جماليات الحرف العربي في رسوم بول كلي

(The Aesthetic of Arabian Letter in Paul Klee s Drawings)

م. علي حسين هاتف الخفاجي
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
قسم الفنون التشكيلية

ا. م. د. فاطمة عمران راجي
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
قسم التربية الفنية

ا. م. د. رنا حسين هاتف
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
قسم الفنون التشكيلية

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث الموسوم (جماليات الحرف العربي في رسوم بول كلي) بتقصي الأبعاد الجمالية للحرف العربي وتمظهراته الشكلية في النص الرسموي. فقد شكل الحرف العربي بتشكيلاته وتصميماته ظاهرة فنية حاول من خلالها بعض الفنانين ومن ضمنهم (بول كلي) التعبير عنها، ضمن أساليب وأنماط مختلفة. لذا استعار الفنان (الحرف العربي) باعتبره وحدة دالة (علامية – شكلية) ذات قيم جمالية، تحمل طابعاً دلالياً ورمزياً ضمن منظومته التعبيرية الرسموية .

لقد تضمن البحث أربعة فصول: شمل الفصل الأول (الإطار المنهجي) متضمناً مشكلة البحث التي تتمحور حول التساؤل؛ ما جماليات الحرف العربي في رسوم بول كلي؟، وأهميته والحاجة إليه، هدف البحث الذي يعنى بكشف جماليات الحرف العربي في رسوم بول كلي، حدوده، تحديد وتعريف مصطلحات البحث.

واحتوى الفصل الثاني (الإطار النظري) على مبحثين: المبحث الأول: الحرف العربي (التأصيل والماهية) والمبحث الثاني: (جماليات الحرف العربي في بنية الفن الرسموي) وتم استعراض اهم المؤشرات التي توصل اليها الاطار لنظري.

اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) احتوى على؛ مجتمع البحث، وعينة البحث البالغة (٤) نماذج، وطريقة تحليل عينة البحث، وتحليل نماذج العينة.

فيما احتوى الفصل الرابع: على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. ومن أهم النتائج:

١. تمظهر الحرف العربي بطابعاً تشكيلياً وغدا خطاباً جمالياً ورمزياً يوهم المتلقي بتفكيكه واستلام إرساليته مباشرةً تبعاً للبنى التركيبة التي ينطوي عليها.

٢. عملت نصوص (كلي) على الحرف العربي باعتبارها رموزاً لغوية لها مكون ذهني (تدعم – تمنح) الأشياء بمعاني مرادفة وعمق وجودي لترديدات الواقع المعاش.

٣. أصبح الحرف بنية خطية وجمالية ترسخ المعطيات العربية من خلال وظائفها التكميلية للوظائف الهندسية في النص.

ومن أهم الاستنتاجات:

١. أسهمت التباينات في اشتغالات الحرف العربي إلى حضوره بأبعاد جمالية (شكلية وخطية وروحية) بديله لوجوده المقنن، ووظف ليكون له كيانه ومقروئيته.

٢. حاول (كلي) من خلال الحروف إقصاء الخارج المماثل والبحث عن جوهرها الروحاني الأكثر قداسة، لان الجوهر يقوم على الإطلاق والشمولية والروحية وعدم التقنين، وهذا مدعاة للجمالية العربية.

وقد انتهى البحث بثبت المصادر والمراجع والاشكال.

كلمات مفتاحية: (جماليات=Aesthetic aspects ، شكل=Form ، الحرف العربي= Arabian Letter، بول كلي=Paul Klee)

Abstract

This research deals with the aesthetics of the Arabic letters in the Paul Klee drawings. The Arabic character formed an artistic phenomenon in which some artists, among them Paul Klee, tried. Through and through different styles and patterns. Therefore, he borrowed (Arabic letter) formically to show his intellectual and aesthetic musculature through his preoccupations in the modern formal texts in general and in the special Paul Klee. Thus, it is considered to be a formality, with aesthetic values that carry a symbolic and symbolic character within its formal expression system.

The research included four chapters:

The first chapter (the methodological framework) (the problem of research, its importance and need, the purpose of the research, its limits, the definition and definition of research terms).

The second chapter (theoretical framework) contains two sections:

The first topic - factors of the emergence of the art of Arabic character

_ The mechanics of forming the Arabic letter

The second subject: - The aesthetics of the Arabic character in the European paintingPaul Klee and the Arab incubator
The third chapter: - The procedures included (the research community and the sample of the research (4) models and method of analysis of the sample research and analysis of sample samples), while the fourth chapter: - the results, conclusions, recommendations and proposals. The research ended with bibliography sources, references and forms. The second study (the aesthetics of Arabic letters in European painting, Paul Klee and the Arabic incubator).

The third chapter (procedures) consisted of (the research community, and the sample 4) models and method of analysis of the sample of the research, and analysis of sample samples).

Chapter 4 contains conclusions, conclusions, recommendations and proposals.
The research ended with sources, references and forms.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

إن الشروع في التصريح عن الذات والأخر _ وفق النواميس البكرية بعذريتها _ ينطلق من إشارة ما (إيمائية/ صورية/ صوتية/ حروفية/ كتابية/...) تبث وتعلن عن الهاجس الداخلي عبر تراسلاته الخطابية مع (القرين/ الأخر)، ولذلك تدعو هذه الفعاليات الارتكاز الى بنى تيسر معها التعامل والتواصل مع الجميع. وعبر التمرحلات والتطورات السارية في المنظومة التواصلية (اللغوية) أوجدت الشعوب لها لغات وتدوينات حروفية خاصة بها، وبمكان تمثل اللغة العربية وحروفها وخطوطها الحاضنة اللغوية التي يتعامل معها تداولياً في خضم السياق الاجتماعي العربي ومنظومته التواصلية.

فان الحروف (العربية) المدونة للتاريخ العربي ابتدأً من رسم وتدوين السور القرآنية والنصوص الكتابية ما هي إلا رموز لها طابع تشكيلي تصاغ وفق طبيعة ما، وتتموضع في صياغات (خطية) يدركها المتلقي تبعاً للسياقات العقدية، اي بين ما ترمز إليه وتشكيلها الموضوعي _ رغم المناداة باعتباطية إحالة دوالها وارتباطها بالمدلول _ ولهذا عدة الحروف

(العربية) رموزاً للغة المنوطة بمحمولات الفكر الإنساني، باعتبارها وسائط (مادية/ موضوعية) ناقلة للأفكار والمفاهيم ويتم التواصل والتراسل عبرها بكل أشكاله.

ان المتتبع لتمرحلات تشكلاتها يلحظ بأنها تطورت من ناحية جمالياتها التشكيلية وخصائصها الفنية في الترسيم. مما أتاح للباحثون نحو تقصي أسرارها ودلالاتها والبحث في ماهيتها، للوقوف وبشكل جلي لمعرفة أهمية هذه الحروف وقدسيتها وما تنطوي عليه من وجدان وفيض دلالي ومرجعية تاريخية حضارية على الصعيد الفكري والجمالي.

ومن هذا المنطلق وعبر المراحل والتنويعات التي مرت بها هذه الحروف اوجدو الفنانون فيها بان تكون ميداناً ثراً يستلهمون منه الأفكار والتكوينات والأشكال تبعاً لطواعيتها وصيغ التوليف المتعددة التي تمنحها، وبهذا شكلت الحروف موضوعات مختلفة وظفت في اللوحات الفنية في الفن الإسلامي والفن الأوربي الحديث بشكل عام وفي لوحات الفنان (بول كلي) بشكل خاص.

فقد شكلت تجربته مثار جدل لبعدها ألتنظيري والتطبيقي، حيث وظف (كلي) الحروف العربية وبيئاتها الحاضنة في لوحاته بتشكيلات مختلفة، اذ شكلت انعطافاً ومحوراً أساسياً في سياق تجربته الفنية.

لذا استخدام الفنان (كلي) الحرف العربي ومناخاته الجمالية ليتنقل بين دلالاته المتنوعة وأشكاله المختلفة في التمثيل. فأمام هذا العطاء الكبير الذي يرفل به الحرف العربي من ديمومة وحرية حركة، مما تقدم تظهر المشكلة متمثلة بالتساؤل التالي: ما هي جماليات الحرف العربي في رسوم بول كلي؟ من خلال رصد الأبعاد الجمالية للحروف العربية وتشكيلاتها وقيمتها التعبيرية، وما مدى استثمارها والإفادة منها في نصوص (كلي) الرسموية. حيث أوجدَ الباحثون جانباً معرفياً يتيح من خلاله دراسة رسوم (كلي) الزاخرة بحروف الكتابة العربية وتشكيلاتها، والوقوف على محمولاتها الفكرية وطاقاتها الدلالية، وبالتالي التعرف على أهم خصائصها التكوينية والجمالية.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية هذا البحث والحاجة أليه عبر تسليط الضوء المعرفي على الكيفية الجمالية التي تم من خلالها استلهام الحرف العربي في الرسم الأوربي الحديث وتحديداً رسوم الفنان (كلي)، لاسيما ان عملية استخدام الحرف في التشكيل الفني قد أصبحت ظاهرة متفردة عند بعض

الفنانين الأوربيين في القرن العشرين. فان الوقوف موضوعياً لسبر أغوار هذه الظاهرة بتمظهراتها في رسوم (كلي) شكلت ضرورة تقصاها الباحثون وفق دراسة علمية وأكاديمية لتسلط الضوء عليها والإلمام بمستوياتها التي لم تزل موضع جدل في الأوساط الفنية والمعرفية.

وتتجلى الحاجة الفعلية لهذه الدراسة على الوجه الآتي :

١- تدعم الحركة التشكيلية في العراق.

٢- تفيد الدارسين ومتذوقي الفن في حقل الاختصاص.

٣- تغني المكتبات التشكيلية والجمالية في المؤسسات الفنية العراقية.

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن :

جماليات الحرف العربي في رسوم (بول كلي).

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة (جماليات الحرف العربي في رسوم (بول كلي))، المنفذة بالمواد المختلفة (الألوان الزيتية – المائية – الأحبار – العجائن اللونية) الموجودة في بعض المصادر الفنية والمصادر الخاصة التي تتناول نتاجات الفنان (بول كلي)، وتحديداً للفترة الزمنية من (١٩١٤-١٩٤٠)[*].

تحديد وتعريف مصطلحات البحث:

١- جماليات : أ_ لغةً :

الجمالُ : تَجمَّلَ، تَزيّنَ، والجَمالُ هو الحَسِنُ في الخُلقِ والخلقةُ.[١]

ب_ اصطلاحاً :

الجمال : أ . بوجه عام صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس السرور.

ب. بوجه خاص إحدى القيم الثلاث التي تؤلف مبحث القيم العليا، وهي عند المثاليين صفة قائمة في طبيعة الشيء، ومن ثم هي ثابتة لا تتغير. ويصبح الشيء جميلاً في ذاته قيماً في ذاته بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم، وعلى العكس من هذا يرى الطبيعيون ان الجمال اصطلاح عرفته مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم ومن ثم يكون الحكم بجمال الشيء أو قيمته مختلفاً باختلاف من يصدر الحكم.[٢]

الجمالي: هو تجسيد حي لتلك الجوانب من العلاقات الاجتماعية الموضوعية التي تدعم او لا تدعم المنظور المنسق في الفرد وإبداعه الحر الجميل وتحقيقه للنبيل والبطولي، ونضاله ضد القبيح والدنيء، ويتضمن الجانب الذاتي أيضاً، أي متعة الإنسان بالغرض الحر لقدراته، وقواه الإبداعية.(٣)

ج_ الجمالية إجرائياً: الدراسة التي تعني الكشف عن منظومة القيم الجمالية لاستخدام الحرف العربي في رسوم بول كلي، ببعديها التكويني والدلالي.

