جمالية الخط الكوفي المُضفّر في تراث الفن التشكيلي الخطاط محمد عبد القادر أُنموذجـــا

The Aesthetic of the Braided Kufic calligraphy in the Plastic Art Heritage –The Calligrapher Mohammed Abdel Kader as a Model

لمريني عبد الرزاق [1]*، أ.د. طرشاوي بلحاج[2]،

[1] جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، lemrini.abderazak44@gmail.com

[2] جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، tarchaouibelhadj@gmail.com

مختبر بحث الفنون والدراسات الثقافية، جامعة تلمسان

تاريخ الاستلام: 2020/09/30 تاريخ القبول: 2020/12/01 تاريخ النشر: 2020/12/31

الملخص:

يُبرز التراث مصادره الرئيسية في الفن التشكيلي بمضامين الجمال والإبداع، ولقد فرض حضوره في مختلف الأعمال الفنية التشكيلية نظرا لأهميته في بناء ثقافة الفرد معرفيًا وفكريًا وفنيًا ومدى دوره الكبير في الحفاظ على الهوية، ومن بين مضامينه نجد الخط الذي يحتلّ مكانة سامقة في هرم الفن التشكيلي ويُشكل أحد أهم المكوّنات التشكيلية للعمل الفني في إبراز المشهد التراثي بالخبرة والوعي الجمالي للخطاط **محمد عبد القادر** وهو يحاور لوحاته الخطية، الذي بدوره أبان عن نصيبها ما في المنجز التشكيلي ناتجاً موروثاً جمالياً أصيلاً ومكوناً تُحفة تراثية متصلة بذاكرة الزمان والمكان للمجتمعات.

وبناء على هذا المنطلق، يهدف المقال إلى محاولة استنطاق اللوحات الخطية للخط الكوفي المُضفّر في صُورها الفنية التعبيرية لبناء العمل الفني من حيث القيمة الفنية والجمالية.

الكلمات المفتاحية: التراث؛ الفن التشكيلي؛ الخط الكوفي المُضفّر؛ الموروث الجمالي؛ محمد عبد القادر.

Abstract:

Heritage exposes its main sources in plastic art through the contents of beauty and creativity. Its presence has been imposed in the various plastic art works thanks to its importance in forming an individual's cognitive, intellectual and artistic culture, and its great role in preserving identity, and among its contents we find a line that occupies a prestigious position in the pyramid of plastic art, and constitutes one of the most important plastic components of the work of art in highlighting the heritage scene with the experience and aesthetic awareness of calligrapher Mohammed Abdo el kader while talking about his calligraphic paintings.

The artist in his turn showed an important share in the fine artifact an inherited aesthetic product, and a heritage masterpiece related to the memory of time and space for societies.

We try through this article to explore the paintings of the braided kuffic calligraphy in there aesthetic image to construct an aesthetic product.

***Key words**:* Heritage, Plastic Arts, Braided Kufic Calligraphy, Aesthetic Heritage, Calligrapher, Mohamed Abd el Kader.

✱ **المؤلف المرسل:** لمريني عبد الرزاق، lemrini.abderazak44@gmail.com

1. مقدمة:

تكمن قيمة التراث في التواصل الإنساني المُستمد من مصادر إبداعية وجمالية بنتاج إنساني الذي لطالما يحاول الكشف عن جزء من التاريخ من خلال الصُور والرموز في مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية، فالتراث التشكيلي يتنوّع في تقنياته وأدواته من جهة، وتجلياته داخل الصورة التشكيلية من جهة أخرى، بحيث نجد دلالة القيّم الفنية الناتجة عن عمل فني هي ذائقة فنية مستوحاة من أشكال التراث وعناصره التشكيلية؛ ومن بين تَمُثلاته الفنية التشكيلية نجد عنصر الخط الذي يحظى بمكانة مهمة في الحيز التشكيلي الذي أعطى بُعدا جماليا فنيا وتعبيريا، مُشكلا أحد أهم المظاهر البصرية الفنية في التراث ومدى تناغمه مع الفن التشكيلي.

لقد نال الخط نصيباً في الفنون التطبيقية مُنتجا ثقافة تعبر في مدلولاتها عن الهوية والانتماء الدال عن الثقافة العربية القديمة والحديثة، فقد تكلم الكثيرون قصدا وعرضا في هذا المجال إلا أن في القديم لم يتناولوه بشكل شامل بل جاءت متفرقة في ثنايا كتبهم ولم تكن الدراسة العلمية التي تعنى بتطبيق أحدث المناهج في تناول الخط وعلاقته بالتراث وتتبع المراحل التي مروا بها، والتقنيات التي طرأت عليه إلا مع الدراسات الأكاديمية الحديثة التي أولت هذا الموضوع اهتماما بالغا، كما أنَّ للخط من مكانة في الثقافة البشرية ومن ثم في فكرها وسلوكها. ويخطأ من يجعل هذا الفن مجرد زخارف وتنميقات، بل هو من أهم المرتكزات المكوّنة للثقافة العربية الإسلامية التي تعطي لها طابعها الخاص والمتميز، بل هو عنوان حضارتها، ولا خلاف في كون القيمة الجمالية التي يحظى بها الخط وحضوره المتميز بكل أنواعه وأشكاله المتباينة في التراث ومن بينها الخط المُضفّر؛ والتضفير في الخط هو "المعقود المترابط وهو نوع معقد جدا يعسر معه التميز بين العناصر الخطية والعناصر الزّخرفية، ومن أمثلة هذه الخطوط الموجودة في مسجد أبي الحسن بتلمسان[1]، وفي حقيقة أمره يعتبر رقيا وازدهارا لجمالية الخط العربي، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة أو بعض

حروفها كما تضفر الحروف على شكل ضفائر(جدائل)، وظهر هذا النوع على المسكوكات لأول مرة في حروف الدرهم المضروبة سنة 332 هـ[2].

