

# استلهاهم للحرف العربي في الفن العراقي

شاكر حسن آل سعيد

- ١ -

استخدامها للحرف الكوفي « (٣) . وجميل حمودي ومديحة عمر كلاهما من الرواد الاوائل لاستلهاهم الحرف العربي في الفن وذلك منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين .

يبدو اذن من خلال هذا المطلاع ان المبدأ الاساسي لاقتباس الخط العربي ( او السفير التشكيلي للعالم اللغوي ) في الفن التشكيلي نفسه هو محاولة ما يمكن تسميته بالتصليق Collage : اي الصاق مادة من نوع ما على مادة من نوع آخر . ومثل هذه الظاهرة في الفن تعتبر من ظواهر تحول عملية التعبير الفني منذ مطلع القرن العشرين من كونها محاولة لتحقيق معنى الادراك ( كالذي طرحته المدرسة التكعيبية ) الى كونها محاولة لتحقيق معنى الوجود . فظهور التصليق في الفن الى جانب استبدال الشيء المنجز بما كان جاهزا ( او ما يطلق عليه بـ Ready mode ) وما الى ذلك من محاولات ... اقول ان ظهور التصليق وقتئذ كان بمثابة خطوة جريئة خطاها الفنان من أجل أسهامه بواقعه اليومي والمحيطي . وهذا هو ما قدمه الفنانون التكعيبون في فنونهم للصق ورق الجرائد والايحاء بذلك في الرسم ، او رسم بعض الحروف والكلمات المقروءة (٤) . ومن المعروف ايضا ان الفنانين المستقبليين والدادائيين كانوا في طبيعة المستلهمين للحرف في أعمالهم ايضا . فضلا عن « باول كلي » الرسام التجريدي المعروف بحبه للخط العربي وقد اقتبسه كثيرا في لوحاته .

وهكذا ، فان هذه المحاولة التي نبين الآن دور الفنان العراقي بل والعربي عامة في ممارستها تظل تطورا بل تحولا جديدا لمبدأ التصليق في الفن . واذا اردنا الايضاح أكثر فأكثر قلنا ان أصولنا الحضارية العربية وفي مواطن الحضارات الزراعية تستطيع ان تقدم لنا الكثير في مجال استلهاهم الحرف العربي في الفن والخروج به عن مجرد كونه اقتباسا سطحيا الى كونه ابداعا يستطيع ان يلخص موقفنا الحضاري العربي من خلال الحضارة العالمية الراهنة .

وكما سبق أن نوهنا ، فان مجرد رسم الحرف او الكلمة ذات المعنى المقروء في اللوحة هو تحقيق ( لحضور )

يقتضي استلهاهم الحرف العربي في الفن التشكيلي الجمع ما بين الكتابة والسطح التصويري او ما يوازي ذلك في الفنون التشكيلية الاخرى وما بين الحروف المبشرة أو الحرف الواحد ونفس المناخات المتعلقة بعوالم الفنون التشكيلية المختلفة .

من هنا فان هذا النوع من التوليف ما بين وسائل لغوية معروفة عن طريق الحرف او الكلمة او الرموز الابجدية المسماة بالخط ، ووسائل شكلية حية كالالوان والمساحات والدرجات اللونية الخ ، هو ما يكون لدينا هذه الظاهرة التي نحسن بصدها الآن بخصوص الفن العراقي .

ومن خلال تجمع البعد الواحد ( x ) الذي كان بمثابة البداية الرسمية لنا في بغداد عام ١٩٧١ أشرنا الى ذلك كأساس للتعبير الفني الذي لم نكن لنحدد مداه في هذا المجال . فقلنا في حينه بالنص : « البعد الواحد كفكرة يقصد به اتخاذ الحرف الكتابي ( أي الخط العربي ) نقطة انطلاق للوصول الى ( معنى الخط كقيمة شكلية ) او ما معناه انصهار الكتابة في الفن « (١) ، في حين كان جميل حمودي يشير صراحة الى الاساس الحضاري لهذه الظاهرة ويؤكد استلهاهم الحرف في الفن على اساس « القيمة الحضارية والثقافية لوجوده » الانساني (٢) . اما مديحة عمر فقد توخت بدورها منذ البداية ادخال الحرف في رسوماتها من أجل « الكشف عن طاقاته الابداعية كبعد وكرمز لحياتها خاصة في

( x ) اشترك في المعرض الاول لهذا التجمع كل من جبرا ابراهيم جبرا - جميل حمودي - رافع الناصري - سعيد شاكر - شاكر حسن آل سعيد - صالح الجمعي - ضياء العزاوي - قتيبة الشيخ نوري - فحطان المدفي - فؤاد جهاد - محمد غني - مديحة عمر - مواهب الشالجي - نوري الراوي - ناظم رمزي - هاشم سمرجي - وجيه نعله . كما عرضت لوحات لرائدانات طافور ( من الهند ) وعصام الصعب وعبد الله رضا الحق ، وارتومفسكا ( من بولونيا ) .

( ١ ) شاكر حسن آل سعيد : البعد الواحد ، ص ٢٣ .

( ٢ ) نفس المصدر : ص ٧٨ .

( ٣ ) نفس المصدر : ص ١١١ .

( ٤ ) علي الشول : الدادائية ، ص ٩١ - ٩٤ .

العالم اللغوي بكل كيانه عبر العالم التشكيلي المحسوس نفسه . وان مثل هذه المحاولة بالاساس هي خطوة هائلة خطاها الفنان التشكيلي في حينه . ذلك انه انتقل بالفنان من موقف ذاتي الى موقف محيطي . ومن أجل توثيق صلته بالعمل الفني وبالعالم توثيقا انسانيا بحثا . وهو ما نحن بسبيل تعميقه اليوم أكثر فأكثر ، بل وربطه بمنظورنا الحضاري العربي .