٢_ الحرف : أ_ لغةً :

_الحرف : الحرف من حروف الهجاء. والمعروف بأنه واحد من حروف التهجي، والحرف هو الأداة الذي يسمى الرابط لأنه يربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل كمن، وعلى، ونحوهما... وكل كلمة تقرأ على الوجوه من القرآن تسمى حرفاً. تقول: هذا من حرف (ابن مسعود) أي في قراءة (ابن مسعود)، والحرف القراءة التي تقرأ على أوجه ما، جاء في الحديث بان نزل القرآن على سبعة أحرف كلها شاف كافٍ، أراد بالحرف اللغة، قال (ابو عبيد ابو العباس): " نَزلَ على سبعِ لغاتٍ من لغاتِ العربِ، وقالَ: وليس معناهُ ان يكونَ في الحرفِ الواحدِ سبعةَ أوجهٌ فانَ هذا لم يُسمعُ بهِ".(٤)

ب_ اصطلاحاً :

الحرف: رمز مخطوط يقوم مقام الصوت أو مقطع أو معنى، كالحروف الأبجدية في لغة ما.(٥)

الحرف: احد العناصر التشكيلية، تجريدي الشكل، تعبيري المضمون، له استخداماته المتعددة منها؛ التكوينية والتعبيرية التي لها دلالاتها الرمزية والروحية والتراثية ويمتاز بحركة إيقاعية وتركيب متوازن ومتناغم على سطح اللوحة.(٦)

ج_ إجرائياً : شكل مرسوم لأحد حروف الهجاء العربية في رسوم بول كلي لأغراض جمالية.

الفصل الثاني

الإطار النظري للبحث

_ المبحث الأول: الحرف العربي (التأصيل والماهية)

اعتبرت العلامات البدائية والخطوط المحززة على جدران الالواح والصخور، بمثابة الجذور التاريخية الأولى التي اكدت دافعية الانسان القديم لترجمة أفكاره ازاء الكون والمحيط الموضوعي الذي يعيش في كنفه. وان البوح بها عبر اطوار حياته المتلاحقة تجاه الاشياء اعتبرت شواهد تاريخية وبكل محمولاتها هي التأسيسات الأولى لتاريخية (العلامة _ الحرف).

حيث اخذت الصورة المرسومة _ او الشكل المصور _ على عاتقها الانابة والاحالة، أي القيام بترجمة اللغة الاولى البكرية كما في (شكل/١) لا سيما وان للحرف اثره الواضح في توصيل محمولات الفكر الانساني، باعتباره الوسط المادي الذي يتعامل معه الانسان في تداولياته، فهو يشكل عاملاً فاعلاً ومؤثراً في الفكر الانساني الذي ينعكس بدوره على المنجز الابداعي بشتى اجناسه الفنية.

يرجع ظهور الحروف الكتابية بالدرجة الأولى إلى الحاجة الملحة لإيجاد وسيلة للتواصل والتفاهم بين الافراد والمجتمعات. ولحروف الكتابة مرت بمراحل حسب مرجعياتها التاريخية لتصل لنا بهكذا تشكيل، هي:

١. المرحلة الصورية (Pictographic)

بمعنى الكتابة الصورية " التي هي تعبير عن كلمة معينة واحدة بصورة تمثلها ايقونياً الى حدٍ ما، فمثلاً عبر العراقيون القدماء في هذا الطور عن كلمة ثور برسم صورة ثور ، كما عبروا عن كلمة بقرة برسم صورة البقرة وهكذا"[7]، وقد سميت هذه المرحلة بالعصر (الشبيه بالكتابي)[*]. لما يحسب إليه بظهور البوادر الأولى للكتابة وأهميتها البالغة في تقدم الحضارة بشكل عام. وقد وصلتنا نماذج لهذه المرحلة من " الطبقة الرابعة من الوركاء مدونه بهذا النوع من الحروف وقد تضمنت نصوصاً اقتصادية وجداول بأسماء مواد ضرورية للحياة بشكل عام"[8]. حيث كانت هذه الحروف عبارة عن أشكالاً مجردة وصوراً تشخيصية مختزلة اي أشارية ايقونية، فقد جاءت الإشكال محورة عن مرجعيات محاكية كالطبيعة والحيوان، وهذه المحاولات لربما مثلت اللبنات الأولى في عالم التجريد الذي عده كمعطى فني وجمالي.

٢. المرحلة الرمزية (Ideogram)

اخترع الكاتب (العراقي) طريقة جديدة تكمن بواسطتها من تدوين أفكار والأشياء المعنوية بطريقة مختزلة، بعدما واجه صعوبة في الحروف الصورية المعقدة، فأخذ بتبسيطها وتحديد إشكالها لدرجة انه اختراع عن طريق التعويض عدداً من العلامات حتى صارت بعيدة عن شكلها الأصلي مفترضاً لها مرتسمات جديدة. فأصبحت (العلامات لا تعبر عن الشيء الذي تصوره فقط، بل تعبر عن أفكار ذات صلة بما تمثله تلك العلامات بالأصل، فمثلاً استخدمت العلامة الدالة على الشمس للتعبير عن معان مشتقة عن الشمس مثل (لامع ، ساطع ، مشرق)، وبالمثل أصبحت صورة الشمس تعبر عن كلمة (يوم) لان شروق وغروب الشمس كان يمثل يوماً واحداً)[9]. أي تعّول الحروف الرمزية على استخدام رسم وتصوير للأدوات والإشكال، للدلالة على شيء مرتبط بها .

ولما كانت هذه الإشكال في الحقيقة – رموزاً أو علامات – ليست صوراً تامة للمعاني الهجائية فقد مهدت لتبسيط الكتابات الصورية إلى الأحرف الهجائية الفينيقية . وقد تكون هي الأصل لهذه الحروف المتداولة، وهذا يدل على قدرة الإنسان على استنباط صوراً ترمز إلى المعنى وإمكانيته في تبسيط الكتابة.[10] لكن بقيت الكتابة ناقصة بسبب استحالة التعبير بهذه الطريقة عن مختلف شؤون الحياة، فدعتهم الحاجة لتلافي هذا النقص بالبحث عن مرحلة جديدة وهي المرحلة الصوتية.

٣. المرحلة الصوتية (Photetiv)

وهي المرحلة التي تضايف فيها الصوت مع المقطع الكتابي، فقد جاءت الحروف في العراق القديم بمرحلة أخرى من التطور هي المرحلة الصوتية التي تعني (إعطاء أصوات للعلامات تتناسب ولغتهم، فضلاً على انها مجردة عن مدلولاتها الصورية والرمزية. وقد ظهرت هذه المرحلة بالطبقة الثالثة من عصر الوركاء على وجه التحديد عندما استخدمت الصورة الممثلة للسهم مرة للدلالة على كلمة (سهم) ومرة للدلالة على كلمة حياة ، وذلك لان لكل من العلامتين (سهم) و(حياة) لفظاً واحداً متشابهاً في السومرية هي (تي Ti)، وأيضاً كتبت اسم سين (آله القمر) بطريقة مقطعية (Su–en)، وكذلك كلمة (تاج) في السومرية

(Men) كتبت بشكل (Men– en) والمقطع الأخير (en) هو مؤثر صوتي قصد من خلاله تحديد لفظ العلامة الصورية للقارئ)[11].

وهذه المرحلة هي آخر مراحل التطور التي وصل إليها (الكاتب/ الناسخ) العراقي القديم في استخداماته للخط المسماري. وان تغيير العلامات الصوتية يرجع إلى أن السومريين سرعان ما أدركوا استحالة التعبير عن الأفكار المجردة كالحياة والموت والضحك والحزن بعلاماتٍ صورية أو رمزية وحدها، ولذلك لجاؤا إلى استخدام أصوات العلامات فقط ومجردة من مدلولاتها الصورية والرمزية معاً.

ومع حركة الزمن وتطور الحياة البشرية وتتالي الحضارات تغيير تشكل حروف الكتابة التي تتداول بين الافراد، وصولاً الى ما هو متعارف في حياتنا المعاصرة، ورغم ذلك فقد تجاذبته ثقافات عدة وتداخلت في صياغاته اغلب الجهات، وبخضم هذا الحراك المعرفي والثقافي، استقر وقع الحرف العربي بما هو متعارف عليه الآن.

_ عوامل ظهور فن الحرف العربي:

ان المتأمل لجمالية الحرف العربي يجده متفرداً بين الخطوط الاخرى باستخداماته الفنية والزخرفية قديماً وحديثاً. وقد تطور هذه الزخرفة الحروفية لتشكيلاته وتصميماته على يد العرب المسلمين ليمثل الصدارة بين منجزات الفنون الاسلامية. وللإلمام بمعطياته يقودنا الأمر التي تتبع عوامل ظهوره كفن خالص ومتفرد، تبعاً للدوافع التي ساهمت في نشؤه؛ ومنها:

١. الدافع الديني:

يعتبر هذا العامل الاول في ظهور هذا النوع من الفن الاسلامي فكتابة القران بالخط العربي جعل هذا الحرف يرتبط في اذهان المسلمين بطابع ديني تعبدي وبذلك توحدت حضارتهم وفنونهم وثقافتهم في اطار هذا الدين حيث لعبت الكلمات المكتوبة دورا كبيرا في الفن الاسلامي حيث دخلت كعنصر مكمل في تصميم زخرفي في الوقت الذي يكمل فيه اعتبار الخط مجرد وسيلة لنقل كلام الله الموحى ونشره. يقف امامنا كفن قائم بذاته له لهجته الخاصة لما يتمتع بجمالة واسعة تشتمل على تكوينات فنية لا حدود لها.[12] وهذا ما جعلهم ينظرون اليه نظرة اكبار وتقدير ويتذوقونه بمتعة روحية وهذا ما جعل الفنان المسلم بكتابة آيات القران التي اعتبرها افضل الوسائل للتقرب الى الله وهذا الدافع من العوامل الرئيسية التي جعلت للحرف العربي مكان الصدارة في الفنون الاسلامية .

٢_ تحريم الاسلام لفن التصوير:

ان ما شاع عند المسلمين في العصور الوسطى من تحريم الاسلام لفن التصوير كان له تأثير سلبي على انتاجات التصوير والمصورين ولم يكن لهم شان رفيع بقدر الخطاطين المسلمين الذين أجادوا بالحروف العربية " وبفضل احساس الخطاطين بقداسة العمل وبالصبر والمثابرة عليه ،حقق الفنان مستويات عالية من الابداع والابتكار في فن الخط ،دلت على الخيال الخصب والذوق الفني الرفيع".[13] وبذلك اتجه الفنان المسلم نحو التجريد لترسيخ الحقائق المطلقة اللامتناهية فهي جوهر الفن الاسلامي مستنداً الى ما جاء بالقران الكريم والعقيدة الاسلامية، وبتخليه عن المواضيع الدنيوية. لان الفن الاسلامي متشبع بفكرة العقيدة الالهية فأخذ بالمواضيع ذات النزعة الروحية التجريدية والتي تشكل اطارا معرفيا لنهجه الجمالي بصيغة التأمل وقوة الحدس للكشف عن الجوهر الكوني المتصل.[14]

_ آليات تشكيل الحرف:

ان للحرف العربي قدرة متميزة على التشكيل والتنوع باستمرار ومرونة طبعة استجابت لنوازع الخطاطين الابداعية واستحداثهم لضروب مختلفة من الانماط الكتابية وفرت لهم الحرية في استخدامه كعنصر تأكيد تشكيلي.[15] فالفنان المسلم استخدم الحروف العربية على نتاجاته الفنية في بأية المقاصد من ذللك تسجيل نعمه الله وفضلة حيث سجل عليها عبارات الحمد لله والشكر له. غير ان الفنان سرعان ما ادرك ان للحروف العربية لها خاصية تجعل منه عنصراً تشكيلياً طيعاً لتحقيق اهدافه الجمالية بغض النظر عن مضمون الكلام نفسه.

ان الحروف العربية ليست اشكالا مجازية تنطوي على معانٍ معينة وتؤدي وظيفة المقابل في اللغة فقط. وانما هي في حقيقتها ايضا اشكال مجردة. وهي اول امثلة الفن التجريدي فجمال هذه الحروف هو جمال مطلق لأنها ليست تقليدا للشيء ما في الواقع او تشبها به بل هي حروف مجردة جمالها يستمد ذاتيتها من اشكالها وحركاتها وعلاقاتها.[16]

إن الحديث عن آليات تشكيل الحرف العربي منوط بالغاية والوظيفة التواصلية أو الجمالية على حد سواء، فالتباينات والتماثلات الشكلية للحرف تتيح إمكانات متعددة تتطلب آليات تشكيل تموضعها في إطار فني وجمالي. ومن هذه الآليات[17]:

١- التراكب الشكلي : تتشاكل بعض الحروف العربية تكوينياً في نهاياتها مما يمنحها صياغات يصعب ادراكها مباشرةً ، وحالما تدخل الحروف في تواشجات واشتباكات على مستوى

الانشاء والتكوين يتعذر تميزها تبعاً للسياق الشكلي الجديد الذي انصهرت معه. وبالتالي يتيح لها التراكب الشكلي الدخول في تشكيلات وتكوينات متعددة.

