاول التميز بخاماته مستفيدا من قدراته الإبداعية، وشغفه الكبير الّذي كان له الدافع والحافز الإبداعي.	خريجي مدارس الفنّون الجميلة
13	عزيز القاسمي	يستلهم من الخطّوط التقليدية طريقة عمله في محاولة منه لإعطائها ملمحا معاصرا مع الإبقاء على أصالة الأشكال الخصبة.	الحروفيّون العصاميّون
14	ياسين سمري	يجتاز بفهمه العميق وخبراته العالية قواعد إحكام الشّكل إلى حالات من الكشف التّشكيلي في مغامرات جريئة ومتميّزة تمكّنه من تجسيد رؤية فنّيةّ جماليّة تستنطق الحرف العربيّ بطريقة أخرى.	الحروفيّون العصاميّون
15	طيب العيدي	فنّان يستلهم الحرف من خياله الواسع الشجي، مبدع لدرجة لا توصف، كونه يحسن التّعامل مع خطيّ المغربيّ المبسوط والديواني العجميّ، أعماله تختلف عن بعضها في عالمه الميتافيزيقي الّذي يتميز بحبه للجمال وتوظيف اللون مع الحرف في قالب فلسفي إسلامي.	الحروفيّون العصاميّون
16	إسماعيل مطاطي	مؤثرات في أعماله تعيد الاعتبار لإرثٍ يلازمه الاندثار كالخطّ العربيّ والخطّ الصّيني والتّراث الأمازيغي الجزائريّ.	الحروفيّون العصاميّون
17	عبد الوهاب خنيف	يبحث عن قيم جمالية تشكيليّة يجمع بين الخطّ الأصيل والحروفية.	الحروفيّون العصاميّون
18	عبد الحميد	تستهويه التّوجهات الحديثة والجريئة في الفنّون المعاصرة	الحروفيّون

	جوامبي	خصوصًا ما تعلّق منها بتوظيف الحرف العربيّ.	العصاميّون
19	ليلى أمداح	مبكرة مع الحرف العربيّ ونشطة في إنتاج اللّوحة الخطّية برغم امتهانها للطب.	الحروفيّون العصاميّون
20	عبد القادر داودي	يركز غالبا في أعماله على تقنية الألوان المائية الّتي شاهدها بمختلف المعارض ويتقن تقنية الترميل.	الحروفيّون العصاميّون
21	أحمد بوحفص	يتخذ فلسفته الأكاديمية في توظيف الحرف العربيّ، كونه رائدا لخط الديواني الجلي بالجزائر.	الحروفيّون العصاميّون
22	محمد بن عزوز	خطّاط متمكن من خط الثلث وهو رائد خط النستعليق بالجزائر، أجازه أستاذة أحمد أبو نايف من سوريا، تحول من خطّاط إلى عالم الحروفيات بأسلوب تطغى عليه حروف الديواني	الحروفيّون العصاميّون
23	قاسمي بلقاسم	خطّاط بارع يتقن خطّي النّسخ والثّلث الكلاسيكية، أبدع في عالمه الحروفي متأثرًا بأقرانه، ميزته روح الحرف وقوته داخل الفضاء اللّوني.	الحروفيّون العصاميّون
24	سمير بعداش	فنّان تغلبُ عليه الجرأة في توظيف عالم الحرف بلوحاته، يعكس حركةً فريدةً من نوعها بتشابك الأحرف في فضاء اللّوحة مبرزا الضّوء والنور حتى يجد ضالته، حين ينتهي من عمله الحروفي، مستقبل واعد بالإنجازات.	الحروفيّون العصاميّون
25	عيسى قرقاب	خطّاطٌ متمكّنٌ في الخطّ المغربيّ المجوهر، دخل عالم الحروفية منذ أن شارك مع أقرانه بولاية الأغواط فهو لا يملُّ عندما يدخل الحرف المجوهر مع اللّون فينتجُ سحابًا مليئًا بالأمطار السّحريّةِ.	الحروفيّون العصاميّون

ومن هذا المنطلق الكرنولوجي سنبدأ بالتعرف على بعض أعمال أصحاب هذه التيّارات وسنتعرض إلى تحليل بعض أعملهم مستنجدين بطريقة تحليل بانوفسكي المعروفة في تحليل الأعمال الفنية، والتي تعتمد على فكّ لغز اللوحة(**إروين بانوفسكي.Erwin Panofsky**)[1].

[1] – **إروين بانوفسكي.Erwin Panofsky** (30 مارس 1892 في هانوفر – 14 مارس 1968 في برينستون، نيو جيرسي) كان مؤرخ الفن الألماني، الذي اتبعت معظمها في الولايات المتحدة الأمريكية بعد صعود الوظيفي الأكاديمي النظام النازي. العمل Panofsky ويمثل نقطة عالية في الدراسة الأكاديمية الايقونية الحديثة، والتي استخدمها في

المبحث الثالث: الاشتغال الحروفي المعاصر في الجزائر دراسة أنموذجية.

أصبحت السّاحة الجزائريّة تزخرُ بروّادها في فنّ الحروفيات بالجزائر، خاصّة بعد الاستقلال أين ظهرت أساليب متعدّدة، ظلّت متأثّرةً بالحرفِ الكلاسيكي الأصيل المُستخرج من كافة أنواعه، حيث بدأت أبحاثُ الفنّانين تتشكّلُ عوالِمها لتكون مجموعة من الرُّواد الّذين أبدعوا في هذا المجال، وسنذكر على سبيل الحصر من هم الفنّانون الّذين تركوا بصماتٍ أبهرتْ كبارُ النُّقَادُ الفنّيّين عبر ربوع العالم، وقد قسمناهم إلى ثلاثة أصناف من الفنّانين الّذين مارسوا الحروفية بشكل يارعٍ فريدٍ من نوعه، وهم كالآتي:

1. فنّانون خطّاطون

كتبوا الحرف الأصيل وحافظوا على انتمائهم للمدرسة الكلاسيكية في الخطّ العربيّ دون الإبحار أو الخروج إلى الرّمزية التّشكيليّة أو الدّلالة اللّونية، لكنّهم دخلوا عالم الحروفيات بطريقة محدودةٍ أمثال الخطّاط منير طهراوي ومحمّد بن عزوز.

2. فنّانون تشكيليّون رسّامون

صاغوا خبرتهم اللّونية وأشركوا معها الحرفَ العربيّ بطريقتهم الخاصّة، مستلهمين فلسفةَ المدارسِ المتنوّعة بين التّعبيريّة والتّجريديّة في دمج الحرفِ العربيّ داخل الفضاءِ اللّوني السّابح في خيال اللّوحة التّشكيليّة، أمثال الفنّانين خالد سباع، محمود طالب وكور نور الدّين.

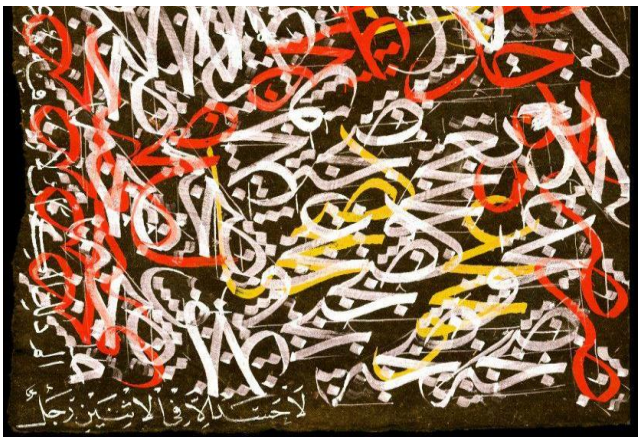
أعمال مؤثرة للغاية مثل له «الكتاب الصغير» النهضة وRenascences في الفن الغربي ومدير مكتبه العمل، والبدائيون الفلمنكية. كثير من أعماله لا تزال في الطباعة، بما في ذلك دراسات في iconology: الموضوعات الإنسانية في فن عصر النهضة (1939)، ودراسة مسمى له في عام 1943 دورر. كانت الأفكار Panofsky أيضا مؤثرة جدا في التاريخ الفكري بشكل عام، لا سيما في استخدامه من الأفكار التاريخية لتفسير الأعمال الفنية، والعكس بالعكس.

3. فنّانون جمعوا بين الكتابة الأصيلة الكلاسيكية والفنّ التّشكيلي

ونجدُ في هذا الصّنف مجموعةً من الفنّانين خرجوا من حكاية العشق الّذي لا يتوقف عن جمالية الحرف العربيّ، سواء بتصوُّفٍ أو بروحانيّةٍ، وذلك من خلال الحفاظ على القواعد التّأصيلية للحرف ودمجها في تشكيل حروفي متطوّر محاولين الخروج عن قاعدة الحرف التّقليدي في التّوازن والنظامُ السّطر، عند كتابتهم للآيات والأحاديث في قالب كتل من الحروفٍ متجانسةٍ محقّقين بذلك الفلسفةً الجماليةً بين الأصالةِ والمعاصرة، وهذا ما نحن بالصّدد الوصول إليه، أمثال الفنّان طيب لعيدي حيث ستكون لنا دراسةً معمّقةً حولَ أعمالهِ كونها تساعدنا في هذه الدّراسة، أين سنتطرّق إلى تحليل أعماله وقراءتها قراءات فنّيّة مُركّزين على الجانب الفلسفيّ والجماليّ.

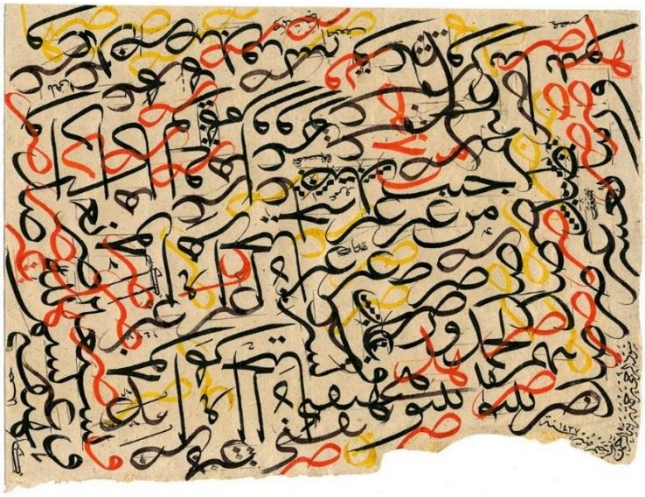
4. الحرف العربيّ المعاصر عنصر مهيمن في عالم الحروفيات

1.4 الخطّاط منير طهراوي: هو خطّاط جزائري من مواليد 1988 كلاسيكي المنهج، موهوبٌ في كتاباته يُتقن الخطّوط الصّعبة مثل:(الثلث، المحقّق، النّسخ) وهي من الأقلام السّتّة، كانت بداية اهتمامه بفنّ الخطّ العربيّ مع الأستاذ الخطّاط محمد بحيري وذلك في عام 2014 حيث درس عنده خطّ النّسخ (*)بالمدرسة العليا للفنّون الجميلة بالعاصمة ثمّ انتقل بعد ذلك الى الدراسة عند الخطّاط محمد صفار باتي حيثُ درس عنده مدّةً من الزّمن إلى أن استقل بذاته وصار يُطوّرُ نفسه بنفسه وذلك اعتمادا على أصول القدامى



(*)- مشقة الخطاط الجزائري منير طهراوي (كرلمة حروفية)، أخذت يوم:2022/01/05 من الموقع، https://scontent.ftlm1-2.fna.fbcdn.net/v/t39.30808

من الخطّاطين، حيث نجد في أعماله تلك الازدواجية بين البراعة التّأصيلية والحداثة التّجديدية، مستلهمًا هذه اللّمسة السّحرية من ترانيم الكتابات الخطّية لقدامى الخطّاطين، الّتي تعكس فلسفةَ الحروف المترابطةِ والمكمّلةِ لبعضها البعض في قالب مشترك، تنسج عالمًا من التّكوينات خلف خلفية سوداء بألوان متنوّعة بين الأحمر والأصفر، وكأنّه يمهّد لقراءة جديدة في عالم الحروفيات، مستعملاً نسيجًا بين الخطّوط المنتمية للأقلام السّتّة، في هذا العمل الفنّي البارع الّذي جمع بين خطيّ النّسخ الجلي والثّلث العادي.



في هذا العمل التّأصيليّ الكلاسيكيّ فلسفةً عميقةً كونها كَرْلَمَةٌ تنتمي إلى الأمشاق والتّمارين العشوائية الّتي يقوم بها الخطّاط أثناء تدريباته مستعملاً أنواعًا من الأحبار المتنوّعة في كتاباته، يستعملها كلّما سمحت الفرصة لذلك، من أجل تطوير قدراته الفنّية، وكسب مهارات أخرى، حتّى لا يفقد تلك الهمّة الّتي يملكها الخطّاط،(*) وبالرّغم من هذا نجد أنّ الخطّاط منير طهراوي لم يتسامح في تكوين نسيجًا حروفيًّا ممزوجًا بالتّرابط والتّكامل والتّوازن الفنّي الّذي يخدُم الفكرة الفنّية التّشكيليّة لفنّ الحروفيات، معطيًا نسبًا فاضلة تحتوي على مساحات لتحقيق القواعد الصّحيحة للحرف العربيّ، دون المساس بالاختلالات الّتي تشبُّ شكل الحرف أو تُخرجه من انتمائه الإسلامي العربيّ، ولا بأس أن نذكر أنّ مثل هذه الكَرْلَمَاتِ تُعتبر عند قدامى الخطّاطين لوحات فنّيّة كانوا يختارونها بعد الانتهاء منها قصد التّباهي بها وإعطائها بعدًا فنّيًا لم يكن يعرف باسم الحروفيات أنذاك.

(*)- كرلمة حروفية للخطاط الجزائري منير طهراوي مكتوبة على ورق مقهّر، أخذت في نفس اليوم ومن نفس الموقع.

2.4 دراسة أعمال الخطّاط محمد بن عزوز:

(اللّوحة 01): مصورة من ورشته بمدينة الشّلف.

أ . الوصف والمصدر: حروفيات بالخطّ الديواني، مصورة من ورشة الفنّان بمدينة الشلف.

ب . الجانب التقني: أكرليك على مادة بلاستيكية.

اسم صاحب اللّوحة: محمّد بن عزّوز

تاريخ اللّوحة: 2019.

نوع الحامل و التّقنيّة:

بوليستيران(Polystyrène)[1] مغلف بالكانفس، تقنية ألوان أكليك.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (60/80) سم.

ج. الجانب التّشكيلي: من العوامل الّتي ارتكزت عليها نمطيّة اللّوحة، انسجام واضح في تكامل الألوان كون أنّ الفنّان يميل إلى الألوان المريحة للنّفس أمثال البنفسجي والوردي.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشاريها: استعمل الفنّان طريقة مبسطة لانتشار الألوان، هي تقليل الألوان داخل البساط التّعبيريّ.

1- **البولسترين (بالإنجليزية: Polystyrene) أو اختصارا PS:** هو مركب كيميائي عبارة عن بوليمر هيدروكربوني عطري اصطناعي مشتق من جزيء مونومير يعرف باسم الستيرين. يمكن أن يكون البوليسترين صلبا أو رغويا، يعد البوليسترين أحد أكثر أنواع البلاستيك استخداما حول العالم، حيث يقدر حجم إنتاجه بعدة ملايين من الأطنان سنويا.

التمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسية: أهم ما ميّز اللّوحة أنّها تحتوي على ترجمة لتدلّي النبات على الغصن، ذلك لتأثر الفنّان بالجانب المحيطي له.

د . موضوع اللّوحة: من الخيال العام للفنّان(تصوّرات).

علاقة اللّوحة /العنوان: منسجم ومتطابق.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التعينية): جاءت اللّوحة في وضع مظلم، حيث موضوع التّدبر في آيات الله عزّ وجل.

هـ . بيئة اللّوحة: نستطيع أن نقول أنّ الفنّان أبدع في هذه اللّوحة كونه متأثّر بالجانب الصّوفي الّذي منحه الكشف عن قراءات متنوعة لبعض الآيات بالقرآن الكريم، توحي بالخشوع والتّهب لله عزّ وجل.

الوعاء التّقني والتشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: يعتمدُ على تحقيق مبدأ الخيال والواقع في آن واحد.

علاقة اللّوحة/الفنّان: الصّورة حاضرة في ذهن الفنّان، حيث أنّه أظهر جزءًا كبيراً من حياته وارتباطه الأسري، كونه ينتمي لعائلة مثقّفة، وتحقيقه لفلسفة نابعة من تجربته الّتي شكّلت جزءاً من المشاهد الّتي تأثر بها في البادية الّتي ترعرع فيها.

و . القراءة الثّانية التضمينية (التأويليّة): الفنّان يستنبط أعماله الحروفية من انتمائه للقاعدة الصّحيحة في الخطّ العربيّ، له تجربة فريدة من نوعها في عالم الحروفيات مختلفة كونها قراءات قرآنية تسبح في جنّة الفردوس في تجريد لمكون بصري طبيعي لديه رمزيّة ودلالة في الفنّون الإسلامية عامّة، جمع بين الثّقافة الإسلامية في بعده الفلسفيّ مستندًا على بعض الفلسفات من أهمّها الفلسفة الإسلامية تعبر عن الوجود والتّوحيد، وتحتوي على التّنوُّع في الوحدة والاختلاف كونهما عنصران سيتحوّلان إلى عنصر واحد (الوحدة والاختلاف) ذلك ما نشاهده في **اللّوحة01**، حيث يوظّف في خياله دائمًا الجنّة المتخيّلة أو الفردوس المتخيّل، والّذي يتمتّع به الفنّان المسلم منذ القديم، وفي هذا العمل الفنّيّ

استعمل الفنّان محمّد التّدلّي النّباتي في قالب حروف ديوانية وكأنّها في حديقة جميلة في فضاءٍ شاسعٍ، مستدلّاً لقوله تعالى: ﴿وَالّذينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا﴾[1]، وما يحقّق ذلك أن النّاظر للّوحاته يبدو له أنّه أمام مشهدٍ في الجنّة، ولذلك نجدُ أنّ فنّانين الأندلس المسلمين استعانوا بآيات من القرآن الكريم كانت محفّزةً للخيال والتّدبُّرِ، وذلك ما نجده مثلاً في (سورة الرّحمن)، فهناك أوصافٌ داخل القرآن للجنّة جعلت الفنّان المسلم يوظّف ما يتلقاه بروحانيته داخل العمل الفنّي، وقد كان ذلك له وقعًا في نفسية الفنّان محمّد بن عزوز بمنطلقٍ تصوّفيٍّ لفنّ الحروفيات، فالفنّان محمّد لا يتحكّم في لوحته بل هو أمرُ شخصيٌّ تستوقفه تلك المؤثرات النّابعة من روحه الّتي تُعانِقُ الحرف العربيّ كونه ذاق طعمه وتنفّس ذائقته.

ي . نتائج التّحليل: حاول الفنّان أن تكون لوحاته تساير ثقافة الإنسان المثقّف المسلم في سياق حضاري، لذلك ففنّ الخطّ العربيّ فنّ متعاسر وإذا وظّف كحروفيات يستوجبُ على الفنّان أن يُظهر تذوّقه للحرف العربيّ، ولا ينظر إليه أنّه حرف ضيق غير قابل للإبداع والخيال.

(اللّوحة 02): مصورة من ورشته بالشلف.

أ . الوصف والمصدر: حروفيات بالخطّ المغربي، مصورة من ورشة الفنّان بمدينة الشلف.

1- قرآن كريم، سورة النّساء، الآية رقم: 122.

ب . الجانب التقني: أكرليك على مادة بلاستيكية، مكسّرة عَمْداً بعد جفافها.

اسم صاحب اللّوحة: محمّد بن عزّوز.

تاريخ اللّوحة: 2020.

نوع الحامل والتّقنيّة: بوليستيران(Polystyrène) مغلف بالورق، تقنية ألوان أكرليك.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (60/90) سم.

ج. الجانب التّشكيلي: من العوامل الّتي ارتكزت عليها نمطيّة اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة، والارتكاز على اللّون البنّي والبنّي المُصْفرّ.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشاريها: تنوّعٌ كبير في استعمل طريقة مبسطة لانتشار الألوان، هي تقليل الألوان داخل البساط التّعبيري.

التمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسية: أهمّ ما ميّز اللّوحة أنّها تحتوي على انعكاس للأشكال الأثّرية الّتي نراها في أماكن الآثار والأبنية والعمارات الّتي تمثّل الحضارات السابقة مثل حضارتيّ الفراعنة والرّومان، خاصّة عندما ينتابها تكسيرٌ وتحتاج إلى ترميمها، وهذا ما جعل الفنّان يرتكز على كَسْرِ اللّوحة عمدًا، إيحاء منه على ضرورة الرّجوع للقراءة الأثرية، وما تحتوي على جمالية متوازنة مع رؤية العين.

د . موضوع اللّوحة: من الخيال العام للفنّان(تصوّرات).

علاقة اللّوحة /العنوان: منسجم ومتطابق.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينية): جاءت اللّوحة في وضع مشرق، لاحتوائها على ألوان توحي بالنّور والإشراق.

هـ . بيئة اللّوحة: أبدع الفنّان في هذه اللّوحة كونه متأثّر بالجانب الصّوفي الّذي يعتمد على التّسبيح والذّكر، ذلك لتوظيفه الخطّ المغربيّ المبسوط الّذي جاء من ابتكار الفنّان المغاربيّ، وأحرز حروفه بسليقته وملكته.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: وعاء فلسفي يعتمدُ على تحقيق مبدأ الخيال والواقع في آن واحد.

علاقة اللّوحة/الفنّان: يبدو أنّ الفنّان متأثر كثيرًا بمراحل دراسته القرآنية في الكتاتيب، نظرًا لإظهاره الجانب التّأصيلي في ضَبْطِ الحروف على تلك القواعد الّتي كان يهتمُّ بها معلِّمُ القرآن أنذاك، طبعا فهو في الاصلِ خطّاطٌ مجاز من طرف أستاذه السّوري.

و . القراءة الثّانية التّضمينية (التّأويليّة): سرعان ما تشعر في هذه اللّوحة بتلك النّظرة الأثرية الّتي تهتم بالتّراث المحلّي الوطني، في عناصر فنّية موظّفًا الخطّ المغربيّ المبسوط بشكل مجزئ إلى إيقاعات وفراغات متناسبة، فجّر من خلالها البُعد الفلسفيّ الصّوفي الّذي احتوى على قوّة جذّابة تُثير الأحاسيس اللّا مُتناهية، وكأنّك تنظر إلى صفحات أثرية مكسورة تحتاج للبقاء والتّعبير، وكلُّ هذا نابع من الإيمان بأنّ الفنّان المسلم المتشبّع بالقيم الفلسفية الإسلامية المثبِّتة للوجودية والتّوحيد حاضرة في أعمال محمّد بن عزوز الّذي أظهر أسلوبًا جديدًا في عالم الحروفيات بطريقة فريدة من نوعها، يتنوّع بين تقنية الحفرِ الدّاخلي تارةً والخارجي تارةً أخرى، استطاع أن يدمجها ضمن الأساليب الجديدة الّتي تُصنّف في قالب أثري تُراثي يعكس البُعد الميتافيزيقي للفنّان المسلم المثقّف.

ي . نتائج التّحليل: أعطى الفنّان أولويّة كبيرة للخطّ المغربيّ المبسوط في فضاء متناسق مع اللّون، كما أحرز جانبًا فلسفيًا وظّفَ فيه النِّسب الذّهبية، بين الحرف المغربي والفراغات.

(اللّوحة 03): مصورة من ورشته بالشلف.

أ . الوصف والمصدر: حروفيات بالخطّ المجوهر الجليل، مصورة من ورشة الفنّان بمدينة الشلف.

ب . الجانب التّقني: أكريليك على مادة بلاستيكية، مكسّرة بعد جفافها.

اسم صاحب اللّوحة: محمّد بن عزّوز

تاريخ اللّوحة: 2021.

نوع الحامل والتّقنيّة:

بوليستيران(Polystyrène) مغلف بالورق، تقنية ألوان أكريليك.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (60/90) سم.

ج. الجانب التّشكيلي: من العوامل الّتي ارتكزت عليها نمطيّة اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة والغامقة في آن واحد، والارتكاز على اللّون البنّي القاتم هذه المرّة، والّذي نراه متكرّرًا في لوحات الفنّان.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشاريها: تنوع كبير في استعمل اللّون البنّي، وإعطاء اللّوحة بعدًا أثري لكنّه مختلف عن الشكل 02، لأنّ الألوان فيها انعكاس فاتح ثمّ قاتم.

التمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسية: أهم ما ميّز اللّوحة أنّها تحتوي على انعكاس للأشكال الأثرية الّتي كرّرها في هذه اللّوحة أيضا، لكن ما ميِّزُ هذه اللّوحة هو عدم ترك فراغات نسبية أمام الحرف، وترك التّشابك يعمُّ موضوع اللّوحة، واستعماله للخطّ المجوهر الجليل.

د . موضوع اللّوحة: من الخيال العام للفنّان(تصوّرات).

علاقة اللّوحة /العنوان: منسجم ومتطابق مع فكر الفنّان.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينية): استعمل الفنّان الخطّ المجوهر لما تكتسيه حروفه بالمهابة والسّلطنة، نظرًا لأنّه خطّ استعمل لكتابة رسائل السّلاطين والملوك، ولِمَا تحتويه حروفه على رقصات جمالية ومداعبات داخل الكتلة وفي آخر الإرسالات، جعل ترابط الحروف يعطي انسجام جمالي رهيب.

هـ . بيئة اللّوحة: أبدع الفنّان في هذه اللّوحة كونه متأثّر بالجانب الصّوفي الّذي يعتمد على التسبيح والذكر، ذلك لتوظيفه الخطّ المجوهر الجليل.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: وعاء فلسفي يعتمد على تحقيق مبدأ الخيال والواقع في آن واحد.

علاقة اللّوحة/الفنّان: يبقى الفنّان محافظًا على نزعة خياله الواسعة، الّتي يعيشها دومًا في تنفيذ أعماله الحروفية.

و . القراءة الثّانية التّضمينية (التّأويليّة): عمل حروفي للفنّان محمّد بن عزوز يعني البحث أساساً أولاً، بفنّ الحروفية، بوصفه فنّاً ذا مرجعية دينية وتراثية قائمة على الفلسفة العربيّة الإسلامية، ثمّ تحقيق النّظرة بجماليات الحروفية عبر استخداماتها المختلفة، بما يؤكد أو ينفي الرّؤية الفلسفية، دمج الاثنين، الحروفية والجمالية بمفهوم الحداثة في الفنّ التّشكيلي المعاصر، وفيما إذا كانت الحداثة فيها مقيدة بتلك الفلسفة، وليست متمرّدة عليها.

ولذلك فإنّ هذا العمل الفنّي أكّد فيه الفنّان أنّ الحروفية ليست الحروف الأبجدية فقط، بل هي فنّ يتشكّل من امتزاج الشّكل واللّفظ، ويكون اللّون لغةً في الحروفية أيضًا، فاللّغة سابقاً كانت بداياتها الأولى لغة تشكيليّة، كما كان الصّوت هو أيضا اصطلاحاً رمزيًّا لمعنى أو مدلول، ويبدو في هذا العمل الفنّي البديع الّذي وظّف فيه الفنّان حروف مغربيّة من نوع الخطّ المغربي المبسوط الرؤية الفلسفية الّتي تتحكم بالحروفية وتجعلها لغةً تشكيليّة دون أن تكون ثمّة معرفة بالفنّ التّشكيلي، والأهم من هذا الكيفية الّتي مارس فيها

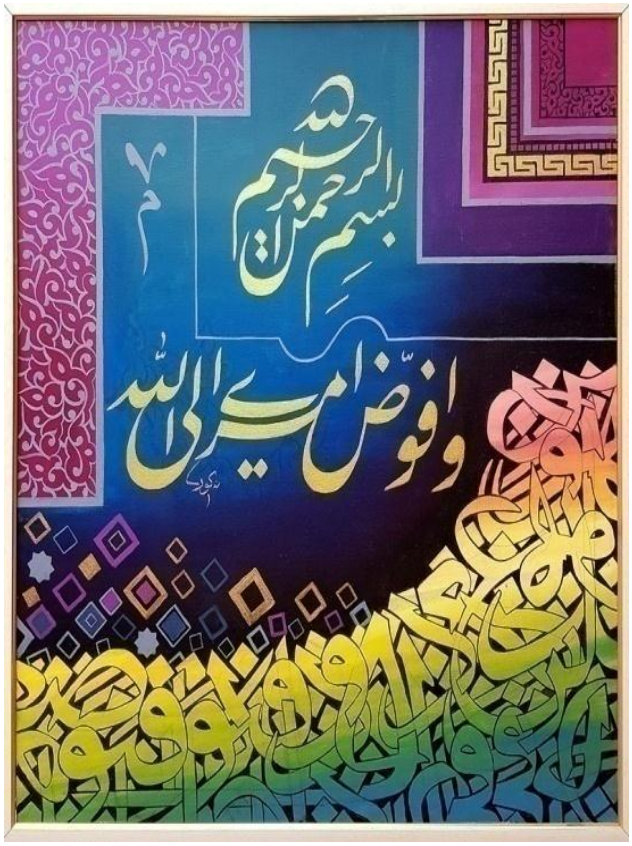
الفنّان للعمل الفنّي بتقنية تجريدية بلونين إثنين بني وأسود دون أن يدخل التّضاد أو التّكامل، وقد أحدث تكسيراً بوسط اللّوحة، ليعكس الجانب الأثري أو التّاريخي لتصبح فنًّا حداثيًّا ومستقبلياً، من هنا يُصبح المرور من بدايات الحروفية التّشكيليّة الأولى، إلى الجمالية وصولاً للحداثة، بحاجة إلى جسور معرفية، تربط فيما بين مراحل تحولاتها، وأن هذه الجسور تستفيد من التّجربة الذاتية للفنّانين العرب والجزائريّين.

ي . نتائج التّحليل: من حيث الألوان استطاع أن يدخل حدّة النّبرة الدّافئة للألوان البنّيّة المتدرّجة، الّتي هي جزء من البيئة الّتي يحبُّها الفنّان محمد بن عزوز حتى من خلال لباسه، ممّا يعطي نضارة وسروراً عند رؤية اللّوحة.

3.4 دراسة في أعمال الفنّان التّشكيلي كور نور الدّين:

(اللّوحة01): هذا الفنّان الّذي صمّم شارة (الوهر) لمهرجان وهران للفيلم العربيّ على صنع مجد هذا الخطّ بالجزائر من خلال تطويره واقتفاء آثار كثير من الخطّاطين العرب عل غرار ابن مقلة والضحاك وابن البواب الّذين جعلوا من الخطّ العربيّ فنًّا دقيقًا مفصّل للقواعد وثابت الأسس ويعدون رموز الخطّ الّتي أنارت الطريق أمام الأجيال اللاّحقة من الخطّاطين العرب، وقد اختار المبدع كور تقريباً في جميع لوحاته الخطّ الثّلث دون الخطّوط العربيّة الأخرى المشهورة باعتباره من أجمل الخطّوط وأصعبها، يقول ذات الفنّان، الّذي أشار إلى أنّ هذه الصّعوبة ولدت لديه تحديًّا جاعلاً منه عنصرًا أساسيًا، في بناء أعماله الّتي تستمدُّ مواضيعها من الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية وتنهل أحيانًا من منابع الشّعر العربيّ والحكم والأقوال المأثورة، وتنفرد أعمال الخطّاط نور الدّين في تركيبة اللّوحة وتقسيماتها

الّتي تخضع إلى أربعة نسب وهي الثّلث والثلثين وثلاثة أخماس وخمسين المستمدة من القاعدة الذّهبية في تكوين اللّوحة مُجْتَنبًا الفراغ في خلفية اللّوحة وذلك لإبراز الموضوع وإضفاء الجماليّة على العمل الفنّي على حدّ تعبير ذات المتحدّث، ومن جهة أخرى، حيثُ يعتمد الفنّان في لوحاته على التّوافق والتّباين والتّدرج في الألوان الّتي تكون في أغلب الأحيان معبرة عن حالته النّفسية مع استعمال اللّون الأصفر بكثرة الّذي يرمز إلى النّور وحرارة الإيمان والتوهُّج والشّعاع لاسيما في تناوله لآيات من الذّكر الحكيم إلى جانب الألوان المائية والزيتية.



(اللّوحة 02): مصورة من ورشته بوهران.

أ . الوصف والمصدر: حروفيات بالخطّ الثلث والنستعليق، مصورة من ورشة الفنّان بمدينة وهران.

ب . الجانب التقني: أكرليك على القماش.

اسم صاحب اللّوحة: كور نور الدين

تاريخ اللّوحة: 2018.

نوع الحامل والتّقنيّة: ألوان أكرليك على قماش، تقنية ألوان أكرليك.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (90/1.20) سم.

ج. الجانب التّشكيلي: من العوامل الّتي ارتكزت عليها الفنّان في بناء اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة والغامقة في آن واحد، والارتكاز على اللّونين الأصفر والأخضر الّتي غالبًا ما نجدها في أعمال بقيّة الفنّانين.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشاريها: تنوع كبير في استعمل الألوان الأصفر والأخضر والأزرق، وإعطاء اللّوحة بعدًا جماليًّا مختلفًا ومدروسًا مستنبطًا من المدرسة العراقيّة.

التّمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسيّة: أهم ما ميّز اللّوحة أنّها تحتوي الحركة الدّيناميكيّة للحرف العربيّ، أين استعمل الفنّان خطّ الثّلث في أسفل اللّوحة، ممّا يشير به إلى القوّة والتّحمّل كون حروف هذا الخطّ تعتمد على الصّلابة والمتانة.

د . عنوان اللّوحة: أفوّض أمري لله.

علاقة اللّوحة /العنوان: منسجم ومتطابق مع فكر الفنّان.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينية): إنّها تحدّد مجموعة من العلائق في سياق المشهد الحضاري الجزائري والعربيّ، فيقدم أعمالاً تتميز بالتّناغم بين إيقاعات التّشكيل الواقعي والحروفيات والمنمنمات، وامتزاج الخطّوط العربيّة بأساليب فنّ الرّسم المعاصر. وبما أنّ الحرف العربيّ له قيمة تعبيريّة، فقد تناول المبدع ضمن المنطق الجمالي في التّشكيل، وحاول تحويله بطرق إبداعيّة إلى أشكال دلاليّة تحمل مفردات فنّيّة وأبعادًا جماليّة وفلسفيّة ورؤيويّه، فقد حاول النّهل من الواقعيّة لترسيم ترانيم حروفية باستخدامات لونيّة وشكليّة، وأيضًا بتنظيم المادّة الفنّية وتوزيعها في الفضاء.

هـ . بيئة اللّوحة: أبدع الفنّان في هذه اللّوحة كونُه متأثّرًا بالمدرسة العراقية لأسلوب الفنّان العراقي نجى العزّاوي الّذي نجدُ في أعماله، هذه التّراكمات المتشابهة، ذلك ما جعل الفنّان يعكس أسلوبه في لوحاته، ضف إلى ذلك كون الفنّان يعيش في منطقة وهران وهي منطقة يزورها الكثير من السّواح الّذين يتوافدون على الفنّان من أجل اقتناء أعماله، ممّا يجبره أن يكون وفيّاً في تحقيق أعمال ذات جماليات متناسبة والبيئة الوهرانية.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: وعاء جمالي يعتمد التنويع والانسجام بين الخطّوط.

علاقة اللّوحة/الفنّان: علاقة متناظرة كون الفنّان يستعمل هذا الأسلوب منذ فترة طويلة ولم يسبق له الخروج عنه.