من خلال البحث نطرح التساؤلات التالية: ماذا نعني بالتراث والفن التشكيلي؟ وماهية العلاقة الفنية بين التراث والفن التشكيلي؟

ومن خلال آليات استحضار الخط (الحروفية) في التراث والفن التشكيلي، ما هي أهم القيم والدلالات الفنية والجمالية التي تم توظيفها من **الفنان محمد عبدالقادر** للخط الكوفي المُضفّر في اللوحة الفنية ؟

وتهدف الورقة البحثية في تجليات الخط الكوفي المُضفّر عند الخطاط **محمد عبد القادر** ومدى استرجاع ذاكرة التراث والمحافظة على الهوية الإسلامية من خلال الصور البصرية للخط وكذا وسياقاته في الحقول الفنية.

ارتأينا في دراستنا البحثية الاعتماد على المنهج التاريخي والسيميولوجي التحليلي.

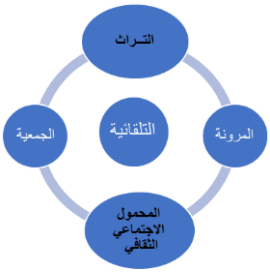
2. التراث:

لغة: ورد في **لسان العرب** ل**ابن المنظور** :"الورث والورث والإراث والوراث والتراث واحد والميراث أصله موراث انقلبت الواو ياء كسر ما قبلها والتراث أصل التاء فيه واو[3].

اصطلاحا: أما **محمد العابد الجابري** يرى أن "التراث هو كل ما حاضر فنيا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب أو البعيد[4].

وانطلاقا من هذه المفاهيم نجد أن التراث هو كل ما يتركه السابق للاحق من مفاهيم وأفكار كما أنه جزء من الماضي والحاضر من خلال التفاعل الاجتماعي بينهما من خلال جملة من أشكاله المادية والمعنوية التي يتشكل منها تراث أي أمة من الأمم، تتعدد الرؤيا الجمالية للتراث لكونه بمثابة الرابط الذي يجمع بين أفراد المجتمع الواحد بفعل التلقائية المرونة التي تشكل التراث .

فالتراث يحمل خصوصيات حضارية وفكرية نجملها بناء على خصوصية الإجرائية التالية:



شكل رقم *1* : يمثل الخصوصيات الإجرائية للتراث

المصدر: تصميم شخصي للباحث

لذا "يقترن التراث في الأغلب الأعم بالماضي أو لنقل يكتسي في أغلب الأحيان دلالة الماضي، وغالبا ما نخال البحث في التراث حفرا في الماضي وإحياء له وهذا لا يتعدى الفهم البسيط والساذج للتراث ، وعلى العكس من ذلك التراث هو ما يسائلنا في الحاضر وما يلاقينا في المستقبل، ليس التراث مسألة ماض مضى بل راهن مستقبل[5].

3. مدلول التصميم والتشكيل في الخط:

يحتوي التشكيل على جميع التجارب المعرفية والأفكار الفنية الموروثة عبر مخزون بشري (الفنان) في مستويات عدة، الذي بدوره يُفرز مكنة الفنان في تمرير الرسالة التشكيلية (الخط نموذج) للمتلقي، ويستلهم الخط في الفن بأنماطه المتنوعة داخل اللوحة الفنية، فيلتقي التشكيل والتصميم في وجه الخصوص بالدقة والملاحظة لابراز العملية الابداعية ، ويتجلى حضور ذلك في الصُور البصرية للجمهور عبر الذائقة الذاتية للفنان (الخطاط) وتأتي درجات التميز للبناء في تمكنه بامتلاك "لشروط فن الخط، العوامل الذاتية والموضوعية للخطاط، الأدوات"[6]، كي يوظفها في مناحي الابداع بين الواقع والمخيال.

وبما أن الخط هو عملية انتاجية فنية بين التشكيل والتصميم في الانجاز والإتقان ذات رؤيا جمالية تتنوّع أشكالها من حيث (مسار الكتابة، التركيب، التضفير، الزّخرفة...)،

ذلك أنّ قوّة التمتع للخط تتمثلُ في ابراز القيمة التكوينية للكتابة؛ لذلك يرتبط الخط بمدلوله الصوتي (التصميم)، إذ تكمن "السمة الأساسية في الفن والتصميم في التعبير الجمالي، لخلق العمل الفني. حيث يعتمد العمل في الفن على إطار ونظام في التصميم وذلك لتحقيق سماته الجمالية. ومن ناحية أخرى فإن للتصميم إمكانيات جمالية قوية"[7].

وتُنجز الامكانية الفنية من صاحب المنتج الفني الذي بدوره يخلق مساحة ابداعية في تصميم الحروفية على مستوى العمل الفني كلّه، ويسعى التصميم دائما في بث روح التحديث والتجديد للصورة البصرية (الخط) لتُجسّد في الواقع مُثيرا بصريا عبر لمسات الفنان المُلم بوجهة نظرية وتطبيقية، "وهو عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة معينة من الانتظام والتوزان الدقيق، من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً"[8]. وتندرج عناصر التشكيل وأسس التصميم "التي يعتمدها الفنانون في بناء أعمالهم الفنية ومدى استيعابهم العميق لها، تتجاوب بصورة ذاتية مع المنطق اللاشعوري فيتكوّن الرسم والتصميم، بدءاً من الخط المجرد، الفراغ، المساحة، اللون، إلى الأسس، السيادة، الوحدة، التوازن، الإيقاع"[9]، كل هذه الخطوات الدقيقة التي أبانت عن جمالية مُطلقة في الحيّز التشكيلي (الخط) تعطي للفنان نفسية جدُ ايجابية في الابداع والتجديد وللمتلقي استجابة مباشرة للتقبُل والتمتُع بالعمل الفني.