٢- الطواعية والمرونة : أن ولوج الحروف في أي تشكيل فني يعول على مرونتها وطواعيتها وظيفتها في الإملاء المكاني وتلائماته مع فضاء النص الرسموي (الصوري/ الكتابي/ التصميمي...) فالطواعية والمرونة تجعلها تتخذ تشكيلات متعددة (هندسية ذات خطوط حادة) أو (عضوية ذات خطوط مرنة) وبأمتدادات مختلفة وفق ما يتناسب ووحدة التشكيل الرسموي.

٣- التناغم والترديد الايقاعي : يتصف الحرف العربي بقابليته العالية في التشكيل، فأن اللعب بترديدات الحرف ووضعه في نسق ما لربما يحقق الإيقاع بأنواعه المختلفة من خلال التكرارات بالكثافة والاتجاه. وتمده هذه القابلية بالحراكة والتناغم على مستوى التشكيل من حيث (التقابل/التناظر/التباعد/التحول/والتنويع...) وعليه تخلق هذه التناغمات ايقاعاً خاصاً يتلاءم مع محمولات السطح التصويري وتحولاته.

٤- الشفافية والتكثيف : تلعب التباينات اللونية والحجمية (ابعاداً وعدداً) دوراً هاماً في النص الفني، تبعاً للغايات المنوط بها، فالتنوع في تشكيلات ومساحات الحرف وثخاناته تدفع بعدياً الحرف المتصدر عن غيره، من خلال الشفافية اللونية أو التبقيع، فضلاً على أن التراكم (بالإضافة) (حجمياً وعددياً) يرتبط بالغايات عينها، والتي تصعد من تأثير العمل وقيمته الجمالية .

٥- الاختزال والتحوير : عادةً ما تكون المقاطع الكتابية (الحروفية) متموضعة في سياق ما، واذ ما نظرنا إلى توظيفها في النص الرسموي ، فنجد بأنها اختزلت بالحذف جزئياً وتجردت غالباً من الترسيم الصريح، وابعد من ذلك خضعت إلى اجراء التحويرات المناسبة مع طبيعة النص، مما يخضعها (النص) لتشضيات وانزياحات بعيداً عن روابطها المقطعية المتعاقد عليها، فتدخل هذه الحروف في صياغات شكلية (إيحاءاً أو تمثيلاً) بما يلائم الفضاء المتاح. ولهذا تتظافر بعض الحروف لتشكيل وحدة ما، أو تدخل في حيز الاختزال أو التحوير لتنصهر في وحدات بصرية ما ، كأن تكون (شكلية، هندسية، عضوية...).

المبحث الثاني: (جماليات الحرف العربي في بنية الفن الرسموي)

_ جمالية الحرف العربي في الرسم الأوربي:

لقد اثر الحرف العربي على كثير من الفنانين المحدثين، لما يمتاز به الحرف العربي من مرونة عالية ومطاوعة في التشكيل بصورة جمالية تبعاً لتنوع صياغاته الشكلية. ولهذا أثرت صياغات الحروف العربية وخطوطها جمالياً النصوص المستلهمة لتشكيلاتها، فالإجادة في كتابته ونقشه قد أوجدت ضرورة أدائية أو تقنية في ترسيماته، بالإضافة إلى ما يحمله الحرف من قدسية عالية لدى الفنان العربي المسلم. وبالتالي هذه العوامل جعلت من الحرف العربي متنوعاً عبر سياقات طرحه التي وسمت هي الأخرى هوية الفن الإسلامي على مر التاريخ.

وهذا لم ينحصر على مستوى هذه الحضارة العربية فحسب، بل أثار الحرف العربي إعجاب الفنانين خارج بقاع الآمة الإسلامية . ولذا نجد الفنان الأوربي تأثر بالمعالم الإسلامية العربية وخطوطها، فأثرت هذه نتاجاته الفنية والإبداعية من خلال استخدام الحرف والنقش العربي وتوظيفهما في الملابس أو في المعمار كما في (شكل/٢) أو الأعمال النحتية أو الرسوم والتصوير...الخ.

لقد وظفوا الفنانون الأوربيون الحروف العربية على الرغم من بساطة إمكانياتهم في قراءة النصوص المكتوبة بها، ولا عجب ان بلغت حماسة الشاعر الألماني (غوته) للحرف العربي درجة كبيرة ، حتى انه كان يحاول تقليده بين الحين والآخر، وهذا ما نلاحظه في كتابه (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي) الذي جعل عنوانه مكتوباً باللغة العربية كما في (شكل/٣).

كما شاعت الزخرفة بالحروف العربية على المنسوجات الحريرية التي صنعت في أوربا ، والتي كانت تتخذ لحفظ أشياء القديسين المسيحيين، أو عباءة تتخذ لحفلات التتويج ، "ووجدت عباءة تتويج لأباطرة الألمان، منقوشة على حاشيتها بالحروف العربية".[١٨] كما في (شكل/٤)

اذاً يشير هذا التأثير الى اتصال الشرق الإسلامي بأوربا في العصور الوسطى بفضل التجارة ومشاهد الحجاج المسيحيين في الأراضي المقدسة، وفي أثناء الحروب الصليبية أيضاً، فضلاً على اتصال الأوربيين بالدولة العثمانية فيما بعد، حيث أخذ الصناع والفنانون الأوربيون يألفون بالتدريج ما أبدعته الأيدي العربية في ميادين الحضارة المختلفة، وبصورة خاصة شكل الخطوط العربية على الرغم من عدم تمكنهم من اللغة العربية ومن قراءتها .

وقد حاول بعض الفنانين الأوربيين " ان يكتب بالحروف اللاتينية بصورة تقرب في شكلها العام من صورة الخط الكوفي ولاسيما الأندلسي ، ونجحت هذه المحاولة وتجلت في الكتابة القوطية".[١٩] وان نظرة فاحصة الى الشكل الذي يجمع بين نصوص الخط الكوفي والخط القوطي يكفي لإثبات ذلك.

ان نظرة الأوربيين الى الحرف الكوفي كانت تعتبره بمثابة عنصر زخرفي في التكوينات والتصميمات الفنية. فتوظيف الحروف العربية كعنصر زخرفي قد مُثل في المباني والتحف المعدنية والخشبية وعلى الصور كما هو الحال في بعض اللوحات الايطالية، مثال على ذلك (الكتف لصورة السيد المسيح في قيامة لعازر بكنيسة (أرينا Arina) حيث كان الفنانون الايطاليون مغرمين بهذا النوع من الزخرفة، منهم (فرا انجليكو) و(فرافليبي بيبو) اللذان استعملا هذا النوع من الزخرفة في تزيين أكمام مريم العذراء وحاشية ثوبها.[٢٠] كما في (شكل/٥)

ولعل من أوائل الفنانين الذين وظفوا الحروف العربية كعناصر زخرفية هو المصور (جيوتو) حيث نجده وظف الحروف العربية في زخارف بعض الثياب التي يرتديها أشخاصه في الصور التي تزخرف الكابيلا ارينا في بادو (سنة ١٣٠٣ –١٣٠٥) وقد شهدت المنسوجات العربية في ذلك الوقت رواجاً في ايطاليا. وفضلاً على (جيوتو) نجد مصوراً فلورنسياً آخر مثل المصور (فيليبوليبي ١٤٠٦–١٤٦٩م) في (القرن ١٥) يوظف الحروف العربية والزخرفة أيضاً على ثياب الأشخاص في صوره، إذ نجد الثياب التي يرتديها بعض الأشخاص في لوحته تتويج العذراء في فلورنسا تحليها طرز تشتمل على كتابة عربية.[٢١]

ومن الفنانين الذين وظفوا الحرف العربي في تماثيلهم (فيروكو ١٤٣٥–١٤٨٨) أستاذ (ليوناردو دافنشي) " حيث استخدم الحرف العربي في احد تماثيله على هيئة اشرطة كتابية تزخرف حواشي الأشخاص".[٢٢] وهذا مدعاة لجمالياتها التكوينية مع البناء العام.

لقد كان لظهور الأتراك اثر كبير في نقل الثقافة والفنون الإسلامية الى أوربا، ولهذا هناك صدى لأثر الفنون الإسلامية التركية على فن النهضة والفنانين الأوربيين، كـ(هاجنتلي بليني سنة (١٤٢٩–١٥٠٧م) في ايطاليا و(هانس هوليبان) الأصغر في ألمانيا وانجلترا سنة (١٤٩٧–١٥٤٣م). وتظهر هذه النماذج الشرقية الإسلامية في صورة فنية باللوفر وتمثل (استقبال السلطان قانصوه الفوري لسفير البندقية في سنة (١٥١٢) حيث نشاهد أسوار إحدى المدن الإسلامية ورسوماً ومآذن وأزياء وشعارات إسلامية)[٢٣].

لهذا نجد ان الفنان قد اعتمد بشكل كبير على هذه النماذج الشرقية، وادخلها في صوره وكان متأثراً بالطقوس والأزياء والعادات وطرز العمارة والزخرفة والمنمنمات الفنية الإسلامية حيث (أصبحت مصدر الهام لكثير من الفنانين الذين جاؤوا بعده ، وخاصة معاصري (كارباشيو) الذي صور متخيلاً (المسجد النبوي والمسجد الأقصى) كما رسم الناس بالأزياء الشعبية العربية)[٢٤]. وقد استعار أشكالاً كثيرةً من صور (جنتلي بليني) وكذلك ادخل في صوره نماذج وأزياء شعبية شرقية ورسم بعض القباب والمآذن الإسلامية التي امتازت بزخرفتها للحرف العربي.

ولقد امتدت تأثيرات الرسام الايطالي (جنتلي بليني) خارج ايطاليا. إذ نجد المصور الألماني (دورر) يقتبس في صوره بعض أشخاص من صور(بليني)، كما انه قد تأثر بالفن العربي والحروف العربية بصورة غير مباشرة ، وذلك عندما زار فلورنسا وأقام فيها عام ١٥٠٦ واختلط بالجاليات العربية من التجار والممثلين الدبلوماسيين، فنجده قد تأثر بشكل واضح في النماذج الشرقية في نقوشه ورسومه .

هذا وقد ظهرت التأثيرات الفنية الإسلامية ولاسيما العثمانية في أنتاج مصور ألماني آخر هو (هانس هولبابن) الأصغر الذي يعد أنتاجه بمثابة أول تعبير فني عن الروح العلمية الحديثة. وقد كان (هولباين) مزخرفاً من الطراز الأول. وقد (وجد في الفن الإسلامي معيناً خصباً يستمد منه بعض عناصره ووحدته الزخرفية ، ويتضح تأثير الفن الإسلامي في رسوم (هولباين) من جهة في زخارف الثياب التي يرتديها أشخاصه في لوحة اذ انها مستمدة من الزخارف العربية الموروثة التي يصطلح على تسميتها باسم (الأرابسك) وكذلك نجد في متحف برلين لوحة تمثل تاجراً أمام مائدة ونلاحظ وجود طنفسة إسلامية مفروشة فوق المائدة في حاشيتها ما يشبه (الكتابة الكوفية المربعة)[٢٥].

ويبدو التأثير الشرقي بصورة أوضح في الاندماج الفني للرسام الفرنسي (ديلاكروا)، في الحضارة الإسلامية وخاصة في طابعها المغربي لاسيما مخططاته التصويرية ، حيث نجد ان الفنان (ديلاكروا) (لم تجتذبه فنون الشرق في أول الأمر عندما زار طنجة والغرب الأقصى والجزائر عام (١٨٣٢) . اما الذي اثر فيه تأثيراً بالغاً فهي النماذج البشرية وكل " الجو " الذي وجده هناك ، مع ما يزخر به من حياة للبشر والحيوانات ، وهو الأمر الذي عبر عنه بالعبارة التالية " ذلك العنصر الحي المهيب الذي يؤكد نفسه)[٢٦]. ولهذا لم يكن (ديلاكروا) فناناً

استشراقياً وحسب ، بل كان مدرسة فتح الطريق أمام الفنانين الغربيين للكشف عن أسرار الجمال في بلاد العرب، فهو بحث عن صيغ جمالية ورومانتيكية في بلاد الشرق (العربية).