و . القراءة الثّانية التّضمينية (التّأويليّة): يعد الفنّان الحروفي نور الدّين بتجربته الفنّية الّتي تتحقّق في بنية الحروفية الخاصّة الّتي لها مقوماتها الدّالة على مرامي كثيرة في التّعبير عن الهواجس والانفعالات، الجزء الأيمن من أسفل اللّوحة، وفقًا لما يلائم الشّكل الّذي يرغبه ومزج الحروف بين اللّونين الأصفر والأخضر، بتجسيد متنوّع للتقنيات وتوظيف مفردات ثقافية حروفية جزائريّة مركزًا على خط الثّلث الجليّ، وعلى إثر ذلك، يبدو من المنظور النّقدي أنّ القاعدة التّشكيليّة لديه تتأسّس على مفارقة الابتعاد عن جماليات الخطّ المعهودة والمتكلفة، مع طبيعة وضرورات التّشكيل الواقعي. ومن هنا يتأسّس أسلوب الفنّان الخطّاط نور الدّين كور، محققاً مفهوماً جمالياً جديداً يمكنه من تحقيق أشكال مختلفة عن المتوقع، حيث يطلق من خلالها الحرف في أحضان الواقعية، مستعملاً جزءًا نسبيّ لتحقيق النّقطة الذّهبيّة على شكل رمز الميزان ويعكس البُعد الواحد للوحته بزخرفة مستنبطة من التّراث الشّعبي الجزائري مدرجًا اللّون البنفسجي والّذي يرمز للعظمة والتّملك، ليُثير بذلك العديد من التّساؤلات والأفكار الجماليّة.

ي . نتائج التّحليل: نلاحظُ تنويع في الشّكل والكثافة والتّقوقع اللّوني والحرفي، ويعتمد على الأشكال المتنوعة بين البيضاوي والمستطيل وأحيانًا كثيرة يشتغل بحريّة في الفضاء، وأحيانًا أخرى يعمد إلى نمذجة أشكال حروفية وفق خصوصيات فراغية يستمدّها من الفنّ الواقعي، ومن نسيج عالمه المُنمّق البديع المزخرف من الداخل والخارج، فتضحى طقوسه الحروفية المُتداخلة والمتفرّقة إبداعًا جماليًّا، تتنامى فيـه القدرة الحروفـيّة وتؤثـثه المعالم الواقعيّة، إنّه يروم الإشارة من القيّم الجماليّة الّتي يسعى من خلالها إلى إحداث توليف بين كل المفردات والعناصر المكوّنة لأعماله، وهو ما يعكس تنوع الألوان، والتّنوع في الشّكل والتّنوع في المضامين، ويهدف إلى تشكيل نسق بصري في نطاق أسلوب تلعب

فيه التّقنيّة دورًا توظيفيًّا، من خلال التّفاعل مع الأشكال التّعبيرية الخطّيّة والألوان، كما وظّف في أعلى اللّوحة شكلاً مستطيلاً مزخرفًا بالزّخرفة الهندسية والمُدعّمات الواقعيّة بنوع من المرونة، ليضفي الآية الكريمة ﴿ وَأُفَوِّضُ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ﴾[1]، بخط النّستعليق حتى يتحكّم في تدبير الفضاء وفق النّسيج الحرفي واللّوني والرّمزي بألوان الأكريليك على الأطوال بقدر وافرٍ من التّفاعل الإيجابيّ. كل ذلك يُنمّ عن بلاغـة الفنّان وقدرته الإبداعية ومرونته في التّفاعل مع مختلف الأشكال والخطّوط والألوان، لينتج عالمًا تعبيريًّا يحمل مجمـوعة من الخصائص والمضامين والمعاني، موظّفاً المفردات الحروفية والتّشكيليّة بشكلٍ دقيقٍ، ويوزّع النّقطة والحرف والمساحة واللّون بأساليب جماليّة، وطرائق رمزيّة ومقطعيّة تغذّي التّجربة التّشكيليّة.

4.4 دراسة في أعمال الفنّان التّشكيلي محمود طالب:

أ . الوصف والمصدر: حروفيات بخطّ ابتكاري، مصّورة من ورشة الفنّان بمدينة وهران.

1- سورة غافر، الآية رقم:44.

ب . الجانب التّقني: ألوان أكريليك واحبار ممزوجة بمادّة كلسيّة بيضاء يستعملها طبيب الأسنان على القماش والخشب ملوف بغراء كلسي.

اسم صاحب اللّوحة: محمود طالب.

تاريخ اللّوحة: 2018.

نوع الحامل والتّقنيّة: قطعة خشب ملفوفة بمادة كلسيّة.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (1.10/1.60) سم.

ج. الجانب التّشكيلي: من العوامل الّتي ارتكز عليها الفنّان في بناء اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة والغامقة في آن واحد، ووظّف الحروف بارزةً بينهما.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشاريها: تنوُّع كبير في استعمل الألوان الأزرق والأبيض، مع استعمال اللّون الأحمر كبعد جماليّ.

التّمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسية: أهمّ ما ميّز اللّوحة أنّها تحتوي على أسلوب مختلف قلَّ ما يوظّفه الفنّانون الحروفيون، وهو إعطاء الحرف بعده الثّالث، قصد التّكوين الفنّي داخل مُتُنْ النّص.

د . موضوع اللّوحة: من خيال الفنّان.

علاقة اللّوحة /العنوان: منسجم ومتطابق مع فكر الفنّان.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينيّة): استعمل الفنّان أسلوبًا منفردًا أوضح من خلاله بُعدًا جماليًّا يتنوّع بالمواد الّتي يوظّفها داخل اللّوحة، الّتي تُظهر على شكل منظر ساحليّ كما نشاهده في الطّبيعة.

هـ . بيئة اللّوحة: أبدع الفنّان في هذه اللّوحة كونه متأثّرًا بالمدارس الغربية لأسلوب الفنّان بيكاسو، الّذي نجد في أعماله التّمرّد عن المألوف، هذه التّراكمات المتشابهة، كما تعوّد كثيرٌ من المعجبين باقتناء أعماله، حتّى من خارج الوطن نظرًا لشموليتها في الجانب

الجماليّ وعُمق فلسفتها التّقنيّة واللّونية وعلى المساحة الكبيرة، كونه يكّزُ كثيرًا على الجداريات.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: وعاء جمالي يعتمد التّنويع والبُعد المتّسع لتكوين الجداري.

علاقة اللّوحة/الفنّان: الفنّان محمود طالب يعشق التّعامل مع البناء اللّوني والكلسي كونه نحّات من الطّراز العالي.

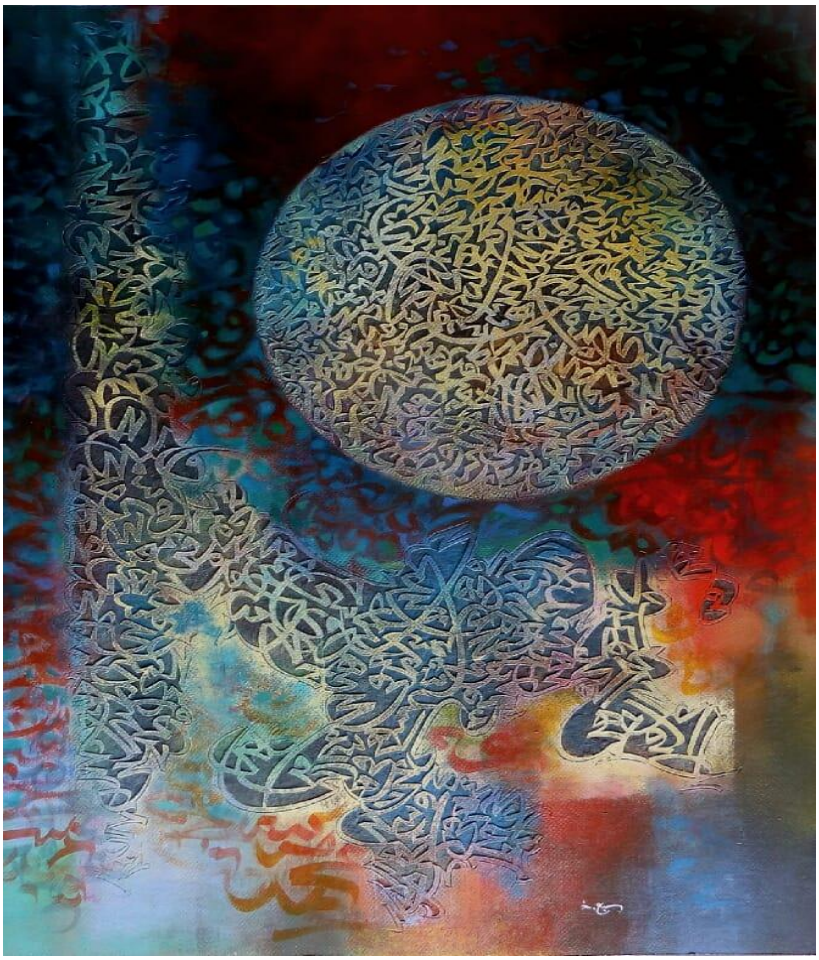
و . القراءة الثّانية التّضمينية (التّأويليّة): الفنّان محمود طالب ابن مدينة وهران له مميّزات تختلف عن بقية أقرانه الفنّانين ذلك ما لوحظ في أسلوبه المعاصر، الذي يستخدمه في أعماله الحروفية، ويستعمله في التوظيف التّشكيلي الحروفي الذي أخذ طابع خاصٍّ، حيث تعتبر تجربة فنية غير فيها مظهر جماليات الحرف العربيّ عبر توظيف حسّي تجريدي، تتجلّى فيه بناءات حروفية بحركة نحتيّة ورؤية ذاتيّة تأخذ أشكالها المرئيّة في لوحات خطية تعدّدت أبعادُها المؤثّرة بمكونات محلية إختلفت بين الجبس وبعض المكوّنات الإسمنتية التي حوّلها إلى مجسمات جعلت أسلوبه يقترن بالجمال الفنّي الذي أعطى ميزة خاصّة للخطّ العربيّ والمنمنمات والجداريّات.

كما نستطيع أن نصنّفه من خطّاطاً والنحّاتاً والرّساماً، لما يستعمله داخل اللوحاته من خفايا اللّون الذي يتغلل داخل المادة الجبسية مكوّنا الهاماً بارعاً في تشكيله والإتقانه للمزج بين الرؤية البصرية والحدس الخيالي، وما يميّزُ أعماله هو الاختلاف الواضح في الشّكل والخامة والنّتائج.

ي . نتائج التّحليل: اعتمد الفنّان طالب محمود في إنجاز لوحاته على استعمال المادّة الصمغية متنوّعة وتقنيّة مزج الجبس والنّحت والحرف العربيّ والألوان الزّيتية وهي تقنّية خاصّة بهذا الفنّان التّشكيلي الّذي يستخدم كثيرًا الرّموز والآيات القرآنية في أعماله.

رسم على عدد من اللّوحات آيات قرآنية بتقنيّة «الخطّ البارز» تُثير بجمالها الانتباه كتلك الّتي كتب عليها﴿ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾[1]، كما أنجز أيضا عملاً بديعا يحمل فلسفة عميقة تجريدية بارزة تمثلت في كتابته لآية الكرسي(الصورة57)[2]، تستوقف المشاهد المُتلقي هذه اللّوحة، فهو فنّان يُمارس الفنّ التّشكيلي منذ بداية الثّمانينات من القرن الماضي وشارك في العديد من المعارض الفرديّة والجماعيّة في الجزائر والعالم العربيّ وإفريقيا، كما أنجز العديد من الجداريات لهيئات مختلفة على غرار شركة سوناطراك والمطار الدّولي «هواري بومدين» بالعاصمة.

5.4 دراسة في أعمال الفنّان خالد سباع:



1- سورة الأنبياء، الآية رقم: 107.

2- انظر الصّورة رقم: 57، ص238.

أ . **الوصف والمصدر**: حروفيات بخطّ ابتكاري، مصوّرة من معرض مدينة تلمسان سنة 2017.

ب . **الجانب التّقني**: ألوان أكريليك وأحبار ممزوجة بموادّ كيميائية مختلفة بالإضافة إلى تقنية الحفر على الورق.

اسم صاحب اللّوحة: خالد سباع.

تاريخ اللّوحة: 2015.

نوع الحامل والتّقنيّة: أكريليك على الأطوال.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (80/90) سم.

ج. **الجانب التّشكيلي**: من العوامل الّتي ارتكزت عليها الفنّان في بناء اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة والغامقة ومتضادّة في آن واحد، ووظّف حفر الحروف بداخلهم.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشاريها: تنوع كبير في استعمل الألوان الأزرق والأبيض، مع استعمال اللّون الأحمر والأزرق القاتم كبُعْد جماليّ.

التّمثيل الأيقونيّ والخطّوط الرّئيسيّة: أهم ما ميّز اللّوحة أنّها تحتوي على أسلوب مختلف قلَّ ما يوظّفه الفنّانون الحروفيّون، وهو إعطاء الحرف التّكوين الدائري، والتّأمّل إلى أعمال الفنّان خالد سباع يستنتج أنّ الفنّان لا يراعي ضوابط الحرف وقواعده إنّما يعتمد على الحركة العفويّة في التّكوين الأيقوني للانسجام بين الكتلة واللّون وتحقيق البُعد الثالث.

د . **موضوع اللّوحة**: من خيال الفنّان.

علاقة اللّوحة/العنوان: أعمال الفنّان تعبّر عن الطّبيعة والحقيقيّة وعن شعوره تعبيرًا خاصًّا يميّزه عن غيره من الفنّانين الجزائريّين، ذلك ما نراه في أعماله الّتي يُحاول أن يضبط بها الانتماء إلى المدارس الغربيّة، فالفنّان خالد من مهارته يفوق غيره في عملية اتقان الرّسم أو زخرفته وخاصة كونه حات، إذْ يستعمل تقنية الحفر على الورق ممّا يجبره على تنفيذ

التكامل والانسجام بين الكتابة والحفر في صنع كتلة، لذلك وجد نفسه يداعب الحرف واللّون بطريقته الخاصّة.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينيّة): استعمل الفنّان أسلوبًا منفردًا أوضح من خلاله بعدًا جماليًّا يتنوّع بالمواد الّتي يوظفها داخل اللّوحة، الّتي تظهر على فضاء كوني يتوسّطه كوكب الأرض كما نشاهده في الطّبيعة.

هـ . بيئة اللّوحة: أبدع الفنّان في هذه اللّوحة كونه متأثّرٌ بالمدارسِ الغربيّة لأسلوب نجى المهداوي، كل هذه العلاقات المتشابه تحدو بنا الى مفهوم واحد هو وحدة الفنّ الاسلامي رغم تباعد المكان والزّمان، فهناك عوامل كثيرة أدّت بالفنّان إلى خوض هذه التّجربة الحروفية منذ الإساءة بالرّسوم للنّبي محمّد صلى الله عليه وسلم، هو ورفقة مجموعة من الفنّانين أبو إلّا أن يخرجوا من كينونتهم إكرامًا لمحبّتهم لنبيهم الكريم وإعادة الاعتبار لهذا الدّين الحنيف بأعمال فنّية تنتقل بحريّة تامّة خاصّة تنوّع المخطوطات المزيّنة بأنواع الرّسوم الجميلة، والّتي أدّت الى الأسلوب الّذي انتهجه الفنّان خالد في عالم الحروفيات تاركًا وراءه مهارةً خارقةً في فنّ الرّسم والّذي توقّف عن ممارسته منذ فترة.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: انطبعت في هذه اللّوحة الزّخرفة الإسلاميّة بشكل منحوت للحروف بتناغمٍ الفراغات الموجودة بها، بطابع عقلاني فالعناصر النّباتية والهندسيّة بخطوطها المختلفة وتشكيلاتها المتنوّعة كلّها نظام هندسي كما أنّ تنوع الخطّوط العربيّة ورسمها ضمن مقاييس معينة، كل هذه من طبيعة العقل الّذي من صفاته التّفكير والنّظام والدّقة عند الفنّان خالد.

علاقة اللّوحة/الفنّان: يقدّم بدوره الوحة التي يغلب عليها الخطّ أكثر من التّجريد، عبر استخدام متعدّد الألوان والأحجام لحروف منحوتة على الورق ومتعانقة تبدو متناسقةً من حيث الزّخرفة والشّكل الفنّي، ولكنّها غير ذات معنى بالّنسبة إلى المشاهد العادي.

و . القراءة الثّانية التّضمينية (التّأويليّة): فنّان متشبّع بالقيم الفنّية، نحات ورسام، انتهل عالم الحروفيّة، والحقيقة أنّ الأذواق تختلف والميولات كثيرة، لكن لكلّ منّا اهتمامه الخاصّ في اللّوحة الّتي تؤثّر فيه، فالفنّان يفضّلُ تلك اللّوحة الجميلة الّتي تُشعر المتلقي بصدق صاحبها وانطباعاته الذّاتية وخطاباته الحسّيّة، باعتبار أنّ اللّوحة لها أبعاد تخترق الحدود السّطحية للعمل، وهي تلك اللّوحة الّتي تُطيل النّظر إليك في صمْتٍ وتُناديك من باطنها بكلماتٍ؛ حروفها من ألوان راجية منك أن تفكَّ ألغازها علّها تتحرّرُ من ذلك الإطار والعنوان، إنها اللّوحة الانطباعية الّتي كلّما ألقيت فيها من الألوان تقول لك هل من مزيد؟

إنّ الفنّان خالد سباع يوظّف الحرف العربيّ في لوحته هذه بشكل مكثّف، وهذا لحتميّة جماليّات اللّوحة، ليست هناك خلفيات، فكلّ لوحة لها متطلباتها وضروراتها تُلزمك مراعاة وتفادي انتقاد اللّوحة من ناحيّة اللّون أو التّركيب، ثمّ الشّكل أو الأسلوب، وفي هذه اللّوحة الحروفية بالذّات اتّخذ الفنّان من الحرف العربيّ تشكيلاً، وهذا ما بذله الفنّان لسنواتٍ من البحثِ والتّجريب للانفراد عن غيره بهذه الطّريقة؛ ويبقى الحرف العربيّ أهمّ عنصرٍ يُشكّل به في أعماله، وهذا لأنّه يرى أنّ هذا الحرف طيّع وله أشكال عموديّة وأفقيّة مما سهّل عليه الغوصُ أكثر في إيجاد كمّ هائل من اللّوحات بهذا الحرف، فهو لا يكتب كلمة أو جملة ولا يقيّد الحرف بالمقاييس المعمول بها، فله الحريّة التّامة عنده بغرض الوصول به إلى مضاهاة اللّوحات الّتي تنتمي إلى المدارس الحديثة.

ي . نتائج التّحليل: من جماليات اللّوحة أن يكون لأشكالها فسحةً وفضاءً تسبحُ فيه وللحروفية متّسعٌ من المساحات تُلامس مشاعر المشاهد في انسيابها وتراكمها في بعض الأحيان، فأغلب لوحات الفنّان خالد سبّاع اتخذت منطلقًا لها من وسط اللّوحة ثم تنتشر نحو كلِّ ركنٍ تجد فيه مستقرًّا لها، وإذا أمعنّا النّظر بهذه اللّوحة التّعبيريّة التّجريديّة، نجد في ذلك الصّعود والنّزول أنغامًا وتناسقًا تارةً تنيرها الألوان وتارةً أخرى يحجبها تشابك

الحرف بحجم لا ندرك شكله ولا وجهته إلاّ إذا اقتربنا من اللّوحة أكثر، فالحروفيّة تبعث في مشاهديها الرّغبة في المحاولة والتّجريب.

6.4 دراسة في أعمال الفنّان طيّب العيدي:

نأخذ في هذه الدّراسة بشكلٍ أساسيٍّ أعمال الفنّان والخطّاط طيب لعيدي الّتي تأخذنا إلى تحرير الحرف من سكونه وجعله كائنًا بملامح قدسيّةٍ، تلوجُ في فضاءات اللّون والهندسة والانحناء وتُعانق الفنّ بكلّ جنونه، فأعمالُ العيدي لا تنشر فيك السّكينة والطّمأنينة بل تبعثرك وتؤذيك بجمالها المتوحّشْ وتجعلك شاردَ الفكر والعين باحثًا عن سرِّ ذلك الزّخم الفنّي والرّوحي حتّى تخرج منها وكلك عَطَشٌ، إذْ يُعَدُّ الفنّ الحروفيات في أعمال هذا الفنّان بالخصوص، نِتاجاً إبداعيًا مُميّزاً، حيث يُعْتبَرُ لوناً من ألوان الثّقافة الإنسانيّة بما تملكه من ترجمة ذاتية لجوهر الفنّان وليس تعبيراً لمتطلبات حياته رغم أنّ بعض العلماء يعتبرون الفنّ ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطّعام، وسنتطرّق لأعماله في دراسة تحليليّة لخمسة لوحات كونه خطّاط ورسام ابن مدينة آفلو بالأغواط الجزائر.

"يعتبر أيضا فنّ الحروفيات من الفنّون الّتي أضحت تعطي وجها للثّقافة التّراثية الّتي تعكس الأسلوب التّراثي الجزائري، وقد أخذنا نماذج من أعمال الفنّان (طيب لعيدي) من منطقة الأغواط، حيث تنبني أعمالهُ على مسلك فنّي مُتوهّجٍ، يستقي من المادّة

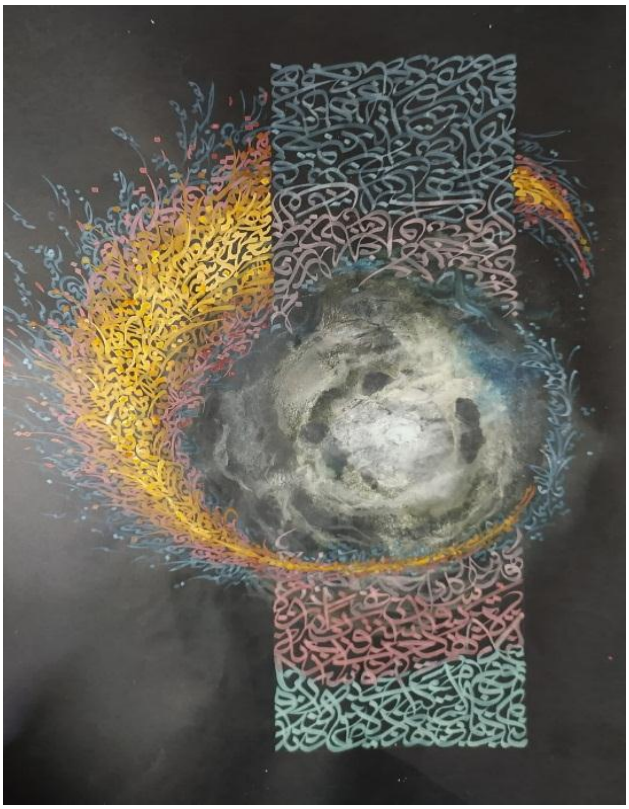
الحروفيّة عناصر البناء المحكم، لبعث الجمال والإبهاج الفنّي، عن طريق بسط مختلف المفردات الحروفية المترابطة الشّكل، والمتّصلة بتراكمات من العلامات والألوان، للتّعبير بطرق مباشرة تغطي مجمل مساحات الفضاء".[1]

(اللّوحة01): مصورة من ورشته بدار الثقافة تخي عبد الله بالأغواط.

أ . **الوصف والمصدر**: حروفيات بخطّي الثّلث والديواني، مصورة من معرض من ورشة الفنّان بمركز دار الثقافة تخي عبد الله بالأغواط.

ب . **الجانب التقني**: ألوان أكريليك واحبار ممزوجة بموادّ كيميائية مختلفة.

اسم صاحب اللّوحة: طيب لعيدي.



تاريخ اللّوحة: 2021.

نوع الحامل والتّقنيّة: أكريليك على ورق الكونسول.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (60/65) سم.

ج. **الجانب التّشكيلي**: من العوامل الّتي ارتكزت عليها الفنّان في بناء اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة والغامقة ومتضادّة في آن واحد، ووظّف الحروف بداخلها، حيث تبدو اللّوحة على شكل فضاء سابح.

1- خالد خالدي، سامية غشير، دور فنّ الخطّ العربيّ في إحياء التّراث وتفعيله بالجزائر، مجلّة الكَلِمْ، المجلد5، العدد02، 2020، جامعة أحمد بن بلّة 01 وهران، الجزائر، ص09.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشاريها: تنوّع كبير في استعمل الألوان خلفية بالأسود، والألوان الذّهبية متدرّجة، مع استعمال اللّون الأزرق الفاتح.

التّمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسية: إنّه الأسلوب المميّز للفنّان الحروفي طيب لعيدي وطريقته في التّعبير، لرصد القيمة التّشكيليّة كملمسٍ رُؤيوي يوحي بأبعاد جماليّة ومضامين دلاليّة قويّة، تجعله يتوغّل في أعماق المفاهيم والقيّم الّتي يبني عليها منجزه التّشكيليّ الحروفي، ويُثير بواسطتها المضمون، بعفويّةٍ وتقنيّةٍ مغايرةٍ تتوخّى التّجانس بين كل العناصر البنائيّة.

د . موضوع اللّوحة: حروفيات من مِخيَالِ الفنّان.

علاقة اللّوحة /العنوان: أعمال الفنّان تعبِّر عن الطّبيعة والحقيقة وعن شعوره تعبيرًا خاصًّا يميّزه عن غيره من الفنّانين الجزائريّين، ذلك ما نراه في أعماله الّتي يحاول بها أن يضبط بُعده عن المدارس الغربيّة، وانتمائه للمدرسة الإسلامية الصّوفية، فالفنّان طيّب من مهارته يفوق غيره في عملية اتقان الرّسم أو زخرفته وتوظيف الحرف العربيّ بداخل اللّوحة لأنّه يعي جيّدا ما معنى النّسبة الذّهبية للحرف، لذلك وجد نفسه يداعب الحرف واللّون بطريقته الخاصّة.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينيّة): استعمل الفنّان أسلوبًا منفردًا أوضح من خلاله بعدًا جماليًّا يتنوّع بالمواد الّتي يوظفّها داخل اللّوحة، الّتي تظهر على فضاء كوني يتوسّطه كوكب الأرض كما نشاهدُه في الطّبيعة.

هـ . بيئة اللّوحة: الفنّان طيّب العيدي ابن بيئته، الّتي جعلت منه ذلك الطّفل الشّقي منذ صغره متأثّراً بالنّخيل والرّمال وتلك الألوان الصّافية، الّتي نجدها دوماً في أعماله، كونه ترعرع فيها، إنّها عين فنّان متمرّس له رُؤية جماليّة ذاتيّة تنطلق أوّلاً من ارتباطاته ببيئته وأرضه الّتي عاش عليها بآفلو ولاية الأغواط، وما يتخلّل هذه البيئة من مشاهد جمالية طبيعية، تراثية واجتماعية لازالت راسخة في مِخْيَالِ الفنّان.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: ظهرت في هذه اللّوحة الزّخرفة الإسلامية بتناغم حروفها، بطابع عقلاني فالعناصر الخياليّة بخطوطها المختلفة الثّلث والدّيواني في حركاتها وتشكيلاتها المتنوّعة كلّها نظام هندسيّ كما أنّ الفنّان يُكرر الحرفَ في مسارات عدّة بمتعةٍ لا تضاهى، حيث يُحلّقُ في مخاضِ التّفكير الحرّ نوراً باعثاً على التّجديد والإبداع والدّهشة والاكتشاف والمجازفة ويمتلكُ في كل ذلك ذاتيّة القرار ومنهجيّة البحث عن مكامن الجمال في امتلاك ناصية التّحديق والمواجهة في سرد الأفق الجماليّ اللاّمتناهيّ للحروفيّة العربيّة ومتسلّحاً بموهبةِ التّمرد والرّفض في القوالبِ الكلاسيكية والمتعارف عليها بتأمّل تفكيريّ.

علاقة اللّوحة/الفنّان: إنّ التّمعُّن وتلقّي النّتاج الفنّي الّذي ينتجه الفنّان لعيدي، يضعنا أمام محورين مهمّين الأوّل تجسيد الواقع العياني بشكل آخر، إذْ تتجلّى من خلاله رؤية وعين ذكيّة تُبصر وتلتقِطُ من الواقع مفردات وأماكن لا تلتقطها غيره، ومن ثمّ محاولة تنزيل تلك المُدركات الحسِيَّة في ذاكرته بصيغ جماليّةٍ توسّمت صورًا مختلفةً، حملت لنا خَصَصِيّة وبصمة شرقيّة من خلال ما طرحه الفنّان من مواضيع تحاكي الواقع الجزائري، لكنّها محاكاة بتفرُّدٍ وبأسلوبيةٍ شخصيةٍ تختلف عن الآخرين.

و . القراءة الثّانية التّضمينية (التّأويليّة): إنّها حالةٌ غنيّةٌ بوعي التّمرد المعرفي والمتوّج بسلطةِ العقل النّقدي والقادر على هزيمة المألوف والسّير في تأسيسِ نواة معرفيّةٍ حُرّة مفعَمةٍ بالإبداع والخلق والتّجديدِ.

فليس هناك أيّ أهميةٍ في أن تمتلك ميّزة التّفكير من دون أن تكون حُراً فيه، حُراً في خَلْق مناخاتهِ المعرفيّة البِكر، وحُرّاً في اجتراحِ طرائقهِ التّواصليّة في عالمِ الأفكارِ والتّصوّرات والمفاهيم مُستقلاً عنْ سلطةِ الثّقافات الشّفاهيّة والتّلقينيّة المتوارثة، وحُرّاً في ابتكار بداياته المعرفيّة والمتحرّرة من الأسبقيّات الذّهنيّة وحُراً في امتلاك ذاتيّة السّيطرة

الإلهاميّة على التّحاور مع الأفكار والمفاهيم وحُرّاً في صناعة تجاوزاته التّفكيريّة القادرة على استدعاء صورها الجميلة وانقلاباتها العفويّة في استدعاء توافقاته الفكريّةِ الحُرّة.

إنَّ الإبداع الحُّر والممتزج بهويّة الحرف دافعٌ حقيقيٌّ للفنّان لتحقيقِ ذاتهِ التّفكيريّة، الذّات الّتي تُحقق إلهاماً وتدفقاً وإبداعاً.

(اللّوحة 02): مصورة من ورشته بالأغواط.

أ . **الوصف والمصدر:** حروفيات الدّيواني والجلي الديواني، مصورة من ورشة الفنّان بمركز دار الثّقافة تخّي عبد الله بالأغواط.

ب . **الجانب التّقني:** ألوان أكريليك وأحبار ممزوجة بموادّ كيميائية مختلفة.

اسم صاحب اللّوحة: طيّب العيدي.

تاريخ اللّوحة: 2021.

نوع الحامل والتّقنيّة: أكريليك على ورق الكونسول.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (60/65) سم.

ج. **الجانب التّشكيلي:** من العوامل الّتي ارتكز عليها الفنّان في بناء اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة والغامقة ومتضادّة في آن واحد، ووظّف الحروف بداخلها، حيث تبدو اللّوحة على شكل حبّة أجاص مقسومة.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشاريها: تنوّع كبير في استعمل الألوان الفاتحة، والألوان اللّيمونية متدرّجة، مع استعمال اللّون الأزرق الفاتح والبنّي أيضاً.

التّمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسية: لعلّ التّوظيف الزّخمي المُعقلن للألوان الممزوجة بالأشكال التّعبيرية والرّمزيّة والعلاماتيّة ذات المعالم الإيحائية، تمنح أعماله مقاربة مفاهيميّة تؤطرها السّيولة اللّونية باعتمادات الدّوائر وأنصاف الدّوائر على مستوى اللّون وعلى مستوى أشكال الحروف، وتستحوذ على معظم الفضاء، ويغلب عليها التّنوع، بتركيبات فنّية وجمالية تتناغم وتتوالف وتنسجم فيها كل مقوّمات العمل الحروفي الإبداعي، الّذي يوحي بالحركة ويبعث صدى موسيقاه في أشكال جديدة، تتمظهر بعمق ونوعية في الرّؤية التّشكيليّة المعاصرة للفنّان ذاته، وفي وضع عناصر العمل بألوان منسجمة، وبطبقات خفيفة وأشكال متعدّدة فارقة، وكُتَلٍ لونيّة منزوية في خانات شكليّة، بصياغة وتنغيم ونظم منسجم مع كل المكونات الجوهريّة، تحرّك تلك الكُتل عبر مساحات متقاطعة بكتل أخرى، وبذلك تتبدّى لوحات الفنّان طيّب العيدي انعكاسًا تراثيا حضاريًّا يختزل العديد من المعالم، ويبثُّ مجموعة من القيم بتقنيات عالية، بانسيابيّة وانطباعيّة مؤطّرة، على نحو من التّرويّ والدّقة والموازنة، بين المادّة التّراثية القويّة، والأصناف التّعبيرية، والأشكال والألوان والعلامات الّتي تُشكل في غالبها جماليات ليست محدودة، وأسلوبُ يُزاوج بين الخيال وواقعية المادّة التّشكيليّة. الأمر الّذي يستقطب عين القارئ ويبحر بها في تلك الجماليات التّشكيليّة.

د . موضوع اللّوحة: من مِخيَالِ الفنّان.

علاقة اللّوحة /العنوان: أعمال الفنّان تُعبّر أيضا إلى حضور اللّون البنّي، حيث استعمله بجرأة غير مألوفة، وهو اللّون الخطير، مع سلم من الزّرقة، وبقع صفراء لها لون الشّمس، وشيئًا فشيئًا، ازدادت خيارات الفنّان اللّونيّة اتّساعًا، وأخذت تأوي إلى أركان عديدة في لوحته، شخوص متوحدة بمسحة صوفيّة، أخلّت مكانها فيما بعد لكائنات خياليّة أو لفاكهة بالجنّة تُخرج رحيقاُ من اللّذة الأزليّة، ثمّ المزيد من الأزرق والأصفر.

أمَّا الضّوء فكان يأتي أحيانًا من العناصر نفسها، بدلاً من أن يكون مسلّطًا من مصدر خارجي، وهو كمفهوم وصياغة، مُستمدّ من الأيقونة، فالفنّان طيّب العيدي اعتمد في غالبيّة أعماله على صّياغة الواقعيّة الإسلاميّة، لكنّه يُمارس عليها لعبًا وإضافات، ليصير هو المكان بعين الدّاخل صورة منمّقة أو تعبير عن شعور.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينية): في كل مرة على نحو مختلف، وفي يُبهرنا الفنّان طيّب العيدي بأعمال مستوحات من خياله الواسع وإحساسه الرّشيد، مُدخلاً عناصر من طبيعية من حياته إلى أعماله، مُحوّلاً مفردات تطبيقيّة إلى عناصر تشكيليّة، الأمر الّذي جعل منها مترفة، بهيّة، متصالحة، تعكس الحرفة العاليّة الّتي اكتسبها من خلال إنتاجه المجتهد والمستمر للفنّ، فالفنّان استعمل أسلوبًا منفردًا أظهر من خلاله بُعدًا جماليًّا يتنوّع بالمواد الّتي يوظّفها داخل اللّوحة، الّتي تظهر على شكل حبّة أجاصٍ.

هـ . بيئة اللّوحة: إنّ أعمال طيب لعيدي في مجملها تحكمها التّقنيات العالية والمؤهلات الكبيرة، ويحكمها الالتزام بالضّوابط الجماليّة للحروفيّة العربيّة، يفصح عن ذلك الّتركيب اللّوني المُدجّجِ بالحروفيات المقيّدة باللّوازم الفنّيّة المعاصرة، خصوصًا في الخطّ الدّيواني، وهو ما يُؤشر إلى أنّ المُبدع يتجاوز التّقاليد ويسبح في التّشكيل الخطّي في الفضاء بحريّةٍ مدروسةٍ، ويلتزم بالضّوابط المعاصرة الّتي تفي للخطّ العربيّ بالرّوح الجماليّة والمواكبة الإبداعية والضوابط القيميّة والأُسُسِ البنائيّة، ما ينمِّ عن وعي الفنّان طيّب العيدي بمختلف وضعيات الحروفيّة العربيّة وما تنطوي عليه من جماليات، فهو يطوّع الحروف بالألوان والأشكال، ويطوّع الألوان للخدمة الحروفية، ويؤلّف جملةً من التّناسقات بين الأشكال والخطّوط وبين المادّة التّشكيليّة المعاصرة، بل يُطلق العنان للحرف ليسبح بتلقائيّة في فضاء تشكيليّ غير محدُود، وبذلك يطرح عمله ضمن سياقات تعبيريّة متجدّدة، تتجاوزُ المجال الكلاسيكي إلى المجال التّشكيلي التّعبيري الحروفي المعاصر.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: التّقنيات العاليّة للفنّان التّشكيلي الجزائري طيّب العيدي تقوده إلى الانكباب بروحانيّة وعلم في لبِّ التّراث الحضاري العربيّ الإسلامي، حيث تتبدى أعماله الرّائدة والغنيّة في مجال الحروفيات وفنّ الخطّ العربيّ قويّة حابلة بالمعاني والدّلالات، لأنّ طيّب العيدي طبع مجال الفنّ التّشكيلي بإيقاع الحروفيات والزّخارف والمنمنمات العربيّة الأصيلة بامتزاج الخطّوط العربيّة بأساليب فنّ التّشكيل المعاصر، مرتكزًا على علامات خطيّة وأشكال دائريّة وألوان من جنس ألوانها مقابلة لبعضها، إنّها ثنائيّة تبدأ من عملية البناء الفضائي وتفضي إلى مسلك إبداعي بديع، بثنائية تسبح في المثل والقيم الّتي يكشف عنها المنحى الدّلاليّ.