لقد اقتضى واقع الفن التشكيلي منذ بداية عصر النهضة في أوروبا التقرب من الصيغة الأكثر اسهاما بحضور الانسان في محيطه من خلال الاسلوب المعروف بأسلوب ( مطابقة الطبيعة ) على حد تعبير ارنولد هاوزر في مؤلفه « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، حيث أضحى رسم العالم عن طريق محاكاته هو المبدأ المفضل في العمل الفني كما في « الاسلوب الطبيعي » ، ولم يخرج الامر في حينه عن ان الفنان كان يفتش عن الوسيلة الأكثر اسهاما في تحقيق حضوره ( كذات ) في المحيط ( العالم الخارجي ) . أما ظهور التلصيق في مطلع القرن العشرين فهو من قبيل حضور المحيط ( العالم الخارجي ) في عالم الذات ( أو ما يوازي معنى البحث عن الصيغة الوجودية المرئيات ) في حين يصبح مبدأ استلهام الحرف في الفن بمثابة المحصلة لذلك : أي الجمع ما بين القيم الفكرية ( اللغوية وبحضورها الزمني الشعوري أيضا ) والقيم الحسية في آن واحد . من هنا اذن مغزى ان يكتشف الفنان الباحث عن كل تلك المفردات اللغوية الخاصة به حينما يوفق ما بين حروفه او كلماته والعالم الفني التشكيلي ، بل ما بين ذاته بكل كيانه اللغوي والحسي وعالمه . فالفنان اذن على حد قول ميرلوبونتي كما يقدمه لنا د. زكريا ابراهيم في كتابه « فلسفة الفن في الفكر المعاصر » : « ملزم بالاختيار ما بين الفن والعالم أو بين حواسنا والتصوير المطلق . لان من المؤكد ان الواحد منهما مائل في الآخر . وان لا موضع بالتالي للفصل بينهما على الاطلاق .. » ( ٥ ) .

على ان استلهاطنا للحرف في الفن يستند أيضا على مبدأ آخر كان بدوره من مظاهر التحول الرؤيوي في الفن في مطلع القرن العشرين وهو ما أخذت به المدرسة التكعيبية وأعني به « التعبير المعاصر » في العمل الفني .

فمن المعروف ان الفنان الطبيعي ( يترجم ) لنا الاشكال المرئية في العالم متخذا ( المنظور الجوي ) اساسا للايحاء بالبعد الثالث بالإضافة الى وسائل أخرى كالضوء والظل واللون وما الى ذلك . وقد استطاعت « الانطباعية » ان تقدم لنا تراثا علميا وموقفا انسانيا واضحا في هذا المجال باعتمادها على الالوان كانعكاسات ضوئية على سطوح الاجسام وكشعور انساني ( احساس بصري )

( ٥ ) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ١٨٠

في الوقت نفسه بل وكُرد للزمان من خلال الحاضر . وكانت في ذلك كله أكثر اقترابا من مبدأ الحضور في العالم في الفن أكثر من ذي قبل ، في حين استأنف الفنان الحديث فيما بعد رؤيته الذاتية متغفلا في طرحها وهي مفعمة بكل ردود الفعل الانسانية والثقافية في العمل الفني ( سيزان - فان غوخ - جوهان - سورا ) حتى جاءت التكعيبية بنذاتها الجديد وهو « التعبير حقيقة الادراك لا الابصار » . ونحن نجد في هذه الرؤية الثقل الهائل للمنطق العلمي الذي بدأت حضارة القرن العشرين تزرع تحته ، ومع ذلك فقد كان بصيص من الامل يلوح في حساب معنى الزمان في الفن ، وهو ما انفعلت به التكعيبية بالذات . لقد ابتدع الفنان التكعيبي منطق التعاصر في الجمع ما بين عدة زوايا للنظر من أجل التعبير عن حقيقة ادراكنا للوجود المرئي . ومن هذا المنطلق بالذات يمكننا ان نجد في ظاهرة استلهام الحرف في الفن مخرجا بل طريفا واضحا للكشف عن معنى الجمع بين محورين أساسيين للوجود الانساني ، هما المحور الزماني ( بمعنى الزمان الشعوري وليس الزمان الفيزيائي ) وهذا ما يمثله الفكر اللغوي ( او بالاحرى الحركة الذهنية التي تتم من خلال عملية القراءة مثلا ) والفكر التشكيلي أو المحور المكاني ( بمعنى ان أي عمل فني تشكيلي هو بنية لمجموعة من الابعاد ) . اذن كما استطاع الفنان التكعيبي الجمع بين زاويتين للنظر على الاقل ( ومن نفس منطقتنا العربي والحضاري في مناطق حضارات وديان الانهار الزراعية في الجمع بين المسقط العمودي والافقي .. ) نقول : - نستطيع ان نجتمع ما بين مسقطين للوجود الانساني ، ونحن في كل ذلك نتحرك من صميم منطقتنا الحضاري في كل العصور ، هما المسقط الزماني ( أي اللغوي والحديسي ) أو الروحي والمسقط المكاني ( أي الحسي والشعوري ) أو المادي . تماما كالجمع ما بين الدنيا والآخرة في الفكر الاسلامي .

وان لنا في التدليل على هذه الظاهرة سواء في مبدئها ( التلصقي ) أو مبدئها ( التعاصري ) شواهد جمة . فمن المعروف ان ظاهرة « الوضع الامثل » المعروفة في رسوم الاطفال أو في فنون الحضارات القديمة في وادي الرافدين ووادي النيل وحضارات الهلال الخصيب تعتمد على مبدأ التعاصر . وذلك في الجمع ما بين مشهد العين الامامية والوجه الجانبي عند تمثيل رأس الانسان أو ما بين الكتفين والصدر منظورا من امام واليدين في الجانب عند تمثيل جسده وما الى ذلك .. اما ظاهرة التلصيق فان لها اساسا واضحا في عملية التنظيم في النحت المدورة السومرية كأقدم شواهد معروفة على ذلك .. ومن ذلك تمثال الاله أبو اله الخصب وزوجته ، وسواه كثير . على ان ثمة شواهد أقدم من ذلك وتحتل الجانب الفكري من العقل البشري المبدع عبر مسيرتنا الحضارية العربية المريقة .