لقد كان للفن العربي دوره الكبير في مجال الفن الحديث ، وذلك بفضل طبيعته الذاتية ، فلقد تجاوز هذا الفن جميع المراحل التي كان عليه ان يلتزم فيها بالواقع أو الطبيعة . وكذلك فهناك الفنان (انجر) الذي سبق (ديلاكروا) في نزعته التعبيرية ، لم يكن اقل منه تأثراً بعادات الشرق العربي وآثاره ، كما في عمله (المحضية) ، والعديد من الأعمال التي توضح فيها الزخرفة الكتابية في الملابس (التركية) وفي الخلفيات المعمارية للعديد من فناني نهاية القرن التاسع عشر .

وفي أوائل القرن العشرين ظهرت مكانة الخط (وضمناً الكتابة بالحروف العربية) لدى التعبيرية والتجريدية بل والتكعيبية في المجال الفني ، مما حدا ببعض الفنانين الأوربيين الى استخدامه كعنصر من عناصر العمل الفني وهو في شكله الكتابي ، أي كحرف.

ولو تأملنا معطيات الفن الجديد (Art Nove) والذي يعتمد بصورة رئيسة على البنية الخطية والحركة الحلزونية . فنتلمس عمق التأثر الواضح بفنون الزخرفة العربية وحتى عملية توظيف الحرف بمعطى جمالي خالص تجسد فيه علاقة لا يمكن إغفالها والتي ألقت بظلالها الواضحة من حيث توظيف او تماهي الحدود الجمالية للحرف العربي في فصاحة (خط الثلث).

إلا ان استخدامهم لتلك الملامح العربية والخصائص الإسلامية في أعمالهم الفنية ، بقيت خالية من تلك الروح الغائرة في أعماق الحرف والرقش ، حتى وان بلغت دقة محاكاتها حد الأعجاز لن نجد سوى عين غريبة شاهدت بحب مشهد استشراقي.[٢٧] فقد يتضح ذلك في عمل بقايا جامع الحكيم في القاهرة ١٨٤٠ للفنان (بروسير مارالت)، وعمل الفنان المستشرق (فاسيلي فاسيلفيج) في أعماله التي تحاكي الزخرفة الحروفية العربية الهندسية والأرابسك بشكل دقيق ، إلا ان الأعمال الفنية بقيت خاليةً من تلك الروح العميقة التي تكتنف أعمال الفنانين المسلمين، كأعمال الفنان (الواسطي)، بكل ما تمتلك في مفرداتها وعناصرها وحتى طريقة تكوينها، التي تستنطق أفكارا جمالية تعكس الروح الفكرية الإسلامية بتساميها في المطلق وانطلاقها الرحب في الأكوان اللانهائية.

كما تم استثمار الخصائص العربية الإسلامية في أعمال فناني جماعة الانبياء امثال (رودون ، ورانسون ، وسيروزية ، وبرنارد) وحاولوا الاقتباس من الحرف العربي ، ومن ابرز

هؤلاء (داتسون) الذي جعل تصاميم السجاد لديه مفعمة بالخطوط العربية وبالتزيينات والمواضيع الشرقية، حتى تكاد بعض لوحاته تكون نسخة عن الصور العربية مثل لوحته (قاطفات التفاح) ، وفيها نرى الخطوط العربية تضم الموضوع برمته ، والموضوع بصورة عامة بإطاره وخلفيته يشبه طبيعة السجاد الشرقي العربي)[٢٨].

ان الطابع الصوفي والرمزي شمل الكثير من أعمال الفنانين لجماعة الأنبياء وخاصة (برنارد – دوفي – فويللارد)، فلقد اثر الفن الإسلامي في أعمال (برنارد) الذي امتاز أسلوبه بالطابع الروحاني الذي يوصف به التفكير العربي. ويقول (بيزريب) ان (برنارد) مدين جداً للشرق ليس بالشكل بل بالجوهر)[٢٩].

كما قدمت الزخرفة العربية بمكان مناخاً رحباً لكل من (كوكان ، وكستاف مورو ، وهنري ماتيس) إذ تجلت تلك الروح في العديد من أعمالهم الخطية ذات المنحى الزخرفي والتكوين المسطح ، وكأن أعمالهم الخاصة (الفنان والأستوديو ، لذة الحياة ، حياة جامدة) وغيرها ترجمة حديثة لأعمال (الواسطي) وكثيراً ما صرح (ماتيس) مؤكداً (ان زيارتي للبلاد العربية ساعدتني على أتمام تحولي الضروري ، وسمحت لي ان اتصل من جديد وبصورة جداً ضيقة بالطبيعة ، مما لم تحققه لي الوحشية ذاتها. ثم ان اطلاع (ماتيس) على الفن العربي من خلال المنمنمات الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس ، ومن خلال الخزف المحفوظ في المتحف الوطني للفنون التزيينية ، ومن خلال الآثار التي عرضت في المعارض الكثيرة في أوربا، كونت لديه طريقة وأسلوب خاص في الرسم)[٣٠]. هذا يؤكد ان (ماتيس) كان يعيش بحب وانجذاب نحو مظاهر الفن الإسلامي ، نستطيع ان نتبين ذلك في أسلوبه القائم على الرقش العربي (الارابسك) فارشاً المساحات الواسعة والخلفية بتزيينات تجريدية عربية ، او بتوريقات مالئاً كل الفضاء كما هو شأن الرسم العربي.

أذ لم يعد (الشكل غاية لدى (ماتيس) بل أصبح وبكل بساطة مجرد مساحات وليس حجماً ، انها مساحات للون والضياء محاطتين بتلك الخطوط السوداء الواضحة ، والتي اعتاد الناس ان يطلقوا عليها الرقش العربي ، ولقد اصبح من مهام هذه الخطوط تلخيص جميع عناصر الموضوع والتعبير عنها)[٣١]. فكل ما أراده (ماتيس) هو ان يكون صادقاً مع حقيقة التصوير كما كان شأن العرب في تجسيدهم الفنون ومآثرها.

لذا ما زالت معالم وأثار العرب تشكل مركز اهتمام العديد من الفنانين المعاصرين فتوظيفهم للحروف في الفن (لم يكن يستند على أسس لغوية أو فكرية ، فقد اعتبرت مجرد وسيلة من وسائل التلصيق الفني ولا أدل على ذلك من مناورات بعض أعمال (بيكاسو وماتيس) ذات القيمة الخطية الواضحة منذ مطلع القرن العشرين ، ولكن من المؤكد ان الرسام الفرنسي (جورج براك) كان أول الفنانين التكعيبيين المولعين باقتباس الحرف اللاتيني، كما ان (بيكاسو) كان من المندفعين في هذا المضمار أيضاً)[٣٢]. وقد كان(لماتيس) فضل في توجيه انتباه (بيكاسو) الى أهمية هذا الفن.

لقد اعترف (بيكاسو) بأنه كان يتردد من خلال (خريف ١٩٠٧ على متحف السلالات " الانترغرافي " في (التروكاديرو/ بباريس) ، لكي يدرس معالم الفن العربي في المغرب العربي ، ولعله درس هذا الفن من خلال بعض المخطوطات العربية في المكتبة الوطنية في باريس)[٣٣] قدم الفن التكعيبي ولاسيما فن (بيكاسو) البرهان على (وحدة أواصره الفنية مع الفن الشرقي الإسلامي ، وتبدو هذه الأواصر متجلية بصورة خاصة في حدود الحرف العربي ، كما في عمله (منبر القيروان) المصنوع في نهاية القرن التاسع وقد حفر عليه آيات من الخط العربي المسمى بالكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة).[٣٤]

لقد وظفا (براك وبيكاسو) الحرف بشكل عام في منجزاتهما الفنية، فكانت عناصر زخرفية من جهة ، ورابطة مع الواقع من جهة ثانية. ثم ذهبا الى ابعد من ذلك ، الى لصق الأوراق الملونة المقصوصة من الصحف، ثم يطبعان عليها بعض الخطوط والبقع اللونية كما في (شكل/٦،٧).

ان ظهور تقنية الكولاج (التلصيق) وقتئذ كان بمثابة خطوة جريئة خطاها الفنان من أجل أسهامه بواقعه اليومية والمحيطي، وهذا ما قدمه الفنانون التكعيبيون في فنونهم للصق ورق الجرائد والإيحاء بذلك الرسم أو رسم الحروف والكلمات المقروءة وخصوصاً (توظيف كلمات مقابل حروف منقطعة وكلمات مجزأة مثال على ذلك ماورد في إحدى نسخ (بيكاسو) للوحة المسماة (حلوتي Majolie – ١٩١٣)[٣٥]

وعليه لم يكن توظيف الحرف العربي في الفن في بدايته احتكاراً لمدرسة معينة من المدارس، فهو لم يقتصر على كونه رمزاً للحياة اليومية كما تقدمها الملصقات الصحفية المطبوعة، لأنه كان أيضاً رمزاً للحيوية والحركة لدى المستقبلين في أعمالهم الفنية أيضاً.

وبعد نصف قرن من التطور تواتر الاهتمام (بالحرف والخطوط عبره أساليب شخصية تعتمد على طريقة رسم الحرف أو الحروف المتواشجة (سيربان) أو على استنباط لغة حروفية جديدة كل الجدة مثلما هي عند (هنري ميشو) بل انه استعار أبجديات ومقطعيات معروفة متداولة في الشرق الأقصى كـ(كتابات (مارك توبيه) الأمريكي البيضاء ، أو رؤية (زاووكي) الصيني)[٣٦] ، فضلاً على ان هناك الكثير من الفنانين الذين بحثوا في مجال الحروفية وتوظيفاتها في الفن بشكل عام، ومن هؤلاء (سولاج وهارتونج ومارك توبي وماتيوس وراوشنبيرغ وهنري ميشو ، الخ)، فرؤية (سولاج) معتمدة على جعل الواقع في لوحاته وسيلة لتكوين لغة ما مفرداتها الواقع نفسه، وكان يطور باستمرار أسلوبه في (توظيف الحرف) كإيقاعات حركية تصل في أصوله الى الشرق الأقصى، على الرغم من استخدام طبقة من التكوينات الحيوية التي توحد جهوده (بهارتونج وشنايدر)، أما (مارك توبي) فان الفن لديه يظل نوعاً من الاعتقاد بطاقات الحرف الروحية كبديل للوجود . فهو بعد اكتشافه للحرف العربي استمر منذ عام ١٩١٧ باستخدام التبقيع اللوني، مثلما انكب على دراسة الكتابات الصينية واليابانية للتوصل الى نوع من حروفية التعبير تعتمد تقنياً على استخدام الفرشاة في رصف اللوحة بالحروف المزدحمة. وهو ما اسماه في فترة من فترات أسلوبه الفني (بالكتابة البيضاء) (كما في شكل/٨)[٣٧]. كما وظف (هارتونج) حروفه بحركة إيقاعية نحو فضاء مفتوح يتضمن الأشكال اللامتماثلة والأقواس والزخارف الإسلامية من خلال جمالية التكوين الحروفي، كما في (شكل/٩) وكذلك كان الفنان (كيرت شويترز) قد وظف الحرف في الكثير من أعماله الإلصاقية إضافة الى (مانوسيه ، جون غراي كما في (شكل/١٠) (شفايترز) والفيلسوف والشاعر(طاغور)... وغيرهم.[٣٨] وبالتالي جاء توظيف الحرف العربي كعنصر فني ذي دلالة خاصة تشير الى مرجعياته العربية.

كما امتاز أسلوب (لويس نالارد Nallard) المولود في الجزائر عام ١٩١٨ بتوظيف الكتابة العربية مع التصوير مستوحياً ذلك من الرقش العربي في المغرب ، اما (كارل هوفر Hoefer) المولود في سليبيا عام ١٩١٤ فلقد جذبته رشاقة الحرف العربي في الأسلوب النسخي خاصة، فأقام أسلوبه على أساس هذا الخط، وبدت واضحة في لوحاته التي عرضت في متحف كلنشيوز في ألمانيا كنماذج متعددة ومحاولة لتجريد الحرف العربي شكلياً).[٣٩] كما في (شكل/١١).