علاقة اللّوحة/الفنّان: فمن روحِ الحرفِ وعلى اختلاف المدارس كان لشكل حرفه خصوصيّة تمرّدت بنسبٍ غير محددةٍ على أصول وقواعد تجويده المعروفة، كان ذلك مقصوداً أو غير ذلك من خلال حريّة تصرفٍ مطلقة اعتنقها الفنّان الطيّب لمعالجة حرفهِ تشكيليّاً لكنْ في عُمومها لا تخلو من نسب قواعد تبدو للعامّة حقيقيّة، لكن العارفين والحاذقين بالقواعد المتعارف عليها يدركون تماماً تمرّد الفنّان عنْها لكونهِ متخرجٌ من مدارسها العصامية، لكن هذا لا يعني أيضاً أنّه يجهل مدى تأثره بها جماليّاً وتشكيليّاً.

و . القراءة الثانية التّضمينية (التّأويليّة): يمزجُ الفنّان في لوحاته بين الرّسم والخطّ العربيّ الأصيل مزجاً فنّيًّا جميلاً حيثُ يصبغُ عليهِ من روحه المتأصّلة بالتّراث وأحاسيسه المُرهفةِ ويطبعها بكثيرٍ من المساحات الفنّيّة الرّائعة والّتي ربطها بمنبعه وأصوله وهو القادم من ربوع جبِال القعدة الشّامخة بمنطقة أفلو بولاية الأغواط في الجزائر.

كما أن أعماله الفنّيّة تدلُّ على المُثابرة والتّعمُّق في البحث في تلافيفِ الحروف ساعياً لاصطياد عصفور الإبداع الذّهبي كونه يتعايش بصدقٍ مع انفعالاته الحروفيّة وخلاصة أفكاره النيّرة حيث يجعل الحروف تسبح في فضاء اللّوحة لتشكّل حُلماً يسحر الوجدان فيسافر بالحرف إلى حِبْكَةِ فوضويّة مُنمّقة في تجاويف الكلمة عبر تراكيب

متجانسة نحو لوحة تكتظُّ بالإيحاءات الجماليّة والدّلالات اللّغوية والتّشكيلات الّتي تهدف إلى انبعاث مخزون جماليٍّ واسعِ الطَّيْفِ للحروفيّة العربيّة.

حيث يحوّل الحروف إلى غابة أو مزهريّة أو حقول غنّاء فيها من الأشجار والأزهار ما يجعلها لوحاتٌ تسكن في شغاف القلوب بكل طواعية وانسجام.

كما أنّ الحركات المتمرِّدة والخارجة عن المألوف تعطي انطباعًا ذاتيّاً حول جوهر العلاقة المنسجمة والتّرابط الرّوحي ما بين الحرف والفنّان، وبما أنَّ معظم الحروف ليست مشتّتة بل لها ارتباطٌ وثيقٌ مع حركات النّقطة المتعدّدة في أطوار مختلفة عبر توليفات الانسجام والتآلف في حضرة اللّوحة الجماليّة بأبعادها اللاّمتناهية، والّتي تُعطي للحرف العربيّ تيّاراً آخر نحو الكمال والعبور إلى الضّفة الأخرى بكل حضور وقوّة، فإتقان طيب لعيدي يُقارب المفاهيم التّشكيليّة بالسّيولة الحروفية واللّونية.

ي . نتائج التّحليل: يوظّف الفنان تلك المفردات الّتي اكتنزت بها ذاكرته الصّورية من الواقع لكي يقحمها في أجواء سرياليّة ليكون خطابَهُ البصريّ أقربُ إلى الاتّجاه السّريالي، ففيها من الدّلالات الرّمزية الشّيء الكثير، وفق نزوع الفنّان ومحمولاته النّفسية، فأعماله تبُثُّ خطابًا جماليًّا محملاً بالدّلالات الفلسفية والتّعبيرات الجمالية تعطي رُؤية استطيقيه ملتزمة التزامًا فعليًا بالذّات المُبدعة، الّتي من خلالها يطرح ويعالج الواقع بتراكيب مختزلةٍ من المخيلة لتتحوّل إلى إحساس فنّي عالي مُخصّب بالمحمولات السّيميائيّة لخطابٍ فنّيّ تشكيليّ يجمع بين التّعبير والتّرميز والواقع ضمن فضاء سريالي جميل وممتع للبصر، موظّفًا حروفًا تُرسل حركاتٍ وموسيقى تَسحر النّاظر، إضافة إلى أنّ كثير من نتاج هذا الفنّان المبدع ظهر فيها توظيف لمفردات الخطّ العربيّ والوحدات الزّخرفية الإسلامية بتشكيلاتٍ جماليةٍ وظّفت بحرفية ومهارةٍ عاليةٍ، وهي تبث لنا مرجعيّة فنّيّة تجمع الأصالة بالمعاصرة، إذْ لا يمكن فصل الأصالة عن المعاصرة لأنّ التّراث يمكن تقديمه بصيغ

حداثية تُشتقُّ من جمال التّراث العربيّ الإسلامي، إنّها تشكيلات مختزله من مفردات منوّعه، يزخر بها الواقع الجماليّ العربيّ.

(اللّوحة 03): مصورة من ورشته بدار الثقافة تخي عبد الله بالأغواط.

أ . **الوصف والمصدر:** لوحة تمثل شخصية المجاهد الجنرال المرحوم قايد صالح، حروفيات بخطّ الديواني، مصورة من معرض من ورشة الفنّان بمركز دار الثّقافة تخي عبد الله بالأغواط.

ب . الجانب التقني: ألوان أكرليك واحبار ألوان مائية وألوان مذهبّة.

اسم صاحب اللّوحة: طيّب العيدي.

تاريخ اللّوحة: 2019.

نوع الحامل والتّقنيّة: أكرليك على ورق الكونسول.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (60/65) سم.

ج. الجانب التّشكيلي: من العوامل الّتي ارتكزت عليها الفنّان في بناء اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة، ووظّف الحروف داخل الرّسم حيث مزج بين الفنّ الإسلامي كهويّة مقدّسة وبين المدرسة الغربيّة في رسم البورتري الّتي يُضاهي بها المدرسة الواقعية المُفرطة.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشارها: في هذه اللّوحة يغلب العنصر الواقعي كون اللّوحة تمثّل شخصية وطنية، في تجربة فريدة من نوعها وجريئة، تقوم على المزج بين الرّسم والحروفيّة، استعمل الفنّان نمط الرّسم بشكل واضح، موظّفًا تقنيّة الأكورال الّتي تبدو جليّا بالألوان المائية، مع إدخال الحروف الّتي أوجبت استعمال الأحبار المتنوّعة الّتي يبدو أنّ الفنّان متحكّم فيها جيّدًا بمهارة.

التّمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسية: إنّه الأسلوب المميّز للفنّان الحروفي طيّب العيدي وطريقته في التّعبير، لرصد القيمة التّشكيليّة كملمسٍ رُؤيويّ يوحي بأبعاد جماليّة ومضامين دلاليةٍ قويةٍ، تجعله يتوغّل في أعماق المفاهيم والقيم الّتي يبني عليها منجزه التّشكيليّ الحروفي، ويثير بواسطتها المضمون، بعفويّة وتقنيّة مغايرة تتوخّى التّجانس بين كل العناصر البنائيّة.

د . موضوع اللّوحة: شخصية قايد صالح رحمه الله.

علاقة اللّوحة /العنوان: أعمال الفنّان تُعبر عن الطبيعة والحقيقة وعن شعوره تعبيرًا خاصًّا يُميزه عن غيره من الفنّانين الجزائريّين، ذلك ما نراه في أعماله الّتي يحاول أن يضبط بها الانتماء إلى المدارس الغربية، فالفنّان الطّيب من مهارته يفوق غيره في عملية اتقان الرّسم أو زخرفته وتوظيف الحرف العربيّ بداخل اللّوحة لأنّه يعي جيّدًا ما معنى النّسبة الذّهبية للحرف، لذلك وجد نفسه يداعب الحرف واللّون بطريقته الخاصّة.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينيّة): نلاحظ أنّ نتاج الفنّان طيّب لا يخضع لمقاييس جماليّة ثابتة بل متحوّلة ومتغيّره تظهر فيها العديد من الأساليب وتتفاوت بصيغ مختلفة تجعل من المتلقي طرفًا مهمًّا في إنتاج المعنى، والدّخول إلى تشكيلاته الجماليّة

من منافذ مختلفة، وهنا يثبت الفنّان طيب لعيدي ازدواجية مهاراته تلك الّتي يزاوج فيها بين فنّ الرّسم كونه رسّاماً ومهارةَ الخطّ العربيّ الّذي يُتقنها بنسبتها الذّهبية، حيث أظهر جليّاً أسلوبًا جديدًا يتّصف بالحداثة والتّجديد في توظيف الحروف العربيّة داخل الصّورة المرسومة مُجزّأة الأقسام والمساحات في فضاءات اللّوحة، وكأنّ الحروف موجودة في نسيج الرّسم، وهذه المغامرة تبدو في الغالب مستحيلة، لكنّها تنهال سهولةً في التّوظيف مع أسلوب الحروفيات لدى الفنّان طيّب ابن مدينة الأغواط.

هـ . بيئة اللّوحة: يبدو من المنظور النّقدي أنّ القاعدة التّشكيليّة لديه تتأسّسُ على مفارقة الابتعاد عن جماليات الخطّ المعهودة والمتكلفة، مع طبيعة وضرورات التّشكيل الواقعي. ومن هنا يتأسّس أسلوب لعيدي، محقّقاً مفهوماً جماليّاً جديداً يمكنه من تحقيق أشكال مختلفة عن المتوقّع، حيث يطلق من خلالها الحرف في أحضان الواقعيّة، ليُثير بذلك العديد من التّساؤلات والأفكار الجماليّة.

الوعاء التّقنيّ والتّشكيليّ الّذي وردت فيه اللّوحة: دخلت اللّوحة في سياق بورتري المرحوم والمغفور له قائد القوّات المسلّحة المجاهد قايد صالح، تجسيداً من الفنّان إلى روحه الطّاهرة، مظهرًا وطنيّته وتأثره بما يحصل في الوطن العزيز الجزائر، كلّ ذلك ينمّ عن بلاغـة الفنّان وقدرته الإبداعية ومرونته في التّفاعل مع مختلف الأحداث السّياسيّة والوطنية وتوظيفها بالأشكال والخطّوط والألوان، لينتج عالمًا تعبيريًّا يحمل مجمـوعة من الخصائص والمضامين والمعاني، موظفاً المفردات الحروفيّة والتّشكيليّة بشكلٍ دقيقٍ، ويوزّع النّقطة والحرف والمساحة واللّون بأساليب جماليّة، وطرائق رمزيّة ومقطعيّة تغذّي التّجربة التّشكيليّة الجزائريّة والعربيّة.

علاقة اللّوحة/الفنّان: يستمرُّ أسلوب الفنّان طيّب العيدي بالمغامرةٍ مع الرّسم والخطّ واللّون، وكأيّ بداية يعترفُ هذا الفنّان الجزائريُّ في مغامرته أنّ مشواره لم يَخْلُ من التّأثر ببعض كبار الفنّانين، إذْ يُؤكّد أنّه لم تكن شجرةَ عشقه للرّسم والخطّ والفنّ عمومًا مبتورةَ

الجذورِ، وقد كان لعدد من الفنّانين الكبار الأثر الواضح في تكوينه والتّأثر بهم، لما مثّلوه من قدوتهم له، وأولهم الفرنسي إتيان دينيه (نصر الدين دينيه) الّذي عاش بمدينة بوسعادة وأسلم فيها وخلّدها عبر أعماله الفنّية الرّائعة، بعد ذلك يظهر تأثُّره بأعمال الفنّانين العمالقة من عصر النّهضة إلى سالفادور دالي.

و . القراءة الثّانية التّضمينيّة (التّأويليّة): كلّ رسام هو مشروع خطّاط و لكنّ العكس ليس صحيحًا دائمًا، فالّذي يعرف كيف يرسم بإمكانه تعلّم الخطّوط والحروف بسهولة، بالنّسبة للفنّان طيّب العيدي هذا يعتمد على الخداع النّظري و اللّوني للمتفرج ليرى خطّه جميلاً، حيث حاول في هذه اللّوحة الّتي مثّلت شخصية جزائرية عسكريّة أن يظهر ماهرتين مختلفتين بين الخطّ والرّسم، إذ وظّف تطوير الخطّ العربيّ بأسلوبه المغاربي لأنّه غير معروف في العالم العربيّ بهدف إخراجه من دائرة التّجاهل الّتي وضع فيها حتّى من قبل الخطّاطين الجزائريين الّذين يتبنّون في أعمالهم كل الخطّوط العربيّة الأخرى إلى المغاربيّ رغم امتلاكه هو الآخر لجماليات و خصوصيات فنّية مميزة، خاصة إذا تمّ مزجه بما تزخر به بناياتنا و صناعاتنا التّقليدية كالخزف و الزّرابي من زخرفات جميلة جدا تميّز هويتنا كجزائريّين.

ي . نتائج التّحليل: نلاحظ تنويع لعيدي في الشّكل والكثّافة والتّموقع اللّوني والحرفي، ويعتمد الأشكال المتنوّعة بين البيضاوي والمستطيل وأحيانًا كثيرة يشتغل بحريّة في الفضاء، وأحيانًا يعمد إلى نمذجة أشكالٍ حروفيةٍ وِفق خصوصياتٍ فراغيةٍ يستمدّها من الفنّ الواقعي، ومن نسيج أعالمه المنمّق البديع المُزخرف من الدّاخل والخارج، فتضحى طقوسه الحروفيّة المتداخلة والمتفرّقة إبداعًا جماليًّا، تتنامى فيـه القُدرة الحروفـيّة وتؤثّثه المعالم الواقعيّة، إنّه يروم الإشارة من خلال كلّ ذلك إلى القيّم الجماليّة الّتي يسعى من خلالها إلى إحداث توليف بين كل المفردات والعناصر المكوّنة لأعماله، وهو ما يعكسه تنوّع الألوان، والتّنوع في الّشكل والتّنوع في المضامين، ويهدف إلى تشكيل نسقٍ بصريٍّ

في نطاقِ أسلوب تلعب فيه التّقنيّة دورًا توظيفيًّا، من خلال التّفاعل مع الأشكال التّعبيريّة الخطّيّة والألوان والمدعّمات الواقعيّة بنوع من المُرونة، حتّى يتحكّم في تدبير الفضاء وفق النّسيج الحروفي واللّوني والرّمزي بقدر وافرٍ من التّفاعل الإيجابيّ.

(اللّوحة 04): مصورة من ورشته بدار الثقافة تخي عبد الله بالأغواط.

أ . **الوصف والمصدر:** لوحة تمثّل مشهد لإحدى المساجد الّتي تُمثّل العمارة الجزائريّة وتوظيف الهندسة المعماريّة الخاصّة به في قالب رسم وحروفيات، مأخوذة من الموقع:

https://hibastudio.com/wp-content/uploads/2019/04/main.png

ب . **الجانب التّقني:** ألوان أكريليك وأحبار ألوان مائية وألوان فاتحة يغلب عليها اللّون الأزرق الفاتح.

اسم صاحب اللّوحة: طيّب العيدي.

تاريخ اللّوحة: 2018.

نوع الحامل والتّقنيّة: أكريليك على ورق الكونسول.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (60/65) سم.

ج. الجانب التّشكيلي: من العوامل الّتي ارتكز عليها الفنّان في بناء اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة الباردة، ووظّف الحروف داخل الرّسم حيث مزج بين الفنّ الإسلامي كهويّة مقدّسة وبين المدرسة الغربيّة في الرّسم الهندسي للمنظور، والمشهد المأخوذ من التراث الإسلامي.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشارها: في هذه اللّوحة يغلب العُنصر الواقعي كون اللّوحة تمثّل منظر عمراني متجسّد في مسجد إسلامي مأخوذ من منطقة الأغواط، في تجربةٍ فريدةٍ من نوعها وجريئة في آن واحد، حيث تقوم على المزج بين الرّسم والحروفية، استعمل الفنّان نمط الرّسم بشكل واضح، موظّفًا تقنيّة الأكورال الّتي تبدو جليًّا بالألوان المائية، مع إدخال الحروف الّتي أوجبت استعمال الأحبار المتنوّعة وبعض ألوان الأكرليك.

التّمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسية: إنّه الأسلوب المُميّز للفنّان الحروفي طيّب العيدي وطريقته في التّعبير، لرصد القيمة التّشكيليّة كملمسٍ رُؤيويّ يُوحي بأبعادٍ جماليّة ومضامين دلاليّة قويّة، تجعله يتوغّل في أعماق المفاهيم والقيّم الّتي تُبني عليها منجزه التّشكيلي الحروفي، ويُثير بواسطتها المضمون، بعفويّة وتقنيّة مغايرة تتوخّى التّجانس بين كل العناصر البنائيّة.

د . موضوع اللّوحة: مسجد من التّراث الإسلامي الجزائري.

علاقة اللّوحة/العنوان: أعمال الفنّان تعبّر عن الطّبيعة والحقيقة وعن شعوره تعبيرًا خاصًّا يميزه عن غيره من الفنّانين الجزائريين، فالفنّان الطّيب مولوع بإتقان الرّسم أو زخرفته وتوظيف الحرف العربيّ بداخل اللّوحة.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينيّة): وعلى إثر ذلك، يبدو من المنظور النّقدي أنّ القاعدة التّشكيليّة لديه تتأسّس على مفارقة الابتعاد عن جماليات الخطّ المعهودة والمتكلفة، مع طبيعة وضرورات التّشكيل الواقعي، وهذا ما يجعل نتاج الفنّان طيّب لا

يخضع لمقاييس جماليّةٍ ثابتةٍ بل متحوّلةٍ ومتغيّرةٍ تظهر فيها العديد من الأساليب وتتفاوت بصيغ مختلفة تجعل من المتلقي طرفًا مهمًّا في إنتاج المعنى، والدّخول إلى تشكيلاته الجماليّة من منافذ مختلفةٍ، وهُنا يلعب التّأويل الدّور الأكبر بالإبحار في خيال وواقع الفنّان طيّب، لترسو به إلى فضاءات لونيّة منوّعه، وتروي له حكايات من أزمنه مختلفة، هذه هي ميزة أعمال الفنّان طيّب العيدي.

هـ . بيئة اللّوحة: ومن هنا يتأسّس أسلوب طيب لعيدي المُستنبط من بيئته، محقّقاً مفهوماً جماليّاً جديداً يمكنه من تحقيق أشكال مختلفة عن المتوقّع، حيث يطلق من خلالها الحرف في أحضان الواقعية، ليثير بذلك العديد من التّساؤلات والأفكار الجماليّة.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: مفارقة جليّة في هذا العمل الموجود مع مستوى النّظر، والّذي أظهر فيه المسجد الإسلامي بصومعة في شكل متوازي الأضلاع، معطيًا الشّكل الهندسي الّذي يمثّل منطقة الغرب الجزائري، كلّ ذلك ينمّ عن بلاغة الفنّان وقدرته الإبداعية ومرونته في التّفاعل مع مختلف المناظر المؤثّرة والمُمَثّلة للهويّة، وتوظيفها بالأشكال والخطّوط والألوان، لينتج عالمًا تعبيريًّا يحمل مجموعة من الخصائص والمضامين والمعاني، موظّفاً المفردات الحروفية والتّشكيليّة بشكلٍ دقيقٍ، ويوزّع النّقطة والحرف والمساحة واللّون بأساليب جماليّة، وطرائق رمزيّة ومقطعيّة تُغذي التّجربة التّشكيليّة الجزائريّة والعربيّة.

علاقة اللّوحة/الفنّان: الفنّان طيّب العيدي يُحِبُّ دائماً أن يمثّل هويته الجزائريّة وتاريخيه وموروثه الفكري الثّقافي والحضاري، لقد فكّر كثيراً في البحث عن طريق أو مكانة وسط ما هو موجود على السّاحة، حيث كان يطمح بأن يترك أثراً يتميّز به عن بقيّة الفنّانين، ولو جزءًا صغيرًا في تاريخ الجزائر الفنّي، عندما كان يُباهى بطريقة كتابته في صغره في الكُتّاب، تلك الطريقة البديعة الّتي كان شيخه يخُطُّ بها على ألواح تلاميذه، وكانت طريقته تلك تسلبُ عقله الصّغير، فعندما يصل أحد الحُفّاظ لختم حزب من القرآن، كان الفنّان

ينتابُه شعور من الدّهشة والإعجاب والتّأثُّر، ولذلك نجد في عمله هذا رسم الحروف في أشكال تُشبه ما نراه في الزّرابي، وما نراه في وشم العجائز، لأنّه متأثّرٌ فعلاً بوشم جدّته الّتي كان يُحبُّها، فعلاً هي أحاسيسٌ مختلفة تختلجُ في العقل والقلب الصّغير.

و . القراءة الثّانية التّضمينيّة (التّأويليّة): يتميز الخطّاط التشكيلي الجزائري طيّب العيدي بِتجربتِهِ الفنّيّة التي تُتحقق في بُنْيَةٍ حروفيّةٍ خاصّةٍ لها مقوّماتها الدّالة على مرامي كثيرةٍ في التّعبير عن الهواجس والانفعالات، الّتي يسحر بها القلوب والعقول، بل إنّها تحدّد مجموعة من العلائق في سياق المشهد الحضاري الجزائري والعربي، فيقدّم أعمالاً تتميّز بالتّناغم بين إيقاعات التّشكيل الواقعي والحروفيات والمُنمنمات، وامتزاج الخطوط العربيّة بأساليب فنّ الرّسم المعاصر، وبما أنّ الحرف العربي قيمة تعبيريّة، فالمبدع قد تناوله ضمن المنطق الجماليّ في التّشكيل، وحاول تحويله بطرقٍ إبداعية إلى أشكال دلاليّة تحمل مفردات فنّية وأبعادًا جماليّة وفلسفيّة ورؤيويّة، فقد حاول النّهل من الواقعية لتّرسيم ترانيم حروفيّة باستخدامات لونيّة وشكليّة، وأيضا بتنظيم المادّة الفنيّة وتوزيعها في الفضاء، وفق ما يتلاءم والشّكل الّذي يرغبه، بتجسيد متنوّعٍ للتّقنيّات وتوظيف مفردات الثّقافة الحروفيّة الجزائريّة، وعلى إثر ذلك، يبدو من المنظور النّقدي أنّ القاعدة التّشكيليّة لديه تتأسّس على مفارقة الأبتعاد عن جماليات الخطّ المعهودة والمتكلفة، مع طبيعة وضرورات التّشكيل الواقعي.

http://massareb.com/wp-content/uploads/049

(اللّوحة 05):

أ . **الوصف والمصدر:** حروفية وتوظيف منسجم بالخطّوط المغاربيّة تمثّلت في المبسوط والمجوهر الجليل، مأخوذة من الموقع مسارب:

ب . **الجانب التّقني:** ألوان أكريليك واحبار ألوان مائية وألوان فاتحة باردة، يغلب عليها اللّون الأزرق.

اسم صاحب اللّوحة: طيّب العيدي.

تاريخ اللّوحة: 2011.

نوع الحامل والتّقنيّة: أكريليك على ورق الكونسول.

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيل عمودي (60/65) سم.

ج. **الجانب التّشكيليّ:** من العوامل الّتي ارتكزت عليها الفنّان في بناء اللّوحة، استعمال الألوان الفاتحة، كما جاءت الحروفيات في هذا العمل المستو عبارة عن كتابات عفوية يراها أكثر اعتبارًا أكثر ارتباطًا بمشاعر الإنسان الدّاخلية من تلك الخطّوط المرسومة

بقواعد الفنّ الكلاسيكي، وجاءت في الخلفيّة بمثابة توجيه الإبداع الفنّي بطابعٍ حضاريٍّ تتميّز به هوية الفنّان المشدود إلى أرضه، وأسلوبه المتميّز بكثرة الإرسالات والتّمديدات.

الألوان المستخدمة ودرجة انتشارها: في هذه اللّوحة يغلب العنصر المِخْيَالِي كون اللّوحة تُمثّل حروف متراصّة ومتكاملة، لقد وظّف الفنّان الألوان المائيّة والّتي استعملها في الخلفيّة بألوان باردة نجح في تحقيق البُعد الجماليّ الّذي نراه في الغيوم والجبال، ثمّ أدخل الكتابة بالأحبار مستعملاً حروفًا بالخطّوط المغربيّة بما فيها المبسوط والمجوهر، لما يكتسيه هذا الخطّ من جماليّةٍ.

التّمثيل الأيقوني والخطّوط الرّئيسيّة: الفنّان طيّب العيدي له أسلوب حروفي وطريقته في التّعبير، أضحى اللّون في لوحاته مكملاً مضافًا في دائرة النّص المكتوب لمَا له من تأثير أخّاذ في ذات المتلقي الّذي يرى في عالم الألوان قيَمًا جمالية روحية تفتح أبواب التواصل مع المبدع المتمكن من توظيف ادواته الفنّية في صياغة فكرة إبداعية تؤسّس لقيمة أخلاقية إنسانية عاليًا، وتطرب القلوب والعقول، أين تتجلّى في أرقى حالات الصّفاء.

أمّا التأثير اللّوني على الحروف في هذه اللّوحة أعطى البُعد الجمالي المفقود في النّص المكتوب على قاعدة المدارس التّقليدية الكلاسيكية، كون أنّ الفنّان بالرّغم أنّه لا يحسب نفسه خطّاطاً لكنّه يعطي لحروفه في الدّيواني نِسَبًا زاهيةٍ وصحيحةٍ، فهو أسلوب قائمٌ بذاته تتجسّد فيه قيمة تشكيليّة راقيّة، تحتضن الايقاعات الحركية للحروفيات العربيّة في طعمٍ جزائري.

د . موضوع اللّوحة: حروف من هواجس الفنّان.

علاقة اللّوحة/العنوان: البناء التّشكيلي في هذه اللّوحة يشكّل عالماً صُوفياً لا يسلك مسارات النّشوة لبلوغ أوجّ ذروتها، فالصّوفية إن لم تكن في الرّؤية الإسلامية مذهبًا له شرائعُهُ وأحكامُهُ، فهي مذهبٌ في المبدأ الجمالي المُعاصر، يُجسّد من خلالها الفنّان طيّب رُؤاه بأدواته البسيطة الّتي يوظّف من خلالها فلسفةً انفرد بها لوحده، مثل ما نراه في

الفنّون الأخرى مثلاً: (الموسيقى والتّشكيل والمسرح وغيرها...)، رغبةً في الارتقاء لمقام الرُّؤيَا إلى مستوى أرقى وأسمى لتحقيق قوله تعلى: ﴿أَنْ تَعْبد الله كأنّك تراهُ، فإنْ لمْ تكن تراه فإنّه يَرَاكَ﴾،[1] لتنتهي المساراتُ بِرُؤاهَا الجماليّة المتصوّفة عند الله جَلَّ وعلاَ، إثر بلوغ أعلى مراحل النّقاء، نفسٌ تتربّى على قيم السّماءِ، وقلب يتطهّر من الدّنس الوضعي، وتضحى الصّوفية الّتي تتجلّى في حروفيات الفنّان طيّب العيدي تزكية لفعل ذاتي، صار له شكلاً في أبجدية لغوية، تُحاكي الصّفاء المنشود، وتميّزه عن بقية الفنّانين الجزائريّين.

الوصف الأولي لعناصر اللّوحة (القراءة التّعينيّة): كل من يتقن شيئًا ويكون مؤمنًا به، إلى حدٍّ كبيرٍ سيصلُ حتمًا إلى فرض فلسفته ومنطقه، في مرحلة متقدّمة إلى حدّ التّصوُّفِ فيه و ذلك في كل المجالات، فالفنّان طيّب العيدي يتصوّرُ نفسه قد وصل لدرجة حدّ التّصوّف في الفنّ التّشكيلي وهذا ما يجعله يغوصُ في عمق الشّخصيات الفنّية الّتي رسمها ليس فقط من الجانب الخارجي والظّاهري بل خاصة من الدّاخل محاولاً الاقتداء في هذا الجانب بالرّسام الكبير نصر الدين ديني، الّذي يعرف كيف يتعمّق في المنظور اللّوني و الّتشكيلي إلى حدّ الغوص في النّفس البشريّة.

هـ . بيئة اللّوحة: إنّ أعمال الحروفي الجزائري (طيّب العيدي) تظهر فيها اجتهادات مبهجة، وهي مفعمة بالمفردات الفنّيّة والجماليّة التّراثية الجزائريّة، الّتي تنبضُ بروح الإبداع والتّجديد والعصرنة.

الوعاء التّقني والتّشكيلي الّذي وردت فيه اللّوحة: تنوّعت الحركات والتّقنيات في هذا العمل الفنّي بأسلوب الألوان المائية، بتقنية الأكورال بين الطبيعة والمادّة الصّامتة وخاصة الحروف الهوجاء الّتي تتفنّن فيها بإبداع بكلّ من تقنيّة الأكريليك أو الأحبار، ولكن الّذي يميّز فيها أكثر هي التّعبيرات القويّة الّتي يظهرها الفنّان في لوحته بصدق من خلال التوزيع العناصر التّعبيريّة المتمثلة في الحروف المترابطة والمشكّلة لتكوين منسجم.

1- حديث شريف.

علاقة اللّوحة/الفنّان: الفنّان طيّب العيدي يؤمن دومًا بانتمائه وتراثه الّذي يبني تصوراته على أبعاد فنّية تروم الإشكالات الحروفية الجزائريّة، ما يجعله يتفرّد بأسلوب يتمرّدُ به على الجاهز بدون قيد، حتى يستجيب لضرورات التّطور، ويُلامسُ بعض الأشكال الخطّيّة المغربيّة الّتي تقارب النّوع الجزائري والّذي يتمثّل في الخطّ المبسوط، ودعم إشكاليّة الجمال، وصنع فسحة للمجال التّعبيري المعاصر. وبذلك ففي المنظور النّقدي؛ تتبدى القاعدة الخطّيّة لديه بُؤرًا حروفية تنبني على عمليات التّركيب المُتنوّع، وبسط أشكال حروفية، يُقارب بها بعض أنواع الخطّ المغربي (مثل المجوهر الجليل والمغربي المجوهر). فطيّب العيدي ينوّع في الشّكل وفي الاختزال والتّموضع واللّون والحرف، بمقومات فنّيّة مبهجة، وتوجّه جماليّ، يَنتُجُ عن العلاقة بين تصوراته الجماليّة للحروفيّة الجزائريّة والّتي تتصاع للفنّون الشّعبيّة أحيانًا لما يتعلّق الأمر بالمادّة والمجال الفنّي المتجلّي في اللّون وفي الأشكال الخلفية.

و . القراءة الثّانية التّضمينية (التّأويليّة): وتتبدّى هذه التّجربة غنيّة بما تحتويه من أعمال جادّة في التّكوين، ذلك ما لوحظ في هذه اللّوحة المأخوذة من موقع المسارب الإليكتروني في مجال الخطّ العربيّ، والحروفيّة المتقدّمة الّتي تروم نوعًا ما من الحريّة في الفضاء، وبذلك يقدّم المبدع منجزًا حروفيًا خرافياً غير مألوفٍ، ما يبعث الإبهاج الفنّي عن طريق تطويع الأشكال المنبعثة من تنوّع التّداخلات الحروفية من جهة، نجده يتجسّد في شكل الأفقي أين مزج بين الخطّ المغربيّ والعنصر الهوياتي التّراثي، من خلال أسلوب حروفي جزائري محدثٍ، من بعض أنواع الخطّ القابلة للتّشكيل الحروفي في أُبَّهتِهِ.

ي . نتائج التّحليل: يتّجه بالتّركيب نحو القوّة تّعبيريّة، بخطوط وأشكال ذات حركات متتاليّة، وتموضع حروفي مختلف، يتمظهر في الفضاء بكميات خفيفة أحيانًا، ويغلق بأرضيته كل منافذ الفضاء أحيانًا أخرى. وهو بذلك يخضع أعماله لسلطة التّصور المُسبق، فينزاح بالمادّة الحروفية نحو الحجب، باستعمالاتٍ تقنيةٍ ومهارالتٍ عاليةٍ،

وعمليات توظيف متقنة للألوان والحروف والعلامات، خاصّة أنّه يشتغل وفق طبقات، فيكون موفقًا في الرّبط بين مجموعة من العلاقات، والحدّ من مجموعة من التّباينات، داخل الأنساق اللّونية المنصهرة في الحروفيات، ما يمكنه من توطيد مسلك تحاوريّ يستهدف الأشكال التّعبيريّة، ويؤسّس لمسلك حروفي يتمتّع بالخصوبة الجماليّة، والاعتناء بقيم السّطح، في سعي واضحٍ من الحروفي إلى تشكيلِ مجالٍ حروفيٍّ دقيقٍ المعالم في الجماليّة الجزائريّة المغاربيّة، ومبهج في صيغه البصرية.

امّا في شكله المتداخل وهو صنيع زخرفي، يتموّج فيه الفنّان طيّب العيدي بصنعة تقترب من مسار الفلسفة الميتافيزيقية، هذا المنحى نجد نوعًا كبيرًا من التّوازن المَبْنِي على إيقاع سيمفوني يجاري المادّة الحروفية بترانيمها العذبة، والمتمركز على نوع من التّوليف بين مختلف المفردات الحروفيّة، وعمليات التّركيب المتنوّعة، والألوان الّتي ينتقيها الفنّان بدقّة عاليّة، فهي غالبًا ما تطاوع الحروف وتطاوع الشّكل العام لإنتاج بيان حروفي الجزائريّ المتبّع بالقيم الجماليّة الّتي تعكس الهويّة التّراثية والوطنية الثّابتة، بعيدًا عن التّعقيد والمساحيق اللّونية، كما يبدو أن ذلك ناتج عن استلهامه من عناصر الحروفية الجزائريّة الممزوجة بين الجانب الأنثروبولوجي الأمازيغي والجانب البيولوجي المنحصر في آثار الطّاسيلي وتيوت بالنّعامة و كل الآثار الغنية بالمقومات الفنّية، الّتي تلعب فيها التّقنيات الموظّفة أدوارًا أساسية، لتتمظهر مختلف الجماليات المدعمة بالاسترسالات والتّداخلات والتّدويرات البارزة، فيُحقّق بذلك الدّور الجماليّ للمادّة الحروفيّة، وتشكيل المكان وفق خاصيات جماليّة محدّدة ذات إيحاءات قادرة على التّحول إلى دال حروفي يستند إلى مرجع خطّي جزائري مدقّقٍ، بجهاز مضاميني، وصيغٍ فنّيّةٍ تتقاسم مع الشّكل الجزائري بمقوماته الأساسية وجمالياته المتنوّعة.