( أي ان الزخرفة فن قائم بذاته ووسيلة للتعبير غير التدوين الكتابي ) . ولكن مثل هذه النشأة بدورها ليست مسؤولة عن ظهور التعاصر ما بينهما خلال الحضارة العربية الاسلامية .

ومهما يكن من أمر فاننا نستطيع ان نتبين في فن الكتابة العربية المتطورة شواهد وافية على ظهور منجزات خطية لا يبدو فيها التعاصر ما بين الزخرفة والكتابة فحسب بل وما بين الكتابة والرسم . فلقد بلغ الانصهار ما بينهما في الزخرفة كما هو معروف في فن الارابيسك الى الحد الذي ظهر فيه ما يمكن نعتة اليوم على حد تعبيرنا ( بالزخرفة الخطية ) او ( الخطوط الزخرفية ) على السواء . اما ما بين الكتابة والرسم . وهو ما اتضح كما يبدو منذ القرن السابع عشر وبتأثير الفن الاوروبي وفي العصر العثماني ، فان الموضوع اضحى ان تظل الكتابة فيه مدورة بحيث تبدو في مجموعها على شكل رأس بشري أو جسم لحيوان أو طائر أو نبات . وكان الفن الاوروبي بدوره قد اقتبس الرسم في الكتابة والشعر كما في محاولات غليوم أبوليونيير الشاعر والناقد التكعبي المعروف .

والآن فنحن نستطيع بكل ثقة ان نوسع ظاهرة ( التلصيق اللغوي ) وهو ما نساهم به اليوم نحن الفنانين العراقيين والعرب المولعين باستلهم الحرف في الفن في كل ما ذكرنا من شواهد ابتداء من ظهور الشخصية المركبة . تلك الظاهرة التي تعزى حضاريا الى تقاليد الحياة الزراعية في العصر الحجري الوسيط فالحديث . على حد رأي هربرت كوهن في مؤلفه « المعراج الانساني » ( ٧ ) والتي اقتضت الجمع ما بين رموز العالم الزراعي خلال الاشكال المرئية المحورة باستمرار ، مثل السنبل والثور أو الماعز أو الغزال ذي القرون الطويلة والشجرة ، وكذلك الحيوان آكل الحشائش والطائر الخ . . . مرورا بظهور التماثل واستقرارها في الفكر الشعبي وانتهاء بفن الارابيسك والتعايش المستمر ما بين الزخرفة والخط العربي خلال الحضارة العربية الاسلامية . بيد ان هذا التبع يظل بعيدا عن وعينا الفني اذا نحن لم نجد فيه ( نسقا ) حضاريا وتراثا نرقل في أرجائه لا كأساس بسيكولوجي يبعث الثقة في نفوسنا فحسب بل كأساس تقني وأسلوبى يستطيع ان يندرج من خلال ابداعاتنا الفنية نفسها . هنا يصبح اعتزازنا باستلهم الحرف العربي في أعمالنا منطلقا لرسم الخطوط العامة التي لا بد ان نتبينها في مسيرة حضارتنا العربية المعاصرة .

- ٢ -

في عام ١٩٧١ تم ظهور تجميع البعد الواحد في

( ٧ ) هربرت كوهن : المعراج الانساني .

ومن هذا القبيل الشخصيات المركبة او الشخصيات الاسطورية مثل جلامش وانكيدو في الادب السومري والعراقي القديم عموما ، وكذلك التمانم الاشورية كالثور المجنح مثلا . . انها جميعا تعبر عن ظاهرة الجمع ما بين نوعين من العوالم كعالم النبات والحيوان والآلهة والانسان ، والانسان والحيوان ، او الانسان والطائر . او الانسان والحيوان والطائر ، والانسان والحشرة . . الخ . . . وعلى العموم نستطيع ان نشير هنا الى ان ظهور الختم الاسطواني كوسيلة للتدوين ينطوي على مغزى عميق لا يستغني ابدا عن الجمع ما بين الكتابة والشكل المرسوم أو الذي يظهر كنحت بارز عند طبع الختم على الطين . فهل نستطيع ان نجزم مثلا ان الكتابة على الختم هي مجرد وسيلة توضيح للرسم ؟ ثم لماذا يختار لها الفنان اماكن معينة ذات علاقة مع التكوين الموضوعي أجمع ؟ وكذلك الامر بالنسبة للنحوت المدورة أو البارزة . . . وأخيرا فان من المواضيع التي عنى بها الفنان السومري في ممارسة مبدأ التعاصر في التكوين الموضوعي الفني ما يمكن تأمله بوضوح في أمثلة هامة مثل ( الثور والسنبله ) في النحت البارز ( الحيوان والنبات والطير ) في فخار ديبالي القرمزي المرسوم والمصبوغ . وبحلول العصر الاسلامي أصبحت الكتابة العربية أو ( الخط العربي ) أساسا لتطور الرؤية المجردة في حضارتنا القديمة الى ما يمكن تسميته بالزخرفة العربية . وبعقدي ان التجريد الهندسي أو النباتي بشتى أشكاله سيخضع أساسا للفكر التوحيدي الذي جاء به الشريعة المحمدية والتي كانت معجزتها القرآن كلام الله تعالى . اذن فقد أصبحت الكتابة العربية التي يقرأ بها كلام الله هي الموضوع الفني المفضل ، وعلى هذا الأساس وغيره تطورت الكتابة العربية والزخرفة ، ولكن الزخرفة العربية مع تشعب أصولها التقنية الى مصادر فارسية أو بيزنطية أو محلية رافدينية أو سواها فانما هي نتاج واحد هو الفكر التوحيدي . هنا اتضحت ظاهرة ( التلصيق اللغوي ) عبر الفن الاسلامي واضحة كل الوضوح . فقد تطورت الكتابات العربية بشتى أشكالها في الفنون المعمارية والحرفية والصناعات الشعبية ، وكانت تظهر دائما جنبا الى جنب مع الزخرفة أو كان ذلك لانها امتداد طبيعي لما حدث في الحضارات القديمة . . في النحت البارز والختم الاسطواني والشخصية المركبة الخ . . . أم انها تمثل وحدة عضوية ما بين فن الزخرفة أو الشكل البدائي للكتابة والكتابة نفسها ؟