4. سياق علاقة التراث– الفن التشكيلي:

أسهمت العلاقة التكاملية بين الفن التشكيلي والتراث في إحياء التراث من الماضي إلى الحاضر والاستشراف بالمستقبل، وذلك بالحضور المتميّز في العمل الفني؛ فالفنان اليوم وهو يستنطق لوحاته في مواضيع التراث أصبح يخالف كل تكرير وتقليد بل أبدع في تصوير اللوحات على منهج المدارس الفنية مازجاً أسلوبه مع الواقع والبيئة التي عاش فيها. لذا فكل الإيقاعات الفنية التراثية هي مستوحاة من أشكال واقعية بإضافة الإبداع والابتكار ناتجا تُحفا فنية معبرة عن ذلك العصر.

وما نشهده في الفن التشكيلي من معانٍ ودلالات في المواضيع الدالة عن التراث هي استجابة جمالية من الفن التشكيلي في إظهار التراث في شكله الفني العصري، بداية من جدران الكهوف إلى اليوم وهي ما تبينه كل الاكتشافات في الحضارات القديمة التي أظهرت عن تعبير الإنسان الأول عن واقعه بأسلوبه الخاص تحمل دلالات ومعانٍ تراثية خاصة. تختلف الآراء عن علاقة الفن التشكيلي بالتراث في جانب الإبداع والتميز سواءً كان تقليدا للماضي أو غائبا في الحاضر، وهو اختلاف طبيعي، فالفنان الذي يعبر في مواضيعه عن التراث يستطيع أن ينهي هذا الجدل، وذلك في تصوير لوحاته الفنية التي تجسّد مواضيع التراث في الفن ذات قيمة جمالية، والتي بدورها تضيف كل العناصر التشكيلية قصد نقله للمتلقي بكل مميزاتها المشهدية.

ونجد الصلة مثلا كذلك في "التجريدات الحديثة في التصوير كيف اعتمدت على بعض الأشكال الهندسية في تعبيراتها كما هو الحال في أعمال **هنري مور** Henry Moore (1898 –1986)، و**بربارا هيبورث** Barbara Hepwort (1903–1975)، بحيث يبدأ الفنان الحديث من حيث انتهى زميله القديم"[10]. تقوم حقول الفن التشكيلي على مبدأ إحياء لكل المواضيع سواء كان واقعيا، تجريديا، تكعيبيا، كلاسيكيا...، وينفرد الفنان بموهبته في تشكيل كل خياله والغوص في كل الأحداث والأفكار، فبدلا أن يذوب في مجتمعه يسعى دائما في التنقيب على الأبعاد الزمانية والمكانية لإثراء لوحاته بالإبداع الفني، ومن بين ذلك التمثيل نجد جُل المواضيع في الفن التشكيلي هي مصدر إلهام للانتماء والتاريخ للمجتمع ما. وهنا يرتبط مدلول الهوية الذي يتم التعبير عنها في شكلها التراثي الأصيل، لذا يتعين الإقرار أن التراث هو فكرة حاضرة ومشتغلة في الفن بجماليته المطلقة.

5. الخط العربي:

الخط لوحة فنية تتناغم حروفها مع خطاطيها، ازدهر مع تطور الأدوات والتقنيات بعد انتشاره بالأمصار العربية، وقد نال الخط العربي المساحة المعرفية في البحث على

جماليته وتعدد أشكاله، اتسعت رقعته عبر أعلام وخطاطي العالم العربي **ابن مقلة** (886م – 939م)، **ابن البواب** (961م–1022م)، **ياقوت المستعصي** (ت696هـ–1269م)... الذين امتازوا بالإبداع والإنجازات الرفيعة وصار لكلٍ له طابعه الخاص في مسايرته للفن الحروفي وطبيعته، يكتب القلم حروفًا من ذهب في تاريخ الخط أن المسلمين قد أتقنوا منذ القِدم الخط **في** تزيّنهم به للمساجد، والقصور...، بغية منهم في التوسع وانتشار الفن الإسلامي، وتجلى ذلك في القرآن الكريم لكتابته بكل أنواع الخطوط، سعياً منه في إلماع اليد العربية الأصيلة الذي ذاع صيتها في العالم واتضحت معالمها الفنية بالدقة والجمال والتمييز.

لقد مرَّ الخط العربي بعدة نظريات قسّمها أهل الاختصاص إلى أربع: "نظرية التوقيف، والنظرية الجنوبية (الحميرية)، والنظرية الشمالية(الحيرية)، والنظرية الحديثة[11]؛ إذ تمكن العرب في مسارهم الفني بوضع القواعد وأساسيات بناء الحروف العربية وتمثيلها في الخط العربي بكل أنواعه. ويرجع الفضل إلى كبار الخطاطين العرب الذين حددوا الأشكال الحروفية في الخط العربي من التضفير والتركيب والتناظر والهندسي... ممّا جعل الفنان العربي يحدد الدراسات الدقيقة في معرفة أنواعه وتسمياته التاريخية الذي هو في الأصل منسوب إلى الأولين (الخطاطين)، ونذكر من أهمّها الخط الكوفي وخط الثلث وخط النسخ والخط الديواني وخط الرقعة، والفارسي والأندلسي، لذا يرى الباحث **إدهام محمد حنش:** "أنّ الخط العربي الذي حظي باهتمام مماثل في حقل الدراسات الفنية والجمالية، انطبع تصور خاطئ بعد الانتماء الخط العربي إلى الفن، وأن ثمّة غيابا حقيقا معاصرا لفن الخط وهذا الغياب ثقافي بالدرجة الأولى ونقدي بالتحديد[12].