الخلاصة:

وعلى الرّغم من أنّ الجزائر عبر مراحل التّاريخ عرفت أسماء كثيرة لمدونين برعوا في كتابة الخطّ وتطويريه، حتّى أصبح هناك خطّ مغاربي يُميّز الجزائر عن بقية الدّول المجاورة، ولم يستمر ذلك خلال فترة الاستعمار، إذ لم يحظ الخطّ العربيّ بالعناية والاهتمام اللاّزمين به من خلال تطويره وترقيته، حتى كادت ظروف الوطن تعصف به وباللّغة العربيّة أيضًا، لذلك تكمن أهمية الفعاليات الخطّية الّتي تشاهدها الجزائر كالمهرجان الثّقافي الدّولي لفنّ الخطّ العربيّ السّنوي ومختلف الورشات الوطنية في ولايات التالية (بسكرة ، والمدية، تلمسان وجيجل)، والمعارض الّتي تقام سنويًا في إعادة إحياء وبعث هذا الفنّ الجميل فيستعيد مكانته وقيمته سواء بقواعده الأصيلة المعروفة أو من خلال تطويره وتحريره وفق ضرورات جماليّة تشكيليّة بحثة، ونستطيع أن نقول أن غياب الثّقافة الخطّيةّ هو من آخر ظهور تجارب تتعامل مع الحرف العربيّ بقيمته الأصلية وإن كان هذا الحرف مبنيًّا على نظام قواعده الّتي تُشكل أيضا قيمة جماليّة وفنّيّة ومتطلبات تقتضيها اللّوحات التّشكيليّة الحديثة، كما يمكن أن نرصد من خلال هذه الفئة نزوعًا إلى إقحام حروف (تيفيناغ) و الرّمز، ومحاولة تطويرهما من خلال فضاء اللّوحة الحروفية المعاصرة وفق ضرورات تشكيليّة فينتج عن ذلك تعايش جميل مع بقية عناصر اللّوحة، وهذا التّوجه يوحي برغبة جامحة من طرف بعض فنّاني هذه المرحلة في استكمال مسيرة الحركة الجزائريّة الّتي ظهرت في تلك الفترة والّتي لم يكتب لها الاستمرار لأسباب عديدة.

إنّ الجيل الّذي كانت تلازمه حالة من الغربة الثّقافية هو نفسه الجيل الّذي خصّص لمدرسة جزائرية الّتي لم يكتب لها الاستمرار وهي حركة (الأوشام)، وهو نفسه الجيل الّذي واكب التّطورات والأحداث الّتي شهدتها الحركة التّشكيليّة العربيّة والعالميّة أنذاك وتمكن بالرّغم من عدم توفر الإمكانيات، عن انخراط في صف التّأصيل للفنّ الجديد يخاطب

وجدان المواطن الجزائري والعربيّ، ويلبّي حجاته الحسّيّة والذّوقية ليتمكن من إنجاز لوحة حروفية معاصرة، هذا الجيل الفذّ ميزةٌ حروفية جزائريّة عن باقي التّجارب الأخرى.

بقيت الجزائر تنجب الألمعيين في هذا الفنّ وفي غيره من الفنّون، وعرفت على مرّ العصور بكثرة حفاظها وجودة حفظهم، وانتشرت في ربوعها الكتاتيب والزوايا، إلى أن حلّت بها النّكبة، وجاست في ديارها خيول المستعمر الغاشم، وأجلب بخيله ورجله وعاث في الأرض فسادًا ساعيًا بكل طريقة وسالكًا كلَّ سبيل إلى طمس كل ما له علاقة بالهويّة الإسلاميّة والعربيّة.

وقد عرف الجزائريون اهتمامهم بنسخِ المصاحف وكتابتها اهتمامًا كبيرًا، وكانت لديهم طريقة مميزة، وحيث كانت مهنة الخطّ مهنةً شريفةً يمتهنُها من كانت لديه القدرة على الكتابة والنّسخ، وكان الخطّ المتداول المعتاد هو الخطّ المغربي الموروث عن الخطّ الأندلسي، وممّا لا شكّ فيه أنّ فنّ الخطّ العربيّ أصبح اليوم منتشرًا بصفةٍ واضحةٍ لدى الّشباب الجزائري، ويرجع الفضل لقدماء الخطّاطين الجزائريين وعلى رأسهم الحاج محمد بن السّعيد الشّريفي أطال الله في عمر.

الخاتمـــــــة

لاشكّ أنّ فنّ الخط العربي أصبح من الفنون البارزة في الحياة الإبداعية للفنّانين، وهو حلم أيّ فنّان بإتقانه أو ممارسته، كما أنّه فنّ مستمرّ في التنوّع والابتكارات من طرف الخطّاطين أو الفنّانين أنفسهم، فلا غرابة أن نجد هذا التنوّع والإبداع ينغمس في اللّوحة التشكيلية المعاصرة، فنجد ذلك التّنوّع بدأ منذ الفترة العباسية وما يليها، أين استخدم الخطّ الجاف أي اليابس الذي أغلب زواياه عرف فيما بعد بالكوفي، والتّطور الواسع للخطوط العربية، تُشير وبِدلالةٍ إلى قدرة الخطّاطين لمواكبة روح العصر الّذي عاشوا فيه، كما تشير إليه المصادر التّاريخية، فليست هناك مُتعة أجلُّ وأرقى من مُتعة التّحدث عن جمال وسحر الخطِّ العربيّ، هذا الفنّ المقدّس الّذي جعله الله فنًّا جليلاً يعكس تلك الرّوح الطّاهرة، ولا يكاد يخلو به الخطّاط من أحاسيسه الصّادقة والمملوءة بالحبّ والإخلاص.

لقد وصلنا إلى نهاية بحثنا هذا، وقد سجّلنا من خلاله الكثير من المعاني حول هذا الفنّ الّذي رأينا فيه رعايةً ربّانيةً تُحيط به من كلّ الجوانب، فهو فنّ يَقبل أنْ يَتشكّل بأيّ شكلٍ هندسيٍّ ويتماشى على صورة بحيث لا تختلف ماهيتُهُ ولا يَطْرأُ على جوهرِهِ تغيّير أو تبديل، ولذا نجدُه يقبل ما يدخل عليه من تغيّيرات أنتجها فنّانون بارعون هم إمّا الخطّاطون أو فنّانون رسّامون، الّذين ينتمون إلى أصحاب الذّوق السّليم، من تدقيقاتٍ وتحسيناتٍ وزخارفَ لأنّه في الحقيقة عبارة عن نقوشٍ منظّمةٍ وأشكالٍ هندسيّةٍ.

لقد حفظنا جوانب عديدةٍ من بحثنا هذا حول موضوع الفلسفة الجماليّة لفنّ الخطّ العربيّ بين الأصالة والمعاصرة، ووجدنا أنّ فنّ الخطّ يستمِدُّ قيمته الكيانيّة الجماليّة من حيث القُدسيّة الّتي أحاطتْ بآيات الذّكر الحكيم، ومأثورات القول والحكم والأحاديث الشّريفة الّتي كان يتداولها الخطّاطون، فاكتسب الخطّ الجماليّة وهيبةٌ غيرُ عاديةٍ، حيث خرج من مجرد كونه وسيلة تعبير وإيصال، إلى غاية في التّفاصيل على غيره من الخطّوط الأخرى، حيث عكس فيه الخطّاطون الدّقة والقياس من خلال القواعد الموجودة، والمتعارف عليها، وأدركنا أنّ تطوّره جاء منذ ظهور الدّولة العباسية عبر خطّاطين عاينوا حبّهم لهذا الفنّ المقدّس من ابن مقلة وابن البواب والياقوت المستعصمي، إلى أن تحوّل الخطّ العربي إلى فسحةٍ جماليّةٍ

عند الأتراك ّالذين، تفنّنوا بجماليات قدسيته وأجبروا العالم على الرّضخ والاعتراف به، ناهيك عن فترة العصر الذّهبي لمّا أصبح التّفعيل لكتابات الحرف العربيّ علمٌ من علوم الفنّون الإسلامية معترف بها في كافة ربوع العالم.

ولقد أثبت التّاريخ أنّ الخطّ العربي بَحْرٌ كبيرٌ، وإرثٌ معرفيٌّ وجماليٌّ وثروَةٌ لا تُقدّرُ بثمنٍ، والخطّ العربيّ قبل أن يكون مجالاً فنيًّا رَحِبًا، فإنّ أهميته تأتي من كونه خطّ القرآن الكريم والكتابة العربيّة لكلّ المجتمع العربيّ المُسلِم، لذلك لنا أن نفتخر بانتمائنا لهذا الفنّ المقدس وتعدّد أنواعه.

إنّ البحث عن لغةٍ جديدةٍ للتّعبير في فنّ الخطّ العربيّ تستوجب عدم إغفال ذلك المنطق الّذي ارتكز عليه الجمال في أصوله وحروفه وإبراز مقولاته في تلك القيم الّتي لم يُكشفْ عنها بعدُ وتحتاج إلى مزيد من البحث والتّحليل، ولهذا تعدُّ عمليّة تحليل القيم الفنيّة في فنّ الخطّ العربيّ وضمن المنطق الجماليّ للفنّ الإسلامي واحدٌ من أفضل السُّبل في استقاء المعاني والبحث عن لغة التّجديد والحداثة، فكلُّ الدّلالات الّتي يرمز إليها هذا الفنّ تكون في مظهرٍ جذابٍ وتوازنٍ وإتقانٍ وقيمٍ تجريديةٍ وجماليةٍ تجعل الفنّان مهما كان اتجاهه يتمطّى سابحًا وباحثاً عن سِرِّ جمالِ اللّوحة التّشكيليّةِ، سوآء كانت تأصيليةً أم حروفية، محقّقاً التّكامل في ترتيب عناصره وقيمه الفنّية كي يمنح الخطّ العربيّ المعاصر بُعدًا يُضيفُ أفاقًا جديدةً تستقرئُ الفلسفة الجمالية لفنّ الخطّ العربيّ، ومِمّا لا شكَّ فيه أنّ هذه الفلسفة الجمالية لفنّ الخطّ العربي تعدّتْ الحدود المألوفة في إظهار الفنّانين الجزائريين أساليب لامتناهيّة في التّنويع بين الكلاسيكية وفنّ الحروفيات مثل ما رأيناه في ثلاثة أقسامٍ، تفرّعت بين ممارسة الخطّاط العادي، والفنّان التشكيلي، والفنّان المزدوج التّخصّص، حيث أبدعوا بأناملهم الذّهبية، مبرزين ذلك التّفوق والتّنوُّع الّذي لاحظناه طيلة ممارستنا لهذا البحث، وأن هناك من ساهم بقسطٍ كبيرٍ في التزاوج بين الخطوط والتمتّع بجمالياته في تكوين أجود اللّوحات، وأدركنا جيّداً أنّ فنّ الخطّ العربيّ حاملٌ لمعارفَ فلسفيّة جماليّة في تكويناته ودلالاه السّاحرة في بعض الأعمال التي قمنا بتحليلها، كما وجدنا أنّه فنٌّ يُدْرَجُ ضِمن الفنون

التّشكيليّة، ذلك لما أثّر في الرّسامين من توليف للألوان واستعمالهم للحروف داخل بساطٍ فنّيٍ مفعمٍ بالثّبات والتّفوّق، وإذا أردنا أن نعرف حقيقة الخطّ العربي وعظمته عند الغربيّين فلنستمع إلى بيكاسو رائد الرّسم الحديث إذْ يقول: " إنّ أقصى ما وصلت إليه في فنّ الرّسم وجدت أنّ فنّ الخطّ العربيّ، قد سبقني له منذ أمدٍ بعيدٍ".[1]

وقد أصبحت الجزائرُ اليوم كبقية الدّوّل العربية تُشارك بفضل فنّانيها بمختلف المنافسات والتّظاهرات الدّولية بإحراز أحسن المراتب، لاسيما في مرحلة الخطّ المعاصر، أين وجدنا تركيبة بشريّة من الفنانين الجزائريين متفوقين في المقامات الخطيّة، متجاوزين ذلك سحرُ وجمال الخطّ العربي بشتّى أنواعه، أمثال:" الطيب العيدي، خالد السباع، عبد القادر داودي، وغيرهم"، حيث حصد الفنّان الحروفي الطيب العيدي سنة 2020 على جائزة كتارا– (catara) الدّولية، وجائزة أحسن طابع بريدي عربي 2021، المتمثل في القدس الشّريف، وكذا فوز الفنان الحروفي عبد القادر داودي من الأغواط بجائزة الأولى "الفجيرة" الدولية 2022 بالإمارات.

كما انعكس ذلك في تواجد الخطّ بمختلف ربوع الوطن، وأصبح الجزائريّون اليوم يبدعون بكافة أنواعه من الأقلام الستة " الثلث، المحقق، النسخ "، لقد أصبحوا هم الأوائل بالعالم في خطّ النّسخ، أما بالنّسبة للخطوط العجمية، فقد برز بعض الخطّاطين أمثال "مصطفى المش" من ولاية ورقلة، والخطاط "منير طهراوي" الذي حصد جائزتي البردة والبركة في هذه السنوات (2017،2018، 2022) ممّا يُؤكّد على أنّ الجزائري الخطّاط أصبح مضطلع على بعض أسرار هذا الفنّ ومصيطرا عليها.

وهذا ما يثبت اهتمام أعلى هرم في السّلطة والمتمثل في قرار السيّد رئيس الجمهورية "عبد المجيد تبون" في دفع مكانة الفنون بين مؤسّساتنا التّعليمية والجامعية وكذا وزارة الثقافة

1– ثائر شاكر الأطرجي، درجة الصفر الجمالي، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي، المحاضرة06، دار الثقافة مالك حداد، قسنطينة، جوان 2015، الجزائر، ص08.

والفنون أصبحت تهتم بهذا الفنّ المقدس في بلادنا، حيث تقام صالونات ومعارض من أجل غرس حب جماليات هذا الفنّ الجميل عبر الأجيال.

وإنَّ أهم النتائج التي توصلنا إليها أثناء كانت كالتّلي:

النتائج:

- التّعرف على أهمية قداسة هذا الفنّ وعلاقته الرّوحية بتصوّف الفنّان (الخطّاط) صدقه، وإيمانه وحفاظه على المبادئ القائمة للخطّ.
- فنّ الحروفيات يعتمد على أمرين أساسيين ألا وهما، الفلسفة الفكرية الّتي يتبنّاها ويفهمها الفنّان ومهاراته التّقنيّة التّي يعتمد عليها.
- الاتجاه الحروفي بالجزائر له مكانته في الوسط العربيّ والعالميّ.
- إلقاء الضّوء على عدد كبير من الأعمال الفريدة من نوعها، المتميّزة والّتي كنّا نجهلها من قبل.
- احترام المدارس الأصلية لفنّ الخطّ وتعلّمها، فهي الأساس والمنبع، فالرّغبة في التّجديد أو التّطوير لا تعني نسف هذا الموروث أو مهاجمته، كما أنّ أي محاولة للتّجديد والتّطوير يجب أن تنطلق من لوحات تشكيليّةٍ تجريديّةٍ تحتوي أشكالاً إيحائية رمزية توحي للنّاظر بأنّها كتاباتٌ أو خطوطٌ وهي ومن أعمال فنّانين رسّامين في حقيقة الأمر.
- توظيف الفنّان الرّسام والنّحات تلك رموز التي لا علاقة لها بالخطّ العربيّ وهي أقرب إلى خطوطِ لغاتٍ أخرى كالخطّوط السّريانية أو الصّينية كما نلاحظ ذلك في أعمال محمّد خدّة، ورشيد القريشي الجزائريان، والتي شكّلت طابعَ لوحاتٍ حروفيةٍ.
- على غرار وجود المشهد الفنّي التّشكيلي الغربي في حد ذاته تأثر بالنّقطة والحرف العربي لتكوين المشهد الإسلامي، وهنا تحدث المفارقة الإسلامية عن الغربيّة، مع مساهمة البُعد الفنّي الفلسفي لنظرية "**البعد الواحد**" للفنّان والباحث " **شاكر آل سعيد** " المنظّر الّذي أعطى تجديدًا للحركة التّشكيليّة في توظيف الحرف العربيّ داخل اللّوحة بكافة معطياتها.

- نجد أن معظم الأعمال المعاصرة الّتي تدرج تحت مسمّى الحروفيّة والّتي حاولنا تصنيفها كما سبق، هي في حقيقة الأمر أعمال أقرب إلى لوحات الرّسم التّشكيلية منها إلى اللّوحة الخطيّة، إذْ أن بعضها لا يحتوي خطوطًا أو كلمات أصلاً كما هو الحال في أعمال رشيد القريشي أو الفنّان حمزة بونوّة مثلاً، وإن احتوت بعضها على كلماتٍ أو حروفٍ فإنّها لا تندرج تحت مسمّى الخطّ، لأنّها عبارة عن كتابات اعتيادية غير محكومة بقواعد فنيّة لكنّها مقبولة في تشكيل اللّوحة الحروفية.
- بعضُ الأعمال قد قام بأدائها فنّانون تشكيليّون لا دراية لهم بفنّ الخطّ العربيّ وأصوله وقواعده وأصوله أو بعملية الإنشاء الخطّي في التّكوينات الخطيّة، وهذا باعترافهم، لذلك كلّه فإن من الخطأ عدّ هذه الأعمال تطورًا لفنّ الخطّ، لكنّها تعتبر امتداداً للّوحة التّشكيليةٍ المعاصرةِ.
- ممارسة فنّ الحروفيات تتطلّبُ فهما معمّقاً لدى الفنّان، وعدم الدّخول في الفهم الخاطئ لتنفيذ اللّوحة الكلاسيكية، حيث يفترض أن تكون اللّوحة الحروفية تأخذ فلسفة تعبيريّة أكثر منها تأصيليّة.

التّوصيات:

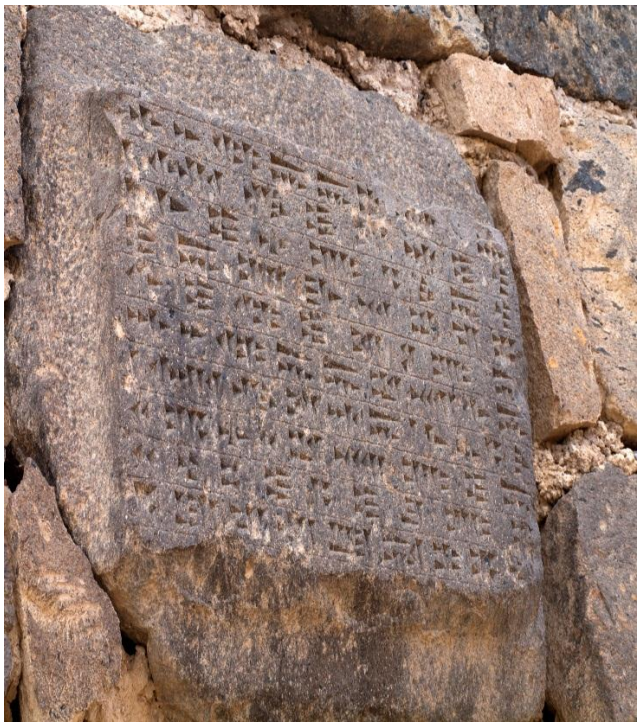
- الاهتمام بالنّقد الفنّي للخطّ العربي وبجماليته الخاصّة وفق أصوله والأسس الّتي بني عليها وعلى ضوء المعطيات الحديثة في علم الجمال وفلسفته، وعلينا أن نترك السّاحة لنقاد الفنّ التشكيلي والخطّاطون أنفسهم، قصد الحكم على هذا الفنّ أو أي من التّجارب المعاصرة بأسُسٍ وخصائص صحيحةٍ.
- يجب أن تكون لدى الفنّان ثقافة في الفنّون الأخرى، خاصّة القريبة منها من فنّ الخطّ كفنّ التّصميم والإخراج والفنّ التّشكيلي للاستفادة منها، بما يتوالى مع فنّ الخطّ العربيّ، لأنّه ليس كل ما في الفنّ التّشكيلي مناسب لفنّ الخطّ رغم قربه منه.

- ألاّ تَتمّ عملية التّطوير أو الابتكار بشكل مفتعل، كأن يتصور بعضهم بأنّ من الواجب عليه أن يقوم بالتّطوير وبالتّالي يُحاول افتعال أي شكل أو أسلوب دون دراسة متأنية واعية، لأنّ الافتعال والعشوائية لا تنتجان منهجًا أو أسلوبًا.
- يجب أن تتمّ عملية التّطوير والتّجديد على أيدي فنّاني الخطّ أنفسهم فهم الأقرب لفنّهم وهم أكثر فهمًا لأسس بنائه، وهذا أمر منطقيّ يغيب عن أذهان كثيرين.
- أن تكون هناك رعاية لهذا الفنّ من قبل الجهات الرّسمية والمؤسسات، تتناسب وقيمة هذا الفنّ، وعدم الاكتفاء بالجهود التّطوعية لبعض الخطّاطين أو النّوادي وبعض الجمعيات، مالم تكن هناك سياسةٌ واضحةٌ من قبل الجهات الرّسمية، سواءٌ بإنشاء الكليّاتٍ أو المعاهد الّتي تُعنَى به أو بالاهتمام بتدريسه في المدارس وتشجيع المتميّزين فيه، وغيرها من أوجه الرّعاية الكفيلة بإيجاد مناخٍ سليمٍ ومناسبٍ لعمليّة تطوّر طبيعيّةٍ، فالثّوابت التّاريخية أثبتت أنّ الرّعاية الكبيرة التي لقيها هذا الفنّ من كبار رجال السّلطة في العهود السّابقة كانت من الأسباب الرئيسة لتطور هذا الفنّ، خاصّة أمريّة 13 أبريل 1976 للرئيس الرّاحل هواري بومدين.
- ويبدو أن هذه البدايات تحتاج لأكثر من بحث في جوانبها المتعدِّدة، خاصة الرّؤية الفلسفية التي تتحكم بالحروفية وتجعلها لغة تشكيليّة دون أن تكون ثمّة معرفة بالفنّ التّشكيلي، ومن هنا يصبح المرور من بدايات الحروفية التّشكيلية الأولى، إلى الجمالية وصولاً للحداثة، بحاجة إلى جسور معرفية، تربطُ فيما بينها مراحل تحولاتها، وأن هذه الجسور تستفيد من التّجربة الذّاتية للفنّانين الغربيّين.

ولا يسعنا في نهاية هذا البحث سوى أن نقول أنّه مهما اختلفت الحضارات وتنوعت أساليب الكتابة، نجد أنّ فنّ الخطّ العربيّ يبقى محافظًا دوماً على شخصيته المعبّرة على مرّ العصور، وعلى الرّغم من أنّ الخطوط العربية أحرزت تطورًا كبيرًا من ابتكار الخطّاطين أساليب فريدة من نوعها لتّجديد هذا الفنّ ومعاصرته مع بقية الفنون الأخرى، لذلك من واجبنا كمثقفين أن نسعى جميعًا لدفع من فعاليات نشر أصول هذا الفنّ وتحبيبه للأجيال القادمة

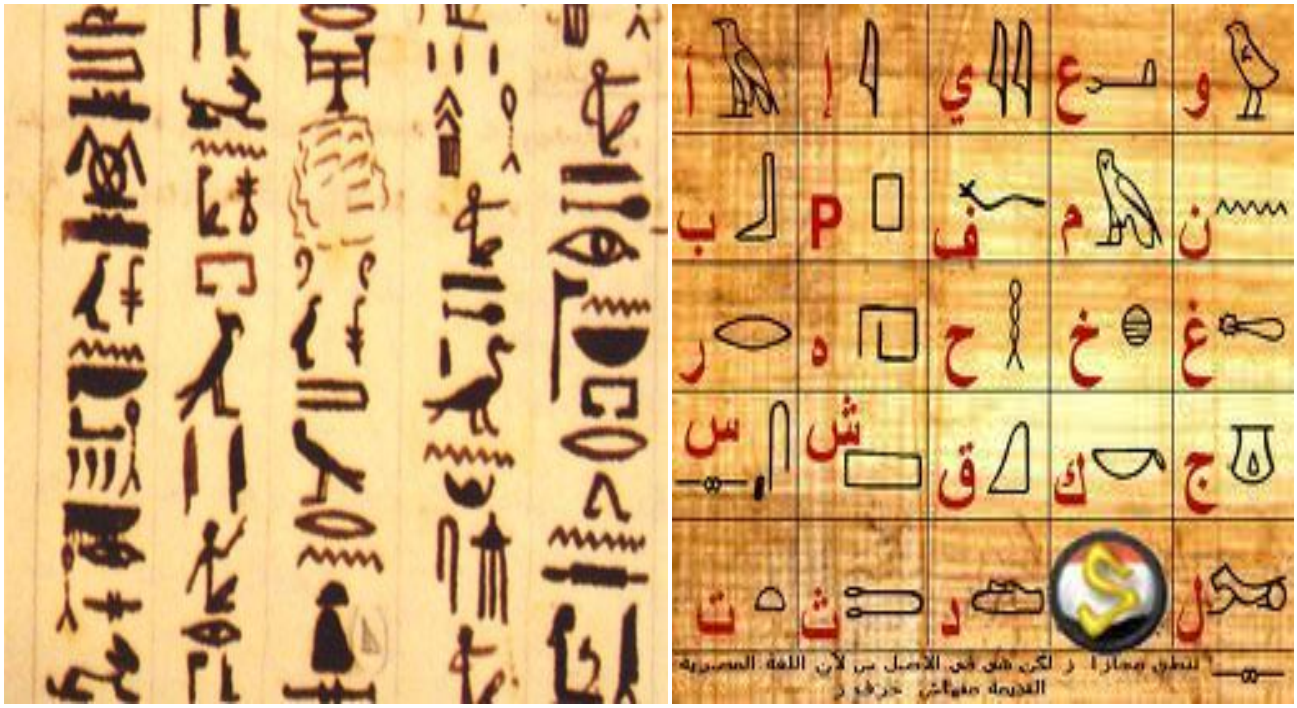
لأنه فنّ يحمل هويتنا وقداستنا ودِيننا، فنسأل الله العفو والرّضا، والتّجاوز عمّا مضى، إنّه على كل شيء قدير، وبكل فضل جدير، وحسبنا الله ونعم الوكيل، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، وصلى الله على سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليمًا كثيرًا إلى يوم الدّين.

الملاحق

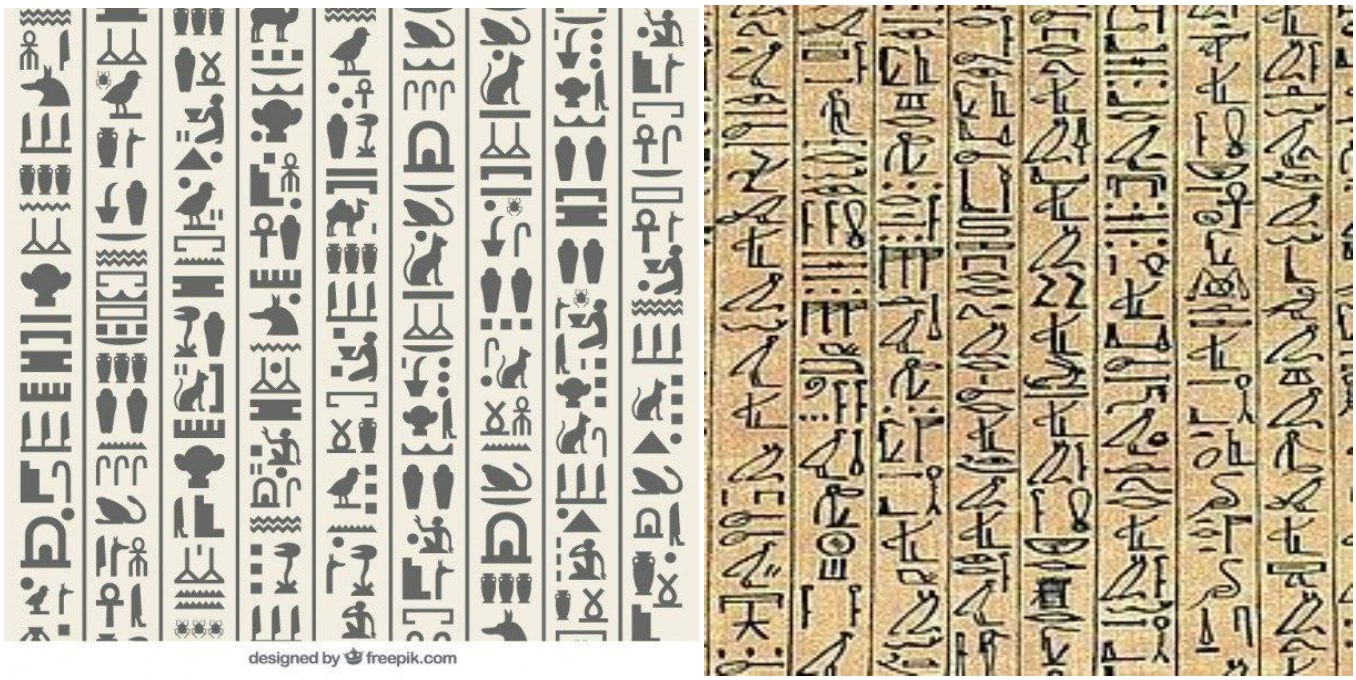


(الصورة رقم01) من الكتابات السومرية الخط المسماري.

(الصورة رقم02) من الكتابات اللآشورية بالخط المسماري.

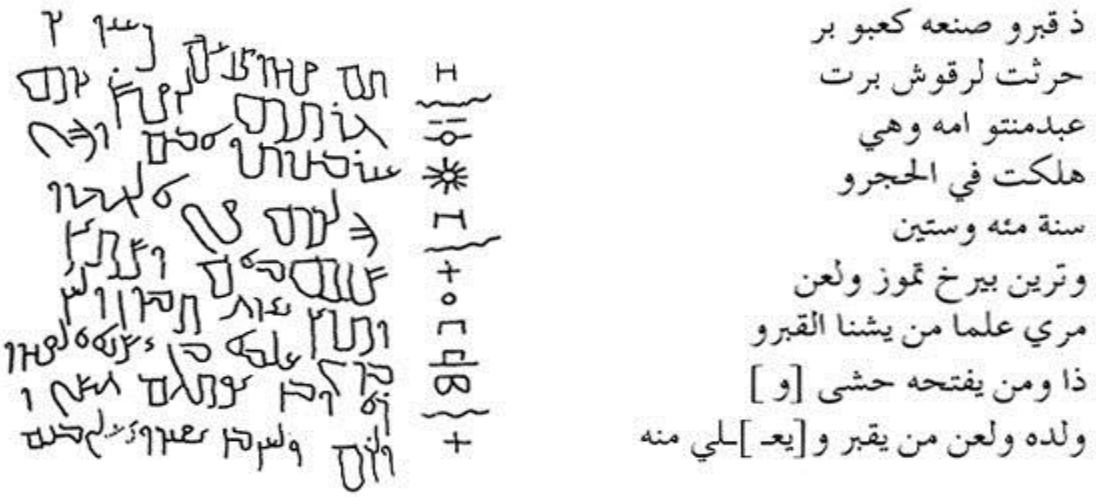


من الكتابات الهيروغريفة التصويرية.



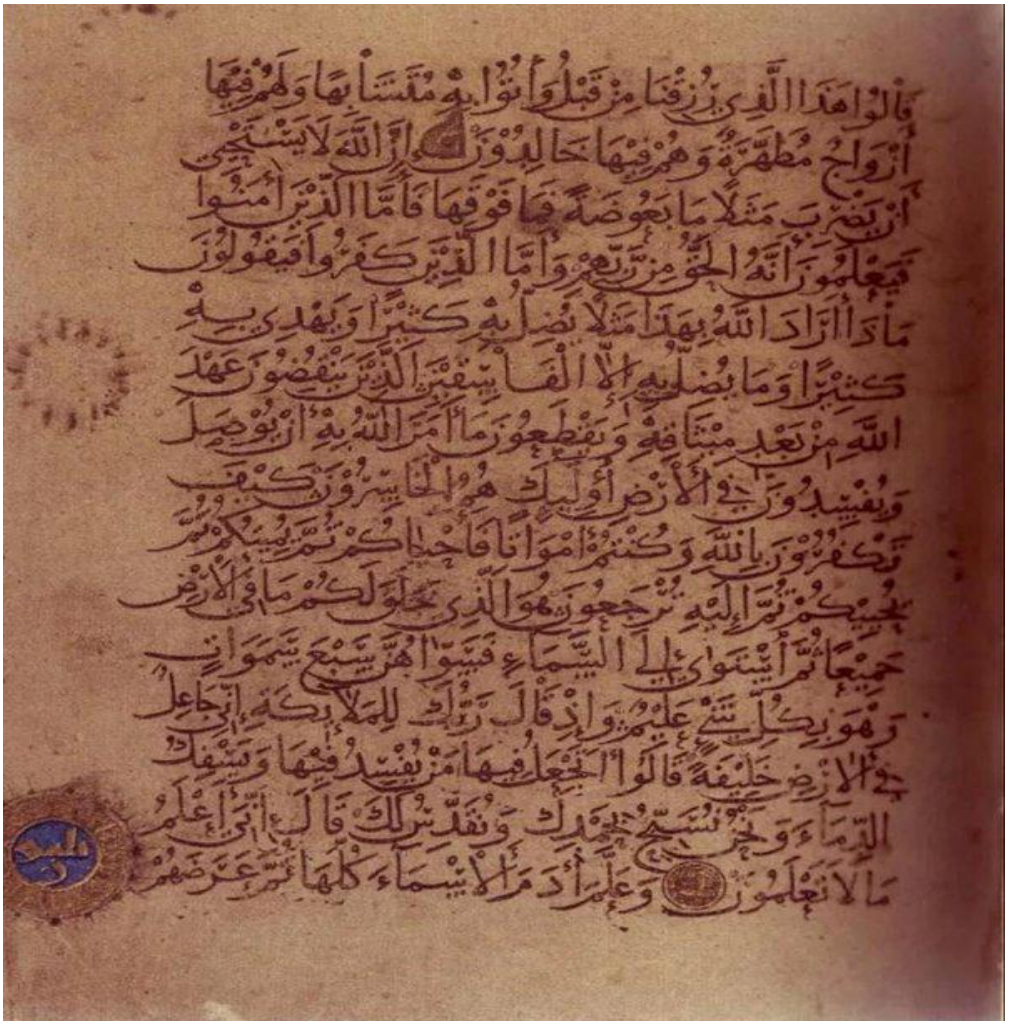
من الكتابة الهيروغريفية، الرمزية

(الصورة رقم 03) من الكتابة الأرامية.وتسمى السريانية.



(الصورة رقم 04) من الكتابة النبطية مترجمة.

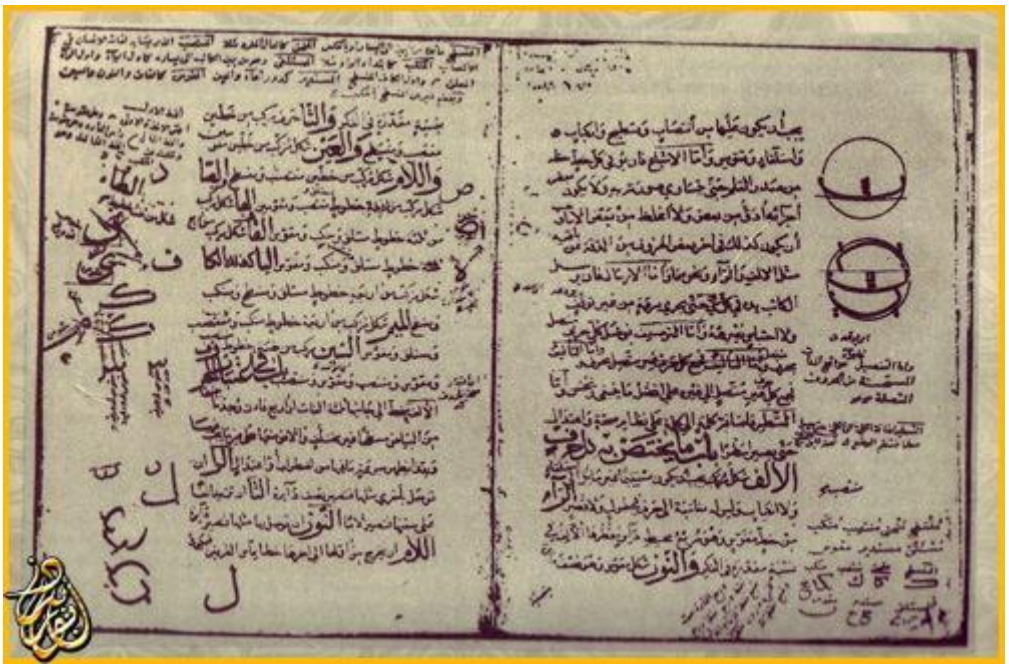
(الصورة رقم05)، من كتابات ابن مقلة.