يرى بعض المتخصصين في هذا المجال ان الزخرفة والكتابة نشأتا من أصل واحد ( ٦ ) ولم تتكاملا كمرحلتين . وأنا شخصيا أميل الى هذا الرأي أيضا

( ٦ ) هيلديه زالوشر : مجلة الكاتب المهري ، العدد ٢٥ م ٧ -

١٩٤٧ .

بغداد مؤلفاً من بعض المهتمين بالحرف كعنصر من عناصر التأليف الفني . وفي عام ١٩٧٤ أنجز المعرض الثالث الممثل لهذا التجمع ، كما تأسست رابطة الفنانين العرب المستلهمين للحرف في بغداد بمناسبة المعرض العربي لكل سنتين المقام في بغداد في حينه . وما بين المعرض الاول والثالث استطعنا أن نصدر كتابين هما ( البعد الواحد ) من مطبوعات وزارة الاعلام العراقية - السلسلة الفنية رقم ( ٨ ) ويحتوي ١٣٨ صفحة ، وكتاب ( البعد الواحد - ٢ ) طبعناه على نفقتنا الخاصة ويحتوي على ( ٣٥ ) صفحة . وكان الكتاب الاول يتضمن أربعة فصول بالعناوين التالية : اوليات حول الحرف ، منزلة الحرف في الفكر الاسلامي ، ابحاث في الفن الحرفي والبعد ، واخيراً مع الفنان العربي الحديث ، بشكل آراء فردية لكل من جميل حمودي ومديحة عمر ومحمد غني ورافع الناصري ونوري الراوي وسعد شاكر ، وكلهم من الفنانين التشكيليين . ثم آراء أخرى لكل من فريد الله ويردي وهو مؤلف موسيقي ، وعبد الرحمن طهمازي وسهيل سامي نادر من النقاد الشباب . والواقع ان كتاب ( البعد الواحد ) الاول كان بمثابة الوثيقة التي تعلن ظهور تجمعنا كموقف انساني وحضاري بل وقومي معاً ، تماماً ، كذلك الموقف الذي طرحناه قبل عشرين عاماً في بيان جماعة بغداد للفن الحديث من أجل اظهار الطابع الحضاري المحلي عند ممارسة الاساليب الحديثة في الفن . أما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن ، فان موقفنا سيعتمد على ادراك هوية التراث العربي الراهن الذي نصنعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية والفكرية الا وهو الحرف العربي . واذن ، فان الدور الذي كنا سنلعبه هو وضع اللبنة الاولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهام الحرف . ومثل هذا الرأي لا يتناقض والجهود التي يبذلها الفنانون العرب بوسائل أخرى غير استلهام الحرف من أجل بناء مدرسة عربية في الفن . ومثل هذه النتيجة التي نطمح لها هي التي فتحت عيون النقاد الغربيين على ما يقدمه الفنان العربي اليوم . . على ما قدمه مثلاً وجيه نحلة في باريس ، وابراهيم الصلحي في الولايات المتحدة ، ومعرض الفنانين العرب الاول في لندن .

بغداد مؤلفاً من بعض المهتمين بالحرف كعنصر من عناصر التأليف الفني . وفي عام ١٩٧٤ أنجز المعرض الثالث الممثل لهذا التجمع ، كما تأسست رابطة الفنانين العرب المستلهمين للحرف في بغداد بمناسبة المعرض العربي لكل سنتين المقام في بغداد في حينه . وما بين المعرض الاول والثالث استطعنا أن نصدر كتابين هما ( البعد الواحد ) من مطبوعات وزارة الاعلام العراقية - السلسلة الفنية رقم ( ٨ ) ويحتوي ١٣٨ صفحة ، وكتاب ( البعد الواحد - ٢ ) طبعناه على نفقتنا الخاصة ويحتوي على ( ٣٥ ) صفحة . وكان الكتاب الاول يتضمن أربعة فصول بالعناوين التالية : اوليات حول الحرف ، منزلة الحرف في الفكر الاسلامي ، ابحاث في الفن الحرفي والبعد ، واخيراً مع الفنان العربي الحديث ، بشكل آراء فردية لكل من جميل حمودي ومديحة عمر ومحمد غني ورافع الناصري ونوري الراوي وسعد شاكر ، وكلهم من الفنانين التشكيليين . ثم آراء أخرى لكل من فريد الله ويردي وهو مؤلف موسيقي ، وعبد الرحمن طهمازي وسهيل سامي نادر من النقاد الشباب . والواقع ان كتاب ( البعد الواحد ) الاول كان بمثابة الوثيقة التي تعلن ظهور تجمعنا كموقف انساني وحضاري بل وقومي معاً ، تماماً ، كذلك الموقف الذي طرحناه قبل عشرين عاماً في بيان جماعة بغداد للفن الحديث من أجل اظهار الطابع الحضاري المحلي عند ممارسة الاساليب الحديثة في الفن . أما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن ، فان موقفنا سيعتمد على ادراك هوية التراث العربي الراهن الذي نصنعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية والفكرية الا وهو الحرف العربي . واذن ، فان الدور الذي كنا سنلعبه هو وضع اللبنة الاولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهام الحرف . ومثل هذا الرأي لا يتناقض والجهود التي يبذلها الفنانون العرب بوسائل أخرى غير استلهام الحرف من أجل بناء مدرسة عربية في الفن . ومثل هذه النتيجة التي نطمح لها هي التي فتحت عيون النقاد الغربيين على ما يقدمه الفنان العربي اليوم . . على ما قدمه مثلاً وجيه نحلة في باريس ، وابراهيم الصلحي في الولايات المتحدة ، ومعرض الفنانين العرب الاول في لندن .