ومن انسيابات الخطوط كافة، نجد الخط الكوفي المُضفّر الذي أبان عن إيقاعات وحركات جدُ متنوّعة في تضفيراته الصورية الواضحة وفي أعمال الخطاط **محمّد عبد القادر** عبر لوحاته المنجزة لتصل في النهاية إلى تجلية مفهومه وتوضيحه، لأنّه يشكل ركيزة من الركائز الذي يشهده الخط في تقلباته المختلفة. لأجل ذلك، تشتمل هذه الدراسة الوقوف عند المشهد الخطي لهذا المبدع محاولة في ذلك التوصل من خلال استعراض لوحاته إلى مفهوم

واضح الحدود والمعالم؛ أما الجانب التطبيقي الوصفي التحليلي من خلال لوحاته يأتي في أصله استكمالا للفكرة الأساسية التي عني بها هذا البحث للوقوف عند الاتصال الفني بين التراث والفن التشكيلي وأثره على التمثلات التشكيلية في الخط الكوفي المُضفّر والقيمة الجمالية التراثية الكامنة فيه، وبذلك يحصل الهدف المتوخى من الدراسة ليكون الناظر في هذه الإنجازات لا يتوقف عند ظاهرها بل تكون له القدرة على تتبع واستجلاء مكامن الإبداع فيها، لأن هذا الفن له تعالق قائم مع كل الفنون التي شهدتها الثقافة العربية الإسلامية، وأثرها الواضح في ركائز الهوية (التراث) والانتماء الحضاري.

6. دراسة فنية لبعض أعمال الخطاط محمد عبد القادر:

1.6. حياة الخطاط محمد عبد القادر:

"ولد **محمد عبد القادر** في مدينة القاهرة في مصر عام 1335هـ/1917م، وبدأ في تعلم فن الخط العربي بمدرسة **خليل أغا** على يد الأستاذ **محمد رضوان** الذي كان مشرفاً فنياً على **مدرسة تحسين الخطوط** حينذاك. وحصل على المراكز الأولى في سنواتِ دراسته كما نال المركز الأول بدبلوم الخطوط عام 1935م، ومنح **جائزة الملك فؤاد** وعمرهُ ثمانية عشر عاماً. عمل خطاطاً بمصلحة المساحة، وكان ترتيبهُ الأول على الجمهورية بدبلوم التخصص عام 1937م، ومنح **جائزة الملك فاروق** وعمره عشرون عاماً؛ عمل أستاذاً منتدباً بمدرسة تحسين الخطوط العربية بالجيزة، كذلك بكلية الفنون التطبيقية. منح **وسام العلوم والفنون** من الطبقة الأولى في عهد الرئيس **جمال عبد الناصر**؛ ومن تلاميذه نقيب الخطاطين **خضير البورسعيدي**"[13].

"كان الأستاذ **محمد عبد القادر** مسكونا بفن الخط العربي الذي كرّس له حياته، انجذب إليه طفلا غضا وعشقه فتى يافعا وتماهى معه شابا قويما وتوحد معه رجلا وكهلا وشيخا فكان تجلي محبوبه له على قدر إخلاصه وكان إخلاصه يسمو به إلى الكشف

والوصول إلى كنه الحبيب وصفاته ومواطن جماله ليصير قطبا يسعى إليه كل عاشق مريد فيجد عنده ما يريد"[14].

2.6. دراسة فنية للخط الكوفي المُضفّر بخط محمد عبد القادر:

اللوحة الأولى (شكل 01):

نص اللوحة عبارة : "ولا غالب إلا الله"

لا شك أنّ هذه اللوحة التي بين أيدينا تعتبر من أحسن الأمثلة التي يمكن أن نجعلها أنموذجا لقراءة تشكيلية تساعدنا عن فهم ظاهرة التضفير في الخط الكوفي. كتبت هذه اللوحة بالخط الكوفي المركب المضفر، سنة 1388 هـ، وهي من أشهر لوحات الخطاط **محمد عبد القادر** في هذا النوع، ويرجع السّبب في ذلك إلى وضوح أسلوبه الفني والابتكاري في هذا العمل، ويتوزّع التركيب في شكل متضافر ومتناظر ومتوازن يظهر في كتلة هندسية منتظمة.

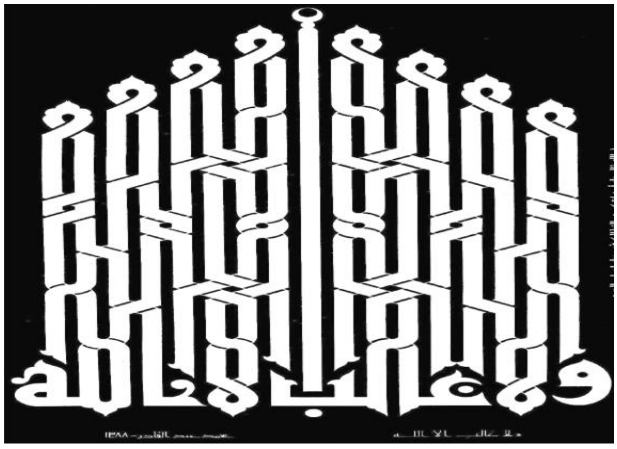
أ. مسار الكتابة:

إنّ الناظر للوحة أول الأمر يعتقد أن الكتابة متراصة في سائر مساحة العمل الخطي، غير أنّ النظرة المتأنية تجعل قراءة النص سهلة، فالكتابة تبدأ من أسفل اللوحة وتنتهي أيضا في أسفلها (شكل 02)، ولا علاقة في حقيقة الأمر بالأجزاء الموجودة في الأعلى بجانب القراءة في اللوحة، وتبدأ الكتابة في يمين اللوحة بـ (ولا غالب) ثم تنتهي بـ (إلاّ الله) في يسارها بحيث يعتبر مجمل النص أرضية في أسفل التركيب. ونستطيع أن نقول بأن هناك مستويين للكتابة: المستوى الأرضي الذي يشمل النص، ومستوى الحروف القوائم المتضافرة في أعلى التركيب.

ب . الحروف:

كتبت اللوحة بالخط الكوفي ، ونعرف أنّ من ميزات الكوفي الصلابة، ولا شك إنّ هذه الميزة في الخط الكوفي تضعف نوعا ما الجانب التشكيلي والجمالي، وخصوصا إذا

تعلق الأمر بنص صغير مثل ما هو الحال في عملنا الذي نحن بصدد تحليله، فلا نكاد نلاحظ إلا نسبة يسيرة من التدوير في مجمل العمل في (ينظر: شكل 01).



شكل 02 : لوحة بالخط الكوفي المضفر، محمد عبد القادر، 1388 هـ.

المصدر : مراد، حسان صبحي، تاريخ الخط العربي بين الماضي والحاضر ،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2003، ص559.

شكل 03، مسار الكتابة.

بعض الحروف مثل الواو والغين أو بعض العقد التي استغلها الخطاط **محمد عبد القادر** في التضفير أعلى اللوحة. والميزة الأخرى في حروف اللوحة هي الابتكارية الواضحة في شكل الحروف والكلمات وإضفاء طابع خاص على أجزاء الحروف لتعطي شكلا فريدا من جهة، ولتُسْهم في ملء الفراغ من جهة أخرى، ومثال ذلك حرف الواو في بداية النص، ذو الشكل الجميل والمبتكر، والذي رسمه بأسلوب يتناسب مع التركيب والتناظر في اللوحة.

جـ . تركيب اللوحة:

نعلم أن معظم اهتمام **محمد عبد القادر** كان بالخط الكوفي، ولا شكّ أن اهتمامه بهذا الخط وأنواعه أكسبه تجربة جمالية ومعرفية وتقنية حول أصول إنجاز مثل هذا النوع من الخطوط وبكل أنواعه المعروفة والمبتكرة، ذلك أنّ المتأمّل في أعمال **محمّد عبد القادر** الكوفية يلاحظ طواعية الكلمات والحروف وتشكيلاتها رغم الصلابة المعروفة في الخط الكوفي التي تحتم على الخطاط غير المتمرس أحيانا تركيبات معينة.

وفي هذه اللوحة نرى أن الخطاط **عبد القادر** قد قام بتركيب الكلمات في المستوى الأول السفلي على شكل سطر، بحيث احترم المسافات المعهودة في الكوفي البسيط بين الكلمات ليمهد لانطلاق التضفير إلى الأعلى في تركيب متناظر ومتوازن عبر القوائم، بحيث ركز على تناسب الكتلة الجمالية للوحة مع الفراغ، وتنويع الفراغات الطولية والدائرية المتناظرة، ويذكرنا هذا الأسلوب في حساب الكتلة مع الفراغ بالكوفي التربيعي الذي يعتمد في انجازه على مثل هذا التناسب بين الكتلة والفراغ لإعطاء الإحساس بالتساوي الكلي بين مقاطع الحروف والشكل العام للكتل وبين الفراغ الكلي، وهو ما اعتمده الخطاط هنا في إبراز هذه القيمة الجمالية.

د . التضفير:

إذا ما نظرنا للوحة بوصفها صورة ذات دلالة معرفية فسوف نقتصر فقط على الجزء السفلي منها، الذي يمثل النص المراد قراءته، وهو "ولا غالب إلا الله"، أما إذا كان اهتمامنا منكبا على سائر اللوحة ليشمل دلالتها الجمالية والمعرفية، فلا شك أننا سوف نلاحظ بشكل واضح غالبية المستوى الثاني العلوي في عملية التصميم الكلي للعمل الفني، والرؤية المجملة لهذا العمل تجعل نظر العين مرتكزا على القوائم الصاعدة والنازلة والملتفة، ولو تخيلنا أنّ صعود القوائم ونزولها لم يكن بهذا الشكل ولم يلجأ فيه الخطاط إلى تضفير بعض أجزائه، لتظهر لنا ضعفا في التركيب وخطوطا متوازية مملة ورتيبة.

ينتظم التضفير في هذه اللوحة على شكل عقد متنوّعة ومتناظرة، بحيث يلجأ **عبد القادر** إلى التضفير البسيط بتدخل واحد والمعروف عادة عند التقاء الألف واللام (ينظر:شكل 04) في أسفل اللوحة وبداية انطلاق الصعود إلى الأعلى بست ضفائر، وفي أعلى التركيب بضفيرتين في الوسط تقريبا، والملاحظ أن الخطاط هنا قد اختار لهذا التضفير البسيط شكلين متنوّعين متشابهين إلى حد ما، غير أنهما مختلفين في درجة الصلابة والليونة.