(الصورة رقم06):" من كتابات النادرة لابن البواب"

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

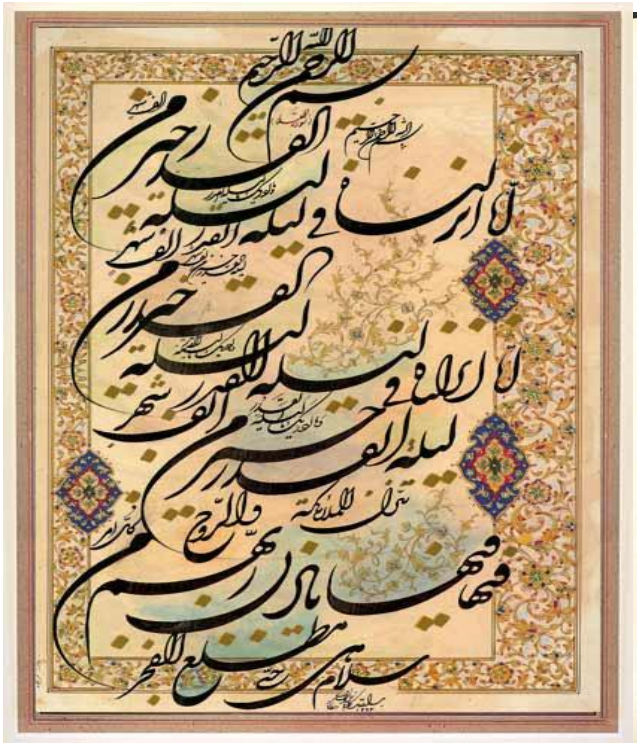
(الصورة رقم07)، من كتابات الياقوت المستعصمي.



(الصورة رقم08)، هندسة ابن مقلة.

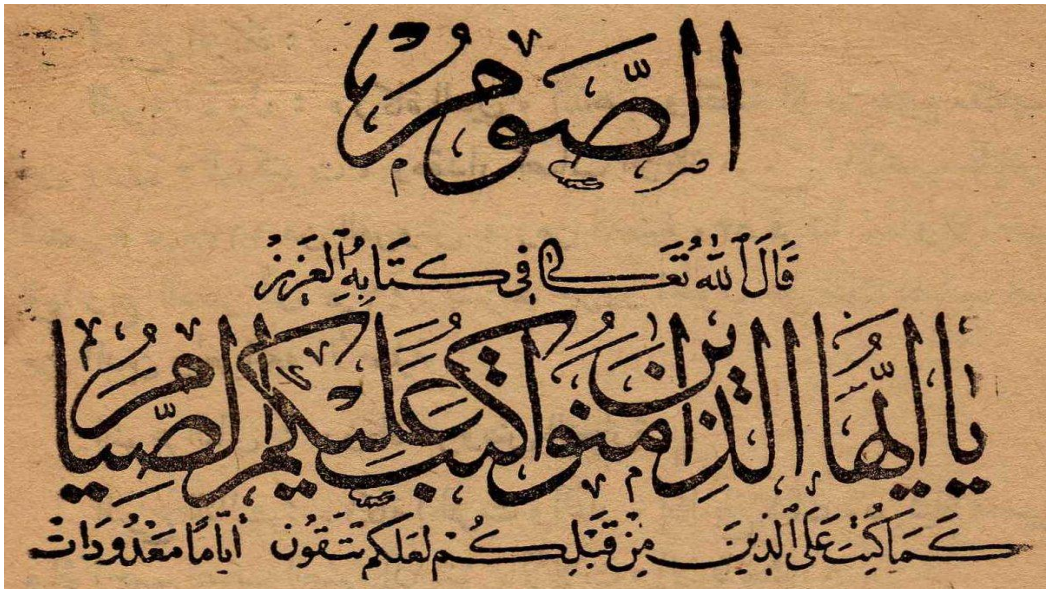
(الصورة رقم09)، صفحة من مصحف لابن البوّاب.

(الصورة رقم:10) مرقعة، من كتابات الياقوت المستعصمي أعادها الزّهري والحسن رحمهم الله.



(الصورة رقم:12)، الفارسي المتناظر (الصورة رقم11) خط الشكسته.

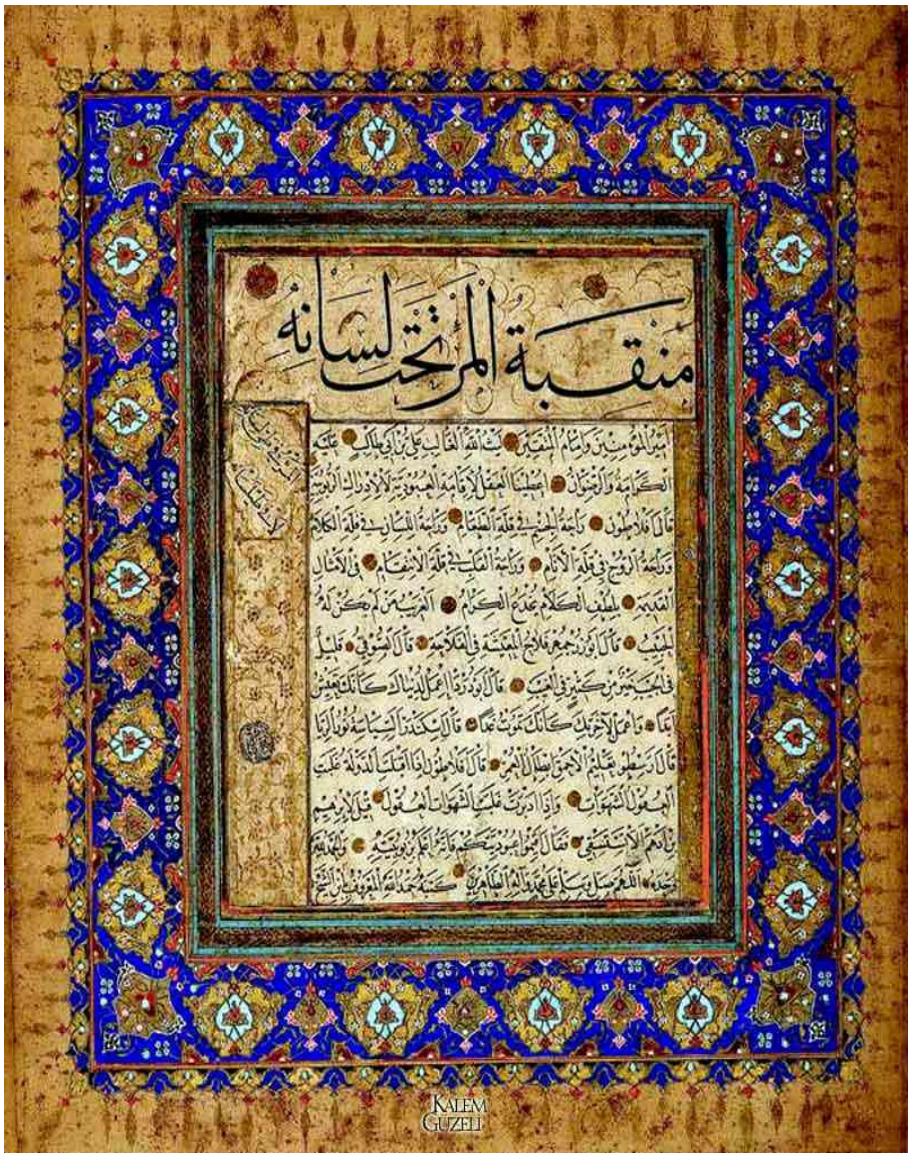
(الصورة رقم13)، بسلمة من كتابة الزّهري.



(الصورة رقم:14)، من كتابات محمد حسني رحمه الله.

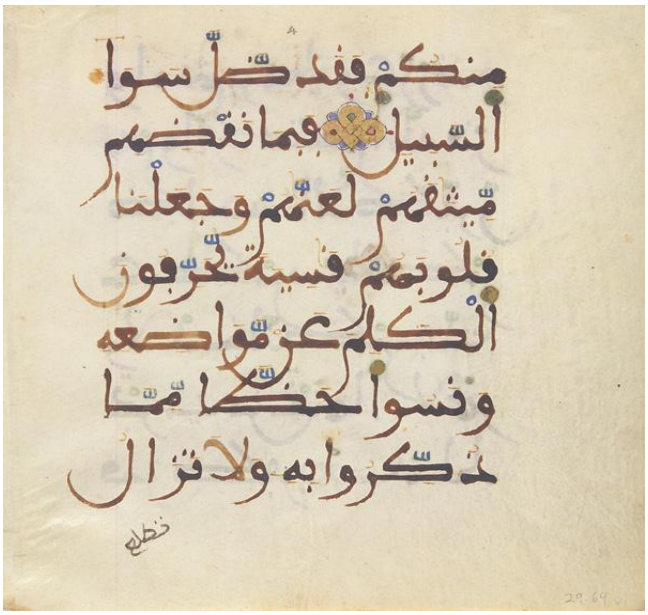
(الصورة رقم:15)، من كتابات الخطاط محمد بدوي الدّيراني.

(الصورة رقم:16) من المصاحف التي كتبها البابا رحمه الله تلميذ بدوي.



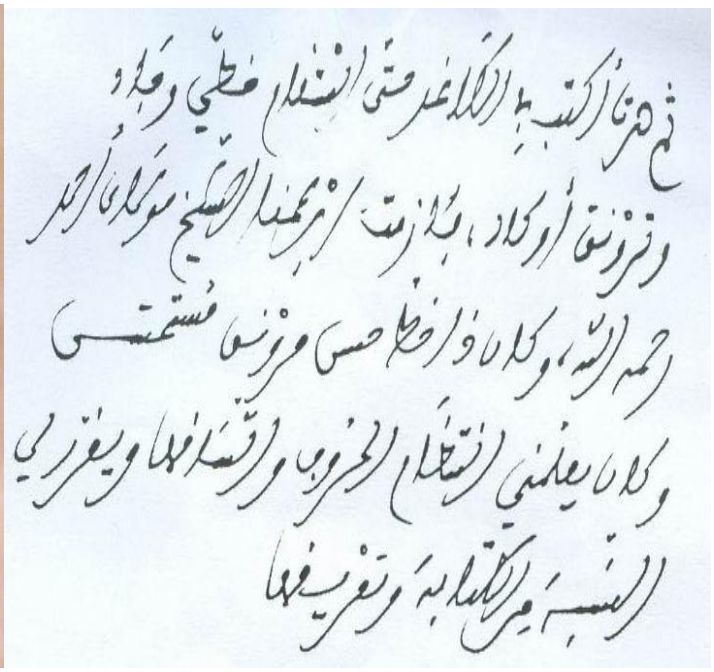
(الصورة رقم:17) من المصاحف التي كتبها حمد الله الأماسي.

(الصورة رقم:18) الخط الكوفي الاندلسي.

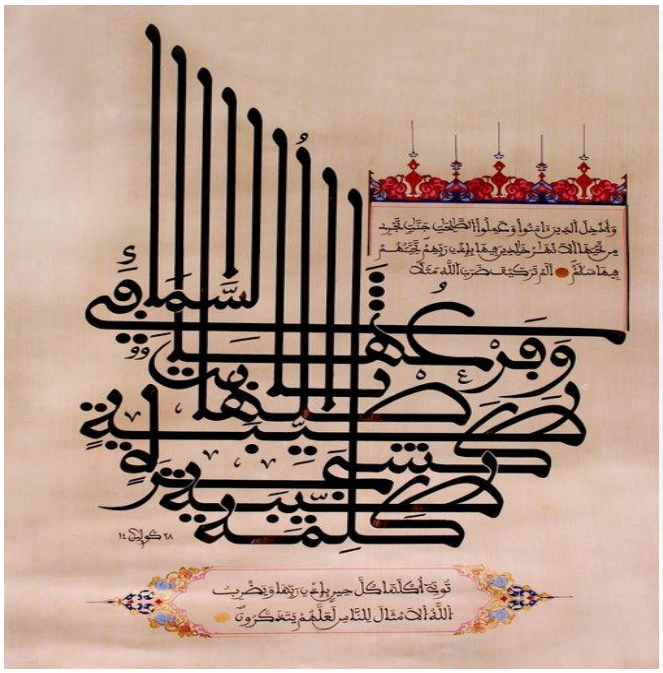


(الصورة رقم:19) الخط المبسوط المغربي.

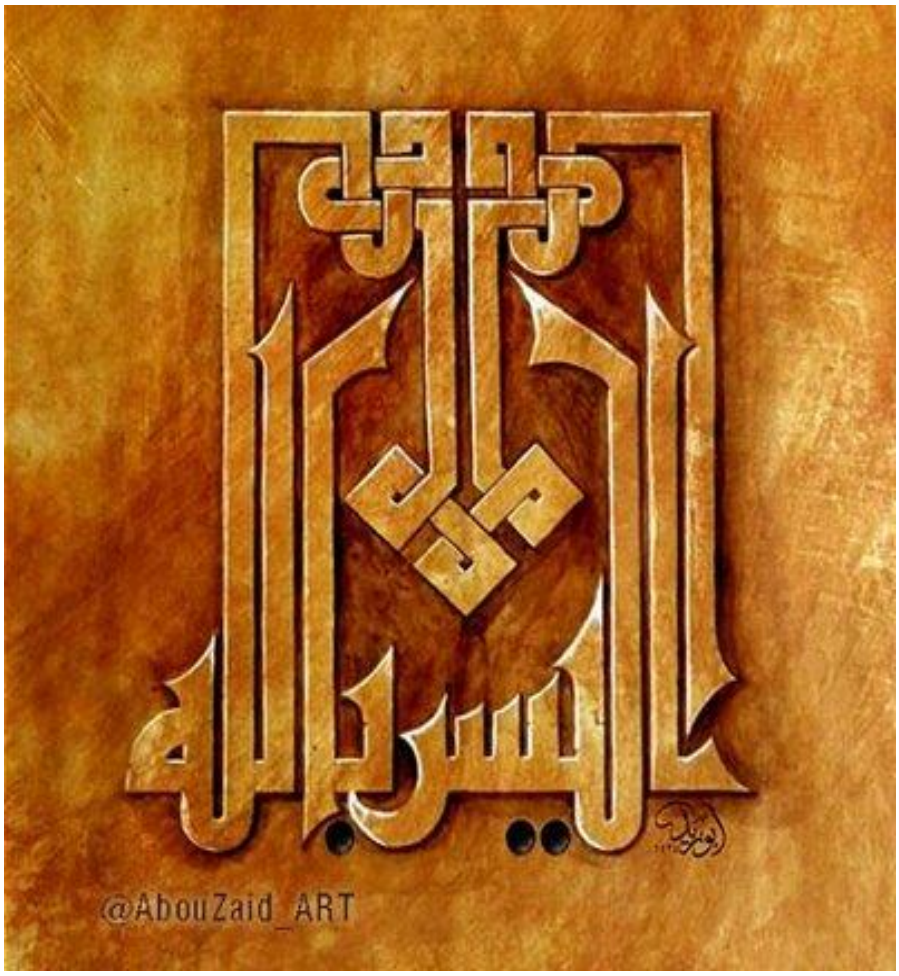
(الصورة رقم:20) الخط الجلي المجوهر المغربي.



(الصورة رقم:22) الخط الزّمامي المغربي.

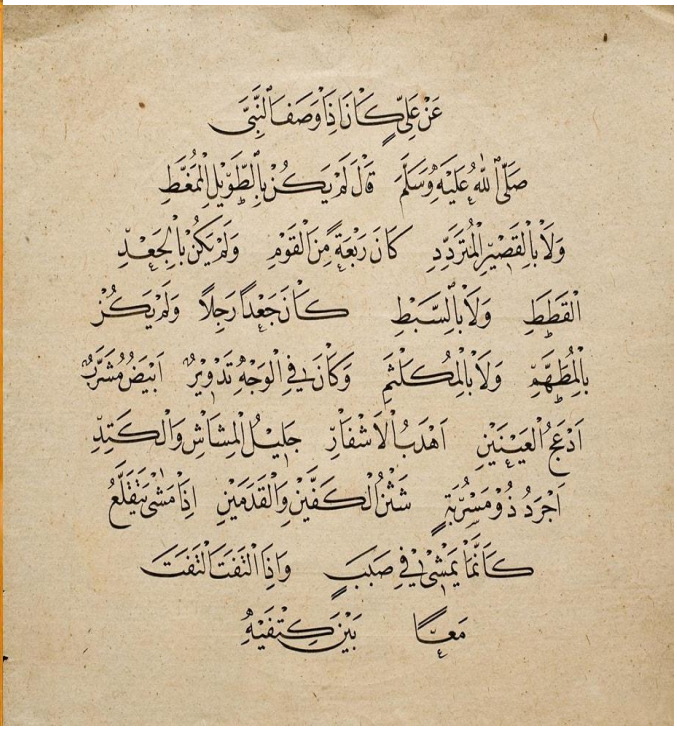


(الصورة رقم:21) الخط الثلث المغربي.



(الصورة رقم:23) الخط الكوفي المغربي.

(الصورة رقم:24) الخط الثلث الجلي.



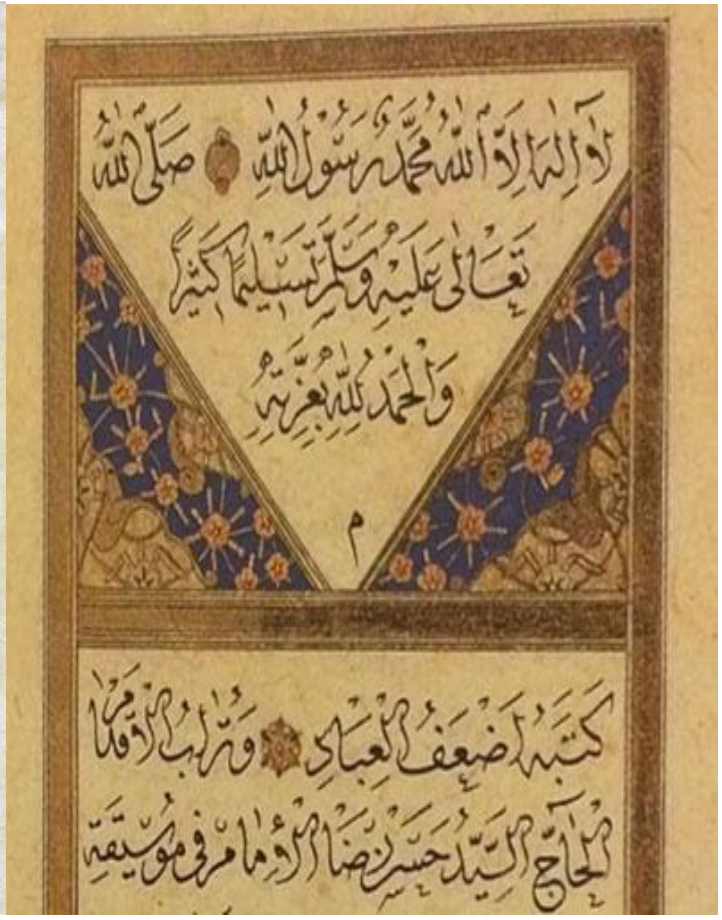
(الصورة رقم:25) الخط النسخ الغبار.

(الصورة رقم:27) الخط الرّيحاني.

(الصورة رقم:26) الخط النسخ.

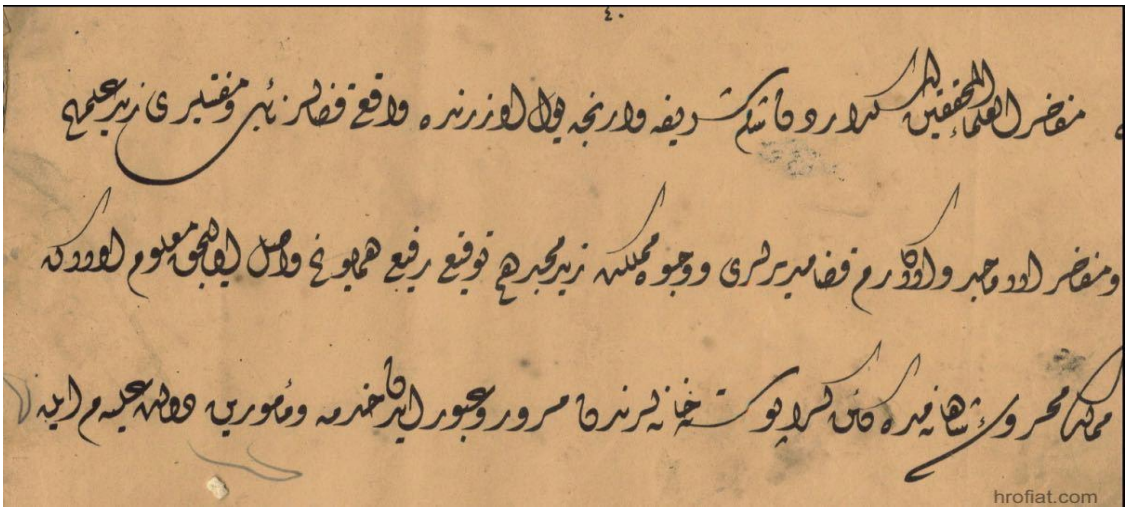
(الصورة رقم:29) الخط الرّقاع.

(الصورة رقم:28) الخط المحقّق.

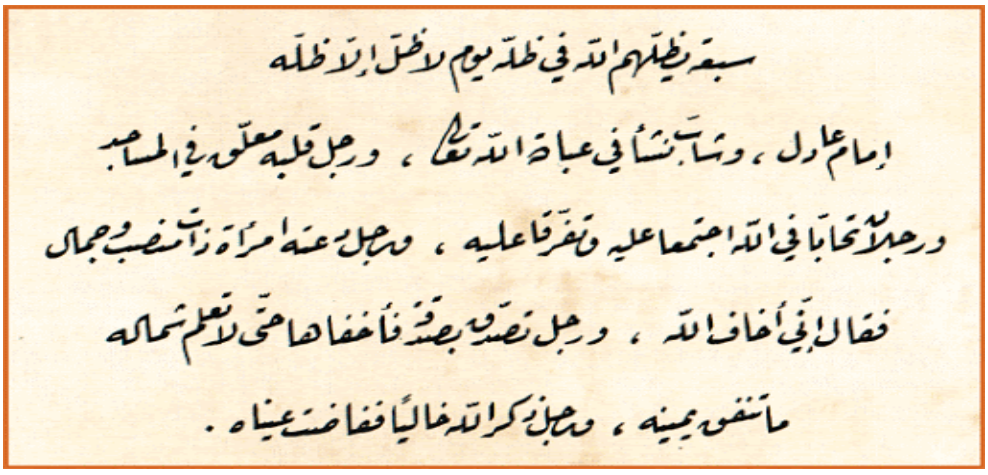


(الصورة رقم:31) الخطّ الإجازة.

(الصورة رقم:30) الخط التّواقيع.



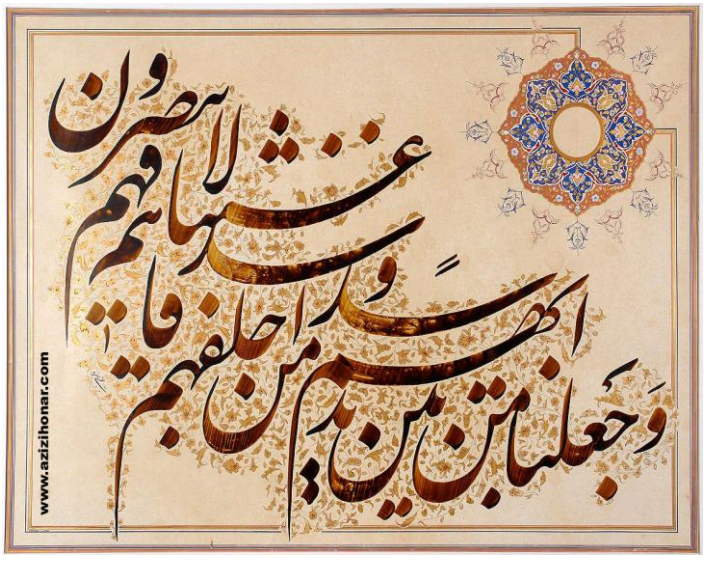
(الصورة رقم:32) الخط الديواني عزّت أفندي.


سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله
إمام عادل ، وشاب نشأ في عبادة الله تعالى ، ورجل قلبه معلق في المساجد
ورجلان تحابا في الله اجتمعا عليه وتفرقا عليه ، ورجل دعته امرأة ذات منصب وجمال
فقال إني أخاف الله ، ورجل تصدق بصدقة فأخفاها حتى لا تعلم شماله
ما تنفق يمينه ، ورجل ذكر الله خاليا ففاضت عيناه .

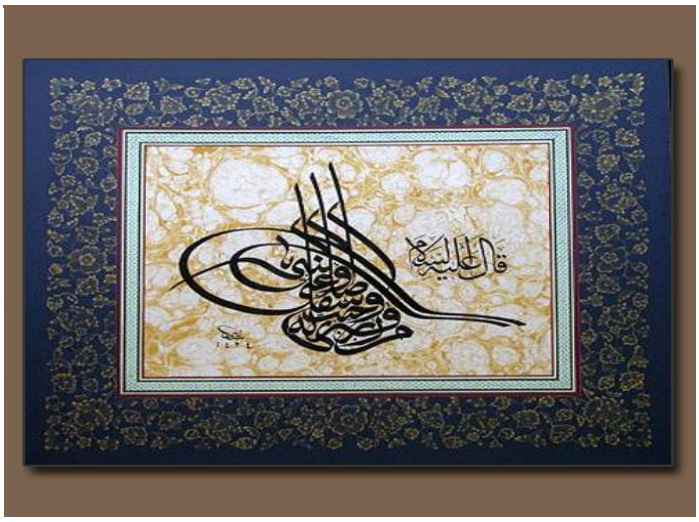
(الصورة رقم:33) الخط الرّقعة عزّت أفندي.

(الصورة رقم:34) الخط جليّ ديوانيّ للخطّاط حقّي رحمه الله.

(الصورة رقم:35) خطّ الشّكسته.



(الصورة رقم:36) الخطّ النستعليق(الفارسي).



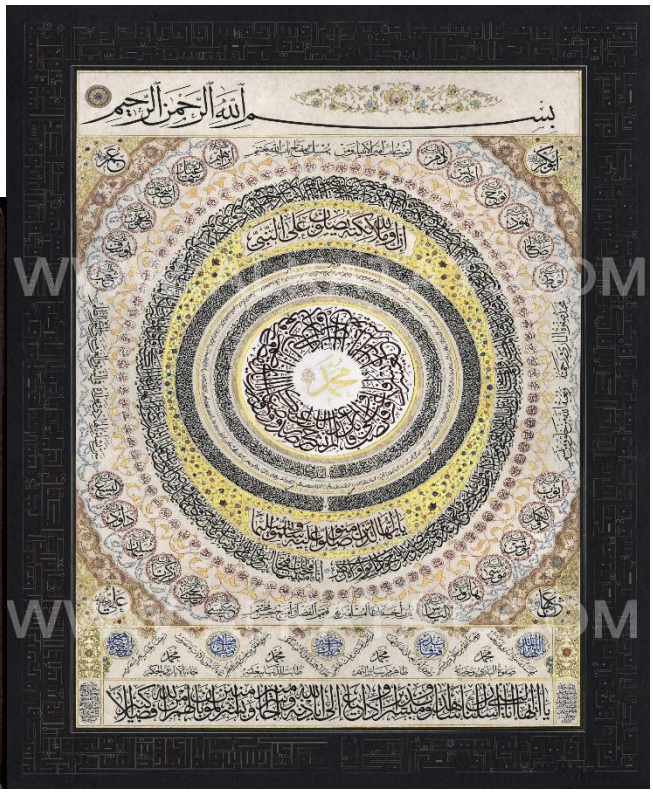
(الصورة رقم:38) الخطّ النستعليق(الفارسي).

(الصورة رقم:37) الخطّ النستعليق(الفارسي).

(الصورة رقم:39) فلسفة النّص التداولية (حروفيات).

(الصورة رقم:40) حلية نبويّة شريفة من كتابات الجزائري أمحمد صفار باتي.

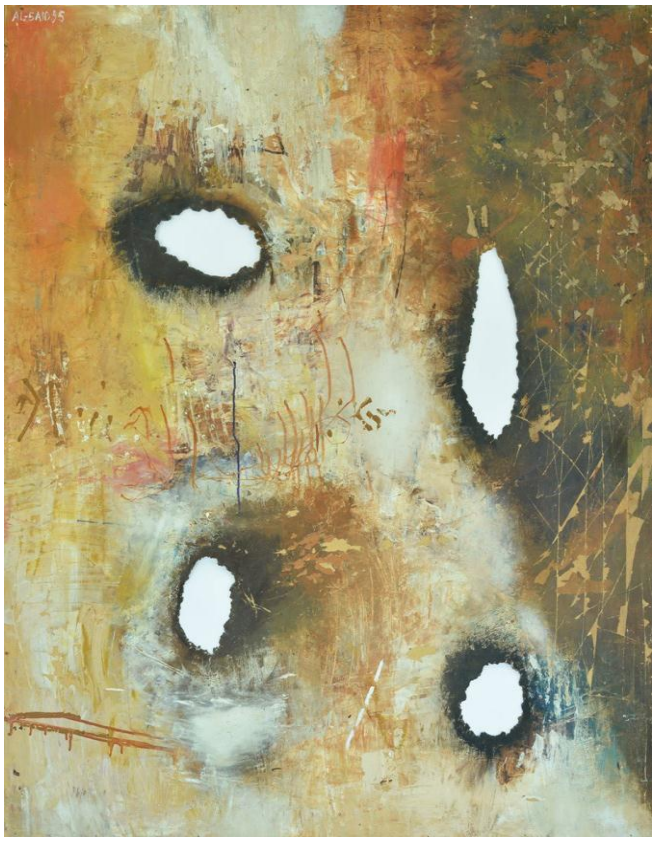
(الصورة رقم:41) القطع الخطيّة.



(الصورة رقم:42) مطبوعة اللوحة الجامعة للخطاط محمد النوري

(الصورة رقم: 43) مرقعة أفقية للخطاط محمد شوقي أفندي

(الصورة رقم: 44) مرقعة عمودية للخطاط حسن رضا أفندي



(الصورة رقم: 45) من لوحات أحمد شاكر حسن 1992.

(الصورة رقم: 46) من لوحات أحمد شاكر حسن البعد الزماني والمكاني في فلسفته.

(الصورة رقم:47) من لوحات بول كلي مشكّلاً حروفيات.

(الصورة رقم:48) المموِّل روجر الثاني ملك صقلية حَكَم بين سنتي 1130 و115

الحجم : الطول 18.5 م العرض حوالي 5 أمتار.

أدعية بالخط الكوفي بحروف ذات نهايات مَشدوفة، وقد اتخذت بعض الحروف شكل عنق بجعة، والكل محاط بالنجوم .

باللاتينية بحروف من الذهب على خلفية زرقاء على النواتئ الزخرفية التي تصل بين السقف والجدران: ذِكر لعملية الترميم سنة 1478 في عهد الملك جان الأراغوني التي أُنجِزت في عهد الملك فرديناند الثاني الأراغوني الملقب بالكاثوليكي ، مأخوذة من موقع: https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=1160

(الصورة رقم:49) خطّ المحقق للخطاط الجزائري منير طهراوي.

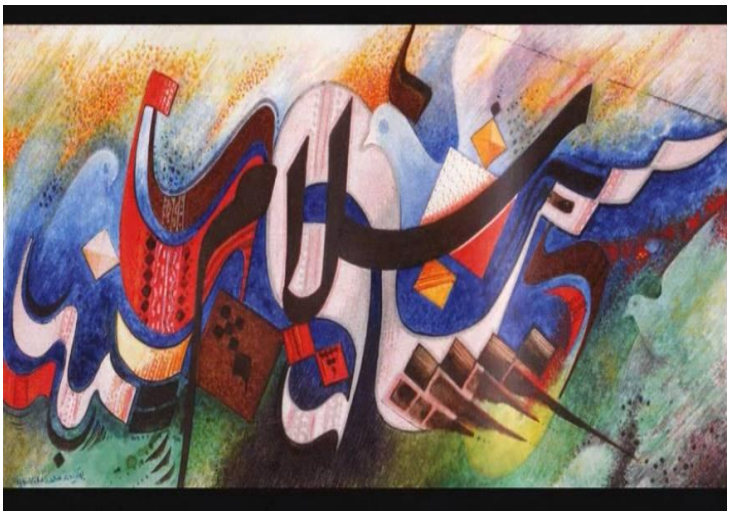
(الصورة رقم:50) من لوحات نور الدين تابراحة الجزائري مشكّلاً حروفيات.

(الصورة رقم:51) من لوحات الفنان المرحوم محمّد خدّة الجزائري.

(الصورة رقم:52) من لوحات الفنان المرحوم بن بلّة محجوبي خدّة الجزائري.

(الصورة رقم:53) من لوحات الفنان رشيد قريشي الجزائري.

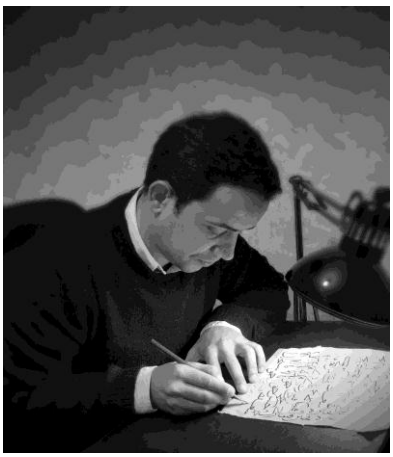
(الصورة رقم:54) من لوحات الفنان طاهر ومان الجزائري.



(الصورة رقم:55) من لوحات الفنان محمّد بوثليجة الجزائري.

الصورة رقم:56) من لوحات الفنان حمزة بونوّة الجزائري.

الخطاط منير طهراوي: متخصص في الخطوط التّالية (النسخ، الثلث، وهو رائد المحقق بالجزائر).



ولد في الجزائر العاصمة سنة 1988، متحصل على شهادة الماستر من كلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر سنة 2014 بتقدير جيد جدا.

كانت بداية اهتمامه بفن الخط العربي مع الأستاذ الخطاط بحيري وذلك في عام 2014 حيث درس عنده خط النسخ بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة، ثم إنتقل بعد ذلك إلى الدراسة عند الخطاط أمحمد صفار باتي. حيث درس عنده مدة من الزمن إلى أن استقل بذاته وصار يطور نفسه بنفسه وذلك اعتمادا على أصول القدامى من الخطاطين.

مشارك في عدة مسابقات دولية ووطنية ومتحصل على عدة جوائز، وحاليا يشتغل كخطاط بالمسجد الأعظم بالجزائر العاصمة.

مشاركات ميدان فن الخط العربي:

*متحصل على جائزة القصر في مسابقة أساتذة المستقبل العالمية بتركيا 2018.

* متحصل على الجائزة الثانية في ملتقى دبي لخط القرآن الكريم في دورته التاسعة 2017.

*متحصل على الجائزة الرابعة في مسابقة البردة العالمية لفن الخط بالإمارات العربية المتحدة، دبي 2017.

*المشاركة في ملتقى دبي لخط القرآن الكريم في دورته الثامنة 2016.

*حاصل على المركز الأول في خط الثلث والنسخ في مسابقة للخط العربي بولاية بسكرة 2016.