أما بالنسبة للكتاب الثاني فكانت فصوله تمثل مدى ما كنا سنستمر به في تنظير محاولتنا الفنية بالإضافة الى بعض الآراء والنظريات المتعلقة بالحرف العربي . فقد كتبت أنا فصلاً تحت عنوان « الجوانب الفلسفية والتقنية والتعبيرية للبعد الواحد » . وكتب فتية الشيخ نوري عن حضارية البعد الواحد باعتبارها مرحلة حضارية في حياة الحرف يعامل بها لا كقطعة متحفية ولا كشكل هندسي مفروض وإنما « كمخلوق

وهكذا ولد مجتمعنا ونشأ غنياً بجانبه التنظيري بالإضافة الى اجتهادات مثليه من الفنانين . وهنا لا بد لنا من الاشارة الى ان مثل هذه الاجتهادات تظل اجتهادات شخصية ، ولا بد لها ان تكون كذلك لانها تتوقف على ما يستطيع كل فنان ان يرفده به أسلوبه وتقنيته من عطاء وقوام ، ولكنّها في الوقت نفسه تتوقف على الثقافة الحروفية التي لا بد من وضوحها في وعي الفنان في الوقت نفسه ، وهو ما كنا حريصين عليه أشد الحرص .

وفي عام ١٩٧٤ ، وبمناسبة المعرض العربي لكل سنتين الذي أقيم في بغداد ، حظيت ردهة فندق امباسادور في بغداد بشرف ظهور رابطة الفنانين العرب المستلهمين للحرف . فقد كان من حسن حظنا أن نتعارف أنا من العراق وكل من الفنانين محمود حماد من سورية وابراهيم الصلحي من السودان لكتابة مسودة وقعا معظم الفنانين العرب المتواجدين في بغداد والمهتمين بالحرف ، ورفعناها في حينه الى أمانة اتحاد الفنانين العرب لوضعها موضع الرعاية ، من أجل المبادرة في تبني الرابطة المذكورة وتنظيم معارض قطرية تجتمع فيها أوامرنا . ولكن الاتحاد كان ( وربما لا يزال ) يعاني من أزمة تخصه ، فبقيت الرابطة مجمدة حتى الوقت الراهن . وكان من جملة ما قاله الفنان حماد عن رؤيته الحروفية في حينه ما يلي :

« استعمال الحرف في العمل الفني كاستعمالي أي عنصر آخر من عناصر الواقع المرئي أو أي عنصر رمزي . باعتقادي ان تبنيها مع عدد كبير من الزملاء

( ٨ ) البعد الواحد ، ص ٢٨ .

( ٩ ) نفس المصدر ، ص ٢٠ .

( ١٠ ) نفس المصدر ، ص ١٧ - ١٨ .

وفي العراق كانت الرؤيات الفنية الحروفية  
لفناني البعد الواحد تتعدد كما يلي :

فهنالك أولا جانب استخدام الحرف العربي لذاته .  
وهذا الخط هو ما كانت الريادة فيه للسيدة **مديحة عمر**  
منذ الاربعينات من اجل الكشف عن الوعي الانساني حتى  
في مستواه اللاشعوري . فالحروف في لوحاتها تبدو  
متطورة الى بعض الاشكال التي تخرج عن اطرافها اللغوي  
لكي تصبح مجالا للتعبير الانساني . تقول الفنانة عن  
رؤيتها هذه :

« لقد رايت في منازل دمشق القديمة سقوفا  
وجدران مزخرفة ، وكذلك رايت الآثار الباقية في غير  
دمشق من الافطار العريضة . ووقفت طويلا أتمتع  
بمنظرها » .

الى ان تقول :

« لقد أوحى اليّ ذلك ان الخط العربي الذي هو  
عبارة عن معان مجردة والذي هو في جوهره رمزي  
يجب أن لا ينظر اليه كأنه مجرد أبعاد وأشكال هندسية .  
ذلك ان كل حرف من حروف الخط العربي فيه القابلية  
الكافية وله شخصية متحركة قادرة على أن تكون  
صورة مجردة ... اني لأرى ان كل حرف من حروف  
العربية كصورة مجردة يؤدي معنى خاصا وان تلك  
الحروف على اختلافها في التعبير تصبح مقسدا  
للالهام » (١٣) .

أما **جميل حمودي** فان استلهامه للحرف يبدأ من  
محاولاته الاولى منذ الخمسينات في رسم ما يبدو  
كنكوينات ايقاعية من ( الارابيسك ) الحديث . اما اليوم  
فهو يستخدم الكلمة بل العبارة المقروءة في لوحاته .  
وما بين بدايته وما هو عليه الآن نستطيع أن نتبين نتائج  
تجربته في صهر الشكل الطبيعي المحور أو الهندسي  
المجرد بحركة الخط العربي ، وهي محاولة ما من اجل  
التوحيد ما بين العالمين اللغوي والتشكيلي . كما نستطيع  
أن نقرا ما بين سطورها ونلمس بعدا من أبعاد الموقف  
الحضاري العربي في عصرنا .