شكل 04 : صورة من العمل تبرز نوعي الضفيرة البسيطة

أما الشكل الآخر للتضفير فهو الشكل المعين (ينظر:شكل 05)، وهو التضفير الذي يظهر بوضوح في عملنا هذا، بسبب حجمه الكبير بالنسبة إلى الضفائر الأخرى، وكذا تمركزه في جهة الوسط من اللوحة، بحيث تشترك في كل واحد منها أربعة قوائم ملتفة لتعطي الشكل الهندسي المعين والصلب، ونلاحظ إن الالتفاف المستعمل في هذه الضفيرة وغيرها في هذا العمل يتناوب في عملية التداخل ليعطي إحساسا بالبعد، ويزدادا هذا الإحساس كلّما زاد التداخل، وهو ما نراه جليا في هذه الضفيرة التي تحوي أربعة عقد متناوبة التداخل، أما التضفير البسيط في العمل فهو يحوي ضفيرتين فقط.

شكل 05: صورة من اللوحة، تبين التضفير الصلب المتداخل بالتناوب

التداخل المتناوب الآخر للعقد نراه في الضفيرة المستديرة، وهي على نوعين متقاربين في التصميم: واحدة لينة دائرية والأخرى صلبة مضلعة أقرب إلى شكل المعين، وضعهما الخطاط في وسط العمل، اللينة في الوسط والتي تحوي فراغا دائريا والصلبة على طرفي العمل والتي تحوي فراغا معينا (ينظر:شكل 06).

شكل 06 صورة من العمل تمثل الضفائر مستديرة صلبة ولينة

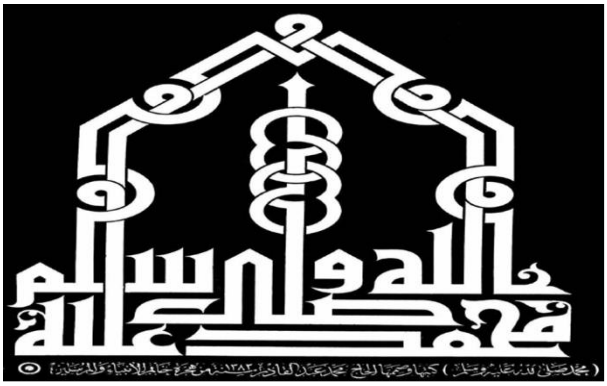
اللوحة الثانية: (شكل 07)

نص اللوحة : "محمّد صلى الله عليه وسلم"

هذه اللوحة كتبت – كما هو مؤرخ من قبل الخطاط **محمد عبد القادر**– سنة 1383هـ، بالخط الكوفي المُضفّر في قالب كلاسيكي متناظر ومتقابل شبيه في تكوينه باللوحة السابقة إلاّ في بعض النقاط الخاصة والمميزة لهذه اللوحة، والتي سنرى في عملية التحليل هذه بعض جوانبها، والشكل في مجمله عبارة عن قالب هندسي مجرد ومتوازن يحوي أسفله قاعدة سميكة نوعا ما إذا ما قورنت باللوحة الأولى، وفراغا موزعا بالتناظر في الأعلى.

أ . مسار الكتابة:

ما يجعل قراءة النص سهلا في هذه اللوحة ليس تركيب الكلمات الذي يراعي القراءة، وإنما شيوع العبارة المكتوبة وتداولها في الأعمال الخطية كثيرا، فيكفي أن ترى جزءا من هذا النص حتى تكمل قراءة الباقي دون عناء البحث عن اتجاه الحروف (ينظر :شكل 07)، فاللوحة في الحقيقة تحوي خللا في التركيب وهو عدم مراعاة جانب القراءة في التركيب، أي أن هناك عدم اتزان بين قراءة اللوحة بوصفها نصا يحوي دلالة معرفية معينة، وبين الاستجابة الجمالية للحروف وتركيباتها في اللوحة، وهو الأمر الذي غلب بشكل واضح على عمل **محمّد عبد القادر**، فلم يراعِ للترتيب في القراءة وإنما اعتمد على الخيارات الموجودة في النص ليحصل على تركيب كانت له صورة مسبقة في ذهنه، فقام بتكييف حروف النص حسب هذه الصورة (ينظر :شكل 08).



شكل 07: لوحة بالخط الكوفي المضفر، محمد عبد القادر، سنة 1383 هـ

المصدر : كامل سلمان الجبوري ، موسوعة الخط العربي ، مجلد5 ، دار ومكتبة الهلال، 1999 ، ص.114.

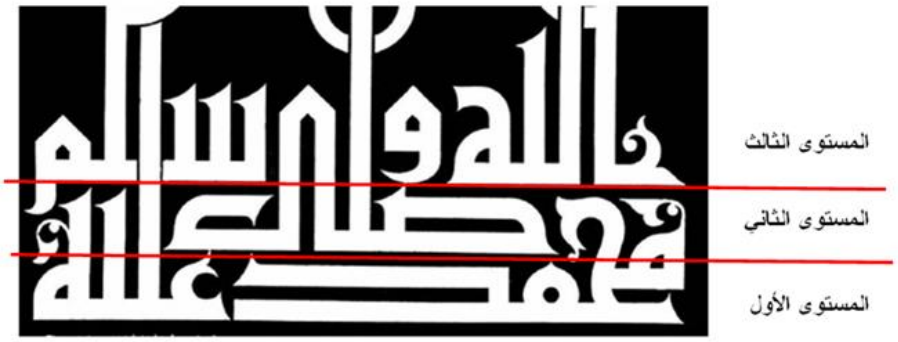
شكل 08: اتجاه الحروف في اللوحة

ب . الحروف والتركيب:

حروف هذه اللوحة واضحة كتبت في الأسفل فقط، إلا في بعض الحروف مثل الواو والميم المتشابهين في شكلهما، وأعلى الياء في كلمة (صلى)، والتوريق المرسوم في حرف الميم والحاء من كلمة (محمّد) والهاء في كلمة (عليه)، والألف في لفظ الجلالة.