*اختيرت لوحاته الخطية كجداريات في جناح الجزائر (القسنطينة عاصمة الثقافة العربية للصالون الدولي للكتاب بباريس 2016).

*المشاركة في اول صالون لفن الخط العربي بجيجل 2015

*حاصل على المركز الثالث في خط النسخ في مسابقة للخط العربي بولاية مدية2015.

*مشاركة في مهرجان الخط العربي المقام في عاصمة الثقافة العربية قسنطينة2015.

*المشاركة في تأطير ورشة للخط العربي بجامعة العفرون كلية العلوم الاجتماعية2015.

*المشاركة في تأطير ورشة للخط العربي بجامعة العلوم الإسلامية بخروبة الجزائر 2015.

*حاصل على مكافئة في خط الثلث في مسابقة للخط العربي بولاية مدية2014.

*مشاركة في مهرجان الخط العربي المقام في الجزائر العاصمة 2014.

الفنان التشكيلي الحروفي الأستاذ كور نور الدين:

من مواليد 15 ديسمبر 1960 بوهران ليسانس فنون تشكيلية بجامعة عبدالحميد بن باديس مستغانم الأول في الدفعة ، عضو في الإتحاد للفنون والثقافة سابقا، وعضو أيضا في الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية مؤسس جمعية الفنون التشكيلية " حضارة العين" ، وعضو في تأطير الورشة الوطنية للخط العربي بولاية المدية ، وهو أستاذ متقاعد.

*اقتحم عالم الفن عن طريق الإحتراف والدخول في المعهد 1985/1982

*الجائزة الأولى في الخط العربي مديرية التربية بوهران1986.

*زيارة جمهورية مصر العربية للإطلاع على الآثار الإسلامية للخط العربي1986.

*الجائزة الأولى لأحسن ديكور، لأحسن دبابة1نوفمبر، مديرية التربية بوهران،1987.

*الجائزة الأولى، ملصق جداري، وزارة الشؤون الدينية للخط العربي1988.

*الجائزة الأولى ملصق جداري، للبطولة العربية لكرة السلة 1989.

*الجائزة الأولى، للخط العربي، بمناسبة المولد النبوي الشريف لإنجاز جدارية بولاية وهران مع علي شاوش توفيق 1990.

*تأليف كتاب "كيف نرسم الحيوانات" مع الأستاذ " لعوج محمد" 1991.

*تأليف كتاب حول الخط العربي " قواعد الخط الكوفي الحديث" 1993.

*تصميم جدارية مع الفنان "لعوج وبالمالكي"، الجائزة الأولى بمستغانم 1994.

*تصميم جدارية مع الفنان "لعوج مالكي" بمركز الخدمات الإجتماعية لجامعة مستغانم 1996.

*تحضير احتفالات 8ماي وإحتفالات 16 أفريلبجامعة وهران 1994.

*الجائزة الأولى على المستوى الوطني، جمعية النسيم، مستغانم، الخط العربي،1996.

*الجائزة الثاثلة ، المهرجان الوطني ، أسابيع الفنون التشكيلية ، سوق أهراس،1997.

*تأسيس جمعية الفنون التشكيلية " حضارة العين"، بوهران 1997.

*معرض جماعي بقصر الثقافة والفنون مع جمعية حضارة العين، وهران1997.

*مشاركة في حصة " صورة وصور" مع التلفزة الوطنية محطة وهران 30لوحة خطية حروفية 1997.

*المشاركة الثانية مع التلفزة الجزائرية محطة وهران 8لوحات لإبراز الخط العربي1997.

*المرتبة الرابعة في المسابقة الوطنية بمتحف المجاهدين " رسم فني 1997.

*معرض جماعي تكريما لأعمال "محمد خدة" بمستغانم1997.

*معرض جماعي لليوم الوطني للفنان بقصر الثقافة وهران مع جمعية حضارة العين1997و 1999.

*معرض الصالون الوطني " ربيع مستغانم" قصر الثقافة، مستغانم1999.

*معرض تليطون2000، بيع لوحات لأطفال زلزال عين تموشنت بوهران2000.

*انجاز جدارية تليطون2000 ببهو بلدية وهران2000.

*معرض مع حضارة العين لمساندة المحتاجين ببهو بلدية وهران " شهر رمضان"2000.

*الجائزة الأولى في الفن الإسلامي بالصالون الوطني بوهران 2001.

*معرض خاص، الفن الإسلامي، جمعية ثقافية، الريشة الحرة، 2002.

*المشاركة في الصالون الوطني 2 للفنون التشكيلية، معرض جماعي بولاية أدرار، 2003.

*المشاركة في السنة الجزائرية بفرنسا، الخط العربي، بطرق حديثة، معرض فردي بمتحف أحمد زبانة2003.

*الصالون المتوسطي الأول للفنون التشكيلية 2004.

*الصالون الوطني للفنون التشكيلية بقسنطينة 2004.

*معرض فردي بولايو بسكلرة وتكريم رسمي من طرف السلطات الولائية، 2005.

*تأطير ورشة الخط العربي وتقديم محاضرة حول الحرف العربي في الفنى التشكيلي ولاية المدية 2006.

*معرض فني خاص بالحرف العربي وتقيم معلومات حول الخط العربي بالجامعة، 2006.

*مشاركة في معرض جماعي بالجزائر العاصمة ضمن فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007.

*معرض جماعي مع النخبة من الفنانين الكبار بمناسبة 05جويلية عيد الإستقلال، 20008.

*المشاركة في معرض جماعي مع كبار الفنانين في العالم العربي بالإمارات العربية المتّحدة، 2008.

*معرض فردي بقاعة المعارض بشاطات المصب بمؤسسة سوناطراك وهران 2008.

*الصالون المتوسطي 2 للفنون التشكيلية بالجزائر العاصمة،2008.

*معرض فردي بقاعة معارض مؤسسة هيبروك،2009.

*معرض فردي للخط العربي بإسبانيا " مدريد" 2009.

*معرض فردي بولاية مغنية2009.

*معرض جماعي تحت شعار "MOSAIQUE" بالجزائر العاصمة 2009.

*الصالون الوطني للخريف 2 للفنون التشكيلية بالجزائر العاصمة 2009.

*الصالون 2 للفنون وهران التشكيلين، نحاتين وحرفيين، 2009.

*المهرجان الدولي للخط العربي 2 2009.

*المهرجان3 الدولي الثقافي لفن الخط العربي 2010.

*الصالون الوطني 3 للفنون التشكيلية لولاية تلمسان 2010.

*الصالون الوطني 3 للفنون التشكيلية بفندق PHOENIX، 2010.

*المهرجان الدولي4 لفن الخط العربي بالجزائر العاصمة،2011.

*معرض جماعي بولاية تلمسان مع فنانو وهران التشكليين،2011.

*معرض وطني 08جوان بمستغانم2011.

*تصميم درع مهرجان الفيلم العربي FOFA بوهران، 2011.

*تصميم درع مهرجان الرقص الشعبي FSDP بولاية سيدي بلعباس ،20011.

*المهرجان الدولي 5 للخط العربي بالجزائر العاصمة، 2012.

*معرض وملتقى كبار الفنانين التشكيليين الجزائريين والأجانب بولاية مستغانم،2012.

*معرض مع الفنان التشكيلي سعد الهواري علاوي بكلية الطب بسيدي بلعباس،2012.

*معرض فردي بقاعة معارض فندق " SHERATON" مع الجمعية العالمية " نادي الأسود" 2012.

*الصالون 2 للفنون التشكيلية بوهران،2012.

*نيل وسام إستحقاق الوطني من طرف جمعية " جزائر الخير" بولاية مغنية، 2013.

*معرض بولاية مغنية للخط العربي2013.

*الصالون الوطني 2 للفنون التشكيلية بولاية عين تموشنت 2013.

*الصالون الوطني 3 للفنون التشكيلية بوهران،2013.

المهرجان الدولي 6 للخط العربي بالجزائر العاصمة،2013.

*معرض مع الفنان محمود طالب بولاية تلمسان،2014.

*الجائزة الثانية في الحروفية بالصالون الوطني الأول للخط العربي بولاية مستغانم،2014.

المرتبة الرابعة في المهرجان الدولي الثقافي للخط العربي المعاصر بالجزائر العاصمة،2014.

*معرض جماعي في في المؤتمر الدولي للأنوثة تحت شعار " من أجل ثقافة السلام"2014.

*المهرجان الهندي العربي 2بالجزائر العاصمة،2014.

*إنجاز نصب تذكاري "المجد" مع الفنان محمود طالب،2014.

*انجاز نصب تذكاري "الرجاء" مع الفنان محمد حليمة سالم،2015.

*إنجاز نصب تذكاري "الوفاء" مع الفنان محمد عيساوي 2015.

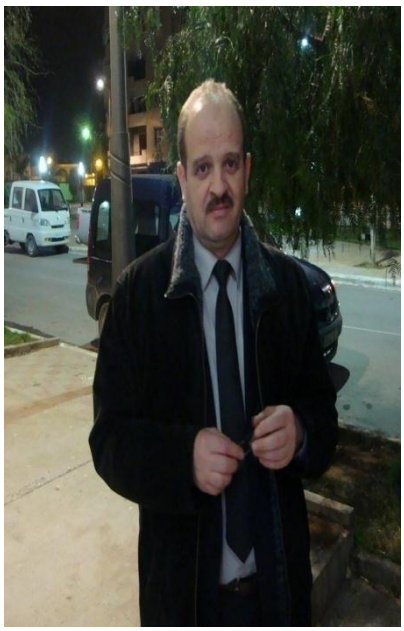
*معرض مع الفنان طالب محمود، بقاعة المعارض Art-Geco،2016.

*تزيين متحف جريدة الجمهورية،2016.

*المهرجان الدولي الثقافي للخط العربي، بقصر الثقافة مفدي زكرياء، الجزائر العاصمة،2016.

إحدى أعمال كور نور الدين حروفيات.

الفنان التشكيلي الحروفي محمود طالب:



الفنان التشكيلي محمود طالب من مواليد 1960 درس كل مراحله التعليمية بالباهية ثم التحق بالمعهد التكنولوجي للأساتذة ليلتحق بمهنة التعليم لمدة عشرة سنوات ثم يتفرغ للأعمال الحرة.

كثيرا ما يجد الفنان التشكيلي أن اللوحة بعد أن يفرغ من وضع لمساته الأخيرة عليها تتأمله قبل أن يسبقها بالتأمل، تخترقه وكأن عينه لا تصدق ما يرى، حيث كان مختصا في الجداريات و أول جداريه شارك بها كانت في مؤسسة تعليمية سنة 1983 و بعد ذلك انقطع بسبب عدم وجود الإمكانيات و لكن وجد التشجيع من قبل شركة أفال و بالخصوص من قبل الرئيس الحالي للمجلس الشعبي ألولائي السيد الذي كان يشجع الفن التشكيلي من خلال تنظيمه على مستوى أفال معارض فردية و جماعية كل أسبوعين و على مستوى مركز المؤتمرات عندما كان مديرا له و لقد أهداه ثلاثة جداريات لشركة أفال سوناطرك بدون مقابل كما أنجز جدارية " أول نوفمبر" و هي حوالي 10 أمتار على 1 م 95 و التي أهداها للوزير الأول للحكومة السيد سلال في أخر زيارته لوهران و الدكتور عبد المالك بوضياف وزير الصحة الحالي ووالي وهران ا لسابق الذي أحياه عل ى تشجيعاته التي قدمها في مجال الفن.

سيرته الذاتية:

*يونيو 1983 معرض فردي في مكتب السياحة الوطني في وهران.

*معرض أكتوبر 1983 المنفرد في مكتبة وهران الإقليمية.

*مارس 1984 المعرض الفردي في مكتب السياحة الوطني في وهران.

*أبريل 1984 معرض فردي في مكتبة وهران الإقليمية.

*سبتمبر 1984 معرض فردي في أكاديمية وهران التعليمية.

*نوفمبر 1984 معرض فردي في المعهد الوطني للموسيقى بتلمسان.

*1986-1984 مصمم لمجلة "الثورة الأفريقية."

*1993-1984العديد من الأنشطة واللوحات الجدارية للقاعات الكبيرة والفنادق.

*ديسمبر 2005 تزيين فندق أربع نجوم ومعرض فردي في صالة البحر الأبيض المتوسط في وهران.

*أغسطس 2006 معرض فردي في المعرض الوطني للفنون الجميلة في وهران.

*ديسمبر 2006 معرض فردي في فندق "طائر الفينيق" في وهران.

*يونيو 2007 معرض فردي في جامعة عبد الحميد بن باديس في مستغانم.

*يونيو 2007 زخرفة قاعات عبد الحميد بن باديس جامعة مستغانم.

*2007العديد من المعارض تلمسان ، عين temouchente وجانت.

*امعرض فردي 2007 في رياض الفتح بالجزائر.

*معرض 2008 في قصر ثقافة مفدي زكريا في الجزائر.

*معرض فردي 2008 في قاعة عرض SONATRACH في وهران.

*2009الديكور من أكبر الغرفة إلى SOANATRACH مقعد المصب في *وهران مع لوحة جدارية بعنوان "الصناعة والبيئة" تدبير mx1.95m.12

*المعرض المنفرد لعام 2009 في قاعة عرض SONATRACH في وهران.

*مايو 2009 معرض جماعي في مهرجان الخط الدولي في الجزائر .MAMA

*أغسطس 2009 معرض فردي في المتحف الوطني لتلمسان.

*أبريل 2010 معرض جماعي في المهرجان الدولي للخط في متحف مصطفى باشا في الجزائر العاصمة.

*نوفمبر 2010 معرض فردي في متحف تلمسان بمناسبة "تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية."

*أبريل 2011 معرض جماعي في مهرجان الخط الدولي في متحف مصطفى باشا في الجزائر العاصمة.

*يوليو 2011 معرض فردي في متحف تلمسان.

*مارس 2012 تزيين الغرفة "ايل "Zaoura فندق "رشيد" في بغداد لوحة جدارية *كبيرة بعنوان "الخلافة الحضارات في العراق" في القمة العربية في عام 2012.

*مايو 2012 معرض جماعي في مهرجان الخط الدولي في الجزائر .MAMA

*يوليو 2012 المعرض الفردي في مركز وهران للمؤتمرات.

*مارس 2013 في المعرض الدولي للفن الحديث في وهران.

*مارس 2013 المشاركة في الافتتاح الرسمي لبغداد عاصمة الثقافة العربية في العراق.

*أبريل 2013 معرض فن النحت بعنوان "Po d'Ame d'Algérie" للمخرج *محمد مهدي الجواهري في نادي الكتاب والصحفيين في الجزائر العاصمة.

*أبريل 2013 معرض لعدة أعمال في فندق "meridien" في وهران.
*يونيو 2013 معرض فردي في مركز وهران للمؤتمرات.
*نوفمبر 2013 المشاركة في أحداث بغداد عاصمة الثقافة العربية في العراق.
*فبراير 2014 معرض في قصر تلمسان للثقافة.
*مشاركة مارس 2014 في مؤتمر السياحة الدولي في مركز وهران للمؤتمرات.
*مارس 2014 معرض في المعرض الوطني الأول للخط العربي في مستغانم.
*نوفمبر 2014 معرض في متحف مصطفى باشا في الجزائر العاصمة.
*فبراير 2015 معرض في متحف تلمسان الوطني للخط.
*مارس 2015 تحقيق منحوتتين كبيرتين (14 م × 6 م) لمدينة وهران.
*مايو 2015 معرض فريسكو في متحف شانزنبرج في فيينا ، النمسا.
*يونيو 2015 معرض في المهرجان الدولي للخط في عاصمة الثقافة العربية.
*مارس 2016 افتتاح معرض خاص في وهران.
*يونيو 2016 معرض فردي في وهران.
*يونيو 2016 معرض الخط الجماعي في معرض.ma.taleb
*أكتوبر 2016 زخرفة مقر اتجاه ألعاب البحر الأبيض المتوسط2021 ORAN
*سبتمبر 2017 المهرجان الدولي للخط
*فبراير 2018 معرض فردي في وهران ماما
*مايو 2018 معرض فردي في متحف الفن الحديث بريتوريا جنوب أفريقيا
*سبتمبر 2018 المهرجان الدولي للخط العربيPalais Moufdi Zakaria Alger

أعمال حروفية للفنان محمد طالب:

" حروفيات من أعمال محمود طالب تتميز ببروز الحروف والأشكال وفضاء لوني مجسم"

(الصّورة رقم:57) تحمل فلسفة عميقة لآية الكرسي.

الفنان التشكيلي الحروفي خالد سباع:

الاسم: خالد

اللقب: سباع

البلد : دائرة عين الطويلة . ولاية خنشلة. الجزائر

تاريخ الميلاد: 27 ديسمبر 1967

متحصل على: شهادة دراسة الفنون العامة، خريج المدرسة العليا للفنون الجميلة الجزائر العاصمة 1992

الوظيفة الحالية: مدير دار الشباب

النشاط الفني: فنان تشكيلي. رسم. نحت. خط عربي معاصر

اهم المشاركات:

الجائزة الاولى: المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي 2015 في إطار قسنطينة عاصمة الثقافة العربية

الجائزة الثالثة: المهراجان الثقافي الدولي للخط العربي (اسلوب حروفي) الجزائر 2014

الجائزة الثانية : الصالون الوطني الثاني للفنون الإسلامية ولاية باتنة (الجزائر)2015

الجائزة الثالثة: الصالون الوطني الاول للفنون الاسلامية ولاية باتنة (الجزائر) 2014

الجائزة الاولى: الايام الوطنية لفن الخط العربي (الطبعة السابعة) ولاية بسكرة (الجزائر)

الجائزة التشجيعية: المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي (اسلوب حروفي) الجزائر 2012

إضافةإ لى مشاركات في إطار طبعات خريف الجزائر للفنون التشكيلية 2008 و 2014

معارض و مشاركات :

معرض بسفارة البرتغل (الجزائر) بمناسبة رئاستها للاتحاد الاوروبي 2007

معرض بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007

معرض بمناسبة تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية 2011

معرض فردي تلمسان 2013

معرض ثنائي على هامش المهرجان الدولي للسماع الصوفي بولاية سطيف (الجزائر) 2014

إضافةإلى العديد من المشاركات خلال التظاهرات والمهرجانات التي تقام على المستوى الوطني.

الملتقلى الدولي للخط العربي بمدينة قابس (تونس) الدورة 05 من 24 الى 29 اكتوبر2017

المشاركة في بنالي متحف Bourbon l’Archambaultبفرنسا..الطبعة الثانية. 2018

" حروفيات من أعمال خالد سباع"

الفنان التّشكيلي الحروفي طيّب العيدي:

السيـرة الذاتيــة

الاسم واللقب: طيب العيدي

المستوى الدراسي: استاذ مادة التربية الفنية (سابقا).

العنوان البريدي: دار الثقافة عبدالله بن كريو – ولاية الأغواط – الجمهورية الجزائرية.

الهاتف (محمول) :00.213.663.80.10.79

البريد الإلكتروني: laidi.tayeb@gmail.com

التكوين الفني:

بدأ ممارسة فن الرسم بصورة ذاتية بسن مبكرة ثم صقل هذه الموهبة أكاديميا وتخرج من المعهد التكنولوجي للتربية كاستاذ للفن التشكيلي سنة 1992

الجوائز والمشاركات الدولية:

*الجائزة الاولى في مسابقة دبي الثقافية للابداع في الفن التشكيلي دورة 2013 بالامارات العربية المتحدة

*الجائزة الثانية في المهرجان الدولي لفن الخط بالجزائر 2014

*تأهل للمرحلة النهائية من المسابقة الدولية لفن الخط بمكة المكرمة. مسابقة الشهادتين 2012

*المشاركة في مسابقة البردة الدورة التاسعة 2011 2014

*المشاركة في المهرجان الدولي لفن الخط بالجزائر. دورات 2014.2015.2010.2011.2012.2013.

*المشاركة في الاسبوع الثقافي الجزائري بأبوظبي 2003 بالامارات

*المشاركة في معرض فني جماعي بغرناطة اسبانيا 2011

*شهادة تقديرية بالمهرجان الدولي للخط الحديث 2013

*الملتقى الدولي للخط العربي للمدينة المنورة 2013

*ملتقى الشارقة للفنون الإسلامية بالامارات العربية المتحدة 2014 2016

*العضوية الشرفية في المركز الثقافي العراقي للخط العربي والزخرفة

*العضوية الشرفية مدى الحياة في النقابة المصرية للخط العربي

*التأهل للنهائي في مسابقة كأس العالم للمبدعين العرب بلندن 2015

*الايام المغاربية للخط العربي بوادي سوف فيفري 2016

*ملتقى الشارقة للخط (الدورة السابعة) 2016

*مسابقة معرض انا المدينة بالمدينة المنورة 2016

*مسابقة قطارة..للفنون التشكيلية قطر 2016

*المشاركة في الملتقى الدولي للخط العربي بقابس تونس 2016

*المشاركة بمعرض خاص بباريس في ملتقى مسلمي اوربا 2016

*المشاركة في معرض صفاقس عاصمة الثقافة العربية اكتوبر 2016 بتونس

*المشاركة في شهر التراث بابو ظبي نوفمبر 2016 بالامارات

الجوائز والمشاركات الوطنية:

*الجائزة الأولى في الايام الوطنية الرابعة لفنّ الخطّ العربيّ بولاية بسكرة سنة 2011 .

*الجائزة الأولى في الفنون الاسلامية بالصالون الوطني للفنون الاسلامية بولاية البيض 2011.

*جائزة احسن لوحة تشكيلية بالعاصمة في ملتقى الفنون التشكيلية 18.9.2015

*الجائزة الأولى بالصالون الوطني للخط العربي والزخرفة بمستغانم 2014

*الجائزة الأولى في الصالون الوطني للفنون الإسلامية باتنة مارس 2015

*اقام معرض ثنائي لفن الحروفية بعنوان ايقاع القلم بولاية ميلة 2011

*شارك في اهم الصالونات الوطنية للفن التشكيلي (البيض. النعامة .بشار .الجلفة .تيبازة .الجزائر .تلمسان. غرداية بسكرة.المدية.باتنة .عين الدفلى. الجزائر. سيدي بلعباس .وادي سوف .غرداية .الجلفة سيدي بلعباس.مستغانم

*معرض شخصي بثانوية بركاتي بافلو

*معرض شخصي بتيبازة من 3الى16جانفي 2015

*معرض شخصي بباب الزوار الجزائر من14مارس الى2افريل 2015

*معرض شخصي بالمتحف الوطني للزخرفة والمنمنمات وفن الخط بالعاصمة من 21افريل الى غاية 18ماي 2015

*معرض شخصي برواق عسلة حسين .20جوان الى 09 جويلية 2015 بالجزائر العاصمة

*معرض جماعي للفنون التشكيلية في الصالون الدولي للكتاب 2015

*معرض جماعي بالملتقى الوطني للقران الكريم عنابة 18ديسمبر 2017

*معرض وورشة بالمتحف الوطني للخط الاسلامي تلمسان 29ديسمبر 2017

* ورشة توظيف الخط العربي في اللوحة المعاصرة برياض الفتح العاصمة 27.27جانفي2018

الخبرات

*عضو لجنة التحكيم بالصالون الوطني لصناعة التحف من الرمل الطبيعي بولاية الاغواط 2011.

*عضو لجنة التحكيم بالصالون الولائي الاول للفنون التشكيلية بولاية الاغواط 2012

*نشط العديد من الورشات التكوينية في فن الرسم والحروفية في جهات مختلفة من الوطن.

*رئيس لجنة التحكيم في الصالون الوطني للفنون التشكيلية (قوس قزح) بالاغواط جوان 2015

* باحث في تقنية الرسم بالرمل.

* دورات لتلاميذ المدارس بكل اطوارها لتعليم الخط العربي بولاية الاغواط

* باحث في الحروفية

* عضو لجنة التحكيم بالايام الوطنية الخامسة للخط العربي ببسكرة 2013

* طبع لي كتاب فني بعنوان عطش (لوحاتي الحروفية مع مقتطفات من شعر الأمير عبد القادر الجزائري) بالديوان *الوطني للنشر والاشهار anep الجزائر 2014

* عضو لجنة التحكيم الايام الوطنية للخط العربي 2016 ببسكرة

* كتاب تحت الطبع بلبنان مع الشاعرة الجزائرية الدكتورة رشيدة محمدي المغتربة باسبانيا.
* ورشة للفنون التشكيلية بعنوان. (توظيف الحرف العربي في العمل التشكيلي المعاصر) بالمدينة المنورة مارس 2017.
* تصميم 5 طوابع بريدية لسنة 2018. وزارة البريد والمواصلات الجزائر.

" حروفيات مزخرفة من أعمال طيب العيدي أسلوبه القديم"

الفنان التشكيلي الحروفي عبد القادر داودي:

عبد القادر داودي المدعو " ديدو" فنيا من مواليد 1971 بالأغواط فنان تشكيلي عصامي النشأة والتكوين، خبرة معتبرة من خلال المعارض المختلفة التي قام بها بالجزائر وخارج الوطن. وهو يسمو إلى تطوي مكتسباته الفنية وإكتشاف مهاراته من خلال عملية البحث المستملا في الوسائل والتقنيات الحديثة.

الجوائز الدولية:

*الجائزة التشجيعية، الخط الحديث، المهرجان الدولي للخط العربي، الجزائر،2016.

* الجائزة الثالثة، الأسلوب الحديث، جائزة البردة، دولة الإمارات العربية المتحدة،2015.

*الجائزة الثانية، الخط الحديث، المهرجان الدولي للخط العربي، الجزائر،2013.

*الجائزة التشجيعية الأسلوب الحديث، جائزة البردة، دولة الإمارات العربية المتحدة،2011.

*الجائزة الثالثة، الخط الحديث، المهرجان الدولي للخط العربي، الجزائر،2011.

*الجائزة الثاثلة، الخط الحديث (مناصفة) المهرجان الدولي للخط العربي، الجزائر،2010.

الجوائز الوطنية:

*الجائزة الثاثلة، فنون تشكيلية الأغواط،1990.

* الجائزة الثانية، الصالون الوطني لتصوير الفتوغرافي،2011.

*الجائزة الثانية الصالون الجهوي لفن الترميل، الأغواط، 2011.

" حروفية من أعمال عبد القادر داودي"

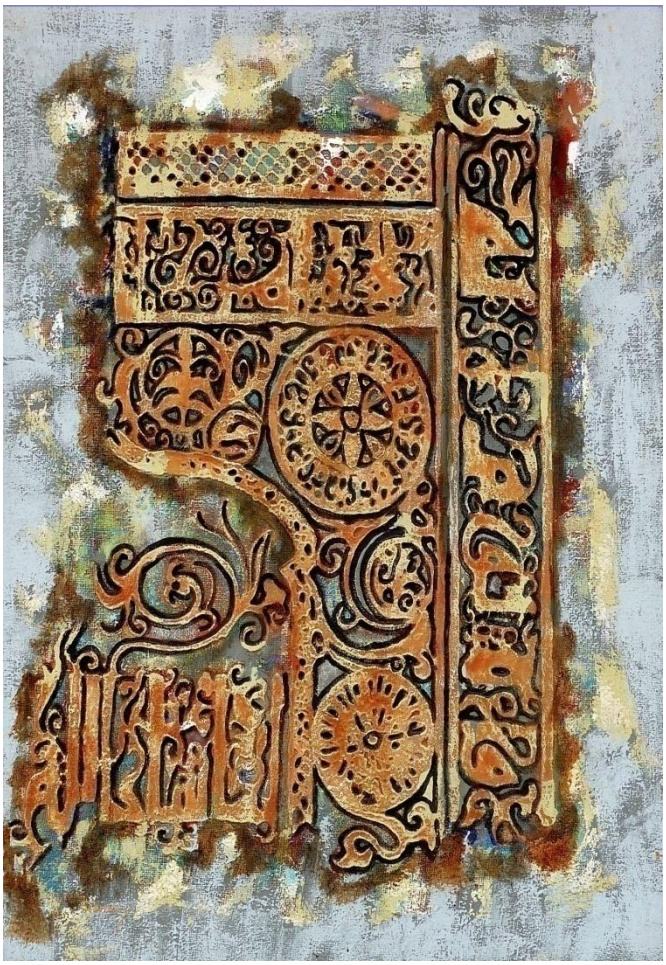
الفنان التشكيلي الحروفي سمري ياسين:

من مواليد 1968بالجزائر العاصمة، فنان تشكيلي حروفي يمكن تصنيفه من ضمن الحروفيين الذين يمثلون حالة تميز في المشهد التشكيلي الجزائري من خلال تجاربه المهمة في الخط العربي، حينما يجتاز الخطاط بفهمه العميق وخبراته العالية القواعد وإحكام الشكل إلى حالات من الكشف التشكيلي في مغامرات جريئة ومتميزة تمكنه من تجسيد رؤية فنية جمالية.

والملاحظ لتجربة ياسين يدرك أنه يمتلك إمكانيات تشكيلية مهمة من خلال أعماله وأنه صاحب دراية وخبرة سابقة في الخط العربي وقواعده وطرق تنفيذه للوحة الحروفية ومتمكن أيضا من إيجاد حلول من حيث الأشكال والألوان في محاولاته الفينة التي تعوق مسيرته الحرف في مساحة اللوحة والفضاء اللوني لديه .

لكن الفنان ياسين لا يصنف نفسه من ضمن الخطاطين المهمين بالجزائر، بل يميل كل الميل إلى أنه فنان تشكيلي صاحب خبرة وتجربة مقبولة، ويطمح بأن يكون إسما معروفا في هذا المجال الفني المتميز ألا وهو فن الحروفيات.

وبالرغم من ذلك يرى ساسين أن تجربته الحروفية امتدادا واضحا لمسيرة الخط العربي لديه.



" حروفيات من أعمال ياسين سمري"

الفنان التشكيلي الحروفي سمير بعداش:

سمير بعداش SAMIR BADACHE

فنان تشكيلي حروفي من مواليد 26 فيفري 1984 مدينة عين مليلة ولاية ام البواقي دولة الجزائر بدأ الرسم منذ الصغر درس بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بولاية باتنة شارك في الكثير من المسابقات الجهوية والوطنية وفيها تحصل على معظم مراتبها الاولى وكذلك الكثير من المشاركات في معارض وملتقيات ومهرجانات دولية ومغاربية ووطنية من رسم البورتري والواقعية والتعبيرية الى عالم الحروفيات والتي يستعمل فيها تقنية تسليط الضوء في الظلام وبتلاعب الضوء يتشكل الحرف كعنصر اساسي وبتداخل بعض الحروف تتكون الحروفيةفي طابع راقي مكتمل من حيث دراسة الاب

أعماله:

" حروفيات من أعمال سمير بعداش"

الخطاط الحروفي عيسى قرقاب: خطاط متخصص في الخط المغربي المجوهر.

الاسم واللقب: عيسى قرقاب.

تاريخ ومكان الميلاد: 28 افريل 1981 بالأغواط.

المستوى الدراسي: –شهادة ليسانس علوم التسيير تخصص محاسبة

– ماستر ديموغرافيا السكان والتنمية جامعة الأغواط.

العنوان البريدي: ص.ب 1830 بريد المعمورة – ولاية الأغواط –الجزائر.

الهاتف (محمول) : 06.59.42.84.71 او 07-77-66-10-22

البريد الإلكتروني: badil2804@Gmail.com

المشاركات:

*المهرجان البيض للفنون التشكيلية افريل 2012

*المهرجان الدولي للخط العربي جوان 2012

*ملتقى الخط العربي بمناسبة الخمسينية الجزائر 05 جويلية 2012

*المشاركة في مسابقة ارسيكا (IRCICA) اسطنبول تركيا

*المهرجان الفنون التشكيلية الطبعة الاولى بدار الثقافة الاغواط

*مهرجان الثقافي المحلي لولاية الاغواط بولاية بسكرة 2013-2016

*معرض للفنون التشكيلية بمؤسسة الواحة 2012

*معرض بالديوان الوطني للثقافة والإعلام – شنوة – تيبازة 2013

*الملتقى الوطني للغة العربية –جامعة الاغواط 2012

*معرض بمناسبة عيد المرأة حاسي الرمل 01 مارس إلى 15 مارس 2013

*صالون الوطني للفنون التشكيلية – ام البواقي 2013

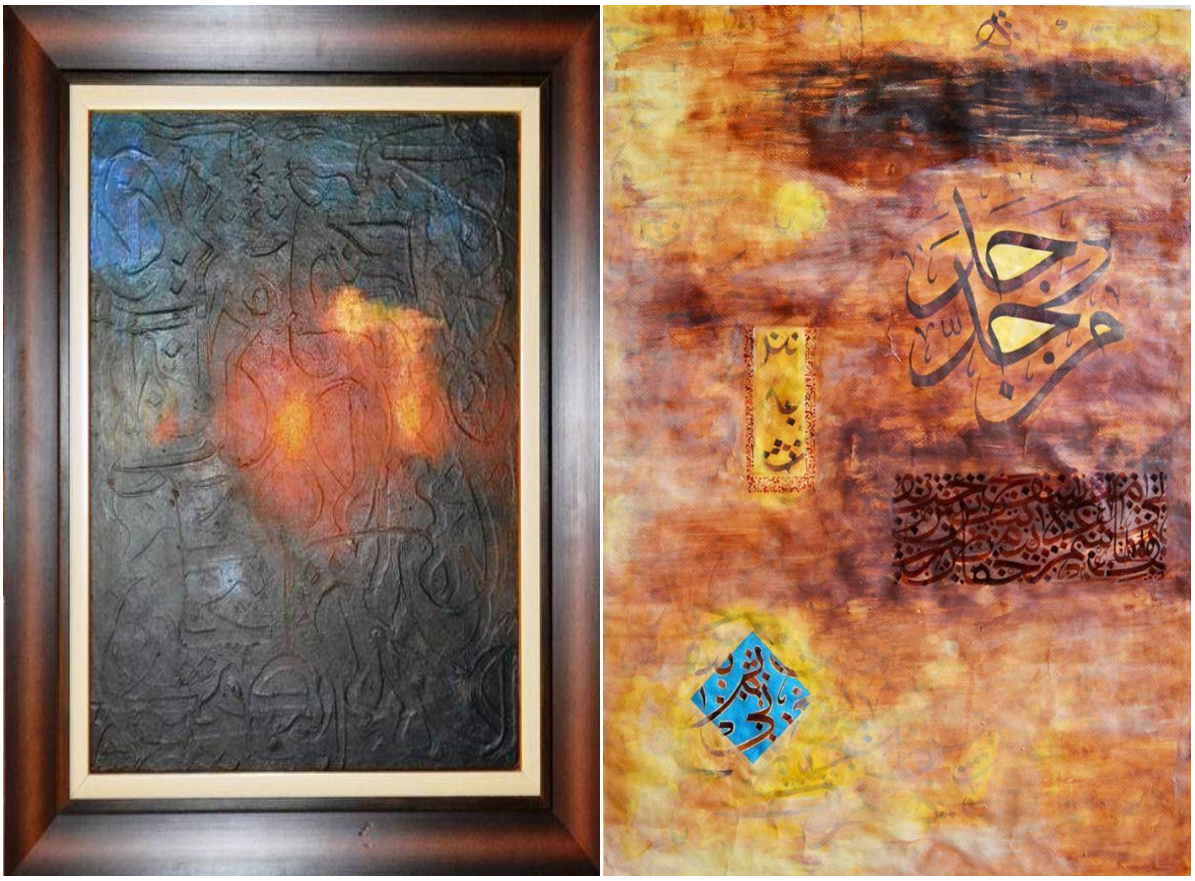
*المهرجان الدولي للخط العربي جوان/سبتمبر الجزائر 2012 –2014 2015 – 2016. 2018 قسنطينة عاصمة الثقافة

الجوائز:

*جائزة المرتبة الثانية للخط المغربي بولاية بسكرة 2013/01/03

*جائزة المرتبة الثالثة للخط المغربي بولاية المدية 2015/12/31

" حروفيات من أعمال عيسى قرقاب "



الخطاط الحرفي أحمد بوحفص: خطاط متخصص في خط النسخ وهو رائد الديواني الجلي بالجزائر.