وما زال الحرف بشكل أو بأخر مركز اهتمام العديد من الفنانين المعاصرين، فالفن الأمريكي المعاصر قدم في خمسينيات هذا القرن العديد من التجارب الفنية والتي تعد ضمن (الحركة التعبيرية التجريدية) أو (الفن التحريكي) أمثال الفنان (جاسبر جونز ، وروبرت رواشنبرغ).

وبلا شك قادت التوجهات المعاصرة نحو الفن الاستشراقي في استلهام الحرف العربي والحرف الصيني والياباني ، حيث تنبه الفنان الغربي الى تلك الخصيصة البارزة في الجانب الروحي والطاقة الديناميكية والجمالية الخاصة بهذه الحروف. وتمظهرت الأعمال بنماذج مختلفة لاستخدام الحرف بالفن العالمي ، كالحرف اللاتيني والحرف الصيني ، والحرف العربي والحرف الرمزي (الحروف الصورية) والكتابة الآلية (اللاشعورية) لما لها من طاقات تعبيرية وجمالية في التشكيل والتكوين الفني.

ـ بول كلي والحاضنة العربية:

شكل الفن الإسلامي صرحاً ثقافياً تجذرت فيه بوادر الإلهام والإبداع، وعدَ من الحواضن الثقافية الداعمة لكل التجارب الفنية على مر التاريخ. وفي جانب من جوانب هذا الإرث الحضاري نجد بان الحروف العربية أضحت (جنباً إلى جنب هي والحروف الهيروغليفية) لغة جديدة تتدفق الى مسارب النفس البشرية المتأملة، كما مثلتها رسوم (بول كلي) ذات النير الكوني والروحي العظيم.[٤٠] حيث وظف الحرف العربي في العديد من لوحاته المرسومة منذ زيارته تونس عام (١٩١٤) ولأعوام طويلة.

أرسى (كلي) في ارض الفينيقيين تونس الخضراء عام (١٩١٤) وذكر مع زملائه بأننا " لقد وصلنا الى شاطئ قريباً من العرب الأوائل وهناك قابلتنا الشمس الساطعة ذات القوة العالية، وكان الجو الصافي للألوان يثير في النفس أجمل الوعود".[٤١] فقد أثرت زيارته للبلاد العربية قريحته ووجد نفسه ومبتغاه في كل شواهدها وأطلالها.

حاول (كلي) ان يوظف كل ما يقع عليه بصره من أزقه وأبواب وأسواق وملابس مزركشة ومشربيات، فكان يعلق على ذلك بأنه (توقف عن التصوير، لان هذه الأشياء نفذت الى أعماق روحه بكل وداعه، فيذكر بان الألوان تتهافت عليه، ولم يعد بحاجه للبحث عنها وستبقى في أعماقه الى الأبد، اذاً أنا واللون لا نشكل الا واحداً. إنني مصور).[٤٢] لقد استبق

(كلي) الفنانين العرب للإفادة من الارث الحضاري للفن الاسلامي والعربي الذي يمتد جذوره الى عمق التاريخ البشري ، مدوناً زيارته لشمال أفريقيا وارتباطه بسحر الشرق العربي.

ومما لا شك فيه ان زيارات (كلي) للبلاد العربية وقد تجلت وسجلت بعض أعماله واستعارت موضوعاتها من بعض الإرث العلامي للحضارة البابلية والأشورية وتشكيلاتها المماثلة للرُقم البابلية وطرازها الكتابي (المسماري)، فكان لها التأثير العميق في تجربته تبعاً لتعرفه على معالم الفن العربي ، وقد استطاع ببصيرته النافذة ان يدخل الى أعماق الفن العربي من خلال إعجابه بالضوء البراق والألوان الجميلة، وعندها قرر ان يحّد من استخدام الالون الابيض والاسود في لوحاته).[٤٣] وينطلق من المنظومة اللونية المفعمة بالحيوية والديمومة والحياة.

تأمل (كلي) كل ما حولهُ ووجد تأمله ينصرف الى الأشكال الهندسية والمزخرفة التي وجدت في مفارش المقاهي والسجاد، والمربعات الملونة التي تشبه الموزائيك (الفسيفساء) الملون في واجهات المعابد والعمارة الإسلامية.[٤٤]

فقد وجد مجالاً واسعاً في الفن العربي لإشباع ذهنه الممتد من الواقعية الساذجة وحتى التجريدية العفوية. تتجلى أواصر قوية بين فن (كلي) والفن العربي، فأكثر لوحاته تحمل مسميات عربية ، كما تتضمن عرضاً جديداً لأنماط الحرف العربي ، سواء في (الخيط[*] ام في الرمي[**]) او في الخط العربي والخط الهيروغليفي ، وفي الرسم الهندسي.

وبعد ان شعر (كلي) بأنه حر في تجربة أفكاره بدا يضع حروفاً وأرقاماً في لوحاته الرسموية، فكان يعتقد (ان الأرقام والحروف تجعل الناس يفكرون في الكلمات والأحلام، فشعر بأنه يصنع لغةً جديدة في لوحاته.[٤٥]

استفاد (كلي) من أشكال حروف الكتابة العربية فاستوحاها في اعماله الفنية ، جاعلاً من حركة أشكال الحروف وتنوعها تبدو في تناثرها وكأنها كائنات حية غنية بالتعبير رغم تجريديتها ، وابتعادها الكامل عن التشبه بالطبيعة.[٤٦]

لقد بحث (كلي) عن الماهيات ، وعن ما وراء الأشياء ويقوده ذلك الى تعرية الشكل وإحالته الى خطوط وسطوح ونقاط ، (فان فن الرسم عنده هو فن تعرية)، لذا وجد بان الفن الاسلامي قادر على التنوع في الاساليب والانماط الموزعة بين الحقيقة والخيال بين التجريد والرمز. فالاجواء الروحية والصوفية ومبادئها سبرت به في اغوارها والى ساحة الروح العليا التي

تمثل الطريق الى الكمال والجمال[٤٧]، فغدت اعماله تمثل عالم العقل الباطني، وتحيل الى عالم المدركات الحسية معتمداً على وعيه وخزينه الثقافي.

كما سجلت زيارة (كلي) لمصر عام (١٩٢٨) نضجاً وتحولاً هاماً في مسيرته الفنية حيث استطاع الدخول الى أعماق الفن العربي واستيعاب معطياته القائمة على مفاهيم عقائدية روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها.[٤٨] وأوجد هذا الفن لدى (كلي) مكانه من الرسوخ ، ولهذا يضيف (غروهمان) " أننا نجد (كلي) قد تشبع بالرغبة في إخفاء التشبيه ذلك لأنه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود. تلك الوحدة التي تبرز لديه العمل على تحوير الأشكال وتفريغها من خصوصيتها لكي يعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها.[٤٩] وهكذا فان الطبيعة والإنسان والأبدية أصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً الواحد يعكس الأخر في أعماله.

استطاع (كلي) بنجاعاته الاستفادة من الحرف العربي في كثير من لوحاته وكانت هذه الحروف تشبه أحياناً (صفحة من مخطوطة كما في لوحته (عالم هاربورك) أو صفحة من قرآن كما في " وثيقة ١٩٣٣ " أو هيروغليف كما في (هاربورك – و – ك–١٩٣٩) أو هو مجرد حرف أو كلمة عربية أخذت مظهراً وصيغاً مجردة، كما في (Tambaliers) ولوحات أخرى كما في (شكل/١٢)[٥٠] كما وظف (كلي) الحرف العربي في العديد من لوحاته المنفذة في عام ١٩٣٨ كما في (شكل/١٣) . فاستلهمت سمات الفن العربي الإسلامي _ في منتصف القرن العشرين _ وأصبحت تتواشج مع أعمال الفنانين الأوربيين وخاصةً (كلي) التي تتلاحم في أعماقها مع الكتابة والحروف والأعداد مكونةً خطاباً فنياً وجمالياً وثقافياً.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

بعد الإطلاع على المصادر ذات العلاقة والمصورات والإطلاع من خلال شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت)، وجد الباحثون ان مجتمع البحث للفنان (بول كلي) مكون من (٤٢) نصاً رسموياً، وهذا مثل أطار شامل لمجتمع البحث .

عينة البحث:

تم اختار عينة البحث بصورة قصدية، وقد كان عددها (٤) نماذج من المجتمع الأصلي. وفقاً للمبررات الآتية .

١- تمنح نماذج العينة المختارة فرصاً للإحاطة بموضوعة البحث .

٢- تحظى نماذج العينة بشهرة عالمية في سياق الرسم الحديث .

٣- شكلت نماذج العينة تمايزاً واضحاً في توظيفها للحرف العربي .

طريقة تحليل عينة البحث :

اعتمد الباحثون المنهج الوصفي، لتحليل نماذج العينة وذلك مما يتماشى وتحقيق هدف البحث.

تحليل نماذج العينة:

نموذج (١)

اسم النص : المزهرية.

المادة والخامة : ألوان زيتية وطلاء لاصق على ورق مقوى.

القياس :١٤ ×١٧ انج.

العائدية : مقتنيات خاصة – سويسرا.

سنة الإنجاز :١٩١٩.

جسد النص الرسموي مجموعة من الحروف العربية والعلامات، صيغت في طابع تفكيكي اراد من خلالها (كلي) تهويم الفضاء ، وترميز النص بمنظومة من العلامات الدالة على النزوع نحو المطلق في التعامل مع الوحدات الدالة والفضاء لتتناسب مع قيمة الحرف وخلوده جمالياً وتداولياً .

لذا تندرج على سطح النص حروف كتابة عربية بشكل واضح، تمثلت بالحروف(ع-غ) في الوسط على الجهة اليسرى ، وحرف (ن) المقلومة أعلى اليمين و (ة) على شكل دائرة أعلى اليسار المرتبط بالقمر ، والنقطة اسفل الوسط على الجهة اليمنى ذات اللون الأخضر(الفيروزي) ، وحروف (ح –ج-خ) في الوسط من الجهة اليمنى و (د) اسفل اليسار

، والنقطة (الدائرة الكبيرة) ممثلة للشمس – رغم اختلاف لون المرجع الطبيعي – في أعلى النص ، و(ن) في أعلى الوسط ذات اللون الأزرق (الشذري) .

وتناثرت بعض النقاط اللصيقة بالحروف ، وأربع خطوط منها مستقيمة افقية في الوسط والاعلى والخطان المائلان في اسفل النص . والشكل الحروفي الذي يمثل احتمالاً تبادلياً لنصف دورق في أسفل الوسط ذات لون اسود ، بحيث خضعت هذه الوحدات لنظام متسق حقق الموازنة في ثنايا النص ومدياته .

كما وردة على سطح النص وحدتين طبيعيتين (نباتيتين) مثلت (الشجرة – النبتة) أعلى اليسار ، وفي أسفل اليمين بحيث لونت بلون البني (القهوائي) ، فضلا على الحلقة المحيطة بالدائرة ، أي النقطة الخضراء (الفيروزية) أسفل الوسط على الجهة اليمنى ، وقد رصفت بعض النقاط وشكل معيني ودوائر رصفت بطريقة متقاربة ولسيقه في حاضنة شكلية أسفل الوسط ومتباعدة في الأعلى على الجهة اليمنى ، مثلت بالون الأصفر (الفاقع) ، وكذلك بعض النقاط ذات اللون الأبيض في الأعلى على جهة اليسار واليمين .

لقد تناوبت هذه الوحدات بتناغمات وانسجامات جمالية على سطح النص الرسموي الذي شكّل حاضنة مغلقة بقصدية من خلال إطار سطح النص ذو اللون (الأخضر الزيتوني) فقد عومت هذه الحروف والعلامات الهندسية والنباتية في فضاء رسموي ذو لون رمادي مائل الى الزيتوني تتخلله مساحات لونية بيضاء على الإطراف وفي أسفل الوسط داخل الشكل المفترض ايقونياً.

لقد لعب الاتساق الجمالي للحرف في تركيب بنية النص دوراً هاماً لما شكله (الحرف) كعنصر تكميلياً للوظائف الهندسية والتقنية الصرفة ، ثم اعطاه وظيفة رمزية تحور دور فن الكتابة إلى لغة جمالية . فأتخذ الحرف وجود شكلي لمقتربات النص الكتابي ، ووجود خطي لمنح النص دوره الوثائقي ، ووجود روحي له كيانه ومقروئيته المرتبطة بسرمدية اللغة وآفاقها الرحبة .