أما فيما يتعلق بالتركيب، فهو تركيب كلاسيكي اعتمد على الاحتمالات الممكنة للحروف في الخط الكوفي، فقسم الخطاط العمل إلى ثلاثة مستويات تخص الكلمات المخطوطة، ومستوى آخر يمثل القوائم الصاعدة والمتضافرة في الأعلى، يمثل المستوى الأول : (محمّد، عليه)، المستوى الثاني: (صلى)، المستوى الثالث: (الله، وسلم)، المستوى الرابع: القوائم المتضافرة في الأعلى (ينظر :شكل 09).

ولم يعتمد الخطاط تراكب الحروف والتقائها إلاّ في حالة واحدة والتي نراها بين حرف اللام من كلمة (عليه) وبين الوصل الموجود بعد حرف السين من كلمة (سلم)، أما فيما عدا ذلك فالكلمات مستقلة عن بعضها البعض، يحدها الفراغ المتساوي الموجود في سائر العمل، والذي يعطي انطباعا باندماج الحروف وكأنها كتل مبنية متراصة ومتلاصقة، لتكون قاعدة صلبة في أسفل التركيب تحمل الجزء الأعلى منه.



شكل 09 : مستويات التركيب في اللوحة

جـ . التضفير:

لم نذكر في بداية الحديث عن هذه اللوحة سبب اختيارنا لها كمثال للخط الكوفي المُضفّر، وفي الحقيقة أردنا أن نرجئ ذلك إلى الحديث عن جانب التضفير، فقد اعتمد **عبد القادر** هنا على أشكال مستحدثة في الضفائر تأخذنا العين لها أول الأمر، فالمتعود على رؤية التكوينات الكوفية الكلاسيكية يرى خيارات شائعة في إشكال الضفائر، والتي كانت وسيلة في الأساس لملء الفراغ الذي يكون بين الحروف وقوائمها، أما هنا فنحن أمام استعمال جديد نسبيا في الخط الكوفي، ونرى هذه الحدة بشكل واضح في اللوحة المدروسة في التداخلات الدائرية الموجودة في وسط التكوين (ينظر:شكل10)، حيث نلاحظ صعود حرف اللام من كلمة (صلى) ليشكل أربعة دوائر متداخلة فيما بينها داخل الفراغ الذي في الوسط، بشكل متناظر وابتكاري في الوقت نفسه، ويتداخل في ست عقد متناوبة، ولا شك أنّ

هذا الشكل قد أضاف على اللوحة نوعا من الاتزان، الذي سوف يكون مختلا في حالة عدم اللجوء إلى هذا التضفير (ينظر :شكل10).

شكل 10: جزء من اللوحة يبين الضفائر في وسط التكوين

الشكل الآخر للضفائر المختارة استعمله الخطاط في حدود أعلى التركيب، في خمس ضفائر لينة ودائرية، متجهة إلى الفراغ الداخلي، ويبدأ التضفير من القوائم الصاعدة، من الألف واللام في لفظ الجلالة، وينتهي إلى حرفي اللام في كلمة (عليه)، واللام في كلمة (سلم)، والضفيرة المختارة هنا تحوي أربع عقد متناوبة في دائرتين، داخلية وخارجية، إلاّ في الجزء العلوي، فيبدو إن الخطاط ارتأى أن يغيّر الشكل بما يتناسب مع الموضع، فأحسن تغيير الدائرة الخارجية إلى شكل صلب يتجه إلى نهاية المحور الذي يمثله حرف اللام من كلمة (صلى) والذي يقسم العمل إلى نصفين (ينظر :شكل11).

شكل 11: جزء من اللوحة يبين نوعي الضفيرة الخارجية

7. النتائج:

– إنّ عملية التضفير في الخط العربي لابد أن تنبع عن فهم عميق للقواعد التركيبة في الخط عامة والكوفي خاصة لتمييزه بأشكال دقيقة، وكذا عن فهم عناصر التصميم التي تعتمد على التناسب بين الكتلة والفراغ وكذا التناظر والتوازي لأنه يعطي رؤية خاصة إذ هو إلى الرسم أقرب منه إلى الكتابة وتستعمل فيه أدوات هندسية مختلفة، جعلت من الخطاط حرية واسعة في الاستمداد إلى أبعد الحدود بسبب طبيعة الخط الهندسي فجعلت منه أشكالا مختلفة كالتقويس والتزهير والتوريق والتحميل، ومن ذلك إلى التربيط والتعقيد.

– يعتمد الخط الكوفي المُضفّر في أساسه على استغلال الحروف القوائم ، وانشاء شبكة من العقد التي تتنوّع بحسب الحاجة الجمالية أو التركيبة التي تتماشي وطبيعة هذا الفن.

– تنوّع أشكال العقد في الخط الكوفي المُضفّر فهي لا تقتصر على الضفائر البسيطة فقط، بل يمكن أن تعطي أشكالا مغايرة ويمكن أن تتعدد العقد الى أكثر من عقده واحدة، ويتحكم في كل ذلك مقدرة الخطاط ومهارته وذائقته الفنية وخبرته الجمالية وكذا حاجة التركيب المرتبطة بالنص المختار في اللوحة الخطية فهنالك ثنائية بين الخطاط واللوحة، فمرة يكون المهيمن على تحوير لوحاته وتنميقها بطريقته الخاصة هو الخطاط فيكون له السلطة الكاملة على اللوحة، ومرة النص المستدعى في اللوحة هو الذي يفرض نوعا خاصا وطريقة مميزة

في تشكله وهذا دائما يحتاج الى دربة وقدرة الخطاط الذي يتماهى وينساب باحترافية مع هذه القيمة الجمالية.