أحمد بوحفص من مواليد 1986 بمدريسة ولاية تيارت ، متحصل على شهادة الليسانس في اللغة العربية و آدابها بجامعة ابن خلدون تيارت 2009 وشهادة الماستر في اللغة العربية و آدابها تخصص دراسات نقدية- جامعة ابن خلدون تيارت 2017/2016

المهارات الاحترافية

*أستاذ اللغة العربية و آدابها، خطاط محترف، فنان تشكيلي، مصمم جرافيكي

الخبرات

*أستاذ للغة العربية و آدابها منذ 2009

*مؤطر فني متطوع لمادة الخط العربي و الفنون التشكيلية بدار الشباب مدريسة، ولاية تيارت

*مؤطر فني و محاضر في ملتقى سعيدة حيث قدم ورشات و كذا محاضرة بعنوان جماليات فن الخط الجلي ديواني نظريا و تطبيقيا

*عضو لجنة التحكيم في مسابقة ملتقى سعيدة لفن الخط العربي 2014

*أشرف على تقديم ورشة عملية في كيفية صناعة أقلام الخط المشقوقة في الأيام الوطنية للخط العربي ببسكرة 2011

*أشرف على تأطير ورشة للخط العربي بمناسبة مهرجان قراءة في احتفال- ولاية تيارت 2015

*شارك في العديد من ورشات الخط الحية في مهرجان الجزائر الدولي للخط العربي و المنمنمات و الزخرفة الإسلامية

*صمم العديد من الشعارات و الهويات البصرية الخاصة بالمؤسسات و بدور النشر و بالمخابر الجامعية. و كذا كتابة عناوين الكتب و الروايات و المجلات

*عمل كخطاط متطوع في جامعة ابن خلدون- تيارت خلال الفترة الممتدة من 2005 الى غاية 2009

*نشرت أعماله الحروفية في مجلة كتابات معاصرة اللبنانية

المشاركات المحلية و الدولية

*الورشة الوطنية لفن الخط العربي المقامة بولاية المدية /2008-2009-2010-2011-2014

*لأيام الوطنية للخط العربي بسكرة 2011

*الملتقى الشباني لفن الخط العربي المقام في ولاية سعيدة 2014

*مهرجان قراءة في احتفال المقام 2015

المشاركات الدولية

*طبعات المهرجان الدولي لفن الخط العربي بالعاصمة

*مهرجان الشارقة الدولي لفن الخط العربي 2016/2014

*مسابقة بنك البركة ترك لفن الخط العربي 2015

*مسابقات ارسيكا لفن الخط العربي- بتركيا

*معرض جلي الديواني المقام بمركز دبي لفن الخط العربي 2015- 2016

الجوائز و التكريمات

*الجائزة الثانية في الخط الجلي الديواني في مسابقة الورشة السادسة لفن الخط العربي بالمدية 2010

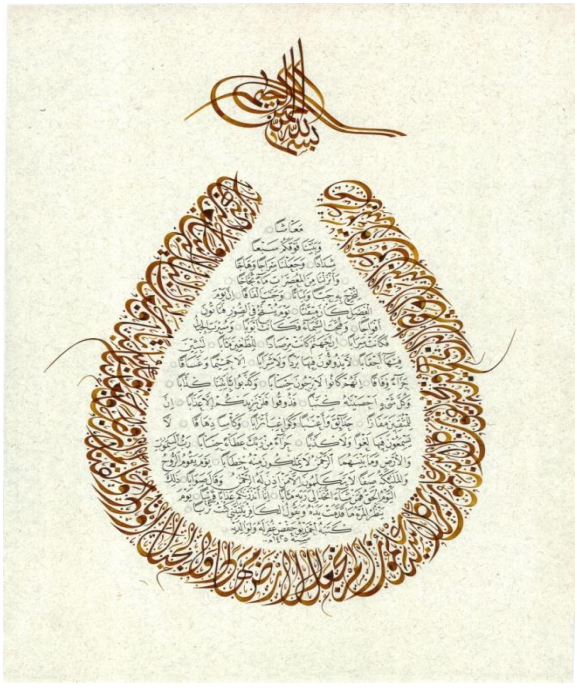
*الجائزة الثالثة في الخط الفارسي في الأيام الوطنية الرابعة ببسكرة 2011

*الجائزة الثالثة في ملتقى مستغانم لفن الخط العربي 2014

*الجائزة الأولى في خط الجلي الديواني في مسابقة ورشة المدية 2014

*عدة جوائز في مسابقات أقامتها جامعة ابن خلدون- تيارت أخرها الجائزة الأولى في المسابقة الخلدونية فرع الخط العربي 2017

*تكريمات عديدة في الملتقيات العربية و الوطنية أهمها شهادة تكريم من مركز دبي لفن الخط العربي 2015 و شهادة تقدير بينالي الشارقة الدولي لفن الخط العربي طبعة 2014 و طبعة2016.



"مرقعة مزجة فيها الخطاط بين الديواني الجلي والخط النسخ جزء عم.

"حروفية من أعمال الفنان أحمد بوحفص"

الخطاط الحروفي محمد بن عزوز: خطاط متخصص في خط النستعليق(الفارسي)، الثلث الجلي والديواني الجلي، والديواني.

الاسم واللقب: محمد بن عزوز

تاريخ و مكان الازدياد: 1985/06/13 بالشلف.الجزائر

التكوين:

2006 شهادة الباكالوريا اداب وعلوم انسانية

2010 ليسانس لغة انجليزية–جامعة مستغانم

2012 ماستر لغة انجليزية–تخصص لسانيات اجتماعية ودراسة النوع

2012 استاذ اللغة الانجليزية–تعليم ثانوي

المعارض و المسابقات:

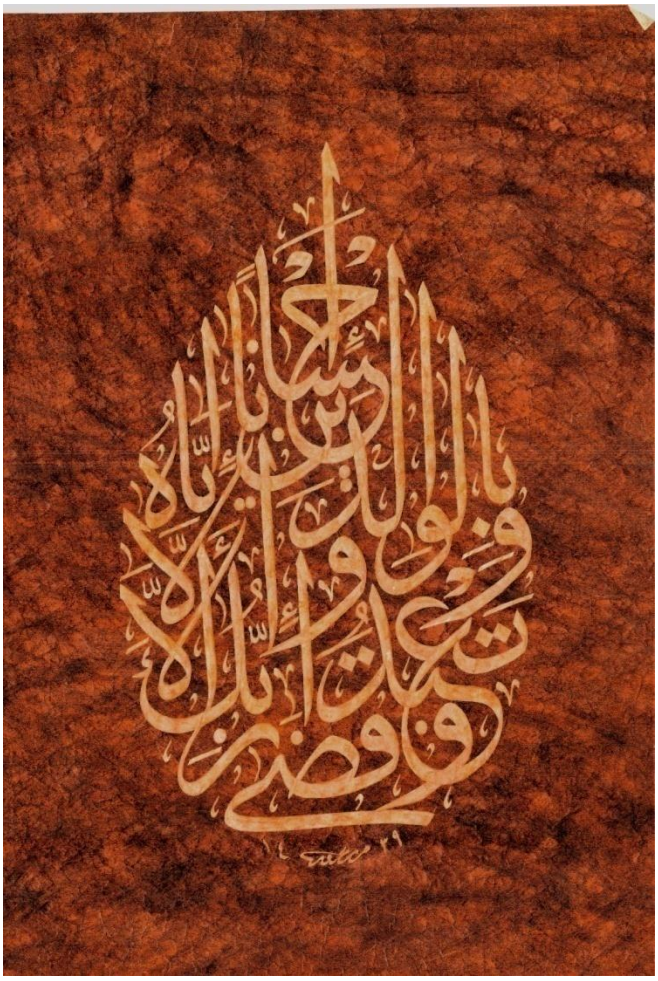
* المشاركة في اللقاء الجهوي لفن الخط العربي احياءا لشهر التراث –سيدي بلعباس– افريل 2008
* المشاركة في المعرض الجماعي لطلاب جامعه عبد الحميد ابن باديس–مستغانم– افريل 2008
* الجائزة الاولى في خط الديواني الجلي–الورشة الوطنية الخامسة لفن الخط المدية 2008
* الجائزة الاولى في خط الثلث–الورشة الوطنية لفن الخط المدية 2009
* الجائزة الثالثة في خط الثلث–الايام الوطنية الرابعة لفن الخط–بسكرة 2010
* المشاركة في المهرجان الدولي لفن الخط العربي بمتحف الزخرفة والمنمنمات وفن الخط 2010
* الجائزة الثانية في خط الثلث–الورشة الوطنية السادسة لفن الخط المدية 2011
* المشاركة في المهرجان الدولي لفن الخط بمناسبة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011
* الجائزة الأولى في خط النستعليق _ الأيام الوطنية الخامسة لفن الخط بسكرة 2013
* المشاركة في المهرجان الدولي لفن الخط في أربع طبعات الجزائر 2014/2013/2011/2010
* المشاركة في الايام الوطنية للخط العربي المنظمة في سعيدة 2014
* الاشراف على ورشة بعنوان "جماليات خط النستعليق و نظام السطر فيه" سعيدة 2014
* الجائزة الاولى في خط النستعليق_ الورشة الوطنية العاشرة لفن الخط العربي_ المدية 2014
* المشاركة في معرض" روح الشرق" الجماعي للفنون الاسلامية بتولوز – فرنسا ديسمبر 2014
* المشاركة في معرض الفنون الاسلامية – باتنة –2015.
*المشاركة في المهرجان الدولي لفن الخط بمناسبة قسنطينه عاصمة الثقافة العربية . جوان 2015
* تقديم ورشه بعنوان "نظام السطر وجمالية خط النستعليق" بالمهرجان الدولي لفن الخط –قسنطينه– جوان 2015.

*الحصول على الاجازة في خطي الديواني و الديواني الجلي من الاستاذ السوري احمد ابو نايف و الاستاذ التركي حسن جلبي– الجزائر 2016.

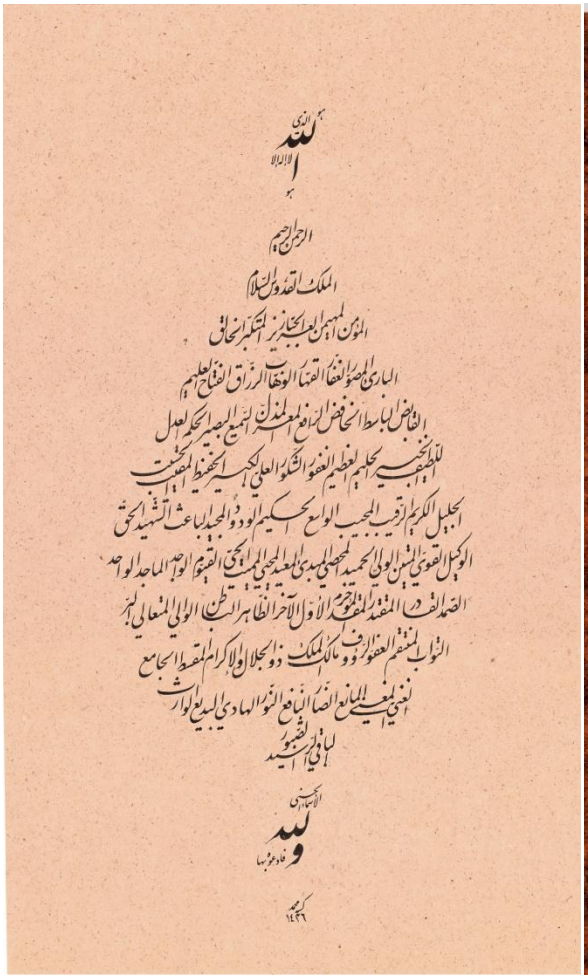
* تأطير دورة في الخط العربي باسلوبيه الأصيل و المعاصر بمركز المدينة للتدريب البليدة –جويلية 2017.

* المشاركة في كتابات المسجد الأعظم بخط الثلث الجلي –الجزائر 2018.

أعمال الفنان محمد بن عزوز في الخط الكلاسيكي:



" ثلث جلي من أعمال الخطاط محمد بن عزوز"



" خط نستعليق دقيق من أعمال محمد بن عزوز"

الخطاط الحروفي بلقاسم صالحي: خطاط متخصص في خط النسخ الديقيق والثلث العادي.

الإسم: بلقاسم

اللقب: صالحي

الجنسية: جزائري

العنوان: ص ب 41. أ. بريد النهضة ولايه تبسه. الجزائر

البريد الإلكتروني: belgacemsalhi121212@gmail.com

رقم الهاتف: 00213662.90.53.33

من مواليد: 1977/02/04

المستوى الدراسي: ثالثه ثانوي أدب وفلسفه

المهنه : إطار متقاعد

الحاله العائليه : متزوج اب لثلاثه اطفال

خطاط عصامي التكوين انتهجت مدرسة محمد شوقي رحمه الله في النسخ والثلث العادي متاثرا به وبتوجيهات وتصحيحات من عدت اساتذه في اذكر منهم الأستاذ محمد صفار باتي والأستاذ عبد الرحيم مولاي والأستاذ عيسى يحي بودوده ، ثم اتجهت إلى الخط الحديث المعروف بالحروفيه لأخوض فيه بتشجيع من الأستاذين العيدي الطيب وسبع خالد.

شاركت في اغلب النشاطات التي تقام داخل الوطن اذكر منها:

*الورشه الوطنيه الثامنه لفن الخط العربي بالمديه .2012

*الأيام الوطنيه الخامسه لفن الخط العربي ببسكرة 2013.

*عضو لجنه تنظيم ومشارك في الصالون الوطني الثامن للفنون التشكيليه بتبسه 2014.

*المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي بالجزائر 2015.

*مهرجان القراءه في اسبوع بقالمه 2015.

*الصالون الوطني الثاني للفنون الإسلاميه بباتنه 2015.

*الصالون الوطني الثاني للخط العربي والزخرفه ورقله .2015

*الجائزة التشجيعيه في خطي الثلث والنسخ مسابقه الايام الوطنيه السابعه لفن الخط العربي بسكرة 2016.

*الايام المغاربيه للخط العربي الوادي 2016.

*مهرجان الرواد الدولي للخط العربي العراق 2017.

*مهرجان الشارقه الدولي للخطّ العربيّ 2018.

أعماله الحروفية الممزوجة بالكلاسيك:

" أعمال الخطاط الحروفي بلقاسم صالحي المميزة بالمزج بين الكلاسيك والحداثة"

مصطلحاتُ الخطّ العربيّ

فنّ الخطّ العربيّ: هو فنّ تصميم الكتابة العربية والتي تتميز بكونها متصلة ومترابطة مما يجعلها قابلة لاكتساب أشكال هندسية في غاية الروعة والجمال من خلال المد والرجع والاستدراك والتّشابك والتّداخل والتّركيب...

الأصالة: إنها في الحقيقة نقيض ما يتم تجديده باسم الأصالة، ويعني بها ذلك التراث الأصيل، وإنما لأنه يؤخذ على أنه هو ذاته الأصل.

المعاصرة: أي التكيف مع أفكار العصر الذي نعيشه، وتعني ومن سيماتها، السرعة، التقدم العلمي، الانفتاح واختلاط الثقافات.

أثره في الجزائر: الأثر بالجزائر دعم الصحوة الإبداعية بهذا الفنّ المقدس، حيث أنتجت خطاطون مبدعون حققوا الكثير من الإنجازات.

الحروفية: الحروفية وهو الفنّ الذي يشتغل عليه عدد كبير من الفنّانين التشكيليين العرب والمسلمين المعاصرين، وهو تيار له ثقله الكمي والنوعي، في الحياة الفنيّة الحديثة للعالمين العربي والإسلامي.

الخطّ: هو فنّ وتصميم الكتابة في مختلف اللغات التي تستعمل الحروف.

التّنميق: نَمّق الكتاب، إذا حسّنه، وكتبه. ونمّق الشيء، إذا نقشه .

المرقعات: وهي صفحات من الورق تكتب عليها نوعين متزاوجين من الخطوط التي تنتمي إلى نفس العائلة، مثل (الثلث والنسخ).

الكرلمات: وهي الورقة التي يمشق عليها الخطاط ويتمرن عليها وتصبح بعد ذلك شبيهة باللوحة، فيمكن أن تزخرف وتعلق، وتسمى بعد ذلك كرلمة.

الحليات الشّريفة: وهي اللّوحة الخطية التي تكتب فيها أوصاف النبي صلى الله عليه وسلم الخلقية والخلقية.

الأقلام السّتّة: وهي الخطوط التي ابتكرها العرب المسلمون أثناء الحقبتين الأمويّة والعبّاسية، وهي من عائلة واحدة تتميز بالمرونة واللّيونة ونظام السّطر المستقيم، كالثّلث والمحقّق والنّسخ.

الخطوط العجمية: هي خطوط ليست بالعربية ولكنّها من ابتكار عجمي، ساعدت في قراءة الحروف العربية وهي أيضا مرنة ومطاطية جدا كخطي الديواني والديواني الجلي.

الأصابع: هي الحروف القائمة أو الطالعة، وهي الأف واللام، وما يشابههما كقوائم الطاء والظاء واللام ألف.

التأليف: جمع كل حرف غير متصل إلى غيره.

البتر: هو القطع، والعراقة المبتورة هي العراقة الناقصة التي لا يكمل تدويرها، ولا يجمع طرفها.

الجرد: جرد الكتاب يجرده جردا: عراه من الضبط.

الإتمام: إعطاء كل خط حظه وقسمته من الأقدار، التي يجب أن تكون عليها.

الجلفة: هي من القلم مابين مبراة إلى سنته.

التجليف: بدء الحرف بسن القلم على نحو ما يبدأ بكتابة واو الثلث، ورأس فائه.

الجمع: هو إكمال تدوير العراقه، والصعود بطرفها ممالا بسن القلم، حتى تأخذ شكل نصف الدائرة كاملا.

الإنحطاط: الإنحطاط والإنخساف بمعنى واحد في مصطلح هذا الخط، وهما النزول بتقويس عن مستوى التسطيح العام.

التّرصيف: وصل كل حرف متصل إلى حرف.

الترميك: هو أن يحبس الحرف بلون غير لونه بقلم رقيق جدا. لعله من الرمكة، سواد مشرب كدرة هي لون الرماد.

الترويس: هو بداية الحرف بنقطة تكون بمثابة الرأس تلحق الألف (وتسمى أيضا الزلف) وتلحق أيضا السن السابقة للصاد والطاء والياء في الثلث.

زلفة: وهي رأس الألف أو اللام في خطي الثلث والنسخ. ونسميها زلفة.

الإسبال: هو الإستلقاء، أو الذهاب بجرة القلم في غير تكلف، ويلحق الجيم وأخواتها، كما يلحق الميم.

الإستواء: (خط استواء الكتابة) هو مستوى التسطيح العام الذي تعلو بعض الحروف فوقه، ويهبط بعضها أسفله.

التسطير: إضافة الكلمة إلى الكلمة حتى تصير سطرا منتظم الوضع.

الإشباع: هو توفية كل خط حظه من صدر القلم حتى تتساوى صورته، ولا يكون بعض أجزائه أدق من بعض، إلا ما وجب أن

التحريف: هو أن يكون الشيء ذا(حرف) رفيع، ويكون التحريف عادة في ذنب الألف اللينة (ألف الخطوط المستديرة).
والتحريف في قط القلم هو ارتفاع سنة الأيمن عن الأيسر عندما يكون مكبوبا.
المحقق: يقصد به الخط الذي ضمت حروفه، وبدا فيها التناسب، وهو عكس الخط " المطلق" الدارج، والمحقق اسم لنوع الخط، كالثلثي، بالألفات أطول ومرسلة، وعراقات أوسع.
المحير: هو الحرف الذي يحار رسمه بين صورتين، كرأس العين، حين يليها حرف شبه صاعد، فترسم بين الشكل الألفي والصادي.
المحاجر: وهي الحروف ذات العيون، كالعين والفاء والميم والواو.
الإنخساف: هو الإنحطاط، أو التدوير، أو النزول عن مستوى التسطيح بتقويس، أو استدارة. ويكون عادة في الخطوط اللينة، في عراقاتها.
الإختلاس: هو إرسال آخر أجزاء الحروف بجزء من عرض القلم.
الخطف: هو إرسال آخر أجزاء الحروف بجرء من آخر الحرف، أو الشمرة.
الدرج، والدرج: الكتاب الذي يكتب به.
الإدغام: هو مزج أجزاء الحروف في بعضها أو حذفها، ويقع في الميم والهاء (هـ،مـ) وفي الراء ، والنون المعلقتين.
التدوير والإستدارة: ماكان كنصف الدائرة أو قرب من ذلك، والقلم المدور ما قط على استواء سنيه.
الرتق: سد الفتحات، والحاء الرتقاء: ما سد بين جبهتهت، وما فوق صدرها بقليل بخط، كما في حاء الثلث المفردة.
الإرسال: هو إطلاق العراقة من غير تقويس، والإرسال عند ابن مقلة بأن يرسل الكتاب يده بالقلم في كل شيء حتى يجري بسرعة من غير تحبس يضرسه، ولا توقف يرعشه.
الترطيب: هو شد الاستدارة.
الترفيل: الجيم المرفلة هي ما اكتمل عجزها، أي: آخرها، أي: عراقتها بقدر نصف دائرة.
المرقعة: جمعها مرقعات، كتيب يجمع خطوط خطاط، أو عدة خطاطين، ونسمي أي ورق يجمع تزاوج خطين بالمرقعة.
الإعجام: هو إلحاق النقط بالحروف لتمييز الحروف المتشابهة بعضها عن بعض، وماليس بمعجم، أي: منقوط، فهو مهمل.
التعريق: وهو التقويس الذي يكمل رأس الجيم وأخواتها، ورأس الفاء وأختها، ورأس العين وأختها، ورأس الواو، ورأس الياء ليجعل من كل منها حرف إفراد، والعراقة هي الجزء المدور من الحرف الهابط عن يكون كذلك في آخر بعض الحروف.
التّشظية: أن يكون أعلى الحرف على هيئة الشظية.
الترتيش: هو تنظيف الحرف من الزوائد بسكينة حادة أو إظافة الحرف بعض الفراغات في حدته.
التشعيت: تفتيت سن القلم، أو خروج الحبر عن حدود سنة عند فساد قطته.
التّشعير: هو الترفيع، والتشعيرة: النهاية الرفيعة التي تشبه الشعرة، وتلحظ في نهاية عراقات الباء والفاء والسين والصاد والميم، وذلك في الخطوط اللينة أصلا.
الشكل: شكل الكتاب: ضبطه وأعلمه بعلامات الإعراب، ويسمى الضبط، والترقيم.
شاكلة الألف: ما قبل عقبها أو ثنيها من أسفل إلى وراء، وشاكلة اللام: جزؤها المدور الأخير.
شكله الكاف وشكلة الدال: الجزء العلوي منهما.
التشمير: هو رفع من الحروف، وشكره الباء هي ذنبها المرفوعة في نهايتها، ويطلق أيضا على الحروف المرسومة فوق الأخرى مثل الباء أو اللام فوق الجيم وأخواتها.
التصحيف: تغيير اللفظ خطأ حتى يتغير المعنى المراد من الوضع، وأصله: الخطأ في الصحيفة، ويقال: صحفة، فتصحف.
صدر القلم: عرضه، وسن القلم: غلظ قطته.
الضبط: ضبط الكتاب ونحوه، ويضبطه، ضبطا: حدد النطق الصحيح.
الحروف الطوالع: أو الطالعة: هي الحروف القائمة أو المنتصبة، وتعرف أحيانا بالأصابع، كالألف واللام وقائم الطاء والظاء والدال.
الطرّة: جمعها طُرُرْ، وهي الحلية المزخرفة التي توضع على الهامش، ويكتب في وسطها كلمة(خمس)أو(عشر)أو(حزب) وغيرها من تجزئات النص المصحفي، وتسمى أيضا بالخراطيش.
التطريس: إعادة الكتابة على المكتوب.
الطغراء: رسم يحمل(أصلا) اسم السلطان، أو لقبه على إصداراته، واستعمل شكلها لتركيب الآيات وغيرها بخط محقق، أو مطلق.
المطلق: هو الخط الدارج، عكس المحقق الذي تناسب أجزاؤه.
الطمس: هو عدم ترك فراغ في الحروف ذات الرؤوس (الدوائر، أو الفتحات، أو العيون) وهي العين وأختها، والفاء وأختها، والميم والواو وتسمى أيضا بالمحاجر، وبالعقد، وبالبياض.
الوفيعة: خرفة يسمح بها الكاتب قلمه.
الوفية: توفية كل حرف حظه من الخطوط التي يركب منها.

مستوى السطر.

العقد: هي تدويرات العين والفاء والقاف والميم والواو والهاء، وتثليث العين، وتربيع الصاد والطاء ، وتدوير اللام ألف، وتثبليثها.

العقف: ويقصد به الثني، يلحق بنهاية الألف على شكل الزاوية القائمة ذات اليمين.

التعويج: يقصد به الثني، يلحق بالخط المستقيم على شكل تقويس مشظى، أو مطلق.

العطف: هو التدوير في نهاية العراقة، أو نهاية الألف اللينة.

التعقيبة: تطلق على الكلمة التي تكتب في ظهر الورق خارج النص، وهي البدوءة بها في وجه الورقة التالية، وتوضع قديما بدل الأرقام.

الغفل: خط عفل، ليس عليه شكل.

الفركات: زوايا الحروف الرقيقة.

التفطيح: تعريض رأس الحرف الطالع، أو ما في معناه.

القرمدة: أو القرمطة، أو النمنمة، وهي دقة الكتابة.

القط: هو قطع سن القلم بحدة بعد بريه.

القفا: قفا الألف: يمينا، وقفا: الباء: قائمها القصير المنتصب، نهايتها القائمة من جهة اليمين.

قمحدوة العين: قفاها (مؤخّرة رأسها يسارا) وترسم بانكباب، وتسمى العين الصادية، لأنها تشبه الصاد المقلوبة، وترسم قائمة عندما يليها صاعد، وتسمى العين الألفية.

عين الصوص: وهو الفراغ الموجود في فراغ الواو بخط النسخ.

المدّ–المطّ: هو الإطالة والتمطيط، ويسمى التنصيل أيضا.

الإستمداد: (من المداد) وهو غمس القلم في الحبر.

المشق: مد الحروف والسرعة فيها، ويطلق أيضا على كراريس الخط، ونقول مشق يمشق مشقا وهو من المشق وكثرة التمارين والتدرب والإطالة فيها.

النبر: نبر الحرف، ينبره، نبرا، همره.

التنصيل: وهو مواقع المدات المستحسنة، من الحروف المتصلة.

النقس: جمعة أنقاس، وهو: الحبر.

النواجد: السن الأخيرة، وقيل: الأسنان كلها (الإفصاح) وفي الخط: الحروف ذات السن كالباء وأخواتها والنون والياء.

النقط: وضع النقط على الحروف ذات الأشكال المتشابهة للتمييز بينها، ويسمى: الأعجام.

التمنيل: نمل الكتاب، قارب خطه.

المقهر: أي الورق الذي ملس بالنشاء والبيض ثم شقل وهو صالح لمئات السنين.

الوقف: في اصطلاح رسم المصحف: حروف فوق ترمز إلى مواضع الوقف والوصل عند القراءة.

الموقوف: هو إيقاف جرة القلم في نهاية الحرف بصدر القلم.

اليابس: أو الجاف، هو الخط الذي ليس به تدوير، ويطلق على الخط الكوفي.

اليراع: القصيب، أو القضيب إذا بري، والذي يكتب به، واحدته: **براعه:** ومن اسماء القلم: المرقم، المزبر، الذبر.

المقوس: (المدور): ما جعل باطنه من أعلى وظهره من أسفل أو عكسه، بحيث لا يمكن أن يرسم عليه ثلاث نقط على سمت واحد.

التقوير: أو المقور: هو التدوير، أو التقويس، وهو من أهم صفات الخط اللين.

الإنكباب: هو الهبوط مع الميل، وهو في جيم الثلث أول ما يخط بالقلم، وفيه عادة انكسار يسير بارطيب في وسطه، والمنكب: ما كان أعلاه مائلا إلى اليسار كرأس الدال.

الإكمال: توفية كل خط حظه من الهيئات التي ينبغي أن يكون عليها.

الإستلقاء: ما كان أعلاه من يمينه، وانحطاطه من يسره، سواء أكان ابتداؤه من أعلى، أو أسفل.

التلويز: هو التدوير في رأس الحاء والصاد والطاء والفاء والقاف والعين والواو.

حظي فن الخط العربي بمصطلحات وأسماء للحروف في كل أوضاعها ، بل وأوصاف أجزائها . ويعتقد النّقاد بانّه على الخطّاط المدرس والطالب أن يطلع ويستفاد من هذه المصطلحات لتكن له معين في دراسة الخط العربي والإبداع فيه.

الأصابع : هي الحروف القائمة أو الطالعة ، وهي الألف واللام وما يشبهها كقوائم الطاء والظاء واللام ألف.

التأليف : جمع كل حرف غير متصل إلى غيره.

البتر : هو القطع ، والعراقة المبتورة هي العراقة الناقصة التي لا يكمل تدويرها ، ولا يجمع طرفها.

الجرد : جرّد الكتاب يجرّده جردا : عرّاه من الضبط.

الإتمام : إعطاء كل خط حظه وقسمته من الأقدار التي يجب أن يكون عليها.

الجلفة : هي من القلم ما بين مبراه إلى سنته.

التّجليف : بدء الحرف بسن القلم على نحو ما يبدأ بكتابة واو الثلث ، وراس فائه.

الجمع : هو إكمال تدوير العراقة ، والصعود بطرفها ممالا بسن القلم

الوراق: تاجر الورق، أو الناسخ عليه، أو كلاهما.

التوسيع: ويقصد به: زيادة الاتّساع في التقويس.

التّحريف : هو أن يكون الشئ ذا (حرف) رفيع ، ويكون التحريف عادة في ذنب الألف اللينة (ألف الخطوط المستديرة) . والتحريف في قط القلم هو ارتفاع سنه الأيمن عن الأيسر عندما يكون مكبوبا.

المحقّق : يقصد به الخط الذي ضمت حروفه ، وبدا فيها التناسب ، وهو عكس الخط ((المطلق)) الدارج . والمحقق اسم لنوع الخط ، كالثلثي ، بألفات أطول ، وعراقات أوسع.

المحير : هو الحرف الذي يحار رسمه بين الصورتين ، كرأس العين، حين يليها حرف شبه صاعد ، فترسم بين الشكل الألفي والصادي.

المحاجر : وهي الحروف ذات العيون ، كالعين والفاء والميم والواو.

الانخساف : هو الانحطاط ، أو التدوير ، أو النزول عن مستوى التصحيح بتقويس ، أو استدارة ويكون عادة في الخطوط اللينة . – في عراقتها

الاختلاس: هو إرسال آخر أجزاء الحروف بجزء من عرض القلم.

الخطف : يشبه الاختلاس ، وهو إنقاص العراقة من أخر الحرف ، أو الشمرة.

الدرَج ، والدرْج : الكتاب الذي يكتب به.

الإدغام : هو مزج أجزاء الحروف في بعضها أو حذفها ويقع في الميم والهاء وفي الراء والنون المعلقتين.

التدوير والاستدارة : ما كان كنصف الدائرة أو قرب من ذلك . والقلم المدور ما قط على استواء سنّيه .الرّتق : سد الفتحات ، والحاء الرتقاء : ما سد بين جبهتها ، وما فوق صدرها بقليل بخط ، كما في حاء الثلث المفردة.

الإرسال : هو إطلاق العراقة من غير تقويس . والإرسال عند ابن مقلة بان يرسل الكاتب يده بالقلم في كل شئ حتى يجري بسرعة من غير تحبس يضرسه ، ولا توقف يرعشه.

التّرطيب : هو شدة الاستدارة.

التّرفيل : الجيم المرفلة هي ما اكتمل عجزها ، أي : أخرها ، أي : ما كانت عراقتها بقدر نصف دائرة.

المرقّعة : جمعها مرقعات . كتيب يجمع خطوط خطاط ، أو عدة خطاطين.

التّرصيف : وصل كل حرف متصل إلى حرف.

التّرميك : هو أن يحبس الحرف بلون غير لونه بقلم رقيق جدا لعله من الرمكة : سواد مشرب كدرة هي لون الرماد.

التّرويس : هو بداية الحرف بنقطة تكون بمثابة الرأس تلحق الألف ، حتى تأخذ شكل نصف الدائرة كاملا.

الانحطاط : الانحطاط والانخساف بمعنى واحد في مصطلح هذا الخط ، وهما النزول بتقويس عن مستوى التسطيح العام.

الطّمس : هو عدم ترك فراغ في الحروف ذات الرؤوس (الدوائر ، أو الفتحات ، أو العيون) وهي العين وأختها ,والفاء وأختها ، والميم والواو . وتسمى أيضا بالمحاجر ، وبالعقد ، وبالبياض.

الاعجام : هو إلحاق النقط بالحروف لتمييز الحروف المتشابهة بعضها عن بعض ، وما ليس بمعجم ، أي : منقوط ، فهو مهمل.

التّعريق : وهو التقويس الذي يكمل راس الجيم وأخواتها ، وراس الفاء وأختها ، وراس العين وأختها ، وراس الواو ، وراس الياء ليجعل من كل منها حرف أفراد . والعراقة هي الجزء مدور من الحرف الهابط عن مستوى السطر.

العقد : هي تدويرات العين والفاء والقاف والميم والواو والهاء ، وتثليث العين ، وتربيع الصاد والطاء ، وتدوير اللام ألف ، وتثليثها.

العقف : ويقصد به الثني ، يلحق بنهاية الألف على شكل الزاوية القائمة ذات اليمين.

التعويج : يقصد به الثني ، يلحق بالخط المستقيم على شكل تقويس مشظى ، أو مطلق.

العطف : هو التدوير في نهاية العراقة ، أو نهاية الألف اللينة.

التعقيبة : تطلق على الكلمة التي تكتب في آخر ظهر الورقة خارج النص ، وهي المبدوءة بها في وجه الورقة التالية . وتوضع قديما بدل الأرقام.

الغفل : خط غفل ، ليس عليه شكل.

الفركات : زوايا الحروف الرقيقة.

التفطيح : تعريض راس الحرف الطالع ، أو ما في معناه.

القرمدة : أو القرمطة ، أو النمنمة : دقة الكتابة.

القطّ : هو قطع سن القلم بحد بعد بريه.

القفا : قفا الألف : يمينها . وقفا الباء : قائمها القصير المنتصب . وقفا الصاد نهايتها القائمة من جهة اليمين.

قمحودة العين : قفاها (مؤخر رأسها يسارا) وترسم بانكباب ، وتسمى العين الصادية ؛ لأنها تشبه الصاد المقلوبة ، وترسم قائمة عندما يليها صاعد ، وتسمى العين الألفية.

المقوس (المدور) : ما جعل باطنه من أعلى وظهره من أسفل أو عكسه ، بحيث لا يمكن أن يرسم عليه ثلاث نقط على سمت واحد.

التّقوير أو المقور : هو التدوير ، أو التقويس ، وهو من أهم صفات الخط اللين.

(وتسمى أيضا الزّلف) وتلحق أيضا السن السابقة للصاد والطاء والياء في الثلث.

الإسبال : هو الاستلقاء ، أو الذهاب بجرّة القلم في غير تكلف . ويلحق الجيم وأخواتها كما يلحق الميم.

الاستواء : (خط استواء الكتابة) هو مستوى التسطيح العام الذي تعلو بعض الحروف فوقه ، ويهبط بعضها أسفله.

التسطير : إضافة الكلمة إلى الكلمة حتى تصير سطرا منتظم الوضع.

الإشباع : هو توفية كل خط حظه من صدر القلم حتى تتساوى صورته . ولا يكون بعض أجزائه أدق من بعض ، إلا ما وجب أن يكون كذلك في أخر بعض الحروف.

التّشظية : أن يكون أعلى الحرف على هيئة الشظية.