ويتناول **رافع الناصري** الحرف في فنه من جانب  
ثالث هو الجانب البلاغي . ذلك ان استلهاماته كانت  
تبدأ منذ الستينات من الزخم الحاد لنهايات الحروف  
وامتداداتها . فكأنما هو يترجم لنا فيها الجرس والانبعاث  
المحمول في فن تجويد الخط العربي محمل بلاغة التعبير  
ترجمة تشكيلية وهي في قوامها الزمني الموسيقي . انه  
يبدأ من رسم نهايات حروف كالميم والباء أو الاطراف  
في أسنان السين ، كل ذلك لكي يؤلف نسيجا أو ملمسا  
ايقاعيا جميلا ، حتى لنكاد نسمع لديه وقع حروفه

( ١٣ ) البعد الواحد - ٢ : ص ٢٤ .

للحرف العربي ما هو الا عودة الى عنصر يتعلق بترائنا  
من جهة وبشكل الاشكال التي تعلمناها منذ طفولتنا  
الاولى . وهذا العنصر ، الحرف العربي أو الكتابة  
العربية ، اتخذته كمنطلق لاعماله الفنية وأنجزته في  
هضم الشكل والانطلاق بالدرجة الاولى من حركة اليد  
وحركة الفكر التي تعودناها في طفولتنا والتي رافقتنا  
في نشأتنا وشبابنا والتي أصبحت جزءا من شخصيتنا  
كما يصبح توقيع الانسان جزءا من شخصه فلا يمكن  
تقليده أو تزويره .. ان هذه الحركة هي بداية  
المنطلق ... » (١١) .

أما ما صرح به ابراهيم الصلحي فكان ما يلي :

« أنا سعيد أن أجد العدد الكبير من الاخوة  
العالمين في حقل استلهام الحرف العربي . أود ان  
اشير الى ما ذكر في نقاش نقابة المعلمين من الالتباس  
حول تعريف التراث ، وكأنه موت في حد ذاته ... اني  
أنظر الى التراث ، وربما كنت أمثل وجهة نظر الفنانين  
السودانيين ، على انه وجهة النظر الانسانية الصحيحة  
المقبولة الواردة لتكوين حاضر تشكيلي جديد . وهذا  
يستلزم في المكان الاول الرجوع الى الاصول والرجوع  
بتمكن وادراك صحيح ينتفي معه التخوف من استغلال  
التراث ، لان من يحاول أن يشكل الجديد لا بد أن  
يدرك ذاته في المكان الاول ، وادراك الذات يستلزم أن  
يكون الانسان على علم كامل وتام بالمجال نفسه ...  
علينا أن نستغرق في التراث استغراقا صحيحا لكي نلمّ  
بكل أطرافه ونزيد فيه ونستمر . وهذا ما دعانا في  
المكان الاول للرجوع الى الحرف . ولا بد أن أذكر في  
هذه النقطة اننا في السودان لنا خلفية خاصة وان المجال  
الوحيد الذي تتوارثه وتعامله وتتخاطب به فنيا  
وجماليا هو الحرف العربي ، فرجعنا اليه رجوعا الى  
الاصل الوحيد المباشر ... » (١٢) .

وهكذا يتضح لنا ان ما نعمل من اجله في العراق  
منذ منتصف القرن يجد صدادا في كل الوطن العربي .  
وكم كان من الممكن أن يحتوي معرض الكرافيك مثلا  
للفنانين العرب الذي أقيم في لندن عام ١٩٧٨ على  
منجزات حروفية للتيجاني ومحمد المليحي وعزة الهاشمي  
من المغرب ، وضياء العزاوي ورافع الناصري وصالح  
الجميعي من العراق ، وعصام السعيد العراقي المغترب  
في لندن ، وماهر رائف وكمال أمين عوض وحسين  
الجبالي من مصر .. أي أن من مجموع ( ٢٣ ) كرافيكيا  
كان ( ١٠ ) منهم حروفيين . فان لم يكن نصف العدد  
فثلثه ، وهذه نسبة كبيرة ولا شك .

( ١١ ) من حوار مسجل عام ١٩٧٢ بمناسبة المعرض العربي الاول

لكل سنتين في بغداد .

( ١٢ ) نفس المصدر .

بآذاننا . أما في الوقت الراهن فهو يبدو مكتشفا لنظام يحاول أن يخترع فيه أبجدية جديدة كونية . فهو سيختزل الحروف الابجدية الى حروف اشارية محيطية ليستخدما في احالة السطح التصويري الى عالم فضائي - محيطي . انه يستعمل السهم وعلامة الخطأ وما الى ذلك من أجل أن يزخم عالمه ذا الابعاد الانسانية والمحيطية معا ( ١٤ ) .

ولنستمع اليه منظرا فنه هكذا : « ان أي حرف من الحروف العربية يمنحنا بحد ذاته شكلا تجريديا متكاملا ورمزا معنويا للعالم الانساني الداخلي والخارجي معا . . . فالحروف تبقى عالما انسانيا ذا معان روحية وبسيكولوجية فيما لو اعتبرناها موقفا داخليا للانسان ، كما انها معان خارجية مكتوبة او محكية فيما لو اعتبرناها وسيلة تفاهم له . وبنفس المعنى يتحدث عنه ضياء العزاوي معبرا عن مدى كون « الاندهاش في الحب والفشل موضوعا من موضوعات الناصري ، يفرق فيها نفسه ويستخدم الرموز ويتحرك مع الحروف العربية دونما شرطية في أن تحمل أية لغة أخرى غير لغته هو . . . فطالما بقيت هذه الحروف حاملة التباساتها فان اللوحة ستظل منظوية على أسرار الذات التي يستغرقها صوت الحلم نحو الآخر . . » ( ١٥ ) . في حين ترى الناقدة مي مظفر ان الحرف يتشكل لدى رافع الناصري تشكيلات حرة دون أن يكون لمعناه الداخلي اللفظي أية اشارة مقصودة . فالحرف لديه هو تكوين جمالي فحسب . مثله مثل الرقم والسهم والخطوط المتقاطعة . انها علامات مميزة نجدها تتجمع هنا على شكل طلسم او قصيدة مقطعة او اشارة موصلة وربما رافضة ( ١٦ ) .