8. الخاتمة :

سار التراث في سياقه الفني شوطا واسعا، إذ أدى دورًا مهمًا في الحفاظ على ذاكرة المجتمعات وهويتها الثقافية والاجتماعية، حيث تحوّل من صورة ثابتة إلى صورة بصرية تُعبر عن أفكار ومواضيع كانت قد استلهمت من التاريخ وجُسدت في واقع تصويري فني متنوّع، وقد تعددت أشكاله في مصادره الفنية عبر الذائقة التشكيلية التي بدورها نقلت للمتذوّق الخطاب التشكيلي الجمالي. ولقد تبيّن من هذه الدراسة أن من بين أشكال التراث نجد الخط الذي يمتلك شخصية متميّزة بطابعها الأصيل وأثره الواضح في ركائز الهوية والانتماء الحضاري والثقافي وتجلياته الفنية مع الخطاط **محمد عبدالقادر** الذي انساب باحترافية في القيمة الجمالية للخط الكوفي المُضفّر، ومدى استحضاره للموروث الجمالي في اللوحات الخطية مبرزاً القيمة التراثية في ذلك ومدى انسياقه في حقول الفن التشكيلي.

9. الهوامش:

1- مرتاض محمد، الخط العربي وتاريخه، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص.60.

2- ناهض عبد الرزاق دفتر، تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي، الخط العربي، مجلة المورد (العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة)، العدد الرابع(عدد خاص في الخط العربي)، المجلد الخامس عشر، 1 أكتوبر 1986، ص.49.
https://archive.org/details/MWRD_KaT

3- ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مجلد:2، ط.2، 1992، صص.199-201.

4- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1991، ص.23.

5- عبدالعالي معزوز، فلسفة الصورة ، الصورة بين الفن والتواصل، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 2014، ص.14.

6- ينظر: إياد حسين عبدالله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، ط.1 ، بيروت، دار صادر، 2003، صص. 48-56.

7- رانيا حجازي، تسنيم قرقماز أوغلي، الخط العربي والتصميم، 31أغسطس 2019.
http://arknowledge.net/articles/1309

8- اياد حسين عبدالله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، مرجع سابق، ص.11.

9- ينظر: المرجع نفسه، صص. 128-162.

10- محمود البيوني، أسرار الفن التشكيلي، القاهرة، عالم الكتاب، ط.2، 2006 ، ص.136.

11- ينظر: حمود جلوي المغري، نايف مشرف الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، ط.1، الكويت، 1997، ص.17.

12- إدهام محمد حنش، الصنعة والفن في الخط العربي، موقع جريدة الشرق الأوسط، العدد: 3947، أوت 2000.

https://archive.aawsat.com/details.asp?section=19&article=71958&issueno=7947#.X8-4T8hKjIU

13- محمد عبد القادر عبد الله، محمد عبد القادر عبد الله (خطاط)، 23 مارس 2016، 08 جانفي 2017.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%B1_%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87_(%D8%AE%D8%B7%D8%A7%D8%B7

14- منير الشعراني، خط الثلث والمخطوطات، مجلة حروف عربية، العدد 16، يوليو 2005، ص 34.

10. قائمة المصادر والمراجع:

1.10. المراجع:

- البيوني (محمود)، أسرار الفن التشكيلي، القاهرة، عالم الكتاب، ط.2، 2006.
- الجابري (محمّد عابد)، التراث والحداثة، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت،1991.
- الحسيني (إياد حسين عبدالله)، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، ط.1، بيروت، دار صادر، 2003.
- مرتاض (محمّد)، الخط العربي وتاريخه، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

– معزوز (عبد العالي)، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، دار النشر إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014.

– المغري (حمود جلوي)، الهزاع (نايف مشرف) ، تهذيب ومراجعة مشاري(بن حسن السعدون) ، التجارب المعاصرة في الخط العربي، ط.1، المؤلف ، الكويت، 1997.

2.10. الدوريات والجرائد:

– عبد الرزاق دفتر(ناهض)، تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي، الخط العربي، مجلة المورد (العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة)، العدد الرابع(عدد خاص في الخط العربي)، المجلد الخامس عشر، 1 أكتوبر 1986، صص.45–50.
https://archive.org/details/MWRD_KaT

– منير الشعراني، خط الثلث والمخطوطات، مجلة حروف عربية، العدد 16، يوليو 2005.

– إدهام محمد حنش، الصنعة والفن في الخط العربي، موقع جريدة الشرق الأوسط ، العدد 3947، أوت 2000.

https://archive.aawsat.com/details.asp?section=19&article=71958&issueno=7947#.X8-4T8hKjIU

3.10. المعاجم:

– ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مجلد:2، ط.2، 1992.

4.10. المواقع الالكترونية:

– عبد الله (محمد عبد القادر)، محمد عبد القادر عبد الله (خطاط)، 23 مارس 2016، 08 جانفي2017،

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%B1_%D8%B9%D8%A8%D8%A(F_%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87_(%D8%AE%D8%B7%D8%A7%D8%B7

– حجازي (رانيا)، تسنيم قرقماز أوغلي، الخط العربي والتصميم،31 أغسطس2019
http://arknowledge.net/articles/1309