التّشعيث : تفتيت سن القلم ، أو خروج الحبر عن حدود سنه عند فساد قطته.

التّشعير : هو الترفيع ، والتشعيرة : النهاية الرفيعة التي تشبه الشعرة ، وتلحظ في نهاية عراقات الباء والسين والصاد والميم ، وذلك في الخطوط اللينة أصلا.

الشّكل : شكّل الكتاب : ضبطه واعلمه بعلامات الإعراب ويسمى الضبط ، والترقيم .شاكلة الألف ما قبل عقبها أو ثنيها من أسفل إلى الوراء ، وشاكلة اللام : جزؤها المدور الأخير .شكلة الكاف وشكلة الدال : الجزء العلوي منها

التّشمير : هو رفع أجزاء من الحروف ، وشمرة الباء هي ذنبها المرفوعة في نهايتها ، ويطلق أيضا على الحروف المرسومة فوق الأخرى مثل الباء أو اللام فوق الجيم وأخواتها.

التّصحيف : تغيير اللفظ خطا حتى يتغير المعنى المراد من الوضع ، واصله : الخطأ في الصحيفة ، ويقال : صحفه ، فتصحف.

صدر القلم : عرضه . وسن القلم : غلظ قطته

الضّبط : ضبط الكتاب ونحوه ، يضبطه ضبطا : حدد النطق الصحيح.

الحروف الطوالع . أو **الطالعة** : هي الحروف القائمة أو المنتصبة . وتعرف أحيانا بالأصابع كالإلف واللام وقائم الطاء والظاء والدال.

الطرّة : جمعها طرر . وهي الحلية المزخرفة التي توضع على الهامش. ويكتب في وسطها كلمة ((خمس)) أو ((عشر)) أو ((حزب)) وغيرها من تجزئات النص المصحفي ، وتسمى أيضا بالخراطيش.

التّطريس : إعادة الكتابة على المكتوب.

الانكباب : هو الهبوط مع الميل ، وهو في جيم الثلث أول ما يخط منها بالقلم ، وفيه عادة انكسار يسير بترطيب في وسطه ، والمنكب : ما كان أعلاه مائلا إلى اليسار كرأس الدال.

الإكمال : توفية كل خط حظه من الهيئات التي ينبغي أن يكون عليها.

الاستلقاء : ما كان أعلاه من يمنة ، وانحطاطه من يسرة ، سواء أكان ابتداءه من أعلى ، أو أسفل.

التّلويز : هو التدوير في راس الحاء والصاد والطاء والفاء والقاف والعين والواو.

اللّين : الخط اللين هو الخط الذي فيه تدوير ، وهو عكس الخط اليابس ، أو الجاف.

المدّ – المطّ : هو الإطالة والتمطيط ، ويسمى : التنصيل أيضا.

الاستمداد : (من المداد) وهو غمس القلم في الحبر.

المشق : مد الحروف والسرعة فيها . ويطلق أيضا على كراريس الخط.

النّبر : نبر الحرف ، ينبره ، نبرا : همزه.

التّنصيل : وهو مواقع المدات المستحسنة من الحروف المتصلة.

النقس : جمع انقاس . وهو: الحبر.

النواجذ : السن الأخيرة ، وقيل : الأسنان كلها (الإفصاح) وفي الخط : الحروف ذات السن كالباء وأخواتها والنون والياء.

الزّلفة: وهي ما يوضع أعلى رأس اللأف أو الحرف.

النقط : وضع النقط على الحروف ذات الأشكال المتشابهة للتميز بينها . ويسمى أيضا : الاعجام.

التّنميل : نمل الكتاب : قارب خطه.

الوراق : تاجر الورق ، أو الناسخ عليه ، أو كلاهما.

التّوسيع : ويقصد به : زيادة الانفراج في الزوايا ، وزيادة الاتساع في التقويس.

الوفيعة : خرقة يمسح بها الكاتب قلمه.

التّوفية : توفية كل حرف حظه من الخطوط التي يركب منها.

الوقف : في اصطلاح رسم المصحف : حروف فوق النص ترمز إلى مواضع الوقف والوصل عند القراءة.

الموقوف : هو إيقاف جرة القلم في نهاية الحرف بصدر القلم.

اليابس : أو الجاف ، هو الخط الذي ليس به تدوير . ويطلق على الخط الكوفي.

اليراع : القضيب ، أو القضيب إذا بري ، والذي يكتب به ، واحدته : يراعة ، ومن أسماء القلم : المرقم – المزبر – المذبر.

الطّغراء : رسم يحمل – أصلا – اسم السلطان ، أو لقبه على إصداراته ، واستعمل شكلها لتركيب الآيات وغيرها بخط محقق ، أو مطلق.

- **أخذت هذه المصطلحات من المراجع التالية:**
- محمد بن السعيد الشريفي، لوحات خطية.
- عمر كهيه، امبراطورية الخط العربي للدولة العلية.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

2- الأحاديث الشّريفة

3- المصادر:

- أبو عياش شهاب بن علي بن أحمد القلقشندي، الصبح الأعشى، (ج 3)، محافظة القيلوبية، مصر، إعادة الطبع1981.
- ابن النديم، الفهرست (رسالة علم الكتابة ضمن ثلاث رسائل)، المطبعة الرحمانية بمصر، القاهرة،2017، ص11.
- ابن النديم، فهرست في الخطّ العربيّ، جامعة قر يونس، دار الغرب، ط1، السودان، لم يذكر التاريخ.
- إبن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت،2002.
- الإمام العلامة ابن منظور، لسان العرب(630-811هـ)، تحقيق (ياسر ابو شادي-مجدي فتحي السيد)، المجلد الحادي عشر، دار التوفيقية للتراث، جامع الأزهر، القاهرة، مصر،2009.
- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، ط4، بيروت،2004.
- محمد بن صالح العثمين، تفسير صورة فصلت، مؤسّسة الشّيخ محمد بن صالح العثمين الخيرية، ط1، المملكة العربية السعودية،2017.

4- المراجع:

- إدهام محمد حنش، كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين، دراسة تاريخية وفنية، جامعة العلوم الإسلامية، عمان، الأردن،2014.
- أبو السعود أحمد الفخراني، البحث اللّغوي عند إخوان الصّفاء، مطبعة الأمانة، ط1، 1991.
- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، من القرن 10 إلى14هـ (ج2) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1981.
- أبو بكر سراج الدين، روائع فن الخط والتذهيب القرآن، دار مكنز الجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2011.
- أحمد الشوحان، تاريخ الخطّ العربيّ، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2001.
- أحمد صبري زايد، أمير الخط العربي الشيخ محمد عبد العزيز الرفاعي حياته وشخصيته وبعض أعماله، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصوير، القاهرة،2000.
- أحمد صبري زايد، لوحات فنية من روائع الخط العربي، دار الكتب العلمية بيروت.2012.
- إدهام محمد حنش، الخطّ العربيّ واشكالية النّقد الفنّي، دار المناهج والتوزيع، ط1، 1998.
- إدهام محمد حنش، الخطّ العربيّ وحدود المصطلح الفنّي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطاع الشؤون الثقافية، ط1، الكويت،2008.
- إدهام محمد حنش، دور الخط العربي في اللغات، مبحث في الانقرائية والمكنية، عمان، الأردن،2013.

قائمة المصادر والمراجع

- إدهام محمد حنش، كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين، دراسة تاريخية وفنية، جامعة العلوم الإسلامية، العدد7، عمان، الأردن،2014.
- أياد حسين عبد الله الحسين، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، درور برس، طرابلس، بيروت،2003.
- تاج زين الدين المصرف، بدائع الخط العربي، مكتبة النهضة، بغداد، دار القلم بيروت، ط2، لبنان،1981.
- ثروة عكاشة، التصوير الإسلامي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مؤسسة دينبرد للطباعة، لندن، منظمة اليونسكو، 1977.
- جماليات الخطوط الإسلامية وتوظيفها في تصميم اللوحة الزخرفية – بحث في مجال التخصص،2008.
- جميل عبد الله محمد المصري، حاضر العالم الإسلامي وقضاياه المعاصرة، ط1، مصر1988.
- جهاد محمد أمين، الدراسات العربية في الخط العربي، جامعة نيجيريا للفنون، ط1، نيجيريا، 2011.
- حامد سالم الرواشدة، أساسيات في قواعد الخط العربي والإملاء والترقيم، دار الجهاد والنشر والتوزيع، (ط1)، عمان، الأردن،2012.
- حسن مسعود، الخطّ العربيّ، ترجمة الفرنسية (ايزابيل نيتول)، دار النشر فلاماريون، باريس،1981.
- حميد الخربوشي، التّجليل في الخط المغربي المجوهر الجليل، مركز الكويت للفنون الإسلامية، ط1، 2017.
- خضر عباس دلي، عدي ناظم قرمان، النظرية الجمالية، في فن الخط العربي والفن الإسلامي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.
- خيال الجوري، أحمد الشوحان، تاريخ الخط العربي، دار الطبع الشهاب، بيروت، لبنان،2001.
- دراسة فنية في تاريخ فن الخط العربي، العصر الذهبي، دار ابن الكثير، ط1، دمشق، سوريا،1998.
- رشيد الحماسي، مكانة الإبداع الإسلامي في العالم، المهرجان الثقافي الدولي لفن الخطّ العربيّ، تونس،2003.
- سعاد ناصر، محمد إقبال عروي، أراء ونصوص في الفنون الإسلامية، مركز الكويت للفنون الإسلامية، الكويت،2008.
- سليمان ابراهيم قندوزي الحنفي، ينابيع المودة، دار الكتب العراقية،1997.
- سهيلة ياسين الجبوري، الخطّ العربيّ وتطوره في العصور العباسية في العراق، قسم الآثار، من منشورات المكتبة الأهلية في بغداد، مطبعة الزهراء، بغداد،1962.
- شاكر حسن آل سعيد، أنا النقطة فوق فاء الحرف، دراسات ونصوص في الفن والإنسانية، ط1، بغداد،1998.
- شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فنّ التصوير، مجلس الثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.
- صلاح الدين المنجد، ياقوت المستعصمي، أشهر الخطاطين في الإسلام، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان،1998.
- طارق عبيد، (أنواع الخطوط المغربية)، وزارة الثقافة، تلمسان، الجزائر 2011.
- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، دار النشر بيروت،2009.

قائمة المصادر والمراجع

- عباس محمود العقاد، الثقافة العربية، المكتبة الثقافية، القاهرة، 2019.
- عبد الحليم محمود، لطائف المنن للعارف بالله ابن عطاء الإسكندري، القاهرة، 2007.
- عبد العزيز حميد صالح، تاريخ الخطّ العربيّ عبر العصور المتعاقبة دار الكتب العلمية، ج3، بيروت لبنان،1971.
- عبد الفتاح عبادة، انتشار الخطّ العربيّ في العالم الشرقي والعالم الغربي، ط2، بمصر،2007.
- عزت السيد أحمد، رسائل أبي حيان التّوحيدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورية،2011.
- عفيف البهنسي، جماليات الفنّ العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها مجلس الثقافة والفنون والآداب، الكويت،1979.
- عفيف بهنسي، الخط العربي، أصوبه، نهضته، انتشاره، دار الفكر للطباعة، والتوزيع، ط1، دمشق،1984.
- عفيف بهنسي، مصطلحات الفنون (عربي، فرنسي، إنجليزي)، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان،1981.
- عمر نوح قاسم كهيه، امبراطورية فن الخط العربي في العهد العثماني، مركز الكويت للفنون الإسلامية(ط1) الكويت،2015.
- فضيل صفار رمالي، مدخل إلى فن الخطّ العربيّ، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،2009.
- كامل البابا، روح الخط العربي، دار العلم للملايين للطباعة والنشر، لبنان،1994.
- كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط الكوفي (تاريخه وأنواعه، تطوره، نماذجه)، عمان الأردن،1998.
- كمال جاسم الصالح الجميلي، أثر القرآن في الخط العربي، قسم الدراسات العليا للفنون الإسلامية الجامعة الإسلامية بغداد،2016.
- ل. ديلا يورت، ترجمة محمد كمال، مراجعة عبد المنعم أبو بكر، بلاد مابين النهرين، ط2، مصر،1997.
- المتحف الوطني للزخرفة والمنمنمات والخط العربي، الخط رموز والوان، الجزائر،2007.
- محمد إقبال عروي، أصول في جماليات الفنون الإسلامية، مركز الكويت للفنون الإسلامية، الكويت،2008.
- محمد بن السعيد الشريفي، اللّوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث الجلي، الجزائر،1981.
- محمد بن السعيد الشريفي، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرآن، الرابع إلى العاشر الهجري، وزارة الثقافة، تلمسان عاصمة الثقافة، الجزائر،2011.
- محمد حسين جودي، فنون العرب قبل الإسلام، دار المسيرة، والتوزيع، ط2، عمان، الأردن،2005.
- محمد حناش، دور الخطّ العربيّ في اللغات، مبحث في الانقرائية والمكنية، عمان، الأردن، 2013.
- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي، تاريخ الخط العربي وآدابه، ط1، مكتبة الهلال،2007.
- محمد علي حامد بيومي، الحلية النبوية الشريفة في فن الخط العربي، القاهرة، مصر، 1987.
- محمود حلمي، نقاط في مدخل الفنّ الإسلامي، الإسكندرية، مصر،1981.
- محمود شاهين، الحروفية العربية (الهواجس والأشكال)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق،2012.
- محمود شكر الجبوري، الخطّ العربيّ قيم ومفاهيم والزخرفة الإسلامية دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن،1998.

قائمة المصادر والمراجع

- محي الدين بن علي، كتاب الميم والواو والنّون، مجموعة رسائل، القاهرة، مصر، 1989.
- مركز الفنون والثقافة بقصر رؤساء البحر، المهرجان الدولي الأول لفن الخط العربي، والزخرفة الإسلامية، الجزائر،2007.
- مشاري بن صالح الغيداني، تاريخ الخط العربي، ط2، حلب، سوريا،2003.
- مصطفى محمد رشاد ابراهيم، جماليات الخط العربي وتطبيقاتها المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة،2013.
- منذر العياشي، الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،المركز الثقافي العربي، ط1،دمشق،1998.
- ناجي زين الدين مصرف، بدائع الخط العربي، مكتبة النهضة، بغداد، (ط2)، دار القلم، بيروت،1981.
- ناجي زين الدين مصرف، موسوعة الخط العربي(ج3) دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،1990.
- ناهض عبد الرزاق، تاريخ الخط العربي، شارع الملك حسين، دائرة الكتبات والوثائق الوطنية، المملكة الاردنية الهاشمية، دار المناهج، عمان،2008.
- نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس،2010.
- نصار منصور، التكوينات الفنية القائمة على الحب في أعمال الخط العربي، معهد الفنون والعمارة الإسلامية، جامعة عمان، (ط)1، الأردن، 1986.
- وليد سيد حسنين محمد، فن الخط العربي (المدرسة العثمانية)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر،2015.
- يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، (ط1)، بيروت، لبنان،1994.
- نصر الدين بن طيبة، مراجحة بن عمر عزوز، تاريخ الفنّ من عصر النهضة إلى الفنّ المعاصر، دار بن طيب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، 2014.
- اتنجهاوزن، فنّ التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، بغداد، 1974م.
- عبد الرحمن جعفر الكناني، استلهام الجماليات الحروفية في مدرسة البعد الواحد، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربيّ، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، 2015.
- ابراهيم خليل أبوطوف، البعد الثالث في فنّ الخطّ العربيّ، تلمسان الجزائر،2011.
- محمود شاهين، الحروفية العربيّة (الهواجس والأشكال) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا2012.
- إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسّسة الوطنية للكتاب،1998، الجزائر.
- أنا ماري شيمل، الجميل والمقدس، تحقيق وترجمة عقيل يوسف عيدان، ج1 القاهرة، الدار العربية للعلوم والناشرون،الكويت،2008.

5- المجلات والمقالات المنشورة:

- ثائر الأطرجي،(جماليات الخط العربي)، مقالة صادرة عن مجلة المهرجان الدولي للخط العربي بقسنطينة، الجزائر،2015.
- إبراهيم خليل أبوطوف البعد الثالث في فن الخط العربي، تلمسان، الجزائر،2011.
- إسراء محمد عبد ربّه، الأعمال التاريخية في الإنتاج الفني، مج(كان)، العدد3، دو محكمة ربع سنوية، مصر،1998.
- علي حسين هاتف الخفاجي، جماليات الحرف العربي في رسوم بول كلي، قسم الفنون التشكيلية، مجلّة نابو للبحوث والدّراسات، المجلد09، العدد22، حزيران2018.
- إسماعيل الفاروقي، مجلة المسلم المعاصر، العدد25، الكويت،1981.
- بركات محمد مراد، حروف عربيّة، الخطّ العربيّ وجماليات التشكيل، العدد12، يوليو2004، الإمارات.
- تاريخ الجزائر الثقافي (428/8)، جريدة الإصلاح، التي أنشأها الإمام المصلح محمد الطيب العقبي (ت 1380هـ/1961م) سنة (1346هـ/1927م).
- ثائر شاكر الأطرجي، جماليات الخط العربي، مقالة صادرة عن مجلة المهرجان الدولي للخط العربي بقسنطينة، الجزائر،2015.
- جريدة الشروق الجزائرية نشر بتاريخ: 2012/11/1م.
- خالد خالدي، بلبشير عبد الرزاق، الخط العربي في فضاء الفيلم الوثائقي–دراسة انموذجية من مسلسل عصر الخلفاء، مجلة آفاق سينمائية، مجلد، العدد،2021، جامعة أحمد بن بلة1 بوهران، الجزائر.
- خالد خالدي، بلبشير عبد الرزاق، البعد الأنثروبولوجي في روحانية الخط العربي، الخط المغربي أنموذجا،مجلة أنثروبولوجية الأديان،العدد01، 15 جانفي2021،كلية العلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان الجزائر.
- خالد خالدي، سامية غشير، دور فنّ الخطّ العربيّ في إحياء التّراث وتفعيله بالجزائر، مجلّة الكَلِمْ، المجلد5، العدد02، 2020، جامعة أحمد بن بلّة 01 وهران، الجزائر.
- دراسات ثقافية وأدبية، مجلة الأصالة، وزارة الشؤن الدينية، كلية الشريعة، مسجد الأمير عبد القادر قسنطينة، العدد7، مارس ،1972.
- رشيدة الحماسي، مكانة الإبداع الفني الإسلامي في العالم، المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي، تونس2003.
- روضان بهية، البعد التعبيري في الخطّ العربيّ، مجلة حروف عربية، العدد 19، دبي الإمارات، 2007.
- شاكر حسن آل سعيد، البعد الواحد وعلاقته بالفكر العربي والعالمي، مجلّة الحياة الثقافية، تونس العدد8، مارس/أفريل1980، دولة العراق.

- شاكر حسن آل سعيد، حرية التأويل، المجلّة الثقافية، الأردن، العدد32-أفريل،1994، دولة العراق.
- شاكر حسن آل سعيد، في معنى الزّمان بوسائل مكانية، مجلّة "فنون"، العدد24، 1996، دولة العراق.
- صدى الخط العربي، مجلة جزائرية يعدها المتحف الوطني الجزائري، العدد03 ،2015.
- صدى الخطّ العربيّ، مجلة يصدرها المتحف العمومي الثقافي للزخرفة والمنمنمات وفنّ الخطّ العربيّ، العدد01، الجزائر ،04 جوان2015.
- طارق عبيد، (أنواع الخطوط المغربية) تلمسان، الجزائر 2011.
- عبد الحفيظ قادري، حروف عربية، الحروف العربية في الجزائريين، العرافة والحداثة، مجلة فصلية تعني شؤون الخط، العدد 32 الجزائر، يناير 2014.
- عدي ناظم قرمان، دلي خضير عباس، النظرة الجمالية في فن الخط العربي، مجلة نابو للبحوث والدّراسات، المجلد12، العدد31،2015/12/11، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، دولة العراق.
- عيسى بودودة، (التجّارب المعاصرة في فن الخط العربي)، دراسة نقدية تحليلية، المتحف الوطني للزخرفة، الجزائر، 2011.
- عيسى بودودة،(الجوازات في فن الخط العربي)، تلمسان، الجزائر ،2011.
- مارتن هيدغر، مفهوم الزّمن، مجلة العرب والفكر العالمي، ترجمة فريق التّرجمة، مركز الإلماء القومي، بيروت، العدد04، 1988.
- محمد البغدادي، موسيقى الخطّ العربيّ عند أبي حيان التوحيدي، مجلة فصول، ج15، العدد01، الإصدار 01.بغداد،1996.
- محمد كاظم، مجلّة حروف عربية، تعنى بشؤون الخطّ العربيّ، العدد49، يناير 2020، دبي.
- يوسف بولعراس، الجمعية الثقافية لمواهب الشباب بخنقة سيد الناجي، دليل الايام الوطنية الخامسة والسادسة لفن الخط العربي، (ط5)، بسكرة،2013.
- صالح رضا، لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين، مجلة عالم الفكر العدد الثاني المجلد 26، أكتوبر/ ديسمبر 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- حبيبة بوزار، دور الخط العربي في التشكيل الفني المعاصر. الفن التشكيلي الجزائري انموذجا، قسم الفنون كلية الآداب واللغات. جامعة تلمسان. مجلة منبر التراث الأثري، الجزء السادس، 2016.

6- مذكرات التّخرّج:

- محمد بحيري، الجائز والمحظور في خطّ الثّلث الجليّ المسطور، دراسة تاريخية فنيّة وجمالية: نظرية عمليّة، معهد الآثار، جامعة الجزائر02 أبو القاسم سعد الله،2018/2017، الجزائر.
- بن عزة أحمد، اللّوحة الفنيّة التشكيلية الجزائرية بين الالتزام وحريّة التّعبير، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2021/2020.

- سعادي محمد ياسين، الهويّة في الفنّ التّشكيلي الجزائري، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،2021/2020.

7. المواقع الإليكترونية:

- وائل سليمان، الكتابة السومرية، موقع المجتمع، في 28 يوليو 2020 https://www.arageek.com/l/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%A9- أخذت يوم:2021/04/13.
- حسام مطر (خط النسخ)، من محاضرات الملتقى الدولي للخط العربي بقطر، ج2، سنة 2003، https://youtu.be/4VzHTuaEQTg أخذت يوم:2020/06/12.
- شاكر لعيبي، خرافة الخصوصية في التّشكيل العربي المعاصر، يوم:2020/08/03من الموقع: http://www.jehat.com/ar/Tashkeel/studies/Pages/shaker_loaibi.html
- عز الدين بوركة، السوريالي الثائر ماكس آرنست الذي ساهم في إعادة تشكيل العالم، صحيفة الإتحاد الإمراتية،تم استراده يوم:2020/08/03من الموقع: https://www.alittihad.ae/article/26830/20198
- مصدق الحبيب، الحوار المتمدّن، العدد:2332 في:2008/08/03، بتوقيت: 07:26، أخذت يوم 2020/12/24 من الموقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=142856
- مجدي عثمان، موقع الاتحاد، السويسري بول كلي يستلهم أعماله من الحروف العربيّة، يوم:2018/05/04،القاهرة، https://www.alittihad.ae/article/39679/2018/%D8، أخذت يوم:2021/04/25.
- محمد بن سليمان الطّائي، تنظيم المهرجان الدّولي للخطّ العربيّ والزّخرفة الإسلامية بالجزائر، في:2018/09/19، أخذ من موقع جريدة الوطن، http://alwatan.com/details/283949 ، يوم:2021/04/15.
- رحيل فنّان الحرف والضّوء، موقع العربيّ الجديد https://www.alaraby.co.uk/ ، نشر في: 2020/07/12، أخذ يوم: 2021/05/04.
- ذكريات من الماضي، مسيرة الفنّان (طاهر ومان)، مأخوذة من الموقع: https://artist.hooxs.com/t910-topic تاريخ النّشر في: السبت 03 يناير 2018، مأخوذ في تاريخ: 2021/04/22.
- موقع: https://www.ouraction.net/mohammed-bouthelidja-%D9%85%D8%AD ، أخذ يوم:2021/04/04.
- https://www.dorar.net/firq/2867/%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%85%D8%AF%D8%A7% علوي بن عبد القادر السّقاف، الدّرَرُ السّنيّة، موسوعة الفرق، مؤخوذة في يوم: 2022/01/02

- لوحة تتويج الغذراء للفنان الإطالي روفايبولي، أخذت يوم:2022/01/05 من الموقع، https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Farz.wikipedia.org%2Fwiki%2F%2
- مشقة الخطاط الجزائري منير طهراوي (كرلمة حروفية) أخذت يوم:2022/01/05 من الموقع، https://scontent.ftlm1-2.fna.fbcdn.net/v/t39.30808
- حروف عربية من الخطّ الكوفي بكنيسة خرا ليموس بمدينة كالماتا اليونانية، أخذت يوم:2022/01/05، من الموقع: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSRNp55OyZ-v-

8- المقابلات:

- الأستاذ محمد بوثليجة، وزارة الثقافة، الجزائر، التاريخ: يوم2021/01/23.
- الأستاذ الطيب العيدي، الجزائر العاصمة، التاريخ: يوم 2020/10/14.
- الأستاذ كور نور الدين، وهران، التاريخ: يوم 2020/12/09.
- الأستاذ أمحمد صفار باتي، المدية، الجزائر، التاريخ: يوم2021/01/12.
- الأستاذ علي مشطة توفي إثر وباء كورونا رحمه الله، وزارة الثقافة، الجزائر، التاريخ: يوم2021/01/23.
- الأستاذ محمود طالب، وهران، التاريخ: يوم 2021/02/12.

9- المكالمات الهاتفية:

- الفنان نور الدين تابراحة، يوم:2020/01/11، المدة:41د.
- الفنان رشيد حماد، يوم: 2020/01/11، المدة:23د.
- الأستاذ أمحمد صفار باتي، يوم: 2020/01/24، المدة16دو47ثا.
- الأستاذ أمحمد صفار باتي، يوم: 2020/01/25، المدة45 د.
- الأستاذ كور مور الدين، يوم 2020/01/28، المدة 1ساو56د.

10- المكالمات خارج الوطن:

- الأستاذ أحمد أبو نايف (سوريا)، المقيم بالإمارات، مكالمة عن طريق المسنجر، يوم: 2020/01/23، المدة: 1سا و12د.
- الأستاذ حاتم العطواني(العراق، البصرة)، مكالمة عن طريق المسنجر، يوم:2020/02/29، المدة:56د.
- الأستاذ خضير الجبوري (العراق، بغداد)، مكالمة عن طريق الفايبر، يوم: 2020/3/01، المدة:36د.
- الأستاذ غلام أوغلو (العراق،كركوك)، مكالمة عن طريق الفايبر، يوم: 2020/01/19، المدة 2 سا و13د.
- الأستاذ نبيل الغانم(سوريا)، المقيم بالإمارات، مكالمة عن طريق الفايبر، يوم:2021/02/22، المدة:1سا و30د.
- الأستاذ أحمد الحموري(الأردن)، مكالمة عن طريق المسنجر يوم:2021/02/29، المدة:42د.
- الأستاذ عبد الله حمين(المغرب)، مكالمة عن طريق المسنجر، يوم: 2021/03/12، المدة:32د.
- الدكتور غلام أوغلو(العراق)، مكالمة عن طريق الفايبر، يوم:2021/05/24، المدّة:41د.

الفهرس

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدِّمة	أ. ر
مدخل	02-21
الفصل الأول: التّطور التّاريخي لفنّ الخطّ العربيّ.....	23-75
تمهيد	23
المبحث الأول: الأصول التّاريخية والمفاهيمية للكتابة العربيّة.	25
الخطّ العربيّ في عصر النّبوّة وعهد الخلفاء الرّاشدين (حتى سنة40هـ)	25
أثر فنّ الخطّ العربيّ في بناء الدولة الأموية	28
انتشار فنّ الخطّ في العالم أثناء العصر الأمويّ	30
ازدهار الخطّ العربيّ في العصر الأموي	31
المبحث الثاني: البعد الجمالي لفنّ الخطّ العربيّ بين العرب والعجم.	35
السّمات الجماليّة والفلسفية لفنّ الخطّ العربيّ عند العباسيّين	35
رواد الخطّ العربيّ في بغداد	38
الخطّ العربيّ بعد سقوط بغداد	44
الامتداد الجمالي لفنّ الخطّ العربيّ إلى القسطنطينية " إستانبول"	44
العثمانيّون وفنّ الخطّ العربيّ	45
مرحلة الإبداع والابتكار في العصر العثماني	46

المبحث الثالث: فنّ الخطّ العربيّ في المنشآت والمدارس الإسلامية. 49
المدرسة البغدادية والمنشئون الثلاثة 50
رحلة الخطّ العربيّ إلى ربوع العالم 51
المدارس العربية المشرقية المختلفة 56
المدرسة الشّرقية 56
المدرسة العراقيّة 59
المدرسة الشّامية 60
المدرسة التركية العثمانيّة 61
المدرسة المصريّة 61
المدرسة المغاربية 67
الخلاصة 74

الفصل الثَّاني: فلسفة التّشكيل الجمالي الفنّي للخطّ العربيّ 77-131
تمهيد 77
المبحث الأول: فلسفة أبنية الخطوط ودراسات حروفه 79
الأقلام السّتّة 79
الخطوط العجميّة 85
فلسفة تكوين اللّوحات الخطية في فنّ الخطّ العربيّ 90
تداوليّة التّوظيف الجمالي لبنية النّصوص الخطيّة فنِيًّا 91
الأبعاد الجمالية للخطّ العربيّ 94
الإنسان بين الجمال والجلال والكمال 97
المبحث الثاني: النّظريات الفلسفية في فنّ الخطّ العربيّ 100
المرتكزات الفلسفية الأصولية لنظرية البُعد الواحد 100
نظرية البُعد الواحد 100
سيميائية علم الحروف من منظور ابداعي تشكيلي 103
سيميولوجيا علم الحروف من منظور فلسفي 104
الوَفْقُ (التقاء الحرف بالعدَدِ) 106
النّقطة والحَرْف 107

البُعد المكاني والزّمانيّ في تجربة حسن شاكر 111
الفنّ المحيطيّ ومجلاته في البُعد الواحد 113
الظاهرة الشّيئيّة وتحولات العمل الفنّي 114
المبحث الثالث: من فلسفة الفنّان الغربي إلى فلسفة الفنّان العربي 116
علاقة فنّ الخطّ العربيّ بالغرب والارتباطات الفلسفية للحرف 116
فلسفة التأصيل الجمالي والتّفريغ الفني للحرف العربي 117
البُعد الوظيفي والبُعد الجمالي في فنّ الخطّ العربيّ 118
الدّور الحياتي لفنّ الخطّ العربيّ 125
الخلاصة 130

الفصل الثّالث: الاتجاهات المعاصرة في فنّ الخطّ العربيّ بالجزائر 208.133
تمهيد 133
المبحث الأوّل: الحروفية العربيّة بين الهواجس والتّشكيل. 136
الخطّ العربيّ عنصر تشكيلي في اللّوحة الغربية 136
تعريف الفنّ المعاصر 136
التّجربة الفلسفية بين جمال الحرف الأصيل والتّشكيل الحروفي المعاصر 139
فنّ الخطّ وحركة التّطوير بين الّتيارات الفنّية 139
تيّار الأصالة 140
تيّار المعاصرة (الحداثة) 141
تيّار التّجديد 142
البداية المبكّرة لّلوحة الحروفية بمنطقة المغرب العربيّ 145
المبحث الثاني: المشهد التّشكيلي الجزائري بين التّأثّر والتأثير 150
التّوجّه الحروفي الجزائري 150
الحرف العربيّ عنصر مهيمن في عالم الحروفيات بين الخطّاطين الجزائريّين 146
تصنيف الفنّانين الحروفيّين الجزائريين 149
الحروفيون الرّواد، المؤسسون المخضرمون 154
مجموعة الحروفيين لحقبة ما بعد الاستقلال 154
مجموعة الحروفيين خريجي مدارس الفنّون الجميلة 159
160

الفهرس

دراسة فنّية إحصائيّة لبعض الفنّانين التّشكيليين الحروفيّين	161
المبحث الثالث: الاشتغال الحروفي المعاصر في الجزائر دراسة أنموذجية	164
فنانون خطّاطون	164
فنّانون تشكيليّون رسّامون	164
فنّانون جمعوا بين الكتابة الأصيلة الكلاسيكية والفنّ التّشكيلي	164
الحرف العربيّ المعاصر عنصر مهيمن في عالم الحروفيات	165
الخطّاط منير طهراوي	165
الخطّاط محمّد بن عزّوز	165
الفنّان كور نور الدّين	167
الفنّان محمود طالب	174
الفنّان خالد سباع	178
الفنّان طيّب العيدي	182
الخلاصة	185
الخاتمة	207
الملاحق	216.209
مصطلحات الخطّ العربيّ	217
قائمة المصادر والمراجع	260
الفهرس	266
الملخص	275
	280

الفلسفة الجمالية لفنّ الخطّ العربي بين الأصالة والمعاصرة–الحروفيات في الجزائر أنموذجاً.

The aesthetic philosophy of Arabic calligraphy between originality and contemporary - the art of letters in Algeria as a model.

الملخص: تهدف هذه الدّراسة البحثية إلى تسليط الضّوء على الفلسفة الجمالية لفنّ الخطّ العربيّ، مركّزين على فنّ الحروفيات بالجزائر، لأنّه فنّ يُثير تساؤلات عديدة كما لم يُثره أيّ فنّ من الفنون الأخرى وذلك لشموليته جوانب عديدةٍ من حياة الإنسان العربيّ المسلم أو الغربي، نظرًا لارتباطه الوثيق بحيثيات الفنون التّشكيلية المُتنوعة وميادينه المختلفة ذاتَ تماسٍ مُباشرٍ باحتياجاته الفلسفيّة الجماليّة والوظيفيّة، فهو بالتّالي لا يخصُّ ذوي الشّأن من الخطّاطين فحسب بل تعدّى ذلك إلى كونه أحدَ أهمّ الفنون الّتي تعكس تطوُّر الفكر الإنساني في الدّراسات الفنيّة الجمالية المعاصرة الحديثة، والتّطور الواسع للخطوط العربية، بما فيها فنّ الحروفيات.

الكلمات المفتاحية: فنّ الخطّ العربي، الفلسفة الجمالية، الأصالة، المعاصرة، فنّ الحروفيات .

Abstract: This research study aims to shed light on the aesthetic philosophy of the art of Arabic calligraphy, focusing on the art of calligraphy in Algeria, because it is an art that raises many questions, just as no art of the arts has raised it, due to its comprehensiveness of many aspects of the life of the Arab, Muslim or Western, due to its close connection with the forms of plastic arts Its diverse and different fields are directly related to its aesthetic and functional philosophical needs, so it does not belong to those concerned with calligraphers only, but goes beyond that to being one of the most important arts that reflect the development of human thought in modern contemporary aesthetic artistic studies, and the wide development of Arabic calligraphy, including the art of lettering.

Key words: Arabic calligraphy, aesthetic philosophy, originality, contemporary, The art of lettering.

Résume: Cette recherche vise à éclairer la philosophie esthétique de l'art de la calligraphie arabe, en se concentrant sur l'art de la calligraphie arabe en Algérie, car c'est un art qui soulève de nombreuses questions, tout comme aucun autre art ne l'a soulevé, en raison de son l'exhaustivité de nombreux aspects de la vie de l'arabe, du musulman ou de l'Occident, en raison de son lien étroit avec les caractéristiques des arts Les divers arts plastiques et ses différents domaines de contact direct avec ses besoins philosophiques esthétiques et fonctionnels, il n'appartient donc pas aux parties prenantes des calligraphes uniquement, mais va au-delà de cela pour être l'un des arts les plus importants qui reflètent le développement de la pensée humaine dans les études artistiques esthétiques contemporaines modernes, et le large développement de la calligraphie arabe, y compris l'art du lettrage.

Mots clés: calligraphie arabe, philosophie esthétique, originalité, contemporaine, calligraphie arabe.