أن انتماءات الحروف والعلامات في نص (كلي) الرسموي وأظهارها من خلال عدة الوان شرقية (أن صح التعبير) (الشذري / الفيروزي / الأصفر الفاقع) تدلي بمدى فاعلية البيئة والسياق الثقافي لتاريخ الحضارة الإسلامية، بأعتبارها ترديدات عوّلت على محاكات الواقع العربي (كتابياً وزخرفياً) فالتناوب والتناغم اخذ سمته الجمالية من تباينات فن (الرقش / الأرابسك / التخريم).

لذلك اصبح فعل الانفتاح التكويني سراً جمالياً وزخرفياً باعثاً الحيوية والحركة داخل تضاريس النص من خلال التلاعب بالمنظومة البصرية وادخال ادوات النص العربي الاسلامي (الحرف / الزخرفة النباتية / التبقيع / التحويرات الشكلية) .

نموذج(٢)

اسم النص : الثائر ذو القبعة .

المادة والخامة: مواد مختلفة

القياس :١٢×١٤ انج.

العائدية : مؤسسة بول كلي برن – سويسرا.

سنة الإنجاز :١٩٢٣.

شكل النص الرسموي حاضنة لعدد من الروابط الخطية والشكلية في حراكة تمازج تعشيق الحرف واشتباكه بالمنظومة الغربية تجاذباً وتباعدا ، فحمّل النص بوحدات علامية (خطية وحروفية) وشكلية (هندسية وغير هندسية) ولونية متنوعة لتتزاحم على متن النص الرسموي .

أن اللعب بالحرف العربي وتشكلاته الهندسية والشكلية المستخدمة بطريقة متنافذة ما هو الا نجاعة الفنان لإضفاء الطابع الخفي أو الرمزي في النص، بوصف خطاباً ترمزياً يتطلب جهداً لتفكيك إرساليته الجمالية وتسلمها.

لقد انخرطت الحروف في ثنايا النص تداخلاً وتضايفاً ، حيث نلخص وجود حروف عربية متناثرة مثل (م ، ي ،ت ،س ، ل ، ج ، ح ، خ ، و ، ع) ونقاط موزعة في الجهة اليمنى العليا والوسطى والسفلى مثلت باللون الأسود لتتناوب وبشكل صريح مع الفضاء المحيط الحاضن لها . كما رصف الفنان علامات عضوية كلها درجة من الايقنة مع المرجع العياني دلت على حيوانات (طائر) ووجود بشرية تعتليها قبعات ، فضلاً على تضمين النص لحركة بشرية لانسان ذو فعالية متسارعة من خلال العلامة الكبرى ( ) التي تتصدر في وسط النص . والتي تحاكي مؤشرياً مع الصليب (المعقوف) أو ايقونياً لعلامة شرقية قديمة من خلال الترددات الرباعية في فترة العصر الشبيه بالكتابي (الراقصات / الغزلان) المرسومة على الخزفيات ، وبالتالي قد تشكل هذه العلامة محولات وتأويلات عدة منها (الحركة / الاستباقية / الديمومة / التوالد ...).

كما اضاف (كلي) على سطح الرسموي وحدات دالة واشكال هندسية مثل (الدوائر ، الحلقات) الثلاثة ذات اللون الأصفر تتدلى فيها الخطوط لتضفي طابعاً تشخيصياً كحرف أو رمز ما ، أو علامة طبيعية (الشمس)؛ ومثلثات ومثلث منقوص في أسفل اليسار ، ومتوازيات متناثرة في الفضاء .

لقد شيدت هذه المنظومة (الحروفية ، الشكلية) على بنية مربعات وبمساحات مختلفة ودوائر واشكال هندسية ومثلثة ودوائر ومعين _ ذات اللون (الاوكر ، والاصفر الفاقع ،الوردي ، البنفسجي المزرق ، والاخضر الغامق في أعلى النص والفاتح في اطرافه اليسرى ،الأصفر الليموني ، البرتقالي _ وسطَ فضاء مائل إلى الأزرق السماوي ولون فيروزي وبنفسجي محمر مائل إلى الوردي فضلاً على تواجد ثلاث مساحات بيضاء اللون .

وبهذا تناغم السطح الرسموي مع تشكلات محاكية لـ (بسط ومفروشات زخرفية) استعيرت من الارث والسياق العربي في منمنماته الزخرفية والواجهات الفسيفسائية للعمارة العربية. لذلك تلازمت انساق النص الخطية الحروفية واللونية في الفضاء الرسموي مع جماليات الطراز المعماري والفني للبلاد العربية ، فضلاً على أن تداخلات التشكيل الحروفي تجعل الكلمات والمقاطع غير متاحة لقرائتها وعدم امكانية تأكيدها ، فأخذت محمولات النص حروفاً ووجوهاً تتماهى ملامحها في بنية التكوين وتشكلاته ، رغم قصدية الزج بالحروف والعلامات وذلك لاضفاء طابعاً جمالياً في تشيد أركان النص ومنحة غطاءً تصميماً له مرموزاته العميقة .

اراد (كلي) التلاعب بالمنظومة البصرية من اجل القيمة الجمالية الحاصلة في تباينات الحقل المرئي، كجعل الحروف المهيمنة (الهجينة) والعلاقات بلون والفضاء الحاضن لها بالألوان منسجمة تنزع إلى خلق مسافات تبين بنية التشكيل والفضاء السرمدي .

نموذج (٣)

اسم النص : أسطورة النيل .

المادة والخامة: مواد متنوعة

القياس :١٥×١٧ انج.

العائدية : متحف الفنون الجميلة، سويسرا.

سنة الإنجاز :١٩٣٧.

لقد ارتبط مناخ النص الرسموي بالطبيعة العربية على وجهتين ، الأولى تمثلت بالطبيعة (البحرية) من خلال مدلولات اللون الأزرق السمائي والثانية بتشكيل الحروف والعلامات على دعامة أو لوح أو رقمٌ طينية . فتتناوب الوحدات والعناصر الشكلية لتبث لنا ديمومة الحياة وارتباطها بالوجود الطبيعي .

أن النص الرسموي مثل سطح مستوي اكثر تجريداً تضايفت معه الحروف (العربية والغربية) والارقام والعلامات العضوية والرياضية إلى حد ما ، وهي تعوم في حراكة بلا انقطاع محاولةً منه لإثراء إحساسنا البصري والجمالي بالتشكيل .

من الشواهد المتصدرة على سطح النص هو قارب كبير في وسط النص يحتضن شخوصه وفي نظرة عن كثب ليوحي ذلك بحرف عربي مثل (ث) . لقد تحولت الوحدات الخطية إلى شكل ما ، اذ لايمتلك الحرف هوية بدون التكوين الجاذب له ، كما اتخذ الحرف نسقاً وطابعاً تزينياً أضفى على سطح النص ترديدات تنادي بالغات البكرية (الصورية) والهيروغليفية .

لقد شكلت الحروف مسرحاً طقسياً تتحاور فيه المقاطع ، فغدت الحروف مدمجة بالأشكال ومموهة أو كأنها توحي بها . فقد تنوعت الحروف فمنها ما جاء بالغة العربية (جـ / خـ / حـ / ع ، ن ، ب ، ل ، م ، د) ومنها أحرف انكليزية او ربما لاتينية (U,X,Y,T) وعلامات تبدو رياضية (– ، x) وأرقام (٨،٦،١) حيث مثلت جميعها بلون واحد الأحمر الأرجواني (كرمسن)، كذلك ترابطت معها إشكال هندسية لدائرة (الشمس) في أعلى اليسار وأهله متنوعة الاتجاه .

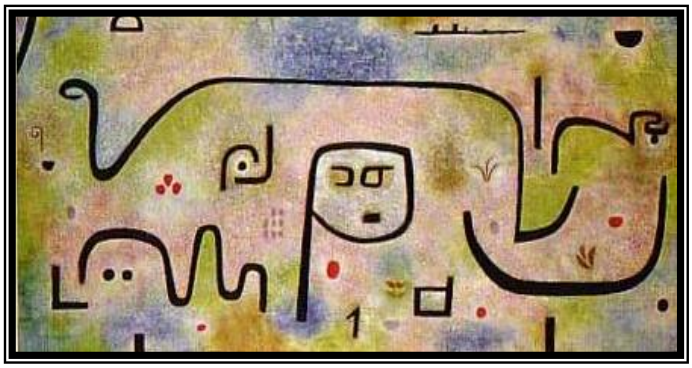
صيّرت دوال النص الرسموي الفضاء إلى لوح نقش عليه طلاسم من تاريخ سحيق مرتبط بالإرث العربي وحضاراته . فقد نجد بعض التشكيلات الخطية للحروف في إشكال قوارب ونبات وحيوانات (سمك / اوز) وعلامات رياضية تتراصع على سطح متباني المستويات من خلال الايقاع اللوني الذي اتخذه الفضاء (الارضية) وكأنها رقع من (الشطرنج ، أو بساط) ذو الوان منسجمة مثلت بالألوان (الأزرق الغامق – النيلي في أربع أركان ، والأزرق الفاتح والسمائي والبنفسجي المزرق).

أن هذه التناوبات ماهي إلا ترديدات يراد منها محاكات الشواهد الشامخة في الحاضنة العربية من (فسيفساء ، ورقش...) وإظهار تناسقاتها جمالياً. وبالتالي تشكل هذه الأنماط كلها لوح (رقمي / رمزي) يقرب اسلوبياً من شواهد التاريخ العربي ، فضلاً على تاكيد الخط العربي

بسماته المتداولة في النص الرسموي ، فهنالك اتساق جمالي في البنية العامة جعلت من انتماءات الحرف واستلهام الدلالة الروحية للخط العربي كوثيقة معرفية لها صلاتها مع حفريات تاريخ الحضارة الاسلامية .

لذلك أصبحت هناك قصيدة في الافصاح عن الذات ونزعاتها ، وانزياحات لتلاحم العلاقة بين الحرف العربي وتشكيله فنياً . وبهذا يأخذ الحرف طابعاً جمالياً خاصاً يصعب قراءته رغم رشاقته وليونته على سطح النص الرسموي .

نموذج (٤)



اسم النص : جزيرة دلكامارا.

المادة والخامة: مواد متنوعة

القياس : ١/٢ ٣١× ٦٩ أنج.

العائدية : مؤسسة كلي – بيرن.

سنة الإنجاز : ١٩٣٨.

مثل النص الرسموي صياغات شكلية لعلاقات حروفية ممتدة إلى الخارج لتكون (انشاءً – تكويناً) مفتوحاً لتتعالق مع بعدها الوجودي ، لذا مُثلت وحداتها ودوالها الخطية المنحنية المنفذة باللون الأسود لتشكل معاً علامات دالة ترتبط بحبكة النص وسردياته .

كما تتوزع على سطح النص علامات (لرأس بشري وقارب وشموس واقمار) بلون اسود مشكلة وفق طواعية الحروف – (م ،ن،ت،ح،ب،ل،ص) – الكتابية وسلاستها وكذلك أشكال هندسية (دوائر وإنصاف دوائر) واشكال نباتية متناثرة على سطح النص، بحيث شكلت هذه الدوال مصفوفات بصرية ذات طابع انسيابي وهادئ ، حيث أضفى الحرف العربي والأشكال المصاحبة له طابعاً جمالياً في تركيب بنية النص .

شكل الفضاء (الخلفية) على اساس الوان مفعمة بالحيوية وربيعية مثلتها الألوان (الأخضر الفاتح (الحشيشي) – الوردي – الزهري – الأزرق السماوي) مما صعدت تلك الوحدات اللونية في فضاء النص ومحيطه من القيمة الجمالية في تناغمات وانسجامات (الألوان) . وبالتالي خلق فعل اتراجيدي مترشح من الطبيعة الكلية للنص .