ومن طرف آخر يحاول ضياء العزاوي استخدام الكتابة العربية المقروءة أحيانا والحروف الجزوءة في أحيان أخرى للوصول الى نوع من التعبير الفني الذي يمتزج فيه الواقع بالاسطورة والشعر بالنثر والحلم باليقظة . ولهذا السبب بالذات فان رسومه تبدو مزيجاً من الرسم والملصق . وخلال ذلك تقتضي رؤيته الفنية التي طالما أفصح عنها في تصريحاته أو فنه استلهام التراث ومن ضمنه الخط العربي المدون باليد من أجل الوصول الى نوع من المعاصرة في طرح الحياة اليومية . يقول عنه الناقد سمير صائغ : « ان لوحته تعانق الماضي والحاضر . الماضي أصبح حاضرا فولد من جديد لديه . وأشكاله الانسانية وألوانه ومساحاته وخطوطه جديدة وقديمة في آن واحد . فيها طعم الارض وقدم

( ١٤ ) البعد الواحد - ١ : ص ١١٤ .

( ١٥ ) مقدمة معرض رافع الناصري في غاليري سلطان - الكويت

عام ١٩٧١ .

( ١٦ ) مقدمة معرض رافع الناصري في غاليري سلطان - الكويت

عام ١٩٧٧ .

التاريخ . تشعر انها متعبة مع الزمن ومع ذلك تشعر ببيكارتها وحدائتها » ( ١٧ ) . وعلى هذا الاساس فان استخدامه للحرف يظل يحمل لديه سمة زمنية تظل جبرا يربط ما بين الماضي والحاضر ، ومن هنا السر في انه يتعمد اقتباس الطلاسم والتجويد الخطي في رسومه أيضا . فكلاهما يحمل الملامح التاريخية وكلاهما يصبح لديه تعبيرا معاصرا . ويقول الناقد سهيل سامي نادر عنه : « ان ضياء لم يكل في الاستحواذ على التاريخ القديم والتاريخ الشعبي . لقد أراد كما يبدو تشكيل نماذج تأسيسية ، وهذا ما يفسر لم استغرق طويلا في موضوعه التاريخي والفولكلوري . لقد كان أيضا يستحضر وعيا تشخيصيا أو انه كان يبينه من خلال عمله الفني » ( ١٨ ) ومن هنا فان استخدامه للكتابة العربية ينطوي على ( تشخيص يومي لوعيه ) ، يمتزج فيه حضور الماضي والحاضر : الماضي الذي يعبر عنه الخط العربي الموجود ، والحاضر الذي تعبر عنه الكتابة اليدوية .

وثمة اتجاه آخر يطرحه النحات محمد غني ، وهو أكثر صلة بما آل اليه أمر الزخرفة والكتابة من مvenir خلال الحضارة الاسلامية . فهو اذن يستعيد سيرة الفنان المسلم في ابتداعه الاراسك وفي تطويره للخط العربي بضوء قوانين الزخرفة بالاشكال الهندسية والنباتية . يقول محمد غني عن فنه : « يجب أن يكون للحرف العربي وجود مسبق في ذهن الفنان المستلهم له . وأنا حينما توصلت الى ما توصلت اليه من تكوينات حروفية زخرفية معا استندت الى تاريخي الحضاري الطويل . لقد كانت هناك سابقة أخرى في الزخرفة الاسلامية فضلا عن ظهور التجريد في الفن الحديث . ان وجود الحرف المسبق في ذهني يعتمد على المزج بين هذه الاعتبارات الثلاثة ، فأنا أستخدام الحرف كشكل جميل . . كلوحة متكاملة بالمفهوم الحديث وكتكوين موضوعي مفعم بجماليات الزخرفة الاسلامية » ( ١٩ ) .

والواقع ان نحوت محمد غني البارزة التي يصنعها ( كأبواب ) أو ( أفاريز ) تبدو كمحاولة جادة في الوصول الى ما يصح تسميته ( بالخطوط الزخرفية ) أو ( بالزخارف الخطية ) . وهو في الوقت نفسه يستعيد ما حاوله الفنان العربي وربما غير العربي في الحضارة الاسلامية من فن سمي ( بالاراسك ) .

- ٤ -

ولا يسعنا هنا استعراض جميع الرؤيات الفنية التي كان الفنانون العراقيون المستلهمون للحرف العربي يرونها . ولكننا نستطيع أن نعرض على بعض القيم التي

( ١٧ ) ضياء العزاوي ، المقدمة .

( ١٨ ) نفس المصدر ، المقدمة .

( ١٩ ) من حوار مسجل حول البعد الواحد .

تكشفت عنها تلك الرؤى . فمن ذلك ان المساهمة باستلهايم الحرف في الفن تنطوي على مبدأ معاصر يعتمد على استبدال الشكل الطبيعي بالاثر الطبيعي .

لقد اضحى ( الاثر ) في عصرنا الراهن النتيجة المنطقية لطبيعة البحث الذي تطور عبر العمل الفني منذ فجر التاريخ . لقد رسم الانسان والطبيعة ، وكان الرسم وفق مبدأ الطبيعة قد بلغ الذروة في ذلك ، ثم جاء الفن التجريدي بالاشكل بديلا عن الشكل الهندسي في الزخرفة ، وجاء أخيرا دور الاثر . وبمعنى آخر اذا كان الفنان يجد في الشكل الانساني وسيلة للتعبير عن الانسانية فلماذا لا يستبدل الشكل الانساني بما يتركه الفعل الانساني نفسه أي اثره ؟ وما الحرف الذي يكتب به الانسان سوى اثره الفكري يتركه على الورق ...