لقد تجلت في سياق النص بعض التشكيلات المرتبطة بالمرجع ، فألتواءات الحروف وخطوطها المنبسطة ذات البعد الواحد صدرت لنا ملامح لوجه بشري يتوسط النص قائم على دعامة طويلة وكأنه رأس لهيئة تمثال عولجت ثناياه بتداخل اللونين الابيض المتفرد على سطح النص والاخضر الفاتح ، وبالتالي أشارت هذه الملامح على الصورة الايقونية المستخلصة من الشكل الإنساني ، كما تجلى قارب مختزل بحركة خط واحدة على الجهة اليمنى ، وحركة ممتدة بين اطراف النص وفعل متموج لترديدات الانحناءات تماثل الحركة الثعبانية . فأضافة التركيبات الخطية المنحنية ديمومة الزمان على سلطة المكان – كانطلاق الحروف بالكتابة – فتوحي الخطوط المنحنية بزمن الفعل والاحداث ، حيث يترصد في الجانب الأيمن من النص شكل لقارب يبحر في اتجاه ما. وكذلك تضفي بعض الانحناءات في الجانب الأيسر على ازدياد الترديد في الزمان والفضاء الفسيح لتشكل هذه التكوينات مدلول التعبير ومضمونيته.

كما اثارت بعض الوحدات تصدرها في سياق النص وقد تجلت في وحدتين (نصف دائرية) مثلت البروز (الشروق = الشمس) في أعلى اليسار ، والأخرى مثلت (المغيب = القمر) في أعلى اليمين ، وهذا البعد الجمالي في التناوب والتبادل في زج الوحدات ما هو إلا تشيد بين المكان كوجود متبدل والزمان كمدرك غيبي متحول . فقد تثير هذه الوحدات تهويمات للنسق الجمالي في النص واغترابات مدياته من حيث التناوب الزماني في المكان والفضاء كما مثلتها النقاط المتناثرة على سطح النص .

لقد شيد (كلي) نصه الرسموي على بنية تعالقات النسق التشكيلي والجمالي للحروف العربية والخطوط ذات اللون الأسود ، بحيث دونت بضربات (ثخانات) مختلفة من السمك لتمثيل معالم النص ووحداته . فاتخذت الحروف والأشكال طرازاً معمارياً وفنياً في تركيب النص ، كما اثارت بعض (الحروف – الخطوط) المنحنية الداخلية إلى التشابك التراجيدي من خلال طواعية وتمطيط الحروف ، الذي صمد بدوره من إيقاعية النص الدرامية .

كما تداخلت إبعاد ذات قيم جمالية اضافية مثلتها النقاط المنتشرة على جغرافيا النص ذات الألوان (الأحمر والأرجواني والأسود والبنفسجي الفاتح)، بحيث أثارت تلك النقاط مناطق جذب وايقاع حر لمعادلة الموازنة على مستوى الطبيعي والفني.

وبالتالي أضفت تلك النقاط المنزوعة من الحروف تارةً والملاصقة تارةً أخرى للحروف الكتابية طابعاً رمزياً وجمالياً.

وعليه تحول الخط إلى شكل ما في سياق النص اذ لا يملك (الخط – الحرف) هوية بدون التكوين المحيط به، وبهذا شغلت تضاريس النص وحدات خطية حروفية (عربية) وشكلية مختزلة موهت سياقات المرجع (الموضوع) فإضافة الوحدات الكتابية جمالية ورمزية عبر مزاوجة الحروف العربية بقريناتها حرفاً ورقماً. وبالتالي في الشكل المعماري للنص.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

_ النتائج:

١. تمظهر الحرف العربي بطابعٍ تشكيليٍ وغدا خطاباً جمالياً ورمزياً يوهم المتلقي بتفكيكه واستلام إرساليته مباشرةً تبعاً للبنى التركيبة التي ينطوي عليها.(كما في جميع نماذج البحث).

٢. عملت نصوص (كلي) على الحرف العربي باعتبارها رموزاً لغوية لها مكون ذهني (تدعم – تمنح) الأشياء بمعاني مرادفة وعمق وجودي لترديدات الواقع المعاش. (كما في جميع نماذج البحث).

٣. أصبح الحرف بنية خطية وجمالية ترسخ المعطيات العربية من خلال وظائفها التكميلية للوظائف الهندسية في النص. كما في نموذج (٢، ٣).

٤. تعددت اتجاهية الحرف بتعدد جوانب النص ووظفت لأغراض جمالية ولإضفاء طابع رمزي تمثلاً لحس الطقس العربي. كما في النموذج (١-٤).

٥. تجلت القيم الجمالية من خلال تناوبات الحروف إيقاعياً – تكراراً تماثلاً مع انتماءات النسيج المعماري المقدس. كما في نموذج (٣).

٦. لخص الحرف العربي بآفاقه وانفتاحاته التكوينية سر الفن الإسلامي كونه باعثاً رمزياً للحيوية والحركة (الديمومة لحضور الإنسان) شكلت الحروف محاور (أفقية – عمودية) تنافرت وتعشقت تبعاً لصياغات جمالية في النص الرسموي. كما في النموذج (١– ٤).

٧. ارتبط النص الرسموي بوحداته الخطية واللونية الدالة مع سياقات المرجع من خلال الألوان (الأصفر – الأزرق الفيروزي) واحالاتها الدلالية في تشكيلاته. كما في النموذج (١).

٨. أن التناغمات والتباينات الحادة للخطوط ما هي إلا محاكات مع فنون الأرابسك (فن الرقش) فغدا الانسجام بين عمارة بنى النص وعمارة المدينة العربية تشاكلاً وتجسيداً. كما في النموذج (٢- ٣).

٩. أخذت رسوم (كلي) طابع تجريدي (زخرفي- غنائي) وظفت فيه الحروف على خلفيه مسطحة وكأنها عائمة في الفضاء. كما في النموذج (١- ٤).

١٠. سعى (كلي) إلى إيجاد خطاب جديد عبر استخدام الحروف والمفردات المتنوعة فأخذ يمحورها لتتلائم مع أعماله وتتجانس إلى حد أن معالم العناصر هذه تكاد تختفي أحياناً وتذوب على نحو يصعب التكهن بمصادرها. كما في النموذج (٢- ٤).

١١. امتزجت الحروف العربية ما بين أقصى القواعد الهندسية صرامةً وأكثر الإيقاعات نغمية. كما في النموذج (٢).

١٢. تمثل(الكتابة – الحروف) علاقة مابين الحركة والسكون ، أي حركة ايقاعية متواترة منتظمة على سطح ثابت . كما في النموذج (١- ٤).

١٣. جمع (كلي) بين الارتكاز (بنية المربعات المسطحة) والحركة، بالدوال (الخطوط – علامات). كما في النموذج (٣).

١٤. أن إمكانية تطويع الحرف العربي اتخذ حركات مختلفة تخلق تناغمات، فأخذ يبالغ او يحذف او يكبر او يصغر، فتنوع أشكاله تبعاً لقابليته في (الاستمداد والإطالة والتمطيط). كما في النموذج (٢- ٤).

الاستنتاجات:

١. أسهمت التباينات في اشتغالات الحرف العربي إلى حضوره بأبعاد جمالية (شكلية وخطية وروحية) بديله لوجوده المقنن، ووظف ليكون له كيانه ومقروئيته.

٢. أباحت نصوص (كلي) بمكنوناته الداخلية التي نزع من خلالها إلى العرفان بجماليات التأثير والتحول على مستوى النضج والأداء بعد أن استلهمت غريزته الفنية من ارث الحضارة العربية.

٣. حاول (كلي) من خلال الحروف إقصاء الخارج المماثل والبحث عن جوهرها الروحاني الأكثر قداسة، لان الجوهر يقوم على الإطلاق والشمولية والروحية وعدم التقنين، وهذا مدعاة للجمالية العربية.

٤. شاركت النقطة الحرف العربي في حركتها داخل النص بدور تعبيري وجمالي.

٥. عده الحرف العربي مصدرا جمالياً مهماً من مصادر التراث الذي يتم إدراكه شكلياً في العمل الفني.

٦. شكلت جماليات الحرف العربي لدى (كلي) مناجاة للواقع العربي بمنظومة العقل الغربي من خلال التجسيد والدلالة وتمثيلاً للواقع وتجسيداً لأشكاله المختلفة ودلالاته.

٧. استمدت الحروف العربية قيمتها التشكيلية وبعدها الجمالي من تنوع أشكالها وتراكيبها تجريداً واختزالاً.

٨. وضحت جماليات التوظيف في نزعتها التجريدية تبعاً لذلك الامتداد اللانهائي للحروف العربية كالانفتاح المتدفق لإشكالها والتي تبدو في مجموعها كأنها تتكرر بصورة إيقاعية متغايرة وشكل لانهائي كما هو الحال في الزخرفة العربية .

التوصيات:

يوصي الباحثون بما يأتي:

١. توجيه ذوي الاختصاص في اعتماد تدريس الطروحات الفكرية والجمالية للفن الإسلامي وتطور اشتغالات (الحرف العربي) كأنموذج فني في المؤسسات الفنية العراقية.

٢. حث الجهات والمؤسسات الحكومية العلمية العليا على إقامة مكتبة رقمية تؤرشف الإعمال الفنية وتجارب الفنانين، ليتيسر للباحثين مشاهدتها والحصول عليها.

٣. دراسة المنجزات الفنية والجمالية التي رسخها (بول كلي) في سياق الفن التشكيلي بشكل عام.

٤. تحفيز المحاولات لترجمة بعض الإصدارات الفنية والجمالية الأجنبية.

المقترحات :

يقترح الباحثون أجراء البحوث الآتية:

١- جماليات توظيف الحرف العربي في رسوم شاكر حسن ال سعيد .

٢- استلهام الحرف (المسماري) وتوظيفه في الرسم العراقي المعاصر .

الهوامش

* تعتبر هذه الفترة من اخصب مراحل فنه الرسموية، وتأتي بعد زيارته الى بلاد الشرق والمغرب العربي، ولذا استثمر فيها تشكيل الحرف واشراق بنيته اللونية بشكل واضح.

١- ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب . ج٤ ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت: ١٩٥٥. ص١٣٣-١٣٤.

٢- مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر : ١٩٧٩ . ص٦٢.

٣- نخبة من علماء السوفيت ، الموسوعة الفلسفية ، إشراف م. روزنتال ب. يودين . ، ط٥ ، ت: يوسف كرم ، دار الطليعة ، بيروت : ١٩٨٥. ص١٦٧.

٤- ابن منظور ،مصدر سابق ،ص ٦١٠.

٥- مجدي، وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان بيروت: ١٩٧٩. ص٨٣.

٦- الحسيني، اياد عبد الله، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم في العصر الاسلامي، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بغداد: ١٩٩٦، ص١٢٦-١٢٧.

٧- عبد الواحد، فاضل، الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين، مجلة الاقلام، العدد ٦، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩، بغداد: ص٦.

* بالعصر الشبيه بالكتابي : وهو العصر الشبيه بالتاريخي (٣٥٠٠- ٢٨٠٠) ق.م المتضمن الطور الأخير من عصر الوركاء ودور جمدة نصر والطور الاول من عصر فجر السلالات ، وهو العصر الذي سادت به الحروف المسمارية أي اللغة السومرية .

٨- نخبة من الباحثين العراقيين، حضارة العراق،ج١، بغداد:١٩٨٥،ص٢٣٢.

٩- نفسه،ص٢٣٢.

١٠- الجبوري، محمود شكر، الخطاط البغدادي ياقوت المعتصمي وتلامذته، افاق عربية، العدد ٧-٨، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٦، ص ٨٠-٨١.

١١- عبد الواحد، فاضل، الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين، المصدر السابق، ص٦.

١٢- مرزوق، ابراهيم: موسوعة الفن الاسلامي، مطابع العبور الحديثة ، القاهرة:٢٠١٣، ص ١١٧-١١٩.

١٣- الجبوري، يحيى وهيب :الخط والكتابة في الحضارة العربية ،دار الغرب الاسلامي ،بيروت ، لبنان:١٩٩٤،ص٤٦-٤٧

١٤- بهنسي، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، دمشق : المطبعة والجريدة الرسمية ، ١٩٧٠ ،ص٢٥٠

١٥- ابراهيم، مصطفى محمد :جماليات الخط العربي وتطبيقاتها في التصميمات ،ط١،عالم الكتب ،القاهرة :٢٠١٤

١٦- الجبوري، يحيى وهيب :الخط والكتابة في الحضارة العربية ،المصدر السابق ص١١١.

١٧- نفسه، ص١١١.