ومن تلك القيم التي يزرع بها استلهايم الحرف في الفن ما يمكن تسميته **بالموقف الواقعي** . لقد كان الفنان يجد واقعيته في أن يعبر عن احساسه ومشاعره عبر الوسط الفني التشكيلي وبقيمه الشكلية من الوان وخطوط ومساحات وما الى ذلك . وها هو الآن بواسطة الرمز اللغوي ، أي الكتابة ، يسهم كذلك بالمعاني التي يمكنه كتابتها في عمله الفني ليتسنى للمشاهد قراءتها . انه الآن أكثر واقعية في أن يعبر عن موضوعه . فكما يدعي السوراليون انهم أكثر انسانية من سواهم باحتساب الاشعور لحساب الوجود الانساني في الفن يستطيع أن يدعي الحروفيون انهم باحتساب المعنى الفكري المقروء يضيفون الى واقع العمل الفني بعدا لم يكن موجودا قبلهم . وخلاصة ذلك انه اذا كان الشكل الانساني أو الاشكال الطبيعية ذات دلالات حسنة ووجدانية وذهنية معينة يشترك في وعيها الناس أجمعون فان الحروف والكلمات والاشارات تظل ذات دلالات عقلية أخرى يظهر اثرها عند استكمالها ، وهو ما يساهم بها في التعبير عن موقف الفنان الواقعي ...

ولكن **محمد علي شاكر** ، وهو رسام وخطاط وكرافيكي معا ، يلجأ الى استلهايم الخط العربي كتعبير تجويدي بحيث يصبح للخط في أعماله مكانة هامة توازي مكانة الشكل الانساني أو الطبيعي ، ومن هنا فلوحاته من هذا المنطلق بحث عن صيغة جديدة يختلط فيها الاحساس التشكيلي بالمساحات والالوان والخطوط بالمضمون المبهم لبعض الحروف العربية التي تبدو محتفظة بكيانها التجويدي وليست مجرد وسيلة للتعبير التشكيلي .

ومن طرف مماثل يوغل **قتيبة الشيخ نوري** باحالة التكوينات الحروفية الى اشكال هندسية تعتمد على الشكل الدائري . وفي هذا الموضوع بالذات نظرت هذا الفنان الطبيب رؤيته على أساس انها اكمل شكل من الاشكال . فهي رمز الحياة كما انها رمز الحركة والانسانية ، وهي لهذا السبب التصور الاشمل حتى

لمسيرة الخط العربي . يقول قتيبة عن الدائرة : « الحياة دائرة عظيمة ذات محيط ، لا مرئي ، مركزها الانسان . تزدحم بما لا نهاية من الاشكال الدائرية لحد الهلوسة والهوس . القمر والشمس والكواكب والمجال البصري وحدقات العيون وقنوات السمع وكريات الدم ونويات الحجيرات وقطرات الندى وتلاؤ الميساه والدواليب واللوايب واقواس النصر واقراص الطب وترديد الزمن وتوالي الليل والنهار ... الخ ، كلها دوائر تدور وتنض بموسيقى الحياة .. » ( x ) .

وقلت عن فنه : « يستمد الحرف قيمته لديه من معنى وجوده الكوني ... وهو يأخذ قوامه لديه لا من الشكل الزخرفي ولا الزمني الصوتي بل من وجوده التشكيلي المجرد .. من المساحات اللونية الهندسية المتجاوزة وعبر التكوينات المتناغمة .. » .

هناك أيضا تكوينات خالد النائب وسلمان عباس وخضير شكرجي وغيرهم ، لكن من التحاتين عبدالرحيم الوكيل وهو من الفنانين المولعين باستلهايم الاشكال الطبيعية على غرار هنري مورو . أقول : ان عبد الرحيم الوكيل يعد بالكثير في مجال تدوير الكتلة في الفراغ على هيئة الحرف العربي . والواقع ان الحركة الواسعة والانسيابية التي تتمتع بها الكتابة العربية ذات الحروف المتصلة ذات امكانيات هائلة في تطوير النحت العربي من هذه النقطة بالذات .

على ان من أهم القيم في هذا المجال تظل **طبيعة العلاقة** موضوع الفنان في الوصول الى ( البنية ) التشكيلية . وشكل هذه العلاقة يختلف باختلاف الرؤيات الفنية نفسها لدى الفنانين مثلما تختلف باختلاف الاشكال التي يعالجها الفنان ما بين ( الحرف ) و ( العالم الفني ) : السطح التصويري أو ما يعرض عنه . وباختصار ، فان تكوين علاقات بنوية ما بين جانبيين أو أكثر يصبح في سياق البحث هو الموضوع الرئيسي في العمل الفني ، ومثل هذا الموضوع أصبح في النصف الثاني من القرن العشرين هو الموضوع المفضل في البحث والمنهج البنوي لا في المجال الفني فحسب بل في المجالات الأخرى أيضا كعلم الاجتماع واللغات والاصوات .

أخيرا لعل تشعب هذا البحث ومتابعته من قبل الفنانين العراقيين والعرب في شتى أرجاء الوطن العربي ، ومن منطلقنا الجديد ، منطلق الوحدة في الثقافة والفكر العربيين ، هو الكفيل بظهور أبعاد جديدة لظاهرة التعبير عن البعد الواحد في الفن ( أو استلهايم الحرف العربي في الفن التشكيلي ) . وأملنا معقود على كل حال بالاجيال القادمة من الفنانين الشباب في الحفاظ على التراث ، وأعم مظاهره الخط العربي ، من أجل تطوير هذه الرؤية الفنية .

بغداد

( x ) مقدمة دليل المعرض الشخصي لعام ١٩٧١ .