١٨- ارنست، كونل ، الفن الإسلامي ، ت د : احمد مرسي ، لبنان ، دار صادر ، ١٩٦٦،ص٥٦.
١٩- مرزوق، محمد عبد العزيز، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ، بغداد ، ١٩٦٥،ص ٢٠٩.
٢٠- العبيدي ، صلاح ، الآثار العربية الإسلامية وأثرها في الفنون الأوربية في عصر النهضة ، مجلة كلية الآداب ، العدد ٢٣ ، جامعة بغداد ، السنة ٦، ص٢٢.
٢١- الدوري، عياض عبد الرحمن ، تأثيرات الفن الإسلامي في فنون أوربا ، آفاق عربية ، العدد ٩ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠، ص٧٧.
٢٢- مرزوق ، محمد عبد العزيز ، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ، المصدر السابق، ص ٢١٨.
٢٣- الدوري، عياض عبد الرحمن، تأثيرات الفن الاسلامي في فنون أوربا، المصدر السابق، ص٧٧.
٢٤- بهنسي ،عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق/ص٢٢
٢٥- حسن ، باشا، فنون النهضة التشكيلية وتأثرها في الفنون الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة . ١٩٦٧،ص٣٨.
٢٦- انتجهاوزن، رلايتشارد ، فن التصوير عند العرب ، ت عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد : مطبعة الأديب البغدادي ، ١٩٨٤،ص١٣٥.
27- Jullian , Philippe , The OR. Entalists , Phaldon Oxford , PM. Switzerland 1977.p139-166.
٢٨- بهنسي ،عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق، ص١٢٢-١٢٣
٢٩- بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، مطبعة اليقظة، الكويت:١٩٧٩، ص١٢١.
٣٠- بهنسي ،عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق ،ص١٥٧-١٥٨.
٣١- نفسه، ص١٦٢.
٣٢- آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الرسم ، مجلة الرواق ، العدد ١ ، نيسان ، ١٩٧٨،ص٢.
٣٣- بهنسي ،عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق ،ص١٨٢.
٣٤- نفسه ،ص١٨١.
٣٥- روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ت مي مظفر ، ط١ ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠،ص٢١٤.
٣٦- آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الرسم ، مجلة الرواق ، العدد ١ ، نيسان ، ١٩٧٨،ص٢.
٣٧- نفسه، ص٢.
٣٨- الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، بغداد : وزارة الأعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٢، ص٦٣.
٣٩- الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي العراقي المعاصر، المصدر السابق، ص٢٥٧-٢٥٨.

٤٠- آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الرسم، المصدر السابق، ص٢.

٤١- حسني ، إيناس : التلامس الحضاري (الإسلامي – الأوربي) ، عالم المعرفة ، الكويت : ٢٠٠٩،ص١٠١.

٤٢- حسني ، إيناس : التلامس الحضاري (الإسلامي – الأوربي)، المصدر السابق، ص١٠٤.

٤٣- كونولي شين، حياة بول كلي وأعماله ، تر: عثمان مصطفى ، ط١ ، دار هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة (مصر) : ٢٠٠٧، ص٢٠

٤٤- نفسه ،ص٢١.

* الالخيط هو الرقش العربي الهندسي .

** الرمي هو الرقش العربي اللين.

٤٥- نفسه ،ص٢٣.

٤٦- حسني ، إيناس : التلامس الحضاري (الإسلامي – الأوربي)، المصدر السابق،ص١٠٢.

٤٧- كاظم شمهود ، بول كلي ، مطور الفن العربي – موقع الانترنيت.

٤٨- حسني ، إيناس : التلامس الحضاري (الإسلامي – الأوربي)، المصدر السابق، ص١٠٢.

٤٩- بهنسي ،عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث، المصدر السابق، ص٢٠٦.

٥٠- نفسه، ص٢١٥-٢١٧.

المصادر والمراجع

١. ابراهيم ،مصطفى محمد: جماليات الخط العربي وتطبيقاتها في التصميمات ،ط١،عالم الكتب، القاهرة: ٢٠١٤.

٢. ابن منظور، ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ج٩،٤ ، بيروت ، دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٥ .

٣. اتنجهاوزن ، رلايتشارد :، فن التصوير عند العرب ، ت عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد : مطبعة الأديب البغدادي ، ١٩٨٤ .

٤. ادونيس: النص القرآني وافاق الكتابة،ط١، دار الادب، بيروت: ١٩٩٣.

٥. ارنست ، كونل : الفن الإسلامي ، ت د : احمد مرسي ، لبنان ، دار صادر ، ١٩٦٦.

٦. الاعظمي ، خالد احمد : المسمارية والحروف الهجائية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١ ، العراق : دار الشؤون الثقافية العامة . ١٩٧٩ .

٧. آل سعيد ، شاكر حسن : البعد الواحد الفن يستلهم الحرف (٢) . بغداد : مطبعة الشعب ، ١٩٧٣ .

٨. آل سعيد ، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ .

٩. آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الرسم ، مجلة الرواق ، العدد ١ ، نيسان ، ١٩٧٨ .

١٠. بهنسي ،عفيف : اثر العرب في الفن الحديث ، دمشق : المطبعة والجريدة الرسمية ، ١٩٧٠ .

١١. بهنسي ،عفيف الفن والاستشراق ، لبنان : دار الرائد اللبناني ، ١٩٨٣.

١٢. بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، مطبعة اليقظة، الكويت:١٩٧٩.

١٣. الجبوري ، محمود شكر : الخطاط البغدادي ياقوت المعتصمي... وتلامذته ، آفاق عربية ، العدد ٧ . ٨ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٦ .

١٤. الجبوري، يحيى وهيب :الخط والكتابة في الحضارة العربية ،دار الغرب الاسلامي ،بيروت ، لبنان:١٩٩٤

١٥. الجنابي، قيس كاظم: حروفيات فلسفة المعنى، الموقف الثقافي، س٤،دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩.

١٦. حسن ، حميد محمد : اثر الخط العربي في الفنون الأوربية ، آفاق عربية ، العدد الرابع ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ .

١٧. حسن ،باشا : فنون النهضة التشكيلية وتأثرها في الفنون الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة . ١٩٦٧.

١٨. حسني ، إيناس : التلامس الحضاري (الإسلامي – الأوربي) ، عالم المعرفة ، الكويت : ٢٠٠٩.

١٩. الحسيني ، أياد عبد الله : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، أطروحة دكتوراه ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .

٢٠. د. كاظم شمهود ، بول كلي ، مطور الفن العربي – موقع الانترنيت.

٢١. الدوري ، عياض عبد الرحمن : تأثيرات الفن الإسلامي في فنون أوربا ، آفاق عربية ، العدد ٩ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ .

٢٢. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، بغداد : وزارة الأعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٢.

٢٣. رشيد ، فوزي : قواعد اللغة السومرية . السلسلة الفنية ٢٠ ، وزارة الأعلام ، بغداد : مطبعة ثنيان ، ١٩٧٢ .

٢٤. روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ت مي مظفر ، ط١ ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠ .

٢٥. شيل، انا ماري: التشبيه في الحرف في الأدب الإسلامي، مجلة فكر وفن،ع٣، إصدار البرت تايلا، المانيا: ١٩٦٤.

٢٦. عباينة ، يحيى : دراسة النظام السيميائي للخط العربي في ضوء النقوش السامية ونعامتها ، دمشق : مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨.

٢٧. عبد الواحد ، فاضل : الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين ، مجلة الأقلام ، العدد ٦ ، بغداد : جار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩ .

٢٨. عبو ، شذى فرج : توظيف موجهات الموجات الصوتية في تصميم وحدة إضاءة ، اطروحة دكتوراه ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ .

٢٩. العبيدي ، صلاح : الآثار العربية الإسلامية وأثرها في الفنون الأوربية في عصر النهضة ، مجلة كلية الآداب ، العدد ٢٣ ، جامعة بغداد ، السنة ٦.

٣٠. العبيدي ، صلاح : التعليم وسائله في الآثار العربية الإسلامية ، مجلة كلية الآداب ، العدد ٢٧ ، جامعة بغداد ، ١٩٧٩ .

٣١. كاظم ، أركان عبد الأمير : المعلقات النسيجية العراقية وإمكانية توظيف الخط العربي في تصاميمها ، رسالة ماجستير ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ .

٣٢. كلي ، بول : نظرية التشكيل ، ط١، تر وتقد: عادل السوي، دار ميريت، القاهرة: ٢٠٠٣.

٣٣. كونولي، شين: حياة بول كلي وأعماله ، تر: عثمان مصطفى ، ط١ ، دار هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة (مصر) : ٢٠٠٧.

٣٤. مجدي ، وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٩ .

٣٥. مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي ، مصر : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٧٩ .

٣٦. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الخيرية ، ١٩٧٩ .

٣٧. مرزوق ، محمد عبد العزيز: الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ، بغداد ، ١٩٦٥.

٣٨. مرزوق. ابراهيم : موسوعة الفن الاسلامي ، مطابع العبور الحديثة، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠١٣.

٣٩. نخبة من الباحثين العراقيين: حضارة العراق ، ج١ ، بغداد : ١٩٨٥ .

٤٠. نخبة من علماء السوفيت: الموسوعة الفلسفية ، إشراف م . روزنتال ب. يودين ، ط٥ ، ت يوسف كرم ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٥ .

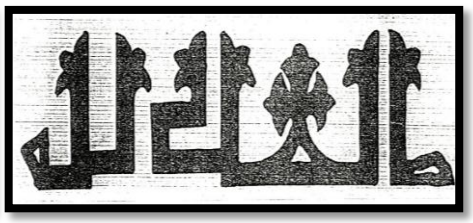
٤١. اليسوعي ، لؤي معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٥٦ .

٤٢. اليوني، احمد بن علي: شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف، المطبعة المصرية، القاهرة: ب ت.

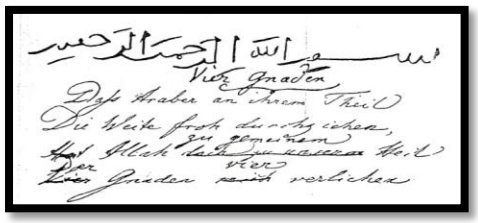
43. Jullian , Philippe : The OR. Entalists , Phaldon Oxford , PM. Switzerland , 1977

_ الأشكال:

شكل (١)

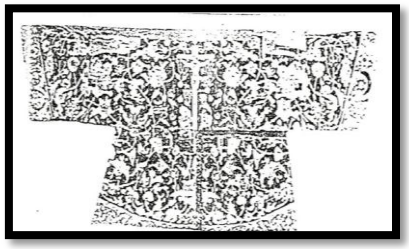


شكل (٢)



شكل (٣)

شكل (٤)

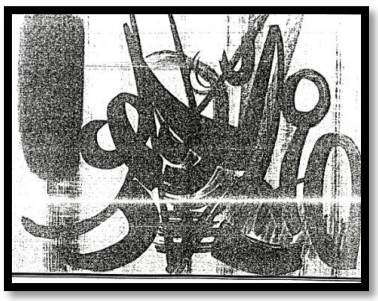


شكل (٥)

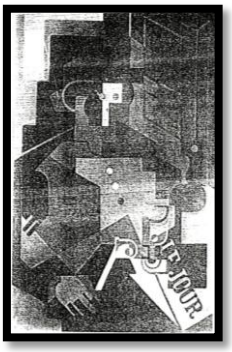
شكل (٦)

شكل (٧)

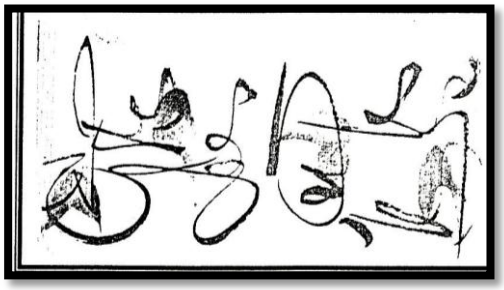
شكل (٨)



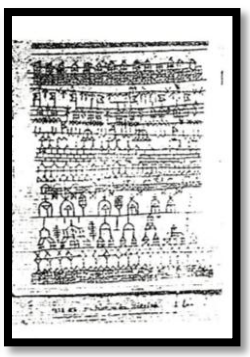
شكل (٩)



شكل (١٠)



شكل (١١)



شكل (١٢)

شكل (١٣)